شعريّة المعنى الصّوفي في القصيدة
– شعر محمد الغزالي أنموذجا–

د.رابح بن خوية

جامعة محمد البشير الإبراهيمي . برج بوعريريج

الملخص:

يشكل النص الشعري الصوفي خصوصيته اللغوية والدلالية من خلال تعامله المختلف مع اللغة الشعرية المألوفة، فهو لم يقم على الإفادة مما عرف في الشعر العربي من أغراض وموضوعات وأساليب وإنما قام قبل ذلك على ارتياده لعوالم ثرية ولانفتاحه على رؤى خصبة، فأحدث على مستوى اللغة انزياحا أسلوبيا، فهو نص يمتلك رؤيته المتفردة وأداته التعبيرية المتميزة. والرمز يمثل مكونا مهما لتلك الخصوصية الرؤيوية والأسلوبية، مما جعله متفاعلا نصيا مهيمنا في النص الأدبي المعاصر. إن الرمز الصوفي بما هو كذلك يغري بمقاربته، وصفا وتحليلا، لا من حيث بنيته وكيفية اشتغاله في الشعر العربي، وإنما من حيث بنيته وكيفية اشتغاله في الشعر الإسلامي المعاصر متجسدا في بعض شعر محمد الغزالي. ومن ثم تعد هذه المقاربة مقاربة أسلوبية للسمات والخصائص التي للتجربة الشعرية(الغزالية)من حيث حضور الرمز الصوفي في متنها بطرائق متعددة وتجليه في مظاهر متنوعة مشكلا حقلا دلاليا بارزا.

كلمات مفتاحية: النص الصوفي– الرمز– الحقل الدلالي–الانزياح الأسلوبي– السمات الأسلوبية– التناص.

Résumé :

Le texte poétique mystique représente une spécificité linguistique et sémantique à travers une utilisation variée du langage poétique. Le texte poétique mystique ne se base plus sur ce qui est connu comme thèmes traditionnelles ou caractéristiques stylistiques classiques qui distinguent la poésie arabe ancienne,

mais au contraire, on a constaté que la poésie mystique a découvert un espace plus fertile et plus producteur, ce qui a donné lieu à une déviation stylistique très distinguée.

C´est un texte qui possède, à la fois, une vision singulière et un outil d'expression très spéciale.Les symboles représentent une partie très considérable de cette spécificité linguistique et visionnaire, ce qui a donné lieu à une présence intersexuelle du texte poétique mystique au sein de la poésie arabe moderne.

Le symbole poétique mystique, contenu sa nature, nous invite à réaliser une approche analytique et descriptive, non pas au niveau de sa structure et de sa fonctionnalité, mais au sein de la poésie arabe islamique qui se concrétise dans la poésie de Mohamed Elghazali.

Cette approche est une approche stylistique qui cherche a cerné l´ensemble des caractères spécifiques de l´expérience poétique islamique en se basant sur la présence du symbole mystique dans ses contenus avec plusieurs facettes en formant, en même temps un champ sémantique bien déterminé.

Les mots-clés: Le texte mystique- déviation stylistique- Les symboles-champsémantique- caractéristiques stylistiques-intertextualité

يمتلك النّص الشّعري الصّوفي خصوصيّة لغويّة ودلاليّة كأثر لتعامله المختلف مع اللّغة وتوظيفه المتميّز لوحداتها، فهو لم يتأسّس على الإفادة مما كرّسه الشّعر العربيّ من تيمات(موضوعات) وبنى أو من تقاليد أجناسيّة، وإنّما تأسّس قبل ذلك على انفتاحه على عوالم ثريّة من المعنى وعلى آفاق خصبة من الرّؤى، فمارس على مستوى اللغة انزياحاته الأسلوبية/الدلاليّة الفارقة.إن النص الشّعري الصّوفي أو النّص الصّوفي الشعري بما له من رصيد تراكمي معرفي/فكري شعوري/ذوقي ومن رصيد تجريبي متمثّل لـ(المعاناة الخاصة) امتلك رؤيته المتفرّدة وأدواته التّعبيريّة المتميّزة؛ واكتسب وعيا فنيا بتلك الأدوات– الّتي يمثّل الرّمز مكونا أساسيّا من مكوناتها البنيويّة ومنتجا مهمّا لتلك الخصوصيّة الرّؤيويّة والفرادة الأسلوبيّة– إنه الوعي الذي فقه بنية القصيدة/التجربة شكلا ومضمونا ووسائل ومقاصد ومنطقا متحكّما في كل ذلك وصولا إلى المبتغى.

وقد أهّل ذلك الوعي بكل مستوياته الرّمز أو الرمز الصّوفيّ على وجه التحديد– وهو صنيعة هذا الوعي– ليكون متفاعلا نصّيّا مهيمنا في النّص الأدبيّ المعاصر سرده وشعره. ولم يخل منه الأدب الإسلامي المعاصر منذ منصف القرن الماضي، بوصفه اتّجاها من اتّجاهاته وبخاصة الشّعر. إن الرّمز الصّوفي بما هو كذلك يغري الباحث بمقاربته، وصفا وتحليلا، لا من حيث بنيتُه وكيفيةُ اشتغاله في الشّعر العربي،وإنّما من حيث بنيته وكيفيةُ اشتغاله في نص من نصوص الشّعر الإسلاميّ القائم على"التّصوّر الإسلاميّ بخصائصه وسماته"[1] وذلك من خلال نصوص شعريّة من شعر العلّامة محمد الغزالي رحمه الله[*] من ديوانه(الحياة الأولى).

وبناءً عليه،تتغيّا المقاربة الرّاهنة السّمات والخصائص الّتي لتجربة الغزالي الشّعريّة من حيث حضور الرّمز الصّوفي في متنها بطرائق متعدّدة وتجلّيه في مظاهر متنوّعة، وتتناول علاقة الشّعر بالتّجربة الصّوفيّة بصفة عامة وعلاقة الشعر الإسلاميّ بهذه التّجربة، وتنظر في ماهية الرّمز وسماته ووظيفته في الشّعر وموقف الشّعر الإسلامي من توظيف الرّمز، وتجليات الرّمز الصّوفي وتمظهراته في هذا الشّعر الملتزم، وبخاصّة رموز لها تعلّق بـ(السّكر) كـ(الخمرة)، أو لها تعلّق بـ(الغزل) كـ(المرأة)، سواء في الشّعر عموما وفي شعر محمد الغزالي خصوصا. إنّها أسئلة ملحاحة ترصد إجاباتها في هذه المقاربة.

وقد اشترطت تلك الأسئلة أن نمهد للموضوع الأساس بإضاءات حول الشعر والتجربة الصوفية، فالشعر الإسلامي والتجربة الصوفية ثم الرمز والتجربة الشعرية، لنتطرق للموضوع ابتداء من الرمز والشعر الإسلامي.

1–الشعر والتجربة الصوفية:

من الواضح، أنّ تجربة الشّعر العربيّ المعاصر قد التمست في التجربة الصّوفية تيمة وأداة رمزية مهمّة للتّعبير عن تلك الفكرة الّتي لا تتّسع لها العبارة، وعن تلك الحالة الّتي لا تتمكّن اللّغة في وضعيتها المألوفة العادية من محاصرتها؛ ومن ثمّ تعجز عن نقلها أو الإيحاء إليها إيحاء مستوفيا، بل إنّ هذه التّجربة أضحت مصدرا لطاقات إبداعيّة، وغدا النّسق اللّغويّ المؤطر لهذه التجربة برمزيتها الشفّافة ودلالاتها الرّوحية

وعالمها المدهش(العجيب) بديلا فنّيا"آمنا"يغذّي النُّزوع الرّوحي الّذي يعصف بقلب الشّاعر المعاصر نحو المطلق، ويترفّع به عن الواقع الاجتماعيّ والسياسيّ المتردّي ويتجاوز كل الإكراهات المادية.

والواقع،من وجهة نظر أخرى، أن هذه التّجربة الصّوفيّة قد اتّخذت الشّعر شكلا للتّعبير وفتحت أفقا رحبا يتمّ من خلاله نشدان التطّهر والصّفاء و(الحرّية) أيضا لتحقيق ما لا يمكن تحقيقه وقول ما لا يمكن أن يقال،وقد ارتقت بالشعر من مجرد الشكل أو الوعاء الذي يفرغ فيه معنى التجربة إلى كونه جزءا من جوهر التجربة، فالتّصوّف الرّوحي والإنسانيّ"عنصر مهمّ من عناصر التّجربة الشّعريّة المعاصرة، وذلك لارتباط التّجربة الشّعرية المعاصرة بالتّجربة الصّوفيّة إذ إنّ هنالك علائق وشيجة بين كلتا التّجربتين الإبداعيتين، الصّوفية والمعاصرة، حيث شكّلت التّجربة المعاصرة مجالا ملائما لمواقف الرّفض والتّضحيّة، كما فعلت التّجربة الصّوفية من قبل، كما أنّ التّجربة الصّوفيّة إنسانيّة عامّة تهدف إلى تجاوز الأشياء الخارجيّة للوصول إلى جوهر الأشياء، أي إلى الحقيقة، وهو الهدف الّذي تسعى إليه التّجربة المعاصرة."[2] وفي ضوء هذا فليس غريبا أن تطلّ علينا الصّورة الصّوفيّة متكئةً على معجم لغويّ مفهوميّ على قدر هائل من الثّراء في مفرداته وتراكيبه وأعلامه، و"ليس عجيبا أن يغرف كبار شعراء القصيدة العربيّة من المعين الصّوفي وأن يستعير منه إمكاناته اللّامحدودة كمحمود حسن إسماعيل ومحمد الفيتوري ونازك الملائكة وأدونيس وصلاح عبد الصبور وغيرهم"[3].

يلاحظ ذلك في إقرارهم جميعهم بما للتّجربة الشّعريّة المعاصرة من علاقة وطيدة بالتّصوّف، فصلاح عبد الصبور يشير إلى ذلك حين يقول إنّ:"التّجربة الصّوفيّة والتّجربة الفنّية تنبعان من منبع واحد، وتلتقيان عند نفس الغاية، وهي العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه بعد أن يخوض غمار التّجربة."[4] وأعلن حسن الأمراني ذلك أثناء تعريفه للشّعر بأنه "تجربة صوفيّة وتوحّد مع الكون والحياة والإنسان."[5] وعلى هذا الأساس يكون المفهوم العام للشّعر وفي بعد من أبعاده متّسقا مع المفهوم العامّ الإنسانيّ للتصوّف، فـ"التصوّف استبطان منظّم لتجربة روحيّة ومحاولة كشف عن الحقيقة والتّجاوز عن الوجود الفعلي للأشياء"[6].

2-الشّعر الإسلامي والتّجربة الصوفيّة:

إن الشّعر الإسلاميّ في صلته بالتّجربة الصّوفيّة يمثّل وجها للعلاقة المتفاعلة بين التّجربتين الصّوفية والشّعرية-التجربة الصوفية المستقيمة منطلقا ومنتهى- تبرز ملامحه في تجربة الاتّجاه الإسلاميّ المعاصر، فله بهذه التّجربة المتميزة أكثر من صلةٍ وعلى أكثر من مستوى، على أساس أنّ الشّعر الإسلاميّ هو"الشّعر الّذي يعبّر عن رؤية الإسلام للإنسان والكون والحياة، ويصدر عن شاعر مسلم."[7] بهذا المفهوم الشامل والعميق للشعر تتقاطع خيوط التجربتين في نسيج واحد ولهدف واحد.

إن هذا الشعر ناتج عن المعاناة الحقيقيّة، وليس معنى المعاناة"تهويمًا في إفرازات النّفس المنحطّة، وكروعًا من حميم الشهوات الآسن وحلولًا في رماد المادّيّة الهامد، أو شذوذًا عن السّواء الإنسانيّ،و انحرافًا عن الفطرة الرّاشدة،أو إعلان حربٍ على الأخلاق الفاضلة،أو السّخرية من النّماذج الإنسانيّة العليا..إنّ المعاناة أوسع من هذا التّصوّر المقيت، بكثيرٍ، إنّها معايشة الإنسان لهذا العالم بكل ما فيه من تناقضاتٍ، ومن ابتلاءات،وأخذ زاده الفكري والرّوحيّ والشّعوري من أنواع التّناقض وصور الابتلاء، ليتصعد بها إلى عالمٍ أرحب، عالم الشّمول، أن يكون فاعلًا بصبر وثبات، ووعي وبصيرةٍ في عالم الشّهادة، بما يرضي عالم الغيب والشّهادة، وإذا قوّمت من عوج عالم الشّهادة وأقمت ميزان فنّك على موازين القلب والعقل اللّذين يغترفان من منبع السّماء الّذي لا ينضب، ويقتبسان من شمس الحقيقة الّتي لا تغرب، فلا عليك إن أرضيت الغيب، وكان في رضاه سخط عالم الشّهادة، فمن رضا الغيب يأخذ الفنّ الحقيقيّ زاده في رحلة الفوز بالحق والخير والجمال."[8].

ويتبيّن من ذلك أن لتجربة الشّعر الإسلاميّ وشائج ضاربة الجذور، في تاريخ الشّعر العربيّ، بالتّجربة الصّوفيّة دون أن يقع في مزالقها الخطيرة أو ينحرف عن الرّؤية الإسلاميّة الصّحيحة المستمدّة من مرجعيته العقدية، فللشّعر الإسلاميّ رؤية واضحة المعالم ووظيفته الرسالية متنوّعة الجوانب.

إنّ التّجربة الشّعرية الإسلاميّة تتفرد بخصوصيّتها الرّؤيويّة و(الرّساليّة) فهي" لا تنزل تحت أيّ ظرفٍ عن الأداء الفنّي الذي به تتميّز، ومن خلاله تتألّق."[9]

وهي إذ توظّف الأدوات الجماليّة والوسائل الفنّيّة للقصيدة الصّوفية –وفي مقدّمتها الرّمز– أو تتناص معها عبر لغتها وصورها وبناها وشخصياتها تمارس تأصيلا صحيحا وتجريبا سليما لتغذية تجربتها ودعمها وتجديدها وتحديثها، كما يتّضح ذلك في كثير من نماذج الشّعريّة الرفيعة. و الرّمز مهما يختلف نوعه ومصدره أصبح عنصرًا من عناصر الأداء الفنّي ومكونا من مكونات البنية الجماليّة للشّعر الإسلاميّ، بما ينتجه من علاقات ودلالات ويعكسه من إيحاءات وظلال جعلته بنية شعريّة ملفتة للنظر في القصيدة تغتني وترتقي به .

2-1-الرّمز والتجربة الشعرية:

إنّ الرّمز، بما وصف به أعلاه، يدفع إلى التّعرّف إلى ماهيته شعريا بصفة عامّة من خلال سماته وخصائصه ليتسنّى بعد ذلك مقاربة نوع خاص منه بوضوح، وهو الرّمز الصّوفيّ، في الشّعر الإسلاميّ.

فالشّعر الإسلاميّ، كما يتجلّى في متنه، وظف أنساقا من الرّموز الشّعرية المتنوّعة المصادر من تاريخيّة ودينيّة وأدبيّة وأسطوريّة–بدرجة ضئيلة وبحذر شديد–وغيرها، تلك الرموز الّتي أسهمت في تكريس وترسيخ شعريّة وجماليّة متميّزتين. ولا يعني هذا التوظيف الرمزي أنّ الشّعر الإسلاميّ يجري ويلهث وراء توظيف الرّموز واستلهام واستدعاء دلالاتها دون وعي بحقيقة تلك الرّموز وخلفياتها المرجعيّة. فالحقيقة أن الشّعر الإسلامي في توظيفه الفنّي للرّموز ملتزم بضوابط وقواعد تتعلّق أولا برؤيته وتصوّره الخاص وترتبط ثانيا بنظريته التي لا تغفل عن دور السياق في العملية الإبداعية ومن ثم يدقق في السّياقات الّتي ينبغي أن يتنزّل فيها الرّمز حتى لا ينفلت عن دلالته المقصودة.

وبصفة عامّة فالتعامل مع الرّمز في الشعر الإسلامي وكما في كل الاتجاهات الفنية كان باعتبار الرمز"شكلا من أشكال التّعبير الجماليّ."[10] أو بالأحرى هو شكل صوريّ، بمعنى أنّ الرّمز في الحقيقة"صورة الشّيء محولا إلى شيء آخر، بمقتضى التّشاكل المجازيّ، بحيث يغدو لكل منهما الشّرعيّة في أن يَسْتَعْلنَ في فضاء النّص."[11] أو هو، بصيغة أكثر دقّة وتحديدا،"موضوع يشير إلى موضوع آخر لكن فيه ما يؤهله

لأن يتطلّب الانتباه أيضا إليه لذاته، كشيء معروض."[12] ويستنتج من ذلك أنّ المجاز والإشارة والإحالة إلى شيء آخر أو موضوع آخر من أسس الرّمز وخصائصه.

بالإضافة إلىإنّ الرّمز، كنسق جمالي في بنية الشّعر، يمثّل"شخصية أو كيانا يحمل شحنة عاطفيّة من نوع مقصود يراد به أن يثير في نفس المتلقّي الرّائي أو السّامع حالة وجدانيّة معيّنة، صحيح أن الرّمز والمرموز قد يبدوان كلمتين لكل منهما مدلوله بيد أنّهما يزيدان على ذلك لأنّهما يضيفان إلى عمليّة الدّلالة موقفا شعوريّا خاصّا إزاء قيم محدّدة."[13] وقد راعى الشعر الإسلامي أثناء ممارساته ما يتّسم به الرّمز الشّعريّ من سمات كـ(الحسّيّة)، فغالبا ما تكون عناصر التّجربة الفنّيّة حسّيّة، والرّمز –وهو معنوي– لا يمكن إلا أن يتبدّى فنّيا بشكل حسّي"إن ما لا يمكن تظهيره حسّيا، في الفنّ، لا يمكن أن يكون مادّة له، ولا غرابة في أن يضطر الشّعر الصّوفي، في تمثيله لما هو روحاني إلى الاتّكاء على الرّموز ذات الطّبيعة الحسّيّة، من مثل المرأة والخمرة والكأس، إذ إنّ الشّعر، والفنّ عامّة، إما أن يكون حسّيا، أو لا يكون." [14].

وسمة أخرى–وقد تثير بعض الأسئلة– يتصف بها الرّمز هي(السّياقيّة)الّتي تعتبر إحدى سماته الواضحة، فالملاحظ"أنّ الرّموز الأخرى هي رموز غير سياقيّة، أي أنّ لها معنى محدّدا، بمعزل عن السّياق الّذي ترد فيه، وذلك بسبب كونها مقولات معرفية، لا انفعالات جماليّة، ولنأخذ الرّمز الصّوفي مثلا على ذلك، فهذا الرمز رمز عقدي– معرفي ينتمي إلى نظرية المعرفة، بخلاف الرّمز الفّني الذي ينتمي إلى التّجربة الجماليّة. ومن هنا فإنّ ثمة رموزا صوفيّة يتعامل بها الصّوفي شاعرا كان أم متفلسفا أم سالكا أم واصلا أم عارفا. وذلك من مثل رموز المحبوب والارتحال والخمر والسّكر والحمامة والحية...إلخ، فرمز السّكر مثلا، لدى الحلاج وابن عربي وابن الفارض وابن الدباغ، هو نفسه من حيث المضمون، سواء أكان هذا في الشّعر أم في النّثر أم في المجاهدة الصّوفيّة، وليس الأمر على هذا النّحو في الرّمز الفنّي الّذي لا مضمونا محدّدا له."[15].

إنّ(السّياقيّة)، بحسب هذا المفهوم، تتطلّب أن يكون الرّمز فارغا من أيّ مضمون خارج التّجربة، وإنّما يشحن بمضامينه في سياق التّجربة الّتي تحدّد له مضمونا أو غيره.

ولا يمكن أن ننفي عن الرّمز الصّوفي دوره بشكل قطعي فالتّعامل معه رهين بوظيفته داخل سياقه الشّعريّ وبعلاقاته بالعناصر الشّعرية الأخرى ممّا يترك آثاره في تلوين الدّلالة، ورهين بما يضيفه الشاعر من دلالات جديدة لم تكن له في السياقات السابقة وإن احتفظ بدلالة محورية رئيسة، وكذالك رهين بالطاقة الشعورية التي تغمر كل فراغاته وتحيط بسياقاته. فالرموز الصوفية تتجدد في سياقاتها المتنوعة ولا مانع أن تتكرّر بعض الرموز في بعض التّجارب الشّعرية بالدّلالات ذاتها.

وبهذا الصّدد تنضاف إلى الرّمز خاصيّة(الإيحائيّة) وتعدديّة الدّلالة الّتي تنتج" من الكثافة الشّعورية والمعنويّة الّتي يعبّر عنها الرّمز، ويقوم عليها؛ أي أنّ الإيحائيّة إذ تكون سمة للرّمز، تكون أيضا سمة للتّجربة الجماليّة من حيث الكثافة والعمق والتّنوّع، ولهذا فإنّ المجّانية أو الاعتباطيّة في طرح الرّموز، لن تؤدّي، بحال من الأحوال، إلى إيحائية ذات وظيفة جمالية–تعبيريّة، فالإيحاء الجمالي إيحاء مكثّف ممتلئ بموضوعه، يؤدّي وظيفة يعجز عنها التناول المباشر للتّجربة أو للظواهر والأشياء."[16].

إنّ(الإيحائية) لا تنأى عن(الانفعاليّة)؛ أي أن يعبّر الرّمز، مهما كان نوعه، عن انفعال وذلك ما يجعله مختلفا عن الرّمز الّذي يقدّم المفاهيم مجرّدة مفرغةً من الشّعور، وتتولّد انفعالية الرّمز في خضمّ التّجربة الشّعرية الّتي تعدّ تجربة انفعاليّة تحمل مضمونا وجدانيا، فالرمز الشعري إذن"لا يلخّص فكرة أو يعبّر عن رأي، أو يطرح موقفا فكريا؛ وإنّما يكثّف انفعالا، ويعبّر عن تجربة."[17]. وهذا هو الأصل الذي ينبغي أن نلمسه في الرّمز وفي سياقه النّصي؛ أي أن يكثّف الانفعال ويعبّر عن التجربة في الدرجة الأولى ومع ذلك فبعض الرموز يشير إلى موقف فكري أو اتجاه معين ويوضح ذلك طرائق توظيف الرموز ومصادرها والقصد منها.

ومن صفات الرّمز(التخييلية)، فهو وليد المجاز الّذي بموجبه تتحوّل "الظواهر والأشياء عن صفاتها المعهودة، لتدخل في علاقة جديدة مختلفة عن سياقها الواقعيّ، غير أنّ هذا التّحوّل محكوم بطبيعة الأثر الجمالي الّذي تخلقه الظواهر والأشياء في الذّات المبدعة."[18].

تلك هي المقوّمات الجماليّة الّتي ينبغي أن تصاحب الرّمز في أي سياق شعريّ يوظّف فيه ليحقق ماهيته بما أنّه رمز فنّي.والشعر الإسلامي منطلقا من نظريته لا يعترض عمّا له بالجوانب الفنية/الشعرية البحتة من علاقة، فهي وسائل وأدوات تعبير جمالي بينما له موقف ممّا قد يتعارض مع رؤيته، وهذا ما نوضحه فيما يأتي.

2-2-الرمز في الشعر الإسلامي:

يثير توظيف الرّمز في الشّعر الإسلاميّ أسئلة، منها ما يتعلّق:

أولا-بتوظيف الرّمز الأسطوريّ أو عدم توظيفه وكيفية هذا التّوظيف.

ثانيا- بالوضوح أو الغموض في الرّمز.

ولتوضيح الصورة والإجابة عن تلك الأسئلة تجدر الإشارة:

أولا إلى أنّ الشّعر الإسلامي-الآن- لا يصدر عن مذهب رمزي محدّد المعالم، كما هو الحال في الشّعر الأوروبي الحديث والمذهب الرّمزي فيه، فشعراء الاتّجاه الإسلامي"يصدرون عن حسّ فكري يدفعهم إلى التّعامل مع الأعلام القديمة والحديثة بالقدر الّذي تعبر عن رؤيتهم الإسلاميّة للكون والحياة والعلاقات وأنواع الصّراع القائمة بين البشر."[19]

وثانيا نشير إلى الموقف أو الرّؤية الّتي انطلق منها الشّاعر الإسلامي في تناول الرّموز التّاريخية الإسلاميّة، بخاصة الشّخصيات المجاهدة من الصّحابة والقادة والفاتحين، فقد"لاقت الرّموز التّاريخية عنتا على أيدي أصحاب الحركات الشّعريّة الحديثة غير الملتزمة بخط الإسلام فبقدر ما قدّس الأوربيون رموز الأساطير اليونانية في شعرهم الحديث وتبعهم في تقديسها الشّعراء العرب غير الإسلاميين، بقدر ما حارب هؤلاء رموز الإسلام والخلافة والإمامة والسّنة وكل الأعلام الّذين ساروا في ظلها، وكانت على الشّعراء الملتزمين مهمّة خطيرة شاقّة هي إعادة الاحترام والقدسية لهذه الرموز في نفوس القرّاء، وقد كادت تتشوّه حقائقها بشكل أصبح من الصّعب إقناع العامة بالوجه الأبيض لها وقد غطّته أدخنة المغرضين السّوداء. ولم يكن على الشّعراء الإسلاميين إلا أن يستوحوا التّاريخ والواقع استيحاء نقيّا غير مشوّه، فيضعوا النّقاط على حروفها، والأمور

في موضعها، فيكون الرّمز ابن العقل والمنطق قبل أن تصهره بوتقة الخيال وتحوله إلى صورة."[20].

ج- ونشير ثالثا إلىالوعي والانتباه الذي التزمه الشّاعر في توظيف الرّمز الأسطوريّ الّذي يقلّ تواجده في الشّعر الإسلامي، ومن ذلك الرّمز (دوريس)(*)الذي وظّفه الأمراني في قصيدتيه(إيكار) و(رهين الحزن)، ففي القصيدة الأولى يأتي الرمز في سياق شعري/شعوري محاط بكل الظلال الإيمانية والإيحاءات الإسلامية، فالرمز يفرغ من محتواه الوثني الخرافي، يقول الشاعر[21]:

أرى صوت دوريس يسكنني مثل طائر برق
كأني أفتح باريس أول مره
على صهوة من حصاني الجموح
(هي الشمس مره)
ودوريس في باريس كالنجمة الشارده
تمارس غربتها القدسية في الساعة الواحده
تضيء..تضيء.
... ...
أحن إلى نخلة في بلادي
وصوت المؤذن يحدو فؤادي

ويأتي الرمز ذاته(دوريس)في القصيدة الثانية وفي سياق مختلف، منضبط برؤية الشاعر الملتزمة الموحدة المؤمنة بالله الخالق رب العرش العظيم، يقول[22]:

بين دوريس وذاتي
زورق من كلمات
أين مرساتك يا زورق، يا سر القصيده؟
أكذا ندفع دوما نحو آفاق جديده؟
أنت- من صاغك رب العرش من موج البحار-

ويتّضح انطلاقا من نصوص المتن الشعري الإسلامي أن الشّعراء الإسلاميين لا يفْرِطُون ولا يبالغون في استخدام الرّموز الأسطوريّة–على غرار غيرهم–، بوصفهم أكثر الشّعراء"ارتباطا بالواقع من خلال تفعيل الرّمز التّاريخي، إذ إنّ هذا الرّمز لا يتحرّك في الزّمن الماضي وإنّما هو حاضر في وجدان الأمّة متوقّد في إحساسها، ولهذا فهم أكثر واقعيّة من أولئك الشّعراء الذين يدّعون الواقعيّة ويلهثون وراء الأساطير اليونانيّة والأوربيّة والأشورية والفينيقية والفرعونية والوثنية."[23].

ومع ذلك ففي نظرية الأدب الإسلامي مساحة للاختلاف فقد تتباين المواقف من هذا توظيف هذا الرّمز، فـ(شلتاغ عبود) يذهب إلى أن"توظيف الأسطورة ليس تقليدا للشعر الغربي أو العربي الحديث، ولكن توسيعا لدائرة الرّمز في الشعر الإسلامي وتوسيعا لدائرة التأثير والتنوير."[24] دون أن يحدّد لهذا التوظيف شروطا أو يضع له قيودا وحدودا لا يتعدّاها الشّاعر،على خلاف(محمد علي الرباوي)الذي يعرض رأيا وجيها أثناء ملاحظته في تقديمه لديوان(سآتيك بالسيف والأقحوان لحسن الأمراني) سيطرة بنية(الاحتراق) المستمدة من أسطورة (العنقاء) المتسربة بشكل مكثّف إلى الشّعر العربي المعاصر،فيقول متسائلا:" لكن لماذا يتكئ شاعر يدعو إلى أدب إسلامي على الأساطير الوثنية؟ ألا يتعارض هذا مع التصور الإسلامي؟ الحقّ أنّ ثمّة تعارضا إذا نظرنا إلى المسألة نظرة سطحيّة، ولكنّنا حين ننظر إليها داخل تجربة الأمراني نكتشف أنّه أعطاها حمولة إيمانيّة إسلاميّة، ممّا يدلّ على أنّ الشّاعر الإسلامي يحقّ له أن يوظّف ما يشاء من الرّموز كيفما كان، فالمهمّ أن تكون الرّؤيا الإسلاميّة حاضرة عند التّوظيف أو الاستعارة."[25].

هكذا يتبين أنّه بمقدور الشّاعر الإسلامي أن يوظّف أيّ رمز أسطوري بشرط أن يضعه في سياق لا يتعارض مع التّصور الإسلاميّ العقديّ الّذي ينطلق منه، هذا التّصوّر المتفرد الّذي يتّسم بالتّوحيد والرّبانية والواقعيّة وبالتّوازن وغيرها من الخصائص التي تشكّل القاعدة الرّاسخة والتّماسك الصّلب لموقفه الفنّي والأدبي، فالتّصوّر الإسلامي كمرجعية لهذا الشّعر لا يسمح دون مراقبة واعية يقظة التصوّرات الجاهليّة التي تتسلل دون وعي وانتباه إلى المتلقي من وراء توظيف رموز وثنيات الشّعوب وأساطيرها

المنحرفة. إن الرباوي الشاعر والناقد الإسلامي يرخص ويجيز للشعراء الإسلاميين توظيف ما شاؤوا من الرموز مادامت الرؤيا الإسلامية حاضرة أثناء التوظيف والاستعارة أي أثناء مخاض التجربة، فالحمولة الإيمانية الإسلامية–على حد قول الرباوي–التي تمنح للرمز تحول دلالة الرمز وتغير مجراه، ونقول كذلك الحمولة التي تكتنف التجربة بسياقاتها الواسعة. إن الرأي الذي عرضه الرباوي سليم إلى حد بعيد بعدما قيد استعمال الرمز الأسطوري بشرط الرؤيا الإسلامية، وهو ما نميل إليه فعلى الشاعر الإسلامي أن يثري تجربته بأي رمز مادام له موقف واضح منه ورؤيا غير ملتبسة.

أما مسألة الوضوح أو الغموض وهي لا تتعلق بالرمز وحده وإنما تتعلق بلغة الشعر بصفة عامة، فنقول من حيث المبدأ إن توفّر الرّمز على قدر من الوضوح يعد شرطا ضروريا–كعمق الفكر فيه– ومع ذلك قد تتّسم لغة بعض القصائد الّتي تزدحم بالرّموز، كمعادلات لغوية فنية لما يهجس به الشاعر ويريد التّعبير عنه، بالغموض.

ولمناقشة القضية ننتقل أولا إلى مستوى الرمز بصفة عامة، فالواقع أن شيئا غير يسير من الغموض في الرّمز أو في دلالاته يتأتى من توظيف الرّموز الخاصّة، فحين يشحن الشّاعر رموزا قديمة بدلالات جديدة أو يبتكر رموزا خاصّة ولا يحسن استخدامها في سياقات مناسبة أو لا تتمّكن تلك السّياقات من تفجير دلالات الرّمز، أو حين يسعى الشّاعر إلى تغييب المعنى لسبب فنّي أو ظرفي، تتّسم الرّموز بشيء من الغموض الّذي يتطلّب كفاءة تأويليّة لفك مغاليقه. وهذه مسألة تختص بفن الشعر ولوازمه وشروط إبداعه وإنتاجه وتلقيه وقراءته، وللشاعر أن يبقي بعض زوايا عمله معتمة لا يتسلل إليه الضوء بيسر ولا يتمكن منها القارئ بسهولة.

وننتقل ثانيا إلى مستوى الرّمز الصّوفي الذي يمثل موضوعنا الرئيس، فإنّ الغموض– أو الإبهام– المترتب عنه ينشأ من طبيعة التّجربة الصّوفية في حدّ ذاتها قبل أن يتولّد عن بنيتها اللغوية أو معجمها(مفردات وتراكيب، صور) المصبوبة فيه، بمعنى أنّ أساس الغموض يرجع إلى التجربة الصوفية قبل أن يعود إلى التّجربة الشّعريّة وأدواتها اللغوية، فالغموض في التّجربة الصّوفيّة ينشأ من الرّؤية ذاتها الّتي لا تكون على قدر من الوضوح والشّفافية وبالمثل لا تكون اللّغة المعبّرة عن هذه التّجربة أكثر وضوحا

وشفافيّة من التّجربة ذاتها، فـ"صحيح أنّ الصّوفي والشّاعر كلاهما يتأمّل، وكلاهما يستكشف، وربما استطاع الصّوفي أن يعبّر عن رؤيته أحيانا، ولكن في مراحلها الأولى، ولكنّه عندما يوغل في((الطريق)) يستعصي عليه أن يعبّر عن هذه الرؤية، والغالب أنّه هو نفسه في هذه المرحلة المتقدّمة، لا يرغب في أن يعبّر عن رؤيته، أما الشّاعر فإنّه يعبّر بمجرّد أن يرى، أي أنّ الرّؤية وسيلته إلى التّعبير، مهما أوغل في الرّؤية. وفرق آخر هو أن موضوع الرّؤية يظل واضحا أمام الشّاعر في كل لحظة في حين أنّه يختفي في التّجربة الصّوفية. ومع أنّ بعض الشّعراء أحيانا يمرّون بتجارب شبه صوفية فإنّها تظلّ متميزة عن التّجربة الصّوفيّة الصّرف في أنّ موضوع الرّؤية والتّأمل يظلّ قائما وواضحا ومحدّدا، ومن هنا كان الرّمز الشّعريّ نابعا من موضوع بعينه ومرتبطا به.."[26]. وحين تنصهر التجربتان في بوتقة واحدة فإن مساحة من القصيدة تظل مغشاة بظلال كثيفة تحجب جوانب من البنية الدلالية لهذه القصيدة.

وبالاحتكام إلى نظرية الأدب الإسلامي، فإنه يتضح أن الأدب الإسلامي إذا كان يحرص على التّواصل مع المتلقّي بوصفه أدبا رساليا، فإنّ ذلك لا يلزم الشّاعر بالوضوح في الرمز أو استعمال الرمز الواضح الدلالة، فهو يحترم الرمز المعبر وقدوته في ذلك القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة، فقد وردت في القرآن الكريم عبارات وجمل ترمز إلى المعنى ولا تصرح به،وكذلك في حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم[27] فـ"الرّمزالموحي مطلوب في النّص الأدبي، والأديب المقتدر هو الّذي يحسن استخدام الرّموز وتوظيفها، سواء أكانت رموزا تاريخية أم معاصرة، وسواء أكانت بشرية أم غير بشرية، بل إن الشّاعر إذا استخدم رمزا موحيا وأحسن توظيفه في النّص الأدبيّ استطاع أن يؤثّر تأثيرا أعمق، وأن يحقّق للقارئ متعة أكبر، وإنّما يأتي الخلل عندما يصبح الرّمز هدفا ووسيلة لا يتنازل عنها الشاعر فإنّه بهذا يخرج عن إطاره الصّحيح ويتجاوز حده المعقول."[28].

وعلى الشاعر الإسلامي أن يضع في حسابه أن شعره لا يجب أن يكون عبثيا تنتفي فيه الغايات، ويتحول إلى مجرد لعب لغوي وتعمية وإلغاز على حساب الفكرة، فالقصيدة ليست هي الغاية في ذاتها وبنائها فهي وسيلة أيضا إلى تحقيق غايات أخرى،

بمعنى أنها وسيلة كفيلة بأداء رسالة ونقل فكرة دون أن تتخلى عن شرطها الشعري/الفني. وعليه أن يبذل جهد في المحافظة على التوازن الضروري بين الشكل(التعبير الفني)والمحتوى(التصور الإسلامي المؤطر للمضمون).

ولا ينبغي للشاعر الإسلامي أن يكون تلميذا ذليلا كسولا مذعنا، يتلقف ما تفرزه المدارس النقدية والشعرية الغربية دون وعي وإدراك،ومناقشة أخذا وردا متناسيا خصوصيته الثقافية صارفا النظر عن كل تراثه الأدبي والنقدي فإننا ننصّ على–كما هو واضح في نظرية الأدب الإسلامي– أنّ"الوضوح والمباشرة ليسا عيبين في الأدب بهذا الإطلاق الذي يرد في بعض الدّراسات النّقديّة، فهما ضرورتان ملحّتان لكل أديب يريد أن يوصل مشاعره وأفكاره إلى النّاس، خاصّة عندما يكون الأديب صاحب رسالة عظيمة في الأمة كما هو شأن الأديب الإسلامي، وإنّما يعاب الوضوح والمباشرة عندما يطغيان على فنّية العمل الأدبي فتصبح القصيدة كلمات وجملا مصفوفة لا يربط بينها إلا الوزن الشّعري، وليس فيها روح الأدب، ولا جمال تصويره، ولا إيحاء عباراته."[29] ومن المؤكّد أن الشّعر الرّسالي"لا ينزل تحت أيّ ظرف عن الأداء الفنّي الّذي به يتميّز، ومن خلاله يتألق."[30] والحقيقة أنّ من طبيعة الأداء الفنّي الإيحاء لا التّصريح، والغموض الشّفاف في الرّمز يمنح المتلقي فرصة التفاعل والمشّاركة في إنتاج الدلالات أثناء القراءة المتميزة المتفاعلة الكاشفة والمتأملة للنّص.

ونعود إلى التأكيد على أن الرّمز الصّوفي بنية صغرى ضمن بنية أكبر، هي بنية اللّغة الشّعرية الصّوفيّة، تلك البنية الكبرى"الّتي تستوعب ومضات الشّدّة لدى الشّاعر فتكتسب خصائص هذه الومضات وتصبح بالفعل لغة تبصّر وكشف وإضاءة، إذ لا فرق في ذلك بين اللّغة الّتي تعبّر عن الوجد الصّوفي وتلك الّتي تعبّر عن الوجد الشّعري للمشابهة بين التّجربتين."[31] فهي لغة إيحاء في الأساس لا تقرير. وكون"صناعة الرّموز تتبع آليات أقل كثافة وأكثر شفافية تهتمّ بالتّوصيل الدّلالي والشّعري ولا تعتمد على مجرّد الإيحاء المبهم العميق."[32] فذلك لا يتناقض مع طبيعة التّجربة الشّعريّة الإسلاميّة الّتي تجمع الفكر والفنّ، بميزان، وهي تنهض بوظيفتها التّواصلية.

كما أنّ الرّمز الصّوفي لا يتّسم بالإبهام الّذي قد يوصف به الرّمز الأسطوريّ البعيد عن المجال التّداولي لثقافتنا، فبالنسبة إلى الرّمز الصّوفي يملك المرسل والمرسل إليه أو الشّاعر والمتلقي الشّفرة ذاتها أو النّظام التّرميزي نفسه، فمنظومة الرّموز الصّوفيّة هي ممّا هو متداول في إطار ثقافتنا العربيّة والإسلاميّة، وبين الشاعر والمتلقي في هذا المجال ميثاق يؤطر العملية التواصلية التفاعلية بينهما.

لقد مارس شعراء التّجربة الصوفيّة في التّعامل مع اللّغة"إعادة التّشفير اللّغوي في الشّعر قديما عن طريق نزع الدّلالات الأولى الحسّية والدنيويّة لكلمات تتّصل بمجالات الجنس والخمر وحالات النّفس لإدراجها في أنساق رمزية جديدة مرتبطة بمواجدهم وعالمهم، لكنّ التّجربة الكلّيّة لواقعهم المعيش–كما يعرفه النّاس–كانت تمثّل خلفية ضابطة تتأسس عليها تلك الشّفرة الثّانية كمرجعيّة قارة للمرموز له."[33] وهذا ما يمكن اتّخاذه قاعدة في تأويل الرّمز الصّوفي في الشّعر الإسلاميّ والوقوف على دلالاته، كالوقوف على الدّلالات الرّمزيّة للخمرة وللمرأة، فمثل هذا التّأويل لا يستغني عن سياقات التّجربة الشّعريّة الّتي تفكّ الشّفرة الرّمزية في إطارها وبشروطها.

إنّها العملية التي احتاط لها محي الدين بن عري من خلال تأويله كل رموزه بما يتلاءم ورؤيته في قصيدة استفتح بها ديوانه(ترجمان الأشواق)، ومن ثم يقرأ شعره بهذه المفاتيح، فلا يحمل ما لا يحتمل، يقول ابن عربي[34]:

كلما أذكره من طلل أو ربوع أو معان كلما

... ...

كلما أذكره مما جرى ذكره أومثله أن تفهما

منه أسرار وأنوار جلت أو علت جاء بها رب السما

لفؤادي أو فؤاد من له مثل ما ليمن شروط العلما

صفة قدسية علوية أعلمت أن لصدقي قدما

فاصرف الخاطر عن ظاهرها واطلب الباطن حتى تعلما

بلا شك إنّها إشارة من ابن عربي إلى أنّ ما ورد في متن ديوانه(ترجمان الأشواق) من رموز"ما هو إلا إشارات رمزية تؤول إلى حقائق إلهية، وتنزّلات ربّانية."[35] وبذلك

يحدد لقارئه طريقة التّعامل مع تجربته الشّعريّة(الصوفية) ذات المنظومة الرّمزية الخاصة أو الجهاز الاصطلاحي والمفاهيمي الخاص حتّى يكون هذا القارئ المتلقي في مأمن من سوء القراءة ، ومن سوء التأويل الذي لا تحمد عواقبه في كلّ الحالات، إن ما اقترحه ابن عري في هذه العتبة النصية يمكن توصيفه إذ صحّ التعبير بـ(دفتر شروط قرائي) بين طرفين بينه(كمنتج/مسوق) وبين قارئه (كمستهلك) يلتزم به ويمنع الخروج عنه، وله حقّ توجيه القراءة وإلا فله سلطة إلغاء العقد المبرم بينهما. وأرى من باب التنبيه أن قراءة النصوص الشعرية(الصوفية) والحكم لها أو عليها مشروطة دائما ومتمسّكة كذلك بأن العبرة ليست بظاهر اللفظ، ولا يعوّل عليه في الفهم، وينبغي صرف النظر والخاطر عنه وأن العبرة كل العبرة بباطن اللفظ وباطن النص وإليه ينبغي أن يكون لفت النظر وصرف الخاطر إذا أراد القارئ العلم والفهم. فالمعني الظاهر السطحي القريب لا يكون دائما هو المقصود وإنما المعنى أو(معنى المعنى) أو المعنى الباطن العميق البعيد.

3- الرّمز الصّوفي وتجلّياته في الشّعر الإسلامي:

بعد المقدمات النظرية السابقة التي اضطررنا للوقوف عندها نصل إلى الممارسة التّطبيقية للنّصوص، والواضح أن الشّاعر الإسلاميّ قد استعار واستعمل الرّمز الصوفي-على اختلاف تجليات هذا الرمز- مدرجا إيّاه في معمار قصيدته الشّعرية العمودية والحرة، ويتبدّى ذلك في متن أغلب شعراء هذا الاتّجاه كمحمد الغزالي ومحمود حسن إسماعيل ومحمد علي الرباوي وحسن الأمراني ومصطفى محمد الغماري... وغيرهم، وبفعل الممارسة وتكرار النّماذج وتراكم التّجارب أصبح الرّمز الصّوفي سمة أسلوبيّة تضاف إلى قائمة السمات الأسلوبية والخصائص التّعبيرية التي تميّز متن الشّعر الإسلامي وتعبّر عن أبعاده الدّلالية والرّؤيوية.

يتجلّى الرّمز الصّوفي في المتن الشّعري الإسلامي من خلال مجموعة من الأنساق الجزئيّة والكلّية، منها ما يتمحور حول الرّمز الخمري متجسّدا في الخمر وما له علاقة بها، ومنها ما يدور في فلك الرّمز الأنثوي ممثلا في المرأة وما له صلة بها، ومنها ما ارتبط بالرّموز اللّغوية المختلفة الّتي تؤدي دلالات صوفيّة روحانيّة أو تشحن

بمعان من هذا القبيل، ومنها ما يرتبط باستدعاء الشّخصيات الصّوفية، ومن ثمّ فإن هذه التجليات تتوزّع على أربعة تمظهرات أسلوبيّة وتعبيريّة:

أ–التمظهر الأول: يتمثّل التّمظهر الأول لتجلّي الرّمز الصّوفي في الشّعر الإسلامي في التّعبير بواسطة(الخمر) واستعمال المعجم الخمري بكل مفرداته، ويعتبر هذا الرّمز (الخمر) رمزا موازيا في دلالاته لرمز(المرأة)، ومعا يشكلّان موضوع المحبّة الإلهيّة، شعرا، المحبّة الإلهية التي هي موضوع الإسكار، وهي البديل الخمري الذي يسبّب النشوة والفرح الروحيين. والصّوفي في حالة وجده بالمحبة، أو في حال تجلي الحق عليه بالمحبة يغمره فيض من اللّذة الرّوحية، تطغى على كل كيانه[36].

ب– التمظهر الثاني: يتمثّل في التّعبير بواسطة(المرأة) أو الأنثى، فالدّلالة الرّمزية الأساسيّة للمرأة الكامنة في(المحبّة الإلهية) هي الصّلة الّتي تجمع بين مجموع الرّموز الصّوفيّة كرمز(لخمر)، ويعد رمز(المرأة) رمزا محوريا بوصفه المكوّن الرّئيس والبؤرة الّتي تستقطب كلّ ما سواها، لأن"عنصري الأنوثة والجمال في المرأة، جعلاها تتبوأ مكانة رمزيّة عالية في الشّعر الصّوفي بعامة."[37] .

ج– التمظهر الثالث: يتمثل في المفردات اللّغويّة التي توّظف وتحمّل بدلالات صوفيّة، وتشكل رموزا صوفية جديدة لا تنتمي إلى المظهرين السّابقين وحقليهما الدّلاليين–المعجم الخمري والغزلي(المرأة)– اللّذين تداولهما كبار الشّعراء الصوفيين، بالإضافة إلى الصور الشعرية الناتجة عن تلك المفردات اللغوية، والتي لا تخرج عن المجال الصوفي وإشعاعاته.

د– التمظهر الرابع: يتمثل في استدعاء الشّخصية الصّوفية بإحدى آليات الاستدعاء؛ بالعلم(الاسم أو اللقب أو الكنية) وبالقول وبالدور أو بذكر شيء من متعلقات الشّخصية.

ومهما تختلف طريقة التّوظيف، فإنّ للرّمز الصّوفي، عبر تجلّياته وتمظهراته المختلفة، وظيفة شعريّة في بنية القصيدة وجماليّة تعبيريّة في التّجربة الشّعريّة، وله قيمته كعنصر دالّ شعريا كبقية العناصر اللّغوية والفكرية والشّعوريّة، تلك العناصر

التي تنصهر في بوتقة الذّات المتطلعة للتّواصل والوصول، وتأخذ عبر المعاناة الرّوحية والوجد الصّوفي شكلها الشّعري الملائم.

ولا يتّسع الفضاء،ها هنا، لمقاربة كل هذه التّمظهرات، ولهذا نقتصر على التمظهر الأسلوبي الأوّل من تمظهرات الرّمز الصّوفي، ولعل الكيفية التي حضر بها الرّمز داخل المتن الشّعري والكثافة التي جسّدها تواتر أنساقه، تسمح بإجراء إحصاء بسيط لمفرداته وتوزيعها في حقول دلاليّة تتلاءم مع التمظهرات الأربعة المحدّدة أعلاه، وتتعالق في إطار التجّربة الشعرية/الصّوفية الكلية.

إن(الحقل الدّلالي)–بما هو"مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها."[38] وبماهو"جمع كل الكلمات التي تخصّ حقلا معينا، والكشف عن صلاتها الواحد بالآخر، وصلاتها بالمصطلح العام."[39]–أداة إجرائية ناجعة تساعد في تحقيق هدف المقاربة. وتتبيّن نجاعة هذه الأداة في النّصوص الأدبيّة الّتي تلتقي فيها مجاميع من الألفاظ مشكّلة دلالة معيّنة. الأمر الذي يبرر استعمال هذا الإجراء في أكثر من منهج نقدي.

فالأسلوبيّة "تتّجه إلى الألفاظ باعتبارها ممثلة لجوهر المعنى،فاختيار المبدع لألفاظه يتمّ في ضوء إدراكه لطبيعة اللّفظة، وتأثير ذلك على الفكرة، كما يتم في ضوء تجاور ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة، أو تستدعيها طبيعة الفكرة."[40] وكما يبدو فاللّفظة/الرّمز تستدعي ألفاظا أخر تجاورها أو تصاحبها في السّياقات ذاتها. وهذا ما سنقف عليه في مقاربة التمظهر الأول من تمظهرات توظيف الرمز الصّوفي أو ما نصطلح عليه بالتعبير الرمزي بواسطة الخمرة في شعر محمد الغزالي.

4– التعبير الرمزي بواسطة الخمرة:

4–1–الديوان.

يتجلّى التعبير الرّمزي بواسطة الخمرة في متن محمد الغزالي(1917م–1996م) الشّعري، ونجتزئ منه أربع قصائد من ديوانه الموسوم بـ(الحياة الأولى)حيث تبرز فيها هذه الظاهرة بشكل لافت للنظر.

طبع ديوان(الحياة الأولى)أول مرة سنة 1354هـ/1936م، ثم أعادت دار الشروق إخراجه في طبعة أولى سنة 1418هـ /1998م، يشير العنوان كنص مواز إلى المرحلة العمرية التي نظمت أثناءها قصائده، أو يكون مقتبسا عن عنوان أول قصيدة في الديوان، وهي قصيدة(الحياة الأولى أو نحو المجد)، قصيدة دالية تتناص مع قصيدة دالية لأبي العلاء المعري إيقاعا ولغة ودلالة، ومطلع قصيدة الغزالي هو[41]:

ثماني عشرة مرّت سهادا ...أرِدت على المنام ولن أرادا

وقد يشير إلى الحياة الدنيا وهي الحياة الأولى في مقابل الحياة الأخرى أو الآخرة، فالشاعر المسلم يؤمن بالحياة الآخرة التي تنتهي إليها حياته الأولى.

يضم سبعا وخمسين قصيدة عمودية يختلف النّفس الشّعري فيها طولا وقصرا، وتتنوع موضوعاتها، وتتوزّع عروضيا على أنساق إيقاعية تسعة(الكامل، الرمل، الوافر، البسيط، الطويل، الرجز، المنسرح، الخفيف، السريع).

يهيمن عليها النّسق التّقفوي الموحّد، وتتقدم قصائد الديوان قصيدة (الحياة الأولى أو نحو المجد)، وهي بمثابة التّصدير وتنتهي بتوقيع الشّاعر للدلالة على أن القصيدة جزء من السيرة الذاتية للشاعر ومرآة لشخصيته تعكس جانبا من طموحه وعزيمته وإرادته.

4-2-القصائد/متن المقاربة:

تتلو القصيدة المذكورة أعلاه أربع قصائد، هي بغيتنا، معنونةً بـ(الخمرة الإلهية) ومرقمة من واحد إلى أربعة، تتخذ من(الحب الإلهي)المعبر عنه بلغة رمزية موضوعة رئيسة لها، ويمكن توصيفها إيقاعيّا بما هو مدون في الجدول من توضيح:(القافية=موحدة/مطلقة=م م):

القصيدة	الوزن	المطلع	النمط	القافية	الروي/مجراه	عدد الأبيات
1-الخمرة الإلهية	الطويل	مصرع	عمودي	م م	رِ	15بيتا
2-الخمرة الإلهية	الطويل	مصرع	عمودي	م م	د	15بيتا
3-الخمرة	الرمل	مصرع	عمودي	م م	ع	16 بيتا

الإلهية						
4–الخمرة الإلهية	الوافر	مصرع	عمودي	م م	س	14بيتا

تتخلل لغة القصائد الأربعة –وقصائد الديوان–ألفاظ يقل استعمالها ويندر تداولها قد تحول دون فهم المعاني وإدراك الدلالات وتربك القارئ غير المتمرس باللغة وتشوش تلقيه.

وتتسم القصائد الأربعة، كما هو ملاحظ، بكثافة الرّمز الصّوفي، وتعدّ من روائع الشّعر الإسلامي ذي النزوع الصوفي الّذي يستخدم(الرّمز الخمري)–بصيغه واشتقاقاته– رمزا شعريا صوفيّا للحبّ الإلهي. يتوسل الغزالي بمعجم لغوي رمزي(خمري) في التّعبير عن تجربة صوفية شعرية متميزة، تجعل من الغزالي واحدا من الشّعراء الإسلاميين في العصر الحديث الذين استلهموا التّجربة الصّوفيّة، ووظفوا رموزها بوعي وبقصد واعتدال.

والغزالي يختلف عن الشّعراء الصّوفيون ولا يسايرهم في كل تقاليد الكتابة الشعرية، فإذا كان شعراء الصوفية قد جعلوا من(المرأة) و(الخمر)محورين رمزيين تقوم عليهما تجاربهم الشّعريّة ويتم بواسطتهما التّعبير عن أحوالهم المختلفة ومواجدهم المتجدّدة، فإنّ الغزالي قد نأى بنفسه عن كتابة الغزل وجنّب قلمه اتّخاذ الغزل نهجا صوفيّا وطريق حبّ إلهيّ وشاركهم في خمرياتهم الّتي من خلالها حاولوا الزلفى والحبّ الإلهي[42].

فقد انزاح عن التقليد الشعري في هذا الجانب ولم يستسغ أن تكون(المرأة) الكائن الأنثوي رمزا للمحبّة الإلهية، ولم ير حرجا في أن تكون(الخمر) رمزا حاملا لذات الدلالة، الخمر بأبعادها المعنوية المجازية الإيمانية.

إنّ قصيدة(الخمرة الإلهيّة) في نماذجها الأربعة تفرز حقلًا دلاليّا متميّزا ومهيمنا على بنية القصائد اللّغويّة/الدّلاليّة، يتشكّل الحقل من مجموعة من الوحدات اللغوية أو الرموز/الدوال يترأسها لفظ(الخمر)، وتتفرع عنه بقية الوحدات والألفاظ والتراكيب المرتبطة والمتعلّقة به دلاليا، كما يتضح:

الخمر :(الشرب الصفي،الكأس(5)، التحسّي، الرّحيق، قطيرات، شرابها، كؤوس(2)، الغول(2)، الصّحو(2)، خمور(2)، الشهد، الورد، خمر(3)، الري، احتساء، جرعة، الأكواب، أكؤس، المخمور، الطل، السّلسبيل، الظمآن، الصدي...).

فهذه الألفاظ ترتبط من النّاحية الدّلالية بالمعنى الرئيس للفظ(الخمر) الذي تنصرف دلالته إلى(المحبة الإلهية)، ممّا يجعل تلك الألفاظ قائمة من الكلمات الّتي تتردد بنسب مختلفة في نسيج النّص، فـ"كلما ترددت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفها أو بتركيب يؤدّي معناها كوّنت حقلا أو حقولا دلاليّة."[43]. والملاحظ أنّ مفردات هذا الحقل الدلالي–مهما كانت صيغها واشتقاقاتها– لا ترتبط بالمعاني الواقعيّة أو الحسية للخمر وما يلازمها من سكر وذهاب للعقل وغيبة للوعي وغير ذلك من صفات سلبية وإنّها تتصل في سياقات التّجربة الشّعريّة الصّوفية بالمعاني الروحانيّة التي ترتفع عن الدّلالات الواقعية الحسّيّة.

رأى الغزالي في(الخمر) رمزا صوفيا قادرا على أن يستجمع ويستقطب كل الدلالات الإيجابية الروحية، فعبر عنها بـ: الشّرب الصّفي وهيجُها/بسمات الكأس/بسمة نور/شهيّات التحسّي/سِرار وجود الرّوح/دفوق المعاني المصعدات إلى حمى الله/مضواء كفيض ذرور..وغير ذلك، وهي مفردات وتراكيب تأتي متتابعة في سياقها النصي دالة على الانشراح والنشوة والفرح، يقول الشاعر في القصيدة الأولى(الخمرة الإلهية(1))[44]:

ضحوكُ إلى الشَّرب الصّفي وهيجُها... ففي بسمات الكأس بسمةُ نورِ
عِذاب شهيّاتُ التّحسّيكأنّما... سِرارُ وجود الرّوحِ ذَوْبُ نَميرِ
فوقُ المعاني مُصعداتٌ إلى الحِمى...حمى الله مضواءُ كفيض ذَرُورِ

وتسهم بنية اللغة بهذه الصيغ المشتقة في الإيحاء بالمعاني السابقة وبحال الشاعر المنشرحة في خوض غمار تجربة متفردة تتواشج فيها اللغة والشعور، ويبدو ذلك واضحا في مقطع ثان من القصيدة، حيث تتجاور الدوال الآتية: رحيقها/ قطيرات مجدود /قرير/السعادات/طهر/بنت الحور..يقول الشاعر[45]:

حياتك ضِلّات فخذْ من رحيقها...قطيراتِ مَجدُود الحياةِ قريرِ
فثَمَّ السّعاداتُ التي لن تنالها...بأسهال دنيا أو رؤًى لحَسِيرِ

ولو مسَّ اللمحُ صرعى شرورِها...بغيّا لأضحَتْ طُهْرَ بنتِ الحُورِ

تمثل(الخمر)الموصوفة، ها هنا، قمة السرور ومنتهى السعادة التي لا تدانيها سعادة أو سرور في الأرض، يقول الشاعر[46]:

كأنّ السّرورَ المجتَنَى من شرابها ... إليه سرورُ الأرض جدّ حَقِيرِ

وهي خمرة تبعث الطّمأنينة والوداعة والأمن والرضا، ولا يخشى من غولها، يشير الشاعر إلى كل ذلك من خلال أساليب إنشائية دالة من استفهام ونداء خرجا عن غرضهما الأساس إلى التعجب من حقيقة الخمرة وآثارها المتعلقة بالتقوى والإيمان[47]:

فأيُّ كئوس غولُها للدنى التي ... تزُوع بؤساها وأيُّ خمور..؟

ويَا عجبًا كم من طمأنينةٍ بها ... وداعةُ إيمانٍ وأمنُ قَريرِ..؟

شرب الشاعر المتصوف الغريب من الكؤوس المحفوفة بالأمن والهدى بعد ما شعر بأنّ حياته قطعت شوطا مجفلة عن الله بعيدة عن المنهج، ويتوسّل إلى تلك الخمور المتناهية الصّفاء والكمال أن تعيده إلى الله وقد طافت به سحابة ضلال حارقة، وبأن تغتال الصّحو الزائف وترده إلى عالم الحب والصّفاء، يقول الشّاعر في القصيدة الثانية(الخمرة الإلهية(2))[48]:

غريبا أرى نفسي فأجفلُ إذْ هوتْ...حياتيَ يغزُوها عن اللهِ بعدُها!!!

ورُبَّ كئوسٍحفّها الأمنُ والهُدَى...شربْتُ فمَا أسْمَى الّذِيرد مجدُها

خمور تناهى في الكمال صفاؤُها...نفى السّوءَ معناها إذا اشتِير شهْدُها

إنها الخمرة التي تتضح كأسها بفيض الحث وبالجدّ، يقول الغزالي[49]:

ففي الكأس فيضُ الحقّ والجدّ كلّما...طغى من جحيم النّاس يجتاح نكدُها

وقد تأخذ(خمر) الشّاعر بعض صفات الخمر الدنيويّة حين يصفها بأنها معتّقة الآماد، وينغمس بعد ذلك في خمرة الصّفاء الطّاهرة الطيّبة الزكية الرّحيق المباركة بنور الله، فيذكر ذلك، مستخدما صيغ النداء المعبّرة أسلوبيّا عن التوتّر الرّوحي الملحوظ، فالشّاعر يتعامل مع الرّمز "ليس من أجل الرمز ذاته..ولكن لكي يصل بنا إلى أقصى نقطة من التوتّر الرّوحي المرتجى."[50]، فيخاطب خمرته، وهو الطريد، بالقول[51]:

أعيدي طريدَ القُرب يا خمرُ إنّني...يهونُ لديّ المنعُ لا جادَ رفدُها

وفي الكأْسِ ري للصداة إلى الهدى... تثير حياةً لن يغلَّب وأدُها
مشاعر مغلولٍ طوى الكونَ حسُّه ... ودنيا شباب ليس ينفكُّ قيْدُها
معتقةُ الآمـادِ فهي قديمةٌ... مع الله ما أزكى!وقد طاب خلدها
له المجدُ جبّارا إذا كان بؤسُها...له المجْدُ رحمانا إذا كان سعدُها
سكبت على كلّ الحياة ملامحا... تلوح بنور الله إذْ كان فردُها

لقد تعامل الغزالي في تجربته الشّعرية الصوفية مع(الخمر)كموضوعة(تيمة)أساسية شكلت بؤرة تمحورت حولها تجارب الشعراء الصّوفية من قبل، فالـ(الخمر)هي"آخر ما يلجأ إليه الصّوفي في تجربته الصّوفية، بعد موضوعة (الغزل) وموضوعة(الطّلل) وموضوعة(الرحلة) وموضوعة(الحنين)، ذلك لأن جل الموضوعات تعبّر عن مراحل الغياب، بينما تكاد تكون موضوعة الخمر وحدها هي الّتي يعبّر بها المتصوفة عن مرحلة الحضور، وما كان الصّوفي أن يلجأ إلى هذه الموضوعة، في صفتها الماديّة الممقوتة والمحرّمة شرعا، لو لم يجد في التّعبير بها معادلا موضوعيا لحال من أحوال الصّوفية العالية إن لم نقل أكملها وأعلاها على الإطلاق."[52].

بعد ذلك، يتحوّل الغزالي في القصيدة الثالثة(الخمرة الإلهية(3)) إلى حالة من الوجْد الصّوفي شبه الكامل ملتزما طريقا وسطا لأنّه"ظل ممسكا بحبل الوسطيّة الصّوفية، لم يْغل في معنى، ولم يتطرّف في تعبير، وإنّما هو بالقدْر الذي يعبّ من خمر نشوة الرّوح بقدْر ما تتكشف له أسرار للكون كانت خافية عليه، منيعة في الوصول إليها."، يقول[53]:

كلّمـا زدْت احتسـاءً زادنـي ... طيبُ ريّاهانفاساتٍ وديعَهْ
وحبتنـي كشـفَ أسـرارِ لدى ... خافياتٍ الكون تلقاها منِيعَهْ
جُرعةُ الإلهـامِوالقـربِ ومـا... في جلالِ الله من حُسْنَى بَدِيعَهْ
وشعاعالهدى فيالأكواب من... خامرتْه ومضـةُ اللّمحِ سَرِيعَهْ
اغتدَى نشوانَ لا يلْوي على...بَهجَةٍكالآل وضاحًا بقِيعَهْ

ويجد الشاعر في(الخمر) منطلقا يكفل له العزوف عن الشرور، ويجد وراء (غولها) مسعدات من المعاني، ومعراجا تتحقق فيه لذة الروح، يقول[54]:

فيك يا خمر انطلاقي عازفا...عن شرور خفَّت الدنيا صريعَهْ
أين غوْلُ الظّاهر المزْرِيفي...مُسعِدَات من معانيها المُذيعَهْ
لذَّةُ الرُّوح في مِعْرَاجِهَا نَحو ... أوطانٍ نأت عنْها سَمِيعَهْ
فهي لا تألو طلابا نحوها ... أبدا تهْتِفُ في شوْق نُزوعَهْ
يا جمالَ الكأْسفي رقراقها ... هدأتي في قرّة النّفس الصدِيعَهْ
وانصرامٌ لِقُيودٍ أُحْكِمَتْ ... ذلةُ الهونِ ودنياه الفظِيعَهْ

لقد ارتقى الشّاعر المتصوف في تجربته الروحية إلى مستوى سامق من الرؤيا والإبداع والفن، فـ"تحدّى، بغير قصد منه، شعراء المتصوفة الخمريين معنى ومبنى، وحسّا وجرسا، وفناء ووجدا، وتحريرا وتعبيرا، لالتزامه بالوسطية الصّوفية وانصرافه عن العربدة والغلو."[55]، يقول في القصيدة الرابعة(الخمرة الإلهية(4)) [56]:

فؤادي ما وعَى أو مَا أحسَّا...فلن يرْضَى منَ الأوْهَام أنْسَا
صَميمُ الحقّ باعدنا مدَاهُ...ولو شئنا لأَدْرَكْنَاهُ لَمْسَا
جنَى المخمورُ مَا يبغي شَهيّا...جناهِ من طِلَا الرّحمن كأْسَا
جوارٌ حفّ عليها كلُّ شَيء...فمنْ يسمُو إليه طابَ نَفْسَا

وقد وجد الشاعر في(سلسبيل الخمر)ما يطفئ نار ظمئه، وما يملؤ كلّ حواسه، يقول[57]:

تفجّر سلسبيلُ الخَمْر رِيًّا ... لظمآنٍ صدِيّ مَا تحسَّى

يبدو من خلال سياقات القصائد الأربعة أنّ(الخمْر)ترد بوصفها علامة لسانية يؤشر مدلولها على(المحبة الإلهية) أو(ومنتهى الحب الإلهي) و(منتهى الحضور) الذي يطمح إليه الشّاعر المتصوف باعتبار الخمْرِ"آخر ما ينتهي إليه الحب الإلهي، فإذا كانت مثلا المكونات الأساسيّة لموضوعة الطلل، والتشبيب والنّسيب، والرحلة، والحنين، تتألف من مكونين أساسين هما: (محب/محبوب)، فإن موضوعة الخمر هي الأخرى تتألف من مكونين أساسيين ولكنهما هما: (محبّ/محبّة)، وإذا كانت العلاقة في تلك الموضوعات هي علاقات غياب وانفصال، فإنّها في هذه الموضوعة الأخيرة هي علاقة حضور واتصال، ونشوة الحضور والاتّصال هي المحبة ذاتها."[58] كما أنّ(الخمر)

في سياقات المذكورة سابقا تعدّ"بديلا رمزيا مناسبا؛ بسبب تشابه كل من آثارها وآثار السّكر الصوفي."[59] وقد وظّفها الشاعر بكل ما يتصل بمعجمها الخمري للتّعبير عن مواجده الصّوفية منطلقا في ذلك من رؤية إسلامية واضحة صحيحة، إنه أسسّ للاعتدال في التّعبير بالرّمز الصّوفي أو كما نعتهه أحد الباحثين بالوسطيّة الصّوفية.

إنّ الغزالي–رحمه الله– شاعر صوفي متميّز، كما تصوّره وتقدّمه لغة القصائد الأربعة المشار إليها، حيث تمكّن من توظيف المعجم اللّغوي الصّوفي الخمري، خاصّة، مفرداتِ وتراكيب وصورًا واصفا أحواله ومعبّرا عن مواجده وأشواقه ومعاناته في أتون تجربة شعريّة صوفيّة مذهلة. لقد كان هذا المعجم بمفرداته الرئيسة وما يدور في فلكها وما نشأ بينها من علاقات بنية حاضرة وفاعلة ومهيمنة في القصيدة الغزاليّة وفي إنتاج دلالاتها الخصبة، لكنها بينة لا تنفرط عن نظام الرؤية الناظمة لكل عناصر التجربة الشعرية.

يتّضح من خلال تجربة الغزالي الصّوفية الشعريّة أن التّوحيد الخالص من كل شوائب التصوّف قد مثّل أس الرؤية الإسلاميّة التي توجه التّجربة الشعريّة، تلك الرّؤية المتحرّرة من الزمان والمكان، والتي "تمتلك–دائما– قدرتها على تجاوز حواجز الزمن والمكان..على الانطلاق بشفافية نادرة لكي تحضن كل قيمة نبيلة..كل شيء جميل..كل كائن تبدعه إرادة الله فيعلاه..لكي تكون بحجم الطبيعة والعالم والكون..كما كانت هناك بحجم الزمن الذي لا يكف على الدوران..عن تعاقب الليل والنهار.. الزمن الذي تضيع فيه وتتلاشى حواجز الماضي والحاضر والمستقبل..لأن الذي يبقى في العالم ليس الماضي أو الحاضر أو المستقبل..ليس هذا المكان أو ذاك.. ولا هذه البيئة المحدودة أو تلك.. ولكنه الإنسان المؤمن السّعيد الموصول الوشائج بالله سبحانه خالق الزمن والمكان..المسلم المتجذر كالشّجرة الطيبة في أرضية الكون والممتدة غصونه ذات الثمار في السّماوات تكر عليه الدهور وهو هو..."[60] إنها رؤية تنفي في هذا المضمار القول بوحدة الوجود وبالاتّحاد والحلول والفناء، إنها رؤية ربّانية تستمد من الكتاب والسنّة، والغزالي مثاله في ذلك مثال من تصوف وراقب تصوفه بالسنّة والفقه فحافظ على هيبة السنّة، وحقّق نشوة التصوّف في الوقت نفسه، لقد كانت شخصية المتصوف هي ذاتها

شخصية الفقيه الذي يزن تصوفه بموازين الشرع ويلجم المواجد بالنص ويهذّب الأشواق بالأحكام لكي لا يشوبها شائب، ولنا أوضح مثال في ذلك الحسن البصري فهو شخصية امتزج في تكوينها خوف الفقيه ومحبة الصّوفي، وتآلف فيها ورع العابد وزهد المتصوف، وتضايف عندها العمل بالطاعات والعبادات والأخذ بالمجاهدات والرياضات الرّوحية[61].

خاتمة:

ويمكن التأكيد من خلال ما سبق على النتائج الآتية:

– إن الرّمز الصّوفي في المتن الشّعري الإسلامي قد تجلّى من خلال مجموعة من الأنساق الجزئية والكلية، منها ما تمحور حول الرّمز الخمري ممثلا في الخمر وما له علاقة بها، ومنها ما دار في فلك الرمز الأنثوي ممثّلا في المرأة وما له صلة بها، ومنها ما ارتبط بالرّموز اللغوية المختلفة التي تؤدي دلالات صوفيّة، ومنها ما تركز حول استدعاء الشّخصيات الصوفية، ومن ثم فقد توزع على أربعة تمظرات أو مظاهر أسلوبية وتعبيريّة.

– إن شعر الغزالي في القصائد الموقوف عليها قد مثّل التمظهر الأول لتجلي الرّمز الصّوفي في الشّعر الإسلامي من خلال التّعبير بواسطة(الخمر) واستعمال المعجم الخمري بكل مفرداته، فرمز(الخمرة) يعد رمزا موازيا في دلالاته لرمز (المرأة)، والرمزان معا يشكلان موضوع المحبة الإلهية، شعرا، فالمحبة الإلهية هي موضوع الإسكار، وهي البديل الخمري الذي يسبب النشوة والفرح الروحيين.

– إن التّوحيد الخالص من كل ما شاب التصوّف من شطح وتطرف وزيغ وضلال–تجربة وتعبيرا– قد مثّل أساس الرؤية الإسلاميّة التي توجه التّجربة الشعرية تلك الرؤية المتحررة من الزمان والمكان.

– إن الشعر الإسلامي يحرص على التواصل مع المتلقي بوصفه أدبا رساليا، وليس معنى ذلك أن يقصد الشاعر إلى المباشرة والتقريرية،فإن ذلك لا يلزم الشاعر بالوضوح في الرمز أو استعمال الرمز الواضح،فمن طبيعة الأداء الفني الإيحاء لا التّصريح، فالغموض الشفاف في الرمز يمنح المتلقي فرصة المشاركة في إنتاج الدلالة أثناء القراءة المتميزة المتفاعلة الكاشفة والمتأملة للنص. وإن لمس القارئ بعض الغموض

في الرّمز الصوفي فذلك مرجعه التّجربة الصّوفية في حد ذاتها التي لا تتضح بالقدر الكافي ولا يمكن التّعبير عنها بوضوح مماثل.

– إن الشّعر الإسلامي يتجنب في تناصاته العبارات التي لا تنسجم وعقيدته، كما لا يفرط في توظيف الرمز الأسطوري، وهكذا يتبين أنه بمقدور الشاعر الإسلامي أن يوظف أي رمز أسطوري بشرط أن يضعه في سياق لا يتعارض مع التصوّر الإسلامي الذي ينطلق منه، هذا التصور المتفرد الذي يتسم بالتوحيد والربانية والواقعية وبالتوازن وغيرها من الخصائص التي تشكل القاعدة الراسخة والتماسك الصلب لموقفه الفني والأدبي، فالتصور الإسلامي لا يطلق العنان للتصور غير الإسلامي الذي يعمد إلى توظيف رموز وثنيات الشّعوب وأساطيرها المنحرفة.

– لقد تميّز الرمز الصّوفي عبر تجلياته المختلفة في المتن الغزالي بأداء دلالته الشّعرية في بنية القصيدة، وبالنهوض بجماليته في التجربة، والتعبير عن قيمته كعنصر دال شعريا إلى جانب العناصر اللغوية والفكرية والشعورية، تلك العناصر التي تنصهر في بوتقة الذات، وتأخذ عبر المعاناة الروحية والوجد الصوفي شكلها الشعري الملائم.

هوامش

1 – رابح بن خوية: مقالة في الأدب الإسلامي، البدر الساطع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط: 1، 2012.

* –محمد الغزالي السقا(1917م–1996م): مفكر وكاتب وأديب، وداعية إسْلامي، مولده ونشأته بمحافظة البحيرة بجمهورية مصر العربية، التحق بعد تحصله على الكفاءة والثانوية التحق بكلية أصول الدين بجامعة الأزهر 1937، تحصل على درجة التخصص في التدريس سنة1943من كلية اللغة العربية، قدم ما يزيد على خمسين كتابًا تمثل مشروعًا فكريا متكاملا يواجه أبر ز التحديات التي تواجه نهضة الأمة منها: الإسلام والأوضاع الاقتصادية 1948م والإسلام في وجه الزحف الأحمر والإسلام المفترى عليه بين الشيوعيين والرأسماليين وخلق المسلم وعقيدة المسلم وجدد حياتك وفقه السيرة، ومن معالم الحق، كيف نفهم الإسلام والسنة النبوية بين أهل الفقه وأهل الحديث وفي مجال الأدب أصدر ديوانه الشعري: الحياة الأولى في طبعته الأولى 1936م عن المطبعة الإسلامية بالإسكندرية. وصدر عن دار الشروق في سنة1998م وصدر بالجزائر عن دار الهدى بعنوان ديوان محمد الغزالي سنة1999

2- أحمد طعمة حلبي: التناص بين النظرية والتطبيق، شعر البياتي نموذجا، الهيئة العام السورية للكتاب، دمشق، (د، ط)، 2007، ص: 136.

3 - محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط: 1، 2001.

4- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، (د، ط)، 1416هـ-1992م، ص: 165.

5 -حسن الأمراني: مملكة الرماد، المطبعة المركزية، وجدة، (د، ط)، 1987م، ص: 5.

6 -مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف الإسكندرية، (د، ط)، (د. ت)، ص: 99.

7 -محمد بنعزوز: معجم مصطلحات الأدب الإسلامي، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، ط: 1، 1427هـ-2006م.

8 -مصطفى محمد الغماري: في النقد والتحقيق، دار مدني، (د، ط)، 2003، ص: 8.

9- المرجع نفسه، ص: 37.

10-سعد الدين كليب: وعي الحداثة، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص:69.

11- المرجع نفسه، ص: 71.

12-رينيه وليك وأوستين وارين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق،1987م ص: 243.

13- نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط: 1، 2008، ص: 226.

14- سعد الدين كليب: وعي الحداثة، ص: 72.

15 - المرجع نفسه، ص: 72.

16- المرجع نفسه، ص: 72.

17-المرجع نفسه، ص: 14.

18 -المرجع نفسه، ص: 73.

19-عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت،(د، ط)، 2007، ص: 197.

20- أحمد بسام ساعي: الواقعية الإسلامية في الأدب والنقد، دار المنارة للنشر، جدة، ط:1، 1405هـ-1985م، ص: 100.

* جاء في الأسطورة أن(دوريس)إحدى حوريات البحر، تزوجت(نيروس) شيخ البحر وولدت له خمسين فتاةً، كلهن ذات طبيعة إلهية بحرية.

21- حسن الأمراني: مملكة الرماد،، المطبعة المركزية، وجدة، (د، ط)، 1987م، ص: 33.

22- المصدر السابق نفسه، ص: 38.

23-شلتاغ عبود: حدائق الشعر الإسلامي المعاصر، دا الملاك للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط: 1، 1422هـ-2002م، ص: 172.

24 -المرجع نفسه، ص: 173.

25 -حسن الأمراني: سآتيك بالسيف والأقحوان، تنغيم، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط: 1، 1416هـ-1996م، ص: 17.

26-صلاح فضل:أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب،بيروت، ط: 1، 1995، ص: 192.

27 -حسن الأمراني: مملكة الرماد، ، المطبعة المركزية، وجدة، (د، ط)، 1987م، ص: 33.

28- المصدر نفسه، ص: 38.

29 -شلتاغ عبود: حدائق الشعر الإسلامي المعاصر، ص: 172.

30 -المرجع نفسه، ص: 173.

31 -حسن الأمراني: سآتيك بالسيف والأقحوان، ص: 17.

32- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص: 192.

33 -صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص: 192.

34 -محي الدين بن عربي: ترجمان الأشواق، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، (د، ط)، 1401هـ-1981م، ص: 11.

35 -أمين يوسف عودة: تجليات الشعر الصوفي، قراءة في الأحوال والمقامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط: 1، 2001، ص: 315.

36- المرجع نفسه، ص: 383.

37 -المرجع نفسه، ص: 315.

38- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط: 5، 1998، ص: 79.

39- المرجع نفسه، ص: 80.

40- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط: 1، 1994، ص:207.

41- محمد الغزالي: الحياة الأولى، دار الشروق، ط: 1، 1998م ص: 81.

42- المصدر نفسه، ص: 49.

43 محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجيةالتناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط: 3، يوليو1992، ص: 58.

44- محمد الغزالي: الحياة الأولى، ص: 49.

45- المصدر نفسه، ص: 83.

46- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

47 -المصدر نفسه، ص: 84.

48 -المصدر نفسه، الصفحة نفسها

49 -المصدر نفسه، ص: 85.

50- عماد الدين خليل: في النقد التطبيقي، دار البشير عمان، ط: 1، 1419هـ-1998م، ص: 16.

51 -محمد الغزالي: الحياة الأولى، ص: 86.

52 -مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د، ط)، 2002، ص: 96.

53 -محمد الغزالي: الحياة الأولى، ص: 87.

54 -المصدر نفسه، ص: 88.

55- المصدر نفسه، ص: 56.

56 -المصدر نفسه، ص: 89.

57 -المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

58 -مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني، ص: 101.

59- أمين يوسف عودة: تجليات الشعر الصوفي، قراءة في الأحوال والمقامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط: 1، 2001،ص: 337.

60- عماد الدين خليل:في النقد التطبيقي،دار البشير،عمان، ط: 1419هـ-1998م،ص: 13.

61 - محمد بن عمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص: 8.