الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
المركز الجامعي أحمد بن يحي الونشريسي
– تيسمسيلت –
معهد الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية و آدابها

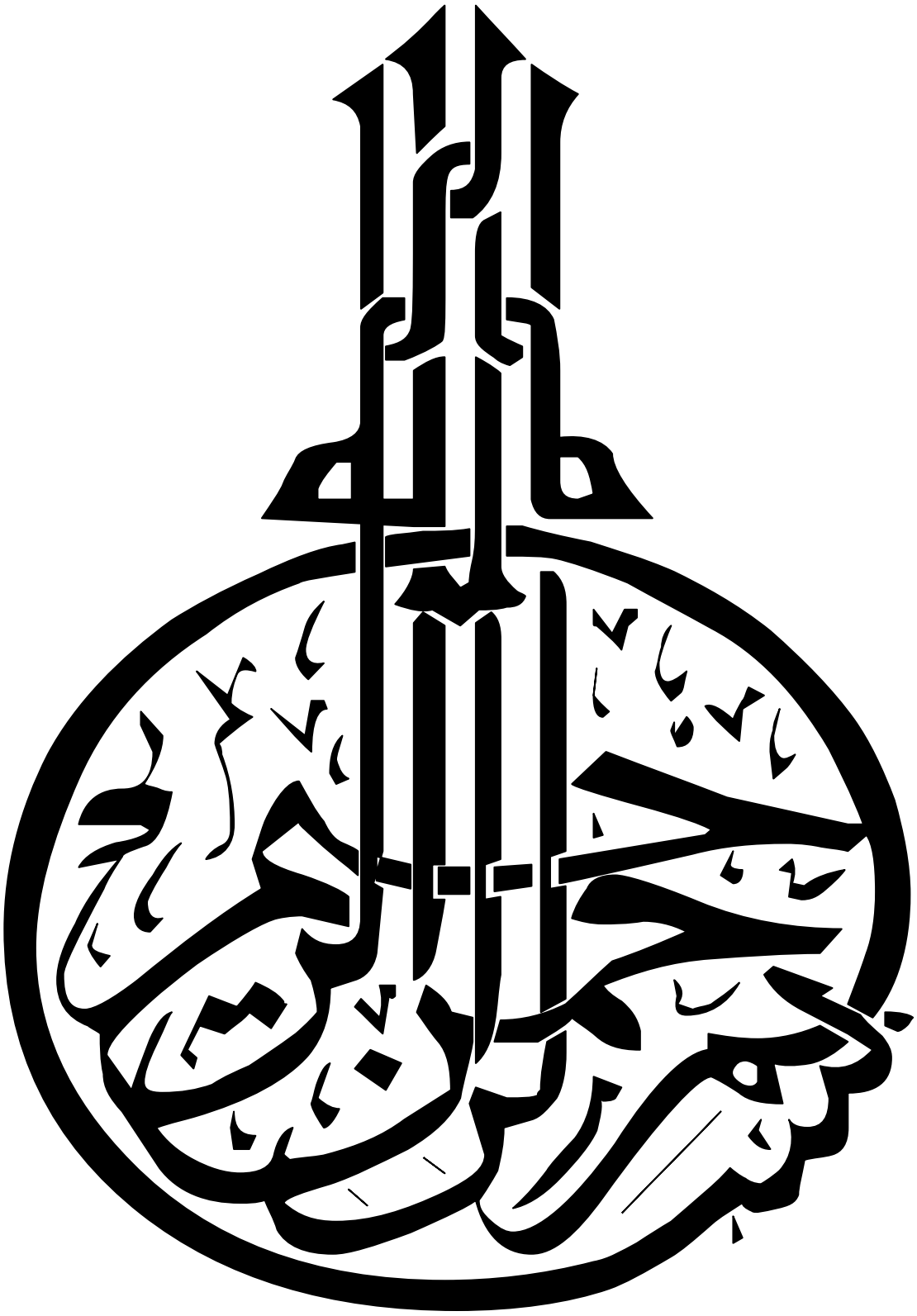
مذكرة تخرج مقدّمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي مشروع دراسات نقدية وأدبية موسومة بـــ:

الصورة الفنية عند شعراء التصوّف
عفيف الدّين التلمساني -نموذجا-

❖ إعداد:
✓ خالدية جيلالي
✓ سهام نوقار

❖ إشراف الدكتور:
✓ بولعشار مرسلي

الموسم الجامعي: 1438 – 1439 هـ / 2017 – 2018م



إهـــــداء

لبسم الله الرّحمن الرّحيم

رياض الفتح رياض واسع دخلت من فجوة فيه وزرعت بذرة وسقيتها، بعرق الجهد والمثابرة صادفت عراقيل لكن كانت بمثابة شرارة الإرادة من أجل قطف ما زرعته، وكلّ هذا بفضل الله عز وجل، فالحمد لله.

فمذكرة تخرجي هي ثمرة بذرة تعبت من أجلها وها أنا اليوم لأعز عزيزين في الدّنيا، لمن قال فيهما رب العزّة: ﴿وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُلْ رَبِ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَيَانِي صَغِيرًا﴾

إليك يا من جعلت الجنّة تحت قدميك، يا رمز الحنان والعطاء والدتي حفظها الله.

إليكَ يا سندي ورائدي وعوني في حياتي، مز الحبّ والوفاء والدي رعاك الله.

إلى الشمس التي أنارت حياتي وأفاضت السعادة من قلبي رمز الصفاء إخوتي: نصيرة، نور الدّين، ناريمان، سفيان.

إلى براعم رمز الهناء: رامي، زكرياء، فاطمة، أسامة، زهراء، حسين، شهناز، توفيق.

إلى ابنة عمتي كريمة، إلى خالاتي: خضرة، بختة، نورة.

إلى كلّ صديقاتي: فتيحة، حياة، سهام، لويزة، عائشة، كريمة، سمية، عائشة، وهيبة، سهيلة.

إلى كلّ عمال المكتبة الولائية، وإلى كلّ من لهم مكانة في قلبي ولم يشملهم قلمي أهدي ثمرة جهدي

خالدية

إهـــداء

لبسم الله الرّحمن الرّحيم

أهدي ثمرة هذا الجهد المتواضع إلى اللّذين قال الله فيها:﴿وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَيَانِي صَغِيراً﴾ [سورة الإسراء/ الآية 24]

إلى زهرة الأيّام وعطر الأحلام، إلى بلسم حياتي التي تنير الدرب بعد الظلمات إلى منبع العطف والحنان ومأوى الحبّ والأمان، إلى التي حملتني وهناً على وهنٍ والتي قال فيها الرّسول (صلى الله عليه وسلم) "الجنّة تحت أقدام الأمّهات".

إلى أوّل كلمة نطق بها لساني أمي ثمّ أمي ثمّ أمي، أطال الله في عمرها.

إلى الّذي كان بمثابة الشمعة التي تنير دربي، إلى الّذي كان يزيد من عزيمتي، إلى من علّمني العطاء دون انتظار، إلى صاحب الهيبة والوقار إلى من كان صديقاً أحتمي به في الصعاب، إلى الّذي أحمل اسمه بكلّ افتخار، إلى الّذي ضحى بأغلى ما يملك ليرى ثماراً حان قطافها، إليك أبي الغالي حفظك الله.

إلى شموع البيت التي لا تنطفئ إيمان، نيهال، تركية، عبد الرّزاق، ريتاج، نصر الدّين، والياس، ومصطفى.

إلى من تقاسمت معي أتعاب هذا العمل الأخت "خالدية جيلالي".

وإلى كلّ صديقاتي اللاتي جمعتني بهم الأيّام: خالدية، لويزة، حياة، عائشة، فتيحة، سمية، عائشة، نجاة، ونجمة.

إلى كلّ من يعرفني من قريب أو بعيد.

أسماء

شكر وعرفان

حمداً لله على فضله ونعمته علينا، وصلاةٌ وسلامٌ دائمين على الحبيب المصطـــفى محمّد (صلى الله عليه وسلّم)، الّذي علّمنا أن ننزّل النّاس منازلهم، وأن نشـكرهـم على معروفهم وفضلهم.

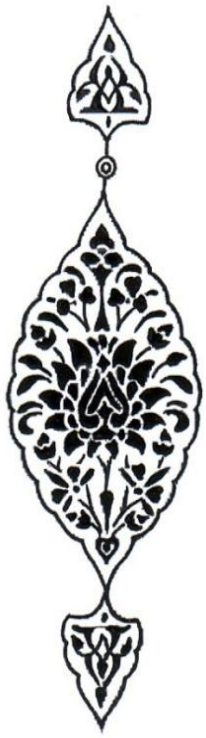
ونستهل الشكر لأستاذنا الكريم الدكتور "بولعشار مرسلي" الذي تكرّمـ بقبول إشرافه على هذه الرّسالة، وشكرنا الجزيل للأساتذة الكرام الّذين تكرّمـــوا بقبول مناقشة هذا البحث.

وشكرنا الموصول إلى السيّد مدير المكتبة المركزيّة "عبد القـادر تـــواتي"، لمَـا قدّم إلينا من عون في كثير من الأمور.

والشكر موصول للعاملين في المكتبة المركزيّة لتعاونهم الدّائم معنا.

وفي الختام فإنّنا نقدّم شكرنا إلى كلّ من وقف بجانبنا وشجّعنا ولو بكلمة، فجزى الله الجميع خير الجزاء.

خالدية/ سهام



مقدمة

مقـدمـة

لم يسبق أن دار جدال ونقاش حول موضوع بقدر ما دار حول التصوّف والصوفية، ففي البداية وقع خلاف كبير حول التصوّف كلفظ وأصله ومصدره واشتقاقه، وقد حاول المهتمون به من العرب والمستشرقين الوصول إلى المعنى الأصلي له، وهو اسم لم يشهد له من حيث العربيّة قياس أو اشتقاق، والحقيقة أنّ الصوفية كانت مجالاً خصباً للدراسات الاجتماعية والأنثروبولوجية نظراً للاعتقاد السائد في كون التصوّف يغلب عليه الطابع الفلسفي أكثر من الطابع الاجتماعي، الأمر الّذي يفسّر ندرة الدّراسات التي تناولت التصوّف من المنظور الاجتماعي.

وقد أجمع الصوفية في كلّ العصور على أنّ تجاربهم الرّوحية أمور تستعصي على الوصف وتعلو على التعبير، فلم يحاولوا أن يضعوا لها تفسيراً أو تعليلاً، وإنّما وصفوا ما أدركوه أو شاهدوه بأنّها أمور وجدانية ذوقية لا تفي اللّغة بالتعبير عنها أو ترجمتها بالألفاظ، كون التصوّف حياة روحية خاصّة، والصوفي إنساناً يحيا تلك الحياة.

كما تزايدت العناية بأهمية التصوّف والإقبال على دراسته، إلاّ أنّ المباحث الأصلية التي تكشف عنه بجوانبه المختلفة ما زالت نادرة مع أنّ المعنيين بدراسة تعاليمه كثيرون، واستطاع المتصوّفة أن يظهروا طريقة جديدة للمعرفة، وأوجدوا الوسيلة في العلاقة بين الله والإنسان من خلال أشعارهم الصوفية، ومنهم "عفيف الدّين التلمساني" باعتباره علامة أدبية بكلّ ما تأثر به وأثّر فيه، حيث أثار إنتاجه الأدبي مجموع المتلقين على اختلاف مواقفهم منه، شارحين له أحياناً وناقدين له أحياناً أخرى بين سطحية الفهم وعمقه، أو قبول المحتوى الأدبي وغير الأدبي ورفضه، ومن ذلك وجدنا من أشعاره سبباً لاختياره كموضوع، وسبيلاً لكشف الكثير من غوامضه ودلالاته.

وبعد جمعنا للمادّة المعرفية اتّضح لنا مدى اتّساع مجال التصوّف وانصرافه إلى معانٍ عدّة كون التجربة الصوفية تجربة ذاتية، وهنا نتساءل، هل للعوامل السياسية والاجتماعية دور في ظهور التصوّف؟ ومن منطلق أشعار عفيف الدّين التلمساني، أين تكمن أهمية التصوّف؟ وما الهدف الّذي نستخلصه من قصائده الصوفيّة؟

وقد اعتمدنا لإجلاء هذه الحقيقة المنهج الوصفي لما له من أهمية في دراسة الحقائق الرّاهنة والمتعلقة بمجموع الأحداث.

وقد قسّمنا الرّسالة إلى مقدّمة ومدخل ففصلين فخاتمة، إذ تناولت المقدّمة أسباب اختيار الموضوع، وأمّا المدخل فيتناول الشّعر والتصوّف من تعريفهما لغة واصطلاحاً، مروراً بنشأته وتطوّره، وتعريجاً على مقاصده ومبادئه، كما اشتمل على علاقة الشّعر بالتصوّف.

وتناولنا في الفصل الأوّل جمالية التعبير الصوفي، وينقسم إلى تعريف للرّمز لغة واصطلاحاً، الرّمز عند العرب والغرب، وأقسامه وأنواعه، ورمز المرأة والخمرة والطلل والرّحلة في الشعر الصّوفي.

وبالنّسبة للفصل الثاني فيعمل على كشف الصورة الفنية في شعر عفيف الدّين التلمساني، فتطرّقنا فيه إلى الصورة الفنية في القرآن الكريم، والصورة في المعاجم، وتناولنا أيضاً الصورة الفنية بين القدامى والمحدثين، وفي الشعر الجاهلي، والصورة كمقياس نقدي، والصورة وتعدّد الوصف، وانتقلنا إلى ذكر الأنواع البلاغية، وأتبعنا هذا الفصل بملحق يتناول فكرة تاريخية موجزة جداً عن الشاعر وحياته ونسبه وديوانه وأهم مؤلفاته.

وفي نهاية المطاف تأتي الخاتمة مجمّعة أهم النتائج التي وصل إليها البحث.

ومن بين الصعوبات التي واجهتنا في إنجاز هذا العمل اتّساع مجال التصوّف وصعوبة الوصول إلى تعريف شامل يمكن أن يطلق على التصوّف كمضمون.

وقد اعتمدنا ثلّة من المصادر والمراجع أهمّها ديوان أبي الرّبيع عفيف الدّين التلمساني، وغيرها.

وكما هو منتظر نأمل أن يكون هذا العمل معطاءً ينتفع به في المستقبل القريب إنشاء الله.

ونتقدّم بشكرنا الكبير للدكتور المشرف "بولعشار مرسلي" الّذي ساعدنا في اتمام هذا العمل.

والحمد لله العلي القدير الّذي وفقنا في عملنا هذا.

تيسمسيلت 2017/04/12

مدخل: الشعر والتصوّف

توطئة:

اهتمّ الشعر العربي عبر سيرورته بالعديد من «الظواهر الفنيّة (تراثية حداثية)، والتي أسهمت بلا شكٍّ في تشكيل مضامينه وإثرائها، وتنوّعها، ومن أهمّ وأبرز هذه الظواهر التجربة الصوفيّة التي يعود سرّ الاهتمام بها لما يجمع بينها وبين التجربة الشعريّة من لعاقات وروابط متينة»[1]

وكثيراً ما يتعذر على الدارسين «للامساك بتصوّر واضح للرؤية التي يكوّنها الصّوفي عن الله عزّ وجلّ، عبر شطحاته الظاهرية والباطنية، فتنزل لغته منازل لم يعدها التعبير الشعري، ولا تجد اللغة في ذاكرتها ولا في معجمها من ينصاع للمخيال، إلاّ عبر تحويلات رمزيّة»[2]

فالصوفيّة لها حالات «روحية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالشعر وللاشعور، وهي الحالات التي يعايشها الصّوفي»[3]، فالشعر الصوفي كثير وغزير غزارة الشرّ الصّوفي أيضاً، كما أنّ شعراء الصوفية كثيرون في كلّ عصر، أتو في شعرهم بروائع الخيال وبدائع الصور، ولا أحد ينكر أنّ التيار الصّوفي يشكل مكوناً أساسياً من مكونات الفكر العربي المعاصر.[4]

1/ التعريف بالتصّوف لغة واصطلاحاً:

ليس ثمّة شكٌ في أنّ التصوّف من أهم المحاور التي دأبت أمّهات الكتب على تحصيص فصول تتناول قضايا متّصلة به كمفهوم لغوي، ودمجها في عناوين رئيسة وفرعية، وهذا ما أثار انتباه بعض المتخصصين باعتبار أنّ التسمية لا يشوبها إشكالٌ ما لم تخالف الشرع من ناحية مضمونها.[5]

---

[1] _ سعيد بوسقطة، الرّمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة (الجزائر)، ط.02، 1429هـ-2008م، ص.137.

[2] _ بوعتو البشير، التصوّف في الجزائر دراسة وصفيّة تحليليّة للطرق الحبيبية والهبرية والرحمانية والأرسية، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د س، ج.01، ص.211.

[3] _ سعيد بوسقطة، المرجع السابق، ص.144.

[4] _ ينظر: محمّد علي الكندي، في لغة القصيدة الصوفيّة، دار الكتاب الجديدة المتّحدة، بيروت (لبنان)، ط.01، 2010م، ص.43.

[5] _ ينظر: أمين يوسف عودة، تأويل الشعر والفلسفة عند الصوفيّة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد شارع الجامعة، ط.1، 1428هـ-2008م، ص.03.

فموضوع التصوّف «من أهمّ المواضيع التي حظيت بمكانة متميّزة في تاريخ المسلمين وثقافاتهم، وشكّلت جزءاً هاماً من تراثهم»[1]

1-1- لغة:

لنا في المعجم الصغير انطلاقة لمفهوم التصوّف، فهو« الصَفَاءُ، والصَفُّ، والصُوفُ»[2]، وفي كتاب لغة القصيدة الصوفيّة التصوّف« الصفاءُ، الصَفْوة، الصوفُ، بنو صوفية»[3]، وهو مصدر الفعل الخماسي المصوغ من (صَوَفَ) للدلالة على لبس الصوف، ومن ثمّ كان المتجرد لحياة الصوفيّة يسمى في الإسلام (صُوفياً)[4]، أمّا عن معاني حروفه فقد تطرق إليها "أبي نصر السراج الطوسي" (ت 378هـ)، فقال: «فالتاء من التُقي، والصاد من الصّفاء والفناء والفرج، ودليله على ذلك الأبيات التالية:

لا تَسْأَمَـنَّ مَقَالتِي يَا صَـــاحُ واقْبَلْ نَصيحَةَ نَاصِحٍ نصَّـاحِ

ليس التَصَوُّفُ حِيلَةً وتَكَلُفا وتَقَشُفًـا وتَواجُـداً بِصَبَـاحِ

ليس التصّوُف كِذْبةً وبطالة وجَهَالـةٌ ودُعـابَـةٌ بِمـــزَاحِ

بل عِفَــةٌ ومُــرؤَةٌ وفُتُـــوَّةٌ وقنـاعـة وطهـارَةٌ بِصـــلاَحِ

وتُقًى وعلْمٌ واقْتِداءٌ والصَّفَا ورضى وصِدْقٌ والوفا بِسَمَاحِ»[5]

والبعض الآخر يرجع أصل التصوّف إلى ثلاث أصول وهي:

الأصل الأوّل: التصوّف «مصدر للفعل الخماسي (تَصَوف) للدلالة على لبس الصُوف، وهذا يؤكد الصلة بين التصوّف والزهد في معناه العام، قد كان الصوف رمزاً لحياة الزهد ومظهراً للتقشّف، كما أنّه

[1] _ صلاح مؤيد العقبي، الطرق الصوفيّة والزوايا بالجزائر- تاريخها ونشاطها، دار البراق للنشر، ط.1، 2009م، ص.21.

[2] _ محمّد بن بريكة، موسوعة الطرق الصوفية الايضاح والبيان لمصطلح أهل العرفان (المعجم الصغير)، دار الحكمة، الجزائر، د ط، 2007م، ج.1، ص.45.

[3] _ محمّد علي الكندي، في لغة القصيدة الصوفيّة، ص.44.

[4] _ مسينوس ومصطفى عبد الرّزاق، التصوّف، دار الكتاب اللبناني، ط.1، 1984م، ص.25.

[5] _ أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفيّة، ص.18.

لباس الأنبياء عليهم السلام»[1]، ويقول "الكلاباذي"(ت 380هـ) «إنّما سمو صوفية للبسهم الصوف»[2]

فلفظة الصوف من أشهر أنماط الاشتقاق اللغوي لأنّه يحمل من الفقر والخشونة، ولبس الصّوف والاكتفاء بالخشن من الشعر، دليل واضح على تمسكهم وزهدهم في الدّنيا.

الأصل الثاني: يوجد معنى ثانٍ يربط لفظ التصوّف في اللغة العربيّة بـ (الصَفاءُ)، «وأربابه عرفوا بصفاء القلب، والتخلّي عن السعادة الدنيوية طمعاً في التقرّب من الله عزّ وجلّ»[3]

يقول "الألوسي" في كتاب الفيض الواد:

تنازعَ النَّاسُ في الصُّوفي واختلفوا فيه وظنوه مُشْتقاً من الصُّوفِ

ولستُ أَمنَحُ هذا الاسْمَ لغيرِ فَتى صاَفِي فَصُوفيٌّ حتَّى سُمي الصُّوفي[4]

وتأكيداً على ما قيل جاء في كتاب اللمع للطوسي أنّ « صُوفي في الأصل صفوي (أي نسبة إلى الصفاء)، فاستثقل ذلك فقيل: صُوفي»[5]

الأصل الثالث: ومن بين الآراء أيضاً، نجد التصوّف ينسب إلى (صُوفَة)، وهو رجل زاهد متعبد في الجاهلية، كان قد انقطع عن الله وعبادته وطاعته عند البيت الحرام، واسمه "الغوث بن مرّ"، وكان إليه أمر الاجازة إلى الحجّ، وقيل لأحفاده من بعده (صوفة)، فنسب الصوفية إليه، ويقال بأنّ "وليد بن القاسم" سئل إلى أيّ شيء ينسب الصّوفي؟ فقال: «كان قومٌ في الجاهلية يقال لهم صّوفة، انقطعوا إلى الله عزّ وجلّ، وقطنوا الكعبة، فمن تشبه بهم فهم الصّوفيّة»[6]

---

[1] _ عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل –قراءة في الشعر العربي المعاصر–، دار الأمير خالد، قسنطينة، د ط، 2014م، ص.67.

[2] _ أبي بكر محمّد بن إسحاق الكلاباذي، التعرّف لمذهب أهل التصوّف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، 1422هـ–2001م، ص.10.

[3] _ إيميل ناصيف، أروع ما قيل في الزهد والتصوّف، دار الجيل، بيروت (لبنان)، د ط، د س، ص.97.

[4] _ صلاح مؤيد العقبي، الطرق الصوفيّة والزوايا بالجزائر، ص.34.

[5] _ محمّد عبد المنعم خفاجي، في التراث الصوفي، مكتبة غريب، د ط، د ت، ص.26.

[6] _ إحسان إلهي ظهير، التصوّف المنشأ والمصادر، دار الاسلام المجدد للنشر والتوزيع، ط.1، 1426هـ– 2005م، ص.32.

وقال بعضهم «إنّما سمو صوفية لأنّهم في الصّف الأوّل بين يدي الله عزّ وجلّ، باندفاع هممهم إليه، وإقبالهم عليه، ووقوفهم بسرائهم بين يديه»[1]، وهذا دليل على أنّ التصّوف تسامٍ بالرّوح فوق كلّ ماديات الأرض وشهواتها.

وبعضٌ من المستشرقين والباحثين العرب رأو أنّ كلمة (الصُّوفي) يرجع «اشتقاقها اللغوي إلى اللفظ الاغريقي الأصل (سُوفِيا) وهي الحكمة، أمّا الصّوفية فهم الحكماء، وإلى هذا المعنى "البيروني"، فالصوفيّة عنده مأخوذة من الكلمة اليونانية (فِيلاَسُوفيا) أي محبُّ الحكمة»[2]

ويذكر "أبو الرّيحان البيروني" في مُؤلفه الهند أنّ: «التصّوف مأخوذ من كلمة صُوفيا الأعجمية ومعناها الحكمة، وهو الصواب»[3]، وهناك من يرجع أصلها إلى «(سُوفُوس)، ذات الأصل اليوناني»[4]

والبعض الآخر يرى أنّ لفظة التصّوف مشتقة من «لفظ "جُمْنُوسُوفْسَسْ" يعني الحكيم العاري، وهو لفظ يوناني يشير إلى الحكماء العراة من الهنود»[5].

وما نستبصره من منطلق هذه التعاريف أنّ التصّوف في مفهومه اللغوي جاء بمعنى «الامتثال للأمر واجتناب النهي في الظاهر والباطن»[6]، من حيث ما يرضي الله عزّ وجلّ.

1-2- اصطلاحاً:

قبل الشروع في التعريف الاصطلاحي، لاحظنا أنّ البعض من الباحثين يستخدمون أكثر من تعريف إشارة منهم للتصّوف، وعليه نجد عدداً من التعاريف لعلماء وباحثين شغلوا المجال "فأبو القاسم القشيري" يعرّفه بقوله: «التصّوف هو الدخول في كلّ خلق سنّي، والخروج من كلّ خلق ديني، وهو أن لا

[1] _ أبي بكر محمّد بن إسحاق الكلاباذي، التعرّف لمذهب أهل التصّوف، ص.10.

[2] _ عبد الحميد هيمة، الخطاب الصّوفي وآليات التأويل، ص.71.

[3] _ أحمد فريد المزيدي، سيزف الحداد في أعناق أهل الزندقة والالحاد، دار الآفاق العربيّة للنشر، مدينة نصر، القاهرة، ط.1، 1428هـ-2007م، ص.06.

[4] _ محمّد مرتاض، التجربة الصوفيّة عند شعراء المغرب العربي في الخمسية الهجرية الثانية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د ط، 2009م، ص.09.

[5] _ إبراهيم محمّد تركي، التصوّف الإسلامي أصوله وتطوّراته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط.1، ط.1، 2007م، ص.20.

[6] _ أيمن حمدي، قاموس المصطلحات الصوفي دراسة تراثية مع شرح اصطلاحات أهل الصفاء من كلام خاتم الأولياء، دار قباء للنشر، د ط، 2000م، ص.50.

تملك شيئاً ولا يملكك شيء، واسترسال النفس مع الله تعالى على ما يريده، والتصّوف هو خلق فمن زاد عليك في الخلق فقد زاد عليك في الصّفاء، وهو أيضاً صفوة القرب بعد كدورة البعد»[1]

والتصّوف حسب "الشلبي" ما هو «إلاّ عبادة أوثان، لأنّه يقوم على حفظ القلب من كلّ ما هو غير الله، بينما لا يوجد هناك إلاّ الله»[2]، وهذا دلالة على أنّه لصيق بالدّين الحنيف.

وفي منظور "محمّد بن علي القصّاب"(ت 275) هو «أخلاق كريمة ظهرت في زمان كريم، من رجل كريم، مع قوم كريم»[3]

وبالرّغم من وجود الاختلاف في تعريف التصّوف إلاّ أنّنا نلفى نوعاً من الاتّفاق والائتلاف بين الكثير من المتخصّصين على أنّه (خُلُقٌ)، "فأبو بكر الكتّاني" (ت233هـ) يرى «التصّوف خُلقٌ فمن زاد عليك في الخلق فقد زاد عليك في التصّوف»[4]، فالتصوف ظهر في صورة الحكم القاطع بصوابه، أي أنّه عين كلّ خلق كريم.

أمّا "سهل التستري" قال: «التمسّك بالكتاب والاقتداء بالسنّة، وأكل الحلال وكفّ الأذى، وتجنّب المعاصي، ولزوم التوبة، وأداء الحقوق»[5]

أمّا "جعفر الخلاّدي"(ت348هـ)، فيعرفه بأنّه «طرح النّفس في العبودية والخروج من البشرية، والنظر إلى الحقّ بالكلية»[6]، والتصوف عند "ابن عربي" «تشبيه بخالقنا لأنّه خُلُق فانظر ترى عجباً»[7]

---

[1] _ أبو القاسم عبد الكريم بن هوزان القشيري، الرّسالة القشيرية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1، 1998م، ص.500.

[2] _ بوعتو بشير، التصّوف في الجزائر دراسة وصفية تحليلية للطرق الحبيبية والهبرية والرّحمانية، ص.212.

[3] _ دلاّل جمال، فلسفة القيّم في تجربة الحلاج، منشورات اتّحاد كتاب العرب، سلسلة دراسات 2، دمشق، سوريا، د ط، 2012م، ص.20.

[4] _ أبو بكر محمّد الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصّوف، ص.136.

[5] _ جواد المرابط، التصوّف والأمير عبد القادر الحسني الجزائري، عاصمة الثقافة العربيّة، الجزائر، د ط، 2007م، ص.59. ص.59.

[6] _ عبد الحليم محمود، قضية التصوف المنفذ من الضلال، دار المعارف، القاهرة، ط.5، 1119م، ص.43.

[7] _ لطف الله خوجة، موضوع التصوّف، فهرس مكتبة فهد الوطنية أثناء النشر، مكّة المكرّمة، د ط، 1432هـ، ص.41.

وجاء في مقدّمة ابن خلدون أنّ «التصّوف علم من العلوم الشرعية، وأصله أنّ طريقة هؤلاء القوم لم تزل عن سلف الأمّة وكبارها من الصحابة والتابعين ومن بعدهم طريقة الحقّ والهداية، وأصلها العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى، والاعراض عن زخرف الحياة وزينتها»[1]

وعرّفه "برتراند رسل" بأنّه «لا يزيد عن كونه شعوراً عميقاً مكثّفاً حول ما نؤمن به عن الكون»[2]

ومن هذه الرؤى نستخلص أنّ مفهوم التصوف اختلف من باحث لآخر، إلاّ أنّ نقطة الالتقاء بينهم تكمن في كونه انحراف عن المنهج الرّباني الّذي جاء به رسولنا الكريم (صلى الله عليه وسلّم)، وزادت حدّة هذا الانحراف أكثر عند اختلاطه بالفلسفات في العصور المتأخرة، من منطلق «نشاطه الثلاثي الأبعاد له جانب سيكولوجي، وجانب فلسفي، وديني، وهذه الجوانب(...)، مرتبطة ببعضها»[3]

2/ نشأة التصوّف وتطوّره:

كما اختلفت الآراء والأقوال في أصل كلمة التصوّف ومعناها، فكذلك وقع الاختلاف في تاريخ نشأة التصوّف، فذهب "ابن خلدون" في مقدّمته إلى نشأته كانت قبل سنة مائتين، كما أنّ "ابن تيمية" يقول: «بأنّه نشأ في أوائل القرن الثاني لننتقل إلى "القشيري" فيرى هو الآخر أنّ هذا الاسم اشتهر قبل المائتين للهجرة، وهذا ما رآه ابن خلدون في الرّأي الأوّل»[4]

للتصوّف الإسلامي تاريخ حافلُ واكب ظهور الدّين الإسلامي، وانتشاره عبر القارات والمحيطات، «انقضى القرن الأوّل الإسلام بتعاليمه السامية، ومثله العليا، فكان الإقبال عليه والتمسك بآدابه والتخلق بأخلاقه، والسير على نهجه، حيث كان أوّل ظهور له في التاريخ الإسلامي، ابتداءً من القرن الثاني للهجرة (الثامن للميلاد)، في صورة فطرية بسيطة باعتباره علم من العلوم الإسلامية، وهو عند المتصوّفة روح الإسلام وجوهره، لأنّه يضفي القلب ويطهره من رجاسته، ولكن قبل أن تنتشر لفظة (تصوّف) وتتأصل في التاريخ الإسلامي، كان متداولاً قبلها مصطلح (الزُهد)، الّذي انتشر في القرن الهجري الأوّل (السابع للميلاد)، فكثر الحديث عنه وعن الزهاد الكبار العبّاد من الصحابة والتابعين،

---

[1] _ جواد المرابط، التصوف والأمير عبد القادر الحسني الجزائري، ص.54.

[2] _ ولترستيس، تر: إمام عبد الفتّاح إمام، التصوّف والفلسفة، مكتبة مدبولي، القاهرة، د ط، د س، ص.28.

[3] _ إبراهيم محمّد منصور، الشعر والتصوف الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، كلية الآداب، جامعة طنطا، دار أمين أمين للنشر، د ط، 1930م- 1990م، ص21.

[4] _ صادق سليم، لمصادر العامّة للتلقي عند الصوفية، مكتبة الرّاشد، الرياض، ط.01، 1414هـ- 1994م، ص.38.

فكان الزهد في الدنيا من أهم سمات الكثير من أتباع التصوّف والمؤمنين به أمثال أبي ذر الغفاري، وسلمان الفارسي وغيرهما»[1]

يحاول المتصوّفة أن يرقوا بأصل طريقتهم إلى الرّسول الكريم (صلى الله عليه وسلم) «ولا أحد يجادل في أنّه (صلى الله عليه وسلم) في الزهد والورع والتواضع، فالقيم التي يعلنها أعلام المتصوّفة فهي قيم إسلامية، وأخلاق تربوية وهي غاية المؤمنين جميعاً»[2]

فحلّ القرن الثاني، «فعرف المجتمع الإسلامي تحوّلات كبيرة، وشهد تغييراً سريعاً في نمط معيشته وطريقة حياته، التي لم تعد تشبه تلك التي كان عليها في عهد النّبوة والخلافة الرّاشدة، ويرجع العلماء سبب ذلك إلى الفتوحات الإسلامية واختلاف المسلمين بغيرهم من الأمم والشعوب من مختلف الأجناس والأديان»[3]

فأقبلوا على الحياة الجديدة، وما تزخر به من أنواع الترف، وأصناف النعيم والرفاهية، والتمتّع بمختلف ألوان الشهوات.

«وبالتالي فإنّ التصوّف نشأ بالبصرة وترعرع فيها على أيدي أولئك الزهاد الدعاة الّذين كانوا امتداداً لعهد النّبي (صلى الله عليه وسلم) وصحابته الطاهرين، وذلك ابتداءً من مطلع القرن الثاني الهجري، الّذي صار فيه خواص أهل السنّة المقبلين على الزهد يلقبون بالصوفيّة، وأوّل من دعي بهذا الاسم هو "أبو هاشم الصوفي" (ت321هـ-933م)»[4]

ومن هنا يمكننا القول أنّ التصوّف «قد ظهر عملياً ونال استقلاله عن الزهد في أواخر القرن الثاني للهجرة»[5]

[1] _ صالح مؤيد العقبي، الطرق الصوفية والزوايا بالجزائر –تاريخها ونشاطها–، ص.22.

[2] _ محمّد علي الكندي، في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدّة، بيروت، لبنان، ط.01، 2010م، ص.48.

[3] _ صالح مؤيد العقبي، الطرق الصوفية والزوايا بالجزائر –تاريخها ونشاطها–، ص.22.

[4] _ المرجع نفسه، ص.25.

[5] _ محمّد علي الكندي، في لغة القصيدة الصوفية، ص.49.

«وفي القرن الثالث طرق تحوّل واضح على الزهد، ولم يعد الزهاد يسمون بهذا الاسم، وإنّما عرفوا بالصوفية»[1]، وظهور التصوّف «في هذا القرن يعدّ بمثابة عملية تصحيح تهدف إلى العودة بالمجتمع الإسلامي إلى سالف عهده ووضعه على الخط الصحيح الّذي تركه لهم الرّسول (صلى الله عليه وسلم)، وبالتالي فمعظم صوفية هذا القرن سائرين على نهج الصحابة والرّسول (صلى الله عليه وسلم)»[2]

فالقرنين الثالث والرّابع «يمثّلان العصر الذهبي للتصوّف الإسلامي في أرقى وأصفى مراتبه، وفي القرن الخامس الهجري نجد أنّ التصوّف قد اتّجه اتّجاهاً إصلاحياً واضحاً متّبعاً تماماً ما جاء في الكتاب والسنّة»[3]

وعليه فالتصوّف قد «تأثر في تطوّره ونشأته مثل جلّ العلوم والفنون الأخرى برواسب ثقافية قديمة ترتبط بالرهبنة المسيحية والأفلاطونية المحدثة، رغم أنّ أصحابه والمنتمين إليه بكلّ اتجاهاتهم ودرجات عمقهم، كانوا يعلنون أنّهم لم يخرجوا بآرائهم وأفكارهم وتأملاتهم وتأويلاتهم عن رّوح الدّين الإسلامي وجوهره»[4]

ومن خلال هذا التتبع لنشأة التصوّف وتطوّره يتضح لنا أنّ التصوّف في القرنين الأوّل والثاني كانت عبارة عن حياة زهد وتقشف، ثمّ أصبح بعد ذلك تصوّفاً سنياً، وذلك في القرنين الثالث والرّابع كان يغلب عليه الطابع الخلقي العلمي، أمّا في القرن الخامس فقد اتجه اتجاهاً اصلاحياً خالصاً واضحاً إلى أن تحوّل في القرنين السادس والسابع إلى أوجه وتطوّره عبر كلّ المجالات، فأصبح تصوّفاً فلسفياً.

[1]_ أبو الوفا الغنيمي التفتازاني، مدخل إلى دراسة التصوّف الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط.03، 1988م، ص.95.

[2]_ صلاح مؤيد العقبي، الطرق الصوفية والزوايا بالجزائر –تاريخها ونشاطها–، ص32.

[3]_ أبو الوفاء غنيمي التفتازاني، مدخل إلى دراسة التصوّف الإسلامي، ص.96.

[4]_ جمال علال البختي، ص.09.

3/ مقاصد ومبادئ التصوّف:

أمّا المقاصد:

من المعلوم أنّ أي علم ينبني على مجموعة من المقاصد، فكذلك للتصوف مقاصد كثيرة حصرها بعضهم في خمسة عناصر وهي:

- صفاء النفس ومحاسبتها
- قصد وجه الله تعالى
- التمسك بالفقر والافتقار
- توطين القلب على الرّحمة والمحبّة
- التجمّل بمكارم الأخلاق التي بعث الله النبيّ (صلى الله عليه وسلم) بها لإتمامها.[1]

أمّا المبادئ:

ذكر القشيري أنّ مبادئ التصوف تتلخص في أصول خمسة هي:

- الاقتداء بسنّة رسولنا الكريم محمّد (صلى الله عليه وسلّم)
- أكل الحلال
- الكف عن الأذى
- اجتناب الآثام
- أداء الحقوق.[2]

4/ تعريف الشعر لغة واصطلاحاً:

4-1- لغة:

جاء في معجم لسان العرب أنّ «الشعر شعر به وشَعُرَ يَشْعُرُ شِعْراً، ومَشْعُورَةً وشُعُوراً وشُعُورَةُ، وشِعري ومشْعوراء(...)، وأَشْعَره الأَمرُ وأَشعَرَ به: أعلمه إيّاه، وأشعرته فشعر أي أدريته فدرى، وشعر

[1] _ ينظر: محمّد مرتاض، التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي في الخمسية الهجرية الثانية، ص.17.
[2] _ ينظر: المرجع نفسه، ص.19.

به: عقله، وحكى اللحياني: أشعرتُ بفلان أطلعت عليه وأشعرت به: اطّلعت عليه، وشعر لكذا إذا فَطِن له، ونقول للرّجل: اسْتَشْعِرْ خشية الله، أي اجعله شعار قلبه»[1]

وأضاف "الأزهري" أنّ «الشعر القَرِيض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار، وقابله شاعرٌ لأنّه يشعر ما لا يشعره غيره، أي يعلم، وشَعَرَ الرّجل يشعُرُ شِعراً وشعر، وقيل: شعرَ قال الشعرَ، وشَعُرَ أجاد الشعرَ»[2]

4-2- اصطلاحاً:

أجمعت أغلب الدراسات أنّ الشعر في نشأته الأولى مرتبط بحياة الإنسان «ويتّصل اتصالاً وثيقاً بتلم المرحلة من نمو اللغة التي أصبحت فيها ذات طابع غير مجرّد وهي مرحلة ملازمة مع اكتشاف الإنسان للشعر»[3]

واختلف كثر من النقاد حول مفهومهم للشعر، وتباينت الآراء حول تحديده، وظلّ وثيق الصلة بمفهوم النقاد القدامى من العرب، فقد التزموا في الأغلب الأعمّ على تلك الشروط والتحديدات التي وضعها أمثال "قدامى بن جعفر"(ت922م) في كتابه نقد الشعر، و"ابن قتيبة"(ت889م-276هـ) في مؤلفه الشعر والشعراء.[4]

كما أنّ الشعر من الفنون التي يسميها العرب الآداب الرفيعة، المتمثّلة في الحفز والرّسم والموسيقى، «وهو أقرب الأشكال التعبيريّة للنفس الإنسانية، باعتباره نتاج لحظة شعوريّة متميّزة»[5]

ومنهم من يرجع الحفز والرّسم والموسيقى والشعر إلى تصوير جمال الطبيعة، فالرّسم يصورها مسطحة الأشكال والخطوط والألوان، والحفز يصورها بارزة، ولو عدنا للشعر نلحظ أنّه يستعين بالخيال والتعبير

[1] _ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط.1، 1863م، ج.8، ص.88-89.

[2] _ المصدر نفسه، ص.89.

[3] _ السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث –مقوماتها الفنيّة وطاقتها الابداعيّة–، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الاسكندريّة، د ط، د س، ص.15.

[4] _ ينظر: محمّد ناصر، الشعر الجزائري الحديث –اتجاهاته وخصائصه الفنيّة–، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، طبعة خاصّة، 2013م، ص.66.

[5] _ سعيد أحمد عراب، شعر المناسبات الدينيّة ونقد الواقع المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط.1، 2007م، ص.09.

عنها بالألفاظ، فالموسيقى كالشعر تعبّر عن جمال الطبيعة بالألفاظ والمعاني وما تحدثه من أنغام وألحان وكلاهما في الأصل واحد.[1]

ومن هنا إذا أردنا تحديد مفهوم وحصر تعريف للشعر، فإنّنا سنجد صعوبة وذلك بسبب تعدّد الدراسات التي تناولته، وبطبيعة الحال لن يبقى المفهوم واحد، بل تختلف الرؤى ووجهات النظر باختلاف أصحابها، "فقدامة بن جعفر" يعرّفه بأنّه «الكلام المركب من الوزن والقافية، الدال على معنى»[2]، حاصراً إياه في أربعة عناصر متمثلة في الصوت، واللفظ، الوزن والقافية.

أمّا تعريف "ابن سينا"(ت428هـ) لا يخرج عمّا قاله "قدامة بن جعفر"، وعدّه «كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاه»[3]، ويرى "أرسطو طاليس" «أنّ الشعر مثل سائر الفنون تقليد أو محاكاة للطبيعة»[4]

وخصّه "ابن خلدون" في مقدّمته بتعريف عامٍ، فيقول: «الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصّل بأجزاء متفقة في الوزن، والروي مستقل كلّ خبره في غرضه ومقصده عمّا قبله، وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة به »[5]

فقد عدَّ الشعر كلاماً بليغاً، وهذا تعريف عام يدفع إلى التدقيق والتفصيل، لأنّ الكلام البليغ يتحقق من خلال الشعر والنثر، فالشعر «شيء تجيش به صدورنا، فنقذفه على ألسنتنا»[6]

أمّا "عمرو بن بحر الجاحظ"(ت255هـ) فقد تناوله هو الآخر في كتابه البيان والتبيين، يقول: «هو وسيلة من وسائل البيان، ومعرض من معارض البلاغة، وله ميسم يبقى على الدهر في المدح والهجاء، وله

---

[1] _ ينظر: طالب محمّد اسماعيل، مقدّمة النقد العربي التطبيقي، دار كوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط.1، 2012م، ص.11.

[2] _ محمّد مهدي شريف، عالم الشعر العربي في العصر الذهبي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1، 1420هـ-2004م، ص.55.

[3] _ المرجع نفسه، ص.92.

[4] _ محمّد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصريّة اللبنانية للنشر والتوزيع، ط.1، 1990م، ص.28.

[5] _ محمّد القاسمي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط.1، 2009م، ص.98.

[6] _ جرجي زيدان، تاريخ أداب اللغة العربيّة، موفم للنشر، وحدة الرغاية، الجزائر، د ط، 1994م، ج.3، ص.89.

أوزان لابد منها ولابد القصد إليها، فمن جاء كلامه على وزن الشعر ولم يعتمد هو هذا الوزن فليس كلامه بشعر، فقد ورد في القرآن والحديث كلام موزون على أعاريض الشعر، ولكنّه لا يسمى شعراً»[1]

فالشعر عنده وسيلة أو أداة يبيّن بها الشاعر ما يوجد بداخله، شرط أن يكون ذاك الكلام شعراً ليس بكلام سطحي أو عادي، بقدر ما يعكس فصاحة صاحبه مع احتوائه على القوافي والأوزان.

وذكر "علي بن أبي طالب" كرّم الله وجهه أنّ «خير الشعر ما كان مثلاً، وخير الأمثال ما كان شعراً»[2]، فهو فنٌ يقوم على عنصرين اثنين، يعتبران الركيزة الأساسية فيه وهما «الشكل والمضمون»[3]، وهذا مؤشر مهم يوضح المكانة التي يحفل بها الشعر، باعتباره يقوم بدور التاريخ والصحافة والأجهزة العلمية في الدول المعاصرة «وهو سفر العلم والفنّ المتذوق، تتهذب به الطباع وتتأدّب به العقول، وتسموا به الأخيلة، وأدبنا العربي جاء حافزاً بالكنوز والمعاني الجميلة المتمثّلة في الشعر والحكم والأمثال»[4]

5/ علاقة الشعر بالتصّوف:

قد اكتسب الخطاب الشعري المعاصر عدّة صفات بفضل انفتاحه على قيّم فنيّة جديدة حقّقت الكثير من التطوّر لكثير من القصائد، «ففي العصر الحديث وبفضل اطّلاع الشعراء على التراث العربي القديم، وجد البعض في التصوّف مرتكزاً تراثياً، والتأثر بالمذاهب العربيّة التي تجعل للخيال النصيب الأوفر في الشعر»[5]

وإنّ ظاهرة العلاقة بين الشعر والتصوّف ملفتة للانتباه، لأنّ القصيدة الصوفية التقليدية هي «فرعٌ أصيل من شجرة الشعر العربي، بل أنّ أعلام الشعر العربي الحديث كالبياتي وأدونيس وصلاح عبد الصبور،

---

[1] _ عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1428هـ- 1998م، ج.1، ص.11.

[2] _ عبد الفتّاح محمّد حسين الدراويش، جواهر الشعر العربي، موسوعة شعرية لجميع المناسبات، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية، عمّان، ط.1، 2007م، ص.05.

[3] _ سليمان بن معوض، مدخل إلى الأدب العربي، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، د ط، 2008م، ص.17.

[4] _ عبد الفتّاح محمّد حسين الدراويش، المرجع السابق، ص.08.

[5] _ عبد الحميد هيمية، الخطاب الصوفي وآليات التأويل –قراءة في الشعر العربي المعاصر–، ص.135.

ينحون في بعض أشعارهم منحاً صوفياً»[1]، فأغلب الدارسين للخطاب الصوفي يؤكدون أنّ التصّوف والفنّ عامّة والشعر خاصّة تعبر عن الشعور الداخلي للإنسان.

ومن هذه الفكرة فالتصوّف والشعر يلتقيان في نقطة مشتركة وهي التعبير عن الحالة العاطفية والوجدانية للشخص، «فالتجربتان الفنيّة والصوفيّة مرتبطتان»[2]

وتتأكد علاقة الشعر بالتصّوف عندما يحدثنا "ابن عربي" عن الواردات الإلاهية التي يتلقاها المريد في أثناء عروجه المعنوي، وحسبه «أنّ هؤلاء الّذين يحسّون بالجمال أو بنقيضه إحساساً منفرداً يمتازون به عن غيرهم، وإذا ما بحثنا في تجارب الشعراء أنفسهم قديماً وحديثاً تتّحد فيها خاصية الصّوفي بخاصية الشاعر في الجانب الالهامي»[3]، ومفاد هذا أنّ مهمّة الشعر لا تختلف عن مهمَّة الصّوفي، لأنّ الشاعر مثل الصّوفي، يسعى لإنهاء نقص العالم، وعلى هذا فإنّ الصلة بين التصّوف والشعر تنبثق من سعي كلّ منهما إله تصور عالم أكثر كمالاً من عالم الواقع، كما أنّ الشاعر والصوفي يصدران في تجاربهما عن حال واحدة تسمى الإلهام عند الشعراء، وبالتجلي أو الكشف عند الصوفيّة، وفيها يكون الشاعر والصوفي في حالة استغراق أو حلم، ويلتمسان الهدف ذاته، فالتجربتان الشعريّة والصوفيّة تعتمدان الرّمز والايحاء، فكلّ «شاعر حقيقي هو أساس صوفي»[4]

ومن هنا يبرز لنا التلاقي بين الصوفي والشاعر فكلاهما يمثّل نبوّة مستمرّة يرفضها العقل والنقل، ولا تتقبلها الشريعة.

وما نستشفه ممّا ذكر أعلاه أنّ علاقة الشعر بالتصوّف تسير في نسق واحد، وتجمع بينهما علاقة ترابطية متّصلة باللاشعور.

---

[1] _ السعيد بوسقطة، الرّمز الصوفي وآليات التأويل –قراءة في في الشعر العربي المعاصر–، ص.13.

[2] _ المرجع نفسه، ص.137.

[3] _ أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص.139.

[4] _ عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص.138.

الفصل الأول:

جمالية التعبير الرّمزي في الشّعر الصوفي

يعتبر الرّمز إبداع إنساني، وأنّه ماهية ثانية للإنسان إلى جانب النطق،« فالإنسان حيوان رامز، وبفضل موهبته في الإبداع الرّموز خلق عبر سيرورته التاريخية الطويلة وحضاراته المتنوعة، فالإنسان وحده يمتلك من بين الكائنات الحيّة، القدرة على النطق، وإبداع الرّموز والصورة الرّمزية، ولهذا يمكن القول الرّمز متأصّل في الإنسان»[1]

فالصوفية والرّمزية عنوان له مشروعيته إذ أنّ الصوفي قبل ظهور الرّمزية الغربيّة، وظّف الرّمز للتعبير عن مشاعره وتجاربه، وأحواله، ذلك لأنّ تجلياته التي تنكشف في ذات الصوفي هي من دون شك ممّا لا يمكن للغة الاعتيادية الإخبار عنها بطريق الحقيقة، لأنّها ببساطة تجليات غيبية لا تقبل صياغة تصوّرية حرفية، ولا تعني الأدلة العقلية في دحضها أو اثباتها، وعليه فإنّ التجربة الصوفية من هذه الوجهة هي ذاتها تجربة مجازية لا توصف إلاّ وصفاً مجازياً عن طريق الإشارة إليها بالرّمز، لذلك فالرّمز يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتصوّف، فكانوا يوظفونه للتعبير عن ذواتهم وشخصياتهم.[2]

وعليه فمصطلح الرّمزية «يتضمن التشابه الموجود بينه وبين الشيء المحسوس المشار إليه لوجود علاقة مبنية بين الرّمز والمرموز، لذلك فهو فضاء رحب يمكن أن يعبّر فيه الإنسان عن مكامن نفسية دون أن يحس بالحرج» [3]

ويمكننا الآن تسليط الضوء أولاً على مصطلح الرّمز ومفهومه، وبعدها نتطرّق إلى أهم أقسامه وأنواعه.

1/ تعريف الرّمز لغة واصطلاحا:

1-1- الرّمز لغة:

ورد لفظ الرّمز في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿**قَالَ رَبِّ اِجْعَلْ لِي آَيَةً قَالَ آَيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزاً وَاذْكُرْ رَبَّكَ كَثِيراً وَسَبِّحْ بِالعَشِيِّ وَالإِبْكَارِ**﴾[سورة آل عمران/ الآية 41.]

---

[1] **_ هيفرو محمّد علي ديركي، جمالية الرّمز الصوفي – النفري، العطار، التلمساني، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط.1، ص.35.**

[2] **_ ينظر: عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل قراءة في الشعر المغاربي المعاصر، ص.228.**

[3] **_ نجاة عمّار الهمالي، الصورة الرّمزية في الشعر العربي الحديث –شعر خليفة التليسي–، دار الكتب الوطنية، القاهرة د ط، 2008م، ص.47.**

وورد في لسان العرب على أنّه «تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم، باللفظ من غير إبانة بصوت إنّما هو إشارة بالشفتين»[1]، يعني جاء بمعنى الإشارة والهمس.

وعدّه أيضاً «إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين، والفم، والرّمز في اللغة كلّ ما أشرت إليه ممّا يبان باللفظ بأيّ شيء أشرت إليه»[2]، فالرّمز هنا بمعنى الإشارة والإيماء ودلالة على أحد أعضاء الجسم.

والرّمز يحيل إلى دلالة أخرى وهو «الإيحاء أي التعبير غير المباشر، عن النواحي النفسية المستترة التي تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوصفية»[3]

يمكن القول أنّ الرّمز هو الإشارة، فكلّ شاعر وأديب يعبّر عن شعوره انطلاقاً من الرّموز والإيحاءات.

وقد أُستعمل الرّمز أيضاً للدلالة على المكان« كأن يعبّر فرد عن طبقة ينتمي إليها، وقد يراد به إبانة القليل عن الكثير والجزء من الكلّ»[4]

ومن خلال التعاريف السابقة الذكر نصل إلى أنّ الرّمز وسيلة للتعرّف على الأشياء، فهو إشارة وإيماء وأنّه حدٌّ من حدود الإنسان.

1-2- الرّمز اصطلاحا:

في البدء نشير إلى أنّ المجاز والرّمز ميزة من مميزات اللغة العربية، واللغات جميعاً بشكل عام، لأنّ طاقات اللغة في التعبير محدودة ولذلك يلجأ الكتّاب إلى استخدام المجاز (الصورة والرّمز) عندما تعجز اللغة عن استيعاب المعاني والأفكار التي يريدون التعبير عنها، وهذا «فإنّ الاتجاه إلى الرّمز يعبّر عن الحاجة الرّوحية في الإنسان، فكلّما ازداد تعقد الحياة حول الأديب اشتدّ الابتذال في محيطه الاجتماعي، ازداد هو إمعاناً في الرّمزية»[5]

[1] _ ابن منظور، لسان العرب، ج.06، ص.221.
[2] _ نفسه، ج.06، ص.222.223.
[3] _ محمّد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص.398.
[4] _ مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة والنشر، ط.01، د س، ص.154.
[5] _ عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص.222.

يقول "الرّاغب الأصفهاني": «الرّمز إشارة بالشفة أو الصوت الخفي، أو الغمز بالحاجب، وكلّ كلام يعبّر عنه بالرّمز إشارة»[1]

نفهم من هذا القول أنّ الرّمز إشارة بالشفتين أو العينين، كأن نهز بالرّأس إلى الأسفل للدلالة على موافقتنا على كلام المتحدث، أو نزوع الرّأس إلى الأعلى كإجابة بالرّفض على طلب ما نحرّكه إلى اليمين واليسار للتعبير على التأكيد الشديد على الّفض، في حين نجد "أحمد الهاشمي" يعرّف الرّمز بقوله: «الرّمز هو الّذي قلّت وسائطه مع خفاء في اللزوم، بل تعريض نحو: فلا تعريضُ القفَا، وعريض الوسادة، فهي كتابة عن بلادته وبلاهته»[2]

فمفهوم الرّمز عنده يرتبط بالكناية وأيضا عريض القفا رمز يدل على البلاهة فلفظة الوسائط تدل على الرّمز ويراد بها الخفاء وتساعد على توليد الإبداع، وخلق الجمال وتعزيز الثقافة.

2/ الرّمز عند العرب:

يعدّ أوّل من تكلّم عن الرّمز بمعناه الاصطلاحي هو "قدامة بن جعفر" الّذي خصّص باباً للرّمز في كتابه (نقد النثر)، يقول فيه: «وإنّما يستعمل المتكلّم الرّمز في كلامه فيما يريد طيّه عن كافة النّاس، والإقضاء به إلى بعضهم، فيجعل للكلمة أو الحرف اسماً من أسماء الطير، أو الوحش أو وسائل الأجناس، أو حرفاً من حروف المعجم، ويطّلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه، فيكون ذلك قولاً مفهوماً بينهما مرموزاً على غيرها»[3]

والمقصود من هذا القول أنّ المتكلّم يستخدم الرّمز للدلالة على أشياء كثيرة متداولة بين كافة النّاس، كما يستخدم أيضاً للإشارة على مختلف الأجناس والمخلوقات المختلفة.

ويعتبر "ابن رشيق" واحداً من أهم الدارسين الّذين تطرّقوا إلى مصطلح الرّمز، وقد عدّه من المصطلحات والمفاهيم البلاغية والنقدية، وجعله جزء من أنواع الإشارة، كما يرى «الرّمز في معناه هو دلالة عن الغموض والإبهام»[4]

---

[1] _ هيفر محمّد علي ديركي، جمالية الرّمز الصوفي، ص.12.

[2] _ أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.06، د س، ص.277.

[3] _ عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص.225.

[4] _ السعيد بوسقطة، الرّمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص.25.

أمّا الرّمز عند "ياسين الأيوبي" فهو «أن يؤتي بمعاني وكلمات تحجب ورائها المعاني والمرامي، الحقيقة النفسية، أو الايقاعية التخيّلية، وتنسج على لحن التناغم الكلامي، أو التناغم الداخلي»[1]

فالمعاني والكلمات تعبّر عن الرّمز، فكلّ عبارة تحوي رمزاً وتحتوي على معانٍ متعدّدة.

ويذهب "إيليا سليم الحاوي" إلى وصف الرّمز بأنّه «أشبه ما يكون بلحظة النبوءة الشعريّة، به تتصل بما وراء الأشياء، وما وراء جدار الحسّ والعقل، وهي الحالة التي تدركها النّفس، حيث تستعمل وتتحرّر من جسدها»[2]

وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على أنّ استخدام الرّمز في كتاباتنا وتعاملاتنا في الواقع المعيش يحيل إلى تصوّرات خيالية، وميتافيزيقية بعيدة كلّ البعد عن الواقع الحسي.

وقد أشار "الجاحظ" إلى مضمون الرّمز إلاّ أنّه قد «أطلق عليه اسم الدلالة»[3]، ويتمثّل في التشبيهات والاستعارات والكنايات والإشارة بأنواعها الرّمزية الموضوعية، وهي تمثّل النزعة الصوفية من شوق إلى الذات الإلهية، ومحاولة العروج من عالم الأرض إلى السّماء «ووسائله مستعارة من الأسلوب العربي الغير المباشر يعتمد على الفلسفة، والتصوّرات والمصطلحات، ويجنح القسم إلى الرّمزية الغربيّة المتّسمة إلى الإيحاء والغرابة، والملاحظ أنّ أغلب الدراسات العربيّة المعاصرة تقترب في تعاملها مع هذه الوسيلة مع المفهوم الغربي»[4]

لقد قام "الجاحظ" باستبدال مفهوم الرّمز بمفهوم آخر هو الدلالة، وهذا انطلاقاً من خلال الصور البيانية التي تشير في أغلب الأحيان والأوقات إلى النزعة الصوفيّة، والرّمز أيضاً كما يعرّفه "صالح أبو أصبح" هو «صورة توحي إلى تقرير أو وصفٍ بيد أنّ الصورة يمكن أن تقرّر، وحينما تحمل المعنى الإيحائي تصبح رمزاً»[5]

---

[1] _ ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب –معالم وانعكاسات–، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط.01، 1982م، ص.27.

[2] _ عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص.226.

[3] _ السعيد بوسقطة، الرّمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص.26.

- المرجع نفسه، ص.27.

[5] _ صالح أبو أبح، الحركة الشعريّة في فلسطين المحتلة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط.01، 1979م، ص119.

ومن هذا المنطلق فالرّمز تقرير ووصف، من خلال الصورة التي تحمل معناً إيحائياً، لأنّ من خصائص الرّمز الإيحاء والغموض.

ويعرّفه "أدونيس" بأنّه «اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنّه البرق الّذي يتيح للوعي أن يستكشف عالماً لا حدود له»[1]، وعلى هذا فالرّمز عنده لا ينقلنا بعيداً عن حدود القصيدة، ونصها المباشر لا يمكن القول أنّه رمز، فالرّمز معنى عميق خفي، وإيحاء وامتلاء.

ويرى "نصرة عبد الرّحمان" أنّ للرّمز مفهومين يقول: «هو أن ينوب شيء عن آخر أو يوحي بشيء آخر»[2]، ومفاده أنّ الرّمز يتمثل في الإيحاء والغموض، وليس الوضوح وتبيان المعنى.

أمّا "نسيمة بوصلاح" فالرّمز لا يكون عندها «إلاّ إذا بلغ أعظم مستوى ممكن من التجريد»[3]

فالرّمز لا يكون إلاّ إذا بلغ درجة عالية من التجريد، فهو يتمثّل في الإشارة والإيحاء، ولذلك ظهرت الرّمزية عند العرب منذ القديم، وكان الرّمز العام شائعاً في أدبهم، باعتباره «تعبير غير مباشر عن فكرة بواسطة استعارة وحكاية بينهما وبين الفكرة المناسبة»[4]

فالرّمز تعبير عن اللغة العادية، فهو يخلق لنا ابداع جمالي، فمن خلاله تستطيع اللغة فهم كلّ الأفكار المتعلقة بالإنسان.

3/ الرّمز عند الغرب:

ممّا لا شك فيه أنّ الرّمز أنّ مصطلح الرّمز من المصطلحات التي عرفتها العلوم النظرية قديماً، فقد كان الرّمز الفلسفة الرواقية، يتضمن المنطق والبلاغة ونظرية المعرفة، لذلك كان الرّمز عندهم يرتكز على هذه العناصر الثلاث، "فأفلاطون" يرى أنّ المسميات ترمز إلى الأشياء والحقيقة وراء المحسوسات، فما تراه في هذا العالم ليس سوى انعكاس لعالم الصورة الخالصة، كما يوضحه في تشبيهه الرّمزي لأشباح على

[1] _ عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص.224.

[2] _ نصرة عبد الرّحمان، في النقد الحديث –دراسة في مذاهب نقدية حديثة–، مكتبة الأقصى، عمّان، ط.01، 1979م، ص.150.

[3] _ نسيمة بوصلاح، تجلي الرّمز في الشعر العربي المعاصر، دار هومة، الجزائر، ط.01، 2007م، ص.145.

[4] _ المرجع نفسه، ص.72.

الحائط.[1]، فمن منظوره الأشياء نشير إليها انطلاقاً من الرّمز، فالرّمز له علاقة بالمحسوسات، لأنّه وسيلة التعبير عن الأحاسيس الشعورية واللاشعوريّة، وهو عند اليونانيين قطعة من إناء الضيافة للدلالة على الاهتمام بالضيف، و عند "أرسطو" «فالكلمات رموز لمعاني الأشياء، أي رموز لمفهوم الأشياء الحسيّة أولاً ثمّ التجريدية ثانياً، وأنّ الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة»[2]

عندما نتلفظ بكلمات أو عبارات ما نشير إليها انطلاقاً من المعاني، أي نرمز إليها بشيء حسّي، فالأصمُّ من خلال الإشارات أو عن طريق الكتابة نفهمه.

أمّا "ويستر" يرى –الرّمز– أنّه «ما يعني أو يؤدي إلى شيء عن طريق علاقة بينهما كمجرّد الاقتراب، أو للإصلاح أو التشابه العارض غير المقصود»[3]

وما نستنتجه أنّ الرّمز ينبغي أن ينبني ضمن علاقة باطنية متّصلة بالمرموز له، فـ "كسيرز" يقول: «أنّ الإنسان حيوان ناطق رامز في لغاته وأساطيره، ودياناته وعلومه، وفنونه»[4]، فالرّمز نستطيع أن نعبّر به عن مختلف الأشياء والظواهر، أي يعني الإشارة.

أمّا "سيمون بوتر" جعل من الرّمز «علامة تنهض بدلا من أيّ شيء آخر هو دائماً بدل من علامات أخرى، يصنع معها مترادفات، وكلّ العلامات التي ليست رموزاً هي إشارات، وكلّ العلامات التي ليست إشارات هي رموز، والجهد الأساسي للتفكير هو تحويل التجربة إلى الرّمز، فلا شيء يعصي على أنّ نحوله للتدليل على شيء آخر»[5]

ممّا تقدّم نلحظ أنّ المعاني السابقة للرّمز لا تفرق بين مستوياته، وتخلط بين الرّمز والإشارة، وإنّ بعضاً من الكتّاب والمفكرين قد خلطوا بينهما واستخدموهما كمترادفين، غير أنّ بعضا من الباحثين المعاصرين قد فرّقوا بين مستوياته.

---

[1] _ ينظر: السعيد بوسقطة، الرّمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص.24.

[2] _ هيفرو محمّد علي ديركي، جمالية الرّمز الصوفي، ص.21.

[3] _ محمّد أحمد فتوح، الرّمز والرّمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، مصر، د س، ص.351.

[4] _ إبراهيم رمّاني، الغموض في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د ط، 2008م، ص.337.

[5] _ هيفرو محمّد علي ديركي، جمالية الرّمز الصوفي، ص.22.

من هذا المنطلق فالرّمز كلمة موغلة في القدم وظهرت في الفكر اليوناني، وهي مشتقة من«(Summboleum) وتعني الحَزْرْ والتقدير، وهي مؤلفة من (Summ) بمعنى مَعَ و (Boleum) بمعنى الحَزْرْ إناء الضيافة، وقد أُشتقت من الفعل اليوناني أَلْقَى في الوقت نفسه، أي الجمع في الحركة الواحدة بين الإشارة والشيء المشار إليه» [1]

ويرى "كارل يونغ" أنّه «وسيلة إدراك مالا يستطيع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أيّ معادل لفظي»[2]، أي عندما نعبّر عن الأشياء نعبّر عنها بشيء حسي، فالرّمز وسيلة إدراك، وتعبير عمّا عجزت عنه اللغة العادية، فهو يبيّن لنا الصلة بينه وبين الوجود، غير أنّ الشعراء والأدباء اعتبروه ابداعاً جمالياً.

4/ أقسام الرّمز:

الرّمز بوصفه «قدرة عن التعبير عن الواقع ساعد الإنسان على أن يتنقل إلى الحضارة وكأنّه المفتاح السحري، فعندما امتلكه الإنسان أصبح تقدّمه مضموناً، وهذا التقدّم يعوقه نقص في الحواس، فلو كانت كلّ فكرة لا تعدوا أن تكون نسخة باهتة عن انطباع حسيّ أصيل لكانت حالة الطفل الأعمى والأصمّ الأخرس أمراً ميؤوساً منه، لأنّه محروم من مصادر المعرفة الإنسانية، أي هو مقصي عن الحقيقة، ولكنّ الواقع يخالف ذلك، والتربية الحديثة تخبرنا بأنّ هناك أطفالاً ولدوا صماً خرسا وعمياناً واستطاعوا أن يبدعوا»[3]

ويعدُّ "أرسطو" أوّل من قسّم الرّمز إلى ثلاثة مستويات رئيسية هي:

1- الرّمز النظري والمنطقي: وهو الّذي يتجه بواسطة العلاقة الرّمزية إلى المعرفة.

2- الرّمز العملي: وعنى به أرسطو الفعل.

---

[1] _ السعيد بوسقطة، الرّمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص.24.

[2] _ عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزّف، مدخل إلى تحليل النّص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، د ط، ص.63.

[3] _ هيفرو محمّد علي ديركي، جمالية الرّمز الصوفي، ص.31.

3- الرّمز الشعري أو الجمالي: ويقصد به حالة باطنية معقدة من أحوال النّفس وموقفاً عاطفياً أو وجدانياً.[1]

وما نفهمه من تقسيم "أرسطو" أنّه ردّ مستوياته إلى المنطق والأخلاق والفنّ، فالمنطق لا يعدوا أن يكون رمزياً للمعرفة الصورية الخالصة، والرّمز الأخلاقي العملي بالمبادئ والقواعد التي تنظم السلوك، والرّمز الاستيطيقي يرد على انطباعات ذاتية، وأحوال وجدانية، وهو الّذي ينكشف في مجالات الإبداع الفنّي، زد على ذلك أنّ "أرسطو" لم يضع مفارقة بين الرّمز والإشارة، وهو بذلك يربط الرّمز باللغة للتعبير عن المعرفة والحقّ والخير، والجمال، باعتباره يوثق الصلة بين التفكير المنطقي والتفكير الرّمزي.

5/ من أنواع الرّمز:

5-1- الرّمز الطبيعي:

ونعني به ما في الطبيعة من ماء وشجر وجبال وغابات، وغيرها، ولذلك «نجد الباحث الإيطالي "أنبرتو إيكو" قسّم العلامات إلى ثمانية عشر نوع من العلامات الطبيعية، إلاّ أنّه أبدى عن تركيزه على علامات ثلاثة النخل- المطر- الصفصاف»[2]، ولكلّ لعامة دلالة خاصّة بها.

5-2- الرّمز الأسطوري:

وهو لا يخرج عن الحكاية الخرافية أو الأسطورة أو القصص، ويقصد بها تضمين القصيدة كالسندباد الّذي اتخذ رمزاً للتعبير والاكتشاف، والإبداع عن ما هو أفضل في هذا الوجود، كما تعدّ أوّل تفسير لمشكلة التواجد بين الإنسان والكون والنظرة الحدسية المحيطة بجوهر الوجود، وكذا فكرة الموت والانبعاث، وهذه الفكرة أيضاً سيطرت على معظم الشعر العربي.[3]

---

[1] _ هيفرو محمّد علي ديركي، المرجع السابق، ص.22.

[2] _ نسيمة بوصلاح، تجلي الرّمز في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، ط.01، 2003، ص.101.

[3] _ ينظر: إبراهيم خليل، مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط.01، 2003م، ط.02، 2007م، ص.336.

5-3- الرّمز الديني:

ويقصد به توظيف «قصص الأنبياء عليهم الصلاة والسلام وسورة القرآن الكريم، فمن الشعراء الّذين وظفوا قصص الأنبياء نجد "بدر شاكر السيّاب" يتخذ من صبر سيّدنا "أيوب" عليه السلام رمزاً لما ألمّ به من حزن وألم مشبهاً صبره بصبر أيوب، فمن القصص الأكثر توظيفاً عي قصّة سيدنا "يوسف" عليه السلام، فنجد جلّ الشعراء يتوقفون عليها وذلك بإعجابهم على هذه القصّة»[1]

5-4- الرّمز الصوفي:

يخرج الشاعر الصوفي من النطاق الأرضي الضيّق الّذي «من صفاته الاندثار إلى النطاق الواسع الأبدي، ومن الرّموز الصوفية التي وقف عندها الشعراء هي الخمرة والمرأة، التي وظفها الشعراء بشكل واسع، ووصفها معادلاً للتجلي الإلهي منفصلين في ذلك عن الواقع ومتّصلين بالعالم اللامرئي»[2]

5-5- الرّمز التراثي:

وهو كذلك لا يخرج عن الاستحضار الرّمزي الّذي يقوم به الشاعر «لمرونة من النصوص الشعرية العربية القديمة مثل ليلى، لبنى، سلمى التي وظفت من أجل الإشارة»[3]

6/ رمز المرأة في الشعر الصوفي:

يعدّ الشعر أحد الفنون الإبداعية التي تغنّت بحب المرأة، والتشَبُب بها باعتبارها أهم الموضوعات التي حظيت باهتمام كبير عند العديد من شعراء العرب منذ الجاهلية إلى عصرنا الحالي، وشعر الغزل يمثّل الجزء الأكبر من الشعر العربي في أغلب الأحيان، فالمرأة رمز لذلك الجمال الّذي ملكت به القلوب، واستهوت به النّفوس، فيقول "علي الهاشمي": «الشعر كما هو مفهوم لغة الحبّ ولغة العاطفة، تستهوي إليه النّفوس، إذا كان غزلاً أو نسيباً أكثر منه في سائر الموضوعات الشعرية الأخرى، ولهذا كان ما وقفه الشاعر العربي على الحسية أكثر ممّا وقفه على من سواها من النّساء، أو أكثر ممّا وقفه عليها من الشعراء

[1] _ إبراهيم خليل، المرجع السابق، ص.333.
[2] _ نسيمة بوصلاح، تجلي الرّمز في الشعر الجزائري المعاصر، ص.124.
[3] _ المرجع نفسه، ص.140.

الّذين عاصروه من الأمم الأخرى، توجه إليها الشاعر بغزله ونسيبه، أحب الديار بحبّها وكره الدّيار بهجر الحبيبة»[1]

باعتبار أنّ الشعر مرتبط بالعاطفة والوجدان، كانت المرأة أحد لموضوعاته، حيث وظف الشعراء المرأة كرمز لموضوعاتهم ودراساتهم، «ولا شك أنّ نموذج المرأة في الشعر الجاهل يرتبط بصورة ما بالنموذج الأصلي الأم، سواء أكان هذا النموذج الأصلي موروثاً عن طريق اللاوعي الجمعي أم موروثاً عن طريق الأدب الشفاهي»[2]

وقد كانت المرأة دائماً موضوعاً للرّجل «ولهذا فإنّه صنعها على هواه وقدّمها كما يحلو له، وقليلات هنّ اللاتي تحدثن عن أنفسهنّ، وعندما تحدّثت لم ترى صورة يمكن أن توصف بالشمول والعمق»[3]، والدليل على ذلك أنّ المرأة كانت مهمشة ولم تكن لها قيمة إلى أن أتى الإسلام وأعطى لها مكانة في المجتمع، وأعاد لها «كرامتها ومنحها حقوقها وأهليتها، وجعلها نصراً فاعلاً في نهضة المجتمع وسلامته، وحقق لها مكانة سامية، وليزيل الله شبهة انتفاض المرأة قدمها في الذكر عندما بيّن فضله على عباده في هبته للذكور والإناث»[4]، فأضحت للمرأة مكانة راقية، وجعلها الإسلام في مساواة مع الرّجل في كافة مجالات الحياة.

كما أنّ جمال المرأة كان ولا يزال، وسيبقى ملهم الشعراء ومهوى أفئدتهم، وغذاء غيونهم، «وقد أبدع الشعراء في تصوير جسم المرأة، فأكثروا الحديث عن الدّموع التي ذرفوها، وعن ذكرياتهم عن الحبيبات وعن طيفهنّ، وما يثيره في أنفسهم من تباريح الحبِّ، ولواعج العشق، وصبايا الهوى، وقد كانوا كثيراً ما يصفون ظعن الحبيبة وهي راحلة عنهم، لا بل يتّبعون سيرها، ويراقبون ما تصنع هي وصويحباتها في قلوب الرّجال، وهنّ يظهرنّ بكلّة ويسدلن أخرى، ويرسلن براقِعَهِنَّ على وجوههنّ، وذوائبهنّ عن ظهورهنّ»[5]

---

[1] _ سلمان هادي آل طعمة، غزليات شعراء العرب، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط.01، 1999م، ص.12.

[2] _ حسني عبد الجليل يوسف، عالم المرأة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2006م، ص.012.

[3] _ المرجع نفسه، ص.13.

[4] _ محمّد توفيق أبو علي، روحي طعمة، وضع المرأة في العالم الإسلامي، دار التقريب بين الذاهب الإسلامية، لبنان، ط.01، 2003م، ص.13.

[5] _ عبد الفتّاح محمّد حسين الدراويش، الجواهر في المرأة والحبّ والغزل، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط.01، 2016م، ص.07.

وقد وضع العرب لجمال المرأة معايير وصفات، اكتسب بعضها ديمومة على مرّ العصور «فلون المرأة ووجها وشعرها وعينيها، وحركتها وحياتها وحديثها ضمن قوالب شعرية رائعة تعبّر عن إحساس القارئ، وكأنّها قطعة من ذاته ووجدانه، لأنّها اختيرت وفق ذوق شاعر علم اللغة العربيّة ثلاثة عقود من الزمن تمرّس فيها وخبرها»[1]

وما يمكن استخلاصه من هذا هو أنّ العرب قد أعطوا للمرأة أهمية كبرى، وقد وقف الشعراء على الكثير من الصفات التي تخص المرأة، وقاموا بتوظيف هذه الصفات والميزات من خلال شهرهم.

لقد كانت المرأة حاضرة في لا وعي الرّجل بشكل كبير داخل تلك الكتابات، وكان حضورها محكوماً بازدواجية مبدئية، فهي من ناحية وسيلة للمتعة، وإشباع الرغبات الجنسية الذكورية على الخصوص، «لذلك كانت محبوبة وذات جاذبية، وفتنة خاصّة، ولكنّها من ناحية أخرى مصدر خطر على ذكورية الرّجل، تلك هي الصورة العامّة للمرأة داخل أغلب الكتابات الفقهية من ناحية والكتابات الجنسانية التي كانت نافذة في أواسط العوام، وأكثر انتشاراً بينهم، لا يمكن أن نفهم صورة المرأة داخل هذين النوعين من الكتابات، حتى يتبين بعمق وضوح مفهوم المرأة والانوثة ونوعية الحضور الّذي يمثله داخل الكتابة الصوفية»[2]

إنّ ما يريده الصوفي في الفعل الجنسي والمرأة هو الكمال المطلق، غير أنّ شرط تحقيق ذلك الكمال «ذوبان عنصري الذكورة والأنوثة في بعضها البعض، أي عودتهما إلى الحالة الأصلية الأولى وهذا يعني أنّ الإنسان الصوفي حينما يرتفع بالمرأة إلى مرتبة الكمال والجمال الإلهيين، فإنّه يربط هذه المرتبة بخاصية الانفعال بالذات، والانفعال بين خاصية سلبية في فكر ابن عربي»[3]

وما يمكن أن نستخلصه من هذا الحديث هو أنّ المرأة بالنسبة للصوفي تتمثل في الجمال الإلهي، واعتبرها "ابن عربي" خاصية سلبية في نظره.

ننتقل إلى الحديث عن المرأة في قصائد التُرجمان، فتعدّ المحور المركزي الّذي تدور عليه رحى الكلمات والصور، فالركب يرتحل ويقطع المغاور إلى ديارها، والوقوف على الأطلال، وصور البكاء والنوح والانين

---

[1] _ عبد الفتّاح محمّد حسين الدراويش، الجواهر في المرأة والحبّ والغزل، ص.10.

[2] _ عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية –الحب، الإنصاف، الحكاية–، ص.128.

[3] _ المرجع نفسه، ص.149.

شوقاً إليها «فهي السبب في حركة الشاعر وهو يطلبها للاستئناس بقربها، والارتواء من وصالها، وللمرأة عند "ابن عربي" مكانة خاصّة ومعنى عميقاً، وهي بلغة "ابن عربي" منصّة يتجلى الحقُّ في مظهرها بصورة الاسم الجميل، لذلك فهو عندما يؤول المرأة يرجعنا تأويله إلى كينونتها الأولى في عالم الغيب، وإلى ما قبل التجسّد والظهور للعيان»[1]

فقد قاربت الحكمة الإلهية مطلوب الصوفي وشابهتها في الالتذاذ به يقول "ابن عربي" في الرّمز بالنّساء:

وَإِذَا قُلْتُ هَـوَيتَ زَيْنَبـاً أَوْ نِظَامـاً أَو عِنَاناً فَاحْكُمُـوا

إِنَّـهُ رَمْزُ بَدِيـعِ حُسْنِ تَحْتَـه ثَـوْبٌ رَفِيـعٌ مَعْلَـمُ

وأَنَا الثَوْبُ عَلَى لاَبِسِهِ والَّذِي يَلْبَسُـهُ مَـا يَعْلَـمُ [2]

أي أنّ المرأة كانت ولا تزال محور الكلمات والألفاظ، فقد كان لها عدّة مهام أبرزت من ظهورها وبروزها، كما يعتبرها "ابن عربي" رمز للحق ويعطيها عدّة تسميات من مثل: الحكمة الإلهية، ويذكرها في شعره بالاسم تارة، وتارة أخرى يعوضها بصفة جمالية، ومرّة أخرى ينعتها بالظبي في أبياته التالية:

مِنْ كُلِّ فَاتِكَةِ الأَلْحَاظِ مَالِكَـةِ تَخَالُهَا فَـوْقَ عَرْشِ الـدُّرِ بَلْقِيْمَـا

ونَـادِ بِدَعْـدِ والرَّبَـابِ وزَيْنَبِ وَهِنْـدُ وسَلْمَى ثُمَّ لُبْنَى وَزَمْـزَمِ

ومِنْ عَجَبَ الأَشْيَاءَ ظَبْيٌ مُبَرْقَعٍ يُشِيرُ بِعنَّـابٍ، ويُومِـي بأَجْفَـانِ

يَـا ظُلُولاً بَرَامَـةٍ دِرَاسَـاتٍ كَمْ رَأَتْ مِنْ كَـوَاعِبَ وَحِسَـانٍ

لَمْيَاءُ لَعْسَاءُ مَعْسُولٌ مَقْبَّلُهَـا شَهَادَة النَّحْلِ مَا يَلْقَى مِنَ الضَرْبِ [3]

فالمرأة من خلال هذه الابيات لها تسميات عدّة، ورغم تعدّدها إلاّ أنّها ترمز للحكمة الإلهية، «فالأنوثة المطلقة التي تشكل لدى الصوفي جوهر كلّ كينونة وكلّ رغبة، وكلّ كتابة لم يكن بإمكاننا تجاهل مسألة

[1] _ أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص.109.

[2] _ المرجع نفسه، ص.110.

[3] _ نفسه، ص.116.

القراءة، ونحن نرصد تحوّلات الرّغبة الصوفية بدت لنا في البداية رغبة في الحياة الخالدة، لكنّها ستصبح بفعل نمو تجربة الصوفي رغبة في الألم والموت، ثمّ رغبة في الكتابة وتخليد التجربة»[1]

ومعنى ذلك أنّ المرأة بالنّسبة للصوفي تمثّل رغبة ودافع نحو الكتابة أو القراءة، فقد تجلّت لنا صورة الصوفي العاشق والمحبّ من خلال رمزية المرأة، التي تمثّل الأنوثة المطلقة داخل خيال القارئ والمتلقي معاً، وأنّ المرأة في صورتها الوجودية الخاصّة تُكشف للجمال الكوني وليست مجرّد جسد يخضع لمنطق الرغبة والمتعة الجنسيّة، فبالنسبة "لجلال الدين الرّومي" هي قبس من النور الإلهي، وليست ذاك الكائن الّذي تتعطش إليه الرّغبة الجنسيّة، وتتخذه كموضوع لها، وما يميّز السر الأنثوي هو كونه مظهر اسمي للجمال الإلهي، يقول "ابن الفارض":

ووَصْفُ كَمَالِ فِيكَ أَحْسَنُ صُـورَةً وَأَقْوَمُهَا فِي الخُلْقِ مُنْذُ اسْتَمَـدَّتْ [2]

والمقصود من هذا أنّ المرأة – في نظر الصوفية– هي الجمال الكوني وليس مجرّد جسد كما يعتقد معظم الشّعراء والدّارسين، "فجلال الدّين الرّومي" يرى أنّها نورٌ إلهي لا متعة ولذّة فقط، ونجد "ابن الفارض" قد استمدّ في قصيدته البائية من الغزل العذري تلك العفّة والطهارة في الحبّ، ومن الغزل الصريح عنده تلك المظاهر الفيزيائية للمرأة التي تتم على نزعة شهوانية بقوله:

يَا أَهْـلَ الودِّ أَنِّي تَنْكُـــرُونِي كُهْـلاً بَـعْد عِرْفَـانِي فَتِـــــيَ

وهُو الغَادَةُ عُمْرِي عَـــــادَةً يَجْلِبُ الشَّيْبَ إلَى الشَّابِ الأُمِي

سُقْمِي مِن سُقْمِ أَجْفَانِكُمْ وَبِمُعَـوَلِ الثَنَايـــاَ لـــــِي دُوِيَّ [3]

"فابن الفارض" قد عبّر من خلال قصائده على تجربة الحبّ الإلهي بأساليب غزلية، كما أنّ هذه الابيات تكشف عن رمزية المرأة من خلال هذه الصّفات التي وصفها وهي (الأجفان، السقيمة، الثنايا المعسولة)، ومن الضروب فهم النصوص الشعرية «التي يتغنّى فيها الصوفية بجمال المرأة والالوهية فهماً

[1] _ عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص.08.

[2] _ المرجع نفسه، ص.137.

[3] _ أبو مدين شعيب، الديوان، دمشق، سوريا، ط.01، 1938م، ص.09.

تركيبياً، وأن لا تختزل دلالات تلك النصوص إلى هذا التعبير الجزئي أو ذاك، وبالفعل هناك دراسات كثيرة تساءلت عن حقيقة الحبّ الصوفي للمرأة أو الألوهية»[1]

كما نجد في قراءتنا لديوان "عفيف الدّين التلمساني" التداخل العضوي بين وصفه لجمال الإنسان وغزله بهذا الجمال، ثمّ ربطه بالميل إلى تعاطي الخمرة، وهذه الأغراض الثلاثة اتّخذها وسيلة للتعبير عن مذهبه الصّوفي في وحدة الوجود والوحدة المطلقة، «فالجمال المدهش قد عبّر عنه في وصفه لنماذج النّساء العربيات التقليدية، التي رمز بكلّ واحدة منهنّ إلى الذات الإلهية، وقد اتّخذ من هذا الجمال المطلق والحقيقة الأزلية (...)، فالتداخل بين الجمال والعشق والخمرة يسم كلّ قصائد التلمساني، وتبدو القصيدة عنده وحدة عضوية متكاملة، يصعب الفصل بين عناصرها المكوّنة لها، فوحدة القصيدة طالت أم قصرت تتّسم بتناسق أجزائها، وتنسجم فيها المقدّمة والعرض والخاتمة»[2]

ومن هذا المنطلق نلحظ أنّ "عفيف الدّين التلمساني" قد مزج الغزل بالخمرة وتعاطيها، وتعدّ عناصر الجمال العشق والخمرة عناصر أساسية وضرورية، ولا يمكن الفصل بينهما بالنسبة إلى قصائده، وقد أطلق هذه العناصر الوحدة العضوية.

فحين يتأمل الصوفي الجمالية الخاصّة للأنثى او الطبيعية، فهو يتأملها من خلال دلالتها الوجودية المباشرة، أي من ظهورها المشخّص عبر المرأة، «فالدلالة الرّمزية المطلقة لا تقف عند هذا الحدّ، بل سيسعى الصوفي عبر هذه الدلالة الرّمزية لمكشوفة إلى اكتشاف دلالات أخرى اعمق أبعد، لأنّ اعتبار الصوفية العالم فضاء الصورة الرّمزية، فهي من ناحية تصل الصوفي بالمعاني الخفية وتفتح له الطريق أمام امكانية المعرفة، ولكنّها من ناحية أخرى تفصل بين المعارف والمعاني الخفية الباطنية»[3]، فالمرأة في الشعر الصوفي اكتسبت أهمية ومعانٍ خفية باطنية.

وممّا لا شك فيه أنّ الشعر الصوفي قد استلهم الكثير من أساليب وصور موضوعات الشعر العربي، وخاصّة الأساليب الغزلية، التي كانت قد بلغت تمام نضجها التكويني والفنّي، «والمتصوفة من خلال أشعارهم الغزلية قد ألفوا بين الحبين الحبُّ الإلهي والحبِّ الإنساني، وأخذوا من المرأة رمزاً للحبّ الإلهي

[1]_ عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص. 139.

[2]_ هيفرو محمّد علي ديركي، جمالية الرّمز الصوفي، ص.269.

[3]_ عبد الحق منصف، المرجع السابق، ص.24.

والحقيقة الإلهية، إلاّ أنّ هذه الرّمزية في الشعر الصوفي لم تأخذ اتّجاهاً قوياً في القرن الثالث الهجري نتيجة للضغوطات الممارسة، إلاّ أنّ هذا الركود لم يلبث طويلاً ثمّ أخذ في الرواج بين شعراء القرون التالية»[1]

ونذكر من بين الشذَرَات القليلة في القرن الثالث الهجري قول "ابن العبّاس أحمد بن سهل العطاء":

غَرَسْتُ لِأَهْلِ الحُبِّ غُصْناً مِنَ الهَوَى وَلَمْ يَكُ يَدْرِي مَا الهَوَى أَحدٌ قَبْلِي

فَـأَوْرَقَ أَغْصَاناً وَأَيْنَـعَ صَبْـوَةً وأَعْقَبَ لِي مُرّاً مِنَ الثَمْرِ المتَحَلِي

وَكُـلُ جَمِيعُ العَاشِقِيـنَ هَـوَاهُـم إِذَا نَسَوْهُ كَانَ مِنْ ذَلكَ الأَصْـلُ [2]

أشار الشاعر إلى العشق الإنساني كونه رمز من الرّموز الصوفية الموحية بعاطفة الحبّ الإلهي.

لقد أسبغ –التلمساني– على نماذج النّساء المعروفة في التراث العربي (ليلى، ولبنى، وسلمى) «كلّ صفات الجمال، ووصفها وصفاً حسياً في صيغ فنية وبلاغية رائعة، ولكنّ التلمساني لم يقصد بهذه الأوصاف الحسية المعنى المادي الحسي، وإلاّ لكانت بعيدة كلياً من عالم التصوّر، بل هي عنده كما هي عند غيره»[3]

والمقصود أنّ الشاعر قد احتذى حذو غيره من الشعراء المتصوّفة، واستعانته بالأساليب البلاغية والغزلية المستعملة في القصائد، وأكسبها طابع الرّمز من خلال اعتماده على نماذج النّساء المعروفة في المنطقة العربية، وعلى هذا المسار يجري شعر التلمساني بكامله، فالمرأة التي رمز بها إلى الذات الإلهية، وإلى حقيقة المحمّدية يعشق جمالها ويشاركه في هذا العشق الآخرون ممّن هم على شاكلته، ويعشق كلّ ما يتعلّق بها موطنها، حيث يقول:

يَا بَرْقَ نَجْدٍ هَلْ حَاكَيْتَ فُؤَادِي فِي ذَا التَلَهُبِ والخُفُوقَ البَـادِي

لَوْلاَ أَسْكَرك هَوَاكُمَا لَمْ تَسْفَحَا دَمْعَيْكُمَا فِي سَفْحِ ذَاكَ الوَادِي [4]

---

[1] _ عاطف جودة نصر، الرّمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط.03، 1983م، ص.116.

[2] _ أبو مدين شعيب، الديوان، ص.66.

[3] _ هيفرو محمّد علي ديركي، جمالية الرّمز الصّوفي، ص.270.

[4] _ المصدر نفسه، ص.272.

نلاحظ من خلال هذه الأبيات أنّه يتغنى بحبّه الإلهي، دلالة على هيامه بالذّات الإلهي، كهياك هؤلاء بمعشوقاتهم، كما أنّه يتغنى أيضاً بمواطنه، فالتصوير البلاغي والجمالي يتمحور في تشبيهه (برق نجْدٍ) بخفقانه واضطرابه بفؤاده المتلهب الخافق، وهذا التشبيه أعطى لهذا البيت الشعري جمالية بلاغية.

7/ رمز الخمرة في الشعر الصّوفي:

عرف الأنسان الخمرة منذ أقدم العصور، «فقد روي أنّ آدم عليه السلام" غرس الكرمة، وأنّ نوحاً حرث الأرض وغرس الكرمة، وتعدّدت مصادر الخمرة بالإضافة إلى العنب، وارتبط اسم الخمرة باللهو والمجون، ومجالس الطرب، لما يبعث شربها في النّفس من غبطة ونشوة، والخمرة حميمة العلاقة بالتجربة الشعرية، لأنّ الميل إلى المنكر كالميل إلى الشعر»[1]

أصبح الإنسان في القديم يتعاطى الخمرة، فهي بالنّسبة إليه كلّ شيء في الحياة، لذلك ارتبطت الخمرة ارتباطاً وثيقاً بالشعر فهي بمثابة الجسد الواحد، يقول "المنخل اليشكري":

ولَقَــدْ شَرِبْتُ مِنَ المدَامَــةِ بِالصَّغِيـــــرِ والكَبِيــرِ

فَـــإذا سَكِــرْتُ فَإِنَّنـــي رَبَّ الخَوَرْنـــقَ والسَدِيرِ

وإذا صَحَـــوْتُ، فإِنَّنـــي رَاعِي الشُوَيْهَةَ والبَعِيـــرِ[2]

وما نستبصره من قول "اليشكري" أنّه بالغ في وصف الخمرة، وأطلق عليها اسم المدَامَة دليل على السُكر، فإذا شرب هذه الخمرة فهو يرى حاله كالرّجل العظيم، وإذا صحو يرعى الاغنام والبعير، و"عبد المنعم الحنفي" يعرّف السُكر بأنّه سرٌّ «يلحق المحبَّ في مشاهدة جمال المحبوب، بعد شعاع العقل عن النّفس، وذهل الحسّ عن المحسوس، وألمّ بالباطن فرحٌ ونشاط»[3]

فالسكر مرتبط بجمال المحبوب، وكاشف للظواهر الباطنية والحسية، فالإنسان عندما يشرب الخمرة تجعله فرحاً ونشيطاً، لأنّها تنسيه عن كلّ الهموم المرتكزة في عقله.

---

[1] _ إميل ناصيف، أروع ما قيل في الخمرة ومجالسها، دار الجيل، بيروت، ط.01، 1413هـ- 1993م، ص.18.

[2] _ المرجع نفسه، ص.29.

[3] _ محمّد مرتاض، التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي في الخمسية الهجرية، ص.47.

ظلّ عرب الجاهلية يشربون الخمرة دونما رادع، ويتاجرون بها من غير وازع، «واستمرّ ذلك حتى بعد الإسلام يشربونها قبل نزول تحريمها، أي حتى أيّام بدرٍ وأُحُد، وبعد ذلك نزلت الآيات في ردعِ المؤمنين عن تعاطيها»[1]

وكان الشعراء يعكفون على هذه المجالس «يبحثون كؤوس الراحِ، ويستمعون إلى القصف والغناء، وقد برعوا في وصف هذه المجالس»[2]

وقد نُسب إلى "امرؤ القيس" قوله لما بلغه خبر مقتل والده «لا صحو اليوم ولا سُكر غداً، اليوم خمرٌ وغداً أمرٌ»[3]، وهذا دليل على أنّ الشعر الجاهلي كان يمتاز على حدّ السواء بشرب الخمرة، والانغماس في المجون، حيث كان للخمرة مكاناً خاصاً في قصائدهم، وقد كان معظم تجار الجاهلية من اليهود والنصارى، وكانت الخمرة تمثّل الفخر والعظمة والفروسية في أشعارهم.

كما أنّ موضوع الخمر وما فيحكمه من علامات كالذوق والشرب، والريّ والنهل، والعِلل والنشوة، والسكر والصحوة، وآنية الخمر، هي أغلبها من الألفاظ النواسية(*) «التي يتداولها أهل الشرب، والتهتُك، ومعاقرة الخمر المادية، يأخذها الصوفية علامات لهم جاهزة للدلالة على أحوالهم الصوفية العالية، ومنها معجم صوفيّ يتداخل مع كلّ من المعجم العاطفي والخمري، فلا هو من المعجم العاطفي ولا هو من المعجم الخمري، بل هو بين هذا وذاك، يتداوله الصوفيّة الواصلون جميعاً يستدلون به على أحوال الوجد العالية»[4]

فالرّمز الخمري عند الصوفية لم يأت من العدم، وإنّما كانت له ارهاصات سابقة في الشعر العربي ومنذ الجاهلية، ولقد شاعت بينهم بأسماء وأوصاف مختلفة، ورغم أنّها لم تستكمل ملامحها إلاّ في العصر العباسي، يقول "أبي نواس":

---

[1] _ إميل ناصيف، أروع ما قيل في الخمرة ومجالسها، ص.27.

[2] _ إيمان الجمل، قصيدة الغزل في عصر الموحدين –دراسة فنّية–، ص.112.

[3] _ المرجع نفسه، ص.28.

(*) النواسية نسبة إلى شاعر الخمرة أبي نواس.

[4] _ مختار حبّار، مجلّة سيميائية الخطاب الشعري عند الصوفية، وهران، ع.02، جوان 1993م، ص.51.

فَلَو أَنَّ مَا أَشْكُو إلى بَشَـرٍ لأَرَاحَنِي مِنْ ذِلَّةِ الشَكْـوَى

لَكِنَّمَـا أَشْكُو إِلَى حَجَـرٍ تَنْبُو المِعَاوِلُ مِنهُ أَو أَقْسـى

ظَبْيٌ بِمَبْكَـاهُ وَمَضْحِكَـهُ فِينَـا تُثِيرُ، وتَظْلُمُ الدُّنْيـا [1]

من منطلق هذه الأبيات يصف "أبي نواس" الخمرة فهي تريحه، وتزيل عليه كلّ الهموم، فهو لا يشكو إلى البشر، بل يفضل تقاسم همومه مشاكله إلى الحجر، أي بشرب الخمرة.

ومن الشعراء الّذين ارتبطت أسماؤهم أيضاً بالخمرة "الأعشى قيس"، الّذي نجده قد تقدّم على أولئك الشعراء بثرائه في هذا الفنّ الشعري، إذ قالوا عنه أنّه «مشهور بهذه الصناعة —صناعة الخمر– وأنّه صاحب لذّة لا همّ له في الحياة إلاّ إشباع حاجته من الخمر والنّساء والطعام، يهلك فيما له ويعصي فيها كلّ نصيح ويتخطى كلّ عرف»[2]

وما توصلنا إليه أنّه شاعر فذ وظف الخمر في مجالسه، فهو معروف بمعاشرته للخمرة وصناعته لها، لا يستطيع الاستغناء عنها فهي تزيل همومه وتشبع حاجياته، أمّا النّساء والطعام لا أهمية لها عند "أبي نواس"، و الأمر نفسه بالنسبة إلى "لبيد بن ربيعة العامري" الّذي يرى في شربها مجال فروسية واعتداد، يقول في مخاطبة زوجته:

بَلْ أَنْتِ لاَ تَدْرِينَ كَمْ من لَيْلَةٍ طَلَـقَ لذِيذِ لَهْوِهَـا ونِدَامِهَـا

قَـد بِتُّ سَامِرِهَـا تَـاجِـرٍ وافيْتُ إذا رَفَعْتُ وعزَّ مُدَامُهـا [3]

يرى أنّ الخمرة لذيذة في شربها، فهو يخاطب زوجته ليبيّن لها أنّ نعاطي الخمرة أصبح لهواً، فهو يعتز بها ولا يستطيع مفارقتها، يقول "حسّان بن ثابت" في وصف الخمرة:

[1] _ يوسف الحنّاشي، مقومات الذوق الجمالي العربي من خلال الشعر القديم– صورة المرأة نموذجاً–، مركز النشر الجامعي، تونس، د ط، 2002م، ص.261.

[2] _ أيمن زكي محمّد العشماوي، خمريات أبي نواس –دراسة تحليلية في المضمون والشكل–، دار المعرفة الجامعية، ط.01، د س، ص.20.

[3] _ إميل ناصيف، أروع ما قيل في الخمرة ومجالسها، ص.29.

ولقد شَرِبتُ الخَمْرَ مِن حَانُوتِهَـا صَهْبَاءَ صَافِيَةٌ كَطَعْمِ الفُلْفُـلِ

يَسْعَى عَلَيَّ بِكَأْسِهَـــا مُتَنَطِّـقِ فَيُعِلُّنِـــي مِنْهَا ولو لم أَنْهَـــلِ [1]

فحسان بن ثابت أحد شعرائها وقد تعود على شرب الخمر قبل دخوله للإسلام، فهو يشبهها بالفلفل من خلال طعمها وأنّها صافية.

وعليه فالخمريات الصوفية لم تنطلق من فراغ «فقد استلهمت أساليب التراث الخمري، غير أنّها لم تستلهم ما حفل به من مجون وإباحية، رغم وجود هذه الظاهرة عند بعض من المغالين والإباحيين من فرق الصوفية، كالمطاوعة الّذين كانوا يعاقرونها في الخفاء، كما نجد البعض قد استبدلها بالحَشِيشَة التي انتشرت منذ القرن السابع والموصوفة بخمرة الفقراء، واكتشفها شيخ يدعى "حَيْدَرة" (ت618هـ)»[2]

وقد ارتبط الشعر بوصف الخمرة ومستلزماتها، إلاّ أنّ «الصوفية أعطوا المعجم الخمري دلالات مع احتفاظهم بنفس الألفاظ والتراكيب التي نجدها في الخمرة الحسيّة (الندمان، الحواني...)، إلاّ أنّهم يشيرون بتلك الألفاظ إلى معاني الحبّ»[3]

أمّا رمز الخمرة في قصائد "ابن الفارض"، فهي تمثّل محبّة الخالق، وقد خصّص قصيدة كاملة عن الخمرة، يقول في ميميته:

يقُولونَ لي صِفْهَا فأنتَ بِوَصْفِهَـا خَبِيرُ أَجَلْ، عندي بِأَوْصَافِهَا عِلْـتمُ

صَفَاءٌ ولا مَاءَ ولُطْفاً زلا هَـــوَى وَنُورٌ ولا نَـــارٌ، وَرُوحٌ ولا جِسْـــمُ

تَقَـــدَّمَ كُلُّ الكَائِنَاتِ حَدِيثُهَـــا قَدِيماً ولا شَكْلٌ هُنَـاكَ ولا رَسْـــمُ

وهَامَتْ بِهَا رُوحِي بِحَيثُ تَمَازَجَا أَتَـــادَا ولا جَرْمَ تَخَلَّلْـــهُ جَـــــرْمُ

فخمرٌ ولا كَـــرْمٌ وآدَمُ لـــي أنِ وكَـــرَمٌ ولا خمرٌ ولـــي أُمَّهَـــا أُمُّ [4]

---

[1] _ إميل ناصيف، أروع ما قيل في الخمرة ومجالسها، ص.39.

[2] _ السعيد بوسقطة، الرّمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص.123.

[3] _ المرجع نفسه، ص.124.

[4] _ محمّد مرتاض، التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي في الخمسية للهجرة، ص.51.

ونستنتج من هذه القصيدة أنّ "ابن الفارض" لم يقصد بتلك الخمرة المسْكِرة التي تفقد صاحبها عقله، وإنّما رمز إلى الخمرة بالمحبّة الإلهية، فلها معنى عميق ودلالات شعرية، فغايته من كلّ هذا هو الذات الإلهية، يقول "ابن الفارض":

سَقَتْنِي حُمَيّا الحُبِّ رَاحَةَ مُقْلَتَيْ وَكَأْسِي مُحَيّا عنِ الحُسْنِي جَلَتْ [1]

وتأكيدا على هذا نجده يوظف الخمرة كثيراً في قصائده، ورمز إليها من خلال قوله: كأسي دليل على السُكر، ومن الموضوعات التي وصف فيها مجالس الخمر قوله:

شَرِبْنَا على ذِكْرِ الحَبِيبِ مُدَامَةً سَكِرْنَا بها من قَبْلِ أن يُخْلَقَ الكَرْمُ [2]

(شربنا) أي «معاشر السالكين في طريق الله تعالى، (على ذكر الحبيب) أي المحبوب وهو الحق تعالى، وقد يراد بالذكر الذكر باللسان أو بالقلب والجنان، وأشار إلى أنّ ذكر الله تعالى عنده من أقوى أسباب الطرب، (مدامة) الخمرة والمعنى هنا شراب المحبة الإلهية الناشئة من شهود آثار الأسماء الجمالية، وقوله (سكرنا) أي لذة وطربا بنشأة تلك الخمرة، وقوله (من قبل أن يخلق الكرم) يشير إلى قول القائل: ألست أنار بكم قبل أن يخلق الكرم إلى الوجود»[3]

ويقول أيضاً في جمال محبوبته ومحاسنها، من خلال ربطها بالخمرة:

ومَا زِلْتُ في نَفْسي بهَا مُتَرَدِّدا بنشْوَةِ حِسِّي والمحَاسِنِ حَمْرَةً [4]

وهو بذلك يصف فضائل ومحاسن محبوبته وربطها بالخمرة، يقول "الششتري" في هذا الصدد:

يـا سَاقِي القَوْمَ مِنْ شَـذَاهُ الكُلُّ لمـا سَقَيتَ تَاهُـــوا

عَاتَبُوهُ وبالسُكْرِ فِيكَ طَابُوا وصَرَّحُـوا بالهَـوَى وفَاهُـــوا

يا عَاذِلِي خَلِّنِـــي وشُـــرْبِي فلستَ تَدرِي الشَّرابَ ما هو

---

[1] _ رمضان صادق، شعر عمر ابن الفارض –دراسة أسلوبية–، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، د ط، 1998م، ص.161.

[2] _ أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص.100.

[3] _ المرجع نفسه، ص.100.

[4] _ رمضان صادق، شعر عمر ابن الفارض، ض.162.

قم فَاجتنِي قهـــوة المعَــاني من صفوَةِ الكَاسِ إذْ جــلاهُ. [1]

فالشاعر مزج بين الخمرة والغزل وذكر القهوة دلالة على السُكرِ.

ويقول "الفارض":

ولا قَبْلَهَا قبلٌ ولا بَعْدَ بَعْدَهَــا وقَبْلِيَّــةُ الأَبْعَادِ فَهِيَ لهـــا حَتْــمٌ

وقالوا شَرِبتَ الإِثْمَ كلاَّ وإنَّمَـــا شربتُ التي في تَرْكِهَا عِنْدِي الإِثْمُ [2]

إنّ هذا البيت ردٌّ على من اتّهمه بشرب الخمرة، فيرى أنّ سكره لا بالخمرة المعتصرة من العنب، بل العزّة الإلهية هي التي هام بحبّها.

ويقول أيضاً:

فَمَا سَكنتْ والهَمَّ يوماً بِمَوْضِعِ كذلكَ لَمْ يَسْكُن معَ النَّغَمِ الفَمُّ

فلا عيْشَ في الدُّنيَا لِمَن عاشَ صَاحِياً ومن لَمْ يمُتْ سُكراً بها فاتَهُ الحَزْمُ

على نفسِهِ فَلَيَبْكِ مَنْ ضَاعَ عمـــرُهُ وليس لهُ فيها نَصِيبٌ ولا سَهْـــمٌ [3]

هذا القول يشير إلى المدَامَة السماوية، أي المحبّة الإلهية، فرمز الخمرة يقصد بها الذات الإلهية، لذلك فهو يبكي على العمر الّذي ضاع منه، ولحظ في قصيدة "عفيف الدّين التلمساني" أنّه افتتحها برمز الخمرة، وفي الوقت نفسه رمز بهذه الخمرة إلى الذات الإلهية، وكأنّه أراد أن يبيّن بأنّ قدم الخمرة معرفة الحقيقة الأزلية القديمة، مرتبط بقدم الذات الإلهية، يقول "التلمساني":

---

[1] **_ إيمان الجمل، قصيدة الغزل في عصر الموحدين، ص.64.**

[2] **_ أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص.101.**

[3] **_ المرجع نفسه، ص.102.**

ودَارتْ عَليهِم من سُلاَفَة ريقِهَـــا ظَلاَّ قبل إعصارِ العَصِيرِ اعْتِصَارُهَـا

مَدَامَ يُدِيمُ الصَحْوَ إِدْمَانُ شُرْبِهَـا وإنْ أَسْكَرَتْ صِرْفَ العَقَّارِ عُقَارِهَا

وعِندي بها صَحْوٌ وسُكْرُ كِلاهما حَبَانِيهِ خمارٌ حَـــوَاهُ خِمَـــارُهَـــا [1]

ففي نظره أنّ هذه الذّات لكرمها أدارت عليهم من سلافة ريقها، ويقصد بالسلاف هو العنب، ورمز إليها انطلاقاً من المعرفة القديمة التي ترتبط بالذات الإلهية القديمة، والعشق الإلهي الّذي تمثّل في عشق ليلى ونماذجها من رموز الذّات الإلهية يقود إلى السُكر، وهذا الأخير «يقود إلى سكر آخر هو معرفة سرّ الجمال أو معرفة الحقيقة»[2]، وقد اتخذ "عفيف الدّين التلمساني" الخمرة رمز للحقيقة التي يسعى الصوفي لمعرفتها، وإلى السر الّذي يجب اكتنافه، وهو في رمزه إلى هذه المعرفة يطرح عدّة أفكار أساسية في قصائده قدم الخمرة والسُكر الجماعي، وارتباطه بالفناء، فالخمرة عنده ليست الخمرة الحسيّة، بل خمرة المعرفة الإلهية يقول:

وبِخَمرةِ المعْنَى المنزَهِ سُكْرُهَـــا عن كُلِّ طَافِحَةِ الحَبَابِ إلى الفَـــمِ [3]

فالخمرة في هذا الموضع ترمز إلى الحبّ الإلهي والمتولد في السكر المعنوي.

يقول أيضاً:

عن كُؤُوسِي وخَمْرَتِي حَدِثَـــاني ودَعانِي أمُوتُ وَجْدَا دَعَانـــــِي

خَمْرَةٌ لو رَأَى المجُوسُ سَنَاهَـا لم يُصَلُّـــوا إلاَّ لِتِلْكَ الدَنَـــــانِ

أوقدَتها السُقاةُ بين النَدَامَـــى فَغَدَو من لَهِيبِهَـا في جِنَـــــانِ

يا نَدَامِي أهلِ عليٍّ جَنَـــاحُ حينَ أَفنَى بسُكْرِهَا عن عيانـــِي

هذه خَمْـــرَتِي فأين وجـــودي عِبْتُ عن مشهدي، فأينَ أرَانِي [4]

---

[1] _ هيفرو محمّد علي ديركي، جمالية الرّمز الصوفي، ص.305.

[2] _ المصدر نفسه، ص.297.

[3] _ نفسه، ص.297.

[4] _ ديوان أبي الرّبيع عفيف الدّين التلمساني الصوفي، تر: العربي دحو، ص.369.

وما نستبصره من هذه الأبيات أنّ "التلمساني" يصف الخمرة ولا يستطيع مفارقتها في هذا الوجود، وبالغ في وصفها من خلال قصائده، وفي نظره أنّ الخمرة تتمثّل في المعرفة الإلهية المتمثّلة في السكر الرّوحي، وضمّن أبياته عدّة اوصاف تميّزت بها الخمرة الصوفية، يقول:

إلى الرَّاحِ هَبُّو حين تَدْعُوا المثَالِـثُ فَمَا الـرَّاحِ للأَرْوَاحِ إلاَّ بَـوَاعِثُ

هي جَوْهَرُ الصَّرْفِ القدِيمِ فَإِنْ بَدَا لها حَبَبُ سُكر بِالتَرائِبِ عـابِثُ

وفَاحَ شَذَى أنفاسِها فتضَـــــرَرَتْ نفُوس عليها الجَهْلُ عَاتِ وعَائِثُ

حَلَفْتُ لها ما كأْسُهَا غير ذاتهـــا فقَالُوا اتَّخِذْ فيها فإِنَّكَ حَـــــانِثُ [1]

نلحظ أنّه قد افتتح القصيدة في البيت الأوّل بدعوة من يذهبون مذهبه إلى أن يبادروا إلى الحقيقة المرتبطة بالمعرفة الإلهية، ونجد تكرارا في القصيدة من خلال الخمرة المثلثة، لذلك رمز إلى الخمرة التي يراد بها المعرفة فهي تحرّر الرّوح من عالم الظلام إلى عالم النّور، يقول في وصف الخمرة:

يَا حَبَّذَا الكَأْسِ بكَـفِّ الحَبِيبِ إِذْ نَبُتَ النُوَارُ فوق اللَـهِيبِ

وحبذا الكَأْسُ الـتي لم تَـــــزَلْ تَصْرِفُنِي بالسُكرِ حتى أَغِيـبُ [2]

فالتلمساني من منطلق هذه الأبيات يتمنى شرب الخمرة من يدي محبوبته، فهو يجمع بين الخمرة والغزل، وبالتالي فالخمرة في الشعر الصوفي تمثّل «اللذة التي لا حدود لها، وهي المطلب الّذي يتنافس من أجله الزّهاد والعبّاد، باذلين كلّ ما في وسعهم بغية الظفر بسُكرها، لذلك تراهم يذكرونها في خطابهم الشعري، وفي جلساتهم الرّوحية التي يعقدونها للذوبان في عالم هذه الخمرة التي ليس لها قدح، ولا كأس ولا ساقٍ وإنّما تشرب منها الرّوح لتتسامى الأصفاء النّور»[3]

[1] _ هيفرو محمّد علي ديركي، جمالية الرّمز الصوفي، ص.297.

[2] _ ديوان عفيف الدّين التلمساني الصوفي، ص.65.

[3] _ محمّد مرتاض، التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي في الخمسية الهجرية، ص.52.

8/ رمز الطلل في الشعر الصّوفي:

لم تكن مقدّمة القصيدة الجاهلية أكثر من فرصة التقاليد الغنية الموروثة، ليتخفّف فيها الشعراء من الالتزامات القبلية التي يفرضها عليهم العقد الفنّي بينهم وبين قبائلهم، ويفرغوا للتعبير عن ذواتهم وشخصياتهم، وأبرز هذه الاتّجاهات وأكثر ظهوراً في الشعر الجاهلي المقدّمة الطللية «وهي مقدّمة وجدت هوى شديد في نفوس الشعراء الجاهليين لارتباطهم ببيئتهم المادية، وطبيعة حياتهم الاجتماعية، إذ هي تعبير عن تلك الظاهرة الطبيعية في المجتمع البدوي»[1]

وبصفة عامّة استطاع شعراء هذه المرحلة «أن يحققوا للمقدّمة الطللية بصورة تقريبية إطارها الشكلي ومضمونها الموضوعي، فنجد "امرؤ القيس" أوّل من اكتشف هذه المقوّمات، ومهّد السبل لمن جاء بعده من الشعراء»[2]، ولعلّ أقدم محاولة لتعبير هذه الظاهرة هي التي قدّمها "ابن قتيبة" في كتابه الشعر والشّعراء عندما قال: «إنّما ابتدأ فيها بذكر الدّيار والدِمَنِ والآثار، فبكى وشكى واستوقف الرّفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها(...)، فالشاعر المجيد هو من سلك هذه الأساليب»[3]

يبدوا من كلام "قتيبة" أنّ ظاهرة الطلل ارتبط بها الشّعراء، فهناك من يعتقد أنّ المقدّمة الطللية تعبّر عن أحاسيس الشاعر ونفسيته، وهناك من يراها أنّها خاضعة للكون والحياة، أي ينظروا إليها نظرة فلسفيّة ميتافيزيقية.

فالمقدّمة الطللية وهي أكثر المقدّمات شيوعاً في صدور القصائد الجاهلية، كان الشاعر يقف عند معاهد صاحبته، فيراها آثاراً داثرة، ومعالم الدّراسة قد بدّلت من الحياة موتاً، ومن الحركة سكوناً، «وقد أكّد هذا التصوّر المستشرق الألماني "فالتر براون" و "عز الدّين اسماعيل" الّذي فسّر قطعة النسيب تفسيراً نفسياً، ورأى أنّها كانت تقوم على عنصرين أساسيين هما: الوقوف على الأطلال وذكر المحبوب، وأنّ الشاعر لم يجمع بينهما عبثاً واعتباطاً، بل جمع بينهما ليرمز إلى الحياة والموت»[4]

ففيها يجتمع الحزن والألم واللذة، والبقاء حين يحسُّ الشاعر بحقيقة الفناء، وحتمية الموت، «فهو إحساس يتجاوز الشوق إلى حيث رحل، واستعادة ذكريات مرابع الصّبا والشباب، فهي صرخة متمرّدة

---

[1] _ يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة، القاهرة، د ط، د س، ص.123.

[2] _ المرجع نفسه، ص.124.

[3] _ السعيد بوسقطة، الرّمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص.54.

[4] _ إيمان الجمل، قصيدة الغزل في عصر الموحدين –دراسة فنيّة–، ص.26.

يائسة أمام حقيقة الموت، ومن خلال التركيز على ما تصدرته العديد من المقدّمات الطللية، يقف الباحث على ذلك الصراع الدائر بين فكرة القضاء والتناهي، أو الموت، فأغلب تلك المقدّمات بأشكالها المختلفة (بكائية، غزلية، خمرية)، يتجلى فيها البعد الوجودي»[1]

ويقف "عفيف الدّين التلمساني" على الأطلال من خلال قوله:

تَذَكَرَ بِالحِمَى قلبي الطَـرُوبُ لَيَالٍ غَابَ عنهُنَّ الرَّقِيـــبُ

وأَيَّاماً صَفَا عَيْشُ التَصـــــَابِي ومَنْ أَهْوَى نَدِيمِي والحَبِيبُ [2]

فتعبيره في هذين البيتين فيه نوع من التحسّر على الزّمان الّذي غابت فيه محبوبته، ويستذكر الأيّام التي عاشها، «فالطلل ولج إلى قصيدته واستقر في هاماتها ومطلعها، وكان التجربة الدائمة في حياته، وهي تجربة الزوال وللاستقرار والصيرورة »[3]

ويقول في أبيات أخرى:

ما ذَاتِ طُوقٍ بكتْ في دَوْحَةِ القَفَصِ على حَبيبٍ لهَا نَائِيَ المزَارَ قَصِـي؟

كانَتْ وإِيَّـــاهُ في ظلِّ الآرَاكِ علـــى أَرِيكَـةً أَنَتْ مِـــن رائِعِ القَنَصِ

ففرَّقَ البَيْنُ مـــِن شَمْلَيْهَا، فغـــــدَتْ تبْكِي عليهِ بِقَلْبٍ دائِمِ القَصَصِ

يومـــاً بِأَعْظَم مِنِّي لَوْعَـــةً وجَـــوَى على زمانٍ تَقْضِي مُمْكِنُ الفُـــرَصِ [4]

يصف "عفيف الدّين" من منطلق أبياته الوقوف على الأطلال، فهو متألم وحزين على الأيّام التي ضاعت ورحلت، نجده يبكي ويتحسر متألماً.

ولعلّ ما أثارته تلك النصوص من قضايا ميتافيزيقية تكشف بحق قوّة الحسّ الديني عند الفرد الجاهلي، خاصّة الشاعر ورغبته الملحّة في خلق نوع من التوازن بين الحياة المادية والرّوحية، «فهو من خلال تلك

[1] _ السعيد بوسقطة، الرّمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص.55.

[2] _ ديوان عفيف الدّين التلمساني الصوفي، ص.34.

[3] _ إيليا الحاوي، في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط.02، 1986م، ص.05.

[4] _ الديوان، المصدر السابق، ص.129.

المواقف المتنوّعة ذات النظرة الوجودية يكاد يقترب من أدبيات الفكر الصّوفي، ولا سيما مع أعلامه "كابن الفارض" و"ابن عربي"، والملاحظُ أنّ الصوفيّة قد عبّروا عن رفضهم للواقع المادي وما يحمله من تناقضات، ساعيين إلى تحقيق الطمأنينة النّفسية عن طريق مناجاة (إلهي المطلقة) والذوبان فيها، وتعدّ موضوعات الحنين والفراق والرّحلة من الموضوعات التقليدية التي تشكّل قاسماً مشتركاً بين الشّعراء الجاهليين والصوفيين خاصّة ابن الفارض»[1]

وعليه فالعديد من الموضوعات الشعريّة تظهر فيها الحالة النّفسيّة للشاعر، نتيجة ما ينتابه من توتر وقلق في هذا الوجود، فنرى أنّ الشعر القديم لا يخلو من النّزعة الرّوحية، ويتجلى فيما تضمنته القصيدة الطللية، لذلك فهناك قواسم مشتركة بين الشّعر القديم وأشعار الصوفيّة كالفراق والألم والشوق، والحنين.

وما حاكه "التلمساني" في البكاء على رحيل أحبته، قوله:

مَالِي بِفُقْـــدِ المحَمَدِينَ يَـــدُ مَضَى أَخِي ثُمَّ بَعْدُهُ الوَلَـــدُ

يا نَارَ قَلْبِي، وأيْنَ قَلْـــبِي أوْ يا كَبِدِي لَوْ يَكُونُ لِي كَبِـــدُ

أَيْنَ البَنَانُ الـــتي إذَا كَتَـــبَ وعَايَنَ النَّاسُ خَطَّهَا سَجَدُوا

أين الثَنَايَا التي إذَا ابْتَسَمَـــتْ أو نَطَقَـــتْ لاَحَ لُؤْلُـــؤٌ نَضَدُ

ما فَقَدَتْكَ الإِخْوَانُ يا ولَدِي وإِنَّمَـــا شَمْسُ أُنْسِهِمْ فقَـــدُوا [2]

يظهر تحسر الشاعر في هذه الأبيات من جرّاء فقدان أخيه وولده، لذلك نجده يرثي ولده الّذي فارقه ورحل.

ويقول:

عَرِيـــبُ الحَيِّ قلبي في حَمَاكِـــمِ نُزِيـــلُ في خِيامِكُمْ غَـــرِيبُ [3]

---

[1] **_ السعيد بوسقطة، الرّمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص.79.80.**

[2] **_ ديوان عفيف الدّين التلمساني، تر: يوسف زيدان، دار الشّروق، د ط، د س، ص.18.**

[3] **_ خليل بن دعموش، الصورة الشعرية في ديوان أبي الرّبيع عفيف الدّين التلمساني –دراسة أسلوبية بلاغية–، شهادة ماجيستير، 2009م–2010م، ص.34.**

هذا البيت يوضح تأثّر "التلمساني" بالأيّام الجميلة التي رحلت، ويقول في موضع آخر:

نَعم هذه الدَّارُ التِي أَنْتَ تطْلُبُ إلى أيْن عنْهَا يا لَكَ الخَيْرُ تَذهَبُ

أَعَنْ دَارَ ليلَى بَعْدَ ما بَانَ بَانُهَا وفَـــاحَ شَذَا أنْفَاسِهَا تتَحَجَّبُ

لقد سَمَحَتْ رُوحِي بِقُربِ مَزَارِهَا بِفُرْقَةِ جِسْمٍ لم تَزَلْ فيهِ تركَــبُ [1]

فهو يتألم بفقدان محبوبته، ويصوّر لنا تلك الحالات، ولا يستطيع مفارقتها، ويستذكر الأيّام الخوالي التي عاشها معها، كما يتذكر المكان الّذي كان يلتقي فيه مع أحبته بكلّ حزن وألم شديدين، يقول "التلمساني":

قِفْ بِالمِطَايَا بينَ نَجْدٍ وشَعْبــــه تُؤَدَى تَحِيَاتُ الغَرَامِ لِصَبِّــهِ

فبينَ رُبَا تلكَ الرُّبُوعِ مَنـــــازِلٌ لِعَلْوَةَ مَاءُ الدَّمْعِ أكثرُ شربِهِ [2]

9/ الرّحلة في الشّعر الصّوفي:

لصّوفية نزوح واضح للشّعر، «لأنّه وسيلتها للاتّصال بالذات الإلهية، وفي ظلّ هذه الرّحلة تتعزّز الصّلة بين العبد وربّه، ولم يجد الصوفي سبيلاً للوصول إلى الحقيقة الإلهية، إلاّ من خلال تجربة الحبّ ولذلك نسج الصوفي على منوال شعر الحبّ الإنساني شعراً رمزياً كثيف الظِلال، يصور فيه تلك الأشواق والمعاناة» [3]

يقول "التلمساني" في وصف الرّحلة:

تَمنـــَّى أَمَانِي المشَوَق المسافـــــر لِطَائِرِ قلبي إِنَّهُ قَلْبُ طَائِــرِ

عَشِيَ مُصَيَفُ في رِيَاضِ المنازِلِ لِنَاظِرِ قَوْسُ عالِيَاتِ المَنَابِــرِ [4]

---

[1] _ ديوان عفيف الدّين التلمساني، تر: يوسف زيدان، ص.91.

[2] _ المصدر نفسه، ص.106.

[3] _ عبد الحميد هيمة، الخطاب الصّوفي وآليات التأويل، ص.392.

[4] _ ديوان أبي الرّبيع عفيف الدّين التلمساني الصوفي، ص.116.

ففي هذه الأبيات الشعريّة رمزٌ إلى الرّحلة (المسافر)، فهو مشتاق لأحبابه وحزين على الزّمن الّذي ضاع ولم يعد، والرّحلة موضوع أساسي في القصيدة، وفي تراثنا الشعري القديم منذ الجاهلية، «فقد تداولها الشّعراء وخصّصوا لها حيّزاً هامّاً في قصائدهم، فيذكرون مظاهر الطبيعة ويصوّرون مشاهداتهم أثناء الرّحلة ويصفون وسيلة السفر كالنّاقة أو الفرس وصفاً يتجاوز أحياناً الصورة الواقعية إلى الصورة المثالية»[1]

لقد اكتسبت الطبيعة مكانة مقدّسة في الشعر الصوفي، «باعتبارها مظهراً من مظاهر التجلي الإلهي، وإن كانت لهذه القداسة أبعاد أسطورية قديمة»[2]

فالدلالة الرّمزية للرّحلة نجدها في شعرنا المعاصر، بأشكال وألوان متنوّعة مشتركة في معنى واحد، وهي تقود «الرّوح إلى تجديد العالم، ولا يكون هذا التجديد إلاّ بواسطة النّور الإلهي، الّذي يغسل الرّوح من أدران المادة ويلبسها النّور»[3]

وتأكيداً على ذلك تعدّ الطبيعة من أهم الموضوعات الهامّة التي وظّفها الصوفيّة في أشعارهم أمثال "ابن عربي"، فالشاعر الصوفي يصف الإنسان وسعادته، ومن هنا تحضر الطبيعة بشكل ملحوظ في نصوصهم، حيث تصف مظاهرها وتتفنّن في عرض صورها يقول "التلمساني":

يا غُصْـــنَ البَـــارِي أَدِرْ وَرْدَهُ والوَرْدُ في البَانِ لَعَمْرِي عَجِيبْ

ونَاوِلِ الأَقْمَارَ شُهْبَ الدُّجَى يا شمسُ والأَمْرُ أيضاً غَرِيـــــب [4]

فهو قد وظف الطبيعة في أبياته مثل: غصن الورد، الأقمار، والشمس.

يقول في موضع آخر:

وللأَغْصَـــانِ هَيْنَمَةٌ تُحَاكِـــي حَبَايِبَ رَقَّ بينهم العِتَـــابُ [5]

---

[1] _ عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل ، ص.393.

[2] _ المرجع نفسه، ص.399.

[3] _ نفسه، ص.402.

[4] _ ديوان أبي الرّبيع عفيف الدّين التلمساني الصوفي، ص.116.

[5] _ ديوان عفيف الدّين التلمساني، تر: يوسف زيدان، ص.99.

نجده ضمّن هذا البيت مظهراً من مظاهر الطبيعة وهو (الأغصان)، ولا ننسى أيضاً التنقل والنزوح، يقول أيضاً:

هي الشَّمْسُ إلاَّ نــورُ جَمَالهَــا ينَزِهِهَا في الحُسْـنِ أنْ تَتَحَجَّبــَا

لَئِنْ أَخْلَفَ الوَسْمِيُّ ما حَلَّ تُرْبُهَا فقد رَاحَ مِن دَمْعِ المحِبِّينَ يَخْصِبَا [1]

والمفردات الدالة على الطبيعة في هذين البيتين هي (الشّمس والتراب).

ويقول أيضاً في الأبيات التالية:

- رَحَلتُم عن حُمَى الوادِي سُحَيْراً وسِرْتُمْ وهو خَلْفَكُم جَنِيــبُ [2]
- أَرْقُبُ البَرْقَ لا سُقْيَاهُ مــن أَرْبِي لكِنَّهُ مِثْلُ خَدَيْــهِ لهُ لَهَــبُ [3]

فعناصر الطبيعة التي ذكرها "التلمساني" في أبياته تتمثّل في الوادي، والبرق.

وما نستخلصه ممّا ذكر آنفاً أنّ "عفيف الدّين التلمساني" عبّر في شعره الجميل عن ثلاث قضايا رئيسة متداخلة هي: رمز المرأة (ليلى، ولبنى، وسعدى، وعلوة) إلى الذات الإلهية، وهذه المرأة التي تناول أسماؤها الشعراء الغزليون، وانفرد كلّ واحد منهما في عشيقته، يتناول التلمساني هذه النّساء لكي يتغزّل بها وليس كما تغزّل بها هؤلاء الشّعراء لأنّها رمز إلى الذّات الإلهية، والمرأة العشيقة هنا يشترك في عشقها الكثيرون، وهم المتصوّفة من طرازه، ثمّ رمز الخمرة إلى المعرفة، وقد ربط عشق المرأة (رمز الألوهية والجمال) بعشق الخمرة، وهو ربط طبيعي لأنّ من فطرة النّفس أن تعشق الجمال وتسكر به، هذا الجمال الّذي ينجلي في الكون وفي أجزائه، وهو رمز آخر لجمال الألوهية الّذي يشرق عليها إشراقاً، وهما الجمال المقيّد والجمال المطلق، فالجمال المطلق هو جمال الله تعالى، والثاني هو تجلّ الألوهية، ولهذا نلاحظ في شعره تداخل الغزل ليجعلها كلّها رمزاً لتجلي الألوهية، ولقد برع في التعبير عن مقاصده الصّوفية من خلال استخدامه لقواعد اللغة العربية وتراكيب الجمل، بما يخدم المذهب الصوفي ورمزيته.

---

[1] _ المصدر نفسه ديوان عفيف الدّين التلمساني، تر: يوسف زيدان، ص. 102.

[2] _ المصدر نفسه، ص.70.

[3] _ نفسه، ص.90.

الفصل الثاني:

الصورة الفنّية في شعر عفيف الدّين التلمساني

الصورة الفنّية من «أفضل الوسائل التعبيريّة عن الحالة الشعوريّة للكاتب، تُلبسها الصورة أجمل الحلل ثمّ تخرجها في أبهى صورة، وهي الوسيط المناسب الّذي يستعمله الشاعر لإبراز تجاربه والتعبير عنها، فلا يمكن أن تفهم وتتجسّد إلاّ بوجود هذه الصور، ومادام الشعر جنساً من التصوير فإنّ وظيفة التصوير(...)، تتحقق في أرقى مستوى عند إقامة الوزن المناسب وتخيّر اللقطة الملائمة للمعنى، الخفيفة على السّمع، وعند سهولة مخرج الكلام ببعده عن المعاظلة وبصحّة الطبع والبعد عن التكلّف وبجودة السبك وإحكام النسيج»[1]

نفهم ممّا ذكر أعلاه أنّ للصورة أهمية كبيرة في العمل الإبداعي الأدبي، ولهذا نجد أحد النقّاد يقول: «إنّ الصورة جزء من العمل الأدبي، فإذا ذهبت لتقلّب صفائحه وجدّت أنّ الصورة في تناوله جماع اللفظ والمعنى»[2]، أي أنّها العمل الأدبي شكله ومضمونه.

1/ الصورة الفنّية في القرآن الكريم:

يقول الله تعالى في كتابه العزيز: ﴿**يَا أَيُّهَا الإِنْسَانُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ الكَرِيمِ، الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّكَ فَعَدَّلَكَ، فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ**﴾[سورة الانفطار/ الآيات 6-8]

ذكرت لفظة (صورة) في القرآن الكريم في أكثر من موضع، ذكر "ابن كثير" في تفسير هذه الآية الكريمة، «ما يدل على معنى الشكل أو الشبه، قال "مجاهد": في أيّ شبه، أبٍ أو أمٍّ أو خال، أو عمٍّ(...)، وقال "عكرمة": (فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ)، إن شاء في صورة قردٍ، وإن شاء في صورة خنزير»[3]

كما وردت عدّة أحاديث تحمل هذه اللفظة، منّها ما روي عن "أبي هريرة" أنّ النبي (صلى الله عليه وسلم) قال: «إنَّ أَوَّلَ زُمْرَةٍ يَدْخُلُونَ الجَنَةَ على صُورَةِ القَمَرِ لَيْلَةَ البَدْرِ»[4]

---

[1] _ إبراهيم بن عبد الرّحمان الغنيم، الصورة الفنّية في الشعر العربي مثال ونقد، العربيّة للنشر والتوزيع، مصر، د ط، 2005م، ص.10.

[2] _ علاء أحمد عبد الرّحيم، الصورة الفنّية في قصيدة المدح ابن سناء الملك والبهاء زهير، تحليل ونقد وموازنة، دار العلم والإيمان للنّشر والتوزيع، ط.01، 2009م، ص.30.

[3] _ ابن كثير، تفسير القرآن، دار الرّشيد، الجزائر، ط.01، 2005م، ج.04، ص.3019.

[4] _ البخاري، أحاديث الأنبياء، باب خلق آدم وذريته، رقم الحيث: 27، ص.33.

2/ الصورة في المعاجم:

اختلف النّقاد والدّارسين في فهم مصطلح (الصورة) وتحديد دلالته النّقدية، حتى أنّنا لا نجد تعريفاً متّفقاً عليه لهذا المصطلح.

وقد وردت في معجم لسان العرب لفظة «صورة في أسماء الله الحسنى (المصَوِّرُ) وهو الّذي صوّر جميع الموجودات ورتّبها، فأعطى كلّ شيء منّها صورة خاصّة وهيئة مفردة يتميّز بها على اختلافها وكثرتها»[1] و"ابن سيّده" يقول: «الصُّورة في الشكل»[2]، فأمّا ما جاء في الحديث من قوله: خلق الله آدم على صورته فيحتمل أن تكون الهاء راجعة على اسم الله تعالى، فمعناها على الصّورة التي أنشأها الله وقدّرها، فيكون المصدر حينئذ مضافاً إلى الفاعل، لأنّه سبحانه هو المصوّر عزّ اسمه وجل، صُورَةً ولا تثالاً، والجمع ثورةٌ، وصَوِرَ، وصُورٌ، وقد صوّرهُ فتصوّر، أمّا في قاموس المحيط «الصُورة بالضم: الشكل، والجمع: صُرةٌ، وصَوِرَ، وصُوَّرٌ(...)»، والصورة جاءت بمعنى النّوع والصّفة [3]

3/ الصورة الفنّية بين القدامى والمحدثين:

برز الحديث عن الصورة الفنّية منذ القدم، «فلم تكن الصورة شيئاً جديداً، فإنّ الشّعر قائمٌ على الصورة منذ أن وجدت حتى اليوم، ولكنّ اختلاف الصورة يختلف من شاعر لآخر، كما أنّ الشّعر الحديث يختلف عن الشّعر القديم في طريقة استخدامه للصورة، وقد تناولت الدّراسات النّقدية القديمة مفهوم الصورة بالإشارة والتحديد، وإن لم يكن هذا التناول شاملاً عميقاً، إلاّ أنّه يمثّل المنطلق لفهم هذا المصطلح»[4]

---

[1] _ ابن منظور، لسان العرب، ج.08، ص.303.

[2] _ المصدر نفسه، ج.08، ص.304.

[3] _ الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرّسالة، بيروت، ط.07، 2003م، ص.427.

[4] _ محمّد نوري عبّاس، الصورة في شعر الموحدين حتى نهاية القرن الثالث هجري، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط.01، 1435هـ- 2014م، ص.15.

ولتوضيح ذلك سنعرض باختصار مفهوم الصورة عند القدامى.

3-1- آراء القدامى:

وأوّل من نبدأ به رأي "الجاحظ" حول هذا المفهوم بوصفه رائداً في تثبيت أسس هذا المصطلح بقوله: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبَدوي(...)، إنّما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج(...)، وفي صفة الطبع وجودة السبك، فإنّما الشّعر صناعة وضربٌ من النّسيج وحسنٍ من التصوير»[1]

نفهم من قول "الجاحظ" أنّ الأدب روحه الصّياغة والتصوير، وأنّه أراد بالتصوير تقديم المعاني تقديماً حسياً عن طريق الصياغة الفنّية للألفاظ، وفي ذلك اشتراك ما بين الشّعر والرّسم، وزيادة لذلك فإنّ كتب "الجاحظ" «لا تخلو من كلام الأدب وفروعه، ولعلّ أكثر ما اعتنى بذلك كتابان كان الحظُّ الكبير في وصوله إلينا على غرار كتبه التي لعبت بها ظروف الزمن والصراعات السياسيّة، وهما (البيان والتبيين، والحيوان)، فقد أثبت في هذين الكتابين أنّه ذو حسٍ نقدي وأدبي، باعتباره مؤسس البلاغة العربية، وأوّل أديب عربي توسّع في دراسة علم البلاغة»[2]

لا يقف "الجاحظ" عند هذا الحدّ، بل يتجاوزه، فهو «كثيراً ما يطابق الكلام لمقتضى الحال، يعني هذا مطابقة اللفظ بالمعنى، ومنه فتصور المعنى المتخيل يستدعي اللفظ المناسب لتصوّر ما»[3]

يتضح لنا أنّ حاجة المعنى إلى اللفظ المناسب، فلا تكمن الصورة إلاّ بتناول المتكلّم لكلامه، واللفظ يصوّر معناً خاصّاً.

ورأي "قدامة ين جعفر"(ت337هـ) يشير إلى التصوّر عند حديثه عن معاني الشّعر وألفاظه قائلاً: «إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادّة الموضوعة والشّعر فيها كالصورة، كما يوجد في كلّ صناعة، ومن أنّه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة مثل الخشب للتجارة والفضّة للصياغة»[4]

---

[1] _ محمّد نوري، الصورة في شعر الموحدين حتى نهاية القرن الثالث هجري، ص.15.

[2] _ عبد العزيز عتيق، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، ط.03، 1974م، ص.325.

[3] _ المرجع نفسه، ص.330.

[4] _ محمّد نوري عبّاس، الصورة في شعر المولدين، ص.16.

وهنا تكون المعاني مادّة الشعر، كما أنّ الخشب مادّة التجارة، والفضّة مادّتها الصياغة، فالصورة هي التشكيل الفنّي الّذي يصاغ من مادّة الشّعر، ومقياس جودة الشعر ورداءته تكمن في الصورة على حدّ سواء

3-2- آراء المحدثين:

أوّلهم "عبد القاهر الجرجاني"(ت471-474هـ) الّذي أرجع الإعجاز إلى النظم، وهذا الأخير عامل مهم من عوامل نجاح الصورة، حتى أنّ البعض «صرف معنى الصورة الفنّية إلى النظم، حيث أنّ الصورة عنده تكتمل فنّيتها فيما يحدث للمعنى من تحسين وتزيين، وهذا التحسين والتزيين قد يسمى إيجازاً أو تشبيهاً، أو توكيداً أو تقديماً أو تأخيراً، أو كما يسمّى أحياناً تشبيهاً أو استعارة أو كناية، وبالجملة نحن ما نسميه بالصورة الفنّية ولعلّه قصد بالصورة الأساليب اللغوية»[1]

"عبد القاهر الجرجاني" في تعريفه للصورة وشرح معناها أتى على كثير من خصائصها ومميّزاتها في قوله: «واعلم أنّ قولنا الصورة، إنّما هي تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الّذي نراه بأبصارنا حتى كاد لا يترك لأحد بعده شيئاً ذا بال في مفهوم الصورة»[2]

فهو بقوله هذا يبيّن أنّ التمايز بين الشعراء إنّما يقع في التصوير الّذي يعرض للمعنى الواحد متكئاً على عبارة "الجاحظ" في قوله «إنّما الشّعر صياغة وضرب من النسيج وجنس التصوير»[3]

يتضح أنّ التعبير بالصورة ليس مبتدعاً من عند نفسه، وهو بتعريفه السابق للصورة يجعلها ثمرة لتفاعل عناصر ثلاثة هي: «الصورة الواقعية وهي التي يشكّل الشاعر منها فنيّة بواسطة الخيال، والعقل الّذي يخزنها ليمد الوجدان بها ساعة الإبداع، والتمثيل والقياس اللذان يمثّلان عمل المبدع في تحويل الصورة ثمرة ناضجة»[4]، إذن ليست الصورة عند "عبد القاهر الجرجاني" في الشكل فقط دون المضمون، لا في المضمون دون الشكل، بل هي مُحصلَتُهما معاً.

---

[1] _ علاء أحمد عبد الرّحيم، الصورة الفنّية في قصيدة المدح بين ابن سناء الملك والبهاء زهير –تحليل ونقد وموازنة–، ص.36.

[2] _ المرجع نفسه، ص.37.

[3] _ نفسه، ص.38.

[4] _ نفسه، ص..38.

4/ الصورة في الشعر الجاهلي:

وردت الصورة في الشّعر الجاهلي «في إطار الوصف الحسّي الّذي يعنى بالربط الدقيق بين أطراف الصورة من مشبه ومشبه به، بحيث يقف عند مدلولها في حدود المشابهة الحسيّة دون أن يكون لها نصيبٌ من الجانب المعنوي، وذلك في وصف الهيئات والأشكال الخارجية وصفاً تقريرياً تغلب عليه جودة آليات التشبيه أو التشخيص وصور استعارية أخرى»[1]

معناه أنّ الصورة في الشّعر الجاهلي كانت تقتصر على المشبه والمشبه به، وتغريك الدّراسة عن تحديد أدق للصورة، فنجد مصطلح «البنية يكاد يعبّر عمّا في نفسك من رغبة»[2]، فالعمل الفنّي الشعري بنّاء وهو يستوعب الحقيقة والمجاز معاً، ويستوعب كذلك كلّ ما في العمل الأدبي من علاقات نحوية ودلالية ولفظية أو معنوية.

وبالتالي فبعض النّقاد يحصر الصورة في الأنواع البلاغية، والبعض الآخر يتّسع بمدلولها حتى لا يدع شاردة ولا واردة في النّص إلاّ وجعلها صورة كالكلمة والتركيب والبيت والمقطوعة، وكأنّ الصورة «مصطلحٌ متعدّد الاستعمالات يصلح على أيّ جزء في العمل وهو رهن رغبة الناقد الأدبي»[3]

فالصورة الأدبية « أسلوب يجعل الفكرة تبرز بكيفية أكثر وملامح مستعارة من أشياء أخرى، تكون مع الشيء الموصوف علاقات التشابه والتقارب من أيّ وجه من الوجوه»[4]

5/ الصورة مقياسٌ نقدي:

الشاعر إنسان يفكّر بالصور، والاقتداء على التصوير هو «الصنعة التي يكون فيها دائماً ماهراً حاذقاً أو مخفقاً مقصّراً، فتصوير حالة نفسيّة أو نموذج إنساني، أو منظر طبيعي يكون بالأدوات نفسها من اللغة والأسلوب، والخيال فالموسيقى،، والشاعر المجيد يثبت مهارته في استخدام تلك الأدوات والمعطيات اللغوية التي يملكها، فالعناصر والأدوات متاحة للجميع ولكنّ التميّز يكون في استخدام

[1]_ أنور حميد، دراسات في عصور الأدب العربي، خوارزم العلمية للنشر والتوزيع، جدّة، ط.01، 1427هـ- 2006م، ص.32.

[2]_ علاء أحمد عبد الرّحيم، الصورة الفنّية في قصيدة المدح، ص.31.

[3]_ المرجع نفسه، ص.32.

[4]_ محمّد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث –اتجاهاته وخصائصه الفنّية–، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، طبعة خاصّة، 2013م، ص.422.

الشاعر لهذه الأشياء»[1]، ففي اللغة مضامينها وموسيقاها، وفي البناء الّذي ينتج عن هذا تتمثّل الصورة الفنّية بظواهرها المختلفة من شكل، لون وحجم وطعم وغيرها.

إذن فالتعبير الجمالي المتمثّل في الصورة الفنّية وهو مدار النقد الأدبي، وقطبه الأوحد الّذي ينتهي إليه عمل النّاقد وعناصر هذا التعبير من لغة وأسلوب وخيال وموسيقى هي مجالات العمل النّقدي.

6/ الصورة وتعدّد الوصف:

يصف بعض النّقاد تعدّد أوصاف الصورة بالشعريّة، فمنهم من يصفها بأنّها أدبية ومنهم من يصفها بأنّها فنّية، علماً بأنّ كلّ هذه الأوصاف تكون في دراسة الشّعر، وربّما تصدق كلّها على الصورة المدروسة، فتجد الصورة شعريّة فنّية في آن واحد، فأيّ هذه الأوصاف أحقُّ بالاتّباع.

وكما معلوم أنّ مفاهيم هذه الأوصاف لا تتعارض ولا تتنافى، فالصورة في فنّ الشّعر تتّسع لكلّ هذا، وربّما كان الوصف بالفنّية هو الأرجح، ذلك لأنّ النّقد تحري في مضمار الأدب، وحينئذ يصبح من تحصيل الحاصل أن توصف الصورة بأنّها أدبية لأنّها داخلة في إطار عمل أدبي، فكونها أدبية أمر معلوم ومُسلَّم به.

ويرجع أن توصف الصورة في دراسة العمل الشّعري بالفنّية لما سبق، ومن أسباب ذلك «أنّ الوصف بالفنّ أليق بالشّعر وألصق، حث أنّنا نتعامل مع الصور مادّتها الكلام وتعتمد فيه بدرجة كبيرة على الفنّ بمعنى الصناعة، كما أنّ الشّعر هو أرقى الدرجات الفنّية»[2]

وبالتالي فالصورة بوصفها مصطلحاً نقدياً لا تبتعد كثيراً عن الأرض التي نبتت فيها مادّتها اللغوية، فالصورة الفنّية والصورة الشّعرية والصورة الأدبية كلّها تعبيرات تكاد تترادف في أنّها تعبّر أنّ هناك شكلاً من نوع أدبي لغوي مخصوص، رسمه الشّاعر متناولاً في رسمه مفردات من الطبيعة ليبرّر فيها معنى أو فكرة أو عاطفة، وهذا الشّكل من أهم خواصه أنّه يؤثر في المتلقي.

يمكن الحديث عن الصورة في الدّراسات النّقدية في اتّجاهين: الصورة الذهنية وغالباً «ما يكون الحديث عنها في إطار الدراسة عن التجربة الشعرية والعاطفية التي تكمن في نفس الشّاعر ووجدانه قبل أن تصبح

---

[1] _ علاء أحمد عبد الرّحيم، الصورة الفنّية في قصيدة المدح، ص.44.

[2] _ المرجع نفسه، ص.33.

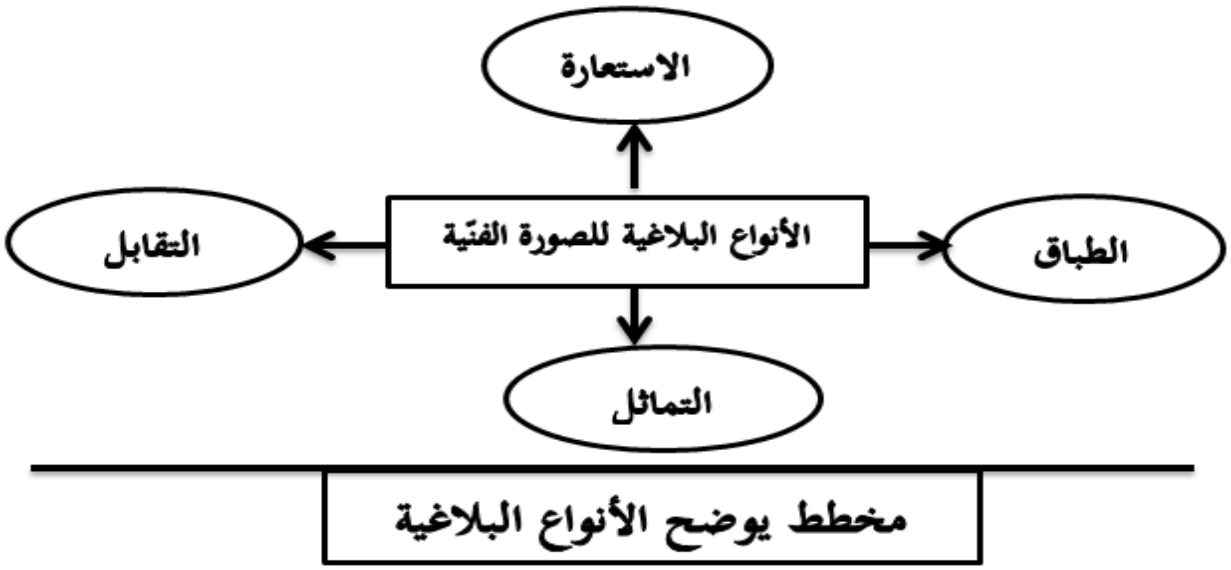
تعبيراً لغوياً منطوقاً أو مكتوباً، والصورة الفنّية هي الشكل اللغوي الّذي تلبست به الصورة الذهنية أو التجربة التي سبق بيانها، وهذا الاتّجاه هو مجال الدراسة الموضوعية في الأدب والنقد والتحليل، وقد تحدّث النّقاد كثيراً وأطنبوا في الحديث عن الصورة عناصرها وروافدها ومظاهرها»[1]

ومن هنا يعتبر عنصر التصوير من أهم العناصر التي يكتسب بها العمل الشعري صفته الفنّية، فبقدر توفره على الصورة الرّائعة بقدر ما يكون قريباً من الفنون الجميلة الأخرى، وهذا الترابط بين التصوير وروح الشّعر جعل بعض النّقاد الغربيين يذهبون إلى أنّ «الوزن والمجاز متلاحمان يتبع أحدهما الآخر»[2]

فالصورة الفنّية هي جميع الأشكال المجازية إنّما تكون من عمل القوّة الخالقة، فالاتّجاه إلى دراستها يعني الاتّجاه إلى روح الشّعر، وبهذا يكون مصطلح الصورة في التراث النقدي العربي هو «قدرة الشّاعر في استعمال اللغة استعمالاً فنّياً يدل على مهارته الإبداعية ومن ثمّ يجسدُ شاعريته في خلق الاستجابة والتأثير في المتلقي، فالصورة هي الوعاء الفنّي للغة الفنّية شكلاً ومضموناً»[3]

وفي الشّعر تتركب من التجربة الشّعرية المتمثّلة في المعنى، الّذي يحاول الشاعر التعبير عنه.

كما أنّ الأنواع البلاغية للصورة الفنّية عديدة وكثيرة، فقد تناولنا من خلال قراءتنا لشعر "عفيف الدّين التلمساني" الأنواع التالية:



مخطط يوضح الأنواع البلاغية

[1] _ علاء أحمد عبد الرّحيم، الصورة الفنّية في قصيدة المدح، ص.30.

[2] _ محمّد ناصر، الشعر الجزائري الحديث –اتّجاهاته وخصائصه الفنّية–، ص.423.

[3] _ محمّد نوري عبّاس، الصورة في شعر المولدين حتى نهاية القرن الثالث هجري، ص.18.

7/ من الأنواع البلاغية:

1- الاستعارة:

1-1- الاستعارة في اللغة:

جاء في مادّة (ع ي ر) من لسان العرب «العاريةُ(...)، سميّت العرية عَارِيَة لأنّها عار على من يطلبها»[1]، ومن «عَارَ الشيء يَعُوره ويُعِيره»[2]، أي أخذه وذهب به كما تأخذ العارية، وهي ما يتم تداوله بين النّاس، ومعنى أعَارَ الشيء رفعه وحوّله من مكان لآخر، حتّى تصبح تلك العارية من خصائص المعارِ إليه، ويقال: «استعار فلانٌ من فلانٍ شيئاً، بمعنى أنّ الشيء المستعار قد انتقل من يد المعيرِ إلى يد المستعير للانتفاع به»[3]

ومعناه أنّ عملية الاستعارة لا تتم إلاّ بين اثنين تجمع بينهما صلة ما.

1-2- الاستعارة على المستوى الاصطلاحي:

نالت الاستعارة عناية كبيرة من قبل البلاغيين الّذين ذكروا لها تعريفات عدّة تباينت تباين ثقافاتهم وعصورهم، ولعلّ أقدم من عرّف الاستعارة "الجاحظ" حيث قال: «إنّها تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه»[4]، ويليه "ابن المعتز"(ت299هـ) الّذي يعرّفها بقوله: «استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها»[5]

أمّا "أبو هلال العسكري"(390هـ) يعرّفها هو الآخر بقوله: «الاستعارة نقل العبارة عن موضوع استعمالها في أصل اللغة لغرض، وذلك الغرض إمّا يكون شرح المعنى وفضل عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو لحسن المعرض الّذي يبرز فيه»[6]

---

[1] _ ابن منظور، لسان العرب، مادّة عير، ج.13، ص.622- 719.

[2] _ محمّد أبو شوارب وأحمد المصري، قطوف بلاغية، دار الوفاء، الاسكندرية، ط.01، 2006م، ص.67.

[3] _ المرجع نفسه، ص.67.

[4] _ مختار عطية، علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع –دراسة بلاغية–، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، د ط، د س، ص.61.

[5] _ المرجع نفسه، ص.61.

[6] _ محمّد أبو شوارب، أحمد المصري، قطوف بلاغية، ص.68.

أمّا "عبد القاهر الجرجاني" أشار إلى غرضها بقوله: «الاستعارة ما اكتفى فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد بينهما منافرة ولا يتبيّن في أحدهما إعراض عن آخر»[1]

أمّا "ابن رشيق القيرواني" جعل «الاستعارة أفضل من المجاز فهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها، والنّاس مختلفون فيها، فمنهم من يستعير شيء ما ليس منه ولا إليه»[2]

والمتأمل في التعريفات الآنفة الذكر يلحظ أنّ مفهومها لم يتجاوز فكرة النقل، أي نقل اللفظة من استعمالها اللغوي، وظلّت فكرة النقل مسيطرة على مفهوم الاستعارة حتّى جاء "عبد القاهر الجرجاني" بفكرة أخرى ألا وهي فكرة المشابهة.

ولهذا فالاستعارة عند البلاغيين تكمن في «استعمال اللفظ في ما وضع له العلاقة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي»[3]

يمكننا القول أنّها «ضربٌ من التشبيه البليغ»[4]، جماليتها تكون في ايضاح المعنى وإخراجه من الصورة المجرّدة إلى الصورة المحسوسة، وإضافة لذلك هي «تشبيه حذف أحد ركنيه إمّا المشبه أو المشبه به»[5]

وفي علم البيان «ادّعاء معنى الحقيقة في الشيء مبالغة في التشبيه مع طرح ذكر المشبه من الجملة»[6]

ومنه فالاستعارة تعتبر تشبيهاً مختصراً لكنّها أبلغ منه، حيث قسّمها البلاغيون إلى نوعين (تصريحية

---

[1] _ محمّد أبو شوارب، المرجع السابق، ص.68.

[2] _ إنعام فوال عكاوي، المعجم المفصّل في علوم البلاغة –البديع والبيان والمعاني–، تر: أحمد شمس الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.02، 1417هـ– 1996م، ص.90.

[3] _ سيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، دار بن الجوزي للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط.01، 2010م، ص.251.

[4] _ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار بن الجوزي للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ط.01، 2010م، ص.12.

[5] _ جودت كساب، الخطاب الشّعري العربي الحديث –المصادر والآليات–، دار دروب للنشر والتوزيع، عمّان، ط.01، 2011م، ص.144.

[6] _ محمّد ألتونجي، معجم علوم العربية –تخصص، شمولية، أعلام–، دار الجيل للطباعة، رويبة، الجزائر، ط.01، 2011م، ص.37.

ومكنية)، أمّا التصريحية فهي «ما صرّح فيها بلفظ المشبّه به»[1]، ومثال ذلك قول المتنبي:

وأَقْبَلَ يَمْشِي في البِسَاطِ فَمَا دَرَى إلى البَحْرِ يَسْعَى أم إلى البَدْرِ يَرْتَقِي [2]

فقد وصف دخول رسول الرُّومِ على سيف الدولة.

وأمّا المكنية هي «ما حذف فيها المشبه به أو المستعار منه، ورمز له بشيء من لوازمه»[3]، وبالتالي حظيت الاستعارة المكنية بحظٍ واسع في الاستعمال من قبل الأدباء نظراً لما تضيفه للمعنى من وضوحٍ ودقةٍ.

1-3- أركان الاستعارة:

للاستعارة ثلاثة أركان رئيسية متمثّلة في «المستعار منه وهو المشبه به الّذي يستعار منه اللفظ الموضوع له ويعطى له، والمستعار له وهو المشبه الّذي يستعار اللفظ الموضوع لغيره، والمستعار وهو اللفظ الّذي تمّت استعارته من صاحبه لغيره»[4]

7-2- الطباق:

ومنعناه «الجمع بين الشيء وضدّه في الكلام»[5]، وورد في معجم علوم العربية على صيغة «الجمع بين بين لفظتين متضادتين في المعنى»[6]، ومثال ذلك قوله تعالى: ﴿**وَتَحْسِبُهُمْ أَيْقَاظاً وَهُمْ رقُودٌ**﴾ [سورة الكهف/ الآية 18].

إذا تأملنا في المثال وجدناه مشتمل على شيء وضده، ومشتمل على كلمتين (أيقاظاً ورقودٌ)، وهذا

---

[1] _ أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، المكتبة العصريّة، بيروت (لبنان)، د ط، 2005م، ص228.

[2] _ يوسف العدوس، ومدخل إلى البلاغة العربية –علم المعاني، علم البيان–، دار المسيرة، عمّان، ط.01، 1427هـ، ص.186.

[3] _ عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربيّة –علم البيان–، دار النهضة العربية، بيروت، 1415هـ- 1985م، ص.176.

[4] _ محمّد أبو شوارب، قطوف بلاغية، ص.70.

[5] _ عبد العاطي شلبي، البلاغة الميسرة –علم البديع–، المكتبة الجامعية، الأزاربطة، الاسكندرية، د ط، 2003م، ج.02، ص.16.

[6] _ محمّد ألتونجي، معجم علوم العربية، ص.273.

دليل على أنّ للطباق نوعان: «طباق إيجاب وهو ما لم يختلف فيه الضدان ايجاباً وسلباً، وطباق السلب ما اختلف فيه الضدان إيجاباً وسلباً»[1]

7-3- المقابلة:

ومفهومها أن «يؤتى بمعنيين متوافقين أو معانٍ متوافقة، ثمّ يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب»[2]، ومثال ذلك قول الرّسول (صلى الله عليه وسلم): «إِنَّكُمْ لَتَكْثُرُونَ عِنْدَ الفَزَعِ وتَقِلُّونَ عِنْدَ الطَمَعِ»[3]، إذا دققنا في القول نجده يشتمل في صدره على معنيين، وفي عجزه على ما يقابل هذين المعنيين على الترتيب، حيث بيّن النبي (صلى الله عليه وسلم) صفتين من صفات الأنصار في صدر الكلام وهما (الكثرة والفزع)، ثمّ قابل ذلك في آخر الكلام (بالقلّة والطمع) على الترتيب.

7-4- التماثل:

مفهوم هذا المصطلح عند اللغويين والنّحاة «يتّصل اتّصالاً وثيقاً بمفهوم المُـشاكلة»[4]، وقد فهم البلاغيون المشاكلة على هذا الأساس، أي على أساس التماثل، وكان مدار الحديث عندهم في العلاقة بين أطراف التماثل هو المصاحبة، بحيث إذا ما ذُكر طرف وأريد التعبير عن شيء آخر مصاحب له جيء بكلام يماثل الطرف الأوّل في اللفظ مع اختلاف المعنى، وقد أشار "السكّاكي"(ت626هـ) إلى المصاحبة في قوله: «المشاكلة هي أن تذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته»[5]

وأشار "أبو أحمد العسكري" إلى أنّ «من الكلام ما يسمّى بالمماثلة، وهذه التسمية توهم أنّه شيء غير مراد بالمثل والتمثيل»[6]، ومثال ذلك كيف وأنت تقول «مَثَلُكَ مَثَلُ مَنْ يُقَدِّمُ رِجْلاً وَيُؤَخِّرُ أُخْرَى»[7]،

---

[1] _ عبد العاطي شلبي، البلاغة الميسرة، ص.16.

[2] _ عمر عبد الهادي عتيق، علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن (عمّان)، ط.1، 2012م، ص.297.

[3] _ عبد العاطي شلبي، المرجع السابق، ص.18.

[4] _ فايز عرفان القرعان، التقابل والتماثل في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، إربد، عمّان، ط.01، 2006م، ص.70.

[5] _ المرجع نفسه، ص.70.

[6] _ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط.01، 2002م، ص.95.

أُخْرَى»[1]، فالتماثل هنا هو (يُقدّم ويؤخر)، ولقول الله تعالى ﴿**فَمَنِ اِعْتَدَى عَلَيْكُمْ فَاعْتَدُوا عَلَيْهِ بِمِثْلِ مَا اِعْتَدَى عَلَيْكُمْ واتَّقُوا اللَّهَ وعلَمُوا أَنَّ اللَّهَ مَعَ المُتَّقِينَ**﴾ [سورة البقرة/ الآية 194].

فالمصاحبة أو المجاورة في المشاكلة هي الأساس الّذي ينطلق منه البلاغيون في مفهوم التماثل.

وعطفاً على ما سبق ذكره يعدّ التصوير الوسيلة المفضلة في أسلوب الشّعر، وتفتح المجال للشاعر للتفنّن في استخدامها بشتى الطرائق باختلاف أوضاعها، وترز جمالية الصورة في حسن انتقاء جرس الكلمات، ونغم العبارات والخيال الواسع، وتؤثر بوضوح في نفسية القارئ، ولذلك وجب على الشاعر مراعاة دقة التصوير.

وللصورة الفنّية أبعاد بيانية تعرض بصورة حيّة في الشّعر، وقد اقتصرت دراستنا على أبرز الأنواع البلاغية الأكثر تداولاً في الشّعر وهي الاستعارة والطباق والتماثل والتقابل، محاولين استخراج بعضاً من هذه الصور التي وردت في شعر "عفيف الدّين التلمساني" ولتحليل ودراسة بعضاً من مقتطفاته الشعريّة قمنا باختيار وتنويع مجموعة من قصائده الصوفية من كلّ البحور، سنبدأ أوّلاً بـــ:

1- الاستعارة:

أ- الاستعارة المكنية:

أ-أ- بحر الخفيف:

وممّا قاله "التلمساني" في البحر الخفيف:

مَنَعَتْهَا الصِّفَاتُ والأَسْمَـــاءُ أَنْ تَرَى دُونَ بَرْقَعِ أَسْمَاءُ

قَدْ ضَلَلْنَا شِعْرِهَا وهُو مِنْهَا وهَدَتْنَا بِهَا لَهَا الأَضْـــوَاءُ [2]

الغرض من هذين البيتين هو الشوق والحنين للأحبّة، نلحظ أنّ هناك استعارتين فالأولى موجودة في صدر البيت الأوّل (منعتها الصّفات والأسماء)، فقد شبّه الشّاعر الأسماء والصفات بالإنسان لكنّه لم يصرّح به،

[1] **_ المصدر نفسه، ص.95.**

[2] **_ ديوان أبي الرّبيع، تر: العربي دحو، ص.31.**

بل أشار إليه بإحدى لوازمه (المنع)، فحذف المشبه به (الإنسان) وذكر المشبه (الصّفاة) على سبيل الاستعارة المكنية.

وعبارة (قد ضللنا بشعرها وهو منها) الموجودة في البيت الثاني شبّه الشاعر فيها الشّعر بالشجرة، لكنّه لم يصرّح به، بل أشار إليه بإحدى لوازمه (الظلُّ)، حذف المشبه به وترك القرينة اللفظية (الظلُّ) على سبيل الاستعارة المكنية.

ويقول في بيت آخر من بحر الخفيف:

في عُيُونِ للمرِيضَةِ الجُفُنُ سقمى -يـا لقَومِي- وعِنْدَهُنَّ شِفَائِـي [1]

الغرض الّذي أراده الشاعر من خلال هذا البيت الشعري هو التمني، أي تمني الشفاء من المرض والسقم، إذ عبّر عنه باستعارة شبه فيها العيون بالإنسان المريض، فحذف المشبّه به (الإنسان)، ورمز له بقرينة لفظية ألا وهي (المريض).

أ- ب- بحر السريع:

وجاء في بحر السريع قوله:

غَيَبَتِ العَيْنُ مِنْهُم أَثَـراً لأنَّهُم في بقَائِهِمْ سَلَبُـوا [2]

الغرض الّذي أراده الشاعر من هذا البيت هو السخرية، وهو يحتوي استعارة في عبارة (غيبت العين)، شبه فيها العين بالإنسان الّذي يغيب لكنّه لم يصرّح، بل أشار إليه بإحدى لوازمه (يغيب)، على سبيل الاستعارة المكنية.

ويقول أيضاً:

جُنَحُ الدُّجَى من شِعْـرِهِ يَجْنَـحُ ومن ثَنَايا ثَغْـرِهِ يُصْبِـحُ

ولا تَقُولوا الـوَرْدَ ضَيْـفَ أمـا في وُجْنَتَيْهِ الوَرْدُ لا يَبْـرَحُ [3]

---

[1] _ ديوان أبي الرّبيع التلمساني، تر: العربي دحو، ص.33.

[2] _ المصدر نفسه، ص.37.

[3] _ نفسه، ص.76.

الغرض من هذا القول الشعري هو التنبيه، إذ احتوى البيتين على استعارتين الأولى في صدر البيت الأوّل (جنح الدُّجى) شبه الشاعر الدّجى بالطائر الّذي يطير، فحذف المشبّه به المتمثل في (الطائر)، وذكر القرينة اللفظية (جَنَحَ) على سبيل الاستعارة المكنية.

والاستعارة الثانية موجودة في صدر البيت الثاني (لا تقوقا الورد ضيف)، فقد شبّه "التلمساني" الورد بالضيف أو الإنسان، وحذف المشبّه به (الإنسان)، ورمز له بأحد لوازمه (الضيف) على سبيل الاستعارة المكنية.

ويقول أيضاً:

نَادَيْتُ دَمْعِي فَأَتَى جَارِيــاً والشَّوْقُ يَدْعُوهُ البَـدَارُ، البَــدَارُ [1]

شبه الشاعر مدع العين بالإنسان، غير أنّه لم يصرح به، بدر ما أشار إليه بأحد لوازمه الدالة عليه وهي (ناديت)، على أساس الاستعارة المكنية، والغرض من ذلك حسب هذا البيت هو الهجاء، يهجو دمع عينه.

أ–ج– بحر الطويل:

وممّا أبدع فيه "التلمساني" في بحر الطويل قوله:

نِعْمَ هذهِ الدَّارُ الَّذي أَنْتَ فِيها تَطْلُبُ إلى أينَ عَنْهَا يَا لكَ الخَيْرُ تَذْهَبُ؟

لقــد سَمَحَتْ عَيني لِقُــرْبِ مِزَاجِهَــــا بِفُرْقَــةِ جِسْمٍ لم تَزَلْ فِيهِ تَــرْغَبُ [2]

أوّل ما نبدأ به الغرض المقصود من هذين البيتين هو الاستفسار عن الأمر والتقصي عنه، حيث حمّل الشاعر قوله استعارتين، الأولى موجودة في عجُزِ البيت الأوّل (الخير تذهب؟)، مشبهاً الشاعر الخير بالإنسان مع عدم تصريحه به، بل أشار إليه بإحدى رموزه (تذهب)، فحذف المشبه به (الإنسان)، وذكر المشبه (الخير) على سبيل الاستعارة المكنية.

[1] _ ديوان أبي الرّبيع التلمساني، تر: العربي دحو، ص.117.

[2] _ المصدر نفسه، ص.45.

والثانية في صدر البيت الثاني (سمحت عيني)، فقد شبه العين بالإنسان، فحذف المشبه به الإنسان، وأبقى على القرينة الدالة وهي (سمحت) على أساس الاستعارة المكنية.

ويقول في بيت آخر:

وإِنْ تَقِفِ الأَفكَارُ دُونِي فَعُذْرُهَـا تَأَخُرُهَا فِي السَيْرِ عَنْ قَصْدِ مَهْيَعِـي

فَقُل للعُيُونِ الرَمَدِ للشَّمْسِ أَعْيُنُ سِـوَاكَ تَرَاهَـا في مغِيبِ ومَطْلَـــعِ [1]

جاء قول الشاعر مبيناً على غرض التحسر والندم، فلفظتي (تقف الأفكار) استعارة شبه فيها "التلمساني" الأفكار بالإنسان، فحذف المشبه به وترك القرينة اللفظية ألا وهي (تقف).

وعبارة (فقل للعيون) شبه فيها كذلك العيون بالإنسان حذف المشبه به (الإنسان) وأبقى على أحدٍ من لوازمها (فقل).

وممّا قاله كذلك:

ويَسْكُنُ قَلْبٌ قد تَمَـادَى خَفُوقَــهُ وَيَخْلِصُ طَرَفَ رَاحَ بالدَّمْعِ يَسْفَــحُ [2]

الغرض الّذي أراده الشاعر في هذا الموضع هو الوصف، أي يصف حالة قلبه وهو يخفق من شدّة الحبِّ، معبراً على ذلك باستعارة مكنية شبه فيها القلب بالإنسان الّذي يسكن، فحذف المشبّه به (الإنسان) ورمز له بأحد رموزه وهي (يسكن).

ويقول في موضع آخر:

ابتَسِمَ البَرْقُ اليَمَـــانِي حَسِبْتُهَا تَـــأَلَقَ أَلْمَاهَــا وحَلَّ إِزَارُهَـــا [3]

غرض الشاعر من هذا القول هو الوصف وتعداد صفات البرق، حيث أبدع في بناء الصورة البلاغية من خلال تشبيهه البرق بالإنسان، فحذف المشبه به ألا وهو (الإنسان)، وأبقى على قرينة لفظية (ابتسم) على أساس الاستعارة المكنية.

---

[1] _ ديوان أبي الرّبيع التلمساني، تر: العربي دحو، ص.47.

[2] _ المصدر نفسه، ص.73.

[3] _ نفسه، ص.121.

أ–د– بحر الكامل:

حَسْبِي وحَسْبُكَ أَنْ تَكُونَ مَدَامِعِـي غَسْـلِ فِي ثَوبِ السَّقَامُ أسْكُـنُ

ووردة كـوثَـرِ ثَفْـرَة فَحَسِبَتْـنِي فِي جَنِّـه مِـن وُجْنَتَيْـهِ أَسكُـنُ

يا جِيـرَةَ العَلَمَينِ لا عَاشَ امْـرِئٍ أَحْشَـاؤُهُ لَسِوى هَواكُمْ تَسْكُـنُ [1]

نلحظ أنّ الغرض الّذي أفادته هذه الأبيات هو الوصف، يصف الشاعر حالته ومدامعه ومرضه، ثمّ يشوبه نوع من التفاؤل في الحياة مستعملا النداء، أمّا جملة (غسلي في ثوب السقام أسكن) استعارة شبه فيها الشاعر السقام بالإنسان لكنّه لم يصرّح به، بل أشار إليه بأحد اللوازم وهي (ثوب)، وهي صورة بلاغية جسّدت شيئاً مجرّداً وعبّرت عن شدّة المرض الّذي يعانيه.

أمّا الاستعارة الموجودة في عجز البيت الثاني (من وجنتيه أسكن)، شبّه فيها الوجنتين بشيء مادي ملموس يمكث فيه كالبيت، فحذف المشبّه به وترك قرينة دالة عليه وهي لفظة (أسكنُ)، والبيت الأخير شبه الأحشاء ببيت الإنسان حينما قال (أحشاؤه لسوى هواكم تسكنُ)، حذف المشبه به ورمز لها بقرينة لفظية (تسكن).

يقول كذلك:

قَـدْ زَانَنِي بِجُفُونِهَـا سَقَمِي كمـا أنّ الجُفُـونَ بِسَقَمِهَـا تَتَزَيَّـنُ [2]

جاء هذا البيت حاملاً نوعاً من التأكيد، فقد شبّه "عفيف الدّين التلمساني" الجفون بشيء يتزين به به البشر، فحذف المشبه به وترك ما يدل عليه وهو(تسكن).

[1] _ ديوان أبي الرّبيع التلمساني، تر: العربي دحو، ص.225.

[2] _ المصدر نفسه، ص.226.

أ–هـ– بحر البسيط:

يقول "التلمساني":

لا يَسْكُنُ الهَمَّ فِي سَاحَاتِ حَانَاتِهَـا ولَيْـــسَ تَـــرْقَ إلَيْهَـــا هَمّـــهُ [1]

الغرض من ذلك هو الحزن من كثرة الهموم، فشبه الهمَّ بالإنسان وحذف المشبه به (الإنسان)، وترك قرينة دالة عليه (تسكن)، على سبيل الاستعارة المكنية.

وبالتالي فهذه بعض من الأبيات التي جاءت محمّلة بالاستعارة المكنية الواردة في شعر "التلمساني".

ب– الاستعارة التصريحية:

ما لفت انتباهنا ونحن نتناول أشعار "التلمساني" الصوفية هو قلّة الاستعارة التصريحية في مقابل كثرة الاستعارة المكنية، وممّا قاله في بحر البسيط:

هُمْ أَلْبَسُونِي سِقَاماً مِنْ جُفُونِهِـــم أَصْبَحْتُ أَرْفُلُ فِيهِ وهُوَ يَنْسَحِـــبُ [2]

الغرض الّذي أفاده البيت الشعري هو الهجاء، وضمّنه صاحبه صورة بلاغية تكمن في (ألبسوني سقاماً)، حيث شبّه اللباس بالمر وحذف المشبه (الإنسان) وذكر المشبّه به (المرض) على سبيل الاستعارة التصريحية.

كما يقول في بحر الكامل:

غَابَتِ لَعُمْرِي ظَلْمَتِي بِسَنَاكُـــمْ إذا دَنَتْـــنِي شَمْسُكُـــمْ بِطُلُوعِـــي [3]

الغرض من ذلك هو الوصف، يصف حالته ويشبه العمر بالإنسان الّذي يغيب، فحذف المشبه (الإنسان)، وأبقى على المشبّه به (العمر) على أساس الاستعارة التصريحية.

ويقول أيضاً:

---

[1] _ ديوان أبي الرّبيع التلمساني، تر: العربي دحو، ص.105.

[2] _ المصدر نفسه، ص.43.

[3] _ نفسه، ص.139.

أَحِنُّ إلى المنَــازِلِ فالرُبُــوعَ وأنّتُم بين أَحْشَــاءِ الضُلُــوعِ [1]

الغرض الّذي أراده الشاعر من قوله هذا هو الشوق والحنين إلى الديار، حيث شبّه المنازل بالإنسان وحذف المشبه (الإنسان)، وذكر القرينة الدالة عليه (أحنُّ) على سبيل الاستعارة التصريحية.

ومنه نجد أنّ الاستعارة بنوعيها المكنية والتصريحية وسيلتان استخدمهما الشاعر لتصوير معانيه، وإبراز حقائقها وإيصال شعوره ومحسوساته بطريقة تشدُّ السامع عند قراءتها، معتمدا الخيال في التصوير، وأغلب الصور التي صوّرها "التلمساني" عبّر عنها بسيلٍ دافقٍ من الفلسفة وكساها بثوب من الاحساس الصادق.

2- الطباق:

من خلال دراستنا لأشعار "التلمساني" وجدنا أنّها تحتوي على كمٍ هائل من الطباق بنوعيه الايجابي والسلبي، ومن **الطباق الإيجابي** نعرض الأبيات التالية:

يقول "التلمساني":

- فَصُبْحُ وَصَلي تُبْـدي في الدُّجَى طَلَبِـي والصُبْحُ بِحَمْدِهِ عِنْدَ الدُّجَى السَــارِي [2]

فالطباق هو الصُبح # الدُّجى.

- ولاَ عَــائِقٌ من دُونِــهِ غَيْرَ ذَاتِــهِ وما دُونَــهُ مِنْ مَانِــعٍ غير مانِــحِ [3]

طباق الإيجاب متمثّل في لفظتي مانعٍ # مانحٍ.

- كمْ بَكَيْنَا حُزْنــاً بمن لـــو عَرَفْنَا كــانَ مِن شدَّةِ السُــرُورِ البُكَــاءِ [4]

الطباق في هذا البيت هو: السرور # البكاءُ.

- يا أبا الخَيرِ قُمْ لكَ الخَيْرُ فاطْـرَب مَسْمَعَ الفَقِيرِ مِنْــكَ ذَاكَ الغِنَــاءُ [5]

---

[1] _ ديوان أبي الرّبيع التلمساني، تر: العربي دحو، ص.141.

[2] _ هيفرو محمّد علي ديركي، جمالية الرّمز الصوفي، ص.303.

[3] _ المصدر نفسه، ص.340.

[4] _ ديوان عفيف الدّين التلمساني، تر: يوسف زيدان، ج.01، ص.60.

[5] _ المصدر نفسه، ص.66.

طباق الإيجاب هو الفقير # الغناء.

- وَنَشْرِكُم على بُعْـــدٍ وَقُـــــرْبٍ إلى المشْتَـــاقِ تَحْمِلُـــهُ الجَنُـــوبِ [1]

الطباق هو بُعدٍ # قربِ.

- هُمَـــا سَـــوَاءٌ والفَـــرْقُ بَيْنَهُمَـــا أَنَّهُمَـــا سَاكِـــنٌ ومُضْطَـــرِبٌ [2]

طباق الإيجاب الموجود في عجز هذا البيت متمثّل في كلمتي ساكنٌ # مضطربٌ.

- فَلَو قِيسَتْ الأَبْعَادُ مِن كلِّ جَانِبٍ تَسَاوَتْ فَلاَ بُعْدٌ يُـــرَامُ ولا قُـــرْبُ [3]

الطباق هو: بعد # قرب.

- يا قَمَـــــرٌ في مُهْجَتَيَ لم يَـــزَلْ مَطْلَعُـــهُ المشْرِقُ والمغْـــــرِبُ [4]

موضع الطباق في هذا البيت هو المشرق # المغرب.

- ومَوتـــي حُلْـــوٌ في الهوَى بِحَياتِهَـــا وَدَعْ في هَـــوَاهَـــا الحَاسِدِيـــــنَ [5]

الطباق هو في كلمتي الموت # الحياة.

- حَضَرَ الحَبِيبُ وغَـــابَ حَاسِدُنَـــا مِنْ بَعْدِ طُـــــولِ تَحْجُبُ وخَبـــا [6]

موضع الطباق في هذا البيت هو حضر# غاب.

---

[1] **_ديوان عفيف الدّين التلمساني، تر: يوسف زيدان، ج.01، ص.76.**

[2] **_ المصدر نفسه، ص.79.**

[3] **_ المصدر نفسه، ص.85.**

[4] **_ نفسه، ص.87.**

[5] **_ نفسه، ص.52.**

[6] **_ نفسه، 56.**

- غِبْتُم وأَنْتُم حَاضِـرُونَ بِمُهْجَتـِي أَفْـــدِي الحُضُـــور الغَيْـــبَ [1]

طباق الإيجاب موجود في صدر وعجُز البيت وهو: غبتم # حضرتم، الحضور# الغياب.

- فَنَادَاهُم خَمَّـارَ دَبَّـرَ مُدِيـرِهَـــا فَلَمَّا أَمَاتَتْهُم مِن السُكرِ أحيـت [2]

موضع الطباق في عجز البيت الشعري وهو موت# الحياة.

- وكيفَ بَقَاءُ لَيْلُ مـــع الصبَـــاحِ ولا سيَمَا لِذِي القَلْبِ الصَحِيـحِ [3]

الطباق في لفظتي الليل# الصباح.

- وأَينَ جَمِيلُ من غَرَامِي وقد غَـدَا لَدَيْهِ جَمِيلَ الصَّبْرِ في الحُبِّ يَقْبَـحُ [4]

طباق الإيجاب هو جميل # قبح.

- تطوَّرَ في أَشْكَالِهَـا ذلكَ الّـذي لَهُ القَيْدُ والإِطْـلاقُ رتبتـهُ لامِـحِ [5]

الطباق هو القيد# الإطلاق.

- كثيـر الغـرام في هَـوَاكَ قَلِيـلٌ وجُمْلَـةُ مَدْلُـولِ عَلَيْـكِ دليـلُ [6]

الطباق في لفظتي كثير# قليل.

- فما عَاشَ إلاَّ مَغْرَمٌ مات في الهَوَى بِحُبِّ وهـذا في المحِبِّـينَ سُنَّـتِي [7]

هناك طباق في صدر هذا البيت هو عاش# ومات.

---

[1] **_ ديوان أبي الرّبيع التلمساني، تر: يوسف زيدان، ج.01، ص.57.**

[2] **_ المصدر نفسه، ص.67.**

[3] **_ المصدر نفسه، ص.71.**

[4] **_ نفسه، ص.73.**

[5] **_ نفسه، ص.74.**

[6] **_ ديوان عفيف الدّين التلمساني، تر: دحو العربي، ص.105.**

[7] **_ المصدر نفسه، ص.134.**

- بَرَانِي هَـوَاهُ ظَهِراً بعْدَ بَاطِـنٍ فَجِسْـمِ بلاَ رُوحٍ وقلبي بلا لُـبِّ [1]

الطباق متمثّل في: ظاهر# وباطن.

- لَيْستَ عُمُوماً بل خُصُوصاً لِفِتْيَـةٍ هُمْ مَا هُمْ في كلِّ شَرقٍ ومَغْـرِبٍ [2]

الطباق في صدر البيت وهو: عموماً #خصوصاً، وفي عجز البيت وهو: الشرق# المغرب.

- تَحُـرُّهُ من أَجْفَانِهِ السُـودُ أَبْيَضَـا أَرَاقَ دِمَا العَشّاقِ طَـرّاً ومـا بِنَـا [3]

طباق الإيجاب في لفظتي الأسود # الأبيض.

أمّا **الطباق السلبي** لاحظنا أنّه قليل مقارن مع طباق الإيجابي، وعليه فمن الطباق السلبي ما هو متوفر في الأبيات التالية:

- يـا غُصْنـاً لا يَمِيـلُ نَحْـوِي والمَيْـلُ في الغُصْـنِ يَسْتَحِـبُ [4]

طباق السلب في هذا البيت هو: لا يميل # ويميل.

- إذا اصْطَفَـى منّـاً وأَمْنَـا صـلاةُ شُهُودَ لا صلاةً تَحْجُـبُ [5]

الطباق في كلمتي صلاة # لا صلاة.

- فـلا تَمْزِجَـنَّ بِدَمِـي عَبْرَتِي فَرِيقَـكَ لي بالكُـؤُوسِ أَمْـزِجُ [6]

طباق السلب هو: لا تمزجنّ # أمزجُ.

---

[1] _ ديوان عفيف الدّين التلمساني، تر: العربي دحو، ص.123.

[2] _ المصدر نفسه، ص.64.

[3] _ ديوان أبي العربي التلمساني، ج.01، ص.118.

[4] _ ديوان عفيف الدّين التلمساني، تر: العربي دحو، ص. 53.

[5] _ المصدر نفسه، ص.64.

[6] _ نفسه، ص.71.

- حَجِبْتُ وشَمْسُ الخدِّ لم تَحْتَجِبْ بِهِ هَوَى عَجَباً والظِلُّ فِيهِ ظَلِيـــلٌ [1]

طباق السلب في هذا البيت الشعري هو في لفظتي حجبت #لم تحجب.

3- المقابلة:

ومن المقابلة وقع اختيارنا على الأبيات التالية:

- هيَ الشَّمْسُ إلاَّ أنَّ نُـورَ جَمَالِهـَا يَنْزَهُهَا في الحُسْنِ أنْ تتَحَجَبَـا [2]

إذا تأمّلنا في هذا البيت وجدناه يشتمل في صدره على معنى، ويشتمل في عجزه على ما يقابل هذين المعنيين (نور- تحتجب)، على الترتيب، حيث بيّن الشّاعر صفتين من صفات الشّمس هما (النور و تحتجب).

- تَرَ سَنَقُهَـا واللّيْلُ دَاجِنٌ وضَوْؤُهَـا عَنِ الشَّمْسِ في جُنَحِ الظَّلاَمِ يَنُـوبُ [3]

نلحظ أنّ هذا البيت الشّعري ضمّنه "التلمساني" مظهرين من مظاهر الطبيعة الأوّل متمثّل في (النور) وأعطاه مقابلا له متمثّل في (الظلام)، يعني أنّ المقابلة في لفظتي (النور والظلام).

- فَلَـــوْ يَكُـــونُ سُلْـــوُ حَيـــاً مَا مَـــاتَ من هَجْـــرِهِ المحِـــبُّ [4]

المقابلة التي نستخرجها من هذا البيت هي (الحياة والموت).

- وَأَوْقَدَ منـــهُ وامِضـَا البَرق ضَـــوؤُهُ فلاقي الدُّجَى من زَهْرِهِ بِمَصَابِيـــحَ [5]

من خلال القول نرى أنّه يحتوي في صدره على معنى (الضوء)، وله ما يقابله من معنى في عجُز البيت وهو (الدُّجى) أي الظلام، على أساس المقابلة (الضوء والظلام).

---

[1] _ ديوان عفيف الدّين التلمساني، تر: العربي دحو، ص.167.

[2] _ المصدر نفسه، ص.55.

[3] _ المصدر نفسه، ص.52.

[4] _ نفسه، ص.53.

[5] _ نفسه، ص.74.

- فَـأَوَّلُ أَنتَ من قَبلِ الظُّهُـورِ لنَـا وآخِرٌ أنتَ عندَ النَازِحِ النَائِـي [1]

يتضمن البيت الشعري نوعاً من المقابلة متمثّلة في لفظتي (الأوّل والآخر).

- أَبُـوحُ بِسِـرٍ دُونَ صَحْـبِي فَهَمْتُهُ، ولَكِنِّي أَخْفَيْتُ هَدْيَهُ عَنْهُـم [2]

يحوي هذا البيت في صدره على معنى، وفي عجزه على ما يقابل ذلك (أبوح وأخفي).

- وبَاطِنٌ فِي شُهـُودِ العَيْنِ واحِـدُهُ وَظَاهِرٌ لامْتِيـازَاتٍ بِأَسْمَـاءِ [3]

تضمن هذا القول الشعري لفظة (باطن) وفي الشطر الآخر ما يقابل هذا المعنى وهو كلمة (ظاهر)، فالمقابلة في لفظتي (ظاهر وباطن).

- نحنُ قَـومٌ مِتنَا وذلكَ شَـرْطٌ في هَوَاهَـا فليـْأس الأَحْيَـاءُ [4]

يتمثّل صدر هذا البيت على معنى (متنا)، وفي شطره الثاني ما يقابل ذاك المعنى (الأحياء)، يعني مقابلة بين (الموت والحياة) على الترتيب.

- فِي العيُـونِ المرِيضَةِ جَفْـنَ سُقْمِـي يا لَقَوْمِـي وعِنْدَهُـنَّ شِفَائِـي [5]

المقابلة الواردة في هذا القول الشعري في كلمتي (المريضة) ومقابلها (الشفاء).

- نَعَمْ ذلِكَ المعْنَى الَّذِي أَشْـرَقَتْ بِـهِ بُدُورُ سَنَاهَا بعدما عَنْكَ تَغْـرُبُ [6]

تتمثّل المقابلة في المعنيين الآتيين (أشرقت وتغربُ).

---

[1] _ ديوان عفيف الدّين التلمساني، تر: العربي دحو، ص.32.

[2] _ هيفرو محمّد علي ديركي، جمالية الرّمز الصوفي، ص.283.

[3] _ المصدر نفسه، ص.324.

[4] _ ديوان أبي الرّبيع التلمساني، تر: يوسف زيدان، ج.01، ص.66.

[5] _ المصدر نفسه، ص.69.

[6] _ نفسه، ص.91.

- وحَاشَاكُمْ أنْ تُبْعِدُوا عن جِنَابكُـــم حَلِيفَ هَوَى بِالرُّوحِ فِيكُمْ تَقَرُّبَـا [1]

تتمثّل المقابلة في هذا البيت في الكلمتين (تبعدوا وتقربا).

- فَعُمُومُ الكَوْنِ يَهْوى حُسْنُهَـا وخُصُوصاً صَاحِبُ القَلْبِ الطَـرُوبِ [2]

المقابلة هي (العموم والخصوص).

- فَكَأَنَّمَا نَهْوَى اتحَادَ وِصَالِنَـا شَغَفاً ونَكْرَهُ فِرْقَـةَ التِعْـدَادِ [3]

موضع المقابلة هو كلمة اتحاد في صدر البيت وكلمة فرقة في الشطر الثاني من البيت الشعري.

- فَمُتَيَـمٌ لم يَـأْتِ آخرُ وَجْـدِهِ إلاَّ وعَـاوَذَهُ الغَـرَامُ الأَوَّلُ [4]

هذا البيت يشتمل في صدره على معنى ويتضمن في عجزه على ما يقابل ذاك المعنى على الترتيب (آخر وأوّل).

- وبِـذَلكَ المِغْنَى غَنِـيٌّ مَلاَحَـةٍ بالفَقْرِ في حُبِّي لَـهُ أَتَوَصَّـلُ [5]

المقابلة تكمن في المعنيين التاليين (الغنى والفقر).

- تَبَسُّـمُ ثَغْرُهَـا واللَيْـلُ دَاجٍ فنَبهَـتْنِ النَّدَامَـةِ للصَّبُـوحِ[6]

يحتوي صدر وعجُز هذ البيت الشعري على معنيين من المقابلة هما (اللّيل والصّبح).

[1] _ ديوان أبي الرّبيع التلمساني، تر: يوسف زيدان، ج.01، ص.120.
[2] _ المصدر نفسه، ص.122.
[3] _ هيفرو محمّد علي ديركي، جمالية الرّمز الصوفي، ص.272.
[4] _ ديوان عفيف الدّين التلمساني، تر: العربي دحو، ص.168.
[5] _ المصدر نفسه، ص.168.
[6] _ ديوان أبي الرّبيع التلمساني، تر: يوسف زيدان، ج.01، ص.157.

- وَكَمْ عَلَى إذَا مَا غِبْتُ عنْهُ وكَمْ فِي حِين أَحْضُرُ نَقَّالٌ ونَقَّادٌ [1]

موضع المقابلة في لفظتي (الغياب والحضور).

- فلاَ تُطِعْ الإِيجَابَ إلاَّ تَقِيَةً بِهَا واعتَمِدْ في السِلْبِ إِيجَابَهَا الهُدَى [2]

المقابلة في هذا البيت بين كلمتي (الإيجاب والسلب).

وفي الأخير نقول أنّ "التلمساني" ضمّن أبياته الشعرية الكثير من الطباق بنوعيه لإعطائها نوعاً من الجمالية وحسنٍ من التركيب ودقّة في التصوير.

4- التماثل:

والتماثل مثله مثل الأنواع البلاغية الأخرى نالت حيزاً واهتماماً وحظاً في قصائد "عفيف الدّين التلمساني"، ومن الأشعار التي جاءت حاملة للماثلة الأبيات الآتية:

- وَدَعُوا لِلْعَقِيقِ دَمْعِي ومن أَيْنَ لِدَمْعِي العَقِيقِ لولاَ دِمَائِي؟ [3]

نلحظ أنّ الشاعر وظّف كلمة (العقيقِ) مقام الحزن (الدموع)، لدلالة المعمول عليه قصد المشاكلة بين الكلامين.

- وَفَاحَ شَذَى أَنْفَاسِهَا فَتَضَرَّرت نُفُوسٌ عَليهَا الجَهلُ عَاتٍ وَعَائِثُ [4]

جاء كلمة (النفوس) في مقام الجهل لقصد المشاكلة بين الحديثين.

---

[1] _ ديوان أبي الرّبيع التلمساني، تر: يوسف زيدان، ج.01، ص.236.

[2] _ المصدر نفسه، ص.234.

[3] _ ديوان عفيف الدّين التلمساني، تر: العربي دحو، ص.33.

[4] _ ديوان أبي الرّبيع التلمساني، ج.01، ص.143.

- أُنظُر إلى حُسْنِ هذا الطَّائِرِ الهَزِجِ وحُسْنَ بَهْجَةِ زَهرِ الرَوضَةِ البَهِجِ [1]

المماثلة في هذا البيت هو في كلمة (حسن) التي جاءت مقام الزهر لدلالة المعمول عليه، قصد المماثلة بين الكلامين.

- أَيَا طَارِحاً تِلْكَ الحَبَائِلَ صَائِداً هي الصَّيْدُ فاطْرَح طَرْحَهَا غَيْرَ طَارِحٍ [2]

قد ذكر "التلمساني" كلمة (الصّيد) في مقام الطرح (فكِ الحبال) قصد المشاكلة بين الحديثين.

- أنَا مَن تَجَــرْتُ مَع الغَرَامِ مجَرِّبــاً فَوَجَدْتُ كُلَّ تِجَــارَتِي أَرْبَاحــاً [3]

جاءت لفظة (الغرام) في مقام التجارة لدلالة المعمل عليه قصد المشاكلة والمماثلة بين الكلامين.

- حَتَمْتُ على قلبي مُرَاقِبَ بَابِــهِ عسَى مُغْلِقَ الأبْوابِ يُعْقِبُهَا فَتْحــاً [4]

ذكر كلمة (الأبواب) في مقام الفرج لدلالة المعمول عليه قصد المماثلة أو المشاكلة.

- عريبٌ لهمْ عِنْدِي رِعَايَةُ عَهْدِهِمْ وما عندهُمْ لي: نَقْضَ عَهْدٍ ولا عقْدٍ [5]

كلمة العهد جاءت في مقام الخيانة قصد المشاكلة بين الحديثين.

- تَعْشَقه عِشق السَقامِ لِجَفنِهِ وعِشْقُ الصَدى الظَمْآنِ مَنْهَلَ وَرْدِهِ [6]

وظف الشاعر لفظة العشق مقام العطش (الصدى) لدلالة المعمول عليه، لقصد المماثلة بين الكلامين.

---

[1] **_ ديوان أبي الرّبيع التلمساني، تر: يوسف زيدان ، ج.01، ص.105.**

[2] **_ المصدر نفسه، ص.163.**

[3] **_ نفسه، ص.168.**

[4] **_ نفسه ص.170.**

[5] **_ نفسه، ص.183.**

[6] **_ نفسه، ص.184.**

- قَسَماً بِسَالِفِ عِيشَــةٍ سَلَفَتْ لنَــا بِسُلاَفَــةٍ أو شَــادِنٍ أو شَــادَى [1]

وظف كلمة (سلافة) في مقام الظبية (شادنِ) قصد المشاكلة والمماثلة.

- شكرِي لِصَبْرِي عنهُ إذْ هو خَانَنــِي ورَأَى الخِيَانَــةَ كالوفَــاءِ بِعَهْــدِهِ [2]

ذكر الخيانة لمقام الصبر عن الله، لقصد المماثلة.

- وهَبْتُــكِ سُلْوَانِي و صَبْرِي كِلاَهُمَــا وأَمَّــا غَرَامِي فهو ما ليسَ بِوَهــب [3]

نلحظ أنّ لفظة (بوهب) جاءت في مقام (الغرام)، لدلالة المعمول عليه، قصد المماثلة بين الحديثين.

- وإِنْ تُوقِدُوا نَارَ الحريقِ فكم أضَا ونار فؤَادِي في الحَشَا الوَالِهِ الصَبَّ [4]

ذكر كلمة (نار) في مقام الحنين والفؤاد، لدلالة المعمول عليه قصد المشاكلة بين الكلامين.

- ما اعْتِــذَارِي إذَا خَبَــتْ لي نَــارٌ وحَبِيبِي أَنْــوَارُهُ ليسَ تَخْبُــوا [5]

تمثّلت لفظة (تخبوا) في مقام النّور.

- عايَنْتُ حُسْنَــهُ القُلُوب فَأَمْسَــى ولهُ في القُلُوب سَلَــبٌ ونَهْــبٌ [6]

المماثلة تكمن في لفظة القلوب التي جاءت في مقام النهب.

---

[1] **_ ديوان أبي الرّبيع التلمساني، تر: يوسف زيدان، ج.01، ص.186.**

[2] **_ المصدر نفسه، ص.201.**

[3] **_ نفسه، ص.81.**

[4] **_ نفسه، ص.107.**

[5] **_ نفسه، ص.83.**

[6] **_ نفسه، ص.84.**

وفي نهاية هذه المرحلة نجد أنّ الأنواع البلاغية للصورة الفنّية من استعارة وطباق ومماثلة ومقابلة، هي وسائل انتهجها "عفيف الدّين التلمساني" مثله مثل باقي الشّعراء لتصوير معانيه وإبراز حقائقه، وايصال شعوره للقارئ، مرتكزاً الخيال وذكاءه في طريقة تصويره للأحداث.

خاتمة

بعد هذه الجولة المفعمة بالتجربة الصوفية، ومن خلال هذه المسيرة المثيرة للاستنتاج والتطلّع على نموذج من نماذج الشعر الصوفي وهو "عفيف الدّين التلمساني"، الّذي قدّم في مجال التصوّف آثاراً قيّمة، والتي تستحق الاهتمام بها والبحث فيها، يمكننا أن نشير إلى أهم ما توصلنا إليه من نتائج في نقاط:

- خلصنا إلى أنّ التصوّف حركة دينية قويّة انتشرت في العالم الإسلامي، كما أنّه تطوّر وازدهر في القرن السابع هجري، حيث بلغ أوُجَّه الفكري والثقافي.
- لقد اختلفت الآراء في تحديد تعريف شامل للتصوّف الإسلامي، ولا يمكن حصره في تعريف جامع مانع، لأنّ المتصوفيين عرّفوه من خلال أحوالهم ومجاهداتهم التي عايشوها واختبروها، وهو لا يخرج عن كونه طهارة باطنية تمسُّ القلب والنّفس والضمير، وطهارة ظاهرية (خارجية) والتي تشمل اليد واللسان والجوارح.
- يعتبر التصوّف جانباً من جوانب الحياة الرّوحية في الإسلام، وهو سلوك قبل أن يكون مذهباً فكرياً، أي أنّ بداياته الأولى كانت زهداً قبل أن يتطوّر إلى مذهب معروف.
- توصلنا إلى أنّ هناك علاقة رابطة بين الشّعر والتصوّف وهي علاقة تكاملية ترابطية.
- يرتكز الرّمز على الخيال المطلق والجمالية الذاتية، إذ أنّه ينطوي على معرفة عميقة وإيقاع معقد، إضافة إلى الجانب الحسي (الشعوري).
- توصلنا إلى أنّ الصورة الفنيّة هي من الوسائل التعبيرية التي يوظفها الشاعر لإظهار تجاربه وحقائقه والأمر نفسه بالنسبة "للتلمساني".
- تعدّد تفاسير الصورة في القرآن الكريم واختلاف النّقاد والدّارسين في توحيد مفهوم هذا المصطلح إذ ترتبط على الجانب التصويري والمجازي في استعمال اللغة، ليكسبها طابعاً إبداعياً فنياً.
- من خلال دراستنا اتضح لنا أنّ "عفيف الدّين التلمساني" من الشعراء الّذين نالوا شهرة في العالم الإسلامي، وجاء شعره محمّلاً بالمحسنات البديعية كالطباق والمقابلة والاستعارة بنوعيها.

خاتمة:

- استنتجنا أنّ "للتلمساني" مكانة مرموقة بين أقرانه، فكان شعره يمتاز بجمالية الألفاظ والتعمق في الأفكار، والسهولة والدّقة مع خصوبة الخيال، وهو من الّذين قدّموا في مجال التصوّف آثاراً قيّمة.
- جاء شعره مدججاً بالرّموز والإيحاءات، ونخص بالذكر رمز المرأة غير أنّها في حقيقة أمر ليست أنثى بمعناها المنشود، فلا وجود لها إلاّ في رحم قصيدته، وكلّ لقاء بينه وبينها هو استحضار لحالة وُجْدٍ وشوق ونزوع للوجود، فالصورة الرّمزية عند "التلمساني" عميقة التأصيل لأنّها تكشف عن أشياء خفية لا يفهمها إلاّ العارف بالله، وهذه تفريغ نفسي وجمالي لمخاطبة الذات الإلاهية، فليس غريباً أن يخضع المكان إلى كلّ ذاك الحبّ عند "عفيف الدّين التلمساني"، فهندسة النصّ بتلك الطريقة تكشف لنا عن المستور من ذاك الحبّ إذ فيه تجاوز من المكان إلى خالق المكان.
- توصلنا إلى أنّ للعوامل السياسية والاجتماعية دور مهم في بروز التصوّف ومؤهلاً لنشوء هذه الظاهرة وتطوّرها، كاتساع الرقع الجغرافية للدولة الإسلامية ودخول الكثير من العادات الدخيلة في الإسلام، وظهور الفتن الداخلية، ولذلك فاضطراب الأحوال السياسية كان من شأنه إيثار بعض المسلمين لحياة العزلة والعبادة تورّعا وابتعاداً عن الانغماس في الفتنة السياسية، فأهمية هذه العوامل تكمن في تأثيرها مجتمعة وليس في أثر كلّ منها على حده.
- وأهمية التصوّف من منطلق أشعار "عفيف الدّين" هي القضية المحورية في حياة الصوفي، وهي حرية الرّوح سواء أدرك ذلك أم لم يدرك ذلك، فالرّوح تعيش حنيناً قوياً يتجلى في سعيها للانطلاق من الأسر وكسر الأغلال التي تقيدها.

- والهدف الّذي يصبوا إليه "التلمساني" من خلال قصائده مطابقة الرّوح مع الله عن طريق الإعراض عن الأهداف الدنيوية، فجوهر التصوّف حسبه يكمن في حالة القلب وليس في نوع الأفعال التي تؤدَى، فالتصوّف حياة تهدف إلى الترقي بالنّفس الإنسانية أخلاقيا والرمزية في التعبير، وهذا ما لاحظناه في أشعاره، فالهدف هو الوصول إلى نوع من المعاناة أي السعي إلى الحيوية والتظاهر الّذي يدخلنا إلى عالمنا المتنوّع وميل إلى السلبية التي تعيد إلى الحالة التي خرجنا منها، وبالتالي تحقيق الذات لملامسة الحقيقة (السعادة).

وفي الأخير يمكن أن نقول أنّنا حاولنا الإجابة عن الإشكالية التي طرحناها في بداية بحثنا، ولا يسعنا إلاّ أن نتمنى أنّنا قد استوفينا بعض جوانب هذا البحث، وساهمنا ولو بالقليل في تعميم الفائدة وإثراء المكتبة الجامعية.

ملحق:

نبذة عن حياة الشاعر

سيرة حياته الذاتية:

من خلال هذا العمل نريد أن نسلط الضوء على شخصية من أشهر شعراء الصوفية، الّذين قدّموا للإنسانية نتاجاً شعرياً رائعاً، وتراثاً إنسانياً خالداً، هذه الشخصية البارزة هي "عفيف الدّين التلمساني".

1/ حياته:

«تجمع الكتب التراثية التاريخية والصوفية التي ترجمت له على أنّ اسمه»[1] هو «أبو الرّبيع عفيف الدّين سليمان بن علي بن عبد الله بن علي بن يَسْ العابدي الكومي التلمساني، وهو معروف عند القدماء بالعفيف التلمساني، بهذا النسب ينتمي إلى قبيلة بربريّة تقيم قرب تلمسان في المنطقة المعروفة بـ (نَدْرُومَة)، وهي منطقة "عبد المؤمن بن علي" مؤسس الدولة الموحدية بالمغرب العربي، اختلف في سنة ميلاده، فمنهم من حدّدها بسنة (610هـ -1213م) ميلادية»[2]

2/ نسبه:

وأمّا أخبار أجداده فهي مجهولة، ونسبته الأولى هي العابدي، «أمّا نسبته الثانية هي (الكومي)، قد طرأ عليها التصحيف عند بعض الدماء، فذكروا أنّه كوفي الأصل، وأشار "عمر موسى باشا" إلى أنّ هذا التصحيف أخذ به المحدثون، فذكر "جرجي زيدان" أنّه كوفي الأصل وأنّه من أسرة كوفية، وكذلك ذهب "علي صافي حسين" فقال: نسبة إلى الكوفة لأنّه ولد فيها، ونسبته إلى تلمسان لأنّ والده ارتحل إليها»[3]، وأمّا نسبته الثالثة «إلى تلمسان فهي لصحيحة وهي الغالبة عليه، لأنّه ود فيها وعاش»[4]

ويذهب مترجموه إلى تقسيم حياته إلى أربعة مراحل:

«أ- هي مرحلة الشباب التي أجمعوا على غموضها تقريباً.

---

[1] _ هيفرو محمّد علي ديركي، جمالية الرّمز الصوفي –النيفري – العطار- التلمساني-، دار التلوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق،ط.01، 2009م، ص.261.

[2] _ ديوان أبي الرّبيع عفيف الدّين التلمساني، تر: العربي دحو، ص.10.

[3] _ هيفرو محمّد علي ديركي، جمالية الرّمز الصوفي، ص.261.

[4] _ المرجع نفسه، ص.162.

ب- وهي التي انتقل فيها إلى المشرق العربي، حيث نزل أوّل الأمر بمصر، وكان ذلك بمصر سنة 1263م، وهو متزوج ومنجب لولده شمس الدّين.

ج- وفي هذه المرحلة قيل أنّه انتقل إلى بلاد الرّوم، حيث أقام أربعين خلوة يخرج من واحدة ويدخل في أخرى، وتدوم كلّ خلوة على عادة المتصوّفة أربعين يوماً.

د- وهذه المرحلة الأخيرة من حياته، والتي استقر فيها في دمشق حيث يبدو أنّه هاجر التصوّف أو أنّ شيئاً حدث في حياته»[1]

3/ صفاته:

كان "التلمساني" حسن العشرة، كريم الأخلاق له حرمة ووجاهة، وأمّا من حيث المذهب فقد كان متشيّعاً، ولا ريب في أنّ تشيعه في عصر كانت فيه الصراعات المذهبي والطائفية على أشدها، قد جلب عليه النقمة من قبل المتعصبين من أهل السنّة فاتهموه بالانحراف عن الإسلام، قال عنه "الذهبي": «إنّه رقيق الدّين يميل إلى مذهب النصريّة»[2]، ووصفه "ابن العماد الحنبلي" بأنّه «من زنادقة المتصوّفة»[3]

4/ وضعه الثقافي:

«إنّنا نجد الشاعر قد ظهر في العصر الزياني (633هـ-1235م)، (962هـ- 1554م)، وهي دولة مستقلّة عن دولة الموحدين، وهذه الفترة كانت مزدهرة ثقافياً إلى أبعد الحدود، فهي التي عرفت الأديب "أبو حمو موسى" الأوّل هذا السلطان أو الأمير الّذي أنشأ مدرسة بتلمسان.

ثمّ تلتها مدرسة (التاشفنية) فضلاً عن الجامع الأعظم بتلمسان، كذلك وتميّزت هذه الفترة بالاهتمام بالعلوم الدينية، وبالخصوص الأصول منها، وهذا الاهتمام الّذي لاحظه الشاعر في بيئته المغربية، وقد كان ذا حضور في توجهه الصوفي الّذي اختصّ به، والّذي اتبعه عند القدماء حتى نسب إليه أقوال خطيرة على حدّ تعبير "ابن العماد"»[4]

---

[1] _ ديوان أبي الرّبيع التلمساني، تر: العربي دحو، ص.10-11.

[2] _ هيفرو محمّد علي ديركي، جمالية الرّمز الصوفي، ص.265.

[3] _ المرجع نفسه، ص.265.

[4] _ ديوان أبي الرّبيع عفيف الدّين التلمساني، تر: العربي دحو، ص.12.

يعدّ "ابن تيمية" من المتهجمين على التلمساني إلى درجة أطلق عليه «الفاجر التلمساني الملقب بالعفيف»[1]، ولكنّ التلمساني كان رغم جميع اتهامات خصومه شاعراً كبيراً، كان له شعر غزلي يشرحه شرحاً صوفياً على طريقته، ولكن حتى هذا الشعر لم يسلم من نقد علماء عصره المتهجمين عليه، حتى أنّه قيل عنهم من أحدهم «لحم خنزير في طبق صيني»[2]

5/ ديوانه وأغراضه الشعريّة:

لم يتحدّث القدماء عن ديوانه بمفهومنا الحديث لذلك بمثل ما تحدّث عنه المعاصرون، فمن القدماء ما ذكر أنّ له «نطقاً ومنهم من قال إنّ له شعراً في الذروة العليا، أمّا المعاصرون من غير العرب، فقد تحدّث عن ديوانه "بروكلمان" في تاريخ الأدب العربي، حيث قال عنه إنّه مرتب أبجدياً»[3]

«كان موضوعه صوفياً فلسفياً، ومن أغراض شعره موزعة على: الغزل والصوفي، حيث يتعرّض للمكان والمرأة والحبِّ وحالات أصحابه، والخمريات ذات الأسلوب الصوفي، أو الدلالة الصوفية، وفيها يتعرّض إلى مادّتها وصاحبها ومتعتها أو لذتها، ووسائلها إلى غير ذلك ممّا له صلة بالموضوع»[4]

هدفه من التصوّف هو الجنوح إلى تحقيق الوحدة المطلقة التي هي فلسفته، والتي هي من مظاهر زمانه.

[1] _ مجدي كامل، أحلى قصائد الصوفية، دار الكتاب العربي، ط.01، 1997م، ص.15.
[2] _ مجدي كامل، أحلى قصائد الصوفية، ص.15.
[3] _ ديوان أبي الرّبيع عفيف الدّين التلمساني، تر: العربي دحو، ص14-15.
[4] _ المصدر نفسه، ص.25.

6/ بحور الشاعر:

من خلال تلك الموضوعات التي تناولها، وبتحديد بحوره وإحصائها وصلنا إلى النتائج التالية[1]:

البحر	عدد استعمالاته أو عدد مرّات استعماله
1- طويل	- 117
2- رمل	- 12
3- كامل	- 66
4- بسيط	- 42
5- خفيف	- 34
6- متقارب	- 05
7- سريع	- 32
8- مديد	- 05
9- وافر	- 23
10- منسرح	- 01

وهذا يعني أنّ الشاعر قد مسّ كلّ بحور الشعر العربي باستثناء تلك التي لم نألف حضورها عند كلّ الشعراء تقريباً، وهذه الشمولية تقريباً تكمن الدراسة ولا شك من الحكم على مهارة الشاعر وعبقريته

ومقدرته في النظم والإبداع في أيّ إيقاع عروضي عربي، ودّ النظم فيه، والمدهش حقاً أنّ هذا كلّه عنده في موضوع يكاد يكون واحداً، ولكن عبقرية " العفيف" تأكدت من هذه الخصوصية، كذلك التي تشهد له بالشاعرية الفذّة ولذلك قيل عن شعره قديماً «إنّ شعره في الذروة العليا»[2]، ويقول مترجم ديوان "عفيف الدّين التلمساني" العربي دحو": «وأظن أنّ الشاعر قد احتل منصّة فيها متقدّمة جداً جداً»[3]

[1] _ ديوان أبي الرّبيع عفيف الدّين التلمساني، تر: العربي دحو، ص.27.
[2] _ المصدر نفسه، ص.28.
[3] _ نفسه، ص.28.

7/ مؤلفاته:

وقد ترك "التلمساني" جملة من المؤلفات الصوفية حاول فيها تحديد المعاني المتوارية خلف الرّمز الصوفي، وقد جاء شرحه لتلك المؤلفات حول موقفه الخاص بوصفه واحداً من مشايخ الطرق الصوفية المتعدّدة، ومن أهم هذه المؤلفات ما يلي:

«1- شرح تائية ابن الفارض

2- شرح عينية ابن سينا، وسمى شرحه (الكشف والبيان في علم معرفة الإنسان)

3- شرح كتاب المواقف للنفري

4- شرح كتاب منازل السائرين إلى الحق المبين لأبي اسماعيل الهروي

5- شرح أسماء الله الحسنى

6- المقامات وقد ذكره بروكلمان وأشار إلى وجوه نسخة منه في الموصل.

7- فن العروض، وهو مخطوط بمكتبة الأسكوريال بمدريد.

8- شرح فصوص الحكم لابن عربي»[1]

[1] **_ هيفرو محمّد علي الديركي، جمالية الرّمز الصوفي، ص.266.**

ما نستشفه ممّا ذكر أعلاه أنّ أهم مؤلف عنده هو ديوانه الشعري الّذي حمل التعبير الصحيح عن شخصيته وعن مذهبه، أي أنّه لم يتقيّد بعبارة غيره، بل انطلق بحسه الشعري المرهف ليعبّر عن حقائق المحبّة، وغيرها من ملامح الطريق الصوفي.

ويدور شعر "التلمساني" في معظمه حول الأفكار الصوفية التي أخذها من "ابن عربي" وتلميذه "القونوي" ومن "ابن سبعين"، ويعلّق "المناوي" على قول التلمساني، فيقول: «إنّ العفيف من عظماء الطائفة القائلين بالوحدة المطلقة»[1]

يبدوا أنّ "التلمساني" كان يدرك حقيقة موقف أهل السنّة والفقهاء منه، وعزمهم على إيذائه، فلم يدرك لهم دليلاً صريحاً يأخذونه عليه لكي لا يفعلوا به ما فعلوه في "الحلاّج والسهروردي" وغيرهما لذا «لا نجد في شعره بيتاً واحداً ينطلق صراحة بالحلول أو نظرية وحدة الوجود»[2]

وصاغ أفكار "ابن عربي" في وحدة الوجود والوحدة المطلقة وصورها تصويراً شعرياً رائعاً.

[1]_ هيفرو محمّد علي الديركي، جمالية الرّمز الصوفي، ص.267.

[2]_ نفسه، ص.268.

8/ وفاته:

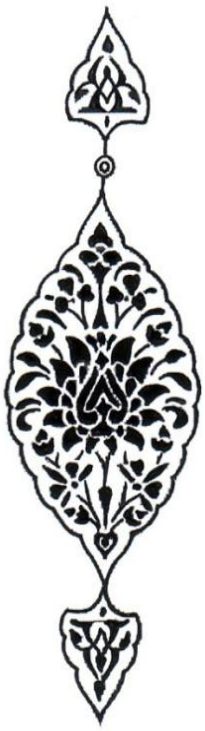
وفته المنية في« 05 رجب 690هـ، 04 جويلية 1221م، ودفن في مقابر الصوفيّة بدمشق»[1]

وإجمالاً على ما قلناه سابقاً هذا هو الشاعر، وهذه هي حياته في عصره، تطرقنا إليها بإيجاز متبنيين في ذلك الأثر العربي الشهير "لكلّ مقام مقال".

فالعالم الصوفي بن علي المعروف بعفيف الدّين التلمساني «يعدّ ضمن علماء تلمسان»[2]،حيث أنّه اهتم بجمالية الألفاظ، وإلى جانب التعمق في الأفكار تتميّز قصائده بالسهولة والدّقة مع خصوبة الخيال

[1] _ صابرة خطيف، فقهاء تلمسان والسلطة الزيانية، دار جسور للنشر والتوزيع، تلمسان، ط.01، 1432هـ- 2011م، ص.17.

[2] _ المرجع نفسه، ص.17.



مكتبة البحث

أ_ الكتب:

***– القرآن الكريم برواية ورش.**

1-أمين يوسف عودة، تأويل الشعر والفلسفة عند الصوفيّة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد شارع الجامعة، ط.1، 1428هـ-2008م.

2-أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، المكتبة العصريّة، بيروت (لبنان)، د ط، 2005م،

3-أنور حميد، دراسات في عصور الأدب العربي، خوارزم العلمية للنشر والتوزيع، جدّة، ط.01، 1427هـ- 2006م.

4-أيمن زكي محمّد العشماوي، خمريات أبي نواس –دراسة تحليلية في المضمون والشكل-، دار المعرفة الجامعية، ط.01، د س.

5-أبو مدين شعيب، الديوان، دمشق، سوريا، ط.01، 1938م.

6-أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.06، د س.

7-أبو القاسم عبد الكريم بن هوزان القشيري، الرّسالة القشيرية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1، 1998م.

8-أحمد فريد المزيدي، سيزف الحداد في أعناق أهل الزندقة والالحاد، دار الآفاق العربيّة للنشر، مدينة نصر، القاهرة، ط.1، 1428هـ-2007م.

9-أبي بكر محمّد بن إسحاق الكلاباذي، التعرّف لمذهب أهل التصوّف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، 1422هـ- 2001م.

10- إميل ناصيف، أروع ما قيل في الخمرة ومجالسها، دار الجيل، بيروت، ط.01، 1413هـ-1993م.

11- ابن كثير، تفسير القرآن، دار الرّشيد، الجزائر، ط.01، 2005م، ج.04.

12- البخاري، أحاديث الأنبياء، باب خلق آدم وذريته، رقم الحيث: 27.

13- إبراهيم بن عبد الرّحمان الغنيم، الصورة الفنّية في الشعر العربي مثال ونقد، العربيّة للنشر والتوزيع، مصر، د ط، 2005م.

14- إيليا الحاوي، في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط.02، 1986م.

15- أبو الوفا الغنيمي التفتازاني، مدخل إلى دراسة التصوّف الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط.03، 1988م.

16- إبراهيم خليل، مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط.01، 2003م، ط.02، 2007م.

17- إبراهيم رمّاني، الغموض في الشعر العربي الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د ط، 2008م.

18- إبراهيم محمّد منصور، الشعر والتصوف الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، كلية الآداب، جامعة طنطا، دار أمين للنشر، د ط، 1930م- 1990م.

19- إبراهيم محمّد تركي، التصوّف الإسلامي أصوله وتطوّراته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط.1، 2007م.

20- إحسان إلهي ظهير، التصوّف المنشأ والمصادر، دار الاسلام المجدد للنشر والتوزيع، ط.1، 1426هـ- 2005م.

21- إيميل ناصيف، أروع ما قيل في الزهد والتصوّف، دار الجيل، بيروت (لبنان)، د ط، د س.

22- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث –مقوماتها الفنيّة وطاقتها الابداعيّة–، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الاسكندريّة، د ط، د س.

23- السعيد بوسقطة، الرّمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة (الجزائر)، ط.02، 1429هـ-2008م.

24- إبراهيم محمّد منصور، الشعر والتصوف الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، كلية الآداب، جامعة طنطا، دار أمين للنشر، د ط، 1930م- 1990م.

25- بوعتو البشير، التصوّف في الجزائر دراسة وصفيّة تحليليّة للطرق الحبيبية والهبرية والرحمانية والأرسية، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د س، ج.01.

26- جودت كساب، الخطاب الشّعري العربي الحديث –المصادر والآليات–، دار دروب للنشر والتوزيع، عمّان، ط.01، 2011م.

27- جواد المرابط، التصوّف والأمير عبد القادر الحسني الجزائري، عاصمة الثقافة العربيّة، الجزائر، د ط، 2007م.

28- جرجي زيدان، تاريخ أداب اللغة العربيّة، موفم للنشر، وحدة الرغاية، الجزائر، د ط، 1994م، ج.3.

29- دلاّل جمال، فلسفة القيّم في تجربة الحلاج، منشورات اتّحاد كتاب العرب، سلسلة دراسات 2، دمشق، سوريا، د ط، 2012م.
30- ديوان عفيف الدّين التلمساني، تر: يوسف زيدان، دار الشّروق، د ط، د س
31- هيفرو محمّد علي ديركي، جمالية الرّمز الصوفي –النيفري – العطار- التلمساني-، دار التلوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق،ط.01، 2009م.
32- ولترستيس، تر: إمام عبد الفتّاح إمام، التصوّف والفلسفة، مكتبة مدبولي، القاهرة، د ط، د س.
33-
34- حسين الدراويش، الجواهر في المرأة والحبّ والغزل، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط.01، 2016م.
35- حسني عبد الجليل يوسف، عالم المرأة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2006م.
36- رمضان صادق، شعر عمر ابن الفارض –دراسة أسلوبية-، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، د ط، 1998م.
37- سعيد أحمد عراب، شعر المناسبات الدينيّة ونقد الواقع المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط.1، 2007م.
38- سليمان بن معوض، مدخل إلى الأدب العربي، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، د ط، 2008م.
39- سلمان هادي آل طعمة، غزليات شعراء العرب، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط.01، 1999م.
40- سيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، دار بن الجوزي للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط.01، 2010م.
41- صالح أبو أبح، الحركة الشعريّة في فلسطين المحتلة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط.01، 1979م.
42- صادق سليم، لمصادر العامّة للتلقي عند الصوفية، مكتبة الرّاشد، الرياض، ط.01، 1414هـ- 1994م.

43- صابرة خطيف، فقهاء تلمسان والسلطة الزيانية، دار جسور للنشر والتوزيع، تلمسان، ط.01، 1432هـ- 2011م.

44- صلاح مؤيد العقبي، الطرق الصوفيّة والزوايا بالجزائر- تاريخها ونشاطها، دار البراق للنشر، ط.1، 2009م.

45- طالب محمّد اسماعيل، مقدّمة النقد العربي التطبيقي، دار كوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط.1.

46- فايز عرفان القرعان، التقابل والتماثل في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، إربد، عمّان، ط.01، 2006م.

47- عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل –قراءة في الشعر العربي المعاصر-، دار الأمير خالد، قسنطينة، د ط، 2014م.

48- عبد الحليم محمود، قضية التصوف المنفذ من الضلال، دار المعارف، القاهرة، ط.5، 1119م.

49- عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1428هـ- 1998م، ج.1.

50- عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل قراءة في الشعر المغاربي المعاصر.

51- عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزَف، مدخل إلى تحليل النّص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، د ط.

52- عاطف جودة نصر، الرّمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط.03، 1983م.

53- علاء أحمد عبد الرّحيم، الصورة الفنّية في قصيدة المدح ابن سناء الملك والبهاء زهير، تحليل ونقد وموازنة، دار العلم والإيمان للنّشر والتوزيع، ط.01، 2009م.

54- عبد العزيز عتيق، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، ط.03، 1974م.

55- عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربيّة –علم البيان-، دار النهضة العربية، بيروت، 1415هـ- 1985م.

56- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار بن الجوزي للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ط.01، 2010م.

57- عبد العاطي شلبي، البلاغة الميسرة –علم البديع-، المكتبة الجامعية، الأزاريطة، الاسكندرية، د ط، 2003م، ج.02.
58- عمر عبد الهادي عتيق، علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن (عمّان)، ط.1، 2012م.
59- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط.01، 2002م.
60- محمّد علي الكندي، في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد المتحدّة، بيروت، لبنان، ط.01، 2010م.
61- مسينوس ومصطفى عبد الرّزاق، التصوّف، دار الكتاب اللبناني، ط.1، 1984م.
62- محمّد عبد المنعم خفاجي، في التراث الصوفي، مكتبة غريب، د ط، د ت.
63- محمّد مرتاض، التجربة الصوفيّة عند شعراء المغرب العربي في الخمسية الهجرية الثانية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د ط، 2009م.
64- محمّد ناصر، الشعر الجزائري الحديث –اتجاهاته وخصائصه الفنيّة-، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، طبعة خاصّة، 2013م.
65- لطف الله خوجة، موضوع التصوف، فهرس مكتبة فهد الوطنية أثناء النشر، مكّة المكرّمة، د ط، 1432هـ.
66- محمّد مهدي شريف، عالم الشعر العربي في العصر الذهبي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1، 1420هـ- 2004م.
67- محمّد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصريّة اللبنانية للنشر والتوزيع، ط.1، 1990م.
68- محمّد القاسمي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط.1، 2009م.
69- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة والنشر، ط.01، د س.
70- محمّد أحمد فتوح، الرّمز والرّمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، مصر، د س.
71- محمّد توفيق أبو علي، روحي طعمة، وضع المرأة في العالم الإسلامي، دار التقريب بين الذاهب الإسلامية، لبنان، ط.01، 2003م.

72- مختار حبّار، مجلّة سيميائية الخطاب الشعري عند الصوفية، وهران، ع.02، جوان 1993م.
73- محمّد نوري عبّاس، الصورة في شعر الموحدين حتى نهاية القرن الثالث هجري، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط.01، 1435هـ- 2014م.
74- محمّد ناصر، الشّعر الجزائري الحديث –اتجاهاته وخصائصه الفنّية–، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، طبعة خاصّة، 2013م.
75- محمّد أبو شوارب وأحمد المصري، قطوف بلاغية، دار الوفاء، الاسكندرية، ط.01، 2006م.
76- مختار عطية، علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع –دراسة بلاغية–، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، د ط، د س.
77- محمّد ألتونجي، معجم علوم العربية –تخصص، شمولية، أعلام–، دار الجيل للطباعة، رويبة، الجزائر، ط.01، 2011م.
78- مجدي كامل، أحلى قصائد الصوفية، دار الكتاب العربي، ط.01، 1997م،
79- محمّد علي الكندي، في لغة القصيدة الصوفيّة، دار الكتاب الجديدة المتّحدة، بيروت (لبنان)، ط.01، 2010م.
80- ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب –معالم وانعكاسات–، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط.01، 1982م.
81- نجاة عمّار الهمالي، الصورة الرّمزية في الشعر العربي الحديث –شعر خليفة التليسي–، دار الكتب الوطنية، القاهرة د ط، 2008م.
82- نصرة عبد الرّحمان، في النقد الحديث –دراسة في مذاهب نقدية حديثة–، مكتبة الأقصى، عمّان، ط.01، 1979م.
83- نسيمة بوصلاح، تجلي الرّمز في الشعر العربي المعاصر، دار هومة، الجزائر، ط.01، 2007م.
84- يوسف الحنّاشي، مقومات الذوق الجمالي العربي من خلال الشعر القديم- صورة المرأة نموذجاً–، مركز النشر الجامعي، تونس، د ط، 2002م.
85- يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب للطباعة، القاهرة، د ط، د س.
86- يوسف العدوس، ومدخل إلى البلاغة العربية –علم المعاني، علم البيان–، دار المسيرة، عمّان، ط.01، 1427هـ.
87-

ب_ المعاجم والموسوعات:

1- إنعام فوال عكاوي، المعجم المفصّل في علوم البلاغة –البديع والبيان والمعاني–، تر: أحمد شمس الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.02، 1417هـ- 1996م.

2- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط.1، 1863م، ج.8.

3- أيمن حمدي، قاموس المصطلحات الصوفي دراسة تراثية مع شرح اصطلاحات أهل الصفاء من كلام خاتم الأولياء، دار قباء للنشر، د ط، 2000م.

4- عبد الفتّاح محمّد حسين الدراويش، جواهر الشعر العربي، موسوعة شعرية لجميع المناسبات، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية، عمّان، ط.1، 2007م.

5- محمّد بن بريكة، موسوعة الطرق الصوفية الايضاح والبيان لمصطلح أهل العرفان (المعجم الصغير)، دار الحكمة، الجزائر، د ط، 2007م، ج.1.

ج_ الرسائل الجامعية:

1-خليل بن دعموش، الصورة الشعرية في ديوان أبي الرّبيع عفيف الدّين التلمساني –دراسة أسلوبية بلاغية–، شهادة ماجيستير، 2009م-2010م.

فهرس الموضوعات

كلمة شكر

إهداء

مقدّمة.....**أ– ب**

مدخل: الشعر والتصوّف

توطئة.....**02**

1– التعريف بالتصوّف لغة واصطلاحاً:.....**02**

1-1- لغة.....03

1-2- اصطلاحاً.....05

2- نشأة التصوّف وتطوّره:.....07

3- مقاصد ومبادئ التصوّف.....07

4– تعريف الشّعر لغة واصطلاحاً:.....**16**

4-1- لغة.....10

4-2- اصطلاحاً:.....11

5- علاقة الشّعر بالتصوّف.....13

الفصل الأوّل: جمالية التعبير الرّمزي في الشعر الصوفي

1– تعريف الرّمز لغة واصطلاحاً:.....**21**

1-1- الرّمز لغة.....16

1-2- الرّمز اصطلاحاً.....17

2- الرّمز عند العرب.....18

3- الرّمز عند الغرب.....20

4– أقسام الرّمز.....22

5– من أنواع الرّمز:.....**23**

5-1- الرّمز الطبيعي.....23
5-2- الرّمز الأسطوري.....23
5-3- الرّمز الديني.....24
5-4- الرّمز الصوفي.....24
5-5- الرّمز التراثي.....24
6- رمز المرأة في الشعر الصوفي.....24
7- رمز الخمرة في الشعر الصوفي.....31
8- رمز الطلل في الشعر الصوفي.....39
9- الرّحلة في الشعر الصوفي.....42

الفصل الثاني: الصورة الفنية في شعر عفيف الدّين التلمساني

1- الصورة الفنّية في القرآن الكريم.....46
2- الصورة في المعاجم.....47
3- الصورة الفنية بين القدامى والمحدثين:.....47
3-1- آراء القدامى.....48
3-2- آراء المحدثين.....49
4- الصورة في الشعر الجاهلي.....50
5- الصورة مقياس نقدي.....50
6- الصورة وتعدّد الوصف.....51
7- من الأنواع البلاغية:.....53
7-1- الاستعارة:.....53
1-1- الاستعارة في اللغة.....53

1-2- الاستعارة على المستوى الاصطلاحي.....53

1-3- أركان الاستعارة.....55

7-2- الطباق.....55

7-3- المقابلة.....56

7-4- التماثل.....56

خاتمة.....74

ملحق.....78

مكتبة البحث.....86

فهرس الموضوعات.....94