الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة 8 ماي 1945 قالمة
Ministère de L'enseignement Supé. Rieur Et de la recherche scientifique
جامعة 8 ماي 1945 قالمة
Université 8 Mai 1945 Guelma
كليّـــة الآداب واللـغـــات
Faculté : des lettres et des langues
م اللغة والأدب العربي
Département Lettre et Langue arabe.

الرقم:..... N° .....

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة

الماستـــــــــــــــــر

(تخصص: أدب جزائري)

جماليات القصيدة الصّوفية الجزائرية في ديوان ابن أبي حجلة التلمساني.

إعداد الطالبة: قمري إكرام.

تاريخ المناقشة: 20 جوان 2017م.

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب.	الصفة.	الرتبة.	الجامعة.
شوقي زقادة.	رئيسًا ومقررًا.	أستاذ مساعد أ.	8 ماي 1945م
روابحية حدة.	مقررًا.	أستاذة محاضرة ب.	8 ماي 1945م.
الطاهر عفيف.	ممتحنًا.	أستاذ محاضر أ.	8 ماي 1945م.

السنة الجامعية: 2017م.

بسم الله الرحمن الرحيم

تشكرات.

وَقُل رَّبِّ زِدْنِي عِلْمًا

إن الحمد لله وحده لا شريك له

خلق العباد وهيأ الأسباب، الذي بعونه أنجزت هذا العمل

اللهم لك الحمد حتى ترضى ولك الحمد إذا رضيت ولك الحمد بعد الرضا

هي عبارات التقدير، الشكر والاحترام

أرسلها عبر هذا العمل المتواضع إلى خير معين لي في مشوار الإعداد

الأستاذ المشرف: "شوقي زقادة"

إليك أستاذي أهدي قطرة إلى فيض علمك الزاخر تقديرا ووفاء لك

فأدعو الله أن يوفقك في دربك لخدمة العلم والمتعلمين إنشاء الله

شكرا جزيلا...

فهرس المحتويات

البسملة.

الشكر والعرفان.

مقدمة ..... أ– هـ.

المدخل: ابن أبي حجلة التلمساني: مختصر سيرته وأهم أعماله 01 – 12.

الفصل الأول: التصـّوف: المفهوم، والنشأة، والموضوع 13 – 31.

أولا:مفهوم التصـّوف..... 14– 20.

1. لغة..... 14– 15.

2. اصطلاحا ..... 15– 20.

ثانيا: التصـّوف نشأته وأصوله ..... 20– 24.

ثالثا: موضوع التصـّوف ..... 24– 25.

رابعا: ظهور التصـّوف في الجزائر ..... 26– 31.

1نشأة الصـّوفية في الجزائر ..... 26– 29.

2. أهم الطرق الصوفية في الجزائر ..... 29– 31.

الفصل الثاني: شعرية الرمز الصـّوفي في ديوان ابن أبي حجلة التلمساني 32 – 65.

أولا:علاقة التصـّوف بالشعر ..... 33– 41.

ثانيا: مفهوم الرمز ..... 41– 44.

1. لغة ..... 41– 42.

2. اصطلاحا ..... 42– 43.

ثالثا: مفهوم الرمز في الشعر الصـّوفي..... 44– 45.

1رموز القصيدة الصـّوفية ..... 45– 65.

أ. رمز المرأة ..... 45– 51.

ب.رمز الطبيعة ..... 51– 59.

ج. رمز الخمرة ..... 59– 65.

الفصل الثالث: جماليات الانزياح في ديوان ابن أبي حجلة التلمساني 67 – 111.

أولا: مفهوم الانزياح..... 67-71

أ. لغة 67-68

ب.اصطلاحا 68-71

ثانيا: أنواع الانزياح 71-111

1. الانزياح الدلالي (الاستبدالي) 72-101

أ. الاستعارة..... 72-83

- الاستعارة المكنية 72-78

- الاستعارة التصريحية..... 79-83

ب.الكناية 84-90

- الكناية عن صفة 84-87

- الكناية عن موصوف 87-88

- الكناية عن نسبة..... 89-90

ج. المفارقة البيانية (مفارقة التشبيه) 90-101

- تشبيه مظهر الأداة..... 91-94

- تشبيه مضمر الأداة..... 94-100

2. الانزياح التركيبي.....101-111

أ. التقديم والتأخير.....101-107

- التقديم في الجملة الفعلية.....102-104

- التقديم في الجملة الاسمية.....104-105

- التقديم والتأخير في أسلوب الشرط.....106-107

ب.الحذف.....107-111

الخاتمة.....113-116

قائمة المصادر والمراجع.....118-124

مقدمة

المقدمة:

التصـّوف هو شوق القلوب إلى الخالق المعبود، الذي تذوب في حبه النفوس، ويلجأ إليها كل قانط مئوس، وتندفع الحواس بغية رضى العلي القدير، وترتقي الأرواح وتلتقي في رحاب نوره الأزلي، فيكون التفاني سبيلا للوصول إلى الكمال والانشغال بالذات العليا.

ولما كان الشعر بصفة عامة والشعر الصـّوفي بصفة خاصة دوما أنيس الشاعر الصـّوفي ورافدٌ لهمـًا وركيزة أساسية استند عليها المتصوفة، باعتباره المنبع الذي يستقي منه صدق التعبير وأدوات التصوير الفني الراقي، لذلك جاءت قرائح الشاعر الصـّوفي بشعر عذب سـَلِسٍ يحمل خالص نواياهم، ويعبـّر عن صافي مشاعرهم وأصدق عواطفهم تجاه الذات الإلهية، وهذا راجع إلى طبيعة اللغة الصـّوفية التي تتميز عن اللغة العادية كونها لغة رمزية تحمل في طياتها دلالات جديدة ومتنوعة عن دلالات اللغة العادية، ولها ميزة جمالية تخلق وحدة فنية، ومن ثم شعورية، فكرية، ترتفع بالشاعر لتعبر عن تجربة روحية وجدانية تـُجاه الذات الإلهية.

وبهذا تزيـَّن الشعر الصـّوفي بزي جمال الشعر العربي فاتسم منه معانيه العميقة وصوره البديعية من أجل علاقة جمالية متجسدة فيما تميزت به القصيدة الصـّوفية من خصائص فنية، إضافة إلى ذلك أنها تحكي تجارب الشاعر الصـّوفي وما يختلجه من أحاسيس ومشاعر وعواطف، فهي مليئة بالألغاز والأسرار التي تجعل القارئ يدخل في متاهات معرفة المعنى وبغية الوصول إلى المميزات التي تتميز بها لغة القصيدة الصـّوفية، ولمحاولة معرفة طبيعتها رأينا أن نلج إلى بعض الظواهر الجمالية لما تحققه هذه الأخيرة من جماليات تضفي على النص الصـّوفي رونقاً وجمالاً .

أمـّا عن الأسباب التي جعلتني أختار هذا الموضوع فهي تنقسم إلى قسمين: أسباب ذاتية وموضوعية علمية، فالأسباب الذاتية هي:

1. اهتمامي الشخصي لمعرفة الأدب الجزائري بصفة عامة، وحب اطلاعي ومعرفتي لعالم المتصوفة بصفة خاصة، لما يحمله من خبايا وأسرار والاطلاع على حياتهم وسبر أغوارها.
2. اعتبار التصوف موضوع شيق يمتاز بنوع من الغموض والتعقيد.
3. رغبتي الملحة في أن تكون مدونة البحث جزائرية خالصة.

أما عن الأسباب الموضوعية العلمية فهي:

1. التعرف على شخصية "ابن أبي حجلة التلمساني" من خلال شعره.
2. قلة البحوث الأكاديمية وبهذا جاءت محاولتنا هدفاً لإثراء هذه الدراسة الأكاديمية.
3. تحليل هذه النصوص الصوفية وفق مناهج نقدية حديثة، وبذلك يكون هناك امتداد بين الماضي والحاضر.
4. ابراز مدى توجه الشعراء الجزائريين إلى هذا الفن وقدرتهم على الإبداع بتصوراتهم الخاصة.
5. البحث عن الخصوصية الأسلوبية لها أهمية بارزة ومؤثرة في بنية القصيدة الصوفية.
6. إبراز ما تضمنه الشعر الصوفي القديم من إشارات رمزية في التعبير، وما حواه من معانٍ عبر تعبيراً صادقاً عن الوجد والحضرة الإلهية.

ومن هنا جاءت الإشكالية التي قام عليها هذا البحث، التي يمكن تقسيمها أيضا إلى رئيسة وفرعية، فالإشكالية الرئيسة هي: ما هي الخصائص الجمالية في ديوان "ابن أبي حجلة التلمساني"؟ أما عن الإشكالية الفرعية فهي جزء لا يتجزأ عن الإشكالية الرئيسة تهدف إلى إغناء وإثراء البحث من جوانب متعددة، لعل أهمها:

1. من هو "ابن أبي حجلة التلمساني"؟
2. ما هو التصوف؟
3. وكيف انتشر في الجزائر؟
4. ما هي غايات الشاعر في استخدام اللغة الصوفية؟

5. وكيف استخدم قاموسه اللغوي ليعبر به عن مضامينه الصّوفية؟

ولقد استخدمت لأجل الإجابة على هذه الإشكاليات المنهج الأسلوبي الذي استوجبته الدراسة، والذي يعتمد على تقنية الإحصاء والتي تمكن الباحث المبتدئ من الكشف عن قوة وضعف وكثافة بعض الميزات الأسلوبية في نتائج الانزياحات التي سجلناها، وقد استعنت أيضا بالمنهج التاريخي في تتبعي لحياة الشاعر "ابن أبي حجلة التلمساني".

ورغبة منا في محاولة الإحاطة بالموضوع من جميع جوانبه، كان لابد أن نرسم خطة للبحث رأيناها في اعتقادنا أنها مناسبة، فقسمنا بحثنا إلى: ثلاثة فصول ومدخل وخاتمة. فأمّا المدخل فهو موسوم بعنوان "ابن أبي حجلة التلمساني: مختصر سيرته وأهم أعماله"، بحيث تعرض البحث في المدخل إلى التعريف بالشاعر "ابن أبي حجلة التلمساني" وكل ما يتعلق به من مولده ومشايخه ووفاته، حتى يستطيع القارئ أخذ ومضات عن أهم جوانب هذه الشخصية والتعريف بديوانه الشعري. أمّا الفصل الأول فقد عنوناه بـ "التصّوف: المفهوم والنشأة، والموضوع" فقد تطرقنا للمحة عن التصّوف من حيث المفهوم ونشأته وموضوعاته وظهوره في الجزائر. وبالنسبة للفصل الثاني فقد كان بعنوان "شعرية الرمز الصّوفي في ديوان ابن أبي حجلة التلمساني" فتوصلنا من خلاله إلى العلاقة التي تربط الشعر بالتصّوف وكما وضحنا مفهوم الرمز بشكل عام والرمز الصّوفي بشكل خاص مشيرين إلى أهم رموز القصيدة الصّوفية، والتي وظفها الشاعر والمتمثلة في "رمز المرأة"، و"رمز الطبيعة"، و"رمز الخمرة"، بحيث أنها تعتبر خاصية أساسية فيها، وقد كان هذا الفصل جامع بين ما هو نظري وتطبيقي. وأمّا في الفصل الثالث الذي كان هو الآخر مزجاً ما بين نظري وتطبيقي عنوناه بـ "جماليات الانزياح في ديوان ابن أبي حجلة التلمساني" فقد خصصناه بدراسة الانزياح من خلال تحديد ماهيته ومستوياته "التركيبي" و"الاستبدالي" وكانت أهم مكونات هذا المحور الأخير: "الاستعارة" و"الكناية" و"التشبيه" بينما المحور الأول فكانت في "التقديم والتأخير" و"الحذف". ولتكون آخر عناصر هذا العمل المتواضع الخاتمة والتي تم فيها التركيز على أهم النتائج التي تمخضت عنها الفصول المدروسة.

وكون الدراسة أخذت جوانب متعددة، كانت المراجع الأساسية حسب نوعية الموضوع ففي الحديث عن "ابن أبي حجلة التلمساني وديوانه" نجد: الديوان:

- أبو العباس شهاب الدين أحمد بن يحي بن أبي حجلة التلمساني، ديوان ابن أبي حجلة.
- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي؛ عصر الدول والإمارات مصر.
- عادل نويهض، معجم أعلام الجزائر.

وفي "التصـّ وف" نجد:

- أمين بن أحمد بن عبد اللالسعدي، الصـّ وفية في حضر موت نشأتها وأصولها وآثارها.
- إحسان إلهي ظهير، التصـّ وف المنشأ والمصادر.
- أبو بكر جابر الجزائري، إلى التصـّ وف يا عباد الله.

وبالنسبة "للرمز الصـّ وفي" نجد:

- إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصـّ وفلالأثر الصـّ وفي.
- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عنداللصـّ وفية.
- وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصـّ وفي.

أما "الانزياح" فنجد فيه:

- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية.
- عبد السلام المسـّ دي، الأسلوبية والأسلوب.
- يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة.

ولقد لقينا بعض الصعوبات التي اعترت مسارنا في هذا البحث تعود بالأساس إلى طبيعة النص الصـّ وفي الذي يتسم بالغموض وصعوبة تحليله، والذي يتطلب منا القراءة الواعية التحليلية لفك شيفراته التي تتسم بالانفتاح والانغلاق؛ وهذا راجع لصعوبة دراسة الميدان، أضف إلى ذلك نقص الدراسات النقدية حول شعر "ابن أبي حجلة التلمساني" مقارنة بالشعراء الآخر ين، ونقص المصادر والمراجع المتخصصة وحتى إن وجدت فهي كتب عامة تتناول تاريخ التصـّ وف أطبقات المتصـّ وفة.

والحمد لله أولاوأخير ً ا على اكتمال هذا البحث وبلوغه النهاية التي كنت أبغي الوصول إليها؛ وهي إثراء مكتبتنا الجامعية في تخصص الأدب الجزائري بصفة عامة والأدب الجزائري القديم بصفة خاصة، والذي مازالت ذخائره حبيسة أدراج المكتبات، وفي هذا المقام لا يفوتني أن أتقدم بالشكر إلى الله سبحانه وتعالى الذي أنعم علينا بنعمة العلم والمعرفة و أشكر أستاذي المشرف "**شوقي زقادة**" على الجهد المبذول وتعاونه معي وتأطيره للبحث ونصائحه وأتمنى له وافر الصحة ودوام العافية.وا لى بقية لجنة المناقشة الموقرين الذين قاموا بقراءة هذه المذكرة، إضافة إلى كل من ساندني وكان لي عون من قريب أو من بعيد.

وختاما نسال الله التوفيق والسداد.

المدخل: ابن أبي حجلة التلمساني:

مختصر سيرته وأهم أعماله.

الشاعر ابن أبي حجلة التلمساني وديوانه:

1. حياة عن ابن أبي حجلة التلمساني:

حياة الشاعر "ابن أبي حجلة"، ودراسة شعره من مختلف الجوانب، لا يمكن أن يحيط بها دارس أو كاتب، ما لم تتظافر الجهود، ويتكاثف الباحثون، كل في مجال تخصصه لدراستها، والإحاطة بها وأملا في تحقيق هذا الهدف، أضيف هذا الجهد المتواضع ليأخذ مكانه إلى جانب ما سبقته من جهود، بغية تنوير بعض الجوانب من حياة هذا الشاعر.

«"ابن أبي حجلة" هو شهاب الدين أحمد بن يحي بن أبي بكر بن عبد الواحد "أبي حجلة التلمساني" الأصل، ولد بزاوية جَدِّه "أبي حجلة" بتلمسان سنة (725هـ-1325م) ورحل في بواكير حياته إلى الحج ودخل دمشق، ثم استوطن مصر، وأولع بالأدب حتى مهر فيه، واعتنق المذهب الحنفي مع ميله إلى المذهب الحنبلي، ولم يلبث بمصر أن أصبح شاعر بارعا فاضلا وكاتبا ناثرا، وولى مشيخة الصوفية بخانقاه منجك اليوسفي بظاهر القاهرة، وكان يكثر الأزراء على أهل الوحدة الصوفية، كما كان يحمل على "ابن الفارض" وامتحن بسببه، وعارض جميع قصائده بقصائد نبوية»[1]، عرف "لابن أبي حجلة" منذ بواكير حياته محطات عديدة.

«وحصل علومه الأولى المتمثلة في حفظ القرآن الكريم، والاطلاع على التفاسير المشهورة وتفقه في المذهب المالكي، وقد كان ولوعا بالأدب ولاسيما الشعر التي صارت له اليد الطولى فيه»[2].

---

(1) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي ؛ عصر الدول والإمارات مصر، دار المعارف، القاهرة، ج2، ط2، دس، ص 447،448.

(2) زينب قوني، الشعر الديني الجزائري القديم في القرن السابع، الثامن والتاسع الهجرية- موضوعاته وخصائصه- أطروحة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي، تخصص: أدب جزائري قديم، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، السنة الجامعية 2014م-2015م، ص53.

"ابن أبي حجلة التلمساني" هو اسم الشهرة لهذا الشاعر الكبير الذي يعتبر بمثابة الأديب والناثر، والشاعر الصوفي ذو الأصول التلمسانية، وهو من عائلة صوفية عريقة. ولقد احتل "ابن أبي حجلة" مكانة في الأدب وخاصة في الشعر حتى أنه صار من كبار الشعراء الصوفية.

2. نشأته وتعليمه في دمشق:

وتعد إقامته في دمشق «هي المرحلة القاسية التي عاشها "ابن أبي حجلة" بعد أن فقد عائلته، فاتجه إلى دمشق، حيث وجد فيها الموطن الآمن، يستنير بعلم علمائها، منكبا على تلقي العلوم الشرعية والأدب. في عام 743هـ-1343م جلس الشاعر في حلقات الدروس يستمع إلى أصناف متنوعة من العلم والمعرفة، حيث يذكر ذلك في كتاب "سكردان السلطان" موثقا تاريخ وجوده في دمشق "أخبرني جمال الدين المقدسي قراءة من لفظه، ونحن نسمع في مستهل شهر ربيع الأول من عام 743هـ-1343م بدمشق المحروسة"»[1]، لقد كان "ابن أبي حجلة" كثير الجلوس مع المشايخ والعلماء ليستمع إليهم وينهل منهم العلم والمعرفة.

«وكان أديبنا "ابن أبي حجلة" أحد الشعراء المختصين بمدح السلطان "أبو المعالي حسن بن الناصر بن قلاوون" حيث جعل معظم شعره فيه، مادحا ما أنعم به عليه، كقوله وقد أهدى إليه مصنفه "ديوان الصبابة".

ولم يكن سلطان حسن لما ترى بمصر وكل العاشقين عساكره
يجود عليهم حين يسري جو اده فيحفر في قلب المتيم حـــافر.»[2].

ويعد "ابن أبي حجلة" من الشعراء المتصوفة البارزين في الجزائر شعرا ونثرا، وقد ترك ورائه مكتبة ضخمة بمثابة موسوعة علمية، وهذا راجع إلى ثقافته الواسعة وعلمه الذي نهله

(1) أبو العباس شهاب الدين أحمد بن يحي بن أبي حجلة التلمساني، ديوان ابن أبي حجلة، تح: مجاهد مصطفى بهجت، أحمد حميد مخلف، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010م، ص 12،13.
(2) المصدر نفسه، ص 14.

من القرآن الكريم والدروس التي كان يسمعها من العلماء أثناء مجالسهم، إضافة إلى ذلك كان من بين الشعراء المختصين في مدح السلطان "الناصر بن قلاون" وأثنى عليه "بديوان الصبابة" كهدية.

3. إقامته بمصر:

وكانت هذه المرحلة «تبدأ بانتقال "ابن أبي حجلة" إلى مصر، أوائل سنة 753هـ-1353م، إبان حكم الملك الصالح الثاني، بعد أن تعززت مكانته وتكونت ملكته الأدبية وقدرته على التأليف، وتحققت له الشهرة الواسعة في كل ذلك، فخرج يطلب الديار المصرية ليلحق بركب العلماء ومشاهير الأدباء هناك، وليتقرب من بلاط السلاطين والأمراء، رغبة في بسطة العيش، فمصر مقر الخلافة والسلطنة والازدهار العلمي والثقافي»[1]، لقد كانت إقامة "ابن أبي حجلة" في مصر بمثابة الركيزة الأساسية التي انطلق منها.

ولعل إقباله على البلاط السلطاني كان ناتجا «عن رغبة ملحة في وظيفة تساعده وتعينه على مشقة الحياة، وتوفر له أسباب العيش الكريم، فأحسن بهذا الإقبال، وأنعم عليه السلطان بتولي مشيخة الصهريج الذي بناه الأمير منجك الناصري، والذي ضم كثيرا من طلبة العلم وفرق الصوفية.

وفي شأن هذا الصهريج يقول:

صب على سفح المقطم دمعه تجري العيون به دمـ ًا مسفوحا.

فكأنما الصهريج قــرة أعـــين مزجت دمع العين فيه نزو حـا»[2].

فكان "ابن أبي حجلة" يبحث عن وظيفة يسترزق منها قُوتَـهُ وتعينه على عبئ الحياة، فما كان عليه إلاّ أن يقبل على بلاط السلطان، والذي ولاه مشيخة الصهريج.

(1) المصدر السابق، ص 15.

(2) المصدر نفسه، ص 15.

إن مشيخة "ابن أبي حجلة" لمدرسة الصهريج، واشتغاله زمنا بالتدريس واستقراره فيها قد هيأت له فرصة التأليف وكتابة المجاميع، فكان اتصاله ببعض رجال الدولة – كالملك الصالح- مشجعا له على المضي فيما اختاره لحياته في التأليف والنظم»[1].

ومنه نتوصل إلى أن هذه المرحلة كانت بمثابة فرصة كوّن فيها "ابن أبي حجلة" زاده المعرفي والأدبي وأصبحت له مكانة مرموقة مما ساعدته في تحقيق شهرة، وذلك بسبب تقربه إلى بلاط السلطان من أجل الحصول على عيشة رغيدة، بالإضافة إلى ذلك استطاع أن يقوم بعملية التأليف وكتابة المجاميع وكذا اتصاله "بالملك الصالح الثاني".

4. الشاعر في بلاط السلطان الناصر حسن:

كان اتصال "ابن أبي حجلة" الشاعر بالسلطان "الناصر حسن"« مذكيا فيه روح التأليف ونظم الشعر، بعد أن شرع في مدحه بقصائد أخلص فيها الود والولاء، كما أثنى عليه كثيرا، حتى صار من خاصة مادحيه، فمن ذلك قوله فيه:

محيّا الناصر السلطان كالشمـ س والبدر المشبه بالحبيـب
فأنــوار الثلاثـــة مـن بعيــد قريب من قريب من قريب

ظل الشاعر يتودد ويتقرب من السلطان "الناصر حسن" بما يرسل من قصائد المديح حتى كلفه السلطان بتأليف كتاب عن العشاق وأخبارهم وأحوالهم، فألف له كتابه الذي أسماه "ديوان الصبابة"»[2]، لقد كان "ابن أبي حجلة" يتودد من السلطان "الناصر حسن" ليحقق مبتغاه ألا وهي التأليف و النظم.

فقد «أرسل "ابن أبي حجلة" كتابه إلى السلطان "الناصر حسن"، الذي كان مغرما بالصبابة والعشق، محبا للنساء ميالا لهن ، فاستحسنه وأعجب به، وأغدق عليه الأموال وأكرمه فكانت له خطوة عنده، ولكن "ابن أبي حجلة" لم يكتف بما قدمه السلطان بل تابع مسيرة التأليف فألف له أربعة تصانيف أخرى، وفيها يقول:

(1) المصدر السابق، ص 15.

(2) المصدر نفسه، ص 16.

ولي فيه من غير التصانيف خمســـــة وهذا الذي طوق الحمامة عاشره

يصوغ به المنشور كالزهر عنـــــدها ترواحه ريـــــح الصبا وتباكـــره

فكم فيه لي من مرقص القول مطرب بتشبيه في الحي يطرب ذاكـــــره

ولو لم يكن كالسكردان لما غـــــدا بحضرته يوما تطيب معاجـــــزه»[1].

وعليه يمكن القول بأن الشاعر "ابن أبي حجلة" في بلاط السلطان "الناصر حسن" الذي باشر في مدحه ببعض القصائد بارزا فيها الولاء، حتى أنه صار خاصة مادحيه وبقي يمدحه طويلا، بحيث كٌلِّفَ من قبل السلطان بجمع أخبار العشاق وحكاياتهم وقصصهم، فقام بتأليف كتاب له الموسوم "بديوان الصبابة" و الذي أرسله إلى السلطان النبي كان مغرما بالصبابة والعشق والهيام والنساء.

5. شيوخه:

"لابن أبي حجلة" الكثير من المشايخ والعلماء «فما خلفه من دواوين وكتب ومصنفات تدل على عمق ثقافته واتساع عمله وكثرة شيوخه، ولاسيما وأنه قد ضلع في أكثر من علم وفن، فكتب في الفقه والتاريخ والأدب والطب والجهاد...»[2]، وغير ذلك مما يدل على موسوعيته وقدرته المعرفية، «حتى ليظن المطلع على مؤلفاته أنه ما ترك شيخا ولا عالما بدمشق إلا واتصل به جالسا إليه مستمعا له، متفقها على يديه أو مطلعا على كتبه. كان "لابن أبي حجلة" حظ عظيم في علم التاريخ، فألف فيه بعد أن تتلمذ على أعلام التاريخ في عصره، وأبرزهم الشيخ "شمس الدين الذهبي" المتوفى عام 748هـ-1348م، مؤرخ عصره صاحب "تاريخ الإسلام" الذي يعد مرجعا عظيما في التاريخ، يذكر "ابن أبي حجلة" هذا الشيخ، ومجالسته له وحضور دروسه وهو بدمشق، وينعته "بشيخنا" فيقول: "ونقل شيخنا

(1) المصدر السابق، ص 16.

(2) المصدر نفسه، ص 18.

الشيخ الحافظ، شمس الدين الذهبي في تاريخ الإسلام"»[1]، كان "ابن أبي حجلة" مثابرا على زيارة المشايخ و الأئمة لنهل منهم كل العلوم

وقد «درس "ابن أبي حجلة" الحديث وكان من أبرز شيوخه في هذا العلم "علاء الدين مغلطاي" المشتهر بتدريس الحديث، الذي كانت له معرفة بالنظم، ومن مصنفاته "الواضح المبين في ذكر من استشهد من المحبين"، الذي تأثر به أديبنا كثيرا، ونقل منه الشيء الكثير في مصنفه "ديوان الصبابة" والراجح أنه نال منه إجازة، إذ يقول "ابن أبي حجلة": أخبرنا الشيخ علاء الدين مغلطاي إجازة" وفي روايته للحديث يقول عنه: "أخبرنا الإمام العلامة الحافظ علاء الدين أبو عبد الله مغلطاي بسنده في التاريخ المذكور إجازة"»[2].

عرف "ابن أبي حجلة" بثقافته العميقة واتساع علمه وكثرة شيوخه، وقد كتب في الفقه والتاريخ والأدب والطب والجهاد، وهذا راجع لاتصاله بكل مشايخ وعلماء دمشق، فهذه الثقافة الواسعة لم ينهلها من شيخ واحد "كشمس الدين الذهبي وعلاء الدين مغلطاي"، وا ٍنما من العديد من الشيوخ سواء في الطب والأدب والشعر والفقه والتاريخ، بالإضافة إلى الإجازة التي منحها له الشيخ "علاء الدين مغلطاي" والتي كان لها دور كبير في اتساع علومه.

6. وفاته:

ولقد فارق "ابن أبي حجلة" الحياة «وهو في أوج عطائه الأدبي والعلمي، عن عمر ناهز الواحد والخمسين عام ًا، بعد أن أصيب بمرض الطاعون الذي كان يخافه كثيرا عندما يوبئ البلاد من حين إلى آخر، ففي يوم الخميس مستهل ذي الحجة من عام ستة وسبعين وسبعمائة للهجرة»[3].

وعلم الرغم من مرضه إلا أنه تابع مسيرته التأليفية، فقد ألف الشاعر "ابن أبي حجلة" للسلطان "الناصر حسن" أربعة أصناف أخرى، إلى أن وفته المنية سنة 776هـ-1376م.

(1) المصدر السابق، ص 18.

(2) المصدر نفسه، ص 19.

(3) المصدر نفسه، ص 18.

7. أثاره ومؤلفاته:

كان «"لابن أبي حجلة" خمسة دواوين في المدائح النبوية وسبع أراجيز "سبعة ألاف بيت"[1] كما له أكثر من ثمانين مصنفا في الحديث والفقه والنحو والأدب، منها "ديوان الصبابة" وهو أشهرها، ويضم أشهر قصص العشاق العرب الجاهلين والإسلاميين وشعرهم، و"غرائب العجائب وعجائب الغرائب" "وسكردان السلطان" و"الأدب الغض ومنطق الطير" و"الطارئ على السكردان" و"أسنى المقاصد في مدح المجاهد" و"أطيب الطيب" و"نموذج القتال في نقل العوالم" ذكر فيه منصوبات الشطرنج "وتسلية الحزين في موت البنين" و"جوار الأخيار في دار القرار" في مناقب عقبة بن عامر، و"حاطب الليل" في الأدب، و"رسالة الهدهد"»[2]، وبالإضافة إلى كل هذه المؤلفات توجد مؤلفات أخرى منها: «"زهد الكمام وسجع الحمام" و"السجع الجليل فيما جرى بالنيل" و"سلوك السفن إلى وصف السكن" و"الطب المسنون في دفع الطاعون" و"عنوان السعادة ودليل الموت على الشهادة" و"قصيرات الحجال" و"مغناطيس الدر النفيس" و"مجتبي الأدباء" و"مواصل المقاطع" و"النحر في عمدة البحر" و"النعمة الشاملة في العشرة الكاملة" و"هرج الفرنج" و"دفع النقمة في الصلاة على نبي الرحمة"[3]. بالإضافة إلى "طوق الحمامة" و"فرع سن ديك الجن"»[4].

من خلال ما سبق نستنتج أن "ابن أبي حجلة" قد نوع في كتاباته بين الشعر والنثر والأراجيز فصارت هذه الأعمال أكبر تراث صوفي في الجزائر.

---

(1) محمد زغلول سلام، الأدب في العصر المملوكي، دار المعارف، القاهرة، ج1، ط1، 647هـ-783هـ، ص 226.

(2) عادل نوهيض، معجم أعلام الجزائر؛ من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، ط1، مؤسسة نويهض الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 1980م، ص 364.

(3) المرجع نفسه، ص 364.

(4) عبد الرحمن الجبرتي، عجائب الآثار في التراجم والأخبار، هنداوي، مصر،ج1، د ط، 2012م، ص 32.

8. ديوانه الشعري:

وقد «وصلت نسخة من ديوانه بخطه، كما أشار إلى ذلك ناسخ المخطوط، فقال في الورقة الأخيرة منه: "وقد تم الديوان المبارك بحمد الله وعونه وحسن توفيقه نقلا من خط مؤلفه، عفا الله تعالى عنه ورحمه"، وقد ضمت معظم شعره فقد احتوى على عدد كبير من منظوماته الشعرية في مختلف الأغراض والموضوعات، لكنها لم تحفظ جميع نصوصه فهناك قصائد ومقطعات شعرية وردت في كتبه الأخرى ولم ترد في ديوانه، ويلاحظ على تصنيف ديوانه ترتيبه بحسب القوافي على حروف الهجاء»[1].

وما يمكن أن نتوصل إليه مما سبق أن الشاعر "ابن أبي حجلة التلمساني" يعدٌّ من أبرز ركائز الأدب الصوفي في الجزائر، لما لديه من مؤلفات ضخمة جعلت منه موسوعة بنهل منها الدارسون، ومن أشهر أعماله التي عرف بها كغيره من الشعراء والأدباء نذكر منها: "ديوان الصبابة" و"سكردان السلطان" و"سلوة الحزين في موت البنين".

ويعد هذا الأخير كتاب قيم، ويدور حول رثاء الأبناء أدبا وشعرا، وعُدَّ أقدم كتاب وصلنا في هذا الموضوع، واعتمد جميع الكتب التي ألفت بعده عليه اعتمادا واضحا، وهو أقدم نص ينشره في موضوعه، كانت غاية المؤلف من هذا الكتاب تسلية النفس الإنسانية عن مصائب الدنيا وبلاياها والارتفاع بها عن عالم اليأس والحزن إلى جو رحيب من الرضى والاطمئنان، وبخاصة عند فقد الأولاد ومن هنا دارت مادة الكتاب حول هذه الغاية، فحشد المؤلف كل ما يؤدي إليها من آية قرآنية وحديث شريف، وأدب ونثر وشعر، وحكاية، وقول مأثور، وقصة»[2].

---

(1) أبو العباس شهاب الدين أحمد بن يحي بن أبي حجلة التلمساني، ديوان ابن أبي حجلة، ص 23.

(2) عمار محمد النهار، الدراسات النظرية في عصر دولة المماليك البحرية 648- 784هـ/ 1250-1382م، مجلة دراسات تاريخية، قسم التاريخ، جامعة دمشق، ع 117- 118 كانون الثاني، حزيران، 2012م، ص 226.

ويعد "ديوان الصبابة" من أهم المخطوطات التلمسانية التي ذكرها المقري: «وهو كتاب مشهور في التصوف والمعرفة الإلاهية، وقد ورد ذكره في نونية الفقيه والأديب الأندلسي عمر صاحب الأزجال الطويلة التي طلب فيها إجازته في إقراء بعض كتب لسان الدين، ومنها ديوان الصبابة، فقال:

ولا تنس ديوان الصبابة والصفا لا خوان صدق في الصبا إخوان.

وقد أشاد به لسان الدين في رسالة طويلة، وعرض بعض محتوياته، وذكر المقري أن للسان الدين كتابا في التصوف هو "روضة التعريف بالحب الشريف" وقال:" وهذا الكتاب غريب المنزع، وعارض به ديوان الصبابة لابن أبي حجلة"»[1].

وكما ذكرنا أنفا أن هذا الكتاب قد قدمه "ابن أبي حجلة" كهدية للسلطان "الناصر حسن" والذي كان عبارة عن وسيلة تقرب من بلاط السلطان.

فكتاب "ديوان الصبابة" –كما يتضح من عنوانه- «يتناول العشق وكل ما يتصل به من الوصف المادي للمرأة ومن الزيارة والعتاب واللقاء والهجران والاستعطاف وا ٍفشاء السر والكتمان والغيرة ومن أحب من أول نظرة وأشهر العشاق، وهو في ثلاثين بابا ويزخر بالمختارات الشعرية والنثرية في الحب والصبابة، ووضع بين يدي أبوابه عن العشق أسبابه وعلاماته، ويذكر طائفة من أحاديث الأدباء والفلاسفة عنه، ويختمه بذكر من مات بسبب عشقه، والكتاب كسابقه طريف في بابه»[2]، إن كتاب ديوان الصبابة من أهم الكتب التي تتحدث عن الحب والعشق والهيام بالنساء ، وما يؤكد على ذلك عنوانه "الصبابة".

فإذن «معنى سكردان إناء السكر وقد أهداه بعد سنة 755هـ-1355م إلى سلطان مصر الملوكي "السلطان حسن ابن محمد الناصر بن قلاوون"، وهو يدور حول العدد "7"

(1) شكري علي، مجلة التراث، مخبر جميع دراسة وتحقيق مخطوطات المنطقة وغيرها، جامعة زيان عاشور بالجلفة، ع 01، 2012م، ص 35.

(2) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي؛ عصر الدول والإمارات مصر، ص 447، 448.

وأهميته في تاريخ مصر وأحداثها، وقد جعله في مقدمة وسبعة أبواب»[1]. فقال: «فلما كانت السبعة من أشرف الأعداد وكان وجودها بمصر المحروسة أكثر من سائر البلاد وألفت منها في هذا الكتاب سنة سبع وخمسين وسبعمائة، ما لم أسبق إليه»[2].

ومنه نتوصل إلى أن "ابن أبي حجلة" من خلال هذه المؤلفات نجده قد أخذ مكانة معروفة في التصوف، حيث أن كتابه "سلوة الحزين في موت البنين" كان مصدرا مهما ذلك لأهمية موضوعه الذي كان حول رثاء الأبناء باعتبارهم قرة الأعين،و أيضا من أجل الصبر على مصائب الدنيا وويلاتها حيث يقول:

أرى الموت بالطاعون عمَّ صغارنا وخص من الأعجام شيخا معظما[3].

ويعتبر "ديوان الصبابة" من أهم المخطوطات التلمسانية، التي تحدثت عن العشق والحب والهيام، بالإضافة إلى ذلك نجد كتابه "سكردان السلطان" الذي تناول فيه أهمية العدد "7"، فمن خلال هذا نتأكد أن "لابن أبي حجلة" زاد معرفي وثقافة واسعة ولغة رصينة مكنته من التعبير وبالتالي أصبح من أشهر الشعراء الصوفية في ذلك العصر.

وفي هذا المقام نجد اختلاف في الآراء حول قضية أي الكتابين كان هو الهدية، فهل هو "ديو ان الصبابة" أو "كتاب سكردان السلطان"؟.

«نقول إذا كان كتاب "ديوان الصبابة" –حسب زغلول سلام- بطلب من السلطان فإن كتاب "سكردان السلطان" في نظرنا أولى منه ذلك لسببين اثنين»[4].

ومنه نصل إلى أن "ابن أبي حجلة" قد كلفه السلطان "الناصر حسن" بتأليف هذا الديوان جامعا فيه أخبار العشاق ولم يكن هدية وهذا راجع لسببين هما:

---

(1) المرجع السابق، ص 447.

(2) أبو العباس شهاب الدين احمد بن يحيى بن أبي حجلة التلمساني، ديوان ابن أبي حجلة، ص 30.

(3) المصدر نفسه، ص 30.

(4) أيوب بن حود، أدب المناقب في كتاب سكردان السلطان لابن أبي حجلة التلمساني، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، تخصص أدب جزائري قديم، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الأدب والعلوم الإنسانية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2009م، ، ص 27

أولا: عنوان الكتاب: «نلاحظ أن "ديوان الصبابة" كعنوان يتسم بالإطلاق والعموم وهو بذلك لا يوحي بوضوح –على الأقل- على أنه بطلب من السلطان. أما كتاب "سكردان السلطان" بعنوانه المقيد بكلمة السلطان كل الإيحاء بأنه بإيجاز منه»[1]، فمن خلال عنوان الكتاب يتضح أن "ديوان الصبابة" يتميز بالعموم على عكس كتاب "سكردان السلطان" الذي ورد في عنوانه لفظة "السلطان".

ثانيا: محتوى الكتاب وموضوعه: يدور كتاب "ديوان الصبابة" حول موضوع الحب والعشق وقد رصد فيه صاحبه طائفة كبير ة من أخبار وقصص العشاق والمتحابين وأشعار غزلية حسية وصريحة إلى أبعد الحدود، وهو موضوع نرى أنه –نسبيا- أبعد عن هوى "السلطان حسن" وهو الذي نعته المؤلف بنعوت مثل: "ناصر الدنيا والدين"»[2]، ونفس الشيء نجده في المحتوي حيث« نجد كتاب "سكردان السلطان" في موضوعه ومحتواه أقرب لمقام السلطان وميوله كونه يحتوي على نسب السلطان، وسيرته وسيرة أسرته... إلخ»[3].

فمن خلال مما سبق نتوصل إلى أن كتاب "ديوان الصبابة" عنوانه يتميز بالعمومية وهذا ما يدل على أنه يطلب من السلطان "الناصر حسن" الذي كان مغرمنا بالصبابة على غرار كتاب "سكردان السلطان" فعنوانه يتميز بالخصوصية حيث نلحظ مصطلح "السلطان" وهذا ما يؤكد على أنه كان هدية للسلطان بالإضافة إلى موضوعه الذي كان حول نسبه وكذا تركيزه على العدد "7".

(1) المرجع السابق، ص 28.

(2) المرجع نفسه، ص 28.

(3) المرجع نفسه، ص 28.

الفصل الأول: التصوف: المفهوم، والنشأة، والموضوع

أولا: مفهوم التصوف:

1. لغة:

2. اصطلاحا

ثانيا: التصوف نشأته وأصوله

ثالثا: موضوع التصوف

رابعا: ظهور التصوف في الجزائر.

1. نشأة الصوفية في الجزائر

2. أهم الطرق الصوفية في الجزائر.

تمهيد:

الكتابة عن التصوف تتطلب جهدا كبيرا وغير عادي في الفصل بين مفاهيمه ومصطلحاته ومعانيه ودلالاته واشتقاقاته، فليس له مفهوم محدد متفق عليه بين جميع الأطراف، وذلك يرجع إلى أسباب منها: العامل الزمني والبيئي وأثرهما في تحديد معنى التصوف؛ حيث أن التصوف مر ّ بمراحل مختلفة، كما نشأ في بيئات متنوعة، فكانت نظرة المتصوفة وغيرهم من العلماء إلى التصوف تختلف اختلافا كبيرا، ومنها أيضا وجود التيارات المختلفة في التصوف ذاته كالتيار الروحي والأخلاقي وغير ذلك من التيارات المختلفة، ولقد استدعتنا هذه الدراسة إلى تحديد التصوف وما يتعلق به ومنه الأشكال المطروح: ما مفهوم التصوف؟، وكيف نشأ؟، وما هي أصوله؟، وما هي المواضيع التي يتناولها؟، وكيف كان ظهوره في الجزائر؟.

أولا: مفهوم التصوف:

1. التصوف لغة:

في بداية الأمر علينا أن نستهل بالمفاهيم المتواجدة في المعاجم العربية القديمة، فقد ورد في معجم "لسان العرب" مصطلح "صوف" والتي تعتبر الجذر الثلاثي بمصطلح الصّوف: الصُّوف ْ : للضأْن وما أَشبهه؛ الجوهري: الصوف للنشأة والصُّوفَةُ أخص منه، ابن سيده: الصوفُ للغنم كالشَّعَر للمَعِز والوبَرِ للإِبل، والجمع أصواف، وقد يقال الصوف للواحدة على تسمية الطائفية باسم الجميع، حكاه سيبويه؛ وقوله:

باذَةٍ رَكْبانةٍ صَفُوفُلْ ، تَخْلِطُ بينَ وَبَرٍ وَصُوفِ

قال ثعلب: قال ابن الأعرابي معنى قول تخلط بين وبر وصوف أنها تباع فيشترى بها غنم ، وقال الأصمعي: يقول تُسرِعُ في مِشْيَتها، تشبه رَجْع يديها بقوْس النداّف الذي يَخْلِط بين الوبر والصوف، ويقال: الصوف صُوفةٌ، ويصفر صُوِيْفَة»[1].

(1) ابن منظور، لسان العرب، تص: أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج7، ط3، 1999م، ص 443.

وجاء مفهوم التصوف في "معجم الوسيط" تَصَوَّفَ " فلان: صار من الصُّوفيَّة "التَّصوُّفُ " طريقة سلوكية قوامها التقشف والتحلي بالفضائل؛ لتزكو النفس وتسمو الروح و"علم التصوف" مجموعة المبادئ التي يعتمدها المتصوفة، والآداب التي يتأدبون بها في مجتمعاتهم وخلواتهم»[1].

وبالنسبة للمعاجم العربية الحديثة نجد "معجم الوجيز" ورد فيه: الصُّوفَةُ" القطعة من الصوف "الصُّوفِي ّ ": من يتبع طريقة التصوف -و- العارف بالتصوف، وأشهر الآراء في تسميته: أنه سمى ذلك لأنه يفضل لبس الصوف تقشفا "الصُّوفِيَّةُ": التَّصو ّف»[2].

ومن خلال مما سبق من المفاهيم نجد أن لكلمة "التصوف" عدة اشتقاقات فقد اختلف الباحثون في أصل هذه الكلمة ومصادرها، ومن جملة التعريفات التي وردت في المعاجم العربية القديمة والحديثة نتوصل إلى أن: التصوف بمعنى الصوف أي "صوف الشاة والغنم..." هذا ما ورد في لسان العرب، وفي معجم الوسيط نجده بمعنى العزوف عن الدنيا والتقشف والاتصاف بمحاسن الأخلاق والصفات وترك كل ما هو منبوذ، أم ّ ا بالنسبة لمعجم الوجيز فقد جاء بمعنى التصوف كذلك حيث أن لبس الصو ّف ما هو دلالة على التقشف والخشونة.

2. التصوف اصطلاحا:

لقد ورد مفهوم التصوف في "المعجم المفضل في الأدب" «التصوف: أ: يقال له علم الحقيقة، وهو علم يعرف به كيفية ترقي أهل الكمال من النوع الإنساني في مدارج سعاداتهم والأمور العارضة لهم في درجاتهم بقدر الطاقة البشرية وقالوا فيه:

علم ُ التصو ّف ِم ٌعليعرفُه ْ إلا أخو فِطنةٍ بالحق ّ معروف

(1) مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشرق الدولية، د ب، ط4، 2004م، ص 529.

(2) مجمع اللغة العربية، معجم الوجيز، شركة الإعلانات الشرقية، دار التحرير للطبع والنشر، دب، د ط، 1989م، ص 374.

وليس يعرِفُه من ليس يَشهدُه وكيف يشهدُ ضوءَ الشمس مكفوف؟»[1].

إضافة إلى ذلك هو علمُ طريقة تزكية النفس عن الأخلاق الرديَّة وتصفية القلب عن الأغراض الدينيَّة، وقالوا إنّ لهذا العلم ثغرةً تدعى علوم المكاشفة لا تكشفُ عنها العبارةُ بل الإشارة، وأوّل من سميَّ بالصوفي أبو هاشم الصوفي (ت 150هـ)، والإشراقيُّون من الحكماء الإلهيين كالصوفيين في المشرب والاصطلاح خصوصا المتأخرين منهم إلا من يخالف مذهبهم أهل الإسلام»[2]، فهو إذن طريقة يستطيع من خلالها المتصوفة الابتعاد عن الأخلاق السيئة.

ب: وهو «في أصله تعبير عن الرغبة في إيجاد الصلة بين الخالق والمخلوق وبواسطة التقوى والتقشف وأسباب تسميتهم اختُلف فيها كثيراً، بعضها مادي وبعضها معنوي»[3].

فالتصوف هو طهارة النفس من الأخلاق الرذيلة و الابتعاد عنها، فقد وردت عدة مفاهيم لمصطلح التصوف نذكر منها :

1- « كان المتصوفة يلبسون الصوف للمبالغة في التقشف والرهبنة كما يقولون، ويرون ذلك الفعل من القرب التي يتقربون بها إلى الله جلّ وعلا، ويقول "ابن خلدون": "الأظهر أن قيل بالاشتقاق أنه من الصوف، وهم في الغالب مختصون بلبسه، لما كانوا عليه من مخالفة الناس في لبس فاخر الثياب"»[4]، فيرد هنا مفهوم التصوف بمعنى الصوف من خلال المبالغة والتقشف.

2- « وينقل "الكلاباذي أبو بكر محمد الصوفي" المشهور أقولا عديدة في أصل هذه الكلمة و اشتقاقها، فقال: قالت طائفة: إنما سميت الصوفية صوفية لصفاء أسرارها، ونقاء آثارها

---

(1) محمد التونجي، المعجم المفضل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1،ط2، 1999م، ص 257.

(2) المرجع نفسه، ص257 .

(3) المرجع نفسه، ص 257.

(4) نقلا عن: أمين بن أحمد بن عبد الله السعدي، الصوفية في حضر موت نشأتها وأصولها وآثارها، دار التوحيد للنشر، المملكة العربية السعودية، الرياض، ط1، 2008م، ص 48.

وقال "بشر بن الحارث": الصوفي من صفت لله معاملته، فصفت له من الله عز وجل وقال قوم: إنما سموا صوفية لأنهم في الصف الأول بين يدي الله بارتفاع همهم إليه وا ٍقبالهم عليه، ووقوفهم بسائرهم بين يديه»[1]، بينما يرد هنا بمعنى صفاء الأسرار أو نسبة للصف الأول وذلك تقربا من الله تعالى.

بالإضافة إلى كل هذه التعريفات توجد تعريفات عديدة وذلك راجع لكثرة الآراء ومنها:

3- ويقول "ابن خلدون": «التصوف أصله العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها والزهد فيها يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه والانفراد في الخلوة للعبادة»[2]، ونرى في هذا التعريف تصويرا عام ًا للتصوف يكاد يتناول كل خطواته مميزا للتصوف والمتصوفين إلى حد كبير عن غيرهم، وان كان لم يفرق بينهم وبين الزهاد والذين صدق عليهم نفس هذا الوصف الذي ذكره، وهو أقدم وجود ًا من الصوفية»[3]، فنجد "ابن خلدون " يعرفه بأنه الابتعاد والعزوف عن ملذات الدنيا وزخارفها.

4- ومن تعريفات الصوفية لمفهوم التصوف ما قال "الجنيد": «التصوف تصفية القلب عن مواقف البرية، ومفارقة الأخلاق الطبيعية وا ٍخماد الصفات البشرية، ومجانية الدواعي النفسانية، ومنازل الصفات الربانية، والتعلق بعلوم الحقيقة، وا ٍتباع الرسول في الحقيقة»[4].

كثرت الآراء في تحديد مفهوم للتصوف، بحيث يعتبر أحد العلوم الشرعية وهو طريقة أو سلوك ينتهجه الصوفي في تزكية نفسه من الأخلاق المنبوذة والدنيئة ، وارتقاء نفسه منها

(1) نقلا عن: إحسان ألهي ظهير، التصوف المنشأ والمصادر، إدارة ترجمان السنة، لوثرمال- لاهور، ط1، 1986م، ص 20.

(2) نقلا عن: أبو حفص عمر بن عبد العزيز قريشي، شبهات التصوف، سلسلة العقائد "3"، دار الهدى، مصر، د ط، د س، ص 14.

(3) المرجع نفسه، ص 14.

(4) المرجع نفسه، ص 12.

فالتصوف عند بعض العلماء يكون إما مادي أو معنوي حيث عرفه بعضهم بالمتصوفة الذين يرتدون الصوف من أجل التقشف والتقرب إلى الله عز وجل، فالصُوفُ ليس من الثياب الفاخرة وباعتبار أن ثياب الرسل والأنبياء من الصّوف إضافة إلى ذلك أنه شعار المتنسكين.

وذهب البعض الآخر في تعريفه على أنه صفاء القلب من الحقد والهم والقلق والبغض وكما يعرف كذلك نسبه إلى الصف الأول باعتبار هذا الأخير هو المرتبة الأولى والقريبة من الله، كما أن أول من لقب بالصوفي هو "أبو هاشم الصوفي"، ويعرف كذلك على أنه الملازمة على عبادة الله والعزوف عن ملذات الدنيا وزخارفها والابتعاد عن الناس من أجل العبادة.

وعلى غرار ما ذكرناه من المفاهيم السابقة توجد مفاهيم عديدة نذكر منها أيضا أنه: «طريقة زهدية في التربية النفسية يعتمد على جملة من العقائد الغيبية مما لم يقم على صحتها دليل في الشرع ولا في العقل»[1]، وما يمكن ملاحظته من هذا التعريف أن التصوف له علاقة بالزهد بحيث يعتبر طريقة زهدية تقوم على جملة من القواعد العقائدية.

وقد ورد مفهوم للتصوف في كتاب "إلى التصوف يا عباد الله" "لأبو بكر جابر الجزائري" والذي يعتبر أصح المفاهيم حيث يقول: «"أنه بدعة ضلالة" من شر البدع وأكثرها إضلالا وأكبرها ضلالة، إذ لم يعرف التصوف في من نزول الوحي، ولا بعده وا لى أن انقرض من شاهد نزول الوحي المحمدي وعاصر نبيه – صلى الله عليه وسلم- فلم يرد لفظ التصوف على لسان رسول الله -صلى الله عليه وسلم- قط، فلم يحدث عنه ولم يخبر به اللهم إلا ما كان من تحذيره – صلى الله عليه وسلم- من البدع والإحداث في الدين مثل قوله: "إياكم ومحدثات الأمور فإن كل محدثة بدعة وكل بدعة ضلالة"»[2].

(1) عبد العزيز بن علي العقلا، ابن تيمية والسماع الصوفي؛ من خلال كتاب الاستقامة، بحث تكميلي لمرحلة الماجستير، كلية الدعوة والإمام، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 1407م، ص 14.

(2) أبو بكر جابر الجزائري، إلى التصوف يا عباد الله، دار البصرة، الإسكندرية، ط1 ، د س، ص 14،15.

وبعد عرضنا لجملة المفاهيم السابقة التي خ ُص َّ بها مفهوم التصوف وحتى إن وجدناها اختلفت في بعض النقاط من حيث الدلالات والمعاني، والتي لا يمكن حصرها في تعريف واحد وهذا راجع لاختلاف نهج المتصوفة، فلكل رأيه وفكرته الخاصة في تعريفه، حيث أنه يعتبر اسم للزهد المتطور كرد فعل للتطور الذي شهدته البلاد الإسلامية بعد الغزوات والفتوحات وانغماس الكثير من أفراد المجتمع الإسلامي في طرف الدنيا ونعيمها، إلا أنه كان بدعة وهذا راجع لتاريخه فهو لم يعرف في زمن نزول وحي ولا بعده، وهذا ما يؤكد على عدم وجود صلة تربطه بالعقيدة الإسلامية الصحيحة.

والحديث عن التصوف يستدعي الحديث عن الزهد، «ذلك لأنهما متلازمان ومتداخلان في غالب الأحوال ، والفرق بينهما هو أن الزهد مرتبة أولى ومرحلة مبدئية تؤهل للتصوف فإذا كان الزهد دعوة إلى الانصراف عن ترف الحياة ومباهجها والاكتفاء بما يـُقيم الأود ويستر الجسم، فإنّ التصوف شظف وخشونة وجوع وحرمان، وا ٍعراض عن زخرف الدنيا وزينتها وللتصوف ركنان هما: الزهد و الحب الإلهي، وعلى هذا فالتصوف أعم من الزهد فكل تصوف زهد وليس كلل زهد تصوفا»[1]، وعلى الرغم من تداخل التصوف والزهد، إلا أن هناك اختلاف من حيث المرحلة والسلوكيات، «إن التصوف بدأ بدايات سليمة حيث كان الزهاد من الصحابة والتابعين وتابعيهم، ثم جاء من بعدهم زاد في الغلو في التعبد واتخذ مسارات جديدة خرجت به عن الطريق السوي حتى وصل الأمر ببعض المتصوفة إلى قول الشرك والكفر كما هو الحال "بالحلاج" و"ابن عربي" وغيرهما من غلاة الصوفية. ويفرق بعض العلماء بين الزهد والتصوف على اعتبار أن الزهد مشروع في الإسلام بخلاف التصوفـفهو دخيل على الإسلام وا ٍلى هذا يشير "ابن الجوزي" بقوله: "إن التصوف مذهب

(1) العربي عبد القادر، التجربة الصوفية الجزائرية بين الزمن والمتزمن، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، د ع، د س، ص 02،01.

معروف يزيد على الزهد ويدل على الفرق بينهما، إن الزهد لم يذمه أحد وقد ذموا التصوف"»[1].

من خلال هذا يتضح أن الزهد بداية لمرحلة التصوف، كون هذا الأخير مجموعة المبادئ والسلوكات التي يعتقدها المتصوفة والتي يمارسونها في مجتمعاتهم وخلواتهم، فحين نجد الزهد هو ترك عن ما في الدنيا وملذاتها بغية التقرب من الله عز وجل وأخذ ثوابه والانشغال بالآخرة.

ثانيا: التصوف نشأته وأصوله:

موضوع التصوف من المواضيع الحساسة التي يختلف فيها الآراء بداية بالمفاهيم إلى النشأة بحيث ؛«إن الناس اختلفوا في بدء ظهور هذه الكلمة واستعمالها كاختلافهم في أصله ومفهومه، فذكر "ابن تيمية" وسبقه "ابن الجوزي" و"ابن خلدون" في هذا أن لفظ الصوفية لم يكن مشهورا في القرون الثلاثة الأولى، وا ٍنما اشتهر التكلم به بعد ذلك، وقد نقل التكلم به عن غير واحد من الأئمة والشيوخ كالأمام "أحمد بن حنبل"، و"أبي سليمان الداراني" وغيرهما، وقد روى عن "سفيان الثوري" أنه تكلم به، وبعضهم يذكر عن "الحسن البصري"»[2]، بدأت شهرت لفظ "الصوفية" بعد القرون الثلاثة الأولى، وهذا ما يؤكده الأئمة والشيوخ.

حيث قال "السهروردي": «وهذا الاسم لم يكن في زمن رسول الله – صلى الله عليه وسلم- وقيل: كان في زمن التابعين، ثم نقل عن الحسن البصري ما نقلناه عن الطوسي أيضا، ثم قال: وقيل: لم يعرف هذا الاسم إلى المائتين من الهجرة العربية»[3]، ومعنى هذا أن التصوف لم يكن معروف في زمن الرسول و لا في زمن التابعين.

(1) عبد العزيز بن علي العقلا، ابن تيمية والسامع الصوفي؛ من خلال كتاب الاستقامة، ص 17.
(2) نقلا عن: إحسان ألهي ظهير، التصوف المنشأ والمصادر، ص 40.
(3) المرجع نفسه، ص 41.

ويحاول المتصوفة أن يرقوا بأصل طريقتهم «إلى الرسول الكريم محمد – صلى الله عليه وسلم- ولا أحد يجادل في أنه – صلى الله عليه وسلم- قدوة في الزهد والورع والتواضع فالقيم التي يعلنها إعلام المتصوفة المعتدلون هي قيم إسلامية، وأخلاق نبوية، وهي غاية المؤمنين جميعا، غير أن الموضوعية تحتم الإشارة إلى أن لفظة الصدُّوفي والصدُّوفية لم تكن معهودة ومتداولة طيلة الصدر الأول من الإسلام وحتى نهاية القرن الأول الهجري وبصرف النظر على الدعاوى والمزاعم التي تذهب إلى أن "الإمام عليا" – كرم الله ووجهه- هو من ألبس "الحسن البصري" الخرقة الصوفية»[1].

لقد تعددت آراء النقاد والعلماء في نشأت كلمة التصوف "كابن تيمية وابن الجوزي وابن خلدون" وغيرهم وقد قالوا بأنه لم يكن مشهورا في القرون الثلاثة الأولى بل داع صيته بعد ذلك، وما يؤكد ذلك "السهروردي" بأن لم يكن بزمن الرسول – صلى الله عليه وسلم- مع أن – صلى الله عليه وسلم- كان قدوة الزهد والورع والتواضع، بحيث أن لفظة التصوف لم يعرفها الناس في الفترة ما بين صدر الإسلام ونهاية القرن الأول الهجري.

إن لفظة المتصوفة «لم تطلق على سابقي المتصوفة إلا مع النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة أي الثامن الميلادي؛ أما قبل هذه الفترة فقد كان "الصحابي" هو أسمى ما يتسمى به أحد المؤمنين، ثم كان لقب "التابعي" للذين يلونهم، وكان من أوائل من تسمى بهذا الاسم "صوفي" "جابر بن حيان"، و"أبو هاشم الصدُّوفي" "عثمان بن شريك الكوفي" و"عبدك الصوفي" وغيرهم، لقد ظهر التصوف عمليا ونال استقلاله عن الزهد في أواخر القرن الثاني الهجري، وقد جاء ذكر "الصـّوفية النُّساك" أو من جاء في أثار "الجاحظ"، وا ِن وجد من يعود بالتصوف إلى أصول جاهلية ذاهبا إلى أن متحنفي العرب وعبادهم في الجاهلية كانوا

(1) محمد علي كندي، في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجدية المتحدة، طرابلس، ط1، 2010م، ص 48،49.

يتّخذون من الصُّوف لباسًا وشعارًا»[1]، كان لظهور التصوف مع النصف الثاني للهجرة وكان مع "جابر بن حيان" و"أبو هاشم الصوفي" و"عبدك الصوفي" بحيث لقبوا بالصوفية.

ولا يعرف على وجه التحديد من بدأ التصوف في الأمة الإسلامية ومن هو أول متصوف وإن كان "الإمام الشافعي" – رضي الله عنه- عندما دخل مصر قال: "تركنا بغداد وقد أحدث الزنادقة فيها شيئا يسمونه السماع[*]"؛ والزنادقة الذي عناهم "الإمام الشافعي" هنا: هم المتصوفة»[2]،من خلال هذا القول لم تعرف بداية التصوف ومن أول متصوف، «ومعلوم أن "الشافعي" دخل مصر سنة 199هـ وكلمة "الشافعي" توحي بأن قضية السماع هذه قضية جديدة ولكن أمر هؤلاء الزنادقة يبدوا أنه كان معلوما قبل ذلك بدليل أن "الشافعي" قال كلاما كثيرا عنهم كقوله مثلا: "لو أن رجل تصوف أول النهار لا يأتي الظهر حتى يكون أحمق" وكل هذا يدل على أنه قد كان هناك قبل نهاية القرن الثاني الهجري فرقة معلومة عن علماء الإسلام يسمونهم أحيانا الزنادقة وأحيانا بالمتصوفة»[3].

ونجد هنا الإمام "الشافعي" يؤكد على ظهور التصوف في القرن الثاني من الهجرة والأكثر من ذلك أنه قال بأن المتصوفة هم الزنادقة في الأصل، وما يؤكد قوله هو لفظة "السماع" والتي كان الزنادقة يقومون بها.

فقد تنوعت الآراء حول أصل التصوف، وهي آراء لا أساس لها، فمنهم من قال إن أصل المصطلح من الكلمة اليونانية "صوفيا" أي الحكمة فقط لتشابه أصوات الكلمة، ومنهم من رأى أن أصل التصوف أصل يهودي، وبعضهم قال إن له علاقة بالروحانية الهندية وهذه الآراء كلها آراء خاطئة بنيت على أساس تشابه الكلمات أو المحتوى.

---

(1) المرجع السابق، ص 49.

(*) السماع: هو الغناء والمواجيد والمواويل التي ينشدونها.

(2) محمد بن جميل زينو، الصوفية في ميزان الكتاب والسنة، دار المحمدي للنشر والتوزيع، جدة حي الجامعة شارع عبد الله السليمان، ط4، 2000م، ص 04.

(3) المرجع نفسه، ص 04.

أما في حقيقة الأمر، «فقد رأى علماء الإسلام أن أصل كلمة "التصوف" هو من مصدر إسلامي بحت، ومن بين الآراء المختلفة حول هذا الموضوع أن منشأ كلمة التصوف هو التصفية والاختيار، أي أنها نشأت من "الصفا" و"الصفوة" و"الاصطفاء"»[1].

ومنهم من يرى أن الصوفية «نسبة إلى "أهل الصّفة" وهو فرق من النسّاك كانوا يجلسون فوق دكة المسجد بالمدينة لعهد النبي، أو أنهم من الصف الأول من صفوف المسلمين في الصلاة، أو من بني صوفة، وهي قبيلة بدوية، أو أنهم نسبوا إلى "الصوفانة" وهي بقلة، أو إلى "صوفة القفا" وهي الشعرات النابتة عليه، أو أن اللفظ مشتق من "صوفي" مطاوع صافي والأصل صفا، وقد استعمل هذا اللفظ المطاوع منذ القرن الثامن من الميلادي للتورية مع كلمة صوفي بمعنى المتنسك لابس الصوف، ومع الكلمة اليونانية "سوفوس" التي حاولوا فيها المحال بالمعادلة بين "ثيوسوفيا" "theosphie" و"تصوف" وقد ورد "نولدكه" "noeldeke" هذا المذهب الأخير في أصل كلمة "صوفي" مبينا أن السين اليونانية تكتب باطراد في العربية سينا لا صاداً»[2]، لقد تعددت الآراء في نشأة التصوف فمنها من نسبه إلى أهل الصفة أو صفة القفا أو الصوفانة...الخ.

بالإضافة إلى كل ذلك نجد «منهم من رأى أنها تعود "لأهل الصُّفَّة"، وهو أول شكل من أشكال التصوف، و"أهل الصُّفَة" هؤلاء بعض العباد والزهاد من الصحابة الذين كانوا يلبسون الصوف دائما، ويجلسون في "الصُّفَة" وهو المكان المظلل في مسجد المدينة الذي كان يأوي إليه فقراء المهاجرين ويرعاهم رسول الله – صلى الله عليه وسلم -، ومن هنا جاء هذا الاسم، وقد نال الرأي الأخير القبول العام»[3].

(1) عثمان نوري طوباش، التصوف من الإيمان إلى الإحسان، دار الأرقم، د ط، د س، ص 44.

(2) ماسينيون، مصطفى عبد الرزاق، التصوف، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، د ب، ط1، 1984م، ص 25،26.

(3) عثمان نوري طوباش، التصوف من الإيمان إلى الإحسان، ص 44.

فمن هذه النصوص السابقة، يتبين لنا أن التصوف ليس أمر ًا مستحدثا جديدا، ولكنه مأخوذ من سيرة صحابة رسول الله – صلى الله عليه وسلم-، كما أنه ليس مستقى من أصول لا تمت إلى الإسلام بصلة، ولقد امتد الاختلاف حول أصل التصوف واشتقاقاته إلى عدة أقوال، كلها لم تسلم من الانتقادات والاعتراضات، لأن هذه الاشتقاقات ليس لها من الأساس والصحة، وهذا ما جعل كل واحد من العلماء يدلي بدلوه في هذا المضمار.

ثالثا: موضوع التصوف:

وللتصوف مواضيع كثيرة ومتنوعة، ومن الصعب الوصول إليها وفهمها «فلقد تنوعت الطرق التي حاولت سبر كنه التصوف، وتعددت الوسائل التي تحاول الوصول إلى حقيقته فازدادت زوايا النظر للتصوف عمقً ا واتساع ًا، لاسيما وأن التصوف مهتم بكل ما يمس الروح والنفس، وهما من أسرار الله تعالى في خلقه، فالتصوف –بذلك- عميقة أغواره كالبحر، عميم نفعه وانتشاره كالمطر، يهطل من أعلى مزن في طبقات الجو فيعم مساحات شاسعة من الأرض جبالاً وسهولاً ووديانً ا، وينفذ إلى أعماقها بعد أن يسقي من على سطحها زرع ًا وضرع ًا وا ٍنسان ًا كذلك التصوف وموضوعاته التي تشبه في تنوعها قطرات المطر في تواترها لا حصر لها ولا عدد»[1]، إن موضوع التصوف كغيره من المواضيع التي تعددت وتتنوع وتتشعب طرقه وهذا راجع إلى طبيعته.

يولا بنا أن ذ َم ُر َّ من هنا دون التذكير بأمر يفيد في فهم موضوع التصوف: «فيما أن التصوف فسر بالتخلق والفناء معا، فثمة علاقة بينهما إذن، وهذا يعرف من معرفة معنى المصطلحين، فقد تقدم أن الفناء: زوال، واضمحلال، والتخلق بأخلاق ما، يفيد: ترك أخلاق الذات والإقلاع عنها، وهذا مقصود لغيره، والتلبس بالأخلاق الأخرى، وهذا مقصود لذاته

(1) المرجع السابق، ص 58.

وهذا الترك والإقلاع هو المعنى نفسه للفناء؛ فالفناء: ترك للحال الخاص، وتلبس بحال أخرى»[1].

من خلال ما سبق، نرى أن موضوع التصوف تعدد وتنوع في طرائقه مثلما تنوع واختلف في أصله ومصدره، ولهذا يعتبر التصوف أكثر اتساعا وعمقا، وبهذا يصعب على الباحث أو الدارس تحديده، كما أنه يولي اهتماما كبيرا للروح والنفس باعتبارهما من أسرار الله تعالى.

فمن موضوعات التصوف نجد التخلق والفناء، ومعنى هذا الأخير؛ هو أن يفني الفرد عنه أوصاف البشرية التي تعتبر جهل وظلم ويتصف بما يرضي الله عز وجل.

«فالتخلق يتضمن معنى الفناء إذن، فهو فناء عن أخلاق النفس، هذا أولا ...للتخلق بعده بأخلاق الله تعالى، وهذا ثانيا، وهذا ما يسمى في المصطلح الصوفي بالبقاء، وقد تقدمت الإشارة إلى هذه العلاقة سابقا، فكل فناء يتبعه بقاء، فالتخلق فعل، أوله: فناء وآخره بقاء، فمقصوده بالذات: البقاء بالأخلاق الجديدة، وأما الفناء عن الأخلاق القديمة، وأما الفناء عن الأخلاق القديمة فمقصوده لغيره. يقول "الشاطبي" مبينا العلاقة بين التخلق والفناء: "حاصل ما يرجع إليه لفظ التصوف عندهم معنيان:

- أحدهما: التخلق بكل خلق سني، والتجرد عن كل خلق دني.
- والأخير: أنه الفناء عن نفسه، البقاء لربه"» [2].

ومنه التخلق هو الفناء والبقاء، فبدايته فناء وأخره بقاء ومعنى هذا الأخير هو البقاء على الأخلاق الجديدة، أما بالنسبة للفناء فهو التخلص من الأخلاق القديمة فحسب "الشاطبي" أن التخلق هو الاتصاف بكل ما هو خلق سني والابتعاد والاجتناب عن كل ما خلق قبيح، ويرى أيضا أنه الابتعاد عن النفس وما يتصل بها والاقتراب من الله.

---

(1) لطف الله خوجة، موضوع التصوف، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية، مكة المكرمة، د ط، 1432هـ، ص 62،63.

(2) المرجع نفسه، ص 63،64.

وعليه يتضح أن الفناء والبقاء والتخلق من مواضيع التصوف وتعتبر هذه المعاني من المعاني التي يختص بها الفكر الصدّ وفي.

وعليه فإن، «التصوف يتضمن مراحلاً وأحوالاً وأهوالاً لابد أن يجتازها السالك في الوصول إلى ربه، سعيا نحو هوية المسلم الكامل؛ وتحقيقا لمعنى العبودية المطلقة، عبر تزكية النفس وتطهير القلب»[1].

رابعا: ظهور التصوف في الجزائر:

1. نشأة الصوفية في الجزائر:

ترجع إرهاصات ظهور ونشأة التصوف في الجزائر «إلى القرون الأولى لظهور الإسلام حينما تحولت أرض المغرب الأوسط تحديدا إلى ملجئ آمن لذرية رسول الله الذين لاذوا بترابها فرارا من ملاحقة "بني أمية" و"بني العباس" خصوصا بعد المجازر التي ارتكبت بحقهم خلال مأساة كربلاء سنة 680 وواقعة فخ سنة 762 حتى أصبحت الجزائر تنعت عند أهل البيت "بدار الهجرة ومستقر الإيمان"»[2]، ظهر التصوف في الجزائر مع ظهور الإسلام وبالتحديد في القرون الأولى.

فلقد كانت بدايات التصوف في الجزائر «تصوفا نظريا، ثم تحول ابتداء من القرن العاشر الهجري واتجه إلى الناحية العملية الصرف، وأصبح يطلق عليه "تصوف الزوايا والطرق الصوفية"، وقد ظل هذا التصوف العملي سائدا في جميع أنحاء المغرب الإسلامي حتى بعد سقوط الدويلات الثلاث ودخول الأتراك العثمانيين، وكان من أوائل وأحد أوتاد الطريقة الصوفية في الجزائر: "الشيخ أبو مدين شعيب الحسن الأندلسي"، وقد عرفت طريقته "المدينية" شهرة واسعة وأتباعا كثيرين، في مختلف أنحاء المغرب الإسلامي، وازدادت نشاطا وأحياها من بعده الطائفة الشاذلية وتلميذ "ابن مشيش": "أبو الحسن الشاذلي" وكان لتعاليم الشاذلي في الجزائر الأثر الأكبر بحيث يكاد يجزم أن معظم الطرق التي ظهرت بعد القرن

(1) عثمان نوري طوبّاش، التصوف من الإيمان إلى الحسان، ص 59.

(2) زعيم خنشلاوي، التصوف في تاريخ الجزائر، د ط، د ب، 2010/2م، ص 01.

الثامن تتصل بطريقة أو بأخرى بالطريقة الشاذلية، ومن أبرز علماء الجزائر الذين شاع التصوف العملي وانتشر بفضلهم: "عبد الرحمان الثعالبي"، و"سيدي عبد الكريم المغيلي" و"السنوسي"»[1].

مما سبق يتبين لنا أن التصوف في الجزائر ظهر مع ظهور الإسلام، وقد سميت الجزائر "بدار الهجرة ومستقر الإيمان"، وذلك راجع لما عاشه المغرب الأوسط من ملاحقات "بني أمية" و"بني العباس"، وكانت بدايته الفعلية نظريا وبعدها أصبح عمليا في بدايات القرن العاشر هجري، ويعتبر هذا الأخير المنتشر في جميع أقطاب المغرب الإسلامي بغض النظر عن سقوط الدويلات الثلاثة ودخول العثمانيين، ومن أبرز وأشهر رواد الطرق الصوفية في الجزائر نجد الشيخ: "أبو مدين شعيب بن الحسن الأندلسي" باعتبار أن طريقته الصوفية كانت من أوائل وركيزة الطرق الصوفية الجزائرية الموسومة "بالمدينية"، وقد وجدت هذه الأخيرة دعما من قبل "أبو الحسن الشاذلي" الذي زادها توسعا وا ٍحياء.

وكان "للشاذلي" دور بارز في ظهور بقية الطرق الصوفية التي ظهرت بعد القرن الثامن، بالإضافة إلى من ساهم في انتشار التصوف العلمي مجموعة من العلماء والشيوخ من أبرزهم: "عبد الرحمان الثعالبي" و"سيدي عبد الكريم المغيلي" و"السنوسي"... وغيرهم من المشايخ.

لقد وجدت الطرق الصوفية أول ما وجدت في بلاد القبائل؛ بجاية والمناطق المحيطة وكانت بجاية مركز إشعاع طرقي صوفي لعدة قرون من الزمن، بواسطة رجالات التصوف الكبار من أمثال: "أبي مدين"، و"أبو زكريا الزواوي"، و"أبو زكريا السطيفي"، و"يحي العيدلي" و"أحمد زروق"...، ومن بجاية انتشر التصوف إلى بقية مناطق المغرب الأوسط.

(1) عبد العالي بوعلام، الدور الثقافي والديني للطرق الصوفية والزوايا في الجزائر، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، قسم العلوم الإسلامية المركز الجامعي غرداية، الجزائر، ع 15، 2011م، ص 463.

ويمكننا القول أن أسباب انتشار التصوف بالجزائر يرجع إلى أسباب فكرية وأسباب سياسية واجتماعية:

1- **أسباب فكرية**: «كوجود أعلام صوفية عملوا على نشر هذه الطريقة بكامل المغرب الإسلامي، أثروا بسلوكهم وبمؤلفاتهم، من أمثال الشيخ: "أبي مدين"، "المليانـي" و"الثعالبي"... ويضاف إلى ذلك تأثر كثير من علمائنا بالتصوف المشرقي بدأ يسيطر بدوره على الساحة الفكرية بعد محاولة "الإمام الغزالي" التوفيق بين الشرعية والحقيقة»[1].

2- **أسباب سياسية**: «ومن بينها سقوط الأندلس وبذلك هجرة كثيرة من صوفية الأندلس إلى الأراضي الجزائرية واحتكاكهم بالمتصوفين هناك ونشر أفكارهم في الوسط الجزائري، والأمر الثاني هو سقوط الدولة الموحدية والتي كانت تمثل دولة قوية في وجه مواجهة الغزو الإسباني ولأسباب عدة منها الداخلية وأسباب خارجية تدهورت وضعفت»[2]، بالإضافة إلى هذين السببين نجد سبب آخر وهو:

3- **أسباب اجتماعية**: «انتشار الترف والبذخ عند عدة فئات من المجتمع وهذا نتيجة الثراء الفاحش وتراجع القيم الدينية والأخلاقية حيث أهمل الخاصة والعامة الكثير من مبادئ الدين وسلوكه القويم، وقد حارب الصوفية هذا الانحراف مما انعكس على انتشار طرقهم»[3].

ومنه نتوصل إلى أن بلاد القبائل أي مدينة بجاية هي المدينة التي مهدت لانتشار الطرق الصوفية في الجزائر ونقطة إشعاع لها وهذا لما تضمه هذه المدينة من مشايخ وعلماء

(1) المرجع السابق، ص 463-464.

(2) طبب جاب الله، دور الطرق الصوفية والزوايا في المجتمع الجزائري، معارف، مجلة علمية محكمة، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، ع 14، السنة الثامنة، أكتوبر 2013م، ص 137.

(3) المرجع نفسه، ص137.

كبار نذكر على سبيل المثال: "أبي مدين" و"أبو زكريا الزواوي"، و"أبو زكريا السطيفي" و"يحي العيدلي".....وغيرهم.

ولقد تنوعت أسباب انتشار التصوف ما بين فكرية وسياسية واجتماعية، وهذا راجع إلى ما يضمنه كل سبب على حدى، وهذا ما سارع شيوعه في الجزائر حتى بلغ أوجهه وارتقى إلى أعلى المراتب.

وفي هذا السياق ظهرت في الجزائر العديد من الطرق الصوفية والتي كانت هي الأخرى لها دور بارز في امتداد التصوف.

2. أهم الطرق الصوفية في الجزائر:

ظهرت الطرق الصوفية «وتعددت وتنوعت في الجزائر مع دخول التصوف وتفاوت هذه الطرق من حيث الأهمية والظهور، إذ هناك طريقة قديمة الظهور وأخرى حديثة، كذلك نجد طرق أصيلة ظهرت في الجزائر وتفرعت فيها وفي غيرها من البلاد الإسلامية وهناك العكس فروع لطرق موجودة في الخارج كما أن هناك طرق كثيرة الإتباع وأخرى محدودة»[1]. لقد عرفت الجزائر الكثير من الطرق الصوفية؛ قديمة وحديثة، أصيلة وفرعية والتي ساهمت بشكل كبير في انتشار التصوف.

ونظرا لكثرة الطرق الصوفية وفروعها بالجزائر سنحاول الوقوف على أهمها والتي كان لها انتشارا واسعاً «حيث تتفرع عن طريقتين أساسيتين، الأولى "جزائرية" الأصل وهي الطريقة "الرحمانية والتيجانية" وأخرى مشرقية الأصل وهي الطريقة "القادرية" والثانية مغربية المنشأ وهي الطريقة "الشاذلية"، وقد تفرع عنهما عشرات الطرق الصوفية، كما أن محاولة وضع جذر للطرق الصوفية بالجزائر مهمة صعبة للغاية وذلك لأنها متشعبة ومتفرعة عن طريقة واحدة، لكن الأصعب وجود طرق متفرعة عن طريقتين أصيلتين أو أكثر، لهذا سنقتصر على ذكر أهم الطرق؛ أي التي كانت تتمتع بشعبية كبيرة ولها نفوذ وانتشار من

(1) عبد العالي بوعلام، الدور الثقافي والديني للطرق الصوفية والزوايا في الجزائر، ص 464-465.

غيرها»[1]. ومن أشهر الطرق انتشارا في الجزائر نجد الرحمانية و التيجانية، كما أنه من الصعب تحديد جذورها بسبب تعددها وتفرعها، فنذكر أشهر هذه السلاسل الروحية حسب الترتيب الأبجدي:

البكائية	الجزولية	الزروقية	الصديقية	القادرية
البكرية	الحبيبية	الزيانية	الطيبية	الكرزازية
البوزيدية	الحنصالية	السحنونية	العروسية	الكنتية
البوسنية	الدردورية	السنونسية	العزوزية	المدينية
البوعبدلية	الدرقاوية	الشابية	العلوية	الناصرية
البوعلية	الراشدية	الشاذلية	العمارية	الهيرية
التيجانية	الرحمانية	الشيخية	العيساوية	الوزانية

وبهذا نجد أن الطرق الصوفية تعددت أفكارها المستوحاة من البنية الاجتماعية والثقافية للمجتمع الجزائري، «وقدمت خدماتها على أكمل وجه للمجال الروحي والتربوي على حسب الطريقة ونشاط شيخها، بالإضافة على المحيط البيئي الذي ظهرت فيه وكيف نظر إليها المجتمع. وعليه مهما كان نوع الدور التي قامت به هاته الطرق فهي تبقى أحد مقومات الثقافة الجزائرية والعنصر الوحيد الذي حافظ على هذا الإرث، فهي محور الثقافة الإسلامية ذلك أن مساهمتها في الحياة الفكرية للجزائريين تعد مهمة إلى درجة أن صداها وصل على الدول المجاورة»[2].

والذي نراه في هذه النقطة أن الجزائر عرفت الكثير من الطرق الصوفية تجاوزت ثلاثين طريقة حاولنا حصرها في الجدول، ومن أشهرها: الرحمانية، والتيجانية، والقادرية

(1) بوغديري كمال، الطرق الصوفية في الجزائر الطريقة التيجانية نموذجا: دراسة أنثروبولوجية بمنطقة بسكرة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في علم الاجتماع، قسم علم الاجتماع، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الدكتور محمد لمين دباغين، سطيف،-2-، 2015م، ص 244.

(2) عبد العالي بوعلام، الدور الثقافي والديني للطرق الصوفية والزوايا في الجزائر، ص 467.

والشاذلية، ومن هذا تعد الطرق الصوفية من أهم مراكز الإشعاع للتصوف في الجزائر، فقد أدت أدوار ً ا أساسية في توجيه الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية والعلمية، ولهذا ساهمت مساهمة فعالة في الحفاظ على مقومات الأمة وما يؤكد على هذا البحث التاريخي الأكاديمي الجاد.

صل الثاني: شعرية الرمز الصّ وفي في ديوان ابن أبي حجلة التلمساني.

أولا: علاقة التصّ وف بالشعر.

ثانيا: مفهوم الرمز.

1. لغة .
2. اصطلاحا.

ثالثا: مفهوم الرمز في الشعر الصّ وفي.

1. وز القصيدة الصّ وفية.

تمهيد:

كان من الطبيعيأن يترك التصّوف بصماته الواضحة على الشعر من حيث الموضوعات والفنون، فيَتأثر بتعاليمه وتشريعاته في المجتمع والحياة، و هو تأثير يشتد ويقوى أو يضعف تبعًا للشعراء أنفسهم، ومدى تجاوبهم في حياتهم مع هذه التعليمات والتشريعات مما أدىإلى ظهور الشعر الصّوفي الخاص بهذه الفئة من الشعراء، ليعبروا من خلاله عن تجاربهم الروحية والوجدانية، وهذا ما يثبت وجود علاقة بين التصوف والشعر.

أولا: علاقة التصوف بالشعر:

الشعر هو «لغة الوجدان، وهو نتاج خيال محلق، وشعور مرهف وفكر رحب، والشعر من الشعور، وملمّت العرب الشعر شعرا إلاّ لأنها شعرت به، وفطنت إليه، والشعر الصوّفي كثير، وغزير غزارة النثر الصّوفي، وشعراء الصوفية كثيرون في كل عصر، ومنهم شعراء قالوا فأفاضوا، واعتمدوا على الارتجال والبديهة فأحسنوا، وأتوا في شعرهم بغدر المعاني، وروائع الخيال، وبدائع الصور، وجميل التشبيهات، ولطيف المجازات»[1]، فالشعر مأخوذ من كلمة الشعور أي الإحساس، وعادة يحاول الشعر إيحاء أو زرع بعض الأحاسيس أو المشاعر في القارئ، فالشعر الصوفي «كان من جانب آخر تطورا للشعر الديني الإسلامي، وتطور للغزل العذري المتصوف الهائم في مسارح الجمال الروحي، وكان قسم منه تطورا لشعراء الخمريات في الأدب العربي، وقسم آخر منه وهو الخاص بوصف الذات الإلهيةكان تطورًا لفن الوصف في أدبنا القديم، شعر المدائح النبوية كانذلك تطورًا لفن المدح في الشعر العربي»[2]، فقد كان لتطور الشعر الديني الإسلامي والغزل العذري ظهور الشعر الصّوفي بالإضافة إلى ذلك تطور شعراء الخمريات في الأدب العربي.

---

(1) علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي؛ بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1404هـ، ص 21.

(2) محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، الإسكندرية، د ط، د س، ص 167.

والشعر فله ارتباط بالتصوف، والشاعر قد لا يكون متصوّفا أو لا يلزمه أن يكون متصوفًا ولكن الصوفّي لا يبعد أن يكون شاعرًا: فالصوفّي وفي شاعر سواء نظم أو نثر، فأداة الإدراك عنده هي نفسها أداة الإدراك عند الشاعر، والمعين الذي يستقي منه هو نفسه المعين الذي منه يستقي الشاعر، والوسيلة التشبيهية التي يستخدمها في أداء ما يؤديه هي نفسها وسيلة الشاعر»[1] إنّ كل من الصّوفي والشاعر يشتركان في أداة الإدراك سواء في الشعر أو في النثر.

وهكذا يمكننا القول بأن: «التصوف والشعر بخاصة والفن بعامة، وشائج قربى تتمثل في أن كليهما يحيل على العاطفة والوجدان، وأن التجربة الصوفية أو الشعرية تنطوي على حد تعبير "كولن ولسون" " Colin Wilson" على إزاحة النفايات التي تميل إلى أن تتراكم حين نسمح للوعي أن يظل سلبيا مدة أطول مما ينبغي، ويعني هذا أن التصوف والشعر كليهما، لا ينتميان لنسقين مختلفين ففي التجربة الصّوفية أو التجربة الشعرية على حد سواء نحصل على ضرب من الجد المكثف»[2].

من خلال مما سبق نستنتج أن، بين التصوف والشعر علاقة وطيدة ترجع أصولها إلى القدم، بحيث أن الشعر قديما أحسّ به الشعراء باعتباره أداة تعبر عن المشاعر والأحاسيس والعاطفة والوجدان، وكان بالنسبة للمتصوفة وسيلة للتعبير والتصوير عن التجارب الروحية والوجدانية، وهذا لما يحمله من الخيال والصور البديعية والبيانية، فإنما هذا يؤكد على انتماء التصوف والشعر لنسق واحد يهدف كل واحد منها إلى ارتفاع صاحبهما إلى الحقيقة وجوهر الأشياء، «وقد ترابط الشعر مع التصوف منذ مرحلة مبكرة لينتعش الشعر الصوفي في القرن الثالث من العصر العباسي، وقد سبق هذا الشعر ما يسمى بشعر الزهد وشعر المديح النبوي

(1) إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف؛ الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين، شبكة الفكر، د ب، د ط، 1945م- 1995م، ص 24.

(2) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1978م، ص 503.

الذي سبقا الشعر الصوفي منذ فترة مبكرة»[1]، وبهذا كانت نشأة الشعر الصوفي في القرن الثالث الهجري من العصر العباسي العصر الذهبي الذي شهدت بواكيره نبوغ في الأغراض الشعرية.

والشاعر، كالصوفي «يسعى لإنهاء نقص العالم"، وعلى هذا فإن الصلة بين التصوف والشعر تنبثق من سعي كل منهما إلى تصور عالم أكثر كمالا من عالم الواقع، ومبعث هذا التصور هو الإحساس بفظاعة الواقع وشدة وطأته على النفس، وصبوة الروح للتماس مع الحقيقة التي تعذب كياننا»[2]، ينطلق كل من الشاعر والمتصوفة إلى تصور عالم يفوق عالم الواقع، وهذا راجع إلى الواقع الذي يعايشه.

لكل من الشاعر والصّوفي تجربته الخاصة التي «تعتمد على "الصراع" في بدء المسار، بيد أن هذا الصراع -على ما فيه من تفاوت- يلازم الشاعر في أغلب تجاربه، ولا يتخلص منه إلاّ في حالات عالية من الصفاء والتركز والاستغراق، وهي حينذاك يقترب من الرؤيا الصوفية التي ذكرناها، على حين لابد للصوفي أن يتخلص من الصراع في نهاية التجربة أو أن يكون قد حرم مراده»[3]، يقوم الشاعر والمتصوفة في تجاربهم على الصراع بحيث أنه يبقى على صلة بأغلب تجاربه.

إن الفرق بين "الرؤيا الصوفية" و "الرؤيا الشعرية" هي «في درجة تسامي كل منهما فبينما يفترض في التجربة الصوفية بلوغ حال الفناء في العالم والامتزاج فيه، بحيث تتوحد كل تناقضاته، ويغدو شيئا شفافا خاليا من الاعتكار والصراع، قد لا يفترض في التجربة الشعرية بلوغ هذا المدى في جميع الأحيان إلاّ عند القليل من الشعراء، ففي حالات من

(1) عبد الله خضر حمد، الخطاب الصوفي في شعر عبد القادر الجيلاني؛ دراسة أسلوبية، مكتبة المجتمع العربي، عمان، ط1، 2014م، ص 74.

(2) عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي؛ حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي الرشيد، د ط، دب، 1979م، ص 29.

(3) المرجع نفسه، ص 30.

الصفاء والشفافية تقترب رؤى بعض الشعراء من رؤى الصوفية، وقد تبلغ مبلغها من السمو والتركيز فتجيء أشعارهم كشطحات الصوفية، جانحة إلى الإيماء والرمز والغموض واللامعقول»[1]، ويمكننا القول بأن هناك نقاط يشترك فيها الشاعر مع المتصوفة من حيث الصراع والرؤيا بالإضافة إلى ذلك« يتشابه الشاعر الصوفي في الوسيلة ويتحد معه في الهدف، فكلاهما لا يعول على المنطق، ويضع العقل بعد القلب في الترتيب، وكلاهما يهدف إلى تكوين رؤية للعالم، وبما أن وسيلتهما مختلفة عن وسيلة العلم ووسيلة الفلسفة فهي رؤية مختلفة حتما، لا أقول رؤية مناقضة لرؤية العلم والفلسفة فكثير من العلماء هم من المتصوفة بحق، ولكن يجب أن نعترف بالفرق بين الطريقتين فالمعرفة تجريبية لا عقلية منطقية، إنها معرفة الله بطريقة فريدة»[2]، فبالإضافة إلى الوسيلة والهدف نجدهما أيضا يشتركان من حيث الموضوع وتعامله؛ «بحيث أن كلا من الشاعر والمتصوف يتعامل مع الباطن والمضمر والخفي عندما يتحد مع الموضوع الذي يشغل باله، وذلك حتى تتم عملية تماثل الرؤية الانفعالية التي من شأنها أن تتسبب في دفقة المشهد الشعوري، حينذاك يستجيب كل من الشاعر والمتصوف للملكة الحدسية، بعد محاولات مريرة للتخلص من الجسد؛ أي الانفعالات من عالم المحسوس، والاختفاء بعالم المثل، الممكن الانكشاف»[3].

وما يمكن استخلاصه مما سبق بيان الصلة التي تربط بين التصوف والشعر من حيث أنهما يمثلان نوع من النزوع المعرفي، على الرغم من أن كل واحد منهما لديه طريقته في التعبير عن ذاتيته، وبالنسبة للصوفي والشاعر فهما الآخران يقومان على الذاتية كذلك، إلاّ أن لكل منهما خاصيته من حيث الموضوعات والمضامين كالفناء مثلا، وبهذا كان للمتصوفة والشاعر تجربته الخاصة فالتجربة الشعرية هي حالة نفسية ووجدانية تستغرق كيان

(1) المرجع السابق، ص 30،31.

(2) إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف؛ الأثر الصوفي في الشعر العربي، ص 25.

(3) عبد القادر فيدوح، النزعة الصوفية، جامعة البحرين، د ع، د س، ص 03.

الشاعر كله، أمّا التجربة الصوفية فهي عبارة عن استكشاف معرفي للحقيقة، بحيث أن المتصوفة استعان بالشعر للتعبير عن وجدانه وروحه.

وما يمكن أن نلاحظه كذلك هو وجود نقاط تشابه بين المتصوف والشاعر:

- ❖ من حيث الحاجة: فالمتصوف يحتاج طبيعة الشعر للتعبير عن تجربته الإلهية، وكذا الشاعر من خلال طبيعة المتصوفة التي تساعد في التعبير عن معاناته.
- ❖ومن حيث الهدف والوسيلة: بحيث يضعان القلب في المقام الأول ويهدفان إلى تكوين رؤية للعالم.
- ❖ومن حيث: أن كلاهما يعتمدان في التعبير عن الحالات الشعورية على الرموز والإيحاءات.

وبهذا فإن «التجربة الصوفية والتجربة الفنية منبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند نفس الغاية وهي العودة بالكون إلى صفاته وانسجامه بعد أن يخوض غمار التجربة، فكل من الصوفي والشاعر يحلمان بعالم مثالي ومتكامل، هذا النموذج من الكمال لن يجدوا له وجودا داخل هذه الأرض بل عالمهم وهو عالم الروح، حيث الصفاء والسكينة تتنزل من كل صوب وحدب»[1]، إن كل من الصوفي والشاعر ينتميان إلى عالم واحد ألا وهو عالم المثل باعتباره عالم الروح، «لذا ظلت العلاقة الوثيقة بين الشاعر والصوفي محاولة بعيدة للانطلاق من العالم العبثي، بحثا عن أفكار أكثر تجريدا تشق خلالها الحقائق الكونية، هذا البحث عن عالم أكثر اطمئنانا وأمنا من العالم المدنس، لم يجد له الشاعر الصوفي وسيلة غير الانغماس في العالم الروحي بكل ما يملك من طاقات» [2]، وبهذا نرى أن عالم المثل عالم نقي وطاهر و آمن من العالم المدنس وللوصول إليه يستعمل الشاعر والصوفي كل طاقاتهما.

(1) أحمد قيطون، الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ع 04، جوان 2013، ص 177.

(2) المرجع نفسه، ص 177، 178.

وما يمكن قوله: « أن الشعر الصوفي في مجمله، شعر ميتافيزيقي يحيل على موضوعات تند عن أي وضعية فزيائية، وهذه السمة الميتافيزيقية تئول إلى فهم عاطفي للفكر، وبعبارة دانته إنها فكر متحول إلى مجازات وتخيلات، بيد أن الشعر الصوفي في ميتافيزيقيته إذا ما استثنينا منه الشعر الوعظي والتعليمي والشعر الموغل في التجريد الخالص لا يقل عن الشعر الغنائي عاطفة وانفعالاً ، بل إن هذه العاطفة هي الرابطة بين النزعة الغنائية والنزعة الميتافيزيقية في الشعر الصّوفي الذي بدت رموزه الخاصة بالمرأة والخمر والطبيعة بمثابة كشف عن وحدة الفكر والشعور»[1]إن الشعر الصّوفي شعر غيبي غامض يقوم على الرموز التي تعتبر بمثابة مفاتيح النص.

وبالتالي «فالمتصوفة لم يتمكنوا من عرض تجربتهم الغيبية بكلامهم ولغتهم ذات المعاني، لذلك أصبح المتصوف هو ذاته مصدر المعنى (أي منتج المعنى)، والتي يختلف المعنى عندها بسبب تغير الملقي أو صاحب التجربة، ومن ثم تتوالد المعاني وتتفرع من شخص لآخر ومن فهم لآخر، ومن طبيعة لطبيعة أخرى، ترتبط أو يمكن أن تحددها طبيعة اللغة المستخدمة»[2]، لذلك كان للمتصوفة لغتهم المتميزة عن بقية اللغات والتي تمكنهم من التعبير عن تجاربهم؛ «بحيث تهدف اللغة الصوفية إلى وصف ما يتأبى إلى قول ما لا يقال، أو لا يمكن أن يقال لأن الصّوفي في لحظة المكاشفة والمشاهدة يرى ما لا يمكن لغيره أن يراه، وبالتالي تقف اللغة المعيارية عاجزة عن التعبير عن هذه الحالة في تلبسها بالغموض والإلهام،لذلك كان الرمز الصّوفي وعالما خاصا لا يمكننا الولوج إليه»[3].

(1) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 507.

(2) عبد الحكيم خليل سيد أحمد، الدلالات اللغوية في الثقافة الصوفية، مجلة حوليات التراث، أكاديمية الفنون، الجيزة، مصر، ع 14، 2014م، ص 112.

(3) محمد بلعباسي، شعرية اللغة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة تاريخ العلوم، مجلة علمية عالمية محكمة تصدر بجامعة الجلفة، ع 06 ، 2017م، ص 112.

وعليه، نتوصل إلى أن الشعر الصوفي شعر غيبي يقوم على الماورائيات يتميز بلغة خاصة يستطيع من خلالها الشعراء المتصوفة التعبير عن تجاربهم الروحانية، والتي لا يفهمها إلاّ أصحابها من حيث الملغي والدلالات والرموز، إلاّ أنهم في بعض الأحيان يعجزون عن التعبير وهذا راجع لطبيعة التجربة الصوفية، مما يستوجب على المتصوف أن يكون هو منتج المعنى.

فالتجربة الصوفية تتسم بشيء من الغموض حتى ألفت معاجم وقواميس لتفسير مصطلحاتهم، يقول "الكلاباذي": «اصطلحت هذه الطائفة على ألفاظ في علومها تعارفوها بينهم ورمزوا بها لأنهم بنوا مذهبهم على إخراج الدنيا من قلوبهم وعلى فلسفتهم في التوكل والتجريد»[1]، إن التجارب الصوفية غامضة تتميز بألفاظ ورموز لا يعرفها إلا المتصوفة. «فرءوا من الشعر الوسيلة الأفضل لإخراج ما يجول في أنفسهم من مشاعر وأحاسيس، معبرا عن تجاربهم العرفانية وأحوالهم الذوقية ومجاهداتهم النفسية ومقاماتهم الباطنية»[2]، لذلك يعتبر الشعر منذ القدم أفضل وسيلة للتعبير عن مكونات النفس من أحاسيس ومشاعر.

يعتبر الرمز أحد آليات اللغة الصوفية التي «تتوسل بها في استخدامها لكثير من المصطلحات أو النصوص التي تحمل رؤية فكرية للتصوف ككل، خصوصاً وأن مؤلفات وأقوال المتصوفة تزخر بالرمز»[3]، يعد الرمز أساس اللغة الصوفية ومن المميزات التي يتميز بها هو أنه «أداة لتفجير كل طاقات المعاني المترسبة في الشعور واللاشعور عن طريق الوجدان، أو تكثيف الانفعال الذي يعمل فكرة المتلقي على محاولة إدراكه، قد يعبر الشاعر عن المعنى ببعض الظلال، أو يلجأ إلى أطراف المعاني وعلى القارئ أن يلتمس من

(1) نقلا عن: عبد الله خضر حمد، الخطاب الصوفي في شعر عبد القادر الجيلاني، ص 74.
(2) المرجع نفسه، ص 74.
(3) عبد الحكيم خليل سيد أحمد، الدلالات اللغوية في الثقافة الصوفية، ص 118.

وراء ذلك كله دلالات، يدرك من وراء ذلك كله دلالات، يدرك من إيمائها ما لم يدركه له الشاعر نفسه»[1].

ومنه يمكن القول بأن: عنصر الرمز له دور هام في حياة الشعراء المتصوفة، بل إنه يعتبر بمثابة أهم مرتكزات الشعر الصوفي لما له من آليات تساعد الشعراء الصوفية في التعبير عن تجاربهم الوجدانية، وهذا راجع إلى قوة المعاني والدلالات التي يحملها.

«والذي يثبت ذلك أن الشاعر الرمزي يمد عنقه ليشاهد التجربة ويلمسها عن قرب، فإن الصّوفي يعيشها محترقاًبحرّ نارها، أو بزمهرير بردها، فلا يسعه عند ذاك إلاّ الصمت أو الدهشة»[2]، وبهذاإرفّ الشاعر الصوفي من خلال توظيفه للرمز يكون في حالة اللاوعي على غرار الشاعر الرمزي.

وفي الأخير نتوصل إلى أنللصوّفية مصطلحهم الصوّفي ولكنه ليس سوى جزءًا من اللغة الصوفية التي تتضمن المصطلح والشطح والرمز والحرف والحكمة والتفسير، ولا نكاد نجد نفس اليسر في مختلف مناحيها إذ أنّ التعقيد هو سمتها الأساسية»[3]، لم يوظف الصوفية الرمز توظيفًا عبثيًا وإنما كان لأسباب معينة؛ بحيث أن «لجوء الصوفية إلى الرمز يرجع بصفة عامة إلى سببين: الأول: أن كثيرا من نزعاتهم يخالف ظاهر الشريعة، فلا يمكن الإفصاح عنها خوفًا من سلاطين الفقهاء الذين كانوا يتتبعون الصوفية في كل عصر بالنكير والتشهير ويحاولون الزج بهم في محاكمات تنتهي في بعض الأحيان بقتلهم، والثاني: أن

(1) عبد الله خضر حمد، الخطاب الصوفي في شعر عبد القادر الجيلاني، ص 169.

(2) أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، جدار الكتاب العالمي، عمان، ط1، 2008م، ص 156.

(3) محمد بن بريكة، التصوف الإسلامي من الرمز إلى العرفان، دار المتون، الجزائر، ط1، 2006م، ص 83، 84.

اللغة العادية تقصر على أداء كل ما عندهم من معان: لأنها معان تقوم على الذوق أكثر مما تقوم على المنطق»[1].

لقد تميز الشعراء الصوفيين بتوظيف الرمز الصوفي في قصائدهم خوفا على حياتهم من سلاطين الفقهاء، والذين كانوا يحاربونهم في كل الأقطار، وكذلك بغية التمرد والخروج على قواعد اللغة العادية التي لا يستطيعون التعبير من خلالها عن المعاني الروحية، فبهذا كان الرمز الوسيلة التي يخرجون بها عن هذا العائق اللغوي، وللتعبير عن أحاسيسهم ومشاعرهم وأفكارهم وتجاربهم الوجدانية بطريقة غير مباشرة إيحائية، بالإضافة إلى ذلك أن استخدام الرمز يستفز مخيلة القارئ.

فاستخدام الرمز في الشعر دليل على «عمق ثقافة الشاعر من جهة، وعمق نضجه الفكري من جهة أخرى، إذ لابدّ للشاعر الذي يرغب في توظيف الرمز في شعره من ثقافة وتجربة واسعة»[2].

وقبل الحديث عن مفهوم الرمز في الشعر الصّوفي، من المفيد أن نعرج إلى مفهوم الرمز في الأدب بصفة عامة.

ثانيا: مفهوم الرمز:

1. الرمز لغة:

لقد ورد في معجم "لسان العرب" لابن منظور "ر َ م َ ز َ " وهو من الجذر الثلاثي "رمز" : «الرَّمْزُ : تصويت خفي باللسان كالهَمْسِ ، ويكون تحريكَ الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير بطبلنق إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل: الرَّمْزُ إشارة وا يماء بالعينين والحاجبين والشفتين

(1) عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي الإسلامي؛ نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار العرب، دمشق، د ط، 2010م، ص 96.

(2) إبراهيم منصور الياسين، الرموز التراثية في شعر عز الدين المناصرة، مجلة جامعة دمشق، المجلد 26، ع 03+ 04، 2010م، ص 257.

والفم. والرَّمزُ في اللغة كل ما أشرت إليه مما يُبان بلفظ بأي شيء أَشرت إليه بيد أو بعين ر ْ م ُ ز ُ ويَر ْ مِز ُ ر َ م ْ ز ًا»[1]، وفي التنزيل العزيز في قصة زكريا عليه السلام: ﴿**أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا**﴾[2].

وجاء مفهوم الرَّمز في "معجم الصحاح": «الرَّمْزُ: الإشارةُ والإيماء بالشفتين وقد رَمَزَ يَرْمِزُ ويَرْمُزُ»[3].

إن جل المعاجم العربية والتي من بينها معجم "لسان العرب" و"الصّحاح" تطرقت إلى معنى واحد وغالب، وهو الإشارة والإيماء باعتبارهما لغة تواصل يفهمها إلا الجماعة المتفقة على ذلك عن طريق العينين والحاجب والفم، وهذا ما يؤكده القرآن الكريم على لسان "النبي زكريا" عليه السّلام، عندما سمع نداء الملائكة تبشره بأنه سيرزق "بيحي" عليه السلام، فقد جاء معنى الرمز فيها بمعنى الإشارة حيث أنه يتكلم مع الناس عن طريق الرمز أي الإشارة.

أما عند الغرب، فنجد أن «أقدم تعريف للرمز على المستوى اللغوي قدمه "أرسطو" فقال:الكلمات رموز لمعاني الأشياء، أي رموز لمفهوم الأشياء الحسية أولاً ثم التجريدية ثانيا، وإن الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة»[4]فيذهب أرسطو في تعريفه إلى الرمز بتركيزه على الرموز اللغوية إلاّ أنه يعتبرها إشارات تعبيرية.

2. الرمز اصطلاحا:

إن موضوع الرمز كغيره من المواضيع التي تعددت مفاهيمه واختلفت باختلاف الآراء: كل إشارة أو «علامة محسوسة تُذَكِّرُ بشيء غير حاضر من ذلك: العَلَم رَمْزُ

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج5، ص 412.

(2) آل عمران، الآية 41.

(3) أبو نصر إسماعيل بن حمَّاد الجوهري، الصحاح؛ تاج اللغة وصحاح العربية، تح: إميل بديع يعقوب، محمد نبيل طريفي، دار الكتب العلمية، د ب، ج3، ط1، 1999م، ص 27.

(4) هيفرو محمد علي ديركي، جمالية الرمز الصوفي؛ النفري- العطار- التلمساني، دار التكوين، دمشق، ط1، 2009م، ص 21.

الو َطَن»[1]، وبهذا فالرمز هو الإشارة والعلامة، وقد اعتبر المُحلّلون الشّيّون أن وظيفة الرّمْز هي إيصال بعض المفاهيم إلى الوجدان بأسلوب خاص لاستحالة إيصالها بالأسلوب المباشر المألوف»[2]، فالرمز له خاصية متميزة يستطيع من خلاله إيصال المعنى للقارئ بأسلوب غير مباشر.

أما قاموس "وبستر" "Webster " فيحدد الرمز بأنه: «ما يعني أو يومئ إلى شيء عن طريق علاقة بينهما، كمجرد الاقتران، أو الاصطلاح، أو التشابه العارض "Accidental" غير المقصود»[3]، لم يخرج قاموس "وبستر" "Webster" في تحديده لمفهوم الرمز عن بقية المفاهيم. «فالرمز الشعري والأدبي عموما "عبارة عن إشارة حسية مجازية لشيء لا يقع تحت الحواس" أي أن الرمز ببساطة يستلزم مستويين: مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التي تؤخذ قالبًا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وحين يندمج المستويان نحصل على الرمز»[4].

ومن جملة المفاهيم السابقة نتوصل إلى أن: الرمز هو إشارة أو علامة يعبر به عن معنى ما، وهذا لما يحمله من دلالات ومعاني إيحائية بطريقة غير مباشرة يساهم في توصيل المفاهيم إلى القلب بأسلوب متميز وخاص.

وبعد عرضنا لمجموعة من مفاهيم الرمز بصفة عامة يمكننا الآن الولوج إلى مفهومه في الشعر الصّوفي.

(1) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م، ص 123.

(2) المرجع نفسه، ص 123.

(3) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1977م، ص 45.

(4) على عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 2002م، ص 105.

ثالثا: مفهوم الرمز في الشعر الصوفي:

تتعدد وسائل الناس في الاتصال «فالوسائل التي يستخدمها عامة الناس في الاتصالات تكون دائما عن طريق التخاطب أو التحاكي أو المقابلة، أما أهل الخصوص فيستخدمون الإشارة تعبيرا وا ٍرسالا واستقبالا ويقول أحلئمة الصّوفية: "ما كتب صحيح إلى صحيح، وما افترقا على الحقيقة" ومعنى ذلك أن لغة التخاطب العادية هي وسائل للعاملة بين الأصحاء أي الصادقين أو العارفين، فإنه لا داعي لديهم لهذه المخاطبات، والمكاتباتوا ٍنما طرق الاتصال تكون بالإشارة أو عن طريق الرؤيا أو الإلهام أو بأمر عادي أو بطريق التوجه فلا حاجة عندهم إلى مثل أدواتنا الحسية»[1].

إن للصوفية طريقتهم الخاصة في التعبير والتخاطب بين الناس، بحيث أن هذه الطريقة لا يعرفها إلاّ المتصوفة والمتجسدة في الإشارة أي بمعنى "الرمز"، وهكذا نجد الرمزية شاعت شيوعا كثيرا في كتابات الصوفية نثرها وشعرها، وقد يكون الصوفية مضطرين إلى استعمال الرمز لأن الحاجة ألجأتهم إليه و لأنهم يعبرون عن معان ومشاهد وا ٍحساسات نفسية لا عهد للغة بها ولا بالتعبير عنها.

ويوضح لنا "الطوسي" أيضا مفهوم الرمز عند الصوفية قائلا: «و"الرمز" معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر لا يظفر به إلاّ أهله»[2]، فالرمز عند الصوفية هو الكلام المضمر الخفي، والذي لا يعرفه إلاّ المتصوفة.

فالرمز عند الصوفيين «هو التلميح إلى ما يريدون قوله، فمن الرمز الإشارة، ومنه الاستعارة، والكناية،والتشبيه، وبالرمز تُحفظ أسرارهم، وتؤتمن معانيهم وحقائقهم الجوهرية

(1) حسن الشرقاوي، معجم ألفاظ الصوفية، مؤسسة مختار، القاهرة، ط1، 1987م، ص 45.

(2) أبو نصر السرّاج الطوسي اللُّمَعُ، تح: عبد الحليم محمود طه عبد الباقي سُرور، دار الكتب الحديثة، مصر، د ط، 1920م، ص 414.

خوفاً من أهل الظاهر أن يستبيحوا دماءهم، فالتّستر على طريقتهم أهم الأسباب التي أدت بهم إلى استخدام الرمز»[1].

ونستنتج من هذا أن المتصوفة لجؤوا إلى الرمز نظرا لأهميته في الشعر الصوفي من حيث الغموض وثراء معانيه ودلالاته وتعدد تأويلاته، فالصّوفية يعتمدون عليه في التعبير عن الأحاسيس الوجدانية التي لا يمكن للغة العادية التعبير عنها، بالإضافة إلى ذلك أن للرمز الصّوفي سمته البارزة في فظ الأسرار والتي لا يفهمها إلاّ المتصوفة، وكل هذا راجع إلى طبيعة التجربة الصوفية التي تتسم بالغموض، وبهذا تفنن الشعراء الصّوفيون في توظيف الرمز، لأنه يعطي القصيدة الصوفية سمة جمالية تميزها عن غيرها من جهة، ومن جهة أخرى يثير ذهن القارئ لفهم معنى الرمز.

والقصيدة الصوفية تزخر بمجموعة من الرموز الصّوفية من أشهرها نجد: "رمز الحب الإلهي"، و"رمز المرأة"، و"رمز الخمرة"، و"رمز الطبيعة"، والتي تندرج تحتها عدة رموز منها: "رمز الماء"، و"رمز الذّور"، و"رمز الطير"، و"رمز الفَراش" ...الخ، وسنحاول أن نعرض لأهم تلك الرموز و خاصة الموجودة في ديوان "ابن أبي حجلة التلمساني".

1. رموز القصيدة الصوفية (الشعر الصوفي):

من المفيد أن نتحدث عن هذه الرموز ولو بشكل مختصر:

أ. رمز المرأة:

فالمرأة في الصوفية أحد تجليات المبدأ المؤنث المضّاد، والمقابل للمبدأ المذكر الذي ظلّ مبدأ أحاديّاً زمناً طويلاً يحكم المجتمع الإسلامي، وقد عبّر الصّوفيون عن حبهم لله باستخدام رمز "المرأة" واستعارة أسلوب الغزل»[2]، يعد رمز "المرأة" أفضل وسيلة يعبر بها المتصوفة عن مدى حبهم لله، فهذا المرأة في تعبير الصوفي عن الحب الإلهي إلاّ الرمز

(1) وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2006م، ص 105.

(2) المرجع نفسه، ص 112.

الأكمل لتجلّي الألوهية، وهذا ما صاغه "ابن عربي" في عبارته: "فشهوده (أي الصوفي) للحق في المرأة أتمّ وأكمل ... إشاهد الحق مجرّدًا عن الموادّ بدًا»[1]، إضافة إلى ذلك نجد التصوّر لا يقف عند حدود الخاصية الإنسانية والأنثوية، وإنما يعتبرها مظهرًا من مظاهر الجمال الإلهيّ، وشكلا من أشكال السرّ الأنثويّ في العالم، فتحضر المرأة باعتبارها شفرة توحّد بين ما هو طبيعي وما هو روحيّ، بين الإلهي والإنساني تحقيقا لتجل أكمل للألوهية وهو ما عبر عنه "كوربان""Corbin" بديالكتيك الحب»[2]، بحيث يرى المتصوفة في رمز "المرأة" رمز للذات الإلهية فقد كانت مجرد وسيلة لتثبيت تجلي الألوهية فهي شفرة تجمع ما بين ما هو طبيعي وروحي، إن توظيف "رمز المرأة" في الشعر الصوفي راجع إلى كون «الصوفية على دراية جيدة بالجوانب الإيجابية في المرأة، فهناك بعض القصص القرآنية يمكن أن تعتبر حججا جيدة لدور المرأة في الحياة الدينية، وأشهر مثال على ذلك امرأة العزيز في سورة يوسف، وهي المرأة التي نسيت نفسها تماما في حب "يوسف عليه السلام" وذلك رمز للقوة الهائلة لذلك الحب الذي ينشأ عند مشاهدة الجمال الرباني المتمثل في شكل بشري»[3]، وبهذا أصبحت زوجة العزيز« "زليخا"في الشعر الصوفي بعد ذلك رمزا للروح التي تُضفي من خلال الشوق المتواصل على طريق الحب والفقر»[4]، أي: أن المرأة تستخدم كرمز للتعبير عن حب الشاعر الصوفي لذاته وعشقه لها، فعندما ينبغي بالمرأة فهو بذلك ينبغي بجمال معشوقه وعليه، فإن موضوع المرأة يقابل موضوع المحبة الإلهية ويطابقه من حيث المحبة والجمال. والملاحظ أيضا أن مفهوم الحب هنا يرتبط ارتباطا لنقل الحب الأنثوي من العلم الأرضي إلى العالم السماوي، ويتم التعبير عن تلك العاطفة من خلال

(1) أسماء خوالدية، الرمزالصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدًا، دار الأمان، لبنان، ط1، 2014م، ص 59.

(2) المرجع نفسه، ص 59.

(3) أنامارى شيمل، الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، تر: محمد إسماعيل السيد ،رضا حامد قطب، منشورات الجمل، كولونيا، ط1، 2006م، ص 496.

(4) المرجع نفسه، ص 496.

توظيف جملة من الرموز، فقد اتخذ شعراء الصّوفية من هذا القالب أسلوبا للتعبير عن حبهم الإلهي، إذ لا نكاد نعثر على شعر وجداني لم تحضر فيه "المرأة الحبيبة"، لهذا احتلت المرأة في الشعر مساحة معتبرة، فهي مصدر إلهام ووحي لدى كل المبدعين، حتى وإن اختلفت الطرق ووجهات النظر نحوها، ومنه نجد النظرة الحسية المولعة بها، ممثلة في الغزل العذري لدى الشاعر "ابن أبي حجلة" في ديوانه، إذ انطلق في مجموعته الشعرية بالغزل الحسي من ذكر "الصوت، و"الخد"، و"الشعر"...، ومن شواهد ذلك نذكر منها على سبيل المثال قوله في قصيدة من بحر [الوافر]:

رقُّ أَمِنَ الرَّشَا طِبِ صَوتًا ... سوأَرْعَى القِرَى مَنِه هُبوبًا[1].

ويقول أيضا في قصيدته من بحر [الوافر]:

سوَالِهُا مِنَ الرَيحَانِ رَطْبًا ... ويُاخِيهَا الشَقِيقُ مِنَ الخُدُودِ[2].

ويقول كذلك في قصيدته من بحر [الطويل]:

لِلَّخُدِ نْخِدٌ كَالشَقِيقِ إِبدَا ... وغَرٌ كَجَنحِ اللَيلِ سُودٌ غُدُرُه[3].

ويقول أيضا في قصيدته من بحر [الوافر]:

فَصِفْ لِي شَوقَهُ لَا لَا وطَوِّلْ ... وَقُلْ لِي فِالخُصُرِ قَولاً باختصار[4].

في هذه الأبيات جمع الشاعر بين لغة الحب الحسي والحب العذري، جاعلا في ذلك من محبوبته معراجًا نحو الذات العليا الإلهية، فالألفاظ الموظفة "**الصوت، و الخد، و الشعر**" تشي بما يشتهيه الشاعر، فهو متعلق بصاحب الصورة "**المرأة**" الذي هو خالقها في أبياته الشعرية، إذ بدأ الغزل الحسي وانتهى بالغزل الروحي الصّوفي"، ويمثل هذا أرقى أنواع الغزل لأنه تضمن فلسفة صوفية بحتة.

(1) الديوان، ص 300.

(2) الديوان، ص 306.

(3) الديوان، ص 311.

(4) الديوان، ص 312.

ونجده أيضا يتفنن في التغزل بها وذلك بوضعها "بالنور" قوله في قصيدة من البحر [الوافر]:

فَتَاةٌ نُجِمَ زَارَتْنِي عِشَاءً ... رِيمُ الشَّمْسِ لَا يَنْأَى وَسَطَ دَارِي.

فَوَجْهُ خَدُّوهَا مِمَّا لَاحَ إِلَّا ... وَأَحْرَقَ عَاشِقِيهِ بِجِلْنَارِ[1].

من خلال هذين البيتين نجد الشاعر "ابن أبي حجلة" يصف ويتغزل بالمرأة بوصفها **بالشّمس"** التي تنور له حياته، وبسبب هذا النور والضوء الذي يظهر من شدة جمالها يحرق عاشقيها إذا نظروا إليها، ومن هنا نجد الشاعر يصف المرأة **"بالنور"** وذلك رمزا للذات الإلهية، الذي ينوره ويخفي جميع الأنوار فهو ينير السموات والأرض.

ويميل الشاعر "ابن أبي حجلة" إلى معانقة اللغة الصوفية، وذلك بانتقاء مادة عشقه من القاموس الصوفي، ومثال ذلك قوله في قصيدة من بحر [الطويل]:

فَقُلْتُ عَيْنِي جُدْ مُوعِهَا فَثَغْرُ الذِي أَهْوَى كَمَقْبِلَ بَارِدُ .

نَ حَوَالِيَّ طَرْفِي بِالدُّمُوعِ وَكَمْ فَقَدْ الذِي حَلَّتْ بِطَيْفِ عَاقِدُ [2].

ويقول أيضا في قصيدة من بحر [الطويل]:

مَرَطَّكَ لَا يَزْيَكُونُ لَا عَمْرُو ثَلَاثُونَ إِلَّا قَبْلَهِ ثَغْرُ [3].

إن الشاعر في أبياته الشعرية لا يحضر "رمز المرأة" بصيغة الاسم المعروف "امرأة" وا ٍنما يحاول الإيماء إليها بجملة من الصفات الأنثوية التي يحولها إلى رمز لمحبوبته، ومن تلك الصفات التي تكررت بشكل جعلها ملمحاً أسلوبياً بارزً ا **"القبلة،و النهد"**، وهما من أبواب اللذة والمتاع الجنسي بالنسبة للشباب،إلاّ أن **"القبلة"** هنا مثلا لها مدلولات صوفية خاصة توحي إلى التوحيد والالتصاق التام بالكون بل هو والعالم واحد، فتكون نشوة الانسجام بين

(1) الديوان، ص 312.

(2) الديوان، ص 305.

(3) الديوان، ص 307.

الذات والعالم، فهي المعراج الآن، وهي فاتحة الفتح ومفتاح الشهوة الكبرى والتي يُقصد بها شهوة التوحد.

وحين يقرأ القارئ أشعار ابن أبي حجلة التلمساني"، يظنّ أن المخاطب مؤنث، ولكن في كثير من أشعاره تكون الخطابات للمذكر مع أن رواية حبّ العاشق للمعشوق في هذه الأشعار مُحرقة ومؤلمة جداً، وهذا النوع من الأشعار كثيرة في ديوانه، ومنه ما قاله في قصيدته من بحر [البسيط]:

مُذْ ذُقْتَ عَنِّي شَرَابَ الْبَيْنِ مَا اكْتَحَلَتْ عَيْنِي بِغَيْرِ رُقَادِ الْهَمِّ وَالسَّهَرِ [1].

ويقول أيضا في قصيدته من بحر [الكامل]:

وَلَقَدْ صَبَبْتُ فِي يَوْمِ الْجَفَا مَجْنُونَ لَيْلَى فِيكَ يَا ابْنَ النَّهَارِ [2].

إن هذه الأبيات في شعر "ابن أبي حجلة التلمساني " يمكن أن يكون لكل منها تفسيرات متعددة؛ على سبيل المثال في المكان الذي لابد أن يكون اسم المرأة جاء بأسماء وضمائر مذكرة في كلامه، يمكن أن يكون في ذهنه شخص مؤنث في الحقيقة؛ أي يمكن أن نقول: إن للشاعر في البداية معشوقا مجازياً حتى فترة معينة، ولكن بعد مضي زمن أعرض منها ويئس منها بسبب المرارات الكثيرة والقساوات العديدة التي عانى منها، أو يمكن أن يكون القصد منها أصدقاءه الذين يشتركون معه في غاية واحدة وهم رفاقه في الطريق إلى "الله"، أم يمكن أن يكون له معنى آخر وهو يخاطب أهل قبيلته أو قبيلة معشوقه، ومن الممكن أن يكون لكلّ هذه الرموز معنً واحد، وهو غايته النهائية وهو محبوبه الحقيقي الله تعالى. لأن الشاعر لا يقصد "**اسم ليلى**" الأسطوري بمعناها الظاهر، بل يقصد بها مفهوم خاص هي العقيدة الإسلامية والتي ترمز للذات الإلهية ونفس الأمر بالنسبة إلى اسم "**شمس الدين**" الذي لا يقصد به معناه الظاهر "**اسم علم مذكر**"، بل يعني أصل الدين أو الذي يعلم دين الله، فهو بهذا يرمز للذات الإلهية.

(1) الديوان، ص 313.

(2) الديوان، ص 313.

ويتجلى أسلوب الرمز كذلك في اعتبار كلمة "الحبّ" أسرار الحياة والوجود بل اعتبرها أصل الوجود وجوهره ورمز الذات ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة من بحر [الخفيف]:

عاذلي في الحبّ عذلي فإنّي بحتي حبّه البرحاء [1].

ويقول أيضا في قصيدته من بحر [الطويل]:

وقد مات قلبي أنّ الحبّ واقضى ولم تسلّ الحبّ قلت آخره[2].

من الواضح أن الأثر الأنثوي "**المرأة**" موجود في شعر "ابن أبي حجلة التلمساني" لأنه استعمل كلمة "**الحب**"، فهي تدل على وجود الشخص المؤنث والمعشوقة المجازية، ومن الممكن أن يكون هذا التفسير صحيحا لأن "الله عز وجل" فطرالناس على الصّفات والغرائز ومن أقوى هذه الغرائز "**الحب**".

والحب في البداية يتجلى في القالب البشري "**الرجل**" فيذوق طعمه بصورة مادية، فنظرا لذلك يمكن اعتبار "**الحب**" مكونا أساسيا في هذا النص الشعري الصوفي عبر فعالية التلميح والإشارة إلى مالك "الحب الحقيقي"، وهو "الحضرة الإلهية" أو "الذات الإلهية".

ولقد وظف الشاعر "ابن أبي حجلة" ألفاظا توحي بذلك "الحب الحسي" الذي يعد قرنية دالة على المرأة، ويظهر ذلك بوضوح في قوله لقصيدة من بحر [الكامل]:

حمّلته بتصدّعت لأجل ذا من أجل فرط الصبابة والجوى.

يا عدلي تلام في حبه اذ فذا القضا حوكم الهوى[3].

استعمل الشاعر مفردات الحب "**ولهان**، و"**الصبابة**"، و"**الجوى**"، و"**الهوى**" في قالب غزلي حسي لخدمة ذلك "**الحب**" الذي لا يعرفه ولا يعيشه كل البشر، لأنه سر عان ما تتقلب فيه الدلالة لتدخل أسوار العشق الإلهي الذي لا يستطيع أي إنسان مقاومته، حيث أنه يظهر العجز والضعف وطلب الرحمة في مقابلة سطوات العشق وقوة المحبوب "الله تعالى".

(1) الديوان، ص 299.

(2) الديوان، ص 309.

(3) الديوان، ص 300.

استنادًا لما سبق نجد أن الحب الإنساني أي "المرأة" بالخصوص جزءا من الحب الإلهي، وهذا يتمثل حين وضع الشاعر "المرأة" كبديل للذات الإلهية، وذلك بسبب الجمال الذي تتصف به والذي يرمز لجمال محبوبه، لذلك تعد المرأة لدى الشاعر "ابن أبي حجلة التلمساني" رمزا من رموز الحب الإلهي وظفه في شعره وعبر به عن حبه لله بأسلوب الغزل العفيف مرة، وبأسلوب الغزل الماجن ذي طابع الشهواني مرة أخرى، كما اتّسمت المرأة في أشعاره بسمات عديدة لكنها ترمز كلها لمحبوب واحد هو الله، وعليه فصورة المرأة في الشعر الصّوفي من أبرز صور التّجلّي كونها رمزًا لطبيعة إلهية خالقه ومصدر خصوبة وعطاء عاطفي، خلقها الله ليصور جماله الإلهي في العالم.

ب.**رمز الطبيعة**:

رمز آخر عني به الشعراء الصوفيون هو "رمز الطبيعة" «فقد نظروا إلى المخلوقات جميعًا على أنها مجلى من مجالى الحق، والجمال الإلهي، ولابد أن يكون الشعر والأنهار والورد وكل مظاهر الجمال في الطبيعة مصدرًا من مصادر الإعجاب، ورمزًا من رموز الصوفية الشعرية الجميلة»[1]، يعتمد الشعراء الصوفية في تعبيرهم عن الجمال الإلهي على رموز الطبيعة، لما لها من إيحاءات ودلالات متعددة تضفيها على النص الصوفي. «ولقد تنوعت رموز الطبيعة في الشعر الصّوفي، بين رموز استلهم الصوفية دلالاتها من مدركات وصور حسية تتعلق بالطبيعة الجرداء الهامدة من صخور كابية وجبال باذخة وصحاري شاسعة وربوع عافية و أطلال دارسة، و أخرى استمدوها من الطبيعة عندما تخصب وتهتز وتُنْبِتُ وتربو، كالودق الهامي والندى البارد المتحبب»[2].

"فرمز الطبيعة" هنا هو تعبير عن جمال الذات الإلهية وجمال خلقها وا بداعها وقدرتها وعليه، فالطبيعة من رموز الحب الإلهي جاءت بصياغة ممزوجة بالحب والعشق الإلهي وظفها الشاعر "ابن أبي حجلة" بقصد إسقاط مواجيده، ومن أجل إثراء تجربته الشعرية.

(1) إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف؛ الأثر الصوفي في الشعر العربي، ص 68.

(2) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 306.

فجاءت مفردات حقله وما يدل عليها تحمل دلالات الحركةو الجمود والحياة، وهي بدورها متنوعة حسب المكان، حيث نجد أنه يستعين بمختلف مظاهر الطبيعة الموجودة أمامه ويستغلها في شعره، فهي بمثابة الذات الإلهية عنده يتجلى حضورها في الرموز الكونية التي نستقي عناصرها من المنابع الطبيعية في عالمنا المحسوس، ومن أهم رموز الطبيعة الموظفة في ديوانه نجد: "الماء" بمختلف مظاهره ومشتقاته (البحر والنيل)، و"الريح" و"الشمس"، و"القمر"، و"البدر"، و"الرعد"، و"البرق"، و"الطير"، و"الحيوان"، و"النباتات".

وعليه فمن بين هذه الرموز نجد رمزاً طبيعيًا تجلت فيه قدرة "الله تعالى": "الماء ومشتقاته" (البحر والنيل) الذي هو أساس الحياة، فالشاعر هنا استخدم "الماء ومشتقاته" كوسيلة للوصول إلى مبتغاه فهو يريد أن يصل إلى معشوقه، ولذلك يقابل ذاته بما خلق ويجعله بديلا له وذلك في قوله لقصيدة من بحر [الطويل]:

وَلَمَّا وَرَدْنَا مَدْيَنَ قَالَ لِي: وَحَقِ شُعَيْبٍ نِلْتَ فِي الحُبِّ مَا تَبْغِي [1].

ويقول كذلك في قصيدة من بحر [الطويل]:

رِدِ الدَّمْعَ وَالدَّمْعُ الَّذِي سَائِحٌ فَمَا تَنْثَنِي إِلَّا وَسَيْلُكَ جَامِدُ [2].

ويقول كذلك في قصيدة من بحر [الطويل]:

هُوَ البَحْرُ إِلَّا أَنَّ جُودَهُ دُرُورٌ وَلَكِنْ صَادِرُهُ [3].

ولقد شكل "**الماء**" بكل مصادره في قصيدته رمزاً حيويًا مُهمًّا، "**فالماء**" هنا يشمل رموز عديدة "**كالبحر والنيل**"، فقد وظف شاعرنا "ابن أبي حجلة" حقل "**الماء**" بمشتقاته ودواله الرامزة في ديوانه بشكل ملفت للنظر، حيث نجد أن هذه الدوال الرامزة أضحت تحمل دلالة صوفية فمثلا: "**النيل**" هذا النهر العظيم الذي شهد تعاقب عدة حضارات على ضفتيه يشبّه به الإنسان المسلم الذي يظل متمسكا بدينه شأنه شأن هذا النهر الذي يثبت في مجراه لعدة

(1) الديوان، ص 301.

(2) الديوان، ص 305.

(3) الديوان، ص 309.

قرون، أمّا "**البحر**" يرمز إلا اللامحدودية العالقة بالخالق، وهذا الرابط بين الحب الإلهي والانقطاع إلى المولى غرقا في وجده، يصوغه الشاعر في شكل موال يجمع بين الحبيبة والبحر في تناغم صوفي رائع، ومنه فالشاعر يضع "**الماء ومشتقاته**" بديلا لقدرة الذات الإلهية، لأنه أحد العناصر الرئيسية ومظهر من مظاهر قدرته، ليس في الحياة الدنيا فحسب، بل في الحياة الآخرة، فهو عنصر من عناصر الجنة لأن في الجنة أشجار وبساتين تسقى من ماء الأنهار والبحار والعيون لتنبت وتحيا، لذلك جعل شاعرنا "**الماء ومشتقاته**" بديلا لقدرة خالقه وخالق كل شيء.

ونجد شاعرنا أيضا قد وظف "رمز الريح" في ديوانه ليعبر عن دلالات متعددة في قوله لقصيدة من بحر [الكامل]:

قلْ فُؤادكَ حيثُ شئتَ مالهَ وَى ... عْ دالعذُولَ وَقُلْ في الرِيحِ [1].

ويقول أيضا في قصيدة من بحر [الكامل]:

ذَسَبَ لَملعَاذِيفِالذَسيمِ لَنَفْهِ ... جلاهًفْرَاحَ هلاَهُ في الرِيحِ [2].

يرى الشاعر "ابن أبي حجلة" أن "**الريح**" بمثابة النسيم الذي تستنشق منه الذات الإنسانية نفحاتها الإلهية، فهي ريح العاشق الصّوفي من أعماق الكون، توقض مواجعه وتنمي ذاكرته وتجره نحو لمبنع الحياة، لذلك تعد دليلاً على المعاناة الكبيرة والصعوبات الكثيرة التي تواجه الإنسان من أجل تحقيق غايته وهي الوصول إلى الحقيقة الوجودية التي ترتبط بالذات الإلهية، فالإنسان يسعى دوما للوصول إلى الذات العليا، ومنه فهي تعتبر وسيلة من وسائل الرحلة الصّوفية، فهي رغبته أي رحلته من العالم الأرضي إلى العالم السماوي.

ولقد استعمل الشاعر "رمز الجبال" كشاهد عن كل تقلبات الحياة فاستوحاه وجعله رمزًا للقوة والخلود والثبات والشموخ، ومن ذلك قوله في قصيدة من بحر [الطويل]:

(1) الديوان، ص 303.

(2) الديوان، ص 303.

كأنّ الصدا بين الجمُتيمٌ ولم لَقَ نهيُرغُ صوتٍ وأذّةِ [1].

فالصورة المجسّمة التي ولدتها صورة الجبال في نفس الشاعر هي: **"القوة"**، و**"الخلود"** و**"الشموخ"**، و**"الثبات"**لأن كل شيء يتغير وضعه وينقلب إلاّ هذه الجبال، التي شاهدت آلامه ومعاناته، ومع هذا لا تتغير أحوالها ولم تتبدل أشكالها، فالشاعر هنا إذن يرى فيها **"الشموخ"**، و**"الثبات"**، و**"الصلابة"**، لهذا يضع نفسه في تحدٍّ معها لاختراقها والوصول إلى قمتها التي كانت تمثل نهاية التحدي في نفسه وهي الذات الإلهية العظمى.

كما يشير الشاعر "ابن أبي حجلة" إلى الطابع الدائري للرموز الطبيعية الموظفة والتي تتشابه إلى حد بعيد وكبير في جوهره، ويتجلى ذلك في قوله لقصيدة من بحر [الوافر]:

كلام اللّيل يا ابن هارزٍ يدٍ اطإنعتْ عليقمس ذابا[2].

ويقول في قصيدة من بحر [الوافر]:

يفتّخزِ ارتذي عشاءيتُر الشّمس ليلاً وسطَ داري[3].

ويقول كذلك في قصيدة من بحر [البسيط]:

كم بتبي فُجُوم يالليّ من رُقيا أشبه الناس من كلّ الناسالقمر [4].

وقوله أيضا في قصيدة من بحر [الوافر]:

أقُولدُ لي زوعُور وا بلَيْلٍ بدا كالبدفيه ثُمَّ غابا[5].

وقوله في قصيدة من بحر [الطويل]:

البدر تُوادُهُ ببوتحدُورلهُهُ عِندَ المُرُورِ ذو ادرُهُ[6].

وأيضا في قصيدة من بحر [الطويل]:

---

(1) الديوان، ص 303.

(2) الديوان، ص 301.

(3) الديوان، ص 312.

(4) الديوان، ص 313.

(5) الديوان، ص 301.

(6) الديوان، ص 309

يكُ إذَا مَا صَارَ كَالبَدْرِ دُجَى اللَّيْلِ فَأَولادُهُ مِثْلُ النُّجُومِ سَايِرُهُ [1].

يستغل شاعرنا "ابن أبي حجلة التلمساني" الرموز التي تتشابه في جوهرها "**كالشمس**" و"**القمر**"، و"**البدر**"إذ كلها ترمز إلى النّور الإلهي والتجليات الإلهية، "**فالشمس**"، و"**القمر**" و"**البدر**"مصدر النّور في هذا الكون لكل المخلوقات العنصرية؛ بمعنى أن سر وجودهم مرتبط بوجود قرص "**الشمس**"، و"**القمر**"، و"**البدر**"، ولهذا جعل الله سبحانه الوجود بأسره مرموزا فيها.

وينتقل بنا الحال إلى رمزان آخران من رموز الطبيعة "البرق والرعد"، وفيما يلي نعرج على أبياته الشعرية لاستخراج هذين الرمزين "البرق والرعد"، وكشف دلالاتها، إذ يقول شاعرنا في قصيدة من بحر [الطويل]:

رَوضُ خُلَيَّ قَدْ تَزَيَّنَ لَمَّا لَطَمَ وَازُ البُرَاقُ الحِجَازِيُّ مَذْهَبُ

فَلَا تَعْجُبَنْ مِدَمْعِي إِذَا هَمَتْ فَمَا كُلُّ بَرْقٍ لِلْعَيْنِ لَذَّبُ [2].

ويقول أيضا في قصيدة من بحر [الطويل]:

وَالرَّعْدُ لِلْأَرْوَاحِ عَدْقَصْفٌ وَالبَرْقُ يَهْدِي كَالزَّبَرِ الأَبْلَبُ [3].

أظهرت هذه الأبيات الشعرية عن دلالة كل من رمز "**البرق**" ورمز "**الرعد**"، فدلالة "**البرق**"الأصيلة هي: سحابة ذات برق ونور يلمع في السمّاء، أمّا دلالة "**الرعد**" الأصلية هي السحاب الكثير الرعد، وكلاهما يوحي بالرهبة والخوف من الله تعالى، وهما مرتبطان بنزول المطر الغزير، وقد استعملهما الشاعر ليرمز بهما إلى هول الحدث.

ونجده في موضع آخر في ديوانه يورد كلمة "الحمائم" - مفردها الحمام وهو جنس طير أليف ذو طوق، وله هديل - فهي سبيل تُجسد ماهية الطبيعة الحية الزاخرة بالحركة.

(1) الديوان، ص 311.

(2) الديوان، ص 301.

(3) الديوان، ص 302.

فالصّوفي "ابن أبي حجلة" يحب الله في مخلوقاته ويحب مخلوقاته في الله، لأن صفاته تتجلى فيها، فنجده يقول في قصيدة من بحر [الطويل]:

رتَى الهمَزْ يفِهَا مِلْوَرَ قِحَمَائمٍ وَ قَدْ وَأَبْتَ عَنْ سِأْنٍ عَجْمَيَّة[1].

ويقول كذلك في قصيدة من بحر [الطويل]:

وَ لِي فِيهِ مِنْ غَرَ الثَّنَانِيفِ خَمسَةٌ وَ هَذَا الذِّي طُقُ الحَمَامَةِ عَاشِهُ[2].

يلجأ الشاعر إلى النوع من الرموز باعتباره صوفياً، إذ يرى لهذا "**الطير**" رؤية خاصة "**فالحمامة**" رمز دال على التقديس؛ لأنها مرتبطة بمكانين مقدسين عند كل المسلمين وهما: "مكة المكرمة" و"المدينة المنورة"، وقد يكون رمز دال على الروح، وظفها الشاعر كأسلوب رمزي في صياغة صورته الشعرية الحافلة بالخيال الواسع ليعبر بشكل أكبر عن شحنته العاطفية تجاه الطريقة الصوفية، ولينسجم بذلك الرمز مع سائر أفكار قصيدته التي يريد من خلالها التعبير عن الشبه الحسي المشترك بين "**الهمز**" و"**ورق الحمائم**"، بحيث تقع كلماته بين طرفي التفاعل الرمزي، فيصيب في وصف "**الهمز**" المتوافق مع "**ورق الحمائم**" من حيث اللون الأبيض وهو البياض الذي يرمز إلى الصفاء والنقاء وكل هذه الصفات مرتبطة بالذات الإلهية.

ويوظف الشاعر "ابن أبي حجلة" من رموز الحيوانات رمزَي "الغزال والظبي"، فقد أحسن توظيفهم في شعره لما لهما من سمات سالبة للمتعة والمتمثلة في خصائصها الطبيعية من الهروب الدائم عن الصيادين وعدم الاستقرار في مكان واحد، وكذا لجمالهما الأخاذ، يبد أنوظف هذان الكائنان الطبيعيان الوديعيان في شعره محملاً لكل منهما دلالة خاصة تختلف عن الأخرى ونحو ذلك قوله في قصيدة من بحر [الطويل]:

بِرَأْدُمُ ا أَفْهُ يَا لِجَوَيَتِو قَدَسْ بَاذِي ظِلْ فَاتِنُ الطَفِ فِاتِهُ[3].

(1) الديوان، ص 302.

(2) الديوان، ص 311.

(3) الديوان، ص 308.

ويقول أيضا في قصيدته من بحر [الطويل]:

وَفِي عَوَلِي ذِكْرُ الغَوَالِي وَبُرَعِ تُطَاوِحَنِّي فِيهِ الحَدِيثُ جُرَنَآهُ[1].

نرى من خلال توظيف "ابن أبي حجلة" لأسماء **"الغزال والظبي"** كرموز مثالية للجمال الأنثوي، بما يشبه المجانسة في الشكل والمعنى الجمالي مع الجمال الإلهي الفلسفي المتخيل، فلفظ "**الظبي**" مثلا يماثل الذات الأنثى في حسنها من خلال استحضار دلالات التشابه في الجمال والرشاقة وسلب الأعين المضيئة، لكن من دون النسيان بأن الجمال الإلهي مجسد في مخلوقاته؛ أمّا "**الغزال**" الذي يعتبر أيضا رمز للجمال الإلهي الأخاذ، وربما قد تتطور رمزية "**الغزال**" إلى مستوى الحدس الذي يباغته ويستقر بطريقة مباشرة في تجربته الصوفية، بمعنى أن الرمز هنا نابع من الحدس، اعتمد فيه شاعرنا دمج المحسوس بالرمز من خلال تكثيف الدلالات ومزج المعاني الدالة على الذات العليا.

وكما استطاع الشاعر "ابن أبي حجلة" أن يستحضر رمزا آخر وهو "رمز النبات" "الزهر والريحان"، وذلك في قوله لقصيدة من بحر [الوافر]:

سَقَى الفِرَا مِنَ الرَيحَانِ رَطْلٌ وَيُرَاحِهَا الشَقِيقُ مِنَ الخُدُودِ[2].

ويقول كذلك في قصيدة من بحر [الطويل]:

إِذَا بَزَّتْ فِي الحُلِّيِ الطِيبِ قِيلَ لِي حَبِيبُكَ بَسُتْنَا قَدْ وُغُزْ أَرْهُرُ[3].

في هذه الأبيات الشعرية تتجلى لنا رموز طبيعية أخرى استعان بها الشاعر وبدلالتها العميقة لنقل معانيها وهي "**الزهر والريحان**"؛ فلكل منها دلالة خاصة بها، سواء الدلالة الأصلية، أو الدلالة التي أراد الشاعر أن يبثها من خلال هذه الرموز، فدلالة رمز "**الزهر**" الأصلية مثلا هي نور النبات والشجر، أمّا دلالة رمز "**الريحان**" هي جنس من الانبعاث المصور من عند الله سبحانه وتعالى.

(1) الديوان، ص 310.

(2) الديوان، ص 306.

(3) الديوان، ص 310.

وعليه من خلال الاطلاع على النماذج الشعرية "لابن أبي حجلة التلمساني" تبين لنا أن السبب في توظيفه لعناصر الطبيعة المختلفة كأدوات للتعبير عن أفكاره، ووسيلة لنقل أغراضه بأبعادها المختلفة، فكان حضورها أكثر في شعره.

فالطبيعة في كلّ حالاتها، وبكل ألوان تشكّلها المختلفة، ليس إلاّ انكشافاً للذات الإلهية في هذا الزّمن الذي لا يتجزأ ولا يتحرك، لتكشف له وحدة الوجود، بالتالي حاولنا أن نجملها في الجدول التالي:

الألفاظ الدالة على الطبيعة	الصفحة
- البدر، الشمس، البرق، سحب، رمل.	ص 303.
برق، نسر، الليث، الرعد، البحر، البرّ ، السواحل، حمائم.	ص 302.
- بحر، ضباب، أرض، جبال، الريح.	ص 303.
- النيل.	ص 305.
- الريحان.	ص 306.
- الرمل، الأرض.	ص 307.
البرق، الهوى، الذئب، ظبيٌ ، عقرب.	ص 308.
- البدر.	ص309.
- الغصن، الغزال.	ص 310.
- الغصن، البدر، البدر، النجوم، الأرض، الحمامة.	ص 311.
- الشمس.	ص 112.
-شمس، نجوم اللّيل، القمر، الغصن.	ص 113.
- البحر، ريح، الهواء.	ص 314.
- بدر، غصن، جذوع، النخل، شاطئ البحر.	ص 315.

نلاحظ أن الشاعر اتكأ على الطبيعة ومظاهرها المختلفة كوسيلة للتعبير، واختار منها ما يتجاوب مع انفعالاته وتجاربه، فجاءت رموزه الطبيعية متنوعة، وهذا دليل على ثراء

معجمه الدلالي لألفاظ اللغة، وكذا ثقافته الواسعة، باعتباره ينتمي إلى المذهب الرومانسي لأن الشاعر الرومانسي يلجأ إلى توظيف الكثير من عناصر الطبيعة التي تحمل في طياتها دلالات تختلف عن دلالات الأشياء المحسوسة، لكونها خلاصا من ظروفه، تقوم بالتخفيف عن ألامه وأحزانه فهي مصدر إلهامه ومشاعره وأحاسيسه، كما أنها جملة دلالات صوفية ترتبط ارتباطا كبيرا بِمَ وْجِهَا والمتمثلة في الذات الإلهية.

فالطبيعة إذن يتجلى فيها الله تعالى من خلال تلك المظاهر التي تستثير مشاعر الشاعر الصوفي، وبهذا يكون الشاعر "ابن أبي حجلة التلمساني" قد أظهر قدرة فنية عالية في توظيف معالم الطبيعة على شكل رموز فنية متنوعة الأساليب، مضيفا إليها ما يسري التجلي الإلهي فيما سواء مع ما يختلج ذاته من شعور أو ما يفتح الله عليه، ولعل من بين الألفاظ الدالة على معجم الطبيعة في قصائد "ابن أبي حجلة التلمساني" نجد: "الماء ومشتقاته"، و"الريح"، و"الشمس"، و"القمر"، و"البدر"، و"الرعد"، و"البرق"، و"الطير" (الحمائم)، و"الظبي"، و"الغزال"، و"الأزهار"، و"الريحان"، حيث تدل كل هذه الألفاظ على السر الذي لا يستطيع أحد الغوص فيه والوصول إلى مكمن عمقه وفهم سر غموضه؛ فهذا الغموض الذي يتسم به الصّوفي، ويدل على سر جمال الذات العليا لأن كل ما في الطبيعة من مظاهر الجمال دليل على جمال الذات العليا، لأن الله جميل ويحب الجمال، وهذه الألفاظ هي تصوير لمشاعر الشاعر النفسية، ويريد بها اتساع ذلك العالم المتعلق بالكائنات الإلهية.

ج. **رمز الخمرة**:

لقد وظف الشاعر الصّوفي رمز الخمر بطريقة تفوق التصور الواقعي المعروف ف«للخمريات الصوفية بواكير ترجع إلى النصف الأخير من القرن الثاني الهجري»[1]. «فالخمر هي العلم والمعرفة المؤثران في ذائقهما، وهي الحب أيضا لدى الصوفية، وهي

(1) أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ص 61.

رمز من رموز الصوفية الكبرى، رمزٌ موجود صراحةً أو تلميحًا في كتاباتهم لمعاناتّهم لحالي السكر والصحو»[1]، إن الخمر بمثابة الحب عند المتصوفة فهي من أكثر الرموز توظيفًا في الشعر الصوفي؛ فهي دلالة عن معاناة الشعراء. فمفهوم السكر عند الصوفية هو: «حالة ذاتية عالية يصل إليها الصّوفي، بعد أن يمرّ بمقامات الذوق، والشُّرب، والرّي هو بقاءٌ بعد السّكر من الجمال الإلهّي المطلق، ومن ثمّ فالسكر غيبة تُسبّبها رغبة عارمة في لقاء الله ورهبة من هذا اللقاء، واندهاش، وذهول بعد تحققّه في إحساس الصّوفي، فيغتني باطنه بمشاعر الغبطة، والوله، والشوق إلى الفناء عن النفس والبقاء في الله»[2]، أي أن موضوع الخمر موضع متوارث منذ القدم، فهو مرتبط باللذة الروحية التي ترمز إلى قوة المحبة الإلهية، فالشاعر يلجأ إليها ليتناسى العذاب والألم ويعيش عالم يضم السعادة والدهشة بمشاهدة هذا الجمال وذلك عند غيابه من الوعي، فتلك الحالة من غياب الوعي، والشعور باللّذة والدهشة التي يشعر بها السّكران من الخمر الحسّيّة، هي الحالة التي يعيشها الصّوفي، لكنها لذّة ودهشة وفناء في الله.

إذن فالشيء الوحيد الذي يبرر استعمال المتصوفة للخمر على الرغم من أنها مصدر لكل الخبائث ومبعثا لكل الشرور، هو معادلة موضوع غياب عن العالم الحسّي المؤلم ليعيش عالم الأحلام والسعادة، وعليه فالخمر لدى المتصوفة ليس إلاّ تجلي للحب الإلهي الذي يعيشه الصّوفي، لأنها ناتجة عن رؤية المحب لجمال المحبوب الذي يرغب بالاتصال معه والوصول إليه، إنها تجربة صوفية تعيد للإنسان كيانه ووجدانه مع الله.

ومنه ففي هذه الحالات الوجدانية نظم الشاعر "ابن أبي حجلة التلمساني" أشعاره تنتشي بمشاهدة الجمال ومطالعة تجليه، فقد أبدع في وصف الخمرة وصفا عميقا كي يبلغ غاية غير مادية، ويجبر القارئ على العبور من ظاهرها إلى باطنها، عندما يعبر عن شوقه إلى معرفة الذات العليا، ومحبتها بعبارات تكاد تكون عبارات شعراء الغزل، لأن "ابن أبي حجلة"

(1) وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، ص 118،119.
(2) المرجع نفسه، ص 119.

بتغزله في البوح حنيناً وتشوقاً إليه ووجداً فإنه يستعمل مفردات غزلية، وعندما يتكلم عن نشوة، فإنه يستعمل مفردات خمرية، ولما كان حديثه استذكار المحبوبة لا يخلو من الحديث عن المحبة التي تندرج معها مفردات الخمر، مما أنتج نوعا من التداخل بين المعجم الغزلي والمعجم الخمري.

ومن مظاهر التداخل والتكامل بين الحقل الغزلي والحقل الخمري، مثل قوله في قصيدة من بحر [الطويل]:

يَا وَ وَ جَ ذَاتِهَا الخُمْرِ أُقَابِلُ فَضْلَ البَرْدِ بِالجَمرِ وَ الخَمْرِ [1].

لقد استعمل الشاعر مفردات تسود فيها مفردات غرامية، وهي مفردات تصور أغلبها علاقة الشوق والحنين الدؤوب إلى المحبوب والسعي إلى رؤيته، فهي إذن تصور سَعْيَهُ إلى الشعور بتحقيق المحبة من طرف المحبوب تقوم على مبدأ الغياب، في المقابل استعمل مفردات تسود فيها مفردات الخمر باعتبارها تدل على اللقاء (لقاء المحب بالمحبوب)، ألا وهي المتَّسع للقاء الحبيب والذوبان فيه.

وعليه فإن هذا التداخل والتكامل بين الحقلين أحدث نوعاً من الترابط والتفاعل أثبت أن لهذا الشاعر ثقافة واسعة وخبرة كبيرة وسليقة لغوية، ونظرا لما يتميز به استطاع توظيف تسميات بديلة للخمرة؛ أي لم تكن تذكر الخمرة بلفظها الصريح وإنما تجلت بذكر "الشراب" و"الكأس"، و"السكر"، و"الصحو"، و"العقار"...الخ، كل هذه المفردات استخدمها ليعبر عن حالته المؤدية للغياب عن الوجود ولقاء الحبيب، فهو بهذا قد منح المعجم الخمري دلالات جديدة خرجت بالخمرة عن دائرته الضيقة إلى دائرة الرمز الصوفي، فأصبح يدل على معاني الحب والعناء، وعليه يلتمس في ديوانه نموذج امتزجت فيها نشوة الخمرة بالحب كقوله في قصيدة من بحر [الطويل]:

(1) الديوان، ص 128.

حَامَنْ زَالَ فِي الحُبِّ عَقلُهُ بِسَكْرَةِ حُبٍّ لاَ تَزَالُ تُخَامِرُهُ[1].

فالشاعر هنا يعبر عن "**صحوته وسكره**"؛ حيث أن مبعث حالة سكره هي المحبة الإلهية لأنه عندما يسكر يحضره فكره وقلبه؛ لما تبعثه الخمرة من نشوة وطرب، ولما تتركه محاسن الحب الإلهي من جمال في النفس، فهو متعطش دائما لشرب العشق الإلهي، لأن حب الله رمز عظيم في حياته، عبر عنه بالخمر بسبب أنها تُسْكِرُ الإنسان وتفقُ عقله وتفصله عن الدنيا.

فالحب الإلهي مثل ذلك ولكن في درجات عالية، وليس فيه ضرر بل كله حُسن، لأن الإنسان لمَّا يسكر من حب الله ينفصل عن عالم المادة ولا يرى إلاّ الله تعالى، فالسكر إذن سببه رغبة ورهبة من لقاء الله، وعندما يتحقق اللّقاء، تحدث معه النّشوة واللّذة والدّهشة والذهول، فيغيب عن النفس، ويفني في الله، وهذه الحالة من الفناء يقابلها الصحو لأنه يرجع الإنسان إلى الإحساس بعد غيبته وزوال إحساسه بعد ملاقات الله تعالى.

كما نجده في موضع آخر يوظف ما يرمز إلى الخمر الصّوفي من مفردات ليصف بها معشوقته، وذلك لقوله في قصيدة من بحر [الوافر]:

يرُ لَذَامَرَ اشِفَهَا عَقَارًا قَرِيبَ العَهْدِ مِن كَاسٍ مَدَارِ[2].

عند النظر في هذا البيت، نجد الشاعر "ابن أبي حجلة" استخدم مفردات مصدرية تخص الخمرة وما في حكمها مثل "**الكأس والعقار**" لبيان حقيقة واحدة وهي محبوبه الذي هو خالق كل شيء، والشاعر يقوم بواسطة الخمر بالتعبير عن حسناته الظاهرية والباطنية وحبه العميق لمعشوقه الأزلي، فكان بارع في بيان هذه الصفات لأن جمال صفاته نجدها متجلية في جمال صفات المرأة المستمدة من الخمر، لهذا استعمل وسيلة من وسائل الشرب وهو "**الكأس**" للدلالة على المقدار الذي استهلكه وهي تدل على مقدار التجليات النورانية، أي

(1) الديوان، ص 308.

(2) الديوان، ص 312.

مدى قدرتها على اكتسابها صفاءها ونقاوتها ونورانيتها، وإن تجلى كل هذا أمامه فاض على قلبه وعقله مثلما يفيض على الكأس.

وعليه فإن جل هذه الصفات الدالة على أن المقصود هي الخمرة الصوفية وليست بالخمرة البشرية، بل هي المحبة للذات الإلهية.

أمّا "**العقار**" فكان له دلالة تطابق الخمرة الصوفية مع الخمرة الطبيعية، وما تشتركان في الصفات الفاضلة والمؤثرة على المخلوقات، فهي صفات ليس لها مثيل، تشفي كل مريض وتحي كل الموتى، وهذا كله ناتج عن حب الذات الإلهية العظمى.

وفي السياق نفسه يستعمل مرادفا آخر يرمز إلى الخمرة دون التصريح باسمها وهي "الشراب"، هذا الأخير تكمن جماليته في ما يحمله من تناقض يجمع بين المقدس والمدنس فهي؛ من جهة سائل مرتبط بالماء الذي جعل الله منه كل شيء حي، وحمرتها حمرة الدم الذي له ارتباط وثيق بالحياة، ولكن عند النظر فيما تفعل نجدها تختلف عن سواها لأنها تبلغ النشوة عندما يسكر صاحبها، فيحس أنه منعزل عن الأحياء جميعا، وأنه في عالم آخر بعيد عنهم، إلاّ الشاعر الصوفي "ابن أبي حجلة" رأي فيها شربا لم يدنس لكونها ترمز إلى حب الذات الإلهية، ومثال ذلك قوله في قصيدة من بحر [الوافر]:

قَاذِي مِنْ مَ قَبْلِهِ شَرَابًا طَهُورًا لَمْ يُدَنَّسْ بِاعْتِصَارِ[1].

إن وصف الخمر الصوفية "**بالشراب الطاهر**" الذي يسقي العاشق من مقبله دليل على التجربة الروحية، فقد عبر شاعرنا بهذه الألفاظ وهي في حقيقة الأمر رموز صوفية، فهذه الخمرة تنتج عن رغبة شاربها باتجاه ذاته، فهي إذن ترمز إلى حبه له وبذلك تقابل الذات العليا، لأنه من الطبيعي على أن النفس أن تعشق الجمال.

هذه هي إذن أحد الرموز الصّوفية التي بدع الشاعر "ابن أبي حجلة التلمساني" في وصفها، حين يذكر في عباراته الخمرة بأسمائها وأوصافها بداية من السكر إلى الشراب وهذه

(1) الديوان، ص 312.

المصطلحات هي لشيء واحد، أي أن الشاعر يرمز بهم إلى حب الذات الإلهية وا لى الدهشة في مشاهدة جماله، وعليه فإن أول ما يلفت انتباهنا لهذا الحقل هو محدودية توظيفه في شعر "ابن أبي حجلة التلمساني"، ولكن بالرغم من قلة محدوديته على المستوى الكمي؛ إلاّ أن هذا الحقل يشكل ميزة دلالية على مستوى المعجم، حيث أن الخمرة تعد من أهم الرموز البارزة في الشعر الصّوفي بشكل كبير، لأنها تعد مظهر من مظاهر الحب الإلهي، ومصدر من مصادر معرفة الحقيقية الإلهية وسبب من أسباب التجليات النورانية، وبشربها يغيب الشاعر الصّوفي عن الحضور الذاتي، وتبقى روحه متعلقة بالحضرة الإلهية، فلا يرى في شهوده إلاّ وجوده، وكذا تعد الطريق الصحيح الذي يهتدي إليه المحبوب، بحيث أن الشاعر هو المسافر في الطريق إلى الله.

وكما أن الخمر يضيع العقل ويحرر الإنسان عن إدراك كل الشيء، فالحب أيضا يفصل المرء عن الدنيا لكونه حب حقيقي يلفت نظره إلى أحد دون الآخرين، وهو مركز الحياة وخالق الأرض والسماء، إنه الله سبحانه وتعالى.

والملاحظ أيضا أن هناك ترابط بين "رمز الخمرة" و"رمز المرأة" في شعر "ابن أبي حجلة التلمساني"، فهما يدّلان إلى المحبة الإلهية هذه المحبة التي تقف أمامها ضعفاء عاجزين لأن الله أكبر مما نتوقع.

مما تقدم نجد شاعرنا "ابن أبي حجلة التلمساني" استخدم رموزًا لغوية متنوعة التي دلت على معاني أبعد من دلالتها الظاهرة، فقد دلت على ثقافته الواسعة، ومن أبرز الرموز التي استخدمها هي: "رمز المرأة"، و"رمز الطبيعة"، و"رمز الخمرة" التي عبرت عن رؤاه ومواقفه لأنه وجد فيها ضالته، إضافة إلى أنه أحسن توظيف تلك الرموز، فرمز "المرأة" عند الشاعر "ابن أبي حجلة" يتغزل بها، لأنها عنده رمز "للذات الإلهية"، ثم يأتي رمز آخر وهو رمز: "الخمرة" التي تؤدي فقدان الوعي، فالشاعر هنا ربما عاشق المرأة بعشق الخمرة وهو ربط طبيعي ومألوف لأن من عادة النفس أن تعشق الجمال وتسكر به وهذا الجمال يتجلى في

الكون، بالإضافة إل هذين الرمزين يوجد رمز آخر والمتمثل في رمز "الطبيعة" الذي يدل على جمال الخالق.

وبهذا نلاحظ وجود انسجام وتناسق قول "بالمرأة" مع تعاطي "الخمرة" مع وصف "الطبيعة"، فهي كلها تصب في تجلي رمز الألوهية. حقق من خلالها في كتاباته الصوفية إنجاز ًا إبداعي ًا، ومجالا ً قرائي ًا فعالا ً لما تحتويه من فضاءات معرفية وتوجهات فكرية ومكونات جمالية لا تعكس إلا ذات ًا مبدعة، لا تجعل من نصها تعبيرا عن مشاعر متناثرة، بل تجعله خادما لتلك الرؤى الفكرية وساعيا لإثباتها وا ٍخراجها بالفعل إلى الوجود مستعينا في ذلك بالكلمة فهي وسيلته الوحيدة للتعبير عن خلجاته، فطبيعي أن يشحنها بتلك الطاقات التعبيرية والرتوشات الجمالية التي جاءت على شكل لآلئ نفيسة ز ُيِّنَت قصائد ديوانه مشكلة صور ً ا فنية تجعلك تندمج كلية مع تلك القصائد، وتتحسس لمدى جماليتها.

.

الفصل الثالث: جماليات الانزياح في ديوان ابن أبي حجلة التلمساني.

أولا: مفهوم الانزياح.

1. لغة.

2. اصطلاحا.

ثانيا: أنواع الانزياح.

1. الانزياح الدلالي (الاستبدالي).

أ. الاستعارة.

ب. الكناية.

ج. المفارقة البيانية (مفارقة التشبيه).

2. الانزياح التركيبي.

أ. التقديم والتأخير.

ب. الحذف.

تمهيد:

القصيدة الصوفية نتاج إحساس بآلام ومعاناة تجارب الشاعر الصوفي، فهي تجربة تجعل من دلالات الألفاظ ذات ميزة روحية مملوءة بالإيحاءات، وبهذا تخرج عن سياقها العام مما يستوجب على القارئ أن يتوصل الى تلك المعاني باستخدام قاموس خاص بهؤلاء الصوفيين، ولهذا يعد النص الصوفي من أصعب وأدق النصوص الأدبية، لما فيه من أسرار و ألغاز، وهذاراجع إلى طبيعته اللغوية من حيث المصطلحات والأساليب والتي لا يعرفها إلاّ المتصوفةوا ٍذا أردنا الوصول الى معرفة طبيعته وقيمه لجأنا إلى الظواهر الجمالية، لما لهذه الأخيرة من جماليات تضفي عليه رونقا وجمالا.

وفي هذا البحث نتوخى الكشف عن بعض الظواهر الأسلوبية في ديوان "ابن أبي حجلة التلمساني"، ولعل من أهمها الإنزياح.

أولا: مفهوم الانزياح:

إن ظاهرة الانزياح من أكثر الظواهر رواجا في الشعر، لما تضفيه على النص من شحنة جمالية ترتقي بفنية المنجز الإبداعي، ولهذا سنحاول التطرق إلى مفهومه اللغوي والاصطلاحي.

1. لغة:

يرجع مصطلح الانزياح فيأصله العربي إلى الجذر اللغوي "زِيحَ " وله معان مختلفة لكنها لا تخرج عن معاني الابتعاد والانحراف، فقد ورد في معجم "أساس البلاغة" بمعنى: زِيحَ «أَزَاحَ الله العَ لوَأزحتُ عِلّتَه فيما إليه زاحتْ عِلّتُه وانزاحتْ ، وهذا لمنزَّزَاحُ به الشكوك من القلوب»[1].

(1) أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السُّود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1998م، ص 428.

ووردت لفظة "زيح " في معجم "لسان العرب" بمعنى: «زاح الشيء يزيح زيحاً وزيوحاً وزيوحاً وزيوطاً وزيحاناً، وازْاحَ : ذهب وتباعد؛ وزوَّحته وأزاحه غيره، وفي التهذيب: الزيِّحُ ذهاب الشيء، تقول: قد زُحْتُ علته فزاحت، وهي تزيحُ ، وقال الأعشى:

رواَلَةٍ تَسْعَى بشُغْلٍ، كَفَّهَا إِيَّاهُمُ، زُبْدٌ أَخَذَّ زِئَالَهَا.

هذَانا، فَلَم تَمْنُنْ عَلَيْنَا، فَطَّبَتَ رِيقٌ بالٍ، قَدْ زَحْنَا هُوَلَهَا[1].

من خلال المفاهيم السابقة نجد أن معجم "أساس البلاغة" و"لسان العرب" لم يختلفا في تحديد مفهوم الانزياح فكليهما عرّفاه على أنه الابتعاد والذهاب والانحراف.

2. اصطلاحا:

كثرت الآراء في تحديد مفهوم الانزياح لكثرة المذاهب والتيارات واختلاف تصورات النقاد مما نتج عنها تعدد المفاهيم لمصطلح واحد، «فالانزياح مصطلح غربي وافد الينا من الدراسات الأسلوبية الغربية المعاصرة، وهو يعني: الابتعاد بنظام اللغة عن الاستعمال المألوف، والخروج بأسلوب الخطاب عن السنن اللغوية الشائعة فيحدث في الخطاب تباعداً "انزياحا" يتيح للشاعر التمكن من محتوى تجربته، وصياغتها بالكيفية التي يراها كما يحقق للمتلقي متعة وفائدة»[2]، ويعد الانزياح من أهم الظواهر الأسلوبية، فهو بمعنى الخروج: عن المألوف وخرقه.

إضافة الى هذا المفهوم نجد "ريفاتير" "Rafatyr"«لم يخرج في تحديد الظاهرة الأسلوبية عن مفهوم الانزياح وإن حاول الإيماء بغير ذلك- ويعرفه بكونه انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه، ويدقّق مفهوم الانزياح بأنه يكون خرقا للقواعد حينا، ولجوء إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر، فأمّا في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة فيقتضي إذن تقييما بالاعتماد على أحكام معيارية، وأمّا في صورته الثانية فالبحث فيه من

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج6، ص 123.

(2) نعمان عبد السميع متولي، الانزياح اللغوي: أصوله- أثره في بنية النص، دار العلم والإيمان، دسوق، ط1، 2014م ، ص 33.

مقتضياتاللسانيات عامَّةً والأسلوبية خاصةً »[1]. ومن المفاهيم الواردة والشائعة مفهوم "فاليري" "Valery" التي قال فيها: «أن الأسلوب هو في جوهره انحراف عن قاعدة ما»[2].

ويعتبر الناقد الغربي "جون كوهين" "Grean Cohen" من بين المهتمين الأوائل بظاهرة الانزياح في الشعر، حيث يرى «أن الشعر انزياح عن معيار هو قانون اللغة فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها»[3]، ومن هذا القول يتضح : «أن الانزياح هو الشرط الأساسي والضروري لكل شعر ولا يوجد شعر يخلو منه ولا وجود له خارج الشعر، فالانزياح عنده قضية أساسية في تفجير جماليات النصوص الأدبية»[4].

بعد تأملنا للمفاهيم السابقة، نجد أن الانزياح هو الخروج و الخرق للقواعد العامة، من حيث تركيبها ودلالتها، من أجل فك بناء اللغة والجملة وتغيير معناها.

أمّا في الدرس البلاغي العربي فقد «عرف نقادنا القدامى هذه الظاهرة الأسلوبية من خلال عدة أسماء واصطلاحات: "كالعدول" و"الانحراف" و"التجاوز" و"الالتفات" و"خرق السنن" وغير ذلك»[5]ونرى "عبد السلام المسّدي" «_حسبما أعلم_ أول من نقل مصطلح "الانزياح" بمرجعيته المنهجية الغربية الى اللغة العربية، رغم أنه صرّح بكونه "مصطلح عسير الترجمة" لأنه غير مستقر في متصوره... على أن المفهوم ذاته قد يمكن أن نصطلح عليه بعبارة "التجاوز" أو أن نُحي لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد وهي عبارة "العدول"»[6]. إضافة الى هذين المفهومين واللذين لم يخرجا من اطار تعدد المصطلح

(1)عبد السلام المسّدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، د ب، ط3، د س، ص 103.

(2)صلاح فضل، علم الأسلوب؛ مبادئه وا إجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م، ص 208.

(3) لحلوحي صالح، الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، قسم الآداب واللغة العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، د ع، جانفي 2011م، ص 04.

(4) المرجع نفسه، ص 04.

(5) نوار بوحلاسة، الإنزياح بين أحادية المفهوم وتعدد المصطلح، مجلة مقاليد، جامعة قسنطينة، ع02 ، ديسمبر 2012م، ص 13.

(6)نقلا عن، المرجع نفسه، ص 16.

نجد الباحث "أحمد سعد ويس" قد قدّم دراسة قيّمة موسومة "بالانزياح وتعدد المصطلح" توصل فيها الى أن الانزياح هو أحسن ترجمة المصطلح الفرنسي " Ecart" ويشيع هذا المصطلح عند طائفة من الدارسين المغاربة المعاصرين، منهم "عبد المالك مرتاض" و"عدنان بن ذريل"، و"حميد لحميداني"، و"محمد عز ام"، وحسين خمري"...وغيرهم[1].

وعليه، نتوصل الى أن للانزياح مصطلحات عديدة ومتنوعة تتعدد بتعدد أراء النقاد والمفكرين.

ومما سبق نتوصل الى أن« مفهوم الانزياح تجاذبته مصطلحات كثيرة، وكثرتها تشد الانتباه في الدراسات الأسلوبية والنقدية، وقد أورد "عبد السلام المسدّي" جدولا ذكر فيه أهم المصطلحات الخاصة بمفهوم الانزياح ناسبا كل مصطلح الى مستعمله»[2].

	المصطلح	صاحبه
01	الإنزياح	لفاليري وهزيش
02	التجاوز	لفاليري وهز يش
03	الانحراف	لسبتزر
04	الاختلال	ويلك صاحب نظرية الأدب
05	الإطاحة	لباتيار
06	المخالفة	لتيري
07	الشناعة	لبارت
08	الانتهاك	لكوهين
09	خرق السنن	لتودوروف
10	العصيان	لأراجون
11	التحريف	لجماعة مو

(1) المرجع السابق، ص 16.

(2) أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2014م، ص 106، 107.

وبهذا كانت اللغة «تقوم على نظام ثابت متفق عليه تحكمه أنساق لغوية ونحوية وصرفية وتركيبية...الخ، وأي اختراق في هذا النظام ينتج عنه انزياحا مما يزيد النص رونقا وجمالا، وهذا ما جعل بالأسلوبيين وضع مستويين للغة: الأول: مستواها المثالي في الأداء العادي ّ والثاني: مستواها الابداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها»[1].

وما يمكن ملاحظته أن النقاد العرب أيضا وقعوا في اشكالية تحديد المصطلح ولذلك أطلقوا عليه ألفاظاً متنو عة للتعبير عنه، وعلى الرغم من اختلاف النقاد الغرب والعرب في وضع مصطلح واحد له إلاّ أنهم تمكنوا في الأخير من إثبات الأثر الجمالي التي تترك في نفسية السّ امع، بحيث يعتمد الشاعر في التعبير عن مشاعره وتوصيلها على هذه الظاهرة "الانزياح"، والتي بدورها تنقسم الى نوعين من الانزياحات: انزياح دلالي وانزياح تركيبي.

ثانيا: أنواع الانزياح:

ولتحليل النصوص الأدبية والشعرية نوظف جمالية الانزياح لما له من أثر جمالي يضفيه عليها و«لعل مما يؤكد أهمية الانزياح أنه لا ينحصر في جزء من إثنين من أجزاء النص، وا ٍنما له أن يشمل أجزاء كثيفة متنوعة متعددة، فإذا كان قوام النص لا يعدو أن يكون في النهاية إلا كلمات وجملافإن الانزياح قادر على أن يجِيء في الكثير من الكلمات وهذه الجمل،ربّ ما صح من أجل ذلك تنقسم الانزياحات إلى نوعين رئيسيين فيهما كل أشكال الانزياح، فأمّ ا النوع الأول فهو ما يكون فيه الانزياح متعلق بجوهر المادة اللغوية مما سماه "كوهن" "Cohen" "الانزياح الاستبدالي" وأما النوع الآخر فهو يتعلق بتركيب هذه مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه، سياقا قد يطول أو قد يقصر وهذا يسمى "الانزياح التركيبي"» [2].

(1) محمد عبد المطلب، البلاغة والاسلوبية، الشركة المصرية العالمية، القاهرة، ط1، 1994م، ص 276.

(2) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 2005م، ص 111.

1. الانزياح الدلالي (الاستبدالي):

من أولى مستويات الانزياح نجد: «الانزياح الدلالي يقوم على استبدال المعنى الحقيقي أو السطحي للفظة بالمعنى المجازي العميق، حيث يتم الانتقال من المعنى الأول إلى المعنى الثاني، أو كما يقول "جون كوهن" "Gean Cohen": "من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي"»[1]، وما يمكن استنتاجه مما سبق أن الانزياح الدلالي يقوم على جوهر المادة اللغوية أي أصول اشتقاقها وما يحدث فيها من ربط في المصطلحات، وينطوي تحت هذا النوع أشكال مختلفة ومتنوعة تتمثل في: الاستعارة، والكناية، والمفارقة البيانية "مفارقة التشبيه".

أ. الاستعارة:

«الانزياح الاستبدالي فالاستعارة عماده ويعنون بها، هنا الاستعارة المفردة حصرا تلك التي تقوم على كلمة واحدة»[2]، ويعرفها "كوهن Cohen " بأنها: «نقل اسم شيء الى شيء آخر»[3]، أي أن الاستعارة هي أساس الانزياح الدلالي "الاستبدالي"، لأنها أفضل وسيلة يعتمدها الشاعر لنقل الألفاظ من حقائقها اللغوية إلى معان أخرى، وذلك بترك صلة بينهما.

ونجد هذه الأخيرة –أي الاستعارة- تنقسم إلى نوعين: استعارة مكنية وأخرى تصريحية.

- **الاستعارة المكنية:**

تتمثل هذه الاستعارة عند حذف المشبه به وترك المشبه، حيث تتجلى هذه الوسيلة في كثير من قصائد ديوان "ابن أبي حجلة"، فهي حاضرة بقوة، ولتوضيح ذلك نأخذ قصيدة من قصائد ديوان الصبابة وسكردان السلطان: فيقول في قصيدة من بحر [الخفيف]:

---

(1) أحمد غالب الخرشة، أسلوب الانزياح في النص القرآني، الأكاديميون، عمان، ط1، 2014م، ص 53.

(2) أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، ص 104.

(3) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 111.

إِنَّ عَيْنِي عَلَى العَقِيقِ إِذَا مَا يَحْكِ دَمْعِي وَبِالْفِرَاءِ[1].

"**يحك دمعي**" فالشاعر هنا حذف المشبه به وهو الإنسان وترك صفة من صفاته وهي "**الحكي**"، وبالتالي شبه "**الدمع**" بالإنسان، أي حذف المشبه به وأبقى بالمشبه الذي جاء فاعلا في تلك الصورة الاستعارة، وهي من الاستعارات الشخصية المكنية.

وفي موضع آخر نجده يقول في قصيدة من بحر [الوافر]:

تَقُولُ لِمَوْعِدِي زُورُوا بِلَيْلٍ بَدَا كَالبَدْرِ فِيهِ ثُمَّ غَابَا[2].

من خلال ما تقدم في هذا البيت، نجد أن الشاعر أسند فعل "**الزيارة**" إلى "**الموعد**" وهذا الإسناد غير مألوف وانحرف عن الكلام العادي، لأن فعل "**الزيارة**" من أفعال الإنسان لا "**الموعد**" بهذا و لَدَّ الإسناد غرابة في ذهن القارئ والسامع.

وعند النظر الى هذا البيت نجد الشاعر "ابن أبي حجلة" يرسم بمخيلته صورة للزمان، حيث استعار الكلام لِلَّيل في قوله من بحر [الوافر]:

كَلَامُ اللَّيْلِ يَا ابْنَ نَهَارِ زَيْدٍ إِذَا طَلَعَتْ عَلَيْهِ الشَّمْسُ غَابَا[3].

ومنه يتمثل الانزياح في صورة "**كلام اللَّيْلِ** " عن طريق إجراء الشاعر الاستعارة، حيث نراه شبه "**اللَّيْلَ** " بالإنسان، ثم حذف المشبه به وأتى بشيء من لوازمه وهو "**الكلام**"، على سبيل الاستعارة المكنية.

وينزاح الشاعر بخطابه الشعري ليبعث طاقته الإيحائية في لغته، حيث يقول في قصيدة من بحر [الطويل]:

تَأَطَّلَ لَيْلِي فِي هَوَاهُ وَلَا يَشَا قِصَرَهُ مِنْ حَجَبَتْهُ قَصِيرُهُ[4].

---

(1) الديوان، ص 299.

(2) الديوان، ص 301.

(3) الديوان، ص 301.

(4) الديوان، ص 308.

"**فالليل**" هنا نقله الشاعر من الزمنية إلى الإنسانية، لأنه في هذه الصياغة "**تطاول الليل**" ممتد وطويل، وامتداده هو في الوقت نفسه امتداد للوضع النفسي للشاعر، فطول اللّيل يوحي بمقاساة الهموم والشدائد؛ لأن الإنسان المهموم يستطيل اللّيل ويستشعر وطأته، والشاعر في تشكيله الفني، خالف القاعدة المعيارية، لأنه شبه تطاول اللّيل بالإنسان المهموم، ثم حذف المشبه به و أتى بشيء من لوازمه "**يشا**".

ومن صور الاستعارة المكنية أيضا يقول الشاعر "ابن أبي حجلة" في قصيدته من بحر [الطويل]:

فَلَا تَعْجَبَا مِنِّي سُحُبِي هَمْعِي إِذَا هَمَتْ ... فَمَا كُلُّ بَرْقٍ لَاحَ لِلْعَيْنِ خُلَّبُ[1].

رسم الشاعر صورة غريبة خرق بها اللغة وقواعدها باستخدام الاستعارة المكنية في "**فما كل برق لاح للعين خلب**"، حيث استعار حركة من حركات الحيوان "**خلب**" وأسندها إلى البرق فهو بهذا شبه البرق بالحيوان الذي يملك مخالب، وعليه فإن عملية الخرق أعطت العبارة أدبيتها أو شعريتها.

ويواصل الشاعر على المنوال السابق ليبين صورة أخرى من صور الاستعارة المكنية قائلا في بحر [الطويل]:

كَأَنَّ الصدَا بَيْنَ الجِبَالِ مُتَيَّمٌ ... وَلَمْ يَبْقَ مِنْهُ غَيْرَ صَوْتٍ وَأَنَّةِ [2].

فقد انتهك الشاعر "ابن ابي حجلة" قانون اللغة المعيارية في قوله "**كأن الصدّا بين الجبال متيمٌ**"، لأنه أعطى صفة "**متيمٌ للصدّا**". وفي الحقيقة هذه الصفة ليست له بل للإنسان.

كما لجأ الشاعر إلى استعارة بعض أجزاء الإنسان وما بداخله في تراسل جميل ليمكنه من تشكيل قوالب فنية، يصب فيها مشاعره وأحاسيسه ومواقفه.

(1) الديوان، ص 301.

(2) الديوان، ص 303.

من ذلك قوله في قصيدة من بحر [الكامل]:

رطَقْكُ صدَائدةُ الفؤُ ا د فكُتصَ بايَّغِوَ صدَائدِ [1].

يتمثل الانزياح في صورة "**طرقتك صائدة الفؤاد**" عن طريق استخدام الشاعر "ابن أبي حجلة" الاستعارة المكنية، حيث شبه "**الفؤاد**" بالحيوان ثم حذف المشبه به و أتى بشيء من لوازمه وهو "**الصيد**"، فالشاعر هنا يتجاوز بالدلالات إلى الجمال والغرابة، لأن "**الصيد**" في الحقيقة فعل لا يستعمل "للفؤاد" بل يستعمل للحيوانات.

بالإضافة إلى هذا صور الشاعر "ابن أبي حجلة" بعض أجزاء الإنسان ومتعلقاته وكأنّها مظاهر طبيعية، فجعل لها من بعض عناصر الطبيعة نصيبً ا، من ذلك قوله في قصيدة من بحر [الطويل]:

يجَوُد عيَلَهمُ حينِ يسَدرْيِ جِ َادُ ه فيَخَرْ ُ في قلَبْالِم تُيَمِّحاَضرِ ه[2].

ففي هذه الصور ة تجاوزت العبارة عن دلالاتها الأصلية إلى دلالات أخرى إيحائية حيث استخدم الشاعر فعل "**الحفر للقلب**"؛ وهذا الاستخدام استخدام غريب خارج عن المألوف، لأن "**الحفر**" دائما يستخدم للأرض لا للقلب. واستطاع الشاعر بهذه العبارة أن يلفت انتباه القارئ وهكذا تظل الألفاظ في انزياحات دائمة، فها هنا الشاعر "ابن أبي حجلة" ينقلنا إلى صورة أخرى من صور الاستعارة المكنية في قصيدة من بحر [الطويل]:

فيَا للهوَى العذُفيِ مَا لِ ُنْوعِندمَ ا تغادرَ يوَمي مِنْلَيْلِ يغدَرَائِ ُه[3].

إذ يظهر الانزياح في قوله "**فيا للهوى العذري**"، حيث جعل صفة "**العذري**" "**للهوى**" وهنا انزاحت العبارة عن معناها الحقيقي إلى المعنى المجازي؛ لأن هذه الصفة ليست من صفات "**الهوى**" بل من صفات الإنسان، لكن الشاعر أراد أن يمنح "**الهوى**" صفة من صفات الإنسان لخلق جو من الغرابة والدهشة يثير ذهن المتلقي ويمنح النص بعدً ا جلي ً ا، وأيضا

(1) الديوان، ص 304.

(2) الديوان، ص 308.

(3) الديوان، ص 308.

استخدم الشاعر "ابن أبي حجلة" حرف النداء "**يا للهوى**"، لأن الحرف يستخدم إلا مع العقلاء لا لأمر آخر.

على غرار هذا يتضح لنا أن كلمة "**الهوى**" وظفت توظيفا مكثفا، حيث تكررت هذه الكلمة على مدى بعض صفحات كتاب "ديوان الصبابة وسكردان السلطان"، وكان هذا التوظيف في معظمه توظيفا استعاريا، وفيما يلي سنحاول أن نبين أن التوظيف الاستعاري لكلمة "**الهوى**" في الشواهد الاستعارية التالية من بحر [الطويل]:

تَحَصَّنْتُ فِي حِصْنِ الهَوَى مِنْ وِشَاتِهِ وباتَ لِقَلْبِي جَيْشُهُ مُتَحَاصِرُهُ[1].

من بحر [الوافر]:

إِذَا مَا قَادَنِي يَوْمًا هَوَاهُ مَشَيْتُ وَقُرْطُهُ مَعْيِي كَالقِطَارِ [2].

من بحر [الطويل]:

هَوَاهُ يُلِمُّ مِنْ دَفَاتِرِ كُلِّ سَاعَةٍ جَبَلَنِي الهَوَى مِنْ حَيْثُ دُرِّي وَلَا دُرِّي[3].

ومن بحر [البسيط]:

كَمْ ذَا أُعَلِّلُ قَلْبِي بِالنَّسِيمِ وَمَا رَأَى لِدَاءِ غَرَامِي فِي الهَوَى شِفَا[4].

ومن بحر [الكامل]:

إِنْ كُنْتَ فِي عِشْقِ النَّسِيمِ يُتَمًا وَزَهَتْ لَأَهْوَاهُ بِلَى مُبْتَلَفِ
فَدَأَا قُوَّلُ لِمَنْ تَحَشَّا لِهَوَى عَرَّضْتَ نَفْسَكَ لِبَلَا مَا سَتَهْدِفُ [5].

كما توجد نماذج أخرى من الاستعارات المكنية اتخذ فيها الشاعر "ابن أبي حجلة" مدينة "مصر" مصدرا هاما لتشكيله الفني وذلك في قوله في قصيدة من بحر [الطويل]:

---

(1) الديوان، ص 311.
(2) الديوان، ص 312.
(3) الديوان، ص 312.
(4) الديوان، ص 314.
(5) الديوان، ص 314.

جَزَى اللهُ عنهُ مُصَوْمَا هُوَ هَأْلَهُ فكَم لَّت ْفِي قُطْهِ مَنَ يْجُرَاوِ ُه[1].

ومن بحر [الوافر]:

وَقَدِ لُحَشْتَ مِصرَ حِينَ قَلَتْ وَلِي اللهِ حِيَثُحَ لَنْ نَصَوْكَ [2].

فالشاعر هنا يجسد مدينة "**مصر**" في صورة إنسان، بمعنى أراد أن يشبه مدينة "**مصر**" بالإنسان على سبيل الاستعارة المكنية، التي انزاحت بالكلام عن الكلام العادي إلى كلام غير مألوف،ووجه الانزياح هنا هو ايراد مدينة "**مصر**" في هيئة إنسان.

وقد استمرت أمثال هذه الصور في معظم قصائد "ابن أبي حجلة"، ففي المدح أيضا ينطلق بخياله ليصوره في صورة تشخيصية وذلك قوله في قصيدة من بحر [الطويل]:

إِذَا تَهَمَدَحْيِ فِي دجُ َى يلْ ِنفَسْهِ عَنِ القَصْدِ دلتَّهُ عَ لَيَهِرَآثُ ِه[3].

تتخلى اللغة عن دلالاتها الأصلية لتتحول إلى لغة شعرية تحفز ذهن القارئ وتثيره حيث؛ أخرج الشاعر "ابن أبي حجلة" "المدح" من دائرته المعنوية مادية تشخيصية أو تجسيدية ليشبهه بالإنسان. وفي موضع آخر يواصل الشاعر على المنوال نفسه إذ نجده يقول في قصيدة من بحر [الطويل]:

ويَنْيِهِ طِيفُ مِن خيَالِكَ طَرَقٌ فِيَطْقُ جِلْاَلَا كَ أَثَّحَاضِرُهُ [4].

إذ نرى الشاعر "ابن أبي حجلة" هنا خرج من المألوف إلى غريب حينما شبه "**الطيف**" بالإنسان، ثم حذف المشبه به وأتى بشيء من لوازمه وهو "**الطرق**" على سبيل الاستعارة المكنية.

زيادة على هذا اتخذ الشاعر في بعض المواطن أجزاء النبات مصدرا لصور ه الاستعارية ومثال ذلك قوله في قصيدة من بحر [الطويل]:

---

(1) الديوان، ص 309.

(2) الديوان، ص 315.

(3) الديوان، ص 309.

(4) الديوان، ص 310.

يُشهِهُا بالغُصْنِ الغُصْنُ عندها يُشاهِدُها يغضي و يَرطُّ نُاظِرُه
للَّغُصْنِ خدٌ كالشّقيقِ إذا انتبَا وشعرٌ كجُنحِ اللَّيلِ سودٌ عَنزلئُه[1].

نلاحظ أن الشاعر "ابن أبي حجلة" لجأ إلى التشخيص في تشكيل استعارته، وهو العنصر الأبرز في هذه الصورة الاستعارية، فقد عمد إلى تشخيص المعنى المجرد إلى صورة حية نابضة بالحياة، حيث صور "**الغصن**" بالإنسان "**يشاهد ويغضي ويطرق**" وهو الطرف الأول المذكور أي المشبه بينما يغيب الطرف الثاني أو المشبه به "**الإنسان**"، مع إبقاء مجموعة من لوازمه "**يشاهد**"، و"**يغضي**"، و"**يطرق**"، و"**خد**" فالعلاقة هنا هي علاقة المشابهة في كلمة "**يشاهد**"، و"**يغضي**"، و"**يطرق**"، **وخد**" والقرنية المانعة من إرادة المعنى الحقيقي هي إثبات هذا الفعل للإنسان ليس "**للغصن**" على سبيل الاستعارة المكنية.

استنادًا لما تقدم نجد أن شاعرنا يعتمد على هذا النوع من الاستعارة ليعبر بها عن حالته النفسية، ولذا فمن البديهي أن يتوجه الى قلبه يناجيه، ذلك أن طبيعته أن يوجه اللوم أو الزجر إلى قلبه، لأنه مرتبط ارتباطا وثيقا بالهوى والعشق، كما خاطب الشاعر المعنويات.

ومما لا شك فيه أن البعد النفسي للشاعر قد تدخل في تشكيل هذا الأسلوب الذي يتعامل من خلاله الشاعر "ابن أبي حجلة" مع الأشياء، كذلك خاطب الشاعر كل من الغصن والليل، فالشاعر يريد بذلك أن يضفي قيمة جمالية مثالية، وهي جمالية طبيعية وليست مصطنعة، وعليه فإن كل هذا لا يلائمه إلا أسلوب الاستعارة المكنية الذي جاء صدّى لهواجس الشاعر "ابن أبي حجلة" ومشاعرهالمتضاربة، فلاذ الشاعر يخاطب: **"القلب و الدمع، والليل،و البرق،و الصدى،و الهوى،و الفؤاد، ومصر،و الغصن ..."**

(1) الديوان، ص 311.

- **الاستعارة التصريحية:**

تتمثل هذه الاستعارة عند التصريح بالمشبه به وحذف المشبه، حيث نجد أن هذه الاستعارة لا تتوفر في ديوان "الصبابة وسكردان السلطان" "لابن أبي حجلة" بقدر ما تتوفر الاستعارة المكنية، وشواهد ذلك في قوله مثلا في قصيدة من بحر [الكامل]:

حُكْمُ الهَوَى صَدَّتْ فَبَتُّ لأَجْلِ ذَا ... وَلَهَانَ مِنْ رَفْطِ الصَّبَابَةِ الهَوَى[1].

فالشاعر هنا حذف المشبه "**المرأة الحسناء التي يحبها**" وصرح بالمشبه به "**حكم الهوى**"، أي أنه شبه "**المرأة الحسناء بحكم الهوى**" على سبيل الاستعارة التصريحية، وذلك ليوصل لنا بأن هذه "**المرأة الحسناء**" تتحكم في من يحبها ويهواها.

وتحظى هذه المرأة الحسناء اهتمام كل من الشاعر والصبيَّة فيتنازعون من أجل حبها، وذلك في قوله في قصيدة من بحر [الوافر]:

يُنَازِعُنِي هَوَاهَا كُلُّ صَبٍّ ... وَإِنْ لَمْ تُشْبِهِ الوَشَلَا بَيِيبا[2].

تبدو عملية الانزياح جلية في هذا البيت، فهذا الاكتساح الذي طرأ على اللغة يعد تقنية فنيةبارزة أسهمت في منح النص طرافةً وغرابةً ، فالشاعر هنا أراد أن يجعل "**الهوى**" عنصرا مهما من عناصر الصورة لذلك شبه "**المرأة الحسناء التي يحبها**" "**بالهوى**"، أي حذف المشبه "**المرأة الحسناء**" وصرّح بالمشبه به "**الهوى**" على سبيل الاستعارة التصريحية.

وتأتي الكلمات أيضا منحرفة عن مدلولاتها في قوله من قصيدة من بحر [الوافر]:

تُجدد لِي إِذَا نَظَمَتْ سُرُورًا ... يُعِيدُزمَانِي البَالِي قَشِيبَا[3].

فقد شبه الشاعر "**الكلام الذي يبهج قلبه**" "**بالسرور**" أي حذف المشبه "**الكلام الذي يبهج قلبه**" وصرح بالمشبه به "**سرورا**" باعتباره هو عين المشبه، وهذا أبعد مدى في البلاغة

(1) الديوان، ص 300.

(2) الديوان، ص 300.

(3) الديوان، ص 300.

وأدخلُ في المبالغة ولما كان المشبه بهصرّورً "امصرحً ا به في هذا القسم من الاستعارة سميت استعارة تصريحية.

ومن خلال ما سبق تجسدت لنا صورة أخرى من صور الانزياح، وذلك في قوله في قصيدة من بحر [الطويل]:

نعَمْ قَسمَعَذَا رأَمَّنَ كْتَ الهوَى و عَفَّ إلَىنأَماتَ فَهُوَ شَهِدُ [1].

ففي هذا البيت مجاز لغوي، أي كلمة استعملت في غير معناها الحقيقي وهي "**الهوى**" والمقصود بها "**الكلام الذي يتضمن معناه الحب والعشق**"، والعلاقة المشابهة أو القرينة التي تمنع من إرادة المعنى الحقيقي لفظية وهي "**أنَّمَنَ كتم** ".

ويتكئ أيضا الخطاب الشعري على الانزياح في قوله في قصيدة من بحر [الطويل]:

فَارطفَ زِلْمِلْ تُدْفِ الصدبَّ البِكُرَى قَطَتْ حبِالَ الدَمعِمنِ حيَشوُ قَّت[2].

من حيث أن الشاعر "ابن أبي حجلة" شبه "**السيلان بالحبال**"، وحذف المشبه "**السيلان**" وصرح بالمشبه به "**الحبال**" لتنشيط ذهن القارئ.

وقد تأتي الاستعارة التصريحية في سياق الوصف، وذلك لقوله في قصيدة من بحر [البسيط]:

المثال الأول:

مذُذْغبَتْعنَي شسَ ليِّ مَا اكتْحَلَت عيَنِي بغَيرِ رذُّورِالسهُوَالسهَرَ [3].

وقوله في قصيدة من بحر [الكامل]:

المثال الآخر:

و تَولَمُ إنصَّبحَتُ في يوَمِالجفَا مجَنُونَ يلْلَى فيكِ يا ابنْ نهَارِ [4].

(1) الديوان، ص 304.

(2) الديوان، ص 303.

(3) الديوان، ص 313.

(4) الديوان، ص 313.

تعد هذه الصور الاستعارية من أشدها عمقًا في الدلالة لعذوبة ألفاظها وقوتها فضلا عن جمال الوصف الذي أنتجته، وعند فحص بنية الحديث تجدها في تشكيلها للصور قائمة على الاستعارة التصريحية، إذ سأُتْعِوِيَ الدال ("**شمس الدين**" في المثال الأول و"**مجنون ليلى**"في المثال الآخر) وهو طرف الصورة "المشبه به" للدال الذهني المشبه ("**محبوبته**" في المثال الأول ونفسه في المثال الآخر) الذي يفهم من سياق نص الحديث.

ويظهر الانزياح من خلال دخول الخطاب الشعري في عملية صياغة تنأى عن المرجعية في قوله لقصيدة من بحر [البسيط]:

رإِ ْعزَّظُم ُ هـ ُوعِي حِنِ َ زِلُّه ُ فالَدرمُّاَ عزَّحتَى لجوَزَ الصدَفَا[1].

إن هذه الصياغة التي تتكئ على بنية الاستعارة تدفع السامع إلى الفضاء النصي وتشده إليه، فقد حذف الشاعر "ابن أبي حجلة" المشبه "**الشعر**"، وصرح بالمشبه به "**دموعي**" على سبيل الاستعارة التصريحية، وهذه الصورة التي صاغها الشاعر ذات قيمة فنية في مضمونها عرضها بثوب إيحائي مثير.

استنادا لما سلف ذكره نجد أن الشاعر "ابن أبي حجلة" يعتمد على وسيلة الاستعارة التصريحية لما تضفيه من الفتنة والجمال فتكسب المعنى والقوة والوضوح والجلاء، وتبرز الفكرة في لوحة بديعية يتضح على صفحتها كل معالم الإبداع والفن لأنها تنقل الاسم عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر ثابت معلوم وبسيط بعيد عن المبالغة والغموض.

وعليه، فنظرا لوجود عدد معتبر من الاستعارات بنوعيها داخل الخطاب الشعري اخترنا عينة منها فقط للتحليل، وهي الممثلة في الجدول الآتي:

(1) الديوان، ص 314.

الاستعارة	المشبه	المشبه به	وجه الشبه	نوعها	الصفحة
01	دمعى	الإنسان	يحك	مكنية	ص299
02	الموعد	الإنسان	زوروا	مكنية	ص301
03	اللّيل	الإنسان	الكلام	مكنية	ص301
04	اللّيل	الإنسان	تطاول	مكنية	ص308
05	البرق	الحيوان	خلّب	مكنية	ص301
06	الصدّا	الإنسان	متيم	مكنية	ص303
07	الفؤاد	الحيوان	طريقة صائدة	مكنية	ص304
08	قلب	الأرض	يحفر	مكنية	ص308
09	الهوى	المرأة	العذري	مكنية	ص308
10	الهوى	الجيش	حصن	مكنية	ص311
11	هواه	الإنسان	قادني	مكنية	ص312
12	الهواء	الدواء	شفا	مكنية	ص314
13	هواه	الإنسان	متلف	مكنية	ص314
14	مصر	الإنسان	حزى الله عنه	مكنية	ص309
15	مصر	الإنسان	أوحشت	مكنية	ص315
16	مدحي	الإنسان	تاه	مكنية	ص309
17	طيف	الإنسان	يطرق	مكنية	ص310
18	الغصن	الإنسان	يشاهد-يغضي-يطرق	مكنية	ص311
19	المرأة الحسناء	حكم الهوى	صدّته	تصريحية	ص300
20	المرأة الحسناء	هواها	ينازعني	تصريحية	ص300
21	الكلام	سرورا	نطقت	تصر يحية	ص300
22	الكلام	الهوى	من كتم	تصريحية	ص304
23	سيلان	حبال	الدمع	تصريحية	ص303
24	محبوبته	شمس الدين	منذ غبت	تصريحية	ص313
25	الشعر	دموعي	نظم	تصريحية	ص314

لاحظنا من خلال استقرائنا للجدول أن الشاعر "ابن أبي حجلة التلمساني" اعتمد على الاستعارة المكنية الذي يركز فيها على ترك المشبه من أجل توصيل مدى قدرة خالقه، ولا يعتمد على الاستعارة التصريحية بكثرة ليترك في القارئ الرغبة لمعرفة المخاطب وبذلك يحتاج إلى قراءات متعددة وتأويلات متنوعة، لأن الشاعر الصوفي يحاول دائما أن يجعل شعره يتصف بالغموض واللبس ويجعله مثير لتساؤل والتأويل، وهذا ما يهدف إليه النص كون موضوعه صوفي بحت ْ .

ومن خلال هذا الإحصاء للانزياح "الاستعارة بنوعيها"الوارد في الخطاب الشعر ي نخلص إلى أن، التركيب الاستعاري من التراكيب البيانية التي لها أثر بارز في جمال الأسلوب وروعته على الأفقين اللفظي الدلالي أو الاستبدالي والنفسي لأنها أساسهما، وذلك باعتماد الشاعر "ابن أبي حجلة" على حذف أحد طرفي التشبيه سواء المشبه أو المشبه به من أجل إيصال مشاعره ورغبته للمتلقي فيمتعهويشحذ ذهنه، لأن كل غريب يطر ف النفس. وقد جاء استخدام الشاعر للاستعارة وتوظيفه لها منسجم اً مع مرحلة الذاتية وا ٍثبات النفس ولذلك انتقى الشاعر العناصر المكونة للاستعارة بنضج وتجربة عميقة، مما انعكس على الصورة بشكل مباشر تسمح بربط الشاعر بين أمور متباعدة بوحي من شعوره وانفعاله، وهذا يساعده في التعبير عن ذاته عن طريق آلية التصوير، فهو يحاول بقدرته الفنية أن ينقل تجربته إلى المخاطب ببراعة ودقة، ويربط بين الواقع والخيال في تصويره الفني معتمد ً ا على عنصر التشخيص، وهذا ما يجعل هذا الانزياح الدلالي "الاستعارة بنوعيها" ظاهرة من الظواهر الأسلوبية.

ب. الكناية:

الكناية شكل أخر من أشكال الانزياح الدلالي فهي: «لفظ أطلق و أريد به لازم معناه الحقيقي مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي مع المعنى المراد»[1].

ومعلوم أن لعلماء البلاغة العربية مفاهيم عديدة للكناية، منها ما أورده عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) وهو قوله: «المراد بالكناية أن يريد المتكلم إثبات معنىً من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجئ إلى معنىً هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه، ومثال ذلك قولهم: "هو طويل النجاد"، "يريدون طويل القامة"»[2]. أي أن الكناية غرض من الأغراض البلاغية التي يعتمد عليها الشاعر في التعبير عن معانيه باعتبارها وظيفة دلالية للانزياح.

وتنقسم هذه الأخيرة إلى ثلاثة أقسام:

- **الكناية عن صفة:**

«وهي التي يطلب بها نفس الصفة، والمراد بالصفة هنا الصفة المعنوية، كالكرم والشجاعة والحلم والغنى والجمال، لا النعت في علم النحو، وفي هذا النوع من الكناية يذكر الموصوف، وتستر الصفة مع أنها هي المقصودة، والموصوف هو الملزوم الذي تلزم عنه الصفة أو تلازمه، ومنه تنتقل إليها»[3]، ولقد لجأ "ابن أبي حجلة" إلى توظيف هذا النوع من الكناية، وذلك في قوله لقصيدة من بحر [الطويل]:

(1) لأبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي النيسابوري، الكناية والتعريض، تح: عائشة حسين فريد، دار قباء، القاهرة، د ط، 1998م، ص 21.

(2) بشير كحيل، الكناية في البلاغة العربية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2004م، ص 01.

(3) يوسف أبو العدوس، المجاز المرسل والكناية، الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية، عمان، ط1، 1998م، ص 165.

و َلَوَ كُنَ هاَذمَ وَضعِ وقاَلْ أَظْهَرْتَ بدَلَعُ ذَظْيِ عنهَمْ كُلَّ دِعْةٍ [1].

في هذه الصورة الكنائية في الشطر الثاني من البيت يظهر لنا الجمال الأسلوبي "لابن أبي حجلة" من خلال اتخاذه صفة جمال تأليفه، مما أعطى صورته هذه بعدا معرفيا عميقا جعلت المتلقي ينفعل انفعالا شديدا، حيث لا يجد نفسهإلاَّ وهو متأثر بكلامه، لذلك استعمل الشاعر هذه الصفة لكي يعبر عن قدرته في الإبداع ومدى موهبته بجعل شعره بديع من البدائع.

وفي صورة كنائية أخرى نجد "ابن أبي حجلة" يقول في قصيدة من بحر [الكامل]:

زِلْ قُلْتُ مسلَّدَى فِي المَلاَحَةِ فَرْدِاً قاَلُولاَثَنَّ عِطْفُهُ المياَدُ [2].

نرى أن الكناية قد انحصرت في الشطر الثاني وهي كناية عن صفة الحنين التي تثنى على ممدوحه، إذ نجد لهذه الصورة الكنائية قيمة دلالية تمكن الشاعر للتعبير عن مشاعره بكل حرية دون أن يكشف ويفتضح أمره، فهي تعطي لشعره بعداً تأملياً كلاً ، لأنها تشتمل على تصوير عميق من شأنه جعل المتلقي متأثر تأثيراً كبيرا بهذه الصورة.

ويقرر في موضع آخر بإمكانية الكناية الإبلاغية في قوله لقصيدة من بحر [الطويل]:

المثال الأول:

فبَتِوُ لِي شغُلُ عبَ الَعلَىْ شاَغِلُ يذَوذُ الكَرَى عَنِّي مِنَ الهمُّدِ نائَدُ [3].

وقوله أيضا في قصيدة من بحر [الرجز]:

المثال الآخر:

الطَّفَ مِنْ فقِدْ الكُرَى يشَكْوُ للأَسَى إِلَهْ [4].

(1) الديوان، ص 302.

(2) الديوان، ص 305.

(3) الديوان، ص 305.

(4) الديوان، ص 317.

فالشاعر هنا أراد بلفظ "**يذوذ الكرى عني من السهد ذائد**" و "**الطرف من فقد الكرى**" وهي كناية عن صفة القلق واليأس وغلبة الهم، فقد استفاد من هذا الأسلوب لبيان ذلك وا ٍظهارها للقارئ، فهو يصرح على كل ما هو خفي في نفسه من قلة النوم "**الأرق**" فتدل في معناها الخفي على شدة الهموم والأسى التي صاحبة الشاعر أثناء نومه، وبهذه الصورة جعلنا الشاعر نتخيل مدى إحاطة تلك الهموم به ومعاناته الدائمة.

وفي سياق آخر نجد الشاعر يوظف الصور الكنائية في قوله لقصيدة من بحر [الوافر]:

سوَ َالفِهُ َا منِالَر يَحَ َانِ رلَّظْ ى ويِ ُاخِهِ َا الشقَّيقِنِ َ الخدُ ُودِ [1].

في هذه الصورة الكنائية يتحدث الشاعر "ابن أبي حجلة" عن صفة جمال حسي أخاذ سالب للعقول، فمشهد الجميلة التي عطر شعرها فواح بعطر "**زهرة الريحان**" وأملس كالحرير يحُ ْيِّ النفس، وهو تعبير عما يختلج في نفسه، فتلميحه إلى جمال الشعر يرتبط مباشرة بما يغمره من أحاسيسه وشعور، فالجمال المجرد المقصود منه والمشار إليه بالحسي يكون تفطلا وا ٍحساسا بما يتضمنه من مكونات داخلية فيه، وهو ما لجأ إليه الشاعر من أجل إيراد هذه الكناية.

ويأخذنا الشاعر أيضا إلى صورة من الصور الكنائية في قوله لقصيدة من بحر [الطويل]:

صحَ َماَ صحَ َمنَ زْ اَلَ فِي الحـ ُبـِّعـَقْلُهُ سبِرَكَ ْتحـ ُبـًّلا َتزَ اَلَ تُخُزَامِهُ [2].

في هذه الصورة الكنائية يذكرنا الشاعر "ابن أبي حجلة" بصفة تمتاز بها "**سكرة الحب**" فهو يدلل على حالة من "**السكر**" التي تعتري العاشق والولهان، حيث تتملكه حالة عدم الشعور بنفسه من ذهاب عقل وذهاب اتزان، لحضور "**السكر**" في كل جسده وقلبه، فهو انز ياح فردي بارع من قبل الشاعر، وظف فيه الكناية ليطمس الدلالة ويبعدها عن القارئ لأن التفنن في الكلام عملية تبقى في كل الحالات رهينة إشباع الشاعر.

(1) الديوان، ص 306.

(2) الديوان، ص 308.

- **الكناية عن موصوف:**

«وفيها تذكر الصفة، ويستر الموصوف مع أنه هو المقصود، والصفة هي اللازم من الموصوف، ومنها ننتقل إليه»[1].

وقد ورد هذا النوع من الكناية في أبيات من شعره، ومثال ذلك قوله في قصيدة من بحر [الوافر]:

ر أُقَبِّلُ ذَا الجَبِينَ الشَّيْخِ رَطْبِ صَوَتْ ا و رَأْعَيْفِ الوَرَى منهُ هبُوبً ا[2].

يعتمد الشاعر في هذا البيت كناية عن موصوف فقد كنى بها عن من يحب، وهو بذلك يحاول التعبير عن حبه لها، وما يشعر به ويحسه ليوصل بهذا عن مدى هيامه وعشقه لها.

وفي مثال آخر نجده يقول في قصيدة من بحر [الكامل]:

المثال الأول:

و لَذَّةُ رالأَحْ تَلَعُ فِي الجَّ ى وكَ مِيضِرِ قٍفِي الجَّى مُ تَلَهِّبُ [3].

ويقول في قصيدة من بحر [الكامل]:

المثال الآخر:

و الرَّعْرُلِ مَ احِعَدٌقَصفٌ و لِلجَوْ يهَدِّ لِلهَزبَرِ الأَبْلَ [4].

فالصِّفتان في قوله "**الأسنة والأرماح**" كناية عن موصوف الحرب "**المعركة**"، حيث كنى عنها بهاتين الصفتين، فكلتاهما مختصتان بالحرب ومرتبطتان بها دون سواها، فالشاعر بدل أن يقول: "**تكمن قوة أهل الحرب في قوة الرماح**" استعاض عن ذلك بما ذكره، والذي جعله

(1) يوسف أبو العدوس، المجاز المرسل والكناية؛ الأبعاد المعرفية والجمالية، ص 171.

(2) الديوان، ص 300.

(3) الديوان، ص 302.

(4) الديوان، ص 302.

يسلك هذا المسلك هو وجود التلازم الواضح بين ما ذكره، وبين الموصوف "**الحرب**" أو "**المعركة**"، مما جعل الذهن ينتقل إلى الموصوف المكنى عنه بسهولة.

ويستمر الشاعر على المنوال نفسه ليبين لنا صورة أخرى من الصور الكنائية وذلك في قوله لقصيدة من بحر [الطويل]:

وولّاسطا السلطان في صوْ ماَ مشَى معَ الذئبِ ظلٌّ كانَ قبْلُ يحاذِهُ

هُ الناصرُ المنصورُ العادلُ الذي يباطنهُ ما جرَ في الملكِ ذخرائهُ [1].

في هذين البيتين تحدث الشاعر عن "**الناصر حسن**" لكنه لم يعبر عنه صراحة وإنما كنّى عنه بصفات ظاهرة هي "**السلطان، و الناصر، و المنصور، و العادل**"، بالتأمل في هذه الصفات الظاهرة نجد أنها تدل على موصوف خفي معين يتصف بها وهو "**الناصر حسن**" فيكون في البيتين بالضبط "الشطر الأول" كناية عن الموصوف "**الناصر حسن**"، لأن ما ذكر فيهما صفات خاصة به.

وقد صور لنا الشاعر أيضا صورة أخرى من الصور الكنائية في قوله لقصيدة من بحر [الطويل]:

ولي فيهِ سرُّ الحروفِ لأنَّه يذوقُ معي فتحوُ سرائهُ [2].

إن اللفظ المذكور المكني به في هذا البيت هو "**أسرار الحروف**" وهي كناية عن موصوف "**كتاب الذكريات**"؛ لأن هذا الكتاب يفهم منه أنَّه مكان يكتب فيه الأسرار، لكن الشاعر انصرف عن هذا التعبير الحقيقي الصريح إلى ما هو أوثقُ وأحسنُ في النفسِ وهو "**أسرارا الحروف**"، هذا الأخير يحتاج إلى تأمل وتفكير عميق للوصول إلى معناه الحقيق.

(1) الديوان، ص 308.

(2) الديوان، ص 310.

- **الكناية عن نسبة:**

«وفيها يذكر الموصوف، ويذكر معه شيء ملازم له، وتذكر الصفة، ثم تنسب هذه الصفة إلى الشيء الملازم للموصوف، فهي إذن تخصيص الصفة بالموصوف، أو إثبات أمر لأمر أو نفيه عنه»[1].

وشواهد هذا النوع في قوله لقصيدة من بحر [الطويل]:

إذا ما بدا البرق اليماني لعينه ... فما هو إلا ثغره وحبائبه [2].

لقد اعتمد الشاعر في هذا البيت على نوع من أنواع الكناية ألا وهي كناية عن نسبة في قوله "**إذا ما بدا البرق اليماني لعينه**"، حيث ذكر الموصوف وهو الضمير "**الهاء**" الراجع لهذا الرجل الممدوح، ونسب "**البرق اليماني**" لعين ذلك الممدوح. فقد نسب الشاعر ذلك إلى شيء متصل بالممدوح وهو عينه، والمراد به هنا وصف الممدوح نفسه بذلك، ولكنه عدل عن ذلك صراحة مبالغة في كمال هذه الصفة فيه.

ويقول في مقام آخر في قصيدة من بحر [الطويل]:

مليكٌ له في كلِّ يومٍ ليلةٍ ... بشيرٌ توالت بالهناء بشائره [3].

يشتمل هذا البيت على كناية عن نسبة في قوله "**توالت بالهناء بشائره**"، حيث ذكر الموصوف وهو الضمير "**الهاء**" وذكر صفة وهي "**البشير**" ولم ينسبها إلى نفسه مباشرة وا ٍنما نسبها إلى القلب الذي ينبع منه الهناء، ويلزم من ذلك نسبة هذه الصفة إليه شخصيا.

وا ٍجمالا يمكن القول أن الشاعر "ابن أبي حجلة" استخدم مجموعة من الصور الكنائية بجميع أنواعها بشكل غير مفرط متى ما احتاج إليه ذلك خدمة للنص الشعري، مما جعل صوره الكنائية متناسبة مع القصيدة الشعرية فلا تكاد تشعر بها فلم تكن مصطنعة بل كانت مناسبة سلسة، على الرغم من أنها لفظ لا يقصد به المعنى المنطوق مباشرة، بل هو معنى يحتاج إلى التأويل من طرف المتلقي لفك رموزه قصد معرفة المعنى الحقيقي وكشفه، بعد أن

(1) يوسف أبو العدوس، المجاز المر سل والكناية؛ الأبعاد المعرفية و الجمالية، ص 172.

(2) الديوان، ص 308.

(3) الديوان، ص 311.

يعمل عقله فيه ويتأمله؛ وهي تعبر أحد الأساليب التي يعتمدها الشاعر في الانزياح الدلالي ليفصح فيها عن فلسفته وفهمه وطريقة بلوغ الكمال المنشود فيها، فاستغلاله للكناية كأسلوب بلاغي وبياني يعبر عن مقدرة وسيطرة لغوية جيدة لإيصال المعنى بكل الطرق المتاحةوا ٍن وجب ننوه للقارئ إلى خصوصية اللغة الصوفية في المعنى وصعوبة الوصول إلى مقصدية الشاعر في الكثير منها. ولذلك نجد هذه الظاهرة أو الوسيلة تنقسم إلى كناية عن صفة عن موصوف، عن نسبة لتصوير المعاني تصوير اً مرئياً ماديً ا ترتاح له النفس؛ تهدف إلى إيصال ما يشعر به الشاعر "ابن أبي حجلة"، ومن أجل جعل القارئ يعيش مع النص الشعري بكل تفاصيله وينفعل معه انفعالاً شديدً ا.

ج. المفارقة البيانية (مفارقة التشبيه):

حدّ "الرماني" التشبيه بأنه: «العقد على أن أحد الشيئين يسدُّ مسدَّ الآخر في حس أو عقل»[1]، ويعرف أيضا على أنه:« صورة تقوم على تمثيل شيء "حسي أو مجرد" بشيء آخر "حسي أو مجردلاشتراكهما في صفة "حسّ ية أو مجردة" أو أكثر»[2]، فالتشبيه إذن تمثيل بين شيئين يشتركان في صفة واحدة وهذا ما يؤكده "قدامة بن جعفر" «أن التشبيه يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما في صاحبه بصفتهما ... ويبيِّن أن أحسن التشبيه مما كان بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدنى بهما إلى حال الاتحاد» [3]، وعليه فالتشبيه هو عقد موازنة بين شيئين "حسي أو مجرد" يشتركان في صفة واحدة أو أكثر.

(1) نقلا عن: منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي؛ التشبيه، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، 2002م، ص 16.

(2) يوسف أبو العدوس، التشبيه والاستعارة؛ منظور مستأنف، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007م، ص 15.

(3) نقلا عن: المرجع نفسه، ص 21.

وبالنظر إلى الصورة التي اعتمد فيها الشاعر "ابن أبي حجلة" على التشبيه نرى أنه قد اعتمد على نوعين من التشبيه باعتبار أداة التشبيه.

- **تشبيه مظهر الأداة:**

ر اوح الشاعر "ابن أبي حجلة" بين أنواع التشبيه التي تجمع بينهما الأداة،و هي قد تكون سلِ ً ا نحو: شبه، ومثل، أو فعلا نحو: يشبه، ويضارع، ويماثل، وحسب، وجعل .. أو حرفا مثل: الكاف، وكأن، ولعل، وسواء ... ومن التشبيهات التي «ذكرت فيه أداة التشبيه وبناؤه لا يتطلب صفة كبيرة، ولا تفننا خاصا ولعله لذلك شاع في الكلام أكثر من بقية أنواع التشبيه خاصة وأنه أحسن إطار ينظر أن نجد فيه الصور في أوضح مظهر، مشبعة بأبْ ين دلالة، وا ٍن خلت من العمق أحيانا»[1]، هو التشبيه المرسل ويتجلى ذلك في قول الشاعر في قصيدة من بحر [الخفيف]:

أَطْلَعَ اللَّيْلُ مْأَ عِي فوَق خَ دِّي ملِثْ َا تَطْلُعُ النُّجُومُ للسَّاءِ [2].

ترتكز هذه الصورة على التشبيه، فهو عنصرها الأساس، ومن خلاله أراد الشاعر التعبير عن تجربته الشعرية، حيث شبه "**الدمع فوق الخد**" "**بالنجوم في السماء**" مستخدما أداة التشبيه "**مثل**" لإحداث هذه الصورة المؤثرة، ولعل الشاعر "ابن أبي حجلة" أراد بهذه الصورة التشبيهية التي اشتملت على جميع أركان التشبيه "المشبه": "**الدمع فوق الخد**" و"المشبه به": "**النجوم**" و"وجه الشبه": "**السماء**" و"الأداة": "**مثل**"، أن يبرز مدى شدة حزنه ولقد استطاع الشاعر "ابن أبي حجلة" باستعانة خياله القوي أن يتجاوز اللغة العادية إلى لغة عربية، وأن يصور صورة جديدة اعتمد فيها على قدرته الإبداعية.

(1) زين كلام الخويسكي، أحمد محمود المصري، رؤى في البلاغة العربية؛ دراسة تطبيقية لمباحث علم البيان، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2006م، ص 30.

(2) الديوان، ص 299.

وفي التشبيه المرسل قد يستعمل الشاعر "ابن أبي حجلة" أداة التشبيه "الكاف"، فقد أكثر من استعمال هذه الأداة، بل إن معظم أبياته لا تخلو منها، فنقتصر على بعض منها ومثال ذلك قوله في قصيدة من بحر [الطويل]:

و بَيَنَتْ ُ قولَالَم ُلحِينِ َ بِأَرْهِ ْ بِيأُتَ ِ ذَ ِظْ كَلَحصُ ُونالِم يَعِ َة ِ [1].

في هذه الصورة يقع التشابه أيضا بين شيئين، حيث شبه الشاعر "ابن أبي حجلة" "**أبيات نظم**" "**بالحصون**" مستعينا بأداة "**الكاف**" واستطاع أن يستثمر في هذه الصورة تلك الصفة المشتركة بينهما، وهي "**المنيعة**"، وبذلك تكمن جمالية هذه الصورة في إيجاد عناصر الاشتراك بين المتشابهين انطلاقا من مواطن الاختلاف، فيقول في مثال آخر لقصيدة من بحر [الطويل]:

تجُرَدِلهُوَ َ المعَّ ُ كَ ايلِّسِ َائحِ ٌ هفَ َا تتُثْنَي إلاوَّ سَيلَخَ ُ جَامدِ [2].

تعكس الصورة الشعرية في هذا البيت حديث الشاعر الواصف "**للدمع**"، فمن خلال أداة التشبيه "**الكاف**" شبه الشاعر "**الدمع بالنيل**"، وهو تشبيه مألوف نسميه تشبيه مرسل اشتمل على الأركان الأربعة "المشبه": "**الدمع**" و"المشبه به": "**النيل**" و"وجه الشبه": "**السائح**" و"الأداة": "**الكاف**"، وقد عمد الشاعر "ابن أبي حجلة" إلى ذكر التشبيه لبيان حزنه وشدته فهذه الصورة معبرة لأنها نتاج إحساسه الحزين.

وفي موضع آخر يقول في قصيدة من بحر [الوافر]:

تلُوَ ُالسمرُ َ منهْاَ حينِ َ تبَدْ ُو كَغَصُ ْلبِ َانِ فيِ خضُدْرِالبِ ُود [3].

لقد نجح الشاعر في نقل صورته عن طريق التشبيه، حين شبه**السّ ُمر**" "**بالغصن البان**" الصفة التي جمعت بين الطرفين: الطرف الأول: المشبه وهو "**السمر**"، والطرف الثاني: المشبه به: "**الغصن البان**" هي "**خضر البرود**" وتسمى وجه الشبه، أما الأداة التي

(1) الديوان، ص 302.

(2) الديوان، ص 305.

(3) الديوان، ص 306.

أفادت هذه المشابهة، وربطت بين هذين الطرفين هي "**الكاف**" التي تدل على المماثلة بينهما كما تفيد القرب بين طرفي التشبيه دون مبالغة؛ بل لعقد مقاربة بينهما دون إظهار علاقة المتكلم بهما عاطفيا، ومن هنا فإنّ أداة التشبيه "**الكاف**" أقل قوةو أضعف حجة إذا ما قورنت بالأداة "**كأن**" التي يمثل وجودها مرحلة أكثر عمقا في عملية التشبيه نظرا لوجود المشبه إلى جانب المشبه به دون فاصل بينهما، ويتضح ذلك جليا في قوله لقصيدة من بحر [البسيط]:

مِنْ كُلِّ شَيخٍ غَدَا طَوطُوهُ عَجَبًا كَأَنَّهُ عَلَّمٌ فِي رَأسِهِ نَارُ [1].

فحينما قال الشاعر "ابن أبي حجلة" "**غدا طرطوره عجبا كأنه علم**" وكان وجه الشبه "**في رأسه نار**"، فهو بهذا وظف تشبيها مرسلا ذاكر كل أطرافه، فقوته الحجاجية قوية لأنه استعمل أداة التشبيه "**كَأَنَّ**" حتى يقرب الصورة الى المتلقي فيجعلها مجسدة أمامه في شكل محسوس. كما تكمن إمكانيته كذلك في بيان حال المشبه إذا كان المشبه به معروفا والمشبه مجهولا، أو إثبات صفة "وجه الشبه" للمشبه بوجه جمالي، والذي قد يحذف في بعض التشبيهات كالتشبيه المجمل: « فهو ما حذف منه وجه الشبه أو لازمه أو ما يدل عليه، وهو أبلغ وأكثر ورودا في شواهد الشعر والنثر والقرآن الكريم»[2]، ومن نماذج ذلك قوله في قصيدة من بحر [الوافر]:

وَبَنُو بِيَاضَةَ كَالبَدَّى مِنْ حَوْلِهَا سِوَادِهِمْ سَدَوُّا فَبِيحَ سَلَبَ [3].

وقوله في قصيدة من بحر [الطويل]:

رَتَى الهَمْزَ فِيهَا مِثْلَ قَحْمَ ائِمِ وَقَدْ وَطِئَتْ عَنْ سَأْنٍ عَجْمَ يَّةٍ [4].

وقوله أيضا في قصيدة من بحر [الطويل]:

---

(1) الديوان، ص 307.

(2) مختار عطية، علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السّبع، دراسة بلاغية، دار الوفاء، الإسكندرية، د ط، د س، ص 45.

(3) الديوان، ص 301.

(4) الديوان، ص 302.

كَأَنَّ الصدَّ بَينَ الحِمَى يُتَمٌ ... وَلَمْ يَبْقَ مِنْهُ غَيْرَ صَوْتٍ نَوَاةٍ [1].

إذا دققنا في التشبيه في الأبيات الثلاث وجدنا ثلاثة أركان: المشبه والمشبه به وأداة التشبيه، ولا وجود للركن الرابع وهو وجه الشبه، حيث شبه "**البياضة**" "**بالدبى**" في البيت الأول، وفي البيت الثاني شبه "**الهمز بورق حمائم**" وهو نوع من أنواع الطيور، وفي البيت الثالث شبه **الصدَّ بالمتيم**" وحذف وجه الشبه في كل الأبيات، فكانت الصورة أبلغ لأن حذف "وجه الشبه" يوحي باشتراك "المشبه" مع "المشبه به" في مجمل صفاته عامة في حين إن ذكره يدل على اشتراكه معه في صفة بعينها فقط.

أ. **تشبيه مضمر الأداة:**

كما أشرنا سابقا أكثر أنواع التشبيه استعمالا عند شاعرنا "ابن ابي حجلة" هو التشبيه مظهر الأداة، وبخاصة التشبيه المرسل والمجمل، أما التشبيه المضمر الأداة فكان التشبيه البليغ أكثر من التشبيه المؤكد، والفارق بينهما يكمن في درجة القوة فيهما، فإن حذفت "الأداة ووجه الشبه" كان أقوى وأبلغ وإن حذفت "الأداة" فقط يكون فيها نوع من القوة، وعليه فالنمط التشبيهي «الذي حذفت فيه الأداة وترك التصريح بها سعيا إلى إشعار المخاطب بأن المشبه عين المشبه به»[2] نسميه التشبيه المؤكد، ومن نماذجه قول الشاعر في قصيدة من بحر [الطويل]:

المثال الأول:

البَرُّ بَحْرٌ لِلْفُلُوِّ وَالبَحْرُ وَرٌ ... لِلْفَذْجِ كُلُّ كَلَبٍ وَأَبُ [3].

وقوله أيضا في قصيدة من بحر[الطويل]:

(1) الديوان، ص 303.

(2) زين كامل الخويسكي، أحمد محمود المصري، رؤى في البلاغة العربية؛ دراسة تطبيقية لمباحث علم البيان، ص 31.

(3) الديوان، ص 302.

المثال الثاني:

رو ْيَدِاقةُوفيِسالُثغَرِقْرٌ نَعَبَوْلِهَاليهِ بِمصدْرَ ذَوَ اشِرُهُ [1].

وقوله كذلك في قصيدة من بحر [الكامل]:

المثال الثالث:

كَ يوَاتَهُوُوَجَبْهِدْرقَلْبِهِ ُشْدْلِيَرِقْكَ كَمَا عَمَلْتَ وَ أَشْفِقِ [2].

ففي هذه الصورة يعقد الشاعر "ابن أبي حجلة" علاقة تقارب وفقا لتشابه يضم ثلاث أركان فقط: المشبه والمشبه به، ووجهه الشبه، حيث شبه**البرّ بالبحر**" من حيث امتلائه بالدم وشبه "**البحر بحر بالفرنج**" من حيث امتلائه بالأجانب في المثال الأول، وشبه "**دریاقة**" "**بالعقرب في الثغر**" في المثال الثاني، وشبه "**وجه السلطان بالبدر في الإشراق**"؛ من غير أن يذكر أداة التشبيه في كل التشبيهات.

وذلك لتأكيد الادعاء بأن المشبه عين المشبه به لهذا يطلق عليه "التشبيه المؤكد" وهو أبلغ من سابقته "المرسل،و المجمل"؛ لأن حذف الأداة توحي بالمساواة بين الطرفين في حين أن وجودها يحي بأن "المشبه" أقل من "المشبه به**أمّا** النمط التشبيهي «الذي حذف منه كل من الأداة ووجه الشبه وفيه يجتمع المجمل والمؤكد؛ وهو أبلغ أنواع التشبيه وأرقاها نظرا لما يتميز به، وهذا التشبيه من قوة المبالغة لما فيه من ادعاء أن المشبه هو عين المشتبه به ولما فيه من الإيجار الناشئ من حذف الأداة والوجه معا،و هذا الإيجار الذي يجعل نفس السامع تذهب كل مذهب ويوحي لها بصور شتى من وجود التشبيه»[3].

ومن أمثلة تعدد التشبيه البليغ ما ورد في قصيدته، حيث يقول في قصيدة من بحر [الطويل]:

فَهُمُ أَنَاعَاَللِجَ ذُوودَ اجِضَذَرِئَبٌ أُنَ البُرُ وقَ ضَرَائِرُهُ[4].

---

(1) الديوان، ص 308.

(2) الديوان، ص 315.

(3) زين كامل الخويسكي، أحمد محمود المصري، رؤى في البلاغة العربية؛ دراسة تطبيقية لمباحث علم البيان، ص 42، 43.

(4) الديوان، ص 309.

ويقول أيضا في قصيدة من بحر [الطويل]:

فَفِيهِ لَهُ فِي كُلِّ يَومٍ ولَيلَةٍ حبِيبٌ مُلِمٌّ نيلُهُ امرُهُ[1].

ويقول أيضا من بحر [الطويل]:

إِذَا أَقْبَلَتْ فِي الحُلِي والطِيبُ قِيلَ لِي حبِيبٌ تَبَصْبَصْ أَزَاهِرُهُ[2].

ويقول كذلك في قصيدة من بحر [الوافر]:

دِيرُ لَذَتَا مَرَاهَا بِالعُقَيلِيِّ الغَرِيدِ في كَأس مَدَارِ [3]

لقد وظف الشاعر التشبيه البليغ بصورة مكثفة ليضفي على قوله قوة إقناعية وهذا يقتضي أن شعره ليس نظما دون إحساس، فاستعان بالمشابهة بين شيئين، ففي البيت الأول شبه **"الجنود بالجنائب"** و**"البروق بالضرائر"** وحذف الأداة ووجه الشبه، ونفس الشيء في البيت الثاني شبه" **الحبيب بالملم"** وحذف الأداة ووجه الشبه، وكذلك الأمر نفسه في البيت الثالث شبه **"حبيبه بالبستان"** وحذف الأداة ووجه الشبه، وأيضا في البيت الرابع شبه **مَرَاشِ" فُهَا بالعقَارِ" الكأس بالمَدارِ"** وحذف الأداة ووجه الشبه، مما أعطى المعنى بلاغة وإيحاء وانصهارا بين طرفي التشبيه، والشاعر عمد إلى ذلك في ادعاء أن "المشبه" هو "المشبه به" نفسه، لذلك أهمل الأداة التي تدل على أن "المشبه" أضعف في "وجه الشبه" من "المشبه به"، أو تدل على أن المساواة بين الطرفين، وأهمل ذكر "وجه الشبه" الذي يدل على مشاركة المشبه للمشبه به في كل ماله من صفات.

وبالتالي نستطيع القول: أن هذا النوع من التشبيه يعد مظهر من مظاهر البلاغة فمخيلة الشاعر الخصبة أتاحت له هذا التصور التشبهي المشحون بالمبالغة، وأن تجربته الصوفية المشكلة لرؤيته الفنية تجيز له أيضا هذا التشبيه الحالم الغارق في المبالغة، فهو أبلغ من الأقسام السابقة "المرسل، والمجمل، والمؤكد"، لأن كلما حذف ركن من أركان

(1) الديوان، ص 309.

(2) الديوان، ص 310.

(3) الديوان، ص 312.

التشبيه الأربعة كان أقوى وأبلغ، وعليه كل هذه التشبيهات التي درست تختص بتشبيه المفرد بالمفرد.

بيد أنه يوجد تشبيه آخر يختلف عنه تماما وهو التشبيه المركب بالمركب، فلقد اعتمدنا على هذا التقسيم باعتبار الوجه إفرادا وتركيبا، وهذا الأخير يقوم على التشبيه التمثيلي: «فهو ما كان وجه التشبيه فيه صورة منتزعة من متعدد أمرين أو أمور، هذا هو مذهب جمهور البلاغيين في تعريفه، ولا يشترطون فيه غير تركيب الصورة، سواء كانت العناصر التي تتألف منها صورته أو تركيبه حسية أو معنوية، وكلما كانت عناصر الصورة أو المركب أكثر كان التشبيه أبعد وأبلغ»[1]. ويظهر ذلك بوضوح في قول الشاعر في قصيدة من بحر [الكامل]:

المثال الأول:

ةُ الأَوْسْنَاحِ تَلْمَعُ فيكالوَجَهِيضِ بَرْقٍدُجُنِيامُتَلَهِبِ [2].

وقوله في قصيدة من بحر [الطويل]:

المثال الآخر:

وَتَسْتَقْبِلُالكَعْبَةَبِتُسجْتُقَبِلَ البَيْتَ المُعَظمَ زَائِرُه[3].

يتجلى التشبيه التمثيلي في هذين النموذجين الشعريين، ففي المثال الأول تشبيه صورة بصرية بصورة بصرية بصورة أخرى، فشبه صورة"أَسْنَاةُ الأَوْمَاحِ" وهي تلمع في شدة ظلمة اللّيل كصورة لمعان البرق وهو متلهب أو مشتعل في هذه الظلمة، فالصورة التشبيهية التمثيلية تحققت من خلال"الأَوْرَاكِأَسْنَاةُولَمَعَانِ البَرْقِ" في اللون المضيء الناشئ وسط الظلام الدامس.

(1) عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار الأفاق العربية، القاهرة، د ط، 2004م، ص 65.

(2) الديوان، ص 302.

(3) الديوان، ص 309.

أمـّا في المثال الآخر تشبيه صورة متحركة بصورة متحركة أخرى، فشبه "**الأمال**" عندما تستقبل كعبة جوده بالبيت المعظم "المكة المكرمة" الذي يستقبل زواره؛ فغرض هذا التشبيه هو المدح فالشاعر اختار لممدوحه أجمل الدلالات، وعليه نجد في هاتين الصورتين أن "المشبه" عبارة عن صورة مكونة من عدة أجزاء، وأن "المشبه به" كذلك عبارة عن صورة مكونة من عدة أجزاء، وأن وجه الشبه كذلك صورة منتزعة من متعدد لذلك يطلق على هذا النوع من التشبيه باسم التشبيه التمثيلي، فهو أبلغ من المفرد لما فيه من تركيب لا يوجد في المفرد.

ومنه نتوصل من خلال هذا التحليل إلى الكشف عن الصورة الإنزياحية التي برزت لنا جليا والمتمثلة في الصور التشبيهية بأنواعها والتي نشير إليها إجمالا ضمن الجدول التالي:

المشبه	المشبه به	وجه الشبه	الأداة	نوعه	الصفحة
أدمعي فوق خدي	النجوم	السماء	مثل	مرسل	ص299
بليلٍ	البدر	لا يوجد	الكاف	مجمل	ص301
بياضة	البدَّ ى	لا يوجد	الكاف	مجمل	ص301
أسنة الأرماح	وميض البرق	في الدجى متلهب	الكاف	تمثيلي	ص302
الرعد للأرماح	رعد	قاصف	لا يوجد	مؤكد	ص302
البحر يهدر	الهزير	الأغلب	الكاف	مرسل	ص302
البر	البحر	الدما	لا توجد	مؤكد	ص302
البحر	البر	الفرنج	لا توجد	مؤكد	ص302
أنا	فيه أغني	الرباب وزينب	كأنني	تمثيلي	ص302
أبيات نظمٍ	الحصون	المنيعة	الكاف	مرسل	ص302
الهمزِ	ورق حمائم	لا يوجد	مثل	مجمل	ص302
ضباب الأفق	ندّ	لا يوجد	كأنّ	مجمل	ص303
الصدَّدا	متيمٌ	لا يوجد	كأنّ	مجمل	ص303
الدمع	النيل	سائح	الكاف	مرسل	ص305

السمر	غصن البان	خضر البرود	الكاف	مرسل	ص306
ألحاظٍ	بيض الهند	سود	الكاف	مرسل	ص306
سيف جفن	الحسـ ـام	مجرد	الكاف	مرسل	ص306
شين	طر ّه	لا يوجد	تخالها	مجمل	ص307
طرطوره	علم	رأسه نار	كأن ّ	مرسل	ص307
درياقة	عقرب	الثغر	لا توجد	مؤكد	ص308
الجنود	جنائب	لا يوجد	لا توجد	بليغ	ص309
البروق	صرائره	لا يوجد	لا توجد	بليغ	ص309
بياض الصبح والليل	الباز	لا يوجد	الكاف	مجمل	ص309
الآمال	البيت المعظّم	مستقبل زائره	الكاف	تمثيلي	ص309
حبيب	ملم ٌ	لا يوجد	لا توجد	بليغ	ص309
منثور دمعي	نظم سطوره	لا يوجد	مثل	مجمل	ص310
جـ ير	عبـ ًا	وثقته جرائر ه	الكاف	مرسل	ص310
حبيبك	بستان	لا يوجد	لا توجد	بليغ	ص310
الضمير "هي"	الغصن	لا يوجد	يشبه	مجمل	ص311
أللغصن خد	الشقيق	لا يوجد	الكاف	مجمل	ص311
مليك	البدر	لا يوجد	الكاف	مجمل	ص311
أولاده	النجوم	لا يوجد	الكاف	مجمل	ص311
غائص فكري	ناظم الدُّر	ناثره	لا توجد	مؤكد	ص311
يصوغ به المنثور	الزهر	لا يوجد	الكاف	مجمل	ص311
مراشفها	عقار ًا	لا يوجد	الكاف	بليغ	ص312
كاس	مدار	لا يوجد	لا توجد	بليغ	ص312
الضمير "هي"	القمر	لا يوجد	أشبه	مجمل	ص313
حياة وجهك	بدر	مشرق	لا توجد	مؤكد	ص315
ألفٍ	غصن البان	لينا واعتدالا	الكاف	مرسل	ص316

من خلال هذا الجدول يمكن أن نخلص إلى القول بأن: الشاعر "ابن أبي حجلة التلمساني" وظف الصور التشبيهية في خدمة النص، وكانت أكثر أنماط التشبيه استعمالا في شعره التشبيه "المرسل والمجمل"، واستخدم غالبية أنواع أدوات التشبيه نحو: "الكاف، ومثل وكما، وكأن"، غير أن أكثر استعماله كان لأداة التشبيه "الكاف"، إلا أنه لا يعتمد على هذه الأدوات في بعض المواطن، لكون ذكرها يعد عبئ ًا على فاعلية الصور حيث يقلل من تمازج أطرافها، فجاء التشبيه وا ٍن كان بنسبة قليلة خالصا بدون الأداة والتي تعمل نوعا ما من الفصل بين طرفي التشبيه، ليصل بالقارئ إلى مرحلة التفر يق فيها بين "المشبه" و"المشبه به"ِ صعب.

والشاعر "ابن أبي حجلة التلمساني" في استخدامه للتشبيه بكل أنواعه كان يرمي إلى أغراضٍ وأهدافٍ ، منها بيان حال المشبه، وهو أكثر الأغراض التي سعى اليها، أو لتزيينه أو لتقبيحه أو لبيان إمكان الشبه خاصة إن أسند إليه أمر مستغرب؛ فيكون التشبيه به لدفع هذه الغرابة عن المشبه، وأيضا يريد من خلال استخدامه للتشبيه أن يوصل فكرته عن طريق توظيف الخيال فيثير عند القارئ ً ا من الانتباه لتقبل الفكرة المطروحة أو رفضها، فالمشبه إنيلًعب دور ً ا ملحوظ ًا في النص الشعري فهو يعتبر أدنى مستويات الانزياح الدلالي أو الاستبدالي، لأنه مع تنوعه في الدلالة بين القوة والضعف والمبالغة والمقارنة، فإنه أقل قوة من الاستعارة والكناية إذا ما قورن معهما لقيامهما على التأويل والادعاء في إثبات المعنى.

وفي الأخير نستطيع القول أن: شعر "ابن أبي حجلة التلمساني" تميز بنماذج كثيرة للصور الشعرية، فقد نجح الشاعر في رسمها مستخدما ما أتيح له من أساليب وأدوات بلاغية "الاستعارة، و الكناية، و التشبيه" أسهمت في إظهار تلك الصور بشكل معبر وقوي تخلو من الركاكة.

كما أن ما يعالج هذه الألوان البلاغية لابد أن يتعامل معها من خلال محور الانزياح الدلالي أو الاستبدالي الذي يعتبر سمة أسلوبية من أساليب الانزياح التي يستند إليها شاعرنا

"ابن أبي حجلة التلمساني" ليوضح للقارئ مشاعره، ومن أجل التأثير فيه وترك له مجال ليعترف ويُقر بجمالية شعره من خلال هذا السياق، وليستوعب أيضا ما يريد الشاعر إيصاله بالاعتماد على هذه الأدوات البلاغية، قصد إظهار دورها في عملية التصوير الفني في شعره، وإلقاء الضوء على فاعلية قيمتها في تشكل الصورة الشعرية، وكذلك إظهار أهميتها البلاغة والدلالية في عملية التصوير، لأنها تقوم على إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة.

وعليه، هذه نظرة وجيزة على نماذج الانزياح الدلالي أو الاستبدالي في ديوان "ابن أبي حجلة التلمساني"، ومن هنا نتطرق إلى نوع آخر من الانزياح هو الانزياح التركيبي لنرى فعاليته في النص الشعري.

2. **الانزياح التركيبي**:

وهو مستوى آخر من مستويات الانزياح؛ بحيث يناقش هذا النوع من الانزياح طريقة الرَّبْط بين الدوال بعضها ببعض انطلاقاً من العبارة الواحدة إلى التَّركيب والفقرة؛ والشاعر على حدِّ قول "كوهن" "Cohen" شاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، وإنَّه خالق كلمات، وليس خالق أفكار، وترجع بتركيبها إلى الإبداع اللُّغوي، "ولكن هذا الحكم لا يؤخذ على حرفيته فيظن ظانٌ أن طبيعة الشِّعر أن يخلو من الفكر» [1]. وما يمكن قوله أن الانزياح التركيبي يعتمد على الرَّبْط والتركيب بين البنيات داخل السّياق الواحد، ويندرج تحت هذا النوع الأخر أشكال متعددة نذكر منها: التقديم والتأخير والحذف.

أ. **التقديم والتأخير**:

«ومهما يكن من أمر فإن الانزياحات التركيبية في الفن الشعري تتمثل أكثر شيء في التقديم والتأخير»[2]، و«واضح أن التقديم والتأخير وثيق الصلة بقواعد النحو حتى أن

(1) محمد سليمان، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، دار اليازوري، عمان، د ط، 2007م، ص 65.

(2) أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 122.

"كوهن""Cohen"سمي ّ الانزياح الناتج عن التقديم والتأخير بـ: "الانزياح النحوي"»[1]و الذي يقصد به خروج عن القواعد النحوية المعتادة وأصولها، ويتجلى ذلك في تغيير ترتيب العناصر التي يتألف منها البيت الشعري ويكون لقصد ما، أو لضرورة ما.

وبالعودة إلى ديوان "ابن أبي حجلة" يبدو التقديم والتأخير من الظواهر الأسلوبية الواضحة عنده، لكونها لا تؤثر في معنى الجملة، ومن أبرز صوره ما يلي:

- **التقديم في الجملة الفعلية:**

إذ من المألوف أن يتصدر الفعل في الإطار النسقي للتراكيب الفعلية النمطية المتمثلة من "فعل، وفاعل، ومفعول به"، ولكن بمقتضى قواعده التحويل يحصل تغير في نظام التركيبة، ويفقد الفعل الصدارة ويؤخر وبذلك ينتقل معموله إلى مقدمة الجملة فقد يتقدم الفاعل ونحوه من الجار والمجرور.

وشواهد ذلك في ديوان "ابن أبي حجلة" قوله في قصيدة من بحر [الكامل]:

و َالرعَّدُ رلِلأْ َاحِ َعدٌ قَصِ ف لِلبحَر ُ يهِدِ ُ لَهَ زيرِ الأَبْلَ ُ [2].

خرق الشاعر هنا نظام الجملة عندما تقدم "الفاعل**البحر** ُ " على "الفعل**يهدر** ُ "، أي أنه قام بتأخير الفعل على معموله، وبذلك نجده قد وفر بأسلوب التأخير هذا تركيزه على الفعل "**يهدر**"من أجل لفت انتباه السّامع على العنصر المؤخر الذي يريد به أن يوصل مدى قوة البحر عندما يكون هائجً ا، وعليه فإن هذاالتقديم له دلالته في بناء الفكر وإيصالها بشكل مميز.

وتقدم أيضا الفاعل مع الجار والمجرور على الفعل، ومثال ذلك قول الشاعر في قصيدته من بحر [الخفيف]:

(1) المرجع السابق، ص 122.

(2) الديوان، ص 302.

عَاذِلِي فِي الحَبِيبِ عَنِّي فَإِنِّي حَتْفُهُ البُرَحَاءُ [1].

يظهر من خلال هذا أن الشاعر قام بتوظيف ظاهرة الانزياح التركيبي، وذلك باستخدامه لأسلوب التقديم، إذ نجده قدم "الفاعل مع الجار والمجرور" على "الفعل"، لأن أصل التركيب: "**دعني عاذلي في الحبيب**"، والغرض هنا هو بيان أهمية المقدم وإعلاء من شأنه، وأنه أولى في مراد الكلام من غيره، فأثمن شيء يمتلكه الشاعر شعره، يعبر به عن شدة همه وحزنه، ويخفف به عن آلامه وأحزانه عند الشدائد.

ونجد تقديما آخر ا "للجار والمجرور" مع الفاعل على الفعل في قوله لقصيدة من بحر [الكامل]:

كَمْ خَالفَ العُذَّالُ وقَوْلِي فِي الذِي كُلِّ فِيهِ حُسْنُهُ يزدادُ [2]

يلجأ الشاعر "ابن أبي حجلة" لتقديم "الجار والمجرور "**في كُلِّ**" على الفعل "**حسن**" للضرورة الموسيقية من وزن شعري وقافية، وأصل التركيب "**يزداد حسنه في كُلِّ يومٍ** " وهو أن يلحق الفاعل بالفعل وبدون فاصل بينهما، ولكن التزام الشاعر بروي الدال في القصيدة جعله يقدم الجار والمجرور والفاعل ويؤخر الفعل لتكون القافية منسجمة مع بعض مقاطع القصيدة.

ولا يقتصر تقديم "الجار والمجرور" على "الفعل" فقط، بل يتقدم على "الفاعل" وعلى "المفعول به" فقد أتاح الشاعر "ابن أبي حجلة" لنفسه مساحة واسعة في بناء تراكيبه اللغوية المختلفة من خلال تقديم "الجار والمجرور" على عناصر الجملة الفعلية "الفاعل والمفعول به". ولتوضيح ذلك قمنا باختيار نماذج من شعره، حيث يقول في قصيدة من بحر [الوافر]:

كَمَا يُلْقِي اللِّيَا ابنارَ نهزَيدٍ إِطْلَعتْ عَلَيْهِ مَسُ لبَا [3].

(1) الديوان، ص 299.

(2) الديوان، ص 305.

(3) الديوان، ص 301.

يأتي التقديم هنا في "الجار والمجرور" "**عليه**" على "الفاعل"**الشمس** "، لتأكيد معنى يريد الشاعر أن يوصله إلى القارئ وهو اهتمامه "**بالكلام الذي يقال أثناء الليل**"؛ فالشاعر إذن يريد التسليط الضوء على "**كلام الليل**"، فلا تهمه "**الشمس**"، بل ما يهمه "**كلام الليل**" فقدم الجار والمجرور المتصل بضمائر تعود على "**كلام الليل**".

وفي صورة أخرى لتقديم الجار والمجرور نجد قول الشاعر في قصيدة من بحر [الطويل]:

و لَخَشْأَ فِي أَثْنَاءِ قَوْلِي سَلَائِمًا فَوَايَلْهِ مِنْ مُلْقَى مِنَ الْحَشَوِيَّةِ [1].

في هذه الصورة يتلاعب الشاعر "ابن أبي حجلة" بنظام الجملة فيقلبها على عقب فيقدم "الجار والمجرور" "**في أثناء قولي**" على "المفعول به"**دسائسا**" وهو تغيير لا يؤثر بأي حال على المعنى الظاهر، والقيمة الفنية من هذا التقديم والتأخير هي مكانة الجار والمجرور، لأن الدلالة هي التي فرضت هذا التغيير لإفادةالتخصيص وا ٍبراز أهمية المتأخر "المفعول به" "**دسائسا**" على المتقدم "الجار والمجرور" "**في أثناء قولي**"، فالدسائس هنا بمنزلة الأعداء وهؤلاء الأعداء لا يخشاهم الشاعر عند مدح الطريقة الصوفية، وعليه إن الاهتمام بالمعاني المقصودة في هذا التركيب تولد عنه طاقة تعبيرية جديدة تتبع المعاني الظاهرة فتزيدها دقة وقوة التثبيت.

وعليه يمكن القول: أن تراكيب الجملة الفعلية في ديوان "ابن أبي حجلة" وردت بنسبة كثيرة، وهذا يرجع إلى طبيعة الطريقة الصوفية التي تعتمد على الفعل والحركة الدائمة والاستمرار.

- **التقديم في الجملة الاسمية:**

إن الأصل الظاهر في ترتيب عناصر الجملة الاسمية أن يتقدم المبتدأ على الخبر فهما الركنان الأساسيان في الجملة الاسمية، ولكن قد يحدث خرق في هذا القانون، فيتأخر

(1) الديوان، ص 302.

المبتدأ ويتقدم الخبر عليه لدواع فنية، ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر في قصيدة من بحر [الخفيف]:

رَاقَبَ اللهُ مُفْرِحبٍ حَبِيبٍ مِنْ فُؤْجِ السَمَاءِ لَهُ رُقَبَاء[1].

نلاحظ تقدم الخبر "الجار والمجرور" "**ضمير**" على "المبتدأ"، في قوله "**له رقباء**"، ففيه محافظة الشاعر على القافية، إذ لو قال "**رقباء له**"لما صلح الوزن ولا القافية، لذلك قدم الخبر "الجار والمجرور" وآخر "المبتدأ"من أجل تحقيق ضرورة صوتية محضة فأوقعه في آخر العجز.

وفي صورة أخرى على تقديم الخبر على المبتدأ نجد الشاعر يقول في قصيدة من بحر [الطويل]:

يَتْبَكِرُوينَ العلمَ مِنْ لَمَ مِنْهُمْ وَدَقَّ حَدَّ وَلاً لِلبُكَا لَبِيَ [2].

في هذه الصورة التأثرية يتقدم الخبر الذي هو شبه جملة "جار ومجرور" لأغراض منها: نحوي: وهو ورود المبتدأ "**لبيد**" نكرة مما يوجب التأخير، والثاني شعري وهو ملائمة آخر العجز، والثالث بلاغي يتمثل في المعنى الصوفي للكلمة "**لبيد**" والذي يقصد بها كيس من الصوف.

وبناء على ما سبق، وعند تتبعنا لتراكيب الجملة الاسمية، نجد أن ورودها في شعر "ابن أبي حجلة التلمساني" كانت بنسبة تقل كثيرا عن الجملة الفعلية، فوجدنا عليها تغيرات في أشكال ورود المبتدأ والخبر من الضمير إلى شبه جملة، هذه الأشكال خالية من الزمن تصلح للدلالة على عدم تجدد الحدث وإعطائه طابع من الثبات لكون موضوع النص صوفي.

(1) الديوان، ص 299.

(2) الديوان، ص 304.

- **التقديم والتأخير في أسلوب الشرط:**

إن الترتيب الأسلوبي الشرطي في اللغة العربية يبدأ بأداة الشرط ففعل الشرط فجوابه ولكن قد يتغير هذا النظام الترتيبي المألوف، فيتقدم جواب الشرط على جملة الشرط، فيصبح الترتيب النحوي الاعتيادي غير مألوف وهذا لأغراض بلاغية، ولتوضيح هذه التقنية نختار مثالين، إذ نجد الشاعر يقول في قصيدته من بحر [الوافر]:

المثال الأول:

تُجددُ لي إذا نطقتْ سُرورًا يُعيدُ مَزَاجَ الدَّهرِ القَشيبَا[1].

وفي موضع آخر نجده يقول في قصيدته من بحر [الطويل]:

المثال الأخر:

فلا تعجبا إن همتْ من سحبِ دمعي إذا كُلَّ بَرقٍ لاحَ للعينِ خُلَّبُ [2].

فالأصل في ترتيب البيتين هو كما يلي:**إذا نطقت سُرورا تجدد لي**" في المثال الأول أمّا في المثال الآخر "**إذا همت فلا تعجبا من سحب دمعي**"، لقد قدم الشاعر جواب الشرط عن جملة الشرط وأداتها في البيتين، لأنه يريد أن يبرز أهمية النتيجة التي وصل إليها والمتمثلة في المثال الأول: "**تجدد لي**"، أما المثال الآخر "**فلا تعجبا من سحب دمعي**" وأيضا لطبع نوع من التشويق في المتلقي للاستفسار عن هذه النتيجة.

وعليه نستطيع القول: أن الشاعر "ابن أبي حجلة" كان استخدامه لأسلوب الشرط نادرًا في شعره، لكن بحكم طبيعة أسلوبه استعمل في بعض المواطن من أجل إيصال الفكرة بسرعة، لذا لا تجده يعتمد أسلوب الإطناب والتمدد في الصورة، فجاء التقديم الشرطي متناسبا مع هذه الطبيعة الأسلوبية.

(1) الديوان، ص 300.

(2) الديوان، ص 301.

واستنادا لما سبق وإلى هذه الشواهد المختارة، نجد أن شاعرنا حاول أن يوصل لنا مشاعره اعتمادا على هذه التقنية أي لما له أهمية، وجعل العنصر المؤخر وسيلة ليلفت بها انتباه القارئ أو السامع من خلال الاشتغال على ما تقع العين عليه، وتتأثر النفس وتعجب به، وحين تتأخر كلمة وتتقدم أخرى يحدث في النفس تأثيراً مختلفاً، وتستحوذ من جديد على اهتمام القارئ، أو بأسلوب أوضح إن تقديم كلمة يلزمها آليا تأخير أخرى، لذلك نراه يترك المبتدأ "المسند إليه" موقعه ويتأخر لحساب الخبر "المسند" الذي يتقدم، ونفس الأمر في الجملة الفعلية، وزيادة على هذا يكمن دور التقديم والتأخير أيضا في إبراز الناحية الدلالية فإنه يحافظ على الضرورة الشعرية، إذن التقديم والتأخير في شعره انزياح لغوي تركيبي أسلوبي يعمل فيه على خرق النظام النمطي الذي تأسست عليه الجملة في بنيتها العميقة فيضفي على النص الشعري وظيفة جمالية.

ب. **الحذف**:

الحذف تقنية من تقنيات الانزياح التركيبي فهو: «أسلوب بلاغي قديم لجأ إليه الشاعر استغلالاً لإمكاناته الإيحائية»[1]، «وللإيجاز والاختصار، أو لترك الخيال للمتقبل كي يتصور كل أمر ممكن، وقد يكون الحذف مراعاةً أو للوضوح؛ بحيث إن المعنى مع الحذف لا يختل ولا يفسد على أن الحذف قد يؤدي – في بعض الأحيان- إلى الثقل في التراكيب والغموض في المعنى»[2]، فالحذف إذن هو: «من القضايا المهمة التي عالجتها البحوث الأسلوبية والنحوية، بوصفها انزياحاً عن المستوى التعبيري العادي»[3]، أي أن الشاعر يلجأ إلى الحذف ليوصل به إلى غرضه البلاغي، وهذه الآلية تؤدي إلى الغموض بقطع وحذف الشيء، ويحدث هذا الحذف في الجملة الاسمية كما يحدث في الجملة الفعلية، تاركا فراغاً

(1) يوسف أبو العدوس، الأسلوبية؛ الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007م، ص 189.

(2) فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 2008م، ص 68.

(3) يوسف أبو العدوس، الأسلوبية؛ الرؤية والتطبيق، ص 190.

بين عناصر التركيب، وتبقى مهمة المتلقي في تقديره أو الشعور به، وشواهد ذلك كثيرة منها قول الشاعر في قصيدته من بحر [الوافر]:

مـ ُذَقّهةٌيَسلَى َهلَ َزالِ ٌ وتَ َافِلنوَ مَلْ تَخَشْىَ الريقِ َا.

فَتَ ٌ إن لْخَوَتْ ُهبِوَصَ حْبِي ر يَنَأَ ُهلَمْ ُمعَي فِهاَ نَصيبِ َا[1].

حذف الشاعر في البيتين "المبتدأ"، وهو ضمير منفصل تقديره "**هي**" لذا يصبح التركيب الأصلي: "**هي منقبة**" في البيت الأول و"**هي فتاةٌ** " في البيت الآخر، تفادى الشاعر ذكره للضمير المنفصل "**هي**"، لأن الضمير المنفصل يعطي أهمية للشيء ويزينه، جاء بكلمة "فتاة- منقبة" نكرة ليبرز دلالة الجمال في الممدوح، فحذف "المبتدأ" الضمير المنفصل "**هي**" هنا أفصح من الذكر، لأن الذكر لن يضيف شيئ ًا جديدا للمعنى في هذا الموضع.

وتظهر آلية الحذف أيضا في قوله لقصيدة من بحر [الوافر]:

كَلاَمَ ُاللّيْلِ ياَ ابنْ َنهاَرَ زَيدٍ إِذَا طَفَ ْعَلَيهِ لمشَ ُلبَ َا[2].

لقد حذف الشاعر أيضا المسند إليه "المبتدأ" "**هذا**" فالتقدير هو: "**هذا كلام الليل**" بغرض إبراز مكانه المسند "الخبر" "**الكلام**" وانحصار كل الضوء فيه، وكذلك الإشارة إليه لكون المبتدأ "**هذا**" اسم إشارة يوحي بالقرب.

ومن أمثلة الحذف أيضا قول الشاعر في قصيدة من بحر [الطويل]:

أَجُ ُّفيهِالمدَحَ لكَ ُّعشَيةٍ و َاإِنْكَ ُفكِرْي بِالثَاَءِ تبُرَكِ ُه[3].

في هذا البيت حُ ُذف الناسخ واسمه، فالتقدير **هوكنتُ أجُ ّودُ فيهالمدحَ كل عشيةٍ** " و لأن الشاعر يمدح ممدوحه كل عشية حتى في الأوقات التي مضت، جعل حديثه بصيغة الماضي وا ٍن لم يذكر المحذوف فلا حاجة لذكره، لأن المعنى واضح من خلال هذا السياق.

ويقول أيضا في قصيدة من بحر [الطويل]:

(1) الديوان، ص 300.

(2) الديوان، ص 301.

(3) الديوان، ص 309.

لَهُ فِيهِ بِاللهِ خيرٌ نَخِيرةٍ وحَسُنُ الثَّنَا لِينَ المَلُوكِ نَخَرَائِهُ[1].

فتقدير المحذوف **وله حسنُ الثّنا**"، فالمحذوف "الجار والمجرور"، واضح أنه لا حاجة تذكره لتفادي التكرار فالمعنى واضح؛ حيث أن حسن "**الثنا**" تنسب إلى لفظ "**له**" والذي يقصد به "**السلطان**".

ومن الحذف أيضا يقول الشاعر في قصيدته من بحر [الخفيف]:

عَلَيَّ فِيكِ الحِدَاعْذِي فَإِنِّيَ حتْ بِيُفِّيِ البُرحَاءُ [2].

استهل الشاعر مطلع البيت بحذف أداة النداء "**يا**" والتقدير "**يا لِيَالِفَ يِبِ دَعْذِي فَإِنِّي**"، وكأن الشاعر لا يريد التكلم معه، وهو بعيد فجاء الحذف ليجعله كأنه قريب، لأن المنادي "**عَانِلِي**" قريب من المنادي "**أداة النداء يا**" فاقتصر على المنادي، ولأن الحالة الشعرية أيضا لا تسمح بالاحتفاظ بكامل عناصر التركيب.

كما عمد الشاعر إلى حذف المسند "الفعل" في الجملة الفعلية وجاء بالمفعول المطلق كقرينة دالة عليه، فعامله معاملة المفعول به ومثال ذلك قوله في قصيدة من بحر [الوافر]:

لفوٍ بِكِمِ للأَصْلٍ لاَحَكَتَغُصْنِ البَانِ لينًا واعتدالاً[3].

لقد مرّت الإشارة إلى الحذف في هذا البيت، فقوله: "**لينًا واعتدالاً**" مفعول مطلق عامله الشاعر معاملة المفعول به لفعل محذوف تقديره "**يلين ويعتدل**"، وهذا الحذف جعله بمثابة الإخبار، وما دلنا على المفعولية فيه، إلاّ حالته الإعرابية إذ جاء منصوباً، ومعنى الإخبار أبلغ، فليست العبارة "**كما يلين الغصن البان لينًا وكما يعتدل الغصن اليان اعتدالا**"، كالعبارة "**كغصن البان ليناً واعتدالاً**"، فلا حاجة لذكر الفعل في هذا المقام.

وقد حذف الشاعر أيضا المفعول به في الجملة الفعلية فترك ذلك فراغا واضحا ونجد ذلك في قوله من بحر [الطويل]:

---

(1) الديوان، ص 309.

(2) الديوان، ص 299.

(3) الديوان، ص 316.

فَمَدْحِي لَهُ مَدْحُ المُحِبِّ بحَيْثُ الإِلَهُ يَزُلُّ الرَّقَدْ نَامَ سَاهِرُهُ[1].

لقد أحدث الفراغ، الذي تركه الفعل "زار" انزياحًا، بعدم ذكر المفعول به، والمتعلق به وجعلنا نتصوره، فالفعل "زار" فعل متعدٍ ، غير أن الشاعر ترك ملء المفعول شاغرا، ليُعمل القارئ خياله إلى أبعد حدّ ممكن، فترك الذكر أفصح من الذكر.

وهكذا وتأسيسا على ما تقدم يمكن القول: أن دليل الحذف في كل ذلك هو قرينه السياق والمحذوف من كل ذلك حشو لا ضرورة له ولا وجه لذكره، وعليه فالحذف هو نوع من الإيجاز والاختصار وانحراف عن نمط التعبير العادي اعتمده الشاعر "ابن أبي حجلة التلمساني" في أسلوبه من أجل توصيل للسامع ما يريد توصيله بسرعة، وكذلك تقيده بما تعارفت عليه الطريقة الصوفية في لغة إبداعها وإلى كل ما ينسجم معها في إيجاد مجال ذهني يتحدث فيه أو بما يقصد منه، وعلى هذا تأسست نظرته إلى المحذوف الذي يرتبط في غالب ديوانه بالمقام الذي يتحدث عليه.

وفي الأخير نجد أن هذه الظاهرة تعتبر كسر القاعدة المألوفة، وتؤدي إلى تحول في التركيب، مما تثير القارئ، وتحفزه إلى سد الفراغ، بالإضافة إلى ذلك ما أحدثته هذه الظاهرة من انزياح تركيبي أضفت على النص سمة جمالية، فهي بذلك تعد من أهم الظواهر الأسلوبية التي اهتم بها الشاعر كونه وجد فيها إمكانات إيحائية تثري وتعقيد زَيَّنَتْ لغة شعره، فهي إذن من الظواهر الملفتة للنظر اندرجت ضمن المحور التركيبي.

وعليه، نستطيع القول: أن الشاعر الجزائري "ابن أبي حجلة التلمساني" كَفَّ نوعاً ما من استخدام الانزياحات التركيبية المتمثلة في "التقديم والتأخير"، و"الحذف" في ديوانه، والتي شكلت سماتًا أسلوبية بارزة، حيث نجد أن هذه السمات يستعملها الشاعر من أجل إثارة القارئ وجذب انتباهه ليتفاعل مع النص الشعري.

(1) الديوان، ص 309.

وبهذا بعدما قمنا بدراسة بعض الانزياحات الواردة في ديوان "ابن أبي حجلة التلمساني" في مستواها الأول "التركيبي" والذي كان في عدة مواضع أهمها: "التقديم والتأخير" و"الحذف" والآخر "الدلالي"(الاستبدالي) الذي استعمل فيه "الاستعارة بنوعيها"، و"الكناية"، و"التشبيه" وجدنا أن المستوى الآخر كان أكثر غنا من المستوى الأول، ذلك لأنه يعد المجال الخصب الذي يسمح للمبدع باستعمال قدراته في الاختيار والنظم على عكس المستوى الأول الذي يعتمد على بناء الجمل، حسب قواعد اللغة العربية الصعبة.لكهذا لا يعني أن لهما دور ًا مشتركً ا في إبراز التعبير والجماليات في الخطاب الشعري عامة والشعر الصّ وفي خاصة.

خاتمة

الخاتمة:

من خلال دراستنا لهذا الموضوع نخلص إلى أن الأدب الجزائري القديم، فيه من الزخم والتنوع ما يُغري الباحثين ببحثه وسَبْر أغواره، واستخراج ذخائره، ولعل أبرز ما يغلب عليه هو الأدب الصّوفي، الذي يتسم بمجموعة من السمات الموضوعية والفنية والأسلوبية والرمزية.

وبعد أن استكملنا مضامين فصول البحث تأتي الخاتمة لتعلن عن النتائج التي أسفرت عنها، والتي يمكن أن نلخصها في مجموعة من النتائج، منها:

1. كانت حياة "ابن أبي حجلة التلمساني" مليئة بالأحداث، فقد كان كثير الترحال من أجل نهل العلم والمعرفة، فهو من أبرز الشعراء المتصّوفة في الجزائر، وذلك راجع لثقافته الواسعة وعلمه الغزير، مما أثر بالتالي على حياته وعلى شعره وقد اشتهر بكتابين هما: "ديوان الصبابة" و"سكردان السلطان".
2. يعتبر التصّوف جانبا من أخص جوانب الحياة الروحية في الإسلام، وهو تجربة وسلوك قبل أن يكون مذهبا وفكرا، ذلك لأنه يعدّ تعميقا لمعاني العقيدة، واستنباطاً لظواهر الشريعة، وتأملاً لأحوال الإنسان في الدنيّا، وتأويلاً للرموز، بحيث أن دواعي التصّوف الأولى هي الابتعاد عن زينة الدنيا، ونبذ الواقع الحسي للعروج إلى العالم الروحاني. وعلى رغم المفاهيم التي وضعت له إلاّ أنها لم تضع مفهوم جامع لهذه التسمية.
3. لقظهر التصّوف في الجزائر من خلال مدينة تلمسان التي كانت بمثابة مركز إشعاع للعلم والمعرفة، وكذلك لما تضمنته من مشايخ وعلماء، فبذلك انتشرت طرقه في الجزائر والتي من أشهرها الطريقة "الرحمانية" و"التيجانية".
4. إن أهم خصائص التصّوف تكمن في أنه تجربة ذاتية روحانية خالصة، بحيث أن تجربة الصوّفي لا تسير في خط مستقيم متواصل، بل تنتقل بالحياة الصّوفية عبر وثبات

ونقلات متقطعة بحثا عن تفسير وتحليل لهذه الذات المعقدة التركيب، وما يحيط به من هيولات وأكوان.

5. إن التجارب الشعرية الجزائرية الصوفية هي تجارب تعبر عن خلجات النفس العميقة وتبدأغوار الذات المبهمة، وما الشعر الصوّفي إلا وسيلة من الوسائل التي يعبر بها الشاعرالمتصوفة عن أحوالهم ومقاماتهم وأذواقهم، وهو يحمل آثار ونفحات فكرهم ومذهبهم، ومجمل نظرياتهم الفلسفية حول الكون، وهذا ما نجده عند "ابن أبي حجلة التلمساني" فهو يمثل هذا الاتجاه تمثيلا دقيقا.

6. إن للتصوف والشعر علاقات وشيجة، فكليهما يعتمد على صدق التجربة الناتجة عن معاناة الشاعر، بحيث يتخذان من القلب والوجدان طريق للإلهام ويستندان إلى الذات العليا من أجل الوصول إلى الهدف، بحيث أن هدف الصوفي هو الوصول إلى الذات العليا أما الشاعر فهدفه هو الإبداع.

7. القصيدة الصوفية تفرض فكرا معينا، يكون بمثابة الخيط الذي يشد به الشاعر حبات القصيدة أو أبياتها، وقد لجأ الشاعر الصوّفي إلى توظيف الرمز الصوفي لما له علاقة وطيدة بتجربته الشعرية، ولما له من مخزون متحرك في تجاربهم، فهو يتخطى كل القوانين المتعارف عليها، ويركن إلى الهدم والتغيير في الكتابات الشعرية الجزائرية الصوفية وما يؤكد ذلك توظيف "ابن أبي حجلة التلمساني" الرمز بأسلوب راقٍ.

8. يعتبر الرمز الصوّفي وسيلة إيحائية يستعملها الشاعر الصوفي من أجل التعبير عن حبهم الإلهي، بحيث تتميز لغته بالابتعاد عن المباشر واللجوء إلى لغة البحث والكشف عن المعنى المراد الذي يقصده الشاعر، وتماشيا مع التجربة الصوفية القائمة على نظرية الحب الإلهي.

9. وظيفة الرموز التي استدعاها الشاعر "ابن أبي حجلة التلمساني" في ديوانه ليست مجرد وظيفة إبلاغية أو استشهادية، وإنما وظيفة فكرية نفسية تأثيرية ذات أبعاد محددة تتم عن

أفكار صاحبها، وبهذا لا يستطيع القارئ أن يتماهى مع الشاعر، أو على الأقل يتمكن من الإحساس به ويتذوق كتاباته، ما لم يندمج بمعارفه.

10. لقد كان "رمز المرأة" تعبيرا عن الأنا التي عبرت عن الآخر، مما أكسبها قدرة الخلق والإبداع لدى "ابن أبي حجلة"، الذي جعل منها معادلاً رمزياً للذات العليا متجاوزا بذلك الحب الطبيعي واصلا بها رحاب الحب الروحاني.
11. حظي "رمز الطبيعة" بنصيب وافر في ديوان "ابن أبي حجلة"، إذ جعل من الطبيعة خلفية للموقف الشعري الذي عبر عنه، ومعادلاً موضوعياً لها يشعر به، والتي يعتمد عليها للوصول إلى الجمال المطلق وذلك للتعبير عن جمال هذا الخالق ورغبة العيش بالقرب منه، وفي المقابل حظيت "رمز المرأة" و "رمز الخمرة" بنصيب أقل من ذلك.
12. حضر "رمز الخمرة" في ديوان "ابن أبي حجلة" في مواقف قليلة جداً، رغم أنه الأنسب للاستغراق في الحب الإلهي، حيث يعبر الشاعر به عن ولهه بحب ذاته، فهو من شدة الألم والحب يتخذها وما يلازمها من سكر وغياب عن الوعي مقر ليبتعد عن عالم الألم ويعيش عالم الأحلام.
13. توظيف الشاعر "ابن أبي حجلة" المتميز لرموز متنوعة يكشف عن المخزون الثقافي والمعرفي الذي يتمتع به، كما استطاع أن يحول لغته الشعرية إلى لغة رمزية تستمد قدرتها الإيحائية من تجاوزها للواقع.
14. شكّلت الصوّرة الشعرية بأنواعها ملمحاً مهمًّا في قوة القصيدة، فاستخدم الشاعر كل تقنيات التصوير الممكنة لبناء صوره الجزئية، فاستخدم كل الأساليب البيانية تقريباً "كالاستعارة" و"الكناية" و"التشبيه" بنسب متفاوتة، فلم يُفْرط ولم يُفرّط، فقد تميز بتفاوت نوعي وكمي في انزياحات الصّور الشعرية المحسوبة عليه في نهجه العقدي.
15. لقد وظف "ابن أبي حجلة التلمساني" الانزياح بربط الألفاظ بدلالات ولوازم متشابهة لمعرفة المعنى الذي يريد إيصاله.

16. اعتمد شاعرنا على الانزياح الدلالي من أجل الدلالة على اللفظ والإيحاء، بحيث أنه وظف لغة مجازية في صوره الاستعارية لتشكيل لغته الصّوفية، واعتمد أسلوباً مفهوماً بعيد المرمى، ومراعاة لفهم القارئ، مما يوهم القارئ العادي بأن كل قراءة تؤدي إلى استخراج المعنى بصورته الحقيقية.
17. بالإضافة إلى ذلك نجد الكناية والتي يستعملها "ابن أبي حجلة" قصد إظهار حال أو مقام أو مجاهدة صّوفية، يستغلها ليفصح فيها عن فلسفته وفهمه وطريقة بلوغ الكمال المنشود فيها، وكذلك التشبيه وعلاقاته أيضا.
18. واعتمد أيضا على الانزياح التركيبي وذلك من أجل ربط الألفاظ في تركيب واحد وذلك بلجوئه إلى أسلوب التقديم والتأخير في الجملة الاسمية والفعلية؛ بزحزحة الكلمة عن أصل تواجدها، هدفه التأثير في المتلقي من خلال كلامه، ومن خلال الاشتغال على ما تقع الحواس عليه وتتأثر النفس وتعجب به، وكل هذا إنما هو لجلال مقام أو لاحترام الإطار الشعري، وكذلك وسيلة الحذف ليكمل بها معنى العناصر الأخرى.
19. نرى أن القصائد المتناولة من ديوان "ابن أبي حجلة التلمساني" تظهر تجربة شعرية متميزة تميز الأدب الجزائري، وتثريه بفنيات جمالية جديدة بفضل مجموعة من الأدباء الجزائريين.

هكذا وبهذه النتائج يسدل الستار على هذا البحث، الذي حاول الإجابة على الإشكاليات التي طرحت منذ البدء، وفي الأخير لا يسعنا إلاّ أن نسأل الله عزّ وجل أن نكون قد وفقنا فإن حالفنا النجاح فذاك الذي نصبوا إليه، وإن لم يحالفنا، فحسبنا أننا اجتهدنا، ولا ندعي أننا أتينا بما لا يقدر عليه من بعدنا لكي يبقى المجال مفتوحا لدراسات أخرى لاستكمال نقائصه وتطوير إيجابياته.

قائمة

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم: برواية ورش عن نافع، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر، 2010م.

1. المصادر:

- أبو العباس شهاب الدين أحمد بن يحي بن أبي حجلة التلمساني، ديوان ابن أبي حجلة، تح: مجاهد مصطفى بهجت، أحمد حميد مخلف، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010م.

2. المراجع العربية:

- إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف؛ الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين، شبكة الفكر، د ب، د ط، 1945م- 1995م.
- أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السُّود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1998م.
- أبو بكر جابر الجزائري، إلى التصوف يا عباد الله، دار البصرة، الإسكندرية، ط1 ، د س.
- أبو حفص عمر بن عبد العزيز قريشي، شبهات التصوف، سلسلة العقائد "3"، دار الهدى، مصر، د ط، د س.
- أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي النيسابوري، الكناية والتعريض، تح: عائشة حسين فريد، دار قباء، القاهرة، د ط، 1998م.

أبو نصر السِّراج الطّوسـّي، اللُّمَعُ ، تح: عبد الحليم محمود ، طه عبد الباقي سُرور، دار الكتب الحديثة، مصر، د ط، 1920م.

- إحسان ألهي ظهير، التصوف المنشأ والمصادر، إدارة ترجمان السنة، لوثرمال- لاهور، ط1، 1986م.

- أحمد غالب الخرشة، أسلوب الانزياح في النص القرآني، الأكاديميون، عمان، ط1، 2014م.
- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 2005م.
- أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصداً، دار الأمان، لبنان، ط1، 2014م.
- أمين بن أحمد بن عبد الله السعدي، الصوفية في حضر موت نشأتها وأصولها وآثارها، دار التوحيد للنشر، المملكة العربية السعودية، الرياض، ط1، 2008م.
- أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، جدار الكتاب العالمي، عمان، ط1، 2008م.
- أيوب جرجيس العطية، الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2014م.
- بشير كحيل، الكناية في البلاغة العربية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2004م.
- زعيم خنشلاوي، التصوف في تاريخ الجزائر، د ط، د ب، 2010/2م.
- زين كلام الخويسكي، أحمد محمود المصري، رؤى في البلاغة العربية؛ دراسة تطبيقية لمباحث علم البيان، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2006م.
- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي ؛ عصر الدول والإمارات مصر، دار المعارف، القاهرة، ج2، ط2، د س.
- صلاح فضل، علم الأسلوب؛ مبادئه وا ٍجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.
- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1978م.
- عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي الإسلامي؛ نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار العرب، دمشق، د ط، 2010م.

- عبد الرحمن الجبرتي، عجائب الآثار في التراجم والأخبار، هنداوي، مصر،ج1، د ط، 2012م.
- عبد السلام المسّدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، د ب، ط3، د س.
- عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار الأفاق العربية، القاهرة، د ط، 2004م.
- عبد الله خضر حمد، الخطاب الصوفي في شعر عبد القادر الجيلاني؛ دراسة أسلوبية، مكتبة المجتمع العربي، عمان، ط1، 2014م.
- عثمان نوري طوباش، التصوف من الإيمان إلى الإحسان، دار الأرقم، د ط، د س.
- عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي؛ حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي الرشيد، د ط، د ب، 1979م.
- على عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 2002م.
- علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي؛ بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1404هـ.
- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 2008م.
- لطف الله خوجة، موضوع التصوف، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية، مكة المكرمة، د ط، 1432هـ.
- ماسينيون ومصطفى عبد الرزاق، التصوف، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، د ب، ط1، 1984م.
- محمد بن بريكة، التصوف الإسلامي من الرمز إلى العرفان، دار المتون، الجزائر، ط1، 2006م.
- محمد بن جميل زينو، الصوفية في ميزان الكتاب والسنة، دار المحمدي للنشر والتوزيع، جدة حي الجامعة شارع عبد الله السليمان، ط4، 2000م.

- محمد زغلول سلام، الأدب في العصر المملوكي، دار المعارف، القاهرة،ج1، ط1، 647هـ -783هـ.
- محمد سليمان، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، دار اليازوري، عمان، د ط، 2007م.
- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية، القاهرة، ط1، 1994م.
- محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، الإسكندرية، د ط، د س.
- محمد علي كندي، في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجدية المتحدة، طرابلس، ط1، 2010م.
- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1977م.
- مختار عطية، علم البيان والبلاغة التشبيه في المعلقات السّبع؛ دراسة بلاغية، دار الوفاء، الإسكندرية، د ط، د س.
- منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي؛ التشبيه، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، 2002م.
- نعمان عبد السميع متولي، الانزياح اللغوي: أصوله- أثره في بنية النص، دار العلم والإيمان، دسوق، ط1، 2014م.
- هيفرو محمد علي ديركي، جمالية الرمز الصوفي؛ النفري- العطار- التلمساني، دار التكوين، دمشق، ط1، 2009م.
- وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2006م.

- يوسف أبو العدوس:
- الأسلوبية؛ الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007م.
- التشبيه والاستعارة؛ منظور مستأنف، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007م.
- المجاز المرسل والكناية، الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية، عمان، ط1، 1998م.

3. المراجع المترجمة:

- أناماري شيمل، الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، تر: محمد إسماعيل السيد، رضا حامد قطب، منشورات الجمل، كولونيا، ط1، 2006م.

4. القواميس والمعاجم:

- أبو نصر إسماعيل بن حمَّاد الجوهري، الصحاح؛ تاج اللغة وصحاح العربية، تح: إميل بديع يعقوب، محمد نبيل طريفي، دار الكتب العلمية، د ب، ج3، ط1، 1999م.
- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م.
- حسن الشرقاوي، معجم ألفاظ الصوفية، مؤسسة مختار، القاهرة، ط1، 1987م.
- عادل نويهض، معجم أعلام الجزائر؛ من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، مؤسسة نويهض الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 1980م.
- مجمع اللغة العربية، معجم الوجيز، شركة الإعلانات الشرقية، دار التحرير للطبع والنشر، د ب، د ط، 1989م.
- مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشرق الدولية، د ب، ط4، 2004م.
- محمد التونجي، المعجم المفضل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط2، 1999 م.
- محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الأفريقى، لسان العرب، تص: أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان ،ط3، 1999م.

5. المجلات والدوريات:

- إبراهيم منصور الياسين، الرموز التراثية في شعر عز الدين المناصرة، مجلة جامعة دمشق، المجلد 26، ع 03+ 04، 2010م.
- أحمد قيطون، الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ع 04، جوان2013م.
- شكري علي، مجلة التراث، مخبر جميع دراسة وتحقيق مخطوطات المنطقة وغيرها، جامعة زيان عاشور بالجلفة، ع 01، 2012م.
- طيب جاب الله، دور الطرق الصوفية والزوايا في المجتمع الجزائري، معارف، مجلة علمية محكمة، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، ع 14، السنة الثامنة، أكتوبر 2013م.
- عبد الحكيم خليل سيد أحمد، الدلالات اللغوية في الثقافة الصوفية، مجلة حوليات التراث، أكاديمية الفنون، الجيزة، مصر، ع 14، 2014م.
- عبد العالي بوعلام، الدور الثقافي والديني للطرق الصوفية والزوايا في الجزائر، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، قسم العلوم الإسلامية المركز الجامعي غرداية، الجزائر، ع 15، 2011م.
- عبد القادر فيدوح، النزعة الصوفية، جامعة البحرين، د ع، د س.
- العربي عبد القادر، التجربة الصوفية الجزائرية بين الزمن والمتزمن، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، د ع، د س.
- عمار محمد النهار، الدراسات النظرية في عصر دولة المماليك البحرية 648- 784هـ/ 1250- 1382م، مجلة دراسات تاريخية، قسم التاريخ، جامعة دمشق، ع 117- 118 كانون الثاني، حزيران، 2012م.
- لحلوحي صالح، الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، قسم الآداب واللغة العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، د ع، جانفي 2011م.

- محمد بلعباسي، شعرية اللغة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة تاريخ العلوم، مجلة علمية عالمية محكمة تصدر بجامعة الجلفة، ع 06 ، 2017م
- نوار بوحلاسة، الإنزياح بين أحادية المفهوم وتعدد المصطلح، مجلة مقاليد، جامعة قسنطينة، ع 02، ديسمبر 2012م.

6. الرسائل الجامعية:

- أيوب بن حود، أدب المناقب في كتاب سكردان السلطان لابن أبي حجلة التلمساني، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، تخصص أدب جزائري قديم، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الأدب والعلوم الإنسانية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2009م.
- بوغديري كمال، الطرق الصوفية في الجزائر الطريقة التيجانية نموذجا: دراسة أنثروبولوجية بمنطقة بسكرة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في علم الاجتماع، قسم علم الاجتماع، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الدكتور محمد لمين دباغين، سطيف،-2-، 2015م.
- زينب قوني، الشعر الديني الجزائري القديم في القرن السابع، الثامن والتاسع الهجرية- موضوعاته وخصائصه- أطروحة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي، تخصص: أدب جزائري قديم، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، السنة الجامعية 2014م-2015م.
- عبد العزيز بن علي العقلا، ابن تيمية والسماع الصوفي؛ من خلال كتاب الاستقامة، بحث تكميلي لمرحلة الماجستير، كلية الدعوة والإمام، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 1407م.

الملخص:

يعالج هذا البحث الموسوم بعنوان: "جماليات القصيدة الصـّوفية الجزائرية في ديوان ابن أبي حجلة التلمساني" قضية من قضايا الأدب الصـّوفي، وقد درسنا في المدخل ابن أبي حجلة التلمساني مختصر سيرته وأهم أعماله، وفي الفصل الأول تحدثنا فيه عن التصـّوف، وأمـّا الفصل الثاني فقد تطرقنا فيه إلى الرمز الصـّوفي بأشكاله، وبالنسبة للفصل الثالث فقد درسنا فيه ظاهرة الانزياح بمستوييه الدلالي والتركيبي.

Abstrait:

Cet exposé, intitule: "La Beauté de la Posésie soufie Algérienne", dans le recueil de Ibn Abi Hadjela Telemsani, traite de l'un des thèmes de la littérature soufie. Dans l'introduction de ce recueil, nous nous sommes intéressés à sa biographie ainsi qu'à ses chefs-d'œuvres. Dans le premier chapitre, nous avons entamé le code mystique dans toute ses formes. Le troisième chapitre a été consacré à l'étude de la dérivée sémantique et compositionnelle.

Abstract:

This research, entitled: "The Beauty of the Algerian Sufi Poetry", in the anthology of Ibn Abi Hadjela Telemsani, deals with one of the topics of the sufi literature. In the introduction, we focused on his biography as well as his masterpieces. In the first chapter, we tackled the issue of sufism or mysticism. Concerning the second chapter, we addressed the question of the mystical code in its various forms. The third chapter shed the light on the stylistic phenomenon known as deviation, with an emphasis on bot hits morphological and semantic aspects.