الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل –

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

الرقم التسلسلي : ....

العنوان :

الحضور الصوفي في النص الشعري الجزائري المعاصر

- مصطفى محمد الغماري أنموذجا -

مذكرة مكملة لمتطلبات نيل شهادة ماستر في اللغة و الأدب العربي

تخصص نقد عربي معاصر

إعداد الطالبة :

- جـــدو زينب

إشراف :

- أ/ د. عبد الله عيسى لحيلح

أعضاء لجنة المناقشة

1- الأستاذ : د. عيسى لحيلح مشرفا

2- الأستاذ : توفيق قحـام رئيسـا

3- الأستاذ : عثمان لالوسي مناقشا

السنة الجامعية :

1437 هـ_1438 هـ / 2016 م_ 2017 م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

قال الله تعالى : " لإن شكرتم لأزيدنّكم " هذا وعد ربي

وقال أيضا : " فاشكروا لي ولا تكفرون " هذا أمر ربي

وقال أيضا : " ولا تنسوا الفضل بينكم " هذا نصح ربي

وقال رسول الله صل الله عليه وسلم : " من لم يشكر الله لم يشكر الناس "

امتثالا لأمر الله ونصح نبيه أقدم خالص شكري لمن كان أوّل عهدي به قول الله تعالى : " واعبد ربك حتّى يأتيك اليقين " ، من كان لي خير السند ، ونعم المدد ، وعطاء الله الواحد الأحد ، من أرشدني وعلّمني وأنار بصيرتي ، وأشرقت بأنوار نصحه مسيرتي ، إلى الشيخ الجدير بالتقدير والتحبير أستاذي المشرف " عبد الله عيسى لحيلح " حسبي فيه قول أحدهم :

هذي أياديك عندي غير واحدة جلّت عن الوصف والإحصاء والعدد

وليس يد إلاّ وأنت بها مستوجب الشكر منّي آخر الأبد

إلى كلّي وبعضي : أبي وأمّي ، مستقرّا كياني ، لكما حبيباي كلّ كلّ كلّ شكري .

إلى كلّ الذين أحبّتهم زينب وأحبوّها ، وساندوها وأعانوها من قريب أو بعيد ولو بدعوة ، شكرا جميعا (أساتذة – إخوة – أصدقاء) .

مقدمة

مقدمـــة:

الشعر الصوفي فن أصيل في كل الحضارات و الثقافات ، إذ لا تخلو حضارة أو ثقافة من رغبة الإنسان في التألّه ، يترجم خلاصة تجربة إنسانية فذّة ، تقولبت في صورة إبداعات لا متناهية ، وعطاء متجدّد لا تحدّه الحدود ، ولا ترهقه القيود ، هو خلق فنّي ضاق عنه الوجود ، وبدا أبعد ما يكون عن المألوف ، وخلافا لما عهده النّاس ،أملته أقلام أثيرة ، عاشت التجربة الصوفية وعايشتها فكرا وأسلوبا . فعشقتها وأخلصت لها وفدتها ، فانبجست من لدنها الموهبة ، وتفتّقت على لسانها الحكمة والمعرفة ، صيّرتها حللا لغويّة فنّيّة بهيّة ، غاية في براعة النّظم ، جديرة بالتطلّع والفهم ، أحكم نسجها ، وأتحف بيانها ، إن جفّ حبر مدادها أبدلته دماها ، فيها العظات والتضحيات و قصص البطولات ، فيها العبر والحكم والشيم ، فيها أنوار المعارف ، و أسرار الحقائق ، وأغوار وفيوضات المواجد .

أدب هذا ديدنه وميسمه أحق بالتميّز والتفرّد ، وأهله بالعزّ والقدر والفخر ، تبعا لبديع هذا الصّنيع صيّره شعراء العصر ميراثا شعريّا عدّ النزوع إليه اليوم ملمحا حداثيّا ، تحسّسوا فيه من مرجعية المذاهب الأدبية الغربية وشائج القربى والصّلة القويّة بينه وبين مذهب السّريالية ، ليتّخذه الشاعر العربي المعاصر مطيّة و آليّة من آليات الكتابة الإبداعيّة .

أهاب الشّاعر الجزائري المعاصر بهذا الحال ، وأحكم فيه المقال ، بعدما هاله من ذاك الشّعر على مستوى اللّغة تعابيره الرمزية المتجاوزة للأطر العقلية ، وصوره الشّعرية الاستعارية، والمجازية وعلى مستوى الفكرة ، بحثه في الحقائق الأزليّة وفي المطلق اللامدرك ، واعتداده بالكليّة على المعرفة الذّوقية حصيلة الخزينة الوجدانية الباطنيّة ، والطبيعة البشرية الجوانيّة ، وبالمختصر"عالم الرؤيا الصوفية"، شكّل التصوّف في الشعر الجزائري المعاصر انطلاقا من هذه الرّؤية حضورا على مستوى الفكرة واللغة معا ، يضعنا أمام إحدى مشاهدها في خطابنا الشعري المعاصر أحد ممثّلي هذه النّزعة الصّوفية الشاعر مصطفى محمد الغماري " ، وهو الذي نهل من معين ذاك التراث ونزع إلى ذلك الفكر نزوعا بيّنا، تحاول دراستنا –قدر الإمكان_ تلمّس آثاره و رصد تجلّياته ، ومن هذا المنطلق تعيّن السّعي لمعالجة إشكالية يحتويها ويؤشر عليها بما ظهر وخفي عنوان المذكرة الموسومة تبعا لذلك بـ " الحضور الصوفي في النص الشعري الجزائري المعاصر . مصطفى محمد الغماري – أنموذجا ".

ولما كان كل مسعى علمي تضبطه أهداف و تبعثه دوافع ، استلزم أن يكون لدراستنا بواعث وأهداف تؤطّرها ، وغايات ترتجيها ، تقف وراء اختيارنا للموضوع ثم طرحنا لاشكاليته بعد ، تمثل الدافع الأول – وهو دافع ذاتي – في رغبتنا الطموحة في التعرّف على هذا الفكر الصوفيّ وبيان حقيقته وفحواه ، لمعرفة سبب اهتمام الباحثين المتزايد به ، و إقبال الشعراء عليه في إبداعاتهم الشعرية خاصة والحديث عنه يتّخذ شكلا واحدا عندهم ، ولا يخلص

في شأنه إلى نتيجة واحدة ، ثم اجتماع الآراء على غموضه و إبهامه ، وانفتاحه على قراءات لا متناهية تنتجها المقاربات النقدية الرّاهنة ،ما يخلق لدى القارىء والسامع فضولا علميا كالذي تملّكنا تجاه الموضوع ،أمّا الدّافع الأقوى . وهو دافع علمي موضوعي . فيتمثّل في حضور النّزعة الصوفية في الشّعر الجزائري المعاصر نظير ما نجده في بقية الأقطار العربية – وامتياز هذا الحضور بسمات خاصة تجلّت على مستوى آليات الكتابة الشعرية المعاصرة المعتمدة في نص كنص الغماري ، يتصرّف في شؤون هذا الفكر تصرفا خاصا ، نتج عن اتّحاد عالمي التّجربة الصّوفية مع التّجربة الشعرية الإبداعية عنده .

ولأنّ الحضور الصوفي في شعرنا المعاصر جليّ للعيان ، وهذا ممّا لا يختلف حوله اثنان ،ولما كان مبتغانا تحقيق الهدف العلمي للدراسة طرحنا كما يقتضي المقام إشكالية بحث رئيسية ننبري من خلالها بالتحليل والتفكيك لموضوعه مؤدّاها :

– هل في النص الشعري لمصطفى محمد الغماري من الحضور الصّوفي ما يكفي ويعين على الحديث عن شعر صوفي جزائري معاصر ؟ و ما ملامح تجلّى هذا الحضور على مستوى اللّغة والفكرة ؟

باعتباره نموذجا نؤول من خلالها إلى تعميم القول في شأن الخطاب الشعري الجزائري المعاصر قياسا بنموذجنا ، مع ما يتيحه هذا الحضور من إمكانية عدّه علما من أعلام هذا النوع الحداثي الشعري.

– أين تبرز أشكال الحضور الصوفي في شعر الغماري؟

– ماهي مستويات هذا الحضور وأنماطه؟

– كيف تجلّت ملامح الحضور الصوفي في نصوص الغماري الشعرية و آلياته؟

– ما مدى مساهمة هذا الحضور في تشكيل التّجربة الشّعرية الجزائريّة المعاصرة ؟

معالجة إشكالية الدراسة تتطلب تسطير خطة منهجية تضبط سيرنا في إطار علمي منهجي و تؤطّر عملنا ، لتجنّبنا الشّتات ، وكذا امتثالا لسنن البحث وشرائعه وأعرافه المتوارثة و الثابتة التي لا تقبل التبدّل ولا تحتمل التحوّل ، ولأن موضوعنا يحيل على اجتماع تجربتين فريدتين لكلّ منها خصوصيات مميزة لها " التجربة الصوفية والتجربة الشعرية" ، ثم تخصيصنا لنموذج شعري جزائري تطلّب هذا الحال انقسام الدراسة إلى مقامين، مقام نظري ومقام تطبيقي .

المقام النظري حاولنا فيه الوقوف عند هذا الفكر الصوفي وبيان هويّته وصلته بالدين والشعر مادام أن له شأنا في كليهما ، أوجب الأمر فصل المقام النّظري إلى شقين ، ضبطنا في مبحثه الأول بعض قضايا التصوف أبعاده

وحدوده، بضعة من أعلامه وكذا أقسامه ، ثم اللّغة الصوفية بين الرّؤية والرّؤيا كل ذلك خدمة لحاجة الدراسة لبيانها وقضاء وطر عناصر لاحقة منها ،أمّا المبحث الثاني فقد رصد مسيرة التصوف الإسلامي في الشعر العربي القديم ثم الجزائري القديم ليتم التحول داخله عن النموذج القديم لهذه الكتابة الإبداعية إلى طابع الحضور ولنقل تجلّي النزعة الصوفية في الشعر العربي ثم الجزائري المعاصرين نظرا للتباين القائم بين شكلي الكتابة الصوفية (الشعر الصوفي القديم وهو الأصل و النزعة الصوفية المعاصرة في الشعر وهي الفرع).

مقابل كلّ هذا عكف المقام الثاني للدراسة على مدار التطبيق رصد وشهود تجليات الحضور الصوفي في النص الشعري الجزائري المعاصر بنماذج شعر الغماري وقد حوى التطبيق مبحثين رئيسيين ، اندرجت ضمنها عناصر جزئية هي لبنة بنائه ، اقتصر المبحث الأول على أنماط اللغة الشعرية الصوفية يحددها ويحصي شواهدها متمثلة في لغة العشق والحب والأنا ثم عالج المبحث الثاني الصورة الشعرية والعوامل الداخلة في تشكيلها ،الصور البيانية بأنماطها من جهة ، والرمز الشعري الصوفي الغني عن كل تعريف بصوره الثلاث (رمز المرأة – رمز الطبيعة – رمز الخمرة) ينضاف له رمزية الشخصيات التراثية المتمثلة في أعلام التجربة الصوفية القديمة والذين يتم استدعاؤهم في الشعر الصوفي المعاصر اليوم دعما وسندا لتجربة الكتابة الشعرية على شاكلة صنيع الغماري من جهة ثانية.

اعتمدنا من أجل توضيح هذا كلّه و إنزاله إلى عالم التحقيق على جملة من المصادر أولاها بالذكر:

– كتب مصادر التصوف ككتاب " اللّمع " للطوسي وكتاب " التعرف " للكلاباذي و " الرسالة القشيرية " وكتب الطبقات ك"طبقات الصوفية "للسلمي .

– دواوين شعر المتصوّفة كالترجمان لابن عربي وديوان ابن الفارض ، ودواوين الغماري الثلاثة المصدر اللازم للدراسة التطبيقية (بوح في موسم الأسرار – حديث الشمس والذاكرة، أغنيات الورد والنار).

– مراجع مساعدة وهامة في ذات الوقت على سبيل الذكر الرمز الشعري عند الصوفية لعاطف جودة نصر و"الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب" لجابر عصفور وكتاب التأويل وخطاب الرمز لمحمد كعوان و " أدبية النّص الصوفي" لمحمد زايد والقائمة تطول.

والدراسة لابد لها من منهج بحث تقوم عليه و تعتمد إجراءاته وتسير بخطواته ومن ثمة اقتضت دراستنا منهج البحث الوصفي و التحليلي في بعض مراحلها.

و فيما يخص المعوقات والصعوبات التي لاقتنا في مسيرة بحثنا فهي لا تكاد تخرج عمّا يواجهه طلاب المعرفة و مريدوها وإن كانت لتهون في سبيل المعارف كلّ المصاعب.

و ختاما نسأل الله عز وجل أن نكون قد وفقنا في هذا المجهود المتواضع ليبقى طريق البحث مفتوحا على مصراعيه أمام الراغبين والمريدين إكمال مساره وإلا تصحيح زلاته و هناته والصّبر على الدرب حال لبلوغ مقام الكسب هكذا تعلمنا الصوفية.

الفصل الأول :

التصوف بين الدين و الشعر

المبحث الاول :

التصوف بين الدين و الفكـر

المطلب الأول :

الأبعاد و الحدود اللغوية و المعرفية

المطلب الثاني :

أقسامه

المطلب الثالث :

أعلامه

المطلب الرابع :

اللغة الصوفية بين الرؤية و الرؤيا

المطلب الأول : الحدود والأبعاد اللّغوية والمعرفية للمصطلح

أوّلا_ الأبعاد والحدود اللغويّة:

يقتضي أي موضوع بحث أكاديمي الوقوف بداية عند حدوده اللغوية ،والتي تعين بشكل من الأشكال على فهم الخلفية التي تكمن وراءه ، و يصدر عنها اصطلاحه بوجه خاص ، و بالموازاة مع المفهوم والمحتوى المعرفي المستوعب له و المعبر عنه والمختزل لدلالاته ومن ثمة فإنّ تقصي الدّلالة المعجمية لمصطلح " التصوّف" حريّ بأن يكشّف شيئا من فحواه نظرا لخصوصية البنية الفكرية و المرتكزات المعرفية المؤسّسة له، والتي مثلت لحمته و سداه.

جاء في معاجم اللغة العربية ؛ مادة(صوف):

" صوف : الصاد و الواو و الفاء أصل واحد صحيح ، و هو الصوف المعروف و الباب كله يرجع إليه"[1] و يقال : " كبش أصوف وصوف على مثال فعل ، وصائف ،وصاف و صاف ، الأخيرة مقلوبة ، و صوفانيّ كل ذلك كثير الصوف "[2] ، و كبش صاف و صاف ،و صوفاني و نعجة صافة و صوفانيّة كثيرا الصوف"[3] ، و صوف البحر على شكل الصوف الحيواني ،واحدته صوفة و من الأدبيات قولهم لا آتيك مابلّ بحر صوفه "[4].

"و أمّا قولهم صاف عن الشرّ إذا عدل فهو من باب الإبدال ،يقال صاب إذا مال"[5] و هو يرجع إلى " صاف السّهم عن الهدف يصوف و يصيف . عدل عنه ،و منه قولهم صاف عنّي شرّ فلان و أصاف الله عنيّ شرّه"[6].

و قيل :"صوّف النبات : ظهر عليه ما يشبه الصوف ... و (تصوّف) فلان . صار من الصّوفية"[7].

فالدّلالة اللّغوية وفق ما تمليه معاجم اللغة العربية ،قديمها و حديثها ،لا تنفك تخرج عن أحد المعنيين :"التزيّي بالصّوف" و "العدول و التنحّي" ،و من ثمّة فإنّ هذا الاصطلاح ليس بدعا في لغة العرب ،و دليل ذلك محافظته على مدلوله اللغوي و المعجمي منذ القديم مع ما كان له من اشتقاقات و استخدامات محدثة صرفته صوب مدلولات

---

(1) أبو الحسن أحمد بن فارس ،معجم مقاييس اللغة ،تح وضبط ، عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع. دط ،دت ص 322

(2) أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور ،مج4 ،تح : عبد الله علي الكبير ،محمد أمين حسب الله ،هاشم محمد الشاذلي ،دار المعارف ، القاهرة ،مصر ،دط ،دت ،ص2527 ،(مادة صوف)

(3) مجمع اللغة العربية ،المعجم الوسيط ،ج1 ،المكتبة الإسلامية ،اسطنبول ،تركيا ،دط ،دت ،ص529

(4) ابن منظور ،لسان العرب ،ص2528

(5) ابن فارس ،معجم مقاييس اللغة ،ص322

(6) ابن منظور ،لسان العرب ،ص2528

(7) مجمع اللغة العربية ،المعجم الوسيط ،ج1 ،ص529

معرفية ليس له عهد بها ،و لك أن تلمح ذلك البون الواسع بين قول القائل " عباءة صوفية" و اصطلاح من قبيل " الخرقة الصوفية".

– الأقوال في نسبة التسمية " صوفية" :

كثيرة هي الأقوال و الآراء بشأن التسمية في هذا الباب و ما من رأي إلا له أساس معلوم ،و فهم مزعوم و هدف مروم و حجة ذات وجه مدعوم لدى مقرّ و مريد الاختيار و الفصل في القول أمر عسير لما كان الذي قيل فيه كثير ،و ليس أحد يزعم فيه إحراز سبق و لا يعزي لنفسه قول حق ،و ما عليه الأمر وجوبا أنّ كلّ نسبة تستدعي وقفة تقصّي و استقصاء لأنّ الأمر من الإشكال بما لا يسهّل خوض السّجال و لا فضّ الجدال ،ذلك أنّ قضية التّسمية هي على ما يبدو " أوّل مشكلة تثار بالنّسبة إلى التصوّف الإسلامي ... شأنه شأن علم الكلام ، وهي مشكلة قديمة".[1] ما أثار حولها وضع الفروض تلو الفروض ليسلك القول في نسب التسمية بعد ذلك منعرجين حاسمين بين الذاهبين بالتسمية مذاهب نسبية تردّ للفروض المزعومة على اختلاف اشتقاقاتها ،و المؤثرين لدلالة اللقب بدلا عن النسبة الاسمية .

الرأي الأول /القائلون بدلالة النسبة " صوفية" على اسم الطائفة :

رغم الوفرة المبهرة فيما يخص المصادر و المراجع الصوفية المعنى و المبنى و غيرها ،إلا أننا وسط هذا الحشد لا نكاد نستقر على اتفاق حول نسبة التسمية عند القائلين بها قدامى و محدثين ،و مرد الأمر دوما هو خصوصية هذه المعرفة المعبّر عنها ،وعدم خضوعها " للمعيارية الجامدة"[2] و لعل من أكثر الأقوال شيوعا عند الباحثين افتراض :

– اشتقاق النسبة من " الصوف"

إنّ من نسبهم إلى الصوف" عبّر عن ظاهر أحوالهم و ذلك أنهم قد تركوا الدنيا ،فهربوا عن الأوطان وهجروا الأخذان ،و ساحوا في البلاد ،و أجاعوا الأكباد ،و أمروا الأجساد ،و لم يأخذوا من الدنيا إلاّ ما لا يجوز تركه من ستر عورة .... و من لبسهم و زيّتهم سمّوا صوفية ، لم يلبسوا لحظوظ النفس ما لان ملمسه و حسن منظره ، وإنّما لبسوا لستر العورة فتحرّوا بالخشن من الشعر و الغليظ من الصوف"[3]

---

[1] محمد زايد ،أدبية النص الصوفي ؛ عالم الكتب الحديث ، إربد ،الأردن ، د. ط ،2010 ،ص 16

[2] ن م ، ن ص

[3] أبو بكر الكلاباذي ،التعرف لمذهب أهل التصوف ،تصحيح : آرثر جون أربري ،مكتبة الخانجي ؛ القاهرة ، ط 2 ،1994م ،ص 05- 06

و يعدّ هذا الرأي هو الأكثر قبولا عند الباحثين من منطلقين اثنين ،تمثّل الأوّل في الاحتجاج بالسّلامة اللّغوية لاشتقاق التّسمية صوفيّة من " الصّوف" لأنّه إن " جعل مأخذه من الصّوف استقام اللّفظ و صحّت العبارة من حيث اللغة" [1]. أما المنطلق الثاني فذو بعد تأويلي باطني ينصرف بظاهر الزيّ الصوفي – الذي كان لباس القوم الصالحين زهادا و عبادا و قبل ذلك أنبياء – إلى معاني سامية بجعله كسلوك ظاهري مقتدى شرفا لخلف خير نسب و سلف ،يستشهد بما روي عن ابن عباس رضي الله عنه حين قال :"لقد سلك فج الرّوحاء سبعون نبيّا حجاجا عليهم ثياب الصوف ،و لقد صلّى في مسجد الخيف سبعون نبيّا"[2] وكذا ما قاله أبو موسى من أنّ النبيّ صلى الله عليه و سلم كان يلبس الصوف و يركب الحمار ،و يأتي مدعاة الفقير[3] ،و أيضا ماقاله الحسن البصري :" لقد أدركنا سبعين بدريا ما كان لباسهم إلاّ الصوف"[4] و استشهادات القوم الداعمين لهذا الرأي كثيرة و ليس يرى في هذا الباب قولا أتمّ و أبين من قول السّراج الطوسي مقرّا بدليل اختياره : "نسبتهم إلى ظاهر اللّبسة لأنّ لبسة الصوف دأب الأنبياء عليهم السلام و شعار الأولياء و الأصفياء ، و يكثر في ذلك الروايات و الأخبار فلمّا أضفتهم إلى ظاهر اللّبسة كان ذلك اسما مجملا عامّا مخبرا عن جميع العلوم و الأعمال و الأخلاق والأحوال الشريفة المحمودة ،ألا ترى أنّ الله تعالى ذكر طائفة من خواص أصحاب عيسى عليهم السلام فنسبهم إلى ظاهر اللبسة فقال عز وجل " و إذ قال الحواريون" الآية ،و كانوا قوما يلبسون البياض فنسبهم الله تعالى إلى ذلك و لم ينسبهم إلى نوع من العلوم و الأعمال و الأحوال التي كانوا بها متوسّمين فكذلك الصوفية عندي و الله أعلم : نسبوا إلى ظاهر اللباس و لم ينسبوا إلى نوع من أنواع العلوم و الأحوال التي هم بها متوسّمون لأنّ لبس الصّوف كان دأب الأنبياء عليهم السلام الصدّيقين ،و شعار المتنسّكين ".[5]

فعلى غرار القياس اللغوي الذي أثبت سلامة نسبة و اشتقاق الصوفية من الصوف يقيم الطوسي حجّته بقياس غير ذلك بناء على كون الظاهر علامة على الباطن " لأن الباطن سلطان الظاهر المستولي عليه و أعمال الباطن مبدأ لأعمال الظاهر ،و أعمال الظاهر آثار عنها ".[6] فظاهر زيّ الصّوفي يحاكي زيّ الصالحين ،أنبياء

---

(1) ن م ،ص 9

(2) صابر طعيمة ،الصوفية – معتقدا و مسلكا – دار عالم الكتاب ،الرياض ،ط2 1985 ، ص20

(3) الكلاباذي ،التعرف لمذهب أهل التصوف ،ص 7

(4) ن م ،ص 7

(5) أبو نصر السراج الطوسي ، اللمع ، تح : عبد الحليم محمود ، طه عبد الباقي سرور ، دار الكتب الحديثة ، مصر ،و مكتبة المثنى بغداد ، 1960 ،ص 41-40

(6) عبد الرحمن بن خلدون ،شفاء السائل لتهذيب المسائل نشره و علق عليه ،الأب أغناطوس عبده خليفة اليسوعي ،المطبعة الكاثوليكية ،بيروت ،دط ،دت ،ص 23

ومتنسكين ما يقيم قياس القوم على سلفهم كأنّهم الفرع عن الأصل و الذي يعضد به الطّوسي هذا القياس حمله دلالة الزيّ على الشّاهد القرآني في دلالة التسمية على صفة الظاهر.

– اشتقاق النسبة من " الصفاء– الصف الأول – أهل الصفة"

إن كان للنّسبة إلى الصوف مصدر لغوي فإنّ أيّ اشتقاق آخر سوف لن يقبل من محمل القياس اللّغوي ومع ذلك تنكّر كثير من الباحثين لهذا الوضع ليقفوا عند فروض حملوا الصوفية دلالة التسمّي بها فكان أن " قالت طائفة إنّما سمّيت الصوفية صوفية لصفاء أسرارها ،و نقاء آثارها ... .و قال بعضهم :الصوفي من صفت لله معاملته فصفت له من الله عز وجل كرامته ،و قال قوم : إنما سموا صوفية لأنهم في الصف الأول بين يدي الله بارتفاع هممهم إليه ،و إقبالهم بقلوبهم عليه و وقوفهم بسرائرهم بين يديه ،و قال قوم إنما سموا صوفية لقرب أوصافهم من أوصاف أهل الصفة* الذين كانوا على عهد رسول الله صل عليه و سلم... "[1].

و عموما جميع هذه النسب تعبّر عن معاني سامية ترتبط بنقاء الباطن ما يوحي بعلو منزلة صاحبها و قدره و رفعته عند الله عز وجل فمن صفا للّه قلبه وجب له الصف الأول ،و أهل الصفة هم أحباء رسول الله و لابد هم أحباء لله و سواء صح نسب الصوفية إليهم أم بطل،هم ليسوا بأحوج إلى انتماء إليهم حتى يثبتوا سلامة و استقامة سمتهم مصداقا لقوله تعالى :**{ تِلْكَ أُمَّةٌ قَدْ خَلَتْ لَهَا مَا كَسَبَتْ وَلَكُم مَّا كَسَبْتُمْ وَلاَ تُسْأَلُونَ عَمَّا كَانُوا يَعْمَلُونَ }**[2] . فللصوفية من أعمال الظاهر و الباطن ما يبوّئهم الصف الأول و يخوّلهم لأن يكونوا " الصفوة" إن هم صدقوا ما ادّعوه،ثمّ إنّ في النسب الإسلامي و المحمدي كفاية.

فمن نسب القوم إلى الصفّة و الصفّ الأوّل " فإنّه عبّر عن أسرارهم و بواطنهم ،و ذلك أنّ من ترك الدنيا و زهد و أعرض عنها صفّا الله سرّه و نوّر قلبه ... ثم من كان لهذه الصفة من صفوة سره ،و طهارة قلبه و نور صدره فهو في الصف الأول ،لأن هذه أوصاف السابقين ".[3]

و لك أن تسترشد الدليل عند قول أبي الفتح البستي موجزا الفكرة شعرا :

---

* أهل الصفة هم :الذين اختصوا بالسّكنى في صفّة مسجد رسول الله صلى الله عليه و على آله (أبو القاسم القشيري ، الرسالة القشيرية ،تح : عبد الحليم محمود بن الشريف ،مطابع مؤسسة دار الشعب ،القاهرة ،مصر ،دط ،1989 ،ص424)،من ضمن هؤلاء بلال الحبشي وأبو ذر..وآخرون من السابقين الأوائل في الإسلام من الصحابة الكرام.

(1) الكلاباذي : التعرف لمذهب اهل التصوف .ص 05

(2) سورة البقرة ؛ الآية : 134

(3) الكلاباذي : التعرف لمذهب اهل التصوف ص 07 – 08

تنازع الناس في الصوفي و اختلفوا فيه و ظنوه مشتقا من الصوف

و لست أنحل هذا الاسم غير فتى صافى فصوفي حتى لقّب الصوفي[1]

و ما أحسن ما جرى على ألسنة بعض القوم الصوفية من قول:

ليس التصوف لبس الصوف ترقعه ولا بكاؤك إن غنى المغنونا

ولا صياحٌ ولا رقصٌ ولا طربٌ ولا اضطراب كأن قد صرت مجنونا

بل التصوف أن تصفو بلا كدرٍ وتتبع الحق والقرآن والدينا

وأن ترى خاشعاً لله مكتئباً على ذنوبك طول الدهر محزونا[2]

– اشتقاق التسمية من " الصّوفة" و "صوفة " :

آل صوفة هم قوم في الجاهلية انقطعوا إلى الله و قطنوا الكعبة ،و كانوا يجيزون الحاج من عرفات و يقال لهم أيضا آل صوفان و آل صفوان ،و كانوا يخدمون الكعبة و يتنسكون ،و كلمة 'صوفة' و ' صوفان' تطلقان على كلّ من ولي من أمر البيت الحرام شيئا من غير أهله تطوّعا منه ،أو قام بشيء من أمر المناسك[3]

– و ' صوفه ' هو أول من انفرد بخدمة الله عند بيته الحرام و اسم الرجل هو : الغوث بن مر بن أدّ و من نسب الصوفية إليه فمن باب مشابهتهم إيّاه في الانقطاع إلى الله[4]

وليس يشهد لهاتين النسبتين قبول عند جمهور الباحثين في شأن التصوف الإسلامي و إنما يؤتى بهما في كتاباتهم من باب بيان تعدد أوجه الرأي في نسب الطائفة الاسمي و اختلاف دروب الاشتقاق له.

– اشتقاق النسبة من " سوفيا" اليونانية :

(1) عبد المنعم خفاجي ، الأدب في التراث الصوفي ،مكتبة غريب، القاهرة ، مصر، د ط ،1980 ، ص25

(2) ن م ،ص 26

(3) عمر فروخ ،التصوف في الإسلام ،دار الكتاب بيروت ، د ط ،1981 ،ص23 ،أبو القاسم جار الله الزّمخشري،أساس البلاغة ،ج1 ،تح ،محمد باسل عيون السود ،منشورات محمد على بيضون ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان ،ط1 ،1998ص 546

(4) ن م ،ص546

عدّ هذا الاشتقاق تكلفا لأنه في كله نكران و جحود للنشأة الإسلامية لهذه المعرفة الصوفية التي يعبر عنها لفظ التصوف و رغم كون" صوفيا تعني الحكمة إلاّ أن المستشرق ثيودور نولدكه ردّ هذا الزعم إذ لاحظ أن السيغما (السين اليونانية) تقلب عند التعريب سينا لا صادا فنحن نقول في" فيلوسوفيا" فلسفة لا فلصفة "[1] و إذا كان المستشرق قد أعرض عن هذه النسبة الأجنبية و استنكرها فإنّ العربي من باب أولى بالصدّ و الردّ و هذا فعلا الذي تظهره المصادر و المراجع العربية في عمومها.

الرأي الثاني: من القائلين بدلالة التسمية على اللقب (لقب الطائفة)

– موقف أبو القاسم القشيري : وسط الجدل القائم ،والنسب الهائم، والصراع المحتدم بين الجماهير الصوفية والفقهية و غيرها بشأن المصادر الاشتقاقية لتسمية "الصوفية"يتجنب القشيري، خوض جدال بذلك الحال الذي خاضه قبله أهل التصوف و من انبروا للتأليف في طريقته و بخاصة علما الصوفية السابقين زمنيا له أبو نصر السّراج الطّوسي و أبوبكر الكلاباذي مؤسّسا رأيا خلافيا مفاده القول بدلالة المفردة صوفية على لقب لطائفة اجتمعت فيها مواصفات معينة." ثم هذه التسمية غلبت على هذه الطائفة فيقال "رجل صوفي" و" للجماعة صوفية و من يتوصّل إلى ذلك يقال له متصوّف و للجماعة متصوّفة" [2] و تخريجه لهذا الرأي كان نتيجة تقليبه أوجه القول في الاشتقاقات و الفروض الموضوعة سلفا و التي ردها نظرا لعدم خضوعها لقياس العربية وبعدها عن مقتضى اللغة ، منها النسبة إلى الصف و الصفاء وأهل الصفّة كما ردّ النسبة إلى الصوف لعدم اختصاص القوم بلبسه[3] مع قبوله قياس اللغة العربية وانتهى إلى القول بأنه "ليس يشهد لهذا الاسم من حيث العربية قياس و لا اشتقاق والأظهر فيه أنه كاللقب[4].

– موقف عبد الرحمن بن خلدون: هو صياغة اتّباعية جديدة لموقف القشيري تصبّ مصبّه ،بيد أنه يجعل من النسبة اللقب دالة في الآن نفسه على مسمى علم الطائفة ليجسد بذلك نوعا من الوسطية في الرأي من خلال كتابه شفاء السائل لتهذيب المسائل و الذي عكف فيه على "كشف الغطا في طريق الصوفية أهل التحقق في التوحيد الذوقي و المعرفة الوجدانية"[5] يقول في شأنهم "فاختصوا بهذا الاسم لقبا لهم و علما عليهم وقد تكلف بعضهم فيه الاشتقاق و لم يساعدهم القياس"[6] مبطلا كل النسب و الفروض التي رد إليها اشتقاق النسبة إلى الجماهير محتجا

(1) عمر فروخ ،التصوف في الإسلام ،د ط ،1981 ،ص 24

(2) أبو القاسم القشيري ، الرسالة القشرية ،ص464

(3) ن م ، ن ص

(4) ن م ، ن ص

(5) عبد الرحمن ابن خلدون ،شفاء السائل لتهذيب المسائل ،ص 21

(6) ن م ،ص77

بحجاج القشيري كعدم اختصاص القوم بلبس الصوف "وإنما فعل ذلك من تشبه بهم و ما لبس الصوف من لبسه منهم إلا تقللا و زهدا"[1] و كذلك رد النسبة إلى أهل الصفّة لاجتماع مانعين يحولان دون قبوله "فأهل الصفّة لم يكونوا مختصين على عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم بطريقة في العبادة[2] بل كانوا أسوة الصحابة في العبادة و القيام بوظائف الشريعة و إنما اختصوا بملازمة المسجد للغربة و الفقر ...هذا مع أن قياس النسب إلى الصفة يأباه" فلا النسبة إلى الصوف و لا أهل الصفة و لا حتى الصفاء ،بل كل نسبة تفترض لا يصح الاعتداد بها من منظور ابن خلدون" فلم يبق إلا أنه لقب وضع لهذه الطائفة علما لهم يتميزون به ثم تصرف في ذلك اللقب بالاشتقاق فقيل متصوف و صوفي والطريقة تصوّف و الجماعة متصوفون و صوفيون"[3] وهذا الموقف من أجل المواقف و أوسطها ورغم ذلك لم يحسم الجدال حول التسمية إلى اليوم عند الباحثين.

ثانيا : الأبعاد و الحدود المعرفية (الإصلاحية)

ليس التصوف وليدا عاديا كان ميلاده نتيجة مخاض طبيعي في زمان و مكان معين مما يمنحه هوية معرفية جلية تلتزم بحدود العبارة اللغوية ،و إنما هو فكر ممتد متأبّ على الحد ،فإن أشكل أمر الفصل في نسبه و اشتقاقه اللغوي ،فلن يسهل القول في مفهومه و حدود معرفته الاصطلاحية،و أقل ما يقال في شأنه أنه مصطلح تجاوز حدود الماهية ،مهما قال القائلون و اجتهد المجتهدون في سبيل تجليته و بيان حده ،تبعا لذلك فقد كثرت التعاريف الموضوعة له و تشعبت مصادرها ،و اصطبغت لغتها و عباراتها الاصطلاحية بالطابع الفكري للفئة المنتجة لها والصادرة عنها ،بدءا بالتعاريف و المفاهيم النظرية الخاصة بالقوم "الصوفية" وصولا إلى اجتهادات الدارسين والمفكرين على اختلاف توجهاتهم و رؤاهم.

1: عند الصوفية

يعزى إلى القوم اللبس الحاصل و الغموض الذي يكتنف مفهوم التصوف ،فعجزهم عن إيفاء المصطلح حقه و مستحقه من الحدّ المفهومي و المعرفي ،وسلوكهم دروبا من التعبير شتى كرس هذا العجز ،وأفضى بدلالة المصطلح إلى التعددية و تيه الهوية ،و لعل نص ابن خلدون يحيطنا إجمالا بهذه الحال و يضعنا أمام حقيقة هذا المشهد المفهومي المتباين عند أهله و بعض صوره يقول :"و قد حاول كثير من القوم العبارة عن معنى التصوف بلفظ جامع يعطي شرح

(1) ن م ،ص78

(2) ن م ، ن ص

(3) ن م ،ص79

معناه،فلم يف بذلك قول من أقوالهم ،فمنهم من عبر بأحوال البداية قال الحريري : التصوف الدخول في كل خلق سنيّ و الخروج من كل خلق دنيّ . و قال القصّاب هو أخلاق كريمة ظهرت في زمان كريم مع رجل كريم ،و منهم من عبر بأحوال النهاية قال الجنيد هو أن يميتك الحق عنك و يحييك به ، و قال رؤيم هو البقاء مع الله على ما يريد لا تملك شيئا و لا يملك شيء ... و منهم من عبّر بعلامة ،قال البغدادي علامة الصوفي الصادق أن يفتقر بعد الغنى و يذل بعد العز و يخفى بعد الشهرة ،و علامة الكاذب على العكس ،و منهم من عبر بأصوله و مبانيه ،قال رؤيم التصوف مبني على ثلاث خصال : التمسك بالفقر و الافتقار و التحقق بالبذل و الإيثار و ترك التعرض و الاختيار و منهم من جعل ذلك الأصل و المبنى واحدا ،قال الكتاني : التصوف خلق فمن زاد في الخلق زاد في التصوف ، و أمثال هذه العبارات كثير و كل واحد منهم يعبر عما وجد و ينطق بحسب مقامه، و الحق أن التصوف لا ينطبق عليه حد واحد ..."[1]

هذه التعددية المفهومية للتصوف قد تحدّث عنها قبل ابن خلدون أصحاب المؤلفات الأولى في الطريقة الصوفية ،ممّن خصّصوا الفصل و الباب للتصوف ماهو ؟،يذكر الطوسي في "اللّمع" باب صفة الصوفية و من هم ؟ مشهدا رديفا حين يقول . و قد أجاب عن التصوف ماهو ؟ جماعة بأجوبة مختلفة ،منهم ابراهيم بن المولد الرقّى قد أجاب عنها بأكثر من مائة جواب".[2] و يعضد هذا القول ما قال به القشيري في الباب الثالث و الاربعين من رسالته المعنون :بـ : "التصوف" : " و تكلم الناس في التصوف ما معناه؟ و في الصوفي من هو ؟فكل عبّر بما وقع له".[3]

أما الشيخ زروق فقد أوصل هذه التعريفات للتصوف في كتابه قواعد التصوف " إلى ألفين بناء على ما أحصاه من عديد الأوجه التي رسم بها قائلا :" قد حد التصوف و رسم بوجوه نحو الألفين ترجع كلها لصدق التوجه إلى الله تعالى".[4]

فتجاوز المصطلح عموما لحدود الماهية عند الصوفية جعل جلّ محاولاتهم لا تعدو أن تكون مجرّد تمظهرات لغوية ،و عبارات اصطلاحية تؤخذ كما هي و بمحملها بساطة و تعقيدا ،و الواقع أنه لما يتأتّى لذوي البصائر حتى اليوم حصرها لصعوبة المهمة ،و لو أنّه قصر الحديث و الاستشهاد بعلم دون غيره و ليكن " الجنيد" فإنّه يحصى له حول ماهية التصوف أقاويل يسلك الواحد منها مسلكا غير سابقه حتى لكأنّه يصرّح بأن لا منتهى للتصوف فيدرك كحقيقة ،و يروى عنه من التعاريف ما مؤدّاه :

---

(1) عبد الرحمن ابن خلدون ،شفاء السائل لتهذيب المسائل ،ص 44 – 45

(2) أبو نصر السراج الطوسي : اللمع ص 47

(3) أبو القاسم القشيري ،الرسالة القشيرية ،ص 464

(4) نقلا عن : نور الهدى الكتاني ،الادب الصوفي في المغرب و الأندلس في عهد الموحدين ،دار الكتب العلمية ،لبنان ،دط ،2008 ،ص08

– " هو أن تكون مع الله تعالى بلا علاقة "[1]

– " تصفية القلب عن موافقة البرية ،و مفارقة الأخلاق الطبيعية ،و إخماد الصفات البشرية ،و مجانبة الدواعي النفسانية ،و منازلة الصفات الروحانية ،و التعلق بالعلوم الحقيقية ،و استعمال ماهو أولى على الأبدية ،و النصح لجميع الأمة ،و الوفاء لله على الحقيقة و إتباع الرسول صل الله عليه و سلم في الشريعة ".[2]

– " حفظ الأوقات ،قال : و هو أن لا يطالع العبد غير حده و لا يوافق غير ربه ،و لا يقارن غير وقته ".[3]

– " لحوق السر بالحق و لا ينال ذلك إلا بفناء النفس عن الأسباب لقوة الروح و القيام مع الحق "[4]

– "عنوة لا صلح فيها "[5].

–" ذكر مع اجتماع ،ووجد مع استماع ،و عمل بلا إتباع "[6].

– و يقول في الصوفي :" إنه كالأرض يطؤها البر و الفاجر ، وكالسحاب يظل كل شيء و كالقطر يسقي كل شيء"[7] ،و في وصف حاله يقول :" إذا رأيت الصوفي يعنى بظاهره فاعلم أن باطنه خراب "[8]

و الصوفية عنده هم "أهل بيت واحد ،لا يدخل فيهم غيرهم "[9].

جملة المفاهيم التي يعرضها الجنيد – كنوذج صوفي – هي الشاهد الأمثل للاضطراب المفهومي ،و التباين والتنوّع ، الذين ألقيا الظلال على المجال المعرفي للتصوف ،فحق له ما قال به الشيخ زروق من أنّ " الاختلاف في الحقيقة الواحدة، إن كثر دلّ على بعد إدراكها"[10] وحق في أهله قول الطوسي :" أنهم معدن جميع العلوم "[11].

---

(1) السراج الطوسي ،اللمع ،ص 45 ،القشيري ،الرسالة القشيرية ص 465

(2) الكلاباذي : التعرف لمذهب اهل التصوف ص 9

(3) ن م،ص 62

(4) ن م ،ص63

(5) القشيري ،الرسالة القشيرية ،ص 446

(6) ن م ،ص446

(7) ن م ،ص446

(8) ن م ، ن ص

(9) ن م ، ن ص

(10) الشيخ زروق ،قواعد التصوف ،نقلا عن : نور الهدى الكتاني : الادب الصوفي في المغرب و الاندلس ص 08

(11) السراج الطوسي ،اللمع ،ص 41

2 :عند غير المتصوفة

اختلفت تعاريف التصوف عند الباحثين و الدارسين و المفكرين على اختلاف مذاهبهم و توجهاتهم لتجمعهم وحدة البنية الفكرية و المرتكزات المعرفية للمعرفة الصوفية و أهلها من يوعز إليهم تباين الأقوال و كثرتها ،و حسب غير المتصوفة من الاجتهاد أن جلّهم ضرب بسهم علّه يصيب من الأمر شيئا ، مستخلصين من جملة ما حواه الموروث الصوفي ما يمكن به للقارئ العادي تشكيل تصور حول هذه المعرفة عملا بالقاعدة الذهبية التي ينص عليها قول القائل :

خد من كتابي ما صفا ودع الذي فيه الكدر

" التصوف رعاية حسن الأدب مع الله في الأعمال الباطنة و الظاهرة بالوقوف عند حدوده مقدما الاهتمام بأفعال القلوب مراقبا خفاياها حريصا بذلك على النجاة [1]..... [و علم التصوف]" من العلوم الشرعية الحادثة في الملة ،و ،و أصله أن طريقة هؤلاء القوم لم تزل عند سلف الأمة و كان كبارها من الصحابة و التابعين من بعدهم طريقه الحق و الهداية و أصلها العكوف على العبادة ،و الانقطاع إلى الله تعالى ،و الإعراض عن زخرف الدنيا و زينتها فيما يقبل عليه الجمهور من لذة و مال و جاه و الإنفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة ،و كان ذلك عاما في الصحابة"[2]

بناء على ما جاء في نص ابن خلدون من تعريف لعلم التصوف و الذي يعمد إليه أغلب الباحثين والدارسين غاية تجلية معناه نجد أن التصوف منهج حياة و طريقة في العبادة أصيلة الإتباع ،تنسحب بجذورها إلى عهده صل الله عليه و سلم ليس بالصورة التي هي عليها عند المتصوفة و الصوفية تماما ،و إنما الأساس الذي أسست عليه طريقة القوم التي مبدؤها حركة الزهد مردّها كتاب الله و سنة رسوله ،و خير ما يختتم به القول أنه "لا تعريفات الصوفية أنفسهم ،و لا تعريفات الدارسين قدماء و محدثين و لا تلك التي حاول المستشرقون رميه ببراثنها قادرة على تقديم تحديد مدقق كامل و شامل لهذه الظاهرة "[3]، واحتوائها تعريفا.

المطلب الثاني : أقسامه

يقول الشيخ زروق في القاعدة 09 من كتابه قواعد التصوف " تعدد وجوه الحسن يقضي بتعدد الاستحسان و حصول الحسن لكل مستحسن ،فمن ثم كان لكل فريق طريق ،فللعامي تصوف حوته كتب المحاسبي ،

(1) عبد الرحمن ،ابن خلدون ،شفاء السائل لتهذيب المسائل ص 15

(2) عبد الرحمن ابن خلدون ،المقدمة ،منشورات علي بيضون ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،لبنان ،ط8 ،2003 ،ص381

(3) محمد زايد ،أدبية النص الصوفي ،ص17

و من نحا نحوه ،و للفقيه تصوف رامه ابن الحاج في مدخله ،و للمحدث تصوف حام حوله ابن العربي في سراجه ، و للعابد تصوف دار عليه الغزالي في مناهجه ،و للمتريض تصوف نبه عليه القشيري في رسالته ، وللناسك تصوف حواه القوت و الإحياء ،للحكيم تصوف أدخله الحاتمي في كتبه ،و للمنطقي تصوف نحا إليه بن سبعين في تأليفه ،و للطبائعي تصوف جاء به البوني في أسراره ،و للأصولي تصوف قام الشاذلي بتحقيقه ،فليعتبر كل بأصله من محله"[1].

إن ما تنص عليه القاعدة من تقسيمات و تفريعات لوجهات نظر و رؤى صوفية متباينة ليست سوى مظهرا من مظاهر التعدد داخل الوحدة ، و معنى هذا أنّ أيّ تقسيم للتصوف سوف لن يبطل مبدأ الوحدة التي تحيل على المصدر الأصيل للمعرفة الصوفية الاسلامية و استئناف الحديث بمقولة الشيخ زروق الجامعة لأسماء أعلام صوفية .في هذا الباب ، هي لفئة لتقليب أوجه الرأي و النظر في مسيرة التصوف الإسلامي منذ عهده القديم وكيف أنّ الظّروف التاريخية قد ساهمت في تطوير هذه الرؤيا الدينية ما أدى لانشطاره إلى تيارين رئيسيين يمثل الثاني امتدادا للأول و تطورا عنه ليتفرّع عنهما فيما بعد طرق وفرق عديدة بحيث تسمى و ترد كل طريقة إلى مبتدعها الأول ،و عموما فقد قسم التصوف إلى اتجاهين واضحين :

- تصوف سني (مرحلة النشأة) : مثّل هذا التصوف المرحلة الأولى لميلاد التصوف الإسلامي و بتعبير آخر ،هو طفولة مهد ،و براءة و أصالة التصوف الإسلامي و صفائه.

- تصوف فلسفي (عرفاني) : مثّل مرحلة امتزاج التصوف الإسلامي بأفكار مستعجلبة من ديانات غير الإسلام وفلسفات غريبة عنه كالهندوسية ،و الزرادشية ،و ....و قد كان ميلاده متأخرا عن التصوف السني الخالص ،و لم يكن يشكل قطيعة معه كما قد يتوهم ،و إنما بقدر ما كان فيه خروج عن الكثير من تعاليم الأول إلا أنه يبقى امتدادا طبيعيا و حادثا له رام أصحابه إحداث تعايش بين فلسفات متقاربة الفكر داخل " **فلسفة الإسلام الدينية**"[2].

أولا : التصوف السني

(1) محمد العمراني ،التصوف و الفلسفة طريقان للحكمة ، مجلة عوارف ،مجلة محكمة متخصصة في الخطاب الصوفي ،عدد مزدوج 5/4 ،مطبعة ألطوبريس ،طنجة ،المغرب ،2006

(2) نقل هذه العبارة محمد زايد في كتابه ادبية النص الصوفي عن رينولد نيكلسون الذي اوردها كتابه الصوفية في الإسلام

يعرّف بأنّه" الذي يتقيد بالقرآن الكريم و السنة النبوية و العناية بالتعبد و الزهد ،و هو يعمل على الملائمة بين الحقيقة و الشريعة "[1]. و قد سمّي سنيّا و كذا سلفيا على ما يبدو توكيد لأصالة مظانه ،ونبعه الصافي قرآن الله و سنة رسوله ؛ القرآن بما حواه من توجيهات حياتية و تدابير إلهية لحماية المملكة الإنسانية ،و السنة النبوية باعتبارها الوريث العملي لكل ذلك بأسوتها محمد صل عليه و سلم نبي الرحمة مصداقا لقوله تعالى :" **لقد كان لكم في رسول الله أسوة حسنة لمن كان يرجو الله و اليوم الآخر و ذكر الله كثيرا** "[2].و الشاهد عند أهله تشديد الجنيد على المتصوفة بضرورة الوعي بهذين الأصلين في قوله :" من لم يحفظ القرآن و لم يكتب الحديث لا يقتدى به في هذا الأمر لأن علمنا هذا مقيد بالكتاب و السنة "[3]و قد تفطن لهذه الحقيقة المهتمون بشؤون التصوف الإسلامي من العرب و هو ما يسجله اعتراف المستشرق ما سينيون بـ" أن هناك في القرآن بذورا صوفية حقيقية ،و هي بذور قابلة لنمو مستقل لا يحتاج إلى إخصاب خارجي "[4] نضيف لكل هذا و بناء على ما استخلصناه من فهم لأصول دعوة الصوفية بتطبيقهم لفحوى الدليل القرآني آيات شاهدات من سورة الحديد استنبطنا منها قواعد صوفية من باب التمثيل و الاستشهاد لا غير :

1. يقول الله تعالى: **" اعلموا أنما الحياة الدنيا لعب و لهو و زينة و تفاخر بينكم ،وتكاثر في الأموال و الأولاد كمثل غيث أعجب الكفار نباته ثم يهيج فتراه مصفرا ثم يكون حطاما و في الآخرة عذاب شديد و مغفرة من الله ورضوان و ما الحياة الدنيا إلا متاع الغرور"**[5].

   القاعدة الصوفية المستنبطة : الزهد في الدنيا لأنها متاع الغرور.

2. يقول الله تعالى :" **ما أصاب من مصيبة في الأرض و لا في أنفسكم إلا في كتاب من قبل أن نبرأها إن ذلك على الله يسير (22) لكيلا تأسوا على ما فاتكم و لا تفرحوا بما آتاكم و الله لا يحب كل مختال فخور (23) "**[6].

   القواعد الصوفية المستنبطة : اطمئنان للرزق و إيمان بحصوله ،و رضا بقضاء الله و عدله و توكل عليه وصبر عند المصائب دونما جزع لأن الصوفي في مأمن مما يخافه الناس.

3. يقول الله تعالى : ﴿ **ثم قفينا على آثارهم برسلنا ،و قفّينا بعيسى بن مريم و آتيناه الإنجيل و جعلنا في قلوب الذين اتبعوه رأفة و رحمة و رهبانية ابتدعوها ما كتبناها عليهم إلا ابتغاء رضوان الله فما رعوها حق رعايتها فأتينا الذين آمنوا منهم أجرهم و كثير منهم فاسقون (27)** ﴾ [1]

---

(1) محمد مرتاض،التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي في الخمسينية الهجرية الثانية ،ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون الجزائر ،دط 2009 ،ص13

(2) سورة الاحزاب ،الآية 21

(3) القشيري ،الرسالة القشيرية ،ص 80

(4) نقلا عن: محمد زايد ،أدبية النص الصوفي ،ص 09

(5) سورة الحديد الآية 20

(6) سورة الحديد الآية 22 – 23

القاعدة الصوفية المستنبطة : مجاهدة النفس و إخلاص المحبة لله وحده و مراعاة عهد الحب له .

هؤلاء الصوفية الذين حاولوا ترسّم خطى السّلف في الطّاعة و العبادة كانوا يعيشون في النشأة الأولى أفرادا في البيئات الإسلامية ،و لم يؤلفوا وحدة فيما بينهم ، لكل منهم طريقته في التعبد و التزام حدود الشرع ولم يكونوا يتأوّلون فيه لأن تصوفهم كان زهدا بعيدا عن تأثير الفلسفة [2] و لكن هذا الزهد الذي مثل القاعدة المتينة للفكر الصوفي علا شأنه عند الصوفية و صار على مراتب يعلو منه البعض على الآخر كما يوضحه صاحب قوت القلوب بقوله ." فمن زهد في نصيبه وملكه من هواه المذموم فهذا هو الزهد المفترض، ومن زهد في نصيبه من المباح وهو فضول الحاجة من كّل شيء، فهذا هو الزهد المفضل يرجع ذلك إلى حظوظ جوارحه التي هي أبواب الدنيا منه وطرقها إليه، فالزهد في محرّماتها هو زهد المسلمين به يحسن إسلامهم، والزهد في شبهاتها هو زهد المتورعين به يكمل إيمانهم، والزهد في حلالها من فضل حاجات النفس هو زهد الزاهدين به يصفو يقينهم "[3]. ومن هذا المنطلق اصطبغ هذا النوع من التصوف بالطابع العلمي و السلوكي و لا يستغرب تسميته على هذه الشاكلة تبعا لذلك، فالإمام الذهبي حين تحدث عن أقسام التصوف و فصل بين نوعين تصوف نظري و تصوف عملي خص هذا التصوف العملي بكونه القائم على الرياضيات و المجاهدات و أخذ النفس بالزهد و التقشف والانقطاع للعبادة،[4] هذا السلوك الحياتي الديني هو الذي ميز طائفة الصوفية من بين جمهور الزهاد على وجه الخصوص ،إذ أن الظهور الأول لهؤلاء القوم حصل " لما فشى الإقبال على الدنيا في القرن الثاني و ما بعده ،و جنح الناس إلى مخالطة الدنيا ،اختص المقبلون على العبادة باسم الصوفية و المتصوفة"[5].

ثم تطور هذا التصوف ابتداء من القرن الثالث الهجري إلى علم شرعي قائم على الجمع بين الفقه والأحوال الباطنية ،و اتجه منذ النصف الأول من هذا القرن اتجاها تربويا "[6] و لم يقف عند حدود العبادة الاتباعية مع دوام التزامه بحدود الشرع لأن ممثليه " صوفية معتدلون في آرائهم يربطون بين تصوفهم و بين الكتاب و السنة بصورة واضحة ، وإن شئت قلت يزنون تصوفهم دائما بميزان الشريعة و كان بعضهم من علمائها المعروفين ، ويغلب على

---

(1) سورة الحديد الآية 27

(2) عبد الحكيم حسان ،التصوف في الشعر العربي ،نشأته و تطوره حتى آخر القرن 03 هجري ،مكتبة الآداب ،القاهرة ،ط2 ،2003 ،ص 64

(3) أبو طالب مكي ،قوت القلوب ،نقلا عن عبد الحكيم حسان ،التصوف في الشعر العربي

(4) صابر طعيمة ،التصوف .، الصوفية معتقدا وسلوكا، ص 38

(5) عبد الرحمن ابن خلدون ،ص 381

(6) الأخضر القويدري : الفكر التربوي الصوفي ،الفكر التربوي الصوفي ،دار نينوى ،سورية ،دط ،2010،ص13

تصوفهم الطابع الأخلاقي"[1]. نمثل لهم بالمحاسبي و الإمام الجنيد ،و الإمام أبو طالب المكي رحمهم الله .... و رابعة العدوية و الإمام القشيري و غيرهم كثير ،جمعتهم كتب الطبقات.

و قد استمر هذا التصوف حتى زمن ظهور التصوف الفلسفي ،بل إن من أتباعه من حارب اهل التصوف الفلسفي ،نذكر منهم على الصعيد الأدبي "ابن خميس " و"ابن الخطيب "، الشاعران و ما كان لهما من معارضة فنية و أدبية تضاف للمعارضة الفكرية و الرؤيوية ،و هدفها كان ضرب التيار الصوفي المتفلسف و تسنين التصوف و شجب البدع المحدثة ،انتقد ابن خميس بشدة ابن سبعين في رسالته الفقيرية و الششتري في رسالته العلمية والبغدادية ،و ركب ابن الخطيب ركب صاحبه في موقفه الذي ضمنه في كتابه " روضة التعريف بالحب الشريف"[2].

ثانيا التصوف الفلسفي

يعرّف بأنّه" ثمرة لمواهب روحانية و تجليات إلهية و يتناول علوم الأحوال التي هي مواريث الاعمال الصالحة و فيه تعمق في بعض المقامات ووصف لها بتعابير و ألفاظ فيها غموض اشتباه و إيهام "[3] أو هو بتعبير أدق :" التصوف الذي يعمد أصحابه إلى مزج أذواقهم الصوفية بأنظارهم العقلية مستخدمين في التعبير عنه مصطلحا فلسفيا استمدوه من مصادر متعددة ... و ثمة طابع عام يطبع هذا التصوف الفلسفي و هو أنه تصوف غامض ذو لغة اصطلاحية خاصة و يحتاج فهمه إلى جهد غير عادي "[4]. فمع أعلام التصوف الفلسفي أو العرفاني امتزجت الفلسفة الفلسفة بالدين فصار للمفاهيم الصوفية أبعادا أعمق غير سابقتها أوغلت إلى حد بعيد في عالم الغيبيات .

بعد ما كان التصوف أول أمره إسلاميا محضا لا تشوبه شائبة في عهده الأول ،تطلب المتصوفة نوعا أعمق من الاطمئنان العقلي و التأويل الفلسفي لما يعتريهم من أحوال و مواجيد ،فوجدوا الذي أرادوا تبعا لهذا الحال في الفلسفة اليونانية و في التفكير الهندي الذي تسرب إليهم من طرق مختلفة [5].

و لم يعد المصدر الإسلامي وحده صاحب الأثر و الفعالية المطلقة في المعرفة الصوفية ،بل اتحدت معه أفكار هي في الحقيقة وليدة فلسفات دينية المرجع تعزى جميعها إلى تدخل العامل الأجنبي في الحياة الروحية العربية كما تدخل في باقي مناحي الحياة الأخرى و الأمر مرتبط بالتطور الزمني الطبيعي.

---

(1) أبو الوفا الغنيمي التفتازاني ،مدخل إلى التصوف الإسلامي ،دار الثقافة للنشر و التوزيع ،القاهرة ، ط3 د،ت ، ص 99

(2) بنظر: محمد العدلوني ،التيار الصوفي المتفلسف و التيار الصوفي المضاد ،مجلة عوارف ،ص56-57-58

(3) نور الهدى الكتاني ،التصوف في الأندلس و المغرب في عهد الموحدين،ص 10

(4) أبو الوفا الغنيمي التغتازاني ،مدخل إلى التصوف الإسلامي ،ص 187

(5) عمر فروخ ،التصوف في الإسلام ،ص 33

" و بما أن الحركات لا تكون أبدا خالصة من المؤثرات الأجنبية فإن التصوف في الإسلام لم يكن لذلك خالصا من عناصر غريبة عنه ،و إن تلك العناصر لم يدع إليها حاجة العرب إلى ما عند غيرهم ،بل اقتضى وجودها في التصوف الإسلامي أن كثيرين من المتصوفة كانوا غير عرب فحملوا معهم إلى الإسلام تخييلات غريبة و رياضات شادة و اعتقادات متفرقة دخل أكثرها فيما بعد في التصوف الإسلامي "[1]،و لا غرو أن هذا التصوف الفلسفي و إن بدا متأثرا بل و متبنيا لأفكار فلسفات غريبة عن الإسلام إلا أنه بقي مستندا إلى الدعامة التي ارساها أصحاب التصوف السني مقدما باعتبارها قوام هذه المعرفة و هي القرآن و السنة ،فهذا أبو يزيد البسطامي رغم أن "أفكاره و مواقفه ،احتوت الكثير من خصائص الفكر الهندي و الفارسي و اليوناني و كان البسطامي بحق ذلك الثيو صوفي الهلليني الذي هيأ الأرضية المناسبة لظهور الحلاج"[2] مع ما بدا في عباراته من شطحات ليس للتصوف عهد بها و أهله نراه مع هذا يعظم الشريعة و يوليها الشأو الكبير نستشف ذلك من قوله :" لو نظرتم إلى رجل أعطى من الكرامات حتى يرتقي في الهواء فلا تغتروا به حتى تنظروا كيف تجدوه عند الأمر و النهي وحفظ الحدود و أداء الشريعة"[3].

إن الذي ميز هذا التصوف و أخرجه عن مسمى التصوف السني فوق كونه هجينا من الفلسفة و الدين إذ "لا يمكن اعتباره فلسفة حيث أنه قائم على الذوق كما لا يمكن اعتباره تصوفا خالصا لأنه يختلف عن التصوف الخالص في أنه معبر عنه بلغة فلسفية و ينحو إلى وضع مذاهب في الوجود أساسا"[4]، مع ما كان لأصحابه من أقاويل استعصت حتى على التأويل ،صحيح أنه للصوفية عموما مصطلحهم الخاص الذي لا يتسنى فهمه للعامة بما يحفظ لهم الأسرار في الأغوار ،و لكن الذي بدا مع هؤلاء فاق الذي عند أولئك و خالفه أحيانا و شتان بين الفريقين ،نعم لهم المصطلح الصوفي الأصيل ،بيد أنه على ما يبدو ما عاد كافيا لاستيعاب حالاتهم ،لقد صارت العبارة عندهم إشارة و زادوا إيغالا في الغموض و التعمية ،ليس لأن لغتهم لا تدرك ألفاظها ،بل الذي عليه الامر ما للغتهم من إحالات رؤيوية قادتهم إليها في المبتدأ و المنتهى حالة السكر والشهود وبلوغهم مقام الكشف فإذا بهم يتلفظون من حيث لا يعون بما ظاهره كفر ما ألب عليهم الجموع وخلق لهم الخصوم ويدخل هذا التلفظ تحت المسمى الآنف ذكره "الشطحيات أو الشطحات"

(1) عمر عمر فروخ ،التصوف في الإسلام ،ص 29

(2) أبو يزيد البسطامي ،المجموعة الصوفية الكاملة و يليها كتاب تأويل الشطح ،تحقيق و تقديم ،قاسم محمد عباس الناشر المدى : ط1 ،2004 ،ص 35

(3) القشيري ،الرسالة القشيرية

(4) أبو الوفا التفتازاني ،مدخل غلى التصوف الإسلامي ،ص187

يقول ابن خلدون في هذا الشأن ممثلا :" وإن صدر عن أحد منهم كلمة من ذلك على سبيل النذور سموه شطحا بمعنى أن حال الغيبة والسكر استولت عليه حتى تكلم بما ليس له الكلام به كما نقل عن ابي يزيد في قوله سبحاني ما أعظم شأني ... و قول رابعة لو وضعت خماري ما بقي بها أحد ..."[1]

و ليس هذا الشطح حكرا على هؤلاء فقد يصدر عن أصحاب التصوف السني مثله وإن نذر لما كان المقام الكشفي و الشهود و الغيبة و السكر قواعد آمن بها الصوفية أجمعون ،بيد أن المتصوفة العرفانيين خاضوا فيه بقوة فالتصق بهم و هاهو الجنيد سيد الطائفة و إمامها يخلق العذر لإحدى شطحات أبي يزيد حيث قال له أناس " إن أبا يزيد أسرف بقوله سبحاني ؟ " ... قال : الرجل مستهلك في شهود الجلال فنطق بما استهلكه لذهوله من رؤيته إياه ... فلم يشهد إلا الحق تعالى فنعته و نطق به "[2]

و المتأمل لظاهر الشطح يجد أغلبه بل قل جله كفر و مروق عن الدين ،فلا يحسن حين هذا ظن بأهله ، وهو ما احتج به معارضوا التصوف و خصومه ووجدوا فيه ذريعة التكفير نستشهد له بشيء منه روى عن أبي يزيد باعتباره سيّد هذا الباب :

- " أنا اللوح المحفوظ " – " أنا ربي الأعلى " – " أنا كل السبعة أنا لا أنا أنا أنا لأني أنا هو أنا أنا هو هو "[3]
- " لإن تراني مرة خير لك من أن ترى ربك ألف مرة "[4]
- " تا الله إن لوائي أعظم من لواء محمد صل عليه و سلم ،لوائي من نور تحته الجان و الجن و الإنس كلهم من النبيين "[5]

و الذي يحسن في حق هذا القول وأمثاله السكوت من باب السلامة و تجنب الحكم الجائر.

و تبقى شطحات أبي يزيد الأشهر ،إذ لم يعرف في تاريخ الصوفية الكثير منها ،حتى ابن عربي رغم تعمقه في المفاهيم العرفانية لم يتلفظ بمثله و هو القائل " و كل من شطح فعن غفلة شطح "[6].

هذا على مستوى العبارات ،أما على مستوى الفكرة ،فإن وجه التميز أو ما انحرف به هؤلاء القوم عن منحى السنيين إحداثهم لمفاهيم ليس للتصوف الإسلامي عهد بها و إنما هي كما علل لها الدارسون من اثار الفلسفات التي

---

(1) عبد الرحمن ابن خلدون ،شفاء السائل لتهذيب المسائل ،ص 49

(2) عبد الحكيم حسان ، التصوف الإسلامي

(3) أبو يزيد البسطامي ،المجموعة الصوفية الكاملة ،و يليها كتاب تأويل الشطح ،تح ،قاسم محمد عباس ،الناشر المدى ،ط1 ،2004 ،ص47

(4) ن م ،ص 49

(5) ن م ،ص 48

(6) محمد بن بريكة ،التصوف الإسلامي من الرمز إلى العرفان ،دار المتون ،الجزائر ط1 ،2006 ،ص 199 – 200

قيل أنها تسببت في ميلاده أصلا و الأظهر انها " فكرة الوحدة " :وحدة الوجود و وحدة الأديان ووحدة الشهود التي نادى بها ابن عربي ،و ابن سبعين و" مبدأ الإتحاد و الحلول " الذي تمثله الحلاج.

المطلب الثالث: أعلام التصوف

للتصوف رجالاته الذين أرسوا قواعده ، ووضعوا له الأصول ، و كتبوا في ذلك الفصول ، حتى إن منهم من نظم الشعر و نبغ فيه شأن الفحول ، و اجتهادات القوم في التأصيل و التفصيل كثيرة ،و إنها بالنظر فعلا لجديرة ، ثم إن طيب سمت أهل المعرفة و الطريقة هؤلاء منظرين كانوا أو متمرسين لتضعنا في مأزق و نحن نبغي الاختيار لبضعة من هؤلاء الأخيار ، غاية الوقوف عند صورة من صور التعريف بالأعلام كما ترسمه خطة البحث و تقتضيه منهجيته ، فمن المعارف و العلوم مالا سبيل لإدراكه إلا من خلال سير أعلامه و لنا في سيرة المصطفى العطرة و علوم الشريعة الإسلامية النيرة المثال الأحق و الأصدق هذا من جهة ،و من جهة ثانية فإنه مثلما تعددت أوجه العبادة عند الأنبياء و الصحابة ثم من بعدهم التابعين واختلفت أشكالها و المعبود واحد أحد ، كذلك التصوف ليس واحدا عند أهله ، ولا غرو ،وقد رأينا كيف تباينت و أشلكت مفاهيمه أول الأمر لذا ارتأينا ثبت هؤلاء الصوفية تحديدا " الجنيد ، الحلاج ، أبو مدين شعيب ، ابن عربي " من جملة القوم الصوفية دون سواهم لينجلي لذوي البصائر التباين الفكري بين هؤلاء و إن جمعتهم وحدة المعرفة الصوفية .

و كثرة الرجال هاهنا تحيطنا بها كتب الطبقات باعتبارها أعظم الاجتهادات التي استفدنا منها إضافة إلى باقي الدراسات المهتمة بشأن السير والتراجم .

أولا – أبو القاسم الجنيد

الجنيد شخصية هامة في تاريخ التصوف الإسلامي و ترجع هذه الأهمية إلى خصوبة آرائه و إلى أنه كان يجمع فيها بين الشريعة و الحقيقة و أنه كان من أهل الرسوخ و التمكين لا من أرباب الاحوال و الشطح فكان مؤثرا للصحو على السكر و للبقاء على الفناء و كان أستاذا قديرا يجمع حوله المريدين ليعلمهم التصوف "[1]

اسمه الكامل هو " الجنيد بن محمد الخزاز القواريري أبو القاسم ، شيخ و قتة و نسيج و حده"[2]، " سيد الطائفة وإمامهم ، أصله من نهاوند و منشؤه و مولده بالعراق ، وأبوه كان يبيع الزجاج فلذلك يقال له القواريري " [3].

---

[1] أبو الوفا الغنيمي التفتازاني ،مدخل غلى التصوف الإسلامي ،ص 116

[2] سراج الدين ابن الملقن ،طبقات الاولياء ،تحقيق ،نور الدين شريبة ،مكتبة الخانجي القاهرة ،ط1 ،ص 126

[3] القشيري ،الرسالة القشيرية ص 78

ولد سنة 215 هـ و توفي والده و هو صغير ، فاعتنى حينها بتربيته خاله الصوفي الجليل سرى السقطي[1] . و قد تفقه على مذهب " أبي ثور " و افتى في حلقته و بحضرته و هو لايزال ابن عشرين سنة ، صحب إلى جانب خاله السرى الحارث المحاسبي و محمد بن علي القصاب[2] و الثلاثة هم من أهم رجال التصوف الذين يعزى إليهم المبلغ الذي بلغه الجنيد بما كان لهم من عظيم الأثر في حياته .

قال عنه أحد تلامذته و هو جعفر الخلدي " لم نر في شيوخنا من اجتمع له علم و حال غير الجنيد إذا رأيت علمه رجحته على علمه"[3] . و لم يثن على الإمام تلامذته و أهل طريقته فحسب و لم تقف شهرته عندهم و دليل ذلك قبوله عند غير الصوفية أيضا فقد روي عن المتكلم المعتزلي أبو القاسم الكعبي قوله : " ما رأيت عيناي مثله كان الكتبة يحضرونه لألفاظه و الفلاسفة لدقة معانيه ، و المتكلمون لعلمه "[4]

و رغم هيبة سيد الطائفة و المنزلة العظيمة التي أنزلها في قلوب الجماهير بحيث صار أشهر من نار على علم و طار ذكره في الأمصار على مر الأزمان إلا أنه لا يعثر له على تأليف و تصانيف في باب العلم و الذي يحفظ له أقوال جليلة تتنزل منزلة الحكم مبثوثة هنا و هناك في بطون المصادر الصوفية رواها عنه تلامذته كمأثورات متفرقات لا غير و كذا جملة نصوص جمعت تحت مسمى "رسائل الجنيد"كتبها لجملة من صحبه.

و هناك من الباحثين من جعل لاختفاء تآليف الجنيد قصدية الإخفاء لأسباب : " السبب الأول في إخفائها خطورة هذه الآراء المخالفة لإجماع أهل الرأي و عدم استقامتها عندهم .... و السبب الآخر هو عدم ثقته في إداعتها بين الناس فكان يحدد جماعة الذين يفضي إليهم بها و لا يجري على تعريفها للناس ، حتى قيل إنه عند موته طلب من تلامذته أن يدفنوا الأوراق ، والسبب الأهم هو أن هذه الحقائق لا تسعفها الكلمات والعبارات التي يعتبرها غير كافية لتوصيل هذه الإشارات و التجارب الروحية .. "[5]

روي عن الجنيد في باب الشعر قوله معرفا العلم التصوف

علم التصوف علم ليس يعرفه إلا أخ فطنة بالحق معروف

---

(1) الأخضر القويدري ،الفكر التربوي الصوفي ،ص 69

(2) القشيري ،الرسالة القشيرية ص 78 .

(3) الجنيد ، رسائل الجنيد ،تحقيق ،علي حسين عبد القادر ،برعي وجداني : القاهرة ،(د،ط) ،1988 م ، المقدمة.

(4) ن م ،(المقدمة) ،ص أ

(5) ن م ، (المقدمة) ،ص أ ب

و ليس يعرفه من ليس يشهده و كيف يشهد ضوء الشمس مكفوف[1]

صوفي بحجم الجنيد ما كان ليعتلي عرش السيادة ويتبوأ منزلته تلك و يحظى بالتقدير و التحبير و الكل يطيب فيه الذكر ، ويحسن فيه الثناء و الشكر لولا أنه أنزل القرآن والسنة المنزل الأسمى من علم التصوف وهو القائل:" علمنا هذا مقيد بأصول الكتاب و السنة " [2] ثم لما صدقت فعاله و خصاله أقواله وصف بالاعتدال حتى آخر لحظة من حياته و على مدار سيرته و مما روي في شأنه عن أبي بكر العطوي قوله " كنت عند الجنيد حين مات فرأيته ختم القرآن ... ثم ابتدأ من البقرة .... و قرأ سبعين آية ثم مات رحمه الله "[3]

و إن صحت الرواية فنعمت الخاتمة و أعظم بها من خاتمة

توفي سنة سبعة و تسعين و مئتين و قيل توفي من آخر ساعة من يوم الجمعة ، و دفن يوم السبت[4]

من أقواله الجليلة رحمة الله عليه رواية يسردها صاحب قوت القلوب أبو طالب المكي:"سئل ذات مرة أيكون لسان بلا قلب ؟ فقال كثير ثم سئل أيكون قلب بلا لسان فأجاب : نعم قد يكون ولكن لسان بلا قلب بلاء وقلب بلا لسان نعمة و إذا كان لسان و قلب فداك الزبد بالنرسيان (يعني العسل)[5] .

ثانيا : أبو مغيث الحسين بن منصور الحلاج

إن كان الجنيد سيد الطائفة فهذا الحلاج شهيدها ، إنه حكاية دم أبيح و جرم فاق وصفه القبيح ، حام حوله النقاش و الجدل و لم يتوصل في شأنه إلى القول الفصل عظم في قتله التنكيل ،واختلفت في حكمه الأقاويل ، بين من له مكفر و منكر و من له منتصر و به مفتخر ، والحجة عند الفريقين واحدة لكنها في الفهم متعارضة ، فالمحب له عذر و احتج له بالسكر ، والمبغض له نادى منه بالحذر و رماه بالكفر و الفجر ، كل هذا لعبارات قالها ، كان الأخذ بظاهرها حجة المكفرين بدعوى ادعاءه الربوبية و لعل هذه الابيات من اقوى أدلة المعارضين يقول فيها :

أنا من أهوى ، ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا

---

[1] أخضر القويدري ،الفكر التربوي الصوفي ،ص 71

[2] القشيري ،الرسالة القشيرية ص 80

[3] ن م ،ص 81

[4] ابو عبد الرحمن السلمي ،طبقات الصوفية ،تحقيق نور الدين شريبة ،مكتبة الخانجي ،القاهرة ،ط3 ،1998 ،ص 156

[5] نقلا عن الاخضر القويدري ،الفكر التربوي الصوفي ،ص 78 .

نحن مذ كنا على عهد الهوى يضرب الأمثال للناس بنا

فإذا أبصرتني أبصرته و إذا أبصرته أبصرتنا[1]

كان هذا الشعر و أمثاله و هو كثير عنده ،المنفذ الذي ولج منه معارضوه مطالبين بهدر و استحلال دمه ، فكان لهم الذي أرادوه من طريق الشرع بناء على رؤية توحيدية حلاجية بدت للقوم انحرافا و كفرا ،وهو ما قرر تسميته بعد نظرية الحلول و الإتحاد الناتجة عن علاقة الإنسان بالله .

نهاية الحلاج كانت مأساة و عارا في تاريخ الصوفية ، طارت بها الأخبار و تم بها الاعتبار و حصل بها الاذّكار و ذاك الذي ابتغاه حكام القرار ،فمن يكون الحلاج ؟

" هو الحسن بن منصور و كنيته أبو مغيث ن وهو من أهل بيضاء فارس ،و نشأ بواسط و العراق ... صحب الجنيد و ابا الحسن النوري وعمر المكي والفوطي و غيرهم ...."[2]

ولد سنة 244 هـ الموافق ل 808 م في قرية الطور الواقعة في الشمال الشرقي لمدينة البيضاء و التي رحل عنها مع أهله إلى واسط ثم تستر أين صحب عبد الله الششتري [3]

لقب بالحلاج لدعاوى منها أن أباه كان يعمل في حلج القطن و منها أنه سمي بحلاج الأسرار لكشفه عن أسرار الموحدين و منها حكايته مع أحد الحلاجين تفاجأ لما دخل دكانه ووجد أنه قد أحلج كل قطنه .[4]

و مهما يكن فالذي يتعين علينا الوعي به و لزوم معرفته حكاية هذا الصوفي مع أهل عصره ثم مع أصحاب التصوف و مشايخه الذين آثر سلوك مدارجهم مبتغيا غير سبيلهم ،و سالكا غير ما سلكوه ،لا معارضة وتصنعا ،و إنما اقتدارا و ابتداعا لنهج تعبدي غذته فلسفة صوفية توحيدية آمن هو بها ،و ناضل في سبيل تبليغها بحيث لم يكن للصوفية قبل عهد بها ،ليشكّل بهذا وحده ظاهرة عرفانية و يعكس شخصية قلقة محيرة ،لا تهنأ على حال ،أسكرها سر الربوبية و ملاك الوحدانية فسلب لبها حتى كان من شأنها الذي كان ،حدا بها الغوص في أمور التوحيد إلى إنكار الإثنية ،متوحدا مع معشوقه فقال معلنا رؤياه تلك :

---

[1] ديوان الحلاج ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطوابين ،وضع الحواشية وعلق عليه ، محمد باسل عيون السود،منشورات محمد علي بيضون ،دار الكتب العلمية ،بيروت، لبنان ، ط2 ،2002 ، ص158

[2] عبد الرحمن السلمي ، طبقات الصوفية ،ص307

[3] سامي مكارم ، الحلاج في ما وراء المعنى والخط واللون ، رياض الريس للكتب والنشر لندن، (د.ط)، (د.ت)، ص17

[4] ن م، ص18

أأنت أم أنا هذا في إلهين حاشاك حاشاك من إثبات إثنين[1]

مجسدا في هذا المقام و بهذه الصورة اضطراب المعرفة الصوفية حقيقة. و لأجل هذا اختلف في شأنه الصوفية " رده أكثر المشايخ و نفوه ،ونفوا أن يكون له قدم في التصوف و قبله من جملتهم أبو العباس بن عطاء ، وأبو عبد الله محمد بن خفيف ،و أبو القاسم ابراهيم بن محمد النصرابادي ،و أثنوا عليه و صححوا له حاله وحكوا منه كلامه ".[2]

سلك الحلاج في طريق معرفته الصوفية منحى مخالفا للمنحى المعروف عند صوفية عصره فتصوف الحلاج كأن لا صلة له بتصوف أستاذه الجنيد "" فقد أصبح التصوف عنده جهادا في سبيل احقاق الحق و لم يعد مسلكا فرديا بين المتصوف و الله فحسب ، إنه جهاد ضد الظلم و الطغيان في المجتمع ".[3]

اشتهر بكثرة أسفاره ، ارتحل إلى مكة أولا يمارس بها رياضاته الروحية و الجسدية ، يجلس في حرم البيت ليلا و نهارا ، لا يبرح مكانه إلا للطهارة و الطواف ، وبتمام السنة قصد الأهواز أين ألقى خرقة التصوف ذلك أنها عنده زي ظاهر للتصوف ليس يعكس شيئا من فحواه ثم غادرها إلى خراسان و ما وراء النهر ، استقر بها خمس سنوات داعيا و مجاهدا ليعود إلى بغداد و التي لم يلبث بها مقيما حتى عاود السفر مجددا قاصدا المشرق أين حل بأرض الهند و كشمير و تركستان متوقفا عند ماصين الواقعة في حدود الصين بعدها يقبل عائدا نحو بغداد منتهى إقامته .[4]

حاز الحلاج ألقاب عديدة بتلك البلاد ، سماه أهل الهند بالمغيث ، وأهل ماصين و تركستان بالمقيت ، وأهل خراسان بالمميز ، و أهل فارس بأبي عبد الله الزاهد و أهل خوزستان بالشيخ حلاج الأسرار و بعض قوم بغداد سموه المصطلم و بالبصرة المحير[5] حصل خلال رحلاته معارف عديدة فجمع " خبر الأقوام والملل و صنف خلالها تصانيف عديدة في الأصول و الفروع و التوحيد ، خلق الإنسان و البيان ، والسياسة و الخلفاء و الوزراء و كيد الشيطان و امر السلطان و اليقين و الوجود و غيرها ، و قد أورد ابن النديم ستة و أربعين عنوانا من مصنفات الحلاج[6] " منها " الطواسين و كتاب الأحرف المحدثة و الأزلية ، وكتاب الظل الممدود و الماء المسكوب ، وكتاب حمل النور، وكتاب

---

(1) ديوان الحلاج ، ص160

(2) عبد الرحمن السلمي، طبقات الصوفية ،307،308

(3) سامي مكارم الحلاج ، ص 25 – 26

(4) ينظر سامي مكارم ،الحلاج

(5) ديوان الحلاج ، ص 78

(6) أماني سليمان داوود ، الأسلوبية الصوفية – دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج – دار مجداوي عمان ، الأردن ، ط1 ،2002، ص9

قل هو الله أحد و كتاب الأبد و المأبود و كتاب قرآن القرآن و كتاب خلق الإنسان و البيان و كتاب كيد الشيطان و كتاب العدل و التوحيد ..."[1]

سيرة الرجل الثائر هذا الحلاج و سلوكه الصوفي الذي بدا انحرافا عن معهود التصوف و ديوع صيته بعرفانيته و سلوكه التوحيدي الذي اتخد له شكلا تعبيريا مضللا للسامع غدت به لغة التصوف عنده أعمق تدليلا ، ثم جرأته في طرح أفكاره ، كل ذلك كتب له قدرا مرعبا لم يكن له فيه اختيار و هو الذي آمن بذلك :

ما حيلة العبد و الأقدار جارية عليه في كل حال أيها الرائي

ألقاه في اليم مكتوفا و قال له إياك إياك أن تبتل بالماء [2]

كان الحلاج قد نجا من الموت بفضل دفاع القاضي بن سريج عنه معارضا القاضي ابن داوود الذي اتهمه بمقولة الإتحاد رافعا أمره إلى محكمة بغداد ليرد عنه ابن سريج التهمة قائلا بأن مثل هذا الاتهام الصوفي ليس من اختصاص المحاكم الرسمية و يحول دون قضاء الإعدام.[3] لكن الموت ظل متربصا به كأنه طالبه ،فقد كتب الوزير حامد بن العباس إلى الخليفة المقتدر مستأذنا إياه في قتله معلنا له كفر الحلاج بإدعائه الربوبية[4] ،حينها أصدر الخليفة الخليفة أمره و مؤداه قوله : "و اضرب به ألف سوط فإن لم يمت فتقدم بقطع يديه و رجليه ثم اضرب رقبته وانصب رأسه و احرق جثته " [5]تم تنفيذ أمر الخليفة في مشهد مرعب و رهيب ليس للمسلمين عهد به ،ذلك أن ليس في دين الإسلام و شريعة محمد تنكيل في القتل ،و هو الذي مارسه هؤلاء في حق مسلم موحد بصرف النظر عن طبيعة توحيده بدعوة شرعية ،فإن كان الذي صدر عن الحلاج كفر فالذي أصدر الحكم و منفذوه مسلمون وكان حري بهم أن يتطلعوا إلى تعاليم ديننا الإسلامي في القصاص و القتل ذلك أولى لهم من اتباع الهوى.

---

[1] فيصل بدير عون ، التصوف الإسلامي – الطريق والرجال – مكتبة سعيد رأفت ، مصر ، (د.ط)،1983 ، ص168

[2] ديوان الحلاج ، ص119

[3] عبد الرحمن بدوي : شخصيات قلقة في الإسلام ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ط2، (د.ت) ، ص70

[4] أماني سليمان داوود، الأسلوبية و الصوفية ، ص23

[5] سامي مكارم ، الحلاج ، ص 54

تم هذا وسط استهجان من فريق و استحسان من فريق آخر فقهاء و صوفية وعامة و من الروايات التي سيقت في شأن الحلاج و الحكم عليه بالكفر رواية تحكي اجابة الحلاج صديقه الشبلي الذي سأله في جامع المنصور فرد عليه الحلاج و قد اخفى عينيه نصف إخفاء بطرف كمه " أنا الحق".[1]

آخر كلمة قالها الحلاج قبل أن يضرب عنقه كما روي " حسب الواجد إفراد الواحد له [2]" و قد أرخ السلمي لوفاته بقوله " قتل ببغداد بباب الطاق يوم الثلاثاء لست بقين من ذي القعدة سنة تسع و ثلثمائة".[3]

ختاما نقول بأنه قد جرى على الحلاج قضاء حكمة العرب القائلة " من الحب ما قتل "و أي حب هذا الذي آل بصاحبه ذاك المآل حجب عقله و ملأ روحه ففاضت بالذي كان و مضت به نحو ساحة الإعلام في ساعة الختام و كله فداء لــ :

أحرف أربعبها هام قبلي و تلاشت بها همومي و فكري

ألف تألف الخلائق بالصف ح و لام على الملامة تجري

ثم ألف زيادة في المعاني ثم هاء بها أهيم و أدري [4]

قتل و " قصارى اعتذار من أحسن الظن به منهم أنه سكر فباح بالسر فوجبت عقوبته".[5]

ثالثا : أبو مدين شعيب

هو " شعيب بن حسين الأندلسي الزاهد أبو مدين شيخ أهل المغرب[6] " تقلد ألقاب عديدة فكان شيخ المشايخ و الجامع بين الحقيقة و الشريعة و صاحب مقام التوكل و القطب الغوث و علم العلماء و الحافظ و المفتي و مخرج الالف شيخ نال أغلب هذه الالقاب ببجاية التي أحبها الشيخ و درس بها أمدا من الزمن [7]و يعتبر رحمه الله من أشهر صوفية القرن السادس الهجري ولد بإشبيلية سنة 492 هجري بالاندلس و تنقل بين فاس و تلمسان طالبا

---

[1] عبد الرحمن بدوي ، شخصيات قلقة في الإسلام ، ص70

[2] سامي مكارم ، الحلاج ، ص62.

[3] عبد الرحمن السلمي ،الطبقات الصوفية ، ص308

[4] ديوان الحلاج ، ص140

[5] عبد الرحمن بن خلدون ، شفاء السائل لتهذيب المسائل ، ص56

[6] ابن الملقن ، طبقات الأولياء ، ص437

[7] مختار حبار ، شعر ابو مدين التلمساني – الرؤيا و التشكيل –منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق (د.ط). 2002،ص11

للعلم و التصوف من رجاله فارتحل لذلك من بلدة إلى اخرى كان نزوله اول الأمر بالعدوة ثم طنجة ثم سبتة ثم مراكش ليحط رحاله بفاس التي كانت أول عهده بعلم التصوف و معقله الأصيل حيث حضر بها مجالس العلماء و تعلم فرائض الوضوء و الصلاة إلى أن قدر له بلوغ مجلس الشيخ أبي الحسن بن حرزهم شيخه الاول ليتعلق قلب الرجل به و تأنس روحه له و يلزم مجلسه و يحفظ عنه .[1]

شغف الشيخ بالتعلم و عطشه لم يرتو بما حصله فظل متحريا لمسالكه و لم يقف عند مجلس بن حرزهم الذي أقرأه " الرعاية لحقوق الله للحارث المحاسب و إحياء علوم الدين للإمام الغزالي ثم تردد على مجلس فقيه فاس وعالمها أبا الحسن بن غالب القرشي و اخذ منه كتاب السنن في الحديث للإمام أبي عيسى الترميذي "[2]

لم يقف أبو مدين عند هذا الحد من الاخذ المتوافر رغم ما استقر عنده من معرفة صوفية و فقهية و إذا كانت بدايته قد بزغت على يد ابن حرزهم فإن شأنه سيعظم على يد شيخ اخر ابتغاه له شيخه الاول حين " قال له يوما قد فتحت لك ستة أقفال و بقي السابع يفتحه لك الشيخ أبو يعزى فاذهب إليه فلما وصل عند الشيخ أبا يعزى تعرض لامتحان قاس لكن صدقه مكنه من النجاح في ذلك الامتحان الذي أصبح فيما بعد قاعدة تربوية في الصبر و المثابرة و التضحية و علو الهمة "[3]

رحل ابو مدبن إلى المشرق حاجا أين التقى عبد القادر الجيلاني و سمع منه ليعود بعدها إلى بجاية حيث أسس مدرسته و منها انتقل إلى تلمسان أين لاقته المنية كان ذلك سنة 583 هجري عن عمر يناهز الخمس وثلاثين سنة[4] . كان من آخر كلامه الحي ثم فاضت روحه[5]

إضافة إلى الذي ذكر في حق الشيخ رحمه الله كان قوالا للحكمة ناظما للشعر بما في ذلك الموشحات والأزجال مفتيا فقيها له مواقف و مخاطبات صوفية على شاكلة مواقف البسطامي و النفري كما كانت له مقالات رمزية و ذكر صاحب الكواكب الذرية أن الشيخ قد ترك تصانييف منها كتاب أسس التوحيد[6] شعره كله آداب و توجيهات للمريدين منه :

---

(1) ينظر : مختار حبار ، شعر أبو مدين التلمساني

(2) ن م ، ص12

(3) الأخضر القويدري ، الفكر التربوي الصوفي ، ص323 – 324

(4) الأخضر القويدري ، الفكر التربوي الصوفي ،ص317 مختار حبار ، شعر أبي مدين التلمساني ، ص13

(5) ابن الملقن ، طبقات الأولياء ، ص438

(6) مختار حبار ، شعر أبي مدين التلمساني ،ص15

ما لذة العيش إلا صحبة الفقرا هم السلاطين و السادات و الامرا

فاصحبهم و تأدب في مجالسهم و خلي حظك مهما قدموك ورا[1]

و حط رأسك و استغفر بلا سبب وقف على قدم الإنصاف معتذرا

و إن بدا منك عيب فاعتذر و أقم وجه اعتذارك عما فيك منك جرى[2]

رابعا : محي الدين بن عربي

جعل هذا الصوفي لشخصه الفرادة في كل شيء " كان فريدا في غزارة الإنتاج الصوفي العميق كان فريدا في تمكنه من الأدب و استخدام الأسلوب الرمزي كان فريدا في مواجهته لبعض الألفاظ العربية الواردة في القرآن و تفسيرها تفسيرا لا نجد له من قبل و من بعد نظير كان فريدا في موقف الأصدقاء و المريدين معه من جهة ووقوف خصومه في وجهه من جهة أخرى "[3]

هو " محمد بن علي بن محمد بن احمد الطائي الحاتمي المرسي محيي الدين أبو بكر ابن عربي نزيل دمشق "[4]

اشتهر بألقاب هي "ابن عربي" "محيي الدين" "الشيخ الأكبر" "ابن افلاطون"[5] عرف في الاندلس باسم ابن ابن سراقة أما في المشرق فعرف بابن عربي من غير أداة التعريف تمييزا له عن القاضي أبو بكر بن العربي [6]

ولد الشيخ في عهد خلافة المستنجد في المشرق يوم 17 رمضان 560 هجري الموافق لـ 28 يوليو 1165 م بمدينة مرسية رحل عنها مع أهله و هو ابن ثماني سنين إلى اشبيلية أين تلقى تربية دينية و أدبية تحدث عنها و عن مشايخها فيما بعد في كتابه [7]

---

[1] أبو مدين شعيب ، الديوان ، نشر مطبعة بن خلدون ، تلمسان ، ص20

[2] ن م ،ص 20

[3] فيصل بوديرعون ، التصوف الإسلامي ،ص256

[4] ابن الملقن ، طبقات الأولياء ، ص470

[5] آسين بلاثيون ، بن عربي – حياته و مذهبه – تر عبد الرحمن بدوي ، وكالة المطبوعات ، الكويت دار القلم ، بيروت ، لبنان ، (د.ط) ، 1979 ، ص5

[6] فيصل بدير عون ، التصوف الإسلامي ،ص266

[7] آسين بلاثيون ، ابن عربي ، ص08،05

ينتمي ابن عربي إلى اسرة غنية و تقية كما يروى في فتوحاته فوالداه كانا صالحين و له عم اسمه عبد الله برزت عليه مواهب صوفية تنبؤية بالإضافة إلى خاليه الذين سلكا طريق الزهد و هما يحي بن يغال و ابو مسلم الخولاني فالاول زهد في السلطان و تخلى عن عرشه بتلمسان و الثاني كان يقضي ليله مجتهدا في اداء العبادات[1]

هذا الوسط الديني هو ما ساعد ابن عربي فيما بعد على سلوكه سلوك درب الصالحين ثم درب العابدين حتى بلوغه مرتبة العارفين بالله ما أهّله لنيل لقب الشّيخ الأكبر الذي ما كان ليحصّله لولا أنّه أوّل أمره قد" عاش مريدا بين أحضان الشيوخ ينهل من علومهم و يسير على هدى مناهجهم "[2] ليصير هو ذاته منارة يهتدي إليها طالبوا المعرفة الصوفية و أهل العرفان.

تلقّف هذا العارف الصوفي العلم من مشايخ كثر في غير قطر إذ لم يعرف له ثبات في موطن و لم يكن ليقف عندما يأخذ من شيخ أو يقرؤه في كتاب بل تراه يترصد معارف القوم أنى و أينما كانت و لا هو بما ناله ارتوى من الأندلس إلى المغرب ثم مصر فالمشرق.

بدا ابن عربي متواضعا أمينا حين راح يذكر في أمانة و وفاء فضائل أولئك المشيخة الذين شيدوا صرحه المعرفي و هنا تصدق في الشيخ مقولة " انه ليس يعرف قيمة أهل الفضل إلاّ أولوا الفضل " من الأسماء التي ذكرها ابن عربي في بدء رحلته المعرفية باشبيلية " موسى بن عمران الميرتلي " الذي لقنه كيفية تلقي الإلهامات الإلهية وابو الحجاج يوسف الشبربلي هو شيخ كرامات علمه الإتصال بالأرواح و جماعة شيوخ غشي مجالسهم منهم يوسف الكومي و شيخين آخرين مختصين في محاسبة الضمير على الافعال و الاقوال هما أبو عبد الله بن المجاهد وابو عبد الله بن قيسوم و قد اضاف إلى طريقتهما المحاسبة على الخواطر هذا بالإضافة إلى نموذج احتدى به في باب الزهد و هو عبد الله المغاوري و حفظ عنه وصاياه و رواها بعدها اعتزل الناس و خلى إلى المقابر مجالسا ومتصلا بالأرواح ليعود إلى إكمال تكوينه المعرفي مع الشيخ ابى العباس العريني أول مرشد روحي له أخذ عنه مذهبه في الزهد و التصوف، و قد نقل آسين بلاثيون هنا قصة عجيبة حدثت لابن عربي مع شيخه أبى العباس تروي قصة التقاء ابن عربي بالخضر عليه السلام و أمره إياه بتصديق الشيخ ابى العباس في الذي يقوله و العودة إلى مجلسه بعدما كان ابن عربي قد ترك مجلس أستاذه و انصرافه عنه معارضا له كما ساق هو القصة في فتوحاته[3].

---

(1) ينظر أسين بلاتيون ، ابن عربي

(2) الأخضر القويدري ، الفكر التربوي الصوفي ،ص359

(3) ينظر أسين بلاتيون ، ابن عربي

ابن عربي لم يكن هو الآخر في مأمن مما رمي به الحلاج و لم يكن موقف الغير منه مغايرا لموقفهم منه بل قد لقي كذلك هذا الصوفي نظير ما لقيه الحلاج و انقسمت حوله الألسنة بين مادحة و قادحة " يصف المناوي خريطة الموقف من ابن عربي و يبين اتجاهاتها و كيف تفرق الناس في شأنه شيعا و سلكوا في امره طرائق قددا فذهبت طائفة إلى أنه زنديق لا صديق و قال قوم انه واسطة الاولياء و رئيس الاصفياء و صار أخرون إلى اعتقاد ولايته و تحريم النظر في كتبه "[1]

و لعل الذي أنجاه من الخاتمة الحلاجية لغته الموغلة في الرمزية بحيث أن معانيه مستعصية على الإدراك يحتاج مريد فهم كتاباته و طالب نهجه المعرفي إلى الاستعانة بالتأويل و الشروح و التي بدورها قد تقصر عن إدراك وبلوغ مقصود الشيخ و ان كان نهجه الصوفي واضحا كما يصرح به في هاته الأبيات التي كانت مطية اتهامه بمقولة وحدة الأديان :

لقد صارَ قلبي قابلاً كلَ صُورةٍ فمرعى لغزلان ودير لرهبان

وبيتٌ لأوثانٍ وكعبةُ طا ئفٍ وألواحُ توراةٍ ومصحفُ قرآن

أدينُ بدينِ الحبِ أنّى توجّهتْ ركائبهُ ، فالحبُّ ديني وإيمَاني"[2]

و الذي يحضر بقوة كطابع عام وسم شعر ابن عربي تحديدا استخدامه لغة العشق و رمز المرأة و الطبيعة للتعبير على معشوقه و حبيبه هو الله حتى بلغ به درجة التظليل.

فاق بتأليفه كبار مؤلفي الإسلام و كما يقول أبو العلا عفيفي في تقديمه لكتاب الشيخ فصوص الحكم :" للشيخ ابى بكر محمد بن علي الملقب بمحيي الدين بن عربي ... من المؤلفات ما لا يكاد العقل يتصور صدوره عن مؤلف واحد ... و لو قيس ابن عربي بغيره من كبار من مؤلفي الإسلام المتفلسفين أمثال ابن سينا و الغزالي لبذهم جميعا في ميدان التأليف من ناحية الكم و الكيف ... أما من ناحية الكم فقد ألف نحوا من مئتين و تسعة و ثمانين كتاب و رسالة على حد قوله ... من بينها الفتوحات الملكية ... و منها تفسيره الكبير للقرآن ... و منها فصوص

[1] عبد الصمد غازي ، القول الصوفي الأكبري بين الإعتقاد والإنتقاد ، مجلة عوارف ، ص298

[2] محيي الدين بن العربي ، ترجمان الأشواق ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ،(د.ط)، 1981–ص44 ،43

الحكم و محاضرة الابرار و إنشاء الدوائر ... و ترجمان الأشواق و غيرها و أما من ناحية الكيف فإن كتب ابن عربي جميعها _ فيما اعلم _ من واد واحد و هو واد التصوف ".[1]

نهاية رحلة ابن عربي التي زار فيها تونس و المشرق (مكة – بغداد – حلب - الموصل) و آسيا الصغرى انتهت في دمشق أين توفي سنة 638 هـ /1240 م و دفن بسفح جبل " ماسيون ".[2]

[1] محيي الدين بن عربي، فصوص الحكم ، تعليق ، أبو العلا عفيفي ،ج1 ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ج 1 (د.ط).(د.ت). ص5-6

[2] فيصل بدير عون ، التصوف الإسلامي ،ص266

المطلب الرابع : اللغة الصوفية بين الرؤية والرؤيا

اللغة مدار كل أمر وهي ليست" مجرد مرآة تعكس الفكر أو وعاء يحمل المعاني بل إنّها الفكر ذاته متجلّيا في وحدة التضايف ، و من ثمّ فلا تناقض بين تصور الثنائية ، و تصور الوحدة ، كل ما هنالك أن ثنائية اللغة والفكر إنما هي باعتبار المظهر فحسب ، و إلا فهما تجليان لحقيقة عينية واحدة ، هي اللغة ظاهرة في الفكر ، والفكر متجسدا في اللغة "[1].

هذا النمط العلائقي الذي يعقد الصلة بين اللغة و الفكر بهذا الشكل البسيط ،هو المسؤول عن خلق الخصوصية و التفرد في أي لغة بصرف النظر عن جنسها ، لذلك فالحديث عن اللغة الصوفية هو حديث في الآن عن الفكر الصوفي و المعرفة الصوفية معا ، في تمايزها عن باقي المعارف و التي تطلبت تقمص لغة الكتابة أو الخطاب الصوفي منطوقه و مكتوبه للنمط الفكري و الرؤيوي خاصتها ، و هو ما اختص به الصوفية و قصدوا إليه بخروجهم عن تعاليم و أطر القول التي درجت عليها الألسن و نسجت في مضمارها الأقلام لتتبدّى للخلق كأنها خرق للمعهود و الإلف ،و ترسل الأحكام في شأن أصحابها ، و تطالهم التّهم من كل الجهات ، طعنا في عقائدهم دون وعي بحقيقة مرادهم و طبيعة مقاصدهم التي آثروا كما اقتضى نهجهم السلفي إخفائها متبينين "قول الإمام الرابع علي زيد العابدين .....:

و رب جوهر علم لو أبوح به لقيل لي : أنت ممّن يعبد الوثنا "[2]

و بلا مراعاة لكنهه التجارب الصوفية التي تقوم أساسا على " تجاوز الظاهر المنظّم في تعاليم و عقائد ، ذلك أنّها تتجه إلى باطن العالم و تعنى بمعناه الخفي أو المستور و على تجاوز المنطق و أحكامه " [3] و هو ما جعلها تبعا لذلك محل جدل و موضع اشتباه و نظر ، وصار النص الصوفي أشبه ما يكون بحقل ملغم يستدعي التعامل معه كلّ احتياطات الحذر كما تصوّره البعض ، وهو الحكم الذي لا بد يصدره في حقه من أتاه معتدا بإملاءات الظاهر مكتفيا بها ، وإن كان هذا الظاهر في النهاية ليس " إلا صورة من صور الباطن "[4]

---

(1) عاطف جودة نصر ،الرمز الشعري عند الصوفية ،المكتب المصري لتوزيع المطبوعات ،القاهرة ،دط ،1998 ،ص67

(2) أدونيس ،الثابت و المتحول ،بحث في الإبداع والإتباع عند العرب ،ج2 ،دار العودة ،بيروت ،ط2 ،1979 ،ص 99

(3) ن م ،ص97

(4) ن م ،ص 98

و الأمر ليس يحتاج أكثر من " تأويل النص بإرجاعه إلى أصله و الكشف عن معناه الحقيقي "[1] و إن كان الاعتراف هنا أمانة بكون فعل التأويل للنص الصوفي قد يعجز أحيانا كثيرة عن إدراك حقيقة لم يبن ولا قصد الإبانة عنها صوفيون من أمثال ابن عربي و بخاصة أن هذا النوع من " التأويل مرتبط بعارف يدرك المعنى الباطن"[2].

و من ثمة فاللغة الصوفية لغة الخطاب الصوفي عموما بحاجة إلى قارئ فطن يحسن الوقوف عند رموزها مؤولا علّه يحصّل من معرفتها و بيانها شيئا من القصد .

الحديث عن اللّغة الصوفية بين ثنائية الرؤية و الرؤيا في إطار ضيق و محدود قد يكون مجازفة و جرأة لأنّه ببساطة لم تقو اللغة العربية بسعة قاموسها على استيعاب تجربة الكتابة الصوفية ، فأربكت المعجم و أحدثت المصطلح و أحارت الفكر ،و أعجزت العقل ، وخالفت ظاهر النقل ، و ما رأينا أهل الرؤى الصوفية قد استكانوا لذلك و ركنوا عنده ،و اللغة الصوفية و إن بدت شكلا واحدا إلا أنها في الحقيقة حصيلة اجتماع كيانات حصلت شكلا أوحد هي : فكرة و رمز ، مصطلح و شطح ، رؤية و رؤيا ، عمق و أفق ، ظاهر و باطن ، هي كلّها مجتمعة مع تفاوتها و تباينها داخل التجربة الصوفية حضورا ، لتقف بالكليّة عند رؤيا موحّدة " فالأشياء في الرؤيا الصوفية مؤتلفة ، مختلفة ، وهي كذلك تتناقض مع اللغة الدينية الشرعية ، حيث الشيء هو ذاته لا غير ، بهذه اللغة تخلق التجربة الصوفية عالما داخل العالم تتكون فيه مخلوقات تولد و تنمو ، تذهب و تجيء ، تخمد و تلهب وفي هذا العالم تتعانق الأزمنة في حاضر حيّ " [3].

هذه هي الرؤية الصوفية التي تتخلق داخل اللغة ،هي إبداع مستمرّ لعوالم لا تتسنّى الرؤية فيها كون "الرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة ، هي إذن تغيير في نظام الأشياء و في النظر إليها " [4]. هي فهم مغاير و سؤال حائر ، هي بحث في أعماق كل شيء و تفتيش عن أي شيء ، هي تأمل مستمر و تحقق غير مستقر ، هي باختصار رحلة بحث الصوفي عن حقيقة تتموضع بين الصحو و السكر ، بين الغيبة و الحضور ، هذا الصوفي الذي نشد الحقيقة في غير ما يرى للناس ظاهرا غير متوسل العقل الذي حصلت به جل المعارف البشرية ، والذي يغدو حجبه مطلبا رئيسيا لبلوغ الحقيقة الصوفية . و إلا حال دونها ف " الصوفية ، لم تعتمد في الوصول إلى الحقيقة المنطق أو العقل و لم تعتمد كذلك الشريعة ، و إنما اعتمدت ما اصطلحت على تسميته بالذوق ،و هو الكشف المباشر

(1) أدونيس ،الثابت المتحول ،ج2 ،ص97

(2) ن م ، ن ص

(3) أدونيس ،الصوفية و السريالية ،دار الساقي ،بيروت ،لبنان ،د ط ،1979 ،ص23

(4) خيرة حمر العين ،جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ،منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دط، 1996 م ،ص50

الذي الذي يتم عبر حال تتلبس الصوفي فتتبدل صفاته و تقوده في حرية تتجاوز الشريعة إلى الحقيقة ،متجهة نحو الكشف عن الله جوهر العالم ، و الفناء فيه "[1].

فمنتهى أمل الصوفي الذي مبعثه شوقه لخالقه هو الاتصال به و الحضور عنده بأي شكل كان . و إن عدنا للحديث عن الرؤية الصوفية داخل اللغة الصوفية كما يتعين قصرنا نظرنا على الآراء و المعتقدات الدينية للمتصوفة وقيدنا أنفسنا بالتعامل معها كحركة دينية إن صح القول تحمل اديولوجيا إسلامية و تتخد لنفسها فهما للدين خاصا ، تأخد بالكتاب و السنة و تحتجّ بأقوال الصحابة ، و تؤمن بالولاية في الصالحين و تعظم شأن المشايخ وتجلّ قدرهم و تصون لغتهم المحفوظة في أقوالهم، سنقف لا بد عند لغة الجنيد و الحارث المحاسبي عند وعظياتهم ومأثور أقوالهم سواء تجلت في صورة نثرية أم شعرية ، هي " الرؤية بمعنى الرؤية الفكرية و السياسية و الإيديولوجية للواقع . لا الرؤيا بالمعنى الميثافيزيقي الحدسي لها الذي ينقل معرفة داخلية مباشرة" [2] فالأولى تقرير لحقائق صوفية والثانية كشف و تجلي ذاتي لها ، وعلى هذا النحو تبدوالمفارقة الجلية بين الاثنين في عالم الفكر و المعرفة الصوفية ، أما في عالم اللغة و على مستوى الخطاب الصوفي الإبداعي فإن " حدوث الرؤية يتم داخل الشروط الموضوعية للإبداع و التي يمكن إدراكها من طرف متلقي الخطاب بعقلانية باعتبارها سمة مشتركة بين الخطابات كلها ، بينما تحدث الرؤيا المكتنزة للغة الصوفية شعرية و نثرية خارج هذه الشروط الموضوعية "[3] و هي بصمة تميزه و العلامة الفارقة التي حادت به عن ضروب القول الإبداعي الأخرى هذا من وجه أما الوجه الآخر للمفارقة فيتمثل في تجاوز الرؤيا لحدود الرؤية إذ نجد أن " تحقق الرؤيا يتمّ بعدم الرؤية، يغيب الوعي الموضوعي لكي يتحقق الوعي الرؤيوي "[4] فحدوث الرؤيا الصوفية إذن بمقتضي هذا الوجه منوط بتجاوز الرؤية بالمفهوم الحسي و الإيديولوجي الواقعي و اختراق حجاب الحس فلا وجود للرؤيا " إلا في حالة انفصال عن عالم المحسوسات "[5] بهذه الرؤيا تمايزت التجربة الصوفية الإسلامية نظريا و عمليا ما يوجب الإقرار بأنه " ليست التجربة الصوفية في إطار اللغة العربية مجرد تجربة في النظر ، إنما هي أيضا و ربما قبل ذلك تجربة في الكتابة إنها نظرة أفصح عنها بالشعر و زنا أو بلغة إبداعية شعرية إضافة إلى لغة البحث النظري و الشرح "[6] "[6] فلا عجب ، بل و على الرحب بقول القائل في هذا الشأن و تكملة للفكرة " إنّ أكبر انعطاف حداثي شهدته

(1) أدونيس ، الثابت و المتحول ،ج2 ،ص99

(2) خيرة حمر العين ،جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ، ص50

(3) الكلام منقول عن الأستاذ عيسى لحيلح في جلسة علمية بمكتبه

(4) ن م

(5) أدونيس ، الثابت و المتحول، ج4 ،ص149

(6) أدونيس ،الصوفية و السيريالية ص 22

العربية بعد القرآن الكريم كان ميلاد اللغة الصوفية "[1] هي لغة خلاّقة و بذا فهي خليقة بأن يقال عنها الذي قيل و يعضد هذا الرأي الموقف النقدي الأدونسي منها حيث جعلها أرقى أشكال الكتابة الإبداعية بعد القرآن الكريم باعتباره " ابداع للعالم بالوحي (من حيث أنه تصور جديد للعالم) و تأسيس له بالكتابة .. يتجاوز الأنواع الأدبية و يخلق نوعا جديدا .. هو وليد رؤيا جديدة للعالم"[2] يقول أدونيس مبينا موقفه من الكتابة الصوفية :" و الكتابة بالمعنى الإبداعي الحديث لم تنشأ إلا في القرن الثامن ، وقد وصلت إلى درجة عالية من النضوج و التنوع مع المتصوفة من أمثال النّفري و التوحيدي "[3] فإذن اللغة الصوفية حسب الناقد صورة حداثية للكتابة الإبداعية .

يتجلّى مع هكذا موقف كيف أنّ اللّغة الصّوفية صنعت لنفسها التميز و التفرد من منطلق رؤيوي باعتباره الجزء الأهم في التجربة الصوفية كونه المعين الذي تصدر عنه هذه اللغة لأجل ذلك " يشبه ابن عربي الرؤيا بالرّحم ، فكما أنّ الجنين يتكون في الرّحم ، كذلك يتكون المعنى في الرؤيا ، فالرؤيا إذن نوع من الإتحاد بالغيب يخلق صورة جديدة للعالم ، أو يخلق العالم من جديد كما يتجدد العالم بالولادة "[4].

يتم هذا الخلق التخييلي و الإبداعي للعالم داخل الرؤيا الصوفية بأساليب تعبيرية خاصة مستحدثة في اللغة و مستلهمة من استكشافات و كشوفات مصدرها التجربة الصوفية في مسعاها الحثيث لمعرفة الوجود و كشف أسراره عمقا و أفقا ،حاول أصحابها خلال ذلك تطويع اللغة و كسر ألفتها بتوظيفات و استخدامات لا قبل ولا عهد لها بها حتى " أفقدوها منطقيتها و موضوعيتها و عقلانيتها ،مع كل هذا لم ينجحوا فجنحوا إلى السماع "[5].

لقد صار " العالم كله بحسب هذه اللغة ،كلام إلهي ،بدا للصوفية نفس أعيان الممكنات باعتبار أن كل ممكن كلمة ... إننا نحن أنفسنا قد كنا على حد تعبير ابن عربي حروفا عاليات لم تقرأ ، و معنى هذا وجوديا أننا كلام و أن العالم كلّه بما فيه من أعيان و ممكنات كلام إلهي واحد ،و لغة مقدّسة تجمع شملنا على الأساس الحقيقي للوجود "[6].

(1) الكلام للأستاذ عيسى لحيلح في جلسة علمية بمكتبه

(2) أدونيس ،الثابت و المتحول ،ج4 ص 19

(3) ن م، ص20

(4) ن م، ص149

(5) الكلام للأستاذ عيسى لحيلح المشرف على المذكرة

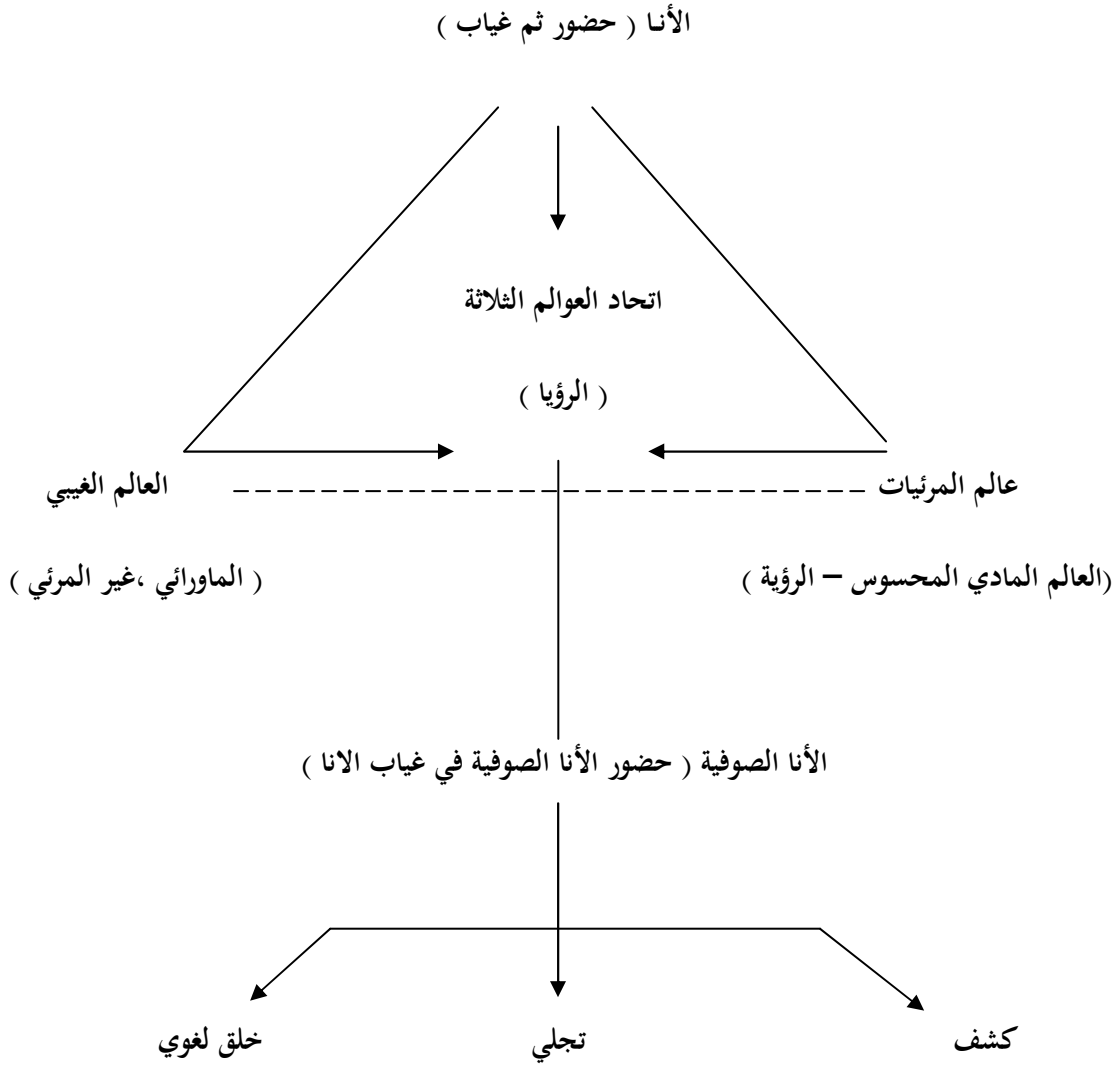
(6) عاطف جودة نصر ،الرمز الشعري عند الصوفية ،ص71

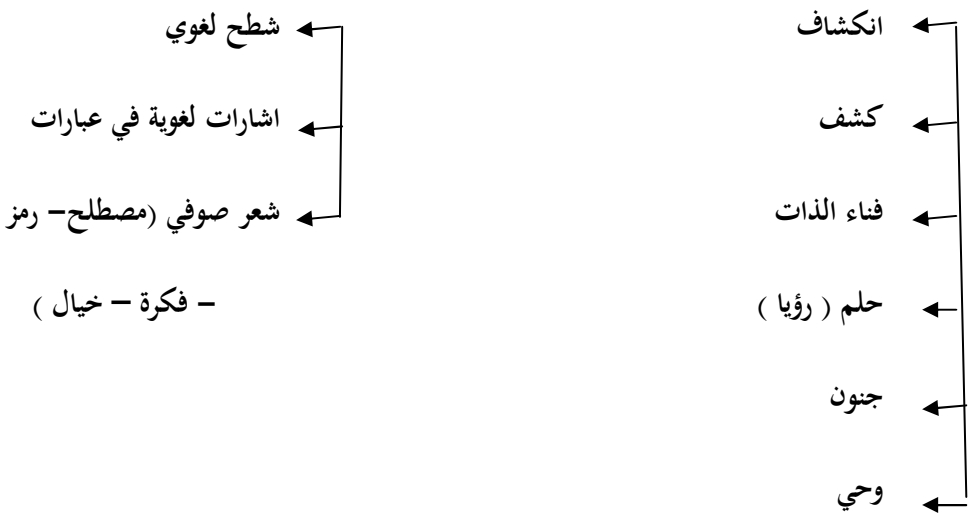
عموما نقول في باب اللغة الصوفية جملة أنه قد" استخدم الصوفيون في كلامهم على الله ،و الوجود، والإنسان و الفن : الشكل ،الأسلوب ،الرمز ،المجاز ،الصورة ،الوزن ،القافية و القارئ يتذوق تجاربهم و يستشف أبعادها عبر فنيتها و هي مستعصية على القارئ الذي يدخلها معتمدا على ظاهرها اللفظي بعبارة ثانية يتعذر الدخول إلى عالم التجربة الصوفية عن طريق عبارتها فالإشارة لا العبارة هو المدخل الرئيسي"[1] فتعلم و معرفة المصطلح الصوفي هو الإجراء الأولي للتعامل مع لغة الصوفي يليه بعد ذلك فعل التأويل فمن يقرأ لابن عربي أو ابن الفارض سيقف مذهولا أمام ظاهر نصه الشعري غزل و تغني بحب و عشق لرمز المرأة الذي يعكس عندهم جملة حقائق منها الذات الإلهية و إن كان ابن عربي قد فاق غيره في الوصف و استن لنفسه مذهبا فنيا أرقى و أبلغ ّفإن كانت اللغة الصوفية السابقة لابن عربي تقوم على استعارة المعجم الغزلي و الخمري القديم للدلالة على الحب الإلهي أي أن الصوفي يقوم بعملية تحويل للدلالة السابقة للألفاظ ،و ذلك بشحنها بدلالات جديدة ترتبط بالتجربة الصوفية ... فإن ابن عربي قام بإبداع لغة جديدة و بهذا حقق نقلة على المستوى اللغوي تماما كما حقق نقلة على مستوى الشهود و النظر الصوفي "[2]

ختاما و توضيحا لجملة ما ذكر نقدم مخططا تعريفيا يختزل مسار تشكل الرؤيا الصوفية و تجسدها كتجربة فردية على مستوى اللغة و الفكر معا.

(1) أدونيس ،الصوفية و السيريالية ،ص24

(2) عبد الحميد هيمة ،الخطاب الصوفي و آليات التأويل – قراءة في الشعر المغاربي المعاصر – دار الأمير خالد ،دعم وزارة الثقافة ،دط ،2014





– تشكل الرؤيا الصوفية –

الفصل الأول :

التصوف بين الدين و الشعر

المبحث الثاني :

التصوف في الشعر العربي القديم و المعاصر

المطلب الأول :

الشعر الصوفي العربي القديم

المطلب الثاني :

الشعر الصوفي الجزائري القديم

المطلب الثالث :

النزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر

المطلب الرابع :

النزعة الصوفية في الشعر الجزائري

المطلب الأول : الشعر الصوفي العربي القديم

اتّخذ الصّوفية الأوائل منذ القرون الأولى ــ زمن ميلاد التّصوف فكرا وسلوكا ــ من لغة الشّعر لسان حالهم ،حيث " رأت الصوفية في الكتابة الشّعرية الوسيلة الأولى للإفصاح عن أسرارها و رأت في اللّغة الشّعرية وسيلة أولى للمعرفة "[1]،فجاء الشعر الصوفي في عهوده الأولى متمثّلا مبادئ القوم ،أخلاقهم وسلوكياتهم ،و حوى نظرتهم الخاصّة للعالم و للأشياء من حولهم من جهة ،و لعلاقتهم بخالقهم الذّي جعلوه المبتدأ و المنتهى في رحلتهم إليه ،وهم الذين سلكوا الطريق الصّوفي و جعلوا لبلوغه الشيخ و المريد ، وعبّدوه بمقامات تصحبها أحوال في رحلة مضنية تباينت الغايات عند أصحابها بعد ذلك فمنهم من يطلب الأنس ،و منهم من يطلب الكشف والتجلّي و هذا راجع للمريد ،و المراد من وراء ذلك القصد واحد و هو الله عزّ و جل .

المتأمل لبداية التصوف كظاهرة و علم حادث في الملّة الإسلامية وفق ما قال به ابن خلدون يجد أنّه تطوّر عن حركة الزّهد ،و الأمر سيّان بالنّسبة للتصوّف في الشّعر و الأدب ،فما الشّعر الصّوفي إلاّ امتداد و تطوّر لقوالب و موضوعات شعرية سابقة عنه ،شكّلت البذور الأولى التي أثمرته و أنمت غراسه ليستوي على سوقه في الصورة التي نجدها عليه عند شعرائه الأوائل، "فالشّعر الصوفي كان من جانب آخر تطوّرا للشّعر الدّيني الإسلامي و تطوّر للغزل العذري المتصوّف الهائم في مسارح الجمال الرّوحي و كان قسما منه تطوّرا لشعر الخمريات في الأدب العربي ،و قسم آخر هو الخاصّ بوصف الذّات الإلهية ،كان تطورا لفن الوصف في أدبنا القديم "[2] ،هاته الأغراض الشعرية مثّلت المناخ الأدبي الصّوفي عموما والشّعري خصوصا ،لأنّ" الأدب الصّوفي مجراه الشعر في الأكثر و النثر في الأقلّ "[3] ،و دراسة الشّعر الصّوفي القديم غالبا ما تكون في إطار تصنيفي زمني على شاكلة ما يلي

(1) أدونيس ،الصوفية و السيريالية ،ص22

(2) عبد المنعم خفاجي ،الأدب في التراث الصوفي ،ص127

(3) عمر فروح ،التصوف في الإسلام ،ص95

- **الدور الأول** : يمثل هذا الدور شعراء القرن الهجري الثاني بأكمله ،و هنا كان الشّعر الصوفي في طور التّكوين لنفسه بنفسه ،في محاولة للنّهوض بتقاليد فنّية و فكريّة تمنحه مشروعية الوجود في أذهان النّاس في صورة موجزة [1].

شعراء هذا القرن كانوا أهل مذهب ،أي أنّهم لم ينظموا الشّعر من باب الموهبة و الاقتدار و لا رياء أو سمعة ،و لا حتى مجاراة لأصحاب النّظم الشّعري للآخرين ،و إنّما عبّروا عن تجربتهم الواقعية حقيقة و صدقا ، وحاولوا نقلها و شهرها ،و لم يكن أقدر من الشّعر في ذلك الزّمن على تحقيق ذلك الإرب ،فكانت البداية زهديات ،وخوف من الآخرة و شوق إلى الله و توق إلى جنته ،و تصوير للواعج النّفس المذنبة ،جاء كلّ ذلك في " أبيات قليلة لكونها تقليدا جديدا يخرج من الدوائر المألوفة للخطاب إلى غير المألوف منها .... إلاّ أنّه لم يلبث أن ارتقى ،و هذا الدّور هو الذي بدأت فيه الدّعوة إلى محبّة الله أوّل عهدها على يد رياح القيسي (ت 180 هـ) و رابعة العدوية في كثير من شعرها المشهور في الحبّ الإلهي".[2] و قد لقّبت رابعة بشهيدة الحبّ الإلهي نظير ما صنعه بها هذا الوجد و هي التي عبدت الله عبادة إحسان لا رهبة و لا رغبة كعبادة العامّة ، من أشهر أبيات الحب الإلهي أبياتها هاته تقول :

أحِبُكَ حُبَّيْنِ حُبَ الهَوىٰ وحُبٌّ لأنَكَ أهْلٌ لِذاكـا

فأمّا الذي هُوَ حُبُّ الهَوى فَشُغْلِي بذِكْرِكَ عَمَّنْ سِواكْـا

وأمّا الذي أنْتَ أهلٌ لَهُ فكشفك للحجب حتّى أراكـا

فلا الحَمْدُ في ذا ولا ذاكَ لي ولكنْ لكَ الحَمْدُ فِي ذا وذاكـا [3]

(1) عبد المنعم خفاجي ،الأدب في التراث الصوفي ،ص167

(2) ياسين بن عبيد ،الشعر الصوفي الجزائري المعاصر – المفاهيم و الإنجازات – سحب الطباعة الشعبية للجيش 2007 ،ص58

(3) عمر فروخ ،التصوف في الإسلام ،ص104

فرابعة جنحت إلى خلق فلسفة في الحبّ و مذهب لم يدرك ،و لا اجترأ أحد على التصريح به قبل و في شرح أبياتها ينقل عمر فروخ عن الغزالي قوله " و لعلّها أرادت بحب الهوى حبّ الله لإحسانه إليها و إنعامه عليها بحظوظ العاجلة و أرادت بحبه لما هو أهل له الحب لجماله و جلاله الذي انكشف لها و هو أعلى الحبّين و أقواهما"[1] ،و مهما يكن من أمر هذا الحبّ فاللافت للنظر أنّ مفهومه استقرّ عند مدلول واحد و هو " التسليم و الرضا واستواء حال العبد في المنع و العطاء ..."[2] و هم الذين اشتهروا به أكثر ولا نقول أنّهم أحدثوا هذا المفهوم إنّما هم الذين مذهبوه لما " نزّهوا حبّهم لله سبحانه عن الأغراض، فأحبّوا ذاته رغبة في التمتّع بجماله صارفين النّظر عن اتّقاء النّار و الحصول على نعيم الجنة لأنهم وجدوا النّعيم المقيم و جنتهم الخالدة في هذا الحبّ الذي ملك عليهم نفوسهم و امتزج بأرواحهم ".[3]

و لا أحد ينكر – أيّا كان . عظمة هذا الحب لله و الذي لا يشهد له مثيل.

- **الدور الثاني** : يشمل القرنين الثالث و الرابع الهجريين ،شهد فيهما الشعر الصوفي نهضة وازدهارا بارزين[4] و لا غرو في ذلك و القرنين كما لا يخفى شهدا ميلاد رجال للتصوّف مثّلوه حقّ تمثّله ،تبنّوه منهجا معتقدا و سلوكا، صاغوه بعد ذلك في لغة شعرية شجيّة ثمّ إنّه من الطبيعي أن يزدهر الشعر الصوفي في هذه المرحلة تماشيا مع تطوّر الفكر الصّوفي و ذيوعه ،و قد أسّس شرعية وجوده قبل .

من أعلامه نذكر أبو تراب عسكر بن الحسين النخشبي ،و أبو الفيض ذي النون المصري ،أبو زكريا يحي بن معاذ الرازي ،أبو عبد الله المغربي و أبو حمزة الخراساني ،و سمنون بن حمزة ،و أبو العباس بن عطاء و أبو علي الروذباري ،و أبو الحسن الحصري ،محمد بن عبد الجبار النّفري ،الشّبلي ... [5]، هؤلاء القوم كان لهم نظم شعري

(1) نقلا عن عمر فروخ ، التصوف في الإسلام ،ص104

(2) عبد الحكيم حسان ،التصوف في الشعر العربي الإسلامي ،ص280

(3) عبد المنعم خفاجي ،الادب في التراث الصوفي ،ص167

(4) ياسين بن عبيد ،الشعر الصوفي الجزائري المعاصر ،ص57

(5) ن م ،ص57 ،58

صوفي متباين الكمّ و الكيف ،استحضروا فيه أناهم الصّوفية و قواعدهم النّظرية و العمليّة ،و قد حاولوا تمثّل منهجهم و دعوتهم التي آمنوا بها دون الجموع ،و بفضلهم تمّ " اكتمال الشّخصية الصّوفية و نضجها و استتباب سلطانها و نفاذ خطابها لأن الوقت أمكن أهلها بمذاهبهم من الاستقرار في الخارطة الثّقافية بالإجمال و أصبح لهم حساب في المنظور الإجتماعي و حتى السّياسي لم يتجاوزه العصر"[1].

و فيما يخص موضوعات الشعر الصوفي آنذاك فلا تنفك تخرج عن تلك التي كانت في نظم السابقين مع بروز للنفحة الصوفية أكثر ،هم جميعا مهتمون ببيان المحبة لله عز وجل و الشوق للقياه ،أودعوها أشعارهم و ما جادت به قرائهم ،من ذلك ما نجده من شعر يجلّي علامات المحبّة ، يقول أبو تراب عسكر بن الحسين النخشبي :

لا تخدعن فللحبيب دلائلُ ولديه من تحف الحبيب وسائلُ

منها تَنَعُّمُهُ بِمُـــرِّ بلائـــه وسـرورُه فـي كـل ما هـو فاعـل

فالمنـع منـه عطيّـة مقبولةٌ والفقـر إكـرام وبـرٌّ عاجـلُ

ومن الدّلائل أن ترى من عزمه طـوع الحبيـب وإن ألح العـاذل[2]

مثل هذه المعاني المبثوثة في الأبيات أو ممّا يقربها و يصبّ في نبع الحبّ الإلهي ،أبيات شهيرة لأبي حمزة الخراساني (ت292) تطفح بالرّوح الصوفية لغة و فكرة يقول :

نهاني حيائي منك أن أكشف الهوى وأغنيتني بالفهم منك عن الكشف

تلطفت في أمري فأبديت شاهدي إلى غائبي واللّطف يدرك باللّطف

(1) ياسين بن عبيد ، الشعر الصوفي الجزائري المعاصر،ص57

(2) عمر فروخ ،التصوف في الإسلام ،ص104

تراءيت لى بالغيب حتى كأنّما تبشّرني بالغيب أنّك في الكفّ

أراك وبي من هيبتي لك وحشة فتؤنسني باللّطف منك وبالعطف

وتحبي محباً أنت في الحبّ حتفه وذا عجب كون الحياة مع الحتف[1]

يمكن القول بأن الطابع العام لشعر هذه المرحلة هو الغزل الذي يندرج في خانة الحب الإلهي وليس الغزل العذري الخاص بالمرأة ،و قد كثرت الأشعار في هذا الضرب ؛فهذا " يحي بن معاذ الرّازي المتوفّى سنة 258 هـ هو كان من أسبق صوفيّة القرن الثّالث إلى الإنشاء فيه فقد روي أنّه من أوائل من أعلن حبه لله في شعر صريح الأسلوب في محل قوله :

طرب الحب على الحب مع الحب يدوم

عجبا لمن رأينا هـ على الحب يلوم

حول حبّ الله ما عشـ ـت مع الشّوق أحوم

وبه أقعد ما عشت حياتي وأقوم[2]

و الأشعار ها هنا تتفاوت طولا و قصرا و إن طالت فحسبها تجاوز العشرة أبيات " فقد تطول المقطوعة في شعر يحي بن معاذ و تتناول حقيقة الحب الإلهي بالشرح ،فمقطوعاته التي يبدؤها بقوله :

كلّ محبوب سوى الله سرف وهموم وغموم وأسف

كلّ محبوب فمنه لي خلف ماخلا الرحمن ما منه خلف

(1) عمر فروخ ،التصوف في الإسلام ،ص106

(2) عبد الحكيم حسان ،التصوف في الشعر العربي الإسلامي ،ص293

تبلغ خمسة عشرة بيتا كما رواها صاحب مصارع العشاق ،و يشرح حقيقة حبّه في آخرها فيقول :

إنّ ذا الحبّ لمن يُعنى به لا بدار ذات لهوٍ وتـــرف

لا و لا الفردوس لا يألفها لا و لا الحوراء من فوق غرف[1]

يمكننا بناء على هذا تصوّر حال الشّعر الصّوفي في ذا الزّمان ، فوجود المقطوعات بدلا عن القصائد دليل على أنّ الشّعر الصّوفيّ الرّصين لما تكتمل أو حتّى تتشكّل صورته بعد رغم كثرةالناظمين فيه نسوق هنا مقطوعة صريحة جدّا في الحبّ الإلهي لأحد أعلام التصوّف و هو" ذي النون المصري" يقول فيها مخاطبا ربه :

حبك قد أرّقني وزاد قلبي سقما

كتمته بالقلب وال أحشاء حتّى انكتما

لا تهتك السّتر الذي ألبستني تكـرّما

ضيّعت نفسي سيدي فردّها مسلمـا[2]

و عموما فإن جلّ المقاطع الشّاهدة على عمق الحبّ الصّوفي تتقاطع في اللّغة و أحيانا في المعاني تقاطعا رهيبا مع الشّعر الغزلي ،استلهم الصوفي من المتغزل رقة ديباجتة و سموّ عواطفه و قوة شاعريته مستثمرا إياها في حبه الأسمى و المتعالي على الحب البشري و المنزّه عن المطامع و الشهوات ،فراح يخاطب الله عز وجل بصيغة الأنثى و استعار لذلك المعجم الغزلي الذي يوحي ظاهره بأن المعشوقة امرأة و ليست هي إلا الذات الإلهية المرموز إليها ،و هو ديدن الصوفية جميعهم لأجل ذلك تبرز ظاهرة رمزية الأسماء الشعرية بكثرة في أغلب أشعارهم ،من ذلك قول أحدهم :

(1) عبد الحكيم حسان ،التصوف في الشعر العربي الإسلامي ،ص294

(2) ن م ،ص

أسميك لبنى في نسيبي تارةً وآونةً سعدى وآونةً ليلى

حذاراً من الواشين أن يفطنوا بنا وإلاّ فمن لبنى فدتك ومن ليلى؟[1]

هذه الظاهرة الرّمزية ستغدو أكثر جلاء مع الأجيال التّالية كبصمة شعرية مميّزة ،و سمة أسلوبية لصيقة بل ملازمة للكتابة الشعرية الصوفية ، آثروا من خلالها . هؤلاء القوم . التلويح و الإشارة إلى مقاصدهم وغاياتهم بدلا عن التصريح و التوضيح ،خروجا عن مألوف القول الشعري.

- **الدور الثالث** : يشمل القرنين الخامس و السادس الهجريين ،ظل الشعر الصوفي فيه محافظا على توجهه ،غلبت عليه موضوعات الحب الإلهي ،و كذا مدح الرسول صل الله عليه و سلم ،و الشوق إلى الأماكن مع الدعوة إلى الفضائل الإسلامية[2] و لا جديد في هذا و لكن ما ميّزه كثرة النّظم وتطوّره على المستوى الفنّي عن قبل بعد رسوخ قدر أصحابه فيه" ثم يشيع فيه الرمز و تكثر الكتابة ،فيصبح التفسير الصوفي لعدد من الأبيات الغزلية على الأكثر أمرا ضروريا [ذلك أن الغزل الشعري مطية بلغ بها الصوفية مأربهم في الحب الإلهي] وفي هذا الدور الرابع أصبح التصوّف فنّا بارزا من فنون الأدب العربي"[3]

أشهر أعلام هذا الدور:" شهاب الدين السهروردي، وأحمد الرفاعي ، وعبد القادر الجيلي، أبومدين شعيب التلمساني، وعبد الرحيم البرعي اليمني ، وأبو عبد الله محمد بن احمد العطار القرشي الأندلسي"[4] هؤلاء كانوا شعراء التصوف العربي بالإضافة إلى آخرين من أصل فارسي فقد شهد العصر ميلاد الأدب الفارسي على يد أعلام شعرية بارزة كانت جديرة بالمنافسة ، ولجت عالم الشعر الصوفي من أوسع أبوابه ،مفتكة لنفسها ألقاب الشهرة، بيد أن بدايته كما الشعر العربي الصوفي كانت بسيطة يقول عمر فروخ في ذلك " بدأ التصوف فى الأدب الفارسي

(1) عبد الحكيم حسان ،التصوف في الشعر العربي الإسلامي ،ص290

(2) عبد المنعم خفاجي ،الادب في التراث الصوفي ،ص168

(3) عمر فروخ ،التصوف في الإسلام ص106

(4) ياسين بن عبيد ،الشعر الصوفي الجزائري المعاصر ،ص58

بداءته الفطرية في شعر شعراء شغفوا بنظم الرباعيات"[1] ولعل ألمع شخصيات هذا الفن الشعري " جلال الدين الرومى، اسماعيل الهروي، فريد الدين العطار، سعدي الشيرازي، عبد الرحمن الجامي...[2]

والمطلع على دواوين شعر هؤلاء الشعراء ممثلي الدور. عربا وفرسا –يجدها فضاءات وجدانية رحبة ،ملؤها العواطف المتأججة، فاضت بها أرواحهم في حالات و مقامات صوفية صرفة ليس ينشد من ورائها سوى القرب والأنس في حضرة المحبوب، والصوفي في ذلك الحال عقله من السكر محجوب ، ربه ومولاه وحده المطلوب والمرغوب، من اليه كله يؤوب، لذلك كان الحب الإلهي أكثر الموضوعات الشعرية تناولا من قبل المتصوفة وليس هذا جديدا بل هو استمرار للنهج الشعري الذى رسمه السابقون ، فهو تطوير واستمرار لجهودهم فحسب، مع شيء من المفارقة بينهما تجلت على مستوى عمق الفكرة وهذا يعود إلى النزعة الفلسفية الطاغية التي نمت أكثر ها هنا، واتخدت لها في الشعر الصوفي مسالك ومنعرجات، ستغدو أكثر جلاء في أشعار الاحقين ولن تلبث أن تصير مذهبا في القول الشعري عند بعضهم و من النمادج الشعرية التي تحضرنا هنا قول البرعي :

إذ ا جن ليلي هام قلبي بذكركم أنوح كما ناح الحمام المطوق

وفوقي سحاب يمطر الهم والأسى وتحتي بحار بالجوى تتدفق

سلوا أم عمرو كيف بات أسيرها تفك الأسارى دونه وهو موثق

فلا هو مقتول ففي الموت راحة ولا هو ممنـون عليه فيعتـق [3]

هذا الأنين الشعري يجلي لنا كيف اجتهد الشاعر الصوفي في بيان الحب والوجد الإلهي معه، فالابيات وصف لحال المكابدة التي يحياها الصوفي المعذب في حب ليس يسلم منه ولا يسكن عنده ، كما ينجلي هنا أيضا حضور

(1) عمر فروخ ،التصوف في الإسلام

(2) ياسين بن عبيد ،ص59

(3) عبد المنعم خفاجي ،الأدب في التراث الصوفي ،ص170

رمز الأنثى التي طالما صاحبت التجربة الشعرية الصوفية والأكيد أنها ليست الأنثى الفعلية من وراء القصد، وانما هي مركز شعري صوفي فحسب .

وإذا قصرنا الحديث عل أكثر المتصوفة إنتاجا شعريا وألمعهم في هذه المرحلة الزمنية، فهو السهروردي رائد فلسفة الإشراق، وشعره صورة صادقة عن الشعر الفلسفي الصوفي، يطفح شعره بهذه الفلسفة عبارة وفكرة، بل ليس شعره إلا تجليا من تجلياتها لأن الاشراق عنده مدار المعرفة الصوفية وسبيلها وهو القائل :

"الإشراق سبيلك اللهم و نحن عبيدك

نعتز بك ولا نتذلل لغيرك

لأنك أنت المبدأ الأول والغاية القصوى"[1]

ومهما يكن فشعر السهروردي صوفي النزعة والفكرة ، ولا ضير في كون صاحبه صوفي الهوى بالمطلق وفق ما تمليه أشعاره ،إلا أن تصوفه ذاك آل به مال الحلاج ، والتهمة تكاد تكون واحدة ؛" والتهمة الظاهرة التي تنسب إليه فهي الاتحاد والقول بأقوال الأقدمين (الفلاسفة اليونانيين) "[2] ، صلب الحلاج وعذب ثم قتل لكن السهروردي قتل مباشرة .

اسمه الكامل:" شهاب الدين يحي بن حبش المعروف بالمقتول أو بالحكيم المقتول قتله الملك الظاهر بن صلاح الدين الأيوبي بحلب في 5 رجب 587 هـ (19 تموز 1191 م) وعمره ثمانية وثلاثون عاما على الأغلب ويقال أن صلاح الدين نفسه أمر بقتله "[3].

(1) عبد المنعم خفاجي ،الأدب في التراث الصوفي ،ص128

(2) عمر فروخ ،التصوف في الإسلام ،ص82

(3) عمر فروخ ، التصوف في الاسلام ،ص81

وعموما فشعر هذه المرحلة باختلاف المرجعيات الفلسفية والفكرية له واحد ، اجتمع حول بيان الحب الإلهي وتصوير مشاعره والتغزل به وتصوير الأشواق للمسجد الحرام ومدح للمصطفى ....

ومن شعر البرعي في هذا الغرض :

تجلتْ لوحدانية الحقِّ أنوارُ فدلتْ على أنَّ الجحودَ هوَ العارُ

فسبحانَ منْ تعنو الوجوهُ لوجههِ ويلقاهُ رهنَ الذلِّ منْ هوَ جبارُ

ومنْ كلِّ شيءٍ خاضعٌ تحتَ قهرهِ تصرفهُ في الطوعِ والقهرِ أقدارُ[1]

– يا راحلين إلى منى بقيادي هيجتموا يوم الرحيل فؤادي

سرتم وسار دليلكم يا وحشتي الشوق أقلقكم وصوت الحادي[2]

- **الدور الرابع** : يمثله قرني الزمان السابع والثامن الهجريين[3] فيه اكتملت صورة الشعر الصوفي واستوى عود قصائد الصوفية ، وأحكم نظمها ،هو ببساطة "قمة نهضته "[4] لأنه في هذا الدور بالتحديد أبانت "ممارسات المتصوفة على وعي عميق بالعالم انطلاقا من الذات شرطا لهذا الوعي ، وتبينت لهم رؤيتها كأصل للمعنى الدائر في انفسهم لا الوسائط الخارجية من شريعة وتاريخ ومعارف "[5]. بمعنى أن التصوف تلون بلون الفكرو الرؤيا التي يحملها المتصوفة ، ولم يعد مجرد اجتهادات وسلوكات دأب عليها القوم.

(1) عبد المنعم خفاجي ،الأدب في التراث الصوفي ،ص170

(2) ن م ،ص171

(3) ياسين بن عبيد ،الشعر الصوفي الجزائري المعاصر ،ص59

(4) عبد المنعم خفاجي ،الادب في التراث الصوفي ،ص171

(5) ياسين بن عبيد ،الشعر الصوفي الجزائري المعاصر ،ص59

لقد صار التصوف فلسفة روحية أكثر منه مجاهدة قلبية ، حتى الحب الإلهي صارت له فلسفة وغدا بنكهة ليست بمثيلة او معهودة ، ماحاد بأهله (الشعراء) إلى تصريف أوجه القول فيه ، ليعلن ابن الفارض وابن عربي وأمثالهما الثورة بلغة الشعر غاية احتواء هذه التجربة الجديدة و العتيدة لغة وفكرة.

التجربة الشعرية الصوفية معلوم أنها لا تخلو من نظر، لهذا جاء هذا الشعر الصوفي لهذا الدور موغلا في التفلسف، لايكاد يفهم دونما وعي بحقيقة تمذهب وفلسفة صاحبه .فأن تقرأ شعرابن عربي وابن الفارض وابن شعيب و الششتري ممكن أما أن تفهم الذي يهمي إليه هؤلاء وأنت خالي الذهن من نظرتهم الصوفية ورؤيتهم فمحال، هم أصحاب الوحدة كما سموا ،تغنوا جميعا بالحب الالهي ولكنهم جعلوا له صورة شعرية عصية على الفهم، ألبسوها حلل لغوية لم تعهد في اللغة العربية،وإنما هي مطية صوفية ،لم يعد هناك حب إلهي صرف، إنما الذي عندهم غزل حادث في الملة هو مذهب المحدثين شعاره العام قول ابن عربي :

أدين بدين الحب أنى توجهت ركائبه فالحب ديني وإيماني

لنا أسوة في بشر هند وأختها وقيس وليلى ثم مي وغيلان[1]

وهو نفس المنحى الذي رسمه ابن الفارض أيضا في قوله :

وعن مذهبي في الحب مالي مذهب وإن ملت يوما عنه فارقت ملتي

ولو خطرت لي في سواك يوما إرادة على خاطري سهوا قضيت بردتي

لك الحكم في أمري فما شئت فاصنعي فلم تك إلا فيك لا عنك رغبتي[2]

(1) ابن عربي ،ترجمان الأشواق ،ص44

(2) ديوان ابن الفارض ،ص52

وليس المحدث هنا فن الغزل وإنما المحدث خروج هذا الغرض الشعري عن منحاه الطبيعي في الشعر العربي ،فبدلا عن أن تكون المرأة هي المتغزل بها صارت الذات العلية من بها وحدها تهيج الأشواق،وفي كل هذا يظل النسق الشعري الغزلي القديم هو الركيزة التي انبنى عليها هذا النموذج الشعري الصوفي ويظل عشاق العرب القدامى أسوة هؤلاء المحبين وهو ما صرح به ابن عربي في البيت الثاني،لذا يطيب للمتغزل الصوفي وهو يبادر حبيبته بالحب ان يستحضر أبطاله وهو الذي يفعله ابن الفارض في شعره أيضا من ذلك قوله:

بفرطِ غرامي ذكرَ قيسٍ بوجدهِ وبَهجتُها لُبْنى ، أمَتُّ، وَأمّتِ

فلمْ أرَ مثلي عاشقاً ذا صبابة ولا مثلها معشوقة ذاتَ بهجة

هيَ البدرُ أوصافاً وذاتي سماؤها سَمَتْ بي إليها همّتي، حينَ هَمّتِ[1]

بلغ الشعراء الصوفية بتصويرهم حبهم لله المبلغ الذي لم يبلغه غيرهم من الشعراء فكأنهم خلقوا له وعاشوا به وليموتوا عليه، أحبوه ، وأفردوه بذلك وحده ، وعانوا الذي عانوه ، وهذه المقطوعة الشعرية لابن الفارض قطعة صادقة لصب متيم يقول :

قلْبي يُحدّثُني بأنّكَ مُتلِفي روحي فداكَ عرفتَ أمْ لمْ تعرف

لم أقضِ حقَّ هَوَاكَ إن كُنتُ الذي لم أقضِ فيهِ أسى ، ومِثلي مَن يَفي

ما لي سِوى روحي، وباذِلُ نفسِهِ في حبِّ منْ يهواهُ ليسَ بمسرفِ

لفَئنْ رَضيتَ بها، فقد أسْعَفْتَني يا خيبةَ المسعى إذا لمْ تسعفِ

يا مانِعي طيبَ المَنامِ، ومانحي ثوبَ السّقامِ بهِ ووجدي المتلفِ

(1) ن م ، ص36

عَطفاً على رمَقي وما أبْقَيْتَ لي منْ جِسميَ المُضْنى وقلبي المُدنَفِ

فالوَجْدُ باقٍ والوِصالُ مُماطِلي والصّبرُ فانٍ واللّقاءُ مُسَوّفي

لم أخلُ من حَسدٍ عليكَ، فلاتُضعْ سَهَري بتَشنيعِ الخَيالِ المُرْجِفِ[1]

وأقل ما يقال في حق شعر صوفي كهذا انه ما شهدت العربية أصدق ولا أنبل من هذه المشاعر، ولا انتهى إلى مسامعها أشجى من هذا الشجو ،ولا أدرك شاعر من فحول الغزل العربي مدرك الشاعر الصوفي وهو يمدح محبوبته، والغرض الشعري واحد، فالشاعر الصوفي ينافس الشاعر القديم في الغزليات والخمريات ويجعل هذين المكونين (المرأة و الخمرة) مقوميين رئيسيين لفنه الشعري ، غير أنه يخلق بهما جوا شعريا وشعوريا غير عادي ، يحجب بلغته الغزلية المقصد، لكن الغاية سامية، كما نجد عند ابن عربي في الترجمان ، بحيث يصعب فهم قوله دونما عودة أو استعانة بالشروح والحواشي يقول متغزلا :

غازلت من غزلي منهن واحدة حسناء ليس لها أخت من البشر

إن أسفرت عن محياها أرتك سنا مثل الغزالة إشراقا بلا عثر

للشمس غرتها لليل طرتها شمس وليل معا من أحسن الصور

فنحن في الليل من ضوء النهار به ونحن في الظهر في ليل من الشعر[2]

إن ظاهر العبارة يضعنا أمام مشهد استعاري من مشاهد الشعر الصوفي، يحضر فيه المعجم الغزلي بقوة وقل بالكلية حتى تعدى ذلك التوظيف له إلى استحداث رؤيا داخلية تشربتها القصيدة الغزلية الجديدة التي آثرت التلويح للقصد بدلا من التصريح وعمدت بالعبارة إلى الإشارة مختزلة من المعاني مالايدركه إلا أهل العرفان الصوفي والدرب

(1) ديوان ابن الفارض ،ص151

(2) ابن عربي ،ترجمان الأشواق ،ص152

واحد، درب المعشوقة الواحدة التي ينشد الجميع وصالها ويكتوي بنار البعد والفراق عنها وهو ما عبر عنه ابن عربي بقوله:

إن الفراق مع الغرام لقائلي صعب الغرام مع اللقاء يهون

مالي عدول في هواها إنها معشوقة حسناء حيث تكون

مازلت أجرع دمعتي من غلتي أخفي الهوى عن عادلي وأصون[1]

ومن أجمل غزليات ابن الفارض قصيدة مطلعها:

أدِرْ ذِكْرَ مَن أهْوى ولو بمَلامِ فإنّ أحاديثَ الحَبيبِ مُدامي

ليَشْهَدَ سَمْعِي مَن أُحبُّ وإن نأى بطَيفِ مَلامٍ لا بطَيفِ مَنام

فلي ذِكْرُها يَحلو على كلّ صيغةٍ وإنْ مَزَجوهُ عُذِّلي بخِصام

كأنّ عَذولي بالوِصالِ مُبَشّرِي وإن كنتُ لم أطمَعْ بِرَدّ سلام

بِرُوحيَ مَن أتلفْتُ روحي بحُبّها فحانَ حِمامي قبلَ يومِ حِمامِي

ومن أجلها طاب افتضاحي ولذّ لي اطْر احي وذلّي بعد عزّ مَقامـي

وفيها حلا لي بعْدَ نُسْكِي تهتُّكي وخَلْعُ عِذاري وارتكابُ أثامي

أُصَلّي فأشدو حين أتلو بِذِكْرِهَا وأطْرَبُ في المحراب وهي إمامي

وبالحَج إن أحرَمتُ لبَيّتُ باسْمها وعنَها أرى الإمساكَ فِطْرَ صيامي[2]

---

(1) ابن عربي ،ترجمان الأشواق ،ص52-53

(2) ابن الفارض ،الديوان ،ص162-163

والحديث عن الشعر الصوفي الغزلي يطول خاصة في حضرة علميه ابن عربي وابن الفارض،وعموما فإن شعرهم لم يقف عند التغني بالحب الإلهي والتغزل بالذات العلية وترجمة أشواقها فحسب ، بل أودعه اصحابه معتقدهم و منتهى تصورهم و مبلغ تأملهم و جملة رؤاهم ، حول الإنسان والعالم الملكوتي ، وعلى هذا الصعيد تم تقسيم فكرهم فيما بعد وحكم عليهم من طرف الجماهير المثقفة ثقافات متباينة (فقهاء ، دارسين) بأنهم أهل الوحدة والإتحاد ليكفروا من قبل البعض كما كفر الحلاج ، ويعذروا من قبل آخرين وتتضارب الأراء في شأنهم انطلاقا من ظاهر قولهم ، ومن النمادج الشعرية لتجلي هذه الفلسفة عندهم نذكر:

إذا ما التقَينا للوَداعِ حسِبتَنا لدَى الضّمّ والتعنيقِ حَرْفاً مشدَّدا

فنحنُ، وإن كنّا مثنّى شخوصُنا، فما تنظرُ الأبصارُ إلاَّ موحَّدا[1]

–أسافر عن علم اليقين لعينيه إلى حقه حيث الحقيقة رحلتي

وأنشدني عني لأرشدني على لساني الى مسترشدي عند نشدتي

وأسالني رفع الحجاب بكشفي الـ نقاب و بي كانت إلى وسيلتي

وأنظر في مرآة حسني كي أرى جمال وجودي في شهودي طلعتي[2]

مثل هذا الشعر كثير عند المتصوفة ن وهم آثروا التعبير عنه بلغة الإشارة لما رأوا من سوء فهمه وتلقيه عند العامة، يقول ابن الفارض معبرا عن هذه الغاية:

– أشَرْتُ بما تُعطي العِبارَة ، والذّي تغطَّى فقدْ أوضحتُهُ بلطيفة [3]

(1) ابن عربي ،ترجمان الأشواق ،ص182

(2) ابن الفارض الديوان ،ص94-95

(3) ن م ،ص92

ختاما نقول بأن هذا الدور هو أقوى أدوار الشعر الصوفي على الإطلاق والذي جعله بهذا الحجم وأعظم منزلة هذا الفن الشعري في ساحة الابداع هما ابن الفارض وابن عربي " اللذين غطيا كل وجود ، فهما صاحبا أعظم الأثار الصوفية على الإطلاق ، فالأول؛ – وهو أشهر شعراء التصوف العربي قرين لجلال الدين الرومي في التصوف الفارسى . حقق للأداء الصوفي في الشعر بإدخاله تقاليد لم تكن سارية وتحقيقه تأثيرات لم تتفق لغيره ، ما لم يحصل أن عرفته تقاليد الشعر قبل.... أما الثاني وان كانت منزلته الأدبية أقل من منزلة صاحبه برأي من يراه كذلك... ينبغي القول أن ابن عربي حقق النقلة التي انتظرتها التجربة الصوفية طويلا على مستوى الكتابة خصوصا ، بمعنى أن تمثيله للخصوصية اللغوية غير قابل للمراجعة "[1] وهو ما يفسر اقتصارنا على الشاهد الشعري عندهما دون غيرهما، في حضور أعلام آخرين كانت لهم مساهمة ونصيب محمود وجدير بالنظر في الممارسة الشعرية.

- **الدور الخامس:** يشتمل القرن الثامن الهجري وما بعده وهو ختام الأدوار[2] ولا يتصور أن يحتفي بشعر صوفي وشعراء كالذين شهدهم الدور السابق ، فإلى اليوم لم يولد لهذا الفن الأدبي أمثال أولئك ،إذ ليس هنالك إلا ابن عربي واحد ، وابن فارض واحد ، كما ليس هناك إلا حلاج واحد ، لأنه "من العسير أن يغطي على ابن الفارض وابن عربي شاعر ضمن بعدهما أو يدوم زعزعة استقرارهما في الوجدان الصوفي والأدبي"[3].

شعر هذا الدور سار في فلك السابق متدبدبا بين ممثليه وإن كانوا قله في هذا الزمن ، وليست القلة وحدها ميزته و إنما ضعفه بالمقارنة مع الذي كان قبله لذلك لم تكتب له الحضوة حتى تتناقله الألسن وتحفظه الذاكرة الشعرية حفظها لما سبق .

(1) ياسين بن عبيد ،الشعر الصوفي الجزائري المعاصر ،ص59-60

(2) ن م ،ص61

(3) ن م ،ص61

أهم أعلامه :عبد الوهاب الشعراني ، عبد الغني النابلسي ، الأميرعبد القادرالجزائري ، يوسف بن اسماعيل النبهاني ،أحمد بن مصطفى العلاوي ... [1].

وظاهر الرأي أن جل أشعار هؤلاء و إنتاجاتهم لم تحفل بجديد يخرجها من بؤرة التقليد ولم تتجاوز "حد التنويع على رموز الإبداع من السالفين "[2]، وهذه الملاحظة العامة تتعلق بالإنتاج الأدبي. وتبقى هناك سمة أخرى لم تطبع الإنتاج و إنما أصحابه ، فما "لفت الإنتباه إلى رموز هذه المرحلة هو كونهم صوفية أولا ثم شعراء من الصنف العادي ثانيا والعكس غير صحيح "[3] لذا من الطبيعي أن لا نجد اهتماما كبيرا من قبل الدارسين بشعر هذه المرحلة .

كل هذه الأدوار الخمسة مجتمعة مثلت المسيرة التاريخية للشعر الصوفي القديم ، من فقره إلى غناه، من حداثة عهده حتى اكتمل نضجه ،وأصبح ذا أساس متين ومكين ، له أسس ومكونات فنية وفكرية ، تمنحه هوية وكيانا صلبا في دائرة الإبداع الأدبي العربي القديم ، وجزءا عظيما من التراث الفكري و الإبداع الإسلامي.

(1) ياسين بن عبيد ،الشعر الصوفي الجزائري المعاصر ،ص61

(2) ن م ،ن ص

(3) ن م ، ن ص

المطلب الثاني: الشعر الصّوفي الجزائري القديم

وجود شعر صوفي قديم حقيقة لا مراء فيها ،مثلما أنّنا لا نماري في القول إنّه كان هناك تصوّف بنوعيه سنّي وفلسفي في الجزائر قديما ، باعتبارها قطرا هاما من أقطار العالم العربي، ولكن أمام هذه الحقيقة المدركة بالكلية ،نقف عاجزين تعوزنا المادة اللازمة لبيان تلك الحال ،وتقريرها بالأدلة القطعية لأنه ببساطة إلى اليوم لا نزال نعاني قلة الموارد المعرفية التي تعود بنا إلى ذلك التراث المغمور في تاريخنا القديم ،ولا يتعلق الأمر بالتصوّف الجزائري وحده ، بل بالتصوّف المغاربي جلّه، نظرا لظروف ومحطات تاريخية مؤلمة عاشها هذا القطر العربي تحت نير المستعمر من جهة ، وسبب آخر يتعلق بهذا الفكر الذي لاقى بعض أهله مصرعهم بسببه لا لشيء إلاّ لسوء فهم نتج عن جملة ما قالوه صوفيّة ،وقد كان هذا كافيا لانصراف المدوّنين عنه وإهماله ليظل تعاطيه وحفظه حكرا على الزّوايا كما سيأتي من جهة ثانية ، ومع هذا تبقى هناك بعض الدراسات والمصادر التي تحوي نماذج لأشعار متصوفينا القدامى وتسرد سيرهم وشيئا من أخبارهم دون إطالة الحديث عن ذلك ، ودون أن تفرد كل قطر عربي بدراسة مستقلة، ويتعلق الأمر بالكتب الثلاثة : "التشوق إلى رجال التصوف ،وعنوان الدراية، والبستان في ذكر الأولياء "[1]. ومع ما فيها إلا أنها تظل "فقيرة في معلوماتها المتصلة بالشعر الصوفي"[2] ولكن إليها يعزى فضل وعينا بكثير من الحقائق تعلقت بمتصوفي المغرب العربي وبأن " هذا النوع من الشعر كان كثيرا في المغرب العربي خاصة في القرن السابع الهجري"[3].

والحديث عن الشّعر الصّوفي الجزائري القديم يقتضي بداية التعرّض للظروف التي أفرزته والمناخ العام الذي تولّدت داخله، والبيئة التي احتضنته، وبالمختصر، التاريخ الثقافي العام الذي منحه شرعية الوجود.والثابت أنّه خضع لنفس التطورالتاريخي للتصوف العربي عامة "فالمرحلة الأولى كانت عبارة عن زهد وتقشف خاصة في القرنين الأولين للهجرة، أما الثانية فكانت تقليدا أو اقتفاء لها ولكن المرحلة الثالثة كانت أوغل في التصوف الخالص منها إلى الزهد ،

(1) عبد الحميد هيمة ،الخطاب الصوفي و آليات التأويل ،ص154

(2) ن م ن ص

(3) ن م ، ن ص

و في المرحلة الثالثة ظهرت الطرق الصوفية ،وتبلورت اتجاهاتها وطقوسها الخاصة منذ القرن الخامس الهجري ،ثم جاءت المرحلة الأخيرة التي استمرت في العصر الحديث وهي التي سادت فيها المبالغة في الشطح،وتعقدت فيها طقوس المتصوفة ، وكثر من يدّعي الكرامات وامتلأت بالمجذوبين، وغزت فكرة الوجود البيئات الصوفية"[1] جلّ هذه الأطوار مرّ بها التصوّف الجزائري في نشأته ،ولكن ليس بنفس السّيرورة الزمنية ، فأولئك الزهاد والمتنسّكون الأوائل الذين عرفوا في تاريخ التصوف الإسلامي في القرنين الأول والثاني ينتمون إلى المشرق العربي موطن الرسالة، ولسنا ندّعي وجود أمثالهم في المغرب العربي عامة والجزائر خاصة ، وهي التي لم تستقرّ بها الروح الإسلامية كما ينبغي بعد.

والحقّ أنّ هذا الأمر لا يصدق في حق الشعر الصوفي ، لأنّ الشعر الصّوفي الخالص ، تأخّر ظهوره في البلاد العربية كلها إلى حين ظهور المتصوّفة أمثال "الحلاّج والنّفري وابن الفارض وابن عربي"، وهي الفترة تقريبا التي شهدت ظهور شعراء التصوف الجزائري الأوائل من قبيل :"أبي مدين شعيب" (وإن لم يكن جزائري المولد) ومن بعده "عفيف الدين التلمساني" كأبرز قامتين شعريتين في بلدنا،بما كان لهما من إبداعات شعرية عبّرت بقوّة عن عمق التجربة الصّوفية وتغلغلها في البيئة الجزائرية ، والتي تظل دائما خاضعة لظروف ومؤثرات العصر ، والإشارة هنا تخص الفكر الصوفي الطرقي الذي غمر بلادنا في فترة من فترات تاريخها القديم ،وامتد إلى الحديث كما يحفظه التاريخ فقد" كان لسقوط الخلافة الإسلامية ، وما تبعه من انهيار في المجتمع العربي الإسلامي ، وما صاحب ذلك من فقدان الاستقرار المادي في الدين ، فانصرف النّاس إلى الآخرة ويئسوا من العدالة الاجتماعية في الأرض فأمّلوها في السماء ، وكان هذا السقوط بداية مرحلة طويلة للفكر الصوفي الذي أصبح غداء الناس من مختلف الطبقات وزاد من انتشاره حكم الأتراك الذي جنح إلى الاستبداد مما يحتاج معه إلى أن يبعد الناس عن السياسة والتفكير في واقعهم المؤلم فغرقوا في الزهد والتصوف إلى الأذقان مما شجع الطرق الصوفية على الانتشار في العالم الإسلامي بوجه عام "[2]

(1) عبد الله ركيبي ،الشعر الديني الجزائري الحديث –الشعر الديني الصوفي – دار الكتاب العربي ،الجزائر ،ج1 ،(د،ط) ،(د،ت) ،ص241،242

(2) عبد الله ركيبي ،الشعر الديني الجزائري الحديث ،ص242

ذلك المزاج الفكري والمناخ الثقافي بكل ما فيه هو ما حفز إذن على نشاط الفكر الصوفي في الجزائر، ومن ثمة تخلقت داخله تجربة إبداعية صوفية، تأثرت وأثرت في تجارب عربية أخرى" لذلك جاء شعر المغاربة مشابها للشعر الصوفي بالمشرق نتيجة للتأثر المتبادل بينهما ، فكما تأثر المغاربة بالمشارقة فقد أثروا فيهم كذلك"[1] لدرجة أنّ بعض الباحثين قال بأنّ "ابن عربي كان يقول بأنّ شيخه أبا مدين قال بوحدة الوجود وعد نفسه....تلميذ أبي مدين في هذه الفكرة وفي غيرها من الآراء الفلسفية"[2] عند كليهما.

إنّ التصوّف الجزائري وإن لم يكن قديما قدم التصوف العربي في بعض بلادها إلاّ أنّه يعود إلى فترة مبكّرة من التّاريخ حيث " ظهر المتصوفة في الجزائر قبل عصر الأتراك وأثناءه ألّفوا في التصوف شعرا ونثرا،وتركوا تراثا ضخما من الأدب الصوفي إلى درجة يمكن معها القول بأن العالم الذي لم يؤلف في التصوف أو الشاعر الذي لم ينشد فيه قصائد فصيحة أو عامية لا يتمتع بحظوة لدى العلماء أوبين الناس"[3] ليكون للإبداع الجزائري سهم في التراث الصوفي العربي عموما.

ما يميز الشعر الصوفي الجزائري نشوءه في ظل الزوايا وتحت أسقف الطرق وبين جدرانها مستوحيا نماذجه من تراث السابقين من باب محاولة التقليد والاحتذاء،فكرا وموضوعا وأسلوبا ، لتبقي الزّاوية الحضن الأمين الذي ترعرع في حفظه الشعر الصوفي إلى جانب فن المديح الديني ،[4] هذا الفكر الطرقي الذي بسط سلطانه على امتداد أزمنة في بلادنا لا نزال نحيا آثاره ومأثوراته إلى اليوم لاتصاله الوثيق والمباشر بالأوساط الشعبية وقربه الروحي منها لذلك أشرنا

(1) عبد الحميد هيمة ،الخطاب الصوفي و آليات التأويل ،ص155

(2) عبد الله ركيبي ،الشعر الديني الجزائري الحديث ،ص245

(3) ن م ،ص242

(4) ن م ،ص245

سابقا إلى أنّه من ضمن أسباب "انتشار التصوف بالجزائر ....كثرة الطرق والزوايا الصوفية إلى حد يصعب معه تعدادها، ولكن أهمها هي: الرحمانية ،القادرية ،الشادلية، العيساوية، الدرقانية ،السنوسية والتيجانية وغيرها..."[1]

أبرز أعلام الشعر الصوفي الجزائرى القديم ثلّة اشتهرت وأخرى غمرت، والمشهورون ممّن تذكرهم دراسات باحثينا اليوم" أبو مدين شعيب، عفيف الدين التلمساني (610-690 هـ) عبد الرحمن الثعالبي، الشعرانين عبد الرحمن الملقب ببوقبرين،والسنوسي ،وابن أبي حجلة والتلمساني الأنصاري ..."[2] إبداعاتهم متفاوتة ؛ منها ما جمع في ديوان كما هو الحال عند أبي مدين وعفيف الدين التلمساني لوفرة المادة الشّعريّة خاصّتهما ،ومنها ما جاء في شكل مقطوعات وأبيات هنا وهناك ، وقد تكون مجموعة وما بلغتها أيدينا وأيادي دارسينا ،ومنه لا يتسنّى لنا الحكم عليه ما دام أنّ الأدلّة الماديّة والشواهد الخاصّة بها قليلة وواقعنا اليوم يشهد بأن البحوث والدراسات الخاصة بالتصوف الجزائري قليلة ، وهي حديثة العهد وأغلبها رسائل أكاديمية.

وفيما يخص الموضوعات التي تناولها أعلام الشعر الصوفي الجزائري القديم ،نقول بأنّها ذاتها التي نظم فيها ابن عربي وابن الفارض من أهل ا لتصوف الفلسفي ، بالإضافة إلى موضوعات عامة تدخل في نطاق التصوف السني كالشوق إلى الأماكن المقدسة، وتقديس الله، والمديح النبوي الصوفي الذي كان له وجود معتبر في شعرنا الصوفي القديم وغيره ،فصيحه وعاميه ، ومواضيع ذات صلة بالإثنين " الحديث عن المتصوفة ووصف حالتهم وانجذابهم أو مشاهدتهم ،ونشوتهم في حالتي السكر والصحو،و أو حالة الشك التي تعتري المتصوف وهو يلتمس طريق إلى حب الله"[3].

(1) عبد الله ركيبي ،الشعر الديني الجزائري الحديث ،ص243

(2) ن م ، ن ص

(3) ن م ،ص245

و إذا وقفنا عند موضوع الحب الإلهي تجلى لنا مما قيل فيه الشعر الوفير ،و إن كان ليجري مجرى الشعر الصوفي عامة ولا يخرج عما جاء فيه، مثيل ذلك قول أبي مدين شعيب واصفا حال الحب والشوق الذي يحياه هذا الصوفي الشيخ:

تذللت في البلدان حين سبيتني وبتّ بأوجاع الهوى أتقلتبُ

فلو كان لي قلبان عشتُ بواحدٍ وأترك قلباً في هواك يعذبُ

ولكن لي قلباً تَمَلكه الهوى فلا العيش يهنا لي ولا الموت أقربُ

كعصفورة في كفّ طفل يضمّها تذوقُ سياق الموت والطفلُ يلعبُ

فلا الطفلُ ذو عقل يحنُّ لما بها ولا الطيرُ ذو ريش يطيرُ فيذهبُ

سمّيتُ بالمجنون من ألم الهوى وصارت بيَ الأمثال في الحي تضربُ

فيا معشر العشاق موتوا صبابة كما مات بالهجران قيسٌ معذبُ[1]

هذه الأبيات على بساطة أسلوبها ووضوح معانيها إلا أنها تمتاز بسلاسة ورونق أضفاه عليها الوجد الصوفي الذي تخلقت داخله هذه اللغة الشاعرية ، ثم إن الصورة الشعرية في البيت الرابع أضفت على القصيدة بعدا تصويريا متميزا، عموما هي أبيات جميلة في الحب وصادقة وهذا عهد ووعد الصوفي.

أمّا الذي عند عفيف الدين التلمساني من الحب الإلهي وتصوير للأشواق فإنه وإن كان لا يبعد عن الذي قاله سابقة إلا أنه في أسلوبه أقرب ما يكون إلى ابن الفارض وابن عربي في نزوعهما الفلسفي والعرفاني، ومن جميل شعره قوله:

(1) أبو مدين شعيب، الديوان ،ص14

أُحِبُّ حَبِيباً لاَ أُسَمِّيهِ هَيْبَةً وَكَتْمُ الهَوَى لِلقَلْبِ أَنْكَى وَأَنْكَأُ

أَخَافَ عَلَيْهِ مِنْ هَوَاىَ فَكَيْفَ لاَ أَغَارُ عَلَيْهِ مِنْ سِوَاىَ وَأَبْـرَأُ

أَبِيتُ أُعَانِي فِيهِ حَرَّ جَوَانِحِي وَبَيْنَ جُفُوني مَدْمَعٌ لَيْسَ يَرْقَأُ

أَرَاهُ بِقَلبِي كُلَّ يَوْمٍ وَلَيْلَةٍ وَإِنْ كُنتُ عَنْ وِرْدِ الوِصالِ أُحَلأُ

أَتاني كِتَابُ مِنْهُ قُمْتُ بِحَقِّهِ فَهَا أَنَا أَبْكي مَا اسْتَطَعْتُ وأَقْرَأُ

أَتَانِي هَوَاهُ مِلءُ سَمْعِي وَنَاظِرِي وَقَلْبي فَمَالِي مِنْهُ مَلْجاً وَمَنْجـأُ

أَغِثْني بِيَوْمٍ مِنْ لِقَائِكَ وَاحِدٍ فَإني بِيَوْمٍ مِنْ لِقَائِكَ أُجـزَأُ[1]

وكما نادى أولئك بمذهب الحب نادى به هؤلاء ، فهذا عفيف الدين يصرح بذلك المذهب في قوله:

. إنّي امرؤ من عصابة كرمت أذهب في الحب حيثما ذهبوا[2]

– لِي فِي هَوَاكُمْ مَذهَبٌ مُذهبُ ومَطْلَبٌ مَا مِثْلُهُ مَطْـلَبُ

أَصْبَحْتُ عَبْداً رَاضِياً بالَّذِي تَرْضُونَ لاَ أَرْجُو وَلاَ أَرْهَـبُ[3]

– هُمْ أَهْلُ وُدِّي وَهَذَا وَاجبٌ لَهُمُ وَإِنَّمَا وُدّهُمْ لي فَهْوَ لاَ يَجِـبُ[4]

(1) عفيف الدين التلمساني،الديوان، ج1 ،تح : يوسف زيدان ،دار الشروق ،د ط ،د ت ،ص7

(2) ن م ،ص17

(3) ن م ،ص87

(4) ن م ،ص 89

وفيما يخص اللغة الشعرية التي نظم بها الشعر الصوفي الجزائري فلا تفتأ تخرج عن الذي رسمه الصوفية الأوائل ، لذلك جاءت أشعارهم صورة عنها ، ومن ثمة الذي قيل في شأن الشعر الصوفي العربي هو ما يقال في شأن هذا الشعر لغته هي لغة الحب والشوق والحنين عموما، والقالب رمزي متخيل يقوم على استعارة المعجم العربي العذري من جهة والمعجم الخمري من جهة أخرى ،و من النماذج الشعرية التي تحضرنا هنا قول عفيف الدين التلمساني متغزلا بأسلوب شبيه بأسلوب ابن الفارض:

أَفِي وَلَهِي بِاسْمِ المَلِيحَةِ تَعْتِبُ وَتُعْرِضُ إِنْ وَحَّدْتُهَا ثُمَّ تَغْضَبُ

وَلَوْ فُزْتَ مِنْ ذَاكَ الجَمْالِ بِنَظْرَةٍ لأَصْبَحَ مِنْكَ العَقْلُ يُسْبىَ وَيُسْلَبُ

وَهَبْتُكَ سُلْوَاني وَصَبْري كِلاَهُما وَأَمَّا غَرَامِي فَهْوَ مَا لَيْسَ يُوهَبُ

وَقَيَّدْتُ أَشْوَاقِي بِإطْلاقِ صَبْوةٍ إلَيْهَا صَبَابَاتُ المُحِبينَ تُنْسَبُ

فَهَا أَنَا والسَّاقي يُنَاوِلُ كأسَهَا فَأَشْرَبُ صِرْفاً أَوْ يُغَنيِّ فَأَطْرَبُ

وَلَوْ لَمْ يَرَوْا رَاووُقَهَا كَصَلِيبِهِ لَمَا عَذروُا حلاَّجَهَا حِينَ يُصْلَبُ[1]

هذه الأبيات ومثلها كثير من أشعار عفيف الدين تتقاطع في لغتها وأسلوبها وفكرتها مع أشعار ابن الفارض خاصة وحتى ابن عربي ، وما أكثر القرابة والنسب الضمني بين البيتين الأول لعفيف الدين التلمساني يقول فيه:

إِنْ يَسْلُبُوا البَعْضَ مِنِّي فَالجَميعُ لَهُمْ وَإِنّ أَشْرفَ أَجْزَائِي الَّذِي سَلَبُوا[2]

والثاني لابن الفارض:

(1) عفيف الدين التلمساني ،الديوان، ج1 ، ص 82 ،83

(2) ن م، ص89

أخذتم فؤادي وهو بعضي فما الذي يضرّكم أن تتبعوه بجملتي[1]

فأشرف الأجزاء في بني آدم هي القلب (الفؤاد)،و التشاكل بين معنى البيتين وغرضهما صريح بيّن وعموما لا يسع المقام لإطالة الحديث عن الشاهد الشعري الصوفي ها هنا لأنه ليس مدار البحث الرئيسي وقبل الختام لا بأس من الإشارة إلى شاعر جزائري سيكون تجاوزه وإغفال الدراسة له إجحافا في حق شخصه و هو الأمير عبد القادر الجزائري ،وإن كانت دراسة شعره قد أدرجها عبد الله ركيبي في مرحلة الشعر الجزائري الحديث إلا أن نمط دراستها الذي فصل بين القديم والمعاصر يحتم علينا الإشارة إلى هذه الشخصية التي لا يبدو شعرها خروجا عن نمط الكتابة الشعرية القديمة و الأسلوب التقليدي في هذا الموضع وقد عجّت أشعار الأمير بالنزعة الصوفية وخاصة البعض منها يقول مفتخرا بعلم التصوف و"بأنه أعطي عملا وخوّل فهما واطلع على أشياء ينكرها أولئك الذين يجهلون هذا العلم ولا يتذوقونه :

جمالنا بعلوم أنت تجهلها بها حبلنا الذي أهدي وجملنا

عرفنا كل الذي وصفتمونا به ونحن أعرف منكم بأنفسنا

بل نحن أعرف منكم بأنفسكم عرفنا منزلكم لم تدروا منزلنا

فأنتم عندنا أرواح طاهرة ونحن عندكم رجس أجاهلنا"[2]

والشواهد على حضور النزعة الصوفية في شعر الأمير كثيرة والعودة إلى ديوانه تضعك أمام هذه الحقيقة وليس هو فحسب ، بل هناك آخرون معاصرون له شأنهم مع التصوف شأنه بل أعظم بكثير. فما سقناه مجرد تصوير سريع وصورة مختزلة للمشهد الشعري الجزائري الصوفي القديم .

(1) ابن الفارض ، الديوان ،ص36

(2) عبد الله ركيبي ،الشعر الديني الجزائري الحديث ،ص256

المطلب الثالث : النزعة الصوفية في الشعر الصوفي المعاصر

تتدخّل ظروف العصر و مناخه الفكري و الثقافي في النتاج الأدبي بشكل بارز يؤكد هذا تبنّي الأدب للمذاهب الفكرية و تمثلها على مستوى العبارة ،يظهر ذلك جليا في أسلوب الكتابات الشعرية على مستوى اللغة ،كما يتحقق مضمونيا على مستوى الفكرة و الموضوع. و التصوف بالنسبة للكتابات الشعرية المعاصرة ليس إلا أثرا شعريا مغريا حفزت فلسفته و رؤاه الخاصة شعراء العصر ،لاستحضاره واستدعائه كتراث عظيم أعيد إحياؤه في زمن غير زمنه ،و هو الذي لا يرتبط بزمان و مكان بل يتجاوز حدودهما. و الإنسان اليوم في أمس الحاجة إلى فكر حر ،عميق ،و متسامي كالفكر الصوفي ، لذا كان إقبال شعراءنا المعاصرين عليه لافتا للنظر استدعي هذا التراث الصوفي العظيم بأعلامه ،و قاموسه (مصطلحه) ووظف بطريقة خاصة عند كل شاعر ،ذلك أن تجربة الكتابة الصوفية عموما تمتاز بالفرادة ،و هو ما حبّبها إلى قلوب الشعراء، هي رحلة بحث لا متناهية عن الحقيقة ، وبحر لا تدرك له سواحل ،و من ثمة مارست إغراءها و استلهمت عقول الشعراء ،فهام الشاعر فيها غائصا في عوالم الذات الباطنة و آفاق الوجود الغابرة ناشدا التحرر و الانطلاق و بلوغ الكمال الروحي.

رصد تجلي هذه التجربة الصوفية في التجارب الشعرية المعاصرة يتطلب منا الوعي أولا :

– بأن الخطاب الشعري المعاصر حين تجاوز القواعد الكتابية القديمة و خرج عنها لم يرتسم نهجا فنيا قارا تضبطه قواعد معينة يسير على دربها الشعراء ، و إنما أرسل شعره في فضاءات حرة ، لا تعرف القواعد و المعايير والحدود، بل إنها ترى فيها حواجز منيعة تحول دون بلوغها مرتبة الشاعرية ،لدرجة غيّبت معها هوية الكتابة وصار الحديث عن قصيدة نثرية و العقل يأبى هذا الجمع الهجين ،و لكن مع هذا أسّس هذا الهجين كيانا إبداعيا خاض فيه الخائضون من المعاصرين بدعوى الحداثة.

– نقطة ثانية تتعلق بالتصوف الشعري ؛ في القديم كان هناك شعر صوفي لغة و فكرة رأيناه عند الحلاج و ابن عربي و ابن الفارض و ... لكن اليوم الذي نجده بالقياس إلى ذلك ليس شعرا صوفيا خالصا ،فالمعاصرة صيرت التصوف في الشعر نزعة.

– نقطة ثالثة ترتبط بسابقتها تخص الجانب الديني و العقدي داخل التجربة الشعرية ،إذ لم يعد هو الهدف المنشود بالمطلق ،بل المنشود هو العالم الرؤيوي الذي ترسمه التجربة الصوفية و فضاؤها الروحي ،لأنه ببساطة بموت الأوائل ماتت صوفية النظر و حلّت صوفية الأثر "فالتجربة الصوفية الآن هي تجربة كتابة و استشراف ،و حسب وليست ممارسة للطقوس و تلاوة للأوراد و تجردا من الدنيا و خلوة في الجبال "[1].

قدّم التصوف للشعر الكثير عندما تقاطع الصوفي و الشاعر في الغايات " و لعل انكباب الشاعر العربي المعاصر و الصوفي على المجرد و المطلق و المعنوي قد جعل منهما كائنان ينشدان الحرية في أرقى معارجها "[2] بمعنى أن الحرية هي الغاية المنشودة من قبل الإثنين ،ما ولد اتحادهما في صورة شاعرية معاصرة ترمي إلى " إنهاء نقص العالم من خلال اكتشاف مركب الكمال في الإنسان ".[3]

فتح التصوف للشاعر المعاصر آفاقا عديدة اكتسب بفضلها " قيم فنية جديدة ،حققت الكثير من التطور لهذه القصيدة".[4] و هو ما يؤكده عدنان حسين العوادي بقوله " وجد البعض في التصوف مرتكزا تراثيا يتساوق والتأثر بالمذاهب الغربية التي تجعل للخيال النصيب الأوفر في الشعر .. خصوصا و أن الواقع العربي كان مهيّئا يوم

(1) محمد كعوان ،التأويل و خطاب الرمز –قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر–دار بهاء الدين الجزائر ،عالم الكتب الحديث ،الأردن ،ط2، 2010 ،ص181

(2) ن م،ص175

(3) ن م،ص 176

(4) عبد الحميد هيمة ،الخطاب الصوفي و آليات التاويل ،ص199

ذاك للتأثر بمثل هذه الاتجاهات نتيجة ظروف القلق و القهر و التخلف "[1] فالشاعر المعاصر وجد الخلاص الذي يطلبه في التجربة الصوفية كونها تتقاطع مع توجهين حاسمين " التراث العربي و المنجز الغربي".

توظيف التراث الصوفي في الشعر المعاصر امتاز بالتباين لتباين التجارب الشعرية لأصحابها ،ولكنه كان قويا بقوة الرابط بينهما ،و قد تناولت عديد الدراسات هذه العلاقة المتينة كما يذكر عبد الحميد هيمة منها "دراسة محمد بن عمارة في كتابه " الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر " و من أهم ما استخلصه في هذا الكتاب تشابه تجربة الشاعر المعاصر بتجربة الصوفي و هذا التشابه بين التجربتين يحقق التشابه بين طبيعة الشاعر وطبيعة الصوفي ،و يجعل كل واحد منهما في حاجة إلى الثاني" .[2]

هي نقاط ثلاثة إذا يمكن إجمالها فيما يخص تقاطع التجربة الشعرية و الصوفية:

- بحثهما عن الحقيقة و السعي لإدراكها بكل السبل.
- سعيهما لإنهاء العالم بخلق ما يكمل كل نقص أحسه الصوفي أو الشاعر بلغة الرمز و المجاز.
- الغوص في المجرد و المطلق و التحرر من كل القيود.

هذه النقاط جملة تتعلق بالبناء الفكري و المعنوي للتجربتين معا. أما على مستوى اللغة فلغة الشعراء الصوفية الأوائل لم تكن واحدة ،لكل شاعر لغته ،لغة ابن عربي ليست هي لغة ابن الفارض و لا لغة النفري و لا الحلاج ،كل له خصوصيته اللغوية كما الفكرية ،" هذه اللغات جميعا استفاد منها الشاعر العربي المعاصر ،فنجد لغة النفري مثلا حاضرة في شعر أدونيس ؛ بينما نجد لغة ابن عربي عند محمود حسن اسماعيل".[3]

(1) عبد الحميد هيمة ،الخطاب الصوفي و آليات التاويل ،ص 199
(2) ن م ،ص 205
(3) ن م ،ص201

إن شعراءنا المعاصرون اليوم يمتازون بثقافة واسعة ،انكبوا على التراث الصوفي قراءة ،و حاولوا استلهام ما فيه ،انكبابهم على المنجز الفكري الغربي ،و العودة إلى خطاباتهم الشعرية و مقولاتهم النقدية كفيلة بأن توعيك على حقيقة " اتساع المدونة القرائية و المعرفية لهؤلاء الشعراء ،فقد استلهموا التراث و استنبطوا مواطن القوة فيه ،كما اطلعوا على الشعر الغربي المعاصر و ما يتكئ عليه من مذاهب فلسفية كالرومنسية و السوريالية و الوجودية و الرمزية ،و قد وصل بنا المقام إلى القول بأن الحركة الصوفية و ما تحمله من مقومات فنية و فكرية تختزل هذه المذاهب الفلسفية المعاصرة"[1] .ما يوحي بحداثة التجربة الشعرية المعاصرة ،و بأنها حين عادت إلى النصوص الصوفية القديمة ،لم تكن لتقف عند الاحتذاء و التقليد ،الذي ركن عنده البعض في عصور الانحطاط و التي طبع التقليد والاجتراركل ما فيها "فالأدب برؤية صوفية لا يشكل مذهبا يستدرج من لهم ولوع باحتذاء المتصوفة في التعبير" [2] لذلك كلل الشاعر المعاصر عودته تلك بجديد ولج من خلاله عالم الحداثة لالتقاء المعرفة الصوفية في نقاط عديدة مع تداعيات الحداثة الغربية ممثلة في صورة المذهب السوريالي خاصة ،حصل هذا تحديدا عندما "تنبه شعراؤنا إلى ضرورة صياغة تجاربهم الفنية وفق مقولات حداثية ،تتكئ على البعد الفلسفي الصوفي ،كما تراعي الطاقات الكامنة في المقولات الصوفية و الحداثية على حد سواء و ذلك قصد صياغة نص حداثي يتقاطع معرفيا و فكريا مع التراث و فنيا مع الحداثة الغربية".[3]

ليس سهلا أبدا ولوج هذا الفضاء الشعري بناء على ما ذكر لأن هذا الفكر الصوفي يتطلب أولا وعيا نظريا ثم وعيا شعريا تتمة ذلك ،و مع هذا نجد للكثير من شعرائنا المعاصرين قدم راسخة فيه فقد " استغرقت من أدونيس مجموعات شعرية و بحوثا نظرية لافتة – الصوفية و السريالية – كما استغرقت منه الاهتمام بتراث النفري تمثيلا ،و انحاز البياتي إلى الحلاج و اتخذه رمزا محور عليه إنتاجا كثيفا ،و كتب صلاح عبد الصبور مسرحيته عن مصرع

(1) محمد كعوان ،التأويل و خطاب الرمز ،ص184

(2) ياسين بن عبيد ،الشعر الصوفي الجزائري المعاصر ،ص63،62

(3) محمد كعوان ،التأويل و خطاب الرمز ،ص184

الحلاج و اتخذه الشاعر السوري عدنان مردم بك أساسا فنيا في كثير من أشعاره"[1] و غيرهم كثير ،إلا أن هذا الاهتمام بدأ مبكرا ،قبل حتى هؤلاء ،حيث اهتم به اهتماما بالغا " الشاعر المصري محمود حسن اسماعيل الذي سبق أدونيس خاصة في تأكيده على الرؤية الكونية و علاقة الشاعر بالكون و علاقة الشعر بنفسية الشاعر وأحواله و حياته و رؤيته و نحو ذلك من الأفكار التي روج لها أدونيس في كتاباته الشعرية".[2] فمحمود حسن اسماعيل تمثل تمثلا فنيا و قبله نظريا التجربة الصوفية و عايشها من خلال أشعاره التي قد يصدق القول فيها بأن " الذي بها من أسباب الجمال محسوب لتأثير الإنتاج الصوفي المنتهي إليها من بيئة صوفية قريبة أو من ثقافة فتحت الباب على أدبيات المتصوفة و أمكنت من ملامسة بعض مالهم من الروحانية"[3]. و هو القول الذي يحق في شأن عديد التجارب الشعرية المعاصرة و مرد ذلك ما لهذه الخطابات الشعرية من عمق أفق و أخيلة و رمزية مجازية ويتأكد هذا الرأي في حق الشاعر " بالرجوع إلى مقدمة ديواني ..." أين المفر " و " هكذا أغني " و بالإنصات لشعره الذي كان صورة لحياة صاحبة و نزعته الروحية الذوقية ،من ذلك هذه الأبيات التي يبدو فيها متلقيا من السماء ،منصتا للآتي من الغيب ،فالشعر عنده –كما عند المتصوفة – وحي إلهي و إلهام رباني :

لحن يغمغم في صدري فيشجيني و يسكب النغمة الحيرى فيبكيني

وابي من الغيب علوي الصدى قسمت طيوفه البيض عن عزفي و تلحيني"[4]

أصحاب هذا النزوع الصوفي في الشعر العربي المعاصر كثر و لا يسعنا حصرهم ،لأن الحضور الصوفي متفاوت عندهم ،وهذا سبب وجيه يحول دون حكمنا على شاعر اليوم بأنه صوفي بالكلية ،و إنما الذي يسعنا فقط تلمس هذا التجلي الصوفي في خطابهم الشعري هذا من جهة ،و من جهة أخرى يصعب الفصل بين النزعة الصوفية والنزعة

(1) ياسين بن عبيد ،الشعر الصوفي الجزائري المعاصر ،ص63-62

(2) عبد الحميد هيمة ،الخطاب الصوفي و آليات التأويل ،ص 205،206

(3) ياسين بن عبيد ،الشعر الصوفي الجزائري المعاصر ،ص63

(4) عبد الحميد هيمة ،الخطاب الصوفي و آليات التأويل ،ص206

السريالية في الشعر اليوم ،هذه الأخيرة هي سمة الخطاب الشعري الأدونيسي ،و مع هذا نرى دارسينا اليوم يصنفون إبداع أدونيس الشعري في خانة التصوف ،و هم بذا يجعلون السيريالية مرادفة للصوفية و أدونيس نفسه فرّق بينهما، و بعيدا عن أدونيس نجد في " المغرب تيار سليل المدرسة الصوفية استفاد من المنهج و تمثل طرائق التعبير المعروفة للمتصوفة منذ كان لهم أدب ،لعل أحسن من يمثلهم محمد علي الرباوي ،حسن الأمراني ،محمد بنيس ،محمد بن عمارة ،أحمد الطريبق و آخرون و مثلهم في مصر في فترة قريبة محمود حسن اسماعيل "[1] الذي سبق الحديث عنه ،هؤلاء الشعراء و غيرهم كصلاح عبد الصبور ،و البياتي ،و أدونيس أدلوا بمواقف و رؤى سجلوها عن النزوع الصوفي ،و كون الدراسة تندرج في مجال النقد العربي المعاصر لا بأس في تقديم بعض هذه الآراء لأولئك الشعراء ،ممن استوعبوا هذه التجربة الصوفية في كتاباتهم الإبداعية بعد ما ضرب كل منهم بسهم في ميدانها.

و ما دام أن التراث الصوفي خزان عميق يحوي أمور عديدة : فكر ، لغة ،مصطلح ،مقامات ،أحوال ،معاني ،صور .... فقد استفاد منها جميعا الشاعر المعاصر و لكن ليس بقدر متساوي ،وظّف ما رآه ينساق وينسجم مع تجربته الشعرية و الشعورية ،عندما استكشف أن التصوف " ليس بتجربة فحسب ،بل هو لغة أيضا ،فهو يمد الشاعر المعاصر بمعجم إيحائي ليس له نظير في التيارات الفكرية الأخرى و التي انحصر تأثيرها في فترة زمنية محددة ،في حين ظل التيار الفكري الصوفي يتجدد مع كل مرحلة ،و في كل زمان ،لأن له ما يؤهله ليتماشى مع التصور الحاصل في فترتنا المعاصرة"[2] .

و فيما يلي نقدم صورة عامة لمواقف شعرائنا بشأن هذه المعرفة و التجربة الصوفية ثم الشعرية :

- يقول البياتي معبرا عن اهتمامه الشديد بأشعار المتصوفة و أخبارهم و موقع التجربة منه " و من الشعراء الذين قرأتهم باهتمام بالغ : الجامي ،و جلال الدين العطار ،و الخيام و طاغور ،لقد عانى هؤلاء محنة

(1) ياسين بن عبيد ،الشعر الصوفي الجزائري المعاصر ،ص62

(2) محمد كعوان ،التأويل و خطاب الرمز ،ص183 ،

استبطان العالم و محاولة الكشف عن حقائقه الكلية من خلال تجربة المتصوف الممتزجة بالرواية الشعرية النافذة".[1]

- حسن الأمراني : شاعر مغربي صوفي معاصر ،صاحب ديوان مملكة الرماد يرى في "الشعر تجربة صوفية توحد مع الكون و الحياة و الإنسان و ما لم تلمس جذوة الشعر كيان الشاعر فإنه ليس يسطّر غير ألفاظ باردة تموت قبل موت صاحبها "[2].و هذا يعني أن التجربة الصوفية في الشعر هي الروح التي تسري داخله ،و تمنحه الحياة.
- أحمد الطريبق شاعر مغربي كذلك ذو اتجاه صوفي ،يقول متحدثا عن نزوعه "هكذا شغفت أذناي بألحان ابن الفارض و خمرياته منذ الصغر ... و استمعت إلى فصول من كتاب " الرعاية لحقوق الله" للمحاسبي ،و بدون إرادة مني انغمست في كتب القوم قبل أن أصبح شاعرا "[3].
- أدونيس : شاعر و ناقد و مفكر هو من أبرز أعلام التصوف المعاصر ،و لكن الصوفية عنده تتخذ مفهوما مغايرا و لها عنده فهم خاص ،و حتى في الشعر له حضور و تمثل مختلف لما عنده (المسار الفني) ،أدونيس بلا نكران و دونما تحيز أكثر الدارسين العرب اهتماما بالصوفية ،ومادته جديرة بالقراءة بما تقدمه من مقاربة نقدية جادة للصلات بين الاتجاهين ،لكن ما يؤخذ عليه تجاهله الجانب الديني للتجربة الصوفية ، والذي كاد يغفله تماما و يغيبه في ظل إلحادية السريالية، و بهذا كان أهم ملمح للطرح الأدونيسي " إفراغ التصوف من حمولته الدينية لأن اختزال المعتقد الديني لا يؤكد في نظره إلا بؤس القراءة الصوفية و بؤس المستوى النظري المعرفي عند دارس الثّقافة العربية "[4].

(1) نقلا عن محمد كعوان ،التأويل و خطاب الرمز ،ص183
(2) ن م ،ص184
(3) ن م ،ص185
(4) ن م ،ص179

و رغم المواقف الأدونيسية المتذبذبة و آرائه المنحرفة عن شريعة الإسلام غالبا يظل رمزا من رموز التجربة الشعرية الصوفية العربية المعاصرة بصرف النظر عن طابع صوفيته و حتى معتقده الديني و كل ما توحي به أشعاره و دروبه يقول:

أحرق ميراثي

أقول أرضي بكر و لا زهور في سمائي

أعبر فوق الله و الشيطان

دربي أنا أبعد من دروب الله و الشيطان[1]

و حال أدونيس هذا مع التصوف " كحال كثير من الشعراء الغربيين المعاصرين ممن استلهموا التجارب الروحية و وظفوها بطريقة رمزية في نصوصهم الإبداعية مستلهمين مواطن القوة و الجدة في هذه التجارب" [2] وهو حال كثير من شعرائنا المعاصرين فالطابع الروحي و الرؤيوي للتجربة الصوفية حمل الروح الشاعرية المعاصرة على النهل من خبرتها و أصحابها و خاصة ابن الفارض و ابن عربي و النفري ... .

بهذا الشكل تملكت التجربة الصوفية قلوب الشعراء المعاصرين و سحرتهم بلغتها الشاعرية ،ليلجوا عالمنا ويقفوا عند أعلامها و كلّهم تقديس لهم ،مستحضرين شخوصهم بشكل بارز و كثيف عند البعض كما نجد في " قصيدة أسرار الرجل المتوهج و تجلي حبيبته فيه" للشاعر التونسي محمد الخالدي و فيها يقول :

دعوت القديسين دعوت الحلاج ،دعوت

قتيل الشهباء و ذا النون المصري ،دعوت الحارث

(1) نقلا عن كمال أبو ديب ،في الشعرية ،مؤسسة الأبحاث العربية ،بيروت ،لبنان ،ط1 ،1987 ، ص73

(2) محمد كعوان ،التأويل و خطاب الرمز ،ص179

و السقطي ،دعوت جنيدا و الجيلاني ،دعوت

ابا مدين و البسطامي ،دعوت ابن الفارض و الشبلي

دعوت ابا الحسن الشاذل ... قلت" أغيثوني

بالله عليكم و أجيبوني ... "[1]

استدعاء الشخصيات الصوفية متباين الغرض عند الشعراء فقد يجعل منها قناعا يتخفى خلفه أو يرمز بها إلى فكرة مرتبطة بالرمز الصوفي في الخطاب الشعري و هذه الرمزية عماد القصيد الصوفي

- و مثال آخر تسرقه من قصيدة صلاح عبد الصبور " مذكرات الصوفي بشر الحافي ". يتخذ الشاعر من هذا الصوفي قناعا يرصد من خلاله رداءة العصر و سقوط الإنسان فيه ملاقيا الماضي بالحاضر ضمن صورتين ممزوجتين في رؤية فنية صوفية يقول :

قل لي "أين الإنسان ... الإنسان؟"

شيخي بسام الدين يقول :

اصبر ... سيجيء

سيهل على الدنيا يوما ركبه

يا شيخي الطيب ؟

هل تدري في أي الأيام نعيش ؟

(1) عبد الحميد هيمة ،الخطاب الصوفي و آليات التاويل ،ص212-213

هذا اليوم الموبوء هو اليوم الثامن

من أيام الأسبوع الخامس في الشهر الثالث عشر

الإنسان الإنسان عبر

من أعوام

و مضى لم يعرفه بشر[1]

بقي الحديث عن قضية الموضوعات و المضامين الشعرية لهذه التجربة الشعرية المعاصرة و هنا نقول بأنه لا يمكن حصر المجال المعرفي و لا الفضاء الوجداني لهذه التجارب الباطنية لأنها ببساطة حاولت من جهة الانغماس في المطلق و المجرد و الخوض في أعماق الباطن السحيق كما خاضت في واقع الذات الشاعرية و أرادت مقاربة واقع العالم و الإنسان بشكل مختلف تحدث عن ذلك شعراؤها بلغة رمزية مجازية لغة خلاقة فيها من الخيالات ما فيها ،نتجت عن تعالق فني فريد بين تجربة الكتابة الشعرية و التجربة الصوفية ،تحدثوا فيها عن الحب الإلهي كما الأقدمين برمز الأنثى ،تحدثوا كذلك في الحب المطلق دون أن يدرك جنس المحبوب ،تحدثوا عن الألم و الحزن والشوق ، تحدثوا عن الميلاد ، عن الحياة ،عن الغربة و الحنين ... و استحضروا المعجم الصوفي بكثافة مصطلحاته من باب الاستعارة لأن من " خصائص الخطاب الشعري الصوفي الاستعارة ،فأغلب علاماته مستعارة من المعجم العاطفي أو المعجم الخمري أو معجم الرحلة على الخصوص حيث يتخذ الشعراء هذه الألفاظ رموزا للتعبير عن احوالهم ،يقول محمد علي الرباوي في قصيدة (الكأس) من ديوان الأحجاب النوارة :

آه خليلي ،ناولني الكأس فإن عظامي

تشكو ضمأ قتالا ناولني الكأس عساها

(1) علي مصطفى عشتا ،تعالق التجربتين الصوفية و الشعرية ،لدى صلاح عبد الصبور،مجلة جامعة دمشق،مجلد 25 ، ع1 -2 ،ص209 -211-212

تمخر أدغال رمادي ،ناولنيها ... قد

ينفذ ما بقراراتها ،و تظل ضلوعي تبحث

عن كأس أخرى تطفىء ما بخمائلها من

لهب ثجاج ،ناولني الكأس و لا تسقي

فيافي ذاتي سرا إن أمكن أن تسقيها[1]

اشتهر الصوفية بهذه المعاجم الثلاثة منذ القديم ،ووجودها في القصيدة يتطلب إيغالا في بنيتها العميقة لأن ظاهر النص لن يقدم من المعنى المقصود شيئا و هذاهو البعد الباطني العميق للتجربة الشعرية الصوفية التي أضحت اليوم رمزا للغموض بعالمها المطلق اللامحدود ،هذه النفحات الصوفية الصارخة لا تخفى على القارئ بل إنك ترى في لغة الشعر اليوم الإشارة إليها واضحة من خلال عباراتها من ذلك قول الخالدي متحدثا بلغة الخمرة في قصيدة ليل الندامى :

"شر بنا

و لما نزل نوصل الكأس بالكأس

حتى ترامى الندامى

نشاوى

و ألقوا بأحزانهم و استضافوا الغماما "[2]

(1) عبد الحميد هيمة ،الخطاب الصوفي و بليات التأويل ،ص213-214

(2) ن م ،ص 325

هذا المقطع الشعري يضعنا أمام مشهد شعري صوفي مصطلحا و فكرة ،نزوع نحو الفضاء المطلق الحر ،إلى معانقة العلو بلغة السكر و الخمرة ،و فيما يلي نستشهد بمقطع أخير عن معجم الرحلة ،يصور فيه الخالدي رحلته في رؤيا صوفية متسامية يقول :

فبلغنا الملأ الأعلى فسرحنا

في طوبى و شربنا

من نهر طوى و رأينا

شجرا من بلور يثمر فاكهة ما ذقنا اطيب منها

و طيورا من ألق الجنة تسبح في عدران من ضوء

قال أنسموا بعد ؟ فقلت إلى أين؟

قال : إلى حيث مقام الأقطاب أحبتنا فسمونا

فرأينا وسط النور قصورا من يشب

دقيق وصّع بالذهب الإبريز و بالياقوت

توهّج هذا قصر الجيلاني و هذا قصر جلال الدين الرومي"[1]

و لو تحدثنا عن الغموض الذي يطبع هذا النوع من التجارب الشعرية فتكفي العودة إلى دواوين شعر أدونيس وحدة للوقوف عند هذه السمة.

(1) نقلا عن المرجع نفسه ،ص415

و مهما يكن لا نملك تقدير أكثر في شأن هذه التجربة الشعرية المعاصرة في بحثنا القصير هذا و لابد ستتضح الملامح العامة المميزة لهذا الخطاب الشعري في الشق التطبيقي للدراسة.

المطلب الرابع : النزعة الصوفية في ا لشعر الجزائري المعاصر

الشعر الجزائري المعاصر ليس بمعزل عن الشعر العربي المعاصر في عمومه ولا في بعض خصوصياته ، يعني هذا أن الذي قيل في شأن الشاعر العربي المعاصر وحاله مع التجربة الصوفية، يصدق على الشاعر الجزائري المعاصر مثلما هو شأن التصوف القديم ،الأمر سيان ،نظرا لتشابه وتقارب الظروف والأوضاع التي تحكم واقع هذا الشعر ،ومع ذلك لا ننفي وجود خصوصية للتجربة الشعرية الجزائرية هاته ،ترتبط دائما بالطابع الفكري والمزاج الثقافي السائد في هذا القطر ، الذي قد يختلف في بعض تفاصيله عما هو عليه في بقية الأقطار العربية ضف إلى ذلك اختلاف البنية الذهنية لأهله عن غيرها ،هذا الاختلاف هو المسؤول عن خلق خصوصية وتميز داخل التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة نفسها وتباينها بين الشعراء على المستويين (اللغوي والوجداني –الباطني-)مع وحدة في الموضوع والفكرة.

بالقدر الذي تحضر به النزعة الصوفية في الشعر العربي اليوم، تحضر في الشعر الجزائري ، وبالنهج الذي تستدعى به في قصائد شعرائهم تستدعى كيفا في قصائد شعرائنا ،إذ ليس شاعرنا اليوم أقل اقتدارا من شاعرهم. فتشابه الظروف أنتج تشابها على صعيد الممارسات الإبداعية الشعرية ،أيضا هذا التقاطع والتقارب بين التجربتين الشعريتين المعاصرتين لا يحتاج لتأصيل لأن التاريخ الأدبي القديم يثبت ذلك ويحفظه ومن ثمة حين أقبل شعراء الجزائر اليوم على هذا المنحى الفني في الشعر حاولوا التعايش مع جديد التجربة واقتفاء أثر أعلامها الأفذاذ ما حذا بهم إلى سلوك درب شعراء معاصرين من مختلف الأقطار العربية أجادوا في صياغة نزوعهم الصوفي بلغة إبداعية راقية .

النقطة الأهم والتي لابد أن نشير إليها قبل العكوف على التمثل الشعري للتجربة الصوفية في الشعر الجزائري، تتعلق بالبعد الديني لها ،فحين نقول نزعة صوفية في الشعر الجزائري وتوظيف مكثف للمصطلح والمعجم الصوفي (معجم غزلي ،معجم خمري...) فهذا لا يعني أبدا تماثلا فكريا بين التجربة الشعرية الصوفية القديمة و المعاصرة ،لأن الذي اقتصر عليه هذا الحضور الصوفي في الشعر المعاصر عامة ونخص شعرنا الجزائري ليس البعد الديني لها فقط كما

كان ديدن المتصوفة (تأمل في عالم الملكوت ،رغبة جامحة طموحه في بلوغه ، حب الهي صرف...) بل بعدها الروحي ،وفضاؤها الواسع وعوالمها اللامنتهية و المتسامية ،وعمقها واحتضانها لأقوى العواطف و أنبل المشاعر ومع هذا لا ننفي قوة حضور البعد الديني لها خاصة عند بعضهم كمصطفى محمد الغماري الذي جمع بين البعد اللغوي التعبيري للتجربة الصوفية والبعد المعرفي والفكري لهاو أساسه دوما المنهج الرباني من منطلق قاعدة عامة تنص على أن" نقطة الانطلاق في الأدب الصوفي هي التصوف ذاته بوصفه موقفا من الوجود , ومحاولة لاستبصار الغيب ،و إذا ما ا كتفى هذا التصوف بالشعر أصبح محاولة جديدة لصياغة خطاب رؤيوي كشفي يتقاطع مع النص القرآني في جانبه المعرفي فالأدب الصوفي هو أدب يوحد بين غايتين ،غاية التعبير وغاية المعرفة "[1] وهذه الحقيقة تقر بها النصوص الشعرية لشعراء بعينهم غدت اليوم النزعة الصوفية السمة البارزة والغالبة في شعرهم لتلتفت الأقلام النقدية إليهم بالدراسة نظرا لعمق هذا النوع من التجارب الشعرية وثرائها بالمختزل واحتوائها للمؤوّل.

التجربة الشعرية الصوفية الجزائرية المعاصرة هي سفر في عوالم ضبابية ،غاية في التجريد ورحلة بحث في اللامعقول ،و سعي لاستكشاف واستبصار الذات والكون معا متجاوزة الواقع وما فيه من معنى "ومحاولة وصل الذات بهذا المعنى لتأصيل جوهريته بوصفه امتدادا روحيا لأصالة الذات في نشدانها للمتعالي والمثال عبر جدلها الدائم مع الواقع القائم على التأمل والعيان والاستبصار"[2] هذه الذات الصوفية التي تبسط سلطانها وتوطّد حضورها الدائم في أي شعر تماس أو امتزج بالتجربة الصوفية لتظهر على صفحات الورق مجسدة في لغة الأنا محور الخطاب الشعري الصوفي وفاعل الرؤيا الكشفية خاصته وهاهو الشاعر الجزائري عبد الله حمادي وقد تأثر " تأثرا شديدا بالمنحى الصوفي الحداثي لدرجة جعلت خطاباته الشعرية والنثرية –التنظيرية – على حد سواء تنهل من معين المعجم الصوفي ،

(1) محمد كعوان ،التأويل و خطاب الرمز ،ص177

(2) عبد القادر فيدوح ،الرؤيا و التأويل – مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة – دار الوصال ،الجزائر ،ط1 ،1994 ،ص54

وأساليبه الموغلة في التجريد يقول واصفا طقوس الكتابة الشعرية الصوفية " إن الطقس الشعري الحداثي هو برزخ تتوحد فيه الكائنات وتمحى في جلاله الفواصل والحدود بين الموجودات "[1]

عبد الله حمادي يقدم وصفا متميزا للجو الشعري الحداثي بناء على ما تقدمه له التجربة الصوفية التي تتماس مع التجربة الشعرية عنده و عند شعراء النزوع الصوفي الجزائري المعاصر " مصطفى الغماري ،عثمان لوصيف ،أحمد عبد الكريم "[2] وياسين بن عبيد وعيسى لحيلح وعبد الله العشي وآخرون " لأنها " استبطان منظم لتجربة روحية ،ومحاولة للكشف عن الحقيقة والتجاوز عن الوجود الفعلي للأشياء"[3] لتغدو الكتابة الشعرية الصوفية الجزائرية المعاصرة متنفسا شعريا وشعوريا وملاذا روحيا التجأ إلى حماه الشاعر المعاصر،هاربا بلغة الرمز والمعجم الصوفي المستعار وتصوير المجازات والأخيلة إلى عالم حلاج الأسرار،وابن عربي الوحدة وسهروردي الشهادة ومن حملوا همّ التصوف القديم و عاشوه وعانوه كالجنيد وغيرهم ،يثبث ذلك صرخات يطلقها شعراء اليوم فيها نداءات صريحة لهؤلاء الأعلام وآخرين، إحياء لتجربتهم ، لمحنتهم ،وأنسا لذكرهم وحنينا لهم وتذكارا ،إلى درجة قد تنوب فيها هذه الشخصيات الصوفية عن الذات الشاعرة التي تحل فيها ، وقد تقيم حوارا متخليا معها ذو أبعاد فكرية أو دينية أو عاطفية حتى، نظيرما نجده في قصيدة "فيض من أسرار الحلاج " للشاعر والروائي الجزائري المعاصر عيسى لحيلح " مطلعها :

قال الجنيد وقد رآني في الضحى فوق الصليب مضرجا بدمي الشهي كوردة

عذراء وشاها الخجل

" أو لم ننهك عن العالمين ؟ "

ما دخل روحك في انكسارات الظنون أو اختلالات اليقين ؟

(1) محمد كعوان ،التأويل و خطاب الرمز ،ص185-186

(2) ياسين بن عبيد ،الشعر الصوفي الجزائري المعاصر ,ص62

(3) عبد القادر فيدوح ،الرؤيا و التأويل ،ص53

ما دخل روحك في عيون لا عيون لها و آذان صموت ليس فيها غير قرقرة الظنون.

ولدي قد استودعتك البوح الأخير لكي تصير لك الجهات بلا جهات

والنقيض بلا نقيض – يا فتى لم بحت بالسر الدفين[1]

فالشاعر عبد الله عيسي لحيلح على ما يبدو متقمص لشخصية الحلاج التي تتحاور على طول المشهد الشعري مع سيد الطائفة الجنيد ،يحاول من خلال هذا المشهد الحواري الهادف والمكنون بالأسرار ولخبايا اختزال تجربة مريرة ومشاعر دفينة لا تزال تحفظها الذاكرة التاريخية للتصوف الإسلامي ،بكشفه لحقائق تدخلت أطراف من البشر لحجبها و تضليل الناس عنها ،القصيدة هي فيض من فيوضات شاعرنا جعلته يهرب من ذاته ليجسد لنفسه كيانا سرمديا مستبطنا الذات الحلاجية ،هناك في الماضي الحي والحاضر السحيق في ضبابية زمنية تحكي خيبة النصرة ، مع صوت البطولة ورمز الشجاعة وصمود وشموخ الأنا الحلاجية وسط الجياع والذئاب التي أسلمتها لهذا المصير الأليم ، يقول مكملا الفكرة:

و وجدت يا شيخي الكريم ،رماحهم في لحم خاصرتي كأنياب الكلاب

هم هؤلاء الواقفون مبحلقين من الفجيعة مثل أوثان الضجر

قد أسلموني للفقيه و للسياسي السفيه ،ووقعوا ضبط البراءة من خطاي

ومن هواي ومن مناي ورددوا في الناس إنه قد كفر؟

أنا لست أدري كيف يكفر من كفر

ما كان أذكاهم يظن بأن سيف الظالمين يحز شرياني في الغبار

(1) عبد الله عيسى لحيلح ،فيض من أسرار الحلاج ،ديوان الجاحظية – قصائد جائزة مفدي زكريا المغاربية 1990-2006 ،ص340

دمي فيضحك كل كذاب أشر.[1]

هذا المصير الأليم الذي بعث فيه شاعرنا الحياة في مشهده الشعري الحزين إلى أبعد حد، يزيد مع طول نفس شاعرنا ألما وحزنا حتى يبلغ منتهى الحقيقة التي تستقر عند سبيل الشهادة الحلاجية ،مختصرا في جملة واحدة درب الصوفية كلها يقول:

ألقوا علي سؤالهم:– يا وغد ما حد التصوف يا ترى ؟

فأجبتهم: حد التصوف ما ترى[2]

من خلال هذا المشهد الشعري القصصي والحواري سرد الشاعر قصة خلود الحقيقة ،و عروج الروح وتساميها على الجسد والواقع المدنس من فعال البشر،كل هذا تم برمزية هذه الشخصية الصوفية التي تظل لغزا محيرا وسرا معلنا ،استطاع الشاعر صياغته في هذه التجربة بلغة الإشارة الصوفية.

(1) عبد الله عيسى لحيلح ، فيض من أسرار الحلاج ،ديوان الجاحظية ،ص341

(2) ن م ،ص342

الفصل الثاني:

التجلي الصوفي على مستوى النص الشعري الجزائري المعاصر

المبحث الأول :

اللغة الشعرية

المطلب الأول :

لغة الحب

المطلب الثاني :

لغة العشق

المطلب الثالث :

لغة الأنا

نبذة موجزة عن حياة الشاعر

" مصطفى محمد الغماري "

" ولد مصطفى محمد الغماري سنة 1948 بسور الغزلان ،الجزائر ، نال شهادة الماجيستر عن بحث بعنوان الصورة الشعرية في شعر شوقي ،و حصل على شهادة دكتوراه دولة عن اطروحته المحاكمات بين أبي حيان الزمخشري و ابن عطية فيما اختلفوا فيه من إعراب القرآن للإمام العلامة أبي زكريا الشاوي المغربي ،دراسة و تحقيقا ،للباحث جانب إبداعي و جانب علمي أكاديمي " ،حيث بدأت كتاباته الشعرية الجدية بصدور ديوان أسرار الغربة سنة 1978 و قد ظهرت دواوينه تباعا و لا زالت تتلاحق بين الحين و الآخر " ففي 2001 ظهر آخر ديوان له و هو قصائد منتفضة ،يعكس شعره نمط الحياة الذي عاشه" فمن جهة تقشف إلى درجة الفقر و زهد إلى درجة التصوف ،و من جهة أخرى هناك ثورة على على الظلم و طموح إلى حياه أفضل " فشاعرنا مصطفى محمد الغماري " يبدو من خلال أشعاره سائرا في طريق النمو و التطور في تجربته " [1].

[1] نقلا عن سلاف بوحلايس ،صورة الأنا و الأخر في شعر مصطفى محمد الغماري ،قسم اللغة العربية و آدابها ،كلية الآداب و العلوم الإنسانية ،جامعة الحاج لخضر ،باتنة ،2008-2009 ،ص6

المبحث الأول: اللغة الشعرية

أول ما يمكن رصده من الوهلة الأولى عند تلقي النص الشعري الصوفي هو اللغة التي كتب بها، لأن مرد تميز الخطاب الصوفي عن باقي ضروب القول الشعري المعاصر اليوم هو جملة الخصائص والسمات اللغوية والأسلوبية ، التي تشكلها عيّنة من الوحدات اللغوية المنتمية لحقل المعرفة الصوفية من جهة والمعبأة فكريا بمكنونات ومعاني مستلهمة من الحقل نفسه ، بيد أن توظيفها يتماشى مع متطلبات وتداعيات التجربة الشعرية للشاعر ما يولّد على مستوى فعل القراءة أبعادا تأويلية غاية في الرحابة ، و مقصدية متباينة الغرض ، وبهذا الشكل صنع الشعر الصوفي لنفسه " صورة تميزه عن الشكل ا لعام للشعر العربي ، إنه واحد من من الأدلة على تغير الغرض الشعري تغيرا كبيرا إذا وجد متلقيا جديدا يعمل المتصوفة على كسب وده والتحاور معه عن طريق جملة من الاستعارات اللغوية والإرشادات الفكرية التي تصدم الملتقي لجدتها وطرافتها....."[1].

ولعل طابع التحول والتبدل والتجدد المستمر داخل هذا النوع من الخطابات هو ما منحه أولوية القراءة ولفت أنظار المشتغلين في مجال النقد ، وجلب اهتماما واستقطابا واسعا إليه ، خاصة من أصحاب المقاربات النقدية الحديثة القائمة على لا نهائية الدلالة ، والتي وجدت فيه المادة الدسمة لبحوثها.

إن الجزء الأهم في الخطاب الشعري الصوفي يتجلي على مستوي الفكرة والمحتوى وهو مالا يدرك إلا من خلال البناء اللغوي القائم على تصور شاعري مختلف عن باقي التصورات الشعرية ، التي تتدخل دائما في خلق الصور الشعرية والصيغ التعبيرية المشكلة للبناء العام للقصيدة، وبالعودة إلى دواوين شاعرنا الغماري نلحظ كيف

[1] محمد زايد ،أدبية النص الصوفي ،ص193

"ينتقل التصور الصوفي لطبيعة اللغة من النظر الجزئى إلى بناء الكلي من الحرف إلى الخطاب اللغوي إلى الخطاب الأكبر وهو خطاب الوجود"[2] .

هذا الوجود المحتوي للتجربة الشعرية الصوفية للشاعر بكل تجلياتها و تمظهراتها المادية ،وصورها الدلالية ، ونحن في إطار اللغة الشعرية سنعكف على رصد لغة المحتوى الشعري لا لغة التركيب والتي كما يقتضى الأمر ستكون لنا معها وقفة على مستوى الصورة الشعرية ورمزية الخطاب .

وقد تجافينا الخوض في شؤون المصطلح مع أنه عماد هذه التجربة الإبداعية كونه يحتاج لمفرده دراسة موسعة ومستقلة ، وكذا لتداخله مع بقية عناصر الدراسة، ومن ثمة فإن الحديث عن لغة الحب ولغة العشق ولغة الأنا في الخطاب الشعري للغماري سيكتنف بيانا لجوانب عديدة متعلقة ببعض المصطلحات الصوفية ، وما هذه العناوين الثلاثة المدرجة في إطار دراسة اللغة الشعرية في شعر الغماري إلا علامة اصطلاحية انطبعت في كتاباته الإبداعية وجعل لها نصيبا مفروضا لتشغل في دواوينه حيزا طباعيا واسعا وتكون بمنزلة السمة ، بل إنه يجعل منها القفل الذي تفتح به عديد قصائده ، وهي تطالعك كأول عتبة نصية ممثلة في صورة العنوان .

نأتي الآن إلى رصد تجلي لغة المصطلحات الصوفية الثلاث (الحب – العشق – الأنا) على مستوى النص الشعري لمصطفى محمد الغماري لنقف عند شواهد عديدة، تطلعنا على طبيعة التجربة الشعورية والتجربة الصوفية العرفانية المتداخلتين في خطاب الغماري وتكشف لنا عن سمة هذا الحضور الصوفي بداية من لغة الحب فلغة العشق فلغة الأنا الصوفية.

(2) محمد زايد ،أدبية النص الصوفي ،ص27

المطلب الأول – لغة الحب الصوفي

الحب معين لا ينضب محتواه ، لذا كان أقوى موضوعات الشعر الصوفي وأولاها مند الصوفية الأوائل ، قال فيه الشاعر الصوفي ما لم يقله غيره من الشعراء ، وكما لم يقله ، ولا حتى شعراء الغزل ، لأن هذا الحب الذي تناوله الصوفي أطهر وأنبل و أزكى أنواع المحبة لتجرده من الغرض المادي والنزوع الشهواني الغريزي ، وإن كان ثمة فيه شهوة و لذة و انتشاء يستشعره الصوفي ، فكلها تتسامي عن الشهوات والرغبات الجسدية ، هي شهوة روحانية محصّلة لحالات شعورية يستشعرها صاحب التجربة الوجدانية هذه ، مبعثها الأنس بالحبيب وهو " الله تعالى" أعظم محبوب ، وأبيات رابعة العدوية في مثل هذا الحب تظل الشاهد الأمثل والأصدق .

هذا الحب الإلهي لا يستعشر لذته إلا من تفانى فيه ، واكتوى بنار الشوق وطمح إلى الوصال وهو منشود المتصوفة كلهم ، و بإمكاننا الوقوف عند هذه الحقيقة في شاهد شعري من قصيدة " حنانيك " يعبر في الوقت نفسه عن قوة حضور هذه اللغة والموضوع معا في ديوان " بوح في موسم الأسرار" يقول:

فراش يلذّ النار في صبواته

وقد تنشد اللذات وهي لهيب

أسامر في حسي وصالا ممتعا

وتشربني الأشواق حتى كأنني

أصيل وأشواقي لديه غروب !.[1]

[1] مصطفى محمد الغماري ،بوح في موسم الاسرار ،ص28-29

فالحب مقام صوفي حاول الشاعر من خلال الأبيات ارتقاءه ، و التلذذ بعذاباته ، في موقف شعوري ملؤه الأنين ، أودعه وجدانا ملتهبا بنار المحبة .

إنّ أصل كل حب صوفي هو المحبة الإلهية وقد جعل ابن عربي الشيخ الأكبر " **لمقام المحبة أربعة ألقاب** :

أ– الهوى : وهو سقوط الحب في قلب المحب ، من هوى إذا سقط وهو ذو سلطان لأنه من العالم العلوي ، إنه استفراغ الإرادة في المحبوب.

ولولا الهوى ،ما هوى من هوى كما يقول ابن عربي ، إذ به يختبر الإنسان فينزل أو يعلو أو يشقى أو ينجو.

ب– الحب : وهو خلوص الهوى إلى القلب وصفاؤه من كل كدر وسلطان هذا الحب أعظم من أي شيء"[1] فالحب والهوى اللقبين الأولين للمحبة ، ويأتي بعدهما العشق والود ثالثا ورابعا حسب تصنيف هذا الصوفي الجليل .

والمصطلحات الأربعة كان لشعراء العرب القدامى عهد بها ، والذي استجد هو الغرض الشعري للتجربة والحمولة الدلالية التي باتت اليوم رهينة مصطلح من قبيل الحب والهوى في قصيدة كتبت بلغة صوفية أو أقرب إليها أو تخللتها كالقصيدة الغمارية .

ولا نقول إن لغة الحب والهوى هى أقدم اللغات الصوفية فحسب بل إنها أقدم لغات الشعر العربي ، كما يقدمه الغزل هي إذن قديمة قدم هذا الفن الشعري المدرك فطريا ، والمنبعث غريزيا في الذات الشاعرة ، ولكنها عند

[1] أدونيس ،الصوفية و السيريالية ،ص104-105

الصوفية استقرت مذهبا شعريا عاش عليه السابقون ومضى على دربهم اللاحقون ، وهو درب شاعرنا الغمارى اليوم ، وهذا ما صرح به في أغنية العاشق المجهول :

فى القلب أنت ضلاله وهداه

عبر المسافة .. فارحمى شكواه

و لأنت يا صور المواجد دينه

و لأنت فى مقل الهوى دنياه[1]

وفى نفس الغرض يصب قوله فى قصيدة " نجوى " من ديوان حديث الشمس والذاكرة :

نجوى تغيب وتحضر	**تطوى الحنين وتنشر**
لغة السرائر عبرها	**مسك يضيء وعنبر**
والحب فى خلجاتها	**عن ألف ضوء يسفر**
أبعاده قدسية	**تهب الرمال فتزهر**
الحب لولا الحب لم	**يمطر سحاب أخضر**
حب درجنا فى مدا	**ه وفى مداه نكبر**
يده إذا انسابت على	**سود الجلامد تثمر**[2]

وليس غير الحب الإلهى يثمر ويعود بالخيرات والبركات على المحب ، هو حب قدسى تزهر به الرمال ، وتسفر الأنوار والأضواء ، هو حب مفطور المرء عليه ، يولد هذا المحب على الفطرة ، وقد زرع فيه حب فاطره

(1) مصطفى محمد الغماري ،أغنيات الورد و النار ،ص125

(2) مصطفى محمد الغماري ،حديث الشمس و الذاكرة ،ص27

،وبعد ذلك يترسخ فيه هذا الشعور وهو يكبر فى مداه وتلك سمة الشعور بالحب ، التحرر من كل قيد والرغبة فى احتواء وامتلاك كل شيء ، والشاعر المتصوف يحاول أن يقدم هذا الشعور فى صورة شعرية مبعثها " الاشراقة التي تتفتح في قلب الصوفي "[1] فتتفجر فيضا من الوجدانيات والأحاسيس يوغل فى وصفها حتى لما يقبل عليها القارئ "تكشف له عن باطن الحروف ، فليست اللغة إلا رموزا بحروفها وكلماتها وتراكيبها [و] هذا الانكشاف وما يصاحبه من تعبير عنه موجه من طرف السياق النفسي "[2] الخاص بالشاعر والذى يجتهد القارئ فى إدراكه والوعي به .

اللافت في شعر الغماري أن نزعة الحب التي تروي أشعاره ، وإن كانت تصب مصبا واحدا إلا أنها متباينة الغرض ،يغذيها إيمان واحد ويبعثها باطن متأجج ، وروح في معارج الهوى سارحة ، ولكن وجهتها غير واضحة ، بمعنى أن المقصود والمبتغى من وراء تلك المشاعر يظل يلفه نوع من الغموض والتمويه الدلالي ما يصعب مهمة تحديد الهدف والغرض الشعري للغة الحب الصوفية ، باعتبارها سمة طاغية تطفح بها أبيات الغماري

فمصطفى محمد الغماري في تجربته الشعرية الممتزجة مع التجربة الصوفية ينصرف بالغرض من ذلك الشعور القدسى للحب الصوفي ليوزعه على محبوبات صورتهن في عالم اللغة واحدة هي ليلى ، أو ذات العينين ، أو هي الحبيبة أو باقي الأشكال و التمظهرات اللغوية لها ...

إن الغماري يخاطب بلغة الحب الصوفية ، الوطن (الجزائر) ، يخاطب العروبة ، يخاطب فلسطين ، يخاطب أفغان ، سوريا، لبنان ، مصر ، قندهار،... يخاطب الحركة الإسلامية ، يخاطب قضايا الأمة العربية والإسلامية جميعها ، يخاطب حتى الشهيد ويهديه النشيد، يبكيها جميعا ، ويشتكي همها ، ويألم لجراحها ويندى لأفراحها ، وينعى تاريخها وماضيها التليد ، يستحضر في ذلك شخصيات تراثية منها أبطال مخلدون (محمد صلى الله عليه

[1] محمد زايد ،أدبية النص الصوفي ،ص29

[2] ن م ، ن ص

وسلم ، عمر ، علي ،عمرو ، ابن الوليد ، الحسين ... طارق ،...) ومنها أنذال منكرون ، ومنها أعلام في التجربة الصوفية سابقون وللمعرفة الصوفية محصّلون كالحلاج و النفرى .

يضعنا_ بهذا الشكل الحضورى للتصوف في الشعر – *الغماري* أمام الوجه الجديد للغة الصوفية في كتابات المعاصرين والمتمثل في تحررها من وحدة المقصد ، توسل السابقون لسبيل الحب الإلهي طرقا عديدة في التعبير تجمعها وحدة الآليات الكتابية والمحبوبة واحدة ، لكنها في الوصف دوما متجددة ، متعددة ، هي الأنثى الشعرية التى تتوالد فيها الصور و الاوصاف وتتدلل فيها الغزليات ، ولكن الأمر اليوم مختلف ومن ثمة نسجل أحد أوجه الحضور الصوفى في الشعر المعاصر كما لم يكن قبل، وفي غير ما كان ، وبما كان من إمكانات الكتابة الصوفية و آلياتها المتوارثة جيلا عن جيل .

يحفظ الغماري عن المتصوفة لغتهم في الحب ومصطلحهم ، ويتخذ للوصف الوجدانى ما اتخذوه في ظل دوما خصوصية فنية إبداعية – وهذا مما لا مشاحة فيه – بيد انه ينصرف بالغرض الشعري من لغة الحب إلى محبوبات تتفاوت في سلم الهوى درجاتها ، يعتليها الحب الأسمى للذات الإلهية ، ثم تليه باقي المحبوبات المشار إليها سابقا هي عنده ، الوطن والعروبة والشهادة " والحرية والجهاد ...والمعبر عنها بلغة رمزية ، وليس يخمد مشاعر الحب هذه ويسكن وجدان الشاعر غير حال الفناء الذي هو آخر ما يبلغه الصوفي ، وهو من بداية المرحلة الصوفية الهدف المنشود والغاية المتوخاة ، يحدث هذا الحال في نهاية قصيدة أصون الهوى حين اختتمها الشاعر بهذا الوصف :

وأفنى وأفنى حيث لا حيث ... إننى

أنا الحب ...والأحقاد ضعث و سجين![1]

[1] مصطفى محمد الغماري ،بوح في موسم الأسرار ،ص42

في نصوص الغماري يصعب تحديد هوية الحبيبة والمخاطبة بلغة الحب هاته ، ومع ذلك لا يهمنا من تكون بقدر ما تهمنا تلك المشاعر النبيلة والعاطفة الجياشة التي يكنها تجاهها الشاعر ، تهمنا من جهة أخرى لغة الحب ومستواها ومداها في هذا الفضاء الوجداني الواسع . للحب ، والذي غار فيه الشاعر غورا حتى غدا عاشقا ليفنى كما رأينا بعد العشق فناء روحه به راضية في محبوبته الرمز حينا (ليلى) أو الوجود المطلق آخر ، أو في كيانات أخرى تختزلها صور كنائية و أوصاف ، من قبيل " شجر الضحى – أم الضياء – الوردة ...سمراء- خضراء ...ذات الجلال ...

ومهما كان من أمرها فإن صورها و إن تعددت تبقى مستوحاة من المحبوبة المثلى ، مصدر كل وجود والهوى الأوحد الذي ذاب فيه الشاعر وغنى طربا به في أغنية العاشق المجهول :

وتذوب في الشدو المضيء قصيدة

سمراء... كم نهواك . يا رباه[1]

فمن الحب الإلهى الذى يظل شجرة العطاء والسخاء تتفرع اغصان المحبة الأخرى والتي تتقاسم وجدان الغماري وتتزاحم داخله لتفجر بقوة ضغطها من باطنه قصائد البوح وأغاني الورد والنار .

عموما يمكن فى إطار لغة الحب الصوفى رصد ملامح تجليها على مستويات شعورية متنوعة تتقادفها مضامين شعرية متباينة الغرض ،من صورها النماذج التالية :

– الغربة في الحب :غالبا ما يختلج فؤاد الشاعر المحب شعور الغربة والاغتراب عن محبوبته فيبث شعره شكواه وأنينه ، و ما أعظم ما تجود به القرائح الشعرية في غربتها و خاصة عندما تعظم منزلة المحبوبة في وجدان المحب فتزيد بذلك حاجته اليها و الى وصالها لهذا كانت الغربة مرّة تولّد الحنين ، و تبعث الشوق فيمضي المحب مفتشا عن

[1] مصطفى محمد الغماري ،حديث الشمس و الذاكرة ،ص 135

محبوبته حتى في نسمات الهوى يتحسس وجودها و يأمل قربها ، و قد يسافر في عالم الحب طالبا اياها ، وهذا الذي نجده في قول الغماري:

أسافر يا حب فيك وحيدا

وعيناك يا حب ماضي و ات

و زادي اغتراب لأنك زادي

و إني الجفاف و أنت الفرات

كلانا غريب و من شوقه

حنين اللقاء و دفء الحياة[1]

فوجود الغربة في الشعر علامة على الحنين و الشوق إلى أيام الحبيب و قربه ، و ما أكثر ما يعتمد هذا الأسلوب التعبيري في الخطابات الإبداعية الصوفية لأن الغربة من عمق التجربة الصوفية و في الوقت نفسه من عمق الوجدان الشاعري .

يتلظى الغماري بنار الغربة ، و التي من العجب انها تطهير لهذا الغريب و إن بدت مؤلمة ، بل إنه المتطهر في فضاء الصمت و السكون بعيدا عن كل الوان الصخب و الحراك أو الكلام ، و هذا الذي يحضر في البيت الشعري التالي :

هي غربة في الحب يوغل صمتها

يا للغريب بناره يتطهر[2]

[1] مصطفى محمد الغماري ،حديث الشمس و الذاكرة ،ص96

[2] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد و النّار ،ص137

فالمحب المغرّب كما استعذب عذاب الحب استعذب غربته لأن ما آمن به يوم أحب أن كل شيء يرخص في سبيل الحب و كل ألم أو عذاب فيه هو نعيمه الأبدي هي هكذا فلسفة الحب الصوفية ، و هذا الذي كرسته في مفهوم الحب .

و يبقى الحب هو الباعث للشعور بالغربة فلولا الحب ما حنّ الغريب كما يقول الغماري :

أهوى و لولا الحب ما

حنّ الغريب إلى الغريب[1]

– الشوق و الحنين في الحب : امتلأت روح الشاعر بالحنين و الشوق اللذين صاغ بهما تجربته في الحب فرسم بريشة الحنين :

أتيت إليك منسحقا بآمالي و أشواقي

بباقية من الأحلام مزهرة بأحداقي

بأغلى ما تضم الروح يا إشراق إشراقي

فداك برعشة الأشواق في أعماق أعماقي[2]

من عمق الشاعر انبعثت الأشواق و أشرقت الروح بنور الحب ،و الإشراق هنا يذكّرنا بالسهروردي صاحب فلسفة الإشراق الصوفية ، و مصطلح الإشراق مصطلح فلسفي بالدرجة الأولى أقل ما يوصف به العمق يحيلنا عموما على انبعاث الحياة من نور و ضياء الحب و إشراقتها به ، بناء على ما تقدمه فلسفة الإشراق السهروردية .

(1) مصطفى محمد الغماري ،أغنيات الورد و النار ،ص147

(2) مصطفى محمد الغماري ، حديث الشمس و الذاكرة ،ص33

و الشوق و الحنين من أقوى لغات الحب و لا نتوقع خطابا في الحب يخلو منهما ، لأنهما علامة الصدق في الحب و الغماري لا يتغافل عن الدور العظيم لهذين العنصرين وما يمكن أن يقدمانه على المستوى العاطفي لتجربته الشعرية و للغة الحب عنده و خاصة أن هذا الشعور مبعثه الحبيبة من في سبيلها يطيب و يحلو الشوق و الحنين كما يطيب الحب مع ما فيهما من حرمان و في هذا الصدد يقول :

لولاك ما طاب الحنين بطيبة

و لا رفرف العشاق و الدهر سادر

و نجواك يا ذات الحبيب الحقائق

و ان غرقت في طينهن الخلائق

فلا ذاق من شهد الحقيقة ذائق

و إن كثر فيها الرؤى و الوثائق[1]

التنعم في عذاب الحب:الذي كتب بلغة الشوق والحنين والاغتراب في الحب هو المحب ودافعه هو الحبيب وكل تلك العناصر الداخلة في لغة الحب فيها من العذابات ما فيها، ومع ذلك يرضى المحب عذابه بل يتلذّذ به ويستعذبه لأن المقصد ببساطة شريف هو دوما الطموح إلى الوصال، وهو ما يتجلى في قول الغماري:

أحب عذابك القدسي يقتلني وأحياه

وترسمني بذاكرة الدروب الخضر لقياه

ويهتك أسراري حضورك يا مراياه

بغير هواك ما الأسرار أحملها وما آلاه[1]

[1] مصطفى محمد الغماري ،بوح في موسم الأسرار ،ص91

لقد قال أحد الصوفية يوما وهو جلال الدين الرومي في هذا الشأن " الحب عذاب الحب يقتل"[2]،وما هذا إلا من خبرة فيه، ونتاج تجربة عاشها هذا الصوفي والتي أثمرت إبداعا فنيا تجسد في " المثنوي "، والمحب دوما مغامر ثائر لا يأبه للموت لا يخشى فيه لومة لائم، ولا ظلم ظالم، لأجل ذلك كان الحب كما قال الغماري:

ما الحب إلا معاناة مجاهدة[3]

فالمعاناة والمجاهدة اللتان يتحملهما المحب تهونان في سبيل الحبيب وكيف لا و هذا الحبيب هو الله عزوجل كما تدل مفردة " المجاهدة " والمجاهدة من المقامات الصوفية فيها تأديب للنفس على الصبر والتحمل وتطويع لها وقمع لرغباتها وشهواتها،والغماري كماالمتصوفة ينعم في شقاء الحب ويجاهد به وفيه لما رآى لنفسه فيه البقاء وهاهو يناجي ربه شاكيا:

ويا رب هل أشقى

بحبي... وهل ابقى

كما الرمل... لا يسقى

بغير الصدى ودقا[4]

أحيانا يلجأ الغماري بلغة رمزية إلى رسم عذاب الحب فيقدمه في صورة مختلفة عما ذكر في خطاب للأنثى الرمز، من ذلك قوله:

---

[1] مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 34.

[2] أدونس، الصوفية والسريالية، ص 107.

[3] مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 55.

[4] صطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 89 – 80.

حبك يانار ليلي معاناة جيل سجين

يجوب إليك المكان ويطوي إليك السنين[1]

– الشعور بدفء الحب: لأن المشاعر والعواطف لا تعرف الاستقرار والثبات ولا تركن بصاحبها عند حال واحدة ،يجد الغماري نفسه هو بطل لغة الحب مستمتعا ومتنعما بدفئه و أمنه غير أن مثل هذه المحطات الشاعرية التي يسمها الهدوء وتغمرها السكينة كثيرة في أشعار الغماري ولكنها لا تغفل ولا يسع القارئ تذوّقها دون استشعار دفء ما فيها نظير ما نجده في المقطعين التاليين:

– حملت الهوى طفلا ولذت بدفئه

ومن دفئه قربى ونهر حنان

وصليت في أعتابه مترهبا

ومن عطره ما شئت من فيضان[2]

_ لولاك يا أغنية الحلم الذي

أنافي مسافة حبه أتعمق

في دفئه الصوفي عانيت الهوى

ورأيت وجهك بالمواجد يعبد[3]

(1) مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 29.

(2) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 37.

(3) مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 73.

– السفر والرحلة في الحب: يمثل السفر في لغة الحب الصوفية نصيبا وافرا، فهو ذو بعد روحاني ومتاعه من جنسه وليس سفرا أو ارتحالا ماديا جسديا، فحين تمتلئ روح الصوفي بهوى محبوبته يشد الرحال الوجداني لوصالها، وهذا ما نقع عليه في هذا البيت:

أسافر في هواك وأنت لي زاد وإيمان[1]

حتى أن للغماري قصيدة عنوانها: " سفر في الحب " من ديوان " حديث الشمس والذاكرة " يمثل فيها السفر مستقر وموطن إقامة الشاعر كما يقول:

أسافر يا حب فيك مقيما

وأحياك فانتحري يا شكاة

وتكبر يا حب فيك رموزي

وأورق فيك ابتهال صلاة[2]

ومنتهى هذه السفرة الصوفية للغماري بلوغ الشاعر في ختام القصيدة الحقيقة الصوفية ممثلة في درجة اليقين والتي لا تحصل إلا بالثبات والصبر والسكون وهذا الذي أقره في:

أسافر يا حب فيك وإني

لأعلم أن اليقين الثبات[3]

وتصوير الغماري للسفر يكون غالبا في سموات الحبيبة فيغدو محلقا في هذا الفضاء كالطير وإما أن يكون في المطلق مدى الحبيبة غير المنتهي، نظير ما تبديه المقاطع الشعرية التالية:

---

[1] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار ص 156.

[2] مصطفى محمد الغماري حديث الشمس و الذاكرة، ص 96.

[3] ن م، ن ص.

_ فيا قلب دب في سمواتها

وحلق بأسرارها...حلق!

فظلالها السمر دفئ ندي

لغير المحبين لم يخلق[1]

– أنا يا حبيبة في مداك مسافر

جزرا ... وباق والوجود فناء

أنا في الحضور المرّ غيبة ثائر

وعلى صباحك يشرئب لقاء

قسما بقرآن الهوى يا أمتي

إنّا على الدرب الطويل دماء[2]

و أنا المسافر في ضميرك شعلة

مطرا... يغص به الظلام ويشرق

أنا في هواك مسافة ضوئية

بغدي... بقرآني... تموروتدفق

وبكل ما حمل النهار من الضحى

وبكل ما كتم الفؤاد المرهق[3]

---

[1] مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 47.

[2] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 47.

[3] ن م ، ص 67.

– التغني والطرب بلغة الهوى والحب: الغناء في شعر الغماري يحضر في صورة متنفس وفيوضات روحانية، وهو في الغالب علامة فرح وانتشاء والغناء بوح عذب بخلجات الروح، وقعه في النفس طيب وأسره للنفوس بيّن، والباعث عليه دوما الهوى ومشاعر الحب، وقد استعان الغماري بالطير في بيان هذا فقال:

تلك العصافير ما غنت لغير هوى

ليلى ولم تصطبح إلا من السور[1]

والغناء إبداع مصدره الحب الذي هو مبعث الأمنيات والأشواق وفق ما تظهره الأبيات:

غنيت حبك أشواقا أسلسلها

لدى الأصيل و أزجيها لدى السحر

رؤى تخايل فيها الوصل فائتلفت

خضر المرائي سليلات الهوى الخضر[2]

والغناء أيضا ليس يقصد من ورائه الغماري رفع الصوت باللحن وما إلى ذلك وإنما هو استحضار للموقف العاطفي الذي يتجسّد حين ذلك وما فيه من مواجيد رقيقة فحسب.

ختاما نقول بأن موضوعة الحب شاسعة واسعة لا تسعها العبارة، وخاصة إذا كان هذا الحب صوفيا، روحانيا كالذي نجده عند الغماري كثيرا " وفي هذا الحب يحب المحب محبوبه لنفسه، وله هو، فهو حب جامع"[3] وشعر الغماري نزر من هذا الفيض كما وجدناه في أشعاره التي ظلّت تترنحّ في سكرات وجده وتتقلب في عوالمه مشكّلة جوّا شعريا مشحونا بكثافة شعورية وعواطف نارية،" ألم، هوى، شوق، حنين، نار " مبعثها جميعا وميدع

(1) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 11

(2) ن م ،ص7

(3) أدونيس ، الصوفية والسريالية ،ص 103

سرها هوى روح صوفية مضنية بالشوق جسّدتها أنا التجربة الشعرية الغمارية لما امتزجت مع تجربة الشاعر الصوفية وفق ما أطلعتنا به مصطلحات صوفية تتوزع هنا هناك داخل المتن الشعري الغماري معززة للخطاب اللغوي وخادمة للفكرة والمضمون، فالغماري كتب وعبر عن الحب بشيء من المصطلح والفكرة الصوفيتين في كثير من مواقفه الشعرية ولا نقول أن خطابه الشعري كله صوفي وهذا أبرز ملمح نسجله؛ تطويعه حقل المعرفة الصوفية لخدمة تجربته الشعرية.

المطلب الثاني – لغة العشق

تتقاطع لغة العشق مع لغة الحب، وتتداخل معها في صلب الوجدان الصوفي للتجربة الشعرية عند الغماري ومع ذلك تبقى المفارقة قائمة بين اللغتين في القوة، لأنهما ليستا على درجة واحدة من الوجد وهي هكذا دوما لغة المشاعر والأحاسيس، فكما أن الإيمان درجات والناس فيه متفاوتون بحيث لا يعلو على إيمان أنبياء الله إيمان بشري، كذلك لغة المحبة، فحين لا تكفي لغة الحب وتعجز عن إيفاء الغرض حقه يرتقي الشاعر بلغة الحب إلى مقام أرفع ودرجة أعلى يبلغ معها الصوفي مبلغا في الحب مسرفا، يسمى المحب عندها " عاشقا ".

" العشق " هو ثالث لقب للمحبة عند ابن عربي يحصل عند " إفراط المحبة، لذلك يوقد نار الشوق والوجد، إنه التفاف الحب على المحب حتى يخالط جميع أجزائه، وهو مشتق من العشقة أي نبتة اللبلاب التي تلتف حول ما تنمو قربه، وفي العشق يكون العاشق تحت سلطان المعشوق "[1]

وليس يبلغ الشاعر الصوفي مبلغ الفناء والتوحد مع محبوبه وامحاء الأنا إلا وهو يدين بدين العشق، مستمتعا بعذابه، مستعذبا مرّآلامه ولواعجه وهو الحال الذي ينشده الغماري بقوله:

ألم هواها عالما متوحدا

[1] أدونيس، الصوفية والسريالية، ص 105.

وأوغل في ذات الحبيب ...أسلم

وأفنى ...وكم يحلو الفناء لعاشق

جهنّمه في الحب قربى وأنعم[1]

ثم نجده بنبرة عاشقة وعاطفة ساحقة يصور مشهد اتحاده وسط معاناة صوفية لآلام الهوى يسردها في قصيدة " سبيل المعاناة " في مشهد شعري متقد، يذكرنا بتباريح الحلاج وابن عربي ومن سار على دربهما وهم كثر، فيقول:

أراه وجودي بل أراني وجوده

و لا عجب ... كونان يتحدان!

أصب تباريحي بصحراء هجره

فتزهر للّقيا ظلال أماني

ألمّ رؤاها في لهائي قصيدة

وأظفر من أسراره بذنان !

ألوذ به منه... أبث مواجدي

إليه جناحا دائم الخفقان

ومن لم يدق صاب الحياة وشهدها

وتوغل به الشكوى ....فكيف يعاني[2]

[1] مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 13.

[2] ن م، ص 38.

فالغماري في هذا الفضاء الشاعري بدا أكثر التصاقا بالتجربة الصوفية منه في غيرها، يتقاسم مع القوم هنا الوجدان الصوفي والرؤية كذلك، لأن الرؤية الصوفية هي من بها يحصل التوحد وهو لا يتم ولا يحدث خارجها لهذا اختص به الصوفية دون غيرهم.

تلوّنت دواوين الغماري بلغة العشق كما لم تتلون بغيرها، وكم طرب وانتشى بها انتشاءه بلغة الحب قبل، هما المقدستان عنده المجردتان من ماديات الحياة، وغرائز الفطرة وأهواء البشرية ونوازع النفس الأبدية، وما نحسب هذا إلا بصمة صوفية احتواها المصطلح الصوفي وصاغتها روح شاعرية تنزع دوما نحو الحقيقة الصوفية وتلوذ بدفء مفاهيمها،لتفيض هذه الروح بالبوح والموسم موسم سر مكشّفة عن " بوح في موسم الأسرار "، وتروي من الأحاديث " حديث الشمس والذاكرة " وتنقل فيه " اعترافات عاشق " كما تغني " أغنيات الورد والنار " عن الشوق والحنين والعشق، وهذا الذي كان منها ثمرة وفق ما يمليه قوله:

ولهات عشقي أورقت بالآه ... يلهبهاالحنين[1]

وكأنّ هذه الروح التي أنطقت من عشقها وهواها الشاعر ليقول ما قال قد صيّرته قيثارة أبدية الألحان دائمة التغني والطرب وهو الوضع الذي يصور نفسه عليه في " أغنية الشمس " قائلا :

ما كنت لولا العشق في شفة الهوى

قيثارة أبدية الألحـــان [2]

[1] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 143.

[2] ن م ،ص 29.

إن لغة العشق في الشعر العربي قديمة، ولكن أساليبها التقليدية " تخالف أساليب العشق الصوفي الذي يرتبط أو يجمع بين الإنساني والإلهي، ليست القطيعة مطلقة بين الضربين من العشق، بل هناك تماثل بين العاشقين من الصوفية والعاشقين من الأعراب فللأواخر أسوة بالأوائل "[1]

ويحق هذا الحكم في حق شعراء العصر الحاضر ذو النزعة الصوفية مثلما يحق في شأن الصوفية الأوائل، لأن للأواخر في الكتابة الشعرية الصوفية أسوة أيضا بالأوائل، فابن عربي يظل مثالا للعاشق الصوفي الذي لابد أن تتقاطع مع لغة العشق التي كتب بها لغة من جنسها عند المعاصرين ممن حذو ركبه، أو مع لغة أخرى كالتي نجدها عند الششتري و الحلاج والسهرودي وعفيف الدين التلمساني وغيرهم، تثبت هذا قطع شعرية في دواوين الغماري استذكر فيه بعضا من هؤلاء القدوة، معلنا عن سلوكه دربهم في الحب وترسمه خطاهم في العشق نظير ما نجده في قصيدته " جدائل ليلى " من تصريح يقول فيها:

خطا العاشقين ...ألم خطاهم

وأحمل من عطرهم زنبقي!

أعوذ بهم من جنون العباب

وأصنع من حبهم زورقي

و أروي فتوحاتهم للوجود

بحر طليق بهم... موثق

تراءى له وجه ليلى انكشافا

ولولا الحبيبة لم يصعق![2]

[1] محمد زايد، أدبية النص الصوفي، ص 191.

[2] مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 48.

صاغ الشاعر إذن تجربته الشعرية في الحب والعشق من تجربة الأوائل (الصوفية)، بعد أن أشربها ليبلغ فيها شيئا من الذي بلغوه بصرف النظر عن تباين الأغراض داخلها.

هذه التجربة الصوفية تقوت بأعلامها الأوائل وأهلها الأحقون بها دون سواهم، والذين ارتسموا لها نهجا خلدته في تاريخ الأمة الإسلامية وماضيها إبداعات شعرية ونثرية، عجزت العقول عن إدراك غاياتها وفك شفراتها اللغوية، ورموزها الثرية من قبيل " الفتوحات المكية لابن عربي " ومصادر صوفية أخرى كالإحياء للغزالي، والتي نهل من فيوضاتها الغماري كما فعل غيره ولابد يفعله من رام تصوفا كذلك الذي عندهم، وشاعرنا يجد في ذلك الفخر وهو يروي فتوحات أولئك مسمعا الوجود صنيعهم، هم الذين عرفوه نقاء الحب، وصبوة العشق بعد أن قرأ منجزهم ليحيا الثبات على دربهم، هم الذين صنعوه في لغة العشق الصوفي فهام به ومضى يجوب الآفاق منتشيا في لذة الحياة، وكل هذا يتجلى في بضعة أبيات شعرية من قصيدة " وجه ليلى " يقول فيها:

قرأتك في بعد " الفتوحات " وحدة إلهيّة

رقّت فرقّ التهيم!

ومازلت في " الإحياء " بستان عارف

يسلسل أشواق الهوى وينعم!

وتبقين في " صفين " سيفا وفارسا

ومهرا يذيب الثلج حين يحمحم!

يضيق الوجود الصعب لولا تألق

بعينيك يا سر الوجود فتنتشي

ورود وتخضر الحياة وتبتسم[1]

فهذا الوجود المطلق سرّه الذات الإلهية، المعشوقة المثلى، والتي لا تناظرها بقية المعشوقات في نصوص المتصوفة وحتى عند الغماري وإن قاسمتها الفضاء الشعري معشوقات أخرى، وعلى العموم فإن لغة العشق غالبا ما يخاطب بها الغماري هذه المحبوبة المقدسة التي تتراءى له في كل مظاهر الكون وتجليات الطبيعة، لهذا يصاحب الحديث عن العشق عنده دوما صور الطبيعة، واخضرارها، والخضرة معلوم أنها تدل على النماء والخصب والخيرات والبشارات، ويستحضر لها أيضا الورود والأزهار، وهي منبع السعادة، وكذلك الرياض ليرسل في كل ذلك أوصافا تنساب مع تباريح نار العشق انسيابا، هذا العشق الذي حاله كما يراه هو منتهى العطاء حتى وسط الألم والدمع يقول مصورا شيئا من ذلك:

ويشرق من عينيك وعد مقدس

ولود لما تهوى القلوب وهوب!

حنانيك...إني أيها الوعد عاشق

وأنت بكبر العاشقين لعوب!

فعبر دموعي من لظاك جهنم

وبين ضلوعي من جفاك سهوب

ووردك مسفوح...لغيري وإنني

لوردك شقت في الفؤاد جيوب

[1] مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 21 – 22.

فماجت بأعيان الوجود قلوب!

على كل روض منك وردة عاشق

وفي كل معنى من شداك طيوب

ألمك من ذات الوجود قصيدة

تجوب سهوب الشوق حين تجوب![1]

إن الشاعر العاشق يحيا في نعمة وسعة ليس يحسهما مفتقد العشق والهوى وكأنه علامة وجود وإثبات حضور مثلما يصوره الغماري وإلى هنا يختلف الدرب وتمضي الحياة بالعاشق إلى مجرى ليس يساويه مجرى حياة الآخرين فهيهات أن يدرك ويعي ويقدّر قيمة هذا العطاء والكرم (العشق) من ليس يؤمن به، هذا ما يوصّفه الغماري بقوله:

العشق يا مولاي كرم أخضر

تنثال – إذ يتعطر – الأضواء

فيه مواسم بالوصال كريمة

ولكم يعز على المريض دواء

يا حاقدين على الهوى ورد الهوى

خضل تميس مع الضحى هيفاء

نعمت عيون العاشقين وإنكم

[1] مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 25 – 26 .

بالعهر تركض فيكم الأهواء

تتراكضون إلى الفضاء ...تقدما!

وتولولون...وأنتم الأصداء

شتان ما بين الضياء وبينكم

ما نحن في مجرى الحياة سواء[1]

وحال لغة العشق عند الغماري من حال لغة الحب تتقاطعان في تجلياتهما حضوريا داخل النص الشعري مثلما تتقاسمان وجدان الشاعر يعبر بالعشق عن الألم والحنين، يسافر فيه كما في الحب في عمقه، أفقه وسمائه يطوي المسافات إلى الحبيبة وهو ما ترسم لغة الشعر في المقطعين:

_ طافت مسافة بعدنا... يافاتنا

ما شممته حتى عشقت خطاه

تتماوج الأيام في خطواته

وتجوب تختصر المدى عيناه[2]

_أنا نقطة ميلاد ...حرف عاشق

بهواك يخترق الضباب ويشرق

وجها إلهي الملامح...مبحرا

بسفائن الوجد المقدس يسبق

متوثبا...ملئ الدروب حدوده

---

[1] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 122.

[2] ن م، ص 125.

فيذوب في الشطآن موج أزرق[1]

فالعشق مثلما يصوره الغماري رحلة خلود كما أنه نقطة ميلاد هو لا يسري في روح الشاعر بل في كل شيء، ينساب مثلما الماء في شتى الدروب، ليروي ويزهر وينشر عطره وشداه العشاق محلقين به كما الطير في عالم الرؤى الصوفية، عالم لا يدرك حسا، ولا يعقل إلاّ بمشاعر وثابة ورؤية خلاقة يمتلكها في الغالب الصوفي والشاعر وحدهما لأنهما مثال الثائر في الحياة والأبيات التالية تصور هذا المشهد تصويرا حيا:

ملئ الجوانح نار عشقك زهرة

أحداقها بسوى الضحى...لا تعبق

يختال كرم الحب في أعماقها

ينساب تنشر به الدروب وتعبق

هتف الضياء بها ...فثارت موجة

سمراء ...تزرعها السماء فتورق

ليلمها العشاق حلما عاطرا

ورؤى بأجنحة الخلود تحلق[2]

والعشق مع الحب قوة باطنية تشحن الروح وتملأها بالثورة، لتنبعث فيها روح المواجهة والمغامرة والانطلاق وهو الدرب الذي تسلكه روح الشاعر في " سفر في الحب " يقول:

من الحب من الم العاشقين

---

[1] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 64 – 65.

[2] ن م ،ص 65 – 66.

نثور ونكتشف الحياة

فتصحو كما العشق أيامنا

وتعبق أسحارنا بالصلاة

ونبحر في الشاطئ القدسي

أهازيج سيف ونجوى لهاة[1]

إنّ شاعرنا في هواه كما تكشف أشعاره ليس إلا عاشقا طارت به الأشواق الوضاءة من نور وإشراقة محبوبته ومعشوقته المقدسة (الذات الإلهية) التي يطمح إلى وصالها وباقي المحبوبات بعد أن بصر بها ما لم يبصره من ليس يملك حسه وشعوره، هذا الذي يبديه خطاب العشق عندما يقول:

ب**دمي وصالك يا هواي ضياء**

تنساب فيه مواسم عذراء[2]

حاشاك يا رباه ما أنا في الهوى

إلا مدامع عاشق حمراء

إلا هوى طارت به أشواقه

فبصرت ما لم يبصر الجهلاء[3]

ومثلما كانت ليلى منشودة الحب ورمزه، هي رمز العشق كذلك، وبطلة روايته، ليرويها بلغة العشق قائلا في " اعترافات عاشق " :

---

[1] مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 93.

[2] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 117.

[3] ن م ،ص 119

على درب (ليلى) انسفحنا روايات عشق بديع

وتعلم ...ليلى بأنـا خريف بوجه الربيع

نحبك يانار (ليلى) يحبك منا اللسـان[1]

جل الشواهد الشعرية للغة العشق ليست تمثل إلا صورة عنه وليست هي كل الخطاب عند الغماري، فمثلها وغيرها كثير.

وقد جعل الغماري من العشق والعاشق كوحدتين لغويتين عناوين لبعض قصائده، ونعلم أن العنوان يختزل في طياته المضمون العام الذي تدور في فلكه موضوعات ومحتويات القصيدة وبالتالي فعناوين من قبيل: " اعترافات عاشق "، " أغنية العاشق والمجهول " و " نجوى العشق والنار " و " في مسافة العشق " ليست إلا بنيات لغوية مكثفة الدلالة، تنم عن باطن عميق، وحتى التراكيب والوحدات اللغوية التي دخلت وحدتا العشق والعاشق في علاقات تركيبية معها ساهمت هي الأخرى في تقوية الغرض وتدعيم تلك الدلالات لترفع قوة الوجدان وتمارس إنماء عاطفيا أيضا، فالغناء والنجوى مفهومان يمتازان بالرقة والعذوبة، والاعترافات تحيل على البوح والإقرار و به تحصل الراحة والاطمئنان والانشراح للصدر غالبا، أما المسافة فكأنها تجعل لمفهوم العشق كيانا ماديا، وعالما يتسنى للعاشق حط الرحال فيه وقد يخضع للقياس.

هذا فيما يخص ورود المفردة " عشق " في عناوين الأشعار، بينما الخلاصة التي نتوصل إليها في شأن هذا المفهوم وتوزعه على مساحات واسعة من دواوين الغماري، كونه يتوارد بصورة شبيهة بصورة الحب وعلى نطاق واحد، حتى يثبت في ذهن المتلقي حقيقة أن العشق فعلا درجة في المحبة أقوى من الحب وهي من جنسه واستمرار له وارتقاء، تحدث عن إفراط المحب في الحب ليتدرج أكثر في سلمه بالغا مقام العشق " وهكذا لا يسمى الحب عشقا إلا إذا

[1] مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 29

ظهر الحب في حبة القلب، وعمّ الإنسان بجملته وأعماه عن كل شيء سوى محبوبه وسرت تلك الحقيقة في جميع أجزاء بدنه وقواه، وروحه، وجرت فيه مجرى الدم في عروقه وغمرت جميع مفاصله، وعانقت جميع أجزائه، جسما وروحا ولم يبق فيه متسع لغيره وصار نطقه به، وسماعه منه ونظره في كل شيء ورآه في كل صورة"[1] وهو الذي لمسناه في عديد شواهد الشعر للغماري، وهو ما يفسر إلى جانب ذلك وإهابة الغماري بالطبيعة ومجالها الواسع ومظاهرها المختلفة التي وجد فيها تجليا لعشقه وصور كثيرة عنه.

ختاما نقول أن لغتا الحب والعشق معا تعودان إلى أصل واحد، وتؤولان إلى المآل نفسه، وتبقى المفارقة البيّنة بينهما في أن كل عشق هو حب بالضرورة، بيد أنه ليس كل حب هو عشق والحال رهين وجدان المحب ودرجته حبه في سلم المحبة، ومبلغ الهوى منه ويظل في كل هذا مفهوم العشق- دون أن نقول حكرا على أهل التجربة الصوفية – الوجدان الأسمى والشعور الأقوى الذي خاض في شؤونه المتصوفة كما لم يخضه غيرهم ليعبّروا بلغته كما لا ينبغي لأحد سواهم ليغدو هذا النهج والمنحى التعبيري مع آلياته الكتابية الخاصة (الرمزية، الخيال الشعري) المورد الخصيب للتجارب الشعرية المعاصرة ذات التوجه أو النزوع الصوفي كتجربة الغماري.

المطلب الثالث – لغة الأنا الصوفية:

محور التجربتين الصوفية والشعرية معا هي " الأنا " لأنها تمثل كل شيء فيها ، ولا شيء دونها ولكن هذه الأنا الصوفية ليست هي الأنا العادية لسان حال كل ذات شاعرة ، بل هي مجموعة كيانات اجتمعت في صورة أنا متسامية ومتعالية ، تلك هي" الأنا الصوفية" المتجلية في صورة الأنا الحالمة، الأنا المحبة ، الأنا العاشقة ، الأنا المسافرة ، الأنا المغتربة ، وهي الأنا المطلقة التي تتحد مع كل مظاهر الكون والطبيعة وتحل فيها ، هي أنا الكشف و

[1] أدونيس، الصوفية والسريالية، ص 105.

الانكشاف ، هي في ذات الوقت صورة الحبيبة والمعشوقة ، هي بلغة الصوفية اتحاد ووحدة العاشق بالمعشوق ، وهو مغزى قول الحلاج:

اتحد المعشوق بالعاشق ابتسم الموموق للوامق[1]

هي في عالم الشعر تساوي هذه المعادلة :

أنا شاعرة (عاشقة) + أنت (المعشوقة الرمز) = أنا صوفية مطلقة

هذه الأنا الصوفية التي أثمرت في تراثنا الشعري " ترجمان الأشواق " و "الفتوحات المكية" للشيخ الأكبر ابن عربي ، والثانية الكبرى لابن الفارض ، و"المثنوي" لجلال الدين الرومي و إبداعات في قمة الروعة والبيان وعمق التصوير الشعري ، كل هذا لأنها لا ككلّ أنا مختلفة في وجودها ، جوهرها ، لغتها ، غايتها ، بدئها وانتهائها ، متناهية الحدود، دائمة الأسفار ، لا تلبث على حال ، دائمة الترحال ، لا تعرف الحل إلا في الحبيبة التي لأجلها تنشد الوصال ، تنطلق رحلتها من عمق الباطن الجواني للذات الشاعرة لتنتهي منفتحة على آفاق المطلق.

الأنا الصوفية في دواوين مصطفى الغماري هي أنا فاعلة : هائجة ، مشتاقة، مرتابة ، متألمة حينا من لواعج العشق وألم الشوق وهي باقي الأحايين ،منتشية، طربة ، مخمورة ، هي التي فاضت لتبوح بأسرارها في " بوح في موسم الأسرار" بعد أن امتلأ باطنها بألوان من المشاعر متباينة ، وهي التي لما طربت وانتشت قامت تغني " أغنيات الورد و النار" وهي التي روت بعدما عاشته من تجارب " حديث الشمس والذاكرة "

سلطان هذه الأنا طاغ وغطرستها بينة ، تتوزع على طول الفضاء الشعري، تطالعنا أحيانا في عناوين القصائد ، فنقرؤها في ديوان " بوح في موسم الأسرار" في : " أصون الهوى " – "ألم هواك" – "أحببت حب الخير"

[1] ديوان الحلاج ،ص

وفي ديوان "حديث الشمس والذاكرة " في :" غنيت في أعراسك" –"لسنا بغير الضاد نلتئم"؛ حضور الأنا في هذه العناوين رهين البنية الفعلية ، فالأنا الشاعرة تعلن وجودها بدءا من هذه العناوين مجسدة حضورها في صورة الفعلين الماضي والمضارع وضمير الفاعل فيهما ، دالة على وجود نشاط فعلي وحركة مقصودة وموجهة من قبل فاعل ودوما الأنا الشاعرة باعتبار ما كان منها قد حدث من سابق فعل إعلانا عن سابق وجود لهذه الأنا في الزمن الماضي، والأمر متعلق بفعل " الغناء والحب " وهما دالّان في فحواهما على التجربة الصوفية ، ثم باعتبار ما هو كائن غير حاضر وغير منتهى زمنه بامتداده إلى المستقبل ، وهو ما تجسده الوحدات الفعلية " أصون – ألم – نلتئم" والدالة كذلك على نشاط ونية وقصد موجهة من قبل الأنا الشاعرة التي تعلن حفظها لعهد الحب واستمرارها في" أصون الهوى" وحرصها على ذلك في "ألم هواك" وكأن هواها أغلى ما تملك ، وأشد ما تخشى ضياعه ، وبيدها وحدها يثبت .وما هذه إلا صورة مختصرة عما أفصحت عنه عناوين قصائد الغماري واختزلته في بنائها اللغوي، ولابد أن ربط مدلولها بمحتوى القصائد سيسفر عن حقائق وفوائد أكبر على الصعيد الدلالي العام

نقطة هامة لابد من الإشارة إليها قبل رصد تجلي لغة الأنا الصوفية في المتن الشعري لشاعرنا ، تتعلق بالأنا الشعرية هي كيان متوحد متحد مع الأنا الصوفية في النص الشعري ا لصوفي لا مشاحة في ذلك ، فحضور الأنا ليس رهين هذا النص فحسب ، إنما تدرس الأنا الصوفية في هذا النوع من الخطابات الشعرية من باب اختلاف تجربة الكتابة عندها ، عن باقي التجارب الكتابية الشعرية ، وإلا فإن الأنا تستوطن روح التجارب الشعرية جميعها .

لغة الأنا الصوفية ترسم ملامحها في نص الغماري في البنية اللغوية لجملة قصائده دواوينه الثلاثة ، وحضورها داخلها أو تجليها على مستواها نسجله في ملمحين " بنية الفعل وبنية الضمير المتصل والمنفصل". هاتان البنيتان تمتازان بقوة حضور خاصة في بعض القصائد ، حتى غدا هذا الحضور في حكم السمة الأسلوبية المميزة

للخطاب الشعري عند الغماري ، كما تمليه الدراسات الأسلوبية وتحديدا ما أقرته أسلوبية ليوسبتزر في الدائرة الفيلولوجية

من هنا يمكننا على الصعيد اللغوي ، رصد هذا التجلي للبنيتين ، وتسجيل ملامح هذا النوع من الحضور الصوفي عند الغماري ، في ظل علاقته بالبنية الموضوعاتية والمحتوى الباطني للتجربة الصوفية في لغة الشعر، لما كانت هذه الوحدات اللغوية المشكلة لبنية الخطاب الشعري عند الغماري في هذا المضمار تتناسب مع الفكر الذي تحمله تجربة الكتابة عنده ، ومادام أن أنماط الكتابة الشعرية تتحدد انتماءها من خلال جملة الوحدات التركيبية التي تحكم بناءها اللغوي ، ونحن هنا لابد سنضع أيدينا على بنية لغوية ، أغلب وحداتها منتمية إلى فضاء المصطلح الصوفي وحقل المعرفة الصوفية ، وعموما تبرز الأنا الصوفية على :

أولا : مستوي البنية الفعلية : يكثر توظيف الفعل داخل النص الشعري للغماري وخاصة الأفعال الماضية والمضارعة فيما يخص زمنها أما دلالتها ، فإن أغلبها يعبر عن عمق التجربة الصوفية من قبيل " أسكر-أعشق-أحب-أهويه-أشتاق –أسافر-أفنى- أعاني...."

ثم إن هذه الأفعال غالبا ما تكون مدعومة بضمير متصل ويتعلق الأمر بالفعل الماضي بينما يتستر الفاعل في حضور الفعل المضارع لتبقي الأنا رهينته ، فالحدث الذي تعبر عنه الأفعال من جنس ما ذكر لابد باتحاده مع عناصر أخرى متممة يشكل كيان الأنا الصوفية ، وإن عدنا إلى الشاهد الشعري ، ولتكن قصيدة "وجه ليلى" من ديوان " بوح في موسم الأسرار" نقف عند بنية فعلية تتشكل من جملة الوحدات التالية: (ألم-أوغل-أفنى-حملت-تنسمت-رأيت-أسافر-رأيتك-حملتك-حملتك-ما أنفك-أشدو-أنظم-ألعن-قرأتك-مازلت) هذه الوحدات تدخل في علاقات تركيبية مع وحدات إسمية أخرى، ومنها أيضا ماهو متصل بالضمير العائد على أنا الفاعل ،وناتج تلك العلاقات المقامة بين الكيان الفعلي و الكيان الإسمي تشكل الأنا الصوفية على صعيد اللغة والدلالة ،

وذلك بعودة فعل الفاعل في تلك الجمل إليها،ميزة ملفتة تخص توارد الأفعال حيث نجد أكثر بدايات الجمل الشعرية تضم أحد تلك الأفعال وغالبا ما تتتابع الأفعال عند بداية كل بيت شعري كما في المثال التالي :

ألم هواها عالما متوحدا

وأوغل في ذات الحبيب ....أسلم

وأفني وكم يحلو الفناء لعاشق

جهنّمه في الحب قربى و أنعم

حملت هواها قبل أن تعرف الهوى

صخور وكثبان وأفق وأنجم !

تنسمت أضواء الحبيب. وطالما

توزع قلبي عالم متجهم

رأيت به ما يترك القلب داميا

ليالي بالجيل الهلامي تتئم ![1]

[1] مصطفى الغماري ،بوح في موسم الأسرار ،ص13-14

في هذا المقطع الشعري ترتسم بلغة الفعل وضميره المستتر حينا والمتصل حينا آخر (التاء) الأنا الصوفية عند الغماري والتي أفرزتها إلى جانب الكثافة الدلالية لبعض الأفعال من قبيل (أفنى-أوغل-رأيت-أسافر) فالفناء وحده مفهوم صوفي يدل على أحد مقامات الصوفية والإيغال يدل على العمق والباطن والرؤية والسفر سليلا التجربة الصوفية ،وجميع هذه الدلالات تتدعم أكثر بإتحادها في البنية المفهومية مع الوحدات الإسمية (الهوى-متوحدا-ذات الحبيب-الفناء-عاشق-قربى).

ننتقل إلى مثال آخر من نفس الديوان رغم تكرر أغلب الوحدات الفعلية المذكورة آنفا ، ومع قصيدة "حنانيك" نعثر ضمنها على الوحدات الفعلية : رأيت-أحدث-أرويك-أحمل-أجهش-زرعت-ألمك-أسلم-أراه-أقترب-أزدد-ألوب-أسامر-أسكر-أزرع-أغنيه- هذه كلها معا تشكل الحضور الحقيقي للأنا الصوفية التي قد تختفي في البيتين أو الثلاثة تحت عباءة الضمير المتصل بالاسم لتعاود البروز بقوة أكبر أحيانا ، ولتقريب الصورة اكثر لهذا المشهد الحضوري للأنا الصوفية الطاغية نستشهد بقصيدة " أصون الهوى" إذ لا تعادلها قصيدة أخرى في مثل هذا الحضور لما ثبت حضور الجملة الفعلية "أصون الهوى" عند بداية كل بيت شعري من أبياتها باستثناء بيتين اثنين تأكيدا على مضمون فكرة العنوان و الذي كما سبق القول يبدي حرص هذه الأنا الصوفية عل دوام المحبة ودأبها على درب الصيانة والحفظ ردعا لعديد المعوقات التي قد تقف حاجزا أمام تحقق الفكرة دون استثناء حاجز الذات و الأنا :

أصون الهوى مني ....إذا اسودت الرؤى

وفحّت بصراء الغريب الثعابين[1]

-وغير الأنا بل قبلها أعداء للهوى كثر كما تفصح الأبيات

[1] مصطفى الغماري ،بوح في موسم الأسرار ،ص46

أصون الهوى من أن تتاجر بالهوى

وجوه على دعوى الزمان فراعين !

أصون الهوى من "عاشق" باسمه التحى

ويمتد في جنبيد أفعى وتنين !

أصون الهوى من هارب و "متكتك"

بليد....فلا دنيا لديه ولا دين !

أصون الهوى من جبأ متغزل

بليلى ....وما ليلاه إلا النياشين !!

أصون الهوى من نار كسرى وحولها

مقام تصلي في حماه الدهاقين ![1]

عند انتهاء القصيدة تفنى هذه الأنا الصوفية في المطلق بعد تجاوزها أعداء الهوى و يجعل الغماري لها هذا المصير غير المدرك :

و أفنى و أفنى حيث لا حيث ..... إننى

أنا الحب ..... و الأحقاد ضغث و سجين ![2]

[1] مصطفى محمد الغماري ،بوح في موسم الأسرار ،ص40-41

[2] ن م ،ص42

هذه الأنا الصوفية لا تقل حضورا إلا حين تطغى القضية و همها (كالوطنية ،و العروبة و شؤون الامة الإسلامية في غير حتى البلاد العربية كأفغانستان و قندهار و ...) فيتحول حينئذ النص الشعري معها إلى فضاء وجداني تطرح فيه قضايا الواقع ،يشتكيها الشاعر و يبكيها ،لا تغيب فيها الأنا الصوفية بالمطلق و إنما تتقلّص في حضور أنا الذات الشاعرة ،وقد يتخذ حضورها شكلا بنائيا غير السابق ،كما نجد في أكثر قصائد ديوان " حديث الشمس و الذاكرة " يتراءى في المضمون العام الذي يختزل التجربة الشعرية بدءا من عنوان الديوان وقوفا عند وحدات أخرى ليست بالضرورة وحدات فعلية و إن كانت فعلية فإنها قد تأتي في صورة مخالفة للوحدات الأولى و مبعث هذا الاختلاف احتواؤها للضمير " نحن " بدلا عن الضمير " أنا " و ما هذه النحن إلا تجليا من تجليات الأنا يصير معها الشاعر متحدثا في تجربته الشعرية بلسان جمعي يحوي إلى جانب همه الروحي هم القضية على السوية. فتمتزج حينها لغة الأنا بلغة النحن و يصيران واحدا و نجد ازدواجية هذا الحضور في عديد القصائد ،وهو أكثر أسلوب الشاعر في ديوان " حديث الشمس و الذاكرة ".

يمزج في هذا الفضاء الشاعري الغماري بين لغة الانا و لغة النحن ،فتحضران معا و جنبا إلى جنب لترسما حدود الأنا الصوفية المتماهية ،و هذا شأن قصيدة " سفر في الحب " كشاهد على هذه الظاهرة الاسلوبية ،يبتدئ الشاعر فيها الحديث بلغة النحن لينتهي مسافرا بلغة الانا الصوفية مستقرا كما اقتضى مضمون الرحلة عند الحقيقة الصوفية التي تنشدها لابد كل أنا صوفية ،معبرا بصدق عن وحي التجربة وأصالتها برجالاتها ،كما سيكشف بيتها الاخير و الشاهد الأول المتعلق بلغة النحن نسوقه فيما يلي :

وبالحب نبدع رغــم الضباب

ونزهر رغم الوجـود الموات

من الحب من ألم الــعاشقين

نثور ونكشف سـر الحـياة

فتصحو كما العـشق أيامـنا

وتعبق أســـحارنا بالصلاة

ونبحر في الـشـاطئ القدسي

أهازيج سيـف ونـجوى لهاة [1]

و الشاهد الثاني المتعلق بلغة الأنا و هو آخر بيت في القصيدة جاء فيه :

أسافر يا حب فيك و إني

لأعلم أن اليقين الثبات [2]

أودع فيه الشاعر حقيقة صوفية قديمة تتمثل في مطلب الصوفية و هو بلوغهم اليقين و السكون والثبات عنده للخروج من حال الاضطراب الذي عليه القوم دائما ،وعلى العموم بإمكاننا اختصار صورة هذا الحضور في جهة الوحدات الفعلية التي رسمته و هي على التوالي :" نبدع ، نزهر ، نكشف ، نبحر ، نهتف ، أسافر ، أسافر ، أحياك ، تكبر ، أورق ، أفسرها ، أعشقها ، أترك ، أسافر ، أعلم "

- بنية فعلية ثالثة ساهمت في صياغة الأنا الصوفية يستخفي فيها ضمير الأنثى الفاعلة (هي و انت) والتي تحمل في كثير من تفاصيلها ملامح و تجليات هذه الأنا و تساهم غالبا في تشكيلها مثلما نجد في قصيدة " أغنية الشمس " من ديوان " أغنيات الورد و النار " :

---

[1] مصطفى محمد الغماري ،حديث الشمس و الذاكرة ،ص93

[2] ن م،ص96

تنساب في شفة الحنين حكاية

و تذوب في الشفق الجريح أغاني

ترنو و يسفحها الزمان قصيدة

صوفية الأبعاد و الالوان

عذرية .... بدمي تورّد ضوؤها

عطرا .... يغني للضحى الريان [1]

فالضمير المستتر " هي " المقدر في الأبيات الشعرية المذكورة يساهم مع أنا الفاعل المقدرة في بعض الأفعال ،وضمير الأنا المنفصلة كما يأتي في تشكيل الأنا الصوفية ،بل إنهما يتحدان حضوريا مجسدان في جملة فعلية مكونة من فعل ضمير مستتر مقدر يعود على أنا الشاعر الفاعلة و ضمير متصل كاف المخاطب يعود على انت المخاطبة نظير ما نجده في ما يلي :

لملمت يا أم الضياء ملامحي

و مسافة الأوطان و الأزمان

لأراك .... أحيا فيك جمرا ممطرا

ينثال .... يا أم الضياء مثان

وأراك .... أحيا فيك رفض قصيدة

بدرية الميلاد .... و الأوزان

وأراك في ظمئ الوجود جداولا

فيذوب خضل الرؤى وجداني [2]

[1] مصطفى محمد الغماري ،أغنيات الورد و النار ،ص22

[2] ن م ،ص23-24

و عموما لا تقل هذه الأنا الصوفية حضورا كميا في هذا الديوان عنه في الديوانين السابقين ، و نأتي لبنية فعلية رابعة كان لها فضل كذلك في تحقق الأنا الصوفية ممثلة في الضمير الغائب العائد على هذه الأنا في صورة الضمير المتصل (ه) او المستتر "هو" كغائب صنع حاضر مثال ذلك ما جاء في قصيدة " أغنية العاشق المجهول " تحكي فيها الانا الشاعرة عن أنا العاشق الصوفية لتتحدان معا فيما بعد يقول :

العاشق المجهول بعض حنينه

نار ..... و بعض حنينه أمواه

يغتاله صدأ الوجوه .... فلا يرى

إلا رمادا ساخرا برباه

و يلج في دمه ارتكاض مورق

سفرا ..... تلوب على الضياع مناه

العاشق المجهول بعض حكاية

جرحى ..... يداري سخطه و رضاه [1]

إن البنيات الفعلية الأربعة المذكورة و شواهدها الشعرية كثيرة و هي من الوفرة بما يقوي اشتغال هذه اللغة في الخطاب الشعري للغماري و تزيد قوة بما يتجسد حضوريا على مستوى البنية الإسمية في صورة الضمير المنفصل " أنا " و الضمير المتصل بالإسم.

[1] مصطفى محمد الغماري ،أغنيات الورد و النار ،ص127-128

ثانيا : على مستوى البنية الإسمية : (الضمير المتصل أنا و المتصل " ي " و " نا ")

تظهر الأنا الصوفية في حضور ممتلئ مجسده في صورة الضمير المنفصل " أنا " ،و هذه الصورة تحضر بقوة في مواطن و تغيب بالكلية في مواطن أخرى من الدواوين الثلاثة متبادلة الادوار مع بقية مظاهر تجلي الانا ،و تكثر أمثلة ورودها بهذا الشكل في ديوان " أغنيات الورد و النار " وخاصة قصيدة " الوعد الصادق " ،و التي نسوق منها هذه الشواهد المتفرقة :

_ و أنا المسافر ... أنت أنت مدنيتي

خضرت ... فوق ندى و وشوش زنبق

وأنا المسافر في ضميرك شعلة

مطرا ... يغص به الظلام و يشرق

أنا في هواك مسافة ضوئية

بغدي بقرآني تمور و تدفق[1]

- أنا نقطة ... ميلاد حرف عاشق

بهواك يخترق الضباب و يشرق[2]

- أنا إن ظمئت ... فمن عناقيد الهوى

خمري .... ووجهك لي مدى يتدفق[3]

- أنا نغمة خضراء ... يا أمدادها

---

[1] مصطفى محمد الغماري ،أغنيات الورد و النار ،ص63

[2] ن م ،ص64

[3] ن م ،ص69

هتفت ... فجن الراكضون و حملقوا[1]

فهذا الحضور المكثف للضمير المنفصل أنا الحاملة للأنا الصوفية ،يسرح به دلاليا في عوالم الوجود ليقدم صورة عن واقع هذه الأنا و عن معالم هويتها ،غايتها ،جوهرها ،و يصوغ تجربتها بلغة الشعر موظفا لذلك صور شعرية لكل منها خصيصة رمزية مستعينا بالأنثى و الطبيعة و الخمرة و استعارات و خيالات ومجازات مشكلا بنية دلالية عميقة و كثيفة.

و بالعودة إلى ذات القصيدة نجد أنه إلى جانب انا الضمير المنفصل يوجد الضمير المتصل (الياء) بجملة من الوحدات الإسمية ،كانت له مساهمة فعالة في بلورة هذه الانا بإقراره عامل الملكية للذات الشاعرة والمتقمّصة للانا الصوفية كما نجد في هذه الوحدات (حلمي – غدي – قرآني – مقلتي – دمائي – شفتي – خمري – هوايا – لي – ...) و يتداخل معها أيضا الضمير المتصل (نا) متبادلا دورها في تشكيل المعالم العامة لهذه الأنا نظير ما نجد هـ في (أبعادنا – حلمنا – أعماقنا ...).

بهذه الصورة تتسع الأنا الصوفية و تطغى وجوديا وهي تسعى إلى التوحد مع كل الكون حين تخرج من أنا الشاعر لتسكن أنا الجماعة و حين تسلك درب الرحلة و السفر الصوفي نحو الأفق ووجهة الحبيبة ، حتى إنه في بعض المقاطع يوحد بين أناه و أناها لتنتهي إلى أنا متحدة متوحدة مذكرا إيانا بقول الحلاج في هذا الشأن :

أنا أنت هذا في إلهين حاشاك حاشاك من إثبات إثنين[2]

يقول الغماري ما يشابه ذلك في " أغنية الشمس "

أنا أنت في الجمـر المقدس موغل

أنا أنت في مقل الصباح الحاني

---

(1) مصطفى محمد الغماري ،أغنيات الورد و النار ،ص70

(2) الحلاج ، الديوان ص

أنا أنت فاختصري المسـافة وازرعي

خصلاتك الخضراء .....في أكواني

أنا ها هنا في الدرب جمع مــزهر

بالغربة السوداء..... بالأشجان[1]

و في القصيدة أيضا يحضر بشكل بارز ضمير الياء مضافا إلى وحدات إسمية كما يوضح المثال

ليل يشرش في دمي أحزاني.

و مدى يهز مشاعري و كياني.

و على اللسان قصائدي معقودة.

حيرى تسافر في ضباب زماني.

و حبيبتي خلف الظلام سحابة .

خضراء في كبدي وفي أحضاني .[2]

و قد يأتي هذا الضمير المتصل (ي) مقرونا ب " إن " الحرف المشبه بالفعل توكيدا و تقوية لهذا الحضور بالإنيّة نظير ما نجده في قوله :

إنّي أراك على الزمان سجينه

و تحس أقدامي خطا سجاني[3]

عموما هذه البنية الإسمية التي تعبر عن حضور الأنا الصوفية بأشكالها المختلفة تتوزع في أبيات متفرقة من الدواوين الثلاثة ، و حتى لا نقصر التمثيل على ديوان دون آخر نعود إلى ديوان بوح في موسم الأسرار لنقف عند

---

(1) مصطفى محمد الغماري ،أغنيات الورد و النار ،ص25

(2) ن م ،ص21

(3) ن م ،ص27

بعض تجليات هذه الأنا فيه كما ثبت في بعض قصائده :" حنانيك – أصون الهوى – في سبيل المعاناة – أحببت حب الخير ... " ففي قصيدة" حنانيك" نسجل حضور الضمير الإسمي في الوحدات التالية (همي – حرفي – دموعي – ضلوعي – إنني – كياني – غايتي) و للتمثيل أكثر نقدم صورة عن هذا الحضور من خلال الشاهد الشعري التالي :

- أسلم للكون الإلهي غايتي

و من إن يغب حسي ... فليس يغيب

أراه بملء الدهر فوق مداركي

و إن أقترب أزدد نوى ... فأتوب [1]

و هذا الشاهد لا يقتصر على حضور الأنا الصوفية بل إنّه تسكنه إلى جانبها الفكرة الصوفية التي لا تبرز بقوة إلا في فحوى بعض القصائد.

و مثال أخير لتجلي الأنا المنفصلة نستحضره من ديوان " حديث الشمس و الذاكرة" :

وحيد أنا في زمان الهجير

أقاتل بإسمك ألف جدار

و كم قتلني الوجوه الصعار

و لكنني بإسمك الصعب أحيا[2]

و مع أنه يبدو حضور هذه الانا المنفصلة أقرب إلى انا الشاعر الذاتية منه إلى أناه الصوفية يبقى صورة شاهدة على حضور أنا الضمير المنفصل في هذا الديوان الشعري مع نذرتها أما الانا المتصلة بالاسم في صورة الضمير فكثيرة نجدها خاصة في قصائد :" اعترافات عاشق – رسم بريشة الحنين – سفر في الحب."

[1] مصطفى محمد الغماري ،بوح في موسم الأسرار ،ص27

[2] مصطفى محمد الغماري ،حديث الشموس و الذاكرة ص

و حتى لا نقع في مغبة التكرار و تفاديا للاجترار نظرا لاجتماع جملة الدلائل و القرائن و شواهد الدراسة التطبيقية جميعها في الشاهد الشعري الواحد نقول بأن أمثلة هذا الحضور للأنا الصوفية و الشاعرية معا كثيرة تعبر بعمق عن تفاصيلهما معا، و كيف تتبادلان الدور و حتى اللغة و الفكرة معا في شعر الغماري في حضور أنماط أخرى من الأنا تتصل بهما و تدخل في تركيبهما كالأنا الإسلامية و الأنا الوطنية و الأنا العربية و الأنا القومية ....

الفصل الثاني:

التجلي الصوفي على مستوى النص الشعري الجزائري المعاصر

المبحث الثاني :

الصورة الشعرية

المطلب الأول :

الصورة البيانية

المطلب الثاني :

الرمز الشعري الصوفي

المبحث الثاني: الصورة الشعرية عند الغماري

إن الصورة الشعرية ناتج الرؤية الشعرية، تتخلق داخلها، مستوحاة من وحيها وفيضها، فما أشكال التصوير الشعري المعروفة إلا انعكاس لغوي وتمظهر فني للرؤية الشعرية وليدة التجربة الشعرية، هنا لابد ستبرز ملامح فردية مميزة لكافة أنماط القول الشعري تفصح عن الخصوصية الفنية لأصحابها في نظرتهم للأشياء والعالم من حولهم والمختلفة عن نظرة غيرهم غير الشعرية وقيام المفارقة بينهما انطلاقا من كون هذه الأخيرة هي " التي تعتبر خاضعة لإدراك الحواس، وأحكام العقل، أما الرؤية الشعرية فهي التي تؤولها باستمرار وترى فيها ما لا ينفد من الأشكال التصويرية"[1]

هذه الأشكال التصويرية التي ما هي إلا قوالب تعبيرية يصوغها المبدع صاحب التجربة والرؤية الشعرية من منطلق مخالف لأصحاب الرؤى غير الشعرية أو بالأحرى أهل اللغة المعيارية النفعية فحسب لا اللغة الفنية التي هي ميدع الصور الشعرية.

مفهوم الصورة الشعرية لا يتحدد إلا في الإطار اللغوي والاصطلاحي العام الذي يحتويها إلى جانب صور أخرى منتمية إلى مجالات معرفية مختلفة، كالصور الفوتوغرافية والصور التشكيلية والصور الاسقاطية الهندسية وغيرها باعتبارها جميعا قوام فن التصوير الإنساني، وكل منها يغدو ذو قيمة مثلى في مجاله المنتمي إليه، ومنه تقاس قيمة الصور الشعرية في مجال الأدب كأهم عنصر تركيبي يدخل في بناء نسيج النص الأدبي.

الصورة في اللغة كما جاء في لسان العرب وفقا لما ينقله ابن منظور عن ابن الأثير قوله في حقّها: " الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال صورة الفعل كذا وكذا، أي هيئته "[2]

ومن هذا المفهوم اللغوي ينبثق المفهوم الاصطلاحي لها، ليعمق من الدلالة اللغوية، ويجاوزها إلى حدود أبعد، يتجاوز التصوير والهيئة الخارجية للشيء الظاهرة للعيان، إلى التصوير الباطني والجوهر الخارجي، والذي لا يدرك إلا " وفقا للبصيرة أو بعين القلب– كما يقول المتصوفة — فالتصوير بمعناه الحقيقي، لا يعني النقل وإنما يعني الإفصاح عن المعنى والدلالة: التصوير إنشاء آخر "[3]

---

(1) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992م، ص 136.

(2) ابن منظور، لسان العرب، ج3، ص 304.

(3) أدونسي، الصوفية والسريالية، ص 199.

فكل شكل تصويري يقدم في قالب صورة فنية إنما هو إنشاء وإبداع وخلق آخر غير ما تقدمه الصورة الظاهرة، قد يحاكي في بعضه صور الأشياء والحقائق الظاهرة، لكنه لا يكون هي : " فقد أعطيت اللغة الفنية للمبدعين لا لكي يكرروا العالم ويسجنونه في صورة الظاهرة المعروفة، وإنما لكي يحرروه ولكي يبقوه في حركيته الداخلية فيما لا ينتهي، ولكي يظهروه باستمرار في صورة جديدة "[1] وكأنهم يخلقون عالما جديدا رهين علاقات مصطنعة، توحد بين التصوير الفني الشاعري القائم على المخيال الفني والصور المجازية، وعالم الأشياء كمنطلق وركيزة ومصدر حقيقي لهذا الوحي والمخيال الفني.

إن " العالم فنيا إذن ليس موجودا في العالم، بل فيما وراءه، هو بالضرورة، نوع من التجريد كأن المصور المبدع، يصور لكي يمحو " الصورة " بهذا المحو يخلق حضور – نسيج شفاف – لا يحيل إلى الواقع المباشر بل إلى معناه ودلالته، وهذان غير محدودين، وهو لذلك يحيل إلى لا نهائيتها " [2]

فالصورة العينية لها منتهى كما لها مبتدأ، تدرك بالكلية كما تدرك بالنظرة الجزئية في عالم المحسوسات بينما الصورة الفنية التي تتخذ من هذه الصورة العينية ركيزة تتأسس عليها، تأبى أن تقف عند حدود معينة، يتوقف إدراكها عند لحظة زمن معينة وفي ظل علاقات واقعية بينة، لدى يشكل الفنان بالاعتماد على قرائن عقلية حينا ومجازية أخرى – صورا فنية مضللة الدلالة، ملتبسة المعنى لتغدو " الصورة ستار علينا أن نخترقه لنرى حقا ما وراءها مما يجدر بالرؤية ويستدعيها."[3]

كل هذا الذي تقدم في شأن الصورة هو من وجهة نظر صوفية، أو ما يسميه أدونيس با " صوفية الفن "[4] وبالعودة إلى التراث البلاغي والنقدي العربي القديم نجد للصورة الشعرية وجودا لكنه مخالف لوجودها الحالي عند نقادنا وبلاغيينا. لكنه ليس مباينا له وإنما تأسس الثاني على الأول.

فوجود الصورة كفكرة في التراث القديم يحمل في طياته فكر الجماعة ويعبر عن رؤيتها الخاصة للإبداع عموما كفن تشكيلي يقوم على خلق تصويري عماده علوم البلاغة الثلاثة " المعاني، البيان، والبديع " والتي بدورها متظافرة تساهم في تشكيل صور شعرية تتباين في الغرض والمقصد، سواء أجنحت إلى الخيال أم اكتفت بشيء من مجاز القول بعيدا عن دروب التخيل التي تحكم الصورة الشعرية المعاصرة.

(1) أدونسي، الصوفية والسريالية، ص 201 – 202.
(2) ن م، ص 202.
(3) ن م، ص 203.
(4) ن مه، ص 205.

إن الصورة الشعرية من صميم الصورة الفنية وقد بدأ الاهتمام بها مبكرا إن نحن عدنا للتاريخ لبدأ بحوثها فقد " عالج نقدنا القديم قضية الصورة الفنية معالجة تتناسب مع ظروفه التاريخية والحضارية فاهتم كل الاهتمام بالتحليل البلاغي للصورة القرآنية وتمييز أنواعها وأنماطها المجازية، وركز على دراسة الصورة الشعرية عند الكبار أمثال أبي تمام والبحتري وابن المعتز، وانتبه إلى الإشارة اللافتة التي تحدثها الصورة في المتلقي، وقرن هذه للإشارة بنوع متميز من اللذة والتفت نوعا ما إلى الصلة الوثيقة بين الصورة والشعر "[1]

والصورة الشعرية قد تستخدم مرادفا للصورة الفنية وإلا تكون الأولى محتواة في الثانية إذا ما جعلنا الصورة الشعرية هي الصورة الفنية في عالم الشعر لتكون الصورة الفنية بذا أوسع أفقا من الصورة الشعرية.

وما هذا إلا محض افتراض قياسا إلى ما يحيل عليه اللفظ الظاهر والحال الذي نجدها عليه عند جمهور الدارسين، جعل الاثنين في نسق مفهومي واحد هو الذي ستكتشفه طرق تشكيل وأساليب صياغة هذه الصورة في الشعر، خاصة وأن النقاد يعدّونها " ركنا شعريا ملازما لكل شعر أصيل ليس فقط على صعيد البناء أو الشكل بل أيضا على صعيد الروح أو المادة...غير أن الصورة الشعرية ليست فقط – طريقة تعبير بل إنّها أيضا – طريقة تفكير ."[2]، وهو ما ستجليه الشواهد الشعرية في نصوص الغماري .

الاهتمام بقضايا الصورة الفنية أو الشعرية بدا جليا في اجتهادات النقاد والبلاغين القدامى تشهد بهذا دراساتهم وما طرحته من قضايا ومشاكل أثارها المصطلح، هي اليوم شديدة الصلة بموضوع الصورة الشعرية والفنية " كمصطلح صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها " [3] .

وقد قلبت أوجه القول كما النظر في شأن الصورة الشعرية، فمن البلاغين من ركز على قضية اللفظ في تكوينها ومنهم من جعل من المزية في المعنى الذي تصوغه بناها اللغوية،والموقف الأول تزعمه الجاحظ بمقولته التي كثيرا ما تتردد في كتب البلاغيين فبعدما"بلغه أن أبا عمر الشيباني استحسن بيتين من الشعر لمعناهما مع سوء عبارتهما فقال :ذهب الشيخ إلى استحسان المعنى و المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي،وإنما الشأن في إقامة الوزن وفي تخيل اللفظ وسهولة المخرج و...وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"[4] ليكون الجاحظ بهذا قد أرسى وجهة نظر تتعلق ببناء الصورة الشعرية التي تحيل عليها عبارة "جنس من

---

(1) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي، العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص8.

ساسين عساف، الصورة الشعرية وجهات نظر عربية وغربية، نقلا عن : آسية داحو ، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية ، قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية

(2) الآداب واللغات ، جامعة حسيبة بن بوعلي ، الشلف ، السنة الجامعية 2009/2008 ، عدد صفحات 106، ص 22 – 23.

(3) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، 7.

(4) الجاحظ، الديوان، ج3 ،ت عبد السلام هارون ،المجمع العلمي العربي الإسلامي ،بيروت ط3 ،1969 ،ص130 .

التصوير" فالشعر ضرب من النسيج البنائي تحكمه جملة شروط القول الشعري كما فصل فيها الجاحظ و هو أيضا إحكام سبك ومجموع صور شعرية فمحتوى الصورة متضمن في القول،صرح به أو لنقل أشار إليه الجاحظ بذكاء،بناء على فهم أهل زمانه .

الموقف الثاني يمثله الجرجاني الذي جعل المزية في المعنى لا المبنى "إذ الألفاظ خدم المعاني،و المتصرّفة في حكمها،كانت المعاني هي المالكة سياستها،المستحقة طاعتها،فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء عن جهته و أحاله على طبيعته،وذلك مظنة من الاستكراه،وفيه فتح أبواب العيب و التعرض للشين"[1]

وباجتماع المعاني و الألفاظ في قالب فني تتحدد معالم الصورة الشعرية عند القدامى،هي إذن إحدى أوجه النظر للصورة الشعرية،تنضاف لها اجتهادات تطبيقية عليها من قبلهم.

أما الدارسون في العصر الحديث عربا أو غربا ،فإنهم يعالجون الصورة الشعرية،ويعرفونها اعتبارا بما تقوم عليه من مقومات وأخذا بجملة العناصر المشكلة لها،هي عندهم في"أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات،إن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن تخلق صورة أو أن الصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة نعيب عليها الوصف المحض،ولكنها توصل إلى خيالنا شيء أكثر من انعكاس متقون للحقيقة الخارجية،إن كل صورة شعرية لذلك هي إلى حد ما مجازية."[2]

هكذا أعطى العصر الحديث للصورة الشعرية بناء على ما استقر عليه من استقراء للتراث البلاغي والنقدي القديم مفهوما واضحا تجلت فيه عناصرها و مقوماتها،وجوهر صياغتها، ومع ذلك لم تقف عند تعريف واحد لارتباطها بمفاهيم الشعر المتغيرة وتغيرها لتغير تلك المفاهيم ،بمعنى أن هذه الصورة التي تعد " الجوهر الثابت والدائم في الشعر،قد تتغير مفاهيم الشعر و نظرياته فتتغير. بالتالي . مفاهيم الصورة الفنية و نظرياتها، و لكن الاهتمام بها يظل قائما ما كان هناك شعراء يبدعون ونقاد يحاولون تحليل ما أبدعوه و إدراكه و الحكم عليه"[3] ما دام أن الشاعر هو الباعث للصور و الناقد هو المتلقي لها و مهما اختلفت التعاريف و الأقوال في شأنها لكثرة البحوث المعاصرة حولها . إلا أنها لا تتضارب بالمطلق وإنما تختلف في تركيزها على جانب من جوانبها (عناصرها ،وظائفها ،أهميتها) فاعتبارا بمكوناتها و تركيبها يعرفها أحمد الشايب بقوله :"الصورة الشعرية هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالتها اللغوية

(1) عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة في علم البيان،تحقيق ع.الحميد هنداوي،منشورات محمد علي بيضون،دار الكتبالعلمية،بيروت،ط1،2001،ص17

(2) سيسيل ذي لويس،تر أحمد نصيب الجنابي،مالك ميري،سلمان حسن إبراهيم،دار الرشيد للنشر،الكويت،ط7،1982،ص21

(3) جابر عصفور،الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي،ص87

والموسيقية، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه و الاستعارة و الكناية وحسن التعليل"[1] وأخذا بأهميتها تعرف بأنها:"طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة،تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني في خصوصيته و تأثير،ولكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير فإن الصورة لا تغير من طبيعة المعنى في ذاته،إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه و كيفية تقديمه."[2]

فالصورة الشعرية ذات ارتباط وثيق بالجانب الجمالي إذن كما الدلالي لذا اهتم بشؤونها البلاغيون مند القديم و قاس النقاد على أساس منها درجة الشاعرية وجودة الشعر و كفاءة الشاعر اعتبار بما تقدمه صوره الشعرية،والتي على مستواها تبرز فاعلية الخيال وتنجلي مقدرة الشعراء على الخلق و المبارزة و التفاضل.

مادام أي وجود أو " مفهوم للصورة الشعرية لا يمكن أن يقوم إلا على أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشعري نفسه، فالصورة هي أداة الخيال ووسيلته ومادته الهامة التي يمارس بها، ومن خلالها فاعليته ونشاطه"[3] وبها يتميز الشاعر عن غيره من الناظمين، لأن الخيال علامة على الشاعرية، ومكمن الخصوصية الفنية ومبعث التميز والجاذبية.

هذا الخيال الشعري الذي يعد أساسا فنيا في التشكيل البلاغي للصور الشعرية يعتبر مهادا للرمزية التي بدورها قد انقسمت " عند العرب قديما إلى قسمين رمزية فلسفية تستمد فاعليتها من الحركات المذهبية الباطنية ورمزية أسلوبية تقوم على المجاز بألوانه البيانية المعروفة كالتشبيه والاستعارة والكناية " [4]

والرمزيتان معا تؤطران الصورة الشعرية عند الغماري، وهنا نقول بان الصورة الشعرية لا تقف عند حدود الأنماط البلاغية المعروفة، وإنما يندرج تحت إطارها الرمز، وإن كان متقاطعا دلاليا مع الشكل البلاغي الكنائي، حتى إنهما يتداخلان أحيانا لدرجة يصبح الفصل بينهما مستحيلا، تتماهى حينها الحدود الفاصلة بينهما وتغيب الفروق، ومع هذا يبقى الفصل بينهما في دراستنا مطلبا أساسيا ومن باب الأوجب لخصوصية الرمز الصوفي الحاضرواستقلاله عن الصور الكنائية، إذ من غير المعقول جعل الرمز الصوفي وقد حسم أمره عند الدارسين في حكم الكناية.

(1) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي،نقلا عن ، آسيا دحو،ص20

(2) جابر عصفور،الصورة الفنية،ص 323

(3) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، ص 14.

(4) محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز، ص 75.

وعموما فإن اختيار الصورة الشعرية في حالة الرمز كما في حالة " الأشكال البلاغية رفض للوضوح المباشر والمميز للعلامة اللغوية، الأمر الذي يجعلها تؤدي إلى مغامرة إنشاء قول أجوف بمعنى أنه يشير إلى ذاته قبل أن يشير إلى العالم " [1] والأمر متوقف هنا على الخلق الشعري من جهة اللغة والبناء الفني ومن جهة العاطفة والفكرة التي تبعثها الصورة لأن العبرة في الصورة الشعرية ليس الجمال الظاهري كما يقول كولريدج " إن الصورمهما تكن جميلة ...فإنها لا تميز الشاعر إنها تصبح فقط أدلة للنبوغ الأصيل حين تلطف بالعاطفة السائدة والأفكار ذات العلاقة أو الصور التي توقظها العاطفة " [2]

بمعنى أن الصورة الشعرية تصير علامة ودليلا على الشاعرية والنبوغ والاقتدار إن هي تخللت عواطف وأفكار ذات الصلة بما تقدمه الصورة، وهنا يبرز كولريدج مساهمة العاطفة والفكرة مع البنية الفنية في صقل الصورة الشعرية وتشكيلها.

ننتقل بالحديث إلى نقاط قوة الصورة الشعرية بأشكالها البلاغية، فالتركيب البلاغي بما هو " خاصية التصوير أو ما يتجسد به عنصر الخيال داخل النص أو وسائط التعبير غير المباشر كالرمز وآليات علم البيان التي تؤسس مفهوم الصورة " [3]

يجعل منها مستويات ليست على درجة واحدة في سلم التصنيف، تحدث عن هذه القضية صلاح فضل مبرزا مفاضلة بعض البلاغيين بينها وجعلهم الاستعارة أعلى سلم التصنيف يليها الرمز ثم البقية، يقول في ذلك: " جعلها بعض البلاغيين (الاستعارة) ...في ذروة السلم، لو قمنا برسم خط بياني مراقب يوضح درجات الصورة التي تؤدي الأشكال المجازية المختلفة لما تتميز به من قدرة إيحائية، يتلوها الرمز لاعتماده على الصورة الذهنية، يأتي بعدها التشبيه بالرغم من تضمنه أحيانا للصورة المستدعاة لأنه يتكئ أساسا على الفكر المنطقي في مقابل استشارة عوالم الأحلام والعواطف والرؤى التي تبعثها الاستعارة " [4]

هذا الحكم كان نتيجة استقراء لوظائف الأشكال البلاغية تلك واشتغالها في النص وفاعليتها على الصعيدين الجمالي والفني ثم أثرها في المتلقي والذي من منطلقه عدت الصور الاستعارية الأقوى ما يفسر طغيانها على الخطابات

(1) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النفس، ص 124 – 125.
(2) سيسل ذي لويس، الصورة الشعرية، ص 23.
(3) محمد زايد، أدبية النص الصوفي، ص 168.
(4) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص147.

الشعرية المعاصرة اليوم، وإن كانت حاجة الشاعر وموقفه الشعوري هو الذي يحدد نمط الحضور البلاغي في الصورة الشعرية وشكله دون البقية.

ختاما نصل إلى إقرار عظيم منزلة الصورة الشعرية كأحد أهم الركائز البنائية والفكرية للنص الشعري بعدما تحددت أهميتها النابعة من " طريقتها الخاصة في تقديم المعنى وتأثيرها في المتلقي " [1] ووظيفتها المكينة، فالصورة الشعرية " في النهاية – وسيلة تعبيرية لا تنفصل طريقة استخدامها أو كيفية تشكلها عن مقتضى الحال الخارجي الذي يحكم الشاعر ويوجه مسار قصيدته، إما إلى جانب النفع المباشر أو جانب المتعة الشكلية " [2] بمعنى أن الجانب النفعي للصورة يحدث على مستوى التلقي، وكيف أن الشاعر يهدف إلى إقناع القارئ والتأثير فيه واستمالته بما يخلقه من صور، بينما جانب المتعة الشكلية يحدد درجة الشاعرية والروح الإبداعية للشاعر وقدرته على الخلق اللغوي البديع.

والدراسة تحاول الوقوف عند نماذج متباينة من الصور الشعرية المشكلة لبنية القصيدة الغمارية، سواء تعلق الأمر بالأشكال البلاغية أو بالرموز الصوفية وعلاقتها بالحضور الصوفي في نصه.

المطلب الأول – الصورة البيانية :

تشكل الصورة البيانية أحد أهم الأوجه الجمالية التي تحفظ للصورة الشعرية جاذبيتها و تمنحها قيمة فنية ونفعية في الخطاب الشعري، و إليها يعزى الشطر الأكبر من الحسن أشار إلى ذلك الجرجانى بقوله :

" و أول ذلك و أولاه، و أحقه بأن يستوفيه النظر ويتقصاه، القول على التشبيه والتمثيل والاستعارة فإن هذه أصول كبيرة كأن جل محاسن الكلام إن لم نقل كلها متفرعة عنها و راجعة إليها وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها "[(3)] ، ولا نستغرب بعد هذا القول للجرجانى تزايد الإهتمام في الدراسات النقدية للأعمال الشعرية خاصة بالصور البيانية باعتبارها الأصول الكلية التى تتفرع عنها عناصر بلاغية أخرى.

والبيان عموما أقوى وأغزر وأثرى أبواب البلاغة لجمعه بين المعاني والمباني،وقد وردت هذه المفردة في سياق تشريف الله للإنسان بان علمه البيان في القرآن الكريم،يقول الله تعالى" **الرحمن، علم القرآن ،خلق الإنسان ، علمه البيان** "[(4)]وزاد كتاب الجاحظ"البيان والتبيين"هذا المصطلح تشريفا واهتماما في مجلداته تلك، وما حوته من ثروة بلاغية هائلة

---

(1) جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 228.

(2) ن م ، ص 232.

(3) الجرجاني عبد القاهر ، أسرار البلاغة ، ص 29

(4) سورة الرحمن ، آية 1ن4،3،2.

بعدما جمع فيها " ما انتهى إليه عصره من ملاحظات بلاغية سواء ما اهتدى إليه علماء العربية بأنفسهم أو ما جاء إليهم منقولا ... أو عن طريق ما قاله بشر بن المعتمر وكان به سابقا لعصره في ميدان البلاغة هذا بالإضافة إلى آراء الجاحظ وملاحظاته الخاصة في القضايا البلاغية ولا سيما مايتصل بالتشبيهات والاستعارات والمجازات التي هي موضوع علم البيان "[1] والبيان كما يقدمه الجاحظ في جزء الكتاب الأول " اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى ، وهتك الحجاب دون الضمير حتى يفضي السامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان و ... لأن مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام ، فبأي شيء بلغت الإفهام و أوضحت عن المعنى فذلك هو البيان"[2] وغاية حصول البيان والتوضيح والإفهام توسلت أشكال البيان وصوره المعروفة تشبيه ، كناية ، استعارة وهي ما سنعكف على استحضار شواهده في النصوص الشعرية للغماري وخاصة الاستعارة التي بسطت سلطانها على القصيدة الغمارية.

أولا – الصورة الاستعارية:

تقدم الصورة الاستعارية للنص الشعري ما لا تقدمه غيرها من الصور الشعرية، فهي تتموضع في الواقع المحسوس والعالم المتخيل وتنبني أساسا على هذا التقارب بين العالمين، ولأهميتها اعتمدت الاستعارات " وسائل مفهومية للإدراك أو لخلق الواقع وليس مجرد وصف له وتطورت النظرة إلى طبيعتها عبر العصور من اعتبارها أداة لغوية بيانية إلى اعتبارها مادة للفكر، وإنها بقدر ما تحضر في اللغة الأدبية تتواجد في لغة التداول اليومي "[3] بمعنى أنها لم تعتمد لغايات فنية فحسب، بل لمقاصد تبليغية نفعية أيضا.

يعرفها الجرجاني بقوله: " واعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه غير لازم فيكون هناك كالعارية " [4] واضح كيف أن هذا التعريف الاصطلاحي متخرج من الدلالة اللغوية لمفردة " استعار " الدالة على تبادل الشيء بين الطرفين تنتقل فيه الملكية من المالك الأصلي (المستعار منه) لتصير في حوزة المالك الجديد (المستعار له)، وفي اللغة يعود هذا الشيء على " المعنى "، فمفردات اللغة تقوم على معاني أصلية تم الوقوف عندها بالمواضعة، ومع التوظيف الاستعاري يتم تعرية المفردة اللغوية من معناها

---

(1) عبد العزيز عتيق ، علم البيان ، دار الآفاق العربية ، القاهرة .مصر ،(د ، ط)، 2004م ،ص 7.

(2) الجاحظ ، البيان و التبيين ، تقديم ن علي أبو ملحم ، ج1، منشورات دار و مكتبة الهلال ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1992م ، ص 82

(3) محمد زايد، أدبية النص الصوفي، ص 173.

(4) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان ، تحقيق عبد الحميد هنداوي ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتاب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2002 ، ص 31.

الأصلي ذاك، وإلباسها ثوبا مفهوميا جديدا استعير لها من مفردة أخرى من باب المجاز، أو لقيام شبه جزئي بين المفردتين يصطنعه الشاعر تماشيا مع الجو العاطفي، والسياق التعبيري الذي تشكلت داخله هذه الصورة الاستعارية.

وقد جعلت لها تعاريف عديدة دالة على اهتمام متزايد بها منذ القديم في كتب البلاغيين ،جمعها أحمد مطلوب في جزء معجمه الأول استقاها من مصادر عديدة منها: العمدة ، دلائل الاعجاز ، أسرار البلاغة ، مفتاح العلوم ، النقائض ، البيان والتبيين ، تأويل مشكل القرآن ، قواعد الشعر ، نقد الشعر ، البرهان في وجوه البيان ، المثل السائر ، سر الفصاحة ، الصناعين ، الوساطة ... وغيرها، كما تحدث عن أقسامها وفصّل فيها مع الشواهد الشعرية بناء على ما أقرته كتب البلاغة تلك، ومن ضمن أنواعها الكثيرة يذكر: " التصريحية ،المكنية ، الاحتمالية ، المرشحة ، المطلقة ، المجردة ، الكثيفة ، القطعية، الحقيقية ، الترشيحية ، التمثيلية ، العنادية ..." [1] وما بقي دون ذكر أكثر.

ومهما يكن من شأن تلك التفريعات والتقسيمات الكثيرة للصورة الاستعارية، تبقى جميعها متحدة الغاية والهدف البياني والبلاغي، لأن تلك الاختلافات مردها وجهة النظر إليها وجميعها يندرج تحت البابين اللذين جعلهما الجرجاني قسميها الكبيرين " المفيدة وغير المفيدة "[2]

تمثل الصور الاستعارية عماد البناء الفني والفكري معا لشعر الغماري وحين نقول الفكري لابد أن نسجل على مستواه حضورا متميزا للفكر الصوفي، حفل شعر الغماري بهذا الشكل التصويري كما لم يحفل بغيره، بل قل إن الغماري ينظم شعره بلغة استعارية بامتياز تشكل مع الرمز الصوفي الصورة الشعرية في نصوصه.

تتوزع الاستعارات على نطاق واسع في دواوين الشاعر، يعبر بها عن لغة الحب ولغة العشق ولغة الأنا الصوفية، مصورا بها حاله وحال محبوبته والمقامات الوجدانية التي يرتقيها، حتى إن من قصائده ما لا يكاد يخلو بيت من أبياتها من الصورة الاستعارية، فحضور المشهد الاستعاري يتجسد بقوة في صوره الشعرية مثال ذلك ما نجده في قوله:

وتشربني الأشواق حتى كأنني.

أصيل وأشواقي لديه غروب!

(1) ينظر أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج 1، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق (د، ط)، 1983م.

(2) ينظر عبد القاهر الجرجاني، أ سرار البلاغة.

وأسكر بالنجوى.... ونعم مدامة

سقاها بوجد العامري وجيب!

وأزرع في الدرب الشهيد قصيدة

لعل مواتا سادرا سيتوب [1]

ويتكرر هذا المشهد الاستعاري في صورة مشابهة نجدها في ديوان آخر، يقول في إحدى قصائده:

أنساب في شفة الحكا

يا البيض يشربني الحبيب

أهوى ومن حبي سيس

كر من دمي عطش الدروب[2]

ويقول في قصيدة أغنية العاشق المجهول من الديوان نفسه:

آت و في شفتي اشتياق مزهر

ألقاه يشربني الهوى ...ألقاه[3]

في المشاهد الثلاثة يجعل الشاعر من نفسه في صورة استعارية شرابا يشرب دلالة على سهولة مناله وتمكن الشارب منه، ومن هو الشارب؟ إنه الأشواق حينا والحبيب والهوى أخرى فلا الشارب ذا كيان مادي محسوس باستثناء الحبيب ولا المشروب وإن كان كيانا ماديا وهو " الشاعر " قابل للشرب هي صورة استعارية أبعد ما تكون عن المعقول هي ضرب من المجاز فقط، وبهذا التصوير الاستعاري يخلق الشاعر بالمعنوي ويجسد صورة حسية ومشهدا معروفا (مشهد الشراب) قد تخيل الشاعر في صورة شراب سلسل يرتوي به الحبيب والأشواق والهوى والدلالة لابد عكسية فالهوى

(1) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 29.

(2) م ن ، ص 147.

(3) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 132.

والشوق هما اللذان أشربهما الشاعر لا أنها أشرباه ولا بد في القلب دلالة أقوى، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على المبلغ الذي بلغه المحبوب من المحب وهو الشاعر، فأن يشربه معناه أنه سيجري في عروقه.

ومع عدم وجود تقارب بين المشبه (المحب) و (الحبيب) والمشبه به (الشراب والشارب) جسدت هذه الصورة الاستعارية ببراعة مشهدا للحب أصيلا ما يضعنا أمام استعارة أصيلة لأن " الاستعارة الأصلية بوجه خاص – لا تعتد كثيرا بالتمايز والوضوح المنطقين ولا تعتمد كثيرا على حدود التشابه الضيقة بقدر ما تعتمد على تفاعل الدلالات الذي هو بدوره – انعكاس وتجسيد لتفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها " [1]

والغماري متفاعل مع موضوعه الحب والعشق والهوى الصوفي لدرجة جعلته يتجاوز في التصوير حدود التشابه كما في الصور السابقة، فالصورة الشعرية هنا خادمة للغرض ولا يتعلق الأمر بالصور الثلاثة فحسب وإنما ببقية الصور في الأبيات على سبيل: " أسكر بالنجوى....فنعم مدامة "، " وأزرع في الدرب الشهيد قصيدة " و" أنساب في شفة الحكايا البيض " ومن " حبي سيسكر من دمي عطش الدروب " و " في شفتي اشتياق مزهر "

كلها استعارات بنى بها الشاعر المشهد التصويري لحال من الوجد والشوق، فالسكر مثلا الذي يكون بالخمرة يجعل له مصدر آخر غير الكروم (العنب)، شبه فيه النجوى بالمدامة وكأنها الخمرة، وكذلك الحال بالنسبة لدمه الذي يصير مصدر سكر به ترتوي الدروب، وفي باقي الاستعارات يجسد أمور معنوية تجسيدا ماديا، فيجعل القصيدة كالبدرة يزرعها، ونفسه تنساب كما المياه في شفة الحكايا من باب المجاز، أي من شفاه الحكائين بمعنى أنه يصير حكاية للرواة، والصورة الأخيرة يصور فيها ثمرة اشتياقه وكأن الشوق روض مزهر ميدانه شفاه الشاعر، وقريبا من هذه الصورة نجد صور استعارية من قبيل:

زرعت كياني في الدروب لأجله

فماجت بأعيان الوجود قصيدة[2]

ألمك من ذات الوجود قصيدة

تجوب سهوب الشوق حين تجوب[3]

(1) جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 205.

(2) مصطفى محمد الغماري، ص 26.

(3) ن م، ص 26.

يصور الشاعر نفسه هنا في صورة البذرة التي تزرع ولكن لا في الأرض، بل في الدروب، وهو يريد التدليل على بقائه على عهد الحب الذي لأجله غرس نفسه في دربه ذلك لينمو ويثمر، ودرب الحبيبة هو الذي يلم حكاية حبه له في قصائده التي يتغنى به ويرسل أشواقه عبرها لتجوب الآفاق كما يفعل الصوفية، حين تعجز المدركات الحسية عن تبليغ درجة وحال الوجد والشوق الذي يحملونه، يشكو الشاعر في قصائده هواه ويحكيه ويصوره في مشاهد استعارية متجددة ولكنها في ذات المعنى وتحمل نفس الفكرة، يقول في : عن الحب و الثورة ":

وتدوب في الشدو الخضيل قصيدة

في عمقها ...تتمدد السمحاء.

وتعاني السفر الطويل حروفها

فحروفها حر يثور وماء[1]

بالقصيدة يناضل الشاعر ويثور، يبكي ويشكي، ويرسل الأشواق عبر حروفها التي تمضي تعانق السفر الطويل طول رحلة الحب الصوفي اللامنتهي واللامحدود، فالقصيدة مستعار له والمستعار منه الجسد الذي يقوى وحده على العناق والسفر، فمن عالم الحس أصبغ الشاعر على المعنى مواصفات تخلقت داخلها هذه الصورة الاستعارية التي تقر حقائق معنوية، ومثل هذا المشهد الاستعاري الذي يجعل القصيدة مستعارله يتكرر نجد شبيهه في مطلع قصيدة " أغنية الشمس " يقول فيها:

ليل يشرشر في دمي أحزاني

وصدى يهز مشاعري وكياني

وعلى اللسان قصائدي معقودة

حيرى تسافر في ضباب زمان[2]

وكون الاستعارات تتوارد بشكل وافر في أشعار الغماري، ودراستنا لا تقتصر على هذا الوجه الاستعاري للصورة الشعرية فحسب، ثم ترصدنا لما اقترن منها بالفكرة الصوفية لبيان الحضور الصوفي في شعر الغماري فإنه لابد

(1) مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 43.

(2) مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار ، ص 21.

من اقتصارنا بالاستشهاد شعريا على الصور التي تصب في هذا الفضاء العرفاني الصوفي ووجده، من ذلك صورة استعارية في قصيدة " جدائل ليلى " يجعل من الحب الصوفي فيها مركبا يبحر به فيقول:

خطا العاشقين... ألم خطاهم

وأحمل من عطرهم زنبقي

أعوذ بهم من جنون العباب

وأصنع من حبهم زورقي!

وأروي فتوحاتهم للوجود

بحرف طليق...بهم...موثق!

تراءى له وجه ليلى انكشافا

ولولا الحبيبة لم يصعق[1]

لا يتسنى لنا فهم ولا تحليل الصورة الاستعارية الواحدة في هذا المقطع الشعري إلا في ضوء صلتها ببقية الصور الأخرى التي ساهمت في تشكيل الأبيات، فالشاعر يقتفي أثر العشاق صوفية وغيرهم يلم خطاهم، أي يجمع أثرهم حكاياهم ،قصصهم ، عبرهم...، فالخطى لا تجمع وإنما استعار لها فعل الجمع من باب الشبه بينها وبين علامات الأثر على اختلافها فالجمع هنا معنوي لا مادي، ثم يحمل من عطرهم وليس يحمل العطر وهو لا بد لا يقصد العطر المادي وإنما الأثر العطر علامة على المعطر، وصدى من أصدائه ثم يصنع في صورة استعارية موالية من حب العشاق أولئك الذين سار في ركبهم زورقه، وهذه هي الاستعارة الأصلية في النص كله لأنها من أقوى الاستعارات، فالحب الذي هو ميراث خلّده العشاق السابقون خشب ومادة صنع زورقه الذي يمضي به في الحياة هو ركب الحياة إذا هذا الحب، يروي فتوحات وإنجازات المحبين أولئك بحروف قصيدته التي خلدت ذكرهم وانطلقت به، أما الصورة الأخيرة في المقطع الشعري فهي التي تتقاطع مع الفكر الصوفي بالكلية، يصور فيه تجلي وجه الحبيبة ليلى المكنى بها وحال الانكشاف لوجهها أمام المحب ليصاب الرائي بالصعق لذلك، وكأنها شرارة كهربائية أصابته بالصعق دلالة على تعلق القلب بهذه الحقيقة وذهوله أمامها، وليس يفهم هذا الحال الصوفي إلا في إطار المعرفة الصوفية.

(1) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 47.

وبلغة الهوى كذلك يصوغ الشاعر هذه الصورة الاستعارية من قصيدة حنانيك فيقول:

ولولا الهوى ما كنت أجهش بالهوى.

فتخضل بيد...أو يميد كثيب!.

ويعبر وجه الصمت حرفي وماله.

سواك وإن جن السكوت حبيب![1]

فبالهوى يجهش الشاعر لا بالبكاء، يستعير للهوى الفعل يجهش ويلبسه ثوب البكاء لما كان في الهوى من الألم فينبعث من ذلك الدمع بقوة، ولكن دلالة " أجهش " هنا إيجابية ما دام أن منها تخضل البيد وتميد الكثبان، ويمرر أيضا الشاعر صوته في وجه الصمت وما أنطقه إلا الحبيب.

وكما يجهش الشاعر بالهوى يجهش بالصلاة وبالنشيد فيقول في" عين اليقين ":

من حزننا يا أم نجهش بالصلاة وبالنشيد

من شهقه الجرح الخصيب وفورة الألم العنيد[2]

ولصاحبة الهوى تمتد الصورة الاستعارية فيقول:

ووردك مسفوح لغيري...وإنني.

لوردك شقت في الفؤاد جيوب[3]

هذه الصورة الاستعارية على وصف جليل محله قلب الشاعر الذي غدا في شبه حيوان الكنغر الذي شق بقدرة الخالق له جيب ليحمل فيه صغاره، كذلك قلب الشاعر قدر له أن تشق فيه جيوب لحمل ورود حبيبته.

(1) . مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار ، ص24

(2) مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 87.

(3) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 25.

وللحبيبة الغمارية هذه والمخاطبة بلغة الحب والموصوفة بكل الصفات الجليلة، يجعل الشاعر كيانا ماديا يجسدها كل حين من خلاله في صورة حسية تحيل عليها دلالة الأفعال المستعارة لها فيقول: " تعانين في الحب الجليل " [1] " تجوبين آلام الحيارى" [2] " أبحرت ثم أبحرت ثم غابت " [3] " تلمست في عطرك " [4] .

يتعمد الشاعر اصطناع المشاهد الاستعارية بقوة في قصائده لما تقدمه من دعم فني وعاطفي " فالتعبير الاستعاري قد يقوم على درجة من درجات التقمص الوجداني تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله فتلتحم بها ويتأملها كما لو كانت هي ذاته، ويلغي الثنائية التقليدية بين الذات والموضوع " [5] وهذه خاصية تطبع كتابات المتصوفة لتماشيها مع متطلبات الفكر الصوفي، وفي شعر الغماري تحضر هذه الظاهرة الشعرية في صور بلاغية من قبيل:

يادرب إني والحبيبة غربة.

خضراء كالأمواج ...كالشطآن[6]

وهنا تتداخل الصورة الاستعارية مع الصورة التشبيهية لتصنعا معا الصورة الشعرية التي دوما تعطرها أزهار الهوى الصوفية كما تصف هذه الصورة الاستعارية :

أستاف أزهار الهوى صوفية

وتغيب في عطر المدى أجفاني[7]

وفي صور استعارية أخرى يجسد الشاعر حبه الصوفي ونار عشقه ويبعث أجشانه في ليل مظلم يلخص هذا كله في صور متداخلة تشكل هذا المقطع الشعري فيقول:

هل تسمعين صدى لحونك في دمي

---

(1) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار ، ص 18.

(2) ن م ، ن ص.

(3) ن م، ص 100.

(4) ن م، ص 116.

(5) جابر عصفور، الصورة الفنية، ص 204، 205.

(6) مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 29.

(7) مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 29.

كم أورقت في مقلتي أشجاني

يا ليل إني في جفونك همسة

تروى على السحر الخضيل حناني

ترنو ويسفحها الزمان قصيدة

صوفية الأبعاد والألوان

عذرية....بدمي تورد ضوؤها

عطرا يغني للضحى الريان[1]

يصعب أحيانا على قارئ شعر الغماري الربط بين الصور الاستعارية المتوالية والتي تشكل في تراصها المشهد الاستعاري الكلي للصورة الشعرية كما نشاهدها في هذا المقطع الشعري، يخاطب فيه الشاعر محبوبته ويجعل لها كيانا محسوسا، ويجعل لها السمع، ثم يستعير للأشجان وهي ذات طبيعة معنوية دلالة حسية من التوريق وكأنها أشجار في مقلتيه وليستا هما بأليق بالتوريق والشبه هنا بعيد جدا والشاعر يبدو أنه قصد بها بيان ووصف حال الشجن الذي يحياه في الليل خاصة وأن الليل هو مبعث الأشجان دوما ويجعل لقصائده كذلك بالاستعارة كيانا محسوسا كما يجعل لليل جفنا وعينا ويطعم الشاعر هذا المشهد الاستعاري بالروح الصوفية حين يلخص الفكرة في حدود قصيدته الصوفية الأبعاد والأهداف أيضا والتي أضاءت بها حياة الشاعر وتوردت وأعبقت.

ننتقل لمشهد استعاري مختلف يجسد فيه المحسوس بالمحسوس يستعير الشاعر فعل الضم ذو الدلالة الحسية لمستعار له كذلك حسي، ولكنه لا يحتمل فعل الضم إلا من باب المجاز والمستعار لهما (التراب ثم النار) نجدهما في قوله:

-أنا وانحنيت على التراب أضمه

في الدرب قصة فارس وحصان [2]

(1) مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار ،ص 22.

(2) ن م ،ص 24.

وأضم في الصحو المطير

النار... تسكر من دمائي [1]

يصور الشاعر بفعل الضم قصة المجد والبطولة والحب والوفاء في مشهد عناق تحسبه حقيقة وإن كان ظاهره مجازا استعاريا هذا في المثال الأول، أما في المثال الثاني فمشهد الضم رهيب ويتجاوز لفظه الظاهر المعقول من باب المجاز أيضا لاستحالة حصول الشبه بين المستعار له والمستعار منه هنا وإن كانت الدلالة الباطنة أقوى فالنار هنا ليست صاحبة اللهب، وإنما هي المشاعر المقصودة بها كما يقال نار الحب.

وهذه الصورة الاستعارية تعبر فعلا عن لغة الغموض في الشعر المعاصر أولا والصوفي ثانيا.

والمشاهد الاستعارية من الكثرة بما لا يسعنا الوقوف عندها جميعا، هي في بعضها شديدة الصلة بالرؤية الصوفية التي تتخلل قصائد الغماري وتروي تجربته الصوفية بفيوضاتها، تشع بها قصائده حينا وتخبوا أخرى لسطوع نور القضية (الاسلام، العروبة، الوطن).

وهذا المشهد الشعري الاستعاري الذي يعج بالصور يضعها أمام نماذج عديدة ومفيدة سجلها في " اعترافات عاشق " فقال:

أتيت الحياة برئيا وفي شفتي هواها

وخضت الحياة لهاثا على مقلتي قذاها

أتيت الحياة ومالي سوى رائعات خيالي

تغني...فأسكر...لكن بطين ورمل وآل

أتيت الحياة قصيدة تغني الدروب العميدة

وتكبر في الدرب حلما يعاقر دنيا بليدة

مرايا من الرعب تعوي عليها شفاه الرياح

(1) مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار ،ص 142.

تغني جراح الغياب وتنعى غياب الجراح

تسافر والدرب رؤيا من الكلمات الضباب

على لهب المستحيل تخاصر درب السراب[1]

في مثل هذه الاستعارات الكثيرة والكثيفة قد " يتداخل المستعار له والمستعار منه، فتصير لهما ماهية واحدة، فالمحسوس تجلي للمجرد يتألف منهما تركيب واحد لا يدرك إلا باعتباره جمعا بين شيئين ثم التصريح بأحدهما وإبطال الآخر للمشابهة بينهما، فالهدف هو التوحيد بين الأشياء من خلال النظرة الحسية التي تجعل العالم كله واحدا وغير قابل للتجزيء فعملية المماهاة بين الطرفين هي النتيجة الطبيعية لتقاربهما، ذلك أن الاستعارة ليست ناتجا للمقارنة بين طرفين بل هي حاصل التماهي بين الطرفين" [2]

وإن كانت هذه الصور الاستعارية، وغيرها مما ذكر تميل إلى الغموض وتمارس في العلاقات التي تقيمها بين المشبه والمشبه به نوعا من التعمية، ما يجعل القارئ يقف عاجزا أمام تقديم شرح واف لها وهي سمة الخطاب الشعري المعاصر والشعر الصوفي على مر عصوره.

ولأن الخمرة رمز صوفي كثيرا ما يعتمده الشاعر ومفردة السكر، في صور استعارية مر معنا منها قبل شواهد وسيكون للدراسة وقفة عنده خاصة، والذي نورده هنا تحميل الشاعر لمعاني بعض الألفاظ ذات الوجود المعنوي دلالة السكر والخمر كمستعار منه لصالح الأول مثال ذلك (الهوى) في هذه الصورة الشعرية يقول:

أنا إن ضمئت فمن عناقيد الهوى.

خمري.....ووجهك لي مدى يتدفق[3]

ومعبرا عن مبدأ الرفض الصوفي يصوغ الشاعر هذه الصورة الاستعارية فيقول:

وتظل تشرب رفضك الصوفي.

سفح يموج بألف ألف رهان[1]

(1) مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 25، 26.

(2) محمد زايد، أدبية النص الصوفي، ص 174.

(3) مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 69.

وخير ما يقال عن أهمية الصورة الاستعارية ومنزلتها العظيمة كما أبانت صورها الشعرية عند الغامري قول الجرجاني عبد القاهر في بيان الفائدة العامة للاستعارات كلها: " ومن الفضيلة الجامعة أنها تبرز هذا البيان أبدا في صورة مستجدة، تزيد قدره نبلا وتوجب له بعد الفضل فضلا، وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت بها فوائد حتى تراها مكررة في مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد وشرف منفرد، وفضيلة مرموقة....

ومن خصائصها التي تذكر بها، وهي عنوان مناقبها أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر " [2] وهذا الذي كان من حالها في شعر الغماري ويبقى الأمر مردودا إلى جودة هذه الاستعارات وطابعها المجازي أو الحقيقي بناء على ما تقدمه القرائح الشاعرية والخيالات الفنية.

ثانيا: الصور الكنائية:

الكناية ضرب من ضروب البيان لها شأن عظيم في البلاغة، تقدم من الفوائد ما لا سبيل لادراكه دونها، لما تتضمنه من خاصية الاختزال، كما أن لها من الحسن نصيب وافر، يراد بها التلميح عوضا عن التصريح، واهتمام البلاغيين بها لا يقل عن درجة اهتمامهم بالاستعارة، فكل له خصوصيته المميزة، ويعد " أقدم الذين عرضوا للكناية أبو عبيدة، وهي عنده ما فهم من الكلام من السياق من غير أن يذكر اسمه صريحا في العبارة " [3] فغاية الكناية إذن حجب المعنى بإظهار ما ليس هو المقصود وجعل الدلالة باطنا مخبوءا تحت عباءة اللفظ الظاهر، وقد عرفها الجرجاني في صورة أشمل فقال: " الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيرمي إليه، ويجعله دليلا عليه " [4].

فأن تتكلم بشيء وتقصد غيره معناه أنك ترمز إليه رمزا، وبهذا تتداخل الكناية والرمز بيانيا تداخلا يبلغ حد التماهي، كما تتقاطع مع التعريض أيضا، حتى أن البلاغيين القدامى ما درسوا الكناية إلا وهي مقرونة بالتعريض ومنهم من خلط بينهما فقد: " اختلط مصطلحا الكناية والتعريض عند العسكري فقال: هو أن يكفي عند الشيء ويعرض به ولا يصرح على حسب ما عملوا باللحن واللتدرية على الشيء " [5] وليسا هما بواحد في البلاغة.

---

(1) مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 23.

(2) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 39 – 40.

(3) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ج3، ص 154.

(4) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز نقلا عن عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص 158.

(5) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية، ج3، ص 157.

وتعاريف الكناية كثيرة، ذهب بها البلاغيون مذاهب من القول شتّى ومع اختلاف صيغها لا تخرج إجمالا مما نقدم من تعريف دل على أنها تلميح وإثبات لفظ لمعنى غير الذي يوحيه ظاهره من باب الحقيقة أو المجاز لتضعك بأسلوبه االدال أمام لغز عليك حله أو شيفرة تتطلب فكها.

الكناية قد تكون في لفظ مفرد دالة على صفة أو مسمى مقصود وإلا هي كناية عن صورة ووصف لحال أو حدث، ومما شاع منها في لغة العرب وكثر استعماله قولهم " بعيدة مهوى القرط " كناية عن الفتاة طويلة العنق (الغادة) وقولهم " طويل النجاد " كناية عن طول القامة، وقولهم: " كثير الرماد " كناية عن السخاء والجود، وصورها أيضا كثيرة في القرآن الكريم منها قوله تعالى: ﴿ **كلا إذا بلغت التراقي** ﴾ [1] كناية عن بلوغ الروح الحلقوم.

وعموما للكناية فائدة مرجوة لذا وردت بشكل ظاهر في أشعار الغماري، وهي حينا تتجسد في صورة الرمز الصوفي، وهذا الوجه لها خاص بموقعه من الدراسة، بينما ترد في وجهها الآخر المستقل عن الرمز الصوفي في مواضع وبأشكال مختلفة.

يعتمد الغماري الكناية عن الاسم كثيرا من خلال إشارته إلى المحبوبة الرمز في مواضع عديدة، ويجعل لها صورا كنائية من ضمنها " شجر الضحى " و " أخت الضحى " نجدها في الشواهد الشعرية الاستعارية هذه:

لولاك يا أغنية الحلم الذي

أنا في مسافة حبه أتعمق

في دفئه الصوفي عاينت الهوى

ورأيت وجهك بالمواجد يعبق

يشتاقه الفقراء .....أنت مداهم

لولاك يا شجر الضحى لم يعشقوا[2]

لا والحروف الخضر يا أخت الضحى

(1) سورة الحاقة، الآية 26.

(2) مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 73.

حبي وعينيك الوجود المطلق[1]

ونجد ذات الكناية في قوله من قصيدة " أغنية الشمس ":

شجر الضحى واديك يشهد أنني

أسكرت خصلته بنهر بيان[2]

والى جانب هذه الكناية نجد كنايات عديدة ترجع إلى المحبوبة الرمز و التي يقصدها و يخصها بحبه الصوفي ويبدع فيها بلغة الهوى الصوفية ،نراه يطالع هذه الحبيبة كل حين بصورة كناية وإن كانت لا تعود دائما، بل غالبا على الذات الإلهية محبوبته الصوفية الوحيدة، بل تتنقل إيحاءات و تلميحات الكنايات تلك بين المحبوبات الأخريات،الثورة الإسلامية أو الجزائر أو العروبة أو القضية...و هنا يقف القارئ عاجزا أمام المرادة بالوصف أو ذلك الوجد.

غير أن التفريق بين المحبوبة الإلهية و باقي المحبوبات ممكن أحيانا لما خصّ الأولى_ وهو في نصوصه وريث لغة الهوى الصوفية-بالرمز الكنائي الصوفي و الأخريات بمختلف الصور الكنائية و تبقى الأولى هي مبعث و مورد الأخريات فمن حب الله ينبت في القلب حب دينه و الوطن و...

من صور التعبير الكنائية نذكر:"أم الضياء" المشتقة من وحي الضياء و مبعث الإشراق،تتوارد هذه الصورة في قصيدة أغنية الشمس داخل الأبيات التالية:

لملمت يا أم الضياء ملامحي

و مسافة الأوطان و الأزمان

لأراك... أحيا فيك جمرا ممطرا.

ينثال – يا أم الضياء– مثان[3]

أهواك ياأم الضياء ...وريفة

---

(1) مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ، ص 27.

(2) ن م، ص 23.

(3) ن م، ص 23 ، 24.

في دربنا فى حيّنا الضمآن

تتماوجين سنابلا وبراعما

فتموج ألف قصيدة بلسانى.[1]

هذا الوصف الذي يتخلل المثال الثاني ، يجعلنا نتصور ان تكون الكناية عن الوطن مادام يقول فيه " تتماوجين سنابلا وبراعما" فقد تكون هي طبيعة الوطن ، سنابله وبراعمه وروده التي تبعث صورتها في نفسه الحنين والوجد والرغبة في قول القصيد في هذه الحبيبة التي تمارس إغراءها بهذا الشكل المصور في قالب استعاري دوما .

تعبير كنائي آخر فى صورة "رمز الشهيد" نجده في هذه الصورة الفنية بقول الشاعر :

الحاقدين على الأصيل عليك يارمز الشهيد

لم يعرفوا عشقا تورد في الفناء والشهود[2]

هذه الكناية تحتمل وجهين دلاليين إما الشهادة في الله ، أو الوطن والقضية عموما ، وتبقى الشهادة في الله أعظم شهادة فالحلاج شهيد الصوفية قتل في الله بحجة المروق عن دين الله فتمت المحاكمة بشرع الله وتهمته قوله في الله رؤيته الوجود كله هو الله حتى رآه في نفسه فقال ماقال وكان أن لذلك قتل، وقيل عن شهداء الثورة التحريرية شهداء وطن والشهيدان كلاهما يقدمان للشاعر مادة خصبة للتجربة الشعرية ، ومن ثمة فمثل هذه الكناية حمالة أوجه تأويلية والذي يجعلنا نقف عند احتمال البعد الدلالي الأول للشهادة شطر البيت الشعري الثاني إذ وردت فيه صورة شعرية استعارية تدعمت بها الصورة الكنائية وتقوت بها دلالتها في ضوء حضور المصطلحين الصوفيين " الفناء والشهود" وقبلهما "العشق" واجتماعها (الثلاثة) يمضى بنا صوب التجربة الصوفية ومعرفة أهل العرفان ومثل هذه الصور لا تدرك إلا من خلال البحث في شؤون المصطلح الصوفى ودلالته والفناء عند الصوفية " أن يغنى عنه الحظوظ فلا يكون له في شيء من ذلك حظ ويسقط من التمييز فناءا عن الأشياء كلها شغلا بما فنى به كما قال عامر بن عبد الله " ما أبالي إمرأة رأيت أم حائطا"[3] وهو مقام من المقامات بينما الشهود كما عبر عنه بعض مشائخ الصوفية وينقله

---

(1) مصطفى محمد الغماري ، أغنيات الوردو النار ، ص 29.

(2) ن م،ص

(3) الكلاباذي ، التعرف لمذهب أهل التصوف ،ص92

الكلاباذي هو " أن تشهد ما شهد مستصغرا له ، معدوم الصفة لما غلب عليك من شاهد الحق"[1] وهو كذلك مقام الشاعر إعتمادا على هذين المقامين اللذين لا يبلغها في العشق إلا الصوفي ينفي عن الحاقدين ما بلغه اهل العرفان من مقام هي الأحق به والأولى بأن يفنى بها المحب و يشهدها.

– شكل ثاني يتخرج من البنية اللغوية لرمز الشهيد تمثله صورة كنائية " بنت الشهيد" غير أن توظيف هذا الشكل دلاليا يختلف كلية عن سابقه بناءا على حضوره في هذه الصورة يقول :

قيل عنها...بنت الشهيد وها

شقرة وجه... وها رفيق دماء[2]

تجعلنا هذه الصورة نفترض كونها عائدة على الوطن الموصوف بصيغة المؤنث مادام أن الشاعر يتحدث بلغة الحب الصوفية يخاطب المحبوبة بصيغة المؤنث كديدن المتصوفة، وخطاب الحب عنده موجه للحبيبة دوما بهذه الصيغة المؤنثة وحتى لو ولم تكن اللغة صوفية يصح أن يكنى عن الوطن الموصوف بصورة الأنثى لأن الوطن هي الجزائر الحبيبة وهي تحتمل الخطاب بصيغة المذكر و المؤنث صور كنائية أخرى تتقاسم الوجدان العاطفى للشاعر منها صيغة "ذات الجلال " التي ترد في البيت التالي :

مقامك يا ذاك الجلال مقدس

وذكرك في كل العصور رطيب[3]

وذات الجلال هي الموصوفة دوما المكنى عنها ، صاحبة الحب الذي لا يزول ولا يحول على مر الأجيال والعصور من تقدست في مقامها وطاب كل ذكر لها.

واستمرار المشاهد الكنائية يخلق صيغا تعبيرية جديدة لها، ينوع بها الشاعر في صورة شعرية تنويعا يرجع في جزء كبير منه إلى رغبة الشاعر في إضفاء الصفات الحسنة على المكنى عنها و إنزالها منزلة عظيمة ،وإحاطتها بهيبة ووقار من جهة ، ثم تماشيا مع غايات مقصودة مردها طابع الرمز الكنائي الذي يحمل من الوحى ما يناسب المكنى عنها مبينا بذلك عن مقدرة وبراعة لغوية يهتديها فالغماري ليس شاعرا بسيطا عاديا ولا هو من أصحاب اللغة

[1] الكلاباذي ، التعرف لمذهب أهل التصوف ،ص88

[2] مصطفى محمد الغماري ،بوح في موسم الأسرار ،ص96

[3] ن م،ص27

المألوفة ، هو خالق للغة شعرية فنية تنضح صورها الفنية بالشعرية ، فالشكل الكنائي "خضراء" الذي يعود عنده على الثورة الإسلامية مرتبط بمرجعية فكرية ،جعلته كاللقب الكنائي ، والشاعر مهتم أشد الاهتمام به ودليل ذلك قوة وروده وإن لم يكن صورة كنائية عاكسة للحضور الصوفي يبقى في صلته بعناصر أخرى مساهما في خلق الصورة الفنية لشعر الغمارى والتى تتصل بصور أخرى صوفية ، نجده في الشواهد التالية :

رأيتك يا خضراء والدرب غابة

تثورين والأيام أفعى وأرقم[1]

حملتك ياخضراء هما مقدسا

بأفغان والدب الجليدى يجرم[2]

بغير هواك يا خضراء لا ماض ولا آت

ومالاشواق ؟ إن لم تحترق في عمقها ذاتي[3]

وخضراء من ضمن محبوبات الشاعر وكما يستدعيدها في خطاباته يستدعي شكل كنائي مفرد أيضا كخضراء وهو" سمراء" يكني بها دوما عن حبيبة ما يخاطبها بلغة الهوى قائلا :

سمراء أنت الهوى ينثال في دمنا

سحقا لعباد أوثان وكفران

محمد قالها بيضاء مزهرة

محجة الله لا طاغوت يرعانا[4]

سمراء...عفو الهوى ماشمت بارقه

---

(1) مصطفى محمد الغماري ،بوح في موسم الأسرار ،ص18

(2) ن م ،ص19

(3) مصطفى محمد الغماري ،حديث الشمس و الذاكرة ،ص33

(4) مصطفى محمد الغماري : أغنيات الورد و النّار ،ص77

إلا حننت إلى ناديك أهواه

ولا نظرت جمالا في تأوده

إلا سبتني إلى واديك عيناه[1]

سمراء أنت و أنت مواجدي

ولأنت أنت الصحوة العرباء[2]

وخطابه لسمراء لا يختلف في مضمونه عما كان وجّهه لخضراء في جوهره وفحواه، وليس يتقاطع معه دلاليا فحسب بل إنه يتحد معه في اللغة والفكرة يحتويهما معا الهوى الصوفي.

قد تجتمع عديد الكنايات في القصيدة الشعرية الواحدة عند الغماري وتتوالى الواحدة تلوى الأخرى لا يفصل بينها سوى البيتان أو الثلاثة ، كما هو حاصل من اجتماع الأشكال الكنائية بنت الفتوح،بيضاء،خضراء،العائدة دوما على موصوف في قصيدة:

_بنت الفتوح الخضر ملحمة

بكر...عليها الصخر منحطم[3]

– ناعيك يا بيضاء زوبعة

تشدو بلا شفة لمن نقموا[4]

رؤياك يا بيضاء فاصلة

يمتد في أبعادها الحلم

يمتد طارق في مسافتها

---

(1) مصطفى محمد الغماري : أغنيات الورد و النّار ن م ،ص80

(2) ن م ،ص50

(3) مصطفى محمد الغماري ، حديث الشمس و الذاكرة،ص 46

(4) ن م ،ص47

وغد بأشواق الضياء فم[1]

_خضراء اعراس الجراح زكت

ولأنت في أوتارها النغم[2]

وبعيدا عن الكنايات التي تعود على موصوف نجد من الكنايات ما يعود على وصف حال ، وإن كانت لقليلة في مقابل الاستعارات الخادمة للغرض الوصفي ، منها قوله في "اعترافات عاشق" :

أحبك أحمل حبى على الكفر سيف جهاد

وأهواك حرف انتصار وأهواك رمز امتداد[3]

هنا يكني الشاعرعن وفائه ،ونضاله لأجل المحبوبة ، وإن عد في حبه كالكافر ، وليس هذا مستغربا فالحلاج في حبه لله كفّر وابن عربي كذلك وعفيف الدين التلمساني والششتري وآخرون كثر الشاعر في حبه كالمجاهد هذا ماتقرنه له الصورة الكنائية التي تجمع بين الكفر والجهاد اللذين هما لواء الشاعر ، والصورتان الشعريتان : " أهو الأحرف انتصار" و " أهواك رمز امتدادا " كذلك من قبيل الكناية عن صورة الهوى وحال الشاعر معه .

ومهما يكن من شان هذه الكنايات ، حتى وإن بدت في اكثرها بعيدة الصلة عن مجال الفكر الصوفي إلا أنها تظل إلى جانب باقي العناصر المشكلة للصورة الشعرية ذات صلة وإن من بعيد أحيانا بالحضور الصوفي في شعر الغماري ، بل إنها تساهم في إبراز نمط ذاك الحب الصوفي الذي صاغته لغة الخطاب الشعري عند الغماري المستوحاة من عرف و وحي الصوفية تحيلنا عليها هذه الصورة الكنائية كمثال أخير نختم به هنا يقول:

مازلت في الإحياء بستان عارف

سليل أشواق الهوى[4]

---

(1) مصطفى محمد الغماري ، حديث الشمس و الذاكرة ن م ،ص48

(2) ن م ،ص49

(3) ن م ،ص31

(4) مصطفى محمد الغماري ،بوح في موسم الأسرار ،ص21

قوله " مازلت في الإحياء بستان عارف " كناية عن رحلة العارف الصوفي في نشداته للمعرفة الصوفية وسلوكه درب أهل العرفان الذي هو عنده كالبستان ، وهذه الصورة مشتقة من عنوان كتاب صوفي.

ثالثا : الصورة التشبيهية

يتنزل التشبيه في البلاغة منزلا حسنا لمساهمته في خلق الصورة الشعرية و الإبانة بشكل من الأشكال عن مبلغ الفصاحة في القول شأن الاستعارة والكناية ، وهو في اللغة مشتق من الشبه ،أي المثيل ، بينما في الاصطلاح له تعاريف عديدة ولكنها لا تخرج عن المعنى والمفهوم الواحد عند جمهور البلاغيين ، وهو أقرب الأشكال البلاغية إلى الاستعارة ، بل هو قوام الصورة الاستعارية وعليه مدارها .

يعرفه الرماني بقوله "التشبيه هو العقد على أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حس أو عقل ولا يخلو التشبيه من أن يكون في القول أو في النفس"[1].

ويعرفه ابن رشيق بقوله " التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه أن لا ترى أن قولهم "خد كالورد" إنما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه وخضرة كمائمه "[2].

ويعرفه السكاكي بقوله " إن التشبيه مستدع طرفين مشبها ومشبها به ،و اشراكا بينهما من وجه واختلافا من وجه آخر"[3].

والتعريفات الثلاثة تنتهي إلى نفس الفكرة وتقوم على أساس الشبه القائم بين المشبه والمشبه به وما يفترض بينهما من اختلاف يحول دون تطابقهما و تماثلهما.

ولأن التشبيه يتضمن التمثيل ويشترك معه في أصول فإنه كثيرا ما يقع خلط بين المفهومين ، حتى إن هناك من البلاغيين من " ينظرون إلى المعنى اللغوى للتشبيه وهو التمثيل فيجعلون التشبيه والتمثيل مترادفين ، ومن هؤلاء ضياء الدين بن الأثير"[4] وإن عدنا إلى الجرجاني كقامة نقدية وبلاغية وجدناه بفرق بينهما فيقول " وإذ قد عرفت

---

(1) الرماني ،النكت في إعجاز القرآن نقلا عن ،أحمد مطلوب ،معجم المصطلحات البلاغية ،ج2 ،ص186

(2) ابن رشيق ،العمدة ،نقلا عن عبد العزيز عتيق ،علم البيان ،ص46

(3) السكاكي ،مفتاح العلوم ، نقلا عن أحمد مطلوب ،معجم المصطلحات البلاغية ،ج2 ،ص165-166

(4) عبد العزيز عتيق ،علم البيان ،ص48

الفرق بين الضربين ، فاعلم أن التشبيه عام والتمثيل أخص منه ، فكل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلا "[1] بمعنى أن التمثيل جزء من التشبيه ونوع من أنواعه مادام أنه خاص والآخر عام.

وللتشبيه تقسيمات وتفريعات عديدة كما الاستعارة عند البلاغيين ومعايير التصنيف تختلف على حساب وجهات النظر للأطراف المكونة وطبيعة الصورة التشبيهية ، وقد أورد أحمد مطلوب في الجزء الثاني من معجمه أشهر تقسيمات البلاغين له على كثرتها مفصلا فيها ومستشهدا[2].

أما عن جودة الصورة التشبيهية فقد اختلف في معيار ذلك ، ورد في الغالب إلى قرب الشبه أو بعده بين الطرفين " فذهب قدامة إلى أن أحسن التشبيه ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثرمن انفرادهما ... وإلى ذلك ذهب ابن رشيق ... وقد يكون التشبيه أحسن إذا كثرت جهات الاختلاف ليكون مجال التخيل والتصور أبعد مدى "[3]. ومع هذا لا يمكن الفصل في أي التشبيهات أبلغ إلا داخل الصورة الشعرية ، وإن كان الجرجانى وهو من أرباب البلاغة يرى عكس ما رآه قدامة وابن رشيق فيقول: " وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين لكما كان أشد كان إلى النفوس أعجب وكانت النفوس لها أطرب "[4] وما أكثر ورود مثل هذه التشبيهات التي يتباعد طرفاها في الشبه عند الغماري ، فهو كثيرا ما يعتمد في خلق صوره الشعرية على التشبيه اعتمادا بينا يقل عن اعتماد الاستعارات ولا يجاريها ، ولكنه يتنزل فى البيان و الاستخدام منزلة المساعد .

أولى الصور التشبيهية بالذكر بدءا هذا الذى نجده فى قول الشاعر :

فراش يلذ النار فى صبواته

وقد تنشد اللذات وهى لهيب[5]

يصف هنا الشاعر معاناة الحب وصبوته ، والشبه قائم بين اللذة واللهيب الدال على النار ، ووجه الشبه هو الاشتعال والحرقة ، فاللذة مطلوبة وإن كانت محرقة ، وفي سبيلها يتحمل الملتذ ألم ولهيب وحرقة نارها التي مبعثها الرغبة الجامعة ، والشبه وإن كان بعيد ا بين النار واللذة .

---

[1] الجرجاني عبد القاهر ،أسرار البلاغة ،ص73

[2] ينظر ، أحمد مطلوب معجم المصطلحات البلاغية ،ج2

[3] أحمد مطلوب معجم المصطلحات البلاغية ،ص 170

[4] عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص 99.

[5] مصطفي محمد الغماري ، بوح في مرسم الأسرار، ص29

إلا أن الشاعر استطاع بهما خلق مشهد تصويرى بالغ في الإيحاء ، قرّب به الطرفين في غير حاجة إلى أداة تشبيه والتي كانت ستحد من فاعلية الصورة إن بدت .

ومصورا لنار الشوق أيضا ، في نفس السياق العاطفي يسوق الشاعر هذه الصورة التشبيهية فيقول:

والشوق تختصر المسافة ناره

كالبرق توغل في المحيط وتعبر[1]

والشبه هنا قائم بين صورتين لا بين شيئين ، يشبه الشاعر مسيرة شوقه بمسيرة البرق ، هو تشبيه حال بحال ، ووجه الشبه وأوجه المقاربة تقوم على سرعة النفاذ ، فالبرق خاطف يلمع فجأة وينتقل في الثانية من مكان إلى آخر ، وفي سرعته يتقاطع مع قوة الشوق وسرعة نفاذه ، ثم إنهما يتقاربان في اللمعان كما البرق يلمع فإن نار الشوق تشتعل فتبعث الضياء والتقارب بين اللمعان والاشتعال بيّن.

بقيّة التشبيهات التي ترد في شعر الغمارى تركز إما على الحبيبة أو على الشاعر ، تجعل منهما المشبه غالبا وحالهما ،وتتخذ لهما مشبها به يتعدد في أوجهه ويختلف حسب اختلاف الموقف الشاعري الذي تحضر فيه الصورة الشعرية هذه ،من ذلك هذا المثال الشعري يقول فيه :

وحبيبتى خلف الظلام سحابة

خضراء في كبدي وفي أحضاني[2]

يشبه الشاعر حبيبته بالسحابة ، فالمشبه به والمشبه ظاهران في صورة مفردة ، والأداة محذوفة وهذا ديدن الصورة التشبيهية عند الغماري إلا ما نذر ، ولعل ما يجعل هذه الصورة التشبيهية أكثر غموضا رغم وضوح أطراف التشبيه ،الدلالة التي نقف عندها من اجتماع لفظتي " السحابة والظلام " فالبيت الأول يمارس نوعا من التعمية ، فخلف الظلام الذي لا ضياء فيه يرى الشاعر حبيبته سحابة، والرؤية من المفترض في الظلام منعدمة ، ولابد أنها رؤية غير بصرية هي الرؤيا الصوفية التي جعلته يدرك ببصيرته لا ببصره حبيبته خلف الظلام في صورة سحابة خضراء ، والسحاب علامة على الخير وبشرى لحلول الرزق و ما يصيبنا بالذهول أمام صورة الحبيبة لونها الأخضر،وهذا ضرب

---

[1] مصطفي محمد الغماري ، أغنيات الورد و النار ،ص 140

[2] ن م، ص21

من المجاز أكيد ،مع أنّنا نعلم اختلاف البلاغيين في رد التشبيه إلى المجاز وقبول ذلك أو رفضه ، وقد تعرض لهذه القضية أحمد مطلوب بالدراسة و الاستشهاد[1].

يعتمد الشاعر في تصوير الهوى دوما على التشبيهات التى تتماشى ولغة الهوى ، يداعب فيها الطبيعة وجمالها ، يقول في ذلك :

وهواك يزهر بالشموس لأنه

أفق ترفرف كالربيع يداه[2]

يشبه الشاعر الهوى بالربيع في الإزهار والإشراق ، وهي صورة تشبيهية جميلة قد لا تبدو مثيرة لأنه لا جديد في تصوير ووصف من هذا القبيل ، ولكن جمالها من وحي الصورة والمشهد الربيعى حين يجتمع مع الهوى وطيب عبيره والربيع دوما حياة للعشاق..

هناك صور تشبيهية كثيرة يظهر فيها الشاعر المتحدث بلغة الأنا الصوفية ، يحمل كل منها بعدا من أبعاد التجربة الشعرية عند الغماري ، نجده يصور حاله في إحداها فيقول:

أنا مثل ريشة طائر

تعبت وأنهكها المدار

فهوت كأوتار المساء

تئن...يثقلها الغبار[3]

فالشاعر هو المشبه والمشبه به ريشة الطائر التي سقطت منه ، بعدما تعبت أو أنهكت ، وهذا التشبيه لابد يقصد به تصوير حالته النفسية ووضعه المأزوم والذي ساهم في بيانه أكثر التشبيه التالي له والذي هو استمرار لوصف حاله تلك، بناء على ما تقدمه صورة الريشة التي هوت وتساقطت "تئن الألم ، وهنا تجمع الصورة الإستعارية مع

(1) ينظر ،أحمد مطلوب ،معجم المصطلحات البلاغية

(2) مصطفى محمد الغماري أغنيات الورد و النار ،ص29

(3) ن م، ص145

التشبيه ليتقوى المشهد البيانى اكثر ، ولأن الاستعارة تقوم أساسا على التشبيه ينطلق متشبها لينتهي مستعيرا والغاية إحكام التصوير الفني وتبليغ القصد غاية حصول المتعة الجمالية الفنية من جهة ثم الفائدة التبليغية من جهة أخرى.

ويشبه نفسه في مواضع أخرى بكيانات حسية حينا ومعنوية أخرى كما تطلعنا الشواهد التالية

. أنا في الجهاد الصعب قافية

لم تزك إلا بالدم الحر[1]

_على درب(ليلى) انسفحنا روايات عشق بديع

وتعلم ليلى ... بأنا خريف بوجه الربيع[2]

_أتيت الحياة كأنى (حسين) ودهرى (يزيد)

فبين الزمان وبينى صراع قديم جديد[3]

_ويكبر جرحي وحيدا كأحمد بين اليهود

أليس طريق الخلود دم الواهبين الخلود[4]

. أتيت إليك شلالا على الأبعاد محترقا

ونايا تزهر الأشواق فى عينيه مؤتلقا ...

وبرقا في جنون الليل بالأضواء منطلقا[5]

شبه الشاعر نقسه بالقافية وبالخريف وبالحسين بن علي رضى الله عنهما وأرضاهما ، وشبه جرحه بجرح الرسول صلى الله عليه وسلم مصورا حاله بحاله والشبه هو البيئة المعيشة ، كأن المحيطين بالشاعر يهود قساة وإن كانوا

---

(1) مصطفى محمد الغماري ،حديث الشمس و الذاكرة ،ص09

(2) ن م ،ص28

(3) ن م ،ص30

(4) ن م ،ص30

(5) ن م ،ص30

مسلمين ، فعالهم فعال اليهود، وقلوبهم كقلوبهم ، ثم نجده في المثال الأخير يشبه نفسه بالشلال في سرعة انسيابه والشبه مردود إلى إقباله السلس إلى مهوى حبه

ويشبه نفسه بالناي الذي يطرب بنغمته فيبعث الشجو ، ويحيي الشوق ، وبالبرقو هذا التشبيه مكرر ، كل هذا ليحيط بحالات الوجد التي تنتابه و يحياها ، مشخصا إياها بتقنية التشبيه في صور بين الحسّية والمعنوية ، حقيقية كانت أم خيالية ، معبرا في كل الصور عن حال من الاضطراب يحياه هذا الشاعر ، شأن المتصوف الذي لا يعرف استقرارا.

وغير بعيد .عن هذه الصور التشبيهية ، صورة أخرى يصور فيها حبه في الوعد الصادق فيقول :

وكما العصافير الوضاء حروفه

تهب الحنان كما تشاء وتغدق

شفتي لها ناي ....وهي مرفأ

وهواي في الذكرى أسير مطلق[1]

يعاود الشاعر استحضار العصافير لخدمة الشبه ، والمشبه هنا حروف قصيدته ونشيد حبه الذى كثيرا ما يتحدث عنه ،والمشبه به هي العصافير ، فحروفه تسافر كما العصافير يرسلها حرة محلقة ، ثم في الصورة التشبيهية الموالية يشبه همه بالمرفأ،والمرفأ هو مكان رسو السفن فكذلك همه له رسو عند مرفأ الايام ، بينما الصورة التشبيهية الثالثة تجعل من الهوى كمشبه أسير مطلق وهو المشبه به ، وهنا لابد ليس يقصد بالأسر القيد الحديدي ، وإنما الانحباس و التقيد في الحال (الحب) والبقاء عليه دون تحول عنه ، فيكون بهذا المعنى الشاعر سجين حبه وهواه لا يعرف الحرية دونه هو لذلك الأسير المطلق بالحب لا تدرك لهواه حدود .

وهناك صورة تشبيهية أيضا لافتة للنظر تخلل أبياتها ذكر أسماء شخصية صوفية نجدها فى قوله :

ماالحب لولاك إلا ضباب كثيف كثيف

توهمه (الششتري) وأوغل فيه (العفيف)[2]

[1] مصطفى محمد الغماري ،أغنيات الورد و النار ،ص68

[2] مصطفى محمد الغماري ،حديث الشمس و الذاكرة ،ص31

فالحب هو المشبه والمشبه به الضباب الكثيف ، غير أن الشبه غير متحقق إلا من باب الاستثناء

صاغ الشاعر الصورة التشبيهية في ظل أسلوب الاستثناء ليبقى المعنى افتراضيا ، فالحب كان سيكون ضبابا كثيفا لولا الحبيبة ، هي إذن مجلية الضباب ، بوجودها ينعدم ويزول الحجب ويحصل الانكشاف.

آخر صورة تشبيهية نقدمها، المشبه به فيها هي المرآة والمرايا ذات دلالة و إيحاء عميقين يضفي وجودها في الصورة الشعرية أيا كانت بعدا تأويليا لما تكتنفه المرآة من وحي و قصد ، وهي من ضمن أكثر الألفاظ استخداما في الشعر المعاصر بل إنها عند البعض تقنية وآلية تعبيرية .

يقول الغماري :

رمتني الخطوب المشينة فعمري مرايا حزينة

كأن الزمان (الخميني) وروحي لديه الرهينة[1]

– يا طير ما هذا الزمان

سوى مرايا لا تجيب[2]

يمكن القول ختاما أن أشكال التصوير البياني عند الغماري ساهمت مساهمة فعالة في خلق صور شعرية مكنوزة بأبعاد تجربته الصوفية تظافرت والرمز الشعري الصوفي طاقاتهما التعبيرية والإيحائية لصياغة تجربة شعرية جديدة وفريدة.

[1] مصطفى محمد الغماري ،حديث الشمس و الذاكرة ،ص25

[2] مصطفى محمد الغماري ،أغنيات الورد و النار ،ص148

المطلب الثّاني : الرّمز الشّعري الصّوفي

اللّغة الصّوفية رمزية بالتعريف و الرمز داخل تجربة الكتابة الشعرية الصوفية هو علامة فارقة و حاسمة، ولا غرو في ذلك ما دام أنه مكون أساسي يتدخل في تشكيل النسيج البنائي العالم لها على الصعيدين اللغوي و الفكري ،لأن هذا الرمز قبل أن يكون لغة فهو فكرة و محتوى باطني تكتنزه تجربة الكتابة الصوفية التي هي اليوم ملمح حداثي ،هذه الحداثة التي ظللنا ننظر إليها بعين الإكبار و الإعظام و الإجلال و كأنها الخطب الأجل ،و الفتح المبين ،و رحنا نتطلع إليها آملين بلوغها في حالة من الهيمان مجندين لها كل السبل متناسين في غفلة الثروة الهائلة المخبوءة في تراثنا و خاصة ثرات صوفيينا ،و ما حواه من فضائل ،ليأتي الغرب بمنجزه الحداثي و يضع يده على جواهر ذاك التراث و يكون بذلك السباق إلى الظفر بالخيرات ، و تحقيق متطلبات الحداثة في عالم الإبداع الأدبي .

" فقد استفاد الفكر الحداثي الغربي من الفكر الصوفي أيما استفادة خاصة و أنّ من نقل هذا الفكر الباطني للصوفية الإسلامية و حقق كتبه و نشرها هم قلة المستشرقين الغربيين ،فقد كنا إلى أمد قريب على جهل كبير بفلسفتنا الإسلامية إلى ان جاء فريق من المستشرقين و الدارسين الغربيين فنفضوا الغبار عنها محققين تارة و جامعين تارة أخرى لأهم مصادرها ،وقد اشتغل هؤلاء المستشرقون أساتذة في جامعات عربية مما عجل بخلق جيل من الدارسين العرب كان لهم فضل كبير في إعادة بعث الفكر الصوفي الذي مسّه النسيان و الضياع ،كما أثر هذا الفكر في الفلسفات الغربية أيما تأثير و خاصة الحلاج و النّفري و ابن عربي ".[1]

و حديثنا يدور حول رمزية الخطاب الشعري الصوفي ،هذه الرمزية التي تعد اليوم في الكتابة الشعرية وجها حداثيا تضرب بجذورها في التاريخ البعيد لهذا الفكر الصوفي ،و قد أثرنا تناول الرمز من هذا المنطلق كي نعرج – قبل ولوج عالم الرموز الشعرية الصوفية في شعر مصطفى الغماري – على حقيقة صوفية تعد جوهر هذه المعرفة ،و مبدأ آمن به أصحابها ،وبترسيخهم له أقروا هذا المنحى الرمزي مبكرا في خطاباتهم الشعرية كما النثرية كنهج فني ،إنه " نهج الإشارة

[1] محمد كعوان ،التأويل و خطاب الرمز ،ص178

" ، و بعبارة أخرى " التلويح " بدلا من التصريح ،لحاجة في نفس القوم يحفظها قول الإمام القشيري في الرسالة :" و هذه الطائفة يستعملون ألفاظها فيما بينهم ،قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم و الإجمال و الستر على من باينهم في طريقتهم ،لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب ،غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير اهلها ،إذ ليست حقائقهم مجموعة بنوع تكلف ،أو مجلوبة بضرب تصرف ،بل هي معان أودعها الله تعالى قلوب قوم و استخلص لحقائقها أسرار قوم".[1]

هي إذن مصلحة مبتغاة ،و منفعة قصد من ورائها القوم حفظ أسرارهم ،وضمان سلامتها و سلامتهم ،لكنها اليوم تطورت و عظم قدرها بعد أن اتخذ لها بعد جمالي و دلالي على الصعيدين معا ،و إن كان هاذان البعدان موجودين قبل في كتابات الصوفية المتقدمين الأوائل كابن عربي و ابن الفارض ... .على أن الاهتمام في زمنهما لم يكن منصبا على البعد الفني و الجمالي للتجربة الصوفية في الشعر ،و إنما كانوا ينشدون أكثر شيء تحصيل الدلالة و هم من حيث لا يدرون يبدعون و يسنون بنهجهم الرمزي نمطا كتابيا إبداعيا مغايرا لما أقرته المعايير الفنية للكتابات الإبداعية العربية قبل ،مختلفا بوحيه ،و فكره و لغته ،مع أنّه لم يكن اهتمامهم و قصدهم تحصيل ذلك القدر من البعد الجمالي في حد ذاته ليتاح من باب تحصيل حاصل. كما تملي القاعدة الرياضية.

يقول أحد شعراء الصوفية مفتخرا بنهج الإشارة في ابيات قيمة تختصر هذا المنحى:

- **إذا أهل العبارة ساءلونا أجبناهم بأعلام الإشارة**

نشير بها فنجعلها غموضا تقصّر عنه ترجمة العبارة

ونشهدها و تشهدنا سرورا في كل جارحة إشارة

ترى الأقوال في الأحوال أسرى كأسر العارفين ذوي الخسارة [2]

[1] أبو القاسم القشيري ،الرسالة القشيرية ،ص130

[2] الكلاباذي ، التعرّف لمذهب أهل التصوف ، ص61..

فكل شعر معاصر ذو نزعة صوفية كشعر مصطفى محمد الغماري لابد أن يكون له نصيب من هذه القسمة ،ويبقى التفاوت في استخدام الرمزية رهين التجربة الشعرية للشاعر ،و مع ذلك سيكون لهذا البعد الرمزي كيفما كان مستواه أثر بين في توكيد الدلالة ،و فتح النص الشعري على فضاء تأويلي رحب ،حاله كحال نص ابن عربي باعتباره علم هذا النهج الفني ،و قد نبه هذا الشيخ الأكبر – و لا ندّعي أنّ من المعاصرين من يقوى على بلوغ مبلغه في الرمزية الصوفية – إلى هذه السمة في أبيات طويلة تعمدنا إيرادها ها هنا لما احتوت عليه من توضيح لدرجات و أنماط و صور الرموز الشعرية الموظفة في شعره و المعتمدة من قبل الجمهور الصوفي عموما ،و التي يوحي باطنها بمعاني بعيدة لا يحصّلها ظاهر اللفظ و العبارة لينبّه إلى ضرورة صرف الخاطر عن الظاهر ،و الغوص في الباطن طلبا لبلوغ الحقيقة المخفية بحجب اللغة ،يقول فيها :

- كلّما أذكره من طلل أو ربوع أو مغانٍ كلما

وكذا إنْ قلتُ"ها"أو قلتُ "يا" وألا إنْ جاء فيه أو.. أَمَا

وكذا إنْ قلتُ"هي"أو قلت "هو" أو "همو" أو "هنَّ" جمعاً أو "هما"

وكذا إنْ قلتْ قد أنجـد لي قدر في شعرنا.. أو أتهما

وكذا السحب إذا قلت : بكت وكذا الزهر إذا ما ابتسما

أو أنادي بحداة يمّـمـوا بانةَ الحاجر أو ورق الحمى

أو بدورٌ في خدور أفلـت أو شموس أو نبات أَنْجَمَا

أو بروق أو رعود أو صـبا أو رياح أو جنوب أو سما

أو طريق أو عقيق أو نـقا أو جبال أو تلال أو رمـا

أو خليل أو رحيل أو ربـى أو رياض أو غياض أو حمى

أو نساء كاعبات نُهَّــدٌ طالعات كشموس أو دمـى

كلما أذكره مما جــرى ذكره أومثله أن تفهـما

منه أسرار وأنوار جـلت أو علت جاء بها رب السما

لفؤادي أو فؤادِ مَنْ لــه مثل مالي من شروط العلما

صفة قدسية عـــلوية أعلمتْ أنّ لصدقـي قدما

فاصرف الخاطر عن ظاهـرها واطلب الباطن حتى تعلما[1]

و الذي يعنينا من شأن هذه القصيدة أنها أعطتنا فكرة مجملة عن نوع الرموز الصوفية المستخدمة من قبل القوم في العبارة عموما ،و الشاعر المعاصر ذو النزعة الصوفية لا ينفك يخرج عن ديدن القوم في العبارة عن مقصد التجربة الشعرية الصوفية و الإشارة من خلالها بلغة الرمز.

الرمز في تعريف بسيط له هو " وسيلة إيحائية يستعملها الشاعر من أجل التعبير عما لا يمكن الإفصاح عنه مهما كان مذهب ذلك الشاعر أو اتجاهه "، و المثير أنّ الصوفية أدركوا هذا المنحى الفني و مارسوه قبل أن تتشكل المدرسة الرمزية في العصر الحديث بزمن بعيد !؟

وعى الصوفية قبل غيرهم وظيفة الرمز في اللغة بدءا من الحرف فالكلمة فالتركيب ،و لعل ما دفع إلى استغلال الطاقات الكبيرة للترميز هو السياق النفسي[2] الذي ينبعث منه هذا الرمز ،و ارتباطه بتجربة الكتابة الشعرية الصوفية ، وبالباطن الممتلئ ،و الفكر المتخزل لها ،و إلى هنا يمكن القول بأنه " لما كانت تجارب الشعراء الرمزيين وبخاصة الصوفيين تجارب خلجات رهيفة و أغوار لا شعورية غير معروفة ، و مبهمة ،عمدوا إلى استثمار ما في الرمز من إيحاء و تلميح ،لكي يعبروا عمّا لا يمكن التعبير عنه إلا بالتلميح و الإيحاء ،و لعل العلاقة الخفية بين الداخل والخارج في الذات الإنسانية هي التي أوحت للشاعر بضرورة التلميح أو الرمز ،لأن الشاعر ينظر بمرآته الخاصة ،فالأشياء المرئية ليست كائنات موجودة في الطبيعة فحسب ،و لكنها يمكن أن تكون واسطة لعوالم غيبية أخرى

[1] ابن عربي ،ترجمان الأشواق ،ص10-11

[2] محمد زايد ،أدبية النص الصوفي ،ص177

ولذلك عهد الشاعر إلى خلق لغة تتماشى و روح الإلهام ،لغة تستمد كينونتها من عالم الحس لتعبر من خلال رموزه عن عالم الميثافيزيقا".[1]

قدّمت الرمزية بصورتها تلك للشاعر المعاصر إمكانات تعبيرية هائلة ما قدّمتها غيرها من المذاهب الأدبية و الفنية و رغم أفول نجمها في ظل بزوغ نجم مذاهب أخرى إلا أن الكتابات المعاصرة اليوم لا تبرح عليها عاكفة ، و منكبة على ما في الثرات الصوفي من وحيها و مدادها ، والحق أنّ الشاعر العربي المعاصر ما كان ليعرف للرمزية الصوفية قدرا ويعظم لها شأنا لولا هذا المذهب الغربي الذي عرّفه على القوة الإحائية و الكثافة التعبيرية التي يختزلها الرمز ليسعف بها الذات الشاعرة،ويقدم لها طاقات إبداعية تتدعّم بها كتاباتها كما لم يكن لها قبل ، و يسمح لها بولوج عالم الخيالات و المجازات من أوسع أبوابه و يصير هذا الرمز في الشعر دالا له مدلول باطني أي " دالا على حالة باطنية معقدة من أحوال النفس و موقعا عاطفيا أو وجدانيا يستند في إدراكه على الحدس و الخيال المبدع ليتجاوز الإصلاح و التوقيف "[2].

إن الفكرة المحورية التي أعلت بها الرمزية صيحتها و شقت بها طريقها تتلخص في قولها : " أن العالم الخارجي الذي قدسته البرناسية ليس هو الحقيقة بذاته و إنّما هو يدفع بكتمها ،و أن الحقيقة كامنة فيه ، وأنّ كل مظهر حسي هو رمز و كناية عن حقيقة أخرى غير الحقيقة الحسية المبذولة و المتفق عليها"[3].

تؤكد الرمزية إذن بقولها ذاك على البعد الإيماني الذي وجدناه محتوى في المعرفة الصوفية منصوصا وعليه في أبيات ابن عربي . والحديث عن الرمز الشعري الصوفي يلزمنا المراوحة بين رمزية المعرفة الصوفية ورمزية الخطاب الشعري الصوفي مدار اشتغال البحث و معلوم أنّ " المعرفة الصوفية بطبيعتها تتطلب الرمز و تستدعيه لضرورة ملحة لأنها تقوم على تجربة تضعف فيها رابطة الحس و تقوى أحوال الروح لتحقيق الإدراك الوجداني المباشر و هو نوع من الإلهام

[1] محمد كعوان ،التأويل و خطاب الرمز ،ص74-75

[2] محمد زايد ،أدبية النص الصوفي ،ص176

[3] محمد كعوان ،التأويل و خطاب الرمز ،ص189

الناشئ عن الكشف و المشاهدة "[1]، يحتاج معها الصوفي للتعبير عن عالمه الروحاني ذاك إلى عناصر من عالم الحس ، تكون في حكم الرمز الظاهر المختزل لباطن عميق عمق ذلك العالم الروحاني الجوّاني، فهذه الفكرة مرتكز أساسي في المعرفة الصوفية تأسست على دعامتها رمزية الشعر المعاصر ، و بهذا المنظار فتح الشاعر المعاصر عينيه على كل الوجود لأن الشاعر كما الصوفي " يحاول أن يصوغ بلغة الرمز من خلال عدسة الذات أحاسيسه وشعوره الداخلي و الرمز لا يقرر ولا يصف بل يرمي و يوحي "[2].

المنحى الرمزي هذا وسم الخطاب الشعري المعاصر اليوم بسمة الغموض و تطلب لقراءته زادا معرفيا وفيرا من جهة ، ثم بعدا تأويليا و أفق توقع قرائي غير محدود من جهة اخرى

بقي أن نحدد نوع الرمز الشعري الصوفي المستدعى من قبل الغماري بصرف النظر عن باقي الرموز الشعرية الواردة و التي لا تنتمي إلى حقل المعرفة الصوفية ، ولأنّ الغماري ينزع نزوعا صوفيا بيّنا واضحا في كتاباته الشعرية، فإنه يقتفي أثر القوم في لغة العبارة و نهج الإشارة ، يتأكد هذا مع ما يطالعنا في شعره من كثافة حضور لأقوى الرموز الصوفية على مر التاريخ و هي على التوالي : رمز الأنثي – رمز الطبيعة – رمز الخمرة ؛ هي رموز ابن عربي و ابن الفارض و عفيف الدين التلمساني و ابي مدين التلمساني و كل من كتب الشعر بلغة التصوف ، و إن لم يكن صوفيا فما ذاك اشتراط ،ينضاف لها رمز الشخصيات التراثية التي يتم استدعاؤها في القصيدة المعاصرة سندا للتجربة.

نأتي إلى تجليات هذا الحضور الرمزي على متن النص الشعري لشاعرنا من خلال استحضار الشاهد الشعري الأبين مع شيء من التحليل تطلّبته خصوصية هذا الحضور داخل التجربة الشعرية لمصطفي محمد الغماري .

أولا : رمز الأنثي (المرأة)

ما اشتهر الصوفية برمز كهذا الرمز ، ولا خرجوا عنه مند عرفوه سننا و نهجا إشاريا في كتاباتهم الإبداعية و إلى اليوم تحتفظ الكتابات الشعرية ذات النزعة الصوفية كنصوص الغماري بهذا الحس الرمزي ، وهاته النكهة الصوفية

[1] محمد زايد ،أدبية النص الصوفي ،ص176

[2] محمد كعوان ،التأويل و خطاب الرمز ،ص80

المتميزة ، والتي جعلت من المرأة " رمزا موحيا دالا على الحب الإلهي و يعد الشعر الصوفي من هذه الوجهة شعرا غزليا تم للصوفية فيه التأليف بين الحب الإلهي و الحب الإنساني ، والتعبير عن العشق في طابعه الروحي من خلال أساليب غزلية موروثة كان قد تمّ تكوينها و نضجها الفني "[1] لدرجة قال فيها ابن عربي أنّ كلّ فضاء لا يؤنّث لا يعوّل عليه،" إكبارا لهذا الشأن.

والغزل الصوفي متسامي بنقاء و طهارة موضوعه ، متجرّد عن الأغراض الدنيوية التي ينشدها شعراء الغزليات ، وحتي حين يطمح الصوفي إلى الوصال و يعبر بلغة الشوق و العشق فإن هذا الوصال الذي يسعي له روحي لاحسي أكيد ، وإن وظف في التعبير عن هذا المقصد مظاهر حسية فمن باب الرمزية تلك ليس إلا .

و إذا كانت المحبوبة التي ينظم فيها الغماري قصائده و يخاطبها بلغة الحب و العشق متغزلا لسيت في كل الأحايين واحدة ن فإن هذه المرأة الرمز و التي هي في الغالب أنثى و فقط لا امرأة لن تمثل وجها واحدا عنده ، مقابل الرمزية الصوفية التي تجعل من المرأة وحدها رمزا صوفيا لا يقصد به غير الذات الإلهية المعشوقة الوحيدة ، وما نظم الصوفي شعرا غزليا كان أو خمريا حتى إلا فيها ، وهي مأربه و إربه بينما يجعل الشاعر المعاصر من هذا المنطلق للغته الصوفية رمزيتها أهدافا أخرى تتماشى و مستجدات تجربته الشعرية ، ما يجعلها طوع فكره و عواطفه و موضوعاته منحازا عن بعض تفاصيل النهج الفني لأسلافه الصوفيين في تعامله مع هذا الجزء الهام من ميراثهم ،و ليس هذا غريبا فالتصوف اليوم في الشعر علامة مسجلة في الخطابات الشعرية تتدعم بها لغة الشعر و ليس منهج حياة او عبادة كما كان قبل إذ لم يعد من الضرورة أن يكون الشاعر ذو النزعة الصوفية متصوفا معتقدا و سلوكا بل نراه اليوم يكتفي بالإستعارة من أساليب التعبير الشعري و الكتابة الإبداعية للمتصوفة لا أكثر بينما كان الشعراء الصوفية القدامى متصوفون عن معرفة .

و لسنا نقر هذا أو ننفي ذاك عن شاعرنا الغماري – مادام الذي يعنينا خطابه الشعر – إنما الذي استقرت عليه قراءتنا لبعض دواوينه الشعرية الحضور المعتبر للنزعة الصوفية على مستوى رمزية الخطاب فتلك اللغات

[1] عاطف جودة نصر ،الرمز الشعري عند الصوفية ،ص162-163

التي كتب بها لغة الحب و العشق و الأنا يخاطب بها محبوبته بصور رمزية عديدة ليتخذ رمز الانثى عنده تجليات و مظاهر تتقاسم عواطفه و وجداناته و الذي يهمّنا أكثر على الصعيد الرمزي الأنثوي تجلي رمز المرأة و هو عنده حاضر في صور منها :

1)اسم العلم " ليلى ": معروف أن هذا الاسم لبطلة الحب العربية و التي غدت منذ أمد بعيد رمزا للحب عند الصوفية لما كان من شأنها و جنون قيس بحبها و ما ترويه أخبار العرب عن قصة ذلك الحب، و دواوين المتصوفة لا تكاد تخلو منه بالإجماع قدامى و معاصرين غير أنهم كان لهم مع هذا الإسم " ليلى " شأن غير شأن قيس فقد " أشرب الصوفية هذا الرمز في كتاباتهم الشعرية على الخصوص – دلالات لم تكن موجودة من قبل في شعر الغزل بنوعيه فاحشا كان أو عذريا "[1].

هو أكثر الرموز الصوفية حضورا في دواوين الغماري و خاصة ديوان " بوح في موسم الأسرار " الذي جعل فيه عنوانين من عناوين قصائده هما " وجه ليلى " و " جدائل ليلى " و محتواهما لا ضير كعنوانهما يجعل من هذه المحبوبة الرمز بطلة الخطاب ،إن ليلى هذه عن الغماري لا تتجاوز حد رمزية الحب و العشق الصوفي و منتهى الرغبة و لسنا نجزم أن القصيدتين تنشدان الحب الإلهي وحده برمز ليلى مثلما ينشده ابن عربي و سلطان العاشقين ابن الفارض أو حتى ابو مدين شعيب و كافة جمهور الصوفية الذين جعلوه رمزا أوحد لمحبوبته الإلهية ، و لم يشركوا معها في الحب احدا بل إن الغماري يستعين بهذا الرمز الصوفي موظفا إياه من باب الاستعارة لغايات ارتبطت بمقاصده الخاصة المؤطرة لتجربته الشعرية، المتأتية من أفكاره و ما آمن به كفرد ينتمي إلى مجتمع عربي إسلامي أولا و جزائري ثانيا ، ما يبرر خروجه و انصرافه بهذه الرمزية الصوفية إلى غايات تتعلق بأركان تلك الهوية.

قد تكون ليلى أو رمز المرأة عموما بكل صوره و صيغه التعبيرية؛ هي الجزائر في حبه الصوفي لها ، و قد تكون الثورة الإسلامية ، أو القضية العربية و الشأن القومي ، و قد تكون فلسطين ، لبنان أو سوريا أو قندهار أو

[1] محمد زايد ،أدبية النص الصوفي ،ص177

حتى الشهيدة " دلال المغربي " باعتبارهن بطلات لغة الحب و العشق في الدواوين المدروسة ، و كما توحي الشواهد الشعرية ، و إن لم تكن كل ذلك فهي لابد أحد الإطارين المعنويين اللذين قصدهما المتصوفة بالوجد :

- **" مقولة الحب الإلهي**
- **مقولة الأنثى ذات الطابع الإبداعي الخالق "** [1]

فالغاية من توظيف الرمز الشعري (المرأة) عند الغماري لا تصبّ في موضوعات واحدة، كما تطالعنا أبياته، وما يهمنا من هذا الرمز هو حضوره داخل البنية اللغوية للنص الشعري فحسب، بصرف النظر عن مقصديته وإيحاءاته التي بدورها قد تضعنا أمام تأويلات متباينة قد نصيب منها شيئا.

قلنا أن أقوى الرموز الشعرية رمز ليلى المحبوبة الأبدية والأزلية للغماري رمز الفناء، هي أفق منفتح تنزع روح الشاعر إليه دوما لأنها تمثل كل السعادة وكل الرغبة وبرؤيتها أو انكشافها بتعبير صوفي يصعق الرائي، وهذا المشهد الصوفي من قصيدة " جدائل ليلى " يضعنا أمام هذا الوصف :

جدائل ليلى.....وأنفاسها

تصافيك بالعبق المونق!

فيا قلب دب في سمواتها

و حلق بأسرارها ...حلق!

فأظلالها السمر دفئ ندي

لغير المحبين ...لم يخلق!

وكم عبر أنفاسها من سجايا

[1] محمد زايد ،أدبية النص الصوفي ،ص177

تضيء ... ومن شفق ريق!

أحمّلها شوقي المستهام

بتاريخ " طيبة " و " الأبرق "![1]

تراءى له وجه ليلى انكشافا

ولولا الحبيبة لم يصعق

فيا رب زدني احترافا... فإني

أرى القلب يطهر إن يحرق[2]

إن هذه المحبوبة الرمز التي يتأمل الشاعر الاحتراق بنارها راضيا بذلك،طالبا إياه لابد هي الأحق بين جميع المحبوبات بهذه التضحية، وهذا الوفاء، من لأجلها يستعد الشاعر للخلود في الشقاء مقتفيا آثار العاشقين قبله متبعا خطاه، حي بذكراه ينادي الغماري على ليلاه في مواضع عديدة من ديوان"البوح" وإلا يذكرها كلما مرت به ذكراها، وانبعثت فيه مشاعر الشوق التي بها يشرق الكون، كما جاء في مطلع قصيدة "وجه ليلى":

ظلال و أضواء و عطر منهم

و شدو كريم من فم الغيب مغرم

تراءت به ذكراك ليلى و إنها

---

[1] مصطفى محمد الغماري ،بوح في موسم الأسرار ،ص47،48.

[2] ن م ، ص 48 ، 49

كوجهك دفء للغريب وبلسم [1]

كأن ليلى هي مبعث الضياء والدفء و رؤيتها البلسم الشافي،و ليست الرؤية هنا ذات طابع حسي بل هي الرؤية الصوفية، هي الأنس والسكينة و انبعاث كل المشاعر الطيبة التي يحسها كل من أدرك محبوبه الوفي ولو في تخيله،لأن الرؤية الصوفية ليست هي الرؤية البصرية، هي وحي وإلهام، إحسان باطني، أو إشراق نوراني رباني ولا يأتي ذكر ليلى عند الشاعر إلا ويصحبه حديث عن الهوى والحب الذي ما غنى له الشاعر وحده، بل شدت به حتى العصافير، شاركته الإحساس كما يجسد هذا الحال قوله:

تلك العصافير ما غنّت لغير هوى

ليلى و لم تصطبح إلا من السور [2]

فليلى هنا هي مبعث الحب

إن الرمز الشعري ليلى يسجل حضورا معتبرا كذلك في قصائد من ديوان " حديث الشمس والذاكرة "، صحيح أن توضيفه قد يختلف عن الديوان السابق ولكن الفضاء الوجداني المحيط به ذاته يتكرر فلا جديد فيه إلا على مستوى البنية اللغوية، و إلا فالبنية الفكرية واحدة وهو ما نسجله على صفحات " اعترافات عاشق "، التي تطفح أبياتها بهذا الرمز يقول :

على درب (ليلى) انسفحنا روايات عشق بديع

وتعلم ليلى ... بأنـا خريف بوجه الربيع

نحبك يا نار (ليلى) يحبك منا اللسان

ونغتال حبك (ظهرا) ويبكيه منا البيان

[1] مصطفى محمد الغماري ،بوح في موسم الأسرار ،ص 13

[2] ن م، ص 10

من الزمن (الأموي) عشقنا رموز النفاق

ركبنا مطايا الرياح وبعنا الخيول العتاق

لنا في المهازل سبق وفي الموبقات انطلاق!

ركبنا متون السراب وقلنا السباق السباق!

وحبك يا نار ليلى معاناة جيل سجين

يجوب إليك المكان ويطوي إليك السنين[1]

فالشاعر في أبياته تلك يبكي تقصيره في أداء واجب الحب ليلى مع تصريحه بحبه لها ووجود دليل بين على هذا الحب الذي يحياه رواية عشق بديع، وليس يحب ليلى فحسب فهو عاشق لنارها والنار علامة الاحتراق، وحب الاحتراق في سبيلها يلتذ به يرضاه، وليلى قد تكون العروبة أو المجد الإسلامي، إن لم تكن هي المحبوبة الإلهية بناء على استحضار الشاعر لوحدات معجمية من قبيل (الزمن الأموي)، " ركوب المطايا "، " الخيول العتاق " وليلى هنا ليست محبوبة الشاعر وحده بل محبوبة الجيل كله وإليها يقصد، ويجوب المكان يتدعم هذا الموقف الشعري أكثر في مقطع آخر من القصيدة جاء فيه:

محبوك يا نار ليلى بقايا من الفاتحين

فلله قهر المنافي ولله جرح الجبين

وأنت وإن جن وجه هجين كوجه الظنون

ينابيع يمطر منها بصحو القلوب اليقين

[1] مصطفى محمد الغماري ، حديث الشمس والذاكرة ، ص29 ،30

وما الحب لولاك إلا ضباب كثيف كثيف

توهمه (الشستري) وأوغل فيه (العفيف)

أحبك أحمل قلبي على الكفر سيف جهاد

وأهواك حرف انتصار وأهواك رمز امتداد

وأزرع ذاتي ورودا عطاشا ليوم الوصال[1]

يبعث الشاعر في هذه الأبيات المفهوم أساسي للحب والذي قد لا تتجلى ملامحه الحقة، فتبدو الدنيا ضباب من دون ليلى، والضباب يحيل على الغموض وغياب ملامح الأشياء، وانحجاب الرؤية، وهذا الحب الذي يناضل لأجله الشاعر ويختزل رمز ليلى قد يكون حب الوطن والدين (الله) والعروبة والمبادئ السامية هي كلها تستحق أن يرفع سيف الجهاد لأجلها، فالغماري برمزية ليلى لا يخرج عن هذه المحبوبات، إلا أنه يتحدث عنها بلغة عصية على الفهم، مضللة لا تفصح بل ديدنها التلميح، تشير إلى جملة محبوباته التي تبعث فيه مشاعر الحب والعشق والشوق من لأجلها يرضى الشقاء والفناء والوصال.

تجربة الغماري الشعرية من التجارب الروحية " والتجارب الروحية هي أكثر التجارب حاجة إلى الرمز لأنها تجارب غامضة ومبهمة وذاتية والاحساس فيها يتميز بالفردية، إذ تختلف أحاسيس الفرد من تجربة لأخرى ... لهذا يختلف أيضا الاحساس اتجاه الأشياء، فأن يختار شاعر رمزا معينا فمعنى ذلك أنه كثير في نفسه أشياء خاصة " [2] ولابدّ هذا حال الغماري مع رمز ليلى الذي اختاره دون سواه، أي أن هذا الاختيار لم يكن عشوائيا، وإنما من ضمن دواعيه رغبة الشاعر في جعل تجربته الشعرية لصيقة بالتجربة الصوفية مادام أن ليلى رمز صوفي عند أكابر القوم وإلا

[1] مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 31، 32.

[2] محمد زايد، أدبية النص الصوفي، ص 82.

فالأسماء كثيرة وكان بوسعه الترميز بغيرها، ما يجعل التجربتين تمتزجان عنده بغض النظر عن انحراف الغرض الشعري للرمز " ليلى " عنده من الغرض الصوفي في كثير من الأحيان مع حفاظه على المحور والفكر العام الذي يدور في فلكه هذا الرمز وهو " فداء الحب " .

يتميز توظيف الغماري لهذا الرمز الصوفي بسمة خالف فيها الصوفية، فلا نجد في تغزله بليلى الرمز وصفا جسمانيا كالذي يعمد إليه أغلب شعراء التصوف وخاصة رموز لغة الغزل الصوفي كابن عربي وابن الفارض، فلا تراه يصف القد ولا يذكر الخد ولا هو بالذي يرسل في المرأة مواصفات حسية تتعلق بالمفاتن باستثناء العينين اللتين يكثر فيهما السفر والإبحار، ويتغنى بهما تغنيه بالحبيبة مالكتهما، هما عنده عالما الحبيبة، فيهما كل الحياة، بل منهما تنبعث فيه الحياة وقد يذكر الغماري الشفاه، ولكن بشكل نادر وفي مشهد ليس بماجن، ولعل أقوى المشاهد الغزلية التي نجد فيها شيئا من هذا الوصف المذكور هذا المقطع الشعري من قصيده " منا جيات " جاء فيه:

ولولاك ما طاب الحنين بطيبة

ولا رفرف العشاق والدهر سادر

ونجواك يا ذات الحبيب الحقائق!

وإن غرقت في طينهن الخلائق

فلا ذاق من شهد الحقيقة ذائق

وإن كثرت فيهن الرؤى والوثائق

دنوت شفاها ظامئات وعينين

وهمت على أنفاسه قاب قوسين

ودقت فرفت ذات شجو وشجوين

بأمر ...وكان الأمر منه بحرفين[1]

فالأبيات كأنّما هي تصوير لمشهد لقاء بين حبيبين، هذا ما توحي به عبارات وألفاظ القصيدة لكن الحقيقة والغاية أسمى من ورائها، فليست الحبيبة ذات كيان مادي محسوس، بل هي أبعد من أن يكون لها الوصف المدرك كما البشر، وإلا كان قد تخلل لقاء الحبيبين أفاعيل معروفة متوقع حصولها عند اللقاء، فهذا المشهد الشعري صوفي ورمزي بالكلية، منتهى أمل الشاعر فيه معانقة الحقيقة والصوفية هم أهل الحقائق، وتحقيق الوصال حين اللقاء، هي رغبة شاعرية وقل هي صوفية حب تسكنه صاغها في قالب رمزي.

وعن العينين قال الغماري الكثير، بل إنه فيهما قال ما لم يقله حتى في ليلى، هما اللتان قادتاه إلى نشدان التوحّد وملأتاه بالمواجيد، فليس أعظم من سحر العينين سحر، وليس أقدر منهما على التأثير في المحب العاشق، هما أقوى أسلحة المحبوبة ومركز الجدب ومورد الخصب، وهذه المقتطفات الشعرية أقدر الشواهد على الإبانة والتدليل يقول:

_وتحملني عيناك حرفا تغربا

وأمعن في وادي الغروب فأغربا!

وعيناك ستر لا يريم محجب

ما ألطف السر العميق المحجبا![2]

_وتوغل بي عيناك جرحا توردا

(1) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار ،ص 91 – 92.

(2) ن م ،، ص 87.

ومن مقلتي ليلى وقيس تزودا!

تعدد... يغريه الفراغ فعدد

ووحد معنى ذاته فتوحدا[1]

فأقوى اللغات هي لغة العيون، ومع ذلك هي مما لا يملك جميع الناس فهمه، لأن العين موطن السر العميق الذي لا يقرأه إلا الحبيب، وهذا ما حمل الشاعر نفسه على فعله، ليقرأ ما تخفى وتحجب من أسرار تبوح بها عيون الحبيبة، متزودا من فيوضات حب بطلي الحب العربيين (قيس وليلى) ليكون شأنه هو مع الحبيبة المنفسحة على كل وجود ما كان من شأن قيس مع ليلاه، وينتهي فيه حبه إلى التوحد، واتحاد ذاته مع تلك المنشودة منتهى أمل وغاية العاشق المحب، والشاعر حين يعتبر بهذه اللغة الصوفية يرتضي لنفسه الخلاص من عالم المادة الذي يحيا فيه والانفتاح على عالم الرؤى الصوفية، وللعينين غنى الشاعر وطرب وفيهما سافر واغترب، وهو السالك والمريد وعلى هذا النمو نقرأ قوله:

_أسافر في عينيك إصرار غربة

تغير على نجوى الزمان ... فتحطم[2]

_أسافر فيك ... في عينيك أشواقي وميعادي

مواويلي ... غدي المخضل يمطر فيك ميلادي [3]

_أسافر !... ليس لي زاد سوى عينيك يا سفري

---

[1] مصطفى محمد الغماري ،بوح في موسم الأسرار ،ص 88

[2] ن م، ص 87

[3] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار،ص 151.

ففي عينيك أشواقي ... تعني للهوى العطر[1]

_عيناك يا واحة من ظلال

تضيء المسافات للسالكين

أغنيهما خاطرا مستهيما

يشف ضياء ويجري معينا[2]

والملاحظ على استحضار العينين اقترانهما بالسفر في أكثر المواقف، لما كان السفر عند الصوفية ذا شأن عظيم.

فتغزل الغماري برمز المرأة باستخدام لغة العيون ميراث شعراء الغزليات وخاصة أصحاب الغزل العذري العفيف، لأن في العينين الطهارة والنقاء والصدق، وكل غزل جعلهما مداره طاهر عفيف وشريف صاحبه والغماري كذلك مادام ينشد الهوى العذري الصوفي البعيد كل البعد عن الرغبات الحسيّة وطابع محبوبته دليل ذلك، يسائل الشاعر في عيونها ما تبدى له من رؤى، وعلى هذا النحو نقرأ قوله:

أسائل في عينيك نجما توضأ

بنار الهوى العذري حتى توضأ

لعل رؤاه البيض تأسو فأبرأ

وتملي مناجاة الحبيب فأقرأ[3]

---

(1) مصطفى محمد الغماري ،أغنيات الورد و النار ،ص 151

(2) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 107

(3) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 89 – 90.

وعموما هذه صورة مبسّطة عن ملامح تجلي رمز المرأة ممثلا في اسم العلم ليلى في الخطاب الشعري للغماري والذي سجلناه من خلال الدواوين الثلاثة، ورأينا كيف أن الحبيبة الرمز لم تكن جسدا عنده، وإن بدا شيء من وصفها الحسي غير متجاوز العينين والشفاه مرة، لتبقى المرأة ذات بعد روحي ومقصد عفيف شريف رمز به خطابه الشعري وميز تجربته الشعرية تلك والممتزجة مع التجربة الصوفية في كل شيء لغة وفكرة.

ثانيا: رمز الطبيعة:

الطبيعة عالم واسع الحدود، فسيح الوجود، تغنى به الشاعر العربي مند أقدم العهود ونظم فيه قصائد إلى اليوم لا تزال حية فجاء الصوفية، واتخذوا من هذا الدرب مطية وطوّعوها لخدمة الحقيقة والمعرفة الصوفية تماشيا مع إملاءات من وحي العقيدة الباطنية، ومع استعانتهم بها في بسط وطرح الفكرة الصوفية كفكرة " الوحدة الوجودية " إلا أنها كرمز صوفي أقلّ اعتمادا من رمز المرأة والتجليات الأنثوية بأشكالها الحسية والمعنوية، ولا بد أن الصورة تتضح مع الشاهد الشعري لابن عربي المذكور آنفا في تقديم الرمز الصوفي، عرض فيه الشيخ صور وأشكال ومظاهر طبيعية عديدة يمكن أن يعبر بها الصوفي عن تجربته جاعلا منها رمز ذو وجهة معينة وظاهرا في العبارة الشعرية يشير إلى معاني باطنية ودلالات خفية، و دواوين شعراء التصوف الإسلامي على اختلافها بمر العصور والأزمنة لا تستغني في الوصف الشعري عن هذا النوع من الرمزية، وإن تباينت درجاتها بين أصحاب التجارب الصوفية الحقة واختلفت تجلّياتها. خاصة وأن مظاهر هذا الرمز أكثر تعددا وانفتاحا من الرمز الأنثوي الذي كان في الغالب مجسدا في أنثى واحدة تستدعى بلقب " ليلى " غالبا.

رمز الطبيعة في الحقيقة لا ينفصل عن سابقه بل ما هو إلا امتداد دلالي له، مادام أن توظيفه يشترك في الغاية مع توظيف رمز الأنثى. بحيث " لا يخفى أن رموز الطبيعة حيها وجامدها لم تكن في الشعر الصوفي بمعزل عن رمز الجوهر الأنثوي مما يهدي إلى أن الصوفية قد بسطوا شعرهم في المرأة وامتدوا بها في نسيج الأشياء "[1] المنتهية إلى عالم الطبيعة الواسع.

والتجربة الشعرية للغماري تضعنا أمام هذه الحقيقة في بعض تجلياتها، بصرف النظر عن الغائية، فعناصر الطبيعة المذكورة في أشعار الغماري جميعها تصب في خدمة الرمز الأنثوي الذي مثل جوهر التجربة وكان بطل جملة قصائد الشاعر في ظل تعدد هويته، وفي ظل تشاكل مواصفاته، يستعين الغماري بحقل الطبيعة في شيء من الرمزية

[1] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية ،ص 306

الصوفية، ويكرر نفس الوحدات الرمزية، ليجعلها تتماشى مع الدلالات الكلية كرمز " الوردة "، مثلا فأن تكون الوردة وهي تجلي لجمال الطبيعة وطيب عبيرها صورة تشبيهية للأنثى الحقيقية فمعقول، وهو من المتعارف عليه وإنه ليغدو في حكم المسلمة عند جميع الأمم، ولكن أن تكون الوردة ذاك الكيان الطبيعي الجميل هي المحبوبة غير المدركة الملامح والتي كما قلنا تتخذ لها هويات عديدة عند الغماري هذا عين " الرمزية ".

إن الورد مسمى رمزي لحبيبة الغماري وإن لم يكثر حضورها بشكل بارز في دواوينه، إلا أنها تبقى إحدى الرموز الطبيعية للحبيبة، وعلى هذا المنحى نقرأها في " أضغاث أحلام " :

أيا وردتي ذبت فيك قصيدا

يوشحه منك شدو فرات

سوت فقال الندامى :سماء

وذبت فقال الخزامى : إياة !

تلمست في عطرك الأبدي

وجودي وإن يعش عنك الشدات[1]

هذا المقطع الغزلي يوحي أن المقصود بالوصف امرأة لأن تراكيبه التي تبدو بسيطة هي المعتمدة في خطابات الحب، ودائما يقول المحب للحبيب دبت فيك حبا و ما إليه ...دبت شعرا...

والغماري يستعين بصور وعناصر الطبيعة كرمز شعري شأن المتصوفة وقد " تنوعت رموز الطبيعة في الشعر الصوفي بين رموز استلهم الصوفية دلالتها من مدركات و صور حسية تتعلق بالطبيعة الجرداء الهامدة من صخور كابية

[1] مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 115.

وجبال بادخة وصحاري شاسعة وربوع عالية وأطلال ....، وأخرى استمدوها من الطبيعة عندما تخصب وتهتز وتونع وترنو كالورق الهامي والندى البارد والتحبب، والأغصان المائسة والجداول الرقراقة والسحب المتراكمة، والظلال الممتدة والخمائل...." [1] إلى غير ذلك مما جعله يتماشى مع الحال والمقام المستدعي للوصف ، وبهذه الطريقة ولا نبالغ فنقول " بشكل أتم " يتعامل الغماري مع رموزالطبيعة، حيث يجعل من الجداول و الظلال و السماء و المطر والخضرة و السحب، والورق والنهر و العطر.....و الورود والتلال و البرق و الضياء و الرياض و السنابل والشمس و الأمواج و الشطآن و الزهور و البراعم ...كلها إما صور تجلى للمحبوبة يراها خلالها و فيها و إلا هي وصف لعالم حبها و ثمار له، ولما يلاقيه فيه ما دام أنه جنّة خلوده، من الشواهد الشعرية في هذا الشأن نذكر، ما جاء منها في قصيدة "أغنية الشمس ":

_ وحبيبتي خلف الظلام سحابة

خضراء في كبدي وفي أحضاني

_ و أراك في ظمأ الوجود جداولا

فيذوب خضر الرؤى وجداني

_ يا درب إني والحبيبة غربة

خضراء كالأمواج ... كالشطآن

و غدا ستزهر في يديك خمائلا

رغم الجفاف ... كريمة الأغصان.

[1] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 306.

تتماوجين سنابلا و براعمـا

فتموج ألف قصيدة بلساني

و تذوب أبعاد الجليد فنلتقي

و على لقائك تشرئب معاني[1]

كل مظاهر الطبيعة تلك هي تجليات أو جزء من تجلي صورة الحبيبة في فضاء و عالم رؤيا الشاعر فهي كلها رموز طبيعية قد تذهب بالدلالة المباشرة إلى مختلف المحبوبات وإلا تختص هنا بالمحبوبة "الوطن"،و مهما كان من شأنها فإن الرمز الطبيعي بهذا الشكل يضع القارئ أمام نماء و ثراء و خصب وعطاء هذه الحبيبة، خاصة وقد اجتمعت في الوصف من مظاهر الكون ما يوحي بالدلالات تلك كالسحاب ،والجداول، والخمائل ، و السنابل، والبراعم ، و ذوبان الجليد هي كلها وحدات طبيعية فيها البعث والحياة وهي بشارات خير و مظاهر جميلة، تبعث في النفس حضورها التفاؤل و الأمل والاشراقة، هي خلاصة الشعور الندي الذي يحياه الشاعر ومحل طربه و انتشائه وهو يحاكي حبيبته في الفضاء الشعري.

وتتكرر مثل هذه المشاهد الرمزية الكونية لتعيد بعث نفس المشاعر و المواقف الشعورية في القارئ بانبعاثها في صور جديدة قد تكون أوسع أشمل من سابقتها وعلى هذا النحو نقرأ قوله:

ـ يا حلمي الريان... كفك وردة

ريانة ...و رؤاك أفق مغدق

أحلى من الهمس الندي جدائلا

[1] مصطفى محمد الغماري ،

من كل ما رسم الربيع و أنيق[1]

ـ وجها إلهي الملامح مبحرا

بسفائن الوجد المقدس يسبق

متوثبا... ملء الدروب حدوده

فيذوب في الشطآن موج أزرق

ملء الجوانح نار عشقك زهرة

أحداقها بسوى الضحى...لا تعبق[2]

ـيا شمخة الزيتون ....يا هامته

عبتا تطاولك النجوم ...وتلحق

شهدت جدائل كبرك النشوان يا

مطرا ... تبوح به الظلال وتصدق[3]

إذن الطبيعة كرمز شعري تستدعى في نصوص الغماري لا من باب إظهار النزعة الصوفية لصاحبها، وإنما خدمة للفكرة والموضوع الشعري الذي تخير له الشاعر موردا أصيلا في التراث ويتعلق الأمر بالتراث الصوفي، وآلياته الكتابية،

(1) مصطفى محمد الغماري ،أغنيات الورد والنار ،ص64

(2) ن م ،ص 65.

(3) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 45، 47.

ينهل منه غاية الارتقاء بصورته الشعرية وتقديم صور خصبة تفيض بالدلالات الخفية التي تفتحها آلية التأويل المشتغلة على الخطاب الصوفي ويستمد منه قوته وخصوبته.

ولعل أكثف رمز لغوي طافح بالدلائل، ومختزل بدوره لصور وتجليات مظاهر طبيعية عديدة يتمثل في قوله " وجه إلهي الملامح "، فإن نحن أوّلنا عودته على الوطن وجعناه الحبيبة المتغزل بها، أحالنا على الطبيعة الكاملة لهذا الوطن والتي سيكون وجهها الإلهي مظاهر وصور الطبيعة كلها جبال، أشجار، ظلال، أنهار، سماء زرقاء وكل هذه التجليات من صنع الله عزوجل يدرك الشاعر فيها وبها الله خالقه، فما هي إلا شاهد على هذا الإله المعبود الأوحد والأحد، ومن ثمة لا نستبعد هنا الرابط الوثيق بين حب الله وحب الوطن مادام الوطن هدية الله من صنعه وحب الواحد حب الآخر في الآن نفسه.

نأتي إلى مقطع شعري شبيه بمقطوعات الشعر الصوفية، تتجلى فيه الحبيبة في صورة الروضة التي تحتوي مظاهر الحسن والجمال الفاتن المبهر، وكل ما يبعث البهجة والحياة، على نحو ما جاء في " جدائل ليلى ":

تجلّت وكان الوجود مواتا

رياضا تموج بالزنبق!

تفور الحياة بها بهجة

وتغرق في السلسل المغدق!

تزخرف أطيارها في المدى

وتوغل في الأفق الأزرق

فيا قلب دب في سموائها

وحلق بأسرارها...حلق!

فأظلالها السمر دفء ندي

لغير المحبين ...لو يخلق[1]

وهذا المشهد الطبيعي الذي يبعث الحياة، لا يراه إلا المحبون لأنه لم يخلق إلا لهم، وكأن هذه الرياض لا يتسنى وجودها إلا في عالم المحب من يرى في حبيبته صورة الجنة ورياضها، فالشعور بالحب هو مبعث التجلي وتحقق الرؤية، وإلا بغيابه انعدام لها، ولهذا العالم الجميل الذي لا يدرك خارج الإطار الوجداني والشعوري ذلك.

صورة أخرى مختلفة للرمز الطبيعي يعتمدها الشاعر في خطابه الشعري يغدو معها الرمز الشعري دالا على المحب لا الحبيبة خلاف الرمز الصوفي على نحو ما نجده في " رسم بريشة الحنين " يقول:

أتيت إليك شلالا على الأبعاد محترقا

ونايا تزهر الأشواق في عينيه مؤتلقا

وبرقا في جنون الليل بالأضواء منطلق

وبالحلم الذي عانيت يا خضراء مغتبقا[2]

فهنا تتجلى الأنا الشاعرة في صور طبيعية " الشلال والبرق " والشلال رمز للسريان، والانسياب والبرق رمز للوهج والسرعة والضياء وهي صورة رمزية بيانية أراد فيها الشاعر التعبير عن قوة انجذابه لمحبوبته ولم يجد أليق من البرق لوصف حاله، والمحبوبة هنا كما توحي خضراء هي الثورة الإسلامية .

(1) مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 89

(2) مصطفى محمد الغماري ،بوح في موسم الأسرار ،ص

إن جملة العناصر الطبيعية التي تناولناها إلى الآن تندرج في إطار الطبيعة الجامدة، كلها جمادات استلهم مواطن القوة والإثارة فيها لشحن خطابه و إضفاء بعد رمزي ساحر وثري. في مقابلها نجد أن في الطبيعة كيانات حية غير جامدة تدب فيها الحياة إلى جانب تلك التي استخدما الصوفيون كرمز شعري للتعبير عن مقاصدهم وهي جامدة " فمن الرموز المنتمية إلى عالم الطبيعة الحية تلك التي استوحاها الشعر الصوفي من الطير وخاصة الحمائم التي تشدو وتهدل وتسجع فتشجي قلوب العرفاء وتحرك فيهم تحنانا إلى الكينونة التي اعتبرت عندهم وطن الأوطان، وتثير فيهم شوقا لا متناهيا إلى ما يمكن أن يوصف بأنه عود إلى البدء " [1]

والطير جزء من العناصر الطبيعية الحاضرة في شعر الغماري، وإن اقتصر حضوره على مواضع بعينها من الديوان تحديدا في قصيدتي : " أشواك الظلام " و " نجوى مسافر بعيد " ، ففي الأولى يصور نفسه طائرا جريحا تملؤه الأشواق، أودت به براءته إلى الأذى حتى أدمي نحو قوله:

أنا طائر رمت الرياح بعشه

شلاء مثل جناحه أشواقه

فانشل ....يطويه الضياع وينشر

وجراحه بدم البراءة تقطر[2]

وفي الثانية يخاطب الطير ويحادثه معربا عن أحلامه وآماله وطموحاته مصورا حاله، يشكيه متأملا حالما أن يكون له مثل ما له هو، ريش وجناح يطير ليحط عند الرياض والأزهار ويلج العوالم الجميلة، هروبا إلى عالم الطير الجميل الحر الطليق، ليستعذب جمال الحياة يقول:

---

[1] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 296.

[2] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 138.

أنا ليت لي يا طير ري

ش مثل ريشك أو جناحا

فأحوم حول الروض أس

ترق الأزاهير الملاحا

وأصب لحني للوجو

د وأشرب العطر المباحا [1]

هي رغبة في الانطلاق والتحرر، فالمشهد الشعري هذا يبعث الأشجان، تسكنه روح شاعرية مفعمة بالألم والشوق يحدوها الأمل، تنشد الحرية والسعادة، وكل الأطايبب، وهذا كل الذي يمثله رمز الطير عند الغماري، في غياب لطائر الحمام الذي تكبره الصوفية وتحبره، فالشاعر حين يخاطب الطائر يذكرنا بابن عربي و ابن الفارض حيث يقول في مطلع إحدى قصائده مخاطبا الحمام:

ألا يا حمامات الأراكة والبان ترفقن لا تضعفن بالشجو أشجاني[2]

وعموما فإن الحضور الطبيعي عند الشاعر قد أدرك من الرمزية الصوفية الشيء اليسير.

(1) مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 138.

(2) ابن عربي، ترجمان الأشواق، ص 40.

ثالثا: رمز الخمرة:

الخمرة حالها من حال رمز المرأة والطبيعة عند الصوفية، أصولها دوما تعود إلى الشعر العربي القديم المصدر الدائم لمختلف آليات الكتابة الصوفية، فهي شكل تعبيري موروث تم إسقاطه في الشعر الصوفي على حقيقة خلافية، انصرفت به عن غايته الأولية مثلما كان للصوفية مع الرمزين السابقين حيث أن " هذه الأنماط الأسلوبية الموروثة تبدي نفسها في الشعر الصوفي في وضع إسقاطات أمكن بواسطتها أن تشرب سياق التجربة في عرفانيتها الخالصة، ومع هذا فقد أضاف الصوفية إلى خمرياتهم شيئا مما يند عن الموروث ويخرج عن المتداول المألوف مما يعني أنهم انفردوا برموز خاصة أداروها حول وصف الخمر" [1] لأن الخمر داخل النص الصوفي تذهب برمزيتها بعيدا عن المعنى الحقيقي لها، وإن كانت الخمرة في جميع حالاتها عند الصوفية وغيرهم داخل النسق التعبيري تستهدف دلالة السكر والانتشاء والشعور بالراحة، وتناسي الهموم، وهي مجلبة للفرح مقصودة من طرف السكران، هذا فيما يخص المقصد من وراء استحضار هذا العنصر اللغوي في الخطاب الشعري عموما ،أما الغاية القصوى والغرض الأسمى الذي اضطر الصوفية إلى اعتمادها رمزا فهو دافع " الحب الإلهي " وتحديدا الموقف الشعوري الذي يعبر عنه بلغة القوم بالحال والذي يكون عليه أهل العرفان حين ذكرهم لله وطموحهم المنشود إلى رؤيته في مقام الكشف والتجلي، وعندهما يحدث السكر ويغيب العقل ولا تبقى سوى الحقيقة النورانية والمتجلية للسالك الصوفي أو الشيخ المريد.

" ولما كانت الخمر رمزا على المحبة الإلهية بحسب ما يقتضيه البناء العرفاني لهذا الشعر، اقتضى ذلك أن تدخل المفردات الأخرى المرتبطة بهذه الخمرة كالكرم والبدر والهلال والشمس والنجم ... إلى ما يساوق البناء العرفاني للرمز في جوهريته " [2] لأن الرمز الصوفي له متعلقات عدة تتداخل في تشكيل وصياغة صورته الفنية وتعميق دلالته

[1] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 362.

[2] ن م، ص 367.

المعنوية، وهذا الرمز الشعري حفلت به كتابات الصوفية الأوائل بدرجة كبيرة جدا وابن الفارض من أهم هؤلاء القوم، من ضمن خمرياته نذكر هذه الافتتاحية يقول:

شربنا على ذكر الحبيب مدامة سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم

لها البدر كأس وهي شمس يديرها هلال وكم يبدو إذا مزجت نجم

ولولا شداها ما اهتديت لحانها ولولا سناها ما تصورها الوهم [1]

وحضور هذا الرمز عند الغماري يبين ولكن في مواضيع، غير أن توظيفه في التجربة الشعرية له يباين توظيف المتصوفة له إلا في إطار ضيق وكأن الغماري حين أشرب هذه الرمزية الصوفية معاني فير معاني القوم أراد لتجربته في الكتابة الشعرية أن تمتزج بفنيات الكتابة الصوفية اللغوية أكثر شيء دون ابتعاده عن السر الحقيقي والمحتوى الباطني لتلك الفنيات.

فالخمرة حين تستدعى في نصوص الغماري غايتها شحن الخطاب الشعري بدلالات عميقة تستبطنها التجربة الصوفية وتبعثها التجربة الشعرية والوجدانية للشاعر.

رمز الخمرة في حد ذاته لا نسجل له حضورا لغويا عاليا في دواوين شاعرنا إلا في مواضيع بعينها، ولكن محتواه يسري في باقي النصوص من خلال حضور مفردات لغوية وطيدة الصلة به تنتمي إلى حقله قامت كبديل عنه، أو حملت في باطنها بل وظاهرها إشارة مباشرة إليه أو دلت على حضوره من خلال الأثر وهو " حال السكر " من ضمن تلك الوحدات نذكر: "كأس تزجى، صحو الكأس، أسكر، أقداح ذكرى عتاق، سكري، الساقي، كرم، الثمالات، مترعة، سكران، عصرنا...."

والذي يهمنا كيف تم تصريف هذا الرمز الصوفي ومتعلقاته في شعر الغماري ؟

[1] ابن الفارض ،الديوان ،ص 140

نحاول بداية الوقوف عند أهم الشواهد الشعرية التي وردت فيها لفظة " الخمر " حتى نتبين نوع هذا الحضور الخمري في الأبيات التالية يقول:

1 – معربدون ...وأكواب الجحيم على

شفاههم ويغلي بالخمرة النكر ![1]

2 – ينام ياليل ...مخمورا بألف هوى

وإن صحا فالفراغ المر واديه[2]

3 – وكم سكرنا وكانت الخمرة ألا

وصحونا ... وحلمنا مخمورا[3]

4 – أنا إن ظمئت فمن عناقيد الهوى

خمري .... ووجهك لي مدى يتدفق [4]

5 – عصرنا منك خمرتنا.... فرف الصحو أعياد [5]

ـ في المثال الأول: استخدم رمز الخمرة لزيادة الوصف وتكثيف الصورة الشعرية، أخد من الرمز إحدى الدلالات الظاهرة لهذا الشراب، فمعروف أن الخمرة لها غليان مبعثة الحمض الذي يدخل في تركيبها زيادة إلى عامل السكر، يستخدما الشاعر بوصف وضع سلبي وبشع.

---

(1) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 8.

(2) مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 55.

(3) ن م ، ص 61.

(4) مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 101.

(5) ن م ه، ص 55.

ـ المثال الثاني: استخدم فيه الخمرة للتدليل على غياب العقل وانحجابه، ولكن بفعل الهوى الذي يملؤه وكأن الخمرة هي التي جعلت من صاحب الهوى مخمورا وهو حال صوفي يعبر عنه السكر.

ـالمثال الثالث: تظهر الخمرة في مشهدها الطبيعي يصرفها الشاعر لغرض دلالي لا يتكامل إلا في البناء العام لقصيدة كلها، فالسكر هنا كان بالخمر، وهذا هو الوجه الطبيعي لها.

ـالمثال الرابع: يجعل فيه من الخمرة مصدرا لارواء عطشه، وهذه الخمرة ذاتها الموصوفة في المثال الثاني موردها الهوى، وكأن هواه مرتع خمرته ووجه الحبيبة عالم عروجه، ولا يحسب هذا الوصف بالجديد المبتكر في لغة الشعر إذ أن كون الهوى يسكر من التصاوير المتداولة والمألوفة في الأوساط الإبداعية منذ القديم إلى اليوم.

ـالمثال الخامس: يقدم فيه الشاعر وجها دلاليا جديدا نلمحه في مفردة " أعياد " فالخمر كانت تشرب في المناسبات ولا تزال إلى اليوم عادة غريبة، ليضعها الشاعر بذا أمام صورة إيجابية لهذه الخمرة التي تبعث الحبيبة نشوتها.

هذا الاستدعاء للفظة الخمر إذن لم يكن في جله لغاية رمزية كتلك التي هي عليها عند الصوفية، وإنما قصد به معاني رمزية بعيدة هي مخالفة لمعاني الأقوام مستجدة ولصيقة بتجربته الفردية وإن كانت لتتقاطع معها في شيء من الدلالات.

نأتي إلى رمز الخمرة والحاضرة بقوة في شعر الغماري لتقدم أقوى مشاهد حال السكر على نحو ما نجده في الأبيات التالية في مشهد شراب:

ومن دون كرمك لا أرتوي

و لا خطرت في دمي الأغنيات

شراب الألى هاجروك سراب

يضيع الندامى به والسقاة

تغني له في الليالي " سدوم "

وتسكر حتى الثمالات لات [1]

_و لا عجب أن تضم الوجود

كؤوس بأشواقه مترعات

كؤوس تملأ منها الندامى

ورقت على حافتيها الصلاة [2]

هذا المشهد في كليته جاء لخدمة الجوهر الأنثوي الذي هو الروح التي تسكن القصيدة، وتروي الأنا الصوفية وتسقيها، و لا يخفى أن هذا التركيب المتوارد بشكل كثيف في أشعار الغماري هو جزء من الموروث الشعري العربي، فالشاعر الجاهلي قبل لم يكن يطرب لغير المرأة والخمرة، ثم بعدها الرحلة والأسفار، ولم يذهب عقله ويحجب لبه إلا هما لذلك عدا مفتاحين صوفيين وصارت الخمرة والمرأة رمز الحبيبة، والمتغزل بهما في الشعر الصوفي:

مشهد آخر من قصيدة " نجوى مسافر بعيد " قريب في لغته وفكرته من السابق يقول فيه:

سكران في الأسحارمن

كرم الضياء في احتساء

غنيت ألفا في هوا

(1) مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 116.

(2) ن م، ص 114.

ك كما تشاء لي السنون[1]

استعان الشاعر بالسكر هنا لوصف حالة شعورية يحياها ملؤها المشاعر النبيلة: الحب، الحنين، والهوى، يؤول السكر بها إلى الفناء كما يحصل للصوفية سكر، غياب، فناء، واتحاد وما إليه.

ومن المشاهد الشعرية التي يركز فيها الشاعر باستخدام رمز الخمر على وصف حال من التخدير و الغفلة وإن كان لغرض سياسي قوله:

سكرنا وكم طال باسم الشعارات نخب

وغنى لنا حادي العيس

عجنا على الربع

ها ربعنا اليوم نهب[2]

هو رمز لسياسة تغييب الوعي التي تمارس على الشعب غاية نهب واستلاب حقوقه:

تجلي آخر للسكر مع المدام الذي يعود على الخمرة في صيغة نداء للحبيب و على هذا النحو جاء:

وتر المواجد أنت يا سكري

إذا يصحوا الأنام

نجواك تورق في دمي سحرا

[1] مصطفى محمد الغماري، أغنيات الورد والنار، ص 143.

[2] مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 67.

إذا عين تنام!

نجواك.....

وانبجس الحنين وطهّر القلب الهيام

وأنت الربيع على الجفاف

وأنت يا سكري المدام [1]

فالسكر عموما الذي يحيل دوما على الخمر في صورتها المعنوية، يحدث من فرط الشعور دوما، يسكر الصوفي بفرط حبه لله بانعدام رؤيته لغيره ورغبته في غيره، وبصورة أكثر أدبا نقول بذوبانه في هذا الحبيب لدرجة تغيب فيها عقله لانشغاله به والشاعر وإن بدت صوره الخمرية مختلفة عن صورة الخمرة الصوفية الأصلية عند القوم، يقدم أحيانا صور لها شبيهة بصورهم منها هذه الصورة من البيت التالي يقول:

هي الحبيبة فاسكر من مفاتنها

واقطف من الضوء صحو الكأس والوترا! [2]

ولو جاء هذا الوصف في حق امرأة تغزل بها لكان عاديا، ولكن ما يجعل الصورة الشعرية أكثر رمزية وأقرب إلى صور المتصوفة، جعله هذه الحبيبة الغائية عند عالم الحس والمادة في صورة امرأة رؤيتها بمفاتنها تسكر ناظرها كناية عن جمالها

والسكر هو قرين الصحو في التجربة الصوفية وقد استدعاهما الشاعر في بيت شعري يقول فيه:

---

[1] مصطفى محمد الغماري، بوح في موسم الأسرار، ص 74.

[2] ن م ،ص 8.

فأسكر والرؤى مطر وأصحو والمدى (صبابة) [1]

والصحو يأتي بعد السكر وهو حال صوفي يتبعه، تدرج الشاعر من الأول إلى الثاني من السكر إلى الصحو مستعيرا الحالين الصوفيين لحالته الشعورية وتجربته الشعرية.

خلاصة القول أن هذا الحضور الصوفي في صورة الخمرة ولوازمها كان ذا خصوصية توظيفية عند الغماري، ابتعد بها في ظاهرة اللغة عند نهج الصوفية غير أنه ما ابتعد عن باطنها وفكرتها.

رابعا : رموز الشّخصيات التّراثية

إنّ استدعاء الشّخصيات التراثية ممثّلة في أعلام التّجربة الصّوفية العربية القديمة داخل النص الشعري المعاصر هو شكل من أشكال الحضور الصوفي الرمزي، يحيل على وجود نزعة صوفية و انتماء عرفاني للمعرفة الصوفية ،و اقتباس من وحي تجربتها ، يصير الشاعر و النص الشعري معا كيانان لا يدركان إلاّ داخل الحقل المفاهيمي النظري لهذه المعرفة و الإطار السيري لأصحابها اللذين يحكمان تاريخ و مسيرة التصوف و المتصوفة الإسلاميين .

و الشاعر المعاصر اليوم يجنح في إبداعاته و بما أوحته خيالاته جنوحا مقصودا و مكثفا إلى استحضار أسماء الشخصيات التراثية الصوفية و غيرها، لصياغة تجربته الشعرية ،مستوحيا قدر الإمكان منها دلالات مردها البناء الفكري للشخصية و تاريخها و أهم الأحداث و المحطات الحاسمة في حياتها و التي أفرزت تجربتها العرفانية ليصقل بها تجربته الشعرية و يجعلها ذات وزن و إلا فإنه يجعل منها قناعا يرتديه يمرر من خلاله ما أمكن من فكر، ما تسنى له تبليغه لولا رمزية ذاك القناع الشعري ، و قد يخوض في شأن تلك الشخصية ، و موقف التاريخ منها كما كان في قصيدة " فيض من أسرار الحلاج " للشاعر عبد الله عيسى لحيلح ، و التي تقمص فيها شخصية الحلاج ليسرد شيئا من تاريخه و مأساته الأليمة تلك التي تباينت في شأنها المواقف و تضاربت و كأنه يقدم في صورة مقنعة موقفه من

[1] مصطفى محمد الغماري، حديث الشمس والذاكرة، ص 34.

ذلك التاريخ الذي قد يتقاطع في شيء من خصوصياته و سماته أو في بعض تفاصيله مع ما عاشه الشاعر في محطات من حياته.

هذا الشكل من الحضور الصوفي ملمح حداثي و معاصر، و هو ما عليه شعر الغماري ، و إن كان شاعرنا يكتفي بالتدليل و التمثيل و الإقتباس من وحي التجربة الصوفية العرفانية و المسيرة التاريخية لأشهر أعلام الصوفية ، كالنفري و الششتري وعفيف الدين التلمساني و الحلاج و ابن عربي سواء ذكر أسماء هؤلاء القوم أو أشار بعلامة إليهم كميراثهم الأدبي مثلا ، كل هذا في غير تمثل لشخصيتهم أو تقنع بها ، مقتصرا على التشبيه و التمثيل و التضمين دوما ليقدم بذلك للفضاء الوجداني الذي تدور فيه قصائده ، نفسا صوفيا أشاعته تلك الشخصيات المستدعاة.

و الحق أن رمز الشخصية عند الغماري لا يعدو أن يكون دعما للتجربة الشعرية وسندا لها ، و هو مورد نهل من معينه الشاعر حتى ارتوى ، سقاه فروّاه ، و أشربه فحواه ، و مع أنّ للشخصية الصوفية حضور في شعر الغماري إلا أنه ليس كثيفا ، بل يجنح إليه الشاعر في بعض قصائد " بوح في موسم الأسرار " ليبوح بحقائق عميقة من صلب المعرفة الصوفية يكون أعلامها رمزا موحيا على هذا التبني للفكرة و للحقيقة الصوفية المطلقة ،و التي بنى بها الشاعر تجربته و معرفته خاصة و أن هذه الرمزية التي يبعثها مثل هذا الرمز الصوفي نطاقها الدلالي أوسع حتى من نطاق و بعد الرموز السابقة ، كونه يختزل المسيرة الفعلية للتجربة الصوفية عند من آثر استحضارها كشاهد عليها ، و لتتضح الصورة أكثر نقدم عيّنة من الشواهد الشعرية التي استدعى فيها الرمز التراثي و نتبعها بشيء من التحليل علّه يتسنى لنا كشف صفة الحضور و صلتها بتجربة الكتابة الشعرية عند الغماري :

1- يقول في قصيدته " وجه ليلى ":

قرأتك في بعد "الفتحات "وحدة

إلهية رقت فرق التهيم !

وما زلت في الإحياء بستان عارف

يسلسل أشواق الهوى وينعم ![1]

2- ويقول في قصيدة " قدر الحرف " :

حين تغدو رموزنا الخضر أسلا

با ..... لحانات عصرنا المعطاء !!

حين تناى بالنّفري رموش

لم تكن غير مزرعة من زناء !

حين يغريك بالطواسين حلا

ج زمان مبعثر الأهواء ![2]

3- يقول في قصيدة " اعترافات عاشق " :

ما الحبّ لولاك إلاّ ضباب كثيف كثيف

[1] مصطفى محمد الغماري ،بوح في موسم الأسرار ،ص21
[2] ن م ،ص99

توهّمه (الشّشتري) وأوغل فيه (العفيف)[1]

في المثال الأول يستعين الشاعر برمز الشخصيتين الصوفيين غير الظاهرتين و هما : " ابن عربي " و " أبو حامد الغزالي "* يطلعنا عليه نتاجهما الصوفي في الأدب و الفكر تجسّد الأول في كتاب ابن عربي " الفتوحات المكية " و الثاني في كتاب " إحياء علوم الدين " للغزالي، و استدعاؤهما في النص الشعري كما يبين الشاعر لغاية سامية و أصيلة تتعلق ببيان الأصل المعرفي للفكر الصوفي عند الغماري و خاصة أن السياق التعبيري الذي استدعي فيه الرمزان سياق صوفي يروي قصة الحب الإلهي بناء على ما توحي به عبارات البيت الأول و الثاني ، فالشاعر نهل من المعرفة الصوفية المختزلة في الفتوحات المكية نهلا مزدوجا على مستوى الفكرة و اللغة معا ، الفكرة تتحدد في عبارة " وحدة إلهية " و اللغة تستخلص من قوله " قرأتك في بعد " أي مآل التأويل لنصوص الفتوحات المكية ذات اللغة الرمزية ، فالشاعر بقراءاته التأويلية استخلص أبعاد التجربة الصوفية لابن عربي و استوحى فكرها القائم على الوحدة أساسا، هذه الوحدة هي ما جعل ابن عربي يرى الله في كل مظاهر الكون، هو عنده في اتحادها كلها و بهذا الشكل يهيم بها فيها ، و هو الحال الذي يسجله الشاعر مع حبيبته المخاطبة في النص بضمير كاف الخطاب.

بداية عهد الشاعر إذن بالمعرفة الصوفية كانت مع ابن عربي ثم تدعمت بفكر صوفي آخر مثله الغزالي ، و الشاعر يصف نفسه داخل هذه التجارب الصوفية ببستان المعارف ،و العارف أهل العرفان و هم الصوفية – طبعا – هم أهل المواجد و الأشواق والأذواق،و نعيم هؤلاء القوم في ذاك الهوى الصوفي الذي يسكنهم ولا يسكنهم و في هذا الحال يوصّف الشاعر نفسه و هو السالك لهذا الدرب و ها أنت تراه يقرّ في غير تردد أن " مازلت " مستمرا.

و عموما فإن قصيدة وجه ليلى نظمت بوحي و روح و لغة الصوفية لا مفر وصيغة العنوان تكشّف عن كثير ممّا قد يقال هاهنا.

---

[1] مصطفى محمد الغماري ،بين حيدث الشمس و الذاكرة ،ص31

* أبو حامد الغزالي (450 هـ – 505 هـ) ؛ هو حجة الإسلام له المزاقف من الفلسفة و التصوف و كتبه نحو مئتي طاف في ميادين المعرفة و انتهى به الأمر إلى الشك الفلسفي الذي أسلمه إلى التصوف ، و قد ترعرع في جو صوفي منذ طفولته (ينظر ،عبد المنعم الحنفي ،الموسوعة الصوفية ،دار الرشاد ،القاهرة ،مصر ،ط2 ،1992 م ،ص305)

الشاهد الشعري الثاني يجعل فيه الشاعر من علمي الصوفية " النفري "*و "الحلاج " سندا تجربته يستعين بهما هنا على تقديم وصف لوضع مأساوي هو عنه غير راض ، و الشخصيان هنا ما استدعيتا كما السابقتين للثناء الصوفي و إنما ينعى بهما واقعا ضربت فيه صورتهما و اهتزت المفاهيم و انحلت القيم والمبادئ بالنأي عما كان عندهما ، و هما من أشهر أعلام الصوفية ، وهم أهل العرفان الحق فالنفري صاحب " المواقف و المخاطبات " الصوفية البديعة والجليلة والسيرة العطرة ، النضرة ما عاد محسوبا لعالمه و علمه حساب نأت به الخطوب إلى زاوية من التضليل فما عاد لعالمه هناء ولا مكان في الأرض أو السماء، والشاعرلابد يأسف لهذا الوضع الذي أزري فيه برمز صفاء كالنفري أما رمز الحلاج هنا فإنه لا يستدعى لشخصه و فكره و منهجه ،و إنما اتخذ منه مطية لتبليغ رسالة تتعلق بواقع مغشوش ،منحرف ،استعار له من رمز الحلاج طواسينه و الطواسين هي كتاب للحلاج أقل ما يوصف به هو الغموض يتألف من مجموعة " طس أو طاسين " كطس النقطة ،فالشاعر برمزية الطواسين الحلاجية يخلق صورة شعرية موحية مبعثها التشابه الظاهربين حلاج ذاك الزمن العفيف بطواسينه الحقيقية و الهادفة إلى بيان معرفة و حقيقة تمتاز هي بالغموض في أصلها ،و حلاج الزمن المصطنع من يغري و يخدع بطواسينه المزيفة أهل زمانه و هو المبعثر في سبل الأهواء و شعابها.

المثال الأخير و الذي ساقه ضمن قصيدة اعترافات عاشق ذات النفس الصوفي العميق يستدعى فيه علمين صوفيين آخرين هما " أبو الحسن الشّشتري " **و " عفيف الدين التلمساني "*** و الإثنين شاعرين لهما في الحب الصوفي مذهب فني و فكري و موقف خاص استحق أن يعتمد شاهدا في قصيد الغماري ،فبواقع الحب عندهما يصور

* هو محمد بن عبد الجبار النفري من نفر بين الكوفة و البصرة ،اشتهر بالمواقف و المخاطبات و له الكلام العالي في الطريقة ،وكان من العلماء البارعين في كل العلوم ، (ينظر : عبد المنعم الحنفي ،الموسوعة الصوفية ،ص391)

** هو أبو الحسن علي بن عبد الله النميري الششتري ،عابد و اديب ،شعره غاية في الانطباع و الملاحة و له تواشيح و مقفيات و زجل غاية في الحسن ، شيخه الأعظم و قدوته الصوفي ابن سبعين ،كان يقول عنه لشدة حبه أنه " مغنطيس القلوب " ،أرجع خصوم الششتري خطورته إلى أنه كان يعبر عن مذهبه في شعره و زجله بلغة تعوز ابن عربي (ينظر ، عبد المنعم الحنفي ،الموسوعة الصوفية ،ص242-243)

*** هو عفيف الدين التلماني و يلقب بالعفيف له شرح على مواقف النفري و على فصوص الحكم و على منازل الشائلين اتهمه خصومه بأنه من أتباع ابن عربي ، و من القائلين بوحدة الوجود ، ولد بتلمسان – الجزائر – (عبد المنعم الحنفي ،الموسوعة الصوفية ،ص74)

الشاعر موقفه هو من الحب ،فالغماري حين استدعاهما كان مؤمنا بسلامة نهجهما في الحب بصرف النظر عن موقف الجموع منهما ، و الصورة التي تتشكل عنده عنهما تتبين في استحالة تحول حبه إلى وهم كالحب الذي عايشه الشّشتري و بدا كأنه الوهم لما كان إدراكه صعبا، لأنه من طبيعة نوعا ما فلسفية فهو تلميذ و صديق ابن سبعين و الإثنين انتقدا و خاصة الأخير الذي اتهم بانتمائه لأصحاب الوحدة و كأن الشاعر يرى في هذه النقطة تحديدا الوهم الذي كان حصيلة حب الششتري لله وهو حب كالضباب غامض و غير واضح فالششتري رمز الغموض في الحب و الوهم ،بينما العفيف هو رمز للعمق و الإيغال و حتى هذا التلمساني لما غاص في موضوعة الحب الإلهي و تعمق في الفكرة الصوفية اتهم بالكفر و قيل عنه " الفاجر التلمساني الملقب بالعفيف "[1] . و عموما غاص العفيف في ذاك الحب الذي هو عند الشّشتري و أوغل فيه أكثر

بهذه الطريقة يوظف الغماري الرمز الشعري الصوفي في شعره ،متصرفا في أوجه استحضاره معتمدا إياه كفاعلية دلالية في أشعارها بأشكاله المختلفة.

[1] عبد المنعم الحنفي ،الموسوعة الصوفية ،ص85

خاتمة

خـاتمـــة :

مهما طالت رحلة البحث أو قصرت لابدّ لها من أن تحطّ رحالها عند جملة من العوائد النفعية و الكسبية ممثّلة في حصيلة نتائج خلصت إليها في نهاية مسيرتها، و دراستنا هنا قد أنهت طوافها العلمي ، فاستلزم الحديث ختاما إقرار أن النزوع إلى التصوف في الشّعر المعاصر من جملة السّمات الحداثية التي وسمت الخطاب الشّعري عند الغماري؛ فهو كأحد أهمّ أعلام التّجربة الشّعرية المعاصرة ينزع نزوع الشّاعر الصّوفي ، ليضع بذلك شعره ضمن هذا المنحى المعرفي ، و الذي أقلّ ما يقال في حقه أنّه نهج فنّي بالغ في التميّز من جهة، وفكر ثوري رؤيوي ثري من جهة ثانية، هذا ما كفل لأهله منذ ميلاده تحقيق كيان إبداعي مستقل في فنّه عن باقي الإبداعات الفنّية ،متفرّد في معارفه و تشكيلاته اللّغويّة ،و تصوراته و صوره الشعريّة، هو خطاب روحاني باطني عميق يوغل في الفكرة، ويذهب فيها مذهبا لم يبلغه حتّى أصحاب التأمل الفلسفي ،لأنّ هذا الفكر ببساطة يتجاوز حدود التفكير الفلسفي ،وإن بدا شديد الارتباط به.

بهذا الشكل تفرّد وتميّز هذا الفكر ،ولنقل هذه المعرفة التي سمّي أهلها قديما بأهل العرفان الصوفي.

أمّا على مستوى اللّغة ،فللشعر الصوفي من جمال الصورة الشعرية و غموضها ما لايدرك في غيره من الشعر، تضعنا أمام هذه الحقيقة النّماذج الشّعرية التي سقنا منها ما أمكن لشعراء العربيّة في الأزمنة القديمة ثمّ المعاصرة.

العربيّة هي العربيّة في كلّ الأوضاع ، ولكنّها عند الصّوفية ذات طاقات إيحائية أكثر و أبعاد تأويلية أوفر، تخلّقت داخل الرؤى الصوفية ، لا يتسنّى إدراكها دونما تشكيل وعي تام ومعرفة عامة بحقيقة تجربة الكتابة الصّوفية عند أعلامها الأوائل ،و حتى في أبسط صورها عند أساطين التّصوف، مادام أن الحضور الصّوفي في الشّعر المعاصر اليوم ليس إلاّ استدعاء لآليات الكتابة الإبداعيّة عند الأوائل وللفكرة الصّوفية المتصرّف في شؤونها ، وهو واقع النّص الشّعري عند الغماري ؛فهو حين نزع بفكره ولغته إلى التصوف أقبل عليه خدمة لتجربته الشعرية وتحقيقا لغاياته، مستعيرا من التّراث الصّوفي ما يتماشى وتجربته الشّعرية تلك شأنه شأن معاصريه هنا وهنالك بصرف النّظر عن

الفروقات العامة بينها ،كون هذا الاختلاف تحكمه مرجعية الشّاعر، وفلسفته الحياتيّة وتجاربه المعيشيّة، وافق رؤاه خياله ،وكل ما تعلق بعالم الشعر فتضمنه وحواه .

بناء على ما تقدّم عرضه من مفاهيم وتصورات ، وتمّ بسطه من أفكار ورؤى ، و تبين أمره من تجليّات لآليات الكتابة الشّعرية الصّوفية في نصّ الغماري، بامكاننا تقديم صورة مختصرة تحمل عبارات مختزلة، تصف هذا الحضور الصوفي في النّص الشّعري الجزائريّ كما قدّمه نموذج مصطفى محمد الغماري ،و الذي تجلّت في أشعاره ممتزجة مع تجربته الشّعرية المعاصرة، صاغها في صور فنية وأساليب تعبيرية ذات روابط قوّية بالأصول التّراثية ،ألبسها ثوبا إبداعيا جديدا ،وقالبا تصويريا ينبض بروح العصر ويعبق بنسيم الفكر ،وخلاصة ما سجّل حول كل هذا هذه العصارة ما يلي:

_الغماري نزع في شعره نزوعا صوفيا، تجلّى ذلك في أسلوب كتابته و في أفكار كثيرة تبنّاها، عبّر عنها القوم قبل، احتوتها قصائده مستمدة منها روحها و عنفوانها ،من ذلك إلمامه بمقامات و أحوال هي خاصّتهم بها صاغوا في الدّين فلسفتهم و في الشّعر مذهبهم، استعان بها لبيان حاله مع أحواله و حالاته كحال الحب والعشق و الشوق و الهوى ولكنّه مع كلّ هذا وأشياء أخرى تثبت قوة ارتباطه بالتّجربة الصّوفية ؤ أهلها لم يكن صوفيّا كحالهم ،هو أقرب شبها من المتصوف لكنّه ليس على تمام التصوف، بل إنّا نراه أغلب الأحايين مستعيرا أو حتّى أجيرا كسيرا ،يرتجي به جبر الخاطر، و يرى فيه المفزع و الملاذ الآمن ،و خير المستودع .

_تجلى الحضور الصّوفي عند الغماري على مستويين : فكري لغوي امتزجا معا في إبداع خالق لتصاغ بهما تجربة في الكتابة الشّعرية، تحمل من ملامح التصوف الشّيء الكثير ،و إن كانت لتتّخد لها أهداف وغايات حادت بها عن نهج المعرفة الصوفية الحقّة .

_الملمح الأول لتجلّي الحضور الصّوفي عند الغماري بدا في تقمّصه لمستويات التّعبير الوجداني في لغة الصّوفية ،كما هو عهدها وديدنها عند الكبار أمثال الشيخ الأكبر ابن عربي، وسلطان العاشقين عمر ابن الفارض، وفي هذا الدرب

يرتقي الشّاعر سلّم الوجد الصوفي بلغاته التّي تحملها لغة الكتابة عنهم ممثّلة في :لغة الحبّ ثم لغة العشق ومبعثها هي لغة الأنا الصّوفية التي تسكن الخطاب الشعري ،وهي أساسا حاملة لواء المعرفة و الفكرة واللّغة الصوفية .

ـ ملمح ثاني تبرز فيه تجلّيات هذا الحضور يسجّل على مستوى الصّورة الشّعرية ،باعتبارها أهم أركان البناء الشّعري، بدت فيه خيالات الشّاعر العميقة ،و أفكاره المختزلة شديدة الصّلة بالتصوف الإسلامي أحيانا ،ويتعلق الأمر بقصائد ديوان البوح ، و مستقلة أحايين أخرى تراعى فيها المصالح العامة ،والشأن القومي العربي والإسلامي ،كل ذلك في شكليها الفنيين ؛البياني بصوره الاستعارية التّي صنعت المشهد الشّعري كلّه في دواوينه ،و الرّمزي الذّي ورثه عن تقاليد الرّمزية الصّوفية الأصيلة ،وإن كان الغماري ليتصرّف في الرّمز الصّوفي كل التصرّف ،إذ لم يكن همّه من توظيفه في بنية لغوية وشعورية مختلفة محاكاة نموذجهم الرمزي ،إنما راح يطعّم إيّاه و يرويه من فيوضاته الوجدانية ،ويطوّعه لخدمة قضاياه الشّعرية وهمومه الشّاعرية.

ـ بدا الغماري شديد الصّلة بالتّجارب الصّوفية القديمة ،عميق التّأثّر بأصحابها ،ثريّ المعرفة بفحواها و مؤدّاها ،لذا رأيناه يستحضر أسماء شخصيات عظيمة في تاريخ التصوف استعان بها لبيان الحال والأحوال ، هذا ملمح ثالث من الملامح المعاصرة للحضور الصّوفي.

ـ ساهم المصطلح الصّوفي بحضوره داخل تجربة الكتابة الشّعرية عند الغماري في تأكيد الحضور الصّوفي مساهمة فعالة ، و كان شكلا من أشكال التجلّي الصّوفي فيه .

ـ تتمحور التجربة الصوفية حول الذّات الإلهية بطلة الحب الإلهي السرمدية ،ولكنّها عند الغماري تتّخد في صورها الرّمزية محبوبات عديدة ؛هي هي، أو هي الوطن ،هي الاسلام ،هي العروبة ،هي القضيّة كلها تتقاسم الوجدان الشاعري ،و بالترميز إليها يتجسّد أهمّ أوجه الخروج عن الغرض الصّوفي و أعراف الكتابة الصّوفية المقدّسة.

ـ كون الشعر الصوفي غامض و مغيّب للدّلالات فإنّ الغماري يمارس في بعض صوره الشّعرية نوعا من التّعمية، امتزجت بغموض اللّغة الشعرية المعاصرة ،ما يجعل من فاعلية التأويل أكثر نشاطا مع صعوبة مهمتها.

عموما لم يكن التصوف في الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر بنموذج الغماري ليطبق حكمه المعرفي واللّغوي على النصّ كلّه ،وإنما تجسّد النزوع صوبه في صور وأشكال تتفاوت درجة اعتدادها به و احتوائها له حتى داخل تجربة الكتابة الشعرية تلك، و ليس التفاوت في درجات ومستويات الحضور الصوفي مردود إلى الشّاعر وحده بخطابه وإنما إلى التّجارب الشّعرية الجزائرية ذات النزع الصوفي كلّها و التي عدّته آلية من آليات الكتابة الإبداعية المعاصرة والقصيدة الحداثية.

نسأل االه ختاما أن نكون قد وفقنا إلى حد ما في كشف غطاء هذا البحث ، علنا نفيد قدر ما استفدنا أو أو أكثر ، و أن يجنبنا الزلل في القول حتى لا نضل أو نضل ،و أن يجعله خالصا لوجهه الكريم و تعالى الله أحسن الخالقين ، و الحمد لله رب العالمين ، و الصلاة و السلام على رسوله الكريم و على آله الأطهار الطيبين.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع :

– القرآن الكريم

المصادر :

1- مصطفى محمد الغماري ، بوح في موسم الأسرار ، لافونيك .

2- مصطفى محمد الغماري ، أغنيات الورد والنار ، طبعة في الشركة الوطنية للنشر .

3- مصطفى محمد الغماري ، حديث الشمس والذاكرة ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر .

4- أبو بكر محمد بن إسحاق البخاري الكلاباذي ، التعرف لمذهب أهل التصوف ، تصحيح : آرثرجون أريري ، مكتبة الخانجي ، القاهرة .

5- الجنيد ، الرسائل ، تح : علي حسن عبد القادر ، برعي وجداي ، القاهرة ، د ط ، 1988 .

6- عبد الرحمن بن خلدون ، شفاء السائل لتهذيب المسائل ، نشر وتعليق الأب أغناطيوس عبده خليفة اليسوعي ، بحوث ودراسات لإدارة معهد الآداب الشرقية ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، د ط ، د س .

7- أبو عبد الرحمن السّلمي ، طبقات الصوفية ، تحقيق : نور الدين شريبة ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1988 .

8- سراج الدين بن الملقّن ، طبقات الأولياء ، تحقيق : نور الدين شريبة ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 1، دت

9- أبو القاسم القشيري ، الرسالة القشيرية ، تحقيق ، عبد الحليم محمود بن الشريف ، مطابع مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر ، د ط ، 1989 .

10- أبو نصر السّراج الطّوسي ، اللّمع ، تحقيق : عبد الحليم محمود ، طه عبد الباقي سرور ، دار الكتب الحديثة ، مصر ، مكتبة المثنى ، بغداد ، د ط ، 1960 .

11- أبو يزيد البسطامي ، المجموعة الصوفية الكاملة ويليها كتاب تأويل الشطح ، تحقيق وتعليق : قاسم محمد عباس ، الناشر المدى ، ط 1 ، 2004 .

المراجع :

1- أدونيس ، الصوفية والسريالية ، دار الساقي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1992 .

2- أدونيس ، الثابت والمتحول ، ج4 ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1989 .

3- أدونيس ، الثابت والمتحول ، ج2 ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 1989 .

4- الأخضر القويدري ، الفكر التربوي الصوفي ، قراءة في التراث التربوي عند أعلام التصوف الإسلامي ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، سورية ، د ط ، 1979 .

5- آسين بلاثيون ، ابن عربي – حياته ومذهبه – ترجمة :عبد الرحمن بدوي ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، دار القلم ، بيروت ، لبنان ، د ط ، 1979 .

6- أماني سليمان داوود ، الأسلوبية والصوفية _دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج _ دار مجداوي ، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 2002 .

7- جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث الفني البلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3 ،دت.

8- عبد الحكيم حسّان ، التصوف في الشعر العربي _ نشأته وتطوره حتى أواخر القرن 3 هـ _مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط 2 ، 2003 .

9- عبد الحميد هيمة ، الخطاب الصوفي وآليات التأويل ، وزارة الثقافة ، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب ، الجزائر ، د ط ، 2014 .

10- خيرة حمر العين ، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دط، دت .

11- عبد الرحمن بدوي ، شخصيات قلقة في الإسلام ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، ط 2 ، د ت .

12- عبد الرحمن بن خلدون ، المقدمة ، منشورات علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 8 ، 2003 .

13- سامي مكارم ، الحلاج في ما وراء المعنى والخط واللون ، رياض الرئيس للكتب والنشر ، د ط ، د ت .

14- سيسيل دي لويس ، الصورة الشعرية ، ترجمة ، أحمد نصيب الجنابي ، مالك ميري ، سليمان حسن إبراهيم ، دار الرشيد للنشر ، الكويت ، د ط ، 1982 .

15- صابر طعيمة ، الصوفية – معتقدا وسلوكا – دار عالم الكتاب ، الرياض ، ط 2 ، 1910 .

16- صلاح فصل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1992 .

17- عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، الكتاب المصري لتوزيع المطبوعات ، القاهرة ، د ط، 1998 .

18- أبو عثمان الجاحظ ، الحيوان ، ج 3 ، ترجمة عبد السلام هارون ، المجمع العلمي العربي الإسلامي ، بيروت ، ط 3 ، 1969 .

19- أبو عثمان الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج 1 ، تقديم علي أبو ملحم ، منشورات دار ومكتبة الهلال ، ط 2 ، 1992 .

20- عبد العزيز عتيق ، علم البيان ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، مصر ، د ط ، 2004 .

21- عمر فروخ ، التصوف في الإسلام ، دار الكتاب ، بيروت ، لبنان ، د ط ، 1981 .

22- فيصل بدير عون ، التصوف الإسلامي – الطريق والرجال – مكتبة سعيد رأفت ، مصر ، د ط ،1993 .

23- عبد القادر فيدوح ، الرؤيا والتأويل ، مدخل لقراءة القصيدة المعاصرة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، المطبعة الجهوية ، وهران ، الجزائر ، ط 1 ، 1994 .

24- عبد القادر الجرجاني ، أسرار البلاغة في علم البيان ، تحقيق عبد الحميد هنداوي ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتاب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2002 .

25- كمال أبو ديب ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1987 .

26- عبد الله ركيبي ، الشعر الديني الجزائري الحديث ، الشعر الديني الصوفي ، ج 1 ، دار الكتاب العربي ، الجزائر ، د ط ، د ت .

27- محمد بن بريكة ، التصوف الإسلامي من الرمز إلى العرفان ، دار المتون للنشر والطباعة والتوزيع ، الجزائر ، ط 1 ، 2006 .

28- محمد زايد ، أدبية النص الصوفي ، علم الكتاب الحديث ، إربد ، د ط ، 2010.

29- محمد كعوان ، التأويل وخطاب الرمز ، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر ، دار بهاء الدين ، الجزائر ، عالم الكتاب الحديث ، الأردن ، ط 2 ، 2010 .

30- محمد مرتاض ، التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي في الخمسينية الهجرية الثانية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر ، د ط ، 2009 .

31- مختار حبّار ، شعر أبو مدين التلمساني – الرؤيا والتشكيل – منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د ط ، 2002 .

32- محي الدين بن عربي ، فصوص الحكم ، ج 1 ، تعليق أبو العلا عفيفي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، د ط ، د ت .

33- نور الهدى الكتّاني ، الأدب الصوفي في المغرب والأندلس في عهد الموحدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2008 .

34- أبو الوفا الغنيمي ، مدخل إلى التصوف الإسلامي ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط3 ،د ت.

– المعاجم والقواميس (المراجع المساعدة) :

1- أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، ج 1 ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، العراق ، د ط ، 1983 .

2- أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، ج 2 ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، العراق ، د ط ، 1986 .

3- أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، ج 3 ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، العراق ، د ط ، 1987 .

4- أبو الحسن أحمد بن فارس ، معجم مقاييس اللغة ، ج 3 ، تحقيق وضبط ، عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، د ط ، د ت .

5- أبو الفضل محمد بن مكرم ابن منظور ، لسان العرب ، تحقيق عبد الله علي الكبير ، محمد أحمد حبيب الله، هاشم محمد الشاذلي ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، د ط ، د ت .

6- أبو القاسم جار الله الزمخشري ، أساس البلاغة ، ج 1 ، تحقيق: محمد باسل عيون السود ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1998 .

7- مجمّع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، ج 1 ، المكتبة الإسلامية ، اسطنبول ، تركيا ، د ط ، د ت .

– الدواوين الشعرية :

1- الحلاج : الديوان ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين ، وضع حواشيه وعلق عليه محمد باسل عيون السود ، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2002 .

2- عفيف الدين التلمساني ، الديوان ، ج 1 ، دار الشروق ، د ط ، د ت .

3- عمر ابن الفارض ، الديوان ، دار بيروت للطباعة والنشر ، لبنان ، د ط ، د ت .

4- أبو مدين شعيب ، الديوان ، مطبعة ابن خلدون ، تلمسان ، الجزائر ، د ط ، 1983 .

5- محي الدين ابن عربي ، ترجمان الأشواق ، دار بيروت للطباعة والنشر ، لبنان ، د ط ، 1981 .

– المجلات :

1- عبد الصمد غازي ، القول الصوفي الأكبري بين الاعتقاد والانتقاد ، مجلة عوارف ، مجلة فكرية متخصصة في الخطاب الصوفي – مدار العدد التصوف ، عدد مزدوج 5/4 ، مطبعة الطوبريس ، طنجة ، المغرب ، 2006 .

2- علي مصطفى عشتا ، تعالق التجربتين الشعرية والصوفية لدى صلاح عبد الصبور ، مجلة جامعة دمشق ، مجلد 25 ، العدد 1 – 2 ، 2009 .

3- عبد الله عيسى لحيلح ، فيض من أسرار الحلاج ، ديوان الجاحظية – قصائد جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر ، 1990 – 2006 .

4- محمد الأمراني ، التصوف والفلسفة ، طريقان للحكمة ، مجلة عوارف ، نفس العدد .

5- محمد العدلوني ، التيار الصوفي المتفلسف والتيار الصوفي المضاد ، مجلة عوارف ، نفس العدد .

– الرسائل الجامعية :

- آسية داحو ، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية ، قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب واللغات ، جامعة حسيبة بن بوعلي ، الشلف ، السنة الجامعية 2009/2008 ، عدد صفحات 106 .

- سلاف بوحلايس ، صورة الأنا والآخر في شعر مصطفى محمد الغماري ، قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، 2009/2008 .

الفهرس

فهرس الموضوعـــــات :

مقدمة ..... **أ ،ب، ت،ث**

الفصل الأول : التصوف بين الدين و الشعر

المبحث الاول : التصوف بين الدين و الفكر

المطلب الأول : الأبعاد و الحدود اللغوية و المعرفية 2

المطلب الثاني : أقسامه 8

المطلب الثالث : أعلامه 19

المطلب الرابع : اللغة الصوفية بين الرؤية و الرؤيا 31

المبحث الثاني : التصوف في الشعر العربي القديم و المعاصر

المطلب الأول : الشعر الصوفي العربي القديم 39

المطلب الثاني : الشعر الصوفي الجزائري القديم 55

المطلب الثالث : النزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر 63

المطلب الرابع : النزعة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر 76

الفصل الثاني : التجلي الصوفي على مستوى النص الشعري الجزائري المعاصر

المبحث الأول : اللغة الشعرية

المطلب الأول : لغة الحب 85

المطلب الثاني :لغة العشق 99

المطلب الثالث : لغة الأنا 110

المبحث الثاني : الصورة الشعرية

المطلب الأول : الصورة البيانية 133

أولا : الصور الإستعارية 134

ثانيا الصور الكنائية 145

ثالثا : الصور التشبيهية 153

المطلب الثاني : الرمز الشعري الصوفي 161

أولا : رمز المرأة 166

ثانيا : رمز الطبيعة 180

ثالثا : رمز الخمرة 189

رابعا : رمز الشخصيات التراثية 196

خاتمة 203

قائمة المصادر و المراجع 208

فهرس الموضوعات 215