

جماليات التشكيل الفني في الخطاب الصوفي: مقارنة لغوية وبلاغية
"Aesthetics of Artistic Formation in Sufi Discourse: A Linguistic and Rhetorical Approach"

بن هاشم خناثة

جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان

تلمسان - الجزائر

khounata@gmail.com

جعاط محمد

جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان

تلمسان - الجزائر

mhmdjat239@gmail.com

تاريخ القبول: ٢٠٢٥/١١/٠١ النشر ٢٠٢٥/١٢/١١

تاريخ الاستلام: ٢٠٢٥/٠٩/٢٩

ملخص:

يطرح هذا البحث إشكالية تتعلق بكيفية تشكّل البناء الفني للنص الصوفي في الشعر والنثر، ومدى قدرة المتصوفة على تحويل التجربة الروحية إلى نص أدبي غني بالصور والأساليب البلاغية. يهدف البحث إلى إبراز الخصائص الجمالية التي تميز النصوص الصوفية، والكشف عن الأبعاد الرمزية والخيالية التي تمنحها طابعها الفني الفريد. وتكمن أهمية الدراسة في إسهامها في فهم العلاقة بين التجربة الروحية والتعبير الأدبي، مما يوسع أفق الدراسات النقدية في ميدان الأدب الصوفي. اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي المدعوم بالمقارنة، مع توظيف أدوات النقد البلاغي والأسلوبي لاستحلاء مكونات النصوص المدروسة. وقد استند إلى عينة من دواوين الشعر الصوفي ونصوص نثرية مختارة لمتقدمين ومحدثين. وأظهرت النتائج أن البناء الفني للنص الصوفي يقوم على التوظيف المكثف للاستعارة والرمز والموسيقى الداخلية، مما يعكس عمق التجربة الصوفية وقدرةً على المزج بين الروحي والجمالي في بنية لغوية متميزة..

الكلمات المفتاحية: التصوف، البناء الفني، الشعر الصوفي، النثر الصوفي، الصورة البلاغية، الرمز

Abstract :

This study investigates the issue of how the artistic structure of Sufi texts in poetry and prose is shaped, and to what extent Sufi writers managed to transform mystical experience into literary works rich in imagery and rhetorical expression. The research aims to highlight the main aesthetic features that distinguish Sufi writings and to uncover the symbolic and imaginative dimensions that grant them their unique artistic value. Its importance lies in contributing to a deeper understanding of the link between spiritual experience and literary creativity, thereby expanding the scope of critical approaches in Sufi literature. The study relies on a descriptive-analytical method combined with comparative analysis, using rhetorical and stylistic criticism tools to examine selected poetic and prose texts from both classical and modern Sufi authors. The findings show that the artistic structure of Sufi texts is based on the intensive use of metaphor, symbolism, and inner rhythm, reflecting the depth of mystical experience and its fusion of the spiritual with the aesthetic in a distinctive linguistic framework.

KeyWords: Keyword1 ; Keyword2 ; Keyword3 ; Keyword4 ; Keyword5.

جعاط محمد

المقدمة: يُعدّ الأدب الصوفي من أبرز الحقول التي جمعت بين العمق الروحي والجمالية الفنية، حيث شكّل انعكاساً صادقاً لتجربة روحية فريدة تجاوزت حدود التعبير العادي لتستند إلى لغة مشحونة بالرموز والاستعارات. وقد مثّل الشعر والنثر الصوفيّان مجالاً خصباً للدراسة النقدية، لما يحويانه من خصوصية في البناء الفني وتنوّع في الأساليب التعبيرية.

تنطلق إشكالية هذا البحث من التساؤل حول: كيف يتشكل البناء الفني للنص الصوفي في الشعر والنثر؟ وما الأدوات البلاغية والرمزية التي اعتمدها المتصوفة لتحويل التجربة الروحية إلى خطاب أدبي متميز؟ وانطلاقاً من هذه الإشكالية، يمكن افتراض أنّ النص الصوفي يقوم على لغة رمزية مكثفة وأسلوب فني يوظف الصورة والخيال والموسيقى الداخلية ليحسد المعاني الروحية.

اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي المدعوم بالمقارنة، مستعيناً بأدوات النقد البلاغي والأسلوبي للكشف عن مكونات النصوص الصوفية. كما استندت الدراسة إلى عينة مختارة من دواوين الشعر الصوفي ونصوص نثرية لمتصوفة من عصور مختلفة، قصد إبراز أوجه التشابه والاختلاف في بناء النصوص وتحليل أبعادها الفنية والجمالية.

١-١- البناء الفني للنص الصوفي في الشعر والنثر

في سياق الحديث عن البناء الفني للنص الصوفي، يمكن القول إن النقاد قد منّحو الشاعر الصوفي امتيازات لغوية وفنية خاصة، أطلقوا عليها أسماء مثل "الجوازات" و"الضرورات" أو "الضرائر"، وهي بمثابة ترخيص إبداعي يتيح له ما لا يُتاح لغيره من الشعراء. فقد سُمح له بأن يُعيد تشكيل اللغة داخل اللغة، وأن يُطوِّع الكلام وفق رؤاه الذوقية والروحية، في حركة تعبيرية تتجاوز حدود النحو والمنطق إلى عوالم الكشف والذوق.

إن هذا التساهل النقدي لم يكن عبثاً، بل اعتراف ضمني بأن الشاعر الصوفي لا يكتب شعراً فحسب، بل يُمارس فعلاً جمالياً وروحياً معقداً، يُعيد من خلاله تشكيل الواقع والتعبير عن الماورائيات. فالشاعر في هذا السياق ليس مجرد فنان بالكلمات، بل هو أشبه بساحر لغوي، يخرق أعراف البيان ليكشف عن أسرار الوجود، ويعيد ترتيب المفاهيم والرؤى، بما يجعله أقرب إلى المتصوف في رحلته إلى الحقيقة. وعليه، فإن البناء الفني في النص الصوفي ليس مجرد زخرف جمالي، بل هو ضرورة وجودية وروحية تُعبّر عن تفرّد الشاعر الصوفي وقدرته على إدهاش اللغة وتجاوز المعتاد نحو المطلق.

التصوّف إشراقة قلبية، ونفحة روحية، تزيح الغشاوة عن الأبصار والبصائر، فتُطلّع المتصوف على عالم لا يُدرك بالحواس، بل يُرى بنور البصيرة؛ فيرى الكون مرآة للحق، خالية من زخارف المادة، ويقصد بتلك الرؤية تطهير القلب ليكون محلاً خالصاً لله، وسعيًا متجرّداً نحو

قداسة الروح عبر الإخلاص في العبودية، والانعتاق من كل ما سواه. فهو مسلك ارتقائي، لا تُحدّه التعاريف، إذ لم يعرفه السالكون إلا من خلال أحوالهم ومقاماتهم وتجاربهم.

وهذه التجارب أفرزت تعريفات عديدة، منها قولهم: "التصوف: الانقطاع عن الخلق والاتصال بالحق"، أو: "أن يكون العبد في كل وقت بما هو أولى في الوقت (السراج الطوسي، ١٩٦٠، ص. ٤٥)، كما رآه الجنيد بأنه: "أن يمتك الحق ويحييك به" (القشيري، ١٩٥٩، ص. ١٣٨).

ولم يكن هذا الإشراق الروحي إلا باعثاً عميقاً أثر في الشاعر الصوفي، فدفعه إلى تحويل الشعر إلى مرآة لتلك الرؤى، يعكس بها إشعاعات من عالم الغيب، ويفتح فيها نوافذ على النفس، حيث يتقاطع التصوف مع علم النفس في دقة المعرفة بالنفس الإنسانية وأخلاقيها، كما أشار إلى ذلك أحمد محمود صبحي بقوله: "إننا لن نجانب الحق إذا قلنا إن التحليل النفسي قد استعار من التصوف بعض وسائله في التقويم والعلاج". (صبحي، ١٩٨٣، ص. ٢٥) ورغم ما بلغت التجربة الصوفية من سمو وتجريد، فإنها لم تكن في منأى عن التلوين الفلسفي، الذي غلب على بعض مراحلها، فأزاح شيئاً من طهرها الأول، وأدخلها في متاهات فكرية قد تتناهى أحياناً مع صفاء العقيدة وروح الشريعة.

كان للتصوف أثرٌ بيّنٌ في توجيه دلالات النصوص وتفسيرها، حتى بلغ ببعضهم أن خاضوا في تفسير صوفي للقرآن الكريم، ينهل من معين الذوق والباطن، ويؤول الآيات بما يتفق مع إشراقات البصيرة لا ظاهر اللفظ، "فأخذ هذا التفسير اتجاهها يحمل النصوص على غير ظاهرها، ويغرق في التأويلات الباطنية البعيدة، ويجر إلى متاهات وزيف" (قطان، بدون تاريخ، ص. ٣٦٦) وفي خضمّ هذا الاتجاه، تبلورت عند المتصوفين نظرة خاصّة للغة، إذ لم تكن أداة لنقل المعنى فحسب، بل مجالاً فسيحاً للكشف والتجلي. فاللغة، كما يرون، ليست مجرد حروف وصيغ، بل كيان حيّ يُسهّم في بناء التجربة الصوفية ذاتها. إلا أن هذه العلاقة مع اللغة مشروطة بمفارقة دقيقة: فهي في آنٍ واحدٍ شرطٌ للتعبير وعائقٌ عن الكشف. ومن هنا، نشأ التوتر بين ما تسمح به اللغة من تعبير، وما تضيق به من تجلٍّ، الأمر الذي دفع بالصوفي إلى "مجاورة اللغة نسبياً من داخل حدودها وأوضاعها، وذلك من خلال نوع من العنف عليها، بضغطها واعتصارها لإنتاج لغة ثانية، في باطن اللغة". (سليطين، بدون تاريخ، ص. ٨)

فاللغة الصوفية ليست لغة وصف، بل لغة كشف. وهي تمضي خلف الظاهر لتكشف ما هو مكنون، وتستضيء بما وراء الحروف. وهذا ما أشار إليه الباحثون بقولهم: "لا نقول الظاهر والواضح بل نذهب إلى الطبقة الغائرة، إلى حيث السري والمخترج"

لقد كانت العربية، بما تملكه من سعة الاشتقاق وعمق الدلالة ومرونتها العجيبة، الحظن الأرحب للتشكيل الروحي والفني معاً. فهي لغة مطواعة، تحتل أثقال المعاني وتُشرق بأسرارها، وتستجيب لنبض الخطاب الصوفي فتكسوه جلالاً وعذوبة. ولعلّ الدراسات قد أصابت حين وصفتها بأنها قادرة على أن تُذيب المسافة بين الأثر ومضمونه، إذ إنّ الفصل بينهما يحجب سرّ التجربة، ويحول دون النفاذ إلى جوهرها الأصيل". (السد، بدون تاريخ، ص. ٧٣) من هنا كان الشاعر الصوفي شديد العناية بالتأويل، بمنح الكلمة طاقة دلالية تنبع من تفاعل وجدانه ورؤاه الداخلية. فالمعنى عنده لا يتشكل من السياق الظاهر وحده، بل يُستمدّ من رؤيا تتخطى حدود المحسوس لتبلغ آفاق الباطن وأسرار الغيب. ولهذا غدا الخطاب الصوفي زاخراً بالإيجاءات والرموز والإشارات، بل وحتى بالشطحات، في حركة لغوية حيّة تُثبت عالماً تعبيرياً متميزاً. وليس غريباً أن يشير أبو العلا عفيفي إلى أنّ «اللغة عند المتصوفة ليست وسيلة للتعبير فحسب، بل هي أداة للذوق والكشف والاتصال بالحق». (عفيفي، ١٩٤٨، ص. ١١٢)

وفي ظل هذا التشكّل الفني، اكتسب النص الصوفي بُعداً بلاغياً رفيعاً، إذ لم تعد البلاغة عنده محصورة في حدود المحسّنات والصور البديعية، بل صارت أداة كشف وإضاءة، تُسهّم في توليد المعنى وإعلانه، وتمنح الكلمة فيضاً من الروح. وقد أشار ابن الفارض إلى هذا العشق بين الصوفي واللغة في أبياته الشهيرة:

زدي بفرط الحب فيك تحيراً... وأرحم حشى بلظى هواك تسعيراً (ابن الفارض، ١٩٦٥، ص. ١٣٢)

فهنا تغدو اللغة ذاتها معشوقة، قادرة على ترجمة حرارة الوجد والانخطاف، متجاوزةً حدود البيان التقليدي إلى بيان وجداني ينبض بالمعنى. وبالنظر في البناء الفني للنص الصوفي، يتضح أن التشكيل البلاغي والصورة الشعرية يمثلان أدوات أساسية تُسهّم في تجسيد المعنى واستنطاق أعماقه. وتتجلّى هذه الخصوصية بوضوح في لغة الشعراء المتصوفة، حيث تمتزج اللغة بالعاطفة والخيال لتولّد نسيجاً تعبيرياً يلامس الوجدان والفكر في آن واحد.

ومن أرقّ ما يُجسّد هذا البعد قول الحلاج في لحظة وجد روحي:

أنا من أهوى ومن أهوى أنا... نحن روحان حللنا بدنا (الحلاج، ١٩٥٥، ص. ٤٨)

إذ تتجاوز العبارة هنا حدود الظاهر إلى اتحاد وجداني كامل، حيث تغدو الكلمة صوتاً للذوبان الروحي، وتتحول اللغة إلى وسيلة للكشف عن السر الإلهي الذي لا يُدرك بالعقل وحده. وقد وصف ماسينيون هذا النمط من التعبير عند الحلاج بأنه "لغة الشطح التي تحاول القبض على الالامعقول بلغة المعقول" (Massignon, 1922, p. 233) فهو لا يستخدم التراكيب اللغوية جسراً للوصول الروحي، وتجلّ لحالة العشق الإلهي، حيث "المضاف" نحو الحبيب يصبح إعلاناً عن الذوبان في الذات المحبوبة، وجواب النداء يُعبّر عن الفناء الطوعي في حضرة الحبيب.

إنّ مثل هذه التراكيب تُعني الخطاب الشعري الصوفي، وتثري التصور البلاغي العربي بما تقدّمه من أمثلة حيّة تتكامل فيها الصورة والمشهد، وتؤلّد تجليات بلاغية جديدة، غايتها تقريب المعنى إلى الذهن حياً نابضاً، حيث تُنقل الألفاظ من صورة إلى أخرى، بحسب ما يقتضيه المقام الشعري من تناسق في الجمال أو القبح. (الصغير، ١٩٨٦، ص. ٦٣)

وعليه، فإن الخطاب الشعري الصوفي يُجسّد المعنى بطريقة تؤهله لأن يبلغ أعلى المستويات البلاغية تأثيراً، فهو لا يكتفي بالإشارة، بل يسعى إلى الإدهاش من خلال الصورة الفنية. إن التصوير في هذا الخطاب يشمل النفس وأشواقها، في مشهد تتضافر فيه الفنون البيانية والبلاغية، حيث ينتقل الشاعر من عالم المادة إلى العالم الروحي، مستعيناً بتراكيب لغوية تستقرئ دلالات حسية وعاطفية، وتبتكر ظلالاً بيانية جديدة لم تألفها العادة ولم تعرفها البديهة إلا عبر سياقها الفني (الجوري، ٢٠٠٥، ص. ٦٣)

وهكذا تصبح التشكيلات البلاغية في النص الصوفي حلقة وصل بين الجانب الحسي والجانب العاطفي، تشتعل عبرها الوجدانيات وتتجلّى الصور الشعرية تخيلاً في النفس، وتأثيراً في القلب والعقل (ابن الأثير، ١٩٨٣، ص. ٣٩٤)

. وقد عبّر ابن عربي عن هذه العلاقة بين الخيال والعاطفة بأسلوب رقيق حزين:

ركبتُ بحراً من الدموع سفينتهُ جسمي النحيل

فمزقتُ ربحه قلوغي مذ عصفت ساعة الرحيل

يا حيرة خلفت عيوني تجري على الخدّ كالعيون (لمصري، ٢٠٠٦، ص. ٢٤٤)

في هذا النص، يتحوّل البحر إلى استعارة للبكاء، والجسم النحيل إلى سفينة وجودية تمخر بها الأحزان، ويغدو الرحيل رمزاً للفقد والاشتياق. وبهذا يتحقق في البناء الفني للنص الصوفي تمازج متكامل بين الفكر والعاطفة، حيث لا يُستغنى عن أحدهما، بل يتفاعلا لإنتاج معنى مشحون بالوجد، ومُصاغ بلغة شعرية ذات خيال خصب.

إن البناء للنص الصوفي يتركز بعمق على اللغة الشعرية المتسرلة بالخيال الجامح، ذلك أن الخيال ليس مجرد أداة تزيينية، بل هو لب الخطاب الصوفي وجوهره، لأنه يفتح أفقاً للغة يمكنها أن تعبر عن تجارب لا تُدرك بالحواس ولا تُقاس بالعقل وحده، بل "تعلو على الحواس، وتضارع العقل بل تسمو عليه أيضاً" (المصري، ٢٠٠٦، ص. ٢٤٥) وهكذا، فإن الخيال عند الشاعر الصوفي لا يُعدّ عنصراً ثانوياً، بل بنية إدراكية أساسية تسمح له بخلق صور رمزية موحية تعبر عن حقائق باطنية وذوقية يصعب الإمساك بها بلغة التقرير أو المباشرة.

ويُشكل الخيال في هذا السياق المصدر الأول لتشكيل الصورة الصوفية، كما يظهر في قول الباحثين عن شعراء التصوف: "قالوا فأفاضوا... وأتوا في شعرهم بغور المعاني، وروائع الخيال، وبدائع الصور" (خفاجي، بدون تاريخ، ص. ١٦٧) فالخيال يمنح النص الصوفي ذلك الانفعال اللغوي الرهيف، القادر على تصوير التجربة الوجدانية بأدوات الفن والشعور، لا بألفاظ الذهن وحده.

كما أن الانفعال الشعري عند الصوفي، والذي يمثل أساس الخلق الفني، هو "إحساس دون شكل"، لكنه لا يظل كذلك، بل يتجسد عبر الخيال المنفعل، الذي — كما يقال — "يوجد الحواس في بوتقة نفسية واحدة، ويطوئها في غرفته الملهمة، التي تظهر الوجود النفسي الجديد من قلب الوجود الثابت" (الشيخ، بدون تاريخ، ص. ٩٩) وهذا هو عين ما يميز الصورة الصوفية عن سواها، فهي ليست وصفاً للظاهر، بل استبطان للباطن، تُرسم فيها العاطفة والانفعال بلغة حسية شديدة الرهافة.

وفي هذا الإطار، فإن الصورة الفنية في النص الصوفي لا تُبنى عشوائياً، بل تعتمد على وسائل فنية متعددة تنبع من صميم البلاغة العربية، لكنها تُوظّف هنا في خدمة تجربة ذوقية، من تشبيه واستعارة وكناية، إلى الرمز الذي يتصدر المشهد التعبيري، ليس باعتباره زخرفاً بل أداة إيحاء وإشارة لمعاني غيبية. والرمز في الشعر الصوفي نوعان:

نوعٌ واعيٌ منظم، نشأ عن مواظبة وتكرار، حتى اتخذ شكل اصطلاح صوفي خاص، شأنه في ذلك شأن الاصطلاحات العلمية والفلسفية. ونوعٌ وجداني لحظي، ينشأ من تدفق الشعور الصادق، ويستعصي على التحديد الحرفي، لأنه مرتبط بالكشف والإلهام لا بالشرح المنطقي.

إن هذا التنوع في أشكال الصورة — ما بين تشبيه رمزي أو استعارة كاشفة — يعكس حالة التوتر الفني داخل النص الصوفي، حيث تُوظف اللغة لا للإيضاح بل للإيماء، ويُستدعى الخيال لا للهروب من الواقع بل للتعبير عن حقيقة تفوق الواقع.

وهنا يستعين الصوفي بالرمز كأداة فنية وجمالية مركزية في الخطاب الصوفي، استعمله المتصوفة لا فقط للتمييز بين لغتهم ولغة غيرهم، بل أيضًا للتعبير عن تجاربهم العميقة التي لا تستجيب للغة الوضعية المباشرة. وقد عبّر أحدهم عن ذلك بقوله: "وما خلق الله أشق ولا أشد من علماء الرسوم على أهل الله المختصين بخدمته، العارفين به عن طريق الوهب الإلهي، الذين منحهم أسرار في خلقه، وفهمهم معاني كتابه، وإشارات خطابه، فهم لهذه الطائفة مثل الفراغة للرسل عليهم السلام". (ابن عربي، بدون تاريخ، ص. ٢٧٤) يتخذ الرمز في التجربة الصوفية صورتين متكاملتين؛ الأولى ناتجة عن وعي واصطلاح، وهي التي تُعرف باصطلاحات الصوفية، على غرار ما يوجد في العلوم العقلية والمنطقية، أما الثانية، فهي نابعة من التجربة الوجدانية المباشرة، حيث يتعذر على الصوفي التعبير عن توتره وانفعاله إلا عبر الرمز واللغة المشحونة بالدلالة. ويقول ابن عربي في هذا السياق:

ألا إن الرموز دليل صدقٍ على المعنى المغيّب في الفؤاد

وإن العالمين له رموزٌ وألغازٌ ليدعى بالعباد

ولو لا اللغز كان القول كفرًا وأدى العالمين إلى العناد

فهم بالرمز قد حسبوا فقالوا بإهراق الدماء وبالفساد. (ابن عربي، بدون تاريخ، ص. ١٨٨)

إن الشعر الصوفي، وهو يُبقي على خصائصه الشكلية والتصويرية، لم يكن معزولاً عن الأنماط التعبيرية التي سبقته، بل سار في درب من أرسى دعائم هذا النمط الخطابي. وقد استثمر الشاعر الصوفي تقنيات بيانية مثل التشبيه والاستعارة والكتابة، وجعل من الرمز أداة رئيسة للإيماء إلى المعاني الخفية، معبراً بذلك عن أحاسيسه المكبوتة وتجلياته الروحية.

ومن التشبيهات التي تُبرز البعد الفني للصورة في الشعر الصوفي ما قاله الششتري في وصف الخمرة الصوفية:

لست تدري الكاس من خمرتها قد صفا الكل صفاء إذ تدار

فكان الشمس حلت قمرا وكان النور للنور قرار (الششتري، بدون تاريخ، ص. ٤٥)

أما ابن عربي، فقد قدّم صوراً بيانية متخيلة تمزج بين المحسوس والمجرد، كما في تشبيه بياض الوجه ببياض الصبح الذي بداعب حمرة الشفق، حيث يقول:

حمرة الخجلة في وجنته وضح الصبح يُناغي الشفقا. (ابن عربي، بدون تاريخ، ص. ٥٨)

ويضيف في تصويره لحالة وجدانية عميقة تمزج بين السُّكر الروحي والتمايل الجسدي والتمثيل الرمزي للطبيعة والمرأة:

تمائلاً سكرى، كمثل الغصون ننتها الرياح كمثل الشقيق

يُزْدِفِ مهوى، لكذِّ عصا ترجح مثل سَنَامِ الفنيق (ابن عربي، بدون تاريخ، ص. ٩٩)

إن هذه الصور الشعرية ليست محض تزيين لغوي، بل هي تمثيل لعوالم خفية (متخيلة) يدركها الصوفي عبر الذوق والحدس والبصيرة. فالتمثيل الصوفي يُضفي على التجربة الروحية طابعاً جمالياً يكشف عما هو أبعد من الظاهر. وفي هذا السياق، يرى محمد المسعودي أن "الصوفي يقف عند العالم اللامادي ليمنح منه آفاقه". لا يُنتج المتصوف الصورة الشعرية لمجرد المتعة التصويرية، بل يُخضعها لرؤيته الوجدانية والروحية، فيجعل منها صوراً لغوية قادرة على مخاطبة الجوهر الإنساني. (المسعودي، ٢٠٠٧، ص. ٢٨)

ومن أبرز تجليات هذه الرؤية الشعرية ما يُعرف بالتشبيه المقلوب، وهو ما نلمحه في قول ابن عربي حين يعتب على الشعراء لابتذالهم التشبيه، مستبدلاً العلاقة بين المشبّه والمشبّه به بما يراه أقرب إلى الحقيقة الوجدانية:

فيا مَنْ يُشَبِّهُ لَبَّ القُدود بلينِ القضيْبِ الرطيبِ النضر

فلو عكس الأمرْ مثلاً الذي فعلتْ لكانَ سليمَ النظر

فلينِ الغصونِ كلينِ القُدود وورْدُ الرياضِ كوردِ الحُفَرِ (ابن عربي، بدون تاريخ، ص. ١٥٨)

وبما أن الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه فهي من البنى الأسلوبية الأساسية في اللغة الشعرية الصوفية، لما تتميز به من قدرة على اختراق الحدود وتجاوز الحواجز، مُحدثاً بناءً شعرياً ثرياً بالمعاني، ممتد الدلالة ومتعدد التأويل. فهي تختصر في اللفظ القليل المعاني الكثيرة، وتُخرج من الصّدفة الواحدة عدداً من الدرر، وتقطف من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر. كما تتميز بالقدرة على التشخيص والتجسيد، إذ تبث الحياة في الجماد، وتمنح المعنويات نطقاً، حتى ليبدو الجماد حياً ناطقاً، والصامت فصيحاً، والمعاني الخفية ظاهرة جلية.

ولما كانت الاستعارة ميداناً يتجلى فيه نبوغ الشاعر، فقد استخدمها المتصوفة بكثافة وعمق. ومن أروع نماذجها ما ورد في شعر أبي مدين

شعيب التلمساني، حيث يصور فيه ذوبان الحب في محبوبه وانفصاله عن زخرف الدنيا: (السبھاني، ٢٠١٣، ص. ٦٢)

أهلُ الحُبِّةِ بالمحبوبِ قد شُغِلوا

وفي محبته أرواحهم بذلوا

وخَلَقُوا كلَّ ما يُغني وقد عمروا

ما كانَ يبقى، فيا حُسْنَ الذي عملوا

لم تُلهِم زينةُ الدنيا وُحُرُفُها

ولا جناها، ولا حُلِيٍّ ولا حُلَلٍ

هاموا على الكون من وجلٍ ومن طربٍ

وما استقلَّ بهم رَنَعٌ ولا طَلَلٌ

داعي التَّشَوُّق ناداهم وأقلَّعهم

فكيف يَهْتَوُوا ونارُ الشوقِ تَشْتَعَلُ.

من أول الليل قد سارت عزائمهم

وفي خيام حمى المحبوب قد نزلوا (حبار، بدون تاريخ، نقلاً عن: أبو مدين التلمساني، ٢٠١١، ص. ١٢٢-١٢٣)

في هذه الأبيات، يكشف أبو مدين شعيب التلمساني عن بناءٍ في متكامل يجمع بين الصدق الوجداني والعمق الروحي، في إطار شعري تهيمن عليه الاستعارة والتشخيص والإيقاع الداخلي، مما يعكس بجلاء ملامح الشعر الصوفي. ويمكن تحليل هذا البناء الفني من عدة جوانب:

١. الوحدة الموضوعية

ينسجم النص حول صفة مركزية هي الذوبان في المحبوب الإلهي والانفصال عن زخارف الدنيا. فالقصيدة تتابع تصوير حال أهل المحبة الذين "شغلوا بالمحبة"، في رحلة وجودية تبدأ من التخلي عن الدنيا وتنتهي بالنزول في "خيام الحمى". ويظهر ذلك فيما يلي:

أولاً، يوحد النص المصطلح الرزين لمفهوم "شغل المحبة" كمساحة روحية متفردة، حيث تُبذل الأرواح في ذات المحبوب كحالة تعبدية كاملة تتجاوز القيم الدنيوية والمادية. هذا التوجه يُظهر وحدة النص حول فكرة الفناء في المحبوب، فكل الأبيات تدور في فلك ذلك الاشتغال الروحي الذي يغدو محور الوجود الفردي والجماعي للمتصوفة

ثانياً، النص يُبرز تزامن المقابلة بين الزينة الدنيوية وفناءها وبين الديمومة في حُسن العمل وصدق المحبة، فتُدمج عناصر مادية (الزينة، الحُلِي، الحُلَل) بروحية (المحبة، الروح، الاشتياق) لتعميق الدلالة الأساسية على تفكك الروح من الماديات لصالح الميل إلى البقاء الروحي الدائم.

هذا التداخل الدلالي يعزز وحدة الموضوع عبر مقارنة تبرز قطيعة المحبين مع الدنيا.

ثالثاً، يبرز النص حالة الاشتياق والوجد باعتبارها محركاً أساسياً في مسيرة الحب، ما يعطي للنص حركة داخلية تعكس مدى توتر النفس بين الحضور الإلهي وشوقه المستمر، فالنار التي "تشتعل" لهُبِّ دائم يربط بين شطري النص (البداية والنهاية) بحالة من الصخب الروحي الهادئ. هذه الديناميكية تعمق وحدة الموضوع بحركة روحية مستمرة تحرك صاحب الحب نحو محبوبه بلا انقطاع.

رابعاً، الوحدة الموضوعية كذلك تتمثل في وحدة الزمان والمكان، إذ يتم اختيار «ليل» كزمن انطلاق العزائم الروحية، و«خيام حمى المحبوب» كمكان رمزي يقي المحبين ويجمعهم في حضرة التوحيد. الانطلاق من الليل وغزوة الروح فيه تشير إلى وحدة النص في الإطار الزمني والمكاني الذي يوحد التجربة الصوفية.

إن الوحدة الموضوعية للنص قائمة على تركيز وموحدة على المحبة الإلهية كحالة روحية متكاملة، تتخللها الإشارة إلى التنازل عن الماديات، واشتياق دائم لا يخمد، وزمان ومكان رمزيين، كل ذلك ينسج خطاباً شعرياً متماسكاً يحمل دلالات روحية عميقة تعكس جوهر التصوف الجزائري وأفق أبي مدين في التعبير عن حالة الفناء في المحبوب.

٢. الصور البلاغية والاستعارية

يتميز النص الشعري لأبي مدين التلمساني بغناه بالصور البلاغية والاستعارية التي تنسج لوحة روحية عميقة تعكس تجربة المحبة الإلهية كما تصورهما الروح الصوفية. إذ يجسد النص الاشتغال بالمحbob حالةً من التماهي الكامل والانصهار الروحي، حيث يقول "أهل المحبة بالمحbob قد شغلوا"، فتتجلى الصورة بلغةٍ تفيض إخلاصاً وعشقاً، كأن المحبين قد تركوا كل ما سواهم وانفصلوا عن زينة الدنيا التي "لم تُلههم زينة الدنيا وزُحُفُها"، ليعلن النص بذلك رفض النفس المادية وتحررها من مغريات الحياة العابرة.

تتعمق الصورة في "وفي محبته أرواحهم بذلوا" التي تبرز التضحية الروحية بأبهى صورها، إذ تتحوّل الأرواح إلى جسور تعبر نحو المحbob، تنثر ذاتها قرباناً على مذبح المحبة الإلهية، لتكتمل بذلك رحلة الفناء في الحب المطلق. ولا يقتصر النص على هذه الصور الساكنة بل يضيف بعد الحركة الروحية حيث تتضح الحالة الحيوية للمحبين في البيت "هاموا على الكون من وجدٍ ومن طربٍ"، فتتجلى استعارة الهيماء والاندفاع بكثافة الروح في عالم وجداني متألق، فيضفي ذلك على النص إيقاعاً داخلياً ينبض بالحياة والفرح الروحي.

كما تستحضر الصورة الكبرى "ناز الشوق تشتعل" حالة التأحج الداخلي والشوق المحترق الذي لا يهدأ، مركّزة على الصراع العاطفي العميق بين الحنين لله وألم الغربة في الوجود. هذا الحريق الشعوري هو المحرك الأساسي الذي لا يترك للمحب فرصة للراحة، فتصبح العزائم متجهة نحو اللقاء بالمعشوق في "خيام حمى المحbob"، حيث الغاية الروحية تجتمع في رمز الزمان والمكان، اللذين يشكلان فضاءً مقدساً تتلاقى فيه الأرواح في خلوة عميقة مع الذات الإلهية.

بذلك، يشكل النص وحدة فنية متكاملة تنسجم فيها الصور البلاغية مع معاني صوفية سامية، في قصيدة تخلق بمستوى الفكر والوجد في أجواء من الجمال الإنساني والروحي، فتبرز الحوار الدائم بين النفس المادية المبعثرة والروح المشتاقة إلى وحدة كونية حاملة. إن هذه الصور المتداخلة، وهي صورة الاشتغال، التضحية، الهيماء، واحتراق الشوق، تبوح ببراعة أبي مدين في التعبير عن المعاناة والفرح في التجربة الصوفية، مما يجعل النص حياً نابضاً ومؤثراً في الذهن والقلب على حد سواء.

٤. التدرج التصاعدي في المعنى

يتأسس النص على حركة روحية تبدأ من لحظة الانشغال بالمحجوب:

أهل المحبة بالمحجوب قد شغلوا

وهذا هو المبدأ: الانجذاب الأولي إلى المحجوب، حيث يهيمن الحب على القلوب.

ثم ينتقل إلى مرحلة البذل والتضحية:

وفي محبته أرواحهم بذلوا

وهنا يتصاعد المعنى من مجرد انشغال إلى فناء في العطاء الروحي.

بعدها يعرض النص التجاوز والتخلي

وخلفوا كل ما يُغني وقد عمروا ما كان يبقى

أي إنهم تجاوزوا الدنيا وزخرفها، في ارتقاء عن المادي إلى المعنوي.

ليأتي بعد ذلك تصوير المقاومة أمام غواية الدنيا

لم تلهيهم زينة الدنيا وزخرفها ولا جناها، ولا حلبي ولا خلل

فالنص هنا يرسخ معنى الصبر والثبات، وهو مستوى أعلى من التجربة الصوفية.

ثم يبلغ الذروة بتجسيد الحال الوجداني والانخطاف الروحي

هاموا على الكون من وجد ومن طرب وما استقل بهم ريع ولا طلل*

هنا يتحول العاشقون من حالة التخلي إلى حالة الوجد والانخطاف الكوني.

ويأتي التصعيد الأخير بذكر الشوق الملهب الذي لا يهدأ.

داعي التشوق ناداهم وأقلقهم فكيف يهنوا وناز الشوق تشتعل

وهي الذروة التي ينتهي إليها التدرج: من الانشغال -البذل-التخلي-الصمود أمام الدنيا -الوجد-نار الشوق.

وأخيراً يُختتم النص بمشهد الوصول إلى مقام القرب:

من أول الليل قد سارت عزائمهم وفي خيام حمى المحجوب قد نزلوا

وهو قمة التصاعد، حيث ينتهي المسار بالوصول إلى الحضرة الإلهية، بعد رحلة الوجد والتخلي والشوق.

إذن التدرج في النص يمضي من الانشغال البسيط بالمحسوب إلى مقام النزول في حضرته، عبر طبقات متصاعدة: الحب -التضحية - الزهد -الثبات - الوجد - الشوق الملهب - الوصول."

وهنا يبلغ التصوف منتهاه، حيث يُعلن عن تحقق الوصال بعد المجاهدة والسير.

٥. التعبير الرمزي

ينحو الشاعر إلى الرمز الصوفي، حيث:

(الليل) رمز للسير والمجاهدة.

(الحمى) ترمز إلى الحضرة الإلهية.

(النزول في الخيام) رمز للوصول والاتحاد.

يتجلى البناء الفني لأبي مدين في تناغم الشكل والمضمون، إذ تتعاقب اللغة الرقيقة، والصورة الشفافة، والإيقاع الهادئ، والرمز العميق، لتنتج شعراً صوفياً خالصاً يُجسّد تجربة العاشق السالك في طريق المحبة الإلهية. ومما سبق نستنتج أن البناء الفني للنص الصوفي، تناسب الكلمات فيه كأنها أنفاس الروح، مُلبسة ثوب الرموز وسحر الخيال، ترسم عوالم لا يراها إلا القلب المتيقظ، فتتحول اللغة إلى جسرٍ يربط بين الإنسان والسر العظيم. هنا، لا يكتفي النص بوصف المظاهر، بل يغوص في أعماق الذات، يختزل الوجود في صور تتوهج بالوجد والتأمل.

٢-٣ استخدام الأوزان الشعرية في النص الصوفي

يُعد التصوف أحد الأنساق الشعرية التي وجد فيها الزهاد والمتورعون فضاءً واسعاً للتعبير عن تجاربهم الروحية العميقة، فأتجهوا إلى نظم القصائد الصوفية، مجسدين فيها مشاعرهم الجياشة، ومتغللين في الذات الإلهية بعبارات تنضح بالحب الإلهي والوجد الصادق. وقد شكّلت الموسيقى الشعرية عندهم قناة أساسية لبث هذه الأحاسيس وتوصيلها، فغدت الأوزان العروضية عنصراً جوهرياً من مكونات النص الصوفي، لا باعتبارها بنية إيقاعية فحسب، بل بوصفها حاملاً للمعنى ومرآة لحالة الشاعر الشعورية.

إن الإيقاع الشعري عند الصوفية ليس مجرد صوت يُطَرَّق أو نغمة تُسمَع، بل هو حضور روحي ينبض داخل القصيدة، ويُعبّر عن احتراقات الشوق وتحليات المحبة الإلهية، ولهذا انفراد الشعر الصوفي بنبرته الحزينة المشبعة بعشق سماوي، والمتزنة بألحان تتجاوز المحسوس إلى الوجداني. فكان الوزن العروضي بمقامه الخاص جزءاً لا يتجزأ من هذه التجربة، ينسج القصائد على أنواع من الموسيقى الداخلية والخارجية التي ترفد المعنى وتعمّق الإحساس.

وقد أولى النقاد القدماء والحديثون عناية خاصة بالموسيقى الشعرية، متتبعين مصادرها وأسباب تأثيرها الجمالي. وتوزعت هذه الموسيقى على مستويين: الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية، و الموسيقى الداخلية التي تتولد من خلال استخدام الشاعر لأساليب متعددة، من أبرزها التكرار و توظيف الأصوات.

التكرار بوصفه بنية إيقاعية.

يلعب التكرار دورًا محوريًا في تشكيل الإيقاع داخل القصيدة الصوفية، حيث يتجاوز كونه مجرد تكرار صوتي إلى كونه وسيلة فنية لنقل التجربة الشعرية، وتعزيز البنية الدلالية للنص. فالشاعر من خلال إعادة بعض الكلمات أو العبارات يتمكن من تكثيف الإيحاء، وإعادة استحضار الصور والمعاني، مما يجعل التكرار أداة فعالة في خدمة البعد التأملي والتعبدي الذي يتسم به الشعر الصوفي.

الأصوات المجهورة:

أما في عالم الأصوات، فقد ألع اللغويون، قديمًا وحديثًا، بالكشف عن سرّ أثرها في صياغة المعنى وإيقاظ الانفعال. ومن أبهى ما قيل في هذا الباب ما أورده سيبويه، إذ رأى أن الأصوات المجهورة هي تلك التي يُستند إليها في النطق اعتمادًا تامًا، فينسب معها جريان الصوت حتى يبلغ غايته في المخرج، فتغدو ممتلئة بالقوة، متألّفة بالوضوح، كأنها أنفاس مشبعة بالحياة.. (سير عبد الله، بدون تاريخ)

و يرى الدارسون أنّ هذه الأصوات ليست محض أنغام لغوية، بل هي أوتارٌ خفيةٌ تشدّ إلى أعماق الشاعر، فتُفصح عن وجدانه وتفيض بانفعاله، وتغدو أداة البوح وسبيل التأليف الشعري. وقد أومأ عبد الجبار داود البصري إلى أنّ للإيقاع وجهين: إيقاعًا خارجيًا هو أوزان الشعر وعروضه، وإيقاعًا داخليًا يسري في نسيج النص كتنّارٍ خفي، يتجلّى في تكرار الحروف وترديد المفردات، وفي الجناس والطباق، وفي ما يحدثه توازن الجمل وتوازنها من موسيقى باطنة تُنشد للقلب قبل الأذن (البصري، ١٩٩٦، ص. ١٥٧-١٥٨).

يُعتبر الإيقاع في الشعر الصوفي عنصرًا أساسيًا، حيث يُعبر عن عمق المعاني الروحية. يعتمد هذا الإيقاع على "حركات وتكرار وسكّناته مضبوطة في مددها ومقاديرها وأوضاعها وأدوارها"، (جبار، ١٩٩٧، ص. ١٦) مما يجعله شاملاً ومتنوعاً.

يتضمن الإيقاع الخارجي توازنًا بين العناصر الداخلية والخارجية، مما يُعزز من جمالية النص.

الشعر الصوفي يُظهر تفاعلًا بين الإيقاع والمضمون، كما أن الإيقاع يُعبر عن الحالة النفسية للشاعر، مما يضيف عمقًا إضافيًا للتحريّة الشعرية.

تتجلى الخصائص الإيقاعية في النصوص الصوفية من خلال استخدام الأساليب الفنية، مثل التكرار والتنويع في الأوزان. هذه الخصائص تُعزز من التجربة الجمالية وتُسهم في إيصال المعاني الروحية بشكل أكثر فعالية.

وقد استثمر أبي مدين البحر الطويل الذي منح إحساسًا للقصيد ليرجم به مشاعره وأحزانه على إيقاع تفعيلاته ، وهذا ليس غريبًا (فالشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلاً كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه) ، ومن أمثلة البحر الطويل في ديوان الشاعر أبي مدين قوله في قصيدة متشوقاً للأحبة:

متى يا غريبَ الحي عيني تراكمُ وأسمعُ من تلكَ الديار نداكمُ
ويجمعنا الدهر الذي حال بيننا ويحظى بكم قلبي وعيني تراكمُ
أمرُّ على الأبواب من غير حاجة لعلِّي أراكمُ أو أرى من يراكمُ
سقاني الهوى كأساً من الحب صافياً فيا ليتهُ لما سقاني سقاكمُ
فيا ليتَ قاضي الحب يحكمُ بيننا وداعي الهوى لما دعاني دعاكمُ. (أبو مدين التلمساني، ٢٠١١، ص. ٣٦)

ثانياً: القافية

تُعَدّ القافية الركن الثاني من أركان الإيقاع الخارجي، وهي عنصر جوهري في بناء القصيدة. أما من حيث اللغة فهي مشتقة من الفعل قفا يقفو بمعنى تبع الشيء، فيُقال: قفوته أقفوه قفواً. والقافية في الاصطلاح مكوّن إيقاعي يبدأ من آخر حرف في البيت الشعري ويمتدّ إلى أوّل ساكن يسبقه، مع احتساب حركة الحرف الواقع قبل ذلك الساكن.. (عبد الرؤوف، د.ت، ص. ٤)

-أنواع القوافي حسب حروفها:

قسّم علماء العروض القدامى القافية إلى نوعين أساسيين تبعاً لحركة حرف الروي أو سكونه؛ فالقافية المطلقة هي التي يأتي رويها متحرّكاً تعقبه وصلة، أما القافية المقيّدة فهي التي يكون رويها ساكناً، سواء أكان مسبوقاً برّدف مثل: "زمان، عيون"، أو خالياً من الردف كما في: "حسن، وطن".... (عبد الرؤوف، د.ت، ص. ١٦٥)

تجلّت قوافي أبي مدين في ديوانه بين المطلقة والمقيّدة، غير أنّ الغالب عليها كان القافية المطلقة، حيث يجيء الروي متحرّكاً، وكأها اختارت لنفسها فضاء الانفتاح والامتداد. ولعلّ سرّ ذلك أنّ معظم قصائده تنبض بأنفاس الحزن ولوعة المعاناة، فيبحث الشاعر عبر قوافيه المطلقة عن أفقٍ أرحب يُسغفه في التعبير عن ضياعه وحنينه إلى الذات الإلهية. إنّها قوافٍ تسمح بانفتاح المقطع الأخير وانسياب صوته، فتُطيل نَفْس الشاعر وهو يسكب وجدّه ويُطيل مقامه في البوح. فالصوفي، في جوهر تجربته، لا يأنس بالقيود، بل يرحل دائماً نحو المطلق، حيث الحرية والانعقاد.

ومن أمثلة القافية المطلقة في شعره، قوله: (البسيط)

بَكَتِ السَّحَابُ أَضْحَكْتَ لِبُكَائِهَا زَهْرُ الرِّيَاضِ وَفَاضَتْ الْأَنْهَارُ
قَدْ أَقْبَلَتْ شَمْسُ النَّهَارِ بِجُمْلَةٍ خَضِرًا وَفِي أَسْرَارِهَا أَسْرَارُ
وَأَتَى الرَّبِيعَ بِخَيْلِهِ وَجَنودِهِ فَتَمَتَّعَتْ فِي حُسْنِهِ الْأَبْصَارُ

والوردُ نَادَى بِالرُّودِ إِلَى الْجَنَى فَتَسَابَقَ الْأَطْيَارُ وَالْأَشْجَارُ (أبو مدين التلمساني، ٢٠١١، ص. ٢٠)

حرص الشاعر على أن يضاعف من الأثر الموسيقي في أبياته، فاختر أن يُشيع حركة الروي بالكسرة حتى غدت ياءً مطوَّلة، تضيف للنص جرْسًا عذبًا وقوَّةً إيقاعية، وترك في أذن السامع وقعًا موسيقيًا حَبِيبًا. ومن ذلك ما نلمسه في قوله على بحر الطويل:

تَمَلَّكْتُمَا عَقْلِي وَطَرِي وَمَسْمَعِي وَرُوحِي وَأَحْشَائِي وَكُلِّي بِأَجْمَعِي
وَتِهْتَمُونِي فِي بَدِيعِ جَمَالِكُمْ فَلَمْ أَدْرِ فِي بَحْرِ الْهَوَى أَيْنَ مَوْضِعِي
وَأَوْصَيْتُمُونِي لَا أَبُوحَ بِسِرِّكُمْ فَبَاحَ بِمَا أَخْفَيْتَ فَيْضَ أَدْمَعِي
وَلَمَّا فِي صَبْرِي وَقَلَّ تَجَلَّدِي وَفَارَقْنِي نَوْمِي وَحَرَمْتَ مَضْجَعِي
أَتَيْتَ لِقَاضِي الْحُبِّ قَلْتَ أَحْبَبْتِي جَفَوْنِي وَقَالُوا أَنْتَ فِي الْحُبِّ مَدْعِي
وَعِنْدِي شُهُودٌ بِالصَّبَابَةِ وَالْأَسَى يَزُكُّونَ دَعَوَائِي إِذَا جِئْتَ أَدْعِي
سَهَادِي وَوَجْدِي وَكَتَابِي وَلَوْعَتِي وَشَوْقِي وَسَقَمِي وَاصْفَرَارِي وَأَدْمَعِي (أبو مدين التلمساني، ٢٠١١، ص. ٢٩)

يُعَدُّ **ثالثًا: الروي:**

الرويّ الركيزة الأساس في بناء القافية، إذ لا يكتمل معنى التقفية في الشعر إلا بوجود ذلك الصوت المكرّر الذي يتردّد في خواتيم الأبيات. (أنيس، بدون تاريخ، ص. ٢٤٥)، إنّه الحرف الذي تُشاد عليه بنية القصيدة، إذ يتكرّر في ختام كل بيت دون انقطاع، وتنسب إليه القصيدة فيقال: لاميّة إذا كان الرويّ لامًا، وميميّة إذا كان ميمًا، ونونيّة إذا كان نونًا، وهكذا سائر الحروف. (علي، ١٩٩٧، ص. ١٧١).

قد أولى أبي مدين عنايته بالقوافي ذات الرّوي المضموم، وقد بلغ عدد القصائد التي جاءت على هذا النحو اثنا عشر (١٢)، ومن أمثلته في الدّيوان قوله: (البسيط)

يَا مَنْ عَلَا فَرَأَى مَا فِي الْغُيُوبِ وَمَا تَحْتَ الثَّرَى وَجَنَاحِ اللَّيْلِ مَنْسَدَلِ

أنت المغيـث لمن سدت مسالكه مـذاهبـه أنت الدليل لمن ضاقت به الحيل
أنا قاصدناك والآمال واقفة عليك يرجوك ملهوف ومبـتـهـل
فإن عفوت فذو فضل وذو كرم وإن سطوت فأنت الحاكم العدل.
وقوله في مقطوعة أخرى: (الطويل)
أحب لقا الأحباب في كل ساعة لأن لقا الأحـباب فيه المنافع
أيا قرة العيون تالله إنني على عهدكم باقي وفي الوصل طامع
وقوله: (البسيط)

يا من بغيث الوري من بعد ما قنطوا ارحم عبيداً أكف الفقر قد بسطوا
واستنزلوا جودك المعهود فاسقهم ربنا برهم رضى لم يشنه سخط
وعامل الكل بالفضل الذي ألفوا يا عادلاً لا يرى في حكمه شطط

إن التأمل في الأبيات السابقة تظهر الحالة التي يمر بها الشاعر أبي مدين من انكسار وخضوع وحاجة، فجاء روي الأبيات مضموماً “وكان الشاعر يبداً فيها متظاهراً بالقوة محاولاً التماسك ومجاهدة النفس، على المواجهة والجلد، فيظهر شيئاً من العزة والأنفة، ويطن تواضعاً وعشيقاً للذات العليا”. فالشاعر في حالة فقد وحاجة، فهو يشعر بحرارة الاغتراب عن الذات الإلهية، ونلمس ذلك في الأبيات السابقة، حينما يطلب الغيث والمغفرة، ورغبته في الوصال بينه وبين الحبيب.

وتحتل القصائد ذات الروي المفتوح المرتبة الثانية، حيث بلغ عددها تسع قصائد، فهي تتساوى مع القصائد ذات الروي المكسور، ومن أمثلة الروي المفتوح في شعره قوله: (خفيف)

يا خليلي خليلاني ووجدي أنا أولى بنارٍ وجدي صلياً
إن لي في الغرام دعماً مطيعاً وفؤاداً صَباً وصبراً عصياً
أنا شيخ الغرام من يتبعني أهده في الهوى صراطاً سوياً
أنا ميث الهوى ويوم أراهم ذلك اليوم يوم أبعث حباً

فالفتح يتلاءم مع ما يريد الشاعر أن يكشف عنه، ويوضحه للمتلقي من خلال التفريغ عن مكبوتاته، وتعبيره عن وله الدائم بالذات الإلهية التي يصبو دوماً نحوها. ومن أمثلة الروي المكسور في شعره قوله: (الطويل)

تملكتموا عقلي وطربي ومسمعي وروحي وأحشائي وكلّي بأجمعي

وتيهتموني في بديع جمالكم فلم أدري في بحر الهوى أين موضعي

وأوصيتوني لا أبوح بسرّكم فباح بما أخفيت فيض أدمعي

ولما فني صبري وقل تجلدي وفارقي نومي وحرمت مضجعي (أبو مدين التلمساني، ٢٠٠٥، ص. ١١٢)

فالكسرة تُرسل نعمةً مشبعةً بضياءٍ حزين، تتردّد أصداؤها في قلب الشاعر الموحّج بعشقيّ إلهيّ أرقه وأذابه، حتى غدا الليل كله مناجاةً وتوقاً إلى اللقاء. ولعل أبا مدين، في أبياته السابقة، قد سار على خطى شعراء الغزل "الذين صوّروا شدّة حبّهم ولهفتهم بقدر ما بدت على أجسادهم من اصفرارٍ ونحولٍ وسقم، وجعلوا من فيض العاطفة وصدقها شاهداً على صدق الشوق وحرارته. وهو أيضاً برهان على أن العلاقة بين الحبّ ومحبوّه علاقة افتراق وهجران، حيث يتمنّع المحبوب عن لقيا محبّه، فيتضاعف الوجد ويستخدم الحنين." (علي، ١٩٩٧، ص. ١٧١)

يتبيّن من خلال هذا البحث أن الأوزان الشعرية في النص الصوفي لم تكن مجرد شكل جمالي أو قالب تقني يُنظم فيه الكلام، بل كانت وسيلة تعبيرية تحمل أبعاداً روحية ووظيفية عميقة. فقد شكّلت الموسيقى الشعرية، بإيقاعها الخارجي والداخلي، جسراً يصل القارئ بعوالم صوفية باطنية، تعكس رحلة الذات نحو الصفاء والتجليّ. لقد أبدع الشعراء الصوفيون في توظيف الأوزان العربية المألوفة مثل "فعولن" و"مفاعيلن"، لكنهم لم يستخدموها فقط للحفاظ على الإيقاع، بل جعلوها تخدم تجربتهم الوجدانية، حيث ينساب الوزن العروضي بتناغم مع مشاعر الشوق والعشق الإلهي، فيتحوّل النص إلى فضاء تأملي يتجاوز الترتيب اللغوي المحض إلى بناء رمزي مشبع بالدلالات الخفية.

كما أن التزام الشعراء الصوفيين بالبنية الإيقاعية الكلاسيكية لم يكن تكراراً للقلم، بل إحياء له بروح جديدة، تبرز الخصوصية الروحية للنص الصوفي في الأدب الجزائري، حيث يتداخل الشكل والمضمون في لحظة وجدٍ تتناغم فيها الكلمة مع المقصد. وعليه، يمكن القول إن الوزن الشعري في النص الصوفي ليس مجرد عنصر فني، بل هو جزء لا يتجزأ من التجربة الصوفية نفسها، إذ يضطلع بدور جوهري في إيصال المعنى العميق، وتكثيف الشعور، وفتح آفاق التأمل لدى المتلقي، مما يجعل من الشعر الصوفي تجربة فنية وروحية متكاملة تمزج بين الإيقاع والوجد.

الخاتمة

خلص هذا البحث إلى أنّ البناء الفني للنص الصوفي في الشعر والنثر ليس مجرد وسيلة للتعبير عن التجربة الروحية، بل هو بنية جمالية متكاملة توظّف الرموز والاستعارات والصور البلاغية لتجسيد معاني عميقة يتعذر التعبير عنها بلغة مباشرة. وقد أظهرت الدراسة أنّ المتصوفة نجحوا في المزج بين البعد الروحي والبعد الفني عبر إيقاع داخلي خاص، يمنح النصوص الصوفية طابعها الفريد. كما بيّنت أنّ

المنهج الوصفي التحليلي المدعوم بالمقارنة مكن من الكشف عن الخصائص المشتركة بين النصوص الشعرية والنثرية الصوفية، إلى جانب إبراز خصوصية كل جنس أدبي في معالجة التجربة الروحية.

وبذلك، يتضح أنّ دراسة الأدب الصوفي لا تقتصر على البعد الديني أو الفلسفي فحسب، بل تمتد إلى المجال الأدبي والبلاغي، حيث يشكّل النص الصوفي فضاءً جماليًا يجمع بين صفاء الروح وثراء اللغة. وهو ما يفتح آفاقًا جديدة لمزيد من الدراسات النقدية التي تستكشف العلاقة بين التجربة الباطنية والإبداع الأدبي.

قائمة المصادر والمراجع

١. أبو الحسن الششتري. (بدون تاريخ). *الديوان*. مكان النشر ودار النشر غير مذكور.
٢. أبو القاسم القشيري. ١٩٥٩. *الرسالة القشيرية* (ط. ٢). مصر: مطبعة البابي الحلبي وأولاده.

٣. أبو مدين شعيب الغوث التلمساني). ٢٠١١. (الديوان) إعداد و ترتيب: عبد القادر سعود & سليمان القرشي، ط. (١). بيروت: كتاب ناشرون.
٤. ابن الأثير، ضياء الدين). ١٩٨٣. (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر) تحقيق بدوي طبانة، ج. ٢، ط. ١. بيروت: دار الرفاع.
٥. ابن الفارض). ١٩٦٥. (ديوان ابن الفارض) تحقيق يوسف البقاعي). القاهرة: دار المعارف.
٦. ابن سنان الخفاجي). ١٩٨٢. (سر الفصاحة) (ط. ١). بيروت: دار الكتب العلمية.
٧. ابن عربي. (بدون تاريخ). الفتوحات المكية (تحقيق عثمان محيي، ج. ٤). مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٨. ابن رشيق القيرواني). ١٩٩٦. (العملية في محاسن الشعر وآدابه ونقده) تحقيق صلاح الدين الهواري، ج. ١-٢، ط. ١. بيروت: دار مكتبة الهلال.
٩. البصري، عبد الجبار داود). ١٩٩٦. (فضاء البيت الشعري) (ط. ١). بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
١٠. الجابري، محمد عابد). ٢٠٠٦. (مدخل إلى القرآن الكريم). بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
١١. الجرجاني، عبد القاهر). ١٩٨٥. (دلائل الإعجاز). بيروت: دار المعرفة.
١٢. أبو مدين التلمساني، شعيب بن الحسين). (٢٠٠٥). *ديوان أبي مدين شعيب الغوث*. تحقيق عبد القادر سعود وسليمان القرشي. بيروت: دار كتاب ناشرون.