الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس –مستغانم-
كلية الآداب و الفنون
قسم اللغة العربية و آدابها

لغة شعر "عفيف الدين التلمساني" و أثرها في البعد التواصلي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية و آدابها

مشروع تحليل الخطاب الصوفي في ضوء النظرية التواصلية و وظائف اللغة

إعداد الطالب:

- بربار عيسى.

إشراف الأستاذ الدكتور:

- حنيفي بن ناصر.

أعضاء اللجنة المناقشة :

• أ. د أحمد مسعود	رئيسا	جامعة وهران.
• د حنيفي بن ناصر	مشرفا و مقررا	جامعة مستغانم.
• د محمد ملياني	عضوا مناقشا	جامعة وهران.
• أ جعفر يايوش	عضوا مناقشا	جامعة مستغانم.

السنة الجامعية: 2009-2010

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـداء

إلى والدتي التي اختطفها المنون على حين غفلة

إلى والدي حفظه الله

إلى شريكة حياتي ورفيقة دربي "أم مصطفى"

إلى فلذات كبدي (مصطفى، إسلام، آية)

إلى أخي وأخواتي

أهدي ثمرة جهدي وحصيلة بحثي

بربار عيسى

باسم الله العليم الحكيم

الذي علّم الإنسان ما لم يعلم !

كلمة شكـر

أتوجه أولاً وقبل كل شيء بالحمد والشكر لله عزّ وجلّ على كل نعمة

كما أتوجه بالشكر الجزيل والتقدير للدكتور "حنيف بن ناصر" الذي أشرف بتوجيهاته، قصد إثراء هذا البحث المتواضع

كما أتوجه بالشكر الجزيل والتقدير للبروفيسور "أحمد مسعود" الذي لم يبخل علي قط بتوجيهاته.

كما أشكر كل من ساهم بقليل أو بكثير، من بعيد أو من قريب في إتمام هذا البحث ونجاحه.

آخ بس من الدنيا

المدخـــل

أولاً: عفيف الدين التلمساني

ثانيًا: أثره

ثالثًا: المنـهج

- **لغة الرمز**
- **مفهوم التأويل**
- **التأويل والمعرفة الصوفية**
- **مفهوم التواصل**

أولاً: عفيف الدين التلمساني

هو "أبو الربيع عفيف الدين، سليمان بن علي بن عبد الله، بن علي يس العابدي الكومي[1]، التلمساني، وهو معروف عند القدماء بالعفيف التلمساني"[2].

ينتمي (نسبه) إلى قبيلة بربرية، تقيم قرب تلمسان في المنطقة المعروفة بندرومة[3] اختلف المؤرخون في سنة ولادته غير أنهم أجمعوا "على أنّ وفاته كانت عام تسعين وستمائة، وأكثرهم متفقون على أنه عاش ثمانين عاما وعليه تكون ولادته عام عشرة وستمائة[4] بتلمسان[5] التي نشأ بها منكبًّا على العلم والتحصيل، ومن هذا يتجلى لنا نسبه العفيف على مدينة تلمسان سواء نشأة أو مولدًا، -وهذا على الأرجح من خلال الروايات المختلفة التي تعرضت لنشأته- "ويبدو أن الشاعر قد نال أكبر قسط من ثقافته الأولى في حاضرة تلمسان وما جاورها"[6] إذ كانت المدينة آنذاك تعيش عصر الدولة الزيانية، الذي شهد ازدهارها ثقافيًا وفكريًا، بين وافدٍ من المشرق وعائدٍ من الأندلس، ومستقر بأرض تلمسان.

أما فيما يخص التأريخ لحياة العفيف فإننا وجدنا أغلب المصادر والمراجع التي تعرضت لسيرته الذاتية تكاد تجمع على غموض مرحلة شبابه، بل أنها تشير بعد النسب

---

[1] اتفقت كل الروايات الواردة في المصادر التي تعرضت لاسمه حول التسمية.

[2] العربي دحو، ديوان أبي ربيع عفيف الدين التلمساني الصوفي.

[3] أنظر د/عمر موسى، (العفيف شاعر الوحدة المطلقة)، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص 35.

[4] علي صافي حسين، الأدب الصوفي في مصر، دار المعارف المصرية، القاهرة، 1984، ص 124.

[5] نسب إلى الكوفة وبتلمسان فقيل الكوفي التلمساني، ثم نسب إلى تلمسان ومصر فقيل التلمساني المصري، أنظر علي الصافي، الأدب الصوفي في مصر، ص 123.

[6] د/عمر موسى، "العفيف التلمساني شاعر الوحدة المطلقة"، ص 41.

ومكان المولد إلى مرحلة وجوده بالمشرق إذ رحل إلى "المشرق فدخل القاهرة ونزل بخانقاه سعيد السعداء.

واستقر بها فتة من الزمن، فبمصر ولد ابنه شمس الدين عمر المعروف بالشاب الظريف، "في العاشر من حمادة الآخرة سنة 661هـ"[1]، وقال الجوزي في تاريخه، بأن عفيف الدين التلمساني قد: عمل ببلاد الروم أربعين خلوة، يخرج من واحدة ويدخل في أخرى"[2] والخولة في عرف الصوفية تدوم مدة أربعين يومًا، فيها ينعزل الصوفي بعيدًا عن الناس، لا أنيس له سوى شعوره بالفيض الرباني، واستشعار الحضرة الإلاهية، وهي نوع من الرياضة النفسية والمجاهدة الروحية.

"أثنى عليه ابن سبعين وفضله على شيخه القنوي"[3]، فإنه لما قدم شيخه القونوي رسولاً إلى مصر اجتمع به ابن سبعون لما قدم من المغرب، وكان التلمساني مع شيخه الغونوي، قالوا لابن سبعين: كيف وجدته؟ -يعني في علم التوحيد، فقال إنه من المحققين، لكن معه شاب أحذق منه، وهو العفيف التلمساني[4]. هذه شهادة تبين معارف الرجل في علم التصوّف "وذكروا أنه دخل على أبي حيّان فقال له من أنت قال العفيف التلمساني وجدي من قبل الأم ابن سبعين فقال أي والله عريق أنت في الإلاهية"[5].

استقر العفيف في مدينة دمشق وعيّن مباشرة استفاء الخزانة وكان له مقام عند سلطانها، وهي كما يبدو المرحلة الأخيرة في حياته لأن المؤرخين سكتوا عن ما بعد ذلك.

---

[1] الشاب الظريف، ديوانه، ص 14.

[2] أنظر ديوان عفيف الدين التلمساني، تحقيق عربي دحو، ص 10.

[3] محمد بن إسحاق القونوي، من كبار رجال التصوف في المغرب.

[4] عبد الرؤوف المناوي، الكواكب الذرية في تراجيم السادة الصوفية الطبقات الكبرى، بيروت، 424.

[5] ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ط2، بيروت، لبنان، ص 412.

تداول المترجون كثيرًا من الروايات حول حياة العفيف التلمساني مضمونا في بعض الأحيان الطعن والجرح في شخصه من خلال الأفكار التي تبناها والمواقف التي عرفت عنه، فاتهموه في عقيدته وتصوفه ورموه بأقبح الأقوال، وفي روايات أخرى فهو الرجل ذو الجلال والقدر والمكانة الرفيعة والعلم الواسع والورع الكامل والعقل الراجح[1].

فمن المواقف المأثورة عنه، ما رواه ابن شاكر الكتبي حين قال "كان عفيف الدين يباشر استفاء الخزينة بدمشق، فحضر السعد بن السديد الماعز إلى دمشق صحبة السلطان الملك المنصور، فقال له يومًا؛ يا عفيف الدين أريد منك أن تعمل لي أوراقًا بمصروف الخزانة، وحاملها قال: نعم، وطلب منه مرة أخرى ومرة وهو يقول: نعم، فقال له في الآخر، أراك كل ما أطلب منك الأوراق تقول لي نعم، وأغلط له في القول فغضب الشيخ عفيف الدين وقال له: ويلك لمن تقول هذا الكلام؟ يا كلب بن كلب يا خنزير، وهذا من عجز المسلمين إلأ لو بصقوا عليك بصقة لأغرقوك، ثم شق ثيابه وقام يهم بالدخول على السلطان، فقام الناس إليه وقالوا: هذا ما هو كاتب وهذا الشيخ عفيف الدين التلمساني، وهو معروف بالجلال والإكرام بين الناس، ومتى دخل السلطان آنذاك فسألهم رده، وقال له: يا مولانا ما بقيت أطلب منك لا أوراقًا ولا غيرها"[2].

هذا الموقف يبين المكانة المرموقة التي احتلها عفيف الدين، والمكانة التي حظى بها عند أولى الأمر. توفي العفيف كما تجمع كل الروايات عام 690هـ 1291م "ودفن بمقابر الصوفية بدمشق"[3].

---

[1] أنظر د/ علي صافي حسين، الأدب الصوفي في مصر، ص 129.

[2] محمد بن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، ص 72-73.

[3] د/ عمر موسى العفيف التلمساني، ص 44.

أمّا عن منزلته فقد أقرّ القدامى من مؤرخي الأدب ودارسيه[1]، المكانة الأدبية التي تميز بها العفيف التلمساني حيث تبوأ منزلة مرموقة عرفها من المذكورين المشهورين في الشعر والتصوّف فهو "الأديب الشاعر"[2]، وقد أقر تلك المنزلة الشيخ بن الأثير وشهد له بالمهارة في الأدب والجودة في النظم والمشيخة في التصوف: "المكور أديب ماهر جيد النظم تارة يكون شيخ صوفية وتارة كاتبا وتارة مجردا"[3] قال الذهبي أمّا شعره ففي الذروة العليا من حيث البلاغة لا من حيث الاتحاد"[4]، أمّا ابن تغري بردى فقد نعته "بالصوفي الشاعر المشهور"[5].

إذا كان القدامى –كما سلف الذكر- قد أقروا بالمنزلة الأدبية للشاعر عفيف الدين التلمساني، فإن الباحثين المحدثين لم يغفلوا عن دراسة آثاره الشعرية، فقد أشار بعضهم إليها قصدا للتحقيق والبحث، مثلما فعل المستشرق "كارل بروكلمان" الذي أشار في كتابه (تاريخ الأدب العربي) إلى بعض النسخ الشعرية المطبوعة التي عثر عليها في المكتبات الأوروبية[6].

أمّا الآخرون فقد تناولوها بالدرس والتحليل، مثل عمل الدكتور عمر موسى في كتابه (شاعر الوحدة المطلقة) الذي حلل فيه بعض النماذج الشعرية، محاولاً إثبات الفلسفة الصوفية التي يجسدها العفيف من خلال أفكاره في الأعراض المتنوعة، وهي أهم دراسة تناولت حياة العفيف وشعره، وإن لم يرتق صاحبها إلى التحليل المعمق للنماذج التي استشهد

---

[1] منهم محمد بن شاكر الكتبي في (فوات الوفيات)، عبد الرؤوف المناوي (الكواكب الذرية)، ابن العماد الحنبلي (نشذرات الذهب)

[2] شذرات الذهب، بن العماد الحنبلي، ص 412.

[3] فوات الوفيات، محمد بن شاكر الكتبي، ص 73

[4] عادل النويهض، معجم أعلام الجزائر، ص 235.

[5] نجوم الزاهدة، ص 28.

[6] أنظر العربي دحو، ديوان أبي الربيع عفيف الدين التلمساني، ص 14.

بها، غالبًا ما يمر متسرعًا دون الوقوف عند ما تحمله الأشعار ن أفكارٍ ومعانٍ أدبية وصوفية.

أمّا الدكتور علي الصافي في مؤلفه (الأدب الصوفي في مصر، في القرن السابع الهجري) فقد صنف عفيف الدين مع أعلام التصوّف وشيوخه في مصر في القرن السابع الهجري، كما نسبه إلى مدرسة وحدة الوجود[1]. وأشار أثناء حديثه عن أعمال العفيف إلى شعره وعقيدته الصوفية، وما نسب إليه من مواقف وأقوال[2].

ثانيًا: آثاره

أهم ما عثرنا عليه منسوبًا لعفيف الدين التلمساني، هو ديوان شعر مطبوع (ديوان أبي الربيع عفيف الدين التلمساني الصوفي)، حققه وقدم له وعلّق عليه الدكتور (العربي دحو) صادر عن ديوان المطبوعات الجامعية سنة 1994، جمع فيه المحقق حوالي ثلاثة آلاف بيت، منها تسعة عشر ومائتي نص تضمنها الديوان، وخمسون نصا في الملحق الأول للديوان، وثمانية وثمانون نصا تضمنها الملحق الثاني، تلك النصوص مضنفة على الترتيب الألف بائي حسب حرف الروي في كل قصيدة.

أمّا طريقة التحقيق، فقد لاحظنا عنها كثيرًا من الاضطراب والخلل في الأوزان لبعض القصائد دون أن يشير ذلك المحقق، إذا اقتصرت ملاحظاته في الغالب على مقارنة بعض المفردات الواردة في النسخ التي اعتمدها، مع بعض الحواشي التي دوّن فيها أبياتًا إضافيةً قصد المقارنة والتصحيح لا غير.

---

[1] مدرسة وحدة الوجود في التصوف، رؤية يعتقد أصحابها بالوجود المطلق والاتحاد (ابن عربي عفيف الدين، أبو الحسن الصباغ...)

[2] أنظر د/ علي الصافي، الأدب الصوفي في مصر، ص 125-126-127.

كما أشارت إليه مصادر منها (النجوم الزاهرة لابن ثغري بردي الذي يقول: "وله ديوان شعر كبير"[1]، و(مجموع الفتاوى لابن تيمية) قسم التوحيد "وله ديوان شعر صنع فيه الأشياء"[2].

وفيما يخص آثاره فقد أشار إليها المناوي في قوله: "صاحب (شرح الأسماء الحسنى) و(شرح منازل السائرين) و(شرح مواقف النفري) و(صاحب كتاب الحلوة)"[3].

ويدعم هذا القول (حاجي خليفة) في كتابه (كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون)[4] كما أشار ابن تيمية في قوله: "والتلمساني الذي شرح مواقف النفري"[5].

أما بالنسبة لشرح تائية ابن الفارض وهي من أشهر قصائد الشعر الصوفي ولا يزال مخطوطًا (الشرح) في خمس نسخ بدار الكتب المصرية ومنسوبة للعفيف التلمساني[6].

وهناك شرحا آخر وهو (عينية ابن سينا) تناولت موضوع النفس الإنسانية، وقد أسس العفيف شرحه بالكشف والبيان في علم معرفة الإنسان"[7].

وشرحًا آخر، أشار إليه (ناجي خليفة) فقال: "شرح فصوص الحكم لابن عربي، شرح مختصر بالقول أوله: الحمد لله وسلام على عبادة الذين اصطفى"[8].

فهذه الآثار الشعرية والنثرية تبرز بشكل ما، المكانة الأدبية والفكرية التي تبوأها العفيف بين نُظرائه من مثقفي العصر".

---

[1] ابن ثغري بردي، النجوم الزاهرة، ج8، ص 30.

[2] أنظر د/ أحمد قريش، فراسة سيميائية في شعر عفيف الدين التلمساني، بحث لنيل شهادة الدكتورة، جامعة وهران، سنة 2006.

[3] الكواكب الذرية، ص 420.

[4] حاجي خليفة، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، ج2، ص 190.

[5] ابن تيمية، مجموع الفتاوي، قسم التوحيد، المجلد الثاني، ص 294.

[6] يوسف زيدان، ديوان عفيف الدين التلمساني، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1980، ص 30.

[7] أنظر د/ أحمد قريش، قراءة سيميائية في شعر عفيف الدين التلمساني.

[8] حاجي خليفة، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، ح2، ص 192.

"ومن آثاره النثرية التي جسد فيها بعض برائه حول مفاهيم الصوفية ومواقف التصوّف، والتي بلغ بعضها حد الشطط، فرمي الرجل بالزندقة والخروج عن الدين، خاصة في مفهوم (الوحدة المطلقة) أو (وحدة الوجود المطلق).

فمن تلك الآراء ما أورد المناوي في كواكبه من معانٍ متواصلةٍ خص فيها التلمساني الخالق بالقدرة والإطلاق رؤيته الصوفية منها قوله: "البارئ قادر مطلق، فيلزم أن القادر المطلق مختار، وغير المختار لا يكون قادرًا، وغير القادر لا يكون إلهًا"[1].

أمّا القرآن فيراه سبيلاً إلى الجنة، بينما كلام الصوفية فهو في رأيه يوصل إلى الله، يقول: "القرآن يوصل إلى الجنّة، وكلامنا يوصل إلى الله"[2].

كما تحدث عن علاقته بربّه الذي يرتقب لقاءهُ عندما قال: "من عر الله كيف يخافه؟ والله منذ عرفته ما خفته، وأنا فرحان بلقائه"[3]

وكذلك حدد مدارك العارف ومصدر عرفانه حين قال: "العارف ليست مداركه من النطق، وإن كان معدودًا من الصدق، بل من عين العيان، لا من الفكر ولا الوهم ولا الخيال التي هي مادة الأذهان"[4]. بعض هذه الآراء الصوفية وغيرها، جعلت المطلعين على آثاره، والدارسين لها يختلفون في تضييق أفكاره وتقديرها ووضعها موضعهان فمنهم من رماه بالزندقة وفساد الرأي والخروج عن الدين، ومنهم من أنثى عليه واعتبره من الطبقة الأولى من طبقات الصوفية، ومهما يكن من أمر فعفيف الدين التلمساني شخصية عرفها تاريخ التصوّف الإسلامي في القرن السابع الهجري.

---

[1] الكواكب الذرية، ص 426.

[2] عبد الرؤوف المناوي، الكواكب الذرية، ص 421.

[3] محمد بن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، ص 72.

[4] عبد الرؤوف المناوى، الكواكب الذرية، ص 425.

إن طبيعة الفكر الصوفي بما هو ضرب من الكشف والعلم الذوقي، يحتّم على الباحث الابتعاد عن المنهج الاستقرائي والتحليلي، لقلة جدواه في عقل الذوق، ولكن الأمر الذي جعلنا نقتحم مغامرة البحث بسلاح الاستقراء والتحليل هو أسلوب هذا الخطاب –الصوفي- الذي بلغ ذروته من حيث التجربة والكتابة الصوفية في القرنين السادس والسابع الهجريين، خاصة عند الشيخ ابن عربي، فقبل أن يدخل في معترك تأويل الشعر في ضوء رؤيته بقدم تمهيدًا لهذا الدخول، يومئ فيه إلى الطابع الرمزي الذي يحفل به ديوانه "الترجمان" يقول: "فلم أزل فيما نظمته في هذا الجزء على الإيماء إلى الواردات الإلاهية، والتنزلات الروحية والمناسبات العلوية جريًا على طريقتنا المثلى"[1] هذه الطريقة التي تحتفي بقراءة الظاهر بوصفه رمزًا لمعنى الباطني، ويزيد ابن عربي الأمر وضوحًا بقوله "وشرحت ما نظمته بمكة المشرفة من الأبيات الغزلية في حال اعتماري في رجب وشعبان ورمضان، أشير بها إلى معارف ربانية، وأنوار إلهية وأسرار روحانية وعلوم عقلية وتنبيهات شرعية، وجعلت العبارة عن ذلك بلسان الغزل والتشبث لتعشق النفوس بهذه العبارة، فتتوفر الدواعي على الإصغاء إليها"[2].

لقد جمع عربي بين الكشف والعقل والذوق والمنطق، واحسب أنّ هذا المنهج استطاع أن يكشف عن طريقة ابن عربي التأويلية، وان يضمّ بعضها إلى بعض فيما يشبه النظرية.

وقد ارتبطت هذه الطريقة التأويلية عند شعراء الصوفية في القرن السابع الهجري. بالتجربة الصوفية التي عاشوها وورثوا فكرها من السابقين عليهم، فنبتت في تربتها

1

2

وجمعت خلاصة مغزاها وفلسفتها، ولعل عفيف الدين التلمساني، من الشعراء المتأثرين بطريقة وفكر ابن عربي.

فالقول للصوفية طريقة للتأويل، بفضي إلى لغة خاصة تكلموا بها، حيث غلب عليها الرمز والإشارة والتلويح والإصطلاح، وليس غريبًا أن يستخدم الصوفي –الشاعر- الرموز في شعره، فالعلاقة القديمة بين الرمز والشعر، ترشح لهذا الاستخدام، وتدل عندئذ على بصيرة كافية بطبيعة الشعر والتعبير الشعري، ولكن التأمل في طبيعة الرموز التي يستخدمها الشعراء يدعو دعوة ملحة إلى الاهتمام بهذه الظاهرة إجمالاً، فالرمز الصوفي يكتنفه الغموض والتعقيد، ولفك هذه الشفرة المعقدة، قد نلجأ على التأويل لفهم النص الصوفي وتوسيع دائرة استيعابه فما مفهوم الرمز؟ وما مفهوم التأويل؟

أو طرح السؤال بصياغة أخرى تتوافق وطبيعة البحث، ما لغة الرمز؟ وما علاقة التأويل بهذه اللغة؟.

1)لـغة الرمز:

استطاعت القصيدة الصوفية في فترة متأخرة نسبيًا، -منذ القرن السادس الهجري على وجه التقريب- أن تستقل بنفسها استقلالاً جزئيًا عن الشعر العربي من خلال صياغتها لخصوصيتها الفنية والموضوعية، لأن معظم الدراسات التي كان محورها الشعر الصوفي أثبتت بما لا يدع الشك أن "القصيدة الصوفية أهابت بالأساليب التقليدية للقصيدة العربية، واستعانت بما كان قد استقر على أيدي شعرائها بالنظر إلى الجانبين الفني والموضوعي"[1].

[1] د/ شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، دار المعارف، القاهرة، ط 2، ص 144.

فالتجربة الجمالية التي يعيشها الصوفي، لا تتعامل مع الحس الظاهر بصورته الفعلية الحقيقية، لانّ الصوفية دائمًا يبحثون عن الباطن ولا يعولون –كثيرًا- على المباشرة لأنها لا تؤدي إلى معرفة حقيقية، ولا إلى تعبير شعري يرضي حاستهم، ويقوي دعائم الخيال، ويفسح المجال لانطلاق أجنحته وراء الألفاظ والعبارات إلى معانٍ أخرى يتحملها اللفظ بالتفسير والتأويل، مما يجعل القارئ يغوص داخل الصّور وما ورائها لاستكشاف أمور ربما لا تخطر للشاعر على بال "من أجل ذلك كله جرت الرمزية وراء تعبير ممّا لا يقع تحت الحس، واتجهت وجهة صوفية فنية وأمنت بعالم وراء هذا العالم الحسي، تحاول أن تعيش فيه، وأن تستمد موضوعاتها منه لأنه هو العالم الكامل الجميل الأبدي الدائم"[1]

إنّ تحديد مفهوم للرمز في الوسط الركام النقدي الهائل شيء "يعجز عنه نطاق هذا الفصل من البحث، وقد أغنت دراسات كثيرة عن تفصيل ذلك، ولكن سنحاول البحث عن مفهوم الرمز من خلال المنطق الجمالي الباطني الذي قدمت الحديث عنه.

فلقد أطلق النقاد العرب القدماء الرمز على الإشارة، التي عرّفها قدامة بن جعفر بقوله: "..أن يكون اللفظ مشتملا على معانٍ كثيرةٍ بإيحاء إليها أو لمحة تدل عليها"[2] كما عرفها ابن رشيق القيرواني بقوله: "وهي لمحة دالة واختصار وتلويح يعرف مجملاً ومعناه بعيد من ظاهر لفظه"[3].

والمدقق في هذين التعريفين يجد الإشارة لا تقف عند ظاهر اللفظ، ولكن تنفذ إلى المعنى المبيّت فكريًا من حيث التبادل بين الكلمة وما ترمز إليه فيما اختزنه الذهن من دلالة

---

[1] د/ درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، نهضة مصر للطباعة والنشر، ص 102.

[2] أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم الخفاجي، ط 1، مكتبة الأزهرية، القاهرة، 1979م، ص 9.

[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين، ط5، بيروت، 1981، ص 184.

تكتسبها الكلمة بواسطة الإنفعالات الوجدانية، لهذا أدمج ابن عربي الرمز بالإشارة في قوله "إعلم أنّ الرموز والألغاز ليست مرادة لا نفسها، وإنّما هي مرادة لما رمزت له ولما ألغر فيها ومواضعها من القرآن آيات الاعتبار كلها والتنبيه على ذلك قوله تعالى: **"وتلك الأمثال نضربها للناس"** وكذلك شأن "الإشارة" و"الإيماء" قال تعالى لنبيّه –زكريا- **ألاّ تكلّم الناس ثلاثة أيام إلاّ رمزًا**- أي إشارة وكذلك فأشرت إليه في قصة مريم"[1] ومن ثمّ يعرف الرمز بقوله: "الرمز أو اللغة هو الكلام الذي يعطي ظاهره ما لم يقصده قائله وكذلك منزلة العالم في الوجود ما أوجده الله لعينه وإنّما أوجده لنفسه"[2]

ومن ثمّ فإنّ الذي يقوم بالدور الفعال في الدلالة الرمزية، إنّما هو المدلول الكامن وراء هذه الظواهر، وهذا جعل سوسير يصفه بقوله: "ما يتميز به الرمز هو أنّه ليس دائم كامل الإعتباطية، إنه ليس فارغًا إنّ هناك بقايا الرابطة الطبيعية بين الدال والمدلول"[3].

ويرى عز الدين إسماعيل أنّ: "الرمزية ليست استبدال شيء بشيء آخر إنما هي عملية استخدام صور محددة للتعبير عن أفكار وعواطف"[4] وعلى الرغم من هذا التعريف فإن معنى الرمزية مازال واسعًا حيث يقول ت.س اليوت في مقال عن هملت: "الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في شكل فني هي إيجاد معادل موضوعي أي مجموعة من الأشياء أو المواقف، أو سلسلة من الأحداث تكون في النهاية هي التركيبة المعادلة لهذه

---

[1] ابن عربي، الفتوحات المكية، ج3، ص 196، دار صادر، بيروت، د ت.

[2] نفسه 3، ص 197.

[3] فردينا ندي سوسير، محاضرات في الألسنة العامة، ترجمة يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986، ص 27.

[4] د/ عز الدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، لبنان، ص 198.

العاطفة، أو هي تركيبة هذه العاطفة على وجه الخصوص"[1] وهذا التعريف يركز على المهمة التي يقوم بها الرمز في الربط بين الواقع المادي والمعنى المجرّد، فهو وسيلة إدراك ما لا يستطيع التعبير عنه يغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، فهو بديل من شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته.

فاتخاذ الرمزية كوسيلة للتعبير، أحد أهم الخصائص الفنية للغة الصوفية، فإذا ما اطلعنا على مصادر التصوف الإسلامي، نجد ثورة نظرية كبيرة تناولت هذه الخاصية من المصطلحات الصوفية، ويمكن تلخيص أهم أسباب ظهور هذه الخاصية بشكل ملفت للنظر في لغة الصوفية بالنقاط التالية:

- الطبيعة الباطنية للتجربة الصوفية والتي تجعلها عصية التعريف والإيصال، إذ أنّ هذه التجربة الباطنية غير العقلية تدفع الصوفي على استخدام الرمزية في التعبير ويغلب عليها اعتماد لغة الحب الإلهي التي تثير الخيال والوجدان، ويعود استخدام الصوفي للغة الحب الإلهي التي تصير الخيال والوجدان، ويعود استخدام الصوفي للغة الحب إلى أنّها أقوى الأساليب اللغوية عن الصلة الفردية والشخصية العميقة، ولا يجوز للغير تأويل عبارات الحب الصوفي على أساس المدلول المادي الظاهر للألفاظ.
- يعود الدافع الآخر إلى قصور اللغة الوضعية نفسها، إذ أنها لغة وضعية اصطلاحية تختص بالتعبير عن الأشياء المحسوسة والمعاني المعقولة، في حين أنّ المعاني الصوفية لا تدخل ضمن نطاق محسوس ولا معقول، يقول ابن خلدون: "إنّ

[1] المرجع نفسه، ص 199.

محاولة التعبير عن معاني الكشف الصوفي متعذرة، لا بل مفقودة، لأن ألفاظ التخاطب في كل لغة من اللغات إنّما وضعت لمعان متعارفة من محسوس، ومتخيّل أو معقول تعرفه الكافة، إذ اللغات تواضع واصطلاح"[1]. وقريب من ذلك ما قرر الإمام الغزالي إذ قصد تبيان عدم استيعاب اللغة الوضعية للمعاني في التجربة الصوفية فقال: "لا يحاول معبّر أن يعبّر عنها إلاّ اشتمل لفظته على خطأ صريح لا يمكنه الاحتراز عنه"[2]

-ومن أهم الدوافع وراء ظهور الرمزية بشكل كبير في لغة الصوفية هو محاولة تجنب اهتمامات الخصوم التي تضعهم في تعارض مع العقائد الشرعية ولهذا اصطلحوا على رموز وألفاظ لا يفقه معناها غيرهم "قصدوا بها الكشف عن معانيها لأنفسهم، وللإجمال والستر على ما بينهم في طرقهم"[3]، يقول الإمام القشيري: "نعم لغيرهم فيَفْهَمُوها على خلاف الصواب فيَفتنوا أنفسهم ويُفتنوا غيرهم"[4] وتعريف الشيخ السراج الطوسي للرمز يعطي ذات القصد فيقول: "والرمز معنى باطن مخزون تحته كلام ظاهر لا يظفر به إلا أهله"[5].

---

[1] محمود قنبر، المعرفة الصوفية، 185.

[2] عبد الحليم محمود، النقد من الضلال لحجة الإسلام الغزالي مع أبحاث عن النصوص، دار الكتاب المصرية، ص 145.

[3] عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، دار الجيل، بيروت، الطبعة 2، 1990، ج2، ص 229.

[4] المصدر نفسه، ج2، ص187.

[5] السراج الطوسي، الدمع في التصوّف، دار الكتب الحديثة، القاهرة، 1960، ص 186.

-ويقول الشيخ عبد الوهاب الشعراني: "إنّ الفقيه إذا لم يوفق يُقال أخطأ، أمّا الصوفي فإنه عندما لا يوفق يقال غنه كفر كان لزامًا على الصوفية استخدام الإشارات حتى لا يشدّ إنكار العامة لهم"[1]

وجاء في كتاب التعرف لمذهب أهل التصوّف أنّه سأل أحد المتكلمين أبا العبّاس ابن عطاء: ما بالكم أيّها الصوفية قد اشتَقَقْتُم ألفاظًا أغربتم بها على السامعين، وخرجتم على اللسان المعتاد، هل هذا إلاّ طلب التمويه؟ أو ستر لعوار المذهب؟

فقال: ما فعلنا ذلك إلاّ لغيرتنا عليه ولعزته علينا، ثم اندفع يقول:

إذا أهْل الـعـبَارة ساءلونا أجَبْناهم بأعلا الإشارة

نُشيرُ فنَجعلَها غُموضًا تَقْصُر عنه ترجمَة العِبارة

ونَشهِدُ ها وتشهدنا سُرورًا لهُ في كلّ جارحةٍ إشارة

ترى الأقوال في الأحوال أسْرى كأسْر العارفين ذوي الخسارة[2]

ومن خصائص الرمزية الصوفية أيضًا أنّها قابلة للتأويل بأكثر من وجه ولهذا يصادفك أكثر من تأويل واحد للرمز الصوفي، وهذه التأويلات بقدر ما تعطي من معنى للرمز فهي في نفس الوقت تخفي من معناه بشيء منطقي، وهذا يكون الرمز خفاءً وظهورًا معًا في آن واحد، فهو نقيض الرمز المنطقي الرياضي الذي أريد أن يضبط الدلالة ويقصي بعيدًا أي إمكانية أو مرونة للتأويل أو للتفسير الذي قد تحتمله العبارات اللغوية الاعتيادية، فما التأويل؟ وما علاقته بالشعر الصوفي؟

---

[1] أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008، ص 253.

[2] أبو بكر الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوّف، حققه وراجع أصوله وعليق عليه محمود أمين النووي، مكتبة كليات الأزهرية، القاهرة، الطبعة 2، ص 88-89.

مفهوم التأويل:

لقد حظي التأويل بمجال تداولي واسع النطاق لارتباطه بالخطاب القرآني المعجز الذي يشتمل على آيات تتفاوت في وضوح المراد منها على وجه التحقيق، فهناك آيات يدرك معناها من ظاهر لفظها وتركيبها دون الحاجة إلى تأويل في المقابل آيات أخرى تحتاج إلى أعمال النظر فيها والفكر فيها، وذلك بصرف معنى الآية عن ظاهر لفظها إلى معنى آخر يحتمله السياق والقرينة، وإلاّ أصبح المعنى محالاً. فطبيعة الخطاب القرآني بما هو خطاب لغوي ذو خاصية في التركيب والمعنى يفرضان على دارسيه نوعًا من القراءة الدقيقة المتأنية، ولاسيما تلك الآيات التي أطلق عليها الحق عزّ وجلّ (متشابهات) كما في قوله تعالى: **"هو الذي أنزلَ عليكَ الكتابَ منهُ آياتٌ مُحكماتٌ هُنَّ أمُّ الكتابِ وأُخر متشابهات فأمَّا الذينَ في قُلوبهم زيْغٌ فيّتَّبعُون ما تشابه منْهُ إبتغَاءَ الفِتنة وابتغاء تَأويلِه، وما يَعلَمُ تأويلُهُ إلاّ الله والرَّاسخُون في العِلْم يقُولُون آمنَّا بهِ كلٌّ من عِنْد ربِّنا وما يّذَكَّرُ إلاّ أولوا الألبابِ"**[1]

ولقد وردت لفظة التأويل في عدة سياقات قرآنية لكل منها خاصية معينة تُضفي على لفظة التأويل معنى يختلف من سياق إلى آخر، وبالتالي فالتأويل يحتمل معاني كثيرة منها التفسير والتعيين والعاقبة والمصر.

وقد وردَ في المعاجم اللغوية معاني كثيرة للتأويل، فقد ذكر ابن منظور المتوفى سنة 711هـ فقال: "والمرادُ بالتأويل نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما تُرك ظاهر اللفظ"[2] وجاء في تاج العروس لأبو بكر محمد بن حسن الزبيدي

---

[1] سورة آل عمران، آية 7.

[2] تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، د/ أمين يوسف عودة، ص 125.

المتوفى 940 هـ أنّ "التأويل صرف الآية عن معناها الظاهر على معنى تحتمله إذا كان المحتمل الذي يصرف إليه موافقًا للكتاب والسنة."[1]

فمفهوم التأويل قد وضع لغايات دينية وعقيدية، والهدف من ذلك الرد على الطاعنيني في الكتاب والسنة وتقويض تأويلات بعض الفرق التي أوغلت في التشبيه أو التنزيه.

التأويل والمعرفة الصوفية:

أمّا التأويل عند الصوفية فهو مطلب أساسي لابد من معرفته وإحكامه والأخذ بأسسه، فقد ركز الصوفية جهودهم على أعمال القلوب بعد إحكام أعمال الجوارح امتثالاً لقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: **"ألا وإنّ في الجسد مضغةً إذا صلحت صلح الجسد كله وإذا فسدت فسد الجسد كله، ألا وهي القلب[2]"**، فما كان على المتصوفة إلاّ أن قاموا بالعكوف على إصلاح هذه المضغة وتنظيفها وتطهيرها من شوائب الحياة الدنيا آخذين بعنان أنفسهم ومجاهدين ايما مجاهدة تليق بدرجة الإحسان التي يسعوا لها : **والذينَ جَاهَدُوا فينًا لنَهْدِينَّهُم سُبُلنَا"**[3].

ولقد أفاض أصحاب المؤلفات الصوفية في ذكر أحوال المجاهدات وأنواعها والترقي في المقامات من أجل الوصول بالقلب البصيرة) إلى حالة من الصفاء والنقاء يمكنانه من تلقي المعرفة، وهي المعرفة الحقيقية عند الصوفي النابعة من المشاهدة والمعاينة، حيث تتم قراءة الأشياء قراءة ذوقية إستبطانية، بمعنى معرفة الأشياء من حيث هويتها الباطنية، لا من حيث مظهر الوجود وهو ما يُنعتُ عند الصوفي بالعلم الذوقي، فالمعرفة الصوفية

---

[1] د/ أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص 125.

[2] رواه البخاري، الجامع الصحيح، باب التواضع، بيروت، دار الفكر، ج7، ص 190.

[3] سورة العنكبوت، الآية 69.

الذوقية تندرج في مراتب تمثلها الأحوال والمقامات، فالصوفي في سلوكه ومعراجه، ينتقل من مرتبة إلى أخرى، وكلما ارتفع في المراتب ازداد الكشف وتعمقت المعرفة، فإذا وصل العارف "إلى حالة الفناء أو الموت الاحتياري تتم له المكاشفة، فيرى الله في كل الأشياء ولا يصبح تنوع الصور وعدم ثباتها في خياله عائقًا عن المعرفة، بل الأحرى القول إنه يدرك الثبات في التنوع ويدرك أنّ كلّ هذه الصّور ليست سوى مجال لحقيقة ثابتة واحدة"[1].

فالطريقة التي تسلكها المعرفة الصوفية (الذوقية، القلبية، الكشفية) والنتائج التي تنتهي إليها غالبًا ما تتعارض مع المنهج العقلي الذي يعتمد على الحواس والاستدلال والاستقراء، المنطقين، وهذا التعارض بين منهج العقل ومنهج الذوق والعرفان قد فطن إليه الصوفية، ولمسوا دقة موقفهم وحساسيته أمام الفقهاء، وأهل الظاهر ممّا حدا بهم إلى محاولة تقريب المسافة، أو ما يبدو تعارضًا وانحرافًا في نظر الفقهاء بين اللفظ والمراد منه أو النص والتأويل.

ويرى أمين يوسف عودة أنّ "مفهوم التأويل الصوفي وآلياته، يتعيّنان انطلاقًا من تحليل التجربة الصوفية نفسها، وما تنتجه من أشكال معرفية خاصة تقوم بعبء صياغة ورؤية جديدة لمفهوم الوجود وعلاقته بالله، وما يتفرع عن ذلك من تفاصيل"[2]

فمعنى ذلك أنّ المحصلة النهائية للتجربة الصوفية وخلاصتها المعرفية وهي في حد ذاتها عملية تأويل كبرى للوجود والتأويل من آل، يؤول، إذ رجع، والرجوع حالة من حالات التخلي عن الأعباء والملابسات المترتبة على الخروج من نقطة البدء.

---

[1] د. نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983، ص 211.

[2] د. أمين يوسف عودة، تأويل الشعر عند الصوفية، ص 74.

من خلال ما سبق ففكرة التأويل ليست هي يعينها المدلول أو التفسير النفسي حديثًا لأن كلمة التأويل كانت تطلق كثيرًا للدلالة على مناهج المتصوفة والأخذ منها بالتفسير الإشاري أو الباطني، وهؤلاء يدخلون على النص ببعض الأفكار السابقة وكذلك المفاهيم والأذواق الخاصة التي يُطبقونها على الآيات ويطاوعونها لمذاهبهم ولا يؤمنون بالظاهر إلاّ بما يصل بهم إلى الباطن وفق نظرياتهم وآرائهم الفلسفية عن المعرفة والعقل والقلب.

ويرى مصطفى ناصف أنّ "التأويل بوصفه نوعًا من المعرفة يُعدّ ضربًا من الحدس النفسي حيث لا يقتصر على مجرد إلتماس ما يقوله النص، بل يبحث في عبقرية المبدع وبالدخول إلى عالمه الروحاني بلغةٍ روحيةٍ تكون صالحةً للتفسير، وتحليل الظواهر النفسية والحيوية للرمز الذي يحتويه هذا النص الصوفي"[1].

ويوافق هذا الرأي عبد القادر فيدوح فيقول: "إنّ التجارب الصوفية تتجاوز المألوف للخوص في معرفة العوالم الباطنية بإرجاع الأمور على أصولها قصد إدراك المعاني الخفية، وهذا هو شأن فكرة التأويل عندهم التي تقوم على فهم الكشفي بينما هي في نظر الفقهاء ومن تبعهم من الدارسين في حقل كثير من المعارف قائمة على الفهم السطحي بما يحمله من ظنون واحتمالات"[2].

ولعل القاعدة الأساسية في عملية التأويل، هي صرف النظر عن الظاهر والغوص في الباطن أو العبور من عالم الشهادة إلى عالم الغيب، فهذه القاعدة قد حددها ابن عربي في مقدمة ديوانه "ترجمان الأشواق"، وهي طريقة بيّن فيها البعض من آليات التأويل. فقد استغل كل ما يمكن أ يرد في الشعر (الغزل- الطلل- الرحلة- من ناحية موضوعية ولغوية

[1] د/ مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 153.

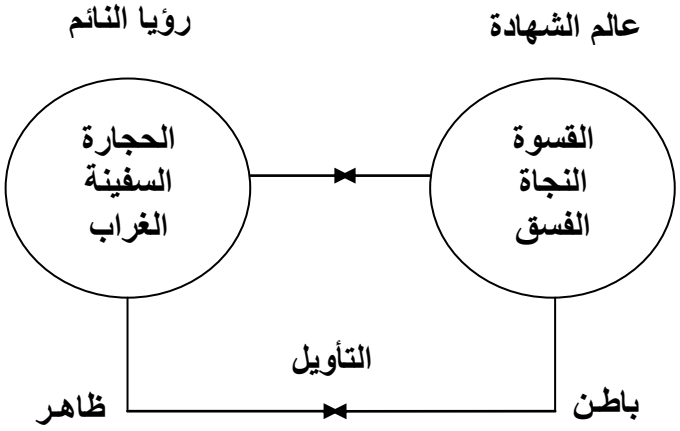
[2] د/ عبد القادر فيدوح، مجلة تجليات الحداثة، العدد الأول، جامعة السانيا، وهران، ص 48.

لحشده ضمن الرموز التي عمل إلى استبطانها وعبورها، فهو يرى في الوجود مسرحًا تجلت فيه صفات الذات الإلهية وأسماؤها تجليًا ماديًا تدركه الحواس المركبة في الإنسان، وهو إذ يأخذ وصف المحسوس شعريًا فإنما يقف مع آخر مرحلة من مراحل التجليات التي يمثلها عالم الشهادة، ولعلّ أهم آلية اعتمدها في إجراء قراءته الاستيطانية للديوان، هي آلية (تعبير الرؤيا) فمثلما يستند المعبر في تأويله للأحلام على بعض المصادر، ويتعامل معها بأساليب معينة، فابن عربي استعمل الأساليب نفسها من أجل تأويل مظاهر الوجود، فالإثنان يشتركان في أسلوب العبور من الرمز (الظاهر) إلى المرموز له (الباطن) ويفترقان في المرتبة الوجودية التي ينتمي إليهما المرموز له، ذلك أنّ ما يحدث في رؤيا النائم، هو تجسيد للمعاني المتداولة في عالم اليقظة سواء كانت هذه المعاني متلفظا بها أم من مخزونات الذاكرة. وابن عربي يذكر أنّ الخيال مهمته الأساسية تجسيد المعاني، وكما أنّ رؤيا النائم ضرب من الخيال والوجود عند ابن عربي خيال، فإن الرؤيا والوجود يشتركان في صفة تجسيد المعاني، ولكن من مرتبتين وجوديتين تختلف كل واحدة منهما عن الأخرى (فالخيال الرؤيا) يجسد المعاني المتواضع عليها في عالم الشهادة، إنه يعيد إنتاجها، فيظهر معنى النجاة في رؤيا النائم في صورة السفينة أو في صورة الجبل، من قوله تعالى: **"واعتصمُوا بحَبْل الله جميعًا ولا تفرقُوا"**[1] ومعنى القسوة في صورة الحجارة، من قوله تعالى: **"ثم قست قلوبُكمْ منْ بعد ذلك فهيَ كالحِجَارةِ أو أشدَّ قسوةً"**[2] **ومعنى الفسق في صورة الغراب،** ومن الحديث كرؤية الغراب يعبر عنه بالرجل الفاسق لأن رسول الله صلى الله عليه وسلم سمّى الغراب فاسقًا فإذا نظرنا إلى (الصورة= الرمز) التي تظهر في الرؤيا

[1] سورة آل عمران، ص 103.

[2] سورة البقرة، آية 74.

وغلى ما يقاربها في عالم الشهادة من (معنى= المرموز له) نخلص على أنّ رؤيا النائم تمثل الظاهر، وعالم الشهادة يمثل مرتبة الباطن لها، ويمكن أن نوضح ذلك في الرسم الآتي:



لقد كان لهذه الآلية التي وضعها محي الدين بن عربي في شرح هذا الديوان "ترجمان الأشواق" أثرًا كبيرًا في الصوفية من بعده، حيث أصبح هذا الكتاب مصدرًا أولي في عملية الشرح العرفان لصوفي، وخاصة أنّ أبرز الشراح للشعر الصوفي هم من أتباع ابن عربي ومدرسته "وحدة الوجود" فقد ظهرت من بعده شروحات لأمهات كتب التصوف "كتائية" ابن الفارض، و"منازل السائرين" لعبد الله الأنصاري، كما أنها إتبعت سياقًا متشابهًا، مما يدل على إنتمائها لمدرسة شرحيّة واحدة ذات منهج واحد.

لقد كان الهدف الأساسي لابن عربي في شرح ديوانه هو دفع المتلقي لان يكون فاعلاً في النص، كما النص فاعل فيه، فقد عمد إلى التوضيح والشرح والتفصيل لهدف واحد هو إيصال المعاني الواضحة للقارئ، ووسيلتُه إلى هذه الغاية هي "العبارة" لأن العلم إذا بُسطت عبارته حسن فهمه ومعناه، ووجد استجابة لدى القارئ، فلقد كان ابن عربي مدركًا لأسسٍ نظريةٍ قد وضعها اللغويون من قبله، وهي "نظرية التبليغ" فالتحليل والتعليل والتأويل مفردات أساسية لعملية الإبلاغ والتواصل، فما مفهوم التواصل؟

مفهوم التواصل:

إنّ التواصل في مفهومه اللغوي العام، هو اتصال الشخصين "اجتمعا واتفقا"[1] والاجتماع والاتفاق هما مفهومات بعكس التصادم والانفصال، هذا من الناحية اللغوية وفي مجال التقعيد يتواصل ميزان الصرف بالاشتقاق في تحديد بُعد المفهوم ووظيفته.

فالاتصال لغة من "و ص ل" ومن معانيها:

[1] جبران مسعود، الرائد، دار العلم للملايين، ط3، بيروت، لبنان، ج1، ص 97.

-**بلغ وانتهى:** حيث يُقال: ("وصل" وصلت الشيء من باب وعد و"صلة" أيضًا ووصل إليه يصلى وصولاً أي بلغ)[1].

-**اتّصل:** بمعنى (دعا دعوى الجاهلية وهُو أن يقول: "يالفلان"؛ قال تعالى **"إلاّ الين يصلون إلى قوم"**[2] أي يصلون) ومن(وصل الشيء بغيره فاتصل، ووصل الحبال وغيرها توصيلا، وصل بعضها ببعض)[3].

-**انتمى:** حيث يقال: (ووصل إلى بني فلا واتصل)[4]

-أما التواصل من توصل على وزن تفاعل الذي يدل على:

-**المشاركة:** بين اثنين أو أكثر مثل تشاجر زيد وعمرو

-**التظاهر:** ومعناه الادعاء بالاتصاف بالفعل مع انتفائه عنه مثل: تناوم، تكاسل ، تجاهل، تعامى.

-الدلالة على التدرج أي حدوث الفعل شيئًا فشيئًا مثل: تزايد المطر، تواردت الأخبار.

-**المطاوعة:** وهو يطاوع وزن "فاعل" مثل باعدته فتباعد.

من خلال ما سبق يتضح أنّ "الاتصال" والتواصل" مشتركان في الجدر اللغوي "وصل" وكلاهما مصدر، فالأول "اتصال" للفعل المزيد "اتصل" على وزن "افتعل" قلب فيه الواو "تاء" على الشكل التالي "وصل" أو "تصل"، قلبت "الواو "تاء" ثم أدغمت في التاء المزيدة، والثاني "تواصل" الفعل المزيد "تواصل" على وزن "تفاعل".

1

2 سورة النساء، آية 90.

3

4

ومن هنا وعلى الرغم من كونهما لا يأتيان في غالب الأحيان الأمة لازمين "وإن كانت هذه الإشتقاقات لا تبتعد عن المفهوم العام لما تتركب منه شبه الاتصال من عناصر حددتها نظريات الاتصال والإعلام تحديدا واضحًا"[1].

ويرتبط التواصل في بعده الإنساني بالتخاطب والتحاور بين شخصين فأكثر، بمعنى أن التواصل يقتصر على الممارسة الفعلية الإجتماعية للغة التي تتمثل في الإبلاغ والإخبار والإطلاع من خلال المشاركة في ما يجري بين الأفراد من أحاديث، ويرى عبد المالك مرتاض أنّ "التبليغ يشمل بالمفهوم العام الوضع الأخبار أو نقل من أعلى على أدنى، أو من أعلى إلى مستوى مماثل له في الدرجة"[2].

ويرتبط التبليغ في مفهومه العام، برسالة توجه من طرف (أ) إلى الطرف آخر (ب) في حال انعدام الوسيط، أمَّا في حال وجوده فإن صورة التبليغ تتعدى مؤلفة لكي تنجز من ثلاثة أطراف:

(أ) بات أو (مرسل)

(ب) مستقبل (مرسل إليه) أو على سبيل الوساطة

(ج) أو مستقبل آخر على سبيل العلم

ولمّا كانت نظرية التبليغ في أصلها نظرية لسانية، فإن لم تكن تعني إلا بالشبكة المظهرية الرابطة بين (المرسل) و(المتلقي) و(الرسالة) المستخدمة بين الطرفين.

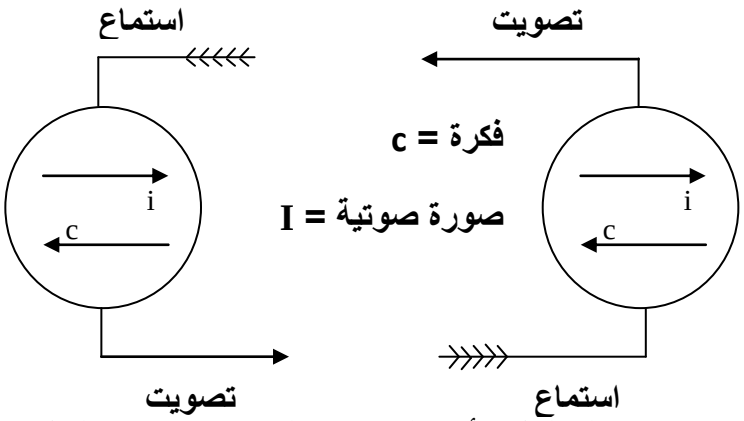
دي سويسر والتواصل:

---

[1]

[2] عبد المالك مرتاض، مجلة الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 1992، ص 13.

لم يكن "دي سوسير"، أبو الألسنية الحديثة، يتكلم عن التواصل، وإنّما غالبًا ما تكلم عن "حلقة الكلام" فالتبليغ في نظره ضرب من الحدث الاجتماعي الملاحظ في فعل الكلام، ويقوم على وجود شخصين اثنين على الأقل (أ) بات و(ب) متلقى تبعا للرسم البياني التالي[1]:



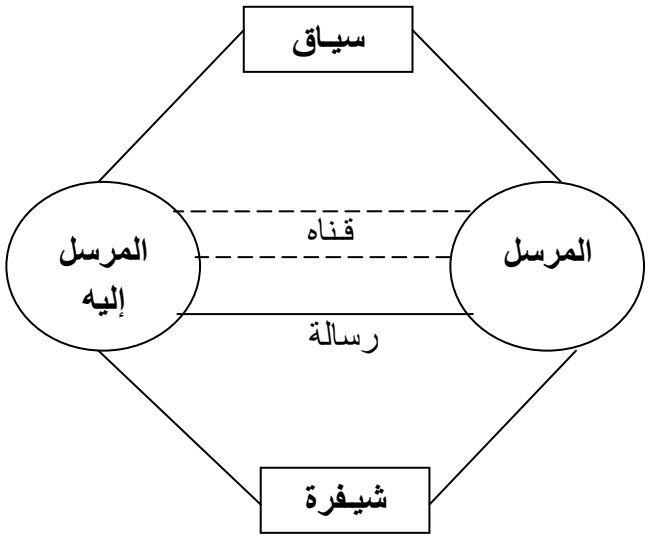
والفكرة هنا هي "المدلول" أمّا الصورة الصوتية فهي "الدال"، وقد كان هذا المفهوم أساسًا قامت عليه البنية الألسنية، ومن ثم مدرسة براغ التي ظهر معها مفهوم التواصل بشكله المنظم.

لقد ساهمت نظرية التواصل مساهمة فعالة في النظرية الألسنية، وليس هناك ادنى شك في الدور الأساسي الذي لعبته عملية الإنتقاء في النشاطات الشفوية، ولمّا كان التركيز على أنّ المرسل والمتلقيي عند "دي سوسيير" يعتمدان اللغة في تواصلها، كان لابد من وجود رمز يلائم بين الدال والمدلول، ومن هنا لقيت نظرية "دي سوسير" الآنفة الذكر قيمة عملية جديدة وتنظيمًا جديدًا، لاسيما بفضل "جاكسيون" الذي استطاع أن يفيد من أعمال الألسنيين والتقنيين ليطور نظرية التواصل.

[1] دي سوسيير، محاضرات في الألسنة العامة، ص 28.

فرومان "جاكسبون" أضاف إلى هذه النظرية التبليغية الثلاثية الأطراف وفصل من أمرها ما كان موجزًا فأصبحت سداسية الشكل، ففكرته الأساسية تعيد المواقف المعاشة إلى سياق واحد، فالمواقف الاجتماعية توصف بالنسبة إلى موقف عام.

وهذا الرسم البياني يمثل الرسمة الجاكسبسونية لنظرية التبليغ اللسانية.



فالمرسل (أو المتكلم أو المرمِّز) هو مصدر المرسلة، أي المكان الذي تنعقد فيه خيوط المرسلة وتكتمل، فضلاً عن أنّ مصطلح "مرسل" لا يطلق على الأشخاص وحدهم بل يطلق على الأجهزة أيضًا، فالراديو يعدّ مرسلاً لأنه يرسل إشارات ذات قوة وشكل معينين.

أما المرسل غليه أو المستقبل فهو الذي يقوم بفك الرموز وفهم النص.

والمرسلة ترتكز على المخزون اللغوي الذي يختار منه المرسل ما يحتاج إليه للتعبير، ثمّ ينظمه في مقولة يبثها على المرسل إليه. ولكنها لا يمكن أن تفهم أو تنفذ إلا ضمن سياق نردّها إليه هو ما نسميه المرجع) ويمكن فهمه من قبل المتلقي أو تنفذ المرسلة نظامًا

مشتركًا بين باث وفاك الرموز. وأخيرًا لابد من وجود قناة اتصال بين المرسل والمرسل إليه لإقامة الاتصال.

إنّ كل واحدٍ من هذه العناصر الستة يولّج وظيفة لغوية مختلفة، وقد كان (بوهلر) قد حصر الوظائف اللغوية في ثلاث هي:

1- وظيفة تمثيلية: ترجع إلى موضوع الحديث أي المحتوى الإرجاعي (وظيفة وصفية)

2- وظيفة تعبيرية: وهي ترجع إلى المتحدث وتشير إلى حالته الفكرية والعاطفية قياسًا على موضوع الحديث.

3- وظيفة ندائية: وترجع إلى المخاطب وتورطه في التواصل كطرف مرتبط ومعنى بالمرسلة[1].

إلا أن جاكبسون طوَّرَ نظرية بوهلر معتبرًا أن الكلام الذي يبعثه المرسل إلى المتلقي بواسطة قناة الاتصال له وظائف لغوية يمكن حصرها في ست وظائف، يقوم كل منها على التركيز على أحد عوامل التواصل التي سبق أن اشرنا إليها في الرسم البياني، وتتأتى كل منها من طبيعة العلاقة بين المتكلم والمتلقي، وبينه وبين العالم المحيط به، مما يتيح الحصول على فئات دلالية متنوعة وهذه الوظائف هي:

1- الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية (Fonction émotive): وهي تحدد العلاقة بين المرسل والمرْسَلَة وموقفه منه، فالمرْسَلَة في صدورها تدل على طابع مرسلها

[1] يوسف غازي، مدخل إلى الألسنية، دمشق، المنشورات العالم العربي، 1985، ص 51 وص 52.

وتكشف عن حالته، فضلاً عما تحمله من أفكار تتعلق بشيء ما (المرجع) يعبر المرسل عن مشاعره حياله، أو ميولاته ومواقفه الشخصية والإيديولوجية.

2- الوظيفة الندائية (fonction conative):

وتدخل الجمل الأمرية ضمن هذه الوظيفة، وهي توجد كما يستدل من اسمها التي ينادي بها المرسل إليه لإثارة انتباهه أو ليطلب منه القيام بعمل من الأعمال، وتتضمن كذلك لغة الترغيب والترهيب والترشيد.

3- وظيفة إقامة الاتصال (fonction phatique):

وذلك حين يقيم المرسل إتصالاً مع المرسل ويحاول الإبقاء على هذا الإتصال وهنا تظهر ألفاظ أو مفردات تضمن استمرارية عملية الإتصال، ومصطلح إقامة التواصل هذه أوجده مالينوفسكي للدلالة على أهمية اللسان الذي يقوى ويشدّ وشائج الصلة بين الناس عبر تبادل الكلمات البسيطة، دون أن تكون النية منه تبادل الأفكار.

4- وظيفة ما وراء اللغة (fonction métalinguistique):

وتتمحور حول لغة الخطاب ذاتها، أي تتكلم عن اللغة نفسها، فالوظيفة المداورائية تظهر في المرسلات التي تكون اللغة نفسها مادة دراستها، أي التي تقوم على وصف اللغة وذكر عناصرها وتعريف مفرداتها كسؤال عن تفسير كلمة وردت في الخطاب.

5- الوظيفة المرجعية (fonction référentielle):

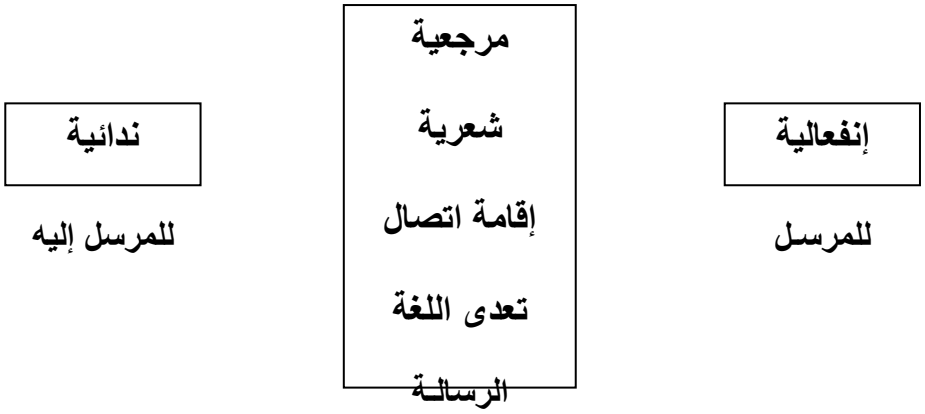
وهي في أساس كل تواصل فهي تحدد العلاقة بين المرسلة والشيء أو الغرض الذي ترجع إليه وهي أكثر وظائف اللغة أهمية في عملية التواصل ذاتها، فهذه الوظيفة المسماة

"تعيينية" أو "تعريفية" أو "مرجعية" هي العمل الرئيسي للعديد من المرسلات، في حين تلعب وظائف الأخرى في مرسلات كهذه سوى دور ثانوي.

6- الوظيفة الشعرية (fonction poétique):

وذلك حين تكون المرسلة معدة لذاتها، كما في النصوص الفنية اللغوية (مثل القصائد الشعرية، وغيرها)

ووضع ميشال زكيا رسم بياني لمختلف الوظائف التواصلية.



لقد ركز جاكبسون في وضعه لوظائف اللغة على التواصل الكلامي أو التواصل اللفظي لأنه أكثر شيوعًا، فالتواصل بالكلام (communication orale) هو التواصل بالوسائل اللفظية.

فطبيعة البحث تملي علينا تحليل النصوص من خلال المدونة (ديوان عفيف الدين التلمساني) أي من خلال لغة محكية بواسطة إشارات خطية مكتوبة، كن الغرض منها حفظ الكلام حتى لا يزول، أو نقله إلى أماكن بعيدة، فالكلام يزول بمرور الزمن، فتبقى الكتابة دعامة مهمة ثبوتية وانتشارًا في المكان والزمان، فكالتابة هي نظام سيميائي مرئي ودلالي، يُبدي فونيمات ومقاطع تعمل عامة كدالات عن الوحدات المطابقة لها في اللغة المحكية.

فأهمية التواصل الكتابي الذي يقوم على نقل التتابع الكلامي من حيّز الزماني إلى إشارات مكانية، وهذا ما يساعد المرسل إليه على الرجوع إلى المرسلة ساعة يشاء في حين تكون قد اضمحلت في المرسلة الشفوية.

الفصل الأول

المعادل الرمزي لـ:

1- موضوع الطلل والطبيعة

2- موضوع الغزل

3- موضوع الخمر

تمهيد:

إنّ اتخاذ الرمز كوسيلة لإدراك ما لا يستطيع التعبير عنه، عادة قديمة جرت عند معظم الشعراء والأدباء، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، فهو بديل يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته، فعندما يغيب المعادل الفكري لأمور بعيدة عن الواقع، يتدخل الحدس لمساعدة الرمز على تخطي صعوبة المعرفة، وتكون الرمزية وقتها محاولة لاختراق اللاواقع وصولاً إلى عالم من الأفكار والعواطف.

ومحاولة الشاعر الوصول بقلبه ومشاعره إلى ما لا يستسنى للعقل الوصول إليه، هو القاسم المشترك بينه وبين الصوفي، أو التجربة الصوفية التي تملك رمزًا غريبًا ونمطًا عجيبًا يضرب صاحبها خلاله في عالم وراء الحس، فهو يصوّر معانٍ من عالم فوق الواقع، لا توجد إلا في ذهنه وخياله وباطنه، فالصوفي يعيش حالة اغتراب، وقد يساعده في ذلك ظاهرة وجدانية ولغوية وهي ظاهرة "الشطح"[1] التي تعد من أهم أسباب اغتراب اللغة عند الصوفي.

ولعل الصوفي يعيش تجربة وجدانية شديدة الخصوصية، حيث تتجلى له الذات وتنكشف له الحقائق والأسرار، فعدّ ذلك من الأسرار الإلهية والحقائق الربانية التي يعفرها إلا خاصة الخاصة، فكانت أقواله تخالف ظاهر الشريعة، فلا يمكن الإفصاح عنها خوفًا من سلطان الفقهاء الذين كانوا يتتبعون الصوفية في كل عصر بالتشهير وربما وصل الأمر على المحاكمات والقتل مثل ما حدث مع الحلاج، "والسهرودي" المقتول.

---

[*] الشطح: عبارة عن كلمة عليها رائحة رعونة ودعوى وهي نادرة أن توجد من المحققين، "محي الدين بن عربي" كتاب اصطلاح الصوفية، مطبعةة جامعية، دار المعارف العثمانية، الطبعة الأولى، ص3.

إن الصوفية اصطنعوا أسلوب الرمزي لأنهم لم يجدوا طريقًا آخر ممكنًا يتوجهون به عن رياضتهم الصوفية، والعلم بخفايا عالم الغيب المجهول، ولقد جمعت التجربة الصوفية بين نوعين من الرمزية، الرمزية الأسلوبية بما تتضمنه من صور بيانية وخيالية وبديع وبيان، ورمزية موضوعية تتناول موضوعات الصوفية وفلسفاتهم عن الحب الإلهي والخمر والكون، والذي يعنينا هنا مناقشة النوع الثاني، أي الرمزية الموضوعية، فقد اتخذ الصوفي من موضوعات الموروث الشعري العربي القديم معادلات رمزية مشحونة بدلالات صوفية.

أولاً: موضوع الطلل والطبيعة:

1- الطلل:

إنّ أهم ما يميز القصيدة التقليدية مقدمتها، والتي عادة ما تكون في التسيب أو البكاء على الأطلال أو وصف الطيف أو الشكوى من الشيب.

والأطلال هي: ما شخص من آثار الديار، ومخلفه ساكنوها بعد رحيلهم، وقد دأب الشعراء الجاهليون على بدء قصائدهم بوصف تلك الآثار، وتدور المقدمة الطللية حول أطلال الحبيبة التي رحلت فأقفرت دارها بعد رحيلها، وللطلل حضور بارز في القصيدة العربية فقد كانت حياة القبائل تقوم على الحركة والتنقل، ويقال أن "امرأ القيس هو أول من وقف على الأطلال واستوقف، وأول من بكى واشتكى وهو في معرض ذلك يصف الطلل ويتذكر صاحبته البعيدة وأيامه السعيدة التي انصرمت"[1].

فالطلل كان يمثل انعكاسًا لحال الحزن والأسى على فراق المحبوبة، فدخلت المقدمة الطللية في نسيج الشعر الجاهلي، وأصبحت تقليد القصيدة الجاهلية، فمعظم القصائد الكبار وبخاصة المعلقات قد بدأت بها، وسيطر هذا النهج على الشعر العربي بعد ذلك، فيما يوضحه ابن قتيبة في نصه، يقول "وسمعت بعض أهل الأدب يذكر مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى واشتكى وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببًا لذكر أهل الظاغنين عنها"[2].

وترتبط المقدمة الطللية بموضوعات الغزل والرحلة، فهما عنصران أساسيان في بناء القصيدة العربية، إذ ترتبط صورة المرأة ارتباطًا وثيقًا بالأمكنة التي كانت مرتعًا لها

[1] ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص 20.

[2]

فالشاعر يذكر الطلل الشاخص المرتبط دومًا بالأحبة، الذين أثروا الرحيل والفراق على البقاء، ومن ناحية أخرى فالمقدمة الطللية مرتبطة في الغالب بالرحلة، لأنّ الشاعر في واقعه راحلاً أو مزمع على الرحيل.

أمّا الطلل عند المتصوفة فقد جعلوا منه معادلاً رمزيًا مشحونًا بالدلالات الصوفية، فقد انتقل بخواصه الشكلية والدلالية إلى القصيدة الصوفية، غير أنّ الاختلاف فيه وهو في القصيدة التقليدية، ثمّ وهو في القصيدة الصوفية يظهر من جهة موقعه، فهو في الأول عادة ما يكون في بداية القصيدة، وهو في الثاني لا يحتل موقعًا مجددًا، فقد يكون في المقدمة، وقد يكون في الوسط، وقد يكون في النهاية، وقد يكون قائمًا بذاته مستقلاً لوحده في قصيدة أو مقطعة، وفي هذا يرى الدكتور مختار جبّار "إنّ الطلل الصوفي ليس تقليدًا شعريًا غرضه حاجة أو قاعدة فيه، وإنما هو قالب وظّفه الشعراء العرفانيون ليخدم أغراضًا وجدانية عرفانية لا تمت بصلة، لما كان عليه الشأن عند الشاعر الجاهلي"[1].

ولعلّ علاقة المحاكاة والمشابهة بين النص الأصلي (الغرض الشعري) والنص الشبيه (النص الصوفي سيمة تعمم على كامل موضوعات الشعر الصوفي الإيحائية، ومن ضمنها بعض الموضوعات التي شملها ديوان عفيف الدين التلمساني الذي لجأ على نقل الأغراض الشعرية مما وضعت له أصلاً إلى معاني شبيهة عبّر على إثرها عن الوجد والعرفان الصوفي.

يقول عفيف الدين التلمساني[2]:

سألَ الربْعُ عَنْ ظباء المُصلَّى مَا علّى لَو أجابَ سؤالـه

---

[1] مختار جبارن شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، ص 61.

[2] عفيف الدين التلمساني، ديوانه، ص 183.

ومُحالَ مـن المَحـيل جَوابَ غيْر أنَّ الوُقوفَ فيه علاَلَـهُ

هَذه سُنة المُحبين مـن قبـل عَلى كُلّ منزِلٍ لاَ محَـالَـهْ

يَا ديارَ الأحبَاب لازالتِ الأدْ مُعُ في قُربِ ساحتيْكِ مُذالـهْ

وتَمْشِي النسيمَ وهـو عَلـيل في مَغَانيكَ ساحـبًا أذْيـالـهْ

حيْثُ وَجْه الشَبَاب طلق نظيرِ والتَّصابي غُضُـونهُ مـيَّالـهْ

ولنَا فيكَ طيبُ أوقات أنـس لبيتنا ف المنامي نَلقَى مثَالَـهْ

لو نجرد هذا النص من قرائنه الصوفية، فيمكن أن نحكم عليه (النص) على أنه درج مدارج القصائد العربية التقليدية، خاصة وأنّ الشعر الجاهلي عادة ما كان يستهل قصيدته بهذا النوع من المقدمات الطللية، حيث يقف الشاعر على أطلال الحبيبة ويندبها، ثمّ يسترسل في النسيب الذي عادة ما يأتي ليكمل صورة الطلل في القصيدة الشعرية.

فكذلك الشاعر وقف حيال ربع الحبيبة وسأل ساكنيه مع علمه ألاّ أحدًا سيجيبه، غير أنّ ذلك الوقوف والسؤال والبكاء له دلالة عميقة في نفسية الشاعر، حينما ندرج النص ضمن المعادل الرمزي الصوفي (الطلل)، فالشاعر يخترق لغة الظاهر إلى لغة الباطن، فتسموا المعاني على ارتباطات روحية، ومن ثمّ يصبح الطلل معادلاً رمزيًا يوظفه الشاعر لغايات روحانية تعبر رد عن انفصال الذات الصوفية عن الذات العلية واغترابها عنها"[1].

فالشاعر عبّر بلغة حُزنٍ وحسرة وتأسي، وهذا واضحًا من خلال ألفاظه الدالة على هذه الحالة عيش مضى- من حلاوته- سريع كالخيال، فيه شباب طلق، فيه أوقات أنس) وهذه الحالة تفسر حالة الغياب الصوفي التي يجسدها المعادل الرمزي لموضوع الطلل.

[1] د/ مختار جبّار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، ص 62.

وفي المحاكاة والمشابهة نجترئ نصًا آخر، يقول عفيف الدين التلمساني[1]:

قِفْ بالكَثيب فلِي هناك منزلُ طابَتْ بنَفْحتِهِ الصَبّا، والشمالُ

فاسْمحْ لنَفْسِكَ بالمصُونَه في الحِمَى فعَلى هَوَاها كلُّ نفْسٍ تُبدَلُ

ما عّذَر مثلكَ إنْ دَعاكَ جَمَالها كُرمًا وأنْتَ ببدل نَفْسكَ تبخلُ

ومن السَّعادةِ إنْ علِمْتَ بأن ترى عبدًا لهَا، أو كنتَ مِمَنْ يقبَلُ

تتعلم الوَرَق الحمائم شجوهُ فلأجلِ ذاك بنحوها يتمثّلُ

وبذلك المغنى فتيٌّ مَلاَحَة بالفقر في حبّي له أتوصّلُ

تهفو إلى أعطافِهِ قضبُ النَّقا خَجَلاً، ويعتذرُ الغزالُ الأكحلُ.

نجد الشاعر استهل مقطعته بفعل (قف) وهو يقصد له مقصدًا معينًا، والوقوف ليس الوقوف المعروف وإنّما الوقوف يعني التأمل والتمعن.

فإذا كان للتأويل الصوفي معنى ظاهر ومعنى باطن لموضوع الطلل، فإن صورة الربوع من الناحية السياقية تًحيلنا إلى عالم الأظلة قبل الهبوط والفراق، أمّا المكان فهو صورة حسية للزمان النفسي، يؤثر على الذات الصوفية الباطنية الواقفة أمام الحياة الداثرة في صورتها الفيزيائية، وما صورة المكان المقفر الذي سكنت حركاته ودُرستْ معالمه، إلاّ مماثل أيقوني[2] لحالة نفسية باطنية صوفية تعبر عن مرحلة الغياب والإنفصال.

فالقصيدة الصوفية تُخضع التُراث لدواعيها النفسية العرفانية، أي أنّ وظيفة الطلل وموقعه في القصيدة استجابة لغاية روحية ولداعي نفسي صوفي وليس لحاجة فنية لذا نلغى

---

[1] عفيف الدين التلمساني، ديوانه، ص 168.

[2] الأبقونة (ICON) من المصطلحات التي وضعها بيرس "علامة تدخل في علاقة مشابهة مع الواقع الخارجي، وتظهر خصائص الشيء المشار إليه نفسه) مجلة تجليات الحداثة، ص 49، العدد الثاني.

الشاعر في المقطعة الآتية لم يلتزم بالموقع المألوف في ترتيب القصيدة المركبة، بل يذكر توسط الأبيات بعد الغزل.

وفي هذا النموذج الآتي غيّر العفيف موقع الطلل فأشار إليه في وسط الأبيات فقال[1]:

يا أخت لّيْلى في يديك زمامي وإليك مرقى منيتي ومرامي

وفي المَهْد أرضعت الغرام، وإنّني لأشيبُ فيه، وما بلغت فطامي

بعثتُ سَلامِي نحوها، فشهدتُها فكأنّ لَهَا منِي عنِي سَلامِي

وناديتُ في أطلالها فإذا الصَدى مُجيبي فأصْغي مُنصتًا لكلامِي

فلَمْ أرَ مِثلَ الوَاحِدِ الفَاقِد، الذي حيَّاهُ الغَني، المَحظي طُول دوامِ

وقد صَار لي في روْضتَيْهِ إقامةً ولم يَكُ لولاَ الوَصْلِ منْهُ مقامي

لقد تكلم عفيف الدين التلمساني في هذه القصيدة بلغة صريحة ومباشرة، تكشف عن مضمون المعاني ومرادها الصوفي (أنا الإمام، شهدتها، الواحد، الأضحى، به الكون، مقامي) ثم ثانيًا موقع الحديث عن الطلل الذي توسط القصيدة، لم يأتِ كما جرت العادة في الإستهلال، وإنّ تفسير لك يعود إلى الهدف الحقيقي، فتجاوز العفيف الحقيقة الفنية إلى الحقيقة الصوفية، بحيث تجاوز في المعادل الرمزي لموضوع الطلل حقيقة المكان المادي وحقيقة الحبيبة الإنسان إلى البعد الروحي، والمعرفة الصوفية وهذا يفسره قولهُ[2]:

ونَاديْتُ في أطْلالِها فإذَا الصّدى مُجيبي فأصغي مُنصتًا لكلامِي

2-المعادل الرمزي للطبيعة:

[1] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 216.

[2] نفسه، ص 216.

لقد نظر الصوفي على الطبيعة بوصفها فيوضات مادية للجمال الإلهي، فحاول استنطاقها من خلالها على فك شفراتها، فيقرأ الصوفي فيها ضرب من الكشف لغة ذات حدين إحالين أحدهما فيزيائي والآخر روحي إلهي "فالطبيعة عند الصوفي تتحول إلى مسرح إلهي، نشاهد فيه المبصرات، ونلمس فيه الملموسات ونشم فيه المشمومات، ونسمع فيه المسموعات، لندرك معنى صفات الجمال الإلهي الساري في الوجود"[1].

لقد حفل شعر الصوفية بصور الطبيعة وإيقاع مشاهدها المتناغم، معلنين عن بهجة الوجود في نضارته و***، فالطبيعة "في تكثر مظاهرها وتقابل أعبائها وصيرورتها وحركتها ليست إلاّ إنكشافًا للألوهية المحايثة الباطنة فيها، ومتى اعترف الصوفي هذه المظاهر المتقابلة في الزمن الفرد، تجلّت له الوحدة الوجودية ماثلة في وحدة الفاعل"[2].

ويطالعنا شعر عفيف الدين التلمساني بأسلوب التصوير والحاكاة متنقلاً بين مظاهر الطبيعة بأشكالها وأنواعها المختلفة، معاينًا الصّور الحسّية، الكثيفة متفاعلاً معها وجدانيًا ومتحدًا معها معنويًا، ودلاً بها على تنوع التجليات الإلهية الموصوفة بعدم التناهي، فقد كان العفيف مُغرمًا بذكر مظاهر الطبيعة ومنها الطير والحمام على وجه الخصوص فيقول[3]:

وورقٍ حمائم في كلّ فَن إذَا نَطَقتْ لهَا لحْنُ صوابِ

لهَا بالظّل أزْرار حيسان وأطواق ومن وَرَق ثياب

وللأغصانِ هيمنة تحاكي حبَايبُ رق بيْنهم العِتابُ

تتنتْ والحمَمُ لهَا يُغني كشُربِ مُدامة شربوا طابوا

---

[1] د/ أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص 233.

[2] د/ يوسف زيدان، الرمز الشعري عند الصوفية.

[3] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 122.

من خلال هذا النموذج نلاحظ في شعر العفيف تخطي لرمز الحمام كون محسوس، وينعطف منه اتجاه الحياة الباطنية وما تحمله النفس والروح من مجامل وأعماق، فمثلما تحلق الطيور فرحًا ومرحًا وغناءً، كذلك تحلق الروح، والغناء حالة الفناء الذي يحقق لها من المصدر النقي يمثل الوطن الأصلي لها، وتبكي إذا نأت عنه وتتطلع للعودة إليه.

ووظف العفيف من الطبيعة الغزال، وهو رمز الذي تردد في الشعر العربي إشارة على الجمال، ولكن مع النفور وعدم الاستقرار فيقول[1]:

غزالُ الحّي مِنْ أثْلاثِ بخدٍ بوجهِكَ وِجهتي وهَواكَ قَصدِي

ودِينُك في مُداومةِ التصابي عليّ ولي وفي قلبي وعندي

أحتُّ إذا تبسَّمَتْ النعامى مُعطرةً بمسْحبِ زيل هِنْد

فالرؤية الفنية للتلمساني مختلطة بتجربته الصوفية وأفكاره الفلسفية التي لا يمكن تنحيها جانبًا أثناء تحليلنا ومن ثمّ تلفظ الطبي يمثل الذات الإلهية في حسنها، لهذا نرى الشاعر الصوفي يرمز للذات الإلهية بالغزال في جماله ورشاقته "فالرمزية الفنية وارتباطها بالجمال وحثها عن مواطنه"[2]

وكنّى بالغزالة عن الروحانية الإنسانية المشرقة على العالم الجسماني، وبالغزال عن القلب الإنساني المتلفت بالفكر والخيال إلى عالم اللامكان..."[3].

كما مثلت الأماكن البدوية والحجازية رمزًا صوفيًا ترمز به على القرب من الحضرة الإلهية عند العفيف، ومن ثمّ يحيلها رموزًا وتلويحات مشرية بالوجدان والمعرفة، فخطت

---

[1] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 70.

[2] د/ عاطف جود، نصر الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، 1978.

[3] المصدر نفسه، ص 366.

بها خطوات نحو تجريد ميتافيزيقي والغوص فيها تنطوي عليه صورها من كيف حسي مفعم بالإيحاء.

وقد عدّ الباحث "جعيرن ميهوب" الأماكن ضمن الموضوعات المستقلة التي تشكلها القصيدة الصوفية حيث قال: "ومن جزئيات الرحلة ومكوناتها الأساسية علاقة (الأنا ـــ البقاع أو الأماكن) فهي من الجزئيات التي تشكل موضوع الرحلة"[1].

وممّا جاء في سياق الأماكن، نجد قول العفيف[2]:

متى زُرتُم نجدًا فإنّـي أراكُـمْ يَصوغ عليْكُمْ نفحة مِنْ شَذَى نَجْدٍ

أظنْ حمى لَيْلَى حلـلْتُم بربْـعِهِ فضَاعَ لَكُمْ مِنْهُ شذَى مُسحب البرد

غريبُ لَهُمْ عندِي رعاية عهدهم وما عِندهُم لي نقضُ عهدٍ ولا عقْدٍ

فعفيف الدين التلمساني وإن كان حريصًا على تجريد الأماكن، وتحويلها إلى رموز على مواجيده وأسراره، إلاّ أنه يحشدها في شعره، ولكن ذكرها وفق ما يقتضيه الموقف النفسي، وهذا راجع إلى أنّه موغل في الرمز (فنجد) ترمز على مواطن الحضرة الإلهية ويذرف الدمع على بعده وفراقه للحبيب الكامن بهما.

ويقول العفيف كذلك[3]:

متَى زُرْتُم نَجْدًا فإني أضرَاكُمُ يَضُوعَ عليْكُم نفْخَةً من شذا نجدٍ

فالمكان بالنسبة للشاعر مقدس، لدى يقر بروحانيته، فقد صار نجد يبصر بالبصيرة على البصر في نظره.

---

[1] جعيرن ميهوب، التشكيل الموضوعاتي في شعر العفيف التلمساني، رسالة لنسييل شهادة الماجستير معهد اللغة العربية وبدابها، جامعة وهران، 2004، ص 52.

[2] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 117.

[3]

ثانيًا: موضوع الغزل:

لقد وجّهت العناية في أثناء العصر الجاهلي إلى عناصر جمالية مبثوثة عبر بيئات العرب كالصحراء وصفاء رمالها وهندسة كثبانها، والنخيل والجذوع وأعناقها، والسراب الماثل أمام الأعين العطاشى، والواحات الخضراء التي مثلت الحياة بكل مفاهيمها.

لكن أهم عنصر استدعى انتباههم وشدّ عواطفهم هو "المرأة بالمفهوم الحقيقي أو الدلالي الإستعاري، وإن كانت الحقيقة هي التي طغت على مختلف مفاهيمهم.

وممّا يتفق عليه النقاد هو براعة العشران من الشعراء العرب في طليعتهم امرؤ القيس، طرفة بن العيد، وعبد الله بن عجلان، وغيرهم في الوصف الرائع للمرأة "فقد احبّ الشاعر العربي فتغزل وامتلأت حياته بذكر المرأة لكثرة فراغه واتصال حياته بحياتها في الحلّ والترحال.. فكان يتحدث في حل ولقاء، ويتألم إذا دعا داعي الفراق، وكل شيء يذكره بها فيقول شعره لها واصفًا ومتشوقًا"[1].ولهذا يعد غرض الغزل بنية الأساسية، وتقليدًا لا تخلو منه قصيدة، وقد ظهر هذا التقليد متبلورًا في المقدمة الغزلية في القصيدة المركبة منذ العصر الجاهلي "وجميع الصفات التي وصف بها الشعراء المرأة في مقدماتهم الغزلية كانت تتناسب والوعي الجمالي لمجتمع ذلك العصر"[2].

وقد ظلّ موضوع الغزل قائمًا من بين جميع الأغراض والموضوعات، ومحتلاً مركز الصدارة فيها، فهو من أهم تقاليد القصيدة العربية الذي عبّر من خلاله الشعراء عن أرهف الأحاسيس والمشاعر التي يكنونها للآخر، بل ربما تجاوزوا التعبير به عن تلك المشاعر إلى

---

[1] حنا فاخوري، تاريخ الأدب العربي، الطبعة العاشرة، المكتبة البوليسية، بيروت، 1979، ص 61.

[2] نور الدين السد، الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني، ديوان المطبوعات الجزائرية، ص 187.

التعبير عن فلسفة الوجود والحياة ليصبح "في الحقيقة وجذوره النفسية اللاواعية مظهرًا من مظاهر الشوق إلى الخلود بالاتجاه بالجنس الآخر لتأمين ديمومة الحياة"[1]

ولقد حاول بعض المعجميين تجزيء موضوع الغزل إلى النسيب والتشبيب ومعنى ذلك "إنّ التشبيب هو انصراف الشاعر إلى الحديث عن المرأة فيصف جمالها المادي والمعنوي، وأنّ النسيب هو انصراف الشاعر إلى الحديث إلى المرأة فيصف حبه لها وتعلقه بها"[2]. وفضلاً عمّا سبق من تجزيء لموضوع الغزل بحسب وجهته ونسبته، فقد جزأه بعض النقاد بحسب دلالة موضوعه إلى "غزل إباحي وغزل عفيف وغزل بين وبين"[3].

فالإباحي هو الغزل الفاضح في مظهره، الفاحش في لغته، الفاسق في فعله وقصده، ولا ينشد فيه صاحبه إلا ملذاته وشهواته، وقد مثّله في الجاهلية، امرئ القيس في بعض شعره، ومثله في الإسلام عمر بن أبي ربيعة في أغلب شعره الغرامي والقصصي، أمّا الغزل العفيف فقد جاء على النقيض من ذلك، متطرفًا في العفة والطهر والنقاء، ومخلصًا لمحبوب واحد، وقد مثّله "جميل بثينة" و"مجنون ليلى" و"كثير عزة".

وبين هذين اللونين من الغزل وجد غزل وسط، هو غزل وظيفي بالدرجة الأولى "نسجه أصحابه لوظيفة فنية في تقاليد القصيدة العربية"[4]

أكثر ممّا نسجوه لاستجابة نفسية أو تعبيرًا عن تجربة حقيقية في الحب، وقد تميز بالاعتدال والوسطية في تعبيره عن جمال المرأة المادي والمعنوي، وفي تعبيره عن العلاقة

---

[1] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 168.

[2] د/ مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، ص 65.

[3] د/ شكرى فيصل، تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ص 128.

[4] د/ مختار حبار شعر أبي مدين التلمساني، ص 67.

الإنسانية الطبيعية في الحب بين الذكر والأنثى "وقد تميزت بهذا اللون من الغزل مطالع القصيدة التقليدية على وجه الخصوص تسمى بذلك بالغزل التقليدي"[1].

وممّا لاشك فيه أنّ الغزل العذري يحتل حيزًا أساسيًا في الخطاب الشعري الصوفي وذلك للتشابه لتجربة حيزًا أساسيًا في الخطاب الشعري الصوفي وذلك التشابه لتجربة (الحب الإنساني) بتجربة (الحب الصوفي) أو (الحب الإلاهي) من أوجه متعددة، وإلى حد قيام أحدهما بتجسيد دلالات آخرهما، وقيامه مقامه على التشبيه والإستعارة وقد يختلط الأمر بينهما عند غياب قرينه وظيفية في النص "ولإقتراب الطائفتين (الصوفية العذريون) في هذا الموضوع من الحب، فقد أعجب الصوفية دومًا بالعذريين من الشعر وتمثلوا في شرح أحوالهم بأبيات الشعر العذري"[2]

فلا نستطيع التمييز بين قصيدتين إحداهما يتغنى صاحبها بالحب الإنساني والأخرى بالحب الإلهي، فإذا تسائلنا لم ذهب الصوفية على هذا الحد في استعمال لغة الحب ورموز المحبين؟ ربما سيكون الجواب أنهم لم يجدوا وسيلة أقوم ولا اقدر على التعبير عن أحوالهم من الشعر، وهذا دليل على عمق الصّلة بين المشاعر البشرية الصادقة والحقيقية بين الناس والمشاعر البشرية المفتوحة نحو ذات الإلهية.

ويدل فضلاً عن ذلك على شدة التطابق بين أسلوبي شعر الغزل الإنساني شعر الحب الإلهي لاحتفاء الإثنين بمفردات مشتركة.

والتجربة الصوفية في موضوع الغزل أو في غيره من الموضوعات الشعرية لا نعدها تجربة فنية أدبية فحسب، بل هي اتجاه فني وفكري ومذهب اعتقادي، وبنية معرفية ونزعة

---

[1] نفسه، ص 67.

[2] جعيرن ميهوب، التشكيل الموضوعاتي في شعر العفيف، ص 66.

روحانية اعتمد أصحابه على عملية المحسوس إلى اللامحسوس لأن الشاعر الصوفي يتجاوز الواقع الظاهر لما هو أعمق وأخفى"[1].

لذلك فإنّ "معرفة لغة النصوص لا تؤخذ بظاهرها، وإنما تحتاج إلى فك رموزها وتأويل دلالتها البعيدة، لأنها اعتمدت على مفهوم قلب اللغة"[2].

لهذا نعد تجربة شعراء الصوفية الداخلي هو الحب الإلهي، إنها تجربة عميقة في الشعر الديني سلك سبيلها كثير من الشعراء الصوفية.

فالصوفية اتخذوا من الأنثى رمزًا موحيًا دالاً على الحب الإلهي وحالوا التأليف بينهما، لأنّ الأنثى تمثل رمزًا من رموز الجمال المطلق، فهي مصدر أساسي للحب والعشق، فقد بيّت محي الدين بن عربي فلسفة الجوهر الأنثوي عند أصحاب المتصوفة حين قال: "لا يشاهد مجردًا عن المواد أبدًا لأنه بالذات غني عن العالمين، فإذا كان الأمر من هذا الوجه ممتنعًا ولم يكن الشهود إلاّ في المادة، فشهود الحق في النساء أعظم شهود وكلّه"[3].

فمن ضمن طائفة شعراء الصوفية الذين خصّصوا جزء من إنتاجهم الشعري وعبّروا عن الحب الإلهي، الشاعر عفيف الدين التلمساني فيقول[4]:

أحْكِمْ ففيك العَذاب عذبُ مَا بَعْدَ حُلوِ الخِطابِ خَطْبُ

لي ولَهُ مِنْ هَواكِ نارُها ومع صبّ عليكِ صَبُ

وما تنزهتُ فيكِ حتى فيك تنزهتُ حينَ أصبُوا

أمْكنَنِي مِنْ هَواكِ بَرْقَ من الخبا لا يكاد يخبُّ

---

[1] د/ حسن جمعة، جمالية التصوف، مجلة الموقف الأدبي، صفحة www.awli-dam.org

[2] د/ حسن جمعة، جمالية التصوف، مجلة الموقف الأدبي، صفحة www.awli-dam.org

[3] د/ أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص 45.

[4] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 54.

يا سائلي عَنْ شدا نسيمٍ قَميصُهُ بالوِصـالِ رطْبُ

ذاك سَلامُ الحبيب رفـي في عَهْدِهِ للثـامِ قـرب

إذا تَجَلى عّنْ النَدامَـى فَهُوَ لـهُمْ حَضرة وشـربُ

وعَادَ لي عاذلي بنصفٍ يكادُ مِـنْهُ الصـبا يهـبُ

أضمرُ عذرًا فعادَ عذرًا إذا رفعتَ للمـحب حـجبُ

إنّ القراءة الأولية للأبيات، تردنا على فضاءات الغزل التقليدي، الذي لا يخلو من الألفاظ الحب الإنساني، وما يتصل من وصل وهجر ولوعة ونحول واستعذاب العذاب والوله وشدة العشق، وبحولها الشاعر عن طريق التجاوز والتراسل إلى الرمز عن شدة عشقه للجمال الإلهي ومواطن تجليه.

ويعطينا التلمساني بعضًا من القرائن مثل (تجلي على الندامى)، و(هو بالصبا) والصبا عند الصوفية تعني "النفخات الرحمانية الآتية من جهة مشرق الروحيات والدواعي الباعثة على الخير"[1] وآخر القرائن رفع الحجب بين المحب والمحبوب وتجلي الذات.

وقد يختلط موضوع (الحب الإنساني) بموضوع (الحب الإلهي) بحيث لم يعد في إمكاننا أن نفرق بينهما في غياب قرنية وظيفية مثل توارد بعض المصطلحات الصوفية في النص، أو غياب قرينة سياقية خارجية مثل معرفة سيرة العفيف نفسه، والانتباه إلى أن النص يجري في سياق القصائد التي يجمعها الديوان.

لكن من أهم مظاهر التشابه بين الحبين -الإنساني والإلهي- هو الوجد فهو "فناء" ذات المحب في ذات المحبوب إلى درجة انتقاء ضمائر التفرقة فيه بينهما، مشابه تمام المشابهة

[1] يوسف زيدان، الفكر الصوفي عند عبد الحكيم الجيلي، ص 111.

للوجد الصوفي بل "إنّ وجد العذريين كثيرا ما يفوق في حرارته وصدقه وجد كثير من أدعياء التصوف وشعرهم"[1].

فالفناء هو تلك اللحظة التي تتوحد فيها ذات عاشقة بذات أخرى معشوقة، وهي أيضًا نقطة تقاطع وانسجام أو (اتحاد) أنا المحبب بأنا المحبوب (الأنا-هو) و(الهو-أنا)، فالمحب والمحبوب معانٍ تمتزج في المعادل الرمزي لموضوع الغزل، بحيث تعبر بشكل رمزي عن فلسفة صوفية ومعانٍ عرفانية، وتظهر في مقطعات العفيف وقصائده، ومن ذلك قوله[2]:

تُرى ياجيرة الشَعب يسرُ بوصلكًم قلبي

وتَجمـعُ بيْننَا دارُ على الإكْرَام والرحبِ

أهيل الحيّ واعْطشى لذاك المُنهل العّذبِ

وما شَوقي إلى عيْش مضى في ظلِهِ الرَحبِ

وأيـامُ بـلا عـتْب تَقَضَت في هَوى عتْبِ

ويَحيَى قلب عاشقه حديث نسيمه الرطب

ومحتجِب تـبسمه يمزق ظلمة الحُجُبِ

فالشاعر يوجه خطابه إلى محبوبه الذي يسر قلبهُ بوصله، ولكنه هجره، ولذا فهو يقاسي مرارة الفراق، ويرمز للذات الإلهية بمعشوقة عربية هي عتب ويُتبعُها بقرينة تدل على توجيهه للذات الإلهية، بأنّ نورها يمزق ظلمة الحجب التي تحجبه عنها حتى أشرق نورها علت قلبه ونفسه، وحظي بأسرار المعارف الإلهية، وبهذا تشرب الجوهر الأنثوي رمزًا معرفيًا، لأن الأنثى باعتبارها رمزًا للذات الإلهية وللنفس كذلك، ولما كنت النفس هي

[1] د/ مختار حيار، شعر أبي مدين التلمساني، ص 66.

[2] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 125.

معراج الإنسان إلى معرفة الرب لزم أن تكون معرفة المرأة من خلال عاطفة الحب المتوجه موصولة إلى الله تعالى.

ففي أغلب الأحيان تختلط معاني غزليات عفيف الدين التلمساني ذات الحسية والمادية بمزيج من المعاني القدسية ذات السمات الأزلية فيتحول الحب والعشق الذي يظهر من الشاعر بمظهر بشري إلى حب آخر، مظهر إلهي يتسم بالقداسة، وهو الأمر الذي يجعل الأحوال التي استقر عند صاحب الشاعر على أنه حب إنساني تعدل عنه لتجعله في صميم الحب الإلهي الذي اتخذ فيه الشاعر لغة الرمز والتلويح، وسيلة للتعبير عن هذا الحب المقدس.

وقد تتجسد المعاني الحسية والمادية عند العفيف في أكثر من موضوع في شعر الغزل، فالحب والحبيبة والمحبوب كلها معانٍ تمتزج في الموضوع الغزلي أو في هذا المعادل الرمزي بحيث تعبر بشكل رمزي عن فلسفة صوفية ومعانٍ تمتزج في الموضوع الغزلي أو في هذا المعادل الرمزي بحيث تعبر بشكل رمزي عن فلسفة صوفية ومعانٍ عرفانيةٍ تظهر في مقاطعاته وقصائده الغزلية ومن ذلك قوله:[1]

لا تلُم صَبْوتي فَمَنْ حبَّ يصبو إنما يرحمِ المحبّ المحبُّ

كيفَ لاَ يُوقَدُ النَسيمُ غرامي ولهُ في الخِيامِ ليْلَى مُهِبُّ

فانجذاب المرأة إلى الرجل، وانجذاب الرجل إلى المرأة ليس انجذابًا ماديًا بين الهيكلين الجسدين فحسب، ولكن انجذاب روحي كلّ هيكل للروح آخر لأنهما من روح اعتصم واحد في نظر المتصوفة هو روح المنفوخ في الهيكلين الذكر والأنثى، وفي هذا يقول ابن العربي:

[1] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 39.

"إنّ الله خلق الإنسان على صورته ليرى فيه نفسه فسوّاه وعدّله ونفخ فيه من روحه الذي هو نفسه، فظاهرة خلق وباطنه حق، ثم بعد ذلك اشتق له منه شخصًا على صورته سماه المرأة، ظهرت بصورته فحنّ إليها حنين الشيء إلى نفسه، وحنّت إليه حنين الشيء إلى وطنه"[1].

فالحنين المتبادل بين الشاعر والمرأة ناتج عن العلاقة التي تربطهما وهي الحب فالثلاثي (الشاعر، الحب، المرأة) شكل فضاءً رمزيًا جسده الشاعر في شعره بصور وأوصاف أظهرت تنوعًا في تعبير التلمساني عن مواجيده الصوفية من خلال موضوع الغزل:

1-صور الحب واوصافه:

يقول عفيف الدين التلمساني:[2]

وعُذرُ الهَوَى العذريُ بين جفونهَا إذ هـي لامت عاشقها يَلُومهَا

عِصابة وجدٍ تَرتَضي في حبيبهَا بَقَاءَ هَواها حين تَفْنَى رُسُومُهَا

فالبيتين في ظاهرهما الحب العذري متعلق بمحبوب فانٍ يكشفه القارئ من الدلالات النحوية للتعبير الأدبي، أي الهيام بالمحبوبة التي لا يتزحزح هواها عن القلب، وحتى إن عفت رسُوم الديار.

أمّا باطنهما (البيتين) بحب إلهي يتعلق بمحبوب خالد باقٍ يكتشفه القارئ من المعنى الباطني أو معنى المعنى، لا يعرف إلا حين يربطه –القارئ- بقرائته الصوفية وعادة ما

---

[1] ابن عربي، فصوص الحكم، تعليق أبو العلا عفيفي، دار الكتاب، بيروت، ط2، 1980، ص 217.

[2] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 53.

يلجأ الصوفية في التعبير عن الحب الإلهي إلى الغزل الصريح، فنظروا إلى المراة وجمالها وحسن قسماتها مثالاً عاليًا على الجمال الإلهي ومن جملة ما صرّح به العفيف فقال:[1]

شبيهُ للشقائقِ مِنْهُ خدٌ لهُ خالٌ مِن الأبوين أدْنَى

إذَا طلبْتُ معاطفهُ نهوضًا تَقُول لهُ روافده: تـأنّى

وإنْ أعطى شَداه الرملَ طيبًا فقد أخذ الكتيبُ عليه رهنَا

يبدو من خلال هذه المقطعة أن التلمساني استخدم رمز الغزل البشري بمعانيه وألفاظه (فالخال، والخد والأرداف والمعاطف) وظّفها الشاعر ليخترق الحقيقة على الفردوس البعيد، فيمُّ بأوصاف المرأة الجسدية إلمامًا، ويصفُ شيئًا من جمالها المادي حتى يحلق بروحه متجاوزًا المادة ليس هو المقصود لذاته بل هو صورة مقربة.

وقد يمزج عفيف الدين التلمساني بين الغزل العذري والغزل الحسي فيقول:[2]

إنْ كانَ قَتْلِي في الهَوى يتعيَّن يا قاتلي فبِطَرَفِ سيْفِكَ أهْوَنُ

حَسْبي وحَسْبُك أن تكون مدامعي غُسْلي وفي ثوبِ السِقام أسكنُ

عجبًا لخـدِكَ وردةٌ في بـالِهِ والوَردُ فَوقَ البانِ ما لا يُمكـنُ

أدنتْهُ لي سنةُ الكـرى فلثمتُهُ حتَّى تَبَدَّلَ بالشفيق السَوْسَـنُ

وَوَردت كوتر ثغرةُ فحَسبتَني في جنَّةِ مـن وجنتيْهِ أسكُـنَ

فالواضح من خلال هذه المقطعة، أنّها ضمّت أبياتًا في الغزل الصريح فالبيت (الرابع والخامس) وفي الغزل العفيف البيت (الأول والثاني) ، وكانت الغاية من ذلك الإرتفاع عن عالم المادة، والسمو إلى رحاب قدسية.

---

[1] نفسه، ص 240.

[2] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 285.

2-صورة المحب:

ويها تلميح وتصريح على صفات العاشق وأحواله ما يكابد من ألم الوجد كالنحول والضمور والسقم والإصفرار، وهي صور يستدل بها على المجاهدة والمكابدة، وكذلك اللوعة والشوق، والسهر والسهاد، وهي ألفاظ تعبر على صدق المحبة ، وفي هذا يقول العفيف:[1]

ودون خام الحيّ ميتٌ صبابةً لهُ الدّمعُ غَسْلٌ والحنُوطُ سقامُ

لهُ منْ هَوى لَيْلَى مُميت وباعثٌ ودُونَ خَبَاها مَوْقفٌ ومَقامُ

تنوحُ عليْه الورقُ أصابهُ فتجري دُمُوعُ الغيثِ وهي سِجامُ

يشكل مفهوم هذه الأبيات في ظاهره نموذجًا للحب العذري، وذلك إذا نسب النصّ لغير العفيف، لأن مجنون ليلى مات صبابة دون خيامها، ومجنون لبنى حاله لم تكن أفضل من سابقه، وينطبق المقال عن جميل بثينة وغيره من ضحايا الحب العذري، لكن صفات التلمساني العاشق تشكل عنصرًا مساعدًا يرسم شكل من أشكال الحب في علاقة مجازية بين الحب الإنساني والحب الإلهي الذي يظهر حال المحبوب حيال محبوبه، فهو دونه ميت صبابة، غسله الدموع، وحنوطه السقام، ونائحاته ورق الحمائم ثم دموعها ميت سجام.

2)صورة الحبيبة:

كل جميل يستعير جماله وملاحته من الجمال المطلق لحبيبته، وإذا كان عشاق العرب، قد هاموا بمحبوباتهم (لبنى وليلى وبثينة)، فإن الصوفية قد ساروا على هذا النمط بلغته وأخيلته، مسقطين عليه تجاربهم الذاتية وما يزالون من أحوال وأذواق.

---

[1] نفسه، ص 117.

ولقد برع عفيف الدين التلمساني كأسلافه في مضار هذا الفن فقد صوّر حبيبته فقال:[1]

منعتها الصفاتُ والأسمـاء أن ترى دُونَ بَرْقَع أسْماءِ

قد ضَلَلْنَا بشعرها وهومتها وهدتنا لها الأضــواء

دعوا على باب عَلوة وكرمًا ووَجهُها بالجمالِ مُحتجبِ

فقدموا سَجْدَة وهُم زُمرٌ لغافر سبّح اسمه الأدبِ

فأسماء المذكورة في البيت الأول معشوقة عربية يشير بها العفيف إلى الذات الإلهية وتجلياتها في الوجود، ولكن حجبتها الصفات والأسماء الإلهية عن الظهور والتجلي دون حجب لا تنجلي ويتبدى منها النور إلا للواصلين، من العام فين والأولياء.

ويرمز باسم "علوة"[2] للذات الإلهية وبيانها لمقام الحضرة الإلهية التي يرقى إليها صفوة الصوفية، ولا يخفى ذكر التلمساني للقرينة الدالة على المعنى الأصلي في قوله "فقدموا سجدةً وهم زمرً" إجلالاً واحترامًا.

فصورة المحبوبة ووصفها تعبر عن الحب الإلهي من خلال الحب البشري، وهذا يساعد على تحديد دلالات المحبوب من جرّاء الأوصاف فهي دلالة شيء حسي على شيء آخر ذوقي، وذلك من خلال الكشف عن حقائق الوجود، وارتفاع الحجب الحسية عن عين القلب وعين البصر، "فالعلاقة بين الدال (شعر الغزل) والمدلول (الموضوعة المساعدة، وصف المحبوبة) المعبّرة عن أجواء الحب الصوفي، هي علاقة مشابهة تامة، تحوّل المتخيل حقيقيًا وواقعيًا من خلال رؤية الفؤاد"[3].

---

[1] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 217.

[2]

[3] جعيرن ميهوب، التشكيل الموضوعاتي في شعر العفيف التلمسانين ص 77.

فالرؤية في نظر الصوفية هي أعلى مراتب الكشف، فهي في نظرهم تنزيلات الكشف الإلهي على الفؤاد ليرى الحقيقة كما يؤمن بها الصوفية.

ثالثًا: موضوع الخمر

الشعر الخمري تقليد من تقاليد القصيدة العربية بعامة، والقصيدة الجاهلية بخاصة، كان له جذور عميقة تمتد كما يقول محمد مصطفى هدارة قبل الشعر الجاهلي "فالخمر كما تروي الأساطير القديمة قد عرفتها الإنسانية منذ نشأتها الأولى، ووصلت في بعض البيئات إلى حد التقديس حتى أن اليونانيين جعلوا لها إلهًا هو "ياخوس" كما تصوره الأساطير الإغريقية"[1]

ولم تأخذ الخمر حقّها من الوصف والتعبير الأدبي المتعمق في المعنويات سوى في العصر العباسي، حيث استبدت شهوة الشراب بشعرائه فجعلتهم أسرى وعبيد لها حتى إنّهم في حديثهم عنها يصورنها معشوقة قد عشقوها، وتفانوا في حبّها، وقد استطاعت هي أن تأسر قلوبهم وتسخرهم لها، فعبّروا عن عواطفهم من خلالها، وربما بنوا بها بعضًا من أرائهم في الحياة كما حدث في شعر أبي نواس الذي توسع في وصفها، ولم يفته شيء من معانيها المعنوية أو الحسية فقال:[2]

خَلوتْ بالـرّاحِ أناجـيها آخـذُ منـها وأعاطيـها

شربتها صِرفًا على وجهها فكُنتُ حَاسيها وسَاقِيها

ولقد لاذ الكثير من الشعراء، وشغفوا بوصفها والاستغراق في عالمها هربًا من الواقع كما لاذ الصوفية بعالمهم الباطني، واستلهموا تراث الشعر الخمري بصورته وأخيلته وأساليبه، فخمريات الصوفية كما يقلو عاطف جودة نصر:[3]

---

[1] د. محمد مصطفى هدارة، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ص 500.

[2] جورج غريب، شعر اللهو والخمر تاريخه وأعلامه، ص 114.

[3] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 10-11.

"لم تكن تبدأ من فراغ خالص لأنها استلهمت ذلك التراث الهائل من الشعر الخمري، استهلت صوره وأخيلته وأساليبه ولم تستلهم ما فيه من مجون وإباحية، مما يؤكد أن الصوفية كانوا يُلمُون في شعرهم بالتقاليد الفنية التي اكتسبت الرسوخ والثبات، ثم يعالجون هذه الأساليب مسقطين عليها تجاربهم الذاتية وما يزايلون من أحوال وأذواق".

ولقد برع الصوفية كأسلافهم في مضمار هذا الفن، فاحتفلوا بتشبيه فعل الخمر فيما ثورته من نشوة وسكر وطرب في النفس، بما تتركه محاسن الحبيب من آثار اللذة والجمال في نفس المحب، حتى ليستغني عن الخمر الحقيقية.

فإذا كان الشعراء السابقون وقفوا عند ظاهر الخمر ولم يتعمقوا في بواطنها، فإن شعراء الصوفية لم يقفوا عند السطح، بل توغلوا إلى حقيقة السكر، والخمر، حيث أعملوا فيها الخيال ومزجوهما بالذوق الصوفي، وبنوا فيها مواجيدهم وأذواقهم حتى صار وصفها ترجمة لحياتهم الروحية ورمزًا للمحبة الإلهية.

فإذا كانت الخمر الحسية هي شراب مسكر يسبب التخمر بسبب تخديرها للوعي البشري، فهي عند الصوفي ذوق المحبة الإلهية، فالعلاقة بينهما علاقة مشابهة في الفعل الناتج عنها لا في الماهية والتكوين، إذ أنّ فعل شرب الخمر المادية عند الخمّار، يشابه فعل ذوق المحبة الإلهية عند الصوفي وفي هذا يرى الدكتور حبار المختار[1]: "إنّ معاقر الحمر المادية يسمى خمّارًا أو ماجنًا، وأنّ ذائق المحبّة الإلهية يسمى واصلاً أو عارفًا، ذلك بسبب استهلاكه للخمر، وهذا بسبب مكاشفة التجليات النورانية الإلهية".

[1] مختار حبار، سعر ابي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، ص 100.

فاستهلاك الخمر بالنسبة للخمّار الماجن يؤدي إلى غيبته عن وعيه بالضرورة، وبالمقابل فإنّ ذوق المحبة الإلهية ومكاشفة الصوفي للتجليات النورانية ومعرفته بالحقائق يؤدي إلى غيبته عمّا سوى الحضرة.

لقد وصف القشيري ذوق المحبّة الإلهية فعبّر عن حلاوة السكر العرفاني والرغبة في الانتشاء والاسترادة من حلاوة كأساته، بل عبّر عن الرغبة اللامتناهية في الإقبال عليها قال[1]: "كتب يحيى بن معاذ (258 هـ 874م) على أبي يزيد البسطامي (261 هـ 877م) هاهنا من شرب كأسًا من المحبة لم يظمأ بعده فكتب إليه ابو زيد: عجبت من ضعف حالك هاهنا، من يحتسي بحار الكون وهو فارغ فاه يستزد"

وقد ذكر أيضًا أبياتًا لم تنسب لقائلها، إلا أنها تحتوي مصطلح الخمر الذي استعاره الصوفية من غيرهم ومنها قوله[2]:

عجبتُ لمنْ يقُولُ ذكرتُ ربّي فهل أنسى وأذْكُر ما نسيتُ

شربتُ الحب كأسًا بعد كأسٍ فلا نفذ الشراب ولا رويتُ

ومن جملة الشعراء الصوفية الذين وظفوا الخمر كموضوع معادل رزمي عفيف الدين التلمساني، حيث استعان بالخمر المادية ووظفه ليدل عن معنى السكر والخمر الروحية، فقد احتوى مال على ذلك ديوانه على كثير من القصائد ذات الموضوعات الخمرية الحسية من متعلقاتها المادية والرمز بها على الخمر الإلهية.

---

[1] القشري ، الرسالة القشيرية، ص 73.

[2] نفسه، ص 73.

فالعفيف تغنى بالخمر وجعل منها موضوعًا أو معادلاً رمزيًا مشحونًا بالدلالات تسبغ على القصيدة هويتها الخاصة، إن لم تظهر في الغالب قرينة سياقية تدل على ذلك كما هو الحال في مقطعته حيث يقول[1]:

قُمْ يا نَديمِي فالحميّا تُدارُ أما ترى الليْلَ بها قد انارَ

كأسٌ لها الحُكمُ فَمِنْ أجل ذا تُعزلُ ليلاً وتولّي النهارُ

بها اهتدى السَّاري على حانها ومِنْ سَنَاهَا كوكبُ الصُبح حارُ

فانْهض إلى العيش بها وليكُنْ في السّمع وقرٌ عن حديث الوقار

ولا تكُنْ يا ذاك مُستنكِرًا بذاك في كأْسِ العُقارِ العُقارُ

يُديرها في السّر ساقٍ، له شمائلُ تسْلبُ عَقلي جهارُ

قدْ حرّكتْ بالسُكْرِ اعْطافَهُ واسْكنتْ في الجَفْنِ منهُ انكسارُ

مُحمرةُ الوجنةِ لكن إذا قابلا الماء علاها إصفرارُ

يسكُنُ من يشربُ كأساتها في جنّة النور بها وهيَ نارُ

من البداية هذه المقطعة، لا يستطيع القارئ إلا أن يحكم عليها بأنها في وصف الخمر المادية، لما يرى من صفاتها المتبدية من خلال الصّور والصفات تلك المدامة (الليل بها قد انار، بها اهتدى الساري) ثمّ ما بين مالكاساتها من صفات متفردة (كأس لها حكم، كاس العقار)، أمّا ساقيها فشمائله تسلب العقول وتخطف الأنظار (يديرها.. سائق له شمائل تسلب عقلي)

[1] عفيفي الدين التلمساني، الديوان، ص 119.

فالواضح من هذا النص أنّ العفيف اتّخذ من الخمر المادي شكله حتى يعبر عن الغاية الصوفية، أي مواقف الحضور والغياب في الخمرة الروحية، فالمواقف سالفة الذكر هي تنويعات لمواجيد عرفانية، وجد لها الشاعر معادلاً رمزيًا وموضوعيًا في غرض الخمرة، فعبر عن الذات الصوفية (أن الشاعر) وعبّر عن الغير (الفقراء من الموردين) فوصف الحال في تلك المعادلة بين الحسي والروحي، مصورًا نشوة الحضور واستشعار المتجليات النورانية.

وفي حقيقة الخمرة الصوفية وتداعيتها يقول العفيف:[1]

حلّتْ لنا الرَّاح مِنْ لوَاحظهِ فليحرمُ الخمر بعدُ والعيب

خّذ نديمي سَلْوتي لكُما عطَاء مَنْ لا يمُنُ إذ يهبِ

وخلياني وقهوة جُليتْ ليستْ سوى الثغر فَوقَه حبَبُ

إني امرؤ منْ عصابة كرمّتْ أذهبُ في الحب حينما ذهبُوا

سَقُوا ولم يسكِرُوا وكم فئة اسْكرهُم عِطرَهمُ وما شَربوا

إنّ السكر من خلال الأبيات هو من نشوة النظر إلى جمال المحبوب وليس من العتب أو النبيذ المُحرم، فالتلمساني يؤكد أن سكره ليس بخمر مادية، وإنّما بنشوة النظر على وجه الحبيب ولواحظه، ومن أثر الحب الإلهي. ويشير الشاعر إلى القهوة، وهي كثير ما استخدمت إشارة إلى كأس المحبّة الإلهية التي يشرب منها بعض الشاربين دون سكر لأنهم لم يصلوا إلى درجة القرب أو التجلي، ولكن غيرهم يسكرهم عطرها لوصولهم إلى حقيقة الحب الإلهي.

---

[1] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 136.

ويقول في معنى الخمر[1]:

سَكرَ الكرامُ ببنت كرمتِها، وما شربُوا ومالُوا بالشّذَا المُتضوّعِ

مَنْ لم يمُتْ بالسّكر منْها لم يعشْ أبدًا ومن لم تدعْهُ لم يسعِ

إن كانت الغَاياتَ أن يرقَى القى زَمَن الغناء إلى المحلِّ الأرفعِ

فقد بلغتْ مبالغَ العقْل الذي قَدْ كان في الإيجاد أوّل مُبدعِ

ورأيْتُ ما لاَ ينتهي منِّي بما لا ينتهي وسَمِعْتَ ما لمْ يُسْمَعِ

إنّ السكر من غير خمر يوحي بأنها ليست خمر طبيعية ولكنها خمر المحبّة التي أسكرته، لأنّ غرض الشاعر كان الارتفاع إلى المحل الأرفع، فهو يكشف عن المعنى الصوفي مباشرة عندما يسترسل في وصف حالة الحضور والمشاهدة، وبالتالي فهو يعلن – العفيف- عن اتجاهه التجريدي لخمر الحسية ومتعالقاتها المادية، والرمز بها على المحبّة الإلهية.

فاستهلاك الخمر بالنسبة للخمّار يؤدي على غيبته عن وعيه بالضرورة عن وعيه بالضرورة، وبالمقابل فإن ذوق المحبّة الإلهية ومكاشفة الصوفي للتجليات النورانية، يؤدي على غيبته، كما يقول القشيري وهو من كبار المتصوفة العارفين[2]: "إنّ عند القوم المعرفة توجبُ غيبة العبد عند نفسه لاستيلاء ذكر الحق سبحانه عليه فلا يشهد غير الله عزّ وجلّ"

إن علاقة التفاوت بين الخمر المادية والروحية، تبيّن أن مستهلكي الخمر المادية على درجات متفاوتة فيما بينهم فمن الذائق إلى المكثر الذي يشرب حتى الثمالة، ومنهم الذي يداوم على شربها، وبالمقابل فإنّ المتصوفة هم كذلك على درجات متفاوتة إزاء التجليات

[1] نفسه، ص 137.

[2] عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، ص 202.

النورانية الإلهية "فالذوق ثم الشرب ثم الري فصفاء معاملاتهم يوجب لهم ذوق المعاني، ووفاء منازلاتهم لهم الشرب، ودوام مواصلتهم يقتضي لهم الري"[1]. وإذا كان ذلك فإن "صاحب الذوق متكاسر، وصاحب الشرب سكران وصاحب الري صاحي"[2] فتفاوت في الخمر المادية يعادل تمام المعادلة في الخمر الروحية.

إن ما ذكرناه من مراتب ودرجات السكر بالخمرة الروحية وزد في ديوان العفيف تارة ممزوجًا بموضعات أخرى مع موضوع الغزل، وتارة أفرد الخمر دون سواه في مقطعات وقصائد أخرى لذلك سنحاول أن نتدرج حسب مراتب الفعل الخمري وبدايته:

1-الوصف:

لقد استفاد المتصوفة من خمريات شعراء العرب من حيث وصفها، لأنّ الإقبال عليها من الإهتمام بها والإعجاب بها ثم وصفها، لكن الوصف عند شعراء العاديين يُختلف عن الوصف عند الشعراء المتصوفة، فالأول لا يخرج عن الزمان الفيزيائي المكان الجغرافي، بينما الثاني يتعدى إلى ما هو ميتافيزيقي، غيبي، فالوصف يعد أول مرحلة في الدخول إلى مباشر فعل الخمر، وفي هذا يقول عفيف الدين التلمساني[3]

يا صاحِ هُبْ هذهِ الشَمْس تُشرِق بالدير أم الكؤوس

عصيرها كان في زمان لا كَرْمَ فيه ولا غروس

فالوصف كما هو بادٍ في هذه المقطعة الشعرية وصف تقليدي، يبين فيه قدم الخمر، فعلى الرغم من أنّ الخمريات المادية، نصف المدامة بالقدم والعتاقة، إلاّ أنّ ذلك الوصف

---

[1] مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، ص 71.

[2] نفسه، ص 73.

[3] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 333.

عن الإطار الحسي، فالخمر عند الصوفية تقدمت الكَرْمَ في الخلق والتكوين، فهم يصفونها من حيث المعاني المبتكرة ممتزجة بالأفكار الفلسفية والروحية واليت من خصائصها القدم، والقدم في لغة القوم مصطلح "يطلق على الموجود الذي لا يكون وجوده من غيره"[1] ويسمونه الواجب وهو مقابل للممكن.

ومن أوصاف الخمر كذلك (الصّرف) ونجتزئ من شعر العفيف ما يلي:[2]

ويا مُديرَ الكُؤوسِ منها عَنْ مَزْجهَا يا جعلت بعدي

مَدَامة قَدْ وصَفَتْ ودادًا فالمَذْقُ في حقّها تعْدي

فالخمر المادية في الخمريات العادية غالبًا ما توصف بأنها ممزوجة مقهورة بمائها بينما في الخمريات الصوفية، عادة ما توصف بأنها مدامة خالصة لا تشوبها شائبة، فالشاعر يرغب في المدامة الصرف، فالمزج في حدّ ذاته لا يوصل الصوفي على الشرب

وجاء في قول أحد المتصوفة:[3]

صفاءً ولا ماءً ولطف ولا هوا ونورٌ ولا نار وروح ولا جسم

ويأتي بعد الوصف الذوق:

2)الذوق:

هو القاسم المشترك عند المتصوفة، فهو مصطلح خاص بهم، لا يخضع لمنطق العلم، يدرجه المتصوفة ضمن علم الأحوال، فهو "نور عرفاني يقذفه الحق في قلوب أوليائه"[4].

---

[1] الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، الطبقة الأولى، 1983، بيروت، لبنان، ص 172.

[2] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 333.

[3] علي حسن صافي، الادب الصوفي في مصر، ص 220.

[4] د/ عبد المنعم الحنفي، معجم المصطلحات الصوفية، ص 138.

وأصحاب الذوق هم أصحاب الوجدان، لأنّ الوجدان من الذوق، وهو مرتبة من مراتب الصوفية له إطلاقان: الذوق العام الذي ينظم جميع الأحوال والمقامات، أمّا الذوق الخاص فتتفاوت درجاته بينهم حيث يبدأ بالذوق ثم الشرب بل إنّ الصوفية "يعبرون بذلك عمّا يجدونه من ثمرات التجلي ونتائج الكشوف، وأول ذلك الذوق ثم الشرب، ثم الارتواء"[1].

أمّا عند شاعرنا عفيف الدين التلمساني لم يصرّح بلفظ ذوقه الخمري في الديوان بقدر ما عبّر بمترادفات، فذكر مرة واحدة ذوقه العام حيث أعطى لمفردة (ذوق) معنى وظيفي صريح في معتقد التصوّف حين قال:[2]

في كلّ طور حقيقةٌ لي مَسْلكٌ ولكلّ مرتبة وذوقٍ أسلُكُ

فالواضح خمن هذا البيت أنّ الذوق ليس مرتبط بالخمر الروحية، بقدر ما هو مشترك بين ألوان حالات التصوّف ومقاماته في شتى الموضوعات التي طرقها الشاعر، إلاّ أنه بموضوعة الخمر ألصق الذوق، إذ يُعد من لوازمها اللفظية المتداولة.

بعد الوصف والذوق تأتي مرحلة الإقبال على المدامة وهي "الشرب"

يُعد مصطلح الشرب المرتبط برمز الخمر عند الصوفية منذ فجر التعبير عن مواجيدهم من أحفل ما عنيت به تجربتهم الشعرية الفريدة، فإذا كان الذوق هو أول مبادئ التجليات الإلهية، فإنّ الشرب هو كما يقول ابن عربي: "هو أوسط التجليات التي غايتها في كل مقام فيكون شرب ثم ري، فالشرب هو الأوسط وأمّا الريّ فيثبت في مقامه"[3].

---

[1] يوسف زيدان، الفكر الصوفي عند عبد الكريم الجيلي، ص 185.

[2] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 161.

[3] محي الدين بن عربي، كتاب مصطلحات الصوفية، دار إحياء التراث العربي، ط1361 هـ، ص 36.

ولابد لعفيف الدين التلمساني المدرك لمصطلحات الصوفية أن يكون قد قرأ النفري والبسطامي والقشيري، وفقه وهنا تأتي خصوصية ف اختيار المصطلح للتعبير عن اتساع الرؤية بلغة مكثفة ضيقة العبارة كما يرى النفري "تحمل في ضيقها سعة من المسكوت عنه تأويلا"[1] بما لا ينطق بالمفاهيم والتجليات السابقة.

ويشير العفيف كغيره من الصوفية ضمن خمرياته إلى الشرب فيقول:[2]

واشربْ الرّاح حينَ أشْربُها صِرْفًا اصْحُوا فمَا السَبَبُ

خمرتها مِنْ دَمِي وعاصرها ذاتي ومِنْ أدْمُعي لَهَا الحبَبُ

إنْ كنتُ أصحُوا بِشُربها فلقد عَرْبَدَ قومٌ لَهَا وما شربُوا

يمكن أن نحكم على معاني هذا النص بأنها في وصف الخمر المادية لأنها جزءٌ من مرحلة العربدة ككل، لكن العفيف يأخذ هذه الجزئية معادلاً رمزيًا لموضوع الخمر في مرحلة من مراحلها الروحية، لأنّ الشرب في لغة القوم هو "تلقي الأرواح والأسرار الظاهرة لما يريدُ عليها من كرمات"[3] فالشرب يمثل مرحلة من مراحل الحضور الصوفي يتفاوت فيه الشاربون حسب درجات المشاهدة والحضور في الحق.

فتكرار كلمة الشرب دليل لدخول الشاعر في رحاب الحضرة الإلهية دُخولاً متميزًا يعبر عن حالة يجتازها الصوفية بدرجات متفاوتة حسب نعل الشرب.

وبعد الوصف والذوق والشرب تأتي مرحلة عادة ما توصف بالظاهرة الروحية العالية وهي مرحلة: السكر.

---

[1] يوسف زيدان، الفكر الصوفي عند عبد الكريم الجيلي، ص 205.

[2] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 36.

[3] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 36.

4)السكر:

إذا كان السكر يورث غيبة بورد قوي كما يقول إبن عربي، وعلى قدر السكر تكون الغيبة كما يقول القشيري، فإن العفيف جعل اللغة الموحية مواقف ورؤى تنطق بحال الغيبة "والغيبة قد تكون لعباد بما يغلب على قلوبهم من موجب الرغبة والرهبة ومقتضيات الخوف والرجاء، والسكر لا يكون إلا لأصحاب المواجيد، فإذا كواشف العبد بصفة الجمال حصل السكر وطربت الروح وهام القلب"[1].

فالسكر درجة متقدمة للحضور الصوفي، تتفاوت فيه أحوال السكارى بحسب مرتبة وصولهم، وفي خمريات حديث مستفيض عن مرحلة السكر بعد الشرب الروحاني أو غيابه عن الخلق وحضوره بالخلق وعن ذلك قوله:[2]

فهَا انَا في الحُضُور مُنتهزُ يَا مُنيةَ النَفسِ غَيْبةَ الرّغبَا

وذَا عجبٌ أنْ أستزيدَ من شُربِ وسُكرِي عليَّ قد غلبَا

فحضور الشاعر وقع بفعل الشرب والسّكر الروحاني، ولعلّ العلاقة المشابهة بين السكر الذي يُحدثه وفعل الخمر المادية، وفعل خمر الروحية، هو أنّ الأول غثيان يعطل فعل التمييز واستتار نور العقل، أمّا الثاني فهو "دهش يلحق سر المحب في مشاهدة جمال المحبوب فجأة"[3].

بعد مرحلة السكر تأتي مرحلة "الصحو" أو الرجوع إلى الإحساس بعد الغيبة بورد قوي كما يقول إبن عربي، فإذا كان سكر الصوفي بحق على درجة أوصلته إلى مبتغاه

---

[1] عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، ص 36.

[2] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 56.

[3] د/ عبد المنعم الحنفين معجم المصطلحات الصوفية، ص 131.

(الحضرة) كما نطقت بذلك لغته فإن الصحو بحسب السكر "فمن كان سكره بحق كان صحوه بحق، ومن كان سُكره مشوبًا بخط كان صحوه مصحوبًا بحظِ صحيحٍ"[1]

ميّز الصوفية بين صحوين في خمرتهم الروحية "صحو قبل سُكر وصحو بعده، أمّا الذي قبل السكر فهو تفرقة محضة من أحوال الصوفية، أمّا الذي بعده فسُمي الصحو الثاني وصحو الجميع بعد المحو"[2].

وقد أشار العفيف نفسه على الحلاج في قوله:

تذكّرني الحلاّجُ والكأسُ تجْتلي ولكنَّها عَنْهُ تصان وتَحْتجِبُ

ولم لم يَكُنْ راوُوقُها كصليبه لما عذروا حلاّجها حينَ يُصلبُ[3]

فالواضح من هذا النص أنّ الحلاج قد صلب لجهره بنظريته أي الاتحاد والحلول التي فاض بها لسانُه، وكأنّ العفيف بعذره ويتبنى على حد ما الموقف الذي تذكره، حيث يقول العفيف:[4]

يُعابُ على السُكرِ فيها وحبَّذا بهَا مسَّتهُ أم زينَتهُ عُيُوبُ

يقولُونَ لي سرًّا شطحتُ بذكرها وأنتَ مِنَ البّلوى لذاك قريبُ

ومَوتِي حُلوٌ في الهَوى بحياتها ودع في هواهَا الحاسدينَ يذُوبُوا

يعيب خصوم العفيف على سكره، فيعتبرون ما تبناه من آراء أثناء خمرته الصوفية نوع من الشطح والغلو الذي يجرّ له البلوى والعواقب الوخيمة (شطحتُ بذكرها وأنتَ مِنْ

---

[1] عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، ص 38.

[2] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 347.

[3] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 38.

[4] نفسه، ص 52.

البلوى قريبُ)، غير أنّه غير مبالٍ بل ماضٍ في حبّه لها رغم كيد الحاسدين (موتى حلو في الهوى بحياتها).

وقد ذكر العفيف التلمساني الصحو في مواضع عدة حيث قال:[1]

سكرانٌ لا اصْحُوا ولاَ أنا من فوات الصحوِ نائمٌ

والوذقُ يقطر معه طربًا وكأسُ الراحِ باسمُ

والزّهر بيْن مُحدقِ ومُغمضِ الأجفان نائم

وأبيكَ لو أني صَحْو تُ لكُنتُ في اللذات أثمُ

فالسكر عند العفيف مختلف عن السكر الناتج عن الخمر المادية في كونه يعقبه صحو، ولا يعني الصحو هنا حالة السكر بصورة عامة، وإنّما الترقي إلى حال أرقى هو حال الصفاء والذوق بأحذية الجمع والفرق فـ (العبد في حال سكره يشاهد الحال (يكون) في حال صحوه يشاهد العلم"[2].

5)الشطح:

إنّ المقصود بالشطح ليس أن يذكر الشاعر الصوفي في خمرته، الخمر والحان والدنان، والساقي والندمان، والعربدة والعشق، غنّما كلام هو في ظاهره مستشنع قبيح مناف للمبادئ الإسلامية إذا قيس بها، وكلمة –شطح- لغة هي بمعنى فاض، فالماء الكثير إذا جرى في نهر ضيق، فيفيض في حافتيه يقال شطح الماء في النهر"[3]

---

[1] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 222.

[2] عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، ص 72.

[3] مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل) ص 99.

ومن ثمة فقد رؤها مناسبة لما يفيض به لسان الوصل من كلام جانح وأطلقوها مصطلحًا عليه.

فالشطح تمثله رؤية شاذة عن المألوف المخالف للقوانين الشرعية فثملاُ شطح الحلاج (244 هـ- 309 هـ) صاحب مدرسة الاتحاد والحلول فقال:[1]

أنا مَنْ اهوى ومَنْ أهوى أنا نحنُ روحانِ حللْنا بدنَا

فإذا أبصرتني أبصرتُهُ وإذا أبصرتُهُ أبصرتَنا

لقد اتخذ عفيف الدين التلمساني من الطلل وعناصر الطبيعة، والغزل والخمر معادلات رمزية، فحاول التأليف بين النص الأصلي والنص الشبيه، فموضوع الطلل يقابل الذات الصوفية في حالة الانفصال، والغزل يقابل الوصول إلى الحضرة الإلهية، أما الخمرة المادية فيقابله الغياب، غير أن غياب الذي تسببه الخمر المادية هو السكر وفقدان لسلطان العقل بينما الخمرة المعنوية تنتاب الصوفي وارد قوي محوًا وحضورًا في الحضرة الإليهة.

[1] يوسف زيدان، الفكر الصوفي عند عبد الكريم الجيلي، ص 135.

الفصل الثاني:

لغة الموضوع الوظيفية

- تمهيد

- المقامات والأحوال

- الحقيقة المحمدية

- الوحدة المطلقة

- العقائد الصوفية

تمهيد:

لقد بيّنا في الفصل الأول أنّ عفيف الدين التلمساني اتّبع أساليب الشعر العربي القديمة، فسار على هدي صوره، وأخيلته ولغته، فهاب بالغزل العذري وتغنى بالخمرة واحتفل بالطبيعة جاعلاً من هذه المواضيع معادلات رمزية مشحونة بالدلالات الصوفية، وإن لم تظهر في الغالب قرينة تدل على ذلك، غير أن الأمر لا يعممه على باقي أشعاره التي تضمنها الديوان، فقد استعمل العفيف نمطا آخر ظهرت فيه القرائن بوضوح، وقد امتاز شعر العفيف بالإيغال في الأسلوب التجريدي حيث استعمال الرموز والإشارات ذات الطابع الصوفي الخاص، فضلاً عن المصطلحات الصوفية.

فالشاعر صرح برُؤاه وعقائده تصريحًا، أي بلغة صوفية مباشرة، لغة تكشف عن المعاني من شعره أحواله ومقاماته ومجاهداته وكان ذلك بلغة وظيفية صوفية.

ولقد وظّف عفيف الدين التلمساني هذه اللغة كمادة اختزل فيها رؤيته وعقيدته، ويراها الباحث تشكيلاً لبعض معاني شعر العفيف، أو ما يعرى في عرف النقاد المعاصرين ك دعاستون بشلار و"جورج يولمي" بالموضوعاتية، فما مفهوم الموضوعية؟

لقد تعددت التعريفات واختلفت بحسب فهم أصحابها، فجاء عند "بروست" "هو الجمال الحقيقي في العمل الأدبي"[1] وعند "جون بول فيبير" هي حادث أو موقف يمكن أن تظهر بصورة شعورية أو لا شعورية في نصٍ ما بصورة واضحة أو رمزية فهي تقارب العقدة في التحليل النفسي"[2]، وعند "جون بيير ريشارد" فمهوم الموضوعة يعني: "مبدأ تنظيمي محسوس، او ديناميكية داخلية أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتدادات أما النقطة المهمة في هذا المبدأ تكون في تلك القرابة السرية، في ذلك التطابق الخفي والذي يراد الكشف عنه تحت أستار عديدة"[3].

إنّ الموضوعة تختلف عن الموضوع (objet) إذ أنّ الموضوعة (le thème) تعني شيئًا في سياق، وتعني شيئًا في سياق آخر، بالنقل مما وضعت له في الأصل أي (الغرض) إلى ما لم توضع له في الأصل أي (الموضوعة) إذ تقترب في الدلالة والوظيفة عند الموضوعاتيين من وظيفة العلامة ودلالاتها عند السيميائيين.

ومن خلال ما سبق، نرصد من خلال ديوان عفيف الدين التلمساني تصورات فكرية جاءت في قصائده ومقطعاته، اعتمدت في لغتها قاموسًا وظيفيًا صوفيًا عبّر أثناءه الشاعر بلغة التصريح عن فلفته الصوفية، ومن أهم التصورات الفكرية للعفيف:

المقامات والأحوال، الحقيقة المحمدية، الوحدة المطلقة، العقائد الصوفية.

---

[1] Anne Maurel, la critique hachette, Paris, 1994, p58.

[2] Todorv Histoire de la littérature, P268.

[3] د/ محمد عزام، وجوه الماس، صفحة الويب www.awa.damorg

1-المقامات والأحوال:

-المقامات: هي مكاسب تحصل للإنسان ببذل المجهود، وهي مراحل يرتقي فيها المريد في طريقه إلى التمكين والإطمئنان القلبي لتتحقق له مكانة بين الخاصة من المصطفين الأخيار، يقول السراج الطوسي: "إن يل ما معنى المقامات؟ يقال معناه مقام العبد بين يدي الله عزّ وجل فيما يُقام فيه من العبادات والمجاهدات والرياضات والإنقطاع إلى الله عزّ وجل؟"[1]. ومن المقامات عند الطوسي التوبة، الورع، الزهد، الفقر، الصبر، الرضا، التوكل.. إلخ.

أما الحال فهو معنى يرد على القلب من غير تصنع ولا إكتساب أو هي: "المواهب الفائضة على العبد من ربه، وهي تكون ميراثًا يلي العمل الصالح المقترن بصفاء القلب أو امتنانًا من الله تعالى على العبد، ولكنها لا تدوم وإذا دامت تحوّلت من حال إلى مقام"[2]

ومن الأحوال المراقبة، القرب، المحبّة، الخوف، الشوق، اليقين..إلخ.

إذن المقام هو مقام الإنسان بظاهره وباطنه في حائق الطاعات وأمّا الحال فهي ما يتعرض له القلب من نسمات الرحمة الإلهية.

وقد جاء في الرسالة القشيرية: أن المقام "ما يتحقق به العبد بمنازلته من الآداب، مما يتوصل إليه بنوع التصرف.. وشرطه ألا يرتقي مقام على مقام آخر ما لم يستوف أحكام ذلك المقام"[3].

أمّا بالنسبة للأحوال فقال: "الأحوال كاسمها يعني أنها تحلّ بالقلب تزول في الوقت"[1]

---

[1] السراج الطوسي، اللمح، ص 41.

[2] أسعر السمحراني، التصوف منشؤة ومصطلحاته، ص 116.

[3] عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، ص 171.

وعفيف الدين التلمساني خرج من ذلك النسق في الكتابة عن التصوف، من الترميز على التصريح، وخروجه يستدعي بالضرورة استعمال لغة إصطلاحية وظيفية يسمي الأشياء بأسمائها، ولا يجنح إلى الاستعارة إلا لمامًا وعند الضرورة الملحة، ولا يخلو ديوان العفيف من استعراض نماذج كثيرة من شعره تعبّر عن مقاماته ومجاهداته حيث يقول:

إلى ذاك المَغْنى مآلي ومَرْجِعِي وشِرْكِي الذي أدّى إلى وَحْدتي معي

تصرّفٌ في مُلكي بمِلكي ولَمْ أدعُ مكانة إمكان، ولا وضْع موضعِ

فإنْ ترتقي عينًا بصيرةً ونا ظِرٌ إليّ بعينٍ فهُو عن منطقي يعي

وما كُلُّ عيْنٍ بالجمال قريرةٌ وما كلُّ منْ نوديَ يجيبُ إذا دُعي

فقُل العُيُون الرّمد للمشمش أعينٌ سِواكَ تراها في مغيبٍ ومَطلعِ

وسَامح نُفُوسًا ما جَلتْها رياضةٌ ولاَ قوبلتْ مرآتها بتطلعِ

وأعرضْ عن الجُهَّال في نيل جنةٍ جناها الذي لَمْ يجْنها كفّ اقْطَعِ[2]

تتضمن هذه الأبيات معاني دالة على مقامات صوفية عبّر عنها بلغة وظيفية، وبداية المقامات كلها التوبة، فهي منطلقًا أساسيًا لسلوك الطريق، وهي شرط لابد منه، والعبد التائب ينتقل من مقام إلى مقام فينسى ذنبه بعد الندم، وما ينسيه الذنب هو ذكر الله تعالى والتوجه إليه بالكلية إبتغاء مرضاته، فالتوبة "أول منزلة من منازل السالكين واول مقام من مقامات الطالبين"[3]

---

[1] المرجع السابق، ص 194.

[2] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 47.

[3] عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، ص 172.

فالرجوع إلى الخالق هو البداية والنهاية، فالعفيف يسلم فيه لخالقه إذ في لغة قوم لا يصح لأحد منازلة مقام إلا بشهور إقامة الله تعالى إياه بذلك المقام ليصبح بناء أمره على قاعدة صحيحة.

واستعمال العفيف للكلمات: (مآلي، مرجعي، مالكي، بقائي) دلالة على مقام التجلي، وخاصة أنّ هذه الملفوظات ترتبط بضمير المتكلم (الياء) وهو دال على مقام الشاعر الصوفي.

فإذا كانت مقامات التصوف من الأمور الإكتسابية والاجتهادية ومن جُملة الأعمال التي هي باختيار السالك وإرادته، فإنّ الأحوال من مقولة الإحساسات والانفعالات الروحية أو "جملة المواهب، والأفضال النازلة على قلب السالك من لدن الله من غير أن يكون لسالك أدنى تأثير في نزوله على قلبه أو محوه على خاطره"[1].

ففي الأبيات التالية عبّر العفيف عن الحال وعن واردته الروحية ومواهبه فقال:

في كلّ طور حقيقة لي مَسْلكٌ ولكلّ مرتبة، وذوق أسْلُكُ

نظَرَ الجهولُ بعينيْه للشيء لا يجْدي، وفي علمي به متمسكُ

مَا غنْ باشر فعْل شيء إنّما أمْري يُطاع، وليْس جسمي يشرك

وإذا اعتمدتَ على إمامك فلتكن عيْن المطيع، وغير ذاك فلا تكُ

أستاذُ هذا الشأنِ يَهْتكَ دونهُ سترُ العُقولِ وسِترهُ لا يهلكُ

تتعطَّرُ الخضراتُمن أنفاسه وبديله في قصدها تتمسكُ[2]

---

[1] أسعر السمحرائي التصوف، منشؤه ومصطلحاته، ص 117.

[2] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 161.

وقد عبّر عفيف الدين التلمساني بلغة صريحة عن حالة صوفية تدل على طور الحس الذي يبتدئ عنده بالحضرات الإلهية، ولن يبلغ السالك مراده إلاّ بملازمة شيخه أو أستاذه والتمسك به، ويتفانى في خدمته وطاعته، والشيخ يصاحب مُريده يأخذ بيده في مدارج السلوك "فمن صاحب شيخ فوقه في المرتبة فأدّبه ترك الاعتراض، وحمل السالك ما يبدو ومن شيخه على وجه جميل وتلقى أحواله بالإيمان به"[1]

فالمقامات والأحوال تدل على التصوف، كما يدل التصوف على المقامات والأحوال أي أنّ كل من تسلك مهام المقامات والأحوال فهو صوفين وكل صوفي فهو بالضرورة من سلك الطريق، وترقى في درجات سلمه، فالمقامات والأحوال هي الموضوعة الأساسية في علم التصوّف، فهي سلم انطلاق الذات الصوفية في انبنائها من المعلوم إلى "المغيوب"[2] يعني محاولة التخلص من ثقل الهيكل المادي والتجرد من تبعاته إلى العالم العلوي حيث الملكوت الأعظم والراحة الأبدية.

2-الحقيقة المحمدية:

تعد فكرة الحقيقة المحمدية من أهم العناصر التي تضمنها التصورات الفكرية لعفيف الدين التلمساني، والتي تكلم عنها بلغة مباشرة وصريحة حيث سمّ الأشياء بأسمائها وهذا ما يتدرج تحت دلالات اللغة الوظيفية.

ويعود أصل هذه الفكرة إلى الفهم الخاص الذي استخلصه الصوفية من الحديث الشريف الذي جاء (كنتُ نبيًا وآدم بين الماء والطين) وما جاء في حديث آخر مروي عم

---

[1] عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، ص 174.

[2] د/ مختار حبارن شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل) ص 108.

جابر بن عبد الله (قال: قلت يا رسول الله بأبي أنت وأمي أخبرني عن أول شيء خلق الله قبل الأشياء... قال: يا جابر إنّ الله تعالى خلق قبل الأشياء نور نبيك من نوره..."

ولقد صاغ ابن عربي مفهوم جامع للحقيقة المحمدية، يشتمل على تفاصيل دقيقة وترجمها في مصطلح أطلق عليه (الإنسان الكامل) أو (القطب الغوث)، وللإنسان الكامل عند ابن عربي وجهان، الوجه الأول يرتد إلى حقيقة معنوية جامعة قديمة كانت قبل العوالم كلها غيبًا وشهادةً "وهي حقيقة روحية لا مادية سارية في الكون بأسره من أعلاه إلى أدناه، هي حقيقة المحمدية"[1] ووجهًا آخر هو تجلّها وطورها في صورة كونية تنتمي إلى عالمي الغيب والشهادة، ففي عالم الغيب تظهر في مسمى القلم المشتمل على ما كان وما سوف يكون، وفي مسمى العقل الأول الذي فاضت عنه العقول الجزئية في الأكوان المادية، الجمادية والنباتية والحيوانية والإنسانية "ويتبدى أكمل تجسد لها في عالم الشهادة، في المسمى النبي محمد بن عبد الله صلى الله عليه وسلم، وفي أولية الحقيقة المحمدية وأسبقيتها الوجودية، المتضمنة في حديث كنت نبيًا وآدم بين الماء والطين"[2].

يقول ابن عربي:

ألاَ بأبي مَنْ كَانَ ملكًا وآدمُ بينَ المَاءِ والطينِ واقفُ

فَذَاك الرَسُول الأبطحي مُحمد لهُ في العُلى مجد تليد وطارفُ

أتى بزمانِ السعدِ في آخر الـ مَدى وكانت عليه ألسُن وعوارفُ[3]

---

[1] د/ أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص 87.

[2] د/ أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص 87.

[3] نفسه، ص 88.

أمّا عند عفيف الدين التلمساني فديوانه قد حفل قصائد ومقطعات يبوح فيها بالموضوع، أو المعنى الأساسي تصريحًا بالمعجم اللغوي الوظيفي للقصائد فقال:

إسمع مقام رسُول الله مُعْطيهِ أقْطاب أمّته سُكّان ناديهِ

قد أفصحتْ السنّ الأحوالُ فيه لمَنْ أحلّ أعلى المعالي في معاليهِ

فنّال صلَّى عليْه الله مرتبة ومثْلما قال قُلنَ في معانيه

أيَطمعُ الكون منّي أن ألبّه إذا دعا، ويراني مَنْ يُوافيهِ[1]

يشير عفيف الدين التلمساني إلى المرتبة العليا التي بلغها الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، وغلى المقام الرفيع الذي جظي بها النبي الأعظم، فقد شهد له بذلك أقطاب أمته من رجال التصوّف وشيوخها، فابن عربي أفاض في شرح الحقيقة المحمدية وخلص على أنّها ظهرت ظهورها الكامل الجامع في المسمى محمد بن عبد الله صلوات الله وسلامه عليه، والمسمى (بالإنسان الكامل)، وعبد الكريم الجيلي الذي يرى في الحقيقة المحمدية (الإنسان الكامل) أو(مطلق المقام)، وابن فارض فاض هو الآخر في صياغة ذلك شعرًا حيث صوّر الحقيقة المحمدية على أنها (مقام القطبية) وغيرهم من شيوخ التصوّف غالب سطامي، وابن سبعين والدسوقي...إلخ الذين اقرُّوا بهذه الحقيقة.

ويمكن أن نحدده في النص السابق المكونين البانيين وهما:

(الأنا) الممثل للذات الصوفية والمعتقد بالمراتب السامية التي تحتلها الحقيقة المحمدية ومن دوالها اللغوية (أقطاب، أفصحت، قلنا) (الآخر) وتمثله الحقيقة المحمدية ذات الشأن العالي والمقام الرفيع ومُمثلاتها اللفظية (مقام، رسول الله، صلى عليه الله).

[1] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 256.

فالعلاقة بين المكونين علاقة غياب، تفسرها المعاني الصوفية الباطنية المتعلقة بالنظرة على الروح النبوية التواقة إلى التعالي والتسامي، حيث مرتبة الأقطاب من الصوفية.

والحقيقة المحمدية يراها العفيف في أوجه مختلفة من مدح للرسول صلى اله عليه وسلم إذ يقول:

نّادى قُرَيْشًا خُصوصًا والأنامُ به يعني عُمومًا فصمُّوا في مُناديه

يا قومُ إنْ تقومون لا أبا لكُم فكلُّ أرْمدٍ ضوء الشمس يؤديه[1]

النص دعوة صريحة على إتباع محمد صلى الله عليه وسلم، فقد ناد عشيرته قريش وهي دعوة خاصة، ثم على الأنام والناس أجمعين، فالمكونات البانية في النص عي: (الهو أو الأغيار) هي قريش التي لم تقبل دعوة محمد صلى الله عليه وسلم و(الأنا) المتمثلة للذات الصوفية والمدركة للمعاني التي جاء بها الرسول الكريم و(الآخر) فتمثله الذات النبوية الشريفة المتعالية المتسامية على الملكوت الا'ظم" فقد استطاع الشاعر أن يجمع بين هذه الوحدات الثلاث بلغة صريحة ومباشرة وهذا من اجل إظهار الحقيقة المحمدية في اعتقاد القوم.

3-الوحدة المطلقة:

الوحدة المطلقة أو وحدة الوجود، هي المحصلة النهائية للتجربة الصوفية وخلاصتها المعرفية، وهي القمة الهرمة للعروج الصوفي، كلما اقترب الصوفي منها قلت رؤيته للكثرة وتكثفت رؤيته للوحدة، وغزداد تهافت المحسوسات وتاشيها، وبرز المعنوي مكانها، فهي "حالة ذوقية صرفة تتجاوز النظر العقلي وتحدث في حالة الفناء التام ثم الفناء عن الفناء،

[1] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 51.

حتى يتقشر الكون عن كل ملابساته الحادثة، فلا يرى في الوجود إلا من له الوجود الحقيقي وهو الله تعالى"[1]

فوحدة الوجود هي عملية تأويل كبرى عيانًا، ورجوع إلى الأصل، تشبه عملية ذوبان التمثال الجليدي، ورجوع الشكل والصلابة إلى الماهية الأولى –الماء- وبعملية الرجوع تتلاشى الملابسات الطارئة على الماء عن الشكل والصلابة، يقول عبد الكريم الجيلي:[2]

فما الخلقُ في التمثال إلاّ كثلجةٍ وأنتَ بهَا المَاءُ الذي هُوَ نابعُ

ولكنْ بذوبِ الثلجِ يُرفعُ حُكمُهُ وغيرَ أنّ في حُكم دعتِه الشرائعُ

تجمت الأضدادُ في واحد البها وفيه تلاشتْ وهو عنهنّ ساطعُ[3]

وهي على حدّ قول أهل الصوفية فتعني أن "صاحب الوجود له صحو ومحو، فمحال صحوه بقاؤه بالحق وحال محوه فناؤه بالحق"[4].

وقد تعني وحدة الوجود بأنّ الله هو الروح لكل الموجودات، والموجودات جسم تلك الروح، وجميع تلك الأجسام تشير على الروح التي هي الله وهو كل شيء وأنه تعالى متحد وموجود في كل الصّور، والاختلاف بين الناس في المعبود أنّما هو في الشكل لا في الجوهر، وقال الجيلي في تحديد حقيقة الوجود: إنّ الوجود حقيقة هو ذات الحق تعالى، وليس تلك الأعيان والماهيات الظاهرة وجود حقيقي ذاتي لها والذي نشاهد منها هو انصباغها بنور الوجود الحق على نحو من إنحناء الظهور وطور من أطوار التجلي"[5]

---

[1] د/ أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته، ص 225.

[2] د/ يوسف زيدان، الفكر الصوفي عند عبد الكريم الجيلي، ص 185.

[3] د/ يوسف زيدان، الفكر الصوفي عند عبد الكريم الجيلي، ص 185.

[4] عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، ص 63.

[5] د/ يوسف زيدان، الفكر الصوفي، عبد الكريم الجيلي، ص186.

وفكرة وحدة الوجود تحدث عنها ابن عربي وأوضح المقصود منها إيضاحًا متعدد الأشكال نثرًا وشعرًا ومن ناحية ذوقية شهودية وعقلية فلسفية وهو لا يملّ من ضرب الامثال معتبرًا بالقرآن لتقريب المعنى الذوقي المقصود بوحدة الوجود أو تعبير من مثل (الظاهري في المظاهر بصورة المظاهر)

يقول ابن عربي:

فلولاهُ لمَا كُنَّا ولولا نحنُ ما كانا

فإن قُلنَا بأنّا هو يكون الحقُّ إيانا

فكان الحق أكوانًا وكنّا نحن أعيانا

فيُظهرنا لنُظهره سرارًا ثم إعلانًا[1]

يبدو هذا الشعر في ظاهره مناقضًا لثوابت القرآن والسنة، علينا أن نتوقف عند قول من أقواله العديدة التي تُزيل هذا الإشكال ويجدر بنا في هذا الموضوع الإشارة إلى ملحوظة مهمة تنبه إليها دارسي التراث الصوفي مفادها أنّ كلام ابن عربي يفسر بعضه بعضًا، فما يبدو غامضًا في موطن، يظهر واضحًا في مواطن أخرى، أو مُفسرًا بما يُزيل الغموض والإشكال، فعلى سبيل التدليل يبين أمين يوسف عودة أنّ ابن عربي يذكر في وحدة الوجود (سبحان من أظهر الأشياء وهو عينها).

فإذا أخذت هذه العبارة بمعزل عن عبارات أخرى، قلنا بوحدة وجود مادية لا تفرق بين الله والكون، وإذا أوصلناها بمواطن أخرى من مثل "فالحق كل شيء في الظهور وما هو عين الأشياء في ذواتها سبحانه وتعالى، بل هو والأشياء أشياء"[1].

[1] د/ أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته، ص 226.

تبين لنا أنّ وحدة الوجود التي يقول بها ابن عربي وحدة خاصة تفرق بين الكون والمكوّن.

إذن فابن عربي من الأوائل الذين نادوا بفكرة وحدة الوجود، والعفيف كان من المطلعين على آثار وأفكار ابن عربي وغيره من الصوفية السابقين له أو المعاصرين.

يقول عفيف الدين التلمساني:

إذَا كُنتَ في توْحِيدكَ المطلق الوصف علَى ثقة من عالم الذَوق والكُشف

فقَدْ نِلتَ ما ترجُو فإن لَمْ يثق فعُد إلَى مُقتضى التحليل للكلّ واستكفي

وحقّق بعيْن الحَقّ تظهر بأنَّه هو الأوّل المعنى، هُو الآخر المنفي[2]

هُو الظاهرُ الباديُ هو الباطن خفيٌّ لهُ منهُ فيه بالإحاطة ما يكفِي

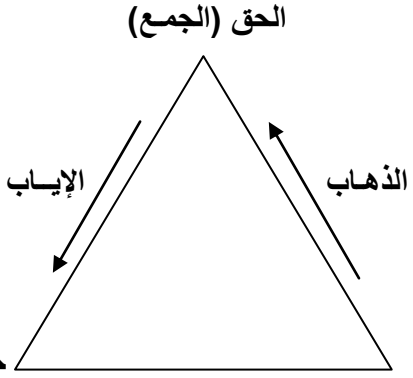
بلغة صريحة ومباشرة وبمعجم المصطلح الصوفي الوظيفي، وبعيدًا عن الترميز والاستعارة، يتحدث عفيف الدين عن الوحدة المطلقة أو وحدة الوجود، فهي حالة ذوقية تتجاوز النظر العقلي وفي نظره الخلاصة المعرفية التي يحققها الصوفي فيها أسماه بالمعراج الروحي أو المعنوي، المبني على المجاهدة والرياضة وتزكية النفس، وجلاء مرآة القلب حتى وصول على هذه الحالة الذوقية خلاصة الخلاصة، تنتهي بالسالك إلى رؤية ذات طابع أحاد قوامُها الوجود الحق، حيث تذوب الكثرة في الواحد، وترتد المراتب إلى المرتبة الأصل هكذا يبدو الوجود وهذه المرحلة يمكن أن نطلق عليها مرحلة الذهاب، ويقابلها مرحلة الإياب وهي عودة الصوفي إلى عالم التفصيل والمراتب، أو العودة إلى الوجه الآخر للوحدة ويمكن أن نبين ذلك في المخطط التالي:

---

[1] المرجع السابق نفسه.

[2] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 148.

[الرؤية ذات الطابع الأحادي]



في مرحلة الإياب يرجع الصوفي محملا بأثقال معرفة تحذره من مغبة الوقوع في شرك الكثرة.

ويبوح عفيف الدين التلمساني بشكل صريح بمعرفته الصوفية إذ لا يرى التوحيد غلا مصطلقا في وجود الخالق وحده فهو البداية والنهاية (أول وآخر) ظاهرة خلق وباطنه حق، فالأبيات السابقة وظيفية في ألفاظها ومعانيها غلب عليها الطابع الفلسفي، استعرض فيها الشاعر بعض الآراء والمواقف التي تعد من الركائز الأساسية في تصوفه النظري.

وقد أقرّ العفيف بالوحدة المطلقة والاتحاد، دون أن يُسمّ ذلك باللفظ بل نفهم ذلك مباشرة من المعاني الشعرية مثل قوله:[1]

وظَفرتُ بالدَّاني القريب وإنْ نأى والنَازحُ النائي وإنْ لَمْ يبعُدِ

ويقر في موضع آخر لكن يسمى الأشياء بأسمائها فيقول:[2]

شهِدتَ نفسَكَ فينا وهْيَ واحدة كثيرةٌ ذات أوصاف وأسماءِ

ونَحْنُ فيكَ شهدنا بَعد كـثرتنا عيْنًا بها اتحَد المرئي، والرائي

فأول أنتَ قبلَ الظهور لنا وآخرٌ أنتَ عند النازح النائي

---

[1] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 82.

[2] المصدر السابق، ص 32.

وبَاطنُ في الشهود العين واحدة وظاهرٌ لامتيازات الإبداءِ

أنتّ المُلقن سري ما أفُوهُ به وأنْتَ نُطقِي والمُصغي لنجوائي

تبدو فلسفة الوحدة المطلقة عند عفيف الدين التلمساني من خلال النص السابق واضحة، فالشاعر قد أفنى عن نفسه لحظات، فشعر وكأنّه أدرك الذات الإلهية ومن هنا يقول إنه هو وهو –الله-، لكن المعرفة الحاصلة من تلك الحالة ليست إدراكًا عقليًا ولكن إدراك ذوقي ومشاهدة، رغم أن هذا الإدراك وقع على حقيقة ذات الله، وهذا نوعٌ من الإغراق والشطط الصوفي، أو لنقل قد شطح العفيف في التعبير عن الوحدة المطلقة التي بها تزول فكرة الإزدواجية كما تصورها وهي محاولة "توحيد (الأنا) بـ (الآخر) إلغاء (الأنا) لتصبح هي (الآخر)"

فرؤية العفيف للوحدة المطلقة وشطحاته لا تختلف عن رؤية الحلاج للوحدة، فالعفيف قد اعذر الحلاج وتبنى موقفه حين قال:

تذكرُني الحلاجَ والكأسُ تجتلي ولكنّها عنه تُصانُ، وتحجُبُ

ولو لمْ يكنْ رواقها كصَليبتها لَمَا عذروا حلاّجها حينَ يصلبُ[1]

4-العقائد الصوفية:

أشار محقق الديوان العربي دحو في مقدمته إلى العقائد الصوفية التي تناولها عفيف الدين التلمساني شأنه شأن من تقدمه "وببحثنا أغراض هذه القصائد بالطريقة المألوفة المعهودة التي تضع المدح جانبًا والرثاء والوصف.. إلى جانب حديثه أو تناوله العقائد من منظور

[1] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 38.

صوفي شأنه شأن من تقدمه وأتى بعده حيث نلمس، الله، العقل، الحقيقة، الأزمات، والكون وكذا الجمال والحُسن"[1].

فلغة شعر عفيف الدين التلمساني في موضوع العقائد صريحة بحكم وظيفتها فالشاعر صرَّح برؤاه وعقائده تصريحًا أي بلغة صوفية، لغة تكشف عن المعاني الصوفية وتبوحُ باعتقادات الشاعر العرفانية.

فمن جملة ما قال العفيف في وصف الخالق "الله":

فأوَّل أنتَ مِنْ قبلِ الظهورِ لنا وآخرْ أنت عندَ النازح النائي

وباطنٌ في شهودِ العَيْن واحدةٌ وظاهرُ لامتيازات الإبداءِ

أنتَ المُلقن سرّي ما أغوهُ به وأنتَ نطفي المُصفي لأجوائي[2]

يبتعد العفيف عن الترميز، ويصرّح بلغة صريحة عن معتقداته، وبمصطلحات وظيفية ذات بعد صوفي تشكل معاني ذات بنية أساسية دالة على "الحق" فـ(الأول والآخر، الباطن والظاهر، الملقن، المصغي) هي أسماء لمرتبة الألوهية، الجامعة لحقائق الأسماء كلها "فالله هو الاسم الكامل المحيط الجامع لجميع الأسماء المتقابلة وغير المتقابلة فما ثمّ من يقبل الأضداد في وصفه إلا الله"[3].

ومن بين العقائد التي تكلم فيها الشاعر الحقيقة فقال:[4]

في كلّ طورٍ حقيقة لي مسلكٌ ولكلّ مرتبة وذوق اسلكُ

---

[1] د/ العربي دحو، ديوان أبي الربيع عفيف الدين التلمساني، ص 25.

[2] الديوان، ص 32.

[3] د/ سعاد

الحكيم، المعجم الصوفي، ص 78.

[4] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 161.

إذا دارتِ الأفلاكُ مِنْ حولي فيّ وعليّ دورُ محيطها يتحركُ

طيرانُ مثلي إنْ تُعمّر جُملتي كلّ الوجود وحيْرتي لا تُتركُ

نظرَ الجهُول بعينيه للشيء لا يُجدي وفي عِلمي متمَسكُ

فدعِ اختلاكَ واجتلاك واعتصمْ بجنابِ أستاذ به تتمسكُ

لقد عبّرت الأبيات عن البنية الصوفية العميقة لأطوار الحقيقة، فهي في نظر الشاعر – الحقيقة- الوجوب إلى وحدة الوجود، يصل إليها الشاعر عبر أطوار المراتب.

ويعلق القشيري على الحقيقة فيقول: "الحقيقة وقوف العبد بدوام الانتصاب بين يدي سيده الذي أمن به، وهي ظهور صفة حق حلق حجاب صفة عبد"[1]

أما عبد القادر الجزائري فيراها ضمن الحقائق العلم الإلهي يقول: "هي حقيقة قديمة واجبة وحقيقة ثالثة جامعة بينهما من وجهٍ، فاص** بينهما من وجه آخر، فهي واجبة ممكنة قديمة حادثة، فاعلة، منفعلة"[2].

ويشترط عفيف الدين التلمساني بلوغ الحقيقة، الذوق الحقيقي ودرجات الحس وعين اليقين، إضافة على ذلك اتخاذ المريد الإمام أو الأستاذ أو الشيخ يطيعه وفق مبدأ (اعتقد ولا تنتقد).

ومن المعتقدات الشاعر العرفانية نلمس العقل حيث قال:[3]

وأطلق هُناكَ العَقلَ مِن قَيْد اته يَقُم مَعنى لك الجوهر الصرْفي

وإلا فرِكبُ جوهر الذات عائدًا إلى الوصف بالإثباتِ للعرض المنفي

فسُميّ به المعنَى حجابًا فذلكُمْ ظهورُ الذاتِ العيْن في رتبة الوَصفِ

---

[1] عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، ص 85.

[2] عبد القادر الجزائري، المواقف في التصوف والوعظ والإرشاد، ج1ن ص 201.

[3] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 148.

دعوة صريحة من الشاعر إلى إطلاق العقل من قيد الذات الإلهية، من خلال الأبيات التي شكت المعنى العام، فإدراك الذات بالنسبة للعفيف مرهون على إدماج الروح والعقل معًا بالذات الإلهية، وبالتالي تصبح هي المعرفة الكبرى والعقل الأول"[1].

فالعقل= الجوهر الأزلي + جوهر الذات = ظهور الذات في مراتب التصوف.

غير أنّ أهل التصوّف لا يقيمون لعقل وزنا، فهو بالنسبة لهم مُحدث والمحدث لا يدل إلا على مثله، وقد تصدى المتصوفة للفكر النصي الذي يقوم على البرهان والحجة العقلية، خاصة ما أنتجه فلاسفة علم الكلام، الذين أكدوا على العقل البرهاني وأهملوا دور القلب والوجدان، مما حدا الرجال الصوفية لاستبدال العقل بالقلب واعتماد الحدس بدل المنطق.

ويقول العفيف في الحسن والجمال:[2]

وإذا الحُسنُ بَدَا فاسجُد لَهُ فسُجُود الشُكر فرضٌ يا أخي

وفي موضع آخر قال العفيف:[3]

مِنْ أجل ذا في المال ما نقَلتْ قومًا عَن القَبضِ بسْطةَ الطَربِ

قد شاهدوا مطلق الجمال بلاَ رقيبٍ غيْرية ولا حُجُبِ

الحسن والجمال استخدمهما التلمساني في تجلياته الجمالية الشهودية، فالجمال الإلهي عند الصوفية –على وجه العموم- هو أوصاف الله وأسماؤه الحسنى، وهو على وجه الخصوص صفة الرحمة وصفة العلم، وصفة اللطف وللتوضيح أكثر يقول القشيري: "الله سبحانه وتعالى كاشف القلوب مرة يوصف جلاله، ومرة يوصف جماله فإذا كاشفها بوصف جلاله

---

[1] د/ ثريا عبد الفتاح، القيم الروحية في شعر العربي، ص 143.

[2] الديوان، ص 50.

[3] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 113.

صارت أحواله دهشًا في دهش، ومن كاشفه جلاله أفناه ومن كاشفه بجماله أحياه، فكشف الجلال يوجب محوًا وغيبةً، وكشف الجمال يوجبُ صحوًا وقربةً"[1]

وقد استخدم العفيف ألفاظًا معجميةً وظيفيةً صوفيةً (القبض، والبسط، شاهد المطلق، لا حجب، السجود الفرض) دلالة على الرؤية والبنية العميقة التي بعير بها عن عقائده الصوفية..

[1] عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، ص 172.

الفصل الثالث:

البعد التواصلي في شعر العفيف

تمهيد

1- النمط الإتباعي

2- النمط الإبتداعي

البُعد التواصلي في شعر عفيف الدين التلمساني

تمهيد: لقد حضي النظام التواصلي لدى الدارسين الأقدمين والمحدثين باهتمام ملحوظ، إذ أنهم ما انفكوا يتدارسونه تدارسًا دقيقًا ويصرحون في ظل هذا التدارس بأهميته في الحياة الإنسانية. فكانت اللغة هي إحدى وسائل التواصل الأساسية، على الرغم من أنّ هذا التواصل ينبغي أن يفهم ما يكتبه (الشاعر). وفيما يريد إيصاله إلى الآخرين ينقله عن طريق وضعه في الكلمات ويقوم المتلقي بفك رموز (المرسلة) كاشفًا عن هدف (المرسل) ومحللاً كلماته إلى أفكار.

إنّ المتلقي يقوم بإزالة الإبهام من المرسلة بغية الوصول على تحديد الهدف الرئيسي من بنائها، ومن هنا فعملية البناء للمرسلة تعتمد على إنتقاء الكلمات من الرصيد اللغوي لكاتب لتنجح العملية التواصلية من جهة، وعملية وضع هذه الكلمات جنبًا على جنب وفق "النظم" التي تخضع لها اللغة ليؤلف منها جملاً يرسلها إلى المتلقي من جهة أخرى.

وللكلمة معانٍ كثيرة، والسياق الذي توجد فيه هو الذي يحدد المعنى المقصود في المرسلة، فالنقطة الأساسية في نظرية التواصل، هي أنّ الإشارة اللغوية لا تقدم ولا يمكن أن تقدم المعنى الذي تحويه، وأنّ نسبة كبيرة منه تفهم في السياق، فالمعنى لا يكمن في الكلمات فقط بل في فعل التواصل بمجمله.

إنّ القراءة المتأملة في ديوان التلمساني تكشف خصائص أساسية في شعره وإنّ دلالة هذه الخصائص تحقق العملية التبليغية أو التواصلية التي وضع أسسها وقواعدها أصحاب الفكر والبلاغة العربية من قبل وبعد العفيف، "كالجاحظ"، و"عبد القادر الجرجاني" و"ابن طباطبا" و"دي سوسير" و"جاكبسون" و"وهلير"، ومن هذه الخصائص نذكر:

1- **الإيقاع:** إنّ البنية الإيقاعية لشعر العفيف لها وظيفة تبليغية بالغة الأهمية لما تثيره من انفعال لدى المتلقي "الإيقاع الموسيقي أو الصوتي ينظم قوة الانتباه ويرسم لها فترات النشاط وتتابعها"[1]

2- **التفعيلة العروضية:** وهي كما حددها العرضيون تآلف بين عدد من الحركات والسكنات، وفق نسق معيّن، وعفيف التلمساني في طلّ ملخصًا في أشعاره للقصيدة العمودية كأساس لبناء مقطعاته الشعرية، بل أكثر من ذلك أنه اعتمد في نظمه عدة بحور شعرية فخمة، كان قد نظم على منوالها عددا كبيرا من الشعراء القدامى، وكانت هذه البحور كما نعم مقياسًا للفحولة الشعرية، وقد كان يعبر الشاعر عن حالته النفسية، وأحاسيسه المتدفقة، تعبيرًا ووفاءً لتجربته الصوفية، "ولقدامة بن جعفر" رأي في استعمال التفعيلة العروضية حيث قال: "لذلك يستوجب التأثير الذي يسعى المبدع إلى أن يحدثه في متلقيه، إذ تتوفر فيه الصفات الجمالية التي تؤهله إلى الإسهام مع بقية العناصر في عملية التبليغ"[2].

3- **الظواهر الأسلوبية (المحسنات البديعية):** إن أشعار عفيف الدين التلمساني زاخرة بالمحسنات البديعية، والظواهر الأسلوبية، من مثل الطباق، الذي هو جمع بين اللفظة وضدها في الكلام، وهو نوعان طباق إيجاب، وطباق سلب، وقد استعمل الشاعر في قصائده ومقطعاته كثيرًا من أسلوب الطباق والجناس مما يضفي على قصائد ديوانه تناغُمًا موسيقيًا يتلاءم وطبيعة أحاسيسه ونفسيته التي يكتشفها القارئ.

---

[1] عبد الحميد حسن، الأصول الفنية للأدب، الطبعة الثانية، مكتبة الانجلو المصرية، 1964، ص 71.

[2] أبي فرج قدامة بن جعفر، تحقيق د/محمد عبد المنعم الخفاجي، ط1، مكتبة كليات الأزهرية، 1979، ص 78.

4- **الرمز:** ولقد وظفه الشاعر كمعادل لموضوعاته المشحونة بدلالات صوفية، اتخذها كشكل من أشكال صياغة لرؤيته الفنية وتجربته الشعرية نظرًا للإمكانات الهائلة التي يتيحها له هذا التعبير عن مواقفه الذاتية ونزعته الصوفية.

ويبدو لنا أن هذه الخصائص ودلالاتها في شعر التلمساني، تحقق الشروط الأساسية في العملية التواصلية، أي أنّ القصيدة (الرسالة) بين (المرسل) الشاعر و(مُتلقٍ) القارئ تنجز داخل سياق محدد قصد التبليغ والتأثير.

إنّ لغة شعر عفيف الدين التلمساني لا تتوقف عند الوظيفة الشعرية من منظور التواصل الياكبسوني، بل تتعداها إلى غيرها من الوظائف الأخرى حسب (الموقف العام)[1] الذي حدده "جاكيسون" فهو يعتمد على عوامل متعددة (كالمرسل، والسياق، المرسلة، اتصال، نظام الرموز، المرسل إليه) وإنّ كل واحد من هذه العناصر يولد وظيفة لغوية مختلفة.

وسنشرع الآن في تحليل المقطعات والقصائد قصد استكشاف الوظائف اللغوية، وهذا في شقين:

الشق الأول: وخصصناه في شعر العفيف الإتباعي، أي الذي ابتع فيه الشاعر أساليب الشعر العربي، الذي سار على هدي صورة وأحيلته (كالخمر، الغزل، الطلل، الطبيعة).

---

[1] الفكرة الأساسية لجاكيسون، تعيد المواقف المعاشة إلى سياق واحد، فالمواقف الاجتماعية توصف بالنسبة إلى (الموقف العام) وهذا الموقف يوضحه جايسون في رسم بياني أصبح اليوم مشهورًا/ النظرية الأسنية عند رومان جاكيسون، فاطمة طبال، ط1، المؤسسة الجامعية للتوزيع، 1993، ص 64.

الشق الثاني: وخصصناه في شعر العفيف الإبتداعي، أي الذي تظهر فيه القرائن بوضوح والإيغال في الأسلوب التجريدي، واستعمال الرموز والإشارات ذات الطابع الصوفي الخاص، فضلاً عن المصطلحات الصوفية.

أولاً: في الشعر الإتباعي

النموذج الأول: يقول العفيـف

تـرى يا جيرة الشُعب سُرَّ وصَالُكُم قلبي

وتَجمَعُ بيْنَنَا دَار على الإكرامِ والرّحبِ

أهيْلَ الحيّ واعطْشي لذاكَ المنهل العذبِ

وأيامٍ بلا عتبٍ تَقَضَتْ في هوى عُتْبِ

إذا ذكرت ليالهِ يَهيجُ لواعجُ الصّبّ

ويحي قلب عاشقِه حديثُ نسيمه الرطبِ

ومُحتجبَ تبسُمُهُ يُمزقُ ظُلمةَ الحُجُبِ

يصاب حُماهُ بالإجلا لِ أو بالسَمْرِ والقضبِ[1]

1-الوظيفة الشعرية أو الجمالية –الإيقـاع-

تتكون هذه القصيدة من ثمانية أبيات، وهي على نمط وزن واحد وهو البحر "الوافر" وتفعيلاته (مفاعلاتن مفاعلتن فعولن) مكررة في الصدر والعجز، وعلى نمط قافية وحادةٍ وهي (الباء)، وروي واحد، ويبدو أنّ اختيار الشاعر حرف (الباء) لروي قافيته لم يأت مصادفة، وليس مجرد محاكاة شكلية ولكن هذا التخير يعود لأسباب قد يكون من أهمها الشحنة التي يفرزها هذا الحرف فهو من الصوامت الإنفجارية التي تخرج بقوة الضغط المُسلط، فتحدث صوتًا إنفجاريًا، وبالتالي يكون وقعها في الأنفس وقدرتها على تحريك العواطف وإثارة المشاعر.

[1] عفيف الدين التلمساني، ديوانه، ص 275.

وإذا كانت موسيقى الشعر في تفعيلة الفراهيدي تسير ضمن سيمتري يبعث على المتعة في نسقه النغمي لما في ذلك من طواعية للتعبير عن الحياة وواقعها الرتيب، فإن استجابة العصر الحديث مال إلى رُصافة الذوق الخفيف تماشيًا مع الاستعداد النفسي لروح العصر.

فالنغم الداخلي يأتي في ترنيماته صدى للنفس، ويصب اهتمامُه على نهاية سطر كل بيت من حيث التماثل والتأثير وفق مناخ متكاسل وتفاعله مع القوى الشعورية في تداخلها مع القوى الحسية، ويبدو التمثال الإيقاعي في نص عفيف الدين التلمساني على الشكل التالي:

نهاية الوحدة الإيقاعية (يه) من "ليالـه" البيت الخامس

نهاية الوحدة الإيقاعية (قه) من "عاشقه" البيت السادس

نهاية الوحدة الإيقاعية (مه) من "تبسمه" البيت السابع

نهاية الوحدة الإيقاعية (عب) من "الُعب" البيت الأول

نهاية الوحدة الإيقاعية (تب) من "عتب" البيت الرابع

لقد عبرت هذه التماثلات جماليات وقيم فنية وظيفتها التأثير في السامع وإشباع حاجته الذوقية، فغاية النص أن تحقق مثل هذه التماثلات التي تشكل لحمته وكونه الإيقاعي وإستجلاب المتقبل وإمتاعه وإسماعه ما في الوجدان.

فوظيفة هذه التماثلات لا تقف عند حدود إيصال المرسلة في دفقة نغمية وتحقيق الإشباع والإمتاع الإيقاعي، بل يتجاوزها إلى إمكانية تهيئة المتلقي، فهناك مسافة جمالية بينه وبين البات (المرسل) ينتظر السامع أن يملأها المبدع، وهكذا نجد أنّ المتكلم (المرسل)

والمتقبل (المرسل إليه) يلتقيان في قلب هذه المسافة الجمالية المهيأة من قبل الطرفين بحيث تتجلى جماليات الإيقاع أكثر عندما تتوافر على عناصر الحس المرهف للتذوق الإشباعي.

المرسل (الشاعر) المسافة الجمالية المتقبل (المرسل إليه)
الإشباع والإمتاع

لقد كانت غاية الإيقاع الداخلي التعبير عن هواجس الإحساس وعمقه، وقد أفضى هذا التعاطف الوجداني بين الشاعر الذي يسرّ قلبه بوصله وبين معشوقة عربية هي "عتب" التي ترمز إلى الذات الإلاهية.

2-الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية –التركيب النحوي:

إنّ نص عفيف الدين التلمساني يدل على طابعه ويكشف حالته، فعدم إكثار الشاعر من استخدام الجمل الإسمية التي يرى النحو العربي، أنّها تفيد الثبوت والاستقرار وإكثاره من الجمل الفعلية التي تدل على الحركة والتحول من حال على حال، فالشاعر يوجه خطابه على محبوبه الذي يسر قلبه بوصله، ولكنه هجره ولذا فهو يقاسي مرارة الفراق، ويرمز للذات الإلهية بمعضوقة عربية هي "عتَبْ" أو "عُتْبى" ويتبعها بقرينة تدل على توجيهه للذات الإلهية بأنّ نورها يمزق ظلمة الحجب التي تحجبه عنها، حتى أشرق نورها على قلبه ونفسه، وحطي بأسرار المعارف الإلهية، لذا استعان الشاعر بالجمل الفعلية التي تصوّر عدم ثبوته واستقراره حتى يبلغ مبتغاه، كما لجأ على استخدام الفعل المضارع الذي يصوّر واقعه المفعم بالمرارة والقساوة والأسى قبل أن يخترق حجب الحقيقة على الفردوس البعيد عن طريق الرمز الأنثوي.

وإذا عدنا على الحديث عن العناصر النحوية الأخرى، وجدناها ظاهرة في النص لكن بصورة مختلفة السبب، وبعبارة أخرى فإنها تظهر بحمولتها المعنوية.

ويوضح الجدول التالي هذه الحمولة[1]:

العامل	الفعل	المفعول به	الأداة
الوصال	سر	"حيرة الشعب"	(كـ)
أيام	تقضت	(المعشوقة)	(في)
دار	يجمع	"هوى عتب"	(على)
عتب	ذكرت	بيننا	
حديث	يُحْيي	"لياليه"	
حديث (محتجب)	يمزق	قلب عاشقة (الشاعر)	
حُماة	يصاب	ظلمتُه	(ب)
		الإجلال	

إن التركيب النحوي سواء على مستوى الجمل الفعلية المتراكمة أو على مستوى بعض الروابط والحروف مثل حرف العطف (الواو) وحروف الجر (على، في، ب) يعني إنتقال الشاعر من حال (الإنفصال) إلى حال (الاتصال) "فالحديث" أو "النور" الذي مزّق ظُلمة الحجب دليل وصول الشاعر إلى "الحضرة الإلهية".

3-الوظيفة المرجعية الحب الإلهي:

لقد استعار هذا النص الشكل التقليدي لغرض الغزل، حيث عبّرت القصيدة عن معنى ظاهره شيء وباطنه شيء آخر، أو بلغة السيميائيين "أيقونة" « icône » تميزها علاقة التماثل التامة أو شبه التامة بين الغرض والموضوع، اعتبار الغرض هو الشكل التقليدي

[1] نور إلهي يختص به الله تعالى بعض عباده، يفرقون به بين ما يرد على قلوبهم من واردات الحق، وبين ما يرد على قلوبهم من غير ذلك (سعاد الحكيم معجم المصطلحات الصوفية، ص220)

للقصيدة الغزلية الموضوع أو المعادل الرمزي هو البنية الكلية العميقة التي ترفع القصيدة بمقتضاها إلى أجواء صوفية.

النص في معناه الظاهر قد ننسبه إلى أحد مجانين الحب العذري، لولا معرفة مسبقة بأنه من ديوان العفيف التلمساني الصوفي أو قرينه في النص دالة على ذلك والمتمثلة في لفظة (الحجب)، فمجنون ليلى مات صبابة دون خيامها، ومجنون لبنى حاله لم تكن أفضل من سابقيه، لكن حب العفيف يشكل نوعًا من الجنون المتفرد، فصفات العاشق قد رسمت شكلاً من أشكال الحب، في علاقة مجازية بين الحب الإنساني والحب الإلهي الذي يظهر خلال المحبوب حيال محبوبه.

إنّ سياق النص أو المرسلة وعلاقتها بالموضوع حددتها غاية الشاعر أو مرجعيته التي تعتبر القاسم المشترك مع كل الصوفية (الحب الإلهي).

النموذج الثاني:

عَلى عَطفِه حتَّى مِن الوَرق غيرتي أَلَم ترها هاجت عَلى الغُصن الرطْبِ؟ !

دَعَاني إنْكسَارُ الجفْنِ منه لضمّه فَجَاوَبني مَا للغُصُون سِوى الهَضبِ

وغرّدتْ تغريدَ الحمَام توصيلا إليْه لِما بيْن الحمائمِ والقَضْبِ

وقُلتُ، زكاةُ الحُسنِ فرض فقال: ما تميلُ الغُصون الوَرَقَ إلاّ على النذْبِ[1]

1-الوظيفة التعبيرية أو الإنفعالية (في البناء الصوتي)

الصوت في هذا النص متنوع المبنى والمعنى، وقد تشكل ظاهرة أسلوبية ذات بال، فالصاد، والسين، والحاء، والتاء صوامت مهموسة توحي ما تقتضيه الموقف من مجاهل

[1] عفيف الدين التلمساني، ديوانه، ص 61.

وأعماق، فمثلما تحلق الطيور فرحًا ومرحًا بالغناء، كذلك تحلق الروح فرحًا وغناءً حالة الاتحاد.

وفكرة وضوح العلاقة بين الصوت ودلالته تظهر بصورة حسية مع (اللام) الذي تشكل وجوده في النص أعلى نسبة من حيث تواتره، فإن علمنا أن هذا الصامت هو صوت يعتمد فيه اللسان أصول أسنان مع اللثة بحيث توجد عقبة وسط الفم تمنع مرور الهواء منهن مع ترك منفذ لذلك من جانب الفم أو إحداهما.

وقد استعمل الشاعر حرف اللام في ثمان عشرة وحدة لغوية للدلالة على العلاقة الواضحة بين الأصوات والمعاني التي بيّنت موقف الشاعر، فتوضيف الشاعر لصورة الحمام في هذه المقطعة الشعرية، يدل على أنّ هذا الشعر يحمل أثار وترسبات الشعر العذري الفنية والوجدانية، حيث أنّ هذه الصورة الفنية من الشعر العذري نجد أنّ الشعراء الصوفية يوظفونها بكثرة وخاصة عند عفيف الدين التلمساني، فالقاسم المشترك بين الشاعر العذري والشاعر الصوفي هو الحنين والسقم والإنفصام، بهذا المعنى لن يصبح الشاعر الصوفي وحده هو الذي يحكي عن إنفصاله عن أصله الطبيعي، بل ستصبح الطبيعة ذاتها – عبر الحمام وحركاته- تحكي عن ذلك الانفصام وتشارك الشاعر الصوفي أشجانه، فهي تكشف وتعري حزن الصوفي وتُظهر ما لم يستطع الصوفي إظهاره.

كما عبّرت المقاطع الصوتية عن النغمة الأليمة والإيقاع الحزين والصوت الشجي والحاد وهي متنوعة في هذا النص بين الطويلة والمفتوحة والمغلقة والقصيرة أمّا الطويلة المفتوحة في البيت الأول هي

(لي) من "على"

(تي) من "حتى"

(تي) من "غيرتي"

(ها) من "ترها"

(لى) من "على"

فقد صوّرت هذه المقاطع الصوتية حالة الشاعر (الحنين، السقم، الانفصام) أمّا المقاطع الصوتية المعلقة من البيت الأول فقط

(عط) من "عطفه"

(لو) من "الورق"

(غي) من "غيرتي"

(رط) من "الرطب"

فقد جسدت هذه المقاطع الصوتية حركات الحمام المتطلعة إلى التحليق كما تحلق الروح فرحًا وغناءً الذي يحقق لها القرب من المصدر النقي الذي يمثل الوطن الأصلي لها (الذات الإلهية).

الوظيفة الشعرية أو الجمالية –الوزن-

إختار الشاعر أن ينظم قصيدته في بحر كثير الشيوع والاستعمال في الشعر العربي وتفعيلاته كالتالي "فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن" في كلا الشطرين وعلى نمط قافية واحدة وهي (الباء)، من هنا يمكن الحديث عن وحدة القافية ثم وحدة البحر هو (الطويل)، فالعفيف من حيث القيمة الشعرية، نجده مخلصًا لوحدة البحر ولوحدة القافية.

فاختيار عفيف الدين التلمساني لهذا الوزن ليس اختيارًا عشوائيًا، بل يخضع لشروط يتعلق بعضها بعملية التلقي ويتعلق بعضها الآخر بالموضوع الذي يكتب فيه، فالوزن في تقدير النقاد ليس مجرد حلية يتزين بها الشعر بل هو عنصر جوهري في عملية التلقي، فالشاعر يعده من العناصر الشكلية التي يختارها ليلبس بها معناه.

لذلك يستوجب التأثير الذي يسعى الشاعر إلى أن يحدثه في متلقيه أن تتوفر فيه الصفات الجمالية التي تؤهله إلى الإسهام مع بقية العناصر في عملية التواصل.

لأن الأقاويل الشعرية كما يتصورها الفرابي يجب "أن تكون بإيقاع، وأن تكون مقسومة الأجزاء، وأن تكون أجزاؤها في كل إيقاع سلابات وأسباب وأوتاد محدودة العدد، وأن يكون ترتيبها في كل وزن ترتيبًا محدودًا وأن يكون ترتيبها في كل جزء هو ترتيبها في الآخر".[1]

ولعلّ عفيف الدين التلمساني قد وفى بشروط الفرابي، لنتأمل مثلاً البيت الثالث:

وغرّدْتُ تَغْريدَ الحَمَام تَوصلاً إليه لمَا بينَ الحَمَائمِ والقضب

وغّرْرَدْتُ تَغْريد لْحمام توصْصُلن

0//0/ /0// 0/0/0// /0// //0//

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

إليْه لما بيْنَ لْحَمَائمِ وَلْقَضْب

//0/ //0/0/0 //0/ ///0/0/

فعول مفاعيلن فعول مفاعيل

[1] د/ عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999، ص 235.

3-الوظيفة المرجعية (الحضرة الإلهية):

إنّ الفضاء الطبيعي لدى عفيف الدين التلمساني رمز للفضاء إلهي، فهو يستعمل الرمز لأنه يوجد بين العالم الخارجي والعالم الداخلي في علاقة حدسية قوامها إشارات منظورة لأشياء غير منظورة، فهو لا يرى الأشياء وأحداثها في العالم كما يراها الآخرون، وإنّما يرى أعماقها وجواهرها، لذلك لم يكتف العفيف بتوظيف مشاهد الطلل، بل نجده يوظف صورة فنية من الصور الشعرية السائدة في الشعر العربي، وهو الحمام وحركاته في أغضان الشجر، فالقاسم المشترك بين الشاعر العذري والشاعر الصوفي هو الحنين والسقم والانفصال.

إنّ الشاعر في النص تخطى لرمز الحمام ككون محسوس، وانعطف منه اتجاه الحياة الباطنية وما تحمله الروح من مجاهل وأعماق، فما (تغريد) شجو الحمام فوق أغصانها دليل لقربها للموطن الأصلي، كذلك روح الشاعر فقد حلّقت فرحًا وغناءً لقربها لمصدر النقي هو الحضرة الإلهية.

النموذج الثالث:

يقول العفيف:

تذكر بالحمَى قَلْبي الطَروبُ ليال غَابَ عنهنَّ الرّقيبُ

وأيامًا صفا عيْشُ التصابي ومَنْ أهْوَى نَديمِ والحَبيبُ

عُرَيْبَ الحيّ قَلْبِي في حِمَاكُمْ تزيلُ في خيامِكُم غَريبُ

عَجِبتُ لنارِكُم برَبَا المُصلَّى ومِنْها الصبّ في نجد يذوبُ

ونَنْركُم على قرب، وبّعْدَ إلى المُشتاقِ تحمِلُها جَنوبُ

ولَنْ أرجوكُمْ وأخيّب كلا سِواكم قصدَ رَاجيه يخيبُ

وبِي مَن لاَ أسميه حَيَاءُ بِحُكْمِ حُضور فهُو الرقيبُ

يَمِيسَ قِوامُهُ فيكاد قلبي يَطيرُ مِنَ اللذاذَة أو يطيبُ[1]

1-الوظيفة الشعرية أو الجمالية –الوزن والإيقاع-

تتكون المقطعة من ثمانية ابيات على وزن واحد، وهو البحر الوافر وتفعيلاته (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) مكررة في الصدر والعجز، وعلى نمط قافية واحدة وروي واحد، فالشاعر اختار أن ينظم قصيدته على هذا الوزن لخصائصه المتميزة كأداء العاطفي سواء كان ذلك في الغضب الثائر أم في الحزن.

ولا يرد بحر الوافر صحيحًا إذ لابد فيه من القطف "حذف السبب الخفيف مع إسكاد الخامس المتحرك فتتحول (مفاعلتن) إلى (مفاعلن) ثم تقلب فعولن"[2]

ومقياس (فعولن يبقى ثابتًا في هذا البحر لا يتغير، أمّا مقياس (مفاعلتن) فتتحول بالزحاف إلى مقياس (مفاعيلن) وإلى (مفاعلتن) وإلى (مفاعلن).

وإذا عدنا إلى القصيدة نرى أن جميع أشطرها قد انتهت بالمقياس (فعولن).

لو تأملنا البيت الرابع لوجدنا أنّ مقياس (مفاعلتن) تحولت إلى مقياس مفاعيلن.

عجِبتُ لنَارِكُم بِرَبَا المُصلَّى ومِنْهَا الصبُّ في نجْدٍ يذُوب

0/0// 0///0// 0///0// //0/0 //0/0// 0///0// /0//

مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعيلن فعول

[1] عفيف الدين التلمساني، ديوانه، ص 34.

[2] عبد الله الطيب، المرشد إلى أشعار العرب وصناعتها، الطبعة الثانية، بيروت، ص 332.

كذلك الشأن بالنسبة لبقية أبيات القصيدة، كما أنّ عدد مرّات التي ورد فيها المقياس مفاعلتن كثيرة، فإن دلّ ذلك على شيء فإنما يدل على إخلاص عفيف الدين التلمساني في أشعاره للقصيدة العمودية، كأساس لبناء مقطعاته الشعرية وقدرته على التعبير عن حالاته النفسية وأحاسيسه المتدفقة تعبيرًا ووفاءً للتجربة الصوفية التي أخلص لها من خلال تجربته الشعرية ككل.

واختيار الشاعر لهذا الإيقاع ليس اختيارًا عشوائيًا بل يخضع لشروط بتعلق بعضها بعملية التلقي ومراعاة المسافة الجمالية بينه (الشاعر، المرسل) وبين (المتلقي، المرسل إليه) ويتعلق بعضها الآخر بأهمية الموضوع.

2-الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية –في التركيب النحوي-

الجمل الإسمية -في رأي النحو العربي- تفيد الاسقرار والثبوت، أمّا الجمل الفعلية فتفيد الحركة والتحول، وقد أفتُتحت قصيدة العفيف بجملة فعلية "تذكر" تعبيرًا عن تحول أو انصراف المبدع (الشاعر) من حالة سكونية ما قبلية إلى حالة إضطرابية آنية تستديعها الحالة النفسية التي تخبرها الشاعر، والمتمثلة في اغتراب ذات الشاعر عن موطنها الأصلي الذي تحنّ إليه وتتطلع لاجتياز العقبات التي توصلها إليه.

لقد كان الشاعر حريصًا على تجريد الأماكن وتحويلها إلى رموز على مواجيده وأسراره "فنجد" ترمز إلى مواطن الحضرة الإلهية وكذلك "حمى" ليلى أي خدرها ومأمن وجودها، ولذا فهو يشتاق إليها، فلقد أخذت الأماكن منحًا معرفيًا بإشارتها إلى أمور معنوية لا يصل إلى جوهرها إلا العارفون، وهذا نابع من مقدرا ما بداخله من أسرار وفيوضات أراد الرمز لها بأمور ذات شرف لقربها من الأماكن المقدسة، إلا أنّ التنوع في الجمل الذي

يسود النص عبر صيرورته، هو دلالة على الذات الشاعر الغير المستقرة والمتمزقة في حركة إنفعالية منعكسة في عالم الشاعر الداخلي.

النموذج الثالث:

3-الوظيفة المرجعية الذات الإلهية:

إنّ الربط بين المكان وصاحبته في قصيدة العفيف يوحي بقدسية الموصوف الذي كما يبدو في الظاهر (حمى ليلى) فالحمى هو المصلى، وصورته هو نجد، فالعلاقة بين الحمى (المكان) وصاحبته تتضح قيمتها ومنزلتها عند الشاعر، وذكر الشاعر لفظ العرب مصغرًا (عريب) هو لفظ ذكره التلمساني كثيرًا في قصائده ومقطعاته، يشير به إلى مهد الرسالة المحمدية، وما يحتوي عن الأماكن المقدسة، ممّا يجعله مناسبًا للغشارة به إلى الحضرة الإلهية ومسكن الأرواح الطيبة، ومثلما كانت الأماكن العربية مكانًا لتلقي الوحي، فإنها أيضًا مكان لتلقي الواردات الإلهية والحرب، وبالتالي فالأماكن المقدسة (عريب) إشارة إلى الذات الإلهية والمقامات المحمدية.

تبدو العلاقة بين النص أو (الرسالة) والموضوع أو الغرض الذي ترجع إليه قد حددتها إحدى وظائف اللغة الأساسية في عملية التواصل، وهي الوظيفة المرجعية فغاية الشاعر هي الوصول إلى (الذات الإلهية).

النموذج الرابع:

يقول العفيف:

قف بالكثيبِ فلِي هُناكَ مَنْزلُ طابت بنفحته الصّبَا، والشمألُ

فاسْمعْ لنَفسِك بالمصونة في الحمى فعَلَى هَواها كل نفسٍ تبذلُ

ما عّذرُ مثْلك إن دعَاكَ جَمَالـهَا كرمًا وأنتَ يبذل نَفْسَك تبخلُ

ومِنَ السَعادةَ إن علمتَ بأن تَرَى عبدًا لـها، أو كنتَ ممن يُقبلُ

ومُتيمٌ لم يأتِ أخر وجدَه إلا وعَاودهُ الغرامُ الأولُ

وبذلك المغني غنيٌ ملاحةٍ بالفقرِ في حبي لهُ أتوصلُ

تهفو إلى أعْطافِة قضْبُ النقا خجلاً ويعتذرُ الغزالُ الأكحلُ[1]

1-الوظيفة الشعرية أو الجمالية –الوزن والإيقاع-

إنّ أول ما يمكن ملاحظته بشأن هذه المقطعة، أنها درجت مدارج القصائد العربية التقليدية، خاصة وأنّ الشعر الجاهلي عادة ما كان الشاعر يستهل قصيدته بهذا النوع من المقدمات الطللية، حيث يقف الشاعر على أطلال الحبيبة ويندبها، وقد يستوقف رفيقه ليشاركه حزنه واساه، فعلى الرغم من أنّ الوقوف على الأطلال عند عفيف الدين التلمساني له دلالة عميقة في نفسه فقد حاول أن يظلّ مخلصا للعمود الشعري ومواضيعه، ووزنه وقوافيه.

ولمّا كان الاهتمام بالموسيقى في العمل الأدبي لم يكن من قبيل الترف الزائد بل أنه في تقدير النقاد، وسيلة فعالة من وسائل التبليغ، ذلك أنّ المبدع بما يوفره في عمله من إيقاع يتوصل إلى كسب مودة المتلقي ويحمله على متابعته حتى نهاية العمل. فإنّ التركيز على الإيقاع يعد وظيفة تبليغية بالغة الأهمية، حيث تسهم العناصر الإيقاعية في القصيدة إسهامًا وافرًا في حصول على الامتزاج الروحي الذي يحصل بين الشاعر والمتلقي، فالشاعر (المرسل) يمثل طرف العملية التواصلية الأول، والمتلقي (المرسل إليه) ويمثل طرف

[1] عفيف الدين التلمساني، ديوانه، ص 168.

العملية التواصلية الثاني و(النص) أو القصيدة يمثل (الرسالة) التي جعلها جاكيسون مرجعًا في تحديد الوظيفة الشعرية من حيث الشكليات التي يقتضيها الإيقاع.

فالقصيدة من البحر الكامل وتفعيلاته هي (متفاعلن، متفاعلن، متفاعلن) مكررة في كلا الشطرين، ويبدو أن اختيار الشاعر حرف (اللام) لروي قافيته لم يأتِ مصادفة وليس مجرد محاكاة شكلية، ولكن هذا التخبير يعود لأسباب قد يكون من أهمها الشحنة النغمية التي يفرزها هذا الحرف ووقعه في الأنفس وقدرته على تحريك العواطف وإثارة المشاعر.

فإذا كانت موسيقى الشعر في تفعيلات الفراهيدي تسير ضمن إيقاع سيمتري يبعث على المتعة في نسقه النغمي، فإن النغم الداخلي يأتي في ترنيماته صدى للنفس ويصب اهتمامه على نهاية سطر كل بيت من حيث التماثل والتأثير وفق مناخ متكامل وتفاعله مع القوى الشعورية في تداخلها مع القوى الحسية.

التماثل الإيقاعي:

نهاية الوحدة الإيقاعية (مى) من "حمى" البيت الثاني

نهاية الوحدة الإيقاعية (رى) من "ترى" البيت الرابع

نهاية الوحدة الإيقاعية (ده) من "وجده" البيت الخامس

نهاية الوحدة الإيقاعية (وه) من "سجوه" البيت السادس

عبر هذه التماثلات هناك جماليات وقيم فنية وظيفتها التأثير في السامع وإشباع حاجاته الذوقية، فغاية النص أن تحقق مثل هذه التماثلات التي هي لحمية وكونه الإيقاعي واستجلاب المتقبل وإمتاعه وإسماعه ما في الوجدان.

إنّ وظيفة هذه التماثلات لا تقف عند حدود إيصال المرسلة في دفعة نغمية وتحقيق الإشباع والإمتاع الإيقاعي بل يتجاوزها إلى إمكانية تهيئة المتلقي فهناك مسافة جمالية بينه وبين البات ينتظر السامع أن يملأها المبدع وهكذا نجد (المرسل) و(المرسل إليه) يلتقيان في وسط هذه المسافة الجمالية المهيأة من قبل الطرفين بحيث تتجلى جماليات الإيقاع أكثر عندما تتوافر على عناصر الحس المرهف للتذوق الإشباعي.

2-الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية –في التركيب النحوي-

الجمل الإسمية –في النحو العربي- تُفيد الاستقرار والثبوت أمّا الجمل الفعلية فتُفد التحوّل والحركة من حال إلى حال، وقد افتتحت قصيدة عفيف الدين التلمساني بجملة فعلية "قف بالكثيب" تعبيرًا عن تحوّل أو انصراف المبدع من حالة سكونية ما قبلية على حالة اضطرابية آنية يستدعيها الموقف الذي تخيره الشاعر، والمتمثل في الوقوف أمام خراب الحياة الداثرة في صورتها الفيزيائية، والمكان المتفر الذي سكنت حركته ودُرست معالمه، إلا مماثل أيقوني لحالة نفسية باطنية عبر صيرورته هو دلالة على الحالة النفسية للذات المبدعة أو الحركة الإنفعالية المنفعلة في عالم الشاعر الداخلي.

3-الوظيفة المرجعية –التصوّف والغياب العرفاني-

عند قراءة النص يتشكل في ذهن المتلقي للوهلة الأولى، مقدمة طللية تقليدية، ولكن إذا ما تحولنا بالمعاني إلى التأويل الصوفي، واعتبرنا هذا النص معادلاً رمزيًا له معنى ظاهر ومعنى باطن، فإنّ صورة الديار والمنازل تحيلنا سياقيًا إلى عالم الأطلة قبل الهبوط والفراق، فالمكان الذي وقف عليه الشاعر، هو مماثل أيقوني لحالة نفسية باطنية صوفية، فهو صورة حسية للزمن النفسي، يؤثر مباشرة على الذات الصوفية الباطنية، فعفيف الدين

التلمساني يُخضع هذه القصيدة لدواعي نفسية عرفانية أي أنّ وظيفة الطلل وموقعه في القصيدة إستجابة لغاية روحية ولداعي نفسي صوفي، فالنص يعبر عن مرحلة يكون فيهالا في حالة انفصام، وتسمى بمرحلة الغياب العرفاني.

ثانيًا في الشعر الإبتداعي

النموذج الأول: يقول العفيف:

شهدْتَ نفسك فينا وهي واحدة كثيرةٌ ذات أوصاف وأسماءِ

ونَحْنُ فيكَ شهدْنا بَعدَ كثرتنَا عيْنًا بها اتحد المرْئي، والرائي

فأوّلُ أنتَ من قبل الظُهورِ لنَا وآخر أنْتَ عِنْد النازحُ النائي

وبَاطِنُ في شهودِ العينِ واحدة وظَاهِر لامتيازات الأبْداءُ

أنْتَ المُلقنُ سيري ما أفُوهُ بِه وأنْتَ نُطقي، والمُصْغي لنجْوائي[1]

1-الوظيفة المرجعية (مذهب الشاعر وحدة الوجود)

في هذا النص أقرّ الشاعر عن رؤية قد خاض فيها المتصوفة كثيرًا أمثال "ابن عربي" و"السهر وردي" و"ابن سبعين" و"ابن الفارض" وغيرهم من قبْلِهِ وبُعدِه، وهي قضية "وحدة الوجود" وقد سبق وتحدثنا فيها في الفصل الثاني، فالذات الإلهية عند عفيف الدين التلمساني واحدة وكثيرة في آن واحد، واحدةٌ من حيث الأحدية، وكثيرة من حيث تجليها في المظاهر المتنوعة للمشاهدة (شهدت نفسك فينا وهي واحدة) فالوحدة في نظره، أن تتجلى الذات في الصفات والأسماء، فالخلق هو الحق باعتبار أنّ الخلق مرايا مختلفة تعكس عن حقيقة واحدة (عينًا اتحد المرئي والرائي) فحقيقة الألوهية عند العفيف، أمرٌ خاصٌ بأوليائه،

[1] عفيف الدين التلمساني، ديوانه، ص 32.

أو خلاصة الخاصة، هم خصوص من أهل الله فالوحدة الإلهية عند الشاعر تتعلق على دعامة الكشف الصوفي والتجريد، فالله يظهر لأوليائه حال شهودهم في كل المظاهر فتضمحل آنذاك وجود الممكنات ويرجع الأمر كله.

2-الوظيفة التعبيرية –موقف الشاعر من "وحدة الوجود"

مما لا يدعو إلى الشك، أنّ القصيدة هي قصيدة صوفية، غير أنها بذلك تبدو للنظم أقرب منها إلى الشعر، ويبدو الشاعر معها منظرًا لعلم التصوّف أكثر منه شاعرًا، يصوغ تجربة وجدانية ذاتية، فالأبيات الأربعة الأولى، تكلم الشاعر فيها عن مذهب "وحدة الوجود" وابرز معانيها وأوجزها، أمَّا البيت الخامس يكشف الشاعر عن موقفه من هذا المذهب مبينًا نظرته له فجاء البيت كالآتي:

أنتَ المُلقنُ يسري ما أفُوهُ بهِ وأنْتَ نُطقي، والمصغي، لنجوائي

فالسري عند العفيف هو النور الذي قذفهُ الله سبحانه وتعالى في قلبه، وذلك بعد اكتساب العلوم اللدنية، ثمّ التجريد النفسي بواسطة المجاهدات والرياضات من الملذات الدنيوية، والخواطر والأوهام، فتصبح حواسه وملكاته مسيرة من طرف الله سبحانه وتعالى، فالحديث القدسي للولاية يُعدُ منطلقًا هامًا عند الصوفية وخاصة عفيف الدين التلمساني، حيث جاء في الحديث: **"من عاد لي وليًّا، فقد آذنته بالحَربِ، وما تقرب إلي عبدي بشيء أحبُ إلي مما افترضته عليه، وما يزالُ عبدي يتقرب غليّ بالنوافل حتى أحبّه، فإذا أحببته كنتُ سمعه الذي يسمع به، وبصره الذي يبصر به ويده التي يبطش بها، ورجله التي يمشي**

بها، ولئن سألني لأعطينه، ولئن استعاذ بي لأعيذنه، وما ترددتُ عن شيء أنا فاعله ترددي عن نفس عبده المؤمن يكره الموت واكره إساءته"[1]

3-الوظيفة الشعرية أو الجمالية –الوزن والإيقاع-

اختار الشاعر أن ينظم قصيدته في بحر كثير الشيوع والاستعمال في الشعر العربي وتفعيلاته كالتالي "مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن" في كلا الشطرين وعلى نمط قافية واحدة (الهمزة)، من هنا يمكن الحديث عن وحدة القافية ثم وحدة البحر هو البسيط، فعفيف الدين التلمساني من حيث القيمة الشعرية، نجده مخلصًا لوحدة البحر ولوحدة القافية، هذا فضلاً عن إخلاصه للمعجم الصوفي الذي وظّفه في هذا الديوان من أجل خدمة نزعته الصوفية، التي ظلّ ينشدها ويروّج إليها من خلال هذا الديوان.

إذن فالقافية هي الأخرى موافقة لشروط النظم العربي القائم على التناظر في الوزن، وفي الفصل بين الشطرين اللذين هما الصدر والعجز، حيث أنّ انقسام البيت إلى شطرين تحديد لمواضع الوقف الرئيسية التي تشير إلى مواطن الراحة والتنفس لدى القارئ.

ولم يغفل الشاعر على التناسب الزمن الإيقاعي في الوزن الشعري، فعدد حروف المقاطع في مصراعي البيت الواحد متساوية، كما نلاحظ تناسب العناصر من حيث انتظامها داخل الوزن فتوزّع الوحدات الإيقاعية لا يقوم على التساوي الكمي في سطري البيت فحسب، إنّما يقوم أيضًا على التناسب الكيفي بينهما، فالحركات والسكنات التي تتآلف مع بعضها مكونة الأسباب والأوتاد فقد راعى العفيف في تواليها نسبة التحركات وأزمانها قياسيًا على سواكن وأزمانها.

---

[1] رواه البخاري.

2-النموذج الثاني:

يقول العفيف:

وإذا اسْتمالَكَ طوْرُ حَسِّك فاخْفِهِ تَتَعَادلُ الحَضَرَاتُ فيكَ وتُوشكُ

ومَتَى قَطَعْتَ الحسَّ عَنْكَ بخَلْوةٍ فجُلاَ محاسنُهُ الخيالُ المُهلكُ

فدَعِ اختلاكَ، واجْتلاكَ واعتصم بجناب أستاذ به تتمسكُ

استاذُ هذا الشأنِ يُهتَكُ دُونهُ سَتْرَ العقُول وسِترهُ لا يُهلكُ

تتعَطَّرُ الحضراتُ من أنْفاسِه وبذيله في قصدها تتَمسَّكُ

1-الوظيفة الشعرية أو الجمالية –الوزن والإيقاع-

إنّ هذه المقطعة الشعرية التي نحن بصدد تبيان وظيفتها الشعرية والمأخوذة من ديوان عفيف الدين التلمساني، وهي مقطعة مكونة من خمسة ابيات وهي على وزن واحد، وهو "البحر الكامل" وتفعيلاته كالتالي:

مُتفَاعلُنْ مُتفاعلُنْ متفاعلُنْ مُتفَاعلُنْ مُتفاعلُنْ متفاعلُنْ

كما تشمل على قافية ملائمة، واختار لها الشاعر رويًا مناسبًا (الكاف)، وقد جاءت موافقة لشروط النظم العربي القائم على مبدأ التناظر في الوزن، وفي الفصل بين الشطرين (المصدر والعجز)، فعفيف الدين التلمساني من حيث النظم الشعر فهو يستوفي ويلم بجميع المكونات الشعرية أو ما يعرف باتباع "عمود الشعر" على الرغم من أن معظم شعره يصب في بحر التصوف، إلا أنه عبر هذا الشعر كان يروج إلى مفهومه الأنطولوجي.

فالتماثل الإيقاعي الذي يختصه هذا النص، يمكّن المتلقي (المرسل إليه) باستشعار المسافة الجمالية بينه وبين المبدع (الشاعر المرسل).

فالمتكلم والمستقبل يلتقيان في قلب المسافة الجمالية المهيأة من قبل الطرفين بحيث تتجلى جماليات الإيقاع أكثر عندما تتوافر على عناصر الحس المرهف للتذوق الإشباعي.

وقد جاء التماثل الإيقاعي في النص على الشكل التالي:

نهاية الوحدة الإيقاعية (قه) من "خافقه" من البيت الأول

نهاية الوحدة الإيقاعية (نه) من "دونه" من البيت الرابع

نهاية الوحدة الإيقاعية (سه) من "أنفاسه" من البيت الخامس

فلقد حققت نهايات الوحدات الإيقاعية تماثلاتها في هذه المقطعة وبالتالي جماليات وقيم فنية وظيفتها التأثير في السامع وإشباع حاجاته الذوقية.

2-الوظيفة الندائية –الترشيد-

إنّ البنية الأساسية الوظيفية في هذه الأبيات، هي تعبير مباشر عن حالة صوفية تدل على ضوء الحس الذي يبتدئ عنده بالحضرات الإلهية التي تتعادل في ملكوتها. والنص في ظاهره مجموعة من النصائح والإرشادات خصّها الشاعر للسالك. فهو يوجه خطابه بلغة الترغيب والترشيد، فعلى السالك حينما يمر بهذا الطور أن يعتصم بالسيد الأعظم، والأستاذ الأكبر، ويعني به شيخ الطريقة، الذي يقود المريد إلى حيث الأسرار والحقائق الروحية، فإتباع الشيخ والسير على نهج طريقته هو اقرب طريق للوصول إلى الله تبارك وتعالى وإلى رسوله صلى الله عليه وسلم، المبعوث رحمة للعالمين، وإنّ تحقيق هذا لا يتمك للسالك إلاّ بمحبته الخالصة لشيخه (أي شيخ الطريقة) والتفاني فيه، فالشيخ وتوجيهاته، تتعطر الحضرات بالنفحات الإلهية.

3-الوظيفة التعبيرية: -موقف الشعر-

إنّ اللغة المستعملة في التعبير عن موقف الشاعر، قد حددتها المرسلة أو النص، عبر مفردات استخدمها الشاعر (المرسل) لأنها تمثل في حقيقتها أفكارًا نسبيةً يعبّر من خلالها عن مواقف إزاء الشيء المراد التعبير عنه، فإبتعاد الشاعر عن الرمز دلالة على منهجه في التعامل مع القضايا الفكرية أو الفلسفية، لأنها تعتمد في لغتها الأسلوب التجريدي.

فموقف الشاعر إزاء السالك أو المريد، يعكس على منهج الشاعر في التصوّف فهو حريص لتصدير طريقته للمريدين قصد الوصول إلى مبتغاهم (الحضرة الإلهية) .

النموذج الثاني:

4-الوظيفة المرجعية (الطريقة)

يوجه الشاعر خطابه إلى مريده الذي قطع مراحل كثيرة بمجاهدة نفسه بالصيام والقيام والتهجد، والذكر والخلوة، ووصوله إلى مرحلة طور الحس، أو كشف حجاب الحس لمعرفة الله واكتساب علومه، والوقوف على حكمته وأسراره. ونظرًا لحساسية هذا الطور ينصح العفيف مريده، أن يعتصم بالسيد الأعظم، أو الأستاذ الأكبر، ويعني به شيخ الطريقة.

إنّ الصوفية اختلفوا في طرق مجاهداتهم، فهم ينقسمون إلى عدد من الاتجاهات كالاتجاه الحر اليمين، واتجاه الوحدة المطلقة، واتجاه وحدة الوجود، فقد سلك عفيف الدين التلمساني طريقة ابن عربي، وتأثر بها سواءً كانت قولية أو فعلية، حيث يلمس القارئ من خلال شعر العفيف وتجربته الصوفية طريقة "بن عربي".

النموذج الثالث:

يقول العفيف:

يقُولُ رسولُ اللهِ وهو المُصدّق وعَنْ عالمِ الغيبِ الإلهي ينطقُ

أطيعُوا الهُدى واحدُوا إلى طاعةٍ النّدى وتَفْرقُوا فيه ولا تتفرَّقُوا

ولي خُلْقَ عنْهُ الكِتاب مُنزّل فبالقولِ مِنْهُ، والفعالُ تَخْلَقُوا

نَطَقْتُ بِهِ عن روحي غيب مقدس فيَسْبقني جبريلُ عنهُ وأسبِقُ

وقَدْ كَنتُ قبلَ الغيب فيهِ مُمكنًا فأوْجَبَ إمكاني الوجود المُحقَّقُ

أبا لأبي الأباءِ، كنت وشأني لَهَا آخرُ الأبناء يُعزى فيحْلق

ولا أبٌ وابْنًا مِثلَ عيْني وصُورتي وبيْنَهَا الأمرُ الإلهي يقَرّقُ

نطقتُ بإنسانيتي عِنْدَ حُجتي بحسي لمَعنى مَبْدَئي أتشوقُ

وقيدتُ نفسِي في حِراءِ، وإنَني حريُ بتقسيد الذي عنهُ أطلقُ

قطعتُ بِهَا أنسًا ليالي صَبْوتِي عَلَى البيْضِ مِنْ أيَام دهرِي رونقُ

إلَى أنْ مَحَا النُور الوُجُودي نسبي فأمستْ بنُوري ظُلمة الكونِ تَشْرُقُ[1]

1-الوظيفة المرجعية (الحقيقة المحمدية):

إن المتأمل في قصيدة العفيف يهدي إلى مقولة "الحقيقة المحمدية" التي جسدها من خلال الفعل المعرفي، والتي تقضي بأزلية الروح المحمدي وقِدمه، وسبق وجوده كل كل الموْجودات، ويبدو جليًا أنّ عفيف الدين التلمساني، قد عبّر عنها بلسان "صحو الجمع"[2] نفسه، أي بلسان صاحب المقام محمد صلى الله عليه وسلم منسوبًا إلى الشاعر نفسه على مستوى البناء اللغوي.

لقد وحّد عفيف الدين التلمساني بين (الأنا) و(الآخر) في تمثله للحقيقة المحمدية، واتصالها بالعالم العلوي، فالحركية النصية التي راهن فيها الخطاب تكشف لنا سلطة النص

[1] صحو الجمع، هو مقاقم النبي صلى الله عليه وسلم، مقدمة شرح ديوان ابن فرض لـ عبد الخالق محمود.

[*] صحو الجميع: هو مقام النبي صلى الله عليه وسلم، مقدمة شرح ديوان ابن فارض لـ عبد الخالق محمود.

والمرجع، أزلية نبوة محمد عليه الصلاة والسلام مرتبطة بنص سابق والمتمثل في الأحاديث النبوية التي تثبت قدم روح النبي عليه السلام من حيث الخلق ومنها أن أول الناس في الخلق" وأول ما خلق الله نور نبيك يا جابر" وكنتُ نبيًا وآدم بين الماء والطين" وقد سبق واشرنا إلى ذلك في الفصل الثاني.

2-الوظيفة التعبيرية (في البناء الصوتي ودلالته)

لقد كونت هذه القصيدة حروف مجهورة ومهموسة من حيث مخارجها الصوتي وأحصيْنا ذلك كالآتي:

-الأصوات المجهورة:

الحرف	**الباء**	**الجيم**	**الدال**	**الذال**	**الراء**	**الزاي**	**الضاد**	**الظاد**	**العين**
العدد	22	05	12	01	14	03	01	01	10

الحرف	**الغين**	**اللام**	**الميم**	**النون**
العدد	02	29	13	33

المجموع **146** صوتًا

-الأصوات المهموسة:

الحرف	**التاء**	**الثاء**	**الحاء**	**الخاء**	**السين**	**الشين**	**الحاء**	**الطاء**	**الفاء**
العدد	18	01	07	03	11	04	03	04	09

الحرف	**القاف**	**الكاف**	**الهاء**
العدد	26	05	13

المجموع 104 صوتًا

لاءم الشاعر بين الحروف المجهورة والحروف المهموسة، وإن كانت المجهورة هي الغالبة في هذا النص، وذلك لأن الاستقراء يثبت أن أربعة أخماس الكلام العربي تتكون من المجهور، بينما لا تزيد نسبة الأصوات المهموسة على 20% هو أنّ غلبة الأصوات المجهورة على المهموسة يعود إلى طبيعة الموضوع.

فالحروف المجهورة أنسب لمثل هذا الموقف الذي يشترط فيه ضخامة الألفاظ وقوة الحروف، وخاصة أنّ الشاعر قد ألغى (الأنا) ليصبح (الآخر) وهو القطب الذي تدور من حوله الأفلاك.

3-الوظيفة الشعرية أو الجمالية (التكرار):

للتكرار وظيفة يؤديها، هي وظيفة التأثير الصوتي، حيث يسهم التكرار في اختفاء الرنين والذبذبة الصوتية على الكلمات، والبيت الثاني يترجم هذا الحكم، حيث كونت كلمة (تتفرقوا- تفرقوا) سمة جمالية إيقاعية.

وفي البيت السادس صوت مهيمن ومجلجل في صورة واضحة لتكرار (أبا، الأبي، الإباء)

وكذلك تكرار كلمة (قيدت، تقييد) والتكرار شيمة الشاعر التي لا تحيد عنها ولا يسلم فيها عبر قصائده ومقاطعاته التي تضمنها الديوان.

النموذج الثالث:

يقول العفيف:

اسمعْ مَقَامَا رسُولُ الله يُعطيهِ أقْطَابَ أمّتِهِ، سَكانَ ناديهِ

قَدْ أفْصحَتْ ألْسُنُ الأَحْوَال فيهِ لِمَنْ أحل أعْلَى المَعَالي من معاليه

فَنَالَ صلى عليْهِ مرتبةً ومِثْلَمَا قَالَ، قُلْنَا في معانيهِ

أيَطمَعُ الكَونُ مِني أنْ التيه إذا دَعَا، ويَرانِي مَنْ يُوافيهِ

كلاَّ، ولا أملكُ الأعلَى يُناسبُني بَلْ ربَّمَا سَفِلَتْ عِنْدِي مراقبهِ

ولاَ علَى فُلكِ الأفلاكِ مَنْزلتي إذَا المُحيطُ محوطٌ في ثبتِ ماحيهِ[1]

وليْسَ يَنبَت لي وَصْفٌ يعنيني لأنَّني عدمٌ في ثبتِ ماحيهِ

ولَمْ يكُنْ عَدَمِي ممَّا ينقُصني إذَا الكمالُ بإثباتي يُمعنيهِ

1-الوظيفة المرجعية (الحقيقة المحمدية، نظرية الإنسان الكامل)

تظهر وظيفة المعاني التي شكلت المعنى العام للأبيات في موقف الشاعر من أحد القضايا في الفكر الصوفي وهي "الحقيقة المحمدية" فهو الإنسان الذي اختص به غيره من الكمال في "الحياة والعلم، والإرادة، والقدرة"[2].

ولعل عفيف الدين التلمساني مطّلع على آراء مؤسسي هذه النظرية (الإنسان الكامل) حيث تتقاطع أرائه مع آراء أقرانه عن الصوفية*

فالإنسان الكامل عند "ابن عربي" يقابل (صورة الله) ويقابل المحقق عند "السهرودي" والمتأله عند "ابن سبعين" أمّا عند "عبد الكريم الجيلي" فالإنسان الكامل يقابل مرآة الحق تعالى فقد شهد الصوفية السالف كرهم لمرتبة النبي محمد صلى الله عليه وسلم.

أمّا شاعرنا فإنّ رأيه أقرب إلى نظرية "محي الدين بن عربي".

---

[1] عفيف الدين التلمساني، الديوان، ص 255.

[2] د/ يوسف زيدان، الفكر الصوفي عند عبد الكريم الجيلي، ص 226.

* خصص يوسف زيدان في دراسة مقارنة بين عبد الكريم الجيلي، وكبار الصوفية أمثال "ابن عربي" و"السهرودي" و"ابن سبعين"، وأوضح أوجه التشابه والاختلاف حول نظرية الإنسان الكامل. د/ يوسف زيدان الفكر الصوفي عند عبد الكريم الجيلي.
وقد عمد الباحث إلى إجراء مقارنة بين عفيف الدين التلمساني وأقطاب الثلاثة فخلص إلى أن رأي العفيف في الحقيقة المحمدية أقرب إلى نظرية "محي الدين ابن عربي".

2-الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية (موقف الشاعر من مرتبة النبي صلى الله عليه وسلم)

يتضح من معاني القصيدة أنّها جاءت في مدح النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وإبراز مكانته السامية مقابل الحق والخلق، ولكن هذه القصيدة تختلف عن القصيدة في النموذج الثالث، فالمكونين البانيين لهذه القصيدة أو الموضوع جاء في الشكل الآتي:

الأنا: الممثل للذات الصوفية والمعتقد بالمراتب السامية التي تحتلها الحقيقة المحمدية ومن دوالها (أقطاب، أفصحت، قلنا).

الآخر: وتمثله الحقيقة المحمدية، ذات الشأن العالي والمقام الرفيع، ومن ممثلاتها اللفظة مقام رسول الله صلى الله عليه وسلم.

كما يمكن تحديد موقف الشاعر من خلال النص وألفاظه، فهو يزخر بفيض كثير من المقاطع الطويلة وما لها من مصاحبات إنفعالية وتأثيرية بحيث يمتد الصوت عبر هذه المقاطع بحمولته الوجدانية وشحنته العاطفية للتعبير عن موقف الشاعر الوجداني إزاء مرتبة النبي صلى الله عليه وسلم ومن هذه المقاطع:

-ما من (مقاما)　　-وا من (توافيه)　　-عا من (رعا)　　-نا من (ناديه)

-نا من (قلنا)　　-ما من (ماحيه)　　-با من (إثباتي)

وقد يسعى الشاعر من وراء ذلك على ربط المتلقي بأهداف الرسالة.

3-الوظيفة الشعرية أو الجمالية (في الوزن والإيقاع)

لقد اختار الشاعر أن ينظم هذه القصيدة في بحر كثير الشيوع والاستعمال في الشعر العربي وهو البسيط أما تفعيلاته فهي (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) في كلا الشطرين وعلى نمط

قافية واحدة (الهاء كصوت)، وقد اختار الشاعر هذا البحر لتفاعله وانسجامه وسهولة النظم فيه. ومن أسباب اختيار الشاعر حرف (الهاء)، لروي قافيته هو الشحنة النغمية التي يفرزها هذا الحرف، ووقعه في الأنفس، وقدرته على تحريك العواطف وإثارة المشاعر. ويظهر البعد الجمالي للإيقاع عبر تماثلات ظاهرة في نهاة الوحدات الإيقاعية

-يعطيه ---- ألبيه

-يناسبني --- يعنيني ---- ينقصني

فوظيفة هذه التماثلات التأثير في السامع وإشباع حاجته الذوقية، لأن غاية النص استجلاب المستقبل وإمتاعه وإسماعه ما في الوجدان.

إنّ لغة الموضوعة الوظيفية قد صرّح فيها الشاعر بفلسفته الصوفية ومعتقداته بشكل صريح ومباشر من خلال المعجم اللغوي والمعاني الصوفية.

المقدمة:

إنّ من أقرب الأشكال التعبيرية للنفس الإنسانية، الشعر، وإنّ ربط بين الشعر والتصوّف، ضرورة شبه حتمية تفرضها طبيعة كل منهما، فإذا كان الإلهام والحدس والخيال عوامل رئيسية تنهض بعبء ترسيخ التشابه، فإن اللغة والرمز عاملان آخران يضيفان مزيدا من التشابه بينهما، فالشاعر يعبر عن التجارب في صور الألفاظ، والألفاظ بدورها رموز لهذه التجارب، وهذه الوسيلة الرمزية أي الألفاظ هي وسيلة محددة، ولكن ليس هناك حدًا لتجارب غير محددة، وجمعها للتعبير والتصوير، وكل من شأن يساعد على التواصل، أو يجب أن تكون الألفاظ قوية التعبير لكي تستطيع الإبانة عن تجارب مؤلف المراد توصيلها وتفهيمها.

وإن الخروج من ذلك النسق في الكتابة عن التصوّف، من الترميز إلى التصريح، يستدعي بالضرورة استعمال لغة اصطلاحية وظيفية، تسمي الأشياء بأسمائها، ولا تجنح إلى الاستعارة إلا قليلا وعند الضرورة الملحة، وإذا كان موضوع التصوّف هو بارة عن سلوك معيّن قوامه المقامات والأحوال والمريدين، فإن هذه القوامة تستلزم مُعجمًا وظيفيًا خاصًا يميز الكتابة في موضوع التصوّف من غير في الموضوعات الأخرى.

فاستخدام الوسائل المحددة كرمز لتجارب غير محددة، والابتعاد عن الترميز والاعتماد على لغة التصريح، كان النقطة المحورية التي دار حولها البحث برمته، والنموذج في هذه الدراسة، هو شعر عفيف الدين التلمساني الذي آثرنا دراسة إبداعه الشعري، حيث يتميز بإنتاج شعري غزير يضمنه ديوانه الذي يشتمل على ثلاثمائة وسبعة وخمسين ما بين مقطعة وقصيدة.

وانطلاقا من هنا كانت رغبتنا في دراسة إنتاج هذا الشاعر الذي لم يحظ بالدراسة مثلما حظي به أمثاله، وما عثرنا عليه من دراسات حول شعر العفيف، إلا النذر القليل ضمن مجموعة من أعلام التصوف قصد دراسة بعض الخصائص الفنية في نصوصهم الشعرية والنثرية، مثل "الأدب الصوفي في مصر"، لـ(علي صافي حسين)، "والرمز الشعري عند الصوفية" لـ(عاطف جودة نصر)، أمّا بالنسبة للدراسات الأكاديمية فعثرنا على رسالة دكتوراه موسومة بـ"شعر عفيف الدين التلمساني" "دراسة سيميائية" للباحث (أحمد قريش) ورسالة ماجستير المعنونة بـ"التشكيل الموضوعاتي في شعر عفيف الدين التلمساني" للباحث (جعيرن ميهوب).

إنّ الهاجس الذي دفعني لاختيار موضوع اللغة وأثرها في البعد التواصلي في شعر العفيف هو ما لمسناه في إبداعه من سمات وخصائص فنية، واهتمام بالغ بقضايا الفكر الصوفي وثبات على نهج معين.

أما المنهج الذي اتبعناه في هذه الدراسة لتجسيد الفكرة فعليًا، المنهج الاستقرائي الذي يعتمد على الوصف الذي يعني عند الكسانيين البنيويين، رصد ما نلاحظه من الأشياء والوقائع والظواهر، وما ندركه بينهما من علاقات متبادلة وتصنيفها، وتصنيف خصائصها، واكتشاف الإرتباط بينهما.

والمنهج الوصفي التحليلي في تتبع ودراسة الأساليب.

ولقد اقتضت طبيعة الدراسة أن ينظم في مقدمة ومدخل عام وثلاثة فصول وخاتمة، فالفصل الأول والثاني قد فرضتهما طبيعة نصوص الديوان أما الفصل الثالث ففرصته طبيعة البحث.

المدخل:

وقد استعملنا البحث فيه بترجمة توقفنا فيها عند أهم مراحل حياة التلمساني، حيث احتسبناها عنصرًا مهمًا، وقرينة أساسية خارجية، كما حاولنا أن نرصد بعض ما تداوله المؤرخون والمترجمون من أخبار ومواقفه، ثم ربط ذلك ببيئته ومحيطه العام الذي اسهم في تكوين شخصيته الشعرية والصوفية.

أما الخطوة الثانية من مدخل الدراسة، فقد بينا العلاقة التي تربط الشعر بالتصوف من خلال اللغة والرمز، فهما عاملان أساسيان يضيفان المزيد من التشابه بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية، فالطريقة التي تسلكها المعرفة الصوفية، والنتائج التي تنتهي إليها غالبا ما تتعارض مع المنهج العقلي الذي يعتمد على الحواس والاستدلال والاستقراء المنطقيين، ولعل التعارض بين منهج العقل ومنهج الذوق والعرفان قد فطن إليه الصوفية، مما حدا بهم إلى محاولة التقريب المسافة بين اللفظ والمراد منه، أو النص وتأويله، لهذا كان مفهوم التأويل يتعين من تحليل التجربة الصوفية نفسها.

ولما كانت عملية الإبداع موجهة إلى المتقبل، كان على المبدع في عطائه التعبيري أن يثير خيال القارئ من أجل إمتاعه وإقناعه واستجابته، فاللغة تعبر والأسلوب يعمل على إثارة المتلقي بعناصره البارزة في الخطاب الأدبي، إن المبدع ختار أدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، ثم يقوم بتركيب ما تم اختياره، وذلك إما وفق مقتضى قوانين النحو ومعاييره، وإما وفق سبيل التصرف والتوسع في الاستعمال، وهذا ما يعرف بـ"نظرية الإنزياح" أو (أسلوبية الإنزياح)، كما ورد عند "جاكسبون" الذي انطلق من نظرية التلقي

التي هي جوهر عملية التواصل، إلى وضع شبكة توصيلية المؤلفة من (المرسل، المرسل إليه، المرسلة، المرجع، القناة، الشيفرة).

وعبر قنوات أدواتها كالعلم باللغة ووظائفها (الوظيفة الجمالية، الوظيفة الإنفعالية، الوظيفة المرجعية، الوظيفة الندائية، وظيفة إقامة الاتصال، الوظيفة الميثالغوية) تتجسد وتتحقق عملية التواصل.

الفصل الأول:

فكان بعنوان لغة الرمز، وقد عني بالمواضيع التي اتخذ منها الشاعر معادلات رمزية، فكان الطلل معادل رمزي لحالة صوفية تتفرع إلى الذات الصوفية المتعلقة بالروح الكلي، أما الغزل فقد اتخذه ستارًا لغويًا لمعاني الحب الإلهي، وأما الخمر المادية ومراتبها في السكر ودرجاته تعبر عن مواقفه وخيالاته في تدرجها حسب المقامات والأحوال، ومراتب المريدين وسلوكاتهم.

الفصل الثاني:

تمحور حول لغة الموضوعة الوظيفية، ابتعد الشاعر عن الرمز والاستعارة، وتكلم بلغة وظيفية ** صريحة، فتوقف عند المقامات وأحوال العفيف وعقائده الصوفية، ومذهبه وحدة الوجود، والحقيقة المحمدية.

الفصل الثالث:

وجاء في شقين أو نمطين، الأول في الشعر الإتباعي الذي اعتمد على الموروث الشعبي العربي، والثاني في الشعر الإبتداعي الذي تبدو قصائده في النظم أقرب إلى الشعر.

وحاول أن يرصد من خلال النمطين البعد التواصلي من خلال مجموعة من الوظائف اللغوية التي حددها جاكسبون.

الخاتمة:

انتهى البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

الخاتمة:

حاولت هذه الدراسة أن تكشف عن طبيعة اللغة التي تكلم بها عفيف الدين التلمساني، فهي جديرة يثقل أكبر ممكن مما تولده حالة الاستبطان والتجريب، وبالتالي فقد خلق الشاعر حالات لغوية، أو ما اصطلح عليها بالمعادلات الرمزية الموضوعية، وذلك لغموض تجربة الشاعر وعمق الحالة التي يعيشها

لقد سار عفيف الدين التلمساني على هدي صور وأخيلة الشعر العربي القديم، فهاب بالغزل العذري وتغنى بالخمرة واحتفل بالطبيعة، فجعل من هذه المواضيع، معادلات رمزية مشحونة بالدلالات الصوفية، اتخذ الضلل وعناصر الطبيعة نصوصًا شبهة كوسيلة تعبيرية عن معانية الأصلية، لقد اخترق أفق الملتقى في فهم معاني المقدمة الطللية التي ألفها عند شعراء العرب، تجاوزها إلى معاني عرفانية روحية، بلور فيها فلسفته الصوفية، ونظر الشاعر إلى الطبيعة بوصفها تعينات وفيوضات مادية للجمال الإلهي، فحاول استنطاقها والتوصل من خلالها إلى فك شفراتها، يقرأ فيها بضرب من الكشف لغة ذات حدين إحاليين أحدهما حسي فيزيائي، والآخر روحي إلهي، فيرسى تصور عرفاني للطبيعة يعتقد في سريان الجوهر الإلهي فيها، وتحليلاً للعلاقة بين الوحدة والكثرة المنبثقة فيها، فعالم الطبيعة بالنسبة للشاعر صورة في مرآة واحدة أو صورة واحدة في مرايا مختلفة.

وتخطى الشاعر لرمز عناصر الطبيعة ككون محسوس والعطف منه اتجاه الحياة الباطنية وما تحمله النفس والروح من مجاهل وأعماق.

كما أهاب الشاعر في تركيب رمز المرأة بأمشاج من مذهبين رائدين في فن الغزل، فأخذ من الغزل الصريح شيئًا من الحسية الشهوانية والتغني بمظاهر الجمال الفيزيائي،

واستعار من الغزل لغته المفعمة بالتعالي والتطهر والعفة، لقد استطاع العفيف أن يسقط ملامح الرمز العذري على مشاعره، ويخرج من معطياته بمعادلات لأحواله الصوفية التي تعجز اللغة المباشرة عن التعبير عنها، فقلد كانت محاولة من الشاعر بث مكامن النفس العاشقة، حتى تثمل معادلا موضوعيًا وتصويريًا، وإيصال ذلك إلى وجدان المتلقي الذي حُجبت عنه الحقائق خلف هذه الرموز.

واستغل الشاعر شكل القصيدة الخمرية، لما يتوفر عليه من علاقة مشابهة بين الخمر المادية (النص الشبيه) وموضوع الخمر (النص الأصلي)، فقد وظف مراتب السكر ودرجاته، ليعبر عن مواقف الصوفية وخيالاتهم في تدرجها حسب المقامات والاحوال ومراتب المريدين وسلوكاتهم. إنّ رمزية الخمر عند الشاعر تقترن بالحب الإلهي وكذلك بالمعرفة والفيوضات الإلهية التي وردت على قلبه، فأعقبت إبداعًا ذا قيمة كان يأتيه في الغالب بعد صحوة من غيبته وسكره بغير مدامه، فرمز الخمر عند العفيف رمز ميتافيزيقي يصحبه نظرة فلسفية على النفس والكون، قبل أن تكون نظرة فنية في الأداء الشعري.

ولقد وجدنا في نمط آخر من شعر العفيف، يعتمد فيه لغة التصريح وتسمية الأشياء بأسمائها فكانت لغة وظيفية تكشف عن المعاني الصوفية وتبوح باعتقادات الشاعر العرفانية، فهذا النمط من الشعر تظهر فيه القرائن بوضوح حيث يختلف على النمط الذي تناولناه في الفصل الأول بالإيغال في الأسلوب التجريدي، واستعمال الرموز والإشارات ذات الطابع الصوفي الخاص، كما جسدت اللغة الموضوعة الوظيفة تصورات فكرية لحقيقة الوجود وحقيقة النبي محمد صلى الله عليه وسلم، ووجدنا استيعاب الشعر الصوفي لها بأسلوب يجمع بين التصوير والتجريد.

لقد امتطى شعر عفيف الدين التلمساني اللغة بإمكاناتها التعبيرية، ليصوّر أحاسيسه ومعانيه المخبوؤة، وأفكار التي تمزج بها نفسه، فالشاعر استطاع أن يعبّر عن العالم الداخلي من خلال العالم الخارجي، أي من خلال المادة، ولكنها ليست المادة الحسية أو العقلية وإنّما المادة الروحانية، إذا جاز التعبير، فتغدو تلك المادة الخارجية داخلية.

أمّا البعد التواصلي للغة عفيف الدين التلمساني، فقد برزت مكامنه ومناطق قوته من خلال الوظائف الست التي وضعها جاكيسون، والتي تعتبر من ثمرات النظرية الاتصالية، فقد تبين من خلال تحليل القصائد ورصد وظائف اللغة أن نصوص عفيف الدين التلمساني تستجيب لمعايير فنية وجمالية عبر المشابهة النصية، وكذلك وضوح تجربة الشاعر الواقعية والخيالية، سواء كانت إيجابية أم سلبية في شكل استجابات شعورية ونفسية (ارتياح، غضب، متعة، تهييج وتأثير، كما حققت نصوص العفيف مقصديتها، ووظيفتها الجمالية من خلال فعل التحقق القرائي واستخلاص المعاني عن طريق الفهم والتأويل.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم: ورواية ورش

1. ابن ثغري، جمال الدين يوسف الأتاباكي، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، 1935.
2. التلمساني، أبي الربيع عفيف الدين، الديوان، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1994.
3. الجرجاني الشريف علي بن محمد، كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 1983.
4. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق محمد محي الدين، الطبعة الخامسة، بيروت، 1981.
5. ابن عربي محي الدين، كتاب إصطلاح الصوفية، مطبعة جمعية دار المعارف العثمانية، الطبعة الأولى، 1948م.
6. ابن عربي محي الدين، فصوص الحكم، تعليق أبو العلاء عقيقي، دار الكتاب العربي، الطبعة الثانية، بيروت، لبنان، 1982.
7. ابن عربي محي الدين، رسائل ابن عربي، دار إحياء التراث العربي، الطبعة الأولى، 1960.
8. ابن عربي محي الدين، ترجمان الأشواق، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981.

9. أبي فرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم الخفاجي، الطبعة الأولى، المكتبة الأزهرية، القاهرة 1975.
10. اللمع، أبو نصر السراج الطوسي، حققه وقدم له وخرّج أحاديثه د. عبد الحليم محمود طه، عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، القاهرة، 1960.
11. القشيري، أبو القاسم عبد الكريم بن هوزات، الرسالة القشيرية في علم التصوف، إعداد وتحقيق معروف زريق وعلي أبو الخير، الطبعة الثانية، 1995.
12. الكتبي محمد بن شاكر، فوات الوفيات، المجلد الثاني، تحقيق د/ إحسان عبد القدوس، دار الثقافة، بيروت، 1969.

ثانيا المراجـع:

1. د. أسعد السمحرائي، التصوف منشؤه ومصطلحاته، دار الثقافة، الطبعة الأولى، بيروت، 1987.
2. د. أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتب، الطبعة الثانية، أربد، الأردن، 2008.
3. درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، نهضة مصر للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، مصر 1985.
4. د. جودة نصر عاطف، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، دار الكندي، الطبعة الأولى، 1978.
5. الجامع الصحيح، البخاري، دار ابن كثير، اليمامة للطبع والنشر، دمشق، 1993.

6. د. جبار مختار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل من منشورات الاتحاد الكتاب العرب، 2001.

7. د. حسين علي صافي، الأدب الصوفي في مصر في القرن السابع الهجري، دار المعارف المصرية، 1946.

8. د. حنفي عبد المنعم، معجم المصطلحات الصوفية، دار المسيرة، الطبعة الثانية، بيروت، 1987.

9. د. السيد نور الدين، الشعرية العربية، دراسة في التطور الفني حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1979.

10. د. سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1981.

11. د. شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية.

12. الطاهر بونابي، التصوف في الجزائر خلال القرنين السادس والسابع الهجريين، الطبعة الأولى، 2004.

13. د. عبد الحميد حسن، الأصول الفنية للأدب، الطبعة الثانية، مكتبة الأنجلو المصرية، 1964.

14. د. عبد الله الطيب، المرشد إلى أشعار العرب وصناعتها، الطبعة الثانية، بيروت، 1979.

15. د.عبد القادر هني، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، 1999.

16. عادل النويهض، معجم أعلام الجزائر، مؤسسة النويهض للتأليف والترجمة والنشر، الطبعة الثانية، بيروت 1974.

17. د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، لبنان.

18. د. نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983.

19. د. يوسف زيدان، الفكر الصوفي عند عبد الكريم الميلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989.

20. د. يوسف غازي، مدخل إلى الألسنية، منشورات العالم العربي، دمشق، 1995.

ثالثا: المجلات والدوريات

1. د. عبد القادر فيدوح، أدبية التأويل، مجلة تجليات الحداثة، العدد الأول، جامعة السانيا، وهران، 1992.

2. د. هدارة محمد مصطفى، النزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول، العدد الرابع، سنة 1981.

رابعًا: الرسائل الجامعية:

1. أحمد قريش، شعر عفيف الدين التلمساني، دراسة سيميائية، دكتورة مقدمة لمعهد اللغة العربية وآدابها، جامعة السانيا، وهران 2006.
2. جعيرن ميهوب، التشكيل الموضوعاتي في شعر عفيف الدين التلمساني، ماجستير مقدمة لمعهد اللغة العربية وآدابها، جامعة السانيا، وهران 2004.

خامسًا: مراجع الأنترنت

د. محمد عزام، وجود الماس، صفحة الويب www.awu.damorg

سادسًا: المراجع باللغة الأجنبية:

1. Anne Maurel, la critique, hachette, Paris, 1994.
2. Todorou, théorie de la littérature, texte des formalistes russe réunis présenté et traduits partevtane todorou, collection « tel quell », édition de Seil, Paris 1965.