مجلة السوسيولسانيات وتحليل الخطاب
المجلد 11 / العـدد: 01 (2025) ISSN: 2437-0282
EISSN 2830-8743

أبعاد الانزياح المجازي وتأويله في الشعر الصوفي الجزائري

Dimensions of Metaphorical Deviation and its Interpretation in Algerian Sufi Poetry

أ.د شعيب يحي[1]
جامعة سعيدة جامعة الدكتور مولاي الطاهر
(الجزائر)
Yahiachaib_7@yahoo.com

تاريخ الاستلام: 02 /2025/12 تاريخ القبول: 10 /2025/12

ملخص:
يتحدَّثُ هذا البحثُ عن مراحل تأويل الخطاب الشعري الصوفي، وهما مرحلتان يسلكُهما التأويل: أولاهما الانزياح من المعنى الحقيقي إلى المعنى الشعري، وتُسمى التأويل الشعري، والثانية الانزياح من المعنى الشعري إلى المعنى الصوفي، وتُسمى التأويل الصوفي. ومن خلال بعض النماذج من الشعر الصوفي الجزائري حاول البحثُ أن يطرق هذه الدرجات الانزياحية في إيجازٍ وحَذَر. وأن يرصد بعض الصور الصوفية التي تجاوزت المعنى الحقيقي والشعري. فالشاعر الصوفي لا يتّخذ المعنى الشعري هدفا ولا يقصده قصدا في نظم قصائده. بل يتّخذه مطية للوصول إلى معنى آخر يقصده، هو المعنى الصوفي. وإنْ كان النصُّ الشعري يتطلّب ذوقا لغويا أو شعريا لتحليله، فإنَّ النص الصوفي يتطلّب -فوق ذلك- ذوقا وجديا صوفيا ليتمكّن المحلّل من العبور بسلام من مجال الدلالة الشعرية إلى مجال الدلالة الصوفية.
الكلمات المفتاحية: التأويل، الانزياح، الصور البيانية، الشعر الصوفي.

Abstract :
This research talks about the stages of the hermeneutic of poetry. and they are two phases: The first: the deviationfrom the real meaning to the poeticmeaning (itsname: poetichermeneutic). The second: the deviationfrom the poeticmeaning to the mysticalmeaning (itsname: mysticalhermeneutic).
Then the researchapplied to samples of poetry in Algerian mysticism. And thentry to monitor the degrees of deviation, throughsomeforms of poeticmysticism. Because the poet of Sufismdoes not mean the poeticmeaning, but rather the mysticalmeaning. And access to the realization of thismeaningrequires the presence of mystic taste. The title of the searchwas : Dimensions of metaphoricaldeviation in Sufi hermeneutic
Keywords: hermeneutic, deviation, Figure of speech, mysticismpoetry

1. مقدمة:

لا شكّ أنَّ الشعرَ الصوفي عَرَفَ تميُّزا واضحا عن غيره من الأنماط الشعرية المعروفة، فهو حين ينطلقُ من خرق قانون اللغة قد لا يخرج عن الأنماط التعبيرية الثابتة والأساليب الموروثة وربما الصور التقليدية الشائعة، ولكنه كان يُشربُ طابع الرمز والتلويح لما يتطلَّبه الموقف وسياق التجربة الصوفية من مقتضيات.

ولذلك فإنّ القراءة الودود للنص الصوفي والتأمّل الطويل في أعطافه يجعل القارئ يقف على خَرْق رهيب للغة هو ممارسة التأويل على التأويل، إذ إنّ الانزياح على مستوى اللغة الشعرية الصوفية هو انزياح مركّب، فإذا كان الأسلوبُ الشعري هو ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مُطابقا للمعيار، وتلك قيمته الجمالية، فإنّ لغة المتصوفة دَخَلَت مجال الغموض الشعري بتكسيرها للمعيارية مرة أخرى، فهي ممارسة الانزياح على الانزياح أي إنها انزياح مركّب.

ومفاجأة المتلقّي ستكون مضاعفة، ذلك أن الشاعر الصوفي لا يكتفي بالبُعد المجازي الأول للكلمة، لكنه يوظفها لبعد آخر يمكن أن نسمّيه (مجاز المجاز). فهو يستند إلى إمكانياتِ المجازِ، أبرزِ آلياتِ اللغة الشعرية، لأنه أقدرُ على التعبير عن عُمق التجربة الوجودية الصوفية. فنراه لا يقتنع بالبُعد المجازي المتعارَف، بل هو يلج بنا أبعادا مجازية جديدة، كانت بالنسبة إليه وسيلة تعبيرية تستطيع بلوغ تلك الدلالات العرفانية العميقة، وكانت بالنسبة إلينا مجاهل وتخوما دلالية مترامية ليس لها نهاية. فما هي أبعاد الانزياح التي يَسلُكُها التأويل للوصول إلى هذه الدلالات الصوفية المقصودة؟

سنُحاول في بحثنا هذا أنْ نرصد بعض تلك الصور الصوفية التي تجاوزت المعنى الحقيقي إلى المعنى الشعري، ثم تجاوزت المعنى الشعري إلى المعنى الصوفي. معتمدين المنهج الوصفيّ التحليليّ، لنحلّلها ونفكّك أبعادها الثلاثة: الحقيقي والشعري والصوفي. فكان البحث بعنوان: أبعاد الانزياح المجازي في التأويل الصوفي.

ولـمَّا كان التأويل الأول الشعري يستطيعه دارسُ اللغة، المتمرّس بالشعر العربي الفصيح، وكان التأويل الثاني الصوفي هو تأويل على تأويل، كان الخوضُ في التأويل الثاني غيرَ متاح إلا لأرباب الذوق الصوفي. فلم يكن بحال أن نجتهد في استخراج هذه المعاني من عندنا. فاتجهنا إلى المتوافر بين أيدينا من شروح الشعر الصوفي الجزائري[2] وغيره لتكون لنا هاديا إلى تلك المعاني الصوفية العميقة.

ومن بين الدراسات السابقة في هذا المجال: كتاب شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل): مختار حبار، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م. وأطروحة دكتوراه تخصّص التلقّي والتأويل، بعنوان: شعرية الخطاب الصوفي في القصيدة المغاربية، مخلوفي صورية، بإشراف أ د كاملي بلحاج، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس. 2017/2016.

وأما خُطَّة بحثنا فقد سارت وَفق رَصْدِ عملياتِ الانزياح التي يُجريها التأويل للوصول إلى المعنى الصوفي ، وهما عمليتان: أولاهما الانزياح من المعنى الحقيقي إلى المعنى الشعري. والثانية الانزياح من المعنى الشعري إلى المعنى الصوفي. فانقسم البحث إلى محوَرَيْن:

- التأويل الشعري: الانزياح من المعنى الحقيقي إلى المعنى الشعري
- التأويل الصوفي: الانزياح من المعنى الشعري إلى المعنى الصوفي

2. التأويل الشعري: الانزياح من المعنى الحقيقي إلى المعنى الشعري

لا أريد الخوض في تعريف مصطلح التأويل أو مصطلح الانزياح، فيشتطّ البحث عن مَساره وبُغيته، وإنّ كثيرا من الكتب المتخصصة قد تحدّثت وأفاضت فيهما حتى لم يبق مزيد. والذي يهمنا في هذا المبحث هو الحديث عن الأساس الذي يستند عليه التأويل حينما يتّخذ الانزياحَ سبيلا من سُبُله، وهو الأساس الذوقي الذي ينبغي على صاحب التأويل امتلاكه حتى يستطيع أن يتمّ بناء تحليله السليم وتأويله الصحيح، فإن لم يكن الأساس سليما انهارت عليه أركان بنيانه، واستحال تأويله حطاما جذاذا، بسبب ضعف القواعد ووهنها.

إن الانزياح من المعنى الحقيقي إلى الشعري معروف في كتب البلاغة والنقد، فالشاعر حين ينظم قصيدته -كان وما زال- يستعمل تراكيب وعبارات لا يقصد معانيها الحقيقية، بل إن الشعر لن يصح بتلك المعاني الأصلية؛ لأن المقصود هو المعاني الثانية المجازية، التي يرمي إليها الشاعر حين يُلقي القصيدة، ويعرفها المتلقي حين يتلقى القصيدة، ويصل إليها عن طريق روابط يُقيمها بين المعنيين الحقيقي والمجازي. وهذا الوصول قد يسهُل في تراكيب، ويصعُب في تراكيب أخرى، تبعا للهوّة الذي يصنعها الشاعر بين المعاني الحقيقية والمجازية.

وسنذكر مثالا شعريا يوضّح هذا التحويل من المعنى الحقيقي إلى المعنى الشعري:

قال الأمير عبد القادر (ت 1300هـ):

ألا مَنْ مُنصفي مِنْ ظَبيِ قَفْرٍ لقد أضحَتْ مَراتِعُهُ فؤادي

ومِنْ عَجَبٍ، تَهَابُ الأَسْدُ بَطشي ويَمْنَعُنِي غَزالٌ عَنْ مُرادي [3]

2. 1 المعنى الحقيقي: نتأمّل هذه الأبيات فنرى معانيها الحقيقية تذكر أن الشاعر يطلب الإنصاف من ظبي يعيش في القفر، والظبي بمعناه الحقيقي حيوان لا يصحّ أن يقع منه ظلم ولا افتئات على إنسان. ثم إن هذا الظبي صار لا يرتع في القفر، بل أضحى مرتَعُهُ فؤادَ الشاعر، والمعنى الحقيقي للفؤاد لا يستقيم في الوضع اللغوي أن يكون مرتعا للحيوانات. وقد تعجّب في البيت الثاني من أنّ الأسود تخشاه، في حين هو لا يقوى على مواجهة حيوان ضعيف كالغزال، وكيف يُعقل أن ينهزمَ مَنْ يصرعُ الأسدَ أمام حيوان ضعيف كالغزال؟. فهو كلام غير متّسق بالمعاني الحقيقية.

هذه الأبيات كما نرى غير مفهومة بمعانيها الحقيقية، فكأنها كلمات متراصة تُحدث نشازا في الذهن. وذلك أن هذه المعاني ليست هي المقصودة. إذ المقصود هو المعاني الثواني المجازية. أو ما نصطلح عليه بالمعاني الشعرية.

2. 2 المعنى الشعري: إنّ الشاعر في هذه الأبيات يتحدّث عن محبوبه الذي شبّهه بالظبي، ففي لفظ (الظبي) استعارة تصريحية مرشّحة بقوله (قفر)، ثم زاد في ترشيح الاستعارة بكلمة (مراتعه) التي تدل على أن هذا المحبوب قد أخذ بقلب الشاعر، فصارت محبة المحبوب تأخذ بمجامعه، حتى بات في صبابة وشوق جعلاه لا يفكر بغير المحبوب. وهو ما عبّر عنه بقوله (لقد أضحت مراتعه فؤادي). فالشاعر أحسّ بالظلم من محبوبه الذي امتنع عنه وهجره، فراح يطلب الإنصاف منه كنايةً عن ذلك.

وراح في البيت الثاني يتعجّب من تناقض أحواله، إذ هو الشاعر الذي تخشاه الفرسان الشجعان، وهم الذين ذكرهم بلفظ (الأُسْد) تشبيها لهم في الشجاعة والإقدام. وقد صار عاجزا أمام محبوبه عن تحقيق بُغيته ومراده، وقد ذكر محبوبه هنا بلفظ (الغزال) تشبيها له في الحسن والجمال. ففي لفظ (الأُسد) استعارة تصريحية، وكذا في لفظ (الغزال) استعارة تصريحية أخرى، فهما استعارتان أصليتان جاءتا على شكل مقابلة بديعية بين صولة الآساد وبطش الفرسان، وبين رقة الغزلان ولين الحِسان.

فالملاحظ أن الألفاظ التالية (مُنصفي، ظبي، مراتعه، الأُسْد، غزال) تنزاح من معناها الحقيقي إلى معناها الشعري الذي يقصده الشاعر. وهذه الدرجة الانزياحية من التأويل لا يكاد يخلو منها شعر، ولعبور هذه الدرجة يحتاج المتلقي إلى ذوق لغويّ يتمكّن ذهنه بواسطته من القفز بسرعة بين الحقيقة والمجاز. لوجود روابط وعلاقات منطقية وعُرفية بين الطرَفَين. وقد حدّد البلاغيون كثيرا من هذه

ISSN: 2437-0282
EISSN 2830-8743

الروابط والعلاقات، فالاستعارة تقتصر العلاقة فيها على المشابهة بين المعنيين الحقيقي والمجازي، والكناية علاقتها اللزوم، والمجاز المرسل تتعدّد علاقاته بين الجزئية والكلية والسببية والمحلية وغيرها. مما يسهّل على الذهن اقتناص المعاني الشعرية انطلاقا من الاستعمالات اللغوية السابقة.

3. التأويل الصوفي: الانزياح من المعنى الشعري إلى المعنى الصوفي

وهي الدرجة الثانية من الانزياح، ففي الشعر الصوفي قد يتمكّن المتلقي من عبور الدرجة الانزياحية الأولى، فينجح في التحوّل من المعنى الحقيقي إلى المعنى الشعري، بما يتوافر لديه من ذوق لغوي يجعل الذهنَ يُبصر روابطها اللغوية أو البلاغية المعلومة.

غير أن الشاعر الصوفي لا يتّخذ المعنى الشعري هدفا ولا يقصده قصدا في نظم قصائده. بل هو يتّخذه مطية للوصول إلى معنى آخر يقصده، هو المعنى الصوفي.

والذوق اللغوي للمتلقي سيقف فقط عند المعنى الشعري، ولن يستطيع تجاوزه والوصول إلى مقصود الشاعر. وسيحتاج المتلقي فوق ذوقه اللغوي إلى ذوق آخر نسميه بالذوق الوجدي أو الصوفي، وبواسطة امتلاكه يستطيع المتلقي الوصول إلى المعنى الصوفي الذي يقصده الشاعر.

فإن كان النص الشعري يتطلّب ذوقا لغويا لتحليله، فإن النص الصوفي يتطلّب فوق ذلك ذوقا وجديا صوفيا ليتمكّن المحلّل من العبور بسلام من مجال الدلالة الشعرية إلى مجال الدلالة الصوفية.

فهما ذوقان إذن:

ذوق شعري يُستعمل في التأويل الأوّل ليفرز المعنى الشعري. = درجة الانزياح الأولى

وذوق صوفي يُستعمل في التأويل الثاني ليفرز المعنى الصوفي. = درجة الانزياح الثانية

وسنحتاج للتمثيل والتطبيق على نصوص شعرية حتى يتجلى لنا الانزياحان الأول والثاني.

وقد انتقينا بعضَ النماذج الشعرية الصوفية التي وُضِعَت لها شروح لنعتمد عليها في معرفة الدلالات الصوفية. وسنجمعها على التوالي ثم نتكلم عنها جملة، لأنها وإن اختلفت في بنيتها السطحية فإنها متفقة في بنيتها العميقة.

3. 1 نماذج من الشعر الصوفي الخمري:

قال الشيخ أحمد بن مصطفى العلاوي المستغانمي (1353هـ):

سَقَوني وقالوا لا تُغَنِّ ولو سَقَوْا جبالَ حُنَيْنٍ ما سَقَوْني لَغَنَّتِ

سَقَوني شرابا قديما كان مزاجُهُ غراما وتبريحا ووجدا وحيرة (4)

وقال عفيف الدين التلمساني (690هـ):

إنما يشربُ التي تسلُبُ العقلَ ندامى همُ لها أكفاء

أسْكَروها بهم كما أسْكَرَتْهُمْ في ابتداهم بها قِدَمُ الوفاء (5)

وقال أبو مدين شعيب التلمساني (594هـ):

أدِرْها لنا صِرْفاً وَدَعْ مَزْجَـها عَـنَّا فنحنُ أناسٌ لا نَرَى المَزْجَ مُذْ كُنَّا

هي الخمرُ لم تُعرِفْ بكَرْمٍ يَخُصُّها ولم تَجْلُها راحٌ ولم تَعرف الدَّنَّـا (6)

3. 2 المعنى الشعري والمعنى الصوفي:

أ. المعنى الشعري:

إن المعنى الشعري للنماذج السابقة يدور حول معان خمرية موروثة من صور تقليدية شائعة. وهذا لأن الشعراء يستعملون لغة شعر معهودة في هذا الغرض. مع بعض الخصوصيات الإضافية التي تُميّزها عن سابقاتها.

فالشيخ العلاوي يقول: إنهم سقوه خمرا وطلبوا منه عدم الغناء، وهذا مما لا يقدر عليه، إذ لو سُقِيَت جبال حُنين من هذا الشراب لأخَذَت تُغني، فهذه جبال ولم تحتمل فكيف بالإنسان الضعيف. ولا يخفى حجمُ المبالغة التي ادّعاها الشاعر في تصوير الجبال وهي تُسقى، ثم وهي تُغنّي، وإضمار اسم الخمر لوضوحه أو لتعظيمه.

والعفيف التلمساني هو أيضا يتحدّث عن الخمر بطريق الكناية، إذ ذكر صفة من صفاتها نابَتْ عن ذكر اسمها، وهي صفة (سلب العقل)، وذكر أن الندامى الذي يشربونها ينبغي أن يكونوا بمستواها، وهذا كناية عن سموّ هذا المشروب الذي يطلب أن يشربه أندادُه في السموّ.

ISSN: 2437-0282
EISSN 2830-8743

وأما أبو مدين شعيب فخطابه يدور في مجلس خمري يطلب فيه الشاعر من صاحبه أن يقدّم له شرابا صافيا غير ممزوج بأيّ شيء آخر، ويذكر الشاعر أنه لا يحبّ مزج الشراب منذ وُجد. وأن هذه الخمر نوع خاص يتميز عن المعروف عند الناس.

إنّ المتأمل للمعنى الشعري في الأبيات السابقة يلاحظ أنها أبيات لا تخرج عن أشخاص أو ندامى يسهرون ليلهم في شرب وسُكر. وأن هذه الخمر تتميز بخصائص عجيبة، فهي قوية المفعول، صِرفة محضة غير مختلطة بشيء آخر، قديمة عتيقة قبل أي شراب.

وقد استعان الشعراء ببعض الأساليب البديعية والخصائص التركيبية وبعض المجازات والكنايات لتصوير المعنى الشعري المقصود.

فنجد المبالغة في قول الشاعر (ولو سَقَوْا جبالَ حُنَيْنٍ ما سَقَوْني لَغَنَّتِ)، هذه المبالغة التي بُنيت على الاستعارة المكنية في جَعل الجبال تُسقَى وتُغنّي. كما جَعَل الشاعر ما يعانيه من غرام وحيرة كأنه ممزوج بالشراب الذي يشربه في قوله (سَقَوني شرابا قديما كان مزاجُهُ غراما)، وإنما الغرام والحيرة حالتُه النفسية التي تنتابه أثناء شُرب الشراب.

إضافة إلى الكنايات التي استعملها العفيف في قوله (يشربُ التي تسلُبُ العقلَ نَـــــدامَـى هُـمُ لـــــها أكْـــــــفاءُ) فـ(التي تسلب العقل) كناية عن الخمر، وقوله (الندامى الأكفاء) كناية عن قوة هذا الشراب. فالشراب قوي، والندامى أقوياء، وهكذا أيضا أبيات أبي مدين شعيب الذي جعلها خمرا صِرفا لا تعرف كرْما ولا راحا ولا دنّا.

فالمعنى الشعري لا يخرج عن المعاني الشعرية المعهودة في أساليب الشعراء، وقد وَصَلْنا نحن إليه بالاعتماد على العلاقات البلاغية المعروفة بين المعاني الحقيقية والمعاني الشعرية. وإنّ الاطلاع على المتن الشعري المستعمل، والتمرّس بالصور الشعرية يُكسِبُنا ذوقا لغويا شعريا يمكّننا من تحديد العلاقات والروابط للوصول إلى المعاني الشعرية. غير أن هذه المعاني الشعرية في (الشعر الصوفي) ليست هي المقصودة، فلا تعدو أن تكون مرحلة وسطى قبل الوصول إلى المرحلة النهائية للمعنى المقصود وهو المعنى الصوفي.

ب. المعنى الصوفي:

إن الوصول إلى المعنى الصوفي لا يكفي فيه اكتساب ذوق لغوي، فلابدّ من وجود ذوق وجدي صوفي يُمكّن القارئ من فهم الشعر الصوفي فهما سليما، والوصول إلى معانيه المقصودة الصحيحة.

والظاهر أنَّ اكتساب هذا الذوق لا يُؤتيه تعلّم ولا كثرة قراءات، ولا يُحصّله تفكّر ولا كسب شهادات. لأنه أقرب إلى الجانب الروحي منه إلى الجانب العقلي. ولذلك لا نجد كل أحد يتصدّر لشرح الشعر الصوفي.

فإن كانت العلاقاتُ بين المعنى الحقيقي والمعنى الشعري علاقاتٍ لغوية تحتاج للتمرّن بالنصوص لاكتسابها واقتناص المعنى الشعري عن طريقها، فإن العلاقات بين المعنى الشعري والمعنى الصوفي مبهمة غامضة غير متاحة إلا لأرباب الذوق الصوفي.

وبالاعتماد على بعض الشروح المتوافرة للشعر الصوفي سنحاول تحديد المعنى الصوفي للأبيات السابقة.

إنّ نظرة فاحصة على تلك الشروح تقفنا على ملاحظة مهمة، فمعنى (الخمر) و(الحُميا) و(الكأس) و(المحبوب) المتغزّل به في أشعار الصوفية يكاد يكون واحدا وإن اختلفت المسمّيات والرموز، أو تباينَت الأساليب الموظّفة في التعبير.

استعمل شعراء الصوفية رمز الخمر وما في حُكمه للدلالة على معاني ذوق المحبة الإلهية، وهو ما أشار إليه بعضُ الباحثين بقوله: "إن المتصوفة حين يتكلمون عن المحبوب فإنهم يرمزون إليه بمعاني الغزل الإنساني، وأما حين يتكلمون عن الحبّ نفسه فإنما يرمزون إليه بالمعاني الخمرية"[7].وتترادف ألفاظ المدامة، الخمر، الراح، الشراب، لتعني جميعا السكر بكأس المحبة الإلهية. والسكر في المفهوم الصوفي، غيابُ المحب الذي شرب من كأس المحبة الإلهية، بحيث لا يمكنه تمييز الأشياء[8].

ولابن تيمية رأي حول السكر الصوفي حيث يقول: "وكثيرا ما يعتري أهلُ المحبة من السكر والفناء أعظمَ ما يصيبُ السكرانَ بالخمر... فالحب له سُكر أعظم من سُكر الشراب"[9]. ثم يقول في موضع آخر بأن الكلمات التي يتفوّه بها أهلُ التصوف في سُكرهم ينبغي أن تُطوى، فلا تُردّ ولا تُؤَدّى[10].وابن تيمية في قوله (تُطوى فلا تُردّ ولا تُؤدَّى) يُدرك تمام الإدراك البُعد التأويلي للمعاني الذي لا يستقيم ظاهره ولا ينصاع إلى المعرفة الشرعية التي يُعدّ ابنُ تيمية صَرحاً من صُرُوحها الشامخة.

هذا على المستوى المعرفي، أما على المستوى الشعري (الصوفي) فإنَّ منطق الأشياء في إحالته على التأويل أكثرُ مَدعاةً لغضّ الطرف وفسح المجال واسعا أمام الإبداع الصوفي الذي يفتح للغة الفنية آفاقا رحبة لتخرج الخمرة عن كونها غرضا شعريا أرسى دعائمَه الشعراءُ العربُ منذ العصر الجاهلي حين كان شربُها مَدعاة للمتعة، فعُقدت لها المجالس وزُيّنت لها المحافل وتَغنّى الشعراء بأوصافها، وعبّروا عن تأثيرها في النفوس والأبدان، وكان من أبرزها وَصَّافيها في هذا العصر أعشى قيس، وطَرفة بن العبد، وعُديّ بن زيد العبادي، ثم أثرتها تجاربُ شعراء بني أمية مع الأخطل النصراني وغيره، لتستكمل الخمرُ أسلوبَها الشعري في العصر العباسي مع شعراء بارزين من أمثال بشار بن برد، والوليد بن يزيد، والحسن بن هانئ المكنى بأبي نواس، الذي يُعدّ شاعرَ الخمر في العصر العباسي لا يُنازعه في نَعتها شاعر آخر[11].

فجاء التيار الصوفي ليعتق الخمرَ من رتاج الغرض الشعري، ويدخلها إلى حقل دلالي لعله الأكثر خصوبة، لطابعه الطقوسي ذي الأبعاد المتداخلة، وذي الطابع التأويلي الذي يُخرج الخمر من المعجم

ISSN: 2437-0282
EISSN 2830-8743

الشعري المتعارف إلى مجال رمزي ينفتح على معاني الحب والفناء والاتحاد، بضرْبٍ من الالتفاف اللغوي الذي يُخلّص الخمر من آثارها الحسية وما يرتبط بها من أخيلة فاسدة إلى مناخ شعري يشعّ بالقيم الروحية المفعمة بالأحوال العليا التي تعتري الصوفي حين يباغته جمال سر المحبوب في حضرة المشاهدة، حين تدهش الذات وتهيم ويستتر نور العقل المميز بين الأشياء محسوسها ومعقولها بلغة الذهول والحيرة في مطالعة الجمال[12].

وإلى هذا التلويح الصوفي الذي يمتطي صهوة الحسية في الخمر ليدلف إلى معاني خاصة بأهل الأذواق الروحية، يقول الشيخ أحمد بن مصطفى العلاوي المستغانمي (1353هـ):

سَقَوني وقالوا لا تُغَنِّ ولو سَقَوْا جبالَ حُنَيْنٍ ما سَقَوْني لَغَنَّتِ

سَقَوني شرابا قديما كان مزاجُهُ غراما وتبريحا ووجدا وحيرة [13]

وفي هذا تشابه كبير مع ما نجده عند أبي نواس وشعراء الخمر الحسية، وربما كانت أول علاقة تتبادر إلى الأذهان هي ماهية العلاقة بين الخمر المادية والوجد الصوفي، والمعروف المشهور أن الخمر الحسية هي شراب مُسكر بسبب التخمّر وبسبب تخديرها للوعي البشري، وأن الخمر المجردة باصطلاح الصوفية هي ذوق المحبة الإلهية، أو كما شرحها النابلسي بأنها: "شراب المحبة الإلهية الناشئة عن شهود آثار الأسماء الجمالية للحضرة العلية، فإنها توجب السكر والغيبة بالكلية عن جميع الأعيان الكونية"[14]. والعلاقة بينهما علاقة مشابهة في الفعل الناتج عنهما لا في الماهية والتكوين، إذ إن فعل شُرب الخمر المادية عند الخمّار يُشابه فعل ذوق المحبة الإلهية عند الصوفي، وحينئذ ينتج عن ذلك: أن معاقر الخمر المادية يُسمى خمارا أو ماجنا، وأن ذائق المحبة الإلهية يُسمى واصلا أو عارفا. ذلك بسبب استهلاكه للخمر، وهذا بسبب مكاشفة التجليات النورانية الإلهية. كما ينتج عن تلك المشابهة: أن استهلاك الخمر بالنسبة للخمار الماجن يؤدي إلى غيبته عن وعيه بالضرورة، وبالمقابل فإن ذوق المحبة الإلهية ومكاشفة الصوفي للتجليات النورانية، ومعرفته بالحقائق الوهبية، يؤدي إلى غيبته عما سوى الحضرة[15].

وتقودنا هذه المعادلة بين الخمر المادية والروحية إلى طَرح علاقة التفاوت، فكما أن مستهلكي الخمر المادية على درجات متفاوتة فيما بينهم، إذ منهم الذائق الذي يكتفي ببضعة كؤوس فينتشي، ومنهم المكثر الذي يشرب حتى الثمالة فيغيب عن وعيه ويعربد أثناء ذلك ما شاء له أن يعربد، وإذا صحا فإنه لا يعود إليها إلا لماما أو بعد وقتٍ يطول، ومنهم المدمن الذي يداوم على شُربها إذ تصبح الكأس رضاعا بينه وبينها فلا ينقطع عنها لا في الصبح ولا في العشي، وإذا كان ذلك كذلك فإن الأول منهم ينتشي

فقط دون أن يفقد وعيه بتمامه لإقلاله، وأن الثاني منهم يسكر لا محالة لإكثاره، بينما الأخير منهم وهو المدمن على معاقرتها فيمكن وصفه بالسكران الصاحي لأن إدمانه جعله لا يؤثر على شعوره ووعيه، فالخمر بالنسبة له كالماء بالنسبة لغيره، فهو وغير الشارب سيان في الشعور وفي حضور الوعي وتوازن الخُطا واستقامة الكلام، فهم إذن على تفاوت. فإن المتصوفة -وبالمقابل- هم كذلك على درجات متفاوتة إزاء التجليات النورانية الإلهية وذلك بحسب قِصَر باعهم أو طوله في التجربة الصوفية، إذ منهم السالك المبتدئ، ومنهم الواصل المنقطع الذي لا تتكرر الواردات والخواطر الإلهية عليه إلا لماما، ومنهم المحقق للوصول المداوم على الكشوفات، وقد اصطلح منظّرو الصوفية على هذه الفروق المتفاوتة "بالذوق، ثم بالشرب، ثم الريّ. فصفاء معاملاتهم يوجب لهم ذوق المعاني، ووفاء منازلاتهم يوجب لهم الشرب، ودوام مواصلاتهم يقتضي لهم الريّ. فصاحب الذوق متساكر، وصاحب الشرب سكران، وصاحب الريّ صاح"[16]، فهم إذن كذلك على تفاوت، والتفاوت في الخمر المادية يعادل تمام المعادلة التفاوت في الخمر الروحية حتى لكأنهما شيء واحد، فهي علاقة تعادل[17].

بيد أن الخمر الصوفي يتميّز ببعض الميزات والخصائص التي لا توجد في القصيدة الخمرية المادية أو العادية. ومن أهمّها ميزة قِدَم وجودها، من غير مصدر يُنتجها، فإذا كانت الخمر المادية تُعزى غالبا إلى ابنة الكرم والعنب في الخمريات عموما مثلما هو الشأن مثلا في خمريات أبي نواس، فهي عند المتصوفة لا توصف بذلك في خمرياتهم الصوفية، بل إن خمرهم وجدت قبل أن يوجد الكرم والعنب نفسه، وشربهم الروحي كان في الأزل قبل أن يشرب الشاربون في العدم، فالخمر الماجن مصدر صدرت عنه واعتصرت منه، ولا مصدر للخمر الصوفي، بل هي المصدر نفسه... وهذا ما نجده مثلا في قول الشيخ العلاوي:

خَمْرُنا خمرٌ عتيق كانَ مِنْ قبل آدَمْ

أَسْكَرَنَا يا صديقي مِنْ زمانٍ تَقَدَّمْ (18)

ومن أهمّ تلك القرائن أيضا ميزة (الصِّرف المحض)، فالخمريات المادية غالبا ما توصف بأنها ممزوجةٌ مقهورةٌ بمائها، بينما توصف الخمريات الصوفية عادة بأنها مدامةٌ خالصةٌ لا تَشوبها شائبة مزج. فكل المتصوفة يرغبون في المدامة الصِّرف، ويَدْعُون المريدين أنْ يشربوها صِرفا كذلك، ومَنْ شَرِبَها ممزوجة فقد أوقع نفسه في الظلم، بل إن المزج في حدّ ذاته لا يوصل الصوفي إلى مرحلة الشرب، لأنه دلالة على مزج الروحي الخالص بالمادي الخالص أو الحظوظ البشرية، فلا يكون القرب والشرب من

ISSN: 2437-0282
EISSN 2830-8743

مَعين المحبة الإلهية إلا بالروحي المحض الخالص. فخمرُ أصحابِ المواجيد العرفانية لم تَجْلُها راحٌ ولا تعرف المزج ولا الدنَّ، كما يصفها الشاعر الصوفي الكبير أبو مدين التلمساني:

أدِرْهالنا صِرْفاًوَدَعْ مَزْجَـها عَـنَّا فنحنُ أناسٌ لا نَرَى المَزْجَ مُذْ كُنَّا

هي الخمرُ لم تُعرِفْ بكَرْمٍ يَخُصُّها ولم تَجْلُها راحٌ ولم تَعرف الدَّنَّـا (19)

وهكذا نقع على معجم خاص يضمّ أوصافا انفردت بها خمرُ الصوفية: كالأزلية والقِدَم، والتجرّد من كثافة المادة وجِرمية العناصر، والإفلات من إسار الزمان وحدود المكان، وأنها تتجاوز الوهم فلا يمسكها وهمٌ ولا يُدركها تصوُّر.

وما سَلَف من القول عن الرمز الخمري من كونه لغة منزاحة إلى معان صوفية غير مألوفة، ينطبق أيضا على الرمز الغزلي. فكثيرا ما نجد الشاعر الصوفي يلج الفضاء الغزلي ليحلّق في دلالاته ومعانيه بكل أريحية، فيكون له ملجأ آمنا للترميز والتلويح، يبثّ من خلاله مكنوناته وحقائقه.

كما نجده في قصائد كثيرة يُضايف بين الرموز الخمرية والرموز الغزلية. فقد يتراكب ويمتزج الغزل بالخمر في مقطوعة واحدة، حيث تجتمع عناصر التصوّف الأساسية، وهي (المحب، والمحبوب، والمحبة) في علاقة جمع واتّحاد، فيكون التعبير عنها بالموضوعين: الغزل والخمر معا، من حيث إن الغزل يُعبر عن علاقة الاتصال والاتحاد بين المحب والمحبوب، ومن حيث إن الخمر يُعبّر عن المحبة أو نشوة الاتصال والاتحاد والمعرفة جميعا.

وسنختم بنموذج شعري تجلّى فيه هذا التمازجُ الرمزي بين الخمر والغزل، لنحدّد في إيجازٍ درجاتِ الانزياح بين المعاني الحقيقية والشعرية والصوفية.

قال العفيف التلمساني:

مَا أَضَا البرقُ اللَّمُوعُ بِنَجْدٍ إنَّما ذاك مِنْ تَبَسَّمِ هِنْدِ

ليتها باعَتْني نُعاسًاتَشَكَّى ثُقلَهُ واشْتَرَتْ به بعضَ سُهْدي

هَاتِ كَأْسِي في حُبِها يا نديمي فهْيَ تُعزَى مِنْها لِثَغْرٍ وَخَدِّ (20)

معناه الحقيقي: أنّ البرق الذي يلمعُ من ناحية نجد ليس هو البرق الذي نعرف، بل هو ابتسامة المحبوبة هند، وليس يُفهَم انطلاقا من المعاني الحقيقية أن تكون ابتسامةٌ حقيقيةٌ برقا حقيقيا. فالمعنى الحقيقي لـ(البرق) لا علاقة له بتبسّم أيّ امرأة، ثم يذكر الشاعر أن النعاس يُباع، والسهاد يُشترى، وأنّ الكأس التي يطلبها من نديمه أصلها يرجع إلى الثغور والخدود. وكما نرى فالمعاني الحقيقية هنا لا يصحّ بها كلام ولا ينبني عليها خطاب.

ومعناه الشعري: أنّ ابتسامة المحبوبة هند تُحاكي في نضارتها وسُرعَةِ لَفْتِها للانتباه لمعانَ البرق حين يُضيء فتلتفت إليه الأبصار، فإذا ما رأيتم البرق يلمع من ناحية نجد فلا تحسبوه برقا، وإنما هي هند قد ابتسَمَت فأبانت عن مَبسَم يضيء ويلمع كلمع البرق. وهذه مبالغة من الشاعر في تصوير حُسن محبوبته.

ثم راح الشاعر يُصوّر ما أصابه من تشوُّق وهيام وكثرة سُهاد، وأنّ الذي يزيد في همّه أنَّ محبوبته تنام ليلها غير مبالية بحاله، فهو يتمنى لو ترفق به وتبادله شيئا من النعاس وتأخذ هي شيئا من الأرق والسهر. وهو ما عبّر عنه بقوله (باعتني نعاسًا.. واشترت به بعضَ سُهدي)، فجعل النعاس والسُّهد يُباع ويُشتَرى كما تباع السلع. إذ شَبّه الشاعر النعاس بالسلعة: المشبه (النعاس) مذكور في الخطاب، والمشبه به (السلعة) محذوف ورُمز إليه بلازمة (باعَتْني) على سبيل الاستعارة المكنية. والصورة نفسُها في لفظة (اشترَتْ بَعْضَ سُهدي)، فهما استعارتان مكنيتان، يُفيدان تجسيم المعنوي، والمبالغة في تصوير الحالة العاطفية للشاعر.

وبعدها يطلبُ الشاعرُ من نديمه الذي يُقاسمه السهر كأسا في حبّ محبوبه، والكأس كناية عن الخمر (إذ بين الكأس والخمر تلازم). ثمَّ يُرجِعُ أصلَ تكوُّنِ الخمر إلى ثغر المحبوب وخدّه، ومقصوده بالثغر حلاوة الخمر، ومقصوده بالخدّ لونها. فهي تشبيهات ضمنية مستترة ضمن الخطاب.

ومعناه الصوفي: أنّ الشاعر -كغيره من المتصوّفة- يرمز بمعاني الغزل الإنساني ليدلّ على المحبوب الحقيقي المقصود بالخطاب، ويرمز بالمعاني الخمرية ليدلّ على الحبّ نفسه. فـ(المحبوب) ورؤية ابتسامته عند الشاعر يدلّ على شهود مشهد جمال الذات العلية، التي تغمره بمحبة عظيمة تجعله يكابد السهر والأرق، ومَثَلُ هذه المحبّة التي يمنحها شهودُ الجمال كَمَثَلِ حالةِ السُّكر التي يمنحها شُرب الشراب. وما في لفظ (ليتها، باعتني، اشترت، حبها، منها) من التأنيث، لأنّ الذاتَ مؤنَّثٌ لفظي، ولم يُصرِّحْ بالذات استعظاما لها، وستراً للجمال، ورعاية لقاعدة التغزُّلات. وإنّما أنَّثَ المحبوبَ في جميع هذه القصيدة رعاية لأسلوب العرب. ولم يذكُره إلا تعظيما لشأنه وتفخيما لذكره [21].

4. خاتمة:

وفي ختام هذا البحث نوجز أبرز نتائجه في النقاط التالية:

ISSN: 2437-0282
EISSN 2830-8743

- إذا كان الأسلوبُ الشعري هو ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مُطابقا للمعيار، وتلك قيمته الجمالية، فإن لغة المتصوفة دَخَلَت مجال الغموض الشعري بتكسيرها للمعيارية مرة أخرى، فهي ممارسة الانزياح على الانزياح أي إنها انزياح مركّب.
- لـمَّا كان التأويل الشعري يستطيعه دارس اللغة، المتمرّس بالشعر العربي الفصيح، وكان التأويل الصوفي هو تأويل على تأويل، كان الخوضُ في التأويل الثاني غيرَ متاح إلا لأرباب الذوق الصوفي.
- عمليات الانزياح التي يُجريها التأويل عمليتان: أولاهما الانزياح من المعنى الحقيقي إلى المعنى الشعري (وهذه العملية يكفي فيها التمكّن من اللغة العربية واكتساب آليات تحليلها). والثانية الانزياح من المعنى الشعري إلى المعنى الصوفي (وهذه المرحلة لا يكفي فيها تعلّم علوم اللغة العربية، واكتساب الذوق الشعري، والاطّلاع على متن اللغة، بل لا بدَّ من وجود ذَوْقٍ صوفيّ يُمكّن الدارسَ والمحلّل من الوصول إلى المعنى الصوفي).
- إن الشاعر الصوفي لا يتّخذ المعنى الشعري هدفا ولا يقصده قصدا في نظم قصائده. بل هو يتّخذه مطية للوصول إلى معنى آخر يقصده، هو المعنى الصوفي.
- إن كان النص الشعري يتطلّب ذوقا لغويا أو شعريا لتحليله، فإن النص الصوفي يتطلّب فوق ذلك ذوقا وجديا صوفيا ليتمكّن المحلّل من العبور بسلام من مجال الدلالة الشعرية إلى مجال الدلالة الصوفية.
- الظاهر أنَّ اكتساب هذا الذوق الصوفي لا يُؤتيه تعلّم ولا كثرة قراءات، ولا يُحصّله تفكّر ولا كسب شهادات. لأنه أقرب إلى الجانب الروحي منه إلى الجانب العقلي. ولذلك لا نجد كل أحد يتصدّر لشرح الشعر الصوفي.
- إن كانت العلاقاتُ بين المعنى الحقيقي والمعنى الشعري علاقاتٍ لغوية تحتاج للتمرّن بالنصوص لاكتسابها واقتناص المعنى الشعري عن طريقها، فإن العلاقات بين المعنى الشعري والمعنى الصوفي مبهمة غامضة غير متاحة إلا لأرباب الذوق الصوفي.
- إنّ المتصوّفة يرمزون بمعاني الغزل الإنساني للدلالة على المحبوب الحقيقي المقصود بالخطاب، ويرمزون بالمعاني الخمرية للدلالة على الحبّ نفسه.
- انفردت خمر الصوفية بمعجم خاص يضمّ أوصافا كالأزلية والقِدَم، والتجرّد من كثافة المادة وجِرمية العناصر، والإفلات من إسار الزمان وحدود المكان، وأنها تتجاوز الوهم فلا يمسكها وهمٌ ولا يُدركها تصوُّر.

- جاء التيار الصوفي ليعتق الخمرَ من رتاج الغرض الشعري، ويدخلها إلى حقل دلالي لعله الأكثر خصوبة، لطابعه الطقوسي ذي الأبعاد المتداخلة، وذي الطابع التأويلي الذي يُخرج الخمر من المعجم الشعري المتعارف إلى مجال رمزي ينفتح على معاني الحب والفناء والاتحاد.

ونسجّل في آخر الخاتمة بعضَ التوصيات الهامة، كضرورة فهم الباحثين للخصوصية التي يتميّز بها التأويل الصوفي على التأويل الشعري. ولا غناءَ لمن يريدُ الخوضَ في الدراسات التأويلية للشعر الصوفي الجزائري عن الاستعانة بشروحه المتاحة، مما يُحتِّمُ عليهم المسارعة في التنقيب عن مخطوطاتها وتحقيقها.

5. قائمة المصادر والمراجع:

الكتب:

1. تاريخ الجزائر الثقافي أو (الموسوعة الثقافية الجزائرية)، أبو القاسم سعد الله (1435هـ)، دار البصائر للنشر والتوزيع- الجزائر، 2007م. وهي مصورة (بنفس ترقيم صفحاتها) عن ط دار الغرب الإسلامي، ط1 - 1998م.
2. التصوف في الشعر العربي: عبد الحكيم حسان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1954م.
3. التعرف لمذهب أهل التصوف (- لولا التعرف لما عُرف التصوّف): الكلاباذي، أبو بكر محمد، دار الإيمان، بيروت، ط1، 1986م.
4. الرسالة القشيرية: القشيري، تحقيق: عبد الحليم محمود، محمود شريف، دار المعارف، القاهرة، 1994م.
5. الرمز الشعري عند المتصوفة: د عاطف جودة، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983م.
6. شرح تائية ابن الفارض الكبرى: القيصري، داود بن محمود (751ه)، اعتنى به: أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004م.
7. شرح ديوان ابن الفارض، من شرحَيْ الشيخ البوريني (1024ه) والشيخ النابلسي (1143ه)، جمعه رُشَيْد بن غالب اللبناني (1306ه)، ضبطه محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م.
8. شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل): مختار حبار، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2002م.
9. شعر عمر ابن الفارض -دراسة في الشعر الصوفي، د عاطف جودة نصر، دار الأندلس، بيروت، 1982م.
10. قاعدة في المحبة : ابن تيمية، تحقيق: محمد رشاد سالم، مكتبة التراث الإسلامي، القاهرة، طُبع بدار المدينة المنورة، القاهرة.

11. كشف الوجوه الغرّ لمعاني نظم الدرّ، شرح تائية ابن الفارض: القاشاني، عبد الرزاق بن أحمد (730ه)، تحقيق: أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005م.
12. مجموعة الرسائل والمسائل: ابن تيمية، تعليق رشيد رضا، لجنة التراث العربي، بيروت، دط، دت.
13. منتهى المدارك في شرح تائية ابن الفارض: الفرغاني، سعد الدين محمد (700ه)، تحقيق: عاصم ابراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2007م.

الدواوين:

1. ديوان أبي مَدينَ شُعَيب الغَوث، إعداد: عبد القادر سعود، سليمان القرشي، كتاب ناشرون، بيروت، ط1، 2011م.
2. ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، شرح وتحقيق ممدوح حقي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، دط، 1960م.
3. ديوان العارف بالله أحمد بن مصطفى العلاوي المستغانمي، المطبعة العلاوية، مستغانم، ط4، دت.
4. ديوان عفيف الدين التلمساني، تحقيق يوسف زيدان، دار الشروق، القاهرة، دط، دت.

6.الهوامش:

1 اسم ولقب المؤلّف

(2) المشكلة التي واجَهَتْنا هي ندرة المؤلفات الخاصة بالشروح لهذا النوع من الشعر الجزائري، ربما لأنها ما تزال مخطوطة ولم تُطبع بعد، أو لأننا لم نقع على المطبوع منها. فقد ذكر سعد الله في كتاب تاريخ الجزائر الثقافي أنّ: شرح الأعمال الصوفية قليلٌ نسبيا. وتوجد لدينا أراجيز وقصائد ومتون نثرية تتناول التصوف، عمد بعض الجزائريين إلى شرحها، وهذا يشمل الأصول التي كتبها جزائريون أيضا أو كتبها غيرهم. وأهمّ الأعمال التي ذكرها سعد الله هي:

- (أُنس الجليس في جُلوّ الحناديس عن سينية ابن باديس)، لأحمد بن محمّد الحاج البجائي التلمساني. وسينية ابن باديس أو (النفحات القدسية) لأبي الحسن علي بن باديس موضوعها هو الإشادة بعبد القادر الجيلاني.
- (شفاء الغليل)، شرح محمّد الصباغ القلعي لقصيدة إبراهيم التازي في التصوُّف.
- (القول المتواطي في شرح قصيدة الدمياطي)، لمحمد بن أحمد الشريف الجزائري.
- (الكواكب العرفانيةوالشوارق الأنسية في شرح ألفاظ القدسية)، للورتلاني. وهو شرح قصيدة نادرة لعبد الرحمن الأخضري في التصوُّف.
- (كعبة الطائفين وبهجة العاكفين في الكلام على قصيدة حزب العارفين)، لمحمد بن سليمان الصائم. وهي قصيدة في أهل التصوف وفي أحوال العصر، ومكتوبة بلغة عامية واضحة.
- (عقد الجمان الملتقط من قعر قاموس الحقيقة الوسط)، لعبد القادر المشرفي. وهو في الواقع نظم لرسالة منسوبة إلى محمد بن علي الخروبي، واسمها (الدرة الشريقة في الكلام على أصول الطريقة). ورغم أن عمل المشرفي هو نظم لنثر فقد قام

ابنه، محمد الطاهر المشرفي، بشرح نظم والده، ولا يُعرفُ لهذا الشرح عنوان. يُنظر [(تاريخ الجزائر الثقافي) أو (الموسوعة الثقافية الجزائرية)، أبو القاسم سعد الله (1435ه)، دار البصائر للنشر والتوزيع- الجزائر، 2007م. وهي مصورة (بنفس ترقيم صفحاتها) عن ط دار الغرب الإسلامي، ط1 - 1998م. ج2 ص128].

(3) ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، شرح وتحقيق ممدوح حقي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، دط، 1960م. ص42.

(4) ديوان العارف بالله أحمد بن مصطفى العلاوي المستغانمي، المطبعة العلاوية، مستغانم، ط4، دت. ص43.

(5) ديوان عفيف الدين التلمساني، تحقيق يوسف زيدان، دار الشروق، القاهرة، دط، دت. ص65، ص67.

(6) ديوان أبي مَدينَ شُعَيب الغَوث، إعداد: عبد القادر سعود، سليمان القرشي، كتاب ناشرون، بيروت، ط1، 2011م، ص 40.

(7) التصوف في الشعر العربي: عبد الحكيم حسان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1954م، ص323.

(8) يُنظر التعرف لمذهب أهل التصوف (- لولا التعرف لما عُرف التصوّف): الكلاباذي، أبو بكر محمد، دار الإيمان، بيروت، ط1، 1986م، ص139.

(9) قاعدة في المحبة : ابن تيمية، تحقيق: محمد رشاد سالم، مكتبة التراث الإسلامي، القاهرة، طُبع بدار المدينة المنورة، القاهرة، ص58.

(10) يُنظر: مجموعة الرسائل والمسائل: ابن تيمية، تعليق رشيد رضا، لجنة التراث العربي، بيروت، دط، دت، ج1 ص168.

(11) يُنظر الرمز الشعري عند المتصوفة: د عاطف جودة، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983م، ص328-331.

(12) يُنظر شعر عمر ابن الفارض -دراسة في الشعر الصوفي، د عاطف جودة نصر، دار الأندلس، بيروت، 1982م، ص133.

(13) ديوان العارف بالله أحمد بن مصطفى العلاوي المستغانمي، ص43.

(14) شرح ديوان ابن الفارض، من شرحَيْ الشيخ البوريني (1024ه) والشيخ النابلسي (1143ه)، جمعه رُشَيْد بن غالب اللبناني (1306ه)، ضبطه محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م، ص246.

(15) ينظر شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل): مختار حبار، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م، ص100.

(16) الرسالة القشيرية: القشيري، تحقيق: عبد الحليم محمود، محمود شريف، دار المعارف، القاهرة، 1994م، ج1 ص178.

(17) ينظر شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل): مختار حبار، ص101.

(18) ديوان العارف بالله أحمد بن مصطفى العلاوي المستغانمي، ص20.

(19) ديوان أبي مَدينَ شُعَيب الغَوث، ص 40.

(20) ديوان عفيف الدين التلمساني، دراسة وتحقيق يوسف زيدان، (مع شرح لبعض أبياته)، ج1 ص227.

(21) للوصول إلى هذا المعنى احتجنا للرجوع إلى بعض الشروحات التي قدّمها محقّق الديوان يوسف زيدان، إذ ذكر بعض التعقيبات الهامة في شرحه لأبيات الشاعر، وأيضا استَعَنّا ببعض الشروحات المشهورة للشعر الصوفي نسترشد بها في إضاءة بعض معالم الدلالات الصوفية. مثل منتهى المدارك في شرح تائية ابن الفارض: الفرغاني، سعد الدين محمد

ISSN: 2437-0282
EISSN 2830-8743

(700ه)، تحقيق: عاصم إبراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2007م. ص 146- 150. ومثل كشف الوجوه الغرّ لمعاني نظم الدرّ، شرح تائية ابن الفارض: القاشاني، ص37- 39.