T.C

BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ARAP DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

İÇERİK VE SANATSAL ÜSLUPLAR AÇISINDAN KLASİK TASAVVUFÎ ŞİİRLERDE ŞARAP SEMBOLÜ

Hasan MOHAMAD

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Bilal TOLAN

Bingöl-2023

الجمهورية التركية

جامعة بينكول

معهد العلوم الإجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابها

رمز الخمرة في الشعر الصوفي القديم

(دراسة في المضامين والأساليب الفنية)

حسن محمد

رسالة ماجستير

إشراف

د. محمد بلال طولان

بينكول - 2023

المحتويات

İÇİNDEKİLER

المحتويات I

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ III

TEZ KABUL VE ONAY IV

المقدمة V

ÖZET VII

ABSTRACT IX

المُلخَّص XI

المدخل 1

الفصل الأول 4

التصوف والرمز والخمرة، وتاريخ شعر الخمرة الصوفية وروَّاده 4

1.1. التَّعريف بالتَّصوُّف والرَّمز والخَمْرة 4

1.1.1. التَّصوُّف 4

1.1.2. الرمز 7

1.1.3. الخمرة 20

1.2. تاريخ شعر الخمرة الصوفية ورواده 42

1.2.1. تاريخ شعر الخمرة الصوفية 42

1.2.2. روَّاد شعر الخمرة الصوفية 46

الفصل الثاني 57

الأسلوبية وتطبيقها على نماذج من الخمريات الصوفية 57

2.1. الأسلوب والأسلوبية ومستويات التحليل الأسلوبي..... 57

2.1.1. مفهوم الأسلوب..... 58

2.1.2. مفهوم الأسلوبية..... 65

2.1.3. مستويات التحليل الأسلوبي..... 67

2.2. نماذج تحليلية أسلوبية في الخمريات الصوفية 70

2.2.1. خمرية شعيب الغوث أبي مدين التلمساني 71

2.2.2. خمرية ابن الفارض..... 93

2.2.3. خمرية عائشة الباعونية..... 107

2.2.4. خمرية عبد الرحمن الشاغوري..... 112

الخاتمة..... 122

المصادر والمراجع 124

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Yüksek lisans tezi olarak hazırladığım *"İçerik ve Sanatsal Üsluplar Açısından Klasik Tasavvufî Şiirlerde Şarap Sembolü"* adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlanmasına kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara uyduğumu, tez içindeki bilgileri bilimsel ahlak çerçevesine elde ettiğimi; Tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu beyan ederim.

09/06/2023

Hasan Mohamad

TEZ KABUL VE ONAY

BİNGÖL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Hasan MOHAMAD tarafından hazırlanan *İçerik ve Sanatsal Üsluplar Açısından Klasik Tasavvufî Şiirlerde Şarap Sembolü* başlıklı bu çalışma, *26/07/2023* tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda *oybirliğiyle* başarılı bulunarak jürimiz tarafından *Arap Dili ve Edebiyatı* Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Başkan :Doç. Dr. Usame İHTİYAR İmza: …….

Danışman :Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Bilal TOLAN İmza: …….

Üye :Dr. Öğr. Üyesi Selman YEŞİL İmza: …….

ONAY

Bu Tez, Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun ..../.../ 2023 tarih ve ..... sayılı oturumunda belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Mehmet Zahir ERTEKİN
Enstitü Müdürü

المقدمة

يُعدُّ الشعر الصوفي فنًا أدبيًا مُتكاملًا، وأحد أبرز الفنون الأدبيَّة في التُراث العربي والإسلامي، لما اشتمل عليه من الخصائص الشعريَّة والفنيَّة، والدِلالات والإيحاءات والكنايات الإبداعية، إضافة إلى ما امتاز به من الجِدَّة والابتكار في توظيف الرموز، وكان من بينها رمز الخَمْرة، حيث استخدموه في أشعارهم بطريقةٍ استعاريةٍ انزياحية، ليُؤدِّي معانيَ جديدة مرتبطة في أغلب المواطن بالحُبِّ الإلهي.

وقد كان الشاعر الصوفي مُتَّكِئًا في بناء نصِّه الخمريِّ على المَورُوث الأدبي، الذي خلفه شعراء الخمريَّات الحسيَّة، فاستلهم الخمرة وما يتعلق بها من الألفاظ في المعجم الخمري، وخلق لها سياقات جديدة، فأدت حينها معانيَ ودلالاتٍ مُغَايرةً لِمَا هو معهودٌ عند المُتلقيّن، معانٍ مشحونةٌ بطاقاتٍ هائلةٍ من لواعج الحُبِّ والشَّوق للخالق جل جلاله.

ولمَّا كان الخُروج باللغة الشعريَّة عمَّا هو مألوفٌ يُشكِّلُ جوهر الأعمال الأدبيَّة والفنيَّة فإنَّ الشعر الخمري الصوفي ليس ببعيدٍ عن هذا الجوهر، فاللغة التي يستخدمها الشاعر الصوفيُّ مُحمَّلةٌ بالإيحاءات والإشارات الدِّلالية، والجوازات النحويَّة والصَّرفيَّة والعَروضيَّة، ومُدعَّمةٌ بالصور الفنيَّة والمجازيَّة، فلكل شاعرٍ صوفيٍّ في بناء نَصِّه الخمريِّ بَصْمةٌ أسلوبيَّةٌ، تُبيّنُ مَدى دِقته في اختيار التراكيب وتأليْفها، وقُدرته على الخُروج باللغة عمَّا هو مألوفٌ، وهذا الغِنى الذي حَفِلَ به النَّصُّ الخَمريُّ كان لابد له من دراسة تُبيّنُ مواطنَ الإبداع الفنِّي في توظيف الرمز الخمريِّ، وما حَفِلَت به النُّصوصُ الخمريَّةُ من انزياحاتٍ عُدِلَ بها عن المألوف والمعهود، فأثارت شَغفَ القارئ للكشف عن خَبايا تلك الرموز والتلويحات.

ويتضمن البحث: مقدِّمة، ثم مدخَلًا إلى البحث، وفصلين، وخاتمة.

ففي المدخل سيكون الحديث عن بنية القصيدة الصوفية، فأتحدث عن بنيتها الخارجية الشكلية وبنيتها العميقة الداخلية.

أمَّا الفصل الأول: التصوف والرمز والخمرة، وتاريخ شعر الخمرة الصوفية وروَّاده، فسيشتمل على مبحثين وهما:

المبحث الأول: التعريف بالتصوف والرمز والخمرة. فأُعرِّف فيه التصوف لغة واصطلاحًا، مع الحديث عن نشأة التصوف، كما سأُعرِّف بالرمز وأنواعه، والرمز الصوفي

وأشكاله، ثم أُبيّن المُراد من الخمرة في الشعر غير الصوفي، وكيف أصبحت رمزًا يستخدمه شعراء التصوف، وما امتازت به الخمرة الصوفية من خصائص.

المبحث الثاني: تاريخ شعر الخمرة الصوفية وروَّاده. ففي هذا المبحث سأتحدَّث عن تاريخ الشعر الخمري الصوفي منذ بداية ظهوره إلى العصر الحديث، وعن أبرز شعراء الخمرة الصوفية الذين كان للخمرة نصيب كبير من شعرهم، والتزاماً بمناهج البحث العلمية وشروطه تركتُ ذكر الألقاب العلمية والدينية مع التحفظ والاعتراف للجميع بما يليق بهم من مقام وفضل.

وأمَّا الفصل الثاني: الأسلوبية وتطبيقها على نماذج من الخمريَّات الصُّوفيَّة، فسيشتمل أيضًا على مبحثين هما:

المبحث الأول: الأسلوب والأسلوبية ومستويات التحليل الأسلوبي. سأوضح فيه تعريف الأسلوب والأسلوبية والفرق بينهما، إضافة إلى محددات الأسلوب (الاختيار، والتركيب، والانزياح)، ومستويات التحليل الأسلوبي (الصوتي، والدلالي، والتركيبي، والبلاغي).

المبحث الثاني: نماذج تحليلية أسلوبية في الخمريات الصوفية. وهذا المبحث سيكون للدراسة التحليلية والتطبيقية في ضوء الأسلوبية، وسيكون التحليل لأربعة نماذج لشعراء مختلفين، فالأولى لأبي مدين التلمساني، والثانية لابن الفارض، والثالثة لعائشة الباعونية، والرابعة لعبد الرحمن الشاغوري، فأثبت النص الخمري كاملًا كما هو في ديوان الشاعر لتسهيل العودة إلى النص إن احتاج إلى ذلك القارئ، ثم سأقوم بعدها بالدراسة التحليلية للنموذج المختار.

وسأنهي البحث بخاتمة تشتمل على أبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة، إضافة إلى بعض التوصيات.

نسأل الله التوفيق والسداد، فهو وليُّ ذلك والقادر عليه.

10/07/2023

حسن محمد

ÖZET

Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tez Özeti

Tezin Başlığı : İçerik ve Sanatsal Üsluplar Açısından Klasik Tasavvufî Şiirlerde Şarap Sembolü
Tezin Yazarı : Hasan MOHAMAD
Danışman : Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Bilal TOLAN
Anabilim Dalı: Arap Dili ve Edebiyatı
Bilim Dalı :
Kabul Tarihi :26/07/2023
Sayfa Sayısı : … (ön kısım) + ….. (tez) + ….. (ekler)

Bu çalışmada tasavvufi şiirlerde şarap sembolü ele alınmıştır. Bu itibarla çalışmada deyişbiçimsel yöntem ışığında dört hamriye kasidesi tahlil edilmiştir. Sufi şairler şarap sembolünü, ilahi sevgi ve içlerinde yaşayıp da sembollere başvurmadan açıklamakta zorlandıkları bir takım halleri ifade etmek için kullanmışlardır. Ayrıca bu sembolü kullanmak suretiyle tasavvuf karşıtlarının kendilerine yöneltecekleri muhtemel eleştirilerden de kurtulmuşlardır. Tasavvufta kullanılan şarabın öne çıkan bazı özellikleri vardır. Örneğin bu şarabın konusu ilahi aşktır. Sarhoşluk da uyanıklık da bu şaraba bağlıdır. Bu şarap üzüm ve benzeri şeylerin sıkılmasıyla elde edilmez. Hiçbir zaman tükenmez ve kana kana içilse dahi yine de içmekten vazgeçilmez. Onun varlığı üzüm bağının varlığından daha kadimdir. Onun vasıflarına tam olarak vakıf olmak güçtür.

Tasavvufî şarap şiirlerinin tarihi seyrine bakıldığında zühd şiirleri ile yakından ilişkili olduğu görülecektir. Buna göre zühd şiirleri şarap şiirlerinin ilk çekirdeğini oluşturmaktadır. Şarap sembolü hicri ikinci asırdan itibaren günümüze kadar kullanılmaktadır. Bu tarz şiir yazımında Rabi'a el-'Adeviyye, Ebû Medyen et-Tilimsânî, İbnu'l-Fârid, Ebu'l Hasen eş-Şüşteri, İbnu 'Acîbe, el-Bâ'ûniyye, eş-Şâğûrî gibi birçok şair öne çıkmıştır. Dolayısıyla bu çalışmada bir sanatsal ifadeyi/sözü diğer söylem biçimlerinden ayırmayı konu edinip inceleyen deyişbiçimsel yöntem ışığında, hamriyeleriyle öne çıkan klasik sufi şairlerden örnek olarak Ebû Medyen, İbnu'l-Fârid ve el-Bâ'ûniyye'nin hamriyeleri ele alınmıştır. Bu üç şaire ek olarak araştırmacılar için sanatsal açıdan bir

karşılaştırma imkânı sunması adına son dönem sufi şairlerden eş-Şâğûrî'nin hamriyesine de değinilmiştir. Bu dört sufi şairden her birinin, sanatsal dili kullanmada, kavramları ve yapıları seçmede, şarap sembolünü ve tasavvufi şiir deneyimiyle ilişkili anlamları içermek için uygun bağlamlar oluşturmada kendine has üslupları vardır.

Anahtar Kelimeler: Arap Edebiyatı**,** Şiir, tasavvuf, şarap, sembol, deyişbilim.

ABSTRACT

Bingol Üniversity Institute of Social Sciences Abstract of Master's Thesis

Title of the Thesis: The Symbol of Wine in the Old Sufi Poetry (A Study in the Contents and the Artistic Styles)	
Author	**:** Hasan MOHAMAD
Supervisor	**:** Dr. Muhammet Bilal TOLAN
Department	**:** Arabic Language and Literature
Sub-field	**:**
Date	**:**26/07/2023

This research studies the Al-Khamra "state of being spiritually drunk" symbol in Sufi poetry and analyzes four types of Al-Khamra in the light of stylistics. The Sufism poets used wine as a symbol, which they carried with meanings related to divine love and the hardships experienced by the Sufi without the symbol, and by using the symbol, they got rid of the blame of those who objected to them. Al-Khamra of the Sufi had characteristics that distinguished it, including: that divine love is its theme, sobriety, and drunkenness are associated with it, and it was not squeezed out of vineyards and the like, just as it does not run out and it is not enough to drink it even if quenched, and that it is ancient and matured before the existence of the vineyard, and that he was unable to describe it fully. As for the history of the Sufi poetry of al-Khamra, it is related to the poetry of asceticism and constitutes the first nucleus of the poetry of al-Khamra.

The symbol of Al-Khamra has been in use since the 2nd century After Hijra (AH) until the present day, so many of the pioneers of this poetry emerged, such as Rabia Al-Adawiya, Abi Madian Al-Tlemsani, Ibn Al-Faridh, Al-Shashtari, Ibn Ajiba, Al-Ba'uniyya, and Al-Shaghouri. In the light of the stylistic approach in the analysis based on searching for what distinguishes artistic speech from the rest of the levels of discourse, it has emerged what characterized each of Al-Khamra of Abi Madyan, Al-Khamra of Ibn Al-Faridh, Al-Khamra of Al- A'isha al-Ba'uniyya, and Al-Khamra of Al-Shaghouri. Each Sufi poet has a stylistic imprint, which appears through his use. Those stylistic imprints appear through the artistic language and deviation, the choice of vocabulary and structures, and the creation of appropriate contexts to

contain the Al-Khamra symbol and the meanings associated with the Sufi poetic experience.
Key Words: Arabic literatüre, poetry, sufism, Al-Khamra, symbol, stylistics.

المُلخَّص

ملخص رسالة ماجستير جامعة بينكول معهد العلوم الاجتماعية

عنوان البحث: رمز الخمرة في الشعر الصوفي القديم (دراسة في المضامين والأساليب الفنية)
اسم الطالب : حسن محمد
المشرف: د. محمد بلال طولان
القسم : اللغة العربية وآدابها
الفرع :
تاريخ القبول: 26/07/2023
عدد الصفحات:

تناول هذا البحث دراسة رمز الخَمْرة في الشِّعر الصُّوفي، وحُلِّلَت فيه أربع خمريَّاتٍ تحليلًا في ضوء الأسلوبيَّة. حيث استخدَم شعراء التَّصوُّف الخمرة كرمزٍ حَمَّلوه معانيَ مرتبطةً بالمحبَّة الإلهيَّة وبما يعيشه الصُّوفيُّ من أحوالٍ عَسُرَ الإفصاحُ عنها بغير الرَّمز، كما تخلَّصوا باستخدامه من مَلامَة المُعترضين عليهم. لقد كان للخمرة الصُّوفيَّة خصائصُ امتازت بها، ومنها: أنَّ الحُبَّ الإلهيَّ هو مَوضُوعُها، وأنَّ الصَّحوَ والسُّكرَ مُلازمان لها، وهي لم تُعتصَر من كَرْمٍ ونحوه، كما أنَّها لا تَنفَد ولا يُكتَفَى من شُربها وإنْ حصل الارتواء، وأنَّها قديمةٌ ومُعتَّقَةٌ قبل وجود الكَرْم، وأنَّه عُجِزَ عن الإحاطة بوصفها.

وأمَّا تاريخ شعر الخمرة الصُّوفيَّة فهو ذو ارتباطٍ بأشعار الزُّهد، وهي تُشكِّل النواةَ الأولى لشعر الخمرة، فقد كان الرمز الخمريُّ مُستخدَمًا منذ القرن الهجري الثاني حتى يومنا هذا، فبرز كثير من روَّاد هذا الشعر كأمثال رابعة العدويَّة، وأبي مدين التلمساني، وابن الفارض، وأبي الحسن الشُّشْتَري، وابن عَجيبة، والباعُونيَّة، والشَّاغوري.

وفي ضوء الأسلوبية القائمة على البحث عمَّا يمتاز به الكلام الفنِّي عن بقيَّة مستويات الخِطاب فإنَّه قد ظهر ما امتازت به كلٌّ من خَمريَّة أبي مَدين، وخَمريَّة ابن الفارض، وخَمريَّة الباعونيَّة، كنماذج من الشعر الصوفي القديم، وخَمريَّة الشَّاغوري كنموذج من الشعر الصوفي الحديث، وبذلك يتسنى للقارئ المقارنة بين الأساليب الفنية والإبداعية، فلكل شاعر صوفيّ بَصْمَةٌ أسلوبيَّةٌ، تظهر من خِلال استخدامه للغة الفنيَّة والانزياحيَّة، واختياره للمفردات

والتراكيب، وما يقوم به من خَلْقٍ للسِياقات المناسبة لاحتواء الرمز الخمري والمعاني المرتبطة بالتجربة الشِّعريَّة الصُّوفيَّة.

الكلمات المفتاحية: الأدب العربي، الشعر، التَّصوُّف، الخَمْرة، الرَّمز، الأسلوبية

المختصرات

المختصر	الكلمة
هـ	هجري
م	ميلادي
ت	تاريخ الوفاة
ط	الطبعة
ج	الجزء
ص	الصفحة

المدخل

إنَّ للنص الخمري في الشعر الصوفي خصوصية لغوية ودلالية امتاز بها عن غيره من النصوص الأدبية، فمن خلال النظر في بنية القصيدة الخمرية الصوفية تبين أنها تشكلت من بُنيتين: الأولى خارجيَّة شكلية، تضمنت المستوى النمطي للقصائد، والالتزام بالبحور الشعرية، والاستخدام للصور الفنية والأساليب الإبداعية والمعاجم الخمرية، إلا أنَّ ما يستوقِفُنا في هذا البناء للقصيدة هو ما أحدثته على المستوى اللغوي من الانزياح الأسلوبي المتمثل بالرمز الخمري وتوظيفه ليدل على معان جديدة أتت بها القصيدة الخمرية. وأمَّا البنية الثانية فهي البنية الداخلية العميقة التي تدلُّ على رؤية الشاعر الصوفي القائمة على الحضور والغياب. فالنص الخمري يخفي وراء تلك الرموز والصور الاستعارية والمجازية والكنائية معان أخرى عميقة هي المقصودة والمُرَادة من النص الشِّعري عند الصوفية.

ومن الأسباب التي دعت الباحث إلى اختيار رمز الخمرة في الشعر الصوفي ودراسة نماذج من الخمريات الصوفية دراسة تحليلية في ضوء الأسلوبية: أنَّ هذا البحث لم يأخذ حَقَّه من الدراسة من النظرة الصوفية، والدراسات التي أجريت حول الرمز الصوفي لم تُفْرِد الرمز الخمري ببحث خاص، وأنَّ الدراسات في الشعر الصوفي عامَّة مازالت تمشي على استحياء، إضافة إلى بعض التساؤلات التي احتاجت الإجابة عليها ومنها: هل كان الصوفية يقصدون الخمرة بالمعنى الحقيقي أم المجازي؟ ولماذا استخدموا الخمرة؟ وهل هذا الاستخدام شائع عند شعراء التصوف قديمًا وحديثًا؟ وهل هناك خصائص تمتاز بها عن الخمرة الحسية؟ وما هو المنهج الذي يمكن تطبيقه في تحليل الخمريات للكشف عن مواطن الإبداع والتميز في النص الخمري؟

أهداف البحث:

تهدف هذه الدراسة إلى ما يلي:

1. المساهمة في إبراز الشعر الخمري الصوفي على أنَّه نوع سامٍ من التراث الشعري، وإظهار مكانته في الأدب العربي والإسلامي.
2. إزالة الالتباس الحاصل لدى بعض القُرَّاء في عدم التفريق بين الخمرتين الحسيَّة الماجنة والعرفانيَّة الرمزيَّة السَّامية، وذلك بالحديث عن رمزيتها وخصائصها.

3. التَّعرُّف على أساليب بعض الشعراء في خمرياتهم، وذلك بدراسة وتحليل قصائدهم في ضوء الأسلوبية، فيظهر للقارئ مواطن الإبداع وما تميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب.

4. التدليل على أنَّ الشِّعر الصوفي يمتلك طاقة إيحائية ورمزية قد لا يَظفر بها غيره من الشعر، وأنَّه ليس أقلَّ شأنًا من غيره من النَّاحية الفنيَّة والإبداعيَّة.

منهجية البحث:

تعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، فيَصِف الباحث الظواهر الأسلوبية ويُحلِّلُها، ففي كل نص خمري ظواهر أسلوبية، فما نجده عند شاعر قد لا نجده عند الآخر، فاختار الباحث للدراسة أربع خمريات ثلاث خمريات من الشعر الصوفي القديم وواحدة من الشعر الصوفي الحديث، وفي هذا الدراسة ما يزيد القارئ معرفة بأساليب الشعراء في الخمريات الصوفية فيقارن بين الأساليب الفنية في قديم الشعر الصوفي وحديثه فيَسهُل عليه فهم رموزها وإشاراتها وتذوُّق معانيها.

كما أنَّ الباحث في هذا البحث اعتمد طريقة التوثيق والعزو العلمي، وذلك عند اقتباس المعلومات ونقلها بذكر مصادرها والمراجع التي عاد إليها.

الدراسات السابقة:

يعد الأدب الصوفي من الآداب التي لفتت أنظار بعض الباحثين، فتناولوا قصائده في أبحاثهم من جوانب متعددة سواء بالدراسات البلاغية أم الجمالية أم النقدية، وممَّا وقفتُ عليه من تلك الدراسات والتي رأيتُ أنَّه من الواجب الاطلاع عليها والاستفادة من بعضها ما يلي:

1. الرمز الصوفي في يائية ابن الفارض، صارة روابح، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر.

2. الشعر الصوفي في ضوء القراءات النقدية الحديثة-ابن الفارض أنموذجاً-بولعشار مرسلي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران، الجزائر.

3. جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب، حمزة حمادة، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح بورقلة، الجزائر.

4. سلطان العاشقين ابن الفارض وخصائصه الشعرية-إضاءات نقدية-محمد علي أبو الحسن، مقالة.

5. رمزية الخمر في الشعر الصوفي، د. خالد علي إدريس، مقالة.

ومن خلال البحث في الموضوعات التي درست الشعر الصوفي لم يقف الباحث على بحث أُفْرِدَ لدراسة رمز الخمرة في الشعر الصوفي مستندًا في تلك الدراسة على الأسلوبية.

نظرة عامة حول الموضوع

استخدم شعراء التصوف الخمرة كرمز عبَّروا من خلاله عمَّا يعتريهم من أحوال المحبَّة والهيام بالذَّات العليَّة، فولَّد ذلك الحبُّ لهم سُكْرًا غابوا به عمَّا سوى الحق جل جلاله، فتغنوا بتلك الخمرة في قصائد عُرِفت بالخمريات، وكان لهذه الخمرة العرفانية خصائص امتازت بها، فاستخدم كل شاعر من الشعراء في خمرياتهم اللغة والمعاجم الخمرية الموروثة للتعبير عن تجربتهم الشعرية مع الخمرة، فكان لكل منهم أسلوبه الخاص، وبالدراسة التحليلية في ضوء الأسلوبية يتضح للدارس مواطن المظاهر الأسلوبية والجمالية الإبداعية التي حَفِلَ بها النص الخمري.

الفصل الأول

التصوف والرمز والخمرة، وتاريخ شعر الخمرة الصوفية وروَّاده

احتوت لغة الشعر الصوفي على العديد من المصطلحات، ومنها ما هو مرتبطٌ ببحثنا، فلابد من التعريف بها لأنها تشكل قاعدة ننطلق منها في هذا البحث، وبالإضافة إلى تلك المصطلحات لابد من الاطلاع على تاريخ الشعر الصوفي والخمري منه على وجه الخصوص، وكيف بدأت نشأته الأولى؟ ومن هم أبرز رواده؟

1.1. التَّعريف بالتَّصوُّف والرَّمز والخَمْرة

امتاز الشعر الصوفي بلغة شعريَّة وفنيَّة دقيقة، مُحمَّلة بمعان عرفانية، وذلك لاستخدام شعرائها الرَّمزية في تعبيرهم عن أحوالهم الإيمانية الصوفية، وعندها كان التعبير عن هذه الأحوال وما وصلوا إليه من الفتوحات الإلهية بطريقة رمزية. حيث اختُصَّ الشعر الصوفي باستخدام الرموز اختصاصًا قلَّ مثيله في الشعر العربي القديم، فرمزوا لحالة الوجد، والحب، والفناء في حضرة المحبوب برمز الخمرة، فكان لهذه الخمرة آثار وأوصاف اختلفت عن آثار وأوصاف الخمرة الحسيَّة المعروفة، ولهذا لا بد من توضيح مفاهيم المصطلحات التالية التصوف، الرمز، والخمرة.

1.1.1. التَّصوُّف

التصوف لغة: مادة (صَوَفَ) وتصوَّف: "تَنسَّك أو ادَّعاه، وجُبَّةٌ صَيِّفَةٌ، ككَيِّسَةٍ: كثيرَةُ الصُّوف، وأَصْلُهُ: صَيْوِفَةٌ، فقلبت الواو ياءً، فَأُدْغِمَتْ"[1].

وأمَّا اشتقاق هذه الكلمة فقد كَثُرَت الأقوال فيها:

[1] محمد مرتضى الحسيني، الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، 1987م، ج 24، ص 42.

فقيل: مُشتقة من الصُّوفَةِ، فالصوفي كصُّوفةٍ مطروحةٍ في استسلامه لله عزوجل وتدبيره[2].
وقيل: من الصِّفَةِ، فالصوفي يجتهد للاتصاف بحسن الأخلاق وترك ذميمها، وقيل: من الصَّفَاء[3]، ومنه قول أبي الفتح البُسْتي (ت 400هـ) رحمه الله تعالى[4]:

تَنَـازَعَ النَّاسُ في الصُّـوفـيِّ واخْـتَـلفوا قِـدْمًا وظَـنُّوهُ مُشْـتَـقًـا مِـنَ الصُّـوْفِ
وَلَسْـتُ أَمْـنَـحُ هَـذا الاسْـمَ غَيــرَ فَتَـى صَافَى فَصُوفِيَ حَتَّى لُقِّبَ الصُّوفـي

وقيل: من الصُّفَّة، فهو تابعٌ لأهل الصُّفَّة بكل ما أثبت الله عز وجل لهم من أوصاف، قال الله تعالى: [واصْبِرْ نَفْسَكَ مَعَ الَّذِيْنَ يَدْعُوْنَ رَبَّهُمْ]الكهف:28[5]. وقيل: من الصَّوْفِ، وتَصَوَّفَ إذا لَبِسَ الصُّوف، كما يقال: تَقمَّص إذا لَبِسَ القميص، ويقول صاحب الرسالة القشيرية-رحمه الله تعالى-ولذلك وجه[6].

وفي كل واحد من الأقوال السابقة إشارة إلى جانب عظيم من الجوانب التي يحظى بها الصوفي، فالصوفي متعلق قلبه بالله جل وعلا، ومسلم الأمر إليه، يسعى للتخلُّق بفضائل الأخلاق وحميدها، ويبذل الجهد والهمَّة للحفاظ على صفاء سريرته لتشرق فيه معرفة الله سبحانه وتعالى، مقتديًا بالجيل الأوَّل من أتقياء الأمَّة وزهَّادها صحابة رسول الله صلى الله عليه وسلم، أولئك الذين كانوا لا يبالون ألبسوا خشن الثياب صوفًا أم غيره.

التصوف اصطلاحًا : وذكر أحمد زروق الفاسي (ت 899هـ) أن تعريفات التصوف بلغت نحو الألفين[7].

وقال الجُنيد رحمه الله تعالى (ت 297هـ): "التصوف استعمَال كُلِّ خُلُقٍ سَنِيٍّ، وتَرْكُ كُلِّ خُلُقٍ دَنِيٍّ. وقال أيضًا: أن يميتك الحقُّ عنك، ويحييك به"[8]. وعَرَّفه أبو الحسن الشاذلي (ت 656هـ)

---

[2] أحمد بن محمد، ابن عجيبة، إيقاظ الهمم في شرح الحكم، تحقيق: محمد أحمد حسب الله، دار المعارف، القاهرة، ص 20.

[3] ابن عجيبة، المصدر السابق، ص 20.

[4] علي بن محمد البستي، أبو الفتح البستي، ديوان أبي الفتح البستي، تحقيق: درية الخطيب ولطفي الصقال، مجمع اللغة العربية، دمشق، 1989م، ص 134.

[5] عبد القادر عيسى، حقائق عن التصوف، ط 27، ص 23.

[6] عبد الكريم بن هوازن، القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق معروف مصطفى زريق وعلي عبد الحميد، دار الخير، بيروت، ط 3، 1997م، ص 279.

[7] أحمد بن أحمد، زرُّوق، قواعد التصوف وشواهد التعرف، تحقيق نزار حمادي، المركز العربي للكتاب، الشارقة، ص 24.

[8] حامد إبراهيم محمد صقر، نور التحقيق في صحة أعمال الطريق، دار التأليف، مصر، ط 2، 1970م، ص 97.

رحمه الله تعالى: "التصوف تدريب النَّفْس على العُبوديَّة، وردُّها لأحكام الربوبيَّة"[9]. وأفاد الشريف الجرجاني (ت 816هـ) أن التصوف كُلُّه هِمَّة وجَدٌّ وأخْذٌ بعزائم الأمور، وترك للهزل[10].

إذًا من خلال بعض التعريفات السابقة يتضح أنَّ التصوف نهج حياة، يَحصُل فيه رضا الله، منهجٌ قائمٌ على العلم والعمل، والنُّصح للعباد، وملازمة العبوديَّة والانقياد لله تعالى، والإكثار من الذِكْر والطَّاعات، وتهذيب النَّفْس وتنقيتها من الحُظوظ الدنيئة والشهوانية، هو منهج قائم على التخلق بالأخلاق الفاضلة، وترك الأخلاق الذميمة، فهو يجعل العابد في حالة مراقبة دائمة لله تعالى في جميع خلواته وجلواته، فهو متصل متعلق بالله جل وعلا.

نَشْأتُه:

إن مما يُثَار حول نشأة التصوف التساؤل عن سبب عَدَم ظُهور هذا العلم أو الدعوة إليه في صدر الإسلام، وإنَّما كان ظهوره بعد عهد الصحابة رضوان الله تعالى عليهم والتابعين عليهم رحمة الله تعالى، والإجابة على ذلك تكون: بأن العصر الذي عاشه الصحابة الكرام والتابعين- رحمهم الله تعالى- كان عصرًا عُرِفَ أصحابه بالتَّقوى والزُّهد والورع والصَّلاح، فكانت حياتهم لله، لايُشْغِلُهم عن الله شاغِل، لازموا العبودية والخُضوع والإقبال على الله بكليتهم، فهم عاشوا متحلين بالزُّهد والذُّلِّ لله جل جلاله، ومقبلين على الله عز وجل بإخلاصٍ وصدقٍ، ومراقبين له في جميع حركاتهم وسكناتهم وأقوالهم وأفعالهم[11].

إذًا هكذا عاش الصحابة والتابعون- رضي الله تعالى عنهم- حياتهم كلها لله تعالى لم تُغرِهم الدنيا وزينتها، فالقلوب متعلقة بالله جل جلاله، مملوءة بحبه، فأشغلهم ذلك الحبُّ عن حبِّ من سواه جلَّ شأنه، وعليه لم يكونوا بحاجة إلى عِلْم يرشدهم إلى أمْرٍ هم قائمون به، ومثلهم في ذلك مثل العربي الذي عرف العربية بالتوارث عن آبائه، فتجده ينطق الفصيح والبليغ من الشعر والكلام، وكل ذلك بسليقة وفطرة دون أن يعرف قواعد اللغة العربية المعروفة من نحو وصرف وبلاغة، ولكن هذه العلوم غدت لازمة عندما فشا اللحن بين أبناء العربية، وضعف تعبيرهم، وكثر الدخيل على لغتهم.

وإن المتتبع للتاريخ الإسلامي ليجد أنه قد كثرت الفتن والمحن بعد مقتل سيدنا عثمان رضي الله تعالى عنه، وكان من آثارها أن جدَّتْ على الحياة ظاهرة القصص والوعظ، يدعون إلى الله

---

[9] صقر، المصدر السابق، ص 98.

[10] علي بن محمد، الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، ص 54.

[11] عبد القادر عيسى، حقائق عن التصوف، ص25.

تعالى من خلالهما، ويحببون الناس بالزهد والرجوع إلى الله تعالى، وأن يتركوا الخوض في الفتن، فأقام القُصَّاص والوعَّاظ في المساجد، يُذكِّرون الناس بالآخرة، ويخوفونهم من عواقب عدم تورُّعهم من الخوض في الفتن.

ففي العصر الأموي ظهرت شخصيات مهمة في العلم والزهد والصلاح، وأشهر هذه الشخصيات الحسن البصري (ت 110هـ)، وهو الذي قوَّى عنصر الخوف والزهد في الدنيا[12]. فهذا حال الحسن البصري رحمه الله تعالى في ذلك الوقت، يدعو إلى الزهد والإقبال على الله، وعدم التعلق بالدنيا وزخارفها، فكان لهذه الدعوة أثر كبير في تيار الزهد الذي نشأ في العصر العباسي.

وعندما كَثُرَ إقبال الناس على الدنيا، وكَثُرَت الفتن والمحن في القرن الهجري الثاني، سُميَّ العُبَّاد والزُّهَاد المقبلون على الله باسم الصُّوفيَّة، وطريقتهم العملية هي طريقة الصحابة والتابعين رضي الله تعالى عنهم من حيث العبادة والزهد، وترك الدنيا وملذاتها، ودوام الذكر لله عز وجل، وترك الغفلة[13].

فمنهج الصُّوفيَّة من الناحية العملية ليس خارجاً عن السنة وأعمال الصحابة والتابعين والزُّهَّاد رضي الله عنهم، فالهدف واحد وهو التَّحقُّق بالعُبُوديَّة لله تعالى، وإن تَعددت التسميات واختلفت.

1.1.2. الرمز

إنَّ الرمز ظاهرةٌ إنسانية، فلا يُوجد مجال من مجالات الحياة إلا وكان للرمز دور كبير فيه، فلوحِظ كيف سجل الإنسان حضوره قديمًا باستخدام تلك الرموز والأشكال والرسوم التي نحتها على الصخور، وصدور الكهوف، والمعابد، وكان تواصله حينها باستخدام الإشارة مرفقة أحياناً ببعض العبارات والأصوات الخاصة، وكل ذلك من أجل الوصول إلى مبتغاهم، فبقي الرمز يسجل حضوره عبر الثقافات الدينية والإنسانية على مرِّ العصور، فالعلاقة بين الرمز والإنسان علاقة عميقة، ومُتَّصفة بالشمول، فلا نجد علمًا من العلوم، أو فنًا من الفنون، أو دينًا من الديانات، أو أدبًا من الآداب إلا وكان الرمز متربعًا في مِحرابه. فالرمز ظاهرة ثقافية إنسانية.

---

[12] حسان عبد الحكيم، التصوف في الشعر العربي نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري، مكتبة الآنجلو المصرية، مصر، 1954م، ص 38.

[13] عبد الرحمن بن محمد بن محمد، ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، تحقيق: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ط2، 1408 هـ -1988م، ج1، ص 611.

بعد التطورات التي طرأت على حياة البشرية أصبحت لتلك الإشارات والرموز لغة تميزت بقواعدها وضوابطها، فصارت عمدة في خدمة التواصل الإنساني، وظل الحال كذلك إلى أن دخل الرمز مجال الفنون الأدبية.

أصبح للرمز دور كبير في بناء القصائد الشعرية، حيث غدا أداة للشعراء، وجدوا فيها مبتغاهم بتحميله تلك الدِلالات والإيحاءات التي تساهم بِدفْع القارئ إلى التأمل، ومحاولة الكشف عن تلك الإشارات الخفية خلف الرموز الفنية. فالقارئ يتأمل حالة الجدل والمسافة الحاصلة بين الدالِّ والمدلول، بين المستور والمكشوف، بين المخفي والمعلن، فيكون باب التأويل أمامه مفتوحًا، وبذلك مع ما تحمله تلك التفسيرات والتأويلات من صُعوبة ومَشقَّة على القارئ إلا أنَّها تجعل القراءة فناً عظيمًا.

وفي إطار الحديث عن مفهوم الرمز لابد من التعريف بالرمز لغةً، واصطلاحًا، مع التأكيد أنَّ التعريف غالبًا ما يكون فيه من الصُّعوبة قَدَر كبير لما يحمله الرمز من الغُموض والتعقيد.

الرمز لغة: وهو الإشارة أو الإيماء بالشفتين، أو العينين، أو الحاجبين، أو الفم، أو اليد، أو اللسان، وهو في علم البيان الكناية الخفية[14].

وجاء في القرآن الكريم: (قالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قالَ آيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزاً وَاذْكُرْ رَبَّكَ كَثِيراً وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكارِ) آل عمران41. قال الطبري في تفسيره: وأما الرمز: فإن الأغلب من معانيه عند العرب: الإيماء بالشفتين، وقد يُستعمل في الإيماء بالحاجبين والعينين أحيانًا، وذلك غير كثير فيهم، وقد يقال في الخفي من الكلام الذي هو مِثْلُ الهمس بخفض الصوت (الرمز)[15].

ويقول الشاعر النميري واصفًا غلامه[16]:

---

[14] إسماعيل بن حماد، الجوهري، الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تحقيق: محمد تامر وغيره، دار الحديث، القاهرة، 2009م، ص465.

محمد مرتضى الحسيني، الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: إبراهيم الترزي وغيره، مطبعة حكومة الكويت، ج 15، ص161.

[15] محمد بن جرير، الطبري، تفسير الطبري من كتابه جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق: بشار عواد معروف وعصام فارس الحرستاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 1، 1994م، ج 2، ص 253.

[16] الراعي، النميري، ديوان الراعي النميري، تحقيق: راينهرت فايبرت وفرانتس شاتاينر، بيروت، 1980م، ص7.

فَـأَوْمَـأَتُ إِيْمَـاءً خَـفِيًّـاً لِـحَـبْـتَـرٍ فَـلِلَّـهِ عَـيْـنَـا حَـبْـتَـرٍ أَيَّـمَـا فَـتَى!

فأشار الشاعر إلى ولده حبتر بإشارة خفية، ومع خفاء تلك الإشارة فهم حبتر تلك الإشارة، وعلم ما قصده، وذلك لحِدَّة بصره ونقائه، فهو مُتَعجِّبٌ من قوة الفهم التي يمتلكها.

ومن الاستعراض الموجز لمعان الرمز اتضح أن الرمز هو الإيماء والإشارة الخفية دون التصريح الظاهر. وعلى ذلك فالرمز: هو منظومة من إشارات جسدية وفيزيائية، تؤدي دلالات ومعان معينة ومحددة. فالإشارة بالعينين وجميع حركات الوجه وإيحاءات الجسد تكون بذلك مشكلة منطلقًا للدلالة الرمزية في لغتنا العربية.

الرمز اصطلاحًا: للرمز تعريفات متعددة، وذلك تبعًا لنوع العلم الذي دخله الرمز واستخدم فيه كوسيلة من وسائل التعبير، ففي مجال اللغة والأدب دارت جميع التعريفات في معنى واحد. فالرمز كما جاء في معجم المصطلحات الأدبية: هو شيء يعتبر ممثلًا لشيء آخر. إذًا هو عبارة أو كلمة تحمل في طياتها مجموعة من المعاني موسومة بالارتباط الوثيق، ولذلك فهو يظفر بقيم لا توجد في شيء آخر يرمز إليه مهما يكن ذلك الشيء، فنرى العلم الذي يرمز لأمة من الأمم في الحقيقة مصنوع من قطعة قماش، والوردة البيضاء عند الشعراء ترمز للصبا والجمال، والصليب رمز للمسيح، والهلال رمز للمسلمين، وهكذا[17].

والرمز أيضًا: تحويل صورة شيء ما إلى شيء آخر، بمقتضى التشاكل المجازي الحاصل بينهما، مع التنبه إلى أنَّ الرمز فيه ثنائية كامنة تُحيل إلى التشابه والتماثل بين الرمز والمرموز إليه، وعلى أساس ذلك التماثل المضمر تتم عملية التحويل التي يقوم بها المبدع[18].

ويمكن القول أن الرمز هو وسيلة تُدرك من خلالها المعاني، التي لا يُستطَاع التعبير عنها بغير ذلك الرمز، فهو أفضل طريقة للإفصاح عنها، والتي عجزت اللغة عن الإحاطة بها، وبهذا لا يوجد أي معادل لفظي يقوم بهذا الدور مكانه، فهو يأخذ صورة علامة لغوية مُحمَّلة بالدلالات والمعاني، حيث يُغطِّي الرمز تلك العلاقة القائمة بين المحسوس والمجرد، ويكون علامة بين دالٍّ ومدلول، فيؤدي وظيفته بجعل الأشياء المجردة في متناول المحسوس.

إذًا فالرمز تعبيرٌ غير مباشر لما استتر في النفس من المعاني، فلم تقوَ لغة من اللغات على الإفصاح عنها، فهو كسرٌ للغة العادية المتسمة بالوضوح، وإبراز لغة قائمة على الإشارة والإيحاء

---

[17] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية، صفاقى: تونس، 1986م، ص171.

[18] سعد الدين كليب، وعي الحداثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997م، ص 71.

والتلويح، ولهذا يُحتاج من أجل الكشف عنها إلى تأويل تلك الرموز وما رمزت إليه من دلالات ومعان، وعليه يكون النص قد اكتسب قيمًا جمالية وفنية.

أنواع الرمز:

إنَّ المتتبع للشعر العربي ليجد أنَّ الرمز كان حاضراً في بناء النص الشعري على مرّ العصور، مع الاختلاف في كمية حضوره وتوظيفه، وقد أدى ذلك إلى تباين رأي النُّقاد والأدباء في حضوره في العصور الأدبية الأولى، فبعضهم رأى أنَّه ليس بمقدور العربي الجاهلي الولوج في التجربة الرمزية، إنَّما كان يواجه واقعه، ولم يتوسل في تلك المواجهة ببعض القوى الغيبية كما كان يفعل الإغريق في أساطيرهم، حيث كانت تتدخل تلك القوى في حياة البشر، ومنهم من رأى أنَّ العرب كانوا يعرفون الرمز. فقد كانت لغة الكُهَّان حينذاك تعتمد على الغموض والإبهام والموسيقا، وأنَّ ما جاء من أسماء للنساء في قصائدهم إنَّما هي رموز[19].

ويمكن القول أنَّ الشعراء العرب عرفوا الرمز في العصور الأدبية الأولى، ولكن ضمن حدود محددة، فلم يكونوا بمنأى عن استخدام الرمز والإشارة إلى الأساطير. فقد استُخْدِم الذئب رمزًا للعدو، والناقة الحمراء رمزاً للفلاة، والجَمَل المُسنُّ رمزًا للأرض الصَّلبة، ومنها قول الشاعر الذي وقع أسيرًا بيد قبيلة بني تميم، فقام بإرسال أبيات إلى قومه يَعِظُهم وينبههم من هذا العدو القادم، ويطلب منهم أن يرحلوا عن مكانهم، ويتخذوا الجبل مأوىً لهم[20]:

خَلُّوا عَنِ النَّاقَةِ الْحَمْرَاءَ وَاقْتَعِدُوا الْـ ـعَوْدَ الَّـذِيْ فِي جَنَابَـي ظَهْـرِهِ وَقَـعُ

إِنَّ الذِّئَـابَ قَـدِ اخْضَرَّتْ بَرَاثِنُـــهَا وَالـنَّـاسُ كُـلُّـــهُمُ بَـكْـرٌ إِذَا شَـبِـعُـوا

فالشاعر أشار إلى قومه بأن يمتنعوا بركوب الصِمَّان وهو بلد أرضه صلبة وَعِرة، ويتركوا الدهناء وهي أرض سهلة تستطيع الخيل أن تطأها، والذئاب هم أولئك القوم الذين أرادوا غزوهم، فقد أخصبت أرضهم حتى أن الأقدام اخضرت من العشب[21].

بقي الرمز على تلك الحالة حتى اتخذ في العصر العباسي معنىً اصطلاحيًا، العصر الذي كان مدعاة إلى النشاط الفكري، فدار التعبير بالرمز على ألسن الشعراء والأدباء والكتاب، وظل

---

[19] جلال عبد الله خلف، الرمز في الشعر العربي، مجلة ديالى، العدد 52، جامعة ديالى،2011م، ص 5.

[20] محمود شكري، الألوسي، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، تحقيق: محمد بهجة الأثري، ط 2، ج 1، ص 32.

[21] سعيد بن هارون الأشناندانى، معاني الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1988م، ص 42-43.

يسجل حضوره مرورًا بالأدب الصوفي وشعره، حتى وصل استخدامه إلى الشعر الحديث، فانتشرت الرمزية بعد عام 1936م انتشارًا كبيرًا، وأصبحت مذهبًا أدبيًا له شعراؤه وأدباؤه ونقَّاده.

كان الرمز ملجأ الشعراء في جميع العصور، وذلك لاحتوائه على طاقة إيحائية وإشارية، فحمَّلوه أفكارهم، وكل ما أرادوه من المعاني، فساهم ذلك بالارتقاء بالنص الشعري فنيًا وجماليًا، حيث زاد من إثارة القارئ ليتفاعل مع القصيدة الشعرية محاولًا كشف ما تخفيه تلك الرموز غائصاً في عُمْق النصوص ليحظى بلؤلؤه وكنوزه، فتتشكل لديه لوحة فنيَّة أدبيَّة مليئة بالدلالات والمعاني، ولكن هل كانت تلك الرموز من نوع واحد، أم كانت هناك أنواع مختلفة؟ وهذا ما سيأتي بيانه فيما يلي:

يتلمس الشعراء رموزهم من مصادر متنوعة، فهي إمَّا أن تكون من ابتكار الشاعر أو مقتلعة من منبتها الأساسي، فيأتي بها الشاعر فيفرغها عن دلالتها الأولى، ويشحنها بدلالة جديدة بطريقة فنيَّة انزياحية تتناسب مع تجربته الشخصية، وإمَّا أن تكون مستلهمة من الأزمنة الأدبية التي سبقته فيوظفها بما يخدم أهدافه وأفكاره.

ولمَّا كانت مصادر الرمز متنوعة كان حقاً أن يؤدي ذلك التنوع إلى تعدد أنواعه، فهي إمَّا خاصة وإمَّا تراثية.

الرمز الخاص:

هذا الرمز هو ما يُسمَّى بالرمز الذاتي، منشؤه ذات الشاعر المبدع، فنتيجة لتعامل الشاعر مع الواقع يتكون لديه نظرة ورؤية خاصة، ومع مرور الزمن وتراكم هذه الرؤى والنظرات والتي تكون قد أُشْبِعت بالأحداث المختلفة يقوم الشاعر باستغلالها وجعلها رموزًا، لتفصح عمَّا يدور في باطنه من مشاعر وأحاسيس.

إنَّ الشاعر بخياله الواسع وما يمتلك من روح إبداعية يستطيع أن يخلق رموزه الخاصة، فيتفاعل معها، ويسكب فيها مشاعره وأحاسيسه، وعليه فتلك المشاعر والأحاسيس ليست سمات واقعية متأصلة في الرمز، وإنما أراد الشاعر أن تكون رموزًا له، ينطقها ما لا تستطيع النطق به.

وجد الشعراء في الطبيعة مبتغاهم، فكانت إحدى أثرى المنابع التي اعتمدوا عليها في صناعة رموزهم الخاصة، ومن تلك الظواهر الطبيعية الرياح، والرعد، والمطر، والحجر وغيرها. فالشاعر وجد حريته في اختيار الرموز الخاصة، وهذا ما نجده بكثرة في الشعر العربي الحديث. حيث تقارب المعجم الرمزي لتشكل حقولًا دلالية كلية ومتنوعة، نجد فيها أن القمح هو

رمز الخصوبة، والحجر هو رمز للجماد، والنَّار ترمز الى الثورة، والريح هو رمز للغضب وغير ذلك[22].

الرمز التراثي:

إنَّ التراث أمدَّ الشاعر العربي بالكثير من الأدوات، أثرى بها تجربته الشعريَّة. فرجوع الشاعر إلى التراث يأخذ منه رموزه يدل على وعيه الكبير بجوهر التراث، يعرف كيف ينتقي منه مادته، فيوظفها بما يخدم نصَّه الشعري، ومن هذه الرموز التراثية:

1. الرمزالأسطوري

تمتاز الأسطورة بامتلاكها قوى وطاقات إيحائية، جمعت خوارق ومعجزات اختلط فيها الواقع والخيال، وامتزجت الطبيعة والأشياء الظاهرة فيها بعالم القوى الغيبية، ليعتقد الإنسان قديمًا بألوهيتها.

فالأسطورة قناع يختفي الشاعر خلفه ليقول كل ما يريد قوله، وهو في مأمن من اللوم والانتقاد[23]. وتأتي جمالية التوظيف للأسطورة من خلال قدره الشاعر الإبداعية والفنية على خلق الانسجام بين الشخصية الأسطورية ونصه الشعري، فتغدوا العناصر داخل النص الشعري متفاعلة متماسكة. فقد يغير الشاعر في الأحداث فيضيف أو يحذف أو يُضخِّم بعض الأفكار الثانوية، وكل ذلك بطريقة فنية انزياحية.

وكثر استخدام شعراء العصر الحديث للأسطورة، حيث يأتي بدر شاكر السياب في مقدمتهم، كما في قصيدته المعبد الغريق، واستخدمها أيضًا كل من البياتي وصلاح عبد الصبور وغيرهم. ومن هذه الأساطير التي استخدمها شعراء العربية: زرقاء اليمامة، وسيزين، وأوديب، وعشتار وأدونيس وغيرها.

2. الرمز الديني

كان الدين الإسلامي والديانات السابقة حقلًا يقتطف منه الشعراء الأحداث والشخصيات والقصص والمواقف فيوظفونها كرموز لتحقيق أهدافهم، وكل ذلك دون ذِكْر الشاعر تفاصيل تلك

---

[22] مداني علاء، وعبد الحميد هيمة، تجليات الرمز في شعر عمر أزراج، مجلة مقاليد، العدد 14، جوان، 2018م، ص 129.

[23] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء، الإسكندرية، ط 1، 2002م، ص 344.

القصص والأحداث، إنَّما يشير إليها إشارة خاطفة، ليأتي دور القارئ فيكشف خفاياها، ويفهم مقاصدها، فإذا ذُكِرَ سيدنا أيوب عليه السلام عُلِمَ أنَّ موطن الرمز هو الحديث عن الصبر، وإذا ذُكِرَ سيدنا يونس عليه السلام فُهِمَ من ذلك الرمز غلبة الحق وانتصاره على الباطل، حيث كانت النهاية بخروجه من بطن الحوت[24]، وغير ذلك من الرموز الدينية. وفي العصر الحديث يُعدُّ السياب رائداً في استخدام هذا الرمز.

ولابد من التفريق بين الرمزين السابقين الأسطوري والديني، فالأول يستند إلى الخيال والاختلاق والزيادة والحذف عبر مرور الزمن، وهذا مالا يمكن تصوره في قصص القرآن وأخباره المحفوظة بحفظه جل جلاله.

3. الرمز الشعبي

يرتبط الفلكلور أو التراث الشعبي بالحياة الإنسانية، وبكل ما تداولوه من الحكايات والقصص الشعبية، التي كان لها أبطالها وشخصياتها، فظلت عالقة في أذهان الناس لما قدمته من تضحية وبطولة في سبيل تحقيق أهدافها، ومن تلك الشخصيات عنترة بن شداد، وأبو زيد الهلالي، وشخصيات كليلة ودمنة، وألف ليلة وليلة، والغول الذي وظَّفه بعض الشعراء ليدل على المستعمِر المتوحش، حيث تظهر الحقيقة في النهاية باستحالة وجود الغول، فتذهب الرهبة، ويُحَسُّ بنشوة الانتصار على ذلك المستَعمِر[25].

وتأتي أهمية استخدام الرموز الشعبية من قدرتها على تحريك المشاعر والأحاسيس لدى المتلقين، وذلك عندما يلمس الشاعر الوتر المشترك بين الجماعة التي يعيش ذلك الرمز في وجدانها العام[26].

4. الرمز التاريخي

يقوم الرمز التاريخي على توظيف الشعراء الأقوال أوالمعارك والغزوات أوالشخصيات المستلهمة من التاريخ، وذلك بما يتناسب مع أفكارهم و رؤاهم الإبداعية والفنية، وكأن الشاعر يمزج الحاضر بالماضي، ليحصل التداخل والتواصل، وكأنه يريد أن يعيد التاريخ نفسه، فإن كان

---

[24] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925م- 1975م، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006م، ص588.

[25] رُلى يوسف صبحي عصفور، الرمز في الشعر الفلسطيني المعاصر (فواز عيد ومحمد القيسي وأحمد دحبور) أنموذجًا، الجامعة الأردنية، رسالة دكتوراة في اللغة العربية وآدابها، 2013م، ص 58.

[26] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دارالمعارف، القاهرة، ط 3، 1984م، ص 322.

موضوع قصيدته العدل كان رمز قصيدته شخصية اشتهرت بالعدل كسيدنا عمر بن الخطاب رضي الله تعالى عنه، وإن كان الحديث يتطلب رمزًا من رموز الشجاعة والبطولة كان أمامه شخصيات كثيرة، كصلاح الدين الأيوبي، وسيدنا خالد بن الوليد رضي الله تعالى عنه ، و طارق بن زياد وغيرهم، وإن كان الموضوع عن البطش والقسوة، كانت شخصية الحجَّاج وأمثاله حاضرة، وهكذا.

5. الرمز الصوفي

سجل الرمز الصوفي حضورًا قويًا في بناء القصيدة الصوفية، لا يختلف شأنًا عن بقية الرموز ودورها في بناء القصائد العربية، فاستخدمه شعراء التصوف للتعبير عن مشاعرهم الوجدانية، ومحبتهم للذات العليَّة، وأحوالهم الإيمانية والروحيَّة الرفيعة، فتخيَّروا لتلك الأغراض رموزًا كثيرةً، ومما استخدموه رمز الخمرة، والمرأة، والطبيعة، والطيور، والظباء، والغزلان، والناقة، والعيس، والأطلال، وأسماء بعض الأماكن والأودية، وغير ذلك من الرموز.

تمكن الشاعر الصوفي بقدرته الأسلوبية والشعرية أن يوصل المعاني العرفانية، وذلك من خلال الطاقة التعبيرية المكثفة والمصفاة الكامنة في الرمز، فبث الحيوية في تلك الرموز بالربط بينها وبين تجربته الشعرية الصوفية.

لقد كان الرمز بالنسبة للشاعر الصوفي منبعًا لا ينضب، ونهرًا جاريًا طيب الشراب، يغترف منه ما يتناسب مع تجربته الشعرية، فأصبح الرمز بيد الشاعر الصوفي أداة طيعة، نقل بها تجاربه التي استعصت على التعبير المباشر، فعبر بالمحسوس عن اللامحسوس، وبالمادي عن المعنوي، ما دفعه إلى ذلك إلا ما يمر به من مكابدة للشوق والاحتراق بمحبة المعبود جل وعلا، فالصوفي يعيش حالة يصعب وصفها وشرح دقائقها باللغة اليومية، حينها وجد ضالته باللغة الشعرية المكثفة القائمة على الرموز الإشارية، التي توحي إلى القارئ بالمطلوب والمقصود دون التصريح عن خباياها، تاركة المجال للمتلقي ليكشف الستار عنها، فيفهم مكنوناتها، ويحظى بنفائس جواهرها.

إن طبيعة الرمز الصوفي تختلف اختلافًا تامًا عن طبيعة الرمز العلمي (الرياضي) والرمز اللغوي، فالرمز الرياضي يشير إلى موضوع ما، من غير أن يكون هناك ارتباط بينه وبين ذلك الموضوع، والرمز اللغوي اصطلاحي حيث يشار بالكلمة إلى موضوع محدد إشارة مباشرة كالإشارة بكلمة (باب)، وهنا أيضًا لا نجد علاقة تداخل أو امتزاج كالتي نجدها بين الرموز الشعرية

وموضوعاتها، فالرمز الصوفي مثلًا مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالتجربة الشعرية التي يعيشها الشاعر[27].

فالرمز الصوفي لا يختلف عن الرموز الأدبية الأخرى من حيث الدلالة، فخفاء المعاني التي لا تكاد تفهم موجود في كلا الدلالتين، إلا أن الرمز الصوفي أكثر خفاءً وغموضًا، وما ذلك إلا بسبب طبيعة التجربة التي يعيشها الشاعر الصوفي، وهذه التجربة هي كبنية عميقة تتغلغل داخلها ذات الشاعر الفانية بالاحتراق والشوق للمحبوب، فلوحوا إلى تلك الأحوال والمعاني التي لم تستطع حروف العبارات التعبير عنها لحدود نفسها وضيقها، فوجدوا في الرمز مبتغاهم وفضاءهم الموعود[28].

إن الشاعر في الرمز غير الصوفي يستطيع أن يعبر عن رؤيته، ويتخذ الرموز الشعرية وسيلة لذلك، فموضوع الرؤية واضح أمامه، على حين أنه في التجربة الصوفية يختفي، فيستعصي عليه التعبير، لذلك فإن طبيعة التجربة التي يعيشها الصوفي هي التي جعلته يلجأ إلى الرموز فالرمز أداة التعبير عن حبهم ووجدهم، وذلك لما يتمتع به من الانبهام والثراء والكثافة وتعدد التأويلات المحتملة[29].

يحمل الرمز الصوفي في باطنه معان لطيفة، وهذه المعاني خفية، فهو يكاد يرادف الإشارة، فالرمز الصوفي هو معان خفية مخزونة ومخبأة تحت الكلام الظاهر، وهذه المعاني لا يحظى بها إلا من كان من أهل التصوف[30]، ممن كان حاضرًا مع الله بقلبه وممن فتح الله عليه، وكان من أهل فهم هذه الإشارات واللطائف العرفانية، أو ممن أكرم بصحبتهم وملازمتهم.

أشكال الرمز الصوفي:

لم يجد الصوفيون وسيلة يمكن التعبير بها عن معانيهم وأذواقهم إلا الرمز، ولم يجر شعراؤهم في استخدامه على طريقة واحدة، إنَّما اختلفت باختلاف الموضوعات التي تناولوها،

---

[27] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط 3، ص 198.

[28] أحمد الطريبق أحمد، الخطاب وخطاب الحقيقة، مجلة فكر ونقد، عدد 40، دار النشر المغربية والدار البيضاء، جوان، 2001م، ص 68.

[29] حمزة أحمد، الرمز بين الرؤية والإبداع الفني، جامعة 9 أيلول، كلية الإلهيات، العدد 40، إزمير، 2014م، ص 279.

[30] أبو نصر السراج، الطوسي، اللمع، تحقيق: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر، ص 414.

فأخذ الرمز أشكالاً كثيرة، كان التنوع في استخدامها سمة جمالية وفنية اتسم بها الشعر الصوفي، فلا نكاد نمر على قصيدة من قصائدهم إلا وهي قائمة على الرموز محمَّلة بالمعاني العرفانية، تفننوا وأبدعوا في توظيف رموزهم، فغدت تلك القصائد محطَّ أنظار الشُرَّاح والأدباء والباحثين، أعجبوا بهذا الموروث الأدبي، وكان مصدر إلهام لكثير من شعراء العصر الحديث.

هناك بعض الرموز في الشعر الصوفي قد أفردت لها القصائد المستقلة كالقصائد الغزلية والخمرية وغيرها، وما ذلك إلا بسبب الأهمية الكبيرة التي حظي بها الرمز عند شعراء التصوف، فبالرموز يفصحون عن مكنونات أنفسهم، ويشرحون أحوال قلوبهم، وما حل بها من الوجد والأسى، فهي ترجمان أشواقهم ومواجيدهم، ينقلون أحوالهم الإيمانية في سيرهم و طريقهم الى الله عز وجل بطريقة فنية إبداعية، وهناك العديد من الرموز التي استخدمها شعراء التصوف كالأعداد، والحروف، والناي، والمرأة، والخمرة، والطبيعة وماحوته من عناصر، ومن أشهر تلك الرموز استخدامًا ما يلي:

1. رمز المرأة

لقد كانت المرأة مصدر إلهام للشعراء في العصر الجاهلي وما تلاه من عصور، ففي القصيدة الجاهلية تفتتح القصائد بذكرها والتغزل بها تارة، والوقوف على أطلالها و آثار ديارها تارة أخرى، حتى غدت تلك المطالع سِمة طبع بها الشعر الجاهلي، فسار عليها الشعراء بعد ذلك، وإنه ليلاحظ شيئاً من ذلك الغزل في صدر الإسلام، فها هو كعب بن زهير رضي الله تعالى عنه الذي جاء معتذرًا يطلب الصفح والعفو من النبي صلى الله عليه وسلم، حيث أنشد قصيدته المشهورة بالبردة في حضرته صلى الله عليه وسلم والتي ابتدأها بالغزل[31]:

بَـانَـتْ سُـعَـادُ فَـقَـلْبِي الْـيَـوْمَ مَـتْـبُـولُ مُـتَـيَّــمٌ إِثْــرَهَا لَــمْ يُـجْـزَ مَـكْـبُـولُ

ومَـا سُـعَـادُ غَـدَاةَ الـبَـيْـنِ إِذْ رَحَـلُـوا إِلَّا أَغــنُّ غَـضِـيْـضُ الطَّرْفِ مَكْحُـولُ

هَـيْـفَـاءُ مُـقْـبِـلَةً عَـجْـزَاءُ مُـدْبِــرَةً لا يُـشْـتَـكَــى قِـصَـرٌ مِـنْـهَا ولا طُـولُ

وأمَّا في العصر الأموي فقد أخذ الغزل منحيين، الأول منهما الغزل الفاحش الحسي، وأمَّا الآخر فهو الغزل العذري، الذي كان مصدر إلهام للكثير من شعراء التصوف، لقد عاش الشعراء العذريون حالة الوجد والحرمان والشغف والعشق، الذي فتك بأجسادهم، فتهاوت قواهم، وطاشت عقولهم، فأضناهم الشغف وأتعبهم أيما تعب، فهذا قيس بن المُلَوَّح لُقِبَ بالمجنون، لما حلَّ به من

[31] كعب بن زهير، ديوان كعب بن زهير، تحقيق: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997م، ص 60.

الألم والأسى في حب ليلى العامرية، فذهب العشق بلبه، ومثله في ذلك كثير، كجميل بثينة، وكثير عزة، والعباس بن الأحنف، وغيرهم.

فالدارس للأدب الصوفي ليجد فيه شيئًا من ذلك الغزل العفيف، ولم يكن هذا الغزل لذاته، وإنما هو رمز حُمِّل بالمعاني الجمالية والعرفانية الصوفية، استطاعوا من خلاله أن يؤلفوا بين الحب الإلهي والحب الإنساني، فخلقوا السياقات المناسبة لتوظيف الأساليب الغزلية الموروثة، مرَّروا من خلالها شوقهم ووجدهم، وما يعانونه من ألم الاغتراب والبعد عن الذات الإلهية، فهم يطمعون في الوصول إلى المحبوب، حالهم في ذلك حال الشعراء العذريين.

كان الغزل العذري وأساليبه وشعراؤه ومن تغزلوا به من النساء كليلى ولبنى وسلمى وسعاد وغيرهن قوالبًا ورموزًا، تسكب فيها عواطف ومواجيد الشعراء الصوفيين، وأشعارهم في هذا الباب كثيرة، ولنا أن نمثل لها بأبيات لأبي مدين شعيب التلمساني (ت 594 هجرية) من قصيدته الحافلة بالرموز والتلويحات الغزلية والخمرية التي يقول فيها[32]:

تَـقُـولُ أُنَـاسٌ قَـدْ تَمَلَّكَهُ الْـهَـوَى أَجَلْ لَسْـتَ فـي لَـيْـلَى بـأَوَّلِ مَـنْ جُـنَّـا

جُـنِـنْتُ بِهَا عَنْ كُلِّ مَـا عَـلِـمَ الْوَرَى وأُظْـهِـرُ لُـبْـنَى والْـمُـرَادُ سِوَى لُـبْـنَـى

وإِنِّـي كَـمَـا شَـامَ الـغَـرَامَ مُـوَجِّـدٌ وَإِنْ مِلْتَ تَمْويهًا إلى الـرَّوْضَـةِ الْـغَـنَّـا

ويُـذْكِـرُنِـي مَـرُّ الـنَّسِـيْـمِ بِعُـرْفِـهَـا ويُـطْـرِبُـنِـي الْـحَـادِي إِذَا بِـاسْـمِهَـا غَـنَّى

عبر الشعراء عن الحب الإلهي، وصوروا أحوالهم وما صنع الحب بهم، من خلال الموروث الغزلي الذي استقوه من شعراء الغزل العذري، وكل ذلك باقتطافهم الأساليبَ والقوالبَ الناضجة فنيًا، فما كان منهم إلا حسن التوظيف، وخلق السياق المناسب، وتمرير مشاعرهم وتجاربهم الشعرية الصوفية.

2. رمز الطبيعة

كان للطبيعة حضور كبير في الشعر العربي القديم، حيث كانت طبيعة البيئة الصحراوية وقساوتها لها الأثر الواضح على نفسية شعرائها، فانعكس ذلك الأثر على شعرهم، فالشاعر

[32] شعيب الغوث، أبو مدين التلمساني، ديوان أبي مدين شعيب الغوث، تحقيق: عبد القادر سعود وسليمان القرشي، كتاب-ناشرون، بيروت، ط 1، 2011م، ص 41.

الجاهلي وصف طبيعته التي عاش فيها، وما كان يصادفه من حيوانات، وما يمر به من تلال وهضاب وأودية أثناء تنقله باحثًا عن الماء والكلأ.

لقد كان إدراك الشاعر الجاهلي للطبيعة بشكل مباشر، فهو متشبث بالمحسوسات، يصف ما تقع عليه عينه، فقد كانت لغته الشعرية ملائمة لتجربته الفنية، ولم يقتصر ذلك على الوصف الحسي إذ يظهر ذلك في جزالة الألفاظ ومتانة التراكيب لما ينم عن طبيعة عيشه ومسكنه.

وبعد ذلك بدأ الشعراء ينفتحون على الحضارات الأخرى، إضافة إلى ما تسرب إليهم من ترف الحياة ونعيمها، فكان لوصف الطبيعة أثر على نفسية الشاعر، وهذا ما وجد بشكل واضح عند شعراء الأندلس، الذين أولعوا بطبيعتهم النضرة، فغدت مرتكزًا للكثير منهم في بناء قصائدهم الوصفية، وذلك لما امتازت به طبيعة الأندلس من خصوبة للأرض، وكثرة للأشجار، وموقع جغرافي حسن، إضافة إلى ما احتوته تلك البلاد من أنهار وحيوانات زادت الطبيعة جمالًا، وما وصلت إليه من التقدم الحضاري والعمراني، فكان نتاج الشعراء قد وسم بسهولة الألفاظ ولطافتها، كما تحرروا من المعاني البدوية، واستخدموا البحور الشعرية الخفيفة.

أما الطبيعة في الشعر الصوفي فقد كان حضورها فيه مختلفًا عن غيره من الشعر العربي، فما هي بالنسبة للشاعر الصوفي إلا رمزٌ آخذٌ بيده إلى رؤية آثار قدرة الله عز وجل، فأصبح كل شيء في هذه الطبيعة دليلٌ له يرى قدرة الله فيه، فتورث تلك الرؤية في قلبه الخوف والخشية، مقرونة بالمحبة والتعظيم للذات الإلهية، وهذا ما كان يحصل مع أبي حمزة الصوفي، الذي كان عندما يسمع صوتًا كخرير الماء وتغريد الطيور وهبوب الرياح يقول: لبيك، فرماه بعضهم بالحلول، ممن لم يفهم معنى إشارته، وذلك أن الذي يكون من أهل الذكر الدائم لله عز وجل سيكون قلبه دائم الحضور بين يدي الله تعالى، فيرى حينها الأشياء كلها لله وبالله ومن الله وإلى الله، فعندما يسمع صوتًا فكأنه يسمعه من الله تعالى، وهذا لا يكون إلا لمن قلبه مجموع على الله، وجوارحه غير مصروفة إلى سوى الله تعالى، فعندها تحصل له حقائق الفهم عن الخالق جل جلاله في كل ما يسمع وكل ما يرى[33].

فالطبيعة كانت بالنسبة للشاعر الصوفي مصدر فياض، يستقي منه رموزه الفنية، فيسقط عليها تجربته، ويحملها معان عرفانية، وهذا ما امتاز به الشعر الصوفي، وقد وقع اختيار شعراء

[33] أبو نصر السراج، الطوسي، اللمع، ص 495.

التصوف على كثير من الرموز المستلهمة من الطبيعة وما احتوته من حيوانات وجمادات ونباتات، ومن تلك الرموز رمز الطير.

أولع الشعراء القدامى بالحمامة التي تسجع فوق الأغصان، حيث كثر وصف الحمام في أشعار العرب، لما تثيره من تحريك للشوق والحنين في قلوب الشعراء، ففي تسجيعها ما يذكره بلوعة الفراق، فيتفاعل معها، ويقاسمها ذلك الألم الذي تعانيه، والاغتراب الذي تعيشه، فينقل ذلك في شعره بطريقة فنية، فهي في ذلك تحكي أحواله النفسية والعاطفية، فتارة يصورها الشاعر باكية حزينة، وتارة أخرى يصورها غناء فرحة، وهذه الأساليب والصور الفنية التي ورثها شعراء التصوف عن سابقيهم تفننوا في توظيفها بعد أن أشربوها المعاني الرمزية والإشارية الصوفية، وذلك بحسب ما تقتضيه التجربة الشعرية للشاعر، ومن رموزهم رمز الحمامة المطوقة والتي رمزوا بها للروح التي حبست داخل الجسد وكبِّلَت به، فهي تطلب التحرر من قيدها على الدوام ، وذلك لشوقها إلى العالم الأسنى، وهذا ما أشار إليه أبو مدين التلمساني بقوله[34]:

أَمَـا تَنْظُـرُ الطَّيْـرَ المُقَفَّصَ يَـا فَتَـى ... إِذَا ذَكَـرَ الأَوْطَـانَ حَـنَّ إِلَى المَغْنَـى

يُفَـرِّجُ بِالتَّغْـرِيْدِ مَـا بِفُـؤَادِهِ ... فَتَضْطَرِبُ الأَعَضَاءُ فِي الحِسِ والمَعْنَى

وَيَرقُصَ فِي الأَقْفَاصِ شَوقًا إِلَى الْلِّقَا ... فَتَهْتَـزُّ أَرْبَـابُ الْعُقُـولِ إِذَا غَنَّـى

كَـذَلِكَ أَرْوَاحُ الْمُحِبِّـيْنَ يَـا فَتَـى ... تُهَـزِّزُهَا الْأَشْـواقُ لِلْعَـالَمِ الْأَسْنـى

وقريب من ذلك قول عبد الغني النابلسي (ت 1143هـ) في إحدى موشحاته التي يصور فيها الحوار الذي دار بينه وبين تلك الحمامة[35]:

غَنَّتْ سُوَيْـجِعَـةُ الْهَوَى فَـوْقَ الرَّوَابِي ... فَـأَهَـاجَ الـذِّكْـرُ مَـا بِـي

وَسَأَلْتُهَا عَـنْ أَصْلِ بُعْـدِي وَاقْتِـرَابِـي ... قَـالَـتْ الْـحَـقَ جُـوَابِـي

وبالإضافة إلى ما سبق فإن هناك العديد من عناصر الطبيعة الأخرى التي استخدمها شعراء التصوف كرموز للتعبير عن حالة الحب والشوق إلى المولى جل شأنه، وتقدست أسماؤه، فيوجد في شعرهم الظباء والغزلان، والنوق والعيس، والوديان والأطلال، وغيرها.

---

[34] شعيب الغوث، أبو مدين التلمساني، ديوان أبي مدين شعيب الغوث، ص 37.

[35] عبد الغني بن إسماعيل، النابلسي، ديوان الحقائق ومجموع الرقائق، تحقيق محمد عبد الخالق الزناتي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 49.

3. رمز الخمرة

لقد كان لهذا الرمز دور كبير في بناء القصائد الشعرية الصوفية، إذ لا يوجد شاعر من شعراء التصوف إلا ووظف هذا الرمز في شعره، كما أن بعض الشعراء قد أفرد له قصائد خاصة عُرفت بالخمريات، وهم في تلك القصائد ما أرادوا من الخمرة إلا الرمز والتلويح إلى المعاني الصوفية، وهذا الرمز هو موطن هذا البحث المراد دراسته.

1.1.3. الخمرة

إن للخمرة الصوفية ما تمتاز به عن الخمر الحسية المعهودة، وإن كانت الخمر في الشعر غير الصوفي قد وصفها الشعراء فأجادوا بذلك الوصف وتفننوا حتى أفردت لها القصائد ذات الموضوع الخمري فإن شعراء التصوف أيضًا وصفوا خمرتهم وبينوا خصائها التي امتازت بها عن غيرها، فما هو تعريف الخمرة؟ ومن أين جاؤوا بها؟ وكيف وظفت؟ وبماذا امتازت؟ هذا سيتوضح في الفقرات التالية.

الخمر لغة: مادة خَمَرَ، خامر الشيءَ: قاربَهُ وخالطَهُ[36]. ويُقَال: خَمْرَةٌ وخَمْرٌ وخُمُورٌ، كما يقال: تَمْرَةٌ وتَمْرٌ وتُمُورٌ، ويقال أيضًا: خَمْرَةٌ صِرْفٌ. وسُمِّيَت بالخَمْرِ لأنها تُرِكَتْ فاخْتَمرت أو لِمُخَامرتِها العقل[37].

والخَمْرُ: ما أسكَر من عصير العنب أو عامٌّ، كالخَمْرَةِ، والعُمومُ أصحُّ لأنَّها حُرِّمَتْ وما بالمدينة خَمْرُ عِنَبٍ، وما كان شَرابُهم إلا البُسْرَ والتمر. والخَمَّارُ بائِعُها، واخْتِمَارُها إدراكُها، وغَلَيانُها[38]. والخَمْر يذكر وتؤنث، فيقال له: هو الخمر، وهي الخمر. وأنكر الأصمعي تذكيرها. ويجوز دخول الهاء فيقال: الخَمْرَةُ، على أنها قِطْعَة من الخمر، كما يقال: لحمة ونبيذة وعسلة[39].

ومن خلال التعريفات اللغوية السابقة توضح المعنى اللغوي للخمرة، بالإضافة إلى بيان صحة استخدام شعراء التصوف للفظ (الخمرة) فهي تعني القطعة من الخمر، كما يمكن قول ذلك في لحمة وعسلة وتمرة أي قطعة من لحم وعسل وتمر.

---

[36] جمال الدين الرويفعي، ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وغيره، دار المعارف، القاهرة، ص 1259.

[37] إسماعيل بن حماد، الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ص 343.

[38] مجد الدين محمد بن يعقوب، الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، 2008م، ص 498.

[39] أحمد بن محمد، الفيومي، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، تحقيق: عبد العظيم الشناوي، دار المعارف، القاهرة، ط 2، ص 181-182.

والخَمْرَة اصطلاحاً: هي رمز أراد به أهل التصوف المحبة الإلهية التي جعلها الله تعالى في صدورهم، فلا يستطيع أحد التعبير عنها إلا إذا ذاقها، والذائق قد استولى عليه بسبب الذهول عما هو فيه أمر لا يمكنه معه العبارة، فهو كالسكران لا يستطيع أن يبين بالعبارة عن حقيقة السكر الحاصل له بسبب استيلائه على عقله، والفرق بين السكرين أن السكر بالخمر الحسية يمكن زواله فهو عرضي. أما السكر بالمحبة فهو ذ اتي وملازم لصاحبه، فلا يمكن لمن وصل إليه أن يصحو عنه حتى يخبر فيه عن الحقيقة، كما قيل[40]:

يَصْحُو مِنَ الْخَمْرِ شَارِبُوهَا وَالْعِشْقُ سُكْرٌ عَلَى الدَّوَامِ

فالخمرة غيبة في مشاهدة الأنوار المعنوية، وهي أسرار الذات الأزلية، فلا يرى إلا أسرار المعاني القديمة، وينكر الحوادث الحسية، فسميت هذه الغيبة خمرة، لمشاركته للخمر في غيبوبة العقل. فكما أن نور العقل الذي جعله الله ليُميَّز به بين الحق والباطل قد يتغطى بالظلمة الطينية، وهي نشوة الخمر الحسية، فإنه أيضاً قد يتغطى بالأنوار الباهرة من الحضرة الأزلية إذا فاجأته[41].

الخمرة في الشعر العربي:

كان للخمرة حضورٌ بارزٌ في الشعر العربي عامة، والقديم منه خاصة، لما تركته من أثر واضح في نفوس شعرائها، فقد أربكت عقولهم، وهزت مشاعرهم، فهي غايتهم وملاذهم، ومحط فخرهم ومباهاتهم، تغنوا بها، وتفننوا بوصفها، فكانوا فريقين في استخدامها، فريق منهم يستخدمها على الحقيقة قاصدًا الخمر الحسية، وفريق آخر استخدمها مجازًا، فعدل عن معناها الحقيقي ليتخذها رمزاً، يخفي وراءه المعاني والدلالات العرفانية السامية.

وشعراء التصوف يستخدمون الخمرة رمزًا، فارتكزوا في بناء القصائد الخمرية على النتاج الفني والإبداعي الذي وصل اليه شعراء الخمريات الحسية، من ذكر مجالسها وأوصافها وأسمائها وندمانها وغير ذلك. وبما أن هذا البحث قائم على دراسة الرمز الخمري في النتاج الصوفي كان لابد من إضاءة سريعة على الخمر في الشعر غير الصوفي، ليكون ذلك قاعدة لفهم رمزيتها في القصائد الصوفية.

---

[40] عبد الرحمن محمد الأنصاري، ابن الدباغ، مشارق أنوار القلوب ومفاتح أسرار الغيوب، تحقيق: هيلموت ريتر، دار صادر، بيروت، ص 21.

[41] أحمد بن محمد، ابن عجيبة، البحر المديد في تفسير القرآن المجيد، تحقيق: أحمد عبد الله قرشي رسلان، القاهرة، 1419هـ، ج 1، ص 246

1.1.3.1. الخمر في الشعر غير الصوفي

عرف العرب الخمر في العصر الجاهلي، وكانت لها مكانة كبيرة في شعرهم، ومن خلال معاينة ذلك الشعر يتبين أن بعض الشعراء كانوا مغرمين بها، متهالكين على احتسائها، سرت في أجسادهم مسرى الدم في العروق، يدورون حول حاناتها التي علقت قلوبهم بها، يبتغون رشفة من كؤوسها، متعطشين لكشف دنانها وخابياتها، باحثين عن النشوة واللذة والطرب من أيدي قيانها ومديري كؤوسها، فكان كل ذلك محفزاً لهم لإنتاج نصوص فنية، ولوحات إبداعية، يصفون بها خمرتهم، فأبدعوا في ذلك الوصف أيما إبداع، فوضعوا لها المُسميَّات بحسب درجة إسكارها، وبينوا أصولها، والبلاد المنتجة لها، و لم يتركوا صغيرة ولا كبيرة إلا كانت حاضرة في أشعارهم، كل ذلك وهم غير مكترثين بعادات القبائل وأعرافها، حتى وصل الحال ببعضهم إلى نبذه وطرده من القبيلة، وذلك لشدة إدمانه على معاقرتها، وإسرافه في الإنفاق على أصحابه وخلَّانه لشربها، وهذا ما بينه طرفة بن العبد في قوله[42]:

وَمَـا زَالَ تَشْـرَابِـي الخُمُـورَ ولَذَّتِـي وَبَيْعِـي وإِنْفَاقِـي طَرِيْفِـي وَمُتْلَـدِي

إِلَـى أَنْ تَحَـامَـتْنِـي الْعَشِـيْـرَةُ كُلُّـــهَا وَأُفْـرِدْتُ إِفْــرَادَ الْبَعِـيْـرِ الْمُعَبَّـدِ

فطرفة لم يزل يشرب الخمر، ويسرف في إنفاقه للحصول على شربها حتى وصل الحال به إلى إنفاقه كل الأموال المجنية بساعده، والموروثة عن آبائه، ونتيجة لذلك نفته العشيرة، وأبعدوه كما يُبعَد البعير الأجرب المطلي بالقطران خشية انتقال العدوى إلى الصحيح منها.

لقد تملَّكت الخمر عقولهم وأفئدتهم، فصارت دائمة الذكر على ألسنتهم، فلا نكاد نرى قصيدة إلا وللخمر ذكر فيها، وإن لم تفرد كفن مستقل كباقي الفنون، كالمديح والهجاء والفخر والغزل وغير ذلك.

إذًا كانت الخمر المعشوقة التي سلبت لُبَّ العاشقين، وممن وقع في شِراكها، فأجاد وصفها، ميمون بن قيس الملقب بالأعشى، الذي توسع في وصفها حتى كادت الصورة الخمريَّة ومعانيها تجتمع في شعره، فقد وصف صفاءها قائلًا[43]:

مُشَعْشَعَـةً كَـأَنَّ عَلَـى قَـرَاهَـــا إِذَا مَـا صَرَّحَـتْ قِـطَـعًا سِهَامَـا

---

[42] طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 3، 2002م، ص 25.

[43] ميمون بن قيس، الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، تحقيق محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميزت، القاهرة، 1950م، ص 197.

كَـأَنَّ شُعاعَ قَـرْنِ الشَّمْسِ فِيْهَـا إِذَا مَـا فَـتَّ عَنْ فِـيْهَـا الخِتَامَـا

فهذه الخمر إذا مُزجت بالماء بدا سطحها متوهجًا برَّاقًا، وكأنَّ قطعًا من شعاع الشمس صب فوقها، وإذا كشفت الأغطية عن أفواه الدنان التي خُمِّرَت فيها الخمر خرج منها ضوء يشبه أشعة الشمس، وإضافة إلى الشاعرين طرفة والأعشى كان هناك العديد من الشعراء، الذين تغنوا بالخمر وافتخروا بشربها، كَعَدِي بن زيد الحيري العِبَادي، وعمر بن كلثوم، وعنترة بن شداد، والمُنَخَّل اليَشْكُري وغيرهم.

وبمجيء الإسلام كادت أن تختفي آثار ذكر الخمر في قصائد الشعراء، لولا اقتصار ذكرها في ثنايا بعض قصائد المديح، وكان مرجع ذلك إلى تحريم الإسلام للخمر، وتشاغل العرب عن الشعر بالجهاد والفتوح الإسلامية، إضافة الى الاشتغال بالقرآن الكريم والحديث الشريف، ومن القصائد التي ذكرت فيها الخمر قصيدة لحسان بن ثابت-رضي الله عنه-في سياق مدحه للنبي صلى الله عليه وسلم قبيل فتح مكة يقول فيها[44]:

كَـــأَنَّ سَـبِـيْـئَـةً مِـــنْ بَـيْـــتِ رَأْسٍ يَـكُـــونُ مِـزَاجُهَـــا عَسَـلٌ وَمَـاءُ

عَـلَـــى أَنْـيَـابِـهَا أَو طَـعْـــمَ غَـــضٍّ مِـنَ الـتُّـفَّـــاحِ هَـصَّـــرَهُ الجَـنَـــاءُ

إِذَا مَـــا الأَشْـرِبَـاتُ ذُكِـــرْنَ يَـوْمًـــا فَهُـنَّ لِـطِـيْـبِ الـــرَّاحِ الـــفِـدَاءُ

وإن كان سيدنا حسان-رضي الله عنه-قد وصف الخمر فوصفه لم يكن إلا فخرياً، يجري على عادة شعراء الجاهلين، ولم يكن وصفًا تفصيليًا كوصف الأعشى، وعدي بن زيد العبادي وأمثالهم.

وأما في العصر الأموي الذي عادت فيه مجالس الخمر إلى الانتشار، وكثر المولعون بها كالأُقَيْشِر الأسَدي، والوليد بن يزيد بن عبد الملك، والأخطل وغيرهم.

فهذا الأقيشر الذي رفض شرب الخمر في إحدى المجالس بعد أن بدأ المشيب يشتعل في رأسه، يصور ما دار في ذلك المجلس بقصيدة نجد فيها وصفًا للخمر التي أتاه بها الساقي، فهي صهباء معتقة لم تمسها النار، فيذكر موطنها ليدل على قيمتها الكبيرة، ولذلك كانت أقوى أنواع الخمر إسكاراً، وأشدها تأثيرًا في نفس شاربها، فيقول[45]:

---

[44] حسان بن ثابت، ديوان حسان بن ثابت، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 1994م، ص 18.

[45] الأقيشر الأسدي، ديوان الأقيشر الأسدي، تحقيق: محمدعلي دقة، دار صادر، بيروت، ط 1، 1997م، ص 68.

وصَهْبَاءَ جُرْجَانِيَّةٍ لَمْ يَطُفْ بِهَا حَنِيْفٌ وَلَمْ تَنْغَرْ لَهَا سَاعَةً قِدْرُ

وَلَمْ يَحْضُرِ القَسُّ المُتَيَّمُ نَارَهَا طرُوْقًا وَلَمْ يَشْهَدْ عَلى طَبْخِهَا جَمْرُ

كل ذلك بعد أن كانت الخمر دواء يشفي بها غليله، حينها كان يسعى لشربها باكرًا، ومن ذلك قوله[46]:

فَقَدْ أُبَاكِرُهَا صِرْفًا وأَشْرَبُهَا أَشْفِي بِهَا غُلَّتِي صِرْفًا وأَمْتَزِجُ

ويقول واصفًا لونها وصفارها[47]:

صَفْرَاءُ صَافِيَةُ الأَقْذَاءِ حَلَّلَهَا طَبْخُ السِّرَاجِ وَلَم يُجْمَعْ لَهَا الْحَطَبُ

وفي قصيدة أخرى يصف ريحها، وأوانيها وشكلها قائلًا[48]:

شَرَابًا كَرِيْحِ الْعَنْبَرِ الْوَرْدِ رِيْحُهُ وَمَسْحُوقِ هِنْدِيٍّ مِنَ الْمِسْكِ أَذْفَرَا

مِنَ الْفَتَيَاتِ الْغِرِّ مِنْ أَرْضِ بَابِلٍ إِذَا شَفَّهَا الْحَانِي مِنَ الدَّنِّ كَبَّرَا

لَهَا مِنْ زُجَاجِ الشَّامِ عُنْقٌ غَرِيْبَةٌ تَأَنَّقَ فِيْهَا صَانِعٌ وَتَخَيَّرَا

وهذا الأخطل الذي كان من المولعين بالخمر ووصفها، يصف تلك القانية القروية التي تخلت عن شيء من لبسها ورقاعها لذلك الإبريق، ليدل الشاعر على أن الافتنان بالخمر قد فاق الفتنة بالنساء، كما يصف رائحتها القوية، التي جعلت المزكوم يشمها، وأما من يشربها فلن يستطيع الكلام، وكأنه أصيب بالبكم، أو أصيب بالحمى، وذلك لشدة تأثيرها عليه. فيقول الأخطل[49]:

وتَظَلُّ تُتْحِفُنَا بِهَا قُرَوِيَّةٌ إِبْرِيْقُهَا بِرِقَاعِهَا مَلْثُوْمُ

وإِذَا تَعَاوَرَتِ الْأَكُفُّ زُجَاجَهَا نَفَحَتْ فَنَالَ رَيَاحَهَا الْمَزْكُومُ

وكَأَنَّ شَارِبَهَا أَصَابَ لِسَانَهُ مِنْ دَاءِ خَيْبَرَ أَوْ تُهَامَةَ مُوْمُ

---

[46] الأقيشر، المصدر السابق، ص 58.

[47] الأقيشر، المصدر السابق، ص 48.

[48] الأقيشر، المصدر السابق، ص 79.

[49] غياث بن غوث، الأخطل، ديوان الأخطل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 1994م، ص 305.

وهناك كثير من الشعراء إضافة إلى الأخطل والأقيشر، اختاروا اللذة المادية، فانغمسوا في خدمة أجسادهم وتطلعات أنفسهم الدونية، فشربوا الخمر رغبة بالتغلب على أوضاعهم النفسية والعاطفية، فتملكتهم الخمر وفتكت بهم.

وأما الخمر في العصر العباسي فقد تسلطت على عقول شعرائها ومدمنيها، فقيدتهم وكبلتهم، لا يخرجون من حوانيتها، ولا يفكرون إلا بها، إن تحدثوا فعنها، وإن افتخروا فبها، وإن ضاقوا فإليها، وإن أنشدوا شعرًا فبوصفها، لما وجدوا فيها من اللذة والانتشاء، وكان مما ساعد على انتشار مجالس الخمر الأحوال الاجتماعية والسياسية، والانفتاح الثقافي على ثقافات البلاد المجاورة، وكان ممن لمع نجمه، وبلغت عنده الخمر مبلغًا عظيمًا الشاعر أبو نواس، فأصبحت لا تذكر الخمر في العصر العباسي إلا وتطالعنا صور وصفه لها ولأوانيها، وأحاديثه عن مدى تأثيرها في النفوس، وما تحدثه من أثر واضطراب في سلوكيات معاقريها، إضافة إلى ما يدور في مجالسها من حوارات وأحاديث، فظهر في الشعر ما عرف بالخمريات، حيث اعتبر هذا النوع من الشعر ثورة على الأشعار التقليدية، وذلك بالعزوف عن الوقوف على الأطلال والتغزل بالمحبوبة، واستبداله بالتغني بالخمر وكؤوسها وندمانها.

وفي وصف لونها وذكر نسبها، وكيفية شربها يقول أبو نواس[50]:

صَفْرَاءُ زَانَ رُوَاءَهَا مَخْبُورُهَا فَلَهَا الْمُهَذَّبُ مِنْ ثَنَاءِ الْحَاسِيْ

وفي بيت آخر يوصي الساقي بجعلها صرفاً غير ممزوجة لمن لا يحتمل شرب القدح الكبير، أي ليكن قدح صغير صرف غير ممزوج، فذلك أبلغ بالإسكار، فيقول[51]:

يَقُوْلُ: صَرِّفْ إِذَا مَزَجْتَ لَهُ مَنْ لَمْ يَكُنْ لِلْكَبِيْرِ مُحْتَمِلَا

فقد كان أبو نواس يرى أن المزج للخمر يعد إفسادًا وتدنيسًا لها، فلا يفضل شربها إلا صرفًا، ومعتقة صهباء غير ممزوجة، وهذا ما بينه في شعره قائلًا[52]:

اسْقِنِي واللَّيْلُ دَاجٍ قَبْلَ أَصْوَاتِ الدَّجَاجِ

اسْقِنِي صَهْبَاءَ صِرْفًا لَمْ تُدَنَّسْ بِمِزَاجِ

---

[50] الحسن بن هانئ، أبو نواس، ديوان أبي نواس برواية الصولي، تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الوطنية، أبو ظبي، ط 1، 2010م، ص 111.

[51] أبو نواس، المصدر السابق، ص 128.

[52] أبو نواس، المصدر السابق، ص 77.

وحَمَّل الخمر معاني الأنوثة، فوصفها بالبكر، وبنت الكرم، وبنت الدنان وغير ذلك من الأوصاف، فهي خمرة معتقة، وكأنها متخمرة بخمار، ومتسترة عن الأنظار كالأنثى البكر، وذلك لطول تخميريها في الدنان، حتى أن بعض تجارها وصناعها قد تركوها زمنًا لتختمر، ولطول تلك المدة غلت فلم يدركوا إلا القليل منها، وبذكر الأوصاف الأنثوية هناك إشارة منه إلى أن الخمر أصبحت عنده بديل للمرأة، تزاحمها في أشعاره، حتى تملكته الخمر وانتصرت، وطغت صورها وأوصافها على شعره، وإن كان الندمان قد ناموا عن معشوقاتهم ليلى ولبنى وسعاد فإن أبا نواس لم ينم عن محبوبته وسالبة لبه وعقله. فيقول[53]:

يَــا شَقِيْـقَ النَّفْـسِ مِـنْ حَكَـــمِ نِمْــتَ عَـنْ لَيْلَــى، وَلَــمْ أَنَــمِ

فَاسْقِنِـي الْبِكْــرَ الْتِـي اخْتَمَــرَتْ بِخِمَــارِ الشَّيْـبِ فِــي الـرَّحِــمِ

وفي أبات أخرى يقول[54]:

لَاتَـجْـعَــلِ الْـمَــاءَ لَـهَـا قَــاهِــرًا وَلَا تُـسَـلِّـطْـهَا عَـلَـى مَــائِــهَــا

كَــرْخِـيَّـةٌ قَــدْ عُـتِّـقَـتْ حِـقْـبَـةً حَـتَّـى مَـضَـى أَكْـثَـرُ أَجْـزَائِـهَـا

كما بين أصولها نسبة إلى البلد المنتج لها، وبذكر هذه الأصول تزداد الخمر قيمة ورفعة، كما وصف رائحتها التي شبهها بأفخر العطور وأزكاها، فيقول[55]:

كَـرْخِيَّةٍ تَتْـرُكُ الطَّوِيْلَ مِـنَ الْــ ـعَيْـشِ قَـصِيْرًا، وَتَـبْسُـطُ الْأَمَلَا

وفي وصف رائحتها يقول[56]:

وَقَهْـوَةٍ كَــالْمِسْـكِ مَشْـمُـوْلَـةٍ مَـنْـزِلُــهَا الْأَنْـبَــارُ أَو هِـيْــتُ

كما وصف الشعراء أيضا أوانيها من الأباريق والكؤوس والدنان، وما ذلك إلا ليزينوا بها أشعارهم، فظلت الخمر بالنسبة لأبي نواس، وندمانه من الشعراء تملأ عليهم الدنيا، فإن شربوا كانت شرابهم، وإن أنشدوا الشعر ففيها نشيدهم وقصيدهم، وظلت حال قلوبهم هكذا معلقة بكشف دنانها، ولمعان كؤوسها، ومسامرة ندمانها وجلاسها.

---

[53] أبو نواس، المصدر السابق، ص 142.

[54] أبو نواس، المصدر السابق، ص 51.

[55] أبو نواس، المصدر السابق، ص 128.

[56] أبو نواس، المصدر السابق، ص 73.

فمن الملاحظ أن الخمريات الحسية قد انتجت معجمًا خاصًا بالخمر، فكانت تلك الحقول الخمرية تراثا ثريا لشعراء التصوف يستقون منه رموزهم، فيوظفون تلك الرموزفي أشعارهم، وكل ذلك بدقة وعناية بعد تحميلها معاني الحب العرفاني والشوق إلى خالقهم جل جلاله.

1.1.3.2. الخمرة في الشعر الصوفي

لقد كانت المرأة والخمرة من أكثر الرموز الصوفية تجليًا في الشعر الصوفي، فكما رأينا توظيف رمز المرأة والتغزل بها في أشعارهم، فإن توظيف رمز الخمرة لا يقل شأنًا عن ذلك، فوجدناها شغلت عقولهم، فلازموا حوانيتها علهم يحظون برشفة من كؤوسها، ولما ذاقوها عرفوا، فملأت قلوبهم، وشربوا منها فهاموا بسكرهم، حينها شغفوا بها أيما شغف، فتحركت ألسنتهم تلهج بذكرها في كل محفل، فنتج عن ذلك تراث شعري ينم عن تجربة شعرية مع الخمرة الصوفية، فغدت تلك الأشعار محملة بالمعاني والأسرار والدرر العرفانية.

ودراسة رمز الخمرة في الشعر الصوفي ستكون من خلال الحديث عن رمزيتها (توظيفها كرمز) ومن خلال بيان أهم خصائصها التي امتازت بها.

1.1.3.3. رمزية الخمرة

توضح من خلال الحديث عن الخمر في الشعر غير الصوفي، ما قام به شعراؤها في شعرهم من ذكرها، والإبداع بوصف لونها وأوانيها وسريانها في أجسامهم، والحديث عن تخميرها وكوؤسها وكشف دنانها وغيرها من الأمور الدقيقة المتصلة بها، كالآثار المتولدة عنها من السكر والنشوة، فيستهدى بذلك الحديث في دراسة رمز الخمرة في الشعر الصوفي، وكيف تحولت هذه الخمرة إلى رمز عرفاني، له معان مغايرة بعيدة عن المعاني التي كانت تدور عليها في أشعار الخمريين في السابق.

فبعد الاستعراض السريع لحضور الخمر في الشعر غير الصوفي تبين أن خمريات شعراء التصوف لم تبدأ من فراغ، إنما قاموا باستلهام ذلك الموروث الأدبي المتعلق بالخمرة، والحاضر في أشعار الأوائل من الجاهليين إلى العباسيين، فاستلهموا صورهم الأدبية، وأساليبهم الفنية، وقوالبهم الرصينة، فألبسوها لباس الرمزية، وصبوا فيها المعاني العرفانية، المحملة بالأشواق والمحبة للذات العلية، ولم يستلهموا ما دار في شعرهم وعلى ألسنتهم من الألفاظ والعبارات الماجنة والإباحية، فكان الاختيار بوعي وفنية، نمَّت عن قوة الشاعر الإبداعية، فنتج عن ذلك الاستلهام والتوظيف القصائد الخمرية الصوفية.

يعيش الشاعر الصوفي حالة من الفناء في الله جل وعلا، فهو غائب عن الوجود، حاضر بكليته مع المعبود سبحانه وتعالى، امتلأ قلبه حبًا وشوقًا لصاحب الجلال والجمال سبحانه وتعالى، فولدت تلك المحبة سُكْرًا وغيبة، عجزت حروف اللغات وبلاغة العبارات والكلمات عن وصف دقيق لتلك الأحوال والروحانيات الناجمة عن سكره ذاك، فوجد في الرمز مبتغاه، ليصبح لغته الخاصة، يفرغ فيها المعاني المعبرة عن حالة الوجد وما يعيشه، لأن الرمز يتطلب أمرين: الأول منهما الأشياء أوالصور المحسوسة التي تكون قالبًا للرمز، والثاني الحالة المعنوية المرموز إليها بذلك الرمز[57].

فما يمكن التعبير عنه عن طريق الرمز قد لا يُستطَاع التعبير عنه بطريق التصريح، ولو كان التعبير عن التجارب الشعرية بشكل تصريحي مباشر لما كان هناك قيمة فنية وشعرية للنص الأدبي. ولا يشترط في الشعر لكي يهزنا أن يكون بسيطًا وسهلًا، فقد يثيرنا ما غمض منه أيضًا[58]. فالشعر بحاجة إلى لغة فنية أدبية تبتعد عن لغة الحياة اليومية، لغة تُحمَّل بالرموز والإشارات والتلميحات والصور الفنية البلاغية، ليتمكن الشاعر من إثارة المتلقي، فيشعل فيه نارًا تدفعه متعطشًا متلهفًا للكشف عن تلك المعاني المخبأة تحت تلك الرموز والصور، فيشركه في نتاجه الأدبي وعمله الفني، ولذلك فإن أهمية الرمز الصوفي كامنة في الإيحائية إلى المعنى، والإثارة التي يوقعها في نفس المتلقي.

استخدم شعراء التصوف رمز الخمرة للتعبير عن وجدهم وعشقهم للخالق جل جلاله، وما ساعدهم على ذلك التعبير الأدوات التي استقاها من عالمه الحسي، فاستعار الخمرة كرمز، وأخذ معها ما يلازمها من اللذة والسكر والندمان والساقي والأواني من كؤوس ودنان وغيرها. إضافة إلى الأوصاف المتعلقة بالخمرة كالممزوجة والمصروفة وغير ذلك مما يرتبط بها، فأخذوا تلك الأوصاف التي اتصفت بها الخمرة من العصر الجاهلي حتى العباسي، وأعادوا صياغتها وأضفوا عليها معان جديدة تتلاءم مع ما يعيشونه من أذواق وأحوال، فخلقوا لها السياقات المناسبة لأن "الرمز من حيث هو وسيلة لتحقيق أعلى القيم في الشعر، هو أشد حساسية بالنسبة للسياق الذي يرد فيه من أي نوع من أنواع الصورة أو الكلمة[59]". وعلى ذلك فالقوة لا تكمن في استلهام الرمز فقط، وإنما بالقدرة على خلق سياق يكون حاضنًا لذلك الرمز، فكان رمز الخمرة الأداة الناجحة

---

[57] عزت ملا إبراهيملي وغيرها، الرمز وتطوره الدلالي في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة القسم العربي، العدد 24، جامعة بنجاب، لاهوز-باكستان، 2017م، ص128.

[58] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 187.

[59] عز الدين إسماعيل، المصدر السابق، ص 200.

والحل الأمثل الذي يمكن الاستعانة به لتمرير التجربة الشعرية، فبقدرة الشاعر الإبداعية استطاع أن يخلق التواؤم بين الرمز والتجربة الصوفية، فأصبحت رمزاً يتناسب مع قصدهم ومبتغاهم.

استطاع الشاعر الصوفي أن يحسن التعامل مع الموروث الخمري بكل ما احتواه من صور وقوالب وأساليب فنية، كما دل ذلك على اتساع ثقافته بالشعر العربي القديم أولًا، والبراعة الفنية التي مكنته من خلق أجواء وسياقات خمرية تتناسب مع تجربته الشعرية ثانيًا، إذ ليس العبرة بالإكثار من استلهام الرموز، إنما العبرة بالقدرة على التعامل مع تلك الرموز وتوظيفها.

إن الباحث في الشعر الصوفي ليجد أن بعض القصائد الصوفية قد قامت على رمز واحد، وهي بذلك آية في الجمال الشعري، كما في خمرية أبي مدين التلمساني وخمرية ابن الفارض (ت 632هـ) والششتري (ت 668هـ) والباعونية (ت 922هـ)، والشاغوري (ت 1425هـ)، وغيرهم.

ولكن كيف استطاع أهل التصوف وهم أهل الجد والعمل والإيمان والتقوى أن يمتدحوا الخمرة، ويغبطوا شاربيها، ويحثوا على معاقرتها؟ بل كيف رضوا أن تحدثهم أنفسهم بشربها؟ تلك الأسئلة قد تربك عقل الجاهل بحقيقة رمزية الخمرة واستخدامها كرمز صوفي.

فاستخدام الرمز الخمري لا يختلف عن بقية المصطلحات والرموز في أي علم من العلوم، فكما أن لكل علم مصطلحات ورموز لا يعلم حقيقتها ولا يظفر بها إلا أهلها، فكذلك الرمز الصوفي لا يعلم حقيقته إلا أهل التصوف، وصدق القائل في بيان هذا المعنى إذ قال:

وعِلْمُ التَّصوُّفِ عِلْمٌ لَيْسَ يَعْرِفُهُ إِلَّا أخُــو فِطْنـةٍ بِـالحَـقِّ مَـعْـرُوفُ

ولَيْسَ يَعْرِفُـهُ من لـيْسَ يَشْـهَـدُهُ وكَيْفَ يَشْهَدُ ضَـوْءَ الشَّمْسِ مَكْفُوفُ"[60].

فعندما ضاقت اللغة وعجزت العبارة عن الإفصاح عما يعيشه الصوفية من الوجد والحب استعاروا لذلك مصطلحات خاصة علها تسعفهم في تصوير مدركاتهم، وشرح أحوالهم ومواجيدهم، إلا أن فهم تلك المصطلحات والإشارات متوقفة على محبتهم والصدق في صحبتهم[61].

فخمرة الصوفي ليست كخمرة الأعشى وأبي نواس، والسكر ليس كسكرهم، فخمرة الصوفي هي إشارة ورمز للحب الإلهي، ولهذا فإن الرمز الخمري يتطلب الذوق لكي يفهم، فالرمز الصوفي

---

[60] مصطفى بن عبد الله، حاجي خليفة، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، تحقيق: محمد شرف الدين بالتقايا، ورفعت بيلكة الكاليسي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج 1، ص 413-414.

[61] عبد القادر عيسى، حقائق عن التصوف، ط 27، ص418.

لا يمكن الاجتهاد في تفسيره وما يوحي إليه. فهو يتطلب الذوق والمجاهدة، وهذا لا يتم إلا بالتجربة والمعايشة[62].

وقريب من المعاني السابقة ما بينه ابن عجيبة في كتابه الذي شرح فيه نونية الششتري، بأنه لايمكن أن تفهم هذه الأسرار والرموز إلا إذا صاحب الباحث عن فهما أهل التصوف، أهل الفناء والبقاء، وبغير ذلك سيبقى تائهًا ضائعًا دون معرفتها، منكرًا ومنتقدًا الأولياء والصالحين على الدوام، وحينها يكون قد آبَ بالخيبة والفشل والخسران، والعياذ بالله[63].

إذًا فطبيعة التجربة الصوفية، وحالة الوجد والهيام والشوق الذي يكابده، بالإضافة إلى وقوف اللغات عاجزة عن الإفصاح عمَّا يعايشه من سكر جراء ارتشافه لخمرته، كل ذلك كان مجتمعًا لتوجيهه إلى الخمرة الحقيقية، ليسخدمها رمزاً ومعادلًا موضوعيًا معبرًا عن تجربته، لما في ذلك من التشابه الخارجي من حيث السكر، وآثار شرب الخمرة على شاربها، ولكن شتان شتان ما بين الخمرتين.

1.1.3.4. خصائص الخمرة

امتازت الخمرة الصوفية بالعديد من الخصائص التي تفردت بها، فالذي وُجِد عند شعرائها لم يكن ليوجد عند شعراء الخمر الحقيقية الحسية، وما توضح من أن شعراء التصوف استلهموا الموروث الخمري، وقوالبه الشعرية وأساليبه، وما يتعلق بالخمر من أوصاف وأواني، لا ينفي أن تكون لهذا الخمرة ما تتفرد به، فيعلي من شأن الحديث فيها، فتترفع عن الإحاطة بوصفها، وعن الرضا إلا بأغلى الأثمان لارتشاف كؤوسها، ومن هذه الخصائص التي صاغها الشعراء في قصائدهم ما يلي:

الخاصية الأولى: إن الحب الإلهي هو موضوعها:

الصوفي خمرته المحبة الإلهية، وهي خمرة عرفانية، وإن كان هناك تشابه في بعض الأوصاف الشعرية فيما بينها وبين الخمرة الحسية المعهودة في أشعار الماجنين، فما ذلك التشابة والتقارب إلا من حيث اللغة والقوالب الشعرية، وأما من حيث المعاني المقصودة من تلك اللغة والقوالب الشعرية فهناك فرق كبير.

---

[62] بولعشار مرسلي، الخصائص الفنية للرمز عند الصوفية، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، عدد 5، 2013م، ص291.

[63] أحمد بن محمد، ابن عجيبة، شرح نونية الششتري، تحقيق: محمد العدلوني الإدريسي، دار الثقافة، ط 1، 2013م، ص59.

فخمرة التصوف تنم عن حب ووجد قلبي، حيث ظل ذلك الشوق والوجد يلتهب وتزداد نيرانه حتى وصل الحال بأصحاب تلك القلوب إلى السكر في حضرة الله تعالى، فلذلك كانت الخمرة تحمل تحت خباياها معان عرفانية رفيعة، وأما الخمرة الحسية الحقيقية المعهودة فمرتبطة بالسكر المغيب للعقل، والباعث لشربها هو الرغبة في الحصول على النشوة، حيث تسبح نفسه بعالم خيالي نتيجة الغشية التي غطت العقل بالظلمة الطينية، بينما كان الباعث لشرب الخمرة الصوفية هو البحث عن الصفاء والنقاء والفناء في حب الذات القدسية.

وقد عبر الشعراء عن تلك المحبة بالخمرة، فإذا أرادوا الحديث عن تجاربهم الشعرية في الحب الإلهي، كان ذاك الرمز حاضراً بكل أدواته وصفاته، وفي هذا يقول عبد القادر الجيلاني (ت 561هـ، 1166م) رحمه الله تعالى[64]:

سَقَانِي الْحُبُّ كَاسَاتِ الْوِصَالِ فَقُلْتُ لِخَمْرَتِي نَحْوِيْ تَعَالِي

سَعَتْ ومَشَتْ لِنَحْوِي فِي كُؤُسٍ فَهِمْتُ بِسَكْرَتِي بَيْنَ الْمَوَالِي

لقد كان الساقي لخمرة الشيخ الجيلاني هو الحب الإلهي، الذي أدار عليه كؤوسًا خمرية عرفانية، أوصلته إلى الحضور في حضرته جل شأنه، فنتج عن تلك السقاية سكر هام به بين الرجال، فخمرة الشيخ هو حب إلهي، صب في قلبه كما تصب الخمرة في الكؤوس.

وله أيضاً -رحمة الله عليه-قريب من معاني الأبيات السابقة[65]:

شَرِبْتُ بِكَاسَاتِ الْغَرَامِ سُلَافَةً بِهَا انْتَعَشَتْ رُوْحِي وجِسْمِي ومُهْجَتِي

وله بيت آخر يقول فيه:

سَقَانِي بِكَأسٍ مِنْ مُدَامَةِ حُبِّهِ فَكَانَ مِنَ الْسَاقِي خُمَارِي وَسَكْرَتِي

من خلال الأبيات السابقة تظهر دقة التوظيف الخمري، واستخدام ما يناسبه من ألفاظ تساعد على خلق سياق خمري، فما يناسب تلك الخمرة هو الشرب والسقاية، وما يناسب آثار شرب الخمرة هو السكر والانتعاش والهيام، فخلق الشاعر التواؤم بين الرمز (الخمرة) وبين موضوعها (الحب الإلهي) فتارة يقول سقاني الحب، وتارة يقول شربت سلافة، وأخرى يقول سقاني بكأس من مدامة حبه، فمن خلال هذا التنوع والتمازج في عرض الحب الإلهي بقالب رمزي خمري

---

[64] عبد القادر الجيلاني، ديوان عبد القادر الجيلاني، تحقيق: يوسف زيدان، دار الجيل، بيروت، ص 147.

[65] الجيلاني، المصدر السابق، ص 89.

يتضح للقارئ أن موضوع هذه الخمرة هو موضوع عرفاني، ألا وهو الحب الإلهي، ذلك الحب الذي فتك بقلب الشاعر، فصاغه بأسلوب شعري جديد مغاير لما عهد في أذهان المتلقين من موضوعات الخمرة الحسية المعهودة.

وما مر به الجيلاني رحمه الله لا يكاد يختلف عما مر به دُلف الشبلي (ت 334هـ)، وابن الفارض، وأحمد بن عجيبة (ت 1224هـ)، وغيرهم من الشعراء، فقد كان موضوع خمرتهم هو الحب الإلهي الذي تملكهم، حتى أذاقهم حلاوة حبه وخمرته، وعندها بدأت نيران تلك القلوب تزيد، وتطلب من الخمرة المزيد.

ومما جاء في ديوان دلف الشبلي قوله في البيت التالي[66]:

إِنَّ الْمَحَبَّةَ لِلْرَحْمَنِ تُسْكِرُنِي وَهَلْ رَأَيْتَ مُحِبًّا غَيْرَ سَكْرَانِ

بين الشاعر أن سبب ما يعيشه من سكر إنما هو بسبب الحب للذات العلية، ويقرر بعد ذلك أمرًا بأنه لا يوجد مُحب لا يعيش تلك الحالة من السكر والهيام بمن يحب، وعلى قدر الحب يكون ذلك السكر، فكيف بمن كان الرحمن هو محبوبه، وكيف سيكون سكره حينها؟

وكذلك خمرة ابن الفارض، لم تكن لتختلف في موضوعها عن الشعراء السابقين، طالما أن أهل التصوف تعارفوا واصطلحوا-ولا مشاحة في الاصطلاح-على وضع رموز لمعارفهم، وعندما يرجع إليهم ويفهم عنهم يتوضح المعنى والمقصد من تلك الرموز والمصطلحات، فكان الرمز الخمري يعبر عن مكنونات قلوبهم التي ملئت شوقًا وحبًا لله عز وجل. فيقول ابن الفارض[67]:

أَدِرْ ذِكْرَ مَنْ أَهْوَى وَلَو بِمَلَامِ فَإِنَّ أَحَادِيْثَ الْحَبِيْبِ مُدَامِي

بلغ الحب عند ابن الفارض أنه ما إن ذكر الحبيب سكر، فذكره خمرته ومدامه، وذلك كله بسبب تحرك الشوق الذي بداخله.

وأما عائشة الباعونية فإن خمرة الحب الإلهي عندها تدار في الحان بكؤوس الوصال المُودِية إلى السكر، فيطرب شاربوها، وينعموا بهذا الكرم وهذه العطايا الإلهية فتقول[68]:

---

[66] جعفر بن يونس، دلف بن جحدر الشبلي، ديوان أبي بكر الشبلي، تحقيق: كامل مصطفى الشيبى، دار التضامن، ط 1، 1967م، ص 129.

[67] عمر بن أبي الحسن الحموي، ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، دار صادر، بيروت، ص 162.

[68] عائشة بنت يوسف، الباعونية، ديوان فيض الفضل وجمع الشمل، تحقيق: مهدي أسعد عرار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2010م، ص 435.

إِذَا أَدَارَ كُـؤُوسَ الْـوَصْـلِ مُثْـرَعَـةً بِـخَـمْـرَةِ الْـحُـبِّ فِي حَـانَاتِ جَـدْوَاهُ

تَفَـرَّقَ الْـفَـرْقُ بِالْجَمْعِ المُحَـقَّـقِ فِي صَـفْـوِ الشُّـهُـوْدِ وَرَوَّاهُـمْ بِـمَـرْآهُ

فَهُمْ سُكَارَى بِلَذِّ الْوَصْلِ فِي طَـرَبٍ مُـواصَـلُـونَ بِـوَفْـرٍ مِـنْ هَـدَايَـاهُ

فخمرتها كانت سبباً في إزالة الحجب والعوارض وتبددها، ليحصل على إثر شربها السكر والتنعم بصفاء مشاهدة الحق ورؤية أنواره جل وعلا.

وما جاء على لسان ابن عجيبة أبيات في قصائد كثيرة يتحدث فيها عن الحب الإلهي، فقال في أحد الأبيات من عيْنِيَّتِه[69]:

سَـقَـانِـي حَـبِـيْـبِي مِـنْ مُـدَامَـةِ حُبِّـهِ فَأَصْبَحْـتُ مِـنْ خَمْـرِ الْهَـوَى أَتَضَـلَّعُ

خمرة ابن عجيبة هي المحبة الإلهية، وساقيه هو المحبوب سبحانه وتعالى، حتى وصل بتلك السقاية إلى الري.

الخاصية الثانية: إن الصحو والسكر ملازمان لها

إن الشاعر الصوفي لما ضاقت به العبارة في تعبيره عن تلك المشاهدات الذوقية والمعاني العرفانية اختار الرمز الخمري، ليفاجئ المتلقي بعدها بتتابع العبارات والصور المتسمة بالعمق الدلالي، ليشهد أن السكر والصحو كانا من أثار خمرته، كما هي الحال التي تعتري شارب الخمرة الحسية، ولكن لم يكن لتلك الألفاظ أن تدل على المعاني ذاتها في كلا الخمرتين، فلا سكر شعراء التصوف كسكر أبي نواس وأمثاله، ولا صحوُهم كصحوِهِم.

فبما أن الشاعر الصوفي خمرته الحب الإلهي فليس غريبًا عنه أن يسكر جراء ارتشافه ذلك الحب، وهل عهد في زمن من الأزمان أن يرى المحب غير سكران؟، وأشار ابن تيمية إلى ذلك بأن ما يصيب أهل المحبة والوجد من أحوال السكر والفناء هي أعظم درجة مما يعتري السكران بالخمر، لأن للحب سكرًا يفوق السكر بالشراب، كما قيل:

سُكْرَانِ: سُكْرُ هوَى وَسُكْرُ مُدَامَةٍ أَنَّـى يَـفِـيْـقُ فتـَـىً بِـهِ سُكْـرَانِ

[69] أحمد بن محمد، ابن عجيبة، فهرسة العارف الرباني الكبير سيدي أحمد بن محمد بن عجيبة الحسيني، تحقيق: عبد السلام العمراني الخالدي العرائشي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2013م، ص 115.

وإن هؤلاء-أي أهل المحبة والوجد-محمودون لما وجد عندهم من الأعمال الصالحة ومحبة الله جل جلاله والإيمان به[70].

ومما يجري في كلام الصوفية الذوق والشرب والارتواء "فإن صفاء معاملاتهم يوجب لهم ذوق المعاني، ووفاء منازلاتهم يوجب لهم الشرب، ودوام مواصلاتهم يقتضي لهم الارتواء. فصاحب الذوق متساكر، وصاحب الشرب سكران، وصاحب الارتواء صاح، ومن قوي حبُّه تسرمد شربه، فإذا دامت به تلك الصفة لم يورثه الشرب سكرًا، فكان صاحيًا بالحق فانيًا عن كل حظ"[71].

وقد عرَّف القشيري الصحو والسكر فقال: السكر: غيبة بوارد قوي، والسكر زيادة على الغيبة من وجه، وذلك أن صاحب السكر قد يكون مبسوطًا إذا لم يكن مستوفيًا في سكره، وقد يسقط إخطار الأشياء عن قلبه في حال سكره، وتلك حال المتساكر الذي لم يستوفه الوارد، فيكون للإحساس فيه مساغ...والسكر لا يكون إلا لأصحاب المواجيد، فإذا كوشف العبد بصفة الجمال حصل السكر، وطربت الروح، وهام القلب[72].

ومما قاله عبد القادر الجيلاني مبينًا السكر الذي اعتراه نتيجه شربه كؤوس المحبة[73]:

سَـقَـانِي إلَـهِـي مِـنْ كُـؤُوْسِ شَـرَابِـهِ فَأَسْـكَـرَنِـي حَـقّـًا فَهِـمْـتُ بِـسَـكْرَتِـي

وأما الصحو: فهو الرجوع إلى الإحساس بعد الغيبة، وعلى حسب سكره يكون صحوه، فمن كان سكره بحق كان صحوه بحق[74].

وقد فرق الصوفية بين السكر والغشية، وذلك أن السكر ليس نشأته من الطبع، فلا يتغير عند وروده الطبع والحواس. والغشية: نشأتها ممزوجة بالطبع، ويتغير عند ورودها الطبع والحواس، وتنتقض منها الطهارة، والغشية لا تدوم، والسكر يدوم[75].

---

[70] تقي الدين أحمد بن عبد الحليم، ابن تيمية، جامع الرسائل، المجموعة الثانية، تحقيق محمد رشاد سالم، دار المدني، جدة، ص 244-245. والبيت الوارد لعبد السلام بن رغبان، ديك الجن الحمصي، ديوان ديك الجن، تحقيق: أحمد مطلوب وعبد الله الجبوري، دار الثقافة، بيروت، ص 194.

[71] القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص 72.

[72] القشيري، المصدر السابق، ص 71.

[73] عبد القادر الجيلاني، ديوان عبد القادر الجيلاني، ص 86.

[74] القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص 71.

[75] أبو نصر السراج، الطوسي، اللمع، ص 417

السكر والصحو ملازمان للخمرة الصوفية، وهذا ما تبين من خلال قصائدهم وحديثهم عن هذه الخمرة وآثارها، فلا تذكر الخمرة إلا ومعها وصف فعلها بهم، بعد أن فنوا في حب الله جل جلاله. ومن تلك الأشعار الكثيرة التي ملأت دواوينهم ما قالته الشاعرة عائشة الباعونية في إحدى قصائدها[76]:

وأَمِـنْتُ فِي سُكْرِي بِهَـا صَحْـوًا كَمَا أَنِّــي أَمِـنْـتُ بِـوَصْلِـهِ هِـجْــرَانِـي

فبسكر الشاعرة بهذه الخمرة الإلهية حصل لها الأمان من العودة إلى الصحو، فالسكر دائم بها، كما أنها برشف تلك الخمرة لم تعد تخشى الانقطاع أيضًا، لأنها على اتصال متواصل بالحضرة الإلهية.

ولها أبيات أخرى تقرر فيها معاني السكر وأن الصحو ليس لها عهد به فتقول[77]:

وَدَامَ بَسْطِـي بِسُكْـرٍ دَامَ فِيْـهِ بِـهِ فَالْقَبْضُ وَالصَّحْوُ مَالِي مِـنْهُمَـا خَـبَرُ

وفي قصيدة أخرى تقول[78]:

وَبَـلَـغْتُ فِي سُكْرِي بِهَـا لِنِهَايَـةٍ مَــا بَعْدَهَــا صَـحْــوٌ مِـنَ الـنَّـشَـوَاتِ

ومما قاله أيضًا عبد الرحمن الشاغوري رحمة الله عليه في هذه المعاني[79]:

سَكِـرْنَا فِي الْغَـرَامِ بِغَيْـرِ خَمْــرٍ وَلَكِـنْ حُسْنُ مَـنْ نَــهْوَاهُ أَسْكَــرْ

فَـلَا فَـجْـرٌ وَلَا قَـمَــرٌ مُـنِـيْــرٌ وَلَا شَـمْـسٌ إِذا الْـمَحْبُـوبُ أَسْـفَرْ

فالسكر هنا عند الشاغوري حاصل بغير الخمر المعهودة المعتصرة من العنب وغيره، فهم ما سكروا إلا بسبب الغرام والهوى والحب التي تملكهم.

وفي قصيدة أخرى يقول[80]:

وَفُنُـوا فِيْـكَ عَـنْ سِـوَاكَ فَصَـارُوا فِـيْـكَ سُـكْـرَى والسُّكْرُ فِـيْـكَ حَـلَالُ

---

[76] عائشة بنت يوسف، الباعونية، ديوان فيض الفضل وجمع الشمل، ص 375.

[77] الباعونية، المصدر السابق، ص 378.

[78] الباعونية، المصدر السابق، ص 380.

[79] عبد الرحمن الشاغوري، ديوان الحدائق الندية في النسمات الروحية، ط 3، 2005م، ص 59.

[80] الشاغوري، المصدر السابق، ص 70.

بفنائهم عن أنفسهم وعن الخلق أصبحوا سكارى، حيث كان فناؤهم بحب الله تعالى، وظل هذا السكر والصحو ملازم لتلك الخمرة، ينقله ويترجمه لنا شعراء التصوف مقرونًا بالإشارات والتلويحات العرفانية الصوفية.

الخاصية الثالثة: إن هذه الخمرة لم تعتصر من كرم ونحوه

كان للخمرة في الشعر الصوفي خصائص امتازت بها عن الخمر الحسية، ومنها أن شعراء التصوف انفردوا بأصل خمرتهم، فإذا تغنى الأعشى بأصل خمرته، وأبو نواس تباهى بالبلد المنتج لها، فإن خمرة التصوف عرفانية ربانية، ومما يزيدها رفعة أن هذه الخمرة لم تعتصر من عنب وتمر ونحوهما، وإذا كانت الخمرة الحسية تحتاج إلى التخمير بوضعها في دنان، وتغطيتها حتى تغلي وتقذف الزبد، فإن خمرة شعراء التصوف لم تعرف العصر من الكروم، ولا التخمير في الدنان والخابيات، وهو ما أشار إليه الشاعر شعيب الغوث أبو مدين التلمساني[81]:

أَدِرْهَـا لنَـا صِرْفًـــا ودَعْ مَزْجَهَـا عَنَّـا فَنَحْـنُ أُنَـاسٌ لَا نَعْرِفُ المَـزْجَ مُذْ كُنَّـا

هِـيَ الخَمْـرُ لَـمْ تُـعْرَفْ بِكَـرْمٍ يَخُصُهَـا وَلَـمْ تَجْلُـهَا رَاحٌ وَلَـمْ تَـعْرِفِ الدَّنَّـا

إن خمرة أبي مدين الصوفية خالفت كل أنواع الخمور الحسية، ولكن أهي خمرة مسكرة؟ نعم مسكرة، وعلاوة على ذلك هي غير معتصرة من عنب ونحوه، لم تعرف التخمير والغليان، ولا الدنان والخابيات، إنها خمرة الحب الإلهي.

وما بينه الشاعر الششتري هو المعنى ذاته، كالذي جاء في أبيات أبي مدين السابقة، بأن هذه الخمرة لم تعرف العصر، ولا التخمير في الدنان، وأضاف الششتري أن كوؤس هذه الخمرة الزجاجية لم تسكب في النار، حيث كان المشهور في الخمرة الحسية إحضار كؤوس الخمرة الزجاجية من بلاد الشام المشهورة بصناعتها، أما خمرة الشاعر الصوفي فتجلت عن تلك الصفات صفاتها وعن تلك الكؤوس كؤوسها. فيقول الششتري[82]:

تَـنَبَّـه قَـــدْ بَـدَتْ شَـمْـسُ الْعُقَّـارْ وقَـــدْ غَـلَـبَ الْشُـعَـاعُ عَـلَـى الْـنَـهَـارْ

سُـلَافًا قَـــدْ صَـفَتْ قِدْمًـا وَرَاقَتْ أَدِرْهَـــا بِـالـصِّـغَـــارِ وبِـالْـكِـبَـــارْ

فَـمَـا عُـصِـرَتْ وَمَـا جُـعِلَتْ بِـدَنٍّ وَمَـــا سُـكِـبَتْ زُجَـاجَـتُـهَـا بِـنَـــارِ

---

[81] شعيب الغوث، أبو مدين التلمساني، ديوان أبي مدين شعيب الغوث، ص 40.

[82] علي بن عبد الله النميري، الششتري، ديوان أبي الحسن الششتري، تحقيق محمد العدلوني الإدريسي وسعيد أبو الفيوض، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 2008م، ص 38.

إذًا انفرد شعراء التصوف بأصل خمرتهم بأنه غير مادي، يخالف ماعهد عند متلقي الشعر بأن الخمرة لابد لها من أن تعصر من نوع من أنواع الثمار، ثم تُخمَّر لتصبح مسكرة حينها، وهذا ما لم يعرف في خمرتهم التي تغنوا وبينوا أصلها.

الخاصية الرابعة: إنها خمرة لا تنفد ولا يُكتفى منها وإن حصل الارتواء

إن مما خُصَّت به خمرة شعراء التصوف أن هذه الخمرة لم تعرف النفاد ولا النقص، وكيف تعرف ذلك وصانعها هو الله تعالى، وساقيها هو الله تعالى؟، إنها محبة الله تجلت عن النقصان صفاته سبحانه وتعالى، كما أن من ذاق وشرب وأدمن ذلك الشرب لم يرتو منها لا لنقص في تلك الخمرة بل لشدة العطش الذي يقاسيه، وإن هذه الخمرة وإن وصل شاربها إلى الارتواء فلن يكتفي بما وصل إليه، بل يزداد تحرقًا وتعطشًا، ولهذا أمثلة كثيرة في أشعارهم ومنها ما أنشده بعضهم:

عَـجِـبْـتُ لِمَـنْ يَـقُـولُ ذَكَـرْتُ رَبِـي فَـهَـلْ أَنْـسَـى فَـأَذْكُــرُ مَـا نَـسِـيْـتُ

شَـرِبْـتُ الْـحُـبَّ كَـأْسًـا بَـعْـدَ كَـأْسٍ فَـمَـا نَـفِـدَ الـشَّــرَابُ وَلَا رَوِيْـتُ

وفي هذه المعاني أورد القشيري في رسالته ما دار بين يحيى بن معاذ (ت 258هـ) وأبو يزيد البسطامي (ت 261هـ) رحمهما الله تعالى، عندما كتب ابن معاذ إلى البسطامي أن الذي يشرب كأسًا من المحبة لن يظمأ بعدها، فأجابه أبو يزيد عجبت من ضعف حالك إن الذي يشرب ولو كان شرابه من المحبة قدر بحار الكون فإنه سيبقى يطلب الاستزادة[83].

هذه خمرة الحب الإلهي من ذاقها عرف طعمها، وظل يبحث عن شربها، وما إن حصل له الشرب سكر فيها، وفي سكره هذا ازداد عطشه، فيصبح ديدنه البحث عن تلك الكؤوس متعطشًا لارتشافها، علَّه يروي ذلك الظمأ الذي حل بروحه، فهيهات أن تنفد خمرته، وهيهات أن يرتوي منها ولو كانت بحار الكون خمرا، إلا إذا قوي الحب، وتسرمد الشرب، ودامت به تلك الصفة، حينها يصل إلى الارتواء، فيصبح صاحيًا بالحق، فانيًا عن كل حظ[84].

ونقل ابن عجيبة تلك المعاني اللطيفة بقوالب رمزية مورثة في إحدى قصائده التي يقول فيها[85]:

---

[83] عبد الكريم بن هوازن، القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص73.

[84] القشيري، المصدر السابق، ص 72.

[85] أحمد بن محمد المهدي، ابن عجيبة، فهرسة العارف الرباني الكبير سيدي أحمد بن محمد بن عجيبة الحسيني، ص 115.

سَـقَـانِـي حَـبِـيْـبِي مِـنْ مُـدَامَـةِ حُبِّـهِ فَأَصْبَحْتُ مِنْ خَمْرِ الْهَوَى أَتَضَلَّعُ

فَلَمَّا سَـقَـانِـي زَادَ مِـنْـهُ تَـعَـطُّـشِـي فَـكَـانَ فُـؤَادِي بِـالْـجَـوَى يَـتَـقَـطَّـعُ

فَلَـوْ أَنَّ الْكَـوْنَ عَـرْشُـهُ مَـعَ فَـرْشِـهِ كُـؤُوْسٌ لِـخَـمْـرِ الْـحُـبِّ مَـا أَنَـا قَـانِـعُ

وَلَوْ عِشْتُ فِي الْكَوْنَيْنِ نُسْقَى مِنَ الْهَوَى عَـلَـى عَـدَدِ الْأَنْـفَـاسِ مَا أَنَـا شَـابِـعُ

صَحَا النَّاسُ مِنْ سُكْرِ الْحَبِيْبِ وأَفْـرَقُـوا وَإِنِّي عَلَى الصَّهْبَاءِ فِـي الْخَانِ جَامِعُ

يؤكد ابن عجيبة هذه الخاصية التي خصت بها خمرة الحب الإلهي، فيقول: عندما سقيت من خمرة الحب لقد زاد عطشي، والوجد والشوق قد فتت فؤادي، ولو أصبح هذا الكون كله بما فيه كؤوس من المحبة، ولو كانت مرات السقاية على عدد الأنفاس لم أكتف ولم أشبع منها، وإذا صحا الناس من سكرهم وأفرقوا فإني مقيم في الخان، لكي أكرر ذلك الشرب عَلِّي أحظى بالارتواء.

والفرق كل ما يليق بأحوال البشرية، أي بأن يُشهِد الله تعالى العبدَ أفعاله من طاعة أو مخالفة، وأما إذا أشهده الله سبحانه وتعالى ما يكون من قبله جل وعلا من معان ولطف وإحسان فهذا هو الجمع، فالفرق ما نسب إلى العبد من العبودية والامتثال للأوامر والانتهاء عن النواهي وكل مايليق بأحوال البشرية، والجمع ما سلب عنه، فهو يكون من الخالق جل جلاله كإبداء معان وإسداء لطف وإحسان[86].

وقد بين أبو الوفا الشرقاوي (ت 1381هـ) هذه الخاصية في إحدى قصائده الشعرية بأنه ما يزال ظمآنًا، لأنه مهما شرب فلن يرتوي، فهو يعيش حالة من العطش الروحي، ثم يستفهم متعجبًا وهل يرتوي المحب من شرب سلافة الحب فيقول[87]:

ظَـمِـئْـتُ وَقَـــدْ شَـرِبْـتُ بِـكُـلِّ كَـأْسٍ وَهَـلْ تَـرْوِي الـسُّـلَافَةُ مُسْتَهَامًـا

الخاصية الخامسة: خمرة قديمة معتقة قبل وجود الكرْم

تغنى شعراء الخمر الحسية بتخميرها وتعتيقها، وكان في عرفهم أنَّ هذه الخمر كلما طال الزمان على تعتيقها كلما كان هذا أبلغ بدرجة الإسكار، مما يزيدها ميزة في الجودة والنوع، وكذلك خمرة شعراء التصوف، هي أيضًا معتقة وقديمة، وقد أشار الشعراء أن سكرهم بهذه الخمرة ليس بحديث بل هو قديم أيضًا، فقد سكروا بحب الله تعالى قبل أن تلتقي الأرواح بالأجساد.

---

[86] عبد الكريم بن هوازن، القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص 65.

[87] يوسف زيدان، شعراء الصوفية المجهولون، دار الجيل، بيروت، ط 2، 1996م، ص 118.

ومن هؤلاء الشعراء الذين وضحوا هذه الخاصية وبينوها ابن الفارض، الذي له قصائد كثيرة منها قصيدته الخمرية التي يتحدث في مطلعها عن هذه الخمرة وقديم السكر بها فيقول[88]:

شَرِبْنَا عَلَى ذِكْرِ الحَبِيْبِ مُدَامَـــةً سَكِرْنَا بِهَا مِـنْ قَبْلِ أَنْ يُـخْلَـقَ الْكَــرْمُ

فالمدامة وهي من أسماء الخمرة الحسية يستخدمها ابن الفارض كرمز للمحبة العرفانية، فيبين في هذا البيت أن شرب هذه الخمرة والسكر بها ليس وليد هذه اللحظة، إنما كان هذا الشرب قبل أن تخلق الكرم التي تعتصر منها الخمور الحسية، فشربه لخمرة الحب قديم، ومن تلك اللحظة وهو يعيش حالة السكر والهيام بالمحبوب، وكان الشرب عندما سمعوا قوله تعالى: {وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنْ بَنِي آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى شَهِدْنَا أَنْ تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ} الأعراف: 172. وقد بقي ذلك السكر والانتشاء يعيشه طول حياته وبعد ماتته، فالسكر بها باق وإن بليت عظامه، وهذا دليل على أن الروح هي التي سكرت وطربت، فيقرر ذلك المعنى في بيت من خمريته بقوله:

وعِنْدِي مِـنْهَـا نَشْـوَةٌ قَـبْـلَ نَشْأَتِـي مَـعِـي أَبَـداً تَـبْـقَـى وإِنْ بُـلِـيَ العَـظْـمُ

وهذا الششتري شاعر الأندلس يصف تلك الخمرة بأنها قديمة، صانعها هو الله سبحانه وتعالى، فعصرت قبل أن تخلق هذه الكروم والأشجار، يقول[89]:

شَــرِبْـتُ بِـالــدُّرِّ كَـأْسَ خَـمْــرٍ عَـاصِـرُهَـا الصَّـانِـعُ الْـقَـدِيْــمُ

وفي بيت آخر يقول[90]:

وَعَـصْــرُهَا كَـانَ فِـي زَمَــانٍ لَا كَــرْمَ فِـيْــهِ وَلَا غُــرُوسُ

فإذا كان عصر هذه الخمرة في زمن قديم فإن تخميرها وتعتيقها قد مضى عليه زمن طويل، حيث كان تعتيقها في الدنان قبل خلق آدام عليه السلام، فيقول في إحدى قصائده الخمرية[91]:

طَـابَ شُـرْبُ الْمُـدَامِ فِي الْخَلَـوَاتْ اسْــقِـنِـيْ يَــا نَــدِيْـمُ بِــالْآنِـيَــاتْ

---

[88] عمر بن أبي الحسن الحموي، ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، ص 140.

[89] الششتري، ديوان أبي الحسن الششتري، ص 68.

[90] الششتري، المصدر السابق، ص 51.

[91] الششتري، المصدر السابق، 32.

خَـمْـرَةٌ تَـرْكُـهَا عَلَـيْـنَـا حَـرَامٌ لَـيْـسَ فِيْـهَا إِثْـــمٌ وَلَا شُـبُـهَـاتْ

عُـتِّـقَتْ فِي الدِّنَانِ مِـنْ قَبْـلِ آدَم أَصْـلُـهَـا طَـيِّـبٌ مِـــنَ الطَّـيِّـبَـاتِ

يخلق الششتري سياقًا خمريًا للحديث عن خمرة الحب، يذكر المدام وهو اسم من أسماء الخمر الحسية، كما يطلب السقاية بآنيات الخمر، وأما درجة إدمانه ومعاقرته لها فيصل الحال به إلى حكم الفرض، فترك شربها هو الحرام، ولا يوجد في شربها إثم ولا حتى شبهة، ويواصل بناء ذلك السياق، فيصف التعتيق بالدنان بأنه من قبل آدم عليه السلام مما يجعل الخمرة أبلغ بدرجة الإسكار، كما أن الخمر الحسية كلما عُتِّقت ومضى عليها الزمن يكون تأثيرها أقوى على الشاربين، فكذلك خمرة الحب الإلهي هي شديدة الإسكار معروفة بطيب الأصل.

ومن الشعراء الذين أشاروا إلى الخمرة القديمة التي أسكرتهم أحمد بن مصطفى العلاوي المستغانمي (ت 1335هـ) رحمه الله تعالى، حيث يقول في إحدى قصائده[92]:

فَـهَـذَا خَـمْـرٌ عَتِيْقٌ عَـزَّ فِـي شَرْبِـهِ فَلَسْتَ تَرَى هَمْزًا وَلَسْتَ تَخْشَى غَـوْلَا

إلى أن يقول في القصيدة نفسها[93]:

فَـلَا جَـرَمَ أَنَّهُـمْ سُـكَارَى فِـي حُبِّـهِ فَصَـدُّهُـمْ قَـصْـدٌ بِحَـيْـثُ فَـلَا فَـصْـلَا

خَمَرَهُمْ كَأَسُ الْحُبِّ قَبْلَ وُجُوْدِهِمْ فَـهَـذَا بِـهِ جِـدٌّ وَذَاكَ يَـهْـوَى هَـزْلَا

وَلَوْلَا الشَّرَابُ الْقَبْلِي مَا كَانَ حَالُهُمْ كَمَا تَرَى فِي الْكَوْنِ مَسْحُوْرًا وَذَاهِلَا

إن الخمرة التي يتحدث عنها العلاوي هي خمرة معتقة كريمة، هي شراب القوم العارفين بالله، وهذه الخمرة قد عزت وارتفع شأنها بشرب أهل العرفان لها، فالخمرة خمرتهم وهم الخبيرون بها، وهذا على معنى السببية لحرف الجر في شربه ، ثم يتابع الحديث عنها فلا تشاهد عصرًا لها، ولا يُخَاف من آثارها، فليس من آثارها الصرع والغشية، كما هو الحال في آثار الخمرة الحسية التي تولد الصرع والغشية، إنما هي خمرة إلهية عزت وارتفعت آثارها عن آثار تلك الخمرة، وكل الكائنات سكروا بها من الأزل، فخمرتهم هو الشراب الذي شربوه في عالم الأرواح، ولولا ذلك الشُّرب لما شاهدت آثار تلك المحبة بين المخلوقات، فترى في هذا الكون المفتون والمعجب والمجذوب والمتحير والمحب.

---

[92] أحمد بن مصطفى، العلوي، ديوان العارف بالله والدال عليه الأستاذ الأكبر أحمد بن مصطفى العلاوي المستغانمي، المكتبة الدينية للطريقة العلاوية، مستغانم، ط 4، ص 13.

[93] العلوي، المصدر السابق، ص 13.

من خلال هذه الخاصية تبين أن شعراء الخمرة الصوفية أيضًا تحدثوا عن تعتيق خمرتهم، فهي قديمة قبل آدم عليه السلام، وقبل وجود الكرم، فيلاحظ القارئ المتأني البراعة في خلق السياقات الرمزية لتمرير الحديث عن الحب الإلهي وقديم شربهم له.

الخاصية السادسة: العجز عن الإحاطة بحقيقتها

يعيش الشاعر الصوفي حالة من الوجد والهيام بالمحبوب جل وعلا، وعندما أراد التعبير عمَّا يعيشه، وقف متحيرًا وعاجزًا، لأن ما يذوقه هي معان وإشارات وحالات إيمانية دقيقة، فجنح إلى اللغة فوجدها قد ضاقت عن الإفصاح بتلك المعاني، فلم يجد إلا رمز الخمرة يستخدمه كأداة يمرر من خلالها تلك المعان العرفانية، فخرجت تلك المعاني متخفية تحت رمز الخمرة، وفي العجز عن وصفها يقول الشاعر أبو مدين شعيب التلمساني[94]:

وأَبْدَتْ لَنَا فِي كُـــــلِّ شَـيْءٍ إِشَـارَةً ومَـا احْـتَجَـبَـتْ إِلَّا بِـأَنْـفُسِـنَـا عَـنَّـا

فَلَمْ تُطِقِ الْأَفْهَامُ تَعْبِيْـرَ كُـــــــنْهِهَا ولَـكِـنَّـهَـا لَاذَتْ بِأَوْصَـافِهَـا الْحُسْـنَـى

إن كل شيء في هذا الوجود هو محرك للشوق والحب الذي امتلأ به قلب الشاعر، ذلك الحب الذي سكر به هو خمرتهم العرفانية المعتقة، وإن هذه الإشارات ظاهرة بادية لكل عاشق، وما احتجبت هي بشيء ولكن نحن محجوبون عنها بأنفسنا التي آثرناها على مشاهدة تلك الحقائق، ومن عرفوا الخمرة وشربوا منها فإنهم عجزت عقولهم وأفهامهم عن التعبير عن حقيقتها، وكل من رام الحديث عنها، ما كان منه إلا الحديث عن صفاتها الحسنى التي ظهرت بها.

وهذاعبد الله بن أسعد اليافعي (ت 768هـ) يقول واصفًا سكارى خمرة الحب، وأن ما سقوه هو الحب الإلهي الذي جل عن وصف الواصفين[95]:

سُـكَارَى وَلَـمْ يُسْـقَـوا مُدَامًـا وإِنَّمَـا سُقُوا حُبَّ حُسْنٍ جَلَّ عَنْ وَصْفِ وَاصِفِ

ويذهب العلاوي إلى ما ذهب إليه سابقوه من شعراء الصوفية، فيصف الخمرة بالدقة وأنه قد عجز واصفوها قائلًا[96]:

رَقِيْـقٌ دَقِيْقُ النَّعْتِ نَعْجِزُ عَنْ وَصْفِـهِ وَكُلُّ وَاصِفِ الْحُسْنِ عَـنْ وَصْفِهِ كَـلَّا

---

[94] شعيب أبو مدين، التلمساني، ديوان أبي مدين شعيب الغوث، ص 40.

[95] يوسف زيدان، شعراء الصوفية المجهولون، ص 86.

[96] أحمد بن مصطفى العلوي، المصدر السابق، ص 13.

إن هذه الخمرة لها صفات دقيقة، عجز الشعراء عن وصفها والإحاطة بحقيقتها، وهل استطاع الواصفون للحسن أن يحيطوا بوصفه؟ وبسبب ذلك العجز وجدنا الرموز والإشارات في الشعر الخمري الصوفي.

وبين عبد الرحمن الشاغوري هذا العجز عن وصفها في مطلع إحدى قصائده فلا مكان لها ولا تستطيع العقول تكييفها، وأن سناها قد أفنى من رام وصفها فلم يكن منهم وصف لها فيقول[97]:

تَــرَاءَتْ وَلَا أَيْنًـا هُنَــاكَ وَلَا كَـيْفَــا فَأَفْنَـى سَنَـاهَـا الْوَاصِـفِيْـنَ فَلَا وَصْفَـا

أَتُــوصَفُ مَــنْ شَبَّتْ أَشِــعَّةُ حُسْنِـهَــا بِهَا تَخْطَفُ الأَبْصَارَ يَا ابْنَ الْهَوَى خَطْفَا

من خلال دراسة بعض خصائص الخمرة في الشعر الصوفي، تبين أن خمرة شعراء التصوف امتازت عن خصائص الخمرة الحسية بالكثير من المزايا، وإن كانت هناك بعض الألفاظ قد اشتركت بها كلا الخمرتين، إلا أن المعاني المقصودة من تلك الألفاظ ليست ذاتها في كليهما.

1.2. تاريخ شعر الخمرة الصوفية ورواده

1.2.1. تاريخ شعر الخمرة الصوفية

إن الشعر الصوفي ليس منفصلًا عن تاريخه، فكما رأينا في نشأة التصوف أنه ذو ارتباط وثيق بالزهد الذي عاشه الأوائل، وأن ما جاء به التصوف ليس بخارج عن الكتاب والسنة، فإن الشعر الصوفي أيضًا له ذلك الارتباط الوثيق بأشعار الزهد، بل إن شعر التصوف نشأ من قلب أشعار الزهد، وكانت هذه الأشعار بمثابة البذرة والنواة الأولى لظهور شعر التصوف.

فعندما كثر الإقبال على الدنيا في القرن الثاني الهجري وما بعده، خُصَّ المقبلون على الله باسم المتصوفة، وفي ذلك القرن بدأ الزهد يأخذ مفاهيمًا جديدة، فكان بمعنى الانصراف عن الدنيا وملذاتها والإقبال على الخالق جل شأنه، والقيام بتهذيب النفوس ومحاربة رغباتها، والمداومة على الإكثار من الذكر والصوم والخلوة والسياحة والاكتفاء بالقليل من الطعام[98].

لقد كان المراد من التصوف في بداية الأمر العمل على إصلاح الأخلاق، وتربية النفوس وتهذيبها وترويضها بفعل الطاعات والقربات، وجذبها إلى الدين الحنيف ليكون وجدانًا لها، فتعرف

---

[97] عبد الرحمن الشاغوري، ديوان الحدائق الندية في النسمات الروحية، ص 49.

[98] حسان عبد الحكيم، التصوف في الشعر العربي نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري، ص43.

الغاية والحكمة من وجودها[99]. فبدأت حينها القطع الشعرية والأبيات المتناثرة الداعية إلى تهذيب النفس والتحلي بالأخلاق والدعوة إلى الله تتناقل على ألسُن الناس، حتى طبع التصوف بطابع الحب الإلهي في القرن الثاني والثالث الهجريين، فبدأت تظهر بدايات الشعر الصوفي المعبرة عن الحب والفناء في حب المحبوب، وعن شرب خمرة الحب، كما ظهر الغزل في قصائدهم متأثرين بما كان يدور على ألسنة الشعراء الخمريين والعذريين، ومن الأوائل الذي ظهر في شعرهم الحب الإلهي، الشاعرة رابعة العدوية (ت 135هـ) والتي قضت عمرها تحترق بنار الحب الإلهي ومن مشهور ما قالت الأبيات التالية[100]:

أُحـــبُّكَ حُبَيْـنِ حُـــبَ الـهَـوى وحُـبَّـــاً لأنَّـــك أهْـــلٌ لـذاكَـا

فـأمَّـا الـذي هـو حُـــبُ الـهَـوى فشُغْلي بـذكْـرِكَ عمّـنْ سِـواكَـا

وأمَّـــا الـــذي أنْـــتَ أهْـلٌ لَـــهُ فَكشفَك للـحُـجْـبِ حتَّى أراكَـا

فـلا الـحَـمْـدُ فـي ذا ولا ذاكَ لـي ولَكِـنْ لَكَ الـحَـمْدُ في ذَا وذاكَـا

ومما نسب إليها قصيدة أخرى، يظهر فيها الرمز الخمري واضحًا، عنوانها (كأسي وخمري) مطلعها[101]:

كَـأْسِي وَخَـمْـرِي والنَّـدِيْـمُ ثَلاثَـةٌ وَأَنَـا الْمَشُوْقَةُ فِي الْمَحَبَّـةِ رَابِـعَـة

ومن شعراء ذلك العصر الذين جرى على لسانهم التعبير عن الحب الإلهي الشاعر ذو النون المصري (ت 245هـ)، الذي كان له أشعار وحديث كثير في المحبة الإلهية، ومنها ما قاله سعيد بن عثمان أنه سمع ذا النون يقول: (من علامة المحب لله تركُ كل ما شغل عن الله حتى يكون الشغل كله به له)[102]، ومن شعره[103]:

أَمُـوتُ وَمَـا مَـاتَتْ إِلَيْـكَ صَبَـابَـتِـي وَلَا قُضِيَتْ عَنْ وِرْدِ حُبِّكَ أَوْطَارِي

---

[99] عبد القادر عيسى، حقائق عن التصوف، ص 472.

[100] مرتضى محمد بن محمد، الزبيدي، إتحاف السادة المتقين بشرح إحياء علوم الدين، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت 1994م، ج9، ص576.

[101] سعد بوفلاقة، رابعة العدوية البتول الشاعرة المتصوفة، حوليات التراث، العدد 8، جامعة مستغانم، الجزائر، 2008م، ص 38.

[102] عبد الحليم محمود، العالم العابد العارف بالله ذو النون المصري، دار الرشد، القاهرة، ط 2، 2004م، ص 90.

[103] أبو النصرالسراج الطوسي، اللمع، ص 445.

مُنَايَ المُنَى كُلُّ المُنَى أَنْتَ لِيْ مُنَى وَأَنْتَ الغِنَا كُلُّ الغِنَا عِنْدَ إِقْتَارِي

وكان من شعراء هذين العصرين أيضًا سمنون المحب (ت 297هـ)، ورابعة بنت إسماعيل زوجة أحمد بن أبي الحواري الصوفي الزاهد الذي وصفه الجنيد بريحانة الشام (ت 230هـ) حيث يروي زوجها أنه سمع منها شعرًا فقالت في حال الحب[104]:

حَبِيْبٌ لَيْسَ يَعْدِلُهُ حَبِيْبُ وَلَا لِسِوَاهُ فِي قَلْبِي نَصِيْبُ

حَبِيْبٌ غَابَ عَنْ بَصَرِي وَشَخْصِي وَلَكِنْ عَنْ فُؤَادِي مَا يَغِيْبُ

وبالإضافة إلى الشعراء السابقين، يوجد كثير من الشعراء الذين ظلت أشعارهم وأبياتهم تتناقل على الألسن، وتوجد أغلبها مقيدة في كتب الأدب والتصوف دون النسبة إلى قائليها فنقرأ مثلًا: قال بعضهم، وأنشد بعضهم، مما يدل على أن نسبة هذه الأبيات إلى قائلها لم تعرف على الحقيقة.

هكذا ظل الشعر الصوفي عامة، والشعر المعبر عن الحب الإلهي خاصة على شكل أبيات متناثرة، حتى تدفق تيار التصوف وازدهر هذا العلم بعد القرنين الثاني والثالث الهجريين، فبدأ التقعيد له مثله في ذلك مثل العلوم الأخرى في ذلك العصر، فألفت فيه المؤلفات كاللمع لأبي النصر السراج الطوسي (ت 378هـ)، والرسالة القشيرية لأبي القاسم القشيري النيسابوري (ت 465هـ)، وكان الشعر الخمري في القرنين الرابع والخامس الهجريين ملازمًا لهذا التدفق، وموازيًا له، ومن شعراء هذين القرنين أبو علي الروذباري (ت 322هـ)، وأبو بكر دلف الشبلي (ت 334هـ)، وغيرهما ممن امتاز شعرهم في هذا الجانب بالقلة، لاقتصاره على الأبيات والمقطوعات القصيرة.

وظل الحال هكذا إلى أن جاء القرنان الهجريان السادس والسابع، ليصل الشعر الخمري إلى مرحلة النضج على يد أبي مدين التلمساني (ت 594هـ) وابن الفارض (ت 632هـ) وابن عربي (ت 638هـ) وأبي الحسن الششتري (ت 668هـ) وغيرهم من الشعراء، فبدأت تظهر القصائد الطوال، ومنها ما عرف باسم الخمريات الصوفية، فشكلت أشعارهم دواوينًا عُدَّت تراثًا أدبيًا صوفيًا لأهل التصوف، وعد هذين القرنين السادس والسابع الهجريين المرحلة الذهبية للشعر الخمري الصوفي.

---

[104] جمال الدين أبي الفرج، ابن الجوزي، صفة الصفوة، حققه: محمود فاخوري ومحمد رواس قلعه جي، دار المعرفة، بيروت، 1985م، ط 3، ص 301.

وبعد تلك العصور السابقة بقي الشعراء الصوفيون ينظمون قصائدهم وخمرياتهم على منوال سابقيهم، فبعد ابن الفارض ومن في زمانه من الشعراء ظهرت الشاعرة الصوفية الشامية عائشة بنت يوسف الباعونية (ت 922هـ) وهي صاحبة ديوان (فيض الفضل وجمع الشمل) التي نظمت قصائدها وخمرياتها على قرار سابقيها، والشاعر الدمشقي عبد الغني النابلسي (ت 1143هـ)، الذي كان له تأثر بابن الفارض، فشرح ديوانه، كما تأثر أيضًا بابن عربي، حيث مدح كتابه (الفتوحات المكية) بقصيدة من شعره، فسار على منوالهم في نظم قصائده، فجاءت قصائده مشبعة بالرموز الخمرية، التي يصعب على غير أهل هذا العلم فهمها. وكان لعبد الغني النابلسي نظم كثير، وله موشحات في الخمرة الصوفية ومنها الدور التالي[105]:

خَمْرُنَا خَمْرُ الْمَعَانِي عُتِّقَتْ مِنْ قَبْلِ آدَمْ

وَلَهَا نَحْنُ الْقَنَانِي مِنْ زَمَانٍ قَدْ تَقَادَمْ

مَنْ يَذُقْ بِالسِّرِّ يَجْهَرْ بَيْنَ نَاءٍ وَقَرِيبِ

كُلُّ شَيءٍ عِقْدُ جُوْهَرْ حِلْيَةُ الْحُسْنِ الْمَهِيْبِ

ظل الشعر الخمري الصوفي يسير على نهج القدامى في استخدام الخمرة كرمز، يعبر من خلاله عن حالة الوجد والشوق إلى يومنا هذا، ومن شعراء القرون القريبة الشاعر أحمد بن عجيبة الحسني المغربي (ت 1224هـ)، والشاعر عمر اليافي (ت 1233هـ)، وأحمد بن مصطفى العلاوي (ت 1335هـ)، ومن المعاصرين أبو الوفا الشرقاوي (ت1380هـ) ومن شعره في الخمرة ما يلي[106]:

طَرِبْتُ وأَنْعَشَتْنِي سَاجِعَاتٌ تُنَادِي مَنْ لِرَشْفِ الْكَأْسِ رَامَا

ظَمِئْتُ وقَدْ شَرِبْتُ بِكُلِّ كَأْسٍ وَهَلْ تَرْوِي السُّلَافَةُ مُسْتَهَامَا

ومنهم أيضًا محمد الغزالي (ت1416هـ)، الذي له في الحب الإلهي أربع قصائد، كل واحدة منهن تحمل العنوان ذاته وهو (الخمرة الإلهية)، وعبد الرحمن الشاغوري (ت 1425هـ) والذي له أيضًا قصائد في الخمرة الصوفية، وبالإضافة إلى الشعراء السابقين هناك العديد من الشعراء الذين استخدموا الرمز الخمري في قصائدهم.

---

[105] عبد الغني بن إسماعيل، النابلسي، ديوان الحقائق ومجموع الرقائق، ص 44.

[106] يوسف زيدان، شعراء الصوفية المجهولون، ص 118.

ويتضح من خلال تتبع التاريخ الصوفي أن الشعر الصوفي الخمري كان معاصرًا لظهور التصوف، بل كان المترجم عن أحوالهم ووجدهم، وما يعيشونه من الشوق والفناء في حضرة المحبوب سبحانه وتعالى، فكأنهم وجدوا الشعر منذ البداية الأكثر مناسبة لبث حر الشوق والوجد، ولهذا السبب فإنه يندر أن تجد صوفيًا من الرواد لم يقل شعرًا[107].

1.2.2. روَّاد شعر الخمرة الصوفية

لقد ظهر في تاريخ الشعر الصوفي كثير من الشعراء الذين ذاع صيتهم في البلاد، وبلغوا من الشهرة مبلغًا عظيمًا، فلا نجد عصرًا من العصور منذ ظهور الشعر الخمري الصوفي إلى يومنا هذا إلا ويطالعنا شعراء جعلوا الخمرة أداة ورمزًا تقوم عليه قصائدهم الموسومة بالحب والشوق للذات العلية، وربما كان هناك اختلاف بينهم في الكم الذي انتجوه من الشعر الخمري، فما نجده من شعر الخمرة الصوفية في القرنين الثالث والرابع الهجريين- الذين كان فيهما الشعر الخمري مقتصرًا على الأبيات والمقطوعات القصيرة- يختلف عما جاء في مرحلة النضج في القرنين السادس والسابع الهجريين، الذين ظهرت فيهما المطولات الخمرية والدواوين الشعرية الصوفية، ولكثرة الشعراء وضيق المقام فإننا نقتصر في التعريف ببعضهم، وسيكون الاختيار تبعًا لما يقتضيه هذا البحث، فنأخذ قسمًا من الذين أجادوا واشتهروا بتوظيف هذا الرمز ويأتي في مطلعهم:

رابعة العدوية:

هي أم الخير، رابعة بنت إسماعيل العدوية البصرية، مولاة آل عَتيك المشهورة بالصلاح والتقوى والعبادة[108]. كانت ولادتها في البصرة سنة 90 للهجرة[109]، وسبب تسميتها برابعة أنها كانت رابعة أخواتها الثلاثة[110].

ومن أخبارها ووصاياها أنها كانت تقول: اكتموا حسناتكم كما تكتمون سيئاتكم، وتقول أيضًا: ما ظهر من أعمالي لا أعده شيئًا[111]. كما روي أنها سمعت رجلًا يقول: وا حُزْناه، فقالت:

---

[107] زيدان، المصدر السابق، ص 128.

[108] شمس الدين أحمد بن محمد، ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ج 2، ص 285.

[109] بولعشار مرسلي، الشعر الصوفي في ضوء القراءات النقدية الحديثة، جامعة وهران، رسالة دكتوراه، الجزائر، 2014م-2015م، ص 51.

[110] عبد الرحمن بدوي، شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية، دار النهضة المصرية، ط 2، ص 143.

[111] شمس الدين أحمد بن محمد، ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج 2، ص 285.

قل وا قِلَّة حزناه، لو كنت محزونًا لم يتهيأ لك أن تتنفس[112]. كانت-رحمها الله تعالى-كثيرة البكاء وشديدة الخشية من الله، وروي عنها أنها سمعت آية فيه ذكر النار فصاحت وسقطت. كانت كثيرة العبادة، قوامة تصلي الليل كله حتى الفجر، وإذا هجعت فتهجع هجعة خفيفة في مصلاها، فقد روت عنها خادمتها أنها تثب من مرقدها وهي بحالة من الفزع فتقول: يانفس كم تنامين؟ وإلى كم تقومين؟ يوشك أن تنامي نومة لا تقومين منها إلا لصرخة يوم النشور. وظلت هذا ديدنها حتى ماتت، فكفنت بجبة من شعر، كانت تقوم الليل فيها، وخمار من صوف، كانت تلبسه، وذلك كله عملًا بوصيتها[113].

اشتهرت رحمها الله تعالى بالتصوف والزهد والانقطاع للعبادة، ومن معاصريها سفيان الثوري، وشفيق البلخي، والحسن البصري، ومالك بن دينار، لقبت بشاعرة الحب الإلهي، ومن أشهر ما قالت، قصيدتها التي سبقت الإشارة إليها ومطلعها[114]:

أُحـــبُّكَ حُبَيْـنِ حُـــبَ الـهَـوى وحُـبًّـــاً لأنَّـــك أهْـــلٌ لـذاكَـا

وكانت وفاتها سنة 135 للهجرة، ومن خلال البحث في سيرتها يتضح لنا أن شعرها كان قليلًا مقارنة بالشهرة الكبيرة التي حظيت بها، وربما كانت هذه الشهرة بسبب كثرة العبادة والورع والتقوى والزهد الذي تحلت به، إضافة إلى كونها أول من ظهر في شعرها موضوع الحب الإلهي.

أبو مدين شعيب التلمساني:

هو شعيب بن الحسن الأندلسي، فقيه وشاعر صوفي، أجمعت المشايخ والعلماء على إجلاله وتعظيمه، وكان رحمه الله تعالى كثير التواضع ظريفًا ورعًا زاهدًا اشتهر بطيب الأخلاق[115]. قال أبو عبد الله محمد ابن التلمساني في كتابه (النجم الثاقب فيما لأولياء الله من المناقب): كان الشيخ سيدي أبو مدين فرداً من أفراد الرجال، وصدراً من صدور الأولياء، جمع الله له علم الشريعة والحقيقة[116].

---

[112] عبد الكريم بن هوازن، القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، ص 139.

[113] جمال الدين أبي الفرج، ابن الجوزي، صفة الصفوة، ج 4، ص 27.

[114] مرتضى محمد بن محمد، الزبيدي، إتحاف السادة المتقين بشرح إحياء علوم الدين، ج9، ص 576.

[115] عبد الوهاب، الشعراني، الطبقات الكبرى، تحقيق: أحمد عبد الرحيم وتوفيق علي وهبة، مكتبة الثقافة الدينية، ط 1، 2005م، ج 1، ص 275.

[116] أحمد بن محمد، المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ج 7، 136.

وقال أبو الصبر كبير مشايخ وقته: كان أبو مدين زاهداً فاضلاً عارفاً بالله تعالى، وقال التادلي: كان مبسوط العلم، مقبوضاً بالمراقبة، كثير الالتفات بقلبه إلى الله تعالى حتى ختم له بذلك، أخبرني من شهد وفاته أنه رآه في آخر الرمق يقول: الله الحق، وكان من أعلام العلماء وحفاظ الحديث، وكان يلازم كتاب (الإحياء) ويعكف عليه[117].

من كلامه: من رزق حلاوة المناجاة زال عنه النوم، ومن اشتغل بطلب الدنيا ابتلي فيها بالذل، ومن لم يجد من قلبه زاجراً فهو خراب[118]. وكان يقول: الحضور مع الحق جنة، والغيبة عنه نار، والقرب منه لذة، والبعد عنه حسرة، والأنس به حياة، والاستيحاش منه موت[119].

ومن شعره قوله[120]:

بكَتِ السَّحابُ فأضْحَكَتْ لِبُكَائِها زَهْرَ الريَاضِ وفَاضَتِ الأَنْهارُ

والكأسُ تَرْقُصُ والعُقَارُ تَشَعْشَعَتْ والجَوُّ يَضْحَكُ والحَبِيْبُ يُزارُ

ومن أشهر شعره في الخمرة الصوفية قصيدته التي مطلعها[121]:

أدِرْهَا لنَا صِرْفَاً ودَعْ مَزْجَهَا عَنَّا فنَحْنُ أنَاسٌ لا نَرَى المَزْجَ مذْ كنَّا

ولأبي مدين موشحات كثيرة في ديوانه، يصف فيها حاله في حب الله عز وجل، وما حلَّ به من الفناء في تلك المحبة، كما يصف مجالس الخمرة العرفانية وما يجري فيها، ومنها المطلع التالي:

يَا عَيْنِي لاَزِمِي السَّهَرْ طُولَ اللَّيَالِي عِشْقِي فِي مَحْبُوبِي اشْتَهَر رِقّوا لِحَالِي

مَنْ نَعْشَقُهُ مَالِي سِوَاهْ وَلَا نَمَلُّهُ

ولَمْ نَزَلْ نَتْبَعْ رِضَاهْ الدَّهْرَ كُلُّهُ

وَمَنْ يَلُومْنِي فِي هَواهْ نَبْدَا نْقُولْ لُه

---

[117] المقري التلمساني، المصدر السابق، ج 7، ص 136-137.

[118] المقري التلمساني، المصدر السابق، ج 7، ص 143.

[119] عبد الوهاب: الشعراني، الطبقات الكبرى، ج 1، ص 277.

[120] أبو مدين التلمساني: شعيب الغوث، ديوان أبي مدين شعيب الغوث، ص 20.

[121] أبو مدين التلمساني، المصدر السابق، ص 40.

يَا لائِمِي مَا تعْتَبِرْ مِنْ ضعْفِ حَالِي عِشْقِي في مَحْبُوبِي اشتَهَرْ رقُّوا لِحَالِي[122]

كانت حياته للعلم ولخدمته، وللدين الإسلامي والدعوة إليه، شغل شطرًا طويًا من حياته بإعداد المريدين وطلاب العلم، كان له العديد من المؤلفات وأغلبها ما يزال مخطوطًا ومن هذه الكتب: (مفاتيح الغيب لإزالة الريب وستر العيب) مخطوط[123]. و(أنس الوحيد ونزهة المريد في علم التوحيد) شرحه شهاب الدين أحمد بن عبد القادر المعروف بباعشن وسمَّاه (البيان والمزيد المشتمل على معاني التنزيه وحقائق التوحيد)[124]. و(حكم أبي مدين) وهو مطبوع شرحه أحمد بن إبراهيم الصديقي[125]. توفي رحمه الله تعالى في تلمسان سنة 594 هجرية[126].

ابن الفارض:

أبو حفص، وأبو القاسم، عمر بن أبي الحسن علي بن المرشد بن علي، الحموي الأصل، المصري المولد والدار والوفاة، وكانت ولادته سنة 576 هجرية بالقاهرة، له ديوان شعري مطبوع، أسلوبه فيه رائق ظريف ينحو منحى طريقة الفقراء[127].ولقب أبوه بالفارض لأنه كان يكتب الفروض للنساء على الرجال[128].

اشتغل ابن الفارض بالفقه الشافعي والحديث الذي أخذه عن ابن عساكر، وبعد ذلك حبب إليه طريق التصوف فزهد وتنسك، وكان من الشعراء المميزين[129].

عاش ابن الفارض في عصر الأيوبين، وهو عصر عرف بإحياء الفكر والثقافة العربية، والاهتمام بالقرآن والعلوم الشرعية، كما كان عصر تتنازع النفوس فيه عاملان مختلفان عامل التصوف والتقوى وعامل الفسوق والمجون، واتجه الشعر نحو هاتين الوجهتين، وابن الفارض

---

[122] أبو مدين التلمساني، المصدر السابق، ص 74.

[123] خير الدين الزركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط 7، 1986م، ج 3، ص 166.

[124] يوسف اليان، سركيس، معجم المطبوعات العربية والمعربة، دار صادر، بيروت، 1928م، ص 345.

[125] رابح محوي، الأبعاد الفكرية والفنية للشعر الصوفي بحاضرة بجاية في القرنين السادس والسابع الهجريين، جامعة محمد خيضر، دكتوراه، الجزائر، 2016م، ص 77.

[126] أحمد بن محمد، المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ص 142.

[127] شمس الدين أحمد بن محمد، ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج 3، ص 454.

[128] عمر بن أبي الحسن، ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، ص 5.

[129] داود بن محمود القيصري، شرح تائية ابن الفارض الكبرى، تحقيق: أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2004م، ص 3.

نشأ نشأةً دينية، ورُبِّيَ تربيةً صوفية، فنظم شعره في مقامات الصوفية، أكْثَرَ من نعت الخمرة وذكر الغزل، وهو أكثر الشعراء تعمداً للكلام، وتكلفاً للبديع وولوعاً بالجناس والطباق[130].

عبَّر ابن الفارض في شعره عن الحب الإلهي بصور شتَّى، استعار بعضها من شعراء الحب العذري وشعراء الخمر الحسية، فاستقى المعجم الخمري ووظفه بطريقة رمزية بما يخدم مقاصده ومراميه، فجاءت قصائده مفعمة بالوجد والحب الذي ملك كيانه، وسيطر على عقله، وتملَّك فؤاده فغيبه عن كل شيء، فهو فانٍ في حضرته جل وعلا، طالب شرب محبته، غارق في سكر خمرته، حتى لقب بسلطان العاشقين.

كان ديوانه محط أنظار الباحثين والشراح كعبد الغني البابلسي والحسن البوريني، والسراج الهندي الحنفي، والقاشاني، والفرغاني، وغيرهم. وديوانه مطبوع، ومن أجمل وألطف ما قال أبياته التالية وهي من إحدى قصائده الطويلة[131]:

ما بَيْنَ مُعْتَرَكِ الأَحْدَاقِ والمُهَجِ أنَا القَتِيْلُ بِلا إِثْمٍ ولا حَرَجِ

وَدَّعْتُ قَبْلِ الهَوَى رُوْحِي لِمَا نَظَرَتْ عَيْنَايَ مِنْ حُسْنِ ذَاكَ المَنْظَرِ البَهِجِ

ومن قصائده المشهور تائيته الكبرى المشهورة، التي شرحها الشيخ داود بن محمود محمد القيصري (ت751هـ) والتي مطلعها[132]:

سَقَتْنِي حُمَيَّا الحُبِّ رَاحَةُ مُقْلَتِي وَكَأْسِي مُحَيَّا مَنْ عَنِ الْحُسْنِ جَلَّتِ

ولابن الفارض خمرية مشهورة أيضًا يتحدث فيها عن الخمرة الصوفية، مطلعها[133]:

شَرِبْنَا على ذِكْرِ الحَبِيْبِ مُدَامَةً سَكِرْنَا بِهَا من قَبْلِ أنْ يُخْلقَ الكَرْمُ

لم يترك ابن الفارض-رحمه الله تعالى-آثاراً مكتوبة غير ديوانه الشعري. وتوفي في القاهرة مكان ولادته سنة 632 هجرية[134].

الشُّشْتَرِيُّ:

---

[130] محمد علي أبو الحسنى، سلطان العاشقين ابن الفارض وخصائصه الشعرية، العدد الثالث، السنة الأولى، خريف 1390هـ، أيلول 2011م، ص 26.

[131] عمر بن أبي الحسن، ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، ص 144.

[132] ابن الفارض، المصدر السابق، ص 46.

[133] ابن الفارض، المصدر السابق، ص 140.

[134] شمس الدين أحمد بن محمد، ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج 3، ص 455.

هو علي بن عبد الله النميري، المشهور بأبي الحسن الششتري، ولد سنة 610 للهجرة، وهو من قرية ششتر التي نسب إليها، وهي من عمل وادي آش، كان الششتري من علماء وشعراء وفقهاء القرن السابع الهجري، وصفه صاحب عنوان الدراية بأنه من أهل العلم والعمل، عارفًا بالحكمة وطريق أهل التصوف[135]. كما وصف بأنه عروس الفقهاء، وبركة الأندلس، وإمام المتجردين.

كان الششتري في بداية سلوكه طريق التصوف منتميًا إلى الطريقة المدينية، المنسوبة إلى الشيخ أبي مدين التلمساني، حيث كان لأبي مدين أثر كبير في نفوس أهل الأندلس، وبعد ذلك لقي الششتري ابن سبعين، وتعرف عليه ولازم خدمته وتتلمذ له[136]. وقد رجحه بعض طلابه على شيخه ابن سبعين لما رأوا من سعة علمه، مما دفع الششتري إلى القول بأن ذلك لعدم معرفتهم بحال الشيخ ابن سبعين[137].

وشعره امتاز بالحسن واللطافة والانطباع، ويروى أن الكثيرين حاولوا النسج على منوال قصائده، ولكن قل من أجاد منهم، لأنه إن أصاب علمًا أخطأ حالًا وبالعكس، وقد نسب إليه العديد من القصائد، وهي ليست له[138]. وديوانه الشعري مطبوع حققه علي سامي النشارة، كما حققاه أيضًا محمد العدلوني وسعيد أبو الفيوض، وله قصائد كثيرة في الخمرة والتي تكاد تكون موضوع أكثر قصائده، ومن أشهر قصائده قصيدته النونية التي مطلعها[139]:

أَرَى طَالِبًا مِنَّا الــزِّيَادَةَ لَا الحُسْنَى بِفِكْرٍ رَمَى سَهْمًا فَعَدَّى بِهِ عَدْنَا

وقد شرح هذه القصيدة ابن عجيبة الحسني، كما قام بشرح وتحليل كثير من نصوصه الشعرية الأخرى، وشرحها قبله أيضًا الشيخ أحمد زروق الفاسي. وكان لأشعار الششتري مكانة كبيرة عند عبد الغني النابلسي، الذي أعجب بها وتأثر، ووصل به الأمر إلى شرح ما خفي من

---

[135] أحمد بن أحمد، أبو العباس الغبريني، عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، تحقيق: عادل نويهض، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 1، 1979م، ج 1،ص 239.

[136] محمد بن عبد الله، لسان الدين ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 1، 1977م، ج 4، ص 205.

[137] الغبريني، عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، ج 1، ص 239.

[138] عبد الغني النابلسي، رد المفتري عن الطعن في الششتري، تحقيق: موسى محمد بدر فرحات، مجلة وادي النيل، العدد السابع، يوليو، 2015م، ص 422.

[139] الششتري، ديوان أبي الحسن الششتري، ص 71.

الرموز في قصائده، كما نلاحظ في قصيدة الششتري الخمرية التي ألف فيها النابلسي كتابًا يحلل فيه القصيدة، ويشرح رموزها العرفانية وهو (رد المفتري عن الطعن في الششتري).

ومن كتبه: (المقاليد الوجودية في أسرار إشارات الصوفية) مطبوع، و(الرسالة العلمية) مطبوعة حققها محمد عدلوني الإدريسي، و(الرسالة البغدادية) مخطوط، و(العروة الوثقى في بيان السنن وإحصاء العلوم) و(الرسالة القدسية في توحيد العامة والخاصة) و(ما يجب على المسلم أن يعلمه ويعتقده إلى وفاته) وغيرها.

توفي في قرية الطينة، وهي القرية التي نزل بها قبيل وفاته، وقيل إنه سأل عن اسمها فقالوا له: اسمها الطينة، فقال حينها: حنت الطينة إلى الطينة، ثم دفن في دمياط المصرية سنة 668 للهجرة[140].

عائشة الباعونية:

أم عبد الوهاب، عائشة بنت يوسف بن أحمد بن ناصر الباعوني، نسبة إلى قرية باعون في الأردن، كانت ولادتها في دمشق، عرفت واشتهرت بالعلم والأدب والصلاح ولها معرفة بالتصوف، حيث سلكت طريق التصوف، فأنشدت بلسان حالهم، كما أجيزت في الإفتاء والتدريس[141]، امتازت بجمال الخط، وتروي عن نفسها أنها حفظت القرآن وهي في الثامنة من عمرها، ولها شعر كثير في التصوف وذكر الخمرة، إضافة إلى قصائدها في مدح النبي صلى الله عليه وسلم وقصائد أخرى في دمشق.

والحق أن الشاعرة كانت من بيت علم وأدب وصلاح، أما والدها يوسف (ت 880هـ) فكان من الفضلاء والمصنفين والقضاة المحمودين، وأحد أفراد الدهر ونوادر الزمان علمًا وأدبًا وديانة[142]، وكذلك أخوها بهاء الدين (ت 916هـ) أديب ومؤرخ ومصنف له أراجيز في سير الملوك، وعمها برهان الدين (ت 870هـ) صاحب الخطب والرسائل جمع بين النثر والشعر وله (مختصر الصحاح) وديوان شعر وغيرهما. ولا يختلف الحال مع عمها الآخر شمس الدين محمد

---

[140] الغبريني، عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، ج 1، ص 440.

[141] عمر رضا، كحالة، أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام، مؤسسة الرسالة، بيروت، ج 3، ص 196.

[142] نجم الدين محمد، الغزي، الكواكب السائرة بأعيان المائة العاشرة، تحقيق: خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997م، ص 288.

صاحب المصنفات قال عنه ابن العماد: الإمام العالم الناظم الناثر. وهذا يدلنا أن الشاعرة نشأت في بيئة أدبية فهي من سلالة أدب وعلم[143].

أحاطت بالشاعرة أسباب مُلحة دعتها إلى مفارقة موطنها، فكانت وجهتا القاهرة، حيث يروى أنها تعرضت في طريقها للاختلاس، فقيل: اختلس منها ما يقارب اثنا عشر مصنفًا[144].

من مؤلفاتها: (الإشارات الخفية في المنازل العلية) أرجوزة في التصوف اختصرت فيها (منازل السائرين) للهروي، و(درر الغائص في بحر المعجزات والخصائص) مخطوط، وهو قصيدة عدتها ألفٌ وسبعُ مئة وأربعون بيتًا. و(الفتح المبين في مدح الأمين صلى الله عليه وسلم) مطبوع، والديوان الكبير (فيض الفضل وجمع الشمل) مطبوع، و(المورد الأهنى في المولد الأسنى) مطبوع، وغير ذلك من المؤلفات[145].

تعددت أشكال نظمها للقصائد، فنظمت القصيدة العمودية والموشحات والتخميسات، ونظمت الشعر العامي كالزجل والمواليا الذي له أربع قواف مختلفة ويكون الوزن واحدًا. وتنوعت موضوعات شعرها ومن أشهرها المحبة الإلهية، والوصايا والمواعظ الدينية، كذم الكذب والوصية بالتقوى والإكثار من الصمت وذم الغيبة والنميمة وغيرها. وثالث الموضوعات المدائح التي تمدح فيها النبي محمد صلى الله عليه وسلم[146]. ومن شعرها في المحبة الإلهية ما تقوله في إحدى قصائدها وقد جدَّ بها الشوق والوجد[147]:

بِـشَـرِيْفِ ذِكْـرِ الْـوَاحِـدِ الْـخَـلَّاقِ لَـــذِّذْ فُـــؤَادًا ذَابَ بِـــالأَشْـــوَاقِ

وَأَعِـدْ وَكَـرِّرْ ذِكْـرَهُ يَـا مُـطْـرِبِي وَأَدِرْ سُـــلَافَـةَ حُـــبِّـهِ يَـــا سَـــاقِ

كانت وفاتها-رحمها الله تعالى-في دمشق سنة 922هـ.

ابن عجيبة:

---

[143] عائشة بنت يوسف الباعونية، ديوان فيض الفضل وجمع الشمل، ص 12.

[144] الباعونية، المصدر السابق، ص 15.

[145] خير الدين الزركلي، الأعلام، ج 3، ص 241.

[146] عائشة بنت يوسف الباعونية، ديوان فيض الفضل وجمع الشمل، ص 33.

[147] الباعونية، المصدر السابق، ص73.

هو أحمد بن محمد بن المهدي بن الحسين المعروف بابن عجيبة الحسني، فقيه ومفسر وشاعر صوفي مغربي، ولد ابن عجيبة سنة 1160 أو 1161 هجرية[148].

تربى على حب العلم والأدب، فقرأ القرآن الكريم والفقه والحديث واللغة على كبار القراء والفقهاء وأهل اللغة، وأخذ عنهم تلك العلوم. كان طلبه للعلم مقرونًا بالعبادة، حيث كان يقسم ليله إلى ثلاثة أثلاث، واحد للتهجد وآخر للنوم وثالث للمطالعة، كما حببت إليه الخلوة للتفرغ للعبادة والعلم. أخذ طريق التصوف عن شيخه محمد بن أحمد البوزيدي[149].

وله تصانيف كثيرة منها: (البحر المديد في تفسير القرآن المجيد) مطبوع، وكتاب (إيقاظ الهمم في شرح الحكم) مطبوع، شرح فيه حكم بن عطاء الله السكندري، وكتاب (معراج التشوف إلى حقائق التصوف) مطبوع، و(الفتوحات الإلهية في شرح المباحث الأصلية) مطبوع، و(الفتوحات القدسية في شرح المقدمة الآجرومية) و(شرح تائية البوزيدي في الخمرة الأزلية) مطبوع، كما شرح خمرية ابن الفارض وشرح أيضًا مقطوعات للششتري ومنها نونيته المشهورة وغيرها من الكتب.

وله قصائد في الخمرة ومنها قصيدة يقول في مطلعها[150]:

سَـقَـانِـي حَـبِـيْـبِي مِـنْ مُـدَامَـةِ حُبِّـهِ فَأَصْبَحْتُ مِنْ خَمْرِ الْهَوَى أَتَضَلَّعُ

وله خمرية عنونها بالخمرة الأزلية مطلعها[151]:

أَحِـنُّ إِلـى خَـانِ الحُـمَـيَّـا لِـنَـشْـوَةٍ تَـطِـيْـشُ لَـهَـا الأَلْـبَـابُ فِي حَـالِ سَكْرَتِي

أَهِـيْـمُ بِـهَـا وَجْـدًا وَأَفْـنَـى بِهَا عِشْقًا فَـإِنْ جَـاءَنَـا صَحْـوٌ شَـرِبْـنَـا بِسُـرْعَـةِ

توفي ابن عجيبة بمرض الطاعون، وكان ذلك سنة 1224 هجرية[152].

عبد الرحمن الشاغوري:

---

[148] محمد البشير: ظافر الأزهري، اليواقيت الثمينة في أعيان مذهب عالم المدينة، الملاجئ العباسية، 1325هـ، ج 1، ص 70.

[149] أحمد بن محمد المهدي، ابن عجيبة، الفهرسة، ص 23.

[150] ابن عجيبة، المصدر السابق، ص 102.

[151] ابن عجيبة، المصدر السابق، ص 104.

[152] عبد الحي بن عبد الكبير، الكتاني، فهرس الفهارس والأثبات ومعجم المعاجم والمشيخات والمسلسلات، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ج 2، ص 854.

هو أبو منير عبد الرحمن بن عبد الرحمن بن مصطفى الشهير بالشاغوري، شاعر وأديب صوفي، كانت ولادته في مدينة حمص سنة 1331هـ 1912م، ويصل نسبه إلى آل بيت النبي صلى الله عليه وسلم، توفي والده وما يزال صغيرًا، فتولى رعايته أخوه الأكبر، وبعد ذلك الوقت انتقل مع عائلته إلى دمشق ليستقر فيها سنة 1922م[153].

جاهد الشاغوري ضد الاحتلال الفرنسي وهو دون العشرين من عمره، ثم عمل في الغزل والنسيج، كما اشتهر عنه أنه كان يدافع عن حقوق العمال وله قصائد في ذلك، واستلم الخطابة في عدة مساجد في دمشق كان آخرها جامع الخياط[154].

نظم الشعر منذ صباه، وأشعاره في شتى الأغراض كالرثاء والمديح والوصف والغزل وغيرها، كما أن الناظر في شعره ليجد أنه جارى كبار الشعراء في العصر الحديث، وكان لأشعار الصوفيين السابقين أثر كبير عليه كابن الفارض وأبي مدين فنظم على منوال قصائدهم، فقلد ألفاظهم وتراكيبهم، فما نجده عندهم من ذكر الخمرة وأحوال المحبة، وتوظيفهم للرمز الصوفي، نجده موجودًا عنده بكثرة، ومما قاله الأبيات التالية التي يبين فيها اعتقاد من لامه بشرب تلك الخمرة البكر الصافية[155]:

كَـــمْ مِـــنْ عَـذُوْلٍ لَامَـنِـي فِـي شُـرْبِ بِـكْـرٍ صَـافِـيَـهْ
مُـعْتَـقِـدًا بِـخُـبْـثِـهَـا وَهْـــيَ طَـهُـورُ الْـخَـابِـيَـهْ
يَـحْـسَـبُـهَـا آسِـــنَـةً مَـــعْ أَنَّ فِـيْـهَـا الْـعَـافِـيَـهْ
مَـا فِـعْـلُـهُ لَـوْ ذَاقَـهَـا بِـالـرُّوحِ يَـفْـدِي سَـاقِـيَـهْ

وله في الخمرة العرفانية أبيات يقول فيها[156]:

إِنْ تَـكُـنْ خَـمْـرَ الـدَّوَالِـي حَـسْـوُهَـا رَبِّـي أَبَـى لِـي
أَو تَـكُـنْ عَـصْـرَ الـدَّوَا لِـي أَحْـتَـسِـيْـهَـا لَا أُبَـالِـي

---

[153] عبد الرحمن الشاغوري، ديوان الحدائق الندية في النسمات الروحية، ص 30.

[154] الشاغوري، المصدر السابق، ص 33.

[155] الشاغوري، المصدر السابق، ص 65.

[156] الشاغوري، المصدر السابق، ص 74.

ومن العلماء الذين أخذ عنهم يوسف بن جندل، وبدر الدين الحسني، ومحمد بن جعفر الكتاني وعلي الدقر وأمين سويد ومحمد الهاشمي شيخه الذي أخذ عنه التصوف. وأما تلاميذه فمن أشهرهم عبد الهادي محمد خرسه وغيره. كانت وفاة الشاغوري رحمه الله تعالى سنة 1425هـ 2004م، ودفن في دمشق.

وإضافة إلى الشعراء السابقين، كان هناك الكثير من رواد خمرة التصوف على مر العصور منذ ظهور هذا اللون من الشعر وإلى يومنا هذا، حيث نظموا الأشعار والموشحات والأزجال في الخمرة العرفانية، ودواوينهم وأشعارهم موجودة تشهد لهم وتدل على توظيفهم لهذا الرمز الخمري الصوفي، ولضيق المقام اقتصِر بالتعريف الموجز ببعضهم وبما يخدم هذا البحث.

الفصل الثاني

الأسلوبية وتطبيقها على نماذج من الخمريات الصوفية

يحتوي الشعر الصوفي على معان رقيقة ودقيقة، إذ يمتاز شعراؤه بالحس المرهف، وإن لم يعط الشعر الصوفي حقه في الدرس والتحليل الأدبي، فإن هذا ليس بدليلٍ على عدم قدرته على الوصول إلى القيمة الأدبية والفنية التي يمتلكها غيره من الشعر، فالدارس للشعر الصوفي ليجد أن شعراؤه تفننوا بتوظيف الرموز والصور الفنية البلاغية، فهم الذين أشعلوا فتيل الإثارة في نفوس متلقي شعرهم، ليبحثوا جاهدين عن كشف مكنوناته ونفائس دُرره، فيحدث التفاعل حينها بين النص ومتلقيه.

وبما أن شعراء التصوف استخدموا الأساليب الفنية في عرض موضوعاتهم الخمرية الرامزة للوجد والشوق والحب الإلهي، فإن الأسلوبية وتطبيقها كمنهج في تحليل تلك النصوص الخمرية ربما يكون أقرب المناهج التحليلة للظفر بمعرفة لب الإبداع الأدبي الصوفي، فلا بد قبل الشروع في تحليل نماذج من قصائد الخمرة الصوفية من بيان معنى الأسلوب والأسلوبية ومستويات التحليل الأسلوبي، ليتضح منهج التحليل أمام القارئ.

2.1. الأسلوب والأسلوبية ومستويات التحليل الأسلوبي

إن قضية الأسلوب قديمة وحديثة، فقد تكلم فيها باحثون كثر، وكانت جميع تلك الدراسات ذات ارتباط وثيق بالدراسات الأدبية، حيث عرض الباحثون للنتاج الأدبي، واستخدموا العبارات الذاتية التي بقيت عرضة للخلاف بين نقاد الأدب، إذ أن الأساس الذي قامت عليه تلك الدراسات النقدية إنما هو الذوق الشخصي، الذي بقي مسيطرًا على الدراسات، حتى وإن حاول الدارس الاستعانة بوسائل أخرى لكي يقلل من نسبة الأحكام الذاتية.

وظل الحال هكذا بالنسبة لدراسة الأسلوب إلى أن اقترب من الدراسات اللغوية، حيث أخذت تلك الدراسة تسمية جديدة، ترجمت إلى العربية باسم (علم الأسلوب)، أو (الأسلوبية)، وكانت الترجمة الأخيرة هي المرجعية عند أهل تلك الدراسات، فوضعت الوسائل لذلك بغية الوصول إلى الموضوعية في دراسة الأساليب الأدبية.

كان اهتمام كثير من النقاد ببعض الأشياء التي هي خارج النص الأدبي، حيث رأوا أن الاهتمام بها ومعرفتها تمكنه من فهم النص الأدبي، مع إهمالهم للجانب اللغوي لذلك النص. أما

الأسلوبية فقد أولت اهتمامها للشكل-شكل النص الأدبي ولغته-فدرست تحت ذلك الشكل الأصوات والتراكيب والدلالة والبلاغة، فأجرت المقارنات، والطرق الإحصائية، ونظرت في الحقول الدلالية، وكل ذلك من أجل ألا تكون تلك الأحكام تحمل الطابع الذاتي التام، لتجعلها تقترب أكثر من الموضوعية[157]. فما هو الأسلوب؟، وما هي الأسلوبية؟، وكيف تتم عملية تحليل النصوص الأدبية في ضوء الأسلوبية؟ هذا ما تتوضح الإجابة عليه فيما يلي:

2.1.1. مفهوم الأسلوب

لمعرفة مفهوم الأسلوب لابد لنا من وقفة سريعة نعرض فيها معناه عند الغرب وعند العرب قديمًا وحديثًا، وعلى ماذا كانت تدل عندهم.

أولًا: مفهوم الأسلوب قديمًا عند الغرب

إن للأسلوب عند الغرب قديمًا جذر لغوي اشتق منه، فهو مشتق عندهم في اللاتينية من Stilus، وهذا يدل على أدوات الكتابة كالريشة، ثم مع تطور الزمن أصبحت تدل هذه الكلمة مجازًا على مفاهيم تعبر بمجملها عن طريقة الكتابة، حيث ارتبطت بكل ما يكتب يدويًا، فدلت على المخطوطات، ثم أصبحت بعد ذلك تدل على التعبيرات الأدبية اللغوية. كما استخدمها الرومان لتدل على مزايا اللغة، التي تستخدم من قبل الخطباء، فارتبطت حينها بالخواص البلاغية والكلامية في النتاج الأدبي[158].

والأسلوب عند أفلاطون هو كالسمة الشخصية، وعند أرسطو ذو ارتباط بالبلاغة، وهذا ما وضحه من خلال كتابيه الشهيرين (الخطابة) و (الشعر) فالأسلوب عنده هو فن القول[159].

ثانيًا: مفهوم الأسلوب قديمًا عند العرب

لقد ورد معنى الأسلوب عند العرب قديمًا بمعنيين، الأول منهما لغوي، والآخر اصطلاحي، فالأسلوب لغة: هو السطر من النخيل، وهو أيضًا الطريق والمذهب والوجه والفن. كما يقال أخذ فلان في أساليب من القول، أي في أفانين منه[160].وهو في أساس البلاغة بمعنى الطريقة، كمن

---

[157] محمد عبد الله، جبر، الأسلوبية والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، دار الدعوة، الإسكندرية، ط 1، 1988م، ص 9.

[158] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1998م، ص 93.

[159] رشيد صياحي ولمقدمي قندوز، دراسة أسلوبية في شعر موسى الأحمدي نويوات، جامعة محمد بوضياف، رسالة ماجستير، الجزائر، 2018م-2019م، ص 6.

[160] ابن منظور، لسان العرب، ص 2058.

يقول: سلكت أسلوب فلان، أي سلكت طريقته، ويقال أيضًا جاء بكلامه على أساليب حسنة، أي على طرق حسنة[161].

وما جاء في المعجمات الأخرى لا يختلف عن المعاني اللغوية السابقة، فالأسلوب لغة: هو الطريقة والمذهب والفن.

وأما الأسلوب اصطلاحًا: فمن المعلوم أن القرن الهجري الثاني عرف بالازدهار العلمي، حيث نشطت حركة العمل والتقعيد للعلوم عامة، ومن تلك اللحظة بدأت بذور الاهتمام النقدي لقضايا الأسلوب، حيث ارتبطت دراسات الأدباء والنقاد بموضوعات البلاغة والإعجاز القراني، وهنا يمكننا القول: إن القدماء لم يغفلوا التحدث في الأسلوب، ولكن مع ذلك فإن هذا القول لا يعني بالضرورة أنهم تطرقوا لكل الأمور الدقيقة المتعلقة بالأسلوب، كما هو الحال عليه اليوم في الدراسات الحديثة، إنما بينوا المعالم الواضحة، وبحثوا فيها، وهذا ما نجده عندهم كإشارات فيما يخص الأسلوب.

فالأسلوب عند ابن قتيبة مرتبط بطريقة تأدية المعاني بأنساق وطرق مختلفة، ففي سياق حديثه عن صفات الذين يعرفون فضل القرآن يقول: "وإنما يعرف فضل القرآن الكريم من كثر نظره، واتسع علمه، وفهم مذاهب العرب وافتنانهم في الأساليب، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات"[162]. فمن خلال كلام ابن قتيبة يتضح لنا أن معرفة أساليب العرب في خطاباتهم وطرقهم في الكلام يزيد من معرفة الإنسان بفضل القرآن الكريم، فالعرب عرف عنهم براعتهم في الافتنان بالأساليب، فلكل مقام عندهم مقال، فلمقام الفرح كلام خاص، وأساليب خاصة به، ولمقام الحزن مثل ذلك، له ما يخصه من أساليب القول والخطاب، فقد كان الخطيب العربي إذا ارتجل عرف كيف يتفنن بكلامه، فيطيل للإفهام، ويختصر للتخفيف، ويكرر بغية التوكيد، ويغمض للإثارة، ويفصح للإفهام، وكل ذلك تبعًا للمقام مع مراعاة حال المخاطبين والمستمعين.

وأمَّا عبد القاهر الجرجاني الذي تحدث بشيء من التفصيل عن أساليب المجاز، والاستعارة، والتقديم والتاخير، والتعريف والتنكير، والحذف، والتكرار، والفصل والوصل، والإضمار والإظهار، وبين كيف يؤثر استخدام هذه الأساليب في دلالة المعاني إذا كان نظمها بما تقتضيه

---

[161] محمود بن عمر، جار الله الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، ج 1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1998م، ص 468.

[162] عبد الله بن مسلم، ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، تحقيق أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط 2، 1973م، ص12.

قواعد علم النحو، فهو يرى أن الأسلوب مرتبط بنظم المعاني الذي عظمه جميع العلماء، فلا استقامة للكلام إلا به، ولو بلغ من الغرابة ما بلغ. كما يرى أن الذي يتوخى قوانين النحو والعمل عليها فيعرف منهاجه وأساليبه فلا يحيد عنها فهو بذلك يصل إلى الأسلوب، الذي يورث اهتزاز النفوس، فيروق له المستمعون، وهو في هذا الصدد يورد أبياتًا للبحتري ويعلق عليها بعد طلبه إمعان النظر فيها بروية، فيطلب أن يسأل الناظر عن سبب ماراقه منها، أليس هو استخدام البحتري للتقديم والتأخير، والتعريف والتنكير، وأنه حذف وأخر وأعاد وكرر، وأخذ الجملة وهي بوجه من الوجوه التي يقتضيها علم النحو، فتراه مصيب في تلك الوجوه كلها، مع تلطيف الموضع للصواب، الذي أوجب الفضيلة لهذا الأسلوب[163].

والأسلوب عند ابن خلدون، كما بين معناه في سياق حديثه عن الذين يريدون اكتساب ملكة صناعة الشعر، بأنه المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، وأن الذي يُرجع إليه في صناعة الشعر إنما هو الصورة الذهنية، التي يكونها الذهن من التراكيب العربية، والتي تصبح في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم يأتي من يريد قول الشعر بالتراكيب الصحيحية بما يوافق العربية وعلومها البلاغية والنحوية والعروضية، ومثله في ذلك كالبناء الذي يستخدم القالب، والنساج الذي يستخدم المنوال، وعند ذلك تحصل ملكة اللسان العربي، وإذا خرج مؤلف الكلام عن الصورة الذهنية كان الفساد حاصل، كخروج البناء عن القالب في بنائه، والنساج على المنوال في نسجه، وعلى ذلك فإن من أراد تحصيل تلك القوالب فلا بد له من حفظ أشعار العرب، لتحصل لديه الملكة، والتي لا تتحصل بمعرفة البلاغة والنحو والعروض وحدها. لأن لكل فن من الكلام أساليب خاصة به، وهي فيه على أنحاء مختلفة، كالوقوف على الأطلال الذي له في الشعر العربي أساليب خاصة به[164].

ومن خلال ما سبق تبين لنا أن العرب القدامى قد أشاروا إلى معاني الأسلوب، وإن لم تصل تلك الإشارات إلى ما وصل إليه الدرس اليوم. وإضافة إلى العلماء السابق ذكرهم، فإن هناك العديد من الذين أشاروا إلى معنى الأسلوب، كالباقلاني وأبي عبيدة وغيرهم، ولكن يضيق المقام لبيان مفهوم الأسلوب عندهم فاقتصرنا على بعضهم بغية الإيجاز.

---

[163] عبد القاهر بن عبد الرحمن، الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص 85.

[164] عبد الرحمن، ابن خلدون، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، ج1، ص 786.

ثالثًا: مفهوم الأسلوب حديثًا عند الغرب

كان ظهور هذا المصطلح في المعاجم الغربية في بدايات القرن التاسع عشر، وقد كثرت تعريفاته، حتى وصلت إلى نيف وثلاثين تعريفًا[165]، وفي ذلك الوقت ظهرت المقولة الشهيرة للغوي الفرنسي بوفون، التي يقول فيها: (الأسلوب هو الرجل). وتتالت التعريفات للأسلوب ومن أشهرها:

تعريف بير جيرو، وهو تلميذ شارل بالي المؤسس لعلم الأسلوبية في العصر الحديث، فيرى جيرو أن الأسلوب "هو مظهر القول الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير، هذه الوسائل التي تحددها طبيعة الشخص المتكلم أو الكاتب"[166]. وله تعريف آخر يقول فيه أن الأسلوب: "طريق للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة"[167]. إن الذي يمتاز به التعريف الأول كما يقول صلاح فضل اتسامه بالتنوع والشمول، وهو على ذلك يحتضن الأسلوبية على أنها ظاهرة لغوية لا تقتصر على الأشكال الأدبية[168].

ومن تلك التعريفات تعريف شوبنهاور، بأنه: "مظهر الفكر". كما يلخص فريدريك دولفر ما ذهب إليه بروست، وهو أن " كل فنان كبير يترك بصماته فيما يكتب، لأنه يستخلص من كل شيء ما يناسب عبقريته الشخصية"[169].

وأشهر التعريفات ما يتم تبادله بين الباحثين بأنه "محصلة مجموعة من الاختيارات المقصودة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل"[170]. كما عرّف أيضًا "بأنه الاختيار"[171]. وعلى أساس هذين التعريفين، يقوم مؤلف الكلام بانتقاء ما تتيح اللغة من الإمكانات، حيث تصبح العلاقة بين هذه الإمكانات علاقة تبادلية، وعلى هذا نلحظ الفوارق الأسلوبية بين نص وآخر، رغم أنهما ينتميان إلى لغة واحدة، فالأسلوب يتيح للمتكلم والكاتب العديد من الفرص للتعبير، وهذا ما يجعل

---

[165] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 95.

[166] صلاح فضل، المصدر السابق، ص 126.

[167] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، 2002م، ص 35.

[168] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 127.

[169] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 33.

[170] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 116.

[171] أحمد محمد، ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، دار الفرقان للغات، ط 3، 2011م، ص 67.

مؤلف الكلام في حرية في اختيار ما يناسب موضوعه من إمكانات اللغة، وإذا ذكر الاختيار سرعان ما ينصرف النظر إلى المترادفات، لأن المترادفات تشكل المحك الأكبر للاختيار[172].

ومن خلال ما سبق من تعريفات يتضح أن الأديب عندما يريد أن يفصح عما يدور في ذهنه، وتصوير ما في نفسه، فإنه يجنح إلى اللغة، وهذه اللغة هي التي ميزتنا عن غيرنا من المخلوقات، ولذلك فإن لكل فرد لهجته الخاصة به، وأسلوبه الخاص به، ولا يمكن أن يتفق متكلمان في كل شيء، حتى ولو كانا شقيقين، فلكل أسلوبه الخاص، وهذا ما يدعم نظرة علم الأسلوب التي تقول بفردية الأسلوب[173]، وعلى ذلك فإن طريقة الأداء والتعبير التي يسلكها الأديب، هي ما يسمى بالأسلوب، حيث يمتاز به عن غيره من الأدباء.

رابعًا: مفهوم الأسلوب حديثًا عند العرب

اهتم كثير من الدارسين والباحثين في العصر الحديث بقضية الأسلوب، وكتبوا فيها العديد من الكتب، ومن هؤلاء الباحثين أحمد الشايب في كتابه (الأسلوب)، فعرض لقضية الأسلوب، حيث يرى أنه طريقة الأداء والتعبير لتصوير ما في النفس، وهو أيضًا طريقة الكتابة والإنشاء واختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير عن المعاني المقصودة[174].

ويطالعنا أيضًا عبد السلام المسدي، الذي عرَّف الأسلوب بأنه "قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه، وتتطابق في هذا المنظور ماهية الأسلوب مع نوعية الرسالة اللسانية المبلغة مادة وشكلًا" ويرى أن تحديد ماهية الأسلوب هو بمثابة المعيار الدلالي لمحتوى الرسالة المبلَّغة[175].

فالأسلوب إذًا هو الطريقة التي يسلكها منشئ الكلام أو الكاتب في تعبيره عن مواقفه، فيفصح عن شخصيته الأدبية، التي امتازت عن سواها، وذلك باختيار المفردات، وصوغ العبارات ونسجها، إضافة إلى اهتمامه بالتصوير والإيقاع.

محددات الأسلوب

---

[172] ويس، المصدر السابق، ص، 67.

[173] ويس، المصدر السابق، ص 23.

[174] أحمد الشايب، الأسلوبية دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، ط 2، ص31.

[175] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط 3، ص 64.

عمل أهل هذا العلم من النقاد الأسلوبيين على وضع محددات للأسلوب، يعرف من خلالها ويميز الأسلوب الأدبي عن غيره من الأساليب البلاغية الأخرى، وهذه المحددات تتدرج كالتالي وهي الاختيار، والتركيب أو التأليف، والانحراف أو الانزياح، والتي يتوضح عملها فيما يلي:

الاختيار

يقوم منشئ النص الأدبي باختيار الكلمات التي تناسب الفكرة أو المعنى الذي يريد إيصاله، حتى يخرج هذا المعنى وهو بأفضل شكل، فالكتابة والنظم أساسهما اختيار الكاتب أو الشاعر لمعجمه الخاص، فاختياراته تكون بغية إحداث الأثر الفني المرجو من الكتابة ونظم الشعر. وقد نال الاختيار الاهتمام من قبل دارسي الأسلوب حتى عُرّف الأسلوب بأنه "الاختيار". فالمنشئ للنص يكون أمامه فسحة ومجالًا هائلًا تتيحه اللغة، فينتقي ويختار ما يوائم السياق وبنية العمل الإبداعي، وبذلك يكون قد انتقل مما هو معتاد من الكلام إلى ما هو أكثر تأثيرًا وجمالًا في سير العملية الإبداعية والفنية[176]. ولذلك كانت التعبيرات المجازية أوسع أبواب الاختيار أمام منشئ النص، وكما قال عبد القاهر الجرجاني: "إن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق"[177].

فالجملة كما يقول تشومسكي صاحب النحو التوليدي: أنها تتولد من خلال سلسلة من الاختيارات. وعلى هذا القول فإن الاختيار ينتج جملة من البدائل الأسلوبية، التي تعطي للكاتب أو الشاعر فرصة لإيجاد واختيار ما يناسبه من استعمالات اللغة. فالأسلوبية إذًا تقوم بدراسة تلك التي الاختلافات في اختيار تلك الأنماط المتعددة المتباينة والمختلفة[178].

فالمؤلف للنص الأدبي يجب أن يضع في حسبانه أنه إذا أراد أن يكوّن أسلوبه، فلابد له من الانتقاء والاختيار، لأنه في عمله كالبناء، الذي وضع أمامه كل مواد البناء، فيختار ما يناسب منها، وذلك تبعًا للمكان والهدف. وفي هذه العملية من الواجب أن يتصف منشئ النص بقوة الملكة اللغوية التي تسهل عليه عملية الاختيار، مع اقتران تلك الملكة بحسن الاختيار للألفاظ المناسبة لتقوم بتأدية المعاني، وإيصال المطلوب على أتم وجه.

التركيب (التأليف)

---

[176] أحمد محمد، ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 67.

[177] عبد القاهر بن عبد الرحمن، الجرجاني، دلائل الإعجاز. ص 54.

[178] عبد الحفيظ حسن، المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي، ص 84.

والتركيب هو أن يقوم المؤلف للنص بنظم الكلام وتنضيده، لينتج عنه الخطاب الأدبي، وإن هذا التركيب من العناصر الأساسية في تكوين الظواهر اللغوية، فالتأليف والتركيب لا يمكن أن يتم بعشوائية واعتباطية دون تنظيم، لذلك لابد من اتصاف الكاتب أو منشئ النص بالخبرة والقدرة على تنسيق وصياغة الأفكار من خلال اختيار الكلمات والألفاظ، لأن هذه العملية عملية ذهنية تجعل المؤلف يضبط قواعد الكلام للمنطوق من اللغة، ثم يخرج بعد ذلك بقوالب فنية أدبية[179]. وعلى قدر قدرة المنشئ على تركيب نصه الخاص، وخروجه عما هو معتاد من الأنماط التركيبة النحوية، على قدر ما يكون حينها إحداث الإدهاش والتأثير والانفعال في المتلقي أتم وأكمل، وبالوصول إلى هذا التحول والتركيب الجديد يكون السبيل إلى فهم الأعمال الفنية والإبداعية.

فلا بد إذًا من خلق جديد للغة، يخرجها عما هو مألوف من قواعد اللغة والنحو، لينتج على إثر ذلك الأساليب التي يمتاز بها كل أديب عن الآخر، فلكل أديب وشاعر طريقته الخاصة في التأليف والتركيب، وهنا لابد أن يتم التعرف على الطرق التي استخدم بها الأديب اللغة، ليتسنى للدارس فهم الأساليب الإبداعية والفنية، والكشف عن المعاني التي أرادها المؤلف من للنص، وإن مما يجب على المؤلف والمنشئ مراعاته في عملية التركيب التقيد بأحكام النحو، وفي هذا يقول عبد القاهر الجرجاني: " الكلام لا يستقيم ولا تحصل منافعه التي هي الدلالات على المقاصد إلا بمراعاة أحكام النحو من الإعراب والترتيب الخاص"[180].

الانزياح (الانحراف)

إن من أهم دراسات علم الأسلوب رصد الانزياح في النصوص الأدبية، حيث يشكل الانزياح انتهاكًا للمستوى العادي للغة، وقد حدد الأسلوبيون مستويين للغة، الأول منهما: مستواها المثالي في الأداء العادي، والثاني منهما: مستواها الإبداعي القائم على اختراق تلك المثالية، فيأتي المبدع باللامنتظر واللامعقول من التعبير وذلك لغاية فنية وجمالية[181].

وعُرِّف الانزياح بأنه " استعمال المبدع للغة مفرداتٍ وتراكيبَ وصورًا استعمالًا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب

---

[179] رشيد صياحي ولمقدمي قندوز، دراسة أسلوبية في شعر موسى الأحمدي نويوات، ص 16.

[180] عبد الحفيظ حسن، المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي، ص 85.

[181] حسن، المصدر السابق، ص 86.

وأسر"[182]. واستنادًا إلى هذا التعريف يكون الانزياح هو الذي يميز به الكلام الفني عن غير الفني، وعن طريق الانزياح تؤدي اللغة وظيفة الإمتاع إضافة إلى وظيفة التبليغ.

كما ميز دارسو الأسلوب بين نوعين من الانزياح وهما الانزياح الاستبدالي القائم على الاستعارة والتي اعتبرت عماده، والانزياح التركيبي الذي يكون في التقديم والتأخير، كما ألحقوا به كلًا من الحذف والإضافة، والالتفات، والانتقال من أسلوب إلى أسلوب بشكل مفاجئ بهدف إحداث التأثير الفني. وعلى هذا فالانزياح الاستبدالي يكون متعلق بجوهر المادة والتركيبي يكون متعلق بتركيبها مع جاراتها في السياق الواردة فيه[183].

وقد تعددت المصطلحات التي تدل على هذه القضية اللغوية، حتى تجاوزت الأربعين فسميت بالانزياح والتجاوز والانحراف والكسر والاختلال والانتهاك والشذوذ والجسارة اللغوية والغرابة والابتكار وغيرها من المصطلحات، ولعل الأشهر بينها هو الانحراف والانزياح وقد استخدم المسدي مصطلح الانزياح كما استخدم صلاح فضل الانحراف[184].

وأما المعيار الذي يعرف به الانزياح فقد وضع الأسلوبيون جملة من المعايير، ومنها معيار النظر إلى اللغة العادية أو المعيارية أو اللغة العلمية أو النثر العلمي، وهي ما أطلق عليها بارت درجة الصفر البلاغية، ومن المعايير أيضًا مقارنة الانزياح بالاستعمال الشائع، ومعيار القارئ العمدة وذلك بالاعتماد على مجموعة من القراء وبعدها يأخذ أحكامهم، وهناك معيار آخر وهو الذوق، والذي حدده شكري عياد بأنه معيار بين العلم والفن، وهناك معيار الإحصاء لتعيين الانزياحات في النص الأدبي. وغيرها من المعايير[185].

2.1.2. مفهوم الأسلوبية

كثرت الدراسات المتعاقبة التي أقيمت في علم الأسلوب، والسر الكامن خلف ذلك أن دارسي الأدب رأوا في الأسلوبية قدرتها القوية على ملامسة ما يعرف بأدبية الأدب، ويعد المنهج الأسلوبي من المناهج النقدية الحديثة، التي اعتمدت في دراسة النصوص الأدبية على التحليل والتفسير للظواهر اللغوية، فالأسلوبية تمثل مرحلة متقدمة من مراحل الدرس النقدي والبلاغي،

---

[182] أحمد محمد، ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 7.

[183] ويس، المصدر السابق، ص 101.

[184] ويس، المصدر السابق، ص 31.

[185] ويس، المصدر السابق، ص 118.

فهي تجاوزت الشكل والجزئية لتغوص في الدراسة إلى أعمق من ذلك، والأسلوبية نشأت في أحضان اللسانيات التي بدأ ثورتها فرديناند دي سوسير[186].

والأسلوبية كما عرفها جاكبسون بأنها "بحث عما به يتميز الكلام الفني من بقية مستويات الخطاب أولًا ومن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيًا". ومن خلال هذا التعريف نجد أن الأسلوبية هي ظاهرة لغوية، تُدرس ضمن النصوص الأدبية التي تميزت عن غيرها بما امتلكته من لغة فنية وانزياحية.

وقد عرفت الأسلوبية كما يقول أحمد ويس: بأنها "علم الانزياحات"[187]. وعرفها ديفيد روبي بأنها" الدراسة التي تركز على الأشكال الأدبية في النص"[188].

وهي عند عدنان بن ذريل " علم حديث، يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية الشعرية، فتميزه عن غيره"[189].

ومن خلال تعريفات الأسلوبية تبين: أن الأسلوبية هي منهج يتفق مع النقد الأدبي بأن موضوعهما النصوص الأدبية، ولكن الذي يميز الأسلوبية هو أنها تدرس النص الأدبي بمعزل عن الظروف المحيطة بالنص، سواء أكانت اجتماعية أم سياية أم تاريخية أم غير ذلك، بينما نجد النقد الأدبي لا يغفل هذه الأمور المحيطة بالنص خلال دراسته.

فالأسلوبية تعنى بتحليل الظواهر اللغوية، وذلك بوضع النص تحت مجهر التحليل، فتقوم بدراسة وتحليل تلك الظواهر للوصول إلى المعاني الغائبة التي قصدها منشئ النص، وكان هدفه منها إحداث هزة تفاعلية مع نصه الإبداعي، وهذه المعاني التي وصل إليها القارئ هي جوهر العملية الإبداعية، والأساس الذي وجد من أجله ذلك النص[190]، فيتم إذًا من خلال ذلك التحليل الكشف عن جماليات الأنماط الأدبية، والتراكيب الإبداعية التي استخدمها المنشئ في نصه الأدبي، وإن أهم ما يمتاز به التحليل الأسلوبي هو الحياد الموضوعي، وبعده عن الذاتية، فهو يصف تلك الظواهر ويحللها.

---

[186] عبد الحفيظ حسن، المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي، ص 6.

[187] أحمد محمد، ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 7.

[188] رشيد صياحي ولمقدمي قندوز، دراسة أسلوبية في شعر موسى الأحمدي نويوات، ص 18.

[189] صياحي وقندوز، المصدر السابق، ص 19.

[190] عبد الحفيظ حسن، المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي، ص 6.

فإذا كانت الأسلوبية هدفها تحليل الظواهر اللغوية، فعلى الدارس أن يبحث عنها، ويحاول أن يوجد لها تفسيرًا، فإذا أكثر صاحب النص من استخدام ضمير معين، فيتوجب على محلل النص أسلوبيًا أن يوجد تحليلًا لتلك الظاهرة، وكذلك إذا أكثر صاحب النص من استخدام إحدى الظواهر اللغوية، كأساليب الاستفهام أو التعجب أو التمني أو النداء، أو يكون قد أكثر من الإتيان بأفعال الأمر أو النهي، فعندها يقوم بإحصاء هذه الظواهر، ويحاول أن يوجد لها تفسيرًا وتحليلًا إذا ليس الغاية من الدراسة الأسلوبية الإحصاء فقط، وهذا الأمر الذي يعد من الأخطاء التي قد يقع فيها الدارس للأسلوبية، والذي ربما قد أصبح عنده الإحصاء غاية بدلًا من أن يكون وسيلة للكشف عن الظواهر الأسلوبية في النص[191].

وبعد عرض مفهوم الأسلوب والأسلوبية يمكننا أن نفرق بينهما، بأن علم الأسلوب يبحث في القواعد والأصول التي تتبع في جميع الدراسات الأسلوبية، بينما الأسلوبية تمثل المنهج التطبيقي الذي يسير وفق الأسس والقواعد التي حددها وأصلها علم الأسلوب. وعليه فإن دلالة معنى (الأسلوب) اتصفت بالاتساع في حين يقابله دلالة معنى (الأسلوبية) التي اتصفت بمجال أكثر تحديدًا من الأسلوب، فهي اقتصرت على الدراسات الأدبية التطبيقية[192].

2.1.3. مستويات التحليل الأسلوبي

إن الدراسات الأدبية والنقدية عرفت الدراسات الأسلوبية فأولتها اهتمامًا كبيرًا، فدرست الأسلوب والأسلوبية حتى وصل الأمر إلى ظهور المدارس المختصة بتلك الدراسات، فظهرت الأسلوبية التعبيرية والإحصائية والبنائية والتأصيلية أو التكوينية واللغوية والأدبية وغيرها، وهذه المدارس تعاونت لتطوير الاتجاهات الأسلوبية وذلك اعتمادًا على الأسس اللغوية.

وبعد معرفة مفهوم الأسلوب الذي وظيفته دراسة الوسائل التي يستعين بها منشئ الكلام أو مؤلف النص الأدبي للتعبير عن أفكاره، وأن الأسلوبية هي من تقوم بوضع النص تحت مجهر التحليل والدراسة بغية الوصول إلى المعاني التي أرادها مؤلف النص، فإنه كان لا بد من التعرف على مستويات التحليل الأسلوبي، التي يسير عليها الدارس أثناء تحليله للنص الأدبي، وهنا يجب على الباحث التركيز في محاولة الكشف عن السمات الأسلوبية البارزة في النص، فما يوجد من

---

[191] حسن، المصدر السابق، ص 6.

[192] حسن، المصدر السابق، ص 32.

السمات الأسلوبية في نص ويبرز فيه، قد لا يوجد في نص آخر، فإذا تحقق للباحث ذلك حققت دراسته نجاحها المرجو.

اهتمت الأسلوبية بالسطح اللغوي للنص الأدبي، وأولته اهتمامًا كبيرًا، وإذا كان تعريف دي سوسير للكلام بأنه: تطبيق واستخدام الوسائل الصوتية والتركيبية والمعجمية التي يوفرها اللسان، فإنه يمكن من خلال ذلك التعريف دراسة مستويات التحليل الأسلوبي، التي أقرها دارسو الأسلوب، وتتوزع على الشكل التالي:

أولًا: المستوى الصوتي أو ما يسمى بالإيقاع

يدرس في هذا المستوى الأصوات والإيقاع وعلاقتها بالمعاني، فيوقف على الأوزان الشعرية، والقافية والنبر والتنغيم والمقطع، وما يرتبط بصفات الحروف من شدة ورخاوة وهمس وجهر، ومدى تأثيرها في المعاني، كما يدرس الإيقاع والعناصر المشكلة له، وما يحدثه من أثر جمالي في النص، إضافة إلى دراسة المحسنات اللفظية وظاهرة تكرار الأصوات، وما تدل عليه من إيقاع وصوت، ليشكل هذا الصوت ظاهرة وعلامة أسلوبية امتاز بها النص الأدبي.

ويعطي رجاء عيد أهمية كبيرة لعلم الصوتيات، لأن لها دور في التحليل الأسلوبي، فهو يرى أن بعض الأجناس الأدبية كالشعر والدراما تمتاز بإمكانية صوتية قوية[193]. ولابد من تسليط الضوء على هذه الألفاظ التي تشكل إيقاعًا وجرسًا صوتيًا للنص الأدبي.

ثانيًا: المستوى الدلالي

إن الدارس والمحلل للنص أسلوبيًا يدرس في المستوى الدلالي دلالة التراكيب، وعندها لابد من دراسة دلالة تلك الكلمات المشكلة لتلك التراكيب، لأن الكلمة هي أصغر وحدة دلالية في التركيب، وإن النقص في فهم معناها يشكل عائقًا أمام فهم التركيب كاملًا، كما يدرس المحلل أيضًا السياق ودوره في تحديد المعاني، والعلاقة بين الدال والمدلول، وهل هذه العلاقة التي تربطهما من خلال السياق علاقة دلالية حقيقية مباشرة أم مجازية إيحائية غير مباشرة[194].

وعلى الدارس للنص أن يعطي شيئًا من الأهمية لعملية الاختيار، التي قام بها منشئ النص، وذلك عندما تتمرد هذه الألفاظ على سياقها المعجمي نحو الدلالة الجديدة، التي تؤديها من خلال السياق الذي وضعت فيه لتشكل ظاهرة أسلوبية جمالية، ولذلك لابد للباحث من معرفة المعجم

---

[193] حسن، المصدر السابق، ص 45.

[194] حسن، المصدر السابق، ص 47.

اللغوي لهذا النص الذي عني بالتحليل، وهذا المعجم هو قائمة تتشكل من الكلمات المترددة في النص، سواء كانت بنفسها أم بمرادفاتها أم بما يؤدي معناها، ليندرج تحت ذلك المعجم حقلًا أو حقولًا دلاليَّة، فلكل خطاب أو نص أدبي معجمه الخاص به، فللشعر الصوفي مثلًا معجمه الخاص، فنجد معجم الخمرة ومعجم المديح ومعجم الطبيعة وغير ذلك[195]، وتشكل الكلمات في الحقل الدلالي الكلمات المفاتيح للقصيدة التي يجب على المحلل أن يوليها الاهتمام الكبير، فهي تساهم في تشكيل سمة أسلوبية، كما أن هناك حقولًا دلالية مادية كالمساكن والزهور وغيرها، فإن هناك أيضًا حقولًا دلالية معنوية كالحب والكره والسرور والغضب وغيرها.

ثالثًا: المستوى التركيبي

وهذا المستوى هو ما يسمى أيضًا بالمستوى النحوي، ويدرس فيه الجملة من حيث طولها وقصرها، واسميتها وفعليتها، كما تدرس البنية العميقة والسطحية، وهي التي نادى بها تشومسكي اللغوي، والتمييز بين البنيتن له قيمة من حيث المعنى، كما نقول (نقد العقاد) فالبنية السطحية أنه مضاف ومضاف إليه، أما العميقة فهي تحتمل بنيتين، إما أن يكون العقاد ناقد، وإما أن يكون منقودًا، ففي الأولى مصدر أضيف إلى فاعله، وفي الثانية مصدر أضيف إلى مفعوله[196]. كما يدرس أيضًا المبتدأ والخبر، والفعل والفاعل، والتقديم والتأخير، والتذكير والتأنيث، وتصريف الفعل، والروابط التي في النص، والبناء للمعلوم والبناء للمجهول، والصيغ الجديدة التي تولدت من النحو وغيرها مما هو ذو اتصال بالتراكيب النحوية والصرفية، ودراسة هذه التراكيب تعد أساسًا من الأسس التي يتكون منها الأسلوب.

رابعًا: المستوى البلاغي

وفي هذا المستوى تدرس الصور البلاغية، التي عرفت في النقد القديم بالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية، وأطلق عليها حديثا مصطلح الصورة الفنية، وقد أولى الدرس الأسلوبي الاستعارة اهتمامًا كبيرًا لما تشكله من انزياح، والذي عد ظاهرة أسلوبية فألفت فيه المؤلفات، فالاستعارة عماد الانزياح الاستبدالي، وقد عرف أرسطو الاستعارة بأنها " نقل اسم شيء إلى شيء آخر" وقد عدها أعظم الأساليب[197].

---

[195] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1985م، ص 58.

[196] أحمد محمد، ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 133.

[197] ويس، المصدر السابق، ص 102.

كما يدرس إضافة إلى الاستعارة، الإنشاء الطلبي وغير الطلبي، والمجاز العقلي والمرسل، والبديع وما يندرج تحته من الأساليب البلاغية المحسنة للمعاني، وغير ذلك من الصور البلاغية.

مما سبق وجدنا أن اللغة في تشكيلها للنصوص الأدبية تحاول أن تخلق نصًا ينبض بالروح الفنية والإبداعية، حيث تبتعد عن اللغة العادية إلى لغة تبعث النشاط في المتلقي، وذلك عبر تزويد النص بالدلالات الجديدة، وابتعادها عما أُلِف من التراكيب القواعدية النحوية، وهي بذلك تخلق توازنًا بين المبدع والنص وبين النص والمتلقي[198].

2.2. نماذج تحليلية أسلوبية في الخمريات الصوفية

كان الصوفيون يعانون من قبضة الفقهاء، حيث كانت السلطة لهم بسبب حاجة الأمراء إليهم، وقد كان بعض الفقهاء يرمونهم بالزيغ و الإلحاد، وينكرون عليهم معرفة أسرار الدين، فعندها كان لابد للصوفيين والشعراء منهم خاصة من ابتكار حل ليخفوا أمرهم، فما كان منهم إلا أن يوجدوا مصطلحات خاصة بهم، يصعب فهمها إلا على الصوفي، أو من جالسهم وفهم عنهم وذاق ما ذاقوه، وربما كان سبب استخدامهم للرمز أن ما يعيشونه يصعب التعبير عنه، فهم يعيشون حالة روحانية معنوية، ولم يجدوا إلا الرمز للتعبير عنها، فاستخدموا رموزًا كثيرة كالمرأة والخمرة والطبيعة وغيرها.

إن الشعر الصوفي الذي استخدم الخمرة لا يقل أهمية عن غيره من الشعر، وذلك لما يتمتع به من خصائص أسلوبية وصور فنية وبلاغية، فقد وُظِّفت فيه الرموز بدقة كبيرة، حيث خُلِق لها سياقات تناسب الرمز الخمري، لجعل القارئ يعيش جوًا خمريًا رمزيًا، فيفاجأ بعد كشف اللثام عن تلك الرموز أنها رامزة للطائف ونسائم معنوية روحانية.

فالأسلوبية كمنهج تحليلي يستفيد من علوم البلاغة والنقد الأدبي، ونابع من علم اللسانيات، لم يهمل دور المنشئ للنص ولا دور متلقيه، فقد صب اهتمامه على لغة النص، يمعن النظر فيها ليظهر الخصائص الأسلوبية والفنية، فتتجلى مظاهر الجدة والإبداع والابتكار اللغوي التي أتى بها منشئ النص، وتبرز المعاني الخفية خلف تلك الأنماط والتراكيب الأسلوبية المشكلة للنص الأدبي، ولذلك اخترنا لبحثنا نماذجًا من القصائد التي استخدم شعراؤها الرمز الخمري بغية تحليلها في ضوء الأسلوبية، ليظهر ذلك التحليل ما امتازت به تلك النصوص من الخصائص الأسلوبية والإبداعية، ولتكون دليلًا على أن هذا الشعر له خصائص تميزه وتعلي من شأنه أدبيًا وفنيًا، وقد

---

[198] عبد الحفيظ حسن، المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي، ص 48.

تقدمت ترجمة أصحاب القصائد المختارة للتحليل في الفصل الأول مما يغنينا عن الترجمة لهم هنا في هذا الفصل، ولنجعله يقتصر على تقديم نص القصيدة كما وردت في دواوين أصحابها، ومن ثم يأتي التحليل الأسلوبي لها.

2.2.1. خمرية شعيب الغوث أبي مدين التلمساني

عُرِف أبو مدين التلمساني بموشحاته وأزجاله وأشعاره الخمرية، والتي تنم عن نفس ممتلئة ومتشبعة بحب الذات الإلهية، فالواقف على شعره ليستنشق تلك اللطائف المحملة بالشوق والحنين المرموز لها بالخمرة، فاستطاع أبو مدين إخراجها من دائرة المحظور إلى فسحة الإباحة والوجوب، وكل ذلك بتوظيف الصور الفنية والسياقات الخمرية، وتظافر الحقول الدلالية، وما تمتاز به اللغة من قدرة على الانزياحات الدلالية عن معانيها الأصلية، وما تشكله من معان جديدة تضفي على النص الشعري السمة التغريبية والتلويحية إلى المعاني العرفانية، ومن تلك الأشعار الخمرية قصيدة عرفت بخمرية أبي مدين، وظَّف فيها الرمز الخمري بما يخدم تجربته الشعرية الصوفية.

نص القصيدة

قال أبو مدين وذلك كما ورد في ديوانه[199]:

أَدِرْهَا لنَا صِرْفًا ودَعْ مَزْجَهَا عَنَّا ... فَنَحْنُ أُنَاسٌ لَا نَعْرِفُ المَزْجَ مُذْ كُنَّا

وَغَنِّ لَنَا فَالوَقْتُ قَدْ طَابَ بِاسْمِهَا ... لأَنَّا إِلَيْهَا قَدْ رَحَلْنَا بِهَتَا عَنَّا

عَرَفْنَا بِهَا كُلَّ الوُجُودِ ولَمْ نَزَلْ ... إلى أَنْ بِهَا كُلَّ المَعَارِفِ أَنْكَرْنَا

هِيَ الخَمْرُ لَمْ تُعْرَفْ بِكَرْمٍ يَخُصُّهَا ... وَلَمْ تَجْلُهَا رَاحٌ وَلَمْ تَعْرِفِ الدَّنَا

لَهَا كُلّ رُوْحٍ تَعْرِفُ العَهْدَ عَهْدَهَا ... وفِي كُلِّ قَلبٍ جَاهِلٍ للسِّوَى مَعْنى

مُشَعْشَعَة تَكْسُو الوُجُوهَ جَمَالُهَا ... وفِي كُلِّ شَيْءٍ مِنْ لَطَافَتِهَا مَعْنى

حَضَرْنَا وَغِبْنَا عِنْدَ دَوْرِ كُؤُوْسِهَا ... وعُدْنَا كَأَنَّا لَا حَضَرْنَا ولَا غِبْنَا

وأَبْدَتْ لَنَا فِي كُلِّ شَيْءٍ إِشَارَةً ... ومَا احْتَجَبَتْ إِلَّا بِأَنْفُسِنَا عَنَّا

فَلَمْ تُطِقِ الْأَفْهَامُ تَعْبِيْرَ كُنْهِهَا ... ولَكِنَّهَا لَاذَتْ بِأَوْصَافِهَا الْحُسْنَى

---

[199] شعيب الغوث، أبو مدين التلمساني، ديوان أبي مدين شعيب الغوث، ص 40.

نَصَحْتُكَ لَا تَقْصِدْ سِوَى بَابِ حَانِهَا ... فَمَنْ وَجَدَ الأَعْلَى فَلَا يَطْلُبُ الأَدْنَى

مَوَانِعُنَا مِنْهَا حُظُوظُ نُفُوسِنَا ... فَإِنْ قَطَعَتْ عَنَّا إِلَيْهَا تَوَاصَلْنَا

تَجَلَّتْ دُنُوّاً واخْتَفَتْ بِمَظَاهِرَ ... وَجَلَّتْ فَمَا أَغْنَى وَدَقَّتْ فَمَا أَسْنَى

وَمَا الْكَوْنُ إِلَّا مَظْهَراً لِجَمَالِهَا ... أَرَتْنَا بِهِ فِيْ كُلِّ شَيْءٍ بَدَا حُسْنَا

لَهَا الْقِدَمُ المَحْضُ الذِيْ شَفَعَتْ بِهِ ... بَقَاءً غَدَا يَفْنَى الزَّمَانُ ولَا يَفْنَى

يُعِيْدُ وَيُبْدِي فِعْلُها كُلَّ مُحْدَثٍ ... وكُلَّ قَدِيْمٍ فَهْيَ قَدْ حَازَتِ الْمَعْنَى

فَمَا وَجَدَ الآبَاءُ مِن لُطْفِ صُنْعِهَا ... عَلَى قِدَمِ الأَحْيَانِ مَا أَنْكَرَ الأَبْنَا

أُذَاكِرُها قِفْ عِنْدَ حَدِّكَ وَاقِفًا ... بِعَقْلِكَ عَمَّا حَيَّرَ الْعَقْلَ وَالذِّهْنَا

أَتَزْعُمُ فِيْمَا قُلْتَ أَنَّكَ عَارِفٌ ... وَجُلْتَ مَجَالًا دُوْنَه النَّطْعُ فَارْقُبْنَا

لَقَد رُمْتَ مَا لَا تَسْتَطِيْعُ مَرَامَهُ ... وَأَنَّى لَهَا حَدٌّ يَكِفِيْهَا أَنَّى

كَفَاكَ بِأَعْيَانِ الْوُجُودِ مُفَكِّرًا ... بِكُلِّ مَلِيْحٍ يَلْمَحُ الْعَيْنَ وَالْأُذْنَا

فَذَلِكَ عَيْنُ الْقِرَانِ رُمْتَ عِزَّهَا ... فَمَنْ رَادَ أَنْ يَحْيَى بِهَا دَائِمًا يَفْنَى

إِلَيْهَا جَمِيْعُ الْكَائِنَاتِ مُشَوَّقُ ... تَزِيْدُ افْتِقَارًا وَهْيَ عَنْهُنَّ مَا أَغْنَى

لَهَا مُطْلَقُ الْوَجْهِ الْحَسِيْنِ الْذِي نَأَتْ ... جِنَايَتُه لَكِنَّهَا أَبَدًا تُجْنَى

وَمَا الْعَقْلُ إِلَّا مِنْ مَوَاهِبِ جُوْدِهَا ... غَدا وَلَهَا فِي أَمْرِهَا طَائِعًا يُثْنَى

تَقُولُ أُنَاسٌ قَدْ تَمَلَّكَهُ الْهَوى ... أَجَلْ لَسْتَ فِي لَيْلَى بِأَوَّلِ مَنْ جُنَّا

جُنِنْتُ بِهَا عَنْ كُلِّ مَا عَلِمَ الْوَرَى ... وَأُظْهِرُ لُبْنَى وَالْمُرَادُ سِوَى لُبْنَى

وَإِنِّي كَمَا شَامَ الغَرَامَ مُوَحِّدٌ ... وَإِنْ مِلْتُ تَمْوِيْهًا إِلى الرَّوْضَةِ الْغَنَّا

وَيُذْكِرُنِي مَرُّ النَّسِيْمِ بِعُرْفِهَا ... وَيُطْرِبُنِي الْحَادِي إِذَا بِاسْمِهَا غَنَّى

وَلَا عُجْبَ مِنِّيَ الْحَنِينُ وَذَا الْهَوَى ... إِذَا سَاقَهُ شَوقٌ إِلَى قَصْدِهِ حَنَّا

فَلِلَّهِ مَا أَرْضَى فُؤَادِي بِمَا بِهِ ... وَذَا الْحَالُ مَا أَحْلَى وَذَا الْعَيْشُ مَا أَهْنَى

أُوَافِقُ قَومًا ضَمَّهُم مَقْعَدُ الْهَوَى ... وَإِنْ كَانَ كُلٌّ مِنْهُمُ قَاصِدًا فَنَّا

فَهَذا يُوَرِّي بِالْغَزَالَةِ غَيْرَهَا ... وَهَذا بِعَيْنِ السُّكْرِ يَسْتَمْلِحُ الغُصْنَا

وَهَذَا بِلِيْنِ الْعَطْفِ يُبْدِيْ صَبَابَةً ... وَهَذا يَرَى مَيْلًا إِلَى الْمُقْلَةِ الْوَسْنَى

وذَا فِي سُرُوْرٍ بِالدُّنُوِّ وَذَا لَهُ ... غَرَامٌ وَهَذَا بِالْنَّوَى يُظْهِرُ الحُزْنَا

وَذَا بَاسِمٌ إِذْ نَالَ مَا كَانَ طَالِبًا ... وَهَذا بِسَيْلِ الدَّمْعِ قَدْ جَرَحَ الْجَفْنَا

وَذَا خَائِفٌ مِنْ قَطْعِهِ بَعْدَ وَصْلِهِ ... وَذَا بِالرِّضَى مِنْ حَالِهِ وَجَدَ الأَمْنَا

وَهَذا مُحِبٌّ بِالصُّدُودِ مُنَعَّمٌ ... وَذَا آخِذٌ بِالصَّدِّ مِنْ قُرْبِهِ مُضْنَى

وَهَذا تَسَاوَى الْهَجْرُ وَالْوَصْلُ عِنْدَهُ ... فَأَنْحَى إِلَيْهَا يَقْطَعُ السَّهْلَ والحَزْنَا

وَهَذا يَرَى بِالشَّعْرَتَيْنِ مَسَالِكًا ... وَهَذا يَرَى مِنْ حَيْثُ كَانَ لَهُ يمْنَا

وَهَذَا يَرَى بِالسَّيْفِ مِنْهَا إِشَارَةً ... فَيَشْتَاقُ سَعْيًا نَحْوَهَا الضَّربَ والطَّعْنَا

وهَذَا يَرَى كُلَّ الْجِهَاتِ مَقَاصِدًا ... وَهَذَا يَرَى مَهْدًا عَلَى مَتْنِهِ يُبْنَى

ومَا ضَرَّ هَذَا الخَلْقَ والقَصْدُ وَاحِدُ ... إِذَا نَحْنُ أَخْلَصْنَا إِلَيْه تَوَجَّهْنَا

دَعَا بِاسْمِهَا الْحَادِي وَنَحْنُ عَلَى الْغَضَا ... فَقُلْتُ لَهَا بِالله مِنْ ذِكْرِهَا زِدْنَا

فَجَادَ إِلَى أَنْ أَهْدَتِ الْرَكْبَ نَشْوَة ... وَنَحْنُ عَلَى الْأَكْوَارِ مِنْ فَرَحٍ مِلْنَا

لَعَمْرُكَ حَتَّى الْعِيْسُ لَذَّ لَهَا السُّرَى ... عَجِبْتُ لِشَوْقٍ يَشْمَلُ الرَّكْبَ وَالْبُدْنَا

وَحَتَّى غُصُونُ الْبَانِ مَالَتْ تَرَنُّمًا ... وَغَنَّتْ عَلَيْهَا كُلُّ صَادِحَةٍ لَحْنَا

أَهَلْ عَائِدٌ لِي رَقْدَةً كَي أَرَى بِهَا ... خَيَالَ رَسُولٍ زَائِرٍ مَضْجَعِي وَهْنَا

وَإِنْ جَاءَنِي بِالْقُرْبِ مِنْهَا مُبَشِّرٌ ... وَهَبَّتُ لَهُ رُوْحِي سُرُورًا وَمَا أَغْنَى

حَيِيْنَا بِهَا دَهْرًا وَقَدْ حَكَمَتْ لَنَا ... وَنَحْنُ نَحْيَا بِهَا يَقِيْنًا إِذَا مِتْنَا

فَلَسْتُ أَرَى لِحَالِي عِنْدِي تَغَيُّرًا ... وَلَا مُطْرِقًا فِكْرًا وَلَا قَارِعًا سِنّا

وَإِنَّا عَلَى مَا آكِد العَهْدَ بَيْنَنَا ... مَدَى الدَّهْرِ لَا خُنَّا الْعُهُودَ وَلَا خُلْنَا

وأَزْكَى صَلَاةِ اللهِ ثُمَ سَلَامُهُ ... عَلَى مَنْ حَوَى كُلَّ الْمَحَاسِنِ وَالْحُسْنَى

وأَصْلِ وُجُودِ الْعَالَمِيْنَ جَمِيْعِهِم ... هُوَ الْمَظْهَرُ المَجْلَى وَهُوَ الْمَقْصَدُ الْأَسْنَى

الدراسة التحليلية

إن دراسة النص أسلوبيًا تبدأ من خلال إمعان النظر والمراقبة الدقيقة لعمليات الاختيار والتركيب والانزياح، التي أجراها المبدع، وبنا عليها نصه الشعري، فالشاعر كما يرى الأسلوبيون يتخير مادته اللغوية من رصيده اللغوي، وعلى ذلك فإن مما يجب توضيحه أن عملية الاختيار قد تكون واعية في أماكن من النص الشعري، وقد تكون عفوية وغير مقصودة، ففي المواطن التي يحتاج فيها الشاعر إلى إقناع القارئ والمستمع يجنح نحو الاختيار الواعي للغة، كما أنه قد لا يحتاج إلى تلك العملية، فيكون اختياره حينها قد تسرب إلى عمله الأدبي بشكل عفوي غير مقصود.

وإضافة إلى الاختيار فإن تركيب وتأليف المبدع للنص الشعري هو أيضًا محط نظر الدراسة الأسلوبية، وأما قضية الانزياح التي هي خروخ عما أُلِف من الصياغات النحوية والصور الفنية والتراكيب بطريقة فنية وإبداعية، تكاد تكون إحدى أكبر القضايا التي أولاها الأسلوبيون اهتمامهم، ولِمَ لا؟ وهي التي تضفي على النص الأدبي سمة التميز والتفرد عن غيره من الأنماط والنصوص المعيارية.

وإذا كان الانزياح هو التفلت من سلطة اللغة إلى حيوية الأسلوب الفني والإبداعي فإن ذلك التفلت منضبط بما تحدده قواعد اللغة من نحو وصرف، فتجعل تلك الانزياحات تسبح في بحر جوازات النحو، إلا للضرورات الشعرية التي غض الطرف عنها في مواطن احتاج الشاعر إلى تمريرها.

وبعد قراءة خمرية أبي مدين وإمعان النظر في تراكيبها نجد أن القصيدة بنيت بتظافر الموسيقا والتراكيب والصور الفنية والحقول الدلالية المستقاة من شعر السابقين لتشكل نصًا أدبيًا في خمرة الصوفيين. ولذلك سيكون لنا وقفات على مستويات التحليل الأسلوبي الصوتية، والدلالية، والتركيبية، والبلاغية بما يتناسب مع خمرية أبي مدين.

المستوى الصوتي

وُجِد الشعر في لغتنا العربية كفن كامل له ضوابطه وشروطه، كما له بحور وأوزان وقواعد مطردة، وهذا ما تفتقر إليه بقية اللغات وإن وجد فيها الشعر، ففي العربية كان الكلام العربي بسيطا لا تكلف فيه، يفتقر إلى التفنن في أساليبه، ومع مرور الزمن ظهر السجع بتقفية الكلام وتتابعه ليكون الروي واحدًا، وبقي الحال هكذا حتى طبع العرب على حب السجع، ليصبح لغة الكهان لاحقًا، ومن السجع بدأ يتولد الوزن ليتشكل الرجز في أبسط وزن، فشغف به الرجَّازون لما امتاز به من السهولة والخفة في الوزن، وبعد الرجز جاء الشعر الناضج، والذي اكتشف الخليل بن أحمد

الفراهيدي أوزانه، فبين أسس هذا العلم وضوابطه باستنباطها من الشعر العربي الذي يمتد قرنين قبل مجيء الإسلام[200].

إن الوقوف على الجانب الصوتي لخمرية أبي مدين يعد من العناصر الأساسية والخصائص الأسلوبية المكونة لنصه الشعري، فالجانب الصوتي تآزر مع العناصر الأخرى التي بني عليها النص. ففي الدراسة الأسلوبية لم يعد النظر إلى الجانب الصوتي بمعزل عن العناصر الأخرى على أنه شيء مستقل ليس له إلا الشكل السطحي والخارجي للنص الشعري، بل أصبح ينظر إليه على أنه لبنة أساسية تضفي جمالًا وحيوية وحركة داخل النص الشعري، وذلك من خلال ربط موضوع القصيدة بالبحر الذي نظمت عليه، أي أن اختيار الشاعر لذلك البحر الذي نظم عليه يتناسب مع موضوع قصيدتة الذي أراد إيصاله.

مما عهد عن العرب في شعرهم المحافظة على وحدة الوزن والإيقاع، حيث التزموا ذلك في جميع أبيات قصائدهم، وأضافوا على ذلك الالتزام بالروي الواحد من بداية القصيدة إلى نهايتها، كما زادوا في إيقاع القصيدة بإدخالهم المحسنات اللفظية داخل البيت الشعري من جناس، ورد للعجز على الصدر، وموازنة، وتصريع وغير ذلك، كما كان لتلاؤم الأصوات ولظاهرة التكرار دور في إضفاء موسيقا داخلية على القصيدة.

وعلى ذلك يمكننا الوقوف في خمرية أبي مدين على الموسيقا الخارجية والداخلية لها، فندرس وزنها الشعري وقافيتها، ونبين دور كل منهما في تشكيل الموسيقا الخارجية، كما نوضح أيضًا دور التلاؤم الصوتي والتكرار في تشكيل الموسيقا الداخلية للنص.

الموسيقا الخارجية

إن مما يميز الشعر العربي عن باقي الفنون الأدبية الأخرى هو ما يتمتع به من موسيقا تطرق الأسماع وتطربها، وتشد الأذهان وتدهشها، وتدخل للقلوب متسللة فتأسرها، ليحظى بعدها بالقبول من قبل القراء والمستمعين، ولعل ذلك السبب هو ما جعل الشعراء يتفننون في استخدام كل ما من شأنه أن يزيد من موسيقا نصهم الشعري، سواء كان على مستوى الأوزان الشعرية أم على مستوى المحسنات اللفظية.

[200] محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 1996م، ص 163.

وقد أولى القدامى أهمية كبيرة للوزن والقافية والمعنى، حيث جعلوها حدًا للشعر، وبها يميز الشعر عن غيره، وهذا ما بينه قدامة بن جعفر في كتابه (نقد الشعر) في سياق حديثه عن الشعر العربي، بأنه لا يوجد هناك أدق ولا أبلغ من أن يقال فيه: إنَّه قول موزون مقفى يدل على معنى[201].

الوزن

الوزن: هو مجموع التفعيلات العروضية التي يتشكل منها البيت الشعري، وهذا الوزن هو الذي يلتزمه الشاعر في قصيدته ليشكل موسيقا نصه الشعري، وإن الشاعر أبا مدين اختار لخمريته وزن البحر الطويل، وهذا البحر هو أكثر البحور استعمالاً في شعرنا العربي، وهو أطول البحور الشعرية، لأن مجموع حروف تفعيلاته ثمانية وأربعون، وهذا البحر لا يستعمل إلا تامًا ولم يكن له مجزوءًا، ووزنه على الشكل التالي:

فعـولـن مفاعيـلن فـعـولـن مفاعيـلن فعـولـن مفاعيـلن فعـولـن مفاعيـلن[202]

التزم أبو مدين في هذه القصيدة بوزن البحر الطويل، إلا أن ما يلاحظ في النص الشعري أن الوزن الشعري قد كُسِرَ في ستة أبيات من القصيدة، وبالرجوع إلى مقدمة المحققَين والتي أثبتا فيها أنهما استخلصا هذه القصيدة الخمرية من كتاب (كنز البراهين الكسبية والأسرار الوهبية الغيبية لسادات مشايخ الطريقة العلوية الحسينية والشعيبية) للشيخ الجفري، اتضح لنا أن المواطن التي كسر فيها الوزن من القصيدة هي سليمة في كتاب (كنز البراهين)، وعلى ذلك كتبنا النص الذي ورد في ديوان الشاعر، وأثبتناه في البحث كما هو دون تعديل، وأما في الدراسة التحليلية فقمنا بتصويب كسر الوزن أثناء تحليل القصيدة.

اعتمد أبو مدين في بناء قصيدته على وزن البحر الطويل، وذلك البحر بأوزانه الطويلة يتناسب مع المعاني العرفانية التي يريد الشاعر الإفصاح عنها، وإن المتأمل للقصيدة ليخيل إليه أن وزنها أشبه بجمل عظيم محمل أحمالًا ثقيلة يمشي الهوينا، والبحر الطويل يتسع لما لا يتسعه غيره من المعاني والصور والتشبيهات ووصف الأحوال، ولذلك كان له أوفر نصيب من بين البحور الشعرية عند المتقدمين والمتأخرين.

والبحر الطويل له عروض واحدة، وتأتي مقبوضة بحذف خامسها الساكن، إلا إذا أتى البيت مصرعًا فإنه يجوز حينها أن تأتي صحيحة كالضرب، وهذا ما أخذ به أبو مدين في النص، وكأنه

---

[201] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 64.

[202] محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، ص 20.

لا يريد أن يترك حركة إلا ويشغلها، فأتى بالبيت الأول مصرعًا، صحيح العروض والضرب، فقال:

أَدِرْهَا لنَا صِرْفًـــا ودَعْ مَـزْجَـهَـا عَـنَّـــا فَنَحْــنُ أُنَاسٌ لَا نَرَى المَـزْجَ مُـذْ كُـنَّـــــا

أَدِرْهَـاْ/ لنَا صِـرْفَـنْ/ وَدَعْ مَـزْ/ جَهَاْ عَـنْ نَاْ فَنَـحْ نُ/ أُنَاْسُنْ لَاْ/ نَرَلْ مَزْ/ جَمُـذْ كُنْ نَـاْ

فعولن مفاعيـلـن فعولـن مفاعيـلـن فعولُ مفاعيـلـن فعولـن مفاعيلـــن

القافية

تعد القافية إحدى اللوازم التي يلتزمها الشاعر في القصيدة التقليدية، وتأتي غالبًا على وتيرة واحدة، لذلك فإن القافية جزء من موسيقا الشعر العربي، بها تتم الملاءمة بين نهايات أبيات القصيدة الواحدة، فيحصل التنغيم والاهتزاز لها، لما توفره القافية من تكرار للإيقاع، وذلك بالتزام الشاعر بها من أول بيت في القصيدة إلى آخر بيت.

والقافية كما عرفها الخليل – وهو ما ذهب إليه المحققون إلى يومنا هذا-بأنها: "من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع الحرف الذي قبل هذا الساكن"[203]. فالقافية شريكة للوزن في إحداث ذلك الإيقاع الموسيقي، وهي إحدى الشروط التي اشترط وجودها بعض النقاد في الشعر لكي يسمى شعرًا. فلم يأتي اهتمام القدامي فيها من فراغ، بل لما لاحظوه من تأديتها إيقاعًا وجرسًا موسيقيًا يغلف النص الأدبي بالجمال الموسيقي، وذلك لالتزام الشعراء بها في سائر أبياتهم.

وقد بين علماء العروض الحروف التي تشتمل القافية على بعضها، ومنها حرف الروي، وهو الحرف الأخير من القافية، وهو الحرف الذي يبني الشاعر عليه قصيدته، وتنسب القصيدة إليه، فإن بنية القصيدة على حرف السين سميت سينية، كسينية البحتري، وإن كان همزة سميت همزية، كهمزية البوصيري في مدح المصطفى صلى الله عليه وسلم[204]، وقد بنى أبو مدين خمريته على حرف النون، والتزم ذلك الروي من بداية القصيدة إلى نهايتها.

والقافية تبعًا للحركات الإعرابية تقسم إلى قسمين: القافية المقيدة: وهي التي يكون فيها الروي ساكنًا. والقافية المطلقة: وهي ما يكون فيها روي الشعر متحركًا، وهذه القافية كثيرة الشيوع في القصيدة العربية، وذلك لما وجد فيها الشعراء من إحداث توازن موسيقي، وتعد الحركات

---

[203] فاخوري، المصدر السابق، ص 137.

[204] محمود فاخوري، المصدر السابق، ص 139.

أبعاضُ حروف المد واللين، وهذا ما وضحه ابن جني بأن الفتحة هي بعض الألف، والضمة بعض الواو، والكسرة بعض الياء، والدليل على ذلك أنه في حالة الإشباع لإحدى هذه الحركات سيتولد عنها الحرف الذي هي بعضه[205].

واختار أبو مدين لخمريته القافية المطلقة، كما بناها على رويٍّ مفتوح، وبذلك تكون قافية البيت أوضح في السمع، فالفتحة أوضح الحركات، وأشبع الفتحة ليتولد عنها ألفًا في اثني عشر موضعًا من القصيدة.

تمكن أبو مدين من التعبير عن تجربته الشعرية على مستوى الموسيقا الخارجية للنص باستغلال ما من شأنه أن يفرغ فيه المعاني العرفانية التي وصفت بالوسعة، فاختياره للبحر الطويل أطول البحور وزنًا، والقافية المطلقة المفتوح رويها، وما شكلته من وحدة النغم بتكرار الروي، كل ذلك تعاضد ليكون محددًا أسلوبيًا امتاز به أبو مدين في خمريته.

الموسيقا الداخلية

رأينا في في خمرية أبي مدين أن تكرار الوزن الشعري والقافية، والتزام الروي من أول بيت في القصيدة إلى آخر بيت، قد شكلا موسيقا النص الخارجية وإيقاعه، وإننا لنجد أن ظاهرة التكرار ذاتها تنهض بالموسيقا الداخلية للنص، إضافة إلى التلاؤم الصوتي الحاصل بين الحروف والحاصل بين الكلمات داخل التراكيب.

التلاؤم الصوتي

لقد حظي التلاؤم الصوتي باهتمام وعناية العرب منذ القديم، حيث كانوا يجنحون في خطبهم وأشعارهم نحو السلس والمتلائم من الكلام، ويبتعدون عن الثقيل المتنافر، وعن كل ما من شأنه أن يسبب ثقلًا على لسان مرسل الكلام وعلى أذن متلقيه.

وما إن نزل القرآن حتى راح العلماء والبلغاء والمفسرون وأهل اللغة يتحدثون عن تآلف ألفاظه، وتلاؤم أصواته، وانسجام حروفه، ودرج أهل البلاغة بعد ذلك على وضع القواعد والشروط لجعل الكلام فصيحًا صحيحًا، فاشترطوا لتلاؤم الحروف أن تكون المخارج بعيدة، وأن يبتعد المتكلم عن الحروف الكثيرة المشكلة للكلمة الواحدة، ورأوا أن استعمال حروف الذلاقة (الفاء والراء والميم والباء والنون واللام) يكسب النطق سهولة وسلاسة.

---

[205] ابن جني، عثمان، سرُّ صناعة الإعراب، تحقيق: مصطفى السقا وغيره، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط 1، 1954م، ص 19.

إن تلاؤم الحروف وانسجامها داخل النص الخمري عند أبي مدين ساهم في تشكيل موسيقاه الداخلية، فلا نجد ما يثقل اللسان، أو ما يتعثر به حين النطق، فكان ذلك الانسجام والتلاؤم الحاصل بين الحروف والحاصل بين الكلمات يدل على حسن اختيار أبي مدين لتلك المفردات اللغوية، والجودة في توظيفها، حيث ظهر التلاؤم والاتساق والتناغم داخل النص الشعري، مساهما في خلق موسيقا النص الداخلية.

التكرار

يعد التكرار إحدى الظواهر الأسلوبية التي تتشكل منها النصوص الأدبية، فقد حظيت باهتمام الدارسين قديمًا وحديثًا، وذلك لكثرة ورودها في القرآن الكريم والشعر العربي، فكان ذلك دافعًا لصب اهتمامهم على تلك الظاهرة، مستشهدين بآيات القرآن الكريم المكررة، ومبينين الفوائد والأغراض من ذلك التكرار، وممن تحدث عن هذه الظاهرة ابن فارس، حيث عدَّ التكرير والإعادة من سنن العرب في كلامهم، وذلك إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر، فقد يكون للتنبيه أو للعناية بالتكثير، وما كرر من الأنباء والقصص في القرآن الكريم إنما كان للإعلام أنهم عاجزون عن الإتيان بمثله، وهو أولى ما قيل في هذا الباب[206].

والكَرُّ: الرجوع، يقال: كَرَّهُ، وكَرَّ بنفسه. يتعدى ولا يتعدى، وكررت الشيء تَكْريرًا وتَكْرارًا[207].والتكرار اسم، والتكرير مصدر من كررت الشيء، أي أعدته مرارًا، وهو تكرير كلمة فأكثر باللفظ والمعنى بقصد التوكيد، أو الردع والتنبيه، أو للتلذذ بذكر المكرر، أو للتوجع والتحسر، أو يكون للتنويه بشأن المذكور، أو لغير ذلك من الأغراض الأخرى[208].

فالتكرار في خمرية أبي مدين يمثل إحدى أبرز الظواهر والسمات الأسلوبية التي تشكلت منها موسيقا النص الداخلية، لذلك آثرناها على غيرها بالوقوف عليها، وبيان ما كرره في قصيدته، فكان ذلك التكرار خصيصة أسلوبية امتاز بها أبو مدين في خمريته.

---

[206] أحمد بن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامهم، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1997م، ص 158.

[207] الجوهري، الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، ص 994.

[208] علي صدر الدين بن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، ط 1، 1968م، ج 5، ص 345.

إن التكرار الذي ساهم في تشكيل موسيقا النص الداخلية في خمرية أبي مدين تنوع بين أصوات الحروف، حيث برزت أصوات لبعض الحروف أكثر من بعضها، وبين تكرار الكلمات سواء كانت حروفًا أم أفعالًا أم أسماء، وهي على الشكل التالي:

تكرار أصوات الحروف

إن من أكثر أصوات الحروف التي كررها أبو مدين في خمريته صوت النون، فيفتتح القصيدة بأبيات شعرية تزخر بصوت هذا الحرف، كما بنى قصيدته عليه، ليلتزم ذلك الحرف في جميع القصيدة، فأدى ذلك إلى تكرار هذا الصوت، وافتتح القصيدة ببيت مصرع، والتصريع هو أن يتفق شطرا البيت الأول من القصيدة -أي صدر البيت وعجزه-في الحرف الأخيروحركته ورويّه[209]. كما في مطلع قصيدة أبي مدين:

أَدِرْهَا لنَا صِرْفًـــا ودَعْ مَـزْجَـهَـا عَـنَّـــا فَنَحْـنُ أُنَاسٌ لَا نَرَى المَـــزْجَ مُذْ كُنَّـــا

وَغَنِّ لَنَـا فَـالـوَقْـتُ قَدْ طَـــابَ بِـاسْـمِـهَـا لأَنَّا إِلَـــيْهَـا قَـــدْ رَحَلْنَـا بِهَـــا عَنَّـــا

عَرَفْنَا بِهَـا كُـــلَّ الـــوُجُـودِ ولَـــمْ نَـــزَلْ إِلى أَنْ بِهَـا كُلَّ المَـعَـارِفِ أَنْـــكَـرْنَـــا

فتكرار صوت النون بكثرة في القصيدة وفي مطلعها خاصة شكل ظاهرة أسلوبية امتازت بها الخمرية، وصوت النون يحتوي على غنة، حيث تتجاوب الاهتزازات الصوتية في تجويف الأنف، وهذا الصوت هو من أجدر الأصوات للتعبير عن مشاعر الألم والحنين والشوق، وهو أشبه بصوت النواح، وصوت النون المكرر يتناسب مع مضمون القصيدة وهو التشوق والتعطش والحنين إلى الخمرة العرفانية، فالسعي وراء تلك الخمرة طلبًا لرشف كؤوسها سبب ذلك الصوت الداخلي المتمثل بصوت النون وتكراره باستمرار في القصيدة.

تكرار الكلمات

برز في خمرية أبي مدين تكرار بعض الكلمات، حيث كرر بعض الحروف والأفعال والأسماء، وتكرار هذه الكلمات اشتمل على قيمتين إيقاعية ودلالية في آن واحد، وهذا التكرار يترك أثره في متلقي النص الخمري، فالتوافق الحاصل في تكرار هذه الأصوات كون جرسًا موسيقيًا داخليًا للقصيدة، فأثرى به أبو مدين تجربته الشعرية على مستوى موسيقا نصه الخمري، ومن أنواع تكرار الكلمات في الخمرية ما يلي:

---

[209] محمد صبحي مغربي، القطاف الدواني في البيان والبديع والمعاني، دار إيثار، مرسين، ط 1، 2021م، ص180.

تكرار الحروف

ومن أكثر الحروف التي تكررت في خمرية أبي مدين ما يلي:

تكرار لم الجازمة:

ولم الجازمة هي حرف نفي وجزم وقلب، فهي تنفي المضارع وتجزمه وتقلب زمنه من الحال أو الاستقبال إلى الماضي[210]. وكرر أبو مدين لم الجازمة خمس مرات، ثلاث منها كانت في بيت واحد، مما جعل لذلك البيت جرسًا موسيقًا، إضافة إلى الدلالة المعنوية التي قدمها ذلك التكرار، وذلك بتوكيد معنى النفي الحاصل من نفي وجزم الفعل المضارع بلم، ولنلاحظ هذه الموسيقا التي أحدثها التكرار في البيت التالي:

هِيَ الخَمْرُ لَمْ تُعْرَفْ بِكَرْمٍ يَخُصُّهَا وَلَمْ تَجْلُهَا رَاحٌ وَلَمْ تَعْرِفِ الدَّنَّا

فتكرار لم الجازمة كان له وظيفة صوتية ودلالية، فهو يجزم وينفي أن تشابه الخمرة الصوفية الخمرة الحسية المعهودة، فتكرار لم زاد من توكيد النفي، فهو يؤكد أنها ليست من العنب، ولم يحصل لها ما يحصل للخمرة من تخمير وغليان داخل تلك الدنان، بل هي مترفعة عن تلك الصفات الدنية.

تكرار لا النافية:

ولا النافية هي حرف نفي لا محل له من الإعراب، وقد تعمل عمل إن الحرف المشبه بالفعل فتكون نافية للجنس، وقد تعمل عمل ليس، وقد استخدمها أبو مدين في خمريته فأتت نافية لا عمل لها، وأتت نافية للجنس، وأتت عاملة عمل ليس، حيث شكل تكرارها جرسًا موسيقيًا داخل نصه، وقد تكررت لا النافية في النص إحدى عشرة مرة، وأدى ذلك التكرار توكيدًا للنفي قصده الشاعر، ومن أمثلة تكرارها في الشطر الواحد الأبيات التالية:

حَضَرْنَا وَغِبْنَا عِنْدَ دَوْرِ كُؤُوْسِهَا وعُدْنَا كَأَنَّا لَا حَضَرْنَا ولَا غِبْنَا

فَلَسْتُ أَرَى لِحَالِي عِنْدِي تَغَيُّرًا وَلَا مُطْرِقًا فِكْرًا وَلَا قَارِعًا سِنّا

وَإِنَّا عَلَى مَا أَكَّد العَهْدَ بَيْنَنَا مَدَى الدَّهْرِ لَا خُنَّا الْعُهُودَ وَلَا خُلْنَا

ففي كل عجز من أعجاز الأبيات السابقة تكررت (لا) النافية مرتين، فشكل تكرارها موسيقا تمتع بها البيت الشعري، كما أفاد ذلك التكرار قيمًا دلالية. ففي البيت الأول من الأبيات السابقة نفى

[210] مصطفى جطل، النحو والصرف (2)، منشورات جامعة حلب، 2005م، ص 102.

الحضور والغياب معًا، وإن نفيهما عن الإنسان معًا مستحيل عقلي لا يستطيع الذهن تصوره، ولكن الشاعر نفاهما معًا محطمًا أهم قيد من قيود المنطق وهو الغياب والحضور معًا، والسبب في ذلك أن هذه الخمرة متميزة عن الخمرة الحسية المعهودة، بحيث لا يستطيع المنطق أن يحيط بماهيتها، لذلك كانت نتائج شربها متناسبة مع وصفها.

وأما البيت الثاني فإنه يصف الثبات الذي حصل له بتلك الخمرة، فلا تبدل عنده، وهو ليس من أهل الندم ولا من أهل الهموم، وفي البيت الثالث أفاد تكرار (لا) توكيد الوصف بأن الشاعر من أهل صيانة العهود والمواثيق.

إذًا كان لهذا التكرار وظيفة موسيقية أضافها للنص الشعري، كما كان له قيمًا دلالية تمتع بها النص الشعري.

تكرار الواو والفاء:

تنوعت الواو المكررة في النص بين العاطفة والحالية والاستئنافية، فكانت الواو العاطفة للجمل أكثر الحروف المكررة في النص، حيث وردت في ستة وأربعين موضعًا، كما وردت عاطفة للمفردات في سبعة مواضع، وللحال في ثمانية مواضع، وكانت للاستئناف في اثني عشر موضعًا. وأما الفاء فتكررت وجاءت عاطفة للجمل في ستة أماكن من القصيدة، واستئنافية في اثني عشر مكانًا.

وقد أفاد تكرار هذه الحروف المساهمة في تشكيل الموسيقا الداخلية للقصيدة، بالإضافة لما أدته هذه الحروف من عملية ترابط معنوي للنص، وبدا وكأنه لُحمة واحدة.

تكرار الأسماء

تنوعت الأسماء التي كررها أبو مدين، فلاحظنا أسلوب الشاعر في تكرار ضمير الجماعة واسم الإشارة واسم العلم ووزع الشاعر ذلك التكرار على الشكل التالي:

تكرار ضميرالجماعة (نا):

لقد كرر أبو مدين الضمير (نا) الدال على الجماعة في مطلع الخمرية ونهايتها، فحفل المطلع بزخم كبير لتكرار الضمير(نا)، مما شكل جرسًا موسيقيًا قويًا يشد انتباه السامعين، ويطرب آذانهم، كما أعطى ذلك التكرار فخامة للنص باستخدام ضمير الجماعة، كما أفاد الاختصار في الكلام، وزاد قوة العبارة، وأثبت الانتماء لأهل التصوف والفخر به، وأنه ليس منفردًا في هذا الطريق

الذي سلكه. واهتمامه بمطلع القصيدة هو ملمح أسلوبي، وهذا ما أولاه الشعراء والنقاد القدامي أهمية كبيرة، فهو المدخل إلى موضوع القصيدة، وله جمالية فنية يضفيها على النص الأدبي.

فقد كرر هذا الضمير في الخمرية أربعًا وثلاثين مرة، ولنا أن نلاحظ ما أحدثه هذا التكرار من موسيقا داخلية للنص من خلال الأبيات التالية:

أَدِرْهَا لنَا صِرْفًـــا ودَعْ مَـزْجَـهَـا عَـنَّـــا فَنَحْنُ أُنَاسٌ لَا نَـرَى المَزْجَ مُذْ كُنَّـــا

وَغَنِّ لَنَـا فَـالـوَقْتُ قَدْ طَـــابَ بِـاسْمِـهَـا لأَنَّا إِلَـــيْهَـا قَـــدْ رَحَلْنَـا بِهَـــا عَنَّـــا

عَرَفْنَا بِهَا كُـــلَّ الـــوُجُودِ ولَـــمْ نَـــزَلْ إلى أَنْ بِهَا كُلَّ المَعَارِفِ أَنْـكَـرْنَـــا

حَضَـرْنَـا وَغِبْنَـا عِنْدَ دَوْرِ كُـؤُوْسِـهَـا وعُدْنَـــا كَـأَنَّـــا لَا حَضَرْنَـا ولَا غِـبْـنَـا

وأَبْـدَتْ لَـنَـــا فِي كُـــلِّ شَـيْءٍ إِشَـــارَةً ومَـا احْتَجَبَـتْ إِلَّا بِـأَنْفُسِـنَـا عَـنَّـــا

تكرار اسم الإشارة (ذا):

ومن الأسماء التي كررها أبو مدين في الخمرية اسم الإشارة (ذا)، فقد كرره ثلاثًا وعشرين مرة، وتوزع هذا التكرار في عرض القصيدة، ليستمر بإحداث تلك الموسيقا الداخلية التي حظي بها المطلع، وكأن الشاعر أراد توزع ذلك الجرس الموسيقي بين البداية والوسط والنهاية في قصيدته، كما أراد من هذا التكرار-علاوة على خلق الموسيقا للخمرية-التقسيم والتوضيح لأصناف أولئك الذين ضمهم مقعد الحب والهوى، وأن هؤلاء مقصدهم واحد وهو الله جل جلاله وإن اختلفت أحوالهم، ولا ضير في ذلك الاختلاف ما دام الإخلاص حاضرًا. وفي الأبيات التالية مثال على تكرار اسم الإشارة في القصيدة:

فَـهَـذا يُـوْرِّي بِـالْغَـزَالَـةِ غَيْـرَهـــا وَهَـذا بِـعَيْنِ الـسُّكْرِ يَسْتَمْلِحُ الغُصْنَـا

وَهَـذَا بِـلِيْنِ الْعَطْفِ يُـبْدِيْ صَبَابَـــةً وَهَذا يَـــرَى مَيْلًا إِلَـى الْـمُقْلَةِ الْـوَسْنَـى

وهَذَا يَـرَى كُـلَّ الْجِـهَـاتِ مَـقَـاصِـــدًا وَهَـذَا يَـــرَى مَـهْـدًا عَـــلَـى مَـثْـنِـهِ يُـبْـنَـى

تكرار اسم العلم

كرر الشاعر اسم العلم (لبنى) مرتين في شطر واحد من القصيدة، فساهم ذلك التكرار في تشكيل جرس موسيقي، ولنضف إلى ذلك أن هذا التكرار دل على تلذذ الشاعر بذكر اسم لبنى، ولبنى هو الرمز الذي استخدمه شعراء التصوف في قصائد الحب الإلهي، وها هو الشاعر يقول في ذلك البيت:

جُـنِـنْـتُ بِهَا عَنْ كُـلِّ مَا عَـلِمَ الْـوَرَى وَأُظْـهِـرُ لُـبْـنَـى وَالْـمُـرَادُ سِـوَى لُـبْـنَـى

تكرار الأفعال

ومن الأفعال التي كررت في خمرية أبي مدين الفعل (يرى)، حيث كرر ست مرات في سياق حديثه عمن ضمهم مقعد الهوى، فأضاف تكرار اسم الإشارة والفعل يرى جرسًا موسيقيا لتلك الأبيات. كما كرر الشاعر كلاً من الفعل (حضرنا) و(غبنا) مرتين في بيت واحد، وتم ذكر البيت في سياق الحديث عن لا النافية. فساعد تكرار الفعل المنفي بلا على خلق الإيقاع والنغم لذلك البيت الشعري.

من خلال دراسة المستوى الصوتي في خمرية أبي مدين كشفت لنا تلك الدراسة أهمية الاختيارات التي قام بها الشاعر على صعيد الوزن الشعري للقصيدة وقافيتها ورويّها، وما يتعلق أيضًا بالموسيقا الداخلية من اختيار للحروف، والكلمات المتلائمة والمتناسقة، واختياره لتكرار بعض أصوات الحروف، ولبعض الحروف والأسماء والأفعال، مما وضح أثر الاختيار كمحدد من محددات أسلوب الشاعر في هذه الخمرية على المستوى الصوتي.

المستوى الدلالي

إن الدراسة التحليلية في المستوى الدلالي لها ارتباط وثيق بعلم الدلالة، وهذا العلم يقوم على دراسة المعاني، وإن المعاني لتبرز من خلال الكلمات، ولا يتحقق للكلمة الوجود والحياة إلا إذا وضعت في سياق يحتويها، ولذلك كان فهم دلالة التراكيب مرهون بفهم معاني تلك الكلمات المشكلة له غير منفصلة ولا مقطوعة عن سياقها.

وكما أن اللغة هي أداة الشاعر الطيعة يختار منها ما يشاء من الكلمات التي تناسب موضوعه وفكره، فإن هذا الاختيار سيشكل معجمًا لغويًا ردده الشاعر، حيث يحتوي تلك الكلمات المختارة لنصه الشعري، وعندها ستكون تلك الكلمات هي المفاتيح لفهم النص الشعري.

فأبو مدين اختار لخمريته معجماً خمريًا، استقى مادته من الخمريات الحسية، فنراه يذكر بعض أسماء الخمرة وصفاتها وآثارها، وما يتعلق بها من وصف للأواني، وذكر الندمان والساقي، وما يدور في مجالسها ويحصل من الغناء والطرب والنشوة والفرح، وكل ذلك بطريقة مجازية قائمة على الرمز الخمري، الذي شكل محور ونقطة البداية لذلك النص.

ولابد من فهم نقطة البداية والكلمة المفتاح لهذه القصيدة، وهي أن الخمرة عند الشاعر ما هي إلا رمز مستقى من الخمرة الحسية المعهودة، أريد بها المحبة التي أسكرتهم وغيبتهم، وربما

قصدوا بها جمال الخطاب الإلهي قبل خلق الأجساد، وذلك عند خطاب الله عز وجل لنا: (ألست بربكم)، ولا يتأتى لنا فهم ذلك الرمز إلا من خلال ذلك السياق، الذي قطعه أبو مدين عن أصله في الخمريات الحسية ليعيد سبكه بطريقة فنية وإبداعية، فتلاحظ ألفاظ الخمرة وما يدور في معجمها، ولكن تلك الدلالة الظاهرة لتلك الكلمات ليست هي المقصودة من كلام الشاعر إنما المقصود شيء بل أشياء معنوية ضاق على الشاعر التعبير عنها، فسلك طريقة الرمز والتلويح عله يفصح عنها.

وإن المرشد والدليل لفهم أي نص شعري، أوالمحدد لهويته إنَّما هو المعجم الذي ترددت فيه الكلمات بنفسها أو بمرادفاتها[211]. ولنا في خمرية أبي مدين أن نحدد هذا المعجم الخمري الذي ترددت فيه الكلمات المتعلقة بالخمرة وهو على الشكل التالي: الخمر، الكرم وجنايته وتخميره، الدنان والكؤوس، الصرافة والمزج، والتشعشع والقدم، الغياب والطرب والسكر والنشوة والفرح والميلان كآثار من آثارها، والحان كمركز لمنحها.

ولم يكتف أبو مدين بذلك، بل خلق السياق المناسب لتلك الخمرة، حيث استطاع أن يمزج هذا المعجم الخمري برؤيته الصوفية العرفانية، وكل ذلك بطريقة رمزية ومجازية، فلا الخمرة كالخمرة المعهودة، ولا الدنان كدنانها، ولا الحان كحانها، إنما أتى بذلك المعجم الخمري الحسي لتكتمل صورة التوظيف الرمزية للخمرة.

وكما عهد أيضًا عند شعراء الخمرة في غير الشعر الصوفي أن يذكروا ألفاظ العشق والحب والهيام بها، فإن أبا مدين لم يترك شيئًا من ذلك إلا وأتى على ذكره، فيطالعنا بحقل الحب، حيث نجد فيه الألفاظ المتعلقة بالمحبوبة (الغرام، الهوى، الشوق، الجنون بها، الحنين) فكرر كلا من الغرام والحنين مرتين، وكرر الشوق ثلاث مرات. فذكر هذه الألفاظ يندرج تحت الحقل العريض الحب الإلهي المرموز له بالخمرة.

فاختيار أبي مدين لمعجمه الخمري الذي ترددت كلماته داخل خمريته شكل ظاهرة أسلوبية يمتاز بها الشاعر، لأن عملية الاختيار هي إحدى محددات الأسلوب، التي أولاها دارسو الأسلوب اهتمامًا كبيرًا.

المستوى التركيبي

يعد الانزياح من أهم القضايا التي أولاها الباحثون اهتمامهم في دراساتهم الأسلوبية، وإذا كانت الأسلوبية هي البحث عما يتميز به الكلام الفني عن غيره من مستويات الخطاب الأخرى،

---

[211] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، الدار البيضاء، ط 1، 1985م، ص 58.

فإن الانزياح هو إحدى أهم المحددات التي تميز هذا الكلام الفني عن غيره، والانزياح هو استعمال المبدع والأديب والشاعر للغة استعمالًا يخرج به عما هو مألوف ومعتاد بشرط ألَّا يكون ذلك مخالفًا قوانين اللغة نحويًا، لأنه إن خالفها فسيصبح غير مقبول إطلاقًا كما يقول شكري عياد[212].

إذًا يمكننا القول بأن الانزياح هو: خروج عن مثالية اللغة المطردة، والانزياح التركيبي وهو أحد شقي الانزياح يقوم على التقديم والتأخير، والحذف، والإضافة. ولنا أن نلمح هذه الظواهر الأسلوبية من خلال الانزياح التركيبي، الذي أجراه أبو مدين في خمريته، حيث تكرر حذف المفعول به، وتكرر التقديم والتأخير في بعض التراكيب النحوية.

حذف المفعول به

إن قضية الحذف هي من القضايا التي وقفت عندها الدراسات النحوية والبلاغية،كما وقفت عليها أيضًا الدراسات الأسلوبية على أنها انزياح وخروج عما أُلِف من طرق الكلام القائمة على قوانين النحو المطردة، ومن التراكيب التي برزت كظاهرة أسلوبية انزياحية في خمرية أبي مدين هي تكراره لصيغة التعجب (ما أفعله)، وهي إحدى الصيغتين القياسيتين المطردتين في اللغة العربية وهما: (ما أفعله، وأفعل به) كقولنا: ما أكرمه وأكرم به، فالصيغة الأولى تتكون من: ما التعجبية وفعل التعجب الجامد والمتعجب منه، وهو (الهاء) المفعول به، بينما تتألف الصيغة الثانية: من الفعل الماضي الجامد الذي جاء على صيغة الأمر، ومن حرف الجر الزائد ومجرور المرفوع محلًا على أنه فاعل وهو المتعجب منه[213].

ولنلاحظ حذف المفعول به المتعجب منه في صيغة التعجب (ما أفعله)، حيث تكرر ذلك الحذف في هذا التركيب ست مرات في أربعة أبيات من الخمرية وهي فيما يلي:

تَـجَـلَّـتْ دُنُـوَّاً واخْـتَـفَـتْ بِـمَـظَـاهِـرَ ... وَجَـلَّـتْ فَـمَـا أَغْـنَـى وَدَقَّـتْ فَـمَـا أَسْـنَـى

إِلَـيْـهَـا جَـمِـيْـعُ الْـكَـائِـنَـاتِ مُـشَـوَّقٌ ... تَـزِيْـدُ افْـتِـقَـارًا وَهْـيَ عَـنْـهُـنَّ مَا أَغْـنَـى

فَلِلَّهِ مَـا أَرْضَـى فُـؤَادِي بِـمَـا بِـهِ ... وَذَا الْـحَـالُ مَـا أَحْـلَـى وَذَا الْـعَيْـشُ مَـا أَهْـنَـى

وَإِنْ جَـاءَنِي بِـالْـقُـرْبِ مِـنْـهَـا مُـبَـشِّـرٌ ... وَهَـبْـتُ لَـهُ رُوْحِـي سُـرُورًا وَمَـا أَغْـنَـى

---

[212] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 114.

[213] مصطفى جطل، النحو والصرف (1)، منشورات جامعة حلب، 2005م، ص 101.

تكرر حذف المفعول به، حيث شكل تكرار الحذف انزياحًا عما عهد في القاعدة المطردة من ذكر المتعجب منه المفعول به، هنا درج الشاعر على حذفه في الأبيات السابقة، وهذا الحذف جائز في قانون النحو.

لقد أدى حذف المفعول به في البيت الأخير إلى فتح آفاق المعنى على كل التقديرات، بمعنى أن كل الاحتمالات مرادة، وكل تقدير له نصيب من المعنى، وذلك على اعتبار ما نافية أو تعجبية، فإن كانت نافية كان المعنى: وهبْتُ له روحي وما أغناه ذلك العطاء، ولا كفته تلك الهبة، وفي ذلك دلالة على أهمية ما بشر به الشاعر حتى أن الروح يراها شيء قليل بحق المبشِّر، وما ذلك إلا لعظم ما بشر به الشاعر. وأما على تقدير ما تعجبية فإن المعنى يكون: وما أغناني بهذه الخمرة مع أني قد وهبت روحي للمبشِر.

التقديم والتأخير

إن من سنن العرب في كلامهم أن المتكلم عندما ينطق الكلام قد يقدم بعضه ويؤخر بعضه الآخر، وإن تقديم جزء من كلامه أو تأخير جزء لم يكن اعتباطًا دون فائدة مجنية منه، فالجملة في النحو لها ترتيب أصلي، وهذا الترتيب قد يقدم المتكلم جزءًا منه وقد يؤخر جزءًا آخر، وذلك بقصد التخصيص، أو الاهتمام، أو لمكانة المُقَدَّم عند المتكلم، أو للتشويق، أو للاختصاص، وغير ذلك من الفوائد البلاغية[214]. وهذا النوع من الانزياح هو ما سماه كوهن بالانزياح النحوي[215].

ومن أبرز الظواهر الأسلوبية الانزياح التركيبي، الذي أجراه أبو مدين في خمريه من خلال التقديم، وشمل ذلك تكراره لتقديم الجار والمجرور، حيث ورد مقدما في ثلاثة عشر موضعًا، وساعد على ذلك التقديم ما يتمتع به الجار والمجرور من مرونة في التحرك ضمن الجملة العربية، وأنه يتوسع به وبالظرف ما لا يتوسع في غيرهما، وقدم أبو مدين أيضًا الحال على المفعول به، حيث شكل ذلك التقديم انزياحًا عما عرف واشتهر من الترتيب الأصلي لتلك التراكيب، وجاءت في خمرية أبي مدين كما يلي:

تقديم الجار والمجرور

ومن الأبيات التي جاء فيها تقديم الجارور والمجرور ما يلي:

---

[214] محمد صبحي مغربي، القطاف الدواني في البيان والبديع والمعاني، ص 418.

[215] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 111.

وَغَنِّ لَنَا فَالْوَقْتُ قَدْ طَابَ بِاسْمِهَا لأَنَّا إِلَيْهَا قَدْ رَحَلْنَا بِهَا عَنَّا

فقدم أبو مدين الجار والمجرور (إليها) على متعلقه (رحل)، وذلك ليفيد تخصيص الرحيل إليها لا إلى غيرها، وهذا الرحيل إليها يكون بها أي بواسطة تلك الخمرة العرفانية، فقدم الجار والمجرور (بها) على الجاروالمجرور (عنا) الذي حقه التقديم في الترتيب الأصلي، فأفاد تقديم (بها) على (عنا) إظهار الاهتمام بها فالمطلوب أولًا الرحيل إليها وبواسطتها دون إيلاء الأهمية للشيء المرتَحل عنه.

إذًا شكل ذلك التقديم والتأخير في البيت السابق ملمحًا أسلوبيًا انزياحيًا، أتى به الشاعر في خمريته، وهذا ما يناسب تطلعات الصوفية، إذ أن الاهتمام منصب على الوجهة المرتحل إليها وهو أولى الأولويات.

عَرَفْنَا بِهَا كُلَّ الْوُجُودِ ولَمْ نَزَلْ إلى أَنْ بِهَا كُلَّ المَعَارِفِ أَنْكَرْنَا

قدم الشاعر (بها) في عجز البيت على متعلقه الفعل أنكر، ففكرة إنكار المعارف بسببها هو أولى من معرفة الوجود بها، لأنه استعمل أسلوب القصر مع فكرة الإنكار، فقال: بها كل المعارف أنكرنا، ولم يصنع ذلك في صدر البيت (معرفة الوجود).

مَوانِعُنَا مِنْهَا حُظُوظُ نُفُوسِنَا فَإِنْ قَطَعَتْ عَنَّا إِلَيْهَا تَوَاصَلْنَا

لَهَا الْقِدَمُ المَحْضُ الذِيْ شَفَعَتْ بِهِ بَقَاءً غَدَا يَفْنَى الزَّمَانُ ولَا يَفْنَى

إِلَيْهَا جَمِيْعُ الْكَائِنَاتِ مُشَوَّقٌ تَزِيْدُ افْتِقَارًا وَهْيَ عَنْهُنَّ مَا أَغْنَى

حَيِيْنَا بِهَا دَهْرًا وَقَدْ حَكَمَتْ لَنَا وَنَحْنُ بِهَا نَحْيَا يَقِيْنًا إِذَا مِتْنَا

قدم الشاعر الجار والمجرور في الأبيات السابقة، ففي البيت الأول قدم (إليها) على متعلقه (تواصل)، وذلك لأهمية التواصل إليها عند الشاعر. وفي الثاني قدم الجار والمجرور (لها) المتعلق بالخبر المحذوف على المبتدأ لتخصيصها ولحصر القدم بها، وفي الثالث قدم (إليها) على متعلقه (مشوَّقٌ) لتخصيص الشوق إليها لا إلى غيرها، وفي الرابع قدم (بها) على متعلقه الفعل (نحيا) للتخصيص وأن الحياة بها وحدها لا بغيرها.

تقديم الحال على المفعول به

وقدم أبو مدين الحال على المفعول به ليصرف النظر إلى أهمية الحالة التي عليها صاحب الحال كما في البيت التالي:

وَهَذَا يَـرَى بِـالسَّـيْـفِ مِـنْهَـا إِشَـارَةً فَيَشْتَـاقُ سَـعْـيًـا نَحْـوَهَا الـضَّـربَ والـطَّـعْـنَـا

فالشاعر برؤيته تلك الإشارة يتوجه إليها مشتاقًا إلى الضرب والطعن، وهذا الشوق مصحوب بسعي وهمة عالية وقوة في الطلب، فقدم الشاعر (سعيًا نحوها) على المفعول به (الضرب والمعطوف عليه الطعن) ليلغي كل حالة من حالات الطلب غير مقترنة بالجد والنشاط، أي اشتاق إليها جادًا نشيطًا، ولا يوجد هناك احتمال أن يكون غير جاد. أما لو ترك التقديم لاحتملت العبارة أن يكون سعى إليها تارة بجد وتارة أخرى بغير جد.

إذا من خلال ما سبق تبين لنا أن ظواهر الحذف والتقديم والتأخير على المستوى التركيبي قد شكلت أكثر مواطن الانزياح التركيبي داخل خمرية أبي مدين، وأن هذا الانزياح يتم من خلال التغيير في ترتيب الكلمات داخل التراكيب.

المستوى البلاغي

وقف دارسو الأسلوب في كشف الظواهر الأسلوبية في النصوص الأدبية على كل ما من شأنه أن يشكل انزياحًا عما ألف من التراكيب، كما أولوا عملية الاختيار والتركيب التي يقوم بهما منشئ النص أهمية كبيرة، لأن في عملية الاختيار ما يظهر أسلوب الشاعر في تركيب كلامه وميله إلى تركيب دون آخر.

ولنا أن نقف في هذا المستوى التحليلي الأسلوبي على أبرز الفنون البلاغية التي شكلت ظواهر أسلوبية امتازت بها خمرية أبي مدين، وذلك من خلال اختياراته المتمثلة بفن الطباق، ومن خلال الانزياح الاستبدالي المتمثل بالاستعارة.

الطباق

الطباق من محسنات البديع المعنوية وهو: أن يجمع المتكلم في كلامه بين لفظين متضادين في المعنى، مع تنافي وجود المعنين في وشيء واحد وفي وقت واحد[216].

ضربا الطباق:

1. طباق إيجاب: هو الجمع بين اللفظين المتضادين في المعنى، وكل كل منهما مثبت.

[216] عيسى علي العاكوب، المفصل في علوم البلاغة العربية، منشورات جامعة حلب، 2000م، ص559.

2. طباق سلب: هو الجمع بين فعلي مصدر واحد، بأن يكون أحد اللفظين مثبت والآخر منفي، أو أن يكون أحدهما أمر والآخر نهي. وقد يكون الطباق من نوع واحد من أنواع الكلمة أو من نوعين مختلفين.

وقد اختار الشاعر الطباق في خمريته لتشكل تلك الثنائيات الضدية إحدى أبرز المظاهر الأسلوبية في خمريته، وساهم ذلك الطباق في بناء النص لغويًا، وأثراه بالمعاني الصوفية وهذه الثنائيات موضحة في الجدول التالي:

ترتيب البيت الذي فيه الطباق	الطباق	نوع الطباق-نوع اللفظين
السابع	حضرنا-غبنا	إيجاب-فعلان
الثامن	أبدت-احتجبت	إيجاب -فعلان
العاشر	الأعلى -الأدنى	إيجاب -اسمان
الحادي عشر	قطعت -تواصلنا	إيجاب -فعلان
الثاني عشر	تجلت -اختفت	إيجاب -فعلان
الرابع عشر	بقاء -يفنى	إيجاب -اسم وفعل
الرابع عشر	يفنى -لا يفنى	سلب -فعلان
الخامس عشر	محدث -قديم	إيجاب -اسمان
الواحد والعشرون	يحيا -يفنى	إيجاب -فعلان
السادس والثلاثون	خائف -الأمنا	إيجاب -اسمان
السادس والثلاثون	قطعه -وصله	إيجاب -اسمان
السابع والثلاثون	منعم -مضنى	إيجاب -اسمان

الثامن والثلاثون	الهجر -الوصل	إيجاب -اسمان
الثامن والثلاثون	السهل -الحزن	إيجاب -اسمان
التاسع والأربعون	حيينا -متنا	إيجاب -فعلان

لقد اختار الشاعر تلك الثنائيات، وأغنى بها نصه الخمري، فلمَّ في نصه المتنافرات، وذلك يحدث لذهن المتلقي شيئًا من التعجب والإدهاش والاستغراب، ولعل إكثار أبي مدين من الطباق في نصه يعود إلى الحالة التي يعيشها الصوفي، فهو يعيش إحدى الحالتين: إما الحضور وإما الغياب، ويندرج تحتهما هذه الثنائيات الضدية المعروفة عند أهل التصوف، كالفناء والبقاء، والانقطاع والوصول، والسكر والصحو، والمصطلحات التي أتى بها أبو مدين أظهرت أثر اختياره لتلك المفردات، فقد أدت المعاني المناسبة، وساعدت على خلق السياق المناسب لرمز الخمرة العرفانية.

الاستعارة

إن من أبرز المزايا التي أعطت الانزياح أهمية كبيرة في الدراسات الأسلوبية، أن الانزياح يتمتع بحضور قوي في النصوص الأدبية، وهو غير محصور في جزء من أجزاء النص، بل ربما يشمل أجزاء كثيرة ومتعددة.

ولما تحتله الاستعارة من مكانة عند دارسي الأسلوب، ولأنها عندهم عماد الانزياح الاستبدالي وركنه، فإننا آثرنا الوقوف على الاستعارة كإحدى أبرز الظواهر الأسلوبية على المستوى البلاغي في خمرية أبي مدين، فما هي الاستعارة؟ وما هي الاستعارات التي شكلت انزياحًا في خمرية أبي مدين؟

المجاز ضربان: مفرد ومركب، والمفرد هو ما يكون في الكلمة المفردة، وله نوعان الاستعارة والمجاز المرسل، وما نوضحه هنا الاستعارة، وأما المجاز فسيأتي توضيحه في موطن آخر من هذا البحث.

الاستعارة لغة: من عارَ الشيء يَعيرُ، وأعارَهُ صاحبُه: فهو مُعَار، وعار الفرس يَعيرُه[217].

[217] الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ص 1165.

واصطلاحًا: "أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعيًا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالًا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"[218]، والاستعارة تشبيه بليغ ذكرأحد طرفيه وحذف الآخر، وهي على ذلك إما أن تكون مكنية، والمكنية: هي التي ذكر فيها المشبه وحذف المشبه به بشرط وجود القرينة، وإما أن تكون تصريحية، وهي: التي صرح فيها بلفظ المشبه به وحذف منها المشبه.

ومن خلال الوقوف على خمرية أبي مدين تبين أن استعماله للاستعارة المكنية كان كثيرًا، وكانت أكثر فنون البيان استخدامًا، وهذه الاستعارات المكنية موضحة في الجدول التالي:

ترتيب البيت الشعري الذي فيه الاستعارة	الاستعارة المكنية
السادس	تكسو الوجوهَ جمالَها
الثامن	احتجبت بأنفسنا عنا
التاسع	الأفهام لاذت بأوصافها الحسنى
الثاني والعشرون	إليها جميع الكائنات مُشوَّقٌ
الثالث والعشرون	لها مطلقُ الوجْهِ الحَسينِ
الثالث والعشرون	لها مطلقُ الوجْهِ الحَسينِ الذي نأت جنايته
الرابع والعشرون	العقل في أمرها طائعًا يثني
الواحد والثلاثون	أوافق قومًا ضمهم مقعد الهوى
الرابع والأربعون	أهدت الركبَ نشوة
الرابع والأربعون	أهدت الركبَ نشوةً

[218] يوسف بن محمد بن علي، السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 1987م، ص 369.

الخامس والأربعون	العيسُ لذَّ لها السُّرى
السادس والأربعون	غصون البان مالت وغنَّت عليها كل صادحة لحنا
التاسع والأربعون	حيينا بها وقد حكمت لنا

من خلال الجدول السابق تظهر دقة الشاعر أبي مدين في اختيار ألفاظ الاستعارة، وقدرته على إيضاح ما هو معنوي ومجرد عن طريق التجسيم والتشخيص الذَين أجراهما في القصيدة، فقرَّب البعيد ليتوضح بواسطة ما يألفه المتلقي ويعرفه، وكل ذلك بسياق رمزي عرفاني، وإن تلك الاستعارات التي أتى بها منزاحة عن معناها الأصلي هي التي شكلت ظاهرة أسلوبية يوقف عندها كأبرز مميزات الأعمال الأدبية والفنية.

بدراسة خمرية أبي مدين يتضح أثر الاختيارات التي قام بها على مستوى الأصوات، والتي أدتها أصوات الحروف وتكرار بعض الكلمات، كما كان لاختيار المعجم الخمري الذي استقاه من الخمريات الحسية أثر كبير في المساهمة في خلق السياق الخمري المناسب لتوظيف الرمز الخمري، فظهرت الخمرية مترابطة بأدواتها، ومتسقة متوازنة بأصواتها، محملة بالمجازات والاستعارات والكنايات، وإن كان هناك بعض الظواهر الأسلوبية لم نقف عليها فما ذلك إلا بسبب ضيق المقام.

2.2.2. خمرية ابن الفارض

ابن الفارض الشاعر الصوفي، هو أبرز من نعت الخمرة، حيث استقى المعجم الخمري من شعراء الخمرة الحسية، فوظفه بما يناسب موضوعه وهو الحب الإلهي، هذا الحب الذي سلب لبه، فأفصح عما يعيشه من وجد وهيام من خلال شعره، وأُثْبِت هذا الشعر في ديوان مطبوع، كان محط أنظار الشراح والدارسين، وقد ظهر بهذا الديوان شاعرًا ضليعا بالصناعة الشعرية، أتى بالأساليب الرمزية على مستوى عال من الدقة، حيث صعب على بعض القراء فهمها، وقد امتاز شعره بالصعوبة اللغوية، وتظهر هذه الصعوبة في مدلولات الألفاظ التي أتى بها، فماذا كان يعني بها، وهذا ما شكل شيئًا من الغموض، فكان نقطة اختلاف بين الباحثين والشراح، كما أولع

بالمحسنات البديعية كالطباق والجناس، ولنا من ديوانه قصيدة لدراسة المضامين والأساليب الفنية وهي الخمرية المشهورة ونصها فيما يلي:

نص القصيدة

يقول ابن الفارض[219]:

شَرِبْنَا عَلَى ذِكْرِ الحَبِيْبِ مُدَامَةً ... سَكِرْنَا بِهَا مِنْ قَبْلِ أَنْ يُخْلَقَ الْكَرْمُ

لَها البَدْرُ كَأْسٌ، وهِي شَمْسٌ. يُدِيْرُهَا ... هِلَالٌ وَكَمْ يَبْدُو إِذَا مُزِجَتْ نَجْمُ

وَلَوْلَا شَذَاهَا مَا اهْتَدَيْتُ لِحَانِهَا ... وَلَوْلَا سَنَاهَا مَا تَصَوَّرَهَا الْوَهْمُ

وَلَمْ يُبْقِ مِنْهَا الدَّهْرُ غَيْرَ حُشَاشَةٍ ... كَأَنَّ خِفَاهَا فِي صُدُورِ النُّهَى كَتْمُ

فَإِنْ ذُكِرَتْ فِي الحَيِّ أَصْبَحَ أَهْلُهُ ... نَشَاوَى ولَا عَارٌ عَلَيْهِمْ ولَا إِثْمُ

ومِنْ بَيْنِ أَحْشَاءِ الدِّنَانِ تَصَاعَدَتْ ... وَلَمْ يَبْقَ مِنْهَا فِي الحَقِيْقَةِ إِلَّا اسْمُ

وإِنْ خَطَرَتْ يَوْمًا عَلَى خَاطِرِ امْرِئٍ ... أَقَامَتْ بِهِ الأَفْرَاحُ وارْتَحَلَ الْهَمُّ

وَلَوْ نَظَرَ النُّدْمَانُ خَتْمَ إِنَائِهَا ... لَأَسْكَرَهُمْ مِنْ دُونِهَا ذَلِكَ الْخَتْمُ

وَلَوْ نَضَحُوا مِنْهَا ثَرَى قَبْرِ مَيِّتٍ ... لَعَادَتْ إِلَيْهِ الرُّوحُ وُانْتَعَشَ الْجِسْمُ

وَلَوْ طَرَحُوا فِي فَيْءِ حَائِطِ كَرْمِهَا ... عَلِيْلًا وَقَدْ أَشْفَى لَفَارَقَهُ السُّقْمُ

وَلَوْ قَرَّبُوا مِنْ حَانِهَا مُقْعَدًا مَشَى ... وَتَنْطِقُ مِنْ ذِكْرَى مَذاقَهَا الْبُكْمُ

وَلَوْ عَبَقَتْ فِي الشَّرْقِ أَنْفَاسُ طِيْبِهَا ... وَفِي الْغَرْبِ مَزْكُوْمٌ لَعَادَ لَهُ الشَّمُّ

وَلَوْ خُضِبَتْ مِنْ كَأَسِهَا كَفُّ لَامِسٍ ... لَمَا ضَلَّ فِي لَيْلٍ وَفِي يَدِهِ النَّجْمُ

وَلَوْ جُلِيَتْ سِرًّا عَلَى أَكْمَهٍ غَدَا ... بَصِيْرًا وَمِنَ رَاوُوقِهَا تَسْمَعُ الصُّمُ

وَلَوْ أَنَّ رَكْبًا يَمَمُوا تُرْبَ أَرْضِهَا ... وَفِي الرَّكْبِ مَلْسُوعٌ لَمَا ضَرَّهُ السُّمُّ

وَلَوْ رَسَمَ الرَّاقِي حُرُوْفَ اسْمِهَا عَلَى ... جَبِيْنِ مُصَابٍ جُنَّ أَبْرَأَهُ الرَّسْمُ

وَفَوْقَ لِوَاءِ الْجَيْشِ لَوْ رُقِمَ اسْمُهَا ... لَأَسْكَرَ مَنْ تَحْتَ اللِّوَا ذَلِكَ الرَّقْمُ

---

[219] ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، ص 140.

تُـهَـذِبُ أَخْــلَاقَ الـنَّـدَامَى فَـيَـهْـتَـدِي ... بِهَـا لِطَـرِيْقِ الْعَـزْمِ مَـنْ لَا لَــهُ عَـزْمُ

ويَـكْـرُمُ مَـنْ لَـمْ يَعْرِفِ الْجُوْدَ كَفُّـهُ ... وَيَحْـلُمُ عِـنْدَ الْغَيْظِ مَـنْ لَا لَــهُ حِـلْـمُ

وَلَـوْ نَـالَ فَـدْمُ الْقَوْمِ لَـثْـمَ فِـدَامِـهَـا ... لَأَكْسَـبَـهُ مَـعْنَـى شَمَـائِلِـهَـا اللَّـثْــمُ

يَقُوْلُـونَ لِـي صِـفْهَـا فَـأَنْـتَ بِوَصْفِهَـا ... خَـبِـيْـرٌ أَجَـلْ عِـنْـدِي بِـأَوْصَـافِهَـا عِـلْـمُ

صَـفَـاءٌ وَلَا مَــاءٌ وَلُـطْـفٌ وَلَا هَــوًا ... وَنُـــورٌ وَلَا نَـــارٌ ورَوْحٌ وَلَا جِـسْـمٌ

تَـقَـدَّمَ كُــلُّ الْكَــائِنَـاتِ حَـدِيْـثُـهَـا ... قَـدِيْـمًـا وَلَا شَـكْـلٌ هُـنَــاكَ وَلَا رَسْــمُ

وَقَـامَـتْ بِهَـا الْأَشْـيَـاءُ ثُــمَّ لِـحِـكْـمَـةٍ ... بِهَـا احْتَجَبَتْ عَنْ كُـلِّ مَـنْ لَا لَـهُ فَـهْـمُ

وَهَامَتْ بِهَـا رُوْحِـيْ بِحَيْثُ تَمَازَجَـا اتِّـ ... ـحَــادًا وَلَا جِـــرْمٌ تَـخَـلَّـلَـهُ جِـــرْمُ

فَـخَـمْــرٌ وَلَا كَـــرْمٌ وَآدَمُ لِـــي أَبٌ ... وَكَـــرْمٌ وَلَا خَـمْـرٌ وَلِـــي أُمُّـهَـــا أُمُّ

وَلُطْفُ الأَوَانِـي فِـي الْحَـقِـيْـقَـةِ تَـابِـعٌ ... لِـلُطْـفِ الْمَـعَـانِـي وَالْمَعَـانِـي بِـهَـا تَـنْمُو

وَقَـدْ وَقَـعَ الـتَّـفْـرِيْـقُ وَالْـكُـلُّ وَاحِـدٌ ... فَـأَرْوَاحُـنَـا خَـمْــرٌ وَأَشْـبَـاحُـنَـا كَــرْمُ

وَلَا قَـبْـلَـهَـا قَـبْـلٌ وَلَا بَـعْـدَ بَـعْـدِهَــا ... وَقَـبْـلِـيَّـةُ الأَبْـعَــادِ فَـهِـي لَـهَـا حَـتْــمُ

وعَصْرُ الْمَدَى مِـنْ قَبْلِهِ كَانَ عَصْرُهَا ... وَعَـهْـدُ أَبِـيْـنَـا بَـعْـدَهَـا وَلَـهَـا الْـيُـتْـمُ

مَحَـاسِـنُ تَهْـدِي الْمَـادِحِيْنَ لِـوَصْـفِهَـا ... فَـيَـحْـسُـنُ فِـيْـهَـا مِنْهُمُ الـنَّـثْـرُ وَالـنَّـظْـمُ

وَيَطْرَبُ مَـنْ لَـمْ يَـدْرِهَـا عِنْدَ ذِكْـرِهَـا ... كَـمُـشْـتَـاقِ نُـعْـمٍ كُـلَّـمَـا ذُكِـرَتْ نُـعْــمُ

وَقَـالُـوا: شَـرِبْـتَ الْإِثْـمَ! كَـلَّا وإِنَّـمَــا ... شَـرِبْـتُ الْـتِي فِـي تَـرْكِـهَـا عِـنْـدِيَ الْإِثْــمُ

هَنِيْـئَـاً لِأَهْـلِ الدَّيْـرِ كَـمْ سَـكِـرُوا بِـهَـا ... وَمَـا شَـرِبُـوا مِـنْـهَـا وَلَـكِـنَّـهُـمْ هَـمُّـوا

وعِـنْـدِي مِـنْـهَـا نَـشْـوَةٌ قَـبْـلَ نَـشْــأَتِي ... مَـعِـي أَبَــداً تَـبْـقَـى وإِنْ بُـلِـيَ الـعَـظْـمُ

عَلَيْكَ بِهَـا صِـرْفَـاً وإِنْ شِـئْـتَ مَـزْجَـهَـا ... فَـعَـدْلُكَ عَـنْ ظَـلْـمِ الْحَـبِـيْـبِ هُو الـظُّـلْـمُ

فَذُونَكَـهَـا فِي الْـحَـانِ واسْـتَـجْـلِـهَـا بِـهِ ... عَلَـى نَـغَـمِ الْأَلْـحَـانِ فَـهِـي بِـهَـا غُـنْـمُ

فَـمَـا سَـكَـنَـتْ وَالْـهَـمَّ يَـوْمًـا بِمَـوْضِـعٍ ... كَـذَلِـكَ لَـمْ يَـسْـكُـنْ مَــعَ الْـنَّـغَـمِ الْـغَــمُّ

وَفِي سَـكْـرَةٍ مِـنْـهَـا وَلَـوْ عُـمْـرَ سَـاعَةٍ ... تَـرَى الـدَّهْـرَ عَـبْـدًا طَـائِـعًـا وَلَـكَ الْـحُـكْـمُ

فَلَا عَيْشَ فِي الدُّنْيَا لِمَنْ عَاشَ صَاحِيًا ... وَمَـنْ لَـمْ يَمُتْ سُـكْـرًا بِهَـا فَـاتَـهُ الْـحَــزْمُ

عَلَـى نَفْسِـهِ فَلْيَبْكِ مَـنْ ضَـاعَ عُمْـرُهُ وَلَـيْسَ لَـهُ فِيْـهَـا نَـصِـيْـبٌ وَلَا سَـهْـمُ

الدراسة التحليلية

إن لكل شاعر من الشعراء معجمه اللغوي الخاص، ومن هذا المعجم يستقي تلك الألفاظ ليبدأ بناء نصه الشعري، ويستعين في ذلك بالأساليب والصور التي عرفها من شعر سابقيه، ليتمكن حينها من إظهار مكنونات نفسه وما يدور في ذهنه.

وقد يقصد مجموعة من الشعراء موضوعًا واحد لغرض المدح، أو الفخر، أو الوصف، أو غير ذلك، فينتج عن ذلك أن لكل شاعر منهم أسلوب خاص في طرح ذلك الموضوع من خلال شعره، فما تجده عند شاعر منهم قد لا تجده عند الآخر، وهذا التباين في طرح هذا الموضوع يتم من خلال عملية الاختيار والتركيب والانزياح التي قام بها الشاعر، وذلك بمحاولة منه أن يختار ما يناسب الموضوع من معجمه اللغوي، وأن يصوغ التراكيب بشكل دقيق، وأن يخرج بلغة النص عما ألف من التراكيب المعهودة.

ومن خلال ما سبق، ولما تقوم عليه الدراسة الأسلوبية من البحث عما يتميز به الكلام الفني عن غيره من مستويات الخطاب، فإننا سنقف عند خمرية ابن الفارض لدراستها أسلوبيًا من خلال مستويات التحليل الأسلوبي التالية:

المستوى الصوتي

اهتمت الدراسات الأسلوبية بالمستوي الصوتي كأحد المظاهر الأسلوبية التي يختارها منشئ النص الأدبي، وجرت تلك الدراسات على الوقوف في هذا المستوى على الموسيقا الخارجية والداخلية، والعناصر المشكلة لهما، وهما في خمرية ابن الفارض كما يلي:

الموسيقا الخارجية

قامت الموسيقا الخارجية في خمرية ابن الفارض على التزامه بوزن البحر الطويل والقافية المطلقة المضمومة، بالإضافة إلى التزام الشاعر بحرف الرويّ من أول بيت في القصيدة إلى آخر بيت، فجاءت الخمرية مبنية على رويها حرف الميم، وحرف الميم شفوي مجهور، وهو من حروف الذلاقة التي تعطي النطق خفة وسهولة، فكثر استخدام تلك الحروف في النص، وهي متولد من أسلة اللسان والشفتين كما بينها الخليل[220].

[220] أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات العامة، منشورات جامعة حلب، 2006م، ص 119.

فتكرار الوزن الشعري والقافية المطلقة والروي، وما يمتاز به ذلك التكرار من خلق إيقاع وتنغيم هو الذي قامت عليه الموسيقا الخارجية للخمرية عند ابن الفارض.

الموسيقا الداخلية

تشكلت موسيقا النص الداخلية من خلال عملية التكرار التي قام بها ابن الفارض، إضافة إلى المحسنات اللفظية التي أتى بها وهي كالتالي:

التكرار

ومفهوم التكرار مر الحديث عنه في دراسة الخمرية السابقة، فهنا قد كرر ابن الفارض بعض أصوات الحروف كالميم والهاء، كما كرر بعض الحروف كحرفي الشرط غير الجازمين (لو، ولولا) حيث كرر (لو) اثنتي عشرة مرة، وجاءت في صدر تسعة أبيات من الخمرية، كما كرر (لولا) مرتين في بيت واحد، وكحرف النفي (لا)، الذي كرر ثماني عشرة مرة، وكرر أيضًا بعض الأسماء، و أجزاء من الجملة (من لا له)، ليشكل ذلك التكرار متعاضدًا بجميع أشكاله موسيقا النص الداخلية. وفيما يلي أمثلة لذلك التكرار:

صَفَاءٌ وَلَا مَاءٌ وَلُطْفٌ وَلَا هَوًا وَنُورٌ وَلَا نَارٌ ورَوْحٌ وَلَا جِسْمُ

كرر الشاعر (لا) في البيت السابق أربع مرات، ليشكل التكرار جرسًا موسيقًا للنص.

وَلَوْلَا شَذَاهَا مَا اهْتَدَيْتُ لِحَانِهَا وَلَوْلَا سَنَاهَا مَا تَصَوَّرَهَا الْوَهْمُ

وفي هذا البيت كرر الشاعر (لولا) مرتين في بدايتي الصدر والعجز، وتكرار الجملة الشرطية في الشطرين شكل انسجامًا موسيقيًا بين الصدر والعجز.

المحسنات اللفظية

ومن المحسنات اللفظية التي اختارها ابن الفارض رد العجز على الصدر، والجناس.

رد العجز على الصدر: هو أن تأتي إحدى الكلمتين المكررتين، أو المتجانستين، أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت والأخرى قبلها في أحد المواضع الخمسة من البيت وهي: صدر المصراع الأول، وحشوه، وآخره، وصدر المصراع الثاني، وحشوه[221].

وأتى ابن الفارض بهذا المحسن اللفظي في أربعة أبيات وهي فيما يلي:

[221] يوسف بن محمد، السكاكي، مفتاح العلوم، ص 430.

وَفَوْقَ لِوَاءِ الْجِيْشِ لَوْ رُقِمَ اسْمُهَا لَأَسْكَرَ مَنْ تَحْتَ اللِّوَا ذَلِكَ الرَّقْمُ

تُهَذِبُ أَخْلَاقَ النَّدَامَى فَيَهْتَدِي بِهَا لِطَرِيْقِ الْعَزْمِ مَنْ لَا لَهُ عَزْمُ

وَلَوْ نَالَ فَدْمُ الْقَوْمِ لَثْمَ فِدَامِهَا لَأَكْسَبَهُ مَعْنَى شَمَائِلِهَا اللَّثْمُ

وَيَطْرَبُ مَنْ لَمْ يَدْرِهَا عِنْدَ ذِكْرِهَا كَمُشْتَاقِ نُعْمٍ كُلَّمَا ذُكِرَتْ نُعْمُ

الجناس: هو اتفاق اللفظين بالحروف مع اختلافهما في المعنى، والجناس نوعان تام وغير تام، والتام: ما اتفق فيه اللفظان بنوع الحروف، وهيئتها، وترتيبها، وعددها. وغير التام: هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأشياء الأربعة السابقة[222].

وقد جاء الجناس في الخمرية تامًا وغير تام، حيث زاد ذلك من موسيقا الخمرية الداخلية، بالإضافة للانسجام الحاصل بين الحروف، والحاصل بين التراكيب، ومن ذلك الجناس ما ورد في الأبيات التالية:

وعَصْرُ الْمَدَى مِنْ قَبْلِهِ كَانَ عَصْرُهَا وَعَهْدُ أَبِيْنَا بَعْدَهَا وَلَهَا الْيُثْمُ

جمع الشاعر بين اللفظين (عصر، وعصر) الأولى: أراد بها الزمان، والثانية عصر العنب ليكون خمرًا، والجناس تام لاتفاق اللفظين في الأمور الأربعة مع الاختلاف في المعنى.

عَلَيْكَ بِهَا صِرْفَاً وإِنْ شِئْتَ مَزْجَهَا فَعَدْلُكَ عَنْ ظَلْمِ الْحَبِيْبِ هُو الظُّلْمُ

أتى الجناس في البيت السابق بين اللفظين (ظَلْمِ -ظُّلْمُ) فهو غير تام لاختلاف الحروف في هيئتها مع اختلافهما في المعنى، فالأول قصد به: ريق الحبيب، والثاني: الجور، وهو ضد العدل.

لقد شكل اختيار ابن الفارض للوزن الشعري والقافية والروي الذي بنى عليه القصيدة موسيقا النص الخارجية، فقد اختار للموسيقا الداخلية جملة من العوامل، وهي اختيار الحروف والكلمات داخل التراكيب، التي أتت متسقة ومنسجمة، كما اعتمد على ظاهرة التكرار كما تبين لنا من خلال بعض الأمثلة، وأتى بالمحسنات اللفظية كالجناس ورد العجز على الصدر، وكل ذلك أدى إلى تزيين القصيدة الخمرية بالموسيقا، لتكون أحرى بالقبول، فقد تتكرر اللفظة ولكن الدلالة مختلفة، وهذا ما يحرك ذهن المتلقي ويشده، فيجعله في حالة من الاستغراب والاندهاش. ولكن مع

[222] عيسى علي العاكوب، المفصل في علوم البلاغة العربية، ص632.

اهتمام ابن الفارض بتزيين اللفظ فإننا نجده لم يهمل أثر المعاني والتراكيب، وما تؤديه من انزياح عما ألف عند المتلقين، وهذا ما يتوضح من خلال المستويات التالية.

المستوى الدلالي

استخدم ابن الفارض الخمرة ليرمز بها إلى المحبة الإلهية، وهذا الرمز استقاه من الخمريات الحسية السابقة لعصره، ولم يكتف بذلك فحسب، بل أتى بالمعجم الخمري كاملًا، فقطعت هذه الألفاظ عن دلالتها الأصلية منزاحة إلى دلالة جديدة حددها السياق الذي هيَّأهُ لها ابن الفارض، فالخمرة لم تعد تلك الخمرة المعتصرة من العنب، بل هي خمرة معنوية عرفانية.

فنراه قد استخدم الألفاظ التالية: (المدامة، والشرب، والصرف، والمزج، والنشاوى، والسكر، والصحو، والكأس، والدير، والحان، والدنان، والنشوة، والفدام، والخمر، والأواني، والعصر، والطرب، والندمان، وختم الإناء، وراووقها) وهذه الكلمات جميها أتى بها الشاعر من المعجم الخمري الحسي، فدلت هنا على معان عرفانية جديدة، وذلك أن ابن الفارض عندما أتى برمز الخمرة استقى معه ما يلازمه من أوان وأسماء للخمرة، وما يختص بها من وصف للأجواء المحيطة بالخمرة، وبذلك يخلق جوًا خمريًا بسياق خمري جديد، ولكنه جو عرفاني معنوي ليس بحسي، فالسكر ليس هو بالسكر المعروف الناتج عن الخمرة الحسية، والحان ليس هو الحان المعهود، وكذلك بقية الألفاظ دلت على معان جديدة من خلال السياقات التي احتوتها.

وإضافة إلى دلالة المعجم الخمري أتى الشاعر بكلمات كان لها أهمية دلالية في النص الخمري، وكل تلك الدلالات لخدمة موضوع القصيدة، فنراه مثلا يختار الوزن للمضارع (يَفْعُلُ) كما أتى في البيت التالي:

وَيَحْـلُمُ عِـنْدَ الْغَيْظِ مَـنْ لَا لَـــهُ حِـلْـمُ وَيَكْـرُمُ مَـنْ لَـمْ يَعْرِفِ الْجُـوْدَ كَـفُّـهُ

أتى الشاعر بالفعلين المضارعين (يَكْـرُمُ، يَحْـلُمُ) على وزن (يَفْعُلُ)، وهذا الوزن من الباب الخامس، ويدل على الصفات الخُلُقية بشقيها الممدوحة والمذمومة، ويدعى باب الطباع والسجايا[223]. فإتيان ابن الفارض لهذا الوزن المضارع دل على أن من آثار هذه الخمرة على شاربيها اتصاف أصحابها بصفات حميدة خُلُقية، وهي الكرم والحلم، فهذه الأخلاق الحميدة ملازمة لهم على الدوام، بدليل الفعل المضارع الذي دل على الدوام والاستمرارية.

[223] مصطفى جطل، النحو والصرف (1)، ص 227.

وإضافة إلى دلالة الكلمات السابقة نرى دلالات جديدة على مستوى التراكيب، فنراه يصف هذه الخمرة بأنها ترتفع ولا يبقى إلا أثرها، كما في بيته التالي:

وَمِنْ بَيْنِ أَحْشَاءِ الدِّنَانِ تَصَاعَدَتْ وَلَمْ يَبْقَ مِنْهَا فِي الحَقِيْقَةِ إِلَّا اسْمُ

وهذا الارتفاع والتصاعد إنما هو كناية عن ارتفاع العلوم الإلهية من قلوب الرجال، فلما تقاصرت همم الطالبين لانشغالهم وانهماكهم بالملذات الدنيوية، ارتفعت الخمرة النورانية[224]، فهذه المدامة تحتاج إلى إلحاح وسعي وجد في الطلب، وكلما كان هناك إعراض كلما كان نزول هذه الرحمات والتجليات من الله عزوجل أقل، وإننا لنجد هذا الوصف في البيت السابق في بيت لأبي نواس حيث يقول[225]:

كَرْخِيَّةٌ قَدْ عُتِقَتْ حِقْبَةً حَتَّى مَضَى أَكْثَرُ أَجْزَائِهَا

فَلَمْ يَكَدْ يُدْرِكُ خَمَّارُهَا مِنْهَا سِوَى آخِرِ حَوْبَائِهَا

فابن الفارض أتى بكل ما يحيط بالخمرة، فإن كانت الخمرة عند أبي نواس قد تصاعدت واختفت لعدم طلب الشاربين لها، وتفقدهم إياها، فإن الخمرة العرفانية عند ابن الفارض إن بقيت دون طلب وإلحاح لشربها فإنها أيضًا تتصاعد وترتفع.

وكان اختيار ابن الفارض لأسلوب الشرط غير الجازم أثر كبير في تقوية دلالات التراكيب، فقد تكرر الأسلوب الشرطي المصدر بلو الامتناعية في أبيات وصف الخمرة وتأثيرها، وهذه المعاني المتكررة مع (لو) دلت على أنها معان مستورة، يعسر فهمهاعلى من لم يذق هذه الخمرة، وهذا الوصف يتناسب مع الخمرة العرفانية، لذلك يرون أن من ذاق عرف، أي أن المعاني غير مدركة عند من لم يذق خمرتهم، ويدخل حانهم، ففي التراكيب امتنع تحقق الشرط فامتنع تحقق الجواب.

وإذا نظرنا خلف تلك التراكيب لأدركنا معان صوفية دقيقة، فالصور التي أتى بها الشاعر إنما هي كنايات عن معان أخرى صوفية خفية ومن ذلك:

وَلَوْ طَرَحُوا فِي فَيْءِ حَائِطِ كَرْمِهَا عَلِيْلًا وَقَدْ أَشْفَى لَفَارَقَهُ السَّقَمُ

---

[224] حسن البوريني، وعبد الغني النابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، جمعه رشيد غالب، المطبعة الخيرية، ج 2، ص 147.

[225] أبو نواس، ديوان أبو نواس برواية الصولي، ص 51.

فالمريض الذي طرح في فيء حائط الكرم ليس مرضه جسديًا، بل معنوي متعلق بأمراض القلوب والنفس، والدليل على ذلك استخدامه كلمة (الطرح)، بمعنى ألقاه دون اهتمام، وكأن هذه الأمراض المعنوية إذا كثرت لم يكن هناك أهمية وفائدة لهذا المريض فهو ملقى، وكما أن المرض ليس بجسدي فكذلك العلاج لم يكن ماديًا، وإنما هو خمرة عرفانية معنوية[226].

وَلَـوْ قَـرَّبُـوا مِـنْ حَـانِهَا مُـقْـعَـدًا مَـشَى وَتَـنْـطِـقُ مِـنْ ذِكْـرَى مَـذاقَـهَـا الْـبُـكْـمُ

وَلَـوْ أَنَّ رَكْـبًـا يَمَـمُـوا تُـرْبَ أَرْضِـهَـا وَفِي الـرَّكْبِ مَـلْـسُـوعٌ لَمَـا ضَـرَّهُ الـسُّـمُّ

وكذلك المقعد الذي أراده له دلالة أخرى خلف تلك الدلالة الظاهرة لهذا التركيب، فالمقعد هو الذي لا يقوى على التخلص من حظوظ نفسه وهواها، فكبلته تلك الحظوظ وقيدته عن السير والانطلاق إلى الحضرة الإلهية، وكذلك الملسوع الذي لسعته حيَّة النفس، فما دام قاصدًا ربه وهو في ركب المتوجهين إلى الله فأنى لها أن تضره؟ وأنى لها أن تؤثر فيه تلك اللسعة؟، وغير ذلك من الدلالات التي دلت عليها التراكيب المختارة.

من خلال الحديث المختصر وبعض الأمثلة التي طرحناها في هذا المستوى الدلالي توضحت عملية الاختيار التي قام بها الشاعر، حيث كان لاختياره المعجم الخمري، وبعض التراكيب أثر كبير في إغناء دلالات النص ومعانية، وكل ذلك بما يخدم الرمز الخمري.

المستوى التركيبي

إن هذا المستوى ذو اتصال وثيق بعلم النحو، فمن خلاله نقف على أبز الظواهر الأسلوبية التي شكلت انزياحًا تركيبيًا في خمرية ابن الفارض، ومن تلك التراكيب ما يلي:

التقديم والتأخير

وهذه الظاهر هي من أكثر الظواهر الأسلوبية التي اعتنى بها منظروا علم الأسلوب إضافة إلى الاستعارة، إذا جلعوها عماد الانزياح التركيبي، كما جعلوا الاستعارة عماد الانزياح الاستبدالي[227]، وإننا لنجد أن ابن الفارض قد استخدم التقديم والتأخير بكثرة، حيث تكررت هذه الظاهرة الأسلوبية في الخمرية في ثمانية عشر موضعًا، وذلك التقديم والتأخير يثير انتباه القارئ

[226] حسن البوريني، وعبد الغني النابلسي، شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص 149.

[227] ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 101.

والسامع، وذلك لما فيه من الخروج عن المألوف من ترتيب التراكيب نحويًا، فنراه قد قدم الجار والمجرور، ولم يكن ذلك التقديم عبثًا إنما لدلالة وفائدة قصدها الشاعر، كما في البيت التالي:

وَلَـوْ طَـرَحُـوا فِي فَيْءِ حَـائِطِ كَـرْمِهَـا عَـلِـيْـلًا وَقَـدْ أَشْـفَـى لَـفَـارَقَـهُ الـسُّـقْـمُ

فقدم ابن الفارض الجار والمجرور (في فئ) مع الإضافات (حائط كرمها) على المفعول به (عليلًا)، فشكل ذلك انزياحًا تركيبيًا عن الترتيب الأصلي للجملة، وكانت الغاية من التقديم زيادة لطف المبالغة، لأن الاهتمام كان منصبًا من الشاعر على فعل هذه الخمرة وما يحيط بها، حيث بين في هذا التركيب أنه حتى فيء حائطها له أثر على المرضى، ولمن يكن الاهتمام بالمريض لأن السياق سياق وصف للخمرة.

ومن الأبيات التي أجرى فيها الانزياح أيضًا البيت التالي:

يَقُوْلُـونَ لِـي صِـفْهَـا فَـأَنْـتَ بِوَصْفِهَـا خَـبِـيْـرٌ أَجَـلْ عِـنْـدِي بِـأَوْصَـافِهَـا عِـلْـمُ

قدم الشاعر الجار والمجرور (بِوَصْفِهَـا) على الخبر المتعلق به (خَـبِـيْـر)، كما قدم الجار والمجرور (بِـأَوْصَـافِهَـا) المتعلق بالخبر المحذوف على المبتدأ المؤخر (عِـلْـمُ)، والتقديم في كلا الجملتين شكل انزياحًا عن التركيب الأصلي، كما أفاد ذلك التقديم دلالة معنوية مقصودة، وهي إظهار الأهمية لتلك الأوصاف، فسياق الحديث مسلط عليها، وذلك بناءً على طلب الجاهلين بوصفها (يَقُوْلُـونَ لِـي صِـفْهَـا).

ومن الانزياح التركيبي تركيب كرره الشاعر ثلاث مرات في ثلاثة أبيات وهي فيما يلي:

ثُـهَـذِبُ أَخْـــلَاقَ الـنَّـدَامَى فَـيَـهْـتَـدِي بِهَـا لِطَـرِيْقِ الْعَـزْمِ مَـنْ لَا لَـــهُ عَـزْمُ

ويَـكْـرُمُ مَـنْ لَـمْ يَعْرِفِ الْجُـوْدَ كَـفُّـهُ وَيَحْـلُمُ عِـنْدَ الْغَيْظِ مَـنْ لَا لَـــهُ حِـلْـمُ

وَقَـامَـتْ بِهَـا الْأَشْـيَـاءُ ثُـــمَّ لِـحِـكْـمَـةٍ بِهَـا احْتَجَـبَـتْ عَـنْ كُـلِّ مَـنْ لَا لَـهُ فَـهْـمُ

إن التراكيب الثلاثة التي في أعجاز الأبيات قدم فيها الشاعر الجار والمجرور متعلق الخبر (لَهُ) على المبتدأ المؤخر (عَـزْمُ، حِـلْـمُ، فَـهْـمُ) وهذا في حالة إهمال لا.

من خلال الأبيات السابقة رأينا أثر التقديم والتأخير، حيث شكل ذلك ظاهرة أسلوبية انزياحية امتازت بها خمرية ابن الفارض، كأبرز الظواهر الملحوظة في النص. كما كان لاختيار الشاعر أثر كبير في اختيار الجمل، حيث تنوعت الجمل في الخمرية بين الاسمية والفعلية والشرطية على رأي من عدها جملة.

المستوى البلاغي

تعددت الصور الفنية التي أتى بها ابن الفارض في هذه الخمرية، فنجد التشبيهات والاستعارات والكنايات والمحسنات البيديعية. كما غلب على القصيدة الأسلوب الخبري في حين نجد قلة استخدامه للأساليب الإنشائية، ومرجع ذلك أن موضوع القصيدة هو وصف للخمرة وبيان آثارها، وهذه الفنون البلاغية التي أتى بها ابن الفارض إنما هي مندرجة على أقل تقدير تحت إحدى محددات الأسلوب، وهي الاختيار والتركيب والانزياح، فمن تلك الفنون البلاغية التي وردة في الخمرية ما يلي:

1. التشبيه

التشبيه في اللغة: التمثيل. وفي الاصطلاح: هو بيان مشاركة أمر لأمر آخر فى معنى، بواسطة كاف التشبيه أو بغيرها من أدواته لفظًا أو تقديرًا. وله أربعة أركان: المشبه، والمشبه به، والأداة، ووجه الشبه. كما وضع علماء البلاغة له شرطين وهما: ذكر المشبه والمشبه به بقصد التشبيه، وذكر الأداة في اللفظ أو التقدير[228]، فنتج عن ذلك تقسيمات كثيرة منها ما ورد في خمرية ابن الفارض وهي فيما يلي:

التشبيه البليغ: وهو التشبيه الذي حذف منه أداة التشبيه ووجه الشبه، وقد استخدمه ابن الفارض في أربعة مواطن، وهي:

لَها البَدْرُ كَأْسٌ، وهِي شَمْسٌ. يُدِيْرُهَا هِلَالٌ وَكَمْ يَبْدُو إِذَا مُزِجَتْ نَجْمُ

وَقَدْ وَقَعَ التَّفْرِيْقُ وَالْكُلُّ وَاحِدٌ فَأَرْوَاحُنَا خَمْرٌ وَأَشْبَاحُنَا كَرْمُ

فالتشبيهات (البَدْرُ كَأْسٌ، هِي شَمْسٌ، أَرْوَاحُنَا خَمْرٌ، أَشْبَاحُنَا كَرْمُ) كلها تشبيهات بليغة اختارها الشاعر حذفت منها الأداة ووجه الشبه.

التشبيه المجمل: وهو ما حذف منه وجه التشبه، كما أتى به ابن الفارض في قوله:

وَلَمْ يُبْقِ مِنْهَا الدَّهْرُ غَيْرَ حُشَاشَةٍ كَأَنَّ خِفَاهَا فِي صُدُورِ النُّهَى كَتْمُ

ففي البيت السابق جاء التشبيه مجملًا (كَأَنَّ خِفَاهَا فِي صُدُورِ النُّهَى كَتْمُ) حذف منه وجه الشبه.

[228] عيسى علي العاكوب، المفصل في علوم البلاغة العربية، ص 355، 358.

التشبيه التمثيلي: هو التشبيه الذي أتى فيه وجه الشبه وصف منتزع من متعدد، وقد شَرَطَهُ السكاكي بأن يكون غير حقيقي[229]، ومن أمثلته ما جاء به ابن الفارض في الخمرية وهو قوله:

وَيَطْرَبُ مَنْ لَمْ يَدْرِهَا عِنْدَ ذِكْرِهَا كَمُشْتَاقِ نُعْمٍ كُلَّمَا ذُكِرَتْ نُعْمُ

فالبيت كامل تشبيه تمثيلي، حيث شبهت صورة الهيام والطرب الناتج عن سماع ذكر الخمرة بصورة طرب المشتاق إلى نعم المعشوقة إذا ذكرت أمامه.

إن اختيار ابن الفارض لهذا الفن البلاغي (التشبيه) شكل ملمحًا أسلوبيًا، كان له أثر كبير في تقوية المعاني داخل النص الخمري، لما يحمله التشبيه من قيمة فنية، وذلك برسم المشاهد والصور التي تزيد النصوص روعة وجمالًا.

2. الاستعارة

لقد مر تعريفها في دراسة الخمرية السابقة، ورأينا أنها تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه، وهي قسمان مكنية وتصريحية، وقد اعتبرها أحد الباحثين الأسلوبيين بأنها المبدأ الحاضرفي اللغة أبدًا، ورأى آخر بأن اللغة في الجوهر استعارية[230]. فالاستعارة تشكل انزياحًا استبداليًا كما وضح ذلك فيما سبق.

وقد شكلت الاستعارة بقسميها المكنية والتصريحية إحدى أبرز ظواهر النص الأسلوبية، فقد أثرى ابن الفارض خمريته بهذه الاستعارات، وذلك مما يقوي المعاني لتزداد الغرابة والإثارة ببث الروح داخل النص الشعري، ففيها يتم التجسيد والتشخيص، فتصور المعاني بشكل مؤثر في النفس، وقد أتى ابن الفارض بجملة من الاستعارات وهي موضحة في الجدول التالي:

ترتيب البيت الذي فيه الاستعارة	الاستعارة	نوعها
الثاني	يُدِيْرُهَا هِلَالٌ	تصريحية
الثاني	إِذَا مُزِجَتْ نَجْمُ	تصريحية
السادس	أَحْشَاءِ الدِّنَانِ	مكنية

[229] يوسف بن محمد، السكاكي، مفتاح العلوم، ص 346.

[230] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 103.

الثاني عشر	أَنْـفَاسُ طِيْـبِهَا	مكنية
الثالث عشر	فِـي يَـدِهِ الـنَّـجْـمُ	تصريحية
الثامن عشر	تُـهَـذِبُ أَخْــلَاقَ الـنَّـدَامَى	مكنية
الثامن عشر	فَـيَـهْـتَـدِي بِـهَــا لِطَـرِيْقِ الْعَـزْمِ	مكنية
الرابع والعشرون	بِهَا احْتَجَبَتْ	مكنية
السابع والعشرون	لُطْـفُ الأَوَانِـي	تصريحية
السابع والعشرون	الْمَعَـانِـي بِـهَـا تَـنْمُو	مكنية
الثلاثون	عَصْرُ الْمَدَى	مكنية
الواحد والثلاثون	مَحَـاسِـنُ تَهْـدِي الْمَـادِحِيْنَ	مكنية
السابع والثلاثون	اسْـتَجْـلِهَـا بِــهِ	مكنية
الثامن والثلاثون	فَـمَـا سَـكَـنَتْ -لَــمْ يَـسْـكُـنْ	مكنية -مكنية

3. المجاز المرسل

أُشِيرَ سابقًا أن المجاز المرسل من المجاز المفرد، الذي موضعه الكلمة المفردة، وقد عرفه أهل البلاغة بأنه: كلمة استعملت في غير معناها الوضعي لعلاقة غير المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الوضعي[231]. تعقب البلاغيون علاقات المجاز المرسل، ووقفوا على أشهرها، ومنها ما اختاره الشاعر فظهر في نصه كإحدى المظاهر الأسلوبية، التي دلت على دقة اختياراته كما في الأبيات التالية:

[231] عيسى علي العاكوب، المفصل في علوم البلاغة العربية، ص 500.

وَلَـوْ أَنَّ رَكْـبًـا يَمَـمُـوا تُـرْبَ أَرْضِـهَـا وَفِي الـرَّكْبِ مَـلْـسُـوعٌ لَمَـا ضَـرَّهُ الـسُّـمُّ

وَقَـالُـوا: شَـرِبْـتَ الْإِثْـمَ! كَـلَّا وإِنَّمَـا شَـرِبْتُ الْـتِي فِـي تَـرْكِـهَـا عِـنْدِيَ الْإِثْـمُ

ففي البيتين السابقين أتى ابن الفارض بالمجاز المرسل، وكانت علاقته المحلية في البيت الأول، وزاد هذا المجاز المرسل من المبالغة في وصف تأثير هذه الخمرة، أي أن المقصود من الوصف هو الخمرة، ولكن أتى الشاعر بذكر المحل ليتناسب ذلك مع موضوع القصيدة وصف الخمرة. وفي البيت الثاني جاءت العلاقة مسببية، أي قالوا: شربتَ الخمرة المسببة للإثم، وهذه العلاقة سوغت أن يسمَّى الشيء باسم مسببه.

4. الطباق

كان الطباق من العناصر الأسلوبية الظاهرة في خمرية ابن الفارض، فدلت على الاختيار الذي قام به الشاعر، فبرز متعاضدًا مع بقية العناصر المشكلة للنص، فالجمع بين المتضادات يبعث البهجة والرضا في النفس، لانتقال الذهن بين الضد وضده، إضافة إلى ما يثيره في المتلقي من تفاعل مع النص الشعري.

فابن الفارض قد جمع بين الروح والجسم، وبين الشرق والغرب، وبين الأكمه والأبرص، وبين النظم والنثر، وغير ذلك من المتضادات المنثورة في أبيات الخمرية. ومنها على سبيل المثال البيت التالي:

وَلَـوْ قَـرَّبُـوا مِـنْ حَـانِهَا مُـقْـعَـدًا مَـشَـى وَتَـنْـطِـقُ مِـنْ ذِكْـرَى مَـذاقَـهَـا الْـبُـكْـمُ

فقد جمع الشاعر بين المتضادين (مقعدًا – مشى) وبين (تنطق– البكم) وفي هذا الجمع تقوية للمعاني، وإثراء للمبالغة في وصف الخمرة.

وبالوقوف على أبرز الظواهر الأسلوبية في خمرية ابن الفارض توضح لنا ما قام به من اختيار للعناصر المشكلة لموسيقا النص، ومن اختيار للمعجم الخمري وقدرته الفنية على خلق السياقات المناسبة له، كما برز تركيبه القوي لتلك التراكيب التي ترابطت بمجموعة من الراوبط، وإضافة إلى ماسبق ما تمتع به النص من قدرة على الإتيان بالانزياح التركيبي والاستبدالي من خلال الاستعارة والتقديم والتأخير، وما أضفاه من دلالات جديدة متناسبة مع النص الخمري. وما يلفت الانتباه أيضًا تلك المبالغات والصور المتكررة في وصف الخمرة، والتي جاءت متصدرة بلو الامتناعية، فالنص الخمري عند ابن الفارض قام على لغة انزياحية تحمل بين طياتها لغة رمزية وإشارية وتلويحية لا يفهما إلا أهل التصوف.

2.2.3. خمرية عائشة الباعونية[232]

الشاعرة عائشة الباعونية صاحبة ديوان: (فيض الفضل وجمع الشمل)، تعد من أبرز شعراء التصوف في القرنين التاسع والعاشر الهجريين، ولقلة الشاعرات اللواتي تغنين بالخمرة الصوفية، ولما تتميز به الباعونية من إكثار ذكر الخمرة في شعرها، أردنا أن تكون إحدى قصائدها الخمرية نموذجًا لدراسة المضامين والأساليب الفنية.

نص القصيدة[233]

هَبَّتْ لَنَا مِنْ لُطْفِكَ الأَرْوَاحُ ... فَتَبَاشَرَتْ بِوِصَالِكَ الأَرْوَاحُ

وَجَلَا جَمَالَكَ لِلْقُلُوْبِ مُدَامَةٌ ... فِيْهَا لِلَيْلِ حِجَابِهَا إِصْبَاحُ

طَافَتْ لَطَائِفُهَا عَلَى أَسْرَارِنَا ... بِنَفَائِسٍ فِيْهَا لَنَا أَمْنَاحُ

وَسَرَتْ بِسِرِّ السِّرِّ فِي أَرْوَاحِنَا ... فَتَرَاقَصَتْ طَرَبًا بِهَا الأَشْبَاحُ

وَبَدَا لَنَا فِي شُرْبِهَا سِرٌّ بِهِ ... دَامَ الْهَنَا وَتَوَالَتِ الأَفْرَاحُ

تَهْدِيْ نَوَافِحُهَا إِلى طُرُقِ الْهُدَى ... وَيَلُوْحُ فِيْهَا مُذْ تَلُوْحُ فَلَاحُ

هِيَ خَمْرَةٌ مَا خَامَرَتْ عَقْلَ امْرِئٍ ... إِلَّا وَعَنْهُ تَوَلَّتِ الْأَتْرَاحُ

يَا بَاذِلًا مِنْهُ الْوُجُودُ بِنَفْحَةٍ ... مِنْ عَرْفِهَا فَلْتَهْنِكَ الْأَرْيَاحُ

لَا تَسْمَعَنَّ مَلَامَةً مِنْ عَاذِلٍ ... فِيْهَا فَإِنَّ اللُّوْمَ مِنْهُ نُبَاحُ

وَادْخُلْ إِلَى حَانَاتِهَا مُتَأَدِّبًا ... قُصَّ الْجَنَاحَ تُحَيِّكَ الْأَقْدَاحُ

وَإِذَا شَرِبْتَ وَدَبَّ فِيْكَ دَبِيْبُهَا ... وَغُلِبْتَ فَاطْرَبْ مَا عَلَيْكَ جُنَاحُ

وَاحْذَرْ تَبُوْحَ بِسِرِّهَا إِلَّا إِذَا ... وَافَاكَ إِذْنٌ مُقْتَضَاهُ سَمَاحُ

فَالْبَائِحُونَ بِسِرِّهَا وَبِغَيْرِ مَا ... إِذْنٍ فَقَتْلُهُمُ بِذَاكَ يُبَاحُ

وَتَجَنَّبَنْ بَيْنَ الْأَجَانِبِ شُرْبَهَا ... فَالشُّرْبُ مَعْهُمْ لَيْسَ فِيْهِ صَلَاحُ

---

[232] هذه إحدى خمريات عائشة الباعونية المثبتة في الديوان.

[233] عائشة بنت يوسف الباعونية، ديوان فيض الفضل وجمع الشمل، تحقيق: مهدي أسعد عرار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2010م، ص201.

فِـي الـذَّرِّ جُلْـتُ بِحَانِهَا وَشَـرِبْـتُهَـا وَشَـهِـدْتُ سَـــاقٍ مَـاعَـلَـيْـهِ وِشَـاحُ

وَبِنَشْأَتِـي مِـنْهَـا بِحِـيْـنَ أَلَسْـتُ قَـدْ شَـهِـدَتْ لِـــيَ الْأَمْـــلَاكُ وَالْأَرْوَاحُ

بِـلَطَـائِفٍ مِـنْـهَـا فُـــؤَادِي طَـائِفٌ وَبِـبَـحْـرِهَـا سِـــرُّ الْـخَـفَـا سَـبَّـاحُ

أَيَـلِـيْـقُ أَسْـلُـوهَـا وَهَـذِي قِـصَّـتِـي فِـيْـهَـا لِـمَـنْ ذَاقَ الْـهَـوَى إِيْـضَـاحُ

مَـنْ لِـيْ بِكَتْـمِ قَضِيَّتِي فِـي حُـبِّـهَـا وَالسُّـكْـرُ مِـنْـهَـا يَـا أَخِـي فَـضَّـاحُ

إِنْ يَزْعُمِ الْوَاشِيْ سُلُوّيْ فِي الْـهَوَى وَأَصَـابَ قَـلْـبِـي مِـنْ أَذَاهُ جِـرَاحُ

فَأَقُولُ حَسْبِـي شَـاهِدًا عِـلْـمُ الَّـذِي مِـنْـهَـا سَـقَـانِـــي إِنَّـــهُ الْـفَـتَّـاحُ

الدراسة التحليلية

وُصِفتْ لغة الباعونية بأنها ترددت بين النظمية المباشِرة والشعرية التصويرية، وما ندرسه هنا أبرز الظواهر الأسلوبية في النص السابق، مبينين أثر الشاعرة في الاختيار والتركيب، وما أتت به من انزياحات على المستوى التركيبي والاستبدالي، وهي فيما يلي:

المستوى الصوتي

وبالوقوف على موسيقا النص الخارجية وجدنا أن الشاعرة اختارت وزن البحر الكامل لهذه القصيدة، وهذا الوزن له نصيب كبير في الشعر العربي، ويستعمل تامًا ومجزوءًا، وقد جاء في قصيدة الباعونية تامًا، كما يمتاز هذا البحر بأنه يصلح لكل الموضوعات الشعرية، وأكثرها مناسبة الموضوعات القصصية، وهو أجود في الأخبار منها في الإنشاء، ومما يلاحظ في هذا البحر أن الإضمار يلحق حشو البيت وعروضه وضربه، والإضمار تسكين الثاني المتحرك، فيصبح بذلك مشابهًا للرجز، ليغدو حينها سهلًا مطربًا، وهذا الجواز من الجوازات الحسنة. ومثاله البيت التالي:

هَبَّتْ لَنَـا مِـــنْ لُـطْـفِكَ الأَرْوَاحُ فَـتَـبَـاشَـرَتْ بِـــوِصَـالِـكَ الأَرْوَاحُ

هبْ بتْ لناْ/ منْ لطْ فكلْ/ أرْ واْ حوْ فتباْ شرتْ/ بوصاْ لكلْ/ أرْ واْ حـــوْ

مسـتفعلـن/ مسـتفعلـن/ مفْعولـن متـفـاعلـن/ مـتـفـاعلـن/ مفْـعـــولـن

وأما القافية فقد جاءت مطلقة مردوفة بالألف، التي ساعدت على مد الصوت واستيعاب مشاعر الشاعرة وآهاتها، إذ بنت الشاعرة قصيدتها على حرف الرويّ الحاء، وكل ماسبق كان متعاضدًا ليشكل موسيقا النص الخارجية، وأما موسيقا النص الداخلية فكانت متشكلة من عدة أمور

أبرزها: المحسنات اللفظية، والتكرار، والتلاؤم الصوتي، ومن المحسنات اللفظية التي جاءت في القصيدة ما يلي:

1. التصريع: وجاء في مطلع القصيدة، فتوافق الضرب (أرواحُ) مع العروض (أرواحُ) في الإعراب والوزن والقافية.

2. الجناس بين (الأرواح) و(الأرواح)، ومثاله البيت السابق.

3. الاقتباس: وهو أن يضمِّن الشاعر أو الناثر كلامه شيئًا من القرآن الكريم أو الحديث الشريف لا على أنه منه، ومثاله:

وَبِنَشْأَتِـي مِـنْهَـا بِحِـيْـنَ أَلَسْـتُ قَـدْ شَـهِـدَتْ لِـيَ الْأَمْـلَاكُ وَالْأَرْوَاحُ

اقتبست الشاعرة قوله تعالى: (ألست بربكم)، وزينت به القصيدة، وهو أحد المحسنات اللفظية

وأما ظاهرة التكرار فقد كررت الشاعرة بعض الحروف داخل الكلمات المشكلة للجمل، كتكرار حرف الروي، وحرفي السين والحاح في البيتين التاليين:

وَسَـرَتْ بِسِـرِّ الـسِّـرِّ فِـي أَرْوَاحِـنَـا فَتَرَاقَصَـتْ طَـرَبًـا بِـهَـا الأَشْـبَـاحُ

تَـهْـدِيْ نَـوَافِحُهَا إِلى طُـرُقِ الْهُـدَى وَيَـلُـوْحُ فِـيْـهَـا مُـذْ تَـلُـوْحُ فَـلَاحُ

فما سبق من تكرار للوزن الشعري، والقافية والروي وبعض الحروف، إضافة إلى بعض المحسنات اللفظية التي أتت بها الشاعرة، شكلت جميعها مظاهرًا أسلوبية دالة على حسن اختيار الشاعرة لموسيقا النص الخارجية والداخلية.

المستوى الدلالي

وفي هذا المستوى يظهر لنا جليًا أثر اختيار الشاعرة للمعجم الخمري، وتوظيفه في القصيدة بعد تهيئة السياقات الحاضنة لتلك الألفاظ الخمرية المستقاة من خمريات سابقيها، سواء من أهل وصف الخمرة الحسية أم أهل الخمرة المعنوية الصوفية، فنجد من هذا المعجم (مدامة، خمرة، شربها، شربت، فالشرب، شربتها، شربها، حاناتها، خامرت، الأقداح، ساق، سقاني، السكر)، وإضافة إلى ذلك ذكر ما يرافق تلك الخمرة من آثار كالطرب والتراقص، فهذا المعجم قد قطعت فيه الألفاظ عن دلالاتها الأصلية لتأتي هنا بدلالات رمزية جديدة ذات ارتباط برمز الخمرة الصوفية العرفانية.

فدلالات المعجم اللغوي عند الشاعرة الذي قام عليه نصها الخمري كان كفيل بإيصال مراد الشاعرة، حيث اغتنت بتلك اللغة عن الصور الفنية الكثيرة، فهذا اللجوء إلى اللغة ساعدها على نقل المعاني المجردة والعرفانية، وذلك بتوظيف كل ما يتصل بالمادي مثل: (الحان، والدنان، والخمرة، والساقي، والسكر، وغير ذلك)، حيث جعلت تلك اللغة الرمزية جسرًا لنقل تلك التجربة الشعرية مع الخمرة.

المستوى التركيبي

غلب على النص الجمل الفعلية، وسياق الإخبارعن هذه الخمرة وآثارها يتطلب الجمل الفعلية ذات الفعل الماضي، حيث يدل على تحقق هذه الأخبار، كما استخدمت الشاعرة التراكيب التي شكلت انزياحًا فقدمت الجار والمجرور للاختصاص كما في الأبيات التالية:

وَبَـدَا لَـنَا فِـي شُـرْبِـهَـا سِـرٌّ بِـــهِ دَامَ الْـهَـنَـا وَتَـوَالَـتِ الأَفْـرَاحُ

فَأَقُولُ حَسْبِـي شَـاهِدًا عِـلْـمُ الَّـذِي مِـنْـهَـا سَـقَـانِـي إِنَّـهُ الْـفَـتَّـاحُ

فقدم الجار والمجرور في البيتين السابقين (به، منها) على متعلقيهما (دام، سقاني)، والتقديم للاختصاص، أي بهذا الشراب دام الهنا لا بغيره، ومنه سقاني لا من غيره.

المستوى البلاغي

وأبرز الملامح الأسلوبية البارزة في القصيدة أساليب الخبر والإنشاء، والاستعارة المكنية، وتوضيحها فيما يلي:

الأساليب الخبرية والإنشائية:

تنوعت الأساليب في القصيدة بين الخبر والإنشاء، وغلب عليها الطابع الخبري كما أشرنا سابقًا، فالسياق سياق وصف لهذه الخمرة وإخبار عنها. وقد وردت الجمل في القصيدة خبرية ابتدائية، وفي ذلك دلالة على أنه لا يوجد متردد في تلك الأخبار ولا منكر لها، فهي واقعة حقيقة، ومنها البيت التالي:

وَبَـدَا لَـنَا فِـي شُـرْبِـهَـا سِـرٌّ بِـــهِ دَامَ الْـهَـنَـا وَتَـوَالَـتِ الأَفْـرَاحُ

فالجمل الخبرية التي وردت في البيت كلها خبرية من الضرب الابتدائي (بدا – دام – توالت)

وأما الأساليب الإنشائية الطلبية التي وردت في القصيدة فأبرزها ما يلي:

الأمر: هو طلب فعل شيءٍ على وجه الاستعلاء، وقد يخرج عن هذا الغرض الأصلي إلى أغراض بلاغية أخرى، كالتي وردت في القصيدة، إذ جاء الأمر فيها للنصح والإرشاد والتحذير ومنها ما ورد في البيت التالي:

وَادْخُـلْ إِلَـى حَـانَـاتِـهَـا مُـتَـأَدِّبًـا قُـصَّ الْـجَـنَـاحَ تُـحَـيِّـكَ الْأَقْـدَاحُ

فالأساليب الإنشائية (ادْخُـلْ، قُـصَّ) أمر خرج عن الغرض الأصلي إلى النصح والإرشاد، ومثلها (فَاطْرَبْ، وَاحْـذَرْ تَـبُـوْحَ بِـسِرِّهَـا، وَتَجَـنَّـبَنْ بَيْنَ الْأَجَـانِـبِ شُـرْبَـهَـا).

الاستفهام: هو طلب العلم بشيء مجهول لم يكن معلومًا لدى المتكلم بإحدى أدوات الاستفهام، وهذا هو الغرض الأصلي منه، ولكن قد يخرج الاستفهام عن هذا الغرض إلى أغراض أخرى تفهم من سياق الكلام كقول الشاعرة:

أَيَـلِـيْـقُ أَسْـلُـوهَـا وَهَـذِي قِـصَّـتِـي فِـيْـهَـا لِـمَـنْ ذَاقَ الْـهَـوَى إِيْـضَـاحُ

مَـنْ لِـيْ بِكَتْـمِ قَضِيَّتِـي فِـي حُـبِّـهَـا وَالسُّـكْـرُ مِـنْـهَـا يَـا أَخِـي فَـضَّـاحُ

فالاستفهام في الأبيات السابقة (أيليق أسلوها، من لي بكتم قضيتي) قد خرج عن معناه الأصلي إلى معنى الاستفهام الإنكاري في الأولى، وفي الثانية إلى معنى النفي.

الاستعارة المكنية

برزت الاستعارة كإحدى الملامح الأسلوبية، والتي شكلت انزياحًا، وعلى الرغم من قلة الصور الفنية في هذه القصيدة، إلا أنه لا بد لنا من وقفة على أبرز ما جاء منها، كالاستعارات المكنية التي جاءت في القصيدة، وهي كما في الجدول التالي:

ترتيب البيت الذي وردت فيه الاستعارة	الاستعارة
الرابع	وَسَـرَتْ بِسِـرِّ الـسِّـرِّ
السادس	تَـهْـدِيْ نَـوَافِحُهَا إِلى طُـرُقِ الْهُـدَى
العاشر	تُـحَـيِّـكَ الْأَقْـــدَاحُ
الثامن عشر	ذَاقَ الْـهَـوَى

من خلال دراسة خمرية عائشة الباعونية ظهر لنا ما تميز به خطابها الفني، وذلك بالوقوف على موسيقا النص، والمعجم الخمري الذي اختارته الشاعرة لتفصح عما في داخلها من الحب بطريقة رمزية، واستخدامها التراكيب السهلة والواضحة في ذلك، كما اقتصرت على بعض الصور الفنية التي دعمت بها نصها، ليشكل ذلك خروجًا وانزياحًا فنيًا عما ألف من التراكيب.

2.2.4. خمرية عبد الرحمن الشاغوري

عبد الرحمن الشاغوري من أبرز شعراء التصوف المعاصرين، تنوعت موضوعات قصائده، ومنها وصف الخمرة، حيث وجدنا قصيدته الخمرية هي امتداد لوصف الخمرة التي سار عليها سابقوه، كأبي مدين وابن الفارض وأمثالهم، كيف لا وهو الآخذ عنهم والسالك طريقهم، ولما امتازت به قصيدته من وصف للخمرة، ولتكون دليلًا على استمرارية استخدام الرمز الخمري في الشعر الصوفي حتى العصر الحديث فيتمكن القارئ من إجراء المقارنات وملاحظة الاختلاف في الأساليب الفنية التي أتى بها الشاعر في عرض موضوعه الخمري عن سابقيه ممن وصفوا الخمرة، كانت قصيدته من بين المختارات لدراسة المضامين والأساليب الفنية في هذا البحث.

نص القصيدة[234]

تَـرَاءَتْ وَلَا أَيْنًـا هُنَـاكَ وَلَا كَـيْفَـا ... فَأَفْنَـى سَنَـاهَـا الْـوَاصِـفِيْـنَ فَلَا وَصْفَـا

أَتُـوصَفُ مَـنْ شَبَّتْ أَشِـعَّةُ حُسْنِـهَـا ... بِهَا تَخْطَفُ الأَبْصَارَ يَا ابْنَ الْهَوَى خَطْفَا

وَلَـكِـنَّ أَسْمَـاهَـا أَشَـارَتْ لَـنَـا بِـمَـا ... تَحَلَّتْ بِـهِ فَـالْـوَصْـفُ مِـنْـهَـا لَـهَـا أَوْفَـى

سَـنَـاهَـا وَإِنْ أَخْـفَـاهُ صَبٌّ فَـظَـاهِـرٌ ... وَإِنْ بَـاحَ ذُو وَجْـدٍ بِـهِ فَـهُـوَ الأَخْـفَـى

إِذَا ابْتَسَمَتْ شَمْسًا وَإِنْ عَبَسَتْ دُجَـىً ... وَإِنْ وَصَلَتْ رُوْحًـا وَإِنْ هَجَرَتْ حَتْفَـا

فَمِـنْ نُوْرِهَـا الأَشْبَـاحُ قَدْ قَبَسَتْ هُدَىً ... وَمِـنْ حَـانِهَـا الأَرْوَاحُ قَدْ جَعَلَتْ مَشْفَى

وَمِنْ ذِكْرِهَا الأَسْمَاعُ قَدْ طَرِبَتْ هَوَىً ... وَفِي حُسْنِهَا الأَلْبَابُ قَدْ تُرِكَتْ خَلْفَـا

وَمِـنْ رَاحِهَـا الْأَسْرَارُ عَبَّتْ فَأَيْنَعَتْ ... وَفِي سَاحِهَا الأَنْوَارُ قَدْ سَطَعَتْ رَصْفَـا

حَوَى وَجْهُهَا حُسْنَ الرَّبِيْعِ وَمُقْلَتِي الشّـ ... ـتَـاءَ وَقَـلْـبِـي مِـنْ مَحَبَّتِهَـا الصَّيْفَـا

لَـهَـا مِنْ جُفُونِي الدَّمْعُ وَالـرُّوحُ مِلْكُهَا ... وَأَمَّـا فُـؤَادِي مِنْ لَـظَـى حُـبِّـهَـا أَشْفَـى

---

[234] عبد الرحمن الشاغوري، ديوان الحدائق الندية في النسمات الروحية، ط 3، 2005م، ص49.

وَمِـنْهَـا إِلَـيَّ اللَّـحْـظُ يَـرْمِـي مُـسَـدِّدًا ... كَمَـا أَنَّ مِنْـهَـا الْعَيْـنَ جَـرَّدَتِ السَّيْـفَـا

عَلَى عِجْلٍ كَوْنِـي قَدْ تَجَلَّتْ بِقَـهْـرِهَا ... لِتُـحْـرِقَـهُ حَـرْقًـا وَتَـنْـسِـفَـهُ نَسْـفَـا

وَلَـمْ تَـزَلِ الأَخْـطَـارُ مِـنْـهَـا تُـحِـيْطُ بِي ... وَيُـرْغِـمُ مَـعْـنَـاهَـا الْعَظِـيـمُ لِـيَ الأَنْـفَـا

إِلَى أَنْ طَـوَتْ كُلِّي بِنَشْرِ ظُـهُـورِهَـا ... وَإِنْ أَثْـبَـتَـتْـنِي فَـالـثُّـبُـوتُ بِـهَـا أَصْـفَـا

وَلَـمْ تُـثْـبِـتِ الإِمْـكَـانَ إِلَّا إِرَادَةٌ ... لَتَحْقِيْقِ مَـا تُـبْـدِيْـهِ شِـرْعَـتُـهَـا عَـرْفَـا

فَـفِي حَـضْرَةِ التَّصْـرِيْفِ كُـنَّا عَوَادِمًـا ... وَفِي مُقْتَضَـى التَّكْلِـيْـفِ قُمْنَا بِـهَـا صَفَّـا

فَـكَـانَ لَـهَـا حَـقُّ الْـوُجُـودِ وَغَـيْـرُهَـا ... لَـهُ الْـعَـدَمُ الْـحَـقُّ الَّـذِي لَـمْ يَكُـنْ يَخْـفَى

وَإِنِّـي إِذَا لَاحَـتْ بَـوَارِقُ ذَاتِـهَـا ... حَذَفْتُ اسْمَ ذَاتِي فِي ظُهُورِ اسْمِهَا حَذْفَا

وُجُـودٌ وَجُـودٌ واسْتِـوَاءٌ وَلَا سِـوَىً ... وَأُنْـسٌ وَلَا نَـاسًـا وَلَـحْـنٌ وَلَا عَـزْفَـا

هِـيَ الـرَّاحُ يَـرْتَـاحُ الْـفُـؤَادُ بِحَسْـوِهَـا ... هِيَ الرُّوحُ حَـاشَـا أَنْ أَكُـونَ لَـهَـا ظَـرْفَـا

عَجِبْتُ لِمَـنْ قَـدْ لَامَ مَـنْ هَـامَ صَبْـوَةً ... وَهَلْ مَنْ يَرَى الْحُسْنَ الْعَجِيْبَ كَمَنْ أَغْفَا

فَـيَـا لَائِمًـا أَقْصِـرْ وَمِـلْ نَحْـوَ عَـارِفٍ ... يُـذِيْـقُـكَ مَعْـنَـاهَـا وَيُـنْـشِـقُـكَ الْـعَـرْفَـا

وَيَا طَـالِـبًـا كَشْـفًا عَـنِ الْغَيْبِ لَا تَـقِـفْ ... وَسَلْهَا لِـتِـلْكَ الْـحُـجْـبِ عَـنْ حُسْنِهَا كَشْفَـا

أَتَـرْغَـبُ عَـنْهَـا فِـي سِـوَاهَـا وَتَـدَّعِـي ... بِـأَنَّـكَ تَـوَّاقٌ إِلَـى حُـسْـنِـهَـا الأَصْفَى

وَتَـجْـهَـلُـهَـا عِـنْـدَ الْـحُـرُوفِ إِذَا بَـدَتْ ... وَتَـتْـبَـعُ حَـصْـرًا فِـي عِـبَـادَتِـهَـا الْـحَـرْفَـا

إِذَا مَـا دَعَـا دَاعِـي الْـغَـرَامِ لِحَـانِـهَـا ... أَجِبْ فَعَسَـى تَسْقِيْـكَ مِنْ كَفِّهَـا الصِّرْفَـا

فَـخُـذْهُ إِذَا أَعْـطَـتْـكَـهُ مُـتَـهَـتِّـكًـا ... وَقَـبِّـلْ بِـذُلٍّ وانْـكِسَـارٍ لَـهَـا الْـكَـفَّـا

وَحِـيْـنَ تَـرَى كُـلَّ الْـقُـلُـوبِ مَـعَـابِـدًا ... وَكُـلَّ بِـقَـاعِ الْأَرْضِ تَـحْـسَـبُـهَا الْـخَـيْـفَـا

فَـصَـلِّ بِـهَـا وَاسْـجُـدْ سُـجُـودًا مُـؤَبَّـدًا ... بِمَحْـضِ الرِّضَـا لَا سُـخْـطَ فِـيْـهِ وَلَا أُفَّـا

فَـهَـذَا هُـوَ الْمَعْنَى الَّـذِي مَـنْ يَـؤُمُّـهُ ... يُـؤَمُّ وَمَـنْ لَا كَـانَ مِصْـبَـاحُهُ مُـطْـفَـا

الدراسة التحليلية

من خلال مستويات التحليل الأسلوبي درسنا النصوص السابقة، وما نقوم به هنا لا يختلف عن تلك المنهجية في الدراسة، آخذين بعين الاعتبار أثر الشاعر ومنشئ النص في عملية اختياره

للمعجم الشعري ولموسيقا النص، وأثره في تركيب التراكيب اللغوية وما تفيده من دلالات تصب في خدمة موضوع القصيدة الخمرية، وما يقوم عليه النص من لغة انزياحية معدول بها عما ألف من التراكيب الأصلية في النحو، وما قامت به الاستعارة من انزياح استبدالي، كل ذلك كان محط أنظار الدراسات الأسلوبية.

المستوى الصوتي

تتمثل دراسة هذا المستوى بالوقوف على موسيقا النص الداخلية والخارجية، فعلى صعيد الموسيقا الخارجية نجد أن الشاعر اختار وزن البحر الطويل لهذه الخمرية، وذلك لما يمتاز به هذا البحر من قدرة على استيعاب المعاني الغزيرة، كما يستعمل في الوصف والمدح، وهذا ما يتناسب مع وصف الخمرة وعزارة المعاني التي ترد على قلب الشاعر، وأما القافية فجاءت مطلقة مفتوحة وهذا الإطلاق يساعد على بث حر الشوق والحنين، وما يحمله في داخله من الاحتراق.

وجاء بناء القصيدة على حرف الرويّ الفاء، وهو حروف مهموس، ومن حروف الذلاقة التي عدت أكثر الحروف دورانًا في الكلام العربي، والتي أشار الخليل على ضرورة وجودها في الأبنية الرباعية والخماسية[235].

وعلى صعيد الموسيقا الداخلية كان لتكرار حرف الروي من أول بيت إلى آخر بيت جرس موسيقي ظاهر، إضافة إلى تكراره وتكرار الحروف (السين والصاد والحاء) داخل الأبيات، ومن العناصر التي شكلت موسيقا النص الداخلية أيضًا التلاؤم الصوتي داخل الكلمات وداخل التراكيب، والجناس، والتصريع، ورد العجز على الصدر كمحسنات لفظية، حيث جاء التصريع في البيت الأول، والجناس غير التام في عدد من البيت منها:

هِـيَ الـرَّاحُ يَـرْتَـاحُ الْـفُـؤَادُ بِحَسْـوِهَـا هِيَ الرُّوحُ حَـاشَـا أَنْ أَكُـونَ لَـهَـا ظَـرْفَـا

ومن الجناس غير التام في القصيدة (وُجُـودٌ -وَجُــودٌ، لَامَ -هَـامَ، عَـارِف -عَـرْفَــا، الْـخُـرُوفِ -الْحَـرْفَـا، دَعَـا -دَاعِـي).

ومن رد العجز على الصدر البيت التالي:

وَيَا طَـالِـبًـا كَشْـفًا عَـنِ الْغَيْبِ لَا تَـقِـفْ وَسَلْهَا لِـتِـلْكَ الْـحُـجْـبِ عَـنْ حُسْنِهَا كَشْفَـا

[235] أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات العامة، ص 120.

مما سبق برز أثر الشاعر في اختيار عناصر موسيقا النص الخارجية والداخلية، فشكل ذلك الاختيار ظاهرة أسلوبية امتاز بها نصه الخمري.

المستوى الدلالي

إن من المظاهر الأسلوبية التي ظهرت في النص استخدام الشاعر للمعجم الخمري الحسي، حيث هيَّأ له سياقًا خمريًا، فكانت دلالة ذلك المعجم دلالة رمزية قصد بها الشاعر خمرة الحب الإلهي، فنرى من ذلك المعجم ألفاظ ذات صلة بالخمرة مثل: (حانها، راحها، عبَّ، الراح، حسوها، يذيقك، الأصفى، تسقيك، الصِّرفا) وإضافة إلى دلالة هذا المعجم الذي أتت فيه هذه الكلمات لتؤدي معان رمزية جديدة بعد أن قطعها عن دلالاتها الحسية نرى أن الشاعر استخدم حقلًا دلاليًا خاصًا بالحب، فرأيناه قد وظَّف بعض الكلمات مما لها ارتباط بالحب مثل: (محبتها، حبها، الغرام، الهوى، هام، الصبوة، توَّاق، حسنها).

كما كان لتكرار النفي بلا النافية في البيت الأول من الخمرية دلالة على توكيد نفي الوصول إلى حقيقتها وكنهها، فهي مترفعة عن إدراك العقول والأفهام لها.

واستخدام الشاعر عبارة (شبت أشعة حسنها) في البيت الثاني من القصيدة فيها دلالة على تميز هذه الخمرة وصفائها وقوتها وحدتها، فقد أدت الدلالة إلى ذلك التميز كلا من الكلمات التالية: شبت، وأشعة، وتخطف مشفوعة بالتوكيد الحاصل بالمفعول المطلق خطفًا، فإن كل ذلك يدل على القوة والحدة وشدة تأثيرها. كما دل على تلك القوة والحدة التي تتميز بها تجليها بالقهر على عجل كينونة الشاعر فاحرقته حرقا ونسفته نسفًا، مؤكدًا تلك القوة أيضًا بالمفعول المطلق (حرقًا، نسفًا).

المستوى التركيبي

أظهرت التراكيب التي أتى بها الشاعر الدقة والخبرة التي يمتلكها في تنضيد الكلام وتأليفه، إذ لابد أن يتصف المنشئ للنص بتلك الخبرة، ليخرج بلغة انزياحية تدهش المتلقي للنص الأدبي، فنرى الشاغوري قد أتى بالجمل الفعلية في مواطن وصف الخمرة والإخبار عن حاله معها، أما في مواطن توكيد المعاني فكان يأتي بالجملة الاسمية. وإضافة إلى ما سبق ما يجريه في اللغة من تقديم وتأخير وحذف، ليخرج بتلك التراكيب عما عهد من التراكيب في اللغة لدى المتلقي، حيث برزت الظواهر الأسلوبية على مستوى التركيب من خلال الآتي.

الحذف

برز الحذف في النص في بعض التراكيب، فحذف الشاعر كان واسمها، وسوغ له الحذف وجود الأسلوب الشرطي ودلالة المعنى عليه، كما في البيت التالي:

إِذَا ابْتَسَمَتْ شَمْسًا وَإِنْ عَبَسَتْ دُجَىً وَإِنْ وَصَلَتْ رُوْحًا وَإِنْ هَجَرَتْ حَتْفَا

والتقدير في البيت السابق إذا ابتسمت كانت ابتسامتها شمسًا، وإن عبست كان عُبوسها دجىً، وإن وصلت كانت صلتها روحًا، وإن هجرت كان هجرانها حتفًا. فحذف كان واسمها جائز في هذه التراكيب، وهذا ما شكل ملمحًا أسلوبيًا انزياحيًا من خلال الحذف. ومثاله أيضًا قول الشاغوري في بيت التالي:

حَوَى وَجْهُهَا حُسْنَ الرَّبِيْعِ وَمُقْلَتِي الشِّـ ـتَاءَ وَقَلْبِي مِنْ مَحَبَّتِهَا الصَّيْفَا

فحذف الفعل (حَوَى) في الجلمتين الثانية والثالثة، لأنه ورد في الجملة السابقة (حَوَى وَجْهُهَا حُسْنَ الرَّبِيْعِ)، والحذف جائز لأن الجملتان معطوفتان على الأولى.

التقديم والتأخير

من المظاهر الأسلوبية في النص إضافة إلى ما سبق التقديم والتأخير، حيث قدم الشاعر الجار والمجرور على متعلقه الفعل، ومتعلق الخبر على المبتدأ، وجاء ذلك التقديم في مواطن كثيرة من النص، حيث بلغت سبعة عشر موطنًا، ومنها الأمثلة التالية:

فَمِنْ نُوْرِهَا الأَشْبَاحُ قَدْ قَبَسَتْ هُدَىً وَمِنْ حَانِهَا الأَرْوَاحُ قَدْ جَعَلَتْ مَشْفَى

وَمِنْ ذِكْرِهَا الأَسْمَاعُ قَدْ طَرِبَتْ هَوَىً وَفِي حُسْنِهَا الأَلْبَابُ قَدْ تُرِكَتْ خَلْفَا

وَمِنْ رَاحِهَا الْأَسْرَارُ عَبَّتْ فَأَيْنَعَتْ وَفِي سَاحِهَا الأَنْوَارُ قَدْ سَطَعَتْ رَصْفَا

فقدم الجار والمجرور المتعلق بالأفعال الموجودة في الخبر الذي جاء جملة فعلية على المبتدأ (الأَشْبَاحُ، الأَرْوَاحُ، الأَسْمَاعُ، الأَلْبَابُ، الْأَسْرَارُ، الأَنْوَارُ)، ولم يكن هذا التقديم اعتباطًا وعبثًا، إنما أضاف دلالة جديدة، إذ كان لإبراز أهمية المُقَدَّم وتخصيصه.

كان الحذف والتقديم والتأخير في القصيدة من المظاهر الأسلوبية، حيث جاءت كإحدى أنواع الانزياح التركيبي الذي أولاه دارسو الأسلوب أهمية كبيرة، كما رأى بعضهم أن عبقرية الشاعر إنما ترجع إلى إبداعه اللغوي[236].

[236] أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 110.

المستوى البلاغي

إننا لنجد أن خمرية الشاغوري ليست ببعيدة عن خمرية أبي مدين وابن الفارض، فقد قام النص على لغة مليئة بالصور الفنية الانزياحية والمحسنات المعنوية واللفظية، وأبرز المظاهر الأسلوبية في خمريته الانزياح الاستبدالي، الذي كانت الاستعارة أساسه وعماده، كما نلاحظ أسلوب الشاعر في عملية الاختيار للكنايات والتشبيهات والمتضادات التي وظفها الشاعر لتكون في خدمة موضوعه وصف الخمرة وبيان أثرها، وفيما يلي أهم تلك الصور البلاغية والمحسنات المعنوية:

الاستعارة

أتى الشاعر بالاستعارة في مواطن كثيرة من نصه الخمري، فشكلت تلك الاستعارة انزياحًا استبداليًا، فقد استعمل الكلمات في غير معناها الأصلي لوجود المشابهة في أمر ما، فذلك الاستبدال هو ما عده الأسلوبيون مظهرًا أسلوبيًا يحسن الوقوف عليه ولا بد من بيانه كمحدد للأسلوب في النص، والاستعارات التي أتى بها الشاعر استعارات مكنية ولبيانها وضعناها في الجدول التالي:

ترتيب البيت الذي وردت به الاستعارة	الاستعارة المكنية
الثالث	أَشَـــارَتْ
الخامس	ابْتَسَـمَـتْ، عَبَسَـتْ، وَصَـلَتْ، هَجَـرَتْ
السادس	قَبَسَـتْ هُـدَىً
الثامن	الْأَسْـرَارُ عَـبَّـتْ، أَيْنَـعَـتْ
الحادي عشر	اللَّـحْـظُ يَـرْمِـي
الرابع عشر	طَـوَتْ كُلِّي
الثاني والعشرون	يُـذِيْـقُـكَ مَعْـنَـاهَـا
السادس والعشرون	تَسْقِـيْـكَ مِنْ كَفِّهَـا

السابع والعشرون	وَقَـبِّـلْ لَـهَـا الْـكَـفَّــا

التشبيه البليغ

لقد كان من بين اختيارات الشاعر الأساليب البليغة، التي أتى بها في سياق النص الخمري، والتشبيه البليغ كما أسلفنا هو التشبيه الذي حذف منه أداة التشبيه ووجه الشبه، ومما جاء منه في خمرية الشاغوري ما وضعناه في الجدول التالي:

ترتيب البيت الذي ورد به التشبيه البليغ	التشبيه البليغ
الخامس	كانت شَمْسًـا، كانت دُجَـىً، كانت رُوْحًـا، كانت حَتْفَـا.
السادس	حَـانِهَـا مَشْـفَى
العاشر	لَـظَـى حُـبِّـهَـا

الكناية

الكناية لغة: مصدر كَنَيْتُ عن كذا بكذا، واططلاحًا: ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك، أي لفظ يطلق ويراد به لازمُ معناه الوضعي مع جواز إرادة المعنى الأصلي[237].

وللكناية ثلاثة أنواع من حيث الشيء المكنى عنه وهي:

1. كناية عن صفة. ويراد بها إحدى الصفات المعنوية كالكرم، والنبل، وغيرها.
2. كناية عن موصوف. وهي أن تذكر صفة خاصة بموصوف، فينتقل الذهن إلى المتحقق بها.
3. كناية عن نسبة. أن تذكر الصفة والموصوف ولا تذكر النسبة بينهما.

[237] يوسف بن محمد، السكاكي، مفتاح العلوم، ص 402.

وقد أتى الشاعر الشاغوري بالعديد من الكنايات، وذلك لما لها من أثر في تقوية المعاني المراد إيصالها، كما أن وجود الكنايات في النص يحرك ذهن المتلقي لتحصيل المراد منها، فإن حصَّل المراد وكشف خبايا المعاني الكنائية حدثت له البهجة والسرور، إضافة إلى أن ما يحصل بالكناية قد لا يحصل بالتصريح، ومما جاء من الكنايات في الخمرية ما يلي:

البيت الواردة فيه الكناية	الكناية	المُكنَّى عنه
الثاني	ابْنَ الْهَوَى	موصوف، المحب
التاسع	حَوَى وَجْهُهَا حُسْنَ الرَّبِيْعِ	صفة، الجمال
التاسع	حَوَتْ مُقْلَتِي الشِّـتَـاءَ	صفة، شدة البكاء
التاسع	حوى قَلْبي الصَّيْفَا	صفة، الاحتراق والشوق
الثالث عشر	وَيُـرْغِم مَـعْـنَـاهَا لِـيَ الأَنْـفَـا	صفة، الإخضاع والانقياد
السادس عشر	قُمْنَا بِـهَـا صَـفًّـا	صفة، العمل الجماعي بمقتضاها
الثامن عشر	لَاحَـــتْ بَـــوَارِقُ ذَاتِـــهَـــا	صفة، الظهور
الثامن عشر	حَذَفْتُ اسْـمَ ذَاتِي	صفة، الفناء والمحو
الثلاثون	مَنْ لَا كَانَ مِصْـبَاحُهُ مُطْـفَـا	صفة، قوة البصيرة

الطباق

أتى الشاعر بالمحسن المعنوي (الطباق)، فنجد في الخمرية أنه جمع بين العديد من المتضادات مثل: (أخفى وظاهر، أشباح وأرواح، صيف وشتاء، وجه وقلب، الرضا والسخط، والوجود والعدم، كان ولم يكن)، كما أتى الشاعر بالمقابلة في إحدى الأبيات، والمقابلة: أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو أكثر، ثم يؤتى بمقابلات لها على الترتيب. ومنها بيت الشاغوري التالي:

إِذَا ابْتَسَمَتْ شَمْسًا وَإِنْ عَبَسَتْ دُجَىً وَإِنْ وَصَلَتْ رُوْحًا وَإِنْ هَجَرَتْ حَتْفَا

ففي الشطر الأول أتى بالمقابلة بين (ابتسمت شمسًا) وبين مقابلتها على الترتيب (عبست دجىً)، وكذلك أتت المقابلة الثانية في الشطر الثاني بين (وصلت روحًا) وبيت مقابلتها على الترتيب (هجرت حتفًا).

وإضافة إلى ما سبق من الفنون البلاغية والصور الفنية نجد أن النص الخمري عند الشاغوري مليء بالظواهر الأسلوبية الدالة على دقة اختيار الشاعر للصور والتراكيب، فنجد التلويح والإشارة إلى قصة من قصص القرآن الكريم، وهي قصة العجل في زمن سيدنا موسى عليه السلام، وكيف أن الشاعر استخدم الألفاظ المشيرة إلى تلك القصة (عجل، لتحرقه حرقًا، تنسفه نسفًا) كما في البيت التالي:

عَلَى عِجْلِ كَوْنِي قَدْ تَجَلَّتْ بِقَهْرِهَا لِتُحْرِقَهُ حَرْقًا وَتَنْسِفَهُ نَسْفَا

وهذا كله من شأنه أن يقوي دلالات النص، ويخدم موضوع القصيدة، فلنلاحظ هنا الدقة في توظيف حادثة العجل وما فعله موسى به، في سياق حديثة عن فعل الخمرة عندما تجلت بالقهر عليه.

وأتى الشاعر بجملة من الأساليب الإنشائية، والتي خرج بعضها عن الغرض الأصلي إلى أغراض بلاغية تفهم من سياق الكلام، فنجد مثلًا الاستفهام الذي خرج إلى النفي، كما في البيتين التاليين:

أَتُوصَفُ مَنْ شَبَّتْ أَشِعَّةُ حُسْنِهَا بِهَا تَخْطَفُ الأَبْصَارَ يَا ابْنَ الْهَوَى خَطْفَا

عَجِبْتُ لِمَنْ قَدْ لَامَ مَنْ هَامَ صَبْوَةً وَهَلْ مَنْ يَرَى الْحُسْنَ الْعَجِيْبَ كَمَنْ أَغْفَا

ونجد أيضًا الأساليب الإنشائية الأخرى كالنفي والنهي والنداء والتي أتت في الأبيات الأخيرة دالة على النصح والإرشاد والوعظ في أغلب المواطن.

والذي يتبين في نهاية الدراسة الأسلوبية للنصوص الخمرية السابقة، أن الدراسة التي أجريت إنما هي إضاءات للمظاهر الأسلوبية البارزة في تلك النصوص، ووقوف على ما تضمنته

تلك القصائد من الفنون الإبداعية والبلاغية، فتوضحت تلك الأساليب من خلال محددات أساليب الشعراء الأربعة في خمرياتهم، والمتمثلة بالاختيار والتركيب (التأليف) والانزياح (العدول).

الخاتمة

الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنَّا لنهتدي لولا أن هدانا الله جل جلاله، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم.

سلطت هذه الدراسة الضوء على رمز الخمرة في الشعر الصوفي، فتوضح مفهوم التصوف والرمز والخمرة، فالخمرة ما هي إلا رمز حُمِّلَ معان عرفانية تدل على الحب الإلهي وما يعتري الصوفي من أحوال عسر عليه الإفصاخ عنها، فكان الرمز الخمري هو الأداة الناجحة لتمرير تلك المعاني، كما أن هذه الخمرة لها ما تتميز به من الخصائص، فهي خالفت المعهود والمعروف عن الخمرة الحسية، وأن استخدامها كان شائعًا عند جميع شعراء التصوف، وأما بالوقوف على تاريخ الشعر الخمري فقد بدا واضحًا أن الشعر الصوفي كان ذو ارتباط وثيق بأشعار الزهد التي شكلت النواة الأولى له، فهو قد وُلِدَ من رحِمِها، وقد برز على مر العصور شعراء كُثُر جعلوا الخمرة موضوعًا لقصائدهم يصفونها ويتغنون بها، كالعدوية وأبي مدين وابن الفارض والششتري والباعونية وابن عجيبة والشاغوري وغيرهم.

وتبين ما قُصِد بالأسلوب والأسلوبية، فالأسلوب: هو الطريقة التي يسلكها الشاعر في إفصاحه عن تجربته الشعرية والتي امتاز بها عن غيره من الشعراء، وذلك من خلال الاختيار والتركيب والانزياح. وأما الأسلوبية فهي الدراسة التطبيقية التي تقوم بالبحث عن مواطن التميز في النصوص الأدبية وما تمتلكه من انزياحات. وقد قامت الدراسة التحليلة في ضوء الأسلوبية على أربع خمريات صوفية وكان من نتائج الدراسة التحليلية ما يلي:

- إن الشعر الصوفي يمتلك مزايا شعرية وبراعة فنية في استخدام الرمزية، وهذا ما يؤهله لأن يكون محط أنظار الباحثين والدارسين والشُرَّاح.

- إمكانية تطبيق المناهج الحديثة لتحليل النصوص الشعرية الصوفية كالمنهج الأسلوبي.

- إن لكل شاعر من شعراء الخمرة الصوفية بصمة فنية أسلوبية خاصة به.

- الثقافة والبراعة مكنت الشاعر الصوفي من توظيف المعجم الخمري الذي استقاه من شعر الخمر الحسية، فقد خلق السياقات المناسبة القادرة على احتواء الرمز بمعناه الجديد.

- اللغة الانزياحية التي ينظم بها شعراء التصوف قصائدهم الخمرية واحدة، وما هي إلا لغة مجازية وكنائية عُدِل بها عن معناها الظاهر.

- إن القارئ لهذا البحث أصبح باستطاعته فهم الرمز الخمري من خلال التعرف على خصائص الخمرة وأساليب بعض الشعراء في خمرياتهم.

ويوصي الباحث ببعض التوصيات:

- تناول الفنون الأدبية المرتبطة بالتصوف من شعر ونثر، والخوض في بحاره واستخراج كنوزه الدفينة، فجل الدراسات التي أقيمت إنما هي متعلقة بالمجال الديني.

- الأدب الصوفي جزء من التراث الأدبي العربي والإسلامي فلابد من تكثيف الدراسات فيه.

- الرجوع إلى كتب أئمة أهل التصوف المعتمدة والموثوقة في تحديد مقاصدهم وفهم عباراتهم ومصطلحاتهم، كالرسالة القشيرية، وحقائق عن التصوف.

- هناك العديد من الدراسات التي يمكن أن تقام في الشعر الصوفي ومنها:

1.إجراء الدراسات الأسلوبية المقارنة، وذلك بالمقارنة بين أسلوب شاعرين على الأقل قد كتبا في موضوع واحد.

2.دراسة ديوان عبد الرحمن الشاغوري دراسة أسلوبية أو دراسة الصورة الفنية فيه.

المصادر والمراجع

إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية، صفاقى: تونس، 1986م.

ابن الجوزي، جمال الدين أبي الفرج، صفة الصفوة، حققه: محمود فاخوري ومحمد رواس قلعه جي، دار المعرفة، بيروت، 1985م، ط 3.

ابن الدباغ، عبد الرحمن محمد الأنصاري، مشارق أنوار القلوب ومفاتح أسرار الغيوب، تحقيق: هيلموت ريتر، دار صادر، بيروت.

ابن الفارض، عمر بن أبي الحسن الحموي، ديوان ابن الفارض، دار صادر، بيروت.

ابن تيمية، تقي الدين أحمد بن عبد الحليم، جامع الرسائل، المجموعة الثانية، تحقيق: محمد رشاد سالم، دار المدني، جدة.

ابن جني، عثمان، سرُّ صناعة الإعراب، تحقيق: مصطفى السقا وغيره، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط 1، 1954م.

ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد بن محمد، ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، تحقيق: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ط2، 1408 هـ -1988م.

ابن خلكان، شمس الدين أحمد بن محمد، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت.

ابن عجيبة، أحمد بن محمد، البحر المديد في تفسير القرآن المجيد، تحقيق: أحمد عبد الله قرشي رسلان، القاهرة، 1419هـ.

ابن عجيبة، أحمد بن محمد، إيقاظ الهمم في شرح الحكم، تحقيق: محمد أحمد حسب الله، دار المعارف، القاهرة.

ابن عجيبة، أحمد بن محمد، شرح نونية الششتري، تحقيق: محمد العدلوني الإدريسي، دار الثقافة، ط 1، 2013م.

ابن عجيبة، أحمد بن محمد، فهرسة العارف الرباني الكبير سيدي أحمد بن محمد بن عجيبة الحسيني، تحقيق: عبد السلام العمراني الخالدي العرائشي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2013م.

ابن فارس، أحمد، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامهم، تحقيق: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1997م.

ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، تأويل مشكل القرآن، تحقيق أحمد صقر، دار التراث، القاهرة، ط 2، 1973م.

ابن معصوم، علي صدر الدين، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، ط 1، 1968م، ج 5.

ابن منظور، جمال الدين الرويفعي، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وغيره، دار المعارف، القاهرة.

أبو الحسنى، محمد علي، سلطان العاشقين ابن الفارض وخصائصه الشعرية، العدد الثالث، السنة الأولى، خريف 1390هـ، أيلول 2011م.

أبو العباس الغبريني، أحمد بن أحمد، عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، تحقيق: عادل نويهض، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 1، 1979م.

أبو الفتح البستي، علي بن محمد البستي، ديوان أبي الفتح البستي، تحقيق: درية الخطيب ولطفي الصقال، مجمع اللغة العربية، دمشق، 1989م.

أبو مدين التلمساني، شعيب الغوث، ديوان أبي مدين شعيب الغوث، تحقيق: عبد القادر سعود وسليمان القرشي، كتاب-ناشرون، بيروت، ط 1، 2011م.

أبو نواس، الحسن بن هانئ، ديوان أبي نواس برواية الصولي، تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الوطنية، أبو ظبي، ط 1، 2010م.

أحمد الشايب، الأسلوبية دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، ط 2.

أحمد الطريبق أحمد، الخطاب وخطاب الحقيقة، مجلة فكر ونقد، عدد 40، دار النشر المغربية والدار البيضاء، جوان، 2001م.

أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دارالمعارف، القاهرة، ط 3، 1984م.

الأخطل، غياث بن غوث، ديوان الأخطل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 1994م.

الأزهري، ظافر، والبشير، محمد، اليواقيت الثمينة في أعيان مذهب عالم المدينة، الملاجئ العباسية، 1325هـ.

الأسدي، الأقيشر، ديوان الأقيشر الأسدي، تحقيق: محمدعلي دقة، دار صادر، بيروت، ط 1، 1997م.

إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط 3.

الأشنانداني، سعيد بن هارون، معاني الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1988م.

الأعشى، ميمون بن قيس، ديوان الأعشى الكبير، تحقيق: محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميزت، القاهرة، 1950م.

الألوسي، محمود شكري، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، تحقيق: محمد بهجة الأثري، ط 2.

الباعونية، عائشة بنت يوسف، ديوان فيض الفضل وجمع الشمل، تحقيق: مهدي أسعد عرار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2010م.

بدوي، عبد الرحمن، شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية، دار النهضة المصرية، ط 2.

البوريني، حسن، والنابلسي، عبد الغني، شرح ديوان ابن الفارض، جمعه رشيد غالب، المطبعة الخيرية.

بولعشار مرسلي، الخصائص الفنية للرمز عند الصوفية، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، عدد 5، 2013م.

جبر، محمد عبد الله، الأسلوبية والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، دار الدعوة، الإسكندرية، ط 1، 1988م.

الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة.

الجرجاني، علي بن محمد، معجم التعريفات، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة.

جطل، مصطفى، النحو والصرف (1)، منشورات جامعة حلب، 2005م.

جطل، مصطفى، النحو والصرف (2)، منشورات جامعة حلب، 2005م.

الجوهري، إسماعيل بن حماد، الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تحقيق: محمد تامر وغيره، دار الحديث، القاهرة، 2009م.

الجيلاني، عبد القادر، ديوان عبد القادر الجيلاني، تحقيق: يوسف زيدان، دار الجيل، بيروت.

حاجي خليفة، مصطفى بن عبد الله، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، تحقيق: محمد شرف الدين يالتقايا، ورفعت بيلكه الكليسي، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

حسان بن ثابت، ديوان حسان بن ثابت، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 1994م.

حسان عبد الحكيم، التصوف في الشعر العربي نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري، مكتبة الآنجلو المصرية، مصر، 1954م.

حسن، عبد الحفيظ، المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي.

حمزة أحمد، الرمز بين الرؤية والإبداع الفني، جامعة 9 أيلول، كلية الإلهيات، العدد 40، إزمير، 2014م.

خلف، جلال عبد الله، الرمز في الشعر العربي، مجلة ديالى، العدد 52، جامعة ديالى،2011م.

دلف بن جحدر الشبلي، جعفر بن يونس، ديوان أبي بكر الشبلي، تحقيق: كامل مصطفى الشيبى، دار التضامن، ط 1، 1967م.

ديك الجن الحمصي، عبد السلام بن رغبان، ديوان ديك الجن، تحقيق: أحمد مطلوب وعبد الله الجبوري، دار الثقافة، بيروت.

رابح محوي، الأبعاد الفكرية والفنية للشعر الصوفي بحاضرة بجاية في القرنين السادس والسابع الهجريين، جامعة محمد خيضر، دكتوراه، الجزائر، 2016م.

رُلى يوسف صبحي عصفور، الرمز في الشعر الفلسطيني المعاصر (فواز عيد ومحمد القيسي وأحمد دحبور) أنموذجًا، الجامعة الأردنية، رسالة دكتوراة في اللغة العربية وآدابها، 2013م.

الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: مصطفى حجازي وآخر، مطبعة حكومة الكويت، 1987م.

الزبيدي، مرتضى محمد بن محمد، إتحاف السادة المتقين بشرح إحياء علوم الدين، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت 1994م.

الزركلي، خير الدين الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط 7، 1986م.

زرُّوق، أحمد بن أحمد، قواعد التصوف وشواهد التعرف، تحقيق نزار حمادي، المركز العربي للكتاب، الشارقة.

الزمخشري، محمود بن عمر، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1998م.

سركيس، يوسف اليان، معجم المطبوعات العربية والمعربة، دار صادر، بيروت، 1928م.

سعد بوفلاقة، رابعة العدوية البتول الشاعرة المتصوفة، حوليات التراث، العدد 8، جامعة مستغانم، الجزائر، 2008م.

السكاكي، يوسف بن محمد بن علي، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2.

الشاغوري، عبد الرحمن، ديوان الحدائق الندية في النسمات الروحية، ط 3، 2005م.

الششتري، علي بن عبد الله النميري، ديوان أبي الحسن الششتري، تحقيق محمد العدلوني الإدريسي وسعيد أبو الفيوض، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 2008م.

الشعراني، عبد الوهاب، الطبقات الكبرى، تحقيق: أحمد عبد الرحيم وتوفيق علي وهبة، مكتبة الثقافة الدينية، ط 1، 2005م، ج 1.

الصباغ، رمضان، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء، الإسكندرية، ط 1، 2002م.

صقر، حامد إبراهيم محمد، نور التحقيق في صحة أعمال الطريق، دار التأليف، مصر، ط 2، 1970م.

صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1998م.

صياحي، رشيد، و قندوز، لمقدمي، دراسة أسلوبية في شعر موسى الأحمدي نويوات، جامعة محمد بوضياف، رسالة ماجستير، الجزائر، 2018م-2019م.

الطبري، محمد بن جرير، تفسير الطبري من كتابه جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق: بشار عواد معروف وعصام فارس الحرستاني، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 1، 1994م.

طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 3، 2002م.

الطوسي، أبو نصر السراج، اللمع، تحقيق: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مصر.

العاكوب، عيسى علي، المفصل في علوم البلاغة العربية، منشورات جامعة حلب، 2000م.

عبد الغني النابلسي، رد المفتري عن الطعن في الششتري، تحقيق: موسى محمد بدر فرحات، مجلة وادي النيل، العدد السابع، يوليو، 2015م.

عزت ملا إبراهيملي وغيرها، الرمز وتطوره الدلالي في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة القسم العربي، العدد 24، جامعة بنجاب، لاهوز-باكستان، 2017م.

العلوي، أحمد بن مصطفى، ديوان العارف بالله والدال عليه الأستاذ الأكبر أحمد بن مصطفى العلاوي المستغانمي، المكتبة الدينية للطريقة العلاوية، مستغانم، ط 4.

عياشي، منذر، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الانماء الحضاري، ط 1، 2002م.

عيسى، عبد القادر، حقائق عن التصوف، ط 27.

الغزي، نجم الدين محمد، الكواكب السائرة بأعيان المائة العاشرة، تحقيق: خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997م.

الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، تحقيق: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، 2008م.

الفيومي، أحمد بن محمد، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، تحقيق: عبد العظيم الشناوي، دار المعارف، القاهرة، ط 2.

قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.

قدور، أحمد محمد، مبادئ اللسانيات العامة، منشورات جامعة حلب، 2006م.

القشيري، عبد الكريم بن هوازن، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق معروف مصطفى زريق وعلي عبد الحميد، دار الخير، بيروت، ط 3، 1997م.

القيصري، داود بن محمود شرح تائية ابن الفارض الكبرى، تحقيق: أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2004م.

الكتاني، عبد الحي بن عبد الكبير، فهرس الفهارس والأثبات ومعجم المعاجم والمشيخات والمسلسلات، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ج 2.

كحالة، عمر رضا، أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام، مؤسسة الرسالة، بيروت، ج 3.

كعب بن زهير، ديوان كعب بن زهير، تحقيق: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997م.

كليب، سعد الدين، وعي الحداثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997م.

لسان الدين ابن الخطيب، محمد بن عبد الله، الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 1، 1977م، ج 4.

محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 1996م.

محمود، عبد الحليم، العالم العابد العارف بالله ذو النون المصري، دار الرشد، القاهرة، ط 2، 2004م.

مداني علاء، وعبد الحميد هيمة، تجليات الرمز في شعر عمر أزراج، مجلة مقاليد، العدد 14، جوان، 2018م.

مرسلي، بولعشار، الشعر الصوفي في ضوء القراءات النقدية الحديثة، جامعة وهران، رسالة دكتوراه، الجزائر، 2014م-2015م.

المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط 3.

مغربي، محمد صبحي، القطاف الدواني في البيان والبديع والمعاني، دار إيثار، مرسين، ط 1، 2021م.

مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1985م.

المقري التلمساني، أحمد بن محمد، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت.

النابلسي، عبد الغني بن إسماعيل، ديوان الحقائق ومجموع الرقائق، تحقيق: محمد عبد الخالق الزناتي، دار الكتب العلمية، بيروت.

ناصر، محمد، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925م-1975م، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006م.

النميري، الراعي، ديوان الراعي النميري، تحقيق: راينهرت فايبرت وفرانتس شاتاينر، بيروت، 1980م.

ويس، أحمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، دار الفرقان للغات، ط 3، 2011م.

يوسف زيدان، شعراء الصوفية المجهولون، دار الجيل، بيروت، ط 2، 1996م.