الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministry of Higher Education and scientific Research

جامعة الشاذلي بن جديد الطارف
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

University Chadli Bendjedid – El Tarf
Faculty of Letters and Languages
Department of Arabic Language a Literature

جمالية الرمز الصوفي في الشعر الملحون المغاربي
– دراسة وصفية تحليلية – لديوان الشيخ عبد القادر العلمي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب شعبي

إعداد الطالبة : سهام بونوالة

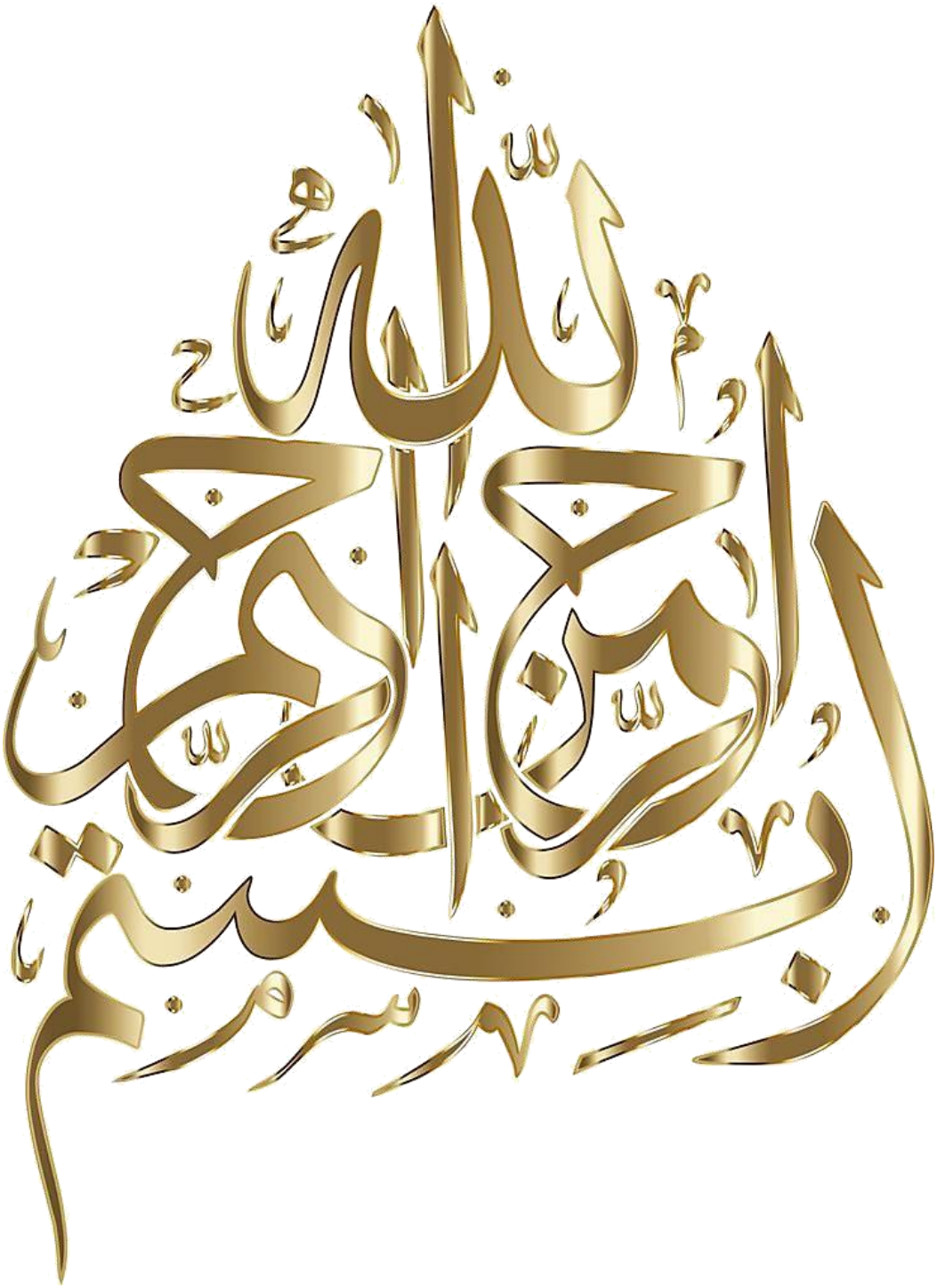
مدير الأطروحة : عبد اللطيف حني الرتبة: أستاذ التعليم العالي

المؤسسة: جامعة الشاذلي بن جديد الطارف

لجنة المناقشة :

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
ليلى تحري	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشاذلي بن جديد – الطارف	رئيسًا
عبد اللطيف حنّي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشاذلي بن جديد – الطارف	مشرفًا ومقررًا
عبد الكريم رويبي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشاذلي بن جديد – الطارف	ممتحنًا
فتيحة عاشوري	أستاذة محاضرة (أ)	جامعة الشاذلي بن جديد – الطارف	ممتحنًا
فتيحة بركات	أستاذة محاضرة (أ)	جامعة باجي مختار – عنابة	ممتحنًا
عز الدين ذويب	أستاذ محاضر (أ)	جامعة العربي التبسي – تبسة	ممتحنًا

السنة الجامعية : 1447 هـ / 1448 هـ – 2025م / 2026 م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

لقد بذلت في اعداد هذا البحث ما استطعت من جهد ووقت، وهدفي أن يكون وافيًا خالصًا لوجه الله تعالى، راجية منه الأجر والثواب.

ومن لا يشكر الناس لا يشكر الله فكيف بأهل الفضل والعلم إذ من الواجب الاعتراف بجهدهم، ولذلك أخصص الشكر والعرفان لأستاذي الفاضل الدكتور "عبد اللطيف حني" الذي تتبع هذا البحث من بدايته إلى نهايته، وتعهّده بملاحظاتها القيمة فجزاه الله عني خير الجزاء. كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى لجنة المناقشة التي تحملت عناء المناقشة، مثمنة سلفا ملاحظاتهم القيمة التي سيدلون بها.

مقدمة

يعتبر الأدب الشعبي جزءا لا يتجزأ من الهوية الثقافية للجماعة الشعبية، وهو من أبرز أدوات التواصل قديما وحديثا، على اعتبار أنه ناطق باسمها ومرآة عاكسة لها، وهو ما جعله محل اهتمام من قبل الباحثين والدارسين الذين سعوا لإبراز أهم معالمه والبحث في المواضيع التي يحملها من جهة، والسعي لإبراز جمالياته وأهم مميزاته الرمزية من جهة ثانية.

ويمثل الشعر الملحون المغاربي شكلا بارزا من أشكال التعبير في الأدب الشعبي وذلك نظير المكانة السامية التي يحظى بها في أوساط الجماعة الشعبية، إذ يعالج كمًا هائلا من القضايا والمضامين الأكثر ارتباطا بالفرد المغاربي، ولعل من أهم تلك القضايا "**ظاهرة التصوف**" التي تنطوي على مفاهيم روحية وجدانية ترتبط ارتباطا وثيقا بالدين الإسلامي وتعبر عن حقيقته الباطنية المتعالية وعن جماليته بلغة إشارية غنية بالعديد من الرموز والمحملة بدلالات متجاوزة المعنى الوضعي المباشر عبر توظيف آليات بلاغية وجمالية تستثير في المتلقي تجربة إدراكية شاملة تنتقل به إلى عوالم فسيحة الأرجاء.

ضمن هذا الأفق، تفاعل الخطاب الشعري الصوفي المغاربي مع المحيط الاجتماعي، حيث برز ضمن الجماعة الشعبية شعراء متصوفة انطلقت خطاباتهم من قناعاتهم الذاتية، ومن هؤلاء الشعراء نجد الشيخ "عبد القادر العلمي" الذي ترك قصائد شعرية ملحونة جُمعت ضمن ديوان ضخم يشمل خمسة وخمسون قصيدة مؤكدة أنها للشيخ العلمي إضافة إلى ملحق يشمل خمسة عشرة قصيدة منسوبة إليه، حيث جسدت هذه القصائد أسمى تجليات الجمالية في بعده الإنساني والعرفاني والأخلاقي والتربوي والديني، وكشفت عن شخصيته الفذة المتشربة بالأخلاق النبوية الشريفة مثالا دالا لإبراز الوجه الجمالي للتصوف الإسلامي، وملهما روحيا لكل من تهفو روحه إلى الارتقاء بإنسانيته والسمو بها، فاكتسب شعره تفردا وتميزا على مستوى الخطاب الشعري الصوفي الملحون، هذا الخطاب جدير بأن تخصص لمتنه الشعري دراسات وافية شافية مستقلة وأن تكون موضوعا لأبحاث أكاديمية جادة، فقد أفرز شعراء عمالقة أسهبوا وأبدعوا في نتاجاتهم الشعرية، مما يشهد ببراعتهم وشاعريتهم.

إن الدراس للديوان يلحظ التوجه الصوفي للشيخ "العلمي"، يظهر ذلك من خلال التعبير عن محبته للذات الإلهية ومدح الرسول ﷺ والتغني بشمائله، أضف إلى ذلك مدحه لأولياء الله الصالحين وتحفيز المتلقين أو السامعين إلى زيارتهم والتبرك بهم، خاصة الولي إدريس، الجيلاني، عبد الله بن أحمد، سيدي بوزكري ...، مستعملا في ذلك لغة رمزية جمالية فريدة من نوعها تكشف عن فنيات شعرية تتضمنها قصائده شكلا ومضمونا، ولهذا ارتأينا أن يكون موضوع بحثنا :

"**جمالية الرمز الصوفي في الشعر الملحون المغاربي – دراسة وصفية تحليلية – لديوان الشيخ عبد القادر العلمي**".

أما الأسباب التي دفعتنا لخوض غمار هذا الموضوع وإبراز جماليته وكشف رموزه، فهي كثيرة وتنقسم بين الأسباب الذاتية والموضوعية، أما الذاتية فتتجلى في تتبع الظاهرة الرمزية وجمالياتها في شعر الشيخ "**عبد القادر العلمي**" باعتباره شخصية صوفية بارزة وفاعلة في مجتمعها، ناهيك عن ذلك رغبتنا الملحة في معرفة هذا النوع من الشعر وفهم رموزه وألفاظه الدينية ومواعظه التي تسهم في تربية مجتمعنا وإعادة الإنسان إلى إنسانيته، وتعبئة جوهره الروحي الذي يحقق له التوازن الداخلي.

ويضاف إلى هذه الأسباب الذاتية، التي مكنتنا من مقاربة مجموعة من قصائد الديوان، أسباب أخرى موضوعية أهمها:

- استجلاء الرموز الصوفية التي يتدثر بها الديوان.
- محاولة الاقتراب من الفكر الصوفي للشيخ "عبد القادر العلمي"، وفك شيفراته وحل مغالقه، والتعرف على مذهبه الصوفي وإماطة اللثام عن شخصية فذة ساهمت في ثراء المدونة الشعرية المغاربية الملحونة، خصوصا في مجال الإنشاد والسماع.
- إيلاء الشعر الصوفي الملحون المغاربي العناية الكافية خاصة بعد أن تبين معنا من خلال بحثنا والمتابعة قلة الدراسات التي توليه المكان التي يستحقه.

- الاستفادة من الثراء الروحي الذي تمثله التجارب الصوفية، واستثماره في تجاوز بعض الصور النمطية عن التصوف والصوفية.
- الوقوف على أهم الملامح الجمالية والبنيوية في الشعر الصوفي ودلالات الرمز فيها.

وعلى هذا الأساس نروم في هذا البحث إلى الكشف عن بعض الغموض الذي يكتنف التجربة الصوفية المغاربية الملحونة خاصة في شعر الشيخ "**عبد القادر العلمي**" من خلال البحث عن أهم الرموز التي يكتنز بها الديوان، فضلا عن ذلك كشف مواطن الجمال في خطابه الشعري.

ولأجل ذلك يحاول هذا البحث بوسمه السابق استنطاق مكنون الديوان ونفض الغبار عن بعض الغموض الذي يعتريه فضلا عن تبيان الخصائص الرمزية والسمات الجمالية الكامنة بداخله والإجابة عن إشكالية محورية يمكن طرحها على النحو التالي: ما هي مواطن الجمال والجمالية في الرموز الصوفية في ديوان الشيخ عبد القادر العلمي ؟ وما مدى نجاعة المناهج المطبقة في الكشف عن جمالية هذه الرموز الصوفية ؟

وقد تفرعت هذه الإشكالية بدورها إلى إشكاليات جزئية، أهمها:

- ماهي الرموز الصوفية التي تدثر بها الخطاب الشعري الملحون عند الشيخ عبد القادر العلمي، وكيف تجلت جمالياتها في ديوانه؟
- ما هي الخصائص اللغوية والتصويرية التي تجلت بها قصيدة الملحون الصوفية عند شاعرنا؟
- هل استطاع الشيخ عبد القادر العلمي التعبير عن تجاربه الروحية لايصالها للمتلقي والتأثير فيه ؟ وبمعنى آخر هل تمكن من الجمع بين التجربة الذاتية والجمالية الشعرية؟

حاولنا في مقاربتنا أن نوضح جمالية الرمز الصوفي، وكيف عبر الشيخ العلمي عن خصوصية تجربته الروحية تعبيرا رمزيا موحيا وماتعا، وكان حرصنا الشديد الكشف عن التجربة الصوفية عنده وتبيان مواطن الجمال في خطابه الملحون.

واستنادا للإشكالات المطروحة سلفا فإن البحث سار وفق معمارية تشكلت من: مقدّمة، وأربعة فصول، فخاتمة، حيث وردت المقدّمة تبعا لشروطها المنهجية العلمية. فأسسنا من خلالها للموضوع، وبينا أهميته وقدمنا الإشكالية التي يطرحها ويسعى للإجابة عنها.

وأمّا الفصول، فقد ضم الفصل الأول الموسوم بـ" **الإطار النظري والمفاهيمي لمصطلحات البحث** " شبكة مفاهيمية قسمت إلى أربعة أجزاء، تناول الجزء الأول مفهوم الجمال من الناحية اللغوية والاصطلاحية، ثم التطرق إلى مفهوم الجمالية وتأسيس المصطلح كمنهج أدبي يتوصل به لمعرفة جماليات الإبداع الأدبي، ومنه إلى علم الجمال الأدبي وكيف تعامل مع الظاهرة الأدبية، وكيف ينظر إلى مكمن الجمال فيها، أما الجزء الثاني أفصحنا فيه مفهوم الرمز الصوفي وتعداد بعض أنواعه، وأشرنا إلى تجلياته في النقد الأدبي الغربي والعربي.

والجزء الثالث طعم بمفهوم التصوف عمومًا (لغة واصطلاحا) بالتركيز على أراء بعض الصوفية وبسط مراحله (مرحلة الزهد – مرحلة التصوف السني – مرحلة التصوف الفلسفي)، وأخيرا ذكرنا مصادره المختلفة. ويبقى الجزء الرابع الذي تعرضنا فيه لمفهوم الشعر الملحون المغاربي وكذلك نشأته وتطوره ثم عرجنا إلى الحديث عن الشعر الصوفي المغاربي.

أما الفصل الثاني المعنون بـ "**الرموز الصوفية في شعر الشيخ عبد القادر العلمي**" وهو فصل تطبيقي يضم الرموز الصوفية الواردة في الديوان (رمز الحب الإلهي والنبوي، رمز الخمرة، رمز الطبيعة، رمز المرأة، رمزية الشخصيات والأمكنة التي تعد عند شعراء الملحون المرآة العاكسة لمواجيدهم وإشراقاتهم وتعلقهم بالذات العلية في أجمل ما يتصورونه من مقامات وأحوال وكلها كانت متوفرة في الديوان.

وعن الفصل الثالث الّذي وُسِمَ بـ "**جماليات البنية اللغوية في شعر الشيخ عبد القادر العلمي**"، حللنا فيه العديد من النماذج الشعرية لإبراز جمالياتها فكانت البداية من المستوى التركيبي النحوي الذي تناول نظام الجملة الفعلية والإسمية وأهم أنماطها التركيبية، كما تطرقنا إلى الأساليب الخبرية والإنشائية كالنداء، الاستفهام، التعجب، القسم، الدعاء ... ثم تناولنا

البنية الصرفية من خلال دراسة أبنية الأفعال ومختلف المشتقات، علاوة على ذلك عالجنا بلاغة الضمائر وجمالية التكرار كاشفين من خلال ذلك عن الحالات النفسية المختلفة والدلالات المتباينة التي تطبع تجربته الروحية.

اهتم الفصل الرابع بفحص "جماليات الصورة الشعرية في ديوان الشيخ عبد القادر العلمي"، فقد ركزنا على تحديد مفهوم الصورة الشعرية قديما وحديثا وعرض أنواعها البلاغية عن طريق مكوناتها المتجسدة في التشبيه فالاستعارة، ثم الكناية وتناولنا بعدها أنماط الصورة الشعرية وصلتها بالحواس (بصرية، سمعية، ذوقية، شمية، لمسية) وتبيان خصائصها الرمزية والجمالية، ووظائف الصورة الشعرية.

في حين كانت خاتمة البحث بسطا لأهم النتائج المستوحاة من الدراسة بمستوييها النظري والتطبيقي وحصيلة ما أفرزه هذا العمل من رؤى وأراء صوفية لتجربة الشيخ العلمي الموسومة بطابعها الجمالي والرمزي.

وسعيا منا إلى ضبط الموضوع وحصر عناصره الرمزية والجمالية، ورغبة منا في تحقيق الأهداف المتوخاة من هذا البحث، اعتمدنا على **المنهج الفني** من خلال دراسة بنية الشعر الصوفي الملحون للشيخ "**عبد القادر العلمي**" من الناحية الجمالية والفنية والأسلوبية، والعمل على تحليل الرموز الصوفية وتقدير قيمتها الجمالية والأسلوبية وبلاغتها، والخصائص الفنية التي اتكأ عليها الشيخ العلمي في التعبير عن تجربته الروحية، كما استعنا بالمنهج البنيوي، وذلك بمساءلة البنية الداخلية للقصائد ونظامها اللساني من خلال تحليل المستويات النحوية والتركيبية والمعجمية. كما استفاد هذا البحث من آليتي الوصف والتحليل، مع الاستعانة بمناهج محايثة لفك شيفرات المتن الشعري وفتح مغاليقه، مثل المنهج النفسي لاستقراء الرموز الصوفية وتفسير مضامينها وتأويل دلالاتها، وبإجراءات المنهج التاريخي في مدخل البحث وذلك لإبراز المفاهيم النظرية وتتبع تطور نشأتها.

وقد تغذى هذا البحث من مصادر ومراجع متنوعة، كانت خير معين لنا فاعتمدنا أساسا على الديوان المطبوع للشيخ "**عبد القادر العلمي**" المعروف بسيدي قدور العلمي الذي قدمه وأشرف عليه الأستاذ (عباس الجراري)، كما استفدنا كثيرا من كتابين تناولا الشعر الصوفي الشعبي الأول: كتاب الشعر الصوفي الشعبي للدكتور "إبراهيم عبد الحافظ"، والثاني: الخطاب الصوفي في الشعر الملحون (مقاربة موضوعاتية في ديوان الشيخ عبد القادر العلمي) للدكتور "عز الدين المعتصم"، إضافة إلى كتب القدامى ولاسيما الرسالة القشيرية للإمام "عبد الكريم القشيري" وكتاب اللّمع "لأبي نصر السرّاج الطوسي"، كتاب الرمز الشعري عند الصوفية للدكتور "عاطف جودت نصر" وجمالية الرمز في الشعر الصوفي الجزائري للدكتورة "التيجاني أمينة".

وقد واجهتنا مجموعة من الصعوبات ونحن بصدد إنجاز هذا البحث لعل أهمها:

– قلة الأبحاث والدراسات وحتى المراجع التي تتناول الشعر الصوفي الملحون المغاربي في جانبيه (التجربة الجمالية وجمالية الرمز في النصوص الصوفية الملحونة التي تخدم بحثنا)

– قلة المراجع التي تعرضت لشعر الشيخ العلمي بالدراسة والتحليل فهي مجرد مقتطفات شعرية متفرقة هنا وهناك في المدونات الالكترونية فقط.

– صعوبة التعامل مع لغة الشيخ المحلية وفهمها بيُسر، غير أننا تمكنا من تذليل هذه الصعوبات إلى حدٍ ما، باعتماد بعض الكتب الصوفية التي سهلت عملية القراءة والتحليل.

وفي الختام لا يسعنا إلا أن نتقدم بالشكر الجزيل لمؤطر هذه الأطروحة الأستاذ الدكتور "**عبد اللطيف حني**" عرفانا بمجهوداته المضنية المفعمة بالنصح والإرشاد والتوجيه، وامتنانا لحسن مرافقته لنا من بداية البحث إلى غاية تمامه معربين له بأعظم التقدير راجين من الله سبحانه وتعالى أن يدخله في عباده الصالحين الخيرين.

كما لا يفوتني أن أتوجه بخالص شكري لأعضاء لجنة المناقشة الموقّرة، تقديرا لجهدهم المبذول من أجل تقييم هذا البحث وتصويبه بملاحظاتهم القيمة، أشكرهم سلفًا على نصائحهم وتوجيهاتهم.

الفصل الأول :
الإطار النظري والمفاهيمي لمصطلحات البحث

أولا –الجمال والجمالية : المصطلح والمفهوم

1- مصطلح الجمال من الناحية اللغوية والاصطلاحية.

أ- لغة.

ب- اصطلاحا.

2- الجمالية وتأسيس المصطلح.

3- علم الجمال الأدبي.

ثانيا : البعد المفاهيمي للتصوف

1- التصوف بين اللغة والاصطلاح.

2- مراحل التصوف:

أ- مرحلة الزهد.

ب- مرحلة التصوف السني.

ت- مرحلة التصوف الفلسفي.

3- مصادر التصوف

ثالثا: الرمز الصوفي مفهومه وأشكاله وتجلياته

1- مفهوم الرمز الصوفي.

2- أشكاله.

3- تجليات الرمز في النقد الأدبي.

أ- الرمزية الغربية.

ب-الرمزية العربية.

رابعا: الشعر الملحون المغاربي

1- الشعر الملحون المغاربي وإشكالية المصطلح.

2- الشعر الملحون المغاربي النشأة والتجلي والتطور.

3- ظاهرة التصوف في الشعر الملحون.

أولا : الجمال والجمالية : المصطلح والمفهوم

1-مصطلح الجمال من الناحية اللغوية والاصطلاحية :

ارتبط الإنسان بالجمال منذ وجوده على هذه البسيطة، لذلك سعت البشرية على مرّ العصور إلى البحث عنه في شتّى الموجودات، فبحثت عنه تارة في الطبيعة، وتارة أخرى في الفن وسائر الموجودات، مؤكدة بذلك على أهميته وأثره البالغ في نفوسها.

ويُعد مصطلح الجمال من المصطلحات الأكثر تعقيدا وإثارة للجدل، سواء كان ذلك من منظور الطرح الفلسفي أو من منظور الطرح الأدبي والنقدي، ويكاد يكون هناك شبه إجماع على تعذر تعريفه تعريفا جامعا مانعا، ويرجع ذلك إلى ماهية الجمال بحد ذاتها وحقيقتها في الوجود، أو في الإنسان، أو في الفن وتعدد أشكاله ومظاهره، فلم تكن هذه الماهية مدركة أو جلية للعيان، أو متفقا عليها.

ومن الأسباب أيضا، اختلاف البيئات الفكرية والثقافية للباحثين والمفكرين الذين خاضوا غمار هذا النوع من البحث عبر مختلف العصور، وكانت تعريفاتهم لا تمثّل أكثر من وجهات نظر في فهم الجمال، أضف إلى ذلك طبيعة المناهج المعوّل عليها في ضبط هذا المصطلح، وما يؤكّد طرحنا هذا ما قاله **برتليمي:** "إن نحن رجعنا إلى قدامى الفلاسفة لعلمنا أن الجميل، شأنه شأن الحق والخير، يعيش فوق العقل والمنطق والعمل. ولهذا، فالجميل لا يقبل التعريف ... والجمال يفهم من خلال الأشياء الجميلة" [1]، لهذا وجب الوقوف عند المصطلح وتحديده من الناحية اللغوية والاصطلاحية.

وما نلاحظه، أننا أمام ظاهرة عصيّة تخضع لمجال الوجدان والشعور أكثر من خضوعها للعقل والمنطق، لاختلاف الأفراد في تقديرهم لها، فموضوع الجمال ينطوي تحت شبكة معقدة من العلاقات المترابطة يتداخل فيها الذاتي بالموضوعي، والمادي بالمعنوي، والحسي

[1]- صالح أحمد الشامي، الظاهرة الجمالية في الاسلام، المكتب الإسلامي، بيروت، دمشق، ط1، 1407هـ-1986م ص23.

بالمجرد. فكثرة الآراء ووجهات النظر حول الجمال تجعله مطاطيا فضفاضيا، يستوعب عدة معاني متداخلة، ورغم ذلك سنحاول جاهدين التطرق لتعريفه لغة واصطلاح.

أ-لغة:

تعددت مفاهيم الجمال بين القواميس العربية والغربية قديما وحديثا، ومن بين هذه التعريفات، نجد **ابن منظور (1232م-1311م)** في معجمه لسان العرب يعرفه بقوله: "الحسن: ضدّ القُبح ونقيضه، وهو نعتٌ لما حسُن"[1].

أما "الجَمَال: مصدر الجَمِيل، والفعل جَمُل. وقوله عزّ وجل:﴿ **وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ** ﴾؛ أي بهاء وحسن"[2].

كما يبدو أن **ابن منظور** يرى أن أصل هذه القيمة الجمالية هو الحسن، والجمال فرع ولاحق. فقد عرّف الحسن بشكل مستقلّ قائم بذاته، وعرّف الجمال بالحسن وألصقه به.

وهو ما ذهب إليه مؤلّف معجم "العين"؛ فقد جاء معنى الجميل للدلالة على البهاء والحسن. ويُقال: جاملت فلانًا مجاملة إذا لم تصف له المودة وماسحته بالجميل. ويقال: "أجملت في الطلب، (والجملة جماعة كل شيء بكماله من الحساب وغيره). وأجملت له الحساب والكلام من الجملة"[3].

والمجاملة بمعنى المعاملة بالحسن، وهذا المعنى وارد بشكل لافت في الاستعمال اللغوي من ذلك ما ورد في القاموس المحيط" الجمال: الحُسْنُ في الخُلُقِ والخَلْقِ، جَمُلَ، ككرُمَ، فهو جَميلٌ، كأمير وغُراب ورُمَّان. والجميلة، والتامَّةُ الجسم من كُلِّ حيوان. وتَجَمَّلَ: تَزَيَّنَ وجامَلَهُ:

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله على الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، (دط)، (دت)، ص877.

[2]- المصدر نفسه، ص 685.

[3]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م ج1، ص261.

لم يُصْفِه الإِخاءَ بل ماسَحَه بالجَميلِ، أو أَحْسَنَ عِشْرَتَهُ. وجمالَكَ أن لا تَفْعَلَ كذا، إغْراءٌ؛ أي: الْزَمِ الأَجْمَلَ ولا تَفْعَلْ ذلك"[1].

وحسب ما ورد في القاموس المحيط فإنّ الجمال يعني الحسن في الخَلق والخُلق؛ أي في الأشياء المادية الملموسة، كما يكون في الأمور المعنوية كالأخلاق، الروح، النفس وباطن الإنسان.

وعلى شاكلة ذلك يقدم لنا "**أبو هلال العسكري**" الفرق بين كلمتي الحسن والجمال فيقول: "الحسن في الأصل في الصورة، ثم استعمل في الأفعال والأخلاق والأحوال الظاهرة، ثم استعمل في الصورة"[2].

نستكشف من خلال هذه المقاربة اللغوية للجمال في ضوء المعاجم اللغوية العربية أن هذه الأخيرة تظل قاصرة في الكشف عما يخدم بحثنا هذا، إذ تكتفي باستحضار معنى مرادف قد لا يمكّننا من الوصول إلى الحقيقة المقصودة، الأمر الذي جعلنا نلجأ إلى مصادر أخرى لتعريف الجمال، من ذلك المعاجم الفلسفية.

فقد ورد في موسوعة لالاند الفلسفية أن "الجمال Beau انفعال جمالي يطلق على حالة فريدة مماثلة للسرور، للمتعة، للشعور الأخلاقي، لكنها لا تندغم مع أيّ منها، ويكون تحليلها موضوعا للجماليات كعلم. كذلك يُقال حكم جمالي على الحكم التقويمي الذي يدور حول الجمال... جماليات علم موضوعه الحكم التقويمي الذي ينطبق على التفريق بين الجميل والبشع"[3].

---

[1]– الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق: أنس محمد الشامي وزكريا أحمد جابر، دار الحديث، القاهرة (دط)، 1429 هـ – 2008م، ص295.

[2]– ابو هلال العسكري، الفروق اللغوية، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة، القاهرة، مصر، (د ط)، (د ت) ص262.

[3]- أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 2001م، مج1، ص367.

في حين، اكتفى صاحب "موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب" بإيراد تعريف الفارابي للجمال، فيقول: "الجمال والبهاء والزّينة في كل موجود هو أن يوجَدَ وجودُه الأفضل ويحصُلَ له كمالُه الأخير. وإذا كان (الوجود) الأول وجوده أفضل الوجود، فجمالُه فائت لجمال كل ذي الجمال، وكذلك زينتُه وبهاؤه. ثم هذه كلها له في جوهره وذاته؛ وذلك في نفسه وبما يعقله من ذاته. وأما نحن، فإن جمالنا وزينتنا وبهاءنا هي لنا بأعراضنا لا بذاتنا؛ وللأشياء الخارجة عنا، لا في جوهرنا"[1].

من هنا، يظهر لنا أنّ المعاجم الفلسفية استطاعت إلى حد ما أن تحدد معالم هذا العلم الذي يضرب في أعماق الفلسفة، ويهتم بدراسة طبيعة الفن وعلاقاته بالطبيعة والدين والعلم والأخلاق، ورغم ذلك فإنها تبقى قاصرة عن تحديد مفهوم الجمال، نظرا للطابع العمومي الذي يعتريها.

وقد ورد لفظ الجمال في النص القرآني مرة واحدة فقط، وذلك في سورة النحل في قوله تعالى:﴿ **وَالْأَنْعَامَ خَلَقَهَا لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ وَمَنَافِعُ وَمِنْهَا تَأْكُلُونَ (5) وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ (6)**﴾[2]. في حين، نجد كثيرا من الألفاظ الضمنية الدالة على الجمال مبثوثة بين ثناياه، ومن ذلك مثلا: الحسن، البهجة، النضرة والزينة، كلّها ألفاظا تشير إلى عظمة الخالق وإبداعه الذي جعله في خلقه، كما استعمل ألفاظا أخرى للتعبير عن آثار الجمال، منها السرور والإعجاب ولذة الأعين...إلخ.

والمدقق في هذه الآيات يجدها تتحدث عن الآثار التي يتركها الجمال على العين أو على النفس ومن ذلك قوله تعالى: ﴿...**إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ**﴾[3]، فالسرور يعدّ أثرًا من آثار الجمال. وقوله أيضا مخاطبا رسوله ﷺ: ﴿ **لَا يَحِلُّ لَكَ النِّسَاءُ مِنْ بَعْدُ وَلَا**

[1]- جيرار جهامي، موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب، مكتبة لبنان ناشرون، (دط)، (دت)، ص201.

[2]- سورة النحل، الآيتان: 5، 6.

[3]- سورة البقرة، الآية: 69.

أَنْ تَبَدَّلَ بِهِنَّ مِنْ أَزْوَاجٍ وَلَوْ أَعْجَبَكَ حُسْنُهُنَّ﴾[1]، فالإعجاب هنا يدل على ما تستحسنه النفس وتطرب إليه.

كما نجد صيغة الجميل تتردد أكثر من مرة، وكلها تشمل الصفات التي ينبغي أن يتحلّى بها العبد في معاملاته وسلوكياته، مثل قوله تعالى: ﴿ **وَاصْبِرْ عَلَىٰ مَا يَقُولُونَ وَاهْجُرْهُمْ هَجْرًا جَمِيلاً**﴾[2]، والهجر الجميل هو الهجر بحسن، والترك دون ردّ الإساءة بالمثل، وكما اقترن الهجر بالجميل، فقد اقترن الصبر بذلك، لقوله تعالى: ﴿**قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ عَسَى اللهُ أَن يَأْتِيَنِي بِهِمْ جَمِيعًا إِنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ** ﴾[3]، ومن ذلك قوله أيضا: ﴿**وَجَاءُوا عَلَىٰ قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ (18)**﴾[4] وقوله تعالى: ﴿ **فاصْبِرْ صَبْرًا جَمِيلا**﴾[5] والصبر الجميل هو الصبر الذي لا شكوى فيه.

وقوله: ﴿**وَإِنَّ ٱلسَّاعَةَ لَـَٔاتِيَةٌۢ فَٱصْفَحِ ٱلصَّفْحَ ٱلْجَمِيلَ (85)** ﴾[6] الصفح الجميل هو الذي يخلو من اللوم والعتاب، والملاحظ أنّ لفظ الجميل ورد في العديد من الآيات بصورة لافتة للنظر، وذلك لارتباطه بالجانب الأخلاقي في سلوك الإنسان؛ حيث يأمرنا الله سبحانه وتعالى بالصبر الجميل والهجر الجميل والصفح الجميل، وكلها أوصاف للرّضا واللطف والرحمة التي ينبغي للمسلم أن يتخلق بها، وتتجسد في ممارساته ومعاملاته اليومية. بهذه الآيات نؤكد على أهمية الجمال في حياة الإنسان، إذ يعد النص القرآني أحد موضوعات الجمال، يدعو الإنسان إلى التفكّر وتدبّر ما فيه من قيم جمالية تعبيرية وتصويرية، ورموز معرفية تحتاج تمحيصا وتدقيقا لكشف غطائها، كما يحرص على توجيه

---

[1]- سورة الاحزاب، الآية: 52.

[2]- سورة المزمل، الآية: 10.

[3]- سورة يوسف، الآية: 83.

[4]- سورة يوسف، الآية: 18.

[5]- سورة المعارج، الآية: 5.

[6]- سورة الحجر، الآية: 85.

الحس البشري إلى كل لون من ألوان الجمال؛ الجمال في الطبيعة، الجمال في الإنسان الجمال في الروح، الجمال في السلوك والمعاملات...إلخ الأمر الذي يجعل الجمال في كتاب الله يفوق المعنى المادّي الملموس إلى المعنى العميق الباطني وهو الجمال الروحي المجرد.

وقد جاءت السنة النبوية لتبيان وتدعيم وترسيخ هذا البعد الجمالي الذي طبع العقيدة الإسلامية ورسم ملامحها، من خلال أقوال وأحاديث الرسول ﷺ، فنجد حديثا مشهورا تحدّث فيه النبي(ص) عن الجمال بلفظه الصريح المباشر، حيث قال: "**إِنَّ اللهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ**". وهو حديث قوامه ثلاث دعائم هي "**الله**"، و"**الجمال**"، و"**المحبة**"؛ فهذه الأخيرة هي "**ميل الجميل إلى الجمال بدلالة المشاهدة** " كما قال القاشاني[1]. والجمال هو الله سبحانه وتعالى اسما وصفة، ولمّا كان الله جميل يحب الجمال، وجعله مظهرا من مظاهر تجلياته في الكون، كان من واجب الإنسان أن يحب الجمال بدوره، ويسعى دائما للتّجمل.

ويعلّل الرسول سبب عنايته بمظهره حين سألته عن ذلك عائشة رضي الله عنها، وقد تهيأ للخروج إلى بعض أصحابه فقال عليه السلام: "**نَعَمْ، إِذَا خَرَجَ الرَّجُلُ إِلَى إِخْوَانِهِ فَلْيُهَيِّءْ مِنْ نَفْسِهِ، فَإِنَّ اللهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ**"[2] لذلك كانت محبة الجمال والسعي للإلمام به في المظهر الخارجي، وفي الأعمال والأخلاق من كمال العقيدة الإسلامية وتمامها، لذا نجده صلّى الله عليه وسلّم في حديث آخر يربط بين الجمال المادي والجمال الروحي المتمثل في العبادة، حيث يقول صلّى الله عليه وسلّم: "**حُبِّبَ إِلَيَّ مِنْ دُنْيَاكُمْ، النِّسَاءُ وَالطِّيبُ، وَجُعِلَتْ قُرَّةُ عَيْنِي فِي الصَّلاَةِ**"[3]. يبيّن هذا الحديث حقّ العبد في التمتع بالجمال والطيبات كالنساء والطيب وهو جمال حسي، وحق الله تعالى في إفراده بحسن العبادة وهو جمال روحي، والربط

---

[1]- عبد الرزاق بن أحمد القاشاني، كشف الوجوه الغرّ لمعاني نظم الدّرّ (شرح تائية ابن الفارض)، تحقيق: أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1426 هـ – 2005م، ص25.

[2]- ابن الجوزي، تلبيس إبليس، دار ابن خلدون، الإسكندرية، مصر، (د ط)، (د ت)، ص205

[3]- محمد نصر الدين الألباني، صحيح الجامع الصغير وزياداته (الفتح الكبير)، إشراف زهير الشاويش، بيروت، دمشق، ط3، 1408 هـ - 1988 م، ص 599.

بينهما واضح في أخذ الزينة والتجميل لله في الحالتين، والأحاديث النبوية كثيرة وكلها تحيط بمظاهر الجمال التي ينبغي على العبد التماسها والاتصاف بها.

وعلى هذا الأساس، يكون الجمال لبّ الدين الإسلامي، حيث وضع كل من القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة معايير للجمال، من أجل رفع مستوى الوعي الجمالي.

ب-اصطلاحا:

يُعدّ موضوع الجمال من أقدم المواضيع التي استهوت عقول المفكرين والباحثين، فراح كل واحد منهم يعرّفه تعريفا خاصا بناء على الفترة الزمانية المتواجد فيها والمستوى الثقافي لكل عصر وحضارة، وهذا الاختلاف من وجهة نظرنا أمر طبيعي؛ لأن الجمال ذو طبيعة مرنة كما أنه من المفاهيم الميتافيزيقية.

بيد أن الحديث عن مفاهيم الجمال وتحديد ما هو الشيء الجميل برزت من خلال أفكار عملاقة الفلسفة اليونانية، هيرقلط، وديمقريط، والثلاثي المشهور سقراط، وأفلاطون، وأرسطو وهذا بشهادة الكثير من الباحثين، فهؤلاء الثلاثة الذين يعدّون لدى معظم الفلاسفة، وعلماء الجمال من أبرز الفلاسفة الذين أسسوا الدعامات الأولى لعلم الحمال. إن أهم صفة للجميل عند هيرقلط (576-480 ق.م) التناسب، أو التناسق، ونحن نرى التناسق في الكون، كما نرى أنه أساس الارتباطات الإنسانية، وهو بالتالي موجود في الإنتاج الفني، ويرى هيرقلط أن التناسب، والانسجام ناشئان عن الصراع بين المتناقضات، فالتناقض خالق الانسجام وشرط وجود الجميل.

أما أفلاطون(427-347 ق.م) فيميّز بين نوعين من الجمال، الجمال الحسي والجمال الروحي، وهو يرى أن الجمال الروحي هو الأساس، وهو الجمال المطلق، أما الجمال الحسي، فهو الجمال الناقص الزائف، وأفلاطون ينطلق من نظريته في (المثل العليا) فقد عدّ جميع الأشياء المحسوسة متغيرة، ومتحولة، وبالتالي فإن هذه الأشياء تظهر على الوجود ثم تضمحل، وتموت، وتبعا لذلك فهي لا تمثل حقيقة الوجود، إن الوجود الحقيقي متمثل في الوجود الروحي فقط، وبالتحديد في المُثل العليا، أو المُثل الأزلية، عالم الأفكار، والجميل

الروحي عند أفلاطون غير موجود في عالمنا الأرضي، بل يوجد في عالم الأفكار **–عالم المثل**–العالم الأبدي اللامتغير، أنه لا يولد، ولا ينقرض، لا يزيد، ولا ينقص، بل هو رائع دائما، وفي جميع الحالات...."[1]. وهذا التعريف بطبيعة الحال يحيلنا على البعد الصوفي للجمال الكامن في الجانب الروحاني اللامرئي.

وإذا نبشنا في تراثنا العربي وجدنا **الجاحظ (ت 255هـ)** يصرّح بصعوبة تعريف الجمال، إذ يقول: "أن أمر الحسن (الجمال) أدق وأرقى من أن يدركه كل من أبصره"[2]، فحسب الجاحظ ليس في مقدور أي شخص أن يقف على حقيقة الجمال والقبح، لأنّ ذلك يتطلب مهارة عالية ونظرة ثاقبة وقدرة فائقة على تحليل المواقف الجمالية.

أما **الإمام الغزالي (450هـ–505هـ)** الفيلسوف وحجّة الإسلام، فيميّز بين مستويين للجمال المادي والجمال المعنوي، ويقرر أن جمال المعاني المدركة بالفعل أعظم من جمال الصور الظاهرة للأبصار، فالجمال الظاهري يكون مرتبطا بالحواس على غرار الجمال الباطني أو الجوهري، الذي هو موضوع البصيرة والقلب، ولا بدّ من توفّرهما معا لتحقيق التجربة الجمالية في تمامها وكمالها.

وهذا ما ذهب إليه ابن القيم حينما قال: "اعلم أنّ الجمال ينقسم قسمين: ظاهر وباطن: فالجمال الباطن: هو المحبوب لذاته، وهو جمال العلم والعقل والجود والعفة والشجاعة... وأما الجمال الظاهر فزينة خصّ الله بها بعض الصور عن بعض وهي من زيادة الخلق التي قال الله تعالى فيها: ﴿ **يَزِيدُ فِي الْخَلْقِ مَا يَشَاءُ**﴾. قالوا: هو الصوت الحسن والصورة الحسنة"[3].

وبهذا، أكدّ الغزالي على أهمية الجمال الباطني الذي يدركه أصحاب العقول؛ لأنه يصعب اكتشافه إلاّ عن تجربة حقيقية وخبرة عميقة، ويمكننا أن نتعرف على مجمل نظريته في

---

[1]- أحمد طعمة الحلبي، مفهوم الجميل في الفكر الغربي والفكر العربي قديما وحديثا، مجلة عمان، الأردن، العدد: 133 تموز، 2006م، ص15.

[2]– المرجع نفسه، ص20.

[3]– صالح أحمد الشامي، الظاهرة الجمالية في الإسلام، ص117.

الجمال في مصنّفه "**إحياء علوم الدين** "، حيث ربط الجمال بالمحبة، واستمد فهمه ذاك من الحديث النبوي الشريف "إن الله جميل يحب الجمال"، فمحبة الشيء دليل على جماله؛ إذ "كل جمالٍ محبوبٌ عند مدرك الجمال وذلك لعين الجمال؛ لأن إدراك الجمال محبوبا فيه عين اللذة، واللذة محبوبة لذاتها لا لغيرها ... ولا أحد ينكر كون الجمال محبوبا بالطبع"[1].

إنّ الجمال من المنظور الغزالي ناتج عن محبة حقيقية تتجاوز النفعية، ويعتبر الغزالي الشيء المحبوب يكمن في مدى تحقيقه عنصر الكمال، يقول: "كل شيء له جماله وحسنه فجماله وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به والممكن له، فإذا كانت جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو في غاية الجمال، وإن كان الحاضر بعضها، فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر ..."[2].

ولمزيد من التعمق في فهم معنى الجمال، نشير إلى ما ذكره "أبو حيان التوحيدي" (414هـ – 311هـ) باعتباره من أوائل المتكلمين في الجماليات الإسلامية الذين جمعوا بين الفلسفة والتصوف والأدب، حيث ينطلق من ضرورة المعرفة المتدرجة من الذات إلى العالم وصولا إلى مصدر الخلق والوقوف عند حقيقته وهو الله تعالى باعتباره وجودا مطلقا، وعلى هذا الأساس يميز التوحيدي بين الجمال الإلهي والجمال الأرضي، فالجمال الأول هو منبع الجمال الكلي، وهو الجمال المطلق الذي تنبثق منه جمال الكائنات والموجودات الأخرى وبفحصنا كتاب "الهوامل والشوامل" نجد أبو حيان يقول: "من الحسن في غاية لا يجوز أن يكون فيها وفي درجتها شيء من المستحسنات؛ لأنها هي سبب حسن كل حسن، وهي التي تفيض بالحسن على غيرها ...وإنما نالت الأشياء كلها الحسن والجمال والبهاء منها وبها"[3].

---

[1]– أبو حامد الغزالي، المحبة والشوق والانس والرضا، مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبي وأولاده بمصر، القاهرة، ط1 1380هـ–1961 م، ص12–13.

[2] – المرجع نفسه، ص13.

[3]– أبو حيان التوحيدي ومسكويه، الهوامل والشوامل، تحقيق: أحمد أمين، أحمد صقر، لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة، 1370هـ –1951م، ص43.

وأما الجمال الأرضي فهو نسبي غير ثابت قابل للتغير والتبدل حسب الأحوال، وبهذا ندرك نوعين من الجمال عند التوحيدي؛ أولهما جمال إلهي مثالي مقدس يعلو ولا يُعلى عليه بعيدا عن منطق الكون والفساد، يتميز بالديمومة والثبات؛ وجمال إنساني مادي ملموس يدرك بالحواس، فهو جمال نسبي غير قارّ، خاضع للطبيعة البشرية والملاحظ أن هذه الفكرة تتعانق مع مثالية الجمال عند أفلاطون ولو بشكل محدود؛ لأن هذا التصور الجمالي التوحيدي يحكمه الوازع الديني الإسلامي الذي يستند إلى وجود مصدر للخلق متمثّل في الله تعالى، ومن صفاته المتعالية والمطلقة تستمد كل الموجودات جمالها، وكل من في العالم الأرضي من موجودات يتوق إلى جمال الله وكماله، وفي خضمّ ذلك بدأ الإحساس الصوفي بالجمال يتنامى شيئا فشيئا، ويظهر التأثير الأفلاطوني على طروحات المتصوّفة المسلمين وكان يماثل معنى التجلي الإلهي وروعته، إلى حد الشعور بنوع من الرهبة القدسية أمام الجمال الإلهي.

والجمال في التصور الإسلامي نلمسه في سائر الموجودات، فهو ليس حلية خارجية تظهر وتختفي، ولكنه أعمق مما نتصور، فلا قيمة لهذا الوجود في غياب الجمال، فالله جميل يحب الجمال، وعلى الإنسان أن يزاوج بين الجمال ويطابق بين الجمال الظاهري والجمال الباطني؛ حتّى ينال حبّ الله ومرضاته.

أما في العصر الحديث، فيرى كانط Kant **(1724م-1804م)** "أنّ جمال الشيء يتوقف في تقديره على ما يشعر به الإنسان نحو هذا الشيء؛ أي أنه لا يوجد شيء جميل في ذاته يعتقد كل الناس أنه جميل، بل إنّ الأشياء تُعد جميلة أو غير جميلة طبقا لتقدير كل إنسان لقوة تأثيرها في عقليته ونفسيته"[1].

وحسب كانط Kant، فإن الجمال مرتبط بوجدان الإنسان وانفعالاته العاطفية التي تختلف بدورها من شخص لآخر، فجمال الشيء لا علاقة له بطبيعته، وإنّما من المحاكمة الجمالية

[1]- صالح أحمد الشامي، الظاهرة الجمالية في الإسلام، ص26.

التي تنبع من داخلنا وتتعلق بذواتنا، وهذا الحكم الجمالي لا يضيف معرفة جديدة بالموضوع، وإنما هو في حقيقته معرفة بالذات العارفة.

في المقابل، ذهب المفكر الجمالي **شارل لالو Charl Lalou (1877م-1953م)** إلى أن "اعتبار العاطفة وحدها عضوا للجمال هو حكم منا ضيّق الأفق"[1]، وبهذا ينادي **لالو Lalou** إلى ضرورة إحكام العقل عند تقدير القيمة الجمالية لأي موضوع حتى يكون حكمنا موضوعيا بعيدا عن النزعة الذاتية.

إنّ ما سلف ذكره لا يمثل سوى جزءٍ بسيط من الكم الهائل من التعريفات التي تحاول الإحاطة بمفهوم الجمال، ممّا يوحي لنا بالآتي:

- استحالة الاتفاق على تعريف جامع مانع للجمال.
- إنّ كثرة هذه التعريفات يدل دلالة واضحة على الطبيعة المستعصية لتعريف الجمال، ممّا يسهم في بعث حركية البحث والتنقيب في فهمه.
- تختلف هذه التعريفات بناء على المرجعية الثقافية والفكرية لأصحابها، مع الإقرار بوجود تقارب كبير بين هذه التعريفات.
- هناك من يركّز على الجانب الذاتي في تحديد الجمال، الذي يتعلق بالجانب الشعوري للإنسان، وهناك من يركز على الجانب الموضوعي الخاضع للانسجام والانتظام بين أجزاء الشيء المتلقي.
- ميّز روادنا العرب في دراسة الجمال بين الجمال المدرك بالحواس والجمال المدرك بالبصيرة، مدركين أن هذا الأخير يمثل أرقى مستويات الجمال.

2- <u>الجمالية وتأسيس المصطلح:</u>

إنّ الحديث عن الجمالية يقودنا بالضرورة للحديث عن علم الجمال، إذ شاعت العديد من المصطلحات لتدلّ على منظومة القيم التي تتوالد في أي موضوع جمالي أو فني أو أدبي

[1]- سائد سلوم، علم الجمال، منشورات الجامعة الافتراضية السورية، (د ط)، 2020م، ص4.

... والنبش في تاريخ هذا العلم يكشف لنا أن علم الجمال قديم ومحدث في آن واحد، ولكن كيف ذلك؟

للإجابة عن هذا التساؤل، نقدّم مقدّمة مقتضبة عن تاريخ هذا العلم، فكما أشرنا أنه علم قديم، إذ تعود إرهاصات ظهوره إلى الحضارات القديمة والإنجازات الجمالية لدى قدماء المصريين والبابلين والهنود والصينيين ثمّ لدى الإغريق، فالتطورات التاريخية الحاصلة في مختلف الحضارات القديمة كشفت عن الأفكار الجمالية في الشرق الأوسط وواد النيل وما بين النهرين في شكل آثار لرسوم ونقوش على جدران المعابد تغذية للجانب الروحي للإنسان المصري، وفي الشرق الأقصى نجد الهنود على سبيل الذكر اعتنوا بالجمال وربطوه بالمفاهيم الروحانية، فكان تعبيرهم عن الصفاء الجميل الجذّاب والرغبة في تجسيد الحبّ الصوفي السامي المثالي، فاتجهوا إلى عالم الرمز وآفاقه الجمالية في تمثيل الانفعالات العاطفية لتحريك الشعور الجمالي.[1]

إن اتصال الإنسان الصيني بالطبيعة، انعكس على فن التصوير، الموسيقى، الشعر والفلسفة لتحقيق مفهوم الانسجام الذي هو أساس الأفكار الجمالية. وفي تصاعد متنامٍ للفكر الجمالي تمكّن اليونانيون من دفع عجلة التاريخ فأحدثوا تحوّلات في العلم والفلسفة والفن وتركوا تراثًا ضخمًا من الإنتاج الفني، فكانت بداية التفكير الجمالي والإشباع الجمالي، فإشباع الحاجة الجمالية هو إشباع ما كانت تتشوّق إليه النفس البشرية، وخير مثال عن ذلك ظهور الإلياذة والأوديسة لهوميروس، حيث تضمّنت أشعاره أول آراء جمالية، إضافة إلى احتوائها على ألفاظ جمالية، مثل الرائع، الجميل، الجمال والكمال من خلال آثاره الأدبية فنجد هوميروس في الإلياذة يقول: "إنّ اثينا سكبت الجمال على أوليس"[2].

---

[1]- مصطفى عبده، المدخل الى فلسفة الجمال، محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999م ص41.

[2]- إ. نوكس، النظريات الجمالية، كانط – هيجل – شوبنهاور، ترجمة: محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت لبنان، ط1، 1985م، ص16.

كما أن الباحث في التراث اليوناني يجد ارتباطًا وثيقًا بين الأعمال الفنية والدين، وهذا دلالة على قدسية الجمال عند اليونان، ممّا يثبت ومن دون شكّ أن كلف الإنسان بالجمال قديم قدم الإنسانية.

إنّ ما توصل إليه الإنسان القديم من الإدراك الجمالي يرجع إلى ذوقه المتنامي بنواحي الجمال وروعة الطبيعة والبيئة المحيطة به التي ساعدته في نزوعه الفني وتطور إحساسه بالجمال الذي جسّده في تماثيله وزخرفة جدران كهوفه ومساكنه، وهذا أمر يشهد به تاريخ الإنسانية وتسجّله آثارها منذ العصر الحجري القديم إلى عصور الحضارات القديمة التي مرت معنا.

بعد هذا الاستعراض المقتضب للفكر الجمالي في بعض الحضارات القديمة، اتّضح لنا مدى نضج وتطور الوعي الجمالي لدى الإنسان بمرور الزمن الذي لم يقتصر على حضارة دون أخرى، بل شمل جلّ الحضارات المتعاقبة.

والواضح أنّ هذا الوعي الجمالي نما في كنف الفلسفة، وإن صحّ القول هيمنة الفلسفة على الموضوع الجمالي بشكل عام؛ لأن تلك الآراء ترعرعت ونمت في ظلها وتحت إشرافها لذلك يُعدّ علم الجمال فصلا من فصولها قبل أن ينتقل إلى الدرس الأدبي والنظرية النقدية يهتم بطبيعة الجمال والفن والذوق، وتُعدّ آراء الفيلسوف أفلاطون أقدم نظرية في تأسيس علم الجمال، حيث بنى فلسفته الجمالية على أساس أنطولوجي، إذ جعل عالم المثل مثال الجمال وهو الجمال المطلق الذي ينبغي أن نصله بعقولنا. [1]

وبمعنى أوضح؛ إن الدراسات الجمالية جاءت وفق نسق فلسفي محكم ومنظم، ليظهر تأثيرها بعد ذلك على متصوفي الإسلام، فقد كانت انطلاقتهم الأولى في حديثهم عن ماهية الجمال أنّه إلهي محض، ولا ينازعه فيه شيء.

[1] نبهان حسون السعدون، جماليات تشكيل الوصف في القصة القصيرة، تموز، دمشق، ط1، 2014م، ص14.

لقد استطاعت هذه التأملات الفلسفية الجمالية أن تمهّد الطريق لإرساء علم قائم بذاته له مناهجه، أدواته، ميادينه، فروعه وموضوعاته، وبالتالي استحقّ الاستقلالية عن حضن الفلسفة، ويرجع الفضل في ذلك إلى الفيلسوف الألماني "**ألكسندر باومجارتن**" Alexander Baumgarten (1714م-1762م)، عندما عرف هذا الفرع من فروع الفلسفة باسم الإستطيقيا: ذلك أنّ فلاسفة اليونان أطلقوا العنان لأفكارهم الجمالية، ولكنّهم لم يفردوها علما قائما بذاته بين علم المنطق وعلم الميتافيزيقيا وعلوم الطبيعة والأخلاق، وحدّد موضوعه في الدراسات حول منطق الشعور والخيال الفني، إذ يُعنى علم الجمال بالقيم الجمالية، كما تبدو من خلال الأعمال الفنية.

وبهذا، يكون الموضوع الأساسي لعلم الجمال؛ دراسة الجمال في أعمال الفن الجميل"[1]. والفن واحد من المجالات التي يسيطر الجمال عليها، فكثير من الفلاسفة يرى أنّ الفن إنّما هو تعبير أو وصف للجمال.

وقد فتحت محاولات بومجارتن Baumgarten آفاقا بحثية متميّزة أمام الكثيرين للخوض في قضايا الجماليات في العصر الحديث، وسنختزل الحديث عن رائدين متميزين أعطيا فلسفةَ الجمال أبعادا متطورة، بشهادة الكثيرين، من أمثال الناقد "**آلان Alain**" الذي يقول: "يوجد في علم الجمال مؤلفان لا يمكن إغفالهما وقد شقّا الطريق لمن جاء بعدهما، يشير بذلك إلى كانط وهيغل"[2]، بمعنى أنهما يمثلان أحد المنطلقات الكبرى في التطور الجمالي، وبالتالي من الصعب تجاهلهما وعدم إبراز قوة تأثيرهما في معاصريهم ومن تبعهم. فكيف تبلور مفهوم الجمال في الفلسفتين الكانطية والهيجيلية؟

لقد كانت فلسفة "**كانط**" نقدية بامتياز؛ ذلك أنّ نقده شمل العقليين والحسّيين على السّواء فوصف المنهج العقلي بالقصور وأنه غير صالح لكل العلوم، في حين يرى العقليون أن منهجهم العقلي صالح للرياضيات والفيزياء، وفي الآن نفسه صالح للميتافيزيقا، وانتقد كذلك

---

[1]- صالح أحمد الشامي، الظاهرة الجمالية في الإسلام، ص33.

[2]- دنيس هويسمان، علم الجمال (الأستطيقا)، ترجمة: اميرة حلمي مطر، القاهرة، (دط)، 2015م، ص 32-33.

منهج التجريبيين واعتبر أن التجربة الحسية لا تقدم إلا ما هو جزئي، بينما التجريبيون يعتقدون أن العلم كله مبني على فاعلية الحس واستحضار المعطيات الحسية.[1] ويرى كانط أنّ عالم الفنّ الجميل وسط بين العالمين الحسي والعقلي.

هذه الممارسة النقدية الكانطية تحكّمت أيضًا في رؤيته الجمالية؛ ذلك أنه يرى: "أن الجمال يبعث في نفوسنا السرور والارتياح والنشوة الخالصة المبهجة الغامرة دون التقيد بتحقيق؛ أي غاية مغايرة لهذا الشعور". [2]

فهو يجعل الجمال فيما يحقق لنا الرضا والسرور، بعيدًا عن تحقيق منفعة، أو إشباع لذة ما أو غرض معيّن، وفي هذا الشأن يقول عزّ الدين إسماعيل: "لقد كان "كانط " أول من جعل فكرة الجمال متعارضة مع فكرة الفائدة، وفكرة الكمال، حتى لقد بالغ في ذلك، فردّ الجمال إلى النشاط المجرد عن الغرض، المنزه عن المنفعة، وأرجعه إلى نوع من اللعب الحر يقوم به الخيال ويقوم به العقل"[3].

وهذا ما جعل كانط يميز بين نوعين من الجمال: "الجمال المقيّد، والجمال الحر، المقيد يفترض ما ينبغي أن يكون عليه وأن يتطابق معه، أما الجمال الحرّ فلا يفترض مسبقًا ما ينبغي أن يكون عليه الجميل".[4]

فالجمال الحر هو الجمال الخالص، الذي لا ينطوي على أي تصور قبليٍ لما ينبغي أن يكون عليه الشيء الجميل، ومن أمثلة ذلك الزخارف والنقوش والعصافير والأزهار هي التي تمثل الجمال الحر، وهذا الجمال يخرج من دائرته الغائية أو النفعية، بينما الجمال الذي

---

[1]– عبد المجيد شكير، الجماليات (بحث في المفهوم ومقاربة للتمظهرات والتصورات)، دار الطليعة الجديدة، سوريا، دمشق (د ط)، (د ت)، ص62.

[2] – محمد علي أبو زيان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، (د ط)، (دت) ص41.

[3]– عزّ الدّين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، ط3، 1974م، ص383.

[4]– آلاء علي الحاتمي، سمير عبد المنعم القاسمي، علم الجمال (مفاهيم وتطبيقات وأسس الجمال)، دار الرضوان، عمان ط1، 1437هـ –2016م، ص571.

يتوخّى هذه الأمور هو الجمال المقيّد الذي يعتمد على تصوّر مسبق لما ينبغي أن يكون عليه الشيء.

وهكذا، أضفى كانط معنًى جديدًا للجمال، كان له صدى عميق في النصف الثاني من القرن 19، حيث مهّد الطريق لبلورة اتجاه فنّي–تأثّر بالجمال الحرّ الذي نادى به كانط – يعرف "الفن للفن" الذي جاء بطرح مميّز مفاده: أن الفن يوجد لمجرد الاستمتاع به لذاته بغضّ النظر عن الجوانب الأخلاقية، فليست وظيفة الفن تعليم الناس الأخلاق في كل الأحوال، بقدر ما تكون وظيفته التّأثير الجمالي في المتلقي.

أما **هيجل (1770م–1831م)**، فقد انطلق في تقييمه للجمال اعتمادا على طبيعة الموجودات؛ فكلّما تدرّجنا في سلّم هذه الموجودات، كلما ازداد الجمال وضوحا وارتقاء فالجمادات، وهي أول صورة للكائنات، يكون جمالها أقلّ نسبيًا من الكائنات التي تتمتع بلون من الحياة أعظم وهي النباتات، وهذه بدورها يقلّ جمالها نسبيًا عن الحيوانات من حيث هي أكثر حيوية، ثم يأتي دور الإنسان، ويتمتع بأكبر قدر ممكن من الحياة، فيكون بذلك أجمل المخلوقات وأسماها وأرقّها، فالجمال عند هيجل نسبي، ويمكن أن نشبّهه بالهرم؛ إذ ينقص من قيمته كلما نزلنا تدريجيًا في سلم الأنواع، وبذلك أكّد هيجل "على مسألة الحيوية، وعدّها الفاصل في مشكلة الجمال والقبح".[1]

ويفرّق هيجل بين الجمال في الفنّ والجمال في الطبيعة، ويؤكّد أنّ الجمال في الفنّ يرتفع بالكائنات الطبيعية والحسية ويسمو بها إلى مستوًى مثالي، فالفن يردّ الواقعي إلى المثالية ويرتفع به إلى الروحانية، هذه الأخيرة أسمى مما هو موجود في الطبيعة، ذلك أنّ الفن محاولة لكشف المضمون الروحاني الباطني، وينجم عن ذلك أنّه كلما عبرت الأعمال الفنية عن الباطن الروحاني كلّما ارتقت في سلّم الكمال، وما دامت الروح أسمى وأجل من الطبيعة

[1]– عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية، ص59.

فإن هذا السمو ينتقل إلى النتاجات الفنية، فيقول: "إن الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي، لأنه نتاج الروح".[1]

هكذا، يكون مفهوم الجمال الفنّي عند هيجل تعبيرًا حسّيًا ناتجا عن الروح، أما الجمال الطبيعي فهو مرتبة من مراتب الجمال الفني، لأنه خالٍ من الروح.

وانطلاقًا مما ورد، فإننا نسجل بأن علم الجمال في العصر الحديث وبشكل ملفت للنظر أخذ أبعادًا جديدة لم تكن معروفة في العصور السابقة، وأصبحت الظاهرة الجمالية بعيدة عن الفائدة والمنفعة، وأصبح الفن تعبيرًا عن الروح وتجسيدًا لها. ومن أجل ذلك، ولمّا كان الأدب وبخاصة الشعر يملك قدرة عجيبة على تنويع وتوسيع الأحاسيس النابعة من الروح، فإنه ومن دون شك ينتمي إلى الأشياء الجميلة بحسن تصويره الأشياء، فإن مسألة الجمال يجب أن تبحث في النص الأدبي حتى يميز الكلام الجميل من القبيح وهذا ما اعتمده النّقاد الغربيون في العصر الحديث من خلال تركيزهم على مقياس الجمال في تحليل النص الأدبي.

لقد وجد النقد الأدبي فسحة كبيرة في دراسة الأعمال الأدبية وتحليلها وتفسيرها وبيان أهدافها وطرق معالجتها، والأساليب التي اتّبعت في بنائها وكشف الدوافع التي أدت إلى إيجادها، وعلى الموضوعات التي تنطوي عليها. وبعد ذلك يكون الحكم على هذه النصوص والأعمال الأدبية لتمييز الجيد الرائع منها من الرديء، وهذه العمليات النقدية من مهام علم الجمال الأدبي، فهذ الأخير أصبح متضمّنا في النقد الأدبي، وقد عرف العديد من المسمّيات المختلفة، فقد أُطلق عليه المنهج الشكلي الذي درس الأدب بوصفه بنية جمالية ومنهم من قال المنهج الجمالي في الأدب، ومنهم من قال التجربة الجمالية، ومنهم من قال الأستاتيكي أو الأستاتيقي– كما أشرنا إلى هذا سابقا – وغيرها من المسميات التي كانت تدور حول أربعة كلمات مفتاحية هي: جمالي، فني، أسلوبي، شكلي، والغرض منها جميعا

[1]– آلاء علي الحاتمي، سمير عبد المنعم القاسمي: علم الجمال، ص59.

التركيز على الجانب الشكلي من النص وما يعطيه الشكل والإطار العام والبناء الداخلي في النص من جمالية.

وحتى لا نكون مجحفين في معالجة هذه المسألة ارتأينا أن نعرج على تراثنا العربي نستنطق آثاره النقدية لننظر في مفهوم علم الجمال الأدبي وكيف دوّن القدامى نظرتهم إلى هذا العلم من خلال كتبهم ومصنّفاتهم.

وحسبنا هنا أن نشير إلى أن تراثنا العربي غني بهذه القضايا الجمالية، ولكنها أدرجت تحت مصطلح "**علم البلاغة**"؛ لذلك يوصف علم البلاغة في اللغة العربية بأنّه علم الجمال عند العرب كونه يبحث في جماليات كلٍّ من اللغة، الأسلوب، المجاز، الاستعارة والتشبيه في الشعر خاصّة، باعتباره الحامل الوحيد للهموم الجمالية الكبرى للفنانين العرب على مرّ العصور. وبهذا تمّ استثمار علم البلاغة في الأداة التحليلية والعودة بها إلى حقيقتها الأصلية في بناء دراستها على النصوص البيانية الرفيعة، والانطلاق بها "إلى ما هو أبعد من القواعد إلى الجوانب الفنية ومظاهر الجمال الأدبي، وإظهار أهمية البلاغة في رقي الأدب وتنمية الذوق وإرهاف الحس، وتهذيب العقل والعاطفة والوجدان"[1]، وبهذا حرصت أساليب البلاغة على استخراج أسرار الجملة اللغوية والنحوية والأدبية في وقت واحد، فالبلاغة العربية هي علم الجمال الأدبي عند العرب، وهذا ما يستوجب منّا البحث عن مكامن هذه الجماليات في الخطاب الصوفي الملحون إيمانا منّا ببراعته وقدرته على التصوير والتأثير في المتلقّي من خلال جمالية رموزه التي جعلته يحتلّ الصدارة في الدراسات الحديثة، وهذا ما أشار إليه "**ديديى جوليا**" عندما قال: "إن الجماليات هي العلم الذي يبحث في الجمال، والعاطفة التي يقذفها فينا"[2]. وبهذا فهو يؤكد على مسألتين: الجمال لأنه جوهر النص الأدبي والوجدان الذي يحرك لواعج أنفسنا.

---

[1]– عبد الله عبد الرحمن أحمد بانقيب، مناهج التحليل البلاغي عند علماء الإعجاز، مخطوط دكتوراه، المملكة العربية السعودية، جامعة أم القرى، 2007م – 2008م، ص23.

[2]– عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010م، ص71.

3-علم الجمال الأدبي:

بناء على ما ذكرناه سابقا، لاحظنا كيف تطوّر مفهوم الجمال تدريجيًا حتى وصل إلى مراحل متقدمة وصار لزاما على الفلاسفة والعلماء والنقّاد أن يضعوا القواعد والنظريات الأساسية للظاهرة الأدبية، وأن يُعنوا بدراسة مظاهر الجمال فيها انطلاقًا من العلاقة الجوهرية بين الجمال والأدب، فأسّسوا بذلك لعلم جديد يدرس العناصر الجمالية في النص الأدبي، هذا العلم هو "**علم الجمال الأدبي**" المنوط بالبحث في مظاهر الجمال ومقاييسه داخل النص الأدبي. ونجد الإشارات الأولى لهذا العلم-كما أشرنا سابقا-عند نقّادنا العرب القدامى، بل لهم كل الفضل في وضع اللبناتِ الأولى لهذا العلم.

ولقد انطلقت الجماليات الأدبية -الخطاب الشعري - في النقد العربي بصورة تلقائية عفوية تعتمد على الانطباع والحكم الذوقي دون تعليل ذلك وهذا أمر طبيعي بحكم بساطة البيئات العربية آنذاك، وانتهت بصياغة نظريات يتم على أساسها تفسير مختلف النصوص الشعرية والإبداعية، وبهذا استطاع النقد العربي تجاوز هذه المرحلة ليتمكّن من وضع قواعد وأسس فنية كمرتكزات تبرز الخصائص والمكونات الجمالية والفنية والشكلية التي تجعل من النص الأدبي أدبًا رفيعًا في مستوى الذوق الجمالي للمتلقين، وقد وضع "**الجرجاني**" صاحب الوساطة شروطًا فنّية لمقبولية الشعر وجماليته، إذ يقول: "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغًا وسبك سبكًا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان..."[1].

يشرح لنا هذا القول بوضوح مقاييس الشعر التي تحقق جماليته وشعريته، كسهولة النطق وطريقة التأليف والربط بين الجمل وترتيب الكلمات، الأمر الذي يحيلنا إلى قضية جوهرية يرجع الفضل فيها إلى جهود "عبد القاهر الجرجاني" في صياغة نظرية النظم التي تعدّ من المجالات التي يبرز فيها جمال الأدب، إذ عوّل على المعاني وجعل الترتيب فيها، فإذا ما

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1998م، ج7، ص67.

ترتّبت المعاني في النفس ترتبت الألفاظ وفقا لها، ويكون هذا على أساس النحو لقوله: "واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، تعرف مناهجَه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرّسوم التي رُسمت لك، فلا تخلّ بشيء منها".[1]

وينصرف هذا الكلام النحوي لإبراز الطاقات الجمالية الكامنة في العمل الأدبي المرهون بحسن تخيّر الألفاظ واستعمال ما هو أنسب للتعبير عن المعنى، كتوظيف أدوات الاتساق الانسجام، التقديم والتأخير طرائق التعبير التي تغدو من الأساسيات المهمة في علم الجمال الأدبي.

ربط نقّادنا القدامى جمال النص الأدبي بصاحبه، وقد أوضح "**ابن قتيبة**" الشروط التي يجب أن تتوفر في الشاعر ليرقى شعره في صدارة الجميل من الشعر، فيقول: "المطبوع من الشعراء القواف من سمح بالشعر، واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه وفي فاتحته قافيته، وتبيّن في شعره رونق الطبع، ووشى الغريزة"[2]

وإن كنا قد أوردنا القليل من بعض معايير علم الجمال الأدبي، فهذا لا يعني إلغاء بقية المعايير الفنية التي اعتمدها القدامى في الحكم على جمالية الأدب مثل الكناية، الطباق الجناس، المجاز والكناية، تشبيه واستعارة، مقابلة وتورية، تقديم وتأخير، إلى غير ذلك، ولكن لسنا بصدد معالجة كلّ هذه الرؤى النقدية بعمق والوقوف عندها بالتفصيل، لأن الأمر يطول والمقام لا يتسع لذلك.

وما نخلص إليه، أنّ النقاد العرب كانوا السّباقين لإرساء علم الجمال الأدبي ولو كان ذلك ضمنيًا، كاستعمالهم حسن الديباجة، حتى أن شعر النابغة الذبياني وصف بأنه كان أحسنهم ديباجة وأكثرهم رونقا، ويصف المرزوقي الشعر العربي العبقري بأن: "في حواشيه رونق

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004م، ص81.

[2]– عبد المنعم شلبي، تذوّق الجمال دراسة تطبيقه مكتبة القاهرة، القاهرة، ط1، 2002م، ص43.

الصفاء: لفظا وتركيبا"[1]، وهذا يفتح المجال لتأكيد الثنائية النصية التي تعتمد على تناغم الشكل والمضمون، التي بدورها تحقق الأثر الجمالي الأدبي، وهذا ما أكّده "**مصطفى ناصف**" عندما قال: "الشّكل قوة المضمون ووحدته وتركيبه، وليس قالبه أو وعاءه الذي يحفظ فيه[2] ويعني هذا، أنّ بتر إحداهما يؤدّي إلى تلاشي جمالية النص، وأيّ خلط بينهما سيؤدي بالضرورة إلى الخلط في الحكم على قيمة الآثار الأدبية (الشعرية)، وقد كانت هذه الدعوة التي نادى بها الماديون من أصحاب علم الجمال، فأكدوا أن العمل الأدبي لا يرقى إلى مستوى الكمال إلا باتحاد الشكل مع المضمون اتّحادا تامًا.

أما في عصرنا الحديث، فقد تعددت مفاهيم علم الجمال الأدبي وأصبح يعرّف بأنّه "علم يتناول الظاهرة الأدبية بعناصرها الأساسية الأربعة التي أجمع النقاد على أن الأدب يتشكل منها، وهي العاطفة والمعنى والأسلوب والخيال"[3]، ومعنى ذلك أن كل نوع أدبي لا بد أن يشتمل على هذه العناصر الأربعة ولا يخلّ بعنصر منها.

ليتبيّن أن هذه العناصر الأربعة تمثّل العمود الفقري التي يتشكل منه الأثر الأدبي ولو بشكل متفاوت داخل نوع أدبي معين، فوجودها مجتمعة معًا يسهم في تحقيق جمالية النص الأدبي بشكل عام.

فعلم الجمال الأدبي يبحث عن مكامن الجمال في النصوص الأدبية، وعن سرّ جمالية بعض النصوص وغيابها في نصوص أخرى، فهل يعود ذلك إلى عملية الإبداع، أم إلى المبدع، أم إلى المتلقي؟

لقد ظهرت العديد من المدارس النقدية التي حاولت تفسير جمالية النصوص الأدبية والميكانيزم المحقق لهذه الجمالية، وقد اعتمد علم الجمال الأدبي في دراسة الظاهرة الأدبية والفنية بوجه عام على نظرية التحليل النفسي التي تنظر إلى الجمال الأدبي من زاوية المبدع

---

[1]– عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص60.

[2]– يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1428هـ/2007م، ص61.

3– أمينة التجاني، جماليات الرمز في الشعر الصوفي الجزائري (خمرية أبي مدين التلمساني نموذجا) مطبعة مزوار، الجزائر، ط1، 2013م، ص9.

إذ يمثل هذا الأخير محور العملية الإبداعية الجمالية فأخذت على عاتقها تحليل شخصيته حيث يرى **فرويد** "أن الإبداع ينشأ من صراع نفسي عند الفرد منذ طفولته الأولى بين الغرائز من جهة وضوابط المجتمع ومطالبه من جهة أخرى". [1]

وهذا يقود إلى تقصّي كيفية تولّد العمل الفني في نفس المبدع، حيث طبّق فرويد طرق التحليل النفسي الاستقصائية على الأعمال الفنية الكبرى، الأمر الذي أسهم في تحديد العوامل اللاشعورية التي تتحكم في الإبداع، فأحيانا يتولد العمل الفني نتيجة نوع من العذاب أو القهر يحاول الفنان دون وعيٍ أن يتخلص منه فيكتب قصيدته ليتجاوز معاناته، وهذا ما يُعرف عند أرسطو بالتطهير.

ويمكننا القول إن العمل الفني يمثل لدى المبدع ولدى المتأمل تخليصا من الطاقة المشاعرية العليلة التي كانت قد تراكمت لأقصى الحدود لديهما على اتجاهات معينة، نتيجة كبتها ولاستحالة التخلص منها.

وقد تعرضت هذه المدرسة النفسية لعدة انتقادات، حيث دعا بعضهم إلى ضرورة فصل الأدب ودراسته بعيدا عن العلوم الأخرى ومنها علم النفس؛ ذلك أنه من العسير أن يضع هذا الأخير يده على مرتكزات الجمال الفني للنصوص، كما أن الغاية من التحليل النفسي للأدب ليست قراءة الأدب في ذاته، وإنما إيجاد ذريعة لتأويل تصرفات الأديب من خلال ما أبدعه.

ومن الباحثين الذين تعرّضوا لهذا المنهج وحكموا عليه بالقصور "**عادل الفريجات**" بقوله: "أما عن تبيان قيمة الأثر الفني؛ فإنّه لا يجيبنا عمّا إذا كان هذا الأثر جميلا أم قبيحا؟ عظيما أم تافها؟ محلّقا أم مسفّا؟ فهذه أمور لا شأن لعلم النفس بها، إذ هي تدخل في أبواب أخرى كالنقد الأدبي وعلم الجمال"[2].

مع أننا لا ننكر أن هذه المدرسة قد غذّت الأدب بالكثير من النظريات، مثل "نظرية الصياغة، التي تذهب إلى أن الأديب يسعى لخلق صيغ جمالية لذاتها، إشباعًا لحاسة فطرية

---

[1]– آلاء علي الحاتمي، سمير عبد المنعم القاسمي: علم الجمال، ص108.

[2]– يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص31–32.

في النفس، وهي حاسة الجمال، ونظرية الصياغة هي التي نادى بها أصحاب المذهب البرناسي، وهي النظرية التي انتهت بالفن للفن، بمعنى أن أصحاب هذه النظرية ينادون بأن الشعر خُلق لقيمة جمالية نتجت من اللّغة؛ أي التمتع بالأدب لذاته لا غير.

كما أننا نجد أن هناك من نظر إلى الجمال الأدبي من زاوية المتلقي، إذ تركز هذه الدراسة على علاقة الأدب بالفرد وعلاقته بالجماعة، ومدى تأثير الإبداع الأدبي في متلقّيه حيث يذهب بعض النقّاد إلى ربط" الأدب بما هو واقعي في المجتمع"[1].

فعلم الجمال الأدبي يدرس الظاهرة الأدبية محمّلةً بآمال وآلام الفرد والجماعة، وقد نادى أصحاب هذا الاتجاه بتطبيق النظريات السوسيولوجية على الأدب، هذا الأخير في نظرهم لا يكون جميلا إلا إذا نجح في التعبير عن هموم الأفراد والجماعات، فإذا فشل في ذلك فهو خال من أي جمالية، الأمر الذي جعل الكثير من الباحثين يقفون موقفا معارضا لهذين الاتجاهين وينادون بضرورة دراسة النصوص الأدبية لذاتها بدلا من إقحام علوم أخرى في دراسة الأدب، وفي هذا الصدد يدعو "**محمد مندور**" إلى تنحية العلوم عن الأدب ونقده، إذ يقول: "بمحاربة تطبيق القوانين التي اهتدت إليها العلوم الأخرى على الأدب ونقده؛ ذلك أن "الأدب لا يمكن أن نجدّده ونوجّهه ونحييه إلا بعناصره الداخلية، عناصره الأدبية البحتة"[2]؛ أي دراسة الأدب بذاته، والوقوف على جمالياته.

إضافة إلى ما ذكرناه، ظهر اتجاه آخر يربط الجمال الأدبي بالتاريخ، حيث يتّكئ على "أن النص ثمرة صاحبه، والأديب صورة لثقافته، ثمرة صاحبه، والثقافة إبراز للبيئة، والبيئة جزء من التاريخ، فإذا النقد تأريخ للأديب من خلال بيئته"[3]، وهذا الاتجاه يبحث في جمالية النص الأدبي من وجهة تاريخية يعرض السياقات التاريخية والسياسية والاجتماعية لتكون وسيلة لتفسير الأدب وظواهره.

---

[1]– يُنظر: سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، بيروت ص86.

[2]– يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص27

[3]– المرجع نفسه، ص15.

والمدقق في هذه النظريات يجدها تركّز على ما هو خارج النص الأدبي وأهملت ما بداخله، لهذا جاء الشكلانيون الروس ليدحضوا هذه الآراء النقدية التي تنتمي إلى علوم أخرى من وجهة نظرهم، واعتنوا بالنّص الأدبي كنسق منغلق على ذاته من حيث اكتماله الفني وملاءمة التعبير للوسائل الفنية المستخدمة فيه، ورأت الشكلانية أن الجمال يكمن في النص بحدّ ذاته، في شكله وعناصره التي يتكون منها (أصوات، جمل، تراكيب، علاقات وليس له علاقة بالسياق النفسي، التاريخي، الاجتماعي، فقد أنكر الشكلانيون الروس أهمية التاريخ والواقع الخارجي في الدراسة الأدبية.

ويُعدّ "**رومان جاكبسون**" من الشكلانين الأوائل الذين أسهموا في تطوير نظرية الأدب على أسس علمية وموضوعية، بالتركيز على وظيفة الأدب التي تتأسس على الوظيفة الجمالية أو الشعرية للغة.

وبهذا الكلام تكون اللغة ذات وظيفة جمالية تتمثل في جذب الانتباه نحو الرسالة الفنية مما يسهم في استنباط الخصائص المجردة في الخطاب الأدبي، وهذه الخصائص هي التي تضفي على الخطاب أدبيته (جماليته) وهو ما يسمح بتمييز النصوص التي تنتمي للأدب وتعيين خروقات النص لتلك الخصائص، ولعل هذه الفكرة وجدت تربتها في التراث القديم، إذ اعتنى النقاد القدامى بهذه الخصائص العامة التي تحدد جمالية النص فيما سمّي: عمود الشعر.[1]

فالشكل الأدبي هو المنوط بالجمال على حدّ قول "**بندتوكروتشيه**" الذي رأى أن الحقيقة الجمالية فيه لا في المضمون، ولكنّ مبدأ الفصل هذا جعل بعض النّقاد الجماليين يرون أن الشكل والمضمون في النص الأدبي هما وجها النموذج الأدبي، فالجمال لا يكتمل إلا بتناغم الشكل مع المضمون، ولكنه غير كافٍ إذ لا بدّ من وجود عناصر أخرى تسهم في جمالية الشكل، مثل الابتكار والجدة والعناية بالرموز.

[1]– إبراهيم أحمد ملحم، تحليل النص الأدبي (ثلاثة مداخل نقدية)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2016م، ص15.

وبهذا، يتحرر النص من قيود الشكل والمضمون، في المقابل نجد دعاة الفن للفن يحررون النص الأدبي من كل قيود الشكل والمضمون، ما دام النص يغذّي حاسّة الجمال فينا، والرمزيون يهتمون بما توحيه الصور والألفاظ، من رموز ومجازات عن طريق موسيقاها وأصواتها. هذه الرموز تثير فينا الدهشة والتساؤل فتنمي جمالية النص الأدبي.

وهذا ما أشار إليه "**برلين**" عندما قال: "إننا ننجذب ونستمر في اهتمامنا بالمثيرات والأعمال الفنية التي تمتلك قدرًا معيّنا من الجِدّة، والتركيب، والتباين، أو التعبير والإدهاش والمباغتة، والغموض، وغير ذلك من الخصائص المميزة للمثير الجمالي"[1].

فالجمال الفني عامة والأدبي خاصة، لا يقتصر عند جمال الشكل فحسب؛ فكلما كان العمل الأدبي فيه من التباين والتركيب، والجِدة والابتكار، وحرّك الفضول العلمي لمعرفته واكتشافه، كان جميلا ورائعا، فاللغة الرمزية والتباس المعنى على المتلقي كان غاية في الجمال، لأن الفن "يتميز بخصائص مثل الجدة وكسر التوقعات، فقال الشكلانيون الروس والتشيك مثلا: إن الحيل الشعرية، تشتمل علي تحريف أو تشويه معيّن، وإنّ ما يعطي الشعر أثره الخاص، هو استخدام الكلمات بطرائق غير مألوفة وغير متوقعة، فالاستخدامات غير المألوفة للكلمات في الشعر، يفترض أنّها تكثّف الإدراك، وتستثير الانتباه، وتولد التوقعات[2].

فالبحث عن المعنى الداخلي في العمل الأدبي يكتمل عند المتلقين، وبدلا من وجود معنى واحد ظهرت معانٍ مختلفة باختلاف المتلقين وعلى اختلاف مستوياتهم الثقافية والاجتماعية. ومن هنا يأتي التأويل، الذي يأخذ بعدًا جماليًا.

ولقد عرف الشعر الصوفي الملحون شعراءَ أبدعوا في خطاباتهم صورا فنية جمالية باستخدام لغة الرموز والتأويل والانتقال بالمتلقي إلى عوالم فسيحة الأرجاء، وجسّدوا الجمال

---

[1]– شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، عالم المعرفة، الكويت، (د ط)، 2001م ص344.

[2]– المرجع نفسه، ص347.

الأدبي خير تجسيد، فعبّروا عن لواعجهم وخفاياهم بلغة جمالية تتزاحم فيها الرموز، لتترجم مجاهداتهم الروحية وتتعانق مع صفائهم ووعظهم ورجائهم، وتكشف عن قناعاتهم الشخصية.

وهذا ما نجده عند "**الشيخ عبد القادر العلمي**" الذي خلّف باقة من قصائد الملحون عملت أكاديمية المملكة المغاربية على جمعها في ديوان شعري يُعدّ غاية في الجمال والعذوبة لما يحويه من أحوال وسلوكيات روحية صافية، تتضمن إشارات رمزية في التعبير ومعانٍ عميقة تفصح إفصاحا صادقا عن الوجد الصوفي والحضرة الإلهية.

وموازاة لذلك، فإن جمالية الشعر الصوفي الملحون تنفتح على عوالم مترامية الأطراف فأول عالم نستنطقه جمالية اللغة الصوفية كونها محملة بالمعاني والرموز التي لا يفهمها إلا أهل التصوف، فحين نعتقد أننا تمكنّا من حل شفراتها فإن: "أشياء جديدة تبدأ بالظهور وفق مفهوم الوجد والفيض والتجليات والحدس والتنفس في صميم الفكر التأملي والبنى المعرفية لأفكارها وتجريداتها الرمزية ... لذا فإنه إذا ظنّ المتلقي أنه قادر على إدراك تلك الجمالية في إطار التقابل بين لغة التصوف وما انطوت عليه من دلالات، فإنّه لا يجني من النص الصوفي إلا السراب"[1]

وممّا يزيد من جمالية الأدب الصوفي إضافة إلى لغته الرامزة اتصاله بعلم النفس، وهذا ما كشف عنه الدكتور "**زكي مبارك**" في كتابه التصوف الإسلامي بقوله: "ويزيد في جمال الأدب الصوفي أنه موصول بعلم النفس، وإنّ له غاية نبيلة هي غرس الخُلق الشريف في نفس الرجال، لا يستطيب كتب التصوف إلا من يقبل عليها وهو يعرف أنّها عُصارة القلوب وأنّها آداب ناس عرفوا الدنيا وأهلها، ثمّ وصلوا المجتمع وانقلبوا عليه، يصفون عيوبه ومقاتله بأقلام تنضح بالسم الزعاف". [2]

---

[1]– حسين جمعة، جمالية التصوف، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 364، 2001م، ص36.

[2]– زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، مطبعة الرسالة، مصر، ط1، ج1، 1357هـ–1938م ص124.

ثانيا: البعد المفاهيمي للتصوف

1-التصوف بين اللغة والاصطلاح:

كان الخطاب الصوفي عامة والشعري خاصة، قوة محرّكة مفعمة بالعاطفة، يفيض بالمعاني الروحية العميقة والصور البيانية والمحسّنات البديعية والرؤى الفنية، وقبل استقراء الرموز الصوفية عند الشيخ عبد القادر العلمي وكشف جماليتها، حريٌ بنا ملامسة مفهوم التصوف.

اختلف الدارسون حول تعريف ظاهرة التصوف، كونها تجربة روحية معيشة، يصعب وصفها ومحاصرتها بشكل نهائي ودقيق، وتظلّ الجهود التي تبذل في سبيل ذلك مجرد مقاربات وملامح تركّز على ناحية من نواحي التصوف، أو تحدّد وجهة نظر معيّنة، أو الحالة التي يكون عليها الصوفي في وقت من الأوقات، فقد عدّ أبو منصور عبد القادر البغدادي (ت 429-940م) ألف تعريف للتصوف، والسهروردي ذكر أيضًا أن للتصوف ما يزيد عن ألف تعريف، و لاحظ أحمد زرّوق أن التعاريف تبلغ نحو الألفين، وانتخب القشيري من هذه التعاريف أكثر من خمسين لأهم أقطاب الصوفية، واختار المستشرق الإنجليزي **نيكلسون** ثمانية وسبعين تعريفًا تبعًا للتوجّهات والمذاهب[1]، لكنّ جلّ هذه التعريفات تصب في ثلاثة اتجاهات رئيسية، الاتجاه الأخلاقي، الاتجاه الزهدي، والاتجاه الصّوفي.

اختلفت تعاريف التصوف وتعددت مفاهيمه، فهناك من بنى تعريفه على أساس الاشتقاق اللغوي من الجذر (ص.و.ف)، وهناك من بحث عن أصل مصطلح التصوف في أمور أخرى، فتباينت المصادر التاريخية في تحديد اشتقاقاته وتعددت الآراء، وذهبت التأويلات لأصل الاشتقاق مذاهب شتّى، فمنهم من ذهب إلى القول بأنها من الصّفاء، بينما يذهب

[1]- الحسن شاهدي، التصوف والأدب الصوفي، مطبعة الأمينية، الرباط، (د ط)، 2006م، ص19.

فريق آخر إلى ربطها بلبس الصوف الذي يعدّ علامة على الفقر أو الزهد في الحياة، وهناك معنى ثالث ردّه البعض إلى اللفظ الإغريقي الأصل، وهو صوفيا، التي تعني الحكمة. ويضيف البعض الآخر أنها مشتقة من لفظ صوفة. وللوصول إلى الاشتقاق الأقرب للصواب نحاول عرض هذه الآراء ومناقشاتها.

فأما عن "**الأصل الأول**" فنسبة إلى الصّفاء، حيث مال المتصوفون المسلمون إلى استعمال هذه اللفظة للتأكيد على السمات المثالية للصوفي، من صفاء قلبه وطهارة ظاهره وباطنه عن مخالفة أوامر الله عز وجل، وهذا يعني أن الصّوفي واحد من خاصّة أهل الله الذين انقطعوا عن الدنيا، وخلّصوا باطنهم من الشهوات والكدرات حتّى يصلوا إلى درجة الصّفاء، يقول الكلاباذي في باب **(قولهم في الصوفية لما سّميت الصوفية صوفية)**: "إنّما سمّيت: الصوفية صوفية لصفاء أسرارها ونقاء آثارها، وقال بشر بن الحارث: الصوفي من صفا قلبه لله، وقال بعضهم: الصّوفي من صفت لله معاملته، فصفت له من الله عزّ وجل كرامته".[1]

يحاول الصوفية أن ينتسبوا إلى الصّفاء، فكثيرًا ما تتردد في تعريفاتهم للتصوف مشتقّات مادية مثل صافي وصّوفي، والتصفية، وصفا ... الخ، وهذا ما كشف عنه "**نيكلسون**" عندما تناول بالدراسة مجموعة ضخمة من تعريفات التصوف للقرنين الثالث والرابع الهجريين "فإنا نجد في مقابل كل تعريف ينسب الصوفية إلى لبس الصّوف اثني عشر تعريفًا تشير إلى اشتقاق كلمة "الصوفي" من الصفا"[2]، ويعلّل القشيري ذلك بقوله: "بأن الصّفاء محمود بكل لسان"[3]

---

[1]– الكلاباذي، التّعرف لمذهب أهل التصوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، (دط)، (دت)، ص05.

[2]– رينولد. ا. نيكلسون، في التصوف الإسلامي وتاريخه، ترجمة : أبو العلا عفيفي، مكتبة العرب، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، (د ط)، 1366هـ–1947م، ص28.

[3]– يُنظر: القشيري، الرسالة القشيرية، تحقيق : عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف، مطابع مؤسسة دار الشعب، القاهرة، (دط)، 1409 هـ – 1989م، ص 464.

وأما صاحب اللُّمع فيقول:" أن الصّوفي مأخوذ من الصفاء وهو القيام لله عز وجل في كل وقت بشرط الوفاء"[1]، أي صفاء ونقاء الروح وإخلاصها لله تعالى من الشهوات المختلفة كحب الرئاسة وحب السّمعة والمحمدة من الناس وبصفاته من الكدرات؛ أي الأمراض القلبية كالحقد، والحسد، والغرور، وسوء الظن بالناس، لأن التصوف الحقيقي يتضمن معنى العفة والطهر والصبر والتذلل، حيث يجد الصوفي الرّشاد والفلاح، وعن الاشتقاق الثاني: فينسب مصطلح التصوف إلى الصوف، ومن جملة الشواهد الدالة على ذلك ما ذكره السّراج الطوسي (ت 378)؛ إذ يعد أول المؤرخين لتجربة التصوف الذين أخذوا على عاتقهم تحقيق أصل التسمية بالصوفي، فقد أفرد لها بابًا بعنوان: "**باب الكشف عن اسم الصّوفية**" ولمَ سمّوا بهذا الاسم، ولم نسبوا إلى هذه النسبة؟ وفيه يذكر أن هذه التسمية مأخوذة من لبس الصوف اقتداء بالأنبياء صلوات الله عليهم والأولياء الصالحين؛ لأن لبس الصوف كان دأب الأنبياء عليهم السلام والصديقين وشعار (المساكين) المتنسكين.[2] فالصوف يحمل رمزية الزّهد والتقشف في كلّ شيء، كما أنّ لبسه دلالة على التواضع لله عز وجل والانحناء له رغبة في تحقيق القربة من مقامه العلي، وما يؤيد هذا الأصل الاشتقاقي العلامة ابن خلدون بقوله: "قلت: والأظهر أن قيل بالاشتقاق أنه من الصوف، وهم في الغالب مختصون بلبسه لما كانوا عليه من مخالفة الناس في لبس فاخر الثياب إلى لبس الصّوف"[3]، بمعنى: أن الصّوف لباس الزهد والنّساك وهو شعارهم على مر العصور، فمن أراد بلوغ هدفه الروحاني عليه بهذا اللباس، فاتّخاذ الصوف لباسًا من طرف جماعات المتصوفة اقتداءً بالأنبياء في زهدهم وتواضعهم وإعراضهم عن مفاتن الدنيا، وإقبالهم على الآخرة.

ويبدو أن ما يتميز به الصوف من خشونة ساعد على اختياره مظهرا خارجيا يعكس حقيقة باطنية هي الدخول في طريقة خاصّة ليصل الصوفي إلى غايته، وبالرغم من ذلك فإنه لا

---

[1]– أبو نصر السراج الطوسي، اللّمع، تحقيق : عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر، مكتبة المثنى، بغداد، (دط)، 1380 هـ – 1960م، ص46.

[2]– المرجع نفسه، ص41.

[3]– ابن خلدون: المقدمة، تحقيق: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، (دط)، (دت)، ص450.

يغني عن الصفاء، فقد سئل "أبو علي الروزباري" فقيل له: من الصوفي؟ فقال: من لبس الصّوف على الصفاء. [1]

وهذا الرأي هو الغالب لدى معظم الباحثين والدارسين، وبدورنا تتبعنا هذا الأصل الاشتقاقي ورأيناه أصحّ الآراء التي عرض لها الباحثون.

وفي الاشتقاق الثالث: يذهب "**أبو الريحان البيروني**" (ت 448هـ-1048م) ويسانده في ذلك بعض المستشرقين إلى القول إنّ لفظ صوفي يرجع اشتقاقها اللغوي إلى اللفظ الإغريقي الأصل "صوفيا"، التي تعني "الحكمة"، ويقصد بها الحكمة الإلهية.

انطلاقًا من تفكيك الحروف المكونة للكلمة، "فالصوفي مركّب من أربعة حروف: الصاد والواو، والفاء والياء، فالصاد: صدقه وصبره، والواو: وجده وودّه ووفاؤه، والفاء: فقره وفناؤه وفقده، والياء: ياء النسبة، فإذا تجمّع فيه ذلك أضيف إلى حضرة مولاه". وفي هذا الأصل الاشتقاقي انشطر الباحثون فريقين مؤيّد ومعارض؛ فأما الأول فقد مثّلهم جورجي زيدان بقوله:" وعندنا أنها مشتقّة من لفظة يونانية الأصل هي "صوفيا" ومعناها الحكمة، فيكون الصّوفية قد لقّبوا بذلك نسبة إلى الحكمة، لأنهم كانوا يبحثون فيما-يقولونه أو يكتبونه بحثًا فلسفيًا-ويؤيّد ذلك أنهم لم يظهروا بعلمهم هذا ولا عُرفوا بهذه الصفة إلا بعد ترجمة كتب اليونان إلى العربية ودخول لفظ الفلسفة فيها". [2]

نستشفّ من هذا القول، إن كلمة صوفي ليست من أصل عربي، وإنما هي دخيلة تلقّفها العرب عن طريق عملية الترجمة، وقد عارض الفريق الثاني هذا الرأي وهاجمه في حرارة زكي مبارك بقوله: "كانت الفلسفة عند اليونان القدماء تهتمّ بالعلوم الطبيعية، وكان كثير من فلاسفتهم أطباء، وقد ترجمها العرب فسمّوا الطب الحكمة، وقالوا: تاريخ الحكماء، فهم عرفوا

---

[1]- زكى مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص58.

[2]- إبراهيم بسيوني، نشأة التصوف الإسلامي، دار المعارف، مصر، (د ط)، (د ت)، ص10.

من (سوفيا) الفلسفة والطب. أما الحكمة الروحانية فمن البعيد أن يكونوا لمحوها لأنّهم كانوا يرون اليونان من عبدة الأوثان"[1].

ومن وجهة نظرنا، يمكن القول: إن العرب كانوا شديدي الحرص على حفظ لغتهم من كل دخيل، مستوحش من غريب اللفظ، ولو حدث هذا لأشاروا إليه في كثير من كتبهم، كما أن الحكمة الروحانية من المحتمل أن تكون انتقلت إلى اليونان عبر حقب من الزمن، مبثوثة في الكتب السماوية، ثم عادت إلى منشائها الأولى؛ لأن التصوف قديم جدًا عند العرب، وبالتالي لا توجد علاقة بين المعنيين اليوناني والعربي.

أما الاشتقاق الرابع: قيل إن التصوف نسبة إلى صوفه، وهو اسم رجل انفرد بخدمة الله تعالى عند بيته الحرام، واسمه "**الغوث بن مرّ**"، فانتسب الصوفية إليه لمشابهتهم إياه في الانقطاع إلى الله عز وجل، ويمكن أن نستدل على ذلك بقول ابن الجوزي: "إنما سمّي الغوث بن مرّة "صوفة"؛ لأنّه ما كان يعيش لأمه ولد، فنذرت لئن عاش لتعلقن برأسه صوفة ولتجعلنّه ربيط الكعبة، ففعلت، فقيل له: صوفة ولولده من بعده"[2]، وقد ورد هذا الكلام في العديد من القواميس العربية للإشارة على نسبة التصوف إلى "بنو صوفة".

وقد استقرّت هذه التسمية في الموروث العربي في فترة ما قبل الإسلام، إلى درجة أنهم كانوا يربطون مناسك حجّهم إلى البيت العتيق بحضور بعض أفراد هذه العائلة.

بناءً على ما تم عرضه، نرجّح أن كلمة التصوف مزيج من الأصل الاشتقاقي الأول والثاني، فهذا الأخير (الصّوف)؛ أي تصوف مصدر للفعل تصوّف للدلالة على لبس الصّوف، وهذا ما أكده ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق بقولهما: "التصوف مصدر الفعل الخماسي المصوغ من "صوف" للدلالة على لبس الصوف"[3]، وهذا ما يعكس بصورة جلية الزي الصوفي في لبس الصوف كرمز على الزهد والتقوى، والتواضع وقوة الإيمان، ثمّ الولوج

[1]– زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص 66.

[2]– المرجع نفسه، ص52.

[3]– ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق: التصوف، ترجمة: إبراهيم خورشيد وآخرون، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة لبنان، ط1، 1984م، ص25.

إلى عالم التصوف، فأكثر المتصوفة عرفوا بهذا اللباس واعتكفوا عن الدنيا تبعًا للطابع الروحاني الكامن في باطن الصوفي.

وعليه، فإن هذا الاشتقاق أقرب إلى الصواب، ودليلنا في هذا صحّة ردّ "الصوفي" إلى "صوف" وما كان اشتقاق مصطلح التصوف أشهر أنماط الاشتقاق اللغوي من الصّوف إلا لأن الصّوف يحمل بين طيات معانيه، معنى الفقر والخشونة والذل والمسكنة.

وكان قد ارتبط بالإيمان، لقول النبي ﷺ في الحديث الصحيح "عليكم بلباس الصّوف تجدوا حلاوة الإيمان في قلوبكم"[1].

هذا الجانب الظاهري للتصوف يلازمه بالضرورة الجانب الباطني، وهذا ما ترجمه الفريق الأول الذي ردّ التصوف إلى الصّفاء لتتأكد بذلك حقيقة التصوف التي يمتزج فيه لبس الصوف علامة على التقشف في الدنيا والانقطاع للعبادة بتصفية القلب من الرواسب العالقة به وإفراد القلب لله تعالى حتى يتمكن المريد من الوصول إلى مبتغاه الروحاني الذي ناضل من أجله من خلال جملة المجاهدات والرياضات.

وبهذا، يشكّل التصوف مرآة حقيقية في الحياة الروحية الدينية، ويتميز بجملة من الصّفات أهمها الإقبال على الدين والزهد في الدنيا والتعويل على الكشف والذوق والمعرفة الباطنية واعتماد مبدأ التدرج المرحلي للدخول في مسالك الحقيقية والتطلع إلى الاتصال المباشر بالله عز وجل لتحقيق السعادة الروحية.

وعلى هذا الأساس، يعدّ التصوف تجربة ذوقية خاصة تختلف من صوفي لآخر، ترمي إلى تصفية النفس من أجل الوصول بها إلى تحقيق السمو الأخلاقي، لأن مبحث الأخلاق عند الصوفية، يقوم على أساس تطهير النفس وإسقاط أخلاقها الذميمة، واستبدالها بأخرى محمودة.

[1]– أمينة التجاني، جمالية الرمز في الشعر الصوفي الجزائري (خمرية ابن مدين)، ص46.

وكما اختلف الصوفية وغيرهم في أصل التصوف واشتقاقه، اختلفوا أيضًا في تعريفه، بل ازدادوا تعارضًا وتناقضًا فيه كثيرًا[1]، وقد ذكر الكلاباذي أكثر من عشرين تعريفًا[2]، وأما القشيري فقد ذكر أكثر من خمسين تعريفًا من الصوفية المتقدمين[3]، وهذا ما يصعّب إمكانية التوصل إلى استخلاص تعريف عام وشامل لهذه الكلمة، وقد عبّرت آنا ماري شمائل عن ذلك بقولها: "الكتابة عن التصوف الإسلامي تكاد تكون من الأمور المستحيلة؛ فعند الخطوة الأولى تظهر للمرء سلسلة جبال مترامية أمام عينه، وكلما كان تتبّع المرء الطّريق كلّما بدا له الأمر أكثر صعوبة لبلوغ أي هدف على الإطلاق. وتشبّه من يريد الكتابة عن التصوف بالعميان الذين طُلب منهم وصف الفيل، فكل واحد منهم وصف الجزء الذي استطاع أن يلمسه بيديه، ولكنهم جميعًا عجزوا عن وصف الفيل ككل"[4].

وبناء على هذا، فلا عجب أن تتعدد الآراء وتختلف التعريفات. يعرف ابن خلدون التصوف بقوله: "رعاية حسن الأدب مع الله في الأعمال الباطنية والظاهرة بالوقوف عند حدوده، مقدّمًا الاهتمام بأفعال القلوب، مراقبًا خفاياها، حريصًا بذلك على النجاة"[5]، وبذلك كان التصوف هو الجسر الموصول إلى الكمال عن طريق إخلاص النية في العبادة وتطهير النفس والسمو بها على أساس التقوى والورع، وعرّفه "أبو رويم البغدادي"(ت303 هـ) فقال: "إن التصوف مبني على خصال ثلاث، هي التّمسك بالفقر والافتقار، والتحقق بالبذل والإيثار وترك التعرض والاختيار".[6]

---

[1]– إحسان إلهي ظهير، التصوف (المنشأ والمصادر)، إدارة ترجمان السنة، باكستان، ط1، 1986م، ص36.

[2]– يُنظر: الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، ص05-06.

[3]– يُنظر: القشيري، الرسالة القشيرية، ص440، 444.

[4]– علي علي أبو شامي: التصوف والطرق الصوفية في العصر العثماني المتأخر، بيسان للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان (د ط)، 2017م، ص21.

[5]– ابن خلدون، شفاء السائل وتهذيب المسائل، تحقيق: محمد مطيع الحافظ، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1 1996م، ص54.

[6]– علي علي أبو شامي: التصوف والطرق الصوفية في العصر العثماني المتأخر، ص23.

فالتخلي عن الدنيا ومفاتنها هو جوهر التصوف، وهذا أقرب بكثير إلى الزهد الذي يُعدّ الطريق الممهّد للسلوك الصوفي، بل وأكثر من ذلك فقد ظهر التصوف في مرحلة بلغ فيها الزهد ذروته، وظهر مصطلح الزّهاد، إذ يعد الصحابة والسلف قدوة للمتصوفة في الزهد والعفة والورع والخلق، وبهذا يجب أن يكون المنحى الصوفي امتدادًا لزمن الرسول (ص) وهذا ما نادى إليه "**محمد الحريري**" بقوله: "التصوف هو الدخول في كل خلق سنّي والخروج من كل خلق دني"[1].

بهدف بلوغ مراتب القرب والوصل، فهو إعادة بناء الإنسان وربطه بمولاه في كل فكر وقول وعمل، وينبثق عن هذا التعريف معنًى هامّ هو التقوى في أرقى مستوياتها، التي تجمع بين العقيدة والخلق، وروح التقوى هو التزّكي لقوله تعالى:﴿ **قَدْ أَفْلَحَ مَنْ تَزَكَّى** ﴾[2] فالرسول (ص) وصحابته أفضل نموذج لمن أراد بلوغ هذا الطريق، سواء أكان ذلك في أوصافهم أو أخلاقهم.

وتأسيسًا لما سلف، نستطيع القول إن التصوف هو لبّ الدين الإسلامي الحنيف وروحه على مقتضى الشريعة السمحة والملّة الحنيفية، والمتصوفة هم المقتدون بأوامر الشريعة المتحققون بخباياها وأهدافها، وفي ذلك يقول حجة الإسلام الإمام **أبو حامد الغزالي:** "التصوف هو طرح النفس في العبودية، وتعلق القلب بالربوبية، وحكم الصوفي أن يكون الفقر زينته والصبر حليته والرضى مطيته والتوكل شأنه، والله عز وجل وحده حسبه، يستعمل جوارحه في الطاعات وقطع الشهوات، والزهد في الدنيا والتورّع عن جميع حظوظ النفس، وأن لا يكون له رغبة في الدنيا البتة، فإن كان ولا بدّ فلا تجاوز رغبته كفايته ويكون صافي القلب من الدنس، ولهًا بحب ربه، فانٍ إلى الله تعالى بسرّه، يأوي إليه كل شيء،

[1]– الحسن شاهدي، التصوف والأدب الصوفي، ص21.

[2]– سورة الأعلى، الآية: 14.

ويأنس به وهو لا يأوي إلى شيء؛ أي لا يركن إلى شيء ولا يأنس بشيء سوى معبوده، آخذا بالأولى والأهم والأحوط في دينه مؤثرًا الله على كل شيء"[1].

وحتى لا نطيل في عرض المزيد من التعريفات، نكتفي بما ذكره "إحسان إلهي ظهير" الذي قدم جملة من التعريفات، ثمّ عقّب عليها قائلا: "فهذه هي تعريفات التصوف والصوفية لدى أعلام الصوفية وأقطابهم أنفسهم، نقلناها من كتبهم، تضاربت فيها آراء القوم وتعارضت فيها أقوالهم، لا جمع بينها ولا وفاق رغم ما ادّعاه بعض المتأخرين، وحاولوا التوفيق ولكن دونه خرط القتاد، لأنّ كل تعريف مستقلّ عن التعريف الآخر، وحتى التعريفات العديدة التي صدرت عن شخص واحد تباعد بعضها عن بعض كلّ البعد، وهذا التباعد ظاهر جلي لكل من نظر فيها وقرأها قراءة تأمّل وتدبر، وتحقق وتعمق"[2].

ورغم الجزم النهائي لاستحالة تعريف التصوف، نجد من الباحثين الذين حاولوا إيجاد تعريف عام للتصوف "طلعت غنام"، إذ يقول: "المقصود بالتصوف في عمومه هو السير في طريق الزهد والتجرد من زينة الحياة الدنيا وشكلياتها، وأخذ النفس بأسلوب من التقشف وأنواع من العبادة والأوراد، والجوع، والسهر في الصلاة، أو تلاوة أوراد حتى يضعف في الإنسان الجانب الجسدي، ويقوى فيه الجانب النفسي أو الروحي، فهو إخضاع الجسد للنفس بهذا الطريق المتقدم، سعيًا إلى تحقيق الكمال الأخلاقي للنفس كما يقولون، وإلى معرفة الذات الإلهية وكمالاتها، وهو ما يعبّرون عنه بمعرفة الحقيقة".[3]

وتجدر الإشارة هنا أنّ جلّ التّعريفات التي وقفنا عندها بالقراءة والتحميص تعبر في الغالب عن ناحية خاصة من نواحي التصوف أو تحدد وجهة نظر معينة أو الحالة الغالبة على الصوفي في وقت من الأوقات، ولكنها تنبني بكل وضوح عن وجود علاقة بين التصوف والإسلام، وبمعنى آخر: إنّ التصوف هو روحه وعصارته، ومن ذلك قوله تعالى:

---

[1]– أبو حامد الغزالي، مجموعة رسائل الإمام الغزالي، تحقيق: إبراهيم أمين محمد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، مصر، (دط)، (دت) ص111.

[2]– إحسان إلهي ظهير، التصوف (المنشأ والمصادر)، ص39.

[3]– علي علي أبو شامي، التصوف والطرق الصوفية في العصر العثماني المتأخر، ص24–25.

﴿فَفِرُّوا إِلَى اللَّهِ إِنِّي لَكُم مِّنْهُ نَذِيرٌ مُّبِينٌ﴾[1] وقوله: ﴿ وَالذِينَ جَاهَدُوا فِينَا لَنَهْدِيَنَّهُمْ سُبُلَنَا وَإِنَّ اللَّهَ لَمَعَ الْمُحْسِنِينَ ﴾[2]

2-مراحل التصوف:

مما لا شكّ فيه أن التصوف الإسلامي قد مرّ بعدّة مراحل تاريخية، ولكلّ مرحلة مشايخ وأئمة أسهبوا بأقوالهم وأفكارهم فكان لهم تأثير واضح على الفترة التي تواجدوا فيها وعلى العصور اللاحقة، والواقع أن التجارب الروحية والنفسية التي مرّ بها المتصوفة المسلمون لا تقتصر فيها على كونها تجارب شخصية أو فردية، وإنما تمتد بعضها ليصبح تجارب إنسانية بالغة العمق.[3]

أ – مرحلة الزّهد: وتشمل القرنين الأول والثاني الهجريين، بدأ فيها التصوف كحركة زهدية[4] وهي أكثر المراحل اعتدلا نتيجة الإحساس الديني العميق واستشعار الإنسان حالة الضعف والخوف الشديد من الله عز وجل، فقد كان الصوفية يتميزون بالزهد والتقشف ومخالفة المألوفات، وترك كثير من المباحات والبعد عن الناس ومخالطتهم تجنبًا للانغماس في الشهوات وملذّات الحياة الزائفة الواهمة، والإقبال على الآخرة الباقية الخالدة، وكان للزهاد مظهران؛ مظهر تعبدي.

فالزهاد لا يكتفون بالفرائض في العبادات، بل فرضوا على أنفسهم نظامًا قاسيًا قوامه الصيام المتواصل، وقيام الليل وذكر الله آناء الليل وأطراف النهار، وحرمان أنفسهم من لذيذ الطعام وفاخر اللباس إلى غير ذلك من الأمور المحمودة التي اجتهدوا فيها وصبروا عليها.

أما المظهر الأخلاقي؛ فيتمثل في إخضاع حياتهم للقضاء والقدر، فعزفوا عن السعي والكسب، بل والزواج أحيانًا، لأن الأموال والأولاد فتنة، ولا يداوون أسقامهم تاركين أنفسهم

---

[1]– سورة الذاريات، الآية: 50.

[2]– سورة العنكبوت، الآية: 69.

[3]– حامد طاهر، الفلسفة الإسلامية مدخل وقضايا، دار العلوم، القاهرة، (دط)، (دت)، ص27.

[4]– مفتاح خلفات، قبيلة زواوة بالمغرب الأوسط ما بين القرنين (6هـ –9هـ، 12م/15م)، الأمل للنشر والتوزيع، تلمسان (د ط)، (د ت)، ص359.

للعناية الإلهية تفعل بهم ما تشاء، وهذه الأمور غير محمودة ولا تمتّ إلى تعاليم ديننا بصلة فقد كان لها أثرها على متصوفة المراحل التالية أوقعتهم في كثير من البدع والشرك، وأهم هذه الأمور: نبذ أئمة التصوف العلم الشرعي، وتحذيرهم أتباعهم ومريديهم من مخالطة العلماء ومجالسهم. نفهم من كل هذا أن الزهد يعد أول درجات التصوف باعتباره المرحلة الهامة في تربية النفس على القناعة وامتثالها للعبودية واستسلامها لأحكام الربوبية، فهذه القيم الروحية التي اتسم بها الزهد هي التي تكاد تطبع التصوف.

يصوّر لنا أحد أئمّة التصوف معالم هذه المرحلة والتطورات التي برزت فيها بقوله: "لم يتخذ المسلمين بعد الرسول (ص) لأنفسهم صفة يتميزون بها سوى صحبته عليه السلام، إذ لا فضيلة فوقها، فقيل لهم: الصحابة، ولمّا أدركهم أهل العصر الثاني سمّوا: التابعين، ثم قيل من بعدهم أتباع التابعين"[1].

ب-<u>مرحلة التصوف السني</u>:

تشمل القرنين الثالث والرابع الهجريين؛ يُقصد بالتصوف السني: ذلك التصوف الذي كان يمارسه مجموعة من الزهاد السنيين، الذين كانوا يحترمون قواعد الشرع الإسلامي من قرآن وسنّة وإجماع، وهم أهل وجدان وعبادة عن صدق وإخلاص يبتعدون قدر الإمكان عن الشطحات الغريبة والهلوسات الخارقة والقصص والكرامات البعيدة عن نطاق الحس والغيب وقد حدّد الشيخ عبد القادر الجيلاني (470-561هـ /1077م-1165م) معالم التصوف بقوله: "فالذي يجب على المبتدئ في هذه الطريقة الاعتقاد الصحيح الذي هو الأساس فيكون على عقيدة السلف الصالح أهل السنة القديمة، منهم الأنبياء والمرسلون والصحابة والأولياء والصدّيقون، وعلية التمسك بالكتاب والسنة والعمل بهما، أمرًا ونهيًا، أصلا وفرعًا

[1]- مفتاح خلفات، قبيلة زواوة بالمغرب الأوسط ما بين القرنين (6هـ -9هـ، 12م/15م)، ص359.

فيجعلهما جناحيه يطير بهما في الطريق الواصل إلى الله عز وجل، ثم الصدق في الاجتهاد حتى يجد الهداية والإرشاد"[1].

ويتجلّى هذا النسق الصوفي السني في صيغته الغزالية في كون الله وحده هو الموجود وهو الذي يفيض على العالم بعلمه، وأن هذا العلم مقتصر على الخاصة الذين يدركون العلم اللّدني في لحظة "فناء" في الذات الإلهية، كونهم تجرّدوا من شهوات الدنيا وضلالاتها وتفرّغوا للعبادة والنسك، فضلا عن كون الخير الأسمى هو معرفة الله فقط، والشر هو الانشغال بملذات الدنيا التي تقف عائقا أمام هذه المعرفة.

ومن أهم المتصوفة السّنيّين الذين يذكرهم التاريخ: الحسن البصري، والسراج، والجنيد الذي يعد أول من صاغ المعاني الصوفية وكتب في شرحها، وأحمد البدوي، وأحمد الرفاعي ورابعة العدوية، والإمام أبو حامد الغزالي الذي دافع عن التصوف السني وأرسى أسسه وأضفى عليه طابع الاعتدال، بل جعل المعرفة الذوقية الصوفية منسجمة مع الشعائر المفروضة، وتصدّى بالنقد للشطحات الصوفية القولية والفعلية، وحاول التوفيق بين الشرع والتصوف، وقام بعقد الصلة بين الخطاب الفقهي الذي كان يحارب المتصوفة والخطاب العرفاني الذي كان يؤمن بالباطن، وقد تجلّى هذا التوفيق واضحًا في كتابيه: المنقذ من الضلال، و "إحياء علوم الدين".

وهكذا، نصل إلى القول: إن التصوف الإسلامي قوامه احترام مبادئ القرآن والسنة والإجماع وتطبيق شعائر الدين، علاوة على احترام خصوصيات الشرع في تأمل الظاهر والباطن، كما يبتعد هذا النوع من التصوف عن الشطحات الصوفية والكرامات الخارقة التي تخالف الشرع الرباني.

[1]– محمد أرزقي فراد، الحاج محمد السعيد تازورت (إطلالة على الشعر الصوفي الأمازيغي) دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، ص20.

ت- مرحلة التصوف الفلسفي:

تتميز هذه المرحلة بظهور التصوف الفلسفي، نظرًا لتأثره بعوامل خارجية كالفلسفة اليونانية، والفارسية والهندية والمسيحية واليهودية، نتيجة اختلاط العرب المسلمين بغيرهم من الشعوب والأجناس، إضافةً لازدهار حركة الترجمة وانتشار المدارس الدينية والفلسفية في معظم أرجاء الإمبراطورية الإسلامية. كل هذه العوامل وغيرها ساعدت في انتشار هذا النوع من التصوف.

ويظهر تأثير الفلسفة اليونانية على التصوف الإسلامي من خلال الأفلاطونية المحدثة وتأثيرها على المذهب الإشراقي، ويُعد السهروردي مثالا لهذا المذهب "على الرغم من اختلاف الأسلوب والتعبيرات، يلاحظ الباحث أن مذهب السهروردي لا يخرج عن كونه نسيجًا محكمًا على منوال مدرسة ابن سينا الإشراقية المتأثرة بالأفلاطونية المحدثة"[1]. ويظهر تأثيرها واضحا على ابن عربي، وابن سبعين وغيرهما.

كل هذا، ساعد في تلقيح التصوف الإسلامي بملامح خارجية أبعدته عن الصواب وجعلته فكرًا منحرفًا متأثّرًا بالأفكار الأجنبية الضآلة كالغنوصية.[2]، الشرقية (الهندية والماجوسية...) التي دخلت المجتمع الإسلامي، ودعت إلى الحلول عند الحلاج، والإشراق عند السهروردي ووحدة الوجود عند ابن الفارض، وغيرهم.

3- مصادر التصوف:

إن مسألة البحث عن مصادر التصوف الإسلامي ما تزال موضعًا للبحث، ومثارًا للخلاف في الرأي، سواء بين القدماء أو بين المحدثين، لنقف عند إشكالية جوهرية المضمون مفادها: هل التصوف الذي أشرنا إليه سابقًا تصوف إسلامي محض؟ بمعنى: هل استقى مادته من

[1]- محمد غلاب، التصوف المقارن، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص113.

الكتاب والسنة، أم أنه تصوف هجين استمد بعض عناصره من مصادر خارجية وديانات أخرى سماوية أو وضعية؟

للإجابة عن هذا التساؤل انقسم الباحثون فريقين: الأول ذهب إلى أن المصدر الأول للتصوف إسلامي بحت، والثاني يرى أنه فارسي أو هندي أو مسيحي أو يوناني، أو هو خليط من هذا كله. وقد صور الأستاذ ماسينيون مسألة هذا الخلاف في قوله: "... أمّا دراسة التصوف فإن الأمد بيننا وبين استكمالها ما يزال بعيدًا. وقد حار علماء الإسلاميات الأوائل في تعليل ذلك الخلاف العميق في العقيدة بين مذهب الوحدة (وهو المذهب الرئيسي في التصوف الإسلامي في أرقى أدواره)، وبين مذهب أهل السنة الصحيح: فذهبوا إلى أن التصوف مذهب دخيل في الإسلام مستمدٌ، إمّا من رهبانية الشام (وهذا رأي ماركس Marx) وإمّا من أفلاطونية اليونان الجديدة، وإمّا من زرادشتية الفرس، وإما من فيدا الهنود (وهذا رأي جونس Jones)، وقد بيّن نيكلسون Nicholson أن إطلاق الحكم بأن التصوف دخيل في الإسلام غير مقبول، فالحق أننا نلاحظ منذ ظهور الإسلام أن الأنظار التي اختص بها متصوّفة المسلمين نشأت في قلب الجماعة الإسلامية نفسها إبّان عكوف المسلمين على تلاوة القرآن والحديث وتقرأهما، وتأثّرت بما أصاب هذه الجماعة من أحداث، وبما حل بالأفراد من نوازل..."[1].

بهذا القول، يتبيّن الخلاف الجلي حول مصادر التصوف الإسلامي، حيث يرى أغلبية الباحثين المسلمين أن مصدر التصوف إسلاميًا بحت، فمن القرآن والسنة استمد الصوفية أراءهم في الأخلاق والسلوك، ورياضاتهم العملية ومجاهداتهم الروحية التي اصطبغوها من أجل تحقيق هدفهم من الحياة الصّوفية، وفي هذا الصدد يبيّن لنا الطوسي في اللّمع أن: "للصوفية أيضًا تخصيص من طبقات أهل العلم باستعمال آيات من كتاب الله تعالى متلوّة وأخبار عن رسول الله ﷺ، مروية، ما نسختها آية، وما رفع حكمها خبر ولا أثر، يدعو ذلك

[1]– محمد مصطفى حلمي، الحياة الروحية في الإسلام، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني، القاهرة، بيروت، (دط) 2011م، ص 32.

إلى مكارم الأخلاق، ويبحث عن معالي الأحوال وفضائل الأعمال"[1]. بمعنى: أنّ الصوفية تقتدي بالنبي وصحابته ومن تبعهم، وهذا كله موجود علمه في كتاب الله عز وجل، فالمرجعية الصوفية دينية بامتياز.

ومما لا شك فيه، أنّ للصوفية خارطة يسيرون عليها في مجاهداتهم الروحانية، يتدرج السالك لها في مراحل متعددة تعرف عندهم ب: "المقامات" و"الأحوال"؛ وهما اصطلاحان يستخدمهما الصوفيون للتدليل على تدرج السالك للطريق الصوفي من مكانة إلى أخرى، ولما يتعرض له في تدرّجه هذا في المقامات من أحوال تأتيه من نسمات الرحمة الإلهية والمقامات مكاسبُ تحصل للإنسان المؤمن ببذل الجهود، وهي مراحل يرتقي فيها المريد في طريقه إلى التمكين والاطمئنان القلبي لتتحقق له مكانة بين الخاصة من المصطفين الأخيار.[2]

نفهم من هذا الكلام؛ أنّ الصوفي الذي ينتهي من مقاماته وأحواله يصل إلى معرفة الله عز وجلّ، وهي نهاية الطريق المرغوب فيها. كما أنّ لب التصوف الإسلامي وقوامه هذه المقامات والأحوال التي تبنى على ما ورد في القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة وأقوال الصحابة والتابعين، التي تمثّل في مجملها أولى مصادر التصوف الإسلامي.

بالرجوع إلى النص القرآني، نجد العديد من الآيات التي تحدثت عن المقامات والأحوال وقد أفاض أبو الوفا الغنيمي التفتازاني في ذكرها بقوله: "وجميع مقامات الصوفية وأحوالهم التي هي موضوع التصوف أساسا مستندة إلى شواهد من القرآن الكريم"[3].

فمن الشواهد الدالة على مقام الزهد قوله تعالى: ﴿ **قُلْ مَتَاعُ الدُّنْيَا قَلِيلٌ وَالْآخِرَةُ خَيْرٌ لِّمَنِ اتَّقَىٰ**[4] وقوله أيضًا : ﴿ **وَيُؤْثِرُونَ عَلَى أَنفُسِهِمْ وَلَوْ كَانَ بِهِمْ خَصَاصَةٌ** ﴾[1].

---

[1]– أبو نصر السرّاج الطوسي، اللُّمع، ص31.

[2]– إبراهيم عوض، في التصوف والأدب الصوفي، مكتبة جزيرة الورد، (د ط)، 1435 هـ –2014م، ص 29.

[3]– أبو الوفا الغنيمي التفتازاني، مدخل إلى التصوف الاسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، (د ت) ص39.

[4]– سورة النساء، الآية: 77.

أما مقام الصبر فهو من المقامات التي تمكّن السالك من أن يتحمل جميع ما يحلّ به من مصائب، ونكبات ومآس، لأنّها صادرة عن مشيئة الله لقوله تعالى: ﴿ **وَبَشِّرِ الصَّابِرِينَ** ﴾ [2]، وقوله أيضًا: ﴿ **وَاصْبِرْ وَمَا صَبْرُكَ إِلاَّ بِاللَّهِ** ﴾ [3]. كما نجد مقام التوكل الذي يشير إلى استسلام السّالك استسلاما لمشيئة الله تعالى، فقد ورد ذكره في القرآن الكريم لقوله تعالى:﴿ **وَعَلَى اللَّهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُؤْمِنُونَ** ﴾ [4]. وقوله أيضًا: ﴿ **وَمَن يَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ فَهُوَ حَسْبُهُ** ﴾ [5]. هذه المقامات وغيرها، لها من الشواهد القرآنية ما يدلّ عليها لتثبت بذلك أن مصدر التصوف إسلامي.

أما الأحوال، فهي عند الصوفية معانٍ ترد على القلب من غير تعمّد منهم، ينتقل فيها الصوفي من حال إلى حال، إذ "الأحوال كاسمها، يعني أنها كما تحلّ بالقلب، تزول في الوقت"[6]، ومن هذه الأحوال على سبيل الذكر لا الحصر، نجد حال الخوف لقوله تعالى:﴿ **يَدْعُونَ رَبَّهُمْ خَوْفًا وَطَمَعًا** ﴾ [7]، كذلك حال الحزن الذي يستند لقوله تعالى: ﴿ **وَقَالُوا الْحَمْدُ لِلَّهِ الذِي أَذْهَبَ عَنَّا الْحَزَنَ** ﴾ [8]، وحال الرّجاء لقوله تعالى:﴿ **مَن كَانَ يَرْجُو لِقَاء اللَّهِ فَإِنَّ أَجَلَ اللَّهِ لَآتٍ** ﴾ [9].

وتُعدّ السنة النبوية المطهرة المصدر الثاني من مصادر التصوف الإسلامي، فحياة النبي التعبدية وأخلاقه وأقواله، وسيرته العطرة منبع روحي يستقي منه الصّوفية ما يغذّي نفوسهم بنور الإيمان، وما يصلح قلوبهم ومقاصدهم الباطنة والظاهرة، فحياة الرسول ﷺ قبل البعثة

---

[1]– سورة الحشر، الآية: 09.

[2]– سورة البقرة، الآية: 155.

[3]– سورة النحل، الآية: 127.

[4]– سورة التوبة، الآية: 51.

[5]– سورة الطلاق، الآية: 03.

[6]– القشيري، الرسالة القشيرية، ص134.

[7]– سورة السجدة، الآية: 16.

[8]– سورة فاطر، الآية: 34.

[9]– سورة العنكبوت، الآية: 5.

كانت مليئة بأحداث لها جوانب روحية عميقة أثّرت كل التأثير على تهيئة نفسه وروحه وقلبه لاستقبال الوحي، ولا يخفى علينا أنّ حياته ﷺ كانت حاملة معاني الزهد والتقشف والانقطاع والتأمل في الكون تدبرًا لحقيقته.

وكان النبي قبل البعثة وقبل الوحي يتحنّث في غار حراء بعيدًا عن صخب الحياة العربية الجاهلية وبعيدًا عن ضوضاء الحياة المادية وألوان البذخ والترف فيها، وأكثر من هذا، فقد كان يقيم طوال شهر رمضان من كل عام ليس معه الزاد إلا القليل، وهذا دليل على أن حياة النبي كانت تنطوي على معاني الزهد التي أثرت في الصوفية بعد ذلك وجعلتهم يستمدون منها مشروعية اعتزالهم في زهدهم في الدنيا، والشيء الآخر الذي طبع حياة النبي أنه كان يقضي وقته متأملا في ظواهر الوجود سعيًا وراء حقائقه، لقد شك في عبادة الأصنام وشك في معظم عادات العرب الجاهلين، وكان هذا الشك هو الموصل إلى عين اليقين، إذ فتح له باب العزلة والتعبد ومهّد الطريق أمام الرؤيا الصادقة، ومما يروى عن عائشة زوجة الرسول ﷺ أنها قالت: "الرؤيا الصادقة هي أول ما ابتدئ به رسول الله من الوحي وكان لا يرى رؤيا إلا جاءت مثل فلق الصبح، ثم حبب إليه الخلاء، فكان يأتي جبل حراء يتحنّث فيه وهو يتعبد الليالي ذوات العدد، ويتزود لذلك ثم يرجع إلى خديجة فتزوده لمثلها حتى فجاءه الحق وهو في غار حراء فجاءه الحق فيه". [1]

كانت حياة الرسول ﷺ قبل البعثة محمّلة بالإشارات الصوفية والجوانب الروحية التي استمرت معه طيلة حياته، وبعدما أتيح للرسول ﷺ صفاء الروح ونقاء السريرة هبط عليه الملَك الذي أخذ يضمّه ويرسله عدة مرات، وهو يأمره كل مرة أن يقرأ، ومحمد يجيبه بقوله: "ما أنا بقارئ" حتى أمره الملك أخيرًا أن: "**ٱقۡرَأۡ بِٱسۡمِ رَبِّكَ ٱلَّذِي خَلَقَ (1)** "، وكانت هذه القراءة بدايةَ عهد جديد في حياة محمّد، وفي حياة الأمة العربية بأسرها، بل الإنسانية جمعاء، وهي حياة انطوت على أسمى معاني الجهاد والصبر وأرقى مبادئ الأخلاق وأقوى دعائم الإيمان

[1]– ابن الجوزي، صفة الصّفوة، تحقيق: خالد مصطفى طرطوسي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د ط)، 1433هـ – 2012م، ص46.

واليقين[1]، هذه الحياة الجديدة كانت هي الأخرى متصفة بالزهد والتقليل من ملذّات الدنيا ومتاعها، حافلة بكوكبة من المعاني الروحية التي وجد فيها الصّوفية خير معينٍ لطريقهم الروحي، فقد كان (ص) يعيش حياة التقشف، كثير العكوف على العبادة والتهجد، حتى خاطبه القرآن الكريم ناهيًا إياه عن ذلك في قوله: "طه ما أنزلنا عليك القرآن لتشقى"[2]، وممّا رُوي عن عبد الله بن مسعود رضي الله عنه، قال نام رسول الله (ص) على حصير فقام وقد أثّر في جنبه، قلنا: يا رسول الله لو اتخذنا لك وطاءً فقال: "ما لي وللدنيا؟ ما أنا في الدنيا إلا كراكب استظلّ تحت شجرة ثم راح وتركها".[3]

يكشف لنا هذا الحديث عن حياة الزهد والتقشف التي كان يعيشها، إضافة إلى ما رُوي عن أخلاقه، فقد كان مثالا للرحمة والشفقة لجميع الخلق، كما عرف بحسن عشرته للناس وتحدث عن الشكر والصبر، وحث على التوكّل والإيمان بقضاء الله وقدره، وغيرها من المعاني الرّوحية التي تتدثّر بها السيرة النبوية.

كما انطوت العديد من أدعية الرسول (ص) على كثير من المعاني الروحية، فهذه الأعمال السنية تدلّ دلالة واضحة على أن ما وجد في تصوف الصوفية، من نزعات زهدية ومعانيَ روحية كالمقامات والأحوال كانت ثمرتها الأولى مقتبسة من حياة الرسول (ص) وأخلاقه الفاضلة، وهذا الاقتداء من أجلّ الأمور التي يسعى الصّوفية إلى تحقيقها وهم يرون في صدق أنّ القرب من الله سبحانه وتعالى لا يأتي إلا بالسير في الطريق الذي سلكه رسول الله ﷺ، وللوصول إلى هذا الطريق عكف الصوفيون على معرفة سيرة سيد الخلق، فراحوا يدرسونها دراسة معمقة من كتب السيرة ومن كتب الحديث.

---

[1]– محمد جلال شرف، دراسات في التصوف الاسلامي، شخصيات ومذاهب، دار النهضة العربية، بيروت، 1404 هـ – 1984م، ص37.

[2]– سورة طه، الآيتان:1، 2.

[3]– محمود المصري (أبو عمار): صور من حياة الأنبياء والصحابة والتابعين، مكتبة التقوى، شبرا، ط2، 1425 هـ – 2004م، مج 1، ص 511.

ومجمل القول: إن حياة محمد (ص) قبل البعثة وبعدها تميّزت بالتحنّث والخلوة والاكتفاء بالقليل من المأكل والمشرب، فيّاضة بالمكاثرة في المجاهدات والرياضات، وهي حياة تمثل الجسر المتين للحياة التي سيحياها الصوفية فيما بعد، التي انغمسوا بأنفسهم فيها لضروب المقامات والأحوال، كالفناء والغيبة ومناجاة الله. وما نلاحظه أن الرسول (ص) كان زاهدًا ولكنه لم يكن مبالغًا في زهده، فكان محبًا للعمل غير منقطع عنه؛ لأن العمل عبادة وتضحية، ولا على الزوج ولا على النوم، وعلى الجهاد في سبيل الله، فعن أنس ابن مالك رضي الله عنه قال: "جاء ثلاثةُ رهطٍ إلى بيوت أزواج النبي يسألون عن عبادة النبي، فلما أُخبروا كأنهم تقالُّوها، فقالوا: وأين نحن من النبي-ﷺ-، قد غفر الله له من ذنبه ما تقدّم وما تأخّر، قال أحدهم: أما أنا فإنّي أصلي الليل أبدا، وقال آخر: أنا أصوم الدهر ولا أفطر، وقال آخر: أنا أعتزل النساء فلا أتزوج أبدا، فجاء رسول ﷺ إليهم فقال: "أنتم الذين قلتم كذا وكذا؟ أما والله إني لأخشاكم لله وأتقاكم له، لكني أصوم وأفطر، وأصلّي وأرقد، وأتزّوج النساء، فمن رغب عن سنّتي فليس مني"[1]؛ لأنّ في هذه السلوكيات بدعة، وكلّ بدعة ضلالة، وكل ضلالة في النار. ومهما يكن من شيء فإن الصوفية رضي الله عنهم تتبعوا سيرة الرسول الأعظم واقتفوا أثره في كل أحواله الشريفة مما كان له أعمق الأثر في توجيههم تلك الوجهات الروحية الخالصة، وبالنسبة للصحابة الكرام رضي الله عنهم فهم خير قدوة، وأعظم أسوة لمن جاء بعدهم من الصوفية، لأنهم ساروا على منهج الرسول ﷺ، فكانت حياتهم مصدرًا للزهد، ومن ثم التصوف المعتدل وقد وفقهم الله تعالى في إصلاح قلوبهم وأعمالهم الباطنة والظاهرة، فبلغوا أعلى مراتب الإيمان والإحسان.

لذلك، وردت الكثير من الآيات والأحاديث في الثّناء عليهم وبيان صدقهم وإخلاصهم. ولن نفصّل في أعمالهم، لكنّنا سنكتفي بما ذكره الطوسي في حديثه عنهم بقوله: "فمن ترك الدنيا كلها وخرج من جميع ما يملك فجلس على بساط الفقر والتجريد بلا علاقة، فإمامه أبو

[1]– رواه الإمام البخاري في صحيحه: كتاب النكاح، باب الترغيب في النكاح، شرح الإمام الحافظ : أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، إعداد ومراجعة : أحمد محمد خليفة، دار البلاغة، مؤسسة العلا، بيروت، ط1 1406هـ –1986م، ص11.

بكر الصديق رضي الله عنه، ومن أخرج بعضها وترك البعض لعياله ولصلة الرحم وأداء الحقوق فإمامه فيها عمر بن الخطاب رضي الله عنه، ومن لا يحوم حول الدنيا، وإن جمعت عليه من غير طلبه رفضها وهرب منها، فإمامه في ذلك علي بن أبي طالب رضي الله عنه"

إنّ التصوف منبته إسلامي، تأثّر أساسًا بأفعال النبي وأصحابه الكرام، واعتمد على ما جاء في كتاب الله وسنة رسوله.

ورغم هذا، لم يسلم التصوف الإسلامي من بعض المؤثرات الخارجية التي غذّت مضامينه وطبعته بطابع أجنبي في بعض محتوياته. ومن أهمّ هذه المصادر، نجد المصدر الهندي المسيحي، اليوناني، والفارسي، حيث يعتمد بعض العلماء على المقارنة بين ما ورد في هذه الديانات وبين ما ورد في التصوف الإسلامي، من طقوس ورياضات روحية ومجاهدة النفس.

وختاما، نقول إن التصوف الإسلامي هو روح الكتاب والسنة، وهذا ما أقر به كافة أئمة الصوفية، من السلف والخلف، وأقر به المتصوفون من الأجانب، الذين تحدثوا عن التصوف.

ثالثا: الرمز الصوفي مفهومه وأشكاله وتجلياته

1-مفهوم الرمز الصوفي

ينفرد الأدب الصوفي بخصائص تميّزه عن باقي الآداب المعروفة، منها السمو الروحي والمعاني النفسية العميقة والخضوع التام لإرادة الله تعالى، ويتّصف الأدب الصوفي بالغموض والإبهام والمعاني المُوغلة بالرمز التي تعد بوابة يعبر منها الصوفي لإنتاج خطاباته المختلفة.

وبهذا، يكون الرمز طريقة من طرائق التعبير شاع في الكتابات الصوفية شعرها ونثرها لجأ إليه الصّوفيون للإفصاح عن مواجيدهم ونقل أفكارهم عن المجهول والكون والإنسان وتصوير إحساساتهم الباطنية، ومن ثم عدّ الرمز "طريقة من طرائق التعبير يحاول بواسطتها

الصوفيون محاكاة رؤاهم ونقل تصوراتهم عن المجهول والكون والإنسان ووصف العلاقة بين الإنسان والله والعلاقة بين الإنسان والكون"[1].

عبّر الصوفية بلغة خاصة تجاوزت اللغة المعتادة المتعارف عليها، لغة يطغى عليها عالم اللامعقول والباطن الخفي بحثًا عن الأسرار الإلهية في الكون، أسرار الحياة والموت والنفس والروح والعقل والقلب، فأوجدوا الرمز وجعلوا منه طريقة فضلى في التعبير وصياغة صورهم المتعالقة في أذهانهم واستعانوا بالألفاظ التي توحي بصورة غير مباشرة بالمعنى المقصود منسوجة بالإخفاء والتلويح.

وقد يتسع مجال الرمز عند الصوفية حتى يصير معهم لكل شيء رمز، وقد يكون الشيء رمزًا لنقيضه؛ الموت رمز للحياة، ولأن مفهومه للموت أنه حياة أخرى، الفرح متضمن في الحزن، والسعادة في الشقاء، والراحة في التعب، ذلك لأن العارف الصوفي يرى الجمال في تجليات الجلال القاهر.[2] ومن ثمّ أدرك الصوفي أن هذه اللغة لا تفي بغرضه فاستحدث الرمز الذي يُعد فضاء مفتوحًا لا يتقيّد بقيود الدلالة المألوفة للغة، بل ينطوي على معانٍ احتمالية لا نهاية لها.

وهكذا، فالرمز عند الصوفي يتعدّد بتعدد الأشياء حتى لا يكاد يوجد شيء من الأشياء إلا ويحمل رمزا معيّنا، فالأنثى رمز، والخمر رمز، والساقي رمز، والدرة البيضاء رمز، ليصبح العالم كله رمز. ونجد أن الصوفية قد استمدوا رموزهم واستعارتهم الأولى من القرآن الكريم كرمز النور والنار، والطائر الذي يرمز إلى البعث أو خلود النفس، وما السماء والشجرة التي تمثل مآل الإنسان ومصيره، وتوسّع المتصوفة في استخدام الرمز حتى أصبح مِيزه أساسيه من مميزات لغتهم.[3]

---

[1]– وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط) 2006م، ص106.

[2]– المرجع نفسه: ص106.

[3]–حميدي خميسي، مقالات في الأدب والفلسفة والتصوف، دار الحكمة، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص84.

ولقد شاع الرمز شيوعًا ظاهرا في كتابات الصوفية للتعبير عن تجاربهم وأحوالهم؛ لأن "التجليات التي تتكشف في ذات الصوفي هي دون شكّ مما لا يمكن للغة الاعتيادية الإخبار عنها بطريق الحقيقة، لأنّها ببساطة تجليات غيبية لا تقبل صياغة تصويرية ولا تغني الأدلة العقلية في دحضها أو إثباتها. وعليه، فإن التجربة الصوفية من هذه الوجهة ذاتها تجربة مجازية توصف وصفًا مجازيًا عن طريق الإشارة إليها بالرمز "[1].

إنّ اللغة الصوفية في حقيقتها لغة رامزة تسعى لتكسير مقولة العلاقة بين الدال والمدلول مؤكّدة بذلك على اعتباطية هذه العلاقة، وهذا ما أشار إليه الباحث "منصف عبد الحق" بقوله: "إن الكتابة الصوفية حاولت خلق تباعد مع اللغة الاجتماعية (لغة التواصل) والبحث عن لغة جديدة تنفلت من المعيار الاجتماعي". [2]

وهذا القول يؤكد أن اللغة التواصلية المتعارف عليها قاصرة عن تأدية وظيفتها وعن نقل التجارب التي عاشها الصوفي، الأمر الذي استدعى لغة إشارية، هذه اللغة من دون شك تخضع لاستراتيجية تأويلية قوامها المتلقي الذي يسعى إلى فكّ شفرات النص الصوفي واستجلاء رموزه، خصوصًا بعدما أدركنا صعوبة اختراق المعاني الرمزية لأنها تتطلب بصيرة نافذة يغذّيها الذوق والإلهام، ويصل إلى جوهرها من عاش التجربة الصوفية بكل حيثياتها فتقع على عاتقه مهمة التأويل بغية إيصالها لغير الفاقهين بلغة الخطاب الصوفي.

إنّ التجربة الروحية للصوفي تمثّل بنيةً عميقة تتغلل في نواتها ذاتية العارف الصوفي فتجيء أشعاره جانحة إلى الإيماء والرمز والتعقيد؛ وهذا الأخير يمكن ردّه إلى عمق التجربة التي خاضها الصوفي، التي تقوم على الوحدة والانعزال والغوص نحو المطلق والمدهش باستخدام لغة رامزة تختلف من صوفي لآخر. وفي هذا الصدد يقول **أبو العباس أحمد بن عطاء**:[3]

---

[1]– التجاني أمينة، جماليات الرمز في الشعر الصوفي الجزائري (خمرية أبي مدين التلمساني نموذجا)، ص15.

[2]– حميدي خميسي، مقالات في الأدب والفلسفة والتصوف، ص80.

[3]– الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، ص61.

إذا أَهْلُ العِبَارَةِ سائلِونـــــا أَجَبْنَاهُمْ بِأَعْلاَمِ الإشـــارَه

نُشيرُ بِهَا فَنجْعَلُها غُمُوضًا تقَصْرُ عَنْهُ تَرْجَمةُ العِبارَه

نفهم من هذا القول، أنّ اللّغة التي يستخدمها الصوفي تعتمد على الإشارات، تتعدد فيها التلويحات ويكتنفها الغموض؛ لأن العبارة الواضحة لا يمكنها نقل الحالات النفسية المبهمة التي يعيشها الصوفي، فيلجأ إلى الرمز لما فيه من قدرة خارقة على ولوج عالمه الروحاني.

ومن ثم، يصبح التأويل مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بهذه اللغة، بل يغدو وسيلة للمعرفة والوصول إلى الحقيقة.

ومن هنا، كان التأويل حكرا على الخاصة من الأولياء والعلماء لأنهم أقدر على الاستنباط، فقد تعمّد الصوفيون ذلك لأنهم يدركون جيدًا أن تعدد دلالات الرمز يوجب التأويل والغموض، وذلك لإضفاء بعد جمالي على نصوصهم الشعرية.

ويبين الطوسي معنى الرمز عند الصوفية قائلا: "الرمز معنًى باطنٌ مخزون تحت كلام ظاهر، لا يظفر به إلا أهله"[1]؛ أي أن كلام الصوفية يحمل معنيين، معنًى ظاهر يفهم من لفظ الكلام، ومعنًى خفيٌ وهو ما ينطوي تحت الرمز لا يفهمه إلا من كان ملمًّا بالمصطلحات الصوفية. ولهذا نجد الصوفية استخدموا ألفاظًا ورموزًا خاصّةً بهم للتعبير عن معانيهم لبعضهم دون كشفها لغيرهم ويبدو أن ازدحام الشعر بالمجاز والاستعارة والتشبيه محاولة يقوم بها الشعراء لتغطية عجز اللغة الذي يحيونه في التعبير عن أحاسيسهم والمعاني التي يريدونها. [2]

ومما لا شكّ فيه أن طبيعة التجربة الصوفية القائمة على الكشف والذوق قد استدعت الرمز، فكلام الصوفية عبارات وألفاظ واضحة في ظاهرها، ولكنّها تشير إلى غير الذي

[1]– أبو نصر السرّاج الطوسي، اللُّمع، ص 414.

[2]– أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتب الحديث، عمان، (دط)، 2008م، ص154.

يظهر في العبارة؛ أي معاني مخفية ومستترةً لا يدركها سوى صاحب الذوق ومن ألف التّصوف ونزعاته، وعاش في عالم روحي غريب عن الحياة الاجتماعية المعهودة.

وتوجد العديد من المصطلحات التي تواضع عليها الصوفية، فأصبحت لغة خاصة بهم لا يفقهها إلا من عاش التجربة بكل خصوصياتها.

مما سبق، يتضح لنا أن الرمز الصوفي يشير إلى معاني ميتافيزيقية غير حسّية وغير مرئية، فهو يتجاوز الواقع الحسي "ويتعدّاه إلى العالم الروحي الصافي الشفاف الذي يتجرد نهائيا من أدوات المادّة وشوائبها، وإن كانت هناك صلة قوية بينهما فإنّ الملَكتين الحسية والجسدية لازمتان في إبداع الرمز وخلقه"[1]. وهذا أمر طبيعي؛ لأن الصوفي يعاني حالات وجدانية على درجة عالية من التجريد والغموض، وينعتق من سيطرة الحس ليتحد بالذات الإلهية، مما أضفى بعدًا جماليًا رمزيًا على نصوصهم الشعرية، لكن هناك من يرى أن الصوفية لم يهتموا بالجانب الجمالي للرمز، وإنما اهتموا بالغاية والقصد من وراء استخدام الرمز؛ أي "لم يكن هدفا لذاته، وغاية جمالية خالصة، إنما متكأً لأغراض أخرى غير أدبية لا جمالية"[2].

ونحن بدورنا نرى عكس ذلك، لأنّ الصوفي كان على دراية تامة بما يولده الرمز من غموض وبما يبعثه من جمالية تميّز الشعر الصوفي عن غيره، بمعنى أنّه أداة تنقل المشاعر الصوفية الروحانية المصاحبة للموقف وتحدّد أبعاده النفسية وأثرها على المتلقي.

بعد عرضنا لمفهوم الرمز الصوفي يتبادر إلى أذهننا تساؤل جوهري عن سبب هذا الولع الرمزي عند الصوفي، وبمعنى آخر: ما دوافع استعمال الصوفي للرمز؟

تداخلت جملة من الأسباب التي أجبرت الصوفي على الاحتفاء بالرمز، فقد تكون أسبابا أمنية؛ لأن الأفكار والأسرار الصوفية قد تشكّل خطرًا على حياتهم، لذلك حرصوا على

---

[1]– التجاني أمينة، جماليات الرمز في الشعر الصوفي الجزائري، ص18.

[2]– عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، موفم للنشر، الجزائر، (دط)، 2008م، ص198.

التعمية خوفًا من ويلات واستبداد السلطة الحاكمة فوجدوا في الرمز حلاً لهذه المشكلة والابتعاد عن العبارات الصريحة الواضحة، وهذا ما أشار إليه الإمام الغزالي عندما صرّح بأن "علم المكاشفة علم خفي لا يعلمه إلا أهل العلم بالله، ولذلك فإن أصحابه يستخدمون رموزا خاصة، ولا ينبغي التحدث فيه خارج نطاق أهله"[1].

ولعل الغزالي يريد أن يبعد نفسه وغيره من الصوفية عن مثل الأخطاء التي وقع فيها غيرهم كالحلاج والبسطامي، وقد تكون أسباب لغوية، ذلك أن الأديب الصوفي يتحدث بلغة الروح والباطن لا بلغة العقل، مما يجعل اللغة العادية عاجزة عن تأدية وظيفتها، لذلك يسعى المتصوف للبحث عن البدائل ولا يسعفه في ذلك إلا الرمز والإشارة للتعبير عن تجربته فالصوفي يعبّر عن معاني عميقة ومشاهد وإحساسات نفسية روحية لا عهد للغة بها ولا بالتعبير عنها. ومن الأسباب أيضًا، رغبة الصوفي في حجب أحواله عن العامة من الناس وفي هذا يقول الإمام القشيري: "أن لكل طائفة من العلماء ألفاظا يستعملونها – فيما بينهم– انفردوا بها عمن سواهم، تواطأوا عليها؛ لأغراض لهم فيها: من تقريب الفهم على المخاطبين بها، أو تسهيل على أهل تلك الصنعة في الوقوف على معانيهم بإطلاقها، وهذا الطائفة يستعملون ألفاظا فيما بينهم، قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم، والإجمال والستر على من باينهم في طريقتهم، لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب، غِيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها، إذ ليست حقائقهم مجموعة بنوع تكلف، أو مجلوبة بضرب تصرف، بل هي معانٍ أودعها الله تعالى قلوب قومٍ، واستخلص لحقائقها أسرار قوم"[2].

فالصوفية إذن، لم يجدوا طريقة يعبّرون به عن خفايا عالم الغيب المجهول الذي كشفت لهم الأستار عنه، وحالات الوجد التي عاشوها إلاّ اللجوء إلى الرمز، وتقديم ما تجلى لهم بصور من عالم الناس المشهود والمحسوس. ومن هذه المحسوسات: المرأة والخمر والطبيعة

[1]– سهام خضر، الاتجاه الصوفي عند الإمام أبي حامد الغزالي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2010م، ص212.

[2]– القشيري، الرسالة القشيرية، ص130.

والحيوانات سعيًا منهم للكشف عن هذه المعاني وتقريبها من فهم الناس وإدراكهم، وهذا ما سنفصّل فيه لاحقًا.

2-أشكاله:

احتفى الشعر الصوفي بالعديد من الرموز التي أسهمت في تغذية مضامين القصيدة الصوفية ووسمها بشعاع جمالي جعلها تنفرد عن بقية القصائد الأخرى، فنجد الشعراء الصوفيين يتفنّنون في تضمين قصائدهم تلك الرموز تعبيرًا عن مدركاتهم الروحية، وأحوالهم الباطنية حتى لا تكاد تخلو قصيدة من هذا الأمر، ويمكن عدّ الصوفيين أول من خاض معترك توظيف الرمز في الشعر العربي بصورة لافتة للنظر.

إن تكاثف الرموز داخل القصيدة الصوفية أضفى عليها لمسة من الغموض، فجعلت منها نسقًا مفتوحًا متعدد القراءات والتأويلات، لذلك تنوّعت أشكال الرمز الصوفي وتعددت بتعدد التجارب الروحية التي عاشها الصوفي، أضف إلى ذلك مصادره وموضوعاته، فصار الرمز فسيفساء يبني عليها الصوفي قصيدته بشكل خاص.

ومن أهم الرموز التي وظفها الصوفية في أشعارهم: رمز المرأة، حيث اتخذها الصوفي رمزًا موحيًا دالا على الحب الإلهي، فيعد الشعر الصوفي من هذه الوجهة شعرًا غزليًا يعبر الصوفي من خلاله عن حبه الأعظم والأزلي، حب متصل بالله تعالى، حب نسجل من خلاله نكران الصوفي ذاتَه وبقاءه في ذات ربّه العليّة. وهو عند ابن عربي نوعان: "حب الله للعالم والموجودات وهذه صفة إلهية أزلية، أما الثاني: فحب الصوفية لله، وهنا الحب سيكون صفة إنسانية غير أن غايتها هي التعلق بالألوهية". [1]

لقد مزجت الصوفية بين تجربة الحب الإلهي وتجربة الحب الإنساني الدنيوي، بين الجمالي والقدسي، فعبّرت عن العشق في طابعه الروحي من خلال أساليب غزلية موروثة كان قد تم تكوينها ونضجها الفني في مراحل سابقة، مع أننا لا ننكر البتّة أن الصوفية قد

[1]- التجاني أمينة: جماليات الرمز في الشعر الصوفي الجزائري (خمرية أبي مدين التلمساني نموذجا مقاربة أسلوبية جمالية)، ص25.

اختصوا بألفاظ تعبر عن صميم تجربتهم الخاصة وأوجدوا لأنفسهم قاموسا من المصطلحات التي انتظمت في شكل ثنائيات مثل : الصحو والسكر، والذوق والشراب، والقرب والبعد، والشوق والمحبة، والغيرة والمناجاة، والوصل والمسامرة". [1]

إن هذه الألفاظ وغيرها، تؤكد على ثراء الأدب الصوفي وعمق معانيه، الأمر الذي جعله يتميز عن الآداب الأخرى بارتدائه حلّةً من الجماليات كسرت أفق المعنى السطحي المطروح للعامة.

ونجد أن الشعر الصوفي عبّر عن الحب الأعظم واتخذه مرجعًا في الحياة ونادى به، فأقبل عليه الصّوفيون أيّما إقبال واحترقوا بناره مثلما احترق العربي من قبل، فشدة التأثر واضحة جلية، وهذا ما ذهب إليه نيكلسون حينما قال: "إذا لم نقف بطريقة ما على غرض الشاعر، لا نستطيع التمييز بين قصيدتين أحدهما يتغنّى صاحبها بالحب الإنساني والأخرى بالحب الإلهي". [2]

وهذا التداخل ناجم عن الصفات والتشبيهات والكنايات والمجازات التي استعارها الصوفية من الشعر الغزلي والحسي العربي وجعلوها رموزًا في تفسيراتهم الصوفية، فنجد ابن عربي مثلا يستخدم الألفاظ نفسها في السياقات نفسها التي استخدمها الشعراء العرب من قبله[3] وقد أفاد من روايات الحب والمحبين، مثل بشر وهند، قيس وليلى، جميل وبثينة، وابن عربي يعترف بذلك في العديد من أشعاره، وهذا التماثل جعل "**جب**" يقرر أن شعر ابن الفارض مرتبط بالشعر العربي التقليدي، مع أن قصائد ابن الفارض في الطبقة الأولى من الشعر الصوفي، وأقرب شعراء التصوف إلى النزعة الأدبية[4]، وبالرغم من هذا الكلام إلا أننا نجزم

---

[1]– عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، دار الرشيد للنشر، العراق، (د ط) 1979م، ص260.

[2]– المرجع نفسه، ص260.

[3]– إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، 1945 – 1995)، دار الأمين للنشر والتوزيع، مصر (دط)، (دت)، ص 57.

[4]– عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، ص 260.

مسبقًا أن هذا التقليد يحمل بعدًا ظاهريًا مصرّحًا به، ولكنه في حقيقة الأمر غير مقصود بذاته، إذ يحتاج إلى بصيرة نافذة لتدبر معانيه.

وهكذا، نخلص إلى أن الشعر الصوفي في هذه الفترة سار على الأشكال المألوفة لهذا الضرب من الشعر عند العرب، دون أن يتمكن الصوفية من إبداع فنّ شعري خاص بهم ولكن على الرغم من أنهم استعملوا الألفاظ نفسها التي كان يستعملها غيرهم من الشعراء غير المتصوفة، إلا أنهم استعملوها في سبيل المجاز والكنايات والاستعارات.

وحينما جعل الصوفية من المرأة رمزا للذات الإلهية، فإنهم يلجؤون إلى التأويل في تفسيرهم الشعر القديم، بحيث لم تعد الألفاظ تجري على ظاهرها، وإنما صارت ترمي إلى آفاق أخرى من المعاني، وقد صرّح الصوفيون بأسماء عديدة للمرأة، مثل ليلى، لبنى، سلمى ريا، سعدى ... لكنّها تتجاوز مسمّياتها الحقيقة إلى مسمّيات لا يراد التصريح بها، ترمز لمحبوب واحد هو الله عز وجل.

إن المرأة كيان قائم بذاته تحمل دلالات رمزية متشعّبة، فهي رمز الخصب والنماء، الحب والتفاؤل، الصفاء والنقاء، لكنّ الرؤية الصوفية للمرأة تجاوزت كل ما قيل؛ إذ قاموا بتشبيهها بالذات الإلهية، وفي ذلك يقول سهير حسنين: "إن المتصوفة يشبّهون الله بمحبوبة يُرام وصالها، وهم بذلك يؤكدون على الانتقال من حب الجمال المادي إلى الشكل الأعلى له كشهود الإنسان بالحق في المرأة أتم وأجمل لأنه يشاهد الحق من حيث هو فاعل"[1]. فمن خلال المرأة استطاع المتصوفة المضايفة بين ما هو مادي (فيزيائي) وما هو روحي، حيث التحم العالم العلوي بالعالم السفلي (الأراضي) فتدفقت لغة الرموز الروحية المعبرة عن العشق الروحي، فليس هناك بديلٌ آخر يعوّل عليه كرمز للحب الإلهي من المرأة، فهذه الأخيرة أبهى وأجمل تجلٍّ للكمال الإلهي في الكون، فالجمال الأنثوي يستمد بهاءه من الجمال المطلق (الجمال الإلهي).

---

[1]– سهير حسانين: العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ط) 2000م، ص 153.

وتأسيسا لذلك، يمكن القول: إنّ المرأة بوصفها المحبوبة رمز الأنوثة الخالقة للرّحم الكونية، وهي بوصفها كذلك علة الوجود، ومكانه، والعاشق لكي يحضر فيها يجب أن يغيب عن نفسه، يجب أن يزيل صفاته لكي يثبت ذات حبيبته، ويتوحّد بهذه الذات.[1] ولأجل هذا أصبح للشّعر لسان مرموز ولغةٌ خاصّة تنطق وتمجّد المرأة وفق منحًى تصاعديٍ يحمل دلالاتٍ روحانية.

كما اتّخذ المتصوفة رمزا آخر للتعبير عن تجاربهم الروحية لا يقل أهمية عن رمز المرأة ألا وهي: "**الخمرة**"، فكما هام الشاعر العربي بالمرأة وجعلها المرتكز الأساسي في قصيدته الغزلية كان للخمرة الوقع نفسه، فبالنظر إلى البيئة الصحراوية الموحشة والظروف المحيطة بالشاعر الجاهلي لم يجد أفضل وأبلغ تعبيرًا من توظيف الخمرة، هذا المشروب الروحي الذي كان أنيسًا ورفيقا يساعده على الهروب من واقعه المعيش ويتجاوز من خلاله كلّ المحن التي تعترضه، فراح الشعراء يتغنّون ويتغزّلون بها ويصفونها كما وصفوا المرأة، ويعددون أنواعها وأذواقها وألوانها، بل تعدوا ذلك إلى وصف شاربها وما يحصل له من نشوة التلذّذ بها وحالة الغياب التي تفقده توازنه، فيسرح في عالم اللامعقول ليرسم ألوانًا من السّعادة تعينه على استمرارية دروب حياته، ونتيجة لهذا يُدمن عليها محتسيها إلى درجة أنه يجد صعوبة في الافتكاك منها لوقع الفعل الذي مارسته عليه.

ولكن بمجيء الإسلام حرّم شرب الخمر لما فيها من مضارّ، فهي متلفة للمال، مذهبة للعقل لقوله تعالي:﴿ **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالأَنْصَابُ وَالأَزْلامُ رِجْسٌ مِّنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ** ﴾[2]. فبدأ الإقلاع التدريجي عن شرب هذه المادة المؤثّرة، ولم يعد الشعراء يتعاطونها في أشعارهم ويتغزّلون بها كما في السّابق، لكنّ الأمر مختلف مع شعراء الصوفية، فقد ظلت رحلة بحثهم عن المجهول مستمرة فاتخذوا من الخمرة ملاذا للتعبير عن عالمهم الروحاني المولع بالحب الإلهي.

---

[1]– عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل قراءة في الشعر المغاربي المعاصر، ص225.

[2]– سورة المائدة، الآية: 90.

وبالتالي، تجاوزت المفاهيم المادية إلى مفاهيم روحانية، فنجد "**أمين يوسف عودة**" يقول: "اتخذوها بديلا أرضيًا موازيًا لموضوع السّكر الصوفي، الذي قد تتعدّد أسبابه بحسب أنواع الواردات، ولقد بدت الخمرة بديلا رمزيًا مناسبًا بسبب تشابه كلّ من آثارها وآثار السّكر الصوفي التي يمكن أن نتبيّنها في غياب التوازن وخسارة رقابة العقل، وحضور الرّعونة والتهتك والشطح"[1].

ونتبيّن هنا أوجه المقاربة بين الخمرة وحالات السّكر الصوفي، إذ يتخذها من اختار الطريق العرفاني وسيلة للتغني بالحب الإلهي ليصل بهذا الغناء إلى أعلى مرتبة من الإيمان، فنشوة الإيمان تعادل خمر الغناء بالذات العلية ليتحقق الفناء في الله.

إنّ المتمعن في الشعر الصوفي يجده طافحا بألفاظ السّكر والصحو، والنديم، والشراب والساقي، إلى غير ذلك، مما يدل على أحوال الشرب والخمر، ومعظم هذه الألفاظ مقتبسة من خمريات العصر العباسي والأموي، غير أن المعنى الدلالي مختلف تمامًا عمّا أراده الصوفي، "وإنما كانت الخمرة في الشعر الصوفي رمزًا على الحب الإلهي؛ لأن الحب هو الباعث على أحوال الوجد والسكر المعنوي والغيبة بالواردات القوية". [2]

نفهم من هذا، أن الخمرة الصوفية التي وظفها الشاعر الصوفي يصدق فيها ما قيل في وصف الخمرة العادية المتعارف عليها، فهي نقية، نورانية عرفانية، تطيب لها الأنفس وتتلذذ بها الأذواق وتهدأ بها الأرواح. وبمعنى آخر: فإن الخمرة في الشعر الصوفي ترمز إلى المعرفة أو الشوق أو المحبة الإلهية [3]، التي من خلالها يعبّر الصوفي عن مواجيده وعواطفه الجيّاشة، وغلبة عاطفته الروحية التي تبلغ أوجّها عندما يتجلى من يحب في عينه وقلبه فتتبدد الهموم والأحزان ويتحقق الاتحاد والكشف نتيجة تعاطي المحبّة الإلهية.

---

[1]– أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي (قراءة في الأحوال والمقامات)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 2001م، ص337.

[2]– عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1978م، ص363.

[3]– نور سلمان، معالم الشعر الصوفي العربي، رسالة لنيل شهادة أستاذ في العلوم، الجامعة الأمريكية، بيروت، لبنان 1954م، ص36.

وهكذا، فالخمرة الصوفية تتجاوز الدلالة الدونية القدحية التي نادى بها الخطاب الديني المتمثلة في السّكر والخبث والرّجس لتأخذ دلالة ذات منحًى تصاعدي إيجابي تحيل على النشوة والصفاء والإتلاف الوجداني الروحي بين ذات: الخالق (المعشوق) والمخلوق (العاشق) ضمن وارد عرفاني واحد.

إنّ الحالات التي تعتري الصوفي شبيهة بتلك التي يعيشها الشاعر مع الخمرة ولو من وجه مخالف، فحين يغيب الصوفي عن وعيه ويبلغ أقصى درجات الهيام والعشق، وحين ينفجر قلبه حبًّا ووجدًا ومحبّة إلهية، يلجأ إلى الخمرة للتنفس عمَّا يعتريه، يتدرج في مقامات ليصل إلى حالة السّكر رغبةً في لقاء الله، ومخافة من هذا اللقاء، وذهولًا بعد تحقق المأمول. "والسّكر لا يكون إلا لأصحاب المواجيد، فإذا كُوشف العبد بنعت الجمال حصل السّكر وطاب الرّوح، وهام القلب"[1]، وفي هذا المعنى أشار القرآن الكريم إلى صورة "السّكر" في التعبير عن حالة الذهول الشديد أمام أهوال يوم القيامة، فقال تعالى:﴿ **وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَىٰ وَمَا هُم بِسُكَارَىٰ وَلَٰكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ (2)**﴾.[2]

فالسّكر في هذا الموقف الرّهيب نتيجة للاندهاش والغيبة عن الوعي نتيجة ما يُلاقيه العبد من عذاب الانتظار يوم الحساب، وبالطبع هذا خلافا لحال شارب الخمر، لكنّ وجه المقاربة بينهما واضح، فكلاهما غائبٌ عن الوعي لا يميز بين كينونة الموجودات، وعليه جاز التصوير في التشبيه بين الحالتين.

من خلال قراءتنا، نقرّ بوجود فجوة بين الخمرة الحسّية والخمرة الصوفية على الرغم من وجود نقاط تداخل بينهما، وبذلك نستبصر التحول الرمزي في التعبير عن الخمرة وما آلت إليه من صور وقوالب عرفانية محدّدة حطّمت ما تعارف عليه شعراء الخمريات من قبل.

تعدّ الطبيعة جزءًا مهمّا في العرفانية الصوفية، لذلك اتّخذها الصوفي رمزا للتعبير عن أحواله ومواجيده، فبألوانها الزاهية وسحرها الخلاّب كانت مصدرًا لدهشة الإنسان ومتعة

---

[1]– القشيري، الرسالة القشيرية، ص153.

[2]– سورة الحج، الآية: 02.

لحنينه وإحساسه بالجمال، وبعبارة أخرى: رمزا لتشوّقه إلى المطلق والسامي والبعيد[1]، ومن هذا المنطلق شكلت رافدا مهما من روافد الكتابة الصوفية، وظهر توظيف الرمز الطبيعي جليًا واضحًا من خلال قصائدهم، حتى أن المعاينة الدقيقة لها تكشف عن ثراء هذا الرمز من مظاهر طبيعية متعددة وكائنات حيّة وجد فيها المتصوفة تقاسمًا كبيرًا بينها وبين ما يختلج مواجيدهم، فاتخذوها وسيلة رامزة للتعبير المقنّع عمّا يريدون أن يتلمّسه المتلقي فأخرجوا الطبيعة من الوصف الحسي الذي كان بارزًا في الشعر العربي ونظروا إليها نظرة مغايرة.

فالطبيعة ارتبطت عند المتصوفة بالتجلي الإلهي المطلق، فاحتفوا بكل ما تناغمت به الطبيعة، من جبال وتلال وهضاب ومظاهر فلكية كالرعد والبرق والمطر ... وما إلى ذلك وبالتالي، لم يتركوا شيئًا استرعى انتباههم في الطبيعة إلا وصفوه ووظّفوه في شعرهم باعتباره رموزًا لمعاني روحية باطنية تتلاءم والتّركيبة النفسية والشعورية التي يعيشها الصّوفي.

ومن هنا، كانت الطبيعة تحضر بقوة في نصوص الشعر الصّوفي التي توافرت على وصف مشاهدها، والتقاط صورها، وتنظيمها في لوحات شعرية تتفنّن في إبراز الجمال وتقديسه من حيث هو جمال الخالق المتبدي في مجال الخلق"[2]، وبهذا اكتسبت الطبيعة في الشعر الصوفي طابع القداسة والجلال؛ لأنها تمثل مظهرًا من مظاهر التجلي الإلهي من جهة، وأساس التفكير الوجودي والالتحام الذاتي مع الله من جهة ثانية.

فالطبيعة قد غدت لغزًا مشفّرًا يركن إليه الصّوفي فيقرأ بضرب من المكاشفة في لغة حسّية فيزيائية تارة وروحية إلهية تارة أخرى بغية الوصول إلى معرفة الحق تعالى، والوصول إلى الحب الإلهي، الذي جعل الصوفي يرى كل شيء في أدق دقائق الطبيعة، واعتبروها رمزا للذات الإلهية "وعلى ذلك، فإن الصوفية كانوا يتعشّقون في الكون، إن صح التعبير، لذلك

---

[1]– رُلى يوسف صحبي عصفور، الرّمز في الشعر الفلسطيني المعاصر–فواز عيد محمد القيس وأحمد ديجور نموذجا– مخطوط رسالة دكتوراه، 2023م، ص94.

2– عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، ص325.

شمل حبهم كل مظهر من مظاهر الوجود، وعمّ الطبيعة الساكنة منها والمتحركة، ولا نقول الصامتة والناطقة، لأن الطبيعة بالنسبة للصوفي ناطقة كلها في سكونها وحركتها"[1].

ومن هنا، نتبين أن ارتباط الصوفي بالطبيعة لم يكن مصادفة، بل إنها مثّلت جزءًا من كيانه العرفاني الصوفي، الذي يتدبره من خلال رحلة بحثه عن الذات العلية الحاملة صورَ الجمال المختلفة.

3-تجلّيات الرمز في النقد الأدبي:

قبل وُلوج صلب موضوعنا الموسوم: جمالية الرمز الصوفي في الشعر الملحون المغاربي في ديوان الشيخ "عبد القادر العلمي" لا بدّ من إطلالة مُوجزة عن المدرسة الرمزية ونشأتها وتاريخها في الفكر الغربي والعربي وبعض مميزاتها، لنكتشف همزة الوصل بين الشعر الصوفي والرمزية.

بدلاً من أنّ يعبّر الشاعر عمّا يصبو إليه مباشرة، فإنه يبحث عن الصورة الرامزة التي تشير إلى فكرته أو عاطفته محاولاً بلورتها في شكل مزيجٍ من الاستعارات والكنايات، وقد شاع استخدام الرمز في العصر الحديث، فأصبح سمة جمالية أساسية من سمات الفن الحديث، خصوصا الأدب بعد أن أصبحت اللغة غير قادرة على تأدية الدور المنوط بها بحيث تتولد المشاعر عن طريق الآثار النفسية، لا عن طريق التسمية والتصريح.

أ- الرمزية الغربية

تعود نشأة المدرسة الرمزية في الأدب الغربي إلى سنة 1886م عندما أصدر مجموعة من الكتّاب الفرنسيين مقالا نشر بجريدة الفيجار ويتضمّن تعريفًا مفصّلا بهذه المدرسة، حيث تتبّعوا أعمال فرسانها وحللوا نتاجهم الأدبي، واعتبر هذا المقال بمثابة ميلاد للرمزية" إن هدفهم تقديم نوع من التجربة الأدبية تستخدم فيها الكلمات لاستحضار حالات وجدانية

1- حمزة حمادة: محاضرات في مقياس الأدب الصوفي، جامعة الشهيد حمة لحضر الوادي، 2021م-2022م، ص19.

شعورية أو لا شعورية بصرف النظر عن الماديات الملموسة التي ترمز إليها هذه الكلمات.[1]

يرى النقاد أن الرمزية مذهب ظهر في البداية كرد فعل عن الأوضاع التي آلت إليها الآداب الأوروبية نتيجة سيطرة التفكير العقلي والمادي على مختلف نواحي الحياة، لكنّ هذا التفكير عجز عن حلّ مشكلات الكون وفكّ شفراته واكتشاف أسراره.

الأمر الذي تطلّب البحث عن بديل آخر يسهم في بلوغ المعرفة الحقة والإحاطة بذلك المجهول، وقد أدى هذا الاستنتاج إلى اتجاه جديد، هو اللجوء إلى مبدأ اللاوعي الكامن في نفوسنا الذي يدير شؤوننا ويسيطر على تفكيرنا، فهو خالٍ من الشوائب لا يخضع للتبدلات ولا يتأثّر بالعوامل الخارجية، وفي هذا تأكيد على الجانب الروحي الذي تصبو إليه الصوفية.

وقد تجلّى في أعمال "**بودلير**" (1821م-1867م) الأديب الفرنسي الشهير بقصته "**زهور الشر**"، بعد أن ترجم مجمل أعمال إدغار، فشعره مليء بالملامح الرمزية، إذ يعد "بودلير" الرائد الأول للرمزية في فرنسا، فهو يرى أن الإنسان "كائن رمزي حي يسير وسط غابة مليئة بالرموز، وجميع الأشياء الملموسة عبارة عن صدى مجسّد للحقائق الروحية التي تتحلل في الوحدة المطلقة المظلمة المضطربة التي يتكون منها العالم غير المرئي"[2].

وبهذا، أكدّ على وجود عالم مثالي مكتنز بالرموز الغيبية البعيدة عن الواقع، وهذه الفكرة تتعانق مع مثالية أفلاطون التي يجنح إليها الإنسان نحو المطلق. يقول بودلير: "أنه بالشعر ومن خلاله تدرك الروح الروعة الكامنة فيما وراء الحياة. إن القصيدة حين تنجح في جعل الدموع تطفر من عينيك فهذا دليل مؤكّد على حقيقة أن القارئ يشعر بنفسه معزولا وحيدًا في عالم غير متكامل ويشتاق أن ينطلق من هذا العالم إلى الفردوس الموعود الذي تكشّف

[1]- نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر المعاصر (الأتباعية – الرومنسية – الواقعية – الرمزية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1984م، ص466.

[2]- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 2003م، ص305.

أمامه"[1]. ولا يخفى ما في نزعة بودلير من تلك الشبيهة بالصوفيين ومجاهداتهم الروحية للارتقاء والاتحاد بالذات العلية، وحينما نعرّج على الشعر الصوفي الملحون نجد عوالم مثالية أكثر عمقًا وتشويقًا تعبيرًا عن معاناة الذات الشاعرة، لذلك يلجأ شعراء الصوفية إلى الرمز الشعري الذي ينسجم والطبيعة الصوفية، بتلميحاتها وغموضها "فلقد كان طابع الرمزية طابعًا صوفيًا يبحث عن كلّ مثالي جميل، ويتمثّل ذلك الطّابع فيما كان يؤمن به بودلير "من الجمال المثالي"[2]. وبعد وفاته تلقف "مالارميه" (1822م-1898م) المنظّر الحقيقي الذي وهب الشعر معنى الغموض والأسرار الخارقة التي لا توصف، فعلى يده وصلت الرمزية إلى نهايتها من التحديد والتعقيد، وإليه يرجع الفضل في طبع الرمزية بالطابع الكامل، فنجده عرّف الرمزية بقوله: "أنها فنّ إثارة موضوع ما شيئا فشيئا حتى نكشف في النهاية عن حالة مزاجية معيّنة، أو هي فنّ اختيار موضوع ما ثمّ تستخرج منه مقابلا عاطفيا"[3].

بهذا، يكون "مالارميه" قد أكد على ضرورة التلميح للموضوع المراد إثارته والخوض فيه لأنّ التعرية المباشرة والطرح الواضح من شأنه أن يقتل أكبر قدر من المتعة الجمالية التي تسهم في شد انتباه المتلقي وتحفيزه على إعادة خلق صورة ذهنية للواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف من خلال استخدام رموز غير واضحة، وبمعنى آخر: فإن هذه المتعة تتحقق بالكشف التدريجي عن الشيء المقصود من قصيدة ما مثلا، وهذا الكلام يتطابق مع ما تصبو إليه الرمزية.

بعد ذلك استلم "**بول فاليري**" مشعل الرمزية حين أخذ يدعو في شعره إلى فن شعري واسع الأفق بعيد المدى يجنح إلى الإيحاء ويتلون بالغموض والإبهام، وبهذا فقد أشار إلى كسر قواعد الشعر المألوفة ونادى إلى نوع جديد هو الشعر الحر المفعم بالصور الشعرية

---

[1]- تشارلز تشادويك، الرمزية، ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د ط)، 1992م، ص42-43.

[2]- درويش الجنيدي، الرمزية في الأدب العربي، مكتبة نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د ط)، 1958م، ص104.

[3]- المرجع السّابق، ص40.

والغني بالإيحاء والغموض، وهذا يتطابق بعض الشيء مع الشاعر الصوفي، فكلاهما يلجأ إلى التعبير المبطّن الذي يشوبه الغموض والتلويح.

نستطيع القول إن هؤلاء الشعراء هم حقا السّباقون في أجواء الرمزية، بل هم واضعو اللبنات الأولى لتلك النزعة الأدبية وأصل نشأتها. ومع تحليل أعمالهم تبيّن مفهوم الرمز من حيث هو الشيء الموحي بمعانٍ متعددة، لنجد بذلك أن العمل الفني لا يشير إلى الشيء إشارة مباشرة، وإنما يشير إليه بطريقة غير مباشرة، ومن خلال وسيط ثالث، ما قد يسمى: الرمز، فالرمزية عندهم محاولة لاختراق ما وراء الواقع وصولا إلى عالم من الأفكار، سواء أكانت أفكارا تعبّر عن خلجات الشاعر وعواطفه أو أفكارًا بالمعنى الأفلاطوني بما تشتمل عليه من عوالم مثالية يتوق إليها الإنسان ويحققها الفنان بفنه.

والشيء الملفت للنظر أن هذه النزعة الرمزية لم تبقَ حبيسةً داخل فرنسا، بل ذاع صيتها في إيطاليا وأمريكا وإنكلترا، ثمّ تسرّبت إلى سائر أنحاء العالم، لتصل إلى الشعر العربي الحديث، وهذا ما سنفصّل فيه لاحقًا.

ب –<u>الرمزية العربية</u>:

لقيت الرمزية اهتمامًا بالغًا من الشعراء العرب، فتأثروا بتيارات الرمزية الوافدة من الغرب وانتشرت على أوسع نطاق "وليس اللجوء إلى الرمز ناشئا – في كل الحالات–عن الرهبة والخوف من التصريح، بل أسلوب تشتدّ حاجة الشاعر إليه حين ينطوي على نفسه فينتزع منها أسرارها، فإذا هذه الأسرار قيم مطلقة تشمل الكون كله بما فيها الرمز الذي أثار الارتداد إلى النفس"[1]

وقديمًا، عُرف الرّمز عند العرب، واعتمدوه وسيلة للتعبير، فقد نبعت أول ما نبعت من الأدب الجاهلي، واستعادت ألوانها من طبيعة الذهنية العربية الأصيلة، ومن مظاهر الحياة الجاهلية الخالصة. ولما كان الشعر الجاهلي أعرق الآداب العربية وأسبقها إلى الوجود كانت

[1]– محمود محمد عيسى، الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر، مكتبة نانسي، الإسكندرية، مصر، (د ط)، 2024م، ص15.

جل المظاهر الأدبية العربية الخالصة ممثلة فيه خير تمثيل، وكان ذلك الشعر صدًى ناطقا لكل ما توحي به البيئة العربية من مظاهر وآثار، إذ يرى "قدامة بن جعفر" أنّه يستعمل في الكلام فيما يريد الشاعر أو الكاتب طيّه أو إخفاءه عن كافّة الناس، والإفضاء به لبعضهم فقد كان أكثر كلام العرب محمولا على الاستعارة، بل إنّ جودة الشعر موقوف على حسن الاستعارة.

وبالرغم من ذلك، نجد بعض الباحثين يدحضون هذا الرأي وينكرون على الفرد العربي استخدامه الرّمزَ في طرح قضاياه، حيث أن الشعراء يعبرون تعبيرًا مباشرًا يريدون من خلاله الإبانة والوضوح بعيدين عن الغموض والتعقيد، لأن من سمات الرمزية الحديثة تبنّي ذلك.

وقد أوضح "درويش الجنيد" هذا الرأي بقوله: "إن البيئة الجاهلية لم تكن صالحة للرمزية بالمفهوم العربي، تلك الرمزية التي تغوص فيما وراء الحس، وتحاول التعبير عما لا يمكن التعبير عنه تحت ستار الأوهام والأحلام. وفي لفائف من الظلام والغموض"[1].

فمن سمات الرمزية الحديثة الغموض، ولم يتخذ الشعر العربي هذه السمة إلا في العصر العباسي الذي بدأ فيه الانفتاح العربي على الثقافات الأخرى بفضل عملية الترجمة العربية للفلسفة اليونانية وغيرها، وتجلّى ذلك في شعر أبي تمام، ثمّ برز في الشعر الصوفي المشحون بالإيحاءات، وسعى الكثير من الدارسين إلى بحث رمزية الشعر العربي في شعر كل من أوس، امرئ القيس، وأبي تمام، والبحتري الذي عدّه بعض الدارسين رائدا من رواد الرمزية، "... وأنه متفق كل الاتفاق مع الرمزيين الغربيين، لا في الخطوط العريضة الكبرى فحسب، بل حتى في بعض الجزئيات...."[2].

والمتأمّل للأدب العربي، يرى أنّ وجود الرمزية في تراثنا الأدبي يمكن حصره في اتجاهين اثنين، هما:

---

[1]– محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، دار بهاء الدين، الجزائر عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009م/2010م، ص76.

[2]– يُنظر: سارة نجر ساير العتيبي، الرمزية وتجلّياتها في الشعر العربي الحديث، قسم اللغة العربية، كلية التربية بالمزاحمية جامعة شقراء، تاريخ النشر: 17-10-2016م، ص228.

الاتجاه الأول: يمثّل الأمثال التي جرت على لسان الحيوان أو الطير أو الحشرات، وهذا ما نجده في كتب الأمثال للميداني، أو مبثوثة بين ثنايا الكتب الأدبية، كالبيان والتبيين للجاحظ أو تلك التي جرت على لسان بعض الحيوانات أو الطيور مرموزًا بها للإنسان في بعض صفاته أو خصائصه، كما في كتاب كليلة ودمنة. [1]

الاتجاه الثاني: ما جاء به في الشعر الصوفي أو القصص أو المواعيظ الصوفية "وفيه تتجلّى قيم روحية وفنّية تصله بالرمز المعاصر من جهة وتبعده من جهات أخرى، فالصوفي – كالرمزي–يعاني حالات وجدانية على درجة من التجريد والغموض، وينعتق من سيطرة الحسّ ليتّحد بالجمال الإلهي الخالد، وطبيعي أن تضيق اللغة بدلالاتها الوضعية المألوفة عن استيعاب دقائق الحياة، ولذلك لم ير الصوفية بدًّا من الاستعانة بقاموس الغزل والخمريات في الشعر العربي"[2].

وفي عصرنا الحديث، اتجه كثير من شعرائنا إلى الرمز، يتخذون منه منهجا يسلكونه في التعبير عن فنّهم ووجدانهم، بل اعتبروه من مميّزات كتاباتهم، فقد تيقّن الشاعر المعاصر ممّا يكتنزه الرمز من طاقات إيحائية أساسها الاختصار والاقتصاد اللغوي.

وهكذا، يتبيّن لنا أن الشعر العربي لم يكن بعيدًا عمّا طرحته الرمزية من أفكار، فقد توسل بالرمز للإيحاء بمضامينه. كما يبدو تأثّر العرب واضحًا من خلال انفتاحهم على الآداب الغربية، فوظفوا الرمز الممزوج بالبعد الديني والتاريخي والأسطوري في جل قصائدهم، فنجد من الشعراء الذين توخّوا ذلك، أمثال: نازك الملائكة، خليل حاوي، بدر شاكر السّياب، سعيد عقل، صلاح عبد الصبور وغيرهم.

---

[1]– يُنظر: رفعت زكي محمود عفيفي، المدارس الأدبية الأوروبية وأثرها في الأدب العربي، دار الطباعة المحمدية، القاهرة ط1، 1412هـ –1992م، ص79.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

رابعا: الشعر الملحون المغاربي

1- الشعر الملحون المغاربي وإشكالية المصطلح:

احتاج الإنسان منذ الأزل وسيلةَ تعبير تطفئ لواعج قلبه وتنقل خلجات نفسه، فوجد الشعر الملحون خير معين له، لذلك عدّ من أهم الأساليب الأدبية التي يعبر بها الإنسان عن واقع مجتمعه المغاربي تعبيرا صادقا عفويا تلقائيا، بلغة شعبية بسيطة تفهمها كل فئات وطبقات المجتمع دون استثناء، ولهذا فقد مثّل شعر الجمهور، ويُعد الملحون فنا شعريا وإنشاديا وغنائيا متميّزا في المغرب العربي.

يطلق الشعر الملحون المغاربي على الإنتاج الشعري الذي ظهر على لسان شعراء شعبيين، باستخدام طرائق فنية متنوعة لتجسيد ذواتهم الفردية والجماعية وتصويرا لوجدانهم وأحاسيسهم، ترجمة لقضاياهم الوطنية والسياسية والاجتماعية، كما يرصد حياتهم اليومية المعيشة. والملاحظ أن شعراء هذا النّوع من الشعر يعرضون فيه ما يريدون، دون أن يذكروا ذلك صراحة، وهذا يتطابق مع الشعر الصوفي الملحون الذي يتفرد بالرمز والتلويح في التعبير عن باطن الصوفية الروحي.

ودارس الشّعر الملحون المغاربي يقع ضمن إشكالية المصطلح، فقد أطلق المغاربة تسميات كثيرةً تختلف حسب التسمية الشائعة في بيئة دون سواها، أو حسب اختيار الباحث هذا المصطلح أو ذاك، ومن جملة المصطلحات ما ذكرناه آنفا "**الملحون**" لأنه المصطلح الأكثر شهرة، ومن الذين ناقشوه "**محمد المرزوقي**" من تونس بقوله: "إن الشعر الملحون الذي نريد أن نتحدث عنه اليوم أهمّ من الشعر الشعبي، إذ يشمل كل شعر منظوم بالعامية سواء كان معروف المؤلف أو مجهولا، وسواء دخل في حياة الشعب فأصبح ملكا له، أو كان من شعر الخواص، وعليه فوصف الشعر بالملحون أولى من وصفه بالعامي، فهو من لحن يلحن في كلامه؛ أي أنه نطق بكلام عامي أو بلغة عامية غير معربة"[1].

[1]- العربي دحو، الشعر الشعبي في الجزائر (النشأة...المضمون... البناء، نصوص المقاومة والثورة التحريرية في الأوراس نموذجا)، وزارة الثقافة، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص39-40.

وهذا التعريف ينظر إلى الشعر من زاوية اللغة الملحونة؛ أي المخالفة لقواعد الإعراب المعروفة في العربية الفصحى، ويؤيّد هذا الرأي عبد الله الركيبي من الجزائر، فهو الآخر يختار مصطلح الملحون، ويعلل سبب اختياره إلى ما شاع في بيئة المغرب العربي التي عنيت بدراسته وإيجاد الدارجة أداة له، وباستطاعته التعبير عن مزاج العامة. كما أن الشعر الملحون غير مجهول المؤلف، وهناك من استحسن تسميته بالشعر العامي كونه يوظف اللغة العامية (الدارجة)، أو الشعر الشعبي، أو الزجل.

وعموما، فإن دارس الشّعر الملحون المغاربي يقف عند معنيين من معاني اللحن، هما الغناء والخطأ النحوي، وقد دافع "**محمد الفاسي**" بشدة عن تسمية الملحون انطلاقا من الخطأ النحوي، حين قال: "أول ما يتبادر للذهن أنه شعر بلغة لا إعراب فيها، فكأنه كلام فيه لحن، وهذا الاشتقاق باطل من وجوه... والذي أراه أنهم اشتقوا هذا اللفظ من التلحين بمعنى أن الأصل في هذا الشعر الملحون أن ينظم ليتغنّى به قبل كل شيء"[1] وهذه وجهة نظر صائبة؛ لأن نظرتنا للشعر الملحون يجب أن تكون على أساس الطابع الغنائي المتداول عبر الأجيال كلمةً ولحنا وموسيقى، ممّا جعله يحتل الصدارة مقارنة بالموروثات الأخرى ليعبّر عن عمق الشّعور المغربي وسلوكه وعواطفه وفلسفته وطرق تفكيره وموقفه تجاه ما يؤرقه في الحياة: الحب والجمال والغربة والموت والاجتماع والسياسة والفن والإنسان.

2- **الشعر الملحون المغاربي النشأة والتجلي والتطور**

أما الحديث عن نشأة أنماط الثقافة الشعبية عموما والشعر الملحون خصوصا فهو صعب التحديد ومحل خلاف بين الباحثين، ويرجع ذلك للإهمال الذي لحق الشعر الملحون من طرف المؤرّخين الذين سكتوا عن ذكره رغم معايشتهم فترات ظهوره، وما وصلنا من نصوص الشعر الملحون شفهيا، يرتبط بالثقافة الإسلامية موضوعا ومحتوى، بحيث يصعب على الدارس تحديد ما كان متداولا قبل دخول الفتح الإسلامي إلى بلدان المغرب العربي. ونحن

[1]- محمد الفاسي، معلمة الملحون، ج1، المملكة المغربية، الرباط، (د ط)، 1986، ص 29.

نعتقد أنه قديم النشأة، ولو اندثر تجميع النصوص القديمة الدالة على ذلك، والشعر الشعبي المعاصر ما هو إلا امتداد لذلك الشعر القديم، فهناك من الباحثين من يرجع نشأته إلى "عصور موغلةٍ في القِدم إلى تلك اللهجات العربية التي ظهر بعضها في العصر الجاهلي"[1]، ثم انتقل شيئا فشيئا إلى المغرب العربي مع الزحف الهلالي إلى إفريقيا، منتصف القرن الخامس الهجري، حيث قيل بعدم توفر نصوص من الشّعر الملحون سابقة لهجرة القبائل الهلالية، مع أننا لا ننكر أن الشعر الملحون غير المعرّب بدأ في المغرب العربي مع الفتح الإسلامي، سيما فيما عرف بالدُّويلات، إلا أنه انتشر بشكل واضح "بعد مجيء الهلاليين (سنة 460هـ-1967م) إلى الجزائر، حاملين معهم لهجاتهم المتعددة، حيث تغلغلوا في الأوساط الشعبية وأسهموا في تعريب الجزائر بصورة جلية اعترف بها كثير من الدّارسين".[2]

ويذهب "**محمد المرزوقي**" إلى أنّ الشّعر الشعبي **– الملحون**- ظهر ببلدان المغرب العربي بعد استقرار بني هلال وسليم في إفريقيا، وقد ورد في تعليله قوله: "لم يترك لنا التاريخ أي أثر لشعر منظوم باللغة الدارجة (الشعر الشعبي)، قبل منتصف القرن الخامس الهجري أي قبل الزحفة الهلالية سنة **443**هـ"[3]. والحقيقة أن دخول الهلاليين كان من العوامل التي ساعدت على إحياء الشعر الملحون والنهوض به، ولا يمكننا بأي حال من الأحوال اعتبارهم صنّاع الشعراء الملحونين من أبناء المغرب العربي؛ لأن تأثير الأندلسيين واضح في ظهور الشعر الملحون، فنجد الزجل الذي هو من ابتكار أهل الأندلس، وقد اشترط في نظمه اللهجة العامية، الأمر الذي سهّل على الشاعر الشعبي تقليده والنظم على منواله.

3- <u>ظاهرة التصوف في الشعر الملحون المغاربي</u>:

الشعر لغة الوجدان، وهو نتاج خيال محلّق، وشعور مرهف، والشعر من الشعور، وما سمّت العرب الشعر شعرا إلا لأنها شعرت به، وفطنت إليه، وللصوفية أدب غزير، وهذا

---

[1]- عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1984م، ص367.

[2]- المرجع نفسه: ص368.

[3]- سعاد حميدة: الشعر الشعبي المغاربي ومجالاته (المحاضرة 04)، ص3، http://tele-ens.univ-oeb.dz.

الأدب يعبر عن حياتهم الروحية وتجاربهم الشخصية، وهو أدب لا يقوم على الرغبة والرهبة بل الباعث على الإبداع فيه مجرّد التعبير عن خلجات النفس.[1]؛ أي أنه أدب ينطوي على ذاتية ظاهرة ونزعة وجدانية قوية لكنها لا تخلو من نفحات قرآنية ونظريات فلسفية، خصوصا ما يتعلق بوحدة الوجود واحتقار عالم المادة.

التصوف، أعمق التجارب الدينية وأكثرها انطلاقا في العالم اللانهائي الممتد من عالم المحسوسات إلى فضاء الحضرة الإلهية، والتعبير عن التجربة الصوفية أمر عسير، فاللغة التي يتداولها الناس، لا تفي بالأحوال والمقامات التي يمرّ بها الصوفي في عروجه إلى الله عزّ وجل، من هنا لجأ الصوفية إلى التعبير الشعري، استفادة بما يحمله الشعر من طاقة إيحائية وثوب فضفاض يتّسع لمعاني التصوف الهائلة. وقد ارتبط الخطاب الشعر الصوفي المغاربي بالرؤية الدينية، مما جعله منفتحا على الموروث الثقافي الإسلامي، الذي جعل الشعر همزة وصل بين الشاعر والمتلقّي، كي يظهر موضوعًا بالغ الأهمية بأداة لغوية تجمع بين الموروث الديني وجمالية اللغة الشعرية، قصد ترسيخ القيم الدينية ومحاربة ما هو عكس ذلك.

ولعلّ الشعر الصوفي كان أفضل وسيلة للتعبير عن مواجيد الصوفية وأحوالهم، وعن عشقهم وولاهم، سكرهم وصحوهم، فنائهم وبقائهم بأساليب رمزية تحمل أبعاد عميقة ودلالات منفتحة متعددة، ويترجم صفاء أنفسهم وإخلاص عاطفتهم، وإشراقاتهم الإلهية، وقد عرّفه "**عبد العزيز عتيق**" بقوله: "هو نوع من الشعر يكون إلهيا محضا، تستخدم فيه المادة الشعرية للرمز عن الحقائق، وهو شعر مؤوّل: لا يقصد ظاهره، وإنّما له محامل يحمل عليه وتليق به"[2]؛ فالشعر الصوفي يعالج في مضمونه ثلاثة ركائز أساسية، تتجلّى فيها شخصية الصوفي المجاهد جهاده الروحي الشاق في سبيل ما تصبو إليه نفسه من صفاء، وما تتعطش إليه روحه من فناء في ذات الله العلية، فالصّوفي "يخوض معركة في جهات ثلاث

[1]– الحسن شاهدي، التصوف والأدب الصوفي، ص117.

[2]– عبد العزيز عتيق، الأدب العربي في الأندلس، ص226.

(...) معركة التقوى (وهي مراعاة الأوامر والنواهي الواجبة) ومعركة الاستقامة (وهي بلوغ الوسط العادل عن طريق ممارسة الفضائل) ومعركة الوجد (وهو إعدام الأنا ويسمّى: الفناء ويكون ذلك بإماتة كل شهوة إنسانية في وحدة عشق الله)."[1]

وعليه، فإنّ كلًّا من التقوى والاستقامة والوجد أهم ما يترجمه الصوفي في شعره، وبمعنى آخر: نجد أنّ ألفاظ الصوفية تدور في الأغلب حول معانٍ وجدانية وروحية ونفسية واجتماعية: فهي ألصق بالحياة الشعرية، ومن جملة هذه الألفاظ المتداولة، نجد: السالك المريد، السّفر، الطريق، الحال... فالصوفية وقفوا إزاء تراث شعري ضخم له بريقه بما يحمله من صفاء ونقاء، فهم بهذا أصحاب ذوق، وأهل شعر، يستحيل أن يعبّروا عن تجاربهم الروحية دون أن يكون للشعر نصيب وافر في إيصال ما يختلج بذواتهم المتعطشة لسماع المعاني العذبّة، ممتطين لغتهم الرمزية حين أمدوا الكلمة الشعرية بدلالات جديدة، ونشطوا المعاني، وأبعدوا عن الشعر انكساراته، وسيّروه في مسالك جديدة.

لقد ترجم أعلام الصوفية سلوكهم الصوفي، في إبداع شعري متميز، فأصبح الشعر عندهم يسير جنبا إلى جنب مع تجربة التصوف، وعلى هذا الأساس يكون كل متصوف شاعرا، والأمر بعكسه غير صحيح، بالرغم من كون أداة الإدراك عند الصوفي هي نفسها عند الشاعر، والمعين الذي يستقي منه الشاعر، والوسيلة التشبيهية التي يستخدمها في أداء ما يؤدّيه هي نفسها وسيلة الشاعر.[2] وشعراء الصوفية كثيرون في كل عصر، قالوا فأفاضوا، وضمّنوا أشعارهم غزير المعاني، وروائع الخيال، وبديع الصور، وجميل التشبيهات ولطيف المجازات.

إنّ ما أسلفنا الذكر، يكشف عن وجود علاقة بين الشعر والتصوف، فهما متقاربان جدا ضمن عالم معرفي واحد، هو عالم الروح المنكمش وراء الواقع، إنهما يعبّران عن تجربة

---

[1]– جان شوقليي، التصوف المتصوفة، ترجمة : عبد القادر قنيني، إفريقيا الشروق، بيروت، لبنان،(دط)، 1999م، ص116.

[2]– ابراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف (الاثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، ص24.

روحية للعالم، فهما يلتقيان في الصورة واللغة والإيقاع، فالنص الصوفي يشبه النص الشعري يتسم بصدق العاطفة المترتبة عن معاناة الصوفي الذي يتخذ من الكلمات جسرا ليصل إلى مبتغاه ويفضفض عن مشاعره بلغة رمزية تترجم المعاني الروحية.

وقد تميّز هذا الشعر عن سائر المدارس الأدبية الأخرى، ولعلّ السر وراء ذلك عنايته الفائقة بالرموز والإيحاءات، إلى جانب توجيهه الغزل العذري المتصوف الهائم في مسارح الجمال الروحي، وكان قسم منه تعبيرا لشعراء الخمريات في الأدب العربي، وقسم آخر منه عُني بوصف الذّات الإلهية وشعر المدائح النبوية.

ومن هنا، تأتي أهمية الشعر الصوفي باعتباره النموذج الأكثر توثّبا وبعدًا عن التقليد؛ لأن الحركة الصوفية توسّلت به، كما توسلت الإشارة والإيقاع.

وعلى الرغم من الغرابة التي تلف هذا الشعر وعدم فهمه أحيانا إلا بالرجوع إلى المعجمات، فإن فيه من اليسر والوضوح ما يقربه من الشعر الغنائي، لثرائه بالصور والتعابير والأخيلة والمشاعر.

إن شعر الصوفية يمثّل واقعهم، فهو شعر وجداني وفلسفي معا، وقد بلغ الشعر الصوفي قمة امتزاجه وتداخله هذا في حالات الوجد والفناء والبقاء والاتصال، على يد ابن الفارض وابن عربي، اللذان تغزّلا وتغنّيا بالحب، ولكن ليس بالطريقة التي يمثلها شعراء العرب الفطريون الذين ذكروا ديار الأحبة وبكوا على الأطلال.

والشعر عنصر مهم في حياة المتصوف، والقارئ المتمعن في جمال لغته وطريقة نظمه وتنوّع أساليبه، يجد أن لغة التصوف في جماليتها المميّزة لها، تخلق وحدة فنية، ومن ثم شعورية تأثيرية، ترتقي بالمشاعر، وهي تعبر عن تجربة عرفانية فريدة، تكشف الدلالة عن حس مرهف منفتح على تصور شديد الخصوصية. وبشكل عام، فإن الشعر الصوفي شكّل نصا لغويا ودلاليا خاصا في الأدب العربي، خرج بلغة غير التي ألفها إلى مستوى جديد ثري بالدلالات والإيحاءات، ممّا سمح للباحثين والدارسين أن يتوجهوا بالبحث فيه مستعينين في

ذلك بشتى المناهج والإجراءات التي تمكنهم من سبر أغواره [1]، وكثيرون هم المتصوفون الذين نظموا أبياتا متفرقة نجدها بين ثنايا الكتب الصوفية.

[1]– عبد الجليل عبد الله صالح، لمحات من الشعر الصوفي بأم عيدان (دراسة وصفية تحليلية)، الراوي للنشر والتوزيع (د ط)، 2019م، ص35.

الفصل الثاني : جمالية الرموز الصوفية في شعر الشيخ "عبد القادر العلمي"

أولا: رمز الحب الإلهي والنبوي

ثانيا: رمز الخمرة

ثالثا: رمز الطبيعة

1-رمز الطير

2-رمز النسيم

رابعا: رمز المرأة

خامسا: رمز العاذل

سادسا: رمزية الأمكنة والتعلق بها

سابعَا: رمزية الشخصيات

تمهيد :

يشكّل توظيف الرمز من قِبل شيوخ الملحون المغاربي قوة ايحائية خلاّقة تتيح للمتلقي قراءات جديدة وعميقة للنص الشعري، لهذا جمعت التجربة الصوفية عند شعراء الملحون تراكمات ثقافية ومعرفية مختلفة، وعملت على استثمار رموزها وتوظيفها توظيفا جماليا، مما أكسب هذه النصوص دلالات معمقة، لتخرج في ذلك من التصريح إلى التلويح، ومن الظاهر إلى الباطن، وتعتنق الرمز لتعبّر به عمّا هو باطني روحي، متخيرا رموزا معيّنة تتوافق والتجربة الصوفية وتحتكم إلى الخصوصية الإسلامية.

وفي سياق دراستنا هذه، التي نطمح من خلالها لإبراز جمالية الرمز الصوفي في التجربة الصوفية لدى الشيخ "**عبد القادر العلمي**" الموسومة بطابعها الجمالي في الإشارة إلى الذات العلية، سنقف عند الرموز التي تبدو عند البعض أنها مشتركة بين جميع الصوفية، ولم يتفرد بها الشيخ العلمي وحده، وهذا رأي سليم، إلا أن خصوصية الرموز الصوفية عنده تتميز بجمالية فريدة من نوعها. فما أبرز الرّموز الصوفية ذات البعد الجمالي التي تدثّرت بها قصائد الشيخ "**عبد القادر العلمي**"؟

أولا: رمز الحب الإلهي والنبوي:

الحبّ غذاء الروح، وحياة بلا حبّ كجسد بلا روح، والحبّ الإنساني يتضمن حب المتعة والجمال، أما الأولى فهي حب الأجساد، وهذا الحب فانٍ وزائل، والحبّ الثّاني هو حب الأرواح يتميز بالديمومة والبقاء، لأنه متعلق بالأبدي السرمدي، نشأ من حب المخلوق إلى حب الخالق، فما أجمل النظر إلى خالق الجمال! "ولولا الحب لم يخلق الله في الناس حياة.

إنّ الحياة في حب الله هي قمة السعادة والوجد، وفي غير حب الله هي الشقاء والفقد، فالمخلوق يحنّ إلى خالقه بضرورة وجوده، لا يجد محبوبًا أسمى من الله ولا يجد راحة إلا في السكون إليه، ولا غنى إلا به، ولا جمال إلا في التشوّق إليه، والخالق يحنّ إلى من خلق

برحمته وبحكم احتياج المخلوق إلى خالقه، إلا إذا كان من الكافرين الأشقياء، أو ذل بالحب المادي حتى هلك فيه"[1].

وهذا النوع من الحب الروحي ارتبط في التراث العربي الإسلامي بالصوفية، فجنحت أشعارهم العرفانية إلى التّغني بالحب الإلهي والنبوي، كونه جوهر العبادة وأساس الوجود، وقد درج المسلمون على اعتبار محبة الله تعالى ومحبة الرسول ﷺ فريضة، فلا يدخل الإيمان قلبًا خلا من محبتهما، فالإسلام دين الحب الإلهي ولا يجد المرء حلاوة الإيمان إلا إذا أحس قلبه حرارة هذا الحب.

والواقع أن مفهوم الحب الإلهي لم يكن إبداعًا صوفيًا، فقد ورد مفهومه في القرآن الكريم من ذلك قوله تعالى: ﴿ **قُلْ إِن كُنتُمْ تُحِبُّونَ اللَّهَ فَاتَّبِعُونِي يُحْبِبْكُمُ اللَّهُ وَيَغْفِرْ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ ۗ وَاللَّهُ غَفُورٌ رَّحِيمٌ (31)** ﴾[2]، وقوله أيضًا: ﴿ **يَا أَيُّهَا الذِينَ آمَنُوا مَنْ يَّرْتَدَّ مِنكُمْ عَن دِينِهِ فَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ**﴾[3]، وفي هذا دعوة إلى اتباع طريق الرسول صلى الله عليه وسلم وهو المحب والمحبوب في الوقت ذاته.

وتظهر هاتان الآيتان ما يصبو إليه الصوفية وهو تأكيدهم على العلاقة المتبادلة بين الخالق والمخلوق، التي تشكّل ما يسمّى: الحب الإلهي، وحسب ابن عربي "هو حب الله لنا وحبنا لله أيضا"[4]، فالله سبحانه وتعالى يخاطب المسلمين ليبيّن لهم أن طبيعة العلاقة بين الله وعباده مبنية على مبدأ الحبّ الذي يمنحه الله لهم. وكذلك لم تسكت السّنة النبوية الشريفة عن هذا الموضوع، بل حثّت على محبة النبي ﷺ، وأن تكون هذه المحبة أقوى وأعظم من محبة الأهل والمال والبنين وكل شيء، فإذا ما وصل الإنسان إلى هذه المحبة كان مؤمنًا

---

[1]- محمد أحمد درنيقة، معجم شعراء الحب الإلهي، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ص11.

[2]- سورة آل عمران: الآية 31.

[3]- سورة المائدة: الآية 54.

[4]- محي الدين ابن العربي، الحب والمحبة الإلهية، جمع وتأليف: محمود محمود الغراب، (د ط)، (د ت) ص62.

حقًا، وقد ورد في الحديث النبوي الشريف:" **لاَ يُؤْمِنُ أَحَدُكُمْ حَتَّى أَكُونَ أَحَبَّ إِلَيْهِ مِنْ وَالِدِهِ وَوَلَدِهِ وَالنّاسِ أَجْمَعِينْ**"[1].

وعلى هذا الأساس، أفرد الصّوفيون المغاربة مساحات واسعة من المعارف الربانية والأنوار الإلهية والأسرار الروحية التي تؤدي إلى طريق واحد، حبّ الله والشوق إليه والفناء فيه، باعتبار هذا الحب من أجلّ أنواع السلوك التي يتوجّب على المؤمن اتباعها إذا أراد أن يحوز على حبّ الله، يقول أبو طالب المكي: "إن المحبة أعلى مقامات العارفين، وهي إيثار من الله تعالى لعباده المخلصين ومعها نهاية الفضل العظيم"[2].

فالمحبة تكون هبة من الله تعالى لأصفيائه من الأولياء، وهي أكمل أنواع المقامات التي يجمعها المؤمن: "كلّ مؤمن بالله فهو محب لله، ولكن محبته على قدر إيمانه، وكشف مشاهدته، وتجلّي المحبوب له على وصفِ من أوصافه"[3].

وبهذا، تكون المحبة حالًا من الأحوال أو مقامًا من المقامات الصوفية، لأن هذه التجربة قوامها الحب الذي هو ركيزة أساسية لخلق الوجود الحامل معاني الجمال، هذا الأخير مردّه الذات الإلهية، فالعالم بصوره المتنوّعة والمختلفة في ظاهرها يمثل حقيقة واحدة، متماثلة في باطنها، هذه الحقيقة هي الله سبحانه وتعالى، الذي تنطلق محبّته من خلال جمال كونه في رؤية المحبّ لمحبوبه، فكل ما هو جميل في الدنيا يذكّر الصوفي بالجمال الإلهي، ويحرك مشاعره تجاه محبوبه، ويزيد من شوقه إليه، خصوصًا جمال الكون باعتباره تجلٍّ للجمال الإلهي، وقد عبّر الشيخ "**عبد القادر العلمي**" عن هذه التجليات الكونية الجمالية بقوله:[4]

---

[1]– أخرجه الإمام مسلم والبخاري، الجامع بين الصحيحين، باب حب النبي من الإيمان، جمع وترتيب صالح أحمد الشامي، دار القلم، دمشق، ط2، 1432 هـ – 2011م، ج1، ص44.

[2]– أبو طالب المكي، قوت القلوب في معاملة المحبوب ووصف طريق المريد إلى مقام التوحيد، تحقيق : محمود إبراهيم محمد الرضواني، درا التراث، القاهرة، ط1، 1422 هـ – 2001م، ج1، ص1041.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– عبد القادر العلمي، موسوعة الملحون، ديوان الشيخ عبد القادر العلمي، إشراف وتقديم: عباس الجراري، الرباط، 2009م ص165.

وَالعَـرْشْ والقْلَـمْ والكُرْسِـي والبِيـتْ والمْسَـاجَدْ

بِيتْ الطْوَافْ وَالقُدْسْ وْمَسْجِدْ النْبِي الْمَاجَدْ

دَاوِي لَلْعَبْـــــــــــــدْ أعْلَالَـــــــــــــهْ

سِيدِي أنْتَ الْعَالَمْ بِمَا ضَرَّهْ حَاسْنَهْ بالعْلاَجْ

يظهر من خلال هذه الأبيات حرص الشيخ "**عبد القادر العلمي**" على تتبّع ما في الوجود من مظاهر لتجلّيات الجمال المطلق الأبدي الذي تستمدّ منه كلّ الجمالات حسنها وبهاءها البادي في كلّ التّعيينات الكونية معترفًا بأنّ ما فيه من تدبير أمر الله عز وجلّ، وهذه التأمّلات التي يحملها العارف بالله تدلّ على حبه وعشقه للذات الإلهية، التي انعكست في كمال وجمال صنعه، وفي هذا يقول ابن عربي، " ما ثمّ جميل إلا هو، فأحبّ نفسه، ثم أحب أن يرى نفسه في غيره، فخلق العالم على صورة جماله"[1]، فجماله متناثر في سائر مخلوقاته مما جعل الجمال جسر المحبة الإلهية عند الشيخ "عبد القادر العلمي"، ويضيف في هذا السياق: [2]

مَـا فِـي الوْجُـودْ إلّا مُلْكَـكْ لاَ ضَـدْ لاَ امْعَانَـدْ

يَدْرِيـهْ كُـلْ مَـن فِيـهْ الـرُّوحْ وْسَـايَرْ الجْوَامَـدْ

مَهْمَـــــــا إيْـــــــرَجَّحْ أعْمَالَـــــــهْ

هكذا، نسجل أن الشيخ "**عبد القادر العلمي**" يعترف في هذه الأبيات بأنّ المريد السالك في طريقه الروحي، يتمعّن في كل ما يشاهده من عالم الأحياء والجوامد ليدرك بصورة جلية أنّ كل شيء هو الله، وهذه هي وحدة الشهود التي وصل إليها الإنسان بجميع مقامات الفناء إلى الخروج نحو المطلق، فالوجود يمثّل مجلى من مجالي الجمال الإلهي المتنوع بمظاهره والمتعدد صوره، ذلك أنّ الله "هو المحرك الأول في جميع المحركات (...) وأنه العلة في

[1]– محي الدين ابن العربي، الحب والمحبة الإلهية، ص13-14.

[2]– المصدر نفسه، ص166.

وجود ما سواه، وأنه لا يحتاج في الفعل إلى غير ذاته، وأنه عقل في ذاته وعاقل لذاته ومعقول بذاته"[1]، فالشيخ يطلب من الله أن يجمّل ويحسّن سيرته مثلما أبدع وزيّن سائر المخلوقات بجماله الفيّاض، ليتراءى لنا في هذا أنّ مطلب الشيخ "**عبد القادر العلمي**" روحي عرفاني، سعى من خلاله إلى تطهير نفسه وتنقيتها من كل الشوائب وتحليتها بالفضائل. وقد دخل في ذلك من باب الجمال والزينة وصولا إلى أعلى المقامات، فشيخنا يصنّف ضمن شعراء الملحون الذين هاموا وعشقوا الجمال ومشاهدته في أيّ صورة، وفي أي رسم، سواء كان في الحيوان أو الجماد.

ويتجسد حضور المحبّة الإلهية داخل المتن الشعري العلمي في قصائد "**عشاقيات**" من خلال منظومة المفردات الآتية **(الهوى، الغرام، العشق، الحب، الألفة ...)** وكل واحدة منها تحمل دلالات معيّنة، فعلى سبيل المثال نجد "**الهوى**" الذي هو ميل القلب وسرعة تقلبه لأجل المحبة، وإذا وصل إلى المستوى الإلهي فإنه يتولد في النفس من الإيمان بكلمة الله كما نجد مفردة "**العشق**" وهي أقصى درجات المحبة، ومعناه اتّحاد ذات المحبوب بذات المحب، اتحادًا يوجب غفلة المحب شغلا بشهود محبوبه في ذاته وبذاته.

ومن المفردات الدالة على الحب الإلهي أيضًا في ديوان "**الشيخ عبد القادر العلمي**" عمومًا، نجد مفردة "**الغرام**" الذي لازم الشيخ فلا يفارقه ولا ينفكّ منه.

والملاحظ أن هذه المفردات وغيرها لا تدل على الميل للمحبوب والانجذاب نحوه فقط ولكنّها تدل على الأثر الذي تركته المحبة الإلهية على الذات المحبة، كالسهو والغفلة والتّيه ويقول الشيخ "**عبد القادر العلمي**" في قصيدة فضيلة:[2]

بَحْـرْ الغْـرَامْ غَـارَقْ وغِمِيـقْ ومَـالِى

كُـلْ انْهَـارْ ايفِـيضْ ويحْمَـلْ كَمَنْ رَايَسْ فِي اتْخُومَهْ انجْلِى

[1]- محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، ج1، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص205.

[2]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص 259.

نَوَرِّيكْ طَبْعْ الهْوَى يَا مَنْ يَصْغِي لِي

رِيحْ أَهْوَاهْ ايشَوَّشْ العْقَلْ وِيفيَّقْ ضُرْ السْهُو وَالغَفْلَة

فِي الْحُبْ وَالهْوَى لاَمُونِي عُدَّالِي

وَحْكَامْ المُولَى إِلَى انْزَلْ مَا تَنْفَعْ فِي امْقَادَرْ اللهْ حِيلَة

وبالتأمل في هذه الأبيات، يتبدّى لنا أنّ اللغة التي تحكمها لغة غزلية بامتياز، فلو فصلناها عن سياقها الصّوفي لقلنا إنها قصيدة غزلية، لكن بإسقاطنا المعاني الحسية على التجربة الصّوفية تنزاح هذه المعاني إلى دلالات خاصّة بالعارفين، فغزل الصّوفيين ينصهر في بوتقة النور الإلهي برمزيته التي تنزّهه عن ألوان الغزل التي كانت مألوفة في الشّعر العربي القديم.

ويظهر لنا في ضوء هذه الأبيات، استثمار الشيخ الموروث الشعري القديم من خلال استخدامه الألفاظ التي كان يستخدمها أدباء الغزل الحسّي للتعبير عن محبته للذات الإلهية لكنه استطاع أن يخلع تلك المعاني الحسية ويلبسها معاني روحية تتوافق وتجربته، ممّا أسهم بشكل جلي في التعبير عن رؤيته الجمالية على الصعيد الإبداعي، وهذا لا يقتصر على شيخنا فقط، بل نجد كلّ الصوفية يتبعون المسار نفسه، ومرد ذلك –إن صحّ التعبير– إلى عجز اللغة البشرية عن إيجاد لغة للحب الإلهي مستقلة عن لغة الحب الحسي تمام الاستقلال.

أضف إلى ذلك أن الحب الإلهي لا يغزو القلوب إلا بعد أن تكون قد انطبعت عليها آثار اللغة الحسية، فيمضي المحبّ إلى العالم الروحي مستأنسا بتلك الألفاظ الحسية.

ومن شبكة الألفاظ التي وظّفها شيخنا نجد (الغرام، الهوى، الحب) وكلّها توحي بالمشاعر الجيّاشة تجاه من يحب، وقد وظّف الشيخ "**العلمي**" لفظة البحر واستعار منه صفاته التي تحيلنا على العمق والاتساع والغرق للدلالة على باطن المريد، وعلى العلاقة العرفانية بين المحب والمحبوب، وما تتضمّنه هذه العلاقة من أسرار يدركها المريد بالكشف، فحياة الشيخ

تفيض بالأنوار الإلهية المسترسلة، التي أدخلته عالمًا مختلفًا عن العالم المحيط به، فكل من يراه يتساءل عن حاله ويلومه عن قوة هذا الحب الذي انحلّ به وسلب كل كيانه، ليعترف بعد ذلك أن هيامه بالمحبوب مكتوب ومقدّر عليه، ولا توجد لديه حيلة ليتجاوز هذا الطريق.

عمومًا، فالصّوفي يستقي ألفاظه العشقية من الشعر العربي القديم، خصوصا من الشعراء العذريين ليجسدها في قالب رمزي روحي محض–تطرّقنا إلى هذه النقطة في موضع سابق من البحث وفصلنا فيها–، وهذا ما لمسناه في ديوان الشيخ "**عبد القادر العلمي**"، فمراتب الحب الإلهي التي تحدث عنها مبثوثة في كتب القدامى، خصوصا أشعارهم الحسّية، ويرى شوقي ضيف أن "للحب عند العرب منازل ومراتب متعددة، وأول مراتبه الهوى وهو الميل إلى المحبوبة، يليه الشوق وهو نزوع المحب إلى لقائه، ثم الحنين وهو شوق ممزوج برقة، يليه الحب وهو أول الألفة، ثم الشغف وهو التمني الدائم لرؤية المحبوب، يليه الغرام وهو التعلق بالمحبوب لا يستطيع المحبّ الخلاص منه، ثمّ العشق وهو إفراط في الحبّ ويغلب أن يلتقي فيه المحب والمحبوب، ثم التتيم وهو استعباد المحبوب للمحب، يُقال تيّمته حبًا، ويليه الهيام وهو شدة الحب حتى يكاد يسلب المحب عقله، ثمّ الجنون وهو استلاب الحب لعقل المحب"[1].

لقد سار الشيخ "**العلمي**" على طريق الحب، وأحب الله سبحانه وتعالى لدرجة الهيام، بل استولى عليه هذا الحب وسيطر على جوارحه ولم يعد قلبه يتّسع لغير حب الله، فانغمس في بحره وتاه في بيدائه، وهام في رياضه، وكان هذا الحب ثمرة جهده المتواصل في العبادة وترك ملذات الدنيا، والعزوف عن زخرفها، وصولا إلى المحبوبة (الذات العلية)، ومطالعة الجمال الإلهي، فنجده يقول في قصيدة "**الشّافي**":[2]

يَا الشَّافِي بْحَكَمْتَكْ حَالْ كُلْ مَضْرُورْ اشْفِي عْلاَيَلْ دَاتِي مَنْ ذَا الوْجَاعْ نَبْرَا

طَهَّرْ ادْوَاخَلْ قَلْبِي مَنْ اجْمِيعْ الكْدُورْ كَمَا اطْهَارْتْ قْلُوبْ الصَّادْقِينْ أَهْلْ البُشْرَة

1– شوقي ضيف، الحب العذري عند العرب، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1999م، ص 14–15.

2– عبد القادر العلمي، الديوان، ص55.

أَمْحَاسَنْ الدُّنْيَا هَجْرُوهَا بْغَايَةْ النُّورْ امْنِينْ غَنْمُوا فِي وَجْهْ سِيدْ الرْسُولْ نَظْرَةْ

وفي هذه الابتهالات والتوسلات يناجي الشيخ "**العلمي**" الذات العلية ليمدّه بيد العون ويداوي أسقامه ليشفى من العلل والأمراض التي أثقلت كاهله، وأن يطهّر باطنه من المساوئ والأحقاد، مثل الصّادقين المخلصين الذين أخلصوا في حبهم لله تعالى، فهؤلاء القوم زهدوا في الدّنيا وتخلّوا عن مباهجها ومفاتنها رغبة في لقاء الحبيب المصطفى والنظر في وجه الكريم.

وهذه الحالة التي وصل إليها شيخنا تعبر عن الرغبة الجامحة في بلوغ أعلى المقامات. فمن شدّة حبه لله ورسوله الكريم تخلى عن رغباته وقمع شهواته، وذلك ما يسمّى: الفناء في الذات الإلهية، فالشيخ يطالب بتربية روحية لباطنه، وأبيات قصائده خير دليل على ذلك. وقد أكد معظم الباحثين والدارسين أن شعره " يعد مأوًى لتجربة روحية ذوقية، ولطموح صوفي يرمي إلى الصفاء، ورؤية النور الإلهي بعين البصيرة، فجعلوا شعره من صنف الرؤيا ومستوى مقام الكشف في الإبداع الفني، ولهذا وصفوه بشيخ متصوفة الملحون"[1]. يقول الشيخ أيضا:[2]

يَا شَمْسْ اهْوَاتْ مَنْ اسْمَاهَا للارْضْ فِي وَقْتْ الاعْتِدَالْ

اكْسَاتْ الوَطْيَانْ والجْبَالْ

شَيْصَبَّر عَنْ امْحَاسْنَكْ وَجْمَالَكْ رُوحِي الدَّاهْلَة

يتوجّه شيخا في هذه الأبيات، بحبّه إلى الله، وقد توسّل في ذلك بالشمس التي ترمز عند المتصوفة إلى نور الأنوار؛ أي الحق سبحانه وتعالى الذي عمّ بنوره أرجاء هذا الكون بكل جزئياته، فأصيب الشيخ بالدهشة والذهول وعدم الصبر على جمال محبوبته الباهر الذي لا يضاهيه شيء، وذلك في قوله: (شيصبر على امحاسنك وجمالك روحي الداهلة).

---

[1]– عز الدين المعتصم، الخطاب الصوفي في الشعر الملحون (مقاربة موضوعاتية في ديوان الشيخ عبد القادر العلمي) الراصد الوطني للنشر والقراءة، طنجة، ط1، 2020م، ص21.

2– عبد القادر العلمي، الديوان، ص338.

يتحدث الشيخ عن أهم مقامات التصوف، وهو مقام الصبر الذي يُعد مفتاح الفرج، يساعد المريدين على الانتشاء بالذكر الذي يسكرهم، كما هو الحال بالنسبة لسكّير الخمر، فالصوفي تتجاذبه الرّغبة الجامحة في الدنو من الحضرة الإلهية.

كما نجده أفرد كوكبة من القصائد التي تعبر عن حبّه للرسول ﷺ فكان موضوعها التركيز على مدحه وتعداد فضائله وخصاله، كما أفاض بمدح آل بيته وصحابته وأولياء الله الصالحين، مما يعكس النظرة الصوفية والتوجه الرّوحي لشيخنا من جهة، واستقرار حبّ الرسول ﷺ في النفوس بوصفه مرجعية دينية وروحية وللرسول "مقام المحبة بكاملها، مع أنّه صفي ونجي وخليل، وغير ذلك من معاني مقامات الأنبياء، وزاد عليهم أنّ الله اتخذه حبيبًا؛ أي محبًّا ومحبوبًا وورثته على منهاجه"[1].

وبهذا كثرت المدائح في حقّه، خصوصا من طرف شعراء التصوف، على اعتبار أن المديح النبوي فنّ من الفنون التي نشرتها الصوفية، يقوم على عاطفة الإعجاب، وصدق العاطفة وحرارة الشعور وفرط الوجد وشدة التعلق بالرسول الكريم وآل بيته، فكان ترجمة صادقة لما يعتمل في نفس المحب من وجد وعشق وهيام، كما كان وسيلة لنيل القرب من الله سبحانه وتعالى.

اتّكأ الشيخ "**العلمي**" في مدح الرسول ﷺ في شعره الملحون على جملة من العناصر، أهمّها الصفات الخلقية التي تعكس شخصية الرسول ﷺ فوظف المفردات الآتية: (معدن الخير – الشفاعة – الغيرة – كنز الدنيا – عز دار الآخرة – الزكي – المبرور – المامن مفتاح باب القبول – ضي المنير ...) التي تعكس بصدق أن الشيخ "**العلمي**" يشيد بأخلاق الرسول ويعظّم من مكانته، وهذا إن دلّ على شيء، فإنما يدل على الحب النبوي الذي يغزو قلبه وصفاءه الرّوحي المتدفّق للنبي الكريم، لأن التجربة الصوفية قوامها الإيمان المطلق بشخصه الكريم والاندفاع الخالص نحو حبه، وتأكيدًا على هذا، فقد جاءت قصائده كاشفة أنّ

[1]– محي الدين ابن العربي، ذخائر الأعلاق، شرح ترجمان الاشواق، المطبعة الأنسية، بيروت، 1303هـ، ص40.

المدائح النبوية والتوسلات تعدّ من أغنى الموضوعات التي سيطرت على ذهن الشيخ قلبًا وقالبًا، فأفاض في القول بشكل لافت للانتباه، مؤكدًا على عمق حبّه لخير الأنام، فكان مادحًا ومصليًا ومتوسّلا، وهو ما أوضحه بقوله:[1]

مَنْ يَسْتاهَلْ المَدْحْ مَنْ غِيرْ العَدْنانْ العَرْبِي الْهَاشِمِي أحْمَدْ سِيدْ الثَّقَلَينْ
صَلَّى اللهْ عْلِيهْ مَا هَبَّتْ الأمْزَانْ وعْدَادْ المِيتِينْ وَاعْدَادْ الْحَيِّينْ
وَاعْدَادْ مَا فِي اتْخُومْ سَبْعَة أرْضْينْ

ويقول أيضًا:[2]

مَنْ كَثْرَةْ امْعَزْتَكْ عْلَى الْحَقْ الْمُجِيبْ شَرَّفْ بَوْجُودَكْ أمْتَكْ عَاتَقْ الأرْقَابْ
وْحَزبْ سِيفْ الإيمَانْ مُلْكْ أهْلْ التَّكْدِيبْ بَوْجُودَكْ يَا هْمَامْ العْجَامْ وَالاعْرَابْ
سَعْدَتْ مَكَّةْ وأصْلَحَتْ مَدِينَةْ يَثْرَبْ وَالدّيلَمْ وَالسُّودَانْ وْسَايَرْ الانْسَابْ
وصْبَحْ دِينْ الاسْلامْ مَتْأيَّدْ غَلاَّبْ

تُظهر هذه الأبيات وغيرها مدى حبّ الشيخ للرّسول ﷺ، فكيف لا يحبه وقد أعزّه الله سبحانه وتعالى وأحبّه فكان شرفا لهذه الأمة ينشر العدل والصلح، فحقق السعادة الروحية والفرحة الأبدية داخل قلوب أمته، فمن البديهي أن يحبّه المسلم ويهب روحه فداءً له، ويسير على نهجه، ففي حبّه خلاص للعبد من أذى الآخرين وكيدهم، ونسجل ذلك في قوله:[3]

سَلَّكْنِي مَنْ شَرْ العَدَا وَمَنْ كِيدْ الْحَسُودْ
يَذْهَبْ حُزْنِي وانْكَادِي
يَشْرَقْ بَدْرِي وِيْبَانْ دَارْتَه فِي السْعُودْ

---

[1]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص61.

[2]– المصدر نفسه، ص58.

[3]– المصدر نفسه، ص63.

فجُلّ هذه الأبيات تعكس حقيقة انكسار ذات الشيخ ورجائه في طلب العون من رسولنا وتخليصه من مكائد أعدائه وحمايته من أعين الحسّاد، حتى يبتسم له الحظ وتفتح أمامه الأبواب المغلقة وصولا إلى السعادة الأبدية، وفي ذلك قوله:[1]

يَا رْسُولْ الله العْفِيـفْ غِيثْ الوْصِيـــفْ

عَبْدَك مَتْعُوبْ أكْلِيـفْ حَلْ بِهْ القْـــــدَرْ

جَعْلَك الكْرِيمْ اعْطِيـفْ فِيكْ قُوَّة الضْعِيفْ

بَالخِيرْ اتْكَافِي الضِّيفْ يَا هْمَامْ البْشَـــرْ

فالشيخ العلمي يلجأ إلى رسوله الكريم ليبثّ شكواه، ويطلب منه الغوث، لأنه يتصف بصفات عدة، أهمها: **العفة -العطف -القوة -الخير -الشجاعة**، ولهذا كان من الطبيعي أن تتعزّز مكانته في قلب كل إنسان مسلم.

كما توسّل الشيخ "**العلمي**" بشتّى مراتب العلو والرفعة بغرض الاقتراب من مقامه المحمود وهذا ما نلمسه في الأبيات الآتية بقوله:[2]

يَا مَنْ أرْضاهْ اللهْ وقَرْبَهْ واجْتْبَاهْ بَعْدْ سَمَّاهْ إِمَامْ الْمُرْسَلِينْ طَهَ

وطَهْرَهْ مَنْ الأشْبَاهْ وشَرْفَهْ وعَلاَّهْ امْرَاتَبْ إلاَّ غِيرَهْ فِي الأنْبِيَاءْ أوْطَاهَا

حَوْلْ سَاقْ الْعَرْشْ العْظِيمْ انْتَشَرْ الْوَاهْ وعْلَى ابْسَاطْ الْقُدْرَهْ مُعْجِزَاتَهْ الْقَاهَا

أثنى الشيخ "**عبد القادر العلمي**" على الرسول الكريم لأنّه أعظم مكانة، يفوق كل الأنبياء شرفًا وعزّة، وقد أيّده الله بالمعجزات والخوارق، ممّا يدل على تفاني الشعراء المتصوفة في حبّهم للرسول (ص)، وحبّ آل بيته الذي ملك وجدانهم، وشيخنا يضع الرّسول (ص) في

[1]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص64.

[2]– المصدر نفسه، ص71.

مقام عالٍ يفوق جميع الأنبياء والرسل، ممّا يدل على أن شعره روحاني يطفح بالمفاهيم الإيمانية التي توحي بتبحّره في حبه للرسول (ص)، يقول في قصيدة " **المزيان**":[1]

امْحَبْتَك يَشْهَد لِي بِهَا الإِنْس وَالْجَانْ مَا أَبْقَى لِي مَا نَكْتَم بُحَت بالسْرَايَرْ
جِيتْ نَكْتَمْ حُبَّكْ مَا فَادْ فِيهْ كَتْمَانْ بَعْد نَخْفِي عَشْقِي حَالْ الغْرِيمِ ظَاهَرْ
لِيعَةْ الْقَلْب أَصْفُورَتْهَا فِي الوَجْه اتْبَانْ وَاللْسَانْ إِيخَبَّرْ بَالنْعَتْ وَالايمَايَرْ

إنّ المتمعن في نص القصيدة يجد فيها تعابير غرامية كثيرة، إلى درجة أنّ القارئ قد يعتقد أنّ الشاعر يرسل خطابه إلى امرأة لا إلى الرسول (ص)، فقوّة حب الشيخ للرسول يشهد بها الإنس والجان، ولم يعد يقوى على إخفاء هذا الحب الذي تملّكه، فمن المحال أن يخفي عشقه وغرامه، فالأمر واضح مكشوف، وحرقة قلبه أظهرت شحوب جسمه واصفرار وجهه، ولسانه مشغولاً دائمًا بذكره، فالحبّ استولى على قلب المريد "عبد القادر العلمي" فوظّف عبارات دالة على ذلك (**المحبة –العشق –الغرام ...**)

تعرّض الشيخ "عبد القادر العلمي" في مدحه وتوسّلاته وصلواته للجمال المحمدي الفائض والساري نوره في سائر الجمالات، لإيمانه ويقينه بحقيقة وأصل النور المحمدي، وقد تغنّى الشيخ بجمال النبي (ص)، الذي اكتمل حسنًا وبهاءً ولم يتحلّ بشرٌ بجماله، وفي هذا الصدد يقول الشيخ عبد القادر العلمي في قصيدته "**الشافي**":[2]

لَبْسَكْ رَبِّي حُلَّة مَنْ امْحَاسَنْ النُّورْ فَايَقْ الشَّمْسْ ابْهَاكْ وْزِينْ مَنْ الْكَمْرَة
وَالادْرَارْ وَالنْجُومْ الشَّارْقَة والبْدُورْ والهْلَالْ بَحُسْنْ اكْمَالَهْ فِي لِيلَةْ عَشْرَة

نلمس في هذه الأبيات وصفا للجمال الفاتن الذي يسلب العقول ويسحر القلوب المتعطشة للوجد، والإحساس بالجمال فطري في الإنسان، موجود لدى الإنسان البدائي مثلما هو عند

[1]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص304.
[2]– نفسه، ص57.

الناس الأكثر تحضّرا، والشيخ "العلمي" يعترف بأن هذا الجمال يتعدّى الوصف ويفوق جمال كل الموجودات، والملاحظ أنه اهتم بالجمال وسعى لتجسيده والتعبير عنه في قالب رمزي يحتاج بصيرةً نافذة لفكّ شفراته، ويقول في قصيدة الاستغاثة:[1]

مَنْ ابْهَاكْ أضْوَاتْ انْجُومْ السْمَا والهْلَالْ وَمَنْ اشْدَاكْ اعْبَقْ طِيبْ الأرْضْ بالحْمَايَلْ

لِيكْ جَاتْ امْلَايَكْ الحْجُوبْ يَالمَرْسَالْ فَارْحَة بَقْدُومَكْ يَا بَاهِي الشْمَايَلْ

فالشاعر هنا، يتغنّى بالجمال المحمدي الساري نوره في سائر الجمالات الكونية الأخرى، إيمانا وتيقّنا منه بحقيقة وأصل النور المحمدي الذي هو في الحقيقة إفاضة نور من جمال الحقّ، وهذه الإفاضة ما يسمّى عند الصوفية: "الحقيقة المحمدية" أو "القبضة المحمدية"، كما تعرف لدى فلاسفة الصوفية المسلمين، ومضمون هذه النظرية أن لمحمد حقيقتين، أو صورتين: إحداهما تتجلّى في الصورة البشرية التي يمثّلها النبي في هيئته التي ظهر بها للناس، وشاهدوه بها في مكان وزمان معينين. والأخرى: حقيقة ذات طبيعة روحية أو نورانية.

وهو نور أزلي قديم، سابق في وجوده لكل الأكوان والموجودات، وهي حقيقة غيبية خارجة عن إطار التعيين والتحديد، إنها كما يقول ابن عربي: "موجود ميتافيزيقي محض، خارج عن حدود الزمان والمكان"[2] وتتصف هذه الطبيعة الغيبية بالأزلية، فهي سابقة لوجوده (ص) الحسّي في صورة النبي المرسل، بل إنها متقدمة عن سائر الخلق. أما عن المصدر النوراني والطبيعة النورانية للرّسول (ص)، فقد استقاها الصوفية من القرآن الكريم وذلك في قوله تعالى: ﴿**قَدْ جَاءَكُم مِّنَ اللَّهِ نُورٌ وَكِتَابٌ مُّبِينٌ**﴾[3].

ونظرا لوعي الصوفية بهذه الحقيقة النورانية لسيد الخلق، فقد تفنّنوا وأبدعوا في تصوير تلك المعاني تصويرا جماليا، فكلّ ما ظهر في الكون من نور وضياء إلا واستمد إشعاعه من نور

---

[1]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص72.

2– محي الدين بن عربي، فصوص الحكم، تحقيق: أبو العلا عفيفي، انتشارات الزهرا، (دط)، (دت)، ج1، ص321.

3– سورة المائدة: الآية 15.

محمّد صلى الله عليه وسلم وهذه الحقيقة أقرّها الشيخ العلمي في قصائده أيضا. ليتضح أنه جمع بين الحب الإنساني والحب الإلهي، وعبّر عن مواجيده العرفانية الجمالية بطابع روحي رمزي، ومن ثمّ فإنّ استثماره ألفاظ الغزل الحسي، ما هو إلا جسر يعبر من خلاله نحو المطلق، الذي يجعله يتشوّق إلى الفناء في الذات الإلهية، معتمدا في ذلك على لغة شعرية تضطلع بوظيفة جمالية رمزية تعبر عن شبكة من الرموز الصوفية تجلّت في ديوانه، فما هي تمظهرات هذه الرموز إذن؟

ثانيا: رمز الخمرة:

شغلت الخمرة حيّزًا مميزًا في تراث الصوفية الأدبي، وقد سارت لديهم رمزًا دالاً على المعرفة الإلهية تسكر كل من عرف سرّ جمالها معرفة حقيقية، لذلك ارتبط السكر عند الصوفية برؤية الجمال، وفي هذا يقول القشيري: "السّكر لا يكون إلا لأصحاب المواجيد، فإذا كوشف العبد بنعت الجمال حصل السّكر وطرب الروح وهام القلب"[1].

وهكذا فالجمال ركيزة أساسية لحصول السكر وإثارة الدهشة وإنعاش الروح بالسعادة المطلقة لدى الصوفي، وتشترك الخمريات الصّوفية من حيث تركيبها وصورها مع خمريات الإباحيين المشبعة بأوصاف الخمر، وذكر أنواعها، وما يتصل بها من حان وألحان، وكأس وندمان، للإشارة إلى أحوالهم وأذواقهم ومعانيهم التي لم تقوى العبارة على تصويرها أو تقريبها.

ومع هذا فقد أضفى الصوفية على الخمر ما يوحي بتمايز رمزيتها من حب ونقاء روحي وسكر إلهي، إضافة إلى الفناء والغيبة في الحضرة الإلهية، وللتعبير عن هذه الأحوال يستعير الصوفية لغة الخمر والغزل لوصف مقاماتهم والتعبير عن مواجيدهم وأحوالهم الباطنية، حيث يغيب الصوفي عن الواقع المحسوس، ليدخل عالم الحقيقة المطلقة، فأغنوا

[1]– القشيري، الرسالة القشيرية، ص153.

بهذا الأسلوب الجديد اللّغةَ وفتحوا آفاقًا جديدة للتعبير، وأخرجوها من أزمة اللّغة العادية العاجزة عن حمل الحقائق المطلقة التي يهبها الله عباده الصالحين.

إنّ الحياة التي يعيشها الصوفي تستلزم بالضرورة توظيف رمز الخمرة، وبقراءتنا الشعرَ الملحون المغاربي، نجد أن توظيفه يحمل دلالات كثيرة، رمزا للحب الإلهي، وعلى التجلي والاتحاد في الذات الإلهية، فقد حدثت نقلة نوعية فأضحى الخمر رمزا عرفانيا يعبّر عن أقصى درجات العشق الإلهي.

ومن المصطلحات التي تنطوي على مضمون الخمرة: السكر والصحو، الغيبة والحضور الظلمة والنور... وتكشف هذه الثنائيات عن معانٍ باطنية روحية لا علاقة لها بالخمرة الحسّية، لأن الحب الإلهي يستلزم خمرة خاصّة بأهل المحبة الذين تعلقت أرواحهم بالحق سبحانه وتعالى.

ويطلعنا الشّعر الصوفي الفصيح على هذا الرمز بشكل مكثّف، ولا عجب أن يخترق هذا الرمز الخمري الشعر الملحون المغاربي الصوفي، وما قصائد الشيخ "عبد القادر العلمي " إلا دليلا على ذلك، فالخمرة بالمفهوم العلمي ليست خمرة حسّية تلذّذية، بل خمرة روحية نقية تنطلق من العالم المحسوس إلى العالم المجرّد. وقد شمل ديوانه جملةً من الرموز التي تنطوي تحت مفهوم الخمرة، نذكر منها: المدام، الصّهبة، كاسك، سكران، اسقاتني ... وذلك للإفصاح عن الوجد الصوفي، وتعبيرا عن الفناء في الحب الإلهي.

فالشيخ يوظف هذه المفردات وغيرها، ليعبر عن الحالة النفسية الانفعالية التي تنتابه من السكر الروحي إثر تلقيه واردًا إلهيًا قويًا من شأنه أن يبعث الفرح والطرب والتلذذ على ذاته المحبة، فنجده يقول في قصيدته "السّاقي":[1]

أَرْوِي يَا سَاقِي بْخَمرْ قَمْصَالَكْ غُصنْ أوْرَاقْ

أَسَاقِي

[1]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص 284.

وَإِلاَّ فَاضْ الْكَأسْ كُلْ نُقْطَةْ فْي الأرضْ اعْقِيقَة

وَاصْفَا مَنْ دُرْ الشْرِيقْ

اتّجه الشيخ العلمي إلى الخمرة للإفصاح عن حالة وجده الروحي، حيث نفهم من الفعل "اروي" أنّه يعيش لحظات الانتشاء والسعادة، فنجده يطلب من ساقي الخمرة الروحية أن يروي ظمأه بالمحبة الإلهيةّ، حتى وإن زاد الأمر عن حدّه فهذا أقصى ما يتمنى، لأن رغبته في احتساء هذه الخمرة تزيل عنه الكرب ويطيّب خاطره وتستكمل ذاته بهاءها ورونقها وإشراقها. كما أنّ لفظ "**الساقي**" التي وردت في هذه الأبيات ترمز للشيخ أو المرشد أو للواسطة الروحية، و"**الكأس**" يصبح رمزًا للقلب المستعد لتلقي التجلي الإلهي. يكشف هذا التحول الدلالي عن براعة الشيخ العلمي في استخدام تقنية الانزياح الرمزي التي تنقل الألفاظ من دلالتها المباشرة إلى دلالات روحية عميقة.

وفي ذات القصيدة الصوفية ذات البعد الخمري الرمزي، يقول الشيخ "**عبد القادر العلمي**":[1]

تَرْكْ الْخَمْرْ وْهَاتْ لِي الصَّهْبَةْ فِي الْكَاسْ احْدِيقَة

وَامْلِي لِي ذَاكْ البْرِيقْ

جَادْ الزِّينْ وْتَاكْ كُوكْبَهْ وْتْنَوَّرْ اشْرَاقْ

أَسَاقِي

هَذَا وَقْتْ اسْعِيدْ كُبْ غَدَّرْ لِي مَنْ الْعْتِيقَة

لا تَرْتَاشِي لَلْرْحِيقْ

يتدرج الشيخ العلمي في طلب هذه الخمرة، لأنه يميز بين مستويات جودتها وأثرها، فيبدأ بالصهبة وهي الخمرة ذات اللون الأبيض المختلط بحمرة، جيدة مريحة ومؤثرة تجعل

1- المصدر نفسه، ص285.

محتسيها أكثر قوة وثباتا، ثم يطلب نوعًا آخر هو العتيقة هذه الخمرة هي خمرة الجنة، ليست حارة ولا باردة وليس بها نزف بالمعنى ولا فشلا، رقيقة دقيقة النعت تريح بدنه، فيتشرف بكرم وسخاء الذات الإلهية فتصعقه بأنوارها وأسرارها فيبلغ الشيخ العلمي أوج سعادته في حضور الذات الإلهية التي أبهرته بالجمال **(الزين)** الروحي، هذا الأخير يتجلى في كل الموجودات والأكوان ولا بأس أن يتجلى في كأس أو شراب خمري. فالخمرة التي يلوح بها الشاعر الصوفي "عبد القادر العلمي" هي خمرة المحبة والعشق الإلهي التي بها تتبدد الهموم وترتوي الأرواح الطاهرة من نبع الفيض الإلهي.

وفي قصيدة "**أمّ الغيث**" يقدم الشيخ العلمي جملة من الاعترافات التي تكشف عن حالته النفسية للوصول إلى هذا العالم النوراني بقوله:[1]

أنَــا اللِّــي فِــي بَحْــرْ الهْــوَى اتَّرْمِيــتْ ومْضَــى جَفْنِــي فِــي ثْخُــومْ لَجَّاتَــهْ
أنَــا اللِّــي بْلِيعَــه الهْــوَى قَاسِــيتْ مَــا قَاسَــى قَــيْسْ الغْـرَامْ فِــي حْيَاتَــهْ
أنَــا اللِّــي بْخَمْــرْ التِّيهَــانَ رْوِيــتْ وَكْمَــى قَلْبِــي عَــنْ هْمُــومْ غُصَّــاتَهْ

تمكّنت المحبة من شيخنا، وسيطرت على كلّيته، فعبّر عن كوكبة العذابات التي لحقته بلفظة "**بحر الهوى**" التي تدلّ على السلوك الباطني المعنوي للمحبّ، وما يترتب عن ذلك من أحوال نفسية منكسرة، حيث يربط الشيخ "**عبد القادر العلمي**" حالته بفعل التيه والدهشة أمام التجليات الإلهية، لأن الخمرة الإلهية الدالة على المحبة تحولت إلى رمز آخر وهو ما عبر عنه الشيخ العلمي بـ "**خمر التيهان**" دليلا على غلبة المحبة والفناء في الذات الإلهية، التي أوصلته إلى المعاناة، مستحضرا هنا قصص العشق المعروفة في تاريخ الشعر العربي(مجنون ليلى)، ليشير إلى أنّ هؤلاء العشاق المكتوين بنار المحبة "لم يحبّوا في الحقيقة إلا هذا الجمال المطلق ظاهر في مظاهر الوجود المقيّد، متلبّسا بالأعيان الجزئية محتجّبا بتنوعات ظهوره في العالم"[2]، هذا ما يكشف لنا استلهام شعراء الملحون للشعر

[1]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص 315.

2–عاطف جودة نصر، دراسة في فن الشعر الصوفي (شعر عمر بن الفارض)، دار الأندلس، بيروت، (د ط)، ص189.

العربي وتوظيف قصصهم وأخيليهم في شعرهم الصوفي، بالرغم من الهوة بين الحبين، فالأول يتوسل في حبه الذات الإلهية أو ما يسمّى: الحب المعنوي، والثاني يطمح إلى الحب الحسي المادي.

وفي أوساط التجليات الإلهية، يتدرّج الشيخ العلمي ليشرب من كأس المحبة الإلهية إلى درجة أنّه ارتوى ونفض عن قلبه هموم الغياب عن المحبوبة **(الذّات العلية)** التي منحته وصلها بالكشف عن جمالها والتملي بحسنها، فالخمرة الروحية شفاء للسالك بقوله:[1]

لَمَّا نْظَرْتْ فِي مْحَاسَنْهَا وَشْفِيتْ مَلْكَتْ عَقْلِي بالجْمَالْ وَاسْبَاتَهْ

إنّ مشاهدة جمال المحبوبة كان بمثابة البلسم الشافي لأوجاع الشيخ العلمي، فجمالها وحسنها سلب قلبه وسيطر على عقله، فلم يعد مشغولاً بنفسه، وبكلّ ما يحيط به سوى الله سبحانه وتعالى.

فالذات الإلهية تعالج من كشفت له عن نور جمالها، لأن هذا الحسن يُرى بعين القلب والظاهر أنّ الشيخ عبد القادر العلمي من العارفين الذين بلغوا ببصائر قلوبهم التّملي بمشاهدة الجمال الإلهي، ذلك أنه أبصر وتطلع إلى هذا الجمال ظاهرًا وباطنا؛ حيث نجده فيما أوردناه يترجم تجربته الجمالية في مطالعة الحسن الإلهي الذي يضفي على الناظر لها حسنا وبهاءً، وهذا ما أسماه "**ابن عطاء الله**" ذو المشرب الشاذلي "**كسوة البهاء**"، وتلك الكسوة "التي يكسوها الحق سبحانه لأوليائه إذا أظهرهم: كسوة البهاء، وذلك ليحلّيهم في قلوب عباده فينظرون إليهم بعين الألفة والمحبة، فيكون ذلك باعثا لهم على الانقياد إليهم"[2]، فإذا حصل الصوفي على هذا الحال يكون نتيجة مباغته نعوت الجمال فتزداد الروح طربا نتيجة مضاعفة الشرب.

---

[1]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص315.

[2]– ابن عطاء الله السكندري، لطائف المِنن، تحقيق: عبد الحليم محمود، دار المعارف، القاهرة، ط3، 2006م، ص57.

إنّ السكر الصّوفي ليس له آثار جانبية خطيرة، كفقدان التوازن ودوران الرأس، بل هو شراب يطرب الروح ويهيم القلب التذاذا به، ومن صار الشّراب له غذاء لم يصبر عنه ولم يبق دونه"[1]، لأنّه علاجٌ لذاته العليلة. يقول الشيخ عبد القادر العلمي في قصيدته "**كيف إيواسي**" أو "**المحبوب**":[2]

نَرْجَاهُ كَيفْ يَرْجَى الرَّاحَةْ المْرِيضْ

أُو عَطْشَانْ إِيْرَاجِي الفِيضْ إِلَى اشْرَبْ وَارْوَى يَشْفِي الْغِيضْ

إنّ الخمرة التي يناشدها الشيخ هي خمرة روحية أزلية فيها شفاء للسالك، يشربها فتثير إحساسه بنشوة عارمة تتمثّل في المحبة الإلهية، وقد خصّ الله بها أولياءَه الصالحين كما جاء في حديث الرسول ﷺ أنه قال: "إن لله تعالى وتبارك شرابا لأوليائه إذا شربوا سكروا، وإذا سكروا طربوا وإذا طربوا ذابوا، وإذا ذابوا خلصوا وإذا خلصوا وصلوا وإذا وصلوا اتصلوا وإذا اتصلوا لا فرق بينهم وبين حبيبهم"[3]، فنهاية السكر إذن هي الاتصال بالحبيب، ولهذا يحصل الطّرب والنشوة، وقد عبّر شيخنا عن هذه اللحظات المفرحة بقوله:[4]

وَهْوَ يَا سِيدِي نَبْغِي الزّينْ وَالصّهْبَةْ وَانْحَبْ الفْجُوجْ

لُو صَبتْ كُلْ سَاعَة نَغْنَمْ حَضْرَة بَالْبهَا وكْيُوسْ الْخَمْرَة

وَالشْمَعْ وَاقَدْ وَالسَّفْرَة

وكأنّ الشيخ في هذه الأبيات القيّمة يرسم نشوته الناجمة عن التنعم بتجليات الجمال الإلهي في حال القرب والوصال، فهو يتمنّى **(لو صبت)** أن يحضى بغنيمة المشاهدة كل ساعة في وسط الحضرة الإلهية، حيث تكون كؤوس المحبة والأنوار الإلهية ساطعة ليتنعّم بالجمال والمحبة التي تتوق نفسه إليهما.

---

[1]- القشيري، الرسالة القشيرية، ص155.

[2]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص376.

[3]- كامل مصطفى الشيبي، الصلة بين التصوف والتشيع، دار المعارف، مصر، ط2، (دت)، ص222.

[4]– المصدر نفسه، ص313.

والملاحظ أن الشّيخ العلمي من العارفين المحظوظين؛ لأنّ الحضرة التي حصل عليها لا يصل إليها أحد إلاّ بمنّ الله وكرمه على عباده الصّالحين، وفي المعنى ذاته يقول:[1]

اتْمَنِّيتْ انْقِيمْ عْلَى أوْصَالَكْ حَضْرَة اونَزْرَعْ أكْيُوسْ الْخَمْرَة

فِي ابْسَاطْ مَحْتَفَلْ بَشْمَايَلْ وَسْرُورْ

وَالْغَانِي بَشْعَارْ رَايْقَة مَعْتَبْـــــــرَة وَابْيَاتْ وَازْنَة مَخْتَبْــرَة

اشْدِيدْ عَايَقْ فَايَقْ حَافَظْ البْحُورْ

يتمنى الشيخ أن يقيم حضرة (مجالس الذكر الجماعية) حيث يوزع خمرة المحبة الإلهية على هذه الجماعة، لأنه حضي بشرف الوصل واللقاء وينشد أشعارًا راقية بشكل ايقاعي موزون تطرب السامع وتعبر عن انتشاءه الخمرة الأزلية.

يسترسل الشيخ "**عبد القادر العلمي**" في قصيدة "**المزيان**" الحديث عن فرحته بلقاء محبوبته إذ يقول :[2]

افْرَحْت يُوم زَرْتِينِي يا هْلاَل المْكان وبَتْ دِيك اللّيلَة من دُون خَمْر ساكَر

انْكَدْت يُوم شَرَّبتِينِي أكْيُوس هَجْرَان وبات دَمْعِي فُوق اخْدُودِي اسْكِيب كَاطَر

فحضور المحبوبة بعث في نفسه نشوة السكر وهو لم يكن بسكران، بل إشراقة التجليات الإلهية على قلبه أسكرته بدون سكر، فغاب وهام في جمال هذه المحبوبة التي سحرته بجمالها وحسنها الفيّاض. وبمعنى آخر فإن جمال الذات العلية دفعت بشيخنا إلى الاستغناء عن الخمرة، وسكره وغيبته تحققت نشوتها من شمائل الجمال والحسن الرباني الذي أبصرته عيونه. ويقابل ذلك الفرح بصورة أخرى حزينة عكرت مزاجه وهي هجران محبوبته له ووجود حجابا بينه وبينها، وقد مزج بين هاتين الصورتين في قالب شعري جمالي مرموز.

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص272.

2- المصدر نفسه، ص306.

والواقع أن شيخنا يغيب عن واقعه المحسوس عندما يشرب تلك الخمرة الروحية، ليدخل عالم الحقيقة. ومن ثم وصل إلى قمة السكر، وهذه الحالة تشرق في قلب العارف، فتدخله في غيبوبة ليتذوق حلاوة الوصل. يقول الشيخ "**عبد القادر العلمي**" في قصيدة " **قامة العلام**":[1]

سَكْرَانْ بَخَمْرَة المْلاَكَة والغَايَبْ ما عِلِيهْ لاَ حُكْمْ ولاَ تَقْيِيـــــــــد

سْوَى عَنْدُه اللّي امْسَلّي واللّي مَتْعُوبْ في اخَلاَقُه ما شَفُّه حَالُه

وهكذا، وجد شاعر الغزل الصوفي عبد القادر العلمي في الخمرة متنفّسا للتعبير عن أحواله، فجاء شعره رمزي الطابع، استخدم ألفاظ الغزليين في الحبّ ليرمز بها إلى المحبة الإلهية، والشوق إلى الله ومعرفته، حيث يقول:[2]

نَشْوَةْ اغْرَامَكْ كَتْسَلّينِي

تَارَة اتْصِيبْنِي مَتْوكَّضْ تَارَة اتْصِيبْنِي مَنْ حُبَّكْ سَكْرَانْ

فالشّيخ يشعر بالنشوة، التي سببها احتساء الخمرة التي ترمز إلى نشوة المحبة الإلهية فتهدأ روحه وتنعم بالراحة الأبدية وهو في طريقة إلى الفناء.

وعموما، فالصوفية في حديثهم عن الحب الإلهي يعمدون إلى توظيف رمز الخمرة فيتحدّثون عن الحب باعتباره شرابا إلهيا يسبب لهم سكرا كما ورد في الرسالة القشيرية: "كتب يحي بن معاذ إلى أبي يزيد، سكرت من كثرة ما شربت من كأس محبته، فكتب إليه أبا يزيد: غيرك شرب بحور السماوات والأرض وما روي بعد، ولسانه خارج يقول هل من مزيد فأنشدوا: [3]

شربت الحب كأسا بعد كأس فما نفذ الشراب وما رويت

فعدم الارتواء لا يرجع إلى نفاد شرب الخمر، وإنما إلى كون شربها لا يروي ظمأ المحب لأن الصوفي في عطش مستمر إلى محبة الله ومعرفته.

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص377.

2- المصدر نفسه، ص360.

3- القشيري، الرسالة القشيرية، ص155.

وهكذا، يتبدّى من خلال ما تقدم أن الخمر في الشعر الصوفي مجرّد تلويح إلى معان خفية، تدور حول المحبّة الإلهية والعرفان الصوفي، ووصف أحوال الوجد الروحي الذي ينتاب المحب. وعموما، فقد ظلّت الخمرة رمزا للحب الإلهي مثلها في ذلك مثل رمز المرأة للدلالة على الحب نفسه.

نستنتج، أنّ ألفاظ الخمر والسكر والكأس والشراب التي تعبر عن معنى الحب الإلهي، قد تجاوزت الدلالات المتعارف عليها لإظهار معنى الخمر، وبذلك استخدمها المتصوفة بهدف التعبير عن شدة هيامهم وشوقهم إلى القرب من الله عز وجل، وهذه الحالة ناجمة عن عاطفة الحب الإلهي التي ميّزت المتصوفة فعبروا عنها بألفاظ ودلالات أخذت من الخمرة والكأس والشّراب والسكر رموزا خارجية تحتوي على معانٍ نفسية ودلالات انفعالية، تستحوذ على مشاعر الصوفي، فيضفى عليها لمسة رمزية لا يكاد يفقهها المتلقي إلا بعد دراسة معمّقة لفهم السكر الصوفي والوجدان الروحي.

ثالثا: رمز الطبيعة

شكّلت الطبيعة بكل مظاهرها وصورها بالنسبة للصوفي أسمى مظهر للتّجلي الإلهي، ذلك أن الحقيقة الإلهية كانت مستترة غير ظاهرة، وقد أحبّ الخالق أن يعرّف ذاته من خلال هذه الموجودات فأفضى حقيقته في ذاتها، فغدت بذلك رمزًا للذات الإلهية "وعلى ذلك فإن الصّوفية، كانوا يتعشقون بالعين في الكون، إن صح التعبير، لذلك شمل حبهم كل مظهر من مظاهر الوجود، وعم الطبيعة الساكنة منها والمتحركة، ولا نقول الصامتة والناطقة، لأن الطبيعة بالنسبة للصوفي ناطقة كلها في سكونها وحركتها"[1]، فالطبيعة من أغنى الحقول الرمزية في الخطاب الصوفي، نظرًا لما تنطوي عليه من دلالات ورموز عرفانية.

ومما لا شكّ فيه أن الشعر الصوفي المغاربي الملحون يحتفي بقصائد مطوّلة تتغنّى بالطبيعة وتصف مظاهرها وظواهرها بتجلياتها وإيحاءاتها، فنجد شعراء الملحون يرسمون

[1]– محمد يعيش، شعرية الخطاب الخمري، الرمز الصوفي عند ابن الفارض نموذجا، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سايس فاس، سلسلة (رسائل وأطروحات)، رقم: 2003/1.

لوحاتهم الرمزية بعبقرية فذّة، فيبلغ جمال الطبيعة ذروته، من هنا كان القول بالتجلي الإلهي ليصبح الحق سبحانه وتعالى حاضرًا في كل الأمكنة التي توحي بالجمال، كما أن "حضور الله في الطبيعة قد قضى على الهوّة التي تفصل الله عن الموجودات، ذلك أن الحوار القدسي والإنساني ما كان ليتمّ دون إرهاصات التجلي الإلهي في الصور الفيزيائية والأشكال المحسوسة"[1].

إن هذا التجلي الإلهي في مكوّنات الطبيعة دليل واضح على وحدانية الحق وجمال صنعه، ودافعًا قويًا لحضور هذا الرمز داخل المتن الصوفي الملحون، والقراءة الفاحصة لديوان الشيخ "**عبد القادر العلمي**" تكشف عن حضور هذا الرمز بشكل باهت وخافت مقارنة بالرمزين الغزلي والخمري، بحيث لم يوظّف الشيخ "**العلمي**" رمز الطبيعة توظيفًا مستقلا عن الرمزين السابقين، بل حضوره كان منصهرًا ضمن رمز الغزل والخمرة باستثناء ربيعية واحدة عنوانها: "**البستان**".

في ضوء هذا البيان، سيكون وقوفنا على بعض النماذج الرمزية لإبراز الجانب الجمالي والعرفاني في توظيفه رمز الطبيعة.

1-**رمز الطير**:

يُعد الطير من الرموز المنتمية إلى عالم الطبيعة، وكثيرًا ما نجد الشعر العربي القديم حافلًا بأنواع عديدة من الطيور، خصوصا البوم والغراب رمزًا للتطير والتشاؤم، و"الواقع أن لرمز الطير أصولا بعيدة في الأساطير والمعتقدات القديمة التي قدّمت بعض الطير والحيوان والزواحف والحشرات، وهو تقديس تظفر به في الطّوطم الحيواني الذي ضربت حوله الأديان القديمة سياجا من الخطر، وارتفعت به إلى مرتبه العبادة"[2]، وبهذا احتل الطير مكانة بارزة في هذه المعتقدات والأساطير.

[1]- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص308.

[2]- المرجع السّابق، ص296.

ومما يظهر مكانة الطير لدى العربي أنّه قد يسمّي بعض أولاده بأسماء الطير، فكان بينهم: القطامي "**الصقر**" واليعقوب "**ذكر الحجل**" والهيثم "**فرخ العقاب**" وعكرمة "**الحمامة**" وغير ذلك [1]، وبعض هذه الأسماء ما زالت إلى يومنا هذا متداولة لشدة ولع بعض الأسر بعالم الحيوان.

كانت هذه لمحة مقتضبة عن رؤية العربي للطير، فكيف تعامل الصوفي مع هذا الرمز وما المعاني المستوحاة من وراء توظيفه في الشعر الصوفي الملحون؟

لقد برز الطير في الشعر الملحون المغاربي، بوصفه مركّبًا أساسيًا من مركّبات الطبيعة ورمزًا من رموز الذات العارفة في آن واحد، سيما البلبل والحمام اللّذان استعملا رمزًا للجمال والوداعة والتعبير عن ألم البين والفراق، وقد عمد الشيخ "عبد القادر العلمي" إلى توظيف البلبل رمزًا خارجيًا يترجم انفعاله الداخلي، فنجده يقول في قصيدة "السّاقي":[2]

وَاطْيَارْ البُسْتَانْ كَتْسَبَّحْ لَلْحَيْ الْبَاقِي

أَسَاقِي

فُوقْ أغْصَانْ الرُّوضْ كَتْحَنَّنْ بَصْوَاتْ ارْقِيقَة

صَاحْ الْبُلْبُلْ والبْشِيقْ

لا يخفى علينا أنّ في هذه الأبيات رمزًا دالاّ على وحدة شهود المحبوب في حضرة وجود المتعيّن، وقد تجلّى في الطيور على اختلافها **(البلبل، البشيق)** وهي صورة مفعمة بالجمال والحس المرهف، انكشفت بواسطتها عوالم الطير لعيان الشيخ "**عبد القادر العلمي**" بوصفها رمزًا للألوهية وتعبيرًا عن تجاربه الروحية.

تغنّى "**الشيخ العلمي**"، بالذات العلية في الألحان العذبة الشجية التي تشدو بها الطيور وهي تسبح للحيّ الباقي الذي لا يزول، فحرّكت لواعج ذاته العارفة وزادت من درجات قربه

[1]– ابن قتيبة، أدب الكاتب، شرح علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1408هـ –1988م، ص58–59.

[2]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص283.

وفنائه في نور الله سبحانه وتعالى، فكما يصدح الطير ويغنّى بتسابيحه، كذلك الأرواح المكنّى عنها بالطير المقفص في دائرة الجسد تصدح وتطرب وتهيم في حب الله تعالى، وهذا ما جسده الشيخ العلمي فإذا ما صاح البلبل والبشيق **(نوع من الطيور الجارحة)** بالشوق والمحبة والاكتواء بنار الفراق والبعد عن المحبوب، حلّت بشيخنا بعض الواردات الإلهية الممزوجة بالسرور والحزن، لأن الواردات تكون "وارد سرور، ووارد حزن، ووارد قبض، ووارد بسط، إلى غير ذلك من المعاني"[1]، وبذلك عبّر الشيخ العلمي عن جلّ الإحساسات الروحية التي تنتابه تعبيرا رمزيا، فجاء رمزه للطير إشارة جمالية تجمع بين الطير الذي يحمل بعدًا جماليًا في التراث العربي، وبين مصطلح الروح المشتاقة للفناء في ذات الله وحرقة بعدها.

ويسترسل الشيخ "**عبد القادر العلمي**" في توظيف الكائنات الحية المتمثلة في الطيور والعصافير لتوليد دلالة صوفية رمزية موازية للجانب الجمالي الكامن في قصائده الملحونة حيث يقول:[2]

فِيهْ أَمْ الْحَسَانِـــي وَاهْيَازَرْ الهْيَاجَة وَانْغَامْ الزَّرْيَـــــان
وَالفَخْتْ الْهَيْمَانِـي وَاطْيَارْ كَيْغَنِّيوا بَالاصْوَاتْ الحْنَـــــان
لَقْطَا وَالوَرْشَانِـــي وَالتُّوتْرِي مْعَ البُلْبُلْ قُامُوا مَهْرَجَـــان
عُقْب اللّيلْ الثَّانِـي تُوصَلْ نُوبَةْ الْعَصْفُورْ اغْلاَمْ اجْنَـانْ
عَنْد الفْجَر السَّانِي حَضْرَة ايْنُوْعُوا تَسْحَر بالْغَاها الادْهان

حرّكت الطيور والعصافير لواعج الشيخ الخفية، وكشفت عن مشاعره الكامنة بواسطة الأصوات والأنغام التي تصدرها فتثير في نفسه طربا حينما تشدو أو تغني، وحزنا عندما تنوح أو تبكي ليصير خطاب الشّيخ خطابا وجدانيا روحيا، وكما قلنا سابقا أنّ الطيور ترمز إلى الروح وتحنّ إلى أصلها الأول وعودتها إلى وطنها بعد غربة طويلة، وهذا الحنين ارتبط بالحنين إلى الألوهية، الذي يغذّي تجربة الحب الصوفي، منطلقا من الإحساس بالغياب أو

[1]– القشيري، الرسالة القشيرية، ص172.

[2]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص225.

البعد عن المحبوب، ومن هنا كان تأمّل الطيور ومشاهدة جمالها تعويضا روحيا لذلك الغياب.

وهكذا، نصل إلى أنّ رمز الطير في العرفان الصوفي يحمل معنى باطنيًا يدل عليه، وهذا ما أكّده وضحى يونس بقوله: "بنيت قصص ورسائل كاملة، في التراث الصوفي الإسلامي على رمز الطير، لعلّ أشهرها رسالة (منطق الطير) "لفريد الدّين العطار"، فقد رمز العطار للنفوس البشرية بالطيور، وكلّ طير يمتلك معرفة، ويحمل رسالة يريد إيصالها، والطّيور هي الأرواح التي هجرت مواطنها الأصلية في السّماء، ونزلت إلى الأرض، وعندما أحست بالغربة في مقامها الطيني، أرادت العودة إلى موطنها الأول، والهدهد هو القائد الرّوحي لهذه الطيور، فهو الطائر الذي ينبئ نوحًا بظهور اليابسة، فالرّوح الصوفية، طائر فارق العرش جاء من وطن لا يحدّ وظلّ في عالم المادّة، فذاق ألوان عذاب الغربة".[1]

2- رمز النّسيم

ترد على قلب المحبّ واردات ربّانية، تتنوّع وتختلف حسب نوع الوارد، فنجد الشيخ "**عبد القادر العلمي**" عبر عن واردات السرور والفرح بلفظ ينتمي إلى عالم الطبيعة وهو لفظ "النّسيم" الذي يعدّه ابن عربي سفيرًا بين العارفين وما يريدونه، حين يقول: "النّسيم الرقيقة الروحانية التي يتخذها العارفون سفيرًا بينهم وبين ما يريدونه". لذا اتخذ الشيخ "**العلمي**" من لفظة "**النسيم**" رمزًا جماليًا صوفيًا ينطوي على معنى التّجلي الإلهي يمنحه الحقّ عبده المخلص، وفي هذا يقول الشيخ العلمي:[2]

هَبَّتْ الأَنْسَامْ شُوفْ أَطْيَارْ الرَّوْضْ قَادْمَة لَمْقَاعَدْهَا جَاتْ عَازْمَة

يَتْبَقَّـــــضْ مَنْ نَـــــــــامْ يَغْنَمْ فَرْجَة رَبْنَا ارْحِيمْ

[1]- وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصّوفي حتى القرن السابع الهجري، ص113.

[2]- عبد القادر العلمي، الديوان، ص365.

وتكشف لفظة "النّسمة" على رمزية صوفية مترامية الدلالات الإيحائية، بحيث تغدو هذه النسمة إشراقية ذوقية، وهبوب هذه النّسائم المتجلّية في الذات الإلهية حاملة معها الأرواح المكنّى عنها بأطيار الروض لتعود إلى أجسادها، فتوقض كلّ نائم، ليحضى بلقاء المشاهدة ويتمتّع بنور الجلالة وفيضها، وقد جمع الشّيخ بين النّسيم والأطيار في الروضة رمزا لتجلّي المحبوب في الحضرة الإلهية.

كما يبرز الشيخ "**العلمي**" هذه الدّلالة للفظ "**النسيم**" ويضفي عليها بعدا جماليًا في تجربته الشّعرية من خلال ربطها بإشارات من العالم الحسّي، مثل الأشجار، الجداول، والأزهار يقول في قصيدة "قامة العلام":[1]

بِينْ اصْفُوفْ اشْجَارْ نَاعْمَةْ وَاجْدَاوَلْ مَنْ سَلْسْبِيلْ مَا

وَالزَّهْـــــر فِي الكْمَـــــامْ تَرْقُصْ بِهْ اعْرايَسْ النْسِيمْ

يصوّر الشيخ "**العلمي**" حاله وغيره من السّالكين المتعبّدين المنقطعين إلى الله عزّ وجل وهم في رياض الطبيعة بجمالها وسموّها، وما يحيل عليها من أشجار باسقة ومياه عذبة وأزهار متفتّحة يتنعّمون بظلالها وسط نسيم الحبيب **(الذات الإلهية)** فيهيمون في مشاهده ويندهشون بجماله، ولا يفيقون من غيبتهم إلا بشرب الخمرة الإلهية **(المحبة)** لقول الشيخ عبد القادر العلمي: [2]

وَصْحُونْ بَالمْدامْ بِينْ اكْيُوسْ الرَّاحْ عَايْمَة جَرْيَالْ وْصَهْبَة امْخَتْمَة

والمشاهدة التي وصل إليها شيخنا لا يبلغها إلاّ من أحبّه الله واختاره، لأنها تمثّل أعلى المشاهدات "مشاهدة قلوب العارفين التي شاهدت الله مشاهدة تثبيت، فشاهدوه بكل شيء وشاهدوا كل الكائنات به". [3]

---

[1]– المصدر نفسه، ص362.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– السراج الطوسي، اللّمع في التصوّف، ص101.

وفي موضع آخر، يربط الشيخ "**العلمي**" رمز "**النّسيم**" بلفظ حسّي آخر هو الطيب، على أنّ ما دفعه إلى توظيف هذا الطيب احتفاؤه بمن يحب، إضافة إلى ما يحمله الطيب في معناه الحسي من بعد جمالي يميّز شعره، يقول في قصيدته الإدريسية:[1]

طِيبْهَمْ نَسْتَنْشَقْ مَهْمَا اتْهَبْ الانْسَامْ امْتِيلْ مَا يَعْبَقْ طِيبْ الرُّوضْ بَالَنْسَايَمْ

فهبوب نسيم المحبوب على المحبّ، تُدرك من خلال حاسّة الشم التي تصبح له مصدر معرفته، وهكذا يتحول الطّيب إلى المعنى المجرد (المعنوي) ليعقد الشيخ "**العلمي**" مشابهة بين طِيب أحبته في بعدها الروحي الذي يصل إليه من خلال الأنسام واردا معرفيا، وبين رائحة الزهر في الطبيعة وطيب الروض حقيقة ملموسة.

والواقع، أن الأنسام والطيب اللذين تحدّث عنهما الشيخ "**عبد القادر العلمي**" تكشف لنا عن المحبوب المقصود بالإشارة والتلميح، وهو الولي الصّالح "سيدي إدريس" الذي فني الشيخ في محبّته فتتجاذبه الأشواق رغبة في الاتصال به، وهذا ما أفضى إلى استنشاق طِيبهم بالمعنى الرّوحي لتهدأ نفسه ويطمئن قلبه.

وبصورة عامة، فقد وردت عدّة قصائد داخل الديوان تكشف عن تعلّق الشيخ/المحب بأولياء الله الصالحين ومدحهم على طول القصائد كقصيدة: "الإدريسية" "الجيلانية" "المشيشية"، "جمهور الأولياء"، "سيدي بوزكري" ...، فهؤلاء وغيرهم يمثلون القدوة الحسنة لدى المتصوفة، لأن الله أنار للعباد طريقهم بفضلهم، وأخرجهم من الغيّ والفساد، فيتبرّك بهم الناس، ويقصدونهم عندما يضيق بهم الحال.

كثيرا ما يربط الشيخ عبد القادر العلمي بين الطبيعة وطِيب نسماتها والخمر ولذّتها لتحقيق الوصل والحب؛ لأن الطبيعة عند الصوفي باعث على الفرح وملجأ للمحبين ينعش خلوتهم، وهذا ما أشار إليه عبد القادر العلمي في قوله:[2]

قَبَّلـتْ خَـدْهَا مَـنْ شُـوقِي وَجْنِيـتْ فِـي ارْيَـاضْ الْبَـاهِي وْطِيـبْ نَسْـمَاتَهْ

[1]– عبد القادر العلمي، الدّيوان، ص88.

2– المصدر نفسه، ص316.

وَسْـــقَاتْنِي بْرِيـــقْ ثَغْرْهَـــا وَحْيِيـــتْ وَاسْـــتَحْلِيتْ رْحِيـــق طِيـــبْ نَشْـــوَاتَهْ

كَـــاسْ المْـــدَامْ مَـــنْ يَـــدِّيهَا الْتقِيـــتْ وَنْسِـــينَا حَـــالْ الجْفَـــا وْشَـــدَّاتَهْ

تلتقي مكوّنات الطبيعة في تجربة الشيخ عبد القادر العلمي، حيث يقول: [1]

رَاحْ اللّيلْ وَلاَ ابْقَـــى إلَّا وَقْتْ المْعَانْقَـــة كُبْ أرَى وَارْخِي الرْوَاقْ

بِينْ الأشْجَارْ الْبَاسْقَة والأطْيَارْ النَّاطْقَـــة عَمْرَت بَلْغَاها اسْـــوَاقْ

كُبْ الخَمْرْ الدَّافْقَـــة فِي كِيسَانْ ابْنادْقَة مَنْ زَاجْ ابْلادْ الْعـــرَاقْ

تَظْهَرْ خَمْرَة بَارْقَـــة فِي الأوَانِي شَارْقَـة كِلُونْ اسْحِيق الرْهَـاقْ

لقد كانت الطبيعة الحضن الدافئ للشيخ في خلوته بالمحبوبة (في ارياض الباهي) حيث استطاع الوصال بالمحبوبة أن يسكره ويدخله العالم المطلق لينسى معاناته، فالشيخ في مقام التجلّي يتنعم بجمال اللقاء. وهكذا فعلاقة الصوفي بالطبيعة تشبه علاقة الطفل بأمه لا يجد سبيلا لراحته إلا في ظلّها، ويشير لفظ الرّوضة في العرف الصوفي إلى الحضرة الإلهية وطِيب النّسائم هي نسائم التجلي للمحبوبة.

من خلال ما تقدم، يتبيّن أنّ المتصوفة وجدوا في مظاهر الطبيعة وسيلة مهمة في ترجمة أفكارهم ومواجيدهم، وجعلوها متنفسا رمزيا وجماليا للتعبير عن أحوالهم وكشف مشاعرهم فوصفوا من خلالها مقاماتهم وفناءهم، فناجَوا الطيور على اختلافها وحاوروا النجوم والبرق وغيرها من الموجودات الطبيعية، فأسهموا في إثراء الحقل الطبيعي في الشعر المغاربي.

وإذا كان شاعر الملحون قد اعتمد في شعره الصوفي على المرأة والخمر رمزا للحب الإلهي، فإنه لم يسقط الطبيعة ومظاهرها فاتخذها رمزا من رموز الحب والجمال، حيث تتحول عناصر الطبيعة إلى مرايا روحية تعكس الحقائق الإلهية وتجسد المفاهيم الصوفية.

رابعًا: رمز المرأة:

لقد تأثر شعراء الصوفية فيما يتصل برمز المرأة بالشعر العذري في التراث العربي القديم ومزجوه بمفهوم الحب والتجلي الإلهي، كما ألمّوا بذلك الإرث اللغوي والصور التعبيرية

1- المصدر نفسه، ص 285.

والتخييلية التي استقرت بين الشعراء العذريين، ذلك "أنّ بواكير رمز "**المرأة**" في شعر الحب الصوفي، تكمن في طائفة من الأشعار والروايات التي تناقلها الرواة عن شخصية "قيس ابن الملوح" أو مجنون ليلى ... كما أن شخصيته التي ظهرت في الروايات المأثورة متسمة بطابع جنوني، تُعد إرهاصًا مبكرًا لما شاع عند الصوفية من أحوال الوجد والفناء والذهول والاستغراق والجنون"[1]، بمعنى أن شخصية قيس بن الملوح كانت البدايةَ الفعلية لهذا الرمز الصوفي، وأصبحت وعاءَ مائعًا لآراء الصوفية في مجالسهم وأشعارهم وقصصهم، وكغيره من الصوفية لم يحد الشيخ "**عبد القادر العلمي**" في إنتاجه الشعري عن الإطار الرمزي العام الذي حكم الكتابة الصوفية الشعرية بكاملها، حيث توسل بالمرأة للتعبير عن حبه الإلهي وهيامه بالجمال المطلق أصل الجمالات كلها، وجعلها رمزًا للمحبة المطلقة، فالمرأة لدى المتصوفة تمثل أتم وأكمل تجلٍّ للألوهية، وهذا ما أشار إليه "ابن عربي" بقوله: "فشهود الحق في المرأة أتمّ وأكمل ... إذ لا يشاهد الحقّ مجردًا عن المادة أبدًا".[2]

ومثل هذا التصور الذي يتخذ من المرأة رمزًا للتعبير عن المحبة الإلهية، ينطلق من معطى شمولي يتخذ من المرأة مظهرًا من مظاهر الجمال الإلهي، وبالقراءة الفاحصة للديوان نجده يتدثّر بأسماء النساء، كفاطمة وطامو، وخديجة، ورقية، وفضيلة، وحجوبة، والطاهرة وكلثوم ...

والملاحظ أن الشاعر/ المحبّ يعشق الجمال المطلق شأنه في ذلك شأن "ابن الفارض" الذي يرى أن الجمال البشري المجسد في المرأة بمثابة تعيين إلهي، يقول في قصيدة البتول":[3]

عَوضْ حُسْنْ ابْهَاهَا مَا شَافْتَهْ انْجَالِي وَالنَّظْرَة فِي اجْمَالْهَا كَتَفْجِي الْهُـــــــوْل

امْثِيلْ قَامَة شِي رَايَة قَدْهَا الْمَالِـــــي أُو بْلَنْزَة احْكِيتْ فِي الرُّوضْ الْمَكْـــــــدُو

[1]– عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص132.

[2]– محي الدين ابن عربي، فصوص الحكم، شرح: الشيخ عبد الرزاق القاشاني، دار آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 2016م، ص217.

[3]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص265.

وبالتأمل في هذه الأبيات، يتبدّى لنا أنّ الشيخ العلمي يسعى إلى تجسيد الجمال في قالب شعري رمزي جمالي، حيث يعطي صورة عن المحبوبة بوصفها خارقة للعادة، لم ترَ عينه قطّ هذا الحسن والبهاء، كما أن النّظر في جمالها ينسيه أوجاعه وعذاباته. وزيادة عن ذلك، فإن سياقها النظمي يشجّ ما هو إنساني حسّي بما هو إلهي معنوي، حينما رأى الشيخ في جمال محبوبته مجلًى للجمال الإلهي، فالمرأة سنام الجمال، والجمال يزيد الحق وضوحا.

وهو الأمر الذي يمكننا الوقوف عليه بقراءة قصيدة "صابغ الأنجال" أو "الصايلة" عن تعلق الشّيخ "**العلمي**" بجمال محبوبته بقوله:[1]

حُبْ الحُسْن كِيْتَيَّهْ بَهْوَاهْ اجْوَارَحْ الرْجَالْ

وِيكَسَّرْ تُوبَةْ الفْضَالْ

وِيجِيبْ الْعَاشْقِينْ أسْرَى لَلسَّجْنْ بْلَا امْقَاتْلَة

الحُبْ أمْنِينْ كِيَظْهَرْ غُلْبَهْ عَنْ عَاشَقْ الجْمَالْ

يَخْفَى لَهْ الْحَقْ والفْضَالْ

يتوجه "**عبد القادر العلمي**" في هذه الأبيات بحبه إلى الله تعالى ويصور درجة العشق التي وصل إليها، لكن يتضح للوهلة الأولى أن اللغة التي كتبت بها لغة غزلية بامتياز، إذ يُخيل إلينا أنّها كتبت في مخاطبة امرأة، غير أن التّدقيق في رموزها يكشف عن التحول الدلالي لمعانيها والانتقال من الحسي إلى ما هو إلهي معنوي، ذلك أن الشيخ "**العلمي**" رأى في جمال محبوبته مجلًى للجمال الإلهي، فيذكر حالته وانقياده لهذا العشق دون شعور أو وعي منه، وما نسجّله أنّ الشيخ العلمي يحترق من هذا العشق والجمال الرباني.

هكذا، عبّر الشيخ "**العلمي**" عن تعلّقه بهذا الجمال بلسان الغزل الحسي **(الظاهر من الكلام)** لتنفذ هذه العبارات إلى ذهن المتلقي ويقبل على سماعها وفهمها.

[1]– المصدر السّابق، ص335.

ويقول في قصيدة "**فاطمة**":[1]

الحُسْن أَمِيرْ حَاكَمْ في العُشَّاقْ بَالقْهَرْ حَازْ القَلْبْ وْهْيبَه النَّصْرْ

لاَ بَطَلْ اسْفيرْ يَلْقَاهْ فِي يُومْ المْلاَطْمَةْ

نلمس في هذه الأبيات وصف الجمال **(الحسن)** الفاتن الذي أصبح يتحكم في قلوب العشّاق المتعطّشة للوجد، ومن الأمور التي يمكننا الوقوف عليها، تغزّل الشيخ "**العلمي**" بجمال محبوبته بلغة حسية صِرفة، وهذا ما نلمسه في قصيدة "البتول"، حيث ورد لفظ الشفر والحاجبين، يقول:[2]

زَلْعَتْنِي بَشْفَارْ امْضَى منْ الغْوَالِـــي وَالحَاجْبِين العْطَافْ وَالشْفَرْ المَسْقُولْ

طَال عَشْقِي وَاهْوَايَا فِي ابْهَا اغْزَالِي دَاتْ الحُسْن الرْفِيعْ وَالزِّينْ المَكْمُـول

وهي أوصاف استعان بها الشيخ "**العلمي**" للحديث عن الجمال المطلق، ومطية للإفصاح عما يخالجه من اشتياق ووجد وتعلق بمحبوبته ذات الحسن الرفيع والجمال المكتمل. والمتصوفة " يشبهون الله بمحبوبة يرام وصالها، وهم بذلك يؤكدون على الانتقال من حب الجمال المادي إلى الشكل الأعلى له، كشهود الإنسان بالحق في المرأة أتمّ وأجمل لأنه يشاهد الحق من حيث هو فاعل"[3].

كما عبّر الشيخ العلمي عن الحب الإلهي بألفاظ الحب الإنساني وما يرتبط به من شوق ولوعة ووصل وقرب وهجر وفراق، فأطلق العنان لخياله حتّى ينقل لنا تجربته الخاصة يقول:[4]

وهُوَ يَا سِيدِي نَصْبَرْ كِمَا اصْبَرْ قَلْبِي الْعْشِيقْ النْحِيبْ

---

[1]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص353.

[2]–المصدر نفسه، ص265.

[3]– سهير حسانين، العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000م ص153.

[4]– المصدر نفسه، ص298.

قَيْسْ الغرِيمْ بَهْوَى لِيلَة وَاشْوَاقْ عَنْتَرَة مَنْ عَبْلَة وَالصَّبرْ طَبْ مَن بَتَبَلَّى

سِيفْ المْلِيحْ مَسْلُــولْ ماَضِي ارْهِيف مَسْقُول بَعْــــدْ الوْصُــــــولْ

ايوَرّيكْ اصْدُودْ اعْجِيبَة اويْمَكَّـــنْ بَجْفَـــــــاهْ حِينْ قَلْبَـكْ كَيتْمَنَّـــــاه

وجد الشاعر "**عبد القادر العلمي**" في قصص العشّاق العذريين رموزا للتعبير عن حبّه الإلهي، حيث شبّه حالته بحالة العاشق قيس مع ليلى وأشواق عنترة مع ليلى، وكشف عن قلبه العاشق الحزين (قلبي العشيق النحيب) والآثار التي تركتها المحبوبة، فهو كثير الشوق من شدّة تعلّقه وولعه بمحبوبته التي جعلته في حالة من التّيه والحيرة، ولم يجد إلاّ الصّبر دواء لراحته.

إنّ الهوة بين الحبّين واضحة، ذلك أن الحبّ الإلهي متعلق بمحبوب خالد، أما الحب العذري فيتعلّق بمحبوب فان زائل، لكن من الطبيعي أن يعتمد المتصوفة على أساليب التعمية، سيما فيما يتعلق بلغة الحب والعواطف للإفصاح عما يختلج ببواطنهم، لأن الخالق "يحتجب عنّا حتى نحبّه تحت مظاهر زينب الجميلة وسعاد وهند وليلى، وكل الأوانس المحبوبات اللائي يتغزل بجمالهن كل الشعراء بشعر رقيق، دون أن يدركوا ما يدركه المتصوفة أصحاب الكشف، وهو أن المقصود في غزلياتهم وقصائدهم هو الله فهو وحده الجمال الحقيقي الجدير بالحب، وقد احتجب تحت نقاب الصور الجسمانية"[1].

إن براعة الشيخ العلمي في هذا المجال تتجلّى في قدرته على الحفاظ على الصدق العاطفي للتجربة الغزلية، مع تحويل وجهتها من المحبوب الأرضي إلى المحبوب الإلهي. فالمشاعر تبقى حقيقية صادقة، لكنّ موضوعها يتغيّر من المحدود إلى اللامحدود، من المؤقّت إلى الدائم، من النسبي إلى المطلق.

[1]– أسين بلاثيوس، ابن عربي حياته ومذهبه، ترجمة : عبد الرحمن بدوي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، (دط)، 1965، ص243–244.

خامسًا: رمز العاذل

للعاذل حضور بارز في الشعر العربي القديم، كانت البداية من العصر الجاهلي حيث نطالع العديد من القصائد الحاملة لهذا الرمز، الذي أسهم في بناء جمالية الصورة الشعرية للقصيدة العربية بصفة عامة، والجاهلية بصفة خاصة.

ونظرًا لأهمية العاذل في التراث الشعري العربي أفرد "**ابن حزم الأندلسي**" بابًا للعاذل أظهر فيه خطورته، إذ عدّه آفة من الآفات التي يصيب سهمها عاطفة الحب. كما أدرج له عدة أقسامٍ، منها ما هو إيجابي ومنها ما هو سلبي، إذ يتظاهر العاذل في هذا النوع بصفة الصّديق، لكنّه في الآن نفسه قريب إلى العدو.

يختم ابن حزم هذا الباب بقوله: " لقد رأيت من اشتد وجده وعظم كلَفه حتّى كان العذل أحب شيء إليه، ليُرى العاذل عصيانه ويستلذّ مخالفته، ويحصِّل مقاومته للأئمة وغلبته إياه: كالملك الهازم لعدوّه، والمجادل الماهر الغالب لخصمه، ويُسرّ بما يقع منه في ذلك، وربما كان هو المستجلب لعذل العاذل بأشياء يوردها توجب ابتداء العذل"[1]، وبهذا يرى "**ابن حزم**" أن المحب يكون في بعض الأحيان القوة المثيرة المحركة للعاذل، ليظهر مدى حبه وشدة تعلقه بالمحبوب، وفي ذلك إشارة لإمكانية كسر العاذل وانتصار المحب في عشقه للمحبوب.

وما يمكن أن نسجله، أنّ رمز العاذل اكتسب دلالات مختلفة بناء على العصور الأدبية التي حيكت فيها القصائد "وصولا إلى القرن السابع الهجري، الذي بلغت فيه قصيدة التصوف نضجًا في الأساليب واتضاحًا في المعالم، فضلا عما تمتعت به القصيدة الصوفية في هذا القرن من سمات، وملامح فنية مفارقة لما كان عليه الشعر الصوفي من قبل"[2]، معنى هذا أن الشعر الصوفي الملحون المغاربي حافل بهذا الرمز الذي يحمل دلالات كثيرة تضفي جمالية فريدة من نوعها داخل النسق الكلي للقصيدة الصوفية، ومن المنصف القول إنّ

---

[1]– علي بن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والإيلاف، هنداوي، المملكة المتحدة، (دط)، 2014، ص65.

[2]– عباس يوسف الحداد، العذل الديني والمعرفي في الشعر الصوفي، دار الحوار والنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2009م ص12.

شعراء الصوفية عمومًا قد استثمروا معاني العاذل في الشعر العربي القديم وكيّفوها وفق أحوالهم ومواجيدهم الروحية، بما يتوافق وخصوصية تجربتهم العرفانية.

وعليه، حفلت الكتب الصوفية بذكر الرحلة إلى الله تعالى، التي تنحصر في عدة أمور منها: "**المقامات والأحوال**" التي يمرّ بها السّالك في طريقه التعبدي، فأمّا المقام فيعني قيام العبد بين يدي الله عز وجل فيما يقام فيه من العبادات والمجاهدات والرياضيات والانقطاع إلى الله عز وجل[1]، وهناك الكثير من المقامات التي ورد ذكرها في الكتب الصوفية، تعد بمثابة حلقات السلسلة المتتابعة، فلا يصح للسالك أن يكون في مقام أعلى ما لم يكن قد تجاوز المقام الأدنى.

أما الأحوال؛ فهي "**الواردات**" التي يحصل بعضها من ثمرات الأعمال الصالحة الخالصة من الأكدار، وبعضها الآخر ينزل من لدن الله إلى القلب، فلا يستطيع الإنسان لها دفعًا ولا يقدر أن يحتفظ بها فوق ما أراده الله " فهي تحلّ في قلبه، وتزول عنه كما يريد الحق"[2]. وهذه المقامات والأحوال تمثل الرحلة الصوفية الطويلة الوعرة المسالك التي يسير فيها المريد السالك لبلوغ غايته الصوفية الروحية " توازيها وجوه العاذل الذي يتجلى في الكثير من الصور داخل التجربة الشعرية الصوفية، وهي وجوه تتغير تبعًا لتطور التجربة الصوفية، فهو يتجلى أولا جاهلا، ثم يصير رقيبًا، ثم تنازعه نفسه فيصبح كاشحًا، ثم يتيقن حصول النعمة للغير، ويتمنى زوالها فيصير حاسدًا، ثم يعمل على زوالها فيكون واشيًا أو لاحيًا أو لائمًا"[3].

وبإمعان النظر في ديوان الشيخ "**عبد القادر العلمي**"، نلحظ أنه استثمر وجوه العاذل استثمارًا رمزيًا، حيث صرفه كما هو دأب الصوفية، عن حسّيته الظاهرة إلى معانٍ روحية جديدة تختلف كل الاختلاف عمّا ورد في الشعر العربي القديم.

---

[1]– السّراج الطوسي، اللمع في التصوف، ص 70–71.

[2]– نيكولسيون رينولد، في التصوف الإسلامي وتاريخه، القاهرة، 1947م، ص80.

[3]– عباس يوسف الحداد، العذل الديني والمعرفي في الشعر الصوفي، ص45.

ولعل أبرز الوجوه التي وظفها الشيخ في تجربته الشعرية الصوفية " **الرقيب** " وذلك في قوله :[1]

امَنتْ فِي رَقْبَانِي مَنِ قَلَّةِ الِعَقلِ وَعْمَلتْ عَدْيَا اخْوَانْ

وَاسْخِيتْ بْعَشْرَانِي فِي اغْرَاضْ الْحَسُودْ إِلَا عَرْفُوا لِي بْشَـانْ

وقد ورد معنى الرقيب في معجم اللغة العربية المعاصرة بمعنى "اسم من أسماء الله الحسنى، ومعناه: الحافظ الذي لا يغيب عنه شيء، ولا تخفى عليه خافية، الذي لا يغفل عمّا خلق، لقوله تعالى: ﴿ **إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا** ﴾ مراعيًا حافظًا"[2].

فالله هو الرقيب بنص الآية القرآنية الكريمة لتتراءى لنا الأبعاد الإيجابية لهذه اللفظة على خلاف ما ورد في ديوان الشيخ "**عبد القادر العلمي**" الذي يشير إلى الرقيب المفسد الذي يقف عائقًا بين الذات المحبّة والمحبوب من خلال حضوره الدائم يترصد هذه العلاقة ويتتبّع تفاصيل ما يدور بينهما لنلحظ أن الشيخ "**العلمي**" يدرك مكائد هؤلاء الرقباء فيمنحهم الأمان ويعطهم كامل ثقته، ممّا يوحى أنّ هؤلاء الرّقباء كثُر قريبون من الذّات المحبة، وهذا ما دلت عليه لفظة "**رقباني**" التي وردت بصيغة الجمع مع إضافة ياء المتكلم، فضلا عن ذلك أن الشيخ "**العلمي**" كان شديد الحرص من هؤلاء الرقباء لإنجاح علاقته وتحقيق الوصل بمحبوبته بعيدًا عن حضورهم، فنجده قدّم تنازلات كثيرة كوضع الثقة في الرقباء والمساواة بين الصديق والعدو، والتضحية بالأحبة بعدما اكتشف الحاسدين طريقه.

يبدو أن الشيخ العلمي حريص على كتمان هذا السّر وهذا الطريق الروحي الذي سار على دربه، ويظهر ذلك من خلال لفظ "**إلا عرفوا لي بشأن**" التي توحي دلاليا بالتكتم والإخفاء وعدم البوح بهذه العلاقة، وقد ذكر ابن عجينة في هذا المقام قوله: "استر نفسك أيها المريد وادفنها في أرض الخمول حتى تستأنس به وتستحليه، ويكون عندها أحلى من العسل

---

[1]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص121.

[2]– أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتاب، القاهرة، ط1، 1469 هـ – 2008 م، ص 924.

ويصير الظهور عندها أمرّ من الحنظل، فإذا دفنتها في أرض الخمول وامتدت عروقها فيه فحينئذ تجني ثمرتها ويتم لك نتاجها، وهو سر الإخلاص والتحقق بمقام خواص الخ...[1]

إذن، فالكتمان جوهر التجربة الصوفية، فالتزام السرية، وعدم المكاشفة من شأنه أن يحقق للذات المحبة السمو والارتقاء في العلاقة، وصولا إلى الفناء في الذات العلية.

لقد تحققت لحظة الاتصال بين الشيخ "**عبد القادر العلمي**" ومحبوبته في غياب الرقيب هذا الأخير لم يتمكن من الحضور ومشاهدة ما كان يدور في الحضرة الإلهية، إذ اقتصر الأمر على ذاتين اثنين، هما: ذات المحب / الشيخ عبد القادر العلمي وذات المحبوبة/ الذات العلية، يقول شيخنا:[2]

بَتْنَا وْبَاتْ الخْمَرْ يَتْزَادَا لاَ عْدُو لاَ واشِي حَرَّازْ لاَ ارْقِيبْ احْسِيد

فِي ابْسَاطْ مَحْتْفَلْ مَرْكَادَهْ وَالْكَـــاسْ وَالشْمَـــعْ مَوْقُـــــودْ

يصوّر الشيخ العلمي حالة الأنس والطرب رفقة المحبوبة، حيث الخمر يتزايد بين لحظة وأخرى، وكما ذكرنا سابقًا فالخمر هنا رمز للمحبّة الإلهية باعتباره شرابًا إلهيًا يسبّب لمحتسيه السكر.

فالشيخ العلمي في مقام الحضرة الإلهية يعيش نشوة فريدة من نوعها، ودليل ذلك لفظة (في بساط محتفل مركاده)، حيث يشرق شعاع النور الإلهي الذي أسعد قلبه وأنار طريقه ولن يتحقق هذا إلا من خلال غياب العاذل، وأبرز وجوهه (الرقيب، الواشي، الحاسد، العدو) وهذه الحالة التي يعيشها الشيخ العلمي إذانا بانتصاره في لقاء المحبوبة ليلا في غياب الرقيب أو غفلته، وفي هذا يستثمر المعجم الصوفي لتصوير جمال وبهاء الحضرة الربانية ليلا، التي أشرق نور جمالها على سائر التعيينات الكونية، ليتحول هذا الظلام إلى نور ساطع مشعّ.

1- ابن عجيبة الحسنى، إيقاظ الهمم في شرح الحكم، تقديم ومراجعة: محمد أحمد حسب الله، دار المعارف، القاهرة، (دط)، (دت)، ص52.

2- عبد القادر العلمي، الديوان، ص340.

لقد ربط الشيخ العلمي حالة الوصل والاتصال بالميقات الليلي، حيث نجد حضور هذا الميقات في نصوص الصوفية كزمن للتجلي الإلهي ومناجاة الحبيب والخلوة به في غياب الرقيب المترصد بالمحبوب؛ فالليل إذن "محل الأسرار، والكتم، وعدم الكشف"[1] كما جاء عند ابن عربي، كما أن هذا اللفظ يحمل دلالات رمزية تشير إلى ستر العلاقة بين المحب والمحبوبة، وفي هذا تأكيد على أهمية التخفّي والتكتم على فعل الاتصال، لأن خصوصية العلاقة من جهة، وتقوقع الذات العارفة على نفسها من جهة أخرى داخل التجربة الصوفية يفرض ذلك، ولعل هذا المعنى هو الذي حدا به إلى تعليل استعمال القوم لرمز" ليلى" بكونها مشتقة من "الليل" بقوله: "وليلى من الليل وهو زمان المعارج والإسراء والتنزيلات الإلهية من العرش الرحماني"[2].

وفي البيتين السابقين، تضافرت قُوى العاذل من رقيب وحاسد وواشٍ وعدوّ في مواجهة الذّات المحبة / الشيخ العلمي، ولكن الذات تنتصر وتحضى بلذّة العيش مع المحبوبة **(الذات الإلهية)**، هذه الأخيرة منحته وصلها بالكشف عن جمالها والتملّي بحسنها الزاهي بعد أن سكر وغاب عن كل شيء.

وفي ذات المعنى، يقول الشيخ "**العلمي**" في قصيدته "ما سعدها ليلة أوصلت لرسام الدامي":[3]

رَسْلَتْ لِي مَرْسُولْها الزَّاعَمْ لَرْسَامِي بَعْدْ أمَّا نَامْ الرْقِيبْ وَالْحَاسَدْ وَالْخَتَّالْ

دَقْ فِي فُمْ الْبَابْ فَقْتْ مَنْ غَرْقْ امْنامِـي وَاسْتَغْفَرتْ وْقُلْتْ يَا اللهْ اسْعَدْ هَادْ الْفَالْ

يكشف الشيخ العلمي عن رغبة المحبوبة في الوصل من غير رقيب ولا حاسد ولا ختّال وهذه الرّغبة متبادلة بين المحب والمحبوبة، إذ يتمنّى الشيخ "العلمي" أن يتواصل معها ولو من خلال عالم الحلم (عالم الخيال)، فبمجرّد أن تلقى إشارة حسية استيقظ من عزّ أحلامه

[1]– محي الدين ابن العربي، ذخائر الأعلاق، ص209.

[2]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص 326.

[3]– المصدر نفسه، ص383.

ليطلب من الله سبحانه وتعالى أن يجعل هذه الإشارة فأل خير عليه يسعد قلبه وينوّر طريقه ويلاقيه بمحبوبته في غياب العواذل.

إنّ هذه الأبيات تشير إلى مقام "التجلي" الذي أشار إليه "الشيخ العلمي" رمزيًا بلفظتي "بعد أمّا نام و"فقت من غرق امنامي" يحيلنا هذا على زمن التّجلي الذي يرتبط بالليل، هذا الأخير يحمل بعدا دلاليًا في التراث الصوفي، يُوحي بالكشف والتّجلي "كون موسى عليه السلام تجلّى له نور الحق ليلا، وهو كذلك زمان الإسراء والمعراج والتنزيلات الإلهية، كما ورد عند ابن عربي، وهو أيضًا زمن المناجاة وقضاء المساورة بين الأخلاّء"[1]، إلاّ أن الليل عند الشيخ العلمي جاء لتحقيق غاية التخفي والتستر عن أعين الرقيب والحاسد والمتربصين(الختالين) الذين يراقبون كل عارف يسلك الطريق الرباني ويعشقون الحقيقة الإلهية.

وعندما يتحدث الشيخ "العلمي" عن الجمال الإلهي وكيف يتعسّر الوصول إليه ومشاهدته في ظل حضور المفسدين من رقباء وأعداء وما يترتب عنهما من أفعال مُعيقة للوصول، يقول في قصيدة "الغيبة":[2]

طَالَتْ بْسِيدِي هَذْ الغِيبَة وَتْوَحَشْتْ ابْهَـــــــاهْ وَلَا اقْدَرْتْ لَلْفْرَاقْ امْعَــاهْ

وْهُوَ يَا سِيدِي دِيمَا الزّينْ مَتْبُوعْ بَالعْدَى وَالرْقِيبْ

كِجَبْحْ عَامَرْ بَشَهْدْ احْلُـو مَنْ لَا يْطِيقْ يَلْقَى نَحْلَهْ بَاشْ احْيَالْ يُوْصَل عَسْلَهْ

كِكَنْزْ بِينْ الاجْبَـــــالْ عَنه اعْفَارَتْ اغْـــوَالْ آشْ مَنْ احْيَـــــــالْ

تَنْفَعْ وَاشْ مَنْ اخْزِيبَــة يُوصْلُوا مَنْ جَـــــاهْ هَكْدَاكْ الزّينْ فِي مَعْنَـــا

[1]– سناء بن سلطن، البعد الجمالي في التجربة الصوفية عند الشيخ محمد الحراق، الرابطة المحمدية للعلماء، الرباط، ط1 1443هـ –2021م، ص214.

[2]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص299.

يعاني الشيخ "**عبد القادر العلمي**" حالة اغتراب نفسي سببها البعد عن المحبوبة التي طال لقاؤها، فقد اشتاق جمالها وحسنها ولم يعد يقوى على الفراق، لأن الجمال عند الشيخ "**العلمي**" تعدّى بعده اللغوي المعجمي المنحصر في الحسن والبهاء ليصبح دالا إشاريا رمزيا على بعض ما يكاشف به المحب من تجليات الجمال الإلهي.

كما نلحظ أن الشيخ "**العلمي**"، استعان ببعض الدوال الترادفية التي تصلها بدال "الجمال" كالبهاء الذي يعرّفه ابن عجيبة بأنّه "نهاية الجمال وكماله"[1]، وكذلك لفظة "الزين" التي تشير في الموروث الشعبي إلى قمة الجمال الذي يتجلّى به الحق على بصائر أوليائه، لأنه الجمال الأصلي ومنبع الجمالات كلها.

يدرك الشيخ العلمي أن الجمال مراقب من طرف العاذل المتمظهر في الرقيب والعدو اللذين يحاولان ممارسة فعل الرقابة بهدف إفساد علاقة المحب بالمحبوب ورصد حركاتهم بهدف التأثير فيها، فيصوّر هذا الجمال ويبرز صعوبة الوصول إليه، ولو استعمل طالب هذا الوصل شتّى الحيل والطرق لبلوغه، لنجد الشيخ العلمي يعرض له بتشبيهات كثيرة، ليؤكد بذلك أنّ وصالها لا يتاح لأي شخص، وقد رمز إلى ذلك بقوله (كجبح عامر بشهد حلوا وككنز بين الجبال محروص بقوى مخيفة اعفارت أغوال) لا يمكن بلوغه.

وعمومًا، فإن الشيخ "العلمي" قدّم تعريفًا للجمال (الزين – البهاء) وبيّن من خلال ذلك كيف يكون الجمال محلّ متابعة ومراقبة من طرف العاذل، لكن رغم ذلك لم يستطع رؤيته لأنّ هذا الكرم الإلهي مخصوص لمن أحاطه الله بعنايته ورعايته، والشيخ "العلمي" يُعد من أهل العناية الإلهية الذين تملّوا بمشاهدة أنوار محبوبتهم.

ومن جهة أخرى، يوظّف الشيخ "**العلمي**" وجهًا آخر من وجوه العاذل، تكرّر في العديد من القصائد هو وجه **(الحاسد)**، الذي يقوم بفعل الحسد، وتمنّي زوال النعمة للغير وحصوله عليها.

[1]– ابن عجيبة، ايقاظ الهمم في شرح الحكم، تقديم ومراجعة، ص226.

وقد ورد في القرآن الكريم ذكر هذه الصفة السلبية في قوله تعالى: ﴿ **أَمْ يَحْسُدُونَ النَّاسَ عَلَىٰ مَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِن فَضْلِهِۦ فَقَدْ آتَيْنَا آلَ إِبْرَاهِيمَ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَآتَيْنَاهُم مُّلْكًا عَظِيمًا**﴾[1]، فالعلم والحكمة والملك العظيم نعمٌ من عند الله تعالى يتمنّى الحاسدون زوالها عن غيرهم وحصولها لهم، وقد استعاذ الله سبحانه وتعالى من الحاسد في قوله تعالى : ﴿ **وَمِن شَرِّ حَاسِدٍ إِذَا حَسَدَ** ﴾[2]، فالحسد داء يصيب النفوس الضعيفة الإيمان.

وبالرجوع إلى الكتب الصوفية، نجد في فحواها أبوابًا وفصولَ تحذّر من شر الحسد والحاسد، وعواقب هذا السلوك على الذات والآخر. فعلى سبيل المثال نجد "القشيري" في آخر باب من رسالته وهو "باب الوصية للمريدين" يحذّر من الحسد قائلا: "ومن آفات المريد ما يتداخل النفس من خفي الحسد للإخوان، والتأثر بما يفرد الله عز وجل به أشكاله من هذه الطريقة، وحرمانه إياه ذلك"[3] وبهذا يكون الحاسد آفة خطيرة تسعى إلى إفساد العلاقة بين المحب والمحبوبة، وفي هذا يقول الشيخ العلمي :[4]

وَالْحَاسَدْ هَامْ وَالْحَرَّازْ امْرِيضْ بَالعْمَا حَاطَتْ بَالْعَدْيَانْ نَاقْمَـــة

وَكْـــدَاكْ النَّمَّـــــامْ مَنْ فَرْجَتْنَا خَاطْرَهْ اهْمِيمْ

يتبيّن من قراءة هذه الأبيات، أنّ الشيخ محاطٌ بالحاقدين والناقمين عليه، ورغم ذلك نسجل سيطرتة على كلّ العواذل من حاسد وحرّاز ونمّام ... الخ الذين يحاولون إفساد علاقته فالحاسد هام وتاه في حسده الذي انقلب عليه والحرّاز أصيب بالعمى، والنمّام أضحى مهمومًا حزينًا، لأن المحبوبَ تمكّن من وصال محبوبته.

---

[1]– سورة النساء: الآية 54.

[2]– سورة الفلق: الآية 5.

[3]– القشيري، الرسالة القشيرية، ص628.

[4]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص 365.

هنا تتداخل دلالة الحاسد المبطن للعداوة مع دلالة الحرّاز الذي يتبع كلّ كبيرة وصغيرة تخصّ المحبوب، فهو بمثابة الحارس السّلبي الذي يتبع أدقّ تفاصيل العلاقة بين المحب والمحبوبة.

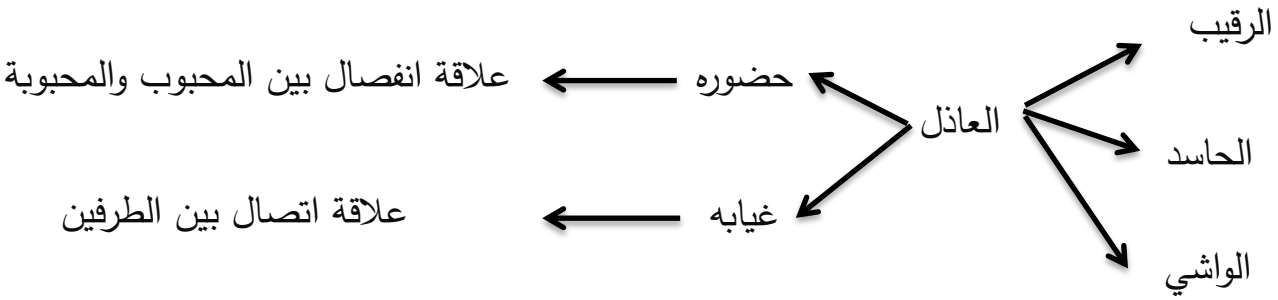
وبهذا، يكون الشيخ العلمي قد أنكر على العواذل أثرهم السلبي وقدرتهم على قطع علاقته وفي هذا يقول عفيف الدين التلمساني في وصال المحبوبة وانتصار الذات على الحسود:[1]

وَاصْلُونِي بَعدْ بُعْدِي وْرَاعُوا سَالَفْ عَهْـدِي

وَعْلَى رُغْمْ الْحَسُـودْ انجْزُوا بَالْوَصلْ وَعْدِي

نلاحظ، أن الشيخ العلمي لم يعد يكترث بالعواذل؛ لأنّه وصل إلى ما يريد ونال مبتغاه نلمس ذلك في قوله: (من فرجتنا بمعنى تحقق له الفرج وتيسرت أموره).

وفي هذا انتصار على سطوة حضور العواذل في العلاقة، وانكسار لقواه المقاومة للعلاقة.
ويمكن أن نلخص أقسام العاذل وأثاره على النحو الآتي:



المخطط رقم 01 : أقسام العاذل وآثاره

سادسا: رمزية الأمكنة والتعلق بها

شكّل المكان برمزيته في التجربة الصوفية خصوصية متسعة الأبعاد، متجاوزًا بذلك النظرة الجغرافية والفيزيقية المحدودة، ليتحوّل إلى فضاء مركب يبحث الصوفي من خلاله عن المطلق والكمال.

[1]– عفيف التلمساني: الديوان، تحقيق : يوسف زيدان، دار الشروق، (دط)، (دت)، ج1، ص191.

إن المكان في التجربة الصوفية يختلف كل الاختلاف عن المكان في الواقع الطبيعي حيث يكتسب "صفاتٍ وأبعادًا نفسية وتخييلية"[1]، ترتبط بالحالة النفسية والانفعالية للصوفي.

وممّا لا شك فيه أن المكان من الناحية الدينية يحمل أبعادًا وتصوّرات عدة بوصفه يتعالق بمفهوم الوجود والخلق، فقد تجلّى مفهومه في القرآن الكريم في أكثر من موضع حاملا معاني دلالية مكثّفة، ويظهر ذلك قوله تعالى: ﴿ **بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ۖ وَإِذَا قَضَىٰ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُن فَيَكُونُ** ﴾[2]

ولم تسكت السنة النبوية الشريفة عن هذا الموضوع (المكان)، بل جاءت شارحة مفصلة لما ورد في القرآن الكريم مبرزة أهمّيته الرّوحية والتعبدية، ومنه قوله (ص) فيما يرويه أبو حميد: "أقبلنا مع النبي (ص) من غزوة تبوك حتّى إذا أشرفنا على المدينة قال: هذه طابة وهذا أُحُدٌ، جَبَلٌ يُحِبُّنَا ونُحِبُّه"[3]، وقوله أيضًا وهو على مشارف مكة:" ما أطيبك من بلد وأحبَّك إليَّ، ولولا أنّ قومي أخرجوني منك ما سكنت غيرك"[4] وبذلك تظهر أهمّية هذه الأمكنة المقدسة في نفوس المسلمين وشدّة تعلقهم بها؛ لأنها تحمل أبعادا عقائدية كارتباطها بالذات الإلهية، وبهذا ورد تعريف الصوفية للمكان بأنّه: "المنزلة التي هي أرفع المنازل عند الله وهو المشار إليه بقوله تعالى: ﴿ **فِي مَقْعَدِ صِدْقٍ عِندَ مَلِيكٍ مُّقْتَدِرٍ** ﴾"[5]

---

[1]– حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية)، اتحاد الكتاب العرب، (دط)، دمشق، 2001م، ص46.

[2]– سورة البقرة: الآية 117.

[3]– البخاري، الجامع الصحيح، تحقيق: محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية، مصر، ط1، 1400هـ، ج03، ص180. الحديث رقم: (4422).

[4]– رواه الترمذي، السنن في باب فضل مكة، تحقيق: مركز البحوث وتقنية المعلومات، دار التأصيل، مصر، ط1، 1435 هـ – 2014م، مج 05، ص138. الحديث رقم: (4236).

[5]– عبد الرزاق القاشاني، معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق: عبد العال شاهين، دار المنار للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1992م، ص108.

ويعرّف عندهم أيضًا بأنه: "عبارة عن منزلة في البساط، لا تكون إلاّ لأهل الكمال؛ الذين تحقّقوا بالمقامات والأحوال وجاوزوها إلى المقام الذي فوق الجلال والجمال، فلا صفة له ولا نعت"[1]

من خلال هذين التعريفين، يتأكد المفهوم الرمزي (المجازي) للمكان الذي يتجاوز الإطار المتعارف عليه؛ لأنّ نظرة الصوفي للمكان نظرة فوقية عرفانية تزاوج بين الخيال الصوفي واللغة الشعرية التي تحيلنا على النظرة اللامتناهية للمكان بوصفه أسمى المنازل عند الله تعالى.

إنّ المكان في المتخيّل الصوفي عالم روحاني يلج من خلاله العارف حضرةَ التجلّيات الإلهية لإدراك الحقائق والأسرار التي تشغل ذهنه، مما يسهم في دفع ديناميكية المكان لينبض بالحياة – وهذا ما أشارنا إليه سابقًا–لأن الصوفي لا يؤمن بالثبات والسكون، بل يرى كل الوجود في حركية دائمة مستمرة.

ومن دون شك، فإنّ محاولة المزج الروحي بالفضاءات المكانية عند الصوفي مستمدة من الشعر العربي القديم، كبكائهم على الأطلال ووصف الطبيعة، ومن ذلك قول مجنون ليلى:[2]

أمر على الدّيار، ديار ليلى أقبّل ذا الجدارَ وذا الجدارا
وما حبُّ الدّيارِ شغفنَ قلبي ولكن حُبُّ مَنْ سَكَنَ الدّيارا

والمعنى نفسه نجده عند "ابن عربي"، حين يقول:[3]

رأى البرق شرقيا فحنَّ إلى الشّرق ولو لاح غربيًا لحنّ إلى الغربِ
فإنّ غرامي بالبريق ولمحه وليس غرامي بالأماكن والترب

---

[1]– رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص932.

[2]– قيس بن الملوح، ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق وشرح : عبد الستار أحمد فرّاج، دار مصر للطباعة، مصر، (دط)، (دت)، ص131.

[3]– محي الدين بن العربي، ذخائر الأعلاق، شرح ترجمان الأشواق، ص51.

فإذا كان "امرؤ القيس" يعرّج على ديار ليلى باكيًا شاكيًا شغفه وحبّه، معبّرًا عن سبب تعلّقه بهذه الديار التي حوت أجمل ذكرياته فتعطر المكان بهذا العشق الأبدي، فإن "ابن عربي" يحنّ إلى رؤية الحقّ المجسد في صورة الأكوان، فالمكان كصورة ظاهرة ليست غايته وإنما حبه وتعلقه لما ظهر من تجليات إلهية في هذا المكان (بالبريق ولمحه)، حيث يعد البرق مظهرا من مظاهر عظمته سبحانه وتعالى، فهو بهذا تتواشج فيه ثنائية الجلال والجمال الدالة على كمال خلقه.

وبالبحث المتمعن في ديوان "**الشيخ عبد القادر**"، نجد شعره يفوح برائحة المكان، الذي شغل جانبًا معتبرا من قصائده تكشف عن خصوبة المكان وخصوصيته وبلورته للمتلقي في صورة إبداعية جمالية، فسموّ المكان عنده وتعلّقه به كان موازيًا لاهتمامه بالمرأة والخمرة والطبيعة، كأنّ المكان بالنسبة إليه بوابة الدخول إلى الحضرة الإلهية.

شكّلت الأماكن الأرضية محورًا بارزًا في شعر الشيخ "**عبد القادر العلمي**"، وذلك لطبيعة شعره الملحون القائمة على التصوف، فشيخنا صوفي في المقام الأول، ذو خيال واسع وملاحظة دقيقة، فنراه قد وظّف الطبيعة وسيلة للتعبير عما يختلج في نفسه من مشاعر وأحاسيس، فهي مأوى أنسه ونديم خلواته، افترش رياضها، ومتّع نظره بحسن جمالها، وتلذّذ باحتساء خمرته بين أحضانها، ولعلّ مِيزة الأمكنة الأرضية والسماوية التي وظفها الشيخ هي الأمكنة العالية المرتفعة كالجبال والروابي والأشجار الباسقة، فضلا عن النجوم والسحب والشموس، ... وهي معادل موضوعي لمختلف القِيم الجمالية التي يصبو إليها الشيخ، كما أنّها تحيلنا على النظرة العلوية للطريق العلمي كاشفة عن انفعالاته الداخلية.

يقول الشيخ "عبد القادر العلمي"[1]

عَشْقِي مَا هَنّانِي وَالْفْت بَالمْلِيح يوَاصَلْنِي للْمَكَان

ويَغَدَّرْ كِيسانِـــي ويَحْزنِي عْلَى صَدْرَهْ تَتْفاجَـــى

[1]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص221.

يعبّر الشيخ العلمي عن حالته النفسية المتأزمة بسبب عشقه الذي حوّل حياته إلى عذاب بعد أن كان المحبوب رفيق رحلته إلى المكان الذي يريحه ويثلج صدره.

كما نلحظ، من خلال هذه الأبيات، أن جمالية المكان لا تتحقق بمعزل عن المرأة (المحبوبة)، فالشيخ جعل من قصيدته الملحونة الصوفية نسقًا دراميا تراجيديا، تولّد عن غياب المحبوبة التي ملكت قلبه وفؤاده وسلبت عقله، فحضورها يضفي على المكان نورًا يحوّل الشقاء إلى نعيم، والمكان القاحل إلى جنة غناء؛ لأن المحبوبة تغذّيه بأنوثتها.

يقول الشيخ عبد القادر العلمي:[1]

مَاسْ الغُصْنْ النَّايَقْ وَتْزَخْرَفَت احْدَايَقْ واتْحَقَّقْ ظَلْ الاوْرَاقْ

وَالبُسْتَانْ الْبَاسَقْ بَمْيَاهَهْ تَدَّافَقْ الغْرَاسْ ادْوَاحَهْ اسْيَاقْ

فَاحْ الزَّهْرْ الْعَابَقْ وَاصْبَحْ غُصْنَهْ رَايَقْ وَارْوَاتْ اغْصَانَهْ وْرَاقْ

طَابْ اسْرُورْ الْعَاشَقْ دَاتْ الزّهْو الشَّايَقْ يَجْرَحْ بَسْيُوفْ الارْمَاقْ

تتحقق جمالية المكان الطبيعي وما فيه من حدائق ورياض بفعل وصل المحبوبة التي زادته رونقًا وجمالا وأمدت قلبه العاشق بالفرح والسرور، وقد استطاع الشيخ أن يتجول بعدسته بين كثير من الأزهار والنباتات باختلاف أنواعها فكان وصّافًا بارعًا؛ لأنه من شعراء الملحون الذين أحبّوا الطبيعة وفتنوا بها.

إن جلّ الألفاظ التي وظّفها الشيخ "**العلمي**" مكوّنات المكان الطبيعي، وما يحيل عليه من أوراق وأشجار وأزهار ومياه وأغصان تشير إلى الذات العلية، حيث اتخذ شاعر الملحون الطبيعة مادّة خصبةً للتعبير عن تجربته الروحية.

إضافة إلى اهتمامه بمكوّنات الطبيعة الأرضية، هام الشيخ العلمي بجمال المكان السماوي وما يحتويه من أجرام وكواكب ونجوم، وتُعد الشمس والقمر من مرتكزات الطبيعة التي فتن

[1]– المصدر نفسه، ص284.

بهما الشيخ "**العلمي**"، فقد كان كثير الشغف بذكر محاسن من أحب – الرسول ص–فاستثمر القمرين في إبراز الجوانب الجمالية لشخص الرسول عليه الصلاة والسلام فالشّمس أشرقت من نوره والقمر يرتدّ خجلا من ذاته الطاهرة، وله في توظيف هذا المكان كثير من الايحاءات، والدلالات التي حملت شحنة من المعاني، ممّا زاد من جمالية الصورة الشّعرية، يقول الشيخ عبد القادر العلمي:[1]

الشَّمْسْ مَن نُورَكْ شَرْقَتْ بْدُونْ خْلَافْ وَالقْمَـرْ يَتْخَجَّـلْ مَـنْ دَاتَـكْ النْظِيفَـةْ

ويقول أيضًا :[2]

مَـنْ ابْهَـاكْ أضْـوَاتْ انْجُـومْ السْـمَا ومَـــنْ اشْـــدَاكْ اعْبَـــقْ طِيـــبْ الأرْضْ

وَالشَّـمْسْ مْـعَ النْجُـومْ وْالْقْمَـرْ الْوَهَّـاجْ لِيـــكْ اجْعَلْهُـــمْ مَالَـــكْ الْمُلْـــكْ اسْـــرَاجِي

يصوّر الحسن والجمال المحمدي الذي انعكس على نجوم السماء وهلالها فتبدّدت الظلمة الحالكة نورًا ساطعًا يملأ أرجاء الكون الفسيح، وفي ذلك إشارة إلى مكانة الرسول ﷺ ومنزلته في قلب الشيخ "العلمي"، فالرسول الكريم يملك من الصفات ما يميّزه عن الآخرين من الرفعة والبهاء والصّفاء، وفي ذات المعنى يقول الشيخ العلمي:[3]

مَنْ ابْهَاهْ اتْبَهَاتْ الشَّمْسْ حَقْ وَاضْوَاتْ وَالنْجُـومْ وْالهْـلاَلْ ابْهَـاوْا مَـنْ بَشْـرَتَهْ

وترد "الشمس" هنا موصولة بالحسن والبهاء لإبراز مدى حسن وجمال الرسول الذي ينسخ بجماله ونوره كلّ شيء، وما بهاء القمر والهلال إلا من بهاء وجهه الكريم.

يواصل الشيخ "العلمي" تمجيد جمال محبوبته – الرّسول ص–الذي يفوق جماله سائر الموجودات المكانية السماوية، وهذا ما يعكس مكانته في قلب الشيخ "**العلمي**" الذي يسمو

[1]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص59.

[2]– المصدر نفسه، ص72.

[3]– المصدر نفسه، ص 78.

بجماله سموّ المكان الفوقي في العلوّ والرفعة ليشكل بذلك معادلاً موضوعيا يبرز القيم الجمالية التي يطمح إليها الشيخ "العلمي"، وفي هذا الصدد يقول عبد القادر العلمي:[1]

فَاحُوا الانْسَامْ الْعَابَقْ فِي اخْدُودْ الوْشَامْ كَالوَرْدْ الْفَاتَحْ الأَكْمَامْ

كَنَجْم سَـــامِ فِي الْعْلُوْ اسْرَاجَهْ نَايْــرَة

يشخّص الشيخ "**العلمي**" في هذه الأبيات نسائم المحبوبة التي يفوح عطرها كل الأمكنة فيشبّهها بالورود المتفتحة التي ترسل طيبها ليعبق كل الأمكنة، كما أن هذه المحبوبة مثل النجم السامي في علوّ مكانته الذي ينير الدروب الطويلة بسراجه الوهاج.

وفي إحدى روائع الشاعر "**عبد القادر العلمي**"، نجده يمزج بين المكان الأرضي الطبيعي والخمرة الروحية لتحقيق متعه الحب والوصال والمكان الطبيعي الجميل يبعث على السعادة والفرح أثناء خلواته، يقول الشيخ "العلمي" في قصيدة الساقي:[2]

راحْ اللّيلْ وْلَا ابْقَى إلَّا وَقْتْ المْعَانْقَة كُبْ أرَى وَارْخِي الرْوَاقْ

بِينْ الاشْجَارْ الْبَاسْقَة وْالأَطْيَارْ النَّاطْقَة عَمْرَتْ بَلْغَاهَا اسْوَاقْ

كُبْ الخَمْرْ الدَّافْقَة فِي كِيسَانْ ابْنَادْقَهْ مَنْ زَاجْ ابْلاَدْ العْرَاقْ

تَظْهَرْ خَمْرَة بَارْقَة فِي الْأَوَانِي شَارْقَه كِلَونْ اسْحِيقْ الزْهَاقْ

صوّر الشاعر مكوّنات الطبيعة من أشجار وأطيار وألبسها أجمل حلة، فالتقت الطبيعة بالمحبوبة، في جوّ من الأنس والسّمر، ثمّ أضيفت الخمرة النورانية المشعة البرّاقة إلى المكان ليظهر في أجمل صورة.

إنّ اجتماع المحبوبة والخمرة بالطبيعة أسكرت الشيخ وأدخلته في غيبة جعلته يتلذّذ نعمة العظمة الإلهية التي تجسدت في كل الأمكنة الأرضية والسماوية بتعدّد مظاهرها وظواهرها معلنةً بذلك عن خلودها الأبدي الذي يثير في الصوفي الإحساس بالجمال فيشعر بالشوق والجذبة والوجد نحو الذات العلية، ويؤكّد "ابن عربي" أنّ الطبيعة باقية لا تفنى ولا تتبدل ولا

---

[1]– المصدر نفسه، ص 295.

[2]– المصدر نفسه، ص 285.

يموت عالمها، وإذا دخلها العارفون إنما يدخلونها بأرواحهم لا بأجسادهم، فيتركون هياكلهم في هذه الأرض ويتجرّدون من مباهجها وزخرفها[1]، ومن ثمّ فحبّ الطبيعة للصوفي عبادة، لأنها تحمل في طياتها رمز الجمال الإلهي، كما أنها تمثل انفصاله عن العالم المادي وتغلغله في العالم الروحاني.

تتواصل جدلية المكان الطبيعي مع المحبوبة والخمرة لينقل الشيخ العلمي فرحته العارمة في ربوع "الروض البهي"، إذ يقول:[2]

قَبَّلْتْ خَدْهَا مَنْ شُوقِي وْجْنِيتْ فِي ارْياضْ الْبَاهِي وْطِيبْ نَسْمَاتَهْ

وَسْقَاتْنِي بْرِيقْ تَغْرْهَا وْحْيِيتْ واسْتَحْلِيتْ رَحِيقْ طِيبْ نَشْوَاتَهْ

كَاسْ المْدَامْ مَنْ يَدِّيهَا الْتَقِيتْ وَنْسِينَا حَالْ الجْفَا وْشَدَّاتَهْ

صوّر الشيخ العلمي في هذه الأبيات الشعرية حالة الوصل بينه وبين المحبوبة في "**ارياض الباهي**"، حيث تعطر المكان برائحة الطّيب حامل نسائم التجليات الإلهية، فأسكرته المحبوبة بمدام نقية صافية أنسته حالة المعاناة والعذاب، الأمر الذي يوحي أن الشيخ "**العلمي**" يعيش حالات من الفراغ المؤلم الذي يزول بوصال المحبوبة والتمتع بجمال المكان الطبيعي.

كما توسل شاعر الملحون الشيخ "**عبد القادر العلمي**" في شعره بالأمكنة المقدسة التي تمثل منطلقه ومنتهاه في تشكيل نصه الشعري الملحون تغذية للبعد المكاني وما يحمله من رموز دلالية تكشف عن سّر تعلّق شعراء الملحون المغاربية بهذه الأمكنة المقدسة.

لقد تكاثفت صور الأمكنة المقدّسة في مدائح شعراء الملحون الصوفي عند مدحهم الرّسول (ص)، وأظهروا شغفهم بزيارتها، فهي مهد الإسلام وموطن نصرة خير الأنام، ومن ثمّة

---

[1]– محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، ضبطه وصححه ووضع فهاريسه : أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت، ج1، ص196.

[2]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص316.

راحوا يتغزّلون ويذكرون الكثير من أسماء تلك الأماكن، كطيبة والحطيم، ومنًى، وغيرها من الأماكن المقدسة التي تحمل معاني روحية ودلالات رمزية تاريخية، فيقول الشيخ عبد القادر العلمي:[1]

وَخرب سِيفْ الايمَانْ مُلْكْ أهْل التَّكدِيبْ بُوجُودَكْ يَاهمَامْ العْجَامْ وَالاَعْرَابْ
سَعْدَتْ مَكَّة وأَصلحت مْدِينَة يَثْرَبِ والدِّيلَمْ والسُّودانْ وسَايَرْ الانْسابْ
وصْبَحْ دِينْ الاسْلَامْ مَتْأَيَّدْ غَلاَّبْ

يمدح الشيخ العلمي الرسول (ص) في قصيدة "**الشافي**، ليرحل بعقله ومشاعره الصّادقة إلى تلك الأمكنة التي شهدت مولده، واحتضنت معجزاته وشهدت فجر رسالته التي أخرجت العالم من الظلمات إلى النور (مكة المكرمة)، فهو من أضاء لهذه الأمة دربها، وبدّد ظلامها الحالك بنور ساطع.

وبعد أن أشاد الشيخ "**العلمي**" بمكانة الرسول (ص) وتعداد فضائله، التي من بينها نشر ميثاق الصّلح في ربوع مدينة يثرب والديلم والسودان وسائر الأمكنة، انتقل إلى الحديث عن نصرة الإسلام وتأييده من قِبل الكثيرين، وبذلك فهو مصدر نصرة المسلمين.

إنّ حديث الشيخ "**العلمي**" وغيره من شعراء الملحون المغاربة عن تلك الأمكنة المقدسة يخرجها من طبيعتها الجغرافية أو الفيزيائية ويكسبها أبعادا وجدانية ودلالات روحية.

وتكشف لنا إحدى روائع الشيخ عبد القادر العلمي عن مدى شوقه وتعلّقه بمكّة المكرمة إلى درجة التغزل بها، حيث وظّف تقنية التلويح والتعمية ليرمز إليها بامرأة ذات حسن وجمال وفي هذا المعنى يقول الشيخ "العلمي" في قصيدة "**طامو 1**" مشيرًا إلى مكة المكرمة:[2]

طَـــامُو يَـــا بْهِـــيجْ الخـــدَّادَة يَـا الحُـرْ المَنْكَـادَة يَـا غَايَـةْ التَّمْجِيـدْ
دِيـــرِي لْعَاشْـــقَكْ مُـــرَادَهْ يَنْكِـــي بِيـــكْ كُـــلْ احْسُـــودْ

[1]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص58.

[2]– المصدر نفسه، ص341.

تَسْـــبِي أهْـــلَ الْيَقِـــينْ وْالعْبَـــادَة حُبْهَا كاتَبْ الفْنَا عَنْ ابْيَاضْ رَقْ الْجِيدْ

وَوْشَـــامْهَا اكْتَـــبْ بَمْـــدَادَهْ شَـــطْرِينْ لَلجْمَـــالْ اشْـــهُوَدْ

فهذه البقاع المقدّسة الطاهرة تسحر عقول وقلوب أهل العبادة واليقين؛ لأنّ حبّها يقابل حب الذات الإلهية، وقد أظهر الشيخ العلمي مدى حبّه وشوقه لزيارة قبر الرسول (ص)، فقد اكتوى بنار الفراق والبعد، لذلك نجده يسعى جاهدًا للسفر إلى الروضة المحمدية، ويواصل الشيخ العلمي بسط عبارات الشوق والحنين لزيارة الديار المقدسة، فيسمو بألفاظه إلى التغزل بمكة المكرمة، ويرمز إليها بامرأة ذات حسن وجمال، حيث يقول:[1]

حَـــاجْبِينْ سُـــودْ وَعْيُـــونْ اسْـــرَادَة وَالاشْفارْ كِنْ اسْيُوفْ اتْجَرْدُوا مَنْ التَّغْمِيدْ

وَالتِّيـــتْ عَبـــدْ خَـــانْ اسْـــيَادَهْ كُـــورِي مَـــنْ القْتَـــلْ مَطْـــرُودْ

غُـــرَّة اتْبَـــانْ وَاخْـــدُودْ اوْرَادَة وَالجْبِينْ كَمَا الشَّمْسْ الضَّاوْيَة فِي بُرْجْ

وَالأنْـــفْ كِهْـــلالْ انْكَـــادُه فِـــي لِيلَـــةْ الصَّـــحْو مَزْيُـــودْ

وظّف الشيخ العلمي جملة من الألفاظ الدالة على الغزل الحسي (حاجبين سود–عيون اسرادة – الاشفار – اخدود اورادة – الأنف كهلال...) ممّا يوحي للمتلقي أن الشيخ يسهب في وصف امرأة، لكنّ الحقيقة غير ذلك، فهذه عادة الشعراء المتصوّفة الذين يعمدون إلى التلويح في الإفصاح عن مشاعرهم العشقية التي تفيض بمعاني الحب للرسول والشوق إلى زيارة الأماكن المقدسة.

إنّ حب الشيخ العلمي لأولياء الله الصالحين جعله يقبل على زيارة أضرحتهم باستمرار والتغني بالأمكنة التي تحويهم، وذلك لقدستهم والتبرك بهم، والأصل في محبتهم محبة الله حيث يقول:[2]

كَنْزْ اللُّؤْلُؤْ وَالتّبرْ فِي جْبَلْ زَرْهُونْ وَالنَّاسْ فِي ضِيمْ فَقَرْهَا فِي حَالْ اخْسِيسْ

[1]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2]– المصدر السّابق، ص87.

زُورْ إِلاَ رَدْتْ حَاجْتَكْ مُولاَي ادْرِيسْ

يعدّ "جبل زرهون" موقع مدينة مولاي ادريس زرهون، حيث ارتبطت بقبر مؤسسها المولى ادريس الأكبر، الذي يعد ضريحه معلما سياحيا بالمدينة، ومكانا مقدسا، ومزارا روحيا للمغاربة لإحياء الطقوس والاحتفالات الروحية، وحلقات الذكر والدروس والمديح والسماع الصوفي في موسمه السنوي فيما يصطلح عليه: "حجّ المسكين"[1]؛ لأنه ملجأ الفقير والمعدوم واليتيم، وهذا ما جعله يحتل مرتبة خاصة في قلوب الناس عامة والشيخ العلمي خاصة. هذا الأخير مسكون بحب الولي "سيدي إدريس" تتجاذبه الأشواق فلا تزيده إلا تعلقا بالأمكنة التي ترتبط به ورغبة في الاتصال به، لذلك نجده يحثّ الناس على زيارة ضريح الولي الصالح ليمد لهم يد العون، ويقضي حاجاتهم، "وقد ورد في ترجمته أنه كان يزور كلّ يوم أضرحة رجالها السبعة أو بعضهم، ثمّ عاد بعد ذلك إلى مكناس ليلازم زيارة ضريح المولى إدريس الأكبر بزرهون كلّ جمعة، لم يتخلّف عن ذلك إلا في السنوات الأخيرة من عمره، لا يغادرها إلا للخروج إلى صلاة الجمعة بجامع الزيتونة، وإن كان انقطع في داره نهائيا لا يخرج حتى إلى هذه الصلاة في السنوات الأربع الأخيرة من حياته، بسبب ما اعتراه من الجذب".[2]

إن الإعلاء من شأن الأولياء الصالحين واللجوء إليهم أملته جملة من العوامل السياسية والاجتماعية والبيئية، التي مهّدت للصوفية طريق التوسل بهم بعد أن عانوا الظلم والويلات وفقدان الأمل في المثال الدنيوي، فاندفعوا للبحث عن التغيير والخلاص بالتعلق بالأولياء الصالحين المُوكل إليهم قضاء الحاجات، انطلاقا من فكرة أن الحقيقة المحمدية مجسدة بقيمها وبروحها، في أضرحة ومزارات تشد إليها الرحال، كما تشد إلى البقاع المقدسة.

[1]– أحمد سوالم، مدينة مولاي ادريس زرهون، آثار دينية ومعالم تاريخية، 2022/03/01، https://arrafid.ae، تاريخ الدخول : 2025/02/20، الساعة : 10:00.

[2]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص28–29.

ومن الأمكنة التي حركت أشواق الشيخ ومحبته: "جبل النور"، حيث يقول:[1]

شُوقْ المْحَبَّة جْبَلْ النُّورْ يَا المَغْرُورْ اعْلاجْ دَنْيَة الغْرُورْ الدَّكْرْ وَالزْيَارَة
كِيفْ أَمَرْنَا نَبِينَا الزْكِي المَبْرُورْ بالدُّعَا عَنْدْ قْبُورْ السْيَاتَلْ الغْزَارَة
اتْعِيشْ هَانِي فِي ازْمَانكْ بالفْرَاحْ انْمُوتْ شَاهَدْ مَكْرُومْ وحُلَّةْ البْشَارَة

ويقول أيضا:[2]

يَا جْبَلْ النُّورْ وَالمْحاسَنْ أَمَا ضَمِّيتْ مَنْ اسْرُورْ
مَنْ نُورَكْ نَارَتْ المْدَايَنْ ثُمَّ القَرْيَاتْ وَالدْشُورْ
وَامْتانَتْ هِيبَةْ السْلاَطَنْ وَالحَقْ اغْلاَطْ عْلَى الْجُورْ
وَتْنَصْرَتْ دَعَوَةْ المْسَاكَنْ وَالعَدْلْ اضَوَى عْلِيهْ نُورْ
مَنْ وَكلْ مَا اتْلاَ إِيْفَاتَنْ سَلْعَة الجْوَادْ مَا تْبُورْ

لا يخفى ما في هذه الأبيات من امتزاج بين الشّيخ وتجربته؛ الذي يبدو فيما تحمله تلك العبارات من مؤشّرات تدلّ على طريقه الروحي الراغب في جنة الفردوس الرافض لملذات الدنيا؛ لذلك نجده يدعو في هذه الأبيات إلى زيارة المكان المقدس "جبل النور"، لأنه يحمل رموزا دينية وروحية، فهو المكان الذي نزل فيه الوحي أول مرة على النبي، ومنه بدأت دعوة الإسلام، وفيه نزلت أول آية من القرآن الكريم، فشوقه وحبّه لهذا المكان اجتاح كيانه وتغلغل في قلبه، وينصح الشيخ العلمي كل من أغرتة الدنيا وسحرته بمفاتنها أن يزور هذا المكان المقدس ليعالج ذاته بالذكر ومجاهدة النفس وكذلك، زيارتها.

إنّ الأمكنة التي تغنّى بها الشيخ عبد القادر العلمي تكتسب تحت وهج الحنين أبعادا وجدانية ودلالات روحية؛ لأنها المتنفس الذي يخفف من معاناته ليتخذ منها بلسما شافيا لجميع أسقامه، والملاحظ أن هذه الأمكنة المقدسة تشكل ظاهرة بارزة في الشعر الملحون المغاربي يعبّر الشعراء من خلالها عن أسباب ارتباطهم بتلك الأماكن؛ التي يشكل حبها

[1]– المصدر نفسه، ص87.

[2]– المصدر نفسه، ص 114.

والتعلق بها رموزا إيحائية، ومجالا لممارسة العبادة والطقوس والشعائر والأضرحة والزوايا والمزارات المقدسة.

سابعًا: رمزية الشخصيات:

نسج شعراء الملحون المغاربة قصائد مشهورة تضطلع بمدح شخصيات دينية روحية كان لها عميق الأثر في الوجدان المغاربي والذاكرة الشعبية، لما تحمله من عوالم الصّلاح والفلاح والتربية الروحية التي تمثل زادًا نفسيًا يعين الإنسان على بلوغ مقصده الديني والروحي وبالتالي، تستجيب لمتطلّبات الضمير الجمعي الشعبي المشحون بحمولة دينية تعكس شخصية الفرد المغاربي عامة وشاعر الملحون خاصة.

ومن هنا أمكننا القول إنّ هذه الشخصيات ببطولاتها ومساراتها المختلفة بقيت راسخة في ذاكرة الشعوب على مر الأزمنة لأن "الذاكرة الشعبية تعمل بفاعلية عندما يتصل الأمر بشخصيات ثقيلة؛ أي أشخاص أعمالهم بارزة لا تنسى... ولا تستطيع الشخصيات التي لا لون لها أن تصمد للذاكرة الشفاهية "[1].

وقد أسهم شعراء الملحون المغاربة عبر نتاجاتهم الشعرية في الاحتفاظ بهذه الشخصيات من خلال تضمين قصائدهم المعطرة نفحات التّصوف بطولاتهم وكراماتهم ويظهر ذلك من خلال فنّ المديح الذي يشمل مدح الرسول ﷺ وآل بيته وأولياء الله الصالحين، إذ تمثّل هذه الزمرة خيرة خلق الله سبحانه وتعالى علمًا وعملا، ومن ثمّة استثمر شعراء الملحون الموروث الديني وحقائق الأمور المتعلقة بها لدعم تجربتهم وتجسيدها بشكل تام.

وهذا ما طعّم قصائد الشيخ "عبد القادر العلمي" من خلال منظومة المواعظ والأدعية، والصّلوات والتوسلات، والاستغاثات والأذكار، والحكم والتوصيات التي صبغت جلّ قصائده، فراح يمدحها بصدق وحرارة تنمّ عن مدى حبّه ولهفته في اقتفاء أثرها وتتبّع مسارها ورسم بطولاتها الروحية، ولعل أعظم شخصية استأثرت اهتمام شيخنا وأخذت نصيب الأسد في

[1]– إبراهيم عبد الحافظ، الشعر الصوفي الشعبي (دراسات في الفنون الشعبية)، وزارة الثقافة، مصر، 2008م، ص309.

ديوانه شخصية "الرّسول" ﷺ باعتباره شخصية مغدقة بالرموز الروحية تتوافق وتجربة الشيخ "العلمي"، إضافة إلى المكانة المقدسة التي يحملها الرسول الكريم في ذاته وفي ذوات العامة من المسلمين.

إنّ قدسية هذه المكانة أوجبت محبة الرسول ﷺ والسير على هديه وتعظيم مكانته، حيث "ينظر دراويش الصوفية –وعامة الناس– إلى النبي على أنه بشر ولكنه ليس كغيره من البشر، فهو كامل منذ مولده، وهو يتقلب من كمال إلى كمال، ولذلك فضّله الله على أقرانه من البشر"[1]، وهذه النظرة لها ما يعزّزها في ديوان الشيخ عبد القادر العلمي الذي أفرد قصائد طوالا قائمة بذاتها تتغنى بسيرة الرسول ﷺ ومكارم أخلاقه وفضائله، مثل قصيدة "الشافي"، قصيدة "غِيثْنَا يا خَيْرَ هَادِي" "الاستغاثة" قصيدة "الشمايل" ... الخ، إضافةً إلى قصائد أخرى مستقلة تنفتح أبياتها على شخصية الرسول ﷺ وذكر أعماله ومناقبه، من ذلك قصيدة "الإدريسية" قصيدة "التوسل"، قصيدة "السّاقي" ... إلخ.

ينطلق الشيخ "عبد القادر العلمي" في مدحه الرّسول ﷺ من عرض صفاته الخُلقية والخَلقية باثًّا الشوق لرؤيته وزيارة قبره وكل الأماكن المقدسة المتصلة به ذاكرًا معجزاته، وكل محطات سيرته العطرة، وحين يمدحه يكثر من وصف شمائله وإسرائه ومعراجه، كما أنه كثير الترديد لطلب الشفاعة له ولأمته، ومن ذلك نجد قوله:[2]

لَكِنْ القْبُولْ مَنَّكْ يَا ضَيْ المُنِيرْ خَلّيتْ اهْدِيتِي عْلَى الوَصْفْ اقْصِيرَة

وَانْتَ يَا سِيدْ العْرَبْ مَعْدَنْ الْخِيرْ انْتَ المَخْصُوصْ بَالشْفَاعَة وَالغِيرَة

كَنْزْ الدُّنْيَا وْعَزْ دَارْ الأَخِيرَة

يصرّح الشيخ "عبد القادر العلمي" بعجزه عن الإتيان بكل الأوصاف التي يحضى بها الرسول ﷺ، ويرجو منه القبول؛ لأنه مخلوق نوراني أضاء الكون بنوره السّاطع، أخرج برسالته

[1]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص308.

[2]– المصدر نفسه، ص55.

هذه الأمة من براثن الظلام إلى طريق النور، ثمّ يخاطبه وينعته بمعدن الخير؛ لأنه أصل الوجود وسيّد العرب، يمثل ذخيرة الدنيا وشرف الآخرة، كما أنه ينفرد بالشفاعة دون غيره.

والملاحظ، أنّ مطلب الشفاعة يتكرر في العديد من القصائد، مما يعكس بصورة واضحة رغبة الشيخ "عبد القادر العلمي" في التوبة للوصول إلى السعادة السرمدية على نحو ما نجده في قصيدة "غِيثْنَا يا خَيْرَ هَادِي" والتي حربتها:

أَنَـــا فِـــي ظَـــلْ احْمَـــاكْ يَـــا اهْمَـــامْ الوْجُـــود

حيث يقول:[1]

يَـــا رْسُـــولْ الله الحْبِيـــبْ غِيـــــــتْ الغْرِيـــــــبْ
دُونَـــك مَالِيـــهْ اقْرِيـــبْ أُمْنَـــهْ مَـــنْ الْخُـــوفْ
جَعْلَـــك عَـــلاَّم الغِيـــبْ لكُـــلْ عَلَّـــة اطْبِيـــب
تَشْـــفَع مَـــنْ هُـــوْ مُـــذْنِيبْ طَـــالْ بِـــهْ الـــذْنُوفْ

من خلال الأبيات السابقة ينادي الشيخ "العلمي" الرسول ﷺ يترجّاه أن يمدّ له يد العون؛ لأنّه يشعر بالغربة عن هذه الدنيا الفانية، لا يملك سندا إلاّ قربه وشفاعته، فالشيخ استحضر الرسول ﷺ رمزًا للأمان الروحي والاستقرار النفسي، والبعد عن الخوف الرهيب الذي يعيشه كلّ لحظة من المصير المحتوم الذي ينتظره في الحياة الآخرة، فالله سبحانه وتعالى منّ عليه بعلم الغيب وجعله دواء لكل داء، لذلك يتوسم الشيخ العلمي في الرسول الكريم أن يداوي سقمه ويزيل همّه وغمّه ويشفع له ولكل المؤمنين الذين أسرفوا على أنفسهم وطالت بهم الذنوب، فشيخنا يريد أن يتحرّر من الذنوب والآثام التي أثقلت كاهله، ممّا يوحي أنّ مطلب الشيخ العلمي مطلب روحي يسعى من خلاله للانتصار على نفسه الأمّارة بالسوء.

يواصل الشيخ "عبد القادر العلمي" توسّلاته في طلب الشفاعة من الرسول الكريم على نحو قوله:[1]

[1]– عبد القادر العلمي، الدّيوان،ص63.

هَيَا اشْفِيع العِبَادِي

مَنْ اسْتَحَرمْ بِيكْ مَا ايْخَافْ هَمْ النْكُودْ

يَا سِيدْ كُلْ اسْيادِي

قَهْرَتْنِي الغُرْبَة وَالضْنَى وْضُعْف البْدُود

يناجي الشيخ "**العلمي**" الرسول طالبًا شفاعته وحمايته ونصرته في الدنيا والآخرة؛ لأنه على يقين وإيمان قوي بمكانته عند الله سبحانه وتعالى، فهو الملجأ الوحيد لخلاص الشيخ من معاناته، ومن يُستجار به لا يخيب ولا يعرف الحزن طريقًا إلى قلبه.

يعاني شيخنا حالاتِ الانكسار والحيرة، سببها غربته وقلة حيلته وعجزه عن إيجاد مخرج لذلك استحضر شخصية الرسول الكريم رمزًا للقوة "سيد كل اسيادي" والأمان وكذلك الفرح وهذه الرموز تعطيه نفَسا جديدا لمواصلة رحلة حياته والتخلص من معاناته.

وفي تقديرنا، أنّ ما يعيشه الشيخ "**العلمي**" يعود بالأساس إلى صراعه مع نفسه، هذه الأخيرة تبدو كالعدو الذي يتربص به؛ لأنّها من تزيّن له حب الشهوات والتقصير في واجباته الدينية، فبرهن من خلال ديوانه أنه يبحث عن التسامي والترقّع والنجاة يوم الآخرة، ونلمس ذلك من خلال توظيفه جملة من المفردات التي تعكس رغبته في التوبة وطلب الشفاعة، مثل (تشفع – غيث – تتعافى – يصفى قلبي – جود – نتوسل ...) وكلها ألفاظ ترتبط بمبدأ التحول من الحالة الابتدائية (الذنوب والمعاصي) إلى الحالة النهائية، حالة التوبة والتكفير عن الذنوب للدخول في الطريق الروحي، وبهذا يرتقي شيخنا سلّمَ العفو والتحرر من الشهوات إلى أعلى المقامات، وهذا ما يدفعه إلى مراجعة نفسه ومحاسبتها على ما فات، على نحو ما نجده في قصيدة "الاستغاثة" التي عدد أبياتها 99 بيتًا، حيث يقول:[2]

يَا غْتِيقْ أرْقَابْ الْعُصَاة يُومْ الحْرُورْ يَا شْفِيعْ المُسِيء بَجْرَايْمَهْ الْبَايَرْ

---

[1]– المصدر نفسه، ص67.

[2]– المصدر نفسه، ص 73.

لاحْنِى شُومْ أفْعَالِي فِي اطْرِيقْ الغْرُورْ بِينْ العْقَابِي وَالْحَافَّاتْ وْالحَدَايَرْ
أتْنَبَّهْتْ أنْصِيبْ اللّي فَاتْ مَنْ العْمُورْ ضَاعْ لِي مَخْسُورْ وْلَا نَلْتْ بِهْ أجرْ
الحَرْصْ فِي الدُّنْيَا وَالغَفْلَة وْطُولْ الأَمَالْ إيْشيبْ المَرْوْ وِيشِيبُوا فِيهْ ذَا الخْصَايَلْ
هَكْدَا الدُّنْيَا الدُّونِية اشْرِيرَةْ الْحَالْ سَعْدْ مَنْ يَهْزَمْهَا مَنْ الذَّكْر والوْسَايَلْ

نستشفّ من خلال هذه الأبيات أن الشيخ "**عبد القادر العلمي**" كغيره من شعراء الملحون المغاربة يقدم اعترافات صريحة –إن صح التعبير– بذنوبه ويُقر بأفعاله الدنيوية وانحرافه عن الطريق السويّ، وبمعنى آخر: يتهم نفسه بالتقصير في أعمال البر والتقوى والركض وراء الدنيا وملذاتها، لذلك نجده يتحسر على العمر الذي مرّ دون أن يستهلك في طاعة الله ومحبة رسوله الكريم، ويري الشيخ أن المحظوظ من الناس من استطاع التغلب على شهوات الدنيا ومفاتنها بالذكر والتوسل والتضرع لله سبحانه وتعالى بالدعاء، لأن محبة الله ورسوله مفتاح جميع الخيرات، وبها يتجاوز المريد جميع العقبات والصّعاب، ولا غرابة فيما قاله عن تلك التقصيرات؛ لأن هناك من يرى أن الشيخ في حياته مرّ بمرحلتين:

الأولى: مرحلة عادية كان فيها يعيش حياة بشرية كسائر الناس، يحب ويستمتع بحبه ما أمكنه، وفيها قال قصائده الغزلية.

الثانية: مرحلة زهد وانقطاع عن الدنيا ومتعها ومتاعها، وفيها نظمَ توسّلاته ومدائحه النبوية ومواعظه ووصاياه.[1]

وقد وصل معظم شعراء الملحون المتصوفة إلى حالات الزهد والورع، لذلك نجد أغلب نصوصهم تحذر من الإقبال على مباهج الدنيا وزخرفتها وتحثّ على طريق التصوف والعبادة، وقد أورد "عبد الرحمان الملحوني" قول أحد مريدي الشيخ عبد القادر العلمي: " إنني لم أر أشدّ من سيدي عبد القادر العلمي في إعراضه عن الدنيا ومفاتنها أيام حياته، فقد كان يؤدي في مجتمع مكناس، بصفة خاصة، وبالمجتمع المغربي بصفة عامة من النصح

[1]– المصدر نفسه، ص 44.

الصادق للطبقة الشعبية العريضة، وإلى نفسه حقها – أيضا – من الملامة والعتاب. تجده يقدم النصح كلما أحس بالنفس الأمارة بالسوء تميل – في تبختر وكبرياء–إلى مفاتن الدنيا وزينتها وتجنح إلى الغرور وحباله"[1].

وبهذا، تحظى شخصية الرسول (ص) بسلطة التمركز داخل النصوص الشعبية المغاربية لما تحمله من رموز الصفاء، والضياء، الخير والانتصار والأمل والشجاعة، ولا تكاد تخلو هذه النصوص من ذكر الصلاة والسلام على النبي المبرور لتعظيم مكانته ولفت الانتباه للمسموع أو المقروء من القصائد، كما أنها تعد وسيلة للإقرار بفضله ومساندته للمستضعف وفي هذا يقول ابن عباس – رضي الله عنه – "الذين يصلون على النبي يبركون"[(2)]، بمعنى أن الصلاة على النبي تشريف وزيادة وتكريم، ويقول الله عز وجل: "إن الله وملائكته يصلون على النبي يا أيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليمًا".[(3)]

وبالنسبة للشيخ "**عبد القادر العلمي**" يتخذها رمزًا لحمايته وحصانته وحفظه على نحو ما يقول:[(4)]

هِيَ حَرْزِي وارْقِيْتِي هِيَ الأَمَانْ هِيَ حَفْظِي وْصُونْ دِينِي وِايمَانِي
هِيَّ زَهْوِي وَنْزَاهْتِي هِيَّ السَّلْوَانْ هِيَّ عَزّي وحُرْمْتِي هِيَّ شَانِي
هِيَّ وَرْدِي عْلَى الدْوَامْ فِي كُلْ احْيَانْ إنْ شَاءْ الله مَا بَالحْيَاةْ ابْقَانِي

فالصلاة على شخصه الكريم تحمل أبعادًا رمزية متعددة الدلالة، فهي رمز السلامة والأمان، ورمز الفرح والسلوى، كما أنها ترمز للعز والإيمان، ويعتبرها الشيخ العلمي ورده حيث يرمز الورد إلى سرّ الشيخ، فالمريد يقتبس سرّ شيخه أو نوره الذي هو من نور النبي

[1]– عز الدين المعتصم، النزعة الصوفية في الشعر الملحون بالمغرب (دراسة في الرموز والدلالات)، ص64.

[2]– جاد الحق على جاد الحق، النبي ﷺ في القرآن الكريم، دار الفاروق للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة ط1، 2005م، ص14.

[3]– سورة الأحزاب: الآية 56.

[4]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص92.

عن طريق قراءة الورد وتلاوته، ويفعل الشيخ "**عبد القادر العلمي**" الشيء نفسه، فالصلاة على النبي لا تفارق ذكره فهو يرددها في كل حين.

انطلاقًا من هذا، يصف الشيخ "عبد القادر العلمي" النبي الكريم بأنه الطبيب المعالج لذاته المريضة، وفي تصوير هذه الحال يستعير مفردات طبية (دواء – طبيب – معلول – داوي – ذا الداء ....)، حيث يقول:[1]

غَيثْ لله يَا لْمَبرُورْ الْهَادِي

جُودْلِي بَدْوَايَا يَا طْبِيبْ كُلْ مَعْلُـــولْ يا ارْفِيعْ المَثْوَى يَا سِيدْ المْوَالِـــــي

يَا قُدْوَةْ الفُضَالَى يَا شْرِيفْ القْبُولْ يَا اسْراجْ الهُدَى يَا كُوكَبْ المْعَالِى

يَا الطَّاهَرْ المْطَهَّرْ يَا الصَّادَقْ القُـــولْ ادْخِيلْ جَاهَكْ عَنْدْ اللهْ رُوفْ يَا الْوَالِي

نستشفّ من خلال هذه الأبيات أنّ الشيخ يمدح الرّسول ويستغيث به ليداوي أسقامه، وقد أفاض في ذكر الصفات المعنوية للرسول الكريم التي تكشف عن التوجه الديني لخطابه من ذلك (المبرور، الهادي، ارفيع المثوى، قدرة الفضالى، شريف القبول، الطاهر، الصادق ...) فهذه الصفات تتوافق مع شخصيته الرّسول (ص)، وقد أصاب الشيخ في التمثيل لها، ذلك أن "المدح الجيّد هو الذي يقصد فيه مدح الشيء بفضائله الخاصة، لا بما هو عرَضي فيه والشاعر المصيب هو الذي يقف بمدحه عند هذه الفضائل، فإذا تعدّاها يكون مَعيبا"[2] فالصفات المعنوية التي يتمتّع بها الرسول (ص) لها أولوية الحضور في الخطاب الشعبي الصوفي، حتّى أن الشاعر الذي يتغنّى بفضائله ومكارم أخلاقه يكون شعره أقرب إلى وجدان المتلقّي ويحظى بفرصة التميّز والتألق، وهذا ما أشار إليه زكي مبارك عندما تحدث عن المديح النبوي بقوله: "لم يكن فنّا ظاهرا بين الفنون الشعرية كالرثاء والوصف والنسيب (...)

[1]– المصدر نفسه، ص69.

[2]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دط)، (د ت)، ص184.

وإنّما هو فن ينشأ في البيئات الصوفية ولم يهتم به من غير المتصوفة إلا القليل"[1]، فهؤلاء المتصوفة اتخذوا من شخصية الرسول (ص) "النموذج الأمثل" وصبّوا في خطاباتهم الشعرية أجمل المعاني الروحية التي تتصل به من خلال فعل الدعاء وطلب العون والتوبة والمغفرة لذلك يُعدّ الدعاء مفتاح الحاجة، فهو مستروح الفاقات وملجأ المضطرين، ومتنفّس ذوي المآرب"[2]، فالتوسل بالرسول (ص) يتخذه الصوفية لغة المرور إلى الله سبحانه وتعالى.

وفي خضمّ حديث الشيخ "**عبد القادر العلمي**" عن شخصية الرسول (ص) وبركاته وسائر معجزاته يستحضر شخصيات الأنبياء عليهم السلام، ولا غرو في ذلك فقد أحسّ الشيخ بأنّ ثمّة روابط وثيقة تربط بين تجربته وتجربة الأنبياء، فكلّ منهما تحمل العذاب والمعاناة في شقّ الطريق المقدر له، ومن دون شكّ تبقى الشخصية المركزية في شعر الشيخ "عبد القادر العلمي" شخصية الرّسول (ص) التي تغطّي سائر المخلوقات بأفضالها، بما في ذلك صفوة خلق الله الأنبياء عليهم السلام، على نحو قوله:[3]

بِبْرَاكْتَـكْ نَجَّـا الله مَـنْ فِيضَـة البْحَـرْ نُـوحْ ورَدْ عَـنْ يَعْقُـوبْ النْبِـي ضَـيْ الْمَاحَـهْ

وبِيـكْ أَيُّـوبْ اتْعَافَـا مَـنْ اسْـقَامْ القْـرُوحْ وبِيكْ عَزْ اللهْ صَالَحْ واشْتْهَرْ اصْلاَحَهْ

وبِيـكْ سْـلِيمَانْ اتْـوَلَّى المُلْـكْ مَشْـهُورْ فَـاتْ لُقْمَـانْ وْقَيْصَـرْ وْمُلْـكْ كَسْـرَى

عْلَى الْجَنْ وَالأَنْسْ وْسَايَرْ الوُحُوشْ مَنْصُورْ وْكُلْ مَنْ دَرْجَتْ فِيهْ الرُّوح فُوقْ الثْرَى

تتغذّى روح الشيخ "**عبد القادر العلمي**" على الثقافة الإسلامية التي أخذها من محيطه والوسط الذي عاش فيه، هذه الثقافة تعدّ زادًا معرفيًا متنوعًا تقدّمه الجامعة الشعبية المتمثلة في المساجد والزوايا، ويتجلّى ذلك بوضوح من خلال توظيفه شخصيات الأنبياء وقصصهم المختلفة، وبقراءتنا قصيدةَ "الشّافي" التي عدد أبياتها 121 بيتا، لا يكاد يخلو بيت من ذكر أسماء الأنبياء وقصصهم، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر (المسيح – يوسف –

---

[1]– زكي مبارك، المدائح النبوية في الأدب العربي، دار المحجة البيضاء، (دط)، (دت)، ص18.

[2]– القشيري، الرسالة القشيرية، ص442.

[3]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص56.

اسماعيل – داوود – ابراهيم – عيسى – نوح – يونس – أيوب – لوط – يوشع – شيت ...) وهذا ما يبرز بصورة واضحة صوفية الشيخ وأسلمة شعره الملحون، والأبيات السالفة الذكر تؤكد ذلك، واستلهامه هذه الشخصيات الدينية وقصصهم لم يكن من باب الصدفة، أو من باب تخليد شعره أو ما شابه ذلك، وإنّما أراد – من وجهة نظرنا – أن يجعلها رموزا تعبّر عن جانب من تجارب حياته الصوفية، فالرسول (ص) رمز البركة والعون وتحقيق الانتصارات لكل المخلوقات بما في ذلك الأنبياء ونجاتهم من أقوامهم كان بفضله، وبالنسبة لبقية الأنبياء فإن الشيخ يستحضرهم لأنهم يحملون رموزًا متعددة كالانتصار والنجاح، والصبر والرزق والشفاء ... الخ، وقد ارتبطت شخصية (ص) ببقية الأنبياء ليؤكد من خلالها الفيض المحمدي على سائر المخلوقات.

يسير الشّيخ في استحضار الشخصيات المقدسة، وهذه المرة مع شخصيات الملائكة عليهم السلام، حيث يقول:[1]

يـا مَـنْ ارْتْقـى اسْـنـاهْ آفـاقْ المَعْـراجْ واسْـمَكْ علـى البْـراجْ فـي الـدْجا السَّـاجِي
والشَّـمْسْ مْـعَ النْجُـومْ والقْمَـرْ الوَهَّـاجْ لِيـكْ اجْعَلْهُـمْ مَالَـكْ المُلْـكْ اسْـرَاجِي
حَمْلَـكْ جَبْرِيـلْ بـامَرْ الْحَـقْ الفَـرَّاجْ لَسَـدْرَة الْمُنْتَهَـى وْالمْـلاكْ اتْراجِـي
شَـاهَدتْ الْعَرْشْ حَقْ يَـا سِـيدْ الانْتَـاجْ وْشَـفْت اللُّـوحْ يَـا الْمَبْـرُورْ النَّـاجِي
وَانْظَرْتْ شِينْ فَاتْ وِاللّي هَوَ مَاجِي

فالشّيخ يحدثنا عن معجزات النبي (ص) مشيدًا بها، خصوصا الإسراء والمعراج التي كرّم بها الله تعالى حبيبه محمد (ص) وكانت الشخصية المرافقة لمحمّد (ص) في رحلته شخصية "جبريل" عليه السلام رمز القوة والسلام التي تصل الإنسان بالسماء.

وفي ذات القصيدة "الاستغاثة" يقول "الشيخ العلمي:"[2]

[1]– المصدر نفسه، ص72.

[2]– المصدر نفسه، ص70.

يَـا مَـنْ ضَـمَّهْ لجَـبْحْ صَـدْرَهْ إِسْـرَافيلْ بَعْـــدْ أَمَّـــا بَشْـــرَهْ بْتَنْـــوِيرْ اهْلاَلَـــهْ

يَـا مَـنْ شَـدْ الرْكَـابْ لَصْـعُودَهْ جَبْرِيـلْ لِيـلْ أَسْـرَى فِـي الـدْجَا بْحُسْـنَهْ وَاجْمَالَـهْ

أَعْـرَجْ وَقْتَـا ارْخَـا اجْنَاحَـهْ ظْـلَامْ اللّيـلْ وَارْجَـــعْ قَبْـــلْ إِيـــرُوحْ الفَجْـــرْ مَشْـــعَالَهْ

يَـا مَـنْ حَمْلَـهْ عْلَـى اجْنَاحَـهْ مِيكَائِيـلْ ابْسَـــاطْ الَّا إِيْـــرَاهْ غِيـــرهْ بَنْجَالَـــهْ

وَاعْطَاهْ اللهْ كُلْ مَا اشْتَهَى نَالَهْ

يواصل الشيخ "**عبد القادر العلمي**" الحديث عن معجزات الرسول (ص) ويستحضر شخصية الملائكة الذين هم جنود الله عزّ وجل، فقد كانت هذه المعجزة مظهرا من مظاهر التكريم الإلهي لخاتم الأنبياء والمرسلين، وآية باهرة تدلّ على قدرة الله جلّ وعلا في صنع العجائب، وتعدّ هذه المعجزة – الإسراء والمعراج – زاد الصوفية، حيث منحوها دلالات رمزية خاصة تتعلق بمعراجهم الروحي في مراقي المعرفة الذوقية الصوفية، فألّفوا الكتب في ذلك مثل كتاب "معارج القدس في مدارج معرفة النفس للغزالي"؛ وكتاب " معراج السالكين"، بل تجاوز بعضهم ذلك إلى جعل المصطلح الواحد يعرج معناه بحسب مقامات السّالكين وترقّيهم الروحي، فظهرت بالتالي المعاجم لتسجيل ذلك الترقي اللغوي للمصطلح الصوفي؛ فهذا "ابن عجينة " مثلا يستخدم لفظ " المعراج" في معجمه " معراج التشوّف لحقائق التصوف" ليصور معراج المعنى بحسب مقام السالك".[1]

ولم يستبعد الشيخ "عبد القادر العلمي" من مخيّلته شخصيات أخرى مقدسة، بل كان حضورها بشكل مكثّف على طول القصائد التي شملت الديوان باستثناء البعض منها، حيث نجده يمدح آل البيت وينوّه بمآثرهم، ويرجع ذلك إلى انتسابهم إلى الرسول (ص)، حيث يقول:[2]

[1]– أبو قاسم القشيري، المعراج، دراسة لويس صليبا، دار مكتبة بيبليون، جبل لبنان، 2007م، ص152.

[2]–عبد القادر العلمي، الديوان، ص55.

مَنْ ادْعِيتْنَا لَصْلاَتَهْ فِي كُلْ مَسْطُورْ اعْلِيهْ أَلَفْ اصْلاَةْ وَالرَّضْوَانْ عْلَى العَشْرَةْ

وْالعْمَامْ وْالأَنْصَارْ مْعَ الأَزْوَاجْ البْدُورْ وْأَهْلْ الْبِيتْ أَوْلاَدْ المْشَرْفَة الزَّهْرَة

ويواصل حديثه في مواضع مختلفة من الديوان عن آل بيت محمد (ص) على نحو قوله:[1]

حُرَمَةْ الْبَتُولْ دُرَّةْ السَّرْ الْمُصَانْ حُرْمَةْ مَنْ حَبْهَا وْمَنْ لْهَا دَانِي

وما نلحظه من خلال هذه الأبيات، أنّ شيخنا يتوسّم بكل من له علاقة بالرسول كالصحابة والأعمام والأنصار والأزواج الطاهرين وأولاد فاطمة الزهراء ابنة الرسول (ص) أن يقبل الله توبته ويلحقه بالصادقين في جنة النعيم، وتمثّل هذه الشخصيات التي تتردد في ديوان الشيخ "عبد القادر العلمي" رموزًا للصدق والطهارة والنقاء والإخلاص، والطريق الذي يسير فيه شيخنا يتطلب التحلي بهذه الصفات المحمودة التي تدفع السالك للتخلي عن مباهج الدنيا ومفاتنها والتفرغ للعبادة بكل صدق واخلاص.

وتستأثر السيدة فاطمة الزهراء (البتول) بحبّ الشيخ "عبد القادر العلمي"، فهي رمز الطهارة والتقوى والورع، رمز القبول والعطاء على نحو ما يقول:[2]

يَا نَعْمَ الطَّاهْرَة الزَّهْرَة يَا مُولاَتْ كُلْ تَاقْيَة

بُرْهانَكْ لَلضْعَافْ نَصْرَة وَاعْقَابْ الْقَوْمْ عَادْيَة

مَنْ بِيهْ اطْوَالَتْ المْضَرَّة وْعْجَزْ عْلَى المْدَاوْيَة

نَادَاكْ اتْعَالْجِيهْ يَبْرَى بْدَعَوْتَكْ يَا الزَّاكْيَة

اسْقِي يَا بَنْتْ سِيدْ الوْرَى هَدَا الشَّجْرَة الضَّامْيَة

يقدم الشيخ العديد من الأوصاف المعنوية التي تتميز بها السيدة "فاطمة الزهراء" عن سائر نساء الخالق، لأنها تحمل رموزا كثيرة ودلالات مختلفة، فهي رمز التقوى – والانتصار– الشفاء – دعواتها مستجابة – لذلك يبجلها الشيخ "عبد القادر العلمي" ويستنجد بها لتروي

[1]– المصدر نفسه، ص99.

[2]– المصدر نفسه، ص131.

روحه المتعطشة للنور الالهي، وهذا ما يدفعنا إلى القول إنّ رضا آل البيت من رضا النبي (ص)، لأنّهم ورثوا نوره ويتزوّدن بأصله الطاهر، كما أنهم أطبّاء يقدمون الدواء لكل من تعلق قلبه بهم، ويحضون بمكانة خاصة لدى الصوفية.

ومن جملة الشخصيات التي استأثرت باهتمام شعراء الملحون المغاربة عامة شخصية الأولياء الصالحين، هذه الرمزة المباركة هم خيرة أفراد المجتمع وأسماؤهم غطّت مساحات شاسعة في دواوين الملحون الصوفي المغاربي، فأقبل الشعراء على مدحهم والتغني بفضائلهم وإبراز كراماتهم ومآثرهم معزّزين بذلك القيم الداعية إلى محبتهم والاستئناس بهم، وما يُلاحظ في البلدان المغاربية وجود عدد معتبر من الأضرحة والمزارات التي تكتسح فضاءاتها وأحياءها بأشكال مختلفة (قبر، قبة، بيت، ...).

ينطلق غرض "المديح" في الشعر الملحون المغاربي من فكرة جوهرية أساسها أن الولي خليفة الرسول (ص)، وهذا ما يحرّك قريحة شاعر الملحون فيضفي صفات السمو والتعظيم والإعلاء من شأن أولياء الله الصالحين، والحقيقة أن الولي يستحق هذه المكانة؛ لأن الوصول إلى الولاية ليس بالأمر اليسير، فهو مرتبط بفلاح الصوفي في اجتياز كل العقبات وقطعه الطريق الشاق، من خلال مجاهدة النفس وتربيتها تربية روحية، وتطهير القلب وصفاء السريرة من كل الكدرات، وفي هذا المعنى يقول "يحي بن معاذ" في صفة الأولياء: "هم عباد تسربلوا بالأنس بالله تعالى بعد المكابدة، واعتنقوا الروح* بعد المجاهدة بوصولهم إلى مقام الولاية"[1].

ومهما يكن من أمر، فإن الولي صوفي بلغ منتهى الطريق، أكمل مقامات وأحوال ومعرفة وفناء في الله تعالى على نحو ما نجده في المحاورة التي دارت بين إبراهيم بن أدهم، فقد "قيل إنّ ابراهيم بن أدهم قال لرجل: أتحبّ أن تكون لله وليا؟ فقال: نعم فقال لا ترغب في شيء

[1]– القشيري، الرسالة القشيرية : ص438.

*–أي الراحة والنعيم.

من الدنيا والآخرة، وفرّغ نفسك لله تعالى، وأقبل بوجهك عليه ليقبل عليك ويواليك"[1]، فالأصل أنّ الولي صوفي قطع أواصر المادّة من نفسه وشهواتها أو من الدنيا ومغرياتها، وعكف على طاعة الله دون معصية، فحضي برعاية الله سبحانه وتعالى في جميع الأوقات لقوله تعالى: "وهو يتولى الصالحين"[2].

وبناءً على ما قيل، فإن التراث المغاربي بكل تشكيلاته الاجتماعية وأبنيته الثقافية يحفل بنخبة معتبرة من أولياء الله الصالحين تركوا بصماتهم إلى يومنا هذا، وقدّموا خدمات جليلة بفكرهم ونشاطهم الإصلاحي من خلال الزوايا المنتشرة عبر ربوع البلدان المغاربية، التي كانت مهدا للإصلاح والتوجيه فأصبحت شخوصهم راسخة في الذاكرة الشعبية، من ذلك نجد "عبد السلام بن مشيش"، "عبد القادر الجيلاني" و"ادريس الأكبر"، سيدي "بوزكري"، مولاي عبد الله بن أحمد" هؤلاء الشيوخ العارفون من أولياء الله الصالحين وغيرهم أفرد لهم الشيخ "**عبد القادر العلمي**" قصائد قائمة بذاتها بمدحهم بكل ما في جعبته من ألفاظ المديح ويعجب بهم فرط الإعجاب، ويخصّهم بالثناء والتمجيد أكثر من غيرهم، مع أنّنا نجد في ديوانه قصيدة مطوّلة تحت عنوان "جمهور الأولياء" تشتمل على 435 بيتًا، يمارس فيها الشيخ فعل الدعاء لله تعالى والتّوسل بالنبي الكريم، وكوكبة من أولياء الله الصالحين، الأمر الذي يكشف لنا تبحّر الشيخ "عبد القادر العلمي" في معرفة الأولياء والصالحين من الصوفية، حيث يذكرهم بأسمائهم وصفاتهم، وهذه قائمة بأسماء بعض منهم (مولاي ادريس، بالحجام الحكيم، عبد الله، سليمان الدي، سيدي راشد الرشيد، بوعسيرية مولى الحوش، بن أحمد سيدي السايح، مولى حروش، الشرقاوي، سيدي صالح، بن حمدوش، بوزكري، بوترحالت عبد القادر، بن وحشية، سيدي عبد العزيز، سيدي عباد، أبو إسحاق، بودربالة، أبو الفراج الحبشي، بوفتادل، بوعثمان الوالي، سيدي مسعود ...)، والقائمة ما زالت طويلة في ذكر أسماء وصفات ومناقب الأولياء الصالحين، ممّا يوحي لنا أن هذه الزّمرة من الأولياء قد

---

[1]– المصدر نفسه، ص418.

[2]– سورة الأعراف: الآية 196.

ملكت قلب الشيخ "العلمي" واستحوذت على عقله، فأبدع في محبّتهم وتقديسهم والتغني بشمائلهم، كيف لا يكون ذلك وقد أراد الله بهم خيرا واصطفاهم لما يحبه ويرضاه وجعل منهم أتقياء القوم، وقد استعمل في ذلك العديد من المصطلحات الصوفية التي تكشف عن مدى حبه لهم، مثل (مدحته في السجول نظمى – جيتك ولهان – أقبل مدحي – شوق المحبة – يا مقام الخير – أيا مول المقام المنير – يا بدر – يا شمس تعظيم الأولياء – من فرط الحب اشفيت – يا قطب العرب – أنت قرة بصري – نمدح ونمجد – مد الأولياء ...) وبقراءتنا قصيدةَ "الإدريسية" نجد الشيخ العلمي يستهل قصيدته بذكر اسم الله وحمده، ثمّ يصلي على النبي الحبيب (ص) وعلى آل البيت والصحابة الأبرار، وهذه عادة كل الشعراء الشعبيين تأكيدا على الاعتراف بوحدانية الله عز وجل ونعمة الإسلام، كما تؤكّد أن منزلة الرسول (ص) أعظم مكانة وهو خاتم الأنبياء والرسل، وما إشراق هذا الكون إلا جزء من نور محمد عليه السلام ...وبعد هذا المنطلق ينقلنا الشيخ العلمي" إلى مدح الولي الصالح سيدي "ادريس" معبّرا عن حبّه الشّديد وشوقه الدائم رغبة في الاتصال به، حيث يقول:[1]

يَا بَدْرْ إلاَّ إيغِيبْ عَنِّي حُسْنْ اضْيَاهْ ولاَ يَعْـرَضْ لِـى مَـعَ اسْـنَاهْ اظْـلَامْ اغْلِـيسْ
اخْـرَبْ دِيـوَانْ مُهْجْتِـي بْنَسِـيمْ اهْـوَاهْ كِيـفْ اخْـرَبْ حُـبْ دَاتْ لِيْلَـى مُهْجَـةْ قَـيسْ

فالشيخ هنا، يتغنى بجمال الولي" سيدي ادريس"، وهذه الصفة مستلهمة من المرجعية الدينية؛ لأن القرآن الكريم أبان ولع الإنسان وإحساسه بالجمال في مظاهره الكثيرة التي لا تعدّ ولا تحصى، وتظهر في جمال الإنسان بصوره المتنوعة، حيث يقول عزّ وجلّ: ﴿**فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ**﴾[2]، فالشيخ مسكون بجمال وحبّ هذا الولي الذي ينير عتمة طريقه كما يعبّر عن عذاباته مستعينا في ذلك بقصة مجنون ليلى وما فعل به حب "ليلى"، بحيث

[1]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص88.

[2]– سورة الانفطار، الآية: 8.

يستحضر القارئ أو المستمع صورة قيس ذلك العاشق الولهان ويسقطها على ذات الشيخ العلمي، ويقول كذلك في قصيدة "مولاي عبد الله بن أحمد مادحًا له:[1]

يَـا مَـنْ حَبّيـتْ نُـورْ وَجْـهْ نَنْظَـرْ فِيـهْ وَنَعَاوَدْ كُـلْ مَـا احْمَـلْ قَلْبِـي وَكْمَـاهْ

ويَمَكَّنِّـــي بْكُـــلْ مَـــا اشْـــتْهِيتْ اعْلِيـــهْ وَاتْسَـاعَدْنِي اسْـوَايَعْ التَّيْسِـيرْ امْعَـاهْ

مَسْرَاجْ الْعَارْفِينْ مُولَايْ عَبدْ الله

يعلن الشيخ حبّ النظر إلى وجه محبوبه؛ لأنّ جمال نوره يخفّف عنه هموم قلبه ويعطيه نفسًا جديدًا لمواصلة الحياة والاستجابة لكل مطالبه وأمانيه التي تتحقق في حرمة مقامه والباحث في ديوان الشيخ عبد القادر العلمي يجد فيضًا من المشاعر الصادقة في مدح الأولياء نرصدها في صورتين؛ إحداهما أنّ الولي الصالح يمثّل منفذًا للاستغفار وإعلان الندامة والحسرة بالوقوف على ضريحه والاعتراف بذلك، والصورة الثانية تقوم على طلب العون والمساعدة من الولي والتعجيل في الشفاء، يقول عبد القادر العلمي:[2]

سَـامَعْ وَمْطِيـعْ مَسْـتَمَرْ لَلأمْرْ وْجِيـبْ يَقْضِـــى الْحَاجَـــة لْكُـــلْ زَايَـــرْ لاَ تَعْكَـــسْ

أمَـا مَنْ مَرْوْ جَـاكْ فِـي شَدْ التَّشْغِيبْ وَارْجَـعْ بَعْـدْ الأحْـزَانْ ثُـوبْ الفَـرْحْ الْبِـيسْ

اعْزمْ لِى بَالغْلاَجْ يَا مُولاَيْ ادْرِيسْ

يستنجد الشيخ العلمي بالولي الصالح "ادريس" طالبًا منه تسهيل شفائه، فهو يسمع ويطيع ويجيب مطالب كل زائر يستنجد به ليتحول الحزن إلى فرحة عارمة بعد زيارته.

يقول في قصيدة "المشيشية:[3]

يَـا قُطْـبْ الغَـرْبْ يَـا إِمَـامْ ارْجَـالْ الْحَـالْ يَـــا ذَا الْبُرْهَـــانْ وْالكْـــرَايَمْ الْجْلِيلَـــة

يَا بَحْـرْ اغْزِيـرْ مَـاءْ صَـافِي عَـذْبْ ازْلاَلْ سَـــاحْ سِـــيلَهْ فِـــي كُـــلْ قَرْيَـــة وَقْبِيلَـــة

---

[1]– المصدر نفسه، ص153.

[2]– المصدر نفسه، ص83.

[3]– المصدر نفسه، ص107.

ارْوَاتْ أَقْلُوبْ ضَامْيَة فِي اصْدُورْ ارْجَالْ كَمَا تَرْوَى الأَرْضْ مَنْ امْزَانْ اهْطِيلَة
دَاوِي يَا بُغْيَتِي مْهَاجِي مَنْ العْلاَلْ لاَ تَبْقِهَا فِي غُمَّةْ الجَهْلْ اوْحِيلَة
أَنَا فِي احْمَاكْ يَا إِمَامْ الوَسِيلَة

تفتتح القصيدة بأداة نداء يتبعها لفظ "قطب" إشارة إلى علوّ مرتبة الولي "عبد السلام بن مشيش" والولاية تتدرج في مراتب معيّنة وتحضى بتسميات مختلفة، وممّا يراه نيكلسون أن للأولياء "حكومة باطن يرون أن عليها يتوقّف نظام العالم، ورأس هذه الحكومة الأعلى يسمّى: "القطب" وهو أعلى صوفية عصره"[1]، وبهذا يعظّم الشيخ من مكانة الولي الصالح مضيفًا عليه صفات الكمال، فهو صاحب البرهان والكرامة، رمز العطاء والسخاء معين المكروب ومشفي السقيم، وغيرها من الصفات والرموز التي تعجّ بها القصيدة وتكشف عن ذوبان الشيخ "عبد القادر العلمي" في حبّ شيخه الذي يمثّل رمزًا يحتمي به.

يظهر من خلال بعض القصائد التوسلية للأولياء أن الشيخ "عبد القادر العلمي" يستعطف الولي "سيدي بوزكوي" ليداوي أسقامه ويفك أسره وينظر لحالته الصعبة في وجه النبي ويكرمه لله نلمس ذلك في قوله :[2]

يَا بَحْـــــــــرْ إلا يُقـــــــــاسْ لَلرَّشْفة ماكْ أَحْلَى لِي
شُوفْ لْحَالِي فِي وَجْهْ النْبِي وَكْرَمْنِي للهْ وَافْدِينِي مَنْ أَسْـــرِي
أَيَا ضَـــــامَنْ مَكْنَـــــــــــاسْ جِيتَكْ شَاكِي بَعْلاِلِـي
دَاوِنِي نَبْرَا بَصَرْخَتَكْ يَا ولِـــــــيَّ اللهْ يَا سِيدِي بُوزَكْـــري

يصوغ شاعرنا عاطفة التوسل بالولي الصالح "سيدي بوزكري" بشيء من الأمل تعانقه تصورات ذهنية غريبة، ذلك أنّ شفاء الشيخ "عبد القادر العلمي" يتوقف على صرخة من هذا

[1]– فايز طه عمر، النثر الصوفي (دراسة فنية تحليلية)، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط1، 2004م ص175-176.

[2]– المصدر نفسه، ص139.

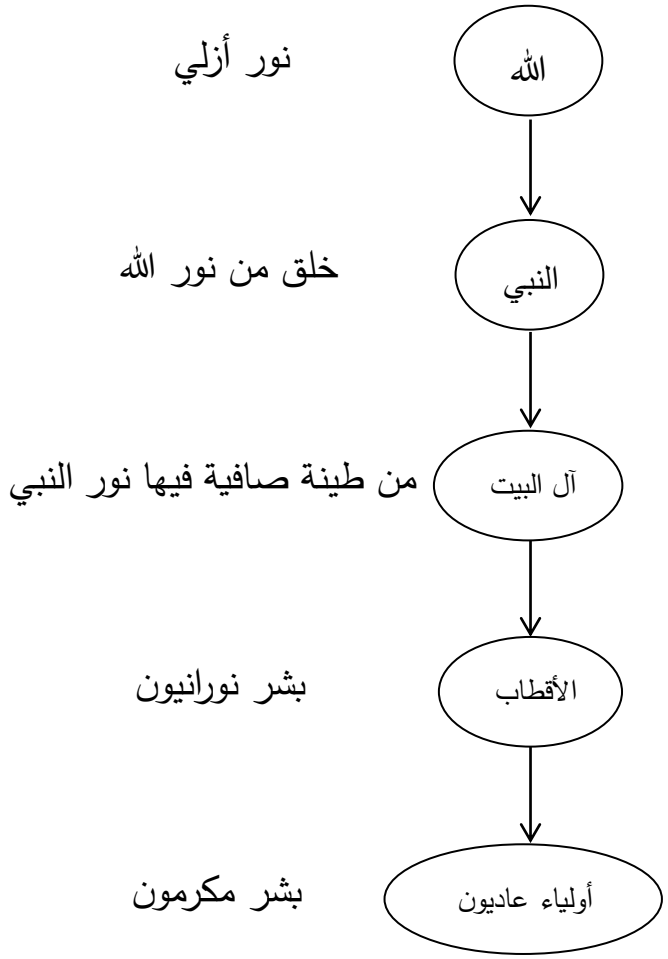
الولي الصالح، وهذه الحالة تدخل ضمن ما يُعرف ب: الخوارق والكرامات، مما يوحي أن الشيخ يؤمن بها إيمانا عميقًا.

يعج مسقط رأس الشيخ "**عبد القادر العلمي**" بالعديد من الأولياء الصالحين الذين مثلوا خيرة أفراد المجتمع، حيث يقول المؤرخ الطيب بوعشرين: "وبمكناس أولياء أخيار وصلحاء أبرار، قد سار ذكرهم مسير الصبا، وهبّت نفحاتهم على الجبال والوهاد والربى". [1]

ونتيجةً لهذا، رسم الفرد المغاربي صورة متميّزة عن الأولياء الصالحين، فعدّهم الشخصية القادرة على فعل كل شيء بكرامتهم الخارقة، وبجذبهم البركة الإلهية.

تأسيسا على ما سلف، نستشفّ أن توظيف الشيخ العلمي تلك الشخصيات كان توظيفا رمزيا ينطوي على أبعاد روحية، حيث يرتّبهم الشيخ العلمي وفق رؤية خاصة تتدرج من حب الله، إلى حبّ النّبي، ثم إلى حب آل البيت والأولياء الصالحين وفق سريان النور الإلهي فيهم.

[1]- عز الدين المعتصم، الخطاب الصوفي في الشعر الملحون، ص26.



المخطط رقم 02 : تدرج الحب الصوفي في شعر الشيخ عبد القادر العلمي

الفصل الثالث:
جماليات البنية اللغوية في شعر "عبد القادر العلمي"

أولا: تراكيب اللغة الرمزية في شعر عبد القادر العلمي:

1- نظام الجملة وأنماطها التركيبية.

1-1-بنية الجملة الاسمية.

1-2-بنية الجملة الفعلية.

2- انزياحات التقديم والتأخير.

ثانيا: تراكيب الجملة الخبرية والإنشائية

1- تراكيب الجملة الخبرية.

2- تراكيب الجملة الإنشائية

2-1-الجمل الإنشائية الطلبية.

2-1-أ-النداء في شعر عبد القادر العلمي.

2-1-ب-أسلوب الأمر بين الإرشاد الصوفي والتجربة الروحية.

2-1-ت-أسلوب النهي.

2-1-ث-أسلوب الاستفهام.

2-1-ج-أسلوب الدعاء.

2-2-الجمل الإنشائية غير الطلبية.

2-2-أ-أسلوب القسم.

2-2-ب-أسلوب التعجب.

2-2-ت-أسلوب المدح.

ثالثا: البنية الصرفية للغة الرمزية

1-أبنية الأفعال.

1-1-الأفعال الماضية.

2-1-الأفعال المضارعة.

3-1-أفعال الأمر.

2-المشتقات.

رابعا: الضمائر وبلاغتها

خامسا: جمالية التكرار

1- التكرار الصوتي.

2- التكرار اللفظي.

3- تكرار الجمل.

أولا: تراكيب اللغة الرمزية في شعر عبد القادر العلمي:

من المسلّم به في الحقل اللسانيّ الحديث أنّ علم النحو (Syntax) يُعنى أساسًا بالبنية التركيبيّة للخطاب اللغويّ، تحديدًا بالنظام الذي يحكم ترتيب الوحدات المعجميّة داخل نسيج الجملة. بيد أنّ هذا المفهوم يكتسب أبعادًا دلاليّة وجماليّة مغايرة في سياق الخطاب الشعريّ (Poetic Discourse)، حيث يتجاوز النحو وظيفته المعياريّة ليتناول بناء جمل ضمن وحدات عروضيّة (Prosodic Units) متباينة المستويات، سواء تجلّت في صورة مقاطع صوتيّة، أو تفعيلات إيقاعيّة، أو أبيات متكاملة، فضلًا عن تنظيم العناصر اللغويّة التي تُشكّل النسيج الكلّي للخطاب. وفي السياق الشعريّ، وبخاصّة عند صياغة بُنى الجمل الشعريّة، يكتسب الانتقاء المعجميّ وتوظيفه ببراعة في المنظومة التركيبيّة أهميّة قصوى لا يمكن تجاهلها.

يتأثر نحو المؤلّف (Authorial Syntax) تأثرا مباشرًا بالخصائص الجوهريّة لمنجزه الشعريّ؛ إذ تتجلّى الموهبة الإبداعيّة للشاعر في قدرته على تأسيس منظومة نحويّة متفرّدة ضمن إطار النحو الشعريّ العامّ، بحيث يمكن استقراء السمات النوعيّة لبنيته التركيبيّة من خلال استجلاء خصائصها المميّزة التي تُشكّل البصمة الأسلوبيّة المتفرّدة للمبدع.

يضطلع الخطاب الشعريّ بوظيفة محوريّة في تشكيل المنظومة الكلاميّة، حيث تعتمد البنية الموسيقيّة للنصّ، وكثافته الانفعاليّة، وحساسيّته التعبيريّة اعتمادًا جوهريًّا على الصياغة النحويّة الشعريّة. وتُعدّ الانزياحات عن المعيار اللغويّ (Linguistic Norm) على المستوى التركيبيّ من أكثر الظواهر خصوصيّة في فضاء الخطاب الشعريّ.

يُمثّل إيصال المضمون الدلاليّ أحد المقاصد الرئيسيّة لعلم النحو في سياقه العامّ. وفي المجال الأدبيّ، يوظّف المبدعون المنظومة النحويّة إلى جانب الدلالة المعجميّة (Diction) بغية تحقيق تأثيرات أسلوبيّة متنوّعة، مثل تشكيل الحالة المزاجيّة (Mood) وتحديد النبرة الصوتيّة (Tone)، وغير ذلك من الأبعاد الجماليّة. وعلى غرار الدلالة المعجميّة، تسعى البنية النحويّة لإحداث تأثير عميق في وعي المتلقّي والتعبير عن الموقف الإبداعيّ للشاعر.

عندما يُوجَّه خطاب إلى متلقٍّ ما، يُفترض أن يُحدث هذا الخطاب استجابة جماليّة وإدراكيّة لدى المستمع، بحيث يتفاعل مع بنيته الجماليّة ويستوعب مضامينه الدلاليّة. وينبغي للخطاب أن يُحدث تأثيرًا متعدّد المستويات. وتُسهم الأشكال النحويّة البلاغيّة (Syntactic Figures of Speech) إسهامًا جوهريًّا في تعزيز فاعليّة الخطاب وتعميق أثره في المتلقّي.

وقد صاغ الشيخ "**عبد القادر العلمي**" خطابه بلغة ملحونة في ألفاظها وعباراتها، لكنه حاول أن يقعّد تراكيبها ويضبطها ضمن منظومة بلاغية ونحوية تستند للفصحى مستفيدا من مختلف الأساليب البلاغية للسمو بخطابه الملحون إلى الجمال الفني، للتأثير في المتلقي وإقناعه بأفكاره وما ذهب إليه من معان صوفية.

ولدراسة البنية اللغوية في ديوان الشيخ، لا بدّ من التعرف على الخصائص الأسلوبية المميزة لإبداعه من خلال "دراسة طُول الجمل وقصرها، ودراسة أركان التركيب من مبتدأ وخبر وفعل وفاعل، وإضافة وصفة وموصوف وغيرها، ودراسة ترتيب التركيب من تقديم وتأخير، إضافة إلى دراسة استعمال الكاتب الروابطَ المختلفة والضمائر وأنماط التوكيد، فضلا عن دراسة الصيغ الفعلية وأزمانها، والمبني للمجهول والمبني للمعلوم، ودراسة حالات النفي والإثبات وتتابع عناصر الجمل ومبادئ الاختيار فيها، ودلالة كل ذلك على خصائص الأسلوب"[1].

وهذا ما يفضي بنا إلى الوقوف على الجملة في حقيقتها الجمالية، وتفحّص دوالّها وعلاقتها بواقع الشيخ "**عبد القادر العلمي**" من جهة والمتلقي من جهة أخرى، ذلك أن الجملة تمثل إحدى عربات قاطرة النص الأدبي كما أكد "**أحمد شامية**" بقوله: " إذ بها يتم التواصل والتفاهم، وليس هناك خطاب بدون جملة"[2].

---

[1]– أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، الأردن ط1، 2002م، ص110.

[2]– أحمد شامية، في اللغة (دراسة تمهيدية متخصصة في مستويات البنية اللغوية)، دار البلاغ للنشر والتوزيع، الجزائر ط1، 2002م، ص36.

وعليه، ستنطلق دراستنا من الجملة التي تمثل حجر الأساس في دراسة البنية اللغوية وجمالياتها.

1- نظام الجملة وأنماطها التركيبية

1-1 بنية الجملة الاسمية:

تمثل الجملة الاسمية في الشعر الصوفي المغاربي الملحون نسقا لغويا متميزا يتجاوز البنية المعيارية للغة العربية الفصحى، مُنفتحا على الأبعاد الروحية والفلسفية العميقة للتجربة الصوفية.

إن البحث في هذه البنية اللغوية يستدعي مقاربة تحليلية بينيةً تستجيب لخصوصية النص الصوفي المتعالي على التقنين اللغوي المعياري، وتفحّص العلاقة الجدلية بين التركيب النحوي والدلالة الصوفية الرمزية، بما يؤسّس لما يمكن تسميته: نحو التجربة الصوفية، حيث بادر بعض المتصوفة إلى إفراغ المصطلحات (الدوال) النحوية من مدلولاتها، وشحنها بمعانٍ روحية ترتقي بها إلى مقام المعاني الإلهية[1].

وقد وظّف الشيخ العلمي في شعره الجملة الاسمية بأنماط مختلفة تستجيب لمقصده الروحي وتستوعب أفكاره الوجدانية بحسب الحالة التي تنتابه، ويلاحظ المدقّق في شعره رواج الأسماء في العديد من قصائده، ومن أهم هذه التوظيفات نجد الجملة الاسمية البسيطة التي تقوم على عنصرين لغويين أصليين، يُعرفان بالمسند إليه، والمسند، أو المبتدأ والخبر وغيرهما"[2].

وقد مثلت الجملة الاسمية البسيطة ركنًا جوهريا في بنية الخطاب الصوفي. تتميز هذه البنية بخصائص تركيبية تجعلها مناسبة تمامًا للتعبير عن الرموز الصوفية المطلقة التي يسعى المتصوف إلى نقلها وبثّها في وعي المتلقي والتأثير في وجدانه. فالصيغة البسيطة

[1]- أحمد بن عبد الكريم، مكاشفة مدلولية لـ "علامات الإعراب" في النحو الصوفي، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 42 ديسمبر، 2017م، المجلد ب، ص325.

[2]- محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني (دراسة صوتية وتركيبية)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 2003م، ص155.

"**المبتدأ + الخبر**" ترمز إلى حالة الثبات والاستقرار، وهي سمات ملائمة للمعاني الصوفية الرمزية التي تتجاوز حدود الزمن وتتعالى على التغير.

تحضر الجمل الاسمية البسيطة بكثافة في قصيدة "**الشافي**"، حيث يكرر الشيخ العلمي المبتدأ المتمثل في الضمير "**أنتَ**" متبوعا بخبر مفرد في تواتر إيقاعي لافت للنظر. وذلك في قوله[1]:

أَنْـتَ المُـؤَمَّنْ وانْـتَ مَفْتـاحْ بـابْ القَبُـولْ وانْـتَ الطُّـودْ المَـانَـعْ وانْـتَ البَحْـرْ المَـالِي
أَنْـتَ المُؤَيَّـدْ بالحَسـانْ الزْكِـي المَكْمُـولْ وانْـتَ السِّـراجْ النَّـايَرْ فِـي ابْصـايَرْ المْـوالِي

نلاحظ هنا، أن الشيخ "**عبد القادر العلمي**" آثر تكرار المبتدأ "**أنتَ**" في كل جملة اسمية، حيث يتم تأسيس علاقة إسنادية مباشرة بين المبتدأ والخبر. هذه العلاقة الإسنادية المباشرة تعكس يقينًا صوفيًا لا يعترف بالتردد أو الشك، فالمتصوف يؤسس من خلالها رؤيته الوجودية الخاصة التي تمثل لديه حقائق مطلقة وثابتة. ويكشف هذا التكرار عن ميزة جمالية ودلالية واضحة المعالم، إذ يمنح النص إيقاعا داخليا متناغما، يؤكد على مركزية المخاطَب (النّبي محمد ﷺ) في رؤية الشيخ الصوفية والمكانة العظمى التي يتصدرها النبي الكريم، بما يُشكل بنية استرجاعية تُعيد تشكيل الحضور النبوي في وعي المتلقي وتجربته الروحية.

كما وظّف شيخنا الجملة الاسمية الممتدة (المركبة) المحمّلة بالرموز الإيحائية، إذ تمثل بوتقة جمالية تتفجر فيها الدلالات الرمزية في خطابه الصوفي، حيث تتسع دائرة الإسناد لتشمل تعدد الأخبار أو الصفات أو النعوت، مما يمنح المتصوف مساحة أوسع للتعبير عن تجربته الروحية المرموزة وما يكتنفها من مشاعر وأذواق متشعبة. تعكس هذه البنية الممتدة محاولة المتصوف استيعاب الفيض الروحي الذي يتدفق عليه في لحظات الكشف والتجلي، كما أن هذا الامتداد في بنية الجملة الاسمية يتناسب وتجربة الكشف الصوفي التي تتسم بالفيض والتدفق، فيتحول الامتداد التركيبي إلى معادل لغوي للامتداد الروحي والكشفي في

[1]– عبد القادر العلمي الديوان، ص57.

التجربة الصوفية. وفي هذا السياق، تصبح الجملة الاسمية الممتدة أداة رمزية طيّعة في يد المتصوف للتعبير عن تجلياته المتنوعة المتعددة.

تبرز هذه البنية في قوله[1]:

هـيَ حَـرْزِي وارْقِيْتِـي هِـيَ الأمَـانْ هِـيَ حَفْضِـي وصُـونْ دِينِـي وإِيمَـانِي

هِـيَ زَهْـوِي وَنْزَاهْتِـي هِـيَ السَّـلْوانْ هِـيَ عَـزّي وحُرْمْتِـي هِـيَ شَـانِي

نلاحظ تعدد الخبر للمبتدأ "**هي**" التي تشير إلى الصلاة على النبي ﷺ لتشمل: "**حرزي**" "**ارقيتي**"، "**الأمان**"، "**حَفْضِي**"، "**صون ديني**"، "**إيماني**"، وكذلك في البيت الثاني "**زهوي**" "**نزاهتي**"، "**السلوان**"، "**عزي**"، "**حرمتي**"، "**شاني**"، مما يعكس تعدد وظائف الصلاة على النبي في الرؤية الصوفية، فالشيخ يعمد في هذا البيت الشّعري إلى تكثيف العلاقة بين المبتدأ المتكرر "**هي**" والأخبار المتعددة التي تنسج شبكة من الدلالات المتصلة بالصلاة على النبي، مُشكّلاً بذلك بنية تكرارية إيقاعية تتناسب والبنية الدلالية لتكريس الحضور المقدس للصلاة في المنظومة الصوفية عامة، وعند شيخنا خاصة.

وقد وظّف الشيخ العلمي الجملة الاسمية المنسوخة، إذ شكلت مستوًى آخر من مستويات التعبير في خطابه الصوفي. تؤدي هذه النواسخ وظائف جمالية خاصة تتجاوز مجرد التعبير الإعرابي أو التركيبي، لتصل إلى تحولات جوهرية عميقة في مستوى الدلالة الروحية والمعنى الرمزي المراد إيصاله للمتلقي.

وقد حفل ديوان الشيخ "**عبد القادر العلمي**" بهذه النواسخ، ويظهر ذلك في عبارات قصيدة: " قَالَ الْمَزْيَانِ اوْصَفْ لِي زِينِي":[2]

حَكْمُوا أَهْلَ الغْرَامْ علَى العَاشَقْ بالمْسَاغْفَة والصَّبْرْ للْمْحَان

لَكِنْ مَنْ حُسْنَك لا اتْحافِينِي

[1]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص92.

[2]– المصدر نفسه، ص359.

تبرز الجملة الاسمية المنسوخة بـ "لكن" ناسخا حرفيا يفيد الاستدراك[1]، حيث تعمل "لكن" كناسخ ينصب المبتدأ (ضمير مستتر تقديره "**أنا**") ويرفع الخبر شبه الجملة "من حُسْنَكْ" مع النفي "لا اتْحافِينِي".

هذا التركيب النحوي يحمل دلالة صوفية عميقة، إذ يستدرك الشيخ حاله المختلف عن باقي العشاق والمحبين؛ فبينما يحكم على العشاق بالمعاناة والصبر على المحن، يؤكد أنه في حالة مختلفة تماما، فهو يشعر دائما بالغبطة والسرور، لذلك نجده يطلب من محبوبه أن لا يجافيه ويهجره، خصوصا بعدما انكشف جماله الساطع. هذا الوضع يعكس مقام الفناء الصوفي وحالة الاستسلام المطلق للتجليات الإلهية، ويُعدّ من أرقى المقامات وأعلاها في سلم التجربة الصوفية، حيث يصل السالك إلى درجة لا يعود فيها قادرا على الاحتماء من نور الحق الساطع.

تتجلى قدرة النواسخ الزمنية على إضافة أبعاد دلالية وجمالية عميقة، ومنها الناسخ (ظل)، ويقول أيضا:[2]

ظَلْ انْهَارِي سْعِيدْ يَا فَرْحَتِي مَالْكِي انْعَم بَمْبَاتِي

يمثل هذا المقطع الشعري نموذجا بارزا للجملة الاسمية المنسوخة ذات البناء المُركَّب حيث وظف الشيخ العلمي الناسخ الفعلي **(ظَلْ)** الذي يدلّ "على الدوام والاستمرارية والثبات على حالة معيّنة"[3]، ليشير لاستمرار حالته السعيدة وديمومتها، مما يحوّل السعادة من مجرد حالة عارضة إلى حالة دائمة. كما يُشكّل المبتدأ "انْهَارِي" بؤرة دلالية مركزية تحمل طابعًا وجوديًا مُضافًا إلى ذات المتكلم في كيان الشيخ، وهو ما يؤسس لعلاقة تمَلُّكية وجودية تتجاوز حدود الزمن المادي إلى فضاء رمزي أكثر اتساعًا وعمقا، فلفظ " **انهاري**" لا يشير

[1]– ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق: أحمد حسين تسبح، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008م، ص 124.

[2]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص313.

3– السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ص122.

إلى النهار فقط كوحدة زمنية، بل يرمز إلى حالة الإشراق الروحي والكشف النوراني الذي يعيشه الشيخ العلمي.

أما الخبر، فقد ورد من خلال تداخل أنماط تركيبية متنوعة ومتعددة المستويات، بدءًا من المفردة الوصفية "**سَعِيدُ**" التي تمثل نواة الخبر، مرورًا بتركيب ندائي "**يَا فَرْحتِي**" الذي يضفي طابعًا إنشائيًا وجدانيا وروحيا على البنية الخبرية، وصولًا إلى التراكيب الإضافية "**مَالْكِي**" والجملة الفعلية "**أَنْعَم بَمْبَاتِي**" مما يُحوّل الخبر من مجرد إخبار بسيط ومباشر، إلى فضاء دلالي متشعّب العلاقات، متعدد الأبعاد الدلالية والجمالية.

كما تتدثّر الأبيات الشعرية للشيخ "**العلمي**" بالجمل الاسمية المنسوخة بـ "كان" وأخواتها، مما يعكس الاستخدام الدقيق المتنوع لهذه الجمل الاسمية، حيث تؤدي هذه الأفعال الناسخة دورا مهما في نقل الأبعاد الصوفية والحالة الوجدانية للشيخ "**عبد القادر العلمي**"، وتتجلّى هذه الظاهرة التركيبية في حمولتها الدلالية المتعددة من خلال قوله: [1]

كُنْتْ امْثَلْ مَنْ بَسِينَة الغَفْلَة نَعْسانْ لا مَعْنى دقّتْ قَبْلْ يَشْمَخْ تَفْنانِي
كانْ مُحَالْ مَن الرَّمْلَة الزّيتْ يُعْصارْ ولا اتْكُونْ العَسْلَة من اعْشايَشْ الزْنافَرْ
افْرَحْت يُوم زُرْتِينِي يَا هْلَالْ المْكان وبَتْ دِيكْ اللّيلَة مَن دُونْ خَمْر سَاكَر
انْكَدْت يُوم شَرَّبْتِنِي أَكْيُوسْ هَجْرَان وَبَاتْ دَمْعِي فُوقْ اخْدُودِي اسْكِيب كَاطَر

وظّف الشيخ العلمي في **البيت الأول**، النّاسخ الفعلي الذي يدل على حكاية ماضية[2]. واستخدم الفعل الناسخ "**كان**" هنا بصيغة المتكلم المفرد (كنت)، ليشر إلى حالة زمنية سابقة من الغفلة الروحية عن الحقيقة الإلهية والتقصير الديني. حيث ورد الفعل الماضي مبني على السكون لاتصاله بتاء الفاعل وامثيل: مثل أو مثال أو مثالا المأخوذة بسنة الغفلة أو النوم: خبر كان تقديرها كنت مثل أو مثال: والجار والمجرور متعلقان بـ "مثالا" بينما يأتي الخبر الثاني" نَعْسانْ" في صورة اسم الفاعل ليدلّ على الاستغراق في النوم المعنوي.

1- المصدر نفسه، ص 92-192-306.

2- المرجع السابق، ص122.

ينطوي الناسخ الفعلي "**كان**" في البيت الثاني، على سياق دلالي مختلف، حيث يستند إليه معنى الاستحالة المنطقية والوجودية، فالاسم المنسوخ "مُحالْ " يشكل مبتدأ دلاليا لقضية منطقية، بينما يأتي الخبر في صورة جملة فعلية "من الرَّمْلَة الزِّيتْ يُعْصارْ". ليكمل المعنى المنطقي للاستحالة. هذه الجملة تحمل دلالة صوفية عميقة عن استحالة نيل المعرفة الإلهية بطرق غير صحيحة، مثل استحالة عصر الزيت من الرمل.

يواصل شيخنا توظيفه النواسخ بنوعيها الحرفي والفعلي، حيث نجده يستخدم الناسخ الحرفي (بات) في البيتين الثالث والرابع، فنجد قوله: "**بَتْ** دِيك اللِّيلَة من دُون خَمْر ساكَر" كان استخدامه الفعل الناسخ "بات" بصورته الملحونة ليدلّ على قضاء الليل، واسمه ضمير مستتر تقديره "أنا"، وخبره "ساكر" (سكران معنويا). هذه الجملة تحمل دلالة صوفية تشير إلى الانتشاء الروحي والسكر المعنوي –من غير خمر مادي–الذي ينعم به شيخنا، وهو رمز شائع في الشعر الصوفي للدلالة على النشوة الروحية، كما أسلفنا الذكر.

وقوله أيضا: **بات** دَمْعِي فُوق اخْدُودِي اسْكِيب كَاطَر: استخدم الشيخ "بات" مرة أخرى، ولكن مع اسم منسوخ ظاهر هو "**دمعي**"، و "سكيب" هنا خبر بات مرفوع" و"**كاطر**" (قاطر) نعت لـ " سكيب" بمعنى متدفق أو منهمر يصوّر شدة الانفعال الوجداني. تعكس هذه الجملة المنسوخة حالة وجدانية متأزمة تنشأ من تجربة الهجران والبعد عن المحبوب الإله. فالدمع المتدفق طول الليل يجسد عمق المعاناة الروحية التي يكابدها السالك عندما يشعر بالحجاب عن الحضرة الإلهية، وتشكل صورة الدمع المنسكب على الخدود استعارة حسّية لحالة الحزن الروحي الذي يصاحب مقام الهجر في التجربة الصوفية.

هذه عيّنة من الأبيات التي وظف فيها الشيخ "كان" وأخواتها بمهارة فنية عالية وعمق روحي لنقل تجربته الصوفية، حيث تنوّعت دلالاتها بين الإشارة إلى الماضي الروحي (**كنت**)، والاستحالة المنطقية (**كانْ** مُحالْ)، والاستمرار في حالة وجدانية طوال الليل (**بت بات**). هذا التّوظيف التركيبي المتقن يعكس ثنائية الوصل والهجر، والسكر والصحو، وهي ثنائيات أساسية في التجربة الصوفية تصوّر دينامية العلاقة المتقلبة المعقّدة بين السالك

والمحبوب الإلهي للتعبير الدقيق عن العلاقات المكانية والزمانية والسببية التي تؤطر تجربته الروحية المحمّلة بالمعاني الرمزية، استخدم الشيخ العلمي الجمل الاسمية ذات الخبر شبه الجملة التي تتميز بقدرتها الفائقة على الإيجاز والتكثيف الرمزي، مع الحفاظ على عمق المعنى الروحي وثرائه التأويلي.

في حالة خبر الجار والمجرور، يعبّر المتصوف عن علاقات الاتصال والانفصال الظاهر والباطن، القرب والبعد، كما في قوله[1]:

كُنْتْ فِي مَعْنَا اهْلْ الوْفَا حَاضِي الدْمَانْ أنَا فِي طِيشْتِي وَاجْهَلْتُ فيضاتِي

جاءت بنية هذه التراكيب مكوّنة من ثلاث مركبات مختلفة؛ جملة فعلية وجملة اسمية وشبه الجملة (جار ومجرور) وقد تنوعت دلالة هذا التركيب بما يقتضيه المقام، فأسهمت في نقل انفعالات الشيخ والتعبير عن سلوك الطيش والجهل الروحي رغم تواجده بأماكن روحية مقدّسة تعكس البعد الصوفي لأهل الصلاح والوفاء.

ويقول أيضا: [2]

أنَــا فِــي حُــرْمْ خِيــرْ مُضَــرْ وعَــدْنانْ خَـــاتَمْ الارْسَـــالْ كَوْكَـــبْ التُّقْلانِـــي
المَـاحِي سِـيدْ مَـا ايْكُـونْ ومَـا قَـدْ كَـانْ نَحْمَـدْ مَـن هَـابْ لِـي اصْـلاَتَهْ وَاهْـدَانِي

يفتتح الشيخ بيته بضمير المتكلم "**أنا**" ليؤكّد تجربته الذاتية، معبرا عن وجوده في حرم النّبي صلّى الله عليه وسلم، خير من انحدر من نسل مضر وعدنان. استخدم الجملة الاسمية هنا ليدل على ثبات انتمائه والفخر به، حيث يظهر المبتدأ في الضمير" أنا"، والخبر ورد شبه جملة " **في حُرْمْ خِيرْ مُضَرْ وعَدْنانْ**". ونجد الشيخ العلمي في البيت الثاني يقدم وصفا معنويا للنبي، بأنه ماحي الكفر (الماحي) وسيد ما كان وما سيكون، ويظهر المبتدأ في عبارة "**الماحِي**" والخبر في جملة "**سِيدْ مَا ايكُونْ وَمَا قَدْ كَانْ**". في العبارات التي تصف النبي، نجد أن الشيخ قدم الصفات المميزة للنبي (خاتم الارسال – الماحي) على بقية الكلام. وهذا

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص97.

2- المصدر نفسه، ص 92.

التقديم غرضه تعظيم مكانة النبي والاعتراف بأفضاله على سائر المخلوقات، ممّا يعكس المكانة العالية للنبي في قلب "**الشيخ العلمي**".

وبالتالي، يتضح لنا بجلاء أن الشيخ العلمي لم يستخدم هذه الأنماط التركيبية المتنوعة للجمل الاسمية استخداما عشوائيا أو اعتباطيا، بل كان توظيفها توظيفا واعيا مقصودا يخدم أغراضا جمالية ورمزية محدّدة بدقة، فكل نمط تركيبي يحمل في طياته إمكانيات تعبيرية ورمزية خاصّة تتناسب مع طبيعة المعنى الروحي المراد إيصاله والحالة الوجدانية المراد بثها للمتلقي.

2-1-بنية الجملة الفعلية:

تشكّل الجملة الفعلية ركيزة أساسية في البناء اللغوي للنص الصّوفي عامة، وفي شعر الشيخ "عبد القادر العلمي" خاصّة، إذ تمثّل الأداة التعبيرية المثلى لتجسيد حركية التجربة الصوفية وتحوّلاتها المتتالية. وإذا كانت الجملة الاسمية بدلالتها على الثبات والاستقرار تعكس جانبا من الرؤية الصوفية المتعلق بالحقائق المطلقة، فإن الجملة الفعلية بدلالتها على الحدوث والتجدد تعكس جانبا آخر يتصل بالسلوك الروحي والمجاهدة الباطينية والترقي في مدارج الكمال الإنساني.

والجملة الفعلية يحتل فيها الفعل "المركز الأساس في التراكيب مهما كانت رتبته وبتعدده في الجملة يتغير نوع التركيب، ومن هنا فإن الجملة الفعلية تتنوع بين البساطة والتعقيد، وقد وردت الجملة الفعلية بأزمنة مختلفة (ماضي-مضارع-أمر) في شعر "**عبد القادر العلمي**" للتعبير عن تجاربه الروحية، وعن أهم المقامات والأحوال التي تُظهر الجانب العملي لسلوكه الباطني، وتوظيف شيخنا لها، ورد في قالب رمزي يترجم وجدانه.

ومن قبيل توظيفه الجملة الفعلية قوله: [1]

قال قدُّور العلمِي ذمَامْ مَكْنَاسْ هَزّته رِيح الشُّوق الشّتَاء مَع الصَّمَايَم

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص 486.

تكوّن هذا التركيب من فعل يدل على الزمن الماضي (قال) وفاعل اسم ظاهر (قدور)، فأسهم في إثراء الدلالة المقصودة، وذلك في خضمّ حديثه عن طبائع الناس المناقض لطريقه الصوفي، فقدم جملة من النصائح والإرشادات التي تهدف لإصلاحهم روحيا، ووعظهم وهدايتهم إلى طريق أهل الله. وبهذا، يكون شيخنا قد أرسى موقفا إيجابيا في مجال الوعي الاجتماعي وتحريك العاطفة الدينية، حيث يقول عنه تلميذه السقاط: "وكان الشيخ رضي الله عنه معنا تارة فتارة، يرشدنا بالحال والعبارة، بحِكم تبتهج بها العقول، توافق المعقول منها والمنقول...كأنه علم البيان قراءة ودرسا، وفي بلاغة الكلام رأسا... فالله أظهر هذا الإمام، كأنه ترياق لكل الألم، فكان في محض سلوكه كالطبيب، وكل من بث شكواه إليه لا يخيب"[1].

لاحظنا من خلال قراءتنا الدّيوان، رواج الأفعال المرتبطة بالزمن الماضي تقريبا، وذلك راجع إلى طبيعة المعاني الروحية التي يريد شيخنا نقلها للمتلقي، فظلّ مرتبطا ذهنيا ووجدانيا بتلك التجارب الروحية التي عاشها، وعبّر عنها بصورة حية مفعمة بالجمال والرمز لذا تغلّب الزمن الماضي على الحاضر والمستقبل، وأما " تغلّب الغياب على الحضور فلا نغمر هذا الحاضر الشاحب في ذلك الماضي المتوهّج؛ في لحظة الذكرى بالذّات"[2].

كما وظف شيخنا الأفعال المضارعة، فاستطاع بهذا التركيب أن يرمز إلى التجدد في الحدث الصوفي، مع الإشارة إلى استمراريته، " إذ أنّ الفعل المضارع يفيد معنى الاستمرار والامتداد، وبذلك ينفذ الشاعر للتعبير عن الزمن الإلهي الممتد، خلافا للزمن البشري المحدود المتغير"[3].

ويظهر ذلك في سياق حديثه عن معاناته الروحية، يقول الشيخ العلمي:[4]

1- عزّ الدين المعتصم: الخطاب الصوفي في الشعر الملحون، ص31.

2- عبد الملك مرتاض، التحليل السميائي للخطاب الشعري (تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م، ص25.

3- آمينة التجاني، جماليات الرمز في الشعر الصوفي الجزائري، ص97.

4- عبد القادر العلمي، الديوان، ص243.

يَهْدِيكْ الله لاَ اتْعَذَّبْ قَلْبِي قَاصِيت مَا كفَى

انتَ المُوصُوفْ بِالمْحَاسَنْ وَأنَا الْمَلْسُوعْ بالْغْرَامْ

تكشف هذه الأبيات عن ديمومة واستمرارية المعاناة الروحية للشيخ العلمي، فهو يتوجّع من محبته ومن صدّ المحبوب له. والواضح أن حالة القبض (الخوف) طالت بالشيخ فلقي من العذاب ما فاق قدرته على التحمل، ويظهر ذلك من خلال التركيبة الإسنادية "**قَاصِيت ما كفى**"، ممّا يشير بوضوح إلى طبيعة التجربة الصوفية بوصفها مسارا متواصلا نحو الكمال الروحي الذي لا يُدرك إلا عبر بوابة المكابدة والمجاهدة المستمرة. فالفعل المضارع "يهديك" يظهر التجدّد في المعاناة الصوفية، ويؤكد على استمرارية هذه المعاناة.

إن هذا المفهوم يتماشى والتصوّر الصوفي العام للسلوك الروحي بوصفه عملية تطهيرية مستمرة لا تنتهي بحدود زمنية محددة، بل تمتد عبر مراحل الترقي الروحي المختلفة، وتتطلب من السالك استعدادا دائما لتحمل مزيدٍ من المشاقّ في سبيل الوصول إلى مقامات أعلى من القرب الإلهي.

والملاحظ، أن الشيخ العلمي أبدع في تحوير بعض الكلمات، ويتجلى ذلك بوضوح في الفعل "**اتْعَذَّب**" الذي يُشكل تحويرا لهجيا للفعل الفصيح "**يُعَذَّب**"، حيث استُبدلت ياء المضارعة بألف في مستهلّه، إضافة إلى الفعل "**قَاصِيت**" الذي يمثل تحويرا صوتيا للفعل الفصيح "**قاسَيْتُ**"، حيث استبدلت السّين صادا مفخّمة. هذه التحويرات ليست انحرافا عن القاعدة الفصيحة، بل تمثل إبداعا مقصودًا يهدف لتقريب الخطاب الصوفي من الوجدان الشعبي، مما يعمق تأثيره الروحي ويوسّع دائرة تلقيه.

ونجد قوله: [1]

صَـــــلُّوا عْلَـــــى الهَـــــادِي مَصْـبَاحْ الانْبِيَـاء نُـور الحَـقْ اشْـفِيعِنَا

مُـــــــــولَاي مُحَمَـــــــــدِّي مَـنْ بِـه اسْـعَدْنَا وَمَـنْ النَّـارْ يْفُكْنَـا

1- المصدر نفسه، ص487.

جاءت بنية الجملة الفعلية بصيغة الأمر، ومتأمّل الأمثلة المدروسة يلاحظ أن فعل الأمر ليس غرضه القيام بالفعل وإنّما ورد مجازيا، فالشيخ عند مخاطبته الذّات الإلهية أو الشخصيات المقدّسة يكون الأمر مجازيا لأنه من الأدنى (الآمر) إلى الأعلى (المأمور) مما يظهر أن البعد الرمزي لهذه الأبيات غرضه طلب الشفاعة والغوث والخلاص والصلاة على النبي والمعالجة الروحية.

وهكذا، استطاع الشّيخ العلمي بتوظيفه الجمل الفعلية أن يضفي بعدا دلاليا مكثّفا يتعلق بطبيعة الرؤية الصوفية التي تتخلل الأشياء وتنفذ إلى جوهرها، فكان اختياره الأفعالَ وتراكيبها رموزا عاكسة لوجده الصوفي وانفعالاته الروحية، نقلت إلينا بطريقة مؤثرة فتنوّعت الجمل الفعلية بتنوع أزمنة الفعل والمقام والسياق الوارد فيه، فشكلت بذلك فسيفساء من الأنماط والصور الرمزية والجمالية.

2 –انزياحات التقديم والتأخير:

تظهر في أبيات الشيخ "**العلمي**" ظاهرة الانزياح التركيبي بشكل بارز، من خلال تقديم وتأخير عناصر الجملة الفعلية بصورة مدروسة ومقصودة؛ والمقصود بالانزياح التركيبي في هذا السياق خروج التركيب اللغوي عن نمطه المألوف في اللغة العربية المعيارية، ما يمنح النص الصوفي خصوصيته التعبيرية وتفرّده الأسلوبي، ويكسبه قدرة إضافية على التأثير في المتلقي وتحريك وجدانه الروحي. وقد استطاع الشيخ العلمي أن يبدع في تجاوز قواعد اللغة وقوالبها ونظُمها، ويتصرف فيها كما يشاء، ويحرك عناصرها خدمة لتجربته الصوفية القائمة على تجاوز المحدودية المادية واللغوية، والسعي إلى كسر القيود التعبيرية التقليدية في سبيل الوصول إلى مستويات أعمق من التعبير عن التجربة الروحية بلغة ملحونة، وقد تفطّن العديد من اللغويين والبلاغيين العرب لأهمّية هذه التقنية في رسم معالم النص الأدبي، فعبد القاهر الجرجاني يرى في التقديم والتأخير "كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية: لا يزال يفترّ لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك سمعه ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء وحوّل اللّفظ من

مكان إلى مكان، واعلم أنّ تقديم الشّيء على وجهين تقديم يُقال: إنه على نية التأخير، وذلك في كلّ شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه وفي جنسه الذي كان فيه، وتقديمٌ لا على نية التأخير، ولكن أن تنقل الشيء من حكم إلى حكم، وتجعله بابا غير بابه، وإعرابا غير إعرابه"[1]، ومن الأبيات الدالة على هذه الانزياحات قوله:[2]

تَسْتَاهَلْ النْصَرْ زِينَة الْأَسَمْ لاَلَّة اخَدِيجَة

نجد في البيت انزياحا تركيبيا، فقد تقدم المفعول به (النصر) على الفاعل (لالة اخديجة)، فأصل التركيب: تستاهل (الفعل)، لالة اخديجة (الفاعل)، النصر(مفعول به)، زينة الاسم (صفة) حيث الترتيب المعياري للجملة الفعلية في العربية (فعل+ فاعل+ مفعول به)، وهذا ما يعلي من فاعلية وقيمة الأماكن المقدّسة التي يناشد الصوفي نصرتها والدفاع عنها.

ونجد قوله أيضا[3]:

تَجْلَـبْ بَقْسَـامْهَا امْفَـاتَحْ بَـابْ الكَنْـزْ كِيفْ إِيْجَلْبْ الحْدِيدْ حْجَرْ المَغنَاطِيسْ

في هذا البيت، نرصد انزياحًا تركيبيا آخر، حيث الأصل التركيبي "كيف يجلب حجر المغناطيس الحديد". قام الشيخ بتقديم المفعول به "الحديد" على الفاعل "حجر المغناطيس" وهذا التقديم يركز الاهتمام على المنفعل **(الحديد)** قبل الفاعل، وهو ما يعكس حالة الانجذاب الصوفي، حيث تصبح الروح السالكة منفعلة بقوة الجذب الإلهي. هذا الانزياح التركيبي يقدم صورة حسّية مباشرة لحالة الانجذاب الروحي التي يعيشها المتصوف محققة انزياحا تركيبيا يحمل دلالة جمالية عميقة تتمثل في إبراز أهمية فعل الجذب الصوفي.

1- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق : محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، (دط)، (دت)، ص383.
2- عبد القادر العلمي، الديوان، ص237.
3- المصدر نفسه، ص90.

ثانيا: تراكيب الجملة الخبرية والإنشائية:

من الأساليب البلاغية التي اعتمد عليها الشعراء للتأثير في مشاعر متلقّيهم، وشد انتباههم وإيصال المعنى بأسلوب متميز، الجمل الخبرية والإنشائية اللتان تُعدّان من أقسام الكلام وركنيه الأساسيين. ووجه الحصر في ذلك : "أن الكلام إن احتمل الصدق والكذب لذاته، بحيث يصح أن يقال لقائله إنه صادق أو كاذب، سمّي كلامًا خبريًا. وإن كان الكلام بخلاف ذلك، أي لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، ولا يصح أن يقال لقائله إنه صادق أو كاذب لعدم تحقق مدلوله في الخارج وتوقفه على النطق به، سمّي كلامًا انشائيًا"[1].

وقد تطرق البلاغيون لهذه المسألة في دراستهم علم المعاني، وفي تحليلهم أغراض الكلام وأساليبه وأهمية السياق في تحديد المعنى وهما من مفهومه "مرتبطان بالبعد الزماني والمكاني للكلام، ذلك أنّ الأمر الذي يدعو المتكلم إلى تقديم صياغته على وجه معين، وإما أن يتصل بزمن هذه الصياغة فيسمّى (الحال)، وإما أن يتصل بمحلها فيسمى (المقام) لأن كل كلام لا بد له من بعد زماني وبعد مكاني يقع فيه، ومن هنا ارتبطت فكرة الحال والمقام بالمقال واختلاف صورة هذا يعود بالضرورة إلى اختلاف الحال والمقام"[2].

والمقام الذي صبغ ديوان "**عبد القادر العلمي**" مقام ديني صوفي بامتياز، فكان مزيجا بين المواعظ والنصح والإرشاد والاستغاثة والاعتراف بالتقصير الروحي والندم على ما فات من العمر دون استغلاله في العبادات والطاعات، وبمعنى آخر: أمكننا القول أن كل ما فيه يحمل بين طياته قيما تربوية تنشيئية تعكس الواقع الاجتماعي وظروف العصر وتداعياته والبيئة التي عاش فيها الشيخ العلمي، المشحونة بالكثير من الصراعات الفكرية والسياسية وقد زاوج الشيخ بين الأساليب الخبرية والإنشائية بشكل لافت للانتباه ليضفي على قصائده جمالية تثير نفس المتلقي وتحفّزه على الخوض في غمار هذه التجربة الروحية.

1- عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1399 هـ - 1979م، ص13.

2- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، دار نوبار، القاهرة، ط1، 1994م، ص306.

1 – تراكيب الجملة الخبرية:

سبق وأن أشرنا أنّ الكلام نوعان خبر وإنشاء؛ " فالخبر ما يصح أن يوصف قائله بالصدق أو الكذب، فيكون صادقا إن وافق الواقع أو كاذبا إذا خالفه"[1]، بمعنى أنّ الخبر هو الكلام الذي يحتمل الصدق أو الكذب لذاته؛ أي أنّه يقدم معلومات أو حقائق يمكن الحكم عليها بالصحة أو عدمها، وتتجلّى أهمية الأسلوب الخبري في كونه الركيزة الأساسية للتواصل اللغوي والمعرفي؛ فمن خلاله تُنقل الحقائق والمعارف وتُسجل الأحداث والوقائع بصيغ متنوعة تراعي حال المتلقي ومستوى قبوله أو إنكاره المعلومة المقدمة. كما يمثل هذا الأسلوب الأساس الذي تقوم عليه معظم الأجناس الأدبية والفنون القولية، من شعر ونثر وسرد وخطابة وغيرها، فلا يستغني عنه أي نص مهما كان جنسه أو نوعه.

وقد اهتم البلاغيون العرب بدراسة هذا الأسلوب وتصنيفه وتحليل وظائفه الدلالية المتنوعة، حيث يتجاوز الوظيفة الإخبارية المباشرة إلى وظائف تأثيرية وجمالية متعددة خصوصا في السياقات الأدبية والفنية.

وقد حفلت قصائد "الشيخ العلمي" بالجمل الخبرية لتوافقها وطبيعة الخطاب الصوفي فالشيخ العلمي يعرض لنا ذاته وأحوالها الباطنية المتقلبة ويخبر المتلقي بتجاربه الروحية فكان الخبر بمثابة الأثر التعبيري الذي ترك بصمة واضحة الدلالة وحقق بعدا جماليا ظاهرا على الألفاظ الموظفة.

والمتصفح قصائدَه يلحظ أن الجمل الخبرية تواترت بين المؤكدة والمنفية، فبالنسبة للنوع الأول فقد وظّفه الشيخ العلمي في خطابه الصوفي الملحون لإثبات الخبر في نفس المتلقي وإزالة الشكوك، حيث يعرّف التوكيد بأنه "تابع يذكر في الكلام المفيد لدفع أي توهم قد يحمله الكلام إلى السامع ويتبع لفظ التوكيد ما يؤكده (المؤكد) في الإعراب رفعا ونصبا وجرا"[2].

1– عبد الله محمد النقراط، الشامل في اللغة العربية، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1، (دت)، ص146.

2– سليمان فياض، النحو العصري (دليل مبسط لقواعد اللغة العربية)، مركز الأهرام، ط1، 1416 هـ – 1995م، ص165.

ومعنى هذا أن التوكيد هو تأكيد المعنى وتقويته بأدوات مختلفة وهي " إنّ–أنّ– النون– اللام، وتأتي مختصة بالأسماء ومختصة بالأفعال ومشتركة بينهما"[1]

استخدم الشيخ أداة التوكيد "إن" بصورتها الملحونة "را" يظهر ذلك من خلال قوله: [2]

سِيدِي لِيكْ هَبْتْ اتْقَاتِي والرُّوحْ لِيلَك اهْدِيـــتْ

رَافَة يَا ضْيَا مُقْلاتِـــــي رَانِي أبحُبَّكْ افْنِيـــتْ

إلاّ اهْوِيتْ كُلْ اخْنَاتِـي رَانِي اعْشِيقْ هَتْهُوتْ

في هذا البيت يقدم الشيخ خبرا عن الحالة التي يعاني منها جرّاء حبه الصوفي وعشقه الأزلي، بأداة ملحونة "راني"، حيث تبرز ذاتيه الشيخ من خلال اقتران هذه الصيغة بضمير المتكلم، تؤدّي "راني" معنى أداة التوكيد "إنّي" المركّبة من را = إنّ وضمير المتكلم المتصل (راني بحبك افنيت) مؤكّدا بذلك الخبر في ذهن المتلقي بواسطة هذه الأداة التي توظفها اللهجة المغاربية الملحونة بأنواع مختلفة، وهي " راك = إنك / راكي= إنك/ راكم = إنكم – إنكما / راه = إنه / راهم = أنهم–إنهما / راني= إني"[3].

وفي موضع آخر من الديوان يوظف الأداة نفسها، حيث يقول في مدح مولاي "عبد القادر الجيلالي" حيث يقول: [4]

الله الله أَلَيْث اللْيُوثْ مَولاَيْ عَبْدْ القَادَر

صَارَخْنِي مَا نْخَافْ يا وَلْد رْسُولْ الله

رَانِي سَرْتْ يْسِيرْ وَيْنْ حُرْمَكْ يَا عَبْد القَادَرْ

يوظّف عبد القادر العلمي أداة التوكيد "راني" في معرض حديثه عن الشيخ عبد القادر الجيلالي ليؤكد ارتباطه الروحي وانجذابه الصوفي نحو هذا الولي الصالح، فالشيخ "**العلمي**"

1– عبد الهادي الفضلي، مختصر النحو، دار الشروق، جدة، السعودية، ط7، 1400 هـ – 1980م، ص235.

2– المصدر نفسه، ص317–319.

3– عبد اللطيف حني، التشكيل الفني في ديوان الشيخ عبد القادر بطبجي (رسالة دكتوراه مخطوطة)، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 1430هـ/1431هـ، 2009م–2010م، ص 250.

4– المصدر نفسه، ص506.

ساق الخبر المؤكد للمتلقي ليعلمه بمدى حبه له، هذا الحب الذي يشد الشيخ ويحفزه إلى السير على نهجه.

كما استخدم الشيخ العلمي في مواضع أخرى " إن" في حالتها الفصيحة، وكأداة لتأكيد فكرته وترسيخها في ذهن المتلقي، فمزج خطابه بطاقة إبلاغية وأسلوبية أسهمت في إضفاء أبعادا جمالية ورمزية على التركيب، يقول: [1]

في الله الكْرِيمْ انْطَمْعُوا إِيْلَمْ شْمَلْنَا انْجْتَمْعُوا وسْوَايَعْ السْرُورْ إيرَجْعُوا

لأنِّي اعْشِيق مُولـوُع مَانَا ادْهِيشْ مَفْزُوعْ عَاطِي الطُّـــــــــوعْ

فهو يطلب من الله تعالى أن يجتمع بمحبوبته لتعود أيام الفرح والسعادة، وينسى الهجر والصد، فروحه تفيض عشقا وولعا بهذا الحب الصوفي، مؤكدا ذلك بصيغة خبرية " لأني" التي ظهرت في الشكل الآتي: أنّ+ اسمها (ضمير متصل) + خبرها (اسم ظاهر).

ويلاحظ في البيت الأول توظيف صيغة الجمع (انطمعوا – انجتمعوا) التي تعكس الطابع الجماعي للتجربة الدينية، وهو ما يزيد من قوة الخبر وقبوله لدى المتلقي.

يسعى شيخنا من وراء هذه المؤكدات لرسم صورة وجدانية مؤثرة يؤكد من خلالها قوة الحب والتعلق بالمحبوبة الذي لا يحتمل الشك أو الكذب، فهو العاشق الولهان، المحب المخلص الذي يكابد ألم الغيبة والفراق.

كما حفل الديوان بالجمل الخبرية المنفية، حيث يعرّف النفي بأنّه "أسلوب لغوي تحدده مناسبات القول، وهو أسلوب نقض وإنكار يستخدم لدفع ما يتردد في ذهن المخاطب"[2].

ويأتي الشيخ "**العلمي**" بالنفي في كثير من المواضع ليعزز معنى ما ذكره في البيت فيكون النفي تأكيديا، وبأدوات مختلفة تختلف باختلاف السياق الرمزي الوارد ومن ذلك قوله:[3]

ما وَلّيتِي اتْحَدّْثِـي بالوَعْظـــــــــانِ كأَيَنَّكْ واكْدَةْ من نُصْحانِـــــــــي

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص298.

2- مهدي المخزومي، في النحو العربي (نقد وتوجيه)، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1406 هـ - 1986م، ص246.

3- المصدر نفسه، ص92

واتْبَعدنِي على المْساوِي بالبُهْتـــــانْ حتَّى كُلْتِي اخْلاصْ هذا اعْصانِي

ما نَسْهى ما انْزُوغْ عَن نَهْجْ الفُضْلانْ لَوْلا وَسْواسَكْ المْسَلَّطْ سَهَّانِـــي

تواترت أداة النفي (ما) في هذه الأبيات، ناهيك عن استخدام أداة الشرط (لولا)، فهو ينفي عن وليه مساندته ووعظه إلى طريق الخير والقيام بالصفات المحمودة باستخدام أداة النفي (ما)، ثمّ يثبت أن ابتعاده عن المساوئ وسيره في الطريق الصوفي كان بفضله، فهذه الحالة باعثة على السهو والنسيان، لنجد الشيخ العلمي يقع في حيرة من أمره مترددا بين نفي الشيء وإثباته.

وفي مخاطبة وليه " إدريس" يوظّف أداة التفي(ما) في قوله:[1]

مَا مَنْ وَالِي امْشِيتْ لَمْقامُو واشْكيتْ كان في ظَنّي إِلَى إيمَدْ اسْريعْ إيقِيسْ

مَا سَمْعُوا لِي اكْلامْ مَا قَبْلُوا لِي بِيتْ مَنْهُمْ لا ضُوْ بَانْ لِي بَشْعاعْ اوْقيـسْ

وَالـهَمْنِي الله لِيكْ يَا مُولاَي ادْريسْ

تظهر بنية التركيب المنفية من خلال استخدام الأداة (ما) التي وردت في أساسها على النفي، مما دفع بالشيخ للإفصاح عن حالته الوجدانية التي تنفى عن الأولياء فعل التلبية والاستجابة لمطالبه، ومساندته في أزماته رغم زيارته المتكررة لمقامهم العلي وبث شكواه، إلا أنه لم يحض بالقبول، إلى أن ألهمه الله وأكرمه بزيارة الولي المقدس سيدي "**ادريس**"، فهو ينفي ويؤكد ذلك، حيث يقدم الشيخ العلمي معلومات محددة عن حالته الروحية وتجربته العرفانية. هذه الجمل الخبرية لا تقتصر عن الوصف الظاهري، بل تحمل دلالات عميقة حول طبيعة الطريق الصوفي ومعاناة السالك في رحلته نحو الحقيقة المطلقة.

وهكذا، نلاحظ أنه وظف أداة النفي ليثبت للمتلقي حالته الصعبة، ورغبته الملحة في الخروج من أوضاعه بأسرع وقت، وزيارته أولياءَ الله الصالحين أكبر دليل على ذلك.

1- المصدر نفسه، ص 84.

وترتسم "**ما**" في مختلف قصائد الشيخ العلمي مؤدية الغرض نفسه، خصوصا في مدح الولي الصالح الذي يرفع من شأنه، ويعلي من قدره، ويستنجد بكراماته في كل لحظة. كما استعملها لطرح العديد من القضايا النفسية والاجتماعية.

ومن أدوات النفي التي استعملت في ديوان الشيخ العلمي: "**لا**"، حيث عبرت الأداة عن موضوعات المدح والاستغاثة والتوسل ومعالجة قضايا نفسية واجتماعية، من الأبيات الدالة على هذا النوع قول الشيخ عبد القادر العلمي[1]:

أوصَافْ تَعْظِيمَكْ فِيه إيحِيرْ كُلْ وْصَافْ وَلَا يوَصْفُه اعْشُورُ اجمَالَكْ الشَّرِيفَة

فِي حَقِيقَة تَمْجَادَكْ تَنْدْهَلْ العَرَّاف مَا خْلَق مَولانَا مَنْ شَابْهَكْ فِي صِيفَه

في هذه الأبيات، يمدح الشيخ الرسول الكريم، حيث يؤكد عجز الواصفين عن الإحاطة بجماله وكماله من خلال توظيف النفي المطلق، واستخدام لفظ "**العُشر**" كرمز للقلة مما يبرز تعالي الجمال النبوي على الإدراك الحسي، ويلاحظ في هذا البيت استخدام أكثر من مؤكّد لتثبيت هذه الحقيقة، مع توظيف التصوير الفني في قوله: "**تَنْدْهَلْ العَرَّاف**" الذي يعكس حالة الذهول والحيرة أمام عظمة الممدوح.

وثمّن الشيخ هذا النفي بأداة أخرى، هي "**ما**"، وقد استعان بها خدمة لمعانيه وأخباره الصوفية على نحو ما ورد في البيت أعلاه، الذي يقرر الشيخ من خلاله تفرّد النبي في الخلق وعدم وجود مثيل له، مع ربط ذلك بنظرية النور المحمدي حين يقرر أن الشمس مشرقة من نور النبي، كما أشرنا إلى ذلك سابقا.

وفي قصيدة "مولاي عبد الله بن أحمد" يقول:[2]

لا مَالْ لا اخُوتْ انْفايَشْ بحْمَاهَا لا مَحْبُوبْ اصْدِيقْ نَسْتَبْشَرْ بَلْقَاه

لا دارْ لا اجْنانْ اثْمارُه نَرْعاهَـــا لا فَدَّانْ إيسُرْنِي امْنينْ أنْـــــــرَاه

لا بِيعْ لا اشْرى لا خَدْمَة نَقْواهَا لاَ حَدْ بمَالُه أنْطِيقْ نَتْجَـــــــدّاه

1- المصدر نفسه، ص59.

2- المصدر نفسه، ص 154.

وهنا، نلاحظ أنه وظف أداة النفي عشر مرات ليثبت للمتلقي الوضع الصعب الذي يعيشه والنظرة السوداوية للحياة ولكل ما يحيط به، لكن في خضّم ذلك وبوجود رحمة الله وأوليائه الصالحين يتجاوز كل مشاكله، فنجده يستغيث بالولي الصالح "**عبد الله بن أحمد**" موظفا أداة النفي التي أكسبت التركيب قوّة دلالية ومِيزة جمالية، أوضحت مقاصده، وأفصحت عن أفكاره، خصوصا بالصيغة المتكررة لأداة النفي التي يظهر الشيخ من خلالها جدلية الرفض لواقعه ويناشد عالمه الخاص المتميز بالبعد الروحي.

يبرز في شعر العلمي مجموعة من الأساليب الخبرية بأداة النفي (لا) التي تعبر عن العلاقة الوجدانية العميقة التي تربط المتصوف بالله والنبي، ومن ذلك قوله:[1]

سأَلْتُ من لاَّ يَبْخَلُ سُؤْلِي انْعِيشُ مَسْئُورٌ ولا اتفاقَمْنِي فـي أَزْمَـانِي اهْمُـومُ حَسْـرا

اطْلَبْـتُ رَبِّـي انْسَـخَّرْ لِـي اجْمِيـعْ الأُمُـورْ لجـل جَاهَـك يَـا سِـيد المُرْسَـلِينَ طُـرَّا

يكشف الأسلوب الخبري في هذه الأبيات عن تضرع الشيخ العلمي إلى الله بالدعاء طالباً منه حياة هانئة خالية من الهموم والحسرات، ليؤكد هذا المعنى بالأسلوب الخبري الوارد في البيت الثاني الجامع بين التوجه إلى الله بالدعاء، والتوسل بجاه النّبي، مما يعكس المزاوجة بين التوحيد والتوسل في الفكر الصوفي المغاربي.

وهكذا، حفل ديوان الشيخ العلمي بالجمل الخبرية التي أسفرت عن أبعاد دلالية وجمالية عميقة من خلال تجسيدها البعدَ الوجداني في التصوف المغاربي، الذي لا يكتفي بالجانب المعرفي الفلسفي، بل يُولي عناية خاصة للجانب العاطفي والشعوري في العلاقة بالله والنبي وأوليائه الصالحين. إضافة إلى ذلك شكلت هذه الجمل الخبرية نسيجا لغويا متماسكا يعكس تعقّد التجربة الصوفية نفسها؛ لأن الخبر هنا ليس مجرد إعلام أو إخبار، بل تعبيرًا عن حالة وجدانية متأزمة تتضمن الشكوى والتذلل والرجاء، بحيث تضفي اللهجة المغاربية العامية على هذه الأخبار طابعا حميما وعفويا.

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص59.

2-تركيب الجملة الإنشائية:

تشكل البُنى الإنشائية في الشعر الصوفي نظاما ديناميكيا يتجاوز الوظائف اللغوية التقليدية، حيث تؤسس فضاءً تأويليا متعدد الطبقات يعيد تشكيل العلاقة بين الدال والمدلول وفق رؤية وجودية. هذه البُنى لا تقتصر على كونها أدوات بلاغية مجردة، بل تتحول إلى وسيط جمالي معرفي يربط بين البُنى السطحية للنص والطبقات العميقة للتجربة الصوفية معتمدة على التفاعل بين النظام اللساني والانزياح الروحاني.

في سياق الخطاب الصوفي المغاربي الملحون، تعيد هذه البنى تعريف مفهوم الفعل الكلامي، حيث تتحول الأفعال الإنشائية كالنداء والاستفهام والأمر... من أدوات إخبارية إلى أفعال أدائية تُحدث تحولاً وجوديا في المتلقي. هذا التحول يظهر من خلال نسيج لغوي هجين يمزج بين العربية الفصحى واللهجة المغربية المحلية، مشكلّاً نظاما تعبيريا فريدا يعكس الخصوصية الثقافية للمغرب الإسلامي.

تتميز هذه الظواهر اللغوية بتجاوز حدود اللغة الوضعية لصالح لغة إشارية تتجاوز المنطق التقليدي، وبهذا تتحول الأساليب الإنشائية من مجرد قوالب بلاغية إلى حوامل وجودية تتجسد فيها المعاني الروحية المتعالية، مما يستدعي قراءة تأويلية تتجاوز النص الظاهر وتكشف عن الرموز العميقة للتجربة الصوفية.

2-1 -الجمل الإنشائية الطلبية:

هي التي تستدعي "مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب، وتكون بخمسة أشياءِ: الأمر، والنهي، والاستفهام، والتمني، والنداء"[1]. سنحاول الكشف عن بعضها في ديوان "**عبد القادر العلمي**".

1- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص70.

2-1-أ-النداء في شعر عبد القادر العلمي:

يمثل النداء الصوفي في شعر عبد القادر العلمي المغاربي الملحون ظاهرة أسلوبية عميقة تتجاوز البعد النحوي التقليدي لتؤسّس فضاء تأويليا متعدد الطبقات، فالنداء هنا ليس مجرد أداة لغوية للاستحضار، بل يتحول إلى استراتيجية معرفية وجسر رمزي يعبر به المتصوف من عالم المحدود المادي إلى فضاء اللامحدود الروحي، مغيّرا بذلك طبيعة العلاقة بين اللغة والمتخيل الصوفي. وبهذا فالنداء" ليس وسيلة تواصلية فحسب، وإنما قد يكون للتعبير عن المشاعر والأفكار"[1].

وقد طفح ديوان الشيخ العلمي بأسلوب النداء، حيث ذكرت أداته في أغلب قصائده دون استثناء وخرج إلى أغراض أدبية تفهم من سياق الكلام، وكان أغلبها للتنبيه وشد الانتباه وتقريب المنادى من المتلقي قربا حسيا ونفسيا، والملاحظ أنّ المتكلم أو صاحب الخطاب في هذه المواطن جميعها هو الشيخ العلمي، وهذا يستقيم مع التجربة الذاتية الروحية التي يعبر عنها، إذ لا يتبنّى شخصيات أخرى يرد النداء على لسانها، وإنما صوته ذاتي في سائر الأنماط التركيبية التي يقوم عليها أسلوبه، ومن أمثلة ذلك: [2]

يا سَرْ في النَّاسْ مَنْ ابْغى لِي ذَا الْجَلْيا وافْرَحْ قَلْبُو على امْحايْنِي واكْـــدَارِي

يا سَرْ في النَّاسْ من اعْطَفْ قلَبُو لِـــيَّ واشْفَقْ من حَالْتِي وبَكَّاهْ اغْيـــــارِي

يا سَرْ في النَّاسْ من ضحَكْ وَطْنَزْ فَـــيَّ يُومْ افْراقِي مع احْبابِي واوْكـــــــارِي

يا سَرْ في النَّاسْ من افْتى الرَّيْ اعْلِـــيَّ وزَيَّنْ لي في الخْرُوجْ من عَتْبَة دارِي

حرص الشيخ على تكرار النداء في بداية كل بيت شعري، ومعنى ذلك أن هذه الصيغة هي المكون التركيبي الأساسي في القصيدة، لذلك وظّفها بشكل مكثف لأسر المتلقي ولفت انتباهه، ولتلقي المعاني وفهم الأفكار والاقتناع بها، وجعله يشعر بحجم الظلم الذي تعرض

1- خيرة عمامرة، البعد التداولي في الخطاب الصوفي (كتاب الوصايا لابن عربي نموذجا)، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 11، 2015م، ص459.

2- عبد القادر العلمي، الديوان، ص388.

له، وكشف حقيقة المحطين به، وقد ورد النداء هنا على شكل استغراب يحمل الكثير من المفارقات التي ألبسته الحزن والألم.

كما استخدم الشيخ العلمي أسلوب النداء للتعبير عن استغاثته المتواصلة، كما في قوله: [1]

يا حفِيد المُصطفَى بالغُوت الهمَـام غيتنا يا مولاي ادريس بالكرايـم

يالامِير المُؤيّدْ بعَز التَّقرِيـــــــــبْ للزُّهرَة الطَّاهرَة مَا اشْبَه التَّدنِيس

صَارَحنِي يَا بَنْ عَبد الله يَا السُّلْطَانْ يَا بْن المُثَنَّى الحسَنْ غير عَنِّـي

يحمل أسلوب النداء في هذه الأبيات دلالات الاستغاثة والتوسل، حيث يوظف الشيخ حرف النداء "يا" بكثافة ملحوظة عبر التكرار المقصود، مما يضفي على النص طابعا توسليا عميقا، وتتنوع الألقاب المستدعاة في النداء بين التعظيم النسبي "يا حفيد المصطفى" والصفات الجلالية "يا مولاي ادريس"، والألقاب السلطانية "يا أمير المؤيد"، مما يكشف عن استراتيجية خطابية متدرجة تهدف لاستحضار كامل العظمة القدسية والسلطوية للمنادى. كما يلاحظ أنّ النداء هنا لا يقتصر على وظيفته التخاطبية التقليدية، بل يتحول إلى وسيلة تعبّدية وجدانية تعكس حالة الانكسار الروحي والاحتياج الماسّ للعون الإلهي المتجسد في شخص الولي المستغاث به.

ويمكن ملاحظة أن الشيخ يستثمر التنوع في الألقاب ليحقق نوعا من التصعيد البلاغي، حيث ينتقل من النسب الشريف إلى الصفات الشخصية، ثم إلى المكانة الاجتماعية في حركة دائرية تهدف للإحاطة الشاملة بجميع أوجه القداسة والعظمة في المستغاث به. هذا التوظيف المكثّف لأسلوب النداء يعكس عمق الأزمة الوجدانية التي يعيشها الشيخ "**عبد القادر العلمي**"، ويجعل من النص مرآة صادقة لتلك اللحظات الحرجة التي يلتجئ فيها الإنسان للقوى الروحية العليا طلبا للخلاص والنجاة.

1- المصدر نفسه، ص83.

كما يخرج النداء إلى غرض الدعاء والابتهال لله بأسمائه الحسنى، فالشيخ هنا ينادي محبوبه (الله) يناجيه طالبا منه التوبة وتفريج الكربات، ومداواة الأسقام، حيث تتكرر أداة النداء على طول القصيدة بصورة مكثفة لافتة للانتباه، مما يوحي لنا الشيخ يختزل المسافة البعيدة بينه وبين خالقه عبر النداء، ولذلك يتحول إلى وجه آخر ليصبح "نداء للقريب قربا حقيقيا كامنا في رحمة الله بعباده"[1]، يقول:[2]

يا سَامَعْ يا مُجِيبْ يا عَالِي يا عْظِيمْ يا جَلِيل

يـــــا نَعْـــــمْ القَـــــوِي الوْكِيـــــلِ

باسْـمَاءَكْ المُعَظْمَـة سْـأَلْتَكْ اتْجَبَّـر حَـالِي

يا قَادَرْ يا مُعِينْ سُبْحَانَكْ يا مَنْ لاَيْلُه مْثِيل

فَضْـــــلَكْ يـــــا خَـــــالْقِي جزِيـــــلْ

مَـالِي سِـوَاكْ تُـبْ عَنِّـي يـا ذَا الجْلَالْـي

وقد ضمّن شيخنا قصائده نداءً مقرونًا بأحرف الاستفتاح والعرض، إذ لم يوظّفه الشيخ كثيرا في ديوانه بشكله الفصيح، حيث يصور الشيخ العلمي حرقته ولهفته في تعظيم وليّه الصالح "بوشتى الخمار" وعرض كراماته، يقول:[3]

بَاسْمَكْ نَسْتَفْتَح يا ذُو الجَلاَلْ في اوْزَانِي

آه يَا سِيدْنَا

في مَدْحْ أسْيَادِي ذُوكْ الأشْرَافْ الابْرَار

يشير الشيخ بأداة التنبيه التي تفيد التوجع إلى أنّ غرضه من النداء ليس تلبية الطلب، ولكن للإفصاح عمّا يكنّه من أسرار دفينة تتعلق بحبه الصوفي لأولياء الله الصالحين، وطامعا في تحقيق مراده والوصول به إلى بر الأمان، بواسطة الصرخة المتمثلة في: "آه" المشحونة بالانكسار وفقدان الأمل.

1- أماني سليمان داوود الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، ص164.

2- عبد القادر العلمي، الديوان، ص471.

3- المصدر نفسه، ص449.

وفي قصيدة "الشافي" التي يقول في مطلعها[1]:

يا الشّافِي بحَكْمَتَكْ حالْ كُلْ مَضْرُورْ اشْفِي عْلايَلْ ذاتِي مَن ذَا الوْجَاعْ تَبْرا

مما تقدم، نلاحظ ميل الشيخ العلمي إلى الخروج عن المألوف في نداء الذات الإلهية ولذلك لا يلجأ إلى الصيغ المباشرة المألوفة كالنداء (يا رب–يا إلهي) إلا نادرا وهذا راجع إلى طبيعة العلاقة الخاصة التي تربط الشيخ بالذات الإلهية، لذلك نجده يجدد في استخدام صيغ النداء، مما منح شعره بعدا جماليا واضحا نتيجة تعدد هذه الصيغ، والنداء الموظف يشير إلى ذاتية التجربة الصوفية الخاصة بالشيخ العلمي.

تتميز بنية النداء في شعر "**العلمي**" بخصائص أسلوبية فريدة تتجاوز المعايير النحوية التقليدية، حيث تشكل انزياحات تركيبية دلالية تحمل وظائف جمالية وروحية عميقة تخدم الغرض التمجيدي والروحي، وتسهم في تأسيس هيمنة الخطاب الديني الصوفي وإضفاء طابع القداسة عليه.

كما يخرج النداء إلى غرض الطلب والدعاء لله تعالى لتيسير الأمور، متوسّلا في ذلك بمقام النّبي محمد ﷺ، حيث يقول:[2]

اطْلَبْتُ رَبّي انْسَخَّرْ لِي اجْمِيع الأمُور لجل جَاهَكْ يَا سِيدُ المُرْسَلِينُ طُرًّا

يشكل الانزياح الخطابي في العبارة الشعرية بنية تركيبية متفردة تتجاوز المستوى النحوي التقليدي لتؤسس لأفق دلالي يعيد صياغة العلاقة الثلاثية بين الذات المتوسلة والوسيط النبوي والمتوسَّل إليه (الذات الإلهية)، فتقديم الجملة الطلبية "نْسَخَّرْ **لي اجميع الأمور**" على نداء المصطفى ليس مجرد خيار أسلوبي عابر، بل استراتيجية خطابية مقصودة تعكس تصورا أنطولوجيا عميقا للعلاقة بين مستويات الوجود في المتخيل الصوفي.

يتجلى في هذا الانزياح التركيبي تحوّل جذري في ديناميات السلطة الروحية، حيث يصبح "**الجاه**" النبوي مركزا كونيا تدور في فلكه الإرادة البشرية والإلهية معا. فالمتأمل في عبارة

1– عبد القادر العلمي، الديوان، ص55.

2– المصدر نفسه، 59.

"لجل جاهك" يلحظ أنها تقع في موقع وسيط بين الطلب الإلهي وذكر المقام النبوي الذي يصبح نقطة ارتكاز تتيح للمتوسل إمكانية تحويل الدعاء من مجرد ابتهال فردي إلى فعل تغييري كوني.

هذا الانزياح المقترن باستخدام صيغة الأمر "انسخّر" يحوّل الخطاب الصوفي من مجرد تعبير عن حالة وجدانية إلى طقس لغوي يعيد هندسة الواقع الروحي ويؤسس لعلاقة تراتبية مغايرة بين العبد والوسيط والمعبود، حيث تصبح اللغة أداة تحقق الاتصال بين المستويات الثلاثة في نظام فاعل وديناميي.

يقول الشيخ في قصيدة القلب[1]:

قَلبِي يَا قَلبِي تُوبْ وانتهَى مَن لَهوَك ولغِيه

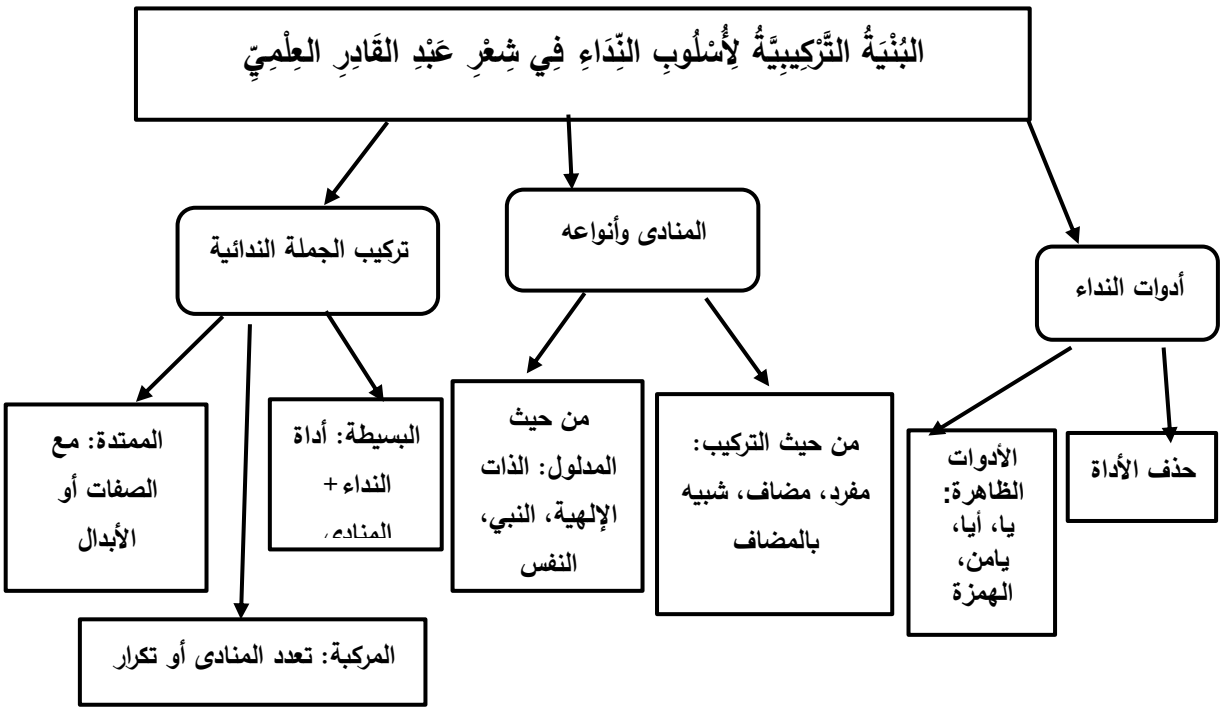
وَعلم مَا بَاقِي مَن تعَاشْرَه وَتنصْحَه

يؤسّس النداء الموظف في الأبيات لنظام دلالي عميق يحوّل القلب من مجرد موضوع مستدعى إلى فاعل خطابي مزدوج الهوية، متحرك بين موقعي المرسل والمتلقي في آن واحد.

وبالتالي، يمكن القول: إن هذه البنية اللغوية المتفردة تشكل ما يمكن وصفه بالخطاب المتعالي ذاتيا الذي يتجاوز ثنائية الذات/الموضوع، ويؤسس لمنظومة أنطولوجية جديدة تتميز بالتداخل الوظيفي بين مستويات الوعي والوجود في التجربة الصوفية، محققة بذلك انعتاقا من حدود اللغة التقليدية نحو فضاء روحي يجمع بين المتناقضات ويتجاوز التقسيمات المنطقية المألوفة.

ويوضّح المخطط الآتي البنية التركيبية لأسلوب النداء في شعر عبد القادر العلمي:

1- المصدر نفسه، ص177.



المخطط رقم 03: مخطط توضيحي للبنية التركيبية لأسلوب النداء في شعر عبد القادر العلمي.

2-1-ب أسلوب الأمر بين الإرشاد الصوفي والتجربة الروحية:

تمثل أساليب الطلب عامة، والأمر خاصة، ركيزة أساسية في تشكيل بنية الخطاب الصوفي، إذ تعمل هذه الأساليب على تأسيس نمط خاص من العلاقة الجدلية بين الذات العارفة والمعرفة المتعالية. حيث تتجاوز وظيفتها النحوية المألوفة لتصبح جسور للعبور الروحي. وعلى هذا الأساس، يمكن فهم التحولات الدلالية في أسلوب الأمر ضمن شعر الشيخ "**العلمي**" بوصفها انزياحات تركيبية تنتقل الذات من موقع "**الطلب**" إلى مقام "**التسليم**"، ومن ثمّ إلى مرتبة "**التلقي**" في رحلة تعكس التأويل المعرفي للغة الصوفية.

تتنوّع البنى الصرفية لصيغ الأمر في شعر العلمي بشكل يعكس تعدد المقامات الروحية والأحوال النفسية لذاته الصوفية. ومن ذلك قوله[1]:

يا الشَّافِي بحَكَمتَك حَال كُل مضْرورْ اشْفِي علايلْ دَانِي مَن **ذَا الوْجَاعَ تَبْرَا**

يأتي الفعل "**اشفِي**" على صيغة الأمر، تعكس الإلحاح والحاجة الفورية للشفاء الروحي. هذا التركيب البسيط، كما يلاحظ "**محمد أركون**"، يُجسّد حالة "الافتقار" التي تمثل المرحلة الأولية في المسار الصوفي، وهي مرحلة تتسم بالوعي الحاد بالنقص والحاجة للدّعم الإلهي[2]. فالشيخ العلمي يوجه خطابه إلى الله سبحانه وتعالى ليشفي حاله وحال كل سالك يسير في مدارج الكمال الروحي مستخدما صيغة الأمر على وجه التوسل والتضرع لله، لأن شيخنا لا يملك سلطة الأمر على وجه الاستعلاء، فهو أقلّ درجة من المأمور.

ويظهر أسلوب الأمر أيضا في قوله[3]:

أحَافَظْ الوزان رُوق خضَع للعُرْفَانْ خَلّي العَديَان إينكوَاوا ابْنيرانِي

(روق، خضع، خلي) أفعال جاءت على صيغة الأمر المجزوم الموجهة لكل من يحفظ أشعار الشيخ العلمي، ليهتدي بها ويسير على طريقه الروحي، ليكتوي أعداؤه بنيرانه وبالسّر الباطني الذي يعتمل في قلبه، وقد خرج الأمر هنا إلى غرض أدبي يُفهم من سياق الكلام وهو الافتخار والإعجاب، لأن الشيخ يأمر المقربين منه وأصحاب العقل أن يتدارسوا شعره الملحون ويفهموا معانيه الروحية والباطنية المشفرة، بوصفه سلاحا في وجه الحاقدين عليه.

استخدم الشيخ العلمي أسلوب الأمر بصيغة مركبة توحي بالاستمرارية والديمومة. حيث يشير "**عبد الكريم الجيلي**" إلى أنّ هذا النوع من الصيغ يعكس مرحلة متقدمة في السلوك

1- عبد القادر العلمي الديوان، ص55.

2- محمد أركون، القرآن مِنَ التَفسِيرِ الموروث إلى تحليل الخطاب الديني، ترجمة وتعليق: هاشم صالح، دار الطليعة بيروت، 2000م، ص117.

3- المصدر نفسه، ص62.

الصوفي، وهي مرحلة التمكين، حيث تنتقل الذات من الطلب المؤقت إلى الالتزام الدائم، ومن التوسل العارض إلى المكاشفة المستمرة[1].

ويظهر هذا الاستخدام في مستويات مختلفة من الطلب، كما في قوله[2]:

يا رَسُول الله غِيثْ أيَا إمَام الارْسَال خُودْ بِيدِي وَاعْتقْ حَالِي مَنْ الوحَايَل

يجمع هذا المقطع الشعري بين أمرين متتاليين، الثاني منهما نتيجة للأول. هذا التركيب المزدوج يعكس ما يسميه "**طه عبد الرحمن**": الثنائية التكاملية في الفكر الصوفي حيث لا يمكن فصل العبودية عن الحرية، ولا الخضوع عن التحرر، ولا الظاهر عن الباطن[3].

ونلاحظ الأفعال (غيث، خود، عتق) جاءت على صيغة الأمر الجازم الموجه للنبي وهي صيغة مستعملة في اللغة المغاربية الملحونة، وقد خرج الأمر هنا إلى غرض أدبي يفهم من سياق الكلام وهو التوسل والاستعطاف.

كما نلمس صيغة التوسل في هذا البيت، حيث يتجاوز الأمر الطلب المباشر إلى التضرع المنكسر. هذا التحول الدلالي، كما يشير "**محمد إقبال**"، يعكس جدلية القوة والضعف في التجربة الصوفية، حيث يدرك السالك قوته المستمدة من الله في لحظات تجليه، وضعفه المطلق في لحظات تخليه.[4]

وهكذا، يتحوّل أسلوب الأمر في الخطاب الصوفي للشيخ العلمي من دلالته الأصلية على الإلزام والطلب إلى وظائف إنجازية متعددة، أبرزها وظيفة "**التوسل**" التي تعكس حالة الانكسار الوجودي للصوفي أمام العظمة الإلهية. وفي هذا الإطار، تصبح صيغة الأمر كما

1- يوسف زيدان، أعلام العرب عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988م، ص89.

2- المصدر نفسه، ص74.

3- عبد الرحمن طه، العمل الديني وتجديد العقل، المركز الثقافي العربي، ط2، 1997م، ص153.

4- مرعي أحمد خميس زكي، الدلالات الروحية والفلسفية للتجربة الصوفية عند محمد إقبال مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 2023م، ص 25.

تشير" **آنيماري شيمل**" مسرحا لغويا تتجلّى فيه علاقة العبد بالمعبود، وعلاقة المريد بالمراد في تجاوز للعلاقة التقليدية بين الآمر والمأمور[1].

فعندما يقول العلمي:[2]

خُذ لِيك أرَاوِي حُلَّة ابْهيجَة الزّين رَايْقَة وشريقَة وارقِيقَةْ المعَانِي

إن الأمر في الفعل "**خُذ**" لا يحمل معنى الإلزام، بل يتحول إلى صيغة للعرض والتقديم، حيث يتقمّص الشيخ دور الواهب، في انعكاس للعلاقة التقليدية بين الإنسان والإله. هذا الانقلاب الدّلالي يعكس ما يسمّيه: "**هنري كوربان**" التّبادل الوجودي في العلاقة الصّوفية، حيث يتجاوز الخطاب الصّوفي الثنائيات التقليدية في علاقة الإنسان بالله، لتصبح العلاقة دائرية تبادلية، لا خطّية هرمية.[3]

كما أن تكرار هذه الصيغة في جل قصائده يكشف لنا حاجته الماسة في طلب الغوث ورغبته الملحة في الخروج من حالة الغفلة والتيه، طالبا بذلك الستر والغفران حتى يلاقي الله بنفس مطمئنة.

أسقط الشيخ العلمي من خلال قصائده انكساراته الباطنية، موظّفا صيغة الأمر التي تتعالى بالاستغاثة والتوسل للرسول الكريم، ويظهر ذلك بالمزاوجة بين هذه الصيغة والنداء وهما صيغتان ملفتتان للانتباه محرّكتان لوجدان المتلقي، وفي هذا إشارة إلى تمسك الشيخ بالطريق الصوفي الذي يتطلب التوسل، باعتباره مجاهدة روحية من أجل بلوغ أعلى المراتب.

كما استخدم العلمي صيغ الأمر في مخاطبته وليه الصالح "**سيدي بوزكري**" الذي يعتبره مثل البحر جزيل العطاء، فيطلب منه أن ينظر لحاله ويكرمه عند الله، ويفك أسره ليحظى بالقبول، فيقول:

---

[1] Schimmel, A. Mystical Dimensions of Islam ,University of North Carolina Press , 1975, p 123.

2- عبد القادر العلمي، الديوان، ص61.

[3] Corbyn, H, Creative Imagination in the Sufism of Ibn Arabi, Princeton University Press. 1969, p 217

يا بحـــــــــر الا يقَـــــــــــــاس للرّشقَة مَاك أحلَى لِي

شُوفْ لحَالِي في وجْه النّبِي وكرَمنِي لله وَافدينِي من اســـرِي

افتتح شيخنا خطابه بالنداء ليلفت انتباه المتلقي، ثم طرح توسلاته العديدة، على شكل أمر غير حقيقي، متمثلا في الأفعال الآتية: شوف، كرمني، افديني، لنكشف الوجع الروحي للشيخ وما الولي الصالح "سيدي بوزكري" إلاّ دواء لمعاناته الروحية.

2-1-ت-أسلوب النهي:

يتجلى أسلوب النهي في شعر عبد القادر العلمي الصوفي المغاربي الملحون كظاهرة خطابية مركّبة تتخطى الوظيفة اللغوية التقليدية للنهي نحو فضاءات دلالية عميقة تعكس جوهر التجربة الصوفية، فالنّهي عنده ليس مجرد صيغة لغوية تطلب الكفّ عن فعل ما، بل آلية رمزية تؤسّس لرؤية وجودية متكاملة تسعى إلى تحرير الذات من عالم الحس والاتصال بالمطلق الإلهي.

تكشف دراسة البنية اللغوية في شعر العلمي عن ظاهرة لافتة، وهي ندرة أسلوب النهي مقارنة بوفرة أسلوب الأمر. هذه الندرة، تعكس طبيعة الخطاب الصوفي الذي يحوّل السلبي إلى إيجابي المتجه نحو "البناء" لا "الهدم".

وقد استخدم شيخنا الصيغة التركيبية اللغوية الفصيحة لأسلوب النهي، فجاء بأداته "**لا**" وأدخلها على الفعل المضارع لكي تتم معناه، ويظهر ذلك في قوله: [1]

لا تشكر لا تذم لا تمدح لا تهجم خذ حذرك وقرا العقوبة

سرك لا تفشيه

فقد ورد النهي "**لا تشكر، لا تذم، لا تمدح، لا تهجم، لا تفشيه**"، وغرضه البلاغي النصح والإرشاد، حيث يوجه الشيخ العلمي نواهيه إلى المتلقي ويدعوه إلى التزام الصمت وأخذ

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص178.

الحيطة والحذر وكسر بوابة الثقة وكتم الأسرار قدر الإمكان، الأمر الذي يكشف عن فلسفته التشاؤمية من الناس والحياة. ونظرته الواقعية للمجتمع.

2-1 ث-أسلوب الاستفهام:

يُعدّ أسلوب الاستفهام من الأساليب البلاغية الثرية في التراث الأدبي العربي، تحديدا في النص الشعري الصوفي، حيث يتجاوز وظيفته الأصلية المتمثلة في طلب الفهم والاستعلام إلى آفاق دلالية متعددة، في السياق الصوفي المغاربي، يتخذ الاستفهام أبعادا رمزية وإشارية تعكس عمق التجربة الروحية وتعقيدها، ويشكل أداة فاعلة للتعبير عن الحيرة الوجودية والانشغال المعرفي في علاقة الذات بالمطلق، ويُعرّف بأنه "طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل بأداة خاصة"[1].

وظّف الشيخ العلمي الاستفهام بمختلف أدواته المتنوعة، التي تخرج إلى أغراض بلاغية متعددة تستفاد من سياق الكلام، فهي تمثل "الذروة المسنونة للموقف الشعري تتحول فيه الكلمات إلى وضع ذاهل مترسل تأخذ هيئة الشعر في تحديد الخطاب وتتنوّع الدلالة وإطلاق سراح اللغة من سجن التقرير"[2]، وقد كانت حاضرة بقوة في الديوان، نذكر منها:

الاستفهام بـ **(كيف)**: من ذلك قوله في قصيدة **الجيلانية**: [3]

كِيفْ إِينَادِي الإِنْس بِيكْ إِينَادِي الجَانْ سُبحَانْ الوَاحَدْ الوحِيدْ الوَحْدَانِي

يتجلى الاستفهام من خلال الأداة "**كيف**"، التي يستفهم بها عن الحال، وقد استعملها الصوفية في أكثر الحالات للدلالة عن معنى التعظيم مما نقرأه في قول "أبي يزيد البسطامي" مخاطبا خالقه سبحانه وتعالى: "هذا فرحي بك وأنا أخافك! فكيف فرحي بك إذا أمنتك؟"[4]

1- عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1427هـ-2006م، ص69.

2- صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ط)، 1989م، ص148.

3- عبد القادر العلمي، الديوان، ص94.

4- أبو عبد الرحمن السلمي، طبقات الصوفية، تحقيق: نور الدين شريبة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1406هـ-1986م، ص71.

وما لاحظناه أنّها وردت في القصائد على تركيبها الفصيح وعلى صيغتها، كاشفًا بها عن عظمة الخالق وقدرته الواسعة الشاملة لعالم الإنس والجن.

يبدأ الشيخ العلمي البيت بسؤال استنكاري يحمل دلالة التعجب والإعجاب في آن واحد، والاستفهام هنا لا ينتظر إجابة حقيقية، بل يؤسس لمساحة تأمّلية في عظمة الخالق الذي يستجيب لنداء المخلوقات كافة. يلاحظ التقابل الدلالي بين "الإنس" و"الجان"، الذي يُبرز شمولية القدرة الإلهية التي تتجاوز عالم المرئيات إلى عالم الغيبيات.

كما استخدم الشيخ الصيغة ذاتها في قصيدة "التائية" متسائلا عن استحالة تبدل طبائع الناس وصفاء سرائرهم، ليسقط كلامه العميق المعاني على "الحدجة" – الحنظل– شديدة المرارة التي تبقى كذلك مهما امتزجت بالعسل، مما يعكس حالة الانكسار وخيبة الأمل التي يعيشها الشيخ، حيث يقول: [1]

كِيفْ تَحْلَى الْحَدْجَة لوْ بالْعسَلْ تَسقَاتْ وَالنّحَلْ مَا يُوجَادْ المُر في شَهدته

وفي قصيدة " **الدار**" يستخدم شيخنا الأداة نفسها، يقول: [2]

كيفْ مَا يَنكد قَلبِي مَن شفَايَةْ النَّـــــاسْ كَيفْ مَا نَحْزَنْ يَا بعْدِي عَلىَ المرَاسَمْ

كيفْ بَعدْ افْرَاقْ اوكَارِي انْرُومْ الجـــلاسْ حوز بُوطْيِيبْ لون املَكتْ الغْنَايَـــــمْ

ينطوي البيت الأول على أداة الاستفهام "كيف" والنفي الضمني المتمثل في "**ما ينكد**". هذا التركيب يخلق بعدا دلاليا متوترا، حيث يطرح شيخنا تساؤلا حول استحالة انكدار القلب من " اشفاية الناس"، ممّا يجعل الاستفهام يتجه نحو التعجب من قدرة الذات الصوفية على تجاوز مصائب الدهر ونوائبه رغم شماتة الآخرين في أحزانه، وهو ما قد يثير في النفس مشاعر متضاربة من سعادة الآخرين وبقاء الذات في حالة من الألم الروحي.

ينتقل بعد ذلك إلى توظيف الاستفهام الذي يحمل دلالة التعجب من عدم حزنه على مفارقة المراسم الدالة على معنى الطقوس الصوفية، وهو ما يكشف عن تعلق الشيخ

1– المصدر نفسه، ص206.

2– المصدر نفسه، ص387.

بالأماكن الظاهرية التي يحبذ الجلوس فيها لأنها تمثل جوهر التجربة الروحية، ويواصل الشيخ توظيف أداة الاستفهام " كيف " ليطرح إشكالية الفراق والوصال في التجربة الصوفية حيث تشير اوكاري في التجربة الصوفية إلى الأذكار والتسبيحات الصوفية، هذا التركيب يكشف عن تناقض وجودي بين الفراق الحاصل للأذكار وبين الرغبة في الجلوس والاستقرار.

الاستفهام بـ (هل):

يتمثل الاستفهام بـ (هل) عند اللغويين في " طلب التصديق الإيجابي دون التصور ودون التصديق السلبي"[1]، وفيها يجاب بـ "نعم" أو "لا"، وقد وظّفها شيخنا بصورتها الفصيحة والملحونة، ومن أمثلة توظيفها:[2]

هَلْ يَحْصَل لِي ابْطِيب وَدَّك الاتّصَال لا تَقْطَع حُرْمَةِ النَّبِي عَنِّي صِلَة

يحمل هذا الاستفهام دلالة التمني والرجاء أكثر منه طلبا للتصديق، فالشيخ لا يستفهم حقّا، بل يتوسل إلى الله راجيا الاتصال والقرب منه، هذا النوع من الاستفهام يُعرف بلاغيا بالاستفهام غير الحقيقي الذي خرج عن معناه الأصلي إلى معنى الدعاء والابتهال.

يتكامل الاستفهام مع الجملة الطلبية الآتية: "لا تقطع..." التي تأتي بصيغة النهي لتشكيل بنية توسلية متكاملة، يعكس هذا التركيب مستويين من الخطاب الصوفي: مستوى الرجاء الذاتي (الاستفهام)، ومستوى الابتهال الموجه (النهي).

وما يلفت الانتباه استحضار الشيخ مقام النبي وسيلة للتقرب، وهي سمة بارزة في الشعر الصوفي المغاربي الذي يُولي أهمية خاصة للتوسل بالنبي والأولياء الصالحين.

وفي قصيدة "**التوسل**" وظّف الشيخ العلمي "هل" متسائلا في حيرة من أمره عن إمكانية زوال همومه وأوجاعه وعودة السعادة إلى قلبه مرة أخرى، يقول:[3]

هلْ يَا مَن ادْرَى اهْمُومْ قَلبِي تَتْسَلَّى مَهْمَا يَدرْقُوا اوجَاعِي وَيزُولَه

1- ابن هشام الانصاري، مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1411 هـ - 1991م ج1، ص 403.

2- عبد القادر العلمي، الديوان، ص110.

3- المصدر نفسه، ص157.

ويقول أيضا في قصيدة " ارقية":[1]

هَلْ يَا مَا دْرَى اتْجُود الأيامْ بوصلْ أغْزَالِي

يَتْنَاسَى ذَا الْهُولْ وَالكدَرْ

تتدثر هذه القصيدة بالتعابير الغرامية، التي تفيض بمعاني الحب تجاه الله تعالى، لذلك يستفهم الشيخ العلمي بـ "هل" عن إمكانية الوصل بالمحبوب بعد الهجر، لينسى السقم والوهن الذي فاق احتماله، فهو ينتظر الجود من الأيام لتمنّ عليه بلقاء الحبيب.

وفي ذات القصيدة يستعمل الأداة "**هل**" بصورتها الملحونة في قوله: [2]

مَا دْرَى دَاتِي اتْعُودْ بوصُولْ الزّينْ ازهية

يبدو أنّ الشيخ العلمي يعاني الصدّ والهجر، فهو شديد التعلق بالمحبوب الذي سلب روحه وعقله، وأوشك أن يؤدّي به إلى الهلاك، ولكنّه لم ييأس فيتساءل موظّفًا الصيغة الملحونة "**ما دري**" عن سعادة ذاته بعد الفوز بوصال أو لقاء المحبوب الذي سينهل من مورده العذب ما يشفي غليله، ويزيل حزنه وشجنه، وهذا لن يتحقق إلا بالتعب والصبر الطويل.

الاستفهام بـ (أين): يستفهم بـ "أين" عن المكان، "وتستعمل استفهاما نحو: أين أخوك؟ وأين تقضي عطلتك؟ وأين تذهبون؟"[3] وقد استخدمها الشيخ بهدف تعظيم وإبراز مكانة المستفهم عنه، ونظرا لطبيعة النص الشعري الملحون لم ترد أداة الاستفهام "أين" بلفظها الفصيح كثيرا، بل وردت بتعبير لهجة الشيخ المغاربية "فاين". يقول[4]:

فَاينْ بْن الشَّيْخ مَنْ أَهْل السُّنَّة الْأَبْرَار فَاينْ بْن أَمْلِيكْ وَالْمَاجِد بُو الْقَنَادَلْ

فَاينْ الوَافِي وَفَايَنْ مَنْ هُو لُوجَـــــارْ بنْ خْشَانْ الاعلى والفتُوحْ الفَاضَلْ

فَاينْ الدّراسْ فَاينْ البحْر الزّخَّـــــارْ بَنْ عَبدْ الْقَادَرْ الفحَل فُكْ الْوَاحَــلْ

امْثِيلْ مَنْ ايقُومْ بَحْقُوقْ السَّايَلْ

1- المصدر نفسه، ص257.

2- المصدر نفسه، ص257.

3- مهدي المخزومي، في النحو العربي (نقد وتوجيه)، ص274.

4- المصدر نفسه، ص122.

يتجسّد الاستفهام الإنكاري في النص الشعري بوصفه آلية خطابية ذات كثافة دلالية متعددة المستويات، حيث تتمظهر أداة الاستفهام "فاين" بصورة متواترة، لا بغرض الاستعلام الحقيقي، بل لتأدية وظيفة تداولية تنحو منحى التوبيخ العلني. إن هذا التوظيف المتكرر لأداة الاستفهام الملحونة بداية كل بيت يؤول إلى إقامة مقارنة معرفية وأخلاقية بين الصورة المثالية لأولياء الله الصالحين، وبين من انحرفوا عن النهج المعياري لأهل السنة الأبرار. فشيخنا يسعى لكشف المفارقات والتناقضات الكامنة بين هذا وذاك.

يسوّغ شيخنا هذه الاستفهامات بذات الصيغة الملحونة "فاين" في العديد من قصائد الديوان، ومن ذلك قصيدة "الجافي 2": [1]

فَايَنْ أيامْ السّرْ فَايَنْ فَرْحتِي وَاهْنَايَا

وَسرُورِي وَاغْنَايَا

فَايَنْ السَّلْوَانْ وَالمحبَّة الّلِى احبّيتِينِي

فَايَنْ أيَّامْ الزّهُو وأنتَ مَسبي بَلغَايَا

مَا نَسمَعْ لَعْدَايَا

فَايَنْ الفرْجَاتْ وَالنّزَايَهْ بَاشْ اسْبِيتني

فَايَنْ حْدِيثِي مَعَ حْدِيثَكْ صُبْحِي وَامْسَايَا

غِيرْ أَنتَ وَأَنَايَا

يتحسّر "**الشيخ العلمي**" على أيام المحبة والزهو، فيكرر تساؤله بصيغة الاستفهام: "**فاين**" التي توحي بنفاد الأيام السعيدة رفقة المحبوبة، وكأنّ الزمن توقف عنده، فوجد في الاستفهام المتكرر متنفّسا يخفّف عنه الشجن العميق الذي يغذي فؤاده المجروح.

ومن أمثلة الاستخدام الفصيح لأداة الاستفهام " أين"، قوله:[2]

أين اصحاب النبي وأهله ثم الانصار والعمام

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص230.

2- المصدر نفسه، ص 114.

يبدأ الشيخ العلمي بيته بصيغة الاستفهام الاستغاثي "أين" التي تحمل دلالة البحث والافتقاد، وكأن الشيخ يستدعي الحضور الروحي للأولياء في لحظة انقطاع أو يأس، حيث تتدرّج الشخصيات المقدسة المستدعاة من أصحاب النبي كنواة مركزية، إلى "أهله" آل البيت بوصفهم امتدادا للنبوة، ثمّ "الأنصار" ممثلين للجماعة المؤمنة الأولى، وأخيرا "العمام" وهم عموم المؤمنين أو الأولياء بما يشكل دائرة أوسع من القداسة.

هذا التدرج الهرمي يكشف عن مفهوم صوفي عميق للشفاعة الجماعية، حيث لا يتوسل الشيخ بفرد واحد، بل بجماعة روحية متكاملة تشكل "جسدا صوفيا" واحدا يمتد عبر التاريخ المقدس. الاستفهام " أين" لا يحمل دلالة الجهل بالمكان، بل يعبر عن حاجة الذات الصوفية لاستشعار الحضور الروحي لهذه الجماعة في لحظة الضعف والانكسار، مما يحول الدعاء من فعل فردي إلى ممارسة جماعية تستدعي التراث الروحي برمته شاهدا وشفيعا في آن واحد.

الاستفهام بـ (ماذا): من أدوات الاستفهام التي اتكأ عليها الشيخ العلمي للتعبير عن تساؤلاته واستغرابه، وأكثر الصور التي ظهرت بها "ماذا" هي الصورة الملحونة المستعملة في الحياة اليومية، متمثلة في صيغة " **أش، واش**". يقول الشيخ العلمي:[1]

آش را منْ لا زَار وقر ضو الابْصـارْ وحنرم لله ابما ضَمْ دَاك القبَـــــــرْ

وَاشْ رَا مَنْ لا نقُلْ في الصّحنْ المَسْرَارْ وقَابَل القُبّة المَبرُوكَة وسَار يَدكَـــــر

وَاشْ را مَن لاَ اعِتكَف فِيه لِيلْ وانْهَـارْ وَاشْ رَا من لا صَلَّى في الضَّريحَ الفجْر

وَاشْ رَا مَن لاَ بَرَّد لَهفَة الاقْتِحَـــــام مَن امْياهْ في دِيكْ الْخصة بطَعمْ نَاسـم

يبدأ الشيخ العلمي أبياته بصيغة استفهامية متكررة، مذكرا بمناقب الولي الصالح سيدي "ادريس" ومكان دفنه، وكل ما يحيط به متبركا بكراماته، كاشفا أسراره الروحية، فهو ملجأ

1- المصدر نفسه، ص 87.

المحرومين وملاذ العاجزين، وتبعا لذلك كله نجد الشيخ العلمي يحفز المتلقين والمكروبين إلى زيارة الولي سيدي "ادريس" لنيل مرادهم.

يتضح من خلال تحليل النماذج الشعرية المختارة، أن أسلوب الاستفهام في الشعر الصوفي المغاربي الملحون يتجاوز وظيفته اللغوية المباشرة ليؤدي أدوارا دلالية رمزية متعدّدة. إن الاستفهام في هذا السياق يعكس حالة الإنسان الصوفي في سعيه الدائم نحو المعرفة والاتصال بالمطلق، وفي محاولته المستمرة تجاوز حدود المعرفة الظاهرة نحو آفاق المعرفة الباطنة.

كما أن تنوع أدوات الاستفهام وتباين دلالاتها السياقية في النماذج المدروسة يعكس ثراء التجربة الصوفية وتعقيدها، ويكشف عن براعة الشاعر الصوفي المغاربي في توظيف الإمكانات التعبيرية للغة بما يخدم تجربته الروحية الفريدة.

هذه الخصوصية في توظيف أسلوب الاستفهام تجعل من الشعر الصوفي المغاربي الملحون نصا متفردا يستحق مزيدا من الدراسة والبحث، لما يحمله من أبعاد جمالية ومعرفية تثري التراث الأدبي العربي والإنساني.

2-1-ج -أسلوب الدعاء:

يُصنَّف الدعاء في الدراسات اللسانية والبلاغية العربية ضمن الأساليب الإنشائية الطلبية إذ يمثل نمطا خطابيا يتضمن طلبا وتوجّها من الداعي إلى مخاطَب متعالٍ، المدعو بغية تحقيق غرض معين أو استجلاب منفعة أو دفع مضرة، مما يجعله مندرجا في باب الأمر والالتماس مع خصوصية كونه موجّها نحو المطلق المتعالي (الله).

تكمن خصوصية هذا الأسلوب في الشعر الصوفي المغاربي في توظيفه لغةً هجينة تمزج الفصيح بالملحون، والتعبير القرآني بالمخيّل الشعبي المحلي، بحيث يتميز بتوظيفه التكرار والتوازي الإيقاعي والتراكم الدلالي أيضا، مما يُحوِّل الدعاء إلى حالة من الوجد الصوفي

المتصاعد الذي يسعى لاختراق حُجُب العالم المادي للوصول إلى حضرة التجلي الإلهي مجسّدا بذلك جدلية الحضور والغياب التي تشكل جوهر التجربة الصوفية، ومن ذلك قوله: [1]

بحُرْمْتَــكْ نَتَوَكَّــلْ الله ســـر وجْهَـــاز إيهون علي مُولْ المُلْكُ كُل تَعْسِير

اطْلَبْتْ رَبّي انْسَخَّرْ لِي اجْمِيعْ الأُمُور لجل جَاهَكْ يَا سِيدْ المُرسَلِين طُرَّا

وقوله أيضا: [2]

سَلَّكْنِي مِن شَـر العِدَا وَمَنْ كِيدْ الحَسُودِ

يَـــــــذْهَبْ حُزْنِـــــــــي وانْكَـــــــــادِي

يَشْـرَقْ بَـدْرِي وَيبَـانْ دَارتــه فــي السّــعُود

تبدأ الأبيات الشعرية بعبارة "بحُرْمْتَكْ نَتَوَكَّلْ" التي تؤسس لمفهوم التوكل على الله، وهي عتبة أولى للدعاء تستحضر مبدأ الافتقار للقوة الإلهية، ويظهر في هذه العبارة استعمال ضمير المخاطب "كاف الخطاب" الذي يخلق علاقة مباشرة بين العبد والمعبود، مما يعزز شعور القرب الروحي الذي يعدّ من أهم سمات الخطاب الصوفي.

وتشكل الصيغة اللغوية للدعاء بنية أسلوبية متماسكة تعتمد على أفعال الطلب والرجاء مثل "اطْلَبْتُ" و"سَلَّكْنِي" و"يَذْهَبْ" و"يَشْرَقُ"، وهي أفعال تحمل في طياتها معاني التضرع والابتهال وتعكس حالة الذات الصوفية في مقام الرجاء، وتتميز هذه الصيغ بتنوعها بين الماضي والمضارع، مما يدل على تجدد الحاجة الإنسانية للرعاية الإلهية واستمراريتها.

وفي قصيدة "الجيلانية 1" يقول الشيخ العلمي: [3]

اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى النَّبِي سِرًّا وَجَهَرًا قَدْ اعْدَادْ مَا فِي علم دَايَم الإِحْسَانِي

يُومْ الهرَاجْ وَالزّحَـــامْ وَالافْتِتَـــانْ يَحْفَظْنِي الله بِهِ مَن كُلْ امْحَانِـــــي

يتجلى في هذين البيتين توظيف متميز لأسلوب الدعاء الذي يتأسس على بنية تركيبية مزدوجة تجمع بين الصلاة على النبي والاستشفاع به في آن واحد. يستهل الشيخ العلمي

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص 59.

2- المصدر نفسه، ص63.

3- المصدر نفسه، ص 93.

بالنداء التعبدي "اللهم" الذي يحمل دلالة التضرع والخشوع، متبوعا بصيغة الأمر الدعائي "صلّ على النبي" التي تأتي مقرونة بالحال "سرا وجهرا " للدلالة على شمولية الصلاة وديمومتها في جميع الأحوال.

تتزايد وتيرة الدعاء في البيت الثاني، لتصل درجة التضرع والاستغاثة، حيث يصور الشيخ العلمي مشاهد يوم الآخرة، في صورة مهيبة دلالة عليها الألفاظ (الهراج، الزحام الافتتان)، ليختم الشيخ بيته بفعل مضارع يطلب من الله أن يحفظه من كل المصائب والمحن، ليحقق بذلك الغاية النهائية للخطاب الدعائي، حيث يستخدم الفعل المضارع "يحفظني" للدلالة على استمرار الحفظ والحماية، مؤكدا هذا المعنى بحرف الجر "به" الذي يشير إلى الوسيلة "النبي" والشمولية من خلال " كل امحاني". هذا التدرج في البناء الدعائي من التمجيد إلى الطلب يكشف عن وعي الشيخ بآداب الدعاء وثقافته الدينية الواسعة، حيث يبدأ بالثناء والتمجيد، ثم ينتقل إلى السؤال والطلب محققا بذلك تكاملا روحيا وبلاغيا.

وفي قصيدة "جمهور الأولياء" يقول الشيخ العلمي: [1]

يَا رَبِّ اسْتَجِيبْ لدُعَـايْ حُرْمَةْ مَحْبُوبَكْ الشَّفِيـعْ

وَازْوَاجَه الطاهْرِينْ غَايَة وَاصْحَابَه كَافَّة اجْمِيـعْ

وَبْدُورْ السّرْ وَالولاَيَـا وَاصْحَابْ الحرَمْ وَالبَقِيـعْ

وَبْحَقْ اسْرَارْ كُلْ أيَـة نَزْلَتْ فِي اكْتَابَكْ الرَّفِيـعْ

فد أخَالْقِي اشْكَـايْ لاَ تَجْعَلْ اذْعُونِي اتْضِيعْ

تتميز البنية التركيبية لهذا الدعاء الصوفي العلمي بالتدرج الهرمي في التوسل، حيث ينطلق من النداء المباشر "يا رب" الذي يفتتح النص بصيغة التضرع الخالص، متبوعا بفعل الاستدعاء "استجب"، المقترن بالمفعول "لدعايا" ليشكل نواة الدعاء الأساسية، ثمّ ينتقل الشيخ إلى مرحلة التوسل المركّبة عبر شبكة معقدة من الوسائط المقدسة تبدأ ب "حرمة محبوبك

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص 113.

الشفيع" وتتوسع لتشمل دوائر متحدة المركز من القداسة: "**الأزواج الطاهرين، الأصحاب، أهل السر والولاية، أصحاب الحرم والبقيع،** وأخيرا "**أسرار كل آية**" " من القرآن الكريم. هذا التدرج الهرمي يكشف عن استراتيجية خطابية صوفية تقوم على مبدأ "**التوسل بالأولياء**" كجسور روحية تصل بين عالم الشهادة وعالم الغيب، حيث يستثمر الشيخ العلمي المفهوم الصوفي للشفاعة والبركة المنبثقة من الأزواج المقدسة، مما يحوّل الدعاء من مجرد طلب فردي إلى عمل جماعي كوني يشارك فيه التراث الروحي بأكمله.

أما جماليا ودلاليا؛ فتتجلى في الأبيات تقنية "التناص الديني" من خلال استدعاء الآيات القرآنية والشخصيات الدينية، والأماكن المقدسة، بينما نلمس في البيت الأخير مفارقة جمالية عميقة يعترف الشيخ من خلالها بنفاد شكواه، ليأمل بعد ذلك ألاّ يضيع دعاؤه سدًى، مما يخلق توترا إبداعيا بين الضعف الإنساني والثقة في الرحمة الإلهية، ويؤكد المفهوم الصوفي للفناء في الذات الإلهية رغم الوعي بالنقص البشري.

ويتجسد الدعاء بشكل مباشر في ذات القصيدة بقوله:[1]

إلَهِي مَا اشْرَعتْ نَدْعِي وَتَوسَّلتْ حَتَّى يقَنتْ وَايَنْ لِي تَسْتَاجَبْ

يمثل هذا البيت نوعًا من المناجاة الصوفية المباشرة، حيث ينطلق النداء ب "إلهي" ليؤسّس لعلاقة حميمية مباشرة تتجاوز الوسائط.

تتجسد البنية التركيبية في طغيان الأفعال المضارعة التي تشير إلى حالة الخشوع المستمرة، ليترجم الشيخ العلمي مأساته الروحية التي بلغت ذروتها من خلال طرح التساؤل "واين لي تستاجب" بمعنى: "ين لي يستجاب" الذي يكشف عن قلق الذات الصوفية إزاء مفارقاتها المتوالية. هذا التساؤل ليس مجرد شك، بل يمثل مرحلة مظلمة أو فترة قلق واضطراب يعيشها الصوفي في رحلته الروحية، حيث يتحول الدعاء من فعل الطلب إلى

1-المصدر نفسه، ص 113.

استجواب وجودي يكشف عن التوتر الجدلي بين اليقين والشك، بين الثقة في الرحمة الإلهية والقلق من التأخير في الاستجابة.

2-2-الجمل الإنشائية غير الطلبية:

تُعدّ الأساليب الإنشائية غير الطّلبية من الظواهر اللغوية البارزة في الشعر المغاربي الملحون، التي تميزت بتنوعها وثرائها الدلالي والتركيبي، والأساليب الإنشائية غير الطلبية "لا تستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب"[1]. وتتمثل هذه الأساليب في عدة أنماط، من أبرزها: القسم والتعجب، والمدح.

وتكتسب هذه الأساليب أهمية بالغة في التعبير عن المشاعر والانفعالات والمواقف المختلفة، وإضفاء قيم جمالية وتعبيرية متنوعة على النص الصوفي الملحون.

2-2-1 القسم: يعد القسَم من الأساليب الإنشائية غير الطلبية التي تؤتى بحروف خاصة أو ألفاظ معينة،" ويكون بأحرف ثلاثة تجرّ ما بعدها وهي (الباء، والواو، والتاء) كما يكون بالفعل (أقسم) أو ما في معناه، مثل (أحلف). (فالباء)) هي الأصل في أحرف القسم الثلاثة وتدخل على كل مُقسم به، سواء أكان اسما ظاهرا أم ضميرا، نحو: (أقسم بالله) و(أقسم بك). و(الواو) فرع عن الباء، وتدخل على الاسم الظاهر فقط ... و(التاء) فرع من الواو بمعنى أنها لا تدخل على كل الأسماء الظاهرة، وإنما تدخل على اسم الله تعالى فقط"[2].

وقد وظف الشيخ العلمي العديد من الوسائط الدالة على القسم، نذكر منها: [3]

والله مَا ابْدِيتْ هَاد التَّوَسُّلْ حَتَّى يقَنتْ مَن قدرتك الجَلِيلَة

استخدم الشيخ العلمي حرف "الواو"، ويقسم بلفظ الجلالة بصورة صريحة ليؤثر في نفوس المخاطبين أو السامعين، ويتوسل إليه أن يحقق مطلبه، لأنه متيقّن من قدرته العظيمة ومن عطائه الجزيل الذي لا ينتهي.

1- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص69.

2- عبد العزيز عتيق، علم المعاني، ص55.

3- عبد القادر العلمي، الديوان، ص159.

كما استعمل صيغة "ابحق" للقسم، وقصائده تتدثّر بهذه الصيغة، ومن ذلك قوله:

وَبْحَقْ عَزْرَائِيلْ او مِيكَائِيلْ او إِسْرَافِيلْ حَاجْتِي نَبْغِيهَا بالْعَزمْ تَنْقضَالِي

يقسم الشيخ العلمي في هذا البيت بالملائكة، طالبا من المولى عز وجل أن يقضي حاجته في أسرع وقت.

وفي دعائه لنصرة السلطان يقسم الشيخ العلمي بالقرآن وبكل مشايخ الزهد والتصوف الذين تركوا الدنيا وملذاتها وانغمسوا في طريق الباطن والحق موظفا الصيغة "**ابحق**" قائلا:[1]

ابحق جاه الفرقان وما حصى من أسرار كل حرف ونقط وآية ابسر ظاهر

ابحق زهاد العلامة اشموس الابصـــار من أجفا والدنيا ونعيمها الغادر

ويواصل استخدامه لهذه الصيغة من خلال قوله:[2]

غيث الهمام بريح النصر بالقهار ونفذ ادعواته في الطغات والجبابر

ابْحَقْ الْحَاقَّة وَبْحَقْ الْمُدَّثِّـــــرْ وَبْسُورَةْ الْأَعْلَى وسُورَة الْفَجْـــــرِي

يقسم هنا بقداسة وفضل السور القرآنية (الحاقّة، المدّثّر، الأعلى، الفجر)، ويتوسل لله تعالى أن يساند السلطان وينصره، ويدعو على الطغاة والجبابرة بالهزيمة.

2 -2 -ب أسلوب التعجب:

يتجلى أسلوب التعجب في الشعر الصوفي المغاربي الملحون باعتباره بنية خطابية ذات طاقة تعبيرية استثنائية، تتجاوز وظيفتها النحوية المعيارية لتؤسس لفضاءٍ دلالي يتعانق فيه المتناهي مع اللامتناهي، والمرئي مع اللامرئي. إنّ هذا الأسلوب الإنشائي غير الطلبي لا يقتصر على استعظام الصفات الخارجة عن نظائرها في مستواها السطحي، بل يتخذ في المنجز الشعري الصوفي المغاربي بُعدا تأويليا يستبطن التجربة الروحية بكل مظاهرها الوجدانية والمعرفية، فالصّياغات التعجبية المتواترة في النصوص الملحونة، سواء أكانت قياسية من مثل "ما أفعله" و"أفعل به"، أم سماعية كالتي تتجلى في استخدام الألفاظ الدالة

[1]- المصدر نفسه، ص186.

2- المصدر نفسه، ص187.

على الدهشة والانبهار، تشكل مرتكزا أسلوبيا للتعبير عن الشطحات الصوفية وتجليات الذات الإلهية، وما يصحبها من انفعالات تتجاوز حدود الإدراك العقلي التقليدي[1].

وظّف الشيخ العلمي أسلوب التعجب بصورة مكثفة، وهذا يتناسب مع الطابع الروحي الذي يتملكه تجاه الرسول الكريم وأولياء الله الصالحين، كما أن الواقع الاجتماعي والفكري أثار دهشته وتعجّبه من المتناقضات المحيطة به

ويقول أيضا: [2]

وَالرّضَى عْلَى الاصْحَاب المَاجِدِين الاكْرَامْ مَا اعْبَقْ فِي اغْصَانْ الايْكَاتْ زَهْر نَاسمْ

يتضمّن هذا البيت صيغة التعجب "**ما أفعَلَ**"، متجلّية في التركيب "**ما اعْبَق**" الذي يعبر عن التعجب من شدة عبق الزهر وانتشار رائحته. تكمن أهمية هذا الأسلوب التعجبي في الشعر الصوفي المغاربي في قدرته على تجسير المسافة بين عالم المحسوسات وعالم المعاني الروحية، حيث توظف حاسة الشم والعبق كاستعارة حسية للفيض الروحي المتدفق من الأولياء والصحابة "**الماجدين الاكرام**".

ويرتبط هذا التعجب بالبنية الرمزية للخطاب الصوفي الذي يتخذ من الطبيعة فضاءً رمزيا للتجليات الإلهية والفيوضات الربانية، فالشيخ يتعجب من قوة انتشار أثر الصحابة الروحي مثلما ينتشر عبق الزهر البساتين الكثيفة، حيث يقول: [3]

ما اغْفَلْنا عن سايْلُ طَرْدُوه الجْوَادْ لَوْ اضْحَى مَثْلِي في سَبيل لُوزَارْ عَادِي

عبر شاعرنا عن دهشته واستغرابه من غفلته وغفلة مجتمعه تجاه المحتاج السائل الذي طُرد من قِبل الأجواد. يكتسي هذا التعجب في الشعر الصوفي المغاربي دلالات عميقة تتجاوز الاستغراب الظاهري إلى نقد ذاتي ومجتمعي يعكس رؤية صوفية أخلاقية حيث يستنكر الشيخ تناقض القيم بين الظاهر والباطن عند من يُوصفون بالكرم، بينما يطردون

1- سعيد بن خلفان الخليلي رائد الشعر الصوفي في عمان، مجلة نزوى، وزارة الإعلام، 1يوليو، 1996م https: //3w.nizwa.com ، تاريخ الدخول : 2024/06/01، الساعة : 21:00.

2- المصدر نفسه، ص83.

3- المصدر نفسه، ص 84.

المحتاج. يعكس هذا التوظيف التعجبي مبدأً مركزيا في التصوف المغاربي الملحون وهو نقد النفس والمجتمع من منظور المحاسبة الروحية، حيث يصبح التعجب أداة لإيقاظ الضمير ومحاكمة الذات الغافلة عن الآخر المستضعف.

وفي قصيدة "**ما زين اوصولك** "يقول:[1]

مَا زِينْ اوْصُولَكْ يَا البَدْر السَّانِي لُو لاَ اجْفَاكْ

يتجلى في هذا البيت أسلوب استفهامي تعجبي عميق الدلالة، حيث يفتتح الشيخ بالاستفهام "**ما زين اوصولك**" الذي يحمل معنى التعجب والإعجاب، لا مجرد طلب المعرفة فهو استفهام بلاغي يهدف لإبراز جمال لقاء والوصال بالمحبوب الروحي وظهوره.

يكشف الشيخ عن مفارقة صوفية عميقة بين جمال الوصول وألم الجفاء، حيث تعبر لولا " عن معنى الاستثناء والتمني، كأن الشيخ يقول: لو لم يكن هناك جفاء لكان الجمال مطلقا، وهذا الجفاء في الخطاب الصوفي لا يعني الهجران الحقيقي، بل يمثّل حالة من الحجب الروحي أو البلاء الذي يختبر به المحبّ أو حتى حكمة إلهية في إخفاء الجمال عن العبد حتى لا يفتتن به عن الله ذاته.

يتضح البعد الصوفي في مناداة الشيخ "يا البدر السّاني"، حيث يوظف صورة "البدر الساني" رمزًا للكمال والنور الإلهي المضيء الوهاج، مما يشير إلى التجلي النوراني للذات المقدّسة. هذا التشبيه بالبدر متجذر في التراث الصوفي الذي يرى أن القمر المكتمل رمزٌ للكمال الروحي والفيض الإلهي المتدفق على العالم.

تكمن قوة هذا البيت في توظيف التضاد بين الجمال والجفاء، بين النور والحجب، مما يعكس الطبيعة الجدلية للتجربة الصوفية التي تتأرجح بين الكشف والستر، بين القرب والبعد وهو ما يجعل المحب في حالة دائمة من الشوق والتطلع للوصال الكامل.

أما التعجب السماعي، فيأتي على صيغ متنوّعة وأساليب مختلفة، منها: [2]

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص 233.

2- المصدر نفسه، ص 109.

سبْحَان القَادرْ المُهَيْمَن ذُو الجَلالِ نِعمَ المُعطِي بْلاَ اسْبَابْ ولَا حِيلَة

يتجلى أسلوب التعجب في هذا البيت من خلال استخدام صيغة "**سبحان**" التي تعد من أساليب التعجب السماعية المعروفة في اللغة العربية، إذ تخرج عن معنى التنزيه المحض إلى التعجب من عظمة الخالق وقدرته. يكتسي هذا التعجب في السياق الصوفي المغاربي دلالاتٍ عميقة ترتبط بالتجربة الذوقية للشاعر الصوفي في حضرة التجليات الإلهية، حيث يمثل التعجب هنا استجابة وجدانية أمام العظمة الإلهية المتمثلة في صفات القدرة والهيمنة والجلال.

2-2-ت-أسلوب المدح:

يُمثل أسلوب المدح في الشعر الصوفي المغاربي الملحون بنيةً سميائية مركبة تتجاوز حدود الوصف الجمالي البلاغي التقليدي إلى فضاء وجودي تتداخل فيه مستويات متعددة من الدلالات والرموز، وبتصفح ديوان الشيخ "**عبد القادر العلمي**" نجده وظّف المدح بصورة باهتة، لكنه ورد بصيغته الفصيحة بلاغيا ونحويا، نذكر منها قوله: [1]

سبْحَان القَادرْ المُهَيمنْ ذُو الجَلالِ نعْمَ المُعْطِي بلاَ اسْبابْ ولاَ حِيلَة

يتمركز أسلوب المدح "**نعْمَ** المُعْطِي" حول توظيف أداة المدح "**نِعْمَ**"، والخبر" المُعْطِي" للمبتدأ، حيث تتجاوز الأداة دلالتها النحوية المباشرة لتكشف عن العطاء المطلق للذات الإلهية.

إنّ اقتران أسلوب الإنشاء المدحي بالنفي المزدوج "**بَلا أَسْبَاب وْلاَ** حِيلَة"، يوحي لنا بأن فعل العطاء/ المنح لا يتقيد بشرط أو غاية محددة، فالبعد الدّلالي العميق هنا يتخطى الوظيفة الجمالية للمدح ليتحوّل إلى أداة تأويلية تكشف عن جوهر العلاقة بين العطاء المطلق كصفة إلهية والمحاكاة البشرية لهذا العطاء، متخذة من التقابل بين الإثبات المطلق

1- المصدر نفسه، ص 109.

(نِعْمَ) والنفي المطلق (بلا/ولا) آلية لإنتاج دلالة متعالية تنفذ إلى جوهر الفضيلة المثالية المتحررة من قيود السببية والغائية.

ويوظف صيغة المدح أيضا " نِعمَ" في قصيدة الهمام بقوله: [1]

يَا نِعْمَ المُعِينْ عين الهمامْ المَنصُورْ واحْفظْ جَيْشَه اوأَيَّدْ اعْلاَمَهْ بالنَّصْرَة

اقترن أسلوب المدح بأداة النداء "**يا**"، ليتجاوز وظيفته النحوية المباشرة ويؤسس لحضور وجودي يرتبط بقدرة الممدوح (الذات الإلهية) على المدد والعون، مما يسمو بالمدح إلى مستوى أعمق يتجسد في فعل الدعاء لله تعالى، فالشيخ العلمي يصرخ داعيا متضرّعا إلى خير معين أن يشد أزر السلطان، ويثبّت أقدامه ويرفع أعلامه وينصره على أعدائه.

ينطوي خطاب الشيخ العلمي المدحي على منظومة عاطفية وجدانية، مشعّة بالأبعاد الجمالية تعكس الجانب الصوفي الذي يرتكز على حمولة دينية قائمة على التعلق بالشريعة الإسلامية، وهذا ما يجعل المدح نقطة وصل بين الشيخ العلمي والمتلقي، حيث يصبح خطابه جسرا للتواصل هدفه التأثير والإقناع على المتلقين بلغة شعرية ملحونة قريبة من الوجدان الشعبي.

ثالثا: البنية الصرفية:

يمثّل المستوى الصرفي في الشعر الصوفي المغاربي الملحون عموما، وفي شعر "**عبد القادر العلمي**" خصوصا، منظومة لغوية متكاملة تستند إلى الجذور العربية الفصيحة مع تطعيمها بخصائص لهجية مغاربية تعكس الهوية الثقافية المتفردة للمنطقة. إن دراسة هذه البنى الصرفية لا تقتصر على مجرد رصد الظواهر اللغوية السطحية، بل تتجاوزها إلى تحليل العلاقات الدلالية والفلسفية التي تربط المبنى بالمعنى في السياق الصوفي المغاربي الملحون. وللكشف عن الظواهر الصرفية في ديوان شيخنا يجب أن نعرّج على مصطلح علم الصرف.

1-المصدر نفسه، ص 189.

عرّف علماء العربية القدامى مصطلح الصّرف بأنه "علم بأصول تعرف بها أحوال أبنية الكلم التي ليست بإعراب ... معنى ذلك أن تأتي إلى الحروف الأصول فتتصرف فيها بزيادة حرف أو تحريفٍ بضربٍ من ضروب التغيير، فذلك هو التصرف فيها والتصريف لها"[1].

ويعرّفه "**ابن عقيل**" في قوله: "التصريف علم يبحث فيه عن أحكام بنية الكلمة العربية وما لحروفها من أصالة وزيادة أو صحّة أو إعلال وشبه ذلك، ولا يتعلق إلا بالأسماء المتمكنة والأفعال، فأما الحروف وشبهها فلا تعلق لعلم التصريف بها"[2].

من خلال التعريفين السابقين يمكننا القول إن الصرف؛ علم يهتم بدراسة بنية الكلمة، وما يطرأ عليها من تغييرات، من زيادة وحذف أو إعلال أو إبدال أو اشتقاق.

أما الصرف عند المحدثين؛ فهو "علم يبحث في الوحدات الصرفية كالسوابق واللواحق... ويعرض الصرف كذلك الصيغ اللغوية فيه، ويصنّفها إلى أجناس الفعل والاسم والأداة، أو ينظر إليها من حيث التذكير والتأنيث، ومن حيث الإفراد والتثنية والجمع، إلى غير ذلك من كل ما يتصل بالصيغ المفردة"[3].

فعلم الصرف يدرس الكلمة أو أحد أجزائها وكل ما يخدم العبارة أو الجملة ويسهم في تغيير المعاني النحوية.

وبعد هذه اللمحة المقتضبة عن علم الصرف، سنحاول إلقاء الضوء على البنى الصرفية الفاعلة في الخطاب الشعري للشيخ العلمي، لأن "الكلمات كما تعلم قد صنّفت ضمن فئات دلالية، فالاسم يدل حسب التأويل التقليدي على المادة، والنعت يدل على الصفة، والفعل على الحدث... إلخ، فالكلمات التي تنتمي إلى فئة واحدة تحتفظ أيّا كان معناها بجوهر دلالي مشترك"[4]. وقد قامت هذه الدراسة على بعدين يتمثل الأول في أبنية الأفعال ودلالتها

---

[1]– أبو أوس إبراهيم السمشان، مكتبة الرشد، الرياض، ط3، 1425 هـ – 2004 م، ص8.

[2]– ابن عقيل، شرح ألفية ابن مالك، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، دط، دت، ج2، ص529.

[3]– كمال بشر، دراسات في علم اللغة، دار المعارف، مصر، (د ط)، 1973م، ص12.

[4]– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، الدار البيضاء، 1986م، ص 79.

السياقية، والثاني يتمثل في الأسماء المشتقّة بمختلف صورها، وكان تركيزنا على هذين البعدين " لما بين الفعل والمشتقات من صلة لا يصح قطعها"[1].

1-أبنية الأفعال:

عُني النحاة واللغويون بالفعل ووقفوا على حقيقته ومجالات استعمالاته، وقد عرفه "**الزجاجي**" بقوله: "الفعل على أوضاع النحويين، ما دل على حدث وزمان ماضٍ أو مستقبل نحو: قام يقوم، وقعد يقعد"[2]. ومفهوم النحاة للفعل هو الذي يقترن بزمن معين، كما يوضحه "تمام حسان" قائلا: "يدل على الزمن بصيغتها على دلالة وظيفية صرفية مطّردة، وبهذا يختلف الفعل عن الصفة التي لا تتصل بمعنى الزمن إلا من خلال علاقات السياق..."[3]

وبناءً عليه، فقد استخدم الشيخ العلمي الأزمنة الثلاثة للأفعال: ماض ثم حاضر ثم أمر وقد وردت هذه الأفعال حاملة أبعادَ ودلالاتٍ تترجم السياق الصوفي والتجربة الروحية الملازمة له، ويمكن رصدها على النحو الآتي:

1- 1-الأفعال الماضية:

تحمل الأفعال الماضية في الشعر الصوفي الملحون المغاربي أبعادًا جمالية، دالة على الثبوت والتحقق، تعبّر عن حالاتٍ روحية تجاوزت مرحلة التقلب والتجدد إلى مرحلة الاستقرار والثبوت، وقد تجلى هذا البعد الدلالي بوضوح في قصائد عبد القادر العلمي، مؤدية دورا محوريا في التعبير عن الخبرات الروحية المستقرة والثابتة.

ومن خلال قراءتنا الديوان رصدنا بعض القصائد التي تنطوي على الأفعال الماضية منها:

1- عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2004م، ص 21.

2- الزجّاجي، الإيضاح في علل النحو، تحقيق: مازن المبارك، مكتبة دار النفائس، بيروت، ط3، 1399 هـ - 1979م ص52-53.

3- تمام حسّان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994م، ص107.

الفعل	الصفحة	الفعل	الصفحة
فات	56	قال	383
صلى	61	ودعت	384
قال	242	قال	486

ويمكن التمثيل لاستخدامات الأفعال الماضية بقوله:[1]

اعْليكْ وَصَّى بُونَا آدَمْ سِيدْنَا شِيـــتْ قَال لَهْ لاَ تَنْسَى ذِكْرَ النْبِي الْمَبْعُـــوثْ

مَا اغْفَرْ لِي رَبّي حَتذَى عْلِيهْ صَلّيـــتْ رِيتْ في اللُّوحْ اسْمَهْ باسمْ الْعَظِيمْ مَثْبُوتْ

قُلتْ يَا رَبّي مَنْ اسْمَهْ مْعَ اسْمَكْ رِيتْ قَال لِي مُحَمَّدْ هَذَا الطَّاهَرْ الْغُـــــوتْ

تحمل هذه الأبيات مجموعة من الأفعال الماضية (وصّى، قال، اغفر، ريت، قلت) الدالة على أحداث ثابته في الماضي. حيث تشكل منظومة دلالية متدرجة، وظّفها شيخنا بهدف استذكار الماضي المتعلق بالتراث الإسلامي من عهد سيدنا آدم عليه السلام، وقد وردت الأبيات في شكل حوار تعظيمي تمجيدي يحمل أبعادا روحانية وتعبدية عميقة لإبراز مكانة الرّسول الكريم وعلوّ مقامه عند الله سبحانه وتعالى.

يقول الشيخ "العلمي" في قصيدة " غيثنا يا خير الهادي": [2]

جَعْلَكَ عَلاّمْ الغِيبْ لكُلِّ عَلَّة اطْبِيبْ

يتكون هذا البيت من فعل ماضٍ "**جَعْلَ**" مبني على الفتح، والكاف ضمير متصل مبني في محل نصب مفعول به أول، حيث يدل الفعل على التصيير والتحويل، ويعكس قدرة المخاطب (الذات المحمدية) على العلم بالغيب وطبيبا لكل علة، وقد جاء الفعل بصيغة الماضي للدلالة على ثبوت هذه الصفة واستقرارها في الرسول الكريم. كما نلاحظ أنه يحمل

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص55.

2- المصدر نفسه، ص63.

دلالات صوفية عميقة، فهو يشير إلى العناية الإلهية التي يخص بها الله عباده المقربين وهذا يتوافق والمفهوم الصوفي للعلم اللدني.

وبالتالي، نرى أن استخدام صيغة الماضي يدل على ثبوت هذه الصفة في المخاطب وديمومتها، وهو ما يعكس اعتقاد المتصوفة في الصفات الثابتة للحقيقة المحمدية أو النور المحمدي الذي يتوسلون به في أذكارهم وأورادهم.

ولإظهار حبه للرسول يقول في قصيدة الاستغاثة: [1]

انظَرتْ فِي اصْحِيحْ احْدِيثْ يَا فْصِيحْ الاقوَالْ حبْ ذَاتَكْ فَرضْ عْلَى قَلبْ كُلْ عَاقَلْ

اعْلِيكْ صَلَّى الرّبْ وَالملاَيَكْ بِالْكَمَـــــــــالْ اوبِيكْ نَادَاتْ ابْكَامْ الفَجْ وَالسَّواحَـلْ

اعتمد الشيخ "**العلمي**" في هذه الأبيات على الأفعال الماضية لما تحمله من دلالات وإشارات ثابتة تكشف عن مشاعره تجاه الرسول الكريم، حيث وظف الأفعال الماضية **(انظرت، صلا، نادات)** للإشارة إلى عملية التدبر والتأمل في النصوص المقدسة، وفي أقوال الرسول ليزداد حبه، فلجوؤه إلى عملية البحث والتعمق أضفى على الخطاب طابعا معرفيا روحيا، حبّه الصوفي للرسول، الذي اعتبره فرضا على كل عاقل.

يقوّي الشيخ هذا المعنى من خلال توظيف الفعل الماضي" صلّى" ليؤكّد على ثبات واستمرارية الصلاة الإلهية والملائكية على الرسول، هذا التركيب التعظيمي يستدعي من المتلقّي الذوبان الروحي في شخصه الكريم والسّير على نهجه. كما استخدم الفعل الماضي "نادات" ليؤكد حاجة جميع الكائنات للرسول، مما يخلق صورة كونية شاملة تؤكد عظمة الممدوح.

1- المصدر نفسه، ص70.

1- 2-الأفعال المضارعة:

تكتسب الأفعال المضارعة في الخطاب الصوفي المغاربي أهميةً خاصة، لما تحمله من دلالات التجدد والاستمرارية التي تمثل جوهر التجربة الروحية المتجددة "ويستطيع الشاعر إذا أجاد استغلال الفعل المضارع في نظم عباراته أن ينقل جو الحدث والتصور المتجدد به"[1].

وقد تجلى هذا البعد الدلالي بوضوح في قصائد عبد القادر العلمي، حيث أدّت الأفعال المضارعة دورا محوريا في التعبير عن الأحوال الروحية المتقلبة والمتجددة في آنٍ معا.

فلنتأمل قول الشيخ "**العلمي**" في قصيدة " غيتنا يا خير هادي": [2]

يَذْهَبْ حُزْنِي وَانْكَادِي

يَشْرَقْ بَدْرِي وِيبَانْ دَارْتَه في السْعُودْ

يتضح من هذا البيت توظيف الشيخ مجموعة من الأفعال المضارعة (**"يَذْهَبْ"**، **"يَشْرَقْ"** **"يبان"**) للتعبير عن حالة روحية متحولة ومتجددة، فالفعل المضارع "يَذْهَبْ" يدل على تجدد زوال الحزن والهموم، وهو ما يعكس التحول المستمر في الحالة النفسية للشيخ من الحزن إلى الفرح، ومن الهم إلى السرور، ويشير استخدام المضارع هنا إلى أن ذهاب الحزن ليس حدثا منقطعا أو مؤقتا، بل عملية مستمرة متجددة بتجدد التوسل والابتهال.

كما نلاحظ أن الفعل المضارع **"يَشْرَقْ"** يحمل دلالات رمزية عميقة في سياق الخطاب العلمي، فهو يرمز للإشراق الباطني والروحي الذي يعقب زوال الهم والحزن، والإشراق في العرف الصوفي هو تجلّي الأنوار الإلهية على قلب العارف، كما يشير إلى ذلك شهاب الدين السهروردي الذي اشتهر بفلسفة الإشراق "فالإشراق هو إفاضة الشعاع النوراني من نور مجرد على نور مجرد آخر فتشتد نورانية الثاني"[3].

1- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، (دط)، 1998م ص152.

2- المصدر نفسه، ص63.

3- محمد علي أبو زيان، أصول الفلسفة الإشراقية عند شهاب الدين السهروردي، دار الطلبة العرب، بيروت، (دط) 1969م، ص163.

أما الفعل المضارع "**ايْبَانْ**" فيتميز بدلالته على الظهور والوضوح بعد الخفاء والغموض، ما يعكس تحول التجربة الروحية من حالة الستر والخفاء إلى حالة التجلي والكشف، ويشير استخدام هذا الفعل معطوفا على "**يَشْرَقْ**" إلى تتابع مراحل التجلي الروحي واستمراريته.

وفي ذات القصيدة نجده يقول[1]:

تَشْفَع مَنْ هُوَ مُذْنِيبْ طَالْ بِيهْ الدْنُوفْ

يحمل الفعل المضارع "**تَشْفَع**" دلالات الشفاعة والوساطة، وهو مفهوم أساسي في التصوف يرتبط بالوساطة الروحية بين العبد وربه، والشفاعة في العرف الصوفي ليست مقتصرة على يوم القيامة، بل مطلب روحي في الدنيا قبل الآخرة. إن توظيف الشيخ العلمي الفعل "تَشْفَع" في صيغة المضارع يدل على تجدد طلب الشفاعة واستمرارها، وهو ما يعكس استمرارية الفيض الروحي الذي يتلقّاه المريد من شيخه، أو من الحقيقة المحمدية التي يتوسل بها.

وممّا يميز استخدام العلمي الأفعال المضارعة؛ توظيفها في سياق التعبير عن المجاهدة والسلوك، فكأنّ صيغة المضارع بما تحمله من دلالة الحركة والتجدد هي الأقدر على تجسيد طبيعة السلوك الصوفي القائم على المجاهدة المستمرة والعمل الدؤوب، وهذا يعكس رؤية صوفية عميقة ترى في السلوك الروحي مسارًا متّصلًا لا ينتهي، فكلما ارتقى السالك درجة تكشّفت له درجات أعلى تنتظره، ومن جملة القصائد التي وردت أفعالها بصيغة المضارع نذكر:

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص63.

الجملة	الفعل المضارع	الصفحة
نبغيك بنور عين القبول يهديك الله	نبغي	99
نعرفك صاحب اللطافة	نعرف	243
نبغيك في الحديث تجولي	نبغي	245
نوصيك يا من أصغى لقولي	نوصي	260
يحميك الله	يحمي	437
نسقصيكم يا احباب الله	نسقصي	473

1- 3-أفعال الأمر:

تشكل أفعال الأمر في الشعر الصوفي المغاربي عموما، وفي قصائد عبد القادر العلمي خصوصا، نسقا تعبيريا يحمل دلالات التحول والانتقال من حال إلى حال، وتكتسب هذه الأفعال أهميتها من كونها تعبّر عن توجيهات روحية تهدف لإحداث تحّول في نفس المريد أو المتلقي.

يقول العلمي في إحدى قصائده: [1]

سَلَّكْنِي مَن شَرْ الْعدَا اومَنْ كِيدْ الْحَسُودْ

يحمل فعل الأمر "**سَلَّكْنِي**" دلالات عميقة في سياق النص، فهو ليس مجرد طلب للنجاة والخلاص بالمعنى المادي، بل توسّل روحي للانتقال من حالة الخوف والقلق إلى حالة الطمأنينة والسكينة، ويمكن النظر إلى هذا الفعل من منظور صوفي باعتباره رمزا للسلوك الروحي الذي يسلكه المريد في طريقه إلى الله، متجاوزا عقبات النفس ومكائد الحساد.

استخدام صيغة الأمر في "**دْرَكْنِي**" يدل على شدة الحاجة لهذا الإدراك والخروج من الأوقات العصيبة التي يعانيها شيخنا، وهو ما يعكس حالة الاضطرار التي يصل إليها المريد في طريق سلوكه، التي هي بحد ذاتها باب من أبواب الوصل.

ويخاطب العلمي الرسول قائلاً: [1]

1- المصدر نفسه، ص63.

يَا رَسُولْ الله الشَّفِيقْ كُنْ لِي ارْفِيقْ

يتكون هذا البيت من الجملة الفعلية من فعل أمر ناقص هو "**كُنْ**"، مبني على السكون وفاعله ضمير مستتر وجوبا تقديره "**أنت**".

تحمل هذه الجملة الفعلية الأمرية دلالة الالتماس والتوسل، لا ليس الإلزام الحقيقي، فالأمر هنا خرج عن معناه الحقيقي إلى معنى مجازي هو الدعاء والرجاء، وقد وظّف الشيخ صيغة الأمر "كن" للدلالة على طلب الرفقة المستمرة والدائمة، وهذا يعكس الحاجة الملحة لشيخنا في طلب العون الروحي بصورة دائمة.

ويستخدم شيخنا أفعال الأمر في العديد من قصائده، من ذلك قوله: [2]

يَا مَنْ عَنِّي اسْتَرْ مَنْ اذْنُوبِي مَا فَاتْ اسْترْ يَا مَالْكِي عْلَيَّ مَا يَاتِـــي

وَاحْفَظنِي بِيكْ يَالْحَافَظْ مَن الآفَـــــاتْ لاَ تَهْلَكْنِي بِمَا احْدَثْ مَن هفوَاتِي

وَامْحِي مَا زَممُوا عْلَيَّ الحَفَضَـــــات مَنْ قَبْح اجْرَايْمِي اوكثْرَتْ سيئاتِي

يهيمن فعل الأمر "استر" على بداية الأبيات ووسطها حاملا دلالة الحماية والعناية الإلهية، حيث يكشف عن رؤية صوفية ينطلق فيها الشيخ العلمي من الاعتراف بالأخطاء والذنوب التي تثقل كاهله وتتطلب التدخل الإلهي المتواصل. يتعزز هذا المطلب بفعل الأمر المقترن بأداة النفي "لا تهلكني" مّما يسهم في خلق توتّر جدلي بين الرجاء والخوف، كما أن الشيخ يتطلع إلى العفو الكامل من خلال استخدمه فعل الأمر "امحي" فهو يطلب من الله تعالى أن يمحو قبح جرائمه وسيّئاته الكثيرة المدونة في الصحائف المحفوظة. إن الشيخ العلمي يعلن صراحة توبته النصوح التي تعيده إلى مرحلة الطهر الأولى، حيث يستخدم قوّة فعل الأمر ليؤسّس واقعا روحيا جديدا قائما على الستر الإلهي والحماية المطلقة.

وتتكرر أفعال الأمر في قصيدة "ما أزين وصولك". يقول: [1]

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص 65.

2- المصدر نفسه، ص 136.

قابَلْ بَشْرُوطَكْ حَنْ واشْفَقْ وَاعْطَفْ لَلِّي أهْوَاكْ

زُورَهْ وِيْـزُورَكْ نَبْهَهْ وَانْهِيهْ اويَنْهِيـــــــــكْ

تتوالى أفعال الأمر في البيت الأول بصورة متتابعة "حَنْ" و"أشفق" و"اعطَف"، وكلّها تصبّ في باب الرحمة والعطف، حيث يطلب الشيخ الحنان الداخلي والرأفة القلبية، الممزوجة بالشفقة والعطف، لتأتي بعد ذلك عبارة "للي اهواك" لتحدّد المستفيد من هذه الأفعال الواردة بصيغة الأمر، وهي تشير إلى الذات المحبوبة التي يوجه لها المحب/الشيخ خطابه، مما يكشف عن العلاقة الصوفية بين الطرفين، حيث المحبة المتبادلة والعطف المشترك.

كما نجد الشيخ العلمي يناشد محبوبه بضرورة وصاله، وينبّهه وينهاه عمّا يخالف طريقه الصوفي، ويتجسد ذلك من خلال أفعال الأمر **(زوره، نبهه، انهيه)**، وهو ما يعكس حاجة الشيخ العلمي الملحة للعناية الإلهية، ورغبته في تلقي المدد الروحي من المحبوب.

وقد استوقفتنا بعض القصائد التي اشتملت على صيغة الأمر، نذكر منها:

الفعل	الصفحة	الفعل	الصفحة
ارفع ذاك الحجاب	104	داوي يا نِعمَ الرؤوف	471
كن لذاتي حجاب	106	صلّوا على الهادي	487
قل ياحنَّان	119	كثر في صلاته	495
غيث لله	120	صلّوا على النبي	496
اقسمت اعليك بالأطهر	133	سلَّكني من هذا الهلاَك	499

يمكن القول إن الخصائص الصرفية لشعر العلمي تشكل جسرا معرفيا بين اللغة العربية الفصحى بتراثها الصرفي الثري، والواقع اللغوي المتداول في المجتمع المغاربي بتنوعاته اللهجية وسماته الصوتية المميزة، هذا التمازج الصرفي أنتج نسيجا لغويا فريدا يستجيب لمتطلبات التعبير عن التجربة الصوفية بأبعادها المعرفية والوجدانية المتعددة.

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص 233.

وقد شكّلت أزمنة الأفعال في شعر العلمي نظامًا دلاليًا متكاملًا يعكس رؤيته للزمن الصوفي بأبعاده المختلفة، وإذا كان الزمن النحوي في اللغة العربية يتوزع بين الماضي والمضارع والأمر، فإن هذه الأزمنة تكتسب في السياق الصوفي دلالات خاصة تتجاوز البعد الزمني المحض إلى أبعاد روحية وميتافيزيقية عميقة.

2-المشتقات:

يعدّ الاشتقاق من أهم ما تزخر به اللغة العربية حتى أطلق عليها لغة "الاشتقاق" فالكلمات المشتقة هي "التي لها أصل اشتقت منه (أخذت)، فمثلا مادة (ك.ت.ب) يمكن تشكيلها على هيئات مختلفة، كل هيئة لها وزن خاص ووظيفة خاصة مثل : كَتَبَ – كَاتِبٌ – مَكتُوب – مَكْتَب – كتَّاب"[1].

تتنوع المشتقات في شعر العلمي، وتتوّزع بنسب متفاوتة تبعا للدلالات والمقاصد التي يصبو إليها، ويُلاحظ دارس هذه الظاهرة هيمنة واضحة لبعض المشتقات التي تحمل دلالات رمزية خاصة في السياق الصوفي، ومن المشتقات التي وظفها شيخنا، نجد اسم الفاعل الذي "يشتق من الفعل للدلالة على وصف من قام بالفعل"[2]، كما يعرّف أيضا بأنه "صفة مشتقة تدل على معنى حادث، وعلى فاعله كشارب ومخترع ومستعد، والمراد بالمعنى الحادث المعنى المتجدد بتجدد الأزمنة، وبه تخرج الصفة المشبّهة لأنها تدل على معنًى ثابت دائم"[3].

من خلال هذين التعريفين؛ يتضح أن اسم الفاعل يتموضع ضمن المنظومة الصرفية الاشتقاقية التي تدل على الحدوث والتجدد، إذ يتميز هذا المشتق عن غيره من المشتقات الوصفية الأخرى "**كالصفة المشبهة**" بسمة الحدوث والتجدد التي تؤسس لحضوره كعنصر نحوي دلالي متحرك في الزمن، مما يمنحه خصوصية وظيفية فريدة في النسق اللغوي العربي، فالتشكيل الصرفي لاسم الفاعل –سواء جاء على صيغة "فاعل" للثلاثي أو على وزن

1- محمود إسماعيل صيني، تعلم الصّرف العربي بنفسك، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1408هـ - 1988م ، ص57.

2- عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، ص75.

3- محمد أسعد النّادري، نحو اللغة العربية، صيدا، بيروت، ط2، 1418 هـ -1997م، ص133.

المضارع مع إبدال حرف المضارعة ميمًا مضمومة وكسر ما قبل الآخر لغير الثلاثي يُضفي عليه طابعًا مزدوجًا يجعله قادرًا على التنقل بين فضاءات الاسمية والفعلية والوصفية مشكّلًا بذلك نواة للتحليل النحوي المتداخل الذي يتجاوز التصنيفات التقليدية للوحدات اللغوية.

ورد اسم الفاعل في ديوان شيخنا بكثرة، حيث كان توظيفه مكتنزا بالمعاني الروحية التي تخدم تجربته الصوفية، وقد شملت القصيدة الواحدة عددا معتبرًا من اسم الفاعل فتنوعت معانيه بتنوع الحدث، ومن أمثلة ذلك قوله: [1]

كانْ مَن قَبْل إيكُونْ الكُونْ مَنْ امْحَقَّقْ فــي غيَـابْ الْمَـولَى مَخْلُـوقْ نُـورْ سَـابَقْ
لأنّـو رَادْ يَبَعْثَـهْ سُـبْحَانُو خَـالَقْ الْخَلـقْ سِـيبَهْ فُـوقْ اجْبِـينْ آدَمْ نُـورْ شَـارَقْ

استخدم الشيخ العلمي في هذه الأبيات اسم الفاعل من الفعل الثلاثي الذي لامه "قاف" **(سابق، خالق، شارق)**، حيث تكشف بنية أسماء الفاعل في هذه الأبيات عن نظام دلالي متعدد المستويات يتجاوز الوظيفة الصرفية المعيارية، إلى فضاء رمزي صوفي ذي أبعاد عرفانية عميقة، استعملها الشيخ للتعبير عن أسبقية الوجود المحمدي المرتبطة بمفهوم "**النور المحمدي**" في المنظومة الصوفية، إذ يتجلّى صفة فعليةً للذات الإلهية في تكوين الخلق، وفي إضفاء البُعد الروحي للتجلي النوراني على جبين آدم، وهو تصوير يستدعي مفهوم "الحقيقة المحمدية" كنور متجلٍّ عبر سلسلة الأنبياء.

ويواصل الشيخ العلمي توظيفه اسم الفاعل، حيث يقول: [2]

بنْ الغَازِي وَابنْ اسْعَادَة وَالسَّمَّار سِيدِي يَعْقُوبْ لَدْته بالشِّيخ الْكَامَلْ
فَايَنْ الوَافِي اوفَايَنْ مَنْ هُو لُو جَازْ بَنَ خَشَّانْ الاعلَى والفتُوحْ الفَاضَلْ

تتعدد أسماء الفاعل بشكل لافت مشكِّلة نظاما صرفيا دلاليا متماسكا، والمتأمل لأسماء الفاعل **(الكامل، الْوَافِي، الْفَاضِلْ)** يجد أنها تحمل معنى الاعتراف بصفة الكامل الروحي

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص77.
2- المصدر نفسه، ص 122.

لأولياء الله الصالحين الذي يحقق مبدأ الاعتراف الضمني المتأجّج في ذات الشيخ العلمي والإقرار بفضلهم المتواصل في مساندة السائل.

وفي قصيدة " **الهمام**" يقول:[1]

والخْلايَقْ واعْدادْ ارْزَاقْهَا وَالاعْمَـــــارْ وَالنْعايَمْ إلا يَحْصِى لْسَانْ شَاكَـــــرْ

إلا اسْبَقْ في عَلْمَكْ لَلْغرْبْ شُومْ وَكْدَارْ أيْكُونْ لُطْفَكْ بَجْمِيعْ المُومْنِينْ دَايَــرْ

كُنْ صَرْخَةْ مَنْ اعتْصَمْ بِيكْ يَالْقَهَّــارْ وَعَزْ وانْصَرْ مَنْ دِينْ الْحَقْ بِيكْ نَاصَرْ

أبِمَنْ اجْعَلْتَهْ احْبِيبْ اخْلِيلْ بَرْ مُخْتَـارْ اصْدِيقْ وافِي شَافِي كَافِي احْبِيبْ طَاهَرْ

تكررت صيغة اسم الفاعل بصورة لافت للانتباه **(شاكر، داير، ناصر، وافي، شافي كافي، طاهر)**، حيث نجدها تحمل معنى الاستغاثة والدعاء لله سبحانه وتعالى، فالشيخ يدعو الله أن ينصر السلطان ويعلي دين الحق، ويلحق الهزيمة بأعدائه متوسّلا في ذلك بعظمة الله وقدرته وبحبّه النّبيّ الكريم.

وفي نقده طبائعَ النّاس يوظّف اسم الفاعل ممزوجًا باسم المفعول في قوله:[2]

يَا الغرّي في الدّنْيَا لاَ تْكُونْ مَصْرُوعْ لاَ تَامَنْ شِي اولُو خُوكْ الرْضَاعَـة

كَان الْمَجدِي في سَاعَة الْغَفْلَة مَغْبُورْ مَا يَظْهَرْ مَا ايْبَانْ فِي حَالُو غَابَـرْ

انْحَسْ جَنْدُو صَارْ بالْفقْعَة مَقهُـــورْ مَنْ فَعلْ أهْل النِّفاقْ رَاهَ ابْقَى حَايَرْ

وَاليُومْ اصْحَابْ الطْمَعْ شَهْدُوا بالـزُّورْ وَعَكْسَتْ الأيَّامْ مَا ابْقَى لِيهَا جَابَـرْ

ومن المشتقات التي وظفها الشيخ العلمي اسم المفعول، هذا الأخير يمثل تشكيلاً اشتقاقيا ذا خصوصية بنائية ودلالية متميزة، إذ يتموضع ضمن ظاهرة الاشتقاق بوصفه نمطا صرفيا يؤشر على الذات المستقبلة للحدث أو المتأثرة به، وتتجلّى بنيته المورفولوجية عبر مستويين متمايزين: الأول خاص بالأفعال الثلاثية المجردة، حيث يُصاغ على وزن "مَفْعُول" (نحو: مَكْتُوب، مَشْرُوب، مَسْمُوع)، والثاني يختص بالأفعال المزيدة، حيث يُستمدّ من صيغة

1- عبد القادر العلمي، الديوان، 187.

2- المصدر نفسه، ص 466.

المضارع المبني للمجهول، مع إبدال حرف المضارعة ميما مضمومة، وفتح ما قبل الآخر (نحو: مُسْتَخْرَج، مُنْقَلَب، مُنْفَعَل).

يتّسم الفضاء الدلالي لاسم المفعول بخصائص بنيوية تتجاوز المستوى المعياري المباشر المتمثل في الإشارة إلى ذات متلقّي الفعل، إلى آفاق أوسع تتضمن دلالات مجازية واستعارية ورمزية في سياقات خطابية متنوعة، ويمكن رصد هذا التوسع الدلالي من خلال استقراء النصوص التراثية، حيث تتحول صيغة "مَحْفُوظ" من مجرد الإشارة إلى الشيء المحروس إلى دلالة أعمق ترتبط بالتوثيق والصيانة واستمرارية الوجود، كما يمكن ملاحظة هذا التحول الدلالي في النص القرآني، حيث تكتسب صيغة "مَسْطُور" في قوله تعالى: ﴿ **وَكِتَابٍ مَّسْطُورٍ**﴾ أبعادا تتجاوز الكتابة المادية، إلى التثبيت الوجودي في اللوح المحفوظ.[1]

وقد وظّف الشيخ العلمي صيغة اسم المفعول في شعره بدلالات مختلفة، وسنركّز على دراسة بعض منها، يقول في قصيدة الاستغاثة: [2]

وَانَا سَاهِي اوكَاتَبَ اذْنُوبِي مَخْبُــورْ

واكْتَابْ اصْحِيفْتِي بِما دَرْت مَسْطُـورْ

ولا يَتْعَلَّى اغْنِي اعْلَى مَنْ هُوَ مَفْقُـورْ

مَسْتُورْ انْمُوتْ شَاهَدْ وذَنْبِي مَغْفُــورْ

استخدم الشيخ العلمي اسم المفعول "**مَخْبُورٌ**" من الفعل الثلاثي "خَبَرَ"، وقد جاء على وزن "مَفْعُول" الذي هو الوزن القياسي لاسم المفعول من الفعل الثلاثي. تدل هذه الصيغة على من وقع عليه فعل الإخبار؛ أي أن الشيخ يصف نفسه بأنه قد أُخبِر بذنوبه التي اقترفها، وتكمن الدلالة هنا في اعتراف الشاعر بأنه على علم وإدراك بخطاياه، مما يعكس حالة من الوعي الذاتي والمحاسبة النفسية التي يعيشها.

1- ابن يعيش علي بن علي، شرح المفصل، تحقيق: إيميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، 2001م، ص:72.

2- عبد القادر العلمي، الديوان، ص 74.

في البيت الثاني، نجد اسم المفعول "مَسْطُورُ" من الفعل الثلاثي "سَطَرَ" على وزن "مَفْعُول"، والدلالة هنا تشير إلى أن أعمال الشيخ وأفعاله قد تم تسجيلها وكتابتها في صحيفة أعماله، وهذا يعكس مفهومًا دينيًا عميقًا يتعلق بتسجيل الأعمال للحساب في الآخرة، يظهر هنا تأثير الفكر الإسلامي الذي يؤمن بتدوين الأعمال في كتاب يعرض يوم القيامة.

في البيت الثالث، يظهر اسم المفعول "**مَفْقُورٌ**" من الفعل الثلاثي "فَقَرَ" على وزن "مَفْعُول"، وتدلّ على من وقع عليه الفقر؛ أي الفقير أو المعدم، وتنبع الدلالة هنا من المقارنة بين الغني والفقير في سياق يوم القيامة، حيث تنتفي فيه الفوارق الاجتماعية والاقتصادية وهو ما يبرز منظومة القيم الأخلاقية التي يتبناها الشاعر ويعكس رؤيته للعدالة الإلهية.

ويواصل العلمي قوله: [1]

مَتَّعْنِي فِي احْمَاكَ يَا نِعْمَ الْمَبْـــرُورْ

مَسْتُورْ انْمُوتُ شَاهَدْ اوذَنْبِي مَغْفُورْ

تتجلّى في هذه الأبيات الثلاثة قمّة التضرع والابتهال من الشاعر في حالة من الاعتراف بالذنب ورجاء المغفرة، حيث تتضافر فيها ثلاثة أسماء مفعول "المَبْرُورُ"، "مَسْتُورُ"، "مَغْفُورٌ" "مَخْبُورٌ" لتشكل بنية دلالية متكاملة تعكس حالة الشاعر النفسية والروحية، ففي البيت الأول يلتمس الشاعر من المخاطب الذي يبدو من خلال السياق أنّه النبي محمد أن يمتّعه في حماه، واصفًا إياه بأنه "المَبْرُورُ"؛ أي من قُبِلَت أعماله وزُكِّيَت، وهو اسم مفعول من الفعل "بَرَّ"، ثمّ يكشف عن أمنيته العميقة في البيت **الثاني**، حيث يرجو أن يموت مستور العيب مغفور الذنب، مستخدمًا اسمي المفعول "مَسْتُورُ" و"مَغْفُورٌ" ليعبّر عن حالة السكينة والطمأنينة التي ينشدها عند الموت.

1- المصدر نفسه، ص 74.

تعكس هذه الأبيات حالة من الانكسار والندم مع الرجاء والأمل في المغفرة، مبرزة التوتر الروحي الذي يعيشه الشيخ العلمي بين إدراكه لخطاياه من جهة، وتعلقه بالمغفرة والرحمة الإلهية من جهة أخرى.

وبقراءتنا قصيدة "البتول" نجدها طافحة باسم المفعول، نذكر قوله:[1]

زِينْها وَقْت مَا كَتْنَظْره انْجالِـــــي يَشْطَن لِي خاطْرِي اويَتْرُكْنِي مَدْهُول

عَشَقْهَا ايسُرْنِي وانْوَى عْلَى اقْتالِـي واغْلَقْ بَابْ الرْضَا واتْرَكْنِي مُوْحُــولْ

حُبْهَا وَاهْوَاهَا خَادْنِي اوحَاصْ مَالِي مَا ظَنِّي يَا اللاَّيَمْ تَنْظْفَرْ بُوصُــولْ

هَكْدَاكْ اجْرَى لِي يَا فَاهَمْ لَقْوَالِـــي مْعَ سُودْ الاشْفَارْ بُو صَارَمْ مَسْلُولْ

استخدم الشيخ صيغة اسم المفعول (مدهول) من الفعل الثلاثي "ذهل"، وقد جاءت على وزن "مَفْعُول" الذي هو الوزن القياسي لاسم المفعول للدلالة على حالة التِّيه والشرود من جمال المحبوبة الساطع الذي لا يضاهيه شيء آخر، ونلاحظ أن هناك تحويرا صوتيا، حيث استبدل صوت "الذّال" بصوت "الدّال" وهو ما يتوافق واللّسان المغاربي.

في البيت الثاني، نجد اسم المفعول "موحول" من الفعل الثلاثي "وحل" على وزن "مَفْعُول" والدّلالة هنا تشير إلى أن محبوبته تركته في حالة من الاضطراب الروحي، فتحولت حياته من الفرح إلى الحزن، وما زاد المعنى قوة وتأكيدا توظيفه اسم المفعول "بوصول" من الفعل الثلاثي "وصل" ليخاطب من يلومه (اللايم) على حبّه ويُظهر له صدّ وهجر محبوبته له، فهو يعتقد أنها لن تصله أبدا، وفي البيت الأخير نجده يوظف اسم المفعول "مسلول" من الفعل الثلاثي "سلّ" ليدل على خروجه من حالة التوازن النفسي والاستقرار الروحي ودخوله في حالة من التّشتت الذهني وفقدان السيطرة على ذاته.

ولتعزيز تجربته الصوفية المحملة بالمعاني الرمزية استخدم الشيخ "**العلمي**" صيغ المبالغة هذه الأخيرة تبوأت موقعا محوريا في النسيج المورفولوجي للمتن الشعري العلمي، حيث

1- عبد القادر العلمي، الديوان، 266.

شكلت ملمحا أسلوبيا ورمزيا بارزا يتخطى مجرد التوظيف الصرفي المعياري إلى آفاق دلالية وإيحائية متعددة المستويات. تهيمن صيغة "فعّال" على المشهد الصرفي في قصائده متموضعةً في فضاءات الخطاب المتعلقة بالذات الإلهية وتجلياتها الصفاتية ك "غفّار" و"ستّار" و"وهّاب"، مما يؤسس لرؤية عرفانية تقوم على استدعاء الحضور الإلهي المكثف في مظاهر الوجود. إن هذا التواتر الملحوظ لصيغة "فعّال" لا ينفصل عن البُعد الإبستمولوجي للتجربة الصوفية التي تسعى لتجسير الفجوة بين المطلق والنسبي عبر تكثيف الدلالة واستثمار الطاقات الإيحائية للبنية الصرفية.

بالتوازي مع ذلك، يستثمر العلمي صيغة "فَعُول" باعتبارها حاملةً شحنات رمزية روحية توحي بالديمومة والاستمرارية والثبات، متجلية في مفردات، مثل "صبور" و"ودود"، وهي دلالات تنسجم والسّياق الوجداني للتجربة الصوفية التي تتأسس على استمرارية الاتصال الروحي وديمومة الفيض الإلهي. تكشف هذه المقاربة الصرفية الدلالية عن وعي شعري متقدم بالإمكانات التعبيرية للنظام الصرفي العربي وقدرته على استيعاب التجربة الروحية وتجسيدها في قوالب لغوية محكمة.

لعلّ اللافت للانتباه أن الشيخ العلمي يُخضع هذه الصيغ الصرفية المعيارية لتحويرات صوتية وفونولوجية تستجيب لمقتضيات اللسان اللهجي المغاربي، مع المحافظة على أصولها التأسيسية في المنظومة الصرفية العربية الفصيحة، مما يفضي إلى إنتاج نسيج لغوي متفرد يقيم توازنا دقيقا بين فصاحة التراث وحيوية اللهجة، وهو ما يُضفي على نصوصه سمةً أسلوبية مميّزة تنفرد بها عن نظائرها في المدونة الشعرية المغاربية.

من الصّيغ الدّالة على صيغة المبالغة في ديوان الشيخ العلمي صيغة " **فعّال**"، ويتجسد ذلك في قوله:[1]

جَوَّاد اكْرِيمْ كمَا البْحَرْ الفيَّاضِي

1- المصدر نفسه، ص 79.

وظّف الشيخ العلمي صيغة مبالغة وردت على وزن "فعّال "(جوّاد) **(بتشديد العين)** تحقيقا لمعنى المبالغة، فيصف الرسول بكثرة العطاء والسخاء، فهو كريم، جوده لا ينقطع، وفي البيت نفسه يستخدم صيغة مبالغة أخرى (فيّاض) إذ يشبّه الرسول بالبحر الكثير الفيضان ذي الأمواج العاتية، للدلالة على غزارة وتدفق العطاء الروحي للرسول الكريم.

ومما ورد بصيغة فعّال، مدحه أولياء الله الصالحين في قصيدة "جمهور الأولياء" يقول:[1]

فَايَنْ الدَّراسْ فَايَنْ البْحَرْ الزَّخَّارْ بَنْ عَبدْ الْقَادَرْ الفْحَلْ فُكْ الْوَاحَلْ

تظهر في البيت المقدّم صيغ مبالغة متنوّعة تتجلّى في تراكيب لفظية محددة تعكس مستوًى عاليا من التكثيف الدلالي والبنائي. يمكن تحليل هذه الصيغ بدءا من كلمة "الدرّاس" التي تأتي على وزن "فعّال" (بتشديد العين) وهي صيغة مبالغة قياسية يصف العلمي من خلالها شيخه عبد القادر بأنه كثير الدراسة والتعمق في العلم الروحاني لتعليم وإرشاد وتوجيه المريدين بشكل مستمر ومتواصل، وبالمثل تأتي كلمة "الزخّار" على الوزن ذاته "فعّال" لتشكل صيغة مبالغة ثانية تدل على الكثرة والامتلاء والفيض، وقد اقترنت بلفظة "البحر" لتعزز دلالة العمق والاتساع والغزارة العلمية للممدوح، أمّا التكرار في "فأين... فأين" فيشكّل بنية توازٍ صوتي ودلالي تعمّق معنى التعظيم والتفخيم، وتؤسس لإيقاع استفهامي يحمل دلالات التعجب والإشادة، وتأتي عبارة "فكّ الواحل" في ختام البيت لتعبّر عن قدرة الشيخ "**عبد القادر**" الفائقة على حلّ المشاكل الصعبة، مما يشكل صيغة مبالغة وظيفية تتجاوز البنية الصرفية التقليدية، إلى بنية سياقية تؤكد على قدرة الممدوح وتفوّقه في طريقه الصوفي وتتعزز هذه الدلالة بلفظة "الفحل" التي تدل على أن عبد القادر لا يتوقف ولا يتوانى في مساعدة الآخرين.

1- المصدر نفسه، ص 122.

كما عوّل شيخنا في تجربته الجمالية المفعمة بالرموز الصوفية على الصفة المشبّهة التي وردت في أوزان كثيرة، نذكر منها: صيغة فعيل التي ترمز إلى حالة الدوام والثبات. يقول: [1]

يا رَسُولْ اللّه الكْرِيـمْ دَاوِي السْقِيـــمْ
عَبْدَك مَضْرُور اعْدِيم جُود لَهْ بالعْلاج
يا رَسُول اللّه الحْلِيـم جَاهَكْ اعْظِيـــمْ
السَّمِيع الْعَلِيـــــمْ الرَّؤُوفْ الرَّحِيـمْ
أعْطَاكْ بْلاَ تُوْهِيـــمْ حَقْ عُلُو الادْرَاجْ

تتضمن الأبيات مجموعةً من الصفات المشبّهة ذات الدلالات العميقة، التي وردت على وزن فعيل **(كريم، سقيم، حليم، عظيم، سميع، عليم، رحيم، توهيم)**، أوردها الشيخ في مدح الذات الإلهية والذات المحمدية، واصفًا إياهما بأسمى الصفات الدالة على الثبات والدوام، وخلوّها من أيّ شائبة، طالبا من الله عزّ وجل تفريج كرباته وحل أزماته متوسلا بالرسول الكريم، كما استعمل الشيخ العلمي هذه الصيغة لوصف طبائع الناس، يقول:[2]

في المْيَا تُوجَدْ وَاحَدْ مْنَاصَفْ الزُّعَامَا مَنْ اخْيَارْ النَّسْبَة مَكَنَّى زَعِيمْ وَكْرِيمْ
واحَد ثْعْبَانْ عْلَى رَاسُو كَمْ من عْمَلْتَهْ إِذَا تْحَوَّسْ قَلبْ تْصِيبُو ولِيعْ وَغْرِيمْ
وَاحَدْ تْصِيبَهْ يَتْمَشَّى كالحْمَامَـــــة مَا عْلِيهْ بالنُّقْصَانْ كَأَنَّهْ حْقِيرْ ويتِيمْ

يستعمل الشيخ الصفات المشبهة الواردة في الأبيات واصفا أفراد المجتمع بطبائع مختلفة ومظاهر تتنافى وتعاليم ديننا الحنيف كالتباهي والنفاق، وقد وفّق الشيخ في الكشف عن تناقضات النفس البشرية وما تنطوي عليه من دسائس خطيرة، محاولاً بذلك تقديم النصح والإرشاد.

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص 65.
2- المصدر نفسه، ص 481.

وتبرز صيغة "فعلان" التي استخدمها الشيخ بشكل مكثّف مقارنة بباقي الصيغ الأخرى، من ذلك قوله في قصيدة الجيلانية 1:[1]

ازْدَدْتْ اضْعِيفْ عَارِي الجتَّة عَجْـزَانْ بَرْ ابْضُعْفِي وَصَانْ جَسْمِي واكْسانِـي

ثُمَّ قَوَّى اعْضَايَ مَنْ بَعْدْ الكَسَـــلَانْ وَاسْتْوَاتْ للمَشِي أقْدامِي وبْنَانِـــــي

ثُمَّ اسْتَوِيتْ بَالَغْ اسْنِينْ الكَهْـــلاَّنْ وَبْيَاضْ الشِّيبْ زَارْ هَامِي وَدْقَانِـــي

غَرَّتْنِي النَّفْسْ الخْسِيسَة بالعَصْيَـانْ بَعْدا كانَتْ عْلَى الفْوَاحَشْ فِي اعْدانِي

قالَتْ لِي مَا جْوَابَكْ انْهَارْ السُّـولَانْ عن مَا دَرْتِي في سَالَفْ الدَّهرْ الْفَانِي

وفي يُومْ القْبَرْ حِين يَكْسُوكْ الاكْفَانْ مَا قَوْلَكْ يَا جْرِيمْ لَلْمَلْكانِـــــــــي

كِيفْ تَعْمَلْ يَا الْهَيْمَانْ الغَفْـــــلَانْ عَن حلْم اللَّه قُلْتْ لهَا تُكْلانِـــــــي

تتابعت الصفة المشبّهة على طول القصيدة، وقد وردت معرفة بـ "ال" عبّر الشيخ العلمي من خلالها عن حالة نفسية تتجسد في مراجعة النفس ومحاسبتها، إذ يتدرج الشيخ من خلال الحوار الذاتي في عرض مراحل نموّه من الولادة إلى الشيخوخة معاتبا نفسه الضعيفة عن أفعالها الدونية وعن تقصيرها فيما أمرنا الله سبحانه وتعالى به.

كما نجد صيغة "فَعْل"، وهي من صيغ الصفة المشبّهة القياسية التي تفيد ثبات الصفة ولزومها للموصوف، وقد وردت هذه الصيغة في مواضع عدّة من الديوان حاملة معاني رمزية متنوّعة، منها قوله:[2]

زُورْ بَالأَدَبْ وَالصْفَا مَا تَخْشَى ضيرْ اعْظِيمْ الحُرْمْ كُلْ مَنْ قَاصْدُه يَنْصَانْ

لا سِيَّمَا الغُوْثْ الهْمَامْ السُّلْطَـــانْ ابنْ عَبدْ اللَّهْ كَوْكَبْ الغَرْبْ الجُـــوَّانْ

وظف الشيخ "**العلمي**" الصفة المشبهة على وزن " فَعْل" متجاوزا الدلالة السطحية لتأكيدها ورسوخها كصفة متأصلة ليرمز من خلالها إلى ثبات هذه الصفات في السلطان "ابن عبد الله"، فالشيخ يدعو المخاطب إلى زيارة السلطان والاستنجاد به طلبا للمساعدة، مما يعكس

1- المصدر نفسه ، ص 91.

2- المصدر نفسه، ص 150.

قوة التأثير في سياق النظم والإبداع الشعري الملحون، ويعمق فكرة التحفيز النفسي والعاطفي نحو الممدوح.

رابعا-الضمائر وبلاغتها:

يشكل استخدام الضمائر ملمحا بارزا في شعر عبد القادر العلمي، إذ عليه اتكاء واضح موظّفا شبكة تقابلات بين أنواع الضمائر المختلفة، حيث "تتحول من وظيفتها الدلالية للدلالة على المرجع، إلى وظيفتها التداولية بانعكاسها مؤشرا على قصد المتكلم، لأن الضمائر الشخصية بمثابة خدم اللغة المتواضعين، حيث يمكن لنا أن نطوّعهم للخدمة في إنجاز الوظائف الرمزية ذات المستوى الرفيع"[1].

في ضوء هذا التصور، تكتسب الضمائر في المتن الشعري الملحون للشيخ عبد القادر العلمي أبعادا رمزية متعددة المستويات، فعند قراءتنا الفاحصة الديوان، وجدنا أن أغلبية الضمائر تتمحور حول طرفين اثنين؛ الطرف الأول الشيخ الذات المتكلمة، والطرف الثاني هو المخاطب، وأحيانا يعبّر عنه بضمير الغائب، فهذه الضمائر تكشف لنا عن الأطراف المخصوصة بالخطاب، وعن عالمه الخاص الذي يناشده، مما أفرز طريقة حوارية متعالية شكّلت فسيفساء رمزية وجمالية على خطابه الصوفي الملحون.

ومن الضمائر التي وظفها ضمير المتكلم "**أنا**"، يتجلى هذا الضمير في الشعر الصوفي لعبد القادر العلمي ضمن فضاء رمزي يتأرجح بين قطبين متقابلين: الأول يتمثل في تأكيد الهوية الفردية والخصوصية الذاتية للشاعر الصوفي، والثاني يتمثل في السعي المتواصل نحو تجاوز هذه الفردية في اتجاه الاندماج بالمطلق والفناء في الحضرة الإلهية. هذا التوظيف للضمير يعكس الجدلية المحورية في التجربة الصوفية بين الحضور والغياب، بين الإثبات والمحو، إذ يمثل نقطة انطلاق ضرورية للرحلة الروحية، لكنها في الوقت نفسه تشكّل عائقا يسعى السالك لتجاوزه للوصول إلى مرتبة الكشف والمعرفة العرفانية، وتتجلّى

1- خيرة عمامرة، البعد التداولي في الخطاب الصوفي -كتاب الوصايا لابن عربي نموذجا-مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 15، 2015م، ص 455.

براعة الشيخ العلمي في توظيف هذا الضمير أداة لتصوير التحولات الروحية والمعرفية التي تعتري ذاته الصوفية في مراحل سلوكها المختلفة، من اليقظة والمجاهدة إلى الفناء والبقاء مستثمرا الإمكانات اللغوية والبلاغية التي يتيحها هذا الضمير في التعبير عن تجربته التي تتّسم بالعمق والتعقيد.

ونجد توظيف هذا الضمير في قصيدة "غيثنا يا خير الهادي"، يقول:[1]

غِيثْنَا يَا خَيْرَ هَادِي

أَنَا فِي ظَلْ احْمَاكْ يَا اهْمَامْ الوْجُودْ

يبرز الضمير المنفصل "أنا" في صدارة البيت ليدل على ذات الشيخ، وهو ضمير بارز منفصل يستخدم عادة " عندما يقدم الإنسان ذاته لمن يجهلها أو...عندما يؤكّد الإنسان ذاته لمن يتجاهلها"[2]، وفي ضوء تجربة الشيخ العلمي يبدو هذا الاستخدام نمطا يؤسس لعلاقة جدلية بين الذات الصوفية والحضرة الإلهية، حيث يتموضع ضمن ثنائية الافتقار والاحتماء "في ظل احماك" التي تشكل جوهر التجربة الصوفية، وتتعمق الدلالة الضميرية عبر توظيف كاف الخطاب المتصلة بلفظ "احماك" في علاقة تخاطبية مباشرة مع المخاطب (الرسول الكريم)، مما يؤسّس لحميمية روحية متجاوزة للمألوف اللغوي في مخاطبة الذات المحمدية.

وفي قصيدة الجيلانية، يقول الشيخ العلمي:[3]

أَنَا في حُرْمْ خِيرْ مُضَرْ وعَدْنَانْ خَاتَمْ الارْسَالْ كَوْكَبْ التَّقْلاِنِي

الضمير "أنا" في هذا البيت يحمل دلالات صوفية عميقة، فهو يتجاوز الذات الفردية للشيخ ليعبر عن حالة الفناء الروحي والاتصال بالنور المحمدي، فالشيخ يضع نفسه في المكان المقدس (الحرم) مرتبطًا بمقام النّبي محمد (خير مضر وعدنان)، ممّا يبرز تجربته الصوفية

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص64.

2- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص158-159.

3- المصدر نفسه، ص92.

حيث تتلاشى الأنا الشخصية وتندمج في حضرة النبوة. هذا التوظيف للضمير يجسّد جوهر التجربة الصوفية القائمة على محو الحدود بين المحب والمحبوب في فضاء روحاني متسامٍ.

ينقل الشيخ العلمي تجاربه الرّوحية في قالب رمزي حزين، مستأنسًا في ذلك بمعجم الخمرة المعنوية، التي ترتبط عنده بسلوك معرفي، وبرحلة طويلة وممتدّة داخل فضاء الوجود الذي هو فضاء التجلي، وقد عبّر عمّا يشعر به باستخدام الضمير "أنا"، يقول في قصيدة "أم الغيث":[1]

أَنَا اللِّي بْشُوفْ الخَزْرَة انْكْوِيتْ وكَلْبِي نَارْ النْوَاجَلْ كْوَاتَـــــهْ

أَنَا اللِّي فْنِيتْ بالْهْوَى وامْضِيتْ أَنَا الشَّاكِي بالجْفَا وْلِيعَاتَـــــهْ

أَنَا اللِّي في بَحْرْ الهْوَى اتَّرْمِيتْ وَمْضَى جَفْنِي في تْخُومْ لَجَّاتَهْ

أَنَا اللِّي بْلِيعَة الهْوَى قَاسِيتْ مَا قَاسَى قَيْسْ الغْرَام في حْيَاتَهْ

أَنَا اللِّي بخَمْرْ التِّيهَانَ رْوِيتْ وَكْمَى قَلْبِي عَنْ هْمُومْ غُصَّاتَـــهْ

يحتل الضمير " أنا" الصدارة في الأبيات بصورة متتابعة ومتكررة تكشف عن عمق الألم الروحي الذي يعيشه الشيخ نتيجة هجر وصدّ محبوبته، فهو يجاهد ويعاني في صمت رهيب، نتيجة كتمان همومه وأوجاعه ولا يستطيع البوح بها، وبمعنى آخر: يركّز الشيخ الاهتمام على ذاته، فيأتي ضمير المتكلم ليبرز تلك الذات الموجَعة المهملة التي تعاني التّجاهل، ولا تصل إلى مبتغاها. والملاحظ أن هناك تشاركًا بين الأنا الصوفية والتجربة العذرية، لأن كلاهما مفعمة بالحزن والغربة جراء فراق المحبوب، ومشوبة بالشوق والحنين إلى الماضي الجميل، ومن هنا نجد الشيخ عبد القادر العلمي بريط تجربته الروحية بشخصية بعض العذريين مثل قيس بن الملوّح الملقّب: مجنون ليلى.

وفي قصيدة "سيدي بوزكري" يظهر استخدام ضمير المتكلم بشكل مزيج بين المتصل والمنفصل في قوله:[2]

1- المصدر نفسه، ص315.

2- عبد القادر العلمي، الديوان، ص 143.

كَيـفْ انْخـافْ مَنْ البَـــــــــــــاسَ وَأَنَا فِي الحُرْمْ الْعَالِي

حَاشَا يَلْحَقْنِي الصَّهْدْ وَأَنَا فِي ظَلْ احْمَاهْ حَاضِي هَمَّة وَقْـــرِي

وفي سياقات أخرى، يستخدم الشيخ ضمير المتكلم "أنا "في قصيدة "الإدريسية"، حيث يقول[1]:

يَا بَدْرْ الا إيغِيبْ عَنِّي حُسْنْ اضْيَاهْ وَلاَ يَعْرَضْ لِي مَعَ اسْنَاهْ اظْلَامْ اغْلِيسْ

ويقول أيضا:[2]

عَنْدْ اذْكرْكَمْ نُوجَدْ اخْلَاكِي فَرْحَانْ كَنِّي مَنْكُمْ مَنْ كُثْرَتْ مَا زَهَّانِي

قَلْبِي الْقَاصِي إلا اتْفَكَّدْكُمْ يَلْيَــانْ تَتْهَلَّلْ بَشَرْتِي ويَدْهَبْ شَيْطَانِي

تكشف هذه الأبيات عن حضور أولياء الله الصالحين في وجدان الشيخ "**العلمي**" لذلك نجده يوظف الألفاظ (عَنِّي–لي–اخلاكي– كَنِّي– زَهَّانِي– قلبي– بشرتي– شيطاني)، المضافة إلى ضمير ياء المتكلم، في إشارة إلى الارتباط الخاص أو العلاقة الروحية بينه وبينهم لدرجة أنّ جميع الفواصل تزول، وقد دعم هذا المعنى بضمير المخاطب المتصل (أنتم)، الذي تجسد في الألفاظ (اذكركم– مَنْكُمْ– اتفكدكم)، لأن هذا المخاطب غلبه وسلب روحه، فبات أساس وجوده وسرّ سعادته.

وهكذا يشكل ضمير المتكلم محورا جوهريا لتجربة وجدانية روحية تتجاوز حدود الذات المنفردة، حيث تتحول الأنا من كيان مستقل إلى حالة من الاستغراق في جمالية الآخر (البدر/الولي/الرمز الإلهي).

محققا انزياحا دلاليا للضمير، حيث تتحول "الأنا" من دلالة الإفراد والاستقلالية إلى الإشارة لحالة الذوبان والاتصال بالكل.

تعكس هذه الاستخدامات تأثر الشيخ العلمي بالمنظومة المعرفية الصوفية التي ترى في "الأنا" حجابا يجب تجاوزه للوصول إلى مقام الفناء، ومع ذلك، فإن حضور "الأنا" في النص

1– المصدر نفسه، ص88.

2– المصدر نفسه، ص 95.

لا يعني بالضرورة تأكيد الذات بمفهومها الفردي، بل يمكن اعتباره تعبيرا عن مرحلة الصحو بعد الفناء، أو ما يُعرف في التصوف بـ "البقاء بعد الفناء"، حيث تعود الذات إلى حضورها لكن بوعي جديد ومتحول.

ولإقامة حوار روحي متخيّل، سواءٌ كان الذات الإلهية أو الذات المحمدية أو الولي يوظف الشيخ العلمي ضمير المخاطب "أنت"، ويظهر ذلك في قوله:[1]

وهُوَ يَا سِيدِي لاَ رَبْ غَيْرَكَ اقْرِيبْ امْجِيبْ فِي كُلْ حِينْ يُصَابْ

انْتَ الْجَلِيلْ وَانْتَ الْحَيْ المَعْبُودْ

نلاحظ في البيت الشعري أنّ الضمائر "أنت" و "ك" في "غيرك" تظهر كضمائر مخاطب موجّهة مباشرة إلى الذات الإلهية، وأما الطرف الآخر فهو الشيخ العلمي بصيغة المتكلم، فقد ورد ما يدلّ عليه بالضمير المتصل في لفظة "عندي"، والعلاقة بين الضميرين تحمل دلالاتٍ رمزية عميقة، فتوظيفها يعكس علاقة حميمة ومباشرة بين الشيخ والذات الإلهية، حيث تتجلى المناجاة الروحية في أسمى صورها، بحيث تؤكّد عبارة "لا ربّ غيرك" على التوحيد المطلق الذي يمثل جوهر التجربة الصوفية، بينما يعكس وصف الله بالقريب المجيب والجليل والحي المعبود حالة الشهود والقرب الروحي التي يعيشها الشيخ في تجربته.

فالضمائر هنا جاءت في سياق روحي وجداني، أسهمت في إبراز علاقة الحب، وشدة تعلق الشيخ بالذات الإلهية التي يخاطبها ويتجه إليها في مناجاته الروحية.

وقد ورد ضمير الجمع المخاطب مستترا في قوله[2]:

شُوفُوا اوْحَايْلِي أَغِيثُونِي رَاهْ حَالْتِي دْهِيَة

مَنْ زَاكْ فِي حُرمْكُمْ اتْغِيثُوهُ ولَوْ اخْطَا اوْخَانْ

يَحْضِي اويَضْمَانْ

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص163.

2- المصدر نفسه، ص 509.

يعكس توظيف الضمير "أنتم" بعدا علائقيا في التجربة الصوفية، حيث تتحول العلاقة من مجرد التأمل إلى التواصل والمناجاة، حيث يناجي الشيخ العلمي "أهل دار الضمانة" ويتوسل بهم للنظر في حاله؛ لأنه يعاني التشتّت الروحي الدائم.

يمكن اعتبار استخدام ضمير المخاطب تجسيدا لثنائية "العاشق والمعشوق" في التّراث الصوفي، حيث يتمّ تحويل الخطاب الشعري إلى نداء وجودي يتراوح بين التوسل والاستغاثة والشكوى والابتهال، كما أنّ استخدام ضمير المخاطب يُسهم في إضفاء طابع حميمي على العلاقة مع الآخر، مما يعكس خصوصية التجربة الصوفية المغاربية التي تميل إلى تقريب المتعالي وإدخاله في دائرة التواصل الإنساني المباشر.

كما استعان الشيخ العلمي بضمير الغائب للتعبير عن الذات الإلهية، أو عن أولياء الله الصالحين في بعض المواضع، فلم يذكر ما يدلّ عليه صراحة، وإنما استعان بالضمير "هو" الذي "يصلح من هذه الزاوية، لأن يدفع التصور والتخيل مجالا أرحب من الاسم الظاهر أو ضمير المتكلم والخطاب"[1].

وما رصدناه من خلال دراستنا الديوان أنّ توظيف الشيخ لهذا الضمير كان بصورة باهتة مقارنة بضمير المتكلم والمخاطب، ومن ذلك قوله:[2]

هُوَ اللّي صَرَخْتَه اثْفَاجِي الكْرَايَبْ

هُوَ يَطْفِي بصَرْخْتَهْ صَهْرْ لَهْفْتِي كَمَا يَطْفِي الْمَا الْظا جَوْفْ الْعَاطَشْ

وهُوَ يَا سِيدِي عَشْقْ الْجَمَالْ طْبَعْ اغْرِيزْ فِي مَنْ هُوَ لْبِيب

جاءت هذه الأبيات في سياق حديثه عن كرامات أولياء الله الصالحين، وعن الجمال الإلهي الذي لا يدركه إلاّ صاحب العقل اللبيب، وممّا يناسب هذا المقام أن لا يخاطبهما على نحو مباشر وصريح، وإنّما يصحّ استعمال ضمير الغائب نوعًا من التأدّب التلطف وإبراز المسافة بين أطراف الكلام، وكلّ ذلك يأتي التعبير عنه بضمير الغائب، وتتوافق هذه

1- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص161.

2- عبد القادر العلمي، ص128-114-163.

الفكرة مع ما أورده "ابن جنّي" في سياق حديثه عن مخاطبة الملوك "إنّما لم تخاطب الملوك بأسمائها إعظاما لها؛ إذا كان الاسم دليله المعنى، وجاريا في أكثر الاستعمال مجراه، حتى دعا ذاك قوما، إلى أن زعموا أنّ الاسم هو المسمّى، فلما أرادوا إعظام الملوك وإكبارهم تجافوا وتجانفوا عن ابتذال أسمائهم التي هي شواهدهم وأدلّة عليهم، إلى الكناية بلفظ الغيبة فقالوا: أن رأى الملك أدام الله علّوه، ونسأله حرس الله ملكه ونحو ذلك، وتحاما (إن رأيت) و(نحن نسألك)"[1]، وهذا ما ذهب إليه شيخنا في تعظيم من يمثّلون له مرجعا دينيا وروحيا.

وخلاصة القول: إنّ الضمائر في خطاب الشيخ العلمي يمثّل ركيزة أساسية في تراكيبه اللغوية، تغذّي تجربته الصوفية بأبعادها الجمالية والرمزية، ورغم قلتها إلا أنها أدت وظائفَ دلاليةً واضحة، ترجمة السّياق الذي وردت فبه.

خامسا: جمالية التكرار

يعدّ التكرر (La Répétition) إحدى أهمّ الظواهر ظواهر الشعرية الحديثة، وقد اهتمّت به القصيدة العربية وكرّست حضوره، لأنه أسهم كثيرا " في تثبيت إيقاعها الداخلي وتسويغ الاتّكاء عليه مرتكزا صوتيا، يُشعر الأذن بالانسجام والتوافق والقبول"[2]، وتعدّ هذه المِيزة من جماليات التّكرار.

كما افتتن به شعراء الملحون المغاربة كغيرهم من شعراء العربية على مدار العصور، لما يحقّقه من مزايا في النص الشعبي، حيث يساعد على الحفظ والرواية والإنشاد، خصوصا وأنه يعتمد على المشافهة، ولهذا سنحاول تتبّع بعض ظواهر التكرار في الخطاب الشعري الملحون للشيخ عبد القادر العلمي، منطلقين من دراسة تكرار الصوت، والكلمة المفردة وتكرار الجملة واللازمة.

1 –التكرار الصوتي:

1– ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ج2، ص188.

2– عبد الرضا علي، الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، 1984م، ص12.

يُستمدّ مصطلح التكرار الصوتي (Anaphora) من الجذر اليوناني "anaphor" المُحيل دلاليًا إلى الفعل "الرَّفع نحو الأعلى"؛ ففي إطار الدراسات البلاغية والأسلوبية المتخصصة يشير هذا المفهوم إلى ظاهرة تكرار الوحدة اللغوية ذاتها –سواءٌ كانت مفردة معجمية أو تركيبًا نحويًا–في مستهلّ المتواليات الشِّعرية المتعاقبة، ممّا يؤسس نسقًا بنيويًا ذا خصوصية جمالية، ويَمنح هذا النمط التكراري النصَّ الأدبيَّ إيقاعًا متفرّدًا(Distinctive Rhythm) يعمل عبر المعاودة النسقية للعنصر الافتتاحي على تقريب الخصائص الصوتية المميزة لكلٍّ من النّثر والخطاب الشعري ضمن منظومة تعبيرية متماسكة.

تسعى هذه الدراسة لتحليل التكرار الصوتي في قصائد العلمي، مستندةً إلى مقاربة لسانية صوتية تكشف عن الآليات الموسيقية والإيقاعية التي وظّفها الشيخ للتعبير عن تجربته الروحية، ونقل المضمون الصوفي بفاعلية تأثيرية متعالية.

وتكتسب هذه الدّراسة أهميتها من كونها تقارب النص المغاربي الملحون من زاوية تحليلية تجمع بين اللسانيات والشعرية، متجاوزة المقاربات التقليدية التي اكتفت بوصف ظواهر هذا الشعر دون الغوص في أعماقه البنيوية والدلالية، وبتفحّص قصائد ديوان "الشيخ عبد القادر العلمي" نجده يوظّف أصواتا تتلاءم وتنسجم وحالته تلقائيا دون تصنع أو تكلّف، وهذا ما أضفى بعدا جماليًا على الخطاب الشعري العلمي، كما أنّه يكشف عن براعته في توظيفه هذه الأصوات بكيفية تخدم بنية التجربة الصوفية وتجسِّد أبعادها المتعددة. ويتسم النسيج الإيقاعي في نتاجه الشعري بالتناسب والانسجام الذي يُمثِّل الأساس الجمالي، سواءٌ على مستوى "الألفاظ" أو على مستوى "النسق الموسيقي".

حيث يقول في قصيدة الشافي: [1]

مَنْ صَدْقْ الحَقْ فِيكْ يَا بوالمُعْجِزاتْ من قَبْلْ انْشَا اجْمِيعْ الاشْيَاتْ انْشِيتِي

وتَرقِّتِي في امْنارةْ السَّبْعْ اسْمَـــاوَاتْ وعْلَى الامْلَاكْ والارْسَالْ اسْتَوْلِيتِـــــي

1– عبد القادر العلمي، الديوان، ص56.

وفتَحْ لَكْ أبْوَابْ الحْجُوبْ العُظَمَـــاتْ في ابْسَاطْ العَزْ مَعَ الْحَقْ اتناجِيتِـــي

وارْواحْ الانْبِيَاء عْلِيهَمْ الصْـــــلاَةْ فِي بيتْ الْمَقدَسْ اجْمِيعْ بِهَمْ صَلّيتِـي

وعْلِيهِمْ بالْمْقَامْ والقْدَرْ اعْلِيتي

تتجلّى ظاهرة التكرار الصوتي في المقطوعة الشعرية عبر منظومة متكاملة من التوازيات الفونيمية التي تتجاوز وظيفتها الإيقاعية لتؤسس شبكة دلالية تنهض على التناظر الصوتي الدال، ويمكن رصد هذه الظاهرة في ثلاثة مستويات صوتية رئيسة: أولها تكرار "**صوت الميم**" الشفوي المجهور في سلسلة متتابعة من المفردات المركزية "مَن"، "المعجزات"، "امناره" "السماوات"، "الاملاك"، "المقدس"، ممّا يُنشئ فضاءً صوتيًا متجانسًا يتماهى مع الحقل الدلالي المرتبط بالعظمة والشمولية الكونية؛ إذ يمنح صوت الميم النصَّ طابعًا جَلَديًا يتناسب وسياق التعظيم والتفخيم، ويتضافر مع هذا المستوى تكرارٌ منتظم "**لصوت التاء**" المهموس في أواخر الأفعال الماضية المسندة إلى المخاطَب "ترقتي"، "استوليتي"، "اتناجيتي"، "صليتي" محققًا تناغمًا صوتيًا يرسخ العلاقة الإسنادية بين الذات الممدوحة وأفعالها الإعجازية، ويؤكد طبيعتها الفاعلة المتعالية في المنظومة الكونية. أما المستوى الثالث فيتمثل في تكرار "**صوت العين**" الحلقي في مفردات دالة على العظمة والسمو "العز"، "العظمات"، مما يُشكّل حقلًا صوتيًا دلاليًا متجانسًا يتّسق مع المحور الموضوعي للنص المتمثل في الارتقاء الروحي والمكانة المتفرّدة للذات النبوية في المنظومة الوجودية الإسلامي، فالأصوات وتوافقها، وألعاب النغم، والإيقاع والكثافة والاستمرار، والتكرار والفواصل الصامتة، كلّ هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذّة"[1].

ومن أمثلة التكرار الصوتي أيضا، تكرار صوت "**الحاء**"، حيث يقول الشيخ العلمي:[2]

كَيفْ اينَادِي الانْسْ بِيكْ اينَادِي الْجَانْ سُبْحَانْ الْوَاحَدْ الوْحِيدْ الوَحْدَانِي

وتكرار صوت "**القاف**" أيضا، كما ورد في قصيدة "**جمهور الأولياء**"[1]:

1- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419 هـ - 1998م، ص27.

2- عبد القادر العلمي، الديوان، ص94.

قُولُوا يَا مَنْ لاَ ايقُولْ قُولْ وَافْعَـــــلْ تَصْديقْ اكْلاَمْكُـــمْ سَابَــقْ في الْأَزَالْ

وبالنّسبة لتكرار صوت "**السين**"، نمثّل لها بالبيتين الآتيين:[2]

خُذْ الدُّرْ النَّفِيس فِي سلُوكْ العُقْبـــــانْ صَنْعَة دَهْرِي الْبِيبْ كَيَّسْ دَهْقَانِـــــي

سَرْ الرَّحْمَانْ فِي اجْبَاحْ صَدْرْ الانْسَانْ نَحْمَدْ رَبْ الْأَكْوانْ عَن شَايَنْ اعْطَانِي

وتكرار صوت " الهاء" أيضًا قوله: [3]

احْوَاجَبْ دَارْهَمْ له مَن التَّفْكُـــورْ يَتْفَكَّرْ فِي الخْلُوقْ مُوتَه وابْعاتَـــه

وَاسْنَانْ مَن الزُّهْد اعْمُودْ الغَنْجُورْ زَاهَدْ فِي الدُّنْيَا وَالآخْرَة في صِفَاتَه

نلاحظ أنّ الشيخ العلمي أكثر من استخدام هذه الأصوات المهموسة، لأن طاقتها الدلالية توحي بالتجربة الصوفية الروحية، كما أنها أكثر الأصوات تعبيرا عن "النجوى والحوار الوجداني والكشف عن الوجدان"[4]، والشّيخ هنا يعبّر عن الحالة الوجدانية التي يهيج بها صدره وتجربته الروحية التي يعيشها، فهو ينقل إلينا، "معاناة تأملية مجرّدة تجري داخل الذات."[5] ويصف لنا حبه الإلهي، ومعاناته في سبيل هذا الحّب، حاله في ذلك حال كلّ الصوفية.

ولهذا، فالأصوات المهموسة تتناسب وتجربة الشيخ الروحية التي لا يمكن إدراكها بالعقل "وإنّما الاحساس بوجودها باطنيا والشعور بكمونه في صميم النفس في لحظة التجلي والكشف"[6]، كما أنّها تهزّ وجدان المتلقي وتحرك لواعجه وتهمس في أذنه وتدفعه إلى التأمل والتفكير في الوجود، وجماله والغوص في باطنه لإدراك الجمال المطلق، جمال الذات الإلهية.

1- المصدر نفسه، ص131.

2- المصدر نفسه، ص62.

3- المصدر نفسه، ص78.

4- أماني سليمان، الأسلوبية والصوفية، ص85.

5- عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، ص227.

6- المرجع نفسه، ص226.

وفضلا عن هذه الأصوات، نلاحظ تكرار حرف "الراء" الذي يدخل ضمن الأصوات المتوسطة بين الشدّة والرخاوة، وهو في الوقت نفسه من الأصوات المهجورة، وقد أوردنا هذا المثال لتوضيح ذلك:[1]

يَشْهَدْ بَدْرْ الدْجَا وَالفْجَرْ بَثْنَاكُمْ ويَشَهْدُوا اكْواكَبْ الثْرِيَّا والبَرْجيسْ

إنّ صوت "الراء" وإن كان يؤدّي دوره الإيقاعي بشكل متميّز في الشعر الصوفي الملحون، فإن توظيفه من قِبل الشيخ، مرتبط بدواعي نفسية وروحية، وقد استخدم الشيخ هذا الصوت المجهور بالرغم من كون تجربته روحية باطنية "تتطلب رهافة الحس، ونزعة تأملية حتّى يتم استبطانها والغوص في باطنها، لأنّه أراد الجهر بهذه التجربة، وتوصيلها إلى جميع النّاس حتّى يدركوها، ويتبعون سبيله وطريقه ليعيشوا مثله هذه التجربة ويجرّبوا هذا الحب المضني."[2]

ب – التكرار اللفظي:

تتدثّر قصائد الشيخ العلمي بالعديد من النماذج الدالة على هذا النوع من التكرار خصوصا في بداية كل بيت من القصيدة، أو في مجموعة متتالية من الأبيات، ويسمّى هذا النوع من التكرار: التكرار الاستهلالي، الذي يقوم بوظيفة "التأكيد والتنبيه وإثارة التوقّع لدى السامع للموقف الجديد لمشاركة الشاعر إحساسه ونبضه الشعري"[3]، مما يوحي بثراء وعمق تجاربه الروحية، وقد كان هذا النوع حاضرا بقوة في الكثير من قصائده، لأنّه" يكشف عن فاعلية قادرة على منح النص الشعري بنية متّسقة، إذ كان كل تكرار من هذا النوع قادرا على

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص85.

2- أمينة التّجاني، جماليات الرمز في الشعر الصوفي الجزائري، ص83-84.

3- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م، ص915.

تجسيد الإحساس بالتسلسل والتتابع، وهذا التتابع الشكلي يعين في إثارة التوقع لدى السامع وهذا التّوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحضّرا لسماع الشاعر والانتباه إليه"[1].

تَظهَر ظاهِرَة التّكرارِ اللفظيّ بِوضوح فِي تكرار الضّمير "أنت "فِي بداية كل بيت، حيث يقول: [2]

أَنْتَ سَبَبْ وُجُودْ الْإِرْسَالْ يَا الْمَرْسُولْ

أَنْتَ الْمَأْمَنْ وَأَنْتَ مَفْتَاحُ بَابْ الْقَبُولْ

أَنْتَ الْمَائِدْ بِالْحَسَنَاتْ الزَّكِيَّة الْمَكْمُولْ

تتمظهر ظاهرة التكرار اللفظي في صورة متتابعة للضمير المنفصل "أنتَ"، حيث يشكّل هذا النمط التكراري الذي يتجاوز وظيفته الإيقاعية ليؤسّس بنية دلالية مكثّفة تتمركز حول الذات الممدوحة "الرسول"، يهدف الشيخ من خلالها لترسيخ صورتها الكونية المتعالية في وعي المتلقي، ويتضافر مع هذا البعد الدلالي بعد تداولي يتمثّل في تأكيد سلطة الخطاب الديني عبر تقنية التكرار التي تستهدف تثبيت صورة النّبي الممدوح كمركز محوري للمنظومة الكونية والوجودية في المتخيل الشّعبي للمتلقين، وهكذا يتجاوز التكرار كونه مجرّد أداة أسلوبية ليتحول إلى استراتيجية خطابية تؤسس لرؤية وجودية متكاملة تنبثق من المنظومة العقائدية الإسلامية التي تجعل من النبي محمّد محورًا لتجليات الرحمة الإلهية في العالم.

ولإبراز هذا النوع من التكرار، نمثّل له بالنماذج الآتية من شعره: [3]

حُرْمَـة جَـاهْ النْبِـي وحَمْـزَة وَالعَبَّـاسْ وَالكَعْبَـة والبْقِيـعْ وَالبِيـتْ المَقْـدِيسْ

حُرْمَة مُوسَى الكْلِيمْ وَالْيَاسَعْ وَالْيَاسْ والخَضِـيرْ الفْضِـيلْ وَالسَّـيَّدْ اوّيـسْ

وَحُرْمَـة دَاوَودْ الزْكِـي طَيَّـبْ الانْفَـاسْ وسْـلِيمَانْ الرْسُـولْ ودْخِيـلْ ببلْقِـيسْ

حُرْمَـة يَعْقُوبْ وَالسَّبَاطْ اخْيَارْ النَّـاسْ حُرَمَـة جَـاهْ الخْلِيـلْ وأَيُّـوبْ وَادْرِيـسْ

1- موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، - دراسة أسلوبية- ، جامعة اليرموك، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الخامس، العدد الأول، 1990، ص179.

2- عبد القادر العلمي، الديوان، ص57.

3- المصدر نفسه، ص 89.

أَقْضِي لِي مَا انْرِيدْ يَا مُولَايْ ادْرِيسْ

نلمس هنا نوعين من التكرر؛ تكرار حرف صوت "السين"، ثم لفظة (حرمة) التي كرّرها الشيخ على مدار الأبيات، وهذا التكرار اللفظي يعدّ مفتاحا لمقطوعته الشعرية، فمن خلال تكرار لفظة "حرمة" أظهر توسّله بالنبي الكريم والتابعين الصالحين وبالأماكن المقدسة تبرّكا بها، مستعينًا بالولي سيدي" ادريس" طالبا مساندته وقضاء حاجته، ولنقل انفعالاته العميقة والتأثير في نفوس مخاطبيه عمد للتّكرار اللفظي وأفصح عنه في صوره الشعرية، إضافة إلى ذلك، فإن هذا التكرار يوحي بالتشبّع الديني للشيخ، فالمواظبة على الدعاء والابتهال وتكراره يرفع من قيمة العبد عند الله سبحانه وتعالى، ويجعله مستجابا.

وفي قصيدة "الطاهرة" يكرر الشيخ أداة الاستفهام " كم"، حيث يقول:[1]

بكَمْ مَنْ سْهَامْ وكَمْ مَنْ رَمْح وَكَمْ مَنْ حْسَامْ وكَمْ من قُوسْ لَلْمْقَـــــامْ

وكَمْ مَنْ عْلاَمْ فِي اكْتَافَهْ وَاصْفُوفْ جَـــارَهْ

كَمْ مَنْ هْمَـامْ يَلْعَبْ له واعْطَاهْ الدْمَـــــــامْ وَاضْحَى فِي جِيرْتَهْ اغْلاَمْ

كَمْ مَنْ اقْـوَامْ عَادَتْ فِي اسْجَانَهْ مْيَسْـــرَة

يشير هذا الاستفهام المتكرر إلى حيرة الشيخ وقلقه المستمر نتيجة شوقه للمحبوبة، وربما أراد الشيخ من خلال هذا التكرار أن يثبت للمتلقي عظمة حبّه وصبره على المحب من جهة ودفاعه عن حاله ليسكت لائميه من جهة أخرى، ممّا يُوحي لنا أنّ الشيخ متأزّم نفسيا من الدنيا ومن كل المحيطين به، ففجّر بواطنه النّفسية من خلال صيغة التكرار الاستهلالي. وهذا ما يدفعنا إلى تجاوز النظرة السّطحية للتكرار كأداة مقصورة على دلالة محددة، بل ينبغي أن ننظر إليه بأنّه " تقنية معقّدة تحتاج إلى تأمل مقصود يضمن رصد حركيتها وتحليلها"[2].

1- المصدر نفسه، ص 293.

2- عبد اللطيف حنّي، فاعلية التكرار ووظائفه الشعرية في الشعر الشعبي الجزائري (ديوان محمد بلخير شاعر الشيخ بوعمامة أنموذجا)، التواصل في اللغات والآداب، عدد 41، 2015م، ص53.

وتكرار الألفاظ بهذه الطريقة يحدث تناسبا في الإيقاع الصوتي، ويساعد على تأكيد اللفظ والمعنى معا، فيستقرّ في ذهن المتلقّي أو السّامع، ويشارك الشيخ في تجربته الروحية.

2 –تكرار الجمل:

يحمل تكرار الجملة أو اللازمة قيمة دلالية وجمالية كبرى تعكس حالة الشاعر وما في نفسه، وهذا ما جعل الشيخ العلمي يركّز على هذه البنية العميقة تركيزا لافتا للانتباه وينشرها في جل قصائده تقريبا، ومن ذلك قوله:[1]

أَشْ رَا مَنْ لاَ رَاكْ اعْرِيسْ بِينْ شُبَّانْ كَهْلاَلْ وَاعْسَاكَرْ النْجُومْ بِيكْ دَايَرْ
وَاشْ رَا مَنْ لاَ شَافَكْ فِي البْسَاطْ بِينْ المْقَاعَدْ وَالشِّلْيَاتْ والمْنَايَر
وَاشْ رَا مَنْ لاَ جَرَّعْ مَنْ إِيْدِيكْ وَالشْمَعْ واقَدْ فْي حْسُوكَة ابْهِيجْ نَايَرْ
وَاشْ رَا مَنْ لاَ شَافَكْ فِي ارْيَاضْ امْجَرَّدْ فِي اكْسَاوِي مَنْ الحْرِيرْ
وَاشْ رَا مَنْ لاَ بَاتْ يَغْنَمْ امْعَاكْ ابْعُود والشَّبَابَة وَالطَّرْ والْكْيَاتَرْ

تتكرر في هذه الأبيات جملة (أش را من لا) بشكل إيقاعي ودلالي متدفّق على القصيدة ممّا يسهم في تسريع المعنى وتقريب الصورة، وتشكيل رؤية واضحة المعالم عن الحالة المزاجية للشيخ العلمي وتجربته الصوفية، وقد عمد الشيخ إلى هذا النوع من التكرار في كثير من قصائده، ليسخّره كآلية تبرز وتنظم الإيقاع، هذا الأخير أسهم في إكساب قصائده قابلية للإنشاد والأداء الصوتي، ووسَّع من دائرة تأثيرها وانتشارها بين الشرائح الاجتماعية المختلفة.

ورد هذا التكرار بصورته الملحونة "واش را من لا" بمعنى "ماذا رأى؟" التي تحمل مفهوم التساؤل الذي يرمي إلى غرض التعجب ممن لم يحض برؤية الجمال المحمدي الذي يتعالى عن كل وصف ويعيش حالة السكر المعنوي، ويغنم بالحب الإلهي.

وقد احتلّت هذه الجملة الصدارة في كل بيت، والهدف منها إظهار الكلمة المفتاح التي "تعمل على تنظيم النسق الشعري بتمازجها بفاعلية التعبير وتآزرها مع حركية التصوير، ثمّ تشابكها بفكر القصيدة، بحسبانها ركيزة تشكيلها وجوهر قولها"[1].

1– عبد القادر العلمي، الديوان، ص304.

وهكذا أصبحت الجملة المكرّرة بداية كل مقطع، بنية رمزية "تكشف عن روح شاعرة، أو على الأقلّ عن شواغله العظمى، علينا أن نبحث في أعماله عن أكثر الكلمات دورانا في أدبه، فهذه الكلمات هي التي تبوح بهواجسه الملحة"[2].

إنّ هذا النوع من التكرار أسهم في بناء الموسيقى الداخلية للقصيدة، وارتقى بتكثيف المعاني الشعرية والطاقات الدلالية، كما أسهم في تغذية التوجه الصوفي الطرقي للشيخ وتعلّقه بالرسول الكريم.

يقول: [3]

مَن انْوَارْ المُولَى مَخْلُوقْ وَاضْعَهْ الْحَقْ سَـابَقْ الْمَخْلُوقَـاتْ وَجْمِيـعْ الْخْلَايَــقْ
كَانْ مَنْ قَبْلْ إيْكُونْ الكُونْ مَنْ امْحَقَّــقْ فِي غْيَابْ المُولَى مَخْلُوقْ نُورْ سَابَقْ
لِأَنَّــه رَادْ يَبَعْثَــه سُـبْحَانَه خَالَــقْ الْخَلْـق سَـيْبَه فُـوقْ اجْـبِيـن آدَمْ نُـورْ شَـارَقْ
سَـيْبَه فُـوقْ جْبِـينْ آدَمْ وَاضَـحْ ايْـبَـانْ كَهْــلاَلْ الكْـوَاكَــبْ كَــاع بِــه دَارُوا

ويبدو أنّ الشيخ يعتمد على ظاهرة التكرار برؤية شاملة ليعمق الدلالات ويؤكد المعاني ويوضح الأفكار ويسمو بالتعابير إلى الجمالية والأدائية.

في ختام هذا الفصل التطبيقي الذي تناول بالتحليل والدراسة البنية التركيبية بمستوياتها المختلفة لشعر الشيخ عبد القادر العلمي توصلنا إلى:

توظيف الشيخ بنية لغوية ذات خصوصية مزدوجة، تجمع بين فصاحة التراكيب اللغوية وعفوية اللهجة المغاربية المحلية، مشكِّلة بذلك نسيجًا لغويًا فريدًا يتميز بقدرته على التعبير عن التجربة الصوفية بأبعادها المختلفة.

هيمنة الجملة الاسمية في بنية الخطاب الصوفي لدى الشيخ العلمي، وهي ظاهرة أسلوبية ذات دلالة عميقة ترتبط بالرؤية الصوفية القائمة على مفهوم الثبات والديمومة في حضرة

1- رجاء عيد، تذوق النص الأدبي، دار قطري بن فجاءة للنشر والتوزيع، قطر، ط1، 1994م، ص15.

2- محمد عزام، التحليل الألسني للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1994م، ص145.

3- عبد القادر العلمي، الديوان، ص77.

الحق، وقد تجلّى هذا الأمر بوضوح في قصائد المدح والتوسل التي تعكس حالة الحضور الدائم للذات الإلهية وللحضرة النبوية في وجدان الشيخ.

اهتمّ بالتنويع في الأساليب الإنشائية والخبرية بصورة متوازنة ومدروسة، حيث تهيمن الأساليب الإنشائية (نداء، استفهام، أمر، تمنّي) في سياقات التوسل والرجاء والابتهال، بينما تبرز الأساليب الخبرية في مقامات المواعظ والحكم والوصايا، وهذا التنويع الأسلوبي ترجمان لحالته الوجدانية والمعرفية، كما أنها تعكس تعدد المقامات الروحية التي يتنقل فيها السالك ضمن مساره الروحي.

ومن الملاحظات الجوهرية التي أفرزتها دراسة هذا الفصل؛ ظاهرة الانزياح التركيبي الذي يلجأ إليه الشيخ العلمي في كثير من قصائده، سواءٌ على مستوى التقديم والتأخير، أو الحذف والإضمار، أو العدول عن الأصل النحوي المعياري. وهذه الظاهرة لا تفسّر فقط بضرورات الوزن الشعري ومقتضيات القافية، بل تتجاوز ذلك إلى بُعد دلالي عميق يرتبط بطبيعة التجربة الصوفية المتعالية على القواعد والأنظمة المعيارية، والساعية إلى تجاوز حدود اللغة المألوفة نحو لغة إشارية تقترب من عوالم الكشف والإلهام.

نوّع الشيخ العلمي في توظيف أبنية الأفعال التي تعددت بأزمنتها الثلاث بشكل مكثّف أسهم في الكشف عن المعاني الروحية التي يسعى إلى إيصالها للمتلقّي، مما أكسب خطابه بعدا جماليا متميزا.

تبيّن أيضًا من خلال التحليل التركيبي لشعر العلمي سمة أسلوبية بارزة تتمثل في توظيف ظاهرة التكرار بأشكالها المختلفة (تكرار الصوت، تكرار اللفظة، تكرار الجملة)، وهي ظاهرة ذات دلالة صوفية عميقة ترتبط بمفهوم الذكر القائم على الترديد المستمر للأسماء الإلهية والعبارات القدسية بهدف الوصول إلى حالة الاستغراق الروحي والمعرفي.

الفصل الرابع:

جماليات الصورة الشعرية في ديوان " عبد القادر العلمي"

أولا: مفهوم الصورة الشعرية وجمالياتها

1-مفهوم الصورة الشعرية لغة

2-مفهوم الصورة الشعرية اصطلاحا

ثانيا: الأنواع البلاغية في الصورة الشعرية

1-الصورة التشبيهية وأنماطها.

1-1- التشبيه المفصل.

1-2- التشبيه البليغ.

1-3- التشبيه المجمل.

1-4- التشبيه التمثيلي.

2-الصورة الاستعارية وتجلياتها الجمالية.

3-الصورة الكنائية ووظائفها الدلالية

ثالثًا: أنماط الصورة الشعرية وصلتها بالحواس

1-الصورة الحسية البصرية.

2-الصورة الحسية السمعية.

3-الصورة الحسية الذوقية.

4-الصورة الحسية الشمية.

5-الصورة الحسية اللمسية وتعبيرها عن الوجد الصوفي.

رابعًا: وظائف الصورة الشعرية

1-تجسيد الروحي بالحسي.

2-الإيحاء وإنتاج الدلالات المتعددة.

3-جمالية التعبير الروحي.

4-السخرية والنقد الاجتماعي.

5-الشرح والتوضيح

أولا: مفهوم الصورة الشعرية وجمالياتها:

حظيت الصورة الشعرية باهتمام القدامى والمُحدثين، وذلك لأهميتها البالغة في عالم الشعر، فلا يمكن أن يعتبر الشعر شعرًا إن لم يقم على التصوير، لأنّ « الصورة هي التي تكسب الكلام صفة الشعرية»[1]، ولقد وردت كلمة الصورة في القرآن الكريم إلا أنها تدل على معنى الخلق في قوله تعالى: ﴿ **الذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَّلَكَ (7) فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ (8)**﴾[2]، وقوله أيضا: ﴿ **هُوَ الذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ (6)** ﴾ [3]، وقد اختلف النقّاد منذ القديم في وضع تعريف جامع مانع للصورة، ولعلّ ذلك يعود إلى التعدد الضّخم في التعريفات المقدمة لها، التي اتّسمت بالاختلاف فيما بينها تارة، وبالغموض والتعميم تارة أخرى، ومن أسباب ذلك:

- أن المصطلح وافد من النقد الغربي، وبالتالي فهو مشحون بكثير من الدلالات والأبعاد التي لا وجود لها في الفكر العربي، ثمّ إنّ المصطلح في حد ذاته يصعب على التحديد؛ لأنه فسيفساء ممزوجة بالعديد من العناصر (النفسية، الحسية، العقلية ...)، وتتداخل عوامل مختلفة في إبرازه وكشف دلالته الباطنية (عوامل ثقافية وحضارية، وعوامل بيئية وأخرى نفسية...)، فالصورة تنطوي على« دلالات مختلفة وترابطات متشابكة وطبيعة مرنة تتأبى التحديد الواحد، المنظر أو التجريدي[4] » إضافة إلى ذلك، فإن هذا المصطلح خضع لتطورات كثيرة بحسب العصور، وبحسب المدارس والاتجاهات الأدبية التي خاضت غماره، إلاّ أنّ المتفق عليه بشأن الصورة أنها تمثل عنصرا جوهريًا من عناصر المنظومة الجمالية المكونة للنصوص الشعرية بل وكثير من الأجناس الأدبية «وليست

1- محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990م، ص49.

2 – سورة الانفطار، الآية: 7-8.

3- سورة آل عمران، الآية: 6.

4- بشرى موسى صالح، صورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص19.

الصورة الفنية وقفًا على الشعر وحده، فهي ملحوظة في كلّ نِتاج أدبي خلاّق ...»[1] ، فالصورة حاضرة في أي عمل أدبي دون استثناء، بل إنّ بعض النقاد والأدباء يجعلون الصورة العمود الفقري لأي إبداع خصوصا الشعر، فعلى الرغم مما ذكرناه إلا أنه لا مناص من دراسة وبحث الصورة الشعرية «فهي جزء حيوي في عملية الخلق الفني وينبغي أن نحلل في اطاره[2]».

1- مفهوم الصورة الشعرية لغة :

ورد تعريف الصورة في العديد من المعاجم التراثية، لعل أهمّها ما نجده في لسان العرب في مادة (صور): «أسماء الله تعالى: المصَوِّر (وهو اسم فاعل مشتق من الفعل صور) وهو الذي صور جميع الموجودات ورتبها، فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها، على اختلافها وكثرتها » [3]، فالصورة هنا بمعنى هيئة خاصة يكون عليها الشيء وبها يتميز عما سواه، والصورة إعطاء شكل معين على نحو ما ذكر "ابن سيدة" في قوله: «الصورة في الشكل» [4]. وبهذا المعنى جاء قوله تعالى: ﴿**اللَّهُ الذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ (64)** ﴾ [5].

وقد ذكر ابن الأثير « الصّورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يُقال: صورة الفعل كذا وكذا؛ أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته ...» [6].

أمّا إذا انتقلنا إلى المعاجم الحديثة، فنجد أن تعريفها للصورة لا يختلف عن المعاجم القديمة، حيث جاء في المصباح المنير أن الصورة هي «التماثل وجمعها صور، مثل غرفة

1- عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1986م، ص71.

2- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979م، ص29.

3- ابن منظور، لسان العرب، مادة (صور)، ص473.

4- نفسه، الصفحة نفسها.

5- سورة غافر، الآية 64.

6- المرجع السابق، ص473.

وغرف وتصورت الشيء مثلت (صورته) وشكلته في الذهن (فتصور) هو وقد تطلق (الصورة) ويراد بها الصفة كقولهم (صورة) الأمر كذا؛ أي صفته، ومنه قولهم (صورة) المسألة كذا؛ أي صفتها» [1].

يتبين من خلال ما ورد، أن التعريف اللغوي للصورة يدور حول الهيئة والشكل المميز للشيء، وتعني كذلك الصفة التي تميز كل موصوف عن غيره، وأحيانا تعني الخيال؛ أي استحضار صورة شيء ما في الذهن.

2- مفهوم الصورة الشعرية اصطلاحا :

قبل التطرق لمفهوم الصورة بمعناها الأدبي الحديث وما يحمله من دلالة معينة أو بالأحرى دلالات متعددة، تجدر بنا العودة إلى مدلوله في التراث النقدي والبلاغي العربي ولعلّ أول ظهور لهذا المصطلح كان عند الجاحظ (ت 255هـ) وذلك في معرض حديثه عن حقيقة الشعر والعناصر التي يرتكز عليها، فنجده يقول:« ...إنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير».[2]

والجاحظ من خلال هذه المقولة مهّد الطريق للنقاد العرب الذين استثمروا فكرته فيما بعد وأصبحنا نجد مصطلح صورة وتصوير وغير ذلك مبثوثا في حديثهم عن الشعر وغيره من ضروب الإبداع.

أما قدامة بن جعفر (ت 337هـ) فينظر إلى الشعر على أنه صورة؛ أي شكل أو قالب للمعنى الذي هو مادة هذه الصورة يقول:«...إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة».[3]

1- أحمد بن محمد بن علي الفيومي المقرئ، المصباح المنير، تحقيق: عبد العظيم الشناوي، دار المعارف، القاهرة، ط2، (د ت)، ص250.

2- الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1385هـ-1965م، ج3، ص132.

3- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص65.

والواضح أن نظرة "**قدامة**" للصورة كانت عابرة، غير مركزة في رؤيته النقدية، ذلك أن الشعر في نظره صورة للمعاني، والصورة عنده وسيلة توظف في تشكيل المادة وقولبتها، لأن الشعر صناعة.

ويؤكد "أبو هلال العسكري" (ت 398 هـ) على أهمية الصورة بقوله: « والبلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكّنه في نفسه كتمكنك في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنما جعلنا حسن المعرض وقبول الصورة شرطًا في البلاغة؛ لأن الكلام إذا كانت عباراته رثّة ومعرضه خلقًا لم يسمّ بليغًا، وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى»[1] .

والواقع أن نظرة القدامى للصورة كانت عفوية ولم تكن مقصودة، بدليل أن مؤلفاتهم لم يرد فيها حديث مخصوص حولها، على الرغم أن البحث في التشبيه وأنواعه وبلاغته، وكذا الاستعارة والمجاز ودورهما الفني قد اكتنزت به مؤلفاتهم، بمعنى آخر: أن الصورة كمصطلح كانت غائبة، أما مدلولاته فكانت حاضرة في دراساته، وذلك بتوظيف الوسائل البلاغية مثل التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، «بيد أن تطبيقهم لهذه الوسائل كان جزئيًا لا يتعدى الجملة إلى البيت، أو البيت إلى القصيدة» [2] .

ومن النقّاد القدامى الذين أولوا عناية للتصوير في العمل الأدبي، عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) في كتابة «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز»، حيث سلك منهجًا متميزًا عن سابقيه من العلماء العرب، فنجده أسهب في حديثه عن الصورة مبيّنًا وجهة نظره في قوله: «واعلم أنّ قولنا (الصورة) إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا فلمّا رأينا البنيوية بين آحاد الأجناس، تكون من جهة الصورة، فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا، ولا تكون في صورة ذاك... ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بنيوية في عقولنا وفرقا عبّرنا عن ذلك الفرق بالصورة

1- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو فضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط2، (د ت)، ص16.

2- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، الدراسات الأدبية واللغوية، الرياض، السعودية ط1، 1980م، ص15.

شيئًا ابتدأناه، فينكره منكر، بل هو مستعمل في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: إنما الشعر صناعة وضرب من التصوير» [1]

ويصل الجرجاني مرحلة التقنين في إطار تتبّعه مراحل الإبداع الفني والنقدي وأثناء دراسته الصورة نظر إليها نظرة متكاملة لا تقوم على اللفظ وحده أو على المعنى وحده، بل على التكامل بينهما.

ونستطيع القول من خلال ما سبق: أن "الجرجاني" قد ألمّ بمصطلح الصورة وحدد معناه من خلال إبراز القيمة العظمى للمعنى المتمثل للعيان في الصورة الشعرية، فكان طرحه أقرب إلى المفهوم المعاصر، لذلك «أجمع قسم كبير من الدراسات المعنية بالمصطلح على اقتراب الصورة عنده من الدلالة المعاصرة، وتحديده تحديدًا يبعده عن الإبهام في نقدنا القديم» [2].

كانت هذه لمحة مقتضبة حول الصورة عند القدامى، وإن لم تتبلور عندهم كمصطلح نقدي، فقد نظروا إليها كوسيلة بلاغيه يوظّفها المبدع في أعماله ليعبّر عن تجربته ويترجم أفكاره ومشاعره في قالب لغوي يعكس حسّه الإبداعي.

أما النقد الحديث؛ فقد اعتمد في دراسته الصورة الشعرية على عنصر الخيال، باعتباره محركًا جوهريًا يقع على مستوى مخيلة الشاعر ويتمازج في خفّة وتوافق مع التجارب الشعورية، ويولّد الصورة البديعة، لذلك فالصورة تبث الخيال.

وأولى الرومنتيكيون، وفي مقدمتهم الشاعر الإنجليزي كولوريدج (ت1834م) (Coleridge) جانبا مهما للخيال، فركز أصحاب هذه المدرسة في توضيحهم مفهوم الصورة على وحدتها العضوية، وكذا علاقتها بالإنسان في الكشف عن أحاسيسه ومشاعره، ورصد عالمه الداخلي، والربط بينه وبين الطبيعة، وبالتالي تتضح قيمة الصورة في مدى قدرتها على الكشف عن العالم النفسي للشاعر، وكذا في المزج بين عاطفته والطبيعة.

1- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 508.

2- بشرى موسى صالح، صورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص23.

ومن النّقاد العرب المحدثين الذين تعرضوا لمفهوم الصورة الشعرية، نجد «أحمد الشايب» الذي يعرفها بأنها: «المادة التي تتركب من اللغة بدلالتها اللغوية والموسيقية، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق، وحسن التحليل» [1]، وهنا تبرز القيمة المضافة التي احتلتها الصورة الشعرية عند المحدثين باختلاف سياقاتها وطرق تشكلها.

ويرى « جابر عصفور» في بيان وظيفة الصورة بالمفهوم الحديث: « إن الصورة نتاج لفاعليه الخيال. وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه كما أسلفنا، وإنما تعني إعادة التشكيل، واكتشافات العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة ... ولا ترجع قيمتها إلى أنها تحاكي الأشياء أو تجعلنا نتمثلها من جديد، وإنما ترجع قيمتها إلى أنها تجعلنا نرى الأشياء في ضوء جديد، وخلال علاقات جديدة، تخلّف فينا وعيا وخبرة جديدة» [2].

ومن جانب آخر، فإن الصورة في النقد الحديث، وإن كانت ترتكز على الأنماط القديمة للصورة وأدواتها (التشبيه، الاستعارة، الكناية، والمجاز ...) فقد اتسعت دائرتها لتشمل كل ما من شأنه أن يصور وجدان الشاعر تصويرًا فنّيا، سواء أكان ذلك تشبيها أو استعارة أو مجازًا أو غير ذلك، فالصورة في الشعر « هي الشّكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاصّ ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني ... » [3].

ويرى "علي صبح" أن «الصورة الأدبية هي التركيب القائم على الأصالة في التنسيق الفني الحسي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر – أعني خواطره ومشاعره وعواطفه

1– أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1994م، ص248.

2– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م، ص309، 310.

3– عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، (د ط)، 1988م، ص391.

– المطلق من عالم المحسوسات، ليكشف عن حقيقة المشهد أو المعنى في إطار قوي تامّ محسّ مؤثر على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين» [1].

نلخّص ممّا سبق، أن الصورة الشعرية فنية من فنيات النص الأدبي، تسعى لخلق تجارب حسية حية لدى المتلقي، لذلك حازت اهتمام القدامى والمحدثين، فهي أداة المبدع لعرض رؤيته ونقل تجاربه للآخرين، وبناء قصيدته، متجاوزا الوصف الحرفي لإثارة المشاعر والفهم الأعمق، يستخدمها الشعراء للتواصل مع حواس المتلقي ومشاعره، مما يثري معنى القصيدة وتأثيرها.

وفي الخطاب الصوفي الملحون اهتم الشعراء بالصورة الشعرية، حيث حفلت نصوصهم الشعرية بتوظيف جلّ أنواعها، وهو ما أعطى قيمة جمالية لتلك النصوص الملحونة وأسهم في تقريب المعنى الباطني والروحي للمتلقين، وشاعر الملحون مبدعٌ يعرف كيف يوظف الصور الشعرية الإبداعية التي تخدم خطابه ويلفت الانتباه إليه، وبالتالي يصبح خطابه عملا أدبيا تتوفر فيه جميع العناصر الجمالية التي تميزه عن غيره من الخطابات.

إن الصورة الشعرية أداة جوهرية وركن أساسي لنقل التجارب والحقائق الصوفية التي تتجاوز اللغة العادية التعبير عنها. هذه الصور مستوحاة غالبا من تجارب حسية كالخمر أو المحبوب أو الطبيعة، تستخدم كاستعارات وتجليات لحقائق روحية والرحلة نحو الاتحاد الإلهي.

سنركز على الصور الشعرية المندرجة ضمن علم البيان وبالتحديد (التشبيه، الاستعارة والكناية)، على اعتبار أنها الأكثر حضورًا في ديوان الشيخ "**عبد القادر العلمي**" من جهة وباعتبار قيمتها الدلالية والجمالية الكبيرة التي تسهم في الوصول إلى تحليل القصائد والغوص فيها وفهم المعاني الروحية الكامنة بداخلها من جهة ثانية.

1– إبراهيم أمين الزرزومي، الصورة الشعرية في شعر علي الجازم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (دط) (دت)، ص99.

ثانيًا: الأنواع البلاغية في الصورة الشعرية الصوفية:

1- الصورة التشبيهية وأنماطها:

يعدّ التشبيه أحد الوسائل البيانية التي تسهم في بناء الصّورة الشّعرية، وهو وسيلة المتكلم لتقريب المعنى، حيث « يزيد المعنى وضوحًا ويكسبه تأكيدًا؛ وهذا ما أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه» [1]، إذ يعمل على الخروج من الغموض إلى الوضوح، و« التشبيه هو علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال. هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني، الذي يربط بين الطرفين المقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية، أو في كثير من الصّفات المحسوسة» [2].

والتشبيه في الشعر الصوفي؛ فنّ بلاغي يلعب دورا حاسما في التعبير عن التجارب الصوفية والسعي وراء الإلهي، فمن خلال التشبيهات، يقارن الشعراء الصوفيون الحقائق الدنيوية بالحقائق الروحية، كاشفين بذلك عن جوانب من العلاقة بين الإنسان والذات المطلقة، مستخدمين صور الحب، والشوق، والألم، والفرح، للتعبير عن مشاعرهم وتجاربهم المرتبطة بهذه العلاقة المميزة. فالتشبيه **من** «أقدم صور البيان ووسائل الخيال وأقربها إلى الفهم والأذهان، ولذلك اعتبره بعضهم من الفنون التي تمثل المراحل الأولى من التصوير الأدبي والربط بين الأشياء لتقريبها أو توضيحها، أو إضفاء مسحة من الجمال» [3].

وتأتي أهمية التشبيه في انتقاء المشبه به، لأنه ما يظهر جمال التشبيه ولطافته، وهو «صورة من الصور احتفظت بها النفس ووعتها، فإذا ما أثارها شيء استجابت ووثبت إلى اللسان والنفس لا تحتفظ إلا بما هو موضع اهتمامها، أو بما له منظر ومشهد لا يبرح يتجدد

1- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، ص249.

2- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص172.

3- أحمد مطلوب، فنون بلاغية (البيان – البديع)، دار البحوث العلمية، الكويت، ط1، 1395 – 1975، ص27.

في القلب »[1]، وقد ارتبط حسن التشبيه عند الكثير من البلاغيين بطبيعة العلاقة بين طرفي التشبيه (المشبه والمشبّه به)، فكلما باعدنا بينهما كنا قريبين للأثر الفني، ويرى عبد القاهر الجرجاني أن « التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كان إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب » [2].

ولا يتجلى حسن التشبيه في ذلك، بل هناك وسائل متعددة تظهر جمال التشبيه ورونقه تتجلى في التشبيهات التي تقرّب بين الأشياء البعيدة « إنما حسن التشبيه أن يقرب بين البعيدين حتى تصير بينها مناسبة واشتراك » [3].

وتؤدّي أداة التشبيه دورها الفني فتكون أسماء كمثل أو مثيل، أو شبه، أو شبيه، أو أفعال أمثال حسب حال، شابه، أو أحرف كالكاف أو مركّبة، مثل "كأنّ"، وتحتل كل أداة تشبيه مكانها الذي لا تعوضه عنها أداة أخرى، فتختلف الصورة الفنية على أساس ذلك، كما أن البيئة المحيطة بشعراء الملحون شكلت رافدًا من روافد التصوير الفني، لذلك أبدعوا في رسم رموزهم الصوفية، وضمّنوا قصائدهم الملحونة أنواعًا عديدة من التشبيه، وهذا ما لمسناه في ديوان الشيخ « **عبد القادر العلمي** »؛ لأن ما يعيشه شيخنا من حالات الوجد والشوق الصوفي دفعته إلى الجنوح لتوظيف التشبيهات، مستعملا في ذلك جملة من أدوات التشبيه نذكر منها: (كيف، وامثيل، الكاف، زي).

ويخرج التشبيه في مدونة الشيخ «عبد القادر العلمي» إلى أنماط متنوعة، من بينها:

1- 1-**التشبيه المفصّل:** « وهو التشبيه الذي توفّرت فيه العناصر الأربعة، المشبّه، المشبّه به وأداة الشبه ووجه الشبه، وبناؤه لا يتطلب صنعة كبيرة » [1]، معنى ذلك أن بناءه

1- محمد أبو موسى، التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان، مكتبة وهبة، القاهرة، ط3، 1413 هـ، 1993م ص33.

2- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، مطبعة المدني القاهرة، ص130.

3- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، حققه وفصله وعلق على حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا، ص289.

لا يتطلب مهارة عالية، ولا تفنّنا خاصًا، ودارس ديوان « **الشيخ عبد القادر العلمي** » يقف على هذا النوع من التشبيه، إذ نجد شيخنا تبحّر فيه مقارنة بباقي التشبيهات، وقد يعود طغيان التشبيه المفصل إلى سهولة بنائه « لذلك شاع في الكلام أكثر من بقية أنواع التشبيه خصوصا، وأنه أحسن إطار ينتظر أن نجد فيه الصور في أوضح مظهر، مشبعة بأبين دلالة» [2] .

وأداة التشبيه في قصائده تؤكد العلاقة القريبة بين المشبه والمشبه به، والعلاقة بينهما علاقة تداع، كما ستوضحه النماذج الآتية:

يقول الشيخ «**عبد القادر العلمي**»:[3]

قَلْبِي القَاصِي إلا اتْفكدكَمْ يَلْيَانْ تَتْهَلَّلْ بَشرْتِي اوَيَدهَبْ شَيْطَانِي

وَكْدَاكْ إَلَى انْظَرْتْ مَنْ لَكمْ عشرانْ كَالشَّمسْ إِلَى انرى اضْيَاهَا دْفَانِي

جاءت الصورة التشبيهية في هذا البيت كاملة الأركان، إذ نجد المشبّه (الأولياء الصالحين) والمشبّه به (الشمس) وأداة التشبيه (الكاف) ووجه الشبه (الضياء والدفء)، حيث يقوم التشبيه في هذه الصورة بين أولياء الله الصالحين وبين الشمس، هذه الأخيرة ترمز إلى النور الإلهي الذي يشرق على قلوب العارفين، لذلك شبّه أولياء الله الصالحين بها؛ لأنهم يجسّدون هذا النور الإلهي الذي يضيء طريقه.

وقد استطاع الشيخ « **عبد القادر العلمي** » أن يجمع بين ضياء الشمس ونورها الساطع الذي يغدق على البشرية بدفئه، وبين فضل وكرم هؤلاء الأولياء، وبذلك تمكن من تقريب الصورة من المتلقي وجعلها نابضة بالحركية والتأثير، وهو ما يعكس بجلاء جمالية التوظيف

1- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية، الجمهورية التونسية، (د ط)، 1981، ص143.

2- عبد القادر العلمي، الديوان، ص143.

3- المصدر نفسه، ص95.

الرمزي للمعجم الطبيعي الحسي في ديوان الشيخ العلمي، مؤكدا ذلك في إشارته البليغة إلى هذه الجمالية القائمة على الجمع بين الشمس وأولياء الله الصالحين.

ويقدم الشيخ «**عبد القادر العلمي** » صورة تشبيهية أخرى تامة العناصر :[1]

أوامصلي إلي اسْمَع لَفظْ الآذَانْ كالطّيرْ المُوحْيَة ايخَفْ الجَنْحَانِي

يعكس هذا البيت التوجه الصوفي للشيخ عبد القادر العلمي، فجاء من نبع حالته الشعورية المسيطرة على قلبه وعلى طريقه العرفاني، حيث شبّه المصلّي عند سماعه ألفاظ الآذان بالطير، موظفًا أداة التشبيه « الكاف » وما يجمع بينهما هو الخفة الروحية التي تقود إلى السعادة الأبدية والراحة النفسية.

يرسم الشيخ « **عبد القادر العلمي** » صورة أخرى حين شبّه أولياء الله الصالحين بالجند الحاملين سيوف حادّة وهم في ساحة الوغى ضد العدو، حيث يقول:[2]

نَعْتَادْ إلَى طلَبَتْكمْ حَاجَة انقْضَاتْ وَإلاَ نَدْعِي عْلَى اخْصِيمِي يَتَادَى

مثْلْ مَنْ امْعَاهْ جُنْدْ بَسْيُوفْ وَحَرْبَاتْ وَمْزَارَكْ وَاقْيِينْ بَسْنُونْ اهْنَادَة

أبدع الشيخ « **عبد القادر العلمي** » في هذه الصورة المركّبة التي تجمع بين معطيين حسّيين (الأولياء الصالحين، الجند)، إذ نجده يشبّه ممدوحه في عطائه وكرمه بالجنود الحاملين سيوف حادّة في ساحة المعركة، مفعّلا بذلك آلية التشبيه وهو يسعى من خلال هذه الصورة إلى تعظيم مكانة الأولياء والارتقاء بهم إلى مراتب العلو، والكشف عن قدراتهم الخارقة لفعل ما فيه صلاح للناس، وذلك بإغاثة الضعيف وشفاء المريض والاستجابة للدعاء والحماية من الأعداء. كما أنهم قادرون على الإيذاء إذا ما أغضبهم شخص ما.

فالمرء يلجأ إلى الولي الصالح لحل مشاكله واستشارته في كثير من الأمور الحياتية والتبرك به بهدف الإنجاب أو الزواج أو طلب الشفاعة.

يواصل الشيخ «**عبد القادر العلمي** » توظيفه التشبيه المفصّل، ومن ذلك قوله:[1]

1- المصدر نفسه، ص103.

2- المصدر نفسه، ص107.

فَاحُو الأَنْسامْ الْعَابَقْ فِي اخْدُودْ الوشَامْ كَالوَرِدِ الفَاتَحْ الأَكْمَامْ

كنجمْ سَامِي في العلُو اسرَاجَهْ نَايْرَةْ

يقدم الشيخ «**العلمي**» صورة شعرية غاية في البراعة والتصوير، حيث يشبّه جمال محبوبته ومفاتنها بمعطيين حسّيين من عالم الطبيعة الأرضية والسماوية، هما الورد والنجم وتوسل في ذلك بأداة التشبيه (الكاف) بجامع الاحمرار والضياء، وقد اعتمد شيخنا في هذا التشبيه على فكرة السمو والعلو.

ويبدو أن التشبيهات هنا غامضة متعددة الدلالات، مما يسمح بتفسيرات متعددة ويثري معنى الخطاب الصوفي، ذلك أن التشبيه يمكن أن يحمل مستويات متعددة من المعنى اعتمادا على مستوى فهم القارئ ومدى إلمامه بالتقاليد الصوفية.

وبقراءتنا كذلك قصيدة « جمهور الأولياء » كذلك، نجدها تنطوي على جملة من التشبيهات المفصلة، حيث يربط الشيخ ما هو دنيوي بما هو متعالٍ مستخدما مشاعر مألوفة لتوضيح مفاهيم روحية مجردة كما في قوله:[2]

نَادِيتْ امْثِيلْ مَنْ إينَادِي طفَلْ اصْغِيرْ زَادْ فِي الخناثْ وَالْدِيهْ اعْلِيهْ احْنَانْ

يشبّه الشيخ «**عبد القادر العلمي**» نداءه الأولياءَ الصالحين بنداء الطّفل الصّغير، وقد دخل في ذلك من باب التشبيه لتقريب الصّورة من المتلقي، موظفًا في ذلك أداة التشبيه «امثيل» بجامع الحنان، فكلاّ من المشبّه والمشبه به يشتركان في وجه الشّبه.

إن تعميق التجربة الصوفية من خلال توظيف التشبيه وإقامة مقارنات بين ما هو معلوم وما هو مجهول، من شأنه أن يساعد القارئ على فهم واستيعاب أعماق التجربة الصوفية في الشعر الملحون المغاربي، كما هو الحال عند الشيخ عبد القادر العلمي.

1- المصدر نفسه، ص295.

2- المصدر نفسه، ص129.

2-1-**التشبيه البليغ:** وهو« التشبيه الذي تجرد من الأداة ومن وجه الشبه معًا، وقام على العنصرين الجوهريين فحسب، فهذا الأسلوب بخلوّه من الأداة يتميز بالمطابقة التامة بين المشبه والمشبه به، وبتجرده من وجه الشبه يتميز بإجمال التقريب بينهما، مما يسمح باعتبار التشبيه البليغ أسمى درجة من التشبيه الصريح من حيث هو يسوّي بين المشبّه به والمشبه تسوية تامة» [1].

وقد حفل ديوان الشيخ «**عبد القادر العلمي** » بهذا النوع من التشبيه الذي يكتفي بذكر المشبه والمشبه به دون أداة ووجه الشبه، وهو تشبيه غير معلن عنه صراحة، حيث يكون خفيا مبطّنا، وهذا الأمر يتطلب متلقٍ ذو بصيرة نافذة وملاحظة دقيقة للغوص في عمق الخطاب الشعري الصوفي الملحون لفكّ شفراته وفهم معانيه، ومن النماذج الدالة على هذا النوع من التشبيه، نجد الشيخ « **عبد القادر العلمي** » يقول:[2]

يَا مَسرَاجْ الحَنْـــــــــدَاسْ انْتَ شَمْسِي وَاهْلاَلِـــــــــــي

وَانْتَ مَصْبَاحْ اللِّي انْشُوفْ بالتَّنْوِيرْ اضْيَاهْ وَانْتَ قُرَّةْ بَصْرِي

يشبّه الشيخ « **العلمي** » الولي الصالح « **سيدي بوزكري** » بمجموعة من التشبيهات التي توحي بمكانته وعلوّ شأنه في قلب الشيخ، ومن هذه التشبيهات البليغة (مسراح الحنداس، أنت شمسي، أنت مصباح، أنت قرة بصري)، وكلها باعثة على السكينة والطمأنينة في ذاته؛ لأن الأولياء الصّالحين يمثلون النموذج الأعلى والقدوة الحسنة لدى المتصوفة، فعن طريقهم أنيرت سبل الهداية للعباد، فأحدثوا قطيعة مع الرذيلة والفساد، فتبرّك بهم الناس وقصدوهم كلما ضاق بهم الحال طلبا للخلاص والنجاة باعتبار دعائهم مستجابا؛ لأن العناية الإلهية اصطفتهم دون غيرهم.

ويقول أيضًا:[3]

1- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص150.

2- عبد القادر العلمي، الديوان، ص139.

3- المصدر نفسه، ص73.

أَنْتَ غُوثِي عْلَى الدَّوَامْ وَالاسْتِمْرَارْ أَنْتَ كَنْزِي، وَضِيَ شَمْسِي وَاقْمَارِي

يغيب في هذا البيت ركنان من أركان التشبيه المعروفة، وهي أداة التشبيه ووجه الشبه ليدخل في إطار التشبيه البليغ، حيث شبّه الشيخ «**العلمي** » الولي الصالح بالقطب (الغوث) وذلك لوراثته عالم الباطن عن باطن سيدنا محمد (ص)، ويقول محي الدين بن عربي: « لا يكون في الزمان إلا واحد يسمى الغوث والقطب، وهو الذي ينفرد به الحق ويخلو به دون خلقه، فإذا فارق هيكله المنور، انفرد (الحق) بشخص آخر، لا ينفرد بشخصين في زمان واحد (...) وذلك العبد عين الله في كل زمان، لا ينظر الحق في زمانه إلا إليه وهو الحجاب الأعلى» [1].

وقد اعتاد المغاربة تسمية الولي الصّالح: الغوث، لارتباط نسبه واتّصاله بآل البيت وأتباعه، كما يشبه الشيخ « **العلمي** » الولي بالكنز والشمس والقمر.

وكثيرًا ما يلجأ الشعراء الصّوفيون إلى توظيف عناصر من الحياة اليومية، مثل المرأة لترمز إلى حقائق روحية، هذه الصورة التشبيهية التي تبدو بسيطة، تتحول إلى وسيلة للتعبير والبحث عن الإلهي المطلق، كما يقول في قصيدة « **فاطمة**»: [2]

الجَسمْ احْرِيرْ وَالوجْه الضَّارِي كمَا البدَر وَالقَدْ امْثِيلْ غَضْ مَن الشْجرْ

يظهر التشبيه البليغ في السطر الأول من البيت (الجسم احرير)، حيث حذفت أداة التشبيه ووجه الشبه وأبقي على المشبّه والمشبّه به، وقد استعمله الشيخ « **العلمي** » لوصف جمال محبوبته، فشبّه نعومة جسمها بالحرير.

1-3-التشبيه المجمل:

هو التشبيه الذي يحذف منه أحد الرّكنين (أداة التشبيه، وجه الشبه)، فإذا حذفنا أداة التشبيه فقط فهو تشبيه مجمل، وإذا حذفنا وجه الشّبه فقط فهو تشبيه مجمل أيضًا[1].

1- محي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، ص555.

2- المصدر نفسه، ص 355.

ومن الصور التي اعتمدها الشيخ « **عبد القادر العلمي** » وجسد فيها هذه الصورة التشبيهية ما نجده في قوله :[2]

المُرِيـدِينْ لِلْأَشْـيَاخْ كمـا الوْلْـدَانْ وَعْلِـــيهِمْ الأَشْـــيَاخْ كَـــالأَبْوَانِي

أبدع شيخنا في خلق صورة تشبيهية غاية في البلاغة والجمال، إذ نجده يكشف عن عمق العلاقة الروحية بين المريد وشيخه، هذا الأخير يُعدّ دعامة أساسية لكل مريد يطلب المعرفة الصّوفية والإصلاح الروحي، فكل مريد « نزعت به الهمّة إلى معرفة الله، والوصول إليه فهو يحتاج التربية على يد شيخ صالح، ذلك أن أهل هذا العلم عرفوا القلوب بكونها معادن، ولا بدّ لها من طاهر يذهب عن الجوهر ما فسد، واعتبروها أواني لا بدّ من أن تفرغ مما ليس بالمطلوب، ومثّلوها بالأرض تحتاج إلى الغيث» [3].

وبذلك لا يمكننا الحديث عن الجانب العملي للصوفية في غياب الشيوخ الذين يمثّلون النموذج الأمثل للمريدين في التربية الصوفية، وعلى هذا الأساس نجد الشيخ « **عبد القادر العلمي** » يوظف في البيت السابق أداتين للتشبيه (كما – الكاف) توكيدًا للمعنى وتقويته، فيشبّه المريدين للأشياخ بالأولاد، وكذلك يشبه الشيوخ العارفين بالأبوين في علاقتهم بأولادهم، حاذفًا وجه الشبه لدلالة السياق عليه، فالشيوخ مثل الآباء يمثلون النموذج الأمثل في التربية والإصلاح، والمريدين مثل الأولاد يمتثلون للطاعة والإنصات والاقتداء بطريقهم.

وقوله أيضا:[4]

يَعْرَفْنِي مَغْرُومْ فِي اجْمَالَهْ وايتِيهْ بْلَا اسْبَابْ وِيخَلِّينِي حِيرَانْ كالهْبِيلْ

يروم الشيخ « **عبد القادر العلمي** » إلى إثبات المحبة والصبابة تجاه محبوبته التي سحرته بجمالها وجعلته يعاني من التّيه والحيرة دون سبب، وذلك أن هذا الجمال يتجلّى به

1– أيمن أمين عبد الغني، الكافي في البلاغة، البيان والبديع والمعاني، دار التوفيقية، (د ط)، (د ت)، ص40.

2– المصدر نفسه، ص103.

3– عبد اللطيف شاذلي، التّصوف والمجتمع، منشورات جامعة الحسن الثاني، سلسلة أطروحات ورسائل، مطابع سلا 1989م، ص136.

4– المصدر نفسه، ص248.

الحق على بصائر أوليائه ويحلّيهم ببهائه، حيث يشبّه حالته بالشخص الفاقد عقله (المجنون) مستخدما أداة التشبيه « **الكاف** ».

وإذ كان شيخنا لم يذكر وجه الشبه في هذه الأبيات فهذا يزيد من جمال التشبيه، وإذا كان هذا التشبيه بسيطا ولا يجد الذهن صعوبة في إدراك الصفة المشتركة أو توقعها، يكون بذلك مألوفًا خاليا من الغرابة التي تميز لغة الملحون، ومع ذلك فإن تلك التشبيهات على قدر لا بأس به من الجمال.

1-4-التشبيه التمثيلي:

هو "ما كان وجه الشبه فيه منتزعًا من عدّة أمور"[1]، ويكون فيه وجه الشبه حالة مركبة من جملة صفات يصعب فصل بعضها عن بعض، أو لا يتم التشبيه إلا بها مجتمعه"[2].

وقد وظّف الشيخ "**عبد القادر العلمي**" هذا النوع من التشبيه في مواقع عديدة، ومن أمثلة ما نجده في قوله:[3]

يَا بَدْرْ الاَ ايغِيبْ عَنِّي حُسنْ اضْيَاهْ ولاَ يَعْرَضْ لِي مْعَ اسْنَاهْ اظْلاَمْ اغْلِيسَ
اخْرَبْ دِيوَانْ مُهْجَتِي بِنَسِيمْ اهْوَاهْ كِيفْ احْزبْ حُبْ ذَاتْ لِيلَي مُهْجَةْ قَيسْ

يصف الشيخ "**عبد القادر العلمي**" الولي " ادريس" بالبدر الذي لا يغيب ضياؤه، فهو العارف الواصل الذي يصل بالمريد إلى الكمال والصفاء، فالشيخ "عبد القادر العلمي" يستنشق نسيم التجلي الذي لا يوهب إلا لأولياء الله الصالحين العارفين، لأنه يتعلق بالأسرار الإلهية والحقائق الربانية، لذلك كانت هذه الأسرار ممّا يجب ستره عن العامة الذين لا يفهمون مقاصدهم ولا يتحملون أسرارهم، وبوصول الشيخ إلى مراده تتبدد تلك الظلمة، لأن الله أنار بهم للعباد سبل الهداية والعروج في المقامات الروحية، وفي سبيل تعزير مكانة الولي "سيدي ادريس" فعّل الشيخ "**عبد القادر العلمي**" آلية التّشبيه التمثيلي لإظهار مكانته وحجم

1- أيمن أمين عبد الغني، الكافي في البلاغة، ص56.
2- محمد مصطفى هدّارة، في البلاغة العربية، علم البيان، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1989م، ص37.
3- عبد القادر العلمي، الديوان، ص88.

معاناته الروحية التي تعتريه في سبيل حبّه له، فشبّه حرقة روحه وعذاباته في حب وليه بحب ليلى الذي أحرق روح قيس بن الملوح.

ويقول أيضًا:[1]

غَارَسْ الحِيلَة مَا يَجْنِي اثْمَارْ المرامْ المَثِيلْ مَنْ يَحْرَثْ حَبْ الْقَمحْ فِي الصْمَايَمْ

يصور الشيخ العلمي شكواه من الشخص المخادع، من خلال التشبيه التمثيلي في وصفه له، فالمشبه هو الشخص الماكر (صاحب الحيلة) الذي يشبهه بشخص يحرث القمح في طقس شديد الحرارة، وجمال هذا التشبيه التمثيلي توضيح المعنى وبيانه من خلال التعبير عن المعاني وتصويرها ومقارنتها.

إن إقامة مقارنات بين ما هو معلوم وما هو مجهول، يعمّق التجربة الصوفية، لذلك يساعد التشبيه المتلقّي لفهم واستيعاب أعماق التجربة الصوفية، فالمقارنة بجمال الطبيعة على سبيل المثال، يمكن أن تساعد في نقل جمال الحضور الإلهي.

يقدم الشيخ العلمي صورة تشبيهية أخرى في مدح الولي "ادريس".[2]

طَرِدْ غَيمْ الجَهلْ امْن القْلُوبْ بالنُّورْ امْثِيلْ مَا تُطْرَدْ الظَّلْمَةْ مَن المنَارَة

بَانَتْ امْحَاسَنْ سَرَّكْ يَا بَدِيعْ السْرُورْ الحْمَا تْبَانْ للأبْصَارْ الكْوَاكَبْ السَّيَّارَة

يمدح الشيخ العلمي في هذه الأبيات الولي "ادريس" بمجموعة من التشبيهات ويذكر فضله على الناس، حيث أن وجوده أسهم في انتشار العبادة والعلم، فالشيخ صوّر رغبته في طلب العلم والمعرفة الروحية وإزالة (طرد) براثن الجهل الذي يحجب العقول ويمنعها عن رؤية الحقيقة الإلهية فيؤدّي بها إلى الضّلال بصورة المنارة التي تبدد الظلام الحالك فتنير المكان بسراجها الوهاج، موظفا أداة التشبيه "امثيل" (بمعنى: مثل)، ويضيف صورة تشبيهية أخرى

1- المصدر نفسه، ص209.

2- المصدر نفسه، ص86.

حيث يصور ظهور ووضوح كرامات الولي بصورة الكواكب السيارة (الأجرام السماوية) اللامعة في السماء.

وفي قصيدة "المشيشية" يوظف هذا النوع من التشبيه بقوله:[1]

يَا بَحرْ اغْزِيرْ مَاهْ صَافِي عَذبْ ازْلاَلْ سَـاحْ سِـيلَهْ فِـيُ كـلْ قَرْيَـةْ وَقْبِيلَـةْ

ارْوَاتْ اقْلُوبْ ضَامْيَهْ فِي اصْدُورْ ارْجَالْ كَمَـا تُـرْوَي الأَرْض مَـنْ امْـزَانْ اهْطِيلَـةْ

يفعّل الشيخ "عبد القادر العلمي" آلية التشبيه التمثيلي من خلال الاعتراف بفضل وليّه وكراماته الفيّاضة التي شملت القرى والمدن، فنجده يناديه بالبحر لاتّساع علمه ومعرفته، فهو وسيط للرحلة العروجية ومصدرٌ للارتواء من المعارف الرّبانية، وقد استعار ابن عربي من البحر صفاته: الاتّساع، الشمول، الإحاطة، العمق، الخطر ... الخ، ليعبر به عن العلوم العرفانية الاستمرارية، فبحار العلوم الإلهية لا يدرك قعرها أحد، لهذا قيل بأنها: "بحر عسير مركبه، بل لا تركبه العبارة أصلا ولا الإشارة، ولكن يدرك بالكشف من خلف حجب كثيرة دقيقة".[2]

وفي هذه الأبيات شبّه شيخنا ارتواء القلوب المتعطشة للزاد الروحي بالأرض التي تروى من السحاب الممطر موظّفا أداة التشبيه كما (بمعنى: مثل) فالشيخ يحاول تقريب المعنى بالجمع بين الأشياء المادية والأشياء المعنوية من خلال هذه الصورة التمثيلية.

2-الصورة الاستعارية وتجلياتها الجمالية:

يؤتى بالاستعارة لغرض المبالغة في التشبيه، إذ هي في الأصل تشبيه حُذف أحد طرفيه وسمّيت الاستعارة لأن اللفظ في أصل المواضعة استعمال محدد فيأتي الأديب أو اللغوي فيخرجه من ذلك الأصل، ويستخدمه في معنى غيره، فيكون كالشيء المستعار في ذلك الأداء الجديد، وكما يقول جان كوهن « خرق لقانون الكلام ... ومكمّلة لكل الأنواع الأخرى

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص107.

2- محي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، ص523.

من الصور، وإن الصور كلها... تهدف إلى استثارة العملية الاستعارية »[1]،« وهي ضرب من التشبيه –على حد تعبير« **عبد القاهر الجرجاني** » -، حيث يعتمد الشاعر في صياغتها على حذف أحد الركنين، المشبّه، أو المشبه به؛ فتصير مجازًا قائمًا على التشبيه استعملت فيه الألفاظ في غير ما وضعت له في أصل اللغة».[2]

والصّورة الاستعارية أبلغ من التشبيه، بل هي أرقى الصور البيانية، إذ من خلالها نكشف عن موهبة وعبقرية الشاعر.

ويشكل الشعر الصوفي المغاربي الملحون نموذجا استثنائيا في توظيف الصورة الاستعارية كمنظومة تصوّرية معقدة، حيث تتجاوز وظيفتها الإبلاغية التقليدية لتتحول إلى أداة معرفية طيّعة في بناء الخطاب العرفاني الذي يقوم على جمالية الرمز، لتمنح المتلقي مساحة واسعة لإعمال الخيال، والقدرة على الإثارة الحسية والعقلية في آن واحد.

وتسهم الاستعارة المحكمة جيّدا في إظهار عبقرية شاعر الملحون، وتميّزه عن غيره من الشعراء، وتتجلى من خلالها القدرة على كشف العلاقات الخفية بين الأشياء جميعها. وفي هذا السياق، يمثّل الإنتاج الشعري للشيخ عبد القادر العلمي منظومة ثرية لاستكشاف كيفية اشتغال الاستعارات ضمن الإطار الصوفي في أبعاده الجمالية.

وقد وظف الشيخ «**عبد القادر العلمي**» في قصائده الصوفية الملحونة فن الاستعارة التي يتضح فيها الأداء الجميل للشيخ، فبرزت فيها مواهبه الفنية وعبقريته الفذة بلغة ملحونة قريبة من الوجدان الشعبي، مكّنته من تجسيم المعاني وتشخيص الجمادات. إن هذا التوظيف الاستعاري لا يقتصر على النقل البسيط للمعاني من المجال الحسي إلى المجال المجرد، بل يؤسس لنظام دلالي متكامل يعيد تشكيل الواقع الروحي وفق منطق التجربة الصوفية. وقد

1– جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986م ص109–110.

2– أحمد الصغير، تداخلات الصورة وانزياحاتها في شعر الحداثة، ص298.

اكتنز شعره منظومة استعارية معقّدة تتأسس على التوزيع النسقي بين الاستعارة المكنية والتصريحية، وفق آليات بلاغية تخدم الخطاب العرفاني في بعديه الجمالي والمعرفي.

إن التوظيف الاستعاري بنوعيه لا يقتصر على الزخرفة اللفظية، بل يشكل بنية دلالية عميقة تعكس طبيعة التجربة الصوفية ذاتها، حيث يتداخل المحسوس والمجرد والحقيقة الإلهية المطلقة، ونلمس توظيف الصورة الاستعارية في قول الشيخ العلمي:[1]

اللّـي يَظْمَـى ويُوجَـدْ أخْلاَقَـهْ لَهْفَـانْ يَبْرَدْ عَطْشَهْ إِذَا اشْرَبْ مَنْ رَاسْ الْعِينْ

قدم الشيخ العلمي صورة استعارية في مدح الرسول ﷺ تغنّيا بخصاله وفضله على سائر البشرية، حيث وجّه خطابه لكل متلهف يشعر بالظمأ الروحي أن يرتوي من نبع الرسول الكريم ويسير على طريقه، فنجده استعار لفظ (الرأس) للإنسان وذكر المستعار له (العين)، وحذف المستعار منه (الإنسان) بقرينة لفظية دالة عليه (الرأس)، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية التي وردت في صورة بديعة التكوين، جميلة الملمح.

وينقلنا الشيخ «**عبد القادر العلمي**» في صورة استعارية مدحية أخرى، يصف من خلالها جمال الرسول الذي لا يضاهيه أي شيء في الكون في صورة بديعة التركيب بقوله:[2]

الشَّـمسْ مَـن نُـورَكْ شَـرْقَتْ بْـدُونْ والقمَرْ يَتخَجَلْ مَنْ ذَاتَكْ النْظِيفَة

يسعى الشيخ من خلال هذه الصورة لإبراز جمال الرسول وصفاء سريرته مفعّلا في ذلك الاستعارة المكنية (القمر يتخجل) فهي تعكس شخصه الكريم وذاته النقية الطاهرة، ويرتقي الشيخ «**العلمي**» بصورته أكثر من خلال تشخيص مظاهر الطبيعة وتسخيرها في خدمته، إذ نجده يشبه «**القمر**» ويجسّده في صورة الإنسان وهو المشبه به المحذوف، ليذكر قرينة تدل عليه وهي الفعل (يتخجل) فالخجل من صفات الإنسان، وفي ذلك تعميق للدلالة، ما يكمّل المعنى ويوسّع الفكرة.

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص61.

2- المصدر نفسه، ص59.

ويقدم الشيخ صورة استعارية يعبر من خلالها عن سعادة وفرحة هذه الأرض بقدوم الرسول (ص) يقول :[1]

ضحكت بالطيب أرضنا وقتا ولى وفتح أنوار فرحها دون اقصوله
دمع أبكاها اسقا واطه بهطوله

فهنا تشرق الصورة الفنية من خلال (ضحك ودموع) الأرض استعار (الضحك والدموع) وهي من صفات الإنسان أسقطها على الأرض وحذف المستعار منه، وأبقى شيئا من لوازمه هو الضحك والدموع. فقد شبه الأرض بالإنسان، وحذف المشبه به وأبقى شيئا من لوازمه وذلك على سبيل الاستعارة المكنية.

ويقول أيضا: [2]

يا خسارة العبد العاصي مثلي اكثير الجرام من امضى عمره في السيئات والمأتم
لكن ارحمة الله تطفي اشرار النقام وشفاعة المصطفى بها المسيئ زاعم

ويفعل الشيخ «**عبد القادر العلمي**» الاستعارة للتعبير عن بعض أفعاله وتصرفاته الدونية، وقد أبدع في عرض هذه الصورة الجميلة في قوله (لكن أرحمه الله تطفي أسرار النقام) فنجده يشبه رحمة الله وآثارها الإيجابية على نفسية الإنسان وما تمحوه من ذنوب وآثام بـ (المياه) وهي المشبه المحذوف ليترك قرينة تدل عليه وهي الفعل (تطفئ) وهو تصوير بليغ وعميق، فقد ألحق رحمة الله بعباده بفعل المياه التي تخمد لهيب النار وتبطل مفعولها، ليتجاوز بذلك الدلالة المعنوية إلى الدلالة الحسّية على سبيل الاستعارة المكنية.

ويقدم الشيخ «**عبد القادر العلمي**» صورة استعارية يعبر فيها عن مراجعة النفس وتذكيرها بيوم الحساب في قوله:[3]

غَرَّتْنِي النَّفْسْ الحخْسِيسَةْ بالْعَصْيَانْ بَعْدَا كَانَتْ عْلَى الفوَاحَشْ في أَعَدَائي

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص71.
2- المصدر نفسه، ص89.
3- المصدر نفسه، ص91.

قَالَـتْ لِـي مَـا جْوَابَـكْ انْهَـارْ السَّـولَانْ عَمَّـا دَرْتِـي فِـي سَـالَفْ الـدّهْر الفَـانِي

يحاور الشيخ «**العلمي**» ذاته العاصية، ليعبر عن ضعفه وإشباع أهوائه وغواية الشيطان له لارتكاب الفواحش والمعاصي، فيجسّمها كشخص يتكلم، حيث حذف المشبّه به (الإنسان) وترك ما يدل عليه الفعل (قالت) على سبيل الاستعارة المكنية. وينطلق الشيخ في هذه الأبيات من طريقه الصوفي، حيث نجده يقدم اعترافات عن أفعاله السابقة قبل دخوله طريق الزهد ويتحسر على ما ينتظره يوم الحساب.

ويعبّر عن لقائه بمحبوبته قائلا:[1]

فِي ارْيَاضْ مُبْتَهَجْ بِينْ اصْفُوفْ ادْوَالِي

يَـاسْ وخِيلِـي وقـر نفـل وزهر الْبَهْجَة فِي الغْرَاسْ انْحِيلَة

وَالزهْر ضَاحَكْ مَبْسَمْ فِي نَكْدالِي

كـُنْ أَيـزَارْ بالنداتِيـــلْ وأَصْبَحْ دَارَكْ عَزْ فِي تَبْجِيلَـة

وَالــوَرْدْ أَمِيـــرْ صَابَحْ فِي الرَّوضْ إيشَالِـي

اعتمد الشيخ «**عبد القادر العلمي**» في رسم الصورة الاستعارية على التشخيص الذي يُعد « وسيلة فنّية عرفها شعرنا العربي، والشعر العالمي منذ أقدم العصور، وهذه الوسيلة تقوم على أساس تشخيص المعاني المجردة، ومظاهر الطبيعة الجامدة في صورة كائنات حية تحسّ وتتحرك وتنبض بالحياة »[2]، وقد كانت الطبيعة منبعًا ثريًا، وموردا عذبا نهل منه الشيخ «**عبد القادر العلمي**» صوره، وجانبا حيويا من الجوانب التي يضفي عليها التشخيص، علمًا أن الطبيعة ليست جمادًا في نظره لأنّها تنسم بالحياة، والأبيات المذكورة تنطوي على استعارة مكنية مشخّصة، حيث قامت أركانها على إسناد أوصاف للزهر والورد وهو المشبه بأوصاف ليست من طبيعته، فيشبّهه بالصفات الإنسانية وهو المشبّه به

---

[1]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص260.

2– علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 1423 هـ، 2002م، ص76.

المحذوف ليترك لازمة تدل عليه وهي (الابتهاج والضحك والابتسام)، وقد شكلت هذه الصور الاستعارية الحسية بعدًا دلاليًا مكثفًا تعبر جميعها عن الحالة النفسية التي يعيشها شيخنا جراء لقائه محبوبَته، فترجم سعادته وفرحته على مظاهر الطبيعة (الروض، والزهر والورد) ليشخّصها بالإنسان الذي يعيش نشوة البهجة، والضحك، والابتسامة معبّرًا فيها عمّا يشعر به في صورة بليغة جد معبرة.

يقول الشيخ في قصيدة "جمهور الأولياء":[1]

زَانْ المغَــرِبْ وَابْــتَهَجْ بَالسَّــاكَنْ فَــاسْ وَتْبَسَّـمْ ثَغرْ صُورْتَهْ بَعدْ التَّعْبِـيسْ

يتضمن البيت جملة من الصورة الاستعارية، تحوى في مضمونها معاني عميقة وظّفها شيخنا في مدح وليّه مذكّرا بأفضاله وكراماته على بلاد المغرب، فهو مصدر فخرهم، ورمز فرحتهم وبهجتهم، وسبب تبدّل أوضاع الحزن واليأس التي كانت تسيطر على قلوب الناس ولتقريب الصورة من المتلقّي ورسمها في قالب إبداعي تشخيصي نجده يشبّه بلاد المغرب بشخص يبتهج ويتبسم هو المشبّه به المحذوف، ليذكر قرينة لفظه تدلّ عليه، هي (زان المغرب، ابتهج ... تبسم ثغر صورته) على سبيل الاستعارة المكنية، إذ ينسب الشيخ إلى المغرب صفات ليست له، أو تدخل في إطار الاستعارة التشخيصية التي تنقل العمران المغربي من صفات الجامد لتضفي عليها صفات نغسانية.

لقد اكتنز ديوان شيخنا عدّة صور استعارية، كانت الطبيعة خير معين له، يعبر من خلالها عن عالمه الروحي، يقول الشيخ «**عبد القادر العلمي**»:[2]

وَاحْنَا فِي امْقَامْ بِينْ اصْفُوفْ اشْجَارْ نَاعْمَة
وَاجْدَاوَلْ مَنْ سَلْسَبِيلْ مَا
وَالزْهَرْ فِي الكْمَامْ تُرْقُصْ بِيهْ اعْرَايَسْ النْسِيمْ

1- المصدر نفسه، ص 116.

2- المصدر نفسه، ص 362.

وصف الشيخ مظاهر الطبيعة الخلاّبة وأسبغ عليها صفات إنسانية كالرقص، ومن مظاهر الطبيعة التي حظيت بتشخيص الشيخ لها «الزهر»، حيث يشبه الزهر بالإنسان وهو المشبه به المحذوف، وترك قرينة دالة عليه وهي الرقص على سبيل الاستعارة المكنية.

وعليه، فقد أسهم اسهامًا فاعلا في تشكيل الصورة وابرازها من خلال تضمينها إيحاءات عديدة تنقل المتلقي إلى آفاق تأملية واسعة، فمشاعره هي التي توهمت رقص الزهر حين امتزجت مشاعره بذلك الزهر.

وتتجلى الصورة الاستعارية التصريحية في شعر العلمي من خلال عملية استبدال مباشر للمشبّه والمشبه به، مما يخلق واقعا استعاريا جديدا يتماهى فيه الرمز مع المرموز إليه ويتجسد ذلك في قوله:[1]

اوصَلتْ دَارْ الخُودَةْ بَدرْ الدّجَى الْعَالِي لاَ وَاشِـــي لاَ ارْقِيــب وَالحــرَازْ اغْفُــولْ

شبّه الشيخ محبوبته بالبدر، حيث حذف المشبه وهو(المحبوبة) وصرح بالمشبه به، ولم يكتفِ بذلك، بل ذكر مجموعة من الصفات التي يمتاز بها البدر، مثل(العالي) التي تضيف بعدا فوقيا للاستعارة، ليصبح البدر ليس مجرد مصدر إضاءة، بل رمزا جماليا للعلو الروحي والسمو المعنوي.

إنّ هذا التوظيف للاستعارة التصريحية يكشف عن فهم عميق لطبيعة الإدراك البشري الذي يحتاج المحسوسَ للوصول إلى المجرد، فالبدر بوصفه أكثر الأجرام السماوية قربا من الأرض وأوضحها في الليل، يشكل الجسر الطبيعي بين عالم الشهادة وعالم الغيب، وعندما يتم التصريح بهذه الاستعارة يجد المتلقي نفسه قادرا على الانتقال المرن من المعنى الظاهر إلى المعنى الباطن دون انقطاع في التجربة الجمالية. يكشف عن فهم عميق لطبيعة الإدراك البشري، الذي يحتاج المحسوس للوصول إلى المجرد.

1- المصدر نفسه، ص267.

وفي قصيدة الغيبة يوظف هذا النوع من الاستعارة بقوله:[1]

لُونَهْ اتْقُولْ عَسْجَادْ بَاهِي شْرِيقْ وَقَّادْ يَفْجِي انْكَادْ

تتجلّى الاستعارة التصريحية في هذا البيت، بحيث شبّه الشيخ لون المحبوبة بالعسجد (الذهب)، وحذف المشبه وهو لون المحبوبة وذكر المشبه به وهو العسجد، فالصورة هنا دقيقة يصف من خلالها الشيخ المحبوبة ويشبه لونها بالعسجد، هذا يُبرز قيمة اللون وجماله ونقاءه كأنّه معدن ثمين، يجعل هذا التشبيه المتلقي أمام صورة واضحة جلية متكاملة المشهد، من خلال ربطه بين المشبه والمشبه به.

وتبعًا لذلك، فإن الصور الاستعارية التي توسّل بها الشيخ «**عبد القادر العلمي**» في ديوانه بمثابة وسيلة لنقل أفكاره الروحية العميقة ولواعج الشوق الشديد للذات الإلهية في صور فنية رمزية عميقة المعنى جميلة الملمح، مؤدية دورا بارزا في خطابه الصوفي الملحون ممثّلة بالتشخيص الذي لا يأتي بعيدًا عن الوسائل الأخرى التي تسهم في بناء الصورة الشعرية للتأثير في المتلقي بما تقرّب أو توضح إليه من المشاهد والحالات.

كما أن الاستعارات في شعر عبد القادر العلمي تشكل نظاما معرفيا متكاملا يعيد بناء الواقع الروحي والاجتماعي وفق منطق التجربة الصوفية.

3-الصورة الكنائية ووظائفها الدلالية:

تعدّ الصورة الكنائية مظهرًا من مظاهر البلاغة، ووسيلة من وسائل الأداء في الشعر يرتقي بالمعنى والشعور إلى مستوى الأداء الإيحائي الذي يثير المخيّلة وينفذ إلى الذهن عن طريق الحسّ، فيدفع المتلقي إلى تخطي المساحة الموجودة بين ظاهر العبارة وباطنها.

وقد عُني بها النقاد، وعرفوا مكانتها في إيصال المعنى، فيعرّفها الجرجاني (ت 471هـ) بقوله: « الكناية أن يريد المتكلم إثبات معنًى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه، وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا

1- المصدر نفسه، ص 297.

عليه، مثال ذلك قولهم: «طويل النجاد»، يريدون طويل القامة، و«كثير رماد القدر» يعنون كثير القِرى ... فقد أرادوا في هذا كله، كما ترى، معنى، ثمّ لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنّهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود، وأن يكون **إذا كان**»[1] أي لا تظهر المعنى بشكل مباشر وصريح، وإنما تشير إليه من خلال لفظ غير موضوع له وبهذا تحمل معنيين؛ الأول ظاهري ولا يكون المقصود، والثّاني مستور وهو المقصود ويتطلب ذكاء وفطنة من المتلقي.

وقد رأى ابن الأثير أن «المستور فيها هو المجاز؛ لأن الحقيقة تفهم أولا، ويتسارع الفهم إليها قبل المجاز؛ لأن دلالة اللفظ عليها دلالة وضعية، وأما المجاز فإنه يفهم منه بعد فهم الحقيقة، وإنما يفهم بالنظر والفكرة، ولهذا لا يحتاج إلى دليل، لأنه عدول عن ظاهر اللفظ؛ فالحقيقة أظهر، والمجاز أخفى».[2]

وأسلوب الكناية من أساليب التعبير الأنيقة التي لا يجيدها إلا أديب بارع ملمّ بخفايا اللغة متفقه بأسرارها، فهي تحتاج الذكاء والفطنة والغوص بحثا عن المعاني، ومقاربة الألفاظ التي تدل عليها دون تكلف، وتستعمل الكناية للتعبير عمّا لا يريد كشفه، وهذا ما يصبو إليه الصوفي في طريقه الروحي، لذلك نجده يستخدم الكناية في تشكيل صوره الشعرية كونها تعتمد على الإيحاء لإيصال المعنى.

وقد حققت الكناية حضورًا بين الأساليب البيانية عند شعراء الملحون المغاربي، فاتخذوها وسيلة في التعبير عن المشاعر والأفكار التي عاشوها وإن كانت قليلة، مقارنة بالصور التشبيهية والاستعارية، ومحدودة في دلالاتها ومعانيها، بل ذكاء بعض الصور تردد المعاني نفسها تقريبا.

1- الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، (د ط)، (د ت)، ص66.

2- ابن الاثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحابي وأولاده، مصر، 1358هـ-1939م، ج1، ص196.

وقد استطاع الشاعر الصوفي أن يستخدم التعبير الكنائي ليخلق من خلاله جدلية بين النص والمتلقي، إذ تقوم الكناية الجيدة بتحويل القارئ من سلبي إلى إيجابي، ليساهم في تشكيل صورة النص التي طرحتها عليه الكناية.

وإذا نظرنا في ديوان الشيخ «**عبد القادر العلمي**» نجد الصورة الكنائية شكلت نافذة يطل من خلالها على العالم الخارجي أو العالم الداخلي، فينقل أفكاره للمتلقي ويدفعه إلى البحث عن المعاني الخفية الكامنة وراء المعاني الظاهرة وفك شفراتها من خلال التفاعل مع النص الملحون، فنجده يوظف الكناية في قوله:[1]

خُـذْ الـدُّرَّةْ المُبَارَكَـةْ وَاجْعَلْهَـا حَـرْزْ يَحَفْظَـكْ سَـرْهَا مَـنْ اوسَـاوَسْ يَبْلِـيسْ
اعْنَى بِهَا وْصُونْهَا فِي احْجَابْ الحَفزْ مَهْمَـا تَرْصـدْ اشْـكَالْهَا فِـي رَقْ اسْـلِيسْ

يتوسل شيخنا في البيت الأول بالكناية للتعبير عن المكانة العالية لوليّه بطريقة مجازية فعبارة (خذ الدرة المباركة) كناية عن هذا الولي الصّالح الذي اعتبره لؤلؤة مباركة، حيث يشكل فعل التبرك والاحتماء به حصنا منيعًا يحفظ الإنسان من وساوس الشيطان التي تبعده عن طريق الحق.

فالشيخ «**العلمي**» يوجّه خطاباته للمتلقي ليكشف عن مناقب وليه وما يحمله من كرامات وأسرار روحانية تسهم في تقريب البعيد وتحقيق المستحيل، لأنه مأوى المساكين وملجأ المحرومين وملاذ العاجزين يحافظ على أسرارهم مع خالقهم. وهذا ما جعله يحتل مرتبة خاصة في قلوب الناس، فمحبة الأولياء كما يتصور المتصوفة «تفضي بصاحبها إلى نصيب مما يناله الأولياء من الله تعالى، فإن قلوبهم تشبه المرآة، ومن أحبهم يظهر اسمه في تلك القلوب المحبوبة، والله تعالى ينظر إلى قلوب أوليائه كل يوم نظرة رحمة، فمن كان اسمه مرقونا في قلوبهم ينال نصيبه من الرحمة التي يصرفها إليهم بقدر محبته إليهم، وقلوب الأولياء مع الله، ومن أحبهم فهو غير مرافق لهم، وإن لم يستطع الوصول إلى رتبتهم فإن

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص 90.

المرء مع من أحب، والأصل في محبّتهم المحبة لله، فإن في محبّتهم رضوان الله، وصار المحب لهم كأنه لم يحب إلا الله، ومن أهانهم فقد تعرض لسخط الله».[1]

ومن بديع الكنايات التي وظّفها الشيخ «**عبد القادر العلمي**» قوله:[2]

أَنْتَ الْمُوصُوفْ بالمحاسَنْ وَأَنَا الْمَلْسُوعْ بِالْغرَامْ

وَعْييتْ انْكَايَدْ السّقَامْ

أَمَا بَرَدتْ مَنْ اجْمَارْ فِي قَلْبِي مُحَالْ تَنْطفَي

تتدثّر هذه الأبيات بالكناية، يعبر من خلالها الشيخ عن وقع الألم والعذاب الذي يعيشه جرّاء صدّ المحبوب له، فآثر الكناية، لنجده يقابل محاسنه وجماله بالأثر السلبي الذي يتركه هذا الحب في ذات الشّيخ (الملسوع بالغرام) وهي كناية عن مخلّفات الحب وعواقبه النفسية على الذات المحبة.

وقد عبرت هذه الكناية عن مدى تعلق الشيخ «**عبد القادر العلمي**» بمحبوبه، ليكشف لنا بعد ذلك عن حالة التعب والسقم التي حلت به موظفا، كناية أخرى (اجمار في قلبي) وهي كناية عن الحرقة والاكتواء بنار الحب، فمهما اجتهد في إخمادها فلن يفلح في ذلك، لأنها من المستحيل أن تنطفئ.

وقد استطاع شيخنا من خلال هذه الصورة البديعة إيصال المعنى المراد بطريقة فنية، لأن «الشعر قبل كل شيء فنّ تصوري، يقوم جانب كبير من جماله على الصورة الشعرية وحسن التعبير»[3]

وفي صورة كنائية أخرى يقول الشيخ «**عبد القادر العلمي**»:[1]

1- محمد الظريف، الحركة الصوفية وأثرها في أدب الصحراء المغربية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2002م، ص313.

2- المصدر نفسه، ص243.

3- محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة دار المعارف، الاسكندرية، (د ط)، (د ت)، ص310.

أَوّاهْ خَابْ لِي الظَّنْ فِي الأَصْحَابْ اللّي بِهِمْ كُنتْ نَفْخَرْ وَنْفَايَشْ
فيّ خَلاَّوا سَمْ لَظْفَارْ وَالأَنْيَابْ وَإِلَى انْبُوحْ ايهَرْنَنُوا مَثْلْ أَهْوَارَشْ

يظهر الشيخ في هذه الصورة الكنائية الجيدة الصياغة المحكمة البناء خيبة أمله في أصحابه والمقربين منه بعد حالة الذل والمهانة التي عاشها بسبب فقدانه داره جرّاء حالة النصب التي تعرض لها من طرف رجال حاقدين عليه يتمنون موته أو إخراجه من مكناس وفعلا توصلوا إلى مبتغاهم وجعلوه مشردًا في الشوارع تائها حائرًا، ممّا اضطراه إلى مغادرة مكناس نحو مدينة أخرى [2]، فكنّى عن ذلك بقوله: (سم لطفار والأنياب) كناية عن شدة الأذى الذي لحق به.

كما تظهر الكناية بصورة واضحة في قصيدة «كلثوم وطامو» حيث يقول:[3]

تَاهَتْ عْلَى الجْفَنْ النُّوَاحْ لَذَّةْ النُّومْ
وابْقِيتْ هَايَمْ انْهُومْ
وَالأَخْلَاقْ فْي بَحْرِي العْمِيقْ هَامُوا
بالْهوَى مَتْوَلَّعْ وَالقَلبْ صَارْ مَهْمُومْ
لا رَاحَة مَعْدُومْ
والجْوَارَحْ يَسْعاوْا لْمَالْكِي ادْمَامَهْ

وظف الشيخ «**عبد القادر العلمي**» الكناية في هذه الأبيات ليعبر من خلالها عن حالته النفسية وإظهار عاطفة الشوق والحب تجاه محبوبته فعبارة (يا لهوى متولع والقلب صار مهموم) كناية عن تعلق الشاعر بمحبوبه الذي تمكن من قلبه وسيطر على جوارحه، فأشعره

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص389.

2- عبد الجليل بدزي، إلقاء الضوء على قصيدة الدار سيدي قدور العلمي، في رحاب الملحون المغاربي، الاثنين 06 نوفمبر 2017، https://almalhih.yoo7.com، تاريخ الدخول : 2025/08/31، الساعة : 18:30.

3- المصدر نفسه، ص 367.

بالتيه والسّهاد، ويكمّل المعنى بالكناية (والجوارح يسعاوا لمالكي ادمامه) فهو يكني عن رغبته في لقائها، ويسعى جاهدًا للفوز بذلك.

فقد عبرت هذه الكناية عن درجة عشق الشيخ محبوبَته والهيام بها، فأظهرها للمتلقي في صورة رمزية جمالية تجعله يتفاعل مع الموقف.

كما تتلاحق الكنايات في ذات القصيدة، حيث يقول الشيخ «**عبد القادر العلمي**»:[1]

دَكْنِي فِي حْشَايَا يَا سَايْلِينْ بَسْهُومْ

وَكْمِيتْ سَرْ مَكْتُومْ

سبتْنِي يومْ انْظَرتْ مَنْ البْهَا انْيَامَهْ

فالشيخ يقدم كناية جلية يعبر من خلالها عن حالات القلق والاضطراب والألم الذي لحق به إثر ابتعاد محبوبته عنه، فهي سرّ وجوده، لأنها رمز الحياة، ولخدمة هذا المعنى جنّد الشيخ الكناية في قوله (دكني في حشايا يا سايلين بسهوم) وهي كناية تعبّر عن درجة الولع والعشق الذي وصل إليها شيخنا، فقد اكتوى بنار الهوى جراء هذا الحب الروحي، الذي مزّق أحشاءه، وهذا ليس غريبا، فمعشوقته تستحق ذلك، لأن النظر في جمالها ينسيه معاناته وينتشي بالوصل واللقاء.

كانت هذه عيّنة من الكنايات التي وظفها الشيخ «**عبد القادر العلمي**» التي مكّنته من التعبير عن دروب حياته الروحية بطريقة يتحاشى الإفصاح فيها عن باطنه، ممّا يظهر قدرته على اختيار الألفاظ الكنائية المناسبة في طابع رمزي جمالي وإبداع فني وحسن في التصوير.

وهذه صفات الكناية التي «تتلبّس في الكلام والتركيب اللغوي، ويظل السّياق هو الكفيل بإضاءتها بشكل أساسي، لا كما عهدنا التشبيه بارزًا، ولا كما هي الاستعارة مفاجئة وظاهرة الكيان الدلالي».[1]

1- المصدر نفسه، ص 368.

ثالثًا: أنماط الصورة الشعرية وصلتها بالحواس:

تُعدّ الصّورة الشعرية أداة أدبية يستخدمها الشعراء لخلق تجارب حسية متعددة الأبعاد متجاوزين الوصف الحرفي المباشر لإثارة المشاعر والفهم الأعمق، وذلك من خلال الاستعانة بسمة الخيال ودقة التعبير، مما ينتج صورة شعرية موحية معبّرة معتمدين في ذلك على مصادر متنوعة مستوفاة من بيئتهم المحيطة بهم، متوسّلين بالحواس، ليصل الشعر إلى غايته، يقول جابر عصفور: "إن الحسية مبدأ جوهري لا يمكن أن يقوم الشعر بدونه باعتباره نشاطا تخيليا بالدرجة الأولى".[2]

وهذا يعني أن شعرية الصورة الحسية، تترجمها إبداعات الشاعر، المرتبطة دلالاتها بالحواس إلى العقل، فيقوم المتلقّي بإعادة صياغتها في عقله وإثارة حواسّه حسب اختيارات الشاعر لها، ويؤكد ذلك "**عبد القاهر الجرجاني**" في حديثة عن الصورة: "واعلم أنّ قولنا في الصورة إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا، على الذي نراه بأبصارنا"[3]، فعندما يريد الشاعر أن ينقل أفكاره ويؤثر على إحساس المتلقي، فإنه لا يمكنه الاستغناء عن الصورة الحسية.

وعليه، فالصورة الحسية "نِتاج كل ما ينتقل عبر الحواس إلى الدماغ"[4]، فالشاعر عند استخدام الصور الحسية يرتكز على جملة من العناصر الحسية التي يقصد بها "تلك الأنماط التي ترتد إلى حاسة من الحواس الخمس لدى الإنسان، وعلى أساس ذلك سيكون لدينا تقسيم للصور الحسية، فقد حدد علماء النفس مجموعة من الأنواع المختلفة للصورة الذهنية الصورة البصرية، صورة المشهد التي يمكن أن تقسم أقسامًا فرعية تبعًا للإشراق والوضوح واللون

1- فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 2003م، ص 153.

2- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص297.

3- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص508.

4- لخميسي شرفي، الصورة الشعرية الحسية، تشكيلاتها ودلالاتها الصوفية في شعر عبد الله العشي، الجزائر، جامعة العربي التبسي، تبسة، 2020م، ص75.

والحركة والصورة السمعية، الصورة الشمية، الصورة الذوقية، الصورة اللمسية، ويمكن أن تقسم بدورها تبعًا للحرارة والبرودة والصورة المتصلة بضربات القلب أو النبض أو التنفس والهضم والصور الحركية أو العضلية بالتواتر العضلي والحركة العقلية"[1].

وبهذا، لا تتوقف فعالية الصورة الشعرية على استثارة الحاسة البصرية وحدها، بل تتسع لتشمل طيفا كاملا من الحواس الإنسانية: السمعية والذوقية والشمية واللمسية، فضلا عن الأحاسيس الحركية والعضوية التي تتصل بالحالات الانفعالية والوجدانية العميقة، وبهذا المعنى تصبح الصورة الشعرية في الخطاب الصوفي الملحون آلية مسخرة للتواصل الحسي والوجداني مع المتلقي مما ولّد شبكة من الدلالات المتعددة التي تفتح أمامه مجالات واسعة للتأويل والتفاعل الجمالي.

أبدع شعراء الصوفية المغاربة في استلهاهم الصورة الشعرية الملحونة من بيئتهم وجعلوها عماد تجربتهم الشعرية الروحية، فالصورة عندهم لا تقتصر على كونها مجرّد زينة أو إضافة جمالية، بل هي أداة جوهرية لنقل التجارب والحقائق الصوفية، هذه الصورة مستلهمة في أغلب الأحيان من تجارب حسية كالخمر أو الطبيعة أو المحبوبة.

وقد عمد الشيخ العلمي إلى توظيف الحواس للتعبير عن خبراته الروحية ورحلته الصوفية نحو المطلق، لإثارة المشاعر الباطنية، وتوجيه المتلقّي نحو فهم متعال للذات الالهية، فأبدع في صوره الشعرية الملحونة، وقرّب فكرته وأفصح عن مقصده بطريقة ابداعية وإبلاغيه.

وقد تنوعت الصور الحسية في ديوان الشيخ عبد القادر العلمي وتوزعت على حواسه وارتبطت مع خياله، سنحاول في تحليلنا الصّورة الحسية تقسيمها حسب الحواس التي وظفها شيخنا بصرية، سمعية، ذوقية، شمية ولمسية كما سنرى في الدراسة، فتمكن من خلالها إيصال فكرته للمتلقي ونقل تجربته الروحية في لوحة حسية تعد غاية في الجمال والروعة.

1- علي علي صبح، بناء الصورة الأدبية في شعر ابن الرومي، لمكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، مصر، ط2، 1996م ص36.

1- الصورة الحسية البصرية:

إن حاسة البصر من أهم الحواس في تشكيل الصورة الشعرية، لأنها تعتمد على البصر الذي يعد أدق الحواس حساسية، وأكثرها إلمامًا بالواقع معتمدًا على العين التي تنقل الأبعاد والحجوم والمساحات والمسافات والألوان والحركات وكل ما يمر عليها، "فالشاعر يرى مالا يُرى، ومادة رأى تثمر صورة فنية بصرية"[1]، فعن طريقها تنتقل المشاعر والأفكار من خيال الشاعر إلى ذهن المتلقي، وهي تتميز في ذلك عن باقي الحواس؛ لأنها تسهل الخيال الشعري عند الشاعر الصوفي، فعن طريقها يلتقط صورًا، ثم يعيد بناءها عن طريق الدلالات الخاصة بها معتمدًا في ذلك على الخيال، وتشترك معها حاسة السمع في الأهمية، لذلك نجدهما يتكرران في القرآن الكريم، مقارنة بغيرهما من الحواس الأخرى، ومنه قوله سبحانه وتعالى : ﴿ **وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ ۙ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ (78)**﴾[2]

وبقراءتنا ديوانَ الشيخ "عبد القادر العلمي" وجدنا أن حاسة البصر أكثر الحواس الموظفة في بناء صوره الروحية وبوحه الصوفي إلينا، وهذا أمر طبيعي لأنها "أدق الحواس حساسية وتأثيرا بالواقع المحيط، فعن طريق العين يكون الاحتكاك مباشرا بموضوع التجربة، بل إنها أسبق إلى إدراك هذا الواقع"[3]، ومن الصور البصرية في ديوان الشيخ عبد القادر العلمي قوله :[4]

آشْ رَا مَنْ لاَزَارْ وَقر ضَوْ الابْصَارْ وَحْتَرَمْ لله ابما ضَمْ دَاكْ القبرْ
وَاشْ رَامَنْ لاَ نقُلْ فْي الصَّحنْ الْمَسْرَارْ وَقَابَلْ القُبَّهْ الْمَبْرُوكَةْ وْسَارْ يَدْكَرْ

1- عبد الاله صالح، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الاسلامي الثقافي، القاهرة، مصر، ط1، 1999م ص80.

2- سورة النحل، الآية 78.

3- كبابة وحيد صبيحي، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، (د ط) 1999م، ص92.

4- عبد القادر العلمي، الديوان، ص87.

وَاشْ رَامَنْ لاَ اعْتَكَفْ فِيهْ لِيلْ وَانْهَارْ وَاشْ رَامَنْ لَا صَلَّى فِي الضْرِيحْ
وَاشْ رَامَنْ لاَ بَرّدْ لَهْفَة الاقْتِحَامْ مَنْ امْيَاهْ مَن دِيكْ الخَصة يَطْعَمْ نَاسَمْ

استطاع الشيخ العلمي في هذه الأبيات أن يرسم صورة ذهنية بصرية بأبعادها الصوفية في ذهن مخيلة المتلقي، حيث صور مزار الولي الصّالح سيدي ادريس وما ينطوي عليه من رموز مادية ملموسة حاملة معاني البركة (القبر – الصحن – الضريح – القبة ...) معتمدًا على ألفاظ دلالاتها تثير حاسة البصر، وهي (را– الأبصار – ...) ومن خلالها يصل الشيخ العلمي إلى ذهن المتلقي ومخيّلته، ويستطيع أن يصور كل ما يحيط بمزاره، وتبعًا لذلك كله، نجد الشيخ عبد القادر العلمي يهدف من خلال عرض هذه الصورة البصرية إلى تحفيز المخاطبين / المتلقين إلى تعظيم الأولياء وزيارتهم أمواتا وأحياء، والتبرك بهم، على اعتبار أن بحر ولايتهم مستمد من بحر النبوة.

إنّ جمال هذه الصورة البصرية، ومكمن الشعرية فيها يظهر في قدرة الشيخ العلمي على الجمع بين عناصر متباينة في تشكيل حسي بديع، وإذا كان المرتكز البصري لهذه الصورة واحدًا، هو الفعل "را" باللهجة المغاربية الملحونة بمعنى "رأى" المكرر خمس مرات، فإن المرئي كان متعددا (القبر – الصحن – السرار – القبة المبروكة – الضريح ...) وهذا التنوع المرئي داخل فضاء الصورة البصرية إنما يعكس سلوك رجال الصوفية وهم يؤدون نشاطاتهم في حضرة أولياء الله الصالحين إلى أن يبلغوا حدّ النشوة القصوى، وخلالها تتراءى لهم هذه الصورة التي تتقاطع مع الواقع.

كما يعرض في صورة أخرى الأثر النفسي الجميل الذي يتركه شيخه عند النظر والتأمل في وجه الطاهر، حيث يقول :[1]

مَنْ فَرطْ الحُبْ شَفتْ للرُّويَا عَزْمَانْ إلاَ أنَا شُفتْ نُورْ وَجْهَكْ يَكْفَانِي
كِيفْ إِلَا شَافْ دَارَت الشَّمْسْ البَرْدَانْ مَنْ ضُرْ البَرْدْ قَال الكْرِيمْ اشْفَانِي

1– المصدر نفسه، ص98.

من خلال هذه الأبيات، يحرك الشيخ المخيلة البصرية لدى المتلقي معلنا عن شدة حبه لشيخه "الجيلاني"، حيث يكفيه النظر إلى نور وجهه لتزول همومه وتتبدد مخاوفه، ولتوضيح هذه الصورة البصرية يعقد الشيخ صورة تشبيهية بين حاله وحال من يرى الشمس، فيسعد بحرارتها؛ لأنها تدفع البرد والسقم فيحظى العليل بالشفاء.

ويقول في ذات السياق:[1]

تَبْرَدْ لِيعَة الاحْسَاسْ وَقتْ إيشُوفَكْ انْجَالِي
نَسْتبشَرْ وَانْقُولْ هَذَا الهْمَامْ وَاعْظَمْ عَندَهْ دكْري

إنّ الصورة البصرية في هذه الأبيات، حملها الشيخ عن طريق العين، الرؤية وارتبطت ذهنيا بتجربته الصوفية، فالفعل "إيشوفك" بصورته الملحونة يؤسّس لرؤية بصرية مثالية تدرك بالبصيرة قبل البصر، ولا يخفى عنّا أن تحقق فعل الرؤية في التجربة الصوفية يسهم بشكل كبير في بعث الارتياح النفسي للمريد، وهذا ما عبّر عنه شيخنا بـ (تبرد ليعة الاحساس) فعبد القادر العلمي يعلن أن راحته مرهونة برؤية الولي سيدي "بوزكري"، فيستبشر لذلك خيرًا؛ لأنه وصل إلى مبتغاه وحضي بالقبول عند وليه، فجمالية الصورة البصرية عنده تمركزت في قطب مهيمن وهو الولي.

وفي قصيدة "التوسل" يتخذ الشيخ العلمي الصورة البصرية منطلقا لبناء توسلاته للذات الإلهية، فالصورة التوسلية التي رسمها كان قوامها (النظر)، فنجده ينادي الله سبحانه وتعالى مستخدمًا الضمير "هو" على وجه الاستعلاء والتعظيم طالبًا منه النظر في ضعفه وضيق حاله، ولا ينظر في قبح أفعاله، وفي صورة بصرية أخرى يقول:[2]

يَا مَنْ هُوَ عْلَى الْخَلَايَقْ مَتْجَلّي حَاضَرْ نَاظَرْ مَا اخْفَاتَكْ لِي حَالَة
لَا تُنْظُرْ يَا كْرِيمْ لَقْبَاحْ فَعْلِي وَانْظُرْ مَنْ ضِيقْتِي وَمَنْ ضُعفْ الْحَالَة

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص141.

2- المصدر نفسه، ص159.

يصور الشيخ عظمة الله المتجلية في سائر الموجودات، فهو حاضر ناظر يعلم كلّ كبيرة وصغيرة، ويعلم ضعفه وضيق حاله، ثمّ يطلب من الله أن لا ينظر إلى قبائح أفعاله، بل ينظر إلى معاناته الروحية وإلى باطنه الجميل.

ولوصف جمال محبوبته يرسم صورته الشعرية انطلاقا من حاسة البصر بقوله:[1]

حَتَّى وَاحَدْ مَا اتْقَدْ تَبْصَرْ عَيْنَهْ وَلَاْ تشُوفْ وَجهْ اللِّي تَبْغِي عَندْهَا
فَاقْ الشّمسْ الضَّاوْيَة ابْهَاهْ فَاقْ الغِيدَانْ وَالأبْكَارْ
وَامْثَلْ حُسْنَهْ اقْلِيلْ فِي اوصَافْ انْعَاتَهْ

جمع الشيخ العلمي في هذه الصورة الحسية بين مدركات البصر ومصدره من خلال المفردات (تبصر –عينه – اتشوف)، وهي أقرب إلى الصورة الذهنية منها إلى الصورة الحسية، لأن الشيخ يريد أن يسخر حواسه البصرية لوصف جمال محبوبته الساطع الذي فاق كل الأوصاف، ولا يوجد مثيل لحسنها وجمالها، وفي قصيدة "قال المزيان أوصف لي زيني" يقدم صورة بصرية أخرى، يقول:[2]

نَحْلَفْ لَكْ يَا الغْزَالْ بِيمِينِي
عَوضَك مَا نَظرتَهْ عَينِي فِي اقْطَارْ غَربْنَا فِي امْدُنْ وْعُرْبَانْ

سيقت صور الشيخ العلمي على شكل حلف باليمين، ليظهر للمحبوبة التي رمز لها بالغزل تفرّدها وتميزها، فاستعان بالصورة البصرية المتمركزة في لفظتي (النظر – العين) ليؤكد أنه لم ير مثيلا لها.

وقد وظف الشيخ العلمي البعد اللوني في بناء صوره الشعرية المتخيلة، جامعًا بين مواجيده الصوفية، وبين الخيال، وكان اللون القاسم المشترك بين الاثنين.

1– عبد القادر العلمي، الديوان، ص247.

2– المصدر نفسه، ص358.

وفي تصويره عظمةَ الخالق، يقول في قصيدة "الهمام"[1]:

يَا مَنْ ابْسَطْ الأرضْ وَجرَى اخْطُوطْ وَالسْمَا زَيَّنْهَا بَنْجُومْ مُسْتَنِيرَة
وَالتْرَى لَبَّسْهَا مَنْ كُلْ لُونْ مَسْرَارْ مَنْ الْقَاحَهْ بالأنْسَامْ الدكيَة اعْطِيرَة
كُلْ غُصنْ الْبَسْ حَلَّة مَنْ ابْدِيعْ الأزْهَارْ زُمُرُّدِي وَاصْفَرْ ذَهْبِي صُورْتَهْ امْنِيرَة

استخدم الصورة البصرية الملونة، وهي "كل صورة غلب اللون على جزيئاتها، فكان هو المراد منها"[2]: حيث ذكر في الأبيات السابقة اللون الزمرّدي والأصفر الذهبي، ليعبر عن بديع خلق الرحمن المجسد في عناصر الطبيعة من أنهار وأزهار وغيرها، وتعكس هذه الصورة الحسية جنوح الشيخ العلمي إلى الطبيعة ليعبر عن لواعج نفسه بلغة فيها من الإحساس والخيال والعاطفة ما يلائم ذوقه الصوفي، ويتماشى والجوهر الإلهي الزاخر بالقداسة والجلال والعظمة.

إن الطبيعة بأزهارها ونباتاتها تحتل مكانة مركزية في شعر العلمي، حيث تتحول هذه الصور النباتية بتجلياتها اللونية إلى رموز روحية عميقة، فاللون الزمردي يحيلنا إلى دلالات عميقة تتعلق بالجنة، والحياة الأبدية، كما يرمز إلى الخضرة والنما، مما يجعله مرتبطا بالفردوس الأعلى، ويتبعه اللون الأصفر الذهبي الذي يحمل دلالات تتجاوز الوصف البصري، فهو يرمز إلى النور الإلهي والمعرفة الروحية.

ويواصل الشيخ العلمي توظيف الصورة اللونية في قصائده الصوفية، حيث نجد تلك الألوان تمثّل انعكاسًا سلوكيا لتجربته المتفردة التي تتوخّى اللغة الرامزة في تعاملها مع الألوان، ومن ذلك قوله:[3]

نَعتْ امْقَامْ الشْرِيفْ بالْحلَّة وَالتَّاجْ سُلْطَانْ بْجَارِيَة أوجِيبَة رَاحْ اعْرِيسْ

1- نفسه، ص185.

2- زيد بن محمد بن غانم الجهني، الصورة الفنية في المفضليات (أنماط وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية)، المدينة المنورة، مكتبة الملك فهد الوطنية، ط1، ج1، 1425هـ، ص216.

3- عبد القادر العلمي، الديوان، ص87.

وْلَبسْ مَنْ كُلْ لُونْ حُلَّة حُسنْ ادْبَاجْ ابْيَضْ وَصْفَرْ جُلْنَارْ أو اخْضَرْ اسْلِيسْ

يورد الشيخ العلمي مجموعة من الألوان التي تحمل دلالة رمزية وروحية، يصف من خلالها جمال وبهاء مقام الشيخ "ادريس"، حيث ذكر اللون الأبيض والأصفر والأخضر ليعبر كل واحد منها عن سمو وجمال شيخه ادريس، فاللون الأبيض يرمز للطهر والصفاء وكان هذا اللون رمزًا للقوة الإلهية العليا في كثير من الحضارات"[1]، كما أنه يمثل انعكاسًا حقيقيًا لأولياء الله الصالحين، فجوهرهم طاهرو نقي. وبالرجوع للقرآن الكريم نجده يرمز إلى وجوه أهل السعادة والرحمة كما في قوله تعالى: ﴿ **وَأَمَّا الذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّه هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ (107)** ﴾ [2]، فهذا اللون إذن يكشف عن شخصيه الولي سيدي "ادريس" وعلوّ شأنه، ويتعزز هذا اللون باللون الأصفر جلنار الذي يحمل دلالة خاصة في الفكر الصوفي، فهو لون التنوير والحكمة والأمل والوضوح والثقة ويفيد الحياة ومعاينة اللحظة ذهنيا"[3]، يليه اللون الأخضر الذي يعد لون المسلمين، لأنه يمثل لون الإخلاص والتأمل الروحي، كما أن هذا اللون في الموروث الشعبي "مرتبط بالأولياء الصالحين، لذلك كانت تغطّى أضرحتهم بقماش من لون أخضر، والشيء نفسه بالنسبة لمقام الولي الصالح وهكذا إلى الشرائط والمناديل التي يعلقها الدرويش إلى عصابة رأس المريض في حضرة الولي لإقامة الزردة"[4].

وهكذا، فإن البصر لعب دورًا فاعلا في تشكيل صور الشيخ عبد القادر العلمي؛ لأنه لم ير هؤلاء الأولياء إنما سمع عن أخبارهم وشهد انجذاب الناس إليهم فحاول أن يسمو ببصره وبصيرته للتطلع إليهم ورؤية كراماتهم.

1- على القاضي، مفهوم الفن بين الحضارة الإسلامية والحضارات الأخرى، دار الهداية للطباعة والنشر، ط1، 2002م ص49.

2- سورة آل عمران، ص107.

3- حنان عبد الفتاح محمد مطاوع، الألوان ودلالتها في الحضارة الاسلامية، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، العدد 18، 2017م، ص425.

4- محمد عيلان، الفنون الشعبية الجزائرية (واقع وأفاق)، مجلة التواصل، العدد 6 جوان، 2000، ص 210-211.

2-الصورة الحسية السمعية:

ارتبط الأدب العربي بحاسة السّمع، لأنه فن شفهي في بداياته، لذا اهتم الشعراء والنقاد بالموسيقى الشعرية وبالأصوات، وذلك لأهمية حاسة السمع وتأثيرها على المتلقي، وقد تنبّه إبراهيم أنيس لأهمية هذه الحاسة ويقدمها على حاسة البصر بقوله: "إن حاسة السمع أكثر أهمية من حاسة البصر، فهي تستغل ليلا ونهارًا في الظلام وفي النور، في حين أن المرئيات لا يمكن إدراكها إلا في النور، والإنسان يستطيع أن يدرك عن طريق الكلام أفكارًا أرقى وأسمى مما قد يدركه بالنظر مهما عبر، فتعبيره محدود المعاني غامض."[1]

إنّ لحاسة السمع أهمية بالغة في خلق الصور الشعرية التي تترجم التجربة الصوفية لشعراء الملحون، وهي احدى الحواس الهامة لتذوق جمال الأشياء وآلية أساسية في بناء الخطاب العرفاني، وفي هذا السياق يمثل الإبداع الشعري للشيخ "عبد القادر العلمي" مختبرًا ثريا لاستكشاف كيفية توظيف هذه الحاسة الهامة ضمن نظام دلالى متكامل يعيد تشكيل الواقع الروحي، وفق منطق التجربة الصوفية، وقد وظفها في تصوير حالته النفسية ولحظات انكساره أمام وليه، يقول:[2]

نَعتْ امْقَامْ الشْرِيفْ بِالْحَلَّة وَمَنَّكْ يَسْقِي وَإِمَامْ الوَقتْ عَنْدْ بَابْ احْمَاكْ
سَامَعْ ومطِيعْ مُسْتَمَرْ لَلْأَمر وْجِيبْ يَقْضِي الْحَاجَة لِكُلْ زَايَرْ لاَ تع

نلاحظ من خلال الأبيات السابقة، استخدام الشيخ العلمي أكثر الألفاظ التي تدل على قوة الصوت: (سامع) ليعكس حالته الشعورية وحاجته الماسة للعلاج الروحي من وليّه، مما يكشف عن انسجام العلاقة بين الطرفين، الولي ادريس/الشيخ العلمي وذلك مهادًا لقضاء حاجته وحاجة كل زائر يشقّ طريقه إلى أعماق الأسرار، أين يتحقق ما تصبو إليه روحه الصوفية من تنعّمٍ بفيوض الأنوار العلوية.

1- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط5، 1985م، ص 13-14.

2- عبد القادر العلمي، الديوان، ص83.

ويوظّف الشّيخ العلمي الصورة السمعية في مدح شيخه "الجيلاني" بقوله:[1]

لَمْدَايَنْ وَالْقُرَى وَالْعَجَمْ وَالْعُرْبَانْ أَتْعَيَّطْ كَافَّة باسمْ الْجِيلاَنْي
كَيفْ انَّادِي الْإِنسْ بِيكْ إِينَادِي الْجَانْ سُبحَانْ الْوَاحَدْ الوحِيدْ الْوَحْدَانْي

يقدم الشيخ العلمي صورة سمعية بديعة جميلة يبيّن من خلالها تعلقه بشيخه "الجيلاني" حيث تشكلت هذه الصورة من مفردات لها علاقة بالصوت والنداء (اتعيط، إينادي) ليسمو بشيخه الذي عمت بركته كل الناس، فمختلف الأجناس تستغيث به تستنجد (المداين، القرى العجم، العربان)، لتمتد دائرة مناداته لتشمل عالم المرئيات والغيبيات، كيف لا يكون ذلك وجلّ أولياء الله من سلالة النبي (ص) وهم بجواره في جنة الخلد.

وفي قصيدة "مولاي عبد الله بن أحمد، استعان الشيخ "العلمي" بألفاظ تثير حاسة السمع يقول:[2]

يَا مَنْ نَرْجَى صَرخْتَهْ وَنْعَيَّطْ بِه عَيَّطتْ مَنْ لاَ ايلَه اسْنِيدْ فْي خَلقْ
يَا مَنْ ظَنِّيتْ كُلْ خِيرْ نُوجْدَهْ فِيهْ غِيرْ اعْلَى ادْخِيلْ لِيكْ رَسُولْ الله
وَاحْمِينِي يَا الشِّيخْ مُولاَيْ عَبدْ الله

وظف الشيخ العلمي ألفاظا تدلّ على حاسة السمع، مثل: (صرختة، نعيط، عيطت) فهو يكرر هذه الألفاظ ليشير حاسة السمع لدى المتلقي في خياله ويلفت انتباهه لما يعانيه، فالشيخ يعلن ضعفه وانكساره ورجاءه في مد العون من لدى الشيخ "عبد الله"، إذ نجده يستخدم النداء الذي غرضه التوسل والدعاء ليؤكد عجزه وضعفه، فهو لا يملك سندا غير شيخه الذي يتوسم فيه كل خير، وقد توسط الشيخ العلمي في ذلك بجاه الرسول الكريم مبديًا عجز وتوسله، طالبا الحماية والخلاص من معاناته الروحية.

1- المصدر نفسه، ص94.

2- المصدر نفسه، ص151.

وفي قصيدة "البستان" يقول:[1]

نَسْمَعْ مَنْ نَادَانِي وَادْوَى وْدَقْ الْبَابْ وْعَيَّطْ يَا فْلَانْ
قَمْ اخْرُجْ تَلْقَانِي وَاجِي انَغَدْرُوا وَانْغَنْمُو مَا فَاتْ كَانْ

كثّف الشيخ العلمي في هذه الأبيات من الألفاظ الدالة على حاسة السمع مثل (نسمع – ناداني – عيط ...) وعن طريق هذه الحاسة يصور لنا مستوى عالٍ من الإشراق والذوق الروحي، يتمظهر ذلك من خلال تلقّيه واردا إلهيا في شكل صوت شبيه بالوحي يناديه من أجل مرافقته للتلذذ والتنعم بالحضرة الإلهية والانغماس في الجو الروحاني الذي لا يصل إليه إلا من قطع شوطا كبيرا من الزهد والتقرب إلى الله بالعبادات والطاعات.

إنّ هذه العلاقة القلبية التي تأسست بفعل الصورة السمعية، تعكس وجدان الشيخ العلمي وحالته النفسية التي تمخض عنها فعل الاستجابة والتواصل الروحي، مما أضفى لمسة جمالية على صورته الحسية التي اتخذت من حاسة السمع مرتكزًا بنائيا لها، وأداة ناقلة للمعرفة الروحية والحقائق الصوفية، وبهذا المعنى تصبح الصورة الشعرية الصوفية، جسرًا يربط بين عالم الحس والروح، وبين التجربة الإنسانية المحدودة والحقيقة الإلهية المطلقة وتكون الصورة "أقوى وأبقى أثرًا من التصريح المباشر الذي يفقد حيويته وجماله الأدبي والفني".[2]

3-الصورة الحسية الذوقية

تعتمد هذه الصورة في بنائها على حاسة الذوق، وتعد واحدة من الصور الحسّية، فالصور الذوقية «هي الصور التي تعتمد على حاسة الذوق»[3]، حيث تكسب الشخص الاستمتاع بالجمال وتذوق الحسن من الأشياء والأقوال والأعمال، وتدرك أبعاد هذه الصورة من خلال

1- المصدر نفسه، ص222.

2- الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1990م، ص184.

3- زيد بن محمد بن غانم الجهني، الصورة الفنية في المفضليات (أنماط وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية)، ص238.

الأفعال «شربت، حسوت، تذوقت، اسقني، امتص، تجرع، نهل...»[1]، وهذا يعني أنها صور يتّكئ بها الشاعر على كل ما يتذوقه من طعام أو شراب، ويوظّفها عن طريق الدلالات الخاصة بحاسة التذوق مؤثرًا في المتلقي، وهذه الحاسة «ذات تنبيه كيميائي مثلها في ذلك مثل الصورة الشمسية، لكنّها تختلف عنها من حيث طبيعة الاتصال بالموضوع المحسوس. فعلى حين ينفعل الشم عن بعد، نجد أن حاسة الذوق لا تنفعل إلا إذا وضع الجسم على اللسان، فهي إذن، حاسة قائمة على التماس المباشر».[2]

وقد وظّفها الشيخ «عبد القادر العلمي» في مواضعَ عدة من الديوان، نذكر منها ما جاء في قوله:[3]

نَشْرُبْ مَنْ خَمْرَكْ كَاسْ مَنْ كَفْ إيدَكْ يَعطِي لِي
تَطْلَعْ نَشْوَة امْخَنْتَرَة فَوقْ ابْسَاطْ الْجَاهْ نَنْسَى بِهَا كَدْرِي

تدخل هذه الأبيات في إطار المحاورة الوجدانية الصوفية بين الشيخ عبد القادر العلمي ووليّه سيدي «بوزكري»، حيث اعتمد على حاسة التذوق في نقل هذه الصورة الحسية، يظهر ذلك من خلال الفعل «نشرب»، فالشيخ يتمنى أن يشرب خمرًا من يد وليّه، باعتبارها رمزا لنشوته وفرحته ومصدرا لنسيان همومه وأوجاعه.

وحين يتلقى القارئ أو المستمع هذه الصورة الذوقية تنشط في ذهنه مجموعة من الدلالات والإيحاءات، تتشكل بناءً على خلفيته الثقافية وتجاربه الشخصية ومرجعياته الفكرية والروحية هذه العملية التفاعلية بين النص الملحون الصوفي والمتلقي تجعل من هذه الصورة بنية ديناميكية قابلة للتأويل المتعدد والقراءة المتجددة، لأن الخمرة التي ينشدها شيخنا هي الخمرة

1– زينب عبد الحسين حداد، جماليات الصورة الحسية في شعر أوس بن حجر، مجلة ميسان للبحوث، العدد 19، 2023م، ص206.

2– وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د ط) 1999م، ص131.

3– عبد القادر العلمي، الديوان، ص140.

المعنوية الدالة على المعرفة الإلهية، تسكر كل من عرف سرّ جمالها معرفة حقيقية، لكن تبدو من ظاهر لفظها ذات دلالة مألوفة مباشرة، غير أن الشيخ العلمي وظفها بطريقة تتجاوز الأداء المألوف، إلى ضرب من التصوير الخيالي المجازي المنزاح عن حدود الصورة الذوقية بمنطقها الحسي الواضح، فاستخدمها رمزا للسِّكر الروحي والجذب الإلهي.

إن قصائد الديوان طافحة بالصور الرمزية المتكئة على حاسة الذوق، فهي «تتحرك في وضع رمزي يفيد الطاقات الذوقية بمعناها الحسّي، لكنها تنفتح على ممارسات شعرية أعمق في تشكيلها الدلالي»[1]، ويظهر ذلك في قصيدة « مولاي عبد الله بن أحمد»:[2]

تْرْوَى اغْرَسْ بُسْتَانِي قَبلْ اظْمَاهَا مَنْ مَاكْ الْعَذَبِي الْكَوْثَرِي مَا حْلاَهْ
مَنْ خَمْرَكْ الْعَتِيقْ امْزَاجِي نَمْلاَهَا نَتْلَذَّذْ انْشوتَهْ ونَسْتَحْلَاهْ

استخدم الشّيخ العلمي ألفاظا دالة على حاسة التذوق وهي (تروى، الظمأ، ماك، خمرك نتلذذ، نستحلاه ...) مستعينا بها ليصور شغفه ولهفته المتواصلة للقاء وليه والشرب من مائه الذي يصفه بالماء العذب الكوثري ذي المذاق الحلو قبل أن يظمأ ويجف معينه الروحي، ليس هذا فحسب، بل نجده يأمل في الشرب من خمره القديم الأزلي، لأنه شفاء لروحه فتشكّلت صورة ذوقيه موحية رامزة إلى حالة السّكر الروحي أو الجذب الإلهي، تلك الحالة التي تتسم بالغياب عن الوعي العادي والفناء في الحضرة الإلهية.

وفي موضع آخر يوّظف شيخنا حاسة التذوق في التغني بالحب الإلهي، يقول:[3]

وهْو يَا سِيدِي الحُبْ فْنَاجَلْ الرَّحِيقْ وَلدَهْ للشْرِيبْ
اللّي احْلاَتْ لِيهْ انْشَوْتَهْ وْدُرَكْ فِي المْلِيحْ اشْهَوْتَه

1- محمد صابر عبيد، عضوية الأداة الشعرية (فنية الوسائل ودلالة الوظائف في القصيدة الجديدة)، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، الأردن، (د ط)، 2007م، ص110.

2- عبد القادر العلمي، الديوان، ص 152.

3- المصدر نفسه، ص215.

تنطوي هذه الأبيات على ألفاظ دالة على حاسة التذوق (فناجل، الرحيق، لذة، الشريب ...) يعبر من خلالها الشيخ العلمي عن علاقة ثنائية بين ذاته والذات المطلقة، يجسد حالة الشوق والطلب الروحي الذي وجد فيه متعة ولذة أبدية.

وفي تصويره الحبّ، نجده استعان بالصور المجازية، حيث لعب الخيال دورًا مهمًا في تقريب هذه الصورة إلى الذهنية والرمزية، لأنها تنطلق من فيض التجربة الصوفية، إذ «يمثل الوسيلة التي يعتمد عليها المتصوفة من أجل إنشاء الروابط بين مقولات تشمل الموضوع المتخيل الذي ينزع إلى عالم الباطن والمشاهدة الحس».[1]

كما يتوسّل الشيخ العلمي في غزلياته الصوفية «العشاقيات» بحاسة التذوق ليعبر عن حالة الشوق والوجد والفناء في المحبوبة حيث، يقول:[2]

اسَقاتْني مَنْ اخْمَرْهَا بْكَاسْ مَالِي وسْكَرْت بْحُبْها وسَلْبَتْنِي لاَحُولْ

تدلّ لفظة (اسقاتني) التي وردت في بداية البيت على معنى التذوق الحسي، حيث يشيد الشيخ بشراب محبوبته الروحي في صورة ذوقية أخرى مجسّدة للمعنى، تنطلق من خياله الخصب وجمالية انتقاء وتشكيل الصور، فتذوّق الخمر هنا رمز للمحبة الإلهية سبّب له سكرًا واضحًا، والواقع أن السّكر الذي وصل إليه شيخنا حصل بعد أن شرب من هذه الخمرة نتيجة فعل المشاهدة.

وفي تصوير عذاباته الروحية يوظف صورة ذوقية أخرى، يقول:[3]

قَلْبِي اشْهَامْ وَاغنِيتْ عْلَى الْمَاء وَالطْعَامْ وَاضْحِيتْ امْلَازَمْ الصْيَامْ
سَاكَنْ الضْرَامْ مَنْ نَارْ الْهَجْرَة الزَّافْرَة

1- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص141.

2- عبد القادر العلمي، الديوان، ص266.

3- المصدر نفسه، ص295.

تنبني هذه الأبيات على حاسة التذوق من خلال توظيف ألفاظا دالة على ذلك (الماء الطعام، الصيام) يصور الشيخ من خلالها حالته النفسية حين تشتد به نيران الهجران فينصرف عن الماء والطعام ويبقى ملازمًا للصيام، وعليه فهجران محبوبته تطبعه مجموعة من الصفات، أهمها: الحيرة والسّقم عن الطعام ثم الاحتراق بنار المحبة، وفي ذلك يقول المختار الكنتي: نار تأكل الأغيار وتزيل الآثار، تنفجر عن التهابها العيون بالأنهار وتحصد بوهجها جميع النبات والأشجار، حطبها الزيتون الأخضر، وحراقها اللوبان الأذكر ورمادها المسك الأذفر وكيرها الذكر الأكبر، ضوؤها يذهب ضوء الشمس والقمر، ويسري بين النوم والسهر، أحجارها زمرّد وياقوت، وأربابها أقوام جعلوا الفناء موت، اندمج غيبهم في شهادتهم وشهادتهم في غيبهم، ونومهم في يقظتهم، ويقظتهم في نومهم، وموتهم في حياتهم وحياتهم في موتهم، وآخرتهم في دنياهم، ودنياهم في آخرتهم»[1]

وفي قصيدة «أم الغيث» يقول:[2]

وَسْقَاتْنِي بْرِيقْ ثْغَرْهَا وحْيِيتْ وَاسْتَحْلِيتْ رَحِيقْ طيبْ نَشْوَاتَه
كَاسْ المْدَامْ* مَنْ يَدْهَا الْتَقِيتْ وَنْسِينَا حَالْ الْجفَا وَشَدَّاتَهْ

وردت جملة من الألفاظ التي تحيلنا إلى عالم الحواس، منها الحاسة الذوقية (سقاتني، ريق كاس، رحيق، المدام، استحليت) يعبر الشيخ العلمي من خلالها عن تجربة روحية أكثر عمقا، تساعد على نقل جمال الحضور الإلهي، هذه الصور التي تبدو بسيطة، تتحول إلى وسائل للتعبير عن الحب الإلهي، وتجربة الاتحاد بمصير الوجود كله، فتذوق الشيخ ريقَ محبوبته أعاد له الحياة. ليس هذا فحسب، بل نجده تذوّق أطيب الأشربة المتمثلة في الخمرة الروحية التي عبّر عنها بلفظه (الرحيق)، هذه الأخيرة «من أسماء الخمر معروف، قال ابن

1- محمد الظريف، الحركة الصوفية وأثرها في أدب الصحراء المغربية، ص335.

2- عبد القادر العلمي، الديوان، ص316

* المدام والمدامة: الخمر، سمّيت: مدامة، لأنه ليس شيء يستطاع إدامة شربه إلا هي، وقيل: لإدامتها في الدّن زمانا حتى سكنت بعدما فارت، وقيل: سمّيت: مدامة لعتقها، (يُنظر: لسان العرب مادة مدام).

سيد: وهو من أعتقها وأفضلها، وقيل: الرحيق صفوة الخمر، وقال الزجاج في قوله تعالى: "من رحيق مختوم،" قال: الرحيق الشراب الذي لا غشّ فيه، وقيل: الرحيق السهل من الخمر والرحيق والرحاق الصافي ولا فعل له، قال أبو عبيد: من أسماء الخمر الرحيق والراح، وفي الحديث: أيُّما مؤمن سقى مؤمنًا على ظمأ سقاه الله يوم القيامة من الرحيق المختوم، الرحيق من أسماء الخمر يريد خمر الجنة...»[1]، ويضيف الشيخ العلمي أنه تناول كأس الخمر (المدام) من يدي محبوبته، فنسي الجفا والصّد، واستعاد الإحساس بالنشوة الروحية، فكان السّكر والهيام، وبهذا المعنى تكون الخمرة الروحية شفاء للسالك، ولعل استعمال الشيخ لفظ (المدامة) لم يكن عفويًا اعتباطيًا، بل كان عن قصد في غالب التقدير، لأنه أراد أن يبين حال السّكر المتّصفة بالدوام، فهو على اتصال دائم بمحبوبته (الذات الإلهية) ودائم الذكر لها، حتى أنه يجد في ذلك ما يبعثه على النشوة والسّكر.

وبهذا، كشف الشيخ العلمي عن لغز الشراب الروحي الذي يغترف منه كل من المريد والعارف والشيخ من أهل التصوف، بغية الوصول إلى حال المحبة وسائر الأحوال الأخرى نحو الخوف والرجاء والشوق والأنس والطمأنينة والانتهاء إلى حال الفناء.

إنّ الصور الذوقية التي وظّفها شيخنا ترتبط ارتباطًا وثيقًا بشرب الخمر الموصول إلى حالة السّكر، وفي هذا الصدد يقول القشيري في رسالته: «ومن جملة ما يجري في كلامهم [المتصوفة]: الذوق، الشرب، ويعبّرون بذلك عمّا يجدونه من ثمرات التجلّي ونتائج المكشوفات وبواده الواردات، وأول ذلك: الذوق فالشرب، ثمّ الري، ووفاء منزلاتهم يوجب لهم الشرب، ودوام مواصلاتهم يقتضي لهم الرّي، فصاحب الذوق متساكر، وصاحب الريّ صاحٍ ومن قوي حبه تسرمد شربه، فإذا دامت تلك الصفة لم يورثه الشرب سكرًا، فكان صاحيًا بالحق، فانيًا عن كل حظ، لم يتأثر بما يرد عليه ولا يتغير عما به هو!».[2]

1- ابن منظور، لسان العرب، مادة (ردق)، ص404.

2- عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، ص45.

إن تذوق الشيخ العلمي الخمرةَ الروحية، أتاح له المجال أمام إدراك أعمق للحقيقة الإلهية من خلال وصفها وتوظيفها الرمزي بشكل يعكس مختلف جوانب التجربة الصوفية، وغالبًا ما يرتبط الخمر بالحلم الذي قال عنه غاستون باشلار: «إن الحلم يضعنا في حالة الروح، هكذا في دراستنا البسيطة أبسطَ الصور، يكون طموحنا الفلسفي كبيرًا إثبات أن الحلم يمنحنا عالم الروح، وإن الصور الشعرية تقدم شهادة على روح تكشف عالمها، العالم الذي كانت تريد العيش فيه».[1]

4-الصورة الحسية الشمية:

الشّم نافذ من نوافذ الإدراك الحسي التي تثير لدى الصوفي إحساسًا معينًا تجاه الأشياء التي يصورها خلال ارتباطها بهذه الحاسة، فالشم «حصيلة واحدة من الحواس الخمس وسيلتها الأنف، إلى الحنجرة، فالجهاز العصبي الذي يقوم بعملية التقرير فيحكم على كل نوع من أنواع المشموم، مشتركًا مع الحواس الأخرى، التي هي بمجموعها وسائل للإدراك من جملة الوسائل»[2]، وتظهر الصور الشمّية من خلال استخدام جملة من الألفاظ، مثل شممت أو استنشق، أو ألفاظا من شأنها أن تثير هذه الحاسة، كذكر روائح أو عطور معينة.

إن الصورة الشمّية واحدة من الصور الحسية، لها قيمتها وتأثيرها ودلالتها، حيث تشيع في النص الصوفي الملحون أجواء جمالية وقيمًا دلالية، تثير مخيّلة المتلقّي وتحفزه لإدراك الصورة الشمية في حدود هذه التجربة الباطنية.

وقد اعتمد الشيخ العلمي على حاسة الشم في نقل تجاربه الروحية، متجاوزًا المعنى السطحي لتلك الصور الشمّية وصولاً إلى معانٍ رمزية أعمق تتناسب ومستوى تجربته الصوفية.

هذا ما يتطلب من القارئ التفاعل مع الشعر الصوفي الملحون على مستويات متعددة مستندًا إلى فهمه الروحي وحدسه.

1- G.Bachelard, la poétique de rêverie, Paris, PUFI « Quadrige », 1986, P14.

2- علي شلق، الشم في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1984م، ص05.

ومن المواضع التي يوظف فيها الصورة الشمية، نجد:[1]

حَسْنَكْ نُورَا بْدَا وطِيبْ اثْنَاكْ اشْدَا وكْسَا البِيدَة وَالحَضَرْ وَالوْهَادِي
غِيثْ للهْ يَا الْمَبْرُورْ الْهَادْي

اعتمد شيخنا في تشكيله هذه الصورة على حاسة الشم ليقدم لنا صورة حسّية جميلة الرائحة في مدح الرسول (ص) فبالإضافة إلى نوره وجماله الواضح، نجد العلمي يضفي على سيرته رائحة، فيجعلها ذات شذًا يستشعر بحاسة الشم والشذا شدّة ذكاء الريح الطيبة، والشذا أيضا: المسك[2]، وهو عامل من عوامل النشوة الروحية، فتلك الرائحة الزكية عمّت أرجاء المعمورة من صحراء، ومدن، وقرى وأرياف، وأودية ... ويعقد شيخنا مماثلة بين طيب رائحة المسك وطيب السيرة النبوية العطرة في صورة حسّية تعكس تجربته الجمالية.

ونجده في قصيدة «الإدريسية» يوظّف الصورة الشمية في مدح الولي «إدريس» ليربط بينه وبين رائحة الطيب، يقول:[3]

طِيبْهَمْ نَسْتَنْشَقْ مَهْمَا اتْهَبْ الاَنْسَامْ امْثِيلْ مَا يَعْبَقْ طِيبْ الرّوضْ بالنْسَايَمْ
كَالأَزْهَرْ إذَا أَصْبَحتْ فِي ارْيَاضْ مَبْسَامْ كُنْ وزَارَة بالتِّيجَانْ وْالَعْمَايَمْ

يرتقي الشيخ بصورة الولي، مؤكدًا على جماله وحسن منظره موظفا آلية التشبيه، حيث يشبه انتشار رائحته برائحة الأزهار المنتشرة في الروض، موظّفا حاسّة الشم والعبق كاستعارة للفيض الروحي المتدفق من الولي إدريس.

وترتبط هذه الصورة الشمسية بالبنية الرمزية التي تتخذ من الطبيعة فضاءً رمزيًا للتجليات والفيوضات الربانية، فالشيخ يراقبها ويتمعن في كل تفاصيلها حتى يتعرف على خفاياها وأسرارها، لكي يوظّفها في صوره الشعرية خدمة للمعنى الروحي الذي يؤطر تجربته.

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص69.

2- يُنظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (شذا).

3- المصدر نفسه، ص 88.

وفي ذات المعنى، يقول في قصيدة الجيلانية:[1]

مَنْ مَعْطَا اللهْ حُبَّكْ امْعَايَا قَبْطَانْ لا شْغُلْ عْلَى ارْفَاقَهْ اهْوَاكْ الْهَانْي
كَنِّي مَنْ مَسكْ طِيبَهْ حَامَلْ مِيجَانْ فيضَانْ اعْبِيقْهَا المعطَّرْ دْكَانِي
يَسْرَحْ بَهْوَى انْسَامْهَا عَنْدْ الْفِيحَانْ يَنْشَقْهَا مَنْ ابْعِيدْ مَنْ لاَ حْدَانِي

يشيد الشيخ "**العلمي**" بحبّه وليَّه موظفا حاسة الشم، فشبّه رائحته برائحة المسك، التي يستنشقها من بعيد عند هبوب كل نسمة من نسمات التجلي، لأنها حاملة هذه الرائحة العطرة المنتشرة في كل نقطة من الأرض.

والملاحظ أن هذه الروائح لها القدرة على استعادة التجليات الإلهية التي ينعم بها الشيخ العلمي، وتوظيفها بهذا الشكل المكثف يثير مخيلة المتلقي وتحفّزه لإدراك الصورة الشمية ورسم صورة ذهنية لها، كما لو أنّها واقعية، «فالفنان المبدع هو من يستثمر ملكاته الحسية في خلق صور جيدة تجعل المتلقي ينفعل معها، ويحس بها، وتحقق له اللذة الفنية والمتعة الوجدانية»[2]

ويستمر الشيخ في رسم الرائحة الطيبة التي تفوح بالمسك، فيقول:[3]

في الْأَرضْ بَرَكْتَكْ فَاحْ انْسِيمْ ادْكَاهَا مَثْلْ الْمَسكْ الَا يْفُوحْ طِيبْ اشْدَاهْ
مَا مَنْ اعْلِي لدَاتَهْ عَنْدَكْ دْوَاهَا ومَا مَنْ مَفْقورْ فِيكْ صَابْ اغْنَاهْ

يعرض الشيخ العلمي جملة من المناقب التي يتصف بها الولي «عبد الله بن أحمد» موظفا الصورة الشمية المقترنة بالتشبيه، حيث يشبه نسائم بركته وانتشارها في الأرض برائحة المسك الذي يفوح بطيب شذاه.

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص 104.

2- الوصيف هلال الوصيف إبراهيم، التصوير البياني في شعر المتنبي، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 1424 هـ - 2012م، ص413.

3- المصدر نفسه، ص152.

وقد ربط الشيخ العلمي الصورة الشمية بالمكانة العظيمة التي يشغلها الولي في قلوب الناس، إذ هو مصدر الدواء الروحي لكل عليل ومنبع الغنى لكل فقير، لذلك نجده يماثل بين مكانته الرفيعة وقيمة المسك الزكية.

وفي تجربته الجمالية، يرسم صورة عشقية لجمال محبوبته متكأً في ذلك على الصورة الشمّية وما يتبعها من ألفاظ دالة عليها، يقول:[1]

وْهُوَ يَا سِيدِي عَشقْ الْجَمَالْ طَبعْ اغْرِيزْ فِي مَنْ هُوَ لْبِيبْ
دِيمَا امْعَاهْ نَعتْ احْبِيبَهْ كَالْمَسْكْ الذْكِي فِي جِيبَهْ
مَتْعَاهَدْ النْسِيمْ بْطِيبَهْ

يلاحظ متأمّل الأبيات السابقة الصورة الشعرية معتمدة على حاسة الشم بامتياز من خلال استخدام ألفاظ دالة على ذلك (المسك، الدكى، النسيم، الطيب)، حيث يشبّه الشيخ العلمي الحضور الدائم لأوصاف محبوبته في ذهنه برائحة المسك الطيب العطر في جيب حامله فنسيم الأحبة يحمل رائحة طيبة لا تفارقه.

5-الصورة اللمسية وتعبيرها عن الوجد الصوفي:

يعدّ اللمس عنصرًا جوهريًا في تشكيل الصورة الشعرية، لذلك استعان به شعراء الصوفية للتعبير عن معانيهم الروحية، فتلوّنت صورهم اللمسية برداء مادي يحيلنا على المعنى الروحي المتعالي بلغة رمزية عميقة المعنى والمبنى في آن واحد، لأن الشعر الصوفي يصور حالات وجدانية باطنية غير عادية صادرة عن الذات الشاعرة في رؤياها للحياة أو لخلودها في الفناء.

1- المصدر نفسه، ص215.

وفي تعريف الصورة اللمسية، يقول نصرت عبد الرحمن: "هي صورة حسية تقوم على استشعار حاسة اللمس، كالخشونة والنعومة والثقل والصلابة والليونة والحرارة والبرودة والجرح وغير ذلك مما له علاقة باللمس"[1].

والصورة اللمسية تضفي على الخطاب الصوفي الملحون مسحة جمالية، هذه الأخيرة من شأنها تقريب المعنى وجعله أكثر وضوحًا أمام المتلقّي فتدفعه للبحث عن مواطن الجمال والإثارة فيه.

والشيخ "عبد القادر العلمي" له قدرة فائقة على استثمار هذه الحاسة لرسم صورة شعرية ذات مدارك حسية للتعبير عن تجربته الشعورية ذات الخصوصية الصوفية الموسومة بطابعها الجمالي، حيث أفادت صوره من القرائن الحسية التي "تنقل المفاهيم والأفكار المجردة من دائرتها المعروفة إلى دائرة المحسوس"[2]، علمًا أن هذه الصور يطغى عليها الطابع المجازي في أحوالها، مما جعلها أقرب إلى الصورة الذهنية.

وبعد معاينة الديوان وقراءة قصائده وجدناه حافلا بهذا النوع من الصور، ومنه ما ورد في سياق حديثه عن شمائل الرسول الكريم في قوله:[3]

ايْدِيهِ مَنْ السْخَا جْعَلْهُم لُه حَفْضَا مَنْ مَادَّةْ الحْرَامْ بَتْنِينْ أحْفَّاظِي
جَوَادْ اكْرِيم كَمَا البْحَرِ الفَيَّاضِي

تحمل هذه الأبيات صورة شعرية رائعة التكوين، يمدح الشيخ العلمي من خلالها الرّسول (ص)، وذلك بذكر جودَه وكرمَه ونزاهتَه عن كل ما يدخل في باب الحرام، فهو محفوظ من عند الله سبحانه وتعالى، ويوظّف لخدمة هذا المعنى حاسّة اللمس، وهذا ما دلت عليه لفظة

1- نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، (د ط)، 1979م، ص67.

2- وجدان الصايغ، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، رؤية بلاغية شعرية الأخطل الصغير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003م، ص144.

3- عبد القادر العلمي، الديوان، ص 79.

(ايديه)، فهذه الأخيرة هي التي تحدد نوع الملموس هنا (السحا) فبيّنت نوعه متجاوزة المعنى الحسي إلى معنى مجازي يعطي الصورة شكلا ذهنيا وبعدا جماليًا.

ومن صور الديوان اللمسية التي تنبع من فيض الخيال قوله:[1]

يَا مَاسَكْ مَنْزِلَة اعْلُوهَا مَا يَخْفَاضْ يَا مَنْ نُورْ النْبِي عْلِيكْ ضْيَاهْ اشْمِيسْ
جِيتَكْ وَلْهانْ مَسْتْهَمْ قَلْبِي مَغْتَاضْ مَحْسُوسْ الفَكْرْ سَاكْنِي مَتْعُوبْ اكْيِيسْ

فالشيخ العلمي يشيد بمكانة وليّه موظفًا الصورة اللمسية من خلال لفظة (ماسك) المسبوقة بحرف النداء (يا)، التي تدل على المكانة العالية لوليّه بحكم انتمائه لسلالة النبي (ص) فمن خلال هذه الصورة اللمسية المجازية أدرك الشيخ أن زوال همومه ومتاعبه الروحية لا تكون إلا على يد وليه، وبذلك صارت الصورة الشعرية عنده نتاج الحواس فعامل حاسة اللمس بطريقة جمالية تتدثر بمعانٍ رمزية عميقة، تتطلب من المتلقّي الغوصَ في خطابه الصوفي والتفاعل مع نصّه الملحون على مستويات متعددة، مستندًا إلى فهمهم الروحي وحدسه الصوفي للوصول إلى إدراك أعمق للطبيعة المتعالية للتجربة الصوفية.

كما وردت الصورة اللمسية في قصيدة " المشيشية " التي يقول فيها:[2]

نَبْغِي دَغْيَا انْفُوزْ بَبْلُوغْ الْأَمَالْ مَا طَامَعْ فِي احْسَانْ مَنْ يَدْ بْخِيلَة
بَاسَطْ كَفِّي فِي بَابْ الفَضلْ وِالْإِقْبال بْنُو هَاشَمْ الْجُودْ فِيهَمْ تَأصِيلَة

رسم الشيخ في هذه الأبيات صورة لمسية انطلقت من مفردتين (اليد – الكف) وهما حاسّتا اللمس المهمتان، حيث عبر من خلال هذه الصورة عن رغبته في الفوز وبلوغ أعلى المقامات الصوفية، فهو لا ينتظر الإحسان من أصحاب اليد البخيلة، بل نجده يبسط كفّيه لأولياء الله الصالحين، لأنهم أصحاب الفضل والجود، وهذه صفة أصيلة وملازمة لهم، وقد لا يكون هذا التصور غريبا لوجود ارتباط بين الأولياء والصالحين، وبين آل النّبي (ص) فكل

1– عبد القادر العلمي، الديوان، ص85.

2– المصدر نفسه، ص110.

ولي أو صالح ينحدر من آل البيت، ولذلك اكتسب الأولياء منزلة رفيعة في رؤية الشيخ العلمي.

لقد صارت الصورة الحسية عند الشيخ عبد القادر العلمي جوهر بناء شعره الصوفي الملحون لما فيها من إيحاءات مكثفة تتماهى وتجربته الصوفية.

حيث يقول في قصيدته "جمهور الأولياء": [1]

يَضْرَبْ مَنْ زَططه عْلِيهْ بَصْدَرْ السِّيفْ حَتَّى يْعَادِيهْ مَنْ امْخَاتَلْ أَرضْ الْخُوفْ
حَتَّى سَيّدْ اكْرِيمْ مَا فَرَّطْ فِي اوْصِيفْ مَنْ بَعدْ إيطِيحَهْ أَزْمَانَهْ بِينْ اجْرُوفْ
يَقْبَضْ بَسْوَاعْدَهْ ايعِينَهْ عَلْى الوُقُوفْ

يوظّف الشيخ العلمي حاسّة اللمس للتعبير عن قدرة وليّه الروحية في حماية الآخرين موظفًا بعض الألفاظ الدالة على هذه الحاسة (يقبض – سواعده) عن طريق الخيال الذي أسهم في استجلاء المعاني، وإضفاء صلات جمالية وأبعاد معرفية تسمو بإبداع الشيخ وخياله، كون الخيال بمثابة "الكنز الأبدي الذي يمدّ اللغة بالحياة والقوة والشباب"[2]

وفي ذات السياق رسم صورة ملمس كفّ الولي الصالح "عبد الله" بقوله:[3]

يَاغُوثْ اجْمِيعْ مَنْ فِي ذَا الْبُقْعَهْ ويتِيمْ وْعَاجَزْ العْظَامْ وخَاطِى الْجَاهْ
سيّدْ وسَاخِي اكْرِيمْ مَبْسُوطْ الْكَفِّينْ بَحْرَكْ دَايَمْ عْلَى السَّوَاحَلْ فَايَضْ مَاهْ

يستغيث الشيخ بوليّه، ويشيد بكراماته موظفا الصورة اللمسية (مبسوط الكفين) التي أسهمت في تشكيل الصورة الشعرية، جسّد من خلالها مجموعة من الأفعال التي ترتبط بهذا الولي، كمساعدة المساكين واليتامى والعاجزين ومعدومي الجاه، كما أنه يتميز بالسخاء والكرم، فهو رمز للخصب والحياة واسع العلم والمعرفة الروحية، وهذا ما دلت عليه لفظة (بحرك دايم).

1– عبد القادر العلمي، الديوان، ص117.

2– أبو القاسم الشابي : الخيال الشعري عند العرب، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012م، ص16.

3– المصدر نفسه، ص122.

ومن صور الديوان اللمسية أيضًا قوله:"[1]

وهُوَ يَاسِيدِي الْعَشقْ وَالزْمَانْ والأيَّامْ اطْرِيقْهَمْ

وَاللّي اسْقَامَتْ ايَّامَهْ يَا سَعْدَهْ

كُلْ شِيء يسَخَّرْ بِينْ ايدَهْ كُلَّمَا يَبْغِيهْ إيوجْدَهْ

مَا ايبغْدَهْ

نلاحظ توظيف الشيخ العلمي لفظة اللمس الأصلية لتشكيل صورته الشعرية (اليد)، ليعبر بها عن الشخص المحظوظ الذي استقامت له الأيام وابتسمت الحياة في وجهه، يجد كل ما يحتاجه مسخّرًا أمامه دون تعب أو عناء، يلامس كل ما يرغب به دون شقاء، وقد جمع الشيخ العلمي بين ثلاثة عناصر أساسية للوصول إلى ذلك وهي: العشق، والزمان، والأيام وهي مدركات معنوية تكاملت في مستوى واحد لترسم صوره الشعرية التي أظهرت الحالة النفسية المتعبة التي يكابدها شيخنا جراء عشقه الصوفي الذي اكتوى بآلامه.

ولإظهار حقيقة البشر وكشف خباياهم يوظّف الصورة اللمسية بقوله:[2]

الفُمْ يَضْحَكْ لَكْ وَالْقَلبْ فِيهْ مَا فِيهْ وَاللْسَانْ مَرَابَرْ يَقْطَعْ بْنَارْ شْوَاهْ

إِذَا اتْلَمَّسْ مَثْلْ اللَّفْعَة بْسَمْ للسّوعْ يبَاتْ وِيظَالْ يَرْضَعْ اعْضَاكْ بالرْضَاعَة

الملاحظ أن الشيخ "**العلمي**" وظّف الصورة اللمسية لتجسيد المعنى، وما يحيلنا على ذلك لفظة " تلمس " لينقل لنا صورة لمسية اختار لها الألفاظ التي تحرك وجدان المتلقي وتدفعه إلى أخذ الحيطة والحذر من الآخرين، فأردف صورة تشبيهية مفادها أنّ الاحتكاك بهم يشبه الاقتراب من الأفعى التي تبعث بسمّها في جسم الإنسان فتقتله تدريجيا.

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص349.

2- المصدر نفسه، ص465-466.

وما نلاحظه أن المتلقي أو المستمع حين يتلقى هذه الصورة الشعرية تنشط في ذهنه مجموعة من الدلالات والإيحاءات أو ما يصطلح تسميته: التصورات الذاتية التي تجعل من الصورة الشعرية بنية ديناميكية قابلة للتأويل المتعدد والقراءة المتجددة.

ولخدمة الصورة الشعرية الحسية وجماليتها، استعان الشيخ العلمي بآلية تراسل الحواس في نظم خطابه الصوفي الملحون قصد تقريب الصورة من وجدان المتلقي، حيث أقدم على وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى للتعبير عن أحواله الروحية.

إن وجود هذه التراسلات الحسية أضفت على خطابه الملحون عمقًا وجمالا، وهو ما أظهر لنا قدرته الإبداعية وموهبته الفنية في استعمال هذه الآلية التراسلية في خطابه، وممّا لا شكّ فيه أن الرمزيين في العصر الحديث انكبّوا على توظيف هذه التراسلات متأثرين بشعراء المتصوفة، وهذا ما كشف عنه "عاطف جودة نصر" بقوله: « **إن لتراسل** الحواس بوصفه مقولة جوهرية عند الرمزيين في القرن التاسع عشر ما يشبه لدى العرفاء والشعراء ذوي النّزعات الصوفية في أدبنا، إلا أن مبنى التراسل في الرمزية المعاصرة يؤول إلى سيكولوجية الإدراك وديناميةالخيال في تركيب صور تتوالج فيها معطيات الإدراك الحسي بحيث تقع الصورة الشعرية عبر الإدراك المألوف للعالم، أما العرفنيون والشعراء الصوفية فمبنى التراسل عندهم ما يسمّونه: " اتحاد الصفات» [1]

وبقراءتنا قصيدة "دابل العيان أو لغزيل"، يتضح لنا توظيف الشيخ العلمي هذه الآلية، حيث يقول:[2]

وَاللهْ يَا غْزَالِي مَا قَصْدِي فِيكْ غِيرْ نُنْظُرْ بَعْيَانِي

لاَ تَسْمَعْ لَلْعَدْيَانْ لُو قَالُوا لَكْ فِينَا شِي كْلاَمْ شِينَــا

[1]– عاطف جودة نصر، الخيال (مفهومه ووظائفه)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د ط)، 1984م، ص265.

[2]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص328.

خَلّي اكْلَامْهَمْ أولْفِي وَاجِي اتْشُوفْ طَبْعِي رَبَّانِي

يقوم تشكيل الصورة الشعرية في هذه الأبيات على تبادل مدركات حاسة البصر (النظر العين) مع مدركات حاسة السمع (تسمع) في صورة بارزة لتراسل مدركات الحواس، يعلن الشيخ العلمي من خلالها رغبته في النظر لمحبوبته والتمتع بجمالها، طالبًا منها عدم السماع لكلام الحساد والأعداء، وترك أحاديثهم السيئة جانبا، كما يدعوها لرؤية طبعه الرباني الذي ينبض بالحياة الروحية، وهو ما يكشف عن تصوفه وعالمه الخاص الذي يتحقق بفعل الرؤية (المشاهدة) ومشاركة فعلية لتراسل الحواس.

إن هذه الحالة تحيل إلى حالة من التجلي وانكشاف الحجب أمام الذات الشاعرة الغارقة في الوله وترفض سماع ما يفسد هذه العلاقة الروحية.

ويقول في قصيدة " طامو II I ": [1]

طَاسَة وتَجْدُورَات مَلْأنَة بالمْدَامْ تَهْطَلْ

وَاللّي عْطِيشْ يَشْرَبْ مَنْ فُمْ اخْلِيلَهْ بْفَنْجَلْ

سْمَعْ غِيرْ كَبْ وآرَى

تُعدّ هذه الأبيات من أقوى وأعمق الأبيات الدالة على تجربة الشيخ الصوفية لما تحمله من معانٍ روحية، وأسرار عرفانية تصل بالعارف إلى مقام الوحدة في الحضرة الإلهية، ينقل الشيخ من خلالها حاسّة الذوق (المدام –عطيش –يشرب–فم) إلى حاسة السمع (نسمع) مفعّلاً آلية التراسل بين (الذوق / السمع) لتوضح العلاقة بين المدركات التي لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال هذه التّراسلات، بما يثيره في نفس المتلقي من أحاسيس روحية متعالية المعنى، فالمزج بين هذه الحواس يولّد فضاءً دلاليًا محمّلاً بالألفاظ الإبلاغية والجمالية.

[1]– المصدر نفسه، ص346.

رابعا: وظائف الصورة الشعرية:

نحاول أن نتطرّق في هذا العنصر لأهم وظائف الصورة الشعرية في شعر الشيخ عبد القادر العلمي، وما أضافته من معانٍ روحية كاشفة عن تجربته الصوفية، "لأننا حين ندرس الصورة في معانيها الجمالية، وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة، لا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي، وإلى موقف الشاعر في تجربته، وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمّقه في تصويرها، ومظهره في الصور النابعة من داخل العمل الأدبي، المتآزرة معا على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري"[1]. وكما ذكرنا سابقا فإن الصورة الشعرية تعدّ الأداة الأساسية التي يستخدمها الشاعر الصوفي لنقل تجربته الروحية من دائرة الخصوصية الذاتية إلى دائرة التلقي الجمعي، فالتجربة الصوفية بطبيعتها المجردة والمعقدة، تتطلب وسائط تعبيرية قادرة على تحويلها إلى خطاب مفهوم ومؤثر، تبرز هنا أهمية الصورة الشعرية بوصفها حلقة الوصل بين عالم الباطن وعالم الظاهر، بين التجربة الشخصية والتلقي العام.

ذلك أن الصورة الشعرية في تجربة الشيخ العلمي لا تقتصر على دورها التزييني التقليدي، بل تتحول إلى آلية تعبيرية شاملة تؤدي وظائف متعددة متداخلة، تتراوح بين التجسيد والإيحاء والتزيين والشرح والنقد، وهذا التعدد الوظيفي يجعل من الصور الشعرية عنصرا مركزيا في البنية النصية، قادرا على حمل الرؤية الصوفية بجميع أبعادها الفلسفية والجمالية والاجتماعية.

وعلى هذا الأساس، سنحاول التعرّض لأهم وظائف الصورة الشعرية في ديوان الشيخ "عبد القادر العلمي"، منها:

[1]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص387.

1- تجسيد الروحي بالحسي :

تُعد هذه الوظيفة أحد أهم الأبعاد الوظيفية للصورة الشعرية في قصائد الشيخ "عبد القادر العلمي"، حيث تتجلى في قدرته الفائقة على تحويل المفاهيم الروحية المجردة إلى كيانات محسوسة يستطيع المتلقي إدراكها وتمثيلها، وتنبع أهمية هذه الوظيفة من طبيعة التجربة الصوفية ذاتها، التي تتحرك في مجال الغيب والمعنى، ممّا يجعل التعبير عنها بالوسائل التقليدية أمرًا بالغ الصعوبة. [1]

يعتمد الشّيخ العلمي في تحقيق هذه الوظيفة على مجموعة من التقنيات البلاغية الحديثة، وأهمها تقنية التشبيه التمثيلي الذي يربط بين عالمين مختلفين: عالم الحس وعالم المعنى.

فعندما يريد الشيخ التعبير عن حالة الوجد الصوفي، فغالبا ما يلجأ إلى تشبيهها بالسكر ويتجسد ذلك في قوله:[2]

دَرْت مَدْحَكْ مَا بِينْ ابْدُورْ غَرْبنَا شَانْ كِيفْ يَفْخَرْ بمْدِيحْ الزّينْ كُلْ شَاعَرْ

افْرَحْت يُومْ زَرْتِينِي يَا هْلاَلْ المْكَانْ وَبَتْ دِيكْ اللّيلَة مَنْ دُونْ خَمْر سَاكَرْ

انْكَدتْ يُومْ شَرّبْتِينِي أكْيُوسْ هَجْرانِ

وبَاتْ دَمْعِي فُوقْ اخْدُودِي اسْكِيبْ كَاطر

تتغذّى أبيات الشيخ العلمي على الخمرة الروحية، التي ترمز إلى الوجد عند المتصوفة، فلم يكتفِ شيخنا بتقديم الوصف المباشر للوجد، بل لجأ لتشبيهه بالسكر، ومن هنا أمكننا القول إن الخمر يرتبط ارتباطا وثيقا بحالة الوجد ويصعب الفصل بينهما.

وقوله أيضًا:[3]

---

[1]- لعياضي أحمد، الصورة الشعرية ودلالتها في القصيدة الصوفية الأندلسية خلال القرن الثامن هجري أنموذجا، مجلة الرستمية – العدد الثاني-، أكتوبر 2020، ص191.

2- عبد القادر العلمي، الديوان، ص306.

3- المصدر نفسه، ص409.

مَنْ دَاقْ اطْعَامْ الِحُبْ وَاشْرَابَهْ

وَاسْطَابْ لَذْتَهْ اونَشْوَتَهْ وَسْرَى فِي مُهْجْتَهْ وَسْكَرْ حَتَّى غَابْ

شَمْسَهْ شَرْقَتْ عَنْ دَاج غَيْهَابَهْ

وَادْعَى الغْرَامْ لطَاعَة المْلِيحْ بَصْوَابْ وحُسْن الآدَابْ

يربط الشيخ العلمي المحبة الإلهية، والإشراق والنور والتجلّي بالسكر، وينتج عن ذلك الغياب عن العالم المادّي المحسوس وحضوره في العالم الروحي، حيث يتجلى نور الذات العلية الوعي جراء مشاهدة الجمال المطلق ومطالعة تجلياته، فاتخذ الشيخ العلمي من إشراقة الشمس رمزًا لتجلّيات الذات الإلهية ووسيلة للتعبير عن المعاني الباطنية تجاه المحبوب الأسمى. كما تتجلى هذه الوظيفة بوضوح في استخدام الشيخ العلمي صورةَ "البحر" كمفهوم حسّي للدلالة على المعاني الروحية، ومن ذلك قوله:[1]

يَا مَنْ بَحْرَهْ عْلَى التْرَادْ دَايَمْ فَيَّاضْ لاَ تُتْرَكْ رُوضْ غَلْتِي ظَمْآنْ ايبِيسْ

اعْطَفْ عَطْفَة امْخَنْتَرَة تَشْفِي الأَغْرَاضْ عَطْفَة نَاقَة عْلَى ابْكَارْهَا بِينْ الْعِيسْ

فصورة البحر تحيلنا على معنًى باطني يرمز للامتناهي من العطاء الروحي، فالشيخ العلمي يناشد وليّه بأن لا يترك روحه متعطّشة للقرب من الله سبحانه وتعالى والتنعم بحضوره، وأن يعطف عليه مثل الناقة التي تحن على أبكارها بين الإبل، وفي ذات القصيدة يقول:[2]

يَا مَاسَكْ مَنْزِلْة اعْلُوهَا مَا يَخْفَاضْ يَامَنْ نُورْ النْبِي عْلِيكْ ضْيَاهْ اشْمِيسْ

ينتقل الشيخ العلمي من المعنى الحسّي (النور) ليرمز إلى معنًى باطني يدل على المعرفة العرفانية، ذلك أنه يرى وليّه في مقام روحي عال؛ لأنه متشبّع من النور المحمدي.

وفي قصيدة "صلّوا على الهادي" يقول:[3]

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص84.

2- المصدر نفسه، ص85.

3- المصدر نفسه، ص487.

نَصْلَحْ بَعْد افْسادِي نَتْبَعْ الطْرِيقْ ونُتْرَكْ فَعلْ الزْنَى

كَمَّلْ لِي مُرَادي أَكَامَلْ العْطَايَا مَنْ يَشْفِي ضُرْنَا

استخدم الشيخ العلمي لفظ "الطريق" ليرمز بها إلى السلوك الروحي، فهو بلغ مبتغاه بفضل الله تعالى وعطائه.

إن هذه التوظيفات الرمزية تحقق غايتين أساسيتين: إكساب المعاني الروحية طابعًا حسيًا يسهل إدراكها، وإضفاء بعدٍ جمالي على الخطاب الصوفي، ممّا يوسع من دائرة تلقّيه وتأثيره الوجداني في نفوس المتلقين.

وللارتقاء بالمعاني الروحية وتجسيدها حسيًا يلجأ الشيخ العلمي لاستخدام تقنية "**الأنسنة**" أو اضفاء الصفات الإنسانية على المفاهيم المجردة، والمبدع الكُفء هو القادر على تحوير المفاهيم المجردة وإرسالها لنا في صورة محسوسة ملموسة واقعية، مما يجعلها تبدو كأنها كائنات حية تتحرك وتتفاعل في النص الشعري، "فالصورة تعمق المحسوسات، وتبعث الحياة في الجمادات، وتبثّ الروح في كل ما يتناوله الشاعر فيها من مظاهر الحياة والواقع وجوامد ما يقع تحت الحس في الطبيعة، فتتعانق هذه الظواهر كلها بعضها مع بعض وتتآلف في تعاطف وتجاوب، فهي وسيلة التعرّف على أسرار الحياة".[1]

يستخدم كثيرٌ من الباحثين مصطلح التشخيص للدلالة ذات المفهوم – الأنسة–حيث يعرّفه مصطفى السعدني بقوله: "يستخدم التشخيص مقابلا لكلمة detsoni fication وهي مصطلح يستخدم للإشارة إلى خلع الصفات والمشاعر الانسانية على الأشياء المادية والتصورات العقلية المجردة"[2]. يقول الشيخ عبد القادر العلمي:[3]

فِي ارْيَاضْ مُبْتَهِجْ بِينْ اصْفُوفْ ادْوَالِي

---

[1]– على صبح، الصورة الأدبية – تأريخ ونقد–، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، (د ط)، (د ت)، ص149.

[2]– مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمد حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1987م ص87.

[3]– عبد القادر العلمي، الديوان، ص260.

يَاسْ وخِيلِي وقْرُنْفُلْ وزَهرْ الْبَهْجَة فِي الغْرَاسْ انْجِيلَة

وَالزَّهرْ ضَاحَكْ امْبَسَّمْ فِي تَكْدَالِي

كُنْ ايزَارْ بالنَّدا اتْبَلْ وَاصْبَحْ دَارَكْ عَزْ فِي تَبْجِيلَة

وَالوَردْ أَمِيرْ صَابَحْ في الرَّوضْ إيشَالِي

يشكّل الشيخ العلمي صورة تشخيصية، يعبر من خلالها عن حالته النّفسية جراء لقائه محبوبتَه، حيث خلع صفات إنسانية (الابتهاج، الضحك، الابتسام...) على مكوّنات الطبيعة فبثّ فيها الحياة والحركة.

وقوله أيضًا:[1]

كَمْ مَنْ لِيلَة بَاتْ خَمْرنَا يَتْعَاطَى فْي اغْسَاقْ الدَّاجْ القَمْصَالْ كتسْبِيحْ

وَالشَّمْعَة تَبْكِي عْلَى ابْكَاهْ وَالسَّاقْي يَنْشَدْ الأَشْعَارْ

وَابْنَاتْ الْحَي كِتْهِيجْ بلغَاتَهْ

تجلّت الصورة التشخيصية في (دموع القمصال تسيل، الشمعة تبكي)، حيث غلب عليها الطابع الحسي الذي رسمه الشيخ العلمي من خلال خيالاته وتأملاته الواسعة، فقد جنح إلى أنسنة القمصال والشمعة – أو بمعنى آخر: فقد نقلهما من دلالاتهما المجردة إلى دلالات حسية إنسانية؛ أي أنّ الشيخ خلق منهما شخصا يتمتع بصفات إنسانية قادرا على البكاء وهذه الحالة تعكس تجربته الصوفية ومعاناته وآلامه في طريقه الروحي.

إنّ أهمية هذه الوظيفة لا تقتصر على الجانب الجمالي، بل تمتد لتشمل الجانب التعليمي والتربوي أيضًا، فمن خلال التجسيد الحسي للمعاني الروحية، تصبح أكثر قربًا من فهم المتلقّين العاديين، مما يسهم في بثّ الهدف التعليمي للخطاب الصوفي، وهذا ما سعى الشيخ العلمي إلى تحقيقه، كما أن هذا التجسيد يقرّم الهوة بين المتلقي والمفاهيم الصوفية المستعصية، مما يسهل عليه استيعابها وممارستها عمليا.

[1]– المصدر نفسه، ص250.

2-الإيحاء وانتاج الدلالات المتعددة:

لا تطرح الصورة الشعرية عند الشيخ "عبد القادر العلمي" نفسها مباشرة للمتلقي، بل تتطلب إجهاد الفكر وإعمال العقل لفكّ رموزها وبسط إيحاءاتها المختلفة بين ثنايا خطابه الصوفي، لذلك تعدّ الوظيفة الإيحائية من أكثر وظائف الصورة الشعرية تعقيدًا وثراء، حيث تتيح للنص الشعري الملحون أن ينفتح على آفاق دلالية متعددة ومتجددة، وكل قراءة تكشف مستوًى جديدًا من المعاني، وكلّ تأويل يفسح الطريق لتأويلات أخرى، وتنبع أهمية هذه الوظيفة من طبيعة اللغة الصوفية ذاتها التي تشكل "نمطا فريدًا ومتفردًا من الأداء اللغوي فهو بنية منطوية على خيوطها، لا تقدم فهرسًا منظمًا أو منتظمًا، ولا تعرض تفسيرًا محددًا أو مقنّنًا، فهي ذات نسيج مخاتل وتشكيل مراوغ".[1]

يحقّق العلمي هذه الوظيفة الإيحائية من خلال توظيف مجموعة من التقنيات اللّغوية والبلاغية المعقدة، وأهمّها تقنية "التكثيف الدلالي"، حيث تحمل الكلمة الواحدة أو الصورة الواحدة عدّة مستويات من المعاني الروحية تتراوح بين الظاهر والباطن، بين المباشر وغير المباشر، فكلمة "الخمر" في شعره لا تحيل على النشوة الروحية فقط، بل تحيل إلى المعرفة الإلهية والحب الإلهي والفناء في الذات الإلهية والتجلي والكشف، وكلّ هذه المعاني تتفاعل وتتداخل لتنتج شبكة دلالية عميقة ومعقدة.

ومن هنا، تختلف إيحاءات ومعاني المتلقّين لفهم النّص الصوفي، لأنّهم يختلفون في ثقافتهم وفي طبيعتهم وأحوالهم النفسية، مما يجعل من النص بنية توالدية تنبثق عنها نصوص أخرى، فيحيا النص بذلك ويكتب له الخلود "فقد لا يخرج قارئ من قراءته القصيدة بأكثر من معناها السّطحي المباشر، الذي هو أهون جوانب القصيدة قيمة، بل هو الجانب غير الشعري فيها، بينما يستطيع قارئ ثانٍ أن يلتقط بعض إيحاءاتها الأكثر تعمقا وجفاء دون أن يربط بين هذه الإيحاءات أو يؤّلف بينها، على حين يستطيع قارئ ثالث أكثر تعمقا

[1]- كمال لعور، الشعر الصوفي الجزائري الحديث، نسقية الصورة الشعرية وجدلية الرموز، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف الجزائر، مجلة موازين، مجلد 01، العدد 1 شوال 1440هـ 2019م، ص112.

وتمحيصا أن يؤلّف بين الإيحاءات بإيحاءات ودلالات أخرى جديدة لا تكفّ عن النحو والتنوع والعمق، وهذه هي سمة الفن العظيم في كل عصر من العصور"[1]

ويمكن التمثيل لذلك بقول الشيخ العلمي:[2]

وَهْوَ يَا سِيدِي وَلَّاتْ عَنْدْ نَاسْ الْيُومْ الصُّحْبَه اسْبَابْ

اللّي تْخَالْطَهْ يَبْغِي يَشْمَتْ فِيكْ

بالمْنَاصَفْ يَحْتَالْ عْلِيكْ غِيرْ تَرْكَنْ لَهْ يَرْشَحْ بِيكْ

مَا يْخَلّيكْ

دَايَرْ كَابُوسْ الغَدرْ فْي يَدَّهْ يَتْسَنَّاكْ غِيرْ تَغْفَلْ يَسْقِيكِ اشْغُوبَة

شَلا تَنْوِي فِيهْ

وَالْقَلبْ امْلَانْ بالخْدَايَعْ وَالْوَجهْ ايْبَانْ زِينْ فْي حلَّة مَهْيُوبَة

تَبْغِي تُنْظُرْ فِيهْ

في صورة إيحائية يرسم لنا الشّيخ العلمي صورة الصداقة عند أهل جيله، حيث تحولت مفاهيمها وانقلبت أحوالها إلى أسوإ ما يتوقع الانسان.

لقد بدأ القصيدة بالمثل الشعبي المتعارف عليه (الصمت كيقولوا العرب حكمة) ليتدرج بعد ذلك إلى سرد مجموعة من الصور الإيحائية التي يكشف من خلالها حقيقة النفس البشرية ونوايا الناس وخفاياهم، فالصّداقة نفق ملئٌ بالغدر والنفاق.

كما نجد أنفسنا أمام مجموعة من القراءات المختلفة والإيحاءات الدلالية المتعددة، فماذا يقصد الشيخ من قوله (بالمناصف يحتال عليك) وكذلك (داير كابوس الغدر في يده) (شلا تنوي فيه)، فكل متلقٍّ يفهمها بناء على وجهة نظره لنخرج في النهاية بالعديد من الإيحاءات والمعاني المتواترة، وفي قصيدة أخرى يقول:[3]

---

[1]- حنّي عبد اللطيف، التشكيل الفني في ديوان الشيخ عبد القادر بطبجي، ص147.

2- عبد القادر العلمي، الديوان، ص183.

3- المصدر نفسه، ص467.

يَا الْغَرّي فِيقْ مَنْ مْنَامَكْ لاَ تَتخدمْ رَاهْ الْفُلْكْ يدُورْ لِيسَ يَبْقَى في سْهَامِي

لاَ تَأْمَنْ نَاكَرْ الطْعَامْ أَبْرَصْ وَاجْذَمْ مَغْشَاشْ القَلبْ عَابَدْ الغَتْبَة نَمَّامِي

يَخْتلَكْ كِي الذِّيبْ بَالشَّبكَة وطَعمْ الْفَمْ مَا بِينْ مْخَالْبَة ثْوَلِّي كَالْفرخْ حْمَامِي

يَسْرِى لَكْ فِي عْضَاكْ سَمْ كِيسَانْ مْدَامِي

في هذه الأبيات، شخّص الشّيخ العلمي صورة أخرى لطبائع الناس، فمن يثق بهم ويأتمنهم على أسراره يلاقي منهم الغدر والخداع، فمتى تتاح الفرصة يوقعون به في شبكاهم حيث يترصدونه مثل الذئاب التي تترصد الفريسة فتوقع بها، فيصبح مثل الطائر الضعيف بين أيديهم، فصورة (يا الغَرّي فيق من منامك لا تتقدم) ربّما يوحي من ورائها لأخذ الحيطة والحذر في التعامل مع الآخرين، وربما توحي بمعان أخرى.

وتبقي الأبيات كلها تحمل معان إيحائية مختلفة من متلقٍّ لآخر، فصورة (لا تأمن ناكر الطعام أبرص وجذم)، أيقصد بها الشخص الذي ينكر الأكل فعلا، أم الذي ينكر الخير بصفة عامة؟ وهل يقصد بـ : أبرص وجذم الشخص المصاب بالمرض، أم شيئًا آخر؟ هذه الإيحاءات، التي تحملها باقي الأبيات كلها تصلح معانيَ إيحائية، وتلك مزية الإيحاء التي تصف معاني جمالية ومتعة فنّية تزيّن بها الخطاب العلمي "للتعبير عن الموقف أو الحالة، بحيث يوحي هذا التعبير بالصفات المرادة قبل التصريح بها"[1].

لتحقيق هذه الوظيفة الإيحائية اعتمد الشيخ العلمي على تقنية البياض التي تعدّ نوعًا من الغموض الإيجابي، حيث ملأت بعض أسطر قصائده بنقاط سوداء، مما يجعل النص مفتوحا على التأويل، ويسمح للمتلقي بالمشاركة في إنتاج المعنى فالصورة الشعرية لا تقول كل شيء، بل تترك فراغات يملأها خيال المتلقي وثقافته وتجربته الروحية، وهذا الغموض لا يهدف للتّعمية أو التضليل، بل إلى إشراك المتلقي في العملية الإبداعية وجعله شريكا في إنتاج النص "وبذلك تكون الصورة أقوى وأبقى أثرا من التصريح المباشر الذي يفقد النص

1- مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمد حسن إسماعيل، ص126.

حيويته وجماله الأدبي والفني، فالتصوير الشعري شكل من أشكال الإيحاء، بل إنه من أهمّها في الممارسة الشعرية اطلاقًا"[1]. وتظهر هذه التقنية في قوله:[2]

ضَدْ فِي حَمْرِيّة غَارَسْ فِي تَاوْرَة الْهَامْ السّيَاسِي

وْمَارَا اشْجَارْهَا انْقُولْ افَاهَمْ القْيَاسْ

.....

.....

أَنَفْسِي يَا نَفْسِي انْقَدْ نَهْزَمْ قُوْم بْلَانَاسِي

مَنْ بَعدْ الْجَنَّة النَّاعْمَة وْزَرْيعَةْ مَكْنَاسْ

وقوله أيضا:[3]

آهْ يَا سِيدْنَا

رَادْ لَهْ فِيمَا وجْبَهْ رَبّي الكْرِيمْ جَبَّارْ

.....

آهْ يَا سِيدْنَا

.....

آهْ يَا سِيدْنَا

.....

آهْ يَا سِيدْنَا

.....

إن هذه الوظيفة الايحائية تجعل من شعر الشيخ العلمي نصًّا حيا قابلا للاستمرار والتجدد، حيث أنّ قارئَ كل عصر يستطيع أن يقرأ فيه ما يتماشى وأوضاعه ومتطلباته

1- الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990م ص184.

2- عبد القادر العلمي، الديوان، ص406.

3- المصدر نفسه، ص452-453

الروحية، وهذا ما يسهم في استمرارية هذا الشعر عبر العصور، وقدرته على مخاطبة أجيال متعددة من المتلقين.

3- جمالية التعبير الروحي :

تشكّل هذه الوظيفة بعدًا مهما في شعر الشيخ "**عبد القادر العلمي**"، حيث تسهم الصورة الشعرية في إضفاء طابعٍ جماليٍ على المعاني الروحية، فينجذب المتلقي نحوها وينبهر بها مما يسهّل عليه استقبال التعاليم الصوفية وتمثّلها في سلوكه العملي، وقد أدرك الشيخ العلمي طبيعة النفس البشرية وميلها إلى الجمال ونفورها من القبيح، فضمّن قصائده هذه الميزة الجمالية.

يحقق الشيخ "العلمي" هذه الوظيفة التزينية من خلال استخدام جملة من الآليات الجمالية، أهمّها استخدام الصور الحسية الجميلة للتعبير عن المعاني الروحية، يقول:[1]

فَاحْ الوَرْدْ وَصَنْدلِي يْنَسَّمْ النَّدْ وَالْمْقِيلْ

وَافْتَحْ وَرْدِي وقُرُنْفلِي فِي وَسْطْ ارْيَاضَكْ الحْفِيلْ

يقدم الشيخ العلمي في هذه الأبيات مفهومًا روحيًا مجردًا في صورة حسية جميلة يعرض من خلالها مفهوم التوبة الذي لا يقدمه مفهوما مجرّدا، بل يصوره في شكل ورد متفتح ونسيم عليل يشفي الروح.

وفي ذات المعنى يقول:[2]

مَاسْ الغُصْنْ النَّابَقْ وَتزَخْرَفْتْ احْدَايَـــقْ وَاتْحَقَّقْ ظَـــلْ الأوْرَاقْ

وَالبُسْتَانْ الْبَاسَـــقْ بَمْيَاهَهْ تَدّافَـــــــقْ الغْرَاسْ ادْوَاحَهْ اسْيَاقْ

فَاحْ الزّهْرْ الْعَابَـــقْ وأَصْبَحْ غُصْنَهْ رَايَقْ وَارْوَاتْ اغْصَانَهْ وْرَاقْ

إن جمالية الصورة الشعرية تتجسد في جمالية البساتين والحدائق من أشجار وأزهار ومياه كمفاهيم حسية تترجم معان روحية تمزج بين البعد الجمالي والبعد الروحي، يستخدمها الشيخ

[1]- عبد القادر العلمي، الديوان، ص338.

2- المصدر نفسه، ص284.

العلمي لنقل تجربته الروحية من دائرة الخصوصية الذاتية إلى دائرة التلقي الجمعي، تبرز أهمية الصورة الشعرية بوصفها حلقة الوصل بين عالم الباطن وعالم الظاهر، بين التجربة الشخصية والتلقي العام.

كما يصوّر مفهوم "الذكر" في شكل عصفور يغرد أو نجم يتلألأ أو عطر ينتشر في الأجواء، وهذا التزيين الحسي يحوّل المفاهيم الجافة إلى مشاهد حية مفعمة بالحياة والجمال والحيوية [1] ويتجلى ذلك في قوله[2]:

اصْغِي وْصِيغْ لَصَوتْ الحرْيَلْ حِينْ إيغَرّبْ اللّيـــــــلْ

ويجَاوْبَهْ اسْرِيعْ البُلْبُـــــــلْ بَفْصَاحَهْ وْتَرْتِيـــــــلْ

ويزِيدْ فِي اللْغَا ويبَـــــــدَّلْ تَسْمَعْ لِيهْ تَهْلِيـــــــلْ

يَرْقُصْ فُوقْ غُصْنْ الصَّنْـدَلْ يَهْتَزْ بِيهْ ويمِيـــــــلْ

اعْطي وخُودْ وأرَى مَنْ الْكَاسْ الْمَالِي

بَاقِي جنْدْ اللّيلْ مَا ارْحَـــــلْ بَادَرْ بَالتَّوْبَة ابْلاَ تَعْطِيلَة

لتقريب المفاهيم المجرّدة من فهم المتلقي، أضفى الشيخ طابعًا حسيا جماليًا على مفهوم "الذكر"، حيث جسد هذا المعنى الروحي بصورة جميلة من خلال عالم الطيور التي تغرد مهللة بذكر الله سبحانه وتعالى، حيث يدعو الشيخ المتلقي إلى الشرب من خمرة المحبة الإلهية والمبادرة إلى التوبة دون تردد، لأنّ ملائكة الليل ما زالت تحوم بمجالس الذكر وباب التوبة مفتوح.

كما يعتمد الشيخ العلمي على آلية الإيقاع الجمالي في رسم صوره الشعرية، حيث يحرص على تحقيق التناغم الصوتي والإيقاعي بين عناصر الصورة المختلفة، فالكلمات لا تختار

1- اسماعيل خليل الماضي، شعر العرفان الصوفي، خصائصه الفنية وتجلياته الجمالية، مجلة مركز دراسات الكوفة، العدد 1، 73، ج2، 2024م، 591.

2- عبد القادر العلمي، الديوان، ص281.

فقط لمعانيها، بل لقدرتها أيضًا على خلق إيقاع موسيقي يعزّز الأثر الجمالي للصورة، يقول الشيخ العلمي:[1]

مَنْ أَنْوَارْ الْمُولَى مَخْلُوقْ وَاضْعَهْ الْحَقْ سَابَقْ الْمَخْلُوقَاتْ وجْمِيعْ الخَلَايـــقْ

كَانْ مَنْ قَبلْ إيكُونْ الْكُونْ مَنْ امْحَقَّقْ فِي غْيَابْ الْمُولَى مَخْلُوقْ نُورْ سَابَقْ

لِأَنَّهْ رَادْ يَبَعْثَهْ سُبْحَانَهْ خَالَقْ الخَلـــقْ سِيبَهْ فُوقْ اجْبِينْ آدَمْ نُورْ شَـــارَقْ

تتجلى براعة الشيخ العلمي في توظيف الجناس بأشكاله المتنوعة، إذ استثمر التماثل الصوفي لإثراء الإيقاع وتعميق الدلالة، فالألفاظ "مخلوق" و"الخلايق" و"خالق" تتقارب في الجذر اللغوي، مما يشكل وحدة موسيقية متناغمة تبرز الوجه الجمالي للصورة، وهذا الاهتمام بالبعد الصوتي يجعل من قراءة شعره تجربة جمالية شاملة تخاطب الأذن كما تخاطب العقل والقلب.

ومن الآليات المهمة في هذا السّياق، استخدام التدرج اللوني في الصور الشعرية، حيث يوظّف الشيخ العلمي الألوان ودلالاتها الرمزية لإضفاء بعد بصري جمالي على نصوصه الشعرية، وقد فصّلنا في هذه النقطة عند تعرضنا للصورة الشعرية البصرية اللونية، ورأينا أن اللون الأبيض يرمز للطهارة والصفاء الروحي، واللون الأخضر يرمز للنماء الروحي والبركة كما أن اللون الذهبي يرمز للمعرفة الإلهية والتجلّي، وهذا التوظيف اللوني يخلق لوحات شعرية متعددة الأبعاد تجمع بين الجمال البصري والعمق الرمزي.

إن وظيفة التزيين الجمالي لا تهدف للتزويق السطحي أو الزخرفة الفارغة، بل تهدف إلى جعل الحقائق الروحية أكثر تأثيرًا في نفس المتلقي، فالنفس الإنسانية ميّالة إلى الجمال وتنجذب إليه أكثر من انجذابها إلى المجرّد والميتافيزيقي، ومن خلال ذلك، يضمن العلمي وصول الحقائق الروحية إلى أعماق النفس الإنسانية وتأثيرها فيها تأثيرًا متواصلا.

1- المصدر نفسه، ص77.

وفي المقابل، يرسم الشيخ العلمي صورًا تقبيحية تعكس مستوى عالٍ من الجمال والرمزية خصوصًا عندما يحذر من السلوكيات والقيم المخالفة للمنهج الصوفي، فالرذائل والمعاصي لا تُذكر بأسمائها المباشرة، بل يرسمها في صورة مقزّزة تشمئز منها النفوس، يقول:[1]

وهُوَ يَا سِيدِي شَاعْ الرِيَادْ وَالاحْسَانْ اغْبَرْ وَالصّدقْ غَابْ

اتَّرْفَعْ الحْيَا وَالعَرضْ وَالحْسَبْ

وَالزْمَانْ بَقَوْمَهْ انْقلَبْ والوْشِيقْ أصْبَحْ مَتَحَرَّبْ

وَالسْبَعْ كْلَبْ

وْاضْحَى الْغَرْنُوكْ لِيثْ فِي الْغَابَةْ وَالزَّهْلُولْ عَادْ يَظْلَلْ بِينْ اسْهُوبَة

مَنْ وَالِي يَدّيهْ

وَالْبَازَا خْشَا وغَطَّى مْخَالْبَهْ وَالْبُومَةْ تَصْطَادْ البْرَانَه فِي كُلْ ارْكُونَهْ

ووكَرْهَمْ تَخَلّيهْ

يصور الشيخ العلمي السلوكيات اللاأخلاقية في صورة حيوانية تجمع بين القوة والضعف حيث تبدلت موازين القوى، فالقوة تحولت إلى ضعف والعكس صحيح، مثل القيم الأخلاقية والروحية كالإحسان، والصدق، والحياء ... تحولت إلى بغضاء وكذب ووقاحة ورياء.

كما نجده في قصائده أخر، يقدم صور لا تذكر بأسمائها مباشرة، بل تقدّم في صورة منفّرة، كتصوير الكِبر في صورة وحش كاسر، والحسد في صورة ثعبان سامّ، وهذا التقبيح يهدف من ورائه لخلق حاجز نفسي بين المريد وبين هذه السلوكيات، مما يساعده على تجنبها والابتعاد عنها.

كما يوظف الشيخ العلمي تقنية المفارقة السلوكية للكشف عن التناقضات في سلوك بعض الناس، حيث يعرض الظاهرية الجميلة مقابل الحقيقة الباطنية القبيحة أو العكس، ومن ذلك قوله:[2]

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص182.

2- المصدر نفسه، ص465-466.

خُودْ أَصَاحِ وْصَايَةْ مَنْ تَسْأَلْ وَاحْضِيهْ تْفُوزْ فِي الدّنْيَا كَانْ أَنْتَ حْصِيتْ مَعْنَاهْ

إِذَا الطَّمَّاعْ بَالَاكْ لاَ تْسَامِيهْ كَانْ قَصْدَكْ اعْرَفْ الشَّرْ سَاكَنْ اعْضَاهْ

الْفُمْ يَضْحَكْ لَكْ وَالْقَلبْ فِيهْ مَا فِيهْ وَاللّْسَانْ مْزَايَرْ يَقْطَعْ نْبَارْ شْوَاهْ

إِذَا تَلْمَسْ مَثْلْ اللَّفْعَة بْسَمْ للسُوعْ يْبَاتْ وِيظَلْ يَرْضَعْ اعْضَاكْ بَالرْضَاعَةْ

يَسَحْرَكْ بَلْسَانَهْ وَتْعُودْ لِيهْ مَقْنُوعْ يغِيرْ جَدْوَلْ يَسْبَكْ تْصَادَفْ الفْزَاعَةْ

وقوله أيضا:[1]

وَاحَدْ يْبَانْ لِيكْ كَالطَّاوُوسْ مَرْقُومْ هَذَاكْ مَا فِيهْ فَايْدَة نَاحَسْ مَجْدَامْ

عَاشَرْ وَلدْ الأَصَالْ وَاعْتَزَلْ وَلْد الْحْرَامْ

فهذه الصورة المتناقضة في سلوكيات أفراد المجتمع تضفي بعدًا جماليًا على معانيه الباطنية، كما أنها تعلم المتلقي ضرورة النظر إلى جوهر الحقائق الباطنية وعدم الاكتفاء بالمظاهر الخداعة.

4- السخرية والنقد الاجتماعي :

تمثل وظيفة السخرية والنقد الاجتماعي بعدا مهما في شعر الشيخ "عبد القادر العلمي" حيث تتحول الصورة الشعرية إلى أداة نقدية لاذعة تكشف عن تناقضات الواقع الاجتماعي وتدحض السلوكيات اللاأخلاقية المنافية للقيم الروحية التي يسعى المنهج الصوفي لترسيخها وتمثيلها داخل المجتمع، وعليه فإن "السخرية أسلوب من أساليب النقد الموجه للأفراد والجماعات، يحارب عللهم، ويجابه تقصيرهم، ويقوّم عيوبهم، مهما كانت وسائله وغاياته".[2]

إن النقد الاجتماعي الذي يتوخّاه الشيخ العلمي في خطابه يتميز بطابعه البنّاء والإصلاحي، فهو لا يهدف إلى الهدم أو التشهير، بل إلى الإصلاح والتقويم، والسخرية عنده

1- المصدر نفسه، ص481.

2- منتصر عبد القادر الغضنفري، زهراء مسير حمادي، الفكاهة والسخرية في شعر أبي دلامة – قراءة في الصور البيانية –، جامعة الموصل، كلية التربية، المديرية العامة لتربية نينوى، ص3.

ليست سخرية عدوانية أو تدميرية، بل سخرية توعوية تهدف إلى إيقاظ الضمير وحثّ الناس على تقويم سلوكهم وتصحيح مسارهم، وهذا الطابع الإصلاحي يجعل نقده مقبولا مرحّبا به مؤثّرا حتى من قِبل الأشخاص الموجه إليهم النقد.

يكشف الشيخ "**العلمي**" عن التناقض بين ما يدّعيه الناس وما يفعلونه فعلا، أو بين ما يظهرونه وبين ما يخفونه، أو بين ما يقولونه وما يفعلونه، حيث يقول:[1]

وَهْوَ يَا سِيدِي يَغْوِيوا بَالنْظرْ وَالتَّبْهِيجْ وَالثْيَابْ

ايوَّرُوكْ السْخَى وَالْبُخلْ يَكتْمُوهْ

وَالنِّفَاقْ عْلِيكْ ايخَزْنُوهْ اوكُلْ مَا تَبْغِيهْ ايحَبُّوهْ النَّاسْ

مَا يمَلُّوهْ

يكشف الشيخ "**العلمي**" عن بعض طبائع الناس في قالب سخري ونقدي، حيث ينتقد الذين يدّعون السخاء والعطاء، لكنهم في حقيقة الأمر يكتمون بخلهم ويخفون نفاقهم ويريدون الحصول على ما يملكه غيرهم.

كما يقول في قصيدة "طبائع الناس"[2]

وَاحَدْ عْلَى الدِّينْ مَا يَحْلَى لَهْ الشّهرْ مَسْلَمْ مَنْ اللبَاسْ اوقَلْبَهْ كَافَرْ

يعكس هذا البيت طبائع الأشخاص الذين يتظاهرون بالإسلام والتدين لكنّ باطنهم يخالف ذلك، فقلوبهم مملوءة بالكفر والبعد عن الإيمان لكسب احترام الناس وثقتهم، ومن الأبيات الدالة على النقد الاجتماعي بطريقة غير مباشرة، قوله:[3]

وَاحَدْ تْصِيبَهْ مْشَبَّحْ بَاللْبَاسْ وِيجُولْ كَمْزُوقْ رَحَه بِينْ الدْرُوبْ وِيشِيلْ

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص183.

2- المصدر نفسه، ص482.

3- المصدر نفسه، ص483.

لاَ حْيَا لَا حَشْمَة يَدْعِي نْصَافْ وِيصُولْ إيطَولْ بَالتَّزْوِيقَة كَارْهِيفْ وَنْحِيلْ

لاَبَسْ ثْيَابْ الْبُخلْ مَنْ كُلْ جِيهْ مَقْفُولْ كَنْطرَةْ النَّاسْ عْلِيهْ ثْفُوتْ مْلِيحْ وَدْلِيلْ

إنّ الوظيفة النقدية تكشف عن البعد الاجتماعي في فكر الشيخ "العلمي" الصوفي، وتؤكد أن التصوف الحقيقي لا يعني الانعزال عن المجتمع، بل يعني الانغماس في قضاياه ومشاكله، ومحاولة إصلاحه وإرشاده وتقويمه.

وبهذا، تصبح الصورة الشعرية وسيلة لإيقاظ الضمائر الغافلة، مما يسهم في إحداث تغيير إيجابي في سلوك أفراد المجتمع.

5- الشرح والتوضيح :

رغم اعتماد الخطاب الصوفي على الإيحاء والرمز كآلية جوهرية للتعبير عن المعاني المتعالية، فإن الحاجة للشرح والتوضيح بات أمرا ضروريا لتقريب المعاني العرفانية من فهم المتلقي وبأقل قدر من اللبس والغموض، وهذا ما يستدعي الشرح والتوضيح كخطوة أولى في عملية الإقناع، "فمن يريد إقناع الآخرين بمعنًى من المعاني، يشرحه لهم بادئ ذي بدء ويوضّحه توضيحًا يغري بقبوله والتصديق به، وهذا ما كان يقصده القدماء بـ (الإبانة) التي ردّوا إليها جابنا كبيرا من بلاغة الصورة وتأثيرها [1].

ذلك أن الإبانة تعني: "التوضيح والشرح أو التعبير عن المعنى بطريقة تقرّب بعيده وتحذف فضوله، وتصوره في نفس المتلقي أبين تصوير وأوضحه"[2]. وهذه الوظيفة لا تعود فقط إلى الجانب الحسي المباشر في الصورة، بل إلى قدرتها أيضا على نشر الثقافة الصوفية وترسيخها في المجتمع وتحويل المجهول إلى معلوم.

1- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص332 – 333.

2- المصدر نفسه، ص333.

يعتمد الشيخ العلمي في تحقيق هذه الوظيفة التوضيحية على مبدأ التدرج من المعلوم إلى المجهول، حيث ينطلق من المفاهيم والصور المألوفة للمتلقي ليصل تدريجيا إلى المفاهيم الصوفية، حيث يقول:[1]

مَنْ لاَ يَرْكَبْ نَاقَةْ هَرِيَّة سَبَّاقَة مَا يْرَبِّي نَهجْ الطْرُوقْ
مَنْ لاَ يَمْلَكْ طَاقَةْ مَا يَبْرَا مَنْ فَاقَة ولاَ يَتدَّنَّى لْسُوقْ

وقد استطاع الشيخ العلمي توظيف هذه الصور ليروي رحلة شاقة يجول فيها السالك عبر مقامات وأحوال صوفية، كالصبر والطاعة والقدرة على تحمل الصعاب، وغيرها من العناصر المشتركة بين الرحلة عبر الصحراء بواسطة الناقة والرحلة الصوفية. فالناقة هنا تحمل معانٍ صوفية ورمزية توحي بالقوة الفولاذية للمريدين وشدة إيمانهم وهم يقطعون طريق الحقيقة الإلهية، وقد وظّف الشيخ العلمي الناقة السبّاقة بهدف اختصار حدود الزمان والمكان والوصول بسرعة لأهل التصوف، والانغماس في طريقهم وزواياهم.

كما يستخدم الشيخ تقنية السرد للشرح والتوضيح، حيث يقدم المفاهيم الصوفية في شكل قصص أو حكايات رمزية تحمل في طياتها المعاني العميقة، فقصّة السالك عن طريق التصوف تروى على شكل رحلة شاقة عبر الصحراء، وقصة المجاهدة ضد النفس تروى في شكل معركة ضدّ عدو ماكر، وقصة الوصول إلى المعرفة الإلهية تروى في شكل اكتشاف كنز مدفون.

ومن الأبيات الدالة على ذلك، قوله:[2]

اسْتَعَذْتْ بْدَايَمْ المْلَاكَة ذُو الاحْسَانْ مَنْ كَوّنْ صُورْتِي وْلَا قَطْ انْسَانِي
الرَّحْمَانْ الرَّحِيمْ الْحَلِيمْ الْحَنَّانْ مَنْ يَسَّرْ لِي امْصَالْحِي قَبلْ انْشَانْي

1- عبد القادر العلمي، الديوان، ص290.
2- المصدر نفسه، ص91.

ازْدَدتْ اضْعِيفْ عَارِي الْجَتَّة عَجْزَانْ بَرْ ابْضَعْفِي وْصَانْ جَسْمِي وَاكْسَانِي

وَاجْعَلْ لِيَّ اخْلاَكْ الْأُمْ اشْفَاقْ احْنَانْ بَاحْسَانْ الرَّفقْ والكْيَاسَة تَلْقَانْي

استخدم الشيخ العلمي تقنية الشرح والتوضيح ليوضّح قصة خلق الله تعالى للإنسان منذ تكوينه إلى وفاته، فقد كوّن صورته ويسر جميع أموره قبل أن يدب في هذه الحياة، فيقر بأنه ولد ضعيفًا عاجزا، لكن الله تعالى صان جسمه وأنعم عليه بالسمع والبصر والعقل والمأكل والمشرب إلى أن صار قويا قادرا على المشي والحركة، ثم انتقل تدريجيًا إلى مرحلة الشباب فالكهولة فالشيخوخة ليراجع نفسه ويحاسبها عما اقترفت من أفعال دونية، وما يكون جوابها يوم السّؤال، لنجده بعد ذلك يطلب من الله تعالى أن يستر عيوبه ولا يعاقبه بجرم أفعاله.

ومن التقنيات المهمة في هذا السياق استخدام التشبيه التعليمي، حيث يربط الشيخ العلمي بين المفاهيم الصوفية المجردة وبين المشاهد الطبيعية أو المواقف اليومية التي يعرفها المتلقي، فعلاقة المريد بشيخه تشبه علاقة التلميذ بمعلّمه، أو بعلاقة الابن بوالده، ومراحل السّلوك الصوفي تشبه مراحل نمو النبات، ودرجات القرب من الله تشبه درجات القرب من الشمس، وهذه التشبيهات تجعل المفاهيم المعقّدة أكثر وضوحا وسهولة في الفهم، ويتجسد ذلك في قوله:[1]

الْمُرِيدِينْ للأَشْيَاخْ كَمَا الوَلْدَانْ وعْلِيهِمْ الأَشْيَاخْ كَالأَبْوَانِي

وقوله أيضا:[2]

التْلاَمَذْ فِي احْجُورْ أَشْيَاخْ زَيْ الايْتَامْ وَمَنْ الطْرِيقْ المَرْو الْمَكْفُولْ مَا يْخَاصَمْ

وتتجلى براعة الشيخ العلمي في هذا المجال؛ في قدرته على تحقيق مبدأ التوازن بين الوضوح والغموض، بين التبسيط والتعقيد، فهو يوضح ما يحتاج إلى توضيح دون أن يغرق

1- المصدر نفسه، ص103.

2- المصدر نفسه، ص 208.

في السطحية، ويحافظ على غموض النصّ الصوفي دون أن يسقط في التعقيد المفرط، وهذا التوازن الدقيق يجعل من خطابه قابلا للقراءة على مستويات متعددة، كل قارئ يجد فيها ما يناسب مستواه الثقافي والروحي.

إنّ أهمية هذه الوظيفة لا تقتصر على البعد التعليمي، بل تمتد لتشمل البعد الحضاري أيضا، فمن خلال تقريب المفاهيم الصوفية من فهم الجمهور العادي يسهم الشيخ العلمي في نشر الثقافة الصوفية وترسيخها في المجتمع، مما يضمن استمرارية هذا التراث الروحي العريق ووصوله إلى الأجيال القادمة.

ومن خلال دراستنا هذا الفصل التطبيقي، توصّلنا إلى:

- اعتمد الشيخ العلمي في نقل تجاربه الروحية ذات البعد الجمالي على الصور الشعرية بمختلف أنواعها، سواءٌ كانت كلاسيكية أساسها التشبيه، الاستعارة والكناية، أو حديثة تعتمد على الخيال والرمز، مما يوحي بوعيه العميق بأهمية التصوير الشعري وصناعة المعنى الذي يشعر المتلقي بلذة جمالية.
- استعان شيخنا بمجموعة من الصور المستمدة من التجارب الحسية المألوفة كالخمر المحبوبة، الطبيعة، ليوظّفها كاستعارات ورموز للحقائق الروحية ومراحل الرحلة الصوفية نحو الفناء والاتحاد الإلهي.
- تعد الصورة التشبيهية والاستعارية ركيزتان أساسيتان في بناء صوره الشعرية الصوفية حيث تم توظيفها للتعبير عن الطبيعة المتعالية للذّات الإلهية أو الإشادة بالذات المحمدية وأولياء الله الصالحين، إضافة إلى ذلك معالجته بعض القضايا الاجتماعية.
- وردت الصورة الكنائية قليلة مقارنة بالصورة التشبيهية والاستعارية، لكنها عبّرت عن معانٍ روحية عميقة.
- شكّلت الصور الحسية بأنواعها المختلفة، من بصرية، سمعية، ذوقية، شمّية، ولمسية حضورًا بارزًا في تجربته الصوفية، تغذّت من مصادر طبيعية وخمرية وعشقية.

- وظّف شيخنا آلية تراسل الحواس للتعبير عن مواقف عرفانية مختلفة.

وبهذا، يكون شيخنا قد جمع بين الجمال الفني والعمق الروحي في توظيفه الصّور للشعرية الصوفية بأبعادها الجمالية وإيحاءاتها الرمزية المختلفة.

خاتمة

إن الغرض الأساس الذي كانت تتوخاه هذه الدراسة هو الاسهام في الاطلاع على تجربة ناضجة إلى حد بعيد في التعبير عن رؤاها الصوفية في قالب الشعر الملحون المغاربي، مثلته هذه التجربة المدججة بالجمالية والمفعمة بالرمز الصوفي، ويتعلق الأمر بتجربة "عبد القادر العلمي" المدعو سيدي قدور التي اتخذت الجمال ديدنها والرمز عنوانا لها.

فتناولنا بالبحث والدراسة جمالية الرمز الصوفي في الشعر الملحون المغاربي متخذين من ديوان الشيخ "عبد القادر العلمي" مجالا للمقاربة والوصف والتحليل.

وخلال رحلة بحثنا توصلنا إلى جملة من النتائج، وهي كالتالي:

1-إن الشعر الملحون الصوفي لم يكن مجرد مذهب ديني أو فكري فحسب، بل هو تجربة شعرية تتميز بالجمالية التي تفوق كل تصور.

2-تتطلب اللغة الصوفية من المتلقي جهدًا جهيد، لفهم الخطاب الصوفي وفك رموزه المستغلقة التي تستعصي على الفهم والتحليل، وهذا ما يتطلب قارئًا صوفيًا يخترق البناء العميق للنص الصوفي لفهمه والتفصيل فيه.

3-قدرة شاعرنا عبد القادر العلمي الفنية والجمالية على استعمال الرمز المكتنز بالدلالات الباطنية والروحية، الكاشفة عن حقائق الهية وأسرار نورانية.

4-إن توظيف الرمز زاد من جمالية القصيدة الملحونة الصوفية، لأنه أضفى لمسة من الغموض والتعقيد والبلاغة فزادها جمالا ورونقًا فكان ذلك مهادًا لتأويلات متعددة وقراءات مختلفة تنقل القارئ إلى جو روحاني يتناسب مع أحواله النفسية.

5-استثمار الشيخ العلمي للمعجم الجمالي في خطابه الصوفي، بحيث لم يخرج في توظيفه للرموز الغزلية والخمرية والطبيعية والشخصية عن فهمه العرفاني لمقام الكمال والجمع بين الصحو والسكر، وبين البقاء والفناء، وبين السلوك والجذب، مما يعني أنه قد طبع استثماره للرموز المذكورة بطابع مذهبه الجمالي، وأفاد منها في التعبير عن الخصوصية الجمالية لتجربته الصوفية.

6-اتخذ الشيخ العلمي من الجمال موضوعًا للحب الالهي والنبوي، لأن الجمال الكوني هو في حقيقة الأمر مظهر من مظاهر تجليات الذات الالهية في العالم.

7-إن معظم قصائد الديوان (طامو، فاطمة، كلثوم ...) يوحى ظاهرها بالتغزل بمفاتن المرأة، أما باطنها فيرمز إلى الذات الالهية والحكمة الصوفية.

8-تضمن ديوان الشيخ عبد القادر العلمي على عدد من الرموز الأساسية مثل رمز المرأة . ورمز الخمرة، ورمز الطبيعة، ورمز العاذل ... بما يوحي بتأثر هذه الأشعار بالموروث الشعري العربي القديم، بل هي جزء لا يتجزأ منه.

9- رمز المرأة في ديوان الشيخ عبد القادر العلمي يحمل أبعادًا عربية تراثية متمثلة في الغزليات الصريحة والعذرية، وما يتصل بها من أوصاف وصور، أما رمز الخمرة الذي يدل عنده على المحبة الالهية فإن له أبعادًا عربية تراثية تعود إلى الخمريات التراثية في العصور المختلفة.

10- شكل المكان بأبعاده الرمزية والجمالية محورًا جوهريًا في قصائد الشيخ العلمي لما يحمله من رموز وإيحاءات روحية تمنح النفس رحلة وجدانية وتفجر عاطفة الحب الصوفي الذي يغزو قلبه وعقله.

11- استلهم الشيخ العلمي العديد من الشخصيات الدينية والتراثية المضيئة والمشرقة التي تمثل الصفوة والنموذج والقدوة من الصحابة والخلفاء والأولياء والعظماء لتحقيق أهدافه الفنية والجمالية ومضامينه الروحية، مما يكشف لنا تبحر الشيخ العلمي في مجال الفكر الديني ووعيه وثقافته بمرجعيات الشخصيات الدينية والتراثية التي كان لها وقع على وجدان المتلقي.

12- تنوعت التجربة الشعرية للشيخ "عبد القادر العلمي" من خلال الأغراض المشكلة لديوانه، حيث توزعت بين الشعر الديني والذاتي والاجتماعي، وقد مثل الشعر الديني القسم الأكبر من قصائده.

13- شغلت المدائح النبوية حيزًا كبيرًا من الديوان، فأفاض الشيخ العلمي في وصف لواعج الحب النبوي مادحًا ومصليًا ومتوسلا فهو النور، والضياء المشع الذي يستمد منه الأولياء نورهم.

14- لم يقتصر ديوان شاعرنا على المديح النبوي، بل تعداه إلى مدح الأولياء الصالحين، فقد لقوا نصيبًا وافرًا من المدح فملكوا قلب وعقل الشيخ، فأسهب في محبتهم وعرض كراماتهم والتغني ببطولاتهم، كيف لا، وهم أصفياء الله سبحانه وتعالى يتميزون بصفاء سريرتهم ونقاء قلبهم، ومجاهدتهم الروحية، ينصرون الضعيف ويساندون المكروب ويحتمي بهم الصوفيون في عالم الغيبيات.

15- على مستوى البنية اللغوية جنح الشيخ العلمي إلى توظيف الجمل الاسمية أكثر من الجمل الفعلية، لأنها الأنسب للتعبير عن حبه لله ورسوله وأولياء الله الصالحين والتعبير عن مشاعره الدينية الفياضة.

16- استعان الشيخ العلمي بالجمل الخبرية والانشائية بجميع أشكالها وصورها للتعبير عن انفعالاته الباطنية والروحية والافصاح عن أحواله ومقاماته كاشفا عن توسلاته واستغاثاته بالنبي (ص) ودعائه لله تعالى فزادت لغته جمالية وفنية.

17- أدت الأساليب الانشائية دورها في الكشف عن تجربته الصوفية الموسومة بطابعها الجمالي، وهذا ما لمسناه من خلال الحضور المكثف لأسلوب النداء والأمر مقارنة بباقي الأساليب.

18- وظف الشيخ العلمي مجموعة من الصور البيانية، كالتشبيه والاستعارة والكناية.

19- نوّع الشيخ العلمي في أبنية الأفعال (ماض، مضارع، أمر) بما يخدم تجرته الجمالية، وكثف من توظيف المشتقات وهو ما ساعده على نقل أفكاره الصوفية ومعانيه الروحية بطريقة تستثير المتلقي.

20- تعامل الشيخ العلمي مع الصور الشعرية بطريقة انفعالية وجمالية، حيث سعى إلى تقديم المعنى في صورة شعرية تعتمد على الحواس وتراسلها تتداخل فيها الأفكار والمعاني

بعالم المحسوسات، فشكلت بذلك صور بصرية وسمعية وذوقية وشمية ولمسية نابضة بالحياة مفعمة بالحركة تثير عقل المتلقي وتدعوه لإعمال الفكر.

هذا، ولعل البحث يكون قد وفق إلى تحقيق ما يصبو إليه كله أو بعضه من كشف اللثام عن منظومة القضايا الجمالية والرمزية الصوفية في الشعر الملحون الصوفي المغاربي، على أمل أن يجد من الدارس العناية الكافية، ذلك أن ما توصلنا إليه من نتائج يفتح آفاق بحثية ومعرفية جديدة تسهم في إضاءة التراث الملحون الصوفي، ومن ثم إضاءة الإرث الروحي الإسلامي وما يتمتع به من قوى جمالية ورمزية وروحية تنضج بها التجارب الصوفية الإسلامية. ناهيك على ذلك أن ديوان الشيخ عد القادر العلمي لازال في حاجة إلى دراسات معمقة للتغلغل في عالمه الصوفي وتسليط الضوء على فكره والاطلاع على آرائه أكثر وكشف مقاصده وتحليل خطابه ومدى تأثيره في متلقيه.

وفي الأخير فإننا على يقين أن شعر الشيخ عبد القادر العلمي وفكره الصوفي يستحقان دراسات أخرى نفسية، ثقافية، تداولية، أسمائية، طبونيمية، لنتمكن من الغوص في أعمق عوالمه الروحية بأبعادها الجمالية والرمزية، وإبراز ما خفي منها ولعل مثل هذه الأعمال لا زالت في حاجة إلى بذل المزيد من العطاء حتى نوفي أدبنا الملحون عمومًا والصوفي منه خصوصًا ما يستحقه من رعاية واهتمام.

وأسأل الله في الختام أمانًا من العثرات، وتوفيقًا بحوله وقوته إلى صالح القول والعمل.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم : برواية ورش

أولا : المصادر:

- عبد القادر العلمي، موسوعة الملحون، ديوان الشيخ عبد القادر العلمي، إشراف وتقديم عباس الجراري، الرباط، 2009.

ثانيا : المراجع العربية :

1. إبراهيم أحمد ملحم، تحليل النص الأدبي (ثلاثة مداخل نقدية)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2016.
2. إبراهيم أمين الزرزومي، الصورة الشعرية في شعر علي الجازم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ط) (د ت).
3. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط5، 1985م.
4. ابراهيم بسيوني، نشأة التصوف الاسلامي، دار المعارف، مصر، (د ط)، (د ت).
5. إبراهيم عبد الحافظ، الشعر الصوفي الشعبي (دراسات في الفنون الشعبية)، وزارة الثقافة، مصر، 2008.
6. إبراهيم عوض، في التصوف والأدب الصوفي، مكتبة جزيرة الورد، (د ط)، 1435 هـ - 2014 م.
7. إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، الأمين للنشر والتوزيع، مصر، (د ط)، 1995.
8. ابن الاثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحابي وأولاده، مصر، 1358هـ-1939م، ج1.
9. احسان الهي ظهير، التصوف (المنشأ والمصادر)، إدارة ترجمان السنة، باكستان، ط1، 1986.
10. أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1994.

11. أحمد بن محمد بن علي الفيومي المقرئ، المصباح المنير، تحقيق: عبد العظيم الشناوي، دار المعارف، القاهرة، ط2، (د ت).
12. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، (دط)، 1998.
13. أحمد شامية، في اللغة (دراسة تمهيدية متخصصة في مستويات البنية اللغوية)، دار البلاغ للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002.
14. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتاب، القاهرة، ط1، 1469هـ - 2008م.
15. أحمد مطلوب، فنون بلاغية (البيان – البديع)، دار البحوث العلمية، الكويت، ط1، 1395 – 1975.
16. اسماعيل خليل الماضي، شعر العرفان الصوفي، خصائصه الفنية وتجلياته الجمالية، مجلة مركز دراسات الكوفة، العدد 1، 73، ج2، 2024م.
17. آلاء علي الحاتمي، سمير عبد المنعم القاسمي، علم الجمال (مفاهيم وتطبيقات وأسس الجمال)، دار الرضوان ،عمان، ط1، 1437هـ – 2016 م.
18. أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2002.
19. أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتب الحديث، عمان، (د ط)، 2008.
20. أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي (قراءة في الأحوال والمقامات)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2001.
21. أمينة التجاني، جماليات الرمز في الشعر الصوفي الجزائري (خمرية أبي مدين التلمساني نموذجا)، مطبعة مزوار، الجزائر، ط1، 2013.
22. أبو أوس إبراهيم السمشان، مكتبة الرشد، الرياض، ط3، 1425 هـ – 2004 م.

23. أيمن أمين عبد الغني، الكافي في البلاغة، البيان والبديع والمعاني، دار التوفيقية، (د ط)، (د ت).
24. البخاري في صحيحه: كتاب النكاح، باب الترغيب في النكاح، دار البلاغة، مؤسسة العلا، بيروت، ط1، 1406هـ -1986م.
25. البخاري، الجامع الصحيح، تحقيق، محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية، مصر، ط1، 1400 هـ، ج03، ص180. الحديث رقم (4422).
26. بشرى موسى صالح، صورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.
27. التجاني أمينة : جماليات الرمز في الشعر الصوفي الجزائري (خمرية أبي مدين التلمساني نموذجا مقاربة أسلوبية جمالية)، مديرية الثقافة لولاية الوادي، مطبعة مزوار، ط1، 2013.
28. الترمذي، السنن في باب فضل مكة، تحقيق: أحمد محمد شاكر ومحمد فؤاد عبد الباقي، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط2،ج05، ص723 الحديث رقم (3926).
29. تمام حسّان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1994م.
30. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992م.
31. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة،ط1، 1998،ج7.
32. الجاحظ، كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1385هـ-1965م، ج3.

33. جاد الحق علي جاد الحق، النبي ﷺ في القرآن الكريم، دار الفاروق للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ط1، 2005.
34. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.
35. الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، د ط، د ت.
36. ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ج2.
37. جيرار جهامي، موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب، مكتبة لبنان ناشرون، (دط)، (دت).
38. ابن الجوزي، تلبيس إبليس، دار ابن خلدون، الإسكندرية، مصر، (د ط)، (د ت).
39. ابن الجوزي، صفة الصّفوة، تحقيق: خالد مصطفى طرطوسي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د ط)، 1433هـ -2012م.
40. أبو حامد الغزالي، مجموعة رسائل الإمام الغزالي، تحقيق: إبراهيم أمين محمد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، مصر، (دط)، (دت).
41. أبو حامد الغزالي، المحبة والشوق والانس والرضا، مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبى وأولاده بمصر، القاهرة، (ط1)، 1380هـ-1961م.
42. حامد طاهر، الفلسفة الإسلامية مدخل وقضايا، دار الثقافة العربية، القاهرة، 1991.
43. حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، (د ت)، دمشق، 2001.
44. الحسن شاهدي، التصوف والأدب الصوفي، مطبعة الأمينية، الرباط، (دط)، 2006.
45. حميدي خميسي، مقالات في الأدب والفلسفة والتصوف، دار الحكمة، الجزائر، (د ط)، (د ت).

46. أبو حيان التوحيدي ومسكويه، الهوامل والشوامل، تحقيق: أحمد أمين، أحمد صقر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1370هـ - 1951م.
47. ابن خلدون، شفاء السائل وتهذيب المسائل، تحقيق: محمد مطيع الحافظ، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1 1996م.
48. ابن خلدون: المقدمة، تحقيق : درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت، صيدا، (ط1)، 1415 هـ - 1995 م.
49. الخليل بن احمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (ط)1، 2003، مج1.
50. درويش الجنيدي، الرمزية في الأدب العربي، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د ط)، (د ت).
51. رجاء عيد، تذوق النص الأدبي، دار قطري بن فجاءة للنشر والتوزيع، قطر، ط1، 1994.
52. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، حققه وفصله وعلق على حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا.
53. رفعت زكي محمود عفيفي، المدارس الأدبية الأوربية وأثرها في الأدب العربي، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط1، 1412هـ - 1992م.
54. رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
55. الزجّاجي، الإيضاح في علل النحو، تحقيق: مازن المبارك، مكتبة دار النفائس، بيروت، ط3، 1399 هـ - 1979م.
56. زكى مبارك، التصوف الاسلامي في الأدب والأخلاق، مطبعة الرسالة، مصر، ط1، ج1، 1357هـ-1938م.
57. زكي مبارك، المدائح النبوية في الأدب العربي، دار المحجة البيضاء، (د ط)، (د ت)

58. زيد بن محمد بن غانم الجهني، الصورة الفنية في المفضليات (أنماط وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، المدينة المنورة، مكتبة الملك فهد الوطنية، ط1، ج1، 1425هـ.
59. سائد سلوم، علم الجمال، منشورات الجامعة الافتراضية السورية، (د ط)، 2020.
60. سليمان فياض، النحو العصري (دليل مبسط لقواعد اللغة العربية)، مركز الأهرام، ط1، 1416 هـ - 1995م.
61. سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، بيروت.
62. سناء بن سلطن، البعد الجمالي في التجربة الصوفية عند الشيخ محمد الحراق، الرابطة المحمدية للعلماء، الرباط، (ط1)، 1443هـ - 2021م.
63. السندي عبد القادر بن حبيب الله، كتاب ابن عربي الصوفي في ميزان البحث والتحقيق، دار البخاري، 2007.
64. سهام خضر، الاتجاه الصوفي عند الإمام أبي حامد الغزالي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2010.
65. سهير حسانين، العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ط)، 2000.
66. السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت.
67. شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، عالم المعرفة، الكويت، (د ط)، 2001.
68. شوقي ضيف، الحب العذري عند العرب، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1999.
69. صالح أحمد الشامي، الظاهرة الجمالية في الإسلام، المكتب الإسلامي، بيروت، دمشق، (ط1)، 1407هـ- 1986م.

70. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419 هـ – 1998م.
71. صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (دط)،1989.
72. طالب المكي، قوت القلوب في معاملة المحبوب ووصف طريق المريد إلى مقام لتوحيد، تحقيق محمود إبراهيم محمد الرضواني، دار التراث، القاهرة، ط1، 1422 هـ – 2001 م.
73. عاطف جودة نصر، الخيال (مفهومه ووظائفه)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د ط)، 1984.
74. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1978.
75. عاطف جودة نصر، دراسة في فن الشعر الصوفي (شعر عمر بن الفارض)، دار الأندلس، بيروت، (دط).
76. عباس يوسف الحداد، العذل الديني والمعرفي في الشعر الصوفي، دار الحوار والنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2009.
77. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، (د ط)، 1988م.
78. عبد الاله صالح، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الاسلامي الثقافي، القاهرة، مصر، ط1، 1999.
79. عبد الجليل عبد الله صالح، لمحات من الشعر الصوفي بأم عيدان (دراسة وصفية تحليلية)، الراوي للنشر والتوزيع،(د ط)، 2019.
80. عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، موفم للنشر، الجزائر، (د ط)، 2008.
81. عبد الرحمان حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ط1، 1416هـ–1996م.

82. أبو عبد الرحمن السلمي، طبقات الصوفية، تحقيق: نور الدين شريبة، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1406هـ- 1986م.
83. عبد الرحمن طه، العمل الديني وتجديد العقل، المركز الثقافي العربي، ط2، 1997.
84. عبد الرزاق الكاشاني، معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق، عبد العال شاهين، دار المنار للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1992.
85. عبد الرزاق بن أحمد القاشاني، كشف الوجوه الغرّ لمعاني نظم الدّرّ (شرح تائية ابن الفارض)، تحقيق: أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (ط1)، 2005.
86. عبد الرضا علي، الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، 1984.
87. عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1399 هـ - 1979م.
88. عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1427هـ-2006م.
89. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، الدراسات الأدبية واللغوية، الرياض، السعودية، ط1، 1980.
90. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، مطبعة المدني، القاهرة، (د ت).
91. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، القاهرة، (دط)، (د ت).
92. عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1984.
93. عبد الله محمد النقراط، الشامل في اللغة العربية، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1، (دت).

94. عبد المجيد شكير، الجماليات (بحث في المفهوم ومقاربة للتمظهرات والتصورات)، دار الطليعة الجديدة، سوريا، دمشق، (د ط)، (د ت).
95. عبد الملك مرتاض، التحليل السميائي للخطاب الشعري (تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
96. عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1986.
97. عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010.
98. عبد المنعم شلبي، تذوق الجمال دراسة تطبيقه مكتبة القاهرة، القاهرة، ط1، 2002.
99. عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2004.
100. عجيبة الحسنى، ايقاظ الهمم في شرح الحكم، تقديم ومراجعة : محمد أحمد حسب الله، دار المعارف، القاهرة، (د ط)، (د ت).
101. عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، دار الرشيد للنشر، العراق، (د ط)، 1979.
102. العربي دحو، الشعر الشعبي في الجزائر (النشأة...المضمون... البناء، نصوص المقاومة والثورة التحريرية في الأوراس نموذجا)، وزارة الثقافة، الجزائر،(د ط)، (د ت).
103. عز الدين المعتصم، الخطاب الصوفي في الشعر الملحون (مقاربة موضوعاتية في ديوان الشيخ عبد القادر العلمي) الراصد الوطني للنشر والقراءة، طنجة، ط1، 2020م.
104. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، ط3، 1974.
105. ابن عطاء الله الاسكندري، لطائف المنن، تحقيق : عبد الحليم محمود، دار المعارف، القاهرة، ط3، 2006.
106. عفيف الدين التلمساني: الديوان، تحقيق يوسف زيدان، دار الشروق، (د ط)، (د ت).

107. ابن عقيل، شرح ألفية ابن مالك، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، (د ط)، (د ت)، ج2.
108. علي بن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاف، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2014.
109. علي شلق، الشم في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1984.
110. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 1423 هـ، 2002 م.
111. علي علي أبو شامي: التصوف والطرق الصوفية في العصر العثماني المتأخر، بيسان للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د ط)، 2017.
112. علي علي صبح، الصورة الأدبية – تأريخ ونقد–، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر، (د ط)، (د ت).
113. علي علي صبح، بناء الصورة الأدبية في شعر ابن الرومي، لمكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، مصر، ط2، 1996.
114. علي القاضي، مفهوم الفن بين الحضارة الاسلامية والحضارات الأخرى، دار الهداية للطباعة والنشر، ط1، 2002.
115. ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق: أحمد حسين تسبح، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008.
116. فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 2003.
117. فايز طه عمر، النثر الصوفي (دراسة فنية تحليلية)، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط1، 2004.
118. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق: أنس محمد الشامي وزكريا أحمد جابر، دار الحديث، القاهرة، (د ط)، 2008، مج1.

119. أبو القاسم الشابي : الخيال الشعري عند العرب، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012م.
120. أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية (باب التصوف)، تحقيق: عبد الحليم محمود، محمود بن الشريف، دار الشعب، القاهرة، (د ط)، 1409هـ- 1989م.
121. أبو القاسم القشيري، المعراج، دراسة لويس صليبا، دار مكتبة بيبليون، جبل لبنان، 2007.
122. ابن قتيبة، أدب الكاتب، شرح علي قاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1408هـ -1988م.
123. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت).
124. قيس بن الملوح، ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق وشرح : عبد الستار أحمد فرّاج، دار مصر للطباعة، مصر، (دط)، (دت).
125. كامل مصطفى الشيبي، الصلة بين التصوف والتشيع، دار المعارف، مصر، ط2، (دت).
126. كبابة وحيد صبيحي، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، (د ط)، 1999.
127. الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، مكتبة الخانجي، القاهرة، (دط)، (دت).
128. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979م.
129. كمال بشر، دراسات في علم اللغة، دار المعارف، مصر، (دط)، 1973.
130. محمد عزام، التحليل الألسني للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1994.
131. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة، (د ط)، (دت).
132. محمد الفاسي، معلمة الملحون، ج1، المملكة المغربية، الرباط، (د ط)، 1986.

133. محمد أبو موسى، التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان، مكتبة وهبة، القاهرة، ط3، 1413 هـ، 1993.
134. محمد أحمد درنيقة، معجم شعراء الحب الإلهي، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان،ط1، 2000م.
135. محمد ارزقي فراد، الحاج محمد السعيد تازورت (اطالة على الشعر الصوفي الامازيغي)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر.
136. محمد أسعد النّادري، نحو اللغة العربية، صيدا، بيروت، ط2، 1418 هـ -1997م.
137. محمد الظريف، الحركة الصوفية وأثرها في أدب الصحراء المغربية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2002م.
138. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية، الجمهورية التونسية، (دط)، 1981.
139. محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990م.
140. محمد جلال شرف، دراسات في التصوف الإسلامي، شخصيات ومذاهب، دار المعرفة الجامعية، إسكندرية.
141. محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة دار المعارف، الاسكندرية، (دط)، (دت).
142. محمد صابر عبيد، عضوية الأداة الشعرية (فنية الوسائل ودلالة الوظائف في القصيدة الجديدة)، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، الأردن، (د ط)، 2007.
143. محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، ج1، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1984.
144. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، دار نوبار، القاهرة، ط1، 1994م.

145. محمد علي أبو زيان، أصول الفلسفة الاشراقية عند شهاب الدين السهروردي، دار الطلبة العرب، بيروت، (دط)، 1969.
146. محمد علي أبو زيان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة،دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، (د ط)، (د ت).
147. محمد غلاب، التصوف المقارن، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة،(دط)، (دت).
148. محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني (دراسة صوتية وتركيبية)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،(د ط)، 2003.
149. محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، دار بهاء الدين، الجزائر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010/2009.
150. محمد مصطفى حلمي، الحياة الروحية في الإسلام، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني، القاهرة، بيروت، (دط)، 2011.
151. محمد مصطفى هذارة، في البلاغة العربية، علم البيان، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1989.
152. محمد نصر الدين الألباني، صحيح الجامع الصغير وزياداته (الفتح الكبير)، إشراف زهير الشاويش، بيروت، دمشق، ط3، 1408 هـ – 1988 م
153. محمود إسماعيل صيني، تعلم الصّرف العربي بنفسك، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1408 هـ – 1988م.
154. محمود المصري (أبو عمار): صور من حياة الأنبياء والصحابة والتابعين، مكتبة التقوى، شبرا، ط2، 1425 هـ – 2004 م، مج 1.
155. محمود محمد عيسى، الأقصوصة الرمزية في شعر المهجر، مكتبة نانسي، الاسكندرية، مصر، (د ط)، 2024.
156. محي الدين ابن العربي، الحب والمحبة الإلهية، جمع وتأليف: محمود محمود الغراب، (د ط)، (د ت).

157. محي الدين ابن العربي، ذخائر الأعلاق، شرح ترجمان الاشواق، المطبعة الأنسية، بيروت ، 1303هـ.
158. محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، ضبطه وصححه ووضع فهاريسه : أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت، ج1
159. محي الدين بن عربي، فصوص الحكم، تحقيق : أبو العلا عفيفي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، مصر ، 1946.
160. مرعي أحمد خميس زكي، الدلالات الروحية والفلسفية للتجربة الصوفية عند محمد إقبال مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 2023.
161. مسلم والبخاري، الجامع بين الصحيحين، باب حب النبي من الإيمان، دار القلم، دمشق، ط2، 2011.
162. مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمد حسن اسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر ، 1987.
163. مصطفى عبده، المدخل الى فلسفة الجمال، محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية، مكتبة مدبولي، القاهرة، (ط2)، 1999.
164. مفتاح خلفات، قبيلة زواوة بالمغرب الأوسط ما بين القرنين (6هـ – 9هـ، 12م/15م)، الأمل للنشر والتوزيع، تلمسان، (د ط)، (د ت).
165. منتصر عبد القادر الغضنفري، زهراء مسير حمادي، الفكاهة والسخرية في شعر أبي دلامة– قراءة في الصور البيانية –، جامعة الموصل، كلية التربية، المديرية العامة لتربية نينوى.
166. ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله على الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، (دط)، (دت).
167. مهدي المخزومي، في النحو العربي (نقد وتوجيه)، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1406 هـ – 1986م.

168. نبهان حسون السعدون، جماليات تشكيل الوصف في القصة القصيرة، تموز، دمشق، ط1، 2014.
169. نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان ناشرون، القاهرة، ط1، 2003.
170. نسيب نشاوي، المدارس الأدبية في الشعر المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 1984.
171. نصر السرّاج الطوسي، اللمع، تحقيق: عبد الحليم محمود طه وعبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر، مكتبة المثنى، بغداد، (د ط)، 1380–1960.
172. نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، (د ط)، 1979م.
173. عبد الهادي الفضلي، مختصر النحو، دار الشروق، جدة، السعودية، ط7، 1400 هـ – 1980م
174. ابن هشام الانصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ج1.
175. أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو فضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط2، (د ت).
176. أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، تحقيق: محمد ابراهيم سليم، دار العلم والثقافة، القاهرة، مصر، (د ط)، (د ت).
177. وجدان الصايغ، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، رؤية بلاغية شعرية الأخطل الصغير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003.
178. وحيد صبحي كبابة، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د ط)، 1999.
179. الوصيف هلال الوصيف إبراهيم، التصوير البياني في شعر المتنبي، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 1424 هـ – 2012م.
180. وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2006.

181. أبو الوفا الغنيمي التفتازاني، مدخل إلى التصوف الاسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، (د ت).
182. الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
183. ابن يعيش علي بن علي، شرح المفصل، تحقيق: إيميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، 2001.
184. يوسف زيدان، أعلام العرب عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988.
185. يوسف زيدان، الفكر الصوفي بين عبد الكريم الجيلي وكبار الصوفية، دار الأمين، مصر، ط2، 1998.
186. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1428هـ/2007م.

ثالثا : المراجع المترجمة :

1. إ. نوكس، النظريات الجمالية، كانط – هيجل – شوبنهاور، ترجمة: محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
2. أسين بلاثيوس، ابن عربي حياته ومذهبه، ترجمة : عبد الرحمن بدوي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، (دط)، 1965.
3. أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 2001، مج1.
4. تشارلز تشادويك، الرمزية، ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف، الهينة المصرية العامة للكتاب، مصر،(د ط)، 1992.
5. جان شوقليي، التصوف المتصوفة، ترجمة : عبد القادر قنيني، إفريقيا الشروق، بيروت، لبنان،(دط)، 1999.

6. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء، 1986.
7. جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.
8. دنيس هويسمان، علم الجمال (الأستطيقا)، ترجمة: اميرة حلمي مطر، القاهرة، (دط)، 2015.
9. رينولد. ا. نيكلسون، في التصوف الاسلامي وتاريخية، ترجمة : أبو العلا عفيفي، مكتبة العرب، القاهرة، مصر، (د ط)، 1366هـ- 1947م.
10. ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق: التصوف، ترجمة: ابراهيم حو رشيد وآخرون، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، لبنان، ط1، 1984.
11. محمد أركون، القرآن مِنَ التَفسِيرِ الموروث إلى تحليل الخطاب الديني، ترجمة وتعليق: هاشم صالح، دار الطليعة، بيروت، 2000.

رابعا : المراجع الأجنبية :

1. Corbyn, H, Creative Imagination in the Sufism of Ibn Arabi, Princeton University Press. 1969.
2. G.Bachelard, la poétique de rêverie, Paris, PUFI « Quadrige », 1986.
3. Schimmel, A. Mystical Dimensions of Islam ,University of North Carolina Press , 1975.

خامسا : المقالات والمجلات :

1. أحمد الصغير، تداخلات الصورة وانزياحاتها في شعر الحداثة، مجلة علامات في النقد، نادي جدة الأدبي، جدة، 2010.
2. أحمد بن عبد الكريم، مكاشفة مدلولية ل" علامات الإعراب" في النحو الصوفي، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 42 ديسمبر، 2017، المجلد ب.

3. أحمد طعمة الحلبي، مفهوم الجميل في الفكر الغربي والفكر العربي قديما وحديثا، مجلة عمان، الأردن، العدد: 133، تموز، 2006م.
4. حسين جمعة، جمالية التصوف، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 364، 2001.
5. حنان عبد الفتاح محمد مطاوع، الألوان ودلالتها في الحضارة الاسلامية، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب، العدد 18، 2017م.
6. خيرة عمامرة، البعد التداولي في الخطاب الصوفي –كتاب الوصايا لابن عربي نموذجا– مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة ، الجزائر، العدد 15، 2015.
7. سارة نجر ساير العتيبي، الرمزية وتجلياتها في الشعر العربي الحديث، قسم اللغة العربية، كلية التربية بالمزاحمية، جامعة شقراء، تاريخ النشر 17-10-2016.
8. سعيد بن خلفان الخليلي رائد الشعر الصوفي في عمان، مجلة نزوى، وزارة الإعلام، 1يوليو، 1996.
9. عبد اللطيف حني، فاعلية التكرار ووظائفه الشعرية في الشعر الشعبي الجزائري (ديوان محمد بلخير شاعر الشيخ بوعمامة أنموذجا)، التواصل في اللغات والآداب، عدد 41، 2015.
10. كمال لعور، الشعر الصوفي الجزائري الحديث، نسقية الصورة الشعرية وجدلية الرموز، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف الجزائر، مجلة موازين، مجلد 01، العدد1 شوال 1440هـ - 2019م.
11. لخميسي شرفي، الصورة الشعرية الحسية، تشكيلاتها ودلالاتها الصوفية في شعر عبد الله العشي، الجزائر، جامعة العربي التبسي، تبسة، 2020.
12. لعياضي أحمد، الصورة الشعرية ودلالتها في القصيدة الصوفية الأندلسية خلال القرن الثامن هجري أنموذجا، مجلة الرستمية – العدد الثاني–، أكتوبر، 2020.

13. محمد عيلان، الفنون الشعبية الجزائرية (واقع وأفاق)، مجلة التواصل، العدد 6 جوان، 2000.
14. موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، – دراسة أسلوبية– ، جامعة اليرموك، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الخامس، العدد الأول، 1990.

سادسا : الرسائل الجامعية :

1. رُلى يوسف صحبي عصفور، الرمز في الشعر الفلسطيني المعاصر– فواز عيد محمد القيس وأحمد ديجور نموذجا– مخطوط رسالة دكتوراه، 2023.
2. عبد اللطيف حني، التشكيل الفني في ديوان الشيخ عبد القادر بطبجي (رسالة دكتوراه مخطوطة)، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 1430ه/1431ه، 2009– 2010م.
3. عبد اللطيف شاذلي، التصوف والمجتمع، منشورات جامعة الحسن الثاني، سلسلة أطروحات ورسائل، مطابع سلا، 1989.
4. عبد الله عبد الرحمن احمد بانقيب، مناهج التحليل البلاغي عند علماء الاعجاز، مخطوط دكتوراه، المملكة العربية السعودية، جامعة ام الفرى، 2007 – 2008.
5. زينب عبد الحسين حداد، جماليات الصورة الحسية في شعر أوس بن حجر، مجلة ميسان للبحوث، العدد 19، 2023م.
6. محمد يعيش، شعرية الخطاب الخمري، الرمز الصوفي عند ابن الفارض نموذجا، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سايس فاس، سلسلة (رسائل وأطروحات)، رقم 2003/1.
7. نور سلمان، معالم الشعر الصوفي العربي، رسالة لنيل شهادة أستاذ في العلوم، الجامعة الأمريكية، بيروت، لبنان، 1954.

ثامنا : مواقع الانترنيت :

1– أحمد سوالم، مدينة مولاي ادريس زرهون، آثار دينية ومعالم تاريخية، 2022/03/01، https://arrafid.ae، تاريخ الدخول : 2025/02/20، الساعة : 10:00.

2- عبد الجليل بدزي، إلقاء الضوء على قصيدة الدار سيدي قدور العلمي، في رحاب الملحون المغاربي، الاثنين 06 نوفمبر 2017، https://almalhih.yoo7.com، تاريخ الدخول : 2025/08/31، الساعة : 18:30.

3- سعيد بن خلفان الخليلي رائد الشعر الصوفي في عمان، مجلة نزوى، وزارة الإعلام، 1يوليو، 1996، http: //3w.nizwa.com ، تاريخ الدخول : 2024/06/01، الساعة : 21:00.

4- حمزة حمادة: محاضرات في مقياس الأدب الصوفي، جامعة الشهيد حمة لحضر الوادي، 2021-2022، https://elearning.univ-eloued.dz. تاريخ الدخول : 2024/12/12، الساعة : 18:00.

5- سعاد حميدة: الشعر الشعبي المغاربي ومجالاته (المحاضرة 04)، ص3، http://tele-ens.univ-oeb.dz. تاريخ الدخول : 2025/03/01، الساعة : 08:15.

فهرس الموضوعات

الرقم	العناوين	الصفحة
1)	**مقدمة**	أ- و
2)	**الفصل الأول :** **الإطار النظري والمفاهيمي لمصطلحات البحث**	73 - 01
3)	**أولا : الجمال والجمالية المصطلح والمفهوم**	03
4)	1- مصطلح الجمال من الناحية اللغوية والاصطلاحية	03
5)	**أ- لغة**	08 – 04
6)	**ب- اصطلاحا**	13 – 09
7)	2- الجمالية وتأسيس المصطلح	20- 13
8)	3- علم الجمال الأدبي	28 – 20
9)	**ثانيا : البعد المفاهيمي للتصوف**	29
10)	1- التصوف بين اللغة والاصطلاح	38 – 29
11)	2-مراحل التصوف	38
12)	أ- مرحلة الزهد	39 – 38
13)	ب-مرحلة التصوف السني	40 -39
14)	ت-مرحلة التصوف الفلسفي	39
15)	3-مصادر التصوف	48 – 41
16)	**ثالثا : الرمز الصوفي مفهومه وأشكاله وتجلياته**	48
17)	1-مفهوم الرمز الصوفي	54 -48
18)	2-أشكاله	61 -54
19)	3-تجليات الرمز في النقد الأدبي	61
20)	أ-الرمزية الغربية	64 – 61
21)	ب- الرمزية العربية	66 – 64
22)	**رابعا: الشعر الملحون المغاربي**	67
23)	1-الشعر الملحون المغاربي وإشكالية المصطلح.	68 -67

24)	2-الشعر الملحون المغاربي النشأة والتجلي والتطور	67- 69
25)	3-ظاهرة التصوف في الشعر الملحون	69 - 73
26)	**الفصل الثاني :** **جمالية الرموز الصوفية في شعر الشيخ "عبد القادر العلمي"**	74 - 145
27)	تمهيد	75
28)	أولا: رمز الحب الإلهي والنبوي	75 – 88
29)	ثانيا: رمز الخمرة	88 – 96
30)	ثالثا: رمز الطبيعة	96- 103
31)	1-رمز الطير	97-100
32)	2-رمز النسيم	100 – 103
33)	رابعا: رمز المرأة	103 – 107
34)	خامسا: رمز العاذل	108 – 116
35)	سادسا: رمزية الأمكنة والتعلق بها	116 – 127
36)	سابعًا: رمزية الشخصيات	128 - 145
37)	**الفصل الثالث :** **جماليات البنية اللغوية في شعر "عبد القادر العلمي"**	146 – 231
38)	**أولا: تراكيب اللغة الرمزية في شعر عبد القادر العلمي:**	149 - 161
39)	**1-نظام الجملة وأنماطها التركيبية.**	150 - 161
40)	1-1-بنية الجملة الاسمية.	150 - 157
41)	1-2-بنية الجملة الفعلية.	157 - 160
42)	2-انزياحات التقديم والتأخير.	160 – 161
43)	**ثانيا: تراكيب الجملة الخبرية والإنشائية**	162
44)	1-تراكيب الجملة الخبرية.	163 - 168
45)	2-تراكيب الجملة الإنشائية	169 - 195
46)	**2-1-الجمل الإنشائية الطلبية.**	169 – 190

47)	2-1-أ-النداء في شعر عبد القادر العلمي.	175 – 170
48)	2-1-ب-أسلوب الأمر بين الإرشاد الصوفي والتجربة الروحية.	179 – 175
49)	2-1-ت-أسلوب النهي.	180 – 179
50)	2-1-ث-أسلوب الاستفهام.	186 – 180
51)	2-1-ج-أسلوب الدعاء.	190 – 186
52)	**2-2-الجمل الإنشائية غير الطلبية.**	190
53)	2-2-أ-أسلوب القسم.	191 – 190
54)	2-2-ب-أسلوب التعجب.	194 -191
55)	2-2-ت-أسلوب المدح.	195 – 194
56)	**ثالثا: البنية الصرفية للغة الرمزية**	195
57)	1-أبنية الأفعال.	205 – 197
58)	1-1-الأفعال الماضية.	199 – 197
59)	1-2-الأفعال المضارعة.	202 – 198
60)	1-3-أفعال الأمر.	205 – 199
61)	2-المشتقات.	215 – 205
62)	**رابعا: الضمائر وبلاغتها**	221 – 215
63)	**خامسا: جمالية التكرار**	231 – 221
64)	1-التكرار الصوتي.	225 – 222
65)	2-التكرار اللفظي.	228 – 223
66)	3-تكرار الجمل.	231 – 228
67)	**الفصل الرابع:** **جماليات الصورة الشعرية في ديوان "عبد القادر العلمي"**	308 – 232
68)	**أولا: مفهوم الصورة الشعرية وجمالياتها**	239 – 233
69)	1-مفهوم الصورة الشعرية لغة	235 – 234
70)	2-مفهوم الصورة الشعرية اصطلاحا	239 – 235

71)	**ثانيا: الأنواع البلاغية في الصورة الشعرية**	240 - 262
72)	1-الصورة التشبيهية وأنماطها.	240 - 250
73)	1-1-التشبيه المفصل.	241 - 244
74)	1-2-التشبيه البليغ.	242 - 246
75)	1-3-التشبيه المجمل.	243 - 248
76)	1-4-التشبيه التمثيلي.	244 - 250
77)	2-الصورة الاستعارية وتجلياتها الجمالية.	245 - 257
78)	3-الصورة الكنائية ووظائفها الدلالية	257 - 262
79)	**ثالثًا: أنماط الصورة الشعرية وصلتها بالحواس**	263 - 288
80)	1-الصورة الحسية البصرية.	264 - 270
81)	2-الصورة الحسية السمعية.	271 - 273
82)	3-الصورة الحسية الذوقية.	272 - 279
83)	4-الصورة الحسية الشمية.	279 - 282
84)	5-الصورة الحسية اللمسية وتعبيرها عن الوجد الصوفي.	282 - 288
85)	**رابعًا: وظائف الصورة الشعرية**	289 - 308
86)	1-تجسيد الروحي بالحسي.	290 - 293
87)	2-الإيحاء وإنتاج الدلالات المتعددة.	291 - 298
88)	3-جمالية التعبير الروحي.	298 - 302
89)	4-السخرية والنقد الاجتماعي.	302 - 304
90)	5-الشرح والتوضيح	304 - 308
91)	**خاتمة**	310 - 313
92)	**قائمة المصادر والمراجع**	315 - 333
93)	**الفهرس**	335 - 338
94)	**الملخص**	340 - 342

الملخص

ملخص البحث:

تروم هذه الدّراسةُ المقدَّمةُ لنيلِ شهادةِ الدّكتوراه البحثَ في التَّجربةِ الشّعريّةِ الصوفيّةِ للشّيخِ عبدِ القادرِ العلميّ، وذلك من خلالِ الكشفِ عن تلك الجمالياتِ التي تجسَّدت في مختلفِ الرّموز، وكذلك في البنيةِ اللّغويةِ بمختلفِ عناصرِها اللّفظيةِ والتَّركيبيةِ والتَّصويريَّةِ، وقد كان هذا هو الهدفُ العامُّ والأساسيُّ لهذا البحثِ، وكان لزامًا علينا تقسيمُ البحثِ إلى أربعةِ فصولٍ وخاتمةٍ.

تعرَّضنا في الفصلِ الأوَّلِ لمصطلحاتِ البحثِ ومفاهيمِ النّظريةِ (الجمال، الجمالية، علم الجمال الأدبي، التَّصوف، أشكاله، الشّعر الملحون المغاربي) محدِّدين مفاهيمَها ومراحلَ نشأتِها وتجلياتِها.

أمّا الفصلُ الثاني فبحثْنا فيه الرموزَ الصوفيّةَ التي انطوى عليها الديوانُ، وكشفْنا عن بُعدِها الجماليّ.

بينما الفصلُ الثالثُ بحثْنا فيه البنيةَ اللّغويةَ الرَّمزيةَ في شعرِ الشيخِ عبدِ القادرِ العلميّ من حيثُ بنيةُ الجملةِ الاسميةِ والفعليةِ، والأساليبُ الخبريةُ والإنشائيةُ التي شكَّلت ظواهرَ بنيويةً بارزةً في خطابِه الشّعريّ، ومن ناحيةٍ أخرى البنيةُ الصَّرفيَّةُ من خلالِ دراسةِ المشتقاتِ وأبنيةِ الفعلِ وأزمنتِه، بالإضافةِ إلى الضمائرِ وبلاغتِها وجماليةِ التّكرارِ وما حملتْه من موسيقى عذبةٍ تناغمت مع صوفيةِ القصيدةِ.

واختصَّ الفصلُ الرَّابعُ بدراسةِ عنصرِ التَّصويرِ عند الشيخِ عبدِ القادرِ العلميّ وإبرازِ دورِه في تجربتِه الشعريةِ وما حقَّقَه من جماليةٍ أيضًا، وقد انصبَّت الدّراسةُ على تعريفِ الصّورةِ الشّعريةِ من النَّاحيةِ اللّغويَّةِ والاصطلاحيةِ وأنماطِها وجمالياتِها، ثمّ الصّورةِ التَّشبيهيَّةِ، فالصّورةِ الاستعاريّةِ، تليها الصورةُ الكنائيّةُ، كما تطرَّقْنا إلى الصورةِ الشّعريةِ وعلاقتِها بالحواسّ ووظائفِها في نقلِ التَّجربةِ الرّوحيةِ.

Summary:

This doctoral dissertation seeks to examine the Sufism poetic experience of Cheikh Abdelkader El-Eulmi from a Sufidm perspective, by revealing the beauty found in different symbols and in how language is structured, including its use of words, sentence patterns, and expressive figures. This was the main and most important goal of the research.

The study consisted of four chapters followed by a conclusion. In the first chapter, we covered the research terms and theoretical ideas, including beauty, aesthetics, literary aesthetics, Sufism, its different forms, and Maghrebi folk poetry. We explained what each concept means, how they have developed over time, and how they are expressed in practice.

In the second chapter, we addressed the Sufism symbols that are no longer present in the collected works and showed their artistic aspects.

Chapter three is devoted for the symbolic use of language in Cheikh Abdelkader El-Eulmi's poetry, focusing on how noun and verb sentences are built, as well as the way statements and questions are used, which are key parts of his poetic style.

It also looked at the structure of words by studying how they change, different verb forms and tenses, the use of pronouns and how they affect the way the text is spoken, and the beauty of repeating words and how it creates a musical feel, which matched the magical and mysterious nature of the poem.

Chapter four examined how imagery is used in Cheikh Abdelkader El-Eulmi's writing, showing how it affects his poetry and the beauty it creates.

The study focused on understanding the poetic image through language and terms, looking at its patterns and beauty, and then examined simile, metaphor, and metonymy. In the end, it discussed how poetic images connect with the senses and how they help express spiritual experiences.

People's Democratic Republic of Algeria
Ministry of Higher Education and scientific Research
Chadli Bendjedid University – El Tarf
Faculty of Letters and Languages
Department of Arabic Language and Literature

The Aesthetics of the Sufi Symbol in Moroccan Melhoun Poetry - A Descriptive and Analytical Study - of the Diwan of Sheikh Abdelkader Al-Alemi

Thesis submitted for the third degree Doctorate in the field of Arabic language and literature

Speciality : Popular Literature

Student : Siham Bounouala

Thesis Director: P.Abdellatif Henni **Grade**: Higher Education Teacher

Establishment : Chadli Bendjedid University – El Tarf

Discussion committee

Name	Academic Rank	University	Position
Leila Tahri	Professor of Higher Education	U.Chadli Bendjedid – El Tarf	President
Abdellatif Henni	Professor of Higher Education	U.Chadli Bendjedid – El Tarf	Supervisor and Rapporteur
Abdelkrim Rouibi	Professor of Higher Education	U.Chadli Bendjedid – El Tarf	Examiner
Fatiha Achouri	Associate Professor (A)	U.Chadli Bendjedid – El Tarf	Examiner
Fatiha Berkat	Associate Professor (A)	U.Badji Mokhtar - Annaba	Examiner
Azzedine Douib	Associate Professor (A)	U.Larbi Tebessi - Tebessa	Examiner

Academic Year : 1447-1448 / 2025-2026