الخطاب الشعري والبنيات التراثية
دراسة أسلوبية في ديوان ابن الشيخ سيديا الشنقيطي(1)
(1829م - 1869م)

لمهابة محفوظ ميارة

باحث أكاديمي، مركز البحوث والدراسات، وزارة الأوقاف، قطر

الملخص

يعالج هذا البحث الأثر المعرفي والثقافي والمصطلحي للبنيات التراثية في الخطاب الشعري لدى علم من أعلام الشعر الشنقيطي في القرن الثالث عشر الهجري؛ وذلك تحديداً من خلال النسق القرآني في علاقته بالتطبيق الشعري من جهة أولى، ومن خلال النسق المعرفي الصوفي في علاقته المتميزة بالتجربة الشعرية من جهة ثانية، كما يقف على مجالات الترابط الفني والتداول السياقي والمصطلحي بين الشعر والقرآن والتصوف في تجربة شنقيطية متميزة، من أبرز خصائصها القدرة الفردية للشاعر على توظيف الرصيد الثقافي في تأسيس الخطاب الشعري، وذلك لسبر مجالات التناص بين النص الآني والمؤسسة النصية التراثية، كما يبين كيف استطاع ابن الشيخ سيديا أن يتخذ من النص التراثي المعرفي مصدراً حيوياً خصباً للتعبير والتأثير والتجديد، ونستعرض ذلك من خلال محورين أولهما: الخطاب الشعري والمرجعية القرآنية، وفيه نقف على مشاهد من التوظيف القرآني في السياق الغزلي، وثانيهما: الخطاب الشعري والتجربة الصوفية، وفيه نقف على أثر المعاناة الصوفية والمصطلح الصوفي وسياقات ذلك في أنموذجين هما: النسبي والمطلق في الحب وعلاقة ذلك بالمصطلح الصوفي لدى الشاعر، كما ننظر في العلاقة الفنية بين المصطلح الصوفي والسياق المدحي.

مدخل

يعالج هذا البحث الأثر المعرفي والثقافي والمصطلحي للبنيات التراثية في الخطاب الشعري لدى علم من أعلام الشعر الشنقيطي في القرن الثالث عشر الهجري؛ وذلك تحديداً من خلال النسق القرآني في علاقته بالتطبيق الشعري من جهة أولى، ومن خلال النسق المعرفي الصوفي في علاقته المتميزة بالتجربة الشعرية من جهة ثانية، ونقف فيه على مجالات الترابط الفني والتداول السياقي والمصطلحي بين الشعر والقرآن والتصوف في تجربة شنقيطية متميزة، من أبرز خصائصها القدرة الفردية للشاعر على توظيف الرصيد الثقافي في تأسيس الخطاب الشعري، ونستعرض ذلك من خلال محورين؛ أولهما: الخطاب الشعري والمرجعية القرآنية، وفيه نقف على مشاهد من التوظيف القرآني في السياق الغزلي، وثانيهما: الخطاب الشعري والتجربة الصوفية، وفيه نقف على أثر المعاناة الصوفية والمصطلح الصوفي وسياقات ذلك في أنموذجين، هما النسبي والمطلق في الحب وعلاقة ذلك بالمصطلح الصوفي لدى الشاعر، كما ننظر في العلاقة الفنية بين المصطلح الصوفي والسياق المدحي.

ولاشك أن الحضور المصطلحي هنا ظاهرة بارزة في الخطاب الشعري لما يحمله من المعاني والإشارات؛ ولما له من أثر مركزي في الإنتاج الشعري.

ومن المعلوم الثابت منهجياً أن روح كل علم وثماره في مصطلحاته المعبرة عن لبّه، وليس للباحث من مدخل صحيح إلى العلم إلا مصطلحاته التي هي مفاتيح صناديقه ومستكشف كنوزه، ولعل الوجه العلمي للمصطلحية قد تجلى في كون هذا العلم الوليد قد حدد موضوعه ومسار تحركه فيما يسمى "بالمصطلحات المفاتيح"، فهو المنهج الأقوم الذي يتوسل به إلى فتح مغاليق العلم، ولم تخل دواوين التراث العربي الإسلامي من لفتات ونظرات مصطلحية، وإن كان الوعي بالتسمية الدقيقة واستكمال عناصر المنهج غائباً لدى علمائنا الغابرين. فلم يصل جهدهم إلى مستوى "علم المصطلح" بضوابطه المرعية وقواعده المنهجية، ولكن ثمرات عقولهم، مثلت النواة الأولى، التي يمكن أن تؤسس لهذا العلم، وما قدموه من دراسات وتحليلات، لا يستغنى عنه

عندما نريد التأسيس لمصطلحية تراثية شاملة لا ينفصل فيها الديني عن اللساني، ولا التربوي عن الفكري.

ولا ريب أن التطورات الحديثة المتلاحقة في مجال مناهج العلوم كانت السبب في انبعاث هذا العلم الذي ولد حاملاً خصائص المهاد الفكري والتاريخي الغربي الذي تخلق فيه واحتضنه على الرغم من اكتماله موضوعاً ومنهجاً وقواعد، وإن الباحث ليرى طائفة من الدارسين في المجال المصطلحي قد اشتغلوا بهذا العلم كما هو عند أربابه، فبشروا بمنهجه ومصطلحاته وغاياته دون وعي بالفرق بين المهادين والحضارتين؛ مما ولَّد في الأذهان اضطراباً خطيراً، وخلطاً عظيماً بين "علم المصطلح" بطبيعته المذكورة سابقاً، و"دراسة المصطلح" في نصوصه، فكان هذا الخلط سبباً للفحص والمحص، ومدعاة لاستقصاء النظر، حتى يتضح الحاجز بين البحرين، فما منشأ هذا العلم؟ و ما الموضوع الذي يدور حوله؟ وما الأدوات المنهجية المعتمدة لدى سادته وسدنته؟ وكيف استقر به المطاف في نسخته المعربة في ثقافتنا العربية المعاصرة؟

لئن كان جمهور الباحثين يؤرخ لبداية الانشغال بعلم المصطلح في أوروبا بالقرن الثامن عشر الميلادي، فإن الباحث المتفحص يدرك أن الانطلاقة الحقيقية لهذا العلم كانت متمثلة في وجود أول معجم للمصطلحات في بداية القرن العشرين، هو معجم شلومان المصور للمصطلحات التقنية الذي صدر بين 1906 و 1928م.

ولا شك أن التفاعل بين علم المصطلح واللسانيات قد برز إلى الوجود عندما تأسس علم اللسانيات الحديثة على يد فردينان دي سوسير؛ مما دفع علم المصطلح إلى آفاق جديدة تجلى فيها تداخل هذا العلم مع علوم اللغة والدلالة واللسانيات.

وبحكم التطورات الجارية في العالم، وخصوصاً في أواخر القرن العشرين في مجالات الاتصال وتقنياته، فقد صار من اللازم نشر المصطلحات وترجمتها بدقة وأمانة وتوحيدها، وجعلها في متناول الجميع، وقد أدت النهضة التقنية

المعاصرة إلى ظهور كم هائل من المصطلحات الجديدة المعبرة عن المستوى العلمي الذي وصلت إليه الإنسانية في هذا العصر.

وقد تولى الباحث فوستر تحديد موضوع هذا العلم بأنه يتناول" طبيعة المفاهيم وخصائص المفاهيم وعلاقات المفاهيم ونظم المفاهيم ووصف المفاهيم.. وطبيعة المصطلحات ومكونات المصطلحات وعلاقاتها الممكنة واختصارات المصطلحات والعلاقات والرموز وأنماط الكلمات والمصطلحات وتوحيد المفاهيم والمصطلحات، ومفاتيح المصطلحات الدولية وتدوين المصطلحات ومعجمات المصطلحات.. ومناهج إعداد المصطلحات"[2].

وبما أن الضوابط المنهجية والأسس التي يقوم عليها هذا المنهج، لا ترتهن بعلم مخصوص، ولا بواقع لغوي معين، وليست محصورة في موضوع محدد؛ لذلك سميت "بعلم المصطلح العام"، ليتضح الفرق بين هذا العلم، وبين "علم المصطلح"، الذي يتضمن القواعد الخاصة بالمصطلحات في لغة مفردة.

ويمثل علم المصطلح العام والخاص، الأساس النظري، الذي تمتحن أدواته المنهجية عندما تبدأ الممارسة الفعلية في وضع المصطلحات وتوحيدها كما تتجلى علاقة علم المصطلح بغيره من العلوم مثل"علم المنطق وعلوم اللغة والإعلاميات والتوثيق وعلم المعرفة والتصنيف"[3].

ليس القصد هنا أن نستعرض تاريخ المصطلحية ومفاهيمها ومدارسها المختلفة، وإنما نريد أن نبين أنه إذا كانت المصطلحات بحق هي خلاصة العلم ومستودع حقائقه ودلائله وبيناته، حيث نشأت بنشوئه وتطورت بتطوره؛ فلا ريب أنه من المفيد دراسة **التجليات المصطلحية** في النص الشعري من خلال بنيتين تراثيتين هما: **البنية القرآنية والتجربة الصوفية**؛ وذلك للموجبات التالية:

الموجب الأول: أن نبين من خلال المنهجية التي سنتبعها أثر العلوم العربية والإسلامية المنبثقة من القرآن الكريم ومصطلحاتها المختلفة في ديوان شعري مخصوص، ألا وهو ديوان الشيخ سيدي محمد بن الشيخ سيديا

الشنقيطي الذي عاش في القرن الثالث عشر الهجري وكان بحق شهيداً على عصره.

وبما أن القرآن الكريم هو أعظم نص مصطلحي عرفته البشرية، حيث فتَّح الأذهان، وحرر العقول، وجعل العلم وسيلة للنهضة والرقي والسيطرة على الطبيعة والفوز برضوان الله؛ فقد تجلت مواهب الأمة وخصائصها الفكرية والعلمية والمصطلحية والإبداعية من خلال تعاطي العقل الإسلامي مع النص القرآني قراءة واستنباطاً واجتهاداً، فتولدت منظومة المصطلحات التراثية المعبرة عن جملة العلوم العربية الإسلامية.

وبما أن التجربة الصوفية عميقة الجذور والتأثير في السلوك البشري مما جعلها تشارك مشاركة فعالة في صنع المشاعر الوجدانية واللحظات الروحية التي تتعانق مع المشاهد الإبداعية في عالم الفن وعالم النفس،وهذا ما يؤكد للنقاد المتبصرين وجوه التقارب والتداخل والتناغم، بل التماهي أحياناً بين اللحظتين الشعرية والصوفية.

وهكذا ظهرت المصطلحات العقدية والفقهية والأصولية والصوفية والفلسفية والكلامية والحديثية والنقدية والبلاغية والنحوية والصرفية التي كانت معبرة عن نضج تلك العلوم واكتمالها في مجالاتها التداولية وفي أنساقها المعرفية والمنهجية كما ظهرت آثار المصطلحات القرآنية و التراثية في مختلف الفنون ومن بينها الشعر.

الموجب الثاني: أنه ليس من العسير أن يتعامل الباحث المنهجي مع المنظومة التراثية بمنطق العلم وشروطه، ولكنه من الصعب أن يتعامل معها الأديب المبدع برؤى الشعر ومنطق الخيال وريشة الفن.

الموجب الثالث: أن هذا الشاعر أحد أعلام الشعر والثقافة والأدب والتصوف في القرن الثالث عشر الهجري في بلاد شنقيط (موريتانيا)، وكان يمثل هو وجيله من الشعراء الشناقطة دليل التميز والتألق والازدهار والتجدد الدائم للثقافة العربية الإسلامية عبر أطوارها وحلقاتها المتلاحقة في الوقت الذي كانت

فيه هذه الثقافة في المشرق العربي تعيش التقهقر و التقليد والاجترار (**نهضة الثقافة الشنقيطية تزامنت تاريخياً مع عصر الانحطاط في الثقافة العربية**)؛ مما يعطي الوجاهة لدراسة الأدب الشنقيطي وتعريف القراء العرب بشخصياته وفنونه وخصائصه ومساراته.

وهذا ما نود هنا أن نتطارحه مع القارئ الكريم؛ حيث نريد أن ندرس أثر المصطلحات والبنيات التراثية في ديوان شعري شنقيطي موريتاني مغاربي عاش صاحبه في القرن الثالث عشر الهجري، وكان بحق أنموذجاً للثقافة العربية الإسلامية الشنقيطية في عصور ازدهارها؛ من أجل ذلك نريد أن نتساءل عن وجوه التناص والتعامل الفني لإنتاج هذا الشاعر مع المعجم التراثي قرآناً وتصوفاً؟

وانطلاقاً من طبيعة علاقة الخطاب الشعري بالتراث نقول: إنه ليس غريباً أن يكون من الخصائص الفنية والسمات الجوهرية للخطاب الشعري عند ابن الشيخ سيدي أنه خطاب متصل بنصوص أخرى ومرتبط بثقافات أخر.

ومن خلال هذا الاتصال والارتباط بين النص الشعري والمؤسسة الثقافية التراثية تتولد الفاعلية الشعرية وتتحدد المؤثرات الخارجية الفاعلة فيه.

ولعله من الجلي أن الخطاب الشعري نظام علامي إبلاغي تواصلي يقوم على إثارة وتحريك مواطن الإحساس الجمالي لدى المتلقين، وهو بطبيعة جذوره ومادته، مرتبط بنظام إبلاغي آخر؛ بمعنى أنه لغة فنية داخل اللغة، وهو بذلك يجسد لغة فئة خاصة راقية من الناس هم أهل الفن والخيال والإبداع، بما لها من تأثير جمالي داخل دوحة علم العلامات اللغوية.

ومن خلال الاتصال بين النظامين تظهر علامة جديدة دالة تحتاج إلى النظر والتأمل. ولسنا بحاجة إلى أن نؤكد أن اختيار الشاعر للمصطلحات العلمية التراثية لتكون مصدراً إيحائياً خاصاً ومتميزاً هو اختيار من إمكانات متعددة أمام المبدع، إنه اختيار أدائي من متعدد إيحائي.

ولقد شاع في قسط كبير من مدونتنا اعتماد الشاعر على مصطلحات

العلوم لإنجاز ونسج خطابه تأسيساً وتبليغاً، وهذا أمر لا يخلو من الدلالات؛ وذلك أن شيوع أية تقنية أدبية لا يمكن أن يكون عبثاً أو مجرد صدفة.

إن انتشار ظاهرة أسلوبية معينة مثل توظيف المصطلحات التراثية في جزء من ديوان شعري مخصوص أمر ليس من باب المصادفة والمجانية، بل إنه فعل أسلوبي دال ومؤشر علامي جديد يستوجب القراءة والدراسة والتحليل.

فإذا كان شاعرنا - كما لاحظنا في بعض قصائده - قد ركن إلى النص القرآني[4] ألفاظاً وتراكيب وصوراً موظفاً إياه في تأسيس الخطاب دالاً ومدلولاً باعتباره مصدراً إيحائياً خصباً، وإذا كان قد اتجه إلى مجالات معرفية أخرى ممثلة في الشخصيات التراثية ومالها من دلالة إيحائية ووظيفية شعرية، وإذا كان قد عمد في بعض مقطوعاته الأخرى إلى التراث الأدبي القديم[5] مستخدماً تعابيره وقوالبه الجاهزة وتركيباته النمطية من أجل صياغة الشعر؛ فإنه في بعض اختياراته الأخرى لا يركن إلى كل ما أشرنا إليه، بل إنه يتجه إلى صنف جديد هو مصطلحات العلوم التراثية.

ونعني بها مجموعة العناصر الثقافية التي تجسد في جملتها ما يسمى بالمجالات المعرفية المغلقة التي تخالف بطبيعتها المجالات المعرفية المفتوحة، وإن كان هذان النوعان ينتميان إلى المصادر الثقافية وإلى مصادر التصوير في آن معاً، إلا أن هذه المصطلحات العلمية محصورة العدد بانتسابها إلى مجال معرفي محدود هو العلوم التراثية.

وليست هذه المصطلحات التراثية الموظفة في شعر الرجل ذات طبيعة واحدة؛ بل إنها آتية من روافد معرفية بينها اختلاف وائتلاف وتفاوت وتباين وتشابه وتضاد.

فمنها ما يعود إلى المرجعية القرآنية، ومنها ما ينتسب إلى المجال الفقهي، ومنها ما ينتمي إلى المجال النحوي، ومنها ما ينتسب إلى مجال النقد الأدبي، ومنها ما هو من باب علم الكلام، ومنها ما هو من باب علم الحديث، ومنها ما هو ثمرة للتجربة الصوفية.

إن هذه المصطلحات كلها قد تداخلت وتعايشت وتفاعلت داخل نصوص مدونتنا، مكونة بذلك مصدراً إيحائياً تراثياً ومشاركة في جمالية النص ومؤدية وظيفة أسلوبية في الخطاب الشعري.

إن الشيخ سيدي محمد يتجول دوماً بين هذه الإمكانات الثقافية والأدبية المتباينة فيختار منها ما يشاء عند ما يهمُّ بالكتابة الشعرية، أو قل إنها تفرض عليه نفسها باعتبارها من مخزون الذاكرة الذي ينثال على الشاعر انثيالاً عن طريق التداعي لحظة يبدأ في عمليات نفسية وإبداعية متتالية باحثاً عن اللفظ المناسب والكلمة الشعرية المواتية والعبارة الفنية الخلاقة والطرافة الأدائية؛ لأنه قد يكون في توظيف هذه المصطلحات طرافة وجدة بدلاً من توظيف مصطلحات منحدرة من مجالات معرفية وروافد أخرى.

ولما كانت هذه المصطلحات على هذا القدر من الأهمية؛ فإن غرضنا هنا هو أن نكشف عن تفاعلاتها ووظائفها الفنية داخل المدونة محددين مظاهرها ودلالاتها، مقدمين نماذج وعينات على كل صنف منها، باحثين عن مثل التعبير والإبداع في الخطاب من خلالها، وساعين إلى حصر ما يمكن حصره منها.

ولعل المبدأ الأساس الذي نعُدُّه منطلقاً في هذه المحاولة هو ضرورة الارتباط الفني والمعرفي بين الخطاب الشعري والفضاء الثقافي.

إن النص الأدبي القيم هو الذي ينشأ على ارتباط واتصال عضوي وثيق بالرصيد المعرفي المكون للفضاء الثقافي والمتفاعل مع المعطيات التراثية المستمدة من التجارب الإنسانية في مجال المعرفة "أما الاستقلال بالذات في الكتابة الأدبية فضرب من الانبتات"[6].

إن النص الشعري المنتسب إلى النصوص التراثية والمرتبط بالمجالات الثقافية هو النص الحي الخالد. أما النص المنفصل المحايد فهو النص الميت؛ ذلك بأنه لا يصدر عن خلفية ثقافية؛ ولا يحرك في القارئ بعداً معرفياً كان مغموراً، ولا يحيي فيه نزعة فنية، ولا يخاطب في المتقبل ذاكرته التراثية التي هي جماع معرفته وزاده الثقافي.

فعن طريق تداخل النص الشعري باعتباره نصاً إبداعياً مع المجالات الدلالية باعتبارها مجموعة من الدوال الراجعة إلى مصادر ثقافية متعددة ينطبع الخطاب الشعري بطابع الخصب والتجدد والأصالة والعمق.

إن طرافة النص الشعري قد لا تتولد إلا من خلال تولده واستفادته من أزمنة ثقافية وأدبية سابقة عليه ومتعايشة معه.

ومن هنا كان الشيخ سيدي محمد لا يستلهم من زمن ثقافي واحد، وإنما يستلهم من أنساق ثقافية متباينة، أهمها النسق القرآني والمعرفة الصوفية، فاستلهامه – إذن – متعدد الأزمنة والأبعاد والدلالات الثقافية.

وربما كان اتجاهه إلى المجالات المعرفية المغلقة ممثلة في مصطلحات العلوم التراثية ذا دلالة خاصة، إذ يريد من خلال الجمع بين هذه المصطلحات نحتاً وتأسيساً لجهاز أدائي استيحائي جديد، لا نقول إنه جديد بالنسبة إلى الشعر العربي، ولكنه متجدد التوظيف وطريف بالنسبة إلى جيله من الشعراء؛ إذ قد شعر بغلبة ظاهرة التقليد والاجترار والاستنساخ على أشعارهم وانعدام تميزها عن الشعر القديم على مستوى الدوال والمدلولات والتجارب الفنية والتجديد والإبداع موضوعاً وأسلوباً، فأعلن أن الشعر في أزمة إبداعية:

يا معشرَ الشعراءِ هل من لَوْذَعِي ... يُهدَى حجاه لمقصد لم يُبدَعِ
إني هممتُ بأن أقول قصيدة ... بِكراً فأعياني وجودُ المَطلَعِ[7]
(الكامل)

إن هذا الوعي النقدي بأزمة القريض يُعَدُّ نوعاً من العزوف عن تقليد الشعر العربي القديم والبحث عن مصدر فني جديد يكون بديلاً استيحائياً عما هو معهود ومتداول في عصره، فكان اتجاه شاعرنا نحو مصطلحات العلوم التراثية والمجالات الدلالية المفتوحة ضرباً من التجديد ونوعاً من البحث عن بديل للتقاليد الشعرية القديمة المكررة؛ ومن هنا كان اعتماده النصَّ القرآني والثقافة الصوفية والتراثية، وطغيان هذين المصدرين الإيحائيين على خطابه الشعري بدلاً

من طغيان اللغة الشعرية الجاهلية القديمة يُعَدُّ – في نظرنا – مسألة مبرهنة على مستوى توظيف المعطيات الثقافية في إبداعية النص.

أولاً – الخطاب الشعري والمرجعية القرآنية

إن ابن الشيخ سيدي كان شديد التشبع بالقرآن فكرة وأسلوباً وتركيباً مما انجر عنه بالضرورة توظيف مستمر له باعتباره نصاً فنياً ونصاً لغوياً ذا حمولة معرفية وذا أبعاد جمالية.

وعلى الرغم من أن للخطاب القرآني خصائصه البنيوية ومقوماته النوعية باعتباره خطاباً دينياً يتميز بأسلوب السرد والترغيب والترهيب وبسمة الجزم والوعظ والتصوير[8]، فإن الشاعر قد وجد فيه مصدراً خصباً من مصادر الإيحاء والإبداع وشكلاً جيداً من أشكال التعبير الفني.

لذلك فإن التناص هنا هو تداخل بين خطابين: إبداعي هو الفن الشعري، ولغوي بياني آخر ليست الإبداعية إلا وجهاً من وجوهه ومستوى من مستوياته الكثيرة؛ ومن ثم يمكن أن نقول: إن النص الشعري قد ورد متلبساً بالخطاب القرآني فامتزجت مقومات الخطابين فكان التوليد هو الطابع الجامع بينهما: "ولاشك أن اعتبار الخطاب الأدبي أحد الأصناف المتعددة في الكلام بموجب الطابع التوليدي قد جعل دراسته تجني ثماراً خصيبة من دراسة الأصناف الأخرى؛ ذلك أن النص الإبداعي قد يتراكب جزئياً وكلياً مع أضرب أخرى"[9].

إن النص ـ إذن ـ قد يقع في تداخل جزئي مع أنساق نصانية أخرى، وقد تكون العلاقة بينه وبينها هي تناص كلي وتراكب تام.

إن الملاحظة الأولية هي أن تصرف ابن الشيخ سيدي في إخضاع القرآن نصاً ومقاماً للشعر، أسلوباً وسياقاً، يُعَدُّ من السمات الجوهرية والخصائص المميزة لتعاملاته الوظيفية واقتباساته الفنية للنص القرآني، وخصوصاً في ميدان الشعر الغزلي.

ولئن كان القرآن يؤلف نسيج اللغة الشعرية عند الرجل بتجلياته الكثيرة التي لا تكاد تحصى حتى إنه يمكن أن نتصور معجماً قرآنياً قائماً بذاته، فإننا نود

أن نتوقف سياقياً عند مظهر جوهري من مظاهر التناص، ويتعلق الأمر بتجليات القرآن في النص الغزلي.

الأثر القرآني في السياق الغزلي

يتبدى لي من الضروري قبل الخوض في هذه الثنائية تحديد طبيعة النص ومفهوم التناص باعتبارهما أداتين إجرائيتين يتم الاعتماد على أبعادهما في المقاربة التطبيقية والممارسة الأسلوبية، بل إن هذا التحديد لمن صميم هذه الثنائية، ولن نوغل في التعريفات وإنما نقول باختصار مخل:

إن النص كيان لغوي عضوي خاص ونظام علامي دال مكون من مقام ومقال؛ "ذلك أن النص إنما هو موجود نعالجه معالجة الموجودات الأخرى، هو موجود تركيبي؛ بمعنى أنه جملة من العلائق المكتفية بذاتها حتى لتكاد تكون مغلقة، فهي لذلك حدود لا قوام لكل منها بنفسه وإنما هي روابط اجتماعية كلية، وهذا معناه أن النص يؤخذ في حضوره لذاته وبذاته"[10].

نفهم من هذا التقرير أن النص، بما هو بناء نظامي خاص ذو أبعاد مختلفة تؤسسه، **فأول الأبعاد**: البعد التركيبي الذي يجعل السمات البارزة للنص كامنة في لغته بنية وتركيباً، **وثاني الأبعاد** كون النص نظاماً من العلامات تجمع بينها علاقات تحدد طبيعة الترابط ومقداره بين كل عنصر والعناصر السابقة واللاحقة له؛ لذلك فإن النص بهذا الاعتبار عالم مغلق أو بنية مستقلة.

وثالث الأبعاد أن النص فضلاً عن اعتباره بنية لغوية وكياناً عضوياً هو بنية اجتماعية تاريخية ونفسية كذلك.

وبخصوص المضمون التاريخي للنص تقول (جوليا كرستيفا) متحدثة عن باختين: "لقد موضع باختين النص في التاريخ وفي المجتمع باعتبارهما أيضاً نصين يقرأهما الكاتب ويندمج فيهما وهو يعيد كتابتهما"[11].

ليس النص إذن مجرد صياغة لغوية خالية من المدلولات، ولا هو رصد معين لمجموعة من الدوال، بل إنه فوق ذلك، مجتمع وتاريخ.

ولئن كان النص كذلك فإن تركيبته اللغوية ذات وجهين متكاملين: وجه

هو اللغة العادية ووجه هو اللغة الأدبية؛ "ذلك أن هيكل النص من حيث العبارات والصيغ يبرز هو نفسه مستويين؛ أحدهما يمثل النسيج الطبيعي، وثانيهما يزدوج معه ويمثل مقدار الخروج عن حده" [12].

أما **التناص** فهو مفهوم نقدي معاصر مجاله الأساسي هو الكشف عن جملة الصلات والروابط القائمة بين نصين أدبيين.

عرفه ميشل أرفي "بأنه مجموعة من النصوص تدخل في علاقة مع نص معين وأقصى حالاته بدون شك المعارضة" [13].

إنه إذن مجموع العلاقات الظاهرة والخفية القائمة بين نصين فأكثر.

يقول جرار جنت "التناص علاقة تواجد بين نصين أو عدة نصوص[14].

ويقول في تعريف آخر أكثر تدقيقاً وضبطاً "التناص هو الآلية الخاصة بالقراءة الأدبية، إنها وحدها بالفعل تنتج الدلالة بينما القراءة الخطية المشتركة بين النصوص الأدبية وغير الأدبية لا تنتج إلا المعنى" [15].

إن ثنائية الغزل والقرآن ثنائية تناصية بما هي جامعة بين نصين مختلفين، لكل منهما بنيته وجماليته الخاصة.

إن النص القرآني هو النص الفاعل والنص الغزلي هو النص المفعول فيه، ولكن ابن الشيخ سيدي بما أوتي من حس مرهف وملكة خاصة وموهبة عالية هو الفاعل الحقيقي في كلا النصين المتناصين.

لقد جسد الشاعر القرآن لخدمة الغزل حتى أصبح ذلك مظهراً أسلوبياً بارزاً مما يجعل التداخل بين النصين حدثاً منبهاً للحس الشعري؛ لأنه لا يخلو من طرافة وإثارة للنفس وتأثير في المتلقي.

ذلك بأن الغزل من أهم أغراض الديوان خصباً وكمّاً، فقد كان كثير من نماذجه وعيناته شاهداً على هذه الظاهرة الأسلوبية. يقول الشاعر مخاطباً قارئاً مفترضاً:

وإذا كنتَ واصلاً فاللواتي هنَّ يُحْسَبْنَ في الخدور بُدورا
كلُّ لمياءَ للضجيع تُساقِي من جَنى ريقها "شراباً طهورا"

جمعتْ مَيسَماً ودَلّاً خَلوباً ومَلاحاً وعِفَّةً وَنُفورا
وأتِ ما شِئْتَهُ جِهاراً وعَمداً ودعِ العاذلين "يدعو ثبورا"
حَسْبُهُم هجران الملاح عقاباً حين يَصْلَون من لَظاه سعيرا
وجِنانُ الوِصالِ كانت جزاءً للمحبين دونهمْ ومصيرا
كل يوم تبدو لهمْ آيُ حُبٍّ "فأبى الظالمون إلا كَفُورا"[16]

(الخفيف)

إن أول تجل من تجليات التناص هو هذا المزج بين معجمين متباينين: قرآني وغزلي وتأسيس لغة شعرية تستمد خصوصيتها وتميزها من الجمع المقصود بين هذين المستويين؛ فالمحب الذي يتمتع بالوصال في عالم الغزل ليس له مثيل في نظر الشاعر إلا المؤمن المستحق للجنة في عالم القرآن؛ لذلك تجسد وصاله في "**الشراب الطهور**".

والمحب الذي يصلى لظى الهجران ليس له شبيه سوى الظالم المستحق للسعير؛ لذلك كان مصيره "الدعوة بالثبور".

على أن إبداعية المقطع الشعري متأتية هنا من إحكام الصلة بين هاتين البنيتين اللتين لا تربط بينهما إلا ريشة الفن وأريحية اللغة وعبقرية الشاعر.

البنية الأولى غزلية متمثلة في ثنائية: الوصال/ الهجران/ الضدية، والبنية الثانية قرآنية ممثلة في ثنائية/ الجنة/ السعير.

فطرافة النص - إذن - تتجلى في الجمع بين "آي الحب" و"آي القرآن"، بين لغة هذا ولغة هذا، على أن اللغة الشعرية لا تستمد إشعاعها وشحنتها الدلالية وتأثيرها الأسلوبي من هذه الممازجة التي رأينا فحسب بل من الاستعارة السياقية التي هي نقل سياق قرآني له خصائصه ومجالاته إلى سياق شعري له أدواته ومقوماته الخاصة به؛ فكأن تداخل السياقين في النص ثمرة طبيعية لتداخل المعجمين وتحاور النصين.

إن التوظيف القرآني هنا كان للإثارة لا لمجرد الإبلاغ؛ لأن تداخل الغزل مع القرآن يعتبر حدثاً أسلوبياً قائماً على العدول عن النمط الأدبي السائد في

مجال الغزل ومعجمه؛ ذلك بأنه تصادم بين شحنتين دلاليتين ذواتي محمولين متناقضين متقابلين وتحاور بين خطابين، لكل منهما خصوصياته الأسلوبية، ومقوماته التركيبية الأدائية.

فليس – إذن – استخدام القرآن لفظاً "**الجنان، السعير، اللظى**" وتركيباً "**شراباً طهوراً، يدعو ثبوراً**" وآياً مثل ﴿فَأَبَى ٱلظَّٰلِمُونَ إِلَّا كُفُورًا﴾[17] التي جعلها بكاملها ختاماً للبيت؛ لأنها ذات بنية عروضية متوافقة مع النص أمراً عفوياً مجانياً، بل إنه غاية في الأهمية.

فمما هو فصيح في دلالته أن ابن الشيخ سيدي بما هو باثٌّ للخطاب مُصِرٌّ على حملنا لا على فهم مضمون الرسالة الشعرية فحسب، بل أكثر من ذلك يريد منا أن نتفحص ثوب التجربة المبلغة عبر البنية الأدبية للخطاب.

فمن أجل لفت انتباهنا إلى الغزل وظف القرآن لتؤثر الرسالة في القارئ وتثير فيه شتى الانفعالات.

فالقرآن – إذن – في الغزل منبه أسلوبي وليس مجرد اقتباس، ومن ثم؛ فإن توظيفه خرق سافر للحدود والفواصل القائمة بين هذين الصنفين من التعبير والكلام.

ونود هنا أن نقف عند الآية التي ختمت المقطع الشعري وقفة يسيرة.

فلئن تقرر بالبداهة أن مقام نصنا غزلي فإنه من الأجدر بنا أن نعرف أن سياق الآية ترهيبي.

فثمَّة – إذن – تحويل لمقام لصالح مقام مغاير.

فالآية جاءت أصلاً في تقريع الظالمين، وهي هنا بحسب السياق الجديد جاءت لتقريع الذين لا يقدرون الحب حق قدره ولا يأبهون بالمحبين.

فالموقف الغزلي العاطفي قد أشرب مضمون الموقف القرآني، فكأن لغة الحب الغزلية لم تعد تكفي لممارسة الوظيفة التأثيرية الإقناعية على مخاطبي الشاعر؛ أي على القراء الفعليين أو الافتراضيين الضمنيين، فكان لابد أن تعضد وتعزز بالأساليب القرآنية الترهيبية ذات السلطان البياني الجزمي على السامع،

وإن كانت أساليب الجزم والترهيب توازيها أساليب المناظرة والحوار والحرية الفكرية والعقدية والسلوكية التي جعلها القرآن أحد مبادئه الأساسية في التعامل مع الإرادات البشرية، فلم يكره أحداً على منهجه ووجهته؛ وإنما جعل حرية الاختيار حقاً قانونياً مضموناً للجميع.

إن التناقض الموهوم بين المقطع الغزلي والآي القرآني سياقاً ومقاماً وأسلوباً هو - إذن - مكمن المزية ومظهر الطرافة في قضية التعامل السياقي الوظيفي مع البنية القرآنية.

وأياً ما كان الأمر فقد ظلت عملية التوظيف القرآني سمة أسلوبية بارزة في الخطاب الغزلي ذات أبعاد مختلفة ومحامل دلالية خصبة مؤكدة بذلك قدرة الشاعر على الاستفادة من الأساليب التراثية ومشيرة في الوقت نفسه إلى أن النص الغزلي قد استمد بعض جمالياته وتقنياته من منهج النظرة الأسلوبية والتذوق الفني للقرآن الكريم.

وعلى الرغم من شيوع وانتشار ظاهرة الاقتباس فإن طرائق تعامل الشاعر معها ليست متماثلة دوماً، وإن كانت تبدو في بعض الأحيان متشابهة؛ لذلك فإن العينات لا تنحصر في الأنموذج الذي أسلفناه بل هي منبثة في شعر الرجل دالة على إتقانه الإجراءات الأسلوبية في التعامل مع القرآن لصالح الغزل.

يقول جامعاً بين اللغة الغزلية التي هي بطبيعتها لغة متوترة وبين اللغة القرآنية التي هي بطبيعة الحال لغة متعالية:

لَمَّا عَدمتُ إلى الحبيب سبيلا وعدمتُ يقظانا إليه رسولا
أرسلتُ طيفي في المنام لطيفه وجعلتُ آياتِ الغرام دليلا
وطَفقتُ أتلو إثرَه يا ليتني كنتُ "اتخذتُ مع الرسول سبيلاً"[18]

(الكامل)

نجد في البيت الأول حضوراً للحبيب وغياباً لوسائل الوصول إليه سواء كانت "سبيلاً أو رسولاً".

وفي البيت الثاني نلاحظ أن الطيف وسيط للوصال؛ بمعنى أن الفشل في الوصال واقعاً أدى إلى محاولة تعويضية لتحقيقه حلماً.

في البيت الثالث نلاحظ نزوعاً من الشاعر إلى مطاردة الطيف الشارد وحرصاً منه على ملاحقته كما نلاحظ أن هذا البيت محول عن القرآن[19].

إن الإحالة على النص أو على سياقه هنا إحالة صريحة وليست خفية، إحالة مباشرة، وليست ضمنية.

ولعلها أن تكون السمة الأساسية للإحالة النصية على القرآن؛ لأن التعامل معه أخذاً واستيحاء لا يمكن أن يخفى، بل ينادي على نفسه، فلسنا في التوظيف القرآني دوماً مع التناص المستور الخفي، بل مع التناص المكشوف الجلي.

إن كينونة اللغة الشعرية في هذه الأبيات كامنة في التساكن والتحاور بين هاتين البنيتين التراثيتين اللتين يمثل التقاؤهما على مستوى المقول الشعري انزياحاً عن النمط السائد في الأسلوب الغزلي؛ لأنه توظيف لمدلولات سياقية ودوال مقامية قرآنية في سياق أسلوبي مغاير بالضرورة للسياق القرآني حتى إنه أصبح الجمع بين السياقين الأسلوبيين في حد ذاته دالاً جديداً مستمداً إبداعيته من التداخل بين أدبية الغزل وأدبية القرآن مولداً أدبية مضاعفة الشحن والدلالة ذات مدلول جديد مخالف لما يحيل عليه كلا النصين على انفراد "فإذا بأدبية النص في حد ذاته تصبح دالاً يستند إلى نظام إبلاغي متصل بدلالات السياق في الوجهة العلامية. أما مدلول ذلك الدال فهو ما يحدث لدى القارئ من انفعالات جمالية تصحب إدراكه للرسالة"[20].

لا جرم أن اعتبار القرآن في الأبيات وسيطاً فنياً ووسيطاً دلالياً ليتسلط على المتلقي؛ لأنه تركيب جديد للكلام وبناء أدائي طريف له يثير في القارئ مشاعر وأحاسيس انبثقت عن التقاء شحنة النص بشحنات القارئ، فكان ذلك إخصاباً لملكة الانفعال الجمالي لدى القراء المفككين للرسالة.

وليس هذا غريباً، فالنص الغزلي باندراج القرآن فيه "يصبح ناطقاً بمحتواه ومشيراً بهيئته العامة"[21].

لم يكن الغزل في هذا الأنموذج مجرد عربة حاملة للقرآن بل إن هذا الأخير ليساهم جلي الإسهام في تأسيس النص في أبعاده المجازية والفنية والأسلوبية والموسيقية؛ وذلك هو معنى الاستعارة السياقية.

بقي أن نتحدث في هذه الأبيات عن ظاهرتين أساسيتين هما ظاهرة "الطيف" وظاهرة "الآية الختام" وهما ظاهرتان مترابطتان في سياق الأبيات.

فلئن كانت الثنائيات الناظمة للأبيات هي على التوالي: **الحبيب/ الرسول، الطيف/ الطيف، الظالم/ الطيف**، فإن الظاهرة الأساس تبقى هي الطيف؛ لأن الآية جاءت مضمنة في سياق ملاحقة طيف الشاعر ومرافقته ابتغاء تجسيد الوصال حلماً بعد أن عزَّ تصيد الحبيب واقعاً.

إن الطيف هنا هو بحث جديد عن الوصال خارج سلطة الزمن "فالطيف محاولة لاسترداد الفردوس المفقود وبالتالي فهو شكل خفي من أشكال مقاومة الانصياع أو لنقل هو مظهر لا شعوري من مظاهر إدانة الزمن المسروق. إنه احتجاج مقنع ضد البرهة المفرغة أو محاولة تعويضية لخلق برهة الفرح المنهوبة؛ ولهذا فهو النتاج الضروري لنظام الرقابة"[22].

ليس الطيف - إذن - عنصراً دخيلاً على الأبيات خالياً من الفاعلية وظيفة ودلالة، بل إنه عنصر بنيوي وظيفي الحضور في الأبيات كما في النص الغزلي عموماً، فهو "آخر سلاح أبقاه الزمن المسروق. إنه احتجاج مقنع ضد البرهة المفرغة ومحاولة تعويضية لخلق برهة التاريخ سليماً من التثلم وآخر أداة يحملها الوعي ويوظفها في معركة دحض الإقصاء"[23].

ولئن كان من البدهي أن توظيف الطيف - لا باعتباره شكلاً تراثياً فحسب، بل باعتباره أيضاً وسيلة فنية - يُعَدُّ توظيفاً واعياً ومبرمجاً؛ لأن "الشكل الفني هو دوماً القطاع الذي لا يمكن للقهر أن يقهره"[24].

لا ريب أن استخدام الآية الختام وتوظيفها في مقام زيارة الطيف كان بمنزلة العنصر الدسم ذي الفاعلية الدلالية في نسيج الأنموذج، فالشاعر وقد

تأوبه طيف الخيال ولم يرافقه ليوصله إلى المحبوبة مفرط تماماً مثلما فَرَّط الظالم الذي لم يتخذ مع الرسول سبيلاً.

وحالة الشاعر شبيهة بحالة الظالم ندماً وتحسراً. إنه تكثيف وتهويل للموقف النفسي حتى يضاهي الحالة النفسية للظالم الذي يقول لسان حاله: ﴿يَٰلَيۡتَنِي ٱتَّخَذۡتُ مَعَ ٱلرَّسُولِ سَبِيلٗا﴾[25].

فالشاعر قد حافظ على المعالم التركيبية للآية إلا أنه قد أحدث تغييراً وظيفياً في نظام أجزائها؛ إذ جعل وحدة معجمية جديدة تفصل بين عناصرها "كنت" خضوعاً منه لقواعد العروض وضرورات الشعر. وفي أنموذج آخر تتكرر الظاهرة نفسها، فإذا بالشاعر يمزج بين الغزل ومصطلحات القرآن ويختم القطعة بآية قامت مقام الشطر الأخير من البيت الأخير لتكون آية الاقتباس يقول:

وعَزلتُ عني الناسَ حتى صِرتُ مَنْ ... يَرَنِي يَقل ذا راهبٌ في دَيْرِهِ
وإذا رأيتُ الخائضين حديثَكمْ ... أعرضتُ عن ذاك المجال وسَيرِهِ
صَوناً لسر هواكمُ عن خوضهمْ ... حتى يخوضوا في حديثٍ غَيْرِهِ[26]

(الكامل)

إن الشاعر كما يبدو قد اعتزل الناس من أجل المحبوبة كما اعتزل الراهب الخلق من أجل الخالق وهو لا يقبل الخوض في أمرها كما لا يقبل النبي المبعوث الخوض في آيات الله.

لقد انتزع آية قرآنية من سياقها الأصلي عبر الاقتباس بوساطة التضمين الدلالي لتؤدي وظيفة مقامية جديدة وهي ﴿وَإِذَا رَأَيۡتَ ٱلَّذِينَ يَخُوضُونَ فِيٓ ءَايَٰتِنَا فَأَعۡرِضۡ عَنۡهُمۡ حَتَّىٰ يَخُوضُواْ فِي حَدِيثٍ غَيۡرِهِۦۚ﴾[27].

إن درجة رسوخ الحب في قلب الشاعر ليس لها نظير سوى درجة الإيمان ورسوخ الحب الإلهي في قلب الراهب، ومن ثَمَّ، فالحب البشري والحب الإلهي صنوان متكاملان، بل إن الأول امتداد طبيعي للثاني؛ لأن كل حب يستمد شرعيته من الحب الإلهي بحسب العارفين والربانيين.

ولعل عقد الصلة بين الراهب والشاعر أمر طبيعي؛ لأن ابن الشيخ سيدي

متصوف ورباني قبل أن يكون شاعراً وملهماً، ومن هنا فهو محب لله قبل أن يكون محباً لخلقه.

فالهدف من الربط الوثيق بين حاله وحال الراهب في الأبيات هو إعطاء الحب شرعية ورسوخاً في الذهن، والقصد من الموازنة بين الحبيبة والآي الكريم هو الرفع من شأن المحبوبة إلى قدسية الدين ومكانة القرآن.

ربما كان هذا الأمر بعيدا كل البعد عن وعي الشاعر وإرادته الفنية؛ لكن الذي يشفع لنا أن مناط النظر هو الخطاب لا منتجه، هو الملفوظ الشعري لا بَاثُّهُ، وإن كنا نعلم حق العلم شدة الصلة بين المقول الشعري والباث.

فالمهم – إذن – هو ما نفهمه من النص لا ما يصرح به الخطاب تصريحاً مباشراً شفافاً أو يقوله الشاعر بالتعيين.

وأياً ما كان الأمر؛ فلعله من المفاجأة الأسلوبية أن يجد القارئ القرآن مستخدما في مجال الغزل بصفة عامة كلما قرأ الديوان وبصفة خاصة أن تتكرر النماذج المختتمة بآية قرآنية ذات بنية عروضية مستقلة قائمة مقام العجز من البيت.

يقول الدكتور عبد السلام المسدي: "وإذا كان الأسلوب كامناً في المفاجأة، فإن المفاجأة تكمن في تولد اللامنتظر من المنتظر"[28].

إذا كان – إذن – توظيف القرآن في الغزل نزعة غالبة كادت تصل إلى درجة التشبع بالنسبة إلى قارئ الديوان فإن حضور الآية الختامية يبدو واجب الوجود عند الشاعر مما يجرنا إلى التساؤل عن مغزاه ودلالته وماذا حقق للشاعر؟

لاشك أن القرآن آلية أسلوبية وشكل ممتاز من أشكال التعبير الفني يساعد الشاعر في بناء نصه ويضفي عليه رواءه ورونقه وجماله ورصانة أسلوبه وانسياب ألفاظه ويعطيه أبعاداً جديدة ويوجه خطاب الشاعر وجهة خاصة؛ لأن التعامل الفني مع الملفوظات القرآنية يستثير في المتلقي مجموعة من الانفعالات التي تتراوح بين الإقناع بقضيته والإعجاب بمقوله محمولاً وأسلوباً.

فمما هو فصيح الدلالة أن هذا التعامل مع الآية قد حقق للنص وللشاعر عدة فاعليات أو أبعاد كانت هي أساس الاختيار الوظيفي للآي القرآني، فيما نحسب.

وأول هذه الفاعلية الموسيقية العروضية؛ ذلك أن الشاعر قد اختار الآية اختياراً قبلياً على أساس عروضي لتكون قاعدة للنظم.

ثم ابتدأ التأسيس الشعري انطلاقاً من الاختيار القبلي المسبق كما أن للقرآن قداسة خاصة تجعل التعامل معه لا يتم إلا بحذر ولا يكون التغيير فيه إلا طفيفاً إن وجد وبحسب شرائط الاقتباس التي حددها البلاغيون مما يجعلنا نميل إلى هذا الضرب من التعامل مع القرآن، وهو بطبيعة الحال اختيار انتقائي مقصود لا اختيار عفوي تلقائي.

وثاني الأبعاد الفاعلية الفنية الأسلوبية؛ إذ إن للقرآن أسلوبه المتميز ونصاعته الخاصة وطريقته المتفردة أداء وإبلاغاً وتأثيراً، فكلما داخل نصاً اكتسب به النص جمالاً مخصوصاً، فتوظيفه - إذن - هو رفع للأدنى إلى قدسية الأعلى كما أن هيبة الخطاب القرآني كفيلة بأن تحدث تعاطفاً خاصاً من قبل الذاكرة الدينية المستهلكة للأدب مع النتاج الشعري المضمن فيه.

وثالث الأبعاد هو الفاعلية السياقية؛ إذ وجدنا دائماً في العملية التوظيفية أن ثمة مقامين متناقضين ونمطين أسلوبيين مختلفين، وتكمن الطرافة في الجمع بين هذين المستويين جمعاً فنياً يحدث في القارئ مفاجأة تكون مناط الحدث الأسلوبي ووسيلة التأثير الإيحائي.

وصفوة القول: إن الآية الختامية في المقطع الغزلي مأخوذة عن سابق عمد لتكون أساس البناء العروضي للإنتاج الشعري.

ولا تتوقف ظاهرة استخدام القرآن - وخصوصاً الآية الختامية - عند ما أسلفناه من نماذج، بل إنها لتتعدد وتتنوع.

استمع إليه يقول:

يا لائمي أكثرتَ لكن لم أكنْ ... لأَمِيزَ بين مُقَلِّلٍ ومُكَثِّرِ
دعني فأنت مُذَكِّرٌ أهلَ الهوى ... مِثلي ولستَ عليهمُ بمصيطرِ[29]

(الكامل)

تطرح الأبيات علاقة المحب بالعذال وهي علاقة تشويش وزجر من قبلهم

وتماد وإصرار ونزوع إلى الحبيب من قبله ولكن العاذل عاجز دوماً عن السيطرة على المحب الذي امتلأ قلبه عشقاً وولهاً بالحبيب، ولإقناعه بذلك والهيمنة على عواطفه ومشاعره يستلهم الشاعر الآية القرآنية[30] فإذا كان "الرسول صلى الله عليه وسلم" الذي خاطبته الآية المقتبسة في الأصل قد أعطي سلطة التوجيه وعظاً وإرشاداً وتذكيراً ولم يعط سلطة جبر الناس وقهرهم على دعوته الجليلة المقدسة فكيف يكون لعذال المحب حق السيطرة عليه والقهر له؟!.

و لئن كانت الآية هنا مقتبسة للبرهنة للعاذلين على عجزهم عن السيطرة والتحكم في المحب فإننا نجد آية أخرى موظفة لتبين مدى احتواء المحبوب واصطياده للمحب:

يقول الشاعر:

عَضْبُ مَنْ لا أناله باقْتناصِ لا تَقِي منه كلُّ دِرعٍ دِلاصِ
صَادني فاستغثتُ كلَّ مُغيثٍ لخلاصي "و لاتَ حين مَناصِ"[31]

(الخفيف)

وفي سياق وصف الأطلال ومشاهد الديار يحلو للشاعر أن يدعو صاحبيه ليشاركاه في تأمل الربوع فيوظف قوله تعالى: ﴿فَٱرۡجِعِ ٱلۡبَصَرَ هَلۡ تَرَىٰ مِن فُطُورٖ ۝٣ ثُمَّ ٱرۡجِعِ ٱلۡبَصَرَ كَرَّتَيۡنِ يَنقَلِبۡ إِلَيۡكَ ٱلۡبَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَ حَسِيرٞ﴾[32].

فنجده يقول:

قِفا ثم ارجعا الأبصارَ فيها وعُودا فارجعاها كَرَّتينِ[33]

(الوافر)

إن السياق القرآني هنا يدعو إلى التأمل في خلق السماوات للبرهنة على قدرة الله وعلمه الشاملين ولإقناع الإنسان بالإيمان إقناعاً حسياً وسيلته البصر بيد أن السياق الشعري يدعو إلى التأمل في الأطلال والربوع ومؤشر ذلك وحدة معجمية هي "قفا"، ثم إن الشاعر يدعو المخاطب إلى إعادة النظر ومشاركته في البكاء والحالة النفسية فيستنجد بمؤشرات قرآنية "ارجع البصر، فارجعاها كرتين".

ولئن كانت هذه النماذج والعينات التي سقناها حتى الآن دليلاً جلياً على ظاهرة تداخل النص القرآني مع النص الغزلي؛ فإنه من الضروري أن نطرح تساؤلاً جوهرياً هو ماذا يعني حضور القرآن في الغزل مبينين طبيعة تجليات القرآن ومكانته عند الشاعر؟

ربما كان الهدف الأعلى من توظيف القرآن هو نقل الخطاب الغزلي إلى مستوى الخطاب الديني قدسية وفاعلية وتأثيراً في المتلقي كما يمكن أن نقول: إن هذا التعامل الفني مع القرآن كان نتيجة ضرورية للخلفية الثقافية التي يصدر عنها الشاعر.

وحسبك أن تعلم أنه نشأ في حضرة صوفية وتربى في كنف ديني يعطي للقرآن مكانة عالية؛ لذلك فهو في مسيس الحاجة إلى توظيفه واستلهامه توافقاً مع طبيعة تكوينه الفكري والثقافي واستجابة منه للحضرة الصوفية وحرصاً على استمالة القراء وكسب عواطفهم ومشاعرهم وتلبية للحاجات الأدبية وتمشياً مع المنطق البياني الذي تصدر عنه الفئة العالمة، وتعلقاً بالمثل الأعلى، توكيداً لعقد الصلات الفنية بين الشعر والنموذج البياني الخالد.

وزيادة على هذا، فربما كان في هذا التوظيف ضرب من البحث عن مشروعية دينية وأخلاقية لتعاطي الحب خصوصاً أن المحيط الذي عاش فيه الشاعر يتسم بالجد والالتزام والتشبث بالقيم، فكان لابد من إدخال القرآن عليه ليكتسب بذلك شرعيته، ومن ثم يمكن القول: إن حضور القرآن كان بمنزلة التأشرة والتصريح للغزل ليسوغ تعاطيه بين فئات المجتمع المتدينة.

وربما كان في طغيان الذاكرة القرآنية على الغزليات ضرب من البحث عن معجم جديد يكون بديلاً عن المعجم الجاهلي الذي ساد استنساخ مصطلحاته واجترار معانيه حتى أعلن الشاعر لهم في قصيدته النقدية المشهورة[34] أن شعرهم يعيش أزمة إبداع.

وربما كان الهدف من التوظيف القرآني الاحتجاج ضد المجتمع فيكون التناقض القائم بين الغزل والقرآن جنيس التوتر المأزوم المؤسس لعلاقة الشاعر

بواقع الحظر أو قل على لغة يوسف اليوسف إن أسلوب الممازجة جاء بوصفه "تعويضاً لذياً جمالياً في عالم يفتقر إلى اللذة والجمال ويتعزز فيه القسر وكل مؤهلات التمزق[35].

ولاشك أنه بالنظر إلى نصوص المدونة المدروسة نجد أنه في لغة الشاعر وأساليبه، وفي نفسيته ووجدانه، وفي طرائق تفكيره وتعبيره، تتداخل بنيتان تراثيتان مهيمنتان تمارسان سلطانهما على شاعرنا: هما البنية القرآنية والبنية الصوفية. فإذا كان النص القرآني قد مارس سلطانه البياني والمعرفي والتربوي على الشاعر - كما رأينا في القسم الأول - فإن البنية الصوفية كانت قوية الحضور والتأثير روحياً وثقافياً ومصطلحياً في النصوص الشعرية التي سنخضعها للفحص والمعاينة في القسم الثاني، بل قد تمتزج الرؤيتان القرآنية والصوفية في النص الشعري الواحد كما هما مترابطتان في حس الشاعر وتفكيره.

ومن المعروف أن جوهر الخطاب التربوي في القرآن موجه إلى القلب البشري وإلى النفس كما في الآية ﴿نَزَلَ بِهِ ٱلرُّوحُ ٱلْأَمِينُ ﴿١٩٣﴾ عَلَىٰ قَلْبِكَ لِتَكُونَ مِنَ ٱلْمُنذِرِينَ ﴿١٩٤﴾﴾[36] وكما في الآية ﴿إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُوا۟ مَا بِأَنفُسِهِمْ﴾[37]. ثم إن مرتكز العمل والتغيير في التجربة الصوفية هو القلب والنفس و" التصوف هو تصفية النفس ومجاهدتها والانتقال بها من حال إلى حال حتى يصل بها صاحبها إلى مقام مشاهدة الله "[38].

ومن عرف نفسه عرف ربه كما هو مشهور لدى القوم؛ لذا نتساءل كيف كان تأثير التجربة الصوفية وحضور المصطلحات والمعطيات الثقافية في صلب الخطاب الشعري المدروس؟ أوليس عكوف الشاعر على هذا النمط من التجارب والمصطلحات وتوظيفه في الشعر ظاهرة تستدعي الدراسة والنظر؟

ثانياً: الخطاب الشعري والتجربة الصوفية

يجسد المعجم الصوفي فصيلة دلالية مستقلة من فصائل مصطلحات العلوم التي تمثل هي الأخرى بتجمعها وتعايشها في لغة الخطاب وبنيته بشكل صريح تارة، وبشكل ضمني تارات أخرى، مصدراً إيجابياً قائماً بذاته.

ولئن كان التصوف باعتباره خطاباً عرفانياً له خصائصه ومقوماته الذاتية هو أهم الروافد الدينية والتراثية التي كان لها حضور مكثف في خطاب الرجل، فإن المصطلحات الصوفية المؤسسة لهذا المجال من مجالات اللغة الشعرية لم تكن ذات طبيعة واحدة، بل هي مصطلحات متناثرة في أغلب الأحيان، ولكنها بفعل قدرة الشاعر قد اتحدت وتداخلت لتكون لغة خاصة هي اللغة الصوفية المتميزة.

فعن طريق الجمع الفني بين المعجم الغزلي والسجل الخمري والمصطلح الخُلُقي واللفظة الفلسفية تولَّد صنف جديد هو المصطلحات المختلطة المتفاعلة التي كانت بمنزلة المصادر الخصبة للغة الصوفية.

ولعل السمة الأساس للشاعر تكمن في طبيعة تعامله مع هذه المصطلحات، إذ نقلها من مجالها التداولي الأصلي إلى مجال تداولي جديد أدت فيه وظائف سياقية جديدة لوَّنتْ النص الشعري بلون خاص وزوَّدتْه بكثير من القيم الروحية والمعاني العرفانية، فلم يكن بذلك النص الشعري عند الرجل أحادي البعد، بل كان متعدد الأبعاد، قابلاً للقراءات "كلما نبل الشعر ابتعد عن منطق البعد الواحد، وتحولت صوره إلى طاقات جديدة"[39].

إن طرافة التجربة الشعرية لدى ابن الشيخ سيدي تبدو لنا في الممازجة الفنية بين هذه المصطلحات المتباعدة حتى كأنه لم تكن لها علاقة بمجالات أخرى، وإنما هي وليدة إشكالية التصوف؛ ومن أجل ذلك كان جمال اللغة الشعرية متأتياً من الجمع بين متباين المصطلحات والأساليب.

كما يوحي لنا هذا الحضور المكثف لهذه المصطلحات بأن الشاعر كان على معرفة نظرية بعلم التصوف إلى جانب الممارسة العملية، على أن الكشف عن تجليات التصوف في شعر الرجل يحتاج إلى بيان أثر المعاناة الصوفية؛ لأنها كانت هي العامل الأساس الكامن وراء توليد المصطلح الصوفي الذي أدى حضوره بأشكال مختلفة في سياقات متعددات إلى تجلي اللغة الصوفية التي تداخلت فيها المصطلحات العرفانية والفلسفية والخمرية مكونة بذلك نمطاً أدائياً خاصاً واختياراً أسلوبياً متميزاً.

1 – النفس البشرية والمعاناة الصوفية

لئن كان التصوف تجربة روحية عاطفية وممارسة خلقية سلوكية ومنهجاً تربوياً يهتم بإصلاح القلوب وتزكية النفوس عبر المجاهدات الروحية والرياضات البدنية، فكلما عرج عن مقام التفت إليه من المقام الذي يليه فكمله حتى يستوعب المنازل ويطوي المراحل[40] فإنه مع ذلك يحمل موقفاً من ألوجود، وليس هذا الموقف معزولاً عن معاناة المتصوف، بل إنه هو المصدر الرئيس لمعاناته وغربته النفسية والاجتماعية.

إن هذه المعاناة لتحدث قلقاً مأزوماً ورؤية متوترة لدى المتصوف؛ لأنه يجاهد نفسه ويكابدها من أجل أن تصفو "وتطهر" فالتصوف هو تصفية النفس ومجاهدتها والانتقال بها من حال إلى حال حتى يصل بها صاحبها إلى مقام مشاهدة الله[41].

إن السعي إلى الصفاء النفسي وتزايد الضغط الداخلي وتكاثف مضمون المعاناة قد جعل الذات المتصوفة عاجزة عن نقل التجربة عبر اللغة ووفق الاحتكام إلى قواعد المنطق واستدلالات العقل "ثم يترقى الحال من مشاهدة الصور والأمثال إلى درجات يضيق عنها نطاق النطق فلا يحاول معبر أن يعبر عنها إلا اشتمل لفظه على خطأ صريح لا يمكنه الاحتراز منه"[42].

إن المعاناة الروحية هي مصدر الغربة النفسية للمتصوف "هذا غريب لم يتزحزح عن مسقط رأسه ولم يتزعزع عن مهب أنفاسه، وأغرب الغرباء من صار غريباً في وطنه وأبعد البعداء من كان بعيداً في كل قرية"[43].

إن المعاناة الوجودية والغربة النفسية ركنان مؤسسان للتجربة الصوفية؛ لأن فك المعاناة الوجودية لا يتم إلا باتحاد الذات الإنسانية بالذات الإلهية وعودة الذرة التائهة إلى مصدرها بحسب المتصوفة؛ ولأن الغربة صفة ملازمة للمتصوف "فكانت الغربة الحقيقية، الغربة النابعة من الإحساس الذاتي المتأصل"[44].

لذلك فحضور المتصوف غيبة، وغيبته حضور "الغريب من إذا حضر كان غائباً وإن غاب كان حاضراً، الغريب من إذا رأيته لم تعرفه وإن تره لم تستعرفه"[45].

لقد انعكست أبعاد المعاناة والغربة في مقولات المتصوفة ورؤاهم في ماهية مذهبهم، فكان "التصوف عصمة عن رؤية الكون" (46).

فهذا التعريف يشير إلى أن للمتصوفة عالمهم الخاص بهم الذي يمارسون فيه طقوسهم وتجاربهم الروحية وحياتهم النفسية، وتتربى فيه قلوبهم ومشاعرهم، وتتكون فيه أمزجتهم ورؤاهم وخيالاتهم وانطباعاتهم ومواقفهم من الناس والحياة والوجود الكوني والغيبي.

ومن هنا فإن المعاناة تتولد من محاولة الانفصال عن عالم الكون والفساد والاتصال بعالم الحقيقة والغيب، والغربة تتجذر بسبب السعي إلى معانقة الغيب ومفاصلة عالم الشهادة، فالكينونة الصوفية تقتضي التجرد من الميول النفسية والتخلص من حاجات الأرض؛ لذلك فسِرُّ المعاناة هو محاولة: "أن يكون الصوفي لما كان قبل أن يكون" (47).

لم تكن المعاناة الصوفية ظاهرة هامشية في أدبيات المتصوفة، بل كانت خاصية مميزة للتصوف، "إذ جعلت منه رؤيا جديدة للكون والوجود" (48).

وعلى الرغم من تفرد المتصوف بمعاناته وتوحده في غربته، فإنه: "يحمل في قلبه روح التمرد والقوة والعنف حتى تخرج كلماته مشحونة بطاقة انفعالية مثيرة تدمر وتحرق وتحرك الجماد" (49).

وقد انجر عن خصوصية المعاناة خصوصية أخرى في مستوى التعبير عنها؛ومن ثم كانت اللغة الصوفية نقلاً لحقيقة المعاناة وترجمة لماهية الغربة وبوحاً بداخلية التصوف، وتعبيراً عن أوجاع التجربة وخميرة الحياة، وسنضرب أمثلة لذلك من خلال الفقرات التالية:

2 - الخطاب الشعري والتناص الدلالي والمصطلحي

إن سر اهتمامي بالألفاظ والمصطلحات الصوفية هنا يعود إلى طبيعة ما لها من تأثير فعال في حياة الإنسان وما تعبر عنه من مستويات تفكيره و أنماط مشاعره وخلجات نفسه.

فالمصطلحات هي مفاتيح العلوم وصناديق التراث وذاكرة الرصيد

الثقافي، ووعاء الفكر، ورمز النمو والنشاط، ودليل الإبداع العقلي، وحصيلة التجربة التاريخية والدينية، والفنية والفلسفية لأي أمة من الأمم. ولذا فهي تمثل قمة النضج الفكري، وخلاصة الكينونة الروحية والعقلية والثقافية والحضارية للمجتمعات الإنسانية «وإنما تتبلور مفاهيم العلوم عند ولادتها في مصطلحات، وتعبر عن نضجها حين تنضج بمصطلحات، وتبلغ أشدها حين تبلغه بأنساق من المصطلحات. إذ في المصطلحات البسيطة تسكن صغار العلم وجزئياته، وفي المصطلحات المركبة الكبيرة تختزن كبار العلم وكلياته، وفي الأنساق المصطلحية العامة تتمثل أشجار مفاهيم العلوم، وأشكال بنائها»[50].

وليس غريباً أن يكون المصطلح، معبراً عن أفكار الناس ومعتقداتهم، ورؤاهم وفلسفاتهم، ومداركهم وتصوراتهم. إنه صياغة لغوية مشحونة بالمعاني الفكرية، والأبعاد الدلالية، والانطباعات النفسية، والمواقف الوجدانية، والمواريث الحضارية.

ولاشك أن المصطلح الصوفي من أعمق المصطلحات وأخصبها دلالة وأكثرها صلة بالفنون الجميلة والآداب لما في التجربة الصوفية من الخصائص الإنسانية والروحية والرؤى الإبداعية المعبرة عن المعاناة البشرية في الكون والحياة والوجود.

وإذا كان لكل أمة ثقافة وحضارة، وأنماط من السلوك الاجتماعي، تتجسد عبر حقب التاريخ المختلفة، فإن كل أمة، تنتج مجموعة من الأنساق المصطلحية، لتعبر بها عن فكرها وثقافتها وحضارتها. يقول الشيخ عمر عبيد حسنة في مقدمته لكتاب "المذهبية الإسلامية والتغيير الحضاري" للدكتور محسن عبد الحميد: «من هنا كان لابد من التنبيه على ضرورة المحافظة على المصطلحات في الأمة، والاحتفاظ بمدلولاتها، والعمل على وضوح هذه المدلولات في ذهن الجيل؛ لأن هذه المصطلحات، هي نقاط الارتكاز الحضارية والمعالم الفكرية التي تحدد هوية الأمة بما لها من رصيد نفسي ودلالات فكرية، وتطبيقات تاريخية مأمونة، إنها أوعية النقل الثقافي وأقنية التواصل الحضاري، وعدم تحديدها ووضوحها، يؤديان إلى لون من التسطيح الخطير في شخصية الأمة والتقطيع لصورة تواصلها الحضاري»[51].

من أجل ذلك، كانت منـزلة المصطلح في الثقافة العربية الإسلامية وفي النصوص الأدبية، ذات دلالة جوهرية، بما يحمله من الخصائص العقدية والفكرية، والتراثية والحضارية والاجتماعية.

تعكس اللغة الصوفية الانشطار الداخلي للمتصوف بين عالمين، عالم الغيب، وعالم الشهادة، فلا هو متحد بعالم الغيب اتحادا يخلصه من وطأة الواقع، ولا هو مكتف بعالم الحس والمشاهدات اكتفاء ينجيه من ورطة النُّزوع إلى التعالي والكمال والفناء، فهو بحكم بشريته مشدود إلى الأرض بأوثق الصلات وأقوى الوشائج، وهو بحكم روحانيته معلق بالسماء، فناء وخلاصاً مما هو فيه من الخطيئة وسجن الكيان.

إذا كان المتصوف ذا غربة ومعاناة، فإن لغته ستكون ذات غموض وإبهام وضبابية؛ لأنها تعبر عن حالة الانشطار والتمزق و الحيرة وغير ذلك من المعاني السابقة التي أشرنا إليها.

يقول ابن الشيخ سيدي في نص تتداخل فيه الرؤية الصوفية والمصطلحات متحدثاً عن "**الفهم**" و"**الهيام**" و"**العلوق**" و"**الحب**"، مبيناً طبيعة معاناته بلغة صوفية ممزوجة باللغة الغزلية:

فهمتُ مِنَ الهوى معنىً فهِمتُ ... وكيفَ أَهيمُ لولا أن فَهِمْتُ
وما فَهْمِي وتَهيامي بحولي ... سِوَى أني عَلقْتُ وما عَلِمْتُ
وعَنْ أهل النميم كَتمتُ ما بي ... وأحْوالي تَنِمُّ بما كَتَمْتُ
وكان الحبُّ مخصوصاً بقلبي ... فلما ضاقَ عنه به عَمَمْت[52]

(الوافر)

إن هذا المقطع الشعري يصور وعياً صوفياً حاداً؛ إذ يمثل الجانب الفلسفي من التجربة ويعكس مشاغل الشاعر باعتباره متصوفاً فهو يشير إلى ثنائية جوهرية عند المتصوفة هي "**المحبة**" **ممثلة في** "**الهيام**" و"**المعرفة**" **ممثلة في** "**الفهم**". وهنا مشهد التناص الدلالي والتناص المصطلحي من حيث المفاهيم والألفاظ.

إن المحبة والمعرفة من أهم القضايا التي تؤسس البعد الفلسفي للتصوف،

إذ هي لب لباب التصوف وباب جامع لجميع المقامات والأحوال الذوقية، والمعرفة باب يشرع منه إلى حضرة الفتاح العليم : "فإذا كانت المحبة وسيلة إلى الوصل والقرب، ثم الشهود، ثم البقاء؛ فإن المعرفة وسيلة إلى الوصول بالإنسان إلى مرتبة الولاية"[53].

إن المعرفة التي يتحدث عنها الشاعر "فهمت" هي معرفة صوفية قائمة على الجذب والكشف والشهود وليست معرفة حسية ولا عقلية استدلالية، بل هي معرفة عرفانية مصدرها القلب الذي يقذف الله فيه النور بوساطة الإلهام؛ لذلك فإن المتصوفة يسمون هذه المعرفة علماً لدنياً.

أما المحبة فتمتزج عند المتصوفة بمفاهيم أخرى مثل "**العشق**" و"**الغرام**" و"**الافتتان**" و"**الوله**" و"**الدهش**" الذي يصل إلى حد الفناء في الله.

وقد وجدنا شاعرنا قد استخدم مفهومين شديدي الصلة بهذه المصطلحات والمفاهيم؛ لأنهما ينتميان معها إلى المجال الدلالي نفسه وإلى اللغة الصوفية: هما مصطلح "**الهوى**" في البيت الأول ومصطلح "**الحب**" في البيت الرابع الذي أعطاه الشاعر بعداً فلسفياً ليصف من خلاله مقاماً من مقامات المتصوفة وحالاً من أحوالهم قد أصابه.

فالحب الصوفي كان خاصاً بقلب الشاعر ولكنه ضاق عنه ولم يعد يستطيع تحمله فنقله من حيز الخصوص إلى حيز العموم ومن مستوى التجربة الذاتية إلى مستوى التجربة الجماعية المشاعة بين الناس:

وكان الحبُّ مخصوصاً بقلبي فلما ضاق عنه به عَمَمْتُ[54]

(الوافر)

وليس تعميم الحب أمراً اختيارياً بالنسبة إليه، بل إنه أمر اضطراري ؛ لأن الآية عُكِستْ، فإذا كان قلبه مصدر الحب ومثواه؛ فإن بحر الحب أصبح يحتويه حتى كاد يذوب فيه:

فأنَّى لي بأنْ أسطيعَ كَتْماً لما أنا فيهِ كنتُ قد انكتمتُ[55]

(الوافر)

إنه كان يخفي الحبَّ فأصبح الحب يخفيه، وكان يكتمه فانكتم فيه، وكان له محلاً فأصبح فيه حالاً، وكان فيه حالاً فأصبح له محلاً:

فصار كأنهُ هُوَ لي محلٌّ وصِرْتُ له كمعنىً فيه قُمتُ[56]

(الوافر)

ثم إن الحب يستبد به ويتزايد وتتكاثف مادته وحمولته إلى درجة أن الشاعر أصبح في مرحلة بين الوجود و العد م،فهو لم يعد موجوداً كياناً مادياً، بل أصبح كياناً معنوياً جنسياً للحب الصوفي:

وزادَ فكنتُ وصفاً مَعنوِيّاً لأني ما وُجدْتُ ولا عُدمْتُ"[57]

(الوافر)

يبدو – إذن – أن الغموض الفلسفي يكتنف هذه الأمثلة كلها؛ لأنها صادرة عن معاناة وغربة وتجربة مخصوصة. من أجل ذلك كانت اللغة الصوفية المعتمدة في الأداء الفني تتسم بالتعقيد والإبهام المحبب إلى النفس التي تنظر إلى الأشياء نظرة فنية. فالصوفي لا يجد في نفسه القدرة على التعبير ولا التجاسر على الإفصاح عما في نفسه من الحقائق، بل أحياناً يستوي عنده الصمت والكلام:

ولو أني سَمِعْتُ لهمْ كلاماً عَصَيْتُهمْ فكيف وقد صُمْتُ
ومَنْ تَغْرَقْ خَواطرُه بفكرٍ سَواء عندَهُ كَلِمٌ وصمت[58]

(الوافر)

ولعل الغزالي أعظم المتصوفة في الإسلام فطن إلى طبيعة الأزمات والمشاكل التي يعيشها المتصوفة حال انتقالهم من مقام إلى مقام ومن طور إلى طور. يقول معبراً عن معاناته:

وكان ما كان مما لستُ أذكرُه فَظنَّ خيراً ولا تسألْ عن الخبرِ

(البسيط)

كان طبيعياً أن تكون اللغة عاجزة مهما كانت بيانية وسحرية عن جلاء طبيعة التجربة الصوفية وإن حاولت أن تعبر لتجلو بعض المعاني فإنها تقع في

القصور والتناقض الذي يحسبه المتصوفة توافقاً يحتاج إلى فهم "إن ما يبدو تناقضاً إنما هو انسجام غير مفهوم" [59].

ولعل الحافز الجوهري الذي دفع المتصوفة إلى الأساليب الغريبة والأداء المبهم هو المشكل التعبيري[60] حسب عبد المجيد جيده ؛لأن الإنسان بصفة عامة والمتصوف بصفة خاصة يشعر دائماً بعجز أساليبه ووسائله التعبيرية عن أداء المعاني أداء كاملاً، إنه يحاول خلق صياغات جيدة تشتمل على الرموز والإشارات، ومن هنا تكتفي الكتابة الصوفية بالتلميح دون التصريح، وبالإشارة دون العبارة؛ فالباطن هو المنطلق الوحيد للغة الحية الدالة الموحية "لغة الرؤيا الشاملة الكونية، لغة الإبداع في كل زمان ومكان" [61].

ولقد كانت سمات الكتابة الصوفية حاضرة في المقطع الذي رأيناه؛إذ كانت لغة الأبيات صوفية حاملة لأوجاع المعاناة مصطبغة بما يكتنف التجربة من ضبابية، ومن هنا فلغة شاعرنا هي استبطان واكتشاف تثير القارئ وتحركه وتهز أعماقه؛ لأنها تمتاز بالغرابة، إنها لغة رمزية صادرة عن الحرية؛ "لأن الكتابة الصوفية تصدر عن الحرية والحلم والرؤيا، وإن حياة المتصوف خروج من حد المملوكية إلى حد الحرية" [62].

وليس هذا غريباً على الشيخ سيدي محمد، فهو يحاول بلغته العرفانية ومعجمه الصوفي تحطيم الحواجز القائمة بين عالم الحس وعالم التجريد، والشهادة والغيب، شأن كل صوفي؛ وعلى الرغم من صدق تجربة المتصوفة وأصالة تعبيرهم وارتباط رؤاهم بواقع النفس البشرية فإن أشعارهم لا تخاطب إلا فئة خاصة من الناس هم أصحاب المعرفة العالية والثقافة الواسعة من المتصوفة مما أدى إلى أن تكون لغتهم نخبوية أرستقراطية محصورة في أفقهم الخاص.

على أن اللغة الصوفية – وإن كانت تعاني صعوبة الفهم – تشترك مع اللغة الشعرية في جملة من الخصائص والسمات؛ إذ كلتاهما معماة رمزية، وكلتاهما توحي ولا تصرح،وكلتاهما تعبر عن أعماق النفس الإنسانية؛ لذلك فإن تجلي التجربة الصوفية في الخطاب الشعري عند الشيخ سيد محمد جعله يتذوق تذوقاً جمالياً وأعطاه أدبية مضاعفة متأتية من الجمع الفني بين شعرية التصوف وأدبية الشعر؛ لذلك فإن "التصوف حدس شعري ومعظم نصوصه نصوص شعرية" [63].

إن التصوف إذن أرضية صالحة لقرض الشعر فإذا اجتمع الحس الصوفي والتجربة الفنية ـ كما هو عند ابن الشيخ سيدي ـ ظهرت خاصية أسلوبية جديدة هي إبداعية الشعر "فلم يكن عجباً أن كان أقدر الناس على صوغ الكيمياء الشعرية من كان بهم ملك من أملاك التصوف أو هاجس من هواجس الأرواح"[64].

3 - المصطلح الصوفي بين الحب البشري والحب الإلهي

إن الناظر في مدونتنا- أعني النصوص موضع الدراسة- ببصيرته يلاحظ أن الغزل مقسم إلى قسمين: قسم يدور فيه الخطاب على المرأة مسجلاً عواطف الشاعر حولها مبيناً فضائلها وسماتها وخصائصها، ونسمي هذا الصنف غزلاً بشرياً، وهو غالب على غرض الغزل في ديوان الرجل، إذ بلغ عدد أبياته (168بيتاً)، ويمثل الفترة الأولى من حياته وهي فترة الشباب.

وقسم يدور فيه الخطاب حول المعاناة الصوفية والمحبة والمعرفة والتعلق بالحقيقة، ونسمي هذا الصنف بالغزل الصوفي الذي يمثل فترة الجد والثبات في حياة الرجل، وتمثله قصيدتان[65]: الأولى في طبيعة الحب الصوفي والثانية في حب الحقيقة العرفانية.

على أن الخطاب الغزلي في الديوان يقوم على ممازجة بين هذين الصنفين من الحب بشريّه وصوفيّه حتى كأن التداخل بينهما من أهم الخصائص المميزة للتجربة الصوفية "وكان رحمه الله مجيداً وصوفياً وحيداً، ومن تأمل قصائده الغزليات وجد في أواخرها ما يدل على أنه كان على جانب عظيم من التصوف"[66].

إن السمة الجوهرية للشاعر هي أنه يستخدم المعجم الغزلي بمصطلحاته المختلفة ليعبر بها عن المعاني الصوفية؛ ومن هنا فإن اللغة الغزلية هي أداة ووسيلة لإبلاغ المضمون الصوفي بما قد يوهم القارئ أن لا وجود فيه لسوى الغزل البشري؛ لأن المصطلحات المستخدمة في المجالين تكاد تكون واحدة؛ ولأن الضمير يعود في أغلبها على مؤنث مما يوهم أنه امرأة في حين أنه المعاني الروحانية التي يفنى فيها المتصوفة.

إن فهم هذه النصوص يحتاج إلى تذوق خاص وطبيعة إدراكية تتعامل مع الخطاب الشعري بلغة الروح لا بلغة الحس.

إن المصطلح الصوفي في النماذج التي سنستشهد بها محكوم بثنائية الحب البشري والحب الإلهي، فهو في دلالته الأصلية كان موضوعاً للغزل، وهو في دلالته السياقية جاء دالاً على التصوف، وسنكشف عن طبيعة هذه الخاصية من خلال قصيدة صوفية يوظف فيها الشاعر اللغة الغزلية أسلوباً فنياً وشكلاً حياً من أشكال التعبير، وهي تدور حول ماهية الحب؛ حيث نجده في الأبيات الأولى يصور المعاناة التي تصيب المحب الصوفي:

ما للمُحبِّينَ مِنْ أَسْرِ الهَوَى فَادِي ... ولا مُقيدٌ لِقَتلاهُمْ ولا وَادِي
ولا حميمٌ ولا مَوْلىً يَرِقُّ لهمْ ... بل هم بوادٍ وكلُّ الناس في وَادِي
يا رَحمتي لهمْ ما كان أصبرَهمْ ... على معاناة جمعٍ بين أضدادِ[67]

(البسيط)

كما نلاحظه في قسم آخر من القصيدة نفسها يعلن طبيعة حبه، فهو حب للحقيقة الصوفية متمثلة في مشايخ التصوف وأقطابه، فالحب الصوفي هو "جاذبية النفس إلى الجمال والكمال، والإنسان بدون حب حيوان جامد مارد، والمحبة هي أصل المقامات والأحوال"[68].

يقول مبيناً قيمة الحب متجاوزاً الحب البشري إلى الحب الصوفي:

ما اعتادَ قَلبي الصِّبا لكنَّ مَنْ مَلَكَتْ ... يَدُ الغَرامِ يَعودُ غَيرَ مُعتادِ
يَزدادُ باللوم حُبُّ الصادقينَ هَوى ... واهاً لحبٍّ بطولِ اللوم مُزدادِ
الطَّرْفُ للقلب مُعتادٌ ولا عَجَبٌ ... في قَفْوِ مُنتَجِعٍ آثارَ مُرتادِ
والحبُّ أمرٌ عزيزٌ ليس مُرتبِطاً ... في حكمه عند من يَدريه بالعادي
مالي وحُبَّ الألى يتركن مُنتظِماً ... حُبَّ القلوب بألحاظٍ وأجيادِ[69]

(البسيط)

ثم إن الشاعر بعد أن أوضح قيمة الحب ووجهته لا يسعه إلا أن يبين أنه

ليس حبا للنساء، بل إنه حب للحقيقة والمعاني الروحية كما هي في رؤى المتصوفة:

هل النساءُ سِوَى لحمٍ على وَضَمٍ ... لمبتغي نُزُ لٍ أو مُبتغي زادِ
فهنَّ قد هُنَّ إذ صيَّرن مُبتذلاً ... ما عندهنَّ لأوباشٍ وأوغادِ
لذاك أعرضتُ عن لهوٍ وعن غَزلٍ ... وعنهما صُنتُ إنشائي وإنشادي
ولي من الفكر أفكارٌ مُشَنَّفةٌ ... من البديع بترصيعٍ وإرصادِ
وإنما بي هَوى بيضاءَ واضحةٍ ... كلفتُ وَجداً بها مِنْ قبل إيجادي
حسناءُ مُعرِقةٌ في الأكرمينَ وما ... كانتْ لِتُدْعَى لآباءٍ وأجدادِ
ما للزعانفِ في وصلٍ لها طَمعٌ ... ولا لهمْ سرُّها المكنونُ بالبادي[70]

(البسيط)

لقد أكد الشاعر أن حبه لـ"بيضاء" ولكنها لا تدعى لآباء وأجداد، بل هي الحقيقة الصوفية "ولا غرابة في أن يستبد هذا النوع من الخواطر والمواجيد بنفوس المتصوفة وعقولهم؛ لأن الحب قد ذهب بعقول كثير من المتصوفة"[71].

يقول شاعرنا:

اعلمْ بأنَّ الذي لم يَهوَ حُقَّ لهُ ... - أستغفر اللهَ - أن يَرعَى مع الشَّاءِ[72]

(البسيط)

إن أهم شيء نلاحظه من خلال هذه النماذج هو أن الشاعر قد وظف مجموعة من المصطلحات الغزلية "**الهوى**"، "**الكلف**"، "**والوجد**" "**الوصل**"، ناقلاً إياها من إطارها المرجعي الأصلي، وهو اللغة الغزلية إلى إطار مرجعي جديد هو اللغة الصوفية، واتخذت ريشة الفن لدى الشاعر من المعاني والإيحاءات ما يجعل ذلك التوظيف يستجيب لطبيعة التجربة.

ومن هنا ندرك أن المصطلح الصوفي ظل يتأرجح بين الحب البشري الذي يؤسس مصدره الأول، وبين الحب الإلهي الذي انتزع له الشاعر هذه المصطلحات ليعبر بها عن تجربته الخاصة في الحب الصوفي، ولكن من

الصعب أن نعرف سر هذا التوظيف الجديد لهذه المصطلحات؛ لأن التصوف كما يقول السراج "علم الخصوص ممزوج بالمرارة والغصص"[73].

وهكذا يمكن أن نقول: إن المصطلح الغزلي بانعكاسه في شعر التصوف قد أدى إلى خصبه وثراء مضامينه وتلوينه بلون خاص مما يجعل من الممكن البحث عن الدلالة الغزلية للتصوف، وهذا أمر ليس الآن مجاله في مثل هذه العجالة، ولكن الذي يمكن التساؤل عنه هو كيف تمازجت معطيات التصوف والمدح في النص المدروس؟

4 - المصطلح الصوفي في السياق المدحي

إن غرض المدح عند الرجل ليس غريباً عن التصوف بل بينهما صلات وثيقة؛ ذلك أن المدح عنده يمتاز بخاصية جوهرية، فهو ليس من أجل التكسب، بل إن الشاعر مدفوع إليه بدوافع دينية وخلقية وصوفية. فبالنظر إلى القصيدة المدحية، طبيعة وموضوعاً، نجده لم يمتدح إلا شخصيات صوفية بقيم وأوصاف تنتمي إلى حيز التدين، فكان مدحه[74] بحسب المحاور التالية:

أ - المدائح النبوية[75]؛ لأن الذات النبوية قد جسَّدتْ مصدراً روحياً أدبياً إيحائياً خصباً.

ب - أمداحه لأبيه[76] باعتباره شيخ تربية وقطباً من أقطاب التصوف.

ج - أمداحه للسالكين وأعلام القادرية[77].

إن القيم المسقطة على الممدوحين تنتمي إلى المجال الثقافي الديني وتحيل على المعاني العرفانية مما يجعلنا نزعم أن التصوف كان مصدراً إيجابياً خصباً له فاعلية أساسية في تأسيس التجربة المدحية وإعطائها أبعاداً جديدة تتجاوز نمطية المدح التقليدية القائمة على معاني التكسب والتملق والإمعية إلى أفق أسمى من ذلك تعبر فيه اللغة الصوفية في مداليلها المختلفة ومعانيها الحافة عن مقصود الشاعر وعواطفه ومرماه.

ونحن إذ نبحث في تجليات المصطلح الصوفي في سياق المدح لا نريد أن نصرف النص الذي هو موضوع المعالجة عن دلالته المدحية وإنما نترصد

حركة المصطلح وأثره في بنية الخطاب؛ لأن طرافة النص المدحي هنا – في نظرنا – مستمدة من ارتباطه بالتجربة الصوفية.

على أن الناظر في المصطلح الصوفي في سياق المدح يلاحظ أنه ذو طبيعة خاصة، إذ هو مرتبط بمجالات أخرى تنبثق عنها مجموعة من المصطلحات التي تكتسي في مرجعيتها الأولى صبغة مخالفة للتصوف لكنها بتوظيفات الشاعر لها في سياق المدح أصبحت تؤدي وظائف فنية جديدة خادمة للغرض الذي وظفت فيه المصطلحات الصوفية مثل المصطلحات الخمرية "العربدة، الكأس، النديم" التي نجدها حاضرة في اللغة الصوفية إلى جانب حضور مصطلحات أخرى ذات صبغة فلسفية تارة وذات صبغة عرفانية تارة أخرى.

ولا غرابة في ذلك فالتصوف عرفان، بما هو تجاوز للعقل ومحاولة الوصول إلى المعرفة جذباً وإلهاماً ومكاشفة، والتصوف فلسفة، بما هو فهم خاص لوظيفة الإنسان وقراءة معينة للحياة وموقف متميز من الوجود.

ولعل أهم تجل من تجليات التصوف نجده في مدح الشاعر لأبيه، فهو قائم على ثنائية الشيخ/ المريد، ومدحه لأعلام الطريقة القادرية؛ لأنه مؤسس على ثنائية السلف/ الخلف، فهم السلف النموذج بالنسبة إليه وهو الخلف المحاكي لمسلكهم.

يقول مادحاً أباه معترفاً بفضله عليه:

أُمِّي فِداكمْ بعد أن يُبدأ بي ... وبأَبي لَوْ أنَّ غيرَكمْ أبي
و وَجنَتي لِنعلِكمْ في التيْرَبِ ... وقايةً مِنْ شَوكةٍ وعَقْرَبِ
من ادَّعَى عنكمْ غِنى في مَذهبِ ... إني إلى مذهبه لم أَذْهَبِ[78]
(الرجز)

لقد اختفت من تصور الشاعر كما يبدو ثنائية الأب/ الابن، الناظمة للعلاقة الطبيعية القائمة بين الولد والوالد لتحل محلها ثنائية القطب/ السالك، التكاملية الصادرة عن نزوع قوي من المريد السالك ابتغاء التحقق بأعلى المقامات الصوفية، فلم تعد العلاقة بين الشاعر وأبيه في حدود النظام الاجتماعي

بل أصبحت علاقة روحية "يطغى فيها جانب التلمذة حتى تخرق الأعراف المألوفة في مثل هذه الحالة" [79].

وقد اتضح هذا الخرق السافر للعرف الاجتماعي السائد في مصطلحات الخطاب الشعري إذ تحدد كلماته بشحناتها الوجدانية مقام الشاعر المريد من أبيه القطب، فهو "ذو تعلق" و"ذو تملق" و"ذو تحبب" و"ذو تربب" وما تدل عليه هذه النعوت من ارتباط الأدنى رتبة بالأعلى رتبة وانبهار الأول بمنزلة الثاني من الكون والتاريخ:

وإنني قِنٌّ لكمْ لم أَشَبِ وذو انتسابٍ لستُ بالمؤتشِب
وذو تَعلُّقٍ وذو تَحبُّبِ وذو تَملُّقٍ وذو تَرَبُّبِ[80]
(الرجز)

وليس الشاعر وحده هو المحتاج إلى هذا الرجل الذي أعطي منزلة خاصة في الكون والتاريخ، بل إن الناس جميعاً في نظره محتاجون إليه في تحقيق صلتهم بالله:

أم كيفَ يَغنى عنكمُ ذو أرَبِ لربِّه مِنْ عَجَمٍ وعَربِ[81]
(الرجز)

و إذا كان الممدوح على هذه الدرجة فإن من المنطقي أن تكون أوصاف الشاعر صوفية؛ لذلك فهو "غوث وغيث":

فأنتمُ غيثٌ وغوثُ المجدِبِ والنادبِ الملهوفِ والمنتدبِ[82]
(الرجز)

وهو قطب الوجود وعماد الحياة:

إذ لرحى الأكوان حقُّ القطُبِ أنتم وهل تَغنى الرحى عن قطب[83]
(الرجز)

وهو وسيلة الشاعر وسببه وملاذه يوم القيامة:

وأنتمُ وَسيلَتي وسَببي لما إليه وِجْهَتي وخَبَبي

وأنـتـمُ دَريـئـتـي مِـنْ لـهـبِ ناري لظىً يومَ اشتدادِ الصَّيْهَبِ[84]
(الرجز)

ولم يكن توظيفه للمصطلحات في مدح أبيه محصوراً في هذا القدر، بل نجده يوظف مصطلح "الجذب" الدال على أن الله – تعالى – يبارك أعمال المجذوب؛ لأن عملية الجذب محببة إلى المتصوف، إذ تعني أن المريد مقبل على الخير ساع إلى الله بقلبه وقالبه، فهو "عبارة عن تقرب العبد بمقتضى عناية الله التي أعدت له كل شيء من جانب الله في طمس المراحل شطر الحق بلا تعب ولا سعي منه"[85].

ثم إنه يستخدم إلى جانب مصطلح الجذب مصطلحاً آخر هو مصطلح "الوصول" الذي يعني وصول المجذوب إلى حضرة الحق:

ولْتَسمَحوا بنظرةٍ مِنْ حَدبِ بـهـا يُـقـامُ أوَدُ الـمـحـدَودِبِ
ولتنفخوا بِنَفْخَةٍ مِنْ طَيِّبِ طـيـبِـكـمُ الـمـطَـيَّـبِ الـمـطَـيِّـبِ
ولْتنشلوا بجذبةٍ مَنْ يجْذَبِ بـهـا يَـصـلْ بـهـا فَـلـمْ يُـذَبْـذَبِ[86]
(الرجز)

إن الجذب طريق الوصول والوصول غاية الجذب وعلامة النجاة ولكن ملاك الأمر كله هو ملازمة الشيخ وخدمته والتزام أوامره ونواهيه؛ لذلك فإن الشاعر يدعو له بالبقاء والاستمرار في أداء وظائفه الدينية والروحية والاجتماعية مستخدماً مفهومي الحضور والغيبة الصوفيين:

والـلـه يُـبـقـيـكـمُ لِـنَـفْـي الـرِّيَـبِ ونـفـعـنـا مِـنْ حـاضـرٍ وغُـيَّـبِ
وعَـنْ سَـبـيـلِ الأبْـطَـحِـيِّ الـيَـثْـرِبـي جَـزاكـمُ خَـيـرَ الـجـزا خَـيـرُ رَبِ[87]
(الرجز)

وفي سياق مدحه لمشائخ التصوف من جهة ومدحه لأتباع الطريقة والمريدين من جهة أخرى نجده يوظف مجموعة من المصطلحات الصوفية التي يضفيها على الممدوحين، ومن خلال مدحه تظهر تجليات التصوف ومعانيه:

يقول مادحاً مشائخ التصوف مضفياً عليهم جملة من الخصال الصوفية والنعوت العرفانية:

لَوْ حاولوا نَيْلَ السّماكِ بِعزِّهمْ نالوا الثريا بعده والفَرقَدا
ولهمْ بصائرُ نَيِّراتٌ تَنْجَلِي حُجُبُ الغيوب بها إلى أن تُشْهَدا
والكيمياءُ من السعادة عندهمْ إكسيرُها يَدَعُ الحجارةَ عَسْجدا[88]

(الكامل)

إن هؤلاء المشائخ قد وصلوا إلى مقام المشاهدة كما أن عندهم تأثيراً في تغيير أحوال العالم عن طريق علومهم وأسرارهم وكيميائهم، وهذا ما أشار إليه ابن خلدون حين قال: "وقد يوجد لبعض المتصوفة وأصحاب الكرامات تأثير أيضاً في أحوال العالم وليس معدوداً من جنس السحر وإنما هو بالإمداد الإلهي؛ لأن طريقتهم ونحلتهم من آثار النبوة وتوابعها"[89].

ويريد الشاعر أن يصف طبيعة علاقة المتصوفة بالله فيزاوج بين مصطلحات التجربتين الغزلية والخمرية جاعلاً إياها متوافقة مع كتابات المتصوفة ومقولاتهم ورؤاهم باندراجها في سياق وظيفي مدحي:

هُمُ القوم لا يَشقَى جليسهمُ بهمْ مُحبُّهمُ يَلقَى مَلاذاً ومَوْئلا
أولئك حزبُ الله لا شك إنهمْ تَعَاطَوا كؤوسَ الوصل صِرفاً مُعسَّلا
كفى شَرفاً للمرء أن كان يَنتمِي إليهمْ بإسنادٍ يُعَدُّ مُسلْسَلا[90]

(الطويل)

يقول موظفاً مصطلحات التجربة الخمرية في رسم صورة ممدوحيه:

راحُ المعارف إنْ تَعَاطَوْا كأسَها لم يَدْفَعوا عنها نَديماً عَرْبَدا[91]

(الكامل)

كما نجده يستخدم مصطلحاً صوفياً مهماً هو "الشرب" الذي استخدمه ذو النون المصري في أشعاره، ويعني عندهم "ما يرد على القلب من أنوار المشاهدة"[92]:

ما فاز بالشُّرب قَصيرُ الكربِ من أزرق اليمِّ قريبِ المَشْرَبِ[93]

(الرجز)

وفي وصفه لأحد المساكين بأنه صاحب كشف، والكشف - بحسب القشيري - "علم بدون برهان ظاهر"[94].

وهو - بحسب الغزالي - نوع من "الإلقاء الخارجي"[95] أو نوع من الخاطر، ويكون إما إلهاماً بوساطة ملك أو نتيجة إلقاء مباشر من الله، فهو يختلف عن الوسواس الذي يكون من الشيطان أو الهاجس الذي يكون من النفس:

أتعدو مقلتاك عن العتيقِ وأنت تروم ذا كشفٍ حقيقِي
سَفِهْتَ إذنْ ألستَ تراه.. يخبرنا عن الغيب الدقيقِ
فإن يَكُ بالكشوف لك اعتناءٌ فَشُدَّ يديك شدّاً بالعتيقِ[96]

(الوافر)

يقول الشاعر مادحاً المريدين بأنه صاحب بيعة، والبيعة هي المعاهدة التي تقع بين الراغب في الوصول وبين الشيخ المربي، وهي بداية الالتزام في طريق الصوفي لأنها ولادة جديدة وانتماء وتقيد بما يمليه الشيخ على المربي من الشرائط والضوابط، فيبدأ بذلك عزلة شعورية وعزلة اجتماعية عن الخلق في عالم الخلوة:

وبايعْتَهمْ إذ بِعْت نفسَك مِنهمُ فللَّهِ بَيْعاتٌ لهمْ وبُيوعُ[97]

(الطويل)

هكذا نلاحظ أنه لما كانت ظاهرة المدح دينية، ولما كانت علاقة الشاعر بأبيه هي علاقة المريد بشيخه، وكان تصوره لأعلام الطريقة الصوفية قائماً على التقديس والإجلال والتمجيد، فإنه من الضروري أن يلتجئ إلى مجموعة من المصطلحات الصوفية "**الغوث**"، "**القطب**"، "**الجذب**"، "**الوصول**"، "**الكشف**"، "**الوسيلة**"، "**المحبة**"، "**المعرفة**"، "**الغيبة**"، "**الحضور**"، "**الكيمياء**"، "**الكأس**"، "**النديم**"، التي تحمل قيما وخصالاً تتناسب مع الصورة التي رسمها الشاعر للممدوحين فمثلت تلك المصطلحات سجل

التصوف الذي شارك بالإضافة إلى المصطلحات العلمية التراثية الأخرى باعتباره مصدراً إيحائياً في تأسيس لغة شعرية خاصة على أنقاض اللغة الشعرية التقليدية المستمدة من مثل الشعر الجاهلي.

وإذا كانت المعاني والمصطلحات التراثية المتداخلة المستمدة من المرجعية القرآنية والتجربة الصوفية قد استبدت بالشاعر ومارست عليه سلطاناً تراثياً وروحياً ومصطلحياً خاصاً، فهل أدى ذلك إلى ضعف الوظيفة الشعرية التي ميدانها سنن الكلام وطغيان الوظيفة المرجعية الخالية من كل أدبية؟ وهل كان اختياره لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي التراثي على حساب الوظيفة الجمالية للنص الشعري؟

ذلك هو الإشكال المهم الذي يستحق أن يركز عليه النظر والتأمل والتحليل، ولكن الإجابة الحقيقية عليه كانت من خلال فحص عينات شعرية سابقة جسدت طبيعة علاقة الخطاب بالفضاء التراثي والمصطلحي مما يسمح لنا أن نصدر حكمنا مطمئنين فنقول: إن الشيخ سيدي محمد بن الشيخ سيدي كان حريصاً على توظيف كسبه من الثقافة التراثية في سبيل خلق نص فني جامعاً فيه بين الوظيفة الجمالية التي تؤول في نهاية الأمر إلى مقتضيات الفن وموهبة الشاعر، والوظيفة المرجعية التي تعود في نهاية المطاف إلى ثقافته ومكتسباته المعرفية والتراثية.

وطرافة الأمر أن الخصوصية الثقافية في النص لم تكن نفياً للخصوصية الإبداعية، فلم تكن الملكة الشعرية نفياً للكسب الثقافي والتراثي، ولم تكن السمة الثقافية نفياً للخصائص الشعرية والفنية؛ ومن ثم فعلى الرغم من الحس الفني لدى ابن الشيخ سيديا كان البعد المعرفي التراثي ينادي على نفسه في الخطاب باعتباره ميزة مرافقة للخصائص الشعرية.

إن النص الشعري عند ابن الشيخ سيديا - شأنه في ذلك شأن كل النصوص - فيه جانبان متكاملان، الكتابة فيه جانب، والقراءة فيه جانب آخر، ومن اجتماع هذين البعدين وتداخلهما تتكون اللحمة الأساسية للخطاب:

"الواقع أن النص الواحد من الأدب لا يخلو من وجهين فيه الكتابة فيه وجه، والقراءة فيه وجه آخر، ومرجع الإبداع فيه إلى التوليد لا إلى الإنشاء" (98).

وهذه المقولة النقدية هنا للدكتور محمد هادي الطرابلسي معبرة بصدق عن واقع شاعرنا الذي يشكل عنده أسلوب التناص المبني على أساس القراءة مساحة أكبر من أسلوب الإيداع المجرد عن التناص بحيث تتجلى كفاءة الشاعر في توظيف النصوص وحسن العلاقة الفنية معها لا في الانبتات وإنما في الاتصال، فإن المنبت لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى، وإنما تتجلى جدلية الوصل والفصل عند شاعرنا في العلاقة الخصبة بين النص والتراث.

ولبيان كيف نستفيد من هذه المقولة النقدية في سياقنا الخاص بهذه الدراسة نقول: إنه بالنظر إلى المدونة الشعرية التي هي مجال المعاينة والتحليل نجد أن هذا الحكم النقدي الذي يُعَدُّ النص عملة ذات وجهين من خلال مفهومي "الكتابة" و"القراءة" تتجلى تفاصيله في إنتاج شاعرنا الذي تتحكم فيه مرجعيتان: هما النص القرآني و التجربة الصوفية، وهنا نتساءل كم حجم هذين المفهومين في النص؟

فلئن كانت "الكتابة" هي إنشاء النص في استقلال تام عن النصوص السابقة عليه والمتعايشة معه؛ فإن "القراءة" هي توليد النص من التراث الفني وانعكاس البيئة الثقافية في الإنتاج الجديد؛ مما يجعل النص الإبداعي على صلات كثيرة بغيره من النصوص السابقة عليه في الولادة والظهور، فالقراءة هي - إذن - أن يخلق الكاتب نصه على ارتباط وثيق بالمؤسسة النصية المشكلة للفضاء الثقافي.

ولعل القراءة بهذا المعنى تكاد تساوي مفهوم "**التناص**" الذي هو تداخل النصوص داخل النص؛ أي تكون النص الأدبي بالاستفادة من النصوص والنماذج وانبثاق الكتابة الأدبية الآنية من الكتابة الأدبية الزمانية.

إنه إذن تحاور بين النص الجديد والأنساق النصية، ومن هذا التحاور ينشأ الإبداع بدرجاته المختلفة، ومن الحوار بين المبدع والنصوص الأم، يتولد النص الجديد الذي تمثل القراءة أول أبعاده وتمثل الكتابة ثاني أبعاده.

ولعلنا نستطيع أن نزعم أن مجال القراءة في الخطاب الشعري عند ابن الشيخ سيديا أوسع من مجال الكتابة، فهو شعر إحالات مرجعية؛ لذلك كان ميداناً خصباً لتداخل النصوص وتعايش الأنساق الثقافية والأزمنة الشعرية.

ولم يكن غريباً – إذن – أن تكون الملاحظة الجوهرية التي يجب أن تكون في حسبان كل من يريد معاينة نصوص الديوان ومعرفة عيناته وسبر وجوه الفن والإبداع والتناص فيه، هي أن طغيان المظهر القرائي – الذي يعود في نهاية الأمر إلى التوليد على المظهر الكتابي الذي يرجع إلى الإنشاء – هو السمة البارزة في الخطاب الشعري عند الشيخ سيديا محمد؛ مما انجر عنه بالضرورة حضور مكثف للمصطلحات التراثية في ثنايا خطابه الشعري، وخصوصاً اللغة الصوفية، وهنا تتنوع المصطلحات وتتجاذب وتتداخل متكاملة بحسب المصادر المعرفية الراجعة إليها، كما رأينا من خلال فحص العينات في الفقرات السابقة.

على أن المتأمل في مصادر اللغة الصوفية في المدونة يجد أنها لغة خليط من لغات أخرى، فهي ليست كلها منبثقة عن ماهية التصوف ومصطلحاته، بل إنها ترجع إلى مجالات شتى.

فمنها ما يعود إلى المعجم القرآني، وهذا طبيعي "لأن الصوفيين يستندون في تعابيرهم ورؤاهم إلى القرآن الكريم"[99].

ومنها ما هو مستمد من اللغة الغزلية، ومنها ما هو منتسب إلى السجل الخمري، هذا فضلاً عن مجموعة من المصطلحات النابعة من طبيعة التصوف وذاتيته، وفي كل الحالات؛ فإن الصراع المرير بين المحدود والمطلق قد ولد المصطلح الصوفي، فكيف كانت معاناة الصوفي بين النسبي والمطلق؟

وهكذا يبدو أن المصطلحات التراثية قد تداخلت وتعايشت في الخطاب الشعري مكونة بذلك مصدراً إيحائياً خصباً لتكون بديلاً عن المصدر الإيحائي القديم، ألا وهو الشعر الجاهلي.

ولعل حضور هذه المصطلحات كمّاً وكيفاً يعكس طبيعة ثقافة الرجل

الموسوعية وخصائص تكوينه ووسطه العلمي وتجربته الصوفية واختياراته الأسلوبية والأدائية.

ذلك بأن الشيخ سيدي محمد باعتباره ذاتاً نخبوية منتجة للخطاب تتعامل مع بيئة ثقافية وحضرة صوفية مستهلكة للإنتاج كان لابد له من الرضوخ للبنية الثقافية والخضوع لسطانها التراثي، فجاء خطابه الشعري تجسيداً للعلاقة المنطقية بين الباث والنص؛ لذا ظهرت الحمولة المعرفية والزاد الثقافي للشاعر بشكل مكثف وبارز على مستويات النسيج الشعري كافة.

وبما أنه كان ينتج لجمهور نخبوي مثقف تجسده الحضرة الصوفية كان لابد له من الركون إلى متطلباته وحاجاته الفنية، فكان توظيفه لمصطلحات العلوم التراثية تتويجاً لعلاقة الخطاب بالمتقبلين.

لقد أدى حضور مصطلحات القرآن والتصوف والعلوم التراثية إلى ضمور حضور الثقافة الشعرية الجاهلية وهزالة تأثيرها وتزايد وكثافة حضور الثقافة العربية بجميع قطاعاتها؛ لذلك تميز صاحبنا ببنية ثقافية وخلفية أدت إلى أن يوسم شعره بأنه إسلامي خالص أو يكاد، وإن كانت آثار الشعر الأندلسي على وجه الخصوص بادية في أغراض شعره المختلفة.

ولعل البروز الفني والمعرفي للمصطلحات التراثية في النسيج الإبداعي لدى ابن الشيخ سيديا - كما رأينا من خلال الوقفات التحليلية - كان مشهداً من مشاهد التميز والطرافة والخصب والاقتدار على التعامل الفني مع روافد الثقافة العربية الإسلامية المختلفة باعتبارها مصدراً عظيماً من مصادر الإيحاء والإضافة والتجديد، وإن كنا نلمح في شعره أحياناً حضوراً قوياً للوظائف المرجعية التي تكاد تختفي فيها الموهبة الشخصية والخلق الإبداعي؛ حيث يكون سلطان الذاكرة والحفظ أقوى من ريشة الفن والتجديد الشعري.

الهوامش والمراجع

(1) هو الشيخ سيدي محمد بن الشيخ سيديا بن المختار بن الهيبة الأبييري الانتشائي، ولد في بوادي بوتلميت سنة 1829م، "كان يراوح بين هالات الذكر وحلقات التدريس ودوائر الأدب"

كما قال محققا ديوانه عبد الله ولد سيديا وزميله علي الملقب الناجي فال، وقد عاش في حضرة والده الشيخ سيديا الذي يُعَدُّ من أبرز علماء القطب العرفاني السني الصوفي، حيث اشتهر والده بالنزعة الصوفية السنية التربوية، إذ برع "في معرفة الطريق وعلم الأسرار" كما يقول ابن الأمين الشنقيطي في كتابه (الوسيط في تراجم أدباء شنقيط، ص241، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر) كما أسس مدرسة علمية جامعية "تدرس العلوم الإسلامية والعربية إلى جانب حضرته الصوفية التي كانت مركزاً سياسياً واجتماعياً هاماً فضلاً عن كونها مركزاً روحياً وثقافياً كبيراً" كما قال أحمد بن الحسن في محاضرة ألقاها لطلبة السنة الثانية من المدرسة العليا للتعليم سنة 1983/ 1984. توفي سنة 1869م.

(2) انظر: الأسس اللغوية لعلم المصطلح، ص ص 19–20.

(3) الأسس اللغوية لعلم المصطلح، ص ص 19–27.

(4) راجع: ميارة، لمهابة محفوظ: مصادر الإيحاء في الشعر الشنقيطي في القرن الثالث عشر الهجري – ابن الشيخ نموذجاً.

(5) مصادر الإيحاء في الشعر الشنقيطي في القرن الثالث عشر الهجري، ص 65.

(6) الطرابلسي، محمد هادي: "معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة" **مجلة فصول**: العدد1، ص85.

(7) ديوان ابن الشيخ سيدي، ص 59.

(8) النقد والحداثة، ص 33.

(9) النقد والحداثة، ص 34.

(10) النقد والحداثة، ص 42.

(11) نقلاً عن د. محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم، ص 68.

(12) النقد والحداثة، ص 41.

(13) في سيمياء الشعر القديم، ص 67.

(14) الأدب من الدرجة الثانية، ص 9.

(15) الأدب من الدرجة الثانية، ص 8.

(16) سيدي، ابن الشيخ: الديوان، ص 48.

(17) سورة الإسراء، الآية: 99.

(18) الديوان، ص 71.

(19) نشير إلى قوله تعالى: ﴿وَيَوْمَ يَعَضُّ ٱلظَّالِمُ عَلَىٰ يَدَيْهِ يَقُولُ يَٰلَيْتَنِى ٱتَّخَذْتُ مَعَ ٱلرَّسُولِ سَبِيلًا ﴿٢٧﴾﴾، الفرقان، الآية: 27.

(20) النقد والحداثة، ص 39.

(21) النقد والحداثة، ص 39.

(22) اليوسف، يوسف: الغزل العذري، الجزائر: دار الحقائق "ديوان المطبوعات الجامعية"، 1981م، ص39.

(23) الغزل العذري، ص 41.

(24) الغزل العذري، ص 39.

(25) سورة الفرقان، الآية: 27.

(26) الديوان، ص 37.

(27) سورة الأنعام، جزء من الآية: 68.

(28) النقد والحداثة، ص 68.

(29) الديوان، ص 36.

(30) سورة الغاشية، الآية: 22.

(31) الديوان، ص 54.

(32) سورة الملك، الآية: 4.

(33) الديوان، ص 3.

(34) انظر: الديوان، ص 58.

(35) الغزل العذري، ص 131.

(36) الشعراء، ص 193.

(37) الرعد، الآية 11.

(38) دروس في الفكر الإسلامي، ص: 103 – دار النشر المغربية – الدار البيضاء.

(39) د. عيد، رجاء: اللغة الشعرية، ص 24.

(40) ابن الخطيب: روضة التعريف بالحب الشريف، 2/ 466.

(41) دروس في الفكر الإسلامي، الدار البيضاء: دار النشر المغربية، ص 103.

(42) دروس في الفكر الإسلامي، ص 70.

(43) التوحيدي، أبو حيان: الإشارات الإلهية، ص 80.

(44) دب، علي: الأديب المفكر أبو حيان التوحيدي، الدار العربية للكتاب، 1980، 75.

(45) الإشارات الإلهية، ص 75.

(46) الشبلي، أبي بكر: الاستشهاد، منقول عن: جيده، عبد الحميد: كتاب الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 107.

(47) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 105.

(48) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 107.

(49) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 105.

(50) نظرات في منهج الدراسة المصطلحية ومدى اهتمام إمام الحرمين به في كتابه "الكافية" للدكتور الشاهد البوشيخي، وهو عرض أعد لندوة الذكرى الألفية لإمام الحرمين الجويني، التي نظمتها كلية الشريعة والقانون والدراسات الإسلامية بجامعة قطر بالدوحة أيام 19-21/ 1419هـ ص3.

(51) مقدمة الشيخ عمر عبيد حسنة في "سلسلة الأمة" لكتاب "المذهبية الإسلامية والتغيير الحضاري" للدكتور محسن عبد الحميد، ص: 12.

(52) الديوان، ص 22.

(53) مفتاح، محمد: "الكتابة الصوفية: ماهيتها ومقاصدها" مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ص 10.

(54) الديوان، ص 22. والكتابة الصوفية: ماهيتها ومقاصدها، ص 10.

(55) الديوان، ص 22.

(56) الديوان، ص 22.

(57) الديوان، ص 22.

(58) الديوان، ص 22.

(59) الرومي، جلال الدين: الاستشهاد، منقول عن: كتاب الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 101.

(60) كتاب الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 101.

(61) كتاب الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 101.

(62) دفتر أفكار وتساؤلات: ملحق النهار الدولي 19 - أيلول 1978.

(63) أودونيس: مقدمة للشعر العربي، بيروت: دار العودة، ص ص 130-131.

(64) النقد والحداثة، ص 85.

(65) انظر الديوان، ص ص 22، 24.

(66) الشنقيطي، ابن الأمين: الوسيط في تراجم أدباء شنقيط عند ترجمته للشاعر.

(67) ديوان ابن الشيخ سيدي، ص 34.

(68) الحقيقة التاريخية في التصوف الإسلامي: محمد النبال، ص 122.

(69) ديوان ابن الشيخ سيدي، ص 34.

(70) ديوان ابن الشيخ سيدي، ص 34.

(71) الحقيقة التاريخية للتصوف الإسلامي، ص 123.

(72) الديوان: ابن الشيخ سيدي، ص 10.

(73) الحقيقة التاريخية للتصوف الإسلامي، ص 127.

(74) يزيد عدد المدح في الديوان على 400 بيت.

(75) انظر الديوان، الصفحات: 114، 115، 116، . . .

(76) الديوان: ابن الشيخ سيدي، ص 11.

(77) الديوان: ابن الشيخ سيدي، ص 27.

(78) الديوان: ابن الشيخ سيدي، ص 11.

(79) انظر محاضرة الأستاذ أحمد بن الحسن، السنة الثانية من الآداب العربية للعام الدراسي 83/ 1984م.

(80) الديوان: ابن الشيخ سيدي، ص 11.

(81) الديوان: ابن الشيخ سيدي، ص 13.

(82) الديوان: ابن الشيخ سيدي، ص 12.

(83) الديوان: ابن الشيخ سيدي، ص 12.

(84) الديوان: ابن الشيخ سيدي، ص 12.

(85) معجم المصطلحات الصوفية: د. عبد المنعم الجفني، دار العودة. بيروت، بدون تاريخ.

(86) الديوان: ابن الشيخ سيدي، ص 14.

(87) الديوان: ابن الشيخ سيدي، ص 13.

(88) الديوان، ص 28.

(89) المقدمة، دار البيان، بدون تاريخ، ص 502.

(90) الديوان، ص 24.

(91) الديوان، ص 29.

(92) د. الجفني، عبد المنعم: معجم المصطلحات الصوفية، بيروت: دار العودة، بدون تاريخ.

(93) الديوان، ص 16.

(94) زروق، عبد الله حسن: قضايا التصوف الإسلامي، العدد الأول، سبتمبر 1983م، ص65.

(95) الغزالي: إحياء علوم الدين، 5/ 221، 225.

(96) الديوان، ص 67.

(97) الديوان، ص 65.

(98) الطرابلسي، محمد هادي: "شعر على شعر"، **مجلة فصول**: العدد الأول، ص 96.

* * *

Poetical discoure and heritage structure: A Stylistic Study to Ben Shek Sidya al-shunguitty's Poetry (1829-1869)

Mahaba Mayara

This research deals with the epistemic, cultural and terminological impacts of the hereditary structures in the poetical discourse of one of the most famous Shinguitty poets of the thirteenth century of the Muslim year.

This is done, on the one hand, through the relation between the layout of the Quranic structure and the poetic application. On the other hand, it is done through the Sufi epistemic layout in its special relation with poetic experience.

This research treats the fields of the technical intermixing as well as the contextual and terminological interference between poety, Quran and Sufism in a particular Shinghitty experience, one of whose most eminent characteristics is the individual ability of the poet to use cultural heritage in building the poetical discourse. The aim is to probe the fields of intertextuality between the present text and the hereditary textual institution.

The paper also sheds light on how Ould Sheikh Sidiya was able to use the hereditary epistemic text as a vital source of self - expression, having an impact on others.

We will focus on two elements: the poetic discourse and the Quran as a reference.

In this respect, we will discuss some aspects of how to use the Quran in the poetic context.

The second focus is on the poetic discourse and the Sufi experience, Sufist terminology and its contexts using two models: the absolute and the proportional regarding love and the relationship between that and the Sufi terms used by the poet.

We also look into the technical relationship between the Sufi terms and the eulogistic context.

❊ ❊ ❊