الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي– تبسة–
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الأنساق المضمرة وبناء المتخيّل في الشّعر الصّوفّي المغاربّي المعاصر

–مقاربة من منظور النّقد الثّقافّي–

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

شعبة: اللّغة والأدب العربي تخصص: نظرية الشّعر

إعداد الطالبة: إشراف الأستاذ الدكتور:
آسية مصابحّية محمّد عروس

لجنـــة المنـــاقشـــة:

الأستاذ	الجامعة الأصلية	الصفة
		رئـيـسـا
مـحـمَّـد عـــروس	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي – تبسة–	مـشـرفـا ومـقـررا
أحمد سعود		عضوا مناقشا
هشام تومي		عضوا مناقشا
كعب حاتم		عضوا مناقشا
طارق ثابت		عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1446 - 1447هـ / 2025 - 2026م

بسم الله الرحمن الرحيم

صدق الله العظيم

﴿سورة يونس [الآية 62]﴾

مقدّمة

عَبَّر الشّاعرُ المغاربيُّ عن رُؤاه وتصوُّراتِه تجاه الإنسان والحياة والكون، عن طريق إبدالات نصّية، تحملُ مضامين متنوِّعة، وتكشفُ عن عُمق هواجسه وقضاياه الأنطولوجية، وتساءلُ التغيُّرات السوسيو تاريخيّة والثقافيّة للمجتمع المغاربيّ، عبْر حساسيّة إبْداعيّة، تنفتحُ على عوالم شعرية جديدة، تغذّي تجربته الشعوريّة.

وقد انفتحَ الشّعر المغاربيّ المعاصر، في إطار التّجريب على عوالَم صوفيّة، تساءلُ المألوفَ وتتبنّى فعلَ المغامرة، بتقنيات فنّية، تنأى عن المنطقية ببناء متخيَّل يؤلِّف بين المتباعد والمتنافر، والواقعيّ والخياليّ، والمقدَّس والمدنَّس لتتجاوز التنميط الأنموذجي المألوف للشّعرية، ولتواكب سياق التغيُّرات السوسيو- ثقافيّة والتاريخيّة الّتي شهدتها بلدان المغرب العربيّ الكبير.

وقد بنى الشّاعرُ المغاربيّ متخيَّلا شعريا، انطلاقا من تجربته الصوفيّة، ترسُمه دوالٌ ورموز وإشارات مُخاتلة، تتفاعلُ فيما بينها، عبْر جدلّية الوعي واللاوعي، وتنفتحُ على غواية التأويل، ليُوهِم إشعاعها برؤية أنساق ظاهرة، تقُوم على أخرى باطنيّة ومضمَرة، تقبع في العمق وتتفلتُ من الرَّقابة المؤسساتيّة.

وانطلاقا من هذا التصوُّر المبدئيِّ؛ أردْنا أنْ نسائل الشّعرَ الصُّوفيَّ المغاربي للبحث عن الأنساق المضمَرة فيه، في أطروحة دكتوراه موسومة بـ: " **الأنساقُ المضمَرة وبناءُ المتخيَّل في الشِّعر الصُّوفيّ المغاربي المعاصر-مقاربة من منظورِ النَّقد الثَّقافي**-"، في محاولة للكشف عن أنساقه المُضمَرة التي أسهمتْ في بناء متخيَّله.

يتأسَّسُ هذا البحثُ على فرضية مفادُها أنَّ الشّعر العربيَّ تتوارى خلفَ جماليته اللُّغويّة وانزياحاته الأسلوبيّة وبلاغته التّصويريّة أنساقا ثقافيّة مضمَرة. ويَصدُر عن مُسلَّمة مدارُها أنَّ الخطابَ الصوفيّ؛ بجمال لُغته الرَّمزيَّة وتشكيلاته الاستعاريّة الشطحيّة، يَستبطنُ أنساقا مُضمرة أسهمتْ، بطرائق متنوِّعة، في بناء عوالَم متخيَّلة.

يُمكن أنْ نُصنِّفَ أسبابَ اختيارِ موضوعِ البحث إلى أسبابٍ ذاتيّةٍ وأخرى موضوعيّة:

تتمثّل الأسباب الذاتيّةُ في شَغفي بالشّعر الصّوفي، قديمه وحديثِه ومعاصره، من حيث رمزيّةُ لغتِه الّتي تنفتحُ على غواية التأويل، وعُمق رُموزه وسِحرِ رُؤاه وفانتازيّة عوالِمه السِّحريّة. وقد أغْتَنْي المدوَّنات الصُّوفيّة المغاربيّة، على امتداد القُطر المغاربيّ، وتنوُّع مشاربِه وتبايُن مدارسه، بجْمعها وقراءتها، مما أذكى روح مغامرة الكشف عن أنساقها المضمَرة ومكنوناتِها المعتّقة بصِبْغة مغاربيّة.

وهذا ما تناغَم مع رغبتي في إنجاز بحثٍ أكاديميٍّ للظفر بشهادة دكتوراه العلوم في مجال تخصُّصي " دراسات أدبيّة " تكونُ تتَويجًا واستكمالا لحلقة بحث بدأتْ نَواتُه من نهاية مناقشة رسالة الماجستير الموسومة:" العرفانيّةُوبِناء المُتخيَّل الشّعريّ في القصيدة الجزائريّة المعاصرة – الوهج العذريّ /ياسين بن عبيد، صحوة الغيم/عبد الله العشي، للجحيم إله آخر/حسناء بروش ؛" حيث راودتْني رغبةُ تجاوزِ النَّقد الأدبي إلى النَّقد الثّقافيّ، للخُروج عن إسار البلاغة الجماليّة في الصياغة الفنيّة؛ تركيبا وتصويرا وترميزا، إلى الحَفْر في طبقاتها للكَشْف عن المُتواري وراء إشعاعاتها. وذلك من خلال توسيع المدوَّنة لتصُبِح مغاربيّة.

أمَّا الأسبابُ الموضوعيةفيُمكنِيإيجازُ ها في النقاط الآتية:

- قِلّة الدّراسات النّقديّة، في حدوداطِّلاعي، الّتي قاربتْ الشّعرَ الصّوفيّ، بصفة عامّة، والشّعر الصُّوفي المغاربي، بصفة خاصّة، من مَنْظور النَّقد الثّقافي.

- نَقْص الدِّراسات حول الشّعر الصُّوفي المغاربي المعاصر، إذا استثَنْينا تجاربَ تحاولُ تشييدَ رؤيةٍ نقديةٍ جديدةٍلهذا الخطاب خاضعةً لمبْدأ الإقليم في الانتقاء وأحادية الرؤية في المعالجة.

يسعى هذا البحثُ إلى تحقيقِ جُملة من الأهداف تتمثّل في:

- الكَشْفُ عن الأنساقِ المُضمَرة، في الشّعر الصّوفي المغاربي المعاصر، وتربُّتِها في اللاوعي الجمعي من خلال النَّص الشّعري.

- اَلبَحْثُ عن استراتيجيات بِناء الُمتخيَّل الشّعري في الشّعر الصُّوفي المغاربي المعاصر.
- وَضْعُ رؤية نقديةٍ تضبطُ آلِيات الإضْمار في الشّعر الصّوفي المغاربي المعاصر.
- إخْراجُ الإبداع الصوفي المغاربي المعاصر من دائرة الانغلاق والتقْوقعُ المحلّي إلى الانفتاح العربي والعالمّي والانخراط في مشهد التَّجريب، للاطّلاع عليه واستثمار إمكاناته المتعدِّدة الأبعاد.
- الكَشْفُ عن الأنساق الُمضَمرة، في الشّعر الصّوفي المغاربي المعاصر، وتجاُوز الدِّراسات السابقة التي انحصرت في الأدبية بمختلف تشكُلاتها (الصورة، الرمز، اللُّغة)، ولم تتجاوز الظاهر النصي إلى عملية البحث والحفر في الباطن والُمتواري؛ إذْ نجد في شعر المتصوِّفة ملامَح نسقية وجدلية يمكن أنْ نُعالَجها من منظورات النَّقد الثَّقافي؛ كالأنوثة، والأنا والآخر، وتمثيلات الزمان والمكان، والإنسان والهوية، والمركز والهامش، والحب بوصفه نسقا، والرحلة الرامزة، والتحوُّلات في سياق المعراج، مما يجعل نصوصَه قادرةً على إضْمار محتَملات نسقيةغير متوقَّعة أو محتملة.
- الإسهاُمفي إِثراء المكتبة الصوفّية ببحث أكاديمي يساعدُ على توسيع أُفُق الدِّراسات والمقاربات الّنقدّية مستقبلا.

ويُناقِش البحثُإشكاليةً مكِن صياغَتُها في السؤال الآتي:

كيف أسهمتْ الأنساقُ المضَمرة في تشكيل المتخيَّل الصُّوفي في الشّعر المغاربي المعاصر؟

ويتفرَّع عن هذه الإشكالية الرَّئيسة الأسئلة الآتّية:

1. ما هي الأنساقُ الثقافية المشكّلة للشّعر الصّوفي المغاربي المعاصر، وكيف يمكن الكشف عنها من منظور النقد الثقافي؟
2. ماهي التجلّيات الّنسقّية، عبر جدلّية الإظهار والإضمار، لبناء المتخيَّل الصوفي في الشّعر المغاربي المعاصر؟

3.ما هي آلياتُ تشَـكُل الوعي التخييلي في بناء الشّعر الصوفي المغاربي المعاصر؟
4.كيف تفاعلت هذه الأنساق المضَمرة فيما بينها لبناء المتخيَّل في الشّعر الصّوفّي المغاربي المعاصر؟

ونظرا لتنوُّع واتِّ ساع الجغرافيا الثّقافّية لتجربة الشّعر الصّوفّي المغاربّي المعاصر؛ عبر أقاليمه الخمسة، فقد اعتمدنا على أسلوب النمذجة؛ باختيار دواوين شعرية لكل إقليم، لتحقيق الأهداف المرجّوة من البحث.

أوّلا : الشّعر الجزائريّ

1. الشّاعر "عثمان لوصيف" -رحمه اللّه-

- ❖ أعراس الملح
- ❖ اللؤلؤة
- ❖ المتغابي
- ❖ غرداية
- ❖ مكاشفات في مشهد الموت
- ❖ أبجديات
- ❖ جرس لسماوات تحت الماء

2. الشّاعر عبد الله العشي

- ❖ يطوف بالأسماء
- ❖ صحوة الغيم

3. الشّاعر عبد الحميد شكيل

- ❖ غوايات الجمر والياقوت

❖ مرايا الماء–مقام بونة–

4. الشّاعر عبد الحكيم بالحيا

❖ حلاج النّهايات

ثانيا: الشّعر التّونسّي:

1. الشّاعر "محمد الخالدي"

❖ المرائي والمراقي

❖ وطن الشاعر

❖ مباهج

2. الشّاعر "محمد الغزّي"–رحمه الله–

❖ديوان محمد الغزّي

3. الشّاعر منصف الوهايبي

❖ ديوان الوهايبي

4. الشّاعرة فضيلة الشّابي

❖ بروق المتى(الأعمال الكاملة)

❖ صلوات في الأين

5. الشّاعرة فوزّية العلوي

❖ برزخ طائر

ثالثا: الشّعر المغربّي

1. الشّاعر أحمد مفدي

❖ أنا من أكون
❖ مقامات العاشقين
❖ سّيدة الإشراق
❖ شجرة الابتهالات
❖ حدوس ابن عربي
❖ الوقوف في مرتفعات الصحو
❖ مملكة الحروف

2. الشّاعر محمد علي الرباوي

❖ ديوان الرباوي–رياحين الألم– ج2
❖ ديوان الرباوي–رياحين الألم– ج3

3. الشّاعر محمد بنعمارة

❖ السنبلة

4. الشّاعر أحمد الطريبق أحمد

❖ الأعمال الشّعرية–مسار تجربة 1968م–2010م.

5. الشّاعر صلاح بوسريف

❖ فاكهة الليل

رابعا: الشّعر الليبّي

1. الشّاعر محمد المزوغي

❖ العارفون

❖ بعض ما خبأ الياسمين

❖ لا وقت للكره

❖ ما تبقى من سيرة الوجد

2. الشّاعر المهدي الحمروني

❖ مجاز تائه إلى الوحي (نصوص الحجر والعزلة)

خامسا: الشّعر الموريتانّي

1. الشّاعر محمد ولد عبدي

❖ كتاب الرحيل وتليه الفصوص.

2. الشّاعر الشّيخ نوح

❖ عراجين القلق الأولى!

3. الشّاعر داوود أحمد التجاني جا

❖ عبور إلى الذّات.

❖ملتبس بعد التّأويل.

4. الشّاعر محمد المحبوبي

❖ بقّية من أنخاب الغيب.

ويتَّخِذُ البحث من النّقد الثّقافي رؤيةً منهجيةً للدراسة، بما يتمثَّل فيه من مفاهيم نظرية ومقولات نقدية. مع الاستعانة بأدوات الحفر الأركيولوجي في القضايا التي تتطلب ذلك.

وعلى الرّغم من تنوُّع الدّ راسات في الشّعر الصّوفّي، القديم والحديث منه، من منظورات فلسفّية ووجودّية ونقدّية، بعد تغييبه وتهميشه، في ظلّ مؤسـ سة أدبّية ونقدّية، تنتحي سمْ ت الجمالّية والشّعرّية، إلا أّنها، في كثير من الأحيان، أغْفلتْ الدلالات المضَمرة وعلاقتها بالثّقافة والأنساق، باستثناء بعض الدراسات، في حدود اطّلاعنا، الّتي اتسمت بالانتقائية، ونذكُر منها:

1.رضا عامر: الأنساق الثقافّية في الشعر الصّوفّيقصيدة تجلّ ي المحبوب للأمير عبد القادر نموذجا-،مجلّة مقامات، العدد السادس، 2019.
2.أحلام بن الشيخ: الأنساق المضَمرة في مختارات من شِعر عثمان لوصيف، مجلة مقاليد، العدد16، جوان2019-شوال 1440.
3.فاطمة الزهراء بوديسة، جمال مجناح: خطاب الأنساق الثّقافّية في شعر عثمان لوصيف-دراسة ثقافّية لديوان المتغابي-، حوليات الآداب واللغات، مجلد08-1، عدد14، مارس2020.
4.زينب علي حسين الموسويّ: الأنساق الثّقافّية في شعر الفقهاء(247-656هـ)، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه في فلسفة اللغة وآدابها،2017م.
5.ناهضة ستار عبيد: أثر الأنساق في تشكيل الخطاب السردي الصوفي-قراءة نقد ثقافّية في حِلية الأولياء والرسالة القشيرية-، منشورات أبحاث الكتاب العرب، دمشق،2003م.

وقد حاولنا، في هذا البحث، تغطيةَ هـ ذا الفراغ في السّاحة البحثّية، بالكشف عن الأنساق المضَمـ رة في الشّعر الصّوفّي المغاربّي المعاصر؛ وذلك من خلال التأسيس النّظري؛بالضبط اللّ غوي والاصطلاحي للمفاهيم، والمـقاربة التطبيقّية؛ على نصوص المدوَّنـة.

تعملُ هذه الأطروحةُ على تتبُّع أثَر الأنساق الثقافّية المضَمرة في بـِناء المتخيَّل الصّوفّي في الشّعر المغاربي المعاصر، من منظور النقد الثّقافّي، وقد احتوت على ثلاثة فصول، متدرِّجة من التنظير إلى المقاربة، تُستهلُّ بمقدّمة وتتوَّج بخاتمة مرفقة بقائمة المصادر والمراجع.

فأّما الفصلُ الأوَّل؛ فهو فصلٌ نظريٌّ؛ موسوم بـ " الحدودُ الإجرائّية للدراسة واستراتيجياتُها المعرفّية"؛ لضبط المفاهيم، وقد تناولَ العُنصرُ الأّول الشّعَر الصّوفيَّ المغاربّي: الرؤية والتأسيس؛ وفيه سيتم بِناء رُؤية تصوُّر ّية للشّعر الصوفّي، بصفة عاّمة، تؤسَّس على مبدأ التّماهي بين التجربتين؛ الشّعرّية والصّوفّية، وتقوم على لُغته الاستسرارية، وعباراته الإشارّية، وأسلوبه الّرمزي، ودلالته العميقة وحمولاته المضَمرة، لتْنَخَرِط في جدلية النص والتأويل. كما يتمُّ التطرُّق إلى الشّعر الصّوفّي المغاربّي، بصفة خاصّة، القديم والحديث والمعاصر، من خلال نماذَج شعرّيةٍ منتقاة،تحلّق في عوالَم روحّيةٍ، لتعُبِّر عن مقامات المتصوِّفة وأحوالهم ومواجيدهم، في معراج الكشف عن أسرار الكون وحقائق الوجود.

وتضمَّنَ الثاني استراتيجيات الّنقد الثّقافّي؛ وفيه نتتبَّع مسارات التحوُّل من النَّقد السياقي؛ بمعالمه الكبرى المنهج الّنفسي والتّاريخي والاجتماعي، إلى الّنقد النسقي؛ بتملُّكِه الشكلانّية والبنيوية. ثم التعرُّف على الّنقد الثّقافي من حيث: النشأة، في البيئتين الغربّية والعربّية، والمفهوم، والخصائص، والوظيفة، والمنهجّية المتَّبعة في مقاربة النصوص والخطابات الإنسانّية، الأدبّية وغير الأدبّية (رسم، نحت، زخرفة ...)، بصفتها الأكاديمية والهامشّية على حد سواء. كما تم الاشتغال النظري على أهم مقولات الّنقد الثّقافّي؛ الّنسق، الثّقافة، الخطاب، المؤسسة، الهيمنة، السلطة، ودورها في اكتشاف الأنساق الثقافّية.

وتعلَّقَ الثّالثُ بالّنسق الثّقافّي، وسؤال المتخيَّل الصوفي؛ وفيه تّم تحديد الّنسق المضَمر من حيث: الماهية والوظيفة والخصائص مع آليات الإضْمار ليُختَم بتحديد مفهوم المتخيَّل الصّوفّي وطرائق بنائه.

أما الفصل الثاني؛ فهو فصلٌ تطبيقيٌّ؛ موسوم بـ" الّنسق الكراماتّي وبناء المتخيَّل في الشّعر الصّوفّي المغاربّي المعاصر"؛ وقد توزَّع على ثلاثة محاور هي:

- أوّلا: الرُؤيا وتشكيل النّصّ الصّوفّي: وفيه تّم اكتشاف معالم النّسق الكراماتي من خلال ثلاثة أُطُر: الرُؤيا، الهاتِف، وأسرار الحروف والأعداد، وكيف أسهمتْ في بناء المتخيَّل الشّعري.

- ثانيا: رحلة التّفريد وتشكُلات الأنساق؛ حيث تتبعنا هذه الرِّحلة عبر رموز السفر والحج والمواسم والزيارات، والعروج.

- ثالثا: البحثُ عن الخلود في المتخيَّل الصّوفّي؛ من خلال مُكاشفات الموت، وزيارة القبور، وتوظيف الإكسير والبحث عن الحياة الأبدية.

أما الفصل الثالث؛ فهو فصلٌ تطبيقيٌّ أيضا، موسوم بـ" نسق التّوسُّل وبِناء المتخيَّل في الشّعر الصّوفّي المغاربّي"، وفيه تّم الكشف عن نسق التّوسل من خلال:

- أوّلا: عوالم التّصوف بين الواقع الصّوفّي والمتخيَّل الشّعريّ، وقد حدَّدنا ثلاثة عوالم وهي: عالم الدعاء، والوِرد، والسَّماع، وبيَّنا أثَرَها في بناء المتخيَّل.

- ثانيا: الحبُّ الصُّوفّي وتشكيلُ النّصّ؛ وفيه حدَّدْنا العلاقةَ بين الحبِّ الإلهّي والتّوسُّل، وتتبعنا رموزَ المحبَّة الإلهّية، الفَناء وبناء المتخيَّل النَّصّي.

- ثالثا: التّوسُّل وتشكُلات الأنساق؛ وفيه تّم تحديد ثلاثة أنواع للتّوسُّل؛ وهي التوسُّل بأسماء الله الحسنى وصفاته، والتوسُّل بعمل صالح، والتوسُّل بدُعاء الرجل الصالح.

تدور هذه الفصولُ الثلاثة حول هاجس اكتشاف الأنساق المضَمرة التي تتوارى خلْف جماليات الشّعر الصّوفّي المغاربّي المعاصر ومدى إسهامِها في بناء المتخيَّل الشّعري، وكان التطبيق على مدوَّنة الشّعر الصّوفّي المغاربّي المعاصر؛ من خلال نصوصه الثرَّة، الّتي اتّخذت من عوالم التّصوُّف طاقةً إشعاعّية تصويرّية، يتداخل فيها الواقعي والخيالي، وتنتشر من خلالها أنساقٌ مترسِّبة في اللاوعي الفردي والجمعّي، لبناء متخيَّله الشّعريّ.

وقد توصلت، في خاتمة البحث، إلى جملة من النتائج (ستذكر في حينها).

اعترضَ سبيلُ هذا البحث، مثل كُلِّ بحثٍ أكاديميّ، صعوباتٌ كثيرةٌ، موضوعيّة وذاتيّة، يمكن بيانُها في النّقاط الآتيّة:

- أما الذاتية فتتمثّلُ أساسا في مرض والدي، ثمَّ وفاتهُ رحمه الله.
- صعوبةُ الحصول على مدوَّنة البحث، خاصة الدّواوين الشّعريّة والمقاربات النقديّة المغربية واللّيبية على حدّ سواء.
- تعدُّد الرُّوى والأفكار والتوجُّهات النَّقديّة والمذهبيّة حول النّقد الثقافي بداية من المدرسة النفسية السلوكية الأمريكية وصولا إلى مدرسة فرانكفورت الثقافية، ثم امتزاجه بالمنهج الأنثروبولوجي.
- قِلَّة المُقاربات للنّص الشّعريّ الصّوفيّ، من منظور النّقد الثّقافيّ، وخاصة المعاصر منه.

ولكن على الرّغم من كلِّ ذلك، تمَّ بعون الله تجاوُز تلك الصعوبات وبقدر ما مثّلتْ عائقًا كانت حافزًا لدينامية البحث.

اعتمدَ البحثُ على مجموعة من المراجع مثّلتْ المستَنَدَ المَعرِفي للموضع والرُّؤية، أهمّها: الأثر الصوفي في الشّعر العربيّ المعاصر لمحمد بنعمارة، والشّعر والتّصوُّف–الأثر الصوفي في الشعر العربيّ– لإبراهيم محمد منصور والنقد الثقافي– تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية– لأرثر أيزابرجر، والنّقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافيّة العربيّة لعبد الله الغذّامي، وتمثيلات الآخر– صورة السود في المتخيّل العربيّ الوسيط– لنادر كاظم.

وقد كشفتْ المقاربة عن وجود نسقيْن ثقافيين مضَمرين هما: النَّسق الكراماتيّ والنّسق التّوسُّلي أسهما بشكل كبير في تشكيل المتخيَّل الشعري الصوفي المغاربي، مع تعدُّد آليات الإضمار وطُرُق التجلّي والإظهار.وذلك ما ولَّدَ تنوُّعا في آليات بناء المتخيَّل الصّوفيّ لإثارة المتلقّي واستدراجه للولوج إلى عوالمه وتشرُّب ثقافته.

وقبل أن أُنهي هذه المقدّمة أحمدُ الله عزَّ وجلَّ على نعمة الإيجاد والإمداد، فمنه التوفيقُ وله الفضلُ والمِنَّةُ، وأتوجَّه بالشّكر الجزيل لكلّ من ساعدني من نُقّاد وأساتذة وشعراء، من المغرب العربي الكبير.

وأخصُّ بالذكر والشكر، الأستاذ المشرِف: الأستاذ الدكتور"محمد عروس"، لقبوله الإشراف على بحثي، وحِرصه على تتبُّع جُزئياته وقراءته له، وتقويمه لما اعوجَّ منه، وتسديده لما انحرفَ منه، وتثمينه لما صحَّ منه. وأسأل الله–عزّ وجلّ– أنْ يجعلَ جُهده مقبولا مجازى عليه في الدنيا والآخرة. وأتوجَّه بالشكر إلى لجنة المناقشة لقبولهم تقييم هذا العمل فلهم كلّ التقدير، والحمد لله أوّلا وآخرا.

الفصل الأوّل

الحدود الإجرائيّة للدراسة واستراتيجياتها المعرفيّة

أوّلا: الشّعر الصّوفيّ المغاربيّ: الرؤية والتأسيس

1. الرؤية التّصوريّة للشّعر الصّوفيّ
2. تأسيس الشّعر الصوفي المغاربي ومداراته

أ-الشّعر الصّوفيّ المغاربيّ القديم

ب-الشّعر الصّوفي المغاربيّ الحديث والمعاصر

ثانيا: استراتيجيات النّقد الثّقافيّ

1 تحولات الخطاب النّ قدي من النّقد الأدبيّ إلى النّقد الثّقافيّ

أ-النّقد الأدبيّ: مسارات التّحول من النّقد السّياقيّ إلى النّقد النّسقيّ

ب-النّقد الثّقافيّ، نحو إبدال منهجيّ

2. مقولات النّقد الثّقافيّ

أ- النّسق

ب- الثّقافة

ج- الخطاب

د- المؤسسة

هـ- الهيمنة

و- السّلطة

ثالثا: النّسق الثّقافيّ وسؤال المتخيّل الصّوفيّ

1. النّسق الثّقافيّ المضمر: سؤال الماهيّة والوظيفة
2. خواص النّسق الثّقافيّ وميكانيزمات الإضمار
3. المتخيّل الصّوفيّ وطرائق بنائه

أوّلا: الشّعر الصّوفي المغاربيّ: الشّعر ا لصّوفيّ المغاربي: الرؤية والتأسيس

1. الرؤية التّصوريّة للشّعر الصّوفيّ

يَنشَأُ الإنسانُ في مجتمع، يؤثِّرُ فيه ويتأثَّر به، مُعتمِدا، على مبدأ التدرُّج والتراكُم، في كسب المعارف والتعبير عن مضَمرات واقِعه الثقافي الموروث. ويعملُ على تكييف تلك المعارِف المكتسَبة، في كونٍ تَندغِم فيه المتناقِضات، وتُسيِّجُه علاقات المَنطق والاستلزام، عبر إحداثيتي الزّمان والمكان، على إيقاع جدلّية الكائن والمُمكن والمحتَمل، والواقع والمأمول، والمدنَّس والمقدَّس. ليبدأ رحلةَ البحث عن كينونَته المتفرِّدة، في ظلّ تصاعُد وتيَرة القِيم المادّية،ليحقّق توازُنه واستقراره الداخلّي.

وقد وجد في التّصوّف؛ الّذي عُرِّف بأنّه «**نشاطٌ ثلاثيُّ الأبعاد؛ إنّلهُ جانب سيكولوجي وجانب فلسفي وجانب ديني.**»[1]، ومن خلال التّفاعل الديناميكي، بين أقطابه الثلاث؛ النّفسيّ؛ بمشاعره المتباينة، من الحبِّ والرِضا والأُنس والقُرب، والفلسفّي؛ بتأمُّلاته في الوجود والحقيقة، والدّينّي؛ عبر عوالَم غيبية تقَودُه إلى التوّحيد، تنفيسا لمكبوتاته وطريقا للخلاص.

ويختلفُ التّصوُّف، مفهومًا وطريقة، من شخص لآخر؛ وقد «تكلّ م النّاس في التّصوف: ما معناه؟ وفي الصّوفّي: من هو؟ فكل عّبر بما وقع له»[2]، فتنّوعت الطرائق وتعدّدت المدارس الصوفّية بتعدُّد أنفاس الخلائق لأنَّ «الحقيقةتتجلّى لكلّ ذاتٍ بشكل مُغايِر»[3]؛ ومردُّ هذا الاختلاف، من ناحية، يعودُ إلى درجة اجتهاده في سَيْرِه قِبَلْ مامه للمقامات والأحوال؛ فالصّوفيُّ هو المُريد وهو السَّالك وهو الواصلُ، ومن ناحية أخرى، إلى طريقة الكشف المبنية على الذَّوق أو الإلهام أو المحبَّة[4].

---

[1]– إبراهيم محمد منصور: الشّعر والتّصوّف–الأثر الصوفي في الشعر العربّي المعاصر (1945–1995) –، ص21.

[2] –القشيري: الرسالة القشيريّة، تح عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف، ج2، ط1، القاهرة، 1966،ص551.

[3]– أدونيس: الصوفّية والسريالّية، بيروت، دار الساقي،1992، ص188.

[4]– ينظر، عبد الحق منصف:أبعاد التّجربة الصّوفّية(الحب–الإنصات–الحكاية)، أفريقيا الشرق، المغرب،2007، ص6.

وقد اتّخذَ الصّوفّي من الشّعر وسيلةً ؛ «فالصّوفيُّ شاعرٌ سواءٌ نَظَم القولَ أو نَثَر»[1]؛ إذْ توحَّدت المعاناة بينهما في سبيلِ الفَناء الشّعريّ والصّوفّي، للتّعبير عن تجربته الوجدانية والوجودية، ووصْف مُجاهداتهِ وما يُكابِده أثْناء سَيْرِه وانتقاله عبر مقامات وأحوال، بلُغةٍ شعريّة محمَّلة بشحنات عاطفّية، طلبا للوِصال والفَناء. وذلك من خلال تَحصيب التّجربة الشّعريّة بالتّجربة الصوفّية[2]،الّتي اتّسمت بالتمّيُّز والتّفَرُّد؛ فهي بُنِيَتْ على مبدأ الذّوق الذّي يَنْأى عن التّحديد والقياس، وينفتحُ على التّعدُّد والتّنوُّع والاختلاف في إطار الائتلاف.

ويقوم الشّعر الصّوفّي على ثلاثة أقانيم[3] هي:

أ-**أُقْنوم اللُّغة:** تميَّزتْ لُغة الشّعر الصّوفّي؛ بهْمس حروفها وقِلّة ألفاظها وحُسن سبْك عباراتها، فهي مستعارة، من ناحية أولى، من معجم شِعر الغَزَل، لتتناغَم مع عواطِف الصَّبابة والعِشق ولَواعِج الشَّوق وحَرارة الوِصال. وتقوَم، من ناحية أخرى، على المُفارقة لتكشفَ أسرارَهم وتصفَ أحوالَهم وأذواقَهم ومعاناتِهم في سبيل الفَناء.

ب-**عُمق الدَّلالات:** وتتَّسم التّجربة الصوفّية بالتبطين؛ فهي تجربة ذَوْقّيةٌ ومعرفة حدسّيةٌ وذلك من خلال البحث في «بعدٍ روحيٍّ يعبِّر عن عُمق الحياة الباطنّية للإنسان»[4]؛ فهو بعدٌ يَنأى عن التّحديد والتّأطير المُنطق، ويخرجُ من إسار العالَم الماديِّ الّذي تحكُمه علاقاتٌ حسِّية تخضعُ لمبادئ الحتمّية والسببّية الزمكانّية إلى رحابة العالم الغيبي بفُضاتهِ اللّانُهائية وإشراقاتِه.

---

[1] -زكي نجيب محمود: مع الشعراء، ط6، دار الشروق، القاهرة،1983، ص217.

[2] -لفظ الصوفّية: «يدل على الوحدة والكثرة المؤلفة نظريا وعمليا، والموزعة توزيعا غير متساو في الواقع التّاريخي لدى متتبعي المذهب أو رباطاته» ينظر: جان شوفليي:التّصوف والمتصوفة، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، بيروت -لبنان،1999، ص7.

[3]- ينظر، محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربّي المعاصر، ط1، شركة النّشر والتوزيع-المدارس-، الدار البيضاء،2001، ص ص139-140.

[4]-زكريا إبراهيم: مشكلة الإنسان، دط، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، ، دت، ص 27.

وتقوُم التّجربةُ الصوفّية، الّتي محلُّها القلبُ، على الكشف والرُؤيا والمُشاهدة «ومن ثُم لم يكن بُدٌّ من خَلْقِ لُغة ثانّية،داخل اللُّغة الأولى، هي لُغة الرَّمز والإشارة»[1]؛ فاصطلحوا على لُغةٍ تنَزاحُ ألْفاظُها وعباراتُها عن المعاني المألوفة، لتعبِّر عن عوالِمهم المُدهِشة؛ الّتي تأْتَلِف فيها الأضدادُ وتتناغُم فيها المتناقضاتُ، وتخُتَزلُ فيها الكثرةُ في الواحد المتعدِّد.

ج-رمزية الخطاب:

يستبطِنُ الشّاعرُ الصّوفّي الحقائقَ الخفّية، معتمدًا على «قوَّة خيالٍ تسبِقُ الإدراكَ الحسّي وتَصوغُه، لذا فهي تحوِّل معطيات الحسِّ إلى إشاراتٍ ورموزٍ»[2] ؛ فهو يستكْنِه باطِنَ النَّفْس، ويَغوصُ في أعماق الكون، لسَبْرِ أغواره وكشفِ حُجُبِه، ضمْن مقامِ استِرْاري، تتَّسع فيه الرُؤيا وتَضيقُ فيه العبارة[3]« فكانت الإشارةُ هي الفضاءُ البديلُ»[4]، فتجربةُ الصوفيِّكلِّها؛ سَيْرُه ومقاماته وأحواله ومعارفه ومكاشفاته، تقوُم على التَّشفير الرّمزي الّذي «لا يَظفُر به إلاّ أهلُه»[5]؛ فهو يضطلع بُدورٍ مزدَ جٍ؛ ظاهُره بوْحٌ وتنفيسٌ عن حِنتهِ وباطنُه ستْرٌ لأسَراره وتلبيسٌ لمنحه[6].

1-2-الشّعر الصّوفّي: التّرميز وأسبابه

تقوُم الحياةُ الإنسانّية، باختلاف قِيَمها الرُّوحّية والماديّة، على التّشفير الرّمزي؛ الّذي يشكّلُ نِظاما يختزنُ اللّاوعي الفردي والجمعّي، ويعكِسُ البُعدْين الماضوي

---

[1]- أدونيس: الثابت والمتحول (تأصيل الأصول)، بيروت، دار العودة،1977، ص95.

[2]-هنري كوربان: الخيال الخلاق في تصوّف ابن عربي، تر: فريد الزاهي، منشورات مريم، الرباط، د.ت، ص77.

[3] -«وقال لي: كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة. وقال لي: العبارة ستر فكيف ما ندبت إليه» ينظر: محمد بن عبد الجبار بن الحسن النّفّري: كتاب المواقف وكتاب المخاطبات، تحقيق أرثريوحنا أربرى، مكتبة المتنبي، القاهرة، مصر، د.ت، ص51.

[4]- أحمد الطريبق أحمد: الخطاب وخطاب الحقيقة-مبحث في لغة الإشارة الصوفّية-، مجلة فكر ونقد، العدد40، جوان2001، دار النشر المغربّية، الدار البيضاء، ص68 .

[5]-السراج الطوسي:اللمع في التّصوف، القاهرة، 1960، ص414.

[6] -ينظر، أسماء خوالدية: الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا،ط1، منشورات الاختلاف ومنشورات ضفاف، دار الأمان، الرباط،2014، ص151.

والاستشرافّي، بجدلّية الكائن والممكن، على إيقاع إيحائيٍّ، يكشفُ «عن النّواحي النّفسيّةِ المستتَرِة الّتي لا تقوَى على آدائها اللّغةُ في دلالتها الوضعّية»،[1]، لتنَخرِط في إطار ديناميّة التّواصل المنفتحة على الثّقافات البشرّية، باختلاف أنماطها المعيشّية وسلوكياتها التّعبيرّية وطقوسها الشّعائرّية.

وقد عبَّر الصّوفيُّ عن عالَمه الرُّوحي، المُفارِق لقوانين الواقِع، بأقواله وأفعاله وسلوكاته الرّمزّية، بمحمولاتها السوسيو- ثقافّية، الّتي تنفتحُ على طفولة العقل البشرّي، وأضفى على المحسوس هالات قُدسّية، في رحلة البحث عن الخلاص، والظفر بمعارف؛ تتلوَّن بألوان وأشكال مختلفةٍ، تُختزَل في خِرقة يتوارثُها المُريدون عن شيخهم.

وتقوُم فلسفتهُ الرمزيةُ؛ وفق سنن التّشفير، على التناسب بين المرموز والرمز، والتّسامي عن المدنَّس للاتحاد بالمُطلَق. ويمكن أن نفّيئ هذه الرموز إلى الفئات الآتية: رمز الأنثى، والخمر، والطبيعة، والأعداد والحروف، والعبادات، والألوان والأشكال.

1. رمزُ الأنثى: شكّلت الأنوثَة محورا مركزيا، تجاذَبْه أنماطٌ معرفّية وسلوكّية لثقافات مختلفة، في تفسير علاقة الإنسان بالوجود. واكتست هالات قُدسّية، تتسامى عن النواميس الطبيعّية، لـ«يؤكّد هذا الترابطُ الرّمزي أنَّ لخُصوبة المرأة نموذجا كونيًّا يتمثّلُ في الأرض الأمِّ المُنجِبة والكونّية»[2]، فكانت إلهة الحبّ والخصب والجمال الّتي تتجلّى فيها كلُّ مظاهر الجمال الإلهّي.

2. الخَمْر: ارتبطت الخمرة، باختلاف ألوانها وأذواقها، في الثّقافة البشرّية،باللّذة والنَّشوة، وتجاوز الواقع بإكراهاته، وإلغاء سُلطة العقل المحدودة، لتنفتح على الخيال بمغامرات كَشفّية تنفتحُ من خلالها العوالم والأسرار.

وقد وَظّف الشّاعرُ العربّي، منذ العصر الجاهلّي حتى العصر العباسّي، الحقلَ الدّلالي لَرمز الخمرة، بكلّ ما يشتمل عليه، من تنوُّع وثراء؛ في التّسميات والأذواق والتأثير.

[1] –محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت،1983، ص398.

[2] –فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، المغرب،1999، ص57.

وقد وجد الشّاعر الصّوفيّ، وفق مبدأ ذوقيّ؛ يتجاوزُ فيه المحسوسَ إلى المحدوس، في التقابل الوجداني الّذي سيطر على المُعجم الخمريّ؛ من سُكر يقابلُه صَحو، وبَط يُ قابلُ قَبْض، ما يتوافق مع أحواله ومقاماته. وقد اعتبروا الشَّطح نتاجا للوجد الّذي أحدثه السُكر، أثناء سَيْرهم، عبر ثلاث مراحل؛ هي التّساكر والسكر والصحو. كما قسّموا الصّحو إلى صَحوين؛ صَحوٍ قبل السُّكر وآخر بعده. ومَيَّزوا بينه وبين الغَيْبة والغَشْيَةوما يُ رافقه من ذوق وشرب وريّ.[1]

3. الطّبيعةُ: ارتبطَ الإنسانُ، منذ العصور القديمة، بالطبيعة وانبهَر بانسجامِها، وعظمةتكوينِ ها وجلالِجمالِ ها.فوقَ فَ عاجزا أمام قوّتِ ها، وأخذَ يتقرَّبُ إليها بالقرابين والنُّذر لتحقيق معادلةِ الكَينونة بين الإنسان والطبيعة. وقد تباينت النّظريات، باختلاف التيّارات الغُنوصيّة والعِرْفانيّة، في كيفيّة تجسُّد هذه الكينونة المقدَّسة. فتارةتتحقَّق عندما تحلُّ الطّبيعة في الإنسان، من منظور " عبد الكريم الجيلي "، من خلال نظرية " الإنسان الكامل ". وفي " نظرية وحدة الوجود " لـ " ابن عربي "الّتي تقوم على مبدأ " الوحدة في الكثرة "؛فصورة الطّبيعة تنعكسُ على مرايا مختلفة، وتتعدّد وتتنوَّع صُوَرُها لحقيقة واحدة وهي التّجلّ ي الإلهيّ في مظاهرها المختلفة.[2]

4. رُموز الأعداد والحروف: حَظِيتْ رُموز الأعداد والحروف، في مختلف الثّقافات الإنسانيّة، على اختلاف أعراقِها وأجناسها، باهتمامٍ كبير، أكسَبها قدُرات خارقة، وأضفى عليها قداسة؛ توثّق علا قتها الخفيّة بالحظ والنّصيب وما تحِذُ ه من خير أو شرٍّ.

أ-رموز الأعداد: تعتَبُر الأعدادُ، من المنظور الصّوفي، أصلُ الموجودات،تكتنِ فُها أسرارٌ ينبغي الكشفُ عنها. وقد خصُّوها بالتّأويل لاسيما تلك الأعداد الّتي ذُكِرَتْ في القرآن الكريم. وأكثر هذه الأعداد هي؛ الواحد، والثلاثة، والسّبعة، والاثني عشر

[1]- عاطف جودة نصر: الرمز الشّعريّ عند الصّوفيّة، ط1، دار الأندلس للطباعة والنشو والتّوزيع، دار الكندي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،1978، ص328-384.

[2] المرجع نفسه، ص258-287.

والأربعين. كما اهتّموا بعلم " الجفر"؛ إذ أعطوا لكل حرف عدد، في إطار مقولة التوّازي بين الحرف والعدد.

ب-رموز الحروف: ارتبطت رمزية الحرف، عند المتصوّفة، بالأحوال والمقامات. كما قسموها، حسب علم الطّبائع، إلى أربعة منازل، وخصّوها بمراتب متباينة، تشاكل مراتبَ العارفين والسالكين، وتتدرَّج من العامّة إلى الخاصّة وخاصّة الخاصّة[1]، وانشغلوا بتفسير وتأويل واستسرار فواتح سور القرآن الكريم[2]، الواردة في تسعة وعشرين سورة[3]، حيث ربطوا بين رسم الحرف ودلالته الرّوحيّة، وحركات الصلاة؛ فالألف للقيام، واللّام للركوع والميم للسجود[4].

5. رُموز العبادات: تعتبُر العبادات، عند العرفانيين، حُجُبًا ينبغي استكْناه أسرارِها بالفَناء عن الذّات[5].

6. الأشكالُ والألوانُ: تعتبر الأشكال والألوان، في علم الأنثروبولوجيا، رموزا ثقافيّة.

تكشِفُ عن أذْواق وعادات وتقاليد مختلفة. وتعتَبُر رموزا تواصلّية، محمّلةً بدلالات سيكولوجّية، وميتافيزيقية وروحيّة. وتعكسُ، في شكل شعارات، رُؤى وتوجُّهات إثنّية وأيديولوجّية وفلسفّية وتتجلّى، بوعي أو دون وعي، في الاحتفالات والطّقوس والمراسيم ذات الطابع الّديني والاجتماعي والسّياسّي.

أ-الأشكال: تعتبُر الدّائرةُ والنّقطةُ من أقدمِ الأشكال الّتي عرفتها البشرّية. وقد حَظَيتا باهتمام المتصوِّفة. فالدَّائرة، عند " ابن عربي "، تمُثّل الوجودَ والنُّقطة هي مركزُها، وترمزُ إلى التوّحيد. ويتمُّ الدوران والطّواف «بحثا عن الله، ومن هذا التّصور أتتْ

[1] -عاطف جودة نصر: الرمز الشّعريّ عند الصّوفّية ، ص409-412.

[2] -فواتح سور القرآن الكريم هي: (ألم، ألمص، ألر، ألمر، كهيعص، طه، طسم، طس، يس، ص، حم، حم عسق، ق، ن).

[3] -(البقرة، آل عمران، العنكبوت، الروم، لقمان، السجدة، الأعراف، يونس، هود، يوسف، إبراهيم، الحجر، الرعد، مريم، طه، الشعراء، القصص، النمل، يس، صاد، غافر، فصلت، الزخرف، الدخان، الجاثية، الأحقاف، الشورى، ق، القلم) .

[4] -محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشّعر العربي المعاصر، ص49-51.

[5] - أسماء خوالدية: الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا ، ص52-54.

رقصة الدراويش المُولوية (أتباع مولانا جلال الّدين الرومي) مُستوحاةً من تلك الرمزية الكونيّة»[1]. كما ربط بين دائرة الوجود والحروف؛ حيث اُعتبِر " الصاد " و " الضاد " حرفيْن يُحيان بالكمال لأنّهما دائريتان، وحرف " النون " يُمثّل نِصف الوجود، و" الّزاي " يُمثّل رُبعه[2].

ب-الألوان: تُعتبَر اللّونُ، في ثقافة الشّعوب، «لُغة سيميائية دائمةَ الحراك والتشّظي والإشعاع والتأثير والإنتاج»[3]، يضطلع بوظائف تواصلّية وتعبيرّية وإيحائية ويُشحَن بحمولات أيديولوجّية واثنّية وسياسّية، تختلفُ من ثقافة إلى أخرى. وقد حَظِي باهتمام الفِرق الصوفّية،الّتي تباينتْ ألوانُ خرقتها وأعلامها.

أسباب التّرميز الصّوفّي:

اعتمد المتصوِّفةُ على أسلوبِ التّرميز والّتشفير؛ القائم على العبارات المستغلَقة على الفهم، وأسلوب الشّطح واستخدام الّرموز المختلِفة، ويعودُ ذلك إلى أسباب داخلّيةٍ وأخرى خارجّيةٍ سُلطوّيةٍ هي:

أ- **أسباب داخلّية:** وتتمثّل في:

- الطبيعة الباطنّية للتّجربة الصّوفّية؛ فهي رحلة سَيْرٍ في مقامات خيالّية تُرافقُها حالاتٌ وجدانّية خاضعة للّذوق، لتحقيق لّذة القُرب وكَشْف لذائذ الأسرار.
- طاعة الله عزّ وجلّ وكِتمان هذه الأسرار اللّدُنّية.
- يقوُم الخطابُ الصوفي على لُغة رمزية، بمعارف وأشكال وألوان ورموز مختلفة، في حلقة تواصلية بين الشيخ والُمريد، حتى يرث خِرقة الولاية.

[1]- خليل احمد خليل: معجم الرموز، دار الفكر اللبناني، بيروت،1995، (مادة دائرة)، ص69.

[2] - محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشّعر العربي المعاصر، ص52 .

[3]- فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية-بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشّعري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ،2010، ص8.

ب- أسباب خارجيّة سُلطويّة: ويُقصدُ بمصطلح الآخر الفئات الغَيرية، المناوِئة للمتصوِّفة، وهي الحاكم، والفقهاء، وعامّة النّاس، لتمُارس ثلاث سُلَطٍ، حسب ترتيبها، هي؛ سلطة سياسّية ودينّية واجتماعّية.

- سلطة سياسّية: تنفيذّية لأحكام الصّلب والقتل وحرق الكتب.
- سلطة دينّية: تُصدِر أحكام التّكفير والزندقة.
- سلطة اجتماعّية: السخرّية والاتّهام بالجنون.[1]

2. تأسيس الشّعر الصّوفي المغاربّي ومداراته

1. التيارات الصّوفّية في المغرب القديم:

ظهَر التّصوُّفُ، في المغرب الإسلامي في بدايات القرن الخامس الهجري، وهو «نَتاج إرهاصات دينّية واجتماعّية وسياسّية واقتصاديّة»[2] شكّلت محاضن سوسيو- تاريخّية «تمخَّضَ عنها ميلاد الحركةِ الصّوفّية السُّنّية»[3]، ويمكنُ أنْ نُوجِزها في العوامل الآتية:

1. الدّينّية: وانحصرتْ في انتشار حركةِ الزُّهد، ودور الرِّباط، وكَثْرة المُصنَّفات الصُّوفّية.
2. الاجتماعّية: وتمثّلتْ في انتشار الآفات الاجتماعّية وضَنْك العيش.
3. السّياسّية: وتُختزَل في:

- سياسةِ الدّولة الحمّادّية والمرابطّية القائمة على احترام أهْلِ الرُبط.
- سياسةِ الموحِّدين والعقيدة التّومرّية القائمة على تفضيل مذهب الأشاعرة الّذي يُؤيِّد كرامات الأولياء.

---

[1] -ينظر، أسماء خوالدية: الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ص115-123(بتصرف).

[2]- الطاهر بونابي: التّصوّف في الجزائر خلال القرنين 6و7 الهجريين/12و13 الميلاديين (نشأته-تياراته-دوره الاجتماعي والثّقافي والفكريّ والسّياسّي)، دار الهدى، عين مليلة،2004، ص47.

[3]- المرجع نفسه، ص47.

4. الاقتصاديّة: وترُكّزُ على الوّاء الاقتصادي وإقبال التّجار إلى الزُّهد والدَّعوة إليه.[1]

وقد تضافَرتْ عِدَّة مُؤثِّرات ساهمتْفي إِنْكاء رُوحِالتّصوُّفِ في البيئة المغربيّة، ذ ُ وجِزُها في ثلاثة روافد:

1. الرَّافـد المشرقّي:

- الرِّحْلات من المغرب إلى المشرق طلبا للعلم وللتّجارة وللحجّ.
- الاتّصال بأعلام التّصوفِ والتَّتَلْمذ على أيديهم.
- جَلْبُ كُتب التّصوُّف من المشرق؛ " الرسالة القشرّية " و" قوت القلوب " للمكي" و " إحياء علوم الّدين " للغزالي".

2. الرَّافـد الأندلسّي:ويتجلَّ ى في الهجرة من الأندلس إلى المغرب أو الهجرة من الأندلس إلى المشرق ثم الاستقرار في المغرب.

- وقْد كان الغَوْث " أبو مدين شعيب " (509هـ-594هـ) أّول من نقل الطريقة القادرّية إلى المغرب، بعدما ألبسه " الشيخ عبد القادر الجيلاني " الحسيني (ت561هـ) خِرقَ ة التصوُّف.
- الكبريت الأحمر " محي الدين بن عربي الحاتمي الطائي " (ت638هـ/1240م)
- " أبو محمد عبد الحق بن سبعين " (ت 669هـ/1270م).
- أبو الحسن الششتري (ت668هـ/1269م).

3. روافـد أخـرى:

[1] -بنظر، الطاهر بونابي: التّصّوف في الجزائر خلال القرنين 6و7 الهجريين/12و13 الميلاديين (نشأته-تياراته-دوره الاجتماعي والثّقافّي والفكريّ والسّياسّي)، ص47-101.

- إسهاماتُ الدَّولة الموحِّديّة، خلال القرنين السادس والسابع الهجريين،وما حقَّقْهُ من استقرار سياسي، واهتمام بالحياة الثقافيّة، بصفة عامة، وبالتصّوف بصفة خاصة. فقد نشر " المهدي بن تومرت لأفكار أستاذه " أبو حامد الغزالي "(ت505هـ). أصبحت " مراكش " و " فاس " بالمغرب الأقصى و" بجاية " و " تلمسان " و " تيهرت " بالمغرب الأوسط والقيروان "حواضر للعلم والتّصوف.

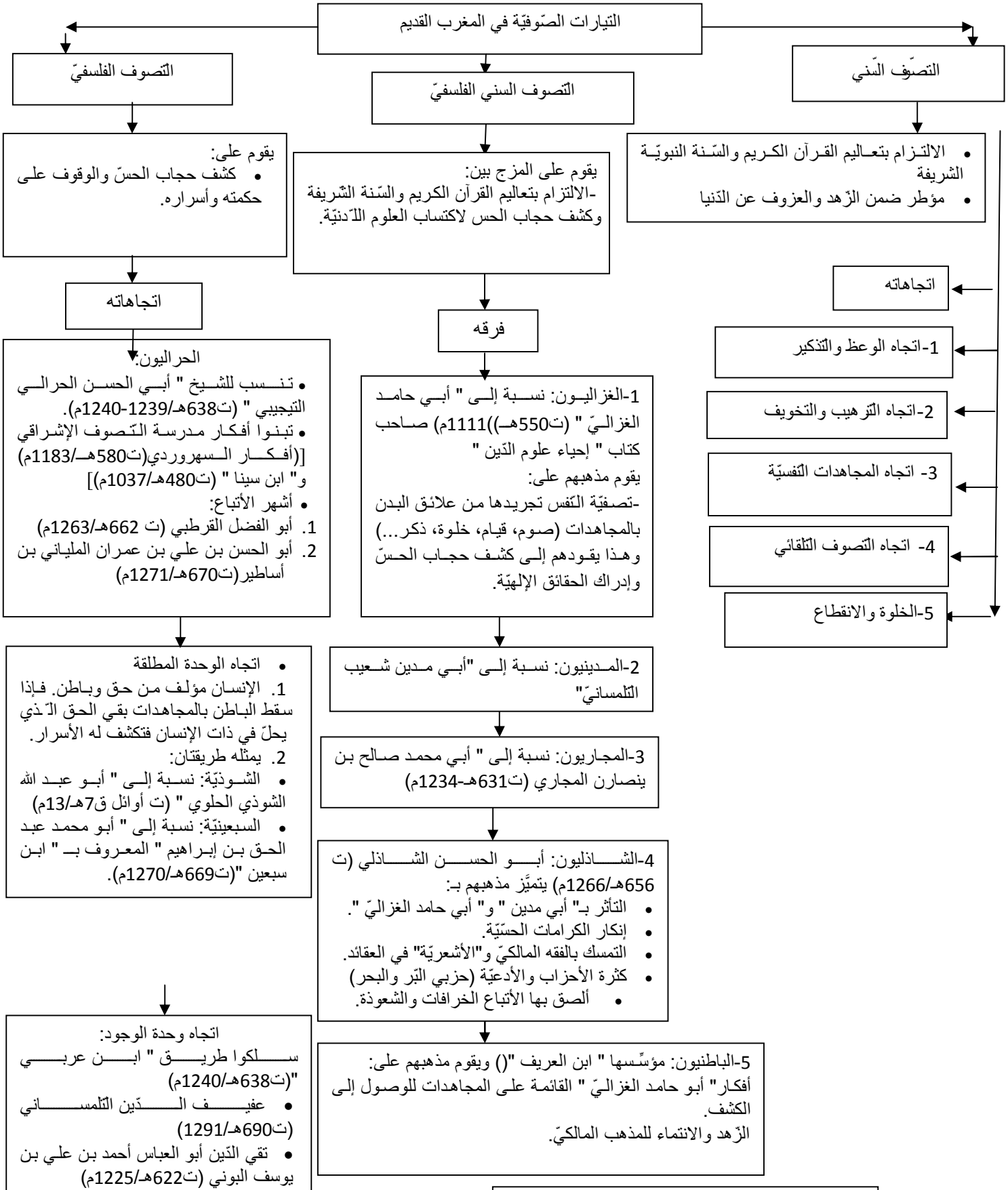
- إنشاء الزوايا وانتشار الطرائق الصوفيّة:

ظهرت عِدَّة طرائق صوفيّة هي " المدينّية " نسبة إلى الشيخ " أبو مدين شعيب " والقادرّية، والشاذلّية، والرحمانّية.[1]

وقد أسهمت هذه الروافد في انتشار التّصّوف، في المغرب الإسلامّي، وتقولبه، على غرار التّصّوف المشرقّي، ضمن ثلاثة تيارات، كما توضِّحُها التّرسيمة الآتيـة[2]:

[1] -ينظر، شويك محمد الأمين: انتقال التّصوف إلى بلاد المغرب الإسلامي، مجلة آفاق فكرّية،ع6،2017، ص92-96.

[2] - ينظر، الطاهر بونابي: التّصّوف في الجزائر خلال القرنين 6و7 الهجريين/12و13 الميلاديين (نشأته-تياراته-دوره الاجتماعي والثّ قافّي والفكرّي والسّياسّي)، ص103-159.



01- نيارات التّصوف في المغرب العربي القديم

ونتوصَّلُ، من خلال التّأصيل الجينولوجي، والتّعقب الدياكروني، لانتشار التّيارات الصّوفيّة، بالمغرب الإسلامّي، واعتماداً على أساليب المقارنة والتّحليل والاستنتاج، إلى النّتائج الآتيـة:

- مرجع التّصوُّف السُّنِّي، في المغرب الإسلامّي، إتّباعّي للمشرق، ينحدرُ من مدرسة " الجُنَيْد " البغداديّ.
- كان لنظريـة " وحدة الوجود " لـ " ابن عربـي " تأثيرٌ كبيـر فـي التّصوّف الفلسفّي المغربّي.
- تؤطّرُ نشأة التّصوف، بجميع تياراته، في المغرب الإسلامّي، ضمنَ التّصوّف الرسمّي والأكاديمّي.
- تعايش التّصوف، بجميع تياراته، في المغرب الإسلامّي، مع السّلطة وعدم إثارتها.
- تجلّى التّصوفُ، بجميع تياراته، في المنجز الإبداعي المغاربّي؛ الشّعريّ والنثريّ.

2. الشّعر الصّوفّي المغاربّي

2-1- الشّعر الصّوفّي المغاربّي القديم:

نَظَم المتصوِّفةُ المغاربة تجربتَهم الصّوفّية؛ سَيْرهم ومواجيدهم وأحوالهم وأذواقهم، في لونين شعرين متميِّزين؛ شعر التّصوّف السّنّي وشعر التّصوّف الفلسفّي.

1. شعر التّصوف السنّي: وقد مَرَّ بمرحلتين:

- **مرحلة إتّباعيّة:** تأثَّروا فيها بالتصوُّف المشرقي في مواضيعه الدّينّية؛ وعَبَّروا فيها عن الزّهد والتقشُّف وترْك ملذّات الدّنيا، وكَثُرتْ فيه المدائح النبويّة.
- **مرحلة ابتداعية:** اصطبغت بطابع مغربي. وتميَّزت، في ظلّ تعاقُب ظروف سياسّية وتاريخّية واجتماعّية، بظهور أغراض شعرّية متنوعة، موضوعا وشكلا. فمن ناحية:

أ-**المواضيع:** كانت قصائدهم تدورُ، تارةً، حول الاشتياق لزيارة الأماكن المقدسة، فظهرت الحجازيات والنّجديات، وأخرى، التزموا فيها بالإكثار من الصّلاة والسّلام على الرسول -صلى الله عليه وسلم- فكانت التّصليات. كما احتفلوا، في ليلة مولد خير

الأنام؛ النبيّ محمد–صلى الله عليه وسلم–، في الحادي عشر من ربيع الأوّل، بقصائد متفردة، تسمَّى " المولوديات ". كما عبّروا، بالتوسُّل والابتهال، عن لجوئهم إلى الله – عزَّ وجلَّ–، وقت الصّعاب والمحن،ليخلّصهم من الظلم والأزماتويُعدُّ " **أبو الفضل النّحويّ** " رائدَ شِعْر التّوسُّلات والابتهالات من خلال قصيدتَيه " الدّالية " و " الجيميّة ".

ب–الشكل: نَظَموا قصائدهم على أنموذجين مختلفين هما: الأنموذج الخليليّ؛ وقد تأثّروا بالشّعر المشرقيّ، فكانت المقطوعات والقصائد والوتريات والمخمّسات والمعشّرات والعشرنيات. وكما نَظَموا موشّحاتهم الدّينيّة تأثّرا بالشّعر الأندلسيّ.

2.شعر التصوّف الفلسفيّ: نشأ نتيجة تلاقُح التّصوُّف ونظريات فلسفيّة؛ كالإشراقيّة والوحدة المطلقة ووحدة الوجود. واتّسم بالرمزيّة؛ حيث بنوا قصائدهم على رموز متنوعة؛ كرمز المرأة، والخمر، ورموز الطبيعة، والعبادات والحروف والأعداد، عبّروا من خلالها على حالاتهم ومواجيدهم، حُبًّا، وسُكْرًا، وفَناء ومُشاهدة.[1]

2–2–الشعر الصوفي المغاربي الحديث والمعاصر:

انفتَحتْ قصائدُ الشّعر المغاربي المعاصر، على مُغامرات التّجريب، لمُواكبة إيقاع مُساءلة السّائد وتجاوُز المألوف، وتحقيقِ المُغايرة والخُروج عن النمطيّة. وقد وجدت في التراث الصّوفي، باختلاف مكوِّناته «المعرفيّة والإيروتيكيّة والإبداعيّة»[2]وتجلّياته السّلوكية، وتعدُّد نُصوصه الشّعريّة والنّثريّة،ما يُحقّق تفاعُلا نَصيًّا؛ إذْ «يَغدو النّصُّ الصّوفيّ مُتماهيا بالزمان والمكان، مُذيبًا الأزمنة في صَيْرورة لحظة لانهائية»[3]، تتداخلُ الأصواتُ فيه وتَندغِم التّجاربُ؛ تجربة الشّاعر والصوفي، فكلاهما «يَهيُم في الكون، ويَنسجُم مع الكائنات، ويَمتزجُ بها ويَعيشُ تجارِبه

[1] –ينظر، الطاهر بونابي: التّصوّف في الجزائر خلال القرنين 6و7 الهجريين/12و13 الميلاديين (نشأته–تياراته–دوره الاجتماعي والثّقافي والفكريّ والسّياسيّ)، ص254–ص263. وينظر :نور الهدى الكتّاني: الأدب الصّوفي في المغرب والأندلس–في عهد الموحّدين، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،2008، ص84–ص97.

[2] –عبد الحق منصف: أبعاد التّجربة الصّوفيّة(الحب–الإنصات–الحكاية)، ص5.

[3] –أسماء خوالدية: الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ص175 .

الرُّوحيّة ويُحاول التَّعبير عنها»[1]، وتتمحورُ أوجُه التشّابه بينهما حول أربع دوائر تتمثّل في:

1. **الرُّؤيا:** الانْدماجُ والتوّحُّدُ مع الكون؛ فالشاعرُ والصُّوفيُّ كائنان وُجوديان، مُنفصلان عنه، ويَسعيان إلى الانسجام معه والتناغمِ مع إيقاعه.
2. **الهاجِسُ:** يَنبثقُ من الُلغناة؛ فكلاهما يُواجهان الُعيقات ويُضيِّقان من سُلطة العَقل والواقع والحسِّ، ويَسعيان إلى التحرُّر وتجاُوز الرؤية المحكُومة بالعلاقات السّببية.
3. **الطريقةُ:** كلاهما يُعبِّر عن مَكنوناته بلُغة الإحالة؛ الّتي تنَزاحُ عن اللُّغة التوّاصلية والدَّلالة المَرجعيّة إلى خَلْق لُغة رَمزيّة اِستبطانيّة. فَينتقِلان من تجربة الوصف إلى الكشف.
4. **الغايةُ:** كلاهما يَرغَبان في الخلاص ويَنْشُدان الُمطْلَق.[2]

وقد خَلَقَ التخصيبُ الشّعريّ، بالتّجربة الصّوفيّة، شِعريّةً حداثيّة بصِبْغة مغاربيّة، تَنْقُلُ الُمتلقّي، عَبْر «عوالَم روحيّة وجدانيّة وانفعالّية مُفارِقة لما هو مَألوف»،[3] من سياق وصف الواقع الآني، إلى سياق كشفه، على امتداد سيرورة وصيرورة زمكانيّة، تَقَلتُ من عِقال المَحدود والمتناهي، لتحُلِّق في فضاء الُطلَق واللامتناهي.

وانخرطت القصيدة المغاربية، في حَداثة شِعريّة، بُرؤيا كَونيّة، تَستشرِف الُممكنَ الّقصيَّ على إيقاع التَّجريب الشّعريّ اللامتناهي، وانتقلتْ من مرحلة الُمحاكاة والنَّمذجة المشرقّية إلى الخَلْقِ والإبداع، ولْبِكار عوالم شِعْرٍ صُوفّية، تَتوحَّدُ فيها الّذات الُمنشطرةُ وتَنسجِم فيها الُمتنافرات.

---

[1]–محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربيّ المعاصر، ص6

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص159–160.

[3]– أسماء خوالدية: الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ص23.

وقدْ جَلَّ ت، على غِرار القصيدة الصُّوفّية المشرقّية، في العَنْوَنة، وتوظيف الرموز، وتيمات التّصوف، واستحضارِ شخصيات القِناع الصّوفّي. وسَنفصِّل هذا الحُضور الصّوفي، في الدواوين المغاربّية، من خلال الجداول التّالي:

1. العَنْوَنةُ:

اهتمَّ الشّاعرُ المغاربّي بعَتَبة العُنوان لإثراء الموقف الشُّعوري، من ناحية، ولتحقيقِ المُغايرة لإغْراء المُتلقّي،والجدول التّالي يوضح ذلك:

العنونة				
القطر	الشعراء	عناوين الدواوين	عناوين القصائد	المنهل الصّوفّي
الجزائر	عبد الله العشي	مقام البوح	أوّل البوح/أجراس الكلام قمر تساقط في يدي نشيد الوله/العودة من وراء الماء /تجاوب/حرائق الفتون/افتتان	التّكوين الأكاديمي
	بشير ونيسي	كتاب الوجود	مقام لوقت الحال/قاب قوسين أو أدنى/علم النور/علم الحال/علم الحب	التّكوين الأكاديمي (الفلسفة القائمة على أفكار النّفري وابن عربي والحلاج) والتنشئة الاجتماعّية
		رسالة في صبا الشجن وصبابة الوطن	فصل الشذرات فصل التّجليات القصيدة وردة التّجلي	
	فاتح علّاق	آيات من كتاب السهو	الإسراء	التّكوين الأكاديمي

			رؤيا آيات من كتاب السهو	
	ياسين بن عبيد	معلقات على أستار الروح	عائد من سفر التكوين	التنشئة الصّوفّية والتّكـــــــوين الأكاديمي
	عبـــــد الله حمادي	البرزخ والسكين	قـراءة فـي كتـاب الإنسـان الكامل	التّكـــــــوين الأكاديمي
	محمـد خليـل عبو	سـيرة الرجـل الّـذي لـــبس البحـــرين وعاش في البرزخ	سـيرة الرجـل الّـذي لـبس البحرين وعاش في البرزخ حالة عشق قدر/حالات/رؤيا/ حصان على قامة نخلة والبقيـة ظـل/فـي العـدم الظـــــاهر/ضـــــيف البحـــــر1/ضـــــيف البحـــر2/قربـــى/تائيـــة البعـــــد...مســـــافة البعـــــد...مســـــافة الاقتـــــراب/ســـــراب الغوايـة...قمـيص الهدايـة/ مع شيء من الحب	الانتمـــاء إلـــى الهبرية البلقائدية نسبة إلى الشيخ "محمد بن القايد الهبري"

تونس	محمد الخالدي	المرائي والمراقي	المرقى/أعراس/البرزخ/ المكاشفة/سماع من رؤيا القطب/المريد/مقام-1-/مقام-2-/معراج(1-2-3-4)	التّكوين الأكاديمي
	محمد الغزي	كتاب الماء...كتاب الجمر	السر/تجليات/أعرني سراجا	التّكوين الأكاديمي
المغرب	محمد بنعمارة	السنبلة	مقام ترتيل الصمت وقتك ومكانك هذا الإنصات المحراب	التّكوين الأكاديمي والتنشئة الاجتماعيّة
	أحمد العمراوي	مجمع الأهواء	مجمع الأهواء إسراء أنا الآخر شطحة	التّكوين الأكاديمي والتنشئة الاجتماعيّة
ليبيا	محمد المزوغي	العارفون	حين لا تصل/العارفون/بوابة الرؤيا/آخر العشاق/كنا معا/حكمة الصلوات/أراوغ سرّ الماء	التّنقل بين طرائق صوفّية متنوعة كالعروسيّة والعيساويّة

				والتيجانّيـــــــة والشـــــــاذلّية والعرفانّية
	المهدي الحمروني	محيا راودته الآلهة للّنبوة	تائـه للتّوحـد/عـرش يجلـس فـــــــي ليـــــــل عتمتي/ تصوّف/تجلّ	التنشـــــــئة الاجتماعّيـــــة والتّكـــــــوين الأكاديمي
		من بقايا اللّيل	صـــــــحوة/الصـــــــحوة الأخيرة/توحّد/ رؤيا	
		مجـاز تائـه إلـى الـوحي (نصوص الحجر والعزلة)	أحايل رهق الرؤيا في عثرة الحلم انطواء إلى فائض مدد عـــرّاف عاطـــل عـــن الرؤيـا/تمهيـد للتوحـد فـي تحيتـك/صـيب مـن وحيـك في الكمال/فيض/	
موريتانيا	داوود أحمـــــــــد التيجاني	عبور إلى الذات	عبور إلى الذات في حضرة الرسول في رحاب القداسة شبيه الريح	التنشـــــــــئة الاجتماعّية
	محمد المحبوبي	بقية من أنخاب الغيب	بريد من السماء! هتافات على مواكب الغيب بوح/تجليات مسافرة	

			رؤيـــا فـــي شـــرفات السّمادير/عـروج فـي روق العشّيات	
	محمد ولد عبدي	كتـــاب الرحيـــل وتليـــه الفصوص	الخـــــروج/ورد/حـــــزب البـّر/حـزب البحـر/كتـاب الّرحيل/مكاشفة	

01- العنونة في المدونات الصوفّية

نـُلاحِظ، من خلال هذا الجدول، أنّ الشّعراء المغاربة َظ ّ فـُوا، في مجموعاتهم الشّعرّية، وقصائدهم، على حدٍ سواء، عناوين:

- تمتدُّ مُفرداتها إلى المُعجم الصّوفي؛ مُعجم الحبِّ، مُعجم السُكْر، مُعجم الرِّحلة والسَّفر.
- تتَلص مع عناوين مؤلّ فات صوفّية.
- تُحيلُ إلى شخصيات صوفّية.

2. الرموز الصّوفّية: وظّف الشّعراء المغاربة، في دواوينهم الشّعرّية، الرموز الصّوفية المتنوعة، وهذاما يوضحه الجدول التّالي:

الرموز الصوفية	القطر	الشعراء	عناوين الدواوين	عناوين القصائد
رمز الأنثى	الجزائر	مصـــــطفى الغماري	• بـــوح فـــي موســـم الأسرار	وجه ليلى جدائل ليلى

			• أسرار الغربة	أنا المجنون يا ليلى
		عبـــــــد الله حمادي	• تحزب العشق يا ليلى	تحزب العشق يا ليلى
		ياســـين بـــن عبيد	• معلقات على أستار الروح	أنا في هواها جملة (توظيف رمز ليلى)
			• هناك التقينا ضبابا وشمسا	الواشمة/حافية اليدين/هي في منطق الطير
		عثمـــــــان لوصيف	• ولعينيك هذا الفيض	
	تونس	محمد الغزي	كتاب المـاء...كتاب الجمر	أعيدي/الأنثى/
	المغرب	أحمد مفدي	سيدة الإشراق	إشراقات رابعة العدوية
		حســـــــين الأمراني	ثلاثية الغيب والشهادة	المجنون
	ليبيا	محمـــــــد المزوغي	بعض ما خبأ الياسمين	ليلى والمدعون
			لا وقت للكره	بانت سعاد
	موريتانيا	محمـــــــد المحبوبي	بقية من أنخاب الغيب	إلهام/لقاء/كواكب غارت/غناء لربة الحوريات/عندما تضحكين/حين يأسى الحمام

		الشيخ نوح	عراجين القلق الأولى!	الكتابة على ضفائر فينوس! صك غفران لحبيبتي
رمز الخمر	الجزائر	فاتح علّاق	آيات من كتاب السهو	شرب
	تونس	محمد الخالدي	المرائي والمراقي	خمرية/ ليل الندامى
	المغرب	محمد علي الرباوي	الأحجار الفوارة	الكأس
		محمد بنيس	نبيذ	لغة/ صمت
		محمد بنعمارة	السنبلة	الأقداح
		صلاح بوسريف	يااااهذا تكلم لأراك	إبريق الشراب خمرة على السّجاد
			لا أحد سواااااي	شرابك لم تذق بعد حلاوته
	ليبيا	محمد المزوغي	لا وقت للكره	خمرة التّوق
	موريتانيا	محمد المحبوبي	بقية من أنخاب الغيب	ثليل في غفوات السكر
رمز الطبيعة	الجزائر	عثمان لوصيف	قالت الوردة اللؤلؤة شبق الياسمين	جميع القصائد

			زنجبيل قراءة في ديوان الطبيعة	
		عبـــــــد الله العشي	صحوة الغيم	تاء لذاكرة البنفسج جفن الغمام دال بقطر الندى سر لغيم الضحى طائر في الإيقاع ظل لا يحجب ماء الإنشاد
		ياســـين بـــن عبيد	هنـــاك التقينـــا ضـــبابا وشمسا	النار/الصدى والنرجس على كفها الماء ضيعني السنبلة والناي غيمة المعنى الغصن الغريق
	تونس	منصـــــــف الوهايبي	شـاعر يبحـث عـن لغـة ضائعة-ألواح-	النخلـــة/الصـــحراء/الجمـــل/ســـورة النّخيل/أنهار

		منصـــــــف الوهايبي	من البحر تـأتي الجبـال- ألواح2-	حــديث الحيــوان: خفــاش/حــديث الجمـل/سـراج الليـل(حشـرة)/حـديث الافعــى/حربــاء/حــديث الســلحفاة الصغيرة/قنفد/حديث الكلب/عظاية
	المغرب	محمـــد بنعمارة	السنبلة	أشيائي الرائعة ونار يقيني شيخوخة هذا البحر وردة السجود هذه البساتين تناجيك زهرة الطين تناديك عروس البحر كالغيم الممطر في ذاكرتي آتية على صهوة الغيم وللسنبلة نشيدي
	ليبيا	محمـــــــد المزوغي	بعض ما خبأ الياسمين	آخر المطر/كالشمس/معي نجمة/
	موريتانيا	الشيخ نوح	عراجين القلق الأولى!	مــاء وطــين/ذاكــرة الرمــل/عناكــب وخمسون خيطا/عراجين الوجع/طرق علـى بوابـة السماء/سـنابل/دم الـوردة المذبوخـــــة/ثلـــــج وأصـــــابع متوّهجة!/الطينة الأولى/أشجار الشك
رمز الأعداد	الجزائر	عبـــــــد الله	صحوة الغيم	فاتحـة الأبجديـة/ألـف الأسماء/حكمـة

والحروف والعبادات		العشي		الباء/تاء لذاكرة البنفسج/الثاء تغزل ليل(ها)/جفن الغمام/ كل قصائد الديوان)
		محمد خليل عبو	سيرة الرجل الّذي لبس البحرين وعاش في البرزخ	تائية البعد...مسافة البعد...مسافة الاقتراب إلى امرأة من صلاة
	تونس	محمد الغزي	كتاب الماء...كتاب الجمر	رباعيات الفرح
	المغرب	أحمد مفدي	مملكة الحروف	قصائد الديوان
		محمد بنعمارة	السنبلة	وردة السجود الإيقاع الخامس
		صلاح بوسريف	لا أحد سواااااي	حرفك في لسانك حجاب
	ليبيا	محمد المزوغي	العارفون	حكمة الصلوات
	موريتانيا	محمد ولد عبدي	كتاب الرحيل وتليه الفصوص	تضرع في مقام الّفون

02- لرموز الصّوفية في المدونات الصوفية المغاربيّة

رَصَدْنا، من خلال هذا الجدول، النتائج الآتـية:

- تنَوُّع الرموز التي وَظَّفها الشّعراء المغاربة، في مجموعاتهم الشّعريّة، وقصائدهم، على حد سواء.
- يُعتَبر رَمزُ الأنثى" ليلى" الأكثَر توظيفا، مُقارَنة مع الرُّموز الأخرى، في الشِّعر المغاربي.
- غِيابُ دالِّ الخَمر، بلَفْظه الحرفي غالًبا، وتوَظيفهُ بمُترادِفات تعودُ إلى مُعجم السُكْر.
- تَحضُر الطبيعةُ الحّية والصامتة وبعناصرها الأربعة (الماء والنار والتراب والهواء) في عناوينهم.
- تَحضُر الحروفُ مُحمَّلةً بدلالات روحّية، من قيام ورُكوع وتضرُّع.
- تُعتَبُر الصلاةُ، بجميع أركانها، من العبادات الأكثَر توَظيفاً.
- وتُوَظَّفُ الأعدادُ في بنيةالعناوين الداخلّية ويُزالُ غُموضُها بالإضافة أو تَرِدُ نَعْتاً لمنعوت قبلها فتزُيلُ الإبهام عنه.

3. القناع الصّوفّي:

اتَّخذَ الشّعراء المغاربـة، من الأقطـاب الصّوفّية، المشارقة والمغاربـة، علـى حد سواء، أَقْنعة، يَتحاورون معها، للكشف عن الأسرار. والجدول الآتي يوضِّح ذلك:

القطر	الشعراء	عناوين الدواوين	عناوين القصائد	القناع الصّوفّي
الجزائر	مصطفى الغماري	بوح في موسم الأسرار	وجه ليلى	ابن عربي أبو حامد الغزالي
			قدر الحرف	النّفري /الحلاج
		حديث الذاكرة	اعترافات عاشق	الششتري/عفيف الدّين

		والشمس		تّلمساني
	فاتح علاق	ما في الجبة غير البحر الكتابة على الشجر الجرح والكلمات	الحلاج على الصّليب على طريق إرم	الحـــــلاج /ذي النـــــون المصري/الجنيد عمر الخيام
	ياسين بن عبيد	الوهج العذري	تراتيل المشكاة الخضراء!	الحلاج
تونس	محمـــــد الخالدي	المرائي والمراقي	من رؤيا القطب فـي عمـر بـن الفـارض آخر السالكين	عمر بن الفارض
	منصـــف الوهايبي	شاعر يبحث عن لغة ضائعة-ألواح-	في منزل السهروردي	السهروردي
		مـــن البحـــر تـــأتي الجبال-ألواح2-	بديل الأمير: ابن غلبون القيرواني بـديل الرائـي: ابـن مسـرّة الأندلسي	ابن غلبون القيرواني ابن مسرّة الأندلسي
المغرب	أحمـــــد مفدي	سيدة الإشراق	إشراقات رابعة العدوية إشـراقات أبـي الحسـن الشـاذلي فـي مـدارات الصفو	رابعة العدوية أبي الحسن الشاذلي

	صـــــلاح بوسريف	يااااهذا تكلم لأراك	قصائد الديوان	جـلال الـدّين الرّومـي/محـي الدّين ابن عربي
		لا أحد سواااااي	الـــــــــوارد (الأول/ الثاني/الثالث/الرابع/ الخامس/السادس/ السابع/الثامن/التاسع/الأخ ير)	شمس الدين التبريزي/جلال الـدين الرومـــي/أبـــو يزيـــد البسطامي/ النّفري
ليبيا	محمـــــد المزوغي	العارفون	خطوة في الضوء	الحلاج/الشبلي/ بشر الحافي
			آخر العشاق	ابن بسطام
موريتانيا	محمـــــد المحبوبي	بقية من أنخاب الغيب	نزوح الذرى	إخوان الصفا"/الحلاج

03- القناع الصّوفي في المدونات الصوفية المغاربيّة

4. تيمات التّصوّف:

تَحصِرُ تيماتُ التّصوف، في الشّعر المغاربي، في دوائرِ الحُبِّ والرِّحلة كما هو مُبيَّن في الجدول:

تيمات التّصوّف	القطر	الشعراء	عناوين الدواوين	عناوين القصائد
الحبّ	الجزائر	ياسين بن عبيد	الوهج العذري	حبين كنا/تعالي...هنا الموعد/يا عاشق من؟
		بشير ونيسي	رسالة في صبا الشجن وصبابة الوطن	وصل تأنيس محبة من فصل تأسيس معرفة
			الكتابة بالنار	العناق الطويل عودة العاشق
			أبجديات	حبه أكبر!
	تونس	محمد الغزي	كتاب الماء...كتاب الجمر	العاشق الفرد/العاشقة/إفك
			ما أكثر ما أعطى...ما أقل ما أخذ	العاشق
			كثير هذا القليل الّذي أخذت	لم يدرك العشاق
	المغرب	أحمد مفدي	صهيل العشق	
			هودج العشاق	هودج العشاق لعبة الحب

			مقامات العاشقين	مقام السؤال عشقا مقام الحب مقام العشق مقام الحبيب رؤيا مقام الشدوه مقام المحبة مقام الاشتياق مقام الفناء في ذات المحبوب
	ليبيا	محمد المزوغي	العارفون	آخر العشاق
		المهدي الحمروني	محيا راودته الآلهة للنبوة	اعتناق
			من بقايا اللّيل	حنين/بؤرة الاشتعال/سائحة في عيون السهاد/صبابة/تماهي الشوق
			مجاز تائه إلى الوحي (نصوص الحجر والعزلة)	سقيفة الحنين
	موريتانيا	محمد المحبوبي	بقية من أنخاب الغيب	أشواق/تهاويم على ضفاف الغمام
الرحلة	الجزائر	عثمان لوصيف	الكتابة بالنار	أنشودة الرحيل
			أول الجنون	القطار
		فاتح علاق	الكتابة على الشجر	في طريقي إلي

			آيات من كتاب السهو	على طريق الله
	تونس	محمد الغزي	كثير هذا القليل الّذي أخذت	الرحلة
	المغرب	صلاح بوسريف	يااااهذا تكلم لأراك	قطار عابر للماء الطريق إلى قونية
			لا أحد سواااااي	الوارد الأخير "هناك نعمة في الّرحيل".
	ليبيا	محمد المزوغي	بعض ما خبأ الياسمين	إليك تفضي/مسافر/سافرت كالضوء/لك لا لغيرك/غربة التيه/
		المهدي الحمروني	من بقايا اللّيل	رعشة الرحيل/ إبحار/ تيه
	موريتانيا	محمد ولد عبدي	كتاب الرحيل وتليه الفصوص	كتاب الرحيل رحيل الكاهن

04- تيمات التّصوّف في المدونات الصوفية المغاربيّة

نصل، من خلال تحليل ومناقشة معطيات هذا الجدول، إلى النتائج الآتية:

- يَتكوَّنُ الحقلُ الدّلالي لتيمة الُحبِّ؛ من الدَّوالّ الآتية، بُمختلَف مُشتقاتها، الُحبّ والعشق، والَمحبّة، والشَّوق والَحنين.
- يَدورُ الحقل الرِّحْلي حوْل دوالّ: السَّفر، الُمسافر، الطريق، الإبحار، القطار.

ثانيا: استراتيجيات النّقد الثّقافّي

1-تحوُّلات الخطاب النقدي: من النّقد الأدبّي إلى النّقد الثّقافي

أ-النّقد الأدبّي: مَسارات التّحوُّل من النّقد السّياقي إلى النّقد النّسقي

تلَازَم ميلادُ النّصِّ الأدبّي، النّذي عبَّر به الإنسان عن رُؤيته اتّجاه الحياة والوجود والعالَم، مع النَّقد النّذي بَدأ انْطباعيا ثُمَّ تحَوَّل، عبْر سَيْرورةٍ وصَيْرورة مَعرفِيَّة تراكمّية، إلى مناهج تخضع لُلمعياريّة العِلْميّة، وتقَوُم على أُسسٍ إبستمولوجّية وخلفيات فلسفّية وتغيُّرات سوسيو تاريخيةوذلك بفَضْل الثورة اللّسانّية وثورة الاتّصال.

وقد عَرفَ النَّقدُ الأدبيُّ، انطلاقا من مقولة ثنائية " الخارج والداخل "، وعَبْر مَدارات العملّية الإبداعّية؛ المُبدع، النَّصّ، والقارئ، ديناميكية المُساءلَة والتّجاُوز المُستمَرْين، لُمقارَبة النَّتاج الأدبيِّ المُنخرط في عَجَلة التطوُّر اللانهائية. وقُسِّمتْ مناهجه النقدّية، انطلاقا من الخارج إلى الداخل، إلى مجموعتين هما: النَّقد السِّياقّي، والنَّقد النَّسقّي.

1- **النَّقد السِّياقّي:** تركِّزُ المناهجُ السياقّية، على الإعلاءِ من سُلطة المُؤلِّف، حيث تَربِطُه بالمؤثِّرات الخارجّية (التّاريخ، رغباته النّفسية، المجتمع)، وتدُرس النّصَ، بعيدا عن مكوِّناته الدّاخلّية: اللّغوّية والتركيبّية والدلالّية، من خلال رَبْطه بالمؤثِّرات الخارجّية المحيطة به.

1-1-المنهج التّاريخي:

أ-سانت بيف(1804-1869م) "Sainte Beuve"

يرى " **سانت بيف** " أنَّ العلاقةَ بين النّصالأدبي وكاتبِه هي علاقةٌ وطيدة. فهمُا متلازمان، وهذا التلازُم يُساعِدنا على فَهم النَّتاج الأدبي وتفسيره بتوسُّل حياة صاحبِه. وذلك من خلال الُولوج إلى حياة كاتبِه وتقصِّي محطّاتها الأُسرّية

والاجتماعيّة؛ أفكارا ومعتقدات وأخلاقا ومواقف، اتّجاه قضايا عصره. ومن ثم يَتمُّ فهمه وتصنيفه في حقله الإبداعي لَيتمَّ موازنته مع أقرانه[1].

ب-هيبوليت تين(1827-1893م) "H.Taine"

يرى "**هيبوليت تين**" أنّ تفسيرَ العملِ الأدبيِّ يتمُّ من خلال دراسة شخصّية أديبه؛والّتي تتحدَّد ملامحُها من خلال:

1.الجنس (العنصر أو السلالة): ويشمل كلَّ الخصائص البيولوجّية والفيزيولوجّية والنفسّية والفكرّية والعقدّية المشتركة بين مجموعة من النّاس والّتي يتم من خلالها تشكيلُ بطاقةٍ تصنيفّية خاصَّة بكُلِّ سُلالة بشريّة. ويرثُ الأديبُ هذه الصفاتَ الّتي تشكّل بطاقة هويته.

2.البيئة (المكان):ويُقصَد بها العواملُ الطبيعية والمُناخّية، والنِّظام الاجتماعي والسّياسّي، الّتي يتميَّزُ بها كُلُّ إقليم عن الآخر.

3.العصر(الزمان): وهو يُمثّل خصائصَ الحقبة الزمانّية الّتي عاش فيها الكاتب، وما يميِّزُها من أنظمة سياسّية واقتصادّية وتيارات فكريّة وفرق ومذاهب دينّية.

وَيخلُصُ "**هيبوليت تين**" إلى أنَّ تفسيرَ العمل الأدبي هو عمليّةٌ تفاعلية بين ثلاثةِ أقطابٍ تأطيرّية؛ هي الجنس والبيئة والعصر، يتأثَّر بها الكاتب.[2]

1-2-المنهج النّفسي:

اعتمَدَ المنهجُ النّفسي، في مقاربته للنصوص الأدبّية، على معطيات ثلاث مدارس للتّحليل النّفسي؛ المدرسة الفرويدّية*، واليونغّية*، والأدلرّية*. وترُكّز هذه

---

[1]-ينظر، محمد حسن عبد الله: مداخل النّقد الأدبي الحديث، الدار المصرّية السعودّية، القاهرة، مصر، 2005م.ص59-60.

[2] -ينظر، المرجع نفسه، ص 61-62.

* نسبة إلى "سيغموند فرويد"Sigmund Freud (1856- 1939 م)

* نسبة إلى "كارل يونغ."(Carl Jung ، 1875 - 6 يونيو 1961)

المدارس، بتنوُّعها، على دور اللاوعي، بدوافعه الغريزّية، في تحديد سلوك الفرد وتشكُّل عمله الإبداعي.

ويكُمنُ الاختلافُ، بينها، في طبيعةِ اللاشعور وماهيته. حيث يَبْني " **فُرويْد** " تحليله النّفسي على مبدأ " **اللاشعور الفردي** ". أمَّا يُ**ونغ** " فيعتمِدُ على مبدأ " **اللاشعور الجمعّي** "، مُتجاوِزا، بذلك، حُدود الفرد إلى الجماعات البشرّية، برواسِبها المتوارَثة، التي تخُزَّن على شكل رموز،تتناقَ لُها الأجيال، دون وعيٍّ،وبشكل مطَّرِد، لتتجسَّد، في نماذجها الأولّية العلّيا، على شكل أساطير وشعائر وطقوس دينّية.

وتفُسِّر " **المدرسة الفرويديّة** "الإبداعَ الفني، في ضوء الُقَد الجِنسّية، بأّنه تعويضٌ عن الحِرمان الناتج عن كَبْت جِنسّيٍ يُعاني منه الُمبْدِع.

أّما " **المدرسة الأدلرّية** " فقد استخْدَمتْ مُصطلح " **مُركَّب النّقص** " للبحث عن عاهات وقُد ونواقص الُمبدعين للربط بينها وبين إبداعهم.[1]

1-3-المنهج الاجتماعي: تعودُ جُذور المنهج الاجتماعي في نقد الأدب إلى كتاب " **مدام دي ستايل** " الُمعنَون بـ " **الأدب في علاقته با لأنظمة الاجتماعّية** " **سنة 1800م.**

وقد بَنَتْ رُؤيتها النقدّية، في تفسيرها للأدب،على ثلاث مسلَّمات هي:

1.الُمبدِع: فردٌ يعيش داخل مجتمعه يؤثِّر فيه ويتأثَّر به.

2.العَملُ الإبْداعي يُعالجِ قضايا تتعلَّق بُمجتمعه.

3.الُمتلقِّي: يَعيشُ داخلَ مُجتمعه ويتأثَّر بأدبه.

وقد نَضجتْ معالُمه النّقدّية، في إطار الفلسفة المادّية، على يد " **كارل ماركس** ". وتقوم هذه الفلسفة على تقسيم الُمجتمع إلى طبقتين؛ طبقة عُليا يمثِّلُها

---

* نسبة إلى "ألفريد أدلر" Alfred Adler (1870 – 1937م)

[1]-ينظر، هويدي صالح: المناهج النّقدّية الحديثة (أسئلة ومقاربات)، ط1، دار نينوى، سوريا،2015، ص87-90.

النّتاج الثّقافي والفكري والسّياسي، وطبقة دُنيا اقتصاديّة ذات طابع مادي. وانطلاقا من هذا الطرَّح، يـُصنَّفُ الأدبُ في الطبقة العليا الّتي تعكِسُ المستوى الاقتصادي لطبقة الأديب، ويقسَّم، حسب وظيفته الاجتماعيّة، إلى ثلاثة أنواع؛ الأوّل: أدب واقعيّ يكونُ تجسيدًا انعكاسيّا للواقع، والثّاني: واقعي نَقدي يـُبيِّن موقِف الأديب، والثالث: واقعي اشتراكي يتجاوزُ انعكاسَ الواقع باقتراح واقع بديلا.[1]

2- النّقد النّسقّي:

تقوُم المناهجُ النّسقيّة، بَعْدَ سُؤال المراجعة للمناهج السّياقيّة، على مبدأ غَلْقِ النَّسقِ النّصّي وعَزْلِه عن كُلِّ المُؤثّرات الخارجيّة الاجتماعيّة والتّاريخية والنفسيّة. والإعلاء من سُلطة النَّص، تزامُنا مع تغيُّرات سوسيو-معرفّية، وفي إطار المَبْدأ الثُلاثي؛ العِلميّة والمُحايِثة وغَلْق النّسق،بالتّعالي على مقولة السّياق الخارجّي. وقد عُرِفتْ هذه المناهج، وفق ترتيبها الزّمني، بالبنويّة والسيميائيّة والتفكيكيّة. وانفتحت على دينامّية النّقد والتّجاوز.

2-1- البنويّة:

نشأتْ البنويّة في سياق حركّية معرفّية؛ نقدّية ولغويّة، تمتدُّ إلى المُنجزَات النَّقدّية، لكلٍّ من الشّكلانّية الروسّية والنَّقد الجديد وحلقة براغ، الّتي دعَتْ إلى إضفاء العِلمّية بغَلْق النَّسق عن المُؤثّرات الخارجّية. ولُغويّة تقَوم، من خلال ثنائيات " **دي سوسير**"، على دراسة اللّغة بشكل آني ومُحايِث. وظهرتْ، في نهاية خمسينات القرن العشرين، في فرنسا، بأنّها منهجٌ وصفيٌّ، يكشِفُ عن البنية الدّاخلّية للّنص، من خلال شبكة العلاقاتالّتي تنْشأُ بين كلماته. ويقوم على ثلاثة أُسس هي:

- العِلمّية: بالابتعاد عن التّفسيرات التّاريخّية والاجتماعّية والنفسّية.
- تأكيدُ مقولة " أسبقّية النّسق " على بقّية العناصر.
- تطوير ثنائيات " دي سوسير" لتنتقلَ من طابع الجمل إلى النّص.

[1] -ينظر، هويدي صالح: المناهج النّقدّية الحديثة (أسئلة ومقاربات)، ص100-105.

ويُعَدُّ مصطلح " البنيّة "الّذي يُختزَلُ في الانتظام المدرَك بالعقل، مرتكِزا أساسا في مقاربة النّصوص، ويتميَّزُ بثلاث خصائص هي:

- الشّموليّة: وتتحقّقُ في إطار العلاقات النّوعيّة والخاصّة بين أجزائها الدّاخلية التي تتكامل فيما بينها.
- التّحوُّلُ: ويحدُثُ بِفِعْل قوانين خاصّة لها تأثير في تحديد موقعها ونظامها.
- الانضباط الذّاتي: الّذي تجسِّدُه أنظمتها الدّاخليّة دون تدخُّل لمؤثّرات خارجيّة[1].

وترتكز البنوية على المبادئ الآتية:

1اللُّغة والكلام: "Langue/Parole": تعتبرُ اللّغةُ سلطةً معياريّة ثابتة، ذات طابع اجتماعي، تتمثّلُ في القوانين (الصّوتيّة والصرفيّة والنحويّة والتركيبيّة) الّتي تضبِطُ إنتاجَ الكلام. أمّا الكلامُ فهو سُلطة تنفيذيّةٌ، ذات طابع فرديّ، تختلف من شخص لآخر.

2.نظام العلاقات:"Relations Sysem"يُركّزُ فيه على الهويّة العلائقيّة بين وحدات اللّغة.

3التّزامن والتعاقب:"Synchronic and Diachronic": يتمثّلُ "التّزامن " في العلاقات التّركيبيّة بين وحدتين فأكثر، إمّا في إطار التّبادل أو التنافر. والتّعاقب" يعتمدُ على العلاقات الاستبدالّية القائمة على الاختلاف.

4.الحضور والغياب:"Presence and Absence": الحضور تمثّلُه دوالٌّ حاضرة ترتبط فيما بينها بعلاقات تأليفيّة. أمّا الغياب فيمثّلُه المدلولويُقيمالقارئ علاقةً جدلّية بينهما يكون ناتجهما المحصَّل هو الدّلالة.[2]

وقد تفرَّع عن البنوية ثلاثة اتجاهات هي:

[1] -ينظر، بسّام قطوس: دليل النّظريّة النّقديّة المعاصرة-مناهج وتيارات- دط، دار فضاءات للنشر والتّوزيع، الأردن،2016، ص104-108.

[2]-المرجع نفسه، ص109-113.

- البنويّة الشّكلانيّة: دعَتْ إلى غَلْق النَّسق، وحَصَرتْ وصفَ العمل الأدبي في شكله، وبالمغالاة في عزله، والبحث عن أدبيته وخصائص الوحدات البنوية المكوِّنة له. ومن رُوادها: رومان جاكبسون، فلادمير بروب[1].
- البنويّة الأنثروبولوجيّة: تُنسَب إلى مُؤسِّسها " كلود ليفي شتراوس " في كتابه " الأنثروبولوجيا البنيوية ".
- البنويّة التكوينيّة: وتعرف؛ بالبنويّة التوليديّة أو الاجتماعيّة، وتُنسَب إلى مؤسِّسها " لوسيان غولدمان "(1913-1970)، تقوم على مبدأ التوفيق بين طروحات البنويّة الشكليّة والفكر الماركسيّ، من خلال فتح النّسق على سياق الصراع الطبقيّ والاجتماعيّ، ويتحقّق ذلك بإقامة علاقات بين البنية الفوقيّة ممثّلة في الأدب والفن والبنية التحتيّة بعواملها الاجتماعيّة والاقتصاديّة.[2]

2-2-السّيميائيّة:

يُرجِعُ النُّقّادُ نشأةَ علم السيمياء الذي عُرِف بـ"علم العلامة" إلى مصدرين أساسين هما:

1.المصدر الأوّل:العالِم اللُّغوي " فرديناند دي سوسير " (1857-1913): وقد عَرّف اللُّغة بأنّها نظام من العلامات، وتنبّأ بظهور عِلمٍ يَدرُس العلامات سمّاه " السيميولوجيا "، واعْتَبَر " اللسانيات " جُزْءا من علم العلامات العام. حيث قسَّم العلامة اللّغويّة إلى قسمين؛ دال: وهو الصورة الصّوتيّة، ومدلول هو الصورة الذّهنيّة، تربطهما علاقة اعتباطية.

2.المصدر الثّاني: الفيلسوف الأمريكي " تشارلز ساندرز بيرس "(1838-1914)، وقد أَطْلَق على "علم العلامة " تسمّية "السيميوطيقا". وقسّم العلامة تقسيما ثلاثيّا،

[1] - ينظر، محمد مشرف خضر: تحولات الفكر النقدي في القرن العشرين، ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر،2013، ص91-93.

[2] - وليد قصّاب: مناهج النّقد الأدبي الحديث-رؤية إسلاميّة-، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 2009م، ص143-146.

مُخالفا، بذلك، التّقسيم الثنائي السوسيريّ، إلى المصوِّرة وتقابل الدّال عند "سوسير"، ومفسِّرة هي المدلول، وموضوع. وحدد، اعتمادا على العلاقة بين المصورة والموضوع، ثلاثة أنواع من العلامات هي:

- العلامة الأيقونيّة: تقوم على مبدأ المشابهة بين المصوِّرة والموضوع.
- العلامة المؤشّرية: تقوم على مبدأ السببية بين المصوِّرة والموضوع.
- العلامة الرمزّية: تقوم على مبدأ العرفّية بين المصوِّرة والموضوع.

واتجه "علم السيميوطيقا"، اعتمادا على وظيفة العلامة، إلى ثلاثة اتجاهات هي:

1.**سيمياء التواصل:** وترتكز على الوظيفة التّواصليّة. حيث تُقسَّم العلامة إلى: دال ومدلول وقصد (مقاصد المتكلمين). وتدور حول محورين أساسين هما:

- محور التّواصل اللّسانّي: ويتم التواصل فيه بواسطة الفعل الكلامي.
- محور التّواصل غير اللّسانّي: ويتم التواصل فيه بواسطة الإشارات والمؤشّرات والأيقونات والرموز.

2.**سيمياء الدلالة:** تُقسَّم العلامة، على غرار العلامة عند "سوسير"، إلى دال ومدلول. وتركّزُ على دراسة نظام الموضة والأساطير.

3.**سيمياء الثّقافة:** تأسَّسَ هذا الاتجاه السيميائي، متأثّرا بالفلسفة الماركسّية، وفلسفة الأشكال الرمزية لـ" كاسيرر "، على يد " جماعة موسكو-تارتو-"،وقَ سَّم العلامة إلى: دال ومدلول ومرجع، حيث وسَّع هذا الاتجاه مفهوم النّص، باعتباره علامة ثقافّية، يشملُ كُلَّ ما هو لغوي وغير لغوي. يحملُ أنماطا سلوكّية وفكرّية وثقافّية متنوِّعة.[1]

2-3- التفكيكّية(Deconstruction)

نشأتْ التَّفكيكّية، في جامعة " **ييل** " (**Yale**) الأمريكّية، على يد مؤسِّسها " **جاك ديريدا**"، "**Jaques Derrida**" نهاية الستينات لتزدهِر في ثمانينات القرن

[1]- ينظر، عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر-مدخل على المناهج النقدية الحديثة، ط2، المركز الثّقافي العربي،1996، ص73-111.

العشرين، وفي سياق معرفي يقوم على تقويض لوغوس الثّقافة الغربيّة؛ القائم على ثوابت يقينيّة وثنائيّة، وَيرتكِزُ على ثلاث ركائز هي: العقل والصوت والذات.

يُعَرِّفُ ذُوقَّاد، ما بعد الحداثة، التَّفكيكيّة بأنَّها استراتيجيّة للهدَم ما بعد بنويّة، وتَعُدُّ نظريةً من نظريات التّلقي؛ فهي تركّزُ على القارئ الّذي يعمل على تفكيك الخطاب وزعزعة انسجامه، وتعتبِرُ كُلَّ قراءة إساءة قراءة؛ لأن العلاقة بين الّدال والمدلول ليست ثابتة، ومن ثّم ينخرط القارئ في لعبة الدوال بحثا عن المدلول المختلف والمؤجَّل.

ومن مصطلحات الّتفكيك:

1.الإرجاء: يَنْشَأ من الانخراط في لُعبة الّدوال. فهي لا تُحيلُ إلى مدلول ثابت، ووجودُها يقوم على الاختلاف مع غيرها، ممَّا يُؤدّي إلى تأجيل المعنى.
2.الانتشار (التشتُّت): وَيعْني تبعثُر المدلول على سطح الخطاب.
3.الكتابة: تُعتَبَر الكتابة إطارا للغياب والاختلاف، لأنّها تَعملُ على تقويض مركزية الصوت للإعلاء من سُلطة القارئ.
4.الحضور والغياب: حيث يكون الدال حاضرا والمدلول غائبا.[1]

ب-الّنقد الثّقافي، نحو إبدال منهجي

ب-1- الأصول الغربية للنّقد الثّقافي: من الدراسات الثّقافّية إلى الّنقد الثّقافي

شَهِدَتْ الساحةُ النقديّة، خلال النصف الثاني من القرن العشرين، ثورةً نقديّة ثقافّية أثارتْ العديد من الإشكاليات المعرفّية، الّتي رافقْها تحوُّلات سوسيو-ثقافّية وتاريخية، قوَّضتْ هيمنة أنظمة المركزيات الأحادية، بعدما سيطرت في عهد الحداثة، وأعلنتْ استسلامها «إلى التّعبير عن التّدمير، ونقض البناء واللا ترابط، واللاتمركز، وما لا يمكن تخيُّله، وتجاُوز الذّات، والانقسام،والتّفسُّخ، والانفصال، واللاعقلانّية».[2]

[1]- وليد قصّاب: مناهج الّنقد الأدبي الحديث-رؤية إسلامّية-، ص194-198.
[2] -صلاح قنصوه: تمارين في الّنقد الّثقافّي، ط1، دار ميريت، القاهرة ،2007، ص29.

وذلك بتكريس مبادئ " **ما بعد الحداثة** "الّتي تقوم على اللامركزيّة واللانظام والفوضى واللانسق.

وقد ظهرت، في هذا السياق المابعد حداثي، اتجاهاتٌ نقديّة جديدة، تقوم «**على خلفيّة مشتَركَة هي انحسارُ البنيويّة الشكلانيّة والماركسيّة التّقليديّة معا**»؛[1]وتتجاوزُ مقولتْي؛ " أدبيّة الأدب " و" البنية الفوقيّة " انعكاس " للبنية التحتيّة ".

وقد أَحدَثَتْ، بالانتقال، من مجال الدراساتالّقديـّة، الخاضعة لسُلطة المنظومة الجماليّة، إلى مجال الدراسات الثّقافيّة، والاهتمام بالسياق الثقافي، ومن مركزيّة الّنصّ إلى سُلطة الثّقافة، نَقْلَةً نوعيّة، أدَّت إلى ظهور " **النّقد الثّقافي** ".

وقدْ مَرَّ النَّقد الثّقافي «بمرحلتين، في تشكُّله المفهومي، أولاهما: عامّةُ متداخِلة مع حَقْل الدِّراسات الثّقافيّة، وأخراهُما: خاصّة منهجيّة مثّلتها مرحلة ما بعد البنيوية»[2]، ويمكنُ نا تتبُّع هذا التّحوُّل المعرفي، في مرحلتيه العامة والخاصة، كما يلي:

ب-1- 1- المرحلة العامة: "مرحلة التّداخل "

تعاقَبت الأفكارُ الفلسفية والّنقديّة على تجاُوز الدِّراسات النّسقيّة في إطار تقويمِ المناهج النَّقديةويمُكنُ نا تتبُّعها، بتعاقب زمني،من خلال ثلاث محطّات أساسية؛ هي مدرسة فرانكفورت، والدراسات الثّقافيّة، والتّحليل الثّقافي.

أ-مدرسة فرانكفورت: " Frankfurt School"

أَسَّسَ جيلٌ من الفلاسفة والنُّقَّاد وعلماء الاجتماع، مشروعَ مدرسة " فرانكفورت "، في معهد البحوث الاجتماعية، في ألمانيا سنة 1924م. وقدرأَسَّسَه " كارل غرونبرغ " ثّم خلفه " ماكس هوركهايمر ".

[1] -حفناوي رشيد بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة-في ترويض النص وتقويض الخطاب-، دروب للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1،2011، ص138.

[2]- سحر حمزة: جدلية الأنساق المضمرة في الّنقد الثّقافي، ط1 ، دار الحوار، اللاذقيّة، سوريا،2017، ص52.

وقد قامتْ فلسفتُها، في سياق تحوُّلات سياسية وفكرية واجتماعيّة؛ تمثّلت في صُعود النّازية والفاشيّة والسّتالينية والحرب العالميّة، على النّقد بعْديه العقلي والعملي، لكُلّ علاقةٍ تربطُ الإنسان بمحيطه سواء بُنيتْ على مسلّمات فلسفيّة أو قِيمٍ وأنماط سلوكيّة اجتماعيّة متوارَثة.

وتبلورتْ معالمُها عبر ثلاث محطّات أساسية هي:

1.المرحلة الأولى: المرحلة التأسيسيّة " وفيها تّم تأسيسُ هذه المدرسة الّتي تمتدُّ جُذورُها إلى الماركسيّة عبر " حلقات أسبوع الأعمال الماركسيّة الّتي نظّمها " فيلكس فايل ""F-Weil"، سنة 1922م، وأكّد فيها ضرورة تجاوز النظام الرأسمالي. وروادها الّذين يمثّلون جيلها الأوّل هم " ماكس هوركهايمر "، " فريديريك بلوك "، " فرانز نيومان"، "ثيودور أدورنو"، "هربرت ماركوز".

2المرحلة الثّانيةّ: ويمثّل هذه المرحلة كل من "يورغن هابرماز"، "كارل أوتوآبل" "ألبرشت فيلمر"، "كلاوس أوفه".

3.المرحلة الثالثة: تمثّلت في أعمال" أكسل هونيث" وتولّى إدارة معهد الدراسات الاجتماعية بـ "فراكفورت". وقد صاغ روادها نظريتها على نقد العقلانية الأداتيّة/ التقنيّة؛ التي فرضت هيمنتها على المجتمعات المتقدِّمة تكنولوجيا، وحوّلت السيطرة من الوسائل القمعيّة إلى وسائل الإعلام والدعاية والإشهار. واختزلت الإنسان في البعد الاستهلاكي الذي فرضته الثّقافية الصناعيّة، وأدّت إلى تشيُّئه واغترابه.[1]

ب- الّدراسات الثّقافيّة:" "Cultural studies

وقد شكّلتْ هذه الدراسات الثّقافيّة؛ بتعدُّد مشاربها، واختلاف منطلقاتها؛ الابستمّية والفلسفية والنّقديّة، وتنوُّع بيئتها الجغرافيّة؛ في بريطانيا وأمريكا، المرحلةَ التّمهيدية لبرمجة وتأطير النّقد الثّقافي.

وتعود جذور الّدراسات الثّقافيّة، حسب النقاد، إلى مصدرين متباينين هما:

[1]- ينظر، كمال بومنير: النظرية النّقدية لمدرسة فرانكفورت: من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث، ط1، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر،2010، ص8-10.

1. المصدر الأول: يحصرُه "رايموند ويليامز" في اهتمام" ريتشاردز أوليفس" وغيره بدراسة كل ما يندرج تحت مسمّى الأدب غير الرسمي والثّقافة الشّعبيّة.
2. المصدر الثّاني: يرى النّاقد "إدوارد سعيد" أنّ المنجزات النّقديّة، للمدرسة الشّكلانيّة؛ ذات الاتجاه الماركسي، لكلّ من" باختين" و"تولوشينوف"، عملت على إخصاب الدّراسات الثّقافيّة.[1]

وقد كانت الانطلاقة الحقيقيّة، في أواخر خمسينات القرن العشرين، من "مركز جامعة برمنجهام"الّذي عرف بـ"مركز الدّراسات الثّقافيّة المعاصرة" Center for Contemporary Cultural Studies"، وقامت بنشر دراساتها المتنوعة تحت مصطلح المظلة"Umbrella term" عبر صحيفة عملها[2].

وعُرِّفتْ الدّراسات الثقافيّة بأنّـها " مصطلح تجميعيّ لمحاولات عقليّة مستمرةٍ ومختلفةٍ تنصبُّعلى مسائل عديدة وتتألّف من أوضاع سياسيّة وأُطُرٍ نظريّة مختلفة ومتعدِّدة "[3]، جاءتْ لتكْسِرَ مركزيّة النصوص الأكاديميّة الّتي تروِّجُها المؤسسة النخبويّة، وتعيدُ الاعتبار للخطابات المهمَّشة التي تندرجُ ضمْن حُقول الثقافة الشّعبيّة. فهي تَعتبِرُ النّصَّ مادة خام يُستخدَم لاستكشاف أنماطٍ معيَّنة من مثل أنظمة السردية، والإشكاليات الإيديولوجية وأنساق التمثيل، وكل ما يمكن تجريده من النّصّ»[4]؛ فهو يكشِفُ عن أنظمة متنوِّعة لها تأثيرها في المجتمع. ومن ثمَّة تتساوى عندها النصوص، الأكاديميّة والشعبيّة، على حد سواء.

وتقوم الدّراسات الثقافيّة على ثلاثة مبادئ:

---

[1] -ينظر، سمير خليل: النّقد الثّقافي-من النّص الأدبي إلى الخطاب-، ط1، دار الجواهري، بغداد، العراق، 2012، ص20-21.

[2]- ينظر، أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي -تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية-، ط1، ترجمة: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي،2003، ص13.

[3] -زيودين ساردار ويورين فان لون: أقدم لك الدراسات الثّقافيّة، تر: وفاء عبد القادر، مراجعة وإشراف وتقديم: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص12.

[4]- حفناوي رشيد بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة-في ترويض النص وتقويض الخطاب-، ص137.

1- التأكيدُ على إحياء موضوعِ الثّقافة، بالانفتاح على كُلِّ الوقائع الثقافّية وربطها بسياقها الاجتماعي والسياسي عبر إحداثيتي السيرورة والصيرورة التاريخّية.
2- تفعيلُ ديناميّة العلاقة بين الثقافة والمواضيع الاجتماعية والسياسّية في إطار الالتزام حتى يصبح الأنموذَج الرسمّي.
3- التَّكاملُ المَنهجّي: ويتحقَّقُ من خلال إلغاء مفهوم المناهج التخصُّصية واختراع ميلٍ سمَّى " **بالتخصُّص المُضاد** "، حيث يتمُّاللاُّجوء إلى " **مفاهيم السفر** " أو " **المفاهيم المهاجرة** " من حقل معرفّي إلى آخر[1].

ب-1- 2- المرحلة الخاصة:(مرحلة تبلور منهجّي)

وقد احتضنت هذه المرحلة، مرحلة ما بعد البنوّية، مصطلح " **النّقد الثّقافّي**"، الّذي اقترَحه " **فنسنت ليتش** " "**Vincent Leitch** "، وحدّد مجاله،بدقّة، من خلال ضبطه لثلاثة معالم تأطيرّية وهي:

1.المَعلَم الأوّل: يُقرُّ بالمبدأ الشّمولي لمجال مقارباته؛ حيث يرفضُ سياسة الإقصاء والتهميش الّتي فرضتها المؤسسات الأكاديمية، تحت بَنْد الجمالّية، لينفتَح على كُلِّ الفنون؛ الأدبية وغير الأدبّية، الراقّية وغير الراقّية، الرسمّية والشعبّية، دون تمييز بينها.

2.المَعلَم الثّاني: الانفتاح على كُلِّ الحقول المعرفّية والمناهج اللغوّية والنقدّية، لتأويل النّصوص؛ باعتبارها حوادث ثقافّية؛ أنتجتها سياقات تاريخّية وسياسّية وثقافّية مختلفة.

3.المَعلَم الثّالث: الكشف عن أنظمة الخطاب، بالاعتماد على مقولات " ما بعد البنوّية "؛ من التَّشريحية لدى" بارت"، والتفكيكّية عند "دريدا"، والأركيولوجّية عند " **فوكو**".[2]

---

[1]- ينظر، جون باتنز: <الدراسات الثقافّية: التاريخ-المادة-المنهج-الأهداف>، تر: لطفي السيد منصور، مجلة فصول، المجلد (3/25)، العدد (99)، ربيع2017، ص239-240.

[2]- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط3 المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،2002، ص309.

ب-2-النّقد الثّقافي: الماهية والمبادئ الإجرائية

يُعَدُّ النّقدُ الثّقافّي من أهم الفتوحات النّقدية " ما بعد البنيوية "؛ فقد تجاوزَ عمليةَ التنقيب عن البعد الجمالي للنصوص الأدبية إلى الكشف «على أنظمة الخطاب وأنظمة الإفصاح النّصوصي كما هي لدى بارت ودريدا وفوكو»[1]، ويتمُّ ذلك بتفكيك بنية النص وتشريحها اعتمادا على «فاتيح التّشريح النّصوصّي كما عند "بارت" وحفريات "فوكو"»[2] من أجل الكشف عن الأبعاد الثقافّية والتّاريخّية والفكرّية والسياسّية والإيديولوجّية، يتجاوزُ ما يسمَّى " الوظيفة الجمالّية " إلى "الوظيفة النّسقّية "ويُسائِلُ أنساقَها المضَمرة.

وقد طرحَ النّقـّاد، الغرب والعرب، باختلاف مشاربهم النّقدية، وتنوُّع خلفياتهم المعرفّية، أسئلةً إبستمولوجّية، حول النّقد الثّقافي، لتحديد معالمه النقدّية؛ مفهوما ومجالا ووظيفة، ولتمييزه عن الحقول المعرفّية والنقدّية الموازّية له. والجدول الآتي يوضّح ذلك:

الناقد	تعريف النّقد الثّقافّي	الماهية/المجال/الوظيفة
أرثر أيزابرجر	«هو نشاط وليس مجالا معرفّيا خاصا بذاته»[3]	نشاط
محسن جاسم الموسوي	«فعالية تستعين بالنظريات والمفاهيم والنظم المعرفّية /.../الّتي تتيح القرب من فعل الثّقافة في المجتمعات»[4]	فعالية/فعل الثّقافة
عبد النبي	«نشاط فكري-يتجسد إنشاء لغويا-ينتسب إلى	نشاط فكري/ينتسب إلى

[1] -حفناوي رشيد بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة-في ترويض النص وتقويض الخطاب، ص154.

[2] -المرجع نفسه، ص 154.

[3] -أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي -تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية-، ص13.

[4] -محسن جاسم الموسوي: النظرّية والنّقد الثّقافي- الكتابة العربّية في عالم متغّير (واقعها، سياقها، وبناها الشّعورّية)، ط1 ، المؤسسة العربّية للدراسات والنّشر،2005، ص12 .

اصطيف	الثقافةculture الّتي تحدّد بدورها طبيعته ووظيفته وحدوده، كما تحدّد هويته»[1]	الثقافة
صلاح قنصوه	« هو ممارسة أو فاعلّية تتوفر على درس كلّ ما تنتجه الثّقافة »[2]	ممارسة- فاعلّية/ما تنتجه الثّقافة
سحر كاظم حمزة	« ممارسة نقدّية تتوسل بالوسائل النّقدّية التّقليدية لفحص النّصوص الإبداعّية على تنوعها/.../ وتحليلها والكشف عن أنظمة تشكلها/../ المتخفية فيها»[3]	ممارسة نقدّية/الكشف عن أنظمة تشكلها الثقافّية
ميجان الرويلي /سعد البازعي	«نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره ويعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها»[4].	نشاط فكري/موضوعه الثقافة

05- النّقد الثّقافي : الماهية / المجال / الوظيفة

نُلاحِظ من خلال تحليل معطيات الجدول:

1يُؤكّد النّقّاد على ثلاثة مفاتيح اصطلاحّية، تُجيبُ عن سُؤال الماهية والموضوع والوظيفة، وتُحدِّد مفهوم النّقد الثّقافّي؛ وهي: فعالية/ممارسة/نشاط، الأنشطة الثقافّية، الكشف عن الأنظمة الخفّية.

2يُعدُّ مصطلحُ نشاط (Activity) من أكثر المصطلحات تداولا في تحديد ماهية النّقد الثّقافّي، ويعرَّف بأنّه: «كلّ عملّية تلقائّية سواء أكانت عقلّية أم بيولوجّية متوقّفة

[1]- عبد النبي اصطيف: ما النّقد الثّقافي؟ ولماذا؟،مجلة فصول، مج (3/25)، ع (99)، الهيئة المصرّية للكتاب،2017، ص15.

[2] -صلاح قنصوه،تمارين في النّقد النّثقافيّ ، ص5

[3]-سحر كاظم حمزة: جدلية الأنساق المضمرة في النّقد الثّقافي، ص60.

[4]-ميجان الرويلي/سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي ، ص305.

على استخدام طاقة الكائن الحي الانفعاليّة، أو العقليّة أو الحركيّة»[1]. ويرتكِزُ هذا المفهوم على عنصرين هما؛ التّلقائيّة الّتي تنفي قانون الانعكاس الشرطي " مثير – استجابة "، وتوظيف الكائن الحي لمختلف مصادر الطاقة.

3. تعودُ جُذورُ مصطلح " الممارسة " Practice، الّذي استعمله النّاقدان؛ " صلاح قنصوه "، و" سحر كاظم حمزة " إلى " بورديو "، ويركّز فيه على الفعل الاجتماعي.[2]

4. مصطلح الأنشطة الثقافيّة يُطلَق، بصفة تعميميّة، على كل ما يندرجُ ضمن الثقافة، الرسميّة أو الشعبيّة، السائدة أو البائدة.

5. يَحصِرُ النّقادُوظيفةَ النّقد الثقافي في الكشف عن الأنظمة الخفيّة يُقصَدُ بها كُلُّ مضمرٍ يُؤثّر، بلا قصد، في توجيه السلوك.

وَنخلُصُ، من خلال التّحليل والمناقشة، إلى تعريف النّقد الثّقافي، تعريفا إجرائيا، بأنّه: كُلّ عمليّةٍ نقديّةٍ، موضوعُها الأنشطةُ الثقافيّة، وتقوم على استخدام طاقة النّاقد الّتي تتميَّزبالتّلقائيّة والانفتاح على كل الحقول المعرفيّة. للكشف عن أنظمتها المضمَرة ذات التأثير الاجتماعي.

ب-2-1-مجال النّقد الثّقافي: يُعتَبَر حقلُ الدّراسات الثقافيّة، بكلّ ما يحتويه من ثَراءٍ ثقافيٍّ متبايِنٍ؛ يشملُرفيعَ والمبتذَلَ، الرّسميَ والشّعبيَّ، الأصيلَ والعصريَّ، وتنوع إيديولوجي، وتداخل نظريات اجتماعيّة وفلسفيّة، تسوّقه وسائل إعلاميّة مختلفة، مجالا خصبا للنّقد الثّقافي[3].

ب-2-2-منهجيّة النّقد الثّقافي

تتّسِعمُظلّة النّقد الثّقافي، في إطار مبدأين هما؛ حرّية انتقاء الأدوات الإجرائية، من ناحية، وتحقيق التكامل، من ناحية أخرى، لتشمل حقولا معرفيّة؛ بترسانة

[1] –فرج عبد القادر طه وآخرون: معجم علم النفس والتّحليل النّفسي، مراجعة فرج عبد القادر طه، ط1 ، دار النّهضة العربيّة للطباعة والنّشر، بيروت، د ت، ص457.

[2] – ينظر، سمير خليل: النقد الثّقافي– من النّصّ الأدبي إلى الخطاب، ط1، دار الجواهري، بغداد، العراق،2012، ص 102.

[3] –صلاح قنصوه تمارين في النّقد الثّقافيّ ، ص5.

اصطلاحيّة وإجرائية، لمناهج متنّوعة؛ اجتماعيّة وأنثروبولوجيّة، أدبيّة ونقديّة، سياقيّة ونسقيّة، على حد سواء.

ويعتمِدُ النّاقِدُ الثّقافي، في مقاربة نصوصه الثّقافيّة؛ الأدبيّة وغير الأدبيّة، الرسميّة والشعبيّة، على منهجيّة مظلّية؛ ترفُضُ الاختزال والإقصاء، و«تتخذُ إطارها النّظري والاصطلاحي والإجرائي من عدد من المناهج بشكل كُلي وتكاملي»[1]، للكشف عن الأنساق المُضمَرة الثاويّة وراء الجماليّة،الّ لغويّة والأسلوبية والبنائية. وتنحصِرُ هذه المنهجيّة في المراحل الآتيـة:

- المرحلة الأولى: "التبيِـئَـةُ الثّقافيّة للّنصّ": وتتمُّ من خلال وضْـع النّصّ في سياقه الاجتماعي والسّياسي والثّقافي. ويتمُّ ذلك من خلال الاعتماد على «منطلقات ماركسيّة تركّز على العلاقة بين الطبقات، وعلى الصراع الطبقّي كعناصر لتحديد الواقع الثقافي»[2]. فالنّصّ، باختلاف جنسه ونوعه، يمثّلُ بِـ نية فوقيّة ثقافيّة، تعكِسُ، بوعي أو دون وعي، النّمط الفكري والسّلوكي والإيديولوجي، المهيمِن والمحايِـث لإطاره الزّماني والمكاني.
- المرحلة الثانية: " سيميائية العلامة الثقافيّة في العتبات النصيّة "

تحمِلُ العتباتُ النّصيّة حمولاتٍ ثقافيّةً ، عقائدية وإيديولوجيّة وسلوكيّة، ترسَّبتْ في لا وعي النّاص، تتوزَّع عبر جمالية دوالٍّ لسانيّة؛ تشملُ العُنوان، والمقدِّمة، والإهداء، والهامش، وعلامات سيميائية؛ تشملُ الأيقونات والصُور والألوانَ والرموز. يعملُ النّاقدُ على كشف النّسقِ الثّقافّي المتواري خلفَ ها.

- المرحلة الثّالثة: " الحفر الأركيولوجي في طبقات النّصّ ": يقوُم النّاقدُ، بآليات إجرائيّة مستقاةٍ من مناهج سياقيّة ونسقيّة، بتحديد البُ . نى النّصيّة المهيمِنة، وكشف العلاقات بينها، لتحديد البعد الثقافي الكامن وراءها.

---

[1]– إبراهيم السّيد عبد العال:< منهجية النّقد الثّقافي بين النّظريّة والتطبيق–دراسة في تحليل الخطاب النّقدي>، مجلة فصول، المجلد (3/25)، العدد (99)، ربيع2017، ص685.

[2] –حفناوي رشيد بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة–في ترويض النص وتقويض الخطاب، ص151.

• المرحلة الرّابعة: " تتبُّع الإشعاع الثّقافي ": يتمُّ رصْدُتجلّيات كُلّ ما يندرج ضمن الثّقافة، بتجاوز الجمالّية النحوية والتركيبية والبلاغّية، للجمل والتوريات والمجازات، للكشف عن المضَمر الثاوي خلفها.

• المرحلة الخامسة: " الكشف عن المضَمر الثّقافّي " وهي محصِّلةٌ للمراحل السّابقة؛ ينفتُح فيها النّاقِدُ على كل الحقول المعرفّية، الأنثروبولوجّية والإثنولوجّية والتّاريخّية وا لنفسّية والأدبّية والنقدّية، ليكشف سُلطة الأنساق الثّقافّية المهيمِنة ودور المؤسسة في تعزيزها وترسيخها في اللاوعي الجماهيري[1].

ب-2-3خصائص النّقد الثّقافي:

1 التّكامل المعرفي: يتميَّزُ النّقدُ الثّقافّي بتنوُّع مصادره؛ فهي « تاريخّية وفلسفّية أوّلا، وإلى حدّ ما سوسيولوجّية، وأخيرا أدبّية نقدّية»[2]. فهو نشاطٌ نقدي، يرفضُ التجزئية؛ إذ يستقي آلياته الإجرائية، من حقول معرفّية، متعدِّدة المشارب، ومناهج نقدّية مختلفة الرؤى؛ سياقّية (المنهج التاريخي، الاجتماعي، والنّفسي)، ونسقّية (البنوي، والسيميائي، والتفكيكي..)، و تيارات الفلسفة الماركسّية، والنظريات الأدبية والجمالّية. تعمل، متضافرةً، للكشف عن الأنساق، بالحفْر في بواطن الخطابات، الّتي تتميَّز بتنوُّع تمثيلاتها الثّقافّية.

2.الانفتاح: حيث ينفتُح النّقد الثّقافّي، على المناهج النقدّية الأخرى، ويرفضُ «هيمنةَ ، نوع منها منفردا، إذ يعني ذلك قصورا في الكشف عن الكثير من العلامات الّدالة في سياق النّصّ»[3].

3. الشموليّة المظلّية: يُقِرُّ النّقدُ الثّقافي بمبدأ الخروجِ عن التصنيف المؤسساتي؛ ويرفضُ «التفرقَة التقليدية المألوفَة بين القاعدة (البناء التحتي) والبناء الفوقي، وكذلك التمييز بين

[1]- ينظر، جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، شبكة الألوكة(www.alukah)، المغرب،1نوفمبر 2011، ص94(بتصرف).

[2]-حفناوي رشيد بعلي: مدخل في نظرّية النقد الثقافي المقارن، ط1 ، الدار العربّية للعلوم-ناشرون-، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر،2007م، ص34.

[3] -مصطفى الضبع: أسئلة النقد الثّقافي، ورقة عمل مقدمة إلى مؤتمر أدباء مصرفي إقليم المينيا،2003، ص10.

الواقعي والإيديولوجي، أو بين المادي والروحي»[1]. وتتساوى فيه الخطابات، بمضامينها الثقافّية المتنّوعة؛ الأدبّية والفنّية، الراقّية والشعبّية، الكتابّية والشّفوّية، الرسمّية والهامشّية، في الكشف عن أنساقها.

ب- 3-الاستقبال العربي للنّقد الثّقافّي:

اهتمَّ النّقادُ العرب بالّنقد الثّقافّي، على غرارالنّقاد الغربيين، وقد توالتِ دراساتُهم النقدّية، لتحديد موضوعه وتبيِئَة جِهازه المفاهيمي ومساءلة مقولاته، وتوظيف آلياته الإجرائية لمقاربة النّصوص الشّعرّية، الشّعر العربي القديم خاصة، والّذي يشُكّلُ خزّانا معرفيا؛ يحدِّد أنماط السلوك. فهو يستبطِنُ مضمَرات متزِّسبة في اللّاوعي الجمعّي، تسرَّبت عبر بُـوس لُغويٍّ جماليٍّ، يتمُّ الكشف عن أنظمتها الثقافّية بالحفر في طبقاتها.

وقَـدْ طُرِحتْ إشكالياتٌ، في الوطن العربّي، حول هذا الوافِد النَّقديِّ الجديد، ويمكِنُ أنْ نُجمِلها في النّقاط الآتية:

1-ريادةُ النّقد النّثقافّي والغاء مبدأالتّراكم المعرفّي: أثارتْ ريادةالنّقد النّثقافّي، في الوطن العربّي، خلافا بين مجموعة من النّقاد، تباينَتْمشاربُهم الثّقافّية والنّقدّية، عبر جغرافّية متنوِّعة. ويمكن حصرُها في ثلاثة آراء:

1-أ-الرأي الأوّل: يَنفي تأصيل النّقد الثّقافّي، في المشاريع العربّية، الثّقافّية والنّقدّية، على حد سواءويُقِرُّ بالرّيادة الغذّامّية؛ ويجزِم بأنّه «تحت مصطلح نقد الثّقافة ظهرتْ أعمالٌ كثيرة في مغرب الوطن ومشرقه، وعلى مدى القرن العشرين كلّه»؛[2] فهو يصنِّفُ كتبَ "علي الوردي"، و"طه حسين"وغيرهم من الكتّاب، الّذين تجاوزوا الجانب الأدبّي إلى الثّقافّي، سواء بصبغته المحلّية، مثل كتاب "مستقبل الثّقافة في مصر" لـ: "طه حسين"، و"في الثقافة المصرّية"، أو العربّية، مثل كتاب "مشكلة الثّقافة " لـ: "مالك بن نبي"، ضمن " نقد الثّقافة". ويعتبر كتاب " النّقد الثّقافّي: قراءة في الأنساق الثقافّية

[1] -صلاح قنصوه،تمارين في النّقد النّثقافّي ، ص5.

[2] -عبد الله الغذامي: كتاب عبد الله الغذامي والممارسة النّقدّية والثّقافّية، المؤسسة العر بّية للدّراسات والنّشر، بيروت،2003، ص12.

العربيّة"، أوّل منجز عربيّ، عنوانا وتنظيرا وتطبيقا، يكشف عن الأنساق الثّقافيّة المتوارية خلف الجماليّات[1]. ومن النّقاد الذين أيّدوا هذا الرأي نذكُر: عبد الله الغذامي، سمير خليل.

1-ب-الرأي الثّانيّ: السَّبق والرّيادة العراقيّة[2]ويُ مكننا مناقشة هذا الرأي، من خلال موقِف ناقدْين عراقيين هما؛ الناقد "حسين القاصد" و " الناقدة " بشرى موسى صالح".

1.النّاقد " حسين القاصد"يُ ناقِش في كتابه: " النّقد الثّقافيّ-ريادة وتطبيق وتنظير-العراق رائدا-"، إشكاليّة ريادة النقد الثقافي، حيث يرى، مُعنوِنا فصلَ ه الأوّل بـ" الرّيادة العراقيّة للنّقد الثّقافي عربيا" أنّ رُواد النّقد الثّقافي هم نقادٌ عراقيون، كان لهم السبق الزّمنيّ، في تجاوز مركزيّة الأدبي لصالح الثّقافي الهامشيّ وهم:

- علي الوردي: في كتابه "أسطورة الأدب الرّفيع" و "وعاظ السلاطين"
- علي جواد الطاهر: النّاقد المقالّي
- محمد حسين الأعرجي: ورطة الكاتب العراقي[3]

2.النّاقدة " بشرى موسى صالح":

تدُرِج النّاقدة " في كتابها " بويطيقا الثّقافة، نحو نظريّة شعريّة في النّقد الثّقافيّ" مبحثا بعنوان " أسطورة الأدب الرّفيع (بدايات واستشراف) "، وقد تناولت قضاياه ضمن إشارتين هما:

1.وصف كتاب "أسطورة الأدب الرّفيع" لـ: "علي الوردي" بالخطابيّة والجرأة وتصنيفه ضمن كتب علم الاجتماع الّتي تركّز على الوظيفة الاجتماعيّة للأدب.

[1] -ينظر،إسراء حسين جابر: النّقد الثّقافي بين الريادة والتنوير-رؤية فلسفية-، مجلة الفلسفة، ع15، تموز/2017، ص33-34.

[2] -ينظر، إسراء حسين جابر: المرجع السابق، ص34.

[3]- ينظر، حسين القاصد: النّقد الثّقافيّ-ريادة وتطبيق وتنظير العراق رائدا"، ط1، التجليات للنشر والترجمة والتوزيع، القاهرة، مصر،2013

2.إدراج كتاب " أسطورة الأدب الرّفيع" لـ: " علي الوردي" ضمن الدّراسات النّقديّة الثّقافيّة رغم افتقاره للتأّطير المنهجيّ.

وتحصرُ النّاقدةُ القضيّة الإشكاليّة الكبرى للكتاب في: إلغاء مركزيّة الأدب الرفيع والتّعامل معه تعاملا شعبويا. وقد ناقشتها في السّياقات الآتية:

- سياقُ الحداثة العصريّة: حيث تركّز على الوظيفة الاجتماعيّة، وتتلقى الصراعَ بين السلطة والأدب، من ناحية، والأدب والمجتمع، من ناحية أخرى. وتراجع قوانين المؤسسة الثّقافيّةالّتي تعتمد على سياسة الهيمنة والإقصاء والتّهميش.
- ضرورةُ إزالة الحواجز بين الاختصاصات المختلفة لتحقيق التّكامل الثّقافيّ.
- نقدُ مقولة: "أسطورة الأدب الرفيع الخاضع لسلطة المؤسسة الثّقافيّة الّتي ترفَعُ من قيمة الشّعر التكسبيّ، وتعلُي من مدح الظالم ووصف الخمر والتّغزل بالغلمان.
- الاهتمام بالأدب الشّعبيّ والمهمَّش الّذي أقصته المؤسسة الثّقافيّة ونقد القيم الشّعريّة.
- مراجعةُ القيم النّسقيّة الّتي رسَّخها الشّعر العربي القديم كالمفاخرة والمدح والهجاء والمعايير الشّكليّة.
- الكشف عن العلل النّسقيّة الّتي تشكّلُ محطّة العلاقة بين اللّغة والطبقيّة الاجتماعيّة، والّتي تتمثّلُ في العناية بالمجاز اللّغوي والزخرف اللفظي في الشعر والنثر.[1]

1-ج-الرأي الثالث: يتأطر في مبدأ " تراكم المعارف "، ومساءلة ديناميكيّة، وفق سيرورة وصيرورة، سوسيو ثقافيّة وتاريخيّة، تنفي الإقصاء والتّهميش، في حلقات معرفيّة تواصليّة، بين المفكّرين والنقاد، باختلاف منطلقاتهم الابستمولوجيّة والأيديولوجيّة.ويؤكّد أصحاب هذا الرأي، برؤية موضوعيّة، أنّ المشاريع النّقديّة، المنجزَة قبل سنة2000م، السّعوديّة و العراقيّة والعربيّة، على حدّ سواء، والّتي اهتمت

[1] -ينظر، بشرى موسى صالح: بويطيقا الثّقافة -نحو نظرية شعرية في النّقد الثّقافي، ط1، دار الشؤون الثّقافيّة العامة، بغداد، 2012، ص37-49.

بالبعد الثّقافي في المنجز الأدبّي، قد شكّلت منعطفا حاسما في توجيه مسار الّنقد العربّي لتجاوز الكشف عن الجمالّية الأدبّية إلى الّنسقّية الثّقافّية.[1]

2-مشاريع الّنقد الثّقافّي العربّي في ميزان نقد الّنقد:

أ-البيئة الّسعودّية: المشروع الغذامّي:

أولا: المرحلة القبلّية التأصيلّية:

يعودُ "عبد الله الغذامي"، للإجابة عن سؤال تأصيل مشروع الّنقد الثّقافّي، في البيئة العربّية،إلى مشاريعه الّنقدّية، الألسنّية والثّقافّية، من1985إلى 1999م، والّتي تُعتَبُر محاضِنا، من منظوره الّنقدّي الخاص، هّيأت لتجاوز الجمالّية الأدبّية إلى الّنسقّية الثّقافّية. حيث كان لموضوع المرأة، الّتي تعاني من التهميش الذي فرضته الهيمنة الذكورّية، حيِّزا كبيرا في كُتبه النقدية، منذ كتابه الأّول الخطيئة والتّكفير" إلى "الكتابة ضد الكتابة"، " المرأة واللغة"، و"ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللغة"، "تأنيث القصيدة والقارئ المختلف". والّتي أُسِّست لتؤُصِّلَ َنسق الفحولة في الثقافة العربّية بتواطؤ المؤسسة الاجتماعّية والأدبّية معا.[2]

ثانيا: المرحلة التّأسيسّية: قراءة في كتاب" الّنقد الثّقافّي: قراءة في الأنساق الثقافّية العربّية".

يعتَبر كتاب الّنقد الثّقافّي: قراءة في الأنساق الثقافّية العربّية" ل ."عبد الله الغذامي"، الّذي صدر سنة 2000م، أّول كتاب في الوطن العربّي، دعا إلى تجاوز الّنقد الأدبي، واقترَح مشروع الّنقد الثّقافي، تنظيرا وممارسة. بديلا نقدّيا للكشف عن الثقافي المخبوء وراء جمال البلاغة، لغة وأسلوبا وبيانا، وتتأطر رؤيته ضمن النقاط التّالّية:

---

[1]- ينظر، عمر زرفاوي: <الّنقد الثّقافي بين عبد اللّه الغذامي ويوسف عليمات-معضلة المنهاجوّية والتّأويل المغلول>-، مجلة فصول، مج25/3، ع 2017،99، ص140-141.

[2]- ينظر، سمير خليل: النقد الثّقافي- من الّنصّ الأدبي إلى الخطاب، ط1، دار الجواهري، بغداد، العراق،2012، ص61-67.

- تنحصِرُ وظيفةُ النّقـ د الأدبي في مقاربة جماليّة للنّماذج الشّعريّة الراقّية، وهو المسؤول عن حالة العمى الثّقافي.

- إعلان موتِ " النّقد الأدبي " والانتقال من البحث عن الجماليّات الظاهرة إلى الكشف عن القبحيات النسقّية المضَمرة.

- وظيفةُ النّقد الثّقافّي تكُمنُ في الكشف عن العيوب النّسقّية التي سقَ ـها الشّعر لتترسَّخ في لاوعي الشّخصّية العربّية[1].

وتقوُم منهجّيةُ "عبد الله الغذامي"، في طرحه لمشروع النقد الثّقافّي، على: التّأسيس النظري، مفهوما ووظيفة ومنظومة اصطلاحّية تطبيقّية. حيث بنى مشروعَه على طرحٍ منهجّي يتهيكَلُ ضمن أربعة محاور هي:

1. الوقوف على الخلفيات الابستمّية للنّقد الثّقافي من خلال محطتي الدراسات الثقافّية والجماليات التاريخانّية.[2]

2. تعريف النّقد الثّقافي بأّنه منهجٌ من المناهج النّصّية، وظيفته نسقّية، تُضاف إلى الوظائف التّي حدَّدها جاكبسون، وتتمثّل في نَقْدِ الأنساق المضَمرة في خِطاب الثقافة الرَّاقية والسّاذجة، والرسمّية والشعبّية، على حدّ سواء. يخضع ُإلى آليات إجرائّية تتجاوزُ السطحَ لتكشفَ عن المستتِ.ر في البنّيات العميقة للخطاب.[3]

3تبيِـئة جهازِه النقدي بما يتلاءم مع الثقافة العربّية، من خلال أربع نقلات إجرائّية؛ اصطلاحا ومفهوما ووظيفة وتطبيقا.

أ-اصطلاحا: يحتوي على ستة مصطلحات هي:

- الوظيفةُ النّسقّيةُ: ترتبطُ بالعنصر النَّسقّي وتكمنُ في نقد الأنساق المضَمرة.
- الجملةُ الثّقافّية: الانتقالُ من المكوِّنات النَّحوية والبلاغّية إلى المكوِّنات الثّقافّية.

[1] -ينظر، عبد الله الغذّامي، النّقد الثّقافي -قراءة في الأنساق الثّقافّية العربّية، ط4المركز الثّقافي العربي،الدار البيضاء/ بيروت، المغرب/لبنان،2008، ص 7-9

[2] - ينظر، المرجع نفسه،ص ص16 -50.

[3] -ينظر،المرجع نفسه، ص31-33.

• الدلالةُ النَّسقيّة: ترتبطُ بالجملة الثقافيّة التي تتجاوزُ الدلالةَ التصريحيّة ببُعْدِها التّواصلي، والضمنية بجماليتها الأدبيّة.
• المؤلِّفُ المزدَوَج: يضمُّ المؤلِّفَ الحقيقيَّ والثقافةَ .
• المجازُ الكُلِّيُّ: الانتقالُ من المجاز البلاغي الّذي يتَّصف بالتجزئيّة إلى المجاز الكُلِّيّ من منظور ثقافيّ.
• التّوريةُ الثَّقافيّة: تقومُ على الازدواج الّدلاليالمؤطَّر، بين دلالة في وعي النّاص والقارئ، على حدّ سواء، وأخرى مستقرة في اللاوعي.[1]

ب–مفهومُ النَّسقيُ وجَدُ نسقان متناقضان أحدُهما ظاهرٌ جماليٌّ يَتوسَّلُ به الآخرُ المُضمَر ليتسرَّب ويفرضَ هيمنَته على السلوك الثّقافي.

ج–الوظيفة: كشفُ القُبحيات الثقافيّة التي قنَّعَتْها الجماليّة البلاغيّة[2].

د–التَّطبيق: مرَّر الشّعرُ العربي أنساقَه الثقافيّة الّتي تحكَّمت في سُلوك الشَّخصيّة العربيّة المتشعرنة.[3]

4.المقاربةُ النّقديّة:يكتنِزُ الشّعرُ العربّي، في أغراضه المتنوِّعة، أنساقا ثقافيّة، تقوم على ثلاثة أقانيم هي: الكذبُ والبلاغةُ والشحاذةتُأطِّرت فيها عيوب الشّخصيّة العربيّة التي تسرَّبت، بلاوعي، تحت غطاء الجماليّة، لتكرِّس ثقافة الطمع والشحاذة في غرض المدح، وإقصاء الآخر وصناعة الطاغيّة في غرض الفخر. وهذا ما رسَّخَتْه قصائدُ المتنّبي وأبي تمام وامتدَّ إلى شعراء الحداثة أدونيس ونزار قباني.[4].

ثالثا: المرحلة التعميميّة:

اتَّسمتْ بتعاقُب المُنجَزات النّقديّة، الّتي انفتحت على مختلف الخطابات؛ متجاوِزة الخطاب الشّعريّ إلى الخطاب السّمعيّ البصريّ، والخطاب المدنَّس إلى

[1]– ينظر، عبد الله الغذامي: النّقد الثّقافي –قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة– ، ص62–76.
[2] –ينظر، المرجع نفسه ، ص76–85.
[3] –ينظر: المرجع نفسه، ص85–89.
[4] –ينظر، المرجع نفسه، ص93–295.

الخطاب المقدَّس. من خلال كتابيه؛ "الثّقافة التلفزيونّية سقوط النخبة وبروز الشعبي"، سنة 2004م، و"الفقيه الفضائي: تحوّ ل الخطاب الّديني من المنبر إلى الشّاشة". حيث ركّز، في أربعة فصول، من الفصول الثمانّية لكتابه الأّول، على خطاب الصورة؛ وقد عنّونَ فصلَ ه الأّول: "ثقافة الصورة"، والثالث: "الخوف من الصورة، والسادس: أيديولوجيا الصورة، والأخير "الصورة بوصفها نسقا ثقافيا"[1]. مؤكّدا أنَّ الصورةَ تحملُ أنساقا ثقافّية، وتمُارِس سلطتها التّأثيرّية، بفعل الُمشاَهدة والتّأويل، لتتحكَّم في توجيه سُلوك النّاس ورغباتهم. كما أّنها أْسهمتْ، نظرا لكثرة الُمقبِلين عليها، في تهميش النخبويّ ومَرْكَزَةِ الشعبّي.[2]

أّما كتابه الثّانّي، فقد تناولَ فيه الخطابَ الّدينّي، وعناوينه هي: الفقيه الفضائي، الفتوى، الاجتهاد والاختلاف، وحجب الفتوى، والوسطية، والاختلاف السالب (فقه الصورة) والاختلاف الساخن.[3] حيث أّكد السلطة التأثيرّية الواسعة للفضاء، السمعي والبصري، في تحويل الخلاف المذهبي والفكري إلى صراعات طائفّية.[4]

ب-البيئة الأردنّيةاستقبل ذ ُ قاُد البيئة الأردنّية، مسايرة للحركّية الّنقدّية الغربّية والعربّية، الّنقد الثّقافّي؛ تنظيرا وتطبيقا،وتوالَ ت ُمنجزاتهُم النقّدية، وسنركّز على كلّ من الّناقدين "يوسف عليمات" و"أحمد جمال المرازيق" اللّذين كانا سّباقْين في كشف الأنساق الثقافية في الشّعر العربّي القديم.

1. الّناقد "يوسف عليمات": قراءة في مشروعه الّنقدّي

يتكّونُ مشروعُ "يوسف عليمات"، في الّنقد الثّقافّي، من ثلاثة كتب نقدّية، جمعت بين التنظير والتطبيق، هي جّماليات التّحليل الثّقافّي-الشّعر الجاهلّي نموذجا-"،

[1]- ينظر،عبد الله الغذامي: الثّقافة التلفزيونّية سقوط النخبة وبروز الشعبي، ط2، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب،2005.

[2] -ينظر: سمير خليل: لنقد الثّقافي- من الّنصّ الأدبي إلى الخطاب، ص72-78

[3]- ينظر،عبد الله الغذامي: الفقيه الفضائي: تحول الخطاب الّديني من المنبر إلى الشّاشة ط2، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب،2011.

[4] -ينظر، سمير خليل: المرجع السابق، ص67-72.

والّنسق الثّقافّي–قراءة في أنساق الشّعر القديم، والّنقد الّنسقّي: تمثيلات الّنسق في الشّعر الجاهلّي"[1]، وقد توالى نشرها في سنوات متتابعة من 2004،2009،2015، على الترتيب وتتأطّ ر في رؤى نقدّية هي:

- الرؤية الجمالّية للأنساق الثّقافّية وفق ما طرحه "ستيفن غرينبيلات".
- التكامل المنهجّي بين الّنقد الأدبّي والّنقد الثّقافّي وإبطال مقولة "موت الّنقد الأدبي".
- قراءة الشّعر الجاهلّية، من منظور الّنقد الثقافّي، والكشف عن أنساقه الثقافّية الّتي انغرستْ في الضمير الجمعّي.
- اعتمادُ منهجّية نقدّية، في الكشف عن الأنساق الثّقافّية، تقوم على آليات إجرائّية منفتحةٍ على حقول نقدّية سيميائّية وتفكيكّية وأسلوبّية وطباقّية.

2. أحمد جمال المرازيق: جماليات الّنقد الثقافّي–نحو رؤية للأنساق الثّقافّية في الشّعر الأندلسّي–[2]

قاربَ الناقد "أحمد جمال المرازيق "الّنصّ الشعريّ الأندلسّي، من منظور الّنقد الثّقافّي، برؤية مغايِرة، حيث ركّز على الجماليات، مُتجاوِزا للقُبْحيات النسقّية الغذّامّية. ومعتمدا على المزج بين التنظير والتطبيق. وقد اختارَ ثلاثة قصائدَ احتضَنَتْها البيئة الأندلسّية تمثّلتْ في: نونّية ابن زيدون، رائّية ابن درّاج القسطلي، ورائية ابن شهيد الأندلسي. وكشق عن النسق الصراعي/الضدي المضمَر والمتجدِّر، في دراسة قُسِّمت إلى ثلاثة أبواب، حيث عنّون الباب الأوّل: موضوعات الصراع بين ثقافة الّنصّ وتأويل المتلقي. وحصره في ثلاثة أنواع، على مدار ثلاثة فصول هي: الصراع الإنسانّي، والصراع مع المكان، والصراع مع الزّمان. أما الباب الثّانّي فتناولَ فيه:

[2] ينظر،أحمد جمال المرازيق: جماليات الّنقد الثقافّي–نحو رؤية للأنساق الثّقافّية في الشّعر الأندلسّي–، ط1، المؤسسة العربّية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،2009.

مركزيّة الصراع –الضد في إطار البناء الفنّي، والّتي توزّعت عبر قطبيّة ثلاثيّة، استغرقت ثلاثة فصول هي، تنافر الأضداد، و المفارقات الشّعريّة، و الاستعارة التنافريّة.

ليختِم كِتابه بجانب تطبيقي وسم بـ" مركزيّة الصراع –الضدّ في إطار وحدة القصيدة." وقد أُفرد فيها الفصل الأوّل لنونيّة " ابن زيدون " بعنوان:" أضحى التنائي" قراءة في شعريّة الثابت والمتحوّل، وركّز في الفصل الثّاني على: الأنساق الدّاخليّة: قراءة في رائيّة ابن درّاج القسطلي، ليختم بـ: التّحول الّسقي وثقافة الثّبات–رائية ابن شهيد الأندلسي–.

ج– البيئة المغاربيّة:

1–المغرب: عبد الّرزاق المصباحي: الّنقد الثّقافّي: من الّنسق الثّقافّي إلى الرؤيا الثّقافّية[1]

يُصنَّفُ كتابُ "الّنقد الثّقافّي: من الّنسق الثّقافّي إلى الرؤيا الثّقافّية" لـ "عبد الرزاق المصباحي" ضمن المنجزات المغربيّة في حقل الّنقد الثّقافّي. وقد اعتمد في طرحه على رؤيتين نقديتين هما:

أ–الرؤية الأولى: قراءة نقديّة في مشروع الّنقد الثّقافّي الغذامّي من الخطاب الشّعري إلى الخطاب الّديني والخطاب الّسمعي البصريّ. مع التطرُّق إلى نَقد نقد المشروع الغذامي عند الناقدين؛ عبد النبي اصطيف، وسعيد علوش.

ب– الرؤية الثانّية: مقاربة لديوان" كزهر اللوز أو أبعد"، من منظور الّنقد الّثقافّي، وقد اعتمد على آليتين إجرائيتين هما: البليغ الثّقافّي، الرؤيا الثّقافّية.

وقَ سَّم كتابه إلى ثلاثة فصول؛ فصلين نظريين وفصل تطبيقي. وقسّم كلّ فصل إلى مبحثين، وكلّ مبحث إلى عناصر. حيث عَنْونَ الفصل الأوّل بـ "الّنقد الثّقافّي بين: استعادة الأنساق المضَمرة والخطاب المُضاد" وقسّمه إلى مبحثين: الأوّل:" مشروع الّنقد

[1]–ينظر، عبد الرزاق المصباحي: الّنقد الثقافي: من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثّقافّية، ط1، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان،2014–2015.

الثّقافيّ عند الغذامي"، والثانّي:" النّقد الثّقافيّ والخطاب المُضاد". وخَلَص إلى النتائج الآتية:

- الاعتراضُ على مقولة "موت النّقد الأدبيّ" للغذّامي، والاستدلال على دحضها من خلال تأكيده للمفاهيم البلاغيّة التي بلورتْ الجهازَ المفاهيميّ للنّقد الثّقافي؛ وهي (المجاز الكُلّي، التورية،المؤلّ. ف المزيج، الجملة الثّقافيّة).

- التأّكيدُ على رؤية الناقد "عبد النبي اصطيف" في استثمار النّقد الثّقافيّ لإمكانات النّقد الأدبي.

- نقد آراء النّاقد "سعيد علوش" الّذي وصف النّقد الثّقافيّ عند "الغذامي" بأّنه نظريّة مشوَّهة، وأعابَ عليه كثيرًا من الأحكام التّلفيقيّة غير المؤسَّسة.

أماّ الفصل الثّانّي الموسوم بـ "الأنساق الثّقافيّة والخطاب"، فقد وزَّعه عبْر مبحثين هما: "الشّعر والعِلّة الثّقافيّة" و" ثقافة الصّورة والأنساق الجماهيريّة". وتتلخَّص آرا هُوفي:

- تثمينُ جُرأة الغذّامي في مقاربة المدوَّنة الفقهيّة واستخلاص أنساقِه المضَمرة (الحجر، حجب الفتوى، مصطلح العامي، الرأي المقدَّس، سدّ الذرائع)

- هيَمنة الصورة على مشهد التلقّي الثّقافي لتكسرَ الحُدود بين القارئ الأمّيّ والمثقّف.

ويختِم، بالفصل التّطبيقي؛ "تسامي الأنساق في ديوان (كزهر اللوز أو أبعد)، إطار حوار: الرؤيا الثّقافيّة" الّذي استثمَر فيه آليتين إجرائيتين هما؛ "الرؤيا الثّقافيّة" و"البليغ الثّقافيّ"، ومؤكّدا ما يلي:

- اعتمادُ مفهوم "الرؤيا الثّقافيّة"، الّذي يجمع ثُلاثَة أبعاد، في الوقت نفسِه، اللّاوعي والوعي والّ تسامي، بديلا للّنسق الثّقافيّ اللّاواعي دائما.

- المفهوم الإجرائي" البليغ الثّقافيّ" يحقّق الوعي بالأنساق الثّقافيّة مع القدرة على

الّتسامي، في ديوان محمود درويش.[1]

2-مقولات النّقد الثّقافي

أ-**النّسق:** يعرَّفُ النّسقُ بأّنه «لفظة يونانّية تعني الكُلَّ المركّب من الأجزاء»،[2] وقد وظّفه العالم السويسري "فرديناند دي سوسير" في كتابه "دروس في الألسنية العامة" كمفهوم مرادف للنظام؛ وهو «مجموعة من العلاقات المتداخلة والمتناسقة والتي تدعم الوحدة الداخلّية وتحقّق التضامن»[3]. ويرتكزُ، هذا التّعريف، على ثلاثة معايير هي؛ العلاقات، والوحدة والتضامن، تجيبُ عن سؤال ماهّية النّسق، وقد انتقل من مجال الّدراسات اللغوّية، إلى مجال الّدراسات الأنثروبولوجّية، مع "ليفي شتراوس"، في دراسته الموسومة "الأنثروبولوجيا البنيوية"، لينتسبَ إلى حقول معرفّية متنوِّعة سوسيولوجّية وثقافّية ونقدّية. ويتميز النّسقُ بثلاث خصائص؛ بنيته الداخلّية الظاهرة، واستقرار حدوده، وقبول المجتمع له.[4]

ب-**الثّقافة:** يُعَدُّ مصطلح الثّقافة من المفاهيم الإشكالّية والعصّية على التّحديد، لانتسابه إلى حقول إنسانّية متنوعة، تتداخل فيها الاختصاصات الاجتماعّية والثقافّية، وتتباين فيها أنماط السلوك ونظم التفكير. فهي تعرَّف بأّنها «نَتاجٌ أو ثمرةٌ من ناحية، كما أّنها تحدِّد أنساق التفاعل الاجتماعي الإنساني من ناحية أخرى»[5]، فهي، من هذا المنظور، محصِّلة سلوكات، ومعتقدات وأنماط معيشّية وخبرات، تراكمت عبر

---

[1]- ينظر،عبد الرزاق المصباحي:<كتاب: الّنقد الثقافي: من الّنسق الثّقافّي إلى الرؤيا الثّقافّية>، مجلة فصول: ص658-663.

[2]-سليمان أحمد الضاهر: مفهوم الّنسق في الفلسفة (النسق: الإشكاليات والخصائص)، مجلة جامعة دمشق، مج30، ع3-4، ص370.

[3]- محمود عبد المعبود مرسى: علم الاجتماع عند تالكوت بارسونز بين نظريتي الفعل والنسق الاجتماعي-دراسة تحليلية نقدية، ط1، مراجعة وتقديم أحمد رأفت عبد الجواد، 2001، ص38.

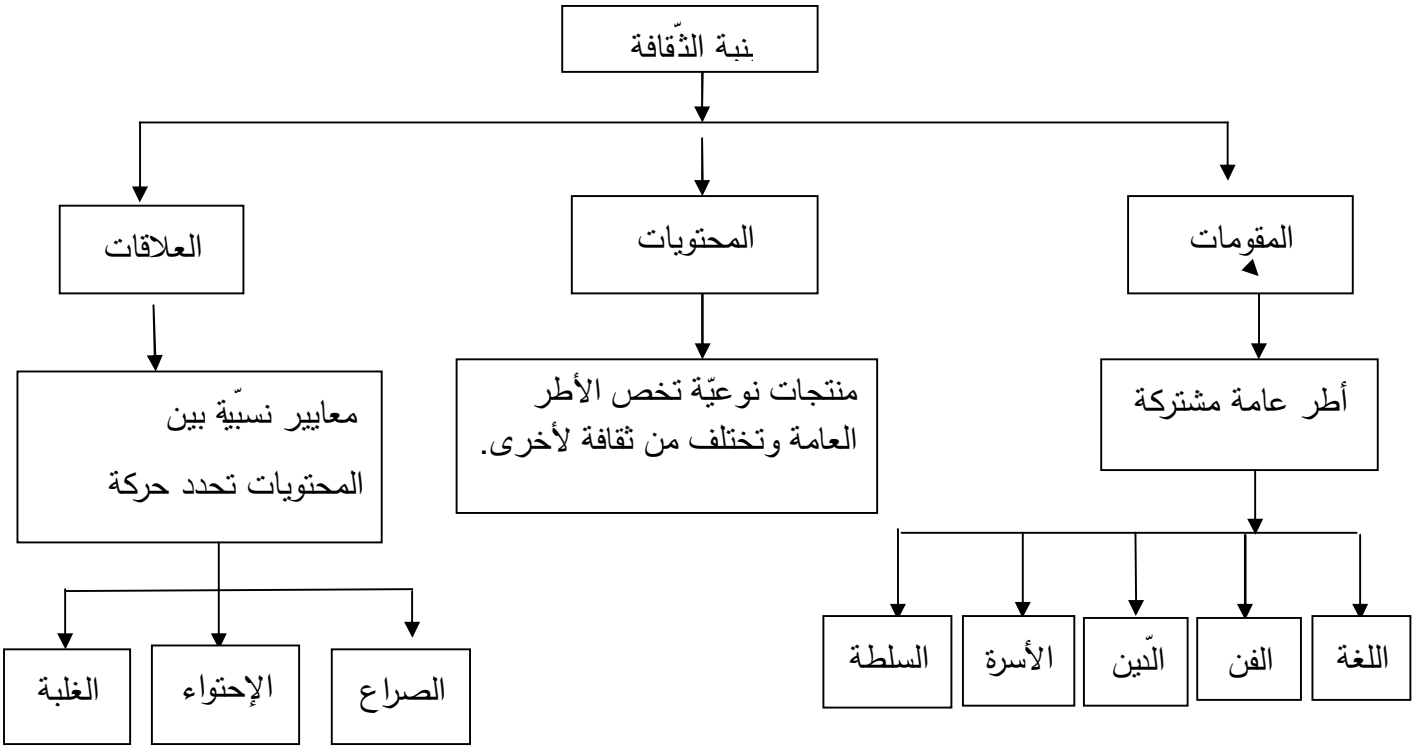
[4]- ينظر، محمد مفتاح: التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولّية، د ط، المركز الثّقافي العربي، المملكة المغربّية، الدار البيضاء،د ت، ص159.

[5] -محمود عبد المعبود مرسى: المرجع السابق،ص8 .

العصور، من ناحية، ومعيار يضبط التواصل بين أفراد المجتمع، من ناحية أخرى. كما تعتبر قناة لنقل «الأنساق والّنظم الاجتماعّية»[1]، في إطار التثاقف الإنسانّي.

وتتشكل بنّية الثقافة من جوانب ثلاثة هي: المقومات، والمحتويات، والعلاقات.

والترسيمة التّالية توضح ذلك[2]:



02- جوانب بنية الثّقافة

نستنتج من التّرسيمة ما يلي:

[1] -صلاح قنصوه،تمارين في النّقد الّثقافيّ ، ص37.

[2]- ينظر، صلاح قنصوه: تمارين في النّقد الّثقافيّ ، ص37-38.

- تشتركُ كُلُّ الثقافات في الأُطُر الخمسة الأساسية؛ اللُّغة والفن والدّين والأسرة والسُّلطة، الّتي تشكّل مقوِّماتها.
- تختلفُ الثقافات باختلاف المحتويات التي تظهر في اللّغة والفن والدّين والأسرة والسّلطة.
- ترتبط الأطُر الخمسة فيما بينها بعلاقات تقوُم على الاحتواء أو الصراع أو الغلبة.

ج- **الخطاب:**

يُعدُّ مفهوم الخطاب مفهوما مركزيا في فلسفة "**ميشيل فوكو**"، ويقوم على معيارين أساسين هما:

1. الإنتاجية: وهي محصِّلة تفاعُل بين الُفتِج المرسل(المخاطِب) والُمرسَل إليه (المخاطَب)؛ حيث يقوم المخاطِب، بمراعاة مقتضيات الحال والسّياق، بـ«إنتاج وُلقَب، وُمنتقى، وُمظَّم»[1]، ويكونُ هذا الإنتاجُ، سواء أكان منطوقا أم مكتوبا أم مرموزا، موجَّها إلى المخاطَب؛ وخاضعًا لرقابة المؤسسات السّياسّية والاجتماعّية والثّقافّية، وُمعتمِد على الانسجام الّذي يتحقَّق بالانتقاء؛ الكمي والّنوعي، والتنظيم.
2. التوزيع: يُخضع الُخطاب إلى إعادة التوزيع «من خلال عددٍ من الإجراءات الّتي يكون دورها الحدّ من سُلطانه ومخاطره، والتحكُّم في حدوثه المحتمل، وإخفاء ماديته الثقيلة والرهيبة»[2]، ويتم ذلك باعتماد مبدأ التعديل والتحكم في توجيه تلقيه.

وتكمُن أهميةُ الخطابِ في كَونِه مبدأ «نصارِع من أجله»[3]، وفي الوقت نفسه، وسيلة للصراع؛ فهو «ما نصارع به»[4]، وهدفا، قد يكون مُطْلَبا أو مُضمَرا؛ تمثّله «السلطة التي تحاول الاستيلاء عليها»[5]، وقد تكون سلطة سياسّية، تمثّلها قوانين

[1]- ميشيل فوكو: نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، التنوير، ص4.
[2]- المرجع نفسه، ص4.
[3] -المرجع نفسه، ص 5.
[4] - المرجع نفسه، ص 5.
[5] - المرجع نفسه، ص 5.

ونواميس، أواجتماعيّة؛ بفرض نُظُمٍ وعادات وتقاليد، أو ثقافيّة؛ بإحداث تغيير في أنماط التّفكير والمعيشة والموضة.

د-**المؤسسة**: يُعتَبَر مفهوم "المؤسسة"، من المفاهيم المحوريّة، في علم الاجتماع، وقد عُرِّفَتْ بأنّها «اكتساب الفعل والشعور والتّفكير، المتبلورة الثّابتة تقريبا، الإكراهية والتحايزية، لدى زمرة اجتماعية معيَّنة»[1]. ويقوم هذا التّعريف على المرتكَزات الآتية:

المرتكز	محتواه
التّأسيس	مجموعة من القواعد الّتي تنظم الأفعال وتوزع المهام.
الصيغة	قوانين، تقاليد، أعراف
الصفة	الإلزام والانضباط
المؤسِس	المسير القائد
والمؤسَّس له	الفئة اجتماعيّة

06- مرتكزات مفهوم المؤسسة

وترتبطُ المؤسَّسة، باختلاف أنواعِها، بالخِطاب وتعملُ على توجيهه «نحو نماذَج وأنساقٍ وتصوُّرات يتأسَّى معها الذوق العام وتتخلَّق بها الصياغة الذّهنيّة

[1]-خليل أحمد خليل: المفاهيم الأساسيّة في علم الاجتماع، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،1984، ص212.

والفنّية»[1]. فهي تضمُّ مجموعةً من الأفراد وتضبطُ سلوكاتهم وترسِّخُ مبادئ وأساليب وأذواق.

هـ-**الهيمنة:**(**Hegemony**) أهّم مصطلح في فكر (جرامتشي) (1891-1937) ويعرف «فالهيمنة هي التي تعملُ على توحيد المجتمع بدون استخدام القّوة»[2]وتقوُم على مبدأين أساسين هما: التفاوض والوفاق، ومجالها الثّقافة الشعبّية خاصة.

و-**السّلطة:** يُعَدُّ مصطلحُ السُّلطة، وقد أفرزتْه ما بعد الحداثة، محورًا مغناطيسيا تتجاذبه مدارس تنتمي لحقول معرفّية متنوِّعة؛ كعلم الاجتماع والفلسفة والسياسة. وقد عرفت بـ: "الضبط الاجتماعي" عند "**دوركايم**". ويعرف "**ماكس فيبر**"(**Max Weber**)(**1864-1920م**) السّلطة بأّنها: «نوع من القيادة الّتي تعملُ لإيجاد طاعة أو ائتمار عند أشخاص معيَّنين»[3]. ويقوم هذا التعريف على تحديد العلاقة بين فئتين مختلفتين؛ فئة عليا قياديّة؛ وظيفتها تشريعّية تتمثّلُ في إصدار الأوامر، وفئة دنيا مَقوُدَة: وظيفتهُا تنفيذّية وتتجلّى في سلوك الطاعة والامتثال.

وقد قَسَّم " **ماكس فيبر** " السّلطة، حسب المشرِّع الّذي تصدرُ عنه الأوامر، إلى ثلاثة أنواع؛ هي السلطة العقلانّية -القانونّية Rational-Legal Authority، والسلطة التّقليدية Traditional Authority، والسلطة الكارزماتّية " Charismatic Authority". وهذا ما يوضِّحه الجدول الآتـي[4]:

نوع السّلطة	طبيعتها	المشّرع	المشّرع له	السلوك المتبع نحوها
العقلانّيـــــــــــة - القانونّيـــــة-Rational	القوانين والنواميس والشرائع	هيئات الحكومة المكلفة بإصدار	فئـــــات	الامتثال التطبيق ومعاقبة

[1] -حفناوي رشيد بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة-في ترويض النص وتقويض الخطاب-، ص.12

[2]- زيودين ساردار ويورين فان لون: أقدم لك الدراسات الثّقافّية، ص53.

[3]- عبد الله عبد الرحمن: تطور الفكر الاجتماعي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، ص378.

[4]- ينظر، زواوي نوال:<المداخل النظرية لتحليل مفهوم السلطة، مجلة مدرات للعلوم الاجتماعّية والإنسانّية، ع3، المركز الجامعي، غليزان، الجزائر،2021، ص578-580.

Legal Authority	الوضعّية	القوانين	المجتمع المختلفة دون تمييز	المخالفين
والسّلطة التّقليدية	تقوم على تقديس التّقاليد الاجتماعية المتوارثة	الأسرة (الجد، الأب، الابن..)، البيت، المجتمع...	فئات المجتمع الزوجة، الأبناء،	المحافظة على جّيدها وتوارثها واستنكار سيئها.
والسّلطة الكارزماتّية	تقوم على صفات غير عادّية أو خوارق حقيقية أو وهمّية لشخص معين.	الاعتقاد الشّعبي	فئات محددة من الشعب	إما التصديق والتقديس أو التفنيد والتدنيس

07- أقسام السلطة عند ماكس فيبر

نستنتُج من خلال الجدول النتائج الآتية:

- تخضع ُالسّلطة "العقلانّية –القانونّية"، لمبدأ اتطبيق المساواة، بين جميع الأفراد، وتقوم على الصرامة والانضباط، وسنّ قوانين ، تصدر عن الأجهزة التشريعّية، لتضمن الحقوق وتنظم الواجبات.
- تصطبغ السّلطة التّقليدية بصبغة اجتماعّية، وتتجسد في تقاليد وأعراف، تخضع للتواطئ والاتفاق الجماعي، وتختلف من ثقافة إلى أخرى.
- تتميز السّلطة الكارزماتّية بطابع التفرد، والخروج عن المألوف، لنسج هالات خارقة حول أفراد اتسموا بالذكاء والبطولة.

ثالثا: النّسق الثّقافيّ وسؤال المتخيل الصّوفي

1- النّسق الثّقافيّ المضمر: سؤال الماهيّة والوظيفة

يعتبر مفهوم النسق الثقافي، مفهوما مركزيا، وقد تجاذبته حقول معرفيّة متنوعة؛ ثقافيّة وسوسيولوجية وأنثروبولوجيّة وإثنولوجيّة ونقديّة. وقد تعددت تعريفاته، بالتركيز على ماهيته ووظيفته، باختلاف توجُّهات النُّقادوتبايُ ن مشاربهم.

1-1-أ- سؤال الماهيّة:

- عَرَّفَ النّقّاد علم الاجتماع النَّسق الثّقافيّ، بالتركيز على الجانب الاجتماعي، بأّنه «مُواضَعة اجتماعية دينية استيتيقيّة»[1]؛ فهو يحتوي أنماطَ تفكيرِ أفرادِ المجتمع، وما ارتضْوه، بالاتّفاق فيما بينهم، من عادات وتقاليد، صاغوها في طقوس واحتفالات تعكسُ سلوكَهم وطريقة عيشهم الّتي تميِّزُهم عن غيرهم. وكذلك إحيا هُؤ لشعائر عقيدتهم. وقد ترسَّبت في اللاوعي الجمعي لتظهَر، دون وعي وبشكل مضَمر، في نصوصهم الأدبّية والفّنية الّتي تلقى قبولا واستهلاكا واسعا.
- عَرَّفالنّقّاد، مواكبة لتطور وسائل الإعلام، الأنساق الثّقافّية، من منظور تقني، بأّنها «مجموعة ميكانزمات الضبط والتحكُّم»[2]، فهذا التعريف يتكوَّن من ثلاث مصطلحات علمّية؛ ميكانزمات، الضبط، التحكُّم، وتدلُّ على البرمجة الآلّية الدقيقة التي تقودُ السلوكات، بشكلٍ خَفيٍّ، وتوجِّهها.
- يركّزُ بعض النّقاد في ضبط موقع النسق الثّقافي، الّذي يتميَّزُ بالَبِـنّية، باعتباره يشكّلُ جسَر تواصلٍ بين المجتمع والأفراد. ويضطلع بُدورٍ مزدَوج؛ تفسيري وتأثيريّ، فهو يفسِّر الأنشطة الثّقافّية، إنتاجا وسياقا، من ناحّية، ويؤثِّر في السلوك الفرديّ والجمعّي، على حد سواء، من ناحية أخرى.[3]

---

[1] عبد الفتّاح كليطو: المقامات-السرد والأنساق الثقافّية-، ترجمة الكبير الشرقاوي، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب،2001، ص8.

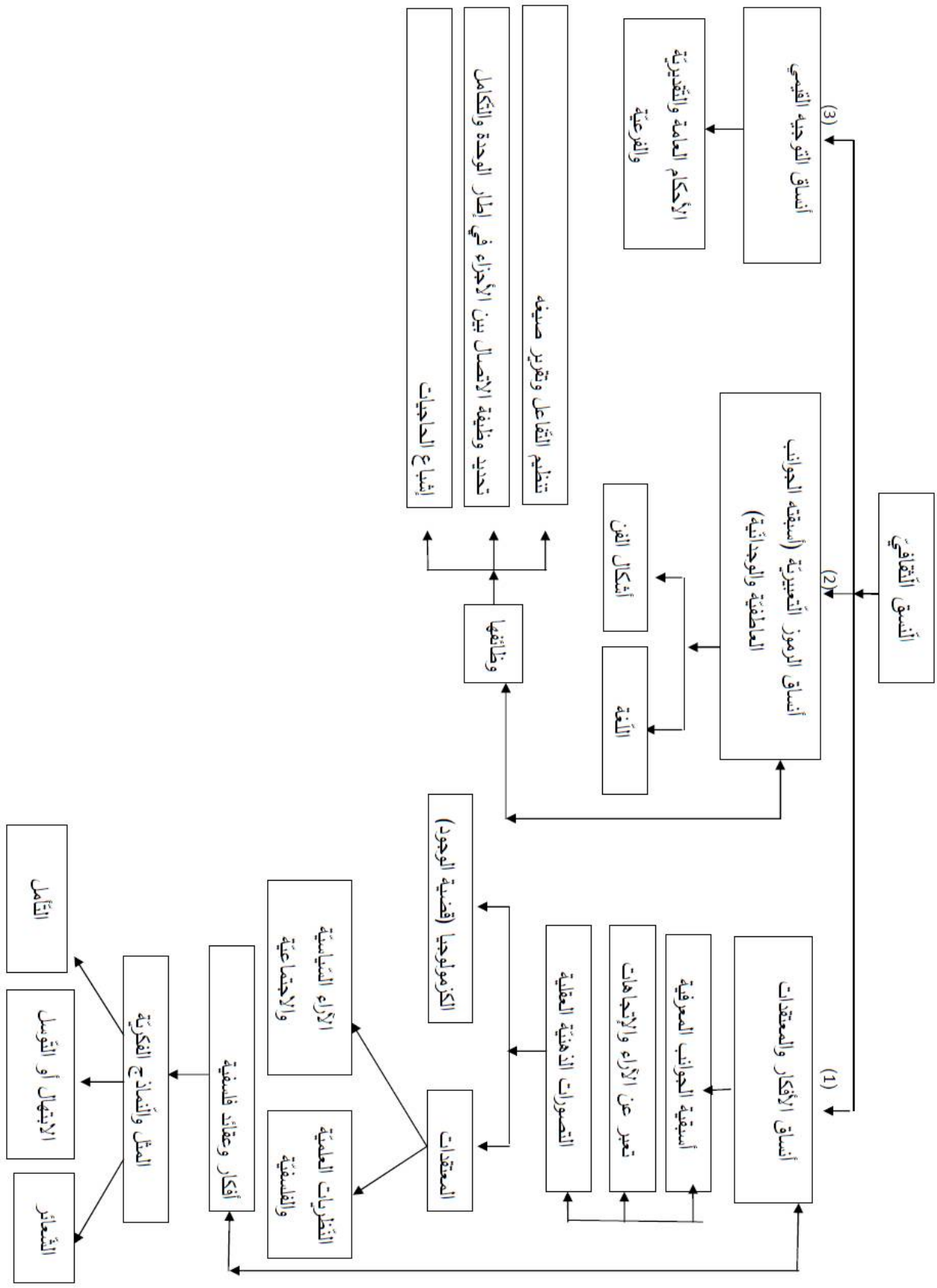
[2] -سمير الخليل: دليل مصطلحات الدّراسات الثّقافّية والنّقد الثّقافّي-إضاءة توثيقّية للمفاهيم الثّقافّية المتداولة، مراجعة وتعليق: سمير الشيخ، دار الكتب العلمّية، بيروت، لبنان،1971، ص56.

[3] ينظر، نادر كاظم: تمثيلات الآخر - صورة السود في المتخيّل العربّي الوسيط، المؤسسة العربّية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2004،1، ص95.

- تتحدَّد ماهّيةُ النّسق الثّقافّي، من منظور "**تالكوت بارسونز**"**TalcottParsons**"، بمقارنته بالنَّسق الاجتماعي، وإيجاد الفرق بينهما فـ «النّسق الثّقافّي لا يتألَّفُ إلاّ من القِيم الجمعّية بينما يمثّلُ النّسق الاجتماعّي النّظام العقلّي لعالم التّفاعل الاجتماعّي»[1]. فالأوّل؛ هو مجموعة من الثوابت المترسِّخة في اللاوعي الجمعّي، والثّانييتأطَّر في الوعي الفردّي أو الجماعّي، تضبطُه قواعدُ ومعايير، تنظِّم السُّلوكات بين أفراد المجتمع الواحد.
- يؤكّدُ "**بارسونز**" علىالبُعد الثُلاثي للّنسق الثّقافّي، حيث تتفاعَلُ أنساق الأفكار والمعتقدات، وأنساق الرموز التّعبيريّة، وأنساق التوجيه القيمي لتحقيق تأثيره في اللاوعي الإنسانّي. والترسيمة الآتية توضِّحُ تفاعُلَ الأبعاد الثلاثة للّنسق الثّقافّي[2].

[1]–محمود خليف خضير الحياني: النقد الثقافي من منظور جمالي–نظرة جديدة في النقد الأدبي الحديث، الجامعة التقنية الشمالية، العراق، ص29.

[2]– ينظر، محمود عبد المعبود مرسى: علم الاجتماع عند تالكوت بارسونز بين نظريتي الفعل والنسق الاجتماعي– دراسة تحليلية نقدية، ص91–96.



03- النّسق الثقافي عند بارسونز

نستنتجُمن خلال التّرسيمة ما يلي:

1.تتبايُن ماهّيةُ النّسق الثّقافّي، عند "**بارسونز**"، عن نَسق الشّخصّية، والّنسق الاجتماعي.

2.ُعرَّف النّسق الثّقافّي بأّنه محصِّلة تفاُعلِ ثلاثة أنساق هي: أنساق الأفكار والمعتقدات، وأنساق الرموز التّعبيرّية، وأنساق التوجيه القيمي.

3. يتميَّز البُعد الأّول بفلسفته العقلّية الّتي تؤكّدُ أسبقّية الجوانب المعرفّية؛ فهو يضمُّ أنساق الأفكار والمعتقدات، المترسِّبة في اللاوعي الجمعي البشريّ، والّتي تشكّلُ بدورها ُمثلا ونماذج ُعلْيا تظهُر في سلوكات شعائرية واحتفالية مختلفة.

4.ُؤكّدُالبُعْدُالثّانيأنساق الرموز الّتعبيرّية، على غرار البعد الأّول، أهمية الجانب العاطفي؛حيث يتم التّعبير عن الأفكار والمعتقدات المتوارَثة،بعد التّفاعل الوجداني معها، برموز لسانّية وسيميائية لتحقيق التواصل.

5.يمثّلُالبُعْدُ الثّالث "أنساق التوجيه القيمي" السلطة الاجتماعّية التقديرّية بشقيها؛ الفردّية والجماعّية،وطابعها المعياري، بين جدلية القبول والرفض.

1-1-ب-سُؤالُ الوظيفة: النّسقّية هي الّتي تبُرِزُ ُوجود النّسق،وتتحقّقبتوفُّر الشروط الآتية:

- وجودُ نسقْين متعارضْين؛ ظاهرٍ ومضَمرٍ.
- التأليفُالثّقافي المنغرِس في اللاوعي الَجمعي.
- القَبولُ والاستهلاك الجماهيري الواسع[1].

1-2-الإضمار:

أ-لغة: بالعودة إلى معاجم اللغة نجد أّن لفظة "الإضمار" مصدر على وزن "إفعال" مشتق من الفعل "أضمر" على وزن "أفعل".

[1] -عبد الله الغذامي: الّنقد الثّقافّي-قراءة في الأنساق العربّية، ص77.

ب- اصطلاحا: لفظة الإضمار- - «تعني أنّ المفهوَم أو النظرية أو الشيء أو اللفظ يُ خفي على وجْه الإلزام معنى أو أمرا آخرلا يُماثِ لُ ما هو مُظْهرٌ منه»[1]. ويقوم هذا المفهوم على ثلاثة حُدودٍ؛ الإخفاء والإلزام وعدم التماثل.

وتتفاعلُ هذه الثُلاثّية القُطبّية فيما بينها، لبناء نسقٍ يقوم على جدلّية التساترُ والتكاشُف.[2]

2-خواص النّسق الثّقافّي وآلياتُ الإضْمار

2-1-خواص النّسق الثّقافّي

1. الطبيعة السّديّة: يتميَّزُ النّسق بنشاطه الحركّي، ورفضه للسّكون، وبقدرته على الانتقال، من جيل لآخر. حيث تضطلع الثقافةُ بدور الراوي الغائب /الحاضر، في الوقت نفسه يغيبُ في اللاوعي ليسرد الأحداثَ.

2. التّجذُّر في البنية الثّقافّية للمجتمع: فهو قارٌ في اللّاوعي الجمعّي، متوارَثٌ ومكتسبٌ، يتميَّز بالهيمنة المطلقة، والقدرة على فرض السّيطرة، متجاوِزا تغيُّر إحداثيتي الزّمان والمكان، وتبدُّل المعطيات السوسيو تاريخّية والثّقافّية للمجتمع. ومحافظا، في الوقت نفسه، على مبادئ؛ القبول، وسرعة الانتشار، واستمرارّية التّحكم والتّوجيه، لينعكس تأثيُره السلوكّي القياديّ، وبشكل لاوعي، على جميع الأصعدة؛ الاجتماعّية والثّقافّية والسّياسّية والاقتصادّية.[3]

3. **القدرةُ على الاختفاء:(المُخاتلَة والتوارُب):** يتَّسِم النَّسق بأّنه ذو طبيعة زئبقية؛ تسمحُله بالتّسرُّب بعيدا عن أيِّ رقابة، ليمارِس تأثيَره.[4]

4. **التّقنع:** التستُّر وراء الصُور البيانية والتراكيب المَجازية والعبارات الرمزّية الّتي

---

[1] -نضال البغدادي:موجز فلسفة التّضامر، مجلة المخاطبات، العدد6، جامعة القيروان، تونس،2013، ص131.

[2]-المرجع نفسه، ص 131.

[3]- ينظر،عبد الله الغذامي: النّقد الثّقافّي-قراءة في الأنساق العربّية، ص79-80.

[4]-ينظر، نادر كاظم: تمثيلات الآخر - صورة السود في المتخّيل العربّي الوسيط ، ص 10.

تحمِل ازدواجا دلاليا يناقِض فيه الظاهُر المضمَر. ويتمُّ الكشف عنه بالحفر في البنية العميقة للخطاب، بترسانة مفاهيمية ومعرفّية[1].

5. **ممارسة السّلطة:** يمارس النسق سلطته دون وعي.

6. **التّقبلُ والاستجابة الجماهيرية الواسعة:** الخضوع الجمعي للهيمنة المركزية غير المدرِكة للنّسق الثّقافّي.

7. **الشموليّة:** التغلغُل في جميع الأفعال وردودها الفردّية والجماعّية باعتبارها انعكاسات لعمق تأثير النّسق الثّقافّي.

2-2- ميكانيزمات الإضمار

يُولَدُ الإنسانُ مزوَّدا بأنظمة؛ بيولوجية وفيزيولوجية وسيكولوجّية، تُساعُده على اكتشافِ مُحيطه ثم التأقلُم مع معطياته، عبر تجارب حياتّية، تبدأُ من المراحل المبكّرة للطفولة وتستمرُ مع مراحله العُمْرّية حتى موته، تنُمِّي شخصيته، وتحدِّدُ صفاتها وملامحها، عبْر قُطبي الشّعور واللاشعور[2]، وفق سيرورة جدليةٍ، حسب تقسيم "**سيجمند فرويد**" "Sigmund Freud "[3] ، بين "**الهُو**" و"**الأنا**" و"**الأنا الأعلى**"[4].

2-2-1-تفاعلات"الهو" و"الأنا" و"الأنا الأعلى"

ويترسَّبُ "الهوُ"، بجُزْأَيه؛ الفطري والمكتسب، وبصفة كامنةٍ، في اللاشعور «وهو يحوي الغرائزَ الّتي تنبعثُ من البدن، كما يحوي العمليات الّنفسّية المكبوتةِ الّتي فصلتها

---

[1]-يوسف محمود عليمات: الّنقد الّنسقّي تمثيلات النسق في الشّعر الجاهلّي، ص9

[2]-الشعور «ذلك القسم من العمليات الّنفسّية الّتي نشعر بها وندركها» واللاشعور «ا لدوافع الغريزّية البدائية الجنسّية والعدوانّية الّت ي غالبا ما تكبت في مجتمعاتنا المتحضرة تحت تأثير المعايير الخلقّية والّدينّية والاجتماعّية الّتي ينشأ فيها الفرد» ينظر: سيجمند فرويد: الأنا والهو، تر: محمد عثمان نجاتي، ط4، دار الشروق ،1982، ص14-15.

[3]-سيجمند فرويد (1856-1939) مؤسس مدرسة التّحليل الّنفسي، قسّم الجهاز الّنفسي إلى ثلاثة أقسام هي: الشّعور، وما قبل الشّعور، واللاشعور.

[4]-قسم س فرويد الشخصية إلى ثلاثة أقسام هي "الهو" و"الأنا" و"الأنا الأعلى".

المقاومة عن الأنا»[1] فهو مستودَعٌ للشهوات الجنسيّة والميولات النفسيّة، يخضع لُمبدأ "**اللّذة**".**Pleasure Principle** أما "**الأنا الأعلى**" **Super-ego**؛ الّتي تضمُّ «كُلّ التّعليمات التّربويّة والأخلاق والدين»[2]؛ فهي تمثّلُ عالَم النواميس المثاليّة؛ الشرائع السماوية والقوانين الوضعيّة والأعراف والتقاليد، وصوت الضمير الّذي يمارس «سلطة ورقابة أخلاقيّة»[3] ويُصدِر أحكاماً بالتحريم والتقبيح، والخروج عن دائرة الإنسانيّة إلى الحيوانيّة، مرغِمة «الفرد على أن يتخلّى عن بعض إشباعاته الغريزيّة تحت طائلة فقدان الحبِّ واستحسان من يحيطون به»[4]؛ ومن ثّمة يتحقّق توافقُ الفرد مع مجتمعه كلّما ابتعد عن المحظورات والغرائز والشهوات.

ويمثّلُ "**الهو**" و "**الأنا الأعلى**" عالَمين متناقضيْن؛ يتدنّى الأوّل ويتسامى الثاني ويُحدِثان اختلالا في تواني الفرد. وهذا اللاتوازن استوجَب وجود "**الأنا**" **Ego**؛ الّتي صقلتْها تجارب الحياة، لتتّسم بالوعي والعقل والحكمة. وتعملُ، بواسطة جهاز الإدراكِ الحسِّي، على حلّ النّزاعات الدّافعيّة، وتوجه المصالحة بين الدّافعي والاجتماعي»[5]؛ وفق" **مبدأ الواقع** " **Reality Principle**، الّذي يضبط مبدأ اللذة؛ عبر مِسبار الإشباع والكْبت، لتحقيق الانسجام مع العالم الخارجي.

ويُمكِنُنا توضيحُ التوازن بين الأقطاب الثلاثّية في الترسيمة الآتية:

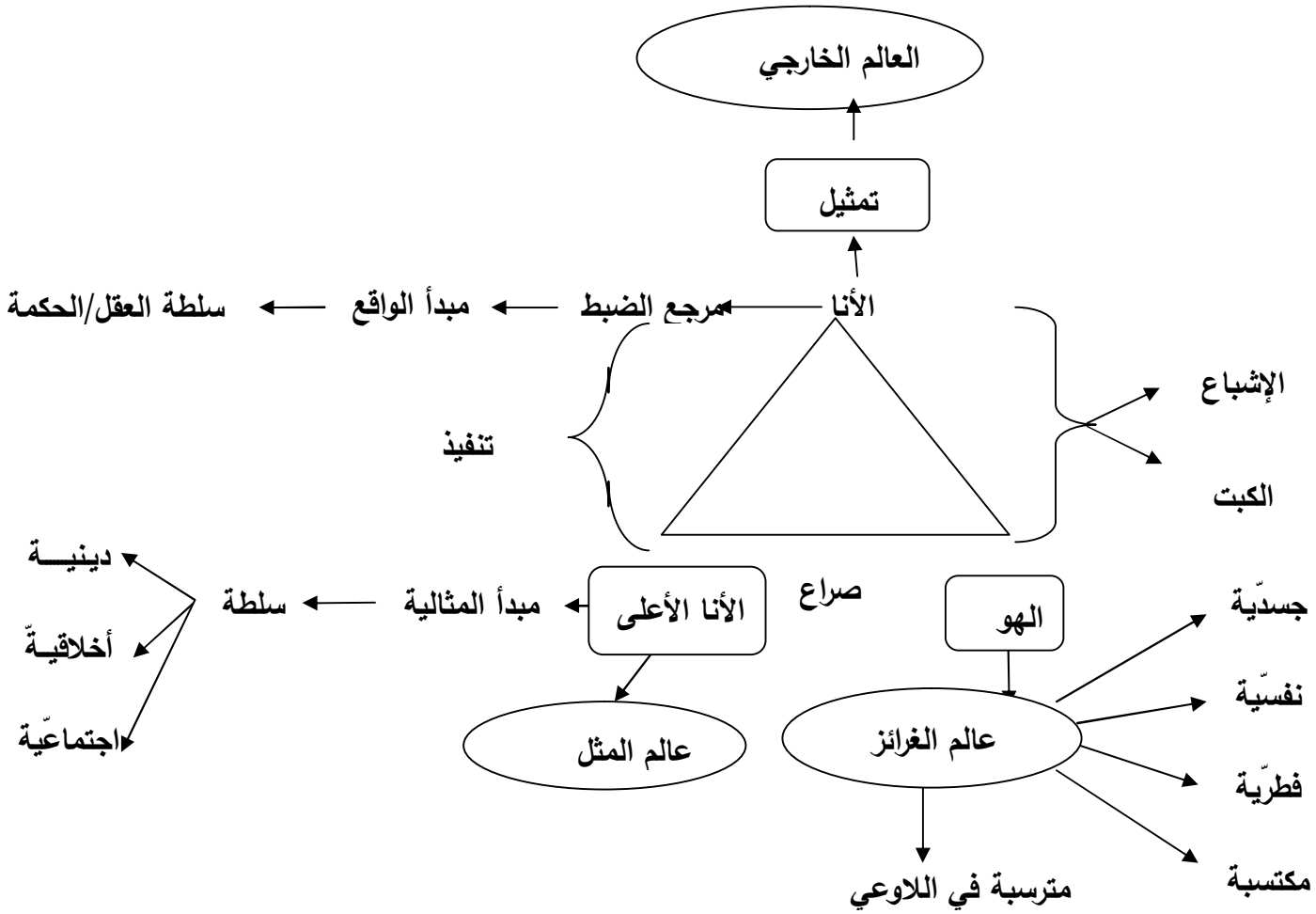
[1] –سيجمند فرويد: الأنا والهو، تر: محمد عثمان نجاتي، ط4، دار الشروق ،1982، ص16

[2] – نوربير سيلامي: المعجم الموسوعي في علم النفس، تر: وجيه أسعد، ج1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،2001، ص315.

[3] –المرجع نفسه، ص315.

[4] – المرجع نفسه، ص315.

[5] – المرجع نفسه، ص313.



04- تفاعلات القطبيّة الثلاثيّة: الهو، الأنا، الأنا الأعلى

يضطلع "**الأنا**" **Ego**، بدور الوسيط الواعي، الذي يضبطُ "**الهو**"، وفق تعليمات "**الأنا الأعلى**" التي يكرِّسُها العالَم الخارجي لتحقيق التفاعل المنسجِم بين أفراده. فتارةً يتحقَّق الإشباعُ المقنَّن، وتتحرَّر الرغبات الجنسيّة والنفسيّة، تحت الرقابة، من خزَّان اللاشعور إلى الشعور. وأخرى يتعذَّر ذلك، فيقوم "**الأنا**"، تحت بنود الممنوع والمحرَّم واللاأخلاقي، «بعملية الكبت الّتي تمنع بُعض نزعات النّفس من الظهور في الشعور»[1]، لتبقى كامنةً في اللاشعور.

[1] -سيجمند فرويد: الأنا والهو، ص15.

2-2-2-"الأنا" وميكانيزمات الدفاع:

تقُاوِم "**الأنا**"، ظهورَ هذه الغرائز التي تتَّسُم بقدُرتها على الانفلات، بتوسُّل آليات دفاعّية تسُمَّى **ميكانيزمات الدفاع**[1] وهي «عبارة عن ردود أفعال لاشعورّية دافعية ولا إراديّة تعملُ بطريقة أوتوماتيكية أو لا إراديّة حينما تكونُ التهديداتُ المدَركة مؤلِمةً أكثَر من اللاَّزم لدرجةٍ لا يمكنُ مواجهتهُ شعوريا»[2]وتشكّلُ هذه الرغبات بتنوُّعها، وديناميكيتها، وكثافتها، أفعالا لاشعورية، تتحيَّنُ الفرصةَ، لتطفو على سطح الشعور محقِّقة اللَّذة المنشودة. وفي الآن نفسِه، تستجيبُ "**الأنا**"، بدورها، لهذا المُثير، بطريقة ضدّية لا إرادية، وتتَّخِذ تدابيرَ ملاءمة؛ بالتعديل أو التحوير، لتعُيد كُموَنه في اللاشعور. ومن ثّمة المحافظة على التوازن السلوكي.

وقد اختلف علماُء النفس، في عدد هذه الميكانيزمات وتصنيفها، وقد حدَّد **فرويد** "**Sigmund Freud**" تسعة ميكانيزمات دفاعّية[3] لتضُيفَ ابَنتهُ "**آنا فرويد**" " **Anna Freud** "أربعة أخرى[4].

والجدول التّالي يوضح هذه المكانيزمات:

---

[1]-يعود مصطلح ميكانيزمات الدفاع إلى ميدان التحليل النفسي وعلم النفس المرضي، وقد استعمل فرويد مصطلح الدفاع لأّول مرة سنة 1894م في مقال له " العصابات الّنفسّية للدفاعات" Les psychonèvroses de défence". ينظر

Serban :les mecanismes de défense théorie et clinique nathan paris 2003 p11. Ionescu autres

[2]-إيليفتش وجليسر: قائمة ميكانيزمات الدفاع، تعريب وتقنين: مجدي محمد الدسوقي، دط، كلية التربية النوعية، مصر، دت، ص 7.

[3]- المرجع نفسه، ص3.

[4]-المرجع نفسه، ص3.

التصنيف	الميكانيزمات الدّفاعيّة	مفهومها
سيغموند فرويد "Sigmund "Freud	النكوص Regression	العودة إلى سلوكيات مرحلة عمريّة غير ناضجة لعدم القدرة على التأقلم مع المحيط.[1]
	الكبت Repression	إبعاد كل مثير سلبي (ذكريات، أحداث، أفكار...) من منطقة الشعور لتبقى كامنة في اللاشعور وتظهر في صورة أحلام، أخطاء، زلات لسان...[2]
	العزلة Isolation	إحداث قطيعة بين الفعل والعاطفة المصاحبة له.[3]
	الإلغاء/الإبطالUndoing	القيام بسلوك إيجابي يمحو أثر السلوك السلبي.[4]
	الإسقاط/الإلصاق Projection	إلصاق الأخطاء والمساوئ الشخصيّة بالغير. لتحويل الصراع من الداخل إلى الخارج عن طريق التّشكيك في الآخرين.[5]
	التكوين العكسي/رد الفعل-Reaction Formation	يقوم على المبالغة في إظهار سلوك يناقض ما يخفيه في لا شعوره[6].
	الإدماج/الاحتواء/الامتصاصIntrojection	انتقال القيم والمبادئ الاجتماعيّة والأخلاقيّة من

[1]-ينظر، أحمد عزت راجح: أصول علم النفس، ط7، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة،1968، ص474.

[2]-المرجع نفسه، ص112-116.

[3]-ينظر،مدحت عبد الرزاق الحجازي: معجم مصطلحات علم النّفس، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ص63

[4] -المرجع نفسه، ص52.

[5]-ينظر،محمد فؤاد جلال: مبادئ التّحليل النّفسي، مؤسسة هنداوي سي آي سي،2017، ص82-83

[6] -ينظر.، أحمد عزت راجح: المرجع السابق، ص479-480.

		محيط الخارجي إلى داخل النفس البشريّة لتشكل الأنا العليا[1]
	التّحوّل/الانقلاب ضد الذات Turning Against Self	نقد الذات والمبالغة في ذلك وقد يصل إلى إلحاق الأذى بها، قصد تأديبها وتعديل سلوكها.[2]
	التّحوّل العكسي/أسلوب الدفاع العكسي Reversal	تغيير السلوك السلبي الكامن في اللاشعور إلى سلوك إيجابي ويظهر بصفة مضاد له.[3]
آنا فرويد" Anna " Freud	التّسامي/الإعلاء Sublimatio	الارتقاء بالغرائز مطيبعتها الجنسيّة الفطريّة الّتي يرفضها المجتمع والعادات والتّقاليد، إلى قيم ومثل اجتماعيّة وثقافيّة وأخلاقيّة عليا. وتتجسد في الفن والأدب والموسيقى. [4]
	النّقل/الإبدال Displacement	تحويل لاتجاه رد فعل أو موقف من سلوك معين غير مقبول اجتماعيا، من شخص أو جماعة مقصودة إلى آخر غير مقصود يحل محله بإقامة علاقة تشابه وهميّة.[5]
	الإنكار Denial	عدم قبول الواقع لمأساوية أحداثه وصعوبة قبولها والتأقلم معها.[6]
	التّقمص/الاندماج Identification	ذوبان الشخصيّة الأصليّة، بشكل لا شعوريّ، في شخصيّة أخرى. ويتم ذلك؛بتمثّل قيمها وأخلاقها

[1]-ينظر، محمد فؤاد جلال: مبادئ التّحليل النّفسي، ص83.

[2]-ينظر، إيليفتش وجليسر: قائمة ميكانيزمات الدفاع ، ص18.

[3]-ينظر، المرجع نفسه، ص19.

[4]-ينظر،محمد فؤاد جلال: المرجع السابق، ص84-87.

[5]-ينظر، المرجع نفسه، ص77-78.

[6]-ينظر،مدحت عبد الرزاق الحجازي: معجم مصطلحات علم النّفس، ص65.

		وأفكارها، محاكاة وتقليدا.[1]

08- الأنا و ميكانيزمات الدّفاع

وتعمل هذه الميكانيزمات، حسب "**فالرستاين**" **Wallerstein** ، بطريقة لا شعوريّة، ويفسِّر ذلك من خلال ثلاثة نقاط هي:

- أنَّ الشخصَ ليس واعيًا بالسُّلوك الذي يتمظهُر من خلال هذا الدفاع.
- أنَّ الشَّخص ليس واعيا بأنّ هذا السلوك له هدفٌ دفاعيٌّ.
- أنَّ الشخصَ ليس واعيا بالنَّزوة أو الانفعال الذي حرَّك هذا الدِّفاع.[2]

وانطلاقا من هذا الطرح، تتَّضِحُ العلاقةُ التفاعلّية بين الأقطاب الثلاثة (النَّزوة، الميكانيزم الدفاعي، السلوك المتمظهر) فالعلاقة بين القطب الأول والثاني، بمراعاة الترتيب،قائمةٌ على التناسب والتحيين، وتتمُّ بشكل ديناميكي في اللاشعور، وينتُج عن هذا التفاعل سلوكٌ شعوريٌّ، قابلٌ للمعاينة والتحليل.

2-2-3-"الأنا" وميكانيزمات الإضمار:

تسعى "**الأنا**" دائماباعتبارها مرجعَ ضبْطٍ، ومن خلال هذه الميكانيزمات، «لتجنُّب التعبيرِ المباشِر عن النزعات والوجدانات التي تهدِّد اتِّزَانه»[3]، ويتمُّ ذلك باستعمال تعابيرَ غير مباشرة، وذلك بتوسُّل الأقنعة البلاغّية؛ من مجاز واستعارات وكنايات ورموز، تنأى عن الإفصاح، وذلك من أجل تحقيق التوازن بين مبدأي" **اللذّة**" و"**الواقع**" للتكيُّف مع المحيط الخارجي.

---

[1]-ينظر، محمد فؤاد جلال: مبادئ التّحليل النّفسي، ص 83-84.

[2] les mecanismes de défense théorie et clinique nathan paris 2003 p24. :Serban Ionescu autres

[3]-فرج عبد القادر طه وآخرون:معجم علم النفس والتّحليل النّفسي، مراجعة فرج عبد القادر طه، ط1 ، دار النّهضة العربية للطباعة والنّشر، بيروت، د ت، ص448.

لكن "**الهو**"، بما يحتويه من أنساق ثقافّية،ينفلِ تُ من رقابة "**الأنا**"، ويتسرَّبُ منه «الهفوات، وهي من طفحات الهذا الأخرى، تتيح لنا هي أيضا في بعض الأحيان أن نلقي نظرة على اللاشعور»[1]، وتعملُ هذه الهفوات، باستمرار، على كشف المكبوت في اللاشعور «في كلّ مرَّةٍ يطَرأ فيها وَهنٌ أو عطلٌ على يقظة الأنا من جرَّاء حادثٍ من الحوادث»[2]، فتتسرَّب، كردِّ فعلٍ مصاحبة لحالات نفسية متنوِّعة، دون وعي، بصيغ كثيرةٍ، تتدرَّج من البساطة إلى التعقيد؛ومن زلاّت اللّسان أثناء الكلام إلى أقنعة جمالّية تتستَّر خلْفَ ها.

2-2-4-النّسق الثّقافي وأقنعة الّتستر والإضمار

تتحوّلُ ثقافةُ الشعوب بما تحتويه‌من ذ ُظمٍ فِكرّية وأنماطٍ معيشّية وسلوكّية، إلى أنساق تترسَّبُ في اللاوعي الفردي والجمعي. وتتسرَّبُ محافظةً على طابعها الخاص، عبر علامات متنوِّعة. لتترُك أثَرها، في النتاج البشريّ، الأدبّي والفلكلوريّ ويُ مكن تقسيُم هذه العلامات إلى قسمين؛ لُغوية وسيميائية.

أ-العلامات اللغوية: تقوُم اللّغة بدور فعَّ ال ومزدوج في العملّية التثاقفّية فهي «مركز استقطاب لفكرة ثقافّية، وأداة توسّلى داخل الخطابات، وبواسطتها تُ مّرر الّثقافة أنساقها إلى المتلقي،ليُ عاد إنتاجها مّرة أخرى»[3]حيث تقوم بتحويل كل ما هو ثقافي إلى صيغ خطاب، لترسله إلى المتلقي.

ب- العلامات السيميائّية: وتتمثّلُ في الأيقونات الثّقافّية (Cultural Icon) لّتي تختلفُ من ثقافة إلى أخرى فقد «تكون رمزًا شعارا، صورةً أسمى، وجهاً وقد تكون شعبا واقعّيا أو متخيَّلا ويصبحُ من السهولة تمييزُها وإدراكُها»[4] وتختلفُ هذه الأيقونات من

---

[1]-آنا فرويد: الأنا وآليات الدفاع، د ط ، مكتبة الفكر الجديد، د ت، ص350.

[2]-المرجع نفسه، ص350.

[3]-عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثّقافة-فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثّقافة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر،2010م، ص22.

[4]-سمير الخليل: دليل مصطلحات الّدراسات الثّقافّية والّنقد الثّقافّي-إضاءة توثيقّية للمفاهيم الثّقافّية المتداولة، مراجعة وتعليق: سمير الشيخ، دار الكتب العلمّية، بيروت، لبنان،1971، ص51.

ثقافة إلى أخرى من حيث: رموزها وألوانها وأشكالها...؛ إذْ تخضع ُ لتجارب إنسانّية إثنّية وخلفيات إيديولوجية تشكّل بطاقة الهوية الثّقافّية.

2-2-4-النّسق الصّوفّي وأقنعة التّستر والإضمار

يتسرَّب النّسقُ الصّوفّي، عبر أقنعةٍ جماليّة، إلى الشّعر لتَندغِم التّجربتان؛ التّجربة الصّوفّية والشّعريّة، معا لبناء المتخيَّل، وفق جدلّية الظهورِ والإضمارِ، ومن خلال الميكانيزمات الآتية:

1.الإسقاطُ: ضمِر الشّاعُر الصّوفيُّ المعاصرُ النَّسق الثقافي من خلال وسيلتْين هما:

أ-الأحلام: تعُتَبرُ الأحلاُم أهمَّ وسيلةٍ إسقاطّية إشباعّية؛ تتحرَّر، بحُرِّيَّة، من خلالها الرَّغبات، من السلطة الاجتماعّية. وهي تصنَّفُ إلى صنفين: رؤى ومنامات[1].

ب-التّخيُّل: يشبِه ُالحُلُم فكلاهما وسيلةٌ لإشباع الرَّغبات والتنفيس عن المكبوتات[2].

2.التّقمُّص أو التّوحُّد بالغير: َيستحضُر الشّاعُر المعاصر الشّخصياتِ الصّوفّيةَ ؛ من الأقطاب والأولياء والدراويش، ما يتلاَءُم مع ملفاته وفشلِ ه وإحباطه. ويتَّخِذُها قناعا «تذوبُ بالتّعيُّن شخصيته تماما في الوجود كلّه أو تفْنى به»[3] لتحقيق الفَ ناء الصُّوفّي.

3.التّسامي/الإعلاء: َيظهُرَ التّسامي، في المتخيَّل الصوفي، من خلال أحوال العِشق والوِصال والمحبَّةوالفَ ناء.

3- المتخيّل الصّوفّي وطرائق بنائه

3-1- المتخيّل الصّوفّي

يعيشُ الإنسانُ، باختلافِ جِنسه وعِرقه وثقافته، داخلَ مجتمعٍ، تربِطُه علاقات تواصلّية، مع أفراده. وتتشكّل، عبر سيرورة وصيرورة زمنّية، ملامحُ هويته؛ العقائدية والاجتماعّية والثقافّيةوفق نُ ظُمٍ وعاداتٍ ، فردّية وجماعّية. وتتحوَّلُ إلى قيمٍ، تتوارثُها

[1]-ينظر، عبد المنعم الحفني: الموسوعة النّفسّية- علم النّفس والطب النّفسّي في حياتنا اليوميّة، مجلد1، دار، بيروت -لبنان، ط1،2005، ص33-37

[2]-ينظر، المرجع نفسه، ص52.

[3]-المرجع نفسه، ص264.

الأجيالُ المتعاقبةُ،وتحقّقُ له الانسجامَوالتّكيف مع أفراد مجتمعه، من ناحية، وتصنعُ اختلافَه عن بقية المجتمعات، من ناحية أخرى.

ويتمُّ ذلك من خلال، «ترسيخ هذه الصور والأحكام في الوعي أو اللاوعي الجماعيّ بمرور الزّمن وبالقوّة الماديّة أو الثقافيّة الّتي يتمتّعبُها التّمثيل».[1] حيث يخضعُ التّمثيلُ الصُّوري للمجتمعات، في الوعي أو "اللاوعي الجمعيّ"، إلى منطقِ السُّلطة والهيمنة الثقافيّة والسياسيّة، ويتحوَّل، في إطار الائتلاف والاختلاف، ووفق مبدأ التراكم الدياكرونيّ، إلى إيديولوجيا تمثّل «"الواقع الوهميّ"كما يقول ألتوسير»،[2] الّذي يعكس التباين الأنثروبولوجي والإثنوغرافي للتّجمعات البشريّة.

وعْبر جدلية الواقع والخيال،وبِفعْل التخيُّل والتخييل، يَنتُج المتخيَّل «كمفهوم يشير إلى شيء متشكّل تاريخيّا في اللاوعي الثّقافيّ للأمة».[3] ويترسَّب هذا الناتج التفاعلي، بشكل تدريجيّ وديا كروني، بصفة كامنة ومثبَّطة في اللاشعور الجمعيّ؛ إذ يشملُ كُلَّ ما يتعلّقُ بحياة الإنسان؛ طريقة تفكيره ومعتقداته وتفسيراته للظواهر الكونيّة والغيبيّة، على حد سواء، ومؤكّدا، في الوقت نفسه، على « صلته العضويّة بالرمزيّ سواء كان حركيّا- شعائريا، أو لفظيّا- حكائيا، أو بصريّا-أيقونيّا».[4] وقد اتَّخَذَ من البناء الرمزي، بتعدُّد رموزه وتنوُّعها، استراتيجيّةً ينفلِت به من رقابة الوعي ليقْبع في اللاوعي، ويمارِس سُلطتَه التأثيرية؛ فهو «قابلٌ للاستثارة والتحريك كُلّما دعتْ الحاجةُ إلى ذلك»[5]، في الأجيال المتعاقِبة، عبر هذه الأقانيم الثلاث؛ الحركيّة واللّفظيّة والبصريّة، التي تَسِم كُلَّ ثقافة بطابعها الخاص، في إطار التنوُّع والتعدُّد والاختلاف.

[1]-نادر كاظم: تمثيلات الآخر- صورة السود في المتخيّل العربيّ الوسيط، ص20.

[2]-المرجع نفسه، ص20.

[3]-المرجع نفسه، ص20.

[4]-نور الدّين الزّاهي: المقدس والمجتمع، أفريقيا الشرق، المغرب،2011، ص9.

[5] -نادر كاظم: المرجع السابق، ص20.

وتسعى كل أمة، بتعاقب العصور، للحفاظ على ثقافتها الخاصة، الّتي تتميز بها عن غيرها. وتتجاَوزُ مقولات القطيعة الثّقافّية إلى التواصل الّذي يجسِّرُ العلاقةَ بين الماضي والحاضر ليمتدَّ إلى المستقبل.

ويتمُّ هذا التفاعلُ الديناميكي، في وحدةٍ منسجمة لسيرورة ثقافية، يمثّلُها المتخيَّل الجمعّي الّذي يمثّلُ «ذاكرةً جمعّية، وخزّانا رمزّيا، وشبكة واسعة من الصور والثيمات والمرويات والخطابات والقيم والرموز المتداخلة»،[1] فهو سجلٌّ أرشيفي، يحفظُ كلَّ البيانات؛ باختلاف مواضيعها، وقيمها، وصُوَرها، بصيغتها الشفهّية والمكتوبة. ويضمُّ الثّقافةَ بنوعْيها؛ فأّما الثّقافة السائدة/المكتسبة، وتمثّلُها الأناوتتجلَّ ى في سلوكات ظاهرة، تعكِسُها الفنونُ التّعبيرية، الراقّية والساذجة، والأكاديمية والشّعبّية، بمختلف أشكالِ ها. وأّما الثّقافةُ البائدة/الموروثة، فتمثّلُها "الأنا الأعلى"، تُضَمر، تحت سلطة الأعراف والعادات والتقاليد، في اللّاوعي الجمعّي.

وقد استطاعتْ الثّقافةُ الصّدوفّية، على غرار الثّقافات الأخرى، أنْ تحافظَ على كينونتها المتفرِّدة، من خلال متخيَّل ترسَّبَ في اللّاوعي، تشكَّلتْ ملامحُه من لُغة إشارّية خاصة، وعبارات انزياحّية تعبقُ بالشّطح، وتقوُم على الثنائيات الضدّية، لتؤثّثَ برموزها المتنوِّعة، المرأة والخمر والطبيعة، عالَماً روحيا يتجلَّ ى «من خلال الممارسات المادّية الّتي تحدِّدها وبأشكال طقوسّية معيَّنة»[2]، وذلك من خلال، حلقات السَّماع والذِكْر والأْوراد، والمواسم والزيارات.

3-2- طرائق بنائه

اعتمَدَ الشّاعرُ الصّوفّي المغاربّي، في بناءعوالِ مه المملوءة بالُرؤى والخيالات، وفي إطار التجريب الشعريّ،واستجابةً لتغيُّرات سوسيو-ثقافية وفنّية، على مبدأ تداخُل الأجناس الأدبّية وإلغاء الحدود الفاصلة بينها، «لاكتشاف تلك العلاقات الخفيَّة الحميمة

[1]-نادر كاظم : تمثيلات الآخر- صورة السود في المتخيّل العربّي الوسيط ، ص39.

[2]-المرجع نفسه، ص38.

الّتي تربِطُ بين عناصره ومكوِّناته المختلفة»[1]؛ وذلك من خلال الانفتاحِ على الفنون الأدبيّة وغير الأدبيّة (السينما، التصوير، الموسيقى)، واستثمار تقنيات سردية ودرامية وسينمائية، تتماهى مع تجربته الشّعوريّة، وتساعدُه انطلاقا من التبايُن الرُؤيوي والتنوُّع التقنّي، في هندسة رؤى تنفتِحُ على المجهول والغامِض والقصيِّ، لبناء «المتخيَّل الفضاء المشكّل من الكيفيّات المتعدِّدة الّتي يهب بها الإنسان المعنى للأشياء، وذلك قصد تملُّكِها دلالّيا وماديّا»[2]؛ حيث تتعدَّد الطرائقُ؛ السّرديّة والدّراميّة والتّصويريّة، وتتناغَم مع هواجِسه الطّيّفية، لتتجلّى في قوالبَ لغويّةٍ وصورٍ شعريّة ورموزٍ متنوِّعة، تحقِّقُ المفاجَأة في عوالَم برزخيّةٍ، يتداخلُ فيها السّمعيُّ والبصريّ والحركي. فتتعالى الأصواتُ، الفرديّة والجماعيّة، للسالكين والواصلين والدراويش، في حلقات السّماع والذِكْر والشّطح. وتتواصلُ فيه الأرواحُ، عبر الهواتف والبروق، وتنفتح فيه على الخوارق.

وقد وجدَ الشاعرُ المغاربيّ في عوالم الصوفيّة؛ المشارقة والمغاربة، شُخوصًا وكرامات وعُروجا، تنفيسا إبداعيّا يُخصِّب رؤيته الشّعريّة، الّتي تقُيم جُسور تواصل بين المقدَّس والمدنَّس، عبر الماضي والحاضر لاستشراف المستقبل. وبحثا عن الخلاص.

3-2-1 طريقة البناء الومضي

ارتبطت القصيدةُ العربيّة، منذ نشأتها، في شبه الجزيرة العربيّة، بظروفٍ سوسيو تاريخيّة وثقافيّة، حدَّدت مواضيعها وأغراضها وهيكلها البنائي، لتنَسجِم مع ذائقة المتلقّي رؤية ورؤيا. لتنخرطَ، فيم بعد، في دينامية التطّور، وفي إطار التّجريب الحداثي، إيقاعا وشكلا، استجابة لتسارُعِ وتيرة الحياة، من جهة، والتطّور التّكنولوجي، من جهة أخرى، وتسيرُ في اتجاهين هما:

[1]-علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، ط4، مكتبة ابن سينا،2002، ص11.

[2]-نور الّدين الزّاهي: المقدس والمجتمع ، ص9.

أ- **الحداثة الإيقاعيّة:** وقد تدرَّجتْ من الأنموذج العموديّ؛ الخاضعِ للأوزان الخليلّية، إلى كسرِ نظام الشطرين؛ والاعتماد على البحور الصافّية ووحدة التّفعيلة، والتنّويع في القافّية، لتنفتحَ، متجاوزةً الإيقاع الشّعري، عـ لى السرديّة والدرامّية في قصيدتي التفعيلة والنثر.

ب- **الحداثة الشّكلّية:** تباينُ شكْلِ القصيدة من حيث: عدد أبياتها أو أسطرها أو جملها وفقراتها، وفقا للموقف الشّعوريّ، من شاعر إلى آخر. وتدرَّجت من الطول؛ حيث ظهرتْ القصيدة الديوان، وقد قسُّمت إلى مقاطع، يَنْظِمُها خيطٌ شعوريّ واحد، إلى القصر والسرعة؛ في القصيدة الومضة.

1. قصيدة الومضة: سؤال المفهوم والخصائص

عَرَّف النّقاد، باختلاف مدارسهم النّقدّية، قصيدةَ الومضة، رغم تنوُّع تسمياتها الّوصفّية[1]، بأنها «قصيدةٌ قصيرة مكثّفة تتضمَّنُ حالةً مفارِقة إدهاشّية، ولها خِتامٌ مدهِش مفتوحٌ أو قاطعٌ حاسم».[2] يُركّزُ هذا التّعريفُ على ثلاثة معايير: معيار الحجم القصير، ومعيار التكّثيف الدّلالي؛ بتوظيف الرموز والأساطير، ومعيار العتبات الّنصّية؛ من خلال التّركيز على الخاتمة الّتي تثُير دَهشةَ المتلقّي. وتقوُم قصيدة الومضة على التخييل، والانفتاحِ على الفنون التّشكيلّية والتّصويريّة (الشّعريّة والسّرديّة والدرامّية)، في بنائِها.

تتميَّزُ قصيدة الومضة بالخصائص الآتية:

[1]-تسمى قصيدة الومضة «النثيرة، والتّوقيعة، واللمحة، واللافتة، والمنمنمة، والبرقية والتلكس الشّعري، وقصيدة المشهد، وقصيدة الخاطرة وقصيدة الفكرة والقصيدة الفلاشّية». ينظر، سمير الدّوب: تحولات قصيدة الومضة-قراءة في ريادة الشّاعر مشتاق عبّاس معن، ط1، تموز ديموزي، دمشق، 2023، ص14-15.

[2]-عز الّدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، نصّ مفتوح عابر للأنواع، ط1، المؤسسة العربّية للدراسات، بيروت،2002، ص168.

• الدينامية التّصاعديّة: وتُنْجَزُ «من تركيبٍ لُغويٍّ، يتحرَّك ويتطوَّر باتّجاه تصاعُدي واحد، يسعى إلى تفتيق الصور المضغوطة»[1]؛ فتتوالى الأفعالُ وتنمو الأحداثُ وتتشابكُ وتتأزَّم لتنفرِج.

• الّنسقيّةُ: تَحمِلُ الومضةُ نسقَيْن؛ أحدُهما ظاهرٌ، تظْهِره القراءةُ السّطحيّة، والآخر مضمَر، يَعتمِدُعلى التّأويل[2].

• الأحاديةُ الانفعاليّة: حيث «ترَصُد انفعالا في إطار من التكثيف واللّمْح»[3]، ويتجسَّد ذلك من حالات الكشف والتّأمل والمعرفة الحدسيّة.

• مبدأ التّداوليّة:ويتحقَّقُ في إطار تواصليٍّ؛ «فالمبدِعُ حاكي ذكاءَ المتلقّي، وقدرتَه على الكشف عن الدلالة الحقيقية المستتِرة وراء ومضته»[4] في حوار ضِمْني؛ يقوم على ترك فجوات نصّية، يملَؤها القارئ، ليكشف عن المخبوء الدلالي.

• الرُؤياويّة:وتتجلّى من خلال الجَمْع بين «المعنيين الذّهني والحسّي في لَمْحة واحدة»[5]؛ من خلال تراكيب تجتمِع فيها الأضدادُوتتآلَفُ فيها المتناقضات، وتتداخل فيها العوالم.

2. المتخيّل الصّوفي وقصيدة الومضة:

يعتمِدُ الشّاعِرُ في بِناء مُتخيَّله الصُّوفيّ، على إشراك المتلقّي، في أحوال رؤياوية ومقاماتٍ كشْفيّةٍ، تكشِف عنها قصيدةُ الومضةُ؛ الّتي تعبِّر عن «حال معرفيّة تأمُّليّة عميقةٍ قائمة على التركيز والإيحاء»[6] وتتجلّى في الرُؤى والهواتف التي تباغِتُه، وحالات الوجد والشطح. ويتمُّ ذلك من خلال الجمع بين الأضداد، والتوليف بين المتناقضات، وتوظيف الرموز، بالانفتاح على تقنيات سردية ودراميّة.

---

[1]–محمد غازي التّدمري: قصيدة الومضة وإشكاليّة الشّكل، مجلة المعرفة، سوريا،1993، المجلد32، العدد 354، ص147.

[2]–سمير الدّيوب: تحولات قصيدة الومضة–قراءة في ريادة الشّاعر مشتاق عبّاس معن–، ط1، تموز ديموزي، دمشق،2023، ص.14

[3]–محمد غازي التّدمري: المرجع السابق، ص141.

[4]–سمير الدّيوب: المرجع السابق، ص13.

[5]–المرجع نفسه، ص14.

[6]–المرجع نفسه، ص14.

3-2-2 طريقة البناء التشذيري

يَبْـني الشّاعرُ عوالِـمه الرؤياوية، القائمة على المُفارَقة وتداخُل المحسوس والمحدوس، على الكتابة الشَّذَريَّـة، الّـتي تعودُ جُذورُها إلى مصنَّفات تقوُم على مبدأ التّأمُّـل بنوعْيه؛ الذّهني والوجدانّي، وذات طابع عرفانّي وفلسفّي وديني. تتوزَّع على مقاطعَ مُنفصلة، تنأَى عن الاتِّساق بعلاقاته المعجميّة والتركيبية والدلالّية، لتنفتَح على الانزياح، بكلّ مظاهره، تركيبا وأسلوبا وبلاغة ومعمارا.

وترتكزُ الكتابةُ الشّذريّة على مبدأ الحرّيةِ المُطلَقة، الّـتي يقودُها اللّاشعور، بحلمّيةٍ طوباوّية،يطبعها التّجريدُ والعُمقُ الفلسفّي والصّفاءُ الصّوفّي. وتنسابُ المعاني، وتتداعى الخواطر، بعفوّية، في مقاطع وفقراتمتشظّ ية. تتميَّز بخصائص متنوِّعة هي:

- خصائص بنائية: تقوُمعلى المسرود الذاتي بتوظيف ضمير المتكلّ م.
- خصائص بلاغّية: تتمثَّلُ في توظيف أساليب بلاغّية مثل: الانزياح والمُفارَقة والإيجاز والحذف والوصل والفصل والتضمين.
- خصائص سردّية: حيث تعتمد على تقنيتي التبئير والبوليفونّية (تعدُّد الأصوات).
- خصائص جمالّية: تركّزُ على إثارة دهشة المتلقّي وإرباكِه عن طريق العصف الذّهني والترميز[1].

3-2-3 طريقة البناء السّرديّ

ينطلِـقُ الشّاعرُ الصّوفي المغاربي المعاصر،في بِـناء مُتخيَّله، من الواقع إلى اللاواقع، وينفتحُ على عوالم الغريب والمدهِش، ويسرد المجاهَدات النّفسّية، في قالب قصصي، لشُخوص رمزّية، تتبادل الحوار فيما بينها، أثناء السير، وتقوم بأفعال خارقة للعادة، حتّى تكشف لها الحقائق العرفانّيةوالأسرار اللّـ.دنّية.

ويتجلّـ ى البناء السّرديّ في:

[1]-ينظر، جميل حمداوي: الكتابة الشّذرية بين التنظير والتّطبيق، شبكة الألوكة، ص4-8.

1. **الرَّاوي:** يكون الشّاعر/الراوي عليمًا بعوالِم التّصوُّف،ويتجلّى حُضورُه، في السّرد الشّعري، وفي صيغتين:

- الشّاعر/ الرائي/الولّي/ السارد نفسه: فيسرد لنا ما شاهَده، في تجربته الصّوفيّة، مركّزا على الصور البصريّة، فيكرِّر الفعلَ (أرى /رأيت)، ويسردُ الرؤيا أو المنام أو الكرامة، بعفوية وانسيابيّة، تثُيرُ الدَّهشة، وتنأى عن المألوفِ لتحلّق في برزخ الخيال.
- الشّاعر/السارد/غير الرائي: يعتمِدُ في سرده على ما تنسجُه الشخصيات من أحداث، قد تكون كرامات شهِدوا أحداثَها أو وصلتْ إليهم سماعا[1].

2. **الشخصيات:** يوظِّفُ الشّاعِرُ شخصيات متنوِّعة في سرده الشّعري ويمكنُ تصنيفُها إلى:

أ-شخصياتٌ حقيقيةٌ: يَستحْضِرُ الشّاعِرُ في سرْدِه شخصيات كثيرة يمكِنُ تصنيفُها إلى:

1. دينيّة: وتضمُّ الأنبياء عليهم السّلام مثل النبي محمد-صلى الله عليه وسلم، النبّي موسى عليه السّلام وغيرهم.
2. صوفيّة: وتقتصر على فئة الأقطاب والأولياء وشيوخ الطرائق والمريدين.

ب-شخصيات رمزية: مثل الطيور (طير السيمرغ، الهدهد)البُراق[2].

3. **الأحداث:** تدورُ أحداثُ المتخيَّل الصّوفي حول تيمات تتَّسُم بالحركيّة، وتروى على شكْل مَنامات أو أحلام أو رُؤى. وقد استقاها الشّاعرُ المعاصر من عوالم المتصوِّفة، التي تعجُّ بالسّفر والزيارات وقصص الخوارق والكرامات[3]، لتتجلّى، وفق رُؤيته الشعورية، في:

---

[1]-ينظر،ناهضة ستّار: بنية السّرد في القصص الصّوفي:المكونات والوظائف والتّقنيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2003م ، ص 82-83.

[2]-ينظر، المرجع نفسه، ص 182-186.

[3]-ينظر، المرجع نفسه، ص82-83.

1. السَّفر: تقوم حياةُ الصّوفيِّ (السالك/المريد/الواصل /الولي/القطب) على السفر والارتحال،رغبةً في الخلاص والتحرُّر من قيُود الجَسَد، في فضاء أَثيريٍّ،تحلّ قُ فيه الروحُ عبر عوالَم تموُج بالحركيّة، يتلقَّى فيها الهواتفَ والواردات، في مقامات ووقفات.

يمرُّ، أثناء سَيْـرِه، عبر ثلاث محطّات هي:

أ- مرحلة تمهيديّة: وفيها يتهيَّأُ للسير وذلك بالتطهُّر ومجاهدةِ النَّفس وتخليصها من الشَّهواتفيُ كثُر من الصيام والعبادة والخُلْوة.

ب-مرحلة السَّيْـر: يَنتقِلُ، حسب استعداده، عبر مقامات وأحوال، ويتلقَّى خلالها الهواتفَ والبوارقَ.

ج-مرحلة الوصول: يَصلُ إلى الحَضْرَة والفَناء في الذّات الإلهية.

2. زيارة أضْرِحة الأولياء: حيث يقومأتْباعُ الوليِّ ومُريديه والدراويش، في ذكرى وفاته، بزيارته للتذكير بمناقبه وكراماته. حيث يسردُ الشّاعر، في إطار زمكاني، الأحداث التي قَام بها الزوار.

3. الرُؤى والمنامات: يسردُ الشّاعر رؤى ومنامات؛ مُعتمِدًا على عُنصريْ المفاجأة والمفارَقة في نسْج أحداثِها، وتكون على شكل بروقٍ وهواتفَ وعروجٍ على لِسان شخصية الوليِّأو أحد مريديه أو على لِسان أحد العامة.

4. **الحوار:**

توظيفُ الحوار في المُتون الصّوفيّة يتجلَّى بوضُوح في "مواقف ومخاطبات" النّفَّري، وذلك من خلال عبارة" أوقفني وقال لي:"، حيث الذات الإلهية (مُرسِل) والعبد (مُرسَلٌ إليه).

لكن الشّاعر المعاصر، إنصاتا لتجربته الصّوفيّة، اتَّخذَ بِنية حِواريّة مُغايِرة؛ يُصبِحُ فيها الشّاعر/العبد، مهما كانت مَرْتبةُ في سلَّم التّصوف، مُرسِلا يتوجَّه بخِطابِه إلى الذّات الإلهية (مُرسَل إليه)، بعبارات متنوِّعة، تندرِج ضمن حقلِ الألوهيّة والربوبيّة

والملك والسّيادة "يا إلهي، يا ربّ، يا سيّدي، يا مالك الملك...، وتتوسَّل أساليب طلبيّة، غرضُها الدُّعاء والرَّجاء والمُناجاة، فتزُال الحُجُب وتتَكشِف الأسرار.

كما استعَمل الحوار الداخلي (المونولوج) ليكشِف عن الجوانب النّفسية للسّارد الصّوفيّ، خلال سَيْره، ورغبته في الفنَاء في المحبوب ويتم ذلك عن طريق «استخدام ضميريْالمتكلّم والمُخاطَب المفردين المحيلين إلى ذات واحدة»[1]؛ فهي معادلة تجمع بين "الأنا" النّاسوتيّة و"الأنت" اللاهوتيّة" وناتجها هو" اللا أنا" ليعبِّر عن حالة الفَناء. أما الحوار المتعدِّد فيكون بين الـ (أنا) و(هو).

3-2-4 طريقة البناء الدراميّ

استطاعَ الشّاعرُ الصّوفي المغاربي المعاصر، في ظلّ تعقُّد الحياة وانفتاحها على تقنيات حديثة، أن يبتكِر طرائق تعبير جديدة، لـ«إنتاج وضعيّة نصّيّة معقَّدة ومتشابكة»[2]، تسمحُ له بالانتقال من الغِنائية إلى الدّراميّة. لتتناسبَ مع تفرُّد تجربته الجُوَّانيّة الّتي تمثّل فضاء دراميا لصراع القِيَم، عبر مُجاهَدات؛ تجسِّده أفعالٌ وحواراتٌ وشُخوصٌ، عبرمقامات وأحوال، للوصول إلى الفَناء.

وتكمنُأهميةُ توظيفِ المنهج الدراميّ في الشّعر الصّوفّي في ثلاثة جوانب هي:

1. الجانب البِنائّي: يبني الشّاعرُ متخيَّله «من خلال الصراع والتّضاد والحركة الدائمة والحدث المتطوِّر»[3]، وينشأُ الصراعُ في التّجربة الصّوفيّة، بسبب عوائق، داخلّية وخارجّية، تمثّلُها سُلطة الأهواء والرغباتالناسوتيّة، من ناحية، وسلطة فقهّية وسياسّية واجتماعّية، من ناحية أخرى، تحُولُ دونَالفَناء والاتحاد بالُمطلَق ويُجاهِد نفسَه ليطهِّرها من الآثام، في فضاء أثيريّ، وتندغِم فيه المُتنافِرات، حُضورا وغيابا، ووِصالا

[1]– محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس،2010، ص432.

[2] –محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر ،1995، ص342.

[3]–محمد عجور: التقنيات الدراميّة والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، دراسة نقدية، ط1، الإمارات العربيّة المتحدة: دائرة الثّقافة والإعلام، حكومة الشارقة،2010، ص21.

وفِصالا، شهودا وغيابا. فهو في حركيّة دائمة، أثناء سَيْره، وانتقال مستمر، عبر أحوال ومقامات حتى يصل إلى الحَضْرة.

2.الجانب الرُؤيوي: انتقلتْ القصيدةُ وفق البِناء الدرامي، من الرؤية إلى الرؤيا، متجاوِزة الانسيابيّة والعفويّة الغنائيّة، إلى التّشكيل التّفاعلّي القائم على الصِّراع. وقد وجد الشّاعر الصوفي، في ذلك، ما يتناغُم مع رؤياه، وينسجِم مع البُروق والواردات والهواتف الّتي يتلقّاها.

3الجانب التّأويلي: يركّزُ الشّاعرُ، في بناء المتخيَّل، على تفاعلِ القارئ/المتلقّي، وإشراكِه في العمليّة الإبداعيّة؛ بعقله ووجدانه، من خلال الإنصات إلى تهويماتِه النّفسيّة، والانخراط في صراع القيم.

وقد استطاع الشّاعرُ المغاربي، أنْ يؤلّف بين هذه الجوانب الثلاثة، في بناء المتخيَّل الصُّوفي، من خلال توظيف التقنيات الدراميّة الّتي نذُ وجِزُها في:

1.المونولوج:

يركّز الشاعرُ المعاصر، في التجربة الصّوفيّة، على شخصيَّة الصُّوفي، «الّذي يتحاور مع نفسِه أو يهوِّم في عالَمه النفسّي الباطني»[1] ليعبِّر عن رغبته في الفناء، وحالات انشطاره وشطحه ويوظّف المُناجاة في الحالات الآتية:

- في حالات التأزُّم النَّفسيِّ الشّديد: وتحدُثُ عندما «يتَّخذُ النِّزاع بين واردات الأحوال والّنفس شكلا صراعيا مريرا»[2]
- في الخلوة والانعزال: يبتعِدُ الصّوفي عن عالم النّاسوت ويختلي «للتعّبير عن حالة تبلغُ فيها الحاجةُ إلى الله مداها»[3]، ويطلبُ العونَ والمَدَدَ لاجتياز المقامات وتلقّي الواردات.

[1]–محمد عجور: التقنيات الدراميّة والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، ص49.

[2] –أمين يوسف عودة: تجليات الشّعر الصّوفي، قراءة في الأحوال والمقامات، ص88.

[3]–آمنة بلعلى: تجليات الخطاب الصّوفي: في ضوء المناهج النّقديّة المعاصرة، ص94

- مجالس الذِكْر والسَّماع: يُناجي الحَبيبُ مَحْبوبَه ويوطِّدُ الصِلَة به ويشحَنُ طاقته الرُوحيّة.
- الأدعيّة والأوراد: يتقرَّبُ الصّوفي من ربِّه،بلِسانِه وقَلبه، بشَكْل دائم، حتى تُزال عنه الحُجُب وتُكْشَفَ له الأسرار.

2.الحِوار:

يُفعِّلُ الشّاعرُالمعاصر تِقنيةَ الحوار، لتنَامي الأحداث، بين شخصيتين فأكثر، بين الشّيخ وتلاميذه، أو بين الوليِّ ومُريديه، أو بين الدراويش فيما بينهم.

3.تعدُّد الأصوات:

تتعدَّدُ، في القصيدة المعاصرة، أصواتُ الشّخصيات، لتكشفَ، من خلال سُلطتها القولّية والفعلّية والحركّية، عن رؤى ثقافيّة وإيديولوجّية مختلفة. وتتفاعلُ فيما بينها، وتتصارع قيمها، على إيقاع التأييد والمعارضة، تارةً، والمساعدة فرض المعوقات، تارة أخرى، وبالتناوب لتتنامى الأحداث وتتأزم.

4.الجوقة:

تتَّسِمبالتّفاعُل المنسجِم، وبالتنوُّع، نسائية أو رجالّية، وتعكِس انفعالات نفسّية مشتركة تتجلّى في حلقات السّماع والزيارات والمواسم والطقوس والنذور.

5.الرَّاوي:Narrator يعملُ الشّاعر/الراوي على سرد الأحداث، من منظور رؤيوي، ويؤلِّف فيه بين الواقع والممكِن والمستحيل، لينفتَحعلى عوالِم الدَّهْشة والمُفارَقة. دون التدخُّل فيها.

تتضافَرُ كُلُّ هذه التّقنيات لبناء المتخيَّل الصّوفّي، في الشّعر المغاربّي، بشخصيات رئيسة؛ تضمُّ الأقطابَ والأولياء والمُريدين والدراويش، وهم يتضرَّعون ويبتهِلون في خَلواتهم، ويتبادلون الحوار، في حلقات التَّلْمذ، وعند تناقُل مناقِب الشّيخ وكراماته، وفي حلقات السماع وفي تقليد خِرقة الشّيخ.

3-2-5 طريقة البناء السّينمائي

يستنِدُ الشّاعِرُ المعاصر، في بناء متخيَّله الصّوفي، على الرؤية التّصويريّة للتّعبير عن الرؤيا، عبر مشاهِد؛ بصريّة وسمعيّة وحركيّة، تثُيرُ حَواس المتلقّي، ليُعايِش التّجربة الصوفيّة، في عوالمها الروحيّة، برُؤاهاورُوقها وومَاتِفها ومَعاريجِها، وذلك من خلال توظيفِ تقنيات سينمائية، تهُنَدِس عوالِم برزخية، تنسجِم فيها الأضدادُ والمتنافراتُ، وتتداخَلُ فيها الأزمان. وتبُنى القصيدة المعاصرة على المشهديّة؛ حيث تقُسَّم إلى مشاهِد؛ يعمل "الشّاعر/المخرج" على توظيف تقنيات السيناريو والمونتاج مع الاستعانة بالمؤثّرات البصريّة والسّمعيّة.

1-السيناريو السينمائي:

تعَودُ جُذور مصطلح "**السيناريو**" إلى الجذر الإغريقي "**Scena**" ويعني "المَنْظَر"،[1] وقد اقتَرَن بالفنِّ السابع، وهو «تصميمٌ مشهديٌّ نُظِّم للقصّة السينمائية»[2]، حيث يعملُ "**السيناريست**" على تحويل الكتابة الخطّية السرديّة الصامتة إلى كتابة وصفيّة بصريّة «عن طريق المشاهِد المُتتابِعة ووصف الخلفيات وطريقة العرض»[3]؛ حيث تصبِحُ الشخصيات الصامتةُ ناطقةً، وتحُوَّلُ صفاتُها؛ البيولوجيّة والنفسيّة والفكريّة، المسرودة إلى ملامحَ مرئيةٍ، وأفعالُها المكتوبة إلى حركات، وذلك بتضافرُ عنصرين أساسيين هما «لُغة الصوت والصورة معا»[4]، يتفاعلان لهنَدسة المشاهِد المرئيّة والمسموعة.

وتتعدَّد، أثناء كتابة السيناريو، طرائقُ بِناء المَشاهِد؛ إذْ تتَّخِذُ شَكْلَيْن، تقليدي وحداثي، فأّما الأوّل؛ فيقوُم على آلية السرد المُباشِر، وأّما الآخر؛ فيعتمِدُ على السَّرد غير المُباشِر؛ ويكون «بشكل مونولوجي بالتّداعي النّفسي وبتيار الوعي، وبالاندفاق

---

[1] -محمد عجور: التقنيات الدراميّة والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، ص213.

[2] -المرجع نفسه، ص214.

[3] -المرجع نفسه، ص213.

[4] -المرجع نفسه، ص214.

اللّغوي التّراكمي أو التّصاعدي وفق طبقات تصوُّريّة منظّمة بنظام خاص»[1]؛ حيث يوظّف آليات متنوّعة، مُستقاة من علوم مختلفة؛ كعلم النّفس والفلسفة واللسانيات، تعملُ على كسر نمطيّة السّرد التسلسلي، بالاعتماد على الحوار الداخلي للشّخصيّة، «والعودة إلى الوراء لاستعادة ذكريات ومواقف في الماضي للتذكير أو التّوضيح أو الإبانة، ثّم العودة إلى تتابع السرد الفيلمي مرة أخرى»[2]. ومن ثمَّة؛ تشويق المتلقّي؛ عن طريق كسْر الرَّتابة السرديّة، والانتقال من الحاضرإلى الماضي، عبر شريط ذكريات، يُفسِّر الأحداث ويستشرِفُ النهاية.

يُقسِّم " **الشّاعر/السّيناريست** "، وفق رؤيته الشّعريّة، القصيدةَ إلى مَشاهِد تصويريّة؛ خاضعة للترّتيب الرقمي أو الرقمي المُعَنْوَن، ومنسجمة فيما بينها في خيط شعوري ناظِم. ويقوُم كُلُّ مشهدٍ على ثلاثة عناصر أساسيّة؛ هي: الحدث والمكان والزمان. ويقسَّم بدوره إلى لقطات «يجمع بينها عنصرٌ مشترك أو التّطور أو الحركة أو الحالة النّفسيّة أو ما إلى ذلك»؛[3] تتَّسق وتنسجِم أحداثُها، في وحدة زمنية ومكانية، وتخضَع لُمبدأ التنامي في أحداثها، لتنتقِلَ من جوٍّ نَفسّي لآخَر، في تناغمٍ سمفونّي يحقّق القُطْعة البصريّة للمتلقّي/المُشاهِد.

وقد استثمَر الشّاعرُ المغاربي/السّيناريست، تقنيات السينما التّصويريّة؛ البصريّة والسّمعيّة، في هَنْدَسة مَشاهِد عوالِمِه الصّوفيّة الّتي تتَّسِم بالدَّهشة وتجاُوز الواقع. وقد شكّلت هذه المؤثّرات مجتمعةً "ديكورات/خلفيات" يؤثّث فيها رؤاه. وتقوُم بوظائف متنوّعة[4]: إبلاغيّة؛ وتتمثّل في إيصال المعلومات للمشاهد، وإثنوغرافيّة؛ من خلال التعبير عن أذواق وعادات وتقاليد الشّخصيات، وفنّية من خلال الرموز.

---

[1]–سليمان حسين: مضمرات النّص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا،1999، ص385.

[2]–أحمد كامل مرسي، مجدي وهبه: معجم الفن السينمائي، دار الثّقافة والإعلام، الهيئة المصرية للكتاب، ط1،1973، ص.146

[3]–سوين دوايت: كتابة السيناريو للسينما، تر: أحمد الحضري، الهيئة المصرّية العامة للكتاب،1988، ص141

[4]– ينظر: محمد عجور: المرجع السابق، ص296.

وتشملُ المؤثّرات البصريّة،الّتي تبَني المتخيَّـل الصوفّي، جانبين؛ أحدهما يضم «كُلّ ما تراه العين حول الشخوص»[1]. فيصّور ثياب الأولياء والمريدين والدراويش؛ من خرق ومرقعات بألوانها المختلفة. والآخر يمثل «البوتقة الّتي تتم في داخلها الأحداث»[2]، من زوايا وأضرحة وأماكن للتعبد.

أما المؤثّرات السمعّية؛فتتجلَّى في الهواتِف والأوراد والأحزاب والأذكار في حلقات السَّماع. وتتضافَر هذه المؤثّرات؛ البصريّة والسّمعية، في بناء المتخيَّل الصوفّي.

2-المونتاج:

بعدَ كِتابة "**السيناريو**"؛ بتحويل الأحداث القصصية المقروءة إلى َمشاهِد، تقَوم تِقنية "**المونتاج** " بترتيب تجميعي لهذه المَشاهِد، ُمراعِية ترتيَبها في القصّة الأصلّية، تحقيقا للانسجام الفني[3]. وتتمُّ الصناعة المونتاجية على خمس تقنيات تصنع ُبلاغة السينما هي: القطع، الاختفاء والظهور التدريجي، المزج، القطع المتقاطع، المسح.[4]

ويستثمُر " **الشاعر/المونتير** " هذه التقنيات المتنوِّعةفي عمل تركيبي خلاَّق «يشبِه ُعمل البَنَّاء الّذي يستخدِماللَّبنات والروابط المختلفة ويرتِّبها بطرائق خاصة، ويقوم بالربط بينها»؛[5] حيث يقوم، حسب الموقف الشعوري والجو الّنفسّي، بالربط، بين اللقطات فيما بينها، من ناحية، وبين مشاهد القصيدة ككل، وفق ترتيب معيَّن، وبتوسَّلُ خمسةَ أساليب هي: التناقض والتماثل والتكرار والترابط والتوازي،[6] لبِناء المشهد الشّعري، في وحدة وانسجام.

---

[1] -محمد عجور: التقنيات الدرامّية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر ، ص295.

[2]-المرجع نفسه، ص 295.

[3]-علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربّية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة،2002، ص215.وينظر: محمد عجور: التقنيات الدرامّية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، ص243

[4]-محمد عجور: المرجع السابق، ص244-245.

[5]- المرجع نفسه ، ص245.

[6] -علي عشري زايد: المرجع السابق، ص216.

ويستعيُر " **الشّاعر/المونتير المغاربي** "، في إطار الحداثة الشعرّية، تقنّية المونتاج السّينمائي، في القصيدة الصّوفّية المعاصرة، إثْراء لُرؤيته من جانب، واستمالة للمتلقّي/المُشاهِد والتأثير فيه، من جانبآخر، ويوظّفها، مجتمِعة أو متفرِّقة، أو مركّزا على أسلوب معيَّن، في بناء عوالمها الروحّية، حسب مقتضَيات السّياق الشّعري.

2-1-المونتاج القائم على أساس التناقض*:

يقوم " **الشاعر/المونتير** "، عن طريقِ " المُفارَقة التّصويرية "،بتركيب لَقْطتَين أو أكثر تربطُهما علاقة التناقض.[1]ويتجلّى التناقُض، في القصيدة الصوفّية؛ الّتي تقوم على «الجمع بين المتناقضات ظاهرا وتوحيدها باطنا»،[2] ويتمُّ ذلك من خلال لقطات، بُنِيتْ على ثنائيات ضدّية؛ كالحضور والغياب، والاتصال والانفصال، والصحو والسُكر،والفَناء والبقاء، لتؤكّد أنّه «ليس هُناك أضداد، بل إنَّ الوجود يقوم على الاختلاف الجميل للّي يُفضي إلى الوحدة والاتحاد»،[3] فالصّوفّي، أثناء سَيْرِه، يسعى إلى الفَناء.

2-2- المونتاج القائم على أساس التماثل:

يقوُم " **الشّاعر/المونتير** "، اعتمادا على مِعيارالتشابُه في المحتوى، بالجمع بين لقطتين أو أكثر.[4] وتنتظِمهذه اللّقطات المُتشابِهة في خيط شعوري واحد. ويهدفُ من خلاله إلى نقل تجربته من الرؤية إلى الرؤيا، مستفِزًا للمتلقّي ومستنفِرا لملكاته الذّوقّية والعقلّية، ليجد القاسَم المشترك بين هذه اللقطات.

---

*ويسمى المونتاج التضادي.

[1]-علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربّية الحديثة ، ص216. ينظر، محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث(1950-2004م)، النادي الأدبي بالرياض، والمركز الثّقافي العربّي، الدار البيضاء، بيروت، ص 255.

[2]-عباس يوسف الحداد: العذل الدينّي والمعرفّي في الشعر الصوفّي، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2005، ص277 .

[3]-المرجع نفسه، ص277.

[4]- ينظر،محمد عجور: التقنيات الدرامّية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر ، ص267.

2-3- المونتاج القائم على أساس التكرار:

يـُ ركّز " الشّاعر/المونتير "، في بنائه الشّعريّ، على تكرار لقطة معيَّنة دون غيرها[1]. لإثراء تجربته الشّعريّة من ناحية، وللتأّثير في المتلقّي، من ناحية أخرى. ويخضَع هُذا الاختيار، عددا وترتيبا، للموقف الشّعوري.

2-4- المونتاج القائم على أساس الترابط:

هو رَبْطٌ توليفيٌّ بين مجموعة من اللقطات المختلفة التي تشكّلُ الرؤية الشّعريّة. حيث تخضَعهُذه اللقطات المتناثِرة، حسب السّياق الشّعريّ، إلى الترتيب والتجميع. وتحُدثُ مجتمِعة التأثيرفي المتلقّي[2].

2-5-المونتاج القائم على أساس التّوازي:

يتحقّقُ بعرض حدثْين مُنفصلْين، تتبادلهما شخصيتان مختلفتان، بالتناوب فيما بينهما. حيث يأتلفان ويعملان متضافرين، من خلال فسيفساء تركيبية، على إثارة المتلقي/المُشاهِد، والتأثير فيه عقليا ووجدانيا، في إطار التجاور.[3]

وقد توصلنا، بناء على ما تّم مناقشته في هذا الفصل، إلى النتائج التّالية:

.1

[1]-محمد الصفراني: التّشكيل البصري في الشّعر العربّي الحديث(1950-2004م)، ط1، النادي الأدبي بالرياض، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،2008، ص256. وينظر: محمد عجور: التقنيات الدرامّية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر ، ص249

[2]-علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربّية الحديثة ، ص217-218.

[3]-محمد عجور: المرجع السابق، ص271. وينظر، محمد الصفراني: المرجع السابق، ص250. وينظر،علي عشري زايد: المرجع السابق، ص218.

الفصل الثّاني

النّسق الكراماتيّ وبناء المتخيّل في الشّعر الصّوفيّ المغاربى

أوّلا: الرؤيا وتشكيل النّصّ الصّوفّي

1. الرؤيا والنّسق الكراماتي
2. الهاتف وبناء المتخّيل النّصّي
3. أسرار الحروف والأعداد في بناء المتخّيل

ثانيا:رحلة التّفريد وتشكلات الأنساق

1. السّفر ورموزه وأسرار الأنساق
2. الهجرة الكبرى وبناء المتخّيل النّصّي
3. الصّعود التّدريجّي وأبعاد الرؤيا

ثالثا: البحث عن الخلود في المتخّيل الصّوفّي

1. مكاشفات الموت ودلائلّية الأنساق
2. زيارة القبور وغيبّية المتخّيل
3. الإكسير والبحث عن الحياة الأبدية في النّصّ الصّوفّي

نشأ الإنسان في الطبيعة وارتبط بها. يصارعها وتصارعه، ويقف مندهشا أمام هدوئها وغضبها. يواجه قساوة مناخها ووحشية حيواناتها. وينسج، بخياله، قصص صراع آلهتها ومغامراته، بحثا عن منقذ له من جبروتها. فتعددت صور بطولاته الخارقة، في مواجهة نواميسها الصارمة، عبر جدلية البقاء والفناء. وقد تجلى هذا الصراع، في حكايات وأساطير، عبر طقوس ونذر وقرابين، تتناقلها الأجيال، في رحلة بحثها عن المخلص.

وقد ترسبت، في المخيال العربيّ، كثير من المرويات، الشفهيّة والكتابيّة، باختلاف أنماطها الكتابية، وإبدالاتها النّصيّة، وتشكلاتها السرديّة، وأخذت«تتشكل في منأى عن الثّقافة المتعالّية الّتي غيبتها وسكتت عنها»[1]، لتجد في الثّقافة الشّعبيّة، بعدما أقصتها قوانين المؤسسة العقلانّية، متنفسا لتمجيد الخوارق واللامألوف ، قولا وفعلا، سعّيا للخروج عن نواميس الطبيعة تارة، وتحقيقا للخلاص الجمعّي، على يد البطل، تارة أخرى.

وشكلت هذه التّرسبات بحمولاتها، في الفكر الصوفّي، وعبر سيرورة وصيرورة سوسيو ثقافّية وتاريخية، أنساقا مضمرة، تتوارى في البنية العميقة لتمثلاتهم ا لإبداعّية، شعرا ونثرا. ونسجت صورا متخّيلة، في ظل الهيمنة الدينية والسلطة السياسية، تجلت في الكرامات التي تدور حول شخوص وأحداث، وقد تفاعلت مع الحلم والأسطورة، في حكاياتهم العجائبية، ومقاماتهم، وسيرهم الشّعبّية.

واستطاعت الكرامات الصّوفّية أن تحتل مكانة مرموقة في الثّقافة العربّية. فالمجتمع الّذي أنتجها يعيش حالة من الصّراع الفكري والأيديولوجي؛ عبرت عنه هذه الظاهرة الّتي تميزت بالخوارق والخروج عن المألوف. وعملت على توجيه الفعل الثّقافي وتحقيق غايات مضمرة .

[1]–عبد الله إبراهيم: السرديّة العربّية– بحث في البنية السرديّة للموروث الحكائي، المركز الثّقافي العربي، البيضاء، 1992،ص82 .

وقد تناقلتها الأجيال،عبر مختلف العصور، مؤكدة وجود استجابة جماهيريّة واسعة؛ تعود إلى سببين؛ أحدهما نفسي يعود إلى «افتتان باللامرئي، بالمحجب والمتواري الذي يشغل من الواقع جانبه الصامت المحتمي بالظل.»[1]؛ وذلك لأنّ المتخيل الجمعي يميل إلى الكشف عن المستتر والخفي. والثّاني عقلي؛ يعود إلى تفسير وتعليل «كلّ ما يزخر به الواقع من مفاجئ وغريب ومدهش»[2] تحكمه الفرضيات وربط الأسباب بالنتائج للوصول إلى القوانين.

وقد حظيت هذه الكرامات، باهتمام كتاب السير والنّقاد والأدباء، في الدّراسات التّراثيّة والحداثيّة، على حد سواء. وكثر الجدل حول ماهيتها، وتباينت المواقف حول تصديقها وإنكارها، وشرعيّة مقبوليتها، بين مختلف المذاهب والفرق.ومن ثمة، سنتناول ماهيتها، من خلال مساءلة حدودها، في المعاجم اللغويّة، والموسوعات الصوفية، وفي الدراسات النقديّة، للوقوف على منطقها، ووظيفتها،وموضوعها،وصورها.

1-تعريف الكرامة:

أ-المعاجم اللغوية:

يعود اشتقاق المصدر"كرامة"، في المعاجم اللغويّة؛ " لسان العرب" لابن منظور و"مقاييس اللغة" لابن فارس و"العين" للخليل بن أحمد الفراهيدي، إلى الفعل الثلاثي "كَرُم" على وزن "فَعُلَ". وتتصف هذه البنية "فَعُلَ" بالخصائص التّالية[3]:

- قلة استعمالها لمحدودية أفعالها.
- تحمل معاني الغرائز والسجايا والطباع.
- الاتصاف بصفة ثابتة ملازمة لصاحبها.
- تدلّ على المبالغة والتّحول.
- يصاغ منها التعجب.

[1] -محمد لطفي اليوسفي:فتنة المتخيّل،المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر،بيروت،2002م،ج1،ص214.

[2]-المرجع نفسه،ص 214.

[3] ابن الحاجب: : شرح الشّافيّة،ج1،ص76.

ب- المعاجم الصوفّية:

يندرج مصطلح "الكرامة"،عند "ابن عربي"، ضمن مصطلح أعم هو"خرق العادة"؛ ويشتمل على ثلاث متقابلات هي: الكرامة، والمعجزة، والسحر. وتحديد مفهومها، في المعاجم الصّوفيةّ، يقتضي حصر أوجه الاختلاف بينها.والجدول التّالي يوضح هذه الفروق[1]:

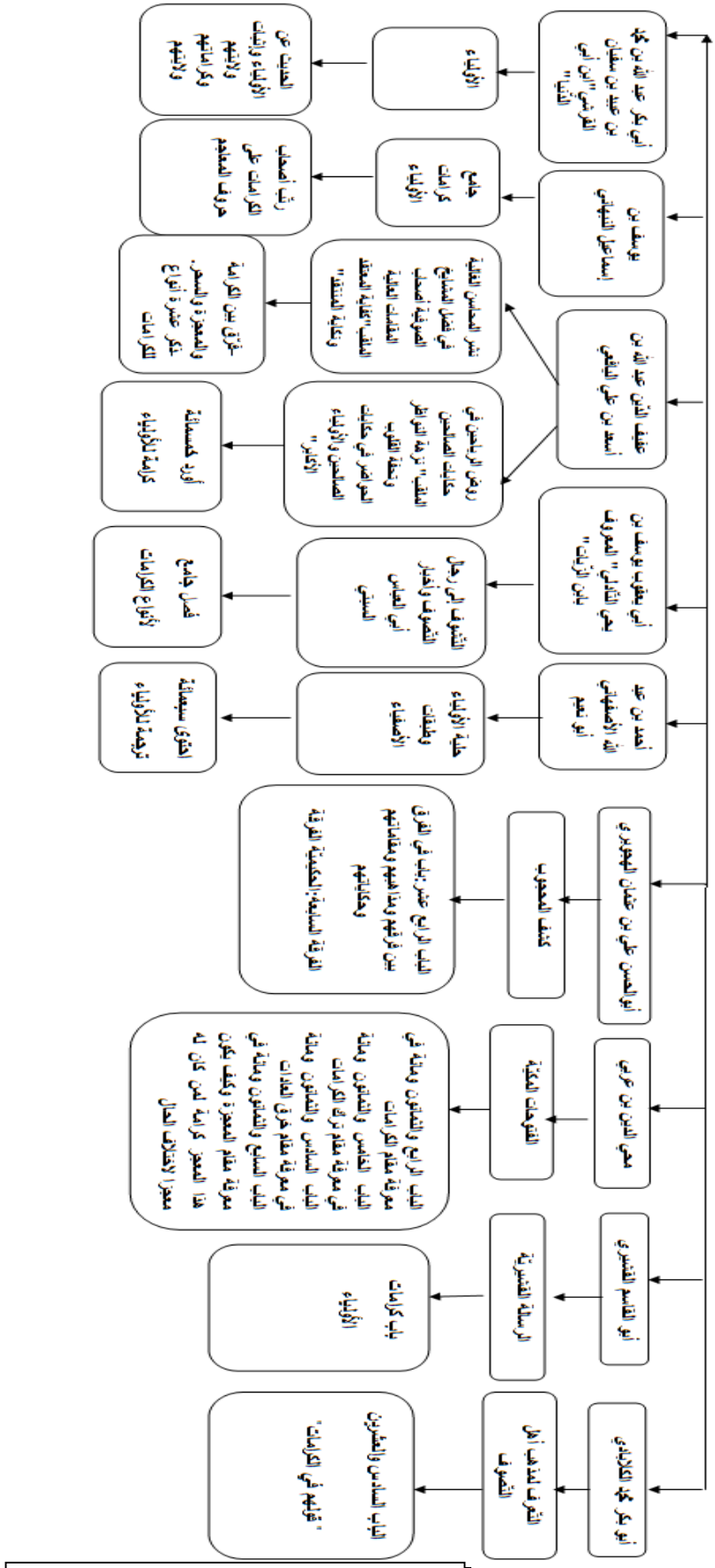
أوجه الاختلاف	خرق العادة		
	الكرامة	المعجزة	السّحر
النشأة:طريقة الحصول عليها	مكتسبة تعتمد على قوة همة العبد وعلى علم منه أي هي ثمرة تحصيله ومجاهداته	هبة إلهيّة للأنبياء والرسل	التّعلم
الماهية	حقيقة وجوديّة	حقيقة وجوديّة	ليس له حقيقة وجودية فهو مبني على التخيّل
الأصل فيها	الكتمان	الإظهار	الإظهار
الغاية	تقوية إيمان أهل الكشف	تحدي المشركين وإفحامهم للإيمان والتوحيد.	التّفريق
أصحابها	الأولياء	الأنبياء والرسل	عوام النّاس
الشّمولية	خاصة بالأولياء دون غيرهم	ينطق بها الأنبياء والرسل ويعلمونها للنّاس	التّعليم للغير

09- أوجه الاختلاف بين الكرامة ، المعجزة ، السّحر

[1]-ينظر، سعاد الحكيم: المعجم الصّوفي- الحكمة في حدود الكلمة-،ط1، دندرة للطباعة والنشر، 1401هـ-1981م،ص964-966

نستخلص من الجدول:

- تشترك كلّ من الكرامة والمعجزة في الماهّية فكلاهما حقيقة وجودية، وتختلفان في النشأة؛فالأولى مكتسبة تعتمد على المجاهدات، والثانية هبة إلهّية يختص بها الأنبياء والرسل.
- يكتم الأولياء الكرامة وتزيد من إيمانهم لكن الأنبياء يظهرون المعجزة تحديا للمشركين وإقناعا لهم برسالتهم السّماوّية.
- يقوم السّحر على التخيل، ويتم تعلمه وتعليمه، للتفريق بين النّاس وظلالهم.
- **ج–الدراسات التّراثّية:** اهتمت كتب التّصوف، بتعاقب زمني، بموضوع الكرامة، وهذا ما توضحه الترسيمة التالية:



05- الكرامة في الدّراسات التراثيّة

من خلال تتبع مصادر التصّوف، واعتمادا على أساليب المقارنة والتّحليل والاستنتاج، نخلص إلى النتائج التالية:

1. خصصت أبواب للكرامة ضمن كتب التصّوف.
2. كثرة الاهتمام برواية كرامات الأولياء، تداولا، وتصنيفا وتبويبا، لما امتازت به من تشويق وتخييل.
3. الحرص على جمع وتدوين كرامات الأولياء، وربطها بالولاية في كتب التراجم والطبقات.
4. عرض الأراء المختلفة حول الكرامات، والمقارنة بينها وبين المعجزة والسحر.
5. عرف تمثيل الكرامات الصوفّية، في النّتاج الأدبّي والثّقافّي، تنوعا، ونمطّية تكراريّة؛ تصور الولي/البطل/ الخارق/المنقذ والمخلص.

د-المقاربات النّقدية الحديثة :

تعددت مفاهيم الكرامة، باعتبارها شكلت ترسبات في اللاوعي، وتباينت مناهج مقاربتها في الدراسات الحديثة. وقد تعقبت مفاهيمها دياكرونيا، من خلال مؤلفات نقدية، تباينت فيها مناهج المقاربة؛ بين المناهج السياقية والنّصّية ، من المنهج النّفسي إلى السيميائي والبنوي والبحث عن الأدبية في إطار نظرية الأدب.

ويمكن أن نلخص هذه المفاهيم في الجدول التّالي:

الكتاب	الكاتب	السنة	المنهج	رؤيته للكرامة
الكرامة الصّوفّية والأسطورة والحلم-القطاع اللاواعي في	علي زيعور	1984	المنهج النّفسّي والإناسي الأنثروبولوجي	الكرامة نسق مضمر مترسب في اللاوعي الجمعّي للذات العربّية. وهو وليد ظروف سوسيو تاريخّية. ويعمل على توجيه السلوك، الفردي والجماعي؛ الّذي يؤمن بالقيم القلبّية خلاصا للإنسان. ويعكس، معتمدا

الذّات العربيّة–				على منهجين؛عملي وفكري، جانبين متناقضين أحدهما؛ ظاهر بقيم سلبية انعزاليّة تشاؤمية، والآخر رمزي بقيم إيجابيّة تسمو للكمال والخلود. [1]
دينامّية النّص –تنظير وإنجاز–	محمد مفتاح	1987	المنهج السيميائي "سيميوطيقا غريماص"	تدرج الكرامة أو الخارقة ضمن كتب طبقات الصوفيّة، لأنّها تحاكي معجزات الرسول –صلى الله عليه وسلم–وكرامات الصّحابة والتّابعين. وتتأتي تزكية وتثبيتا للصّوفيّ. فهي: سرد خيالي، مفارق للواقع، حول شخصية البطل /الصوفي الذي يمر بثلاث مراحل اختبارية؛ فهو يتأهل ثّم يخوض الاختبار الأساسّي حتّى يصل للتتويج التّشريفّي بها. ويتمحور حول موضوعات كثيرة، ذات طابع نفسي؛ كالخوف والتعصب ومقاومتهما، وتربوية تعليميّة، واقتصادية تتمثل في التجارة وأخرى قيم اجتماعية، كما تنحو نحو الغرائبي والتّحكم في الكائنات، ومغامرات السّفر وأهواله. ويعود تأليفها إلى تناقلها رواية عن سندها،أو عن طريق الرؤيا والرؤية،أو حالة عدم السواء.[2]
التّصوف والباراسايكولوجي –مقدّمة أولى في الكرامات	عبد السّتار عز الدين	1994	المنهج النّفسّي	الكرامة: هي رحلة باطنّية، تندرج في حقل ما وراء الباراساكولوجي؛ لمفارقتها للقوانين الطبيعّية والمنطقّية والسببّية. ويقوم بها الولي؛ صاحب السّر الإلهّي، للوصول لمقام القربة . فيعمل على استعراض

[1]–علي زيعور: الكرامة الصوفّية والأسطورة والحلم–القطا ع اللّاواعي في الذات العربّية–، ط2دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت،لبنان، ،كانون الثاني(يناير)،1984،ص9–12.

[2] –محمد مفتاح: دينامّية النّص–تنظير وإنجاز–،ط2،المركز الثّقافي العربّي،حزيران،1990،ص131–143.

الصّوفيّة والظواهر النّفسيّة الفائقة	الراوي			أحداث، في مشاهد خارقة، تتأطر في فكرة "الإنسان الكامل".[1]
أدبيات الكرامة الصّوفيّة	محمد أبو الفضل بدران	2001	المنهج التاريخي/النّفسي الشّكلي	الكرامة: جنس أدبي،أنتجته الثّقافة الشّعبيّة الصّوفيّة، قوامه السرد الغرائبي، ومنطقه التخييل.[2]
بنية السرد في القصص الصّوفيّ :المكونات والوظائف التّقنيات	ناهضة ستار	2003	المنهج البنيوي	الكرامة: هي قصة صوفية، تنقل تواترا، وتتدرج ضمن القصص الذاتي، حيث يتعرض الولي/شيخ الطريقة إلى اختبار، فينجح، في اجتيازه، بفعل خارق، يثير الدهشة في نفوس مريديه وعامة الناس. [3]
المتخيل والقدسي في التّصوف الإسلامي- الحكاية والبركة-	الميلودي شغموم	1991	مفاهيم إجرائيّة من مناهج متنوعة: تاريخي/نفسي/ إيناسي/فلسفي/ أنثروبولوجي	تحاكي بنية الكرامة، من حيث؛ البنية، الوظيفة، القصد، الشخصيات، أربعة أنماط سردية كبرى؛ وهي: 1. النّمط السّحريّ- الأسطوريّ:تحاكي الكرامة الأسطورة من حيث: بعدها الأنطولوجي الذي يقوم على الخارق في تأسيس الوجود بصناعة القدسي.فهي تؤسس قصة خلق الولاية والانتقال من الطبيعي إلى القدسي. وتتقاطع الكرامة مع السّحر في: الموضوع :صناعة المدهش والخارق

[1]-عبد الستار الراوي:التّصوّف والباراسايكولوجي-مقدمة أولى في الكرامات الصّوفيّة والظواهر النّفسيّة الفائقة،ط1،دار الخلود للتراث، القاهرة،1994 ،ص 79-80.

[2] -محمد أبو الفضل بدران: أدبيّات الكرامة الصّوفيّة،ط1،شركة الأمل للطباعة والنشر،القاهرة ،2013م،ص17.

[3]-ينظر،ناهضة ستّار: بنية السّرد في القصص الصّوفيّ:المكونات والوظائف والتّقنيات، ص82.

				الشخصية:تتميز بكاريزما متفردة الطريقة:الأفعال الخارقة والقوى الخفية. الوظيفة:التوقع والتنبؤ بالمستقبل وتسخير قوته لإحداث التغيير. 2. الّنمط النبويّ: "الاقتراب من المثال" يؤكد هذا الّنمط، اعتمادا على مبدأ محاكاة الصورة للأصل، استمرار النبّوة/ الأصل، من خلال الولاية/الصورة. حيث يقتفي الولي أثر النبي بكرامات تضاهي معجزاته. 3. الّنمط الإبليسّي:"الّنمط الغرامّي": ويظهر أثناء الشطح؛ حيث يرتقي الولي، تذويتا وموضعة، إلى مرتبة الألوهية ليصبح روحا خالصة، وتجسده حكايات "رسائل العشاق" وترجمان الأشواق. 4. النمط النعيمّي "فيض البركة": حيث تفيض بركة الولي، ويحل الّنعيم على الأرض. ويجني مريدوه وأتباعه ثمرة بركته الحسّية، في حياته وبعد وفاته، بطقوس وزيارات وقرابين . وينعمون بالطمأنينة وتحل جميع الأزمات. [1]
أدب الكرامات– من ميثاق الثقة إلى خطاب التماهي–	عبد الله بن عتو	2014	البنوية الشكلّية	الكرامة هي جنس أدبي، أنتجته الثّقافة الصّوفّية، له مقوماته السردّية المغايرة؛ وتتسم بخصوصّية لغوّية ورمزّية وبنائية.حيث يشكل الولي /البطل محور أحداثها التي تتداخل فيها كل الأجناس الأدبّية؛ حيث تمتص في نسيجها؛ الديني والأسطوري والخرافي والسيري والقصصي على لسان الحيوانات. فهي

[1]– ينظر،الميلودي شغموم:المتخّيل والقدسي في التّصوف الإسلامي–الحكاية والبركة–،ط1،منشورات المجلس البلدي بمدينة مكناس،المغرب،1991.

				تحيل إلى اللاوعي الجمعي، بسرديّة تقويليّة، وتنقسم إلى قسمين؛كرامات حسّية تعتمد على الجوارح، وأخرى معنوية سلوكّية بالعبادات. وتضطلع بوظائف تأثيرية إقناعّية تهدف للانخراط في السير.[1]
الفكه في قصص كرامات الصّوفّية-بين التّقديس والتّحميق-	أسماء خوالدّية	2015	المنهج البنوي/السيميائي /والنفسّي/الاجتماعي	الكرامة: قصة صوفّية، يرويها المريدون وعامة النّاس، في إطار الإيمان العقائدي، لغرض التّسلّية والسّمر،من ناحية، وتعزيزا لطريقتهم الصوفّية،من ناحية أخرى. و تتثاقف مع ألوان سردّية متنوعة، وتتمايز، في الوقت نفسه، عنها، بأعمال خارقة يقوم بها الولي، وتتجلى في صور غرائبّية متنوعة، ويستسيغها، القارئ،والمريد، وعامة النّاس،تقديسا وتحميقا.[2]

10- مفاهيم الكرامة في المؤلفات النّقدية الحديثة

توصلنا، من خلال التعقب الببليوغرافي للدراسات الحديثة، حول موضوع الكرامة،واعتمادا على أساليب المقارنة والتّحليل والاستنتاج، إلى النتائج التّالية:

1. اهتم النّقاد العرب، والمغاربة خاصة، بالنثر الصوفي المهمش، الشّفهي والمكتوب،الّذي أقصته المؤسسة الأدبّية.
2. يجمع ا لّنقاد على أدبّية الكرامات الصوفّية، وتفردها بالسّردية المقدسة؛ الّتي تقوم على أفعال خارقة تتجلى في صور متنوعة،حسّية ومعنوّيةوتهدف إلى التّسلية والتّأثير.
3. تنوعت المقاربات النّقدّية، للكرامات الصّوفّية ، وبمناهج حداثّية، سياقّية ونسقّية.

[1]- ينظر، عبد الله بن عتو: أدب الكرامات من ميثاق الثّقة إلى خطاب التّماهي-، دط، دار الأمان، الرباط، المغرب،2014.

[2]-ينظر، أسماء خوالدية: الفكه في قصص كرامات الصّوفّية بين التقديس والتّحميق-،ط1،منشورات ضفاف،منشورات الاختلاف، دار الأمان،2015.

4. تكشف الكرامات الصّو فّية،عبر حقب زمنية مختلفة، عن جوانب نفسّية واجتماعّية،وطرائق للتفكير.
5. تكشف الكرامات الصّوفّية عن الّنسق اللاواعي في الذّات العربّية.

2-صور الكرامات:

تنوعت صور الكرامات في التّراث الصّوفي، وتكرر حدوثها في صيغ مختلفة، ويمكن حصرها في عشرين صورة[1].و يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام:

1.كرامات خاصة بالولي:وتظهر في ثلاث فترات مختلفة؛ قبل ولادة الولي، وفي حياته وتستمر بعد وفاته لتعزيز ولايته في نفوس مريديه.
2.كرامات أفعال خارقة: تحدث في الأزمات، حيث يظهر الولي في صورة البطل المخلص الذي ينقذ الّناس.
1. كرامات رؤيوية غيبّية: وتكون في صيغ رؤى، تبشيرية أو تحذيرّية أو تحمل حلولا ،يراها الولي فتتحقق.

ويمكن تقسيم الكرامات، إلى قسمين:

- كرامات حسّية: تتعلق بالحواس الخمس وترتبط بالعين ، والأذن واللسان واليد والأنف. وما ينتج عنها من أفعال خارقة؛ رؤيوية وسمعية وكلامّية وإنجازية وذوقّية.
- كرامات معنوّية: ترتبط بالعبادات والسلوك الصوفي من سير وأحوال ومقامات.[2]

3-وظائف الكرامة:

تضطلع الكرامة بثلاث وظائف أساسة هي:إثبات الولاية،والتنفيس الإبداعي عن أفراد المجتمع،والتعليم[3]ويمكن تصنيف هذه الوظائف، بالترتيب، في جدول توضيحي كما يلي:

---

[1]-ينظر ،محمد أبو الفضل بدران: أدبيات الكرامة الصوفّية، ص133-134.

[2] ينظر :عبد الله بن عتو :المرجع السابق،ص53-55.

[3] -ينظر محمد أبو الفضل بدران:المرجع السابق،ص115.

الوظيفة	الفئة المستهدفة	الأسباب	الغاية
إثبات الولاية	الأولياء	1-إنكار الكرامات 2-التشكيك في ولاية الولي. 3-تردد المريدين	1-إثبات قطبيّة الولي –غوث العصر- 2-تثبيت المريدين. 3-إضفاء قدسيّة على المؤلف.
التنفيس الإبداعي عن أفراد المجتمع	أفراد المجتمع	أزمات سياسيّة واقتصادية واجتماعيّة	تحقيق الأمنيات وتغيير الأوضاع السياسيّة والاقتصادية والاجتماعيّة
التعليم	أفراد المجتمع	تدني الأخلاق الاجتماعيّة	الحث على مكارم الأخلاق وتربية النشء

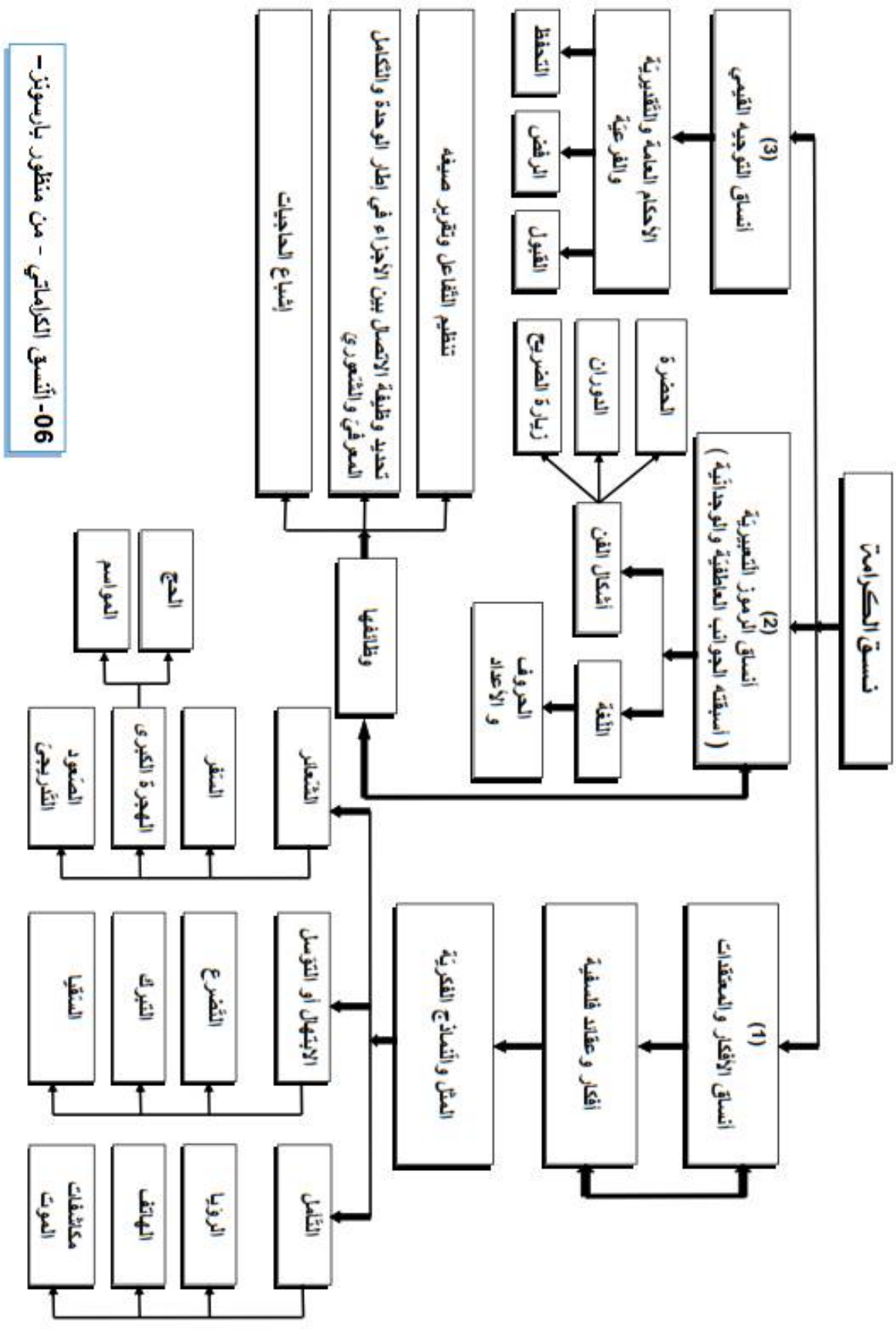
11- وظائف الكرامة

يتضح من الجدول ما يلي:

- القيمة الصّوفّية:تعزز من قيمة الطريقة الصّوفية ليزداد عدد المريدين التفافا حول ولّيهم.
- القيمة التّربويّة: نشر قيم أخلاقّية لتربية المجتمع المسلم.
- القيمة الأدبّية:التّسلّية والسمر .

4- النّسق الكراماتي في الشّعر الصّوفّي المغاربّي المعاصر

تعتبر الكرامة نسقا ثقافيا مضمرا. وقد صاغته أعراف وتقاليد وشعائر وطقوس وسلوكات أقرتها المؤسسة الاجتماعّية ليترسب في اللاوعي الفردي والجمعي معا. وقد توصلنا، انطلاقا من مفهوم "بارسونز"للنّسق، إلى وضع تصور للّنسق الكراماتّي، في الشّعر الصّوفّي المغاربي المعاصر، كما توضحهالتّرسيمة التّالّية:



06- أنّسق الكراماتي - من منظور بارسونز -

نستنتُج من خلال التّرسيمة ما يلي:

1. ترســـخ النسق الكراماتي، في اللاوعي الجمعي للشّعراء المغاربة، من خلال تفاعُلِ ثلاثة أنساق هي: أنساق الأفكار والمعتقدات، وأنساق الرموز التّعبيريّة، وأنساق التوجيه القيمي.
2. تتجلى أنساق الأفكار والمعتقدات، المشكلة للّنسق الكراماتّي، في نماذج عُلْيا، تظهُر في سلوكات فرديّة، تعزز ولاية الولّي.
3. يمتلك الولي، في النسق الكراماتّي، قدرات خارقة؛ وتكون :
   - تأمّليّة: من خلال ما يتلقاه من رؤى وهواتف، وما ينكشف له من حجب غيبيّة.
   - توسلّيّة : فالولي يتضرع لله عز وجل، ويطلب منه المدد والعون، ويكون مجاب الدّعاء فينتفع النّاس ببركته.
   - شعائرية: يمتلك الولي قدرات على الانتقال والسّفر وطي الأرض لاكتشاف عوالم غيبيّة.
4. يتم التّعبير عن النّسق الكراماتي، برموز لسانّية؛ تكشف أسرار الحروف والأعداد، يتلقاها الولّي، في حلقات السّماع ، والذكر والحضرة .
5. وضعت السّلطة الاجتماعيّة، الفرديّة والجماعيّة، النسق الكراماتّي، في ميزان النّقد، لتتباين المواقف، بين ثلاثة تيارات مختلفة؛ الإيمان والتّصديق، والإنكار والرفض، والتحفظ .

وسنتتبع ، بناء على ما تّم ضبطه في هذه الترسيمة، إشعاع النّسق الكراماتّي، وبناء المتخيّل الصّوفّي، في نماذج شعريّة منتقاة، من الشّعر الصّوفّي المغاربّي. وهذا ما سيتم الكشف عنه، في هذا الفصل.

أوّلا: الرؤيا وتشكيل النّصّ الصّوفّي

1. الرؤيا والذّسق الكراماتي:

تعتبر الرؤيا،عند المتصوفة، بأقسامها الثلاث؛ رؤيا المنام،التّخييل ورؤيا المحال، في المنام كما في اليقظة، رؤيا المعراج[1]، جزء من النبوة، ووجها من أوجه الوحي . فهي جسر تواصل بين عالمي الحس/الملك وعالم الغيب/الملكوت.

وترتبط الرؤيا الصّوفّية بالنمط النّعيمي التبشيري، وتقوم على ركنين أساسين هما؛ الرائي والمرئي.وتنقسم الرؤيا إلى نوعين:

1. رؤيا تخصّ الولي وتبشره بالقبول في السير والترقي في المقامات.
2. رؤيا يراها الولي وترتبط بالعوام من النّاس: وتكون استشرافّية تتضمن الخلاص من الأزمات أو إجابات لأسئلة مستعصية

وتضطلع الرؤيا ،من منظور علم النّفس،بوظيفتين أساسيتين هما:

أ-تعبيرية: يعبر من خلالها عن أفكاره وهواجسه واحتياجاته

ب-تنفيسية: تخفف توتره وانفعالاته.

وتكمن أدبية الرؤيا الصّوفيّة في :

1-الصيغة الرمزية: فهي ترد في شكل رموز قابل للتأويل

2-القالب السردي:تروى أحداثها على لسان الرائي

3-الانفتاح على عوالم الغيب:حيث اللازمان واللامكان والشخوص.

وقد اتخذ الشّعراء، باختلاف مدراسهم الشعرّية، وهواجسهم الفكرّية، من الرؤيا الصّوفّية، في الشّعر المغاربي المعاصر، منطقا لهم، للتجريب والانفتاح على عوالم

[1]-إبراهيم أزوغ:<أدبية الحلم الصوفي وأنواعه>،بلاغة الخطاب الصوفي،ط1،مؤسسة أفاق،المغرب،2021،ص66-67.

الغريب والمدهش،عبر جدلّية الممكن والمستحيل تارة، والمقدس والمدنس تارة أخرى. وهذا ما أثرى الرؤيا الشعرية المغاربّية عبر بلدان المغرب العربي الكبير .

أوّلا: الشّعر الجزائريّ:

تنفتح رؤى الشّاعر "**عثمان لوصيف**"، وقد كرر الفعل الصريح "**رأيت**" ثلاث مرات، على عوالم غيبية حلمّية؛ قائلا:

رأيت كواعب عبقر..والسّاحرات

رأيت السواقي وحور الجنان

رأيت مرايا الندى..

آه! ياهذه الكائنات الشفيفة

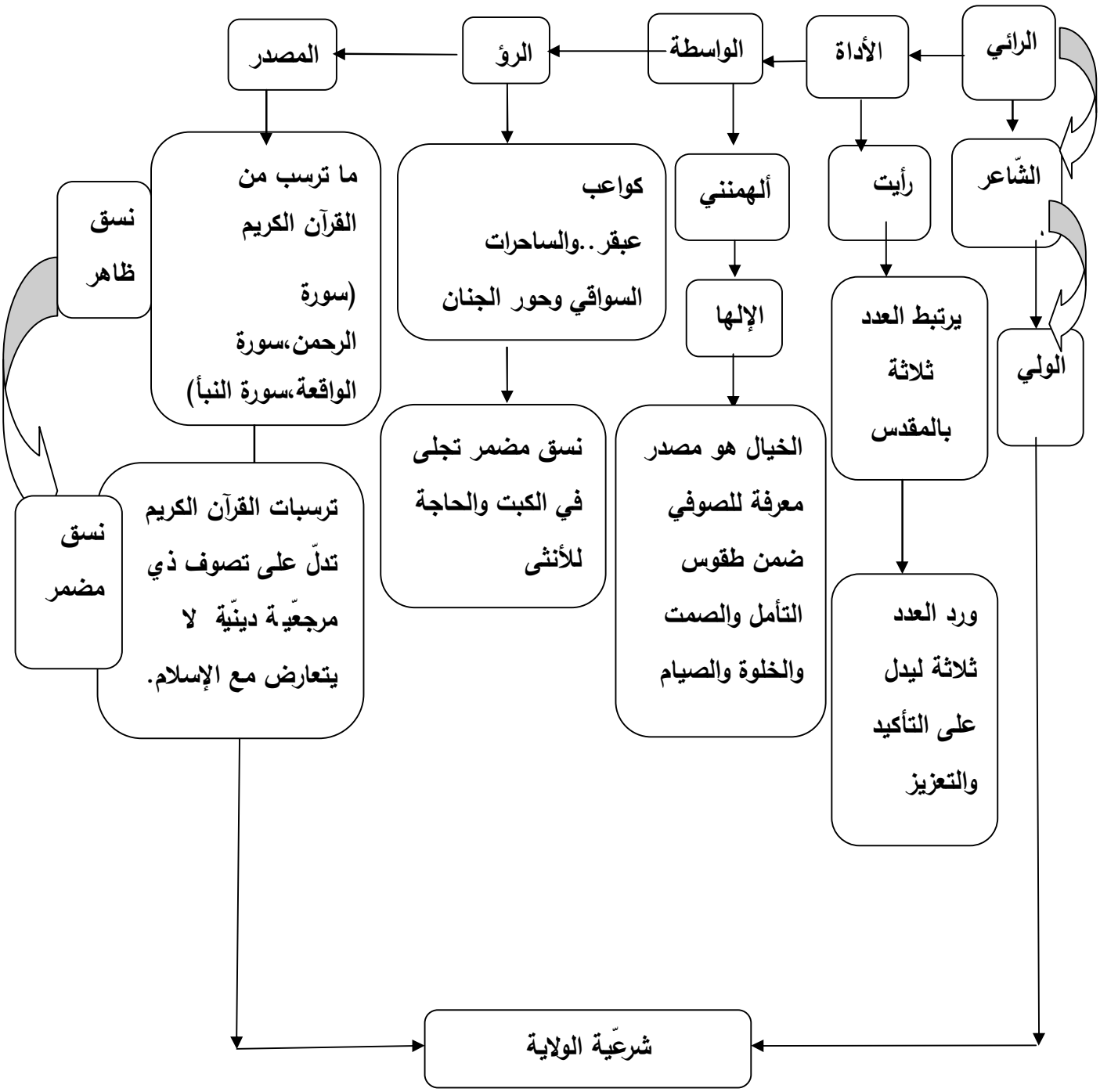
يا مهج الضوء في الملكوت

ويا رسل الحقّ!

ألهمنني أن أغني جمالاتها اللّدنّيه:[1]

ويمكن توضيح هذه الرؤيا بالترسيمة التّالّية:

[1] –عثمان لوصيف:غرداية، د ط، طولقة،1995،ص18.



07- الرؤيا و النسق الكراماتي عند الشاعر عثمان لوصيف في ديوان غرداية

يتقمص الشّاعر شخصية الولي صاحب الكرامة، وهو يسرد لنا رؤاه باستعمال الفعل الصريح "رأيت"الّذي تكرر ثلاث مرات ليؤكد رؤى تّصويرية تعكس الجمال الأنثوي

(كواعب، حور)،وتتسرب من اللاوعي ،وفق ميكانيزم الكبت والحاجة للأنثى،وتتثال بآلية تكثيف اللقطات الخاطفة، عبر وسائط، ذات طابع انعكاسي،(مرايا، ندى، سواقي).لتؤكد تجلي الحقيقة.

أماّ الشّاعر "عبد الله العشي ": فيسرد رؤياه قائلا

أشرقت ؛

تلك عينان من غسق غزل الليل جفنييهما

من دجى الكون، تحتفلان. ..

وتختصران المسافة بين السموات والأرض. إنّي أرى؛

ضاق بي الأفق. إنّي أرى ؛

قمرا ذاب في فيضه، وأرا(ها)[1]

يبني الشّاعر متخيله، عبر مشاهد ماضوية، مترسبة في لاوعيه، وقد تناسلت من ثنائية "النور/أشرقت" و"الظلام/الليل / الدجى،"وقد اهتدى بنور البصيرة، الّتي تطوي الأرض وتحلق في السّماوات، في رحلة الكشف عن الحقيقة، وقد تجسدت في جمال أنثوي يتوحد في جمال الطبيعة الّذي يشكل فيها القمر أكمل صور التّجلي. ويؤطر رؤيته، في مسار تخيلي، برمزين واقعيين مرئيين هما: البئر ومحط الحمام قائلا:

هاهنا :

سوف أغمض عيني

حتى أرى كل شيء ؛

من البئر. ..

[1] –عبد الله العشي : صحوة الغيم، ط1، دار فضاءات، عمان، الأردن، ، 2014، ص31–32.

حتى محط الحمام[1]

يستحضر الشّاعر رمز"البئر"؛ بدلا لاته الميثية والأنثروبولوجّية والدينّية، المترسبة في لاوعيه، حيث ارتبط البئر في الأساطير القديمة بالآلهة الخصب والنماء والتجدد، وارتبط بتحقيق الأمنيات لمن يشرب من ماء زمزم خاصة، وبقصة سيدنا يوسف عليه السّلام،حيث كانت المحنة والمنحة.أّما رمز"الحمام" باختلا ف ألوانه فهو رسول السّلام والمحبة،والخلاص، في الثّقافات الإنسانّية. وارتبط رمز الحمام، في الثقافة الإسلامية، بغار حراء وبرسالة سيدنا محمد صلى اللّه عليه وسلم.

يتسرب ،عبر هذه الصورة، وبميكانيزم التّخيل، الرغبة في الخلاص، والوصول إلى حقيقة التوحيد.

ثانيا:الشّعر التّونسّي:

ودخلنا في لحظة وجد

فانداحت سجف وانشق سديم

فرأينا ما لم يره القديسون، رأينا

العرش غلالة نور شع، فضاء الملكوت...رأينا

مدنا من بلور

وقصورا من ذهب...ورأينا

أودية من مرو وعقيق سالت وهجا

وجبالا من ياقوت...ورأينا[2]

[1] –عبد الله العشي : صحوة الغيم ،ص26.

[2] – محمد الخالدي: المرائي والمراقي، ط1، دار الأطلسّية للنشر، تونس،1997،ص ص9–10.

يتقمص الشّاعرشخصية الرائي/الولي الّذي تتكشف أمامه الحجب في زمن رؤيوي/ لحظة وجد؛ حيث يغيب العقل /المحدود لتتقد البصيرة، وتحلق في فضاء تخيلي؛ ترسمه مشاهد نورانّية؛ تحاكي الّنمط الّنعيمي في الجّنة، وقد ترسبت صور اشعاع المعادن الثمينة؛ الذهب/ البلور/المرو/العقيق/الياقوت، عبر خماسية فعلّية للفعل "رأينا"،تؤكد عقيدة التوحيد.

ثالثا:الشّعر المغربّي

اغسل صدرك

ستصادفنا في رحلتنا، يا خلي

ما لا عين الإنسان رأت

ما لا أذن الإنسان رأت

لكن املأ زقّك بالصبر

صبرك:أن تظمأ للمحبوب

صبرك أن تطرح من نفسك هّم الخوف

أن تفنى في المرغوب

أن تعرى في وهج الصّحراء[1]

يمكن تقسيم هذا المقطع الشّعري إلى ثلاثة أقسام:

[1]–أحمد الطريبق أحمد: الأعمال الشّعرية –مسار تجربة 1968م– 2010م، ط1، منشورات وزارة الثّقافة، الرباط،2011 م، ص14.

1. ما قبل الرؤيا:"مرحلة التهيأة " حيث يتلقى الشاعر/المريد، بصيغة أخوية، رسالة من سلطة علوية تتضمن أوامر صيغت في فعلي الأمر الصريح "اغسل" و"املأ". وهما يحددان مرحلتين أساستين هما:

أ-مرحلة التطهير:بتطهير القلب من التعلق بالدنيا.

ب-مرحلة السير: ويتزود فيها بالصبر بنوعيه؛صبر على ما يحبه ،وصبر على ما يكرهه،أثناء الانتقال من مقامات إلى آخر، ومن حال إلى أخرى.

2. أثناء الرؤيا: فهي رؤيا مبشرة بنعيم الجنة، بوصفها الذي ورد في الحديث القدسي.
3. بعد الرؤيا:مرحلة الفناء واحتراق المحب في محبوبه.

رابعا:الشّعر الليبي

ستظل ماطرة

رؤاك كعهدها

ويظل يكتبك

الكلام الماطر[1]

تقترن الرؤيا المبشرة ، في الموروث الشّعبي الصّحراوي، بدلالة السّقيا. فالشّاعر/ المريد ينقل رؤى شيخه مجددا الولاء له في حياته ومماته.

خامسا:الشّعر الموريتاني

أوقدتُ

فانوس الرؤى لمراكبي

وغزلتُ من قطن الرّياح

[1]-محمد المزوغي:العارفون، دار الكتب الوطنّية،بنغازي، ليبيا، ص16-17.

وشاحي

حتّى أتيتِ

استيقظ الإلهام فّي..

ومضيتُ

في كفّي رمادُ كفاحي[1]

يفتتح الشّاعر مشهد الانتظار الطويل،عبر ميكانيزم التّخيل، على جّو أسطوري؛ تصنعه رموز (فانوس/مراكب /وشاح)، ليتناص مع قصة "بينيلوب". وتحدث المفاجأة /لحظة التغيير، التي تعلن لقاء الغائب/ الأنثى / الإلهة؛ القادرة على البعث والإحياء،عبر تفعيل طاقة غيبية /الإلهام تجدد، برمزية الكناية (كف اليد/الرماد)،رحلة التوحيد /طائر العنقاء.

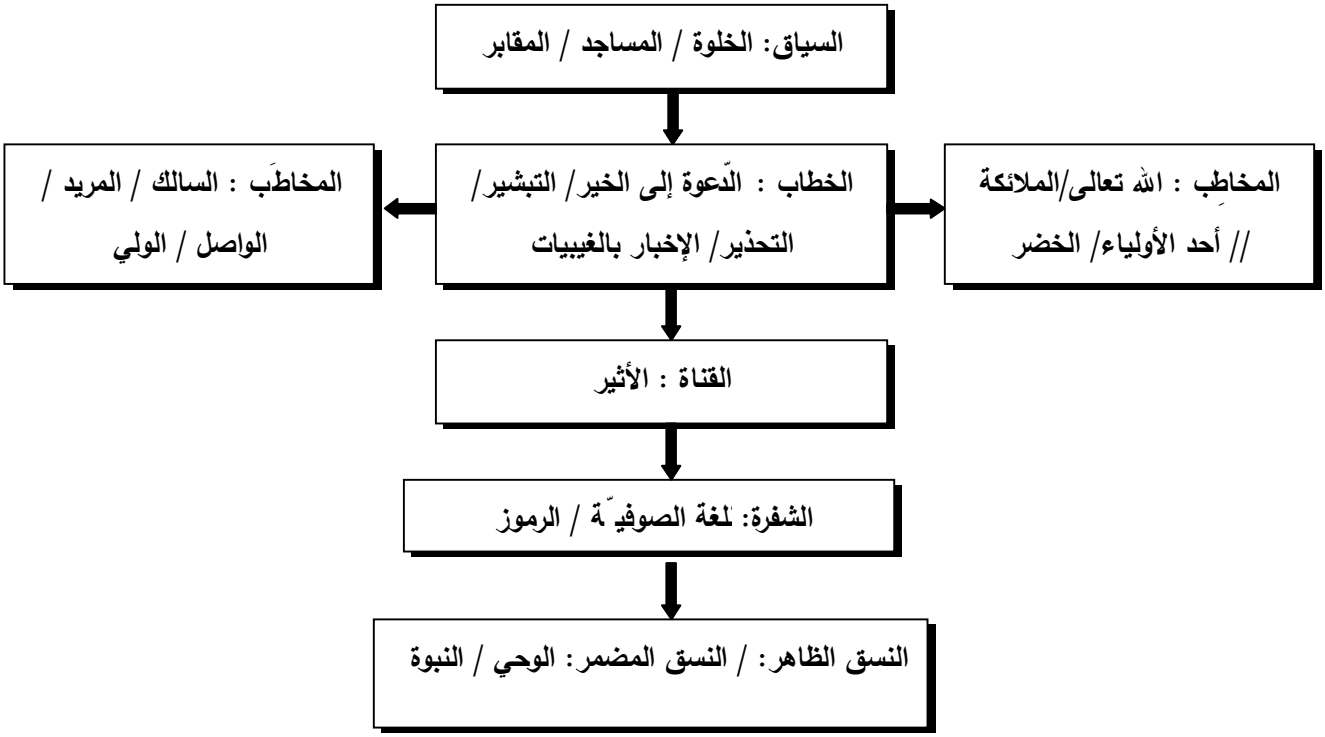
2. الهاتف وبناء المتخّيل النّصّي

يعد الهاتف، من المنظور الأنثروبولوجي، صوتا خفيا يحمل رسائل تبشرّية أو تحذيرّية تتعلق بالغيب. وقد ارتبط في العصور القديمة، بالكهانة والعرافة. حيث كان يدعي الكاهن/العرّاف تلقيه أخبارا تحذر من الكوارث الطبيعية والحروب، وأخرى تبشر بزوال الأزمات.

وقد ترسب هذا المعتقد، في اللاوعي الجمعّي البشرّي، ونسجت روايات مختلفة حول مصدره؛ فتارة ينسبونه للعفاريت وأخرى للجان. فقد كان العرب في شبه الجزيرة العربية ينسجون أساطير حول جنّ واد عبقر و إلهامها للشّعراء الجاهليين. ليتغير المفهوم، مع مجيء الإسلام، ويصبح وحّيا بواسطة الأمين "جبريل عليه السلام" إلى الرسول محمد صلى الله عليه وسلم.

[1] –الشيخ نوح :عراجين القلق الأولى!، ط1، دار الثقافة،االشارقة،الإمارات العربيّة المتحدة،2019، ص201.

وقد اعتبر المتصوّفة الهاتف، وجها من أوجه الكرامة، وصورة أخرى للرؤيا؛ يعتمد على حاسة السمع، تمثلا بالنبوءة وتجاوزا للوحي. فهو خطاب عرفاني متعال، في سياق تلقين معارف غيبيّة، خص الله تعالى به أولياءه. ويمكن توضيحه اعتمادا على خطاطة جاكوبسون، من منظور الغذامي، كما هو موضح في التّسيمة التّالية:



08- الهاتف وفق مخطط جاكوبسون – من منظور الغذامي-

أوّلا: الشّعر الجزائريّ:

يحضر "الهاتف" ؛بصيغته السّماعية،مجسدا في صوت "الجرس"، في ديوان "جرس لسماوات تحت الماء"،على شكل قصيدة مطولة؛ مكونة من سبعة مقاطع، حيث يقول في المقطع الأول :

جرس أطارده فتخطفني البروق

غمامة تدنو وأخرى تهرب

وأنا أهرول في سهوب العمر

أبحث عن جراحاتي الّتي انهمرت

بالأمس مني هل رعاها الأنبياء

فبرعمت مزهوة

أم أنّها طارت إلى أفاقها تتلهب

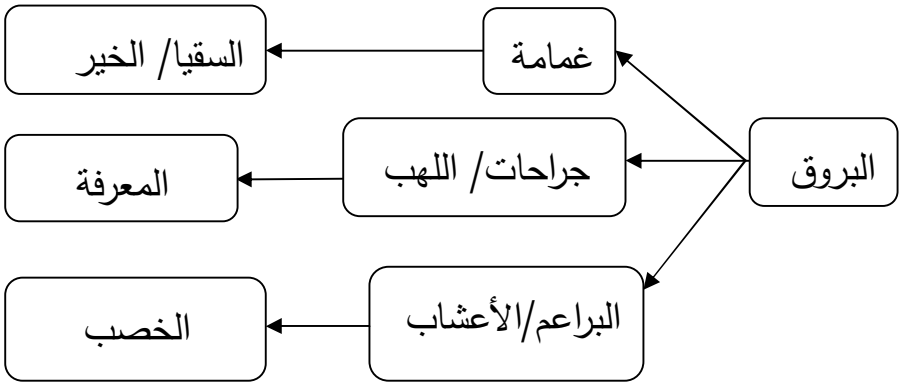
ويسيل لحن من فمي

فإذا البروق تدغدغ الأرض المرضية

تمسح الأعشاب والأهداب[1]

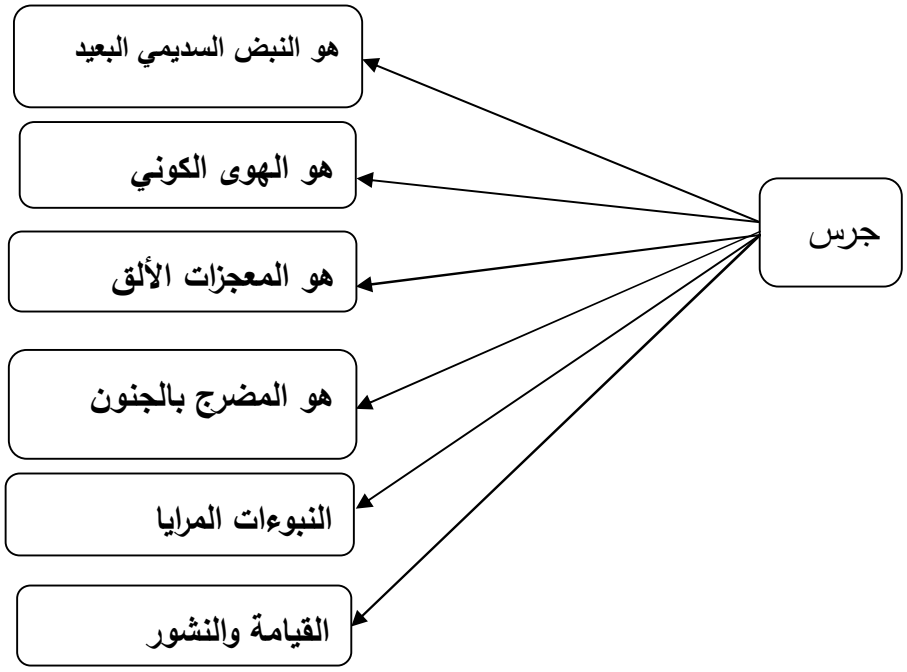
يتكون هذا المشهد من لقطات متتابعة تتراسل فيها الحواس،حيث يعمل (الجرس) كمحفز صوتي ينتشر صداه لإثارة الحواس البصرّية والحركية.حيث تتوالى البروق المبشرة بالخير في صور مفاجئة، تعتمد على السرعة والإدهاش، كما توضحه الترسيمة التّاليّة:

[1]–عثمان لوصيف:جرس لسماوات تحت الماء،ص 8.



09- تجليات الهاتف في ديوان جرس سماوات تحت الماء

وتترسب دلالات الجرس، في اللاوعي الديني الجمعي، وفق الترسيمة التّالية:



10- دلالات الجرس في ديوان جرس سماوات تحت الماء

يتساءل الشّاعر عن مصدر" الجرس" قائلا:

من أين تصعد هذه الأجراس

نحو سريرنا.. من أيّ قاع مظلم؟

من أيّ بحر غائر أو طلسم؟[1]

اقترنت الأجراس بالسرير فهي هواتف منامّية، تنبع من الأقاصي البعيدة (قاع مظلم،بحر، طلسم)، ويكنى بها، من المنظور الأنثروبولوجي، عن المجهول والغامض والمستتر.

يكسب الشّاعر صوت الأجراس، عبر ثنائية "مثير– استجابة"، بعدا مقدسا، حيث يقول:

كلّ السماوات القصيّة تستجيب

لصوته الرنان

كلّ الكائنات.. وتستجيب له القبور[2]

ويكرر الفعل "تستجيب"مرتين لينتشر فعل "الاستجابة" الكلّية عبر السّموات والأرض. وتتحقق الكرامة بصورها الثلاثة (استجابة الدعاء ، وانقياد الكائنات، وإحياء الموتى). وبذلك تتحقق ولاية الشّاعر باستمرارية الهواتف، عبر العصور، بتكرار الجملة الثقافّية "تتناسل الأجراس "لتحقق فعل التّحول قائلا:

من حرك الإغواء في الأجراس فالتهبت

ومن..من شدّ إيقاعات هذا الكون

فاندلقت خزائن فيضه؟

كانت يبوسات فغمسها هديل الأنجم

---

[1]–عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الماء ،ص21

[2]–المصدر نفسه، ص17–18.

كانت قتامات فذهبت الطيور هباءها

وتألق النسرين والنردين

في سهو السّماء وفي دمي[1]

تتحد صورة الأجراس، في لاوعي الشّاعر، بصورة الأنثى الأسطورة إلهة الخصب"عشتروت". وعبر ميكانيزم الكبت، حيث تمارس فعل الإغواء لتتجلى الفيوضات في الطبيعة وتنعكس وحدة الوجود نورا وصوتا ولونا .

ثانيا:الشّعر التّونسيّ:

يسرد الشّاعر "محمد الخالدي"،وقد تقمص شخصية المريد، في ديوان "المرائي والمراقي"، المشاهد الرؤياوية، أثناء سيره،في طريق الكشف، وانتقاله بين المقامات والأحوال. قائلا:

ما بين اليقظة والحلم تجلى لي

يرفل في ملإ من نور شفّ وأومأ لي

-هيا اتبعني

ومضى يطوي الأرض فصحت:تريث أنّى لي

أن أذرع مثلك هذي الأرض،

تريث حتى أخلع أسمالي...

حط على جبل من بلور

فمشيت إليه أتعثر في أسمالي

[1] -عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الماء ،ص20

-دونك هذا المرقى فتسلق صخرة الأحوال

كابدت

وكابدت وكابدت فما رق الصخر لحالي [1]

يمكن تقسيم المقطع الشّعري إلى ثلاثة مشاهد كمايلي:

1. مشهد التّجلي:وهو مشهد بصريّ؛ يتسم بالسّكينة والهدوء في لحظة تأمّلية بينّية؛ بين اليقظة والحلم؛ تجمع بين الواقع والخيال.لتحدث المفاجأة بحدوث فعل التجلي الذي كسر الرتابة السرديّة لينتقل إلى محاكاة النمط النعيمي، في وصف "المتجلي"،من خلال الأوصاف،النور وثياب الحرير، المترسبة في اللاوعي الجمعّي.

2. مشهد "تلقي الهاتف":يقوم على فعل إشاري "أومأ" يتضمن فعل أمر "اتبعني" ،من "المتجلي" الّذي يعلن الانطلاق في رحلة.

3. مشهد الرحلة: عماده الحركة، يقوم المتجلي /الشيخ/المرشد بطي الأرض، وهي من كرامات الأولياء، للوصول إلى جبل البلور، للكشف عن الأسرار. ويتقمص الشّاعر شخصّية المريد،وفق ما يعرف في علم الّنفس؛ بحالة"الإسقاط الّنجمي"" Astral Projection"،وتتم عبر ثلاث مراحل هي:

أ-مرحلة التّخلي:حيث تتم طقوس التطهير والتخلص من الجسد وتحرير الروح، وتجسدت من خلال الكناية "أخلع أسمالي".

ب-مرحلة التّحلي:تتحقق بالتأكيد على الصبر وتحمل الصعاب×بتوظيف الكناية (ما رق الصخر لحالي)، والمجاهدة بتكرار الفعل "كابدت".

ج-مرحلة التجلي:والارتقاء فيمن حال إلى حال.

ثالثا: الشّعر المغربّي

[1] -محمد الخالدي:المرائي والمراقي، ص124-125.

تختلف صورة "الهاتف"، في الشّعر المغربي المعاصر، من شاعر لآخر، باختلاف التّجربة الصّوفيّة. وسنركز على تجربة كل من "محمد بنعمارة " و" أحمد مفدي" لتبيين ذلك.

- يقول الشّاعر "محمد بنعمارة":

رفرف قلبي يا مولاي

حين أمرت، ركبت الموج

وخاطبني صوت القطرات

وكان النّخل معي

يحملني فوق جذوع يابسة[1]

يفتتح الشاعر المقطع بجملة افتتاحيّة فعلية "رفرف قلبي "؛حيث أسند فيها الفعل "رفرف" الّذي يدل على الحركة والاهتزاز،إلى مسند إليه "القلب". ليدلّ على التّحول من حالة السكون (الحالة العادّية)، إلى الإهتزاز(النشوة القلبّية). بعد تلقي الأمر/"أمرت"، من سلطة عليا، يقضي بالسّفر.

- يقول الشّاعر "أحمد مفدي":

ولّما تحرّى العشيـ ق السّميع الصّدى

يدقّ–بدمع نحيبه– قلبا

وجرسي تشظى...!

فأومأ ليلا لرحلي

هناك المقامات ترضى...!

[1] –محمد بنعمارة: السنبلة، ط1،دار الأمان،الرباط،1990،ص59.

ولا أنت تشقى

فسافر إليها.....!

تر الفاتنات

رأت شهرزاد

تراني أنا السندباد...!؟

أغوص اندهاشا بكأسي....!

كأنّه آت بزق الخمور

يعيد رماد الزّمان

لقومه(عاد)....![1]

يتلقى الشّاعر/ العاشق هاتف الرحلة ليلا، على شكل ترجيع صوتي، "جرس/ الصدى" ، تتبعه الإشارة "أومأ" التي تدعو إلى الانتقال بين المقامات.ويصور ،بمحاكاة النمط النعيمي، صور الرؤيا(الفاتنات/ شهرزاد / السندباد/الخمر)، المصاحبة للارتقاء.

ويستمر الشاعر في رحلته قائلا:

أرى الله وجدا

بعشق المجال ليعرج حرفي

إلى حيث أنسي....!

فأنسى أنا من أكون[2]

[1] –أحمد مفدي:أنا من أكون،ج1،ط1، ص ص59–60.

[2] –المصدر نفسه، ص61.

يصل الشاعر إلى مرحلة الفناء في المحبوب.

رابعا: الشّعر الليبّي

يحضر صوت "الهاتف" في قصيدة "مسافر" للشّاعر "محمد المزوغي" الّتي تتكون من ثلاثة مقاطع حيث يستهل كل مقطع منها بجملة استفهاميّة "مسافر أين؟ .

يقول في المقطع الأّول:

مسافر أين؟

حيران يناديني

في غربة الروح

صوت منك يشجيني

قد ظلّ يسكب في سمعي وفي بصري

ما فجّر الصحو[1]

يفتتح الشّاعر قصيدته، وهو في لحظة سكر/حيرة /غربة /شجن، بنداء صوتي أنثوي؛ يمتلك سلطة الهيمنة السّمعيّة والبصريّة ،على حدّ سواء.

المقطع الثّاني:

يقول الشّاعر:

مسافر أين؟

لا زاد يبلغني

ما أرتجيه ولا نجم يواسيني

[1]– محمد المزوغي: بعض ما خبأ الياسمين، ط2، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا،2019 ،ص48.

تفرق الصحب عنّي

حين أفردني

طبع وفّي

لأحلام المجانين[1]

يستمر الشاعر/المريد في اقتفاء صوت الهاتف الأنثوي"مسافر أين"؟ ،على خطى من سبقوه من العشاق المجانين، رغم افتقاره للمدد (قلة الزاد/ والوحدة) الّذي يعينه للوصول.

المقطع الثالث:

أنا الجوال تعرفني

كلّ المجرات

أطويها وتطويني

وما بدا منكِ

لا شمس ولا قمر

سوى النداء

الّذي مازال يضنيني[2]

يواصل الشّاعر/ المريد سفره، بتحمل الصعاب بطي الأرض، استجابة للّنداء الأنثوي ،عبر ميكانيزم الكبت، رغبة في الفناء.

[1] - محمد المزوغي: بعض ما خبأ الياسمين ، ص52

[2] –المصدر نفسه، ص52.

خامسا: الشّعر الموريتاني

يحضر "الهاتف"، في قصيدة " بريد من نافذة السماء!"، عبر ثلاثية المرسل والمرسل إليه والرسالة، ويتجسد في مشهدين هما:

المشهد الأوّل: **ترقب اللقاء**

لقياكِ يرجع لي حنينا أخضرا

من سندس الذّكرى.. وأنخاب الكرى!

لقياكِ تاريخي البجيل.. وموعد

في جوهر الذرء الوضيء تقرّرا

لقياكِ نافذة السّماء.. ولوحة

قزحية اللّقطات...! لن تتكرّرا[1]

يبني الشّاعر متخيّله، وفق الّنمط الّنعيمي، بالانفتاح على آلّية التّصوير، عبر ثلاث لقطات مشهديّة، للقاء الأنثوي المترقب. وقد اقترن هذا اللقاء، في لاوعيه، بلقاء إلهة الخصب في الأساطير القديمة. وقد مرّ عبر ليصل إلى المشهد الثّاني: تحقق" الوصال" حيث يقول:

وأتيتِ كيما تغسلين ذنوبهم..

وتعلّمين ظلالهم أظن تغفرا..

أن تسكب الروح الشفيفة..

مثل أنثى تنشق الفيروز حليا مبهرا

1- محمد المحبوبي: بقية من أنخاب الغيب، ط1، دار الثقافة، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2019، ص33.

وتدوخ من لغة الخرير..

وتفوح برقا

في مدى شفقين؛

بالمطر المؤجّل

بشّرا[1]

يبني الشاعر متخيله، عبر ميكانيزم الكبت، والشوق للوصال من خلال شبقية جسد أنثوي؛ برقته " الروح الشفيفة "، وزينته بالفيروز والحلي، وعذوبة الصوت بخرير المياه.

3. أسرار الحروف والأعداد في بناء المتخّيل

1- أسرار الحروف وبناء المتخّيل:

تعتبر الحروف، في معتقدات الشّعوب القديمة، مفتاحا ترميزا، وذلك لارتباطها بالأفلاك والأبراج والحظ، للعوالم الميتافيزيقّية. وقد اكتسبت خصائصها من العناصر الأربعة للكون. فلكلّ حرف طاقة خاصة به، تساعد في الكشف عن الغيب، أو التأثير في الآخرين والإقناع.

وقد اهتم المتصوفة بالحروف؛ شكلها ونقاطها وحركاتها وصفاتها، في مؤلفاتهم العرفانّية، لما تحمله من أسرار خفّية. واعتبروا كشف أسرارها، عن طريق الوهب والكسب، سر الأولياء للوصول إلى اليقين بوحدانّية الحق تعالى.

وقد ترسبت، في اللاوعي الشّعري، رحلة الكشف عن أسرار الحروف وعوالمها الغيبية. لتتجلى، عبر ميكانيزم التقمص لشخصّية العارف، في صور شعرّية. وقد بنت متخّيلها على طاقة إشعاعّية تنبعث من الحرف لتوسع دائرة الكشف.

[1] -محمد المحبوبي: بقية من أنخاب الغيب ، ص35-36.

وسنتتبع الإشّعاع الحروفي عبر قصائد من الشّعر الصّوفي عبر بلدان المغرب العربي الكبير.

أوّلا: الشّعر الجزائريّ:

تدور رحلة الشّاعر "عبد الله العشي"، في ديوانه " صحوة الغيم "، وقد تقّمص شخصية المريد، حول مقامات حروفّية، لاكتشاف عوالم غيبّية. من " ألف الأسماء " إلى " ياء السّلام ". للوصول إلى أسرار الحروف حيث يقول:

(ها) تذري البهاء على وجنة الريح...
(ها) لغة حكت الأبجديات ترحالها
وقرنفلة سكبتها الفصول....
واخفت تواشيح (ها)
(ها) قناع يؤجلني...
ويؤجل أسفار (ها).
(ها)دنت وتدلت[1]

تنطلق رحلة الشاعر في معرفة الله تعالى من خلال تعييناته الأسمائية "الأسماء الحسنى "، الّتي يتجلى من خلالها في الكون. وتبدأ من سماع صوت نداء أنثوي خفي(ها)، يتردد صداه، وترمز "ها"، في المعتقد العرفاني، إلى الحقيقة الإلهّية، وقد اقترنت بالصفات التي يتعّين بها الله تعالى في الكون. وفق القاعدة العرفانّية لتجلي الأسماء الحسنى وتقوم على الجمع بين الذات الإلهية زائد صفة ليكون الحاصل اسما من أسماء الله الحسنى. فمن مقام قصيدة "حكمة الباء"، يتجلى اسم الحكيم، وفق القاعدة، الله +الحكمة = الحكيم حتى يصل إلى مقام قصيدة "ياء السلام" الله +السلام =السّلام. ويختزل الشاعر الأسرار الوجودية في كشف أسرار الحروف قائلا:

«ها أنا...

[1] –عبد الله العشي: صحوة الغيم ، ص32.

كل سري حروف

ومعناي "لام"»[1]

يقترن المعنى الوجودي بكشف أسرار مقام حرف اللام، وقد اقترن بصفة اللطف، والاسم منه اللطيف، وقد اقترن باللون الأخضر لون أهل الجنة.

ثانيا: الشّعر التّونسّي:

تقترن تجربة الاستسرار الحرفي، في قصيدة "رؤيا على باب الصّحراء"، بزيارة الأولياء الصالحين والتبرك بهم. ليرشدوهم إلى الكشف عن أسرار الحروف.

ويبدأ رحلته قائلا:

شدّ على ذراع الطفل: هّيا لا تخف

سأويك أرضا لم يطأها غيرنا،

مدنا من البلّور واليشب المضيء

سأريك أرضا كلما شامت مجيئي

حفلت بنوار زها وازّينت

من فرط لهفتها وهشّت كي تراني[2]

تبدأ رحلة الشّاعر، بطهره الطفولي، عبر ميكانيزم التّخيل، لتتداخل مع قصة سيدنا موسى مع الخضر عليهما السّلام، بفعل المرافقة والمصاحبة؛ الفعلّية(شدّ) والقولّية(هيا). ويبدأ بوصف مشاهد نورانّية، بمحاكاة النّمط النّعيمي، تتبعث من الأحجار الكريمة الشفافة "البلور/اليشب" الّتي تنعكس عليها الأسرار الكشفّية.

[1] –عبد الله العشي: صحوة الغيم ، ص38.

[2] –محمد الخالدي: وطن الشاعر، فن الطباعة، تونس،2003، ص50.

ثم يواصل رحلته التّعليميّة قائلا:

فاكتم الأسرار لا تكشف عن المخبوء

والمحظور واحفظ ما تشا واتبع خطاي

لا بحر مسجورا سواي

الأرض مملكتي ومجلاي البهيج

وشاطئاي المستحيل

كم زمرة راموا وما نفع الدّليل

سأريك كيف تفكّ لغز الأبجديّة

كيف تفتح بالحروف مغالق الحجب القصيّة

فاتبع خطاي[1]

ينفتح المشهد، بمحاكاة نمط النبوة، بفعل الأمر "اكتم" مرفق بالنهي عن كشف الأسرار. في رحلة جمعت بينه وبين شيخه الخضر عليه السلام ليعلمه أسرار الحروف.

ثالثا: الشّعر المغربيّ

يشع الحرف، بأسراره الروحانّية، في الشّعر المغربي. ليرتاد الشّاعر، عبر مقامات عرفانّية، عوالم المجهول، للكشف عن أسرار الحروف.وقد اتّخذ كل من الشّاعرين؛ محمد بنعمارة وأحمد مفدي، من الحروف العربّية، مدارا لتجربتهما الشّعرّية.

- تدور تجربة الشّاعر" محمد بنعمارة "، في قصيدة "من كلمات النّهر"، حول عوالم غيبّية شكلتها أسرار ثلاثة حروف؛ هي النّون والراء والهاء. قائلا:

[1]– محمد الخالدي: وطن الشاعر ، ص 50.

لم يكتمل الموعد

لازلت أمام النّهر غريبا يقرأ أنشودة تيه

ويمدي العنين بدون إرادة

فالقعر مكان تحتّي يخفيه الماء

الضّفة نون

والضّفة راء

والسّو الغامض-في هذا النّهر-الهاء.[1]

يفتتح الشاعر قصيدته بمشهد طقوسي، مترسب في لا وعيه؛ جسده في خلوة تأمّلية تتخللها تراتيل، للتقرب من آلهة الخصب التي تحفّ النّهر، حتى تكشف له أسرار هوية " الهاء".

- تدور تجربة الشّاعر " أحمد مفدي " الحروفّية في قصيدة: حول ثلاثة مقامات، حيث يتم الانتقال من المقام الأّول (أ-ب)، إلىلمقام الثّاني:(ج-د)، مرور حتى يصل إلى المقام الثالث: (هـ-و) ويكشف أسرار حرف الهاء.

المقام الأّول(أ-ب): الدخول في حضرة الحرف

أَدْخُلُ فِي الْإِحْرَامْ....

أَتَجَرَّدُ مِنْ كُلِّ مَخِيطِ الْكَلِمَهْ....

حَرْفِي / يَتَدَاخَلُ فِي /

يَرْسُمُ خَارِطَةَ الأَحْلاَمْ /....

[1] -محمد بنعمارة: السنبلة، ط1، ص51-52.

لَبَّيْكَ اللَّهُمْ/

أَنْتَ البُرهَانُ /

وَأَنْتَ السُّلْطَانُ....

تَتَحَوَّلُ فِي شَفَتِي / مِعْوَلَ هَدْمٍ وَبِنَاءْ....[1]

تتداخل، في لاوعي الشّاعر، عبر ميكانيزم الحلم، تجربته الحروفّية، مع تجربة الحجّ. فيبدأ بالإحرام؛ بالتّطهر بالامتناع عن كل الشّهوات، وهو من آداب الحضرة. ثم التّلبية استجابة لهاتف الدخول في حضرة الاستسرار الحروفي.

المقام الثّاني:(ج–د): مرحلة العبور

أَرْقُصُ بَهْلُولًا....

فَتَشُدُّ البَهْلُولَ حِبَالُ الحَالْ...

كَيْ يَعْبُرَ مِنْ جِيمٍ،

جِسْرًا يَتَشَابَكُ فِي الذَّاتِ بِحَوْفِ

الدَّالْ...![2]

يحضر الجسد الطقوسي من خلال رقصة دراويش المولوّية، والانتقال من مقام الجيم إلى مقام الدال للوصول إلى مقام الهاء.

المقام الثالث: (هـ–و): مرحلة الوصول

إِنِّي شَبِمٌ/ أَلْهُو

كَالهُدْهُدِ فِي الوَادِي /

[1]– أحمد مفدي: مملكة الحروف، ط1، مطبعة وراقة بلال، فاس –المغرب، 2022، ص 13–14.

[2]– المصدرنفسه، ص40.

(والـواُو) تـَـنـخَّـلَ صَـوْلـَـةَ أَجْـدَادِي....

كَـي أَصْـعَـدَ لـِلـنُّزْهَة /

فِـي صَـوْمَعِة (الـهَاْء/)....

وَهُـنَـاكَ أَسِـيـرُ طَـلـيـقـًـا....

سَـأُحَـدِّقُ فِي سَـهْلِ الأَبْـجَـدِيَـاتِ الأُولى...[1]

يفـتح الشـاعر رحلتـه الروحيـة، عبـر ميكـانيزم الـتقمص، بالانفتـاح علـى رحلـة الهدهد؛ للبحث عن الحقيقة الإلهّية التي تتجلى في أسرار حرف الهاء من لفظ الجلالة الله جلّ جلاله.

رابعا: الشّعر الدّليبي

تنطلـق رحلـة الشّـاعر الذاتّيـة، بطـرح سـؤال أنطولـوجي، مـن مرحلـة الضـياع واللايقين، للوصول إلى تحقيق الكينونة وكشف أسرار الوجود.حيث يقول:

المقطع الأّول: مرحلة الضياع

قالت خطوط

يدي ضيعت بوصلتي

ألقاك في الرمل

أم ألقاك في الأفق[2]

يستمع الشاعر إلى هاجس داخلي، تجسّد في فعل قولي، أسند مجازا إلى فاعل غيـر حقيقـي " خطـوط اليـد"، معلنـا بـذلك الانتقـال: مـن مرحلـة الإفصـاح القـولي إلـى

[1]– أحمد مفدي: مملكة الحروف، ص50–51.

[2]– محمد المزوغي: العارفون، ص80.

غموض الأداء الفعلي لارتباطه بأسرار خطوط اليد، في معتقدات الشّعوب القديمة، التي تدور حول الغيبيات كالحظ والرزق.

المقطع الثّاني: مرحلة الكشف الاستسراري

وأضمم إليك

حروفا فيك قد نقشت

لا تسأل الحبر

ما أهديت للورق

الصمت حكمة

من ذاقوا ومن عبروا

من باح بالسّر

لم يعبر ولم يذق[1]

يعتمد الشاعر / العارف، في رحلة العبور، على مبدأ الذوق، للكشف عن أسرار الحروف، من مقام الحيرة والدهشة القولّية إلى مقام كمال الصمت الاستسراري.

خامسا: الشّعر الموريتاني

تدور تجربة الشّاعر الوجودّية، في قصيدة "تضرع في مقام النون"، حول أسرار حرف النون، في سياق تعبدي، يتذلل فيه الموجود/ العبد للموجد "المعبود". حيث يقول:

فأنا عبدك يا مولاَي

و"عبدي" عبدك

[1] –محمد المزوغي: العارفون، ص ص 82–83.

صيرني نقطتها

حتى أغرق عشقا في بحرك[1]

يتبع الشاعر / العاشق طريق العشق، للوصول، إلى معشوقه، حد الفناء فيه في نقطة النون.

2- أسرار الأعداد وبناء المتخيّل:

تدور تجربة الشّاعر المغاربي، في إطار ارتياد عوالم المجهول، وبالاعتماد على موروث ثقافي تراكمي، ومترسب في لا وعيه، حول قدسيّة الأعداد. وتعتبر الأعداد؛ واحد وثلاثة وخمسة وسبعة وتسعة وأربعون، تحمل أسرارا روحيّة عند الصّوفيّة.

أوّلا: الشّعر الجزائريّ:

يطوف الشّاعر، في قصيدة" لحن بربري"، على ايقاع أسرار العدد واحد، كمحور للبداية والنهاية، حيث تدور كل الموجودات، من خلال الإقرار بمبدأ تماهي الكثرة في الواحد. وهذا ما يؤكده، تكرار اللازمة "أنا واحد.. بيد أّني كثير""، في المقطعين كما يلي:

المقطع الأوّل:

أنا واحد.. بيد أنّي كثير.. كثير..كثير..ينبضي

بنبضي الّذي يملأ الأرض من كلّ بعضي

ببعضي الّذي هو بالكلّ: أرضي

وأرضي الّتي هي نبضي..[1]

---

[1] –محمد ولد عبدي: كتاب الرحيل وتليه الفصوص، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا،2008م، ص87.

المقطع الثّاني: التماهي بالحواس في الواحد

أنا واحد، بيد أنّ كثير؛

بصوت تناوح من بقعة ما من الأرض

بخطو إلى الماء متبعا هجسه

بعين رأت ما رأت في الأفق

بثغر تبسم في جهة ما من الكون فابتسم الكلّ فيه

بكل احتراك، وكل احتراث، وكل اجتراح..

تدور على نفسها الأرض به

يسير على رسله الكون له...[2]

يتماهى الشّاعر، بفعل الدوران، في الكون، بكل حواسه؛ البصرّية والحركية والصوتّية. حتى يفنى في المركز.

ثانيا: الشعر التّونسّي:

يوظف الشاعر، العدد سبعة، توظيفا طقوسيا، لبناء مشهد احتفالي، في سياق تعبدي قائلا:

سبعة شموع تتقاطر في صمت الجامع

خذ سجادك واجلس

حتى نبصر هذا الحفل الدّامع[1]

---

[1] –عبد الحاكم بالحيا: حلاج النهايات، دار ميم للنشر، ط1، 2021، ص65.

[2]–المصدر نفسه، ص65.

يفتتح الشاعر مشهده الروحي، في مكان اتسم بالقدسّية "الجامع"، بطقوس احتفالية متوارثة، تؤثثها رموز (الشموع، السّجاد)، تضفي عليه، في مقام الصمت، جو الخشوع للتأمل في الوجود الذي خلق في سبعة أيام.

ثالثا: الشعر المغربّي

تترسب، في لاوعي الشّاعر، قدسّية العدد سبعة. ويبني متخيله في قصيدته "الدائرة"، على آلية السرد، في مشهد رسم دائرة، يستغرق سبعة أيام. ليربط بينه وبين قصة الخلق. حيث يفتتح مشهد الرسم، الّذي يدل على فعل الإيجاد من العدم والخلق، قائلا:" رسموا دائرة بالفحم كبيره"[2]ويتحقق فعل الرسم بتوفر العناصر هي:

- الرسام: يمثله ضمير الجمع الغائب "هم" المتصل بفعل الخلق
- المرسوم: الدائرة؛ وهي شكل هندسي يتميز، حسب الفيتاغوريون، بخصوصية الكمال والجمال كما أنها تحيط بكل الأشكال الأخرى لتدور حول مركزها.[3]
- مادة الرسم: الفحم الذي يتميز بلونه الرمادي؛ وهو مزيج مركب من لونين هما؛ الأسود والأبيض، ويرمز إلى الطريق الصوفي الذي يبدأ من الغموض.
- مدة الرسم: استغرق فعل الرسم سبعة أيام ويرتبط هذا العدد بقصة خلق الوجود.

يرسم الشّاعر، وفق مبدأ المحيط والمحاط، وعلى مدار سبعة أيام، أشكالا داخل الدائرة (البلح، حرف الألف، حرف النون، الوجه بعينين وأنف وفم، تحية الحب، اليد اليمنى، الأسد) وهي موجودات تدور حول نقطة التوحيد .

رابعا: الشّعر الليبي

[1] –محمّد الغزي: ديوان محمد الغزي، ط1، زينب للنشر والتوزيع، تونس،2015، ص 31.

[2] –محمد علي الرباوي: ديوان الرباوي –رياحين الألم–، ج2، مطبعة الخليج العربي 152، المغرب، ط1،2020، ص120.

[3]– نور الّدين الزّاهي: المقدّس الإسلامّي ص54.

يوظف الشاعر، في قصيدة "ارتباك"، العدد سبعة، في سياق رؤيوي، ينفتح على قصة سيدنا يوسف عليه السّلام، حيث يقول:

متى ستلُقي

مكاتيب مسافرة

-سبعا عجافا-

بأحضان العناوين؟![1]

ينتظر الشاعر، بعد استيفاء مقامات السير، رؤيا الخلاص الّتي تبشره برسالة الوصال بمحبوبه

خامسا: الشّعر الموريتاني

يوظف الشّاعر العدد سبعة، في قصيدة "رحيل الكاهن"، كناية عن انتهاء دورة وجودّية بالموت. قائلا:

أَمِن جهات العالم السّبع سئمتَ

دورة الّرحيل

تعبتَ من منازل النّجوم والقمر

فاخترت أن تسلمني النّخيل

فجاءة

وتعلن السّفر[2]

[1] -محمد المزوغي: العارفون، ص34.

[2] -محمد ولد عبدي: كتاب الرحيل وتليه الفصوص، ص66.

يفتتح الشاعر مشهده بالسأم والتعب من الحياة، بعد تمام أشواطها، ليكسر رتابتها بسفر اختياري مفاجئ، وقد اتخذ من النخيل؛ بطهره وجماله، مطية الصعود والاتصال بالروح الإلهّية.

ثانيا:رحلة التّفريد وتشكلات الأنساق

اقترن مفهوم الرحلة، في مختلف الثّقافات، وعبر مختلف العصور، بالحركة والحياة. فهي «فعل وجود»[1]تتحقق به كينونة الإنسان، على إيقاع الارتقاء والتّسامي، و«الميل لأن يصبح الكائن فرديا بحق»[2]، وفي إطار تجاوز المألوف واكتشاف المختلف، رغبة في التّكامل.

وقد اتخذت، في المرويات الكبرى، صيغا وأنماطا كثيرة؛ دينية ودنيوية، فردّية وجماعّية، واقعّية وأسطورّية، حقيقّية وخيالّية، جسدّية وروحّية. وارتبطت بذاكرة الشعوب وتاريخها وطقوسها لتحقيق التواصل العقائدي والفكري والحضاري.

وقد ترسبت الرحلة، في اللاوعي البشري، والصّوفي خاصة، سعيا لتحقيق ذاتيته. فهي تكتسب طابعا روحيا، وتضطلع بدور إرشادي داخلي يقوم على تجاوز المعيقات، والانتقال بين الأحوال والمقامات، وطّي المسافات، والصعود التّدريجي، والسفر والهجرة.

وقد تأثر الشّاعر المغاربي برحلة الصّوفي، الّتي تنفتح على عوالم غيبّية، وتؤثثها رؤى ومشاهدات، في أسفار ومواسم وحج وارتقاء وعروج، تتسم بالديناميكّية والمفارقة.

---

[1]–محمد لطفي اليوسفي:<حركة المسافر وطاقة الخيال: دراسة في المدهش والعجيب والغريب>، الرحالة العرب والمسلمون: اكتشاف الآخر –المغرب منطلقا وموئلا–، (أعمال ندوة)، ط1، وزارة الثقافة، الرباط، المغرب ،2003 ص282.

[2] –كارل غوستاف يونغ: جدلية الأنا واللاوعي، تر: نبيل محسن، ط1، دار الحوار للنشر والتّوزيع، اللاذقية، سوريا، 1997، ص89.

1. السّفر ورموزه وأسرار الأنساق

يتميز الإنسان بطبعه الحركي، وحب المغامرة، كمرادف للحياة، ويرفض السّكون الّذي يرمز إلى الموت. فهو يبدأ هجرته بأوّل حركة انتقال قادته إلى الخروج من ظلمات الرحم إلى النّور.

ليقترن السّفر، في لا وعيه بالتّسامي، الّذي يصحبه مكابدات، من أجل اختراق غياهب المجهول للوصول إلى نور الحقيقة.

وقد ترسخ، في مثيولوجيا الشّعوب القديمة، بعده النوراني الّذي انعكس على مرآته الذاتيّة، لتحقيق نشوة نفسيّة وروحيّة. واقترن، في المعتقد الصوفي، بالمجاهدات وتطهير النفس استعدادا لاكتشاف الأسرار والوصول إلى معرفة الحق تعالى.

ووجد الشعراء المغاربة، في عوالم سفر الصوفي، طريقا للخلاص للوصول إلى الكمال.

أوّلا: الشّعر الجزائريّ:

يوظف الشّاعر، عبر ميكانيزم التّخيل، آليتي السرد والوصف، لبناء مشهد السّفر الّنوراني قائلا:

السّماوات

أيضا اشتعلت بك ذات انفجار،

السّماوات الّتي تبحث الآن

عن نجومها الهاربة...

خيط من ضياء أخضر يدغدغ أجفاني

في حضرة الرّهبة،

أصحو على إيقاع الإبراقات

وتتهافت المرايا..[1]

ينفتح المشهد، على حركة التسامي، في طريق نوراني، إلى السّموات الّتي اقترنت، في اللاوعي الجمعي، بالأسرار التي دلّ عليها اللون الأخضر، التي تنعكس عبر المرايا بصيغة بروق.

ثانيا: الشّعر التّونسّي:

ينطلق الشّاعر /المريد في سفره لكشف الأسرار وتعلم العلوم اللدنّية قائلا:

امض أبعد مما ترى عيناك

وخذ العلم عن أهل الجفر،

ورجال الأزياج

وشيوخ الطّلاسم

واستجل طبائع المعادن

أسرار الحروف وأرواح الأعداد[2].

يتلقى الشاعر /المريد هاتفا يأمره بالسّفر، بفعل أمر" امض"، وقد ترسب، في لا وعيه، قصة النبي موسى عليه السلام مع سيدنا الخضر عليه السلام، ليسلك، على منوال النمط النبوي، طريقا العلم اللدني (طبائع المعادن وأسرار الحروف والأعداد) لتتوالى التوجيهات والارشادات له، بصيغ أمريّة "خذ" و "استجل"، لتقترن بملازمة شيوخ العرفان. من يواصل الشيخ المعلم توجيهاته لمريده قائلا:

[1]–عثمان لوصيف: مكاشفات في مشهد الموت، ط1، دار ميم للنشر،2021،ص.20

[2] –محمّد الغزي: ديوان محمد الغزي، ص203.

امض أبعد ممّا ترى عيناك

امض أبعد...

لكن تذكّر دائما

أنّ هناك أسرارا لن تجلوها

إلاّ إذا ابيضّ فؤادك

وعشيت عيناك

وأثقل مَتْنيك وقر السنين![1]

يؤكد الشيخ لمريده آداب الطريق التي يلتزم بها للوصول، ويحصرها في ثلاث مراحل هي:

1. مرحلة التخلي: ويتم ذلك بالانقطاع عن الدنيا، وتطهير القلب، من الدنايا والتعلق بالشهوات، ويقرنه بنسق اللون الأبيض.
2. مرحلة التحلي: من خلال التزود بمكارم الأخلاق، والاجتهاد في الطاعات، والقربى لله عز وجلّ.
3. مرحلة التجلي: تتجلى فيها الأنوار الإلهّية.

ثالثا: الشّعر المغربّي

يصوّر الشاعر، بمحاكاة النمط النبوي، مشاهد سفره الروحي، قائلا:

يرحل الماء ويبقى البحر للأرض سجينا، آه يا أيتها

النفس اخرجي من زبد البحر، اركبي متن حصان

بجناحين، ارجعي راضية مرضية، ثّم ادخلي دائرة

[1] – محّمد الغزي: ديوان محمد الغزي ، ص 203.

العشق، اتبعيني فأنا آنست نارا علنا منها سنأتي

بشهاب قبس، أو علنا نلقى على النار هدى، هيا

اتبعيني واستعدي، ربما حبك مولاك، استعدي

هو إن حبّك قد يلقي على ذاتك قولا ثقيلا

استعدي، لا تكوني خائفة

استعدي، واثبتي حتى تهب العاصفة[1]

تتوالى مشاهد السفر الروحي، على لسان سيدنا موسى عليه السلام، عبر المحطات التّالية:

مرحلة تحرر الروح من الجسد لتحلق في الملكوت. لتنخرط بعدها في دائرة العشق فناء في المحبوب، حتى تصل إلى تجلي الأنوار الإلهّية.

رابعا: الشعر اللّيبي

يصور الشاعر مجاهداته في سفره الروحي للاقتراب من محبوبه قائلا:

أمضي إليكِ

أقاسي الدرب مغتربا

وحدي لأكشف

عن وجه الّرؤى الحجبا

أسابق الّريح كي ألقاكِ تسألني

[1] –محمد علي الرباوي:ديوان الرباوي – رياحين الألم –،ج2، ص8

عنك المسافات

هل ميعادنا اقتربا؟[1]

يعاني الشّاعر من الاغتراب الروحي ويعلن السفر. ويقسم طريقه إلى ثلاث مراحل هي:

المرحلة الأولى: تميزها توالي أفعال المجاهدة "أقاسي" /"أسابق" وما يقابلها من مشاعر الوحدة والعزلة والاغتراب

المرحلة الثّانية: كشف الحجب

المرحلة الثالثة: لقاء محبوبته مجلى الجمال والجلال الإلهي.

خامسا: الشعر الموريتاني

يستجيب الشاعر لنداء السفر، عبر مقامات رؤيوية، للوصول والفناء في محبوبه. قائلا:

اعتنقت الرحيل بين السّموات

على صهوة الرؤى

والظّلال

يلهث الناي كالمتّيم

خلفي

فيريق الصّدى

دم المواّل[1]

[1] –محمد المزوغي: لا وقت للكره، دار الكتب الوطنّية، بنغازي، ليبيا،2017، ص26.

يسير الشاعر/العاشق، على إيقاع الناي، في طريق العشق، للفناء في محبوبه رموزه:

ترسبت رحلات السندباد البحري، في اللاوعي الجمعي، بمحمولاتها الأنطولوجّية والثقافّية. فهي رحلة الإنسان، سواء أكانت نفسية أو روحّية، للبحث عن الحقيقة. وقد وجد الشاعر المغاربي، في مغامراته وفي مكابداته، ما يثري تجربته الصّوفية.

أولا: الشعر الجزائريّ:

اقترنت شخصّية السندباد، في اللّاوعي الجمعي، بالترحال والمغامرة، سواء أكانت رحلة مادّية أم روحّية، للكشف عن المجهول. وقد تقمص الشاعر "عثمان لوصيف " شخصّية السندباد في قصيدة " الملاح" قائلا:

عاشقا كان ينادي

في أعاصير الرماد

ويعاني

من تباريح الحنان

خلّه يلبس موج البحر والريح قناع

خلّه يطوي المسافات

ويمضي في مداها

إنّه كالسندباد

يعشق البحر ويغويه الضياع[2]

---

[1]– الشيخ نوح: عراجين القلق الأولى!، ص ص 222–223.

[2]– عثمان لوصيف: أعراس الملح، د ط، المؤسسة الوطنّية للكتاب، الجزائر،1988، ص27.

يسلك المريد / السندباد وقد ارتدى جبة التّصوف، طريق العشق، عبر مقامات للوصول إلى الفناء في المحبوب.

ثانيا: الشعر التّونسيّ:

اقترن سفر الصوفي الروحي وكشوفاته عبر ميكانيزم التّخيل، برحلات السندباد في بحار المجهول ويتجلى ذلك في قصيدة "اللّيل" حيث يقول الشّاعر:

كان من ثبج البحر يأتي

يسوق المجرّات نحو مداراتها

والكواكب نحو مطالعها

ويحثّ براحته غيمة

ويهش على نجمة بعصاه

فإذا ازّين اللّيل من حوله

فتح البحر ثانية

ومضى في ازرقاق المياه...[1]

يسرد الشّاعر مشاهد الرحلة الروحّية، بالانفتاح على فعل الكينونة "كان"، الّذي اقترن عير التخّيل، بالبحر وأسراره. ويتقمص شخصّية السندباد، ويقوم بأفعال انجازيه كونّية (يسوق المجرات والكواكب، يحثّ غيمة، يهش نجمة)، خارقة للعادة. بعد امتلاكه لعصا "كن فيكون" التي ترمز، بنسقها المضمر، إلى وراثة النبّوة الّتي تتجلى في صيغة فتوح كشفّية استسرارّية.

ثالثا: الشعر المغربّي

[1]- محّمد الغزي: ديوان محمد الغزي ، ص 102.

سندباد المأسور يا رفيقي

هجر المدائن والحسان

ومضى يجدف في المجاهل والقفار[1]

رابعا: الشعر اللّيبي

ترسب، في لاوعي الشّاعر، صورة السندباد بمغامراته، للوصول إلى الكنز. ليعبر عن تجربة الإبحار في عوالم روحيّة بحثا عن الحقيقة. قائلا:

كل المراكب قد أحرقتها ولها

ما عاد غيرك

في دنياي يغريني[2]

يفتتح الشاعر مشهده بالحرق؛ فالنار تطهير وتخليص للنفس من شهوات الدنيا فهي مرحلة التخلي لينتقل إلى التحلي بالعشق للوصول إلى تجلي الحقيقة الإلهيّة.

ويواصل تضحياته بشهواته في سيره إلى محبوبه قائلا:

يا شوق لم يخب

رغم الجرح بارقه

كأنما هو نبض

في شراييني

إن لم تكن في دروب الوجد

[1] –أحمد مفدي: الوقوف في مرتفعات الصحو، عيون المقالات،1990، ص10

[2] –محمد المزوغي: بعض ما خبأ الياسمين، ص49.

لي قمرا

يروي حكاياه

عن ليلى وتهديني

فكن شهيدي[1]

يسرد الشاعر/ المريد، وقد ترسب في لا وعيه، تضحية العشاق، أثناء سيره إلى محبوبته. لتتجلى الحقيقة، في مقام الشهود، عبر ميكانيزم الكبت، في الأنثى ليلى وقد توحدت في صورة القمر رمز كمال الجمال والجلال الإلهّي.

خامسا: الشعر الموريتاني

يتقمص الشاعر، وقد قذف النور في قلبه، شخصّية السندباد في رحلته الروحّية قائلا:

أنا

سندباد الضّوء

مجداف زورقي حنين

إلى الإشراق

لا يتصوّر[2]

يسلك المريد/ السندباد طريقا نورانيا، مقتفيا تجربة شيخه السهروردي، في سفينة الإشراق للفناء في محبوبه.

[1] –محمد المزوغي: بعض ما خبأ الياسمين، ص53.

[2] –الشيخ نوح: عراجين القلق الأولى!، ص118.

2. الهجرة الكبرى وبناء المتخيّل النّصّي

يدور مفهوم الهجرة الكبرى، في المعتقد الإسلامي، وقد اقترن بسياق ديني – تاريخي، حول أحداث، خروج الرّسول صلى الله عليه وسلم، من مكة المكرمة إلى المدينة المنورة. وقد اتخذ الصوفّية، من منظور وراثة خاتم النّبوة، من الهجرة المحمدّية، بأركانها الثلاث: المهاجر، الطريق، الغاية، أنموذجا، للاقتداء به في سيرهم. وأصبح الصّوفي مهاجرا ينتقل عبر مقامات وأحوال للوصول مقام الأحدية. وتتجلى، ببعدها الروحي، القائم على سلوك طريق الحق، والتّطهر للوصول إلى أنوار الحق تعالى، عبر صورتين هما الحج والمراسيم.

1. الحج

يعتبر الحج، في معتقد الشعوب، سفرا روحيا، ترافقه طقوس التّطهر والسّمو نحو تحقيق التكامل. وهو يقوم، منذ الديانات القديمة، على صيغة تعبدّية، تجسدها أقوال وأفعال، يتقرب بها العابد من معبوده. ويمثل الحج الركن الخامس، من أركان الّدين الإسلامي، حيث يتجه الحاج إلى مكة المكرمة، ويؤدي مناسكه من الإحرام إلى الطواف للتطهر من الذنوب والخطايا والفوز بجنة النّعيم.

وقد أسقط مفهوم الحج، ببعده التّطهيري، على كل تجربة روحّية توصل إلى قرب المخلوق من خالقه. ويرى المتصوفة أن تجربتهم العشقية للفناء في المحبوب تتقاطع مع الحج، في نقاط اتفاق واختلاف، من حيث الماهّية والطريقة والغاية. فالتجربة الصوفّية هي سفر وانتقال من مقام إلى آخر مع التزام آداب السلوك وفق مرحلتي التخلي والتحلي حتى يصل إلى مرحلة التّجلي في مقام الفناء.

وقد وظف الشعراء المغاربة، في تجربة التّسامي الروحي، رمز الحج الذي اقترن بالتطهر والانبعاث والبحث عن الكمال.

أولا: الشعر الجزائريّ:

تتماهى التجربة الشّعريّة، في ديوان "يطوف بالأسماء"، مع تجربة الحج بمناسكه. وقد ذكر الجزء وهو "الطواف" وأراد به الكلّ. وقد اقترن فعل الطواف المتجدد بأسماء الله الحسنى كعبة الطواف. وقد اعتمد الشّاعر على تقنية التصوير في عرض مشاهده.

يبدأ الشاعر طوافه قائلا:

لبيك

البحر من تحتي عميق

والنار في فمي

وهذه الأشياء لا تبين

كأنما غيبها حريق

قررت أن أغادر الرماد

والجسد المفتون بالبريق

حملتها نبوة أشق أرض الله

يقودني الطريق للطريق

لبيك قد لبيت[1]

يفتتح الشاعر، عبر ميكانيزم التّخيل، مشهد رحلته الروحّية، على فعل استجابة "لبيك" يتصف بالاستمرارية والديمومة اللامتناهية. اقترن بنداء خفي "تعال"، في صورة هاتف، للسّفر في طريق النبوة. وتبدأ رحلة السفر من مرحلة الاحتراق، لحطة الطهر

[1] –عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم،2008، ص9.

بالتخلي عن شهوات الجسد وغوايته. لتنبعث الروح من الرماد لتحلق كعنقاء في طريق النبوة من جديد.

ثانيا: الشعر التّونسّي:

يعتمد الشّاعر، على آلية السّرد بصوت أنثوي، لسرد تجربته الروحّية، حيث يقول:

قالت: هذه الليلة ينهض في جسدي

هرم من لذات ومباهج مبذولة

فأنا الكعبة يقصدها العشاق، أنا

الكعبة رنّحها الشوق فمادت، فتعال نقم

عرسا للحبّ، فقد أمرع هذا الجسد الطافح

بالشهوة والعشق.. تعال ورّو غليله

ودخلنا في أبد من فرح

شفق شفّ وتبر منضود

عبق ينساب وظل ممدود

ما بين البرزخ والبرزخ تغفو مدن

وتضيع حدود[1]

يحضر، عبر ميكانيزم الكبت، شبقية الجسد الأنثوي، محور الطواف، والرغبة في الوصال.

[1] –محمد الخالدي: المرائي والمراقي، ص4.

وتجاوز ثنائية الروح والجسد، فتتوحد في صورة الأنا /الكعبة، الّتي ترمز للكمال والامتلاء. لتتثال صور "سقيا " الوصال بفعل "رّو"، بنمط الوصف النعيمي في الجنة، الروائح العبقة والظلال والتبر المنضود. ويمتد حج الوصال، في طريق الحب، من مكة إلى عرفة ومزدلفة.

ثالثا: الشعر المغربّي

يبني الشاعر/ المريد، عبر ميكانيزم التّخيل، مشاهد حجه الروحي، عبر مقامات عشقّية، للوصول إلى محبوبه. حيث ينتقل من مقام الشوق إلى مقام التوبة للوصول إلى مقام الوصال.

المشهد الأّول: مقام الشوق

حبيبي...!

بقيتُ وحيدا بدربي

وحّي ثوى في سناكا...!

يذوب اشتياقا

لنور يشفّ(ببكة) وجدا....![1]

ينفتح المشهد على مناجاة روحّية، في خلوة عشقية، يشتاق فيها المحب لوصال محبوبه الذي اتصف بالنورانّية والكمال. يبدأ السالك بالإحرام قائلا:

المشهد الثاني: مقام التوبة

وحمل الخطايا ثقيل ...وأنت

تريد مدار المحب فتوحا...!

[1]– أحمد مفدي: حدوس ابن عربي، ط1، مطبعة وراقة بلال، المغرب،2019، ص 47.

بتاء وواو وباء تلقّى بتائه (راحا...![1]

يبدأ السالك حجه الروحي من الإحرام والوقوف بمقام التوبة استعداد للوصال بمحبوبه.

المشهد الثالث: مقام الوصال

يطوف ببيت عتيق الجمال...!

فسالت بحبّ مطايا الوصال...!

تقود رؤاها المهارى إلى زمزم...!

أكانت (بمروى)

سقاية حاج ولم يحرم.....!؟[2]

يصل الحاج إلى مقام الوصال بعد أداء المناسك من الطواف إلى السقيا بماء زمزم ولقاء المحبوب.

رابعا: الشعر اللّيبي

يعتبر الحج، عند الصوفّية، وسيلة للقرب من المحبوب والفناء فيه. حيث يصبح السالك حاجا يسير عبر مقامات الشوق لتحقيق الكمال. ويبدأ الشاعر، في قصيدة "تمهيد للتوحد في تحّيتك"، حجه من مقام الشوق قائلا:

ترى ماذا خلف شلال ليلك

يا قمري

من نهار؟!

[1]– أحمد مفدي: حدوس ابن عربي، ص48.

[2]–المصدر نفسه، ص49 –50.

بأيّ تفاعل أختم على تماوج ركنه

سوى بصمة من قلبي المشوق![1]

تتقدح في قلب السالك، على غرار العشاق، شرارة الشوق للقاء المحبوبة، وقد تجلت في رمز القمر. ويسأل عن سبيل لتحقيق الوصال. ليهتدي إلى الحج قائلا:

دعي حجيج القصيدة تؤدي

نسوكها في التبرك

والكلمات التوابة تقضي

اعتمارها في اللثم

دعي الخيال يتمسح في ستاره

ليطمئن للتحليق[2]

يسلك الشّاعر، عبر ميكانيزم التخّيل، طريق الحج بمناسكه للوصول لمحبوبته. حيث تقترن صورة الحبيبة بالكعبة مركزا للطواف حولها حتى يصل ويحقق الطمأنينة.

خامسا: الشعر الموريتاني

اقترنت صورة الكعبة، بكمالها وجمالها، في المتخيل الديني، بالمحبوبة. والحج إليها عروجا

لتحقيق الوصال. حيث يقول:

في يدي

[1] –المهدي الحمروني: مجاز تائه إلى الوحي (نصوص الحجر والعزلة)، ط1،الأدهم للنشر والتّوزيع،ليبيا،2020، ص117

[2] –المصدر نفسه، ص 117.

ذكرى

من زمان تشظّى

يوم كانت حبيبتي

معراجي

إذ تجلت أشواقنا

في المرايا كعبة للعشّاق

للحجّاج!

نحن من ألهمنا السّواقي رؤاها

وأضأنا

في كل قلب داج[1]

يبني الشاعر رحلته الروحية، على ثنائية الدجى والنور، بسلوك طريق العشق، الذ تنعكس أنواره على مرايا الكعبة رمز الكمال للسقيا بوصال المحبوب والفناء فيه.

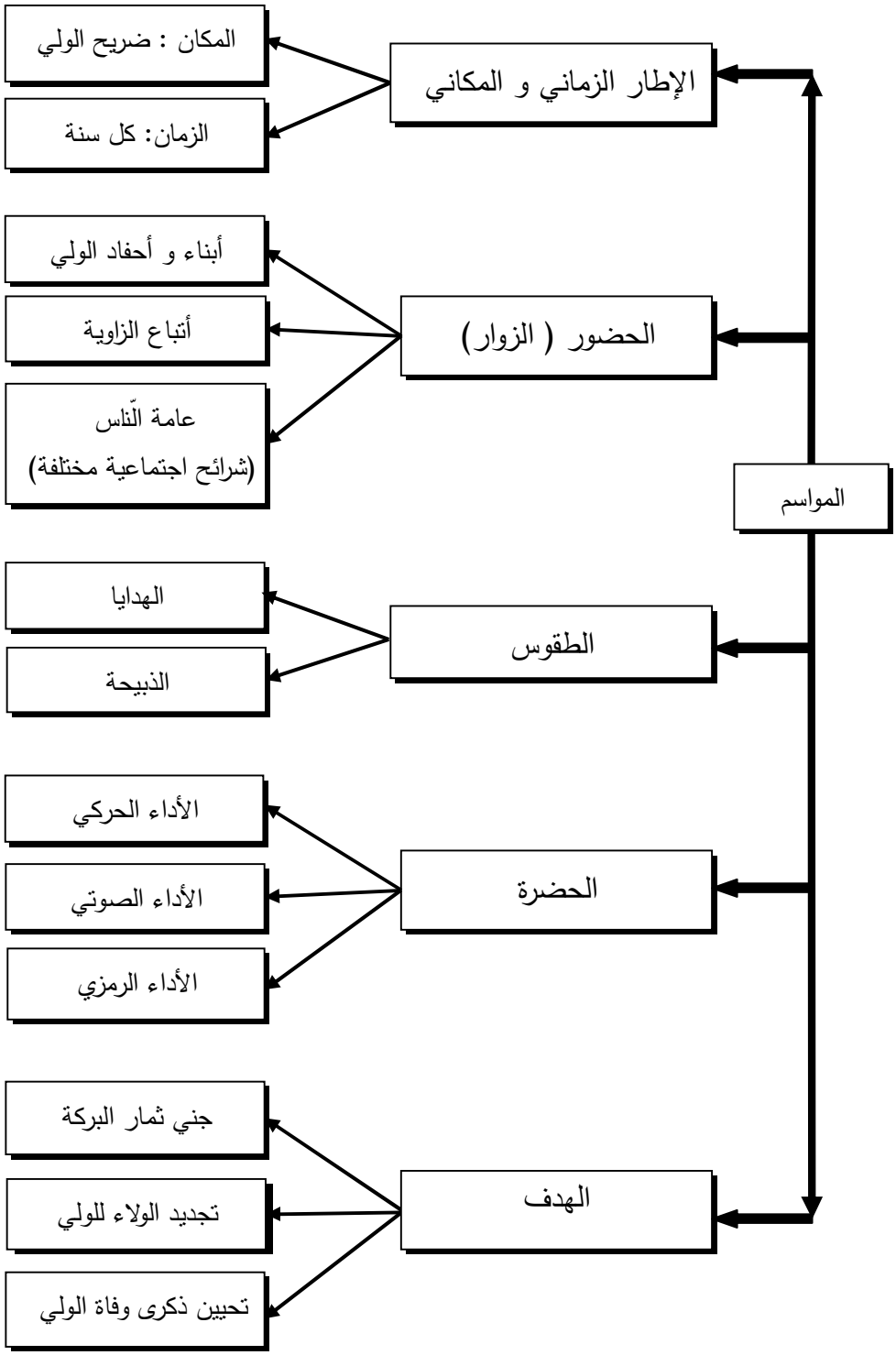
2. المواسم:

تعرف المواسم، في الثّقافة المغاربّية، بأّنها زيارات جماعّية، تقام كلّ موسم، حول ضريح ولي صالح دفن في تلك المنطقة.

ويمكن توضيحها بالترسيمة التالّية[2]:

[1] –الشيخ نوح: عراجين القلق الأولى!، ص207–208.

[2]– ينظر: نور الدين الزاهي: المقدس والمجتمع، أفريقيا الشرق، المغرب،2011، ص84–88.



11-المواسم في الثّقافة المغربيّة

وقد ترسبت المواسم، في اللاوعي الجمعي، بطقوسها، لتتجلى، في الشّعر الصوفّي المغاربي، معتمدة، على تقنية الطابع الفرجوي، لعرض المشاهد الشعائرّية، في فضاء روحي، يؤديها الجسد الطقوسي؛ بتعابير فنّية، اتخذت من الذكر والسّماع وحركات الرقص، التي تصحبها الإيقاعات الموسيقّية، متنفسا لإحداث حالات الجذب.

أولا: الشعر الجزائريّ:

ترسبت طقوس المواسم في الذاكرة الجمعية للشّعراء الجزائريين، على غرار الشعراء المغاربة، لتتجلى صورها في مشاهد تصويرّية؛ تختلف من شاعر إلى آخر، ويمتزج فيها الواقعي والخيالي والعجائبي. وسنتتبع هذه الظاهرة عند الشّاعر "عثمان لوصيف".

3. الشّاعر "عثمان لوصيف":

ارتبط تاريخ كثير من المدن الجزائرية بزواياها المنتشرة. وتعتبر مدينة "غرداية" من المدن الجنوبّية الّتي انتشرت فيها الزوايا الصّوفّية. وقد سرد الشّاعر /المريد رحلته الصوفّية، في قصيدته المطولة؛ عبر خمسة عشرة مقطعا، والتي استغرقت ديوانه المعنون بـ: "غرداية" قائلا":

هابط ظل واديك أمشي على سعف ناعم

والمزامير تسكب نيرانيها الداميات

هابط..قدم في الرمال تسوخ

وأخرى تحط على درج النغمات

ما الّذي ساقني نحو هذا المحجّ العميق[1]

[1] –عثمان لوصيف: غرداية، ص12.

يسرد الشّاعر/ المريد رحلته الروحّية حيث ينفتح المشهد على لقطات حركّية تتحدد باسم الفاعل" هابط"الّذي يفيد الاستمرارية، حيث ينطلق من مكان معلوم "الوادي" إلى المحج العميق. ليقترن اسم الفاعل "هابط" بمؤشرات ثقافّية (سعف النخيل، الرمال، النار، المزامير، النغمات) تتواشج مع ما ترسب في الذاكرة من قصة سيدنا "موسى عليه السّلام"، ومزامير سيدنا "داود عليه السلام".

يواصل قائلا:

ثملا ببخوراتها...موغلا في التراتيل

هّومت بين بساتين زرقاء

هفهافة الظل

بين عرائس ماء يسّرحن فوضى جدائلهن

ويغمسن في الشمس فاتحة العشق

ثم ينمن على سرر من تعاويذ..[1]

ينفتح المشهد الثاني، عبر ميكانيزم التخيل، على فضاء طقوسّي روحاني؛ يؤكد قدسية المكان /الزاوية/ المحج العميق حيث تنبعث منها روائح عطرة "البخور" وتراتيل "تتمثل في صور سمعية (التراتيل "الفاتحة" "التعاويذ").

ويواصل الشاعر رحلته قائلا:

هابط أرضك المستكنّة في رعشة السهو

أفتح في روضة الأبدّية دربي

وأدخل مملكة الله..

[1] -عثمان لوصيف: غرداية، ص ص16-17.

أخلع نعلّي

أمشي على التوت والأقحوان السماويّ

أوغل في غبش الصلوات واهتف باسمك

أدنو من العرش

ألقاكِ.. يا امرأتي المستحمة بالنور

أطلق عصفورة الناي

أقرأ تعويذة العشق

أرفع عن وجهك القدسّي الحجاب

وأسجد عند التجلّي![1]

يدخل الشاعر/المريد في مشاهد "الحضرة" التي يمكن تقسيمها إلى ثلاث محطات:

المحطة الأولى" مرحلة التخلي": تبدأ بالمشهد الافتتاحي التأدبي حيث يخلع الشاعر / المريد النعلين.

المرحلة الثانّية "مرحلة التحلي": تتوالى فيها أفعال الحركة (أفتح/ أمشي/ أوغل / أدنو) التي تقربه من العرش.

المرحلة الثّالثة" مرحلة التجلي": ليبدأ الجسد الطقوسي بقراءة التعويذات والهتاف والسجود حتى يتم الفناء.

[1] –عثمان لوصيف: اللؤلؤة، طولقة، ص20.

ثانيا: الشعر التّونسّي:

ترسبت، في الذاكرة الشّعبية الجماعّية، المواسم التي تقام بشكل دوري في مدينة القيروان.وقد صور لنا الشعراء التّونسيين، عبر المتخيل، هذه المشاهد الطقوسّية الّتي تعكس ثقافة صوفّية متجذرة. وهذا ما نجده عند الشاعرين "محمد الغزي" و"خالد الحامدي".

1. يصور الشّاعر "محمد الغزي"، في قصيدته المعنونة بـ" لا تهرم"، هذه المشاهد قائلا:

أهتف مولاي وسّيد هذي الّروح المشتعله

جئتك معلنة فرحي

هذا جسدي محتفل

بنفائسه رحلت سفن البحر وغنّى الشّعراء

مدائحهم

هذا جسدي محتفل[1]

يفتتح الشاعر مشهده الاحتفالي، بفعل صوتي "أهتف"، على لسان أنثوي، مرفوق بصيغة نداء حذفت منها الأداة وذكر المنادى الذي اتصف بسلطة الولاية والّسيادة (مولاي، سّيد)، لتحقيق غرض الدعاء؛ في سياق تعبدي (الروح مشتعله). ليعقبه بالتركيز على احتفال جسدي بتكرار الجملة الثقافّية "هذا جسدي محتفل" مرتين، ليربط بين نشوة روحّية واحتفال جسدي؛ بطابع أنثوي حتى تكتمل معالم الفرحة بفناء الجسد.

[1] –محمد الغزي: ديوان محمد الغزي ، ص 62.

يواصل الشاعر، بلسان أنثوي، وبصيغة خطابّية تحمل دلالة الدعاء، عرض مشاهده قائلا:

فابسط يدك البيضاء وبارك

مولاي أنوثته الأولى

إنّي زّينت بخضاب الفرح الكفين وجئت

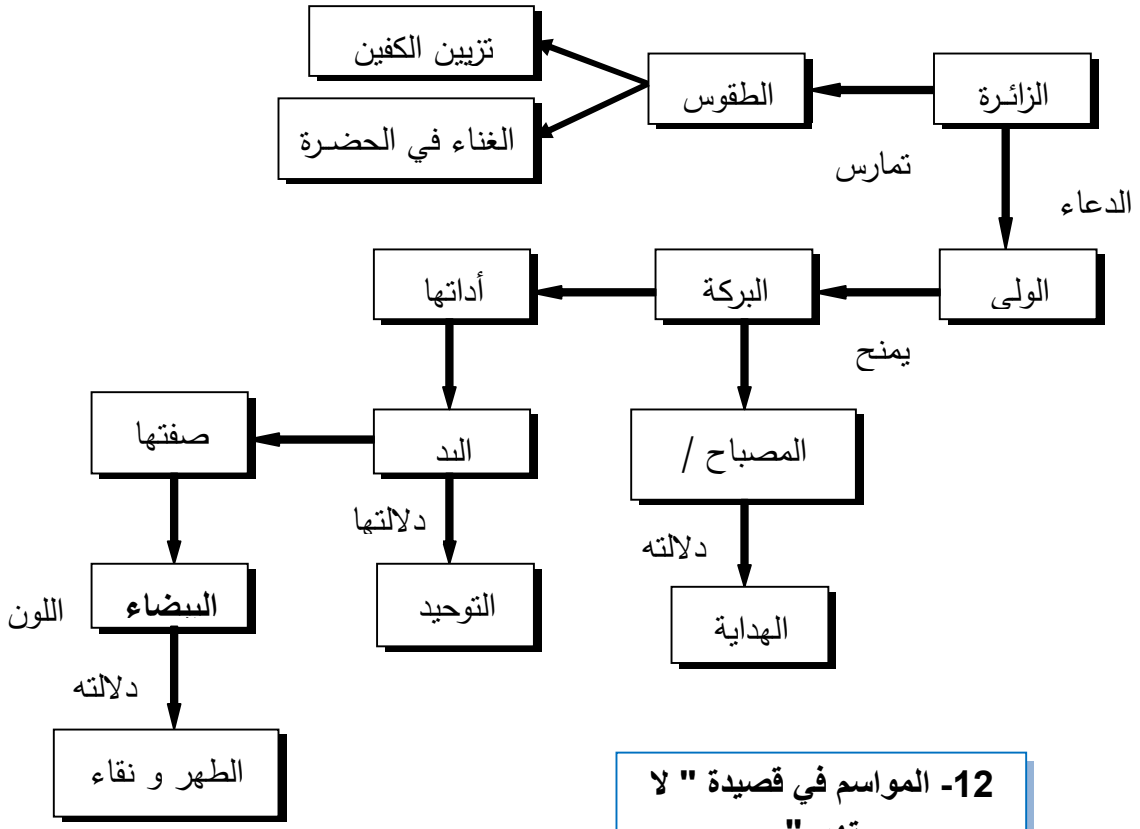
أغني في وهج الحضره

مولاي كن المصباح على سرج حصاني

وكن النجمة فوق طريقي الوعره[1]

ويمكن توضيح ذلك بالترسيمة التّالّية:

[1] –محمد الغزي: ديوان محمد الغزي ، ص ص 62–63.



12- المواسم في قصيدة " لا تهرم"

يقوم المشهد على لقطتين رئيستين هما:

- اللقطة الأولى: طقوسيّة أنثويّة تركز على الجسد بنسقه اللّوني "خضاب الكفين "ونسقه الصوتي" أغني".
- اللقطة الثانّية: مونولوج بصيغة المناجاة بلسان الذّات الأنثوية، في سياق القربى من "الولي؛ الّذي يدور حول التبرك وطلب الهداية وتيسير الأمور.

2. الشّاعر "محمد الخالدي"

تتكّون قصيدة "رؤيا على باب الصحراء" من مجموعة من المشاهد، مشهد افتتاحي والآخر مشهد اختتامي، ومشهدين أساسين، المشهد الأّول يصور المرأة العقيم والمشهد الثاني يصور المرأة العانس، ويتكون كل مشهد من مجموعة من اللقطات،

تمت كلها في زاوية من الزوايا، أثناء زيارة ضريح ولي صالح وقد نقل الشاعر الأحداث مستخدما الوصف البصريّ الدقيق للمكان وللزوار والهدايا.

المشهد الافتتاحي:

...باب على الصحراء منفتح يشير وجحفل

من نسوة يصعدن مرتفعا ينوئّن بحملهنّ:

مجامر تسعى -وأخلاط من الطيب المعتّق.

ماء ورد فاغم، عفص وجاويّ وعود نادر

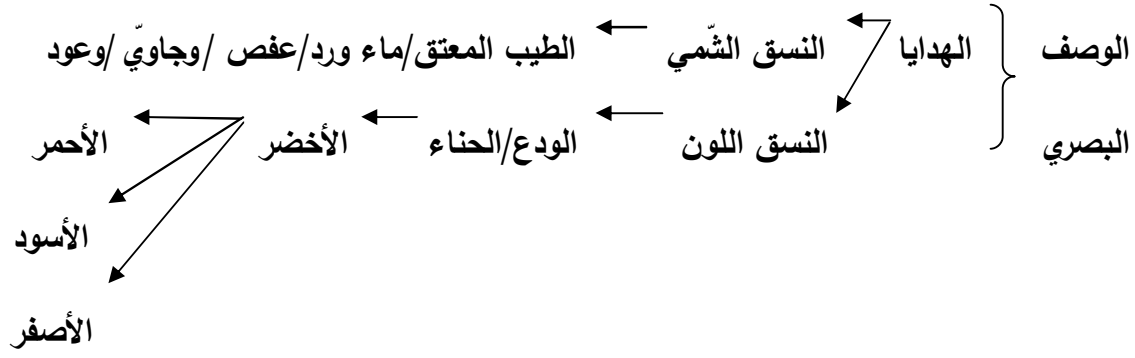
خبّأنه في صرّة مختومة،

ودع وحنّاء لدرء العين

- هل يرضى الولّي بما حملنا؟

- اسكتي واستغفري ما خاب من طرق الولّيا[1]

يعتمد الشّاعر، على تقنّية التّصوير، في بناء المشهد الافتتاحي. وقد استقى قطاته من الواقع التّونسي؛ في زاوية ولي من الأولياء، أثناء زيارة النّساء له قصد قضاء حوائجهم. ويمزج بين آليتي الوصف والحوار، حيث يركز عدسة الكاميرا على الهدايا/الزيارة التي جلبتها النّسوة، وفق الترسيمة التّالية:



[1] محمد الخالدي: وطن الشاعر، ص ص41-42 .

وينبثق من الهدايا نسقين متكاملين؛ الأوّل نسق شمي؛ تصنعه روائح منبعثة من نباتات عطريّة تستخدم كبخور، مستحب للأرواح الطاهرة. أما النّسق الثّاني فيركز على اللون في" الودع " الذي اقترن، في الثقافة الشعبيّة، بالتميمة التي تقي من العين والحسد. والحناء ليختمه بحوار يكسر رتابة التصوير الخارجي ليغوص في النفس التي تسعى إلى رضا الولي.

المشهد الأوّل:

-هذا الولّي

يا مرحبا، يا مرحبا، ما خاب من قصد الولّيا.

-نذر علّي إذا شفيت

لأطوف حولك ما حييت

ولأولمنّ وأرقصنّ وأحرقنّ من البخور مجامرا

ولأدعونّ نساء كلّ الحيّ ولأدعونّ نساء كلّ الحيّ كي يرقصن لي...

هذي شموعي

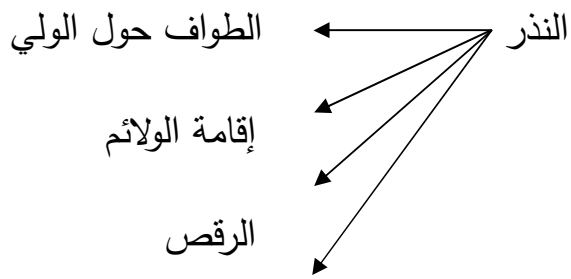
أوقدتها من خشية، هذي دموعي

ترتجيك فكن شفيعي

فإلى متى يا سيدي أهب النذور ولا تجيب؟[1]

يكتسب ديناميكّيته من الحوار بين القائمين على الزاوية والزائرات. بصيغة ترحيبّية للتوالى سلسلة الأفعال الكلاميّة في صيغ نذر يحققه الجسد الطقوسي كما يوضحه المخطط التّالي:

[1] -محمد الخالدي: وطن الشاعر ، ص ص42-43.



ثم يختتم اللقاء بحوار داخلي فيه توسل الولي للشفاعة والاستجابة والشفاء.

وفي المشهد الثاني والثالث: يواصل الشاعر الحوار الدّاخلي بين الزائرات وضريح الولي، وهن يشتكين العقم والعنوسة.

ليختم الشاعر مشاهد توسل الزائرات قائلا:

في البهو حشد من نساء متعبات

يستعدن مناقب القطب الجليل:

هو الّذي صلّى بمكّة وهو يجلس هاهنا

بين المريدين انتشوا بحديثه

وهو الّذي قطع المسافة من هنا

في لحظة حتى الحجاز، هو الذي

إن رام شيئا قال كن فيكون

–قيل: إذا أشار سعت إليه الأرض طّيعة

وقيل: إذا أراد مشت إليه جبالها ووهادها،

غاباتها وقفارها.

وإذا أراد أضاءت الأكوان والملأ القصّي

هو الولّي

يشاء ما شاء الإله، هو الولّي [1]

يسرد الشاعر على لسان الزائرات مناقب الولي وكراماته. وقد تعددت صورها في سياق عجائبي من طّي المسافات وتحقيق المستحيل.

ثالثا: الشّعر المغربّي

سافر...

فتخوم المسرى بربى (فاس)

وهج يثرى

وبقايا النّور رواء ينهمر...!

مطرا...

إخصاب حضارات...

شهبا تسري بأزقتها إصباحا ينفطر...! [2]

يفتتح الشّاعر مشاهده بتلقي "هاتف" يأمره بالسّفر بفعل الأمر الصريح "سافر" ثّم يحدد له الوجهة (المسرى/مدينة فاس) معتمدا على آلية الوصف لتقترن صورة "فاس" بالوهج/المطر /الشهب) وتتوحد، في لا وعيه، بصورة إلهة الخصب والبعث.

ثم يواصل وصف تفاصيل مشهد الحضرة قائلا:

فتعال إلى" باب مكينتنا"

[1] –محمد الخالدي: وطن الشاعر ، ص ص 45– 46.

[2] –أحمد مفدي: سيدة الإشراق، دار الأمان، الرباط، المغرب،2015، ص ص 92 –93.

كي نشرب من شفق يمشي

منقوعا في

نزق الأنغام ويسرح في القبة إسراء...

إذ يورق بالنّور بقايا زمن فاح رواء...[1]

يتأطر مشهد الحضرة في فضاء روحي، عند باب مدينة "فاس"، حيث يتجمع الدراويش. ويدعون الشّاعر/المريد للمشاركة فتحلق الروح، في حلقات السّماع، على إيقاع الأنغام.

رابعا: الشّعر اللّيبي

يسرد الشّاعر، في قصيدة "العارفون"، رحلة العشّاق، بشكل مواسم دورية، من تلقي الهاتف (الأمر بالسّفر) إلى الوصول والفناء في المحبوب. ويمكن تقسيم مراحل الرحلة إلى مشاهد:

المشهد الأوّل "مرحلة تلقي الهاتف": يقول الشاعر

هم وحدهم

سكبوا في اللّيل قهوتهم

فأبصر السّو

في الفنجان من رشفوا[2]

يصّور الشّاعر مشهد تلقي العارفين الإذن بالسّير، في خلوة ليلّية، وقد ترسب في لا وعيه، تقاليد شرقّية ارتبطت بالكهانة من خلال تبصرة في الفنجان.

[1] –أحمد مفدي: سيدة الإشراق ، ص97–98.

[2] –محمد المزوغي: العارفون، ص67.

المشهد الثّاني:مرحلة التّخلي والتحلي

تجردوا منهم..

من كلّ ما جمعوا[1]

من رؤية الفعل

من أوصافهم فصفوا

وهّموا صرح وهم

كان يسجنهم

لا يخرج الدّر

حتى يهدم الصّدف[2]

يجسد الشّاعر طقوس التّطهير، التي ترسبت في لا وعيه، عبر ميكانيزم التّخيل، في أفعال (تجردوا /صفوا/هدموا) ، وتدّل على التغير والعدول عن المرحلة السّابقة.

المشهد الثّالث: مرحلة الوصول

تخضّر تحت خطاهم كل قاحلة

فحيثما عبروا

هم غيمة تكف[3]

[1] –محمد المزوغي: العارفون، ص68.

[2] – المصدر نفسه، ص69.

[3] –المصدر نفسه، ص74.

يصف الشّاعر نهاية السير الذي تّوج بنيل البركة وتمثلت في "السّقيا" الّتي تتجسد في كرامات حسّيّة يجسدها الفعل "تخضرّ". واللون الأخضر، في المعتقد الإسلامي، هو ثياب أهل الجنة.

خامسا: الشّعر الموريتاني

يصوّر الشّاعر، في قصيدة "تهاويم على ضفاف الغمام"، مشاهد رحلة العشّاق باتجاه المحبوب قائلا:

ثم عدنا إلى القبالة والفيض وخفنا الغياب أن يعترينا

وملأنا الدنيا بخورا وشعرا وفرشنا طريقنا ياسمينا

قد يصير اليقين يوما ظنونا وتصير الظنون يوما يقينا

رتّل العاشقون موجِدة العشق وهاموا في حبهم مخبتينا

إنّ معشوقتي تطل على الأرض.. بهاء ورقة وفتونا.

من عروج الرؤى تخرّ لها النّاس ..من الحسن والسنا ساجدين[1]

يعتمد الشّاعر، في بناء مشهد الموسم، على تقنّية التّصوير، بتفعيل ديناميكية الجماعة، في فضاء روحي، من خلال الأداء الحركي (ملأنا/ فرشنا/)، والجسد الطقوسي؛ بتحفيز حاسة الشم بإحراق البخور، وبذلك تتسع دائرة الحضرة، وبحركات جسدّية (تخرّ/ساجدين)، على إيقاع موسيقي تعبدي تمثل في الذكر والترتيل.

[1] –محمد المحبوبي: بقّية من أنخاب الغيب، ص84.

3. الصّعود التدّريجّي وأبعاد الرؤيا

ترسب، في اللاوعي الجمعي، من خلال الأساطير والديانات القديمة، حلم الإنسان في الارتقاء إلى السّماء الّتي أحيطت بهالة القداسة. حيث اعتبرها الإنسان البدائي موطنا للآلهة. ليكون بذلك الصّعود إليها طريقا يمكنه من كشف الأسرار والتزود بالحكمة والخلود.

وقد تطورت، على مرّ العصور، قصص الصعود إلى السماء، وانفتحت على معتقدات وثقافات مختلفة. لتنتشر هذه الرحلة السّماوية، بصبغة إسلامّية، تجلت في حادثة الإسراء والمعراج. وتدور أحداثها حول انتقال الرسول صلى الله عليه وسلم من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى ثّم صعوده إلى السماوات السبع حتى وصوله إلى العرش.

وقد وجد المتصوفة في البعد الرمزي لها ما يتناسب مع تجربتهم التي تقوم على السير والانتقال عبر المقامات المختلفة لبلوغ وحدة الشهود. وقد اتخذوا، باختلاف تجاربهم، ثلاثة نماذج كبرى؛ الأّول عروج "البسطامي" بصورته الرؤياوية وإشاراته الإشراقّية وأسلوبه الذي يعتمد على الشطح، والثاني عروج "ابن عربي" لإدراك وحدة الوجود، والثالث رحلة السيمورغ عبر الأودية السبع للوصول إلى الحقيقة. وقد ترسبت، في اللاوعي الجمعي، هذه النماذج المعراجّية، بخصائصها الرمزية والتصويرية والمعمارّية. لتتجلى، في إطار الانفتاح على الموروث الصوفي، في الشّعر الصوفي المغاربي.

أولا: الشعر الجزائريّ:

ينقل الشّاعر، أثناء عروجه، مشاهد رؤيوية، ينفتح فيها على عوالم تخييلّية، قائلا:

المشهد الأّول:

أحدس الآن أنّي أرى..

باقة من حنان

يد من نوافح تمتدّ نحوي

تمسّد أوصالَي المنهكات

وتمسح حزني العتيق..

ملاك يشق محارة قلبي

وينزع جرثومة الشّر عني[1]

يسرد الشاعر لقطات تصويرية يجسدها حدس رؤيوي "أرى"، بمحاكاة النّمط النّبوي. وعبر ميكانيزم التّسامي، من مقام الطّهر الملائكي لقلبه، ليصل، بوساطة اليد المباركة /المعطاءة الّتي تمنحه نوافح/باقة، في صيغة كرامات، إلى مرتبة الولاية.

المشهد الثّاني:

أتذكر ..لا! إنّ طفلا توغّل في

الغيب ها هو ينبثق الآن من

أضلعي..ثم يصعد

يصعد

يصعد..[2]

تتقدح، مجددا، رغبة السّالك في الارتقاء. وقد جسدها الفعل "أتذكر" بدلاته الصّيرورية؛ فالماضي/الغائب/الكامن، في لا وعيه، بعد مجاهداته في الطريق، صار حاضرا ومحينا في لحظة "الآن" وهي لحظة الولادة. ليعلن، في مقام الدهشة، الفعل "

[1]– عثمان لوصيف: غرداية، ص37.

[2] –المصدر نفسه، ص50.

ينبثق"، لحظة الميلاد /الطهر الطفولي. ليؤكد مشهد عروج الروح الطاهرة بتأكيد فعل الصعود لتلقي الأنوار الإلهّية.

ثانيا: الشّعر التّونسي

اتّخذ الصّعود التّدريجي، في الشّعر التّونسي، صبغة دينّية، واقترن بالمعراج المحمدي، بحضرة التّمثل، عبر ميكانيزم التّسامي،وقد ارتكز على التّصوير المشهدي، للوصول إلى التّكامل الروحي. وتتجلى الرحلة المعراجّية، في ديوان المآقي والمراقي، في أربع قصائد، وقد عنونت بـ "معراج 1، معراج 2، معراج 3، معراج 4"، عبر سبعة مدارج، لتوسيع المدارات الرؤيوية للوصول إلى مقام الولاية الكبرى.

يستهل الشّاعر/ المريد رحلته في قصيدة "معراج 1" بقوله:

هيأ مجلسه ودعاني

قال: لنشرب هذي الليلة حتى لا يبق عرق

ينبض فينا، فشربنا وظللنا نشرب مأخوذين

بسحر القمر الفضّي، يغازلنا حتى نّور من حولينا

الآس وند النسرين، فشمنا في الأفق

غلالة ضوء، تدنو حتى هبطت غير بعيد

-هذا مركبنا. هل تصحبني في معراجي؟

قلت: بلى فأنا كلّي شوق لملاقاة أحبتنا...[1]

يصوّر الشّاعر مشهد التهيئة الروحّية، بتأثيث مكاني وزماني، ينقدح فيه العشق، مطّية للعروج إلى الكمال الّذي كنى عنه بالقمر. حيث انطلق، من حالة المحو

[1] -محمد الخالدي: المرائي والمراقي، ص 87.

وهذا ما دلت عليه الجملة الثقافّية" حتى لا يبق عرق ينبض فينا"، في مجلس السكر، إلى الإثبات باقتفاء طريق المعراج النوراني. ويتدرج الشاعر في معراجه، عبر سبع مقامات، من مقام القطبّية إلى مقام التتويج بالولاية.

ثالثا: الشّعر المغربّي

يرسم الشاعر، بالانفتاح على الموروث الديني، وعبر مشاهد تصويرية، رحلته المعراجّية، ممتطيا خياله، للانتقال من الملأ الأدنى إلى الملأ الأعلى؛ من اليقين إلى عين اليقين.

قائلا:

تعالى بنور المحبة شوقا...!

وسّره باء وحاء...!

بذات الأناسي وهمس النّفوس.....!

وسقيا الهوام، بها قد نراه...!

وهل في الطريق رأى من تعقب حين

العروج انفراجا.....!؟

لرؤيا الّذي قد وعى ما يكون مِزاجا...!

بكأس الرجا يستقي سلسبيلا.....!

فكان عطاء الحبيب

شراب الرضا زنجبيلا...!

بدا خالصا في الوجود

لمن قد وَجَدْ/

فاهتدى[1]

يفتتح الشّاعر /المريد / السالك مشهد العروج إلى المحبوب، بحركّية تتعلق بالمطلق؛ بفعل "تعالى" الدال على الصيرورة الماضوّية، وتجذر الرغبة في الّتسامي منذ القديم. وقد توسل سلم المحبة ليهتدي، على إيقاع حرف الحاء والباء، إلى محبوبه. وقد سرد، بمحاكاة النمط النعيمي، طريق انتقاله؛ وابتدأ من مقام الرجاء/السّكر، ليصل إلى مقام الرضا وقد كنى عنه بشراب "الزنجبيل" ويؤكد استمرار ارتقائه قائلا:

إلى ما اصطفاه دليلا.....!

ويبقى لعطشى المحبّة

عين اليقين مقيلا...!

وبابا فسيحا...!

لعشق الوجود...!

وما أوصده...![2]

يواصل ارتقاءه ممتطيا سلّم العشق، من اليقين إلى عين اليقين، ليصل إلى حق اليقين وإدراك وحدة الوجود.

رابعا: الشّعر اللّيبي

يسرد الشاعر / السالك، من خلال رؤيا منامّية، رحلة عروجه، بعد تلقيه لهاتف ليلي عبر مشاهد تصويرّية ، قائلا:

---

[1]– أحمد مفدي: حدوس ابن عربي، ط1، مطبعة وراقة بلال،2019، ص157–158.

[2] –المصدر نفسه، ص159.

المشهد الأوّل: الرؤيا الحلميّة

يقول الشّاعر:

يا هذا الحلُم المورقُ في الليل
تسألك الروحُ
بعضَ البرقِ
يتألّقُ في أفقِ الليلِ خطاباً قمرياً :
يدعوك العشقُ
أبارك معراجَكَ فاصعدْ
واخلع نعليك فلا يولد أحد منتعلاً [1]

يتلقى السالك هاتفا ليليا، يدعوه إلى العروج، عبر مقامات عشقية ، ويأمره أن يدخل الحضرة الإلهّية، ويبدأ من مقام التّخلي،وكنى عنه بخلع النّعلين، للوصول إلى مقام الكمال؛ وقد كنى عنه برمز "القمر".

المشهد الثّاني: الشكوى و التّضرع

يا هذا الأملُ
أنهكني السفرُ
وذل الغربة يملؤني مرارة
وأنا مسكون بالألم الكونّي
و هذا الدرب
يتلّوى تحتي
يتقمصُ شكلَ الأرضِ
لا يـُفضي
يا حلمي الأوحدُ

[1] –محمد المزوغي: ما تبقى من سيرة الوجد، ط1 ،دار الكتب الوطنّية، بنغازي، ليبيا،2001،ص70.

أين السُّلَّم أين؟

يعود بروحي

لسموات البدء

فقد طفح الشوق و آن الوعد [1]

يشتكي السالك من غربته الوجوديّة ، التي يعاني فيها الانشطار ، ويتشوق إلى الارتقاء ،عبر مقامات روحيّة ،للوصول إلى الفناء في محبوبه .

خامسا: الشّعر الموريتاني

يؤكد الشّاعر، بمحاكاة نمط النبوّة، الارتباط الأزلي بين الإنسان والسّماء. بين المتناهي/ المعلوم باللامتناهي /الغيبي. حيث يقول:

لم أزل

أطرق السّماوات

حتّى نطق الصّمت

في سكون الجماد!

فأنرتُ الرّؤيا

قداسة كشف يقرأ الوحي

من يد الآباد[2]

ينفتح المشهد بفعل" أطرق"، الدّال على الحركية المستمرة واللامتناهية في الماضي. لينتهي بفعل الاستجابة "نطق" الذي اقترن بفاعل/ إله السّماء. بصيغة الوحي / الرؤيا في مقام المكاشفة.ويؤكد الوصول إلى مرتبة الولاية استمرارية للنبوة.

[1] –محمد المزوغي: ما تبقى من سيرة الوجد ، ص70–71.

[2] –الشيخ نوح: عراجين القلق الأولى!، ص178.

ثالثا: البحث عن الخلود في المتخيّل الصّوفيّ

1. مكاشفات الموت ودلائلّية الأنساق

يولد الإنسان مزّودا بالعقل، مما يجعله ينخرط بفاعلّية، لفرض قوانين تنظم له العيش، وتذلل كل ما يحول بينه وبين الانسجام مع محيطه. لكّنه سرعان ما يتفاجأ بحقيقة الموت؛ التي تتلخص في البعد النقيض لكلّ صور الحياة. وقد شكلت، على مر الأزمنة، بطابعها الشّمولي والمباغت، لغزا وجوديا تكتنفه الأسرار، وتحيط به مشاعر الرعب، والخوف من المجهول.

وقد تعددت الأسئلة المحيرة. وتباينت الآراء، حول ما بعد الموت؛ بين الانبعاث الأسطوري، والخلود الأبدي عند الفلاسفة، والتطهير الروحي، للفوز بالجنة، دينيا. واعتباره جسرا للوصول إلى الكمال صوفّيا.

وجسد الشّعراء، في المغرب العربي الكبير، على اختلاف رؤاهم، ومواقفهم الشّعرّية، مشاهد الموت،بالانفتاح على الموروث الديني والثّقافي، ليحلقوا في عوالم غيبّية، للوصول إلى الكمال.

أّولا: الشّعر الجزائريّ:

بنى الشاعر "عثمان لوصيف" تيمة الموت، وفق روؤية صوفّية، تنفتح على الذاكرة الفردّية والجماعّية لأنماط سلوكّية وعقائدّية وتمثلات رمزّية في ديوان "مكاشفات في مشهد الموت"، نظرية طقوس العبور، عبر ثلاث مراحل هي:

المرحلة التمهيدية: ويتم فيها الانفصال عن الوضع الأّول وهو الحياة تمهيدا للموت. وتقابلها مرحلة الاحتضار.

المرحلة الاستهلالّية: يتم فيها الاستعداد للمرحلة القادمة وهي الموت.وتتمثّلها سكرات الموت

يقول الشّاعر:

المرحلة الختاميّة: يتم فيها الاندماج مع الواقع الجديد(الموت) وتقابلها المكاشفات

يقول الشّاعر:

ريح خرافّية تهبّ اللّيلة على قبري،

مشكاة خضراء تتدلّى من سماء الّروح

ومرايا تتلألأ

بملايين الصّور والألوان..

من حرّك فّي وخز الغوايات؟

وأّية أصابع ليد نورانّية

مّرت على جسدي المتيّبس

بآيات النّبض؟

تُراها رعشة ترهص بولادة أخرى؟[1]

يفتتح الشّاعر مقطعه الشّعري بمشهد انتقالي حركي أحدثه، بشكل مفاجئ، عامل طبيعي "ريح" ساعد على التغيير. وقد تم العبور، وفق انعكاسات مرآوية، تجسدت في الصفاء الأثيري (السماء / الروح)، من ثنائية السكون / الظلام (الليل/ القبر)، إلى الحركة/النور، وفق طقوس إيقاعّية الذكر "آيات"، وحركّية بفعل اليد الخالقة، التي تحي الجسد المتيبس إيذانا بولادة جديدة.

ثانيا: الشّعر التّونسّي:

يقترن الموت، في قصيدة "الّندامى"، بالفناء في المحبوب قائلا:

[1]-عثمان لوصيف: مكاشفات في مشهد الموت، ص67-68.

إذا ما الموت بادَهَا

وأسلمنا إلى برد التّراب نعاتنا

سنصيح: يا أبتا

ألم نكن النّدامى اللائذين بحانك المعمور

عشاقا على آثار عشاق؟

فكيف رضيت أن ننفضّ عنك إذن

وكيف رضيت أن تبقى

وحيدا أنت في ملكوتك الباقي[1]

يفتتح الشاعر قصيدته بجملة شرطية " **إذا ما الموت بادَهَا**"؛ تطرح، باختلاف الثقافات، هاجسا أنطولوجيا، حول ماهية الموت والمصير. وتتناسل من هذه الجملة أسئلة تدور حول " الكيف"، حول ثنائيتي الفناء والبقاء، على لسان ندامى العشق الصّوفي، تقود للوصول، بعد السير في طريق العشق، وإلى مقام الرضا، والإقرار ببقاء وحدانية الله تعالى في الوجود.

ثالثا: الشّعر المغربيّ

يعيش الشّاعر/السالك تجربة الموت الاختياري للوصول إلى جماليات القدسي المطلق.

حيث يقول:

-يا من ينأى في الصمت

ويفنى في تجربة الموت

[1] -محمد الغزي: ديوان محمد الغزي، ص 95.

ويخرج من جنب السنبلة سيولا

كأسك لم يمتلئ الآن

وفي هذا الكون رمادك

يحتل مكانا يسكنه دخان الّدم

وسواد الحزن

ونقرات الفعل المجنون[1]

يفتتح الشّاعر قصيدته على مشهد حواري، موجه إلى السالك، الّذي اتصف بالصمت والنأي وفيهما كناية عن التّخلي عن شهوات الدنيا، ليرتقي في مقامات نورانّية، وهذا هو الموت الاختياري، فهو في لبس بعد لبس أي موت وحياة وحياة وموت، للوصول إلى مقام الفناء، فتصير حياته حياة إلهّية بتمامها فيحيا بالله تعالى. فالموت في قوس العروج والتكامل علة معدة لحياة سرمدية، فهي موت في عمقها حياة وهذه هي المفارقة العرفانّية الّتي تتحير في سرّها العقول.

رابعا: الشّعر اللّيبي

تستمر الحياة بعد الموت في صيغة كرامات حيث يقول:

على شاهد

فوق قبر غريب

سنسكب بعض دموع الرّثاء

لعل اخضرارا

يمدّ يديه

[1]– محمد بنعمارة: السنبلة، ص28.

فيمسح عنه

قليل العناء[1]

يفتتح الشاعر المقطع بمشهد جنائزي، بتصوير تراجيدي حزين (البكاء، الرثاء). ثم ينبثق أمل، يكسر قتامة الحقيقة الوجودّية، كنى عنه برمز لوني "اخضرار"، واقترن بكرامة الولاية التي تتحقق باليد رمز البركة التي تمنح النعيم الخالد.

خامسا: الشّعر الموريتاني

يعيش الشاعر / السالك، أثناء سيره، حالة تشظي، تحول بينه وبين الموت الاختياري للوصول للحقيقة. يقول الشاعر:

ها أنا

بين الموت والموت

أجتّر ذنوبي يلغي حضوري احتضار

قمة الحزن

أن نحبّ بعمق

ثم تبكي وتضحك الأقدار!

أنتِ

من تستطيع صهر الشّظايا

سوف أشفى

لو شئت يا عشتار[2]

---

[1]–محمد المزوغي: لا وقت للكره، ص91.

[2]– الشيخ نوح: عراجين القلق الأولى!، ص243.

يفتتح المشهد على صراع داخلي، حيث تعلن الأنا انشطارها عن الأنا الطينّية الآثمة، التي تحكمها الثنائيات الضّدية؛ كالحضور والغياب، والضحك والبكاء، والحياة والموت، للوصول إلى "الأنا " التي تندمج في الحقيقة الكبرى.

2. الإكسير والبحث عن الحياة الأبدية في النّصّ الصّوفّي

اقترن مصطلح الإكسير، في المعتقد الشعبي ابتداء من العصر الوسيط، بالقضايا الفلسفّية الكبرى كالموت والحياة والسّر الأعظم. وتختزل مفاهيمه في معادلة كيميائية تحويلّية تجمع بين ثلاث متغيرات؛ المحوَّل؛ باعتباره معدن رخيص أو شيخوخة، والمحوِّل؛ مادة خارقة، والناتج المحّول إليه؛ معدن ثمين أو شباب دائم.

وقد ترسبت رحلة البحث عن الإكسير، في اللاوعي الجمعي، على إيقاع جدلية الواقع والمستحيل،والرغبة في تجاوز المألوف لتحقيق التّفرد. لتتباين الآراء، باختلاف الثقافات، حول ماهية المادة المحوِّلة بطبيعتها السّائلة أو الصّلبة، وخصائصها الحرارّية أو الترابّية أو الهوائية أو المائية.

وقد وجد الشّعراء المغاربة، انطلاقا من المخزون الثّقافي الكامن في اللاوعي، وقد تماهت التّجربة الشعرية مع التّجربة الصّوفّية، في رحلة البحث عن الاكسير، خلاصا تنفيسا لكلّ ما يحول دون الانسجام الكوني لتحقيق الفناء.

وسنتتبع رحلة البحث عن الاكسير، في نماذج منتقاة من الشّعر، من بلدان المغرب العربي الكبير.

أوّلا: الشّعر الجزائريّ:

حاول الشّاعر "عثمان لوصيف"، من خلال رحلته إلى غرداية، أن يجد الإكسير الّذي يحقق الفناء في المحبوب، قائلا:

رأى نار القبائل في بياض اللّيل ترتحل

لكن عندما رسمت لهيب النّار ريشته

رأى أوراقه البيضاء تشتعل...

آه.. يا عازف النار!

ما بيدك كتاب

ولكنها كيمياء التحوّل تغشى الطبيعة

كي تنتفّض من قبرها..وتشقّ القتام[1]

يتقمص الشّاعر، أثناء رحلته، شخصية المتّصوف "جلال الدين الرومي"/"عازف الناي". ويرمز صوت "الناي" ، في المعتقد الصّوفي، إلى ألم انفصال الروح البشريّة وتوقها إلى الوحدة مع الإله. وتحدث المفارقة؛ بتحول ألحان النّاي المسموعة إلى نار مرئية، تمارس، كما هو راسخ في اللاوعي الجمعي، فعل التطهير على الأوراق لتصبح "بيضاء" دلالة على النقاء والصفاء الروحي.

المقطع الثّاني:

آه..فاقرأ على الحجر الصلد آيات وجدك

وارفع على جسد الرمل رايات مجدك

تعشقك الأرض

تعلم أنك مفتاح هجرتها في دروب الغمام

آه..يا عازف النار!

مسّح على ثوبها الطّهر أوجاع قلبك

ضمّد جراحات نايك

بلّل غليلك بالراح

[1] –عثمان لوصيف: غرداية، ص52.

واقطع من الروح جذرا يهيئ للأرض معراجها

ويشعشع في طخطخات الظلام[1]

يكتشف الشّاعر/ عازف الناي، مقتفيا أثر النّبوّة المحمدّية، "إكسيرا "نورانيا، وقد مرّت رحلة عروجه بثلاث محطات هي:

مرحلة التبرك: ووراثة ثوب النبوّة وخرقة التصوف (ثوب الطهر)

مرحلة السّير: والانتقال عبر المقامات والأحوال وتحمل المشاق.

مرحلة الوصول: واقترنت بالسّقيا (للّل) ونشوة السكر / الراح والفناء في المحبوب.

ثانيا: الشّعر التّونسّي:

ترسبت رغبة التّغيير، في اللاوعي الفردي والجمعي التّونسي، رغم جدلّية الواقع والمثال، والحقيقة والخيال، لبلوغ الأفضل وتجاوز المعيقات المختلفة؛ والمؤطرة في السّلطة السياسّية، والاقتصادّية والاجتماعّية. وقد تجلفي الشّعر الصّوفي، عبر ميكانيزم التّسامي، وعلى إيقاع الطابع التّحويلي للأشياء من الأدنى للأعلى.

وقد جسد الشّاعر "محمد الخالدي" ذلك قائلا:

إنّها كيمياء التّحول: قد يستغرق

تحول القواقع والصدفيات إلى حجر وصوان

والرخويات والأسماك

والحيتان إلى فسفاط

عشرات الملايين من السنوات...

[1] –عثمان لوصيف: غرداية،، ص ص 52–53 .

كل ساعة تستغرقها كتابة القصيدة

تقابلها ملايين السنوات لتتحوّل

القوقعة إلى حجر وصوّان

والمواد العضوية إلى فسفاط...[1]

يمكن تقسيم هذا المقطع، وفق سلطة التّحويل، إلى قسمين:

1.سلطة الطبيعة: تتكون معادلة التّحويل من محوَّل بحريّ؛ (القواقع والصّدفيات) / و(الرخويات والأسماك والحيتان)، وعامل زمني،وناتح التّحول هو (صوان/ فسفاط).

2.سلطة فوق طبيعّية: تتحقق بامتلاك الشّاعر، وقد تقمص شخصّية الولي، بقدراته التّحويلّية الخارقة ليكون ناتج التّحول؛ حجر الصوان/ والفسفاط، وهما حجران، في المعتقد الشّعبي، يشعان بطاقة إيجابّية روحّية تعزز القدرة على التواصل مع الذات العليا لبلوغ الكمال.

ثالثا: الشّعر المغربّي

يسرد الشّاعر في قصيدته " فصل الحوار"، بمحاكاة الّنمط الأسطوري، رحلة البحث عن الإكسير ، عبر مشهدين منفتحين على ممارسة طقوسّية؛ تبدأ بالدوران وتنتهي بالزغاريد، كما يلي:

المشهد الأّول: يقول الشّاعر:

دار نوع من خليط الهمس

يقفز

عابرا

[1] –محمد الخالدي: وطن الشاعر، ص ص93–94.

كل الخرائط:

غابة الصندل طقوس

أفقها المدى[1]

ينفتح المشهد الطقوسي، على إيقاع حركي–صوتي يجسده فعل الدوران بطريقة القفز، وما يصحبه من تداخل الأصوات. ويبني الشّاعر متخيله، من مترسبات اللاوعي، وهو ما يرسخه الدوران حول الذبيحة للتّقرب من الآلهة.

المشهد الثاني: طقوس العبور

والوجه

يورق تحت كفّ

شرقها الماء المعفّر

بزغاريد الإماره.[2]

يقوم الجسد الطقوسي بملامح "الوجه والكف والفم،" برحلة العبور للوصول إلى الولايه.

وقد نال البركة، التي اقترنت بكف اليد، لتتحول إلى إكسير ذو طبيعة مائية تحيي الموات بفعل التجدد الدائم (يورق).

رابعا: الشّعر الليبي

يبحث الشاعر من منظور عرفاني، في ديوان" العارفون"، عن الإكسير/ السّر الأكبر، للوصول إلى الفناء في المحبوب قائلا:

[1] –صلاح بوسريف: فاكهة الليل، ط1، المغرب،1994، ص15.

[2] –المصدر نفسه، ص15.

أنا ما ادّعيت الحبّ

قالت جمرة

أودعت في كفيك

سرّي الأكبرا

فإذا لمست العود أصفر

عاد من قبل ارتداد الطّرق

حقلا أخضرا

وإذا أشرت إلى الدجى

لهما دعا

ضوء الصباح لكي يطلّ ويسفرا[1]

يسرد الشّاعر المعادلة التّحويلية؛ الّتي تتكّون من المحوَّل(العود) والمحّول إليه(حقل)، وهما يرمزان، للانتقال من حالة الجدب إلى الخصب. وترافق هذه العمليّة تغير أنساق لونّية من اللون الأصفر إلى الأخضر. و"إكسير"التّحويل ذو طبيعة نارّية(جمرة)، تحمل قدرات خارقة، تمثلت في الحب وهو السّر الّذي اقترن بالكفين؛ ورمز "الكفين"، بما يتواجد فيهما من خطوط على شكل (18+91)؛ هو كناية عن تسعة وتسعون اسما من أسماء الله الحسنى. ليؤكد، دون وعي، السّر النوراني لولايته وهو "الحب الإلهّي".

خامسا: الشّعر الموريتاني

[1] –محمد المزوغي: العارفون، ص92.

اقترنت كتابة القصيدة، في لاوعي الشّاعر الموريتاني، بالإلهام من قبل قوى خارقة. لتسمو بذلك مكانة الشّاعر عن بقيّة الأنام. وقد عبّر عن ذلك قائلا:

أنت الّذي

وهب الكتابة شكّها

حتى توسّلى بالأصابع

عبقر!

ونفخت في الكلمات

روح قداسة

لماّ غدا ضوء القداسة يفتر[1]

يفتتح الشاعر مقطعه بخطاب مباشر موجه إلى الضمير "أنت" الّذي يمتلك سلطة كاريزماتّية اكتسبها عن طريق الإلهام وهبت له ليحاط بهالة نورانّية مقدّسة. لينتقل، من مرحلة الشّك إلى اليقين، ويتميز، بقدرات خارقة؛ دلّ عليها الفعل "نفخت"، الّذي اقترن بالكلمات. والنفخ، في الموروث الّديني والأسطوري، اقترن بالروح واكتسب دلالة مزدوجة تجمع «بين الولادة من الفّم والولادة من الفرج»[2] . ليحقق بذلك معادلة الولادة المتجددة بوحي كلمة التوحيد.

3. الخلود وأسرار الأنساق

ترسخ، هاجس البحث عن الخلود، في الفكر البشري، باختلاف الحضارات والدّيانات والمعتقدات. وقد تجلى، في أساطيرهم وملاحمهم وطقوسهم، في صورة صراع أنطولوجي جدلي بين الحياة والموت. وقد تجاذبته تيارات فكرّية متعددة المشارب

[1] –الشيخ نوح: عراجين القلق الأولى!، ص268.

[2] – نور الدين الزاهي: المقدس والمجتمع، ص74.

والاتجاهات. وترسب، في اللاوعي الفردي والجمعي، رغبة التألّه باختراق نواميس أنطوبولوجيّة اتخذت بعدا تراجيديا.

ووجد المتصوفة في البقاء خلودا إلهيا لا يتحقق إلا بالفناء. حيث ينتقل السالك، عبر مقامات وأحوال، ليصل إلى مقام الفناء. وانعكس المعتقد الصوفي، على تجربة الشعراء المغاربة، لانفلات من المقّيد الزمني، والتحليق في عوالم المطلق السرمدي.

أولا: الشّعر الجزائريّ:

انطلق الشاعر، مما ترسب في لا وعيه، في بناء متخّيل، يجسد فيه، هاجس الخلود، وفق رؤيته التي تتجاوز قيود الزمنّية لتحلق في اللامتناهي والمطلق. حيث يقول:

ينتصر الطفل.. ينحسر الكهل

طفل كوجه النبوة

يطلع من كوكب باطني

فكأني أنا الآن

لست أنا!

إنني أتقّص كل زمان

فأمسي تألق في حاضري

وغدي لّجفي نور أمسي..

كأني..

أنا الأبد السرمدي!![1]

[1] –عثمان لوصيف: غرداية، ص51.

يجسد الشاعر، وقد ترسب في لا وعيه نظرية وحدة الوجود عند ابن عربي، فكرة الخلود في ثنائية "الطفل/ الكهل" وعبر جدلية صيرورية وسيرورية بين البداية في النهاية. فالطفل ببراءته ونقائه يرمز إلى الفطرة الإلهّية، وقد اقترن بفعل "ينتصر" للدلالة على الديمومة الاستمرارية بالتدفق حتى الكهولة؛ فهو القناة التي تربط الإنسان بالحق تعالى، حتى يصل إلى الكمال. في لحظة سرمدية تنعكس في وحدة الوجود.

ثانيا: الشّعر التّونسّي:

تدور فكرة الخلود، في شعر الغزي، حول مدار الحب الإلهي. فالحبيب يفنى في محبوبه. حيث يقول:

سأل العبد:

لم استأثرت بهذا الخلد حبيبي الخالق

وكتبت الموت على المخلوق؟

فأجاب الله:

إذا كان العبد حبيبي العاشق

فعلام يخاف لقاء المعشوق؟[1]

ينطلق الشاعر، من سؤال أنطولوجي، في سياق تعليمي، بين الخالق والمخلوق، يدور حول تجاوز حتمية الموت للوصول إلى سر الخلود الذي يكمن في العشق الإلهي.

ثالثا: الشّعر المغربّي

يتحقق الخلود، من منظور الشاعر، عبر جسر العشق الإلهي، بالانتقال من مقام الإدراك الكيفي إلى الإدراك العرفاني.

[1] –محمد الغزي: ديوان محمد الغزي، ص 168.

1. مقام الإدراك الكيفي:

إن تفعل ما لم تـَعْقِلْ...!

أو توغل

في الذّات بصائرَ

تدركْ

أنّك قطرة هذا الإعصار وماُء...!

في أفلاك مائجة...!

ورماد ليس له

في هذا الكون الموجود قرار...!

هل تسفيه رياح هوجاء...!؟

لن تعلمه إن كنت بكيفك...![1]

يفتتح الشاعر قصيدته بصيغة شرطّية." **إن تفعل ما لم تـَعْقِلْ...!**"تكون بمثابة الجملة النواة التي تتناسل، وفق جدلّية المعقول واللامعقول. حيث لا تتم معادلة الانتقال من النفي إلى الاثبات فلا بالخروج عن الدائرة الحسّية، ومن البصر إلى البصيرة. ومن سؤال "الكيف" إلى سؤال " الماهية".

لينتقل إلى مقام الإدراك العرفاني.

2. مقام الإدراك العرفاني:

فالعرفان عناء...!

[1] –أحمد مفدي: مقامات العاشقين، ط1، مطبعة وراقة بلال، المغرب،2019، ص ص 178–179.

كيف يكون لباس الّتقوى

شجرا...!

يـُبديه جلاء النّور ظلالاً ينساب

كحبّ العاشق للّه

وللمعشوق عروج الشوق إليه

خلود...!

في الوجد، وفي ذات الله فناء...![1]

يقّر الشاعر، في بداية المقطع الشّعري، بحقيقة عرفانّية؛ "**فالعرفان عناء...!**"؛ حيث لا يتم الوصول إلى مقام العرفان إلا بعد مجاهداتالنفس، بالتّخلي عن شهوات النفس والتحلي بجوامع الصفات التي يكنى عنها بلباس التقوى، وتمكن السالك / العاشق من الانتقال من سؤال الكيف إلى الماهية. للوصول إلى فناء العاشق في المعشوق.

رابعا: الشعر اللّيبي

تدور تجربة الشاعر، في قصيدة " **لا تقل أين؟**"، حول أسئلة وجودّية تدور حول العدم والفناء والخلود. قائلا:

وحده الله

كلّ شيء سواه

عدمي التّكوين

فان معلّ

[1] – أحمد مفدي: مقامات العاشقين ، ص179.

ضلّ

من لم يكن له بكيان

ملؤه الحب

ساجدا لا يَلّ[1]

يصل الشاعر/السالك، في نهاية السّير، إلى الإقرار بالعشق مطّية للانتقال من العدم إلى الفناء والخلود الذي يتجلى في وحدانّية الله عزّ وجلّ.

خامسا: الشّعر الموريتاني

يبدأ الشاعر / السالك رحلته من سؤال أنطولوجي يقوده للوصول إلى الخلود قائلا:

حافيا تجري
خلف خيط خيال
والصحاري تجتاحها سابحا
تسأل عن مجدها
صدى الأطلال
بخطاك العطشى
ستروي السواقي ظمأ الأرض
من نزيف المحال
ستناديك الحوريات الجميلات
نداء الصّلصال للصّلصال
ثم يختارك الخلود
نبيا

[1] –محمد المزوغي: بعض ما خبأ الياسمين، ص151.

يوم ترسو
على ضفاف الكمال!![1]

ينطلق الشاعر / السالك، عبر ميكانيزم الخيال، وقد تجرد من شهواته "حافيا"، من مرحلة عطش وجودي، يتردد صداه، ويدعوه للانتقال من مرحلة النقص الطينّية إلى مرحلة الإنسان الكمال حيث الخلود الّذي ينعكس في وحدة الوجود.

[1] الشيخ نوح: المصدر السابق، ص 225-226

الفصل الثالث

نسق لتّوسل و بناء المتخّيل في الشّعر الصّوفّي المغاربّي

أوّلا : عوالم التّصوف بين الواقع الصّوفّي والمتخّيل الشّعريّ

1. الّدعاء ودلائلّية الأنساق
2. الورد وبناء المتخّيل
3. السّماع وأثره التخييلي

ثانيا: الحبّ الصّوفّي وتشكيل النّصّ

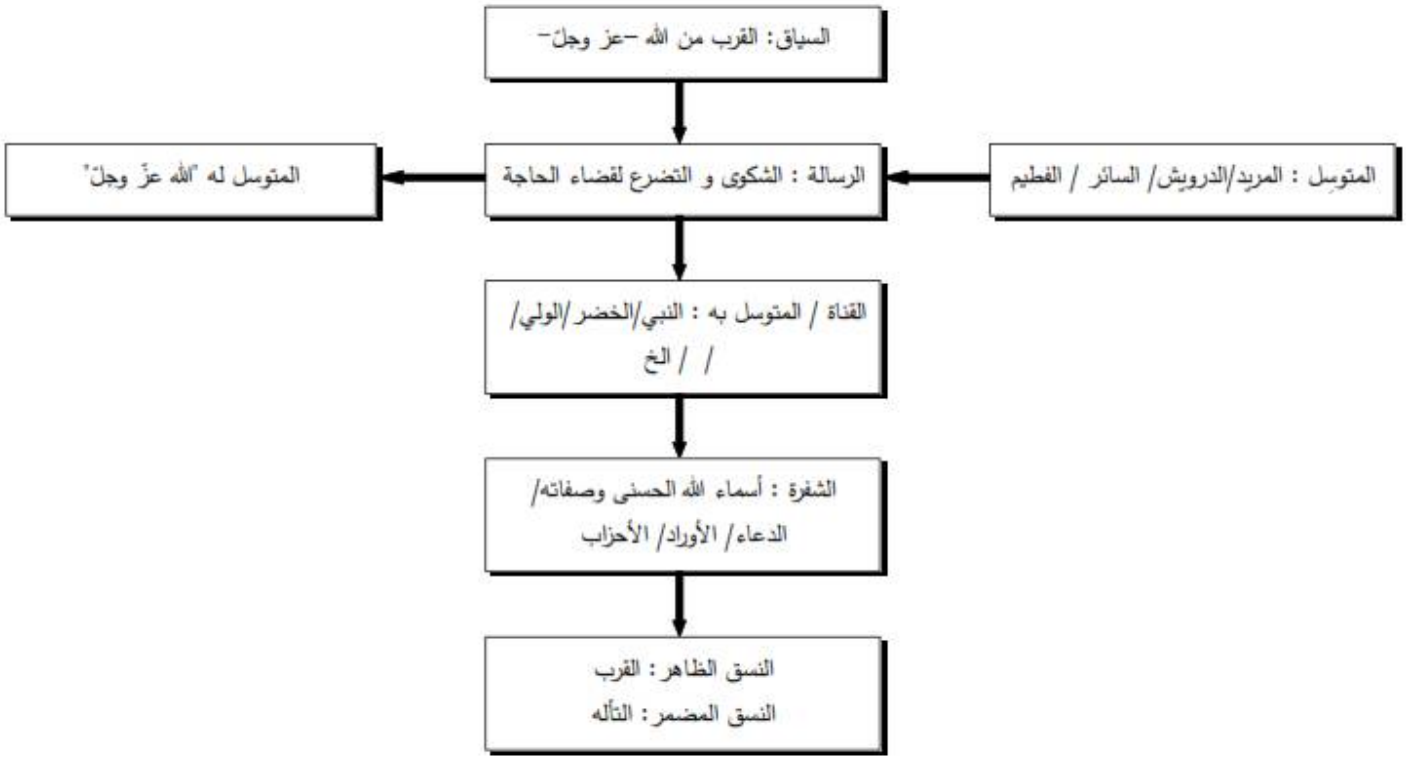
1. الحب الإلهّي والنّسق التّوسلّي
2. رموز المحبة الإلهيّة وبناء المتخّيل النّصّي
3. الشّطح والفَناء وبناء المتخّيل

ثالثا: التّوسل وتشكلات الأنساق

1. التوّسل بأسماء الله الحسنى وصفاته وأسرار الأنساق
2. التّوسل بعمل صالح وبناء المتخّيل النّصّي
3. التّوسل بدعاء الرجل الصالح ورمزّية المتخّيل

1-نسق التّوسّل في التّصوف:

يعد النّسق التّوسّلي المترسب في اللّاوعي الجمعي للصّوفي، ممارسة طقوسيّة ، لها خصوصيتها الثقافيّة والاجتماعية و الإثنية وضوابطها الأخلاقيّة . فهو خطاب تواصلي يقوم على مبدأ علوية "المتوسل له" ودونية "المتوسِل" و وساطة "المتوسل به"، حيث يكون "المتوسل به"، أكثر قربا من "المتوسِل" إلى "المتوسل له"، فهو القناة الواصلة بينهما. ويمكن توضيح التواصل بين الأقطاب الثلاث؛"المتوسِل"/ "المتوسل به" / "المتوسل له" ، واعتمادا على خطاطة جاكوبسون ، من منظور الغذامي، كما هو موضح في الترسيمة التّالية :



13- التوسل وفق مخطط جاكوبسن- من منظور الغذامي-

يتوجه المتوسِل ، على اختلاف مقامه وحاله ، وفي سياق إيماني، بالشكوى والتذلل لقضاء الحاجة وبلوغ الحضرة، وقد اتخذ وسيطا مقدسا،اسما شخصا أوعملا

صالحا، بينه وبين الله –عزّ وجلّ–، وقد اعتمد على شفرة لسانّية، بالدعاء والورد والحزب، وأخرى رمزية تجسدت في حلقات السّماع والشّطح. في نسق ظاهر هو القرب ومضمر هو التّأله.

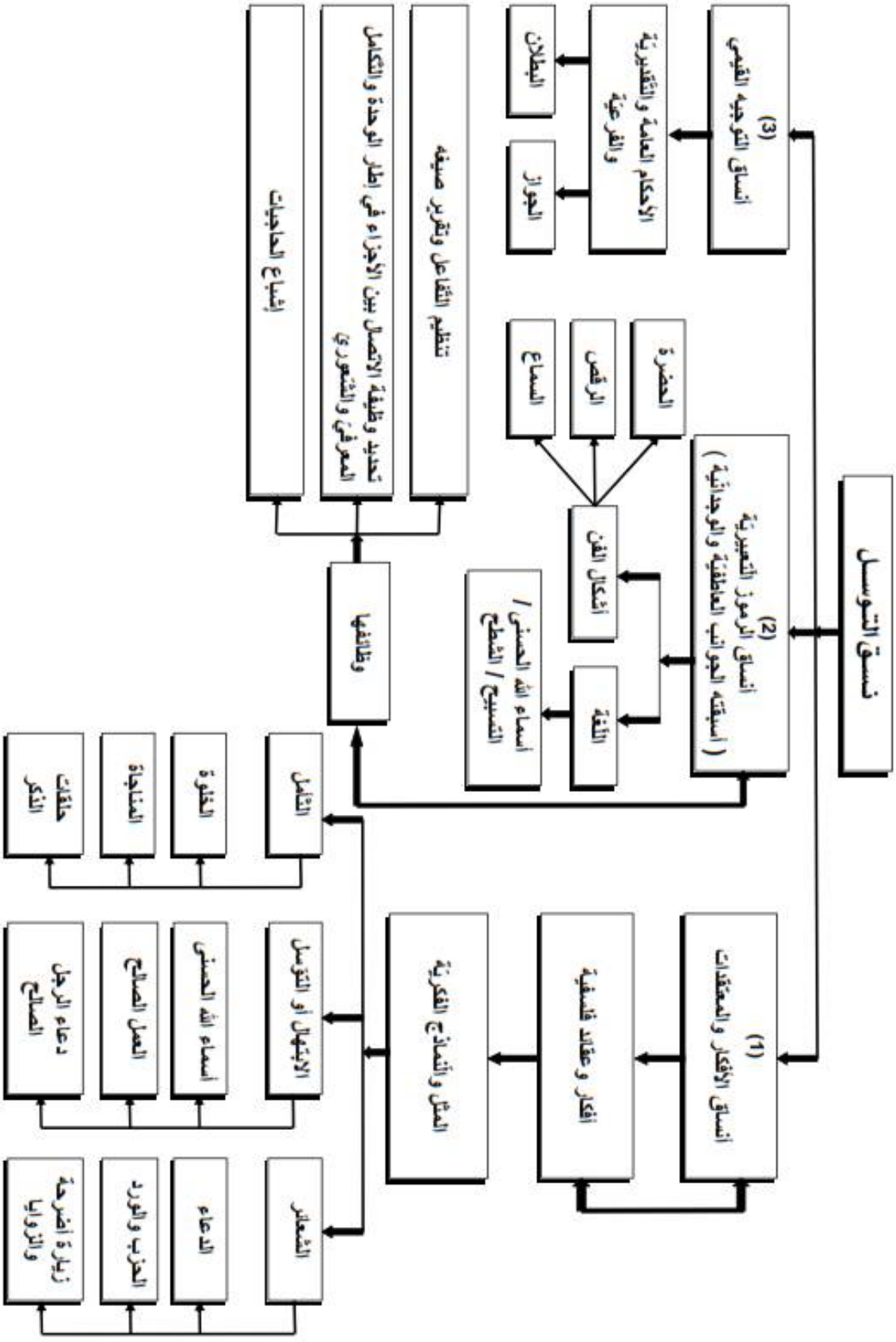
و يقسم الفقهاء، إعتمادا على ما ورد في القرآن الكريم و الأحاديث الشريفة ، التّوسل إلى قسمين؛ توسل مشروع ؛ وهو ما توافق مع ضوابط المؤسسة الدينّية ، وتوسل باطل ومبتدع مخالف للتعاليم الدّينّية و ينحصر التّوسل المشروع في ثلاثة أنواع[1] :

1. التوسّلى باسم من أسماء الله الحسنى أو صفة من صفاته
2. التوسّلى بعمل صالح: يركز فيه الداعي على تعداد الأعمال الصالحة التي تقربه من الله عز وجلّ ؛ كالإيمان وحب الرسول صلى الله عليه وسلم،
3. التوسّلى بدعاء الرجل الصالح : ويركز فيه على قرب الدّاعي من الله عزّ وجلّ و صلاحه.

2-النّسق التّوسلي وفق تصورات "بارسونز" :

يعتبر التوسّلى نسقا ثقافيا مضمرا. وقد صاغته أعراف وتقاليد وشعائر وطقوس وسلوكات أقرتها المؤسسة الدينّية، ليترسب في اللّاوعي الفردي والجمعي معا. وتتضح معالم هذا النسق الثقافي، وفق تصور "بارسونز"، فيالتّرسيمة التّالّية :

[1] –ينظر :محمد ناصر الدّين الألباني التّوسل –أنواعه وأحكامه، نسقه محمد عبد العباسي ،مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض،2001، ص30–38



14- النّسق التّوسلي في الشعر الصوفي المغاربي المعاصر

نستنتُج من خلال التّرسيمة ما يلي:

1. ترســـخ الّنسق التّوسلّي، في اللاوعي الجمعي للشّعراء المغاربة، من خلال تفاُعلِ ثلاثة أنساق هي: أنساق الأفكار والمعتقدات، وأنساق الرموز التّعبيريّة، وأنساق التوجيه القيمي
2. تتجلى أنساق الأفكار والمعتقدات ، المشكلة للّنسق التّوسلّي، في شعائر دينّية، تظهُر في سلوكات فردّية وجماعّية، وتكون لسانّية؛ كملازمة الذّكر والّدعاء والأحزاب والأوراد، وحركّية؛ كزيارة الزوايا والتبرك بأوليائها الصالحين.
3. يعتبر الولي، في الّنسق التّوسلّي، وسيطا، حيث يستجاب دعاءه في تفريج الكرب والأزمات.
4. يتم التّعبير عن الّنسق التّوسلّي ، برموز لسانّية؛ كالتسبيح والدعاء، وأخرى طقوسّية جسدّية، في حلقات السّماع ، والذّكر والحضرة .
5. تتباينت المواقف، حول الّنسق التّوسلّي، بين الجواز والبطلان.

وسنقتفي، اعتمادا على ما تّم ضبطه في هذه الترسيمة، أثار تسرب الّنسق التّوسلّي، عبر ميكانيزمات الإضمار، لـ بناء المتخّيل الصّوفّي، بطرائق متنوعة، في نماذج شعرّية منتقاة، من الشّعر الصّوفّي المغاربّي. وهذا ما سيتم الكشف عنه، عبر ثلاثة أطر؛ الأّول؛ عوالم التّصوف بين الواقع الصّوفّي والمتخّيل الشّعريّ، والثّاني؛ الحبّ الصّوفّي وتشكيل الّنصّ، والثالث؛ التّوسل وتشكلات الأنساق، في هذا الفصل.

أوّلا : عوالم التّصوف بين الواقع الصّوفّي والمتخيّل الشّعريّ

1. الّدعاء و دلائلّية الأنساق

أدرك الإنسان، منذ القديم، حقيقة وجودّية؛ تكمن في علاقة الموجود بالُموجِد.وهي علاقة تحكمها ثنائيات ضدية؛ تعكس الرغبة والرهبة، الخوف والطمأنينة،في سياق تعبدي، يعبر فيه عن حاجته لخالقه ورغبته في التّواصل معه.

وقد وجد فيه المتصوفة وسيلة،للانتقال من مقام إلى مقام، وصولا إلى الفناء، والتّواصل مع الذات العليا. وجسرا للانتقال من عالم العجز الإنسانّي إلى عالم الكمال الإلهّي. ويستبطن الدعاء غايتين؛ موضوعّية تدور حول دلالات التّقرب، وذاتّية؛ تتحقق في تطمين الّنفس،بالتطريب والسّكر وفق قاعدة "لا تفكر فإن لها مدبر".

وقد ترسب الدعاء، القائم على الخطاب الحواري المباشر، بين العبد وخالقه، في اللاوعي الشّعري المغاربي، ليتخذ صيغا كثيرة تمثلت في المناجاة والابتهال والرجاء.

أوّلا : الشّعر الجزائريّ:

يمتلك الشاعر / الولي سلطة قولّية، تعمل على إحداث التغيير المأمول قائلا:

فأدركني يا سّيد الغبطة

يا نور عيني،

وسر تألقي،

ومشكاة يقيني،

أغثني قبل هطول الطل،

وتفتق الحجر المكين![1]

[1] –عبد الحميد شكيل:مرايا الماء–مقام بونة–،ط1،منشورات وزارة الثقافة–مديرية الفنون والآداب– ،الجزائر،2005،ص145.

يقر المريد، في سياق المناجاة، بالسّيادة والنورانّية وامتلاك الأسرار. و يتضرع الله عز وجلّ أن يمنّ عليه بالفتح والفيض.

ثم يواصل طريقه قائلا :

رحماك يا خالقي؛

دعني

إلى رحاب السعد،

والسلوى

أفوت،

حيث المتع

الكبرى،

حيث...

لا يبلى المرء،

ولا يهرم،

ولا يموت!؟[1]

يتدرج المريد ، بترديد الدعاء اليقيني، طمعا في أن تشمله رحمة الخالق عز وجلّ، عبر مقامات، للانتقال من دار الفناء إلى دار البقاء ، ومن الفاني إلى السّرمدي.

[1] -عبد الحميد شكيل:مرايا الماء-مقام بونة-،ص ص 151-152.

ثانيا: الشّعر التّونسّي:

اقترن الّدعاء، في ديوان "الأين"، بالشكوى طمعا، في تفريج الهموم . حيث تقول الشاعرة:

ربي

لقد ضاقت النفس

حتى ما قدرت

على رؤية أدق مخلوقاتك

ربي

وسّع النفس بذكرك[1]

ينفتح المشهد على مناجاة المريد لربه ، على إيقاع درامي، بين الحجب والكشف، في سياق الشكوى، حيث يطلب العون والمدد للتغلب على شهوات الّنفس،أثناء سيره، التي تحول بين انتقاله من مقام الرؤية إلى الرؤيا، وتحجب عنه فيض الأسرار الّلدنّية.

ثالثا: الشّعر المغربّي

تدور قصيدة " مدد من مشكاة الغيب" ،حول بؤرة مركزية "اللهم اغفر لي"، في سياق مناجاة بين المخلوق وخالقه . قائلا:

اللّهم اغفر لي ما أنت به أعلم مني

فإذا عدت فعد أنت علّي مغفرتك

اللّهم اغفر لي ما من نفسي يا مولاي وأْيتُ

[1] –فضيلة الشابي: صلوات في الأين، ط1، دار القلم ، تونس، ، 2002، ص 75.

ولم تلق له عندي اليوم وفاء

اللّهم اغفر لي ما بلساني يا مولاي تقربتُ

إليك به ثمت خالفه قلبي

اللّهم اغفر لي رمزات الألحاظ

اللّهم اغفر لي سقطات الألفاظ

اللّهم اغفر لي..

اللّهم اغفر لي..[1]

تدور القصيدة ، في سياق التضرع والإلحاح ، وبتكرار الجملة الثقافّية " اللّهم اغفر لي.."،حول محور"سؤال الغفران" ومحو الذنوب. والمغفرة فعل قلبي وجوارحي، ارتبطت بالجسد الخطّاء؛ بأجزائه الثلاث (النّفس، اللّسان، القلب)، و بالأقوال والأفعال. حيث يبدأ المريد ، في مجاهدة النّفس وتطهيرها، من مقام التوبة.

رابعا: الشّعر اللّيبي

يحضر الدعاء، في قصيدة"**لا تغلق الباب**"،عبر ثنائية "الفتح /الغلق" ،عبر سلم الارتقاء من الأرض إلى السماء. حيث يقول:

كفّاه حلّقتا

كان الطريق إلى

عرش السماء

بها في النور قد سبحا[2]

[1] –محمد علي الرباوي: ديوان الرباوي–رياحين الألم، ج2، ص ص 55–56.

[2] –محمد المزوغي: لا وقت للكره، ص14.

يفتتح الشاعر مشهده على انجاز حركي (كفاه حلقتا) وهي كناية عن الرغبة في امتلاك القدرة ، بعد الانتقال من المحدود الترابي إلى المطلق النورانّي. ويلجأ إلى المناجاة بينه وبين معبوده قائلا:

يقول:يا رب

يا ذخري ومعتمدي

إنّي لديك

طرحت الهّم فانطرحا

وما ذكراك والآهات تحرقني

إلاّ بذكرك

أضحى الصدر منشرحا

ولا دعوتك

حين الدرب ضاق على

خطاي يا رب

إلاّ انساب وانفسحا[1]

تدور المناجاة حول الإقرار بقدرة الله عز وجلّ، و الشكوى له بالعجز وقلة الحيلة واللجوء له يقينا في استجابة دعائه وتفريج كربه وفتح باب نعمه .فهو ولي مستجاب الدعاء نال القربة من الله تعالى.

[1] محمد المزوغي: لا وقت للكره ، ص15

خامسا: الشّعر الموريتاني

يحضر الّدعاء، في قصيدة" تضرع في مقام النون"،على لسان الولي، عبر أفعال إنجازّية ارتبطت بقدرات خارقة حيث يقول :

فاكشف عنّي يا مولايَ الضّر

صّيرني زرّ قميص يسمع همس التّفاحة للتّفاحه

وأنامل تفضح صمت الخاتم[1]

يقوم المشهد على خطاب تواصلي ، في سياق مناجاة روحّية ، يتكون من المرسل/المتضرع/ الولي والمرسل إليه / المتضرع له "يا مولاي"، والرسالة تضمنت،إزالة العوائق و كشف الضّر الّذي يحول بينه وبين امتلاك خاتم وخرقة الولاية، للكشف عن أسرار حرف النون .

يواصل الولي مناجاته قائلا :

جلّ بأن أغرق"تجوى" في النّون

وعلقني هذا الضّعف المشرب بالتّقوى

فأنا عبدك يا مولايَ

فأنا عبدك يا مولايَ

و"عبدي" عبدك

صيرني نقطتها

حتى أغرق عشقا في بحرك[2]

[1] –محمد ولد عبدي: كتاب الرحيل وتليه الفصوص، ص85.

[2] –المصدر نفسه، ص87.

يواصل الولي سيره لبلوغ مقام النون وقد تزود بالتقوى زادا يعينه على الارتقاء عبر مقامات، مع التأكيد على إخلاصه العشقي لمعبوده ، للوصول إلى الفناء في المحبوب.

2. الورد وبناء المتخيّل

نشأت الأحزاب والأوراد، وقد نسبت إلى أقطاب المدارس الصّوفيّة، في سياق التزكّية والتّقرب إلى الله عز وجلّ. وقد تناقلها المريدون، في خلواتهم وحلقاتهم، حفظا وتواترا. وتسربت، كنسق مضمر،في بنية القصيدة المغاربية، لبناء متخيل شعري ، يدور حول الخضوع والتّسليم والتوسل لصاحب الكرامة.

أوّلا: الشّعر الجزائريّ:

يستحضر الشاعر، بلا وعي، في قصيدة " تسبيحة البحر"،"حزب البحر" للإمام "الحسن الشاذلي" قائلا:

آه،آه..هو البحر

لا عاصم اليوم،أين الجبل؟!

كان أن برعم اللوز بين الروابي

ومغمغ فرخ الحجل

كان أن عرّش الياسمين

وسال العقيق على كل تل

كان مالم يكن قد حصل!

ختم البحر آياته

فاستوى الكون حتى اكتمل[1]

يردد المريد، وهو مسافر في البحر، التسبيح ، ويستشعر قدرة الله عزّ وجلّ ، مقتديا بشيخه الأمام "الحسن الشاذلي"، ويطلب الحماية والعصمة ، وهذا ما دلت عليه الجملة الثقافّية" لا عاصم اليوم،أين الجبل؟!"، لتنفتح على التناص القرآني، مع قصة سيدنا نوح مع ابنه، متيقنا برحمة الله عز وجلّ، ثم يسرد رؤاه ، وقد تناسلت عبر صور" برعم اللوز"، و" فرخ الحجل"، و"الياسمين"، و" العقيق"، وقد اقترنت بالنمط النعيمي؛ للوصول إلى مقام الكمال.

ثّم يختم قائلا:

باركي البحر يا ربّتي

باركي شاعرا

أشعل البحر..ثم اشتعل!![2]

يطلب الشاعر/ المريد ، بعد تخلصه من الذات الفانّية ، وقد كنى عنها بالجملة الثقافّية "أشعل البحر..ثم اشتعل!!"؛ حيث يدل الاحتراق على الصفاء الروحي ، للانفتاح على التجليات الإلهّية، وتحقيق القرب من الله –عزّ وجلّ – ونيل بركة الولاية.

ثانيا: الشّعر التّونسّي:

تدور قصيدة "تسابيح الوجد"، حول انتقال المريد، عبر مقامات عشقية ، إلى مقام الفناء. حيث يقول:

يا السّاقيني أقداح راح مدّ وشاحي ولنتسامر، تين الهوى عذب فلذُقطّف منه ما شاق وراق وقل معي: يا خالق الحبِّ، وباسق الأبِّ، وواثق القرب، وخافق القلب ورافضا

[1]–عثمان لوصيف: اللؤلؤة،ص40

[2] –المصدر نفسه ،ص41

درب النوى" والنّجم إذا هوى ما ضلّ(القلب) وما غوى وما ينطق عن الهوى إن هو إلاّ وحي يوحى"[1]

يتوجه الشّاعر/ المريد، بخطابه إلى السّاقي، ويدعوه إلى حلقة السّماع، للسّكر والسّمر وقطف ثمار المحبة الإلهّية ، وترديد الأذكار في سياق القرب من الله عزّ وجلّ.

ثالثا: الشّعر المغربّي

يترسب، في لاوعي الشّاعر، حزب الحمد، للقطب الإمام" أبو الحسن الشاذلي" .

قائلا:

لك الحمد إذ تعطي

لك الحمد إذ تمنع

أنا عبدك العاصي فما شئت بي فاصنع

لك الحمد إذ تعفو

لك الحمد إذ تغضب

ولكنّني، والذنب يزهر في قلبي

أمد دموعي نحو عرشك مدّا،إذ

أنا عبدك الملحاح، في عفوك المنشور

كالنور يا مولاي ها إنني أطمع

لك الحمد إذ تعطي

لك الحمد إذ تمنع

[1] –فوزّية العلوي:برزخ طائر،ط1،دار البيروني للنشر،صفاقس، تونس،1997،ص104.

لك الحمد يا مولاي..

لك الحمد كل الحمد[1]

يردد الشّاعر/المريد ، في سياق الحضرة الشاذلّية ، عبارة الحمد، وهي مفتتح سورة الفاتحة ؛ والقرآن الكريم، تبركا بها لافتتاح الحضرة ،من ناحية، والولاء لشيخه، باعتباره مرشدا ومعلما،

من ناحية أخرى. ويدور المريد، عبر دوائر ،مركزها الجملة الثقافّية" لك الحمد"، وقد تنوعت بين العطاء والمنع والعفو والغضب.

رابعا: الشّعر الليبي

وتسبيحي طواه الصمت

صار الصمت

تسبيحي

دعاني وجاد بالريحان

ينعشني وبالروح

هناك رأيت ما لا يرى

وقد يكفيك تلميحي[2]

ينتقل الشّاعر / المريد، تدريجيا،عبر صيرورة تنفيسّية، ومن سلطة عقلّية / لسانّية ؛ بترديد الفعل الكلامي " تسبيح" ، إلى سلطة حدسّية ، ينتقل من خلالها من المحسوس

[1] –محمد علي الرباوي:ديوان الرباوي–رياحين الألم، ج2، ص ص 59–60.

[2] –محمد المزوغي: ما تبقى من سيرة الوجد،ص 96.

إلى المحدوس، ومن العبارة إلى الإشارة ، في سياق رؤيوي، ينفتح على فضاءات الملكوت ، وصولا إلى مقام الصمت فناء في المحبوب.

خامسا: الشّعر الموريتاني

يوظف الشاعر الأحزاب في قصيدتي "حزب البر؛ و"حزب البحر" ، ويتناص عنوانهما مع اسمي حزبي القطب أبو الحسن الشّاذلي.

ويقول في قصيدة " حزب الّبر":

سأقطع هذا البّر

سأطويه بحزني:

"يا برّ لك البّر

وهذا العالم تملكه

وأنا فيك أقاوم هذا الليل

الأسد

الحيات

عقارب كل الساعات

الأحياء

الأموات

فكن لي في هذا البر

أعنّي

فأنا-مهما اتسع العالم-ما لي إلاك"[1]

ينفتح المشهد على صوت المريد. وقد عزم ، على السير، من خلال أفعال إنجازية، قد اقترنت بحرف "السين" الّدال على التنفيس من خلال الفعلين "سأقطع"، "سأطوي" . ثم يقتفي أثار شيخه ويتبع طريقته، بتلاوة "حزب الّو" معينا له، أمام العوائق ، لتطهير النفس من شهواتها ، والتّقرب من الله عز وجل والوصول إلى مقام القطبّية.

و ينتقل المريد إلى الحزب الثّاني من أحزاب المدرسة الشاذلّية.

مرددا:

ما أوسعني بالحزب

وأضيق هذا البحر

"ركبتك بالسّر فسر بي يا بحر

مخرتك بالعشق

فلا تخذلني يا حبر" [2]

يتوسل المريد، وهو في مقام الدهشة ، بحزب البحر، للانتقال عبر مقامات عشقّية ، لتتكشف له الحجب ويطلع على الأسرار.

3. السّماع و أثره التخييلي

يعتبر التطريب نسقا ثقافيا مضمرا، ومتجذرا في اللاوعي الجمعي.حيث استعمله الإنسان البدائي وسيلة لدفع الخوف وتطمين الّنفس، وذلك بمخاطبة الماورائيات والغيبيات لطرد الأرواح الشريرة وجلب الخّيرة. ثّم تطّور ليصبح طقسا من طقوس

[1] -محمد ولد عبدي:كتاب الرحيل وتليه الفصوص، ص ص27-28.

[2] - المصدر نفسه، ص30

الكهنة. يتحقق باعتماد صور صوتية متعددة، كالنبرات الصوتّية أو التصفيق أو المكاء أو قرع الطبل أو الضرب على الآلات الموسيقّية المختلفة. وقد تأثر به، في البداية، الشّعر الدّيني، ليشمل، فيم بعد، الشّعر العشقّي.

وقد عرف،عند المتصوفة ، بالسّماع ليصبح ضربا من ممارسات الخضوع وطلب الشّفاعة والمدد والمديح والأوردة...

ويمرّ السماع الصّوفي بثلاث مراحل هي[1] :

1. مرحلة الانصات: وتعتمد على تفعيل سلطة الأذن لتلقي الرسائل الصوتّية.
2. مرحلة الاستجابة:ومحلها القلب الذي يترجم الشفرات الصّدوتّية إلى مشاعر القبول أو الاستجابة.
3. مرحلة التأثر:يترجم الجسد المشاعر إلى سلوكات صوتّية؛ كالبكاء والشهقة والأنين، وحركّية كالرقص والتصفيق والدوران.

وقد تسرب نسق السّماع ، بقيمه المعرفّية والوجودّية و الطقوسّية، وبمراحله الثلاثة، في الشّعر المغاربي، ليتجلى في صور شعرّية.

وسيتم الإصغاء إلى السماع الصّوفي، في الشّعر المغاربي، وتتبع صداه ، عبر نماذج منتقاة من دواوين مختلفة.

أوّلا: الشّعر الجزائريّ:

يصوّر مشهد السّماع ، قصيدة ، في ثلاث لقطات، ما قبل ما قبل السّماع ، وأثناء السّماع ، وبعد السّماع.

اللقطة الأولى: مرحلة ما قبل السّماع "الاستعداد"

يقول الشّاعر:

ولّما استويت في معراج برقها،

[1] –ينظر: رزقي بن عومر:< السماع الصّوفي وتجلياته الوجودّية > ، مجلة دراسات انسانّية واجتماعّية ، جامعة وهران، ع 4،جانفي2014.

وارتويت من ثّجاج مائها القراح :

زفتني لزغب الطواويس التي خرجت من مائها المهين،[1]

تبدأ رحلة الشاعر للعروج ، في مدارج الكمال ، متبعا الّنمط النعيمي، من مرحلة التطهر؛ وقد كنى عنها برمز" الماء الثّجاج"، والخروج والخلاص من ناسويته الشبقّية ؛ وقد كنى عنها بالماء المهين، للارتقاء والوصول إلى جمال الكمال في متمثلا في صورة "الطاووس".

اللقطة الثانية: مرحلة أثناء السّماع

يقول الشّاعر:

ولّما دوّت الدفوفْ،

شهقتُ شهقة الملهوفْ؟

انتهيتُ إلى حجرة تضاء بالياقوت والعقيقْ!![2]

تبدأ طقوس حلقة السّماع بالضرب على آلة موسيقّة "الدف"، لتتسع دائرة الشوق، لتتعالى تنهيدات المريد، ليصل، متتبعا الطريق الإشراقي، بإشعاع لوني، متبعا النمط النعيمي، ينبعث من رمز "الياقوت" بلونه الأحمر الدّال على العشق.

اللقطة الثالثة : مرحلة ما بعد السماع "المشاهدة "

يقول الشّاعر:

ولّما استويت في أنشوطة الشك اليقينْ،

وتوضّحت لي سبل المجاز والمكاشفهْ:

[1] –عبد الحميد شكيل:غوايات الجمر والياقوت،ط1،منشورات وزارة الثقافة،الجزائر،2005،ص46.

[2] –المصدر نفسه،ص.47

دحرجوني إلى رحبة المدينة البهوتْ،

بدت لي مجلّوة، كفرحة الفتوح،

كلذة الأنثى حين يبلغ القوس مداه!!

رشو ني بماء النّد والبخور،

فكوا وثاقي

جرعوني قدحا من عسجدها العتيق،

رأيت الحشر،الخلائق تميدْ،

والصّور يعلن النفيْر!

كل يجري في اتجاه ما يرى أنّه المخرج السبيلْ![1]

يصور الشاعر، وقد تدرج في الصعود، من مرحلة الشك إلى اليقين، بالفعل " **دحرجوني**" الدال على الحركة الدائرية، للوصول إلى مقام الشهود والمكاشفة، حيث تتكشف الأسرار والحقائق الإلهّية، التي دلت عليها الجملة الثقافّية "جرعوني قدحا من عسجدها العتيق"، بدوالها الثقافّية "جرعوني" و "القدح"، لتجسد رمز الخمرة الإلهّية والفيوضات الربانّية ، عبر صور رؤياوية للانتقال من مقام الفناء في الذات إلى مقام البقاء بالله.

ثانيا:الشّعر التّونسّي:

يبني الشّاعر متخّيله ، في حلقة "سماع "، بالانفتاح على آلّية التّصوير؛ حيث يحضر الجسد الطقوسي، بأبعاده الحركية والصوتية والرؤيوية،عبر ثلاثة مشاهد، مشهد الاستعداد، ومشهد اللقاء، ومشهد الوصول.

[1] –عبد الحميد شكيل:غوايات الجمر والياقوت،ص49.

1. مشهد الاستعداد:

يقول الشّاعر:

إذا ما السّماع شجاني

أُجنّ فأخلع نعلّي،أدخل في اللّازمان

وفي اللّامكان[1]

يستهل الشّاعر قصيدته ، وقد تقمص شخصّية الدرويش، بجملة شرطية "إذا ما السّماع شجاني"،أسند فيها الفعل " شجاني" إلى " السّماع"، بعلاقة تأثيرّية ، يتحقق فيها الجواب، بالدخول في حالة الجنون "أجن"؛ وذلك بتجاوز سلطة العقل إلى الحدس، لتعقبه الجملة الثقافّية ؛ "**فأخلع نعلّي**"، في سياق حركي، وتعلن التّطهر؛ والتّجرد من كلّ القيود، للوصول إلى البعد الأثيري والحقيقة المطلقة."

1. مشهد اللقاء:

يقول الشّاعر:

وأشَمخ، أشَمخ حتّى أراني

نبّيا يحفّ به الأولياء

ويعشو إلى نوره الكوكبان

وأوميء للخضر حتّى يراني

وأغدو وهِجّيرتي في الأنام دُمام

ورجع مثان[2]

[1] –محمد الخالدي:المرائي والمراقي، ص110.

[2] –المصدر نفسه، ص110.

يرتقي الدرويش في معراج الحقيقة ، بتكرار الفعل " أشَمخ"، للوصول إلى النور والالتقاء بسيدنا الخضر عليه السلام، لمرافقته ، بتلاوة آيات سورة الفاتحة، وكنى عنها السبع المثاني، وهي مفتاح لفهم الأسرار، في رحلته للوصول إلى حقيقة التوحيد.

2. مشهد الوصول:

تسّبح باسمي النّجوم وتهفو الكواكب إذ أتجلّى

ويغمر نوري المدى والسّماء

فأنّى اتّجهت تركت على الأرض ظلّا[1]

تتجلى، على إيقاع التسبيح ؛ بصيغته "سبحان الله وبحمده"، حقيقة وحدة الوجود. وتنعكس، وفق ثنائية النور والظل،الأنوار الإلهّية،عبر الموجودات المرآوّية؛ مجسدة في رموز (النّجوم،الكواكب،السماء،الأرض)

ثالثا: الشّعر المغربّي

يرتبط السماع ، في قصيدة" الإيقاع الخامس"، بالسّفر للفناء في المحبوب.

يقول الشّاعر :

وهذه الأصوات منّي

نايها زمن يطاردني

ويبعث في دمائي صوت ذاك النّبض

–أسفار مسائية

وموت أخضر العنوان

[1] – محمد الخالدي:المرائي والمراقي ، ص 110.

أصوات الأصدقاء قريبة منّي

لنلقي دعوة التّوحيد: لا ربّ سواه[1]

يحلق الشّاعر/المريد،عبر ميكانيزم التّسامي ،على إيقاع صوت الناي، الّذي ارتبط بالعشق الإلهّي، في حلقة الطريقة المولويّة، وبترديد حقيقة التوحيد، للوصول إلى حال "الموت الأخضر" ؛ وهو الاتحاد مع الحقيقة الإلهّية.

رابعا: الشّعر الّليبي

يقوم السماع، في الحضرة الصوفّية، على سلطة القلب والانفلات من قيود العقل.

يقول الشّاعر:

يقول لي الشبلّي

لا عقل فاستمع قلبكَ

كي تلقى أناك وتفهمه[2]

يرشد القطب الشبلي مريده، وهو في طريقه، إلى الاستماع إلى خطاب القلب، للوصول إلى الفناء. فهو طريقة الأنبياء من قبله للوصول إلى حقيقة التوحيد. حيث يقول:

هناك كليم بعد عشر أتّمها

أباحت له الأسرار

ما اللّيل أبهمه

ليقتبس هذي النّار

[1] –محمد بنعمارة:السنبلة، ص40.

[2] –محمد المزوغي:العارفون،ص52.

خلّف أهله

وقد خلع النعلين

إذ ذاك كلّمه

به وله كن

لا تكن لك لحظة

وغادر لتبقى

ما الحقيقة تمتمه[1]

يسرد القطب، قصة النبي موسى "عليه السلام" ، في سياق الإقتداء، لتجسيد مقام القرب من الله عز وجلّ، من خلال الفناء عن الذات، والوصول إلى البقاء بصفات الله عز وجلّ لتتجلى له حقيقة التّوحيد.

خامسا: الشّعر الموريتاني

يقول الشّاعر:

سبحات وجدك قصة أزلية مزجت ببعض الهم بعدك يا غلام

وتفوح منك براءة الغيم الّذي

حنت له الأرض التي مُطت وآذاها المصيف
وسفينة مخرت بحار الغيب تسبح لم تعد
نوتّيها لغز عميق كاللظى أو كالموسيقى/ الجاز في بال الّذين
تلذذوا بالليل ...بالطرقات... والشوارع والبكاء[2]

[1] –محمد المزوغي:العارفون، ص 53.

[2] –داوود أحمد التجاني جا:عبور إلى الذاّت، ط1 ،دار الثقافة، الشارقة،الإمارات العربيّة المتحدة،2020،ص 30.

يفتتح الشاعر/المريد مشهد حلقة السماع ، وقد تطهر من الدنس، بالتسبيح ؛ ليقتفي أثر العشاق الذين أبحروا في بحار العشق الإلهي، عبر مقامات وأحوال. على إيقاع نشوة ترقب السّقيا، و تلقي فيوض أسرار الغيب.

ثانيا: الحب الصّوفّي و تشكيل النّصّ

1. الحب الإلهّي والنّسق التّوسلّي

يدور الحـ بّ الإلهّي، عند المتصّوفة ، حول أحدية المحبوب الأزلّي، وتفرده بصفة الجمال والجلال والكمال. فهو محصلة ذوقية لمجاهدات، عبر مقامات وأحوال، تقوم على الاستغراق في ذات المحبوب ومشاهدة جماله.

ويتجلى الحبّ الإلهّي، في نمطين هما:

1. الّنمط الأّول: حب الله –سبحانه وتعالى– لعبده؛ وهو صفة أزلية، ويتمظهر في اصطفائه له واختصاصه بالتوفيق والقرب منه.
2. الّنمط الثّانّي: حب الإنسان لله –عزّ وجلّ– ، والتعلق بذاته العلّية ؛ بحيث يصبح وجوده كله لله تعالى، وهو يسعى للاتصال بمحبوبه ورؤيته[1] .

وقد ركّز المتصوفة ، المشارقة والمغاربة ، على الّنمط الثّاني؛ واعتبروه وسيلة للقرب بين المحبّ ومحبوبه ، وجسرا للوصال مبنيا على مبدأ حبّ الله عز وجل بذاته ولذاته؛ وذلك بتجاوز البعدين ؛الخوف العقابي و الطمع الجزائي، إلى رحاب الطمأنينة.

وقد عبر الشّعراء، في المغرب العربي الكبير، عن حبهم لله عزّ وجلّ، في نسق توسلي؛ يدور حول مناجاة المحبوب والاعتراف بحبه ، وسعيه لنيل رضاه.

أّولا: الشّعر الجزائريّ:

يناجي الشّاعر/ العاشق محبوبه ، على لسان القطب "ابن الفارض" قائلا :

[1] –محمد مصطفى حلمي:الحب الإلهّي في التّصوف الإسلامّي،القاهرة،دار القلم،ص41.

آه..زدني حنينا

وزدني يقينا

لأبقى المتّيم

أبقى أسيرك أنتَ

أسير الصبابة ..والنشواتْ

ثّم ..قل: آه!ياشاعري الفذّ

سر مستنير الخطى..

وأعنّي على الموت فيك

أعنّي على التيه في بحرك المستفيض[1]

يطلب الشاعر / السالك من محبوبه ، أثناء سيره ، وهو في حيرة ودهشة ، العون والمدد ، بأن ينعم عليه بزيادة الحبّ الإلهي ، حتى يفنى عن نفسه ، بالتيه عن الّدنيا وزينتها، ويغوص في "البحر المستفيض"؛ وهو كناية عن سعة المعرفة الإلهية، ثم يعود إلى حالة البقاء،في مقام الشهود والاتصال الدائم بالخالق.

ثانيا: الشّعر التّوسّلي:

يتوسل المريد /المحب، وهو في طريقه ، للفناء في محبوبه ومشاهدة أنوار التّجلي قائلا:

[1] –عثمان لوصيف: المتغابي،د ط، مطبعة هومة،1999 ،ص ص123–124 .

01- ها أنت تبلُغ باب الله مُرتبِكًا *** الوَجْـهُ مُنْخَطِـفٌ والـرُّوحُ مُشْـتَعِلُ
02- هذا الهوى الصّعب يامولاي شرّدني *** ألا بَسَـطْتَ يـدا تحنُـو وتنتشِـلُ؟
03-يقول هل أنتَ إلا رغبةً جَمَحَتْ *** تَضِجُّ كالرّيح إن ضاقت بها السُّبُلُ
04- إمّا عَثَوتَ إلى نار الحبيب فلا *** تنـزِلْ فقبلَـكَ قـد ضَـلَّ الأُلـى نزلـوا
05- واخفض يديكَ إذا شارفت مَهْلكتي *** هل يطرق البـاب إلا قلبُـكَ الوَجِلُ؟
06- لكن أنختُ رحالي عند ضِفّته *** حتـى تَغشّـى رحـالي مُسْـبِلٌ هَطِـل
07- مُستوحِدا يتجلى الله في لغتي *** فيقتفـي مـاءَه نهـر ويغتسـلُ
08-وتُضْرَم الرُّوح من وَجْد فتَشغَلُها *** عنـه محبتـه الأولـى ويَشـغِلُ[1]

ينفتح المشهد على صوت خطاب سمعي، في مقام الحضرة الإلهّية "باب الله"، موجه إلى مريد، وقد اجتاز أحوال القبض ، وقد تجلت في صفة الارتباك والانخطاف، ويدعو الله –عز وجلّ– أن يمده بالعون و المدد ، وكنى عن ذلك برمز "اليد"، ليبسط له، وقد توسل المحبة، تجلي فيوضا ربانّية في مقام مشاهدة الحقيقة الأحدّية.

ثالثا: الشّعر المغربّي

يناجي العبد، في سياق الحب، محبوبه لتحقيق لذة الوصال، وكشف الأسرار، قائلا :

–مولاي

أنا المنصت وحديثك نجواي

وضياؤك في نهر الحرف تلألأ

فانساب رحيقا في سمعي

قلت لموج البحر امنحني ملحك

[1] –منصف الوهايبي: ديوان الوهايبي، ط1، دار محمد علي للنشر، صفاقس – تونس،2010،ص 21.

ولتاخذ دمعي

فأنا مكروب

وأنا محزون

وأنا في عشق المحبوب شراع مجنون

وأنا غصن منكسر ما بين الكاف..وبين النّون[1]

يفتتح المشهد على مناجاة المريد/ الحبيب/ المنصت لمحبوبه " **يا مولاي**"، في خلوة عشقّية ، يشكي حزنه وكربه، وعوائق أثناء سيره، كنى عنها برمز"**غصن منكسر**" ، يعيقه عن الاتحاد بشجرة الوجود. ويترقب الوصال بمحبوبه ، ودلّ على ذلك الفعل "**امنحني**"، ليصل إلى مقام التجلي وكشف فيض أسرار الحروف النورانّية، وقد كنى عنها ب "**ملحك**" في بحر الحقيقة المطلقة.

ثم يواصل مناجاته: قائلا:

– مولاي

أناي تعاتبني

فقد كانت قيدا صدئا

كانت وقتا مندثرا في قبضة غيرك وسواك

أنا المنصت،فأنا الأسفل

وضياء الحرف هداك

وأنا الّريح يحّركها الأمر كما شئتَ

[1] –محمد بنعمارة:السنبلة، ،ص61.

فإن شئتَ:أقمتُ هنا

وإذا شئتَ حبيبي: كنتُ هناك

مولاي المؤتلفان افترقا

ثم اجتمعا في برزخ رؤياك.[1]

يفتتح المقطع الشعري، على مشهد مناجاة، يتوجه فيها المريد/المحب إلى محبوبه مولاي". ، في سياق الشكوى الممزوجة بالعتاب. فأناه انغمست في غيره، وأبتعدت عنه. فهو يدعو حبيبه أن يهديه، فهو صاحب المشيئة والإرادة الكلّية، للانتقال من مقام الفرق ؛ دلت عليه الجملة الثقافّية"المؤتلفان افترقا "؛ حيث يرى الاختلاف، بين الخالق والمخلوق، في إطار التعدد والتنوع ، إلى مقام الجمع، في البرزخ، وشهود حقيقة الوحدة والتوحيد.

رابعا: الشّعر الدّليبي

يردد الشّاعر، وفق رؤية العارف "ابن عربي"، نغمة الحب في مقامات الوصال وأحوال الفناء. قائلا:

الحبّ دين الله كلّ إضافة

للكره وقّعها تراب ماكر[2]

يقترن الحب بالدّين؛ من منظور شمولي، فهو مطّية لمعرفة الله تعالى ، وهو سلم للارتقاء من الدنس الأرضي (الكره/ المكر) إلى الطّهر الّفوراني. وهو تجل للجمال والجلال الإلهّي في الوجود ويقتفي الشاعر في قصيدة " آخر العشاق" آثار سلطان العاشقين "ابن الفارض" قائلا:

[1] –محمد بنعمارة:السنبلة، ص ص61–62.

[2] –محمد المزوغي:العارفون،ص24.

قال البشير

لآخر العشاق قد

ذكروك فاخلع

ما عليك لتشكرا

أبشر لأنّك

لم تقل حيّتني

بل قلت زدني

في هواك تحيّرا ..

في الحبّ

لا تلقى البشارة مرّة

حتّى تمرّ

بكلّ خيبات الورى

وتقول للنار البعيدة

أقبلي

عند الّذي يكفيك

يا نار القرى[1]

[1] –محمد المزوغي:العارفون،ص 90– 91.

يفتتح المشهد على سلطة قولّية ، اقترنت بالبشرى، وموجهة، بصفة الاستمرار، إلى آخر العشاق؛ وهو سلطان العاشقين "ابن الفارض"، الّذي اقترن حبه بنار الحيرة ، وهو في طريقه ، للوصال بالمحبوب. ويدعوه إلى الصبر أمام المعيقات، حتى يشتعل بنار المحبة التي تزيل الحجب بين العبد وربه ليفنى المحب في محبوبه .

خامسا: الشّعر الموريتاني

يربط الشّاعر بين السير الصوفي والمحبة قائلا:

وأنا

أفتش في رمادي

عن هُدًى

فتجيبني أيقونة الأحقاب:

قَدَرُ المحّينَ

التصوفُ

في الهوى مهما استبّتْ

قسوة الأربابِ[1]

يربط الشّاعر بين مشهدين استدعى أحدهما الآخر. الأّول؛ هو فعل الاحتراق بنار المحبة والانغماس الكامل في العشق الإلهّي، والثاني يصور نتيجة التّحول من النار إلى الرماد، حيث تتلاشى أنا الصّوفي في المحبة الإلهّية.

2. رموز المحبة الإلهيّة وبناء المتخّيل النّصّي

[1] –الشيخ نوح:عراجين القلق الأولى !، ص37.

اعتمد الشّاعر المغاربي، في سياق بناء المتخيل الّصّي ، في تجربته العشقّية ، على التنويع في توظيف رموز المحبة الإلهّية. فقد ذكر أسماء المحبوبات في الشّعر العذري، للانتقال من الحب الأرضي، المقّيد بشهوات الجسد،إلى الفناء في حب الذات الإلهّية المطلق.

وسيتم اكتشاف آليات بناء المتخّيل العشقي، بتتبع الإشعاع الرمزي، عبر نماذج منتقاة من دواوين مختلفة.

أّولا: الشّعر الجزائريّ:

يوظف الشّاعر رمز الأنثى، لتحقيق الوصال وبلوغ مقام الكمال، قائلا:

آه..بالله جودي علّيولا تبخلي !

علني أستعيد البريق الّذي طار من قبضتي

منذ ودّعت زهر الطفولة ..

منذ الرحم[1]

يقّر الشاعر /المريد بفقره وحاجته وعجزه عن بلوغ مقام الكمال. ويستغيث بالذات الإلهّية، أن تمنّ عليه بالعون، في سيره، حتى تتجلى له أنوار المعرفة الإلهّية ؛ وقد كنى عنها بـ "البريق"، بعدما حجبت عنه بسبب شهواته. وهو يسعى لاستعادة البراءة الفطرّية وكنى عنها برمزي "الطفولة" و"الرحم"، حيث يكون القلب صافيا مستعدا لتلقي الحقائق الإلهّية.

ثانيا: الشّعر التّونسّي:

يخاطب الشّاعر، في سياق الوصال، الأنثى قائلا:

-عودي ..لم أطفئ بعد لهيبي.

[1] -عثمان لوصيف:غرداية، ص44.

-تهوي جسدا مصطلما ومباهج لا حدّ لها

يحترقان معا

فتطير الكعبة من موضعها

وتحطّ جوارهما مترنّحة:

-ما لكما تحترقان

ومالي أترنّح من طرب،

ما أجمل عريكما

قوما طوفا بي والتحفا بكسائي

فيطوفان بها مخمورين

أنيري أيتها الكعبة مضجعنا[1]

يفتتح الشّاعر المشهد على خطاب مباشر، بفعل أمر "عودي" ، موجه إلى الأنثى الغائبة، في سياق الشوق للوصال. فهو يسعى للفناء في محبوبه، وقد سلك طريق المحبة ، متخليا عن الملذات الدنّوية . حيث ينتقل المحب /السالك، من مرحلة التطهير، وقد كّنى عنها بالجملتين الثقافيتين "يحترقان "، و"عريكما"؛ فالجسد رمز الشهوات، لذلك يجب حرقه، وتجريده من ماديته، لتحرير الروح من إساره ، لتصل إلى الفناء. ثم تتوالى الأفعال الحركّية، في سياق حلقة السّماع ، بطقوس الإنشاد والرقص والطواف، لتفعيل فعل الوصال النوراني .

[1] -محمد الخالدي: مباهج، ط1،الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، 2001، ص11.

ثالثا: الشّعر المغربيّ

يستحضر الشّاعر المغربي، في سياق تأثيث تجربته العشقّية ، رمز المتصوفة "رابعة العدوّية". يقول الشّاعر:

ويلي، من صفو راح يعذّبني....!

قالت رابعة: لا تندم...!

انفض يدك اليمنى من يدهم...!

وتعال إلى إشراق النّفس على عجل

كي تسمو

أشواقك في الرحلة عن طينتهم...

خلّص روحك من أبدان مرضت...

فتخشّب ما بين القلب وما بين لسان نطيحتهم...![1]

يحرك المشهد السّردي، في رحلة العروج ، بنية حواريّة؛ تتكون من الراوي / المريد ، والمرشد الصّوفي، بلسان أنثويّ، مجسدا في شخصية شهيدة العشق الإلهي "رابعة العدوّية" التي تمتلك سلطة القول والتوجيه بأسلوب إنشائي طلبي، بأفعال الأمر **(انفض/ تعال/ خلّص)**. فهي تدعوه إلى السفر الروحّي ، برفع "اليد اليمنى" إلى السّماء، وهي ترمز، في سياق رقصة الدراويش، إلى الاستعداد لتلقي الفيض الإلهّي. وعليه أن يبدأ بمرحلة الطّهر والتّخلص من شهوات الجسد.

ويواصل المريد رحلته قائلا:

اسقيني يا رابعة من خمر الصّفوة كي

[1] -أحمد مفدي: سيّدة الإشراق، ص ص 30-31.

أُشفى بعد الإسناف من الضّغن [1]

يطلب المريد، في سياق التوسل ، المدد بسقيا الخمر؛وهي كناية عن العشق الإلهّي ، من شيخه "رابعة العدوّية" ، للوصال بمحبوبه. ويستمر في رجائه وتوسله قائلا:

دلّيني في الفجر على صحف

وسحائب تمطر في القلب اللّاهث

أحرف كل النّزوات...!

فيها وردك يقطر نورا

من أنداء الوجد إذا

أقحلت النفس غدا[2]

يتوسل المريد، في سياق الكشف وتلقي الأسرار الإلهّية ؛ وكنى عنه بـ " في الفجر"، لـ"رابعة العدوّية "، بفعل صريح "دليني"؛ والّذي اقترن بـ"الصحف" و "سحائب الأمطار" ، وهما يرمزان للمعارف الإلهية و الفيوضات الربانّية.

رابعا: الشّعر اللّيبي:

يستدعي الشّاعر ، في سياق المحبة الإلهّية، لبناء متخّيله، رموز العشق، قائلا:

أن يصطفيك الحبّ

ليس بحيلة

قدر المحّبة

مثل موتك قاهر

[1] –أحمد مفدي: سّيدة الإشراق،، ص32.

[2] – المصدر نفسه، ص ص 33–34 .

ما اختار (قيس) أن يكون متّيما

كلا ولا رضيت

بذلك عامر[1]

يكسر الشّاعر، بهاتف صوتي، صمت مشهد خلوة المريد، في سياق تأملي، بنبرة خطابّية، و تتضمن رسالة علوّية ، تقوم على مبدأ الاختيار و التزكية، وتكتسي طابعا فطرّيا متوارثا، ليلتحق بركب العشّاق. ويقول أيضا:

لا نارُ ليلى
آنستْ ليلي
ولا وجدَ الخطابُ
كليَمه في ذاتي

ليلى تباعدَ دربُها أم أنني
ضيعتُ في دربِ السّوى
خُطواتي

أم هلْ نستني دارُها فأنا الذي
علقتُ فوق جدارِها
قُبلاتي[2]

يصوّر الشّاعر، على لسان العاشق المكلوم ، وهو في طريق الفناء في محبوبه ، أحوال الوحشة والضياع و الحيرة. وهو يسعى لكشف الحجب للوصول إلى الحضرة الإلهّية الّتي كنى عنها بـ" دار ليلى" حيث يجتمع العشاق ويأنسوا فيها.

[1] –محمد المزوغي:العارفون، ص18

[2] –محمد المازوغي: بعض ما خبأ الياسمين، ص 140.

خامسا: الشّعر الموريتاني

يقترن رمز الأنثى ، في القصيدة الموريتانّية ، بالخمر لتصوير لحظة الوصال بالمحبوب.

يقول الشاعر:

هذا العروج إلى مقام الله

كالشّعر...متسِع ولا متناهي!

كم فيه أدمنت اندلاقي خمرة

أنثى وشت بهسيسنا المتماهي

ضجت... لنغرق في احتشاد لذاذة

كبرى...و نبدأ رحلة استكناه

ها نحن ذبنا في الصّلاة لوهلة

جسدين منغرزين....همس شفاه

نتلو تعاويذ العرايا كلما ...

تاقت أخاديد لفيض مياه[1]

يصور الشاعر/ المريد مشهد العروج ، تدور أحداثه في حلقة السّماع الصوفي، بأفعال لسانّية وحركية؛ (ذبنا /نتلو) ؛ وقد ارتبطت بالصّلاة والذكر والتعاويذ . لتجرده من شهواته الدنّوية، وقد كنى عنها " بالعري"وخلع الثياب، والذي يمثل مرحلة التّخلي،

[1] –داوود أحمد التيجاني جا:ملتبس بعد التّأويل، ط1،دار الأجنحة للطباعة والنشر والتوزيع ، الخرطوم ،السودان،2021،ص 90.

وتنقية القلب استعداد لمرحلة التّجلي،و لتحقيق لذة الوصال بمحبوبه، وتلقي الفيض الإلهّي .

3. الشّطح والفَنَاء وبناء المتخيّل

تتدرج ثنائيّة الشّطح والفَناء، ضمن خطاب الهامش، الذي أقصته المؤسسات الدّينيّة و الاجتماعيّة، وأطرته داخل دائرة الكفر و الجنون. حيث يفقد الصّوفي، وهو في طريق الفناء، من شدة الوجد، وعيه بذاته ويدخل في حالة من السّكر الروحي، حتى يفنى عن ذاته ليحل محلها صفات الحق سبحانه وتعالى. ليصدر عنه كلام أو سلوك يخرج عن المألوف.

وقد استعار الشّاعر، في المغرب العربي الكبير، تجربة الفناء الصّوفي للتعبير عن حالة اللاإنتماء، وتشظي الذات، والهروب من الواقع المادي إلى المطلق الروحي،عبر فضاء المتخيل، وعلى إيقاع الجنون حكمة.

أوّلا :الشّعر الجزائريّ

1. الشّاعر "عثمان لوصيف"

يقول الشّاعر:

أضرب بعصاي الأرض،

تنفجر الأغاني..

آه الموج..الموج السّاطع!

كلّ شيء يتوحّد الليلة بي

كلّ شيء يتجدّد الليلة بي

يا للُحمى الأليفة!ويا للعذوبات الفذّة!

تأّملوا. أنا الآن في ذروة تألّقي

المجد للكلمة. الّروح الخالدة![1]

يقوم المشهد الشّعري على فعل تحويلي" **أضرب**" يكسر رتابة الهدوء لإحداث التغيير بأداة "**العصا**"؛ وقد اقترنت، في اللّاوعي الجمعي، بمعجزة النّبوة. فهي رمز لقوة الإرادة الإلهّية في التغيير من حال لحال. والتي تجلت بتحقق فعل "الانفجار" المصحوب بنشوة الوصول إلى مقام الفناء .

ويقول أيضا:

أتوحد..حتى أصير أنا البرق والهينمات

أنا السحر والغمغمات

أنا الناي يجرح قلب السكون

وأصير أنا أنت

أنت وما كان فيك ..وما سيكون[2]

تتحقق نشوة الفناء، بفعل الصيرورة " أصير" ، حيث تنتفي الحدود بين (الأنا والأنت) ، وبين الماضي و المستقبل، في الزمن الآن السّرمدي، ويحلق في المطلق.

2. الشّاعر: "عبد الحكيم بالحيا"

يعبر الشاعر / المريد عن "وحدة الوجود" قائلا :

أمتثل أمام هيأتك

فأتحد فيك...

[1]–عثمان لوصيف:مكاشفات في مشهد الموت، ص ص77–78.

[2] –المصدر نفسه، ص32.

أنا النقطة

وأنت حرف الكينونة

أنا الكلمة،

وأنت محض البداء

أنا الخطوة،

وأنت الطريق..[1]

يفتتح الشّاعر مقطعه الشّعري، في سياق التّعبير عن وحدة الوجود، بالجملة الثّقافيّة "أمتثل أمام هيأتك"؛ والّتي تجسد مشهد الخضوع والتّسليم للذّات الإلهّية. فأنا الصّوفي؛ تتجلى في صور جزئية؛ وهي: النقطة؛ وهي كناية عن الأصل، والكلمة كناية عن البدء، والخطوة كناية عن الفعل . وهي تسير في طريق الكمال الروحي، لتتحد في حرف الكينونة. ويواصل قائلا:

أنا أنت،

وأنت الكلّ

كنهك يتّسع..

وصورتي تضمحلّ[2]

يقوم المشهد، من خلال رؤية توحيدية ، على محو الحدود بين الثنائيتين(الأنا والأنت)، و(الكل والصورة). فالصّوفي يرى أنّ"الأنا"، بكل ما تحمله من شهوات، حجاب يسعى، بالانتقال من مرحلة التّخلي إلى التّحلي ، وعبر مقامات وأحوال، للوصول إلى مقام الفناء.

[1]–عبد الحاكم بالحيا: حلاج النهايات، ص47.

[2] –المصدر نفسه، ص48.

ثانيا: الشّعر التّونسّي :

يقول الشّاعر في قصيدة "**إذا كنت تشهد**":

إذا كنت تشهد أنّك إنّي

فكيف تفّرق بيني وبيني

سأهتف في النّاس باسمك حتّى

تراك يدي وتشمك عيني

بسطت إلى العاشقين يدي

فما أطفؤوا عطش الروح منّي[1]

يستهل الشّاعر قصيدته، وقد تقمص شخصّية الصوفي / العاشق، بجملة شرطية " إذا كنت تشهد أّك إّني" ، وهو يقف في مقام الشهود"، بعدما انتقل من رؤية "الأنا"؛ منفصلة عن الحق في مقام الفرق ، إلى الاستغراق في بحر الحقيقة الإلهّية ، ورؤية كلّ الأشياء متصلة بالحق تعالى في مقام الجمع ، حيث يفنى العارف عن وجوده، بسمعه وبصره ويده، في وجود الحق تعالى.

ثالثا: الشّعر المغربّي

جسد من غيوم

ستبصرني واقفا كالشّجر

ثنائية ضحكتي

أنا أنت أو إنّنا واحد

[1] –محمد الغزي: ديوان محمد الغزي، ص169.

يعانق طينا

ويكتب آلام روح من الكون

تسكن صوت النّهار

وتخنق في لحظة رخوة

أغاني البحار

وتهرب تغلق أبوابها[1]

يتجرد الشّاعر/ المريد، أثناء ارتقائه بالذّات، من المستوى الطيني ؛ من خلال تحريره للجسد من الشهوات والغرائز المادّية ، إلى المستوى الروحي ، حيث يعكس" الجسد الغيمي" ، وهو تجسيد مجازي ، تجلي الذات الإلهّية في مقام الفناء . ويفقد إحساسه بوجوده الخاص؛ ويتم ذلك بتتلاشى الحدود بين "الأنا "و"الأنت" ، ليحل محله شهود الحق.

رابعا: الشّعر اللّيبي

كلّ الّذين عرفتَ

قبلك غادروا

هذا الترابُ وأنت،

أقدم ما يرى

تتشابهان؛

فللغبار وغابر

[1] – محمد بنعمارة: السنبلة، ص ص 19–20.

فمتى ستحملك الرياح قُصاصة

كي تستريح

وأنت حرف طائر[1]

يفتتح الشاعر المشهد الشعري على صوت مجهول يتوجه بخطاب مباشر إلى مرسل إليه "أنت"، وقد انطلق فيه من التعميم ب "كلّ" إلى التخصيص" أنتَ" ، ومن القبلّية الزمنّية إلى البعدّية الأزلّية، وفق مبدأ التّشابه، ليحلق ويقتفي أثر من سبقوه.

ويواصل خطابه، بأسلوبه الاستفهامي، قائلا:

ومتى تعود إليكَ

منك ويلتقي

بك باطن

أقصاك عنه الظاهر؟![2]

يدور مضمون الخطاب حول سؤال العودة بعد انشطار الذات إلى نصفين؛ الظّاهر التّرابي الغارق في شهواته ، وقد غادر طينيته ، ليتحد بالباطن الّورانّي.

ويقول الشّاعر أيضا:

أجيئُكِ أم أجيءُ إليَّ
حارتْ رؤى فَرقّي
على باب اتحادي
فإن تطوي الحقيقةُ
فيك وهمي

[1] –محمد المزوغي: العارفون،ص19.

[2] –المصدرنفسه، ص20.

ويشهد خلعَي النعلين وادِ
فبعد الغيم قد تُجلَى شموسٌ
ويصحو الجمرُ
في كَفّ الرّماد[1]

ينفتح المشهد على مناجاة بين السالك وخالقه . وتتضمن الشعور بالحيرة والذهول أمام عظمة الخالق سبحانه وتعالى، وتجليات المعرفة الإلهّية الّتي تتجاوز حدود العقل. وهو يسعى للانتقال من مقام الفرق إلى الجمع، ومن حالة الشعور بالانفصال، إلى الوحدة والاتحاد مع الحقيقة المطلقة. وينطلق، في سيره، من مرحلة التخلي؛وكنى عنها برمز "خلع النعلين"؛ويتم ذلك بتجريد القلب من الغيم؛ وهو رمز يكنى به عن كل ما يشغله من الأغيار، والتوجه الكلّي للحق سبحانه وتعالى. حيث تتجلي الحقيقة و النور و التي كنى عنها برمز (شموس، الجمر)، ويصل إلى مقام الفناء وكنى عنه (بالرماد).

خامسا: الشّعر الموريتاني

يصور الشّاعر حالة الفناء في قصيدة "عبور إلى الذات". قائلا:

01- **تلاشيت في ذاتي لأثبت أنّني *** حكايــة وهــم لا يصــدقها الفكــر**
02- **ولازمت بعضي كي أشتّت بعضه *** وأبقى عديما فيك إن شنّني النتر**
03- **أواري وجودي وانعدامك داخلي *** وأفضحني عمدا لينكشف الستر[2]**

يصوّر الشّاعر/ الصّوفي، وقد تخلى عن الأهواء، حالة تلاشي الأنا وانسلاخها عن ناسوتيتها، والتجرد من العلائق الدّنيوية، وتصفّية القلب وتزكيته. وقد سلك ، في طريقه، منهج البعضّية القائم على زوال الشعور بالذات الفردّية وتحقق البقاء ؛ بالجملة الثقافّية " وأبقى عديما فيك" ؛ بتجلي الصفات الإلهّية. لأنّ الوجود الحق هو لله

[1] –محمد المزوغي: ما تبقى من سيرة الوجد، ص47

[2] –داوود أحمد التجاني جا:عبور إلى الذّات،إصدارات دائرة الثقافة،حكومة الشارقة،2020م،ص43.

تعالى وحده.وأّما باقي المخلوقات؛ فهي وجود ظلي، دلت عليه الجملة "أواري وجودي"، يعكس انكشاف حقيقة الوجود الإلهّي.

ثالثا: التّوسل وتشكلات الأنساق

1.التّوسل بأسماء الله الحسنى وصفاته وأسرار الأنساق

يردد المريد، في سياق حلقات الذكر، أسماء الله الحسنى، وصفاته العليا، ،إيمانا وتيقنا باستجابة الدعاء. فهي مفاتيح للقرب من الله عزّ وجلّ، ووسيلة لطلب المدد لانكشاف الحجب وتلقي الأسرار النورانّية.

أّولا: الشّعر الجزائريّ:

يحلق الشّعراء، بتوسل أسرار أسماء الله الحسنى وصفاته، في عوالم قدسّية، تشع بالجلال والكمال في حضرة التوحيد.

- **أسرار أنساق الاسم الأعظم "الله –عز وجلّ–"**

يقول الشّاعر :

الله يا الله

أنرت من أمامه أضواءك الخضراء

فاّساقطت على يديه

لكنّه...

منطفئ القلب،،كل نبض فيه

مدينة عمياء.

الله يا الله [1]

يفتتح الشّاعر قصيدته، بمشهد المريد المتبتل، الذي يدعو "الله" عز وجلّ، أن يقذف النور في قلبه، ليتحقق له الوصول إلى حضرة الكمال.

- **أسرار أنساق الأسماء الحسنى "الخالق ، الغنّي، المهيمن"**

يقول الشّاعر "عثمان لوصيف" :

يا خالقي!

آه..معذرة خالقي!

فأنا الأرغن المتنّهد بين يديك

وأنت الملّحن

أنت الغني المهيمن [2]

يصور الشّاعر المريد، وهو في حلقة سماع، يردد أسماء الله الحسنى،(الخالق،الغني ،المهيمن)، على إيقاع الآلة الموسيقّية "الأرغن"،مستشعرا قدرة الله عز وجلّ ، الّتي أوجدته من العدم، ومقرا بافتقاره إليه ، ومراقبته له للوصول إلى مدارج الكمال.

يواصل الشّاعر/ المريد مناجاته قائلا:

آه ..حنانيكِ!

الحرائق مزّقت كبدي وقلبي

وخطايا ساخت في الوحول

[1]– عبد الله العشي: صحوة الغيم، ص9.

[2] –عثمان لوصيف: المتغابي،ص120.

وساخ دربي

إنّي أموت صبابة

رحماكِ..بل رحماكَ ربّي

مدّي يديكِ

ومسّحي جفني..وهدبي[1]

يتضرع المريد لله عز وجل ويدعوه "حنانيك"؛ أي أن يرحمه رحمة بعد رحمة، بعدما احترق قلبه بنار الوصال بمحبوبه.

ثانيا: الشّعر التّونسّي:

- **أسرار أنساق أسماء الله الحسنى : الحّي، القيوم، الفتاح ، الرزاق:**

وتعالت الأصوات غرثى:

"ربنا،ياحّي يا قيوم،

يا فتاح يا رزّاق

يسر أمرنا.

وإذا مقدّمهم يقول على الملا

وأشار لي:

"هذا الفتى من نسل سيّدنا..."[2]

[1] –عثمان لوصيف: المتغابي، ص.109

[2] –محمد الخالدي:وطن الشاعر، ص ص65–66.

يفتتح الشاعر المشهد بصوت جماعي لدراويش، وهم يدعون الله عزّ وجلّ، بتوسل أسمائه الحسنى، لنيل بركة الشيخ.

- **أسرار أنساق أسماء الله الحسنى : الأّول ، الواحد**

هو الأّول الأّول الأّول الواحد الأوحد

قال للعدّ كن

وقال للمدّ

هل أتاكم حديث التّكاثر والتناظر؟

هل أتاكم تشاجر الحالات[1]

تؤكد الشاعرة، بتكرار لفظ الجلالة "الأّول"، ثلاث مرات، افتقارها إلى ربها وحاجتها للمدد، فهو –عزّ وجلّ– موجد الكون من العدم ،و المتصف بالأزلّية والتفرد بالكينونة. فهو "الواحد" المتفرد بجميع صفات الكمال. و تحذر، بأسلوب الاستفهام الاستنكاري، من الانشغال بشهوات الدّنيا، كما ورد في سورة التكاثر،وتدعو للتّطهر وتزكية الّنفس، للانتقال من علم اليقين؛ الذي يعتمد على السماع والقياس، إلى عين اليقين؛ عن طريق المشاهدة ، للوصول إلى حق اليقين.

- **أسرار أنساق أسماء الله الحسنى : الظاهر**

الظاهر هو هو هو هو

بأي فعل، بأي اسم؟ وبأي حرف أناديك؟ إذا كنت الفعل

فأي فعل أكون؟

بأي اسم بأي حرف أناديك؟

[1] –فضيلة الشّابي : بروق المتى(الأعمال الكاملة)،ج2 ،دار محمد علي للنشر،تونس،ص 209.

إذا كنت الاسم فأي اسم أكون[1]

تتضرع الشاعرة، في مقام الدهشة ، وهي تستشعر، علو مكانته الله –عزّ وجلّ– ،على جميع مخلوقاته ، وتجلي قدرته في الكون ، وتطلب منه الهداية والمدد للوصول إلى تجلي أسراره.

ثالثا: الشّعر المغربيّ

- **أسرار أنساق أسماء الله الحسنى:الهادي**

أنت هادي الغافلين

إن نسوا الذات الّتي

حلّت فيوضا

في علاكا[2]

يقوم المشهد على فعل مناجاة الشاعر / المريد لله –عزّ وجلّ ، وهو يتدرج في طريقه، عبر مقامات وأحوال، أن يهديه لينقله من حال الغفلة، والانغماس في الشهوات الذاتيّة ، إلى حال اليقظة، ومن مقام التوبة إلى مقام الفناء .

رابعا: الشّعر اللّيبي:

- **أسرار أنساق إلهي، الرب**

فارفع إلهي

ظلام الظلم عن وطني

[1] –فضيلة الشّابي: بروق المتى(الأعمال الكاملة)،ص222.

[2] –أحمد مفدي:شجرة الابتهالات ، ص72.

يا رب يا رب

خطب الظلم قد فدحا[1]

خامسا: الشّعر الموريتاني

- **أسرار أنساق أسماء الله الحسنى: السّلام**

01-خلفت ذاتي .. جئت أحملُ خاطري * وأصابعي .. كي أصطلي بالنّارِ**
02- لم أعتمد غيَر السّلام قبيلةً * ولذا يميني أُغرمت بيساري**
03-وعلى سريرِ البوحِ حيث براءتي * نام الصباحُ مزملاً بدثاري[2]**

يسعى المريد، وقد تجرد من ذاتيّته، في مرحلة الانسجام الداخلي، للوصول إلى مقام الصفاء الذي دلت عليه الجملة الثّقافيّة " حيث براءتي"، ولتحقيق القرب من الله عزّ وجلّ.

2. التّوسل بعمل صالح وبناء المتخيّل النّصّي:

يستحضر المريد، في سيره الروحي ، الأعمال الصالحة التي قام بها ، كوسيلة تذلل له الصعاب، وتحقق له القرب من الله عزّ وجلّ. وقد تنوعت بين الأفعال؛ من صلاة، وصيام وصدقة، وزيارة للأولياء الصالحين..إلخ ، والأقوال؛ تمثلت في الذكر والدّعاء ..إلخ.

وقد تسرب ، هذا النسق التّوسلي،من لاوعي الشّاعر المغاربي، بصور مختلفة، لبناء متخيل يحقق من خلاله الصوفي القرب والوصال.

أوّلا: الشّعر الجزائريّ:

[1]- محمد المزوعي:لا وقت للكره،ص16.

[2] -داوود أحمد التجاني جا:عبور إلى الذّات،ص35.

تعتبر زيارة قبور الأولياء، والتردد على الأضرحة، من المنظور الشّعبيّ للمتصوفة، من الأعمال الصالحة، الّتي تقرب العبد من ربه، للأسباب التالّية:

أ- التفكير في الموت

ب- إقامة علاقات مع الميت تبركا به ورغبة في شفاعته.

ج- الاحتماء بهم واللجوء إليهم[1].

وقد ارتبطت أسماء وثقافة كثير من المدن الجزائرية ، الشّمالّية والجنوبّية، بأسماء زواياها وأولياءها الصالحين و ترسخت، هويتها التّاريخّية، عبر أجيال عديدة، في الثّقافة الشّعبية، بإقامة طقوس "الوعدة"، قصد التبرك بهم لتحقيق غاية منشودة؛ شفاء أو رزقا أو تفريج كربة. وقد اقترنت مدينة "الجلفة" باسم وليها الصّالح" **سيدي نائل**" الّذي يقصده مختلف شرائح المجتمع زيارة وسياحة وتبركا. ومن الشّعراء الجزائريين الّذين طافوا حول ضريحه الشّاعر"**عثمان لوصيف**" في قصيدة " **الجلفة**" الّتي تتكون من افتتاحية وخمسة مقاطع مرقمة من (1 إلى خمسة).

يقول الشّاعر"**عثمان لوصيف**":

سيدي نائل!

يا ذا اللحية البيضاء

والثوب الحريريّ المخطّط

آه! علّمني نقاء الحبّ

علّمني مواويل الهوى

أسطورة البدو على سجّادة الرمل المرقّط

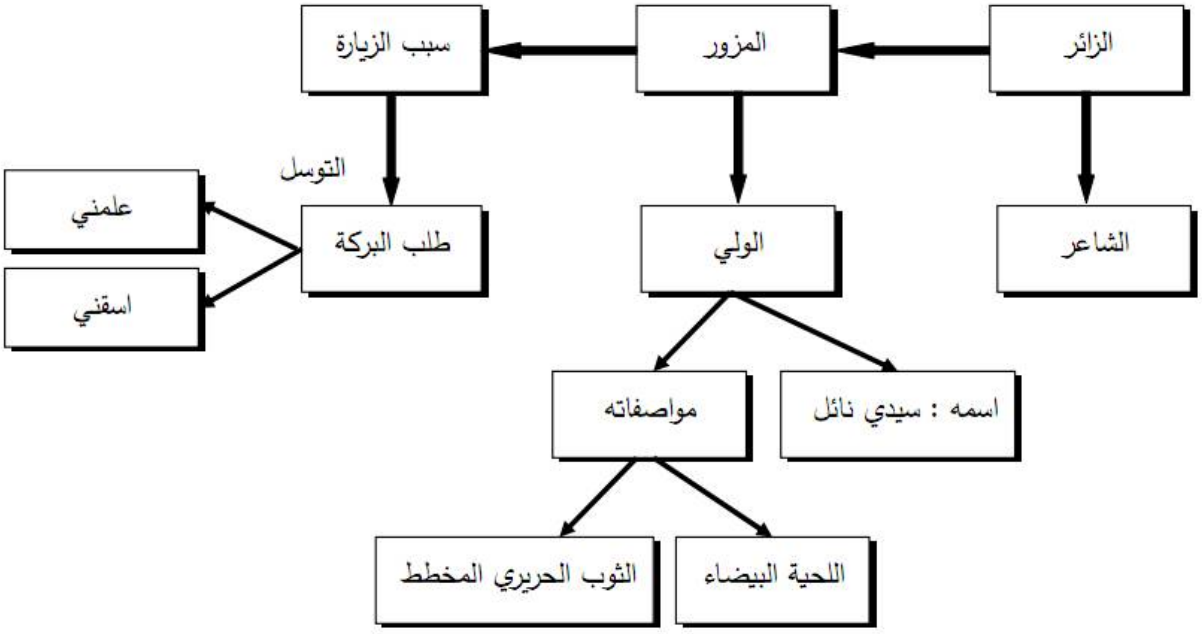
واسقني من حوضك الصافي

[1] -جان شوفليي التّصوف والمتصوفة،ص114.

ولا تبخل..فترتاب وتسخط

إنّني ظمآن..هذي شفتي ملح ونار[1]

يمكن تقسيم هذا المقطع إلى ثلاث أقسام، كما يوضحه المخطط الآتي:



15- لتّوسل بالولي الصالح "سيدي نائل"

[1] عثمان لوصيف:أبجديات،مطبعة هومة،دط،دت،ص22-23

ثانيا: الشّعر التّونسّي:

ترسخت ، في المجتمع التّونسي، ثقافة زيارة قبور الأولياء الصّالحين، واتخذت طابعا فلكلوريا . حيث يقول الشّاعر:

-مازلت أهفو كلّما ناديتني

ليد من الحنّاء مدّت من وراء الغيب :

"خذ كبدي وخذ روحي وخذ...

خبأت لو تدري لبانا فاغما،

خبأت عودا نادرا، فإذا مررت بقبر سيّدنا

فأوقد شمعة واحرق بخورا لا تخف

إني دعوت ولّيا والأنبياء جميعهم

كي يصطفوك حبيبهم ونجّيهم."[1]

يستهل الشّاعر مقطعه بفعل ناقص "مازلت"؛ ويدل على الاستمرارية، والتجدد في القيام بالفعل. الّذي اقترن بالمناداة. لينفتح المشهد على طقوس زيارة الأولياء، بالحناء والبخور واللبان والشموع، وهي كناية عن هدايا للقربى من الولي الصالح ونيل بركته.

ثالثا: الشّعر المغربّي

يترسب في لاوعي الشّاعر، مآثر الشيخ "عبد القادر العلمي" ؛مؤسس الزاوّية العلمّية التي تنحدر من المدرسة الشاذلّية ، من خلال قصائده المعنونة بـ ،لامية سيدي قدور العلمي"، و"من مكابدات سيدي قدور العلمي"، و"مكابدات أخرى لسيدي قدور

[1] -محمد الخالدي:وطن الشاعر، ص54.

العلمي"[1]" و"رائية سيدي قدور العلمي(1) "[2]". ليعلن، كنسق مضمر،عن ولائه و تبركه بشيخه، باعتباره مرشدا مرجعيا، يتأسى به في طريقه للوصول إلى مقام الرضا.

يقول الشّاعر:

ها سيدي قنّور

كفراش مخمور

يجري خلف النّور

علّ يرى البشرى[3]

يفتتح المشهد الشعري على نداء استغاثة الشاعر/ المريد بشيخه ، بصيغة التعظيم "ها سيدي قنّور" ، وهو في الحضرة؛ وكّنى عنها بحرف "ها"، منتشّيا بخمرة العشق، ويترقب بشرى الوصال بمحبوبه. ثم يواصل سيره، على نهج شيخه الروحي، قائلا:

هي البشرى مدام أنتشي بلهيبه، لا أحتسيه لأنّ

كأسي عاجز أن يحتويه، وكلّ أقداحي إذا منه

دنت صارت فراشات تصلي فوق سجّاد من

الضوء الّذي يرتجّ في جوفي كما يرتجّ قلب صبيّة

تصغي لسر يطرق الخدّين والصّدرا [4]

---

[1] –ينظر، ديوان: محمد علي الرباوي:ديوان الرباوي–رياحين الألم، ج2،ط1،مطبعة الخليج العربي، تطوان،المغرب،2020

[2]– ينظر ديوان :محمد علي الرباوي: ديوان الرباوي– رياحين الألم، ج3،ط1،مطبعة الخليج العربي، تطوان،المغرب،2020

[3]–المصدر نفسه،ص23.

[4] –المصدر نفسه،ص 23.

يصور الشّاعر/ المريد، مشهد انتشائه، بخمر الحقيقة الإلهّية، وقد دلت عليها رمز" المدام "و"الأقداح" ، وبتجلي السّر وكنى عنه برمز "الضوء"، في لحظة الوصال/ لحظة الاحتراق، والّتي كنى عنها "بدنو الفراش من المصباح"، ليعانق جمال محبوبه.

رابعا: الشّعر اللّيبي

يصّور الشّاعر/ المريد، مجاهداته ومكابداته، وهو ينتقل عبر مقامات عشقّية، للوصول إلى حقيقة التّوحيد. قائلا :

بالدَّمعِ يغسلُ ناظريهِ
لـ كي يَرى
مالا تَرى العينانِ في المرآة[1]

ينطلق الشّاعر/السّالك، في سيره، من مرحلة التّخلي، يكنى عنها "الّدمع" و"يغسل"؛ كناية عن الطهر.ويجتاز مقام التوبة، ليصل إلى مرحلة التّجلي، وينتقل من المعرفة الحسّية بواسطة "البصر" إلى المعرفة الحدسّية بواسطة "البصيرة"، لتتكشف الأسرار والحقائق اللّدنّية. ثم يواصل سيره قائلا:

لا طـ ـهّرَ يَغسِلُ دَمْعَةُ
كم دَمْعَةٍ
نثرت ضياءَ اللهِ
في الظلمات

سالتْ فعطّرتِ المكانَ ..
و أَوْجَزَتْ
ما تُسْهِبُ الشَّفَتَانِ
في الدَّعَواتِ

[1]–محمد المزوغي: العارفون، ص118.

و لربما قلبٌ
توضّأَ مرّةً
بالدّمعِ
أَدْرَكَ حِكْمَةَ الصَّلواتِ[1]

يدرك الشاعر/ السّالك، أثناء سيره، أنّ الصّلاة، بأقوالها وأفعالها، هي وسيلة القرب من الله –عزّ وجلّ–. ومعينه الذي يطهر لسانه بالذكر والدّعاء، وقلبه بالخشوع والتدبر؛ في عظمة الخالق.

خامسا: الشّعر الموريتاني

يصور الشاعر / السالك، أثناء أدائه لصلاة "التراويح"، تجربته في رحلة الارتقاء الروحي. قائلا:

لما اهتديت إلى أشياء تشبهني

أولت حدسى عل الله يقبله

وحين ذبت على كف الرؤى ولدا

قالت صلاتي: لم أبرح أوله

لا لست أفهم ما تهذي الصلاة به

لازلت في الظمأ القدسي أجهله[2]

يعلن الشاعر/ السالك ، اكتشافه لطريق الهداية ، وقد تجسد في الصلاة، فهي المرآة التي انعكست فيها السكينة، ليتصل الشبيه بشبيهه. وذلك بالانتقال من المعرفة

[1] –محمد المزوغي: العارفون، ص 118–119.

[2] –داوود أحمد التيجاني جا:ملتبس بعد التّأويل، ،ص88.

الحسّية إلى الحدسيّة، ومن الرؤية إلى الرؤيا. ليصل إلى مقام القرب بين المخلوق والخالق عزّ و جلّ.

يواصل الشاعر/ السالك طريقه قائلا:

يا رب هذا الذي قد جاء... تحمله

ذي الأبجدية لكن ليس توصله

والمفردات تجاعيد...أضيق بها

فأرذل العمر عند الناس أطوله

حصاد بذري أشعار أتيه بها

وفيك أكمل ما قد لست أكمله

كل الزنازين تهوى أن تطوقني

لكنني الشاعر اللا أنت تهمله[1]

يشتكي الشاعر/ السّالك ، وهو يجتاز مقاماته، صعوبات كثيرة، كنى عنها برمز "الزنازين"، كافتقاره للزاد، وكبر سنه، و تيهه في بحر الشهوات، كانت تعيقه عن الوصول إلى مقام الكمال .

يواصل الشاعر /السّالك قائلا:

حين التبست كفجر الصائمين جوى

قالوا جميعا بنور الله نغسله

هذي المواقيت لا تبدو مطمئنة

[1]– داوود أحمد التيجاني جا:ملتبس بعد التّأويل، ،ص 88.

فكلما احتفلت بالكون تخذله.[1]

يستمر الشاعر/ السالك ، في اجتهاده وصلاة القربى ، متطهرا من كل الدنس ، صائما عن المعاصي، مترقبا لحظة التّجلي، التي كنى عنها "بفجر الصائمين"؛ حيث يتبين الخيط الأبيض من الأسود، ويتلقى الأسرار النورانّية.

3.التّوسل بد عاء الرجل الصالح ورمزّية المتخّيل

اقترن معتقد استجابة الدعاء، في اللّاوعي الجمعي، منذ الأساطير القديمة، بصورة الرجل /البطل / المخلص ذي القوى الخارقة، وطقوسه الّلسانّية؛ بتعويذات وتمتمات، والحركّية؛ بالرقص وقرع الطبول. فهو الوسيط بين الإنسان والطبيعة، يتسبب في سقيا الأرض بعد جفاف الأمطار، والنجاة من المهالك. وقد تنوعت صور تجليه وأدواره باختلاف الثقافات والإثنيات والمذاهب. ليتبوأ مرتبة مقدسة؛ تتجلى، في اعتباره وسيطا، لتحقيق الأمنيات، وجلب الخير.

أّولا: الشّعر الجزائريّ:

يتقمص الشّاعر"**عثمان لوصيف**"، في ديوان "**غردايـة**"، شخصية المريد الّذي يسلك الطريق، ويجتاز المحن والعقبات ، عبر مشهدين تصويرّيين، باحثا عن الشّيخ /الولي / المعلم والمرشد.

- **المشهد الأّول** : تصوير مكاني لمدينة "**غردايـة**" حيث يقول الشّاعر:

في دهاليزها المبهمات شردتُ

ومثل المروبص رحت أهّوم بين البيوت

وهندسة الطرقات العتيقه[1]

[1]– داوود أحمد التيجاني جا:ملتبس بعد التّأويل، ص 89.

يستحضر الشّاعر صورة الوقوف على الأطلال، وهو يتجول في شورارع مدينة "غرداية"، وقد تقمص حالة التروبص؛ بالمشي والكلام أثناء النوم، فالروح تسيطر على الجسد وتتحرر لزيارة عوالم أخرى، أكثر من الحلم.

- **المشهد الثّاني:**

يواصل الشاعر سيره، مؤكدا حالة التروبص، فهو نصف يقظان ويحذوه الآمل للقاء أرواحا أخرى قائلا:

نصف يقظان..أتبع خيط بريق

توهّج في عتمات الّدجى

علّني ألتقي الخضْر

أو أرتقي الطّور

أو.. أو لعلّ ولّيا من الصالحين يمرّ

فيلقي إلّي بخرقة شيخ الطريقه..

وتلاشى الشعاع رويدا..رويدا[2]

تنفصل روح الشّاعر/المتروبص، وقد تقمص شخصية النبي –موسى عليه السّلام– ، للارتقاء عبر مقامات نورانّية، للقاء سيدنا الخضر– عليه السّلام–/الولي الصالح/شيخ الطريقة، ليتواصل معه، ويعلمه العلوم اللّدنّية، التي تمكنه من الحصول على الخرقة والإعتراف بولايته.

ثانيا: الشّعر التّونسّي:

[1] –عثمان لوصيف:غرداية، ص66.

[2] –المصدر نفسه ،ص66 –67.

اقترن لقاء الأولياء، في الذّاكرة الشّعبيّة للمجتمع التّونسي، باعتبارهم وسطاء، بين المخلوق وخالقه، بالتبرك والتّقرب من الله –عزّ وجلّ. حيث يقول الشّاعر:

دعوت القّيسين، دعوت الحلّاج، دعوت

قتيل الشّهباء وذا النّون المصريّ، دعوت الحارث

والسّقطّي، دعوت جنيدا والجيلانّي، دعوت

أبا مدين والبسطامّي، دعوت ابن الفارض والشّبلّي،

دعوت أبا الحسن الشّاذل..قلت:"أغيثوني

بالله عليكم، وأجيبوني.."[1]

يدعو الشّاعر/ المريد، في سياق روحاني، الأولياء الصالحين، باختلاف طرائقهم؛ التي كنى عنها بالترميز، حيث ذكر أقطابها وشيوخها، في المشرق والمغرب، باعتبارهم وسيلة للقرب من الله –عزّ وجلّ– واستجابة الدّعاء.

1.مقام ختم الأولياء " الخضر عليه السّلام"

يواصل الشاعر/ المريد ، عروجه ، حتى يصل إلى مقام ختم الأولياء قائلا:

قلت للخضر: خذ بيدي ولنشق المدى

حيث طوبى وواد ي طًوى

فركبنا الغيوم وجزنا الفضا والسّديم

عبرنا المجرّة نطوي النّجوم

ونلغي التّخوم

[1] –محمد الخالدي:المرائي والمراقي ،ص 16–17.

فلما وصلنا أضاء لنا العرش

واستقبلتنا الملائك ترفل في حلل النّور

-هذا مقامك،باركني

ثم سلّمني الصّولجان

وأنا أرتقي سلّم النور،نودي في الكون:

- هذا السّمّي

فهلت شموس وفاحت جنان[1]

يقوم مشهد الوصول على سرد لقاء المريد، وقد تقمص، في لاوعيه، شخصيّة النبي موسى مع الخضر عليهما السّلام؛ فهو المرشد والمعلم، الذي رافقه في ارتقائه إلى مقام النور. حيث يطلب منه العون والمدد، وكنى عنه بالمجاز الجزئي "**خذ بيدي**"؛ حيث ذكر الجزء " **اليّد** "لأنها الأداة الفاعلة، تتحقق بها المصاحبة في الطريق. ثم يسرد، أثناء عروجه إلى السّماء، راكبا الغيوم، مشاهد رؤيويّة. و يواصل، ارتقاءه في المقامات،حتى يعلن لحظة وصوله إلى مقام عرش الكمال الّفوراني، وتتويجه بـ "**الصّولجان**" الّذي يرمز إلى ختم الولاية.

ثالثا: الشّعر المغربّي

تترسخ، في اللاوعي الجمعي المغربي، صورة الولي / الرجل الصالح المستجاب الّدعاء،والّذي يتوسل به الّناس لقضاء جوائجهم و تفريج كربهم .

يقول الشّاعر:

إذا شئت الّرجاء

وشاءت رؤاك جلال الجمال.....!

[1] -محمد الخالدي:المرائي والمراقي، ص97.

فَساَقِ الُحمّيا/ خمور الوصال

وَذُق ما استطاب الحبيب/ سجودا

تأّملى/ أنا الشّاذلي/

وأولاء صحبي:

ضيوف القيام بِحُوشِ الَعلَم/....!

وهم يعرشون

بسّر خفّي إلى سدرة في السؤال...!

يفور بنور المقام

انسكابا تمدد إلفا....![1]

يفتتح الشّاعر مقطعه السّردي، وقد تقمص شخصية المريد، بتلقي هاتف من شيخه /المرشد "الشّاذلي "، يتضمن التهيأ للطريق، بعد تحقق مبدأ إرادة المشيئة "إذا شئت" الّتي اقترنت بصفة الرجاء، للتّحليق عبر عوالم رؤياوّية نورانّية، يتحقق فيها وصال الحبيب بمحبوبه. ثم يواصل سرده الوصفي في الزاوية الشّاذلّية قائلا:

ولقيا النّفوس بباب الزوايا غطاء.....!

فهذي جموع

بمروى الّذي

بالصفا قائم في السّحر.....!

تخفّى فصلّى

ولا من أحد/

في المصلى يراه...!

قد يهيم بهم شاهد

في الغيوب يرى ما يرى

من جلال المقام سقاه...![2]

[1] أحمد مفدي: حدوس ابن عربي، ص ص 117-118.

[2] -المصدر نفسه، ص 119.

يؤطر الشّاعر مشاهده، في إطار زمكاني ، حيث تدور الأحداث حول شخصيّة محوريّة / الشّيخ "الشّاذلي"، في مصلى زاويته ، وقت السّحر، ليعدد المريدين، وقد تكاثر جمعهم، كرامات شيخهم، وقد تنوعت صورها؛ كالقدرة على التّخفي ، وكنى عنها بالجملة الثّقافيّة " لا من أحد في المصلى يراه"، ومشاهدة ورؤى غيبيّة . وهو يسعى للسقيا من شيخه ونيل بركته.

رابعا: الشّعر الدّليبي:

يقتفي المريد أثر شيخه، في سياق الإرشاد، للظفر ببركته. يقول الشّاعر:

قال ابن بسطام

لتخطو خطوة...

لا بدّ للشهوات

أن تتأخّرا

ألديك شوق مقلق

ألديك خوف مزعج

يا صاحبي

كي تعبرا؟!!

لا بدّ من طهر

بحجم ذنوبنا[1]

يفتتح الشّاعر مقطعه بخطاب قولي؛ بفعل قول صريح " قال"، مرسل من الشيخ "ابن بسطام" في سياق التوجيه ، إلى المريد / يا صاحبي . ومضمونه الانطلاق من

[1] –محمد المزوغي: العارفون،ص96.

مرحلة التخلي ، بدء من مقام التوبة؛ وذلك بتصفية القلب، وترك الملذات والتطهر من الذنوب، للعبور إلى مرحلة التحلي والوصول إلى التجلي.

خامسا: الشّعر الموريتاني

ينتقل الشّاعر / المريد، في قصيدة "**مقامات لم تكتمل**"، عبر مقامات وأحوال، حتى يصل إلى مقام الرسول صلى الله عليه وسلم. قائلا:

أرنو لمكة في الغياب تبتلا
وأغيب عنها في الحضور تبتلا

ويصيح بي صوت النبي محمد
أقبل ذهلت للحظتين فأقبلا

ماٌء... ونارٌ... والسماء طلاسم
والروح تنتظر الهطول لتهطُلا

وقداسة الملكوت أعظم حجة
للخارجين من النسيم إذا انجلى[1]

ينفتح المشهد الشّعري على جملة ثقافّية" **أرنو لمكة**"؛ تنقدح منها رغبة المريد، في حج روحي ، على إيقاع ثنائية الغياب والحضور، نحو "**مكة المكرمة**"، سعيا لتحقيق التّكامل. ويكسر صمت خلوة المريد، تلقي هاتف صوتي؛ فيه المدد من قبل الّنبي "**محمد صلى الله عليه وسلم**" ، ليحلق عبر عوالم الملكوت، لتتجلى له الأسرار الإلهّية ، وكنى عنها بالهطول /السّقيا ، ويواصل ارتقاءه عبر المقامات ، حتى يصل إلى مقام ختم الولاية.

[1]– داوود أحمد التيجاني جا: ملتبس بعد التّأويل،ص ص –82–83.

خاتمة

يتَّسم الشّعر المغاربي المعاصر، في سياق تحوُّلات الحداثة الشّعريّة، بتعدُّديته الّتي تشمل الأنماط التّقليديّة والصّوفيّة المتجدِّدة،والّتي تتجلّى في بناء المتخيَّل الصّوفي، عبر استلهام تجارب روحيّة، مشرقيّة ومغربيّة، على حدّ سواء. ويعتمد هذا المتخيَّل على آليات متنوِّعة، مستقاة من تفاعل الأجناس الأدبيّة؛ الشّعريّة والنثريّة، وتتضمَّن بناء لغة رمزيّة، واستعارات مجازيّة، ونُظُم مُضمَرة، تَحمِل معاني خفيّة، مما يتطلّب قراءة نَقديّة ثقافيّة، تتجاوز البلاغة الجماليّة، لكشف أنساقها الثقافيّة، الّتي تسربت بلاوعي النَّاصّ، وتأويلها داخل السّياق السوسيو –ثقافي لبلدان المغرب العربي الكبير.

ولذلك حاول هذا البحث الموسوم بـ" **الأنساق المضمرة وبناء المتخيّل في الشّعر الصّوفي المغاربي المعاصر – مقاربة من منظور النّقد الثّقافي**–" تسليط الضوء على تساؤل إشكالي عميق؛ حول كيفيّة مساهمة الأنساق المضمرة، وغير المُعلَنة، في تشكيل المتخيَّل الصّوفي، الّذي يحمل رؤى وتصوُّرات الشّاعر الذّاتيّة المرتبطة بتجربة التّصوف، في الشّعر المغاربي المعاصر.ممايتطلّب قراءة نقديّة ثقافيّة، بالحفر في طبقات النّصّ، للكشف عن الأنساق المتوارِيّة خلْف الاستعارات والعبارات المجازيّة والرّموز، وتأويلها في السّياق المغاربي.

اتَّخَذ البحثُ ، من تجربة الشّعر الصّوفي المغاربي المعاصر، ومن خلال انتقاء نماذج شعريّة، من بلدان المغرب العربي الكبير، ميدانا لتطبيق الرؤية النّقديّة؛ القائمة على تجاوز السياق الجمالي إلى النّسق الثّقافي والّتي شكّلت حقلا ثقافيا خصبا، تتفاعل فيه الأنساق، عبر جدليّة الحضور والإضمار، لبناء المتخيّل الصّوفي.

لقد كانت الرؤى التنظيريّة، لبناء المتخيّل الصّوفي، محورا أساسيا تدور حوله فصول البحث، من خلال الكشف عن أنساقه الثّقافيّة المضمرة. وقد اعتمدت على سؤال الماهيّة؛ المعرفي والثقافي والإثنولوجي، للمتخيَّل، في الشّعر الصّوفي المغاربي المعاصر، وسؤال الكيفيّة؛ بالانفتاح على إمكانات النّقد الثّقافي،وتوظيف آلياته الإجرائيّة، للكشف عن الهيمنة النّسقيّة، والنّظم الثّقافيّة التّي تشكل القيم العقائدية والسّلوكيّة للصّوفيّة.

يصل البحث،بعد التّعرف على مفهوم النّقد الثّقافي ومقولاته، والكشف عن الأنساق المضمرة، وآليات بناء المتخيّل، في الشّعر الصّوفي المغاربي المعاصر،إلى جملة من النّتائج يمكن تلخيصها في النّقاط الآتيّة:

1. يَسمَح النّقدُ الثّقافيّ،بعد تجاوزه للنّقد الأدبي؛ القائم على مبدأ الثّابت الجمالي للمؤسسة البلاغيّة، ودراسة النّص لذاته،بتعميق فهم الشّعر الصّوفي المغاربي، من خلال الكشف عن الأنساق والمعتقدات الثّقافيّة؛ التي تكمن وراء جمالياته الرّمزية، وتعبيراته المجازيّة والاستعاريّة، وربطها بسياق التّحولات الاجتماعيّة والسّياسيّة والفلسفيّة الّتي تعكس هويّة وثقافة المجتمع المغاربي.
2. يَقُوم النّقد الثّقافيّ بمقاربة الأنساق في الشّعر الصّوفي المغاربي من خلال اتّباع الخُطوات المنهجيّة الآتيّة:

- الكَشف عن الأنساق المُضمَرة:ويتحقّق ذلك بتجاوز القراءة الجماليّة،الّتي تركّز عليها المناهج الأدبيّة؛السّياقيّة والنّصيّة،والّتي تركّز على الجوانب الشكليّة والفنيّة،لاستكشاف البُنى والأنماط الثّقافيّة والقيم غير الظاهرة والكامنة في البنيّة العميقة للنّصّ.
- تحَليل التناقضات والتّشكيلات الثّقافيّة بين الأنساق المُهيمَنة في النّص الصّوفيّ والأنساق المُضمَرة، وهو ما يُساعِد على فهم الأفكار والقيم المتخفّية.
- رَبط النّصّ بالسّياق الأوسع والكشف عن علاقته بالذّهنيّة الجماعيّة والسّياقات الثّقافيّة الّتي أَنتجته.

3. تتَّسِم منهجيّة النّقد الثّقافي بالانفتاح على مُختلف التخصصات. حيث يستعين النّاقدُ الثّقافي، في مقاربة الأنساق الثّقافيّة وبناء المتخيَّل الصّوفي المغاربي،على مختلف الحقول والنظريات المعرفيّة الإنسانيّة،العلميّة والأدبيّة والنّقديّة.فهو يوظّف نظريات علم الأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع لتحليل البُنى الاجتماعيّة والثّقافيّة المشكلة للخطاب الصوفي، وبيان تأثّرها بتقاليد وطقوس المجتمع المغاربي،ويستند في تحليله إلى مناهج علم مقارنة الأديان لوصْف الظواهر الدّينيّة والتّصُورات الروحيّة والفكريّة الّتي تبُنى عليها التّجربة الصّوفيّة،لفهم ماهيّة الرموز وطبيعة المعتقدات في سياقها

المغاربيّ.ويعتمِدُ على علم الفلسفة في تحليل الأفكار الفلسفيّة والوجوديّة، ويتتبع، بالاعتماد على علم التّاريخ، السياقات التّاريخيّة لتطور التّجربة الصّوفيّة في بلدان المغرب العربي الكبير. كما يسترشِبعلم النّفس، للكشف عن الأنساق الثّقافيّة المترسِّبة في اللّاوعي الجمعي والفردي، وعمل المخيِّلة التي تنَقلُها من اللاوعي، عبر ميكانيزمات الإضمار،إلى الوعي، لتجسيد المتخيَّل،بالانفتاح على الأجناس الأدبيّة وغير الأدبيّة، في أبنية متنوِّعة، تنسجِم مع تفرُّد التّجربة الصّوفيّة.

4. يرتكِز النّقد الثّقافيّ، في مقاربة الأنساق الثّقافيّة وبناء المتخيَّل الصّوفي المغاربي، على مقولات أساسية هي:

- النَّسق: وهو أهّممفهوم في النّقد الثّقافيّ، ويشمل مجموعة القيم والمعتقدات والطّقوس، المترسِّبة في اللاوعي، الفردي والجمعيّ، وتعمل على توجه سلوك المجتمع الصّوفي المغاربيّ.
- الثّقافة: تعتبر الثّقافة الصوفيّة المؤلف النّسقي المضمر والحاضر، في الآن نفسه، في لاوعي الشّاعر المغاربي، أثناء فعل الكتابة، وهي تمارس سلطة التوجيه، وتفرض عليه الهيمنة الفكريّة، بعيدا عن الرقابة النّقديّة.
- الخِطابوهو ما يُنتِجُه المخاطِب/القطب/ الشيخ/الولي، مع مراعاة سياق الموقف والحال، من أنماط للتفكير ورموز للتّواصل، ويوجِّهها للمخاطَب/ المريد /السالك /، للتأثير في سلوكه.
- السُّلطة:تمُارِس الرَّوايا، في المغرب العربي الكبير،سُلطتها في إنتاج وتوجيه الأنساق الروحيّة والمعرفيّة للمتصوِّفة.
- الهيمنة: تفرض القيم والمعتقدات الصّوفيّة، باعتبارها حقائق مطلقة، سيطرتها على بقيّة الأنساق الأخرى، في المجتمع المغاربي.

5. تستبطن الأنساق الثّقافيّة المُضمَرة أنظمة سلوكيّة، من خلال أنماط تعبيريّة وقيم ورموز أيديولوجية،عبر مقامات وأحوال، مُنغَرِسة في اللاوعي الجمعيّ، لتمارس هيمنتها على المتلقي. وتعمل كبرامج ضبط،غير مُعلَنة، وبشكل تدريجي ومتخفي، عبر أقنعة وحيل رمزيّة، بعيدا عن الرقيب النّقديّ، لانشغال هذا الأخير بالجماليّة،على نقل

الأفكار والقيـ م الصّوفيّة، وتجسيدها في فلسفات ورؤى لتمثيل المفاهيم الصّوفيّة، لبناء المتخيل الصّوفي، في الشّعر المغاربيّ المعاصر.

6. كشفت الدّراسة، من منظور النّقد الثّقافيّ، في المدونات الصّوفيّة المغاربيّة المعاصرة، عن وجود نسقين ثقافيين مُضمَرَيْن هما:

❖ النّسق الكراماتيّ:

تُصنَّ ف قصص الكرامة الصوفيّة ضمن السرديات الشعبيّة. ويعود سبب تغلغل نسقها في النتاج الصّوفي المغاربي، بشكل مضمر، وعبر اللاوعي الفردي والجمعي، إلى وجود قوة تأثير حققت استجابة جماهيرية واسعة. فهي تتميز بوجود نسقين؛ ظاهر يسمها بالدهشة والخروج عن المألوف، ومضمر يعمل على توجيه الفعل الثّقافي.

ويعمل النّسق الكراماتيّ المضمر، من خلال رموز واستعارات مبطنة،على تأكيد ولاية الولي وصدق مسلكه. ويتشكل من تفاعل ديناميكي بين ثلاثة أقطاب؛ الرؤيا ورحلة التّفريد والبحث عن الخلود، مما يسهم في تشكيل عالم صوفي،يتسم بالقداسة والكمال، يعكس رؤية متفردة للوجود.

❖ النّسق التّوسلّي هو منظومة فكريّة، تشتمل على ممارسات قولّية وفعلّية، مترسبة في اللّاوعي الجمعي للمجتمع المغاربي. وتقوم على تزكّية النّفس، بالنّكر والمجاهدة، والمحبة والوَسيطّية والصّحبة الرّوحيّة مع الشّيخ. وترتبط بالزوايا الصّوفيّة الّتي تعمل، من خلال حلقات الذكر ومجالس السماع،على تهذيب سلوك الأفراد وتعميق صلتهم بالله –عز وجلّ–.

ويتمظهر النّسق التّوسلّي في ثلاث صور:

❖ الصّورة الأولى: التّوسل بأسماء الله الحسنى وصفاته؛ ويتجلى في الأدعّية والأوراد والأحزاب، الّتي تعدّ وسيلة المريد لتقوية صلته بخالقه للوصول إلى مستويات عالّية من القرب الروحي.

❖ الصّورة الثّانيّة: التّوسل بعمل صالح؛ويتجلى من خلال زيارة الأولياء الصالحين.

❖ الصّورة الثّالثة: التّوسل بدعاء الرجل الصالح كوسيلة لطلب الحاجات والتّقرب من الله تعالى.

7. ساهم النَّسقان المُضمَران ؛ الكراماتّي والتوسلّي،في بناء المتخّيل الصّوفّي، في الشّعر المغاربي المعاصر، من خلال استخدام دوال نسقّية؛حروف وكلمات وجمل، ورموز وصور شعرّية مخاتلة، تسربت بلا وعي الشّاعر،عبر ميكانيزمات الإضمار، لتعبر عن رؤيا تسعى للخلاص من العالم المادي للوصول إلى عالم روحي ينشد فيه الكمال.

8. تضمر الأنساق الثّقافّية،في الخطاب الشّعري الصّوفّي المغاربّي، وتتسرب بلا وعي الشّاعر،عبر ميكانيزمات الإضمار،التي اشتقت من ميكانيزمات الّدفاع لـ "فرويد"، للانتقال من السّلوك المرضي الانعزالي إلى الإبداع الشّعريّ، من ناحية، ولتتناسب مع خصوصّية التّجربة الصّوفّية من ناحية أخرى.

9. يقوم الّنسق الكراماتّي، وقد تسرب بلا وعي، في الشّعر الصّوفّي المغاربي،في بعده الرؤيوي،على تصوير شخصّية الولي، عبر ميكانيزم التّقمص؛ بكل خوارقه الرؤياوّية وتلقي الهواتف ومعرفة أسرار الحروف والأعداد. فهو يمتلك، عن طريق رؤى تبشيرّية،سلطة كارزماتّية، توهب له عن طريق الإلهام.

ويصور الشّاعرالمغاربي، انطلاقا مما ترسخ في لا وعيه ، من مرويات سردّية كبرى، وبفعلي الرؤية الصريح؛ البصرّية "رأيت" والسّمعّية بالفعل "سمعت"،على لسان الولي،مشاهد نورانّية، في فضاء تخيلي، غلبت عليها الغيبيات، وكشف الأسرار.

10. يتجسد الّنسق الكراماتّي، في بعده الحركي، في رحلات التفريد،الّتي تتجلى في ثلاث صور، الأولى صورة السّفر، والثّانية صور الهجرة الكبرى، وتضم شعائر الحج وطقوس المواسم والزيارات،والثّالثة تدور حول العروج.

ويوُظِّ ف الشّاعر المغاربيّ،وقد تقمص شخصّية السّندباد البحري، في بناء مشاهد الترحال، تقنية البناء الدرامي والعرض المسرحي. ويمزج بين عوالم مختلفة؛ أسطوّية وعقائدّية، لترسيخ صورة الولي الذي يملك البركة ويهب المدد والعون للّناس.

ويُ صوِّر، عبر ميكانيزم التّسامي الروحي، شعائر الحجّ، تلبّية وطوافا بالكعبة، للوصول إلى الفناء في المحبوب.ويجسد زيارة الأضرحة، عبرمشاهد طقوسّية،تتعدد فيها الأصوات، وتبادل الحوار بين الزوار والدراويش.

11. يُ جسِّد الشّاعر فكرة الخلود، في سياق التّصوف المغاربيّ، من خلال الدمج بين فضاءين؛ الأّول أسطوري؛ يتجلى في رحلة البحث عن الإكسير، والثّاني عقائدي،يصور،عبر نظرية طقوس العبور،مشاهد مكاشفات الموت الاختياري،للوصول إلى مقام البقاء بعد الفناء ويحيا بالله تعالى.

12. يدور النسق التّوسلي،في سياق المناجاة الروحّية، حول تصوير مشاهد المحبة الإلهّية، في حلقات السّماع،كوسيلة للقرب من الله عز وجلّ، والانتقال من مقام الفناء في الذات إلى البقاء بالله عز وجلّ. كما يتضرع لله عز وجل بأسمائه الحسنى، ويسرد أعماله الصالحة، حتى يمنّ الله عليه بالفتح والفيض النورانّي.

تلكم أهم النتائج الّتي أسفرت عنها مقاربة نصوص الشّعر الصّوفي المغاربي المعاصر، من منظور النقد الثّقافي. وقد كشفت عن أفاق معرفّية جديدة، وحققت الانتقال من مرحلة الجمالّية التّعبيرّية إلى الّنسقّية الثّقافّية، بما تحمله من أنساق ثقافّية مضمرة، ومشحونة بحمولات معرفّية وفلسفّية ورؤيوية متنوعة، لتتفاعل فيما بينها لبناء المتخّيل الصّوفي، متجاوزة بذلك الحدود الإقليمّية، لتنخرط في التنوع الثّقافي. وهذا ما يفتح الباب لدراسات مستقبلّية، تركز على استخدام أدوات الّنقد الثّقافي، في مقاربة الأدب الصوفي المغاربي، الشّعريّ، والّنثري، على حدّ سواء، لاكتشاف أنساق مضمرة أخرى.

وختاما، أحمد الله عزّ وجلّ، الّذي أكرمني وأمدني بالمدد، لإنهاء هذا البحث،وأسأله باسمه الأعظم، أن يتقبل مني هذا العمل خالصا لوجهه الكريم، وأن

يجعله في ميزان حسنات والدّيا –رحمهما الله تعالى–، وأن يعفو عن تقصيري وزلاتي في إتمامه.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم رواية ورش عن نافع**

أوّلا: المصادر:

1. أحمد الطريبق أحمد: الأعمال الشّعرية-مسار تجربة 1968م-2010م، ط1، منشورات وزارة الثّقافة، الرباط، 2011م.

2. أحمد مفدي:

- ❖ الوقوف في مرتفعات الصحو، عيون المقالات،1990م
- ❖ أنا من أكون، ج1، ط1،
- ❖ حدوس ابن عربي، ط1، مطبعة وراقة بلال، المغرب، 2019م.
- ❖ سيدة الإشراق، دار الأمان، الرباط، المغرب،2015م.
- ❖ شجرة الابتهالات،
- ❖ مقامات العاشقين، ط1، مطبعة وراقة بلال، المغرب،2019م.
- ❖ مملكة الحروف، ط1، مطبعة وراقة بلال، فاس –المغرب، 2022م.

8. داوود أحمد التجاني جا:

- ❖ عبور إلى الذاّت، ط1، دار الثقافة، الشارقة، الإمارات العربّية المتحدة،2020م.
- ❖ ملتبس بعد التّأويل، ط1، دار الأجنحة للطباعة والنشر والتوزيع، الخرطوم، السودان،2021م.

10. الشيخ نوح: عراجين القلق الأولى!،ط1، دار الثقافة، الشارقة، الإمارات العربّية المتحدة،2019م.

11. صلاح بوسريف: فاكهة الليل، ط1، المغرب،1994م.

12. عبد الحاكم بالحيا: حلاج النهايات، دار ميم للنشر، ط1، 2021م.

13. عبد الحميد شكيل:

- غوايات الجمر والياقوت، ط1، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر،2005م.
- مرايا الماء-مقام بونة-، ط1، منشورات وزارة الثقافة- مديرية الفنون والآداب-، الجزائر،2005م.

15. عبد الله العشي:

- صحوة الغيم، ط1، دار فضاءات، عمان، الأردن،2014م.
- يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، الجزائر،2008م.

17. عثمان لوصيف:

- أبجديات، مطبعة هومة، طولقة،1997م.
- أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988م.
- اللؤلؤة، مطبعة هومة، طولقة،1997م
- المتغابي، مطبعة هومة، طولقة،1999م
- جرس لسماوات تحت الماء،دط، جمعية البيت للثقافة والفنون، حسين داي،الجزائر،2008م.
- غرداية، طولقة،1997م.
- مكاشفات في مشهد الموت، ط1، دار ميم للنشر، الجزائر،2021

24. فضيلة الشّابي:

- بروق المتى (الأعمال الكاملة)، ج2، دار محمد علي للنشر، تونس
- صلوات في الأين، ط1، دار القلم، تونس، 2002م

26. فوزّية العلوي: برزخ طائر، ط1، دار البيروني للنشر، صفاقس، تونس،1997م

27. محمد الخالدي:

- المرائي والمراقي، دار الأطلسية للنشر، تونس،1997م
- مباهج، ط1، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، 2001م
- وطن الشاعر، فن الطباعة، تونس،2003م

30. محّمد الغزي: ديوان محمد الغزي، ط1، زينب للنشر والتوزيع، تونس،2015.

31. محمد المحبوبي: بقّية من أنخاب الغيب، ط1، دار الثّقافة، الشّارقة، الإمارات العربّية المتحدة، 2019،

32. محمد المزوغي:

- العارفون، دار الكتب الوطنّية، بنغازي، ليبيا.
- بعض ما خبأ الياسمين، ط2، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا،2019.
- لا وقت للكره، دار الكتب الوطنّية، بنغازي، ليبيا،2017.
- ما تبقى من سيرة الوجد، ط1، دار الكتب الوطنّية، بنغازي، ليبيا،2001م.

36. محمد بنعمارة: السنبلة، ط1، دار الأمان، الرباط،1990م

37. محمد علي الرباوي:

- ديوان الرباوي– رياحين الألم، ج3، ط1، مطبعة الخليج العربي، تطوان، المغرب،2020 م.

❖ ديوان الرباوي–رياحين الألم، ج2، ط1، مطبعة الخليج العربي، تطوان، المغرب، 2020 م

39. محمد ولد عبدي: كتاب الرحيل وتليه الفصوص، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا،2008م.

40. منصف الوهايبي: ديوان الوهايبي، ط1، دار محمد علي للنشر، صفاقس – تونس،2010م.

41. المهدي الحمروني: مجاز تائه إلى الوحي (نصوص الحجر والعزلة)، ط1، الأدهمللنشر والتّوزيع، ليبيا،2020م.

ثانيا: المراجع

أ- الكتب العربّية:

1. إبراهيم محمد منصور: الشّعر والتّصوّف–الأثر الصوفي في الشعر العربّي المعاصر (1945–1995) –.

2. ابن الحاجب، الاسترابادي النحوي: شرح الشّافّية، ج1، تح محمد نور الحسن وآخرون، دار الكتب العلمّية، بيروت، لبنان، 1982م.

3. أحمد جمال المرازيق: جماليات النّقد الثقافّي–نحو رؤية للأنساق الثّقافّية في الشّعر الأندلسّي–، ط1 ، المؤسسة العربّية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان،2009.

4. أحمد عزت راجح: أصول علم النفس، ط7، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة،1968م.

5. أدونيس:

❖ الثابت والمتحول (تأصيل الأصول)، بيروت، دار العودة،1977م.

❖ الصوفّية والسريالّية، بيروت، دار الساقي،1992م.

7. أسماء خوالدية:

❖ الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ط1، منشورات الاختلاف ومنشورات ضفاف، دار الأمان، الرباط، 2014م.

❖ الفكه في قصص كرامات الصّوفّية -بين التقديس والتّحميق-، ط1، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الأمان،2015.

9. آمنة بلعلى: تجليات الخطاب الصّوفي: في ضوء المناهج الّنقدّية المعاصرة،

10. أمين يوسف عودة: تجليات الشّعر الصّوفّي، قراءة في الأحوال والمقامات،

11. آنا فرويد: الأنا وآليات الدفاع، مكتبة الفكر الجديد، د ط، د ت.

12. بسّام قطوس: دليل الّنظرّية الّنقدّية المعاصرة-مناهج وتيارات-، دط، دار فضاءات للنشر والتّوزيع، الأردن،2016م.

13. بشرى موسى صالح:بويطيقا الثّقافة -نحو نظرية شعرية في الّنقد الثّقافي، ط1، دار الشؤون الثّقافّية العامة، بغداد، 2012م.

14. حسين القاصد: الّنقد الثّقافّي-ريادة وتطبيق وتنظير العراق رائدا"، ط1، التجليات للنشر والترجمة والتوزيع، القاهرة، مصر،2013م.

15. حفناوي بعلي: مدخل في نظرّية النقد الثقافي المقارن، ط1، الدار العربّية للعلوم-ناشرون-، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر،2007م.

16. حفناوي رشيد بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة-في ترويض النص وتقويض الخطاب-، ط1، دروب للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، 2011م.

17. خليل أحمد خليل: المفاهيم الأساسّية في علم الاجتماع، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،1984م.

18. زكريا إبراهيم: مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، دط، دت.

19. زكي نجيب محمود: مع الشعراء،ط6، دار الشروق، القاهرة،1983م.

20. سحر حمزة: جدلية الأنساق المضمرة في النّقد الثّقافي، ط1، دار الحوار، اللاذقيّة، سوريا،2017م.

21. السراج الطوسي:اللمع في التّصوف، القاهرة، 1960م.

22. سليمان حسين: مضمرات النّص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا،1999م.

23. سمير الدّيوب:

- ❖ تحولات قصيدة الومضة–قراءة في ريادة الشّاعر مشتاق عبّاس معن، ط1، تموز ديموزي، دمشق، 2023م.
- ❖ تحولات قصيدة الومضة–قراءة في ريادة الشّاعر مشتاق عبّاس معن، ط1، تموز ديموزي، دمشق،2023م.

25. سمير خليل: النقد الثّقافي– من النّصّ الأدبي إلى الخطاب، ط1، دار الجواهري، بغداد، العراق،2012م.

26. صلاح قنصوه: تمارين في النّقد الثّقافيّ، ط1، دار ميريت، القاهرة، 2007م.

27. الطاهر بونابي: التّصوّف في الجزائر خلال القرنين 6و7 الهجريين/12و13 الميلاديين (نشأته–تياراته– دوره الاجتماعي والثّقافيّ والفكريّ والسّياسيّ)، دار الهدى، عين مليلة،2004م.

28. عاطف جودة نصر: الرمز الشّعريّ عند الصّوفيّة، ط1، دار الأندلس للطباعة والنشر والتّوزيع، دار الكندي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،1978م.

29. عباس يوسف الحداد: العذل الدينّي والمعرفّي في الشعر الصوفّي، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2005م.

30. عبد الحق منصف: أبعاد التّجربة الصّوفّية(الحب-الإنصات-الحكاية)، أفريقيا الشرق، المغرب،2007م.

31. عبد الرزاق المصباحي: النّقد الثقافي: من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثّقافّية، ط1، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان،2014-2015.

32. عبد الستار الراوي: التّصوّف والباراسايكولوجي-مقدمة أولى في الكرامات الصّوفّية والظواهر النّفسّية الفائقة، ط1، دار الخلود للتراث، القاهرة،1994 م.

33. عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثّقافة-فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثّقافة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر،2010م، ص22.

34.عبد الفتّاح كليطو: المقامات-السرد والأنساق الثقافّية-، ط2، ترجمة الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، 2001 م.

35. عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر-مدخل على المناهج النقدية الحديثة، ط2، المركز الثّقافي العربي،1996م.

36. عبد الله إبراهيم: السردّية العربّية- بحث في البنية السردّية للموروث الحكائي، المركز الثّقافي العربي، البيضاء، 1992م.

37. عبد الله الغذامي:

- ❖ الثّقافة التلفزيونّية سقوط النخبة وبروز الشعبي، ط2، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب،2005.
- ❖ الفقيه الفضائي: تحول الخطاب الدّيني من المنبر إلى الشّاشة ط2، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب،2011.

❖ النّقد الثّقافي –قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة، ط4المركز الثّقافي العربي،الدار البيضاء/ بيروت، المغرب/لبنان،2008،

❖ كتاب عبد الله الغذامي والممارسة النّقديّة والثّقافيّة، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت،2003.

42. عبد الله بن عتو: أدب الكرامات من ميثاق الذّقة إلى خطاب التّماهي–، د ط، دار الأمان، الرباط، المغرب،2014.

43. عبد الله عبد الرحمن: تطور الفكر الاجتماعي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر.

44. عز الدّين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، نصّ مفتوح عابر للأنواع، ط1، المؤسسة العربيّة للدراسات، بيروت،2002م.

45. علي زيعور: الكرامة الصوفيّة والأسطورة والحلم– القطاع اللّاواعي في الذات العربيّة–، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، كانون الثاني(يناير)،1984م.

46. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، ط4، مكتبة ابن سينا،2002م.

47. فاتن عبد الجبار جواد: اللون لعبة سيميائية–بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشّعري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ،2010م.

48. فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، المغرب،1999م.

49. القشيري: الرسالة القشيريّة، ج2، ط1، تح عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف، القاهرة،1966م.

50. كمال بومنير: النظرية النّقدية لمدرسة فرانكفورت: من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث، ط1، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر،2010م.

51. محسن جاسم الموسوي: النظريّة والنّقد الثّقافي–الكتابة العربيّة في عالم متغيّر (واقعها، سياقها، وبناها الشّعوريّة)، ط1 ، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر،2005م.

52. محمد أبو الفضل بدران: أدبيّات الكرامة الصّوفيّة، ط1، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة ،2013م.

53. محمد الصفراني: التّشكيل البصري في الشّعر العربّي الحديث(1950–2004م)، ط1، النادي الأدبي بالرياض، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2008م.

54. محمد بن عبد الجبارين الحسن النّفّري: كتاب المواقف وكتاب المخاطبات، تحقيق أرثريوحنا أربرى، مكتبة المتنبي، القاهرة، مصر، د.ت.

55. محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربّي المعاصر، ط1، شركة النّشر والتوزيع–المدارس–، الدار البيضاء،2001 م.

56. محمد حسن عبد الله: مداخل النّقد الأدبي الحديث، الدار المصريّة السعوديّة، القاهرة، مصر، 2005م.

57. محمد عجور: التقنيات الدراميّة والسينمائية في البناء الشعري المعاصر، دراسة نقدية، ط1، الإمارات العربيّة المتحدة: دائرة الثّقافة والإعلام، حكومة الشارقة،2010، 2013م.

58. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت،1983م.

59. محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر ،1995م.

60. محمد فؤاد جلال: مبادئ التّحليل النّفسي، مؤسسة هنداوي سي آي سي،2017م.

61. محمد لطفي اليوسفي: فتنة المتخّيل، المؤسسة العربّية للدراسات والّنشر، بيروت،2002م، ج1،

62. محمد مشرف خضر: تحولات الفكر النقدي في القرن العشرين، ط1، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر،2013م.

63. محمد مصطفى حلمي: الحب الإلهّي في التّصوف الإسلامّي، القاهرة، دار القلم.

64. محمد مفتاح:

- ❖ التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولّية، المركز الثّقافي العربي، المملكة المغربّية، الدار البيضاء، د ط، د ت.
- ❖ دينامّية النّص-تنظير وإنجاز-، ط2، المركز الثّقافي العربّي، حزيران،1990م.

66. محمد ناصر الّدين الألباني:التّوسل -أنواعه وأحكامه، نسقه محمد عبد العباسي، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض،2001م.

67. محمود خليف خضير الحياني: النقد الثقافي من منظور جمالي-نظرة جديدة في النقد الأدبي الحديث، الجامعة التقنية الشمالية، العراق.

68. محمود عبد المعبود مرسى: علم الاجتماع عند تالكوت بارسونز بين نظريتي الفعل والنسق الاجتماعي-دراسة تحليلية نقدية، ط1، مراجعة وتقديم أحمد رأفت عبد الجواد، 2001م.

69. ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،2002م.

70. الميلودي شغموم: المتخيّل والقدسي في التّصوف الإسلامي-الحكاية والبركة-، ط1، منشورات المجلس البلدي بمدينة مكناس، المغرب،1991.

71. نادر كاظم: تمثيلات الآخر -صورة السود في المتخيّل العربّي الوسيط، المؤسسة العربّية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

72. ناهضة ستّار: بنية السّرد في القصص الصّوفّي: المكونات والوظائف والتّقنيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2003م.

73. نور الّدين الزّاهي: المقدس والمجتمع، أفريقيا الشرق، المغرب،2011.

74. نور الهدى الكتّاني: الأدب الصّوفي في المغرب والأندلس-في عهد الموحّدين، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،2008م.

75. هويدي صالح: المناهج الّنقدّية الحديثة (أسئلة ومقاربات)، ط1، دار نينوى، سوريا،2015م.

76. وليد قصّاب: مناهج الّنقد الأدبي الحديث-رؤية إسلامّية-، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 2009م.

77. يوسف محمود عليمات: الّنقد الّنسقّي تمثيلات النسق في الشّعر الجاهلّي.

ب-الكتب المترجمة:

1. أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي -تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية-، ط1، ترجمة: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي،2003م.

2. إيليفتش وجليسر: قائمة ميكانيزمات الدفاع، تعريب وتقنين: مجدي محمد الدسوقي، كلية التربية النوعية، مصر، دط، دت.

3. جان شوفليي:التّصوف والمتصوفة، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، بيروت -لبنان،1999م.

4. زيودين ساردار ويورين فان لون: أقدم لك الدراسات الثّقافيّة، تر: وفاء عبد القادر، مراجعة وإشراف وتقديم: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، 2003م.

5. سوين دوايت: كتابة السيناريو للسينما، تر: أحمد الحضري، الهيئة المصريّة العامة للكتاب،1988م.

6. سيجمند فرويد: الأنا والهو، تر: محمد عثمان نجاتي، ط4، دار الشروق، 1982م.

7. كارل غوستاف يونغ: جدلية الأنا واللاوعي، تر: نبيل محسن، ط1، دار الحوار للنشر والتّوزيع، اللاذقية، سوريا، 1997م.

8. ميشيل فوكو: نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، التنوير.

9. هنري كوربان: الخيال الخلاق في تصوّف ابن عربي، تر: فريد الزاهي، منشورات مريم، الرباط، د.ت.

ج-المعاجم والموسوعات:

1. أحمد كامل مرسي، مجدي وهبه: معجم الفن السينمائي، ط1،دار الثّقافة والإعلام، الهيئة المصرية للكتاب، 1973م.

2. خليل احمد خليل: معجم الرموز، دار الفكر اللبناني، بيروت،1995م.

3. سعاد الحكيم: المعجم الصّوفي- الحكمة في حدود الكلمة-، ط1، دندرة للطباعة والنشر، 1401هـ-1981م.

4. سمير الخليل: دليل مصطلحات الدّراسات الثّقافيّة والنّقد الثّقافيّ-إضاءة توثيقيّة للمفاهيم الثّقافيّة المتداولة، مراجعة وتعليق: سمير الشيخ، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان،1971م.

5. عبد المنعم الحفني: الموسوعة النّفسيّة- علم النّفس والطب النّفسيّ في حياتنا اليوميّة، مجلد1، ط1، دار بيروت -لبنان ،2005م.

6. فرج عبد القادر طه وآخرون: معجم علم النفس والتّحليل النّفسي، مراجعة فرج عبد القادر طه، ط1 ، دار النّهضة العربيّة للطباعة والنّشر، بيروت، د ت، ص457

7. محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس،2010م.

8. مدحت عبد الرزاق الحجازي: معجم مصطلحات علم النّفس، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان.

9. نوربير سيلامي: المعجم الموسوعي في علم النفس، تر: وجيه أسعد، ج1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،2001م.

د-المجلات والدوريات

1. سليمان أحمد الضاهر: مفهوم النّسق في الفلسفة (النسق: الإشكاليات والخصائص)، مجلة جامعة دمشق، مج30، ع3-4.

2. أحمد الطريق أحمد: الخطاب وخطاب الحقيقة-مبحث في لغة الإشارة الصوفيّة-، مجلة فكر ونقد، العدد40، دار النشر المغربيّة، الدار البيضاء، جوان2001م.

3. إبراهيم السّيّد عبد العال:< منهجية النّقد الثّقافي بين النّظريّة والتطبيق-دراسة في تحليل الخطاب النّقدي>، مجلة فصول، المجلد (3/25)، العدد (99)، ربيع2017.

4. إبراهيم أزوغ:<أدبية الحلم الصوفي وأنواعه>، بلاغة الخطاب الصوفي، ط1، مؤسسة أفاق، المغرب،2021م.

5. محمد غازي التّدمري: قصيدة الومضة وإشكاليّة الشّكل، مجلة المعرفة، المجلد32، العدد 354، سوريا،1993م.

6. مصطفى الضبع: أسئلة النقد الثّقافي، ورقة عمل مقدمة إلى مؤتمر أدباء مصرفي إقليم المينيا،2003م.

7. نضال البغدادي:موجز فلسفة التّضامر، مجلة المخاطبات، العدد6، جامعة القيروان، تونس،2013م.

8. إسراء حسين جابر: الّنقد الثّقافي بين الريادة والتنوير–رؤية فلسفية–، مجلة الفلسفة، ع15، تموز/2017، ص33–34.

9. رزفي بن عومر:<السماع الصّوفي وتجلياته الوجوديّة >، مجلة دراسات انسانّية واجتماعّية، جامعة وهران، ع 4، جانفي2014.

10. زواوي نوال:<المداخل النظرية لتحليل مفهوم السلطة، مجلة مدرات للعلوم الاجتماعّية والإنسانّية، ع3، المركز الجامعي، غليزان، الجزائر،2021، ص578–580.

11. شويك محمد الأمين:انتقال التّصوف إلى بلاد المغرب الإسلامي، مجلة آفاق فكرّية، ع6،2017 م.

12. محمد لطفي اليوسفي:<حركة المسافر وطاقة الخيال: دراسة في المدهش والعجيب والغريب>، الرحالة العرب والمسلمون: اكتشاف الآخر –المغرب منطلقا وموئلا–، (أعمال ندوة)، ط1، وزارة الثقافة، الرباط، المغرب ،2003 ص282

13. عبد الرزاق المصباحي:<كتاب: الّنقد الثقافي: من الّنسق الثّقافّي إلى الرؤيا الثّقافّية>، مجلة فصول، مجلة فصول، مج3/25، ع 99، 2017 م.

14. عمر زرفاوي: <الّنقد الثّقافي بين عبد اللّه الغذامي ويوسف عليمات–معضلة المنهاجوّية والتّأويل المغلول>–، مجلة فصول، مج3/25، ع 99، ،2017 م.

15. جون باتنز: <الدراسات الثقافّية: التاريخ–المادة–المنهج–الأهداف>، تر: لطفي السيد منصور، مجلة فصول، المجلد (3/25)، العدد (99)، ربيع2017م.

16. عبد النبي اصطيف: ما النّقد الثّقافي؟ ولماذا؟،مجلة فصول، مج (3/25)، ع (99) ، الهيئة المصرّية للكتاب،2017.

هـ– المواقع الإلكترونّية:

1. جميل حمداوي:

❖ الكتابة الشّذرية بين التنظير والتّطبيق، شبكة الألوكة.

❖ نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، شبكة الألوكة(www.alukah)، المغرب،1نوفمبر 2011م.

ثانيا: الكتب الأجنبّية

1. Serban Ionescu autres: les mécanismes de défense théorie et clinique nathan paris 2003

الفهارس

الرقم	عنوان التّرسيمة	الصفحة
01	تيارات التّصوف في المغرب العربي القديم	25
02	جوانب بنية الثّقافة	69
03	النسق الثّقافي عند بارسونز	76
04	تفاعلات القطبيّة الثلاثّية: الهو، الأنا، الأنا الأعلى	81
05	الكرامة في الّدراسات التراثية	107
06	الّنسق الكراماتي في الشّعر الصّوفي المغاربي المعاصر.	115
07	الرؤيا والنسق الكراماتي عند الشاعر عثمان لوصيف في ديوان غرداية	118
08	الهاتف وفق مخطط جاكوبسون – من منظور الغذامي-	124
09	تجليات الهاتف في ديوان جرس سماوات تحت الماء	126
10	دلالات الجرس في ديوان جرس سماوات تحت الماء	126
11	المواسم في الثقافة المغاربية	151
12	المواسم في قصيدة لا تهرم	156

13	التوسل وفق مخطط جاكوبسن– من منظور الغذامي–	185
14	الّنسق التوّسلي في الشّعر الصّوفي المغاربي المعاصر.	187
15	التّوسل بالولي الصالح "سيدي نائل"	233

الرقم	عنوان الجدول	الصفحة
01	العنونة في المدونات الصوفّية المغاربّية	32
02	الرموز الصّوفية في المدونات الصوفية المغاربّية	36
03	القناع الصّوفي في المدونات الصوفية المغاربّية	38
04	تيمات التّصّوف في المدونات الصوفية المغاربّية	40
05	النّقد الثّقافي: الماهية / المجال / الوظيفة	54
06	مرتكزات مفهوم المؤسسة	71
07	أقسام السلطة عند ماكس فيبر	72
08	الأنا وميكانيزمات الدفاع	83
09	أوجه الاختلاف بين الكرامة، المعجزة، السّحر	105
10	مفاهيم الكرامة في المؤلفات النقدية الحديثة	112
11	وظائف الكرامة	114

العنوان	الصفحة
مقدّمة	أ–م
الفصل الأوّل: الحدود الإجرائيّة للدراسة واستراتيجياتها المعرفيّة	14
أوّلا: الشّعر الصّوفي المغاربي: الرؤية والتأسيس	15
1. الرؤية التّصوريّة للشّعر الصّوفي	15
2. تأسيس الشّعر الصوفي المغاربي ومداراته	22
أ–ا لشّعر الصّوفي المغاربي القديم	22
ب– الشّعر الصّوفي المغاربي الحديث والمعاصر	27
ثانيا: استراتيجيات النّقد الثّقافي	45
1. تحولات الخطاب النّقدي من النّقد الأدبي إلى النّقد الثّقافي	45
أ–النّقد الأدبي: مسارات التّحول من النّقد السّياقي إلى النّقد النّسقي	45
ب–النّقد الثّقافي، نحو إبدال منهجي	57
2. مقولات النّقد الثّقافي	72
أ– النّسق	72
ب–الثّقافة	73
ج– الخطاب	74

د- المؤسسة	75
هـ- الهيمنة	76
و- السّلطة	76
ثالثا: النّسق الثّقافّي وسؤال المتخّيل الصّوفّي	78
1. النّسق الثّقافّي المضمر: سؤال الماهّية والوظيفة	78
2. خواص النّسق الثّقافّي وميكانيزمات الإضمار	82
3. المتخّيل الصّوفّي وطرائق بنائه	91
الفصل الثّاني: النّسق الكراماتّي وبناء المتخّيل في الشّعر الصّوفّي المغاربي	108
أوّلا: الرؤيا وتشكيل النّصّ الصّوفّي	123
1. الرؤيا والنّسق الكراماتي	123
2. الهاتف وبناء المتخّيل النّصّي	130
3. أسرار الحروف والأعداد في بناء المتخّيل	142

ثانيا:رحلة التّفريد وتشكلات الأنساق	154
1. السّفر ورموزه وأسرار الأنساق	154
2. الهجرة الكبرى وبناء المتخّيل الّضّي	164
3. الصّعود التّدريجّي وأبعاد الرؤيا	185
ثالثا: البحث عن الخلود في المتخّيل الصّوفّي	192
1. مكاشفات الموت ودلائلّية الأنساق	192
2. زيارة القبور وغيبّية المتخّيل	197
3. الإكسير والبحث عن الحياة الأبدية في الّضّ الصّوفّي	203
الفصل الثالث: نسق التّوسل وبناء المتخّيل في الشّعر الصّوفّي المغاربّي	210
أّولا: عوالم التّصوف بين الواقع الصّوفّي والمتخّيل الشّعرّي	215
1. الّدعاء ودلائلّية الأنساق	215
2. الورد وبناء المتخّيل	221
3. السّماع وأثره التخييلي	226

ثانيا: الحب الصّوفّي وتشكيل النّصّ	234
1. الحب الإلهّي والّنسق التّوسلّي	234
2. رموز المحبة الإلهّية وبناء المتخّيل الّنصّي	241
3. **الشّطح والفَناء وبناء المتخّيل**	247
ثالثا: التّوسل وتشكلات الأنساق	254
1. التّوسل بأسماء الله الحسنى وصفاته وأسرار الأنساق	254
2. التّوسل بعمل صالح وبناء المتخّيل الّنصّي	260
3. التّوسل بدعاء الرجل الصالح ورمزّية المتخّيل	267
خاتمة	274
قائمة المصادر والمراجع	282
فهرس الترسميات	289
فهرس الجداول	301
فهرس الموضوعات	302
ملخص	308

ملخص البحث

استهدف البحث الموسوم بـ"**الأنساق المضمرة وبناء المتخّيل في الشّعر الصّوفّي المغاربّي المعاصر –مقاربة من منظور النّقد الثّقافّي–** إشكالّية بناء المتخّيل الصّوفّي، وحاول تسليط الضّوء عليها،من منظور النّقد الثّقافّي، بالكشف عن الأنساق الثّقافّية؛ الّتي تتوارى خلف جمالّية الشّعر الصّوفي المغاربي؛ الرّمزّية والتّصويرّية والتّشكيلّية، والتي أسهمت، بطرائق متنوعة، في بناء عوالم متخّيلة ،وهو الجانب النّقدي الّذي غّيبته المنا هج الأدبّية.

وقد اعتمد البحث، في كشفه عن الأنساق الثّقافّية المضمرة، في مدونات صوفّية مغاربّية، على منهجّية النّقد الثّقافّي، بتطبيق مفاهيمها النظرّية ومقولاتها النّقدّية وآل ياتها الإجرائّية، مع رؤية مخالفة للمنظور الغذامّي، تتلاءم مع الجماليات الروحّية للتّجربة الصّوفّية.

وخلص البحث، من خلال الحفر الأركيولوجي، في نصوص المدونات الصّوفّية المغاربّية، إلى اكتشاف نسقين ثقافيين، تسربا، عبر ميكانيزمات الإضمار، ودون وعي الشّاعر والنّاقد معا؛هما النّسق الكراماتي والنسق التّوسلي، الذين أسهما في بناء المتخّيل الصّوفي. وقد نّوع الشّاعر المغاربّي، من خلال الانفتاح على نظرّية الأجناس الأدبّية، في طرائق بناء المتخّيل الصّوفّي.

الكلمات المفتاحّية:الأنساق المضمرة، المتخّيل الصّوفي، النّقد الثّقافّي،الشّعر المغاربي المعاصر.

Abstract :

The research, entitled "The Implicit Systems and the Construction of the Imaginary in Contemporary Maghrebi Sufi Poetry - An Approach from the Perspective of Cultural Criticism –," aimed to shed light on the problem of constructing the Sufi imagination, and attempted to shed light on it, from the perspective of cultural criticism, by revealing the cultural systems that hide behind the aesthetics of Maghrebi Sufi poetry; symbolic, pictorial, and plastic, which have contributed, in various ways, to the construction of imaginary worlds, which is the critical aspect that literary approaches have hidden.

In revealing the implicit cultural systems in Maghreb Sufi blogs, the research relied on the methodology of cultural criticism, applying its theoretical concepts, critical statements, and procedural mechanisms, with a vision that contradicts the nutritional perspective and is compatible with the spiritual aesthetics of the Sufi experience.

The research concluded, through archaeological excavation, in the texts of Maghreb Sufi blogs, with the discovery of two cultural systems that seeped through the mechanisms of implication, without the awareness of the poet and critic together; They are the Karamati system and the Tusli system, which contributed to building the Sufi imagination. Through openness to the theory of literary genres, the Maghreb poet diversified the methods of constructing the Sufi imagination.

Keywords: implicit systems, Sufi imagination, cultural criticism, contemporary Maghreb poetry.