وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى

كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

عنوان المذكرة

# سيرورة المعنى في الشّعر الصّوفي

## –معراج السّنونو لأحمد عبد الكريم أنموذجا–

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

إعداد الطالبة:

- خديجة بلمنيغر

إشراف الأستاذة:

- سامية بن عكوش

لجنة المناقشة

| | |
|---|---|
| 1– الدكتور: نواري رزوق..... – جامعة جيجل–. ..... | رئيسا |
| 2–الأستاذة:سامية بن عكوش..... – جامعة جيجل–. ..... | مشرفا |
| 3–الأستاذة: حسينة قويدر..... – جامعة جيجل–. ..... | ممتحنا |

السنة الجامعية 2018/2017 الموافق لـ 1439/1438 هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

# إهداء

إلى الذي غادرني جسدا وبقي روحا

إلى روح والدي الطاهرة

إلى سيدة القلب وبهجة الحياة والدتي الكريمة

إلى إخوتي

وإلى كل الأحبة

وإلى أحب الأحبة: إبراهيم وحسام

أهدي هذا الجهد المتواضع

**خديجة**

# مقدمة

**مقدمة :**

لقد شغلت قضيّة المعنى حيّزا كبيرا من اهتمام النقاد، وشكلت لهم بؤرة بحث وتقصّ فعالجوها في النّقد العربي القديم ضمن التّغالب والمفاضلة بين اللفظ والمعنى، وتطورت الدّراسات فيما بعد وتجسدت في شكل نظريات مختلفة، تريد القبض على المعنى في النّصوص الأدبية، وذلك عبر إجراءات ومناهج تسعى إلى مقاربته.

فتعاقبت الدراسات اللّغوية بالبحث فيه فجعلوه محايثا لبنية النص وداخل مضماره مع المناهج النصيّة، ليلقوا به خارج البنية النصيّة مع المناهج النقديّة السياقية وإجراءاتها.

وقد استمرت محاولات القبض عليه مع سيميوطيقا "شارل ساندرس بورس" الذي حاول رصد تشكّل المعنى وسيرورته من خلال العلامات حين قام بتقسيمها إلى ثلاثة ثلاثيّات فالثلاثية الأولى تتعلق بعلاقة العلامة في ذاتها، أما الثلاثية الثانية فتتعلق بعلاقة العلامة بموضوعها أمّا الثّلاثية الثّالثة فتتعلّق بعلاقة العلامة بمؤوّل ويقصد "الماثول " الذي يحيل إلى موضوع عبر مؤوّل عبر سلسلة من الإحالات.

وهذه الإحالات هي ما اصطلح عليه بورس "السّيميوزيس"؛أي السّيرورة المؤديّة إلى إنتاج الدّلالات وتداولها، والسّيميوزيس لا تقف عند رصد المعنى الأولي، بل من خلال التّفاعل بين العلامات والعلاقات التي تربط بينها، وجعل من العلامات محاولة رصد التّجربة الإنسانيّة وفهم مكنوناتها.

ومن التّجارب الإنسانيّة الخصبة التي تصلح وتناسب الأداة المنهجيّة التي تولدت عنه "سيميوطيقية بورس" التجربة العرفانيّة والتي تجلت في الشّعر الصّوفي وهو تعبير عن النفس التي غلبها الوجد وتملكها الشوق للتخلص من ربقة المادة، والنص الصوفي نص محموم العاطفة يغصّ بالمعاني العميقة والدّوال المنفلتة ما يجعل "السيميوزيس"آلية فعّالة للتّعامل مع خصوصيّة هذا النّص المثقل بالإيحاءات.

وعلى هذا جاء هذا البحث لكشف تشكّل المعاني في الشّعر الصّوفي من خلال سيميائيات "شارل ساندرس بورس"فوقع الاختيّار على الشّعر الصّوفي الذي يشكّل بالنسبة لي نقطة جذب.

فلما شرع لي البحث في هذا الباب توجّهت إلى الشّعر الصّوفي فحاولت استكناه واحد من النصوص الشعرية الصوفية فوقع اختياري على الدّيوان الموسوم ب "معراج السّنونو "

للشاعر الجزائري المعاصر "أحمد عبد الكريم"الذي يعد من أبرز الشّعراء المتصوّفين الذين ينطلقون من تجربة، فحاله في هذا كحال أعلام الصّوفية، لأرصد فيما بعد كيف يمكن لسيميائيّة بورس أن تكشف عن المعنى في الشّعر الصّوفي ؟ وكيف كانت سيرورة المعنى فيه ؟

كما اعتمدت في مقاربتي النصيّة والتّي عنونتها ب"سيرورة المعنى في الّشعر الصّوفي – معراج السّنونو لأحمد عبد الكريم أنموذجا- على المنهج السيميائي التأويلي وقد ارتأيت أن أقسّم البحث إلى أربعة فصول تصدّرتها مقدمة واختتمت بأهمّ نتائج البحث.

وقد اخترت في كل من الفصلين الأولين على عرض نظري لأهمّ المفاهيم التي جاء بها "بورس" في العلامة وأهم المرتكزات التي استندت إليها سيميائيته كما تطرقت فيه إلى التّأويل.

وأما الفصل الثاني: فقد كان عرضا نظريا حول التّصوف والشّعر الصّوفي الجزائري القديم منه والمعاصر.

أما الفصل الثالث :فقد وسمته ب: تمظهر العلامات في الدّيوان وتناولت فيه التعريف بالديوان، كما أشرت إلى تنوع العلامات في الديوان، كما طبقت فيه أهم مقولات "بورس" في العلامة خصوصا ما تعلق بعلامات الثلاثية الثانية والمتمثلة في الرّمز والإشارة والأيقونة.

وأما الفصل الرّابع :فتناولت فيه المعجم الصّوفي وكيف ساهم في خلق المعنى من خلال تأويل العلامات والتعرف على سيرورة المعنى أو السيميوزيس باصطلاح" بورس"

وأهم عقبة واجهتني في التّعامل مع مقولات" بورس" هي صبغتها النّظرية الصّرفة التّي جعلت التّعامل المنهجي معها محفوفا بالصّعوبات.

وقد اعتمدت لامتلاك الخلفيّة المعرفيّة التّي أعانتني على ولوج الموضوع وأتاحت لي التّأسيس النّظري للموضوع على كتاب محمد الماكري الذي جمع بين التّنظير والتّطبيق والموسوم ب "الّشكل والخطاب مدخل لتأسيس ظاهراتي"

كما اعتمدت في الفصل الأوّل المتعلّق بسيميائية "بورس"على كتاب سعيد بنكراد الذي يعتمد فيه على التنظير والموسوم ب"السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائيات ش.س. بورس "كما استعنت في توضيح بعض المفاهيم حول التصوف بكتاب عبد الله ركيبي في كتابه "الشعر الدّيني الجزائري الحديث – الشعر الديني الصوفي – وكذا كتاب ياسين بن عبيد في كتابه الموسوم بـ "الشعر الصوفي الجزائري المعاصر، المفاهيم والانجازات عمرو أبو حفص(1931-1990) نموذجا.

أخصّ في الأخير الأستاذة المشرفة بتشكراتي الخالصة على توجيهاتها القيمة، كما أوجّه شكري للجنة المناقشة على مجهودها المعتبر في تقييم البحث، سائلة المولى عزّ وجلّ أن يلهمني السّداد والتّوفيق وأن ينفعني بما علّمني.

# الفصل الأول: نظرية المعنى عند بورس

**المبحث الأول : حول الخلفيات المعرفية عند بورس**

قامت نظريّة " بورس"حول العلامة على محاولة تسليط الضّوء على المعنى وذلك لاعتباره العالم مجموعة من العلامات، والتّجربة الإنسانية لا تخرج عن هذا المضمار فاعتبر العلاقة التي تربط بين العلامات مولّدة ومجسّدة للمعنى من خلال التّفاعل والتّواشج بين العلامات ولم تأت هذه النظريّة من فراغ وإنما كان لها ما يبرّرها معرفيّا وذلك من خلال اعتماده على خلفيّة معرفيّة ارتكزت وأسّست لنظريّته

بدءا وقبل الخوض في نظرية "بورس "حول العلامة يجب أن ننوّه باسمه الكامل وهو charles sanders peirceوتكتب "peirce ""بيرس" وتنطق "بورس" كما ذكر ذلك سعيد بنكراد في قوله"**أن كتابة الاسم بهذه الطّريقة إساءة لهذا الفيلسوف وإساءة لتراثه**"[1] فمن الأساس التركّيز والتّنبيه إلى النّطق الصّحيح لاسمه.

ويعتبر"سوسير" و"بورس" هما أول من قالا بالسّيميولوجية فالأوّل وضع مصطلح "**سيميولوجيا "قاصدا بها العلم الذي يعنى بعموم الدّلائل ,وهي مشتقة من semeion اليونانية التي تعني الدليل**"[2] أما الثاني فقد وضع مصطلح "**سيميوطيقا لتشير إلى نفس العلم ومن المعلوم أن أصل هذه اللفظة semiotike اليوناني الذي وضعه جالينوس ليعني به "علم الأعراض" في الطب**"[3]

وقد نشأت السّيميولوجيا التي قال بها سوسير والسّيميوطيقا التي قال بها "بورس" في أحضان اللسانيات ونظرية المعرفة "**وقد عمد هذان المجالان المعرفيان إلى ربط هذا العلم بنظريّة الأنساق**"[4]

---

[1] سعيد بنكراد:السيميائيات والتأويل،مدخل لسيميائيات ش، س، بورس المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.المغرب، ط1، 2005م، ص11.

[2] المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[3] مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر. حميد لحميداني وآخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، 1987،ص4.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فحضيّت سيميولوجيا سوسير بالشّهرة نتيجة تناولها بالدّراسة من قبل الدّارسين ومن طلبته ولأنها أيضا تنتمي إلى الحقل اللّغوي بينما بقيت سيميوطيقا بورس مغمورة لأنها اعتمدت المنطق،ولأنّه عاش مغمورا حيث لم يحصل على منصب قارّ في أية جامعة، إلى أن أعيدت دراستها من قبل بعض الدّارسين فأماطوا عنها الإبهام.

لم تكن جهود بورس حول العلامة متأتيّة من فراغ بل من خلال نظره في الفلسفات السّابقة عليه، وكيف كانت نظرتها للأشياء فاستفاد منها وبنى عليها، وأهم فلسفة أخذ عنها وتأثر بها هي الفلسفة الظّاهراتية.

وقد قامت فلسفته "**وارتبطت بمراجعة المقولات الكانطية في سياق المنطق الأرسطي الثنائي Biualente أو الزوجيDyadique** "[1] وقد تشرّب منها وأخذ عنها "**الطّابع العلمي الصّارم واليقين الرياضي التحليلي الذي استطاع من خلاله أن يكشف عن العلل الأساسية للفكر الإنساني باعتباره علامة، وهو المبدأ الأساس الذي يقوم عليه الوجود**"[2] وهذا المبدأ هو الذي فتح المجال واسعا أمام" **بورس**" حيث أمده ببنات أفكار استغلها في إمكانية بناء" **معرفة ممكنة، لأن الصّورة الحقيقيّة للفكر في العلاقات القائمة بين العلامات**"[3]

معنى ذلك أن التّجسيد الواقعي للحقيقة إنما يكون من خلال العلاقة القائمة بين العلامات كيف لا وهي تمثّل الإنسان في حياته بما تحملها من أبعاد مختلفة وثقافات مغايرة ومتنوعة ومتغيرة.

لكل نظريّة أساس فلسفي تستند إليه وتتأثر به ونظرية "بورس" لا تختلف عن النظريات الأخرى فقد استندت على الفلسفة الظاهراتية ويؤسس بورس لظاهراتيته التي يعتبرها مختلفة عن ظاهرتية هورسل فيطلق عليها "

---

[1] آمنة بلعلى: سيميائية شارلز ساندرس بورس، قراءة أولية، مجلة آداب عالمية، ع38، 2009م، ص5.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

**اسم الفانيروسكوبيا phaneroscopie la(التي هي دراسة الظواهر Phénomènes أو Phanérons أي مجموع ما يظهر"**[1]

بمعنى الظاهراتية عنده هي وصف لما يظهر أو وصف ودراسة الظواهر أي لكل ما هو حاضر في الذهن بطريقة ما أو له وجود وظهور بأي شكل كان فيعرفها له:" **ما أسميه ظاهراتية، هو الدراسة التي تميز طبقات عديدة من الظواهر، وتصف خصائص كل طبقة منها، وتبين أنها على الرغم من اختلاطها بشكل معقد – بحيث لا يمكن عزل أيه واحد منها– فمن الظاهر مع ذلك أن خصائصها مختلفة كليا – ثم تبرهن بطريقة لا جدال فيها على أن مجموع فئات الظواهر يعاد بها إلى لائحة جدّ قصيرة"**[2]

يعني هذا أن الظّاهراتية التي تحدث عنها "بورس "تهتم بدراسة الظواهر منفصلة بحيث تصف خصائص كل منها، فلا تهتم بدراسة الظواهر مع بعضها أو علاقتها ببعضها، وهي دراسة تعتبر فوقية إذ تعتمد على الدراسة الفوقية السّطحية والمباشرة للظاهرة كما أنها تتجاهل الوقائع السيكولوجية.

ويقول "بورس" في هذا الصّدد:" **إنّ على الباحث أن يجتهد لتجنب التأثر بالتقليد والسلطة والأسباب التي تقوده إلى افتراض ما يجب أن تكون عليه الوقائع(...) عليه أن يكتفي بالملاحظة الأمنية والمستمرة للمظاهر"**[3]

ومن هذا التحديد يخلص "**بورس** "إلى ما يسمى مقولات: الأولانية والثانيانية، والثالثانية وهي المقولات الثلاث التي ستتفرع عنها صنافته المعروفة للعلامة والمقولات الثّلاث هي التي تخص صيغ الوجود لديه، فالوجود

---

(1) محمد الماكري :الشّكل والخطاب(مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط1، 1991م، ص42.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها، نقلا عن:
Charles sanders pierce, ecrits sur le signe seuil R et trad. par : G. Deledalle (1978 p 67).

(3) المرجع نفسه، ص43. نقلا عن: Charles sanders pierce.p69

الأول يناسب مرتبة الأولانية (Primeité) والوجود الثاني يوافق مرتبة الثانيانية (secondeité) والوجود الثالث يناسب مرتبة الثالثانية.

أما الأولانية فهي: " **نمط الوجود الذي يقوم على واقع كون موضوع ذات (Sujet) هي موضوعا كما هي، دون اعتبار رأي شيء آخر إنها وجود الشيء أو الذات في ذاتها**"[1] بمعنى أن مرتبة الأولانية هي وجود الشيء في ذاته.

لتأتي الثانيانية ويعرفها بأنها :"**نمط الوجود الواقعي الفعلية المتجسد يرتبط ويتعلق بعالم الموجودات، من هنا فالثانيانية تعني صيغة الوجود المتعلق بما قبله**"[2]

**بمعنى** أنّ الثانيانية تتعلق بما يربط العلامة بعالم الموجودات أو تضفي على العلامات صفات حسيّة وتجعلها ذات بعد واقعي محسوس وملموس.

لتتبعها الثالثانية وهي :" **نمط الوجود المتوقع بناء على كون الحدث أو الشيء المتوقع محكوما بقانون يضبطه، والقول بالقانون يعني إمكانية التّعميم** "[3]وتقوم الثالثانيّة على التّوقعات المبنية على أساس الحدث المرتبط بالقانون كما تحمل بين طياتها البعد التّعميمي.

واعتمادا على مقولات الوجود الظاهراتية بنى "بورس "و صاغ "**نظرية السّيموطيقية في سمتها المنطقية البراغماتية محددا العلامة لا كشيء أو كوحدة ستهدف في ذاتها ولكن كعلاقة ثلاثية (Relation triadique) بين علامات جزئية تصنف بدورها إلى ثلاثيات وفق مراتب الوجود الظاهراتية التي تقدمها**

---

[1] محمد الماكري :الشّكل والخطاب ص 43

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص44، نقلا عن :Peirce p 69.

**ظاهراتيـة بـورس معتمـدة كأصـل ظاهراتيـة كـانط (و هيجـل) والمسـتمدة أساسـا تقسـيماتها الثلاثيـة مـن الرياضيات."**[1]

ومما لا يخفى على أحد أن "بورس" كان رياضيا فاعتمد التقسيمات الثلاثية المستمدة من الرياضيات ويتعلق الأمر بأنواع الوعي الثلاثة والتي ترتبط بأفكار واحد، اثنين، ثلاثة وهي أشكال أولية يهتم بها التحليل المنطقي.

كما اعتمد "بورس "المنطق في فروعه الثلاثة والمتمثلة في النّحو الخالص الذّي هو السّيميوطيقا تحديدا، والمنطق بمعناه الدقيق، أو الذي اعتبره نقدا وكذلك البلاغة الخالصة، وجعل منها تناسب فروع الأبعاد الثلاثة للعلامة بحسب: 1- الممثل، 2- الموضوع، 3- المؤول.

كما نفى" بورس "عن العلامة صفة القصديّة لذاتها أو لوحدها، إنّما هي تعمل كعلاقة بين علامات جزئية فاعتبر العناصر الثلاثة السّالفة الذّكر والمتمثلة في **الممثل، الموضوع، المؤول**، واعتبر كل عنصر من هذه العناصر إنما يوافق "**مرتبة وجود ظاهراتية معينة فـ(الأولانية/الممثل)، (الثانيانية/الموضوع)، (الثالثانية/المؤول)**"[2] يفصل "بورس" في هذا التقسيم أكثر وذلك بإعطاء تعريف لكل طرف من أطراف هذه العلاقة الثلاثية فيقول: "**العلامة أو الممثل هي شيء ينوب بالنسبة لشخص ما عن شيء معين، بموجب علاقة ما أو بوجه من الوجوه إنه يتوجه إلى شخص ما، أي يخلق في ذهن هذا الشخص علامة معادلة (Signe équivalent) أو ربما علامة أكثر تطورا، وهذه العلامة تنوب عن شيء ما (Tient lieu de**

[1] محمد الماكري :الشّكل والخطاب ، ص44.

[2] المرجع نفسه، ص45، نقلا عن ش، س، بورس، ص112.

**(quelque chose عن موضوعها Objet إنها لا تنوب عن هذا الموضوع تحت أية علاقة كانت، ولكن بالرجوع إلى فكرة سميتها مرتكز الممثل( Fondament du représentâmen)"**[1]

لقد كان تأثر "بورس" بالظاهراتية واضحا حيث اعتمد مقولاتها الثلاث والمتمثلة في ما يمكن تسميته بالنحو الخالص، والمنطق بمعناه الدقيق، والبلاغة الخالصة، وجعلها فروعا لعلم السيميوطيقا ففصل فيها ووضح علاقتها بالإرتباط الثلاثي للممثل كالتالي:[2]

1. **ما تمكن تسميته بالنحو الخالص:** ومهمته اكتشاف ما يجب أن يكون حقيقيا في الممثل المستعمل من قبل كل فكر علمي حتى يكون قادرا على تلقي دلالة معينة.
2. **المنطق بمعناه الدقيق:** أي علم ما هو حقيقي كلية من ممثلات فكر علمي ما حتى يمكن أن تصلح لأي موضوع ممكن، أي من أجل أن تكون صادقة، لنقل أن المنطق بمعناه الدقيق هو العلم الصوري(La science formelle) لشروط صدق التمثيلات.
3. **البلاغة الخالصة:** ومهمتها اكتشاف القوانين التي بموجبها تولد علامة أخرى في كل فكر علمي، وعلى الخصوص القوانين التي بموجبها تنتج فكرة ما من فكرة أخرى.

من خلال ما سبق يتضح لنا جليّا أن هذه الفروع السّالفة الذكر، لم تكن مجالات معرفية جديدة والمتمثلة في النّحو والمنطق، والبلاغة، لم تكن من ابتداع "بورس" وإنما الجديد يتمثل في كونها الأساس لهذه "**النظرية الجديدة للعلامات عوض عن الميثافيزيقا الأرسطية، وتبعا لهذا فلقد اخذ المنطق الرياضي الجديد، ومنطق**

---

[1] محمد الماكري :الشّكل والخطاب ، ص45، نقلا عن س، س، بورس، ص112.

[2] المرجع نفسه، ص46 ينظر تعليقات، ج، دولودال على النصوص النظرية لبورس في القسم الثاني من المرجع السابق، ص215.

**البحث العلمي الجديد، مكان المنطق الأرسطي، لتكون المجالات المذكورة آنفا منطق العلامة la) logique du signe) أو السيميوطيقا كما هي لدى" بورس "**[1]

تتضح الرؤية في كل مرة على مدى مناسبة كل مجال من المجالات الثلاثة للعلامة الجزئية من مكونات العلامة، فالنحو الخالص ينحصر مجال توظيفه ويكون من الممثلات (représentâmes) أما مجال بحث المنطق فيكون في العلاقة بين الممثل والموضوع، أما البلاغة فتتجسد مهمتها في "**اكتشاف قوانين بناء العلاقة بين المكونات في سياق توالدي (علامة تولد علامة أخرى بموجب قانون) يكون مجال اهتمامنا هو المؤول الذي سبق رصده كعلامة/قانون"**[2]

أما الثلاثيات الثلاث للعلامة: فقد رأى "بورس" أنه من الضروري تقسيم العلامات، وذلك لانسجام التقسيم مع المنطق الظّاهراتي إلى ثلاث ثلاثيات هذا التّقسيم يتم ويقوم بموجب تسعة اعتبارات تتوزّع على ثلاث حالات كالتالي: [3]

1. **باعتبار العلامة في ذاتها:**

- كون العلامة في ذاتها مجرد نوع أو كيفية.
- كون العلامة موجودا واقعيا.
- كون العلامة قانونا عاما.

2. **باعتبار العلامة بموضوعها:**

---

[1] محمد الماكري :الشّكل والخطاب، ص 46.

[2] المرجع نفسه ، ص47.

[3] المرجع نفسه الصفحة نفسها.

- أن تحمل العلامة بعض خصائص الموضوع في ذاتها.
- أن تكون علاقتها بالموضوع علاقة وجودية.
- أن تكون في علاقة مع المؤول.

**3. باعتبار طريقة تمثيل المؤول للعلامة:**

- كإمكان.
- علامة على واقع.
- علامة سبب.

يتبين مما سبق أنه اعتمد في تقسيمه على اعتبارات تراعي حالا متصلة على التوالي فالشأن في الأولى متصل بالممثل، وفي الثانية اتصل بالموضوع أما في الثالثة فقد اتصل بالمؤول.

كما انه اعتبر كل حالة من الحالات التسع علامة دالة في ذاتها،"وهكذا تأخذ الحالات المذكورة أسماء علامات تنسجم مع خصوصيات كل حالة على حده وفق ما يلي:

1. **باعتبار العلامة في ذاتها:**

- علامة نوعية (qualisigne).
- علامة مفردة (sinsigne).
- علامة قانون (legisigne).

2. **باعتبار علاقة العلامة بالموضوع:**

- علامة ايقونية (signe iconique).
- علامة مؤشرية (signe indiciaire).

- علامة رمز (signe symbolique).

3. **باعتبار علاقة العلامة بالمؤول:**

- علامة حملية أو خبرية (signe rhématique).
- علامة تفصيلية/قضوية (dicisigne).
- علامة برهان/حجة .(argument) [1]

لقد فصل "بورس" في أنواع العلامات وقدم تعريفات لكل منها فبدا بإعطاء تعريف النّوع الأول من العلامات وهي العلامة في ذاتها:

1- **الثلاثية الأولى:** وتتشكّل الثلاثية من:

- **العلامة النوعية** :هي ما يشتغل كعلامة نوعيّة وقد عرّفت بأنّها "**الإمساك بهذه القوى داخل شبكة الرمزية وإسقاطها على شكل رموز، إنّ الأثر الفنيّ هو دائما حصيلة محاولة تجسيد بعض القوى، وتجسيد القوى المحتملة، أي العلامات النّوعيّة**"[2] بمعنى تكون داخل شبكة رمزية كما يعتبر "بورس" الأحاسيس شكل من أشكال العلامة النّوعيّة.
- **العلامة المفردة** :وتعتبر علامة خاصّة وتتشكّل من خلال التّجسيد والحدوث الفعلي و"**السياقان الزّماني والمكاني هما المولدان للعلامة المفردة، فهذا الشيء المعلّق بهذه الطّريقة على**

---

[1] محمد الماكري : الشكل والخطاب ،ص47.

(2)سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، ش، س، بورس ص112 نقلا عن: Nicole Evraeat. Desmedt : de process interprétattif.p110.

[2] محمد الماكري : الشكل والخطاب ،ص47.

(2)سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، ش، س، بورس ص112 نقلا عن: Nicole Evraeat. Desmedt : de process interprétattif.p110.

**الحائط يشتغل كعلامة مفردة، وتلك الجملة التي ينطقها زوج أمام زوجته "أنت طالق" تشتغل كعلامة مفردة**"[1] والعلامات المفردة لا تتحقق إلا من خلال سياق معيّن.

- **العلامة المعيارية:** تعرّف العلامة المعيارية بأنّها :" **هيّ قانون يشتغل كعلامة، وهذا القانون هو في الأصل نتاج الإنسان، وكلّ علامة عرفيّة هيّ علامة معياريّة، وليس العكس، إنّ العلامة المعيارية ليست موضوعا خاصا ولكنها نوع عام يدل من خلال ما تم التعرف عليه.**"[2]

فالعلامة المعيارية تعتمد على كل مايقال في مقام وسيّاق معيّن وتقوم على تحقّق الكلمة في سيّاق محدّد لها، وهيّ تدلّ على الشّيء المتعارف عليه.

2- **الثلاثية الثانية:** تعتبر الثلاثية الثانية الأشهر على الإطلاق حتى أن من الباحثين من يعتقد بأنها الثلاثية الوحيدة، وقد تعلق الأمر بالأيقون أو الأمارة أو الرمز.

- **الأيقون:** وهو "**علامة تملك طابعا يجعل منها دالة حتى ولو غاب موضوعها، مثال ذلك خط بقلم الرصاص يمثل خطا هندسيا.**" [3]ويكون فيها الماثول والموضوع متطابقان فيصعب التمييز بينهما، وقد قسم "بورس"بين ثلاثة أنواع من الأيقونات تتمثل في:

- **الأيقون/الصورة:** وهي "**كل الصور التي تحيط بنا والتي نودعها نسخة منا تحيل عليه الصورة هو نفسه أداة التّمثيل.**"[4] بمعنى يقوم على التشابه بين الموضوع وما يمثله.

---

[1] سعيد بنكراد : ص115. نقلا عن: C.P.Peirce : Ecrits sur le signe.p138-139.

[2] المرجع نفسه،ص116، نقلا عن: C.P.Peirce :Ecrits sur le signe.p140.

[3] المرجع نفسه، ص117.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها، نقلا عن: Enrico Carontini : l'action du signe p42

- **الأيقون/الرسم البياني**: وهنا تكون "**العلاقة الأيقونية بين الماثول وموضوعه قائمة على وجود تناظر بين العلاقات التي تنظم عناصر الموضوع وعناصر الماثول، مثال ذلك الإحصائيات، وكذلك النماذج النظرية في العلوم الدقيقة.**"[1] ويختصّ هذا النوع من الأيقون بتنظيم عناصر الموضوع مع عناصر الماثول.
- **الأيقون/الإستعارة**: "**وتشير إلى الطابع التناظري القائم بين الماثول والموضوع من خلال الإحالة على عناصر مشتركة بين الأول والثاني، وقد يتعلق الأمر بالخصائص وقد يتعلق بالبنية.**"[2] وتقوم على التّشابه الذي يضفي على العلامة نوعا من التّماهي والتّعمية.
  - **الأمارة**: يعرف بورس الأمارة بأنها "**علامة أو تمثيل يميل على موضوعه لا من حيث وجود متشابه معه، ولا لأنه مرتبط بالخصائص العامة التي يملكها هذا الموضوع، ولكنه يقوم بذلك لأنه مرتبط ارتباطا ديناميا (بما في ذلك الارتباط الفضائي) مع الموضوع الفردي من جهة، ومع المعنى أو ذاكرة الشخص الذي يشتغل عنده هذا الموضوع كعلامة من جهة ثانية**"[3]

تنبني العلاقة في هذا النوع من العلامة على التجاور بمعنى المعنى يظهر من خلالها عن طريق التجاور.

  - **الرمز**: يعرفه بورس بقوله:" **فالرّمز يمكّن الإنسان من التخلص من التجربة والظرفية والمباشرة، كما يمكنه من التخلص من الكون المغلق للتناظرات، فمن خلال الرمز تتسرب ذاكرة**

[1] سعيد بنكراد : السيميائيات والتأويل، ص 42.

[2] المرجع نفسه، ص119، نقلا عن بورس المرجع السابق.

[3] المرجع نفسه، ص122، نقلا عن بورس، المرجع السابق، ص 141.

**الإنسان إلى اللغة، وعبره يدرج الإنسان رغبته ضمن أفق مشاريعه الخاصة.**"[1] الرمز يعمل على فتح الآفاق.

لننتقل إلى الثلاثية الثالثة وتتمثل في :

- **الخبر**: ويعرف بـ: "**إن الخبر هو علامة تشكّل في علاقتها بموضوعها علامة لإمكان نوعي، إننا ندركها باعتبارها تمثل هذا الشيء الممكن أو ذاك فقط وبإمكان الخبر أن يوفر معلومات ولكنه لا يؤول باعتباره يوفر معلومات**"[2] و يقتصر الخبر على ما تقدمه العلامة.
- **التصديق**: هو "**إن التصديق هو علامة تشكل في علاقتها بمؤوّلها علامة لوجود فعلي**(...) **إنها تستدعي بالضرورة خبرا كجزء منها لتؤول باعتبارها تشير إلى شيء ما**"[3] والتّصديق نستدعي وجود خبر كجزء منها.
- **الحجة**: "**إن الحجّة هي علامة تشكّل في علاقتها بمؤولها علامة قانون وبعبارة أخرى، فإن الخبر علامة تدرك باعتبارها تمثيلا لموضوعها من خلال طابعه المباشر، والتصديق هو علامة تدرك كتمثيل للموضوع من خلال وجود فعلي، والحجة علامة تدرك كتمثيل للموضوع من خلال طابعه كعلامة**(...) **إن الحجة هي ذلك الفعل الذهني الذي يحاول من خلاله الشخص الذي يحكم أن يقتنع بصحة قضية ما.**"[4]

فهذا النوع من العلامة يعمد إلى توضيح الموضوع وذلك بإقناع الشخص بصحّة قضية ما عن طريقها.

---

[1] سعيد بنكراد : السيميائيات والتأويل ، ص123، ينظر دولودال théorie et pratiques,

[2] المرجع نفسه، ص124.

[3] المرجع نفسه، ص119، نقلا عن بورس المرجع السابق.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فهذه العلامات هي جلّ ما تمخضت عنه نظرية "بورس"، فلكل خاصية تميزها عن غيرها، وقد وضعها "بورس "لمحاولة فهم معاني العلامات، حيث أنها تشكل جزءا لا يتجزأ من حياة الإنسان، وما يهمنا بالدراسة هي الثنائية الثانية، والمتمثلة في الرمز والأيقونة والأمارة من خلال محاولة رصد تجلياتها في ديوان شعري صوفي بعنوان "**معراج السّنونو**"لأحمد عبد الكريم.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على رصد العلامات في الديوان، حيث تفتح المجال واسعا على التعرف على المخفي أو غير الظاهر باعتبار الشعر الصوفي يميل إلى الترميز، والذي طالما رغب الإنسان الصوفي للوصول إليه تحقيقا للكمال "**عن طريق التماهي مع الكون، والحلول فيه؛ وينم هذا التصور عن بعد اجتماعي وصوفي "ثيولوجي" ثاو في سيميائيات بورس.**"[1] وهذا هو محط اهتمامنا ومجال دراستنا.

[1] احمد يوسف: السّيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف، الجزائر، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء للعلوم، بيروت، ط1، 1426هـ، 2005م، ص119.

**المبحث الثاني : العلامات والتأويل عند بورس.**

لقد قامت نظريّة"بورس" على العلامات حيث اعتبر العالم ككلّ مجموعة من العلامات، وأنّنا يمكننا أن نتواصل ونعيش عن طريق العلامات، وقد توسّع وتشعّب في تقسيمها، "**و يبقى أشهرها التّقسيم الثلاّثي للموضوع الذي يعد أكثر جدوى وفائدة من غيره في مجالات السّيميائية المتعددة**".[1]

وقد قسم العلامات إلى ثلاث ثلاثيات، فالثّلاثية الأولى تتعلّق باعتبار العلامة في ذاتها، أما الثّلاثية الثانية فتتعلق بعلاقة العلامة بالموضوع، وأما الثلاّثية الثالثة فترتبط بعلاقة العلامة بالمؤول، هذا الأخير يعتبر العنصر الحاسم في وجود الدّلالة وتداولها، من خلال الإحالات المتعدّدة التي يحيل إليها، والمؤوّل هو" **المصفاة التي يتم من خلالها تسريب الصّور المتنوعة التي تتزيي بها الموجودات الواقعيّة منها والمتخيلة أو القابلة للتخييل أو غير قابلة للتّخييل.**"[2] فهو ما يدل على المعنى من خلال الإحالات، وهذا التصور الذي يحاط به المؤول في إنتاج الدّلالة يدفعنا للحديث عن التّأويل وهو "**علاقة الدّلائل بالنّظر إلى مؤوّلاتها**"[3] كما يعرفه عبد الله برمي بقوله:" **التّأويل هو أصل القراءات، وسبب رئيس في إعطاء الواقعة كافة تحققاتها**"[4] معنى ذلك أنه بالاعتماد على التّأويل يمكن الوصول إلى المعنى الخفيّ للنّصوص، أو اكتشاف العلاقات الخفيةّ، وأي قراءة هي تأويل فلا ينطلق القارئ من فراغ وإنما ينطلق من مرجعيّة معينة فتكون القراءة مختلفة ومتعدّدة بتعدّد القرّاء وتأويلاتهم.

---

[1] هيام عبد الكريم عبد المجيد علي إشراف(وليد سيف)الأستاذ المشرف المشارك سمير ستيتية دور السيميائية اللغوية في تأويل النصوص السنوية –شعر البردوني نموذجا– الرسالة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستر في اللغة العربية وادابها كلية الدراسات العليا. الجامعة الأردنية،2001.

[2] سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل،ص131

[3] حنون مبارك:دروس في السيميائيات، دار طوبقال للنشر،المغرب،ط1987،1م، ص82

[4] عبد الله برمي:السيرورة التأويلية في هرمينوسيا هانس جورج غادا ميروبول ريكور دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2010 ص18.

لم يكن أول ظهور للتأويل مع "بورس "بل كان قديم الظهور حيث نشأ التأويل في الثقافة الغربية مع النص الديني " **فمصطلح الهيرمونطيقا التأويل في الثقافة الغربية مع النص الديني " فمصطلح الهيرمونوطيقا Herméneutiques في أصوله البعيدة مصطلح مدرسي لاهوتي، كان يدل على ذلك العلم المنهجي الذي يهدف إلى تفسير نصوص الكتاب المقدس التي تتطلب فهما والتي يشعر بها المتلقي لذلك باغتراب إزاء معناها**"[1] بمعنى أن الوظيفة الأساسية للتأويل أو الهيرمينوطيقا هي شرح الكتاب المقدس وتسيير فهمه من طرف المتلقي وإزالة الإبهام الذي يعتريه، وغير بعيد عن هذا المعنى يقول محمد كعوان:" **كان التأويل سابقا يعني بتفسير النصوص المقدسة في علم اللاّهوت المسيحي حين يبين أوغسطين Augustin أن الفكر ينتقل من الدّلالة الجزئية والأخلاقية إلى المعنى الرّوحي، أي محاولة العودة بالنّصوص إلى المصادر الأصلية والبدايات الأولى قصد إعطائها تأويلا صحيحا، واستخلاص المعاني التي تنطوي عنها.**"[2]

وقد نشأ التّأويل في كنف النّصوص الدينية وكان خادما لها، يزيل الغموض الذي يعتريها، فيفسر ويفكك الدّلالات الجزئية والأخلاقية ليصبغها بصبغة روحيّة قصد تأويلها وتسهيلها على الناس، وذلك باستخلاص المعاني التي تحتويها.

ونجد أن هناك شبه إجماع بين الباحثين على أنّ التأّويل نشأ في كنف النّص الدّيني الغربي حيث كانت النّشأة الأولى له، وأول ظهور مع النّص الدّيني الغربي فقد"**كان هو الأرضية التي نما فيها التأويل وترعرع وقد غذّى فهم النّص الدّيني مسألة الوقوف على المعنى الماهوي**" [3]هذا بالنسبة للتأويل عند الغرب.

---

[1] سعيد توفيق: في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1423هـ، 2002م،ص123.

[2] محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، ص237

[3] محمد بوعزة: استراتيجية التأويل، ص68

أما عند العرب فقد ارتبط بمعرفة المتشابه من القران الكريم حيث تقول آمنة بلعلى "**و انشغل العرب بالتأويل باعتباره وسيلة للكشف عن المعاني وتأويل المتشابه من القران الكريم خصوصا**"[1] حيث يعمدون إلى فهم النص الديني وذلك بإعمال التأويل لمعرفة المتشابه منه، وقد ورد ذكر مصطلح التأويل في القران الكريم في قوله تعالى " **هل ينظرون إلاّ تأويله يوم يأتي تأويله يقول الذيّن نسوه من قبل قد جاءت رسل ربنا بالحق**" [2]

ونلحظ من خلال ما سبق أن كلا من الغرب والعرب قد استخدم التأويل لفهم النّص الديّني فكل استخدمه حسب غرضه.

أما التّأويل من وجهة نظر" بورس" فهو " **ليس ثيمة وليس حكما مسبقا على المعنى،بل هو تصور أولي وحدسي للمعنى، إنه يمثل عند القارئ الأشكال الأولى لمقاربة المعنى، وفق خطاطة يتبناها هذا القارئ ويباشر وفقها عمليات التأويل اللاحقة** "[3]

فهو المعنى الأوّل أو الشّكل الأول لمقاربة المعنى، ينطلق من خلاله قارئ التأويل لما بعدها "**كما أن النّصوص تحتمل كل تأويل**"[4] بمعنى تتعدد فيها الدّلالات بتعدد القراءات أو التأويلات.

كما أن "**التأويل يضفي على سيرورة الدلالات المفتوحة خصيصة الضرورة فهناك من الوقائع التي لا تستمد وجودها إلا من نشاط التأويل الذي يمتلك القدرة على إنتاج المعنى بفعل قوة الاستدلال**"[5] فالدّلالات المفتوحة تستدعي التّأويل بحيث تعزي القارئ بتعدد تأويلاتها وإحالتها على المعنى وإنتاجه.

---

[1] امنة بلعلى: خطاب الأنساق، ص33.

[2] سورة الأعراف (الآية 53).

[3] سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، ص188، نقلا عن بورس ص 64.

[4] أمبتر تو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر، سعيد بنكراد المركز الثقافي العربي، ط2، 2004، ص117.

[5] أحمد يوسف: السيميائيات الواصفة، ص151.

وقد اعتمد "بورس" التأويل الظاهراتي لأن منطلقه أصلا ظاهراتي ويقوم التّأويل الظّاهراتي على إعطاء قدر كبير من الاهتمام بالتأويل فيقول:" **حيث اقترحت ثلاثة موضوعات يمكننا من خلالها التصوف وتأويل رموزه وكراماته وهي:**

1. **الدلالة أعم مقولات الوصف الفينومينولوجي.**
2. **الذات حاملة للدلالة.**
3. **الإحالة هي الفعل الفلسفي الذي يجعل ولادة كائن ما من اجل الدلالة ممكنا.**"[1]

فاعتمد التأويل الظاهراتي على الفلسفة الظاهراتية أو كما تسمى الفينومينولوجيا-و هي أهم فلسفة حديثة اهتمت بالتأويل كما قال "بورس "بفكرة "السيميوزيس اللامتناهية."

ودافع عنها فاعتبر"**العلامة شيء يحدد شيئا آخر (مؤوله) لكي يحيل على موضوع ما، ويقوم المؤول من جهته بالإحالة على الموضوع بنفس طريقة الإحالة الأولى، وهكذا سيصبح المؤول وعلامة إلى مالا نهاية، وإذا توقفت سلسلة المؤولات هاته عند حد بعينه، فلن تصل العلامة حالتها المثلى**"[2] فالسيميوز بطبيعتها اللامتناهية تقود المؤول إلى ترجمة علامة بعلامة أخرى في حالة متسلسلة فتتولد مؤولات ودلالات عديدة وهي ما تعطي سيرورة تلغي تماما مقولة المرجع "**لكي نستحضر نص الثقافة الذي يعد العنصر الوحيد الذي يمكننا من إرساء نقطة نهائية ضمن تدفق دلالي لا ينتهي نظريا عند حد بعينه**"[3] فالتّدفق الدّلالي يؤدي إلى

---

[1] محمد كعوان: التأويل وخطاب الرّمز،ص233، 234.

[2] أمبيرتو إيكو :التّأويل بين السيميائيات والتفكيكيّة، ص128،نقلا عن (c.p.2.303)

[3] سعيد بنكراد:السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها،ص36، 37.

إحالات متعددة " **ففي كل عملية إحالة نكون في واقع الأمر ندشن لبدايات سيرورة تأويلية جديدة، فالعلامة هي مستودع لعدد هائل من وحدات الثقافية القابلة للتحقق ضمن سياقات متنوعة.**"[1]

بمعنى أن العلامة هي مستودع زاخر بالوحدات الثقافية ذات الإحالات اللامتناهية ضمن سيرورة تأويلية.

والسّيميوزيس اللاّمتناهية تدعوا إلى قراءة حرة يقوم من خلالها القراء أو المؤولون بنخل النصوص إلى الشكل الذي يرضي ميولاتهم ونواياهم، والسيميوزس في نظر "بورس" في نظر "بورس" هي "**سيرورة يشتغل من خلال شيء ما كعلامة**"[2]

ومن التقسيمات التي فرضها "بورس" في نظريته أنّه قسم الماثول إلى ثلاثة أنواع وتتمثل هذه الأنواع في المقام الأول ويتكون وفق سيرورة تدليلية المقولات الثّلاث وتتمثل في:

1.**المؤول المباشر**: هو المنوط بتحديد المعطيات الدّلالية الأوليّة للعلامة.

**2.المؤول الديناميكي**: يتجاوز تقريريّة المؤوّل المباشر إلى التّأويل فهو يدخل العلامة في سيرورة تدليلية غير منتهية.

فالعلامة الواحدة تقبل أكثر من قراءة أو أكثر من تأويل، والنتيجة أننا أمام سيميوزيسيّة لا متناهية وهي التي يحتاجها المحلّل السيميائي للنصوص الأدبية في تأويله للعلامات النصيّة.

**3.المؤول النهائي: هو "المنوط بإيقاف سيرورة المؤوّل الديّناميكي عند دلالة**"[3]

---

[1] المرجع نفسه :الصفحة نفسها.

[2] أمبيرتو إيكو :المرجع السابق، ص138.

[3] سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها،ص106.

فيعتبر المؤوّل المباشر هو المولّد للمعنى الأولي حيث يستشفه من خلال المعطيات الدّلالية الأولي للعلامة ويمكن التّعرف عليه من خلال معرفة معنى العلامة، أما المؤول الدينامي أو الديناميكي: فهو [1]يفتح باب الاحتمالات، حيث يدخل العلامة في سيرورة تدليلية غير منتهية، وهي الأنسب في تحليل النّصوص الأدبيّة لاحتوائها على العلامات النّصية المناسبة وهو يؤسس على أنقاض المؤول المباشر ولا يمكن أن يوجد إلا من خلال الأول، ليأتي المؤوّل النّهائي وهو المسؤول عن إيقاف الاحتمالات والحد من سيرورة المؤوّل الدّيناميكي،"**وهو الذّي يدخل في سيّاق معرفتنا بالواقع ويضفي على العلامة معانيها، أما المؤوّل النّهائي فهو الذّي يعمل على مقاربة النّص والكشف عن رموزه الباطنيّة** " ويعتبر هذا الأفق شكلا نهائيا تستقر عنده السيرورة التأويلية.

ويتعلق الأمر بما يسميه "بورس" بالعادة "**فالعادة تجمّد إن العادة تشلّ السّيرورة السّيميائية، فهي عالم "الأفكار الجاهزة" ولكن العادة هي وليدة علامات سابقة، ولهذا فإن العلامات هي التي تؤدي إلى تدعيم أو تغيير العادات**"[2].

والنّهائية لا تعتبر مضمونا زمنيا يتحدد داخله المؤوّل النّهائي باعتباره مصدرا لانتاج دلالات لا سلطة للزّمان عليها، والنّهائية هنا تتعلّق ببداية ونهاية مسار تدليلي ما، وتساهم من عبء المتسيّب واللاّمحدود واللاّقار من خلال الاعتماد على موقف دلالي بعينه.

ويرجع الفضل في الحد من الدّلالات النّهائية إلى العلامة وما تنضوي عليه من مادة للتأّويل، هذا الأخير يفترض وجود ذات خاصة تتكفل بانجازه، وهذا من مادة للتأويل، والتأويل يفترض وجود ذات خاصة تتكفل

[1] عبد القادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات للدراسات والنشر، ط1، 2012م، ص163.

[2] سعيد بنكراد: المزجع السابق، الصفحة نفسها.

بإنجازه، وهذا ما يعني استحضار مخزون ثقافي آخر للقارئ وتؤول على هذا الأساس وانطلاقا منه فإنّ النّصوص الفنية عادة ما لا تتحدد باعتبارها حاملة لهذه السّيرورة التأويلية.

وتشتغل باعتبارها نصا وذاكرة مفتوحة على آفاق متعدّدة لا يحيّنها، إلا القارئ الذي يدرج معطيات النّص ضمن مسارات تأويلية هي من انتقائه وافتراضاته، فالقارئ حينما يؤول نصا ما فهو ينطلق من خلفيّته الثقافيّة ومخزونه الثّقافي.

وقد فتح هذا التّصور الدّينامي آفاقا جديدة أمام السيميائيات حيث جعل التأويل يقف على عدة احتمالات، وبهذا تخرج العلامة من مجرد أداة للتعيين إلى نظرية تأويلية قائمة بذاتها، فـ"بورس" قد أسّس نظرية على أساس سيميوطيقي تأويلي.

لقد لاقت آراء "بورس" استحسانا حتى وإن كان في فترة متأخرة فمن المعروف أن نظرية "بورس" في العلامات لم تلق رواجا في وقتها، إلا أنها وبعد وفاته لقت استحسانا وقبولا من طرف الباحثين، فقد وظّفها لدراسة التّجربة الإنسانية ككلّ كيف لا والإنسان يتعامل بالعلامات حيث تشتغل بكافة أبعادها "**كمهد للعلامات، لحياتها ولنموها ولموتها أيضا، فلا شيء يفلت من سلطان العلامة ولا شيء تشغل خارج نسق يحدد له سمكه وطرق إنتاجه لمعانيه، ولا وجود لشيء يخلق حرا طليقا لا تحكمه حدود ولا يحد من نزواته نسق.**"[1] فبورس قد سلط الضوء على العلامة التي تعنى بدراسة التجربة الإنسانية بشتى مراحلها، وجعل منها مهدا للعلامات، ويتعدى ذلك بأن يعتبر العلامة هي" **الوجه الآخر لآليات الإدراك، لذا يمكن تصور**

[1] سعيد بنكراد: المرجع السابق، ص91.

**سيميائيات مفصولة عن عملية إدراك الذات وإدراك الآخر**."[1] فسيميائيات بورس ونظرته للعلامة هي شاملة لإدراك الذات من خلال العلامات والآخر أيضا يكون إدراكه بمعرفة العلامات.

فنجد لنظرية بورس أتباعا ومتأثرين بهم وعلى رأسهم"أمبرتو إيكو" قد أخد بسيميائية شارل ساندرس بورس أو بالأحرى سيميوطيقية بورس والتي "**تدرس كل الأنساق الدالة بما فيها العلوم كلها أي النشاط الرمزي الإنساني الأكثر تعقيدا**."[2]

وهذا ما جعل" إيكو" يتأثر بسيميائية "بورس" والتّأويل حيث حدد موقفه من طبيعة التأويل، في إستراتيجية "إيكو" "**هو موقف فلسفي من العالم ومن مفهوم الحقيقة، يلح على ضرورة تحديد المعايير والقواعد لرسم الحدود والخرائط بين أثاث العالم.**" [3]

فالتأويل عنده عبارة عن وسيلة لرصد وتحديد المعايير والقواعد للتّعرف على العالم بما فيه، ومن أوجه تأثر "أمبيرتو إيكو" بسميوطيقا "بورس" استخدامه لمصطلح السيرورة المعنى الذي جاء به "بورس "حيث قال: " **سيرورة المعنى غير المحدودة ليتحدث عن الطريقة التي تؤدي فيها ذلك إلى تتابع التأويلات في تسلسل يمكن أن يكون إلى مالانهاية.**" [4] لأنه رصد الطريقة التي تتابع فيها التّأويلات على شكل سلسلة لا متناهيّة لكنه أسس لمفهوم آخر يتمثل في الاقتصاد أو بالأحرى معايير الاقتصاد، من خلال توليد الدلالة الآليّة للنص، "**هذا الأخير يقتضي النظر إليه على أنه وسيط لتأويلاته الخاصة، وتعود هذه القواعد إلى ما أسماه إيكو**

---

[1] سعيد بنكراد : السيميائيات والتأويل، ص 91..

[2] مارسيلو باسكال: الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر.حميد لحميداني وآخرون، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، د، ط، 1987 م، ص9.

[3] محمد بوعزة: استراتيجية التأويل، ص72.

[4] دانيال تشاندلز: أسس السيميائية، تر.طلال وهبة، مراجعة ميشال زكريا، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2008م، ص72.73.

**بمعايير الاقتصاد خاصة الاقتصاد التناظري بوصفه سلسلة متتالية ومتصلة من المقولات الدلالية، الهادفة إلى قراءة النص قراءة منسجمة."**[1]

ويعد معيار القصدية إستراتيجية سيميائية بانية للمسير التأويلي، وتنطلق من قارئ نموذجي تتطابق تأويلاته من إستراتيجية النص بمعنى أن النص هو عبارة عن معايير تفرض شروط قراءته وتأويله، وهذا خارج عن نطاق التأويل أصلا، لأصبح التأويل مجرد إعادة قراءة النص أو بالأحرى كتابته كتابة ثانية.

كما يفصل" إيكو "أيضا " **بين التّأويل والاستعمال من جهة، وبين التأويل اللامتناهي المركز على المبادرة الحرة والمطلقة للمؤول، والتأويل الذي يدخل في الحسبان الاستراتيجيات النصية المتعاضدة التي تعتمد على مشاركة القارئ النموذجي من جهة أخرى."**[2] يتبين كيفية إنتاج معنى نصا ما، وأن قراءة هذا النص ترسم مسارا واضحا لسيرورته التكوينية والتأويلية.

إن هذا الطرح يجعل "أمبيرتو إيكو" يرفض ويشيح بوجهه عن القول بالتأويل اللاّمتناهي، الذي يرتكز على المبادرة الحرة والمطلقة للمؤوّل، والتّأويل هو التفعيل الدّلالي لما يود النص أن يقوله، وأن النّص مفتوح، وتأويل النص لا يكون في الانفتاح إنما الهدف هو تحديد شكل الانفتاح وبنيته.

---

[1] عبد الله بريمي: السيرورة التأويلية في هرمينوسيا هانس جورج غادا ميروبول ريكور.ص65.

[2] المرجع نفسه، ص66.

# الفصل الثّاني

# عرض مفاهيمي

# حول التّصوف والشّعر

# الصّوفي

## المبحث الأول: ماهية التصوف.

### أولا – تعريف التصوف

قبل الولوج في أي بحث أكاديمي وخوض غماره لابدّ من الوقوف عند الحدود اللّغوية، ممّا يعين على فهم المصطلحات، ومن ثمّ وجب تقصّي الدّلالة المعجمية لمصطلح " التصوف ".

**أ – لغة:**

لقد كان هناك شبه إجماع بين واضعي المعاجم العربية على مادة ( صَوَفَ ) فاعتبروها أصلاً واحدًا، حيث ورد في لسان العرب لابن منظور" **صَوَفَ: الصُّوف للضّأن وما أشبهه** "[1]

وقد ورد أيضا " **الصّوف المعروف** (....) **وكبش أصوف وصَوِفٌ وصائف، وصافٍ كل هذا أن يكون كثير الصوف** "[2].

كما جاء في معجم اللّغة العربية:"**صَّوّف النّباتُ: ظهر عليه ما يشبه الصوف، وفلانا:جعله من الصّوفية(تصوّف) فلان:صار من الصوفية** ». [3]

فالدّلالة المعجميّة وفق ما تمليه المعاجم اللّغوية القديمة والحديثة لا تكاد تخرج من التزيّي بالصوف.

---

(1)- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري دار صادر،بيروت، لبنان، ط 6، ج7،2008م، ص 307.

(2)- أبو الحسن بن فارس بن زكريا الرازي )ت 395هـ(،وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط 2، ج2، 1429،2008م، ص 27

3-إبراهيم مصطفى، أحسن الزيّات، وحامد عبد القادر، ومحمد علي النّجار :معجم اللغة العربية –المعجم الوسيط-المكتبة الإسلامية للطّباعة والنشر والتوزيع، استانبول، تركيا، د،ط، ج1،د،س.

وقد حافظ هذا المصطلح على مدلوله اللّغوي والمعجمي بالرّغم من المستجدات المحدثة الّتي صرفته نحو مدلولات أخرى لا عهد له بها، وقد اختلفت الآراء وتضاربت حول أصل تسميّة الصّوفية بين الدّارسين والباحثين وما من رأي إلاّ ويرتكز على أساس معلوم، وأنّ قضيّة التّسميّة هي أوّل مشكلة تصادف الباحث في مجال التصوّف ليسلك القول في نسبة التسميّة بعد ذلك إلى عدّة منعطفات أساسيّة.

**1-فئة قالت بدلالة النسبة صوفية على اسم الطائفة:**

بالرّغم من وفرة المصادر والمراجع الّتي أُلِّفت ومازالت تتحدّث عن التصوف سواء من ناحية المعنى أم المبنى،فلا نكاد نلمس أي إجماع أو اتفاق بين الدّارسين القدامى والمحدثين على أصل التّسميّة ولعلّ أكثر الأقوال انتشارًا وذيوعًا عند الباحثين هو:

**أ- نسبة الاشتقاق إلى الصّوف:**

وهذه الطّائفة تقول بنسبة التسميّة التي تعود إلى اللّباس الذي يرتديه المتصوّفة والزّهاد ألا وهو "الصوف" "**فالصّوفي هو الذي يرتدي غليظ الصّوف**"[1] وذلك تخليا عن متاع الدّنيا والزّهد في اللّباس حتى يتعوّد الجسم على الغلظة،وحرمانه من ناعم الملبس حتى تذعن النّفس وتصبح مطواعة ليّنة هيّنة "**فاتّخاذ الصّوف لباسًا من جماعات المتصوّفة الأوائل وأعلامها يأتي ضمن الإقتداء بالأنبياء في زهدهم وتواضعهم وهو يحمل معنىً ضمنيًّا،في الوقت نفسه،فيعبّر عن حالة الرّفض والاستهجان لما انكبّ عليه رجالات الدولة الإسلامية**"[2]

(1)- إميل ناصف: أروع ما قيل في الزّهد والتّصوف: دار الجيل بيروت.د.ط.د،س.ص 97.

(2)- المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

هنا يقوم المتصوّفة بمعارضة لباس رجالات الدولة الإسلامية وخاصة العباسيّة منها حيث انتشرت حياة البذخ بين الحكّام حتى وصلت إلى الرعايا فانتشر فيها الحِرُّ والحرير فاتخذ المتصوّفة منهم مكانا قصيًّا وعارضوهم في اللّباس فاتخذوا الصّوف ملبسا لهم وزهدوا فيما سواه من اللّباس.

ب- **نسبة التسميّة إلى الصُّفَّةِ** :

والصّفة : "**هي السّقيفة التي يأوي إليها الفقراء المتعبّدون خارج مسجد المدينة**"[1]

فنَسبت هذه الطائفة التّسميّة إلى مكان السّكن الّذي هو الصُّفَّةُ وهي مكان جعله الرّسول صلّى الله عليه وسلّم قرب المسجد النبوي في المدينة يأوي إليها الفقراء والمتعبدون.

ج- **نسبة الاشتقاق إلى الصّفاء** :وذلك "**لأنّ أربابه عرفوا بصفاء القلب والتّخلّي عن السّعادة الدّنيوية طمعا بالإتّحاد الكامل مع الله**"[2]

وقد ارتبطت هذه التسميّة ببواطن المتصوّفة ودواخلهم،حيث يشاع عنهم صفاء القلب ونقاء السريرة.

**2/فئة قالت بدلالة النسبة إلى "صوفيا"**

تذهب طائفة أخرى من الباحثين عن أصل تسميّة "التصوّف" إلى أبعد ممّا قيل سابقا،حيث نسبت التسمية" **إلى الكلمة اليونانية الأصل "صوفيا" " sophos" اليونانية وتعني الحكيم،ومع هذا التفسير الأخير لم يلق رواجًا لدى المستشرقين**"[3] فهذا التّعريف أو بالأحرى نسبة أصل كلمة "التصوّف" إلى الأصل اليوناني كان فيه بعض الشّطط والخروج عن المعقول وخصوصًا لدى المستشرقين والباحثين.

(1)- محمد علي كندي:في لغة القصيدة الصّوفية،دار الكتاب الجديد،د،ب،ط1، 2010م، ص47.

(2)- إميل ناصف:أروع ما قيل في الزهد والتصوّف،ص97

(3)- المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

ويلخّص عبد المنعم خفاجي جلّ اشتقاق كلمة "تصوّف" في[1]:

1-**أنّها مأخوذة من كلمة (سوفيا) اليونانية بمعنى الحكمة،وهو رأي كثير من المستشرقين وهم لادليل لهم عليه.**

2-**قيل أنها نسبت إلى رجل جاهلي زاهد اسمه صوفة،ومن هنا قيل إنّ التّصوف كان معروفا في الجاهلية.**

**3- قيل أنّها مأخوذة من الصّف، لأنهم في الصّف الأوّل بقلوبهم الحاضرة مع الله.**

ويرجّح أغلب الباحثين بأن أصل التسميّة يعود على لباس الصّوف "فيقال **تصوّف إذا لبس الصّوف،كما يقال تقمّص إذا لبس القميص**"[2]

**ب- اصطلاحا:**

هذا فيما يخصّ أصل التّسميّة،أما التّصوف كمفهوم فقد جرى عليه ما جرى على أصل التّسميّة حيث اختلف الدّارسون والباحثون حوله فكل قال بقول وعرّف بتعريف،فعرّف على أنّه: "**مجموعة المبادىء التي يعتقدها المتصوفة والآداب التي ويتأدبون بها في مجتمعاتهم وخلواتهم**"[3]

فقصد به أصحاب الجانب السّلوكي للمتصوّفة والظاهري لهم وتفرّدهم عن باقي أفراد مجتمعهم.

(1)- عبد المنعم خفاجي:التصوف في الإسلام وأعلامه،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، د،ط،2001،ص8،ص9.

(2)- ماسينون ومصطفى عبد الرزاق:التصوف،تر:إبراهيم خو رشيد وآخرون دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة،ط1984،1،ص62.

(3)- إبراهيم مصطفى،أحمد حسن الزيات،وحامد عبد القادر،ومحمد النجار:معجم اللغة العربية-المعجم الوسيط، ص529.

وعرّف كذلك على أنّه :"**طريقة سلوكيّة قوامها التقشف والتّحلي بالفضائل لتزكوا النفس وتسمو الرّوح**"[1] وهنا دعوة إلى تزكيّة النّفس والترفّع بها عن كل ما من شأنه أن يلقي بها في غيابات المعاصي،وحبّ الدّنيا والتعلّق بها.

كما يعرّفه القشيري بقوله:"**هو أن يميتك الحق عنك ويحييك عنه**"[2]

ومعناه أن تميت في نفسك حبّ الدنيا الفانية فتزهد فيها وترغب في فيما عند الله تعالى.

ويعرّفه ابن خلدون فيقول إنه: "**إنه العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى والإعراض عن زخرف الدّنيا وزينتها،والزّهد فيما يقبل عليه الجمهور من مال وجاه،والإنفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة**"[3]

وهذا يعني التّرفع عن كل الصّفات البشرية وذلك بإخماد أهواء النّفس ورغباتها خوفا ومحبّة لله،ومحاولة الرّقي بالنّفس إلى أعلى مراتبها، والسّمو بالرّوح عمّا يعكّر صفوها.

فجلّ التّعريفات إن لم نقل كلّها تصبّ في مصبّ واحد، وتلتقي في أنّ التصوّف هو تجرّد من الدنيا،وهو أن يخلع المتصوّف الدّنيا وينتزعها من سويداء قلبه ليملأه حبّا في الله،ورغبة فيما عنده ورهبة منه،وأنّ منطلقه الأساس هو الدّين الإسلامي خصوصا ما تعلّق بالتصوّف الإسلامي و بالأخص وهو سمو بالرّوح وعمل بالجوارح أو بالأحرى أن يطلّق الدنيا بما حملت ويرغب حدّ الهُيام في الآخرة ونعيمها وما يخصّنا بالبحث من التصوّف هو شقّه الإبداعي وخصوصًا ما تعلّق بالشعر منه.

(1)-إبراهيم مصطفى،أحمد حسن الزيات،وحامد عبد القادر،ومحمد النجار:معجم اللغة العربية-المعجم الوسيط، ص 529.

(2)- أبو القاسم بن هوازن القشيري :الرسالة القشيرية في علم التصوف،دار الكتب العربي،بيروت،د،ط،ص280.

(3)- عبد الرحمان بن خلدون:المقدمة،دار الجوزي، القاهرة،ط1 ،2010م،ص403. 404.

**ثانيا– أقسام التصوف:**

للتصوف كغيره من المعارف المتأصّلة والّتي لها جذور يثبتها في تاريخ الإنسانية، هذه المعارف لها أقسام تبيّن أنواعها وتفرّعاتها، وما يغلب ويرجّح من طرف الباحثين والدّارسين في هذا المجال هو أن أبرز أقسامه هما : التصوف السّني أو المذهبي والتصوف الفلسفي فهما الشقان البارزان في التصوف الإسلامي، أو التصوّف الذي شاع وذاع في بلاد المسلمين أول الأمر والجزائر ليست بمعزل عن السّياق الحضاري والثقافي الذي عاشته بقيّة الدّول العربية والإسلامية،فقد انتشر التصوف بنوعيه نتيجة ظروف حضاريّة وتاريخيّة مشابهة فهي الدّين الإسلامي وحاجة الإنسان الروحيّة ورغبته في الكمال وتزكية النّفس أما الظروف التاريخيّة فهي تعرّض الجزائر لاستعمارات متتالية.

وممّا لا يخفى على أحد ما كانت تقوم عليه السياسات الاستعمارية من قهر وعدوان على الشّعب الأعزل، فيزهد النّاس في تحقيق العدالة في الأرض ليفوّضوا أمرهم إلى الله تعالى، فيتقرّبون إليه رغبة ورهبة وهذه هي أولى بوادر التصوف.

وقد اختلفت الآراء وتضاربت حول منابع التصوّف من حيث أصالتها في الإسلام،فقسمه الباحثون إلى قسمين هما:

**– التصوّف السّني أو المذهبي**: وقد اعتبره الباحثون امتدادا لتعاليم الإسلام، ولتعاليم القرآن الكريم، وتطبيقا لسنّة الرسول صلى الله عليه وسلم، فقد كان كنتيجة حتمية للتأثر بتعاليم الدّين الإسلامي ومصادره المتمثلة في:

– **القرآن الكريم**: وهو المصدر الأول والأساسي للعقيدة الإسلامية إذ نجد بين دفتي المصحف الشريف الكثير من الآيات الكريمة التي تدعو إلى ترك ملذّات الدّنيا، والزّهد فيها والاهتمام بالآخرة لأنها خير وأبقى فيقول تعالى" **يا أيها الذّين آمنوا لا تلهكم أموالكم ولا أولادكم عن ذكر الله، ومن يفعل ذلك فأولئك هم الفاسدون**"(1)

كما يحبّب في الذّكر والتسبيح والتقرّب إليه بها فيقول تعالى: "**واذكر ربّك كثيرا وسبّح بالعشيّ والإبكار**"(2)

-كل هذه التّعاليم وغيرها اتّخذها المتصوفون طرائق وبنوا عليها مذاهبهم والمتمثلة أساسًا في الحلول ووحدة الوجود، والحبّ الإلهي في قوله تعالى: " **فسوف يأتي الله بقوم يحبّهم ويحبونه**"(3)

– **السّنة النّبوية**: لقد كانت السّيرة العطرة للرسول محمد صلى الله عليه وسلم خير تجسيد لتعاليم القرآن الكريم فقد كان خلقه القرآن، كما اتّصف بالزّهد، والميل إلى العبادة وإيثار الآخرة على الحياة الدّنيا، فقد كان مثلا يحتذى به.

**التّصوّف الفلسفي**: نتج هذا القسم أو النوع من التّصوف عن احتكاك المسلمين بغيرهم، فكان أول الأمر تصوفا إسلاميا إلا أنّه ما لبث أن جعل لنفسه طريقة في المعرفة الصوفية تسمى بالعرفان وهي وليدة فلسفات دينيّة المرجع تعزى جميعها إلى تدخل العامل الأجنبي في الحياة الروحية العربية كما تدخل في باقي مناحي الحياة، كما أن الدّاخلين في الإسلام من غير العرب حملوا معهم أفكارهم فامتزجت وتخمّرت لتعطي هذا الصّنف من

(1)- سورة المنافقون الآية (09).

(2)- سورة آل عمران الآية (41).

(3)- سورة المائدة الآية 54.

التّصوف،وكذلك تطوّر الحياة العربية وتعقّدها واقترانها بالفلسفة، فدخلت هذا النوع على مستوى العبارات، والأفكار فنتج عنها: فكرة "الوحدة " وحدة الوجود ووحدة الأديان، ووحدة الشّهود التي نادى بها "ابن عربي،"ومبدأ الإتحاد والحلول الذي تمثله الحلاّج.

**المبحث الثاني: الشعر الصّوفي الجزائري القديم.**

**أولا– القديم**

ممّا لاشكّ فيه أن الجزائر كغيرها من الأقطار عرفت "التصوف" بنوعيه:الفلسفي والسّني،ولكن يكمن الإشكال في قلة المادّة المعرفيّة اللاّزمة لتوضيح ذلك وتقريره،وذلك لقلّة إن لم نقل ندرة المصادر التي تميط اللّثام عن تراثنا المغمور في فترة من تاريخنا القديم، ولا يتعلّق الأمر بمصادر التّصوف في الجزائر فقط بل يتعدّى ذلك إلى المغاربي، وذلك للظروف والمحطّات التاريخيّة المظلمة التي عاشها هذا القطر العربي،حيث كان يرزح تحت نير الاستعمار من جهة،ولا يخفى على أحد السياسات المتّبعة من طرف المستعمر والمتمثّلة أساسًا في طمس معالم الهويّة الوطنيّة والوقوف دون قيام أي نهضة ومحاربة اللّغة والحيلولة دون تدوين أيّ نتاج سواء أتعلّق الأمر بالإنتاج الفكري أو الأدبي أو غيره،بالإضافة إلى كون التّصوف مغمورًا حتى من طرف المدوّنين أنفسهم حيث يتعلّق الأمر بهذا الفكر الذي لاقى بعض أتباعه مصرعهم لا لشيء إلا لسوء فهم ناتج عمّا قالوه بالإضافة إلى دخول من لا شأن لهم به تحت عباءته مما زاد الطين بلّة فبقي هذا التراث حبيس الزّوايا ورهين الطرقيّة.

ونجد بالرغم من كل هذا بعض المعارف المتعلّقة بأشعار المتصوفة القدامى،وبعض سيرهم وشيئا من أخبارهم مترامية في بطون بعض الدّراسات والمصادر بوجه عام ودون تحديد لقطر معيّن ويتعلّق الأمر بالكتب الثلاثة: **"التصوف إلى رجال التّصوف" لأبي العبّاس أحمد بن أحمد الغبريني، وكتاب "التشوف إلى رجال التصوف"**

**لأبي يعقوب يوسف بن يحي النادلي المعروف بأبي الزّيّات،وكذلك كتاب" البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان"لابن مريم التلمساني"**[1]

كلّ هؤلاء الأعلام كان لهم دور الرّيادة في انتشار التصوّف فكرًا وشعرًا في الجزائر وخارجها، حيث ذاع صيتهم وانتشر وكان لهم التّأثير حتّى في الدول العربية الأخرى.

**1-وحدة الوجود :**

تعدّدت موضوعات التّصوف وقضاياه،فنجد أصحابه يتّجهون فيه اتجاهات شتّى فنجد :"**أبو مدين التلمساني"يعتمد ويقول"بوحدة الوجود"،فقد ذُكر"بأنّ ابن عربي" كان يقول بأن شيخه أبا مدين قال بوحدة الوجود،وعدّ نفسه-كما سبق الذّكر-تلميذ "أبي مدين"في هذه الفكرة وفي غيرها من الآراء الفلسفية"**[2]

وقد نظم أبو مدين التلمساني ونسج أشعارا عديدة في وحدة الوجود ومنها ما نصّه:

**أ اللهَ قُــلْ وذَرِ الوجــود ومــا حــوى إن كنــت مرتــادًا بلــوغ كمــالِ**

**فالكــــل دون الله إن حقّقتــــه عــدم إلــى التفصــيل والإجمــالِ**

**واعلــم بأنّــك والعــوالم كلّهــا لــولاه فــي مَحْــوِ وفــي اضــمحلالِ**

**مــن لا وجــود لذاتــه مــن ذاتــه فوجــوده لــولاه عــين محــال**

**فالمعــارفون فنــوا ولــم يشــهدوا شــيئا ســوى مــن المتكبّــر المتعــالِ**

(1)- عبد الحميد هيمة :الخطاب الصوفي وآليات التأويل :قراءة في الشعر المغاربي المعاصر دراسة.موفم للنشر،الجزائر،د ط،2008م،ص125.

(2)- عبد الله ركيبي:الشعر الديني الجزائري الحديث ،الشعر الديني الصوفي ، دار الكتاب العربي الجزائر ،د،ط،ج1،د،ت،ص245.

**ورأوا ســـواه علـــى الحقيقـــة هالكـــا فـــي الحـــال والماضـــي والاســـتقبال**

**فـألمح بعقلـك أو بطرفـك هـل تـرى شـــيئا ســـوى فعـــل مـــن الأفعـــالِ**

**وانظـــر إلـــى علـــوّ الوجـــود وســـفله نظـــــرا تؤيّـــــده بالاســـــتدلال**

**تجـــد الجميـــع يشـــير نحـــو جلالـــه بلســـــان حـــــال أو لســـــان مقـــــالِ**

**هـــو ممســـك الأشـــياء مـــن علـــوّ إلـــى سُـــــفل ومبـــــدعها بغيـــــر مثـــــال[1]**

وقبل الخوض في الحديث عن الشعر الصّوفي الجزائري القديم لابدّ من معرفة الظروف التي أفرزته والبيئة التي تمخضت عنه والتاريخ الثقافي الذي أنتجه،و الواضح أنه خضع لنفس الظروف التي خضع لها التّصوف العربي :" **فالمرحلة الأولى كانت عبارة عن زهد وتقشّف خاصة في القرنين الأوّلين للهجرة،أما الثانية فكانت تقليدًا أو اقتفاء لها ولكن المرحلة الثالثة كانت أوغل في التّصوف الخالص منها إلى الزهد،وفي المرحلة الرّابعة ظهرت الطرق الصوفيّة، وتبلورت اتجاهاتها وطقوسها الخاصة منذ القرن الخامس الهجري ثم جاءت المرحلة الأخيرة التي استمرّت في العصر الحديث وهي التي سادت فيها المبالغة في الشّطح،وتعقّدت فيها طقوس المتصوّفة،وكثر من يدّعي الكرامات وامتلأت بالمجذوبين،وعزّت فكرة الوجود "البيئات الصوفية"[2]**

تعتبر هذه المراحل تعبير عن جلّ الأطوار التي مرّ بها التّصوف الجزائري بدءًا من ظهوره والذي كان عبارة عن زهد ليتدرّج فيما بعد إلى أن وصل إلى الصّورة التي هو عليها اليوم.

(1)- أبو مدين ديوان سيدي أبي مدين:في الذكرى المائة الخامسة لوفاة محمد بن عبد الكريم المغيلي التلمساني (ت909هـ)، د،ط،1404 هـ، 2004 م، ص05.

(2)- عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث،الشعر الديني الصوفي، ص 241 -242.

ففي المرحلة التي ظهر فيها الشّعراء المتصوّفون أمثال الحلاج والنفري،وابن الفارض و"ابن عربي" هي فترة متقاربة زمنيا مع ظهور شعراء التصوف الجزائري الأوائل أمثال:"أبي شعيب التلمساني" (وإن لم يكن جزائري الأصل والمولد فقد ولد في إشبيلية) ليتبعه "عفيف الدّين التلمساني" كأبرز شاعرين صوفيين في زمانهما،فقد كان لهما قصب السّبق في هذا الميدان،فكان شعرهما تعبيرا عن عمق التجربة الصوفية

وتغلغلها في البيئة الجزائرية، مع العلم أن الفكر الصوفي الطّرقي قد غمر البلاد آنداك،وارتبط ارتباطا واسعا بالطرفيّة فظهرت عدّة طرق نذكر منها:"**القادريّة،الرّحمانية،الشاذليّة،السنوسيّة،الشيحيّة**"[1]

موزعة على كافة ربوع الجزائر وأجزائها.

ومن بين أبرز أسباب جنوح الناس إلى التّصوّف الأسباب التي تتعلّق بتاريخ الجزائر "**فقد كان سقوط الخلافة الإسلامية،وما تبعه من انهيار في المجتمع العربي والإسلامي،وما صاحب ذلك من فقدان الاستقرار المادّي في الدّنيا فانصرف الناس إلى الآخرة،ويئسوا من العدالة الاجتماعية في الأرض فأملوها في السماء**"[2] وقد كان لسقوط الخلافة "**كبداية لمرحلة طويلة للفكر الصّوفي الذي أصبح غذاء الناس في مختلف الطّبقات وزاد انتشاره حكم الأتراك الذي جنح إلى الاستبداد مما يحتاج معه إلى أن يبعد النّاس عن السّياسة، أو التّفكير في واقعهم المؤلم، فغرقوا في الزّهد والتّصوف إلى الأذقان**"[3] وهذا ما أدّى إلى انتشار الطرق الصّوفية وساهم في انتعاشها.

(1)- عبد المنعم االقاسمي الحسني: أعلام التصوف في الجزائر،دار الخليل القاسمي الجزائر عاصمة الثقافة العربية،ط1425،1هـ،2005م؟،ص14.

(2)- عبد الله ركيبي: الشعر الدّيني الجزائري الحديث، ص242.

(3)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وقد سطعت أسماء لامعة في سماء الجزائر تمثل قامات التصوّف، ولعبت دورًا كبيرًا وريادِيًّا في نشر التّصوف في الجزائر سواء أكان فكرًا أم شعرًا أمثال: **"أبي مدين شعيب التلمساني " الشاعر المتصوّف المشهور،و"عبد الرحمان الثعالبي" و"الشّعراني" و"عبد الرحمان الملقب "ببوقبرين"، و"السّنوسي"، ومن الشعراء البارزين أمثال "ابن أبي حجلة" و"عفيف الدين التلمساني، والتلمساني الأنصاري"**[1]

فقد قال بوحدة الوجود، ويعتبر قامة من قامات التّصوف بالجزائر ليخلفه فيما بعد تلميذة "عفيف الدّين التّلمساني" والذي قال بالحب الإلهي.

2-**الحب الإلهي**: ويترأسه "عفيف الدّين التلمساني "حيث يصف لواعج الحب وشدة الشوق، وهو بهذا متأثر ب"ابن الفارض" ينسج على منواله في قوله :

**حـــديث غرامـــي فـــي هـــواك قـــديم وفـــرط عـــذابي فـــي هـــواك نعـــيم**

**بمـا شـئت عـذب غيـر سـخطك أنّـه وصـــدق ولائـــي فـــي هـــواك -ألـــيم**

**تمثلـــك الأشـــواق وهمـــا لخـــاطري فيـــدكني بـــالخوف منـــك وجـــوم**

**وتقنـــع منـــك الـــرّوح لمـــح تـــوهم فتحيـــا بـــه الأعضـــاء وهـــي رمـــيم**

**هنيئـا لطـرف فيـك لا يعـرف الكـرى وتبـــا لقلـــب فيـــك لـــيس يهـــيم**

**ولمـا جـلاك الفكـر -يـا غايـة المنـى- فظّـــل بقلبـــي مقعـــد ومقـــيم**

**وهـــا الكـــون إلا صـــورة أنـــت روحهـــا وجســـم بغيـــر الـــروّح كيـــف يقـــوم**

**تـــوهّم صـــحب أن بـــي مـــسّ جنـــة وأنكـــر حـــالي صـــاحب وحمـــيم**

(1)- المرجع السابق: ص 243.

فبحت بما ألقاه منك مصرّحا وما نال لذّات الغرام كتوم

أغصت النّقا إنّي أغار إذا غدا يلاعب عطفيك الرّشاق نسيم

ولما بدت في طور فدّك جذوة ولا حث لقلبي عادو هو كليم[1]

كما يتحدّث عن اليوم وهو أحد المقامات الصّوفيّة، ونار الوجد التي تحرقه فيواصل الحديث عما يعانيه وما يختلج صدره معبرا عما يعانيه المتصوّف فيقذفه على لسانه شعرا فيقول :

يلذّ لقلبي في هواك عذابه ولم لا وأنت بالأحوال أنت عليم

يمينا بأصوات الحجيج على من وصحب لهم بالمأزومين زميم

لأنت وإن أصبحت بالوصل باخلا على احتقارا بي لديّ كريم

ويا شرفي لما غدوت وللهوى على جسدي المضني النّحيل رسوم

ويا سائقا يضني الركائب طلحا لها في الرسوم المقفرات رسيم

إذا عاينت عيناك بارق أبرق يلوح كما في الأفق لاحا نجوم

وباحث بأسرار الرّبا نسمة الصّبا وعظم أقطار القفار شميم

وعاينت سلعا قف وسائل أحبتي فهذا الذي أصبحت منك أروم

فتم رشا شوقي إليه مبرح وريم فؤادي عنه ليس يريم

أغالط عنه بالكلام مجالسي وفي القلب في ذكري سواه كلوم

---

[1] شمس الدّين محمد بن عفيف الدّين التلمساني المعروف بالشاب الظريف:تحقيق العربي دخو،دار الهدى،عين مليلة الجزائر، للطباعة والنّشر والتّوزيع. د، ط، 2011. ص190،191.

**لـــه مـــن ســـويداء الفـــؤاد معاهـــد وبـــين ســـواد المقلتـــين رســـوم**

**وقـــال يـــا غريـــب الحســـن رقّ لنـــازح غريـــب لـــه قلـــب لـــديك مقـــيم**

**ترحـــل عنـــه مـــذ ترحّلـــت نـــافرا فلـــيس لـــه حتـــى القـــدوم قـــدوم**

**عليـــك ســـلام مـــن كئيـــب متـــيم تظـــل ســـليما وهـــو منـــك ســـليم**[1]

وذلك عن طريق تزكيّة النفس والسّمو بها عن الغريزة والحيوانية أو بالأخرى اكتفاءها بالخالق عن الخلق، أصلا شعراء فنأخذ على سبيل المثال لا الحصر جميع أعلام التّصوف هم شعراء انطلقوا من عمق التّجربة حيث تم لهم "**الإتحاد بالوجود والامتزاج به**"[2] كأمثال الحلّاج وابن عربي،ابن الفارض، رابعة العدوية، وأبي شعيب التلمساني وغيره في الجزائر، فهم استخدموا الشعر للتعبير عن كثير من جوانب تجربتهم الصوفية، وللتنفيس عما كان يدور في خواطرهم ويتلجلج في صدورهم فيقذفونه على ألسنتهم شعرا يعبرون فيه "**بلغة الخصوص لا لغة العموم** "[3]

وقد ساهمت هاتان القامتان وغيرهما في انتشار التصوف حيث أمدتا الجزائر بالتصوف، فاتسع مداه وتعدى الحدود الجغرافية إلى البلدان العربية الأخرى لتنتج لنا فيما بعد أعلاما آخرين أمثال " الأمير عبد القادر الجزائري".

## 2-الأمير عبد القادر:

---

[1] شمس الدّين محمد بن عفيف الدّين التلمساني المعروف بالشاب الظريف، ص 191.

[2] السّعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر،مؤسسة بونة للبحوث والدّراسات، عنابة – الجزائر- ط2، 1429 هـ. 2008 م. ص138.

[3] محمد كعوان: التأويل وخطاب الرّمز، ص 174.

بالرغم من الفاصل الزمني حيث ينتمي زمنيا إلى العصر الحديث، وقد كتب في التصوف شعرا ونثرا، حيث يعتبر "**كأول شاعر جزائري حديث كتب في التصوف نثرا وشعرا، وترك تراثا ضخما بالقياس إلى غيره من العلماء أو الشّعراء في عصره** ".[1]

بدأ الأمير عبد القادر حياته بالجهاد والنضال في ساحة الوغى والحرب ضدّ الاستعمار الفرنسي، وبعد توقيعه على معاهدة الاستسلام، وختمها متصوفا حيث"**انتهى أمر الأمير إلى الأفق الرّوحاني المشرق، منذ كان أسيرا في السجن فضاقت عليه الأرجاء، ولكنه ظّل متمسكا بوقدة الصّبر تارة، ووقدة الشوق تارة أخرى**"[2]، وهذا ما أطلق عليه اسم الخلوة وهنا تبلورت التجربة الصّوفية له فيقول: "**دخلت مرّة الخلوة، فعندما دخلتها انكسرت نفسي وضاقت عليّ الأرجاء وفقدت قلبي وإذا المعرفة نكرة والأنس وحشة، والمطايبة مشاغبة والمسامرة مناكرة، فكان نهاري ليلا**".[3]

لقد كتب الأمير عبد القادر بغزارة مقارنة بنظرائه من الشّعراء في عصره، وذلك لأنه قد تشّرب تعاليم الدّين الإسلامي منذ صغره بالإضافة إلى التصوف حيث ينتسب إلى عائلة عريقة تتبنى أصلا الطّريقة القادرية هذه الأخيرة هي من أبرز الطّرق الصّوفية في الجزائر والتي كان لها اليد الطّولي في نشر التّصوف وبالخصوص في غرب البلاد، وقد تأثر الأمير عبد القادر أيّما تأثر "**بالثقافة العربية الإسلاميّة التي أهلته لأن يكتب "الموافق" وذكرى**

[1] عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص246.

[2] المرجع نفسه، ص246.

[3] فؤاد صالح السيد: الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، 1985م، ص132.

**العاقل وتنبيه الغافل وهما كتابان يظهران ثقافة الشّاعر الواسعة، ومدى استيعابه للتراث الإسلامي الدّيني والصّوفي".**[1]

فهذا هو التّصوف كيف بدأ ؟ وعلى يد من ظهر وانتشر ؟وأعلامه والطرق التي ساهمت في نشره وأنشأت أجيالا حافظت عليه وأعادت بعثه من جديد كما قال في قصيدته بعنوان "**مسكين....لم يذق طعم الهوى** " وحدة الوجود وامتزجت به

**أوقـــات وصـــاكم عيـــد وأفـــراح يـــا مـــن هـــم الـــرّوح والـــرّوح والـــرّاح**

**يـــا مـــن انتحلـــت عينـــي بطلـــتهم وحققـــت فـــي محيـــا الحســـن ترتـــاح**

**دبـــت حميـــاهم فـــي كـــل جـــوهرة عقـــــل ونفـــــس وأعضـــــاء وأرواح**

**فمـــا نظـــرت إلـــى شـــيء بـــدا أبـــدا إلا أحبـــاب قلبـــي دونـــه لاحـــوا**

**نظـــرات الحســـن الـــذي لاشـــيء يشـــبه فمـــا يـــروق لقلـــب بعـــد المـــلاح**

**ولـــيس فـــي لطـــاقتي الرؤيـــا لغيـــرهم ولـــو قلـــت الـــورى فـــي ذلـــك أو شـــاحوا**

**غرقـــت فـــي حـــبهم دهـــرا ألـــم ترنـــي فـــي بحـــرهم ســـفن حـــق ومـــلاح**

**مـــاذا علـــى مـــن رأى يومـــا جمـــالهم أن لـــيس تبـــدو لـــه الشـــمس وإصـــباح**

**جبـــال مكـــة لـــو شـــامت محاســـنهم حنـــو ومـــن شـــوقهم نـــاحوا وقـــد صـــاحوا**

**شـــهب الـــدّراري مـــدى الأيـــام ســـامجة لـــو أبصـــرتهم لمـــا جـــابوا ولا راحـــوا**

[1] الأمير عبد القادر الجزائري، المواقف في التصوف والوعظ والإرشاد، مراجعة لجنة من علماء دمشق، منشورات دار اليقظة العربية، مطبعة ألف باء، دمشق م1 ط2، 1386هـ- 1387، 1966م- 1967م، ص471.

**لـو كنـت أعجـب مـن شـيء لأعجبنـي صـبر المحبـين مـا نـاحوا ولا بـاحوا**

**أريـد كـتم الهـوى حينـا فيمنعنـي تهتكنـي كيـف لا؟ والحـب فاضـح**

**لا شـيء يثنـى عنـاني عـن محبـتهم ولا الصّـوارم فـي صـدري وأرمـاح**

**قـال:العـواذل: فيـك السـحر قـتلهم نعـم أولـي صـحة فيـه وإصـلاح**

**لازال يربـو مـع الأنـاتبي أبـدا فلـي بـه بـين لأهـل الحّـب أمـداح**[1]

يصف الشاعر في هذه الأبيات فرحته بالوصل فهو ينتمي إلى القائلين فيصف نشوة اللقيا ويخاطب الجمع لا المفرد تأدبا مع المحبوبة وهو أسلوب قديم يستسمح عدوله ويعذرهم لأنهم لا يعرفون ما يعانيه وما يلقيه من شدة الوجد والرغبة أن يكمل نفسه وكمال النفس هو أصل التصّوف وأنه في النهاية لا بهمه رأيهم فيه أرضوا أم سخطوا فحسبه ما يلاقيه وما هو فيه من بهجة وسرور وحبور ومسرّة.

تجاوز الأمير عبد القادر هذه المرحلة ليفتخر بكونه منتميا لطائفة المتصوفة الذين يتشرف بالانضمام إليهم ويتحدث عن الحب حين يشتدّ به:

**عـن الحـب مـالي كلّمـا رمـت سـلوانا أرى حشـو أحشـائي مـن الشـوق نيرانـا؟**

**لـواعج لـو أن البحـار جميعهـا صـببن لكـان الحـر أضـاف مـا كانـا**

**تـئج إذا مـا نجـد هـبّ نسـيمها وتـذكو بـالأرواح تنـاوح ألوانـا**

---

[1] الأمير عبد القادر :ديوان الشاعر ،تح العربي دحو الجزائر عاصمة الثقافة العربية ،ط3،2007م،ص115،116.

**فلـــو أن مـــاء الأرض طـــرا شـــربته لمـــا نـــالني ري ولا زلـــت ضـــمانا**

**وإن قلـــت يومـــا قـــد تـــدانت ديارنـــا لأســـلوا عـــنهم زادنـــي القـــرب شـــجانا[1]**

تحدث عن الحب وأن القرب لا يزيده إلا عطشا وشوقا، واعتمد القاموس الصوفي في التعبير عن لواعج صدره مثل: الشوق، البحار، الأرواح والظمأ والقرب وغيرها.

**ثانيا– المعاصر:**

مما لاشك فيه أنّ الأديب هو ابن بيئته حيث تتدخل ظروف العصر والمناخ الفكري في تكوين وصقل الشاعر، وقد تأثر الشّعراء المعاصرون بشتى المذاهب الفكرية الغربية التي تلقى رواجا وترحيبا لدى الشعراء المعاصرين، فظهرت جليّا في الكتابات الشّعرية المعاصرة، وفي ظل هذا الزخم الفكري والثقافي –بالأخص الغربي منه –حيث بات يحوم حول الذّات التي أهملها لحقب طويلة، فلم يجد الشاعر العربي المعاصر ملجأ سوى العودة إلى التراث وخاصة الشعر الصّوفي منه حيث جعله زاده الإبداعي وأساسي الكتابة "**:إن محاولة التشبث بالتصوف كمفهوم فلسفي وفكري وإبداعي وفي خطابنا الشّعري المعاصر هي محاولة واعية للعودة إلى الذّات واستكناه مواطن القوة في فكرنا وعقيدتنا**".[2]

ونجد أن موضوع الشّعر الصّوفي والعودة إلى التراث لاستبطانه وخاصة في الأدب الصوفي العامة، والشعر منه بالأخص قد صار ميدانا خصبا من طرف الشعراء في النسج على منواله واللّواذ إليه في ظّل الزخم الفكري والإطّلاع الواسع للشّاعر في مقابل الميد الغربي بمذاهبه فنجد الشاعر يوجه وجهه صوب التراث، ليستقي منه

---

[1] عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 246.

[2] الأمير عبد القادر الجزائري، ديوان الشاعر، تح العربي دحّو، الجزائر، عاصمة الثقافة العربية، ط 3، 2007، ص 115، 116.

بالإضافة إلى كونه ميدانا خصبا فقد استهوى وجذب انتباه العديد من الباحثين، والنقاّد فنجد كلاّ منهم يلقي بدلوه في البحر الزاّخر فكثرت الأبحاث والدّراسات حول موضوع التّصوف والشّق الإبداعي منه خاصة الشّعر فنجد العديد منهم من أمثال: أدونيس والخطاب الصّوفي "خالد بلقاسم " و"الخطاب الصّوفي وآليات التأويل " لعبد الحميد هيمه وغيرها وهي كثيرة بالإضافة إلى الرسائل الجامعية التي عادت وبقوة.

وذلك لخوضه في "**العوالم الباطنية في الذات الإنسانية** "[1] كما وجد الشاعر المعاصر في التصوف متنفسا عمّا يعانيه ويعتريه من قلق واكتئاب جراء الأزمات التي ما تبلت تلقى بضلالها على العالم أجمع، وتأثيراتها على نفسية الشعراء، فباتت التجربة بينها متشابهة حيث "**كان القاسم بينهما أيضا إضافة إلى تقاسمها اللّغة الرمزية استخدام الصوفي في لغة الشعر للتعبير عن رجائه ووجوده للعالم، واستخدام الشّاعر منهج الذوق الصّوفي منارا لإدارته ووعيه**"[2]، فقد تقسما اللّغة الرمزية فكل يوظّفها حسب غاياته وأهدافه، وأن الشّاعر يستلهم من منهج الذّوق الصّوفي ويجعله محور إدارته ووعيه والمرأة التي يرى من خلالها العالم حيث: " **أنّ التّجربة الذّاتية للصّوفي هي الأساس في القصيدة لأن لغة النّص هي لغة الحال بتعبير المتصّوفة** (...) **فالنّص الرّؤيوي الصّوفي يبدو غريبا عن الذائقة**"[3].

فالشّاعر ينطلق من التجربة الذاتية التي استقاها من الصّوفي فجعل للنص رؤية صوفيّة مما صبغها بالغرابة، وأضفى عليها لغة رمزية هذا بالإضافة إلى إن الشاعر والمتصوف تجمعها " **غاية واحدة وهي إنهاء العالم من**

[1] محمد كعوان: التأويل وخطاب الرّمز، ص174.

[2] المرجع نفسه، 176ص.

[3] المرجع نفسه، ص178.

**خلال اكتشاف مركب الكمال في الإنسان** "[1] فكلاهما ينشد الكمال فالصّوفي يعتمد على الطاقة الروحانية الكامنة في الإنسان والتي "**بإمكانها أن ترفعه إلى العوالم العليا سمّو به إلى مصاف الملائكة**".[2]

لترتمي في أحضان التراث وينتهل منه باعتماد المناهج الغربية كذلك نجد لبعض الشعراء الجزائريين المعاصرين أمثال: عبد الله العشي بديوانه "مقام البوح " وعبد الله عيسى لحيلح بقصيدته "فيض من أسرار الحلاج، وياسين بن عبيد، ونجد أيضا من التجارب الأخرى "**مصطفى الغماري، عثمان لوصيف. أحمد عبد الكريم**"[3] هذا الأخير الذي سيكون محطّ دراستنا.

كما يعتبر "أحمد عبد الكريم "من بين الشّعراء القلائل الذّين جمعوا بين البعد اللّغوي التّعبيري التّجربة الصّوفية والبعد المعرفي والفكري لها، مبتغيا بذلك المنهج الرّباني من منطقة أنّ"**نقطة الانطلاق في الأدب الصوّفي هي التصّوف ذاته بوصفه موقفا من الوجود، ومحاولة لاستبصار الغيب، وإذا ما اكتفى هذا التّصوف بالشّعر أصبح محاولة جديدة لصياغة خطاب رؤيوي كشفي يتقاطع مع النّص القرآني في جانبه المعرفي فالأدب الصّوفي هو يوحّد غايتين، غاية التعبير وغاية المعرفة**"[4].

ومع ذلك فالحقيقة التي لا مراء فيها هي إن جلّ النّصوص الشّعرية لشعراء بعينهم أصبحت اليوم النزعة الصّوفية سمة بارزة في شعرهم لا شيء إلا لتخطف الأضواء وتثير انتباه النقاء إليها بأقلامهم لدراستها ونقدها نظرا لعمق مثل هذه التجارب النقدية، فرادة لغتها.

---

[1] محمد كعوان: التأويل وخطاب الرّمز، ص176.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ياسين بن عبيد: الشعر الصوفي الجزائري المعاصر، المفاهيم والإنجازات عمرو أبو حفص (1913-1990) نموذجا، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، د ط، د س، ص62.

[4] محمد كعوان: التأويل وخطاب الرّمز، ص177.

كما اعتبر الشّعراء شعر التصّوف كملاذهم ونجاة من الذّوبان والتّماهي مع الأخر، فتشبثوا بالتراث العربي وعادوا إليه، وبالأخص التراث الصّوفي حتى يقيهم التّماهي والتّلاشي في الآخر، فجعلوه كحقل خصب للكتابة، فهو يناسب طموح الإنسان المعاصر ورغبته وتوقه إلى فكر حرّ وعميق، ينشد الحرية والإعتاق، فأرسل شعره في فضاء أناه الحرة لا تعرف القواعد والمعايير والحدود، وهذا ما يفسر إقبال الشعراء المعاصرين عليه إقبالا لافتا للانتباه، حيث استدعيّ هذا التراث بأعلامه، وقاموسه (مصطلحاته) ووظّف بطريقة خاصة عند كل شاعر " **والصّوفية أسلوب خاص في التعبير اشتهروا به، يمتاز بالغموض، وإيثار الرّمز على المعنى دون تصريح به**".[1]

والشّعر هو لسان حالهم حيث يعبرون به عن لواعج صدورهم و" **قد رأى "هايدغر" أنّ ماهية الشّعر تقوم على أساس أنه يسمى جميع الأشياء في كينونتها، وعلى ما هيّ عليه فيصبح الموجود عندئذ معروفا من حيث هو موجود**".[2]

بمعنى أن الشعر هو عبارة عن ناقل للأشياء من كينونتها من خلاله الفهم وإفهام الآخرين بمكنونات الأشياء وخباياها.

والإنسان الصّوفي ما هو إلاّ "**وسيط بين الظاهر والباطن، وتكفل هذه الوسيطة الجمع بين المتضّادات والرّبط بين أعناقها**"[3]، كما ظهر ذلك في التّصوف الشّعري القديم عند "أبي شعيب التلمساني،" وكذا "عفيف الدّين التلمساني" و"الأمير عبد القادر"، فقد كانوا وسطاء بما يختلج صدورهم فبثوه شعرا صوفيا مترجما عن حالة

---

[1] عبد القادر الجزائري: ديوان الشاعر، تح: العربي دحو، منشورات ثالة، ط3، 2007، ص 116.

[2] محمد كعوان: التأويل وخطاب الرّمز ، ص 137.

[3] عبد الحكيم حسآن: التصوف في الشعر العربي نشأته وتطوّره في آ خر القرن 3 الهجري، مكتبة الآب، القاهرة، د، ط، دس، ص240.

صاحبيه، أما في العصر الحالي فلا يعتبر شعرا صوفيا خالصا لأن المعاصرة لعبت دورها فيه، وجعلت منه مجرد نزعة حيث عاد الشّعراء إلى الشّعر العربي الحديث على مستوى النّص فقط،أي على مستوى الممارسة النصية، وأن العودة كانت بالقاموس فحسب ،ونزعة بعيدة عن التجربة والمعايشة.

بالإضافة إلى ما سلف، نقطة مهمة تخص الجانب الديني والعقدي داخل التجربة الشعرية، فلم تعد هي محل اهتمام أو نقطة ارتكاز الشعر الصوفي، بل اتجه الشاعر المعاصر إلى الرّوية التي ترسمها التجربة الصوفية، بفضائها الرّوحي الذي يطفوا من خلال الشعر المعاصر فهو لا" **ينبع من عمق تجارتنا الرّوحية والوجدانية أدب يشّع بوشاح الذّات في غموضها وفردانيتها، ويكشف عمق اللاّمتناهي، ويسير أغوارها وأسرارها**"[1]، فهو شعر على مستوى الكتابة فقط.

لقد قدم التّصوف للشّاعر المعاصر الكثير فقد تقاطع الصّوفي والشّاعر في غاية وهذا " **ما يفسّر انكباب الشّاعر العربي المعاصر والصّوفي على المجّرد والمطلق والمعنوي، قد جعل منهما كائنان ينشدان أن الحرية في أرقى معراجها**"[2] فالحرية هي مطلب مشترك بينهما فرادتها من خلال موضوعها.

كما فتح التّصوف آفاقا عديدة حيث "**اكتسب بفضلها قيما فنية جديدة حققت الكثير هذه القصيدة**"[3]، وقد وجد الشعراء في التصوف مرتكزا تراثيا يتماشى والمذاهب الغربية، والمدّ المستمر الذّي تمارسه لتجرف الشعراء المعاصرين إلى جانبيها وتحتويهم فإما أن ينساق الشاعر تحت تأثيرها سحرها، حيث اعتبرت الخيال هو الميادة الأوّلية والمحركة لإبداع عامة والشعر خاصة، فلم يكن في وسع الشاعر ردّ إغرائها وفتنه مدّها إلا

---

[1] عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات طباعة نشر توزيع، د، ط، 1991 م، ص 108.

[2] محمد كعوان : التأويل وخطاب الرمز، ص173

المرجع نفسه ص 181.

أن يلجأ إلى حصن التّصوف الذّي يعتبر الصورة المنمقة والمنقحة عن المناهج الغربية، حيث يجمع التّصوف بين ما هو فلسفي وفكري، وإبداعي "**كما يحاول استبطان العوالم الباطنية في الذات الانسانية**"[1]

تعتبر لغة مراوغة تختفي حينا لتظهر من تحت حجاب الرّمز تارة أخرى فنجد العديد من الشّعراء من صبغت كتاباتهم بلغة الرمز سواء أكانت الشعرية منها أو النثرية، فأخذوا ينهلون من المعجم الصّوفي برموزه ودلالته اللاّمحدودة واللاّمنتاهية ليقدّموا وصفا لطقوس الكتابة الشعرية الصوفية "**إن الطقس الشّعري الحداثي هو بزرخ تتوحد فيه الكائنات وتمحي في جلاله الفواصل والحدود بين الموجودات** "[2]

وتعّد الكتابة الشّعرية الصّوفية الجزائرية المعاصرة كمتنفس شعري وتسريه شعورية وملاذ روحي يلجأ ويحتمي بحماة الشّعراء فيرتمون في أحضانه وينتقبون بلغة الرمز ومتشربين من المعجم الصوفي بمجازاته ورموزه وإشعاراته، مما يفتح لهم الباب على مصراعيه للإبداع والبوح بما يختلج صدورهم ويعتور في أذهانهم، ومن الشّعراء المعاصرين من اتخذ من أعلام الصوفية أمثال: "الجنيد" الذّي يلقّب بزعيم الطّائفة، والحلّاج أو كما يسمى بحلاّج الأسرار ويمثل ذبيح

الطّائفة أو شهيدها،والتي مطلعها :

**قال الجنيد: وقد رآني في الضّحى فوق الصّليب مضرّجا بدمي الشّهي كوردة**

**عذراء وشاها الخ0جل :**

**–"أو لم ننهك عن العالمين ؟".**

**ما دخل روحك في انكسارات الظنون أو اختلالات اليقين؟**

---

[1] المرجع نفسه، ص174.

[2] محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، ص 174.

**ما دخل روحك في عيون لا عيون لها، وآذان صموت ليس فيها غير قرقرة الظّنون.**

**ولدي قد استودعك البوح الأخير لكي تصيرلك الجهات بلا جهات**[1]

ويصوّر الشّاعر في هذا المقطع من القصيدة مشهدا حزينا لمصير أليم وحزين وهو مصير الحلاّج نتيجة تشبثه وتمسكه بالصّوفية والنّهج على ديرها فيواصل تصوير المشهد فيقول :

**ألقوا علي سؤالهم : يا وغد ما حدّ التصوف يا ترى ؟**

**فأجبتهم : حدّ التصوف ما ترى ؟**[2]

والملاحظ من هذا المشهد أن الشّاعر قد قام بإسقاط تجربة الحلاّج على الزّمن الراهن وما يلاقيه الشّاعر اليوم من غربة يعيشها فأمسى القلق هو جوهر الأشياء في عالم مليء بالمتناقضات والمتضادات يشكو التبرم والأرق، والغربة الرّوحية الناتجة عن غياب الحس الأخلاقي وبهذا فإنّ الذّات المبدعة تعيش وعيا منشطرا لكونها فشلت في إقامة التوازن بينها وبين الوجود الخارجي ممّا أدّى إلى الضّياع الذي ولّد لديها مشاعر الحزن والغربة فلم يجد حلاّ إلا الهروب واللجوء إلى التّصوف والتّعبير عن هذه التّجربة بلغة الرّمز الصّوفية.

---

[1] عبد الله عيسى لحيلح :فيض من أسرار الحلاّج التبيين ،القصيد الفائز بالجائزة الأولى في جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر عام 2006م :ص 190.

[2] عبد الله عيسى لحيلح :فيض من أسرار الحلاّج ، ص 192.

# الفصل الثّالث:

# تمظهر العلامات في الدّيوان

## المبحث الأول: النصّ الصّوفي وتنوّع العلامات

### أولا– التّعريف بالدّيوان:

يندرج هذا الدّيوان ضمن ما يسمى بالشّعر الصّوفي المعاصر، وهو عبارة عن مجموعة من القصائد ذات الطّابع الصّوفي لصاحبه "**أحمد عبد الكريم**" والذي يعتبر من الشّعراء المعاصرين الذين تتماسُّ عندهم التّجربة الصّوفية مع التجربة الشّعرية، كما يعدّ واحدا من شعراء النزوع الصّوفي الجزائري المعاصر أمثال «**مصطفى الغماري، عثمان لوصيف، أحمد عبد الكريم**».[1]

كما يعتبر هذا الدّيوان من أبرز الدّواوين الشّعريّة المعاصرة التي ينطلق فيها صاحبها من تجربة، فحال شاعرنا أشبه ما يكون بحال الشّعراء الصّوفيين الأوائل الذين يصفون حالتهم الشّعورية، كما يعتبرون الشّعر متنفسا شعريا وشعوريا، وملاذا روحيا التجأ إلى حماه الشّعراء ليبثوا من خلاله أشجانهم معبرين عن أشواقهم، ووجدهم كما يعبرون فيه عن حالاتهم وسعيهم الدّائم إلى الكمال، والارتقاء في روحانياتهم، فلم يخرج "أحمد عبد الكريم" عن هذا المضمار في ديوانه الذي وسمه بـ"**معراج السّنونو**" وهذا العنوان هو عبارة عن عنوان للقصيدة الثانية في ديوانه، وقد انتخبها من بين جميع القصائد لدلالتها الصوفية حيث تعبر عن "المعراج" وهو رمز صوفي يعبر عن توق الإنسان الصّوفي إلى الكمال وذلك بأن يسمو بروحه عن الماديات، ويعلقها بالرّوحانيات فترتقي في درجات الكمال وهذا هو المعراج، والمعراج أو العروج «**يتم بإدارة وتدبير الذّات الصّوفية حيث يسعى الصّوفي إلى**

[1] ياسين بن عبيد :الشعر الصوفي الجزائري المعاصر، ص62

**الأحوال السّامية وتحقيق الاتصال بالمطلق خيالا، وهذه التّجربة لها رموزها الخاصة بها»**[1] ويسمى عروجا تشبيها وتبركا بقصة الإسراء والمعراج التي عرّج بها الرسول صلي الله عليه وسلم إلى السّموات السبع.

أما "السّنونو" فهو رمز صوفي أيضا ويعبر عن حالة الصوفي وتقديسه للسّفر والتّرحال عبر بقاع الأرض وأصقاعها بحثا عن الكمال وتأملا في بديع خلق المحبوب، و"السّنونو" هو طائر يسافر في فصل الشتاء إلى المناطق الدافئة و"معراج السّنونو" هو رمز صوفي بامتياز لأنه يصف حالة الصوفي.

كما يحتوي هذا الدّيوان على تسعة عشر قصيدة تحمل كل عناوينها دلالات صوفيّة وهي عبارة عن رموز صوفية عبّر من خلالها الشّاعر وصاغ تجربته الصّوفية.

**ثانيا– تنوّع العلامات في الدّيوان :**

لقد تنوّعت العلامات وتعددت في الدّيوان الموسوم ب"**معراج السّنونو**"فالشّاعر الجزائري المعاصر "أحمد عبد الكريم"فظهرت بجلّ تمظهراتها، وهذا ما أكسبه زخما دلاليّا وتنوّعا يوحي بدلالات مختلفة تدلّ على ما يعتري الشّاعر المعاصر بصفة عامّة، والصّوفي بصفة خاصّة فتراه يبوح بما يعتور في ذهنه، ويختمر ويتلجلج في صدره من خلال شعره.

فترى الحضور الواسع لشتّى العلامات وإن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على حضور وتجلّي الدلالات المختلفة والمتنوّعة ممّا أضفى على الدّيوان لمسة خاصّة، حيث حفل بمعان جديدة متولّدة ومتجدّدة ناتجة عن وجود أنواع العلامات، فهذه الأخيرة تشمل كلّ شيء ؛كيف لا ونحن نحيا بالعلامات ونتواصل عن طريقها وبها وفيها فالعالم الذي نعيش فيه زاخر مليء بالعلامات.

[1] محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، ص 343.

وهي مرتبطة بالإنسان ارتباطا وثيقا وبثقافته، والديوان صادر عن إنسان له ثقافته وتوجهه في الحياة وقد حضرت العلامات بقوة فتنوعت وتعددت مما أدّى إلى ثراء هذا الديوان بها، فتجلّت فيه العلامات بشتى أنواعها سواء ما تعلق بالعلامة بذاتها فنجد :العلامة النوعيّة والعلامة المفردة والعلامة المعيارية، أو ما تعلقت فيه العلامة بموضوعها وهيّ :الرّمز والأمارة والأيقونة، وما تلق منها بالمؤوّل وهي العلامة الحملية أو القضوية والعلامة التفصيلية أو القضوية والحجة أو علامة البرهان.

تعتمد عملية الكشف عن العلامات الصوفية على تطبيق الثلاثية الثانية بدرس والمتمثلة في الرّمز والأيقونة والأمارة، وقد تعددت تعاريفها واختلفت باختلاف منحى دراستها فمثلا نجد الرّمز يختلف تعريفه باختلاف المقاربة فمن الوجهة اللسانية يعتبر انزياحا عن المعنى الأساسي أو المعجمي وقد يتداخل مع الاستعارة والمجاز.

**المبحث الثاني: رصد العلامات في الديوان**

**أولا– الرّمز:**

وقد ورد ذكر الرمز في القرآن الكريم بمعنى الإشارة في قوله تعالى: «**قال ربّ اجعل لي آية، قال آيتك ألا تكلم النّاس ثلاثة أيام إلا رمزا**»[1] والرمز بمعناه العام «**هو ما تعارف الناس على اعتباره رمزًا لشيء ما (...) والرمز بمفهومه الخاص: كل استعمال أو خلق جديد للرموز**».[2]

والرمز عموما يقوم على ما تعارف عليه الناس بمعنى على الاتفاق والتواضع بين الناس، وغير بعيد عن هذا المضمار عرف "بورس" الرمز بتعريف مشابه لهذا التعريف، وقد سبق التعريف به، فقد اعتمدنا في بحثنا هذا على

[1] القرآن الكريم: آل عمران (الآية: 42).

[2] محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، ص 26.

تعريف "بورس" للرمز واللغة الصوفية هي لغة الرمز بامتياز حيث تميل إلى الترميز والتّعريض دون التّصريح، ومن الموز المتعارف عليها بين المتصوفة المرأة والخمرة وغيرها من الرموز التي ستذكر تباعا.

**أ- رمز المرأة:**

انتشر وشاع رمز المرأة في الشعر العربي قديمه وحديثه فتعدد صور وصف المرأة من شاعر لآخر، فكل حسب نظريته وإيديولوجيته وغرضه، فاختلفت صور الوصف وكما اختلفت صورة المرأة فعند العذري تختلف عن الصوفي وتختلف تماما عند الغزلي أو المتغزل أو المتشبّب فهو يصف مفاتن المحبوبة فيصفها وصفا حسيا، وقد يتمادى فيصرخ باسمها.

والتّصريح باسمها تكون العواقب وخيمة إذ تثور قبيلة المحبوبة انتقاما للإساءة لسمعتها فليلجأ الشّاعر إلى التّلميح دون التّصريح، أو الترميز في أشعارهم، أما عند العذريين فهو يذكر الصفات الخلقية للمحبوبة ويصفها معنويا.

فالمرأة عنده هي تلك المحبوبة التي يعتبرها نفسه وروحه، فينصهر ويذوب فيها، أما المرأة عند الصوفي فهي رمز فقط، وهي عنده أشبه بالعذري ويشتركان معا في الانصهار والذوبان، والحب عند الصّوفي ما هو إلا امتزاج وتوحيد بين ما هو روحي وما هو طبيعي، وبعيدا عن هذا نجد أن الشاعر «**أحمد عبد الكريم**» قد وظف رمز المرأة ولم يخرج عن المألوف عند الشّعراء المتصوفة من الحضور المكثف لرمز المرأة في دواوينهم وما شكل الفارق أو العلامة الفارقة هو ذكره لاسم أخته التي جعل القصيدة الموسومة بـ"**مراتي خرساء لطفلة الياسمين**" إهداء لها أو بالأحرى لروحها.

فالشّاعر خرج عن المألوف في أن الشعراء يذكرون المحبوبة أو الحبيبة أو الزوجة التي تربطه بعها علاقة روحية وجسدية، أما الشّاعر فقط اختار أن يذكر اسم أخته التي تربطه بها علاقة روحية، فهو متعلق بها روحيا فحاله هذه ألصق ما تكون بالصّوفي الذي يتعلق روحيا بخالقه فتسمو روحه إلى درجات الكمال الإنساني ليتشبه في حالته تلك بالصفوة والأنبياء فيقول:

**سِين**

**عَين**

**دَال**

**تاء**

**ذات بدءٍ**

**ويا لفؤادي فارغًا**

**ولكنني علقت نحيبي**

**على مشجب شاهق**

**دمعتي باذخة**

**كبدي أثفية**

**تحت رماد اللغة** [1]

فحواء هي وصف للجمال الأنثوي المادي، الذي أراد الشاعر من خلاله بثّ أحاسيس أخرى معنوية، تذوب في الخالق عز وجل، فلم يجد غير المرأة سبيلا لذلك «**فهي تنفتح على دلالات عميقة، تحيلنا على المعاني الروحية المختزنة والتي تتخذ منحنى تصاعديا من الدلالة المادية إلى المعاني الرّوحية**».[2]

ورمز المرأة عند الصوفي تجسيد للتجلي الإلهي وبهذا فإن «**المرأة تحقق تجلي الجمال الذّي يمثل طابع جلالّي وظهور الجلال في طابع جمالي**».[3]

والمرأة تَمَثُّل المحِب لصفات الكمال في المحبوب، تمثلا فعليا ويتجسد في لحظات الوجد الصوفي.

**ب- رمز الخمرة:**

استحوذت الخمرة عند الصوفية على نصيب الأسد من شعرهم فوظفوا ألفاظ الخمر وأثر الشرب والسكر «**بحيث يتحدثون في قصائدهم عن السكارى وعن الكؤوس الدائرة على الشرب الذين استغرقهم السكر وسرى فيها الخِمَارُ**»[4]، إلا أنهم تفردوا برموز خاصة بهم، واستطاعوا أن يصطكوا لأنفسهم ويبدعوا أسلوبا رمزيا يعبرون به عن مجموعة المعاني الرّوحية، للدلالة على حالات مادية بتعبير عميق حيث: «**حيث أخذوا صفات**

---

[1] الديوان: ص 81، 82.

[2] عبد الحميد همة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر شعر السياب نموذجا، مطبعة هومة، ط1، 1998م، ص 106.

[3] المرجع نفسه، ص 107.

[4] عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1998م، ص 362.

**حسية للخمرة وجعلوها تعبر عن أحوال ومواجيد وأسرار، فمن حيث الطابع الحسي تكافئ ناحية الرمز».**[1]

ويقول: **للقلب طقوس**

**تعرفها حيزيّة**

**هل ذي امرأة**

**أم فرس ضوئية؟!**

**حيزيّة**

**نرجستي الأولى**

**سأسمي غيبتها**

**وشم الرّوح الثّكلى**[2]

والدّلالة الصّوفية ل "**حيزيه** "هي أنها محبوبة وعاشقة في الوقت نفسه فحالها لا يختلف كثيرا عن المتصوف حيث اكتوت بنار الحب والوجد والشوق فلم يتم الوصل وبقيت روحها عطش فحالها لا يختلف كثيرا عن حال المتصوف حيث هو في هيام دائم لا منجى منه سوى القرب من المحبوبة ومناجاتها، والتي تنشدها كل صوفي اتجاه ربه، فيرى أن "حيزيه" هي المغدقة بالنّعم عليه، ليربطها بالله لتجلي هذا الأخير –الله– في شخص "حيزيه".

[1] عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 362، 363.

[2] الديوان: ص 30.

**«فالحبّ الذي يوحد بين الفيزيائي والروحي، يحيل إلى الخيالي، والتجلي الإلهي يقضي بدوره إلى المشاهدة، التي ترتبط بالإبداع الخيالي، ومن خلال هذا يظل الجوهر الأنثوي وتبرز المرأة بوصفها رمزا لله المتجلي في شكل محسوس وصور فيزيائية»**[1] فيواصل ويقول:

**أجراس الشّاهدة**

**الأزلية**[2]

ليدل في قصيدة أخرى "حيزيه "فيقول:

**بقية وشم**

**على زند حيزية البدوية**

**هلُموا لتكتحلوا بالتناغم** [3]

بالإضافة إلى أن الشاعر استعمل أيضا رمز حواء كما تسمى أم البشرية فيقول:

**عندما دلقت**

**حواء قمقمها**

**إسفنجه من خمرة الأنخاب**

---

[1] عبد الحميد هيمة: الصورة في الشعر الجزائري المعاصر شعر السبعينات نموذجا، مخطوط رسالة ماجستير، إشراف عبد الله حمادي، جامعة الجزائر، 1995، ص 246.

[2] الديوان: ص 30.

[3] المرجع نفسه:ص73.

**وهي زجاجة**

**من نرجس**

**وقفت على زخّ الرّذاذ تدُغُّهُ**

**ثملا يوشوشُها**

**يراود فسق النهد المكبل.** [1]

يرمي الشّاعر من خلال هذه المقطوعة الشعرية إلى بيان أمر جوهري هو الابتهاج بملاقاته بمحبوبه، فيعبر عن ذلك بحالات السّكر وشبه نفسه بإسفنجه تمتص خمرة الأنخاب، والنخب هي الشربة من الخمر أو غيرها يشربها الرجل لصحة حبيب أو عشير أو محتفى به، يشعر بلذة الخمر التي تشرب على نخب الحبيب والتي تسري في عروقه والخلوة معه والبقاء في رحابه بعيدا عن الخلق.

فيقول الشاعر:

**أقهقه نخب التوحد**

**والعزلة البربرية**

**في أرخبيل الفصام**

**أنا الأشعث المتجرد**

[1] الديوان: ص 39- 40.

**مثل الخريف**[1]

ليعبر عن حالته ويصف نفسه بالأشعث المجترد وهي تعبير عن حالة الترحال المستمر التي يعانيها المتصوف فيكون أشعث أغبر فحاله لا يختلف كثيرا عن حال العشاق الذين يهيمون على وجوههم في الأرض بحثا عن الحبيبة وتسرية عما يعانيه من أشواق تصطدم في نفسه وسعادته في حالة الوصل واللقيا فيردف :

**إسفنجة الأنخاب**

**والخمر العتيقة والأذى**

**وأنا الغواية والنبيذ وقد مشى**

**(حتى تحامتني العشيرة كلها)**

**السُّكر تقدمتي وأقنومي** [2]

متجاوزا بذلك الواقع الذي لا يعلم خباياه ولا يدري كنهه إلا الشاعر الصوفي فإذا أخذنا الخمرة من منظور صوفي بحث فإننا نجدها «**تقتلعنا من وحل الأشياء العادية وتقذف بنا وراءها وتعلمنا أن المرئي وجه اللامرئي أي أنها تجتاز بنا إلى ما لا نراه ولا نحسّ به**»[3] فالشّاعر الصّوفي يعبر بطريقته عن الألفاظ التي تدل على الخمرة ويربطها بالحالات الوجدانية التي يعيشها فالخمرة هي رمز للمحبة الإلهية وتجلي الحقيقة التي تقبع وراء هذه

[1] الديوان: ص 61.

[2] المرجع نفسه، 66.

[3] عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر شعر السياب نموذجا، ص 97.

الألفاظ مثل **العربدة، السكر، الأنخاب، النبيذ، الغواية، الثمالة، خمرة...**) وقد تحولت الخمرة إلى «**وسيلة من وسائل التغلب على الهموم النفسية التي يعانيها المرء في هذا العصر الموبوء**».[1]

فكانت الملاذ الوحيد والمتنفس الأوحد للصوفي للهروب من الواقع الموبوء والارتماء في أحضان المطلق تفجير المكبوتات النفسية ليصل إلى النشوة، فيلبس الخمرة دلالات جديدة في صورة رمزية تظهر من خلال نصوصه الشعرية «**بحيث لا يبق في تجربته إلا اسمها وما يوحي به من سكر وصحو وتحولت إلى رمز شعري**»[2] وما فيه من جمع بين المادي والمعنوي ليصف به المحبة الإلهية.

والخمرة عند المتصوفة ما هي إلا معادل موضوعي، ينقل عبره الشّاعر ما يجيش في صدره وما يعتور في وجدانه حبا لإلهه.

ومن تجليات رمز الخمرة في شعر "**أحمد عبد الكريم**" هي أنه أفرد قصيدة فوسمها بـ"**عربدة**" وهي صفة من صفات الإنسان الذي يفقد السيطرة على نفسه نتيجة سكرة وهي رمز صوفي إلى الحالات التي تعتري الصوفي أو ما يسمى بالشّطحات الصّوفية وهي حالات تعتري الصّوفي كنتيجة أو تعبير عن الوجد الذي يعانيه الصوفي

فيقول:

**عربَدَة**

**كان الفتى**

---

[1] الديوان: ص 100.

[2] عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر شعر السبعينات نموذجا، 1995، ص 245.

**إذا أزف الشّجى**[1]

فلا يجد سبيلا لتخفيف وطأة الشوق والوجد والتعبير عنه سوى بالخمرة والتي يعبر بها بتأثيراتها عن حالة الوحل واتحاد الروح وفرحها واحتفائها بالمحبوب –الذي هو الخالق–.

**ج– رمز الأسطورة:**

اعتمد الكاتب أيضا رمز وهو بطل الأسطورة البابلية حيث استعمل العديد من الأساطير القديمة منها: أسطورة "جلجميش "هذا الأخير هو سبيل الآلهة مع البشر وكان يخاف على نفسه من الفناء فأبتدع لنفسه طريقة للخلود وهي عن طريق الإنجاز وتخليد نفسه عن طريق منجزاته، وكذلك الصوفي يحاول خطة الماديات ليرتقي روحانيا ويحصل على السلام الداخلي والتوازن العاطفي جراء الارتقاء في درجات الكمال فيقول:

**يا (جلجميش) المتوهج في ألق الرّعشة**

**أنت أم شَجَرُ الإدّكار؟!**

**ومُحرقة الآه**

**أم ودع الكوكب المتجهم. .. لا**

**لا تَمُتْ سفرا وانتشاء** [2]

[1] الديوان: ص 65، 66.

[2] المرجع نفسه: ص 52.

استعمل الشّاعر أيضا رمز "الغرينيكا"، وغيرنيكا هي رمز للمآسي والحروب والمعاناة التي تنجم عنها والتي تعود بنتائجها السّلبية على الأفراد والجماعات، وتعتبر رمزا مضادا للحرب ومجسد للسّلام فيقول الشاعر:

**ذلك البؤبؤ اليترقرق في حمأة الوحل**

**عيني التي سُمِلت**

**حينما شهدت لوثة (الغَرِينيكَا)**

**ورأت قمقم الليل**

**يوقظ غيلانهُ** [1]

وفي هذه القطعة الشعرية يتحدث الشاعر عن المآسي والويلات التي تجرها الحروب على الشعوب ولعل الشاعر هنا يتحدث عن المأساة الوطنية التي أتت على الأخضر واليابس، والسلام الذي يتبع الحروب، وفي هذا إشارة إلى حال الصوفي بعد أن تضطرم نار الشوق فيه، ليطفئها بالوصل وذلك ما يولد له السلام والراحة النفسية.

**د- رمز المكان:**

عدّد الشّاعر في ديوانه من صور الأمكنة فنجده يذكر أمكنة متعددة لها علاقة بالصّوفية منها ا"لضّريح "في قوله:

**وزوّجت روحي إلى قبة الصّمداني**

[1] الديوان: ص 92.

**كنت علقت أسمالي.**

**على عرعرٍ هرمٍ في المَقام**

**تدبّجُهُ خِرَق وحرمٌ أزرق.**

**كنت عفرت وجهي**

**بما لتراب الضّريح المفضّضِ**

**من عبق الله** [1]

والضّريح هو المكان الذي يدفن فيه الأولياء والصالحون، والقبة هي أيضا تستعمل للدلالة على الضريح، أو مكان الدفن، كما أن المقام هو الدرجة الرفيعة وهو عند الصوفية هو أحد مقاماتهم كما أنه يرمز إلى الضريح ومن يرقد فيه كما استعمل الشّاعر لفظة كربلاء في قوله:

**أسلافي اليعرجون إلى رئتي،**

**لست غير الوصايا التي اقترفوا**

**والدماء التي سَفَحَت كربلاء**

**لست غير السّماقِ الذي طوقتني طلاسِمُه** [2]

[1] الديوان: ص 19.

[2] المرجع نفسه: ص 15.

ف"كربلاء" هي اسم لمدينة في العراق بالضبط قريبة من بغداد واسمها مركب من" كرب "و "بلاء "والكرب هو الحزن والهم والبلاء هو المصيبة وقد نحتت في شكل كربلاء ولها دلالة صوفية تتمثل في أنها المهد الأول لقامات التصوّف أمثال "الجنيد "و"الحلاّج "هذا الأخير الذي أهدر دمه وقتل في بغداد لا لشيء اقترفه سوى انتماؤه إلى طائفة المتصوفين فلقب شهيد الطائفة ولكربلاء بعد صوفي حيث شهدت سفك الدم الصّوفي ظلما وعدوانا.

كما نجد الشاعر يوظف ألفاظ بيئة معينة كالصحراء والنخيل في قوله:

**تعمدت تحت البروق**

**تسربلتُ مثل الصّحاري**

**وحيدا**

**ولكنني**

**عندما مرت القامة الأنثوية**

**ناديتها يا.....**

**بحق العيون التي**

**دحرجتني من قمة النخل.** [1]

فالصّحراء تعتبر مناخا خصبا للتصوف وأكبر تجمع للمتصوفة ففيها تجد التّكايا أو المأوى الذي يؤدي إليه المتصوفة وكذلك الزوايا حيث أن التصوف في الجزائر نشأ في أحضان الزوايا والطّرفية فوظفها الشّاعر في شعره من

[1] الديوان: ص 37.

باب إعطاء لكل ذي حي حقه بالإضافة إلى كون الصّحراء هي موطن الشاعر وهي التي أمدته بالتصوّف وجعلت منه متصوفا وشاعرا صوفيا يصدح بما يجيش في نفسه من وجد فيترجمه في شكل أشعار.

**هـ- رمز الألوان:**

**1- رمز اللون الأخضر:**

لقد حضي اللون الأخضر ببالغ الاهتمام بشكل لافت للانتباه واللون الأخضر هو رمز صوفي ارتبط بالشريعة وله دلالته حيث يعتبر «**رمز الشّريعة السّمحاء، وكذلك لون راية الرسول صلى الله عيه وسلم، ولون أنوار الشّهود**»[1] فالشّاعر الصّوفي يرى ويصبغ الكون بلون أوجد وهو اللون الأخضر.

فنجد اللون الأخضر موزعا على مجموعة من القصائد فيقول:

**سَاهِمٌ نخلي**

**وأجراسي نشيج**

**ها هو الوقت يهمِي**

**تتنزى ذكرياتي الخُضْر**

**في بئر السنين المقفرة.** [2]

كما وظف هذا اللون أيضا في قصيدة "**شيزوفرينيا**" حيث يقول:

---

[1] محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، ص 325.

[2] الديوان: ص 21.

**تنوس الرّقى فوق صدري**

**وفي أثري**

**يتلوى دخان المباخر**

**تذكرني الأم في حضرة**

**الأخضر الصّمداني**[1]

فيواصل ويوظف اللون الأخضر:

**أيا موئل النّاس**

**يا أخضر الظِّلِّ**

**أطلق صراحي... أغثني.** [2]

ويمكن القول أن الصّوفية تقدس اللون الأخضر وتحتفي به أيما احتفاء فتغطي به أضرحة مشايخها وتلبسه كعمائم وفيه دلالة إلى الانتساب إلى آل بيت النبي صلى الله عليه وسلم.

**2- دلالة اللون الأحمر:**

استعمل الشّاعر اللون الأحمر في ديوانه بذكر الحنّة في قوله:

**وَمِ الحِنَّة النَّائلية**

---

[1] الديوان: ص 55.

[2] المرجع نفسه: ص 56.

**ها الورد وردك**

**والجسَدُ القرمطيُّ رداؤُك.** [1]

والحنة النائليّة نسبة إلى قبيلة أو عرش أولاد نائل أو " أولاد نايل" وهو قوم يعتمدون على الحل والتّرحال واتخذوا من الخيمة المخضبة باللون الأحمر رمزا لهم بين القبائل منذ القديم كما أنهم يعتبرون جدهم وليا صالحا أو متصوفا روحانيّا صاحب كرامات، فاللون الأحمر دلالة السيادة وعلامة فارقة وتمييز عن لهذه القبيلة عن باقي القبائل المترامية في بطن الصحراء الجزائرية.

كما ورد اللون الأحمر أيضا بقوله:

**هلُموا لتكتحلوا بالتناغم**

**والحمرة السّادرة**

**هكذا صِحت فينا**

**ولم ننتبه...**

**كيف نمنا على ريشة سامقة؟!**[2]

واللون الأحمر أيضا من الألوان التي تبعث على النشاط والدفء في النفس والشّاعر يعبر به عن التوهج في قلب الصوفي نتيجة المشاعر الجياشة التي تضطرم في صدره فحاله لا يختلف عن حال الوصفي فهو يحترق شوقا.

---

[1] الديوان: ص 51.

[2] المرجع نفسه: ص 73.

**و- رموز الشّخصيات التاريخية:**

استعمل الشّاعر مجموعة من الشّخصيات التاريخية وهي بالضرورة شخصيات تمد للصوفية بصلة ومن بين أهم الشّخصيات التي ذكرها الشّاعر في ديوانه هي" **ديوجين** "في قوله في قصيدة "**الهدهد** ":

**لو أنك تبصرني يا (ديوجين)**

**لو أنك تبصر عين العين**

**رئة الصوان**

**ومهماز القفر**

**الهدهُدُ كنت**

**وكانت ريح الله ترف على العمرِ.** [1]

**«وديوجين هو ديوجينوس الفيلسوف اليوناني الذي حمل الشمعة في وضح النهار بحثا عن الإنسان».** [2]

فهو يبحث عن جوهر الإنسان هذا الجوهر الذي لا يظهر إلا من خلال الرّوحانيات ومحاولة الإنسان للارتقاء في درجات الكمال وهذا هو هدف الإنسان الصّوفي في الحياة.

---

[1] الديوان: ص 13.

[2] المرجع نفسه، ص 14.

كما نجد الشّاعر يوظف أيضا طرفة وطرفة هو شاعر جاهلي يدعى طرفة بن العبد وهو من الشعراء الصعاليك الذين رفضوا أعراف القبيلة وخرجوا عنها وهم أشبه بالمتصوفة الذين يتمردون على الأعراف الاجتماعية ويتبرمون من الواقع المعيش فيعتبرونه واقعا موبوءا مليئا بالنفاق والخدام وملوث بالماديات على حساب الروحانيات، هذه الأخيرة هي محط اهتمامهم فيقول:

**النبوءة الأولى**

**رجل عتيق الصوتِ**

**قال: يا طرفه**

**ستموت قبل تفتح الصدفة**

**قبل انتباه الياسمين.** [1]

وطرفة عرف بتسرب الخمر وقوله لشعر والإتيان بأجود الشعر، فطرفة أشبه ما يكون بالصوفي الذي يبدع في استعمال الرموز التي على الخمر، والسّكر، والاحتفاء بها لأنها تصيب مكمن الأسرار وتفعل بالنفس الأفاعيل فيواصل:

**نشيد لطرفة**

**ليكن...**

**أنا طرفَة**

---

[1] الديوان: ص 65.

**إسفنجة الأنخاب**

**والخمر العتيقة والأذى.** [1]

فخمر طرفة هي رمز للانعتاق من قيود الواقع المرير فما أشبه الصوفي بحالة طرفة كما أن هذا الأخير عرف بتنقله الدائم فحاله كحال الصوفي، لوم يكثف الشاعر بذكر طرفة فحسب بل أشار إلى محبوبته التي خلدها في معلقته فقال:

**السّكر تَقدِمتي وأقنومي**

**إذا أزف الشَّجىَ**

**الخيل أوسِمتي إذا اندلَف العجاج**

**و(خولةُ) الإقليد**

**فاكهة المفازة والضنى**

**شجويةٌ لطرفة**

**مولاي...**

**خوله لم تجئ**

**وقصيدتي لم تكتمل.** [2]

---

[1] الديوان: ص 66.

[2] المرجع نفسه: ص 66، 67.

فهو بهذا يربط الشّاعر بمحبوبته فيزاوج بين ذكر المحبوبة والخمر العتيقة وذكر الأشجان التي تصيب طرفة لعدم مجيء خولة وفي كل هذا رموز للصّوفي ودلالة صوفية تتمثل في البحث عن جوهر الإنسان والارتقاء بروحه وذلك بتركيبته لنفسه ومحاولة بلوغ درجة الكمال التي هي مبتغى كل صوفي والترفع عن الماديات وكل ما من شأنه أن يعكر على الصوفي خلوته وتبتله.

ومحاولة التقائه محبوبه فيحصل له المراد من انتشاء وفرح باللقيا فيقول:

**يا أيها الوقت انتظرني**

**ريثما تأتي العبارة**

**وتجيء (خولة) كالفرس**

**خصلاتها غسق**

**وجبهتها قبس**

**ماذا سأفعل يا إلهي**

**تلك روحي مسها مضض الرتابة.** [1]

ويعبر عن خولة للدّلالة على اللقيا بالمحبوب والذي هو الله، لأن الروح قد تعبث وتملكتها الرتابة والسأم والضجر فيتفرع كل هذه المشاعر السلبية وتزول بالاتصال والاتحاد مع المحبوب.

[1] الديوان: ص 68.

يوظف الشاعر أيضا رمزا آخر يمثل شخصية تاريخية تتمثل في أبي معشر الفلكي، وهو عالم عرف واشتهر «**بكتبه في حساب الطوالع والتنجيم**»[1] فيقول:

**قال أبو معشر الفلكيُّ:**

**لكَ النّون والعهن،**

**يا الأعسر الخلوتيُّ**

**لك الطّغراءُ،**

**سيمنحك القطب بردتهُ**

**في الرّمادة**

**تكلؤُك الرقية السّمقيةُ**

**يحرسك العرعَرُ**

**المسكين في زهوه**

**بالودائع والسُّبحات.** [2]

والدلالة الصّوفية لأبي معشر الفلكي هي أنه تنبأ للشّاعر بأن يصبح صوفيا وبأن القطب، وهو سيد القوم وهو عندهم زعيم الطائفة، أما بردته فهي إشارة لما فعله الرسول صلى الله عليه وسلم مع شاعر حين أنشد أمامه

[1] الديوان: ص 88.

[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

قصيدة فألبسه بردته، وفي هذا دلالة إلى الانتماء، وأنه فد حضي بمباركة وقبول عند المانح وان نبوءة الفلكي قد تحققت.

كما نجد أيضا شخصية "**المتنبي**" وهو شاعر عربي واسمه" **أبو الطبي المتنبي** "وقد سمي بالمتنبي لأنه تنبأ بوفاة كلب قد أطعمه لحما مسموما دون علم الحاضرين، فمات الكلب فاتهم المتنبي بالدجل والزندقة، وألقي به في غيابات السّجن فلقي من العذب ألوانا وأصنافا، وهو نفس المصير الذي لاقاه المتصوفة بعد أن اتهموا بالزندقة بالإضافة إلى أنه شاعر ينتمي زمنيا إلى العصر العباسي، وهو العصر الذي صدَحَ فيه المتصوفة بما يعتور في صدورهم من شوق وحب ووجد ومحاولة الاتحاد مع المتصوفة بما يعتور في صدورهم من شوق وحب ووجد ومحاولة الاتحاد مع المحبوب فلقوا من العذاب أصنافا شتى، فوجه التشابه هو الفترة الزمنية المشتركة والمصير المتشابه وأصناف العذاب التي جمعته بالمتصوفة الذين ذاقوا الويلات، فيقول:

**أنا الأشعث المتجرد**

**مثل الخريف**

**أنا المتنبي**

**فلا تحصفوا ورق التوت**

**أو تسكنوا صدف الله**

**إن الطقوس فضاء بهي**

**يرفع ما اجترح الفقهاء.** [1]

وأن الفقهاء هم من حكموا على المتنبي بالزندقة وكذلك هم من أوصل المتصوفة إلى تلك المواصيل حيث اضطهدوا وطردوا من بقاع الأرض.

ليوظف الشاعر شخصية تاريخية أخرى تتمثل في "**تينهنان**" وهي ملكة بربرية عاشت بأقصى الصحراء الجزائرية عرفت الشجاعة والجمال والدهاء، حيث كانت تحكم قبيلة الطوارق أو "**التوارق**"، وهب تعتمد على الحل والتّرحال، فكانت بمثابة أم روحية، وحين وفاتها أقيم لها ضريح أصبح فيما بعد مزارا، بأتيه الناس من كل جذب وصوب وهنا تكمن دلالة صوفية في استعمال هذا الرمز حيث يقول:

**إنني ألف مشرئب**

**إلى صفرة التفناغ**

**وبيني وبينك يا (تن هنان)**

**تسامق هذا الكسوف المتاه**

**صعودا.**

**إلى غبطة تتقطر.** [2]

[1] الديوان: ص 61، 62.

[2] المرجع نفسه، ص 86.

بالإضافة إلى شخصية "الأخضر الصّمداني" الذي يعتبر قطبا ربانيا وعارفا بالله وهو "الشيخ إسماعيل الهادفيّ" شيخ رباني وارث للسر الروحاني كان ينظر بالمبتدئين بعين الرحمة ويعينهم على التصوف وهو أب روحي للمتصوفة وشيخ المريدين وقد تكرر ذكره في الديوان فيقول في موضع:

**كنت سميتُني أحمد الطرفيَّ**

**حين وجهت وجهي**

**إلى الشّاهد السّندسيُّ،**

**زوّجت روحي إلى قبة الصّمداني،**

**كنت أعلق أسمالي.** [1]

وهي دلالة على انتماء الشاعر إلى المتصوفة وسلوكه مسلكهم ويقول في موضع آخر:

**تنوس الرّقى فوق صَدري**

**وفي أثري**

**يتلوى دخان المباخِرِ**

**تذكرني الأمّ في حضرة**

**الأخضر الصّمداني**

[1] الديوان: ص 19.

**تهجج قطب المزار.** [1]

حيث يقوم المتصوفة بزيارة ضريح الأب الروحي لهم وهو "**الأخضر الصّمداني** "واعتباره قطبا مهمل من أقطاب الصّوفية وهو مرجع مهم لكل متصوف ومريد.كما وظف أيضا شخصية من الشخصيات التراثية ألا وهي شخصية "**الجرموني**" واسمه "**عيسى الجرموني**" وهو مغنٍّ معروف بتأديته للأغاني التراثية حيث يقول:

**لا تمت سفرًا وانتشاءً**

**بحقِ الثمالة و(الجرموني)**

**حين يطوحنا في مقام الصَّبَا.** [2]

ومقام الصَّبَا هو نوع من مقامات الموسيقى العربية وهي مقام حزين جدا يفيد المواقف الروحانية أشبه ما يكون بالنحيب فيعزف ويعني عليه "عيسى الجرموني" فيؤثر في المتصوفة أيما تأثير فيؤدون شطحاتهم التي عرفوا بها على إيقاع أغاني "عيسى الجرموني" وبالخصوص في مقام الصبا.

كما استعمل الشّاعر رموزا أخرى تتمثل في "**الموناليزا**" وكذلك "**التيفيناغ** "فيقول:

**«هو اللونُ فاكهة العين**

**فتح لبهجتها. ..**

**فتعالوا إليَّ**

---

[1] الديوان: ص 55.

[2] المرجع نفسه: ص 52.

**أنا دهشة (المنليزا)،**

**رقيم من (التّفناغ)**

**بقيّة وشم**

**على زند حيزية البدوية».**[1]

و"الموناليزا" هي عبارة عن لوحة للرسام الإيطالي" ليوناردو ديفنشي "وهي صورة المرأة ذات ابتسامة غريبة، هذه الابتسامة التي أدهشت العالم، ويكمن سر جمال اللوحة أصلا في تلك الابتسامة، وعلاقتها الصوفية هي شعور الدهشة التي تعتري المتصوف فيبدأ طريقه في البحث عن الكمال أما "التيفيناغ" فهي عبارة عن حروف الأمازيغية، فالشاعر هنا يحدد ويجسد بعده الأمازيغي الصوفي.

كما استعمل أيضا رمز" **المطرية**" وهي أداة تستعمل لحماية الإنسان من الأمطار الغزيرة شتاءً، وأشعة الشمس الحارقة صيفا، وهي ذات دلالة صوفية حيث يلجأ المتصرف إلي الصّوفية لتكون ملاذا من الأهواء والرغبات البشرية التي يحاربها ويجاهد نفسه في الكمال الرّوحاني عن طريق التصوّف ف"**المطريّة** "رمز للاحتواء من الأهوال البشرية.

**ثانيا– الأيقون:**

يتجلّى "**الأيقون**" أو الأيقونة في الدّيوان بصورة واحدة ألا وهي الاستعارة أما النوعيتين الآخرين والممثلان في الصورة، والتمثيل البياني فلا وجود لهما. ولم يحفل الشّاعر بهما في ديوانه فعله طوله لم نجد أثرا لا للصورة ولا

[1] الديوان: ص 73.

للتمثيل البياني إنما ما يظهر جليا للعيان هو الاستعارة أو الصورة الاستعارية ومعني ذلك أن الشاعر قد احتفى في ديوانه بالاستعارة، وقد تعددت تعاريف الاستعارة بحسب علماء البلاغة فعرفت تعاريف شتي جمعها الباحث أحمد مطلوب في جزء من معجمه الأول حيث استقر هذه التّعاريف من مصادر تعتبر أمهات الكتب البلاغية وتتمثل في: **العمدة، دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغية، ومفاتيح العلوم، والنقائض، والبيان والتبيين، ونقد الشعر، والصناعيتين** وغيرها من الكتب، كما تطرق إلى لأقسامها وبيّنها عم شواهدها الشعرية بناء على ورد في كتب بلاغية السالفة الذكر، وقد ذكر منها أنواعا هي" **التصريحية، المكنية، الاحتمالية، المرشحة، المطلقة، المجردة، الكثيفة...** » [1]

ومهما تنوعت التعاريف وتقسيماتها للصورة الاستعارية أو الاستعارة، تبقي الغاية والهدف منها أنها تزيد بلاغة الكلام وبيانه، ولقوم الصورة الاستعارية على التمثيل والمشابهة، فتقدم للنص الشعري ما لا تقدمه له غيرها، حيث تضفي عليه حلاوة وتجعل فيه طلاوة، حيث لغة الشعر لغة انزياحية عصية على الفهم التحديد الصوفي منه فهي تعتبر عن حالات الصوفي والتي تكسبه فيوضات دلالية لا حد لها.

فيتفاعل الشّاعر الصّوفي مع الموضوع، وموضوعه هو الحب والعشق الصوفي فيعتمد في تصوير حالة وبث لوا عج صدره الاستعارية التي تمثل البناء الفني والفكري معا للقصيدة"**أحمد عبد الكريم**" وحين نقول البناء الفكري معنى ذلك أن التصوف هو عبارة عن فكر فيظهر جليا في شعره حضور الفكر الصوفي فعبر عنه وصوره بطريقة فنية عن طريق الصورة الاستعارية.

[1] أحمد مطلوب المعجم البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي العراق: ج1،(د،ط) 1983م.ص78.

فتوزعت الاستعارات على طول الديوان، يعبر بها عن انتمائه للتصوّف فيظهر لغة الأنا الصّوفية كما يبرز للعيان لغة الحب والشوق، فتعددت الأبيان على طول القصائد التي تعبر عن الحالات الوجدانية التي تعانيها، فيجسد الاستعارة بقوة حيث وزّعها على مجموعة من الأبيان على طول قصائده فيقول:

**سبخة الروح شاسعة**[1]

كذلك:

**أيها الوقت عظني**[2]

و:

**أعطيك من دهشتي**

**ما تشاء**[3]

يجعل الشّاعر روحه في صورة استعارية سبخة دلالة عن العطش الروحي وهي تصوير لمعانيه روح الصوفي فلا يخفي على أحد أن السّبخة هي أرض ذات ملح ونزلا تكاد تنبت، كما وصفها بالشساعة فبعبر عن الكيان المعنوي وهو(روح الشاعر) بشيء معنوي وهو (السبخة) وهو بهذا يجسد صورة حسية ومشهدا معبرا عن حالة الشاعر والتي تعبر عن الوحشة التي يعيشها الصوفي والشوق الملتهب في نفسه وروحه، ودهشة الصوفية، وإن دّل

[1] الديوان الصفحة 7.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

على شيء فإنما يدل علي المبلغ الذي بلغه المحبوب للحبيب ليواصل التعبير عن حالته في بيات متفرقة فيقول: « **حمرًا يتسّلق ذاكرتي**»« **فليكسب دمه**»« **فتوثب الشريان** »« **للقب طقوس وشم الروح الثّكلى**.....»

كلها استعارات بني بها الشاعر المشهد التصوري لحالة من الوجد والشوق وناره الذي تضطرم في صدره وقلبه، وأنّ روحه ثكلى بالبعد عن المحبوب فيجسد بذلك أمور معنوية تجسيدا ماديًّا، فيجعل المعاني تنساب كالمياه من باب المجاز فيواصل:

**العُمر سيَاقْ ينتْفُ وردتي**

**وأنا أنتف وردة الوقت البهي**[1]

فيتصور الشاعر وقت العمر بالوردة التي تكون في أوّل أمرها بذرة مزروعة في روح الشاعر وعمره ليواصل ويوظف المحسوسات وهي عبارة عن نباتات للتعبير عن تجربته وصيانتها في لشكل جديد فيقول:

**لم يقطفوا صبواتهم**

**أو يخلعوا أحلامهم** [2]

**من مدية الأشعار**[3]

**أمثل حنجرة القرنفل واليمام** [4]

فيعتبر المتصوفة الذين مورست ضد هم شتى أنواع العذابات وهم أصلا تحترق أفئدتهم شوقا وحبا وعشقا ومع ذلك لم يتخلوا عن المواصلة التيسير في دربهم، فشبه أحلام الصوفي والمتمثلة في الوصل والإتحاد بالحبيب وهي

---

[1] الديوان: ص67.

[2] المرجع نفسه، ص 68.

[3] المرجع نفسه، ص 69.

[4] المرجع نفسه، ص 70.

شيء معنوي باللباس وهو شيء مادي فقارب وزواج بين المستعار له والمستعار منه فأطلق أشعارا صوفية يعتبره عن غايته فتنساب معانيها سلسلة مطواعة تنتقل من أعماق روحه لتنساب على لسانه فشبهها بالقرنفل لطيبة وجمال أزهاره.

لينتقل الشاعر إلى توظيف استعارات يبني بها مشهدا تصويريا، يصور به حالة الصوفي حين يشتد به الوجه، فيستقر ب المقام إلى السكر الذي يكون بالخمرة وهذه هي ليست بنت الكروم، وإنما هي النجوى التي يرجوها من حبيبه، فيقول :

**وأنا الغواية والنبيذ وقد مشى**

**(حتى تحامتني العشرة كلها).**

**السّكر تقدمتي وأقنومي.**

**إذا أزف الشّجى** [1]

فاعتبر النشوة التي يعيشها مع محبيه خمرة الغواية ولضلال فجعل من السّكر والدي يعتبر به عن لحظة اللقاء بالمحبوب ووصله، فجعلها أصله لما تضفي عليه من سعادة وانتشاء وفرح بالاتحاد مع المحبوب ويفرح بها ويسعد أنّما سعادة، ويعتبرها منية كل صوفي عاشق سالك في مقامات العشق مسلكا، وبهذا تصوير الاستعاري يخلق الشاعر بالمعنوي ويجسد صورة حسية ومشهدا معروفا (مشهد السكر) حيث يرتوي الشاعر ويمتلأ بالحبيب ويطفئ نار الشوق التي تشد به ويستبد به بين الحين والآخر والدّلالة واضحة جلية حيث جعل من نفسه نبيذا يشرب ساعة استبداد الشّوق وجعل من السّكر أصله وسيّده.

[1] الديوان: ص66.

فيتفاعل الشّاعر مع موضوع الحب والعشق والهوى الصوفي، فيتصور رفض الصوفي للأعراف الاجتماعية المفروضة عليه بالإضافة إلى العادات والتقاليد التي تحكمه، فيلقيها وراء ظهره حين يقرر الدخول تحت عباءة الصوفية، فيتصور هذا المشهد في قوله:

**وقلت أقيء كتاب الوصايا،**

**أكون نبيذ الحرام**

**ولا أشعير ريّاء العشائر والميتين**[1]

فالصورة الاستعارية هنا تبتين وتصور ما مدى تمسك الشاعر بانتمائه الصوفي ورفضه لكل الأعراف السابقة، فالصوفية تحب ما قبلها وتلقي به بعيدا، ويعود ليتصور الخمرة بذكر اسم آخر لها وهو النبيذ

كما يوظف الشاعر صور استعارية أخرى تتمثل في تصويره لمعاناة الصوفي فيقول:

**والذي يزرع الريح،**

**سوف تجرده العاصفة**[2]

**قف خلف صور الدماء**[3]

**ولا تقترب من حقول السياسة**[4]

**تلك سبّابتي في الأثير المدجج**[5]

---

[1] الديوان: ص18.

[2] المرجع نفسه، ص46.

[3] المرجع نفسه، ص 47.

[4] المرجع نفسه، ص 47.

[5] المرجع نفسه، ص 48.

فيتحدث عن ماضي الصوفية وأنهم لاقوا من العذابات أشكالا وألوانا وأنهم حتى في حاضرهم ليسوا بمعزل عن المصير ذاته فيصور مشهدا يدل على التصفية الجسدية التي تعرض لها أوائل الصوفية أمثال الحلاج وغيره بقوله "**سوف تجرده العاصفة**" وفي هذا دلالة على التصفية بشتى أنواعها، وأن الدخول في معترك السياسة حتما سيلقي بك في مهالك لا يحمد عقباها فيصور الشاعر بالصورة الاستعارية بصور متعددة حالة الانتماء الصوفي والجو المكهرب وهو في هذا يعبر عن مرحلة تاريخية ومأساة عاشتها الجزائر في فترة ما يعرف بالعشرية السوداء، فصورها الشاعر المأساة بشكل يتناسب والصورة الاستعارية ليعطيها بعدا صوفيا ويربطها بما حدث لأسلافه.

كما نجد الشاعر يدرج ضمن ديوانه. "**معراج السّنونو**" والذي هو محط الدراسة المجاهدة الصوفية، حيث يجاهد الشاعر الصوفي نفسه في عدم إتباع الشهوات وملذات الدنيا. وعدم إشباع رغبات النفس حيث يجب عليه أن يجاهد فيعتبر أن الجسد هو العدو المتصوف فهو شراب يستخلص من العنب أو التمر ويستعمل للسّكر، والشاعر هنا يستعير كلمة "النبيذ" وهو شيء مادي أو صورة مادية محسوسة ليعبر بها عن شيء معنوي يتمثل في نشوة الاتحاد بالمحبوب وهو الله– عند المتصوفة. فيرتوي ويقطف ثمرة شوقه.

ويواصل الشاعر البوح بما يعانيه. المتصوف من غربة ووحشة، والشعور بعدم الانتماء فيعبر عن ذلك بمجموعة من الصور الاستعارية الموزعة على طول أبيات قصائده فيقول:

**والمدى أحمر فوق كفي**[1]

**آوي إلى وطن الروح**[2]

**لما أقوم**[3]

[1] الديوان:ص 43

[2] المرجع نفسه، ص 44.

[3] المرجع نفسه 44.

**في فصوص الكلام**

**المطرز بالكستناء**[1]

والشّاعر يقر بأن انتمائه إنما يكون لوطن الرّوح وأن انتمائه يتعلق بالروحانيات وأن روحه دائمة التّحويم والتحليق في مقامات الكمال الروحي فيصور نفسه كالغريب الذي لا مأوى له سوى مأوى واحد ووحيد هو الرّوح وأنه يختفي حين يتحدث ويصف تجربته والتي يعبر عنها بفصوص الكلام والشعر الصوفي ووصفه بالمطرز بالكستناء لما يحمله من معان صوفية تتمثل في الشوق، والعشق والوجد مطرزة بالمشاعر العميقة والأحاسيس الصادقة، والعواطف الجياشة التي تجتاح الشاعر في أوقات خلوته.

وظف الشاعر العديد من الاستعارات حيث: «**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]

بمعنى أن العلاقة بين المشبّه بين المشبه والمشبه به يعطي ويضفي نوعا من التّعميّة على المعاني وهذا ما يجعل القارئ يقف عاجزا أمام تقديم شرح واف كاف لمعنى الاستعارة وهذه هي السّمة الغالبة على الشعر المعاصر حيث يشوبه الغموض والشّعر الصّوفي بالخصوص فقد طبعته هذه السّمة على مر العصور فتحكمه لغة الرمز والخروج عن المألوف.

---

[1] الديوان: ص 44.

[2] محمد زايد:أدبية النص الصوفي، علم الكتاب الحديث،إربد، د ط، 2010ص 174.

**ثالثا– الأمارة:**

تحضر المعاني في الأمارة عن طريق المجاورة وذلك ب" **وجود ضربين من العلاقات بين وحدات الخطاب، فعلاقات التماثل (Similarite) هي أساس الاستعارة**"[1] فالاستعارة حضر فيها المعنى عن طريق التماثل والمشابهة أما في الأمارة فتكون العلاقة «**علاقات الجوار (contiguite) هي أساس الكناية** »[2]

معنى ذلك أن الكناية هي التي تجلي المعني في الأمارة والكناية: هي ضرب من ضروب البيان، ولها شأن عظيم في البلاغة، فقد أهتم بها البلاغيون اهتمامًا كبيرًا، حيث لا تكاد تخلوا لغة العرب منها، فقد استعملت شكل كبير تستعمل للدلالة على المعني باللفظ الظاهر.

وتكون الكناية في لفظة مفردة دالة على صفة أو موصوف أو نسبة، وقد شاع استعمالها في لغة العرب من العصر الجاهلي إلى يومنا هذا فنجد العرب تقول"**طويل النّجاد**" كناية عن الطول، و"**كثير الرماد**" كناية عن الكرم والجود وغيرها كثير.

والشعر الصوفي حفل أيضا بالكناية أيّما احتفاء فنجدها ظاهرة جلية في ديوان "**أحمد عبد الكريم**" حيث اعتمدها في توضيح المعاني المرتبطة بالتصّرف والصوفية على حدّا السواء فيتحدث عن الصّوفي باعتماد الكناية فيقول:

**يا ابن مسبحة الله.** [3]

ويضيف:

---

[1] محمد القاضي: الرواية والتاريخ دراسات في تخيل المرجعي دار المعرفة للنشر، تونسط1، 2018ص60.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] الديوان ص57.

- **يا صفي الطواسين** [1]

ويواصل كناياته للتعبير عن الصوفية بقوله

**يا الشّاهد المتشوّف للسّدرة**

**أنت أم صبوة الصبوات** [2]

**تعال نرفع هدا الهباء** [3]

فهده الكنايات كلها تعبر غن الصوفي وما يعانيه من وجد وشوق يلهب صدره، وأنه دائم التشوق للكمال والوصل بذكر السّدرة والتي هي منتهى أماني الشاعر الصوفي،بما فيها من إيحاءات وتلميحات عن المحبوب وأن الصوفي هو صفي ومختار ليكون كذلك، فيعبر عن محبوبه ويصفه بصبوة الصّبوات وهي كناية عن الشوق والعشق الملتهب في الأنا الصوفية وأن الوصل هو أمنيته ونجد العديد من صور التعبير الكنائية نذكر: "**مشكاة العمر الغسقي، رياحا ليلية** "وتتوارد الكنايات تباعا في قوله:

**فترنح نجم**

**وهوى في ساعدها**

**والطير الأبيض هام**

**آه ياسادن أيامي**

---

[1] الديوان، ص 49.

[2] المرجع نفسه، ص 49.

[3] المرجع نفسه، ص 50.

**أنا عاشقها العالي**

**سأسمي الموت**

**على حناء أصابعها**

**بردا وسلام**[1]

وترجع هذه الكنايات على محبوبته، والتي يقصدها ويخصها بحبه وعشقه الصوفي فيبدع حين يهيم فيها يبوح لها بلغة الهوى الصوفية، التي تدل على الذّات الإلهية فيجعل منه محبوبه الوحيدة، ويعترف بأن الموت بقربها والفناء فيها سيكون بردا وسلاما على قلبه، كما يكني عنها ويصورها في صورة كنائية بديعة حيث يصفها بالطير الهائم فقربها سبب راحته ومستقرة المنشود وأنها تمارس إغراءها عليه إلى أبعد الحدود :

يورد الشاعر تعبيرا كنائيّا أخر في صورة قربان أو شهيد فيقول:

**فتعالي قاسميني حشرجاتي**

**وامنحني وردة**

**أو قبّره** [2]

حيث يدعو محبوبته لمشاركته لحظاته الأخيرة، فالحشرية هي تردد الصوت المحتضر ونفسه في حلقة عند الموت،فهو يفضل الموت بقربها ودلالة المحبوبة هي معبودة وهو بهذا يقدم صورة للشهيد ولا أدل على دلك تشبهه

[1] الديوان: ص 29.

[2] المرجع نفسه، ص 24

بذبيح أو شهيد الطائفة، فالحلاج قتل بتهمة المروق والخروج عن دين الله فحوكم بهده التهمة ونفذ فيه الحكم، والشاعر يوظف هده الحادثة ويصور على شاكلتها حيث إما أن يحضى بقبول ومشاركة من المحبوب أو يحصى بقبر يضمه بين جنبيه فيواصل:

**إني أموت**

**ولم يقل القلب أحزانه** [1]

**ويا لفؤادي فارغا** [2]

يكني عن الشوق الذي يعتصر قلبه، والوجه الذي هو سبب أحزانه. فتمتد الصورة الكنائية لمحبوبه فيقول:

**ها للورد وردك**

**والجسد القرمطي رداؤُكَ.** [3]

فيتحدث عن صورة الاتحاد والحلول الصوفية حيث يجعل الورد وهو النصيب من القرآن أو الذكر يتلوه الإنسان يوميا، فيجعل هذا الورد ورد للمحبوب والذكر ذكره، وأكثر من ذلك حتى الجسد الذي يعيش فيه الشاعر هو رداؤه، فيتعمد الشاعر بهذا اصطناع المشاهد الكنائية بقوة في قصائده لما تقدمه من دعم لانتمائه الوصفي «**فالتعبير الكنائي قد يقوم على درجة من درجات التمقص الوجداني تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله فتلتحم بها ويتأملها كما لو كانت هي ذاته، ويلغي الثنائية التقليدية بين الذات**

[1] الديوان: ص 89.

[2] المرجع نفسه، ص 82.

[3] المرجع نفسه، ص 51.

**والموضوع**»[1] وهذه سمة تطبع جل أشعار الصوفية وذلك لتماشيها ومتطلبات الفكر الصوفي، فتظهر في شعر شاعرنا "**أحمد عبد الكريم**" في صور بلاغية كنائية من قبيل:

**أنا القنديل**[2]

**قمرا يتسلّق ذاكرتي**[3]

**إذ تُشعِل الرّوح.** [4]

وفي صور كنائية أخرى يجسد الشّاعر حبه الصوفي ونار عشقه ويبعث أشجانه ويجعل من نفسه دخانا منطلقا من مبخرة ما في قوله:

**كي يدخّنني رويدا** [5]

والذي ينزلق به في مهاوي لا حدّ لها، ويفسد عليه روحه ومحاولته لتزكيتها فيقول:

**جسدي قمقم الليبدو**

**أو عواء اللذائذ**

**والرغبة البربرية.** [6]

---

[1] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992م، ص 204، 205.

[2] الديوان، ص 80.

[3] المرجع نفسه، ص 26.

[4] المرجع نفسه، ص 35.

[5] المرجع نفسه، ص 79.

[6] المرجع نفسه، ص 16.

فيصور الجسد بذئب يعوي لإشباع رغباته والمضي قدما في إتباع اللذائذ وقطفها واحدة تلو الأخرى، وأن الرغبات الجامحة والمتكررة للنفس هي من تفسد على المتصوف تصوفه حيث يسعى جاهدا في محاربة رغبات الجسد وإخمادها، والتوجه شطر الروحانيات ومحاولة استكمال نقائص النفس بالتدرج في درجات الكمال.

ليواصل في كناياته حيث تمتد كنايته وحديثه عن الشهوات في ذكر المرأة باعتبارها ملهمة ومشتهاة، فيقول:

**أواهُ. .. من سقر النساء**

**أو كما نافورة الصَّدْرِ**

**استوت قرب الأنامل**

**غافلته لكي يدسّ كنوزها.** [1]

يصور المرأة ويكني بكلمة "سقر" وهي اسم من أسماء جهنم ليعبر عبه عن سطوة النساء، ويعبر عن لقاء بالمحبوب فيعبّر عن كل ما يدور بين العشاق ليعبر به عن لقاء محبوبه، فالشاعر الصوفي عموما يوظف المرأة كرمز الخصب والنماء يدلل بها عن شوقه ووجده بمحبوبه فوظّف المرأة وما يدور بينهما ويبين بعلها من علاقة ليصف بها علاقاته بمحبوبه ليطفئ نار شوقه وعشقه، حتى لكأن الصورة تلغي التشابه حيث يخال للقارئ أنه يتحدث عن علاقة بامرأة ويصفها لولا الحضور الدلالي للمعاني الصوفية ومصطلحاتها بما يوضح المعاني ويصورها في حالتها ككناية.

فيواصل قوله:

---

[1] الديوان، ص 41.

**الشّجي واسع**

**ذا بيرقي أسود**

**حين يعجّ العجاج**[1]

**فقد علمني القصيدة.** [2]

عبر عن حزنه الشديد حين يعج به الشّوق ويعصف به من كل جانب فيستمر في التّصوير عن الكناية عن انتمائه بقوله:

**ممهورة الثكايا يا فراشتنا**

**ووعلينا التوهج في الشخوص أو الدهشة.** [3]

وقد خلق صورا كنائية حيث نوع بها الشاعر تنويعا كبيرا حيث جعل الثكايا وهي مقر الصوفية كالحسناء يقدم لها المهر كما كناها بالفراشة، والانتساب إلى الشخوص، وهم أقطاب الصوفية ودهشة الصوفية ليعبر عن هيئة الصوفي وذلك من خلال قوله:

«**جسدي خرقة**».[4]

ويكني بالخرقة عن لباس الصوفية، كما يعبر عن حالة الصوفي حين يبحث عن الفتوح بقوله:

---

[1] الديوان: ص 43.

[2] المرجع نفسه، ص 44.

[3] المرجع نفسه، ص 53.

[4] المرجع نفسه، ص 15.

**سادرًا في الفتوح الضنينة**

**مستوقرًا في الصريف المكابدِ**

**حين السّماء نحاسية**[1]

وهي كناية عن رحلة الصوفي المتعبة في البحث عن محبوبه والتأمل في ملكوته، فالشاعر الصوفي على وجه التحديد له طريقة في المعرفة تتمثل في العرفان وهو أن يستعمل حواسه في التعرف على الخالق والخلق كما يبرز صورة كنائية أخرى في قوله:

**أكونك أو لا أكونك**[2]

كناية عن الحلول وهي قسم من أقسام التصوف العرفاني فيعني حلول الذات البشرية في الذات الإلهية أو كما يسميها المتصوفة بحلول واتحاد اللاهوت في الناسوت.

وتستمر المشاهد الكنائية على طول قصائد الشاعر فيكني عن المرأة بلفظ "**سُعدَةً**" في قوله:

**(سُعْدَة) المريمية.** [3]

وسعدة هي اسم لأخته التي يتعلق بها روحيا، ويكني عن اسمها "سُعْدَة" عن السعادة التي يعيشها الصوفي حال الوصل واللقاء.

---

[1] الديوان، ص 09.

[2] المرجع نفسه، ص 94.

[3] المرجع نفسه، ص 79.

لقد طقم الشاعر ديوانه بالصور الكنائية، واختفى بها أيّما احتفاء لما فيها من دلالات بعيدة تفيد وتضفي على المعاني الصوفية جلاءً وجلالا فتعتبر الأنسب لموضوعه فباعتمادها استطاع أن يصوغ تجربته الشعرية والصوفية في الآن ذاته، فقد اختار أن يوظف الكناية لأنها تحيل أو تتأتى من المجاورة والتي تقوم عليها الأمارة أصلا.

بالإضافة إلى المعاني التي تفهم بالمجاورة نجد أيضا المجاز والذي تعتبر أيضا أحد فرعي الأمارة هذه الأخيرة تكون عن طريق المجاورة، مما يعني أنها تقوم على فرعين أساسيين هما: الكناية، والمجاز.

**3- المجاز**: وهو ضرب من البيان أيضا يستعمل للتعبير عن المعنى المقصود بإيجاز، فيقوم على تخير العلاقة بين المعنى الأصلي، والمعنى المجازي، حيث يصور المجاز المعنى المقصود خير تصوير، فنجد العرب تطلق "العين" على الجاسوس والأذن على سريع التأثّر بالوشاية، وغيرها.

لقد اعتمد الشاعر في ديوانه على المجاز فوظفه لصياغة تجربته والتعبير عن الصوفي فيسميه بـ«**فارس الأحرف الزئبقيّة**».[1]

فالمعنى الأصلي أنه يناجي ربه بكلامه ويذكره والمعنى المجازي هي الأحرف الزئبقية بمعنى يستعمل معاني عصية على الفهم في مخاطبته لمحبوبه.

كما يعبر عن قصور لغته في التعبير عن أشواقه فيقول:

«**من. .. يمنحني لغة بشساعة أهوالي؟!**»[2]

[1] الديوان: ص 71.

[2] المرجع نفسه، ص 14.

فيتحدث عن أهواله وهي المعنى الأصلي بما يعانيه من هوى صوفي يعصف به في كل حين والمعنى المجازي وهي اللغة التي لا تسعفه حتى تدلي بما يجيش في صدره، كما يعبر عن الوصل بقوله: «**تطوّح بي في سديم الكلام**».[1]

ويضيف: «والخمر العتيقة والأذى»[2] فيذكر الخمرة وما يصيب الإنسان جراء سربها والمعنى الأصلي هو لقياه بمحبوبه والسكر بهذه اللحظة والمعنى المجازي هو الثمالة في حضرة المحبوب من دون لمس المسكرات أصلا.

وقد وظف الشاعر المجاز في ديوانه فلا تكاد تخلو قصيدة من مجاز لأنها يعبر عن تجربته الصوفية فيعبر عن محبوبته وعن وصلها في: «**يراود فسق النهد المكبل**»[3]، ويضيف:

«**نسترق السّمع إذ تتضور زينب م الوحشة**»[4]

والمعنى الحقيقي هو الوصل والشوق والمعنى المجازي هو قضاء الوطر من المحبوبة ويعبر عن عيونه حين الوصل فيقول:

«**وعيوني خرافية الحدقات**»[5] للتعبير عن الدهشة في حضور المحبوب فيسمي المحبوب بصراحة:

«**وكانت ريح الله يرف على العمر**»[6] ويقول:

«**تمرق من خرم ذاكرة**»[7] يسمي الصوفية والانتماء إليها ريح المحبوب بما تحمله من أشواق.

---

[1] الديوان: ص 57.
[2] المرجع نفسه، ص 66.
[3] المرجع نفسه، ص 40.
[4] المرجع نفسه، ص 50.
[5] المرجع نفسه، ص 15.
[6] المرجع نفسه، ص 13.
[7] المرجع نفسه، ص 10.

لقد تجلت علامات الثلاثية الثانية ل"بورس" في ديوان الشاعر فتجلى الرمز من خلال توظيف الشاعر للرمز ولغة الصوفية هي لغة الرمز بامتياز فوظف رموز الصوفية المعهودة والمتمثلة في رمز المرأة والخمرة، كما وظف أيضا رموزا أخرى مرتبطة بالمتصوفة كاللون الأخضر والأحمر وهو مرتبط بالعشيرة، كما وظف رموزا تاريخية تتمثل في الأشخاص الذين كانت لهم اليد الطولى في التصوف ك"الصّمداني"، وغيره.

بالإضافة إلى الأيقون الذي تجلى من خلال نوعه الثالث والمتمثل في الاستعارة حيث استعملها الشاعر بكثرة للدلالة على أحوال الصوفية وما يعانونه من وجد وهوى صوفي.

لتظهر الأمارة في الديوان وبكثرة من خلال التجاور في إظهار المعاني فتجسدت بنوعيها وهي الكناية والمجاز، وقد أحسن الشاعر حين وظفها ليظهر المعنى البعيد باستعمال المعنى القريب ليصف بها ويصيغ ويعرب عن الصّوفية وأحوالهم وأهوائهم، فقد كانت العلامات (الرمز، الأيقون، الأمارة) خير كاشف للمعاني الصّوفية في الدّيوان.

# الفصل الرّابع: المعجم الصّوفي ومساهمته في تشكّل المعنى

## المبحث الأول :المعجم الصوفي ومساهمته في بناء المعنى

تعتبر لغة الشّعر لغة مراوغة حيث تحمل الدّلالات الشّعورية فتحمل آمال وآلام الشّاعر، فهي تقوم أساسا على الانزياح والخروج عن المألوف، فالشّاعر هو ابن بيئته والشّعر الصّوفي هو ضرب من أضرب الشّعر فيذهب أكثر من ذلك حيث يعدّ نصّا محمّلا بالدّلالات، ويهوى البحث عن تشظّيات الأنا والغوص في حقيقة التّجربة الإنسانية، ليسلّط الضّوء على فائض بوحها ومكابدتها ومعاناتها، والشّعر الصّوفي أيضا يحاول أن يقرأ الذّات والوجود، فيبثّ تجربته الشّعورية والوجدانية التي تتلجلج في صدره فيبثها شعرا على لسانه يعبر به عن المكاشفة الرّوحية.

ولم يكن الشّاعر "أحمد عبد الكريم" ببعيد عن هذا فقد كان ديوانه كترجمة لتجربة صوفية فريدة ومتفردة فالصّوفي كما سبق الذّكر يمتاز باعتماد لغة مراوغة حمالة أوجه متعددة ولفهمها وجب اعتماد التّأويل، هذا الأخير لم يكن بالقديم فقد عرف منذ القديم وتلقفته المناهج النّقدية وهو مجال خصب لاستعمال التّأويل، والذي يلجأ إليه الإنسان حينما «**لا يكون مكافئا للمعنى الفعلي للتعبير اللّغوي أو العلامات اللّفظية حتى على مستوى الاستخدام الأداتي للغة وفقا لأغراض عمليّة**»[1]، والتّأويل هو محاولة لفهم أو الكشف عن المعنى المخفي في النّص وبالأخصّ النصّ الشّعري وغايته الأساسيّة دوما هي «**البحث عما يقوله النص، أو ما يقوله في غفلة من الكلمات ونواياها الصّريحة**»[2]، فالتأويل هو استنطاق النص وذلك من خلال محاولة القبض على حمولته الدلاليةّ وتتبع سيرورة معناه.

---

[1] سعيد توفيق: في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1423هـ، 2002م، ص 138.

[2] أمبيرتو إيكو: آليات الكتابة السردية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009، ص 11.

وتعد لغة الصّوفية محمّلة بحمولات دلاليّة تعمل على «**تهذيب معارج المعنى أو بالأحرى انعطافاتها، لم تنحبس طويلا بين حنايا صمتها المطبق، إذ لا يزال النّص يقاوم ويراوغ، بينما تعمل حيوية الفهم التّأويلي على فتنة من الداخل، وملامسة كوامنه الجمالة، وخرق مجازاته الدلالية في جدل القراءة النص**»[1] معنى أن ذلك النّص الصّوفي أو الشّعر الصّوفي هو نص قابل للقراءات المتعددة بمعنى نص مفتوح على دلالات متعددة ومتجدّدة.

ومعظم قصائد الدّيوان تحمل حمولات دلاليّة تكون السّبب أو هي أساس بناء سيرورة بناء المعنى في الدّيوان الموسوم بـ"معراج السّنونو".

فنجد في ديوان الشّاعر والقصائد التي أنبت على علامات وكانت هي السّبب الأساسي في بناء القصيدة وهذه العلامات هي علامات الثلاثية الثانية" لبورس" والتي تتمثل في الرّمز والإمارة، والأيقونة، فعلى أساسها أنبت معاني القصيدة، حيث تعتبر الفسيلة التي قامت عليها أركان القصائد ومعانيها.

هذه الأخيرة هي «**التي تبرز المستوى الدلالي الذي يمكن أن نطلق عليه الوظيفة السّيميائية التي تتموضع بين تعبير ومحتوى ولا تتأكد علاقتها إلا بهذه الوظيفة**»[2] فالوظيفة السّيميائية هي التي تحدد علاقة العلامات ببعضها.

إن عملية إنتاج المعنى ذاتها أي السّيرورة التي يتشكل من خلالها المعنى لا تتم إلا بمعرفة علاقة العلامات «**اللغوية بعالم الأشياء وعالم الشعور على السواء**»[3].

---

[1] عبد القادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، ص 156.

[2] آمنة بلعلى: سيمياء الأنساق، تشكلات المعنى في الخطابات التراثية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1434هـ، 2013م، ص 140.

[3] المرجع نفسه، ص 142.

فالمعنى ما هو إلا تجسيد للعلاقة التي تربط العلامات اللغوية بعالم الأشياء أو ما يسمى بالأشياء الملموسة ودلالتها الشّعورية، فالشّاعر قد ربط بين الألفاظ ومسمّياتها.

ويتشّكل المعنى من خلال العلاقة التي تربط العلامات بعضها ببعض والعلامات التي يتحين بواسطتها، فهي تحدث التّناسب بين العلامات والمعاني التي تميل إليها، فانبتت قصائد الدّيوان على أساس المعنى، فنجد أن جلّ إن لم نقل كلّ عناوين القصيدة هي عبارة عن رموز تمدّ بصلتها إلى الصّوفية بدءا بعنوان الدّيوان الموسوم بـ"**معراج السّنونو**" وهو رمز لرحلة الصّوفي الرّوحية حيث يعرج من خلالها بروحه إلى العالم المطلق ويرتقي بها إلى مقامات الكمال الصّوفي فتجلى المعنى من خلال العنوان وانبنى على الرّمز.

كما نجد قصيدة "**سباخ الرّوح**" تعتمد أساسا على الأيقونة في بنائها و«**إن الأيقونات تحيلنا إلى علاقة العلامة بموضوعها، وتدفعنا إلى التّساؤل عن طبيعة هذه العلاقة**»[1] وطبيعة علاقة العلامة بموضوعها تقوم على المشابهة حتى وإن كانت ضعيفة «**لأن وجودها كما يقر بورس مشروط بعلاقة مشابهة تربط بينها وبين موضوعاتها حتى وإن كانت المشابهة على درجة كبيرة من الضّعف**»[2] وعلى هذا انبنت القصيدة السالفة الذّكر حيث قامت المعاني فيها على المشابهة فعنوان القصيدة عبارة عن رمز لما تعانيه روح المتصوف من وجد وهوى صوفي ونار شوق تلتهب شغاف قلبه، ليوظف فيما بعد الأيقونة والتي تجلت في الدّيوان بالاستعارة وهي مجموعة من التّشبيهات سردها الشّاعر تباعا حيث يقول: «**سبخة الرّوح شاسعة، أيها الوقت عظني وأعطيك من دهشتي**»[3] فالمعاني تنساب وتنبني على أساس الصّورة الاستعارية حيث جسدت مدى عطش الصّوفي من

---

[1] آمنة بلعلى: سيمياء الأنساق، ص 30.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] الديوان، ص 07.

خلالها فأماطت اللّثام عن الخبايا والدّلالات الخفيّة والتي تجلّت عن طريق المشابهة لتفضي في الأخير إلى الكشف عن أن المعنى هنا تشكّل من خلال الصّورة الاستعارية أو بالأحرى الأيقونة فقد تكشّف المعنى من خلالها.

**المبحث الثاني:تأويل العلامات والتّعرف على سيرورة المعنى**

نجد القصيدة التي وسمت بـ"معراج السنونو" وبها وسم الشّاعر ديوانه ككل تنبني المعاني فيها على أساس الأمارة بمعنى أنّ المعنى حضر بالمجاورة حيث تعتمد على القرائن وفي هذا تقول آمنة بلعلى: «**في حين تفرض القرائن جهدا في فهم الدّلالة الكنائيّة سواء أكانت حقيقة أم مجاز**»[1].

وتعتمد الأمارة أساسا على المجاورة وتتمثل في الصّورة الكنائية والمجاز والشّاعر قد أسّس لهذه القصيدة على أساس الأمارة حيث يقول:

«**سادرًا في الفتوح الضّنينة**

**مستوفرا في الصّريف المكابد**

**حين السّماء نحاسية**»[2].

فنلحظ اعتماده في بناء معنى القصيدة على أساس الصّورة الكنائيّة فقد وظّفها جنبا إلى جنب مع الرمز فيقول:

**ليس في جبة الشّعر إلّاك**

---

[1] آمنة بلعلى: خطاب الأنساق: الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2014م، ص 193.

[2] الديوان، ص 09.

**يا أعسر الخطو والأبجدية.** [1]

فالرّمز هنا يحاكي انتماء الشّاعر الصّوفي وأن شعره ما هو إلّا صدع بما يعانيه وما يتلجلج في صدره وأنه لا يقول الشّعر إلا في محبوبه.

ومن خلال هذه الدّلالات تنبني معاني القصيدة وتتكشّف حيث تشكّلت من خلال الصّورة الكنائيّة أو الأمارة والتي تكون من خلال المجاورة، مع الرّمز الذي يبيّن وينبئ عن توجّه الصّوفية وعن لواعج صدورهم فيتشكّل بذلك المعنى الكلّي للقصيدة والتي يصبّ أصلا في مكابدات ومجاهدات المتصوفة وأنّ شعرهم ما هو إلا إفضاء للمحبوب بلواعج صدورهم.

فنجد في الدّيوان قصائد متقاربة في معانيها فهي شبيهة بسابقتها فنجد القصيدة الموسومة ب"**الأبجورة** "وعنوانها عبارة عن رمز ويعني حبل السفينة الذي امتلأ بطنه من الماء ولم يرتوِ ودلالته أنه أشبه ما يكون بالصّوفي فهو دائم العطش بمحبوبه وليس بعيدا عن هذا نجده يقول:

«**أنت عصاي أهشّ بها على عزلتي**»[2]، يحدث الشّاعر هنا عن طريق الرّمز محبوبه وأنهّ هو رفيقه في عزلته، وأنه يكتفي به عما دونه فهو لا يخرج عمّا قالته وكتبته الصّوفية قبله حيث أن «**الكتابة الصّوفية هي رؤية تأويليّة للعالم**»[3] بمعنى أن النّص الشّعري الصّوفي هو نص قابل للقراءات المتعددة فقد أفرزت هذه الدّلالات والتأويلات وتمخضت عن المعنى الكلي للقصيدة حيث انبنى المعنى فيها وانبثق عن طريق المجاورة بين الأمارة والرمز، فالرمز يحيل على المعاني الوصفية ويقترح طريقة معينة في تأويلها، أما الأمارة فقد تجلت من خلال المجاورة فكشفت

---

[1] الديوان: ص 09.

[2] المرجع نفسه، ص 11.

[3] آمنة بلعلى: خطاب الأنساق، ص 35.

عن العلاقات الخفية بين العلامات مما سهّل تأويلها وإماطة اللّبس عن معاني القصيدة "**الهدهد**" وهو ما تعرف عليه هو نوع من الطيور لكن هنا أخذ بعدا صوفيا وهو الإتيان بالخبر اليقين وفي هذا تناص مع "**هدهد** "النبي سليمان في قوله تعالى على لسان الهدهد «**أحطت بما لم تحط به وجئتك من سبإ بنبإ يقين**»[1] والنبأ الذي ينتظره الصّوفي وهو منيته التي يرجوها والحقيقة التي يتمنى ويرجو تحققها والارتقاء في المطلق وقد اعتمد الشّاعر في رصد الدّلالات على الأيقونة من خلال توظيف الصّورة الاستعارة في قوله: «**رئة الصّوان، ومهماز القفر**...» [2]، فهي تولد المعاني وتساهم في تشكيلها مع الرّمز الذي وظّفه في قوله: «**لو أنك تبصرني يا ديوجين، والهدهد كنتُ**»[3]، فهذه الرموز تستدعي تفعيل التّأويل من خلال امتلاكها لحقيقة ما، هذه الحقيقة تتمثّل في البعد الصّوفي للشّاعر وتواشج العلاقة بين العلامات وما تحيل إليه، فانبنى معنى القصيدة من خلال هذه التّواشجات بين العلامات، وتتمثل هنا في التّواشج بين الأيقونة والرمز.

تطالعنا في الديوان قصائد أخرى منها "**وصايا السّماق**" وهو رمز يحمل بين طيّاته دلالات صوفيّة محضة حيث يتحدث عن وصايا القطب بما يجلّه الصّوفية فكنى عنه بالسّماق وهو نبات عطري يستعمل كتابل وظيفته تحسين نكهة الطّعام فكذا القطب يحسّن من تصوّف المتصوّفة ويأخذ بأيديهم للمضيّ قدما، وقد واصل الشّاعر قصيدته بمزيج من علامات الثلاثية الثانية والمتمثلة في الرمز والأيقونة والأمارة

وقد تضافرت فيما بينها لتولّد المعنى ويتشكّل فهي بمثابة السّيرورة من خلال التّعويل على هذه المقولات الثلاثة والمتمثلة في العلامات والتي تعد من أبرز مكتسبات التّأويل السّيميائي التي قال به" **بورس**"، فاتحدث مجتمعه لتوظف فيها المعاني، بمعنى أن دلالتها اجتمعت لتفضي إلى تأويل من خلال تجميع المعنى العام للقصيدة،

---

[1] سورة النمل، الآية 22.

[2] الديوان، ص 13.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وطريقة تشكله كانت بالارتكاز على الرّمز والأمارة والأيقونة حيث زاوج الشّاعر بين الرّمز الصّوفي وبقيّة العلامات في قوله:

**والدّماء التي سفحت كربلاء،** [1]

**أو مومياء الحنين أنا،** [2]

**وأيان روحي في صدف الله مزدلفة** [3]

**إن تفّاحة الشّهوات فاكهتي.** [4]

فكل هذه الرّموز تحمل دلالات متشابهة تتمثّل في الانتماء إلى الصّوفية وما يعانيه المتصّوف ف"**كربلاء** "هي المكان الذي قتل فيه الحلّاج أو ما يسمى بشهيد الطّائفة وأن العذابات التي يعانيها المتصوّف اليوم هي أشبه بما عاناه أسلافه في الأمس، وأنه يريد أن يتطّهر من الشّهوات التي تفسد عليه روحانياته وأنه معرجّ بروحه في سفرها وارتقائها في مقامات الكمال.

والشّاعر بهذا يوظّف دلالات عن طريق الرّموز لتحيل إلى تشكيل المعنى العام للقصيدة، وذلك باعتماد الصّورة الاستعارية كذلك في قوله:

**جسدي قُمْقُم الليبدُو**

**أو عُواء اللذائِذِ**[5]

---

[1] الديوان، ص 15.

[2] المرجع نفسه، ص 16.

[3] المرجع نفسه، ص 16.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه، ص 17.

وقوله أيضا في نفس السّياق:

**وقلت أقئ كتاب الوصايا**

**أكون نبيذ الحرام**

**ولا أستعير ريّاء العشائر والميّتين.** [1]

وهذا يفتح باب التّأويل على مصراعيه بحيث توضح دلالات العلامات وهي هنا الأيقونة أو الصّورة الاستعارية وتصور إهمال الشّاعر الصّوفي لرغبات الجسد وهي التي تقف حجر عثرة في طريق ارتقائه لمقامات الكمال أو مقامات العروج وهو السّفر الروحي للمتصوّف، فيرفض الأعراف السّابقة ويحكم القبضة على التّصوف لتتحد الاستعارة مع الأمارة والتي تجلت في الدّيوان من خلال الصّورة الكنائية فيقول:

**والخطيئة أنشوطتي**

**تحت نوء الطّفولة**

**كنت مهرت بهاء الفراشات**

**للرّغب الشبقي،** [2]

فيواصل الشّاعر في بناء الصّورة الكنائية على دلالات صوفيّة محضة تتمثّل في رفض الشّاعر وكبحه لجماح نفسه التي تريد إغوائه وأبعاده عن غايته وهي الكمال الرّوحي فيرفض ذلك ويجاهدها أشدّ المجاهدة وباجتماع الرمز

---

[1] الديوان، ص 18.

[2] المرجع نفسه، ص 17، 18.

والأمارة والأيقونة التي أدّت إلى سيرورة المعنى الذّي يصبّ أساسا في مجاهدة الشّاعر والصّوفي على حد سواء لرغبات النفس وكبحها حتى لا يعيق سيره الدّائم والذّووب في طريق الكمال وإشباع الظّمأ الرّوحي، وتشوّفه بكل وجدانية نحو أفقه المطلق.

كما نجد كذلك في الدّيوان القصائد التي انبنت على الدّلالات المتقاربة أي التي انبنى المعنى من خلالها على الأيقونة والإشارة والرمز فنجد القصيدة التي وسمت بـ" **سونيتة المفرد**" والتي يعني القطعة الموسيقية في الكلاسيكية الغربية وقد تضافرت دلالات هذه القصيدة لتبين في الأخير عن تشكّل المعنى وسيرورته حيث انساب المعنى من خلال الصورة الكنائية مع الصورة الاستعارية بالإضافة إلى الرمز مما أبان عن تشكّل معنى القصيدة والذّي يتمثل في المعاناة الصّوفية من خلال قوله:

**في الفصول السّود صُبارًا وجرحًا**

**ووراءي تتدلى زنبقات المقبرة.** [1]

فيصوّر من خلال الرّمز معاناة الصّوفية التي تعرّضوا لها، والتّصفية الجسديّة والروحية، فالموت يعزف ألحانه عليهم في كل وقت وحين، أما في العصر الرّاهن فإنهم يعانون التّشرذم والانفصال عن واقعهم المنبوذ المليء بالدّنس ممّا يعيق السّلام الرّوحي فيوجهون وجهوهم شطر الروحانيات والتعلق بها أشد التّعلق، فتصور القصيدة وتبين عن تشكّل المعنى الكلّي للقصيدة.

وغير بعيد عن هذا نجد القصائد مبنيّة على التّقارب في تشكّل المعنى نجد قصيدة "**موال صحراوي**" والموّال الصّحراوي هو نوع من الغناء يرتكز على مقطع واحد يرّدَدُ مرارا، وقد أبانت الدّلالات الصّوفية من خلال احتواء

[1] الديوان، ص 22.

القصيدة على أنواع العلامات وهي الرّمز والإشارة والأيقونة بالإضافة إلى توظيف الرّموز الشّعبية ك"**حيزيه**" وهي عاشقة ومعشوقة في الآن ذاته وماتت من وجدها وشوقها، فيوظّفها في شعره للدّلالة على الحبّ والهوى الصوفي والبيئة كذلك، فيصوّر عن طريق الصورة الكنائية صورة العاشق وحالته فيقول:

**فترنّح نجمٌ**

**وهوى في ساعِدِها**

**والطير الأبيض هام**

**آه يا سادن أيامي**

**أنا عاشقها العالي**

**سأسمي الموت**

**على حنّاء أصابعها**

**بردًا وسلام.** [1]

وتتضح المعاني الخفية من خلال المجاورة أو الصّورة الكنائية التي تقوم أساسا على المجاورة فتكشف عن تشكّل المعنى العام للقصيدة والمتمثّل في مناجاة الصّوفي لمحبوبه ووجده وكيفيةّ سرد الشّاعر لمشاعره وما يضطرم فيها، وكيف أن المعاني تتكوّن وتتشكّل من خلال العلامات وما يبوح به من معان، حينما تستنطق عن طريق

[1] الديوان، ص 29.

التأويل والبحث عن المعنى المخفي في النّص ومهمة التأويل تتمثّل أساسا في «**الكشف عن الدّلالة التي أرادها المؤلف، أو على الأقل الكشف عن طابعها الموضوعي**».[1]

والتي يتشكّل من خلالها معنى النّص الصّوفي، وتتجلّى كذلك المعان الخفية للنّصوص الصّوفية والتي هي مجال خصب لتفعيل التأويل حيث تعتمد اللغة الانزياحية مما يتيح عددا كبيرا من التأويلات لإبراز سيرورة المعنى أو السيميوز كما يطلق عليها ذلك بورس «**أي السّيرورة المؤدية إلى إنتاج الدّلالة وتداولها**»[2] والتي يبين بدورها عن معنى النّص أو المعنى المخفيّ للنّص ونجد قصيدة "**السّبابة**" وهذا العنوان يحيل إلى الانتماء إلى الدّين الإسلامي لأن أصبع السّبابة يستعمل للتّشهد في الصّلاة عند المسلمين وهو رمز إلى الانتماء إلى الإسلام، وإحالات العلامات في القصيدة يشير بأنّ المعنى هنا ظهر وتشكّل من خلال العلامات الثّلاث فتبين بالمجاورة عن طريق الأمارة أو الصّورة الكنائية فيقول:

**ارحموا وحشة الشّعراء...**

**أنا نخلة جدعها في مواجعكم**[3]

فيصف ما يعانيه الشّعراء والمتصوفة بالوحشة وألم وشوق وهوى صوفي يلقي بهم في كل جانب، فالوحشة هيا مصيرهم المحتوم، والوصل هو رجاؤهم وأملهم فيفيضون شوقا وهياما في محبوبهم، ليستمر في سرد العلامات التي تحيل على المعاني من خلال الرمز كذلك فيقول:

**قبل الرّحيل إلى سدرة الطّيف:**

---

[1] أمبيرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، ط 2، 2004، ص 117.

[2] سعيد بن كراد: السيميائيات التأويلية، ص 132.

[3] الديوان، ص 48.

**إنّ دموع التّماسيح.** [1].

وهي رمز للرحلة الصّوفية نحو المطلق والتماسا للكمال والتّدرج في مقاماته فهو يرفض الواقع مما يضفي عليه نوعا من التّشظي، والذي يكون في الذّات حيث يتيه الشّاعر بين الرّغبات الصّوفية في الكمال وينبذ واقعه ويرفضه ويعتبره بؤرة للفساد والمزلّات والخداع والكذب، فيعبر عن ذلك بدموع التمّاسيح التي وإن دلّت على شيء فإنما تدل على الخداع والكذب، فيسمو بروحه عن هذا كله، ويتضح من خلال هذا تشكّل المعنى وسيرورته حيث تجلّى من خلال العلامات ودلالتها ليعطينا في الأخير طريقة تشكّل معنى القصيدة فالمعنى انبنى على أساس الدّلالات التي تتيحها العلامات والمتمثّلة في الأمارة والرّمز والإشارة.

كما نجد بعض القصائد المتقاربة في المعنى كقصيدة "**شيزوفرينيا**" والتي تعني الفصام أو الجنون ولكن الشّاعر ربطها برموز أخرى تدلّ على انتمائه الصّوفي وهو يعبر بها عن حالة الوجد الشّديدة التي تجتاح الصّوفي بين الحين والآخر فنجد العلامات تتضافر فيا بينها بعلاقات هذه الأخيرة التي سيرورة المعنى وتشكّله فيوظّف الشّاعر ويعبر عن المعاني الصّوفية باعتماد الرّمز فيقول:

**الأخضر الصّمداني**

**تهجج قطب المزار.** [2]

ويواصل:

**حيث البياض...**

---

[1] الديوان، ص 46.

[2] المرجع نفسه، ص 55.

**اليفاع المؤبدُ**

**والصبيةُ لا يهرمونَ.** [1]

فدلالات الرّمز في هذه القصيدة تصبّ في مصبّ واحد ويبني معنى القصيدة ككلّ بحيث تنساب المعاني الصّوفية حيث وظّف رمز "**الصّمداني**" وهو قطب من أقطاب الصّوفية، وكذلك "**قطب المزار**" وهو الضّريح الذي يرقد فيه القطب ويزار بين الحين والآخر، ويوظف "**البياض**" وهو رمز للطهر والصفاء، وقد استعمل الشاعر الرمز بكثرة في هذه القصيدة، كما أبان أيضا عن الجزئيات المشكّلة للمعنى عن طريق الأمارة أو الصّورة الكنائية والمجاز التي انبنى المعنى فيها عن طريق المجاورة فنراه يصف من خلالها جزئيات لها الدور البالغ في الإبانة عن تشكّل المعنى وسيرورته، ونجده يتجلى أيضا من خلال الأيقونة فتظهر المعاني عن طريق المشابهة حيث أنّ الشّاعر عبّر واستخدم الصّورة الاستعارية القائمة على المشابهة، فيظهر من خلال العلامات ودلالتها المعنى العام للقصيدة وكيفية بنائه وتشكّله فيبين من خلال الأيقونة فيقول:

**محرقة الرّمل والغرباء**

**وها أتدحرج من جبل الوقت**

**نحو متاهات ذاكرتي القرمزيّة.** [2]

وهذه الصّور الاستعارية تعبر عن الشّوق الصّوفي والتّشظي الذي تعانيه ذاته بين الرّغبة الرّوحية في بلوغ الكمال والواقع المؤلم الموبوء الذي يعيشه فيكون هناك تشظّ للذّات الصّوفية بين آمالها وآلامها.

---

[1] الديوان: ص 59.

[2] المرجع نفسه، ص 59.

كما نجد للقصائد ذات الدّلالات المتقاربة في المعنى القصيدة الموسومة بـ"**ماذا أفعل في انتظار الجلجلة؟!**" والجلجلة هي الصّوت القوي، أما الشّاعر فيوظّفها هنا باعتبارها رمزا صوفياّ وهو صوت الحق الذي طالما انتظره فيصّور هذه المعاني بالاعتماد على العلاقات التي تستغل فيما بينها لتنتج الدّلالات، هذه الأخيرة هي التي تميط اللّثام عن المعنى وتوضح كيفية اشتغاله وتشكّله فيتجلى المعنى في هذه القصيدة عن طريق العلامات ودلالتها، وتتمثل هذه العلامات في الرّمز والأمارة والأيقونة والتي تجلت في القصيدة عن طريق اعتماد الشّاعر على الرّموز التي تحمل دلالات صوفيّة محضة، والصّور الاستعارية التي يبين عن التّشابه، والأمارة أو الصّور أو الصّورة الكنائية التي تتضمّن التّصريح أو توضيح العلاقات القائمة بالمجاورة، وقد انبنى معنى القصيدة عن طريق الرمز والأيقونة والأمارة.

وغير بعيد هن هذا السياق نجد القصيدة الموسومة بـ"**صدأ الظلال**" والعنوان عبارة عن رمز،وهذه الرّموز أو العلامات بصفة عامة توحي بدلالات صوفية، حيث أن النّص الصّوفي هو نص مفتوح «**بمقولة السّيميوزيس البورسيّة التي تفضي إلى الدّلالات المفتوحة وفق منظور السّيميائية الحكمة**»[1] بمعنى أن التّفاعل بين العلامات يولّد الدّلالات المفتوحة، مما يفتح مجال التّأويل واسعا، وذلك من خلال التأمل في بناء المعنى وذلك بدلالات العلامات فانبنى المعنى في هذه القصيدة كسابقاتها أي بمعنى المعنى متقارب حيث نشأ من خلال الرمز والأمارة والأيقونة كما نجد أيضا قصيدة "**مراثي خرساء لطفلة الياسمين**" وهذه القصيدة بالذات هي عبارة عن رثاء لأخته "سعدة" والدلالة الصوفية هنا هي تعلقه بأخته روحيا وارتباطه بها عاطفيا، فحاله ليس بالبعيد ولا بالغريب عن الصّوفي فهو يتعلق بمحبوبه روحيا، وقد استعمل الشّاعر عدة رموز في قوله:

«**كَنَاقِفِ حَنْظَل**

[1] أحمد يوسف: الدلالات المفتوحة، ص 163.

**أو كسؤال قرْمُطيّ**

**أقف ذاهلا**

**وأشهر سبابتي**

**كي أؤاخذَ القبلة»**[1].

يصف فيها حالة الحزن الصّوفي والشّجي الذي يعيشه فهو يصوّر من خلال الرّمز حالة الصّوفي وتبني من خلال دلالات العلامات، بالإضافة إلى توظيفه للأمارة والأيقونة فيتجلى تشكّل المعنى وسيرورته وجلّ هذه القصائد انبنت على العلامات ودلالتها مما يميط اللّثام عن المعنى الخفيّ للنصّ الشّعري الصوّفي، فهو مجال خصب لإعمال التّأويل بحيث يعتمد الشّاعر من خلال هذه اللغة لتوضيح حالات الصّوفي ومعاناته من خلال تفعيل العلامات ودلالاتها في النصّ الصّوفي، فجل القصائد التي سلف ذكرها هي قصائد انبنى المعنى فيها على معان متقاربة حيث تجلى وتشكّل من خلال التّفاعل بين علامات الثّلاثية الثانية "لبورس" وهي الرمز والأمارة والأيقونة فلغة الشعر هي لغة الانزياح والغموض في الوقت، أما الشّعر الصّوفي فهو يعتمد لغة الرمز للدلالة على حالة الصوفي فهي لغة تبوح بما فيها وتخفي وتحجب في الوقت ذاته.

لنجد في الدّيوان أيضا نوع آخر من العلامات التي تساهم في بناء المعنى، فنجد القصائد التي انبنت المعاني فيها على أساس الأيقونة أو الصّورة الاستعارية، كما تجلت في الدّيوان مما يساهم في «**عملية الإنتاج ذاتها أي السّيرورة التي يتشكل من خلالها المعنى**»[2] وذلك عن طريق نظرية بورس التي «**طرح بورس في كل مرة**

---

[1] الديوان، ص 81.

[2] آمنة بلعلى: سيمياء الأنساق، ص 142.

**علامة، وهو أن ما يجعل العلامة ممكنة هو الرابط الذي يصبح في كل مرة علامة، وهو الأثر أو الفكرة أو المعنى الذي سماه مؤولا interprétant ولا يمكن أن يدرك إلا من حيث هو علامة** سيكون بدوره مرتكز لعلامة **أخرى**»[1] بمعنى أن تفاعل العلامات فيما بينها وأن تدل عليه من أثر أو فكرة أو معنى هو المؤوّل هذا الأخير لا يمكن إدراكه إلا من خلال ارتكازه على علامة أخرى وقد ارتكزت الأيقونة أو الصّورة الاستعارية مع الأمارة أو الصّورة الكنائية فنجد القصيدة الموسومة بـ"**عربدة**" حيث أن العربدة هو ما ينتج عن الإنسان السّكير من حركات فهو يخبط خبط عشواء، وهي رمز للشّطحات الصّوفية والحالات التي تعتريهم حينما يشتد بهم الوجد ويشتدّ بهم الهوى الصّوفي ليواصل الشّاعر توضيح المعنى أكثر باستخدام الأمارة فيقول:

**ثملا يوشوشها**

**إن هبت الأشجار رمال.** [2]

**غافلته لكي تدسّ كنوزها**

**حتى جثا تعبا**

**على وحل وماء.** [3]

حينما وسم الشّاعر القصيدة بـ"**عربدة**" وهي الأفعال التي تصدر عن الإنسان السّكير والصّوفي كما سلف الذكر حينما يسيطر عليه الوجد والشّوق يصبح عربيدا كما يرمز للقاء بالسّكر حيث يسكر في حضرة المحبوب –

---

[1] آمنة بلعلى: سيمياء الأنساق، ، ص 147.

[2] الديوان، ص 40.

[3] المرجع نفسه، ص 41.

وهو الخالق- ويصور هذه الحالة باعتماد الصّورة الكنائية حين يصف الوصل بينه وبين محبوبه فتنساب المعاني وتتشكّل من خلال الصورة الكنائية بالإضافة إلى الصّورة الاستعارية.

فمن خلال تأويل العلامات تتضح سيرورة المعنى «**ويتبيّن لنا أن الموقف التّأويلي الصّوفي لا يمكن أن يخرج عن دائرة تفكير المتصوفة وهي قاعدة عامة في التأويل، ذلك أن تأويل العلامات لا يفهم خارج النسق الثقافي الذي ينتمي إليه القائم بتأويل العلامة، ففي النص الصّوفي بالتّحديد لا يمكن أن يكون فهم الوجود إلا ذوقيا، وذلك لارتباطه بالمنظومة العقديّة التي يتحرك في دائرتها الصّوفي**»[1].

سيتضح من خلال القول أن تأويل العلامات لن يكون إلا داخل النسق الثّقافي ويرتبط ارتباطا وثيقا بالمنظومة العقديّة التي يتحرك داخل مضمارها الصّوفي فجلّ القصائد التي تمتد دراستها تصب في مصب واحد مهما اختلفت طريقة تشكّل المعنى وسيرورته فيها، إلا أنها في الأخير تميط اللّثام عن المعنى العام للنص والذي يتشكّل عن طريق تأويل العلامات وهي الأمارة والأيقونة والرّمز والنّسق الثّقافي الذي تصب فيه هو التّصوف فلا تكاد تخلو قصيدة من الرّموز المنبثقة عن المنظومة العقديّة والفكرية للمتصوفة، وكذلك يعبر باستعمال الأمارة أو الصورة الكنائية عن الوجه الذي يعانيه المتصوفة والصورة الاستعارية أو الأيقونة فإنها تنبأ عن الجانب الفكري والعقدي لهم، فالقصيدة ترصد تشكّل المعنى.

كما انبنت القصيدة الموسومة بـ"**الغميضة**" وهي عبارة عن لعبة تقوم على إغماض العينين والبحث عن الآخر، وهي رمز صوفي خالص حيث يدل على الذي يغمض عينيه عما في واقعه ويمدهما إلى ما عند محبوبه، فينصهر حبا وشوقا وهياما، فتتشظّى ذاته عن واقعها وتهيم باحثة عن بدائل ترتوي ن خلالها، ويصور الشاعر من خلال هذه القصيدة حالة الصّوفي، فيتشكّل المعنى هنا من خلال الأمارة أو الصّورة الكنائية فيقول:

---

[1] محمد بن عياد: في المناهج التأويلية، التفسير الفني بصفاقس، ط1، 2012، ص 47.

**إذا أنت أغمضت عينيك**

**كي لا تراني**

**سأعطيك أجمل**

**ما يشتهي عاشقان.** [1]

يعبر بهذه العلامات عن وصل الصّوفي لمحبوبه ويعبر عن هذه الفكرة بالكناية عن المحبوب بالمرأة وهذا ليس بالغريب عن الصوفي فقد اعتمد رمز المرأة للدّلالة على المحبوب فيخال المتلقي أنه يقرأ شعرا غزليا محضا، لكنه إذا اطلع على المنظومة الشّعرية الصّوفية فيزول الإبهام، ويتّضح المعنى.

وقد صور الشّاعر الوصل بينه وبين المحبوب –الخالق– بزوال الحدود والاتحاد معه أو كما يعبر عنه باتحاد اللّاهوت بالنّاسوت فيشبه هذه العلاقة بالعلاقة بين العاشقين، ويواصل فيما تبقى التّعبير عن المعنى العام ورصد تشّكلاته عن طريق الأيقونة أو الصّورة الاستعارية.

ويتضح المعنى كذلك بطريقة مغايرة حيث تشكّل عن طريق الرّمز والأمارة في القصيدة الموسومة بـ"**مقام الصّبا**" هي نوه من مقامات الموسيقى العربية، وهي موسيقى حزينة تشبه البكاء والنّحيب، وهي أنسب ما يكون للروحانيات حيث تبعث على الشّجى ويعبر الشّاعر برموز أخرى تبين هذا الطرّح بقوله:

**بحق النّمالة و(الجرموني)**

**حين يطوّحنا في مقام الصَّبا.** [2]

---

[1] الديوان، ص 31.

[2] المرجع نفسه، ص 52.

**لا هوادة في السّكر**

**أو في الصّريف المقدس**

**يا صندل الحضرة.** [1]

فيعبر الشاعر عن سكره حد الثمالة –وهذا السكر معنوي حيث سكر روحيا– حين يسمع هذا المقام والجرموني هو رمز للأغنية التراثية ويؤدي أغانيه على هذا المقام، فيستبد بهم الشجى، ويعصف بهم من كل جانب فيكون ويسكرون حزنا وشوقا، وهياما في محبوبهم، حيث يبعث فيهم هذا المقام الحزن والوحدة فيطوح بهم الشوق أيما تطويح، فيعبر عن محبوبه بصندل الحضرة، والحضرة هي حضور الذّات المعشوقة في الذات العاشقة، فيتضح تشكّل المعنى من خلال اعتماد الشّاعر على هذه الرموز ذات العاشقة، فيتضح تشكل المعنى من خلال اعتماد الشّاعر على هذه الرّموز ذات الدّلالات الصّوفية، ويواصل التّعبير عن الوجد الصّوفي عن طريق الأمارة أو الصورة الكنائية في قوله:

يا **الشّاهدُ المتشوق للسّدرةِ**

**أنت أم صبَوةُ الصّبوات!**

**تعال نرقّع هذا الهباء.** [2]

ويواصل الشّاعر في وصف الرّغبة الملحّة في بلوغ مقام الكمال وذلك بالتّدرج في مراتب الكمال الرّوحي وغايته في ذلك الوصول إلى السّدرة، بتعريج الرّوح في رحلتها إلى أن تصل إلى السّدرة، والوصول إليها يعتبره صبوة

[1] الديوان: ص 53.

[2] المرجع نفسه، ص 49، 50.

الصّبوات وأهم أمنيّة ورغبة يصبوا إليها الإنسان الصّوفي ويسعى إليها جاهدا من خلال هذه الدّلالات التي تمخّضت عنها العلاماتين البارزتين في هذه القصيدة وهما الرّمز، والأمارة اتضح تشكّل المعنى وسيرورة بنائه، بالشّكل هنا اعتمد على اتّحاد الرمز والأمارة وما أسفر عنهما من تأويل حيث «**وجد الصّوفي نفسه طرفا في صيغة حضور متكاتف فهذا التّشبيت الحقيقة وتوظيف المحبة وآخر مرحلة في عمليّة التّأويل رفع الإحالة إلى الذّات الإلهيّة بدفع الوجود كله نحو ضمير "هو" ثم الفناء لرفع، ولرفع هذه الإحالة فإن أحد الطّرفين في الحضور وجب أن ينعدم هو النّفس، فكل الإحالات إلى الأشياء تحيل بدورها إلى إحالة أساسيّة في العالم إلى "هو"**»[1] أي أنّ الإحالات كلّها تدلّ على المحبوب منه تبدأ أو فيه تنتهي، كما نجده يعبّر عن فكرة الغناء ويقدّسها.

كما انبنت القصيدة أيضا على التّقارب في المعنى حيث يحضر المعنى ويتشكّل بنفس الطّريقة المشابهة لسابقتها فنجد القصيدة الموسومة بـ"**شجويّات**" لم تخرج عن المضمار الذي دارت فيه سابقتها، فانبنى المعنى فيها من خلال الرّمز مع الأيقونة فمن أمثلة الأوّل نجد العنوان في حد ذاته عبارة رمز للحزن والأسى والوحشة التي يعانيها الصّوفي بعيدا عن محبوبه ويقول:

**قلت أعزف شيئا**

**ولكنّني لم أجد رئة دافئة**

**لم أجد غير حمّى التّنهد**

---

[1] عمارة ناصر: اللغة والتأويل: مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، منشورات الاختلاف الجزائر، دار الفارابي، لبنان، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، 1428هـ، 2007م، ص 120.

**والرّبو ينشر ألوانه...** [1]

وهنا ينفتح باب التأويل واسعا للبحث في دلالات الرّموز حيث أنّ «**التّأويل يضفي على سيرورة الدّلالات المفتوحة خصّيصة الضّرورة، فهناك من الوقائع التي لا تستمدّ وجودها إلاّ من نشاط التّأويل الذّي يمتلك القدرة على إنتاج المعنى بفعل قوّة الاستدلال**»[2] وهذه الرّموز هي عبارة عن علامات ذات دلالات مفتوحة والنصّ الصّوفي هو نص يمارس سلطته وسطوته على المتلقي حتى يأوّله.

يعبر الشّاعر هنا عن الوحشة التي يعانيها، والحسرة والألم اللّذين يعتصران صدره فلا يجيد شيئا سوى التّنهد الذي يفرغ من خلاله حمّى الوجد ويلفظ من خلالها شعره الذي يعتبره كتسريّة عن نفس العاشق الصّوفي والذي تهب عليه نسائم الشّوق من كل جانب، بالإضافة إلى تعبيره بالصّورة الكنائيّة عمّا يجيش في نفسه من مشاعر فيتشكّل المعنى وتبرز سيرورته من خلال العلامات ودلالتها التي تؤوّل لتعطي المعنى.

ونجد القصيدة المعنونة بـ"**تذكار منطفئ**" تختلف عن سابقاتها من حيث بناء المعنى فنجدها تنبني على الرّمز حيث طعّم الشّاعر قصيدته بالرّمز الصّوفي ليجلّي المعنى من خلال تأويله فيقول:

**إلى ضفة اللاّزورد**

**دحرجني الغامق العنكبوت**

**وأَسْرَى بي الأزرق الشّجويُّ**

**سِبَاخ من السّدر والادّكار**

---

[1] الديوان، ص 90.

[2] أحمد يوسف: السيميائيات الواصفة، ص 151.

**وسود غرابيب**

**تخدش أحلامي الصّدفية**

**ها أحتمي بالسّلالة من عوسج الوقت.** [1]

وهذه العلامات أو الرّموز وبتأويلها يتكشّف وتشكّل المعنى وسيرورته وبفهمها تساهم في تشكيله، حيث تعتبر بنية من بنيات النصّ ولمعرفة مغزاها فـ«**ليس مغزى النّص شيئا وراء النّص، بل هو أمامه، ليس بالشّيء الخفيّ بل هو شيء مفضوح ومن ينبغي أن يفهم ليس الموقف الأولي للخطاب بل ما يشير إلى عالم ممكن**»[2].

والعالم الممكن هو عالم الصّوفي حيث يجعل لنفسه عالما خاصا به فهو يرفض العالم المعيش ويتشظّى عنه بروحه فيسمو بها عن كلّ ما هو بشري، ففي الرّموز (العلامات) السّالفة الذّكر يعبر عن عالمه ويعتبره ضفة من اللاّزورد عالم الرّوحانيات التي يصبو إليها وتسبح روحه فيها وبهذا تشكّل المعنى واتّضحت سيرورته.

ومن القصائد المتفردة في طريقة تشكّل المعنى نجد القصيدة الموسومة بـ"**موعظة الجندب**" التي تفردت في سيرورة المعنى حيث انبنت المعاني فيها على الرّمز، فالعلامات البارزة في هذه القصيدة هي الرّمز حيث يصف حالة الصّوفي ومجاهداته فيقول:

**يا أيها الجندب المتغطرس في جُبّتي**

**أنت يا عنفوان الصَّبا**

---

[1] الديوان، ص 85.

[2] بول ريكور: نظرية التأويل، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2006، ص 140.

**أنا لا شأن لي بالبيادر والسّنبلة.**

**يا أمير الغناء.** [1]

فدلالات الرمز جلها تصبّ في تعفّف الصّوفي عما في أيدي النّاس، وعن الماديات بصفة خاصة، ليلقي بروحه إلى محبوبها وبارئها كي تلقى السّلام والرّاحة النفسيّة التي ينشدها.

وعلامات الدّيوان جسّدت بناء المعنى وتشكّله وسيرورته فمن خلال ما سبق يتضح لنا أنّ الدّيوان حافل بالعلامات هذه الأخيرة بتأويلها تكشّفت عن بناء المعنى، فجلّ القصائد انبنى المعنى فيها بطريقة متقاربة حيث اعتمدت على علامات الثّلاثية الثّانية والمتمثّلة في الرّمز والأمارة والأيقونة وقد تجلّى المعنى من خلالها مجتمعة، بينما انبنى في بعض القصائد عن طريق التّشبيه بالأيقونة والرمز، لينبنيّ مرّة أخرى ويفصح عن سيرورة المعنى عن طريق المجاورة بالأمارة والرمز، في حين اتضحت السّيرورة في بعض القصائد على الرّمز فحسب، وبهذا تشكّل معنى القصائد، والذي يصب في المجاهدة الصّوفية وذكر الهوى الصّوفي بمعنى لا يخرج عن النّسق الثّقافي للمتصوّفة والمنظومة العقديّة لهم، فتجلّى المعنى وتشكّل عن طريق تأويل العلامات والبحث عن دلالاتها الخفيّة والملتبسة في النصّ الصّوفي، الذي يعتمد لغة مراوغة حمّالة أوجه وهو كذلك نصّ مفتوح على تعدّد القراءات والتّأويلات.

[1] الديوان، ص 94.

# خاتمة

**خاتمة**

مهما طالت رحلة البحث أو قصرت فلابدّلها من نهاية تكلّل بزبدة البحث، حيث ينبغي على الباحث فور فراغه من بحثه أن يحصي نتائج بحثه ويجمعها، ليعطي تقييما للعمل وهل استطاع أن يجيب عن الأسئلة التي انطلق منها في عمله، وقد انطلقت في عملي هذا لأجد نفسي قد خرجت منه بأسئلة أكثر مما خرجت بإجابات، أجدها قاصرة عن مجابهة النّص الصّوفي لأنه عبارة عن توصيف لتجربة روحيّة، في تطبيقي للمنهج السيميائي التأويلي على النصّ الصّوفي.

وتأتي هذه الخاتمة لترصد النتائج العامة لدراسة "سيرورة المعنى في الشّعر الصّوفي"وتتلخّص أهمّ النّتائج في النقاط التالية :

-اتكأ "بورس"في نظريته "سيميوطيقية بورس" أو العلامات لمقاربة التجربة الإنسانية بشتى تشكلاتها، وباعتبار العلامة تدل على الإنسان في تشكله الثقافي.

-الشعر الصّوفي يجسّد تجربة إنسانية روحية فريدة من نوعها حيث تصف الوجد والهوى الصوفي وتماهي النّاسوت في الآهوت.

-الشّاعر" أحمد عبد الكريم"شاعر صوفيّ ينطلق في شعره عن تجربة فحاله لا يختلف عن أعلام التصوّف في الجزائر أمثال "أبو مدين التلمساني"وغيره ممّا يعطي شعره بعدا روحيّا وعمقا وتغلغلا في التجربة الرّوحية والدّلالات العميقة —سيميائية "بورس"في العلامات وخصوصا ما تعلق منها بالموضوع، والمتمثّلة في الرّمز والأمارة والأيقونة قد تجلّت في الشّعر الصّوفي من خلال اعتماد الشّاعر على الرّمز حيث أنّ اللغة الصّوفية هي لغة الرّمز بامتياز فوظف

الرّمز المتعارف عليها بين المتصوفة والمتمثلة في رمز الخمرة والرحلة والمرأة، لكنّ"أحمد عبد الكريم"تفرّد عن باقي الشّعراء الصّوفيين فلم يذكر المرأة المحبوبة والمعشوقة بل رمز للمرأة بالأخت وذلك لارتباطه الرّوحي بها.

-كما وظّف الرموز التّاريخية ذات البعد الروحي كالصمداني وتينهينان بالإضافة إلى توظيفه للون الأخضر عند المتصوفة باعتباره لونا يدل على الانتماء للطائفة وبرّكا به لانّه لون راية الرّسول صلّى الله عليه وسلّم.

-واعتمد على تصوير التّجربة الصّوفية من خلال الأيقونة والتي تجسّدت في الديوان من خلال الصّورة الاستعارية.

-وحفل الدّيوان بالأمارة والتي تنيني فيها المعاني عن طريق المجاورة والتي تجسدت في الديوان عن طريق الكناية والمجاز ليبث الشاعر من خلالها بلواعج صدره.

-العلامات الصّوفية تنبأ وتبين عن تشكّل المعنى وسيرورته في الدّيوان فمن خلال تأويلها نستطيع رصد السّيرورة أو "السيميوزيس"التي قال بها بورس.

-النص الصوفي وبالأخص الشعر منه نص مفتوح يغري بتعدد القراءات ولا نهائية المعنى فيه

# قائمة المصادر

# والمراجع

## قائمة المصادر والمراجع:

### القرآن الكريم

المصادر والمراجع باللغة العربية:


1. أبو القاسم بن هوزان القشيري :الرسالة القشيرية في علم التصوف، دار الكتاب العربي، بيروت، د، ط، د، ت.
2. أحمد يوسف :الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، منشورات الاختلاف، ط1، 1426هـ2013م.
3. أحمد يوسف :السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف الجزائر، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدارالبيضاء للعلوم بيروت، ط1، 1426هـ2005م.
4. آمنة بلعلى :خطاب الأنساق الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، دائرة اليقظة والاسلام، المملكة العربية السعودية، ط1، 2014م.
5. آمنة بلعلى :سيمياء الأنساق تشكلات المعنى في الخطابات التراثية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1434هـ، 2013م.
6. الأمير عبد القادر الجزائري :المواقف في التصوف والوعظ والارشاد، مراجعة لجنة من علماء دمشق، منشورات دار اليقظة العربية، مطبعة ألف باء، دمشق، م1، ط2، 1386هـ1966م 1967م.
7. إميل ناصيف :أروع ماقيل في الزهد والتصوف :دار الجيل بيروت، د، ط، د، ت.
8. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط3، 1992.

9. حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار طوبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987.

10. سعيد بنكراد :السيميائيات. ..مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط3، 2012م.

11. سعيد بنكراد :السيميائيات والتأويل مدخل لتحليل ظاهراتي ش، س، بورس، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، ط1، 1991م.

12. سعيد توفيق :في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1423هـ2002م.

13. عاطف جودة نصر :الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصر لتوزيع المطبوعات طباعة نشر توزيع، د، ط، 1991م.

14. عبد الحكيم حسان :التصوف في الشعر العربي نشأته وتطوره في آخر القرن3 الهجري، مكتبة الآداب، القاهرة، د، ط، د، س.

**15**. عبد الحميد هيمة :البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر شعر السياب نموذجا، مطبعة هومة، ط1، 1998م.

16. عبد الحميد هيمة :الخطاب الصوفي وآليات التأويل، قراءة في الشعر المغاربي المعاصر دراسة –موفم للنشر، الجزائر، د، ط، 2008.

17. عبد الرحمان بن خلدون :المقدمة، دار الجوزي، القاهرة، ط1، 2010م.

18. عبد القادر فيدوح :معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، دار صفحات للدراسات والنشر، ط1، 2012م.

19. عبد الله بريمي :السيرورة التأويلية في هرمينوسيا هانس جورج غادامير وبول ريكور، دائرة الثقافة والإعلام والاعلام، الامارات العربية المتحدة، ط1، 2012م.

20. عبد الله ركيبي :الشعر الديني الجزائري الحديثالشعر الديني الصوفي دار الكتاب العربي الجزائر، د، ط، ج1، د، ت.

21. عبد المنعم القاسمي الحسني :أعلام التصوف في الجزائر، دار الخليل القاسمي، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ط1،

22. عبد المنعم خفاجي : التصوف في الإسلام وأعلامه، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الاسكندرية، د، ط، 2001م.

23. عمارة ناصر: اللغة والتأويل، مقاربات في الهيرمنيوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي، دار الاختلاف الجزائر، دار الفارابي، لبنان، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1428 هـ/2007 م.

**24**. فؤاد صالح السيد :الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د، ط، 1985م

25. محمد القاضي: الرواية والتاريخ، دراسات في التخيل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2018.

26. محمد الماكري :الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م

27. محمد بن عياد :في المناهج التأويلية :التسفير الفني بصفاقس، ط1، 2012م.

28. محمد بوعزة :استراتجية التأويل من النصية ألى التفكيكية :منشورات الاختلاف الجزائر، دار الأمان الرباط، ط1، 1432هـ2011م.

29. محمد بوعزة :استراتيجية التأويل، من النصية إلى التفكيكة، منشورات الاختلاف، ط1، 1432هـ2011م.

30. محمد زايد: أدبية النص الصوفي، عالم الكتاب الحديث، إربد، د ط، 2010.

31. محمد علي كندي :في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد، د، ب، ط1، 2010م.

32. محمد كعوان :التأويل وخطاب الرمز :قراءة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الاردن، ط1، 1431هـ2010م.

33. ياسين بن عبيد :الشعر الصوفي الجزائري المعاصر، المفاهيم والانجازات عمرو ابو حفص (19131990م) نموذجا، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، د، ط، د، س.

**المراجع المترجمة :**

34. أمبيرتو إيكو: التاويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: السعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، 2004.

35. أمبيرتو إيكو: آليات الكتابة السردية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2009.

36. بول ريكور: نظرية التأويل، تر: سعيد الغانمي، المرز الثقافي العربي، ط2، 2006.

37. دانيال شاندلر: أسس السيميائية، ترك طلال وهبة، مر: ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2008.

38. ماريسلو باسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد لحميداني وآخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د ط، 1987.

39. ماسينيون وصطفى عبد الرزراق: التصوف، تر: إبراهيم خرشيد وآخرون، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، ط1، 1984.

**المعاجم:**

40. إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، وحامد عبد القادر، ومحمد علي النجار :معجم اللغة العربية –المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، استانبول، تركيا، د، ط، ج1، د، س.

41. أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا الرازي (ت395هـ)وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، ج2، 1429هـ2008م.

42. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الافريقي المصري، دار صادر بيروت، لبنان، ط2، ج7، 2008م.

43. أحمد مطلوب :معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، ج1، د، ط، 1983م.

**الدواوين :**

**44**. أبو مدين :ديوان سيدي أبي مدين :في الذكرى المائة الخامسة لوفاة محمد بن عبد الكريم المغيلي التلمساني (909هـ) د، ط، 1504هـ 2004م.

45. أحمد عبد الكريم :معراج السنونو، منشورات الاختلاف، ط1، 2002م.

46. الامير عبد القادر الجزائري :ديوان الشاعر، تح، العربي دحو، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ط3، 2007م

47. شمس الدين محمد بن عفيف التلمساني المعروف بالشاب الظريف :تح، العربي دحو، دار الهدى، عين مليلة الجزائر للطباعة والنشر والتوزيع، د، ط، 2011م.

**الرسائل الجامعية:**

48. هيام عبد الكريم عبد المجيد علي :دور السميائية اللغوية في تأويل النصوص الشعرية –شعر البردوني نموذجارسالة مكملة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها كلية الدراسات العليا، الجامعة الاردنية، 2001م.

**المجلات:**

49. آمنة بلعلى :سيميائية شالز ساندرس بورس، قراءة أولية، مجلة آداب عالمية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ع38، 2009م.

50. عبد الله عيسى لحيلح :فيض من أسرار الحلاج، التبيين، القصيد الفائز بالجائزة الأولى في جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر عام 2006م.

# فهرس الموضوعات

**مقدمة ..... أ**

**الفصل الأول: نظرية المعنى عند بورس ..... 4**

المبحث الأول : حول الخلفيات المعرفية عند بورس ..... 5

المبحث الثاني : العلامات والتأويل عند بورس. ..... 18

**الفصل الثّاني : عرض مفاهيمي حول التصوف والشعر الصوفي..... 27**

المبحث الأول: ماهية التصوف. ..... 28

أولا – تعريف التصوف ..... 28

أ – لغة: ..... 28

ب- اصطلاحا: ..... 31

ثانيا- أقسام التصوف:..... 33

المبحث الثاني: الشعر الصّوفي الجزائري القديم. ..... 35

أولا- القديم..... 35

ثانيا- المعاصر:..... 45

**الفصل الثّالث: تمظهر العلامات في اديوان..... 52**

المبحث الأول: النصّ الصّوفي وتنوع العلامات ..... 53

أولا- التّعريف بالدّيوان:.....53

ثانيا- تنوّع العلامات في الدّيوان : .....54

المبحث الثاني: رصد العلامات في الديوان .....55

أولا- الرمز:.....55

أ- رمز المرأة:.....56

ب- رمز الخمرة:.....58

ج- رمز الأسطورة: .....64

د- رمز المكان: .....65

هـ- رمز الألوان: .....68

و- رموز الشخصيات التاريخية: .....71

ثانيا- الأيقون:.....80

ثالثا- الأمارة:.....88

**الفصل الرابع المعجم الصوفي ومساهمته في تشكل المعنى.....99**

المبحث الأول :المعجم الصوفي ومساهمته في بناء المعنى .....100

المبحث الثاني:تأويل العلامات والتّعرف على سيرورة المعنى.....103

**خاتمة ..... 124**

**قائمة المصادر والمراجع ..... 127**

**فهرس المحتويات ..... 134**