

شعر عفيف الدين التلمساني بين رمزية المعنى وتعددية الدلالة مقاربة فنية

The poetry of Afif al-Din al-Tilmisani between the symbolism of meaning and
the multiplicity of connotations Artistic approach

حنكور عبد الرحمن¹، عشابي عبد القادر²

¹ جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، مخبر تجديد البحث في تعليمية اللغة العربية. (الجزائر)،

abderrahmane.hankour@univ-sba.dz

² جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، (الجزائر)، lachabikader22@gmail.com

النشر: 2024/12/31

القبول: 2024/12/05

الاستلام: 2024/10/11

ملخص:

تميّز خطاب الشاعر الجزائري الصوفي منذ القدم بلغتها الرمزية الإشارية، المتماشية مع طبيعة تجربته الصوفية، لا يستطيع أي قارئ أن يكشف عن مكنوناتها، لكونها تحمل معان خفية غير تلك المفهومة في ظاهر اللفظ، ومن هنا ينشأ الغموض في الشعر الصوفي، وهنا تكمن جمالية اللغة الصوفية، وبالتالي يجد القارئ للخطاب الشعري الصوفي مدى حاجته إلى التزود بآليات للكشف عما وراء المعنى الرمزي الصوفي، وفي أدبنا الجزائري القديم نماذج جمة كشفت عن جماليات لغة الخطاب الصوفي ومدى تشبعها بالرموز، يجد أمامها القارئ المجال رحبا فسيحا لممارسة عملية التأويل بما يتماشى مع طبيعة التجربة الصوفية، ولأجل التأكيد على هذه الظاهرة الأدبية، وقع اختياري على نماذج شعرية من مدونة الشاعر عفيف الدين التلمساني الجزائري، وركزت فيها على رمزي المرأة والخمرة، حاولت من خلالهما عن طريق الوصف وبواسطة التحليل أن أكشف على مدى تشبع أدبنا الجزائري قديما بنماذجه الصوفية التي اتخذت من الرمز أداة للتعبير عن تعلقها بذات الله تعالى، بلغة لا يفهمها إلا من عرف حقيقة التصوف وفلسفته عند الشاعر الجزائري.

الكلمات المفتاحية: الرمز الصوفي؛ رمز المرأة؛ رمز الخمرة؛ عفيف الدين التلمساني.

Abstract:

The speech of the Algerian Sufi poet has been distinguished since ancient times by its symbolic, indicative language, which is in line with the nature of his Sufi experience. No reader can reveal its contents, because it carries within it hidden meanings other than those understood in the apparent meaning of the word. From here arises the ambiguity in Sufi poetry, and here lies the beauty of the language. Sufism, and thus the reader of Sufi poetic discourse finds the extent of his need to be equipped with mechanisms to uncover what is behind the Sufi symbolic meaning, and in our ancient Algerian literature there are many examples that revealed the aesthetics of the language of Sufi discourse and the extent to which it is saturated with symbols. In it, the reader finds ample space to practice the process of interpretation in line with the nature of the Sufi experience. In order to emphasize this literary phenomenon, I chose poetic examples from the blog of the Algerian poet Afif al-Din al-Tilmisani, in which I focused on the symbols of women and wine, through which I tried,

through description and analysis, to I reveal the extent to which our ancient Algerian literature was saturated with its Sufi models, which used symbols as a tool to express their attachment to the essence of God Almighty, in a language that could only be understood by those who knew the truth of Sufism and its philosophy according to the Algerian poet.

Keywords: ; Sufi symbol; Woman symbol; winery symbol; Afif al-Din al-Tilmisani.

1. مقدمة:

الشّعر الصّوّفي فنّا مستقلا، يلزم الباحث أن يتمتّع بالقدرة على التأويل لمعرفة دلالة الرّموز التي اعتمدها شعراء التّصوف لبلوغ المعاني الرّوحية التي قامت عليها أشعارهم، فكيف تعامل القارئ المؤوّل مع رمزيّة الشّعر الصّوّفي الجزائري القديم؟ وما السّر في توظيف الرّمز من لدن الشّاعر الصّوّفي؟

وللإجابة عن هاتين الإشكاليّتين، وقع اختياري على نماذج شعريّة من ديوان عفيف الدّين التلمساني، وركّزت فيه على دلالة رمزي الغزل والخمرة في شعره.

والهدف من وراء ذلك كلّهُ هو الوقوف على التّماذج الصّوّفية التي زخر بها الأدب الجزائري في القديم، وإثبات أنّ الأدب الجزائري القديم عرّف بصوفيّته التي استطاع من خلالها أن يضاهي صوفيّة المشرق.

وقبل الخوض في الموضوع لا بأس أن نشير إلى المحطات المعرفيّة التي سأتناولها بالدراسة:

1- عفيف الدّين التلمساني.

2- الرّمز الصّوّفي.

3- الدّلالات المنفتحة.

2. عفيف الدّين التلمساني:

العفيف التلمساني هو "أبو الرّبيع بن عليّ بن عبد الله بن عليّ بن يس بن العابديّ الكوفيّ ثمّ التلمساني" (ابن كثير، البداية والنهاية، 1423هـ/2003م، صفحة 276).

لا يخفى على أيّ دارس للشّعر الصّوّفي أنّ الشعراء الصّوّفيين قد أظهروا تفوّقا واضحا في مجال توظيف الرّمز ممّا أدى إلى تجلّي ظاهرة الغموض في معانهم، ذلك لأنّ التّجربة الصّوّفية ليست مجرد تجربة تأملية بسيطة أو مذهبا دينيا محضا، وإنّما هي أيضا تجربة لغويّة متميّزة، «والصّوفيّة هي حالة تعبّر عن نزعة من العشق الإلهي، والتعلّق بالذّات الإلهيّة، ويسير المتصوّف في مجموعة من الأحوال والمقامات حتى يصل إلى درجة الاتّحاد بالذّات الإلهيّة» (الشّعراي، 1357هـ، صفحة 22).

وهذه التّجارب الصّوّفية لا يعبر عنها بلغة عامّة، وإنّما يعبر عنها بلغة خاصّة مفعمة بالرّموز، لذلك كثرت الرّموز في الشّعر الصّوّفي بخاصّة، على أنّ أكثر هذه الرّموز بشكل عامّ هي الرّمز الغزليّ والرّمز الخمريّ ورموز الطّبيعة. وبما أنّ التّجربة الصّوّفية هي تجربة تقوم بالبحث عن المطلق، لكي تعبّر عن أعمق ما فيها، إلّا أنّه يتعدّد الدّخول إلى عالم المعرفة الغيبيّ اعتمادا على ظاهر اللّغة اللفظي، لذلك يتمثّل في أنّ كلّ شيء فيها رامزا.

فالألفاظ تفرغ من معانيها لتحمل معاني ودلالات جديدة، وتشحن بإيحاءات تبعتها عن دلالاتها المألوفة، حيث ترد المعاني الحسيّة في شعرهم وهي ترمز إلى معان صوفيّة وتحمل في طياتها قيما رويحيّة سامية. وعليه فإنّ كثيرا من معاني الشّعر الصّوّفي لا تظهر إلّا بمعرفة الأساس الرّوحي الذي قامت عليه، وحينها يظهر

بالأخبار، ولاسيّما تلك التي تتعلّق بطفولة الشاعر بشكل عام وشبابه بشكل خاص" (باشا، العفيف التلمساني شاعر الوحدة المطلقة، 1982م، صفحة 41).

- المرحلة الثانية: كان فيها انتقاله إلى المشرق العربي، وتحديدًا إلى القاهرة بمصر، "وكان ذلك سنة 1263م، وهو متزوّج ومنجب لولده، أقام هناك في خانقاه ب(سعيد السّعداء)" (التلمساني، 1994م، صفحة 11)، ولعلّ ما يلفت الانتباه أنّ قدوم الرّجل إلى القاهرة تزامنت مع فترة إنجابيه لولده، وقد ترجّح أنّ ذلك "كان في أوائل العقد الثالث من عمره، وولد له ابنه فيها سنة 661هـ (1263م)" (التلمساني، الديوان الشعري، 1994م، صفحة 11).

-المرحلة الثالثة: وفيها تمّ انتقال العفيف إلى بلاد الرّوم، وهناك أقام أربعين خلوة "تدوم كلّ خلوة على عادة المتصوّفة أربعين يومًا" (باشا، العفيف التلمساني شاعر الوحدة المطلقة، 1982م، صفحة 42).

ومما يجب التأكيد عليه في هذا السّياق، أنّ هذه المراحل الثلاثة السّابقة من حياة الشّاعر كانت الأهمّ من حيث عطاؤه الأدبيّ ومن حيث تمرّسه في عالم التّصوف الذي أجمع القدماء على أنّه من كبار أعلامه، "كما تجدر الإشارة هنا إلى أنّ المراحل الثلاث الأولى من حياته، كانت في مسقط رأسه بتلمسان، وفي رحاب خانقاه سعيد السّعداء بالقاهرة. وفي خلواته الأربعين المعروفة ببلاد الرّوم بشكل خاصّ لا تخرج إطلاقًا عن نطاق التّصوف والتّجرد" (باشا، العفيف التلمساني شاعر الوحدة المطلقة، 1982م، صفحة 42).

فقد ذكّر له ثلاثة أنساب، وهي العابديّ والكوميّ والتلمساني.

فالنسبة الأولى نسبة «العايد»، فتدعمها النسبة الثانية «الكوميّ»، حيث أنّ «بني عايد» هم قبيلة بربريّة متفرّعة عن الأصل «كوميّة»، وهي تقطن في نواحي (ندرومة)، وهي منطقة (عبد المؤمن بن عليّ) مؤسس الدّولة الموحدية بالمغرب العربيّ، وأمّا النسبة الثانية «الكوميّ»، فنسبة إلى قبيلة كومة الأمازيغيّة (التلمساني، 2008، صفحة 10)، وهي موجودة بتلمسان الجزائرية، وأمّا النسبة الثالثة «التلمساني»، فهذه "نسبة إلى مدينة تلمسان لأنّ أباه ارتحل به إليها" (باشا، 1982م، صفحة 35).

اختلف المؤرّخون في تاريخ ميلاد التلمساني، فقد ذكر بروكلمان وعمر فروخ أنّ ميلاد الشاعر كان بسنة 613هـ، في حين يجعلها كرنكوف بسنة 616هـ، غير أنّ معظم الدّراسات التي أرخت للرّجل أجمعت على خطأ هذين التاريخين وأكدت عن أنّ مولده كان بسنة 610هـ، وما عدا ذلك فغير صحيح. (التلمساني، الديوان الشعري، 1982م، صفحة 12)

مرّ التلمساني في نشأته وتكوينه عبر أربع مراحل يمكن تلخيصها على النّحو الآتي:

- المرحلة الأولى: فهي مرحلة الشّباب التي نال فيها الشّاعر أكبر قسط من الثقافة والمعرفة، وكان ذلك في تلمسان التي شهدت في ذلك الوقت أعلى درجات النّضج والمجد في ظلّ الدّولة الزيانية. وتمتاز هذه المرحلة بالغموض لندرة الأخبار الواردة عنها، إذ "ليس بين يدينا أخبار توضّح هذه المرحلة الهامّة من حياة الشّاعر، ويبدو أنّ المصادر المعتمدة في هذا الباب شحيحة جدّا

صادر عن صفة الوجدانية، التي هي مظهر الأحدىة، وهما معا صادران عن الذات الكريمة التي هي عين الوحدة لا غير (ابن خلدون ع.، المقدمة، 1424هـ/2004م، صفحة 509)

تتلذذ "عفيف الدين التلمساني" على شيخه "صدر الدين القونوي"، إذ إن لقاءه بهذا الأخير أحدث تحولاً خطيراً في مساره الروحي، كما يبدو تأثر "عفيف الدين" بطريقة "ابن عربي" في فلسفته وفقهه واضحا حتى اعتبره البعض تلميذاً وفيّاً لابن عربي بالرغم من عدم التقائهما مع بعض، وإنما كانت معرفة التلمساني لابن عربي وتأثره به بواسطة شيخه القنقوي الذي هو تلميذ لابن عربي (التلمساني، الديوان الشعري، 1994م، الصفحات 12-13).

وكان ممن أخذ عنه ابنه "الشباب الطريف شمس الدين محمد بن العفيف، الذي استفاد من شعره كثيراً، الشاعر المطبق، كانت وفاته في حياة أبيه فتألم له ووجد عليه وجدا شديداً، ورثاه بأشعار كثيرة، توفي يوم الأربعاء الرابع عشر من رجب، وصلي عليه بالجامع، ودفن بالصوفية، فمن رائق شعره قوله:

وَإِنْ ثَنَّا يَاهُ نُجُومٌ لِيُبَدِّرَهُ

وَهُنَّ لِعَقْدِ الْحُسْنِ فِيهِ قَرَائِدُ

وَكَمْ يَتَجَاوَى خَصْرُهُ وَهُوَ نَاحِلُ

وَكَمْ يَتَحَلَّى نُغْرُهُ وَهُوَ بَارِدُ

(ابن كثير، البداية والنهاية، 1423هـ/2003م، صفحة 267).

استقر الشاعر في أواخر حياته في دمشق، وامتن مهنه استيفاء الخزنة كان بداية للثراء واعتزاله حياة التصوف، وأقام بمنزله المعروف

أما المرحلة الرابعة والأخيرة، فبدأت حين سافر الشاعر إلى دمشق واختارها مكاناً للإقامة، كما أنه ابتعد في هذه المرحلة عن التصوف، واختار العمل في وظيفة معينة، والتمتع بحياته بعيداً عن عالم التصوف، "وهكذا نراه لأول مرة ينعم بلذات العيش وجمال الحياة في منزله الذي أقامه في ظاهر دمشق في سفوح قاسيون بين رياض الصالحية" (باشا، العفيف التلمساني شاعر الوحدة المطلقة، 1982م، صفحة 42).

يعدّ التلمساني أديبا بارعا، "متقنا متفنا في علوم منها: النحو والأدب، والفقه، والأصول" (ابن كثير، 1423هـ/2003م، صفحة 267)، ذكره ابن خلدون في قوله: "إن هؤلاء المتأخرين من المتصوفة المتكلمين في الكشف، وفيما وراء الحس، توغلوا في ذلك، فذهب الكثير منهم إلى الحلول، والوحدة كما أشرنا إليه، وملؤوا الصحف منه، مثل الهروي"، وتبعهم ابن العربي، و«ابن سبعين، وتلميذهما، ثم ابن العفيف، و«ابن الفارض، و«النجم الإسرائيلي» في قصائدهم" (ابن خلدون ع.، 1424هـ/2004م، صفحة 511).

ويبدو من خلال قول ابن خلدون أنّ هؤلاء المتصوفة المتأخرين هم الذين علا شأن التصوف لديهم، لأنه لم يعد قصرا على العبادة، وتهذيب النفس، وتقويم أخلاقها، بل صار لديهم وسيلة للمعرفة، ولذلك امتاز التصوف لديهم بالطابع الفلسفي، ولا سيما في عهد الدولة الموحّدية.

ويعدّ عفيف الدين التلمساني واحداً من المتصوفة الذين سلكوا اتجاهها فلسفياً في أشعارهم، وهو من الذين يرون أنّ الوجود كلّ

العفيف التلمساني شاعر الوحدة المطلقة، 1982م، صفحة 67).

فأثاره الشعرية كثيرة وكلها كانت في التصوف، إلا أن كثيرا من هذه الآثار قد تعرض للضياع، وأهم هذه الآثار ديوان العفيف المشهور، وهو ديوان فيه قصائد شعرية مرتبة ترتيبا هجائيا.

ونسخ هذا الديوان عديدة منتشرة وموزعة على مكتبات العالم، منها ما هو محدّد التاريخ واضح الكتابة ومكتمل الأوراق، ومنها ما لم يدون تاريخه، ومنها أيضا قطع ضاعت منها الأوراق، ونسخ ثلاثة أخرى موجودة إحداها في المتحف البريطاني بلندن والثانية في مكتبة الأسكوريال والثالثة موجودة في المكتبة الأحمدية بالجامع الأعظم في تونس (باشا، العفيف التلمساني شاعر الوحدة المطلقة، 1982م، الصفحات 58-59).

وقد طبع هذا الديوان ثلاث طبعات منذ أكثر من مئة عام: الأولى في القاهرة سنة 1281هـ، والثانية سنة 1287هـ، والثالثة في بيروت سنة 1885م، كما ترجم ديوان الشاعر إلى اللغة الفرنسية (إسكندر المغربي) بعنوان (ديوان الحب) للشريف سليمان سنة 1911م (باشا، العفيف التلمساني شاعر الوحدة المطلقة، 1982م، الصفحات 59-61).

تناول عفيف الدين التلمساني في أشعاره موضوعات ترتبط جميعها بالغزل الصوفي، إذ تطرق إلى المرأة والحب والخمريات وجعلها في رموز، كما امتزجت الطبيعة بالأغراض السابقة، واستقل بعضها الآخر في قصائد خاصة، مما أسسم منهجه الصوفي بالطابع الروماني، وقد تحدّث الشاعر عن العقائد ذات المنظور

في ظاهر دمشق، وتمتّع بحياته،، لكن تخلّيه عن التصوف في هذه المرحلة الأخيرة لم ينزع عنه صفة الاحترام من المحيطين به، وخاصة سلطان الشّام الذي كانت له عنده مكانة كبيرة، وظلّ كذلك حتى وافته المنية في 05 رجب 690هـ/04 جويلية 1221م (التلمساني، الديوان الشعري، 1994م، الصفحات 12-13).

وقد أشارت بعض المصادر إلى أنّ وفاة العفيف كانت بعد عامين من وفاة ابنه الشاعر المشهور والمعروف بالشّاب الظّريف، ودفن في مقابر الصّوفية بدمشق، مخلفا وراءه ثروة شعرية في تصانيف عديدة (باشا، العفيف التلمساني شاعر الوحدة المطلقة، 1982م، صفحة 44).

يُعَدُّ العفيف التلمساني من الشعراء الذين خرجوا عن تلك التقاليد التي كان يربعاها شعراء عصره، فلم يتقرب من ملك ولم يهتم بسلطان، ممّا يدلّ على أنّ شاعرنا أخذ نفسه بالزهد والتّجرد، وعكف على تخلية قلبه من الأغيار التي تحول بينه وبين مطالعة الأسرار.

ومن يتصفّح ديوان التلمساني يجده خلوا من الأغراض التقليدية التي عالجه الشعراء في عصره، فلا نجد في ديوانه قصائد المدح والرثاء والهجاء، وشعره ملثفّ حول غرض واحد هو التصوف، أوقفه على أذواقه ومواهبه ومقاماته الصّوفية. فكلّ ما ورد من "شعره إنّما يفصح عن المجتمع الصّوفي، بما فيه من مفاهيم وسلوكيات ومواهب ومواجد، أي أنّه يعبر عن عالم خاصّ به، ويعبر شعره عن عقائد كثير من المتصوّفة المؤمنين بالكمال وبالوحدة المطلقة" (باشا،

تغيّرات العصر. قال الدكتور بشر فارس مشيراً إلى ذلك: "كلمة الرّمز تحوّل مدلولها على مرّ الأيّام، فطبيعتها مرهونة بالعهد الذي تستعمل فيه، والعهد بدوره مرهون بثقافته، فبالنّظر إلى جملة الثقافة يتلوّن المدلول." (فارس ب، 1984م، الصفحات 84-88).

فالرّمز بمعناه الاصطلاحي الحديث هو: "الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن التّواحي النفسية المستترة التي لا تقوى اللّغة على أدائها في دلالتها الوضعية" (هلال، 1983م، صفحة 398). وهو أيضاً "كلّ ما يحلّ محلّ شيء آخر في الدّلالة عليه، لا بطريق المطابقة التامة، وإنّما بالإيحاء، أو بوجود علاقة عرضيّة، أو متعارف عليها، وعادة يكون الرّمز بهذا المعنى ملموساً يحلّ محلّ المجرّد" (وهبة و كامل، 1984م، صفحة 181).

لاشكّ أنّ قيمة الشّعر الصّوفي الرّوحية تنحصر في رمزيّة موضوعه، تلك الرمزيّة التي تطبعه بطابع الفردية والاستقلال عن سائر ألوان الشّعر وترقّع أغراضه ونزعته ومراميه عن مصافّ أغراض ونزعة ومرامي الشّعر الوجداني الماديّ.

فالقصيد الصّوفية سواء كانت غزليّة أم خمريّة أم غير ذلك هي رمزيّة في موضوعها، إذ إنّ الغزل الصّوفي تغنّ رمزيّ بالجمال المطلق وبذات الله، وحكاية ألم ومجاهدة محبّ ولهان، والخمريّة الصّوفية صور وجدانيّة ترمز إلى ما يعتري الشّاعر من نشوة روحية في حالة الفناء والمشاهدة.

ويعرّف ابن عربيّ الرّمز بقوله: "الرّمز أو اللّغز هو الكلام الذي يعطي ظاهره ما لم يقصده

الصّوفي واشتملت على محبة الله والرّسل والأنبياء والكون والزّمن والعقل والفضائل الروحية وغيرها.

وقد كان الشاعر يسعى من وراء ذلك كلّهُ إلى تحقيق الكمال في صوفيّته كغيره من المتصوّفة الآخرين، وقد عبّر عن ذلك ابن خلدون في قوله: "وهذا الكمال في الإيجاد المتنزّل في الوجود، وتفضيل الحقائق، وهو عندهم عالم المعاني، والحضرة الكمالية، والحقيقة المحمّدية، وفيها حقائق الصّفات واللّوح والقلم وحقائق الأنبياء والرّسل أجمعين، والكمّل من أهل الملة المحمّدية" (ابن خلدون، 1424هـ/2004م، صفحة 509).

وللعفيف شروح عديدة لكتب مختلفة، منها: شرح فصوص الحكم، وهو شرح لكتاب فصوص الحكم لابن عربيّ، وله أيضاً شرح لكتاب التائية لابن الفارض، وشرح لكتاب المواقف للنفري، وشرح كتاب منازل السائرين إلى الحقّ المبين لصاحبه الهرويّ (باشا، العفيف التلمساني شاعر الوحدة المطلقة، 1982م، الصفحات 59-60)، وله أيضاً شرح لعينية ابن سينا، وله كتاب مخطوط في علم العروض العربيّ (باشا، العفيف التلمساني شاعر الوحدة المطلقة، 1982م، صفحة 61).

هذه باختصار أهمّ الآثار التي بقيت إلى اليوم من موسوعة العفيف في الشّعر والتّصوف، وعلم الكلام، وحتّى في اللّغة والعروض.

3. الرّمز الصّوفي:

عرف الرّمز في الأدب العربيّ قديمه وحديثه، مع تفاوت في الرّؤية والمفهوم، وفي هذا الصّدّد يجذر بنا أن نشير إلى أنّ الرّمز يتطوّر مدلوله حسب

بها السّامعين وخرجتم بها عن اللّسان المعتاد. فهل هذا للتّمويه أو لستر عوار المذهب؟ فقال ابن عطاء: ما فعلنا ذلك إلّا لغيرتنا على المذهب ولعزّته علينا كيلا يشرّ بها غيرنا، وأنشد:

إِذَا أَهْلُ الْعِبَارَةِ سَاءَ لُونَا

أَجَبْنَاَهُمْ بِأَغْلَامِ الْإِشَارَةِ

نُشِيرُ بِهَا فَتَجْعَلُهَا غُمُوضًا

تُقَصِّرُ عَنْهُ تَرْجَمَةُ الْإِشَارَةِ

(الكلابادي، دت، الصفحات 60-61).

2- غير أنّ ابن عربيّ ذهب مذهباً آخر متخطّياً دافع الغيرة والتكتم، إذ رأى -كما تشير دراساته- أنّ لجوء الصّوفي إلى توظيف الرّمز عائد إلى أحد أمرين:

الأمر الأول: وهو ما عرفت به أخلاق الصّوفية من الرّحمة بالآخر، وإن كان ممّن يخالفهم، لأنّه في إنكاره عليهم قد يستوجب غضب الله عليه، حيث يقول: "اعلم أنّ أهل الله لم يضعوا الإشارات التي اصطلاحوا عليها فيما بينهم لأنفسهم، وإنّما وضعوها منعاً للدّخيل حتّى لا يعرف ما هم فيه، شفقة عليه أن يسمع شيئاً لم يصل إليه فينكره على أهل الله فيعاقب" (سرور، 1955م، صفحة 178)، ولذلك أكّد أنّه ليس في مستطاع أهل المعرفة إيصال شعورهم إلى غيرهم.

وغاية ما في هذا المستطاع هو الرّمز إلى تلك الظواهر للّذين بدؤوا في ممارستها، إذ يقول: "واصطلاح أهل الله على ألفاظ لا يعرفها سواهم إلّا منهم، وسلّكوا طريقة فتمّ لا يعرفها غيرهم، كما سلّكت العرب في كلامها من التشبيهات والاستعارات ليفهم بعضهم عن بعض، وإذا خلوا بأبناء جنسهم تكلموا بما هو

قائله، وكذلك منزلة العالم من الوجود: ما أوجده الله لعينه وإنّما أوجده لنفسه" (ابن العربيّ، دت، صفحة 169).

1.3. دو افع توظيف شعراء التّصوف للرّمز:

لماذا ابتعد الصّوفي عن الوضوح والتّصريح في تعبيره، ولجأ إلى الرّمز والغموض؟ ما الدّوافع والأسباب التي وقفت خلف هذه الطريقة من التّعبير التي تكذّ الأذهان، وتكلّفها من أمرها عسرا في سبيل الوصول إلى المعنى؟

وللإجابة عن ذلك يمكن القول: إنّ الرّمز الصّوفي لم يأت اعتباطاً، ولم ينشأ من فراغ، بل كانت هناك عوامل عدّة بعثت عليه، وأسباب دفعت إليه، وقد تحدّث دارسو الأدب الصّوفي ومؤرّخوه عن هذه العوامل، ويمكن حصرها فيما يلي:

1- يلجأ الصّوفي في لغته وخاصّة الشّعريّة منها إلى الرّمز والتّلوّج والإشارات، إذ يصعب عليه إشراك من هم من غير الصّوفية في شعوره هذا. فالأفكار والأسرار الصّوفية أدقّ وأخطر من أن توجّه للعامة صريحة واضحة، فاستعملوا الرموز بمثابة سِتّاج لغويّ يمنع غير أهل الأذواق من الاطّلاع على أسرارهم بدافع الغيرة، وهذا ما ذهب إليه القشيري حين أكّد أنّ هذه "الطائفة يستعملون ألفاظاً فيما بينهم، قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم، والإخفاء والستر عن من باينهم في طريقتهم، لتكون معاني ألفاظهم مشبهة على الأجانب غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها" (باشا، العفيف التلمساني شاعر الوحدة المطلقة، 1982م، صفحة 130).

وقد أكّد هذا المعنى ابن عطاء حين سئل: "ما بالكم أيّها المتصوّفة قد اشتققتهم ألفاظاً أغربتم

فهذا الوضع الذي ضاق بالعقائد الصوفية رفع الصوفيين إلى الانكماش على ذاتهم أكثر فأكثر ودفعهم إلى الأخذ بالتقية، ولهذا السبب قد يتخذون من غموض كلامهم حجابا يمنع عنهم كل دخيل، فلا يعرف القارئ بما في كلامهم من معان أو أغراض صوفية.

4- وفضلا عما لاقاه الصوفية من تعذيب ومعاناة على يد مناوئهم، فالشعر الصوفي عموما ناجم عن الحالات النفسية التي تنشأ عن المواجهات الصوفية الحسية، والتعبير عن هذه التجربة الوجدانية في شدة عمقها، إنما هو نفثات مصدور يتداوى بها من لواعج معاناته الذاتية، وما يكابده في رحلته الشاقة في فضاء الحب الإلهي، ولذلك نجد أن الشعر الصوفي الرمزي لم يقصد به أصحابه الجمال الفني لذاته، وإنما هو ضرب من التعبير وجدوه أكثر ملاءمة لحقائقهم، وتصوير ما تكنه سرائرهم" (حلي، 1945م، صفحة 99).

وبالتالي يمكن القول أن "التجربة الصوفية من هذه الوجهة هي ذاتها تجربة مجازية لا توصف إلا وصفا مجازيا عن طريق الإشارة إليها بالرموز" (العوادي، 1979م، صفحة 211)، تقصر مادة الألفاظ عن تصويرها تصويرا دقيقا واضحا، ولذا لجأ الشاعر الصوفي إلى أسلوب الرمز والإشارات والتلويحات التي كثيرا ما تكون مستمدة من البيئة الصوفية، مما يزيد شعرهم إبهاما على إبهام.

ولقد صعب على الأئمة أنفسهم الذين عاصروا أرباب الصوفية استيعاب معانيهم وإن فهموها فهما حدسيا، فقد روى الشعراني أن الإمام أحمد بن سريج حضر يوما مجلس الجنيد، فقيل له: "ما فهمت من كلامه". فقال: "لا أدري ما يقول، ولكن أجد لكلامه صولة في القلب ظاهرة تدل

الأمر عليه بالنص الصريح" (ابن عربي، دت، صفحة 366)، ويقول أيضا:

"ألا إن الرموز دليل صدق

على المعنى المغيب في الفؤاد"

(ابن عربي، الفتوحات المكية، دت، صفحة 245).

وكل هذا الترميز والإشارة منهم على حد رأي ابن عربي ما هو إلا شفقة ورحمة بمخالفهم حتى لا يقعوا في المحذور فينزل بهم العقاب.

الأمر الثاني: وفيه يرى ابن عربي أن استخدام الرمز الصوفي لدى المتصوفة يعد أحد وسائلهم للتأثير على المتلقي، حيث يقول ابن عربي: "وجعلت العبارة عن ذلك بلسان الغزل والتشبيب لتعشق النفوس هذه العبارات وتصغي إليها" (ابن عربي، ذخائر الأعلام في شرح ترجمان الأشواق، 1313هـ، صفحة 10)، فالصوفية رمزوا إلى الغزل العفيف والحسي بالحب الإلهي، لأن النفس تحب الغزل، ولا تمل سماع قصائده الطوال عكس أي غرض آخر، ومن هنا فالصوفية اهتموا بالمتلقي، فاستخدام الرمز عندهم وسيلة للتأثير على المطلق.

3- ومما زاد في تشجيع الصوفية على استعمال مثل هذا الأسلوب الوجداني والكتابة الرمزية الغامضة هو الظروف السياسية، حيث نجد حرص المتصوفة على التعمية على السلطة الحاكمة التي كانت تلحق بهم الضرر والتعذيب في صورة ما لاقاه بعض أئمة التصوف من نفي وسجن وصلب، فقد نفي منهم أبو يزيد البسطامي من بسطام سبع مرات، وسجن السهروردي وصلب الحلاج، وشهد على ذي النون المصري والجنيد وابن الحسن الشاذلي بالزندقة والكفر (مبارك، 1928م، الصفحات 193-195).

على عمل في الباطن وإخلاص في الضمير، وليس كلامه كلام مبطل" (الشّعراي، اليواقيت والجواهر في بيان عقيدة الأكابر، 1321هـ، صفحة 16).

4- ولعلّ من أهمّ الأسباب التي كانت أحد دوافع الصّوفية إلى الاستعانة بالرموز هو طبيعة التجربة الصّوفية وقصور اللّغة عن احتوائها والتعبير عنها، إذ "أنّ عجز اللّغة عن إسعاف شعراء الصّوفية بما يدلّ على ما في عالمهم الروحي من مشاهدات هو أهمّ الأسباب الدّاعية إلى اصطناع الأسلوب الرّمزي" (حسان ع، 1954م، صفحة 304)، إذ كلّما اتّسعت الرّؤية ضاقت العبارة، فالعالم الخارجيّ محدود، ومتصلّب في الزّمان والمكان بالقيّاس إلى رحابة الفكر الإنساني واتّساع خياله (حشلاف، 2000م، صفحة 7).

فمن أخصّ قواعد الصّوفي أنّ صدور الأحرار قبور الأسرار، أيّ التّستر والضمّن بالعلم الإلهي على غير أهله، كما قال القشيري (القشيري، دت، صفحة 53)، لذلك راحوا يناون بخطابهم عن المتبادر إلى أذهان من هم خارج التجربة الروحية، فمالوا إلى الانزياح الدّلالي، من الاستعارات والكنائيات وأنواع المجاز، لذلك وقع هؤلاء فيما يشبه الدّائرة المغلقة مع أهل الظّاهر المحكومين بالمحسوسات اللغوية الظّاهرة.

ولذلك فليس بغريب أن تضفي هذه الأسباب وحالة الشاعر الصّوفي الشّادة وشاحا من الغرابة والغموض على شعره. يقول أحمد أمين: "فتعبير العلم واضح محدود يفهمه النّاس بوضوح، ويفهمونه على السّواء متى تحقّق شرط الدّكاء. أمّا الشّعْر والموسيقى والتّصوف فتعبير في غير استقصاء ورموز في غير جلاء. كلّ يرمز بما يهوى

وكلّ يفهم كما يشاء حسب مزاجه وظروفه ونفسيّته. ومن أجل هذا أيضا كانت اللغة أداة طيّعة للعلم وأداة مسكينة للفنّ والتّصوف" (أمين، 1949م، صفحة 182).

4. الدّلالات المنفتحة في شعر عفيف التلمساني:

1.4. دلالة رمز المرأة في شعر العفيف التلمساني:

إنّ القارئ لشعر العفيف التلمساني سيظفر فيه بالعديد من أبيات المحبّة، التي يختلط فيها مفهوم الحبّ الصّوفي بالمفهوم الحسيّ، إلى الحدّ الذي يجعل القارئ لديوان الشاعر لا يستطيع في أغلب الأحيان أن يفرّق بين ما هو روحيّ وما هو ماديّ (التلمساني، الديوان الشعري، 1994م، صفحة 45 وما بعدها). لا سيّما وأنّ الشّاعر حذا حذو شعراء التّصوف من قبله في توظيفه الرّموز التي وظّفها شعراء الغزل العربيّ المعروف وإفادته من حكاية الحبّ والمحبّين خاصّة حكاية قيس وليلى.

ويفسّر محمّد مصطفى حلي هذه الظّاهرة والمتمثّلة في صعوبة الفصل بين الحبّ الإنساني والحبّ الإلهي، أنّه راجع إلى تعمّق الشاعر في مذهبه في الحبّ الإلهي (الطّويل، 1985م، صفحة 247).

يقول العفيف مصوّرا عشقه ولوعته وتفانيه في الحبّ الإلهي: (التلمساني، الديوان الشعري، 1994م، صفحة 219)

يَفْقَى الرِّمَانُ وَلَيْسَ يَفْقَى حُبُّكُمْ

وَعَلَى مَحَبَّتِكُمْ أُمُوتُ وَأُحْسِرُ

حُبِّي لَكُمْ طَبْعٌ بَغَيْرِ تَكَلُّفٍ

وَالطَّنُجُ فِي الْإِنْسَانِ لَا يَتَغَيَّرُ

وأنا الإمام لكل من علق الهوى

ومما يجب التأكيد عليه هو أنّ أشعار التلمساني في المحبة الإلهية لم تخرج عن الإجماع الصوفي، ولا يمكن اعتبارها شعرا غزلياً، رغم كثرة توظيف الشاعر لأسماء تتردد بقوة لدى شعراء الغزل مثل "ليلي" و"علوة" و"لبنى" و"هند" وغيرهنّ، لكنّها عبّرت عن العشق في طابعه الروحي، فهذه الأسماء مجرد إشارات لتفاني الشاعر الصوفي في محبته للذات الإلهية، فالحب عند الصوفية يعني فناء إرادة الإنسان وذوبانها في الإرادة الإلهية، "فكلّ من ادّعى الحب ولم يفنه الحب فهو لا شيء". (الشعراني، الطبقات الكبرى، 1954م، صفحة 156).

عبّر التلمساني في ديوانه عن تجلّي الكمال الإلهي في الكون، وعن حبه وعشقه لله الجميل، ورغبته في التقرب إليه، والفناء فيه، بأسماء مختلفة لمسعى واحد، تلك الأسماء التي رمز بها لم تخرج عن الأسماء التي عرفت شيوعاً وذبوعاً في تراثنا الغزلي القديم، وفي التماذج التي سنعرضها ما يثبت ويؤكد انتقال الشاعر أسلوب شعراء الغزل لكنّه مكسب بصبغة صوفية روحية، من ذلك:

• الأنموذج الأول: وفيه يتخذ عفيف الدين التلمساني من "ليلي" رمزاً لتعلّقه بالذات العلية وشدة حبه للعليّ الأعلى فيقول: (التلمساني، الديوان الشعري، 1994م، صفحة 216)

يا أخت ليلي في يديك زمامي

واليك مرقى منيتي و مرامي

وفي المهد أَرْضَعْتَ الغرام

لأشيب فيه و ما بلغت فطامي

بفؤاده والحسن فهو إمامي

ملككت محاسن وجه من أحببته

صبري وسلواني وفرط غرامي

بعثت سلامي نحوها فشهدتها

فكأنّ لها مَيّ عليّ سلامي

وما ذاك إلّا أنّ عزة صونها

يفوت مرامي نحوها وغرامي

وناديت في أطلالها فإذا الصدى

مجيبني فاصغي منصتنا لكلامي

غير أنّ ما يلاحظ في شعر العفيف هو وضوح المغزى، فهو لا يترك الرمز بغموضه، وإنّما يصريح بالمقصود قبل الخروج من قصيدته، إذ يتبع ذلك بقوله: (التلمساني، الديوان الشعري، 1994م، صفحة 216)

فلم أر مثل الواحد الفاقد الذي

حياه الغنيّ المحظي طول دوام

فثمّ الذي أضحي به الكون سيدي

وقد كان بالأغراض عنه غلامي

وقد صار لي في روضتيه إقامة

ولم يكن لولا الوصل منه مقامي

فتبيّن أنّ الشاعر هنا قصد الذات الإلهية، بقرينة الأوصاف المذكورة في الأبيات الأخيرة مثل الواحد، وسيدي، وغيرها.

• الأنموذج الثاني: وفيه يرمز أيضاً عفيف الدين التلمساني لمحبه للذات الإلهية المقدسة

ب"علوة" مصرّحاً باسمها فيقول: (التّلمساني،
الدّيوان الشّعري، 1994م، صفحة 75)

كم ذا تموّه بالغرام وتستتر

صرّح ودعهم يعذلوا أو يعذروا

قل عبد "علوة" لا أزال وبابها

لي كعبة خذي عليه أغفر

أنا ذلك الصّبّ الذي بجمالها

أبدا أهيم وعنه لا أنغيّر

فالشّاعر في هذا الأنموذج يصرّح بحبّه و غرامه
للمحبيب ولا يخشى لومة لائم، وأنّه عبد
لـ"علوة"، وعلوة معشوقة عربيّة يشير بها
التّلمساني إلى الدّات الإلهيّة، وباب علوة: كناية
عن الحضرة الإلهيّة التي يرقى إليها صفوة
الصّوفيّة، وهو يكنى بـ"علوة" على العلوّ الذي
يتناسب مع الحضرة القدسيّة. والكعبة يقصد بها
باب المحبوب وخاصيّته، ووقوفه بها وخضوعه لها
ليس إلّا خضوعاً لمحراب نفسه.

ولذلك نراه يؤكّد في البيت الأخير ثباته على هذا
المبدأ وهو شدّة تعلقه وهيامه بعلوة التي رمز لها
في الأصل إلى شدّة غرامه بالمحبيب الأعظم وهو
الله جلّ في علاه.

• الأنموذج الثّالث: وفي هذه الأبيات يتّخذ عفيف
التّلمساني من المعشوقة العربيّة "أسماء" رمزا
إلى الدّات الإلهيّة وتجليّاتها في الوجود مثلما فعل
أقرانه من شعراء التّصوف قبله، فيقول في مطلع
أول قصيدة من ديوانه: (التّلمساني، الدّيوان
الشّعري، 1994م، صفحة 01)

منعتها الصّفات والأسماء

أن تُرى دون تُرْفَع أسماء

قد ضللنا بشعرها وهو منها

وهدتنا بها لها الأضواء

فيؤكّد الشّاعر أنّ "أسماء" المذكورة في
البيت الأوّل محجوبة عن رؤى العينين بالصّفات
والأسماء الإلهيّة. وقد رمز بشعرها إلى جمالها
الظاهر، وهو صفة من صفاتها، فضلّوها بها، ولكن
يستدرك حين يقول: إنهم اهتموا إليها وتعرّفوا
علما بأضوائها أي بنورها، مستفيدا ذلك من
حقيقة أنّ الله جل وعلا هو نور السّماوات
والأرض.

• الأنموذج الزّابع: ومثلما رمز إلى الدّات الإلهيّة
بليلى وأسماء، كذلك رمز إلى هذه الدّات بـ"نعى"،
وذلك حين يقول: (التّلمساني، الدّيوان الشّعري،
1994م، صفحة 239)

هواك يا نَعْمُ لي نعيم

فليعذروا فيك و ليلوموا

إن صرّح عهدي لديك يوما

ما ضرّني جسعي السّقيم

فالشّاعر يثبت أنّه رغم لوم اللّائمين له إلّا أنّ
هوى محبوبته نعى يبقى ملجأ وطريقه
ومجاهداته الفاسيّة من أجل بلوغه سعادته
ونعيمه الأبديّين.

والتّلمساني في تعبيره عن شدّة وجده إلى
المحبيب الأعلى والدّات الإلهيّة برموز أنثويّة
تقليديّة متداولة في التراث العربيّ وتغلّزه بها، لم
يجد غضاضة في أن يصف هذه الدّات في تجلّياها
بأيّ نعت ظاهر حسّي ملموس، ما دام يتعمّد
الرّمز ومقصده فيه الحبّ الإلهيّ الخالص
ووصف لجمال الألوهيّة وهو ما يؤكّده الشّاعر

بنفسه في قوله: (التلمساني، الديوان الشعري، 1994م، صفحة 232)

كُنَيْتُ عن المحبوب بالغير غيرٌ

وقلي بريء في هواه من الشُّرك

وقوله أيضاً: (التلمساني، الديوان الشعري، 1994م، صفحة 169)

ونلثم منها التُّرب أن قد مشت به

سُلَيْمَى ولبنى لا سُلَيْمَى ولا لُبَيْمَى

فالأبيات تشير إلى طريقة الشاعر في التلويح بالرمز الأنثوي، حيث يزاوج بين العيني والمجرد، إذ أسبغ على نماذج النساء المعروفة في التراث العربي (سُلَيْمَى ولُبَيْمَى) كل صفات الجمال، وذكره سليمى ولبنى ليس كأجساد وأرواح، و لم يقصد بهذه الأوصاف الحسية المعنى المادي الحسي، بل هي عنده كما هو عند غيره من المتصوفة رمز إلى الذات الإلهية التي تحتجب بهذه الصفات الظاهرة، وهذا ما يؤكده قوله في البيت الأخير: لا سُلَيْمَى ولا لُبَيْمَى.

2.4. دلالة رمز الخمرة في شعر العفيف التلمساني:

إذا كان رمز المرأة قد اعتمده الشاعر للدلالة على المحبوب، فإن الخمر في ديوان العفيف التلمساني قد استعمل رمزاً للدلالة على الحب نفسه، شأنه في ذلك شأن نظرائه من أهل المعرفة والتصوف، إذ يؤكد ذلك عبد الحكيم حسان في قوله: "والصوفية في كلامهم عن الحب يعمدون في رمزهم إلى جانب آخر، جانب الخمرات، فهم يتكلمون عن الحب على أنه شراب" (حسان ع، التصوف في الشعر العربي، 1954م، صفحة 322).

فقد كرّر العفيف في ديوانه لفظي الخمر والسكر بشكل لافت، ونالتا الحظ الوافر من التوظيف، ولم يكن يقصد بهما أبداً الخمر الحسية بالرغم من استخدامه الألفاظ نفسها التي كان يستخدمها الشعراء الماديون في وصف الخمرة الحسية من شراب وسكر وصحو وساقى وكأس وقدر، على حد قول الشاعر بنفسه في البيت التالي: (التلمساني، الديوان الشعري، 1994م، صفحة 161)

وبخمرة المعنى المنزه سكرها

عن كل طافحة الحباب إلى الفم

ومن البديهي أنّ الشاعر لم يخرج عن الإجماع الصوفي في توظيفه لرمز الخمرة، حيث رمز بها وبمختلف مسمياتها إلى حالة السكر والدهشة التي تعترى العارف، وهو ينظر إلى سبحات الجمال والجلال الإلهي. وإنما تعمّد الشاعر الإكثار من مصطلح السكر في ديوانه تأكيداً منه أنّ جمال الذات الإلهية التي دفع في قلبه الحب وكأنما شرب من إناء قدسي رحيقه المسكر، فهو لا يني منتشياً ولا يني منجذباً، وكأنه في غيبوبة لذيدة توشك أن تسلبه حواسه " (ضيف، فصول في الشعر ونقده، دت، صفحة 220).

وقد اشتمل ديوان عفيف الدين التلمساني في عدّة نماذج دلّت بقرائن مختلفة على مراده من السكر، فيقول مثلاً: (التلمساني، الديوان الشعري، 1994م، صفحة 78)

مدام يديم الصحو إدمان شربها

وإن أسكرت صرف العقار عقارها

وعندي بها سكر وصحو كلاهما

حبايبه خمار حواه خمارها

ففي مثل هاته الأبيات أكّد التّلمساني على أنّ صحو العقل وبلوغ الحقيقة، إنّما هو في سكره وتناوله للخمرة ، والمعنى ذاته يؤكّده في هذه الأبيات: (التّلمساني، الديوان الشعري، 1994م، صفحة 35)

ستأنيك منّي قهوة إن شربتها

صحوت وفي صحو الهوى كلّ نشوتي

ففي هذا البيت يؤكّد الشاعر أنّ الحبيب بعث له قهوة ويقصد بها الخمر، فإن شربها أصابه صحو العقل.

وعلى ضوء ما تقدّم ذكره، يتبيّن لنا أنّ السّكر الذي يقصده العفيف ليس هو السّكر النّاتج عن الخمرة الحسيّة، في كون السّكر الذي ذكره الشّاعر يعقبه الصّحو، وهذا لا يتميّز به الخمر الطبيعي، وإنّما يقصد بالصّحو هنا صحو العقل وبلوغ الحقيقة التي طالما ظلّ يبحث عنها العارفون العاشقون للذّات الإلهيّة.

ومن النّماذج التي اعتمد فيها الشاعر الخمرة رمزا بمسمّياتها المختلفة على ما يشعر به من لذّة ونشوة حبّه الإلهي، نذكر ذلك في قوله: (التّلمساني، الديوان الشعري، 1994م، صفحة 06)

وأشرب الرّاح حين أشربها

صرفا وأصحو بها فما السّبب

خمرتها من دمي وعاصرها

ذاتي ومن أدمعي لها الحبيب

هي النعيم المقيم في خلدي

وإن غدت في الكؤوس تلهب

فالشّاعر يؤكّد على شربه ل(الرّاح) والتي يقصد بها الخمر الصّرف التي يصح بها من سكره وغيوبته، ثمّ يبيّن السّبب في كون هذه الخمرة تمتاز بجلها للصّحو، فأجاب حين بيّن أنّها خمرة معصورة من ذاته ومستزفة من دمه، وحبب هذه الخمرة من دمعه الذي سال من شدّة وجده وعشقه، ثمّ يخلص في البيت الثالث إلى أنّ هذه الخمرة هي النّعيم المقيم بداخله وإن كانت تبدو ملتبهية في الكؤوس، ولعلّه يعني بالكؤوس قلوب العارفين المشتاقين إلى الذّات الإلهيّة.

هكذا تقتزن رمزيّة الخمر عند التّلمساني بالحبّ الإلهي إلى درجة يصعب الفصل بينهما، إذ لا سكر إلا مع الحبّ، وليس الخمر لدى التّلمساني إلاّ تجلّي للحبّ الذي يعيشه الصّوفي.

5. خاتمة:

وفي ختام هذه الورقة البحثيّة ما يسعنا إلاّ أن نوّكّد على النّتائج التّالية:

1- أنّ النّماذج التي احتفى بها شعر عفيف الدّين التلمساني لدليل على وجه من أوجه الإبداع التي زخر بها الشّعر الصّوفي الجزائريّ القديم من حيث براعة توظيفه الرّمز كوسيلة للتّعبير عن عظمة الحبّ وشدّة التعلّق بذات الله جلّ وعلا لدرجة أنّ القارئ للشّعر الصّوفي الجزائريّ القديم يستطيع أن يوازن بينه وبين الشّعر الصّوفي المشرقيّ القديم.

2- يمكن اعتبار التّلمساني رائدا من رواد التّصوف تجربة وتعبيرا، و هو ممّن أسهموا في بناء القصيدة الصّوفية بناء نمطيّا، يختلف عن بناء القصيدة العربيّة التقليديّة لاختلاف التجربة مخيالا وتعبيرا.

- 3- أن الشعر الجزائري القديم عرف الرمز الصوفي بأنواعه، ورمز المرأة الذي يمثل تجلي الكمال الإلهي، ورمز الخمرة الذي يدل على حالة الاستغراق في الحب الإلهي وحالة السكر التي تنتاب الشاعر الصوفي رغبة في لقاء الله والشوق إلى الفناء فيه إلا مثالين من جملة الرموز التي حفل بها الشعر الجزائري قديما ومنها ديوان الشاعر عفيف الدين التلمساني.
- 4- النص الصوفي رمزي في الأساس، يطغى عليه الانغلاق والغموض، ويحتاج في فهمه إلى ممارسة عملية التأويل، لأن صاحبه يسعى دوما لإخفاء معانيه خشية من فشو أسرار مذهبه سواء على العامة أو على الأعداء المناوئين لمذهبه، ومن ثم فالشعر الصوفي يحتاج إلى تفاعل ثنائيتين هما (لغة رمزية وقارئ مؤول).
- 5- أن الخطاب الصوفي خطاب متميز يضم أكثر مما يوحي، ولا يفصح عن ظاهره، بل تراه بمعن في التخفي وراء شعرية الكلمات، لكن يبقى دائما المغزى جليا لدى القارئ المؤول، والفرق لديه واضح بين الغزل الإنساني والغزل الصوفي، وبين الخمر الصوفية والخمر الحسية، إذا ما أحسن اللجوء إلى القرائن التي يقرنها الشاعر برموزه الصوفية، لذلك كانت قراءتي لرمزي المرأة والخمرة مجرد محاور لمداول رمزين ضمن لاهائية الدلالات التي تضمّنتها أنواع الرموز الصوفية الأخرى، وهي في انتظار قارئ بقراءة أخرى عسى أن تكون قراءتي سنداً له.
6. قائمة المراجع:
- 1.6. المؤلفات:
1. أحمد أمين، (1949)، فيض الخاطر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر.
2. ابن خلدون عبد الرحمن، (1424هـ-2004م)، المقدمة، ط01، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.
3. ابن عربي محي الدين، (1313هـ)، ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق، المطبعة الإنسية، بيروت.
4. ابن عربي محي الدين، الفتوحات المكية، دار المعرفة-بيروت-لبنان.
5. ابن كثير اسماعيل، (1423هـ/2003م)، البداية والنهاية، مكتبة الصفا، ط01، مطابع دار البيان الحديثة، القاهرة.
6. توفيق الطويل، (1985م)، ابن الفارض سلطان العاشقين (أعلام العرب)، عالم المعرفة، الكويت.
7. زكي مبارك، (1928م) التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، مطبعة الرسالة، مصر.
8. شوقي ضيف، (دت)، فصول في الشعر ونقده، ط02، دار المعارف، مصر.
9. طه عبد الباقي سرور، (1955م)، محي الدين بن عربي، ط02، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر.
10. عبد الحكيم حسان، (1954م)، التصوف في الشعر العربي، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر.
11. عبد الكريم القشيري، (دت)، الرسالة القشيرية، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
12. عبد الوهاب الشعراني، (1321هـ)، اليواقيت والجواهر في بيان عقيدة الأكابر، المطبعة الأزهرية-مصر.
13. عبد الوهاب الشعراني، (1357هـ)، لطائف المنن، ط01، المطبعة الميمنية، مصر.

14. عبد الوهّاب الشعрани، (1954م)، الطبقات الكبرى، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، مصر.

15. عثمان حشلاف، (2000م)، الرّمز والدلالة في شعر المغرب العربيّ المعاصر، منشورات التّبين، الجزائر.

16. عدنان حسين العوادي، (1979م)، الشّعر الصّوفي حتى أفول مدرسة بغداد وظهور الغزالي، دار الرّشيد للنّشر، بغداد.

17. عفيف الدّين التلمساني، (1994م)، الدّيوان الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

18. عمر موسى باشا، (1982م)، العفيف التلمساني شاعر الوحدة المطلقة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا.

19. غنيهي هلال، (1983م)، الأدب المقارن، ط03، دار العودة، بيروت، لبنان.

20. قدامة بن جعفر، (1989م)، نقد الشعر، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة.

21. مجدي وهبة وكامل المهندس، (1984م)، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، ط02، مكتبة لبنان، بيروت.

22. محمد الكلابادي، (دت)، التّعرف لمذهب أهل التّصوف، مكتبة الخانجي، القاهرة.

23. محمّد مصطفى حلمي، (1945م)، ابن الفارض والحبّ الإلهي، ط01، مكتبة لجنة التّأليف والترجمة، مصر.

2.6. المؤلّفات: المقالات:

بشر فارس، (1984م)، الظّلال في الأدب، مجلة الكاتب المصريّ، مجلّد08، عدد29، ص84-88.