الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان
كلية الآداب واللغات
قسم اللّغة والأدب العربي
شعبة : دراسات أدبية

الصُّورة في الشعر الصوفي الجزائريّ الحديث

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم
تخصّص: دراسات أدبية

إعداد الطالبة:
✍ عمارية سنوساوي

إشراف:
أ.د. حياة عمارة

لجنة المناقشة:

أ.د خناثة بن هاشم	أستاذة التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسًا
أ.د حياة عمارة	أستاذة التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفًا
أ.د أمينة بن منصور	أستاذة التعليم العالي	المركز الجامعي- عين تموشنت	عضوًا
د. هشام بن سنوسي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تلمسان	عضوًا
أ.د أحمد أمين دواح	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي- مغنية	عضوًا
أ.د أحمد موساوي	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي- النعامة	عضوًا

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

بسم الله الرحمن الرحيم

قال الله تعالى: ﴿...وَلَا تَنسَوُاْ ٱلۡفَضۡلَ بَيۡنَكُمۡۚ إِنَّ ٱللَّهَ بِمَا تَعۡمَلُونَ بَصِيرٞ﴾ [البقرة: 237].

أشكر اللّه سبحانه وتعالى، وأحمده حمدا يليق بجلال وجهه وعظيم سلطانه على مدده، وتوفيقه، و أصلّي وأسلّم على سيّدي وحبيبي رسول اللّه محمد بن عبد اللّه عليه أفضل الصّلاة، وأزكى السلام.

وأتقدم بالشكر الجزيل والتقدير:

إلى أستاذتي الفاضلة المشرفة الأستاذة الدكتورة "حياة عمارة"

إلى أساتذتي الموّقرين أعضاء لجنة المناقشة الذين شرفوني بقبولهم مناقشة هذه الرسالة.

و إلى كلّ من ساعدني في إنجاز هذا البحث من قريب أو بعيد، واللّه أسأل أن يجزي الجميع خير الجزاء.

إلى من حملني على كتفيه، وفي بيت اللّه أسند ركبتي إلى ركبتيه ولقّنني آي اللّه آية آية، إلى من علّمني كيف تسمع أذني الكلمات فيتردّد صداها في قلبي، وتعزف موسيقاها في أعماق روحي.

إلى روح والدي الشّيخ الفقيه الزّاهد "سّي محمد سنوساوي".

إلى روح أستاذي الكريم الدكتور "كروم بومدين" المشرف على هذا البحث، والّذي لم يمهله الأجل إلى أن يرى ثمرة جهده وتوجيهاته، فقد كان نعم الأستاذ المعين والموجّه.

إلى روح "علي" أخي الحبيب، والصّديق المقرّب الّذي ما فتئ يشجّعني، ويذلّل لي الصّعوبات، ويحمل عنّي ما يثقلني من خطوب الحياة.

إلى روح " كوثر" البراءة والّتي كانت تسأل اللّه أن يوفّقها، ويأخذ بيدها في طلب العلم.

إلى أرواحهم جميعا أهدي هذا العمل البسيط المتواضع، راجية من المولى أن يجدّد عليهم الرّحمات، ويسكنهم روضات الجنّات، ويسقيهم من نهر الكوثر من يد الحبيب الطّاهر المنوّر.

كما أسأله تعالى أن يجعل هذا النّتاج العلمي خالصا لوجهه الكريم، وأن ينفع به، آمين.

عمارية

مقدّمة

الصُّورة الفنّية وسيلة الشّاعر لنقل ما خفي من مشاعر وأحاسيس، وهواجس تنتاب نفسه فتخلق إبداعا صادقا معبّرا عن ذاته، لذلك اهتمّ بها النقاد في مختلف العصور ورصدوا جمالياتها وتتبّعوا تطوّرها، وجعلوها مقياسا للمفاضلة بين الشّعراء.

والشّاعر الجزائري كغيره من الشّعراء حفل بالصُّورة الفنّية في شعره، فصوّر معاناته و اِبتعث من خلالها آماله ورسم أحلامه، إلاّ أنّ بعض الباحثين يرى أنّ النّتاج الشّعري الجزائري لم يتعدَّ حدود التّقليد، وأنّ صوره لم تتجاوز صور الأقدمين، و لم يستثن في ذلك الشّاعر الجزائري الصّوفي والّذي يأتي إبداعه نتيجة رحلة ذوقية جوازها الحبّ وتأشيرتها الارتقاء في المقامات، والانتقال بين الأحوال، أمّا صوره فهي رموز وإشارات تبعث ألق توهجّها في نفوس العارفين بها.

و لنا أن نتساءل فنقول:

1- هل استطاع الشّاعر الجزائري الحديث أن يتخطّى حاجز التقليد؟

2- هل ارتقى الشاعر الجزائري بالصُّورة فنيا وجماليا وعرفانيًا؟

3- كيف كان بناؤه لصوره الفنية؟

4- هل نجح في اختيارها وساير التطوّر الّذي مسّها؟

هذه التساؤلات هي التي دفعتني لاختيار الصُّورة الفنّية موضوعا لبحثي الموسوم بـــ:

"الصُّورة في الشّعر الصُّوفي الجزائري الحديث".

ولقد اتّبعنا في معالجة هذه الإشكالية المنهج الوصفي التّحليلي، ولكن البحث في بعض عناصره احتاج إلى اعتماد مناهج أخرى كالمنهج التاريخي وغيره.

ولقد كانت هناك دراسات تناولت الشّعر الجزائري أخصّ منها:

"دراسات في الأدب الجزائري" للدكتور أبو القاسم سعد الله، "الشّعر الدّيني الجزائري الحديث" للدكتور عبد الله ركيبي، "الشعر الصّوفي الجزائري المعاصر: المفاهيم والانجازات" للدكتور ياسين بن عبيد.

ولقد واجهتنا بعض الصّعوبات، وكان أكبر عائق هو صعوبة الحصول على المدونات، كما أنّ البحث في الصُّورة في الشّعر الصّوفي الجزائريّ الحديث بحر عميق يتطلب الجهد والوقت.

هيكل البحث:

وللإلمام بجوانب البحث، فقد جاءت الدّراسة في مدخل وأربعة فصول، ففي **المدخل** عرّفنا التّصَوُّف وبيّننا أنواعه، وعلاقته بالجزائر وعرضنا بعض النّماذج لشعراء الجزائر المتّصوّفة القدماء.

أمّا **الفصل الأوّل** فخصّصناه لتحديد المفاهيم من قبيل الصُّورة والتَّصور والتَّصوير. وعرضنا آراء الفلاسفة والنّقاد العرب القدامى، والنّقاد المحدثين، كما تناولنا الصُّورة في الشّعر العربيّ.

أمّا في **الفصل الثّاني** فقد وقفنا على الصُّورة في الشّعر الجزائريّ الحديث من الإحياء إلى العرفان. تناولت الدّراسة أسبقية الأمير في ريادة الشّعر الحديث حيث نهض بالشّعر، وخلّصه من الصّنعة، وأجرى فيه الحياة بالعودة به إلى عصوره الزاهرة، وأفاد من موروثه الصّوفي فكان له السّبق في ذلك، كما أنّ من جاء بعده ممّن ثاروا على التّقليد كتبوا تجارب شعرية غلبت عليها الوجدانية، وروح الثّورة، ولكنّها سرعان ما نحت إلى التّأمل والعرفان.

أما **الفصل الثالث** فكان خاصا بالصُّورة العرفانيّة في الشّعر الجزائريّ الحديث، فتناولنا علاقة الشّعر بالتّصَوُّف، وعرضنا تجارب لشعراء جزائريين في العصر الحديث غلبت على قصائدهم روح التّصَوُّف سواء كان ممارسة عملية أو ملامسة فنّية، فتمت الدراسة على مستوى الصُّورة الفنّية، وعلى مستوى الرّمز الصوفي ودلالته أين فجّر الشّاعر الجزائر طاقته الإبداعية، واستغل الموروث الصّوفي في الارتقاء بصوره الفنّية.

أما **الفصل الرابع** فكان دراسة تطبيقية ربطنا فيها بين قصيدتين للأمير عبد القادر "عذاب الأسر" وقصيدة "أستاذي الصوفي" فكانت الأولى صورة للمجاهدة والرياضة، وجاءت الثانية مصوّرة للسّعد والفتح. ثمّ تناولنا رائية الأمير "أستاذي الصوفي" بالتّحليل فوقفنا على بنائها المعماري، وعلى صورها الجزئية وعلاقتها بالمشاهد الكلّية، وعلى الصّور العرفانيّة فكانت القصيدة تحمل من الجمال الفنّي، والصّدق العرفاني ما يعبّر عن مستوى الإبداع الشّعري الصّوفي الجزائري الحديث.

وقد ختمنا البحث بحوصلة ما توصلنا إليه من نتائج، وكانت الخاتمة تصديقا لفرضية أنّ الشاعر الصوفي الجزائري لم يكن حبيس الصُّورة التّقليدية، بل ساير تطوّر الصُّورة الفنّية، وقدّم نماذج شعريّة تسامت فيها الرّوح وارتقت في المقامات فعبّرت عن ذلك بالصُّورة والرّمز والإشارة والإيحاء.

ولا ندّعي أنّنا قد اِستفينا جميع جوانب البحث فالموضوع مازال مطروحا للنّقاش والدّراسة، والله ولي التوفيق.

تلمسان: 10/04 /2022

الإمضاء

✍ سنوساوي عمارية

المدخل

مدخل إلى الشّعر الصُّوفي الجزائري

1- التّصَوُّف والإسلام.
2- أنواع التّصَوُّف.
3- الشّعر الصّوفي الجزائري.

1. التّصَوُّف والإسلام:

الإسلام دين القلب والعقل، يخاطب في الإنسان فطرته، ويدعوه لإعمال العقل في تدبر آيات الله الكونية الدّالة على الجلال والجمال، وهو دين الطهارة الظاهرة من بدن وثوب ومكان، والتّزكية الروحية، بتهذيب النفس، وتنقية القلب محل الذكر والاعتقاد، فتسمو أخلاق العبد فيسلم الناس من أذاه، ويخلص العبادة لمولاه دون مراء ولا نفاق، حتى يصل إلى مقام الإحسان. يقول 'أبو العلا عفيفي': "التّصَوُّف في نظري أرو ع صفحة تتجلى فيها روحانية الإسلام، وتفسير عميق لهذا الدّين، فيه إشباع للعاطفة وتغذية للقلب"[1]. فمنذ أن وجد الإنسان على هذه الأرض، وطائفة من النّاس في كلّ الدّيانات تبحث عن الارتقاء الرّوحي، والسّموّ عن الدّنيويّ، فلا تجد ذاك إلاّ في التّصَوُّف فهو ظاهرة عالمية ويعتبر" أكبر تيار روحي يسري في الأديان جميعها، وبمعنى أشمل يمكن تعريف التّصَوُّف بأنّه إدراك الحقيقة المطلقة سواء سميت هذه الحقيقة "حكمة" أو "نور" أو "عشق" أو "عدم"[2]، فمهما اختلفت الأجناس والمعتقدات، فإنّ الروح واحدة وهي دائمة الشوق لمترلها الأوّل حيث الرّاحة والسّلام، فالتّصَوُّف هو تجاوز للظّاهر، ورحلة بحث عن سُبل القرب من الرّحمن. يقول مالك بن نبي: "وإنّنا لنعلم أنّ المتصوّف هو فعلا باحث عن الحقيقة الخفيّة، بل هو أحيانا أكثر الباحثين حرارة وروعة في بحثه عن الحقيقة"[3]. هذه الحقيقة المتمثّلة في الزّهد في الدّنيا الزّائلة وطلب الباقية الدّائمة، لذلك فهو في حرب لا هوادة فيها مع نفسه، يؤدّبها بالمجاهدات فيفطمها عن الشّهوات، ويتخلّى عن قبيح الصّفات، ويحلّ مكانها فضائل الأخلاق والأعمال.

---

[1] – أبو العلا عفيفي، التّصوف الثورة الروحية في الإسلام، دار الشعب للطباعة، بيروت– لبنان، د.ط، د.ت: 5.

[2] – آنا ماري شيمل، الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التّصوف، ترجمة: محمد إسماعيل السيد، رضا حامد قطب، منشورات الجمل، كولونيا– ألماني، 2006: 7.

[3] – مالك بن نبي، في مهب المعركة، دار الفكر المعاصر، دمشق– سوريا، ط3، 1981: 167.

ولقد اختلفت الآراء حول مفهوم "التّصَوُّف" فمنهم من يرجعه للعصر الجاهلي*، وهناك من ينسبه للبس الصّوف، وآخرون يرون أنه نسبة لأهل الصُّفة، وهناك أهل الطريق يربطونه بالصّفاء و"الخروج من رقّ الصّفات، والاستغناء بخالق السّماوات، وجواب بلسان الحقّ، أصفاهم بالصّفاء عن صفاتهم، وصفاهم من صفاتهم، فسموا صوفية"[1] والتّصَوُّف سموّ بالروح عن الدّنايا، و تعمير القلب بحبّ الواحد الديّان، وتخليص النّفس من شوائب العصيان، فهو" علم يعرف به كيفية السّلوك إلى حضرة ملك الملوك، وتصفية البواطن من الرّذائل، و تحليتها بأنواع الفضائل أو غيبة الخلق في شهود الحقّ*"[2]. فالصّوفيّة اهتمّوا بتربية النّفس وكبح جماحها، فهم امتازوا عن غيرهم بالاشتغال على أنفسهم بأنفسهم، فينتقلون بها من حال إلى حال ليرتقوا من مقام إلى مقام. وليس من باب الدّقة ما ذهب إليه المستشرقون من أنّ مصطلح الصّوفيّة (Sufismus) أو التّصَوُّف (Sufik) يونانيا فقد فندته الباحثة الألمانية "آنا ماري شيمل" بقولها: "أمّا الاشتقاق من الكلمة اليونانية (Sophos) المأخوذ به في الغرب فإنّه غير صحيح من الناحية اللغوية، والمقبول بوجه عام هو اشتقاق التّسمية من كلمة "الصّوف"[3] وهذا هو الأقرب لأنّ الصّوفية رغبوا عن نعيم الدنيا وأدّبوا أنفسهم بالخشن من اللباس من بينها لبس الصوف، والمتصوفة يؤكّدون أن التسمية مشتقة من الصّفاء الرّوحي، وفي ذلك يقول أبو الفتح البستي:

---

*- يروى أنّ والدة الغوث بن مر نذرت لئن عاش لها ولد لتربطنّه بالكعبة، فلما أنجبت غوث، وفت بنذرها وربطته بالكعبة، فلما اشتد الحرّ عليه استرخى، فقالت: "ما صار ابني إلا صوفة"، فسمي الغوث بالصوفة ولما انقطع لخدمة البيت تبعة ثلة من الناس فسموا بالصوفية نسبة له.

[1]- الطوسي عبد الله بن علي بن محمد بن يحي، اللمع في التّصوف، شركة القدس للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008: 53.

[2]- ابن محمد بن عجيبة الحسني، معراج التصوف إلى حقائق التصوف، صححه وعلق عليه: محمد بن أحمد الهاشمي، مطبعة الاعتدال، دمشق، ط1، 1937: 4- 5.

*- درجات التّصوف ثلاث:

- الأولى: درجة المريد الطالب أول خطوة في التصوف ومقامه: المجاهدات

- الثانية: درجة المتوسط السالك، وهي أشق درجات التّصوف فمن رسخت قدمه فيها وصل حقيقة المقامات، أوسط التصّوف عمل.

- الثالثة: درجة المنتهى، وهي أعلى درجات التّصوف، ومنتهى أعمال الصوفية، ومن بلغ تلك الدرجة صار من أهل القرب. وقد قيل نهاية التّصوف موهبة من الله.

[3]- آنا ماري شيمل، الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف: 19.

" تَنَازَعَ النّـاسُ فِي الصُّوفِي واخْتَلَفُوا ❁ وظَنّـهُ البَعْـضُ مُشْتَقًّـا مِنَ الصُّـوفِ
وَلَسْتُ أَمْنَـحُ هَذَا الاسْـمَ غَيْـرَ فَتـى ❁ صَافَى فَصُوفِي حَتَّى سُمِّي الصُّوفِي"[1].

ولقد أرّخ علماء أجلّاء للتّصوف الإسلامي فحفظوا بذلك تراثه من الاندثار، منهم السّلمي في كتابه" طبقات الصّوفية"، "القشيري" في كتابه "الرّسالة القشيرية" الذي أراد به تصحيح مسار التّصَوُّف بذكر أعلامه، ووضع "الشعراني" "الطبقات الكبرى المسماة بلواقح الأنوار في طبقات الأخيار"، وكتب الطّوسي "اللّمع في التّصَوُّف"، وأحيى "الغزالي" مقامات التّصَوُّف بالشرح والتوضيح، وذكر أحوال المحبين، ومكاشفاتهم في "إحياء علوم الدين"، وغيرهم كثير ممن تناول موضوع التّصَوُّف الإسلامي بالدرس، والتّحليل سواء من المسلمين أو المستشرقين في القديم والحديث.

أمّا عن علاقة التّصَوُّف بالإسلام **فابن خلدون(ت808هـ)** يرى أنّ "هذا العلم من علوم الشريعة الحادثة في الملة."[2] ثمّ يستطرد بعد ذلك ليقول: إنّ "طريقة هؤلاء القوم لم تزل عند سلف الأمة وكبارها من الصّحابة والتّابعين ومن بعدهم"[3]، وهذا يعني أنّ التّصَوُّف بمعناه الصّافي والذي يدعو لمقام الإحسان ولد مع ظهور الإسلام، وكان نهج الصّحابة الكرام، وهذا ما أكّده "الطوسي"*، وعلل عدم ظهور مصطلح تصوف في تلك الفترة بقوله: "فالتّصَوُّف في أسمى صوره قد تجسد في صحابة رسول الله ﷺ وإن كانوا لم يتسموا بهذا الاسم فلأن الصّحبة مع رسول الله ﷺ أشرف من أيّة صحبة أخرى-"[4]، فأصحاب رسول الله أحبوا الله عز وجل والرسول ﷺ وكانوا سابقين بالخيرات، متوكلين، مخبتين منيبين لله ربّ العالمين، جاهدوا أنفسهم، وقدّموا أرواحهم للفوز بالقرب من الله، وهذا ما يسعى المتصوّف لنيله، يبيّن ابن عاشر مبادئ التّصَوُّف فيقول:

---

[1]- إحسان إلهي ظهير، التصوف المنشأ والمصادر، إدارة ترجمان السنّة لاهور باكستان، ط1، 1986: 24.

[2]-عبد الرحمن بن خلدون ولي الدين بن محمد، المقدمة، حققه عبد الله محمد الدرويش، دار البلخي، دمشق، ط1، 2004: 225.

[3]- نفسه: 225.

[4]- الطوسي، اللمع في التّصوف: 4.

"يُحَاسِبُ النَّفْسَ عَلَى الْأَنْفَاس ❁ وَيَزِنُ الْخَاطِرَ بِالْقُسْطَاس
وَيَحْفَظ الْمَفْرُوضَ رَأسَ الْمَال ❁ والنَّفْلَ ربْحُهُ بِهِ يُوَالِي
وَيُكْثِرُ الذِّكْرَ بِصَفْو لُبِّهِ ❁ والْعَوْنُ فِي جَمِيعِ ذَا بربّه
يُجَاهِدُ النَّفْسَ لِرَبِّ العَالَمِين ❁ ويَتَحَلَّى بِمَقَاماتِ اليَقِين"[1].

فمحاسبة النّفس وحفظ الفرائض والقيام بالنّوافل، ودوام الذّكر، والاجتهاد لنيل المقام، هذا ما كان يدعو له المتّصوّفة الأوائل نحو الجنيد* وغيره فقد ذكر القشيري إنّ "شيوخ هذه الطائفة بنوا قواعد أمرهم على أصول صحيحة في التّوحيد، صانوا بها عقائدهم عن البدع ودانوا بما وجدوا عليه السّلف وأهل السّنة"[2] ويؤكّد هذا ابن تيمية معلّقا على رأي القشيري فيقول:" هذا كلام صحيح. فإنّ كلام أئمة المشايخ الذين في الأمة لسان صدق، كانوا على ما كان عليه السّلف وأهل السنّة، من توحيد ليس فيه تمثيل ولا تعطيل"[3] لذلك لم نجد تعارضا بين الفقهاء والمتصوّفة في بداية أمرهم فالمنطلق واحد وهو أنّ الدّنيا دار ممرّ والزهد فيها أسلم لهم ونهاية المبتغى، وأسمى الغايات هو الفوز بالقرب من الله. وتستنتج "- آنا ماري شيمل "أنّ نيكلسون كان على علم بأنّ اتجاهات الزهد الأولى في الإسلام يمكن ربطها بسهولة بجذورها الإسلاميّة وأنّ ظاهرة التّصَوُّف في الإسلام هي نتاج إسلامي محض... وأنّ من الطبيعي أن نرى اهتمام أيّ عالم أوروبي بالبحث عن التّأثيرات المسيحية مثل أدالبيرت ميركس (Adalbert Merx) وأ.جوينسينيك (A.J. Wensinck)، ومارغريت سميث(Margret Smith) فقد حاول هؤلاء الكشف عن علاقات النسّاك المسلمين الأوائل بالرهبان والنسّاك الأوائل من المستوطنين النّصارى السيريانيين، وأنّ

[1]- عبد الواحد بن عاشر: متن ابن عاشر في مذهب مالك رضي الله عنه، المطبعة الثعالبية، ردوسي قدور بن مراد- الجزائر، د.ط، 1343هـ: 29- 30.

*-هو أبو القاسم الجنيد بن محمد بن جنيد البغدادي، أصل أبيه من نهاوند، وكان يبيع الزجاج ولذلك يقال له القواريري، والجنيد سيد الطائفة علما وعملا، وهو إمامهم. من كلامه رضي الله عنه " الطرق كلها مسدودة على الخلق إلا من اقتفى أثر الرسول ﷺ"، وقال أيضا: "من لم يحفظ القران ويكتب الحديث لا يقتدى به في هذا الأمر، لأن علمنا مقيد بالكتاب والسنة".

[2]- أبو القاسم القشيري عبد الكريم بن هوازن، الرسالة القشيرية، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط3، 2005: 11.

[3]- ابن تيمية أبو العباس تقي الدين أحمد بن عبد الحليم، الاستقامة، تحقيق: محمد رشاد سالم إدارة الثقافة والنشر المملكة العربية السعودية، ط2، 1991: ج91/1.

بعضهم اجتهد في محاولـــة ربط بدايـــات التّصَوُّف بالهندوسية مثـــل أ. فون كريمر (1868) (A. VonKremer) ور.ب. دوزي (1869) (R.B. Dozy) فكانا أوّل من قالا بهذه النظرية، ثمّ اتبعهما في ذلك م.هورتين (M. Horten) في القرن العشرين، غير أنّ أبحاثه على كثرتها لم تثبت بالدّليل القطعي إمكانية وجود مثل تلك التّأثيرات في بدايات التّصَوُّف، كتلك الّتي نراها في أطواره اللّاحقة [1]

ومنه فحركة التّصَوُّف في الإسلام بدأت زهدا نابعا من تعاليم الدّين الحنيف، يسعى مريدوه لتحقيق مقام الإحسان، وهو ما تجسّد في التّصَوُّف السنّي المنطلق من الكتاب والسنّة، ولقد أسهم الاحتكاك بالثقافات الواردة على الدولة الإسلامية في ظهور تصوّف آخر كثرت بدعه، واختلفت طرقه، فغرفوا من الفلسفات والمعتقدات القديمة ما حادوا به عن الطّريق القويم، فها هو"علي بن عبد الحليم القناد" يتأسّف على أهل التّصَوُّف الحقيقي النّابع من الشّريعة فيقول:

"أَهْلُ التّصَوُّف قدْ مَضَوا ❁ صَارَ التّصَوُّف مَخْرَقَةٌ

صَـــارَ التّصَوُّف صَيْحَـــةً ❁ وَتَوَاجُداً وَمَطْبَقَـــه

مَضَتْ العُلُومُ فَلَا عُلُـومُ ❁ وَلَا قُلُوبُ مُشْرِقـه

كَذَبَتْكَ نَفْسُكَ لَيْسَ ذَا ❁ سنَن الطَّريق الْمَخْلَقَه"[2].

فعندما انتقل المتصوّف من مشتغل بتصفية نفسه إلى متصوّف مشتغل بالنّظريات الفلسفيّة يحاول من خلالها تفسير ما يجده حين غيبته وقت سكرته، أو عندما يأخذه الوجد فيتلفظ بألفاظ ظاهرها غير باطنها، وهنا يفتح لمجال التّأويل الباب على مصراعيه للخوض في الغيبيات وغيرها.

[1]- ينظر: آنا ماري شيمل، الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف: 16.

[2]- القشيري، الرسالة القشيرية: 53.

- **مخرقة**: الجهل والحمق،- **مطبقة**: الإغماء، - **المخلقة**: الجديرة له.

2. أنواع التّصَوُّف:

ينقسم التّصَوُّف إلى قسمين رئيسين هما: التّصَوُّف السُنِّي، والتّصَوُّف الفلسفي. ونستطيع أن نستشف مضامين كلّ نوع منهما من التّسمية. فالتّصَوُّف السنيّ هو الذي لم يحد أصحابه عن الطّريق القويم فكان الكتاب والسُنَّة منهاجهم، يقول أبو العباس بن عطاء "من ألزم نفسه آداب السنة، نوّر الله قلبه بنور المعرفة، ولا مقام أشرف من مقام متابعة الحبيب ﷺ في أوامره وأفعاله وأخلاقه، والتّأدب بآدابه قولا وفعلا، وعزما ونيّة"[1]، وهذا ما التزم به أهل التّصَوُّف. خاصّة في القرنين الأوّل والثّاني، لكن في القرن الثالث بدأت تظهر عليهم معالم الانحراف عن جادّ ة الدّين بإلزامهم أنفسهم أنواعا من الرياضات كالصّيام المتواصل، وغيرها من الأمور التي تخالف ما سار عليه السّلف الصالح، ومن هنا بدأ ظهور ما يسمّى التّصَوُّف الفلسفي إذ أصبح أهله يبحثون عن المكاشفة، ويسعون للاطلاع على الحقائق، و الأسرار فجاء "أبو زيد البسطامي" بنظرية الفناء، ومن خلالها ذهب بعض المتصوّفة إلى القول بنظرية الحلول والاتحاد، التي تزعمها "الحلاج " وغيرها من النظريات الّتي طرأت على الفكر الصّوفي الإسلامي، والّتي وصلت إلى أوجّها في القرنين السّادس والسّابع الهجريين، و كذلك الأمر بالنسبة للتّصوّف في الجزائر فقد مرّ بنفس المراحل حيث أنّه بدأ زهدا في القرنين الأوّل والثاني الهجريين، ثم تطوّر وامتزج بالفلسفة و بلغ أوجه في القرنين السادس والسابع هجريين[2] وبالأخصّ في القرن السابع" فقد عجّ بأسماء جزائرية تعود أصلا لبيئات ثقافية إبّان هذه الفترة في كل من مليانة، وبجاية

[1]- السلمي أبو عبد الرحمن محمد بن الحسن، طبقات الصوفية ويليه ذكر النسوة المتعبدات الصّوفيات، تحقيق: مصطفى عبد القار عطا، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1998: 208.

[2]-لمزيد من التفصيل ينظر: الطاهر بونابي، التصوف في الجزائر خلال القرنين 6 و7هـ- 12 و13م، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، د.ط، د.ت: 40-42.

وزواوة وتلمسان"[1]، فساهموا في إثراء رصيد التّصَوُّف الإسلامي بنتاجهم الشّعري المعبّر بصدق عن تجربتهم الذّوقيّة.

3. الشّعر الصّوفي الجزائري القديم:

إنّ تاريخ الجزائر العريق، وما لحق شعبها من اعتداءات عبر مختلف العصور جعلها تحتضن الإسلام وتلوذ به فرارا من الظّلم والجور، واشتياقا للتّحرّر و الانعتاق، فلا ميزة لأحد على أحد إلّا بالتّقوى والعمل الصالح والنّفس الزكية، لذلك رحبوا بالفاتحين، واندمجوا معهم مجاهدين في سبيل إعلاء كلمة الحق، بعد أن رأوا هؤلاء الصحابة والتابعين الزاهدين في الدنيا، المرحبين بالشهادة، الفرحين بلقاء الله تعالى، فنبتت بذور الزهد منذ الفتوحات الإسلامية حيث استقر بمدن الجزائر العباد والزهاد، فسكن تلمسان" الشيخ الولي الأشهر وهب بن منية* من كبار التابعين عظيم القدر معروف بالصّلاح والدّين قبره عند الباب المنسوب إليه باب وهب مزار مقصود"[2]، وغيره من التابعين، وتابعي التابعين الذين آثروا مدن الجزائر على غيرها من الدول فأكرمتهم، واحتوتهم أحياء وأمواتا.

فكان للحركة الزهدية أثرها البالغ في الإنتاج الشعري لأنّ الشّعر هو الوعاء الذي حمّله الصّوفيّة مواجيدهم، فأشرق بقصائد تنبض بالصّور الحيّة والعواطف الجيّاشة، فشعراء الجزائر لم يختلفوا عن غيرهم حيث اتّخذوا النّظم مطيّتهم للتّعبير عن تجربتهم الرّوحية، ففي البدء كانت أشعار للوعظ والإرشاد، وإظهار زيف الدّنيا والتحذير منها، والدّعوة للزهد في متاعها.

---

[1]- محمد مرتاض، التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي في الخمسة الهجرية الثانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009: 15.

*- وصف يحي بن خلدون وهب بن منية بأنّه من كبار التابعين لذا يحتمل أن يكون دخوله تلمسان في حملة أبي مهاجر دينار، أوفي حملة موسى بن نصير 83هـ/695م على بلاد المغرب، لكنّه وقع في اضطراب حينما ربط باب وهب بتلمسان باسم وهب بن منبه الغصاني المتوفى سنة 114هـ. ينظر: "التصوف في الجزائر خلال القرنين 6-7هـ: 48.

[2]- أبو زكرياء يحي بن خلدون، بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، تحقيق: بوزياني الدراجي، دار الأمل، الجزائر،2007: ج2/ 53.

3-1. شعر الزّهد:

شعر الزّهد هو ذلك الشّعر الّذي يدعو إلى ترك ملذّات الدّنيا، والزّهد فيها ويذكّر بالموت ويُرغّب في الآخرة، وقد شهدت الجزائر نموّ هذا النّوع من الشّعر الّذي هو البداية الطبيعيّة لشعر التّصَوُّف فيما بعد وكان بكر بن حماد التاهيرتي رائده، فلم يفتأ يذكّر نفسه بالموت ويحاسبها على غفلتها:

" نَهَارُ مُشْرِقٌ وَظَلاَمُ لَيْلِ
ألحا بالبَيَاض وَبالسَّواد
هُمَا هَدَمَا دَعَائِمَ عُمْرِ نُوح
وَلُقْمَان وَشَدَّاد وَعَاد
فَيَا بَكْرِ بْنَ حَمَاد تَعْجَب
لِقَوْمٍ سَافَرُوا مِنْ غَيْرِ زَاد
تَبيتُ عَلَى فِرَاشِكَ مُطْمَئِنا
كَأَنَّكَ قَدْ أَمِنْتَ مِنَ المعَاد
فَيَا سُبْحَانَ مَنْ أَرْسَى الرَّوَاسِي
وأَوْتَدَهَا مَعَ السَّبْعِ الشِّدَادِ"[1].

فالمقابلة بين سواد اللّيل وبين ضياء النّهار هي صورة للتغيّر الّذي هو سنّة الكون، فلا بقاء في هذه الدّنيا لأحد، لا للأنبياء،ولا للحكماء،ولا للطغاة، وينادي نفسه زيادة في تأكّيد حضور الذّات المعنية بالنّصح، لتستعد للرّحيل، وتجمع من الزّاد ما تستطيع. ومع استحضار ضعف المخلوق، وسرعة زواله، يترّه الخالق سبحانه الّذي أرسى الأرض ورفع السّماوات.

"لَقَدْ جَمَحَتْ نَفْسِي فَصَدَّتْ وَأَعْرَضَتْ ❁ وَقَدْ مَرَقَتْ نَفْسِي فَطَالَ مُرُوقُهَا
فَيَا أَسَفِي مِنْ جُنْحِ لَيْلٍ يَقُودُهَا ❁ وَضَوْءِ نَهَارٍ لَا يَزَالُ يَسُوقُهَا
إِلَى مَشْهَدٍ لَا بُدَّ لِي مِنْ شُهُودِهِ ❁ ومِن جُرَعٍ لِلْمَوْتِ سَوْفَ أَذُوقُهَا
سَتَأْكُلُهَا الدِّيدَانُ فِي بَاطِنِ الثَّرَى ❁ وَيَذْهَبُ عَنْهَا طِيبُهَا وخَلُوقُهَا
مَوَاطِنُ لِلْقِصَاصِ فِيهَا مَظَالِمُ ❁ تُؤَدَّى إِلَى أَهْلِ الحُقُوقِ حُقُوقُهَا"[2].

---

[1]- محمد بن رمضان الشاوش التلمساني، الدّر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، دار البصائر، الجزائر: 80.

[2]- نفسه: 81.

يأتي الشّاعر بصورة تجسّيدية ففي الشطر الأوّل تظهر هذه الفرس الجامحة فلا تنقاد لسائسها، ثم يصوّرها مارقة لا ترتدّ عن غيّها، وتتعالى آهات أسفه وهو يراها مصرّة على معاصيها، وتأتي الصّور التّشخيصيّة لليل وهو يقودها، وللنهار وهو يسوقها، وتأتي النفس بصورة بهيمة لا تعي ما ينتظرها، فتعاقب اللّيل والنهار وتسارع الزمن يصل بها إلى النّهاية المحتومة، وهي الموت الذي صوّره شرابا يتجرّعه. ثم تظهر صورة ذهنية تأخذ السّامع لما بعد الموت، ويحقق بالمفارقة التّصويريّة البون الشّاسع بين غدها ومصيرها المحتوم،ويومها وترفها المعلوم، ثم يمضى ليصوّر مشهد يوم الحساب أين يجتمع النّاس للقصاص، وتأدية الحقوق.

فاللّغة الزّهدية لغة تصور الصّراع النفسي الذي يعانيه الشّاعر فمن نفس تطلب الدّنيا، وروح تشتاق للكمال والفوز برضا الرحمان، فالشاعر في موقف الوعظ فلغته مباشرة بعيدة لا تحتاج للتأويل.

3-2. شعر التّوسّلات والابتهالات:

إنّ شعر التّوسّلات هي القصائد الّتي كانت تقال عند النّوازل حيث يلجأ الشّاعر للقوي العزيز يطلب عونه و إغاثته. يقول أحمد الجزائري*:

" يَا مَنْ عَلَى جُودِهِ المَعْهُودِ أتّكِلُ ❁ وَيَا مَلَاذِي إذَا ضَاقَتْ بي الحِيَلُ

غَرَقْتُ فِي بَحْـرِ الآثَـامِ بيَـدِي ❁ وَامْنُنْ بعَفْو فَإنِّي خَائِفٌ وَجِلُ"[1].

*- هو أبو عبد الله بن أحمد ابن محمد بن أحمد الأريسي المعروف بالجزائري: شيخ فقيه، كان حسن النظم والنثر، وهو حفيد الفقيه الجليل أبي عبد الله الأريسي، عرف بأحمد الجزائري لنظمه قصيدة في التوحيد تعرف ب" المنظومة الجزائرية"، كما أقام زاوية باسمه في مدينة الجزائر.

[1]- الغبريني أبو العباس أحمد بن أحمد بن عبد الله، عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، دار البصائر، الجزائر، ط1، 2007: 163.

فالشّاعر يقرّ بضعفه وقلّة حيلته، ويأتي بالاستعارة حيث شبّه الآثام بالبحر فحذف المشبّه به وجاء بأحد لوازمه "غرقت" ليقرب الصُّورة ويجسد عظم آثامه، ويطلب من الله الصّفح والغفران. وكذلك يقوم "يوسف أبو الفضل بن النحوي*" شاكيا لله حاله وكلّه رجاء:

" لَبسْتُ ثَوْبَ الرَّجَا وَالنَّاسُ قد رَقدُوا ❁ وقمت أشكو لمولاي ما أجد
وَقُلتُ يَا سَيِّدِي يَا مُنتهى أمَلِي ❁ يَا مَن عَلَيْه بكَشْفِ الضُرِّ اعتَمدُ
أشْكُو إلَيكَ أمُورًا أنْتَ تعْلَمُهَا ❁ مَالي عَلَى حَملِهَا صَبْرٌ وَلاَ جَلَدُ
وَقَدْ مَدَدْتُ يَدِي للضُّر مشْتَكِيًا ❁ إلَيْكَ يَا خَيْرَ مَنْ مُدَّتْ إلَيْهِ يَدُ"[1].

فعندما يعمّ الظّلم، وتغيب الرّحمة من القلوب، لا يجد المؤمن إلا أن يطرق باب مولاه ليلا والناس نيام فيشكو له، والله أعلم بحاله منه. فالاستعارة صوّرت مدى إيمان الشّاعر العميق حيث أصبح الرّجاء لباسا يلبسه كلّما رقد النّاس، وهنا كناية عن قيامه الليل، وتأتي الصُّورة البصرية بمدّ اليد وعرض ضرّه، والتّوسّل لمن لا يردّ سائله سبحانه وتعالى.

3-3. شعر المدائح النبوية:

شعر المديح هو ما كان ينظم في مدح الحبيب المصطفى، فيلقيه الشّاعر غالبا في مولده- صلى الله عليه وسلم- وإن كانت تندرج هذه القصائد ضمن الشّعر الدّيني إلّا أنّها تعتبر البذور الأولى للشعر الصّوفي خاصّة فيما يتعلّق بالحقيقة المحمديّة. يقول أبو موسى حمو موسى الزياني:

"حَيَاتِي وَمَوْتِي فِي هَوَاكُمْ وإنَّنِي ❁ أُعَلِّلُ نَفْسِي فِيكُمْ بالْأَمَانِي
لقَدْ أقْعَدَتْنِي عَنْ حِمَاكُمْ قَلَائِد ❁ وَلَيْسَ عَنَانِي عَنْ هَوَاكُمْ بمثني
فيَا أهْلَ نَجْد أنْجِدُونِي عَلَى الْهَوَى ❁ فَإنِّي فِي بَحْر مِن الشَّوْق لُجِّي
مُقِيمٌ بأقْصَى المَغْرِبِ يشكُو الجَوى ❁ وَحَالِي عَلَى حُكْمِ النَّوى غيْر مخفي"[2].

---

*- يوسف بن محمد بن يوسف أبو الفضل عرف بابن النحوي ناظم المنفرجة، من قلعة بني حماد دخل سيجلماسة ومدينة فاس ثم عاد القلعة ومات فيها، أخذ نفسه بالتقشف، ولبش خشن الصوف.

[1]- الحلفاوي أبو القاسم محمد بن الشيخ بن أبي القاسم الديسي، تعريف الخلف برجال السلف، مطبعة بيير فونتانة، الجزائر، 1906: 194.

[2]- أبو زكرياء يحي بن خلدون، بغية الرواد: 153.

الأبيات تطفح بالحركة فالشاعر يصوّر الهوى وهو يهجم عليه فيغلبه، فلا يملك إلا أن يستنجد بأهل نجد لينقذوه، ويعلّل عدم ذهابه إليهم لأنّه مقيد بعوائق، ثمّ يأتي بصورة جزئية أخرى فصوّر الشّوق بحرا في تلاطمه واضطرابه، وهي صور تعاضدت، لتبرز حال الشاعر وتشوّقه لزيارة البقاع المقدسة، وتأتي الكناية بذكر المكان وهو يريد تصوير بعد المسافة، وما يلاحظ أيضا هو توظيف البديع في هذه الأبيات وذلك تأثّرا بذوق المرحلة: (حياتي، موتي، نجد أنجدوني، الجوى النوى...) إلى أن يقول:

" سَلَامٌ عَلَى الدُّنيَا إذَا لَمْ أرَاكُم ❁ فَمَرآكُم في الحُسْن أبدَعُ مَرئي

ويَا أسَفِي يَومَ الحِسَابِ ويَا أسَى ❁ إذَا كَانَ سَعْي عِنْدَكُم غَير مَرْضي

وَمَا أرْتَجي إلَّا شَفَاعَةَ خَيْرَ مَنْ ❁ أتَى بالهُدَى يَهْدْي لِدِين حَنيفيّ

به يَرْتَجِي العَاصُونَ غُفرَانَ ذَنْبهم ❁ وَمَا عَمِلُوا فِي الدَّهْر من عَمَل سَيّ"[1].

فبعد عرض صورة الشّاعر وهو يشكو بعد المسافة الّتي حالت بينه وبين الزيارة، ينتقل إلى عرض صورة الخائف من يوم الحساب الرّاجي شفاعة الحبيب المصطفى- عليه الصلاة والسلام- بلغة مباشرة خالية من التّصوير، هذه اللغة الّتي سيتجاوزها المتصوّفة فيعتمدون الرّمز والإشارة والإيحاء بدل التّصريح.

3-4. الشّعر الصّوفي:

حمّل الصّوفيّة الشّعر مواجيدهم وأحوالهم، فانتشرت بين النّاس لغتهم وأخذها معظمهم على ظاهرها حتى اضطرّ البعض إلى شرحها، وكانت هناك ظروف ساهمت في انتشار هذا النوع من الشعر في ربوع الجزائر منها: "اتصال حضارة المغرب بحضارة الأندلس أهم عامل في تنشيط الحركة الفنّية بتلمسان وغيرها من المدن..."[2]، بالإضافة إلى الرحلات إلى المشرق للزيارة البقاع

[1]- أبو زكرياء يحي بن خلدون، بغية الرواد: 154.

[2]- عبد الحميد حاجيات، أبو موسى الزياني، حياته وآثاره، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1982: 58.

المقدسة أو لطلب العلم، وكانت فرصة أيضا لجلب المؤلفات الّتي أثّرت في النتاج الشعري الصّوفي الجزائري. فها هو الشيخ أبو مدين شعيب (دفين تلمسان) يحركه الشوق فيقول:

"يُحَرِّكُنَا ذِكْرُ الأحَادِيثِ عَنْكُم ❁ وَلَوْلَا هَوَاكُمْ فِي الْحَشَا مَا تَحَرَكْنَا

فَقُلْ لِلَّذِي ينْهَى عَنْ الوَجْدِ أهْلَهُ ❁ إذَا لَمْ تَذقْ مَعْنَى شَرَابِ الْهَوَى دَعْنَا

إذَا اهْتَزَّتْ الأرْوَاحُ شَوْقا إلَى اللِّقَا ❁ تَرَقَّصَتِ الأشْبَاحُ يَا جَاهِلَ الْمَعْنَى

أمَا تَنْظُرُ الطَّيْرَ الْمُقَفَّصَ يَا فَتى ❁ إذَا ذكَرَ الأوْطَانَ حَنَّ إلَى المَغْنَى"[1].

تأتي الصُّورة الحركية دالة على صور بصرية وذهنية، تتمثّل في الحركة الّتي تنتاب الشّاعر عند ذكر الأحبّة، وهذا الهوى الّذي يسكن عمقه فتتحرّك مشاعر الحبّ، وتلتهب نار الشّوق، ثم يبعث برسالة في صورة سمعيّة للّذي ينكر عليه حال الوجد، ويدعوه لتذوّق الهوى الّذي شبّهه بالشّراب وإلّا فليدعهم، ويشير له بجهل معانيهم. فاللّغة لبست الرّمز والإشارة وهي بعيدة عن فهمه، ويربط بين الظّاهر المجسّد الّذي يفصح عن الباطن، ويشبّه صورة حاله بصورة الطّير المسجون في القفص وحنينه للوطن يجعله يشجو بالغناء، وهي إشارة لسجن الروح في قفص الجسد وحنينها إلى موطنها الأعلى، فالصّوفي وهو في حالة الوجد والّذي يعرّفه بعض مشايخ الصّوفية بقولهم: " الوجد مصادفة، و المواجيد ثمرات الأوراد، فكل من ازدادت وظائفه ازدادت من الله لطائفه"[2]. و تلك أسرار لا يعرفها إلّا أهل الطّريق. يقول أبو مدين شعيب:

"وفي السِّر أسْرَارٌ دِقَاقٌ لَطِيفَةٌ ❁ تُرَاقُ دِمَائًا جَهْرَةً إنْ بهَا بُحْنَا

فَيَا حَادِيَ الْعُشَّاقِ قُمْ وَاحْدُ وانْتَبه ❁ وَزَمْزِمْ لَنَا باسْمِ الْحَبِيبِ وَرَوِّحْنَا

وَصُنْ سِرَّنَا فِي سُكْرِنَا عَن حَسُودِنَا ❁ وَإنْ أنْكَرَتْ عَيْنَاكَ شَيْئًا فَسَامِحْنَا

فَإنَّا إذا طِبْنَا وَطَابَتْ عُقُولُنَا ❁ و خَامَرَنَا خَمْرُ الْغَرَامِ تَهَتَّكْنَا

فَلَا تَلُمِ السَّكْرَانَ فِي حَالِ سُكْرِهِ ❁ فَقَدْ رُفِعَ التَّكْلِيفُ فِي سكْرِنَا عَنَّا"[3].

---

[1]- أبو مدين شعيب الغوث، الديوان، تحقيق: عبد القادر سعود، سليمان القريشي، ناشرون، بيروت- لبنان، 2011: 37.

[2]- القشيري، الرسالة القشيرية: 97.

[3]- نفسه: 38.

فبتطور الرؤيا الصّوفيّة الفلسفية طعمت أشعار المتصوّفة بمصطلحات لا يدرك معناها إلّا أصحاب الطّريق، فكل لفظ يحمل صورا لما لا يدرك إلّا بتجاوز حدود العقل، ففي هذه الأبيات تصبح لفظة "السرّ" تتفجر منها دلالات تأخذ المتلقي إلى عالم العرفان حيث يرى العارف ما لا يمكن النطق به، خوفا من أن يساء فهمه، ثمّ تأتي صورة حادي الرّحلة وهو يدعى للترويح عن العشّاق بذكر حبيبهم، ثمّ تأتي الصُّورة التّحذيرية له من أن يكشف السرّ، وتأتي صورة السّكران وهو يهذي فلا يلام لأنّه في حال غيبة لا يؤاخذ على ما يقوله.

فشعراء التّصَوُّف اقتبسوا من الغزليات والخمريات ما يتوافق وحالتهم الشّعورية، فكانت أشعارهم تجمع بين المرأة والخمر والطّبيعة، وهي إشارات وإيماءات لما كانوا يعيشونه في رحلتهم الذّوقيّة. يقول عفيف الدين التلمساني:

"رُبُوعٌ بذَاتِ الضال طَابَ نسِيمُهَا ❁ وَصَـحَّ بـأنْفـاس سَـقـيمُهَـا
وَحَلَّتْ بهاَ سَلْمَى، فَمَا حَرمتْ لها ❁ عَلَيْنَا سِوَى أنْ لاَ يُدَاوَى كليمها"[1].

فرمز "الرّبوع" وما يحدثه من حنين يحرّك لواعج الصّدر استغلّه الشاعر الصّوفي ليعبّر به عن صورة عرفانية وهي الفناء. ففي ذاك المقام يطلب المريد القرب فتصحّ الأسقام، وتداوى الكلوم، إلاّ أنّه بعد عودته إلى صحوه تعاوده الجراح وتزيد الأشواق، فيقول:

"لَوْلاَكِ يَـا غـاَيتِي، وَقصِدِي ❁ مَا هِمْتُ وَجْدًا برَبْع نَجْدِ
أسْقَيتِـنـي للْهَـوَى حَـدِيـثًا ❁ يسكر للعاشقين بعدي"[2].

فصورة الشّاعر وهو يبحث عن القرب فيهيم بربع نجد والّذي هو رمز للحضرة الإلهية حيث الفوز بالمرغوب، تتراسل الحواس فيعبر عن الذوق و السّقيا بالسماع. ويتكرّر رمز الخمر والسّكر فيقول:

" هَاتِ بنْتَ الكُرُومِ يَا صَاح صِرْفاً ❁ وَأَدِرْهَا عَلَى ندْمَاك لُطْفـاً

---

[1]- عفيف الدين التلمساني، الديوان، حققه وقدم له وعلق عليه العربي دحو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1994: 206.

[2]- نفسه: 92.

مَا تَـرَى الكَونَ قد تمَايَـل سكـرا ❁ ونَسيمَ الرّيَاض يَعْبَقُ عرفا
فَاجـل عَـنَّا الدُّجَى بشَمعَـة كَـأس ❁ شَمَّرَت للظَّلَام ذَيْلاً، وَسَجفَا"[1].

فعفيف الدّين التلمساني وهو ينادي على خمرته التي يجرّدها من أوصافها المتعارف عليها ويعطيها رمزا روحيا، فهو يدمج الصّور الحسية لينادي المحبّة الإلهية النّقية الصافية. ويبدع حين يجمع بين الغزل ووصف الطّبيعة، فيقول:

"رياض بكاها المزن، وهي بواسـم ❁ فناحت بغير الحزن فيها الحمائـم
وأودعـت الأنـواء فـيهـن سـرّا ❁ فنمـت عليهـن الـرِّيَاح النواسـم
يبيت النـدى في أفقهـا، وهو ناثر ❁ ويضحى على أجيادها، و هو ناظـم
كـأنّ الأقاحي، والشقيـق تقابـلا ❁ خـدود جلاهـن الصّـبا، و مـياسـم"[2].

تأتي صورة رياض المعرفة مزهرة باسمة بعد أن تنهمر عليها دموع المحبين، فتنوح حمائم الأرواح شوقا ولهفة، وتهبّ عليها نسائم الرّحمة، وتظهر الأسرار فينطق العشّاق من فرط الوجد فمنهم ناثر ومنهم ناظم، وتأتي الصُّورة الجزئية المتمثلة في التّشبيه فترتسم أمام المتلقي فيسبح في عالم الخيال، فالشاعر أخذ الصّور الطبيعية ليرسم صورا فنّية بأبعاد صوفيّة تحمل معان عرفانية. أمّا ابن خميس التلمساني* فيعبّر عن مكنونات نفسه فيقول:

"أرّقَ عَيْـنِي بَـارقٌ مِنْ أثَـال
كَأنَّـه ُفي جُنْـح ليلي ذبـال
أثَـارَ شَوْقـاً فِي ضَمِيـر الحَشَا
عَبْرَتِي فِي صَحْن خَـدِّي أسَـالَ
حَـكَى فُؤَادِي قَلَقـا وَاشْتَعَـال

---

[1]- عفيف الدين التلمساني، الديوان: 46.

[2]- نفسه: 225.

*- ولد ابن خميس سنة 650هـ بعاصمة دولة بني زيان (تلمسان).وصفه ابن الخطيب بقوله" كان طبقة الوقت، وفحل الأوان وفي المطول أقدر الناس على اجتلاب الغريب" قتل عام 708هـ له ديوان شعر طواه الزمان في سلة الضياع، ولكن المصنفات القديمة حفظت لنا شيئا من شعره كنفح الطيب، والإحاطة وغيرهما مما مكّن عبد الوهاب منصور من جمع أشعاره في ديوان "المنتخب النفيس من شعر بن خميس".

- **ذبال:** فتيلة السراج تشعل فيها النار فتضيء.

وَجَفْنُ عَيْنِي أرقا وانْهمَال
جَوَانِحٌ تَلفَحُ نِيرَانُها
وَأدْمع تَنْهل مِثْلَ العَزال"[1].

فابن خميس يشكو وجده بعد أن رأى بارقا في ليل وحشته وجاء بالتشبيه لتقريب الصُّورة حيث أنّه مثل ضوء ذبالة في جنح الليل فأيقظ مكامن الشّوق، وسال الدّمع على خدّ نحيف كأنّه صحن فارغ فامتلأ حتّى سال، ويصوّر النّيران المشتعلة بداخله تلفح جوانحه فتنهمر أدمعه ولا يجد صورة إلا كمصبّ قربة ماء. نلاحظ كثرة الصّور البيانية خاصّة التشبيه والاستعارة وذلك للتّوضيح وتقريب المعنى، ثم يتوجه إلى لائمه في الهوى وكأنّه لا يهمه ما يقال، بل الواجب أن يقول لأنّ لذّة الهوى أن يسمعه النّاس، وهو صاحب فكر ولا يرى ضيرا في أن يتعرفوا على محبوبه فيحبونه فيقول:

قُولُوا وشَاة الحُبِّ مَا شِئْتُم ❁ مَا لذَّة الحُبّ سِوَى أنْ يُقَال
عُذْرا للَوَّامِي وَلاَ عُذرَ لِي ❁ فزلة العَالِم مَا إنْ تقَال
قُمْ نَطْرُد الهَمَّ بمشمُولة ❁ تُقَصِّرَ اللَّيْلَ إذَا اللَيْل طَالَ
وَعاطِها صَفْرَاء ذِمِيَّة ❁ تَمْنَعُهَا الذِّمَّة مِنْ أنْ تُنَال
كَالمِسْكِ ريحاً، واللّمى مَطْعَما ❁ والثّبر لَوْنا، والهَوَى فِي اعْتدَال"[2].

يعذر لائمه لأنّه يعرف أنّه يأخذ كلامه على ظاهره، ولكن لا يعذر نفسه لأنّه عالم وزلته لا تغتفر، فما بالك إن كان تغزله بالخمر على مسمع ومرأى من النّاس. يقول الأنصاري*:

"سَفَرَتْ عَلَى وَجْهِ الجَمِيل فَأسْفَرَا ❁ وَبَدَا هِلاَلُ الحُسْن مِنْهَا وَأقْمَرَا
وَدَنَتْ فَكَاشَفَت القُلُوبَ بسِرِّهَا ❁ وسقت شراب الأنس منها كوثرا
وَرَأيْتُهَا فِي كُلِّ شَيْءٍ أبْصَرَتْ ❁ عَيْنَايَ حَتَّى عُدْتُ كُلِّي مُبْصِرَا

---

[1]- المقري أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب، حققه: إحسان عباس، دار صادر بيروت-لبنان، 1968، مج5: 363.

[2]- نفسه : 363.

*- "أبو محمد عبد الحق بن ربيع بن أحمد بن عمر الأنصاري ولد ببجاية وقرأ بها ولقي مشايخ أفاد منهم وتعلم على أيديهم مختلف الفنون التي برع فيها وتبحر، حيث أنه كان خبيرا في مجال الفقه وعلم الأصلين،والمنطق والتصوف، توفي في 22من ربيع الأول عام 675هـ ". محمد مرتاض، التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي في الخمسية الهجرية الثانية: 85.

وَسَمِعْتُ نُطْقَ النَّاطِقِينَ فَكُلُّهُـم ❁ بالحَمْدِ والتّسبيح عنــها أخبرا"[1].

فبعد مرحلة المجاهدات يرتقي المتصوّف إلى الكشف ثمّ إلى المشاهدة حيث أصبح يبصر ما لا يبصره غيره من النّاس، ويسمع ما لا يمكنهم سماعه، يقول أبو زكرياء يحي بن زكرياء بن محجوبة *:

"أنْتَ واللّيـل مَمْدُودَ الجَنَــاح ❁ تعُودُ مُسَهَّدا رَطْــبَ الجــرَاح
فقالتْ كَيْفَ وَأنْتَ لَا جَنَــاح ❁ فقلتُ العُود يذْهبُ بالجَنَــاح
فَوَا لَهْفي عَلَى الشَّكوى لساروا ❁ جَزَعِــي لاعْجَــال الصَّبَــاح"[2].

فالشّاعر يقيم حوارا افتراضيا أو ما يسمّى "بالمونولوج" حيث ينقل للمتلقي معاناته في رحلته الذوقية، فهو يسهر ليله الطويل في رياضاته، ليعود وهو لا يزال رطب الجراح لم يصل بعد للمقام الذي يصبو إليه. تتجلى الصّور النفسية في هذا المشهد الحواري المنمق بالبديع كالجناس بين الجراح والجناح، وأيضا الصّور الحركية النابضة بالحياة والّتي أضاف لها الاستفهام بعدا جماليا متميزا.

ولقد انتشر التّصَوُّف بشكل لافت للنظر في العصر العثماني، وعرف أيضا بكثرة شعراء الّذين تغنّوا بعشقهم وسجّلوا تجاربهم الروحية منهم "المنداسي" العاشق الولهان الذي ذاب صبابة فاستحق أن يصفه "مختار حبار" بـــ "سلطان العاشقين" في حدود رقعته:

"مَعْشَرَ العُشَّاق مُوتُوا فِي الهَوَى ❁ إنَّ مَوْتَ العِشْق أحْلَى مِن العَسَل "[3].

---

[1]- الغبريني أبو العباس، عنوان الدراية : 29.

*- أبو زكريا يحي بن زكريا بن محجوبة القرشي السطيفي نسبة إلى مدينة سطيف(ت.677هـ/1278م) رحل إلى المشرق، واستقر بالديار المصرية مدة،تتلمذ على الشيخ أبي الحسن الحراني وأخذ منه علم الظاهر والباطن.

[2]- نفسه : 51

[3]- مختار حبار، الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني، دراسة موضوعية وفنية، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه في الأدب، المشرف: محمد عبد المطلب ومصطفى عبدا لشافي، جامعة عين شمس،كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، السنة الجامعية: 1990-1991: 53.

فالصُّورة الذوقية الّتي ارتسمت للفناء في حب المحبوب أغوت كلّ سامع لأن يخوض التّجربة ويفوز بالموت في الهوى. فالمفاضلة بين الموت في العشق وبين حلاوة العسل، تنتهي بأفضلية الموت في الحبّ لأنّ هناك اللقاء بالمحبوب وهو المقام الّذي يجاهد المتصوّف للوصول إليه. ويصف الشّيخ إبراهيم التازي* ارتقاءه إلى مقام المحبّة فيقول:

"وحُبًّا للّه مَمزُوج بكلّي ❁ بفضْل اللّهِ وَهَّابِ الفَضَائل"[1].

فحين يصل الصّوفي لمقام المحبّة يكون ذلك هبة ومنة من الله الوهّاب، فهم يذوبون في حبّ الله ويرون جماله سبحانه متجلّ أمامهم، فيقف العارف منبهرا بصنع الله ولطفه، ويشبّه ذكر الله سبحانه وتعالى بالمرهم الذي يداوى أيّ جرح، ويدعو للتعلق بالله وحده. فيقول:

" جَمَالُ اللّهِ أكْمَل كُلّ حسن ❁ فَللّهِ الكَمَـال ولَا منَـار
وَحُبُّ اللّه أشْرف كلّ أنْـس ❁ فَلَا تَنْسَ التَّخُلُق بالوَقَار
وَذكْرُ اللّه مَرهَمُ كُلّ جُـرْح ❁ وَأنْفع مِن زلَال لـلأوار
وَلاَ مَوْجُـود إلَّا اللّه حَـقا ❁ فَدَعْ عَنكَ التَّعَلُّق بالغُبار"[2].

ويعلّق الشيخ محمد بن صعد الأنصاري على هذه الأبيات فيقول: "تأمّل جزالة هذا الكلام و وجازته مع حلاوة اللّفظ واشتماله على المعاني الكثيرة، والهيبة الّتي تجدها عند ذكرك لكلامه، أو سماعك إيّاه"[3].

*- هو أبو إ سحاق إبراهيم بن محمد بن علي التازي أصله من بني لنت من قبائل البربر الكائنين بتازا، وأشهر بالتازي نشأ بها وقرأ القرآن على الشيخ الولى العارف" أبو زكرياء يحي الوزاء، ثم رحل من البلاد المغربية قاصدا أداء فريضة الحج، ولما قفل عائدا نزل مصر وغيرها من البلاد إلى أن وصل تونس ومنها إلى تلمسان فأخذ عن شيخها سيدي محمد بن مرزوق ومن هناك انتقل إلى وهران حيث استقر بها.

[1]- محمد بن صعد الأنصاري التلمساني، روضة النسرين في التعريف بالأشياخ الأربعة المتأخرين، تحقيق: يحي بوعزيز، منشوراتANEP: 165.

[2]- نفسه: 165.

[3]- محمد بن صعد الأنصاري التلمساني، روضة النسرين: 165.

ومن هنا نرى المستوى العالي الّذي وصل إليه الشّعر الصّوفي الجزائريّ سواء من حيث اللّغة أو التّصوير، ولكن لا يلبث أن ينحدر بالأخصّ أثناء حكم الأتراك الذين شجّعوا الطّرق الصّوفية، وكثرت البدع، ممّا جعل العارفين الصّادقين يثورون على الأوضاع المزرية ويواجهون الدجّالين الجاهلين بأمور الدين، ولكن بلغة مباشرة، وصور مألوفة غير مبتكرة. يقول عبد الرحمن الأخضري في قصيدته القدسيّة:

" يَقُولُ رَاجِي رَحْمَةَ المُقْتَدِر ❁ المُذْنِب العَبْد الذَّلِيل الأَخْضَرِي
بحَمْـدِ رَبِّ العَالمِيـنَ أبْتَدِئ ❁ ثُـــمَّ صَلَاتـــه عـلَى مُحَمـد
يا طَالِبا عُلاَ كَمَـال قُدْسِـهِ ❁ وقَاصِـدًا إلَـى عِـلَاجَ نَفْسِـهِ
اعْلَمْ بأَنَّ الجَوْهَـر الإنسَانِي ❁ وَهُو الَّذِي يدْعُونَهُ بالرُّوحَانِي
مَنْشَؤُهُ فِي العَالَـمِ العُلْـوي ❁ مُسْتَوْدَع فِي القَلْبِ الجِسْمِـي"[1].

فالنّاظم يرى أنّ علاج النّفوس لا يكون إلّا بانتهاج طريق التّصَوُّف القويم، الّذي يهتمّ بالرّوح الّتي منشؤها في العالم العلوي، مستودعة في القلب لذلك وجب تنقية هذا المحل وتزكيته لتكشف عنه الحجب، ولأنّه في موضع إرشاد وتصحيح للمفاهيم وعلاج لأدواء التصقت بالمنتسبين لأهل الطّريق فهو يعتمد المباشرة فيقول:

"فَقَدْ رَأَيْنَـا فِرْقَـةً إنْ ذُكِـرُوا ❁ تَبَدَّعُوا وَرُبَّمَا قَـدْ كَفَّـرُوا
وَصَنَعُوا فِي الذِّكْرِ صُنْعًا مُنْكَرَا ❁ صَعْبًا فَجَاهِدْهُم جِهَادًا أَكْبَرَا
خَلوا مِنْ اسْـمِ اللّهِ حَرْف الهَـاءِ ❁ فَأَلْحَدُوا فِي أَعْظَمِ الأَسْمَـاءِ
لَقَـدْ أَتَـــوا واللّهِ شَيْـــئا إدّا ❁ تَخِرُّ مِنْـهُ الشَّامِخَاتُ هَـــدّا"[2].

ولقد اجتهد مؤرّخو الجزائر وعلماءها في حفظ أسماء عبّادها وزهادها ومتصوّفيها فمن بينهم "ابن مريم" في كتابه "البستان في ذكر أولياء تلمسان"، والبوني في "الدرة المصونة في ذكر علماء و صلحاء بونة"، وهي الألفية الصغرى والّتي ضمّنها ناظمها ذكر صلحاء بونة حيث قال:

لِذاكَ رَامَ مِنِّي بَعْضُ الأَذْكِيا ❁ تَوَسّلاً بِذِكْر بَعْض الأَزْكِيَا
والنَّظْمُ للكَثِيـــر لَا يُحْصِيـه ❁ مَّا القَلِيـــل فهُو لاَ يعصيـــه

[1]- عبد الرحمن تيرماسين، ديوان عبد الرحمن الأخضري، دراسة، منشورات أهل القلم، ط1، 2009: 117.

[2]- نفسه: 129.

فَجِئْتُــهُ " بـــــدرّةٍ مَصُونَــةٌ" ❁ ذَكَرتُ فِيها أوْلِيَاء "بونةٌ"[1].

ثم يعمد إلى توجيه مريد الاستزادة إلى التوجّه إلى المنظومة الكبيرة، وهذا إن دلّ على شيء فهو أنّ الجزائر احتفت بمن اتّخذ التّصَوُّف منهجا. فيقول أحمد بن القاسم البوني* :

" وَمَنْ يُرد زيَادة كثِيــرَة ❁ فَليَنْظُـر المَنْظُومَةَ الكَبيـرة

عَدَدهَا كبَيْعَـةِ الرّضْـوان ❁ تسلي عن الإخْوَان والغَوَانِي"[2].

وهذا ما يؤكّد ما ذهب إليه "أبو القاسم سعد الله" أنّ "الشّعر وفير في الجزائر خلال القرن التّاسع غير أن روح التّصَوُّف قد طغت عليه فلا نكاد نجد عالما إلا وله قصيدة... في موضوع ديني أو صوفي أو في رثاء متصوّف أو زاهد"[3].

يمكننا القول ممّا ذكر أنّ الشّاعر الصّوفي الجزائري قد ساير تطوّر الشعر الصّوفي ونظم في كلّ مرحلة من مراحله ما عبّر به عن صدق تجربته الرّوحية، وارتقى بالصُّورة إلى الرّمز والإشارة والإيحاء.

---

[1]- أحمد بن قاسم البوني، الدرة المصونة في علماء و صلحاء بونة، تحقيق: سعد بوفلاقة، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة- الجزائر 2007: 55-56.

*- **بونة:** عنابة الحالية تقع في الشرق الجزائري على الساحل، على مسافة 600 كلم شرق الجزائر العاصمة، أسسها الفينيقيون وغزتها قرطاجنّة، ثم استولى عليها ملوك نوميديا، فتحها المسلمون سنة: 78هـ، وقد تطور اسمها من هيبون إلى بونة إلى عنابة واشتهرت بمدينة العناب.

[2]- أحمد بن قاسم البوني، السابق: 56-57.

[3]- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي 1500-1830، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1998: ج1/ 82.

الفصل الأوّل

بين الصُّورة والتَّصَوُّر والتَّصْوير

1. ماهيّة الصُّورة.
2. الصُّورة في النَّقد القديم.
3. الصُّورة في النَّقد الحديث.
4. الصُّورة في الشّعر العربي.

اللُّغة هبة ربانية بها ميز الله آدم عن باقي المخلوقات قال تعالى: ﴿وَعَلَّمَ ءَادَمَ ٱلْأَسْمَآءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى ٱلْمَلَٰٓئِكَةِ فَقَالَ أَنۢبِـُٔونِى بِأَسْمَآءِ هَٰٓؤُلَآءِ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ﴾[1]، فقد جعلها الله أداة اتّصال وتواصل بين البشر، فإن كانت في الكلام العادي للتّعبير عن الحاجات والآراء والاعتقادات كما قال ابن جني*(ت392هـ): "اللّغة أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم"[2] فهي في الأدب عملية فنّية لها أبعادها النفسية والاجتماعية والإيديولوجية، وهي صورة معبّرة عن ثقافة الفرد الّذي يرتبط بمجتمعه ارتباطا وثيقا، فهو يستمدّ منه مادّته الخام لإبداعه وبقدر فصاحته وحسن بيانه يكون التّأثير والتأثر، فقد روي* "أنّه قدم رجلان من المشرق فخطبا، فعجب النّاس لبيانهما، فقال رسول الله ﷺ: {إِنَّ مِنَ البَيَان لَسِحْرا}[3] فللكلمة وقع خاص في النّفس إذ أنّ جمالها وحسن رونقها يوقعها في قلب السّامع فتطربه، وتغيّر مزاجه فهي تفعل به فعل السّحر، ولقد ذكر الجرجاني "بأنّ الإمام الشافعي سئل عن مسألة* فقال:" إنّي لأجد بيانها في قلبي، ولكن ليس ينطق به لساني"[4] لم تسعفه كلمات اللّغة ليعبّر عمّ وقع في قلبه. هذا في النّثر فماذا نقول عن الشّعر الّذي هو خلق وإبداع، وصورة و إيحاء؟ فالشّاعر ينقل صورة في مخيّلته تهتزّ لها مشاعره، وتعجز اللّغة المتداولة عن تصويرها أو رسمها لذلك فهو ينتقي لها من الألفاظ ما يقرّبها من ذهن السّامع أو القارئ فيلجأ إلى المجاز وينشئ بذلك لغة خاصّة به، فالمجاز "هو الشيء

---

[1]- سورة البقرة، الآية:31.

[2]- أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، 2006: ج1/ 33.

*- أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي النحوي المشهور كان إماما في علم العربية، وكان المتنبي يقول: ابن جني أعرف بشعري مني.

[3]- البخاري أبو عبد الله محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، دار ابن كثير دمشق، ط1، رقم الحديث: 5766، 2002: 1460.

*- جاء في صحيح البخاري: { حدّثنا عبد الله بن يوسف أخبرنا مالك عن زيد بن أسلم عن عبد الله بن عمر رضي الله عنهما " أنه قدم رجلان من المشرق فخطبا، فعجب الناس لبيانهما، فقال رسول الله ﷺ: إنّ من البيان لسحرا، أو إنّ بعض البيان سحرٌ}.

[4]- القاضي الجرجاني أبو الحسن علي بن عبد العزيز،الوساطة بين المتنبي وخصومه، عني بتصحيحه وشرحه: أحمد عارف الزين، مطبعة صيدا لبنان، 1331هـ: 321.

الوحيد الّذي لا يمكن أن يتعلمه المرء من غيره، إنّه آية العبقرية لأنّ صياغة المجاز الجيّد تدلّ على موهبة بصرية قادرة على إدراك وجوه الشبه في أشياء غير متشابهة"[1] وتجسيد الصّور وجعلها ماثلة أمام المتلقي غاية ومطلب، فالصُّورة لها المنزلة الرفيعة في نفوس المتلقين، وهي موضع إجماع بين النّقاد والدارسين فلا يكاد أحد من القدماء أو المحدثين وفي مختلف العصور والدّهور أن يغفلها فهي أوّل ما تقع عليه العين فتستهجنه أو تستحسنه" قال تعالى: ﴿**قَالُواْ ٱدْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا لَوْنُهَا ۚ قَالَ إِنَّهُۥ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَآءُ فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ ٱلنَّٰظِرِينَ**﴾[2]، فصورة البقرة المقصودة في الآية الكريمة عرّفها لهم الحقّ تبارك وتعالى فهي صفراء فاقع لونها تسُرُّ النّاظر إليها، يفسر الزمخشري الآية الكريمة فيقول:"إذا نظرت إليها خيّل إليك أنّ شعاع الشمس يخرج من جلدها، والسّرور: لذّة في القلب عند حصول نفع أو توقعه"[3]. والصُّورة تؤثّر في هوى النّاس وتغيّر نظرهم، بل وعقائدهم.قال تعالى: ﴿**وَٱتَّخَذَ قَوْمُ مُوسَىٰ مِنۢ بَعْدِهِۦ مِنْ حُلِيِّهِمْ عِجْلاً جَسَدًا لَّهُۥ خُوَارٌ ۚ أَلَمْ يَرَوْاْ أَنَّهُۥ لَا يُكَلِّمُهُمْ وَلَا يَهْدِيهِمْ سَبِيلاً ۘ ٱتَّخَذُوهُ وَكَانُواْ ظَٰلِمِينَ**﴾[4].

فصورة العجل القابع في مكانه والّذي لا حول له ولا قوة أثّرت في قوم موسى وفُتنوا به واتّخذوه إله يعبدوه، فنفوسهم الضّعيفة أعظمت في أعينهم هذا الصّنم الماثل أمامهم بخوارهم الناتج عن مرور الهواء بجوفه، "صورة جامدة ميّتة صنعت من خلال تَصَوُّر نحّات لكن صورها تنطبع في الأذهان ويبنى عليها ما يبنى"[5] من أفكار واعتقادات تترسّخ في ذهنية المتلقي وتشكّل لديه خلفيّة يرجع إليها "فالصُّورة موضوع ينتمي إلى علم النّفس كما ينتمي للدّراسة الأدبية، ففي علم النفس تعني كلمة صورة (Image) الاسترجاع الذهني (Mental Reproduction) تذكر خبرة

[1]- أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة، المكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، د.ت: 192.

[2]- سورة البقرة، الآية: 69.

[3]- الزمخشري أبو القاسم جار الله محمود بن عمر، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، اعتنى به وخرج أحاديثه وعلق عليه: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ط3، 2009: 81.

[4]- سورة الأعراف، الآية: 148.

[5]- هاني عبد الرحمن مكروم، التصور العقلي، مكتبة وهبة، ط1، 1999: 50.

حسية أو إدراكية ماضية"[1]، وهي في الأدب صورة فنّية تأخذ بألباب المتلقين، وقبل الخوض في بيان الصُّورة الفنية يجدر بنا أن نستعرض ماهيتها:

1- ماهية الصُّورة:

1-1. لغةً واصطلاحا:

يعرّف **ابن منظور** الصُّورة فيقول: "الصُّورة في الشكل والجمع صُوَرٌ وصِوَر وصَوْرٌ، وقد صوَّرَهُ فتصوَّر... وصَوَّرَه الله صُورَةً حسنة فتصوّر... قال ابن الأثير: الصُّورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته"[2]. وأوردها أيضا بالياء صَيِّرٌ، وبالشّين شَيِّرٌ فقال:" ورجل صَيِّرٌ شَيِّرٌ أي حسن الصُّورة والشَّارَةِ "[3] فهو يوردها بصيغة الفعل الماضي الثلاثي الأجوف "صَارَ" عينه في الماضي ألفا وفي المضارع ياء، وهو يدل على الصّيرورة والتّحويل من شكل إلى شكل، ولعل هذا المعنى يصُبُّ في مدلول الصُّورة الاصطلاحي وهو تحويل اللفظ من معناه الحقيقي إلى المجازي.

أمّا **ابن فارس** فيقول" (صور) الصاد والواو والرّاء كلمات كثيرة متباينة الأصول... الصُّورة صورة كل مخلوق، والجمع صُوَرٌ، هي هيئة خلقته والله تعالى البارئ المُصَوِّرُ، ويقال: رجل صَيِّرٌ إذا كان جميل الصُّورة"[4].

---

[1]- رينيه وليك، آوستن وآرن، نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض- المملكة العربية السعودية، د.ط، 1992: 254.

[2]- ابن منظور أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم، لسان العرب، مادة صور، دار صادر بيروت- لبنان، د.ط، د.ت: ج4، مادة صور: 473.

[3]- نفسه : 473.

[4]- ابن فارس أحمد بن زكرياء، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السّلام محمد بن هارون، ج3، دار الفكر للطباعة والنشر، د.ت: 319، 320.

"وحكى الجوهري في قوله تعالى:﴿...**يَوْمَ يُنفَخُ فِي ٱلصُّورِ**...﴾[1]، ويقال: هو جمع صُورة مثل بُسْر وبُسْرَة، أي ينفخ في صُوَرِ الموتى الأرواح، وقرأ الحسن: يوم يُنْفَخُ فِي الصُّوَر."[2] فالصُّورة هنا بمعنى الجسد الذي لا روح فيه، ويعلق كامل حسن البصير على هذا التأويل بقوله: "وفي يقيننا أنّ هذا المعنى اللّغوي للفظة الصُّورة هو الأساس الّذي اعتمد عليه الباحثون الّذين رأوا أنّ مدلول الصُّورة اصطلاحا يقتصر على ألفاظ النّص الأدبي وشكله الظّاهر من دون معناه ومضمونه"[3] وهم الّذين تبنوا النظرية الشكلانية، وقد ورد لفظ الصُّورة في القرآن الكريم بمعنى الهيئة والشّكل قال تعالى: ﴿**خَلَقَ ٱلسَّمَـٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضَ بِٱلْحَقِّ وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ ۖ وَإِلَيْهِ ٱلْمَصِيرُ**﴾[4]، فالحق تبارك وتعالى خلق الإنسان وكرمه بأحسن شكل وجعله في أروع تصوير وهو: "التّخطيط والتّشكيل الذي يكون به صورة وهيئة يتميز بها عن غيره"[5] فهو المصور:﴿**هُوَ ٱللَّهُ ٱلْخَـٰلِقُ ٱلْبَارِئُ ٱلْمُصَوِّرُ ۖ لَهُ ٱلْأَسْمَآءُ ٱلْحُسْنَىٰ ۚ يُسَبِّحُ لَهُۥ مَا فِي ٱلسَّمَـٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ ۖ وَهُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْحَكِيمُ**﴾[6].

"(المصوّر) أي الّذي يميّز ما يصوّره بتفاوت الهيآت"[7]، فهو المبدع لكلّ ما خلق، وعند الزبيدي "المُصَوِّرُ من أسماء الله الحسنى، وهو الذي صَوَّرَ جميع الموجودات، ورتبها، فأعطى كلّ شيء منها صُورَة خاصة، وهيئة منفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها"[8]، لذلك شدّد النبي ﷺ في أمر الصّور والتّصوير فقد جاء في الحديث عن النبي ﷺ أنه قال: "إنّ أصحاب

---

[1]- سورة الأنعام، الآية: 73.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مادة صور: 476.

[3]- كامل حسن البصير، بناء الصُّورة الفنّية في البيان العربي، موازنة وتطبيق، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، 1987: 19.

[4]- سورة التغابن، الآية: 3.

[5]- محمد علي الصّابوني، صفوة التّفاسير، شركة الشهاب، الجزائر، 1990: ج3/ 390.

[6]- سورة الحشر، الآية: 24.

[7]- الزمخشري، الكشاف: 1097.

[8]- الزبيدي محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، ج12، تحقيق: مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، د.ط، 1973: 366.

هذه الصُّوَرِ يُعَذَّبُونَ يَوْمَ القِيَامَةِ، يُقَالُ لَهُمْ: أَحْيُوا مَا خَلَقْتُمْ، وإنّ الملائكة لا تدخل بيتا فيه الصُّورة"[1].

و لم يخلو معجم الشعراء من لفظ الصُّورة يقول عنترة بن شداد:

" دَعُوا المَوْتَ يَأتِينِي عَلَى أيِّ صُورَةٍ ❁ أتَى لأريهِ مَوْقِفِي وَطِعَانِي"[2].

فالصُّورة هنا تأتي بمعنى الشّكل، فالشّاعر يقف في ساحة الوغى متحدّيا الموت، بل يدعوه ليأتيه في أيّ صورة أو شكل أو هيئة، فهو ليس مستعدّا لملاقاته فحسب، ولكنّه سيريه شجاعته وقتاله.

أمّا النابغة الذبياني فيقول:

" مُتَوِّجٌ بالمَعَالِي فَوْقَ مَفْرَقِهِ ❁ وَفِي الوَغَى ضَيْغَمٌ فِي صُورَةِ القَمَرِ"[3].

فهو يجعل ممدوحه أسد في شكل قمر يريد بذلك تصوير شجاعته وقوة بأسه في ساحة المعركة و لم يكتف بذلك ولكن أراد أن يرسم جماله فجعله في هيئة القمر..

ولقد فرّق أبو هلال العسكري بين الصُّورة والهيئة فرأى أنّ "الصُّورة اسم يقع على جميع هيئات الشيء لا على بعضها، ويقع على ما ليس بهيئة، ألا ترى أنّه يقال صورة هذا الأمر كذا ولا يقال هيئته كذا، و إنّما الهيئة تستعمل في البنية"[4].

---

[1]- البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل ابن إبراهيم الجعفي، صحيح البخاري، رقم الحديث: 5957، باب: من كره القعود على الصور: 1496.

*- نص الحديث الشريف: " حدّثنا حجّاج بن منهال حدّثنا جويرية عن نافع عن القاسم عن عائشة رضي الله عنها أنّها اشترت نمرُقةً فيها تصاوير، فقام النبي ﷺ بالباب فلم يدخل فقلت: أتُوب إلى الله ماذا أذنبت؟ قال: ما هذه النمرُقة؟ قلت: لتجلس عليها وتوس{دها. قال: إنّ أَصْحَابَ هَذِهِ الصُّوَرِ يُعَذَّبُونَ يَوْمَ القِيَامَةِ، ويُقَالُ لَهُمْ: أَحْيُوا مَا خَلَقْتُمْ}.

[2]- عنترة بن شداد، ديوان عنترة بن شداد، اعتنى به وشرحه: حمد وطمّاس، دار المعرفة، بيروت-لبنان، ط2، 2004: 180.

[3]- النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، جمع وتح: محمد الطاهر بن عاشور، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1976: 154.

[4]- أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت- لبنان، ط4، 1980: 154.

ومنه فإنّ لفظ الصُّورة كان حاضرا في كلام العرب وفي القرآن الكريم والحديث الشّريف ولقد وظّف بجميع اشتقاقاته بمعنى المثال والشّكل والصّفة والسَّمْتُ والهيئة.

هذا فيما يخصّ الصُّورة أمّا التّصوّر فيعرّفه الزبيديّ بقوله: "تصّوَرْتُ الشَّيْء: توهمت صورته فتصَوَّرَ لي"[1]. يأتي التَّصوُّر لإعادة ما اختزنه الذّهن من صور فيعبّر عنها عن طريق التّصوير، فالتَّصَوُّر هو" العلاقة بين الصُّورة والتَّصْوِير وأداته الفكر فقط أمّا التّصوير فأداته الفكر واللسان"[2] ويقصد باللّسان هنا اللّغة.

هذا عن الصُّورة، فماذا عن الفن؟

يرى ابن منظور أنّ الفَنَّ" واحد الفُنُون، وهي الأنواع، والفنُّ الحَالُ، والفَنُّ الضربُ من الشيء، والجمع أفنان وفُنُون... والرّجل يفنّن الكلام أي يشتق في فَنٍّ بعد فَنٍّ، والتّفَنُّنُ فِعلك. ورجل مفَن: يأتي بالعجائب"[3].

فإذا جمعنا بين مفهمي الصُّورة والفنّ لغة كانت هيئة تحمل في طيّاتها العجائب، هذه العجائب المتمثّلة في اللّوحات الجمالية التي تتجلّى في الأعمال بصورها الفنية في الدراسات الأدبية خاصّة.

1-2. الصُّورة في المفهوم الغربي:

أمّا عن الصُّورة في المعجم الغربي فهي لا تقف على معنى محدّد، لتشعّبها، وامتداد جذورها في شتّى العلوم* والفنون.

---

[1]- الزبيدي محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، ج12: 366.

[2]- صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التّصوير الفني عند سيّد قطب، دار الآفاق، عمان، الأردن، ط1، 2016: 80.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة فنن: 326.

*- ومن الناحية التاريخية بدأ الاهتمام بصورة الجسم(Body-Image) في مجال النيرولوجيا (Neurology) والطب النفسي (Psychiatry)..." ينظر: معجم علم النفس والتّحليل النفسي: 254.

فكلمة (Image) تمثيل لشيء من خلال الفنون التشكيلية، وهي أيضا تهدف إلى جعل الفكرة أكثر حساسية وجمالا[1].

وينسحب المعنى نفسه لكلمة صورة في اللّغة الانجليزية على لفظة (Picture) فهي مرتبطة بالفنون الجميلة كالرّسم بالقلم أو الألوان، أما ما يدخل في مجال الأدب الصُّورة الّتي يقابلها "Form ,N.I. (Outward Shape ; Figure) شكل، هيئة، صورة قالب، صيغة [2]

كما استعمل مصطلح (FORME)* للدّلالة على الصُّورة، وإن كان هذا اللفظ " يعارض دوما كلمة مادّة (matière) "[3].

ونحن نلاحظ أنّ مصطلح "الصُّورة" مصطلح زئبقي لا يكاد تقبض عليه حتى ينساب منك، وهذا ما أكدّه 'فرنسوا مورو' حين قال:" إنّ الكلمة "صورة" Image هي واحدة من الكلمات التي ينبغي أن يستعملها عالم الأسلوب بحذر وضبط دقيقين، إذ إنّها غامضة وغير دقيقة في نفس الوقت"[4].

ويقول هنري ميشونيك: "يبدو أنّ ما تطلق عليه تسمية صورة هو في الآن ذاته الأكثر دلالة بالنسبة لرؤية العالم، والأكثر بعدا عن الضبط... إنّ سوء استخدام الكلمة ليس هو الأكثر إثارة للانزعاج، وإنّما الإبهام والغموض هما الأكثر بعثا للقلق"[5]

---

[1] - Voir: Lexique des termes littéraires est un service du site: www.LETTRES.org.

[2] - Voir: OXFORD Dictionary, English-Arabic, P: 464 -913.

[3]- أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، 2001، مج1: 448.

*- "كلمة شكل (Forme) تعني في أساسها المشتق عن اللاتينية (Forma) القالب وهذا التفسير مبهم لأن إدراكنا لا يتعاط إلاّ مع المظاهر المحسوسة، فلابد أن نضيف إلى ذلك فكرة تنظيم محدد، و تراتبية مجرّدة خاصة بالغرض المرئي فيجعله فريدا ومميزا." ينظر: جاك أومون، الصُّورة: 81.

[4]- فرانسوا مورو، البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة: محمد الولي، عائشة جرير،أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003: 15.

[5]- نفسه: 15.

فالصُّورة البلاغية (Figure) هي مفهرسة من قبل علم البلاغة في باب فن الخطابة (élocution) ويمكن أن نميز صور التفكير البلاغية وهي تعرف في البناء وهناك الصُّورة البلاغية التّعبيرية، وهناك الاستعارات وتسمى أيضا صور الدّلالة البلاغية، والتي تسهم في خلق الغرابة في الشعر.

وأيضا الصُّورة الذهنية (Image) تدلّ على الاستعارة و التّجسّيد والتّشخيص، وغيرها.

فالصُّورة الذهنية "استحضار لما سبق إدراكه بالحواس. وليس بالضرورة أن يكون ذلك المدرك مرئيا، وإنّما قد يكون مسموعا أو مشموما أو متذوقا أو ملموسا"[1].

وهناك الصّور الأسلوبية (figure de style) وهي يمكن أن تغيّر من معنى الكلمات أو من كلمات الجملة، ومنها صور الاستبدال: مجاز، مجاز مرسل، تورية كناية ومنها أيضا الصُّورة المضادة القائمة على التّضاد، وهناك صور الإسهاب نحو التّكرار وغيرها[2].

ونظرا لما يلف الصُّورة الشّعرية من غموض وتعقيد فقد رأى هو يلي "أنّ نستبدل بكلمة الصُّورة (image) كلمة يشتقها هو اشتقاقا جديدا في اللغة الانجليزية هي كلمة (sone)...ليدل بها على مجموعة الألفاظ التي تختار وتنسق بحيث تتجاوب أصداؤها في عملية الاستعارة"[3].

ومنه فإنّ مصطلح الصُّورة شامل اجتمعت فيه رؤى متباينة بحسب الاتجاهات الفكرية والتيارات الفنّية المختلفة لذلك يصعب تحديده، فهي كلّ ما تستقبله العين المبصرة كشكل، وما ينطبع في الذاكرة كتصوّر وما يترجم لغة شعرية فنّية عن طريق التّصوير الفنّي.

[1]- عجوة علي، العلاقات العامة والصُّورة الذهنية، عالم الكتب، القاهرة، 1983: 9.

[2]- ينظر: كامل عويد العامري، معجم النقد الأدبي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 2013: 132، 193، 194، 195.

[3]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3: 140.

1-3. الصُّورة والخيال:

إنّ مصطلح الخيال يقابله في اللّغة الإنجليزية "(Imagination) وفي الألمانية بمعنى (Einbildungskraft) وفي اللاتينية بمعنى (Imagintio) وهذه المعاني تشير إلى المصطلح بمعنى أنه إحدى الحواس الباطنية"[1]، وهي متعلقة بما يدرك صور في العيان ثمّ يرتسم على شاشة الخيال "وعندما نستخدم مصطلحات من أمثال(Image) في الانجليزية والفرنسية، و(Imago) في اللاتينية، (Vorstellung) في الألمانية، فإنّ الخيال هنا الصور المرتسمة للشيء المدرك بالحواس بعد غياب المحسوس، أو الّتي تخترعها المخيّلة ثم تركبها من الأمور المحسوسة"[2]، فعلاقة الصُّورة بالخيال علاقة وثيقة، بل إنّ إبداع الصُّورة الفنية يكون نتيجة نشاط التخييل، واتساع أفق الخيال، ويرى أرسطو أنّه " متى لم يوجد الخيال والإحساس لم يتأت وجود التّصوّر (Conception)"[3].

ويعرف العلامة **ابن رشد*** (ت.595هـ) الشعر بقوله: "هو أقاويل المخيِّلة، ويفصل أكثر فيذكر أصناف التخييل، والتشبيه فيجعلها ثلاثة: اثنان بسيطان وثالث مركب، فيذكر التشبيه، والاستعارة والكناية[4].

فأصناف التّخيّيل بهذا المفهوم هي الصّور الجزئية المتمثلة في الصّور البيانيّة، وهذا ما ذهب إليه "أ.أ ريتشاردز"* إذ يقول: "غالبا لا يقصد بالخيال أكثر من استخدام لغة المجاز، فيقال عن النّاس الّذين يستخدمون بطبعهم الاستعارة، والتّشبيه ولا سيّما إذا كانت الاستعارة، والتشبيه من

---

[1]- إبراهيم إبراهيم محمد ياسين، دلالات المصطلح في التّصوف الإسلامي، دار المعارف، مصر، 1999: 25-26.

[2]- نفسه: 26.

[3]- عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية للكتاب، 1984: 9.

*- أبو الوليد محمد بن أحمد بن محمد الأندلسي اشتهر بابن رشد الحفيد، ولد في قرطبة عام 520هـ/ 1126م، اهتم بالزندقة فرحل إلى المغرب الأقصى وتفي بمراكش سنة595هـ/1198م، عن عمر يناهز 75 سنة، نقلت جثته إلى قرطبة حيث دفن هناك مخلفا وراءه إرثا علميا متميزا، من مؤلفاته: تهافت التهافت، بداية المجتهد ونهاية المقتصد، فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتّصال....

[4]- ابن رشد أبو الوليد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، الشرح الوسيط، ضمن كتاب: أريسطو طاليس، فنّ الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ملتزمة الطبع والنشر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر،1953: 201-202-203.

*- **إيفور آرمسترونغ ريتشارز(Ricards) (1893- 1979م)**: ناقد أدبي، وعالم بلاغة إنجليزي، من مؤلفاته: مبادئ النقد الأدبي، وكتاب معنى المعنى، وفلسفة البلاغة.

نوع غير مألوف، يقال عنهم إنّهم تتوفّر لديهم ملكة الخيال"[1].

فهذه الصّور هي الّتي كانت تجعل المتكلّم شاعرا، فهو يعتمد على خياله في بناء صوره فتتمثّل له التّشبيهات، ويستبدل ويركب وكلّ ذلك من صنع مخيّلته.

ويوسّع **ابن سينا*** (ت.427هـ) المفهوم ليجعله "الشّعر هو كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة... والمخيّل هو الكلام الّذي تلذّ له النّفس فتنبسط عن أمور، وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسيا غير فكري"[2].

فالتّخيّيل بصوره المبتدعة يؤثر في النّفس فينقلها من الحزن إلى أجواء الفرح أو العكس دون خضوع للفكر أو بحث عن الأسباب. فهو يفرض عليها فرضا.

ولقد ربط "جيرار جونيت" بين الصُّورة والتخييل من حيث الاشتقاق فهو يرى أن الأول صيغة موسعة للثانية، "فالجذر المشترك لهاتين الكلمتين والذي نجده في الفعل اللاتيني (fingere)

---

[1]- ريتشاردز إيفور آرمسترونغ، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2005: 295.

*- **ابن سينا أبو علي بن الحسن:** عالم اشتهر بالطب والفلسفة، واشتغل بهما ولد في قرية "أفشنة" بالقرب من بخارى سنة 370هـ/980م وتوفي في همدان (في إيران حاليا) سنة 427هـ/1037م عرف بالشيخ الرئيس، سماه الغربيون بأمير الأطباء، ألف في الفلسفة والطب والشعر. من مؤلفاته: الإشارات والتنبيهات، الشفاء، القانون في الطب، كتاب دفع المضار الكلية عن الأبدان الإنسانية...

كما عرف بقصيدته العينية والتي يتحدث فيها عن النفس الإنسانية ويستعمل لغة صوفية، وصورا عرفانية يقول في مطلعها:

"هبطت إليك من المحل الأرفع ❁ ورقـــاء ذات تعـــزز وتمنـع
محجوبة عن مقلة كل عارف ❁ وهي التي أسفرت ولم تتبلقع"

[2]- ابن سينا أبوعلي حسين بن عبد الله، فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب: أريسطو طاليس، فنّ الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ملتزمة الطبع والنشر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة- مصر، 1953: 161.

ويعني معا "شكل" و"جسد" و"تصنع" و"اخترع" والكلمتان (fictio) و(figura) مشتقتان من هذا الفعل وتشيران له"[1].

ولقد نبه "جابر عصفور" لعنصر الخيال في عملية الإبداع فقال: "ثمّة مادة لغوية هامة هي "التّخيل" وتلك هي الّتي يمكن أن نعدها المقابل الدّقيق لكلمة (Imagination) الّتي تدلّ على عملية التأليف بين الصّور وإعادة تشكيلها"[2].

كما وثّق علاقة الصُّورة بالخيال حيث قال: "إنّ علاقة الاشتقاق بين كلمتي (Imagination) و(Imager) تشي بالصلة الوثيقة بين كلتيهما، وتوضح بشكل ضمني أن أيّ مفهوم للصّورة الشعرية لا يمكن أن يقوم إلاّ على أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشّعري نفسه، فالصُّورة هي أداة الخيال ووسيلته، ومادّته الهامّة، الّتي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه"[3].

ونظرا لما يمتاز به الخيال من اللامحدودية وتجاوز المنطقية فقد اعتمده الشعراء في" إبداع صور لا متناهية غير قابلة للنّفاذ، وبأنّ الجدّة مقولة مؤسسة لمنطق الخيال وهذا ما التفت إليه النّقاد الرومانتكيون في الثّقافة الغربية، وألحّوا عليه أيّما إلحاح"[4]، وتأثّر به شعراؤنا المحدثون فأعادوا له مكانته في صورهم الشّعرية، وفي دراساتهم النقدية من أمثال "الشابي" الذي أقام دراسة على الخيال الشّعريّ فقسمه إلى ثلاثة أقسام:

---

[1]- جيرار جونيت، الانتقال المجازي من الصُّورة إلى التّخييل، ترجمة: زبيدة بشار القاضي، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2010: 13.

*- "صورة متخيلة (Imago) مصطلح في التحليل النفسي يعني تلك الصور اللاشعورية أو ذلك النموذج الأوائلي اللاشعوري الذي يحمله المرء لشخصيات الطفولة، ويرجع استخدام المصطلح إلى يونج، والذي أشار إلى تلك الصور الأثرية (Archaic) أو الغابرة (Primordial) التي ترجع إلى اللاشعور الجمعي". ينظر: محمد حسين عبد القادر، معجم علم النفس والتّحليل النّفسي، دار النهضة العربية: 253.

*- " تخيل تشبه..يقال تخيلته فتخيل لي كما تقول تصورته فتصور."

[2]- جابر عصفور، الصُّورة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب المركز الثقافي العربي، ط3، 1992: 15.

[3]- نفسه: 14.

[4]- عاطف جودة نصر، الخيال مفهومه: 121.

1) قسم اتّخذه الإنسان ليتفهم به مظاهر الكون، و تعابير الحياة.

2) قسم اتّخذه الإنسان لإظهار ما في نفسه من معنى لا يفصح عنه الكلام المألوف.

3) وقسم ثالث وهو متولّد من القسم الثاني وهو الخيال اللّفظي الّذي يهدف إلى تجميل العبارة.

كما أنّه فرّق بين الخيال الفنّي، والخيال الصّناعي:

1) الخيال الفنّي لأنّ فيه تنطبع النظرة الفنية التي يلقيها الإنسان على هذا العلم الكبير وسماه الخيال الشعري لأنّه يضرب بجذوره في أبعد غور في صميم الشّعور.

2) الخيال الصناعي لأنّه ضرب من الصناعات اللفظية[1].

ولقد عوّل المتصوّفة على الخيال في خلق صورهم التي لا يمكن أن يصلوا إليها إلّا به " فيصف "ابن عربي" حضرة الخيال بالانبساط والاتّساع وهي على حدّ تعبيره يظهر فيها وجود المحال، فواجب الوجود لا يقبل الصور، وقد ظهر بالصُّورة في هذه الحضرة، وفيها أيضا يبدع الخيال من الصور والأشكال ما يدفعه منطق العقل ويرده"[2]، ولكن يقبله اتّساع الرّوح ويتفاعل معه لذلك فهم أعلو من شأنه، فظهر من خلال صورهم العرفانيّة المبنية على الحدس، "فتتجاوز العقل والتجربة ما دام ينفذ إلى باطن الشيء في ذاته، ولا يكتفي بالظاهر فقط"[3] فهم أنتجوا صُورا فنّية تصوّر رحلتهم الذوقية وفق تصوّراتهم الإبداعي.

[1]- ينظر: أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، مؤسسة هنداوي، د. ط، د.ت: 12 وما بعدها.

[2]- عاطف جودة نصر، الخيال مفهومه: 119.

[3]- جميل حمداوي، الفلسفة الحدسية عند هنري بورغسون، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، تطوان-المغرب، 2019: 45.

2- الصُّورة في النقد القديم:

2-1. الصُّورة عند فلاسفة اليونان:

حظيت الصُّورة باهتمام الفلاسفة وغيرهم في شتّى المجالات العلميّة والفنّية وذلك منذ أن بدأ الإنسان، يتذوق الفنّ و يبحث فيه عن مواطن الجمال، فقد أشار" مؤرخو النّقد إلى ظهور أوّل ملاحظة نقدية في الإلياذة عند هوميروس الّذي عاش بين القرن الحادي عشر والقرن السابع قبل الميلاد"[1]، وتناول سقراط (ت 399ق.م) مع تلامذته تأثير الفنّ في النّاس بالأخصّ الشّعر، فجاء على لسانه في محاورات أفلاطون "إنّ الشّاعر بكلماته وشبه جمله يمكن أن يقال إنّه يمد الفنون المتعددة بالألوان، هو نفسه يفهم طبيعتها بما فيه الكفاية لكي يقلدها فقط"[2]. فللشعر تأثير كبير بما يرسمه من صور تقلد صور الطبيعة، هذا التقليد الذي يجعله في المرتبة الثالثة، فهو"مقلد مبعد من الحقيقة بطريق طويل، ويستطيع أن يستخرج نسخة عن الأشياء لأنّه يقرب على جزء صغير منها برشاقة، وذلك الجزء هو صورة"[3]. فنظرية المحاكاة المثالية على يد أفلاطون (347ق.م) كانت الأساس في تحليل الإنتاج الفنّي، فالشّاعر بصوره يقلّد التّقليد وليس الأصل، فهو مزيّف للحقيقة وصوره ناقصة لأنّه لا ينقل الحقيقة، بل صورة عن صورة ويضيف لها من خياله ما يبعدها أكثر عن الصُّورة المثال، لذلك رأى أفلاطون أنّ الشّعراء خطر على مدينته الفاضلة وآثر أن يطردهم منها، واستثنى منهم الشّعراء الّذين يصوّرون المثل العليا، ويزرعون الخير، وجاء بعده

---

[1]- داود سلوم، النقد العربي القديم بين الاستقراء والتّأليف، مكتبة الأندلس، بغداد- العراق، ط2، 1970: 5.

*- " لم تكن الملاحظة النقدية مقصودة "فقد تكلم هوميروس عرضا عن وصف درع من ذهب صنعها هيساستوس للبطل آخيل وصور الصانع على الدرع الثمينة منظرا ريفيا ساذجا ورسم صورة فلاح يعمل في حقله ووصف هوميروس المنظر فقال: " كان الحقل قد أظلم خلف المشهد ويبدو الحقل محروثا ولو أنّه صنع من ذهب وهذه معجزة الفن.... وتبقى ملاحظة هوميروس كما هي دون أن تنمو وتتطور ولو نمت لوقفت في وجه نظرية المحاكاة الأفلاطونية". ينظر: النقد العربي القديم بين الاستقراء والتأليف: 6.

[2]- أفلاطون، الجمهورية، نقلها إلى العربية: شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، 1994، الكتاب العاشر: ج1/ 453.

[3]- نفسه: 449.

تلميذه أرسطو(383- 322 ق.م) فنقل نظرية المحاكاة من المثل إلى الواقع وجعلها جوهرية فأحدث ما يسمى بالنقد الموضوعي الّذي يدعو إلى التّجريد، وأصبح الشعر مطهر للنفس بمحاكاته لصور الخير والشّر، كما أثار مسألة المّادة والصُّورة[1] التي اشتغل عليها النّقاد العرب ردحا من الزمن.

2-2. الصُّورة عند النقاد العرب القدامى:

لقد بدأت الإرهاصات الأولى للتعمق في مصطلح الصُّورة عند العرب القدامى مع حركة الترجمة للكتب اليونانية وتعمّقهم في الطرح الفلسفي الأرسطي، فها هو **الكندي***(ت:256هـ) بعد وقوفه على الإرث اليوناني يبلور ما وصل إليه بقوله: " أمّا الأشياء الّتي تكون في كلّ الجواهر فخمسة: أحدها هو الهيولى، والثاني هو الصُّورة، والثالث هو المكان، والرابع هو الحركة، والخامس هو الزّمان"[2]، وكأنّه قد أحاط بعناصر الصُّورة الكلّية، ويشرح أكثر مفهومه بمثال السّفينة فيقول:"فالهيولى التي هي واحدة منها هي الألواح التي صنعت منها السّفينة، والصُّورة هي الأركان والزوايا الّتي فيها، والّتي تتميز بها من السلّم والباب، وبقية الأشياء، وهي أيضا في مكان، ولها حركة في مكان، وهي متحركة أيضا في زمان"[3]، وأنّ الصُّورة* واسعة تجمع تحت مسماها أشياء كثيرة، وهكذا أصبحت مسألة الفصل بين المادة والصُّورة، و لأيّهما الأفضلية محل نظر النقاد يحللون، ويبرهنون بالمثال يقول قدامة بن جعفر(337هـ) " والشّعر فيها كالصُّورة كما

---

[1]- ينظر: داود سلوم، النقد العربي القديم بين الاستقراء: 5- 9-10.

*- أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي (185-265هـ) مؤسس الفلسفة العربية، نقل أعمال أرسطو والأفلاطونيون الجدد وغيرهم من علماء اليونان إلى العربية ارتكز على تلك الترجمات لبناء فلسفته وكان له تأثير كبير في علوم شتى منها المنطق والرياضيات والكيمياء والموسيقى وغيرها. ترك الكندي أكثر من 260 كتابا ضاع معظمها.

[2]-الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق: محمد عبد الهادي أبو ريدة دار الفكر العربي، القاهرة- مصر،1953: ج2/14.

[3]- نفسه : ج2/ 14.

* فيقول: "أمّا الصُّورة فاسم لأشياء كثيرة... إنّ الصُّورة تنقسم إلى قسمين أحدها الصُّورة التّي تقع تحت الحس والآخر الصُّورة التي تقع تحت الجنس، التي يصير بها الشيء جنسا. وتقال على أشياء كثيرة بالعدد. لكن الأخرى التي يتميز بها الشيء بالبصر من بقية الأشياء" ينظر: الكندي، رسائله: ج2/ 20.

يوجد في كلّ صناعة من أنّه لابدّ فيها من شيء موضوع يقبل الصور منها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة"[1] فهو يجعل الشّعر صناعة يعمل فيها العقل عمله في اختيار المادة لتجويده، والارتقاء به في شكله، وبذلك فهو مثله مثل صناعة الخشب أو الفضة، والتأثّر واضح بأرسطو في شرحه للصورة والهيولى، أو المادّة والشّكل، و يَنْحُو أبو الهلال العسكري(395هـ) نحو قدامة بن جعفر في كون الشّعر صناعة، فكتب كتابه الصناعتين ليضبط أسس هذه الصناعة، وهو يوصي الشّاعر "وإذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني الّتي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكّن من نظمه في قافية ولا تتمكّن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في تلك، ولأن تعلُو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلسا سهلا، ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجيء كَزًّا فجّا ومتجعدا جلفا"[2]، وهو بذلك يضع قيودا تحدّ من خيال الشّاعر، وتجعله يرتطم بهذه الأسوار الّتي أقيمت لإحكام صنعته كلّما أراد أن يحلّق بصوره في سماء الإبداع، ويرى "محمد مندور" أنّ أبا هلال العسكري كان استمرارا لرؤية "قدامة بن جعفر" وبذلك عطّل مسيرة الشّعر المطبوع، و يعلق على آرائه النقدية بقوله " ولكنّ الملاحظ أنّها لم تلبث أن جففت ينابيع الأدب، وخرجت به إلى الصّنعة العقيمة، إذ أخذ الأدباء والشّعراء يستخدمون تلك الأوجه ليحلوا بها أساليبهم، وكانت النتيجة أن ضاع من الأدب كلّ إحساس أو فكر أو فنّ صحيح، وغلبت اللّفظية والتّكلف حتّى أماتت أدبنا "[3] ولكن لا يمكن أن نسلّم بهذا الحكم على مجتهدين في القرن الرابع الهجري يؤسّسون لمنهج نقدي وليد لديهم، فهم في بداية بحثهم ومدارستهم لمنهج أرسطو، فكان لا بد من إسقاطه على ما لديهم من إنتاج أدبي ليخرجوا برؤية نقدية إن لم تكن رائدة فهي على

[1]- قدامة بن جعفر، كتاب نقد الشعر، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ط1، 1302هـ: 4.

[2]- أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، حقيق: علي محمد بجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابلي الحلبي وشركاؤه، ط1، 1952 : 139.

[3]- محمد مندور، النّقد المنهجي عند العرب منهج البحث في اللغة والأدب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 1996: 323.

الأقل في بدايتها، فعملية التأثير والتّأثر تحدث بين الثقافات، فأبو هلال العسكري حين يمثل لعلاقة الألفاظ بالمعاني يقول: "الألفاظ أجساد والأرواح معاني "[1] ويؤكد على الفصل بين اللّفظ والمعنى ولعلّ "ابن طباطبا" (322هـ) كان يقصده حين قال:" والكلام الّذي لا معنى له كالجسد الّذي لا روح فيه. كما قال بعض الحكماء" للكلام جسد وروح فجسده النّطق وروحه معناه"[2] وهذا ما قاله أرسطو" ماهية المادة الّتي لا وجود لها بالفعل، بل هي بالقوّة فحسب، إذ هي تستمدّ وجودها من الصُّورة التي تتجوهر بها"[3]. فالقدماء لم يقفوا عند أرسطو، بل حاولوا إضافة عناصر تميّزهم، فابن طباطبا وهو يتحدّث عن المعاني وما يلبسها فيعرضها في أحسن صورة يقول:" للمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء الّتي تزداد حسنا في بعض المعرض دون بعض، وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الّذي أبرز فيه"[4]. وهنا نرى الرّبط بين التّصوير وثنائية اللفظ والمعنى و لكن الدارسين لم يكونوا ليولوا اهتماما لما يرد من مصطلحات نحو التّصوير وغيره، وأصبح التركيز عل من ينتصر للمعنى، ومن ينتصر للفظ، وهذا ما أسال حبر كثير من النّقاد في عبارة المعاني مطروحة في الطريق التي قالها الجاحظ (868هـ) حين رأى أبا عمر الشيباني معجبا ببيتين من الشعر* فقال: "وأنا أزعم أنّ صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا"[5]، وبرّر موقفه النّقدي بقوله: "المعاني مطروحة في الطّريق يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقرويّ، والمدنيّ. وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللّفظ وسهولة

---

[1]- محمد مندور، النّقد المنهجي عند العرب: 161.

[2]- محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر،شرح وتحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان: 17.

[3]- ماجد فخري، أريسطو طاليس، المطبعة الكاثوليكية، بيروت- لبنان، د.ط، د.ت : 86.

[4]- نفسه: 14

[5]- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون،،شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده مصر، ط2، 1965: ج3/ 131.

*- يذكر الجاحظ في كتابه "وأنا رأيت أبا عمر الشيباني وقد بلغ من استجادته لهذين البيتين، ونحن في المسجد يوم الجمعة أن كلف رجلا حتى أحضر له دواة وقرطاسا حتى كتبهما. وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا... وهما قوله:

" لا تحسبنّ الموت موت البلَى ❁ فإنّما المَوتُ سُؤالُ الـرِّجَال
كِلاهُمـــا مَـــوتٌ ولـكِـنّ ❁ ذا أفظَعَ من ذاكَ لذلّ السُّؤال"

وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي....". الحيوان: 131.

المخرج، وكثرة الماء وفي صحّة الطّبع وجودة السّبك، فإنّما الشّعر صناعة،وضرب من النّسج وجنس من التّصوير"[1].

ومن هنا نلاحظ أنّ الجاحظ يرى الشّعر لا بدّ أن يلامس الشّعور وإلاّ كان كلّ كلام يقال فيه معنى هو شعر، ولأجل التّوضيح أكثر أعطى تعريفا شاملا للشّعر فهو: تخيّر الألفاظ وسهولة المخرج وجودة السّبك أمّا كثرة الماء فهي كناية عن جمال الصّور، وحيويتها المتميّزة بصدق الشّعور البعيدة عن الزّخرفة الّتي تثقل سمع المتلقّي، وبذلك يكون "الجاحظ" قد سبق غيره في تحديد موضع سرّ جمال الشّعر، فالجاحظ لم يكن مقلّدا بل كان صاحب رؤية نقدية. يقول كامل حسن البصير: "فالجاحظ حين رأى الشّعر تصويرا في أحد أجناسه، والتمس التّصوير شعرا في أحد غاياته وضع الدراسات النقدية والبلاغية العربية بين يدي القرآن الكريم، والمعجم العربي في أصالة وإبداع ملتمسا لها مصطلح الصُّورة والتّصوّير عن علم بطبيعة الأدب، وبصر بوسائله وأهدافه"[2]، لأنّه اعتمد الذّوق في بيان جمال الصُّورة وربط الصُّورة بالشّعور. وعلى نفس النّهج سار القاضي الجرجاني (392هـ) فقال: "الكلام: منثوره ومنظومه، ومجمله ومفصله، تجد منه المحكم الوثيق والجزل القويّ، والمصنّع المحكم، والمنمق الموشّح، قد هذّب كلّ التّهذيب، وثقّف غاية التّثقيف، وجهد فيه الفكر، و أُتعب لأجله الخاطر، حتى احتمى ببرائته عن المعائب، و احتجر بصحتّه عن المطاعن، ثمّ تجد لفؤادك عنه نبوة، وترى بينك وبين ضميرك فجوة"[3] فهذا البعد الّذي يحصل بين الإبداع والمتلقي مردّه إلى صعوبة تخيّل الصّور الّتي أحكم صنعها حسب المقاييس الّتي وضعت، ولكن ذهبت روحها فهي لا تحرّك المشاعر، ولا ترتسم في خيال, فنجد "القاضي الجرجاني" يصول ويجول، فلا يسعفه الحظّ في إيجاد المصطلحات المناسبة في نفاذ الشّعر للقلب

[1]- يقول كامل حسن البصير في كتابه "بناء الصُّورة الفنية في البيان العربي": "فالجاحظ حين رأى الشعر تصويرا في أحد أجناسه والتمس التّصوير شعرا في أحد غاياته وضع الدراسات النقدية والبلاغية العربية بين يدي القرآن الكريم والمعجم العربي في أصالة وإبداع ملتمسا لها مصطلح الصُّورة والتصوير عن علم بطبيعة الأدب وبصر بوسائله وأهدافه." بناء الصُّورة الفنية في البيان العربي: 28.

[2]- كامل حسن البصير، بناء الصُّورة الفنية في البيان العربي: 28.

[3]- القاضي الجرجاني علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه: 307.

واستيلائه فالسرّ لا يكمن في إتقان الصناعة، ولكن هناك ما هو أهم لذلك نجده يقول: "الكلام أصوات محلّها من الأسماع محلّ النّواظر من الأبصار وأنت قد ترى الصُّورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كلّ مذهب، وتقف بالتّمام في كلّ طريق، ثمّ تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، و التئام الخلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة، أدنى إلى القبول، وأعلق بالنفس وأسرع ممازجة للقلب"[1]، فهي صور ترتسم على لوحة الخيال فيتلقّاها الذّوق بالاستحسان أو الاستهجان. هذا ما يقف عنده حازم القرطاني[*] (ت.684هـ) بالتّحليل وهو يتحدّث عن المعاني وعلاقتها بالألفاظ، وما ينتج عنها من صور تؤثّر في النّفوس تأثيرا بالغا، وهو يظهر في شكل انقباض وانبساط، فيقول: "أنّ للشّعراء أغراض أُوَّل هي الباعثة على قول الشّعر، وهي أمور تحدث عنها تأثّرات، وانفعالات للنّفوس لكون تلك الأمور ممّا يناسبها ويبسطها، أو ينافرها ويقبضها أو لاجتماع القبض والبسط"[2]، كما أنّه يستعمل مصطلح الصُّورة الذهنيّة، ويشرحها بقوله: "إنّ المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكلّ شيء له وجود خارج الذّهن فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصُّورة الذهنيّة الحاصلة عن الإدراك أقام اللّفظ المعبّر به هيئة تلك الصُّورة الذهنيّة"[3] وبذلك يكون حازم القرطاجني أفاد من سابقيه من أفكار ابن سينا وابن رشد وبسط الحديث عن التّخيّيل والصّور الذهنيّة وبذلك نستطيع القول بأنّه قد خطا بمفهوم الصُّورة خطوات لا بأس بها نحو الأمام.

---

[1]- الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه: 412.

[*]- أبو الحسن حازم بن محمد بن حازم القرطاجني ولد سنة 608هـ/ 1211م بالأندلس نشأ فيها، رحل عنها بعدما سقطت دويلاتها إلى بلاد المغرب، وسكن مراكش ثم رحل ليستقر بتونس، و توفي بها ليلة السبت 24 من رمضان 684هـ/ 23 نوفمبر1285م. كان شاعرا وأديبا ووصف بأنّه خاتمة شعراء الأندلس وله مؤلفات في النقد منها منهاج البلغاء وسراج الأدباء، وله كتب أخرى فقد معظمها.

[2]- القرطاجني أبي الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي بيروت- لبنان، ط3، 1986: 11.

[3]- نفسه: 18.

لكنّ الّذي كان قد أحدث انقلابا في مفهوم الصُّورة التّقليدي هو عبد القاهر الجرجاني*(ت.471هـ) فعرّفها بقوله: "واعلم أنّ قولنا "الصُّورة"، إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الّذي نراه بأبصارنا، فلمّا رأينا لبينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصُّورة، فكان تبيّن إنسان من إنسان وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك"[1]، وهذا التّعريف ينطبق على الصّور الحسّية البصريّة، ويتعمّق في البحث فيقول: إنّ "صور المعاني لا تتغيّر بنقلها من لفظ إلى لفظ حتّى يكون هناك اتّساع ومجاز، وحتّى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللّغة، ولكن يشار بمعانيها إلى معان أخر"[2]. فعبد القاهر الجرجاني يتجاوز إشكالية اللفظ والمعنى، وأعطي الصُّورة الشّعرية مفهوما جامعا فهي الّتي تجعل" الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفيّة بادية جليّة، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعزّ منها، ولا رونق لها ما لم تزنها، وتجد التّشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها. إن شئت أرتك المعاني اللطيفة الّتي هي من خبايا العقل، كأنّها قد جُسِّمت حتّى رأتها العيون، وإن شئت لطَّفتِ الأوصاف الجسمانيّة حتّى تعود رُوحانيّة لا تنالها

*- أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني مؤسس علم البلاغة. ولد في جرجان سنة 400هـ/1009م. نشأ محبّا للعلم طالبا له، كان يعتز بانتمائه لأستاذه " القاضي الجرجاني، تتلمذ على أثار علماء العربية الذين سبقوه والمعاصرين له، كان عصره عصر حروب وفتن بيد أنه وجد ضالته من الأمن والسلام في روضة العلم فنهل منها،توفي عبد القاهر الجرجاني سنة 471هـ/1078م بعد أن أرسى نظرية النظم، وأثرى المكتبة العربية أشهرها دلائل الإعجاز، أسرار البلاغة.

يقول محمد مندور: "منهج عبد القاهر الجرجاني هو المنهج المعتبر اليوم في العالم الغربي. ولقد جددت الإنسانية معرفتها بتراثها الروحي منذ أخذت به في أوائل القرن التاسع عشر، والمنهج اللغوي (الفيلولوجي) هو أكثر المناهج خصبا لا في الأدب فحسب، بل وفي كافة العلوم التاريخية. ولكن لسوء الحظ لم يفهم منهج عبد القاهر الجرجاني على وجهه ولا استغل كما ينبغي ولقد قامت اليوم نظريات في أوربا نظريات وأصول على فكرة أن (اللغة مجموعة من العلاقات) واستخدمت تلك الأصول في فلسفة اللغات وفي نقد الأدب": النقد المنهجي عند العرب: 339.

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت: 508.

[2]- نفسه: 265.

إلاّ الظنون"[1]، وبذلك يكون قد سبق زمانه في الوقوف على مفهوم الصُّورة الجزئية من تشخيص، وتجسيم، وتجريد، فهي الّتي تشخّص الجمادات فتجعلها ناطقة، والأجسام البكماء فصيحة، والمعاني الخفيّة تتجسّم أمامك ماثلة تلامسها حواسّك، وترقّ وتلطف الأجسام فتتجرّد من ماديتها وتلبس روحانياتها فلا ترسمها إلّا الظنون، وهنا ينطلق الخيال في إبداعه الخلّاق.

2-3. الصُّورة في الفكر الصوفي:

شكّلت الصُّورة في التّراث الصّوفي عالما معرفيا يمتدّ إلى الباطن، لقد توغّل ابن عربي*(638هـ) في مفهوم الصُّورة فلم "يحصرها بالإنسان بل عمّمها على مستويات الوجود كافة: العالم، الحقّ، الخلق، المعاني... فكانت الصُّورة وجودا عينيا للشيء في مقابل حقيقته وماهيته، أو مظهرا له في مقابل الباطن"[2].

فالتّصَوُّف بوصفه تجربة فردية روحية ذوقية أنتجت رصيدا فنّيا معرفيا قائما بذاته كونه اتّخذ من اللغة المتعارف عليها ركيزة لإبداع لغة خاصّة بأهله قائمة على الصُّورة الحسّية، والرموز النمطية في الموروث العربي(كالمرأة والطلل، الخمر والرحلة...) لتدلّل على معارف ذوقية، ويجعل من الصّور البيانية الواضحة صورا معقدة محملة برموز صوفية ركيزتها التخيّيل، "فقوّة الخيال الإنساني لا يمكنها أن تكون تخييلا عبثيا، لأنّ التّجلّي نفسه يستمرّ من خلال الكائن

---

[1]- عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني القاهرة، ط1، 1991: 43.

*- محمد بن علي بن محمد بن عربي الحاتمي الطائي الأندلسي الشهير بمحيي الدين بن عربي، يلقب بالشيخ الأكبر لذلك تنسب إليه الطريقة الأكبرية، عالم صوفي وفيلسوف منظر، وشاعر الحب الإلهي، ولد في مرسية في الأندلس في شهر رمضان عام 558هـ الموافق 1164م قبل عامين من وفاة الشيخ " عبد القادر الجيلاني" (الذي تنسب إليه الطريقة القادرية)، توفي ابن عربي في دمشق عام 638هـ الموافق 1240م، ودفن في سفح جبل قاسيون، من مؤلفاته: الفتوحات المكية (يقع في 65 بابا لخصها، الشعراني في كتابه "اليواقيت والجواهر"، فصوص الحكم، رسائل ابن عربي، ترجمان الأشواق، ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، مواقع النجوم ومطالع الأسرار والعلوم....

*- لقد استعمل ابن عربي جملة التّمثيلات لتفسير نشوء الكثرة عن الوحدة (ظلال، مرايا، صور...) فكل ما سوى الحق هو صورة له. وتتفاضل الصور نظرا لاستعداد المحل المنظور به." المعجم الصوفي: 706.

[2]- سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، دندرة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، 1981: 703.

الإنساني وعبره عما أظهره لنفسه بتخيله في الأصل والأزل"[1]. لذلك سعى منظّرو التّصَوُّف وعلى رأسهم ابن عربي* لشرح صورهم والتّعريف بتأويلاتها حتى لا يساء الظن بهم كما فعل بصور ديوانه "ترجمان الأشواق" فشرحه وفكّ رموزه، ونبّه لإشاراته فقال:

"كُلَّمَا أذْكُرُهُ مِمّا جَـرَى ❁ ذِكْره، أو مثلـه أنْ تَفهَمَـا
منه أسْرَارٌ وأنْـوَارٌ جَلَـتْ ❁ أو عَلَتْ جَاءَ بهَا رَبُّ السَّمَا
لِفُؤَادِي، أو فُـؤَاد مَنْ لَـهُ ❁ مِثْلُ مَا لِي مِنْ شُرُوطِ العُلَمَا
صِفَـةٌ قُدْسِيَّـةٌ عُلْويَـةٌ ❁ أعْلَمَـت أنّ لِصِدْقِي قِدَمَـا
فَاصْرفْ الخَاطِرَ عَنْ ظَاهِرهَا ❁ وَاطْلُب البَاطِنَ حَتَّى تَعْلَـمَا"[2].

إنّ المتصوّفة نقلوا الصُّورة من المحدود المتعارف عليه في البلاغة العربية من مجاز مرسل، وتشبيه واستعارة، وغيره من الصّور الجزئية المتداولة إلى مفهوم أرحب وأعمق، فأصبحت الصُّورة الظاهرة ما هي إلّا صورة تحمل صورا باطنية تتشكّل من رموز وإشارات لا تنجلي إلاّ للقوم العارفين الّذين ينتقلون بخيالهم من عالم المحسوس إلى عالم التّجلّيات، يقول ابن عربي:

" وَمِنْ عَجَـبِ الأشْيَاءِ ظَبْيٌ مُبَرْقَـعٌ
يُشِيـرُ بعُـنَـابٍ، وَيُـومِي بأجْفَـان

---

[1]- هنري كوربان الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي، ترجمة: فريد الزّاهي، منشورات مرسم الرباط- المغرب، 2006: 164.

*- **هنري كوربان:** (1903-1978) فيلسوف فرنسي بارز، أحد تلامذة "ماسينيون" وأهم المتخصصين في الفكر الإسلامي. يعتبر أكبر معرف بالتصوّف الإسلامي بفرنسا (ابن عربي، السهروردي، الرومي...) ترجمت له إلى العربية: تاريخ الفلسفة الإسلامية، وعن الإسلام في إيران".

*- يذكر عاطف جودت نصر في كتابه: "هكذا تكلم ابن عربي" ترجع أهمية فكر ابن عربي إلى أنّه يمثل قمّة نضج الفكر الإسلامي في مجالاته العديدة، من فقه، ولاهوت وفلسفة وتصوّف، هذا فضلا عن علوم " تفسير القرآن" وعلوم " الحديث النبوي" وعلوم البلاغة... الخ، من هذه الزاوية فإنّ دراسته في السياق الإسلامي تكشف عن بانوراما الفكر الإسلامي في القرنين 6-7هـ/ 11-12م. ومن زاوية أخرى يمثل ابن عربي همزة الوصل بين التراث العالمي والتراث الإسلامي، ولكن أهمية ابن عربي كهمزة وصل لا تقف عند حدود استيعابه للتراث الإنساني وتوظيفه له في إقامة بنائه الفكري والفلسفي الشاهق بل تجاوز ذلك إلى المساهمة في إعادة تشكيل التراث الإنساني "ينظر: جودة عاطف نصر، هكذا تكلم ابن عربي: 24-25.

[2]- محيي الدين ابن عربي، ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، حققه وعلق عليه: محمد عبد الرحمن الكردي، دار بيبليون، باريس، د.ط، د.ت: 6.

وَمَـرْعَـاهُ مَابَيْـنَ التَّرَائِـبِ والْحَـشَا

وَيَـا عَجَبًا مِـنْ رَوْضَـةٍ وَسَـطَ نِيـرَان"[1].

فظاهر البيت يوحي بأنّ الشاعر شغف حبّا بمحبوبته الّتي شبهها بالظبي في خفتها ورشاقتها ومن أجل جمالها الفتّان سترت وجهها ببرقع عن أعين النّاظرين، ولكنّها كانت تشير له بالعناب، وهنا يظهر لك شجر العناب بحمرته وبهاء لونه، وأومأت له بأجفان ساحرة، ثمّ ينتقل لصورة موقع هذه المحبوبة منه، فهي ترعى من بين عظام الصدر والأحشاء، ثمّ صورة أخرى تبدو غير منسجمة، فهذه روضة تنوع غرسها وزادت خضرتها تحيط بها النيران من كل جهة، هذا الظاهر أمّا الباطن فإنّ كلّ لفظ من الألفاظ يوحي بصورة عرفانية تجتمع لتشكّل مشهدا للتجلّيات يعمل فيه الخيال عمله." فالخيال الكثيف إذا صفّى ورقّق وهذّب وضبط صار موازيا للمعاني العقليّة ومؤديا لأنوارها، غير حائل لإشراق نور منها"[2]، و لمعرفة ما يرمي إليه ابن عربي في هذين البيتين لا بدّ من معرفة ما تشير إله الألفاظ من رموز وإشارات.

2-4. الصّور العرفانيّة:

الظبي ⬅ لطيفة إلهية.

مبرقع ⬅ محجوب بحالة نفسيّة وهي أحوال العارفين المجهولة، فإنّ العامّة تظهر بما تظهر به الطائفة المحققة من الصور بخلاف أصحاب الأحوال ولا يتمكّن التّصريح من أهل هذا المقام بأحوالهم، فإنّهم يكذبون لعدم الشّاهد، ولكن يعرفون بالإشارة والإيماء.

العناب ⬅ هذا ما أراده بالمحصب في اليد.

الإيماء بالأجفان ⬅ أدلّة النظر في أحكام أصحاب هذا المقام تقع لهم المعرفة وإن اشتركوا مع غيرهم في صورة الحكم.

---

[1]- محيي الدّين ابن عربي، ترجمان الأشواق، اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 2005: 61.

[2]- أبو حامد الغزالي، مشكاة الأنوار ومصفاة الأسرار، تحقيق: عبد العزيز عز الدين السيروان، عالم الكتب، بيروت- لبنان، 1986: 169.

مرعاه بين الترائب ← العلوم الّتي في صدره.

الحشا← ما حشي به باطنه من الحكم،والإيمان.

روضة ← العلوم الكثيرة والمتنوعة.

النيران ← نار الحبّ الّتي تشتعل داخل صدره وأحشائه، فالحبّ الإلهيّ نار تظطرم في صدور العارفين، وكلّما اشتعلت زاد العارف قربا، وزادت علومه اللدنيّة[1]، وتصبح الصُّورة النّمطيّة في ظاهرها إشارة إلى تجربة روحية باطنية. فالصّوفي "يخترق واقعه المادي الحالي بتوظيف ملكة الخيال بإعادة الصّور القديمة و التّليدة، وفي الوقت نفسه ينشئ صورا جديدة"[2]، والصّوفيّة لم يكتفوا بالموروث الأدبي ليخلقوا لغتهم الصّوفيّة، ولكن اقتبسوا من علوم شتّى مثل الرياضيات، والفلك، والكيمياء، وعلم البصريات وغيرها مصطلحات ألبسوها صورهم الرّمزية. يقول ابن عربي:

"إنّ العَدو بإكسِيـــر العِنـايـــةِ إذ ❁ يُلقَى عَلَيـهِ بمِيزَان عَلَى قـــدر
فِي الحِين يَخْرُجُ صِدْقًا مِنْ عَدَاوَتِهِ ❁ إلَى ولايَتِـــهِ بالحُكْـمِ وَالقَـدَر
فَصَحّح الوَزْنَ فَالمِيزَانُ شِرْعَتُنَـــا ❁ وَقَدْ أَبَنْـتُ فَكُنْ فِيـهِ عَلَى حَذَر
الكِيمْيَـــاءُ مَقَادِيـرُ مُعَيَّنَـــةٌ ❁ لِأَنَّ كَمْ عَدَدُ فِي عَالَـمِ الصُّـوَر"[3].

فالصوفية أخذوا مصطلحات علمية، واختاروها لما لها من خصائص تتلاءم مع تغير أحوالهم والارتقاء في مقاماتهم، وهذا ما جعلهم يعتمدون الخيال لتصوير تجربتهم "فكل حقائق الوجود تتجلى في صور واقعية، وبمقدار ما أنّ كل شيء يظهر للحواس أو للعقل يملك دلالة، وهي دلالة

---

[1]- ينظر ابن عربي، ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق: 49.

[2]- جميل حمداوي، الفلسفة الحدسية عند هنري بورغسون: 13.

*- "لخص ابن رشد في الحاس والمحسوس أنّ الوعي يمر بمراتب خمس أولها جسماني كثير القشر وهو الصُّورة المحسوسة خارج النّفس، والثانية وجود هذه الصُّورة في الحس المشترك وهو أوّل مراتب الروحانية، والثالثة وجود الصور في قوة المتخيلة وهي أكثر روحانية من الأولى، والرابعة وجودها في القوة المميزة، والخامسة وجودها في القوة الذاكرة وهي أكثر روحانية، فإنّها تقبل لباب ما ميزته الثلاث وصفته من القشر" ينظر عاطف جودة نصر، الخيال مفهوما ته ووظائفه: 14.

[3]- ابن عربي، الفتوحات المكية، ضبطه وحققه: أحمد شمس الدين،دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1999: ج3/408- 409.

تتجاوز المعطى المباشر وتجعل ذاك الشيء رمز و إشارة بمقدار ما تتطلب في حالها ذاك التأويل"[1] فالاصطلاحات الصوفية تغني الصُّورة الحسية وتفتح أفقها على عالم روحاني رحب أساسه القلب الذي يتقلب في تلقيه لصور التجليات، ودعامته الحدس وهذا ما نجده عند كروتشيه* الذي يبني نظريته في الفنّ على أنّ الصُّورة حدس فهي "لحظة الحدس المحض أو الخالص قبل أن يشوبها عاملا التّفكير والإرادة، و هي نتاج التّخيل (Fantasia) حيث تطرح أمام العقل المفردات الّتي تشكّل عالمه"[2]، وهذه الطاقة الإبداعية مارسها المتصوّفة في خلق عالم مؤثث بصور رأوها ببصيرتهم. يقول أبو حامد الغزالي: " فاعلم أنّه كما ظهر كلّ شيء للبصر بالنّور الظاهر، فقد ظهر كل شيء للبصيرة الباطنة بالله"[3]، والشّاعر المتصوّف الّذي يعيش تجربة باطنية ذوقية ترجمها أعمالا فنّية ثريّة بالصور الرمزية، والإشارات الخفيّة الّتي أغنت التّراث العربيّ، وأمدّته بلغة تنفتح على عالم الرؤى والتّأويل، فكانت التجلّيات صورا عرفانية نابعة من خيال مبدع، ولو التفت النّقد العربي القديم لأعمال الصّوفيّة لفتح أفقا نقديا متميزا يدفع بالحركة الإبداعية العربية أشواطا بعيدة نحو الأمام، وهذا ما أكّده جابر عصفور بقوله: "نظرة المتصوّفة تعطي للخيال مكانة رفيعة تضارع المكانة الّتي قصرها الفلاسفة على العقل. وقد كان يمكن لهذه النظرة أن تحدث انقلابا في التّفكير النّقدي"[4]، ولا يبتعد هذا القول عن وجهة نظر "علي البطل" حين قال "نظرة ابن عربي إلى الخيال كان يمكن لها أن تؤثّر تأثيرا صالحا في تطوير ما كان لدى البلاغيين من نظرات جزئية

---

[1]- هنري كوربان،الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي: 165.

[2]- ستيفن مونر، المثالية الإيطالية، ترجمة: منى عبد الوهاب قتاية، موسوعة كمبردج في النقد الأدبي- القرن العشرين-، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة- مصر، 2005: 486.

*-**بينيديتو كروتشه Benedetto Croce**: (فبراير 1866/ 20 نوفمبر 1952) فيلسوف مثالي ومؤرخ وسياسي إيطالي، تناول موضوعات عديدة في كتاباته، من بينها الفلسفة، والتاريخ وعلم الجماليات.

[3]- أبو حامد الغزالي، مشكاة الأنوار ومصفاة الأسرار : 148.

[4]- جابر عصفور الصُّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: 50.

محدودة"[1]، ولكن خصوصيّة التّجربة الصّوفيّة، ونظرة المحيط لها جعل مسار النّقد يقف عند ابن عربي.

ومنه يمكن أن نقول أنّ المنطق الأرسطي في البحث عن المادة والصُّورة قد أعاق بلورة مفهوم محدّد للصورة الفنّية في النّقد القديم، غير أنّه لا يمكن لأحد أن ينكر جهود النّقاد في تلك الحقب الزّمنية المختلفة، والّتي أدّت إلى ملامسة الصُّورة بمصطلحات مشتقّة منها التّصوير الّذي دار على لسان "الجاحظ" في تعريفه للشّعر، وظهور نظريات فنّية رائدة مثل نظرية النّظم لعبد القاهر الجرجاني. ووقوفه على الصّور الجزئية من تشخيص، وتجسيم، وتجريد،كما توسّع "حازم القرطاجني" في البحث في الصُّورة الذهنيّة، والانفعال النّفسيّ وما يحدثه من انقباض وانبساط.

أمّا الخيال فقد أبدع فيه المتصوّفة دراسة ونقدا وممارسة، ولقد أفاد منه المستشرقون الّذين أصبحت كتب التّصَوُّف حقلا خصبا جنوا حصاده نظريات ورؤى حديثة.

3- الصُّورة عند النقاد العرب المحدثين:

إنّ النّقد العربيّ الحديث بدأ بصرخة مدرسة الديوان في وجه الصّمت المطبق اتجاه ما ينتج من أدب خاصّة الشّعر، وذلك بعد اطّلاعها على الإنتاج الأدبي الغربي وما يسايره من نقد فنّي، يقول العقاد:" فإن كان للسّكوت عن الخوض في أحاديث الأدب داعٍ، فقد زال ذلك الدّاعي اليوم، وقد تجدّدت دواع للكتابة في أصوله وفنونه"[2]، وبذلك فتح باب النّقد، ولقد أخذت الصُّورة النّصيب الأوفر من الدّراسة بوسائل نقدية حديثة، فهناك من النّقاد من عاد إلى التّراث يبحث عن مفهومها وأبعادها الجمالية في النّقد القديم ومنهم "كامل حسن البصير" الّذي يرى أنّ الصُّورة الفنية قد أخذت نصيبها من البحث عند النّاقد العربي القديم " في تمثل الشّعر نشاطا اجتماعيا وصناعة ماهرة، وحلّل عناصر الشّعر، ووازن بينه وبين التّصوير ثمّ حلّل بناء الصُّورة

[1]- علي البطل، الصُّورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للنشر والطباعة والتوزيع، ط2، 1981: 21.

[2]- عباس محمود العقاد، إبراهيم المازني، الديوان في النقد والأدب، مؤسسة هنداوي: 7.

بالإشارة إلى مادتها، وما يقع في هذه المّادة من نقش وتزيين وأشار إلى مصادرها وجسّد تأثيرها في المتلقي"[1]، وبذلك يكون قد جمع مباحث الصُّورة من جميع جوانبها. فالصُّورة وإن لم تكن محدّدة كمصطلح فهي مجسّدة في البحث عن مكامن الجمال في النّصّ الأدبيّ.

لكن هناك من النّقاد من عارض هذا الطّرح ورأى أنّ الصُّورة إبداع غربيّ متأثّرين بالدّراسات الأوروبية من بينهم 'علي البطل' القائل: "عندما يؤخذ اللّفظ في الشّعر هذا المأخذ، فيفصل بينه وبين معناه، ويسوي بين دور اللّفظ فيه، ودوره في غيره من فنون القول، ثمّ يتولّد فصل آخر بين المعنى والبعد الأستطيقي الّذي يتأتى فيه، عند قول البلاغيين بالمعاني الأوّل والمعاني الثواني، عندما يحدث ذلك نكون قد أوغلنا في تحطيم الحقيقة الشّعرية"[2] فالصُّورة عنده يبدعها الخيال لذلك رأى أنّ نظرة "ابن عربي" هي طفرة في النّقد العربيّ حيث قال:" كانت نظرة ابن عربي لمعة ضوء لم يتح لأحد أن يفيد منها في تصحيح مسار الدّراسات البلاغيّة العربيّة، وكان على الخيال أن يظلّ متّهما حتّى تجيء ثورة الرومانسيين في أوربا"[3]، فهو لا يجد في دراسات القدامى إلّا الجمود والبحث في جزئيات بلاغية متناثرة أنتجت انتكاسات للبلاغة والإبداع الفنّي، فجمال الصُّورة حسب رأيه لا يرجع إلى المجاز" وإنّما ينبع جمالها من كونها صورة فحسب"[4] متأثّرا بقول 'جان بارتليمي' إن الصُّورة كمبدأ هو مصدر الجمال، فكلمة Forma "فورما" الّتي ترجمتها الصُّورة في اللاتينية تعني الجمال"[5].

بَيْدَ أنّه يوجد من النّقاد من فعّل قراءة التّراث النّقدي فأزال عنه غبار التجاهل والنسيان، وأبان عن حقيقة ما توصل إليه القدامى من بحث جديّ، وملامستهم لمفهوم الصُّورة مثل 'جابر عصفور' الّذي أفاد من الدّراسات الغربية، وأنصف الباحث القديم فقال: مع أنّ "الصُّورة الفنية"

---

[1]- كامل حسن البصير، بناء الصُّورة الفنية في البيان العربي: 52.

[2]- علي البطل، الصُّورة في الشعر العربي: 16.

[3]- نفسه : 21-22.

[4]- نفسه: 30.

[5]- جان برتليمى، بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، المركز القومي للترجمة، القاهرة- مصر، 2011: 177.

مصطلح حديث، صيغ تحت وطأة التّأثر بمصطلحات النّقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، فإنّ الاهتمام بالمشكلات الّتي يشير إليها المصطلح قديم، يرجع إلى بدايات الوعي بالخصائص النوعية للفنّ الأدبيّ"[1]، ثمّ يعقب مؤكّدا طرحه المنطقي "قد لا نجد المصطلح بهذه الصّياغة الحديثة في التّراث البلاغي والنّقديّ عند العرب، ولكن المشاكل والقضايا الّتي يثيرها المصطلح الحديث، ويطرحها موجودة في التراث"[2]، فهذه النّظرة المتفحّصة للإنتاج النقدي القديم أنتجت كتبا قيمة أثبتت جهود القدماء في البحث عن الصُّورة مثل كتاب "الصُّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب" و"مفهوم الشّعر دراسة في المفهوم النّقدي" لجابر عصفور.

3-1. الصُّورة عند النقاد الغربيين المحدثين:

إنّ الصُّورة بوصفها ركيزة العمل الفنّي، ونظرا لتشعّبها في مختلف العلوم تباينت آراء دارسيها تبعا لتياراتهم الفكريّة الفلسفيّة والأدبيّة، فهي إن كانت عند سيسيل دي لويس* (Cecil Day-Lewis) "رسم قوامه الكلمات"[3].

ويقاسمه الرأي جون بول سارتر* (Jean Paul Sartre) الّذي يرى أنّ الشّعر يشترك مع الرسم في كونه صورة تبدأ في ذهن الشّاعر، لكن لا يمكن التنبؤ بما ستؤول إليه، لذلك فهو يرفض الالتزام في الشّعر، لأنّ الشّاعر غير الناثر، فهو يستسلم لعواطفه وانفعالاته ويخلق عالما خاصا به، فهو يرى أنّ الصُّورة في الشّعر تُلبسه الغموض، وتجعله غريبا حتّى عن الشّاعر مبدعه بخلاف النّثر" فالنّاثر يجلو عواطفه حين يعرضها أمّا الشّاعر فإنّه بعد أن يصب عواطفه في شعره ينقطع عهده بمعرفتها إذ تكون الكلمات قد سيطرت عليها، ونفذت خلالها وألبستها أثوابا مجازية فلم

---

[1]- جابر عصفور، الصُّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: 7.

[2]- نفسه : 7.

*- **سيسيل دي لويس (Cecil Day-Lewis) (1904– 1972م)**: شاعر، وروائي، وكاتب للأطفال، وناقد أدبي إنجليزي.

[3]- سيسيل دي لويس، الصُّورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد، العراق، 1982: 23.

*- **جان بول سارتر (Jean Paul Sartre) (1905– 1980م)**: فيلسوف وروائي، وكاتب مسرحي، وناقد أدبي، وناشط سياسي فرنسي.

تعد الكلمات تدلّ عليها حتّى في نظر الشاعر"[1]، وذلك لما تمنحه الصُّورة من انفتاح أفق التّأويل، وبذلك تتعدّد الدّلالات، ففي رأيه أنّ الشاعر تتشكّل الصُّورة في خياله، ثمّ يخلق منها عالما جديدا"، إنّه في الحقيقة يخلق شيئا، فالكلمات بوصفها أشياء تنقسم لديه مجموعات لتشاكلها السّحري انسجاما أو عدم انسجام، شأنها في ذلك شأن الألوان، والأصوات فهي تتجاذب، وتتدافع، وتتفانى، وتشترك في صفات تكون وحدتها الشعرية"[2].

أمّا 'بير جيرو' (Pierre Giraud) فيرى أنّ الصُّورة "تشير إلى طريقة في الكلام أكثر حيويّة من الكلام العادي "[3] فهو يجعها تتجاوز اللّغة العادية المتعارف عليها.

في حين يذهب 'جاستون باشلار'* (Gaston Bachelard) -إلى أنّ " المجاز في أفضل حالاته مجرد صورة مصطنعة (Une Image fabriquée) ليس لها جذور عميقة، إذ إنّه مجرد تعبير عابر"[4] والصُّورة أوسع من أن تحصر في دلالات محدّدة "بوصفها مزيجا لا ينفصل- من الصّور المدركة والصّور المبدعة، بمعنى أنّ الخيال يستمدّ من الواقع، ولكن على نحو يبدع فيه هذا الواقع من جديد كصور متخيلة"[5].

---

[1]- جون بول سارتر، ما الأدب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة- مصر: 19.

[2]- نفسه: 17.

[3]- بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والنشر، ط2، 1994: 25.

*- **بيير جيرو (Pierre-Noël Giraud):** فيلسوف فرنسي (1884-1962م) كرس جزء كبيرا من حياته لفلسفة العلوم، قدّم أفكارا متميزة في مجال الابستمولوجا.

[4]- غادة الإمام، جاستون باشلار جماليات الصُّورة،التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان: 168.

*- **غاستون باشلار (1884- 1962)**: واحدًا من أهم الفلاسفة الفرنسيين، وهناك من يقول أنه أعظم فيلسوف ظاهري، وربما أكثرهم عصرية أيضًا، فقد كرّس جزءًا كبيرًا من حياته وعمله لفلسفة العلوم، وقدّم أفكارًا متميزة في مجال الابستمولوجيا، حيث تمثل مفاهيمه في العقبة المعرفية والقطيعة المعرفية والجدلية المعرفية والتاريخ التراجعي نقلة في مجال فلسفة العلوم.

[5]- نفسه: 235.

ويرى 'ريتشاردز' (Richards) أنّ "الصُّورة أثر خلفه الإحساس"[1]، فالصُّورة عنده غير مرتبطة بالحواس ارتباطا وثيقا ولكنّها نابعة من الإحساس ويشرح ذلك بقوله: " قد تفقد الصُّورة طبيعتها الحسّية إلى حدّ يجعلها تكاد لا تكون صورة على الإطلاق و إنّما تصبح عنده مجرد هيكل، ومع ذلك فهي تمثل إحساسا لا يقلّ عن الإحساس الّذي تولده لو كانت على درجة قصوى من الحسيّة والوضوح"[2]، لذلك فهو لا يحفل بالتشبيه الحسّي للصّورة ما دامت تلامس الشّعور، ولكن هناك من يرى أنّ الشّاعر حين إبداعه لصوره فإنّه لا يكون " بصدد إحساسات أو إدراكات لها فقط، وإنّما يكون كذلك بصدد مجموعة من الصور الذهنيّة المستمدّة من الحواس الأخرى"[3].

أمّا الفيلسوف الإيطالي 'كروتشيه' (Benedetto Croce) بنظرته المثالية ينتصر للصّورة الحدس فيقول:" إنّ الفنان الّذي تركناه يختلج بصور معبّر عنها تتدفّق في مسارب لا نهاية لعددها من كيانه كلّه إنّما هو إنسان كامل"[4]، لأنّ الشّعر في اعتقاده هو صورة كونية.

فالشّاعر يقدّم صورة فيتلقّاها المتلقي "فإذا به يعيد تكوين هذه الصُّورة في نفسه. ولا فرق هنا بين الحدس والرؤيا والتّأمل والخيال والتّصور وما إلى ذلك فتلك جميعا مترادفات"[5].

كما أنّه يرى أنّ التجربة الشعرية ركيزتها الصّدق، فهو يرفض الصّور الزائفة الّتي تعمد إلى التّزويق والتّنميق، ولا يؤمن بالمحاكاة فالصُّورة يجب أن تنبع من الداخل، ويأتي بمقارنة بين من

---

[1]- ريتشاردز إيفور آرمسترونغ، مبادئ النقد الأدبي، تر: محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2005: 170.

[2]- نفسه: 171.

[3]- ركس نايت، مرجريت نايت، المدخل إلى علم النفس الحديث، تعريب: عبد العلي جسماني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط2، 1993: 186.

[4]- بينديتو كروتشيه، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، 2009: 62

*- **بنديتو كروتشيه (Benedetto Croce) (1866-1952م)**: فيلسوف إيطالي تأثر بفلسفة هيجل، ويرى أن لا فلسفة بعد فلسفته وهي التي سميت (المثالية المطلقة)، جعل أساس نظريته الجمالية الحدس(Intuition) ، تلك المعرفة المباشرة المبنية على التأمل الباطني والغير خاضعة للاستدلال المنطقي. وقد قسم النشاط الروحي إلى أربع مراتب: الأولى الجمال، الثانية المنطقية، الثالثة المنفعة، الرابعة الأخلاق.

[5]- نفسه: 29.

تأتي صوره من حدسه، ومن ينحتها بجهده " لقد كان القدامى يصوّرون الوجود، أمّا نحن فنصوّر التّأثّر، هم يصفون الخوف، ونحن نصف بخوف، هم يصفون اللّذة، ونحن نصف بلذّة، ومن هنا ينشأ كلّ ما نرى في الأدب الحديث من مبالغة، وتصنّع، ورشاقة زائفة"[1]، فهو ينتصر لأصالة الفنّ الّذي لا طلاء عليه، فتأتي الصُّورة متألّقة بصفاء الفكر الّذي مبعثه الحدس.

ومنه فإنّه لا يوجد مفهوما موحدا للصّورة نرتكز عليه، فهي متعدّدة بتعدّد الآراء والفلسفات والمذاهب، فالصُّورة عند الكلاسيكيين مادية تخضع للحواس، ويمكننا التّعرّف على الصّور "من دلالات الكلمات، والعبارات المجازية أومن المعاني الّتي تدلّ دلالة تبعية عليها الكلمات، والعبارات بحسب جرسها، وموسيقاها حين تثير في النّفس انفعالات خاصّة ليست من طبيعة الكلمات في أصل وضعها"[2]، ويُحكِّمون العقل فيها، فهم لا يحفلون بالخيال ولا بالصّور الناتجة عنه، فهم يقولون "أنّ الخيال يجب أن يظل تحت وصاية العقل"[3]، وهذا عكس ما يراه أنصار المذهب الرومانتيكي الّذين يعتبرون الخيال عنصرا أساسيّا في بناء الصّور الوجدانيّة النابعة من شعورهم والمنعكسة على ما حولهم من عناصر الطبيعة " وكان من أبرز من بحث في الخيال، وأثره في اختراع الصّور في عهد الرومانتكيين وردزورث، وكوليردج"[4].

أمّا المذهب الواقعي (البرناسية): فالصُّورة عند أتباعه لابدّ أن تكون واقعية موضوعية، فهم يعودون بالصُّورة إلى مفهومها الكلاسيكي فهي " لا تعترف إلا بالصور المرئية المجسمة، أو ما يسمّى بالبلاستيكية، الّتي تسجّل مظاهر الصّور الكلّية للأشياء بعيدا عن نطاق الذّات الفرديّة"[5].

لكنّ أتباع المذهب الرّمزي يتجاوزون البرناسيين فلا يكتفون بالصّور المادّية المجسّمة ولكنّهم يتتّبعون أثرها العميق في النّفس حيث" لا ترقى اللّغة إلى التّعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء

[1]- كروتشه، فلسفة الفن: 185.

[2]- محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، د.ت : 64.

[3]- نفسه: 64.

[4]- نفسه: 389.

[5]- علي البطل، الصُّورة في الشعر العربي: 67.

بالرمز"[1]، وهم يستعينون بالحواس أو ما يسمّى "تراسل الحواس" (Correspondant) وهي أن يربط الشّاعر بين مجالين حسيين أو أكثر"[2]، فما تستقبله الحواس من " الألوان، والأصوات، والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد فنقل بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو، أو قريب مما هو وبهذا تكتمل أداة التّعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدّقيقة"[3] فما تراه العين أو تسمعه الأذن يجد صداه في أعماق الوجدان، " فالعالم الحسّي صورة ناقصة لعالم النّفس الأغنى، والأكمل وممّن دعا إلى تراسل الحواس لكمال التّعبير بالصّور الشاعر الفرنسي بودلير"[4]. كما أنّهم يبتعدون عن الصُّورة واضحة الدّلالة ويجنحون إلى الرّمز بغية " إضفاء شيء من الغموض والإبهام على الصُّورة الشعرية، بحيث تتحدد بعض معالمها، لتبقى فيها معالم أخرى ظليلة موحية" تثير صورا عند المتلقي.

في حين يهتمّ أصحاب المذهب السريالي " بالصّور الشّعرية ذات الدّلالة النفسية"[5]، الّتي تترجم اللاشعور الغائر في أعماق النفس، والّذي لا يمكن أن يعبّر عنه إلّا إذا أمعن الخيال في رسم صوره "لذلك تبدو صورهم وكأنها نابعة من خيال ثمل، أومن حلم لا تحكمه ضوابط منطقية في تراكم أحداثه"[6]، فالصُّورة عندهم نشاط ذهنيّ في فهم العمل الفنّي الّذي يكشف الصُّورة ويصنفها "بحسب مادّتها إلى صور بصريّة وسمعيّة وشمية وذوقية و لمسية فهي تشكيلات مستمدّة من عمل الحواس الخمس، ويضاف إليها الحركية والعضوية، وقد تغلب حاسة منها على صورة ما فتنسب إليها، وقد تشترك أكثر من حاسة في تكوين صورة أخرى مما يسمّى بالصُّورة المتكاملة"[7].

---

[1]- علي البطل، الصُّورة في الشعر العربي: 390.

[2]- وليد قصاب، المذاهب الأدبية الغربية، رؤية فكرية وفنية، مكتبة فلسطين للكتب المصورة، د.ط، د.ت: 100.

[3]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط،1997: 390.

[4]- نفسه: 390.

[5]- نفسه: 399.

[6]- علي البطل، الصُّورة في الشعر العربي: 27.

[7]- نفسه: 28.

- **الصُّورة الرّمزية:** هي تلك الصّور التي لا تميط لثامها إلا بمعالجة الرّمز الّذي تحيل إليه فهي تغوص في "عالم النّفس الزّاخر بالأسرار، والخفايا، والحقائق، و على الشّعر أن يعنى بها، ويصوّرها بالإيحاء، والرّمز، و الإيقاع"[1].

4- الصُّورة في الشّعر العربي :

اللّغة هي اللّسان المترجم للوجود وأسراره، ولغة الفنّان تفوق لغة الإنسان العادي، فهو بشعوره يتلمّس الكلمات، ويبني منها صوره الّتي تتراقص في مخيّلة المتلقي، وتحرّك مشاعره، وهذا ما أكّده الجاحظ، "فإنّما الشعر صناعة، وضرب من النّسج وجنس من التّصوير"[2]. فالجاحظ بحسه الفطري يدرك مكامن الجمال المتجلّي من خلال ألفاظ حسن اختيارها، وأجيد سبكها لترتسم صورة في ذهن السّامع دون عناء، فالشّعر عند العربي صناعة، يعكف عليه فيجوده ويحسنه، ولا يبوح بما جادت به قريحته إلّا بعد أن تطمئنّ إليه نفسه، وإلاّ ماذا نقول عن الحوليات الّتي اشتهر بها "زهير بن أبي سُلمى"؟ فقد كان يمكث حولا كاملا يراجع شعره وينقحه، "وقد يلاحظ القارئ لشعر زهير أنّه كان كأستاذه أوس* قويّ الاعتماد على الحاسّة في إخراج صوره الشّعرية، بل أكثر من أستاذه تألّقا وتجويدا في إبراز هذه الصّور. ف"زهير" شاعر يصنع الشّعر ولا يندفع فيه على سجيّته، بل كان يتخيّر معناه ويلاءم بين أجزائه، ثمّ يتخيّر له الألفاظ الّتي يقلّ فيها الغريب وتدنو إلى الأفهام دنوّا ظاهرا لا يحوجك كثيرا إلى استشارة المعجمات في تفهمها"[3]،

---

[1]- فائق مصطفى، عبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، مديرية دار الكتاب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، العراق،ط1، 1989: 78.

[2]- الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965، ج 3: 131-132.

*- لقد روت لنا كتب التاريخ عن شعراء لازموا آخرين لتعلم الصنعة منهم زهير بن أبي سلمى الذي كان راوية لأوس بن حجر، ولقد ذكر ذلك ابن رشيق القيرواني –في كتابه " العمدة": " زهير كان يتوكأ على أوس في كثير من شعره" وقال ابن قتيبة: " كان زهير من ناحية أخرى راوية أوس بن حجر، وكان الحطيئة راويته، وكان جميل راوية الحطيئة، وكان كُثَيِّرو راوية جميل فسلسلة الشعر متّصلة..."، ينظر شرح ديوان زهير بن أبي سلمى: 10.

[3]- أبو العباس أحمد بن يحي الشيباني، شرح ديوان زهير بن أبي سُلمى، دار الكتب المصرية، د.ط، 1944: 13.

وكان هذا دأب كلّ سالك لطريق الشّعر في ذاك الزمن، وكثيرا ما كانوا ينصحون المبتدأ في قول الشعر بحفظ الأشعار ثمّ نسيانها، وذلك ليسهل عليه النّسج والتّصوير لأنّ البيئة كانت تخضع لذائقة واحدة، ومن ثمّ كان الشّاعر يحاكي من قبله والّذين كان شعرهم نابعا من بيئتهم، فحياة الشّاعر الجاهلي "حياة ظعن ورحيل، لذلك بدأ شعره بالوقوف على الأطلال، وبكاء الدّمن... يلتزمون الحقائق، ويصدقون التشبيه والوصف، يجيدون وصف الشيء أكثر مما يجيدون وصف الحالة"[1]. فامرؤ القيس مثلا وهو يصف فرسه يبدع في التّصوير، فيجعلك تنظر إليه وهو يكرّ ويفر، ويقبل ويدبر، ثمّ يستعين بالتّشبيه لينقل لك صورة عن حوافره وهي ترتطم بالأرض كجلمود صخر، ثمّ تمثل أمامك صورة أخرى وهو سقوط هذا الجلمود من عل فيحيط بالمشهد من كلّ جوانبه، ولا يترك موقعا جماليا إلّا وصفه في بيت واحد مستقلّ لتتّضح الصُّورة أكثر، وذلك في قوله:

"مِكَرٍّ مِفَرّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً ❁ كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَل"[2].

فكلّ لفظة، مستقلة بذاتها، تحمل صورة حية وكأنّه ملتقطة بآلة تصوير، تتتبع حركة الفرس بدقة، فهو يجمع بين صور بصرية، وسمعية، فصوت حوافر الفرس شبيه بصوت ارتطام الصخر بالأرض" سئل لبيد عن أشعر الناس ؟ فقال: الملك الضليل"[3].

فتفضيلهم لامرئ القيس ليس في قوله ما لم يقولوا، ولكن لحسن نسجه لصوره، وتركيزه على الصّور الحسيّة الّتي تتمثّل في ذهن المتلقي على شكل صور ذهنيّة، فقد "سبق العرب إلى أشياء ابتدعها استحسنها العرب، واتّبعه فيه الشّعراء منه استيقاف صحبه والبكاء على الدّيار ورقّة النّسيب وقرب المأخذ وشبّه النّساء بالظباء والبيض، والخيل بالعقبان والعصيّ، وقَيّد الأوابد وأجاد في التشبيه"[4]، فهو جعل من قصائده صورا جميلة لحياتهم وكان ذاك مقياسا لجمال الصُّورة

[1]- أحمد أمين، فيض الخاطر، مؤسسة هنداوي، القاهرة، د.ط، 2011، ج2: 229.

[2]- امرؤ القيس بن حجر، الديوان، اعتنى به وشرحه: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ط2، 2004: 54.

[3]- محمد بن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، دراسة: طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 2001: 42.

[4]- محمد بن سلام الجمحي، طبقات الشعراء: 42.

وبراعة الشاعر، فوصف امرئ القيس كان أمينا ودقيقا اعتمد فيه على حاسة الرؤية لرسم صورة بصريّة في حين تغيب الصُّورة النفسية التي تهز كيان المتلقي، وكثير من الدارسين اتهموا الشعر القديم بالسطحية وأنهم اعتمدوا على العقل فمثلا التشبيه :"يجعلونه رابطا بين أمرين أو مفرقا بينهما، وأغفلوا في كثير من الأحيان وقع الشّيء على النّفس، وشعورها به سرورا أو ألما، وليس التّشبيه في واقع الأمر سوى إدراك ما بين أمرين من صلة في وقعهما على النّفس"[1]، هذا الحكم لا ينطبق على كلّ إنتاجهم الشّعري، "فقد استخدم الشّعراء الجاهليون التّصوير في أشعارهم ولكن لم يجعلوه قاعدة عامّة للتعبير، وإنّما وقع فلتات متناثرة في بعض قصائد المبدعين منهم"[2]، إلّا أنّ هناك صور عميقة كقول امرئ القيس، وهو يصوّر حالته النفسيّة، ويعقد تشبيها مع اللّيل والبحر ونفسه:

" وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أرْخَى سُدُولَهُ ❁ عَلَيَّ بأنْوَاعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ ❁ وَأرْدَفَ* أعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ
ألَا أيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ ألَا انْجَلِي ❁ بِصُبْحٍ، وَمَا الإِصْبَاحُ مِنْكَ بأمْثَلِ"[3].

فالشّاعر يشبّه اللّيل بموج البحر المتلاطم، يبدو وجه الشبه بينهما بعيد، فهنا ضجة الموج وهوله، يقابلها ليل ساكن أرخى سدوله، تتّضح الصُّورة في الشّطر الثّاني حيث تظهر نفسه تصارع أمواج الهموم، فهي صورة نفسية عميقة، تضع المتلقي أمام صور ذهنية، وتوحي بخيال واسع حين يتمطّى هذا اللّيل، ويمتدّ بصدره البعيد أمام الرّائي، وينظر إلى آخره فيجده أبعد من أوّله، فلا يجد حلّا إلّا أن يقيم حوارا مع هذا اللّيل فيطلب منه أن ينكشف بإصباح، ولكن مباشرة يستدرك أنّ الإصباح ليس بأفضل منه، فأمواج البحر لن تغيب بغياب الليل، فهذه صورة عميقة تدلّ على صدق تجربته الشّعرية، فالشّعر لا يعبّر عن الحياة و"إنّما هو تعبير عن اللّحظات

---

[1]- أحمد أحمد بدوي، من بلاغة القرآن، نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ط، 2005: 135.

[2]- صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب: 29.

[3]- امرؤ القيس، ديوانه: 48-49.

- **الإرداف**: الإتباع والإتّباع، -**الأعجاز**: المآخير،- **الكلكل**: الصّدر، -**الانجلاء**: الانكشاف، -**الأمثل**: الأفضل

الأقوى الأملأ بالطّاقة الشعورية في الحياة"[1]. وفي رثاء الخنساء لأخيها صخر صور نفسية تثير شجون المتلقّي، تقول الشّاعرة:

" يُذَكِّرُنِي طُلُوعَ الشَّمْس صَخْرا ❁ وأذْكره لِكُل غُرُوبِ شمْس
وَلَوْلاَ كثْرة الباكِينَ حَوْلي ❁ عَلَى إخْوانِهم، لَقَتلْتُ نَفْسِي
ومَا يبْكُونَ مثل أخِي، وَلَكِن ❁ أعَزِّي النَّفْسَ عنه.. بالتّأسي"[2].

تتشظّى الصُّورة إلى أجزاء يربط بينها الحزن: " وتتشكّل الصُّورة الجزئية في القصيدة في أرض العاطفة الجذر التي أنبتتها التّجربة، وبدراسة هذه الصّور نتمكّن من اكتشاف نفسيّة الشّاعر وقدرته على المشاكلة بين صوره، وحالته إبّان عملية الإبداع"[3] فتتشكّل أجزاء الصُّورة من:

1) الجزء الأول من الصُّورة تظهر فيه الشّاعرة منفردة تطالعها الشّمس ثمّ تغادرها وصورة صخر ماثلة أمامها.
2) الجزء الثاني من الصُّورة: تشغله كثرة الباكيات على إخوانهم.
3) الجزء الثالث: تسلّط فيها الأضواء على الشّاعرة التي تتفرّد بحزنها.

تتجمّع الأجزاء في مشهد مؤثّر "بين امتلاء الصُّورة وتفريغها تحس التّمزق الّذي تعانيه الشاعرة"[4]، وتبرز الصُّورة النفسيّة العميقة والّتي تتفوّق فنّيا على بعض النّتاج الشّعريّ الحديث، وكذلك الأمر بالنّسبة للصُّورة الطّلليّة الّتي تطالعنا بها القصائد القديمة، والّتي لم تكن دائما تعبيرا نمطيّا، فهي عند بعض الشّعراء كانت استرجاع ذهني، فالوقوف على الطّلل يدلل على معاناة عاشها الشّاعر، وتجربة نفسيّة حفرت أخاديدها في عمقه. يقول امرؤ القيس:

" قِفَا نَبْكِ مِن ذِكْرى حَبيبٍ وَ عِرْفَان ❁ وَرَسْمٍ عُفتْ آيَاتُهُ مُنْذُ أزْمَان
أتَتْ حِجَجٌ بَعْدِي عَلَيْهَا فَأصْبَحَتْ ❁ كَخَطّ زَبُورٍ فِي مَصَاحِفِ رُهْبَان

---

[1]- سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق – بيروت- القاهرة، ط4، 1980: 54.

[2]- الخنساء، الديوان، اعتنى به وشرحه: حمدو طماس،دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004: 72.

[3]- عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2000: 16.

[4]- علي البطل، الصُّورة في الشعر العربي: 26.

ذَكَـرْتُ بهَـا الحَيَّ الجَمِيـعَ فَهَيَّجَـتْ ❁ عَقَابِيلَ سُقْـمٍ مِنْ ضَمِيرٍ وَأَشْجَـانِ"[1].

فالطّلل يمثّل حالة نفسة إذ يعاني الشّاعر من غربة نفسية يعيشها لحظة معاينته لمكان الحبيبة، فالطّلل ليس مكانا خال مقفر، ولكنّه ملعب الصّبا، وأحلام الشّباب، وألم الفراق "فيكون الطلل وفق هذا واحدا من الرموز الّتي تشعّ في النفس كوامن الوجد والكآبة"[2]، لذلك جعلوه في مقدمة قصائدهم فهي صور نابعة من وجدانهم، وليست دائما تقليدا لغيرهم. يقول طرفة بن العبد:

"لِخَوْلَةَ أَطْلاَلٌ بِبُرْقَةِ ثَهمَـــدِ ❁ تَلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ اليَدِ

وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ ❁ يَقُولُونَ: لاَ تَهْلِـكْ أَسًى وَتَـجَلَّـدِ"[3].

فالشّاعر تلوح له آثار ديار "خولة" ولبعدها النفسي في وجدانه فهو يرها واضحة بصورتها العامرة كظاهر الوشم باليد، فتتحرّك أشجانه، ويظهر عليه الأسى لدرجة أنّ صحبه يواسونه، ويطلبون منه الصّبر والتّجلّد، وكأنّ مشهد الفقد حاضر في تلك اللّحظة، تأتي الصورة عميقة التّأثير في نفس المتلقّي، وهذا يفرض إعادة النّظر في القول القائل بأنّ الصُّورة الشعرية القديمة "صورة حسية حرفية شكلية، وقد استتبع ذلك صفة أخرى جوهرية هي "الجمود"، فلم يكن في الصُّورة أيّ خاصة عضوية أو حركية، بل كانت عناصر جامدة"[4].

ولا تختفي الصُّورة المبتكرة والعميقة في الشّعر الإسلامي ولعلّ "الحطيئة" قد جعلته شاعريته يلامس الإحساس وينفذ إلى الأعماق من خلال صوره، وهذا ما جعل "طه حسين" في تعليق له على قصيدة "الحطيئة" في مدح 'علقمة بن علاثة': "فإنّي أرى في هذه الأبيات جزالة وصلابة

---

[1]– امرؤ القيس، الديوان: 159. (**عقابيل**: ج. عقبول: الشديد من الأمور، بقية العلة القديمة).

[2]– عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصُّورة الفنية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997: 63.

[3]– طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط3، 2002: 19.

[4]– محمد مندور، محاضرات عن مسرحيات شوقي، مؤسسة هنداوي، مصر،2019: 42.

ومتانة وارتفاعا، وأجد فيها جمالا لا أعرف كيف أصوّره، ولكنّه يملك عليّ، أمري، ولو أنّني أطعت نفسي لقلت: إنّي أجد في هذه الأبيات رجولة الشّعر"[1].

وفي أبياته الّتي يستعطف فيها عمر بن الخطاب يتّخذ من الاستعارة منفذا نفسيّا شعوريّا، ينال به مبتغاه في الحرية:

"مَاذَا تَقُولُ لِأفْرَاخ بـــذِي مـرخ ❁ زُغْبِ الحَوَاصل لا مَـاء ولا شَجَـر
غَيَّبْتَ كَاسِبَهُـم فِي قعر مُظْلِمَـة ❁ فاغفر عليك سلام الله يَا عُمَـر
أنْتَ الأمِينُ الذِي مِنْ بَعْدِ صَاحِبِـه ❁ ألقت إليْـك مقاليـد النّهى البشـر
لَـمْ يُؤْثِروك بها إذ قدمـوك لهـا ❁ لكـن لأنفسهـم كانـت بها الأثـر
فَامْنُنْ عَلَى صِبْيَةٍ بالرَّمْل مسكنهم ❁ بيْـنَ الأباطِـح يغشاهم بها القـرر
أهلي فـداؤك كَـم بيني وبينـهـم ❁ من عرض دوّيّة يفنى بهـا الحجـر"[2].

فمقابلة صورة الصّبية الصّغار الّذين لا حول لهم ولا قوّة بصغير الطّير العاجز عن التقاط الأكل من العش، فلا عيش له إلا بمعيله، صورة استعارية صوّرت مشهد الضّعف في دقّة متناهية، ثمّ وصف للمكان حيث لا ماء ولا شجر، وهذه الحركة النّفسيّة باتجاه المتلقى في قوله: ماذا تقول؟ فيثير حيرته وخوفه من هذا السّؤال حين يقف أمام الله يوم الحساب.

ثمّ ينتقل بالمشهد إلى سجنه، فيصوره "غيّبت كاسبهم في قعر مظلمة" مباشرة يطلب الصّفح والغفران، ثمّ ينتقل بالمشهد إلى يوم اختيار الخليفة، ويذكره بالأسس الّتي اختير من أجلها، فيستدعي صورة الرّحمة لتحلّ محلّ الشدّة التي عرف بها عمر بن الخطاب رضي الله عنه، ثمّ يعود لمشهد الصّبية وهم وسط صحراء قاحلة تحيط بهم الرّمال "تتمكّن الاستعارة من امتلاك الطاقات الإيحائية إذا ارتقت إلى مشارف الرّمز أو امتزجت به، وتعاضدت معه لتصنع تأثيرها الفنّي والنّفسيّ"[3].

---

[1]- طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف مصر: ج 1/ 144.

[2]- الحطيئة، ديوان الحطيئة، برواية وشرح ابن السكيت، دراسة وتبويب: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمة، بيروت، لبنان، 1993: 107-108.

[3] - يوسف العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، منشورات الأهلية، المملكة الأردنية، ط1، 1997: 227.

هذه الصّور الإيحائية الّتي غابت في عصر الزخرفة، وحتّى في العصر الحديث مع شعراء الإحياء، فشوقي يقف على أطلال العزّ البائد مناديا:

" قِفْ نَاج أهْرام الجـــلال، وَنَادِ: ❁ هَلْ مِنْ بَنَاتك مَجْلِسٌ أوْ نَاد
نَشْكُو، وَنَفْزَعُ فِيهِ بَيْـنَ عُيُونِهـم ❁ إنّ الأبُـوَّةَ مَفْـــزَعُ الأوْلادِ
وَنَبُثُّهُـم عبث الهَـــوَى بثُرَاثِهـم ❁ مِنْ كُلّ ملق للْهَـوى بقيَـاد
وَنُبـينُ كَيْف تَفَـرَّقَ الإخْوَانُ فِـي ❁ وقت البلاء تفرّق الأضْدَاد"[1].

فالشّاعر أحمد شوقي الّذي يعيش في العصر الحديث مأسور بصور القدامى، وبواقع معاناة الأمّة المكبّلة بأصفاد الاستعمار ينشد في وقفته على أطلال الحضارة الفرعونية،النّصر، والعزة والإيباء فشعوره النفسي متلاش، فلا وجود إلّا صور جامدة لا تستثير الشّعور، ولا تحرّك الخيال، بينما البحتري في العصر العباسي يعيش مرحلة ازدهار وانطلاق فتأتي صورة نابضة بروح المنتشي بالانتصا ر على حضارة لا يدري إن كانت صنعت بيد إنس أم جن. يقول البحتري:

" وَإذَا مَا رَأيتَ صُورَة " أنْطَـا ❁ كيَـة "ارْتَعْتَ بَيْـن 'رُوم' و'فُرس'
والمَنَايَا مَواثِل، و'أنشِيـــرْ ❁ وان' يُزْجي الصُّفُوفَ تحْتَ الدِّفْس"[2].

صورة مرسومة بالألوان لا حياة فيها يعيد البحتري تصويرها بالكلمات وكأنّه مصور محترف بيده كاميرا ينقل لك المشهد بكلّ احترافية، جيشان وسط المعركة تشعر بهذا التّوتر، الّذي يسود وقت الحرب ترى كسرى "أنوشروان" يسوق صفوف جيشه السّائر تحت أعلامه الكبيرة، يشخّص الموت فيجعله ماثلا يتربص.

" مُشْمَخِـرٌ*، تَـعْلُـوا لَـهُ شُـرُفَـاتٌ ❁ رُفِعَت فِي رُؤوس"رَضْوَى" وَ"قُدْس"
لاَ بسَـاتٌ مِنَ البَـيَـاض فَمَا ثُبـْـ ❁ صِـرُ مِنْـهَـا إلاّ غَـلاَئِـلُ* بُـرْس*
لَـيْسَ يَدْري أصُـنع إنـــس لِـجِـنٍّ ❁ سَكَنُـوهُ، أمْ صُـنْـعُ جِـنٍّ لإنْـس"[3].

---

[1]- أحمد شوقي، الشوقيات، مؤسسة هنداوي، القاهرة- مصر: 153.

[2]- البحتري أبو عبيدة الوليد بن عبيد بن يحي، ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط3: 1156.

-**أنطاكية**: مدينة في شمال سورية، في الحوض الأدنى لنهر العاصي، على مقربة من مصبّه، وهي الآن من مدن تركيا.

- **يزجي**: يسوق. - **الدّرفس**: العلم الكبير، "درفش" بالفارسية.

[3]- البحتري: ديوان البحتري: 1160.

- **المشمخر**: العالي. - **غلائل**: جمع غلالة وهي شعار يلبس تحت الثوب. - **البرس**: القطن.

يبدع في وصف قصر كسرى حتّى كأنّك تراه أمامك شامخا، بشرفاته المطلّة على الجبلين "رضوى" و"قدس" بلونها الأبيض النّاصع، إلى الآن أنت ترى صورة القصر كأيّ قصر من قصور الملوك إلى أن يفاجئك في البيت الموالي حيث يأتي بالاستفهام الّذي الغرض منه التّعجب فيحطّم الصُّورة الّتي رسمت في ذهنك لترتسم صورة فيها من العجب، والدهشة مالا تستطع الكلمات وصفة سوى أنّه:

لَـيْسَ يَدْري أصُـنع إنس لِـجِـنٍّ ❁ سَـكَنُـوهُ، أمْ صُـنْـعُ جِـنٍّ لإنْـس.

هذا الّذي جعل"العقاد" ينبهر بهذا الوصف حيث قال: "قول البحتري هذا لا يجاريه مجار في صفة الآثار والإيجاز المعجز القهار، فهو أية الصّدق وآية البراعة في آن، وهو يقول لنا في بيت واحد أنّ إيوان كسرى كان معجزا في الصّنعة حتّى يخال إنّه من صنع الجّن للإنس لضعف هؤلاء عن تشييد ذلك الصرّح المرد، وأنّه كان مهجورا مخيفا حتّى يخال من صنع الإنس للجن لما يحيط به من الوحشة، ويبدو عليه منا لكآبة والرهبة"[1]، ويقارن هذا الوصف البديع للبحتري بوصف الأهرام لشوقي الذي يقول فيها:

" وكأنّ الأهْرَامَ مِيزَانُ فِـرْعَـوْ ❁ نَ بيَـوْمٍ عَلَى الجَبَابر نَـحْـس
أوْ قِـنَـاطِرَهُ تأنّـق فِـيهَـا ❁ ألف جلب وألف صاحب مكـس
رَوْعَةٌ فِي الضُّحَى، مَلاَعِبُ جِنّ ❁ حِينَ يَغْشَى الدُّجَى حِمَاهَا وَيَغْسِي
وَ(رَهِينُ الرِّمَال) أفْطَس، إلاّ ❁ أنَّهُ صُـنْـع جِنَّـةٍ غَـيْرَ فُطْس"[2].

ولا يرى العقاد في هذا الوصف للأهرام أيّ روح للإبداع ويخرج بنتيجة مفادها إنّ "كلّ هذه شعوذة ليس فيها من صدق الإحساس ظاهر ولا باطن ولا كثير ولا قليل"[3]، فحينما تقرأ الأبيات تجد نفسك أما م صور باهتة، مشوهة "أفطس صنع جنّة غير فطس، وما إن تبادرك لفظة "رهين" حتّى تتراءى لك صورة "رهين المحبسين" لتأتي بعدها صورة تكسر الصُّورة الذهنية الّتي ارتسمت في خيالك، صورة لم يحسن الجنّ صنعها فهو أفطس، فالشّاعر هنا كان يمثل قول

[1]- عباس محمود العقاد، ساعات بين الكتب، مؤسسة هنداوي للنشر، د.ط، 2014: 156.

[2]- أحمد شوقي، الشوقيات: 430.

[3]- عباس محمود العقاد، ساعات بين الكتب: 156.

أفلاطون فهو أشبه "بالرّسام اليدوي الّذي... سيصنع ما هو شبيه بالإسكافي، مع أنّه لا يفهم شيئا عن الأسكفة، وأنّ رسمه واقعي فقط لأولئك الّذين لا يعرفون أكثر مما يعرفه هو، ويحكم بالألوان والأشكال فقط"[1]، فهو يرسم الواقع المتمثل في صورة الأهرام، ويحتذي بنموذج مثال، وشوقي لا ينكر محاكاته لسينيّة البحتري حيث قال: "ثمّ جعلت أروض القول على هذا الروي، وأعالجه على هذا الوزن حتى نظمت هذه القافية المهلهلة، وأتممت هذه الكلمة الريِّضة"[2]. فالمحاكاة قيّدت الشّعور، وخلقت صور باهتة، والحقيقة لا يمكن الحكم على كلّ ما أنتج أمير الشّعراء بالمحاكاة الّتي لا روح فيها، ولكن نحن نقاسم 'محمد مندور' رأيه بأنّ "الإنصاف يقتضينا أن نقرّ بأنّ شوقي قد أحسن استخدام خياله ليوفّر لمسرحياته عناصر الصّراع الدّاخلي، الّتي تبعث الحركة في اللّوحة التاريخية الّتي أراد تصويرها"[3].

فالشّاعر كان لديه خيال إبداعي استثمر التّاريخ في تصوير المشاهد، أمّا ما اتّصل بنقد صوره الشّعرية فالشّاعر معذور، فشعراء تلك المرحلة الزّمنية لم يكن يشغلهم إلّا إحياء الصُّورة الشّعرية في الأدب العربي القديم الّذي رأوه نموذج الجمال والرّقيّ فعملوا على محاكاته، ولكنّ تطور العصر واتّصال الذوق العربيّة بالأدب الغربي عن طريق الدّراسة، والمثاقفة نقل الصُّورة في الشّعر العربي نقلة نوعية، وكان ذلك مع ظهور شعراء نقاد أصبح بحثهم عن الصُّورة الّتي تتوهّج في ذهن المتلقي الواعي هاجسا يرون فيه روح التّجديد. تقول "نازك اللائكة" في مقدمة ديوانها: "وقد يرى كثيرون مع أنّ الشّعر العربي، لم يقف بعد على قدميه بعد الرّقدة الطويلة الّتي جثمت على صدره طيلة القرون المنصرمة الماضية، فنحن عموما ما زلنا أسرى، تسيّرنا القواعد الّتي وضعها أسلافنا في الجاهلية والإسلام، مازلنا نلهث في قصائدنا ونجرّ عواطفنا المقيّدة"[4] فكان لزاما

[1] – أفلاطون، المحاورات الكاملة، المجلد الأول الجمهورية، نقلها إلى العربية: شوقي داود ترماز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، د.ط، 1994: 453.

[2] – أحمد شوقي، الشوقيات: 429.

[3] – محمد مندور، محاضرات عن مسرحيات شوقي: 42.

[4] – نازك الملائكة، الديوان، دار العودة، بيروت– لبنان،1997: مج2/ 7–8.

على شعراء تلك الفترة أن يثوروا على القيود ويحرّروا عواطفهم، ويحلّقوا بصورهم في سماء الرّمز ويسعون لهيكلة الصُّورة الكلّية الّتي تتحقّق بالوحدة الموضوعية ووحدة الشّعور، تقول نازك الملائكة " والواقع أن القارئ العربي يتهرّب من الشّعر الرّمزي، لأنّ اللّغة تجابه التّعبير عن مثل هذه الأحاسيس المبهمة أوّل مرة، فليس غريبا أن تتلكّأ قليلا وتتوتر"[1]، والشّاعرة تبني قصائدها على الصُّورة الرامزة، ففي قصيدها "مرثية يوم تافة" ترتسم الصّور موشحة بالسّواد منذ البداية، ففي الأفق السّحيق تلوح الظّلمة فلا ضياء يبعث الأمل، والمصير مجهول، صورة انتهاء اليوم الغريب توحي بالموت. تقول الشاعرة:

" لاَحَتِ الظُلْمَةُ فِي الأفُق السَّحِيق
وَانْتَهَى اليَوْمُ الغَرِيبُ
وَمَضَت أصْدَاؤُهُ نَحْوَ كُهوفِ الذِكْرَيَاتِ"[2].

فالصُّورة وجدانية تحمل ألم الذّات، ونظرها السّوداويّة للحياة، فجاءت الصُّورة مركّبة من مجموعة من الصّور الجزئية.

وفي قصيدها "الخيط المشدود في شجرة السرو" تبدأ الشّاعرة قصيدها بوصف عام للمكان، حيث تكثر من النّعوت، ومن خلال ذكرها للشّارع المظلم والصّمت الأصمّ تحدّد الزّمان ممهّدة للسّرد:

" في سواد الشَّارع المُظْلِم والصَّمْتِ الأصمِّ
حَيْثُ لَا لَونَ سِوَى لَوْنَ الدَّيَاجي المدلَهِمِّ
حَيْثُ يُرْخِي شَجَرُ الدُفْلَى أسَاهُ
فَوْقَ وَجْهِ الأرْض ظِلاَّ
قِصَّةٌ حَدَّثْنِي صَوْتٌ بهَا ثُمَّ اضْمَحَلَا
وَتَلَاشَتْ فِي الدَّيَاجِي شَفَتَاه"[3].

---

[1]- نازك الملائكة، الديوان: 21.

[2]- نفسه: 94.

[3]- نفسه: 187.

فالشّاعرة ترسم صورا حسّية (الظلام، الشارع، شجر الدفلى، الأرض) ولكن داخل نسيج القصيدة تصبح نفسيّة عميقة تنبئ بوجع الذّات الشّاعرة كما أنّ اعتمادها البناء الدرامي جعل القصيدة تعجّ بالحركة، وساهم الحوار الخارجي الّذي أخذ الحيز الأكبر من مساحتها في إضاءة جوانب النّفس العميقة، وإخراج المكبوتات، فالعبارات مستقاة من واقع الحياة، لا تزويق ولا تنميق ولكن كلّ لفظة من الألفاظ مشحونة تتفجّر بالدّلالات، فالصّوت المثير"لا يحرك فيه ساكنا، وتأتي بضمير المخاطب "أنت" ولكنّه في الوقت ذاته خطاب للذّات، الجامدة، ترمق الحياة، شاردة، متعلقة آمالها بخيط صغير. تقول الشاعرة:

"وأنت مازلتَ كَأنْ لَمْ تَسْمَع الصَّوْتَ المُثِير
جَامِداً تَرْمُقُ أطْرَافَ المَكَان
شَارداً، طرفُك مَشْدُودٌ إلَى خَيْطٍ صَغِير
شُدَّ فِي السروة لاَ تَدْري مَتَى؟
مُنْذُ شَهْرَيْن. وَكَادَت شَفَتَاك
تسْألُ الأخْتَ عَن الخَيْطِ الصَّغِير
وَلِمَاذَا عَلَّقُوهُ؟ وَمَتَى؟ "[1].

فالشّاعرة تسرد الوقائع وتنشئ حوارا "لا يسير في اتجاه واحد، وإنّما يأخذ في الاعتبار أن كلّ فكرة تقابلها فكرة وأنّ كلّ ظاهر يخفي يستخفي وراءه باطن"[2]. ولقد أحكمت الشّاعرة بناء قصيدتها من حيث الزّمان والمكان والأحداث، والحوار الّذي تكشف من خلاله عمق التجربة، وتدرّجت في الوصول إلى الصُّورة الكلّية باحترافية تدلّ على تمكّنها من الأدوات الفنّية الّتي نمتها الشّاعرة باطلاعها على الإنتاج العالمي، فالصُّورة في الشّعر الحديث انتقلت من مفهومها التّقليدي الضيّق إلى عالم أرحب، وأصبح الشّاعر يحمّلها طاقات شعورية، يكون قد عاشها "أحداثا ومواقف مؤلمة تكوّنت في لا شعوره مجموعة من الأحاسيس الّتي تظهر رائحتها ويبدو

[1]- نازك الملائكة، الديوان: 192.

[2]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: 279.

*- من عناصر التعبير الدرامي في الشعر المعاصر عنصرين رئيسين بالإضافة إلى العناصر الأخرى وهما: الحوار الداخلي (المونولوج)، والحوار الخارجي (الديالوج). ينظر: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: 293.

طعمها في نتاج الشّاعر"[1] كما هو الحال عند الشاعر 'بدر شاكر السيّاب' الّذي عاش المعاناة في حياته "فكانت الزيت الّذي تغذّت عليه موهبته الشّعرية، فعبّر عنها في معظم أشعاره وأفرد لها القصائد الطّوال"[2]، منها قوله في قصيدته "نسيم من القبر":

" نَسِيمُ اللَّيْل كَالآهَاتِ من جيكور يَأتِينِي

فَيُبْكِينِي

بمَا نَفَثته أمي فيه مِنْ وَجد وَأشوَاق

تَنَفَّسَ قَبْرهَا المَهْجُور عَنْهَا، قَبْرهَا البَاقِي

عَلَى الأيَّام يهْمسُ بي: تُرَاب فِي شَرَاييِنِي

وَدُودٌ حَيْثُ كَانَ دَمِي"[3].

تجربة اليتم الّتي عاشها الشّاعر في صباه المبكر تركت أثرها العميق في نفسه، فنسيم الليل محمّل بعبق أمّه،و أمل عودتها للحياة مازال يسكنه منذ صباه، وظهر ذلك في صورة استعارية "تنفّس قبرها المهجور عنها"، انفتح القبر وحرّر ذكرياتها، كلمة تنفّس تدلّ على عودة الحياة، وتأتي لفظة "المهجور" دلالة على البعد الزمني، ولكن الألم آني يتجدّد مع الذكرى، يجتمع ألم الفراق وألم الوجع فصعوبة تنفسه يعبّر عنها بصورة" تراب في شراييني" أو هي رمز لأمّه الّتي صارت ترابا فهي تسرى في دم شرايينه، ثمّ يعود إلى القبر حيث الدّود، وحيث يرقد حبّه الأبدي، حينها "يتفجّر البركان ويتطاير شظى الأحداث المترسّبة في تلك الأعماق، في غير ما نظام كما يظهر للرّائي، وإن كانت تنطلق في حقيقتها من الرؤية الفنّية الخاصّة، الّتي كوّنها الشاعر من عصارة اتّصالاته واحتكاكاته، ومن تناقضاته مع ما يحيط به"[4]. فالثّورة على الصُّورة النّمطيّة في القصيدة العربيّة بحث لها عن معادل موضوعي في الآداب العالميّة فوجد الرّمز الّذي جعله السياب أداته في التّعبير عن غربته واغترابه في قصيدته، وتنفيس لما يعايشه في واقع الحياة.

---

[1]- عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية: 18.

[2]- نفسه: 22.

[3]- بدر شاكر السياب، ديوانه، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت- لبنان، 2016: 672.

[4]- عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية: 18.

فبدر شاكر السيّاب في قصيدة المخبر يقدّم صورة لهذا النّموذج الواقعي الموجود بين البشر في كلّ زمان ومكان، فالشّاعر يقدّمه صبّاغ أحذية الغزاة، فهو عميل لأعداء الوطن، وهو بائع دم الأبرياء للظّالمين داخل الوطن، ويأتي التّشبيه التّمثيلي ليبرز من خلاله صورة العميل كغراب الخراب يقتات من جثث الضّعفاء الغافلين، فالصُّورة مفتوحة على كلّ أنواع الدّناءة والحقارة:

"أنَا مَا تَشَاء أنَا الحَقِيرُ

أنَا صَبَّاغُ أحذِيَةِ الغُزَاةِ، وَبَائِعُ الدَّمِ وَالضَمِير

للظَّالِمِينَ، أنَا الغراب

يَقْتَاتُ مِنْ جُثَثِ الضِرَاخ، أنَا الدَّمَار، أنَا الخَرَابُ !

شَفَةُ البَغِيِّ أعَفُّ مِنْ قَلْبي، أجْنِحَةُ الذُبَابِ

أنْقَى وأدْفأ مِنْ يَدَيَّ كَمَا تَشَاءُ أنَا الحَقِيرُ !"[1].

صور يبرز من خلالها مدى احتقار المخبر لنفسه، فشفة البغيّ المستباحة أعفّ من قلبه، وصورة أجنحة الذّباب الرّقيقة الحاملة للأمراض أنقى وأدفأ من يديه، فترتسم الصّور لشخصية مذمومة باعت ضميرها، وهي تعي مدى حقارتها الّتي تجاوزت كلّ ما يمكن أن ينفّر منه صاحب الذّوق السّليم، ينهي قصيدته بصورة تعمّق إحساسه بالحقارة في بناء دائري ينتهي من حيث بدأ:

"إنّي سَأحيَا لَا رَجَاءَ وَلَا اشْتِيَاقَ ولاَ نُزُوع

لاَ شَيْء غَيْرَ الرُّعْبِ والقَلَق المُمِضِّ عَلى المَصِير

سَاءَ المَصِير

لِمَ كُنْتُ أحْقَرَ مَا يَكُونُ عَلَيْهِ إنْسَانٌ حَقِير؟!"[2].

إنّ الصُّورة التي رسمها السياب للمخبر والّتي تبدأ باعترافه بأنه شخص حقير، وتنتهي باستفهامه التّعجّبي لم هو حقير؟ لم اختار هذا الطريق؟ صورة لصراع نفسيّ رهيب، لترقبه سوء المصير، و لقلقه الممضّ، ولرعبه، ولحقارته الّتي لا يجد لها مبرر سوى موت الضّمير.

---

[1]- بدر شاكر السياب،أنشودة مطر، مؤسسة هنداوي، د.ط، د.ت: 25.

[2]- نفسه: 27.

فالوحدة الموضوعية، والصُّورة الكلّية هي سمة الشّعر الحديث، واشتمال الصُّورة على أبعاد إنسانيّة تتجاوز الذّات، هو ما يسعى إليه الشّاعر. يقول السيّاب:

" بِلِينَا وَمَا تَبْلَى النُّجُـــــوم الطَّوالِـــع
وَيَبْـــقَى اليَتَـــامَى وَ المَصَانِـــع
ويَبْقَى "كربُّ" الجَالِبِ الكَرْبِ كَالصّدَى
يَغُصُّ المُنَادِي بالرَّدَى، وَهُوَ رَاجِع
كَأنَّ الأميبي تَـــوْأمٌ وَهُوَ تَـــوْأمٌ
لَهَا، فَهُوَ فِي مَنْجَى مِنَ المَوْتِ قَابِـــع
ولكنّه الفَـــرْدُ الَّذِي يَزْحَـفُ الـــوَرَى
إلَى حَيْثُ تَرْمِي مُقْلَتَيْـــه المَطَامِـــع"[1].

فهذه الصّور هي رؤيا كونية لطمع الإنسان وظلمه، فرحيله وفناؤه لن يغير من واقع المأساة الّتي صنعها بغية الخلود، فآلاته قوّتها من دماء البشر، وأسلحته خالدة تخلّف الأيتام والدّمار حيثما حلّت مهما مرّ الزّمان واختلف المكان، فالشّاعر "هو الّذي يستطيع أن يقدّم لنا جوهر الحقيقة بإلمامه الواسع بالموروث الثّقافي ويحرّك فينا معاني الوقائع التاريخية والخيالية الّتي ينتقي منها ما يراه مناسبا"[2]. والسيّاب في قصيدته "من رؤيا فوكاي" صور لوقائع تاريخية تمتزج فيها الصُّورة بالرمز بالأسطورة مشكّلة ملحمة، لقد عمل السياب على صقل موهبته الشّعرية ونوّع مصادره الثقافية فجاءت صوره مكتنزة بالدّلالة، فقد أفاد من الأسطورة الصينيّة الّتي ابتدأ بها قصيدته "من رؤيا فوكاي" ليمنحها بعده الإنساني في ثورته على الظّلم والطّغيان في أيّ مكان. يقول السياب:

"هياي... كونغاي، كونغاي
مَازَالَ نَاقُوس أبيك يُقْلِقُ المَسَاء

---

[1]- بدر شاكر السياب،أنشودة مطر: 33.

- "كربّ"(Krupp): صاحب مصانع الأسلحة الألمانية الشهيرة.

- الأميبي: حيوان ذو حجرة واحدة، ترى الأسطورة أنه خالد لا يموت.

[2]- عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي،دار الصفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د.ط، د.ت: 118.

بأفْجَع رثَاء:
"هياي... كونغاي، كونغاي"
فَيَفْزَعُ الصِّغَارُ فِي الدُّرُوبِ
وَتَخْفِقُ القُلُوب
وَتُغْلِق الدُّور ببكِّين وشنغهاي
مِنْ رَجْع كُونْغَاي، كونغاي !"[1]

ارتكز الشّاعر على الأسطورة ليصوّر مشاهد الدّمار الّتي خلفتها القنبلة الذرية فمزج الماضي بالحاضر لتصوير فضاعة المشهد، فالشّاعر الحديث استغلّ كثافة الأسطورة وما تحويه من ظلال إيحائية وأبعاد تاريخية، ونفسيّة، وفكريّة لبناء صوره الفنّية. يقول السياب:

"وَفِي قرَارَةِ المُحِيطِ يَعقِدُ الكَرَى
أهْدَاف طِفلكِ اليَتِيم، حَيثُ لاَ غِنَاء
إلَّا صُرَاخ "البَابليون": زَادك الثَّرى
فَازْحَف عَلَى الأرْبَع فالحَضِيض وَالعَلاء
سِيَّان، وَالحَيَاة كَالفَنَاء!
سِيَّان "جَنكِيز" و"كُونغَاي"
هَابيل وَقَابيل، وَبَابل كشنغهَاي
وَلَيْسَتِ الفِضَّة كَالحَدِيد
هياي... كونغاي، كونغاي!"[2].

فالشّاعر يعمد إلى المفارقة التّصويريّة ليقابل الحياة بالفناء، والخير بالشّر، و الضّحيّة بالقاتل في بناء حلزوني يعود من خلاله بعد كلّ لوحة تصويرية إلى النقطة المركز، وهي أسطورة "كونغاي" ففي هذا البناء "تكون الرؤية الشّعورية الأولى مركزا على الدّوام لكلّ انطلاقة إلى

---

[1]- بدر شاكر السياب، أنشودة مطر: 35.

*- "تحدثنا إحدى الأساطير الصينية عن ملك أراد ناقوسا ضخما يصنع من الذهب والحديد والفضة والنّحاس، وكلف أحد الحكام بصنعه. ولكنّ المعادن المختلفة أبت أن تتحد. واستشارت كونغاي- وهي ابنة ذلك الحاكم- العرافين بالأمر فأنبأها بأنّ المعدن لن تتحد ما لم تمتزج بدماء فتاة عذراء... وهكذا ألقت كونغاي بنفسها في القدر الضخمة التي تصهر فيها المعادن... فكان النّاقوس... وظل صدى كونغاي يتردد منه كلّما دقّ: "هياي...كونغاي، كونغاي". ينظر: بدر شاكر السيّاب، ديوان أنشودة مطر ص: 35 (الهامش).

[2]- بدر شاكر السياب، أنشودة مطر: 37.

آفاق هذه الرؤية، ومن هنا تتحدّد الطبيعة الحلزونية لمعمارية هذا الشّكل، فكلّ دفقة من دفقات القصيدة تبدأ من نقطة الانطلاق الأولى"[1] وبذلك يتحقّق الرّبط بين الوحدات وبين المشاعر أيضا.

أمّا في قصيدته "المومس العمياء" والّتي يقدّم لها بصور بصريّة للمدينة الغارقة في ظلام الليل، وظلام الشّهوة العمياء، فالمدينة ببهرجتها الكاذبة تخفي الحزن العميق والمعاناة والقّهر، الليل رمز لمن عميت بصيرته وأغرق المدينة في وحل الرّذيلة، ويستحضر أسطورة "بابل" بحضارتها العظيمة وانهيارها بسبب تجبر الإنسان وتكبّره، فالرّمز الأسطوري أضاف للقصيدة طاقة انفعالية، يقول السياب:

"اللّيْلُ يُطْبِقُ مَرَّةً أُخْرَى، فَتَشْرَبهُ المَدِينَة
وَالعَابِرُونَ، إلَى القرارة مثل أغْنيَة حَزِينَة
وَتَفَتَّحَتْ كَأزَاهِير الدَفلى، مَصَابيح الطَّريق
كَعيون "ميدوزا" تحجرُ كُلّ قلبٍ بالضَّغِينَة
وكَأنّها نُذُرٌ تُبَشِّرُ أهْلَ"بابل" بالحَريق"[2].

إنّ الصّور الجزئية مثل الاستعارة في قوله "الليل يطبق"، و"تشربه المدينة" والتّشبيه في قوله "مثل أغنية حزينة" و"كأزاهير الدفلى" و"كعيون ميدوزا" هي صور قائمة على المشابهة جاءت متكاتفة ومشكّلة لهذه اللّوحة الفسيفسائية، وهذه "لا تعني أن تكون تشبيها ينصرف فيه إلى المشبّه به، ولكنّها تعني الإيحاء"[3]، فصورة عيون "ميدوزا" رمز لما تغيرّه المدينة من طباع النّاس، تتحجّر العواطف، وتنهار القيّم، صور واقعية يراها الشّاعر في مدينته تجعله يحنّ إلى صفاء القرية ونقائها. ومن الرّمز الأسطوري إلى الرّمز الصّوفي الذي تألّق في شعر صلاح عبد الصبور فيستدعي الشّاعر الشّخصيّات الصّوفيّة، ويلبس قناع "بشر الحافي" الشّخصيّة الصّوفيّة التي جرت حافية للّحاق بعالم الصّفاء:

---

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر المعاصر: 261.

[2]- بدر شاكر السياب، أنشودة مطر: 145.

[3]- محمد فتوح أحمد،الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ط3، 1984: 261.

*- في الأساطير اليونانية أن عيون ميدوزا تحول كل من تلتقي يهما عيناه إلى حجر.

"شَيْخِي" بسام الدّين" يَقُولُ:

"يَا بشْرُ.. اصْبر

دُنْيَنَا أجْمَلُ مِمّا تَذْكُرْ

هَا أنْتَ تَرَى الدُّنْيَا مِنْ قِمَّةِ وَجْدِك

لا تبصرْ إلَّا الأنْقَاضَ السَّوْدَاء

نزَلْنَا نَحْو السّوق أنَا والشَّيْخْ"[1].

وفي السّوق تتّقد بصيرة الشّاعر ليرى النّاس على حقيقتهم فالاسم إنسان، والصّفة حيوان مفترس، فصور مشهد السّوق رمز للدّنيا الدّنيئة حيث تغيب إنسانية الإنسان فلا يبق منه إلّا وحشيته.

وفي قصيدته "رسالة إلى صديقة" يتفنّن في استخدام القناع ليبوح برفضه للواقع المرير المكبّل بالشّهوات، والفراغ، فيقول:

"وَكُلُّ مَا يَعِشُ فِيهِ أجْرَدُ كَئِيب..؟

فَقَلْبُهُ كَسِير

وَجِسْمه مغلَلٌ إلَى فِرَاشِه الصَّغِير

وَبالجِرَاح والآلامِ قلبُهُ كَسِير

نَهَارُهُ ثَرْثَرَةُ العَوَادِ وَالصحَابِ

وَلَيْلهُ غَرَائِبُ لَمْ يَحْوِيهَا كِتَاب"[2].

فالقلب إذا لم تشرق فيه أنوار الحقيقة، و لم يلملم شتات روحه من عالم المادّة فهو كسير، لذلك فهو يبحث له عن شفاء لروحه العليلة في عالم الصّفاء، فيبني الصُّورة الحلم لتكون قناعا لقناعاته:

"بالأمْس فِي نَوْمِي رَأيْتُ الشَّيْخَ محيي الدِّين
مَجْذُوبَ حَارَتِي العَجُوز
وَكَانَ فِي حَيَاتِهِ يُعَاينُ الإلَه

[1]- صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة بيروت، ط1: 266.

[2]- نفسه: 78.

تَصوَّري، وَيَجْتَلِي سَنَاه
وَقَال لِي: "... وَنَسْهَرُ المَسَاء
مُسَافِرَيْن فِي حَديقَةِ الصّفَاء"[1].

فالشّاعر يتلمّس الطّريق، ويبحث له عن شيخ يقوده في رحلته الذوقية، فيختار الشيخ محيي الدين ابن عربي ليعرفه الطريق، ويعينه على تجاوز عقباته، فهو كسير الجناح، عاجز عن التّحليق في سماء المحبّة، صغير لم يبلغ عالم العرفان، فينادي بقوله:

"- يَا شيخ مُحْيي الدِّين إنَّني كَسِير
- لَا يُكْسرُ الجَنَاحُ، يَا إنْسَانُ، والإنْسَانُ داءُ قَلْبهِ النِّسْيَان
- يَا شيخ مُحْيي الدِّين إنَّني صَغِير
- بَلْ كُلُّنَا صِغَارٌ... الحَبيبُ وَحدَهُ هُو الكَبير"[2].

ويتعالى نداء الشّاعر للشّيخ محيي الدين، ثم يستدرك في النّهاية حين يدرك أنّ الكلّ صغير والحبيب وحده هو الكبير، فالله عز وجل هو واهب المعرفة الّتي توصل إلى الصّفاء الرّوحي، وإلى الارتقاء في مدارج الحبّ. وفي قصيدته "أغنية إلى الله" تتجلّى صورة الانعتاق من أغلال المادة. فيقول:

"لِيَنْتَثِرْ فُتَاتُ لَحْمِنَا علَى جَنَاح عَيْشِنَا الغَريب
وَلِنَتَغَرَّبْ فِي قِفَار العُمْر والسُّهُوب
ولِنَنْكَسِرْ فِي كُلِّ يَوْمٍ مَرَّتَيْن
فَمَرَّةً حِينَ نُقَابِلُ الضِّيَاء
وَمَرَّة حينَ تَذُوبُ الشَّمْسُ فِي الغُروب
فَقَدْ أَرَدْنَا أَنْ نَرَى أَوْسَعَ مِنْ أَحْدَاقِنَا
وأَنْ نَطُول باليَدِ القَصِيرَةِ المَجْذُوذَةِ الأَصَابع
سَمَاءَ أُمْنِيَاتِنَا
اللّه يَا وحْدَتِي المُغْلقةَ الأَبْوَاب"[3].

فصورة الضّياء هي الإدراك للحقيقة، والوحدة مع الله هي الخلوة التي تنجلي فيها الحقائق وتسمو فيها المراتب، فتغلق أبواب الخلق، وتفتح أبواب الحق.

---

[1]- صلاح عبد الصبور، ديوانه: 79

[2]- نفسه: 80

[3]- نفسه: 204.

فالاغتراب عن دنيا النّاس يفتح أفق الرؤيا لاستقبال الضياء، فتأتي الألفاظ رموزا تحاول الصّور "مثل ومضات أو لمحات أن توصله إلى أذهاننا ولكن ثمّة ضرب من العيان المباشر، وإلاّ كانت الرّمزية مجرد لغو فارغ"[1].

فالرّموز الصّوفية تتّضح أكثر بهذا الانتساب إليها، فالرّوح الغريبة في هذا البدن السّليب تشتاق للطّهر والضّياء لعالمها السّماوي، لذلك فهي تتبرّم من كلّ شيء أرضي، ولا سبيل لها إلى الارتواء إلا بالوصال. فالصُّورة الحدسية حاضرة لأنّ" كلمة الحدس هي في العادة أكثر ما يستخدم للإشارة إلى إدراك الصّوفي للحقيقة الإلهية"[2]، وهذا ما يبحث عنه الشّاعر صلاح عبد الصبور حين يخاطب نفسه طالبا منها التلزام مقام الرّضا :

"والرُّوحُ رُوحُ صُوفِي، سَلِيب البَدَن
أقُولُ، يَا نَفْسِي، رَآكِ اللّهُ عَطْشَى حِينَ بَلّ غُرْبَتَك
جَائِعَةً فقَوّتَك
تَائِهَةً فمَدّ خَيْطَ نَجْمَةٍ يُضِيءُ لَك"[3]

فالشّاعر بين روح سابحة في عالم الأنوار، ونفس متقلبة الأحوال، فيأتي بالنّداء وتنبعث من خلاله هذه النبرة الهامسة في صور رمزية (عطشى، جائعة، قوّتك) فصورة القوت تمثّل الرزق الذي يخصّ به الله أحبابه، "فإنّ للكامل رزق إلهي لا يناله الإنسان الحيوان، وهو ما يتغذّى به من علوم الفكر والكشف والذّوق"[4]، وهو الّذي يجاهد المتصوّف للحصول عليه، فقوته روحي، ولا يهمه البدن فهو يروضه بالرياضات، وحينها تصله الإشراقات والتي عبر عنها بصورة بصرية خيط نجمة يمتد له فيضيء أرجاء نفسه فيموت عن الماديات ويحي بأنوار الحقائق. وفي ذلك يقول:

---

[1]- ولتر ستيس، الزمان والأزل مقال في فلسفة الدين، ترجمة: زكريا إبراهيم، مراجعة: أحمد فؤاد الأهواني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2013: 154.

[2]- نفسه : 108.

[3]- صلاح عبد الصبور، الديوان: 213-214.

[4]- سعاد الحكيم، المعجم الصوفي: 532.

" تَمُوتُ الضّلالُ وَيَحْيَا الوَهج

المُلْكُ لَكَ.... المُلْكُ لَكَ....المُلْكُ لَكَ"[1].

فهو في لحظة الفناء يهتف "الملك لله" "إنّ الصُّورة الشّعرية ليست امتداد للماضي وإنّما هبة اللحظة"[2]، تلك اللحظة الّتي يعيش فيها الصّوفي تجربته العرفانيّة ويعود منها بصور تموج بالحياة، والسّكر والفناء. فالشّاعر أفاد من موروثه الصّوفي، سواء كان هذا عن تصوّف عملي أو كان تصوفا فنّيا. ففي الحداثة وما أحدثته من تغييرات في بناء القصيدة أصبح الرمز أداة أساسية يتّكئ عليها الشّاعر الحديث في إبداعه، وأصبح لزاما عليه أن يعيد شحن الرّموز القديمة المستهلكة بطاقات إيحائية جديدة تعبّر عن واقعه، و لم "يكن الشّاعر العربي في بحثه عن رمزه الخاصّ أوّل المنقّبين، فقد كان 'وليم بليك'* ذا جهد واضح في خلق أساطيره ورموزه الشخصيّة"[3].

ومنه فإنّ الشّاعر العربيّ عاش تجربته الشّعرية، وعمل على تطوير أدواته الفنّية بما يتماشى وروح التّطوّر فارتقى بالصُّورة، واستثمر الأسطورة والرمز، والإشارة في نقل أوجاعه، واغترابه، وحمّلها آماله وتطلعاته، وكانت الصُّورة العرفانيّة القائمة على الحدس برموزها الصّوفية، وشخصياتها التّراثية حاضرة في إبداعه الفنّي.

---

[1]- صلاح عبد الصبور، ديوانه: 62.

[2]- قاستون باشلار، حدس اللحظة، تعريب: رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، بغداد العراق: 5.

[3]- العلاق علي جعفر، في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، دار الشروق، عمان- الأردن، 2003: 47.

*- **ويليام بليك (William Blake) (1757– 1827م)**: فنان وشاعر إنجليزي من أعماله "زواج الجنّة بالجحيم" و"الشيطان والخطيئة والموت". يرى العقاد أنّ "وليم بليك" كان ممن يدين جدا وصدقا بالمذهب الثنوي ومذهب المعرفيين (Gnostics الغنوصية) فهو كان من أتباع المتنبئ السويدي "سودينبرج" وهو من أصحاب الرؤى المصدقين لما يعتريهم من حالات الوجد والنشوة الدينية". يراجع: عباس محمود العقاد، إبليس، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط3، 2005: 141-142.

الفصل الثاني

الصُّورة في الشّعر الجزائريّ من الإحياء إلى العرفان

1. الصُّورة الكلاسيكية
2. الصُّورة الوجدانية
3. الصُّورة الثورية
4. الصُّورة الإشراقية العرفانيّة

1- الصُّورة الكلاسيكية (صورة البعث والإحياء):

أنجبت الجزائر قامات سامقة في ميدان الإبداع أدبا ونقدا إحياء وتجديدا، ولكن غمطهم بنو جلدتهم حقهم، ويصدق عليهم قول 'ابن حزم'* الأندلسي حين نعى نبوغه في الغرب:

"أنَا الشَّمْسُ فِي جَوِّ العُلُومِ مُنِيرَة ❁ وَلَكِنَّ عَيْبِي أن مَطْلعِي الغَرْبُ

وَلَوْ أنَني فِي جَانِبِ الشَّرْق طَالِعٌ ❁ لَجَدَّ عَلَى مَا ضَاعَ مِنْ ذِكْرى النَّهْبُ"[1].

فإن كان البارودي قد شكّل المعادلة الفارقة في الشّعر العربيّ وانتقل به من الانحطاط إلى الانتعاش، فإنّ الأمير عبد القادر قد حدّد به معلم الشّعر الجزائريّ الحديث، وإن كان البعض قد أعطاه الأولوية في ريادة الشّعر العربي فالأمير* " قد سبق البارودي زمنا... ومعنى هذا أنّ النّفسَ الإحيائي في شعر الأمير لم يأت تأثّرا بزعيم الإحياء في القرن التاسع عشر وإنّما جاء عن طريق النّظر في الشّعر القديم"[2]. والعودة بالشّعر الحديث إلى منابع قوته، فارتقى باللّغة من الضعف إلى

---

[1]- ابن حزم، أبو محمد علي بن أحمد، ديوان الإمام بن حزم الظّاهري، جمع وتحقيق ودراسة: صبحي رشاد عبد الكريم، دار الصحابة للتراث، طنطا- مصر، 1990: 77.

*- هو الإمام الحافظ العلامة أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد ابن حزم الأندلسي (384- 456هـ) صاحب "طوق الحمامة" الذي حضي بالعديد من الدراسات أهمها " دراسات عن ابن حزم مع تحليل كتاب الطوق" للدكتور الطاهر مكي.

- كان ابن حزم أديبا طبيبا شاعرا فصيحا، له في الطب والمنطق كتب، وكان من بيت وزارة ورياسة. وعلى الرغم من شهادة المؤرخين له بالشاعرية إلا أنّه قد غلب عليه الفقه حتى صار لا يذكر إلا به.

قال الغزالي: "وجدت في أسماء الله تعالى كتابا لأبي محمد ابن حزم يدل على عظيم حفظه وسيلان ذهنه". وقال عنه ابن صاعد في تاريخه: "أخبرني غبنه أنه اجتمع عنده بخط أبيه من تأليفه نحو أربعمائة مجلد" قاله في العبر. وقال ابن العريف: "كان لسان ابن حزم وسيف الحجاج شقيقين" ما أورده ابن خلكان (ينظر مقدمة ديوان الإمام ابن حزم الظاهري).

[2]- أحمد عبد المعطي حجازي، لماذا نتجاهل الشعر الجزائري؟ جريدة الشرق الأوسط، 1983/05/10: 13، نقلا عن، محمد بشير بويجرة، الأمير عبد القادر رائد الشعر الحديث، دار القدس العربي، وهران-الجزائر، ط3، 2009: 200.

*- ولد الأمير عبد القادر سنة: 1807م وتوفي سنة: 1883م، بينما البارودي ولد 1839م، وتوفي سنة: 1904م.

- الأمير ولد بالريف، وكان عصاميا حيث كون مخزو نه الثقافي من مطالعاته، أمّا البارودي فقد تعلم في مدارس حكومية، ولأنّه من أسرة مرموقة جلبت له والدته المعلمين لتعليمة في البيت.

قضى الأمير عبد القادر شبابه في حرب ضروس بإمكانيات بسيطة ضد أعتى قوة استعمارية بينما البارودي انظم في الثانية عشر من عمره للمدرسة الحربية سنة 1852م وانتظم فيها يدرس فنون الحرب والتحق بالجيش السلطاني، وتنقل بين مهام حكومية (راجع: أحمد خالد عبد المنعم، محمود سامي البارودي دراسة تاريخية).

القوّة، ومن الابتذال إلى الرصانة، ودبّت الحياة في مواضيعه وصوره، وصدق عاطفته، فحضر النّصّ الغائب في حماسته وفخره فنسمع صوت "عنترة" من خلال أبيات الأمير حين يقول:

"تُسَائِلُنِي أُمُّ البَنِينَ، وَإِنَّهَا ❁ لَأَعْلَمُ، من تَحْتَ السَّمَاءِ، بِأَحْوَالِي
أَلَمْ تَعْلَمِي يَا رَبَّةَ الخِدْرِ أَنَّنِي ❁ أُجَلِّي هُمُومَ القَوْمِ، فِي يَوْمِ تِجْوَالِي!
وَ أَغْشَى مَضِيقَ المَوْتِ، لَا مُتَهَيِّباً ❁ وَ أُحْمِي نِسَاءَ الحَيِّ، فِي يَوْمِ تِهْوَالِ"[1].

فالشّاعر يسأل أمّ البنين وهو يعرف أنّها أعلم النّاس به وبحاله وبشجاعته، فهو لا يقلد "عنترة العبسي" الّذي يطلب من ابنة عمّه السؤال عنه في المعارك حتّى تعلم ما كانت جاهلة، فإن كان نصّ "عنترة" الغائب قد ظهر في إبداع الأمير وأحضره فذلك لأنّ الموقف استدعى ذلك، فالأمير ليس متكلّفا في رسم صورة شجاعته لأنّه هو الأمير، والقائد الّذي يقف في مقدمة الجيش وهو الّذي يخطّط للمعارك، كما أنّه يختلف عن عنترة في الغاية ذلك لأنّه ليس في غزوة عابرة تحمل الركبان أخبارها فتردّ الطامعين وتزرع الرّعب في نفوس السّامعين. ولكنّه في مواجهةٍ حامية الوطيس دائمة مع جيش مدرّب عازم على احتلال بلاده مهما كلّفه الأمر. فالأمير حين يفتخر بنفسه فهو يتعدّى"الفخر التّقليدي الّذي يقف عند حدود تغنّي الشّاعر بالانتصارات والمكاسب إنّما هي رؤية تطمح إلى تحقيق وعي ممكن يترقّبه الشّاعر بفارغ الصّبر إنّها بطولة بناء الأمة الجزائرية"[2] تأبى الذلّة، وتتمسّك بمن يحمي حماها، فهاهي تلمسان تدعو الأمير فيلبّي نداها ويخلّدها في شعره، فتاة أبيّة عصيّة المنال، فيقول:

"وَحَاوَلَ لَثْمَ الخَالِ مِنْ خَدِّهَا ❁ فَضَنَّت بِمَا يَبْغِي، وشَطَّ مَدَاهَا
وَكَم خَاطِبٍ لَمْ يُدع كُفْئاً لَهَا، وَلَمْ ❁ يَشم طَرْفًا، مِنْ وَشْيِ ذَيْلِ رِدَاهَا
وَ آخَرُ لَمْ يَعْقِد عَلَيْهَا ❁ وَمَا مَسَّهَا مَسّاً، أَبَا رِضَاهَا"[3].

---

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان، شرح وتحقيق: ممدوح حقي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، د.ط، د.ت: 20

*- النص الغائب: قول عنترة العبسي:

"هلّا سألتِ الخيلَ يا ابنةَ مالك ❁ إن كنت جاهلةً بما لم تعلمي". (راجع: ديوان عنترة: 17).

[2]- صدار نور الدين، البطولة، الإنسان، التصوف، مجلة الدراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية: 382.

[3]- الأمير عبد القادر، الديوان: 18.

فأبدع في تصوير طمع الغزاة فيها، وتأبّيها عنهم، وكيف أنّها لا ينالها إلا من يحمي دينها، ويعرف حرمتها. ولقد نوّع الأمير عبد القادر في أغراضه الشّعرية، كما تنوّعت لغته وصوره وحتّى تجربته الشّعرية، فهي في مرحلته العمرية الأولى مستقاة من بيئته البدوية، أمّا في مرحلته التالية حيث سكن الشّام، فقد جاءت صورا وجدانية عميقة توحي بعمق التجربة الّتي عاشها الأمير في تلك الفترة، أمّا الألفاظ فكانت رقيقة نابعة من ببيئتها الحضرية، ففي وصفه ناعورة قال:

" وَنَاعُورَةٍ نَاشَدْتُهَا عَنْ حَنِينِهَا ❁ حَنِين الحوَار وَالدُّمُوعُ تَسِيلُ
فَقَالَتْ، وَأَبْدَتْ عُذْرَهَا بِمَقَالِهَا ❁ وَلِلصِّدْقِ آيَاتٌ عَلَيْهِ دَلِيلُ!
أَلَسْتَ تَرَانِي،أَلْثُمُ الثَّدِيَ لَحْظَةً! ❁ وَأَدْفَعُ عَنْهُ، وَالبَلَاءُ طَوِيلُ"[1].

ففي بنائه الدرامي تتّضح الصُّورة الكلّية لمعاناة عميقة تتصدّع لها نفس الشّاعر، فصورة النّاعورة وهي تلامس مورد الماء، ثمّ تغرف منه دموعها لتصبّها، فيسيل الماء في جنبات الزرّع ليمنحه الحياة. يأتي الأمير الشّاعر بصورة ذهنيّة في منتهى الرّوعة وهي لقم الثدي، ثمّ تركه ليعود له مرة أخرى، وفي ذلك أشدّ الألم للطفل المتعلّق بصدر أمه، فيُنتزع منها ثم يعود، ويبقى المشهد المؤلم قائما لا يتبدّل، لذلك عبّر بقوله والبلاء طويل. تتكاثف الصّور الذهنيّة مؤيّدة بصور حسيّة تتجلّى أكثر بالحوار الّذي أقيم بين الناعورة والشاعر، والّذي مداره الألم والحزن وتصدّع الوجدان.

ومن أغراضه الشّعرية الغزل والّذي كان له الحظ الأوفر كما قال محمد بشير بوجويرة فقد كان "أبرز من بقيّة الأغراض الشّعرية الأخرى، وأصدقها تعبيرا عن كينونة الأمير وعن إنسانيته وعن رقّة شعوره وإحساساته، حين نجد له إحدى عشرة مقطوعة وقصيدة شعرية ذات مستوى راق موضوعا وأسلوبا"[2]، ويرى أنّ الأمر عصيّ عن الفهم، إذ أنّ "من يدارس حياة الأمير في

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 160.

- ناعورة: الجمع نواعير: ساقية، دولاب ذو دلاء يخرج الماء من البئر أو النهر إلى الحقل فيسقيه.

[2]- محمد بشير بويجرة، الأمير عبد القادر رائد الشعر الحديث، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط3، 2009: 91-92.

الطفولة ويتمعّن في تفكيره ويتابع مراحل تعلّمه قد يميل نحو إبعاد غرض الغزل من شعره نهائيا"[1] ولكنّ العكس هو الّذي حدث، فالأمير ما انفكّ يبوح بهواه، ولا يرى ضيرا من التذلّل لمن يهواه. فيقول:

"وَأخْضَعُ ذِلّتِ، فَتَزيدُ تِيهـاً ❁ وَفِي هَجْري أرَاهَا فِي اشْتِـدَادِ
فَمَـا تَنْفَـكُ عَنّي ذَاتَ عِـزٍّ ❁ وَمَـا أنْفَـكُّ فِي ذُلّـي أنَـادِي
فَمَـا للذُّلِّ لِلْمَحْبُـوبِ عَـارٌ ❁ سَبِيـلُ الحُـبِّ، ذُلٌّ لِلْمُـرَادِ
رضَا المَحْبُوب، لَيْسَ لَهُ عَدِيلٌ ❁ بِغَيْرِ الـذُّلِّ، لَيْسَ بِمُسْتَفَـادِ"[2].

فصور الخضوع والذلّة مشروعة مع الحبيب، بل لا يكون حبّا صادقا إلّا إذا قرن بهما، وهذا ما جعل 'فؤاد السيد الصالح' يقول: "يحسن بنا أن نجيب أوّلا عن سؤال أساسي يعتبر المفتاح لفهم شعر الغزل عند الأمير، وهو: لماذا خضع الأمير للمرأة؟"[3]، وفي تحليله يرجع الخضوع لسببين: الأوّل دور أمّه الّتي كانت تتمتّع بشخصيّة قويّة، والسّبب الثاني عائد لسلطان الجمال، ونظنّ أنّ السّبب لا هذا ولا ذاك ولكنّه هو سلطان بحار المعرفة الّتي كلّما صُبّت في القلب الولهان أضرمت نيرانه أكثر، وكلّما شرب منه زاد عطشا. يقول الأمير عبد القادر:

"عَـنِ الحُبِّ مَالِي كُلّمَا رُمْتُ سلْوَانَاً
أرَى حَشو أحْشَـائِي مِنَ الشّوْق نِيرَانَا؟ !
لَوَاعِـجُ لَـوْ أنّ البحَـارَ جَمِيعـهَا
صَبَبْـنَ لَكَـانَ الحَرُّ أضْعَافَ مَـا كَانَـا
تَئِـجُ إذَا مَا نَجْـدٌ هَـبَّ نَسِيمُـها
وَتَـذْكُـو بِـأرْوَاحٍ، تنـاوح، ألْوَانَـا
فَلَـوْ أنّ مَـاءَ الأرْض طرا شَرِبْتُـهُ
لَـمَا نَـالَـنِي ريٌّ، وَلَا زِلْـتُ ضَمْآنَـا
وَإنْ قُلْـتُ- يَوْماً- قَدْ تَدَانَـتْ دِيَارُنَـا
لِأسلوا عَنْهُـم، زَادَنِي القُرْبُ أشْجَانَـا"[4].

---

[1]- محمد بشير بويجرة، الأمير عبد القادر رائد الشعر الحديث: 90.

[2]- الأمير عبد القادر، الديوان: 41.

[3]- فؤاد صالح السيد، الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر: 214.

[4]- الأمير عبد القادر، الديوان: 157-158.

إنّه الحبّ الإلهي الّذي عبّر عنه بالرّمز الصّوفي "رمز المرأة" هو نار تأجّج في صدور العارفين كلّما ازدادوا قربا ومعرفة بمحبوبهم، ولا يروي عطشهم لهذه المعارف الواردة إليهم مياه الأرض جميعها بعيونها وآبارها.

إنّ هذا الإحساس المتدفّق الّذي صبغ أشعار الأمير الغزلية مرجعه إلى موروثه الصوفي الّذي تربّى في وسطه، ونشأ عليه فكان رافدا قوّيا من روافد شخصيّته الّتي ما فتئت تظهر في الحرب والسّلم، في الحياة وفي الحبّ، وهو في شعره الغزلي بابنة عمّه وزوجه "أمّ البنين" ويذكرها باسمها في بيئة ترى أنّ الأمر لا يليق بالإنسان العادي من عامّة النّاس فإنّه يتجرّج من ذلك فكيف بأمير جيش يقود المعارك، ويحرص على إظهار قوّته ورباطة جأشه للعامّ والخاصّ يتذلّل لمحبوبه، ولا يجد من يعيب عليه ذلك؟ والجواب ببساطة هو أنّه في بيئة صوفية والحبّ والمحبوب، والكأس والرّاح، عبارات يردّدها المريدون في حضرة ذكرهم، فهو بشعره الغزلي يحاكي أستاذه "ابن عربي" في غزله ب"النظام" فقال: "فقلّدناها في هذا الكتاب أحسن القلائد بلسان النّسيب الرائق، وعبارات الغزل اللّائق، ولم أبلغ في ذلك بعض ما تجده النّفس، ويثيره الأنس، من كريم ودّها"[1]، فهذا الغزل ما كان إلا رموزا لمحبّة أسمى وأجلّ فكشف الغطاء عن محبّته المستورة بقوله: "فكلّ اسم أذكره في هذا الجزء فعنها أكنّي، وكلّ دار أندبها فدارها أعني، ولم أزل فيما نظمته في هذا الجزء على الإيماء إلى الواردات الإلهيّة، والتنزلات الرّوحانية، والمناسبات العلويّة، جريا على طريقتنا المثلى، فإنّ الآخرة خير لنا من الأولى"[2]، فإن كان "ابن عربي" قد أزال الالتباس وشرح ترجمان أشواقه، فإنّ الأمير متغزل بزوجته ولا أحد يلومه على ذلك.فشعر الأمير الغزلي كان ترجمة لما يوحي به خياله من صور مثالية وإشارات لتجلّيات جمالية جاءت في شكل رموز محسوسة كمعادل موضوعي لحال كان يجيش في خاطره، وقد أبان ذلك في بعض قصائده فقال:

[1]- محي الدين ابن عربي، ذخائر الأعلاق: 4.

[2]- نفسه: 4.

"غَرَقْتُ فِي حُبِّهِمْ دَهْرًا، أَلَمْ ترنِي ❁ فِي بُحُورِهِمْ سُفُنٌ – حَقًّـــا- وَمَلَّاحُ؟!
مَاذَا عَلَى مَنْ رَأَى – يَوْمًا- جَمَالَهُمْ ❁ أَنْ لَيْسَ تَبْدُو لَـــهُ، شَمْسٌ وَ إِصْبَـاحُ
جِبَالُ مَكَّةَ لَوْ شَامَـتْ مَحَاسِنَهُـمْ ❁ حَنُّوا وَمِنْ شَوْقِهِمْ نَاحُوا وَقَدْ صَاحوا
شُهُبُ الدراري مَدَى الأيَّامِ سَابحَـةٌ ❁ لَو أَبْصَرتهُمْ لَمَا جَاءوا، ولَا رَاحُـــوا
لَوْ كُنْتُ أَعْجَبُ مِنْ شَيْءٍ لَأَعجَبَنِي ❁ صَبْرُ المُحِبِّنَ: مَا نَاحُوا، وَلَا بَاحُـــوا
أُرِيدُ كَتْمَ الهَوَى، حِيناً فَيَمْنَعُـنِي ❁ تَهَتُّكِي ، كَيْفَ لَا والحُبُّ فَضَّـاحُ"[1].

تألّقت صور جبال مكة بصورة تشخيصيّة والشّهب أيضا إذ أخذت صورة الإنسان الّذي أخذ منه الهوى مأخذه، فما صبر على حبّهم فصاح شوقا، وباح بما يختلج به صدره. فهل بعد هذا يُقْصَى الأمير من قائمة الدّراسات النّقدية العربيّة فلا ينال حقّه في ريادة الشّعر العربيّ؟ فإذا لم يكن ذلك، فعلى الأقل كمساهم في نهضة الأدب العربيّ من رقدته الطويلة.

وشعراء الجزائر لم يلتفتوا لإبداع الأمير ولو أنّهم فعلوا لتحقّق لهم السّبق لأنّ الشّعر المعاصر عاد للتراث الصّوفي، واغترف من مصطلحاته، ولكن لا نستطيع لوم شعراء تلك الفترة الّتي كانت لها خصوصيتها، زد على ذلك أنّ معظم مثقفينا كانوا متخرجين من مدارس المشرق "المتأثرين بشعر مدرسة الإحياء إلى حدّ بعيد، ظلوا يترسمون خطى القصيدة الإحيائية عند شوقي، وحافظ، والرصافي، وغيرهم"[2]. فنعتوا بالتّقليد، ولقد نبّه "حمود رمضان"* شعراء الجزائر لضرورة التّجديد فقال" وعندي أنّ الغرب ما تقدّم إلا بشعرائه المجيدين، ولا تأخّر الشّرق إلّا بشعرائه المعكوسين الّذين ارتدوا ثوب الجمود القديم"[3] ويقف في وجه التيار الّذي عمّ البلاد شاهرا سيف النّقد البنّاء، مبيّنا دور الشّعر فيقول" نعم إنّك لا تر في هاته السنين الأخيرة إلا مخمّسا و مشطّرا

[1]- الأمير، الديوان: 153- 154.

[2]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية (1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، ط2، 2006: 596.

*- حمود رمضان بن سليمان بن قاسم (1906- 1926م) شاعر وناقد جزائري: "له ديوان شعر (بذور الحياة)، وقصة بعنوان "الفتى". سعى لتطبيق رؤيته النقدية إلا أن المنية كانت إليه أسبق عن عمر يناهز 23 سنة فقط. يقول عنه صالح خرفي: "من هو حمود رمضان؟ شاعر لم يحمل أكثر من الشهادة الابتدائية، و لم يزد عمره الإنتاجي على ثلاث سنوات. ترك بين أيدينا ما يقرب من ثلاثين قصيدة، وكتابا سماه (بذور الحياة)، عدا ما لم نعثر عليه من قصائده التي لم تنشر في الصحف الجزائرية في أوائل هذا القرن. فقد كانت روح الشاعر المتأججة لا تحتملها الصحافة الراسفة في أغلال الرقابة الاستعمارية". راجع: صالح خرفي، رمضان حمود: 33.

[3]- حمود رمضان بن سليمان، بذور الحياة، ملحق ضمن كتاب: صالح خرفي، رمضان حمود، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1985: ج1/ 99.

ومعارضا ومحتذيا ومادحا وهاجيا و متغزلا ومسمطا...! إلى غير ذلك ممّا يدلّ البطالة المتناهية الّتي دهمت هؤلاء الأقوام البؤساء في عقر دارهم فقضت على حياتهم النفسية"[1] إنّ تتبع أعمال الآخرين بالتقليد أو المعارضة، لن يخلق إبداعا متألّقا ولن يبين عن شخصيّة فنية متفرّدة، "فأكثر إنتاج الجزائر الأدبي كان في ميدان الشّعر ولكن هذا الشّعر، كان بالقياس إلى التّجارب الأخرى المعاصرة، ضعيفا من عدّة وجوه أهمّها ضحالة الثّقافة، والاحتفاظ بالأساليب القديمة، وقلّة التيارات الفكرية"[2] وكثير من الشّعراء كانوا يعترفون بهذه الحقيقة، فها هو 'إبراهيم أبو اليقضان' يعتذر من قرائه بقوله: "إنّي أعتذر بالخصوص من إخواني الأدباء والشّعراء عما يعثرون عليه في كلامي من الخطأ"[3]. فهو يري أنّ ما يقوله هو مجرد كلام ولا يصفه بالشّعر،لأنّه يعي جيدا أنّ لغته بعيدة عن الشّاعرية وهذا بحكم عمله الصّحافي واطلاعه على الأدب العربي، ولكن لم يستطع الصّمت وهو يرى تخلف أمته عن ركب التّحضر، فيستنهض هممهم بقوله:

" يَا نَاهِضِينَ مِنَ الرُّقَادِ ظَهِيـرَةً ❁ بَيْنَ الزعـازع تَبْغُونَ ظُهُـورَا
جدّوا المَسِير إلَى اللِّحَاق بعَالَمٍ ❁ الأقْمَار كَيْ تَغْدُوا هُنَاك بُـدُورَا
فَالوَقْتُ ضَاقَ بكُمْ ولمْ يُمْهِلْكُم ❁ وَالقَوْمُ طَـارُوا بالبُخَـار نُسُـورَا"[4].

فالأبيات جاءت بلغة تقريرية مباشرة بعيدة عن إعمال الخيال، ويطغى عليها التوجيه، يقول عبد الله الركيبي: "والحقيقة إنّ الشّعر... بعد أن كسر ومزّق حدود الذّات الضيّقة ليتحدث في مسائل جوهرية... لم يعمد إلى الأسلوب الأدبي الذي يحرّك النّفس ويغذّي العاطفة... إنّما عمد إلى أسلوب الوعظ والإرشاد، وهو الأسلوب الّذي طغى على شعرنا في أغلب الأحيان"[5]، وذلك عائد للتّأثير الواضح لجمعية العلماء المسلمين حيث جنّدت أعضائها لخدمة قضية الأمّة، فانبرى الشّعراء ينافحون عن مبادئها، وأصبحوا خطباء أكثر منهم شعراء. يقول الزاهري:

---

[1]- حمود رمضان، بذور الحياة: 99.

[2] - أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري، دار الآداب، بيروت، ط1، 1966: 5.

[3]- أبو يقضان، الشهاب: مج 10/ 412.

[4]- نفسه: 412.

[5]- عبد الله الركيبي، دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث، الدار القومية للطباعة والشر،مصر، د.ط، د.ت: 14.

"هَذِي الجَزَائِر كَانَتْ فِي الوَرَى عَدَمَا
بَيْنَ الشُّعُوبِ، وَمَنْ ذَا يَبْعَثُ الْعَدَمَا؟
وَمُدْ أَتَى عُلَمَاء الدِّين وَانْدَفَعُوا
يَسْتَنْهِضُونَ إِلَى إِصْلاَحِهَا الْهِمَمَا
وَ يَعْمَلُونَ عَلَى نَشْر العُلُومِ بِهَا
أَضْحَتْ تُشَابِهُ فِي أَعْمَالِهَا الْأُمَمَا
رَعَاكُمْ اللّه أَهْل العِلْمِ إِنَّكُم
تُعَلِّمُونَ الْوَرَى القُرآنَ وَ الحِكَمَا"[1].

فالأبيات تفتقد للصّورة الفنّية، فهي مكشوفة أمام المتلقّي، فما هي إلّا جمل تقريرية وضعت في شكل أبيات شعرية، تشيد بدور العلماء في نشر العلم وإحياء الأمّة، فصدق الشّعر لم يضفِ على الأبيات روح الإبداع، فالشّعر أعمق من أن يوضع في معرض كلام واضح، ويبيّن "محمد العيد آل خليفة"* دور الخيال في بناء الصور الفنّية في الشّعر فيقول:

"الشِّعْرُ مِنْ خَيْل الْخَيَال فَوَثْبُهُ
وَثْب البُرَاق أَوْ البُرُوق السُّرَّع
لَا يَقْتَضِي إِلَّا مَجَالاً مُوسَعاً
مِنِّي وَمَنْ لِي بِالْمجَال المُوسَع
فِي كُلِّ رُكْن رَاصِدٌ مُتَسَمِّعٌ
عَنِّي بِجَانِبِ رَاصِدٍ مُتَسَمِّع"[2].

فالشّعر إن لم يغترف من الخيال صوره فتثب أمام المتلقي لتلقي بإيحاءاتها مع كلّ لفظ من ألفاظه فهو ليس بشعر، لأنّ الصُّورة هي روح الشّعر وقلبه، فالشّاعر مدرك لما يتطلبه الشّعر من فسح المجال للصور الواردة من الخيال، ولكنّ الواقع يفرض عليه كبح جماحه، فهو محاط بالمنتقدين المترصّدين، ويكرّر عبارة "راصد متسمّع" والتّكرار هنا ليس نقيصة في حقّ الشّاعر ولكنّها صورة

[1]- محمد سعيد الزاهري، مجلة الشهاب، المجلد 10: 409.

*- **محمد العيد آل خليفة** قد بدأ حياته متصوفا وهولا ينكر ذلك ففي لقاء له مع الأستاذ عبد الله الركيبي ذكر بأنه بدأ متصوفا، ثم اتجه إلى الحركة الإصلاحية بتأثير الهيئة الثقافية الجديدة عليه، وبسبب دعوتها التي اعتنقها في شبابه، بينما كان- كما ذكر- يوصف بأنه شاعر "وطني صوفي" ينظر: عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث: 312، (في الهامش).

[2]- محمد العيد آل خليفة، الديوان، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2010 :137.

جمالية، الراصد المتسمّع للشّاعر بجانب مترصّد سامع آخر دلالة على كثرتهم لدرجة أنّه لا مسافة تفرق بينهم، فهم أشبه بالطوق المحيط بالشّاعر من كلّ الجهات، في رؤية أخرى موازية نجد أنّ لفظة (ركن) في الشّطر الأوّل على المتسمّعين من الأعداء، أمّا لفظ (جانب) في الشّطر الثّاني تدلّ على الجوانب الدّاخلية، على العمق النّفسيّ، فالشّاعر بحكم انتمائه لجمعية العلماء المسلمين فهو أوّل مراقب لما يصدر عنه إذ يولي صوره لعقله ويكبح جماح خياله، فتذهب البروق السّرع، فأنّى له الإبداع وهو يعيش بين مطرقة صوفية متجذّرة في أعماقه وسندان عيون مترصّدة لنطق شفاهه، وبذلك كتب على الشّعر الجزائريّ أن يحرم من صورٍ الخيالُ مصدرها والنّفسُ مرتعها.

لذلك ثار الشّاعر حمود رمضان على الشكل الشّعري النّمطيّ، والّذي لا يبحث إلاّ عن الوزن والقافية، وينفي عنه صفة الشعر التي تؤطّر إحساس الشّاعر، وتحدّ من حريته لتصحيح المسار فقال:

"وَزُيِّـنَ بالوَزْن الذي صَـارَ مُقْتَـفَى
"بـقَافِيَـةٍ" للشَّطِ يَقْذِفُـهَا "البَحْـرُ"
وَقالُـوا وَضَعْنَـا "الشِّعْرَ" لِلنَّـاس هَادِيًا
وَمَا هُـوَ شعْـر سَاحِـر وَلَا نَثْـرُ
وَلَكِنَّـهُ " نَظْـمٌ" وَقَـوْلٌ مُبَعْثَـرُ
وَكَـذِبٌ وَتَمْويـهٌ يَمُوتُ بِهِ الفِكْـرُ
فَقُلْـتُ لَهُـمْ لَـمَّا تَبَاهَـوْا بِقَوْلِهِـمْ
أَلَا فَاعْلَمُوا أَنَّ الشُّعُـور هُـوَ الشِّعْـر
وَلَيْـسَ بِتَنْمِيـق وَتَزْويـر عَـارف
فَمَـا الشِّعْـر إلاَ مَـا يَجِـنُّ لَـهُ الصَّـدرُ
فَهَـذَا خَرِيـرُ المَـاءِ شِعْـرٌ مُرَتَّـلٌ
وَهَـذَا غِنَـاءُ الحُـبِّ يُنْشِـدُهُ الطَّيْـرُ"[1].

فالشّاعر يهيب بالشّعراء إلى بعث التّجديد في شعرهم، فهو يرى أنّ الشّعر روح تنشد الانطلاق في الكون الفسيح، لذلك يدعوهم إلى العودة إلى الطّبيعة، وترك النّفس على سجيّتها

[1]- حمود رمضان، بذور الحياة: 98.

تتلقّف الصّور الحسّية لينعكس عليها من صور روحها المتوجّعة فيخرج إبداعا من الوجدان صادقا لا تزييف فيه.

2- الصُّورة الوجدانية:

يرجع كثير من الباحثين ظهور الشّعر الجزائري الوجداني إلى فترة العشرينات بعد الحرب العالمية الأولى وذلك لعدة أسباب منها:

- حلقة الوصل التي عملت عليها الشهاب بين الجزائر والمشرق.
- الصّراع الدّائر بين الأحزاب الجزائرية الّتي اختلفت توجهاتها بين طالب للتحرّر وبين مكتف بالحقوق تحت راية الإدماج.
- اليأس الّذي سكن روح الجزائريّ بعد أن وضعت فرنسا يدها على التراب الجزائري بأكمله.
- اطّلاع بعض الشّعراء على ما يحدث على السّاحة الأدبية العربية من تطورات كثيرة وظهور مدارس أدبية مناهضة لمدرسة الإحياء كمدرسة الديوان الّتي كان لقائدها 'العقاد' صولات وجولات مع شعر 'شوقي'، وكان للشّاعر الجزائريّ 'رمضان حمود' موقف نقدي معتبر إذ اعترف لشوقي بإمارة الشعر، وتنبأ له بالقدرة على كتابة الملاحم الشعرية، لو أنّه ترك لخياله فرصة التحرّر من التّقليد. كما كان لمدرسة أبولو تأثيرها الواضح على شعراء الجزائر الوجدانيين فتأثّروا بروّادها بالأخص الشابي الّذي عاصرهم وكانت لهمساته سواء للطبيعة أو للمستبدين أثرها في نفوسهم[1].

2-1. صورة الطبيعة:

يرى عبد الله الركيبي أنّ الشّاعر الجزائري لم يهتم بتصوير الطبيعة في شعره، فقال: "الذي يلفت النظر حقّا في الشّعر الجزائري، هو أنّه قليل الحديث عن الطبيعة، وبالرّغم من أنّ الجزائر

[1]- ينظر: محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط2، 2006: 94-100.

تزخر بشتّى المناظر الطبيعية الخلّابة"[1]، والواقع أنّ الشاعر الجزائري اندمج مع طبيعة بلاده فصار يرى فيها نفسه، يقول أحمد سحنون:

"زَهَرَاتٌ تَبَسَّمَتْ فِي حُبُـور ❁ لانْتِصَار السَّنَا عَلَى الدَّيْجُور
وَأَشَارَتْ إِلَى الصَّبَاح تُحَيِّيهِ ❁ تَحَايَـــا المُظَفَّـر المَنْصُـور
بعَبير طَوَتْ عَلَيْهِ حَنَـايَاهَا ❁ وَبَـــاحَـتْ بسِـرِّهِ لِلطُّيُـور
فَهيَ تَشْدُو بكُلِّ لَحْنٍ شَجِيٍّ ❁ فِي انْتِشَاءٍ كَالشَّارِبِ المَخْمُور
وَتُنَاجِي الزُّهُور نَجْوَى مُحِبٍّ ❁ مُسْتَهَـــامٍ مُتَيَّـــمٍ مَهْجُـورا"[2].

ترتسم صور الاستعارة التشخيصيّة، بتبسم الزّهرات وسعادتها لانتصار النّور على الظلام فكأنّهما كانا في معركة حربية ليكون الفوز في الأخير للصباح مزهوا بنوره، فتشير إليه مهنئة وتغمره بعبيرها، ومن نشوتها تشي بسرّه للطيور فتشدو بلحن شجيّ يسكر السّامع، ثمّ يأتي بتشبيه تمثلي فصورة النجوى للزهور بصورة نجوى محبّ متيّم مهجور، ونلاحظ هنا كيف جاءت الصّور مكتنزة بالدّلالات الموحية بالجمال والفرح، وبصور انتصار الحقّ على الجور، وبصورة طمأنينة النّفوس وانتشائها بانتشار العدل في الكون.

والشّاعر أحمد سحنون يتفنّن في رسم صور الطبيعة لأنّه يسقط عليها حالته الشعورية، وفي مناجاته للبحر تقوم الصُّورة على المفارقة فيقول:

"يَـا صَامِتًا يَتَكَلَّم ❁ وَضَاحِكـاً يَتَـأَلَّـم!
وَيَـا خَطِيباً بَلِيغَـــاً ❁ وَمُعْرِباً وَهُوَ أَعْجَم!
وَمَانِحـاً كُلّ سِـــرٍّ ❁ لِشَـاعِرٍ يَتَرَنَّـم!
لَكِنَّـهُ عَنْ سِـوَاهُ ❁ بسِـرِّهِ يَتَكَتَّـم!"[3].

يجمع الشّاعر بين المتضادات في مفارقة تصويرية يظهر فيها البحر صامتا يتكلّم، وضاحكا يتألّم، ومعربا وهو أعجم، فهذا التباين بين الصّور يزيدها جمالا، فهي "تكشف ما تخفيه من تناسب يفضي لتفاعل ركنيها... تفاعلا شعريا مستفزا بواسطة الانسجام المتولّد عن العلاقات

[1]- عبد الله الركيبي، دراسات الشعر الجزائر الحديث : 49.

[2]- أحمد سحنون، الديوان، منشورات الحبر، الجزائر، ط2، 2007: 58.

[3]- نفسه: 32.

الودّية النّاجمة عن هذه الصّفات"[1]، فهو يقيم علاقة تفاعلية بين رؤياه الشّعرية والمتلقّي، و يبوح بما تسرّ ه له مناظر الطبيعة بصفته شاعرا يشعر بخلجاتها، وفي ذلك يقول الشاعر:

"وَمَانِحـاً كُلّ سِـرٍّ ❁ لِشَـاعِرٍ يَتَرَنَّـم!
لَكِنَّـهُ عَنْ سِـوَاهُ ❁ بسِـرِّه يَتَكَتَّـم!"[2].

فالشّاعر ينفذ إلى عمق الظواهر ويعمل خياله في خلق صوره، "فالجمع بين المتباينين والمتضادين، والمتناقضين سمة للخيال الشّعري المبدع، ومنفذ لمنح الرؤيا الشعرية فتنتها وفاعليتها"[3]. ولقد وُفّق الشّاعر في مفارقته التّصويريّة فنقل الصُّورة من الطبيعة وأعمل فيها خياله فأبدع صورا فنّية تأمليّة.

يسقط الشّاعر 'أحمد سحنون' ألمه النّفسيّ على البحر، فيناديه مستفهما عن عبوس محياه وعن أنينه الصّارخ، وعن سهره والنّاس نيام. فيقول:

"مَـاذَا بنَفْسِـكَ قَـدْ أَلَّـم ❁ يَـا أَيُّهَا البَحْرُ الخضِـم
نَـامَ الخَلائِـقُ كُلُّهُـم ❁ وَبَقِيـتَ وَحْدَكَ لَمْ تَنَـمْ"[4].

ويأتي بالصّور الحسّية المتمثّلة في كثرة التّشبيهات فيوحي بحالته اليائسة، ويستعين بالصّور السمعية ليعبّر عن شدّة الاضطراب الّذي يعيشه بداخله، فيقول:

"وَأَرَى العُبُوسَ عَلَى مُحَيَّاكَ ❁ الجَـلِيـل قَـدْ ارْتَسَـم
وَأَرَى أَنِـينَـكَ صَارِخـاً ❁ كَالرَّعْـدِ دَوَّى فِي الأَكَـم
وَأَرَاكَ كَالمشفَى يَضِـجُّ ❁ مِـتنَ النَّسِيـمِ إِذَا أَلَـم
فَـكَـأَنَّ مَوْجَـكَ وَهُـوَ ❁ يَعْثُرُ بالصُّخُورِ إِذَا اصْطَـدَم
دَمْـعٌ جَـرَى مِـنْ مُوجَـع ❁ فَقَـدَ التَّصَبُّـرَ فَانْسَجَـم"[5].

---

[1]- قيس حمزة الخفاجي، المفارقة في شعر الرواد، دار الأرقم للطباعة والنشر، بابل- العراق، ط1، 2007: 32-33.

[2]- أحمد سحنون، الديوان: 32.

[3]- قيس حمزة الخفاجي، المفارقة في شعر الرواد: 33.

[4]- أحمد سحنون، الديوان: 30.

[5]- نفسه: 30.

فالشّاعر يشبه أنين البحر بصوت الرّعد، وموج البحر المتعثّر بالصّخور وكأنّه يمشي على غير هدى، فتتناثر مياهه كدمع جرى من متوجّع فقد التّصبّر، فالصّور وإن كانت تضجّ بالحركة الخارجيّة إلا أنّها تمتدّ بعمقها في النّفس.

فالشّاعر يبني عالمه الخاصّ مع الطبيعة والمكان، فما بالك إذا كان المكان يحمل ذكريات أليمة، ففي مكان بين الدّوح والزّهرات تشتعل نار الجوى والشوق للحبيب عند الشّاعر 'مبارك جلواح'، فينقل تجربة ذاتية ترسم حالته النفسية، ويصل الإحساس بالفقد ذروته حين لا يجد سبيلا إليه إلاّ أن يذرف الدموع ويتجلّى الصّدق الشعري في تجربته الحزينة فترتسم الصُّورة باكية.

يستحضر المكان ويرسمه في وجدان المتلقّي فيتأثّر بمصابه ويعيش تجربته، فهنا إشارة لمكان وقوفه الحاضر، وهنا يسترجع صورة الماضي في مزج بين الوصف، والسّرد يأتي المشهد الحزين الّذي يثير الشّجون. يقول جلواح:

"هُنَا بَيْنَ هَذَا الدَّوْح وَالزَّهَـرَات ❁ غَسَلْتُك قَبْلَ الدَّفْن بالعَبَرَاتِ

هُنَا رَاعَنِي فِيكَ القَضَاءُ بضَرْبَةٍ ❁ فَقَدْتُ فُؤَادِي بَعْدَهَا وَحَصَاتِي"[1].

تتكرّر الإشارة إلى المكان القريب "هنا" فهو بين الدوح والزهرات والهدوء يعمّ المشهد الخارجي بيد أنّ نار الألم تتأجّج في المشهد النّفسي الدّاخلي، والّذي أبدع الشّاعر تصويره في غسله لها بعبراته، فجاء بالكناية لتؤدّي المعنيين: المعنى الحقيقي في كثرة بكائه وانهياره، والمعنى المجازي في صور تأخذه إلى عالم اللّاشعور، فترد على ذهنه تساؤلات يخاطب بها الحبيبة التي غيّبها الموت، وكأنّه يريد أن يطمئنّ على ما هو مقدم عليه لأنّه موقن أنّه سيشرب من نفس الكأس كما سيتجرعها كلّ حيّ في هذه الدنيا. فيقول:

[1]- عبد الله ركيبي، الشاعر جلواح من التّمرد إلى الانتحار، دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع، الجزائر: 295

- **الحصاة:** العقل والرزانة، وحصاة اللسان: طلاقته.

"وَ قُلْ كَيْفَ طَعْمَ المَوْتِ، مَاذَا وَجَدْتَهُ ❁ أَمَامَكَ فِي ظَلْمَاء ذِي حُفَرَات؟
وَكَيْفَ وَجَدْتَ السَّابِقِينَ مِنَ الــوَرَى ❁ أَفِي يَقْظَةٍ أَمْ فِي وَطَا الفَجَوَات؟
وَهَلْ فِيهِمْ مَنْ يَنْدُبُــونَ صِحَابَهُــمْ ❁ وَيَرْجُونَ جَمْعَ الشَّمْلِ بَعْدَ الشَّتَات؟"[1]

تأتي التّساؤلات متتالية حاملة صورا لقلق الشّاعر ممّا ينتظره في رحلته القادمة، فيريد أن يعرف من محبوبه إجابة لتساؤلاته، فتأتي الاستعارة حيث شبّه الموت بالشّراب فحذف المشبه به وجاء بأحد لوازمه وهو"طعم" فهي استعارة مكنية، ثمّ ينتقل إلى ما بعد الموت، فيسأل عن حال النّاس هناك، وهل هم في يقظة؟ أم أنهم في غياهب الفجوات؟ وهل فيهم من يبكي على من فاتهم في الدّنيا من أهل وأصحاب؟ وهل ينتظرو ن جمع شملهم بهم؟ ولكن سرعان ما يعود لذاته، محاولا معرفة مصير محبوبه. فيقول:

" أَبِـنْ لِي غُيُـوبَ القَبْـر، أَمْ قَـدْ تَرَكْتَـهُ ❁ وَجُبْـتَ سَبِيـلَ النُّـور للنَّيِّـرَات ؟
إِلَـهِـــي أَضَعْـتُ الرُّشْـــدَ، مَاذَا أَظُنُّـــهُ ❁ أَيُدْفَـنُ نُـورُ الأُفُـقِ فِي الفَلَـوَات؟"[2]

فيقين الشّاعر وإيمانه الرّاسخ بعالم البرزخ، وما بعد الممات يجعله يتطلّع لمعرفة أخبار فقيدته، ويأتي فعل الأمر "أبن لي" صورة معبّرة عن قلقه وخوفه من القبر، فهو يريد معرفة غيوبه حتّى يطمئنّ، ويتلو الأمر بالاستفهام عمّ إذا كان مازال فيه أم أنّ روحه تجوب طريق النّور في العالم الآخر، ويستدرك الشّاعر ويعود إلى رشده منيبا إلى ربّه، وترتسم الصُّورة البصرية عن قبر في مكان بين الدّوح والزّهرات.

2-2. صورة الحرية و الانعتاق:

استغلّ الشّاعر الجزائري ما يحويه الرّمز من طاقات إيحائية فوظّفه للتّعبير عن تجربته الشّعرية، وكان رمز المرأة الحلم معادلا موضوعيا لما يفتقده في أرض الواقع من حرية. يقول رمضان حمود:

" لَا تَلُمْنِي فِي حُبِّهَا وَهَـوَاهَـا ❁ لسْتُ أَخْتَارُ مَا حَييتُ سِوَاهَـا
هِيَ عَيْنِي وَ مُهْجَتِي وَ ضَمِيري ❁ إِنَّ رُوحِي وَمَا أَليـه فِـدَاهَـــا
إِنَّ عُمْــري ضَحِيَّـةٌ لِأَرَاهَـــا ❁ كَوْكَباً سَاطِعاً بِبُرْجِ عُلَاهَا".[3]

---

[1] - عبد الله ركيبي، الشاعر جلواح: 296.

[2] - نفسه: 296.

[3] - حمود رمضان، بذور الحياة: 83.

يسعى رمضان حمود للتّعبير عن معاناته لغياب الحرية عن سمائه، فهي الحبيبة المنشودة، لذلك اختار المرأة رمزا لها وإن كان أفصح عن حبيبته في عنوان قصيدته "الحُرِيَّة". " فالصُّورة كي تتخلص من تقديمها الحرفي لمعالم الواقع لابدّ لها من اللّجوء إلى براعة المخيّلة الّتي ترسم المألوف في صورة جمالية إبداعية غير مباشرة"[1]. يبدأ الشّاعر قصيدته بـــ "لا تلمني في حبها" صورة تحمل قلق الشّاعر وتدعو المتلقي إلى تجاوز السطحية، والنفاذ إلى العمق، فضمير المؤنث الغائب يفتح أفق احتمالية اللوم لذلك يبادر بنفي الاتهام، والإقرار بحبّه الّذي لن يقبل فيه المجادلة أو العذل، فهذه الّتي يهواها عينه، ومهجته، وضميره، فيأتي بالتّشبيه البليغ ليحقّق مطابقة المشبّه للمشبّه به. فهي عينه وبدونها هو أعمى، وهي مهجته إن فارقته فهو ميت، وهي ضميره الّذي يعذّبه إن فارقته، ويلزمه بواجب البحث عنها، فحبّه لها يتجاوز حبّ المنفعة، فهو يفديها بروحه ويقدم عمره في سبيل أن يراها كوكبا ساطعا ببرج علاها، فالشّاعر يفتح أفق الرؤيا المستقبلية لمحبوبته، "فحين تتجرّد الصُّورة من النّاظم الرؤياوي الخلاّق تصبح صورة قائمة على الانفعال العابر سرعان ما تموت، بعد ولادتها"[2]. فهو يريد الدّيمومة لمحبوبة ويأتي بالكوكب ليرمز لسموها فتتألّق الصُّورة بدلالاتها في قلب كلّ عاشق للحرية في كلّ زمان ومكان. تنمو القصيدة نموّا تصاعدا يتجلّى في بنائها العضوي والعمق النفسي للشاعر فيقول:

"فَهَنَـائِي مُوكَـــل برضَاهَـــا ❁ وَشَقَـــائِي مسلـــم لِشقَـــاهَـــا

إنَّ قَلْبي فِي عِشْقِهَا لَا يُبَالِـي ❁ تَنْطَوي الأَرْضُ أمْ يَخِرُّ سَمَاهَا"[3].

تذوب الذّات الشاعرة فيمن تحبّ فلا هناء له إلّا برضاها، وشقاؤه مسلّم لشقاها ومن ثَمَّ حياته مرهونة بوجودها. ويأتي بالكناية ليدلّل على حبّه العميق لها، فهو لا يهتمّ بشيء في الدنيا سواها، وعبّر عن ذلك بقوله" تَنْطَوِي الأَرْضُ أَمْ يَخِرُّ سَمَاهَا"، ويتعمّق شعوره بهذا الرّباط الأزلي الذي يجمعهما في قوله:

---

[1]- هديّة جمعة البيطار، الصُّورة الشعرية عند خليل الحاوي، دار الكتب الوطنية، هيئة أبو ظبي للثقافة، 2010: 50.

[2]- أودونيس علي أحمد سعيد، زمن الشعر، دار الفكر، بيروت- لبنان، ط5، 1986: 155.

[3]- حمود رمضان، بذور الحياة: 83.

"قدْ قضَى اللّهُ أنْ تَكونَ كَصَوْتٍ ❁ وَقضَى أنْ يَرُدَ رُوحِي صَدَاهَـــا
إنّ فِي العِشْق رَحْمَـــةً وَ عَذَابـــاً ❁ وَعَـذَابُ العَشِيق شَـوْبَ جنَاهَـــا
لَـمْ أنَـلْ مِنْ حَبيبـــي إلّا صُـدُوداً ❁ وَصُـدُود الحَبيـــب نَـار وَرَاهَـــا
هَجَرَتْنِي مِنْ غَيْر ذَنْبٍ، وَلَكِـنْ ❁ كُلّ ذَنْبي فِي كَوْن قَلْبي اصْطَفَاهَا"[1].

يأتي الشّاعر بصورة تشبيهية استعان بالأداة ليعبر إلى المشبه به في صورة تشبيه مرسل، فالمحبوبة كائنة كصوت ويكفيه صدى هذا الصّوت ليردّ روحه إشارة إلى بعدها، ولكن ذكرها يبعث فيه الحياة، فهو بين رحمة الأمل وعذاب البعد والفراق، وذاك دأب العشّاق، تبرز النّغمة الشّاكية ممّا يلقاه من صدّ وهجر وماله من ذنب سوى حبه لها فتمعنت، وتفننت في تعذيبه، ويصعّد من نغمة التّوجع فيقول:

" قَيَّدتْنِـي وَخَلّفَتْنِي أسِيـراً ❁ فِي يَـدِ الوَجْدِ مُحرَقاً بلَظَـاهَـا
فَارَقَتْنِي بلَا وَدَاع، وَخَافَـتْ ❁ مِـنْ وَدَاعِي تَعَلُّقِـي بـردَاهَـــا
تَرَكَتْنِي وَلَمْ تُرَاعِي هُيَامِي ❁ عَذّبَتْ مُهْجَتِي بشحْـط نَـوَاهَـا
هَكَذَا سنة المَحَبَّـة تَقْض ❁ بشَقَائِي مَا دُمْتُ أبْغِـي لِقَـاهَـا
إيهٍ يَا دَهْر فَأرْفِقْـــن بقَلْـبٍ ❁ يَحْمِلُ الخَطْبَ وَ الهُمُوم سِوَاهَا"[2].

اتّسمت صور الشّاعر بالتّشخيص والتّجسيم، فهو يشخّص الحريّة ويضفي عليها من صفات الهجر والقسوة، والدّلال ما أضافه الشّعراء العذريين على محبوباتهم. فكلّما زاد بها كلفا ازدادت هي تمنعا، فجاءت الاستعارة لتضفي الحركة على الصُّورة، فهي امرأة قاسية قيدته وخلفته وراءها أسيرا في يد الوجد، ويعمّق صورة العذاب الّذي يعيشه حين تشتعل نار الجوى فيحترق بلظاها، ثمّ يزيد من عمق الانفعال النفسي في مفارقتها له دون وداع، فهي هاربة منه خائفة أن يتعلق برداها. فالصُّورة بصريّة تتفجّر بالدّلالات، فالشاعر وُلد في ظلّ الاحتلال فلم ينعم بحريته يوما وعبّر عن ذلك بالكناية في قوله "خافت من وداعي تعلقي برداها"، فالصُّورة تثير الشّفقة وتبعث في النّفس الشّجن، ثمّ يشخّص الدّهر وينادي ويدعوه للرفق بقلب كثرت همومه،

[1]- حمود رمضان، بذور الحياة: 83.

[2]- نفسه: 84.

وأرهقته الخطوب، فيعود صفر اليدين، ولكنّ الشّاعر لا يستسلم ويحلق في سماء الرومانسية ويناجي الطائر و يحمّله رسالة شجنه وعذابه، وينشد فيه الأمانة والصّدق فيقول:

"أيُّهَا الطَّائِرُ المُحَلِّقُ فَوْقِي ❁ هَلْ أجِدُ فِيكَ حِكْمَةً وَانْتِبَاهَا
أثْرَى هَلْ تَكُونُ مِنِّي رَسُولا ❁ يَحْمِلُ السِّرَّ للحَبِيبِ وَجَاهَا
بَلِّغْنَهَا مَقَالَةً مِنْ صَدِيقٍ ❁ حِينَ تَأتِي دِيَارَهَا وَ تَرَاهَا"[1].

فالشّاعر لم يجد من ينعم في أرضه بحرية الانطلاق دون قيد أو شرط إلا الطائر، فاختاره ليكون رسولا يحمل صورته الكئيبة للمحبوبة مؤكّدا على عهده ووفائه لها، فقال:

"إنَّ ذاكَ الكَئِيب مَازَالَ خِلًّا ❁ يَحْفَظُ الوُدَّ وَالعُهُودَ قصَاها
أتَمَنَّى بأنْ أرَاهَا فَمَا أحْلَى ❁ وصَالاً يَكُونُ فِيهِ رضَاهَا
كَادَ حُبِّي لَهَا يُبَدِّدُ جِسْمِي ❁ بسِهَامٍ بَيْنَ الضُّلُوع رَمَاهَا
قُلْ لَهَا مَا شَهِدْتَ مِنِّي جَمِيعاً ❁ فَعَسَاهَا تَرْثِي لِحَالِي عَسَاهَا"[2].

يصل الشّاعر بالصُّورة إلى الذروة، في تأزم الحالة النفسية والوصول إلى الاكتئاب فهو"في صراع داخلي إن استمر وزاد عن حده انقلب إلى جنون"[3] فلم يعد بإمكانه مفارقة الحبيبة أكثر فصار يبحث عن سبل اللّقاء، ووظف التّمنّي دلالة على بعد تحقيق مراده، فهو في حالة يأس وجسمه مبدد بسهام حبّها في صورة استعارة تشخيصيّة، ولكن ما يلبث الأمل يراوده حين يتذكر أنّ في إمكانه إيصال صوته وصورته للعالم، فيأتي بفعل الرّجاء فيصبح قرب المنال وارد وليس مستحيلا.

و من هنا يظهر إيمان الشّاعر برسالة الشّعر السّامية في الرّمز له بالطّائر. "فالرمز هو قبل كلّ شيء معنى خفي وإيحاء. إنّه اللغة الّتي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة"[4]. فالشّاعر يرى لشعره القدرة على التّحليق في فضاء الكون، وإسماع القاصي والداني بقضية شعب مكبّل يعاني، تشرئب

[1]- حمود رمضان، بذور الحياة: 84.

[2]- نفسه: 84.

[3]- علي فهمي، علم النفس الإبداعي، السمات النفسية للعالم والأديب، دار الجامعة الجديدة للنشر، الإسكندرية- مصر، د.ط، 2009: 301.

[4]- أودونيس، زمن الشعر: 154.

آماله للحرية الهاربة من دياره، فكلماته تحمل صدى معاناته للآفاق، لعلّها تجد من يعينه في استعادة الحبيبة النّائية، وينعم القلب بلقائها. لذلك أبان عن رمزه في عنوان القصيدة "الحرية".

وتتجسّد الحرية ورقاء تأخذ بلبّ الشّاعر "محمد العيد آل خليفة" فيقف متحسّرا على بعدها، باكيا حسنها. فيقول:

" وَلَقَدْ شَجَّتْ قَلْبي وَهَاجَتْ عَبْرَتِي ❁ وَرْقَاءُ فِي شَرَفٍ بَعِيدٍ عَـــالِ
حَمْـرَاءُ حُـرِّرَ جِيدُهَا مِنْ طَوْقِهَـــا ❁ فِي الوُرْقِ فَهِيَ عَدِيمَةُ الأمْثَال
هَتَفَـتْ فَقُمْـتُ مُجَاوِبـاً لِهُتَافِهَـــا ❁ وَلَحَنْتُ عَنْ قَصْـدٍ فَقُلْتُ تَعَالِـي
شَرْقِيَـــةً فِـي الطَّيْـرِ أمْ غَرْبِيَـــةً ❁ مَادُمْتِ وَاصِلَـةً فَلَسْتُ أُبَـالِـــي"[1].

يبدع الشّاعر محمد العيد آل خليفة في رسم صوره حين يطلق العنان لخياله، تتألّق الحرية في صورة الورقاء، فيخلع عليها أوصافا تعلي مقامها، وتبعد مكانها فهو نهل من الصّور القديمة في الشّعر العربي وبالأخصّ الصّوفي الّذي يتخذ من الورقاء رمزا للرّوح التواقة للتّحرّر من طوق الجسد، فجعلها رمزا للحرية المطوقة بدماء الأحرار، المنعتقة من طوق الاستعمار، فالحرية حمامة ذات شرف ممتدّ بعيد في عمق التّاريخ، وبعيدة عن مناله أيضا، وهذا ما يدمي قلبه ويسيل دموعه، ويبرز ثمن نيلها والتّمتع بقربها في لون الحمرة الذي اختاره لها فانعدمت مثيلاتها، يزيد من جمال الصُّورة إضافة الحركة لها فتأتي الصُّورة السّمعية بهتافها فتزرع الأمل في نفس الشّاعر، ويحسّ بدنوّها منه مادامت قد رفرفت على ليبيا جارة الجزائر، فهو يطلب وصلها، ولا يهتمّ إن كانت شرقية أم غربية، فهو مفتون بحسنها، ممنوع من هواها لذلك يكنى عنها ولا يسميها، فيقول:

"وَا لَهفَتَـاهُ عَلَيْـكِ حُسْنُـكِ فَاتِـنٌ ❁ وَهَوَاكِ مَمْنُوعٌ وَوَصْلُكِ غَالِ
مَنْ كَانَ فِي العُشَّاقِ باسمِكِ نَاطِقاً ❁ فَكَأَنَّـمَا هُوَ نَاطِـقٌ بِمُحَـال
قَدْ أحْدَقَ الرُّقَبَـــاءُ و العُـذَّال بـي ❁ وَيْحِي مِنَ الرُّقَبَـــاءِ وَ العُـذَّال
عَـزَّ اللِّقَاءُ ولَسْتُ مِنْـكِ بِيَائِـــسٍ ❁ فَلَعَلَّ بَعْدَ البَيْنِ قُرْبَ وصَـال"[2].

[1]- محمد العيد آل خليفة، الديوان: 317.

[2]- نفسه: 317.

يصوّر الشّاعر حرقته في حرارة التّأوه واللهفة وتنثال صور المعاناة: حسن فتّان، هوى ممنوع، وصل غال، ويأتي بصورة الرقباء فيعمّق صورة التخوّف والتوجّس، والقلق النفسي الّذي يعيشه عشّاقها في الوطن الأسير، ولكنّ الأمل يبقى في قرب الوصال قائم لا يفارق مخيّلة الشّاعر، فينادي هزاره في قصيدة أخرى ليشاركه حنينه وألمه على فقدان ذات الفَخار ومنتظرا إشراقها. فيقول:

"أنْـتَ ندمَـاي وجَـاري يَـا هَـزَاري
عَاطني مِن خَمْرَةِ الآمال جَامَا ❁ إنَّ فِيهَا نَشْوَة تُحْيي العِظَامَا
إنَّ فِيهَـا لِـــي بَـرْداً وَسَـلاَمَـا ❁ مِنْ لَظَى اليَأس وَمِنْ نَار الخَسَار
وَ اُدْعُ لِـي ذَاتَ الـفَخَـار يَـا هَـزَارِي!"[1]

تأتي صورة الطّائر الجميل بصوته الشّجي لتتناغم مع صوت الشّاعر المتشوّق لرؤية الحرية التي كنّى عنها بذ ات الفخار، ويعيش على خمر الأماني فتحييه نشوتها وتحيل نار اليأس إلى برد وسلام، فصور اليأس في شعر محمد العيد آل خليفة تأتي متبوعة بالأمل، فهو الشّاعر المؤمن بالقضية. وشعره صورة صادقة لقناعاته ولتجربته الشعورية.

2-3. صورة اليأس والحرمان:

فتح الشّاعر الجزائري الحديث عينيه على الدّنيا فوجد نفسه مستعبدا من طرف عدو بغيض، سلبه خيرات بلاده، وحرمه من أبسط حقوقه، ورمى به في الفقر والحرمان. يقول رمضان حمود:

" أنْـتَ يَـا قَـلْبـي. فَـريـــد فِـــي الأَلَـــمِ وَالحُـــزْن
وَنَـصِيبُـــكَ مِـــنَ الـدُّنْيَـــا الـخَيْبَـةُ وَالـحِرْمَـان
أنْـتَ يَـا قَلْبـي، تَشْكـو هُمُومـاً كِبَـاراً، وَغَيْـرَ كِبَـار
أنْتَ يَا قَلْبي مَكْلُوم، وَدَمُكَ الطَّاهِرُ يَعْبَثُ بِهِ الدَّهْرُ الجَبَّـار"[2].

[1]- محمد العيد آل خليفة، الديوان: 48.

[2]- رمضان حمود، بذور الحياة: 85.

يتوجّه الشّاعر إلى قلبه بالخطاب مستعملا النّداء للدلالة على تحسّره لما تفرّد به دون غيره من الحزن والألم، فما كان نصيبه من الدّنيا إلّا الخيبة والحرمان، ثمّ يظهر هذا القلب وقد نفذ صبره فما عاد يطيق الكتمان فصار يشكو هموما كبار وغير كبار.

ثمّ تأتي صورة القلب الجريح النّازف، و يأتي بالاستعارة المكنية لتجسّيد الدّهر وهو يعبث بدمه الطّاهر، لتكتمل صورة الظّلم والقهر الّتي يتعرّض له، فيرثى لحاله وكأنّ "الإنسان ونفسه كجارين متلاصقين، يتلاقيان فيتحدثان، ويجتمعان فيتمازجان، وهذا يدلّ على بينونة بين الإنسان ونفسه"[1]، ولكن سرعان ما تعود الذّات الشاعرة لتنكفئ على ذاتها وتصرخ من ألمها. يقول الشاعر:

"وَيْـلَاهُ مِـنْ هَـمٍّ يُذِيبُ جَوَانِبي ❁ فَـكَأَنَّمَـا فِي القَلبِ جَذْوَةُ نَـار
نَفْسِي مُعَذَّبَـةٌ بِهِمَّـةِ شَاعِـرٍ ❁ دَمْعِي رَغْـمَ الثَّجْلُـدِ جَـــار
حَـظِّي عَلَى مَتْنِ النَّوَائِبِ رَاكِـبٌ ❁ تَمْشِـي بِـهِ لِـمَحَطَّـةِ الأَكْـدَار
قَـدْ خَانَنِـي دَهْـرِي وَتِلْكَ سَجِيَـةٌ ❁ لِلدَّهْـرِ مِثْـلَ سَجِيَـةِ الأَشْـرَار"[2].

يتحرّق الشّاعر من الهمّ يذيب جوانبه ويمتدّ بالصُّورة فيشبه ما يشعر به بجذوة نار بقلبه، ثمّ يفصح عن سبب ألمه وتعاسته، فهو يحمل همّة شاعر يبغى الانطلاق ولكن الواقع مرير، ورغم تجلده إلا أنّ دمعه جار كناية عن عظم البليّة، و يأتي بصورة مركبة ممتدة بصورة تشخيصيّة لحظه العاثر حين يشبهه بالإنسان الذي تحيطه النوائب، ويشبه النوائب بالقطار يمشي به لمحطة الأكدار والألم، فهو يصوّر حياته من بدايتها إلى نهايتها حياة يأس وألم، وتأتي الصُّورة التشخيصيّة للدّهر الخائن ولا يستغرب ذلك بل يؤكّده ويجعل الخيانة طبيعة مجبول عليها. فالشّاعر حين يقف من دهره هذا الموقف يكون قد فقد الأمل. إنّ "الإنسان بصفته قيمة روحية عقلية يتركّب من قوى يمكنها أن تكون ذات طبيعة متباينة ومتناقضة وتكون مشحونة بطاقة"[3]فإن لم تجد لها منفذا استولى عليها اليأس. يقول محمد العيد آل خليفة:

[1]- يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، مصر، ط 6، د ت:284.

[2]- رمضان حمود، بذور الحياة: 85.

[3]- أريش فروم، ما وراء الأوهام، ترجمة: صلاح حاتم، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سورية، ط1، 1994: 32.

"سَئِمْتُ عَلَى شَرْخ الشَّبَابِ حَيَاتِي
فَحِرْتُ وَلَمْ أمْلِك عَلَيَّ ثَبَاتِي
أرَى حَظَّ أرَاذل النُّفُوس مواتِيا
وَحَظّ كَرِيم النَّفْس غَيْرَ مواتِي
فَأوجِسُ فِي نَفْسِي مِن الدَّهْر خِيفَة
لِعِلْمِي بأنَّ الدَّهْرَ ذُو غَمَرَاتٍ"[1].

يعبّر الشّاعر عن تجربته الذّاتية في هذه الحيرة الّتي تنتابه من تناقضات الحياة والّتي تجعله يسأم حياته وهو في شرخ الشّباب، ذروة النّشاط والأمل، بيد أنّ وضعه "في ظروف تبعث على الملل أو الشّقاء فإنّه يحدث العكس، إنّه يخفض بدلا من ترفيعه"[2]، ويثبّط عزيمته، لأنّه يصطدم بواقع تتباين فيه الحظوظ، فحظّ أراذل النفوس مواتيا، يقابلها بصورة مضادة لحظّ كريم النّفس، فتغمره الشّكوك و يقع في نفسه الخوف من الدّهر وتقلّباته.

ولا ينفكّ شعراء الجزائر في العصر الحديث يشكون دهرهم، ولا غرابة في ذلك فهم يعيشون واقعا مرا في ظل السّلطة الاستعمارية الّتي تكبّل أحلامهم، وتعرقل طموحهم. يقول الأمين العمودي:

"نَفْسِي تُرِيدُ العُلَى وَالدَّهْر يعْكِسُهَا
بالْقَهْر وَالزَّجْر، إنَّ الدَّهْرَ ظَلاَّمُ
إنَّ الزَّمَانَ سَطَا عَنِّي بسَطْوتِه
كَمَا سَطَا عَنْ ضَعِيفِ الْوَحْش ضرغام
أبكي إذا اشتدّ إرزام الحوادث بي
وللحوادث مثل الرعد إرزام
إن حل عام جديد قمت أسأله
قل لي بماذا أتيت أيها العام؟"[3].

[1]- محمد العيد آل خليفة، الديوان: 16

[2]- كولين ويلسون، الشعر والصوفية، دار الآداب، بيروت، نقله إلى العربية: عمر الديراوي أبو حجلة، ط2، 1979: 101.

[3]- الأمين العمودي، الديوان، جمع وترتيب وتقديم: محمد الأخضر السائحي، موفم للنشر، الجزائر، 2008: 13.

- إرزام: صوت الرعد الشديد.

فالشّاعر ينتقي ألفاظه من معجم الألم (القهر، الزجر، الظلم، السطو) (الضعف، البكاء، الحيرة...)، ويمكن التّمثيل لذلك بالجدول الآتي:

الأنا	الآخر	النتيجة
نفسي تريد العلى	الدهر يعاكسها	الدّهر ظلّام
الزمان سطا عني	الزمان يسطو	الخوف
أبكي	شدة الحوادث	الألم
عام جديد	الواقع لا يبشر بخير	يأس وقنوط

ومن الجدول يتبيّن لنا معاكسة الآخر للأنا، وانتصاره عليه. فالشّاعر يسعى للحياة بإيجابية وفعالية، ولكنّ النّوائب تلازمه، فقلبت موازين حياته ممّا جعل النّظرة السلبية تطغى على فضاء تفكيره، وترمي به في اليأس والقلق، وقد دلّل عليهما من خلال استفهامه حول ما يحمله العام الجديد. وبذلك استطاع الشّاعر أن يلج بنا إلى كوامن نفسه المرهقة بحملها لأنواء الزمن.

ويصوّر الشّاعر 'أبو القاسم سعد الله ' مشاعره الدّفينة، والّتي تدخله دوامة الشكّ وعدم الارتياح فيقول:

"اليَـــأسُ وَالضّـيَـاع والألَـــم
وَآهَـــةُ الغُـروب وَالـنّـــدَم
وَالـنّـغْـمَـةُ الخَـابـيَـةُ الإيـقَـاع
وَكُـــلّ فِـكْـرَة بـلَا هَـدَف
وَخَـاطِر يَـشُـكُّ أو يَـلْتَـاع.."[1].

تتداخل صور اليأس والضياع، والألم، ثمّ يربطها بصورة بصرية مثّلها بلفظ "الغروب" مسبوقة بـــ"آهة" جاءت لتصوّر تأسفه على ضياع العمر، وتحسّره على أفول شمس الأمل، ويتعمّق الشّعور بالندم، ويجيء بعدها بصورة سمعيّة متمثّلة في نغمة خابية تعزف على حياة اليأس والهواجس، وحرقة الالتياع التي يعيشها.

[1]- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر، ديوان شعر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1985: 355.

لكن منطق الاستسلام لليأس لا ينطبق على جميع الشّعراء الوجدانيين، فهناك من وقف مُعلناً الحرب على الدّهر والحبّ. يقول مبارك جلواح:

"لِيَعْلَمِ هَذَا الحُبّ وَالدّهْر إنّنِي
لِحَرْبِهِمَا حَتَّى أغيب فِي كَفَنِي
وَأنّي لَأسْعَى بالْوشَايَةِ عَنْهُمَا
وَأنْ كَانَ سَعْيي فِي البَرِيَةِ لَا يُغْنِي
وَأسْعَى لِتَنْفِيرِ الْخَلَائِقِ عَنْهُمَا
وَلَوْ أرْهَقَانِي طُولَ عُمْرِي بالسِّجْنِ"[1].

يجسّد الحبّ والدّهر، ويرسل لهما بالنّذير فصورة الحرب الضّروس الّتي سيشنها الشّاعر على الحبّ والدّهر هي كناية عن مشاعر الخيبة منهما، لذلك فهو سيسعى للوشاية عن خيانتهما، وحتّى إن لم يجد من يصدّق ما ينقله عنهما فهذا لن يثنه عن عزمه.

فالشّاعر "جلواح" يرتقي بصوره الجزئية إلى مقام جمالي خصب، ويصل بها إلى ذروتها حيث ترتفع الذّات الشّعرية وتتعالى على ألمها لتعلن حربا انتقامية، ويبدع الشّاعر في رسم انفعاله الّذي تحوّل من شكوى واستسلام إلى ثورة عارمة، وحرب بلا هوادة لينتقم منهما، وذلك لما فعلاه به، فيأتي بصورة بصرية يرسم فيها جسده النّحيل المنهك، فيقول:

"أمِنْ بَعْدِ مَا قَدْ صَيَّرَا لِي هَيْكَلِي
كَهَيْكَلِ ذِي سُلٍّ بِطِمْرٍ مِنَ القُطْنِ؟
أخَافُ بِذِي الدُّنْيَا عَلَي جَفَاهُمَا
فَلَا بَلَغَا المَأمُولَ أنْ أشْفَقَا عَنّي"[2].

تتّضح أسباب العداء في هذه الصُّورة التشبيهية، فهو قد أصبح هيكلا عظميا مجردا من اللّحم كعليل السلّ الّذي بلغ مرحلته الأخيرة من المرض، وفقد الأمل في شفائه وقد لفّ بطمر من القطن، فقيمة التّشبيه هنا مستمدة من " الموقف الّذي يدلّ عليه السّياق، ويستدعيه الحسّ

[1]- عبد الله ركيبي، الشاعر جلواح من التّمرد إلى الانتحار: 308.

[2]- نفسه: 309.

الشّعوري المنبث خلال الموقف التّعبيري"[1] فالصُّورة تجاوزت التّشبيه الشكلي للهيكلين إلى العمق النّفسيّ الموحي بالانعزال، والعجز، وطلب الدفء. بيد أنّه لا يزال يحتفظ بما يعلى شأنه، ويرفع قدره. فيقول:

"لَئِنْ يُنْكِرَا قدْري فَشِعْري شَاهِدٌ
بأنّي رَبّ السَّبْق فِي الشِّعْر اللّسن
أنّي مَنْ أمْسَى الخُلُود مُطَأطَأ
بعَتَبَتِهِ للرأس مُنْتَظِرَ الإذْن
وَجَابَ النُّبُوغُ الغَضّ نَحْوَ ضِفَافِهِ
(لجاجهما الحَمْقَاء) مِنْ غَيْر مَا سُفن"[2].

فالشّاعر معتزّ بشعره ويرى نفسه الأحقّ بالسّبق، ولقد أجاد في الصُّورة التشخيصيّة للخلود وهو مطأطأ الرأس منتظرا مرهف السّمع لما يقول، وإن كان قد استوحاها من قول المتنبي:

"أنَا الّذِي نَظَرَ الأعْمَى إلَى أدَبِي
وَأسْمَعَتْ كَلِمَاتِي مَنْ بِهِ صَمَمُ"[3].

ويبدع أكثر حين يجعل من نبوغه وهو يجوب ضفاف الشّعر دون أن يركب سفينة العلم والتّعلّم، فهو عصامي وتمكّن من التفوّق على غيره بشاعرية الفطرية، فوحي الشّعر يمدّه بالقريض فتسطع معجزته في البيان دون أن يدرس علم العروض، ولا يبحث عن وزن، وهو يترك إمارة الشّعر لأميرها، ولا يرتضيها لنفسه، فهو مقتنع بموهبته الّتي تجعله نبي الشّعر، فهو من يبين غموضه ويخلع عليه صورا نابعة من وحيه.

" فَلَسْتُ أمِيرَ الشِّعْر لَكِنْ نَبِيَّهُ
وَآخِرُ مَرْسُولٍ لِشِرْعَتِهِ يسني
وَمُعْجِزَتِي أنّي شَرَحْتُ زَبُورَهُ
وَلَمْ أكُ تِلْمِيذاً لِعِلْمٍ وَلَا فَنّ
وَجِئْتُ بالقَرِيض وَلَمْ أكُنْ

[1]- رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط2، د.ت: 305.

[2]- نفسه: 309.

[3]- أبو الطيب المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت لبنان، د.ط، 1983: 332.

لِأعْلَمَ مَا مَعْنَى العَرُوض وَلَا الوَزْن
وَيَـا هَـلْ تَـرَى لِلْعَنْـدَلِيـبِ مُعَلِّـمُ
يُـعَلِّمُـهُ كَيْـفَ الثَّغَنِّـي عَـلَى الغُـصْـن"[1].

ويأتي الشّاعر بالاستفهام المجازي ليؤكّد ما يدعيه من تمكّنه من الشّعر بالسّليقة، ويكنّي عن نفسه بالعندليب الّذي يغرد على الغصن فتأتي ألحانه شجيّة متناغمة.

فالشّاعر يأتي بالكناية "حتى يوسّع الدائرة الوجدانية لدى المتلقّي الّذي يستطيع استشفافها من خلال السّياق"[2]، فهو عندليب وإنشاده فضل ونعمة من الله لا فضل لأحد من الخلق عليه في ذلك.

"كَـذَلِـكَ قَـدْ بحبو الإلَه بفَضْلِـهِ
ونعمته من شـاء من غيـــر ما مـنّ
وَيَسْمُـو بـهِ فَـوْقَ الفَرَاقِـدِ وَالسّهى
برَغْمِ صُرُوفِ الدَّهْـرِ مِنْ غَيْرِ مَا متن
لِيَدْفِـنَ آثَـارِي العِـدَاةُ فَـإِنَّـــهَا
أَشِعَّـتِ شَمْـس لَا تَـغِيـب بالـدَّفْـــن
فَقَدْ يَنْقَضِي عُمْرِي وَيَجْمَعُنِي الثَّرَى
وَلَا يَنْقَضِي فِي سَمْعِ هَذَا البَقَا لَحْنِي؟"[3].

تتآزر الصّور وتتكامل لتفجّر إحساسا بالقيمة الفنّية والّتي كانت فضلا ونعمة من الله، في حين تقابلها صور لجفاء المجتمع وتنكره له، ويأتي بصورة عزائية وهي الإنصاف الّذي سيلقاه فنّه بعد رحيله من طرف أجيال قادمة أكثر تذوّقا للجمال الفنّي.

[1]- عبد الله ركيبي، الشاعر جلواح: 309.

[2]- رجاء عيد، فلسفة البلاغة: 439.

[3]- عبد الله ركيبي، الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار: 309.

2-4. صورة الثّورة والتّحدّي:

لم يخمد بركان الثّورة في نفس الشّاعر الجزائري يوما فقد تصدّى للاستعمار بالسّلاح وبالكلمة وبالموقف، في كلّ محطات تاريخ الجزائر، ورأى ذلك واجبا مقدّسا، وتقرّبا إلى الله، يقول الأمير عبد القادر:

"يَا عَابدَ الحَرَمَين! لَوْ أَبْصَرْتَنَا ❁ لَعَلِمْتَ أَنَّكَ فِي العِبَادَةِ تَلْعَبُ
مَنْ كَانَ يُخَضِّبُ خَدَّهُ بدُمُوعِهِ ❁ فَنُحُورنَا، بدِمَائِنَا تَتَخَضَّبُ
أَوْ كَانَ يُتْعِبُ خَيْلَهُ فِي بَاطِلٍ ❁ فَخُيُولُنَا، يَومَ الصَّبيحَةِ تَتْعَبُ
ريحُ العَبير لَكُمْ وَنَحْنُ عَبيرُنَا ❁ رَهْجُ السَّنَابكِ وَالغُبَارُ الأَطْيَبُ"[1].

فالموقف السّلبي، واعتزال النّاس بحجة التعبّد لله مرفوض إذا كانت ديار الإسلام في خطر، يقابل الأمير عبد القادر صورة العابد في الحرمين بصورة المجاهد في ساح الوغى ضد الكفّار، فذاك كأنّه لَاهٍ عن أمور المسلمين فما عبادته إلّا لعب حتى لو كانت في أطهر بقعة "بلاد الحرمين" حيث الأجر الجزيل، فشتّان بن دموع على الخدّ تنحدر وبين دماء على النّحور تسيل، ثمّ بعد ذلك يأتي بصورتين ليرسم الفرق بين الجهاد، والمجاهدة في العبادة فيصوّر هِمَّة العابد بالخيل وهي تعدو لتلحق برضا الله، ويوازيها بخيول الجهاد تصدّ، وتذود عن حمى الله، ليقنع السّامع أنّ من كانت خيوله تصول، وتجول يوم الكريهة ليست كمن تقبع في زاوية مسجد، فمن الصُّورة البصريّة ينتقل إلى صور شمية ليفاضل بين رائحتين تلك للعنبر والمسك وهذه لرائحة الشهادة المعقودة برائحة غبار حوافر الخيل تواجه أعداء الله، فتكون رائحة الغبار أطيب. فالجهاد في سبيل الله دأب المحبين لله، الخاضعين لصفات الجمال والجلال. يقول الأمير:

" وَذَا دَأبنَا فِيهِ حَيَاةٌ لِدِينِنَا
وَرُوحُ جِهَادٍ، بَعْدَ مَا غُصْنُهُ ذَوَى
جَزَى اللّه عَنَّا كُلَّ شَهْمٍ غَدَتْ بِهِ
غريس لَهَا فَضْلٌ، أَتَانَا وَمَا انْزَوَى"[2].

---

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 56.

- **العبير**: الرائحة الطيبة. - **رهج السنابك**: غبار حوافر الخيل.

[2]- نفسه: 35.

ففي هذه الأبيات يبين الأمير نهجه في الحياة الدّنيا الّتي هي جسر للفوز بالآخرة، فالجهاد وبسط العدل في الأرض طبيعته، واعترافه بالجميل شيمته، ويؤرخ لمعاركه بصور تحضر المتلقّي وتجعله في مدار الأحداث. يقول الأمير واصفا معركة "خنق النطاح":

" أَلَـمْ تَـرَ فِي "خنْـق النّطَاح" نِطَاحَنا
غَــدَاةَ الْتَقَيْـنَا كَـمْ شُجَـاع لَهُمْ هَـوَى"[1].

فالشّاعر أتى بالاستفهام المجازي للتأكّيد والإقرار، وليستدعي المتلقّي لشهود المعركة ومن خلال تقنية السّرد بذكره للزمان والمكان والشّخصيات يجعله يتابع الأحداث، وفي خضم كلّ ذلك يتفنّن في استعمال الصّور التشبيهية والكنائية. يقول الأمير عبد القادر:

"بيَـوْم، قَضَى نَحْبـاً أَخِــي فَارْتَقَى إِلَى
جِنَان الخُلْـدِ فِيهَـا نَبيّ الرِّضَـا أَوَى
فَمَا ارْتَـدَّ مِنْ وَقْـع السِّهَامِ عنَـانُــهُ
إِلَـى أَنْ أَتَـاهُ الفَـوْزُ رَاغِـمَ مَنْ عَـوَى
وَمِـنْ بَيْنِـهِم حَمَلْتُـهُ، حِينَ قَـدْ قَضَى
وَكَـمْ رَمْيَـةٍ كَالنَّجْمِ مِنْ أفقـهِ هَوَى"[2].

بالكناية عن الشّهادة بالفوز يعطي هذا البعد الرّوحي والإيمان الرّاسخ للجزائري في ثورته على الظّلم، وتبقى الثّورة لمريدي حضرة القرب سبيل للفوز، ويسجّل مفدي زكرياء الرّباط القويّ بين الثّورة والدّين ومدى صدق اليقين، فيقول:

"وَلَـعْلَـعَ مِـنْ (شلعلع) وَ بَيَـــانُ
فَانْطَلَـقَ فَوْقَ (جُرْجُرَةَ) الجعَابَـا
وَشَّبَّـتْ مِـنْ ذرَى (وَهْـرَانَ) نَــارٌ
رَآهَــا بُــرْجُ مَدْيَـنَ فاسْتَجَـابا
وَقَــالَ اللّه: كُــنْ يَا شَعْـب حَـرْبـاً
عَـلَى مَـنْ ظَـلَّ لَا يَــرْعَى جَنَـابَا
وَقَــالَ الشَّعْـبُ: كُـنْ يَا رَبِّ عَـوْناً
عَـلَى مَـنْ بَـاتَ لَا يَخْـشَى العِـقَابَـا

[1] – الأمير عبد القادر، الديوان: 32.

[2] – نفسه: 33.

فَـكَـانَ وَ كَـانَ، مِنْ شَعْـبٍ وَرَبٍّ،
قَـرَار أحْـدَثَ العَجَـبَ العُـجَـابَا"[1].

فبيان نوفمبر كان فتحا من الله جعل الجميع يتبنّى بنوده فما إن انطلقت شرارة الثّورة المباركة حتّى لبى نداها كلّ من رحّب بلقاء الله. وجاء بالصُّورة الكنائية "برج مدين" لمدينة "تلمسان" الّتي تضمّ ضريح الوليّ الصّالح- "سيدي أبو مدين شعيب" ولفظة "برج" ترسم في الخيال أولئك الّذين اتّخذوا من قرية العبّاد مكانا للانزواء فيه للعبادة فما إن رأوا نار الثّورة تطلّ عليهم من "وهران" حتّى تركوا برجهم، و تسابقوا للقاء الله بالجهاد في سبيل الله لتحرير الوطن. وحتّى الّذين لم يفوزا بالشّهادة ووقعوا في الأسر لم يستسلموا، و لم ينقص ذلك من عزمهم بل استقبلوا قضاء الله وارتقوا في مقام الرّضا، يصف مفدي زكريا الشّهيد أحمد زبانا فيقول:

"قَـامَ يَخْتَـالُ كَـالمَسِيـحِ وَئِيـدَا ❁ يَتَهَـادَى نَشْـوَانَ، يَتْلُـو النَّشِيـدَا
بَاسِمَ الثَّغْر، كَالمَلَائِكَةِ أو كَالطِّ ❁ ـفْل، يَسْتَقْبِـلُ الصَّبَاحَ الجَدِيـدَا
شَـامِـخاً أنْـفُـهُ، جَـــلَالاً وَ تِيهَـــا ❁ رَافِعـاً رَأسَـــهُ يُـنَاجِـي الخُلُـودَا
رَافِـــلاً فِـــي خَلَاخِـــل، زَغْرَدَتْ تَـمْ ❁ ـلَأ مِـنْ لَحْنِـهَا الفَضَـــاء البَعِـيـدَا
حَـــالِماً، كَالكَلِيـمِ كَلَّمَـهُ المَجْـ ❁ ـدُ، فَشَـدَّ الحِبَـالَ يَبْغِـي الصُّعودَا
وَتَسَامَى كَالرُّوحِ، فِي لَيْلَـةِ القَدْ ❁ ر، سَلَاما، يَشِعُّ فِي الكَوْنِ عِيـدَا"[2].

يتوحّد شعور الشّاعر وينطلق من موروثه الدّيني فتأتي الألفاظ موحية بصور مكثّفة تفتح أفق المخيّلة أمام المتلقّي لتعود به لرموز الفداء.فعنوان القصيدة "الذبيح الصاعد" يحيلنا إلى قصّة سيّدنا إسماعيل، وصبره واستسلامه لإرادة الله، وتنفيذه لأمره. قال تعالى: ﴿**فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ ٱلسَّعۡيَ قَالَ يَٰبُنَيَّ إِنِّيٓ أَرَىٰ فِي ٱلۡمَنَامِ أَنِّيٓ أَذۡبَحُكَ فَٱنظُرۡ مَاذَا تَرَىٰۚ قَالَ يَٰٓأَبَتِ ٱفۡعَلۡ مَا تُؤۡمَرُۖ سَتَجِدُنِيٓ إِن شَآءَ ٱللَّهُ مِنَ ٱلصَّٰبِرِينَ**﴾[3]. فالشّاعر يتّخذ من الرّموز الدينية متّكأ لبناء صوره الفنّية الّتي تتفجّر بدلالات عميقة. فتكون الصّور الجزئية مطيّة لرسم مشهد لحظة إعدام الشّهيد "أحمد زبانا"،

[1]- مفدي زكريا، اللهب المقدّس، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2007: 34.
[2]- نفسه: 17.
[3]- سورة الصّافات، الآية: 102.

حيث يأتي التشبيه بالمسيح رمز الفداء والتّضحية و تظهر الصُّورة الحركيّة (قام يختال) فيصور الشهيد وهو في حال انتظار، ثمّ يقوم بإرادته لا ينتظر أن يحمل على القيام أو يجرّ من طرف جلاديه. يبدأ المشهد بوقوف الشّهيد منتصب القامة يختال، يتلو النّشيد هاتفا بحياة الجزائر، يقدّم دمه على مذبح الحرية راضيا سعيدا متحدّيا الظالمين المستبدين. فكلّ لفظة من الألفاظ قد اختارها الشاعر بعناية لتوحي بصور تجمع الجلال، والفرح، والابتهاج، والنّشوة، والسّكر، والسكينة، والوقار، ثمّ يرسم ابتسامة ثغره فيكون بين صورتين: صور نورانية تتمثّل في الملائكة حيث الطّهر، والارتفاع عن عالم الحسّ، وصورة للطفل وهو كلّه أمل، وفرح باستقبال صباح جديد وحياة أخرى، ويستعمل حرف العطف "أو" ليتيح للذّهن فسحة التّصوّر ولكن في النّهاية تجتمع الصورتان في مشهد السّعادة الّذي يعيشه الشّهيد. ثمّ ينتقل من التّصوير النفسي الدّاخلي إلى التّصوير الخارجي بين صورة بصريّة تركز على قدمي الشّهيد ترفل في قيود كنّى عنها بخلاخل، وجاء بالصُّورة السمعية فجعل من صوتها المزعج الثّقيل زغاريد الفرح، ثمّ يعود إلى هذه الصّور الّتي تشعّ روحانية فيشبه حال الشّهيد وهو يصعد إلى المقصلة بموسى كليم الله، وهو يعيش لحظة التجلّي. واختار الشّاعر لفظة "حالما" ليبعث للذّهن صورا في غاية الجمال للحظة استقبال الشّهادة، صور اللّهفة في اليد الممتدّة للحبال تستعجل اللّقاء، وتعرج روحه إلى السّماء في مشهد احتفالي فالكون كلّه في أجواء العيد، والأرض تستقبل بشائر السّلام. وينجح الشّاعر مفدي زكرياء في تحويل مشهد الإعدام المرعب للشهيد "أحمد زبانا" إلى مشهد روحاني، ومعراج سماوي تتوق له أرواح المجاهدين الأحرار. ولقد أبدع في اختيار الصّور الفنّية، ووظّف الرّموز باحترافية بالغة يجاري بها حركة التّجديد في الشّعر الحديث. تقول نازك الملائكة: " فإذا أضاف الشّاعر المعاصر ما في نفسه من ثقافة جديدة، وما لذهنه من سعة وإدراك، وما في حياته من تجارب معقّدة لم يعرفها القدماء، إذا التقى هذا الجديد المعاصر بغنى هذه اللّغة وخصوبتها فلا بدّ أن ينشأ شعر لا يشبهه شيء من الشّعر العربي السّابق لأنّ له خصائص متفرّدة"[1]. والشّاعر مفدي زكرياء

[1]- نازك الملائكة، سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة- مصر، 2000: 30.

برهن في كثير من قصائده على قدرته في تخطّي الخطابة، والتفنّن في رسم الصّور الفنّية، فيرهف السّمع إلى أعماقه، وينقل ما يختلج بداخله فيتعالى على الحسّي إلى ما هو كامن وروحاني، ففي تحدّيه لسجانه يقول:

"وَالـرُّوحُ تَهْـزَأُ بالسَّجَـانِ سَاخِـرَةً
هَيْهَـاتَ يُدْرِكُـهَا أيــانَ تَنْزَلِــق
تَنْسَــابُ فِي مَلَكُــوتِ اللَّهِ سَابحَــةً
لَا الفَجْر، إنْ لَاحَ، يمْشِيهَا وَلَا الغَسَق"[1].

فالشّاعر يأتي بصورة مجسّدة لروح وهي تنظر للسجّان يعذب الجسد، ويذيقه أشدّ ألوان الهوان، فتتنقل هنا وهناك هازئة به متحدّية إن كان يستطيع إمساكها، فهي تنساب من بينهم تسكرها نشوة الحرية والانعتاق فتجول في ملكوت الخيال تسبّح الواحد الأحد شاكرة له فضل إنعامه عليها بكتم الأسرار.

فشعراء الجزائر سايروا حركة الشّعر الجديد، وراحوا يصوّرن معاناهم بفنّية، وجاءت صورهم "مبتكرة ولا تمثل مادة متصورة في الذاكرة، تأتي فجائية متلاحقة في وحدة نفسية لا رابط منطقي بينها بحيث لا يمكن الوصول إلى دلالاتها إلا في إطار التّجربة الشّعرية كلّها"[2]. يقول 'أبو القاسم سعد الله':

" وَفَضَّتِ الغِلَافَ فِي اضْطِرَاب
أنَامِلاً مَعْرُوقَةً سَمْرَاء
تَفُـوحُ بالدِّهَـانِ وَالعَـرَق
وَكَـانَ وَجْهَهَـا خُطُوط
وَقَلْبـهَـا بُخُـور
وَشَعرُهَا خَمِيلَةٌ جَرْدَاء"[3].

[1]- مفدي زكريا، اللهب المقدس: 25-26.

[2]- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1999: 322.

[3]- أبو القاسم سعد الله، النّصر للجزائر، ديوان شعر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1986: 57.

ينتقي الشّاعر عنوان القصيد بعناية "برقية من الجبل" ثمّ يبدأ المشهد بصورة المرأة عجوز وجهها خطوط، فتستقبل القادم تأخذ البرقيّة تفتح غلافها في اضطراب، تتجمّع كلّ مشاعر الشّوق والخوف والالتياع، وتبدو الأنامل وقد بدت عروقها بفعل النّحافة بوقع الزّمن، ولون السّمار لون تربة الوطن، ثمّ تأتي حاسّة الشمّ لتضيف للصورة كثافة، فتغمرك رائحة الدهان والعرق من الأنامل وينبعث من قلبها بخور الأمل، ولفظة " بخور" تحيلنا لصور من المناسبات الدّينيّة حيث يعطر البخور أجواء المكان فرحا بحضور ملائكة الرّحمن. وبعد قراءة البرقية وتأكّدها من استشهاد ابنها تأتي صورة المرأة الثّائرة. يقول سعد الله:

"وَمَدَّت اليَدَيْن فِي الفَضَاء
وَفِي العَيْنَيْن دَمْعَتَان مِنْ لَهَب
وَثَرْثَرَت بصَوْتِهَا المَخْنُوق
" المَجْدُ لِلْوَطَن"."[1].

فالصُّورة البصريّة لليدين الممدودتين في الفضاء توحي بصور ذهنيّة، فهي مفجوعة تاهت منها الكلمات وصعدت من أعماقها الآهات، ولكنّها راضية تزفّ ابنها إلى الجنان بالدّعاء والابتهال، وجمع الشّاعر في صورة العينين الرّحمة والثّورة في دمعتين، حزن وألم على الابن المفقود، ونار وحديد للمستعمر الغاشم، واتّضحت أكثر بالصُّورة السمعيّة الّتي جاءت بشكل ثرثرة بصوت مخنوق، يدلّ على إيمان راسخ بالقضيّة" المجد للجزائر.

وفي صور للثّورة على الواقع المرير للفلّاح الأجير يقول سعد الله:

"حَتَّى مَتى أفْتَرشُ الحَصِير
وَأسَاكِنُ الكُوخ الحَقِير
وَأُساهِر الحِرْمَانَ وَالألَم المَرير
وَتَلُك جَنْبَيَّ الخُشُونَه
وَيُحِيطُنِي قبْوَ العُفونَه
فِي ظُلْمَةٍ عَمْيَاء تَطْفَحُ بالخَشَاش"[2].

[1]- أبو القاسم سعد الله، النصر للجزائر: 60.

[2]- نفسه: 63.

فصورة الفلّاح الجزائري البائس ينقلها بمشهد الكوخ الحقير وأثاثه الّذي لا يتعدى حصير خشن يلوك جنبيه، ثمّ يعطى صورة أخرى لحياة فلاح آخر يسكن قبوا تفوح منه رائحة الرّطوبة تجمع فيه خشاش النبات، وعمّته ظلمة وصفها بالعمياء، فالشّاعر عدسة مصوّر يختزل الواقع في لقطات تصويرية خاطفة ينقل الصُّورة من بؤس الدّاخل إلى معاناة الخارج فيقول:

"وَأظَلُّ مُلتَصِقَ اليَدَيْن
بالتُرْبَةِ المِنْتَاج وَالشَجَر الوَرِيق
أجْنِي وَأقْطِفُ جَاهِداً
ثَمَنَ النَّشَاطِ الدَّائِب
فَإذَا تَكَوَّمَ مَحْصَدِي
وَمَسَحْتُ جَبْهَتِي الكَئِيبَه
وَتَنَفَّسَتْ رِئَتِي الهَوَاء
لَمْ أجْنِ غَيْرَ دَرَاهِم
حِيناً، وَأحْيَاناً شَتَائِم"[1].

صورة اليدين الملتصقتين بالتّربة، والشّجر كناية عن العمل المتواصل في التربة الخصبة المغتصبة من طرف المستوطنين فلا ينال ابن الأرض إلا أجر زهيد "الخمس"، وفي كثير من الأحيان لا ينال إلا الشّتائم، فالشّاعر جعل من شعره صورة لواقع المواطن الجزائري المضطهد المستعبد لينير الرأي العام في مقابل الصُّورة المزيّفة الّتي حاولت فرنسا تسويقها إلى الخارج.

وبقيت الثّورة على الظّلم تحرّك الشّاعر الجزائري في كلّ المراحل فبعد الاستقلال أصبحت قضايا الأمّة تنبض في وجدانه، فأصبح يستحضر ا لأمجاد ليستنهض الهمم يقول مصطفى الغماري:

"عَوَاصِفُ نَحْنُ لَا الأيَامُ تَقْهَرُنَا
وَلَيْسَ عَنْ خصْلَةِ الآمَالُ تُثْنِينَا
أظَافِرُ اللَّيْلِ نُقَلِّمُهَا
وَنَصْلُبُ اليَأسَ. لَيْسَ اليَأس يُدْمِينَا
وَإنْ تَسَكَّعَ فِي أيَامِنَا رَهَقٌ
سَنَزْرَعُ الدَّهْر يَرْمُوكا وَحِطِّنَا"[2].

[1]- أبو القاسم سعد الله، النصر للجزائر: 64-65.

[2]- مصطفى الغماري، قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982: 64.

يأتي الشّاعر بصور جزئية تمثّلت في التّشبيه بالعواصف في عزمها وإقدامها واقتلاعها لكلّ ما يصادفها من عوائق، ويجسّد في استعارة مكنية اللّيل فيضع له أظافر، ثمّ يأتي بصورة في منتهى الروعة حيث يتجسّد استسلام الظّالم بمدّ يديه لتقلم أظافره فيكون العجز والمهانة مصيره، يتلوها بصورة أخرى استعارية تشخيصيّة حيث يصلب اليأس فلا ينفذ إلى النّفوس، ولا يُثنها عن عزمها، ويستمرّ في التّشخيص ويستعمل أداة الشّرط "إن" ليتبعها بجواب الشّرط فيكون استرجاع أمجاد الماضي، ونخوة الأسلاف هو الجواب. فالشّاعر الجزائريّ مرتبط بأمته، وقضاياها هي قضاياه فلا يرى اكتمالا لحريته إلا بحرية واستقرار كلّ أجزائها، فجرح فلسطين نزفت له أقلامهم، وما زالت أشعارهم تحمل صور الغبن والاضطهاد لهذا الشعب الصّامد.

يقول أرزاج عمر:

"حدثتني عن بكاء الطفل في "يافا" الغريقة
عن جريح عانق التربة مشتاقا إلى صدر الوطن"[1].

فصورة مدينة "يافا" المدينة الفلسطينية العريقة الّتي تغمرها مياه البحر، المغتصبة الغريقة بأنهار الدّم والدّمع. يأتي الشّاعر بصورة يتوجّه بها للمجتمع الدّولي يخاطب فيه إنسانيته فصورة الطّفل الباكي تهزّ المشاعر وتثير الأوجاع، وصورة "يافا" الغريقة تستفزّ النّخوة والمروءة لنجدتها، فجريحها يعانق التّربة كناية عن تمسّكه بأرضه ورفضه للتّهجير، فهو مشتاق لصدر الوطن المُصادر.

أمّا الشّاعر 'محمد البوزيدي' لا يستجدي العطف الدولي، ولا يلتفت للضمير الإنساني، فهو يرى أن ما أخذ بالقوّة لا يستردّ إلا بالقوّة، وهذا ما صوّره من خلال حوار بينه وبين طفل فلسطيني لاجئ فيقول:

" قُلْتُ لِطِفْلٍ لَاجِئٍ مَاذَا تُرِيدُ؟
فَرَمَانِي بِلحَاظٍ مِنْ حَدِيدٍ
نَظَرَات حَاقِدَات وقَوِيَّة

[1]- عمر أرزاج، الأعمال الشعرية 1969- 2007، دار الأمل، تيزي وزو- الجزائر، 2007: 207.

وَبصَوْتٍ بَـارِدٍ قـالَ أريدُ بُنْـدُقِيَّـةْ"[1].

تأتي صورة الطّفل اللّاجئ لتعبّر عن مأساة التّهجير وما يرافقها من معاناة تتجاوز المادّيات، فالشّاعر يصوّر الحالة النفسية الّتي تنبئ عنها النّظرة الحادّة الحاقدة على الظّلم والطّغيان، ثمّ تأتي الصُّورة السمعية لتدلّ على فقدان الأمل في استرجاع الأمّة لحقّه الضّائع وعبّر عن ذلك ببرودة صوته، لذلك قرَّر الاعتماد على نفسه في استرجاع حقّه، فطلب البندقية. تقول عائشة عبد الرحمن: " لعلّ الفرق الوحيد بين أدباء الجزائر وغيرهم من أدباء العرب المعاصرين، أنّ الأولين على وعي تام بالمحنة"[2]، بل هي تسكنهم، وهي هاجسهم، فهم يؤمنون أنّ جسد الأمّة واحد، لذلك "يكاد الشّعر في الجزائر لم يترك قطرا من الأقطار العربيّة إلا ويشاركه في آلامه، وفي أحلامه وأفراحه"[3].

وتبقى جروح الأمّة نازفة في قلب الشّاعر الجزائري، فيرفع صوته بالشّكوى من انتكاسها في زمن الانكسار. يقول لخضر فلوس:

"نَـوَافِـذُ الشَّـرْق مَا زَالَتْ مُنَـكَّسَـةً !
تَنَامُ تَحْتَ صَوَارِي اللَّيْل.. وَالسَّفُـن !
تَشُكُّ فِي الهَمْس.. أنْ تبْـكِي الرِّيَاح به،،
وَلَيْـسَ تَسْمَعُ نَبْض الأَرْض فِي غَسَق !
كَـأَنَّهَـا لَـمْ تكُنْ سَيْفاً،، لِذِي يَـزن!"[4].

يصوّر الشّاعر الواقع العربي الرّاهن في ظلّ التكالبات الاستعمارية لنهب خيراته والضّغوطات الأجنبيّة، وحالة الانقسام والتّشتّت، والحروب الخارجية والفتن الدّاخلية جعلت الشّاعر يتعجّب من وضعها الانهزامي وكأنّها لم تعش البطولة يوما ولم تكن سيفا لذي يزن رمز للشجاعة. فالقصيدة الجزائرية "تحمل في أحضانها تميّز إنسانها وطبيعته الخاصّة في معالجة المشاكل

[1]- محمد بوزيدي، مجموعة شعرية، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2011: 45.

[2]- عائشة عبد الرحمن، قيم جديدة للأدب العربي، القديم والمعاصر، دار المعارف، مصر، ط2، 1970: 173.

[3]- عبد الله الركيبي، دراسات الشعر الجزائر،: 49.

[4]- الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002: 89.

اليومية والقضايا الكبرى... وهي معبأة في أغلب الأحيان لمواجهة شيء ما، مشحونة بالمواقف وقابلة للانفجار خاصّة على أيدي الجيل الجديد"[1]، ولكن هذا الأخير لم تكن دروب الإبداع مشجعة له على المضي فهِمَّته كانت عالية ولكن الواقع كان مريرا لذلك صار يشكو الغربة والاغتراب.

2-5. صورة الغربة والاغتراب:

إنّ الاغتراب سكن البلاد والعباد منذ حلّ الاستعمار بأرض الجزائر فأذاق شعبها ألوان الاستعباد ، هجّرَهم من أراضيهم الخصبة، وأسكنهم الجبال الوعرة، ونهب ثرواتهم و حارب لغتهم، وطمس هويتهم، و جهّل أبناؤهم فما نالوا من فرص التعليم إلا القليل، ومن أراد المزيد سلك طريق الغربة عن الوطن، "وما زال في تونس جامع الزيتونة ثاني الأزهر يضمّ هو وفروعه آلافا من طلاب العربيّة والدّين، وفي فاس جامع القرويين يتلو الزيتونة في الدرجة، أمّا الجزائر البائسة* فلم يبق فيها من هذا أثر ولا عين"[2]. فما كان من أبنائها إلّا أن شدّو الرّحال، وتغربوا عن الأهل والخلان من أجل نيل العلم أو العمل بعد أن ضاقت بهم السّبل، لذلك اتّخذ موضوع الغربة "طابعا خاصا بهم، حيث إنّ الحقد الدّفين الّذي زرعه المغتصب فيهم وواصل تعنته معه على أرضه... هذه العوامل وغيرها جعلت موضوع الهجرة يأخذ شكلا مفجعا لدى إنسان الجزائر"[3]،

---

[1]- حميدة الصولي، بين السطح والأعماق... الترسبات حول الشعر في الجزائر، مجلة الحياة الثقافية، عدد خاص بالجزائر، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، عدد 32، 1984: 299.

[2]- الفضيل الورتلاني، الجزائر الثائرة، دار الهدى الجزائر، 2009: 200.

*- له حق أن يقول عنها الجزائر البائسة فمثلا شهدت تونس خلال القرن التاسع عشر بوادر نهضة إصلاحية شاملة، ففي سنة 1860 أنشئت مدرسة باردو العسكرية فكان لها تأثير كبير في الحياة السياسية والفكرية خلال تلك المرحلة، وتعززت المدرسة بالمعهد الصادقي الذي ظهر للوجود في سنة 1876 وكان لخريجيه وأساتذته فضل بارز على النهضة الحديثة بتونس، وتكوين الإطارات الفنية والإدارية للدولة، وتزامن إنشاء الصادقية مع تأليف لجنة وطنية انصرفت خلال سنة 1876 إلى إصلاح المناهج التعليمية، وتطوير أساليب الدراسة في جامع الزيتونة، و لم تلبث هذه النهضة التعليمية أن استكملت مقوماتها بإنشاء المدرسة الخلدونية في سنة 1896،وقد شهدت هذه الفترة مظاهر فكرية أخرى متعددة، كإنشاء المطبعة الرسمية، وصدور جريدة الرائد التونسي سنة 1860، وطباعة العديد من المؤلفات والكتب، واستقدام بعض علماء العرب ممن لهم الخبرة كأحمد فارس الشدياق وغيره. ينظر: تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر، إعداد مجموعة من الباحثين، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس، 1993: 10-11.

[3]- حميدة الصولي، بين السطح والأعماق... الترسبات حول الشعر في الجزائر: 298.

الّذي تعمّق إحساسه بالغربة عن الدّيار فسكنه الحزن العميق. يصوّر الشّاعر"صالح خرفي ذاك الألم النفسي فيقول:

"أمِّي! يُهَنِّـى كُلّ نَجْـل أمَّهُ وَيُعَانِـق
وَأنَا نَصِيبي مِنْكِ يَا أمِّي الخَيَالُ الطَّارق
أحْيَـا هُنَا وَ أنَا لِمَرآكِ الوَضِئ مُفْـارق"[1].

ينادي الشّاعر أمّه الّتي يفتقدها في عيدها فلا يجد إلّا خيالها يطرق باب ذاكرته، فتشتعل نار الشّوق لمرآها الوضّاء، ولحضنها الدافئ، فيهجر عينه النّوم وتنبعث الآه من أعماقه، فيقول:

" أمِّي اسْأَلِنِي عَنْ حَيَاتِي فِي رُبُوع القَاهِـرَة
عَنْ آهَاتِي، وَتَمَلْمِلِي، عَنْ مُقْلَةٍ لِي سَاهِـرَة
لَا أكْذِبُ التَّاريخ يَا أمِّي، فنَفْسِي شَاكِـرَة
(للنّيل) شَاكِـرَة أيَادِي لَا تُقَـدِّر زَاخِـرَة"[2].

يرسم الشاعر صورة للأمّ بما جبلت عليه من البحث في دواخل نفس ابنها، واستجلائها لهمومه، من خلال عبارته "أمّي اسأليني عن حياتي في القاهرة" فهو يفتقد لتلك اللّمسة الحانية الّتي تنبعث من خلال سؤالها عنه، والتّخفيف من ألمه لشعوره بأنّها بجانبه، فحالته النّفسية دلّل عليها بالآهات، والتّململ، والعين السّاهرة، فكلّ لفظة من الألفاظ تحمل صورة، فهذه الزّفرة المنبعثة بآهات هي صورة ليومياته ولحظاته، وبعد عناء النّهار وتمدّده على فراشه تأتي صورة تململه، كناية عن عدم الرّاحة، وانشغال البال، فهو يتقلّب يمنة ويسرة، يبحث عن لحظة هدوء فلا يجدها، فيكون مصير ليله السّهر، وكلّ ما يلقاه من حفاوة من أبناء مصر والّتي كنّى عنها بالنيل لا يخفف من شعوره بالبعد عن الأمّ والوطن، ويفصّل في الصُّورة حيث يعمد إلى السّرد، فيذكر الحدث ويقف عند بعض الجزئيات الّتي تبدو عادية، ولكنّها منحت القصيدة بعدا تفاعليّا، فيقول:

"كَانَ الصَّدِيقُ صَبَاحَ عِيدِ الأمِّ يَعْرِفُ مَابِيه
وَالخِـلّ، ابْنُ النّيـــــل، يَفِيـضُ حَسَاسِيَـه

[1]- صالح خرفي، أطلس المعجزات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ط2، 1982: 95.

[2]- صالح خرفي، أطلس المعجزات: 95.

فَمَشَى بجَنْبي سَاعَةً، أقْضِي الحَيَاة كَمَاهِيه
حَتَّى إذَا حَانَ الوَدَاعُ – وَفِي الوَدَاع أنَانِيَه
فَسَألْتُـهُ عَنْ قَصْدِه، عَنْ سَعْدِهِ وَ شَقَائِيَه
فَأجَابَ. أمِّي لَا شَكَّ بغَيْبَتِي فِي دَاهِيه
قَلِقَـت عَلَيْـه أمّـهُ لـما تَغَيَّبَ ثَانِيـــه
وَصَبرْتِ أنْتِ لِغَيْبَـةٍ سَنَوَاتُهَا مُتَوَالِيَـه"[1].

وحاول الشّاعر حبك القصّة من خلال ضبط فنّياتها، فتأتي مؤشرات السّرد موحية بالبناء المعماري للقصيدة، فيذكر:

- الزمان: يوم الاحتفال بعيد الأم.
- المكان: القاهرة جمهورية مصر العربية.
- زمن الأفعال: الماضي والمضارع الدالّ على الحال مدلّلة على توالي الأحداث مصورة عمق التّجربة، ويقابل بين حالتين شعوريتين حال الصّديق السّعيد بلقاء أمه، وحالة الشّقاء الّتي تعيشها الذّات الشاعرة نتيجة البعد، وبين أمّ الصّديق القلقة لغياب ابنها لثانية، وبين صبر أمّ الشّاعر على البعد لسنين متوالية، فالشّاعر استفاد من تقنية السّرد والمفارقة التّصويريّة للوصول إلى تصوير المعاناة، ويستمر على نفس النّهج ليشكّل الصُّورة الكلّية فيقول:

"رَجَعَ الصَّدِيقُ لِأمّهِ، ورجَعْتُ للكُوخ الصَّغِير
فَلَزِمْـتُ بَيْتِي يَـوْمَ يَتْـرُكُ بَيْتَـهُ خَلْـقٌ كَثِيـر
وَسَئِمْـتُ تِجْوَالَ الشَّوَارع فَارْتَمَيْتُ عَلَى السَّرِير
لَكِـنْ يَا أمِّي. بسمتُ، بَسمت مُرْتَاحَ الضَّمِير
لَـمَّا عَلِمْتُ بأنَّ هَـذَا كُلّهُ ثَمَـن المَصِيـر"[2].

تأتي النّهاية بعودة الصّديق إلى أمّه، والشّاعر إلى كوخه الصّغير، وجاء بلفظ الكوخ كناية عن فقره المادي، والعاطفي، واحتياجه النّفسيّ، فهو سئم من التّجوال في الشّوارع، وفضّل الارتماء على السّرير، وترتسم ملامح الرّضا على الصُّورة لأنّ الغربة ثمن لتحرير الوطن من الجهل، وجاء لفظ "بسمت" مرتين لتأكيد نبل الغاية، وقرب تحقيق المصير. فقد استفاد" من القصّة

[1]- صالح خرفي، أطلس المعجزات: 97.
[2]- نفسه: 98.

التفصيلات المثيرة الحية، فهي بنية متفاعلة يستفيد كلّ شقّ فيها من الشقّ الآخر وينعكس عليه في الوقت نفسه"[1]. فالشّاعر ينجح في بنائه للصورة الكلّية، ورسم معاناته الشّخصيّة من خلال نقل تجربته الشّعريّة، وهي صورة لمعاناة كلّ المغتربين وأسرهم، فالشّاعر يحمل رسالة، وقصيدته سلاحه. يرى محمد الأخضر السائحي أنّ "الصُّورة الشّعريّة نفسها إذا لم تحمل في باطنها حكمة فلن تترك فينا أيّ أثر"[2]. فالقصيدة صوّرت معاناة الطالب الجزائري في الغربة، وحملت مساهمته في تحرير الوطن.

أمّا من هجر الوطن من أجل العمل فكانت مأساته أكبر، ويصوّرها الشّاعر جلواح الّذي كان واحدا من هؤلاء فيقول:

"آهٍ لِـمَنْكُـوبِ المَظَالِـمِ يَـلْتَـوي
تَحْتَ الرُّفُـوفِ يَشُجّـهَ التَّهْويـل
يَسْتَرْحِـمُ الأنْوَاء وَهِيَ عَوَاصِـف
وَيَلُـوذُ بالْـجُـدْرَان وَهِـيَ تهيـل
فَلَقَـدْ دَنَوْتُ لَهُ فَـأنَّ وَ قَـال لِي:
عَجِّـلْ بِخَطْـفِ الرُّوح يَا عزْريـل
قَـدْ طَالَ نَحْوَكَ شَوْقهَا وَ حَنِيـنهَا
فَاصْعَـدْ بهَا يَصْعَـد بـكَ التَّبْجِيـل
فَأجَبْتُـهُ: مَا كُنْتُ عـزْريـلاً سِوَى
أنِّي مِـثْلَـكَ بَـائِـسٌ وَعَـلِيـــل"[3].

يصوّر الشّاعر مأساة العامل المغترب في فرنسا، و الذي هرب من الاغتراب في بلاده لعلّه يجد في الغربة بعض مراده من عمل وعيش كريم، ولكنّه يصبح في الشوارع منبوذا، يعاني البرد والجوع. ويرسم الشّاعر المشهد وهو يتألّم، فلفظة "آهٍ" تُوحي بوجعه لأنّه رأى مثيله في الألم، وجاء بلفظ "المنكوب" ليصوّر الحالة المزرية الّتي يعيشها، فهو في الشّارع يلوذ بالجدران ليتّقى المطر

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: 301.

[2]- عبد العزيز غرمول، ورقة من تاريخ الشعر الجزائري، لقاء مع الشاعر الكبير محمد الأخضر السائحي، مجلة الحياة الثقافية، عدد خاص بالجزائر، تصدر عن وحدة المجلات بوزارة الشؤون الثقافية تونس، عدد 32، 1984: 270.

[3]- عبد الله ركيبي، الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار: 395

ولكنّها تُسقط عليه ماءها،أكثر مما يسقط من سمائها، ثمّ يأتي بالصُّورة الحركيّة "فلقد دنوت له"يتلوها بصورة سمعيّة (فأنّ) مع حركته جاء الأنين، ويستعين بالحوار ليكشف عن عمق الشخصيّة الّتي تنتظر ملك الموت بشوق ولهفة، ويدلّل على طول مكثه بالغربة دون جدوى بقوله "قد طال نحوك شوقها وحنينه"، فروحه معذبة في هذه الدّيار تبغي الخلاص، ولكن تأتي الإجابة صادمة له حين يعلم أنّ الشّاعر حاله من حاله، بائس وعليل، وهو حال كل المغتربين.

وفي ظلّ التّحوّلات الّتي عاشتها الجزائر بعد الاستقلال فإنّ الشاعر الجزائري أصبح يعاني من الاغتراب داخل الوطن يقول أرزاج عمر:

"أنا البربري الأشد عزلة في الصحراء
في حضرة من لا أهوى،
ومن لا أهوى هو المنفى.
أنا ابن الملوك، وبرق الزيتون،
وصيحات الأوراس وهو يلبس
البرزخ قفطانا
ها أنا أرى "عقبة" يبيع سيفه في الحانات،
في آخر الليل يبكي الغمد"[1].

يحدّد الشّاعر هويته الأولى وهي بربريته وعروبة الّتي توثّقت بالفتح وعلى وطنيته. فبدأ بأصالته النابعة من أرض الجزائر الممتدّة في التّاريخ، ويستعين بالرّمز ليشكّل صورة متكاملة للهوية الوطنية فيكون الزيتون رمز السّلام والبركة، والأوراس رمز الثورة المباركة فمنه انطلقت الرّصاصة الأولى، لذلك عبّر بالبرزخ ليعطي الصُّورة بعدا روحيّا وهي الحياة بعد الموت، ولفظة قفطان رمز للعروبة، وعقبة رمز للفتح الإسلاميّ. فالصُّورة نابعة من قناعة الشّاعر بأصالته وبوفائه، ورفضه للعزلة واستنكاره لكلّ من يبيع مبادئ نوفمبر، ويخون الوطن.

[1]- عمر أرزاج، الأعمال الشعرية: 83.

فالشّاعر يسكنه الوطن، موجوع بآلامه، تحدوه الآمال في مستقبل الأيام ولكن سرعان ما تتحطّم أحلامه فلا يجد سوى شعره يبثّه آهاته وهذا ما سجّله "حمري بحري" فقال:

" كالبحر الميّتِ حُبُّكِ يَأتِي تَابُوتاً...
فَيُسَافِرُ نَحْوَ القَلْبِ ظَلَامُ الكَوْن. ثُلَاحِقُنِي الأَصْدَافُ
تَصِيرُ غِطَاءًا يَحْمِينِي ضَرَبَاتَ المَوْجِ الغَاضِب"[1].

يقيم الشّاعر 'حمري بحري' تشبيها بين حبّه للوطن والبحر الميّت، ووجه الشّبه بينهما هو شدّة الملوحة والّتي معها تستحيل الحياة، ويكنّي عن الموت المؤكد بالتّابوت. فقتل موهبته الشّعريّة بالتّجاهل هو موت محقق له، لذلك يأتي بصورة يجسّد فيها ظلام الكون وهو يسافر نحو قلبه فيسكنه العدم، ثمّ يأتي بصورة تجسيديّة للأصداف وهي تلاحقه لتحميه من تقلّبات الزّمن والّتي عبّر عنها بالموج الغاضب، فالشّاعر الّذي كان لسان أمّته أيام الثّورة التّحريريّة، بعد الاستقلال يرمى في النّسيان، ولا يذكر إلا للتّصفيق في المهرجانات، وذلك نتيجة الاعتقاد السّائد في تلك الفترة بأنّ ثورة البناء لا تحتاج إلى الكلام، ويذكر النّاقد السوري "خلدون شمعة*" هذه النّظرة الإقصائية للشّعر في الجزائر بعد الاستقلال فيقول: "أتذكر كلام بومدين الآن، وأتذكر قوله إنّ الجزائر تزوجت، فأفسره على أساس أنّه كان يعني واحدا من احتمالين: الأوّل أنّ الجزائر ليست بحاجة إلى القصائد الشعرية بعد أن أنجزت معجزة الاستقلال، وأمّا الاحتمال الثّاني أنّ ما كان يعنيه بومدين هو أنّ مرحلة البناء لا تتطلب شعرا، ولا نثرا، ولا خطابة"[2]. وينقل الشّاعر 'حمري بحري' هذا الاحتضان الّذي لا يكون إلّا في المناسبات بصورة فنّية فائقة الجمال بقوله:

"قَالَ الطُحْلُبُ لِي: عَانِقْنِي
صَاحَ الرَّمْلُ يُحَذِّرُنِي، فَسَمِعْتُ نَوْرس تَشْدُو بَيْنَ
نِدَاءَاتِ الصَّيَّادِينَ المَبْحُوحَةِ بالمِلْح المَشْحُون بحُبٍّ

---

[1]- حمري بحري، صهيل يوميات الرجل الأزرق، نماذج من الشعر الجزائري المعاصر (شعر ما بعد الاستقلال)، سلسلة أدبية تصدرها مجلة آمال: 104.

*- خلدون شمعة: ناقد سوري كتب مقالا نشره في مجلة الدستور في 1988/10/17 يروي شهادته بخصوص حادثة مفدي زكرياء مع هواري بومدين.

[2]- عمر أرزاج، هكذا أهان بومدين مفدي زكرياء، جريدة الشروق، 2011/10/18، العدد3448: 17.

البحرِ... فَهَجَرْتُ الحُزْنَ وَغَنَّيْتُ الفَجْرَ المَخْبُوء
بسَاعِدِ حُوت،، فَتَزَاحَمَتِ الكَلِمَاتُ حِبَالاً
شَدَّتْنِي عُصْفُوراً صِحْتُ بطَارِقَ: مَنْ سَرَقَ
النَّارَ الموءودة فِي قَلْبِي..؟"[1].

يصوّر الشّاعر معاناة الطّبقة المثقفة الأصيلة في وجود هذه الطحالب الّتي تغطّي صخور السّواحل، فتلتصق بها التصاقا تأخذ من ضوء الشّمس طاقتها، فتزداد اخضرارا بينما تغطى الصّخور فيغيب مظهرها الأملس الصّلب الواضح، فلفظ الطحلب رمز لهذه الطبقة الّتي تستمد قوّتها من امتصاص خيرات الوطن، تطفو على سطح الأحداث، تستغلّ الظّروف وتشتري الذّمم، وهو أيضا يتعرّض للمساومات وعبّر عن ذلك لفظ العناق، ولكن ينبّهه المخلصون الأمناء على الثوابت، وجاء بصورة تجسيديّة للرّمل وهو يحذّره، فقرّر أن يخرج من دائرة البحث عن مكان له في خضم بحر الزيف، وأصخّ السّمع لصوت النورس رمز البياض، والنقاء، والصّفاء، وحمل معاناة الفقراء المتمسّكين بحبّهم للوطن رغم الحاجة والتّعب، وعاد ينشد السّلام الرّوحي، فالحوت مرتبط بسيّدنا يونس عليه السلام، لذلك يسعى للتّخلّص من يأسه وأحزنه، وينطلق يبحث عن إجابة لتساؤلاته المتزاحمة والمتّصلة عبّر عن ذلك بتشبيهها بالحبال، لأنّه يدرك أنّ الإجابة هي حبل النّجاة، واستدراك الأخطاء يجنّب الوطن الغرق في الفتنة والنّزاع. واستدعى شخصية طارق بن زياد رمز الشّجاعة والإقدام فيسأله عن من سرق لهيب كلماته ووأد جذوة الشّعر في قلبه. فالشّعر "يستقي مادّته من الإلهام الشّعبي، متعمّقا في الجذور، هابطا في قيعان المأساة، صاعدا إلى

*- في عام 1975 احتضنت الجزائر مؤتمر الأدباء العرب ومهرجان الشعر وقد حضره قامات الأدب العربي من أمثال: الشاعر محمد مهدي الجواهري، صلاح عبد الصبور، سهيل إدريس، يوسف السباعي وغيرهم بالإضافة إلى أدباء الجزائر البلد المضيف، ويروي أرزاج عمر لقاء مفدي زكرياء مع الرئيس هواري بومدين فيقول: " في هذه اللحظة رأيت شاعر الثورة التحريرية مفدي زكرياء مقبلا نحو الرئيس بومدين وبعد مصافحته له سأله بومدين على مسمع منا بلهجة يبدوفيها التوتر: "ماذا تفعل الآن؟ فأجاب الشاعر مفدي زكرياء: " كتبت قصيدة جديدة عن الجزائر وسألقيها في هذا المهرجان، ثم سأله عن عنوان القصيدة فقال مفدي زكرياء: "عنوانها: بنت العشرين"ى. وهنا قال له بومدين: "ولكن الجزائر قد تزوجت من زمان ولها رجلها" احمرّ وجه مفدي زكريا وظهر عليه القلق والاستياء... في هذه اللحظة وبسرعة فائقة انسحب مفدي زكرياء واتّجه بعيدا وغاب بين الحاضرين". أنظر: عمر أرزاج، جريدة الشروق: 17.

[1]- حمري بحري، صهيل يوميات الرجل الأزرق، نماذج من الشعر الجزائري المعاصر: 104.

جبل النّصر متّشحا بالشّمس والسّنابل، وباعثا الحياة من الموات، هو الأدب الإنساني الباقي"[1].

فالشّاعر لا يستطيع العيش وهو معزول، ولقد عبّر الشّاعر حمري بحري عن معاناته بقوله:

"الشَّاعِرُ يَسْكُنُ نَبْضَ الحَرْفِ. نَارَ الحُبِّ.
وَمَوْجَ البَحْرِ. وَخُضْرَةَ عَيْنَيكِ الأسِرَتَيْن
يَقُولُ أُحِبُّكِ...
تَرْحَلُ أسْرَابُ الأشْجَار،
فَتَشْتَدُّ الرِّيحُ المَحْمُومَةُ بالحُبِّ،
وَتَشْتَدُّ النَّارُ"[2].

فالشّاعر يؤكّد اتّحاده بحروفه، وأن لا معنى لحياته في ظل صور التّهميش المحيط به، وكيف له أن يصمت وكل ذرة من كيانه تتأجّج بنار حبّ الوطن، وموج البحر يناديه، والوطن يأسر كلّ عاشق للجمال والجلال وحلو الأماني. وليس أمام الشّاعر الولهان إلّا أن يرفع صوته معلنا هواه الأبدي فيقول: "أحبّك" وتأتي نقاط الحذف لتدلّ على ما تخفيه نفسه من معاناة وهو يرى أشجار الوطن الباسقة بخضرها وآمالها تغادره، وتشتدّ أزمته النفسيّة بتوقد نار اغترابه، فيبقى وحيدا مع شعره الّذي لا يسمعه غيره، ويعبّر عن ذلك بقوله:

" هَـــاهُوَ وَحِيـــــدَا...
يَسْكُبُ عَنْهَا شِعْرا،
تَتَمَطَّى
يَرْسُمُهَا
يَرْسُمُهَا
يَرْمِي بصُورَتِهَا تَحْتَ البَرْق،
وَتَحْتَ الأمْطَار"[3].

يشكو 'حمري بحري' وحدته، وأشياء أخرى عبّر عنها بعلامة الحذف، لكنّه مازال الشّاعر الّذي يرسم وجه حبيبته الجزائر، يكرّر فعل الرسم لأنّه مهما رسم فلن يفيها حقّها، ويزيده ذلك هياما بها، فمرّة يرمي بالصُّورة تحت البرق فيزيدها إضاءة وأنوارا خاطفة، وتارة تحت أمطار

[1]- حسن فتح الباب، شاعر وثورة، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، د.ط، د.ت: 147

[2]- حمري بحري، صهيل يوميات الرجل الأزرق: 108.

[3]- نفسه: 108.

الخصب والنّماء، فصورة الحبيبة متجدّدة تمتدّ بإشعاعها في أعماق قلبه، فيزداد حنقا على واقعه الّذي لم يكن كما توقعه. يقول حمري بحري:

" آهٍ
زَمَنِي كَلْبٌ مَكْلُوبٌ
يَنْهَشُنِي آلافَ المَرَّات
فَلِمَنْ تُقْرَعُ أجْرَاسُ الكَلِمَات"[1].

تنبعث من صدره حرقة أتأوه على زمنه الّذي شبّهه بكلب مسعور في تشبيه بليغ يتطابق فيه المشبّه بالمشبّه به ثمّ يفصّله بذكر وجه الشّبه وهو "ينهشني" ونهشه يمتدّ في الزّمن، وتمتدّ معه الأوجاع والإحساس بالضياع إلى درجة تساؤله عن جدوى كتابته، ولكن يظلّ الأمل قائما مع تذكّر من عاشوا الاغتراب في زمانهم، قتلوا صلبوا ولكن بقيت كلماتهم، تحمل عشقهم وإن لم يدرك حقيقتهم من كانوا يعيشون معهم، فالشّاعر على يقين أنّ قصائده مصيرها الخصب والنّماء. فيقول:

"تَتَشَبَثُ سُنْبُلَةٌ بقَصِيدَةِ شِعْر، تَسْكُنُهَا.
تَتَنَزَّلُ فِيهَا رُوحُ العِشْق.
فَتَبْكِي الفَجْرَ عَلَى شَفَتَيْهَا: مَا فِي الجُبَّةِ إلّا اللّه
فَيَبْكِي البَحْرُ، وَيَنْشُرُ زُرْقَتَهُ فِي عَيْنَيْهَا
تَتَهَاطَلُ أسْرَابُ الأعْشَابِ، وَ أزْهَارُ اللَّيْمُون،
مُوَلْوَلَةٌ لِنَهَارٍ مَغْطُوسٍ فِي نَبْضِ الأرْض"[2].

ينوّع الشّاعر في رموزه ولكن يبقى خيط الشّعور موصولا، ويزيد من بؤرة التوتر حين يصل مرحلة العشق، وتبلغ الصُّورة أوجّها باستدعاء الحلّاج شهيد الحبّ من خلال عبارة "ما في الجبّة إلاّ الله". فحالة الاغتراب الّتي تعيشها قصائده لا يجد لها معادلا إلّا في لغة الصّوفيّة الّتي قوبلت بالرّفض والاتّهام والمحاكمة، فالشّاعر يعيش" إحساسه بضيق الرؤية الّتي لا تتّسع إلاّ إذا تجاوز ما وراء أفقه الإنساني، وقد وجد في الرؤية الصّوفية وسيلة للانسحاب من الحياة أو هذا

[1]- حمري بحري، صهيل يوميات الرجل الأزرق: 108-109.

[2]- نفسه: 109.

الوجود الظّاهري"[1]. فذكر الشّاعر عبارة الحلاج الشّهيرة وترك المتلقّي يعيش لحظة الإعدام دون أن يذكرها لفظا، ولكن رسمها من خلال لوحة فنّية مزج فيها الحاضر بالماضي من خلال تفاعل عناصر الطّبيعة مع الحدث. تتشظّى الصُّورة فتظهر أجزاؤها متناثرة في صور ذهنية تبدو متنافرة ولكنّها تعبر عن حالة نفسية غير مستقرّة يعيشها الشّاعر، فهو في حالة فرار من واقعه الّذي لم يحقّق له التّوازن النّفسي يقول حمري بحري:

"فـــــاراً.
يَـأتِـــي فِي نُور الفَجْــر،
مُلَطِّخَـــةً قَدَمَاهُ بدَمْع الأعْشَابِ "الثَّلْيَــةِ".
مُلْتَـفــاً فِي برْنُــوس وَبَــرِيٍّ،
يَرْسُمُ وَجْهــاً فِي سَــاحَاتِ القَــلْـبِ،
وَيَضْــرِمُ نَــاراً فِي لَيْـل الفُقَــراءِ"[2].

يهرب الشّاعر من الواقع إلى الحلم المعبّق بنسمات الأصالة،وتأتي الصُّورة التشخيصيّة للحلم الجميل وهو يجري ملطخ القدمين بدموع الأرض المسقية بالعرق والدّم، ملتفّا ببرنس وبري رمز لأصالة الوطن، فيشعل نار الأمل في قلوب الفقراء، وبنوره تستمرّ الحياة. فالشّاعر استغلّ فنّياته الشّعريّة في رسم واقعه المؤلم إبداعا. فقد "فتحت الجمالية الحديثة للشّعر العربيّ آفاقا رحبة، في الرّؤيا والتّصوير"[3]. فالشّاعر أكثر النّاس حساسية، وبحثه عن المثالي يخلق لديه صراعا نفسيّا، وبذلك يصبح رهين الهواجس والمخاوف فيعيش في هوّة الاغتراب. يقول سعد الله:

"أعِـيـشُ هُـوَّةَ بـلَا قـرَار
أغُـوصُ فِي أعْمَاقِـهَا.. أنْهَـار
يَـدَايَ تَـبْحَثَـان عَـن طَـرِيـق..
لَـمْ تَـعْـرِفَـا بـدَايَتَـه
وَتَـتْـعَبَـان.. تدْمِيَـان
وَتـرجعَـان صَفْعَـةً لِذَاتِـيَـه"[4].

---

[1]- السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر:189.

[2]- حمري بحري،صهيل يوميات الرجل الأزرق: 109

[3]- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث: 453.

[4]- أبو القاسم سعد الله، الزمن الأخضر: 337.

يرسم الشّاعر صورة بصريّة لهوّة عميقة في العدم، تتطوّر لتدبّ فيها الحركة بفعل الغوص في أعماقها، والبحث عن طريق يبغي المشي عليه حتّى وإن كان مجهول البداية ضائع النّهاية، فلا يناله سوى التّعب والجراح، ويأتي بلفظ "صفعة" دلالة على التّأنيب واللوم الّذي تعود به الذّات على نفسها. فالشاعر "بصفته قيمة روحية عقلية يتركب من قوى يمكنها أن تكون ذات طبيعة متباينة ومتناقضة وتكون مشحونة بطاقة"[1]، تتفجّر صورا فنّية مثقلة بالمعاناة الّتي يعيشها فمعنى الاغتراب" يتميّز عن باقي المعاني بكونه ينطوي على شعور الفرد بانفصاله عن ذاته"[2]، وهذا ما يولّد لديه القلق، وعدم الرّضا عن حاله، وعن مجتمعه الّذي لا يقدّر إبداعه.

يقول مصطفى الغماري:

"شُـلّت عَصَـافِيـرُ الصَّبَـاح الحَـانِي
وَهَـوَى الخَـرِيفُ عَـلَيْـكَ يَـا نِيسَـانِـي
و اسّـاقـطَـت مزَقـاً بَـرَاءاتُ الـهَـوَى
وَتَـمَـلْمَـلَـت كَـآلاهِ فِي أحْـزَانِـي
طَالَـت مَسَـافَـة غُـرْبَتِـي، فَجَنَيْت مَا
صِـفْـرُ يَـدَاهُ.. وَحُلْمُهُ مَهْتَهَدٌ
يُخْفِي صَبَابَه رَوْحَة الحَيْرَان
فِي مُقْلَتَيْه مَسَافَة مَحْرُوقَة
تَمْتَدُّ فِيهَا غَابَة الأشْجَان"[3].

الصُّورة البصرية للعصافير المشلولة وهي تحاول الطيران ولكنّها عاجزة، هي صورة كنائية عن الشّاعر،فهو لا يستطيع التّحليق في فضاء الإبداع، وكنّى عن الحرّية بالصّباح، فهو يعيش حالة من الاغتراب الرّوحي، حيث يمضي عمره خريفا تتساقط أحلامه أمام عينيه فيلملمها، ويدرك أنّه ضائع، حائر يخفي صبابته، وإن كانت مقلتيه تشي بما يحمله من أثقال وآمال، ويأتي بالصُّورة الذهنيّة ليختصر مأساة رحلته الإبداعية، فالغابة توحي بالاتّساع وبالرهبة والخوف

[1]- اريك فروم، ما وراء الأوهام، ترجمة: صلاح حاتم، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية- سورية، ط1، 1994: 32.
[2]- قيس النوري، الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا، مجلة عالم الفكر، الكويت، عدد 1، أبريل/مايو1979، مج10:18.
[3]- مصطفى الغماري، قصائد مجاهدة: 169.

وبالخضرة والسّكينة، فهي تجمع بين المتناقضات، وكذلك حال الشاعر في صباح الحرية، فنغمة الأسى والأسف تكاد تكون ميزة شعراء الجزائر في العصر الحديث يقول 'زكري بدة جمال':

"أطْفَأتُ عُمْري فِي نَسْجِ الْحُرُوفِ وَلَمْ
أشْفِ الغَلِيل الَّذِي يَرْوِي صَبَابَتِي
فَلَمْ أنَلْ مِنْكَ يَا زَخّ الْحُرُوفِ سِوَى
بَعْض النَّشِيجِ الَّذِي يَسْتَفُ آهَاتِي
كَأنَّنِي حِينَ أبْدِي دَمْعَتِي وَتَرا
يَهِيجُ اللَّحْنُ كَيْ يَرْسُو عَلَى الآتِي"[1].

فالشّاعر يرى أنّ ما يمتلكه من طاقات إبداعية لم تتفجّر بعد، فالاستعارات جسّدت المعاناة، فصورة عمره الّذي شبهه بالنّار المشتعلة أطفئ في نسج الحروف، ولم ينل إلاّ الآهات. فالمبدع مرتبط بمحيطه "فهو يستقي من المجتمع الّذي يظلّ مرتبطا به ارتباطا خياليا للقوّة والنّشاط، والمجتمع أبدا حاضر أمامه يرنو إليه مهما تعامى عنه"[2]، ويزيد حزنه حين يتأكّد من أنّ الآتي لن يكون أحسن من السّابق.

وتأتي العشرية السّوداء فتسودّ نظرة الشّاعر للحياة، وينفطر قلبه على ما صارت إليه الجزائر، فراح يروي للتّاريخ مأساة الوطن الجريح بيد أبنائه. يقول 'كمال روابح'[*]:

"عُدْتُ.. هَلْ مِنْ بَعْثٍ لِحُبِّ الْجَزَائِر
فِي نُفُوس عَنْهَا غَفَتْ.. فَاعْتَلَانَا
شَغَبٌ.. انْفِتَاحُ رَأيٌ مُقَامِر
فَافْتَرَقْنَا كُلٌّ يَخُطُّ سَبِيلَا
وَغَدَا البَعْضُ بالسِّبَابِ يُجَاهِر..
وَغَدَا الْبَعْضُ نَاكِراً.. فِي تَبَاهٍ
وَإذَا الْبَعْضُ بالدِّمَاءِ يُتَاجِر.."[3].

---

[1]- زكري بدة جمال، تجليات صوفية، نشر الجاحظية، الجزائر، د.ط، د.ت: 36.

[2]- هنري برجسون، الأعمال الفلسفية الكاملة، منبعا الدين والأخلاق، ترجمة: سامي المدروبي، عبد الله الدائم، الهيئة العامة للتأليف والنشر، 1971: 21.

[*]- **كمال روابح**: شاعر جزائري. كتبت القصيدة عام 1999، في العشرية السوداء من تاريخ الجزائر.

[3]- كمال روابح، تراتيل عابر سبيل، منشورات القلم، سطيف، الجزائر: 37.

الصُّورة اليائسة تتجسّد في سؤاله:" هل من بعث لحبّ الجزائر" فكلّ ما يحدث على أرضها هو غريب عن عُرف أهلها وكأنّ الحبّ غاب وحلّ التّفرّق وصار البعض بالدّماء يتاجر، يغترف الشّاعر من واقع المرحلة الّتي طبعت بالشّغب، وتبادل التّهم، والتنكّر للتاريخ المجيد، والمتاجرة بدماء الأبرياء، ويرى أنّ الحلّ هو العودة لحبّ الجزائر. فالواقع كان يدعو للحيرة وهذا ما تعجّب منه الشّاعر يوسف وغليسي في لافتته فقال:

"أَتَعَجَّبُ مِنْ سُلْطَانِ أَحْمَرْ
عَاثَ فَسَاداً فِي بَلَدٍ أَخْضَرْ!
أَتَقَزَّزُ منه..
يُمَارِسُ – فِي اللَّيْلِ – الفَحْشَاءَ..
لَكِنَّهُ يَا وَخْذِي، يَنْهَى
فِي الصُّبْحِ عَنِ المُنْكَرْ!..."[1].

يطلّ الشّاعر على واقع الجزائر من خلال " لافتة لم يكتبها أحمد مطر" فالشّاعر يستعير تقنية الكتابة من "أحمد مطر"، ويذكره في عنوانه لأنّ هذا الفن عرف به الشاعر العراقي الّذي اختصر واقع الشّعوب في ظلّ ديكتاتوريّة الحكام، واستطاع من خلال لافتاته الشّعريّة أن يُحَمِّلَ اللّغة العادية صورا فنّية تتضمّن رسائل تفضح المستور. والشّاعر 'يوسف وغليسي' يحذو حذوه فيتعجّب من التّناقض الصّارخ في الواقع إلى درجة أن يأتي بلفظة عامية "يا وخذي" ليصوّر بها هول الموقف، وإن كانت اللّغة عادية متداولة إلّا أنها تفتّقت عن فنّية شعريّة، فهو ينطلق من الذّات "أتعجب" ليشرك الآخر بإخراج مكبوتاته عن هذا الواقع المرير المخزي والمتعفّن لدرجة التّقزّز.

يعطي اللّون للصورة أبعادا رمزية فالشّاعر يعطي السّلطة للأحمر دلالة على العنف والدّم، فالصُّورة توحي بالرّعب، تليها صورة تبعث في النّفس النّفور والاشمئزاز، صورة النّفاق في إظهار الصّلاح في حين أنّهم هم بؤرة الفساد، ولا يجدون من يردعهم لأنّ سلطة السّيف تكمّم الأفواه،

[1]– يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مجموعة شعرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013: 78.

لذالك تأتي الصُّورة الحركيّة يعيثون فسادا في البلد الأخضر، فهي دلالة على تمسك البلد بالعفّة، فالأخضر رمز كلّ شيء نقي وهادئ وجميل لذلك فهو يتمسّك به، يقول في لافتة أخرى من لافتاته بعنوان "إعصار":

"تُقْسِمُ لِي الْعَاصِفَةُ الشَّتْوِيَّهْ
بالرِّيح.. وَبالأمْوَاج.. وَبالغَيْمِ المُمْطِرْ..
أنَّ الأشْجَارَ لَفِي خُسْر
إلَّا مَا آمَنَ بالجِذْر الضَّارب
فِي الأعماق..
وَتَوَاصَى باللَّوْن الأخْضَرْ!..."[1].

يأتي الشّاعر بصورة تجسيديّة للعاصفة الشّتويّة كناية عن الأزمة الّتي تمرّ بها البلاد، ففيها يصقل معدن الرّجال، وتظهر المواقف ويزال عن الوجوه أقنعة الزيف والكذب، وكلّ هؤلاء في خسر إلّا من امتدّت جذوره في هذه الأرض، واعتمد التّشبيه كصورة لمعناه المراد وبالتّناصّ مع القرآن الكريم أحال المتلقّي إلى قوله تعالى: ﴿**وَٱلۡعَصۡرِ ۝١ إِنَّ ٱلۡإِنسَٰنَ لَفِي خُسۡرٍ ۝٢ إِلَّا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ وَتَوَاصَوۡاْ بِٱلۡحَقِّ وَتَوَاصَوۡاْ بِٱلصَّبۡرِ ۝٣**﴾[2].

فالشّاعر يرى أنّ كلّ النّاس في بلده في خسر إلّا من آمن بأصالته، وتمسّك بثوابته، وتواصّى بالجزائر. وهو واحد من هؤلاء الّذين يتشبثون بأصالتهم لذلك يقف متسائلا عمّ يريده هؤلاء المتشدّقون، ويحاول فهم هذا الرّفض. فيقول:

"أمْ أغَيِّرُ لَوْنَ دَمِي، كَيْ يُقَال:
تَنَكَّرَ للْكَاهِنَة؟ !
أنَا "العَرَبَيّ" الشَّهيد الَّذِي لَم يَمُتْ
فِي رَبِيع الْغَضَبْ..!
أنْكَرَتْنِي القَبيلَةُ حِين تَلَوَّنْتُ بالاخْضِرار..
كَفَرْتُ بلَوْن اللَّهَبْ!"[3].

---

[1]- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار: 80.

[2]- سورة العصر.

[3]- يوسف وغليسي، نفسه: 41.

فالشّاعر يأتي بصورة يدلّل بها على أصله البربري، ويكنّي بالكاهنة عن أمازغيته، فيعلن قناعته بجمعه بين عروبته وبربريته في مصطلح أنشأه لنفسه "عربري" وهي تأكّيد لامتزاج الدّم البربري بالعربي في صورة الشّهيد الّذي لم يمت فهو دائما على استعداد لتقديم روحه فداء للوطن، مهما تنكّر المعادون للسّلام، فلون اللّهب كناية عن الحمرة رمز الدّم، والاكتواء بنار الفتنة والشّقاق.

تنصهر تجربة الشّاعر الجزائري بفعل الدّرس والاحتكاك فيرتقي بالصُّورة، ويستدعي الرّموز التّاريخية والأسطوريّة في توليفة فنّية منسجمة مع الأحداث، فيضفي على صورته الحيويّة في تنشيط ذاكرة المتلقّي، وربط الحاضر بالماضي فيلبس قناع "غيلان الدمشقي*" رمز الثّبات على المبادئ، فيواجه به الحاكم المستبدّ كما فعلت الشّخصيّة التّاريخيّة مع "هشام ابن عبد الملك" فيقول:

"أنَـا غِيـلَان يَا ابْـنَ عَبْـدِ المَلِـك
قَـدْ أتَيْـتُ أعَكِّـرُ لَـوْنَ الخُطَـبا.."[1].

فمن خلال التّشبيه البليغ يتطابق " الأنا" مع الشّخصية المستدعاة فيأخذ دورها في إحلال العدل، والتّشهير بالفساد، فصاحب الكلمة سلاحه لسانه، وحتّى إن قطع فكلمة الحقّ لا تموت فاستعمل الشّاعر رموزه بذكاء فنّي متمكّن. وفي استدعائه لأسطورة حلاق الملك* أراد أن يُمجِّد حقّ حرّية التّعبير فقال:

---

*- هو غيلان بن مسلم الدمشقي (105هـ) المتكلم الثائر على الجبرية، والذي وقف في وجه خلفاء بني أمية، جعله الخليفة "عمر بن عبد العزيز" على بيت مال المسلمين، فعمل على إحقاق العدل، وطلب إعادة ما أخذه أمراء بني أمية من أموال إلى بيت المال، وبعد وفاة الخليفة العادل وتولي هشام بن عبد الملك الحكم لم يسكت غيلان حتى بعد أن قطعوا يديه ورجليه، وزاد بالتشهير بالمفسدين فقطع لسانه.

[1]- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار: 41.

*- **حلاق الملك:** قصة ملك كان له ابن طويل الأذنين وكان يسدل عليهما شعره حتى لا يفتضح أمره، واحتاج إلى حلاق فجلب أحدهم وأمره أن يحلق لابنه ويكتم سر عيبه، وهدده بالموت أن كشف المستور، ولكن الحلاق معتاد على الثرثرة، فلقي عناء في كتمان سر الملك وتعب نفسيا فأشار عليه بعض الحكماء أن يذهب إلى مكان قفر ويحفر حفرة عميقة ثم يدخل فيها ويقول ما يشاء، فأخذ الحلاق بمشورة الحكيم وحفر الحفرة ثم دخل فيها بعد أن اطمأنّ أن لا أحد يسمعه، وصاح بأعلى صوته: "لابن الملك أذنان كأذني الحمار" ولكن مكان الحفرة نمت شجرة تعيد نفس العبارة، فعندما سمعها ابن الملك انتحر.

"أنَـا حَلَّاقُ كُـلّ مُلُوك بلَادِي..
سَأفْضحكم فِي الرِّمَال..
سَأزرعُ أسْرَاركُم فِي التُّربْ!"[1].

يستثمر الشّاعر الطّاقة الإيحائية للأسطورة، ويصرح بأنّه حلّاق الملوك الذي يفشي سرّهم، ويفضح أمرهم، في الصّحاري والّتي كنّى عنها بالرّمال وفي التّرب، فقصائده ستحمل عارهم على مدى الدّهر وتذيع سرّهم ليصل إلى العالمين في الجنوب والشمال.

ويعمد الشّاعر"وغليسي" للبناء التّوقيعي ليؤكّد على تمسّكه بحبيبته الجزائر فيقول:

" أنَا وَالحَبيبةُ والعَوَاصِف
وَالْغَمَام...
اللَّيْلُ يَسْكُنُ مُقْلَتَيْكِ
حَبيبَتِي..
وَأنَا أخَافُ الظَّلَام"[2].

كلّ سطر يحمل صورة ثريّة بالدّلالات فيجمع بينه وبين الحبيبة، يواجهان عواصف الفتن وغمام الحزن والكآبة، وعدم اتّضاح الرؤيا، وإنذار بتزول الأمطار. وصورة اللّيل المخيف بظلمته، وجهله، وبسواده وإحباطه لذلك هو يخافه.

أمّا في قصيدته "تغريبة جعفر الطيار" فالشّاعر 'يوسف وغليسي' يسعى لبناء صورة كلّية للمأساة الجزائريّة، فلا يجد أمامه إلّا التّراث ليأتي بصورتين بارزتين فمن الأدب الشّعبيّ يستحضر تغريبة بني هلال*، ومن التّاريخ الإسلاميّ يستدعي شخصية "جعفر الطيّار*" الّذي تصدّى لـــ"عمرو بن العاص" ودافع عن دينه فأقنع "النّجاشي" بالحجة والبرهان.

---

[1]- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار: 42.

[2]- نفسه: 75.

*- تغريبة بني هلال ورحيلهم إلى بلاد الغرب: قصة قبيلة بني هلال التي كانت تقيم في نجد فلما أجدبت أرضهم غادروها إلى المغرب العربي حيث الماء والخضرة، وفي طريقهم لاقوا المصاعب والأهوال وخاضوا الحروب والمكائد.

*- **جعفر الطيار**: هو سيدنا جعفر بن أبي طالب ابن عم رسول الله صلى الله عليه وسلم أمه فاطمة بنت أسد بن هاشم بن عبد مناف، كان سيدنا جعفر على رأس المهاجرين إلى الحبشة، لقب جعفر بذي الهجرتين، فقد هاجر من مكة إلى الحبشة ومنها إلى المدينة، خرج في غزوة مؤتة أميرا، فكان يحمل الراية فلما قطعت يمينه فحملها باليسرى وظل يقاتل حتى استشهد رضي الله عنه.

فعرض الشّاعر القصيدة ببنائها الدراميّ في شكل حوار داخلي وخارجي كصورة مقنعة للمثقّف الجزائريّ في العشرية السّوداء يبحث عن الآمان النّفسي، والرّوحي فلا يجد له سبيلا إلّا في صورة الهجرة إلى الحبشة، فيشكو لملكها ما آل إليه الوطن. فيقول في مشهد من مشاهدها:

"النجاشي: (هامسا في أذن جعفر)
حدّثني عن أحوالكم..
ونظام حكمكم؟!"[1].

يستدعي الشّاعر شخصية النجاشي الّذي شهد له رسول الله ﷺ بالعدل، لذلك يختاره للهجرة إليه والمشهد يعيد للأذهان صورة سيّدنا جعفر بن أبي طالب وهو يدافع عن حقّه في اللّجوء هربا من بطش الكفّار. ويفتح سؤال النجاشي عن أحوال البلاد سرد الشّاعر للأحداث الدّامية في الجزائر. فيقول:

" إنّي أتَيْتُكَ مِنْ بلَادِ النَّار..
مِنْ مَوْطِن الحَدِيد !
شَيَّعْتُ أحْلَامِي وَ أحْبَابي.. صِبَايَ..
وَكُلُّ مَا مَلَكَ الفُؤَاد.. وَجِئْتُ كَالطَّيْر
المُهَاجِر أبْتَغِي وَطَناً جَدِيد!"[2].

تلاحقت الصّور الجزئيّة لتصنع المشهد الدرامي للأحداث، فكانت الكناية في "بلاد النار" كناية عن الرّصاص وكأنّ الصُّورة لم تف بالغرض فعضّدها الشّاعر بصورة كنائية أخرى "موطن الحديد" كناية عن خروج المصفّحات، وحضر التّجوال، ففي الصُّورة حركة واضطراب وخوف، صورة تدفع الشّاعر للتّخلّي عن أحلامه وأحبابه وذكرياته، ويخرج مهاجرا فارا بإيمانه في صورة تشبيه مرسل مفصل "كالطير المهاجر" يبغي الأمان.

ويستمرّ الشّاعر في سرد الأحداث والإبداع في الصّور النّاطقة بالجرح النازف ليختم القصيدة الدرامية برؤيا استشرافية للمصالحة الوطنيّة بقوله:

---

[1]- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار: 50.

[2]- نفسه: 50-51.

"إنِّي رَأيْتُ بمَوْطِنٍ مَلِكَيْنِ قامَا ❁ بَعْـدَ طُـــول نِـزَاع فتَحَـاوَرَا
مَلَكَيَـن يُرْوَى أنَّ هَذَا "تَأبَـطَ ❁ شَــرّه"، وَذَاكَ " تَــشَنْفَـــرَا"
وَتَبَـادَلَا عَلَـمَ البـلَادِ وَأعْلَنَـا ❁ حكْماً يَكُـونُ تَدَاوُلاً وَ تَشَاوُر
كُلُّ الحُرُوفِ تَعَرَّبَتْ فَتَلَأْلَأت ❁ وَتَلَوَّنَ الوطَن المَكَحَّل أخْضَرَا"[1].

يسقط الشّاعر الأحداث التّاريخية على عصره. فينتقي من العصر الجاهلي صورتين لشاعرين من الصّعاليك (تأبط شرا، والشنفرى) تمردا على نظام القبيلة، والشّاعر لا يصرح بالاسمين ولكن يأتي بالفعل "يتأبط شرّه" و"تشنفرا" ليعطي للصورة المعنى من الاسم وليس الشّخصيّة، فهما في نفس المرتبة، ولهما نفس العزم على المضي في طريق النّزاع، ولكن صورة تبادل علم البلاد بينهما دلّلت على تغليب حبّ الجزائر والاعتزاز بعلمها، والاتفاق على مبادئ نوفمبر، واستقرّ الوطن على هويته العربيّة وتلألأت ألوانها، وعادت الخضرة للوطن كناية عن السّلم والأمان.

وتحلّ مكانة الوطن في القلوب، ويغترف الشّاعر من المعجم الصّوفيّ مصطلحاته فيأتي العنوان "حلول" يقول يوسف وغليسي:

" أنَا أنتَ.. وأنتَ أنَـا !
أهْـواكَ لأنّـي مِنْـكَ،،
وأنّـكَ مِنّي
رُوحك حَلّـتْ فِي بَـدَنِـي..
أنَـا " حَلّاجُ" الـزّمَن..
لَـكِنْ،،
مَا فِـي الجُبَّـة
إلّاكَ أيَـا وَطَنِـي !.."[2].

يأتي العنوان "حلول" وهو نزول الوطن بذات الشّاعر فيسكنه، وتأتي عبارة "أنا أنت"، وأنت أنا" لتؤكّد هذا الامتزاج والاتّحاد، فالشّاعر يأتي بمعاني صوفيّة ويسقطها على حالته الشّعوريّة، فيحضر الحلّاج بعباراته الجريئة، وبشخصه أيضا في التّشبيه البليغ " أنا الحلّاج " ويلبس

[1]- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار: 64.

[2]- نفسه: 76.

جبته، ويستدرك ليعرف بما في الجبّة فما فيها إلّا الوطن. فالشاعر الجزائري تفاعل مع النّص الصّوفيّ، واستحضره في صوره فعلا وتأمّلا.

3- الصُّورة التأملية العرفانية:

إنّ طبيعة الجزائر السّاحرة تفسح أمام الرّائي عالم التّأمّل، والشّاعر العارف تتسامى روحه الشّفافة فيسمع همسات الطّبيعة ويحنّ لآهاتها، فها هو الشّاعر "محمد العيد آل خليفة" يسرد "وقفة على بحر الجزائر" في بناء قصصي، فيفتتح الشّاعر قصيدته بمشهد حيّ يحضر فيه:

1. المكان: فضاء مفتوح ← البحر، الموج، البر، الصخر.
2. الزمان ← الليل
3. الحدث ← غضب البحر على البر
4. الشّخصيات ← الشّاعر، بحر الجزائر، البر، المستنكرون
5. العقدة ← أفعال ابن آدم الّتي تستوجب الغضب

فقد جمع عناصر القصّة، فحدّد في البداية الزمان والمكان فيقول:

"وَقَفْتُ عَلَى بَحْرِ الجَزَائِرِ لَيْلَةً
وَنَاجَيْتُهُ لَوْ كَانَ يَسْمَعُنِي البَحْرُ"[1]

"لو كان يسمعني البحر" وكأنّه قد انفكّ هنيهةً من وجدانه ليلتفت للآخر الّذي لا يرى في البحر إلّا جمادا لا يسمع، يتحرّر من المنطق الصّارم، وتتدفّق شعرية "محمد العيد" ويُفعِّل الحوار، فتتمثّل الصّور التجسيدية فيقف البحر في موقف المؤدّب الحازم، و يستكين له البرّ ضعيفا مستسلما، لا يدافع عن نفسه، فيتولّى الشّاعر المهمّة، ويتصدّى للبحر يسأله:

[1]- محمد العيد آل خليفة، الديوان: 22.

" فَقُلْتُ لَـهُ: يَـا بَحْـرُ مَالَـكَ هَائِـجاً
عَـلَى البَـرِّ مُغْتَـاظاً وَلَـمْ يُذْنِـبِ البَـرُّ
وَمَـالَـكَ لا تَألُـوه دَفْعـاً وَضَجَّـةً
وَصَفْعاً بأيْـدِي المَوْجِ رَقَّ لَـهُ الصّخْـرُ
لعَلَّـكَ مُغْتَـاظٌ عَـلَيْـهِ لِأنَّـهُ
كَثِيـرُ الرِّضَـا فِي الـنَّائِبَـاتِ لَـهُ صَبْـر"[1].

يرتسم المشهد من خلال هجوم البحر الهائج المغتاظ على البرّ، وتأتي الصّور متتالية فبداية الدّفع إلى الوراء، ثمّ صفعا بأيدي الموج بقوة، ووحشية يرقّ لها الصّخر، فهنا الصُّورة الجزئية الكنائية أعطت للمشهد بعدا نفسيّا عميقا. فالصّور تغصّ بالحركة تتدفّق بالمشاعر يعلوها صخب البحر وغضبه فيقول:

"تَقُـولُ: لِمَـاذَا يَمْكُـثُ البَّـرُ حَامِـلاً
عَـلَيْـهِ هَـنَّـات لَا يَـنـهـنـها زَجْـرُ
تَـرُوحُ عَـلَيْـهِ الـشَّـائِنَـاتُ وَتَـغْتَـدي
تبَـاعـاً وَلَا نَـهْيٌ عَـلَيْـهِ وَلَا أمْـرُ".

ويستنكر عليه أصحاب النّفوس المحجوبة بالمادّيات صوره المكتنزة بالدّلالات، ويروها شطحات خيال، ويبدع الشّاعر في رسم الشّخصيّة المحاورة المتفلسف، يطرق باب المنطق ليشرح له ما يظن أنّه جاهل به.

" وَمُسْتَنْكِـرٍ نُطْـقَ الجَمَـادَاتِ قَـالَ لِي
رَوَيْـتَ حَدِيـثـاً لَـمْ يعد مِـثْـله الدَّهْـر
يُخَـالِـفُ إجْـمَـاعَ الـوَرَى وَلَـعَـلَّـهُ
إلَـيْـكَ مِنَ الْعَقْـل الْخَيَـالِي مُنجَر
فَمَا حَـرَكَـات البَـرِّ إلاَّ تَـصَـادم
بِـمَـاءٍ وَنَـارٍ مِنْهُمَـا البَـرْدُ وَ الـحَـرُّ
وَمَـا حَـرَكَـات الـبَحْـر إلّا تَمَـاوُجٌ
عَـلـى سَطْحِـهِ يَقْـضِي بِـهِ المَدُّ وَالجَزْرُ"[2].

[1]- محمد العيد آل خليفة، الديوان: 22.

[2]- نفسه: 23.

وتظهر روح الشّاعر الشّفيفة من خلال هذا الحوار السّردي الّذي يصدّق المنكر لحديثه في قراءته الظاهرية، ويدعوه أن ينفذ إلى الباطن فيرى بعين البصيرة ويخترق الحجب، فتنكشف الأسرار، وهنا يلتحم الوجداني بالصّوفي فيرتقي بالصّور إلى الرّمز، والإشارة. يقول الشّاعر:

"فَصَدّقتُهُ فِيهَا وَقُلْتُ لَهُ اخْتَرقْ
ظَوَاهِرَهَا بالرَّأي يَظْهَر لَكَ السِّرُّ
وَارْعَ لِسَانَ الحَال سَمْعَكَ مُنْصِتاً
فَإنَّ لِسَانَ الحَال يعوزهُ الجَهْرُ".

فهو يدعوه إلى أن يرهف السّمع، ويعيش الحال ليتجاوز المحسوس، فيرى مالا يُرَى، ويَسْمع مالا يُسمع "فعين الرّوح وأذنها غير هذه الحواس الظّاهرة، وعين العقل وأذن الظنّ يفتقران إليه"[1]. ويرمي بمصطلحات صوفيّة دون أن يوغل فيها (فيأتي بالظاهر ويشير للباطن، ويذكر الحال ويوحي بالمقام،...).

فكما يقول جلال الدين الرومي "والمعنى في الشّعر لا يكون خاليا من الغموض، وهو كحجر المقلاع لا يمكن السّيطرة عليه"[2]. فما يعيشه الشّاعر من حالات الذّوق والشّوق يفتح له أُفق البصر وآفاق البصيرة، فالّذي ينكر على الشّاعر مناجاته للبحر لم يتجاوز المحسوس، ولا يعرف أهل العرفان "فالمريدون...يشاهدون الأشياء بعين العبر، ويشاهدونها بأعين الفكر"[3]. فالشّاعر يرى بحال المشاهدة فيقول:

"هُنَاكَ تَرَى مَا لَمْ تَكُنْ قَبْلُ رَائِياً
وَتَسْمَع مَا لِلْعَقْل فِي ذِكْرِهِ ذِكْرُ
بَوَاهِرُ آيَاتٍ مِنَ الغَيْبِ فُصِّلَت
عَلَى الكَوْن لَمْ يَجْمَعْ حَقَائِقَهَا سِفْرُ
مُجَدَّدَة بالكَوْن فِي كَلِّ لَحْظَةٍ
فَمَاذَا عَسى تُحْصى اليَرَاعَةُ وَالحِبْرُ

---

[1]- جلال الدين الرومي، المثنوي، ترجمه وشرحه وقدم له: إبراهيم الدسوقي شتا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1996: 156.

[2]- نفسه : 161.

[3]- الطوسي، اللمع: 95.

تَعَاصَى عَـلَى الأفْـوَاهِ نَشْرُ عظَاتهَـا
عَـلَى أمَـمِ الـدُّنْيَـا فَمِنْهَا لَهَـا النَّشْـرُ
بَـرِئْتُ مِـنَ الإيغَـال فِي العَـدِّ رَاجِعًا
إلَى اللَّه مَشْدُوهًا يُحِيـطُ بي الذُّعْـرُ"[1].

فالشّاعر تمنعه صوفيّته السنّية من الإيغال، لذلك عاد من رحلته الذّوقية مشدوها يحيط به الذّعر، فكانت صوره تأمّليّة عرفانيّة، ولكن هناك من استغل كلّ الأدوات الفنّية ليعبّر عن تجربته، كما فعل الأخضر فلوس فولج باب الأسطورة، والرّمز، وتماهى في عناصر الطبيعة ومن خلالها بدأت تتضح له الرؤيا ليرتقي بروحانيته فيلامس الحقائق. يقول لخضر فلوس:

"أشَـرْتُ للشَّمْـس قبْـلَ الغُـرُوبِ أنْ انْتَظريـني
فَإنِّي مُحَـاصَـرٌ بيْنَ السَّمَاءِ وَالزُّرْقَةِ الأبَدِيَّة
فانفَجَرت باللّهَب،
وسَارت بدون التفات علَى مَرْكِب الأرْجوان..
دنَـا نَـوْرَسٌ منِّي وتفَرَّسَ فِي الرَّاحِـلِيـنَ
وحِينَ تَأكَّـدَ مِنْ مَوْضِع الشَّوق منّي غمغم !
..أوَ ليْسَ أنت !
فقلتُ ولكِن أعُودُ إذَا أكْمَلَتْ (بنلوب) النَّسِيـج
وعدّ الثواني"[2].

يستدعي الشّاعر 'لخضر فلوس' الأسطورة ويلبس قناع أو ذيسيوس ليعبّر عن إحساسه بالضّياع بين السّماء والبحر، بين الارتقاء في سماء العرفان وبين بحر الشكوك والحيرة، فهو يخاف المغيب قبل أن يرسو على شاطئ اليقين فيشير لشمس الحقيقة. وتزداد الصُّورة كثافة باستدعاء النورس فبياض لونه رمز للسّلام والأمان، يتفرّس في الرّاحلين، فيعرف صدق عزم الشّاعر وجاء

[1]- محمد العيد آل خليفة، الديوان: 23.

[2]- الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002: 68.

*- الأوديسة هي إحدى الملاحم التي نظمها الشاعر هوميروس يروي من خلالها قصة المرأة الوفية "'بينولوبي" غاب عنها زوجها في حرب طروادة وظن الجميع أنه مات فكثر خطابها، ولتتخلص منهم اهتدت لحيلة وهي أنها لن تختار من بينهم زوجا حتى تفرغ من نسج الثوب فكانت ما تنسجه بالنهار تحله في الليل فلم يكتمل الثوب أبدا حتى عاد زوجها وانتقم منهم جميعا. راجع: هوميروس، الأوديسة، ترجمة: دريني خشبة، دار التنوير، بيروت، 2013.

بلفظة (غمغم) ليزيد في عمق الصُّورة إذ أضاف للمشهد صورة سمعية تتضح بالحوار، وكأنّه يريد التأكّد من هويته أكثر، وكأنّه في انتظاره هو بالذّات ليساعده، فالشّاعر جاء بأسطورة "هوميروس" لتصوّر اجتهاده بالمجاهدات للوصول إلى اليقين.

وممّا سبق يمكن القول بأنّ الشّاعر الجزائريّ الحديث كان سبّاقا في النّهوض بالشّعر العربي، فقد استثمر روافده الثّقافية المتنوعة وأفاد من التطوّر الّذي مسّ الصُّورة الشّعريّة، واستغلّ طاقته الإبداعية في خطّ معالم تجربته الشّعرية فكانت متميّزة.

الفصل الثالث

الصُّورة العرفانيّة في الشعر الجزائري الحديث

1. علاقة الشعر الحديث بالتّصَوُّف.
2. الشاعر الجزائري الحديث والتجربة الصوفية.
3. الرموز الصوفية في الشعر الجزائري الحديث.
4. الصُّورة العرفانية ومقاماتها.

إنّ التّطوّر الّذي مسّ مفهوم الصُّورة الشّعريّة عبر العصور قد رسا بها في العصر الحديث بمرفأ استبطان الشّعور الدّاخلي، والصّدق النّابع من التّجربة الذّاتية، فهو شعور يمتدّ بجذوره في أعماق الرّوح، فتشتعل "نار الوجدان- على حين فجأة- في وقود الفكر، بحيث ينبثق من شرارة الحدس إبداع أصيل يعبّر به الفنّان عن شيء كان يظنّه غير قابل للتّعبير"[1]، لذلك فإنّ الشّاعر الجزائري عاد إلى مخزونه الشّعريّ القديم فاستقى منه ما ينقح به موهبته وينمي شاعريته، فنوّع في تشكيل مضامين نصوصه وبناء قصائده. فوجد في التّجربة الصّوفيّة متكأ يوسّع من خلاله رؤاه، وينطلق بلغة مشحونة بالإيحاءات تكسر علاقة الدّال بالمدلول، حيث يصبح التّأويل أداة القارئ للولوج في عمق الدّلالات وتنفتح أمامه القراءات المتعدّدة.

1- علاقة الشّعر الحديث بالتّصَوُّف:

إنّ علاقة الشّعر بالتّصَوُّف علاقة عريقة وذلك لما يمتلكه الشّعر من خصائص تميّزه عن النّثر، فالرّوح الشّاكية من البعد لن تجد أفضل من أوزانه لتبعث آهاتها، والرّؤيا الّتي لا تحدّها العبارة هي في صوره ممتدّة الآفاق، وهي مطلب المتصوّف المسافر في عالم الخيال يجتني منها صوره، ويسقط حاله على أغراضه، فتصبح اللّغة المستعصية طيّعة حين تطرق مواضيع الغزل، والخمر، والطبيعة فتحوّلها رموزا للمواجيد، وإشارات للواردات والتجلّيات والإلهامات الإلهيّة، والقلب محلّ الفيض الشعريّ يخلى ساحته فلا مكان فيه إلا لمحبوبه. و اعتماد مجالس الذّكر والسّماع أين يغيب الصّوفيّ في حالة الوجد فيتحرّر من قيود النّفس، والسّفر بالرّوح نحو المطلق ركيزة الصّوفيّة. فنقاط التقاء الشّعر بالتّصَوُّف كثيرة فهما يحاولان "الإمساك بالحقيقة والوصول إلى جوهر الأشياء بغضّ النّظر عن ظواهرها"[2]، ويرى صلاح عبد الصّبور أنّ التجربة الشّعريّة تلتقي بالتّجربة الصّوفيّة في نقطة وهي أنّ كلتيهما فتح من الله، وهذا ما أكّده بقوله: إنّ "كتابة قصيدة هي نوع من الاجتهاد قد يثاب عليه الشّاعر بقصيدة أو لا يثاب. وكذلك قال الصّوفيّون إنّ

[1]- إبراهيم زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، دار المرتضى، بغداد- العراق، د.ط، 1988: 23.

[2]- صلاح عبد الصبور، تجربتي مع الشعر، مجلة فصول، مج2، عدد1، أكتوبر1981: 18.

الإنسان يمضي في طريق الصّوفيّة يجتهد ويتعبد ولكنّه قد لا يهبط عليه شيء أولا يفتح عليه بشيء"[1]. فالشّاعر والصّوفيّ يلتقيان في حال المجاهدة وإن كانا يختلفان في الهدف، ولكن طريقهما واحد ألا وهو الاعتماد على القلب، والتّعلّق بالخيال كركيزة أساسيّة للتجربتين الصّوفيّة والشّعريّة، "كما يدخل الحلم مكوّنا مهمّا من مكونات كلّ منهما، وفي التّعبير تلجأ كلّ من التّجربتين للرمز والإيحاء، ولذلك كان الجمع بين التّجربتين أمرا متوقّعا"[2].

فالشّاعر المبدع يسافر بالمتلقّي إلى عالمه من خلال كلماته الّتي تُلقِى بصورها أمامه فيتأثّر بها وكأنّه يعايشها كتجربة في حياته، وذلك "ليس من قبيل التأثّر الوجداني الصرف الّذي لا يكاد يتجاوز السّطح، بل هو ضرب من الانقلاب النّفسي الّذي ينفذ إلى أعماق النّفس فيزلزل أركانها"[3]. فالشّاعر ينطلق من واقعه محاولا استبطان رؤاه متوسّلا بالخيال صانعا تجربته الشّعريّة، في حين يندمج الصّوفيّ في تجربته الرّوحية فيتخطّى العقل والمنطق ويرتمي في الخيال، ويعتمد الحدس ليعود برؤاه. فللخيال عند الصّوفيّة "أسمى المراتب لأنّه في نظرهم أحسن مسعف في الكشف عن أنواع من المعرفة لها أهمّيتها، وأفضل هاد لإدراك الحقائق الّتي يحلّقون من أجلها بعيدا"[4]، وكذلك الشّاعر الحديث ينشد التّحرّر والانطلاق في عالم لا محدود، ومن هناك يغرف صوره الشّعريّة الّتي تتدفّق بالمشاعر، وتتوهّج بالعرفان.

2- الشّاعر الجزائريّ الحديث والتّجربة الصّوفيّة:

إنّ الأدب الصّوفي عموما يقوم على صدق الشّعور والإخلاص في التّجربة لأنّه نابع من ذات متشوّقة للفناء في المحبوب، وهو بعيد عن التّصنّع والتّكلّف، بل ربّما ما تحمله الألفاظ من مدلولات لا يفي التّجربة الرّوحية حقّها. والشّاعر الجزائريّ الحديث يبحث عن الصّور الّتي

---

[1]- صلاح عبد الصبور، تجربتي مع الشعر: 18.

[2]- إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف: 26.

[3]- إبراهيم زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر: 23.

[4]- ياسين بن عبيد، الشعر الصوفي الجزائري المعاصر، المفاهيم والانجازات، عمر أبو حفص (1913-1990م) نموذجا، صدر عن وزارة الثقافة، الجزائر، 2007: 100.

تستجلى بواطنه وتوضّح رؤياه فيقدّمها بشكل فنّي متميّز مفتوح على القراءة التّأويلية، تصبح فيها الألفاظ صورا ورموزا لتجربة عميقة. لذلك لم يجد الشّاعر الجزائريّ الحديث كغيره من الشّعراء أفضل من بحر التّصَوُّف ليغترف منه صفاءه الرّوحي، أو يلتمس فضاءه اللّغوي الرّامز.

وبهذا المفهوم يمكننا تقسيم شعراء التّصَوُّف إلى شعراء اتّخذوا التّصَوُّف منهج حياة، وشعراء اتّخذوا التّصَوُّف منبع إلهام، وشتّان بين الصنفين، إذ أنّ النّوع الأوّل تصوّفهم عملي، فتجربتهم الشّعريّة ترجمة لتجربتهم الرّوحية، فهم لبسوا أحوال التّصَوُّف، وارتقوا في مقاماته برياضة النّفس والمجاهدة، أمّا النّوع الثّاني فتصوّفهم فنّي فهم يغترفون من لغة التّصَوُّف ليعبّروا عن هموم الحياة الدّنيا الّتي شغلتهم. ومنه فلابدّ لنا ونحن نعالج الشّعر الجزائريّ الصّوفي في العصر الحديث أن نقسم هؤلاء الشعراء إلى قسمين :

- شعراء اتّخذوا التّصَوُّف لباسا (ممارسة)
- شعراء التمسوا لغته ورموزه (ملامسة)

2-1. شعر التّصَوُّف ممارسة:

فالنّوع الأوّل لبسوا التّصَوُّف، و انتهجوا درب السّلوك والمجاهدة عمليا فأنتجوا شعرا نابعا من القلب، متجاوزا حدود العقل، يقول الأمير عبد القادر:

" يَا مَنْ غَدَا عَابداً لِفِكْره فَقِفْ ❁ فَأنْتَ يَا غَافِلاً عَلَى شَفَا جُــرْفِ
جَعَلْتَ عَقْلَكَ هَادِياً وَ نُورَ هُدَى ❁ أَضَلَّكَ العَقْلُ، أَيْقِنْ أَنْتَ فِي تَلَفِ
نحتَ رُبَّمَا كَمَا تَهْوَى وَقُلْتَ بِهِ ❁ تَظَلُّ تَعْبُدُ مَا خَلَقْتَ فِي شَغَفٍ"[1].

فالأمير بمعرفته الصّوفيّة يوقن أنّ الفكر محدود، وأنّ العقل لا يعوّل عليه في إدراك ما يتعلّق بالرّوح، الّتي تشتاق إلى طهرها ونقائها، والشّاعر الصّوفي حينما يشدّ رحاله فهو يبغي السّفر إلى منازل القرب، حيث يأخذ الحبّ مجامع قلبه فيشكو وجده. يقول الأمير عبد القادر:

[1]- الأمير عبد القادر الحسيني الجزائري: المواقف، حققه: عبد الباقي مفتاح، الجزء الأول، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2005: 20.

"وَإِنْ قُلْتُ يَوْمًا قَدْ تَدَانَتْ دِيَارُنَا
لِأسلو عَنْهُـم، زَادَنِـي القُرْبُ أَشْجَانَـا
فَمَا القُرْب لِي شَـافٍ وَلَا البُعْدُ نَافِع
وَفِي قربنَـا عِشْـقٌ، دعَانِـي هَيمانَـا
وَفِي بُعْدِنَـا شَـوْقٌ، يُقَطِّعُ مُهْجَتِي
كَتَقْطِيـع بَيْتِ الشِّعْر للنَّظْمِ مِيـزَانَـا
فَيَـزْدَادُ شَـوْقِي كُـلَّمَـا زدْتُ قُـرْبَـةً
وَيَـزْدَادُ وَجْـدِي، كُلَّمَـا زدْتُ عِرْفَـانَـا"[1].

فالأمير عبد القادر يبحث عن السّلوى في لقاء المحبوب بيد أنّه بلقائه يزداد ألما وحزنا، فتزداد حيرته، ويعظم وجده كلّما زادت معارفه، ويستعين بالتّشبيه ليصوّر ما يحدث لمهجته جرّاء الشّوق فهي تقطّع كما يقطّع بيت من الشّعر ليوضع له ميزانه، وكأنّه يبحث عن معادل لما يشعر به فلا يجد، لأن التّجربة عميقة ولا يمكن تصويرها، فتصبح الألفاظ صورا لا تحمل كلّ المعاني، والمعاني صور لا تفي بحقيقة الحقائق لذلك تضيع نفسه، ويشتدّ بلاءه فلا يجد سبيلا إلى بلوغ مرامه إلاّ أن يسأل كلّ من يصادفه لعلّه يدلّه عليها من خلال مشهد تصويري يظهر فيه الشّاعر تائه يسأل كلّ غاد و رائح في طريقه، والّتي تبدو خالية مقفرة إلّا من بعض قوافل السّالكين، فيعرض نفسه أن يكون لهم عبدا في مقابل أن يصل إلى مقام القرب، وهذا يشير إلى بحث الأمير عن شيخ يعبّد له طريق السّلوك. يقول الأمير عبد القادر:

"أُسَائِـلُ عَنْ نَفْـسِي إِنِّي ضَلَلْتُهَا
وَكَانَ جُنُونِي مِثْل مَا قِيـل: أَفْنَـانَـا
أُسَائِـلُ مَـنْ لَاقَيْـتُ عَـنِّي وَالِـهًا
وَلَا أَتَحَاشَـاهُـمْ رجَـالًا وَرَكْبَـانَـا
أَقُـولُ لَهُـمْ مَنْ ذَا الَّذِي هُـوَ جَـامِعِي
وَيَأْخُذُنِـي عَبْـدًا مَدَى الدَّهْـر حلوانا
وَأَسْـأَلُ عَـنْ نَجْـدٍ وَفِيـهِ مخيّـمِي
وَأَطْلُبُ رَوْضَ الرَّقْمَتَيْـن وَ نعْمَـانَـا"[2].

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 158.

[2]- نفسه: 158-159.

فالشّاعر يعيش حال الحيرة الّتي تنتاب المتصوّف كلّما زادت الواردات على قلبه، وهي لا تنتهي لذلك فهو دائما في طلبها. فالصوفيّة "يؤثرون المعاني ويسيرون في ظلال الأذواق، وقد تكون اللّمحة منهم أصدق من ديوان شعر ينظمه أديب من أهل الاحتراف"[1]. فالأمير عبد القادر يوغل في تجربته الذّوقيّة فلا تسعه العبارات كما لم تسع أحمد بن مصطفى العلاوي الّذي قال:

"تَيَّهَتنِـي ذَاتـكَ ❁ وَغِبْتُ فِيـكَ يَـا اللّه
ظَهَرَتْ صِفَـاتُكَ ❁ مِنْـكَ وَفِيكَ يَا اللّه
لِمَنْ أحْكِي سِرِّي؟ ❁ لِمَـنْ نُريكَ يَـا اللّه
رَجَعْـتُ لِسُكْـري ❁ وَحِرْتُ فِيـكَ يـا اللّه"[2].

فالشّاعر يغيب عن نفسه، وعن الخلق ويحضر مع الله بالذّكر فتظهر صفات الجمال، والجلال وما أفاض سبحانه وتعالى على العبد من لطف وستر ورحمة، وتتكشّف الأسرار ويحتار لمن يحكيها، ويفضّل الرّجوع إلى سكره، وستر ما تجلّى له في حال الفناء، "وإنّ دخول المعنى في قالب الصُّورة، هو نوع من الستر والإخفاء للطافة المعنى ذاته لأنّ الستر الّذي يقابله الرّمز والإشارة هي النّقطة الّتي يلتقي فيها الظّاهر والباطن"[3]. و الشّعراء المتصوّفة وإن ذكروا تجاربهم في قصائدهم، إلاّ أنّهم لا تنكشف أسرارهم لذلك يبقى الغموض يلفّ صورهم فلا يصل إليها إلّا من سلك طريقهم.

يقول محمد البوزيدي :

"وَرَاقِبْ جَمَالَ المَعْنَى فِي الحُسْنِ إنْ جِئْتَ ❁ إلَى بلاَدِ العَيَانِ بالصَّحْوِ من سُكْـرِ
سَلَكْـتَ طَـرِيقَ القُـرْبِ هَكَـذَا إنْ كُنْتَ ❁ وَإلاَّ فَسِرْ مَا دَامَ يَـومُكَ فِي العُمْـرِ
أَمَامَكَ أقْـوَامٌ تَـرَاهُم إذَا تِهْـتَ ❁ عَنِ الكَونِ وإلاَّ فَإنَّـكَ فِـي السِتْـرِ
حِجَابُكَ هُوَ القُـرْبُ بالقُرْبِ قَدْ غِبْـتَ ❁ وَلَوْلاَ وُجُودُ القُرْبِ لَمْ تَكُنْ فِي الهَجْرِ"[4].

---

[1]- زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب و والأخلاق، مؤسسة هنداوي، د ط، 2012 : 86.

[2]- أحمد بن مصطفى العلاوي، الديوان، المطبعة العلاوية بمستغانم، الجزائر، ط5، د.ت: 55.

[3]- أمينة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي : 82

[4] - محمد البوزيدي، الديوان، المطبعة العلاوية بمستغانم،ط4، د ط، د ت: 142.

فالشّاعر يقدّم صورة لمقامات وأحول التّصَوُّف فالسّكر الّذي يقابله الصّحو يؤديان إلى بلاد العيان حيث الفناء و التجلّي، والشّاعر ينبّه سالك طريق القرب إن لم يصل إلى هذا المقام، فعليه أن يحثّ السّير في طريق المجاهدة لتتكشّف عنه الحجب، ثمّ يأتي بصورة لمرتبة من مراتب التّصَوُّف حين يسكر السّالك بخمر المحبّة فيغيب عن العالم المحسوس، فالقرب هو مطلب المتصوّف، والّذي لا يناله إلّا بترع الحجب فيعمد إلى التّخلّي عن صفاته الدنيئة الّتي تجذبه للأرضي والتّحلّي بصفات الكمال الّتي تهيئه للتّحليق في المعالي لأنّه "ما دام الإنسان محتفظا بصفاته المادّية والمعنوية فلن يستطيع رؤية محبوبه، ولكي يستطيع ذلك لابدّ أن يتخلّى عن صفاته، ولا يجد في ذاته إلا صفات محبوبه"[1]. فالمتصوّف يجاهد نفسه لينتزع منها ما جبلت عليه من حبّ ملذات الدّنيا الزائلة، ويسعى لارتقاء المقامات. يقول عدة بن تونس:

"وَاللّهِ مَا سَقَوْنِي حَتَّى عَطِشْتُ ❁ وَمَا نِلْتُ هُدَايَ حَتَّى هُدِيت
وَمَا كُنْتُ حَيّاً بالله حَتَّى ❁ فِيهِ مِتُّ وَعَنْ كَوْنِي فَنَيْتُ
وَمَا أَصْبَحْتُ مُرِيداً قَدِيراً ❁ حَتَّى عَجِزْتُ عَمَّا قَدْ هَوَيْتُ
وَمَا كُنْتُ بِهِ سَمِيعاً بَصِيراً ❁ حَتَّى صَمَمْتُ وَحَتَّى عَمَيْتُ"[2].

فالشّاعر يقسم بالله أنّه ما سقي المعارف حتّى عطش عن المعاصي، وما كان حيّا بالله حتّى ترك الدّنيا بما فيها، فلم يعد يهتمّ بزيادتها أو نقصانها، وما أصبح مريدا إلا بتخلّيه عن قدرته حتّى أيقن بعجزه، وركب مقام التوكّل على الله، فلا قدرة له إلا بالله، وهذا حال أرباب القلوب الّذين وصفهم محمد العيد آل خليفة والّذين يتمنى أن ينتمي لهم شرعة، واعتقادا في قصيدة ينطلق من العنوان مؤكّدا الانتماء "نحن أبدا مع الأبرار" فيقول:

"لأَرْبَابِ القُلُوبِ عُهُود صِـــدْق ❁ وَأَقْـوَالٌ تُصَدِّقُـــهَا الفِعَـــالُ
عَلَى القَلْبِ السَّلِيمِ بَنوا وَشَـادُوا ❁ لَهُمْ مُلْكاً بالمَلكُوتِ جَالُوا
وبالظَنِّ الجَمِيل جَنُـوا ثِمَـــارا ❁ زَكيات بها زكَت الخِـــلال
رَضوا أبَدا بقسمِ الله حَظَّـــا ❁ وهل في قسمه إلاّ الكمـــالُ

[1] عبد الحميد هيمة،الخطاب الصوفي و آليات التحول، قراءة في الشعر المغاربي المعاصر، موفم للنشر، الجزائر، د.ط، 2008: 207.

[2] – عدة بن تونس، الديوان، المطبعة العلاوية بمستغانم، الجزائر، د.ط، د.ت: 4.

عَلَى السَّرَاءِ شُكْرَان وَحَمْدُ ❁ وَفِي الضراءِ صَبْرٌ وَاحْتِمَـــالُ

فَليْس لَهُم عَلى القَدَر انْتِقَادُ ❁ ولَيْسَ لَهُمْ عَلَى العَمَل اتِّكَالُ"[1].

فالشّاعر محمد العيد آل خليفة يهيب بمن اجتهدوا في تصفية قلوبهم ممّا علق بها من أدران الذّنوب، وحبّ الدّنيا فاستحقوا القرب من الله وفي ملكوته سبحانه وتعالى جالوا بأرواحهم النّقيّة لأنّه " إذا انحلّ القفل عن القلب صار ربّانيّا"[2]، وصارت الأفعال مصدّقة للأقوال، فظنّوا بربّهم خيرا، واستقبلوا قدر الله بالرّضا والشّكران، ولم يغترّوا بأعمالهم فمن" لاحظ الأعمال حجب عن الجمال"[3]. فهذه المقامات هي الّتي ينشدها العارف بالله ويجاهد النّفس لبلوغها، يقول محمد العيد آل خليفة:

"يقولُون لي أمْسيْتَ بالشِّعر لامعا ❁ فهَلْ أنا بعْدَ الموْتِ بالشعر لامـع؟

فيا ويح نفـسي من دعاو كثيـرَة ❁ يصانعني قولا بهـــا من يصانـع

ورُبَّ كـلام قُـلتُـه أو سمعتـــه ❁ به أنا في وادي الأضاليـل واقــع

إذَا لَـم يُـدَاركني مِن اللّهِ عَـفْوه ❁ فَإطْرَاؤُهُم إيَّـاي للجَنب صَـــارع

عَلَى نَفسه فَليبك من كان قادما ❁ على اللّه إن أجدت عليه المدامع

بـــأيّ بيـــان عنـده وبـــلاغـــة ❁ يجـادل عـــن أعمالـــه ويدافـع؟

وهـل هو نـاج في المواقف كلها ❁ وراق إلـــى أوّج الكرامـة طالـع؟"[4]

فهو لا يهتمّ لمقامات الدّنيا، ولا يغترّ بإطراء الناس، فتجربته الشّعريّة صادقة تعبّر عن حال الخوف والرّجاء الّذي يعيشه في مقام المجاهدة. يقول ابن القيم: "النّفس جبل عظيم شاق في طريق السّير إلى الله عزّ وجلّ، وكلّ سائر لا طريق له إلا على ذلك الجبل"[5]. لذلك فأمل الشّاعر أن يرقى في المقامات، ويفوز بالقرب والمشاهدة، و يكون دائما مع الأبرار، ويخاف أن يحجب بالعُجب، ومشاهدة صنائعه، ويغفل عن الصّانع "من لاحظ الأعمال حجب عن المعمول له،

---

[1]- محمد العيد آل خليفة، الديوان: 255.

[2]- الحلاج، الأعمال الكاملة، تحقيق: قاسم محمد عباس، دار رياض الريس، بيروت- لبنان، ط1، 2002: 237.

[3]- نفسه: 245.

[4] - محمد العيد آل خليفة، الديوان: 253.

[5]- ابن القيم الجوزية أبو عبد الله بن أبي بكر، مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان: ج2/ 8.

ومن لاحظ المعمول له حجب عن رؤية الأعمال"[1]. والشّاعر يطمح أن لا ينشغل عن مولاه بشيء من دنياه، فيفوز بالقرب الّذي لا يناله إلّا من اتّكل على ربّه، فمقام التّوكّل هو"طرح البدن بالعبودية، وتعلّق القلب بالرّبوبية، والطمأنينة إلى الكفاية، فإن أعطي شكر وإن منع صبر"[2]. فهو يريد أن يهيم في جمال الله، ويغيب عن الخلق، فيكون الفوز بالدّرجات العليا، وأعظم ما يسعى إليه هو القرب من الحبيب.

"جَمَالُ اللّهِ أذْهَلَهُم فَهَامُوا ❁ وأدْهَشَ بَالَهُمْ منْهُ الجَلاَلُ
فَمَا سَكَنُوا إلَى الدُّنْيَا قُلُوبا ❁ ومَا رَكَنُوا لِزُخْرفها ومَالُوا
بالهِمَمِ الكِبَار غَدو كِبَارا ❁ لسَطْوةِ بَأسهم يعنوا الرِّجَالُ
تَرَى الأحْوَال حَائلَةً عَليْهِم ❁ وَليْسَ يَغُرّهُم باللّهِ حَالُ"[3].

فالعارفون بالله لابدّ أن تكون لهم همّة كبيرة ليتغلّبوا على نوازع النّفس، ولا يغرّهم زخرف الحياة الفانية، فالتّفكّر بصور الجلال والجمال يذهلهم عمّن حولهم. فهؤلاء هم الصّوفيّة الّذين جعلوا من القرآن الكريم، والسنّة النّبويّة نبراسا لهم، وهذا الفهم هو الّذي جعل الشّاعر محمد العيد آل خليفة يصف الشّيخ "البشير الإبراهيمي" بقوله:

"لَقَدْ عَنَّ لِي مِنْ دَرْسِهِ أنَّ عَقْلَهُ ❁ بفَلسَفَةٍ دينِيَةٍ قد تشَبَّعَا
أرَاهُ بهَا يَرقى المَرَاقِي فِكْرَةً ❁ وينْزَعُ فِيهَا (للغَزَالِيِّ) منْزعَا
ويَكْشفُ عَنْ صُوفِيَةٍ سَلَفِيَةٍ ❁ إلَى ورْدِهَا الصَّافِي (القُشَيريُّ) ألْمَعَا"[4]

فقد جمع بين ما يظنّ البعض أنّهما نقيضان إلّا أنّه عند أصحاب الحقائق الحقّة هما متكاملان، وأنّ التّصَوُّف هو المرتبة الأعلى في الإسلام، ويدافع مصطفى الغماري على التّصَوُّف فيقول:

---

[1]- الحلاج، الأعمال الكاملة: 245.

[2]- ابن القيم الجوزية، مدارج السالكين: ج2/ 121.

[3]- محمد العيد آل خليفة، الديوان: 255.

[4]- نفسه: 172.

"قَالُوا التّصَوُّف بدْعَة مِنْ شَرِّ أخْلَاق الهَنُودِ"

"قُلْتُ التّصَوُّف يَا فَتَى شَـوْقُ الخُلْدِ للخُلُـود

لَوْلَا التّصَوُّف لَمْ يَكُنْ سِرُّ الوُجُود وَلَا وُجُود

جَهـلُوكَ يَـا نُونَ الوُجُودِ لِأَنَّهُم حَاء الجُمُودا

أنْتَ الفَنَاءُ وَفِي فَنَائِـكَ مَا نَشَـاءُ وَمَا نُريـد

عَيْنُ البَقَـاءِ فَنَاؤُكَ المَحْضُ الإلهِيُّ المَدِيد

لَمْ يَعْرِفُوا كَشْفًا وَلَا عَرَفُوا الشَّهَـادة وَلَا الشُّهُود

" مَنْ يَنْشُدِ العِرْفَانَ فِي غَيْرِ التّصَوُّف.. كَمْ يَحِيدا

زَادُ السَّبِيل وَهَلْ بِغَيْرِ الزَّادِ تُخْتَصَرُ الحُدُود

مَدَدٌ إلَهِيُّ العَطَـاءِ يضيء للسَّفْرِ المَدِيـد

سَنَظَلُّ نَشْرَبُ مِنْ رُؤَاه الخَالِدَاتِ وَ نَسْتَزِيـد

فِي شَاطِئَيْهِ مَسَافَةٌ تَدْنُو.. وَأشْوَاقٌ تَرُود"[1].

فالتّصَوُّف أخلاق فاضلة، وسلوك لجادّة الحقّ، وعمل بما شرعه الله تعالى على عباده، وما كان من بدع فهي ليست من التّصَوُّف. والجاهل للتّصوّف لا يمكنه الارتقاء في مدارج العرفان، فكيف يمكنه معرفة الشّهادة أو الشّهود، وأنّى له بالمدد الّذي يعينه على السّفر، لذلك الشّاعر يؤكّد تمسّكه بالتّصَوُّف، ويستعمل رموزه تأكّيدا على ممارسته، وسلوك سبيله، ولأنّ الشّاعر سالك عارف بالطّريق، وأحواله فإنّه متمكّن من تلابيب المصطلحات الصوفيّة، فصوره نابعة من عمق تجربته.

2-2. شعر التّصَوُّف ملامسة:

إنّ هذا النّوع من الشّعر والّذي زخرت به السّاحة الشّعريّة الحديثة هو نتاج شعراء التمسوا اللّغة الصّوفيّة كأداة فنّية إبداعيّة طيّعة مكتنزة الطاقات تنفتح على تعدد القراءات، فالشّاعر يجعل من مصطلحات التّصَوُّف "وسيلة يستعين بها على تحمّل الألم، ولكنّه لم يسلك

[1]- الغماري، قراءة في آية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983 : 49-50

نفسه في الطّريق أبدا"[1] وتلك رؤية واعية مكّنت الشّاعر الحديث من إقامة جسور توصل الأرضي بالسّماوي، "وذلك من أجل استمرار العلاقة الإبداعية للإنسان مع لغته الّتي سيكون صانعا لها من خلال ما يضيفه إليها بديلا عن المتغيّرات المنقرضة، كما أنّ اللّغة صانعة له من خلال هيمنتها عليه بواسطة الثوابت الجوهرية"[2]، الّتي تنبثق من خلال صور إشراقية.

يقول أرزاج عمر:

" كلما أشعلنا بروق الوجد
هامت في البراري خيول الظنون
كلما جمعتنا المساءات اخترقنا الحدس
وذوينا في مهب الشفتين"[3].

فالشّاعر يتخطّى المسافات وعتبات الزّمن ويتجاوز حدوده، فهو يبحث عن حال وجد لتلبسه نشوة روحية تنقله من واقعه الّذي يرفضه إلى عالم أرحب وأوسع، فالشّاعر الجزائريّ الصّوفي الحديث اتخذ المصطلحات الصّوفيّة مطيّة لاستبطان الذّات. يقول أحمد عبد الكريم:

" هل ترى ما أرى
سبخة الروح شاسعة
إنّما الأبجدية إسرورة
والبلاغة ماء.
أيّها الوقت عضني
وأعطيك من دهشتي
ما تشاء"[4].

---

[1]- إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر(1945-1995)، دار الأمين للنشر والتوزيع، مصر، د.ط، د.ت : 11.

[2]- عبد الله الغذّامي، تشريح النّص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2006: 14.

[3]- عمر أرزاج، الأعمال الشعرية: 57.

[4]- أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، منشورات الاختلاف، ط1، 2002: 7.

فالشّاعر يبحر في عالم الرؤى ويدعو المتلقّي لمعاينة ما يرى، وتأتي صورة السّبخة مرتبطة بالرّوح للدّلالة على شدّة ملوحتها وافتقادها للماء والّذي هو رمز الحياة. فالمتصوّفة يرون "بقدسيّة الرّوح في منشئها، وأنّه يمكن عن طريق كبح جماح النّفس تخليص الرّوح من العقبات النّفسية وإعادتها إلى أصلها الأوّل من الطّهارة فتعود إلى اتّصالها بالله"[1].

أمّا يوسف وغليسي بعد أن كان في أوجاع صفصافة يعيش التّصَوُّف فإنّه يعترف بعد ذلك بأنّه كان مرحلة من حياته إذ يقول في مقدمة ديوانه "تغربية جعفر الطيار" كانت المرأة مجرّد مدخل إلى فضاء شعري شاسع فسيح، يسع النّساء جميعا ويتجاوزهن (مثلما كانت المرأة في مرحلة صوفيّة من حياتي الشّعريّة موقعا جماليا أثيرا من واقع التجلّي الرباني المطلق)"[2]. فرمز المرأة تغيّر مدلوله بتغيّر اتّجاه الشّاعر الّذي ما كان التّصَوُّف بالنسبة إليه إلا تصوّف ملامسة لجماليات اللّغة الصّوفيّة، والّتي بقيت بصمتها واضحة وجليّة في عناوين القصائد والتّناص الصّوفي، واستدعاء شخصياته في ديوانه "تغربة جعفر الطيار"، فجاءت العناوين: تجلّيات نبيّ سقط من الموت سهوا، حلول ، قدر، عناوين تحيل إلى المعجم الصّوفي.

1) صوفيّة العنونة:

إنّ العنوان أصبح مرتكز الشّاعر الحديث إذ أنّه وسيلته في استقطاب ذائقة المتلقّي، واستثارة فضوله، فهو لوحة تعريفية مباشرة بالموضوع، وهذا خلافا لما كان عليه الشّعر الكلاسيكي حيث أنّ الشّاعر كان يتخطّى العنوان فالمعلقات عرفت بأصحابها، وبحرف رويّها، أمّا في التّجربة الشّعريّة الحديثة فإنّ العنوان أصبح عنوان تجربة، فهو اختصار للصّورة الكلّية للقصيدة الّتي تجنّدت لها كلّ طاقات الشّاعر المعرفيّة والشعوريّة، فالعنوان لم يعد يأتي عفويا عرضيا، ولكن أصبح ممارسة فنّية واعية، لأنّ الشّاعر في ظلّ عصر السّرعة، والأغلفة البرّاقة، أصبح يدرك أنّ الضّمان لإثارة شهيّة المتلقّي للقراءة هو العنوان، لذلك فهو يشحذ الفكر لابتكار صورة كلّية تلملم

[1] – مارجريت سميث، ذو النون المصري، مجلة الأدب والفن، عدد3، 01 يونيو1943: 57.

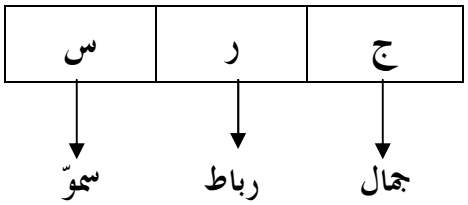
[2] – يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار : 27.

شتات الصّور المتشظيّة داخل مقاطع القصيدة. فالعنوان عتبة النّص ومركزه، وهو صورة تومض، لتشرق أكثر خلال النّص الشّعريّ، وما يلفت الانتباه له في الشّعر الجزائري الحديث صوفيّة العناوين، ولقد طوّر الشّاعر الجزائريّ الحديث من فنّياته، وأفاد من قراءاته المنفتحة، فتألّقت عناوينه بصور مكثّفة جامعة ناطقة بالرؤى، فهي لم تكن مجرد عناوين شعريّة، ولكنّها كانت ملخصات لتجارب روحية ولنأخذ مثلا عنوان المجموعة الشعرية "جرس لسماوات تحت الماء"[1] لعثمان لوصيف*.

ففي العنوان صوت وصورة، فالجرس يحدث ضجّة تنبئ بحدث غير عادي، أو أنّه يتوسلّ الجرس لهذه السّماوات الّتي نزلت من مكانها الطبيعيّ لتستقرّ تحت الماء.

يأتي العنوان بمفارقة التّضاد أين تصبح السّموات العالية تحت الماء فالصُّورة ظاهريا تثير الاستغراب، ولكن حينما نفتّت الدّلالة نجد أن العنوان ملخص تجربة شعريّة وروحيّة.

ولنبدأ بكلمة "**جرس**":



فالجمال مرتبط بالسّموّ فهو جمال الرّوح الّتي تتخلّص من العلائق فتصقل وتعود من حيث أتت يلفها الطّهر. وللتمتع بالجمال والوصول إلى السموّ لابدّ من المرابطة على ثغور النّفس لتردّ

[1]- عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، جمعية البيت للثقافة والفنون، د.ط، 2008: 30

*- **عثمان لوصيف**: شاعر جزائري ولد عام 1951 بمدينة طولقة ولاية بسكرة، وزاول دراسته الابتدائية بها، حفظ القرآن الكريم في كتاتيبها، التحق بالمعهد الإسلامي ببسكرة. درس بمعهد الآداب واللغة العربية بجامعة باتنة وتخرج عام 1984. أكمل رسالة الماجستير وناقش الدكتوراه (أدب عالمي) 2016. رحل يوم 27 يونيو2018 عن عمر يناهز 67 عاما بعد معاناة مع المرض. رحمه الله وأسكنه فسيح جنانه.و له ثمانية عشر (18) ديوانا منها: الكتابة بالنار 1982، شبق الياسمين 1986، أعراس الملح: 1988، جرس لسماوات تحت الماء 2008....

هجوم الشّهوات. والجرس هو صوت المنبه الموقظ للهِمم. و الجرس بالمفهوم الصّوفي هو" إجمال الخطاب بضرب من الخطاب"[1]

و السّماوات: السّموّ العلوّ تصبح تحت الماء (لسماوات تحت الماء) فعلى الماء تنعكس صورة السّماء فهو مرآة. أمّا الماء فهو رمز ثريّ بالدّلالات وهو عالم يموج بالحركة الظّاهرة و الباطنة.

- الماء رمز الحياة قال تعالى: ﴿... **وَجَعَلْنَا مِنَ ٱلْمَآءِ كُلَّ شَىْءٍ حَىٍّ**... ﴾[2].
- والماء رمز الخلق قال تعالى:﴿**وَٱللَّهُ خَلَقَ كُلَّ دَآبَّةٍ مِّن مَّآءٍ** ...﴾[3]
- الماء رمز الطّهارة والنّقاء قال تعالى: ﴿...**وَيُنَزِّلُ عَلَيْكُم مِّنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً لِّيُطَهِّرَكُم بِهِۦ وَيُذْهِبَ عَنكُمْ رِجْزَ ٱلشَّيْطَٰنِ**...﴾[4].
- الماء رمز الإثمار وبهجة الألوان قال تعالى: ﴿**أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَخْرَجْنَا بِهِۦ ثَمَرَٰتٍ مُّخْتَلِفًا أَلْوَٰنُهَا** ...﴾[5]
- الماء رمز الإنبات قال تعالى: ﴿**وَهُوَ ٱلَّذِىٓ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَخْرَجْنَا بِهِۦ نَبَاتَ كُلِّ شَىْءٍ**...﴾[6].
- والماء رمز التّدفّق والجريان والاستمرار والتّجدّد قال تعالى: ﴿**أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَسَالَتْ أَوْدِيَةٌۢ بِقَدَرِهَا**...﴾[7].

---

[1] - الكشاني عبد الرزاق، معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق: عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة- مصر، ط1، 1992: ج1-2/65.

[2]- سورة الأنبياء: الآية: 30.

[3]- سورة النور، الآية: 45.

[4]- سورة الأنفال، الآية: 11.

[5]- سورة فاطر، الآية: 27.

[6]- سورة الأنعام، الآية: 99.

[7]- سورة الرعد، الآية: 17.

- الماء رمز الدوران فهو يترل من السّماء فينتفع به، ثمّ يتبخّر ليصعد من جديد إلى السّماء وتكرّر الدّورة.

فالعنوان تصوير لحال الشّاعر الّذي جعل من دورة الماء معادلا موضوعيا لتجربته المعراجية بعد أن يتطهر من أوحال طينيته، وتسمو روحانيته، فيصبح مؤهلا للارتقاء في المقامات.

أمّا الشّاعر "عبد الحميد شكيل" فيهيّئ المتلقّي لاستقبال التجلّيات من خلال عنوان مجموعته الشّعريّة "مراتب العشق مقام سيوان" ويعتمد فيها البناء اللّولبي حيث تصبح فيه اللّازمة هي النّواة الّتي يولد عليها النّص الشّعريّ ثمّ يعود إليها ليولد من جديد، وهكذا حتى يكتمل البناء بشكل حلزوني أو لولبي، ويبقى العنوان صورة كلّية للمجموعة الشّعريّة، فكل تيمة فيه توصلنا لما بعدها (مراتب، العشق، مقام، سيوان) وكأنّها حكاية تسرد وتصف. ففي مدينة "سيوان" ينصب مقام الجمال حيث يتدرّج السّالك في مراتب العشق الّتي تحيلنا مباشرة إلى قواعد العشق لجلال الدين الرومي، والشّاعر لا يترك لنا فرصة التّخمين فيدعم الصُّورة المستحضرة في مخيّلة المتلقّي و يفتتح حجرياته* بقول لجلال الدين الرومي:

" ألا فلتكن ترابا،
حتّى تنبت الورد مختلف الألوان !
لقد ظللت السنين الطوال حجرا
يوخز القلب،
فجرب لحظة أن تكون ترابا"[1].

فالشّاعر حين أورد هذا القول "لجلال الدين الرومي" أراد أن يضع صورة الخلق الأوّل للإنسان، فمن التّراب خلق الإنسان، ومن التّراب تنبثق الزهور بالألوان وتعطّر نسمات الكون بأريجها الفوّاح، فهو ينشد في الإنسان سموّ أخلاقه فذاك الّذي يسعى له المتصوّف، فهو لا يريده

[1]- عبد الحميد شكيل، مراتب العشق مقام سيوان، مورفم للنشر، الجزائر، 2013: 25.

*- يقسم الشاعر عبد الحميد شكيل ديوانه إلى قسمين القسم الأول بعنوان: حجريات، والقسم الثاني: سيوانيات نسبة إلى بلدته سيوان.

أن يكون حجرا يوخز القلب، بل يريده أن يسمو بأخلاقه فيعطى دون انتظار المقابل كما يفعل التّراب إذا ما رميت به بذرة احتضنها فتورق وتزهر.

3-1. استدعاء الشّخصيّات:

يلجأ الشّاعر الجزائريّ الحديث لاستدعاء الشّخصيّات الصّوفيّة كأحد الأساليب الفنّية لتلقي بظلالها على صوره فتشرق بالدّلالات، فتوظيف الشّخصية التراثية" تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لا حدود لها فيما لو وصلت أسبابها بها، فقد أدرك الشّاعر المعاصر أنّه باستغلاله هذه الإمكانات يكون قد وصل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير."[1] والشّاعر الجزائريّ الحديث اغتراف من هذا المعين فكانت الشّخصيات الصّوفيّة حاضرة باسمها أو ملامحها أو بأبعادها الدّلالية، فها هو الشّاعر "عبد لحميد شكيل" يفتتح مجموعته الشّعريّة "مراتب العشق مقام سيوان" بأقوال للحلاج، و الشبلي، و النفري. أمّا الشّاعر 'يوسف وغليسي' فيقوم باستدعاء الحلّاج، وشخصيات دينية لينقل صورة لمعاناته فيقول:

" لَوْ كَانَ دَمُ "الحَلّاج" مِدَادًا للشَّطَحَاتِ الصُّوفِيَهْ..
لَتَخَثَّرَ قَبْلَ بدَايَةِ شَطَحَاتِي !
لَوْ كَانَتْ دُمُوعُ أبي / يَعْقُوبَ/ مِدَادًا للكَلِمَاتِ وَ الحَسَرَاتِ..
لَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ وَنَفَدَ الدَّمْعُ،،وَمَا نَفَدَتْ كَلِمَاتِي!.
وَأنَا قَدَري بَيْنَ المَاءِ وبيْنَ الحَمَإِ..
قَدَري مِنْ مَنْفَى الجُبِّ وَغَدْر "الأسْبَاطِ " إلى سِجْن "زُلِيخَهْ"..
قَدَري سِرٌّ مَكْنُونْ.."[2].

يستعمل الشّاعر التّمنّي حتّى يبيّن عمق تجربته، فدم الحلاج المسفوح على عتبات العشق، ودموع سيّدنا أيوب الّتي جفّت، وأذهبت بصره من حزنه، فكانت صورتان رمزيتان لبلوغ أقصى ما يمكن، ولكنّها ما حملت المعنى الّذي كان يصبو إليه فكلماته أكبر من هذا وذاك،

[1]- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1997: 16

[2]- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، مجموعة شعرية، دار إبداع، الجزائر، 1995: 96-97.

وشطحاته تفوق ما بذله الحلاج، ثمّ يأتي بصورة أخرى حيث يقابل بين الماء و الحمأ، فالأوّل رمز للطّهارة والنّقاوة، والثّاني رمز لما قد يشوب الماء فيغيّر صفاءه، فالصُّورة تحمل المجاهدة والمعاناة في ارتقاء المقامات، لذلك يأتي بصورة الجبّ لتدلّ على الوحدة والخوف والانتظار، ثمّ صورة غدر الأسباط لتلقي بظلال المؤامرة والغيرة والحسد والكره، ثمّ صورة سجن زوليخة فتمتدّ الصُّورة بأبعاد ودلالات الإغراء وانتظار الفرج فالشّاعر حقّق لصورته الامتداد والحيويّة باستدعائه لرموزه.

3- الرموز الصّوفيّة في الشّعر الجزائريّ الحديث:

3-1. رمز المرأة:

لجأ شعراء الصّوفية إلى رمز المرأة فاستخدموه في أشعارهم بعدما استعاروه من الغزل العذري، وهم "لم يستهدفوا تحقيق تناظر بين الأنثى والله، وإنّما استهدفوا إسقاط معالم الطّهر والقداسة على الأنثى لتكون لهم معراجا نحو الملأ الأعلى"[1]. والشّاعر الجزائريّ الّذي ملك عليه الحبّ الإلهي قلبه عبّر عن اشتياقه لمدارج القرب بالرمز الأنثوي، فرمز المرأة عند الصّوفيّة يدلّ على الطّهر والقداسة والمعراج. يقول عبد الحميد شكيل:

" في سيوان:
صدّتني امرأة، شفافة كالضوء،
معتقة كنجوى الصوفيه،
قاسية كنصوص الأديان"[2].

فالشّاعر يشبّه المرأة بالضّوء في الشفافية والنّور ثمّ يمتدّ بالصُّورة ليعطيها البعد الصّوفي في تجاوزه لصرامة المنطق لذلك يشبّهها في صورة ثانية بنصوص الأديان والّتي تكون ملزمة.

---

[1]- السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر،منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة- الجزائر، د.ط، 2008: 92.

[2]- عبد الحميد شكيل، مراتب العشق، مقام سيوان: 97

كما احتفى الشّاعر الجزائريّ باسم "ليلى" فكانت المرأة المعنوية بما تحمله من طهر وقداسة، فهاهو محمد العيد آل خليفة يسأل السّالكين عن ليلاه وإن كان الشّيخ "ابن باديس" أوّلها بالحرية المفقودة، ورآها الدكتور" عبد الملك مرتاض" أنها امرأة في حياة الشاعر إلّا أن خَلْفِيَة الشاعر" محمد العيد آل خليفة " الصّوفيّة تنقل "ليلى" من المعنى الأرضى إلى الحضرة العرفانيّة.

الجدول (1): نحاول في هذا الجدول تلمّس بعض القرائن الدّالة على ذلك.

القصيدة	الظاهر	الباطن
بناء القصيدة دائري	صورة كلية -- جمالية فنية	الحضرة فالكل يدور حول المركز، يحركهم الحب
اسم ليلى	رمز للحرية --- رمز فني	الروح في أسمى معانيها
أين ليلاي أينها حيل بيني وبينها	امرأة هجرته بإرادتها أو مرغمة حرية --- غيبها الاستعمار أعداء حالوا دون الوصول إليها	الحيرة : فهو بين اليأس والطمع الحجاب: حال بينه وبين مقصوده
مذ تعرفت سرها تعشقت زينها	الحرية لا تخفي أسرارا فهي إما قيد و إما انعتاق	السر: ما يصل إليه العارف من كثرة مجاهداته العشق: مقام من مقامات الصوفية
روعتني ببينها	صورة للهيام بها	حال المحبة
مهجات فدينها	كل النفوس تتوق لها	مقام الفناء: حيث يفنى العبد عن ما سوى الله
عيونا بكينها	اليأس وفقدان الأمل في رؤيتها	حال الشوق
تساءلت سالكا	بحثه عنها في كل مكان	سيره في السلوك للوصول بالروح إلى أعلى المقامات

ومن خلال الجدول يتّضح لنا أن قصيدة "أين ليلاي" هي قصيدة صوفيّة إذ أنّ الشاعر صوّر حاله في رحلته العرفانية، وطلبه لمقام القرب حيث يتخلّص العبد من نفسه الأمارة بالسّوء، والنّفس اللوامة، والوصول إلى النّفس الرّاضية المرضية، فتتخلّص الرّوح من سجنها المادّي وتحلّق في عالم الأنوار والتجلّيات.

تقوم القصيدة على بنائها الدّائري، يقول عبد المالك مرتاض: "والقصيدة باصطناع هذه التّقنيّة- عن وعي أو غير وعي- تلِجُ الحداثة من بابها الرّحيب، حيث أنّ الشّعراء والروائيين لا يبرحون إلى يومنا هذا يسلكون هذه السّيرة في أعمالهم الأدبيّة"[1] ونرى أنّ الشّاعر اختار البناء الدائري عن وعي لأنّه نهجه، فهو في حضرة صوفية تبدأ حيث تنتهي، ويبقى الحبّ مركزها، والشّوق مسيّرها، و دافعها للبحث عن سبل الوصول، وبحثه عن روحه النّقية السّامية يبقى هدفا يسعى للوصول إليه يقول عبد المالك مرتاض: "أمّا من حيث القصّة فإنّنا نجدها مغلقة، حيث لم تعثر الشّخصيّة الشّعرية على الموضوع المنشود، ولم تبلغ غايتها منه، فاستسلمت إلى اليأس وانقطع بها حبل الأمل، وإذن فأمر القصّة منته، وإن لم يكن أمر الخطاب ظلّ مفتوحا يتساءل ويبحث وينشد"[2]. فالشّاعر الصّوفي ما إن ينته عند مقام حتى يبدأ المجاهدة، والسعي للوصول إلى المقام الأعلى، فالنّهاية دائما مفتوحة فمن" حيث النّهاية نلفيها مفتوحة لأنّها تمثل نصيّا النقطة الّتي ابتدأت منها"[3].

وقد استعمل الشّاعر تقنية السّرد فانطلق من مشهد يعج بالحركة النفسية، و القلق الروحي مثّلها السؤال (أين ليلايَ؟) و ينسب ليلى إلى نفسه لأنّه يعرف أنّ لكلّ ليلاه الّتي يتغنى بها، أمّا هو فلا يريد إلّا ليلى واحدة والّتي تمثّل صفاء روحه بإزالة ما يحجبها عن الحقائق العرفانيّة. يقول الشّاعر:

" أيْنَ لَيْلَاي

أيْـنَ لَـيْـلَايَ أيْـنَـهَـا ❁ حِـيـلَ بَيْنِـي وَبَيْنَهَـا

هَلْ قَـضَتْ دَيْنَ مَنْ قَضَى ❁ فِي المُحِبِيـنَ دَيْـنَهَا

أصْلَـتِ الـقَلْبَ نَـارَهَـا ❁ وَأذَاقَتْـهُ حَيْـنَهَـا

مُـذْ تَعَرَّفْـتُ سِرَّهَـا ❁ وَتَعَشَّـقْـتُ زَيْـنَهَـا

[1] - عبد االمالك مرتاض، أ- ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت: 55.

[2] - نفسه: 55.

[3] - نفسه: 55.

رَوَّعَتْنِي بِبِيْنِهَا ❁ لَا رَعَى اللَّه بَيْنَهَا
فَتَعَلَّقْتُ بِالطُّيُو ❁ فِ اللوَّاتِي حَكَيْنَهَا
وَتَعَلَّلْتُ بِالْمُنَى ❁ فَتَبَيَّنْتُ مَيْنَهَا "[1]

فالشّاعر الصّوفي "محمد العيد آل خليفة" يعيش حال المحبّة و لكن لا زالت نفسه متعلّقة ببقايا من أوهام الدّنيا، فمحبّة الله تستدعي إفراغ القلب من سواه. يقول الجنيد في وصف المحِبّ" عبد ذاهب عن نفسه، متّصل بذكر ربّه، قائم بأداء حقوقه، ناظر إليه بقلبه، أحرق قلبه أنوار هويته، وصفا شربه من كأس ودّه، وانكشف له الجبّار من أستار غيبه، فإن تكلّم فبالله، و إن تحرك فبأمر الله، وإن سكن فمع الله، فهو بالله، ولله، ومع الله."[2] وهذا الّذي جعل الشّاعر يبحث عن ليلاه ويجدّ في البحث عنها، فهو يسعى إلى إزالة الحجب الّتي تحول دون وصول روحه إلى المقام الأسمى، فهو مازال يتلمّس طريق السّالكين. يقول الشاعر:

"مَال لَيْلَايَ لَمْ تَصِلْ ❁ مُهْجَاتٍ فَدَيْنَهَا
وَقُلُوبا عَلَقْنَهَا ❁ وَعُيُونا بَكَيْنَهَا
ايه يَا عَيْنِيَ اذْرِفِي ❁ لَنْ تَرِيْ بَعْدُ عَيْنَهَا
السَّمَاوَاتُ وَالأَرَا ❁ ضِي جَمِيعا نَفَيْنَهَا "

فالقصيدة مترعة بالقرائن الصّوفيّة بداية من بنائها المعماري الدّائري والّذي يرمز للحضرة. والقرينة الصّوفيّة في قوله أين ليلاي أينها؟ فهو في حيرة وتحيّر، وكذلك يكون كلّ عارف يقصد القرب من الله فهو" بين اليأس والطّمع في الوصل إلى مطلوبه ومقصوده لا تطمعهم في الوصول فيرتجوا، ولا تؤيسهم عن الطلب فيستريحوا فعند ذلك يتحيّرون"[3]، وما يزيد همّه وهو أنّه قد حيل بينه وبين مطلوبه، وهو يقصد به الحجب الّتي تقف دون صفائه وارتقائه" والحجاب حائل يحول بين الشّيء المطلوب المقصود وبين طالبه وقاصده، وكان "سري السَّقطي" رحمه الله يقول اللّهمّ

[1] - محمد العيد، الديوان: 41.

[2] - القشيري، الرسالة: 355-356.

[3] - الطوسي، اللمع: 368.

مهما عذبتني بشيء فلا تعذبني بذُلِّ الحجاب"[1] فانشغال القلب، وغفلته عن مولاه هي حجب تحول دون الأنوار، وتستر الأسرار، فالسرّ"لطيفة مودعة في القالب كالأرواح، وأصولهم تقتضي أنّها محلّ المشاهدة، كما أنّ الأرواح محلّ للمحبّة، والقلوب محلّ للمعارف"[2]. فالشّاعر منذ أن ذاق طعم المحبّة الإلهية، وعرف ما يعيشه العارف بالله من أنوار وتجلّيات مذ عرف سرها، تعشّق زينها لم يعد يطيق بعده عن منازل القرب، والعشق عند الصّوفيّة "آخر مراحل الوصول والقرب، وفيه ينكر العارف معروفه، فلا يبقى عارفا ولا معروفا"[3]. فالشّاعر يبحث عن هذا المقام، ويسأل السّالكين لطريق الله عن سبل الوصول إليه. فهو يسعى لإخلاء قلبه من كلّ ما تعلق به، وصار مهجته. يقول "الطوسي" في شرحه لمعنى المهج هي "جميع المحبوبات إليك من النّفس، والمال، والولد"[4]. فالشّاعر يرى أن نفسه لم تنفطم بعد، و المجاهدة مطلوبة.

- وتأتي صورة مهجات فدينها مدلّلة على الفناء لأنّ "بذل المهج معناه بذل مجهود استطاعة العبد على قدر طاقته في توجّهه إلى الله تعالى، وإيثاره الله عزّ وجلّ على جميع محابّه"[5].
- أمّا صورة العيون الباكية، فالبكاء كما يقول المتصوّفة " إنّ العاشقين كاتبوا الله بدموعهم وهم ينتظرون الجواب"[6] و أقصى ما يسعون إليه هو القرب من الحبيب، والفوز بحبّه.
- هناك أيضا لفظة السّلوك في قوله "كم تساءلت سالكا"، فالسّالك إلى طريق الله ينهج دروب العبادة والرّياضة وتنتابه الحيرة والشّوق، ويزيد وجده لمحبوبه. فالشّوق "نار الله

[1] - الطوسي، اللمع: 374.

[2] - القشيري، الرسالة القشيرية: 124.

[3] - محيي الدين بن عربي، ذخائر الأعلاق: 79.

[4] - الطوسي، اللمع:388

[5] - نفسه: 388.

[6]- لسان الدين بن الخطيب، روضة التعريف بالحب الشريف، تحقيق: عبد القادر أحمد عطا،دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان: 467.

تعالى أشعلها في قلوب أوليائه حتى يحرق بها ما في قلوبهم من الخواطر والإرادات والعوارض"[1]

و الشّاعر"محمد العيد آل خليفة" ما فتئ يجاهد نفسه في أشعاره ويروّضها ويضع نفسه مع الأبرار أصحاب القلوب و ما كان رمزه الأنثوي المتجسّد في " ليلى" إلا معراجا لمقامات الحبّ الأزليّ. وهو في هذه القصيدة كان بين انبساط وقبض، والجدول الآتي يوضح ذلك.

الجدول رقم (2):

انبساط (1)	قبض (2)
أين ليلاي أينها	حيل بيني وبينها
هل قضت دين من قضى في المحبين دينها	روعتني ببينها
تعرفت سرها تعشقت زينها	أصلت القلب نارها يا عين اذرفي
فتعلقت بالطيوف	لن تري بعد عينها
كم تساءلت سالكا	لم يجبني سوى الصدى

يتبيّن لنا من خلال الجدول أنّ الخانة رقم (1) بها صور تعجّ بالحركة والأمل، فبسؤاله عن ليلاه تظهر صورة بصريّة منطلقة في البحث، تقابلها في الخانة رقم (2) صور مقيدة بالموانع.

فالشّاعر بين انبساط والّذي هو " تغليب الرّجاء على الخوف بحسن الظّن بالربّ"[2] وبين قبض والّذي يعرّف بأنّه " قبضه عن الفوز في السّير، و حدوث العلائق والموانع"[3] والّتي لا تزول إلّا بزوال حجب النّفس والهوى. وتأتي الصُّورة السّمعيّة في نهاية القصيدة بإجابة الصّدى مكرّرا

[1] – الطوسي، اللمع: 90.

[2] - الكشاني، اصطلاحات الصوفية: 263.

[3] - نفسه: 353.

السؤال " أين ليلايَ أينها؟" مغلقا بذلك دائرة بناء القصيدة، ولكنّ السّؤال عن ليلى الحقيقة يبقى ملازما له. يقول الشاعر:

" كَمْ تَسَاءَلْتُ سَالِكًا ❁ أنْهُجًا مَا حَوَيْنَهَا

لَمْ يُجِبْنِي سِوَى الصَّدَى ❁ أيْنَ لَيْلَايَ أيْنَهَا"[1]

فالشّاعر "محمد العيد" لم يفصح عن ليلاه، وترك باب التّأويل مفتوحا على مصراعيه، ولكنّ الشّاعر "مصطفى الغمارى" اتّخذ من رمز ليلى مطيّة للتّعبير عن شوقه واشتياقه للحبيب في واد القرى. فيقول:

"وَيَا لَيْلَى الهَوَى العُذْرِي ❁ شَوْقِي رَاعِفٌ غَمْرُ

عَلَى وَادِ القرَى لَبَيْتُ ❁ لَمَّا هَاجَنِي الذكْرُ

سَلِي وَادي القرى كَمْ ❁ هِمْتُ لَمَّا أوْرَقَ الحَرُّ

سَلِيهِ سَليهِ.. تَشْهَد ❁ لِي الظِبَى وَ الرَّمْلُ وَ البَدْرُ

وَتُزْهِرُ أَلْف قَافِيَةٍ ❁ رَوَتْهَا الأَنْجُمُ الخُضْرُ"[2].

ينادي الشّاعر "ليلى" رمز الهوى العذريّ ليشكو لها شوقه الّذي زاد، واتّقد بذكر الأحبّة في واد القرى، فجاء بصورة سمعية تتعالى من خلالها التلبية " لبيت" وهنا تحضر الصُّورة الذّهنيّة لمشهد الحجّ حيث ترتفع الحناجر بالتّلبية، ويأتي بصورة حسّية ليمنحها خاصّية بصريّة (أورق الحرّ)، فالشّاعر يطلق لخياله العنان، وتنبعث صوره من وجدانه، فتتراسل الحواس في دفقة شعورية في حالة من حالات الوجد، وسموّ اللّغة، وتسمو معها الصّور كانت فيها "ليلى" رمز الهوى السّامي الطّاهر.

أمّا الشّاعر "يوسف وغليسي" فيتخطّى ليلى، ولبنى، وغيرهما من ملهمات شعراء النسيب العرب ويستدعى "زوليخة" رمز المراودة والمعاناة والانتظار، وتصبح قصّة سيدنا يوسف -عليه السلام- منبعا لاستلهام صوره فيقول:

---

[1] - محمد العيد، الديوان: 41-42.

[2] - مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر: 107.

"هَذَا العِطْرُ المَمْنُونْ..

هَذَا الطَّيْفُ الأُنْثَويُّ القَادِمُ مِنْ رَيْحَان " زُولِيخَةَ "

يَرْحَلُ فِي الآفَاق، وَيَسْكُنُنِي

مَاءً ثَجَّاجًا أَوْ حَمَأً مَسْنُونْ !

باسْمِ الوَجْدِ أُنَادِيكِ:"زُولِيخَةُ "!

يَا مَهْبطَ العِشْق مِنْ مُعْصِرَاتِ الإِلَه إِلَى ظَمَإِ العَاشِقِين !"[1].

فالشّاعر اختار اسم "زوليخة" امرأة عزيز مصر ليصوّر هذا الافتتان بالجمال، والفناء فيه، وتأتي الصُّورة البصريّة لهذا الزّائر المعبّق بذكر المحبوب الّذي صعب وصله، فحضر الطّيف الأنثويّ عابرا الآفاق إليه، فيسكنه ويكون بين صورة ذوقيّة "ماء ثجاجا" وصورة حسيّة بصريّة "حمأ مسنون" فهو مسكون بحبّ المعرفة، و الطّهر، والارتقاء، ولكن بشريّته تشدّه لما هو أرضي مادّي، و يكبر خوفه من احتجاب روحانيته فيأتي بصورة سمعيّة "أناديك: زوليخة" ويتوسّل فيها باسم الوجد، وسرعان ما يكشف الشّاعر عن رمزه الأنثوي "زوليخة" إنها مكان مهبط الوحي،إنّها العشق الأزليّ، ولأنّ الشّاعر دارس للتّجربة الصّوفيّة، فهو يتحدّث عن وعي، إذ يقوم بإظهار الصُّورة وإزالة الإبهام الّذي يكون قد تبادر إلى ذهن المتلقّي. وما يلفت الانتباه في القصيدة الاستعانة بعلامات الوقف لتصوير عمق الدّلالات.

أمّا في قصيدته "تأمّلات صوفيّة في عمق عينيك" فالشّاعر 'يوسف وغليسي' يحدّد التّأمّلات بالصّوفيّة فيقول:

"عَيْنَاكِ مَقْبَرَةٌ لِلْحُزْن وَالوَجَع
فِي عُمْق عَيْنَيْكِ يَفْنَى الأَفّ والآه..
فِي عُمْق عَيْنَيْكِ يَرْمِي اللّهُ رَوْضَته
وَثَـمَّ يَدْفِنُ قَيْـسٌ هَـمَّ لَيْـلَاه!
تَلَوَّنَ البَحْرُ فِي عَيْنَيْكِ وَاضْطَرَبَا
فِي بحْر عَيْنَيْكِ، أَنْسى البَحْرَ أَنْسَاه!

[1]- وغليسي يوسف، أوجاع صفصافة في موسم الإعصار: 95-96.

أهْوَى الهَوى فِيكِ، فِي عَيْنَيْكِ.. أعْلِنُه:

أهْواكِ.. أهْوَاهُمَا.. أهْوَاه.. أهْوَاهُ!"[1].

إنّ الشّاعر يجعل من العينين مقبرة في صورة تشبيهيّة ولكنّها عميقة بالدّلالات حيث هناك يدفن أحزانه وأوجاعه، لذلك جاءت صورة الرّوضة لتوحي بالأمل والفرح والابتهاج "فهو في غمرة توحده واتّصاله، يرى الكون كلّه مترها للنّاظر المحقّق، يشهد فيه جمال المحبوب فيدعوه إلى تملّي الوجود وتأمّله، وإمتاع البصر والبصيرة، بمشاهده وأسراره"[2]. فتحلّ الرّوضة مكان الحزن الّذي لحق القلب من انشغاله بالدّنيا، فلا يسكن القلب إلّا هواه. ثمّ بعد ذلك يأتي بصورة العروج في مقامات القرب فيقول:

"قدْ أسْرِيَ الآنَ بي مِنْ مُقْلَتَيْكِ إلى
مَعَارِج الرُّوح. كَيْ ألْقَاكَ رَبَّاه!
فِي عُمْق عَيْنَيْكِ، ألْقَى الرَّبَّ.. أعْبُدُهُ
فِي عُمْق عَيْنَيْكِ، أخْشَى الرَّبَّ.. أخْشَاه!
عَيْنَاكِ بَرْقٌ وَرَعْدٌ.. فِي الفُؤَادِ لظًى
وَا حَرَّ نَـار اللّـظَى! وَا حَرَّ قَلْبَـاهُ!
لا تَتْرُكَانِي لِرِيح البَيْن تَحْمِلُنِي
إلَى السَّرابِ وَمَنْفَى الرُّوح.. آوَّاه! "[3].

ينطلق الشّاعر في رحلة ذوقية بعد أن تحرّر من العوائق فأصبح مريدا مؤهلا للارتقاء في مقامات القرب، فتأتي الصُّورة الحركيّة مقرونة بأداة التّحقيق "قد" وتحديد الزّمان "الآن" فهي نقطة البداية وهي نقطة التّحوّل، في سكون الليل حيث يسرى به في مقامات استحضار الجمال إلى معارج الرّوح التواقة لمترلها الأوّل. فرمز المرأة هو رمز للنّقاء والطّهر.

---

[1]- وغليسي يوسف، أوجاع صفصافة في موسم الإعصار: 57.

[2]- بومدين كروم، الشعر الصوفي، دراسة موضوعاتية في شعر الششتري، منشورات دار الأديب، وهران- الجزائر، د.ط، 2007: 83

[3]- وغليسي يوسف، أوجاع صفصافة في موسم الإعصار: 57.

3-2. رمزية الخمر:

مزج الصّوفيّة بين الخمر والتّجربة الرّوحية فصارت رمزا للواردات والفيوضات، فالتّصَوُّف جاء" ليعتق الخمر من رتاج العرض الشّعري ويدخلها إلى حقل لعلّه الأكثر خصوبة لطابعه الطقوسي ذي الأبعاد المتداخلة وذي الطّابع التّأويلي"[1] والشّاعر الجزائريّ الحديث صارت الخمرة من بين المصطلحات المقترنة بإبداعه الفنّي الممتدّ في بعده الصّوفيّ. يقول مصطفى الغماري:

"يرف الحب بين دروبهم.. فدروبهـم زهر
تغنّوا بالهَوَى عَلَنـــاً .. وإن هَوَاهُم سِرّ
تسَاقوا خَمْرَة حَتَّى أذَاعَ هَوَاهُم السُّكْر"[2]

فخمر الصّوفي هي الحبّ الإلهيّ الّذي يرفّ بين قلوب السّالكين، فتزهر بالمعارف والأنوار والأسرار، وتأتي صور بصريّة حركيّة (يرف الحبّ دروبهم)، (دروبهم زهر)، تعقبها صور سمعيّة (تغنوا بالهوى)، وتأتي الصُّورة الذّوقية(تساقوا خمرة) في مشهد سكر بعد أن ذاقوا، أخذتهم حالة الوجد فغابوا عن الدّنيا بعقولهم، وحضرت أرواحهم فعاشوا في حبّ الله وتغنّوا به علنا.

وينادي الشّاعر "عثمان لوصيف" العاشقين إلى خمرته فيقول:

" يا أيُّهَا العُشَّاق لَا تَتَبَرَّمُوا
هذا دَمِي مُتَأجِجُ
هَذِي أبَارِيقِي لَكُمْ فِيهَا شِفَاء
فَخُذُوا.. خُذُوا مِنْ خَمْرَتِي
كَأساً يُعَطِّرُهَا الصَّفَاء
وَتَشَرَّبُوا طَعْمَ القَدَاسَةِ كُلُّكُم عِنْدِي سَوَاء"[3]

[1] - خناثة بن هاشم، شعرية النص الصوفي، قراءة في لغة التأويل، الدار الجزائرية، ط1، 2019: 137.

[2] - مصطفى الغماري، أسرار الغربة: 108.

[3] - مصطفى عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء: 31.

إنّ الشّاعر بعد أن ذاق الخمر الصّوفيّة ورأى سكرها وتجلّيات غيبتها، يريد أن يشرك فيها كلّ السّالكين طريق الله، فتأتي الصُّورة السّمعيّة متجلّية بندائه لجموع العاشقين أنّ درب المجاهدة طويل، و ترويض النّفس بالرياضة شاق وعسير، فالصّبر مقام من المقامات، لذلك ينهاهم عن التبرّم، وتأتي الصُّورة الرّامزة لشهيد العشق الإلهيّ (هذا دمي متأجّج) فيستدعي الحلاج الّذي أسكره الحبّ، فأهدر دمه، ثمّ يأتي بصورة بصريّة (هذي أباريقي) رمز للمعرفة الصّوفيّة فيدعوهم لتذوّق طعم القداسة، وحياة الرّوح، الّتي ترتفع على التّفرقة، فالكلّ في طريق الله سواء. فالخمر، والسّاقي والكؤوس والرّاح والكروم رموز للمحبّة الإلهيّة.

3-3. رمزية الحرف:

للحروف قدسيتها في الفكر الصّوفيّ إذ " أنّ الفهم الرّمزي للحروف والأشكال في التّعبير عن علاقة المتصوّف بالله، يعكس ما لهذا الفهم من علاقة بالزّمن الشّخصيّ المعيش للصّوفيّ"[1] الّذي يتعلّق بمقامات العرفان، فالشّاعر الجزائريّ الحديث ينشد في الحرف رمزيته، إذ أنّ "الحرف من حيث ما يحمله من رمزية يعدّ تصغيرا لحجم الكلمة والجملة والخطاب. نستطيع القول بأنّ الحرف الدالّ كالجملة المضغوطة بمعان كثيرة ومكثّفة"[2]. يقول أحمد عبد الكريم:

"أيّهَا الأَلِف الإلْف
أنتَ عَصَاي أهُشُّ بهَا عَلَى عُزْلتِي
حينَ ينزعني الهَذيَان..
أيُّهَا الألِف الأبجورة وَالشَّمْعدَان
لِمَاذَا تُرَاودُنِي الفوّهَات؟ ا
وقد كنْت آخِر مَنْ تَصْطَفيهِ الجهَات"[3].

---

[1]- أمينة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر،(ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 2010: 60.

[2]- رسول بلاوي، عبد العزيز حمادي، رمزية الحروف والنقاط وإيحاءاتها في شعر أديب كمال الدين: 232.

[3]- أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، منشورات الاختلاف، ط1، 2002: 11.

فالشّاعر يختار حرف الألف ليهشّ به عزلته والصُّورة تلقي بظلالها على قصّة سيّدنا موسى – عليه السّلام- وعصاه، فالشّاعر يتّخذ من رمزية حرف الألف ليدلّل على رغبته في القرب لأنّ حرف الألف في "مقام الخاصّة وفيه حروف أوائل السّور وهي الألف، واللّام، والميم، والصّاد، والرّاء، والكاف، والهاء، والياء، والعين، والطاء، والسّين، والحاء، والقاف، والنّون"[1]، فكلّ حرف له رمزيته عند الصّوفيّة والشّاعر الجزائريّ استعمل الحروف ليحمّلها صوره المكتنزة بالدّلالات.

4- الصُّورة العرفانيّة ومقاماتها:

4-1. صورة المجاهدة:

وهي صورة للنّفس الّتي تُراود صاحبها، وتقف حاجزا بينه وبين مبتغاه في الصّفاء الرّوحي بجنوحها إلى طلب الملذّات، يصوّر الشّا عر محمد العيد آل خليفة حال مجاهدته لنفسه فيقول:

" إخَالُكِ لَيْثًا بَيْنَ جَنْبَيَّ أغْلَبَــا ❁ فَمَنْ لِي لِلَيْثِ بَيْنَ جَنْبَيَّ أغْلَبِ

يُرَوِّعُنِـــي بالْوَثْبِ والزَّأرِ دَائِمــاً ❁ وَيَحْبِسُنِي ما بَيْنَ نَـابٍ وَمِخْلَبِ"[2].

إنّ الشّاعر الصّوفي لا يهتمّ كثيرا بإبداع الصّور بقدر ما يهمّه التّعبير عن نقل تجربته الذّوقيّة ولكنّ الشّاعر "محمد العيد" يبدع في صورته للنّفس الأمّارة فيشبهها بليث ينقض عليه، فما يزال يروّعه بالوثب والزأر، تتآزر الصّور الحركيّة البصريّة والسّمعيّة فيرتسم مشهد المجاهدة في غاية الإبداع، وتأتي كلمة "دائما" لتعمل فعلها في صورة الاستمرارية، فهو دائما في صراع مع هذه النّفس، الّتي تأبى الانفطام عن شهواتها الأرضية. وتأتي صورته "وهو محبوس بين ناب ومخلب" لترمز لشهواتها الّتي تحجبه، وتؤدي به إلى الهلاك. فالصُّورة تعبير صادق لتجربته نحو عالم العرفان.

---

[1] - أحمد محمد بن بريكة، التصوف الإسلامي من الرمز إلى العرفان، دار المتون للنشر والطباعة والتوزيع، الجزائر، ط1، 2006: 177.

[2] – محمد العيد، الديوان: 263.

4-2. صورة التّوبة:

يسعى العارف بالله لصقل مرآة قلبه بتوبته من ذنوبه لأنّ الأنوار لا تتجلّى إلّا على قلب أزال حجب الغيّ، والزيغ، والضّلال، يقول محمد العيد آل خليفة:

" يا فُؤَادًا صَقَـلْ ❁ لَوْحَهُ الصَّقَّالْ
لَا تجار المُقَـــلْ ❁ إنَّهَـــا ضُـلاَّلْ
كَـاذِبَـات الأمَـلْ ❁ خَائِبَـاتِ الْفَالْ
عِفْ كَيْ تَسْلَمَا ❁ مِنْ أذَى الرَّيْـنْ
آفَةُ العَيْـتن مَـــا ❁ آفَـــةُ العَيْـنْ !!"[1].

فالشّاعر يوصي قلبه بالتّوبة ويأتي بالنداء حتّى يميّز مابين ما تبغي نفسه من شهوات، وبين ما تطلب روحه من ارتقاء، "فالرّوح تحنّ متشوّقة إلى الجمال العلوي الخالد، ولكنّ الغريزة الحيوانية في الإنسان تقف على صور الجمال الدّنيويّ الفاني، وتسدّ الطّريق المتّجه بالرّوح صعدا إلى سدّة الجمال العلوي"[2]. فجاء بلفظة الصّقل ليرمز بها على الصّدأ العالق بقلبه و الّذي يمنعه من الارتقاء، فكانت الصُّورة معبرة لما يعانيه الشّاعر.

4-3. صورة الحبّ:

يتعلّق العارف بحبّ الله ولا حياة له إلّا به لأنّه "لا شيء يخلّص العبد من أوصافه، ويجعله يعيش أوصاف الله تعالى إلاّ الحبّ"[3]، لذلك فهو يسعى بمجاهداته ليرتقي في صفات الكمال حتّى يجني رضا المحبوب، يقول مصطفى الغماري:

"أحْيَيْتَ فِي القَلْبِ سِرَّ الحُبِّ " إحْيَاءّ
كُنَّا الورُود وَ كَـانَ الحُبُّ انْـدَاء
تَنَفَّسَت مُهْجَـةٌ بالحُـــبِ مُورقـــةٌ
وَعَبْرَةً صَاغَهَـا الرَّحْـمَـان خَضْـرَاء

---

[1]- محمد العيد، الديوان: 39.

[2]- محمد سعيد رمضان البوطي، الحب في القرآن، ودور الحب في حياة الإنسان، دار الفكر، دمشق- سوريا، ط1، 2009: 39.

[3]- أمينة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي: 82.

نَهْرُ اليَقِينِ عَلَى اللآفَاقِ مُنْسَكِبُ
مَـــا للظُّنُونِ تُرِيدُ الكَوْنَ صَحْـرَاءا
كَشْفٌ تَجَـلّى عَلى الأبْعَادِ فانْكَشَفَت
للعَـــاشِقِيـــن مَرَايَـــا كُنَّ صَمَـــاء
رَأيْتُ مَا لَم يَرَ العُذَّالُ يَـــا بَصَـــري"[1].

فالشّاعر يرى أنّه بالحبّ تمنح الحياة في الوجود "الحبّ هو أوّل خفقة بعثت أوّل صوت بدأ به خلق الوجود وكلّ موجود"[2] فبالحبّ الإلهيّ تورق المهج، وينبعث اخضرارها، ويعمّ سلامها، ودموع الشّوق توصل إلى اليقين، وتبعد الظّنون الموحشة، وتصقل مرايا القلوب فتنعكس عليها الأنوار وتتجلّى للبصيرة الحقيقة.

4-4. صورة العشق:

حين تبلغ المحبّة درجة العشق فإنّ العارف يهيم في أوديته وشعابه تائها فالعشق: "هو اسم لما فضل عن المقدار المسمى حبّا، وهو الّذي لا يقدر صاحبه على كتمه"[3]. ويعرّف الشّاعر مصطفى الغماري العشق فيقول:

"العِشْقُ ذَوْبٌ مِنَ الرَّمْضَاءِ نَعْشَقُهُ
نَاراً وَنُورًا.. وَنَحْيَا فِي مَنَافِيـــه
وَيُبْحِرُ القَلْبُ فِي أسْرَارِ مُقْلَتِـه
وَيُورِقُ الدَّمْعُ فِي نَجْوَى مَآقِيـه"[4]

يعطي الشّاعر للعشق صورة حراريّة فهو ذوب من الرّمضاء، هو مبتغى السّالكين، يقول العطار: "العشق هو الّذي يمدّ العاشق بذخيرة تساعده على سلوك الطّريق"[5]، إذ أنّه كلّما زاد شوقا وولعا بمحبوبه كلّما جدّ السّير إليه، فهو نار ونور، حيث يبحر القلب المحلى بصفات

[1]- الغماري، قراءة في آية السيف: 37.

[2]- خناثة بن هاشم، شعرية النص الصوفي: 75.

[3]- لسان الدين بن الخطيب، روضة التعريف بالحب الشريف: 237.

[4]- الغماري، قراءة في آية السيف: 44.

[5]- فريد الدين العطار، منطق الطير، دراسة وترجمة: بديع محمد جمعة، دار الأندلس، بيروت- لبنان: 99.

الكمال فيقطف ثمار مجاهداته، " والعشق نوعان عشق دائم، وهو عشق المعرفة وعشق زائل وهو عشق الصُّورة الّذي يزول بزوال الصُّورة"[1]. والشّاعر عشقه أزليّ طاهر عبّر عنه بصورة جدائل الطّهر ليرمز بهذا للمدد الّذي يورق القلب بالمعارف.

4-5. صورة الوجد:

يتيه الشّاعر في مظاهر الجمال والجلال، ويعجز قلبه عن تحمّلها فيتملّكه الوجد. يقول القشيري: "الوجد ما يصادف قلبك، ويرد عليك بلا تعمّد وتكلّف"[2]. والشّاعر الجزائريّ الحديث اتّخذ الوجد الصّوفيّ ليكون صورة مجسّدة لما ينتابه من مشاعر مضطربة يهتزّ لها كيانه الدّاخلي و يمكن أن تمتدّ لترسم التغيّر الخارجي من انفعالات ظاهرة خارجة عن السّيطرة، يقول عبد الحميد شكيل:

" في سيوان:
شَطحَ الوجدُ،
رعشَ الوجدُ:
قناديلَ من حزنٍ هتّانْ !!"[3].

يجد الشّاعر في مدينة "سيوان" روح الصّوفيّة، فهي تسكر عشّاقها بحسنها فيأخذهم الوجد، ويمتدّ بالصُّورة المجسّدة لما يظهر عليهم من تغيّرات، وما ينطقونه جراء غيبتهم عن الوعي وعدم تحمّلهم للواردات في "شطحَ الوجدُ" "رعشَ الوجد" ثمّ جاءت ثمرة الوجد في شكل صورة رمزية لهذه الإضاءة الروحية الّتي توقظ في القلب الأشواق فينتابه حزن عميق يصفه "بهتّان" ليجسّد صورته أكثر، ويعمّقها فيأتي الحزن مكسّرا، كما أنّها توحي بصورة سمعيّة، فهذا الحزن يعصر القلب ويفتّته فتصدر آهاته وشكواه.

[1] - فريد الدين العطار، منطق الطير:91.

[2] - القشيري، الرسالة القشيرية: 97 .

[3] – شكيل، مراتب العشق مقام سيوان: 100.

4-6. صُورة التجلّي:

حين تصفو مرآة القلب ويزول عنها ما علق بها من حبّ الدّنيا وزينتها، فإنّه يصبح ساعتها محلّا للواردات الإلهيّة، يقول 'جمال زكري بدة':

"ذَكَرْتكَ رَبِّي بالدّمُوع السَّوَاكب ❁ فَأشْعل قنَادِيلِي خلَال السّبَاسب
رَأيتكَ فِي قلبي تحيك مَسَرَّتي ❁ وهَلْ غيرَ قرب منك ينهي شَوَاغبي؟ !
وَيَجعلنِي في غَايةِ الأنس والرِّضى ❁ لكَ الحَمدُ قدْ أعْطَيْتَني كلّ مَآربي.
رَأيت أنَا ربِّي بقلْبي فيَا ضيا ❁ مِن اللّه احييني كَمَاءِ السَّحَائب.
هنَا فِي كيانِي قد أضَاءَ ضياؤه ❁ وفِيهِ تَجَلَّى مثل كُلِّ الكَواكبِ"[1].

يسكب الشّاعر الدّمع لعلّه تزال عنه الحجب، ويرتقي في مقامات القرب. قال ذو النون المصري: "لا تصحب مع الله إلّا بالموافقة، ولا مع الخلق إلاّ بالمناصحة، ولا مع النّفس إلّا بالمخالفة، ولا مع الشّيطان إلاّ بالعداوة"[2] فلا راحة للعارف إلّا بالقرب من حبيبه، ولا ينال ذلك إلا إذا خالف هوى نفسه، و أزال الدّنيا من قلبه محلّ التجلّيات.

4-7. صورة الخوف:

العارف بالله يرى تقصيره في جنب الله تعالى فينتابه الخوف، وتلك حال مرغوبة عند أصحاب الطّريق، فهم يرون أنّ " الخوف سراج القلب به يبصر ما فيه من الخير والشّر"[3] بقول عبد الحميد شكيل:

" وَسَمِعْتُ أَلْوَانَ قوْس قزح
وَهِيَ تَفُوحُ بلغَاتٍ شَتَّى
كَأَنَّهَا وَحْيٌ غَريب يَتَخَطَّفُنِي مِنْ كُلِّ جِهَة
غَشِيَتْنِي نَشْوَةُ الخَوْفِ المُبَارَكَة"[4]

---

[1]- جمال زكري بدة، تجليات صوفية، نشر الجاحظية، الجزائر، د.ط، د.ت: 49.

[2]- مارجريت سميث، ذو النون المصري، مجلة الأدب والفن، عدد3، 01 يونيو1943: 58.

[3] - القشيري، الرسالة القشيرية: 162.

[4] - عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء : 118.

يعيش الشّاعر تجربته الرّوحيّة، ويرخي العنان لخياله في إبداع صور تتمازج فيها المدركات دلالة على حالة الوجد الّتي يعيشها عبّر عنها من خلال تراسل الحوّاس " أو ما يسمّيه الصّوفيّة اتّحاد الصّفات تنبئ عن موقف عرفانيّ"[1] حيث يسمع ألوان قوس قزح بدل رؤيتها، ثمّ يأتي بصورة شمّيّة بدل أن تكون سمعيّة(هي تفوح بلغات شتى) " وذلك عندما تعود النّفس إلى بساطتها الجوهريّة، فلا تختصّ جارحة دون أخرى بالوظيفة المنوطة بها"[2] فيندمج الشّاعر في مظاهر الجمال وتأخذه النّشوة، فتزال الحجب و يستقبل التجلّيات، و لتقريب الصُّورة يأتي بالتّشبيه (كأنّها وحي غريب) وتظهر الصُّورة الحركيّة في هذا التخطّف الّذي يأتيه من كلّ جهة، وهناك تأخذه مظاهر الجلال فيغشاه الخوف المبارك الّذي ينير قلبه.

4-8. صورة الفتوحات:

إنّ المتصوّف يسعي بالمجاهدات لينال القرب، والّذي يتوّج بالفتح، والشّاعر "عبد الحميد شكيل" يرى الفتح قريب، فهو على مرمى حجر فيقول:

"على مرمى حجرْ،
من باب الفتح، المفتح،
بالمفاتيح، الفتوح، الفاتحات
مغلق البرزخ
كنت أناجز الورد ،
النّساء النحيفات،
ما تفرق في الدرب الإلهيٍّ،
الذي راوغني في منحدرات المطالع،
وما كساني بخفق الوترا"[3].

[1] - عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته: 265.

[2] - نفسه: 265.

[3] - عبد الحميد شكيل، مراتب العشق مقام سيوان: 34-35.

فالشّاعر يكرّر لفظ الفتح بصيغ صرفية مشتقّة ليعمّق الإحساس بهذا الفتح الّذي ناله، وقد تفاجأ به، وجاءت الكلمات المقطعة لتدلّ على الدّهشة والانبهار، كما جاء برمز النّساء ليدلّل على الواردات الّتي كسته.

4-9. صور الطبيعة:

إنّ طبيعة الجزائر يتجلّى فيها الجمال والجلال، فتأسر القلوب، وتهيم في حبّها الأرواح، والشّاعر بحسّه المرهف، وشاعريّة الفياضة، يتنزل عليه إلهام الشّعر دون عناء. "فحتّى الحوّاس البشريّة لها نصيب من رؤية جمال الله عزّ وجلّ. ولا ريب أنّ من أحبّ الله أحبّه ببصره الّذي في وجهه، وببصيرته الّتي في قلبه، أمّا البصر فمأخوذ بجمال صنعه الّذي هو فيض من جماله، وأمّا البصيرة فمأخوذة بكماله وعظيم صفاته."[1] يقول مفدي زكرياء:

"جزائرُ يَـا بدْعَـةَ الفَاطِـر ❁ وَيَـا رَوْعَـةَ الصَّانِع القَـادِر
وَيَا بَابلَ السِّحْر، مِـن وَحْيهَا ❁ تلَقَّـبَ هَـارُوتُ بالسَّـاحِـر
وَيَا جَنَّةَ غَـارَ مِنْهَـا الجِنَـان ❁ وَأشْغَلَـهُ الغَيْـبُ بالحَاضِـر
وَيَـا لُجَّـةَ يَسْتَحِـم الجَمَـا ❁ لُ وَيَسْبَـحُ فِي مَوْجِهَا الكَافِر*
وَيَا وَمْضَةَ الحُبِّ فِي خَاطِرِي ❁ وَ إشْرَاقَـةَ الوَحْي للشَّاعِـر"[2].

فومضة الحبّ تناثرت في كلّ ربع من ربوع الجزائر، وفي مقام "سيوان" يقف "عبد الحميد شكيل" محتارا تأخذه الدّهشة، وتأسره طبيعتها.

---

[1]- البوطي، الحب في القرآن: 47.

[2]- مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر،ا لمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1987: 20.

يشرح كلمة "الكافر" في الهامش بقوله: "الكافر هنا بمعنى الساتر"، ومنه قوله تعالى: ﴿**يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ الْكُفَّارَ**﴾ وقول إمام العاشقين عمر بن الفارض يخاطب الحبيب والليل: لي فيك أجر مجاهد إن صحّ أن الليل كافر". إلياذة الجزائر: 20 (في الهامش).

" فِي سِيوَان:
ثَمةَ شَيْء غَامِض،
لَا أُدْرِكُهُ وَلَا يُدْرِكُنِي:
بَلْدَةٌ فِي نَبْرَةِ الرِّيح،
أَمْ "بِيمَارِسْتَانْ"[1].

فالصُّورة الكلّية تأتي على شكل توقيع أو ومضة تبرق في ذهن الشاعر بتساؤلات تحمل في ثناياها الدّهشة، فالإقرار بأنّ هناك شيء غامض، يستدعي انتباه المتلقّي ويدعوه للمشاركة في رحلة الكشف، فيدخل معه البلدة (سيوان) الّتي تجمع شظاياها في صورة صوتيّة "نبرة الريح"، لكن ما الغامض؟ أهي صورة جمال أم جلال؟ فالرّيح توحي بالقوّة والخوف، وتوحي بالرّحمة والطمأنينة، وهو مختار، أم أنّها (بيمارستان) لاستشفاء الرّوح من أوجاعها فترتقي في مراتب العشق، والوقوف بالنّفس في مقام الخوف والخشية والورع.

فالطّبيعة في سيوان تهيّئ له منتجعا لروحه، حيث يتعافى الوجدان، ويدخل مقام الحيرة يلتمس الرّشد لعلّه يُشفى من أمراض النّفس برؤية جلال الله وقدرته. يقول عبد الحميد شكيل:

"فِي سِيوان:
أَدْرَكَنِي السُّكرُ،
وَتَعْتَعَنِي الإِيمَان!!
فِي سِيوَان:
أَشْرَقَنِي
دَمْعِي،
شَرِبْتُ التَّحْنَانْ!!"[2].

ففي سيوان انجلاء حجب العجب والكبرياء حين يشاهد الإنسان عظمة الخالق في الألوان والحركات والأصوات، فهي بحقّ مأوى للصوفيّة العارفين بحقائق الجمال، يقول عبد الحميد شكيل:

---

[1]- عبد الحميد شكيل، مراتب العشق مقام سيوان: 106.

- **قرية سيوان** بلدية أولاد عطية ولاية سكيكدة.

- **البيماريستان:** كلمة فارسية الأصل تعني مستشفى، ومعناها "محلّ المريض".

[2]- نفسه: 101.

"فِي سِيوَان:
مَأوى لِلصُوفِيهْ
غيرَان لِلرُّهْبَانْ!!
فِي سِيوَان:
مَوَاجِدُ مِنْ شَكٍ،
تُزَمِّلُنِي،
بِرَفَاهِ الرُّمَانْ!!"[1].

ويرتقي عبد الحميد شكيل في مراتب العشق مقام سيوان وتولّد نصوصه صورا متألّقة بالرّموز العرفانيّة.

أمّا عثمان لوصيف فتأتي الصّور السمعيّة مدوّية لتوقظ الغافل، فالجرس المنبّه للنّفس الغائبة يدعوها للحضور لتسلك الطّريق إلى الله

" جَرَسٌ أُطَارِدُهُ فَيَجْرَحُنِي الرَّنِينُ
صَدَى يُسَافِرُ فِ يَدَيَّ
وَأَنَا أُهَرْوِلُ فِي سُهُوبِ العُمْرِ
أَبْحَثُ عَنْ جِرَاحَاتِي الَّتِي انْهَمَرَتْ هُنَا"[2].

فالشّاعر يحتفي بروحه الحيّة التّائقة للوصال فهو يطارد صفاءها، و الضّمير الحيّ، و صفاء القلب، وتصبح الرّوح كلّها جرس يرنّ فيجرح النّفس المغمورة بحبّ البقاء بعد أن نست صورتها السّماوية، وجثمت على الأرض تسعى للانغماس في شهواتها، فهذا الصّدى يسافر في يده والّتي هي مجاز مرسل لعلاقته السّببية لتمتدّ جسور المجاهدة، والمكابدة في سهوب العمر، فهو لا يزال يهرول باحثا عن نقاءه المجروح المنهمر في دنيا النّاس. ويستمر الشّاعر في رحلته الرّوحية ويستقبل البروق مستبشرا بما تحمل.

" وَيَسِيلُ لَحْنُ فَمِي
فَإِذَا البُرُوقُ تُدَغْدِغُ الأَرْضَ المَرِيضَةَ
تَمْسَحُ الأَعْشَابَ وَالأَهْدَابَ"[3].

---

[1]- عبد الحميد شكيل، مراتب العشق مقام سيوان: 104.

[2]- عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء: 29.

[3]- نفسه: 29.

يجسّم اللحن في صورة ماء يسيل من فم لاهج بالدّعاء والابتهالات لربّ السّماوات، فتأتي الاستجابة بروقا تدغدغ النّفس المريضة بالعوالق، وينسكب الماء فيمسح عن الأعشاب الغبار العالق بها، وينسكب دمع المريد التّائب فيغسل الأهداب، ويزيل غشاوة البصر، ويصقل البصيرة فيمتدّ شوقه للمحبوب شجرا مضرّجا بالصّبابة، ويسكنه الطّرب، فيقول:

"والشَّجَرُ المُضَرَّجُ بالصَّبَابَةِ يطرب
وإذَا الطَّبيعَةُ كلّهَا سِرٌّ يُكَاشِفُنِي
فَأُبْصِرُ فِي مَرَايَاهَا الحَمِيمَةِ طِفْلَةً عَصْمَاء
تَسْقِينِي الحَنَانَ فَأَشْرَب"[1].

يأتي الشّاعر بصورة الشّجر رمز الحياة والعطاء والّذي لا يناله إلا من تعب عليه، فنقش تربته بالمجاهدة، وسقاه بدموع التّوبة، وذاق طعم الحبّ فزادت صبابته، هناك تتجلّى الواردات الإلهية المنعكسة على مرآة القلب، فتنكشف البصيرة، وهناك يسقى بالمعارف اللّدنية.

"غَمَسْتُ فِي جُرْحِ الأصِيلِ رَبَابَتِي
وَرَجَعْتُ مَغْسُولاً... تَرَانِيمِي دُعَاء
لِي رُوحُ هَذَا المَاء
لِي الغَابَاتُ تَغْزِلُ سُنْدُسًا
وَلِي المَسَافَاتُ وَالفَضَاء
شِعْرِي كِتَابَاتُ الطُّيُور عَلَى المَدَى
وَقَوَافِلُ النَّايَاتِ يَحْدُوهَا الرّجَاءُ"[2].

الشّاعر يبحث عن الطّهر والّذي يكون بالصّبر على المجاهدة، فاغتسل هناك وعاد يشدو ويترنّم بالدّعاء، فهو يأخذ الدّورة الطّبيعيّة للماء إذ يكون في السّماء أين الصّفاء والنّقاء، فيترل للأرض فيتنجّس، فيعود ويصعد إلى السّماء بخارا يتخلص من رجس الأرض، وتعود له الطّهارة

[1]- عثمان لوصيف،جرس لسماوات تحت الماء: 30

[2]- نفسه: 30.

من جديد، فهو له روح هذا الماء لأنّ روحه تتوق للطّهر، فتجاهد العوائق، وتتخلّص منها، فترتقي وتنال الوصال.

تزداد كثافة الرّمز المائي بتكاثف العناصر الطبيعية، الغابات، المسافات، الفضاء، الطيور، و قلبه الّذي يرسل قوافل التّوسّلات يحدوها الرّجاء، ويغلب ضمير المتكلّم لما له من قدرة "على سرد الأحداث بحكم قابليته للذّوبان والتّلاشي في سائر المكوّنات السّردية"[1].

4-10. الطبيعة الصناعيّة:

أ-صُورة المِرآة:

المرآة هي رمز للقلب حيث يطلب العارف إجلاءها وإزالة الصّدأ عنها "المرآة في ذاتها لا لون لها، وشأنها قبول الصّور والألوان على وجه يتخايل إلى النّاظر إلى ظاهر الأمور أنّ ذلك هو صورة المرآة... فكذلك القلب خال عن الصُّورة في نفسه وعن الهيئات والصّور والحقائق فما يحلّه يكون كالمتّحد به، لا أنّه متّحد به تحقيقا"[2].

يقول عبد الحميد شكيل:

" فِي سِيوَان:
ثَمَّةَ شَرْقٌ،
غَرْبٌ،
بَلْ بُلْدَانْ !!
في سِيوَان:
مَرَايَا مِنْ عَسْجَدٍ،
سَجَّاد مِن "إيران"!!"[3].

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 1998: 162.

[2]- أبو حامد الغزالي زين الدين، المقِصد الأسنى في شرح أسماء الله الحسنى،دار المنهاج، بيروت- لبنان، 2018: 309.

[3]- عبد الحميد شكيل، مراتب العشق: 109.

ففي "سيوان" مدينة الجمال يجد الشّاعر مأوى له للخلوة، والانعزال، والتفكّر في ما اقترفه العبد من غفلة في حقّ الحقّ تبارك وتعالى، فيزيل ما به من درن فتتجلّى الصّور عليه، ويأتي بصورة "سجّادة من إيران" فتأتي صورة ذهنيّة ترحل بالمتلقّي في عالم الإبداع والألوان.

ب- الخِرْقَةُ:

الخرقة هي رمز الانتماء لأهل الطّريق، و هي تحمل دلالات منها تأديب النّفس بكسر شهوتها في التّزين، وحبّ الظهور، وزهد في متاع الدّنيا، وهي دليل ارتباط المريد بشيخه الّذي يعينه على تجاوز عقبات الطّريق، وهي إجازة من الشّيخ لمريده. يقول عبد الحميد شكيل:

"واريت أقلامي،

ارتديت خيوط الجبة،

ناديت الشجر،

ولما تمللمل الماء،

في فجوات القلب الذي اخترموا مجساته،

وتصاديت بالوجع الذي ناجزني:

انتبذت المكان القصيٍّ،

أفردت للريح منارتها،

وللطير مناحاتها،

وللشيخ البرزخ وفتح المنتهى"[1].

فالشاعر يدلّل على ارتباطه بالشّيخ بلبسه الجبّة، فهناك يصبح المريد سالكا للطّريق والّتي عادة تكون عنه محجوبة، لذلك الشّاعر يحاول أن يتجاوز معيقاته الدّنيوية ويسبح في عالم النّقاء والطّهر والفيض الإلهي، فينال الفتح، وتأتي صورة الشّيخ تحمل معها الفتح.

[1] - عبد الحميد شكيل، مراتب العشق مقام سيوان، نصوص إبداعية، موفم للنشر، الجزائر، 2013: 83-84.

4-11. الظواهر الكونيّة:

يتفكّر المتصوّف في آيات الجمال المتجلّية في آيات الله الكونية، والشّاعر الصّوفي هو الّذي يجمع بين التّأمل والعرفان. يقول عبد الحميد شكيل:

"الشَّمْسُ وَالقَمَرُ
"فِي سِيوَان "
قَمَر يَتَدَلّى مِنْ شَرَكِ الوَقْتِ
شَمْسٌ تَطْلع
الكَوْنُ وَالفَلَك"[1].

إنّ الشّاعر يأخذ من الصُّور الكونيّة ما يعبّر به عن تجربته الرّوحيّة، فتكون صورة الشّمس بإشعاعها، والقمر بنوره صورا إشراقية، فالشّاعر يجذبه النّور لذلك يصوّر القمر وهو يتدلّى من حصار الوقت، فيتخلّص من ظلمة ليل الشّرك، ويتزل مع شمس الحقائق والتجلّيات.

ومنه يمكننا القول أنّ الشّاعر الجزائريّ فجّر طاقته الإبداعيّة واستغلّ الرّموز الصوفيّة ليعبّر عن تجربته الرّوحيّة، فقد ارتقى بالصُّورة في إنتاجه الشّعريّ الصّوفيّ فاستعمل رمز المرأة والسّكر ليدلّل بها على حالات الوجد والغياب في المحبّة والهيام في المحبوب.

[1]- عبد الحميد شكيل، مراتب العشق مقام سيوان: 84.

الفصل الرابع

دراسة تطبيقية

1. تجربة الأمير العرفانيّة
2. رائيّة الأمير" أستاذي الصوفي"من عذاب الأسر إلى الفتح
3. قراءة تحليليّة لرائيّة الأمير "أستاذي الصّوفي"

1- تجربة الأمير العرفانيّة:

يرى علماء النّفس أنّ "سمات الشخصيّة تُشَكَل انعكاسا لعمل عدّة مورثات فيما بينها من ناحية، وانعكاسا للتّفاعل بين المؤثّرات الوراثيّة والمؤثرات البيئيّة، من ناحية ثانية"[1]. والأمير عبد القادر قد تضافرت العوامل الوراثيّة والبيئية في تكوين شخصيّته المتفرّدة بأبعادها المتعدّدة، فهو الرّجل الرّمز الّذي ارتبط اسمه بالحداثة في الجزائر سواء في طموحه لبناء دولة حديثة بمؤسسات إدارية متمكّنة، أو إنشائه لجيش نظاميّ قويّ تصدّى لزحف دولة استدمارية منفتحة الشّهيّة لابتلاع البلاد، والقضاء على العباد، ووقوفه في مواجهتها وقوف النّد للندّ، أو اشتغاله بالأدب الّذي عاد به إلى ينابيعه الأصيلة، فأعاد له ماء الحياة، فكان الفخر والغزل، والتّوسّل، والتّصَوُّف. فهو"أوّل شاعر جزائريّ حديث كتب في التّصَوُّف نثرا وشعرا، وترك تراثا ضخما بالقياس إلى غيره من العلماء أو الشّعراء في عصره"[2]. ولقد وصفه 'عبد الرزاق البيطار' بقوله: "الهمام الكامل العارف، والإمام المتحلّي بأعلى العوارف، الرّاسخ القدم في العلم الإلهيّ والكاشف عن أسرار الحقائق حتّى شهدها كما هي"[3]، فأنتج كتابه "المواقف" والّذي ارتفعت بعض الأصوات* نافية

---

[1]- لورانس أ. برافين، علم الشخصية، ترجمة: عبد الحليم محمود السيد، أيمن محمد عامر، محمد يحي الرخاوي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2010، ج 1: 136.

[2]- عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث: 241

[3]- عبد الرزاق البيطار، حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر، تحقيق: محمد بهجت البيطار، دار صادر، بيروت، لبنان، 1993: 883.

*- حفيدة الأمير عبد القادر بديعة بنت مصطفى الحسيني في "كتاب فكر الأمير عبد القادر الجزائري حقائق ووثائق" والذي حاولت من خلاله نفي إثبات كتاب المواقف.

*- مثل: - الشيخ **بوعمامة** الذي لقبه البعض بعبد القادر الثاني" اتبع حياة التصوف والزهد وبها أسس زاوية وقام بتعليم القرآن والسنة المحمدية ودرس الفقه والثقافة العربية" يراجع: العربي المنور، تاريخ المقاومة الجزائرية في القرن التاسع عشر، دار المعرفة، الجزائر:263.

- و**عمر المختار** شيخ المجاهدين وغيرهم كثير، يذكر علي محمد الصَّلاَّبي قصة لعمر المختار مع شيخه محمد المهدي السنوسي قال: "وعندما دخل على المهدي تناول مصحفا كان بجانبه وناوله للمختار وقال: هل لك شيء آخر تريده ؟ فقلت له: يا سيدي إن الكثيرين من الإخوان يقرأون أورادا معينة من الأدعية والتضرعات أجزتموهم قراءتها وأنا لا أقرأ إلا الأوراد الخفيفة عقب الصلوات فأطلب منكم إجازتي بما ترون, فأجابني رضي الله عنه بقوله: "يا عمر وردك القرآن" فقبلت يده وخرجت أحمل هذه الهدية العظيمة" من كتاب الشيخ الجليل عمر المختار نشأته وأعماله، واستشهاده، لمحمد علي الصّلاّبي، المكتبة العصرية، بيروت:9.

نسبته إليه، بل شكّكت في ارتباط الأمير بالتّصَوُّف، وكأنّه تهمة وجب تبرئة الرّجل منها، في حين أنّه ما من عظيم* قاد الجهاد الأصغر، وصمد في وجه الأعداء، ورفع راية الإسلام إلّا وكان حبله مع الله موصول، ومع الدّنيا الفانية مقطوع. فالّذين يرون أنّ الأمير عبد القادر الفقيه السّني المتّبع للشريعة لا يمكن أن يكون متصوّفا، فمعرفتهم بالأمير لم تتجاوز الرّسم الظّاهر لشخصه والّذي عبّر عن عمقه بقوله:

"لَئِنْ كَانَ هَذَا الرَّسْمُ يُعْطِيكَ ظَاهِرِي ❁ فَلَيْسَ يُرِيكَ الرَّسْمُ صُورَتَنَا العُظْمَى
فَثَمَّ، وَرَاءَ الرَّسْمِ، شَخْصٌ مُحَجَّبٌ، ❁ لَهُ هِمَّةٌ، تَعْلُو بِأَخْمُصِهَا النَّجْمَا[1]*"

فالفرق شاسع بين الرّسم والصُّورة، فما الرّسم إلا ظاهر، أمّا الصُّورة فهي الباطن بدلالاتها المعرفية والعرفانيّة. والسّؤال الّذي ينبغي أن يطرح هو كيف لا يكون الأمير متصوّفا؟ فهو ابن أسرة " توارثت مشيخة الطّريقة القادرية جيلا بعد جيل"[2]. تربّى في حضن الزّاوية، ونشأ وترعرع في جوّ الحضرة وأذكارها وأورادها، فيها حفظ القرآن وأتقنه وتفقّه في الدّين، فتفتّقت مواهبه، وظهرت عليه علامات النّبوغ مبكرا، فاختاره والده لمرافقته في رحلته الحجازية، وبعد أدائه فريضة الحجّ مرّ على دمشق، فزار مقامات الأولياء، وجالس أهل الطّريق "وسمع علوما شتّى في التّوحيد والتّصَوُّف على الشّيخ خالد النقشبندي السهروردي"[3]، وعلى يديه أخذ الطّريقة النقشبندية، ثمّ "رحل إلى بغداد فأخذ الطّريقة القادرية على الشّيخ محمود الكيلاني"[4]، وبعد أدائه فريضة الحجّ للمرّة الثانية عاد إلى الجزائر وقد انفتح بصره على العالم الخارجيّ وتحضّره، وانفتحت بصيرته على علوم الباطن، فاختلى بالكتب ينهل من معارفها، فقرأ "أعمال أفلاطون،

---

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 13.

*- كان من عادة الأمير عبد القادر أن يكتب هذه الأبيات تحت صورته أو خلفها لمن يهديها له.

[2]- محمد طه الحاجري، جوانب من الحياة العقلية والأدبية في الجزائر،محاضرات ألقاها على طلبة قسم الدراسات الأدبية، معهد البحوث والدراسات العربية، 1968: 33.

[3]- حسن السندوبي، أعيان البيان، المطبعة الجمالية، مصر، 1914: 172.

[4]- نزار أباظة، الأمير عبد القادر الجزائري العالم المجاهد، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر دمشق- سوريا، ط1، 1994: 10.

وفيتاغوس، وأرسطو، ودرس كتابات مشاهير المؤلفين من عهود الخلافة العربيّة عن التّاريخ القديم والحديث، وعن الفلسفة واللّغة، والفلك، والجغرافية، بل حتّى الطّب، وقد تجمعت لديه مكتبة ضخمة"[1]، وتعمّق في التّصَوُّف" من خلال كتب محي الدين بن عربي، وكتب ابن سينا"[2]، فنمّى معارفه، وارتقى بمداركه، فزهد في متاع الدّنيا الزائل، يصف"أدريان بير بروجير" أوّل لقاء له مع الأمير فيقول: "كان يجلس متّكئا على بعض الوسائد، وعلى يساره حوالي ثلاثين مجلّدا من الكتب، وأمّا عن يمينه فقد وضعت أسلحة فاخرة ومرصّعة، وعند قدميه لاحظنا صندوقا مملوء بالنّقود"[3]، وكأنّ لسان حاله يقول لهم أنّ حياته علم وجهاد، أمّا دنياهم فهي تحت قدمه، فهذه الصُّورة الّتي أرادها الأمير أن ترتسم في ذهن عدوّه كانت صورة رامزة لسلوكه، فهو العالم بالشّريعة والمفتخر بانتمائه للطّريقة لأنّه لا يرى تعارضا بينهما، بل هو التّكامل، للارتقاء بالنّفس إلى الكمال الإنسانيّ. يقول الأمير:

"مَنَاقِـــب مُخْتَاريـــة، قَادِريَـــة ❁ تَسَامَتْ عَبَاسِيَـــة مَجْـــدُهَا احْتَـوى
فَإنْ شِئْتَ عِلْماً؛ تَلْقَنِي خَيْرَ عَالِمٍ ❁ وَفِي الرَّوْعِ؛ أَخْبَارِي- غَدَتْ- ثُوهِنُ القِوَى"[4].

إنّ التّصَوُّف عند الأمير كان ممارسة عملية، ورؤية عرفانيّة جسّدها في تعاملاته في نواحي حياته المختلفة، ولعلّ إبداعه للزمالة كان انطلاقا من فهمه العرفانيّ للدّائرة ومركزها، ومدارسته لكتب الشّيخ ابن عربي، فقد أنشأ عاصمته المتنقلة (الزمالة) في شكلها الخارجي صورة "للمدينة التي تمثّل مجموعة دوائر مندمجة وفق ترتيب كوني المنشأ ومجزأ في آن معا. وهي تتيح تهيئة ملجأ آمن، محمي من قبل الجماعة"[5] للمستضعفين، فهي أفق مفتوح لاستقبال الآخر واحتضانه،

---

[1]- شارل هنري تشرشل، حياة الأمير عبد القادر، ترجمة: أبو القاسم سعد الله، الدار التونسية للنشر، تونس: 47.

[2]- رابح بونار، الأمير عبد القادر حياته وأدبه، مجلة آمال، عدد 8، 1970: 14.

[3]- أدريان بير بروجير، مع الأمير عبد القادر، رحلة وفد فرنسي لمقابلة الأمير في البويرة، (1837-1838)، ترجمة وتعليق: أبو القاسم سعد الله، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، الجزائر: 62.

[4]- الأمير عبد القادر، الديوان: 31.

-**مختارية**: نسبة للنبي المختار ﷺ. - **قادرية**: نسبة للطرقة القادرية. - **عباسية**: نسبة للعباس عم النبي ﷺ.

[5]- برونو إيتين، عبد القادر الجزائري، ترجمة: ميشيل خوري، دار عطية للنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1997: 218.

وإشعاره بالأمان، "كان عبد القادر هكذا في مركز دائرة تمتدّ حدودها على مدّ النّظر في الأفق، إذا فهي بدون حدد"[1]. أمّا ختمه الّذي كان يختم به المراسيم فهو أيضا أخذ شكل الدّائرة "وهو عبارة عن خاتم كبير الحجم نقش عليه في دائرته، وعلى جوانبه: "الله، محمد، وأسماء الخلفاء الرّاشدين، وفي وسط الدّائرة: الواثق بالقويّ المتين ناصر الدّين عبد القادر بن محي الدين"[2].

وَمَنْ تَكُنْ بِرَسُول اللّه نُصْرَتُه ❁ إنْ تَلْقه الأسْد فِي آسَادها تجم".

فهو منتصر لعقيدته، متقلب بين حال المحبّة والرّجاء، متحقّق بمقام التّوكل في جهاده للكفر، حتّى ضيّق عليه الخناق، فاستسلم لمقام الإرادة، ووضع السّلاح، وحمل الفكر آملا أن يغيّر نظرة الآخر وطباعه بالقلم، ولكنّه فوجئ بنقض العهد، وغدر خصمه، فاقتيد إلى فرنسا أسيرا، وفي سجن أمبواز" (Amboise) عاش المحنة، فنادى سادات الصّوفيّة لعلّه يرتقي من الحيرة إلى اليقين.

" مَاذَا عَلَى سَادَاتِنَا؛ أَهْـل الْـوَفَا ❁ لَوْ أَرْسَلُوا، طَيْفَ الزِّيَارَةِ، فِي خَفَا"[3].

فعمد إلى مقام الصّبر، والتزم الخلوة والذّكر، ومجاهدة النّفس فجاءه البشير بالبشرى.

"أَمَسْعُودٌ ! جَاءَ السَّعْدُ، وَالخَيْرُ،واليُسْرُ ❁ وَ وَلَّتْ جُيُوشُ النَّحْس، لَيْسَ لَهَا ذِكْـرُ"[4].

فلبّى نداء شيخه 'محمد الفاسي' ورحل إلى البقاع المقدّسة "وما تمّ له الارتقاء إلّا وهو في غار حراء، لأنّه انقطع فيه أيّاما عديدة إلى أن جاءته البشرى بالرّتبة الكبرى ووقع الفتح النورانيّ، وتفجرت ينابيع الحكمة على لسانه"[5]، فبدأ عهدا جديدا تفرّغ فيه للتّأليف والتّنظير. وممّا سبق يمكننا القول: أنّ حياة الأمير العرفانية تقسم إلى ثلاث مراحل:

---

[1]- برونو إيتين، عبد القادر الجزائري: 219.

[2]- ينظر: يحي بوعزيز، الأمير عبد القادر رائد الكفاح الجزائري، الدار العربية للكتاب، تونس، 1983: 85.

[3]- الأمير عبد القادر، الديوان: 99.

[4]- نفسه: 135.

[5]- محمد عبد القادر الحسيني الجزائري، تحفة الزائر في مآثر الأمير عبد القادر وأخبار الجزائر، المطبعة التجارية، الإسكندرية- مصر، 1903: ج2/ 137.

المرحلة الأولى: مرحلة الفكر وجهاد الكفر.

تبدأ هذه المرحلة حين سافر مع والده حاجّاً، ومرورهما ببغداد، وأخذه للطّريقة القادريّة، وحين عاد للجزائر اشتغل ببناء فكره بمطالعة الكتب، "وأمّا بداية السّلوك فيكتفي بالكتب المصنّفة في المعاملة، والمجاهدة المطلقة."[1] ثمّ جسّد في جهاده ضدّ فرنسا، حيث إنّه يرى أنّ الجهاد لابدّ منه للذّود عن الدّين والأرض، فجهاد الأمير مظهر من مظاهر القرب إلى الله" لولا وجود دفع الله أهل الكفر بأهل الإيمان، وهم مظاهر الاسم الله الجامع للجلال والجمال لاستولى الكفر على أهل الأرض"[2].

المرحلة الثّانية: مرحلة المحنة والمجاهدة.

بعد أنّ وضع السّلاح (الجهاد الأصغر) واستعدّ لجهاد من نوع آخر ليفاجأ باقتياده أسيرا إلى فرنسا.

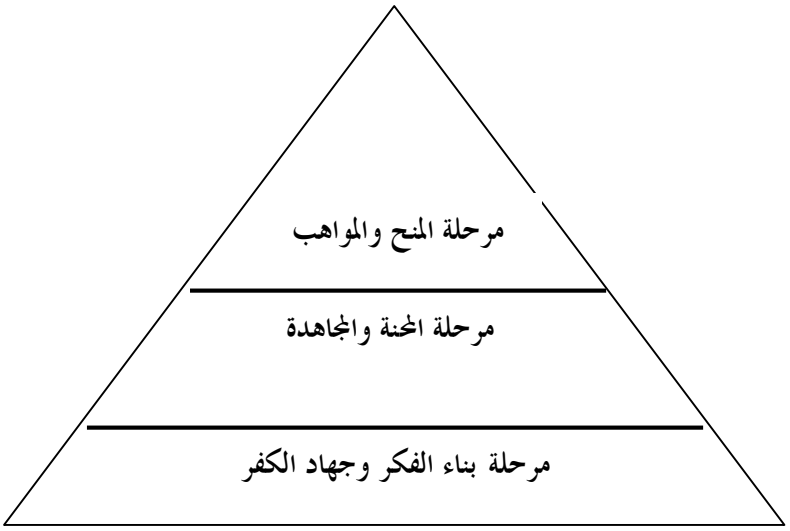
المرحلة الثالثة: مرحلة المنح والمواهب.

هي المرحلة الّتي تمّ له فيها الفتح والسّعد وهو في خلوته بين مكّة والمدينة، والتقائه بشيخه 'محمد الفاسي' الّذي أخذ على يديه الطّريقة الشّاذليّة.

[1]- الأمير عبد القادر، المواقف: 348.

[2]- نفسه، م/225: 398.

ويمكن التّمثيل لهذه المراحل بالشّكل الآتي:



الشكل رقم (01)

2- قصيدة أستاذي الصوفي من عذاب الأسر إلى الفتح:

رائيّة الأمير عبد القادر المعنونة ب "أستاذي الصوفي" يعتبرها الكثيرون من أجود ما جادت به قريحة الأمير، فهي " تعتبر من عيون قصائده الموثّقة رواية ونسبة حتّى أنّ د.محمد السيد الوزير يراها أجمل وأطول مدائحه وربّما قصائده كلّها"[1] فقد بلغ عدد أبياتها مائة وأحد عشر بيتا، وهي من البحر الطويل، ورويها حرف الراء، قالها الأمير بعد الفتح الّذي ناله على يد شيخه "محمد الفاسي"[*].

تبدأ القصيدة بالبشارة:

"أَمَسْعُودٌ ! جَاءَ السَّعْدُ، وَ الخَيْر،واليُسْرُ ❁ وَوَلَّتْ جُيُوشُ النَّحْس، لَيْسَ لَهَا ذِكْـرُ"[2].

---

[1]- عبد الرزاق بن السبع، الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه ، مؤسسة جائزة عبد العزيز بن بابطين للإبداع الشعري، د.ط، 2000: 157.

*- الشيخ "محمد الفاسي" كان قطبا ربانيا اجتهد في جمع قلوب عباد الله على الله حتى صار له من الزوايا العامرة بالمتجردين ما لا يحصى عدده في بلاد الحجاز والهند والشام ومصر وسائر بلاد المسلمين، وكثيرا ما كان يقول: والله، لولا أني مقيد بقيد الشريعة لأظهرت العجب العجاب.

توفي في المعلا بمكة المكرمة سنة ألف ومائتين وتسعة وثمانون (1289هـ) من مؤلفاته: الكتر المطلسم، الفتوحات الربانية والإجازة المدنية، مراتب الدين ونهاية العارفين. ينظر: كتاب طبقات الشاذلية الكبرى للحسن بن الحاج محمد االفاسي.

[2]- الأمير عبد القادر، الديوان: 135.

فرحة عارمة تجلّت في النّداء القريب بالهمزة لهذا الّذي وقع عليه السّعد وهو "الأمير عبد القادر" يترافق السّعد مع الخير، واليسر واللّذان سيهزمان جيوش النّحس الّتي استولت على نفسه طويلا، وهو يدعو أن لا تعود أبدا. و السّؤال هنا أيّ نحس يتحدث عنه الأمير وهو يعيش مرحلة جديدة عامرة بالعبادة، والمذاكرة وبالدّروس العلميّة في دمشق؟ يجيب الأمير في البيت الثّاني عن التّساؤل ليعيدنا إلى زمن مضى باستخدام تقنية السّرد ليسترجع تجربة سابقة فيقول:

" لَيَالِي صُدُودٍ.وَانْقِطَاع، وَجَفْوَةٍ، ❁ وَهجْرَان سَادَاتٍ.. فَلَا ذُكِرَ الهَجْرُ"[1].

فهذا البيت يحيلنا إلى قصيدة قالها الأمير وهو في الأسر بعنوان "عذاب الأسر" ولقد صنّفت ضمن شعر التّوسّلات في ديوان الأمير عبد القادر سواء بتحقيق 'يحي حقي' أو 'العربي دحو' ولكنّها في الحقيقة من شعر التّصَوُّف لأنّها عامرة بالرّموز الصّوفيّة ناهيك عن النّبرة الحنينيّة المتشاكلة مع أشعار ابن عربي في ترجمان الأشواق، وهذا ما أشار إليه عشراتي سليمان إذ قال: "بإمكاننا أن نلاحظ التّواطؤ بين الخطابين لا من حيث استخدام المعالم اللّفظية نفسها، والإحالة على ذات الجغرافية، وإتباع النّهج التّعبيري عينه تساؤلا وإخبارا وتأوها وشكاة فحسب، ولكن من حيث ترجيع ذات المعاني، وترداد نفس المسكوكات*."[2] فقصيدة "عذاب الأسر" تعرب عن حالة نفسيّة، وتجربة روحية عرفانيّة، عاشها الأمير في سجن "أمبواز" (Amboise).

ولنبدأ من عتبة النّص، العنوان "عذاب الأسر" فالجسم أسير في يد الأعداء، والقلب أسير الهواجس والظنون، فهو في همّ وأذى، "و أيّ أذى أعظم من أن يبتليك ببلاء عند غفلتك عنه أو

---

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 135.

[2]- سليمان عشراتي، الأمير عبد القادر العرفاني، دار القدس العربي، وهران، الجزائر،2011: 121.

*- وما أشبه حال الأمير وهو في أسره بحال من ذكر ابن عربي في ماهية القلب: يقول ابن عربي:

"فصار ذليلا بعد عز ورفعة ❁ صغيرا وقد كان الكبير المعظما
بدار هوان ليس فيها مسرة ❁ مطاعمها جيف ومنهلها ظما
أسير بأكناف الغواة بجهلهم ❁ بمحتجب أدنى معاريجه السما
تحرك لام اللطافة صاعدا ❁ وتمسكه كاف الكثافة رغما
فيا حابس المجهول خل سبيله ❁ لعلك ترقى عن حضيضك سلما".

مقام إلهي لا تعلمه لترجع إليه بالشكوى فيرفعه عنك"[1] ولقد عبّر الأمير عن حاله في هذه الفترة في كتابه المواقف فقال: "دخلت مرّة خلوة، فعندما دخلتها؛ أنكرتني نفسي وضاقت عليّ الأرجاء وفقدت قلبي، وإذا المعرفة نكرة، والأنس وحشة، والمطالبة مشاغبة، والمسامرة مناكرة، فكان نهاري ليلا، وليلي ويحا"[2]. فما تعرض له الأمير من خيانات، وما لحقه وأهله من أسر، و وساوس النفس، ومكائد الشيطان، تحول بين القلب والسكينة، وتتصدع جوانبه قلقا وحيرة، فلا ملجأ له إلا باب الله" لأنّ العبد يستند إليه، إذ الأسباب المزيلة لأمر ما كثيرة والمسبّب واحد العين، فرجوع العبد إلى الواحد العين المزيل بالسبب ذلك الألم أولى من الرّجوع إلى سبب خاصّ"[3] فيدخل باب التّوبة، ويتجرّد من حوله وقوّته، وتزداد مجاهداته ليرقى إلى مقامات الوصول ولكن يحتاج لمن يدلّه على الطّريق، فقد استبدّ به القلق، و"القلق حجاب، وهو سطوات الشّوق على القلوب بالهبوب إلى المحبوب"[4]. فيرسل بعتاب للأحبّة وهم سادات الصّوفيّة ليرسلوا بطيفهم إن تعذرت الزّيارة.

"مَاذَا عَلَى سَادَاتِنَا؛ أَهْـلِ الْـوَفَـا ❁ لَوْ أَرْسَلُوا، طَيْفَ الزِّيَارَةِ، فِي خَفَا
يَتَرَصَّدُ الرُّقَبَاءَ، حَتَّى يَغْفُلُـوا ❁ وَيَكُون مَانِـعُ وَصْلِنَـا، لَيْلًا غَـفَا"[5].

فيبدأ قصيدته وهو في الأسر باستفهام مجازي الغرض منه التّمنّي "وللتّمنّي أربع أدوات، واحدة أصليّة وهي "ليت" وثلاث غير أصليّة نائبة عنها*، ويتمنّى بها لغرض بلاغي"[6]، من بينها

---

[1] – عفيف الدين التلمساني، شرح فصوص الحكم، تحقيق: أكبر راشدي نيا، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان: 284.

[2] – المواقف، م/211: 378.

[3] – نفسه:283.

[4] – ابن عربي، كتاب الحجب: 115.

[5] – الأمير عبد القادر، الديوان: 99.

* – أدوات التمني نائبة عنها ثلاث وهي: هل، ولو، ولعلّ.

[6] – السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع،ضبط وتدقيق، يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، د ط،2002 :87.

"لو"، فهو قد بلغ الشّوق منه مبلغه فأصبح يتمنّى أن يرى طيف السّادات، وهذا ممكن، وهم أهل الوفا، يترصد غفلة الرّقباء ويتصل به ويعيد له الأمل.

يبدع الأمير في رسم صورة ذهنيّة تفتح باب الخيال على مصراعيه أمام المتلقّي، يرى الطّيف كيف أنّه يترصد الرقباء حتى يغفلوا فيتسلل إلى الأمير الأسير وبذلك يتحقق القرب ويزال المانع من الوصال في ليل تشرق فيه أنوار التّجلي على روح تائبة من غفلتها، فالرقباء" كناية عن الأغيار المستحسنة فإنها تراقب أهل المحبة الإلهية فتلهي قلوبهم عن مشاهدة الحق تعالى"[1].

"فَإِذَا تَمَكَّنَت الزِّيَارَة، خُفْيَةً ❁ يَأتِي مُوَاعِد وَصْلِنَا، مُتَلَطِفًا"[2].

فالأمير كلّ أمله أن يلتقي بالسّادات أو شيوخ الصّوفيّة فإن كان المانع في الحقيقة بُعد المكان، والنزول أسيرا في يد الأعداء تحيط به العيون، فإنّ الطّيف لا يمنعه حصن ولا جدار، ولا يصرفه رقيب.

فالطّيف هذا الزائر من عالم الخيال وهو في غفوة، بين صحو ونوم، في حالة برزخيّة، فإن كان الواقع سجن وألم وفراق، وهجران فهو بوجود طيف السادات لقاء وسعادة، ولقد قام بتشخيص الطيف، فيجعله متيقظا، وهو خبير بمراوغة الحراس، صبور إلى أن تحين الفرصة فيدخل خفية، ويتحقق اللّقاء وكأنّه البشير بقرب الوصال، بعد هذا الهجر الذي طال ليله.

"وَيَكُونُ، قَبْلَ حُلُولِهِ، أَفْرَشْتُـــهُ ❁ خَدِّي وطَاءَ النِّعَـال، و لِلْحَفَـا"[3].

تتّضح ملامح الضيف العزيز الّذي جاء طيفه مبشرا بقرب حلوله، فكان استعداد الأمير لملاقاته، بخلع الدّنيا وبهرجتها الكاذبة، يتكامل المشهد بتلاحق صورة المضيف (الأمير) وهو يستعدّ للقاء الضّيف" ويكون قبل حلوله" فيجعل من خده وطاء لأقدامهم بالنّعال، وبالحفا،

[1]-عبد الغني النابلسي،كشف السر الغامض شرح ديوان ابن الفارض، تحقيق: خالد زرعي، دار ننوى، دمشق- سوريا، ط1، 2017: ج1/ 197.

[2]- الأمير عبد القادر، الديوان: 99.

[3]- نفسه: 99.

والأمير قد اختار الألفاظ الموحية لتمام الخضوع فيترل بأعلى ما فيه وهو الرأس إلى أدنى ما فيهم وهي النّعال، وفي هذا المعنى. يقول ابن عربي:

"مَرَّغْتُ خَدِي رقةً وَصَبَابَةً ❁ فَبحَقِّ حَقِّ هَوَاكُم لاَ تُؤيسوا"[1].

أما بيت نزولهم فهو القلب محل سكنى الأحبة الّذين يقسم بحياتهم بأنّه لا يقاسمهم أحد سكناهم. إذ إنّ الحبّ الحقّ "سرّ المعرفة الحقّ، كما هو سرّ الوجود. فإذا أخذ الحبّ بمجامع المرء أدّى به إلى معرفته للحقيقة"[2]، لذلك فهو أفرد قلبه بيتا لحبّهم.

"وَيَكُون بَيْتَ نُزُولِهِ، قَلْبي، الــذِي ❁ -وَحيَاتِهِم- مِنْ حُبِّ غَيْرِهِم ،عَفَا"[3].

فهذا الضّيف مكانته عالية، ومحبّته له كبيرة، وقد زادت بالبعد فالتهب الكبد على جمر الصدّ والانقطاع. فحمل إلى الذّهن صورة المعاناة حين صوّر كبده وهي تشوى على الجمر، متشكّلة في صورة حسيّة، صورة حراريّة، وقد بلغ هنا ذروة التّصوير التّقليدي للمحبّ.

"ضَيْفٌ؛ لَــهُ نُـزْلٌ لَدَيَّ، كَرَامَــةً ❁ كَبِدٌ؛ شَوَاهَا البُعْـدُ، جَمْـر الْجَفَـا
يَـا سَعْدُ ! إنْ كُنْتَ الْبَشِير بوَصْلِهِ؛ ❁ فَلَقَدْ أتَيْــتَ عَلَــى المَسَرَّةِ، وَالْوَفَـا"[4].

يأتي النّداء للبعيد للسّعد، وهذا بيت القصيد وهو الجامع بين القصيدتين، فالقصيدة الأولى أمنية تحققت في القصيدة الثّانية.

"لَـوْ أنَّ نَفْسِي لِي؛ إلَيْـكَ بَذَلْتُهَـا ❁ وَأرَاهُ بَـذْلَ مُقَصِّر، مَا أنْـصَـفَـا
وَتَكُون؛ يَا سَعْدُ! المُسَاعِــدَ، للَّذِي ❁ مِنْ هَجْرَمَنْ يَهْوَاهُ- صَارَ عَلَى شَفَا"[5].

إنّ القرب من الحبيب هو غاية ما يسعى إليه السّالك، لذلك فهو يتلمّس من يدلّه على الطّريق فإنّ وجده، فإنّ بذل النّفس له أمر هيّن، ولا يفيه حقه، فالشّوق" لهيب ينشأ بين الحشا،

---

[1]- ابن عربي، ترجمان الأشواق: 53.

[2]- سامي مكارم، الحلاج في ما وراء المعنى و الخط واللون، رياض الريس للكتب والنشر، د.ط، د.ت: 129.

[3]- الأمير عبد القادر، الديوان: 99.

[4]- نفسه: 99.

[5]- نفسه: 100.

يسنح عن الفرقة"[1] فالبعد والهجر كانا سبب عذابه، فما وجد ما يسعفه إلا حرارة الشّوق، وأتبعها بصورة موضحة وعميقة في بعدها النّفسيّ حيث شبه جسمه النّحيل الّذي ذهب عنه ما يبعث فيه الحياة بقربة مثقوبة مرمية في صحراء قاحلة، أفرغ ماؤها، وجفّفت الشّمس رطوبتها. فما عاد له أمل للإصلاح.

"لَمْ يُبْقِ يَوْمُ الْبَيْنِ، وَالْهَجْرِ- الَّذِي ❁ خُلِقَا، لِتَعْذِيبِ الْأَحِبَّةِ- مسْعفَا
إلاّ صَبَابَتَه، وَجِسْماً قَدْ غَدَا ❁ مُلْقَى؛ كَشَنٍّ بالْفَلَا، لَنْ يُخْصَفَا"[2].

ويأتي بصورة حسّية حيث تشعر بهذا القلب وهو ينفث جمرا أجّجت ناره، ففاضت عينه بالدّمع، ثمّ صورة بصريّة أخرى إذ ترتسم محاجر مملوءة بالدّمع،ملتهبة فيهما قذى، حال دون رؤية طيف الأحبّة حين طافت به. وبعد أن يصوّر المعاناة النفسيّة في صور متكاملة، يأتي بالاستفهام التّقريريّ ليضع المتلقّى أمام إجابة واحدة، وهي استحالة أن ينام الملدوغ أو أن يغو، فما بالك بالأمير وهو يتعرض للّدغ مرات ومرات.

"زَفَرَاتُ قَلْبِي؛ جَمْرُ نَارٍ أُجِّجَت* ❁ مِنْهُ دُمُوعُ الْعَيْنِ؛ فَاضَتْ ذَرَفَا
بِمَحَاجِرٍ مِنْ هَاجِرٍ أقْذَاءُ؛ قَدْ ❁ طَرَدَتْ ضُيُوفَ الطَّيْفِ؛جَاءَت طُوَّفَا
هَلْ مِنْ مَنَامٍ، لِلَّدِيغِ، بِمَرَّةٍ ❁ فَضْلاً عَنِ الْمَرَّاتِ؛ أَوْ هَلْ مِنْ غَفَا؟!"[3].

فقد غاب عنه النّوم، فتتجسّم النّفس في صورة بصريّة وهي تفيض أسفا حين يتذكّر برق التجلّيات، فتأتي الذّكرى سيف قطّع الأحشاء ألمه مثلما يفعل سمّ الأفاعي، وكأنّ الصُّورة لا زالت تحتاج للتّوضيح فآزرها بصورة لشهاب مشتعل ما انطفا حتّى وهو في وسط الأحشاء فكانت دالة على عمق المعاناة، ثمّ ينتقل بالصُّورة في إسقاطات للمعاناة النّفسيّة فتصبح زفرات قلبه رعد، ودموع عينيه أمطار، وفي قراءة ثانية يصبح البكاء " قطارة نار الشّوق، وقطر سحاب

---

[1]- القشيري، الرسالة القشيرية: 359.

[2]- الأمير عبد القادر، الديوان: 100.

[3]- نفسه: 100.

*- يقول ابن عربي: **"زفرات قد تعالت صعدا ❁ ودموع فوق خدي سجام".**

الزّفير، وعنوان كتاب الوجد"[1]، فهذه الدّموع المنسكبة جارية، حاملة رموز الشّوق لذكر العقيق كناية عن "المقام المحمديّ الّذي هو موضع الفيض الربانيّ، والمدد الصمدانيّ والوحي الرحمانيّ"[2]، فالرّوح متشوّقة للقرب والفتح.

"مَا إنْ تَأَلَّقَ بَرْق سَلْع، وَالْحِمَى ❁ حَتَّى تَفِيض النَّفْس، مِنْـهُ تَأَسُّفـا
وَأَرَاهُ سَيْفاً صَارماً، وَسَطَ الْحَشَا ❁ فِعْلَ الْأَفَاعِي، أَوْ شِهَاباً، مَـا انْطَفَـا
يَحْكِي زَفِيري رَعْدُهُ، وَرِيَـاحُهُ ❁ وَبوَبْلِهِ؛ حَاكَى دُمُوعِي، الوُكَّفَا
وَإذَا جَرَى ذِكْرُ الْعَقِيق، وَأَهْلُهُ ❁ أَجْـرَى العَقِيقَ؛ تَأَسُّفـاً، وَتَلَهُّفـا"[3].

وفي غمرة اللّهفة ينادي أهل طيبة مستجديا، مستعطفا طالبا الرحمة لمحبّ أضناه الهوى، فلا يجمعوا بين الصّدود والبعد، وعبّر الصّوفيّة عن هذا المعنى بقولهم" صبري عن أحبّتي بأن أهجرهم ولا ألقاهم مرّ لا قدرة لي على تحمله، وأما صبري عليهم بأن أتحمّل جفاهم وأطلب رضاهم أراه حلوا مقبولا"[4].

"يَا أَهْلَ طَيْبَـةَ! مَا لَكُمْ لَمْ تَرْحَـمُوا ❁ صَـبّاً؛ غَـدَا لِنُـوَالِكُـمْ، مُتَكَفِّـفـا؟!
لاَ تَجْمَعُوا بَيْنَ الصُّدُودِ، وَ بُعْدِكُمْ ❁ حَسْبِي الصُّدُودُ، عُقُوبَةً. فَلَقَـدْ كَفَى
لَمْ أدْرِ شَيْئاً، قَبْلَ مَعْرِفَـةِ الْهَـوَى ❁ حُبِّي لَـكُـمْ؛ مَـا كَانَ قَطُّ تَكَلُّفـا"[5].

---

[1]- لسان الدين بن الخطيب، روضة التعريف: 468.

[2]- النابلسي، شرح ديوان ابن الفارض: 153

[3]- نفسه: 100-101

- **سلع**: مكان في الحجاز، كثر ذكره في شعر المتشوقين إلى الحج، وزيارة الحبيب المصطفى عليه الصلاة والسلام.

- **العقيق**: الوادي، وكل مسيل شقه ماء السيل، وهو موضع بالمدينة وباليمامة والطائف وبتهامة وبنجد وستة مواضع أخرى". ينظر: شرح ديوان ابن الفارض: 153.

"إلَى أنْ تَرَاءى البَرْقُ مِنْ جَانِبِ الحِمَى ❁ "وقدْ زادني مسراه وَجْداً عَلَى وَجد". (ينظر: ترجمان الأشواق)

[4]- النابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج1: 194.

[5]- الأمير عبد القادر، الديوان: 101.

*- قال ابن عنين في هذا المعنى:

"عِبْءُ الصُدُودِ أَخَفُّ مِنْ عِبْءِ النَّوَى ❁ لَو كَانَ لِي فِي الحُبِّ أنْ أتَخَيَّرَا". (ينظر: شرح ديوان ابن الفارض، للنابلسي).

فالبعد جعله يعرف نار الشّوق، ولوعة الفراق، وما كان يدري عنها شيئا قبل معرفة هواهم، فحبّه صادق، و لم يكن متكلّفا، ثمّ يأتي الاستفهام التّعجبي للمخاطب الافتراضي مستغربا كيف لا يذكرونه، وتأتي الصُّورة النفسيّة صبّ كئيب، متهالك في حبّهم، يعمّقها أكثر بهذه المناجاة والتّساؤلات الحاملة للحيرة، فهو قتيل هواهم، فكيف يُترك للعوادي والامتحان، وفي يد الأعداء، ليؤكّد أنّ قلبه معلقا بحبّهم فهو أسر لديهم، أمّا الجسم فأسير لدى الأعادي، يعاني وهو مكتّف، كناية عن عجزه.

"مَا بَالهُمْ يَا صَاحِ! لَمْ يَتَذَكّرُوا ❁ صَبّاً كَئِيباً، فِي المَحَبّةِ مُدْنَفا؟!
مَا قِيلَ: ذَاكَ أَسِيرُنَا وَقَتِيلُنَا ❁ بَيْنَ العَوَادِي، والأَعَادِي، مُثْقَفا
قَلْبي؛ الأَسِيرُ لَدَيْكُمُ. وَالجِسْمُ، فِي ❁ أَسْرِ العِدَاةِ؛ مُعَذّباً، وَمُكَتّفا!"[1].

ولكنّه على يقين أنّ بعد التخليّة تحلية، وبعد الأسر فتح، فهو محبّ، وباق على عهده لم يغيّره لوم ولا نصح، ولا تعنيف، فلن يولّي قلبه إلّا لوجهتهم.

"حَاشَاكُمْ! لِجَمِيلِ ظَنّي، فِيكُمِ ❁ أَنْ تُشْمِتُوا فِيَّ العَدُوّ، المُرْجِفا
وَلَطَالَمَا؛ لاَمَ العَذُولُ، بِحُبِّكُمِ ❁ وَأَطَالَ عَتْبِي، نَاصِحاً، وَ مُعَنِّفا
وَلَكَمْ جَنَى، كَيْمَا يَصْرِفَ وِجْهَتِي ❁ عَنْ وَجْهِ وُدِّكُمُ، وَلَمْ يَكُ مُصْرِفا
وَيَوَدُّ لَوْ أَنِّي سَلَوْتُ هَوَاكُمُ ❁ فَيَكُونَ لِي خِلّاً، وَفِيّاً، مُنْصِفا"[2].

فقلبه الحزين لن يتراجع عن حبّهم متخوفا، ويسعى للوصال ولو أصابه التلف، وفي عرف العارفين "التلف هو الفناء، والفناء في طريق الله هو الكشف"[3].

"قَلْبُ الشَجِيِّ، كَمَا عَلِمْتُمْ إِنَّهُ ❁ لاَ يَنْثَنِي، عَنْ حُبِّكُمْ، مُتَخَوِّفا
يَبْغِي الوِصَالَ، وَلَوْ تَمَزَّقَ تَالِفاً ❁ وَيَلَذُّ؛ أَنْ يَلْقَى العَذَابَ، وَيَتْلِفا
يَسْرِي؛ وَلَوْ أَنَّ الظَّلَامَ عِدَاتُهُ ❁ وَيَسِيرُ؛ لَوْ كَانَ النَّهَارُ المُرْهَفا".[4]

---

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 101.

[2]- نفسه: 102.

[3]- النابلسي، شرح ديوان ابن الفارض: 160.

[4]- الأمير عبد القادر، الديوان: 102.

فبعد المجاهدة والرّياضات، فكّ من عقال الأسر، وجاءته البشارة بالفتح. الّذي جسّد رحلته في قصيدته "أستاذي الصوفي".

فالصّور في قصيدة "عذاب الأسر" استمدّت مادّتها من الهجران والبعد، والحيرة والشّوق، والخوف والرّجاء، وقد جاء نسق الصّور متكاملا، دالّا على تجربة المجاهدة في خلوته في أيام الأسر، ولنؤكّد هذا الارتباط الوثيق بين القصيدتين ننشئ الجدول الآتي:

القصيدة(1)	الحال، المقام	القصيدة(2)
عــذاب الأســر	الجامع بينهما	أستــاذي الصوفي
مَاذَا عَلَى سَادَاتِنَا أَهْلِ الْوَفَا لَوْ أَرْسَلُوا طَيْفَ الزِّيَارَةِ فِي خَفَا	حال: الحيرة	لَيَـالِي صُدُودٍ. وَانْقِطَاع، وَجَفْـوَةٍ، وَهِجْرَان سَادَاتٍ.. فَلَا ذُكِرَ الهَـجْـرُ
يَتَرَصَّدُ الرُّقَبَاءَ، حَتَّى يَغْفُلُـوا وَيَكُون مَانِعُ وَصْلِنَا، لَيْلًا غَفَا	حال: الخوف	أَمَوْلاَي ! طَالَ الْهَجْرُ وَ انْقَطَعَ الصَّبْرُ أَمَوْلاَي ! هَـذَا اللَّيْل، هَـلْ بَعْـدَهُ فَجْـرُ
هَلْ مِنْ مَنَامٍ، لِلَّـدِيـغ، بِمَرَّةٍ فَضْلاً عَنِ الْمَرَّاتِ أَوْ هَلْ مِنْ غَفَا؟!	حال: المحبّة	فِـرَاشِي فِيهَا؛ حَشْوُهُ الهَمُّ وَ الضَنَى فَلَا الْتَذَّ لِي جَنْبٌ وَلاَ الْتَذَّ لِي ظَهْـرُ
لَمْ يُبْقِ يَوْمُ الْبَيْنِ، وَالْهَجْر- الَّذِي خُلِقَا، لِتَعْذِيبِ الْأَحِبَّـةِ- مسْـعفَا	حال: المحبّة	فَـأَيَـامهَا؛ أَضْحَتْ قِتَـاماً، وَدجنَـةً لَيَـالِي لاَ نَجْـم يُضِيءُ، وَ لاَ بَـدْرُ
زَفَرَاتُ قَلْبِي؛ جَمْرُ نَارٍ أُجِّجَت. مِنْهُ دُمُوع الْعَيْنِ؛ فَاضَـتْ ذَرِّفَـا	حال: الشّوق	لَـيَالِي أَنَادِي؛ وَ الفُـؤَادُ مُـتَيَّـمٌ وَنَارُ الجَوَى؛ تَشْوِي.لِمَا قَدْ حَوَى الصَّدْرُ
مَا قِيلَ: ذَاكَ أَسِيـرُنَا وَقَتِيلُنَـا بَيْنَ العَوَادِي، والأَعَـادِي، مُثْقَفَـا	حال: الرّجاء	غِيَـاثِي؛ مِنْ أَيْدِي العِـدَاةِ. وَمُنْقِـذِي مُنِيرِي، مُجِيرِي؛ عِنْدَمَا غَمَّنِي الغَمْـرُ
قَلْبِي؛ الأَسِيرُ لَدَيْكُمُ. وَالجِسْمُ، فِي أَسْـرِ العُـدَاةِ؛ مُعَذَّبَا، وَمُكَتَّفَـا	حال: الشّوق	أَسَائِلُ كُلَّ الخَلْق. هَلْ مِنْ مُخْبِرٍ؟! يُحَدِّثُنِي عَنْكُمْ؛ فَـيُنْعِشُنِي الخَبَرُ
حَاشَاكُمْ! لِجَمِيلِ ظَنِّي، فِيـكُـم أَنْ تُشَمِّتُوا فِيَّ العَدُوَّ، المُرْجِفَـا	حال: اليقين	أَغِثْ، يَا مُغِيثَ المُسْتَغِيثِينَ ! وَالِهاً أَلَـمَّ بِـهِ، مِـنْ بَعْـدِ أَحْبَابِـهِ، الضُـرُّ
يَا سَعْدُ! إِنْ كُنْتَ الْبَشِيرَ بِوَصْلِهِ؛ فَلَقَدْ أَتَيْتَ عَلَى المَسَرَّةِ، وَالْوَفَـا	حال: الأنس	أَمَسْعُودٌ! جَاءَ السَّعْدُ، وَالخَيْرُ،وَاليُسْرُ وَ وَلَّتْ جُيُوشُ النَّحْس، لَيْسَ لَهَا ذِكْـرُ
وَتَكُون؛ يَا سَعْدُ ! المُسَاعِدَ، لِلَّذِي مِنْ هَجْرِ مَنْ يَهْوَاهُ صَارَ عَلَى شَفَا	حال: القرب	إِلَى أَنْ دَعَتْنِي، هِمَّتِي الشَّيْخ، مِنْ مَدَى بَعِيدٍ. أَلا! فَادْنُ. فَعِنْدِي؛ لَـكَ الذُّخْـرُ
وَيَكُونُ، قَبْلَ حُلُولِهِ، أَفْرَشْتُـــهُ خَدِّي. وَطَاءَ النَّعَـال، وَ لِلْحَفَـا	مقام الرّضا	فَقَبَّلْتُ، مِنْ أَقْدَامِهِ، وَبِسَـاطِهِ وَقَالَ: لَـكَ البُشْـرى. بِذَا قُضِيَ الأَمْـرُ

وَيَكُون بَيْتَ نُزُولِهِ، قَلْبي، الـذِي وَحَيَاتِهم – مِنْ حُبِّ غَيْرِهِم ،عفا	حال:الأنس
ضَيْفٌ؛ لَهُ نُزُلٌ لَدَيَّ، كَرَامَـةً كَبِدٌ؛ شَوَاهَا البُعْـدُ ، جَمْر الْجَفَا	حال: الأنس
لَـوْ أنَّ نَفْسِي لِي؛ إلَيْـكَ بَذَلْتُهَـا وَ أرَاهُ بَذْلَ مُقَصِّرٍ، مَا أنْصَـفَـا	مقام: الرّضا
إلّا صَبَابَتَه، وَ جِسْماً قَـدْ غَـدَا مُلْقَى؛ كَشَنٍّ بالْفَلَا ، لَنْ يُخْصَفَـا	مقام الفناء

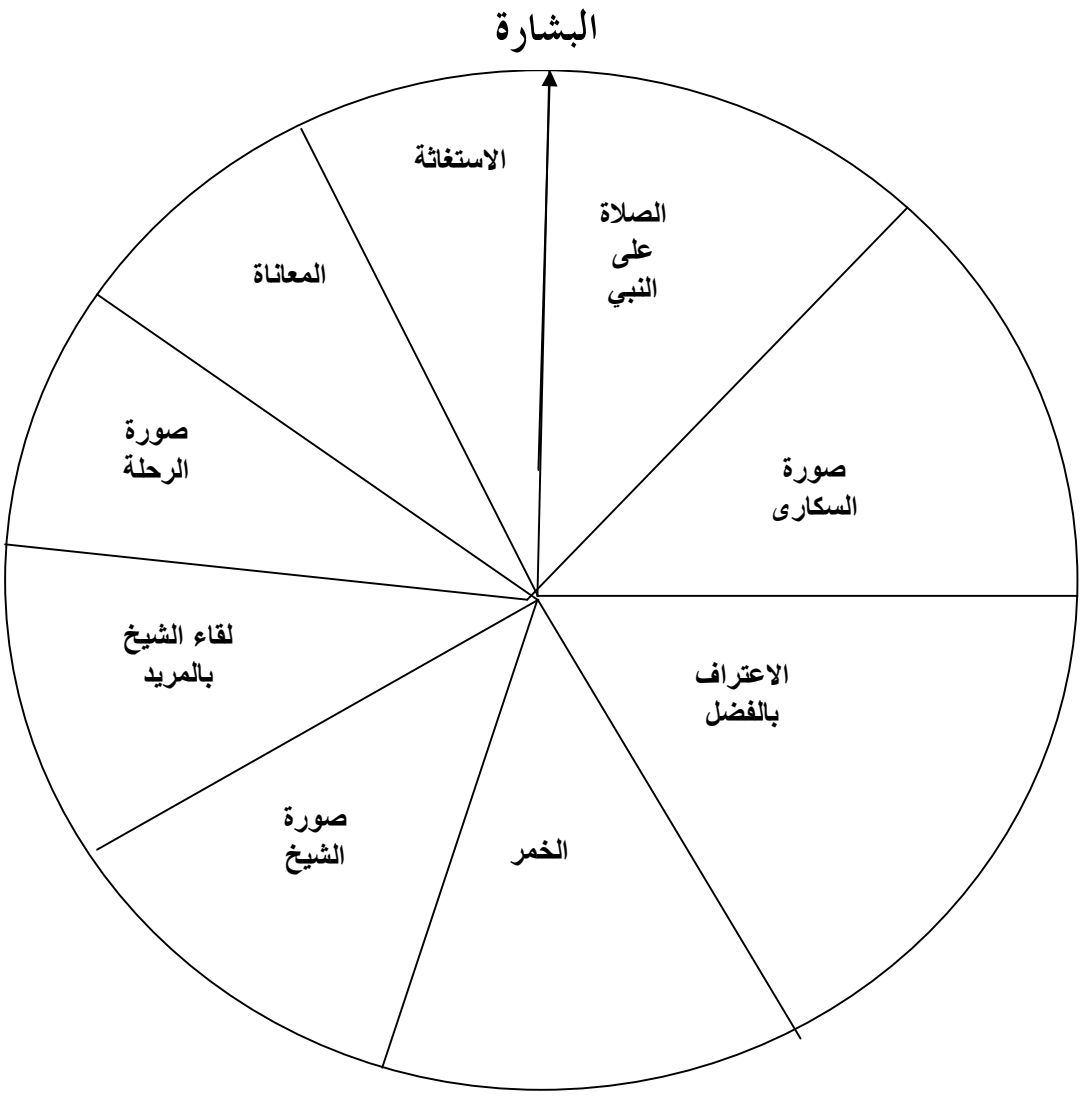
وَأعْنِي بِهِ؛ شَيْخُ الأنَامِ ، وَشَيْخُ مَنْ لَـهُ عِمَّـةٌ فِي عـذْبَـة، ولَـهُ الـصَّـدْرُ
مُحَمَـدٌ الفَاسِي؛ لَـهُ مِـنْ مُحَمَـد صَفِـيّ الإلَه؛ الحَـالُ، وَالشِيَـمُ الغُـرُّ
أمَوْلاَي ! إنِّي عَبْدُ نَعْمَائِكَ الَتِـي بِهَـا صَارَ لِي كَنْـزٌ. وَفَارَقَـنِي الفَقْـرُ
وَمُحْيِي رُفَاتِي؛ بَعْدَ أنْ كُنْتُ رمَّـةً وَأكْسَبَنِي عُمْراً ، لَعَمْرِي؛ هُوَ العُمْـرُ

3- قراءة تحليليّة لرائيّة الأمير عبد القادر "أستاذي الصوفي":

3-1. البناء المعماري للقصيدة:

في محاولاتنا لاستنطاق قصيدة "أستاذي الصوفي" والوقوف عند خباياها الإبداعيّة فإنّ أوّل ما نلاحظه بناؤها المعماري الدائري المغلق، فالقصيدة تبدأ في الشطر الأول من البيت الأوّل "أمسعود جاء السّعد والخير واليسر"، وآخر بيت من القصيدة في شطره الثّاني "أمسعود جاء السّعد والخير واليسر"، وبذلك تمّ إحكام غلق الدائرة، حيث إنّ أوّل شطر كان آخر شطر في القصيدة، فالشّعور بالسّعادة الّذي عبّر عنها الشّاعر في الشّطر الأوّل كان في الحقيقة خلاصة التّجربة الشّعوريّة العرفانيّة وليس بدايتها لأنّ في هذا البناء" تتحرك القصيدة في الظاهر الموضوعي إلى الأمام، في الوقت الّذي يكون الشّاعر فيه قد أخذ يتحرّك نفسيّا إلى الخلف، ويظلّ يتحرّك إلى الخلف، مستكشفا لنفسه، ولبناء أبعاد ذلك الشّعور حتّى يستنفذها، وعند ذاك يكون قد أتّم الدورة وعاد إلى حيث بدأ"[1] وهذا ما شحن القصيدة بطاقة تشويقية، استدعت تقنية السّرد، بالإضافة إلى الوصف لاستجلاء مواضيعها المتعدّدة ويمكن التّمثيل لذلك بالمخطط الآتي:

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: 257.



الشكل رقم (2)

الجدول رقم (2): أما بالنسبة للمواضيع والحيّز الّذي شغلته في القصيدة فهو كالآتي:

البنية السطحية	البنية العميقة	الحيز الذي شغلته	النسبة المؤوية
البشارة	الفتح	البيت الأول والبيت الأخير	% 0.90
المعاناة	المجاهدة	من البيت(02) إلى (05)	%03.60
الاستغاثة	الاستغاثة	من البيت(06) إلى (08)	%02.70
الدّعوة	الاستجابة	البيت التاسع(09)	%0.90
الرّحلة	الرّحلة (إسراء)	البيت (10- 12)	% 02.70
وصف مكان اللقاء	وصف الأماكن المقدّسة	البيت (13 - 14)	%01.80

اللقاء بالشيخ	لقاء المريد بشيخه	البيت (15-20)	% 05.40
وصف الشّيخ	صورة الإنسان الكامل	البيت (21- 64)	% 39.63
وصف الخمر	صورة السّكر	البيت (65- 79)	% 13.51
وصف السّكارى	صورة الغيبة	البيت (80 – 99)	% 04.50
الاعتراف بالفضل	صورة الرّضا	البيت(110)	%5.40
الصلاة على الرّسول	الصّلاة على الرّسول	البيت (110-111)	%0.90

ومن خلال المخطّط يمكننا أن نلاحظ أنّ وصف الشّيخ 'محمد الفاسي' قد أخذ النصيب الأكبر من مواضيع القصيدة، فهو محورها.

3-2. الصُّورة الجزئيّة وعلاقتها بالمشاهد الكلّية:

تنوّعت الصور الجزئية في قصيدة " أستاذي الصوفي" فاجتمعت مشكّلة لوحة فسيفسائية، فقد كان الاستهلال بصورة تشخيصيّة حيث استعار المجيء للسّعد، فالاستعارة "أفضل المجاز، وأوّل أبواب البديع، وليس في حلى الشّعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها"[1]، فتمثّل السّعد أمام المتلقّي وهو يصحب معه الخير واليسر، وما إن يرتسم المشهد الهادئ السّعيد حتّى تبرز صورة أخرى من خلال استعارة تشخيصيّة بخلفية حربيّة، تجتمع فيها حشود من جيوش النّحس، توّلي ظهرها، وتعود أدراجها مهزومة، في مفارقة تصويرية، أبدع الأمير في دفع المتلقّي للحيرة والتّساؤل عن هذا التّحوّل اللّحظي المفاجئ، ليزيل عنه الدّهشة بتذكيره بتجربته السّابقة والّتي عانى فيها من أسره في يد الأعداء، ومن هجران السّادات، ومن الابتعاد عن ديار الإسلام، ومفارقته للوطن والأحباب، فلم يكن فيها النّحس في صورة واحدة بل كان متنوّعا على جميع الأصعدة، الجسميّة، والنفسية، والروحية، فاختار كلمة " جيوش" ليفتح باب التّخيّل واسعا أمام المتلقّي.

"أَمَسْعُودٌ! جَاءَ السَّعْدُ، وَالخَيْرُ، واليُسْرُ ❁ وَوَلَّتْ جُيُوشُ النَّحْس، لَيْسَ لَهَا ذِكْـرُ"[2].

[1]- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت- لبنان، د.ت: ج268/1.

[2]- الأمير عبد القادر، الديوان: 135.

وهو يتمنّى أن لا يعود ذكر تلك التجربة القاسية والّتي اختصرها في خمسة أبيات بصور مكثّفة لتنسجم مع قوّة الإحالة إلى الماضي" وهي قوّة غريبة حقا فمن ناحية يوجد الانطباع الآن، ومن ناحية أخرى فهو يمثل أشياء ماضية، ما زالت في ذاتها موجودة في الذاكرة"[1].

فليس من السّهل نسيان ليالي صدود، وانقطاع، وجفوة، ما يلاحظ هنا هو استخدام الأمير للتدرّج في رسم الصُّورة الحركيّة في البداية: الصدّ ثم انقطاع، ثمّ جفوة، ثمّ هجران،لتعميق الصُّورة النفسية، وزادها وضوحا بالصُّورة البصرية والذهنية في تلوينه الأيام باللون القاتم، والليالي بشدّة السّواد ممّا يوحي بالكآبة وشدّة الحزن وإطباق اليأس عليه.

"لَيَالِي صُدُودٍ.. وَانْقِطَاع، وَجَفْوَةٍ
وَهِجْرَان سَادَاتٍ.. فَلَا ذُكِرَ الهَجْرُ
فَأيَامهَا؛ أضْحَتْ قَتَاماً، وَدجنَّةً
لَيَالِي؛ لاَ نَجْم، يُضِيءُ، وَلاَ بَدْرُ"[2].

ففي هذه الأيام القاتمة الّتي تطابق صورتها دجنة لياليها حيث لا أمل ولا نور يستهدى به، يتدفّق الخيال الخصب للأمير فينقل الجوّ النّفسي الّذي كان يعيشه من خلال صورة الفراش المحشو بالهمّ والضّنى، وهو يتقلّب عليه متوجّعا. "بمقدار ما توجد إحساسات مختلفة. توجد صور ذهنية مختلفة، وقيل بوجود صور بصرية وسمعية وذوقية و لمسية على مختلف أنواعها وعضلية وحركية. أما عوامل تركيب الصّور الذهنية فقد حصرت في قوانين التّداعي الأوّلية الشّهيرة من تجاور وتشابه وتضاد"[3]، فالأمير عبد القادر اتّخذ الصّور الحسية لتصوير معاناته النفسية.

" فِرَاشِي فِيهَا؛ حَشْوُهُ الهَمُّ وَالضَّنَى ❁ فَلَا الْتَذَّ لِي جَنْبٌ. وَلاَ الْتَذَّ لِي ظَهْرُ"[4].

فيغيب عنه النّوم، ويسكنه الأرق، فيقوم مناديا، منتقّلا بالصُّورة من الخارج: (الأيام والليالي، والفراش) إلى العمق الدّاخلي لنتلمّس صورة حراريّة تجسّمت في استعارة مكنية جعلت

[1]- بول ريكور، الزمان والسرد: 33

[2]- الأمير عبد القادر، الديوان: 135.

[3]- يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام: 232.

[4]- الأمير عبد القادر، الديوان: 135.

من الجوى نارا مشتعلة تشوي ما حوى الصّدر، فلا تقتصر على القلب فقط ولكن يذهب الذّهن في تخيّل كلّ ما يحوى الصّدر من أعضاء.

"لَـيَالِي، أُنَادِي؛ وَالفُـؤَادُ مُـتَيَّــمُ

وَنَارُ الجَوَى؛ تَشْوِي.لِمَا قَدْ حَوَى الصَّدْرُ"[1].

وهنا يبرز الصّبر في صورة تجسيميّة كخيط قد شدّ، ولكنّه من شدّة المعاناة المحرقة قطع. فيتساءل إن كان لهذا الضيق الّذي شبهه بالليل انتهاء بأمل شبهه بالفجر.

" أَمَوْلاَيَ! طَالَ الْهَجْرُ، وَانْقَطَعَ الصَّبْرُ

أَمَوْلاَيَ !هَـذَا اللَّيْل، هَـلْ بَعْـدَهُ فَجْـرُ"[2].

طال ليله و لم يجد إلّا المغيث شاكيا له ضره، وتتوالى الصّور الذهنيّة الموحية بالحيرة النفسية الّتي يعيشها بمجاز مرسل " أسائل كلّ الخلق، فهو عبر بالكلّ (كلّ الخلق) عمّن لقيه من النّاس ليبرهن للمتلقي عن جدّه في الطّلب، وعن استنفاذ كلّ طاقته في البحث.

"أَغِثْ، يَا مُغِيثَ المُسْتَغِيثِينَ! وَالِهاً

أَلُـمُّ بِـهِ، مِـنْ بَعْـدِ أَحْبَابِـهِ، الضُّـرُّ

أُسَائِلُ كُلَّ الخَلْق. هَلْ مِنْ مُخْبِـر؟!

يُحَدِّثُنِي عَـنْكُمْ؛ فَـيُنْعِشُنِي الخَبَـرُ"[3].

فهو يبحث عن شيء يردّ له الحياة، ويخفّف عنه حرارة الجوى والنّوى. ولا يتحقّق ذلك إلّا بصورة تجسيميّة تصوّر الخبر شرابا منعشا يردّ له الحياة.

"إِلَى أَنْ دَعَتْنِي، هِمَّةُ الشَّيْخ، مِنْ مَدَى

بَعِيدٍ. أَلا فَادْنُ، فَعِنْدِي لَـكَ الذُّخْـرُ"[4].

---

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 135.

[2]- نفسه: 135.

[3]- نفسه: 136.

[4]- نفسه: 136.

فبعد السؤال تأتيه الدّعوة من طرف همّة الشّيخ، فيشدّ من إزاره كناية عن الاستعداد للسّفر، من أجل ذلك يستدعي الاستعارة التجسيميّة ليجعل الشّوق (الشيء المعنوي) كائنا مرئيا يشغل حيزا ومكانا يطير بجناحه، وهذا غاية في إبداع الصُّورة إذ إنّه يبقي صورته على حالها بينما يضيف للجناح خاصية تحمل الكتلة الكبيرة المحمولة عليه دون خشية الكسر، فتنطبع لدى المتلقّي صورة حركيّة تنبض بالحياة والقوّة تساهم في سرعة الوصول للمكان المقصود، وبما أنّه يطير فمن المفروض أن لا يثنيه سهل ولا وعر، ولكنّ الأمير أراد أن يبرز صورة معاناة الرّحلة وما يعترضها من عوائق، فشخّص السّهل والوعر وجعلهما يحاولان عرقلة سيره إلّا أنّ المحبّ لا يثنيه عن مراده لا بعد المسافة، ولا العراقيل:

"فَشَمَّرْتُ عَن ذَيْلِي الإِطَار. وَطَارَ بي
جَنَاحُ اشْتِيَاقٍ، لَيْسَ يُخْشَى لَهُ كَسْرُ
وَمَا بَعدْتُ عَنْ ذَا المُحِبّ تهَامَـةٌ
وَلَمْ يُثْنِهِ سَهْلُ هُنَاكَ، وَلاَ وَعْـرُ
إِلَى أَنْ أَنَخْنَا، بالبطَاح، ركَابَنَا
وَحَطَّت بهَا رَحْلِي. وَتَمَّ لَهَا البشْر"[1].

فيصل سالما في ظرف قياسي إلى بطاح بها البيت المعظّم والصّيد محرم، وفيها الأمن والأمان، كناية عن مكة المكرمة:

"بطَاحٌ؛ بهَا البَيْت المُعَظَّم قبْلَهُ
فَلاَ فَخْرَ، إلاَّ فَوْقَهُ، ذَلِكَ الفَخْرُ
بطَاحٌ؛ بهَا الصَّيْدُ الحَلاَلُ مَحَرَّمٌ
وَمَنْ حَلَّهَا، حَاشَاهُ يَبْقَى لَهُ وزْرُ"[2].

في هذا المكان الّذي تنقلب فيه الصّور فيضحي الصّيد الحلال محرّم، وصاحب الذّنب مغفورا له، يأتيه "مربّي العارفين" كناية عن شيخه الّذي لا يأتي إلّا إذا كان الأمر جللا، وتتوالى الصّور الذهنيّة يضيء الحوار جوانبها سواء في رسم شخصية الشّيخ الوقور العارف الحكيم، أو الأمير

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 136.

[2]- نفسه: 136.

الّذي له مكانة كبيرة عند شيخه الّذي برز من خلال الصُّورة البصريّة في تشبيهه بالبدر، والصّور العقليّة الّتي توحي بقدم معرفة الشّيخ بمريده ، وهنا مفارقة زمنية إذ يعيده إلى بدء الخلق.

"أتَانِي، مُرَبِّي العَارِفِينَ، بنَفْسِهِ
وَلاَ عَجَب. فَالشَأنُ، أضْحَى لَهُ أمْرُ
وَقَالَ: فَإنِّي؛ مُنْذُ أعْدَاد حِجَة
لَمُنْتَظِرُ لُقْيَاكَ، يَا أيُّهَا البَدْرُ!
فَأنْتَ، بُنَيَّ؛ مُذْ "ألَسْتُ بربِّكُمْ"؟!
وَذَا الوَقْتُ، حَقّاً، ضَمَّهُ اللّوْحُ والسَّطْر
وَجَدُّكَ؛ قَدْ أعْطَاكَ، مِنْ قِدَم لَنَا.
ذَخِيرَتكُم، فِينَا. وَيَا حَبَّذَا الذُّخْرُ!"[1].

وتعظم مكانة الشّيخ في عين الأمير، فيرسم صورة لحاله وهو أمامه، هذه الصُّورة الّتي جعلته محلّ نقد القريب والبعيد، إذ يصعب تخيّلها في الذّهن، فكيف لشخص كالأمير في مكانته الدّينية والثقافيّة والاجتماعيّة أن يسجد مقبِّلا أقدام الشّيخ وبساطه؟ وهنا التفاتة بلاغية، فالأمير ذكر الأقدام بالجمع، والشّيخ إنسان بقدمين اثنتين، وهذا دليل على أنّ الصُّورة مجازية، فهي كناية عن شدّة الاحترام والتّوقير لشيخ انحنى عند كثرة مساعيه للخير ولنجدة المستغيث، وشكر له بساطه المفروش دائما أمام المتلهفين لتلقّي المعارف، وتصفيّة ما علق بمعادن النّفوس من صدأ فتصبح نقية براقة تشبه الذّهب الإبريز.

"فَقَبَّلْتُ، مِنْ أقْدَامِهِ، وَبسَاطِهِ
وَقَالَ: لَكَ البُشْرى. بذَا، قُضِيَ الأمْرُ
وَألْقَى عَلَى صِفْرِي، بِاكْسِيرِ سرِّهِ
فَقِيلَ لَهُ: هَذَا، هُوَ الذَّهَبُ الثَّبْرُ"[2].

وحتّى لا يتيه المتلقّي، فهو يحدّد أيّ شيخ يعني؟ فيرسمه بصور حسّية بصريّة تؤدّي إلى صورة ذهنيّة فهو شيخ الأنام وشيخ كلّ من يرسل عمامته، ويتصدّر المجالس وهذه كناية عن العلماء.

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 136.

[2]- نفسه: 137.

" وَأعْـنِي بـهِ: شَيْـخَ الأنَامِ، وَشَيْـخَ مَنْ

لَـهُ عِمَّـةٌ فِي عـذْبَـة، ولَـهُ الـصَّـدْرُ"[1].

يتنامى انفعاله الوجداني عند تعريفه بشيخه، فيتّخذ من الصُّورة بأنواعها المختلفة النفسية والحسية والذهنية أدوات في إبداع لوحته الفنّية الّتي عضّدها بالحذف والإضمار لما لهما من دلالة " فنّية ثانوية هي بمنطق الشّعر أهمّ و أولى من تلك الدّلالات اللّغوية الوضعية"[2]

"عِيَاذِي، مَلاَذِي،عُمْدَتِي، ثُمَّ عُدَّتِي

وَكَهْفِي؛ إذَا أبْـدَى نَوَاجِـذَهُ، الدَّهْـرُ

غِيَاثِي؛ مِنْ أيْدِي العِدَاةِ. وَمُنْقِـذِي

مُنِيري، مُجِيري؛ عِنْدَمَا غَمَّنِي الغَمْرُ"[3].

صورة حسّية بصريّة في تشبيه الشّيخ بالكهف الّذي يلجأ إليه كلّما اشتدّت عليه المحن، فعبّر عن ذلك بصورة تجسيميّة شبّه الدّهر فيها بالحيوان المفترس فحذف المشبه به وجاء بأحد لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية، ثمّ يأتي بصورة ذهنية استرجاعية لتجربة الأسر في أيدي الأعداء حيث كان يرسل الاستغاثات، وينتظر طيف السّادات يزوره، وتتوالى الصّور الموحية بالحماية والقدرة على إحياء الأمل، وبثّ المعارف الّتي تبقى إرثا للّاحقين يكسبه الخلود.

"وَمُحْيِي رُفَاتِي؛ بَعْدَ أنْ كُنْتُ رمَّـةً

وَأكْسَبَنِي عُمْراً، لَعَمْرِي؛ هُوَ العُمْـرُ"[4].

هذه الصُّورة هي نفسها الّتي جاء بها في قصيدته الأولى "عذاب الأسر"، حيث شبه نفسه بقربة مرمية في الفلاة، فلقاؤه بالشّيخ، وتزوده من علمه أرجع له الحياة، " ويريد بالحياة القرب من الخالق تبارك في علاه، ميّت الأحياء هو البعيد عن ساحة الوصال، وباحات القرب"[5].

---

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 137.

[2]- بوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة وتعليق: محمد فتوح أحمد،دار المعارف، القاهرة- مصر: 152.

[3]- الأمير عبد القادر، الديوان: 138.

[4]- نفسه: 138.

[5]- على الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، القاهرة- مصر، 1404هـ: 18.

"مُحَمَـدٌ الفَاسِي؛ لَـهُ مِـنْ مُحَمَّـد
صَفِـيّ الإلَه؛ الحَـالُ، وَالشِّيَـمُ الغُـرُّ
بفَرْض، وَتعْصِيبٍ، غَدَا ارْثـهُ لَـهُ
هُـوَ البَدْرُ، بَيْنَ الأوْلِيَا، وَهُمُ الزُّهْـرُ"[1].

تأتي الصُّورة العقلية الّتي تحيل لعلم الفرائض وتقسيم التّركة، فيكون الشّيخ وارثاً لأخلاق الحبيب محمد ﷺ وشيمه بالفرض والتّعصيب*، ويفوز في مقارنته بغيره من الأولياء فيظهر نوه فهو البدر، في صورة من أرقى أنواع التّشبيه وأبلغها حيث يتساوى المشبّه بالمشبّه به، والأمر نفسه في الصُّورة البصريّة الثانية لباقي الأولياء (هم الزهر).

ثمّ تأتي اللّوحة الطبيعيّة بصورها الحسّية المركزة على حاستي البصر والشمّ، لتغني عن الشواهد، ولتقنع المتلقي بأنّه لا مجال للمقارنة، فشمائل شيخه مطابقة لصورة الروض في جماله وتنوع أزهاره ولكن يأتي باستدراك ليرسم صورة بصرية يكتتر بها المشهد الفنّي دالا على اتّساع الخيال لدى الأمير وإبداعه فهو لم ينقل الصُّورة، بل نقل المتلقي معه ليرى ويشّم، ويستمتع بالمنظر، فانظر إلى هذا الرّوض وقد شقّ كمّ زهره المطر فعمّ الأرجاء عبق العطر، وتنوعت الصّور الشمية بتنوع الصّور البصرية.

" شَمَائِلُـهُ؛ تُغْنِيـكَ، إنْ رُمْتَ شَاهِـداً
هِـيَ الرَّوْضُ. لَكِنْ شَقَّ أكْمَامَهُ، القَطْـرُ
تَضَـوَّعَ طِيباً؛ كُـلُّ زهْرٍ بنَشْـرِهِ
فَمَا المِسْكُ؟ مَا الكَافُورُ؟ ما النّدّ؟! مَا العِطْرُ"[2].

---

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 138-139

*- الإرث نوعان: فرض وتعصيب: الفرض لغة: يطلق على معان أصلها الجز والقطع، واصطلاحا: نصيب مقدر شرعا لوارث مخصوص لا يزيد إلا بالرد ولا ينقص إلا بالعول. أما التعصيب: مصدر من عصب يعصب تعصيبا، وهو مشتق من العصب بمعنى الشد والتقوية أو الإحاطة؛ وعصبة الرجل بنوه وقرابته من الذكور من جهة أبيه، سموا بذلك لإحاطتهم به أو لشد بعضهم أزر بعض، والعاصب اصطلاحا: من يرث بلا تقدير. والورثة باعتبار النوعين منقسمون إلى أربعة أقسام: قسم يرث بالفرض فقط، وقسم يرث بالتعصيب فقط، وقسم يرث بالفرض تارة وبالتعصيب تارة، ولا يجمع بينهما، وقسم يرث بالفرض تارة وبالتعصيب تارة، ويجمع بينهما وهم اثنان: الأب والجد. "وقدم الفرض على التعصيب لكون الإرث به أقوى، بدليل أن صاحبه لا يسقط وإن استغرقت أصحاب الفروض التركة بخلاف العاصب فإنّه يسقط حينئذ، وبعضهم جعل الإرث بالتعصيب أقوى، بدليل حيازة المال إذا انفرد وبكونه ذكرا" ينظر: الرحبية في علم الفرائض: 46.

[2]- الأمير عبد القادر، الديوان: 139.

ضاقت الصُّورة أمام كثرة الرّوائح الزكيّة وتنوّعها، فجاء الاستفهام ناقلا صورة الحيرة والتّعجب والعجز عن الوصف، وتستمرّ الدّهشة ولكن هذه المرّة باستحضار صور لشخصيات تراثية (صورة حاتم الطائي الّذي يُضرب به المثل في الجود والكرم، والأحنف بن قيس المشهور بالحلم، وإبراهيم بن الأدهم المعروف بالزّهد)، فإن كان كلّ واحد من هؤلاء قد ظفر بشيمة من هذه الشّيم فالشّيخ اجتمعت كلّها عنده، وليس هذا فقط وإنّما فاقهم فيها جميعا، وإن كان الجامع بين هذه الصّور الثلاث الصّبر، فما الصّبر؟ أمام صبر الشيخ، فالصّور توحي بارتياح الأمير نفسيا، وشعوره بالزّهو والفخر بشيخه.

"وَمَا حَاتِمٌ؟ قُلْ لِي،وَمَا حِلْمُ أَحْنَـفٍ؟ !
وَمَـا زُهْدُ إبراهيم أَدْهَم؟ ! مَا الصَّبْرُ؟ !
صَفُوحٌ، يَغُضُّ الطَّرْفَ،عنْ كُلِّ زَلَّـةٍ
لِهَيْبَتِـهِ، ذُلَّ الغَضَنْفَـرُ، وَالنمْـرُ"[1].

وهي مفارقة تصويريّة جمعت بين صفحه، وتسامحه وتجاوزه عن الأخطاء في مقابل صورة يخضع لهيبتها الأشدّاء الأقويّاء، وعبّر عن ذلك بالغضنفر، والنّمر.

فقد جمع صورا سمعية يلقى بالرّحب كلّ قاصد، بصور بصريّة فأنت تراه هشوشا بشوشا، مبتسما ابتسامة عريضة تظهر من خلالها حبات المزن، كناية عن شدّة بياض أسنانه، ولقد اشتملت الأبيات على صور من ألوان البديع، فجانس بين هشوش وبشوش، ورادف بين وجه طليق والبشر وطابق بين ذليل وعزيز، وبما أنّ الشّاعر تخالجه هذه الفرحة بشيخه، فإنّ الصّور تنثال عليه معضّدة بعضها البعض وكلّها توحي بشمائل الشّيخ وفضائله.

"هَشُوشٌ، بشُوشٌ يَلْقَى، بالرَّحْبِ،قَاصِداً
وَعَـنْ مِثْـل حَبِّ المُزْن تَلْقَـاهُ يَفْتَـرُّ
فَـلاَ غَضَبٌ، حَاشَا، بِـأَنْ يَسْتَفِزَّهُ
وَلاَ حِـدَّةٌ. كَـلَّا، وَلاَ عِنْـدَهُ ضُـرُّ
لَنَـا مِنْهُ صَدْرٌ، مَا تُكَـدِّرُهُ الـدّلا
وَوَجْهٌ طَلِيقٌ، لاَ يُـزَايِلـهُ البشْـرُ"[2].

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 139.

[2]- نفسه: 140.

وتبقى الصّور الحسّية منبسطة على سطح القصيدة وذلك لما تمتاز به من قوّة الإيضاح، فصدره أشبه بمنبع الماء الصّافي الّذي مهما اغترفوا منه بدلائهم فهو على حاله وعلى عطائه. وهو ذليل لأهل الفقر، عزيز لا يتيه بقوّته ولا يتكبّر، و التّناص واضح مع قول الله تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ مَن يَرۡتَدَّ مِنكُمۡ عَن دِينِهِۦ فَسَوۡفَ يَأۡتِي ٱللَّهُ بِقَوۡمٖ يُحِبُّهُمۡ وَيُحِبُّونَهُۥٓ أَذِلَّةٍ عَلَى ٱلۡمُؤۡمِنِينَ أَعِزَّةٍ عَلَى ٱلۡكَٰفِرِينَ يُجَٰهِدُونَ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ وَلَا يَخَافُونَ لَوۡمَةَ لَآئِمٖۚ ذَٰلِكَ فَضۡلُ ٱللَّهِ يُؤۡتِيهِ مَن يَشَآءُۚ وَٱللَّهُ وَٰسِعٌ عَلِيمٌ﴾[1].

فالاقتباس من القرآن الكريم يدعّم الصُّورة إذ "يكسب الكلام قوّة، ويزيده حلاوة، ويكسوه ثوبا قشيبا، ويستولي على لبّ السّامع، ويجدّد نشاطه"[2] الذّهني بما تبعث به الألفاظ القرآنية من طاقات إيحائية، لذلك فهو يستغلّ هذا المعين المتدفّق لإثراء صوره فيأتي باقتباسات أخرى تعضّد الصُّورة الأولى، (وما زهرة الدنيا بشيء له)، لتصوير زهده ومباشرة نستحضر قول الحقّ تبارك وتعالى:﴿وَلَا تَمُدَّنَّ عَيۡنَيۡكَ إِلَىٰ مَا مَتَّعۡنَا بِهِۦٓ أَزۡوَٰجٗا مِّنۡهُمۡ زَهۡرَةَ ٱلۡحَيَوٰةِ ٱلدُّنۡيَا لِنَفۡتِنَهُمۡ فِيهِۚ وَرِزۡقُ رَبِّكَ خَيۡرٞ وَأَبۡقَىٰ﴾[3]، وفي تصويره لحرص شيخه على هداية الناس، وحبّه لهم، ورحمته بهم، وكيف أنه خبير بعلاج أمراضهم القلبيّة، وعن قدره الكبير بينهم. فهو لن يجد أفضل من تصوير القرآن الكريم لنبيّه محمد ﷺ في صورة تنبض بالرّأفة والرّحمة، في قوله تعالى: ﴿لَقَدۡ جَآءَكُمۡ رَسُولٞ مِّنۡ أَنفُسِكُمۡ عَزِيزٌ عَلَيۡهِ مَا عَنِتُّمۡ حَرِيصٌ عَلَيۡكُم بِٱلۡمُؤۡمِنِينَ رَءُوفٞ رَّحِيمٞ﴾[4].

فالأمير يستجمع قواه الوجدانيّة والعقليّة لتشكيل صوره، فالتّناص يجلي "العلاقة التي تقيمها الذّات مع ذاكرتها"[5]، فجاءت صوره موحيّة ومكثّفة.

---

[1]- سورة المائدة، الآية: 54.

[2]- على الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي: 36.

[3]- سورة طه، الآية: 131.

[4]- سورة التوبة، الآية: 128.

[5]- نتالي بييقي غروس، مدخل إلى التناص، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار نينوى دمشق- سوريا، د.ط، 2012: 119.

"لذِيـلٌ لِأهْل الـفَقْـر، لاَ عَـنْ مَهَانَـةٍ
عَزيـزٌ، وَلاَ تِيـهٌ، لَدَيْـهِ، وَلاَ كِبْـرُ
وَمَا زَهْرَةُ الدُّنْيَا، بشَيْءٍ لَـهُ يُــرَى
وَلَيْسَ لَهَا- يَوْماً - بمَجْلِسِـهِ نَشْـرُ
حَرِيصٌ عَلَى هَدْيِ الخَلاَئِق، جَاهِدٌ
رَحِيمٌ بِـهِمْ، بَرٌّ، خَبِيــرٌ، لَهُ القَـدْرُ"[1].

فالصّور تزداد كثافة، واتّساعا "بالعودة إلى المتناصّ الّذي تمثّل أثرا له"[2] وهذا ما يضمن لها الحيويّة والاستمرار.

كما يعمد إلى استدعاء شخصيات تراثية ذات بعد ديني فيفترض لها حكما يؤيّد فكرته فهو بذلك يمدّ صوره بقوّة الرّمز، فشخصية "علي بن أبي طالب"- كرم الله وجهه- مضيئة بإشعاعات إيحائية راسخة في الذّاكرة الجمعية، فهو" منبع الحلم، وبحر العلم، وقطب الدين"[3]. فباستحضاره يستحضر صورته بأبعادها المختلفة لتنعكس بظلالها على صورة الشيخ، وهذا ما أمدّها بطاقة حيّة متجدّدة.

"أبُــو حَسَن، لَــوْ قَـدْ رَآهُ، أحَبَّـه
وَقَالَ لَـهُ: أنْتَ الخَلِيفَةُ، يَا بَحْـرُ!
وَمَا كُلُّ شَهْمٍ، يدّعِي السَّبْقَ صَادِقٌ
إذَا سِيـقَ لِلْمَيْـدان، بَـانَ لَهُ الخُسْـرُ
وَعِنْـدَ تَجَلِّي النَقْع، يَظْهَرُ مَنْ عَـلاَ
عَلَى ظَهْر جَردبلٍ، وَمَنْ تَحْتَهُ حُمْرُ
وَمَا كُلُّ، مَنْ يَعْلُو الجَوَادَ، بفَارس
إذَا ثَارَ نَقْعُ الحَرْبِ، وَالجَــوُّ مُغْبَــرُ
فَيَحْمِي ذِمَاراً، يَوْمَ، لاَ ذُو حَفِيظَةٍ
وَكُلُّ حُمَاةِ الحَيِّ، مِنْ خَوْفِهِم، فَـرُّواْ"[4].

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 140.
[2]- نتالي بيقي غروس، مدخل إلى التناص: 132.
[3]- العطار، منطق الطير: 169.
[4]- الأمير عبد القادر، الديوان: 141.

ويكنّي عن نفسه بضعيف الحيّ محيلا إلى صورته أيّام الأسر والمجاهدة، إذ لم تصل به رياضته إلى مبتغاه، وفي صورة تجسيديّة، يظهر الصّبر والدّهر وقد خاناه، فهو ضعيف يحتاج للمساعدة الّتي لن يجدها إلّا من شيخ محبّ لمريده، غيور عليه.

"وَ نَادَى ضَعِيفُ الحَيِّ، مَنْ ذَا يُغِثْنِي؟!
أَمَا مِنْ غَيُورٍ! خَانَنِي الصَّبْرُ، وَالدَّهْرُ "[1].

وينوّع الأمير في صوره الحجاجيّة فتأتي يعضّد بعضها بعضا. فمن الصّور البصريّة، إلى الصّور السّمعيّة، إلى الصور التقريريّة، كلّها لإبراز البون الشّاسع بين الشّيخ وغيره من الأولياء:

"وَمَا كُلُّ سَيْفٍ، ذُو الفِقَـارِ، بِحَدِّهِ
وَلَا كُـلُّ كَرَّارٍ عَلِيّاً، إِذَا كَـرُّوا
وَمَا كُلُّ طَيْرٍ، طَارَ فِي الجَوِّ، فَاتِكاً
وَمَا كُلُّ صيَّاحٍ، إِذَا صَرْصَرَ، الصَّقْرُ
وَمَا كُلُّ مَنْ يُسَمَّى بِشَيْخٍ، كَمِثْلِهِ
وَمَا كُلُّ مَنْ يُدْعَى بِعَمْرُو، إِذَا عَمْرُو
وَذَا مَثَـلٌ، لِلْمُدَّعِيـنَ. وَمَـنْ يَكُـنْ
عَلَى قَـدَمٍ صِدْقٍ، طَبِيباً، لَهُ خُبْـرُ
فَـلَا شَيْخَ، إِلاَّ مَنْ يُخَلِّصُ هَالِكاً
غَرِيقاً، يُنَادِي: قَدْ أَحَاطَ بِي المَكْـرُ"[2].

وتأتي لفظة "قدم صدق" لتحيلنا لكتاب الله في قوله تعالى:﴿**أَكَانَ لِلنَّاسِ عَجَبًا أَنْ أَوْحَيْنَآ إِلَىٰ رَجُلٍ مِّنْهُمْ أَنْ أَنذِرِ ٱلنَّاسَ وَبَشِّرِ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ أَنَّ لَهُمْ قَدَمَ صِدْقٍ عِندَ رَبِّهِمْ ۗ قَالَ ٱلْكَـٰفِرُونَ إِنَّ هَـٰذَا لَسَـٰحِرٌ مُّبِينٌ**﴾[3]، ويبقى التّناصّ مع القرآن الكريم رافدا من روافد صوره.

---

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 141.

- **ذو الفقار**: سيف العاص بن وائل قتل يوم بدر كافرا فصار إلى النبي ﷺ، ثم صار إلى علي- رضي الله عنه- سمي ذا الفقار لأنه كان في وسطه مثل فقرات الظهر.

[2]- الأمير عبد القادر، الديوان: 142.

[3]- سورة يونس، الآية: 2.

فالأمير صوّر شيخه وقد جمعت فيه الأخلاق العالية الكريمة، والعلم الواسع، والشّجاعة منقطعة النّظير، لذلك فهو يغبط مصر الّتي طار له منها ذكر، والصُّورة البصرية، جسّمت الذّكر، ووسّعت انتشاره وسرعته بطيرانه:

"فَأنْعِمْ بمِصْر، رَبَّتْ الشَّيْخَ، يَافِعـاً
وَأكْرِمْ بقُطْرٍ، طَارَ مِنْهُ، لَـهُ ذِكْـرُ
فَمَكَّـةُ ذِي، خَيْـرُ البِلادِ، فَدَيْتُـهَا
فَمَا طَاوَلَتْهَا شَمْسٌ- يَوْماً- وَلاَ النّسْرُ"[1].

أما مكّة المكرمة وهي مستقره، فهي بصورتها العالية الّتي لا تطاولها شمس، ولا نسر. بها كعبتان: الأولى بيت الله الحرام، وحوله الحجيج يطوفون به، ويؤدّون مناسكهم ليظفروا بالغفران، ومحو الذنوب، وذلك بالنسبة لهم الفوز، والثانية لحجاج الجناب فهم يطوفون لينهلوا من العلوم اللدنية، ويقتبسوا من التجلّيات النورانية، فتشرق قلوبهم، وتفنى أرواحهم في المحبوب، وشتّان بين من نال أجرا بأدائه المناسك، وبين من حاز التّنعّم في مملكة الوصال والقرب:

"بهَا كَعْبَتَان: كَعْبَةٌ، طَافَ حَوْلَهَا ❁ حَجِيجُ المَلاَ. بَلْ ذَاكَ عِنْدَهُمْ، الظَّفَرُ
وَكَعْبَةُ حُجَّاج الجَنَابِ، الذِي سَمَا ❁ وَجَلّ. فَلاَ رُكْـنٌ، لَدَيْـهِ، ولاَ حَجْـرُ
وَشَتَّانَ، مَا بَيْنَ الحَجِيجَيْن، عِنْدَنَا! ❁ فَهَذَا لَهُ ملْكٌ، وَهَـذَا، لَـهُ أجْـرُ
عَجِبْتُ لِبَاغِي السَّيْر، لِلْجَنَابِ الَّذِي ❁ تَقَدَّسَ. مِمَا لاَ يَجِـدُ لَـهُ السَّيْـرُ
وَيُلْقِـي إلَيْـهِ نَفْسَـهُ، بفِنَائِـهِ ❁ بصِدْقٍ، تَسَاوَى عِنْدَهُ؛ السِّـرُّ والجَهْـرُ"[2].

فهو يعجب للسائر في طريق السلوك كيف لا يجدّ في سعيه بالمجاهدة، ويأتي بمطابقة السر والجهر، وحينها يلقى صورا منتقاة من الطبيعة، فالصُّورة البصرية للنهر، والرياض المزهرة:

"فَيَلْقَى منَاخ الجُودِ وَالفَضْل، وَاسِعاً ❁ وَيَلْقَى فُرَاتاً طَابَ نَهْلاً، فَمَا القَطْرُ؟ !
وَيَلْقَى رِيَاضاً، أزْهَـرَتْ بمَعَـارف. ❁ فَيَا حَبَّذَا المَرْأى ! وَ يَا حَبَّذَا الزَّهْـرُ!
وَيَلْقَى جَنَاناً، فَوْقَ فِرْدَوْسِهَا العَلـى ❁ وَمَا لِجِنَان الخُلْدِ، إنْ عَبَّقَتْ نَشْـرُ"[3].

---

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 142.

[2]- نفسه: 143.

[3]- نفسه: 143.

تأتي الصّور متداخلة، متراسلة فيما بينها محدثة "وحدة في الحوّاس فسيحة وعميقة تتشابك على رحابها المشاهد والألوان والأصوات، ويمتزج بعضها ببعض"[1]، فتستيقظ كلّ الحواس للتفاعل معها، وهنا يأتي الشّرب من خمر المحبّة، فيضمّن بيتي أبي نواس قصيدته ويمتدّ بذلك إشعاع الصُّورة إلى صور سابقة، فيتمكّن من "اقتطاف المدلولات الخفية المنبثة في باطن النص والمكون لشعريته، كما وتعكس طبيعة التّصوير والتّشكيل الشعريين"[2] الموجودين في النّص المتناصّ:

"وَقَالَ:اسْقِنِي خَمْراً. وَقُلْ لِي هِيَ الخَمْرُ ❁ وَلاَ تَسْقِنِي سِرًّا، إِذَا أَمْكَنَ الجَهْرُ

وَصَرِّحْ بِمَنْ تَهْوَى. وَدَعْنِي مِن الكُنَى ❁ فَلاَ خَيْرَ فِي اللَّذَاتِ، مِنْ دُونِهَا سِتْرُ"[3].

فلا يغيّر من البيت إلاّ حرف الاستفتاح، فيعطف بالواو ليناسب موضعه في القصيدة.

" ألا اسقني خمرا، وقل لي هي الخمر ❁ ولا تسقني سرّا إذا أمكن الجهر"[4].

ثم يتخطّى البيت الثاني ليضمّن البيت الثالث في القصيدة النواسية:

"فبح باسم من تهوى، ودعني من الكنى ❁ فلا خير في اللذات من دونها الستر"[5].

ولا يغيّر من البيت إلا الفعل "بح" فيستبدله ب " صرّح" فالبوح يكون لفئة قليلة، مع الخشية من الانتشار الواسع، كالبوح بالسّر، أمّا التّصريح فقد أعطى للصّورة طاقة حركيّة أوسع.

ويمضي الأمير ذاكرا مزايا خمرته، فينفي العلم إلّا لمن كان له علم بها وهو خبير بشربها:

" فَلاَ عَالِم، إِلاَّ خَبِيرٌ بِشُرْبِهَا ❁ وَلاَ جَاهِلٌ، إِلاَّ جَهُولٌ بِهِ غِرُّ"[6].

وهنا يتناص مع قول الشيخ عبد القادر الجيلاني، فيفتح أفقا آخر لصوره.

---

[1]- نعيم اليافي، تطور الصُّورة الفنية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات و النشر، دمشق،سوريا، ط1، 2008: 158.

[2]- سعد الله محمد سالم، مملكة النص، التحليل السيميائي للنقد البلاغي الجرجاني نموذجا، عالم الكتب الحديث، اربد- عمان، جدار للكتاب العالمي، عمان-لأردن، 2007: 135.

[3]- الأمير عبد القادر،الديوان : 145.

[4]- أبو نُواس، ديوان أبي نواس برواية الصّولي، تحقيق بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي- الإمارات، 2010: 96.

[5]- ديوان أبي نواس: 96.

[6]- الأمير عبد القادر، الديوان: 144.

" فَلاَ عَالِمٌ إلاَّ بعلمِي عَالم ❁ ولاَ نَاسِك إلاَّ بفرضِي وسُنَّتي"[1]

ونجده حين ذكر ختم إنائها، وما يحمله من خفايا لو اطّلع عليها الملوك لتخلّوا عن أملاكهم بقوله:

" فَلَوْ نَظَرَ الأملاَكُ، خَتْمَ إنائِهَا ❁ تَخَلَّوْا عَن الأمْلاَكِ، طَوْعاً، وَلاَ قَهْرُ"[2].

تناص مع قول ابن الفارض:

"لوْ نَظَرَ النُّدمَان خَتْم إنَائِهَا ❁ لأسْكَرَهم من دُونِهَا ذَلِكَ الختم"[3].

فالقصيدة كانت منفتحة على خلفيات متعدّدة، فقد أكثر من التّناص، وهذا ليس نقيصة في حقّ الأمير عبد القادر بل هو عمل فنّي أتقن التحكم فيه فأثرى صوره، وعدّد مشاربها، فتح لها أفق التّصوّرات.

3-3. الصُّورة العرفانيّة:

إنّ التجربة الصّوفيّة تجربة روحية عمادها الذّوق، وطريقها الحبّ، وغايتها الوصول إلى المحبوب، تجربة فردية جوانية، تعجز اللغة العادية عن حملها، لذلك فهم يعبّرون عن مواجيدهم وأحوالهم بلغة تحمل خصوصية الانفتاح وقابلية التّأويل، فتأتي صورهم حبلى بالرموز والإشارات تمتزج فيها بلاغة المجاز بضياء العرفان، فتشع بنفحات روحانية تتسامى على أهواء النّفس المرتبطة بجاذبية الشهوات الأرضية.

فرائيّة الأمير عبد القادر المعنونة بـــ"أستاذي الصوفي" هي في ظاهرها مدح لشيخه 'محمد الفاسي'، لذلك وقف كثير ممن تناولها بالدّراسة* عند بعض الصّور عاجزين عن تصوّرها، "فمن المعاني ما لا يفهم إلا لغزا أو إشارة، فلو ذكر مصرّحا لحال الفهم به عن محله إلى خلافه فيمتنع

[1]- عبد القادر الجيلاني، ديوان عبد القادر الجيلاني، تحقيق: يوسف زيدان، دار الجيل، بيروت- لبنان: 97.

[2]- نفسه : 144.

[3]-ابن الفارض عمر أبو حفص، الديوان، دار صادر، بيروت- لبنان: 141.

بذلك حصول المطلوب"[1]. ولقد جاءت رموزه في هذه القصيدة مكثّفة و متنوّعة، فمن الرّمز الحسّي إلى الرّمز المجازي، إلى الرّمز الذّهنيّ.

إنّ قصيدة الأمير عبد القادر "أستاذي الصوفي" تحوي إشارات ورموزا لرحلة مكانية روحانية ذوقية، فهو سفر ظاهري وباطني لبيت الله الحرام حيث تحط الأوزار، وتصقل مرآة القلب، لتستقبل التجلّيات، فهذه القصيدة صورة لسير الأمير عبد القادر في طريق العرفان الّذي توِّج بالفتح الذي ناله على يد شيخه 'محمد الفاسي' الّذي ما انفكّ يناديه في قصيدته "عذاب الأسر"، ليساعده في رحلته المعراجية:

"وَتَكُون؛ يَا سَعْدُ! المُسَاعِدَ، للَّذِي ❁ - مِنْ هَجْر مَنْ يَهْوَاهُ- صَارَ عَلَى شَفَا"[2].

فالأمير عبد القادر كغيره من أهل التّصَوُّف يرى أنّ وجود الشيخ في حياة المريد أمر ضروري لا غنى عنه، ولقد فسّر قول الحق تبارك وتعالى: ﴿**يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ ٱتَّقُواْ ٱللَّهَ وَٱبۡتَغُوٓاْ إِلَيۡهِ ٱلۡوَسِيلَةَ وَجَٰهِدُواْ فِي سَبِيلِهِۦ لَعَلَّكُمۡ تُفۡلِحُونَ**﴾[3] بقوله: "بعد إحكام مقام التّوبة بشرائطه، اطلبوا الوسيلة وهو الشّيخ الكامل بالنّسبة، العارف بالطّريق وبالعلل العائقة و الأمراض المانعة في الوصول إلى العلم بالله تعالى"[4]، لذلك فهو في مجاهداته ورياضاته، وتنقله بين الأحوال، وارتقائه في المقامات، دائم الانتظار لأهل العرفان وتمنى زيارتهم ولو في المنام:

---

[1]- الجيلي عبد الكريم بن إبراهيم، الإنسان الكامل في معرفة الأوائل والأواخر، تحقيق: أبو عبد الرحمن صلاح بن محمد بن عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1997: 11.

*- يقول زكريا صيام محقق ديوان الأمير عبد القادر: " والعبودية لا تكون من المخلوق إلا لخالقه سبحانه... فما بال الأمير يكرر مادة (عبد)... تأكيدا على عبوديته نحو أستاذه؟ " أمّا حفيدة الأمير عبد القادر بديعة الحسيني، فقد حذفت الأبيات التي ذكرت فيها مادة (عبد) من القصيدة في كتابها "الأمير عبد القادر، حقائق ووثائق" للاستزادة يرجع لديوان الأمير عبد القادر، تحقيق: زكريا صيام، وكتاب: "الأمير عبد القادر، حقائق ووثائق": بديعة الحسيني، ومذكرة ماجستير "الانزياح في الشعر الصوفي، رائية الأمير عبد القادر نموذجا" لسليم سعداني بإشراف: د. أحمد موساوي، نوقشت الأطروحة يوم: 2010/03/01: 163. (في الهامش).

[2]- الأمير عبد القادر، الديوان: 100.

[3]- سورة المائدة، الآية: 35.

[4]- الأمير عبد القادر، المواقف: م/197: 348.

"مَاذَا عَلَى سَادَاتِنَا؛ أَهْـلِ الْـوَفَـا ❁ لَوْ أَرْسَلُوا، طَيْفَ الزِّيَارَةِ، فِي خَفَا"[1].

فلقد عاش الأمير الحيرة في قصيدته الأولى "عذاب الأسر" وكثرت تساؤلاته، وزادت شدّة معاناته، فلزم الخلوة، وجدّ في الرياضات والمجاهدات:

"يَا سَعْدُ ! إِنْ كُنْتَ الْبَشِيرَ بِوَصْلِهِ؛ ❁ فَلَقَدْ أَتَيْتَ عَلَى المَسَرَّةِ، وَالْوَفَا
لَـوْ أَنَّ نَفْسِي لِي؛ إِلَيْكَ بَذَلْتُهَـا ❁ وَأَرَاهُ بَذْلَ مُقَصِّرٍ، مَا أَنْصَفَا"[2].

فالقصيدة الأولى "عذاب الأسر" كانت مجاهدة تنقّل فيها بين المحبّة والشوق، والخوف والرّجاء منتظرا البشارة، فكان بين قبض وبسط.

- القبض والبسط:

فقصيدة "أستاذي الصّوفي" صورة للبسط الّذي يعيشه الأمير فهو في فرح وطمأنينة بعد أن جاءته البشارة، فالبسط "شبيه بالنهار، لما فيه من نشاط النّفس وتسريحها بعدم حصول قاهرها"[3]، فقد زال عنه النّحس وفكّ عنه قيد الأسر، وظفر بالشيخ المربي:

"أَمَسْعُودُ ! جَاءَ السَّعْدُ وَالخَيْرُ وَاليُسْرُ ❁ وَوَلَّتْ جُيُوشُ النَّحْسِ، لَيْسَ لَهَا ذِكْـرُ"[4].

ولكن الأمير لا ينسيه البسط أيام القبض،فكما يقولون "اقعد على البساط وإياك الانبساط"[5]، فيسترجع صورة تلك الليالي ليقوم بمقام الشّكر:

"لَيَالِي صُـدُودٍ.وَانْقِطَاعٍ، وَجَفْوَةٍ، ❁ وَهِجْرَانِ سَادَاتٍ.. فَلَا ذُكِـرَ الهَجْـرُ
فَأَيَامَهَا أَضْحَـتْ قِتَاماً، وَدجنَّةً ❁ لَيَـالِي؛ لاَ نَجْـمٌ يُضِيءُ، وَلاَ بَـدْرُ
لَيَـالِي، أَنَـادِي وَالفُـؤَادُ مُـتَيَّـمٌ ❁ وَنَارُ الجَوَى تَشْوِي لِمَا قَدْ حَوَى الصَّدْرُ
أَمَوْلاَيَ !طَالَ الْهَجْرُ وَانْقَطَعَ الصَّبْرُ ❁ أَمَوْلاَيَ! هَـذَا اللَّيْلُ، هَـلْ بَعْـدَهُ فَجْـرُ"[6].

---

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 99.

[2]- نفسه: 100.

[3]- الأمير عبد القادر، الموقف: م/199: 352.

[4]- الأمير عبد القادر، الديوان: 135.

[5]- محيي الدين بن عربي، كتاب الحجب، ضمن كتاب إنشاء الدوائر: 112 على الموقع: https://www.kotobati.com/

[6]- الأمير عبد القادر، الديوان: 135.

فصورة الأيام القاتمة الشّبيهة باللّيل، والليالي الّتي لا نور فيها هي إشارة لحال القبض، "فالقبض شبيه بالليل لما فيه من انكماش وانقباض وسكون النّفس بالقهر. الّذي نزل عليها وتحقيقها بعجزها عن دفع ما نزل"[1]، فتستنجد با لله مستغيثة ليزيل ما ألم بها من الضرّ:

" أغِثْ، يَا مُغِيثَ المُسْتَغِيثِينَ ! وَالِهاً ❁ ألَمَّ بِهِ، مِنْ بَعْدِ أحْبَابِهِ، الضُّرُّ"[2].

فاستغاثته هي هجرة من الخلق إلى الخالق، هجرة قلبية "وهي الأساس، والأمر الّذي عليه المعول، وهي بحصول الزّاجر الإلهي، والعزوف عما كان عليه من مخالفات"[3]. فالمحنة كانت الكير الّذي أذهب عنه كلّ المتعلّقات بالأسباب فكان اتجاهه لربّ الأسباب خالصا، "فالعبد بانقطاعه إلى الله تعالى واعتزال النّاس يقطع مسافات وجوده، ويستنبط من معدن نفسه جواهر العلوم"[4]. فشكا لله ضرّه كما شكا سيّدنا أيوب عليه السلام " ﴿**وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُۥٓ أَنِّى مَسَّنِىَ ٱلضُّرُّ وَأَنتَ أَرْحَمُ ٱلرَّٰحِمِينَ**﴾[5]، فالأمير بعد الاستغاثة جاءته البشارة فدعته همّة الشيخ:

"إلَى أنْ دَعَتْنِي، هِمَّةُ الشَّيْخ، مِنْ مَدَى ❁ بَعِيدٍ. ألا ! فَادْنُ. فَعِنْدِي لَكَ الذُّخْرُ"[6].

يرى "ابن عربي" أنّ الهمّة "إذا علمها الإنسان من نفسه صرّفها فيما أراد من الموجودات"[7]، فدعوته له كانت من مدى بعيد وهي إشارة إلى عالم الذّر وهنا مفارقة زمنية حيث إنه قابل الحاضر بالماضي البعيد، فطلب منه الدنو لأنه عنده ذخيرة الخير.فالأمير يستعين بالرمز الذهني

[1]- المواقف، م/ 199: 352.

[2]- الديوان: 136

[3]- المواقف: م/ 186: 331.

[4]- شهاب الدين السهروردي، عوارف المعارف، تحقيق: سمير شمس، دار صادر، بيروت- لبنان : 39.

[5] - سورة الأنبياء، الآية: 83.

[6]- الأمير عبد القادر، الديوان: 136.

[7]- ابن عربي محيي الدين بن علي بن محمد الحاتمي الطائي، مواقع النجوم ومطالع الأسرار والعلوم، المكتبة العصرية، صيدا بيروت- لبنان، د.ط، د.ت: 75 -76.

الذي يأتي " ليس مفردا بل تركيبا لفظيا عاديا، ولا يستمد من الواقع لأن معادله الموضوعي لا ينتمي إلى الواقع بل إلى الذهن"[1]، فالدعوة كانت لرحلة ذوقيه غايتها الفناء.

1) الرّحلة الذّوقيّة:

إنّ الرحلة عند الصّوفيّة لا يقيدها زمان ولا مكان، إنّها رحلة الأرواح، رحلة العارفين وتنقّلهم بين الأحوال والمقامات، فكلّما سما الإنسان بقواه الرّوحية، سمت معارفه، وانبجست منها الصّور تشي بأنوار التجلّيات. فهي رحلة تهدف "إلى تجاوز الوجود الظّاهر الحسي بمستوياته ومراتبه المختلفة فيتلقّى العارف عن ربّه من تجليه على قلبه، فيصبح الخيال مرآة عاكسة لما في القلب، وينتقل العارف من المشاهدة إلى المكاشفة"[2] لذلك شمّر الأمير للمجاهدات، وركب جناح الشّوق وطار إلى محبوبه متجاوزا العقبات الّتي تعرقل سفر المريد:

"فَشَمَّرْتُ عَن ذَيْلِي الإطَار. وَطَارَ بي ❁ جَنَاحُ اشْتِيَاقٍ، لَيْسَ يُخْشَى لَهُ كَسْرُ
وَمَا بَعدْت، عَنْ ذَا المُحِبّ، تهَامَةٌ ❁ وَلَمْ يُثْنِهِ سَهْلٌ، هُنَاكَ، وَلاَ وَعْرُ"[3].

فهنا يعمد الأمير للرّمز المجازي الّذي يحيل للمعاني الثّواني الّتي يعطيها المجاز، فهو تعبير غير مباشر" فبعض الرموز تنتج معاني مجازية، كما أنّ بعض الصّور البيانية تتكرّر في نتاج الصّوفيّين، فتتحوّل رموزا"[4]، فركوبه جناح الشّوق جاوز به عقبات السّير إلى الله، يحثّ الخطا في المجاهدة، لتسريع الوصول للأماكن المقدّسة، فتصفية القلب من الأغيار، يطير بالرّوح إلى عالم الأنوار. وبالبطاح يحطّ الرّكاب وهو رمز لكلّ "حامل من الإنسان ظاهر وباطن فإنّ السلوك يعمّ ذات الإنسان عملا وهمّة "[5]، ويوصل المحبّ إلى الوصال، فيتمّ له البشر.

"إلَى أنْ أنَخْنَا، بالبطَاح، ركَابَنَا ❁ وَحَطَّت بهَا رَحْلِي. وَتَمَّ لَهَا البشْرُ

---

[1]- يونس وضحي، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع عشر الهجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 2006: 108.

[2]- نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل عند محيي الدين بن عربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط5، 2003: 211.

[3]- الأمير عبد القادر، الديوان: 136.

[4]- يونس وضحي، القضايا النقدية في النثر الصوفي: 110.

[5]- ابن عربي، ذخائر الأعلاق: 121.

بطَاحٌ؛ بهَا البَيْت المُعَظَّم قِبْلَةٌ ❁ فَلاَ فَخْرٌ، إلاَّ فَوْقَهُ، ذَلِكَ الفَخْرُ

بطَاحٌ؛ بهَا الصَّيْدُ الحَلاَلُ مَحَرَّمٌ ❁ وَمَنْ حَلَّهَا، حَاشَاهُ يَبْقَى لَهُ وِزْرُ"[1].

في هذه البطاح بيت الله الحرام حيث تغفر الذّنوب، وتنقى النّفوس، وتطمئنّ المخلوقات، فلا صيد ولا وزر.

2) صورة لقاء الشّيخ بمريده:

ففي تلك البطاح جاءه مربّي العارفين بنفسه كناية عن الشّيخ، فالأمر له شأن كبير، فهو ينتظره منذ زمن طويل:

"أتَانِي، مُرَبِّي العَارِفِينَ، بنَفْسِهِ ❁ وَلاَ عَجَب. فَالشَأنُ، أضْحَى لَهُ أمْرُ

وَقَالَ: فَإنِّي؛ مُنْذُ أعْدَادِ حِجَّةٍ ❁ لَمُنْتَظِرُ لُقْيَاكَ. يَا أيُّهَا البَدْرُ!"

فبنوته لم تبدأ بسلوكه طريق العرفان، ولكن منذ "ألست بربّكم" وهذه إشارة إلى بدأ الخلق، "وهو عهد الربّ تعالى الّذي أخذه على الأرواح في عالم الذرّ"[2]، قال تعالى: ﴿**وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنۢ بَنِيٓ ءَادَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰٓ أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْۖ قَالُواْ بَلَىٰۛ شَهِدْنَآ**﴾[3].

فمعرفة الشّيخ بمريده هي مكتوبة في علم الغيب، وهذا ما أكّده بقوله:

"فَأنْتَ، بُنَيَّ؛ مُذْ "ألَسْتُ بربِّكُمْ"؟ ! ❁ وَذَا الوَقْتُ، حَقًّا، ضَمَّهُ اللَّوْحُ والسَّطْرُ"[4].

وقد حان الوقت المكتوب في اللّوح الّذي هو "محلّ التّدوين والتّسطير المؤجّل إلى حدّ معلوم"[5]، فكان اللّقاء، ثمّ يشير إلى الحقيقة المحمديّة في قوله:

"وَجَدُّكَ؛ قَدْ أعْطَاكَ، مِنْ قِدَمٍ لَنَا. ❁ ذَخِيرَتَكُم، فِينَا. وَيَا حَبَّذَا الذُّخْرُ!"[6]

---

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 136.

[2]- شرح ديوان ابن الفارض: 79.

[3]- الأعراف، الآية: 172.

[4]- الأمير عبد القادر، الديوان: 136.

[5]- ابن عربي، الفتوحات المكية: ج2/ 130.

[6]- الأمير عبد القادر، الديوان: 136.

فابن عربي يرى أنّ " بدء الخلق الهباء، وأول موجود فيه الحقيقة المحمدية"[1] ويقصد بجدّه النبي محمد ﷺ الّذي ينتهي إليه نسبه، وهو نعم الذّخر، والذّخائر "قوم من أوليائه تعالى يدفع بهم البلاء عن عباده كما يدفع بالذّخيرة بلاء الفاقة"[2]، فكانت له البشرى:

"فَقَبَّلْتُ، مِنْ أَقْدَامِهِ، وَبِسَاطِهِ ❁ وَقَالَ: لَكَ البُشْرى. بِذَا قُضِيَ الأَمْرُ
وَأَلْقَى عَلَى صِفْرِي، بِإِكْسِيرِ سِرِّهِ ❁ فَقِيلَ لَهُ: هَذَا، هُوَ الذَّهَبُ الثَّبْرُ"[3].

وهناك يلقي عليه بالإكسير، هذه المادّة الّتي يعتقد أنّها تحول المعادن ذهبا خالصا، وهي "دليل على التّبديل والاستحالة. وكل تبديل غايته الذّهبية: أي درجة الكمال في الأشياء"[4].

فالأمر الّذي له شأن، والّذي سطر في اللّوح، هو ارتقاؤه إلى مقامات العرفان، واجتيازه لعقبات السّير، ووصوله لبشائر الفتح. حيث يقول ابن عربي:

"إنّ الأكاسيرَ برهانٌ يدل على ❁ ما في الوجود من التَّبْدِيل والغيَر
إنّ العدو بإكسير العناية إذ ❁ يلقى عليه بميزان على قدر
في الحين يخرج صدقا من عداوته ❁ إلى ولايته بالحكم والقدر"[5].

فهذا الإكسير هو الّذي يسمّيه ابن عربي كيمياء السّعادة، فبإلقاء الشّيخ إكسير سرّه على الأمير تحقّق لهذا الأخير الكمال والسّعادة " وما كلّ سعيد كامل، والكمال عبارة عن اللّحوق بالدّرجات العلى"[6]، فالأمير تلقّى العلوم الباطنية وازدادت معرفته بالله، وتلك هي السّعادة.

---

[1]- ابن عربي، الفتوحات المكية: ج1/ 118.

[2]- موسوعة كشاف اصطلاحات العلوم والفنون: 822.

[3]- الأمير عبد القادر، الديوان: 137.

[4] - سعاد الحكيم، المعجم الصوفي: 74.

[5]- ابن عربي، الفتوحات المكية: ج3/ 406.

[6]- نفسه: ج3/ 409.

3) الشيخ مرشد الرحلة:

يرى الأمير عبد القادر أنّ المريد مهما اغترف من كتب العارفين الأوّلين فإنّه يظلّ بحاجة لشيخ لأنّ المجاهدة بغير شيخ في اعتقاد الصّوفيّة "لا يعوّل عليها، إلّا في النّادر، فليس هو جهاد واحد على طريق واحد، لأنّ الاستعدادات مختلفة والأمزجة متباينة"[1].

فالشّيخ بحكم خبرته في السّلوك فهو أشبه بالطبيب، يشخّص الدّاء ويصف الدّواء المناسب لحال المريد، يعرف القشاني الشيخ بقوله: "هو الإنسان البالغ في معرفة علوم الشريعة، والطّريقة والحقيقة، إلى الحدّ الّذي يتمكّن معه من معالجة الأمراض الحاصلة في نفوس الطّالبين للوصول إلى الله تعالى"[2] لذلك وجب على المريد البحث عن الشّيخ العارف "خشية أن يلقي قياده بيد جاهل بالطريق الموصل إلى المقصودِ، فيكون ذلك عونا على هلاكه"[3].

يقول مصطفى العلاوي:

"فَلَا شَيْخَ إلّا مَنْ يَجُودُ بسِـــــرِّهِ ❁ حَريصٌ عَلَى المُريدِ مِنْ نَفْسِهِ أوْلَى
وَيَرْفَعُ عَنْهُ حُجْباً كَانَتْ لقَلبهِ ❁ مَنِيعَةً عَنِ الوُصُول للْمَقَامِ الأعْلَى"[4].

لذلك فهو اعتبر نفسه مسعودا حين فاز بدعوة من شيخه 'محمد الفاسي' فشحذ كلّ طاقاته الإبداعيّة واللغوية والرمزية لوصفه، فهو مدين له بالفتح الّذي ناله. فجاءت صوره مكتنزة بالدّلالات والإشارات والرموز. تجتمع لرسم لوحة تدور حول فكرة الإنسان الكامل.

---

[1]- المواقف، م /197: 348.

[2]- قاسم بن صلاح الدين الخاني،السير والسلوك إلى ملك الملوك، دراسة وتحقيق: سعيد عبد الفتاح،مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة- مصر، 2002: 222.

[3]- الأمير عبد القادر، المواقف م/152: 281.

[4]- أحمد بن مصطفى العلاوي المستغانمي، الديوان: 6.

4) **صورة الوريث المحمدي:**

جاءت صورة الوريث المحمديّ مركّزة على إرث النبي ﷺ والمتمثّل في العلم، لأنّ "... العلماء هم ورثة الأنبياء، ورثوا العلم من أخذه أخذ بحظ وافر..."[1]، وبهذا الميراث سطع ضوء الشّيخ فأصبح بدرا بين الأولياء.

"مُحَمَّدٌ الفَاسِي؛ لَهُ مِنْ مُحَمَّد ❁ صَفِيّ الإلَه؛ الحَالُ، وَالشِيَمُ الغُرُّ
بفَرْضٍ، وَتعْصِيبٍ، غَدَا ارْثُهُ لَهُ ❁ هُوَ البَدْرُ، بَيْنَ الأوْلِيَا، وَهُمْ الزُّهْرُ"[2].

والشيخ محمد الفاسي عالم بالشريعة والحقيقة وبذلك أصبح **الوريث المحمدي**، حاز الميراث فرضا وتعصيبا*، فاستحقّ الولاية، فالمتصوّفة يرون أنّه " انطلاقا من كون محمد ﷺ أوّل نبيّ، فكلّ نبيّ ظهر بعد ذلك من آدم إلى زمن محمد ﷺ هو وارث للعلم المحمديّ، وبالتّالي كلّ ولي وارث كذلك للعلم المحمديّ"[3]. فصورة العلم الجاري كالسّيل المتجدّد، والرّياض المزهرة بالمعارف المختلفة، لمن يبغي أن يمتع نظره، وسمعه، كلّها رموز للإنسان الكامل، الوريث المحمديّ.

"وَيُلْقِي إلَيْهِ نَفْسهُ، بفِنَائِهِ ❁ بصِدْقٍ، تَسَاوَى عِنْدَهُ؛ السِرُّ والجَهْرُ
فَيَلْقَى مَنَاخ الجُودِ وَالفَضْل وَاسِعاً ❁ وَيَلْقَى فُرَاتاً طَابَ نَهْلاً، فَمَا القَطْرُ؟!
وَيَلْقَى رِيَاضاً، أزْهَرَتْ بمَعَارف. ❁ فَيَا حَبَّذَا المَرْأى ! وَيَا حَبَّذَا الزَّهْرُ!
وَيَلْقَى جِنَاناً، فَوْقَ فِرْدَوْسِهَا العُلى ❁ وَمَا لِجِنَان الخُلْدِ، إنْ عَبَّقَتْ نَشْرُ"[4].

فهذه الجنان من العلوم الظّاهرة و الباطنة هي إرث رسول الله ﷺ الّذي تركه لمن شاء من النّاس الكمال، وطهّر نفسه، وأخلص في سرّه وعلنه، وطلب الحقّ، و لم يتوان عنه.

---

[1]- البخاري، صحيح البخاري: 29.

[2]- الأمير عبد القادر،الديوان: 138.

[3]- سعاد الحكيم، المعجم الصوفي: 47.

[4]- الأمير عبد القادر، الديوان: 143.

5) **صورة الخليفة:**

إنّ الإنسان خليفة الله في الأرض ﴿**وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَٰٓئِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي ٱلْأَرْضِ خَلِيفَةً**..﴾[1] وهي في المفهوم الصّوفي لا تكون إلا للإنسان الكامل الّذي تخلّق بأخلاق الرّسول ﷺ فهو حريص على هداية النّاس إلى الطّريق القويم، خبير بأدوائهم، ساع لدوائهم، البرّ سمته، والرّحمة شيمته:

"حَرِيصٌ عَلَى هَدْيِ الخَلاَئِقِ جَاهِدٌ ❁ رَحِيمٌ بِهِمْ. بَرٌّ. خَبِيرٌ. لَهُ القَدْرُ"[2].

فالشّيخ ينهل من معين القرآن الكريم، فهو دليل على المؤمنين عزيز على الكافرين، وهو حليم واسع الصّدر، لا يكدّره كثرة ما يرد عليه من المريدين الّذين يغترفون من علمه اللّدني، يلقى من يأتيه بالتّرحاب والبشر:

"لَنَا مِنْهُ صَدْرٌ، مَا تُكَدِّرُهُ الدّلا ❁ وَوَجْهٌ طَلِيقٌ، لاَ يُزَايِلُهُ البِشْرُ
ذَلِيلٌ لِأَهْلِ الفَقْرِ، لاَ عَنْ مَهَانَةٍ ❁ عَزِيزٌ، وَلاَ تِيهٌ، لَدَيْهِ، وَلاَ كِبْرُ
صَفُوحٌ، يَغُضُّ الطَّرْفَ، عَنْ كُلِّ زَلَّةٍ ❁ لِهَيْبَتِهِ، ذُلَّ الغَضَنْفَرُ، وَ النَمْرُ
هَشُوشٌ، بِشُوشٌ يَلْقَى، بِالرَّحْبِ، قَاصِداً ❁ وَعَنْ مِثْلِ حَبِّ المُزْنِ تَلْقَاهُ يَفْتَرُّ"[3].

فحين تخلّق بأخلاق النبي ﷺ ومشى بها بين الخلق، كساه الرسول ﷺ الخلافة، فأصبح له الحكم والتصريف والنهي والأمر:

"كَسَاهُ رَسُولُ اللّهِ، ثَوْبَ خِلاَفَةٍ ❁ لَهُ الحُكْمُ وَالتَّصْرِيف، والنَّهْيُ وَالأَمْرُ
وَقِيلَ لَهُ: إِنْ شِئْتَ قُلْ: قَدَمِي عَلاَ ❁ عَلَى كُلِّ ذِي فَضْلٍ، أَحَاطَ بِهِ العَصْرُ
فَذَلِكَ، فَضْلُ اللّهِ، يُؤْتِيهِ مَنْ يَشَا ❁ وَلَيْسَ عَلَى ذِي الفَضْلِ،حَصْرٌ وَلاَ حجر"[4].

---

[1]- سورة البقرة، الآية: 30.

[2]- الأمير عبد القادر، الديوان: 138.

[3]- نفسه: 139.

[4]- نفسه: 140.

فبعد تحصيله الخلافة أذن له بقول: "قدمي علا على كلّ فضل"، "والقدم في اصطلاح الصّوفيّة عبارة عن الحكم الإلهيّ السّابق في الأزل على العبد و به يصير العبد كاملا"[1]، وبذلك علا على أهل عصره، وتميّز عن غيره من الأولياء بما تفضّل الله به عليه من مواهب.

6) القطب:

إنّ رمز القطب جسّدته صور الاستغاثة وطلب المعونة من شيخه، فالغوث هو"القطب حين يلتجأ إليه، ولا يسمّى في غير ذلك غوثا"[2]، والأمير عبد القادر وجد عند شيخه الملجأ والحماية:

"وَنَادَى ضَعِيفُ الحَيِّ، مَنْ ذَا يُغِثْنِي؟ !
أَمَا مِنْ غَيُورٍ! خَانَنِي الصَّبْرُ، وَالدَّهْرُ"[3].

فحين صار الأمير يتملّص منه مقام الصّبر، وألمّ به حال الخوف، لم يجد إلا الشّيخ لينقذه من الهلاك.

" فَلاَ شَيْخَ، إلاَّ مَنْ يُخَلِّصُ هَالِكاً ❁ غَرِيقاً، يُنَادِي: قَدْ أَحَاطَ بِي المَكْرُ"[4].

وكان ملاذه، وعمدته وكهفه الّذي يحميه من نواجد شهوات النّفس، وتقلّبات القلب، وذلك بإرشاده وتوجيهه لسبل التزكيّة:

"عِيَاذِي، مَلاَذِي،عُمْدَتِي، ثُمَّ عُدَّتِي
وَكَهْفِي؛ إِذَا أَبْدَى نَوَاجِذَهُ، الدَّهْرُ
غِيَاثِي؛ مِنْ أَيْدِي العُدَاةِ. وَمُنْقِذِي
مُنِيرِي، مُجِيرِي؛ عِنْدَمَا غَمَّنِي الغَمْرُ

---

[1]- محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم وإشراف: رفيق العجم، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، 1996: 1304.

[2]- الكشاني عبد الرزاق، معجم اصطلاحات الصوفية: 185.

[3]- الأمير عبد القادر، الديوان: 141.

[4]- نفسه: 142.

وَمُحْيِي رُفَاتِي؛ بَعْدَ أنْ كُنْتُ رمَّــةً
وَأكْسَبَنِي عُمْراً، لَعَمْري؛ هُوَ العُمْــرُ"[1].

فلما استولت عليه الهواجس، وتكاثفت أمامه الحجب، استعان بشيخه ليعيد له الأمل في الحياة، فالإنسان إذا غرق في جهله فهو ميّت ولا حياة إلا بالعلم في قوله تعالى: ﴿**يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ ٱسْتَجِيبُواْ لِلَّهِ وَلِلرَّسُولِ إِذَا دَعَاكُمْ لِمَا يُحْيِيكُمْ**...﴾[2]، والموت في عرف الصوفية هو "للقلوب المحجوبة عن أنوار المكاشفات والتّجلّي. والإحياء عبارة عن حصول ذلك التّجلّي والأنوار الإلهية"[3].

فالشّيخ ساعد الأمير في تجاوز عالم الأشباح ليصل به إلى عالم الأرواح، وقد دلّه على الطّريق الصّحيح، فوصل به إلى الفتح، وبذلك جسّد أخلاق الرسول ﷺ الذي هدى النّاس إلى طريق الله، طريق النّجاة والفوز في الدّارين "إنّ الإنسان الكامل هو محمد ﷺ، أو بعبارة أخرى الحقيقة المحمديّة، ولكن هذه الحقيقة قطب يدور في فلكه دائما كل طالب للكمال، فلا يزال يدور، أي يتحقّق بالصفات المحمديّة."[4]

فالأمير ارتكز في بناء صور الشّيخ على رمز الإنسان الكامل أو الحقيقة المحمديّة وهي مركز الدائرة "القطب الذي عليه مدار أحكام العالم، وهو مركز دائرة الوجود من الأزل إلى الأبد واحد باعتبار حكم الوحدة هو الحقيقة المحمديّة"[5]، حيث تصبح مركز الدائرة الّذي تدور حوله القصيدة.

---

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 138.

[2]- سورة الأنفال، الآية: 24.

[3]- محمد علي التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم: 723.

[4]- سعاد الحكيم، المعجم الصوفي: 161.

[5]- يوسف النبهاني، الحقيقة المحمدية عند أقطاب السادة الصوفية، ضبطه وصححه: عاصم إبراهيم الكيّالي، ناشرون، بيروت- لبنان: 72.

7) الخمـــر:

يعتبر الشّعر الخمري موروثا جاهليّا فقد تغنّى بها الشعراء، وتفنّنوا في وصفها،، وتفاخروا بشربها، وهناك من أنزلها مكان الأطلال فها هو عمرو بن كلثوم يستهل معلقته بذكرها، والتّغنّي بأوصافها.

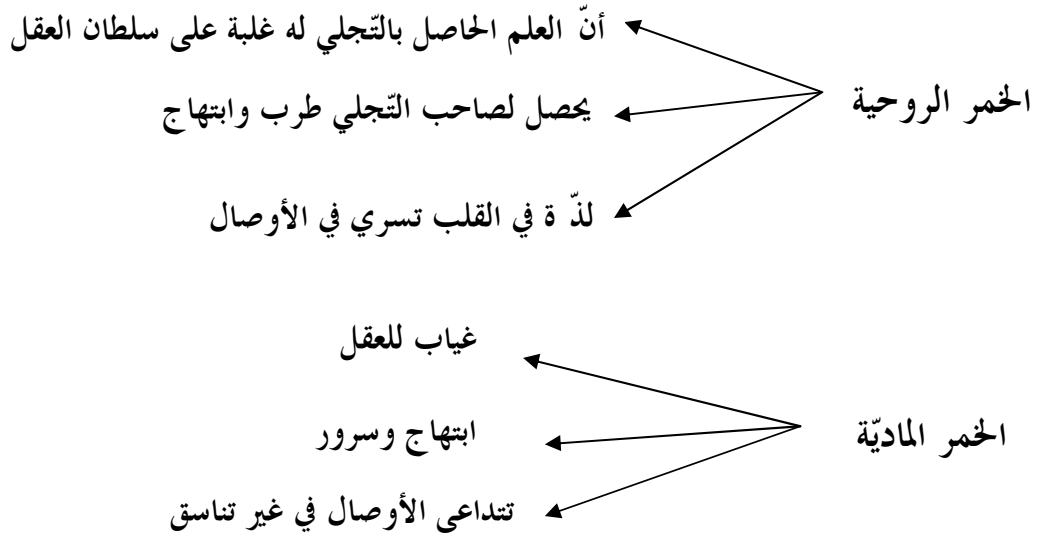
"ألاَ هُبِّي بصَحْنِكِ فأصْبَحِينَا ❁ ولا تبقي خُمُورَ الأنْدرينَـــا
مُشَعْشَعَةً كَأنّ الحُصَّ فيهَـــا ❁ إذَا مَا المَاءُ خَالطَها سَخِينَـــا"[1].

فقد ضمنوها قصائدهم، ولكنّ أبا نوّاس طار ذكره لها، لأنّه جعلها محورا تدور عليه أشعاره، واتّخذها رمزا للتغيير، وثورة على الموروث القديم. يرى عباس محمود العقاد أنّ "العرض الفنّي هو قوام شعر أبي نواس، لا يهمّه أن يتغزل أو يرثي أو ينظم في النّسك والحكمة، وإنّما يهمّه أن "يعرض" من طويّته "دورا مسرحيا" يلفت إليه النّظر، وكلّ عروضه الفنّية هي مسرحيات تتميّز بالموضوع ولكنّها تتساوى في صبغة التّمثيل"[2]، لذلك وجد الصّوفيّة في خمريات أبي نواس مثالا فنّيا، لأنّ تجربتهم فردية، فحين تنقل، فهم يستدعون شخصيات افتراضية، من صنع الخيال، فالحوار يسهل الكشف عن التجربة، لذلك كثيرا ما يتناصّ شعر المتصوفة مع شعر أبي نواس، فهم تلقّفوا الخمريات وجردوها من ماديّتها، وألبسوها روحانيتهم، فكانت رمزا للمحبة الإلهية. فالشاعر الصّوفي "مثالي رمزي يستمد عناصر فنّه من قلبه منبع حبّه، ومنارة عالمه"[3] فاختيارهم للخمر لوصف أحوالهم ومواجيدهم لتشابه ظاهري بينهما يتمثل في الآتي:

[1]- يعقوب إميل بديع، ديوان عمرو بن كلثوم، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط2، 1996: 64.

[2] عباس محمود العقاد، أبو نواس، الحسن بن هانئ، مؤسسة هنداوي للنشر، مصر: 110.

[3]- نور سلمان، معالم الرمزية في الشعر الصوفي، الجامعة الأمريكية، بيروت- لبنان، 1954: 13.



فإن كان الظّاهر واحدا فإنّ الباطن مفترق، فشتّان بين الشّاربين، بين من هو في الوهم يتخبط، وبين من هو في نِعم الحبّ يجني ثمار القرب، فالخمر المحسوسة يخلق شاربه من أوهامه مالا وجود له إلا في خياله أمّا " العارف يخلق بالهمّة ما يكون له وجود من خارج محلّ الهمّة"[1] كما قيل:

"يَصْحُو مِنَ الخَمْر شَارِبُهَا ❁ والعِشْقُ سُكْرٌ عَلَى الدَّوام"[2].

وخمر الأمير لا يصحو شاربها، فهي قدسيّة استعار صفاتها من القرآن الكريم قال تعالى: ﴿**لَا فِيهَا غَوْلٌ وَلَا هُمْ عَنْهَا يُنزَفُونَ**﴾[3] خمر لا تذهب بعقولهم ولا تسكرهم، ولا برد لها ولا حرّ، لا يخالطها مزج، ولا يشوبها لون، لا تعصر، ولا تخمر، ولا تعرض للبيع ولا تشترى،إنّها خمر روحية أزلية:

---

[1]- عفيف الدين التلمساني، شرح فصوص الحكم: 166.

[2]- ابن الدّباغ، عبد الرحمن بن محمد الأنصاري، مشارق أنوار القلوب ومفاتيح أسرار الغيوب، تحقيق: هـ. ريتر، دار صادر، بيروت-لبنان، د.ت: 21.

[3]- سورة الصافات، الآية: 47.

-**لا فيها غول:** ما يغتال عقولهم.- **ولا هم عنها ينزفون:** بفتح الزاي وكسرها من نزف الشارب وأنزف أي يسكرون بخلاف خمر الدنيا.

" فَلاَ غَوْلٌ فِيهَا، لاَ، وَلاَ عَنْهَا نَزْفَةٌ ❁ وَلَيْسَ لَهَا بَرْدٌ وَلَيْسَ لَهَا حَرُّ
وَلاَ هُوَ بَعْدَ المَزْجِ أَصْفَرُ فَاقِعٌ لا ❁ وَلاَ هُوَ قَبْلَ المَزْجِ، قَانٍ وَمُحْمَرُّ
مُعَتَّقَةٌ؛ مِنْ قَبْلِ كِسْرَى، مَصُونَةٌ ❁ وَمَا ضَمَّهَا دَنٌّ. وَلاَ نَالَهَا عَصْرُ
وَلاَ شَانَهَا زِقٌّ. وَلاَ سَارَ سَائِرٌ ❁ بِأَجْمَالِهَا. كَلاَّ، وَلاَ نَالَهَا تَجْرُ".[1]

فلو عرف ملوك الأرض ختم إنائها وهذه "كناية عن أثر التجلّي الربّاني في قلب العبد، والنّظر إليه كناية عن التّحقيق، وكنّى بإنائها عن النّفس الإنسانية"[2]، لتخلوا عن أملاكم طواعيّة، ليلتحقوا بجموع الشّاربين من كأس المحبّة:

"فَلَوْ نَظَرَ الأَمْلاَكُ، خَتْمَ إِنائِهَا ❁ تَخَلَّوْا عَنِ الأَمْلاَكِ، طَوْعاً، وَلاَ قَهْرِ".[3]

فهي خمرٌ مختومة و" الختم يدل على عزة المختوم ورفعة شأن السر المكتوم"[4].

فخمر المتصوّفة ذات رفعة وشأن وسرّها لا يعرفه إلى من تدرّج في مدارج السّالكين، ووصل لمقام اليقين، حينها يغترف من شراب المحبّة، ويسعد بمعرفة الحبيب والقرب منه.

فلا معرفة تنجي إلّا معرفة الله، فهي العلم كلّ العلم، وهي المركز الذي تدور عليه كلّ العلوم، فالعالم الحقيقي هو الخبير بالشراب وهو" المرتبة الثانية من مقام التجلّي*"[5] والجاهل هو من جهله، والرّزيّة والغبن و الخسر لمن لم يكن له نزر في عالم التجلّيات:

"هِيَ العِلْمُ، كُلُّ العِلْمِ. وَالمَرْكَزُ الَّذِي ❁ بِهِ كُلُّ عِلْمٍ، كُلَّ حِينٍ، لَهُ دَوْرُ
فَلاَ عَالِمٌ، إِلاَّ خَبِيرٌ بِشُرْبِهَا ❁ وَلاَ جَاهِلٌ، إِلاَّ جَهُولٌ بِهِ غِرُّ
وَلاَ غُبْنَ فِي الدُّنْيَا، وَلاَ مِنْ رَزِيَّةٍ ❁ سِوَى رَجُلٍ، عَنْ نَيْلِهَا حَظُّهُ نَزْرُ
وَلاَ خُسْرَ فِي الدُّنْيَا. وَلاَ هُوَ خَاسِرٌ ❁ سِوَى وَالِهٍ، وَ الكَفُّ مِنْ كَأْسِهَا صِفْرُ".[6]

---

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 144.

[2]- النابلسي، شرح ديوان ابن الفارض: 251.

[3]- الأمير عبد القادر، الديوان: 144.

[4]-النابلسي، شرح ديوان ابن الفارض: 250.

[5]- إبراهيم بيومي مدكور، الكتاب التذكاري لابن عربي: 82

*- مقامات التجلي أربعة: ذوق، شراب، ري، سكر"

[6]- ديوان الأمير: 145.

8) صورة السّكارى بخمر المحبّة:

يعيش السّكارى بخمر المحبّة، حال دهش و وله، فإذا ارتفع صوت الحادي من بعيد ينادي المشتاقين "ويحدو بالهمم إلى منازل الأحبّة"[1]، لم يعد لهم صبر على البعد، فيغيّبوا عن الخلق، ويحضروا مع الحقّ، يطلبون المزيد من الشرب:

"إذَا زَمْزَمَ الحَـادِي، بِذِكْرِ صِفَاتِهَـا ❁ وَصَرَّحَ مَا كَنّى، وَنَادَى، نَأى الصَّبْرُ
وَقَالَ: اسْقِنِي خَمْراً.وَقُلْ لِي هِيَ الخَمْرُ ❁ وَلاَ تَسْقِنِي سِـرًّا، إذَا أَمْكَـنَ الجَهْـرُ
وَصَرِّحْ بِمَنْ تَهْوَى. وَدَعْنِي مِن الكُنَى ❁ فَلاَ خَيْرَ فِي اللَّذَاتِ، مِنْ دُونِهَا سِتْـرُ"[2].

فالجهر بمحبّة الله، خير من التستّر، وكيف يستترون، والواردات تتنزّل عليهم، والتجلّيات ترتقي بهم، يقول العلاوي:

لقـد تهَتَّكْتُ والتَّهتُّكُ شيمتي ❁ إنّ التَّهَتُّكَ فِي الحُبِّ أجمَلُ حلّة
خلعت عذاري لا أبالي بعـــاذل ❁ مزَّقْتُ ثوبَ الوقـار من فَرطِ نشوتِي"[3].

فإذا حضر ساقيها هذا الّذي يملأ " قلوب العارفين بكشف الرّموز وبيان الحقائق"[4]، فإذا شربوا المعارف، سكروا، فما أصبح أحد في الكون يعيش حالهم، فقد ارتفعوا عن ما يشغل النّاس من متاع زائل:

"تـرَى سَاقِيهَـا، كَيْفَ هَامَتْ عُقُولُهُم
وَنَازَلَهُـمْ بَسْـطٌ. وَخَامَرَهُـمْ سُكْــرُ
وَتَاهُوا فَلَمْ يَدْرُوا، مِن التِيهِ مَنْ هُـم
وَشَمْسُ الضُّحَى، مِنْ تَحْتِ أَقْدَامِهِمْ، عفْر
وَقَالُوا:فَمَنْ يُرْجى، مِنَ الكَوْنِ،غَيْرُنَا؟ !
فَنَحْنُ مُلُوكُ الأَرْضِ لاَ البيضُ وَالحُمْرُ"[5].

---

[1]- إبراهيم بيومي مدكور، الكتاب التذكاري لابن عربي: 80.

[2]- الأمير عبد القادر، الديوان: 145.

- **زمزم:** من الزمزمة وهي الصوت البعيد له دوي.

[3]- أحمد بن مصطفى العلاوي، الديوان: 28.

[4]- محمد علي التهانوي،كشاف الاصطلاحات: 922.

[5]- الأمير عبد القادر، الديوان: 146.

وهم في غمرة الفيض الربانيّ تميد بهم كأس "والكأس مغرفة الحقّ: يغرف بها من ذلك الشّراب الطّهور المحض الصّافي لمن شاء من عباده "[1]، فيغيبون بخمرة المحبّة، فلا يدرون من أمرهم شيئا، فهم غائبون عن أنفسهم:

"تَمِيدُ بهم كَأسٌ، بهَا قدْ تَوَلَّهُوا
فَلَيْسَ لَهُمْ عرْفٌ. وَلَيْسَ لَهُمْ نُكْرُ
حَيَارَى... فَلاَ يَدْرُونَ أَيْنَ تَوَجَّهُوا
فَلَيْسَ لَهُمْ ذِكْرٌ. وَلَيْسَ لَهُمْ فِكْرُ"[2].

فيطربهم البرق وهو"أوّل ما يبدو للعبد من اللّامع النّوري"[3]، فيدعوهم للحمى "كناية عن التجلّي الرّوحاني في الصّور"[4]ويرقصهم رعد، ويعني به "مناجاة إلهية"[5] بسلع "وهو رمز المقام المحمديّ"[6]، فإذا سار طيب النّسيم والّذي هو"كناية عن انتشار الرّوح الآمري المنبعث عن توجيه أمر الله من علوم المعارف الإلهيّة والحقائق الربانيّة"[7]. "سكروا وغابوا عن أنفسهم شوقا للفناء، فيظنّ من يراهم أنّهم بهم سحرا، إذ يعلوا بكاءهم لتذكّرهم غربتهم عن موطنهم الأوّل.

"فَيُطْرِبُهُمْ بَرْقٌ تَأَلَّقَ، بالحِمَى
وَيُرْقِصُهُم رَعْدٌ، بسَلْع لَهُ أَزْرُ
وَيُسْكِرُهُمْ طِيبُ النَّسِيمِ، إِذَا سَرَى
تَظُنُّ بِهِمْ سِحْراً، وَلَيْسَ بِهِمْ سِحْرُ"[8].

فالرّوح حين مشاهدتها للتجلّيات تتذكّر مترلها الأوّل، وتزداد تشوّقا إليه، فيسكنها الحزن ويعلو نحيبها:

---

[1]- عبد الحليم محمود، قطبا المغرب، دار الكتاب المصري، القاهرة – دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1990: 105.

[2]- الأمير عبد القادر، الديوان: 146.

[3]- الكشاني عبد الرزاق، معجم اصطلاحات الصوفية : 63.

[4]- شرح ديوان ابن الفارض: 75.

[5]- إبراهيم بيومي مدكور، الكتاب التذكاري لابن عربي: 81.

[6]-نفسه: 82.

[7]- النابلسي، شرح ديوان ابن الفارض: 25.

[8]- الأمير عبد القادر، الديوان: 146.

وَتَبْكِهِم ورقُ الحَمَائِم، فِي الدُّجَى ❁ إِذَا مَا بَكَتْ، مَنْ لَيْسَ يَدْرِي، لَهَا وَكْرُ
"بحُزْنٍ وَتَلْحِينٍ، تَجَاوَبَتَا بِمَا ❁ تَذُوبُ لَهُ الأَكْبَادُ. والجِلْمُد الصَّخْرُ"[1].

فهي تبكي وكرها الّذي هجرته حين هبطت إلى الأرض، يقول ابن سينا:

"هَبَطَت إليْكَ منَ المحلِّ الأرفع ❁ وَرْقاء ذات تَعزُّز وتَمَنع"[2].

فهي لم تنس حمى الأنوار، فإذا ما ذكرته فاضت شكواها بأنين وتحنان، ومدامع تذوب لها الأكباد والصّخر. يقول ابن سينا في المعنى ذاته:

"تبكي إذا ذكرت عهودا بالحمى ❁ بمدامع تهمي ولم تتقطع"[3].

فالنّفس بذكرها ما كانت عليه قبل اتّصالها بالبدن يعظم حزنها ويتحرّك شوقها لوكرها الأوّل قبل أن تسجن في وكر فان، "فتشجي قلوب العرفاء وتحرّك فيهم تحنانا إلى الكينونة الّتي اعتبرت عندهم وطن الأوطان، وتثير فيهم شوقا لا متناهيا إلى ما يمكن أن يوصف أنّه عود إلى البدء"[4]، وإن بدت لهم "العلوم الشّوارد الّتي لا تنضبط"[5] غزلانا بأحداقها وسهامها فإنّها تسبيهم فيزدادون بها ولها وطلبا:

"وَتَسَبيهِم غزْلاَن رَامَة، إنْ بَدَتْ ❁ وَ أحْدَاقهَا بيضٌ. وَقَامَاتهَا سُمْرُ"[6].

فهم مع التجلّيات والواردات الّتي "تتعاقب بحسب زيادة الإدراك، وكلّ صفة منها توجب في النّفس أثرا"[7] يذهلها، ويغيبها:

"فِي شَمّهَا حقّاً بَذَلْنَا نُفُوسَنَا ❁ فَهَانَ عَلَيْنَا كُلُّ شَيْء، لَهُ قَدْرُ"[8].

---

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 146.

[2]- أحمد أمين، فيض الخاطر، مؤسسة هنداوي، القاهرة- مصر، ج/9: 184.

[3]- نفسه: 186.

[4]- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية: 296.

[5]- إبراهيم بيومي مدكور،الكتاب التذكاري لابن عربي: 84.

[6]- الأمير عبد القادر، الديوان: 146.

[7]- ابن الدّباغ، مشارق أنوار القلوب ومفاتيح الغيوب،: 28.

[8]- الأمير عبد القادر، الديوان: 146.

فبذل النّفس إشارة للمجاهدة والرياضة في سبيل أن يكون له حظ من القرب والوصال، يقول ابن الفارض:

"وهذبت نفسي بالرياضة، ذاهبا ❁ إلى كشف ما حُجُبُ العوائد غطت"[1].

فيصوّر الأمير مراحل الرّحلة إلى الله، والّتي تبدأ بالهجرة، فلا يردّهم عن مرادهم شيء وهنا يحيل إلى قول الحقّ تبارك وتعالى: ﴿**وَعِندَهُمْ قَٰصِرَٰتُ ٱلطَّرْفِ عِينٌ**﴾[2]، ولا يلهيهم العيش الرّغد في القصور، ولا الأحباب ولا الأصحاب، ولم توقفهم عوادي الزّمن، ولا إغراءات الأعداء، فقطع القفر، وتخطّى البحر في سبيل الفوز بالمحبوب:

"وَمِلْنَا عَنِ الأَوْطَانِ، وَالأَهْلِ جُمْلَةً ❁ فلاَ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ، تُثْنِي، وَلاَ القَصْرُ
وَلاَ عَنْ أَصَيْحَابِ الذَّوَائِبِ مَنْ غَدَتْ ❁ مَلاَعِبُهُمْ مِنِّي: الثَّرَائِبُ وَ النَّحْرُ
هَجَرْنَا لَهَا الأَحْبَابَ، وَالصَّحْبَ كُلَّهُم ❁ فَمَا عَاقَنَا زَيْدٌ. وَلاَ رَاقَنَا بَكْرُ
وَلاَ رَدَّنَا عَنْهَا العَوَادِي. وَلاَ العِدَا ❁ وَلاَ هَالَنَا قَفْرٌ. وَلاَ رَاعَنَا بَحْرُ
وَفِيهَا حَلاَ لِي الذُّلُّ، مِنْ بَعْدِ عِزَّةٍ ❁ فَيَا حَبَّذَا هَذَا ! وَلَوْ بَدْؤُهُ مُرُّ"[3].

فهذه صور للمجاهدة، إذ إنّها لا تخلو من الصّعاب، فالميل إلى الخلوة، وترويض النّفس، والتّفطن لمكائد الشّيطان، وفي هذه الحمى حلا له الذلّ وإن كان في بدء السّلوك مرّا، فكان "الذلّ القدسيّ ملازما للشّوق المعرفي ولحبّ الله الّذي فيه العزّة بالحقّ وفي الحقّ، إذ يجعل العارف مستقرا، بعرفانه، في ملكوت المطلق، مستوطنا إياه"[4] و كلّ ذلك من فضل الله، ومنّه عليهم:

"وَذَلِكَ؛ مِنْ فَضْلِ الإِلَهِ، ومَنِّهِ
عَلَيَّ. فَمَا لِلفَضْلِ عَدٌّ وَلاَ حَصْرُ
وَقَدْ أَنْعَمَ الوَهَّابُ فَضْلاً، بِشُرْبِهَا
فَلِلَّهِ حَمْدٌ دَائِمٌ، وَلَهُ الشُّكْرُ
فَقُلْ لِمُلُوكِ الأَرْضِ: أَنْتُمْ وَ شَأْنُكُمْ
فَقِسْمَتُكُمْ ضِيزَى. وَقِسْمَتُنَا كُثْرُ

---

[1]- ابن الفارض، ديوان ابن الفارض: 72.

[2]- سورة الصافات، الآية: 48.

[3]- الأمير عبد القادر، الديوان: 147.

[4]- سامي مكارم، الحلاج في ما وراء المعنى: 130.

خُذ الدُّنْيَا وَالأخْرَى، أبَاغِيهمَا !! مَعاً

وَهَاتِ لَنَا كَأساً. فَهَـذَا لَنَـا وَقْـرُ!!"[1].

فالنّعمة كلّ النّعمة في هذا الشّراب، وفي هذا السّكر "فمنهم من يسكر بشهود الكأس، و لم يذق بعد شيئا، فما ظنّك بعد بالذوق، وبعد بالشرب، وبعد بالريّ، وبعد السّكر بالمشروب، ثمّ الصّحو بعد ذلك على مقادير شتّى"[2]، فهم الملوك حقا، فقسمتهم أوفر، وليأخذ النّاس الدّنيا وما فيها، ولتبقى لهم الكأس و"هو وجه المحبوب المراد ويأتي حينا بمعنى الفيض"[3] فشهود جمال الحقّ هو مطلوبهم، وقد فاز به الأمير.

9) الشكر و الاعتراف بالفضل وتهنئة الصّحب:

فالمريد يرى في الشّيخ دليله في طريق السّلوك فهو"باب المريد إلى دخول الحضرة الإلهيّة المحمديّة، فإذا فني المريد في هذه الحضرة الشّريفة تولّاه الرّسول بالإرشاد، وتصبح صلته بالشّيخ صلة شكر واعتراف بالجميل والدّعاء للشّيخ"[4] فالأمير بعد أن تمّ له الفتح قام شاكرا فضل شيخه:

"جَزَى اللّهُ عَنَّا شَيْخَنَا، خَيْرَ مَا جَـزَى
بِهِ هَادِيـاً. فَالأجْـرُ مِنْـهُ؛ هُوَ الأجْـرُ
أمَوْلاَي ! إنِّي عَبْدُ نَعْمَائِـكَ الّتِـي
بِهَـا صَارَ لِي كَنْـزٌ. وَفَارَقَـنِي الفَقْـرُ
وَصِرْتُ مَلِيكاً، بَعْدَمَا كُنْتُ سُوقَـةً
وَسَـاعَدَ نِـي سَعْـدٌ. فَحَصْبَاؤُنَـا درٌّ
أمَوْلاَي ! إنِّي عَبْدُ بَابِكَ، وَاقِـفٌ
لِفَيْضِـكَ مُحْتَاجٌ، لِجُـودِكَ مُضْطَـرُّ

---

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 147

[2]- عبد الحليم محمود، قطبا المغرب: 105.

[3]- محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون: 1357

[4]- أحمد كمال الجزار، المفاخر في معارف الأمير الجزائري عبد القادر والسادة الأولياء الأكابر، راجعه: محمد زكي إبراهيم، ط1: 135.

فَمُرْ أَمْـرَ مَوْلى لِلْعَبيـدِ. فإنَّنِـــي

أنَا العَبْدُ، ذَاكَ العَبْدُ، لاَ الخَادِمُ الحُـرُّ"[1].

فالأمير يعرف النّعمة الّتي منّ الله بها عليه، فصار مليكا وعزّ بعبوديته لله، بعد أن كان عبد الشّهوات، وقد ساعده الشّيخ في سيره إلى الله، استعمل لفظة " عبد" ليدلّل على الاعتراف بالفضل:

"هَنِيئاً لَنَا، يَا مَعْشَرَ الصَّحْبِ ! إنَّنـــا

لَنَا حِصْنُ أَمْنٍ؛ لَيْـسَ يَطْرُقُـهُ ذُعْـرُ

فَنَحْنُ بِضَوْءِ الشَّمْسِ،وَالغَيْرُ فِي دُجَى

وَأَعْيُنُهُـمْ عُمْيٌ. وَآذَا نهُـم وَقْـــرُ

وَلاَ غَرْوَ فِي هَذَا، وَقَدْ قَـالَ رَبُّنَـا

تَرَاهُمْ عُيُونٌ، يَنْظُرُون، وَلاَ بَصْرُ

وَغَيْمُ السَّمَا، مَهْمَا سَمَا، هَانَ أَمْرُهُ

فَلَيْسَ يُرَى؛ إلاَّ لِمَنْ سَـاعَدَ القَـدرُ"[2].

ويهنئ أصحابه من المريدين بهذا الشّيخ الّذي نوّر بصيرتهم، وارتقى بسريرتهم، فهم ينعمون بشمس "الحكمة الإلهيّة"[3]، وغيرهم يتخبّط في الدّجى، فأصبح لهم حصنا يحميهم من هجمات أهواء النّفس، وخواطر الشّيطان، فهم بفضله وصلوا إلى ما وصلوا إليه، ثمّ يصل إلى الختام فتنتهي القصيدة إلى البدء، فنقطة البداية هي البشارة:

"أمسعود جاءك السَّعد والخير واليُسر ❁ ووَلّت جيوش النّحس ليس لها ذكر".

ونقطة النّهاية:

"عليه صـلاة الله ما قال قائل: ❁ أ مسعود جاءك السَّعد والخَير واليُسر".

صلاة الله دائمة أبدا على خير خلق الله محمد ﷺ، فإنّ "الصلاة على الذّات الشّريفة هي منبع الأنوار والبركات ومفتاح كلّ الخيرات، ومصدر كمال الحسنات ومظهر السّعادة، وهي

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 148.

[2]- نفسه: 149.

[3]- إبراهيم بيومي مدكور، الكتاب التذكاري لابن عربي: 82.

عند أهل السّلوك مدخل لفتح الأبواب"[1] وهي دعوة باقية ما بقي الإيمان في القلوب ينبض فكلّ قائل: أ مسعود جاءك السّعد، لا يخصّه وحده، وليست صورة انفرادية يختصّ بها الأمير، ولكنّها حالة يعيشها كلّ من وصل إلى مقام القرب حيث تأتي البشائر بدوام السّعد والقرب.

3-4. الصُّورة الكلية:

تجتمع الصّور الجزئية مشكّلة صورة كلّية تترأى للمتلقي في لوحات فنّية تامّة، أو مشاهد تصويرية مكتملة. وقصيدة "أستاذي الصّوفي" في صورتها الكلّية اعتمدت البناء الدّائري لشكلها الخارجي، والبناء القصصي في عمقها الدّاخلي، وبذلك هيأت المتلقّي لاستقبال الصّور الظّاهرة ببصره، لفتح شاشة خياله لتتصوّرها بصيرته، فثنائية الظّاهر والباطن تجسّدت في قصيدته "أستاذي الصّوفي" الّتي تحيل بين الفينة والأخرى إلى مشاهد من قصيدته" عذاب الأسر"، ولقد اتّخذ الأمير تقنية السّرد آلة يجلي بها تجربته السّابقة، ورحلته اللّاحقة للوصول إلى الشّيخ المنشود، والسّعد المأمول.

حوت القصيدة في صورتها الكلّية مشاهد تصويرية عرفانيّة:

- **المشهد الأول: المعراج ونيل الفتح:**

تجسّد في هذا المشهد السّعد يرافقه الخير واليسر، وقد نزل ساحة المعركة فما إن تراه جيوش النّحس المجتمعة على الأمير حتّى تتفرّق وتتشتّت وتعود أدراجها منهزمة منكسرة.

"أَمَسْعُودٌ ! جَاءَ السَّعْدُ، وَالخَيْرُ واليُسْرُ

وَوَلَّتْ جُيُوشُ النَّحْس، لَيْسَ لَهَا ذِكْـرُ"[2].

فهذا المنادي يأتي في عجل إلى ساحة المعركة هاتفا بالبشارة فتتهلّل أسارير السّامع ويعمّ الارتياح أجواء النّفس، ولقد تحقّق هذا العمق للمشهد بالمفارقة التّصويريّة الّتي جاءت في غاية الدّقة والسّرعة، ومَرَدُّ ذلك أنّ الصوفي لا يعترف بالزّمن الوضعي، والوقت عنده "ما هو غالب

[1]- محمد علي التهانوي، اصطلاحات الفنون: 1085.

[2]- الأمير عبد القادر، الديوان: 135.

على العبد، وأنّه حالك في زمان الحال لا يتعلّق بالماضي ولا بالمستقبل"[1]، فالأمير يعيش لحظته وهي شعوره بالسّعادة للفتح الّذي ناله، فهو في حالة "الاستغراق في 'الحال' الّذي يحتوي خطّ الزّمان احتواء ويستوعب تعاقب الدّيمومة في " لحظة" ممتدّة بدون بداية ولا نهاية"[2] لحظة سرمديّة غير مقيدة بجغرافية المكان أو الزمان، فالمشهد الّذي بدأ به، هو الّذي سيختم به قصيدته. وهذا يعني أنّه تحقّق له ما يصبو إليه الصّوفي وهو" أن يرجع آخر العبد إلى أوّله فيكون كما كان قبل أن يكون، ذلك هو"التّوحيد" عند الصّوفية وهو ما يعبرون عنه بـــ"الفناء"[3]، فالأمير قد وقع عليه السّعد فهو مسعود لشهوده هذه اللّحظة الّتي نال فيها الفتح على يد شيخه 'محمد الفاسي'، ولقد أبدع الأمير حين ربط بين تجربته الرّوحية وبناء هيكل قصيدته. فجاء المشهد في ومضة خاطفة لكنّها شديدة الوقع على المتلقّي الّذي أصبح في شوق لمعرفة قصّة هذا السّعد وكيفية انتصاره على النّحس وجيوشه، فحقّق بذلك عنصر التّشويق.

- المشهد الثاني: استرجاع تجربة الأسر، والسّير في طريق السّلوك.

اعتمد الشّاعر في هذا المشهد البناء القصصي، فاتخذ السّرد وسيلة لاستعادة ذكريات مؤلمة. ففي لحظة الوصول تَرِدُ على الذهن صور الطريق، فالأمير جاء بالمشهد مكثّفا طغى عليه اللون القاتم. لقد أطلق لشعوره العنان فتفجّرت طاقاته الإبداعية، في تصوير حالته النفسية وهو في انتظار الشّخصية الأساسية (الشّيخ) الّذي سيعينه على تجاوز عقبات السّير، ويعبد له طريق السّلوك. فهذا المشهد هو إحالة إلى تجربة سابقة في قصيدته "عذاب الأسر"، فعملية الاسترجاع هي" مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة"[4]. فالحدث كان جللا شكل نقطة تحوّ ل في حياة الأمير، فسجنه عند الأعداء، وانقطاعه عن الأهل في الوطن، وجفوة القريب

[1]- الجابري محمد عابد،بنية العقل العربي – دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية- مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط9، 2004: 353.

[2]- نفسه: 353.

[3]- نفسه: 357.

[4]- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندير، مراجعة وتقديم: محمد بريرى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة- مصر، ط1، 2003: 25

والبعيد، وهجران السّادات ألغت تعاقب الزّمن وأصبح ليلا متواصلا أسجى عليه ظلمات حالكة، غيّبت عن سمائه النّجم والبدر فإذا به يلتحف بطبقة كثيفة من السّواد، أما الفراش فحشوه الهمّ والضّنى، والمجال مفتوح لتصوّر هذا الحشو (شوك، إبر، حشرات...)، فأقضّ مضجعه وغابت اللذة عن جنبه وظهره فتجسّدا شاكيين ألمهما.

"لَيَـالِي صُدُودٍ. وَانْقِطَاع، وَجَفـوَةٍ،
وَهِجْرَان سَـادَاتٍ.. فَلَا ذُكِـرَ الهَـجْـرُ
فَأيَامهَا أضْحَتْ قِتَاماً، وَدجنَـةً
لَيَـالِي؛ لاَ نَجْـم، يُضِـــيءُ وَ لاَ بَـدْرُ
فِـرَاشِي فِيهَا؛ حَشْوُهُ الهَمُّ وَ الضَنَى
فَلَا الْتَذَّ لِي جَنْبٌ. وَلاَ الْتَذَّ لِـي ظَهْـرُ"[1].

وينتقل المشهد من الإطار العام للحدث، ليسلّط الضّوء على الأمير فيظهر وهو ينادي شيخه، والجوى تجسّم نارا تلتهم صدره، فيستعر ما بداخله ويشوى شيّا، فيرفع أكف الضّراعة للحقّ تبارك وتعالى ليغيثه، ويجمعه بأحبابه وهم سادات الصّوفيّة (جاءت كلمة أحباب بالجمع)، ثمّ ينتقل المشهد من التّركيز على المناجاة الدّاخلية، إلى الحوار الخارجي بين الأمير وجمع غفير من النّاس (تجمعهم كلمة الخلق)، يسألهم عن الشّيخ، آملا أن يلقى من يخبره عنه، ولكن الجميع يردّ عليه بالنّفي. وبهذا يكون قد أضاف عنصرا إلى عناصر السّرد الأساسيّة ألا وهو الحوار السّردي.

"لَـيَالِي، أُنَادِي؛ وَالفُـؤادُ مُـتَيَّــمٌ
وَنَارُ الجَوَى؛ تَشْوِي.لِمَا قَدْ حَوَى الصَّدْرُ
أَمَوْلاَي !طَالَ الْهَجْرُ.وَ انْقَطَعَ الصَّبْرُ
أَمَـوْلاَي! هَـذَا اللَّيْل، هَـلْ بَعْـدَهُ فَجْـرُ
أَغِثْ، يَا مُغِيثَ المُسْتَغِيثِينَ! وَالِهاً
أَلَـمٌ بِـهِ، مِـنْ بَعْـدِ أحْبَابِــهِ، الضُّــرُّ
أَسَائِلُ كُلَّ الخَلْق. هَلْ مِنْ مُخْبِـرٍ؟ !
يُحَدِّثُنِي عَـنْكُـمْ؛ فَـيُنْعِشُـنِي الخبر"[2].

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 135

[2]- نفسه: 135، 136.

- المشهد الثالث: الإسراء إلى مقامات السّعد أو الرحلة إلى الأماكن المقدسة.

في هذا المشهد تتلاحق الصّور متتابعة، فأوّلا جاءته دعوة الشّيخ، فشمّر وطار به جناح الشّوق، (فالفاء تفيد التّرتيب والتّعقيب، أمّا الواو فتفيد المشاركة)، فالاستعداد للسّفر جاء مشتركا مع الطيران معتمدا في ذلك على تقنية "التّسريع أو التّعجيل (Speed-up/Acceleration) يعدّ التّعجيل نمطيا خاصية لصيغة العرض الموجز أو البانورامي"[1]. فرحلته للبقاع المقدسة لأداء مناسك الحجّ كانت رحلة مكانية وروحية، فهي إسراء في عرف الصّوفية، ولقد تجاوز الخط الزمني بسرعة، ولكنّه حرص على إظهار المكان (السهل، الوعر) ليصبح المشهد محاطا بالعراقيل الّتي يتجاوزها بالعرض السّريع دون أن يتطرق إلى كيفية مواجهتها، ليصل هو وجماعة من مرافقيه سالما إلى البطاح، ويركّز الضّوء على رحل الأمير وهو يُحطّ والسّعادة تغمره.

"إلَى أنْ دَعَتْنِي، هِمَّةُ الشَّيْخ، مِنْ مَدَى
بَعِيدٍ، ألا فَادْنُ. فَعِنْدِي؛ لَكَ الذُّخْرُ
فَشَمَّرْتُ عَن ذَيْلِي الإِطَار. وَطَارَ بي
جَنَاحُ اشْتِيَاقٍ، لَيْسَ يُخْشَى لَهُ كَسْرُ
وَمَا بَعدَتْ، عَنْ ذَا المُحِبّ، تهَامَةٌ
وَلَمْ يُثْنِهِ سَهْلٌ، هُنَاكَ، وَلاَ وَعْرُ
إلَى أنْ أنَخْنَا، بالبطَاح، رِكَابَنَا
وَحَطَّت بهَا رَحْلِي. وَتَمَّ لَهَا البشْرُ"[2].

الإطار العام للمشهد هو السّماء مكان الطّيران، ثمّ البطاح بؤرة الصُّورة فهناك بيت الله الحرام، فيغمره الشّعور بالفخر لتحقّق مراده، ويحدّد الزّمان من خلال تحريم الصّيد، وغفران الذّنوب فيوحي المشهد للمتلقّي بأنّ هؤلاء الرّفاق إمّا أنهم حجّاج، أو أنّهم مريدون من أهل الطّريق، وفي هذه البطاح يجد الشّيخ في انتظاره ليرشده إلى طريق الوصول في رحلته المعراجيّة:

[1]- يان مانفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق- سورية، ط1، 2011: 120.

[2]- الأمير عبد القادر، الديوان: 136.

"بطَاحُ؛ بهَا البَيْت المُعَظَّم قبْلَهُ
فَلاَ فَخْرَ، إلاَّ فَوْقَهُ، ذَلِكَ الفَخْرُ
بطَاحُ؛ بهَا الصَّيْدُ الحَلاَلُ مَحَرَّمٌ
وَمَنْ حَلَّهَا، حَاشَاهُ يَبْقَى لَهُ وِزْرُ"[1].

- المشهد الرابع: لقاء الشّيخ المربّي.

في هذا المشهد المتوهّج بالأحاسيس والمشاعر المتبادلة بين الشّيخ ومريده، يأخذ الأمير دور السّارد وهو عنصر أساسٌ في السّرد فقد احترم تسلسل الأفعال(أتاني، وقال لي، فقبلت، وقال لي، وألقى)، " فالتّوازي في البنية السّردية القائمة على تعاقب الإحالة الإشارية واللاإشارية أتى نتيجة إستراتيجية منطقيّة وذكيّة للتوازي في الأدوار التّخاطبيّة"[2].

ظهر الشّيخ بلغته العرفانيّة "فالوقفات (Attitudes)، والتّعبيرات، والكلمات لا يمكن أبدا أن تدلّ إلاّ على مواقف أخرى، وتعبيرات أخرى، وكلمات أخرى"[3]. فتحت المجال لمشاركة المتلقّي في عملية التّأويل:

"أتَانِي، مُرَبِّي العَارِفِينَ، بنَفْسِهِ
وَلاَ عَجَب. فَالشَأنُ، أضْحَى لَهُ أمْرُ
وَقَالَ: فَإنِّي؛ مُنْذُ أعْدَادِ حِجةٍ
لَمُنْتَظِرُ لُقْيَاكَ. يَا أيُّهَا البَدْرُ!
فَأنْتَ بُنَيَّ؛ مُذْ "ألَسْتُ برَبِّكُمْ"؟ !
وَذَا الوَقْتُ حَقّاً، ضَمَّهُ اللّوْحُ والسَّطْرُ
وَجَدُّكَ؛ قَدْ أعْطَاكَ، مِنْ قِدَمٍ لَنَا.
ذَخِيرَتكُم، فِينَا. وَيَا حَبَّذَا الدُّخْرُ!"[4].

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 136.

[2]- مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالته (نظم النص التخاطبي-الإحالي) وزارة الثقافة، دمشق-سوريا، د.ط، 2001: 216.

[3]- جان بول سارتر، الوجود والعدم، بحث في الأنطولوجيا الظاهراتية، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، منشورات دار الآداب، بيروت- لبنان، 1966: 603.

[4]- الأمير عبد القادر، الديوان: 136.

وكاعتراف بفضل هذا الشّيخ يقوم الأمير بتقديم فروض الطّاعة والولاء، وفي مشهد عجائبيّ يلقي الشّيخ مادّة على الأمير فيتحوّل جوهره ذهبا خالصا بعد أن كان نحاسا. وهذا ما يحدث الذّهول، حيث تكثر التساؤلات عن ماهية هذه المادّة.

ويدخل طرف ثالث مجهول في الحوار (فقيل له: هذا هو الذهب التّبر):

"فَقَبَّلْتُ، مِنْ أقْدَامِهِ، وَبِسَاطِهِ
وَقَالَ: لَكَ البُشْرى. بِذَا قُضِيَ الأمْرُ
وَألْقَى عَلَى صِدْرِي، بِاكْسِيرِ سرِّهِ
فَقِيلَ لَهُ: هَذَا، هُوَ الذَّهَبُ التِّبْرُ"[1].

- المشهد الخامس: وصف الشّيخ:

في هذا المشهد يغيب السّرد ليحلّ محلّه الوصف، وهو ما يسمى بالوقفة الوصفيّة (Pause) حيث إنّ السّارد". يستغلّ زمن الخطاب في الوصف، والتّعليق فيما يتوقّف زمن القصّة حيث لا فعل يحصل في الواقع"[2]، ويكون التّركيز على الشّخصيّة الرئيسة (الشّيخ)، ويحاول الشّاعر الإلمام بجميع صفاته لعلّه يوفيه حقّه، فيأتي بصور ثلاثية الأبعاد:

أ- صورة ثلاثية الأبعاد استرجاعية:

في الجزء الأوّل من المشهد تظهر صورة ثلاثية الأبعاد، يظهر فيها الشّيخ وهو ينقذ الأمير كلّ مرّة من أخطار واجهته في تجربته السّابقة، فتظهر للمتلقّي بثلاثة أوجه.

- الوجه الأول من الصُّورة:

يسلّط فيه الضّوء على الأمير وهو يصارع نوائب الدّهر الّذي يبدو بشكل حيوان مخيف كشّر عن نواجذه يحاول افتراسه، فإذا بشيخه يصبح كهفا يؤويه ويحميه:

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 137.

[2]- يان مانفريد، علم السرد: 121.

"عِيَاذِي، مَلاذِي،عُمْدَتِي، ثُمَّ عُـدَّتِي

وَكَهْفِي؛ إذَا أَبْـدَى نَوَاجِـذَهُ، الـدَّهْـرُ".

- الوجه الثّاني من الصُّورة:

يبرز في هذا الوجه من الصُّورة، الأمير مكبّلا في سجن الأعادي يعاني ويستغيث فيأتي الشّيخ وينقذه.

"غِيَـاثِي؛ مِنْ أَيْدِي العِـدَاةِ. وَمُنْقِـذي

مُنِيري، مُجِيري؛ عِنْدَمَا غَمَّنِي الغَمْــرُ".

- الوجه الثالث من الصُّورة:

في هذا الوجه من الصُّورة يظهر الأمير وقد أصبح رفاتا، فيأتي الشّيخ ويجمع هذه العظام البالية، فيعطيها الحياة، فتقوم صورة تبعث لتعيش عمرا جديدا مختلفا عن سابقه.

" وَمُحْيِي رُفَاتِي؛ بَعْدَ أنْ كُنْتُ رمَّـةً

وَأَكْسَبَنِي عُمْراً، لَعَمْري؛ هُوَ العُمْــرُ"[1].

ب- صورة ثلاثية الأبعاد حالية:

في المرحلة الثّانية من المشهد يعرّف بالشخصيّة الأساسية 'محمد الفاسي'، ويقدّم له وصفا ملتقطا من أماكن مختلفة.

- الوجه الأول من الصُّورة:

في هذه الصُّورة يتوجّه التركيز على الفضاء حيث يظهر الشّيخ بدرا منيرا يعمّ ضوئه أرجاء المكان فلا يرى غيره.

"بفَرْضِ وَتعْصِيبٍ، غَدَا ارْثـهُ لَـهُ

هُـوَ البَدْرُ، بَيْنَ الأوْلِيَا، وَهُمْ الزُّهْـرُ"[2].

---

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 138.

[2]- نفسه: 138.

- الوجه الثّاني من الصُّورة:

ترتسم شمائل الشّيخ في مشهد طبيعي، فهي أزهار تفتحت وُرَيْقاتها، وقطرات الماء تثقلها، فتشقّها، فينبعث عطرها، وتمتزج روائح الزّهور، فيندمج المتلقّي مع الشّاعر وتثيره الاستفهامات التعجّبيّة المتلاحقة:

"شَمَائِلُهُ؛ تُغْنِيكَ، إنْ رُمْتَ شَاهِداً
هِيَ الرَّوْضُ. لَكِنْ؛ شَقَّ أكْمَامَهُ، القَطْرُ
تَضَوَّعَ طِيباً؛ كُلُّ زهْرٍ بنَشْرِهِ
فَمَا المِسْكُ؟ ! مَاالكَافُورُ؟ !ما الندّ؟ !مَا العِطْرُ"[1].

- الوجه الثّالث من الصُّورة:

في حلبة للسّباق وقد سيق المدَّعون، وهناك يظهر كذبهم، فيخسرون الرّهان، ويفوز الشّيخ بالبرهان، مباشرة تنتقل عدسة المصوّر إلى ساحة المعركة، وإذا بالشّيخ يعتلي حصانا أصيلا (جردبل) يصول به ويجول بينما المدّعون يركبون أحمرة، وهنا مفارقة تصويريّة تظهر البون الشّاسع بين الصّورتين. ولا تقف العدسة هنا، بل يزيد من وتيرة الحجاج فيحمى وطيس المعركة حينها يفرّق بين الصّادق و المدّعي، ويظهر هذا الضعيف المستغيث الّذي لا يجد أمامه إلّا الشّيخ فيأخذ بيده بعد أن فرّ الجميع خوفا على أنفسهم:

"وَمَا كُلُّ شَهْمٍ، يدّعِي السَّبْقَ صَادِقٌ
إذَا سِيقَ لِلْمَيْدان، بَانَ لَهُ الخُسْرُ
وَعِنْدَ تَجَلِّي النَّقْع، يَظْهَرُ مَنْ عَلاَ
عَلَى ظَهْرَ جَردبلِ. وَمَنْ تَحْتَهُ، حُمْرُ
وَمَا كُلُّ، مَنْ يَعْلُو الجَوَادَ، بفَارس
إذَا ثَارَ نَقْعُ الحَرْبِ، وَالجَوُّ مُغْبَرُّ
فَيَحْمِي ذِمَاراً، يَوْمَ، لاَ ذُو حَفِيظَةٍ
وَكُلُّ حُمَاةِ الحَيِّ، مِنْ خَوْفِهم، فَرُّوا
وَنَادَى ضَعِيفُ الحَيِّ،مَنْ ذَا يُغِيثُنِي؟ !
أمَا مِنْ غَيُورٍ! خَانَنِي الصَّبْرُ، وَالدَّهْرُ"[2].

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 138.

[2]- نفسه: 141.

يشتدّ إعجاب الشّاعر بشيخه فلا يكتفي بهذا، بل يقف أمام المتلقّي مستدعيا صورا لشخصيات تراثية ودينية مطيلا في وقفته الوصفيّة لأنّ المشهد يركّز على الشّخصية الأساسية (مركز الحدث) معتمدا على السّرد والوصف اللّذين "يتيحان فرصة أكبر لتحقيق إتقان وتنوّع في الصّياغات والأبنية والتراكيب والمواقف تشترك فيها عناصر الفضاء القصصي زمانا ومكانا"[1]، حيث يركّز المشهد على المكان "مكّة المكرّمة" فيظهر في مركزها صورتان هما بؤرة الحدث، أمّا الزّمان فوقت الطّواف.

- صورة الكعبة الشّريفة وقد التفّ حولها الحجيج ملبّين راجين المغفرة والأجر من الله.
- صورة للشّيخ مجسّما في شكل كعبة، وقد التفّ حوله المريدون يبغون الوصول إلى المقام الأعلى:

"فَمَكَّةُ ذِي، خَيْرُ البلاَدِ، فَدَيْتُهَا
فَمَا طَاوَلَتْهَا شَمْسُ- يَوْماً- وَلاَ النّسْرُ
بِهَا كَعْبَتَانِ: كَعْبَةٌ، طَافَ حَوْلَهَا
حَجِيجُ المَلاَ، بَلْ ذَاكَ عِنْدَهُمُ، الظَّفَرُ
وَكَعْبَةُ حُجَّاج الجَنَابِ، الذِي سَمَا
وَجَلَّ فَلاَ رُكْنٌ، لَدَيْهِ، ولاَ حَجَرُ
وَشَتَّانَ، مَا بَيْنَ الحَجِيجَيْنِ، عِنْدَنَا !
فَهَذَا لَهُ ملْكٌ. وَهَذَا لَهُ أجْرُ!"[2].

- المشهد السادس: مشهد السّكر، وحال الندامى:

يصوّر المشهد مجلس أنس، تدور فيه كؤوس خمر مختلفة عن الخمر العادية.

وهنا يستأنف الشّاعر وقفته الوصفيّة ليقف المتلقّي على أوجه الاختلاف بين الخمرتين في شكلهما الخارجي، أمّا فعلهما فمتشابهتان.

---

[1]- فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان،ط1، 1999: 80.

[2]- الأمير عبد القادر، الديوان: 143.

"وَيُشْرَبُ كَأساً صرفَةً، مِنَ مُدَامَـةٍ
فَيَا حَبَّذَا كأسٌ ! وَيَا حَبَّذا خَمْرُ !
فَلاَ غَوْلٌ فِيهَا، لاَ، وَلاَ عَنْهَا نَزْفَـةٌ
وَلَيْسَ لَهَـا بَـرْدٌ وَلَيْسَ لَهَا حَـرٌّ
وَلاَ هُوَ بَعْـدَ المَـزْجِ أصْفَـرُ فَاقِـعٌ
وَلاَ هُوَ قَبْلَ المَـزْجِ، قَانٍ وَمُحْمَـرُّ
مُعَتَّقَـةٌ؛ مِنْ قَبْلِ كِسْـرَى. مَصُونَـةٌ
وَمَا ضمَّهَا دَنٌّ. وَلاَ نَالَهَـا عَصْـرُ
وَلاَ شَـانَهَـا زقٌّ. وَلاَ سَارَ سَائِـرُ
بأجْمَـالِهَا كَـلاَّ، وَلاَ نَـالَـهَا تَجْـرُ"[1].

تستمرّ الوقفة الوصفيّة حيث يصبح المتلقّي في شوق لمعرفة المزيد عن هذه الخمرة الرّوحية ويستعمل حرف التّمنّي " لو" وأفعال المدح والذّم وغيرها من الوسائل لدعم عنصر التّشويق:

"فَلَـوْ نَظَرَ الأمْـلاَكُ، خَتْـمَ إنائِهَـا
تَخَلَّوْا عَنِ الأمْلاَكِ، طَوْعاً، وَلاَ قَهْـرُ
وَلَوْ شَمَّتِ الأعْلاَمُ، فِي الدَّرْسِ رِيحَهَا
لَمَا طَاشَ،عَنْ صَوْبِ الصَّوَابِ،لَهَا فِكْـرُ
فَيَا بُعْدَهُمْ عَنْهَا ! وَيَا بِئْسَ مَا رَضُوا !
فَقَـدْ صَـدَّهُمْ قصْـدٌ. وَسَيَّرَهُـمْ وِزْرُ
هِيَ العِلْمُ، كُلُّ العِلْمِ. وَالمَرْكَزُ؛ الَّذِي
بِهِ، كُـلُّ عِلْـمٍ، كُـلَّ حِينٍ، لَـهُ دَورُ
فَلاَ عَـالِـمٌ، إلاَّ خَبِيـرٌ بِشُرْبِـهَـا
وَلاَ جَـاهِـلٌ، إلاَّ جَهُـولٌ بِهِ غِـرُّ"[2].

ثم يظهر النّدماء وهم في حالة سكر ووله، و"يؤدي الحوار غير المباشر وظيفته سردية يدفع بالأحداث إلى الأمام"[3].

"إذَا زَمْزَمَ الحَـادِي، بِذِكْرِ صِفَاتِهَـا
وَصَرَّحَ مَا كَنَّى، وَنَادَى، نَأى الصَّبْرُ

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 134 وما بعدها.

[2]- نفسه: 145.

[3]- فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، وعلاقاته السردية: 91.

وَقَالَ: اسْقِنِي خَمْراً. وَقُلْ لِي هِيَ الخَمْرُ
وَلاَ تَسْقِنِي سِـرًّا، إذَا أَمْكَـنَ الجَهْـرُ
وَصَرِّحْ بِمَنْ تَهْوَى. وَدَعْنِي مِن الكُنَى
فَلاَ خَيْرَ فِي اللَّذَّاتِ، مِنْ دُونِهَا سِتْـرُ
تَرَى سَاقِيهَا، كَيْفَ هَامَتْ عُقُولُهُم
وَنَازَلَهُـمْ بَسْـطٌ. وَخَامَرَهُـمْ سُكْـرُ
وَتَاهُوا فَلَمْ يَدْرُوا، مِن التِيهِ، مَنْ هُم
وَشَمْسُ الضُّحَى، مِنْ تَحْتِ أَقْدَامِهِمْ، عفْر
وَقَالُوا:فَمَنْ يُرْجِى مِنَ الكَوْنِ،غَيْرُنَا؟ !
فَنَحْنُ مُلُوكُ الأَرْضِ لاَ البِيضُ وَالحُمْرُ"[1].

ثم تسلّط الأضواء على الجلساء وهم متولهون لا يعرفون شيئا، أخذتهم الحيرة فما عرفوا أين يتوجهون، غائبين يعيشون صور الخيال ويتفاعلون معها، فإذا برق برق أطربهم، وإذا قصف رعد أرقصهم، وإذا مرّ عليهم النّسيم أسكرهم، فيظنّ من يراهم أنّهم مسحورون، وتتّسع شاشة الخيال لتضمّ حماما يرسل هديله حزينا باكيا حالهم فيتأثّر سامعه، وغزلانا بأحداق بيض، وقامات سمر تأخذ ما بقي منه فإذا هم مختلفون في حال فناء:

"تَمِيدُ بِهِم كَأسٌ، بِهَا قَدْ تَوَلَّهُوا
فَلَيْسَ لَهُمْ عِرْفٌ. وَلَيْسَ لَهُمْ نُكْرُ
حَيَارَى... فَلاَ يَدْرُونَ أَيْنَ تَوَجَّهُوا
فَلَيْسَ لَهُمْ ذِكْرٌ. وَلَيْسَ لَهُمْ فِكْرُ
فَيُطْرِبُهُمْ بَرْقٌ، تَأَلَّقَ بِالحِمَى
وَيُرْقِصُهُم رَعْدٌ، بِسَلْعٍ لَهُ أَزْرُ
وَيُسْكِرُهُمْ طِيبُ النَّسِيمِ، إذَا سَرَى
تَظُنُّ بِهِمْ سِحْراً، وَلَيْسَ بِهِمْ سِحْرُ
وَتَبْكِيهِم وُرقُ الحَمَائِمِ، فِي الدُّجَى
إذَا مَا بَكَتْ، مَنْ لَيْسَ يَدْرِي، لَهَا وَكْرُ
بِحُزْنٍ، وَتَلْحِينٍ، تَجَاوَبْتَا بِمَا
تَذُوبُ لَهُ الأَكْبَادُ. والجِلْمُدُ الصَّخْرُ
وَتَسْبِيهِم غِزْلاَن رَامَةَ، إنْ بَدَتْ
وَأَحْدَاقُهَا بِيضٌ. وَقَامَاتُهَا سُمْرُ"[2].

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 146.

[2]- نفسه: 146.

ثم يبدأ بالسّرد من جديد مخبرا بالمشّاق الّتي يلقاها السّالك في طريقه، ليفوز بشرب خمر المحبّة والفوز بالوصال، فهم بذلوا النّفوس، وعاشوا الاغتراب، والسّياحة في بلاد الله وغيرها من وسائل إذلال النّفوس، وكبح شهواتها.

"فِي شَمّهَا، حَقّاً، بَذَلْنَا نُفُوسَنَـا
فَهَـانَ عَلَيْنَـا كُـلُّ شَيْء، لَـهُ قَـدْرُ
وَمِلْنَا عَنِ الأَوْطَـانِ، وَالأَهْلِ جُمْلَةً
فَلاَ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ، تُثْنِي، وَلاَ القَصْرُ
وَلاَ عَنْ أَصَيْحَابِ الذَّوَائِبِ مَنْ غَدَتْ
مَلاَعِبهُـمْ مِنِّي: الثَّـرَائِـبُ وَ النَّحْـرُ
هَجَرْنَا لَهَا الأَحْبَابَ، وَالصَّحْبَ كُلَّهُم
فَمَـا عَاقَنَـا زَيْـدٌ. وَلاَ رَاقَنَـا بَكْـرُ
وَلاَ رَدَّنَا عَنْهَا العَوَادِي. وَلاَ العِـدَا
وَلاَ هَالَنَـا قَطْـرٌ. وَلاَ رَاعَنَـا بَحْـرُ
وَفِهَا حَلاَ لِي الذُّلُّ، مِنْ بَعْـدِ عِـزَّةٍ
فَيَا حَبَّذَا هَذَا ! وَلَـوْ بَـدْؤُهُ مُـرُّ"[1].

ولا تزال الصُّورة مركّزة على السّارد وهو يشكر الله على فضل الشّرب من الكأس، وليحرّك المشهد يرسل بالقول إلى ملوك الأرض، ثمّ يخاطب من هو أمامه بأن يأخذ كلّ شيء، ويترك له لحظة الوصال:

" وَذَلِكَ؛ مِنْ فَضْـلِ الإِلَهِ، ومَنِّـهِ
عَلَيَّ. فَمَـا لِلفَضْلِ عَـدٌّ وَلاَ حَصْـرُ
وَقَدْ أَنْعَمَ الوَهَّابُ، فَضْلاً بِشُرْبِهَـا
فَللَّهِ حَمْـدٌ دَائِـمٌ، وَلَـهِ الشُّكْـرُ
فَقُلْ لِمُلُوكِ الأَرْضِ: أَنْتُمْ وَشَأْنكُـم
فَقِسْمَتُكُمْ ضِيزَى. وَقِسْمَتُنَـا كَـثْـرُ
خُذِ الدُّنْيَا وَالأُخْرَى، أَبَاغِيهُمَا مَعـاً
وَهَاتِ لَنَا كَأساً. فَهَـذَا لَنَـا وَفْـرُ"[2].

[1] – الأمير عبد القادر، الديوان: 146.

[2] – نفسه: 148.

- المشهد السادس: الشّكر والاعتراف بالفضل

في هذا المشهد يبقى الضوء مسلّطا على الأمير وهو يخطب في صحبه مهنّئا إيّاهم، ويدعوهم للاعتراف بفضل الشّيخ الّذي أرشدهم، وأوصلهم إلى مبتغاهم:

"هَنِيئاً لَنَا، يَا مَعْشَرَ الصَّحْبِ! إنّنــا
لَنَا حِصْنُ أَمْنٍ؛ لَيْسَ يَطْرُقُهُ ذُعْــرُ
فَنَحْنُ بِضَوْءِ الشَّمْسِ،وَالغَيْرُ فِي دُجَى
وَأَعْيُنُهُــمْ عُمْيٌ. وَآذَا نهُــم وَقْــرُ
وَلاَ غَرْوَ فِي هَذَا، وَقَدْ قَــالَ رَبُّنَــا
تَرَاهُمُ عُيُونٌ، يَنْظُرُون، وَلاَ بَصْرُ
وَغَيْمُ السَّمَا، مَهْمَا سَمَا، هَانَ أَمْرُهُ
فَلَيْسَ يَرَى؛ إلاَّ لِمَنْ سَــاعَدَ القَــدرُ
أَلاَ فَاعْمَلُوا، شُكْراً، لِمَنْ جَادَ بِالذِي
هَدَانَا. وَمِنْ نَعْمَائِهِ عَمَّنَــا اليُسْــرُ"[1].

- المشهد الثامن: الصّلاة على الرّسول باب الوصول:

وهو آخر مشهد، وهنا يظهر الأمير منتشيا سعيدا، داعيا للصّلاة على خير الورى، فهي باب الوصول للفتح، وتركّز الصُّورة على الأمير وهو يعيش الحال مردّدا الصّلاة على الحبيب محمد ﷺ مادام مناديا: أَمَسْعُودٌ ! "جَاء السَّعْدُ والخَيْرُ، واليُسْرُ"، وهو المشهد نفسه الّذي ابتدأ به قصيدته فاكتملت الدائرة:

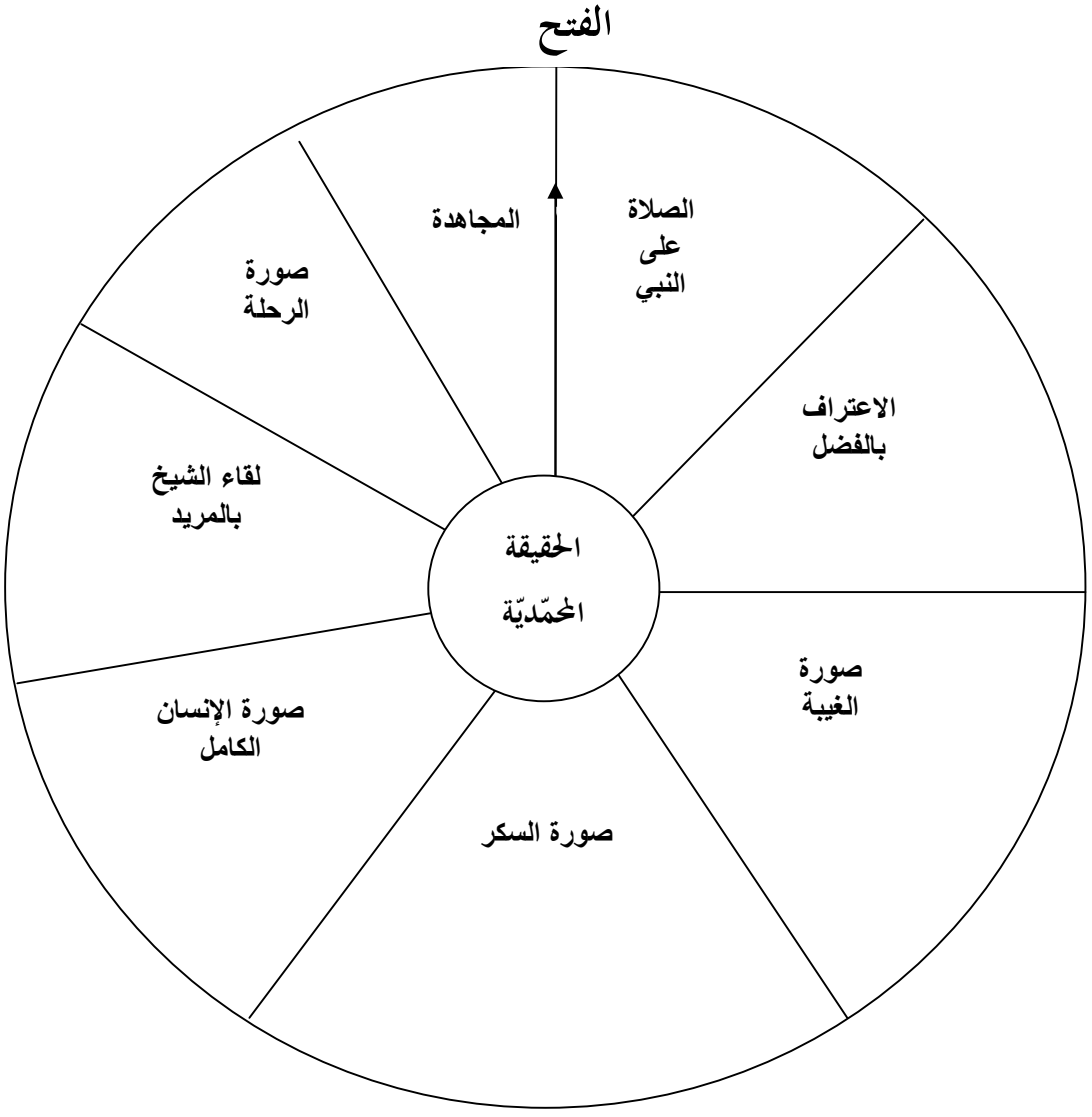
"وَصَلُّوا، عَلَى خَيْرِ الوَرَى. خَيْرِ مُرْسَلِ
وَرُوحُ هُدَاةِ الخَلْقِ، حَقّاً، وَهُــمْ ذُرُّ
عَلَيْــهِ صَلاَةُ اللهِ، مَا قَــالَ قَــائِــل:
أَمَسْعُودُ ! جَاءَ السَّعْدُ وَالخَيْرُ، وَاليُسْرُ"[2].

[1]- الأمير عبد القادر، الديوان: 149.

[2]- نفسه: 149.

فالرحلة المعراجية هي المحور الّذي ارتكزت عليه القصيدة في تتابع دوران مشاهدها التّصويريّة، أو لوحاتها الفنّية،أما المركز فهو الحقيقة المحمديّة والّتي استمدّ الشيخ من أنوارها صفا ته، وبفضلها مرتبته القطبية.

ونمثل لتتابع المشاهد العرفانيّة بالمخطط الآتي:



الشكل رقم (02): رسم تخطيطي يحدد مواضيع الرحلة العرفانيّة في قصيدة (أستاذي الصوفي)

أخذت القصيدة دورة تبتدئ بالفتح، عكسيّة باسترجاع أيام المجاهدة وتصوير الرّحلة ثمّ المعراج انتهاء بالفتح.

- الفتح: حين يمن الله عليه بالفتح، يبدأ السّالك بالدّخول في العلوم الإلهاميّة، بعد أن يكون قد ثبت في العلوم الظّاهرة.
- المجاهدة: (الرياضة) خروج عن طبع النّفس، وتهذيب للأخلاق النّفسانيّة.
- الرّحلة: هي الرّحلة القلبية إلى الله
- الإنسان الكامل: فالإمام أو الخليفة هو القطب أو الإنسان الكامل.
- السّكر: دهش يلحق سرّ المحبّ عند التجلّي
- الصّحو: السّكر يتبعه الصّحو، وكل صحو لا يكون إلّا عن سكر متقدم.
- الغيبة: غيبة القلب عن ما يجري من أحوال الخلق لاشتغال الحس بما ورد عليه.
- الصّلاة على الرسول صلى الله عليه وسلم:

ولقد ظهرت مؤشرات السّرد في:

- السّارد: الشّاعر.
- المكان: الفضاء، البطاح، الكعبة.
- الزمن: وقت الحجّ.
- الشّخصيّات الرئيسة: الشّيخ، المريد.

ولقد أسهب في رسم شخصية الشّيخ المربي ببعدها النّفسيّ خاصّة وذلك طبيعي لأنّ التجربة روحية عرفانية:

- الشّخصيّات الثّانويّة: رفقاء الرّحلة الذّوقيّة.
- الحدث: الفتح الّذي منّ الله به عليه.

ومنه يمكن أن نجمل ما وقفنا عليه في النّقاط الآتية:

1. إنّ التجربة العرفانيّة أمدّت الأمير عبد القادر بطاقة إبداعيّة تجاوزت حاضره، إذ إنّ قصيدة "أستاذي الصوفي" حملت ملامح للتّجديد المبكّر في خلق الصّور الفنّية ليس فقط في الشعر الجزائريّ الحديث، بل في الشّعر العربيّ عامة.
2. تميزت تجربته الشّعرية بالصّدق لأنّها تجربة روحية عايشها الأمير في مرحلته المتأخّرة مما أمدّ الصُّورة بالخصوبة والانفتاح والوضوح.

فقد برزت إمكانيات الشّاعر اللّغويّة، والثّقافيّة من خلال تنويعه للتنّاص، والتّحكّم في آلياته، مما أعطى صوره أبعادا وعمّق الدّلالة، فأحدث حركيّة داخل القصيدة:

- التّناص الدّيني: عمد الشّاعر إلى التّناص مع القرآن الكريم فهو مصدره ودعامته في الاستدلال والبرهنة، فقد استعمل كلمات كانت إشاراتها واضحة لآيات من كتاب الله العزيز، وهذا ما ساهم في بلورة صوره في قوالب محكمة بالأخصّ صورة الشّيخ المطابقة لنظرية الإنسان الكامل.
- التّناص التّراثي: عاد الشّاعر إلى التّراث، واستدعى شخصيات تناص مع قيمها الّتي اشتهرت بها فارتكز على المفارقة التّصويرية لإبراز تفوّق الشّيخ، فهذه الأسماء تحيل إلى شخصيات ضرب بها المثل في صفات معيّنة ومتفرّقة يجمعها الشّاعر في شخصية واحدة، فاعتماده على السّرد يستدعي وجود الشّخوص على مسرح النصّ.
- التّناص الأدبي: ظهر هذا النّوع من التّناص في تضمينه بيتين من قصيدة أبي نواس، و تناصه مع الشّيخ 'عبد القادر الجيلاني'، وعمر بن الفارض ممّا فتح نافذة على نصوص، فاتّسعت الرؤيا والتّأويل.

3. لاحظنا الصّور تتداعى واحدة إثر واحدة في مسار منحني، تتشكّل في ذهن المتلقي وتتفجّر مكنوناتها المحمّلة بالدّلالات والإشارات والرّموز، فمن البدء إلى لحظة السّعد الّتي قضت على جيوش النّحس، و محت ليالي الصّدود والهجران ويختار لها ألفاظا مشحونة تفرغ صورا مشبعة

بالألم والحزن مختصرة لتجربة ماضية زمنيا لكنّها متصلة شعوريا، في مفارقة تصويريّة تمثّل البعد الوجداني بين التجربتين، ثمّ لا يفتأ أن ينتقل منها إلى التّجربة الثّانية مستغلا ما تبطنه الألفاظ من دلالات فتأتي المعاناة تليها الاستغاثة ثمّ دعوة الشيخ فيطير لها بجناح الشوق في مشهد تصويري ينقل الحالة النّفسيّة الشّعوريّة للشّاعر، فتتكوّن في الذّهن صور مجسّمة للشّوق، وهناك تبرز صورة الشّيخ الحقيقي بأوصافه المحمديّة، فننتقل مع كلّ بيت شعريّ لنستحضر آية قرآنية شاهدة على صدق الرّبط بين الوَرِيثِ والمُوَرث، فالألفاظ أفضت بما فيها من معاني الإجلال والتّقدير لشيخه.

تأتي الصّور متدافعة وكأنّها متزاحمة في ذهن الشّاعر، وكأنّ وعاء اللّفظ، وبناء الصّور لا يتّسعان لحمل هذا الفيض الرحمانيّ والقطب الربانيّ فيندفع في الانتقال من مقام إلى مقام ليغلق الدائرة عند الفتح وكمال السّعد.

استوفى الأمير بناءه القصصي باعتماده السّرد والوصف، وقلّل من الحوار، وحرّك الأحداث دون أن يغفل عنصر التّشويق.

خاتمة

ختاما لهاته الدّراسة خلصنا إلى أنَّ للصُّورة في الشّعر الصّوفي الجزائريّ الحديث أشكال كثيرة، ومدلولات مختلفة تتباين حسب المشارب الصّوفية لصاحب القصيدة، ولكنّها تتقارب نحو هدف واحد، وتتّحد كفسيفساء تشكّل أعلى مراتب التّصَوُّف الّذي ينشده الشّاعر المريد، وقد كان التّصَوُّف السّني المقيّد بالشّريعة مشرب معظم شعراء الجزائر القدامى، الّذين سايروا في قصائدهم الصّوفية تطوّر الشّعر الصّوفي بمراحله المختلفة، فكانت بدايته طبيعية مع شعر الزّهد الّذي اتّضحت معالمه، وتجلّت صوره مع "بكر بن حماد التّاهرتي" في صور الخوف والرّجاء، ومع توالي النّوازلِ على الأمّة ارتفعت قصائد الشّعراء الجزائريين بالتّوسّلات، والابتهالات لربّ العزّة بالنّصر والتّأييد، ورافقت ذلك قصائد المدائح النّبويّة بلغة مباشرة تكاد تكون خالية من الصّور الفنّية، ولكن ما إن احتكّ الشّعراء الجزائريّون بمن حولهم من شعراء العالم العربيّ خاصّة شعراء الأندلس حتّى تفتّقت صورهم الفنّية الخاصة بشعر التّصوّف، فنظموا فيه قصائد عديدة تجلّى فيها صدق تجربتهم الرّوحية، فقد كان إنتاجهم الشّعري الممزوج بتجربتهم الذّوقيّة متخم بالصّور القائمة على الحدس والعرفان، وقد ارتقوا بالصُّورة إلى مستوى الرّمز، والإشارة والإيحاء، ثمّ ما لبثت الصّورة الفنّية في الشّعر الصّوفي الجزائري أن نزل مستواها إلى صور باهتة بالأخصّ في القرون المتأخرة.

ومن خلال وقفتنا على الصّورة وماهيتها تبيّن لنا أنّه لا يمكن حصرها في مفهوم واحد، فهي تتملّص من دارسها، وذلك نظرا لِتَشَعُّبِها تَشَعُّبَ المَوَارِدِ المسْتَقَاةِ مِنها، فقد بحث فيها الفلاسفة القدماء، وتناولها النّقاد العرب القدامى، وكانت لهم إسهامات لا يمكن نكرانها خاصّة أراء "الجاحظ" وبروز مصطلح التّصوير معه، وكذلك رؤية "حازم القرطاجني" لعنصر التّخييل ودوره في خلق الصّور الذهنيّة، كما أنّ " عبد القاهر الجرجاني" سبق عصره في الوقوف على الصّور الجزئية من تشخيص، وتجسيم، وتجريد، و يأتي "محيي الدين بن عربي" بعد ذلك لينقل الصّورة الفنّية من المحدود المتعارف عليه في البلاغة العربيّة من صور جزئية متداولة بين الشّعراء كالتّشبيه، والاستعارة، والمجاز المرسل، وغيرها إلى اللّامحدود مفعّلا دور الخيال في إبداع الصّور

الّتي تبدي ظاهرا سطحيّا، وتخفي باطنا عميقا، فما يظهر منها ما هو إلّا رموز، وإشارات لا يقف على حقيقتها إلّا من يعايش تجربتها بصدق، فالحدس هو أساس الصّورة عند المتصوّفة، وهو ما ذهب إليه النّقد الغربي الحديث الممثّل في الفيلسوف الإيطالي كروتشيه (Benedetto Croce) بنظرته المثالية الّتي تنتصر للصورة الحدس.

ولقد وجدنا أنّ الشّاعر الجزائري "الأمير عبد القادر" قد خطا خطوة عملاقة في العودة بالشّعر العربيّ إلى منابعه الأصيلة سواء من الشّعر العربي القديم بلغته المتينة، وصوره الجزئية الحسيّة، أو بتفتحه على الصّور العرفانيّة المعتمدة على الرّمز، والإشارة، و الإيحاء، و المستقاة من التّراث الصّوفي، والّذي اكتسب أبجدياته من مدارسته لكتب " محيي الدّين بن عربي"، فالشّاعر الجزائري "الأمير عبد القادر" كان سبّاقا في إحياء الشّعر العربي الّذي طرق به جميع أغراضه تقريبا، وكان التّصَوُّف ملازما له، ومتجلّيا في قصائده الّتي جاءت مترعة بالصّور العرفانيّة الّتي ميّزت أشعاره، غير أنّ الشّعراء الجزائريين الّذين خلفوا الأمير لم يحذوا حذوه في قصائدهم الّتي طبعوها بطابع مشرقي، وبصور تقليدية لم تتجاوز المحسوس إلّا في بعض النّماذج لشعراء جزائريين محدثين ثاروا على النّمط السّائد متأثرين بحركة التّجديد الّتي سادت الفضاء الإبداعي الغربي، والعربي في العصر الحديث، ومثّل هذا التّجديد الشّاعر الجزائري " رمضان حمود" والّذي لم يمهله الأجل حتى يدفع بالصّورة الفنّية في الشّعر الجزائري إلى عالم الخيال الرّحب، ونفس الأمل الذي لم يتحقّق كان للشّاعر "جلواح" والّذي طبعت صوره بالعمق النّفسي، و الصّدق الفنّي، كما أنّ الاغتراب بأنواعه المختلفة الّذي لازم الشاعر الجزائري في مراحل متتالية من تاريخ الجزائر خلق إبداعا جزائريا يحمل صورا لأنّات الرّوح، وتلمسّها للصّفاء، وهذا ما طبع قصائد شعراء تلك المراحل بطابع متميّز، حيث أفاد الشاعر من الأسطورة، ولبس قناع الشخصيات التّراثية بالأخصّ الصّوفية فكان اسم "الحلّاج" معبّراً عن صدق محبّتهم،مختصرا لتجربتهم، حاملا لهمومهم واغترابهم.

ووجدنا أنّ شعراء الجزائر المحدثين أهابوا بالرمز الصوفي وكان حاضرا في أشعارهم بأشكال مختلفة، ونميّز في هذا المقام بين الشّعراء الّذين اتخذوا التّصَوُّف ممارسة عملية، فكانت قصائدهم في صورتها الكلّية مختصرة لتجربتهم الذّوقيّة، مقابل آخرين اتّخذوا اللّغة الصوفية مطيّة للارتقاء بصورهم الفنّية، فتكرّرت في أشعارهم بعض الصور العرفانيّة الّتي تعبر عن همومهم الأرضيّة في دنيا النّاس ، ولا علاقة لها بالارتقاء في مقامات التّصوّف.

فالشّاعر الجزائريّ استحضر صورة المَرأة، والمعراج، و الخمر و السّكر، و المِرآة، والخِرقَة، وحتى بعض الشّخصيات الصّوفية فاتخذها مطية يعبر بها عن تجاربه الذّاتية.

وقد كانت دراستنا محاولة للوقوف على حقيقة توظيف الصُّورة في الشّعر الصّوفي الجزائري الحديث، فاتّخذنا "الشّاعر الأمير عبد القادر" أنموذجا، ليتبيّن لنا أنّ بعض قصائده تعجّ بالصّور العرفانيّة والمشاهد الفنّية و الصّدق في التّجربة الشّعرية المواكبة لرحلته الذّوقية، من ذلك قصيدته "عذاب الأسر" الّتي تعدّ صورة لمقام المجاهدة الّذي أوصله إلى صورة مقام الفتح في قصيدته الرّائيّة " أستاذي الصّوفي"، والّتي كان بنائها الدّائري في صورتها الكلّية رمزا عرفانيا تجلّى في مركزها الدالّ على الحقيقة المحمديّة، فكلّ قصائد "الأمير عبد القادر" تقريبا كانت موشّحة بالعرفان، وكانت صورها نابضة بحركة الرّوح وتشوقها للانطلاق في اللّامحدود، فهي تبدو في ظاهرها صورا تقليدية إلّا أنّها تحمل في باطنها تجربة ذوقية، وبناء فنيّا متميّزا، بقي طيّ النّسيان نظرا للقطيعة الّتي كانت بين شعر "الأمير عبد القادر" الصّوفي، وشعر المحدثين الّذين وظّفوا الصّورة بمدلولاتها الصّوفيّة مجاراة للرؤية الفنّية الحديثة.

ومازال الموضوع يحتاج إلى دراسات موسّعة، وبحوث معمقة لإماطة اللّثام عن الصّورة الفنّية في الشّعر الصُّوفيّ الجزائريّ الحديث من أجل الارتقاء به إلى مصّاف العالميّة.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

I- قائمة الكتب:

أ- الكتب باللغة العربية:

❖ المصادر الشعرية:

1- أبو القاسم سعد الله ، الزمن الأخضر، ديوان شعر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1985.

2- أبو القاسم سعد الله، النّصر للجزائر، ديوان شعر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1986.

3- أحمد بن مصطفى العلاوي المستغانمي، الديوان، المطبعة العلاوية، مستغانم، الجزائر، ط4، د.ت.

4- أحمد سحنون، الديوان، منشورات الحبر، الجزائر،ط:2، 2007.

5- أحمد عبد الكريم، معراج السنونو، منشورات الاختلاف، ط1، 2002.

6- الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.

7- الأمير عبد القادر، الديوان، شرح وتحقيق: ممدوح حقي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، د ط، د.ت.

8- الأمين العمودي، الديوان، جمع وترتيب وتقديم: محمد الأخضر السائحي، موفم للنشر، الجزائر، 2008.

9- جمال بدة زكري، تجليات صوفية، نشر الجاحظية، الجزائر، د.ط، د.ت.

10- حمري بحري، صهيل يوميات الرجل الأزرق، نماذج من الشعر الجزائري المعاصر(شعر ما بعد الاستقلال)، سلسلة أدبية تصدرها مجلة آمال.

11- حمود رمضان، بذور الحياة، ملحق ضمن: صالح خرفي، حمود رمضان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

12- صالح خرفي، أطلس المعجزات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ط2، 1982.

13- عبد الحميد شكيل، مراتب العشق مقام سيوان، مورفم للنشر، الجزائر، 2013

14- عبدالرحمن الأخضري، ديوان عبد الرحمن الأخضري، دراسة: عبد الرحمن تبرماسين، منشورات أهل القلم، ط1، 2009.

15- عثمان لوصيف، جرس لسماوات تحت الماء، جمعية البيت للثقافة والفنون، د.ط، 2008.

16- عدة بن تونس، الديوان، المطبعة العلاوية بمستغانم، الجزائر، د.ط، د.ت.

17- عمر أرزاج، الأعمال الشعرية 1969- 2007، دار الأمل، تيزي وزو- الجزائر،2007.

18- كمال روابح، تراتيل عابر سبيل، منشورات القلم، سطيف، الجزائر.

19- محمد البوزيدي، الديوان، المطبعة العلاوية بمستغانم، ط4، د.ت.

20- محمد البوزيدي، مجموعة شعرية، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2011.

21- محمد العيد آل خليفة، الديوان، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، د.ط، 2010.

22- مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.

23- مصطفى محمد الغماري، قراءة في آية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983

24- مصطفى محمد الغماري، قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

25- مفدي زكريا، اللهب المقدّس، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2007.

26- مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ا لمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1987.

27- يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، مجموعة شعرية، دار إبداع، الجزائر، 1995.

28- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مجموعة شعرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013.

❖ **المعاجم والموسوعات:**

29- أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت-لبنان، 2001، مج1.

30- ابن فارس أحمد بن زكرياء، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السّلام محمد بن هارون، ج3، دار الفكر للطباعة والنشر، د.ت.

31- ابن منظور أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم، لسان العرب، ج4، دار صادر، بيروت- لبنان، د ط، د.ت.

32- الزبيدي محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، ج12، تحقيق: مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، د ط، 1973: 366.

33- سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981.

34- كامل عويد العامري، معجم النقد الأدبي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 2013.

35- الكشاني، عبد الرزاق، معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق: عبد العال شاهين، ج1-2، دار المنار، القاهرة-مصر، ط1، 1992.

36- محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق: علي دحروج، مكتبة ناشرون، بيروت- لبنان.

❖ المراجع:

37- أبو حامد الغزالي، المقصد الأسنى في شرح أسماء الله الحسنى، دار المنهاج، بيروت، لبنان، 2018.

38- أبو حامد الغزالي، مشكاة الأنوار ومصفاة الأسرار، تحقيق: عبد العزيز عز الدين السيروان، عالم الكتب، بيروت- لبنان، 1986.

39- أبو زكرياء يحي بن خلدون، بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، الجزء الثاني، تحقيق: بوزياني الدراجي، دار الأمل، الجزائر، دط،2007

40- أبو العباس أحمد بن يحي الشيباني، شرح ديوان زهير بن أبي سُلمى، دار الكتب المصرية، د.ط، 1944.

41- أبو العلا عفيفي، التّصَوُّف الثورة الروحية في الإسلام، دار الشعب للطباعة، بيروت-لبنان.

42- أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، 2006.

43- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي (1500-1830)، ج1، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1998.

44- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري، دار الآداب، بيروت، ط1، 1966.

45- أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، مؤسسة هنداوي، د ط، د.ت.

46- أبو القاسم القشيري ، الرسالة القشيرية، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط3، 2005.

47-أبو مدين شعيب الغوث، الديوان، تحقيق: عبد القادر سعود، سليمان القريشي، ناشرون، بيروت-لبنان،2011.

48- أبو نُواس، ديوان أبي نواس برواية الصّولي، تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، أبو ظبي-الإمارات، 2010.

49- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد بجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، ط1، 1952.

50- أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، تحقيق لجنة التراث العربي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط:4، 1980.

51- أحمد أحمد بدوي، من بلاغة القرآن، نهضة مصر للطباعة والنشر، 2005.

52- أحمد أمين، فيض الخاطر، مؤسسة هنداوي، القاهرة، د ط، 2011، ج2.

53- أحمد بن قاسم البوني، الدرة المصونة في علماء وصلحاء بونة، تحقيق: سعد بوفلاقة، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة-الجزائر 2007.

54- أحمد شوقي، الشوقيات، مؤسسة هنداوي، القاهرة-مصر، د ط، د ت.

55- أحمد كمال الجزار، المفاخر في معارف الأمير الجزائري عبد القادر والسادة الأولياء الأكابر، راجعه: محمد زكي إبراهيم، ط1.

56- الأمير عبد القادر، المواقف، حققه: عبد الباقي مفتاح، ج1، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2005.

57- أمينة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، (ناشرون، بيروت-لبنان)، ط1، 2010.

58- أو دونيس، زمن الشعر، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط5، 1986.

59- إبراهيم إبراهيم محمد ياسين، دلالات المصطلح في التّصَوُّف الإسلامي، دار المعارف، مصر، دار المعارف، مصر، 1999

60- إبراهيم بيومي مدكور، الكتاب التذكاري لمحي الدين بن عربي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1969.

61- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1999.

62- إبراهيم ز كريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، دار المرتضى، بغداد-العراق، د.ط، 1988.

63- إبراهيم محمد منصور، الشعر والتّصَوُّف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، د ت.

64- إحسان إلهي ظهير، التّصَوُّف المنشأ والمصادر، إدارة ترجمان السنّة، لاهور-باكستان، ط1، 1986.

65- ابن الدّباغ، عبد الرحمن بن محمد الأنصاري، مشارق أنوار القلوب ومفاتيح الغيوب، تحقيق: هـ. ريتر، دار صادر، بيروت-لبنان، د.ت.

66- ابن القيم الجوزية، مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

67- ابن تيمية أبو العباس تقي الدين أحمد بن عبد الحليم، الاستقامة، تحقيق: محمد رشاد سالم إدارة الثقافة والنشر، ج1، المملكة العربية السعودية، ط2، 1991.

68-ابن حزم، أبو محمد علي بن أحمد، ديوان بن حزم، جمع وتحقيق ودراسة: صبحي رشاد عبد الكريم ، دار الصحابة للتراث، طنطا-مصر، 1990.

69- ابن رشد أبو الوليد، تلخيص كتاب أريسطو طاليس في الشعر، الشرح الوسيط، ضمن كتاب فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة مصر، 1953.

70- ابن رشيق أبو علي الحسن القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: حمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ج2.

71-ابن سينا أبو علي حسين بن عبد الله، فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن كتاب: أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1953.

72-ابن طباطبا محمد أحمد العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

73-ابن محمد بن عجيبة الحسني، معراج التّصَوُّف إلى حقائق التّصَوُّف، صححه وعلق عليه: محمد بن أحمد الهاشمي، مطبعة الاعتدال، دمشق، ط1، 1937.

74- امرؤ القيس بن حجر، الديوان، اعتنى به وشرحه: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت-لبنان، ط2، 2004.

75- البخاري أبو عبد الله محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري، دار ابن كثير دمشق، ط1، 2002.

76- البحتري أبو عبيدة الوليد بن عبيد بن يحي، ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط3.

77- بدر شاكر السياب، أنشودة مطر، مؤسسة هنداوي، د ط، د.ت.

78- بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ط، 2016.

79- بومدين كروم، الشعر الصوفي، دراسة موضوعاتية في شعر الششتري، منشورات دار الأديب، وهران-الجزائر، د.ط، 2007.

80- جابر عصفور، الصُّورة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992.

81- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965، ج 3.

82- جميل حمداوي، الفلسفة الحدسية عند هنري بورغسون، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، تطوان-المغرب، 2019.

83- حسن فتح الباب، شاعر وثورة، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة-تونس، د ط، د.ت.

84- حسن السندوبي، أعيان البيان، المطبعة الجمالية، مصر، 1914.

85- الحطيئة، ديوان الحطيئة، برواية ابن السّكيت، دراسة وتبويب: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1993.

86- الحلاج، الأعمال الكاملة، تحقيق: قاسم محمد عباس، دار رياض الريس، بيروت-لبنان، ط1، 2002.

87- الحلفاوي أبو القاسم محمد بن الشيخ بن أبي القاسم الديسي، تعريف الخلف برجال السلف، مطبعة بيير فونتانة الجزائر، 1906.

88- خناثة بن هاشم، شعرية النص الصوفي، قراءة في لغة التأويل، الدار الجزائرية، ط1، 2019.

89- الخنساء، الديوان، اعتنى به وشرحه: حمدو الطماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004.

90- داود سلوم، النقد العربي القديم بين الاستقراء والتّأليف، مكتبة الأندلس، بغداد-العراق، ط2، 1970.

91- رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط2، د.ت.

92- رسول بلاوي، عبد العزيز حمادي، رمزية الحروف والنقاط وإيحاءاتها في شعر أديب كمال الدين.

93- زكي مبارك، التّصَوُّف الإسلامي في الأدب والأخلاق، مؤسسة هنداوي، د ط، د ت.

94- الزمخشري أبو القاسم جار الله محمود بن عمر، تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، اعتنى به وخرج أحاديثه وعلق عليه: خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت-لبنان، ط3، 2009.

95- سامي مكارم، الحلاج في ما وراء المعنى والخط واللون، رياض الريس للكتب والنشر.

96- سعد الله محمد سالم، مملكة النص، التحليل السيميائي للنقد البلاغي الجرجاني نموذجا، عالم الكتب الحديث، أربد-عمان، جدار للكتاب العالمي، عمان-لأردن، 2007.

97- السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط:2، 2008.

98- السلمي أبو عبد الرحمن محمد بن الحسن، طبقات الصوفية ويليه ذكر النسوة المتعبدات الصّوفيات، تحقيق: مصطفى عبد القار عطا، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان.

99- سليمان عشراتي، الأمير عبد القادر العرفاني، دار القدس العربي، وهران- الجزائر، 2011.

100- سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت-القاهرة، ط4، 1980.

101-السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، د.ط، 2002

102-شهاب الدين السهروردي، عوارف المعارف، تحقيق: سمير شمس، دار صادر، بيروت، لبنان

103-صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط1.

104– صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التّصوير الفني عند سيّد قطب، دار الآفاق، عمان– الأردن، ط1، 2016.

105–الطاهر بونابي، التّصَوُّف في الجزائر خلال القرنين 6 و7هـ/ 12 و13م، دار الهدى، عين مليلة–الجزائر، د.ط، د.ت.

106–طه حسين، حديث الأربعاء، دار المعارف، مصر، ج1.

107– طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية بيروت لبنان،ط2002،3.

108– الطوسي أبو نصر عبد الله السراج، اللمع في التّصَوُّف، شركة القدس للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008.

109–عائشة عبد الرحمن، قيم جديدة للأدب العربي، القديم والمعاصر، دار المعارف، مصر، ط2، 1970.

110– عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية للكتاب، 1984.

111–عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت–لبنان، ط1، 1978.

112–عباس محمود العقاد، إبليس، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط3، 2005.

113–عباس محمود العقاد، أبو نواس، الحسن بن هانئ، مؤسسة هنداوي، مصر.

114– عباس محمود العقاد، المازني إبراهيم، الديوان في النقد والأدب، مؤسسة هنداوي.

115–عباس محمود العقاد، ساعات بين الكتب، مؤسسة هنداوي للنشر، د.ط، 2014.

116–عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصُّورة الفنية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997.

117-عبد الحميد حاجيات، أبو موسى الزياني، حياته وآثاره، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

118-عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التحويل، قراءة في الشعر المغاربي المعاصر، موفم للنشر، الجزائر،د.ط، 2008.

119- عبد الحليم محمود، قطبا المغرب، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1990

120- عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، حققه: عبد الله محمد الدرويش، دار البلخي، دمشق، ط1، 2004.

121-عبد الرزاق البيطار، حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر، تحقيق: محمد بهجت البيطار، دار صادر، بيروت- لبنان، 1993.

122- عبد الرزاق بن السبع، الأمير عبد القادر الجزائري وأدبه، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، د.ط، 2000.

123-عبد الغني النابلسي، كشف السر الغامض شرح ديوان ابن الفارض، تحقيق: خالد الزرعي، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط1، 2017.

124- عبد القادر الجيلاني، ديوان عبد القادر الجيلاني، تحقيق: يوسف زيدان، دار الجيل، بيروت- لبنان.

125-عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار الصفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان الأردن، د.ط، د.ت.

126-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي- مطبعة المدني، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

127- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلّق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني القاهرة، ط1، 1991.

128-عبد الكريم الجيلي، الإنسان الكامل في معرفة الأوائل والأواخر، تحقيق: أبو عبد الرحمن صلاح بن محمد بن عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 1997.

129- عبد الله ركيبي، الشاعر جلواح من التّمرد إلى الانتحار، دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع، الجزائر،2009.

130-عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط:1،1981.

131-عبد الله الركيبي، دراسات الشعر الجزائر الحديث، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، د.ط، د.ت.

132- عبد الله الغذّامي، تشريح النّص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 2006.

133-عبد المالك مرتاض، أ-ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت.

134-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 1998.

135-عبد الواحد بن عاشر: متن ابن عاشر في مذهب مالك رضي الله عنه، المطبعة الثعالبية، ردوسي قدور بن مراد، الجزائر، د.ط، 1343هـ.

136-عجوة علي، العلاقات العامة والصُّورة الذهنية، عالم الكتب، القاهرة، 1983.

137- عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع.

138– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، د.ت.

139– عفيف الدين التلمساني، شرح فصوص الحكم، تحقيق: أكبر راشدي نيا، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان.

140–عفيف الدين التلمساني، الديوان، حققه وقدم له وعلق عليه: العربي دحو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1994.

141–علي البطل، الصُّورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للنشر والطباعة والتوزيع، ط2، 1981.

142– على الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، القاهرة– مصر، 1404هـ.

143–علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، دار الشروق، عمان– الأردن، 2003.

144– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة– مصر، 1997.

145– علي فهمي، علم النفس الإبداعي، السمات النفسية للعالم والأديب، دار الجامعة الجديدة للنشر، الإسكندرية– مصر، د.ط، 2009.

146–عمر بن الفارض، الديوان، دار صادر، بيروت– لبنان.

147– عنترة بن شداد، ديوان عنترة بن شداد، اعتنى به وشرحه: حمد وطمّاس، دار المعرفة، بيروت– لبنان، ط2، 2004.

148– غادة الإمام، جاستون باشلار جماليات الصُّورة، التنوير للطباعة والنشر، بيروت– لبنان.

149–الغبريني أبو العباس أحمد بن أحمد بن عبد الله، عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، دار البصائر، الجزائر، ط1، 2007.

150– فؤاد صالح السيد، الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

151– فائق مصطفى، عبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، دار الكتاب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، العراق، ط1، 1989.

152– فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، ط1، 1999.

153– فريد الدين العطار، منطق الطير، دراسة و ترجمة: بديع محمد جمعة، دار الأندلس، بيروت، لبنان، د ط،2002.

154– الفضيل الورتلاني، الجزائر الثائرة، دار الهدى، الجزائر، 2009.

155– قاسم بن صلاح الدين الخاني، السير والسلوك إلى ملك الملوك، دراسة وتحقيق: سعيد عبد الفتاح، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2000.

156–القاضي الجرجاني أبو الحسن علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، عني بتصحيحه وشرحه: أحمد عارف الزين، مطبعة صيدا– لبنان، 1331هـ.

157– قدامة بن جعفر، كتاب نقد الشعر، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ط1، 1302هـ.

158– القرطاجني أبي الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي بيروت– لبنان، ط3، 1986.

159– قيس حمزة الخفاجي، المفارقة في شعر الرواد، دار الأرقم للطباعة والنشر، بابل–العراق، ط1، 2007.

160- كامل حسن البصير، بناء الصُّورة الفنّية في البيان العربي، موازنة وتطبيق، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، 1987.

161- الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق: محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة-مصر، 1953، ج2.

162- لسان الدين بن الخطيب، روضة التعريف بالحب الشريف، تحقيق: عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 2003.

163- ماجد فخري، أريسطو طاليس، المطبعة الكاثوليكية، بيروت- لبنان، د.ط، د.ت.

164- مالك بن نبي، في مهب المعركة، دار الفكر المعاصر، دمشق- سورية، ط3، 1981.

165- المتنبي أبو الطيب ، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، د.ط، 1983.

166- محمد بشير بويجرة، الأمير عبد القادر رائد الشعر الحديث، دار القدس العربي، وهران- الجزائر، ط3، 2009.

167- محمد بن بريكة، التّصَوُّف الإسلامي من الرمز إلى العرفان، دار المتون للنشر والطباعة والتوزيع، الجزائر، ط1، 2006.

168- محمد بن رمضان الشاوش التلمساني، الدّرّ الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، دار البصائر، الجزائر.

169- محمد بن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، دراسة: طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، 2001.

170- محمد بن صعد الأنصاري التلمساني، روضة النسرين في التعريف بالأشياخ الأربعة المتأخرين، تحقيق: يحي بوعزيز، منشوراتANEP.

171- محمد سعيد رمضان البوطي، الحب في القرآن، ودور الحب في حياة الإنسان، دار الفكر، دمشق-سوريا، ط1، 2009.

172- محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي- دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية- ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان، ط9، 2004.

173- محمد عبد القادر الحسيني الجزائري، تحفة الزائر في مآثر الأمير عبد القادر وأخبار الجزائر، المطبعة التجارية، الإسكندرية- مصر، 1903، ج2.

174-محمد علي الصّابوني، صفوة التّفاسير، شركة الشهاب، الجزائر، 1990، ج3.

175- محمد علي الصّلاّبي، الشيخ الجليل عمر المختار نشأته وأعماله، واستشهاده، المكتبة العصرية، بيروت.

176-محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، د ط، 1997.

177- محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، د.ط، د.ت.

178- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، ط3، 1984

179- محمد مرتاض، التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي في الخمسة الهجرية الثانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009.

180- محمد مندور، محاضرات عن مسرحيات شوقي، مؤسسة هنداوي للنشر، مصر، 2019.

181-محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، د.ط، 1996.

182-محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث: اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، دار الغرب الإسلامي، ط2، 2006.

183- محيي الدّين ابن عربي، ترجمان الأشواق، اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت-لبنان، 2005.

184- محيي الدين ابن عربي، ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق، حققه وعلق عليه: محمد عبد الرحمن الكردي دار بيبليون، باريس، د ط، د.ت.

185- محيي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، ج3، ضبطه وصححه: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

186- محيي الدين ابن عربي ، مواقع النجوم ومطالع الأسرار والعلوم، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت- لبنان، د.ط، د.ت.

187- محيي الدين بن عربي، كتاب الحجب ، ضمن كتاب إنشاء الدوائر، على الموقع:

https://www.kotobati.com/

188-مريم فرنسيس، في بناء النص ودلالته (نظم النص التخاطبي-الإحالي) وزارة الثقافة، دمشق-سوريا، د.ط، 2001.

189- المقري أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب، حققه: إحسان عباس، دار صادر بيروت-لبنان، 1968، مج5.

190- النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، جمع وتحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1976.

191- نازك الملائكة، الديوان، دار العودة، مج2، بيروت- لبنان،1997.

192-نازك الملائكة، سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة- مصر، 2000.

193- نزار أباظة، الأمير عبد القادر الجزائري العالم المجاهد، دار الفكر المعاصر بيروت، دار الفكر، دمشق- سوريا، ط1، 1994.

194– نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط5، 2003.

195–نعيم الوافي، تطور الصُّورة الفنية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، دمشق- سوريا، ط1، 2008.

196–نور سلمان، معالم الرمزية في الشعر الصوفي العربي، الجامعة الأمريكية، بيروت- لبنان، 1954.

197– هاني عبد الرحمن مكروم، التصور العقلي، مكتبة وهبة، القاهرة- مصر، ط1، 1999.

198–هديّة جمعة البيطار، الصُّورة الشعرية عند خليل الحاوي، دار الكتب الوطنية، هيئة أبو ظبي للثقافة، 2010.

199–وليد قصاب، المذاهب الأدبية الغربية، رؤية فكرية وفنية، مكتبة فلسطين للكتب المصورة، د.ط،د.ت.

200– يحي بوعزيز، الأمير عبد القادر رائد الكفاح الجزائري، الدار العربية للكتاب، تونس، 1983.

201–يعقوب إميل بديع، ديوان عمرو بن كلثوم، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط2، 1996.

202–يوسف العدوس، الا ستعارة في النقد الأدبي الحديث، منشورات الأهلية، المملكة الأردنية، ط1، 1997.

203– يوسف النبهاني، الحقيقة المحمدية عند أقطاب السادة الصوفية، ضبطه وصححه: عاصم إبراهيم الكيّالي، مؤسسة ناشرون، بيروت-لبنان.

204–يوسف مراد، مبادئ علم النفس العام، دار المعارف، مصر، ط6، د.ت.

205–يونس وضحي ، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع عشر الهجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق–سوريا، 2006.

206– ياسين بن عبيد، الشعر الصوفي الجزائري المعاصر، المفاهيم والانجازات، عمر أبو حفص (1913–1990م) نموذجا، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

ب– الكتب المترجمة:

207– أدريان بير بروجير، مع الأمير عبد القادر، رحلة وفد فرنسي لمقابلة الأمير في البويرة، (1837–1838)، ترجمة وتعليق: أبو القاسم سعد الله، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، الجزائر.

208– أريسطو طاليس، فنّ الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، ملتزمة الطبع والنشر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة–مصر، 1953.

209– أفلاطون، الجمهورية، نقلها إلى العربية: شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، 1994، الكتاب العاشر، ج1.

210– إريك فروم، ما وراء الأوهام، ترجمة: صلاح حاتم، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، سورية، ط1، 1994.

211– برونو إيتين، عبد القادر الجزائري، ترجمة: ميشيل خوري، دار عطية للنشر، بيروت– لبنان، ط1، 1997.

212– بوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة وتعليق: محمد فتوح أحمد،دار المعارف، القاهر– مصر.

213– بول ريكور، الزمان والسرد،ترجمة: سعيد الغانمي، فلاح رحيم، راجعه: جورج زناتي،دار الكتب الجديدة المتحدة، 2006.

214- بينديتو كروتشيه، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، 2009.

215- بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والنشر، ط2، 1994.

216- جان برتليمى، بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، المركز القومي للترجمة، القاهرة- مصر، 2011.

217- جان بول سارتر، الوجود والعدم، بحث في الأنطولوجيا الظاهراتية، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، منشورات دار الآداب، بيروت-لبنان، 1966.

218-جلال الدين الرومي، المثنوي، ترجمه وشرحه وقدم له: إبراهيم الدسوقي شتا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1996.

219- جون بول سارتر، ما الأدب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة- مصر.

220- جيرار جونيت، الانتقال المجازي من الصُّورة إلى التّخييل، ترجمة: زبيدة بشار القاضي، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2010.

221- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندىر، مراجعة وتقديم: محمد بربيرى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة- مصر، ط1، 2003.

222- ركس نايت، مرجريت نايت، المدخل إلى علم النفس الحديث، تعريب: عبد العلي الجسماني،المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط2، 1993.

223- ريتشاردز إيفور آرمسترونغ، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة- مصر، 2005.

224- رينيه وليك، آوستن وآرن، نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، د.ط، 1992.

225- ستيفن مونر، المثالية الإيطالية، ترجمة: منى عبد الوهاب قتاية، موسوعة كمبردج في النقد الأدبي- القرن العشرين- ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة- مصر،2005.

226- سيسيل دي لويس، الصُّورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد، العراق، 1982.

227- شار ل هنري تشرشل، حياة الأمير عبد القادر، ترجمة: أبو القاسم سعد الله، الدار التونسية للنشر، تونس.

228- فرانسوا مورو، البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة: محمد الولي، عائشة جرير، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2003.

229- قاستون باشلار، حدس اللحظة، تعريب: رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، بغداد- العراق.

230- كولين ويلسون، الشعر والصوفية، دار الآداب، بيروت، نقله إلى العربية: عمر الديراوي أبو حجلة، ط2، 1979..

231- لورانس أ. برافين، علم الشخصية، ترجمة: عبد الحليم محمود السيد، أيمن محمد عامر، محمد يحي الرخاوي، المركز القومي للترجمة، ج1، القاهرة، مصر، ط1، 2010.

232- آنا ماري شيمل، الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التّصَوُّف، ترجمة: محمد إسماعيل السيد، رضا حامد قطب، منشورات الجمل، كولونيا- ألمانيا، 2006.

233- نتالي بييقي غروس، مدخل إلى التناص، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار نينوى دمشق- سوريا، د.ط، 2012.

234- هنري برجسون، الأعمال الفلسفية الكاملة، منبعا الدين والأخلاق، ترجمة: سامي المدروبي، عبد الله الدائم، الهيئة العامة للتأليف والنشر، 1971.

235– هنري كوربان، الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي، ترجمة: فريد الزّاهي، منشورات مرسم الرباط– المغرب، 2006.

236– هوميروس، الأوديسة، ترجمة: دريني خشبة، دار التنوير، بيروت، 2013.

237– ولتر ستيس، الزمان والأزل، مقال في فلسفة الدين، ترجمة: زكريا إبراهيم، مراجعة: أحمد فؤاد الأهواني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2013.

238– يان مانفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق– سورية، ط1، 2011.

ج– الكتب الأجنبية:

239- Oxford Dictionary, English-Arabic .

240- Lexique des termes littéraires est un service du site : www.LETTRES.org

II- الدوريات والمجلات:

1. أحمد عبد المعطي حجازي، لماذا نتجاهل الشعر الجزائري؟ جريدة الشرق الأوسط، 1983/05/10.

2. حميدة الصولي، بين السطح والأعماق... الترسبات حول الشعر في الجزائر، مجلة الحياة الثقافية، عدد خاص بالجزائر، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، عدد 32، 1984.

3. رابح بونار، الأمير عبد القادر حياته وأدبه، مجلة آمال، عدد 8، 1970.

4. صدار نور الدين، البطولة، الإنسان، التّصَوُّف، مجلة الدراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مج 37، ع 2، يونيو 2010

5. صلاح عبد الصبور، تجربتي مع الشعر، مجلة فصول، مج2، عدد1، أكتوبر1981.

6. عبد العزيز غرمول، ورقة من تاريخ الشعر الجزائري، لقاء مع الشاعر الكبير محمد الأخضر السائحي، مجلة الحياة الثقافية، عدد خاص بالجزائر، وحدة المجلات بوزارة الشؤون الثقافية، تونس، عدد 32، 1984.

7. عمر أرزاج، هكذا أهان بومدين مفدي زكرياء، جريدة الشروق، 2011/10/18، العدد3448.

8. قيس النوري، الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا، مجلة عالم الفكر، الكويت، عدد 1، أبريل/مايو1979، مج10.

9. مارجريت سميث، ذو النون المصري، مقال، مجلة الأدب والفن، عدد3، 01 يونيو 1943.

10. محمد سعيد الزاهري، مجلة الشهاب، المجلد العاشر:409

11. محمد طه الحاجري، جوانب من الحياة العقلية والأدبية في الجزائر، محاضرات ألقاها على طلبة قسم الدراسات الأدبية، معهد البحوث والدراسات العربية، 1968.

III- المذكرات والرسائل الجامعية:

1. سليم سعداني، " الانزياح في الشعر الصوفي، رائية الأمير عبد القادر نموذجا"، مذكرة ماجستير، إشراف: د. أحمد موساوي، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، نوقشت الرسالة يوم: 2010/03/01.

2. مختار حبار، الشعر الصوفي في الجزائر في العهد العثماني، دراسة موضوعية وفنية، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه في الأدب، المشرف: محمد عبد المطلب ومصطفى عبدا لشافي، جامعة عين شمس،كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، السنة الجامعية: 1990-1991.

فهرس الموضوعات

مقدمة ..... أ-ج

المدخل: مدخل إلى الشعر الصوفي الجزائري

1. التّصَوُّف والإسلام 5
2. أنواع التّصَوُّف 10
3. الشعر الصوفي الجزائري 11
   3-1. شعر الزّهد 12
   3-2. شعر التوسلات والابتهالات 13
   3-3. شعر المدائح النبويّة 14
   3-4. الشعر الصوفي 15

الفصل الأوّل: بين الصُّورة والتّصَوُّر والتّصْوير

1. ماهية الصُّورة 27
   1-1. الصُّورة لغة 27
   1-2. الصُّورة في المفهوم الغربي 30
   1-3. الصُّورة والخيال 33
2. الصُّورة في النقد القديم 37
   2-1. الصُّورة عند فلاسفة اليونان 37
   2-2. الصُّورة عند النقاد العرب القدامى 38
   2-3. الصُّورة في الفكر الصوفي 44
   2-4. الصور العرفانيّة 46
3. الصُّورة عند النقاد العرب المحدثين 49
   3-1. الصُّورة عند النقاد الغربيين المحدثين 51
4. الصُّورة في الشعر العربي 56

الفصل الثاني: الصُّورة في الشعر الجزائري من الإحياء إلى العرفان

1. الصُّورة الكلاسيكية 77
2. الصُّورة الوجدانية 86
   2-1. صورة الطبيعة 86

2-2. صورة الحرية والانعتاق 90
2-3. صورة اليأس والحرمان 95
2-4. صورة الثورة والتحدّي 102
2-5. صورة الغربة والاغتراب 111
3. الصُّورة التأملية العرفانيّة 129

الفصل الثالث: الصُّورة العرفانيّة في الشعر الجزائري الحديث

1. علاقة الشعر الحديث بالتّصَوُّف 135
2. الشاعر الجزائري الحديث والتجربة الصوفية 136
2-1. شعر التّصوف ممارسة 137
2-2. شعر التّصوف ملامسة 143
1) صوفية العنونة 145
2) استدعاء الشخصيات 149
3. الرموز الصوفية في الشعر الجزائري الحديث 150
3-1. رمز المرأة 150
3-2. رمزية الخمر 159
3-3. رمزية الحرف 160
4. الصُّورة العرفانية ومقاماتها 161
4-1. صورة المجاهدة 161
4-2. صورة التوبة 162
4-3. صورة الحب 162
4-4. صورة العشق. 163
4-5. صورة الوجد 164
4-6. صورة التجلّي 165
4-7. صورة الخوف 165
4-8. صورة الفتوحات 166

4-9. صور الطبيعة 167
4-10. الطبيعة الصناعية 171
أ- صورة المرآة 171
ب-الخرقة 172
4-11. الظواهر الكونية 173

الفصل الرابع: دراسة تطبيقية

1. تجربة الأمير العرفانيّة 175
2. قصيدة أستاذي الصوفي من عذاب الأسر إلى الفتح 180
3. قراءة تحليلية لرائية الأمير عبد القادر"أستاذي الصوفي" 189
3-1. البناء المعماري للقصيدة 189
3-2. الصور الجزئية وعلاقتها بالمشاهد الكلّية 191
3-3. الصُّورة العرفانيّة 204
1) الرّحلة الذّوقية 208
2) صورة لقاء الشيخ بمريده 209
3) الشّيخ مرشد الرّحلة 211
4) صورة الوريث المحمّدي 212
5) صورة الخليفة 213
6) القطب 214
7) الخمـــر 216
8) صورة السّكارى بخمر المحبة 219
9) الشكر والاعتراف بالفضل وتهنئة الصّحب 223
3-4. الصُّورة الكلّية 225
خاتمة 243
قائمة المصادر والمراجع 247
فهرس الموضوعات 271

الملخص:

تتناول هذه الرسالة الصُّورة في الشعر الصوفي الجزائري الحديث، فوقفت على ماهيتها ووظائفها، وكشفت أبعادها، واستشرفت آفاقها بمنهج تحليلي وصفي تناول الإنتاج الشعري الصوفي الجزائري الحديث الذي احتفى بالصُّورة فاتخذها مطية للتعبير عن تجربته الذوقية العرفانيّة.

الكلمات المفتاحية: الصُّورة ، الشعر الجزائري الحديث، الشعرية الصوفية، التجربة الذوقية.

Abstract:

This thesis deals with the image in modern Algerian Sufi poetry, and stood on its nature and functions, and revealed its dimensions, and explored its horizons with an analytical and descriptive approach that dealt with the modern Algerian Sufi poetic production, which celebrated the image and took it as a ride to express its mystical taste experience.

Keywords: Image, Modern Algerian Poetry, Sufi Poetry, Taste Experience.

Résumé:

Cette thèse traite de l'image dans la poésie soufie algérienne moderne, et s'est appuyée sur ce qu'elle est et fonctionne, et a révélé ses dimensions, et a prévu ses horizons avec une approche analytique et descriptive qui traitait de la production poétique soufie algérienne moderne, qui célébrait l'image et la prenait comme un tour pour exprimer son expérience gustative mystique.

Mots-clés: Image, Poésie Algérienne Moderne, Poésie Soufie, Expérience Gustative .