ⵜⴰⴳⵍⴷⵉⵜ ⵏ ⵍⵎⵖⵔⵉⴱ
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⵙⵉⴷⵉ ⵎⵓⵃⴰⵎⵎⴷ ⵏ ⵄⴱⴷⵍⵍⴰⵀ
ⵜⴰⵖⵡⵍⵍⵉⵜ ⵏ ⵜⵙⴷⵡⵉⵜ ⴰ ⵜⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵜⵉⵏⵙⴰⵏⵉⵏ
ⵙⴰⵢⵙ - ⴼⴰⵙ

Royaume du Maroc
Université Sidi Mohamed Ben Abdellah
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines
Saïs -Fès

المملكة المغربية
جامعة سيدي محمد بن عبد الله
كلية الآداب والعلوم الانسانية سايس – فاس

مركز دراسات الدكتوراه: "اللغات والتراث والتهيئة المجالية"

محور: الدراسات العربية

مختبر: البحث في العلاقات الثقافية المغربية المتوسطية

أطروحة لنيل الدكتوراه في الآداب والعلوم الإنسانية في موضوع:

جمالية الخطاب الصوفي في الشعر المغربي المعاصر

تجربة أمينة المريني نموذجا

إعداد الطالب الباحث:

محمد نفاد

اسم الأستاذ المشرف:

سعيد حنين

لجنة المناقشة

الدكتور محمد القاسمي	كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس – فاس	رئيسا
الدكتور محمد كنوني	كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس – فاس	عضوا
الدكتور جمال بوطيب	كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز– فاس	عضوا
الدكتورة بشرى تأكفراست	كلية اللغة العربية – مراكش	عضوا
الدكتور سعيد حنين	كلية الآداب والعلوم الإنسانية – مكناس	مشرفا

السنة الجامعية

2019 – 2018

إهداء

إلى روح أبي

إلى والدتي رزقها الله الشفاء،

وبارك عمرها

إلى السنا، والأسيل، ومصعب ومحمد

إلى روح ولدي عبدالله

إلى هؤلاء أهدي هذا العمل

شكر اللجنة

أستسمح السادة العلماء في لجنة الفحص والمناقشة أن أتقدم لمعاليكم بوافر الشكر على تفضلكم فحص هذا العمل المتواضع وتقويمه ومناقشته رغم تعدد انشغالاتكم من موقع التزاماتكم العلمية والبيداغوجية، والله أسأل أن يتم عليكم نعمه، ويَنْفَعَ بعلمكم البلاد والعباد، إنه ولي ذلك والقادر عليه.

عرفان

الحمد لله ولي النعمة، وواهب العطية، له الشكر وعظيم الثناء.

ثم خالص الشكر وموفور تقديري إلى فضيلة الدكتور سعيد حنين، الذي تفضل بجميل إشرافه على هذا البحث، وواكبه منذ أطواره الأولى، فله جليل الامتنان على سديد توجيهاته، ودقة ملاحظاته على البحث، وحرصه على تشديب زائده واستدراك نواقصه.

مـــــــــــقـــــــــــدمـــــــــــــــة

الموضوع والإشكالية والفرضية

إن دارس حركيـة الشـعر المغربـي المعاصـر، المـتفحصَ بآليـة نقديـة، ووسـائل منهجيـة علميـة، ليرسـو علـى قناعـة أن الخطـاب الصـوفي احتل مكانة مائزة في مدونتا الشعرية المغربية المعاصرة، وهو ما يعكس ثراء هذا الخطـاب الحمَّـال معرفـة وجماليـة، ويشـكل منظومـة معرفيـة بأبعـاد فلسفية.

وقـد أثمـرت المحـاولات الإبداعيـة فـي الحقـل الشـعري إثـراء الرؤيـة المعاصرة بقيم جماليـة وفكريـة تنسـجم وقلـق الـذات بـل الـذوات الشـاعرة التـي كانـت تواقـة إلـى الخـروج عـن المـألوف المتـداول ورسـم ملامـح الحساسية الجديدة، وكان الخطاب الصـوفي واحدا من العوالم التـي وجد فيها الشعر المغربي المعاصر متنفسا إشراقيا يتجاوز الرؤيةَ إلى الرؤيا، والإعراض عن المحسوس المأزوم للإقبال على العلوي المنشود.

وتعد الشـاعرة أمينـة المريني واحدة من شـعراء الجيل المعاصـر الـذين شيدوا صرحا شعريا يخضع الشعر لحوارية مع الفكر واللغة الصـوفيين وخلق بلاغـة الإمتاع الجمالي، تميز شعرها بتوظيف بنية صوفية تنصهر فيه الذات المبدعة مع الجماعة (أهل الحقيقة والعرفان)، وقد جاء التعبير عن تجربتها في أسلوبية شعرية جمالية اتسمت بالمغايرة في التشكيل والفرادة في الصيغة المدهشة للغة، ومن هنا وقع الاِختيار على موضوع هذه الدراسة الموسومة ب:

جماليـــة الخطـــاب الصـــوفي
في الشعر المغربي المعاصر
تجربة أمينة المرينـي

وفي وصف "الخطاب" ب "الصوفي" في العنوان طموح إلى إخراج التصوف من ضيق محدودية انتسابه، وجعله في المقابل حقلا قابلا للتحليل والوصف والنقد... كما أن توظيفه (أي الخطاب) طمع في ما يدل عليه من الفحوى ومقامات المعاني.

أما الجمالية فهي اعتماد منهجي نَأْمَلُهُ إتاحةَ التعامل مع المبحث الصوفي الذي غمر التجربة المدروسة في هذه الرسالة، لأننا نرى من الزاوية النقدية أن الدراسة الجمالية من شأنها انتشال التيمة الصوفية من قوقعة الإيديولوجية التي عرضته للمقاربة عرضا مُعَنَّفًا.

وتتناول الأطروحة إشكالية تتمحور حول تجليات التصوف فكرا ورمزا ولغة في دواوين أمينة المريني، وجمالية هذا الخطاب في علاقته بالإبداع الشعري، وعنها انبثقت تساؤلات من قبيل:

على ماذا تستند الذائقة الفنية للشاعرة أمينة المريني؟ أين يتجلى الملمح الصوفي في شعرها؟ كيف تدحرج التصوف إلى دائرتها الفنية؟ وبأي أبعاد وظفت الروحي ضمن الشعري؟ كيف تواشجت التجربتان؟ وما موقع الذات الشاعرة ضمنيهما؟ وهل توفقت الشاعرة في نقل تجربة التصوف بلغتها وإشارتها أم الأمر مجرد تسطيح للعمل الشعري بزينة الموضة الصوفية مجردة عن أي عمق فلسفي وجمالي أو إضافة إنتاجية؟ هل ضاقت اللغة

بالشاعرة أمينة مما دفعها للبحث عن البديل التعبيري عن المواجد واغتراب الذات؟ وما الآليات الفنية الجمالية التي وظفتها لنقل رؤاها في التلقي العرفاني؟

هذه الإشكالية لا تكون ذا مدلول علمي إلا بالإِنطلاق من فرضيات تشكل مرحلة قبل القراءة الأكاديمية للمنجز المزمع دراسته، ومنها:

- ✓ أن نداء الحب اجتاز بالوجدان الشعري لذة التخلي عن العوارض والإِرتواء من كأس التحلي من الصفات العلوية.
- ✓ العتبات النصية لعناوين الدواوين والقصائد توحي باعتناق الشاعرة الحب دينا وملة، وميثاق الولاء للحبيب عقدة على رقبتها على أساس العشق المطلق.
- ✓ رحلة المعراج الصوفية تنطلق من استغراء القيم الجمالية لتحرر السالكة من ضيق الأرخبيلات إلى فسيح المشاهدة.
- ✓ اتباع أمينة نهجا فنيا في صياغة الصورة الشعرية ينهل من الشعر الصوفي القديم الموغل في الرمزية والغموض بما ينسجم مع تجربة أصحاب الحقيقة تبعا لإِستهلالها في عتبات قصائد بأقوال وأشعار كبار الصوفية، ونفترض أن أمينة ستُخضع الصياغة الفنية لخصوصيتها الشعرية .
- ✓ نفترض أن تعكس المدونة الشعرية المغربية في شخص أمينة مشارب التصوف السني الذي ارتضاه المغاربة سلوكا وطريقَ تزكية، وأن تتضمن (هذه المدونة) فلسفة المعرفة الوجودية بتصوراتها ومفاهيمها الروحية.

- ✓ الرؤيـة البصـرية لهندسـة القصـائد توجـه انطبـاع الباحـث إلـى أن سيرورة الشعرية الإيقاعية تدرجت من الوفاء للنموذج العروضـي التراثي إلى التحرر من قيود الدوائر الخليلية.

أهداف البحث ودوافعه

أمـا **أهــداف** البحـث فغايـات ومـرام تتفـرع عنهـا أهـداف تحمـل نفـس التمثلات، وإذا اجتهدنا في الِاختصار فيمكن صياغتها فـي محاولـة العمل علـى اسـتجلاء الجماليـة العرفانيـة فـي تجربـة نسـائية سـامقة فـي الإبـداع الشـعري المغربـي المعاصـر، والجهـر ببعض الخصـائص الفنيـة التـي كانـت ثمـرة لقـاء التشكيل الشعري بالمشهد العرفاني. وينبثق عن هذه الغاية أهداف خاصة يمكن ذكر بعضها كالآتي:

- ✓ تحديد معالم الخصوصية الفنية فـي تجربـة شـعرية نسـائية مغربيـة علـى مسـتوى البنـاء الفنـي والرؤيـا الشـعرية، واسـتجلاء أبعادهـا الروحية.
- ✓ اسـتجلاء نسـق اشـتغال الـنمط التصـويري بشـكليه الرمـزي و الأسلوبي في النموذج المغربي الصوفي الحديث قيد الدراسة.
- ✓ الإجابـة علـى الأسـئلة التـي تمخضـت عـن اللقـاء بـين التجـربتين الشـعرية والصـوفية، ومسـاهمتها فـي الِارتقـاء بالإبـداع وخلـق المغايرة.
- ✓ دعم الجهود التـي فكت الأغـلال وحـررت أصـفاد الكتابـة النسـائية وإبداع الأنثى، وإخراجه من زاوية الإقصاء وزُقَاقِ التهميش، إلـى

مطارحات المحك النقدي الذي لا يؤمن إلا بالمقياس والمعيار... والبقاء للأفضل.

وتحقيق هذه الأهداف التي تبقى مجرد طموح، نَسَجَهُ **دافع بل دوافع ذاتية** أبرزها إعجابي بنصوص الشاعرة التي سلكت في بنائها نهجا صوفيا واستثمرت فيها خطابا وجدانيا صادف في كنهي صدى فَتَمَكَّنَ، وفضولي معرفة حال ومآلات القوم. وأخرى **موضوعية** تتمثل في انكسار باحث من حال الإبداع المغربي الشعري المعاصر الذي يتطور بوثيرة لا يسايرها جهد نقدي دَارِسٌ لما جَدَّ أو تبلور من جديد، وبقائه حبيس محافل ثقافية لا تتعدى القراءة/ الإنشاد، أو مداخلات نقدية متفرقة الجهد غير متسقة المحاور (هذا إذا استثنينا دراسات جادة في المجال)، فكان السعي حثيثا أن أتفرغ لتجربة راكمت مسارا في اللغة التي ولِعْتُ بها وشَدَّت كياني، كما أن هذه الأطروحة هي استمرار لبحث الإجازة الذي اتخذ من الديوانين الأولين للشاعرة مادة للدراسة.

الدراســـــــات الســـــابقة

إذا كان شعر أمينة المريني الآن يحظى بكثير من الدراسات الجامعية التي هي قيد الإنجاز ضمن بحوث الماستر أو الدكتوراه. فإن قلة المنجز منها يشكل بعض الصعوبات، إذ الباحث لا يجد قاعدة يعتمدها ثم يعمل على تطويرها، وإذا ما نظرنا إلى هذه النقطة من زاوية أخرى فهي إيجابية من ناحية طرق أعمال لاتزال مغاليقُها بكرا قابلة للإفصاح واستخراج الدرر، ومن البحوث والمقالات حول الموضوع، نذكر:

- ✓ بحث إجازة تحت عنوان «قراءة تجربة أمينة المريني الشعرية» إنجاز هذا الطالب محمد نفاد، تحت إشراف الدكتور «محمد القاسمي» كلية الآداب والعلوم الإنسانية سايس-فاس. الموسم الجامعي 2004/2003م.
- ✓ بحث رسالة دكتوراه: «تأويل القصيدة المغربية المعاصرة السياق والنسق» (دراسة)، د.عبد الله أحادي، تحت إشراف الدكتور جمال بوطيب. كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز (سابقا) – 2006م. من منشورات مؤسسة مقاربات، فاس المغرب، وقد خصص فيها الباحث الفصل الأول ضمن الباب الثاني تحت عنوان: «جمالية الانفتاح الرؤيوي في العالم الشعري عند أمينة المريني».
- ✓ بحث لنيل شهادة الماستر في موضوع: «التجربة الشعرية النسائية في الشعر المغربي المعاصر، الشاعرة أمينة المريني نموذجا»، إنجاز الطالب: «سعيد يفلح العمراني»، تحت إشراف الدكتور: «أحمد هاشم الريسوني» و«عز الدين الشنتوف». جامعة عبد الملك السعدي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مارتيل-تطوان.
- ✓ كتاب «الشعر المغربي المعاصر، قضايا وتجارب»، الدكتور يحيى عمارة، منشورات مؤسسة مقاربات، فاس، المغرب، 2016م. ضمن الكتاب مقالات:

  الأول: تحت عنوان: «مكونات الخطاب الصوفي في شعر الشاعرة أمينة المريني».

  الثاني: تحت عنوان: «قراءة في ديوان "خرجت من هذه الأرخبيلات" للشاعرة أمينة المريني».
- ✓ مقال: «مكاشفات المريني، أو المرور الصعب إلى الألق الروحي» عبد السلام بوحجر، العلم الثقافي، جريدة العلم، العدد 23807. الخميس 15 رجب 1438 الموافق 13أبريل 2017م.
- ✓ كما نجد حضور اسم أمينة المريني في كتاب: «في راهن الشعر المغربي، من الجيل إلى الحساسية تأملات ومقاربات نصية» لعبد اللطيف الوراري، منشورات

دار التوحيدي، الرباط، المغرب، 2014م. وقد حضر اسم الشاعرة في مدخل الكتاب حيث صنفها ضمن جيل التسعينيات ممن أحيى القصيدة التقليدية وزاوجها ببعض التجديد (قصيدة التفعيلة)، كما استلهم المؤلف نصوصا من ديواني «المكابدات» و«مكاشفات» في فصل «أنا الكتابة ومتخيلتها في الشعر النسائي: بين البوح والتجريد».

كما استقيت مادة البحث من البحوث الاعتبارية في مجال دراسة التجربة الإبداعية الصوفية، والتي تركت أثرا في المجال، ولا يمكن بحال من الأحوال تجاهلها أو غض الطرف عن مراجعة مبناها المعرفي والمنهجي. ومنها:

- الدراستان القيمتان للدكتور محمد بنعمارة أ):«الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)»، نشر: شركة النشر والتوزيع -المدارس- الدار البيضاء المغرب 2000م.
- ب): «الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر»، نشر: شركة النشر والتوزيع -المدارس- الدار البيضاء المغرب 2001م.
- «الاستعارة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر بالمغرب» الدكتور نور الدين أعراب الطربيسي، طبع Print Ayne، وجدة.
- «بناء القصيدة الصوفية في الشعر المغربي، أحمد التستاوتي نموذجا»، د.محمد بن الصغير، مطبعة بني يزناسن- سلا. 2004م.

وهكذا دأب البحث على الاضطلاع على ما توافر من بحوث أدبية اهتمت بشعر التصوف المغربي والعربي، إذ المراجع المتخصصة في صميم الموضوع شحيحة، فكان الانفتاح وتوسيع دائرة المراجع حَلاً لاستقاء مادة الرسالة.

خطة البحث

رسمت خطة البحث وفق تقسيم رباعي (أربعة فصول) تتوسط مقدمة بعد ملخص، وخاتمة بعدها لائحة المضان الفهرسة.

الفصل الأول تمهيدي تناولت فيه عتبات البحث، حيث عرفت فيه التصوف من زاويتي اللغة والاصطلاح، وحرصت على تناول التعريف وفق تعريفات المتصوفة أنفسهم، والإلحاح في إثبات تعريفات للصوفية المغاربة حتى لا أخرج على المشرب السني الذي ارتضاه المغاربة، وهو ما مهد للتفصيل في خصوصية التصوف المغربي في مبحث خاص تحته مجموعة من العناصر. كما حاولت في هذا الفصل التأصيل للتجربة المدروسة بدءا بجيل الرواد الذي خلخل النمط المألوف، والوقوف مع جيل الستينات الذي انحرف بالقصيدة المغربية تجاه الرؤيا والجمالية. ثم ملمح حضور الإبداع النسائي في الفن الشعري المغربي المعاصر الذي يحفظ لأمينة مكانة أيقونة بارزة ضمن جيل الثمانينات، كحماسية شعرية تتبع في سياق ثقافي وشرط مجتمعي كانت أمينة من رواده. وبما أن أركان البحث تنشد جمالية الخطاب، والتصوف، والشعر المغربي المعاصر، فقد اجتهدت قدر ما أملك من صَغِيرِ التصور أن أجد علاقات التلاقي بين الحقلين الصوفي والشعري مُورِدًا الحضور الروحي في شعرنا المغربي قديمه وحديثه.

وفي الفصل الثاني اتخذت الدراسة شكلا تيميا موضوعاتيا، عملنا فيه على استقراء بعض المواضيع الشعرية المستوحاة من التجربة الصوفية العرفانية، وقد قسمته إجرائيا إل قسمينّ: الأول: أنين المكابدة، تناولنا فيه الحب اللإلهي وعلاقته بثلاث بنيات وهي الإيمان/العقيدة، والجمال ثم الكشف. كما تناولت موضوعة الرحلة الصوفية بثلاثة أبعاد محورية وهي: - السفر والخلاص من سجن الجسد – السفر الصوفي وغربة وجدان السائحين – الإسراء والمعراج الصوفيان.

أما قسمه الثاني فكان بعنوان "إشراق المكاشفة"، وتناول البحث فيه موضوعتين، الأولى: الفناء الصوفي، وفيه درست: -الفناء ولعبة الضمير –البنية الحوارية والفناء – الفناء والموت. فيما كانت الموضوعة الثانية حول "المكان" كمظهر من مظاهر الإشراق والوصل الروحي، وفيه بينت اشتغال المكان في الشعرية الصوفية لأمينة المريني حيث تناولت -المكان الذاكرة (الذاكرة الصوفية) –المكان المقدس: من المرئي إلى سدرة المنتهى.

أما ***الفصل الثالث*** فقد خصصته للصورة الشعرية والأداء الأسلوبي. وتجاوزت في الدراسة المفهوم التقليدي للصورة الشعرية التي ظلت مرادفة للعناصر البلاغية وتناولتها بمفهوم حداثي ينزح إلى دراسة الرمز والرمزية، والكشف عن آليات تغريب الخطاب، ووسائل تشكيل الرؤى الخيالية شعريا وفق فلسفة صوفية وكان من مباحث الفصل: صورة الحرف وصورة الجملة القرآنية وصورة الطبيعة وصورة الخمرة... أما الأداء الأسلوبي فدرسناه كوسيلة للكشف عن الأسرار والمعرفة الصوفيين في المنجز الشعري للمبدعة . فالشاعرة استلهمت تجربة التصوف للانفلات من القيود العقلانية لصياغة الجمالية، وكانت الصورة والأسلوب الفني مدخلين لاستجلاء ملامح الجمالية ورصد المغايرة في التشكيل والصياغة عند المبدعة.

وقد تأرجحت الصورة بين الرمز والأسلوب، في القسم الأول تجد اللجنة العلمية المحترمة: - صورة الخمرة الصوفي – الصورة الحرفية/الحروفية؛ خيار الصمت – صورة الطبيعة.

وفي القسم الثاني: الأسلوب الطلبي – الأسلوب غير الطلبي – صورة الجملة القرآنية؛ الخطاب القرآني والتلقي الصوفي.

أما ***الفصل الرابع*** مخصص للجانب الصوتي معنونا بـ«جمالية الإيقاع»، علما أن المنظومة الصوتية في البحث ليس مجرد جمالية، بل هو خطاب شعري يحمل الهاجس الإبداعي العميق، وقد وظفته الشاعرة للتواصل من خلاله وشحنه بالماهية الصوفية، فاشتغل ضمن مكونات الإبداع بمستوى سيميائي وقسمته قسمين:

أما ***الأول فخارجي*** ويعتلي عناوين عرضنا فيها البحور الشعرية المعتمدة في البناء، ونسب استعمالها، وتنوعها، وطبيعة حروف الروي، والقافية وأنواعها، وربط إمكانات الاِختيار الإيقاعي بكتابة الروح والنفس، ***والثاني داخلي*** فيه مقاربة المكونات الداخلية المساهمة في البناء الصوتي والموسيقي وعلاقة النوعين بالدلالة خاصة الصوفية منها، ومدى مساهمته في إحداث أدوات تعبيرية عن الصور الذهنية، فقد كان في

نصوص كثيرة مصدر نشوة جمالية ودلالة إيحائية لم يسْتَطِعْهَا التعبير اللغوي. وقد اعتمدنا آلية التأويل وسيلة لاِستخلاص الخطاب الموازي لسنفونية الصوت.

كانت تلك بعض المباحث التي استجلينا جزء من ملامحها في المنجز الشعري للتجربة النسائية قيد الدراسة، وكثيرها لم يشمله البحث، فإيماننا يقين على أن هذه التجربة تحتاج بحوثا متسقة لاستغراق المفردة، العبارة، فنية القول،،، وغيرها كثير من القوام التي ترقى بشعر أمينة إلى مصاف الشعر الراقي المتميز.

المـــنـــهـــــج

بخصوص المنهج الذي اتبعته لدراسة فصول الرسالة ومباحثها، فإني حاولت الانسجام مع قناعاتي الشخصية، وهي أن التحليل النافذ، وكشف مواطن الفنية والجمالية للنص الإبداعي لا ولن يَتأتى بالمقاربة الأحادية القائمة على استيراد منهج ما، وتسليط سلطة سيفه عل رقبة الإبداع لنزع اعترافات يبرأ منها النص قبل مبدعته. ففوضت للنص اقتراح المنهج الذي يطاوع في الدراسة دون تعسف أَوْ لَيٍّ عُنُقِ المعنى لنتيجة محددة سلفا. فكان بذلك تعدد المناهج وما تقوم عليه من تكامل المعارف هو الآلية النقدية التي اعتمدناها لدراسة دواوين النموذج الصوفي النسائي لمادة الرسالة. وبناء عليه، اعتمدت المنهج اللغوي والمنهج الأسلوبي، واستعنت بـ"الإحصاء" للكشف عن نسبة تردد ظاهرة معينة، كما اشتغلنا بآلية الموازنة كوسيلة نقدية مستوحاة من تراثنا النقدي، كما استعنت بالمنهج التاريخي للتأصيل للتجربة المدروسة والبحث عن جذورها والرواد الذين أثروا فيها، واتبعنا الاستقراء الحجاجي لبناء خلاصات واستنتاجات جزئية أو كلية، وتأتى لنا جزءٌ من طواعية المنهج من العملية التأويلية التي فرضت نفسها وسيلة منهجية في دراسة رؤيا شعرية مغرقة في الرمزية والغموض، فكان التأويل فعلا قرائيا لتوجيه المعطى اللغوي والأسلوبي واستثمار الأرقام الإحصائية واستنباط دلالات الإشارات وفك الصور الفنية وقراءة المنظومة الصوتية... وغيرها من المواضيع التي شكلت البحث. وبفضل التكامل المعرفي للمنهج المعتمد حاولنا قدر المستطاع تحليل المادة الشعرية لاستخراج عميق المعنى والبعيد الدلالي، وتقديم قراءة يحتل فيها القارئ موقع الإنتاج الدلالي لأن الدراسة لم تقتصر على البحث في خصوصية الكتابة عبر الذات الشاعرة فقط، وإنما الإنفتاح على تمثلات القارئ ورصيده ذاكرته النصي.

صعوبـــات البحـــــث

واجهت البحث مجموعة من الصعوبات وفي مقدمتها ندرة الدراسات المواكبة لوثيرة تطور الإنتاج الشعري المغربي والنسائي منه على الخصوص، وكذا حساسية تيمة التصوف التي جفتها الكثير من الأقلام النقدية بسبب الحصار الإيديولوجي والمذهبي،

وهذا ما خلق نوعا من نقص المراجع التي من شأنها أن تساعد الباحث في بناء تصور المشروع الأكاديمي الذي يشتغل عليه، ولتجاوز هذا النقص حاولت الإنفتاح على المحافل الثقافية المتخصصة في الموضوع والمؤتمرات الوطنية والدَّولية مما مكن من متابعة ورقات بحثية واللقاء المباشر مع دكاترة وأكاديميين من مختلف الجامعات العربية استفدت منهم معرفة ومنهجا. ومن صعوبات البحث أن تجربة أمينة لم تخضع قبل لدراسات أكاديمية موسعة تشكل قاعدة ينطلق منها الباحث وغياب تصنيف ببليوغرافي للمقالات أو الكتابات التي تناولت تجربها ما استغرق وقتا في البحث والتنقيب. فكان من الحلول توسيع دائرة المراجع والمصادر.

مـــــــادة البحـــــــث

وقد اعتمدت مدونة البحث الدواوين الخمسة للشاعرة و هي:

- ✓ ورود من زناتة، صدر عن دار السلمى الحديثة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1418هـ-1997م.
- ✓ سآتيك فردا، شعر ثلاثيات أمينة المريني، منشورات حلقة الفكر المغربي، مطبعة. إميديا، فاس، الطبعة الأولى، 2001م.
- ✓ المكابدات، مطبعة إميديا، فاس، الطبعة الأولى،2005م.
- ✓ المكاشفات، منشورات حلقة الفكر المغربي، مطبعة أميمة، 1429هـ-2008م.
- ✓ خرجت من هذه الأرخبيلات، مطبعة بلال، فاس، 2015م.

وتنوعت مكتبة الدراسة بين مصادر في التصوف والأدب ومراجع وبحوث حديثة وإصدارات أشغال ندوات ومؤتمرات وأطاريح جامعية ودوريات محكمة تبعا لطبيعة موضوع البحث الذي يتعقب الملمح الجمالي في التجربة الشعرية المعاصرة في المغرب من خلال منجز أمينة المريني. وقد استثمرت الرسالة -بوعي- الدراسات والمقالات التي تناولت أعمال الشاعرة وانفتحت على غيرها من الكتابات النقدية ذات الاهتمام القريب

من الدراسة، وذلك لتفكيك البنية الصوفية واستجلاء حضورها في المنجز الشعري ، وكان الطموح استجلاء السياق العرفاني بين جماليتي المبنى والمعنى.

الفصل الأول:

أمينة المريني؛ تأصيل تجربة

القسم الأول:

المنشأ والمرقاة

1) أمينة المريني: سيرة شاعرة صوفية

تعتمد ترجمة الشعراء في المعيار الأكاديمي على منهج خاص يهدف إلى التعريف بالسيرة الذاتية و الإبداعية وكشف جوانب من البنية الفكرية ... ولن تكون المعطيات ذا قيمة و مصداقية إلا إذا استقت من مصادر ومضان، غير أن الأمر مختلف بالنسبة للشاعرة أمينة المريني، لأن المؤلفات البيبلوغرافية التي تعرضت للتعريف بها قِلَّةٌ، ولا تتعدى المعلوم المعروف (الميلاد وتاريخه و مكانه و المهنة ...)، ولا تنفذ إلى المؤثرات في التجربة الشعرية.

لذلك نعتمد في ترجمة السيرة الشعرية والصوفية على الحوارات التي أجريت معها، وعلى استفسارات شخصية لهذا الباحث حول جوانب من تجربتها، لأن ذلك هو الذي يمكن أن يستوعب التجديد و التطور الذي تعرفه حياتها.

أمينة محمد إبراهيم المريني شاعرة مغربية، ولدت بفاس العالمة سنة 1955م، أي فجر استقلال المغرب عن الحماية الاستعمارية.

لقبت نفسها على واجهة ديوانها الأول ب (فتاة الشاطئ)، و هو ما يذكرنا ب(بنت الشاطئ) الذي تلقبت به الراحلة "عائشة بنت الشاطئ" رحمها الله، كما يلقبها البعض ب (خنساء المغرب).

تندرج تجربتها ضمن الشعر النسائي المغربي المعاصر، وتتميز عنه بالقصيدة الصوفية، تقول: «وجدت في تأملي وحزني وخيبة أملي من الواقع إيذانا بمولد مولود قوي للنص الصوفي، ووجدتني أنقاد اليه طائعة بعد أن شارفت أبوابه في ديوان "سآتيك فردا" فدخلتها بسلاس، وحلقت في أبهائها بحب، خصوصا أن التجربة كامنة في مكان ما من لا شعور»[1]. وتقول في الحوار نفسه: «جاءت القصيدة الصوفية كائنا صادقا أضفى

[1]- أمينة المريني، شعر الفطرة الصافية هو ما أحاول أن أكتبه، تحدثت عن معاناتها من سدنة الثقافة الذين يهيمنون على المشهد بالولاءات. حوار أجراه معها: عبد اللطيف الوراري. جريدة القدس العربي، 28يناير 2017م.

على حياتي الجديدة سعادة ونشوة، وزودني بالانتصار على الحياة، من ثم أحسست بأني كائن صوفي امتدت إليه هذه القصيدة لتمسح القبح وتزوده برشفات قوية من الإحسان بالخير والجمال والتسامح»[1].

صدر لها ستتة دواوين إضافة إلى أعمالها الكاملة، و هي كالآتي:

- ✓ ورود من زناتة، صدر عن دار السلمى الحديثة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1418هـ-1997م.
- ✓ سآتيك فردا، شعر ثلاثيات أمينة المريني، منشورات حلقة الفكر المغربي، مطبعة إميديا، فاس، الطبعة الأولى، 2001م.
- ✓ المكابدات، مطبعة إميديا، فاس، الطبعة الأولى،2005م
- ✓ مكاشفات، منشورات حلقة الفكر المغربي، مطبعة أميمة، الطبعو الأولى،1429هـ-2008م.
- ✓ خرجت من هذه الأرخبيلات، مطبعة بلال، فاس، 2015م.
- ✓ من أوراق الحلاج الآخر، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية ومحترف الكتابة، المكتب المركزي، فاس- المغرب، الطبعة الأولى 2016م.
- ✓ الأعمال الكاملة مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، 2018م.

حازت الشاعرة على عدد من الجوائز منها الجائزة الرابعة في المسابقة الشعرية العربية التي نظمت بمناسبة افتتاح المعلمة الكبرى مسجد الحسن الثاني بالدار البيضاء وجائزة فاس للثقافة و الإعلام لولاية فاس سنة 1998 عن ديوانها "ورود من زناتة"، وحاز الديوان نفسه على جائزة مفدي زكرياء للشعر بالجزائر سنة 2005م. وتوشحت بوسام المكافأة الوطنية من درجة ضابط سنة 2008م. وسنة 2016م حازت الجائزة التقديرية لحلقة الفكر المغربي للإبداع وفنون القول.

---

http://www.alquds.co.uk/?p=744787. بخصوص هذا الموقع والمواقع الثلاثة الأخرى التي اعتمدتها في هذا البحث، فقد تمت إعادة زيارتها جميعا عند مراجعة البحث بتاريخ: الخميس 3 ماي 2018م، بدءا من الساعة الخامسة مساء.

[1]- نفسه

تقلدت مجموعة من المهام الوظيفية منها والأكاديمية و الثقافية، ومنها:

تدريس مادة اللغة العربية في سلك التعليم الثانوي بسلكيه الإعدادي و الثانوي، وممارسة الإرشاد التربوي للطلبة الأساتذة في المركز التربوي الجهوي بفاس وكذا المشاركة في لجان الكفاءة المهنية التطبيقية.

وهي رئيسة محترف الكتابة بفاس وعضوة في حلقة الفكر المغربي في فاس وعضوة اتحاد كتاب المغرب، و عضوة برابطة الأدب الإسلامي.

2) الشعر المغربي المعاصر؛ *جذور تجربة زناتية*

إن التـأريخ للشـعر المعاصـر بـالمغرب لا يمكـن تحديـده دون حاجـة إلـى رصـد إجرائي للمفهوم الذي عَبَرَ مراحل واتسم بعمق نظري من خلاله فهمَت الذوات علاقتها بالشعر؛ التقليدية، الرومنسية، الشعر المنثور والشعر الحر ثم المعاصر. وقد حددت كل مرحلة علاقة الشاعر بالقضايا الكبرى للمجتمع لغة وهوية وتاريخا...

وإذا كـان من الصـعب الإحالـة علـى سنة محددة يُمْكن اعتبارهـا البدايـة الفعليـة للشعر المعاصر بالمغرب، فإن ملامسـة البدايات الأولـى يمكن الوقوف عليهـا من خـلال الإبدالات التي اختارها الرعيل الأول واهتدى إليها في ممارسته النصية للتحرر من قيود عمود الشعر العربي والتخلي عن وحدة الدليل العروضي الذي اقترحته الرومنسية لكتابة ما كان يسمى شعرا حرا أو نثرا شعريا...

فالشعر المغربي المعاصر هو نتيجة الاطلاع والتواصل مع المرجعيـة الشـعرية العالميـة التـي تعرف عليهـا المغاربـة «عن طريق الحمايـة التـي فرضـت علـى المغرب، والتي أوقدت في نفوس المغاربة الروح الوطنية المنبثقة عن عقيدتهم الإسلامية... ذهبوا للوقوف في وجه الزحف الاستعماري الصليبي، وغيروا مفاهيم البحث، وتكيفوا في إطار عقيدتهم مع ملابسات الظروف، وحاولوا تطوير الأساليب فـي التدريس والكتابـة فـأيقظوا الهمم للأخذ بزمام الحضارة»[1].

ولم شعراء التجديد المعاصر في المغرب لم يتـأثروا بالشـعر الغربـي وحده، بل قبل ذلك وخلاله «كان أثر الأنموذج الشعري الوافد من المركز جليا وبالغا. فـي ضـوئه ترسم الشعراء المغاربة طريقتهم في الشـعر المعاصـر»[2]. فقد كـان من العوامـل المؤثرة علـى شـعرنا المغربـي الحديث هو التـأثير بالشـعر العربـي الـذي وفد إلينـا من المشـرق، كشعر عبد الوهاب البياتي، صلاح عبد الصبور... وآخرين، فلا شك أن الشكل الجديد

[1]- الشعر المغربي، مقاربة تاريخية 1830 - 1960. محمد أديب السلاوي، ص170. افريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء.

[2]- الشعر الحديث في المغرب العربي، يوسف ناوري، ج1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الاولى 2006، ص50.

في الشعر المغربي قد تأثر بهذه التجارب كلها، ولا يمكن أن نعزله عن هذا التراث، إن الاِتصال بالإنتاج العربي القادم من المشرق والاِطلاع على المذاهب الأدبية والمدارس الفكرية والنظريات النقدية، حمل الكثيرين على تغيير الاتجاه ومحاولة التخلص من الطريقة التقليدية في الشعر.

هذان العاملان السالفان الذكر يمكن أن نضيف إليهما دواعي أخرى ساعدت على تغير طريقة التفكير وتعديل البنى العقلية التقليدية، نذكر منها :

- ✓ دخول الطباعة إلى المغرب وشروعها في طبع المؤلفات والبحوث العلمية.
- ✓ انتشار الصحافة وهي نتاج المطابع التي انتشرت في المغرب.
- ✓ ظهور الحركات التحررية الوطنية وما أحدثته من وعي قومي إسلامي في نفوس الشعب المغربي[1].

إن هذه العوامل والأسباب ساهمت في إزاحة القوالب الموروثة التي لم تعد صالحة للتعبير عن التطورات التي حصلت على المستوى الاجتماعي والسياسي والفكري: «وقد انفجر النص الشعري المعاصر في المغرب من الرغبة الملحاحة في تحطيم نص شعري آخر، هو العمودي، الذي كان ولايزال يؤدي وظيفة غير مستقلة في مجتمع تحولت بعض أسسه المادية عن وضعها القديم، وتجسّد فيه الطموح إلى التغيير والتحرر والابتكار. ومن ثمّ استوجب الخروجُ على تقاليد وقوانين النص التقليدي تخريبَ قدسية أبديّة مزعومة، من خلال استحداث نص شعري مضادٍّ، يريد لنفسه أن يستوعب شروط واقع انحرقت أسبابه القديمة»[2].

هكذا يرى محمد بنيس أن هذا الإحساس بضرورة التغيَّر والتحرر من عمود الشعر العربي الذي عمر طويلا ولم يعد يساير قضايا المجتمع أو يتحمل همومه وتطلعاته يرجع إلى حقبة الثلاثينيات[3]، إلا أن جدية الانطلاقة تأخرت إلى مرحلة صدور

---

[1]- الشعر المغربي مقاربة تاريخية، ص 169-170-171.

[2]- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، دار تبقال، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثالثة،2014، ص 36 – 37،

[3]- نفسه، ص 38.

مجلة "أقلام" التي صدر عددها الأول في مارس 1964 والتي «يمكن اعتبارها مرحلة عليا من مراحل ميلاد وتكوين ثقافة همها تجذيرُ قيم فكرية وإبداعية تحررية، تنخرط في مجمل الاختيارات الاجتماعية المناهضة للاستغلال والاستعمار الجديد»[1]. إن هذه المرحلة من عمر الشعر المغربي المعاصر ارتبطت أساسا بمعركة التغير التي ولدت الشعور بالحاجة إلى شكل جديد يعبر عن هذا التطور الذي حدث بعد أن تفتحت الأذهان والعقول. وبحاجة المجتمع إلى الجديد باستمرار كما هي سنة الحياة في نموها وتطورها.

ولقد عرفت مرحلة الستينيات صدور حوالي 18 مجموعة شعرية في حين لم يصدر بين الثلاثينيات والخمسينيات سوى ثمان مجموعات شعرية، أربع في الخمسينيات ومجموعتان في كل من عقد الثلاثينيات والأربعينيات.

ولتوضيح الرؤيا أكثر نورد بيبليوغرافيا الشعر المغربي بين العام 1936 ومنتصف العام 2000 موزعة على العقود الزمنية السبعية:

عقد الثلاثينيات : مجموعتان.

عقد الأربعينيات : مجموعتان.

عقد الخمسينات : 4 مجموعات.

عقد الستينات : 18 مجموعة.

عقد السبعينات : 71 مجموعة.

عقد الثمانينات : 148 مجموعة.

عقد التسعينات : 319 مجموعة.

منتصف عام 2000 : أكثر من ثلاث مائة مجموعة[2].

---

[1]- نفسه ص 38.

[2]- سيرورة القصيدة : بيبليوغرافية الشعر العربي الحديث بالمغرب 1936-2000، إعداد محمد يحيى قاسمي. منشورات اتحاد كتاب المغرب.2000.

وعلى الرغم من وجود هذه البيبليوغرافية الإحصائية للاصدارات الشعرية المغربية، فإنه يتعذر رسم خطاطة زمنية قطعية نظرا لتعدد القصائد التي كانت نشرت في منابر إعلامية قبل صدورها ضمن دواوين وإصدارات شعرية. إلا أنه من المؤكد والقطعي هو أن حركية الشعر المعاصر بالمغرب بدأت مع مجموعة طموحة من الشعراء. وقامت نهضته الجديدة على جهود شعراء مثلوا صدى "النص الأثر" المشرقي، ومن أمثال هؤلاء: مصطفى المعداوي رائد الشعر المغربي الحديث وأحمد المجاطي وعبدالله راجع... وواصل شعراء كبار مسيرة التغير حاملين هم التأصيل للشعر المغربي كمحمد الخمار الكنوني، ومليكة العاصمي وثريا السقاط ومحمد بنيس ومحمد السرغيني...

ويرى صبحي حديدي «أن الشكل السائد في هذا العقد، أو هذا الجيل إذا جاز التعبير، كان قصيدة التفعيلية إجمالا»[1].

أما الموضوعات فقد عبرت عن الهاجس الوجودي الفردي، وخاضت غمار الهم الوطني العام[2]، فأصبح الشاعر يتعامل بنوع من الإيجاب مع القضايا الوطنية حيث يكتب للمجتمع ومنه يستلهم ويستمد صوره ومعانيه، فالشاعر المغربي المعاصر التحم مع ما يفرزه المجتمع من أحداث مشحونة بتحولات متسارعة للواقع المعيش.

ومع بداية السبعينات عرف الشعر المغربي المعاصر إيقاعا جديدا، اتسم بوفرة الإنتاجات وكثرة الألسنة القوالة المستفيدة مما توفر لها من تجربة المرحلة السابقة وكذا من استمرارية الاطلاع على النموذج "الأثر" القادم من المشرق خاصة وأن التجربة المشرقية كانت قد اكتملت صورتها على يد كبار الشعراء كصلاح عبدالصبور وأدونيس والسياب والبياتي وغيرهم. فأفرز بذلك الحراك المغربي والمشهد الثقافي ثلة من الشعراء كان لهم الفضل في تأسيس تجربة شعرية لها خصوصيتها، فأسسوا لمتن شعري له

---

[1]- في الشعر المغربي المعاصر،مجموعة من المؤلفين، مداخلة تحت عنوان: "حداثة الشعر المغربي المعاصر جدل شجرة النسب"، صبحي حديدي، دار تبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب. الطبعة الأولى 2003.

[2]- نفسه، ص30، ص29.

قوانينه وآليات اشتغاله المتفردة، وهو ما سماه الدكتور محمد بنيس في كثير من مواطن دراسته لظاهرة الشعر الحديث "النصوص النواة".

إن جهود الرواد الأوائل في بناء صرح الشعر المغربي المعاصر وما توفر من مساهمة للإعلام المرئي والمسموع، وتعدد الملحقات الثقافية بالجرائد والمجلات. مهد الطريق مستوية أمام مسيرة جيل نبع صوته في الثمانينيات وما بعدها، «حيث أن الساحة الشعرية عرفت تعدد الاصوات الرائدة وكذا الواعدة في هذا المجال إذ تضاعف الانتاج الشعري وتطعمت الساحة بشعراء شباب بعد الثمانينيات فظهر سعد سرحان وأحمد بركات وعبدالعزيز أزغاي ووداد بنموسى وزهرة المنصوري وثريا مجدولين ووفاء العمراني و***أمينة المريني*** وصلاح الوديع وعائشة بصري ومحمد الطوبي ومحمد بنطلحة وعب الله زريقة... وغيرهم كثير ممن أغنى الفضاء الشعري المغربي براقي الأشعار وعذبها»[1].

يهمنا – كثيرا- الحديث عن عقد الثمانينيات وما تلاه، لأنه من جهة العقد الذي ستنبغ فيه شاعرتنا -موضوع هذه الدراسة- من خلال لمع اسمها في مختلف الملحقات الثقافية في الجرائد الوطنية التي كانت تنشر لها قصائد لها وزنها ومكانتها في المشهد الشعري المغربي المعاصر. ومن جهة ثانية لما تقدمه من إسهامات في المحافل الوطنية والمناسبات الثقافية.

إن هذا العقد من القرن الماضي، عرف حركية للشعر المغربي، حيث بدأ يبرح مكانه، ويختار لنفسه النزوح صوب المغامرة، كيف لا؟ وجل شعراء هذا العقد عاشوا تحت وطأة خيبات الأمل فيما كان يَرْنُو إليه التطلع الجماهيري سياسيا واجتماعيا، فكان الشاعر أو بالأحرى الشعر هو نبض المجتمع الذي يعبر عن أمله وانكساراته، وهكذا اتجه الإبداع الشعري في اتجاهين اثنين: «اختيار أفقي يُمَثل في النزوع إلى اليومي والبسيط الذي يرتوي من معين المعرفة والتجربة، واختيار عمودي يرتقي بالقصيدة إلى

[1]- مقال تحت عنوان: حركة الشعر المغربي المعاصر، كريمة سعيد، مجلة مؤسسة النور للثقافة والإعلام، نشر بتاريخ 2010/03/17. رابط المقال:
alnoor.se/article.asp ?id=71911

ملكوت الرؤيا والرمز والتصوف»[1]. في هذه المرحلة التي ستكون بدورها انطلاقة جديدة لما بعدها، سار الشعر المعاصر في المغرب بشرط تاريخي مختلف، وتحولات سياسية ومجتمعية مغايرة لما كانت عليه سلفا.

أما بخصوص المشهد الشعري في التسعينيات فإننا نرى فيه تعزيز للإمكانات والاختيارات السابقة في (الثمانينيات)، وإن بَدَتْ قصيدة النثر أكثر انتشارا على حساب شعر التفعيلة. في حين عرفت القصيدة العمودية تراجعا، ولم نعدم من يسعى إلى الدفاع عن وجودها بنوع من التجديد والمزاوجة بينها وبين شعر التفعيلة مثل الأستاذة أمينة المريني.

3) التجربة الشعرية النسائية بالمغرب والحساسية الجديدة

نود في هذا المحور تسليط الضوء على التراكم النسائي في شقه الإبداعي الشعري، وذلك بغية تأطير التجربة التي تنتمي إليها الشاعرة أمينة المريني وتنحدر منها، وذلك بعدما حاولنا تأطير هذه التجربة من ناحية الجذور التاريخية المؤسسة لتجربة أمينة.

لقد صدر أول ديوان للشاعرة سنة 1997م، وهو ديوان "ورود من زناتة"، والذي كان عبارة عن مجموعة من القصائد كثير منها وجد طريقه للنشر في الجرائد والمجلات. وهو عمل ضمن تراكم فرض وجوده في الساحة الأدبية، أطلق عليه النقد المحتشم الذي واكب هذه التجارب "الكتابة النسائية" و"تأنيث الكتابة" وغيره من المسميات التي اعتمدت التقسيم القائم على الجنس في محاولة لإبراز نوع خاص من الذات والأنا المبدعة، ويمكن القول أن منتصف الثمانينات كان مرحلة تأسيسية لعقد التسعينيات الذي تميز ببداية تراكم كمّي وكيفي، (صدور ثمانية دواوين).

[1]- في راهن الشعر المغربي من الجيل إلى الحساسية، عبداللطيف الوراري، منشورات دار التوحيدي، الرباط. الطبعة الاولى 2014م، ص16.

فالفكر الحداثي الذي تعالت أصواته في العقود الأخيرة من تاريخ المغرب المعاصر ساهم في ظهور أصوات نسائية تكاثرت مع مطلع الألفية الثالثة.

وبالأرقام والجرد الاحصائي البيبليوغرافي، فإن عدد المجموعات في التسعينات بلغ نحو 39 ليرتفع إلى 195 مجموعة شعرية في بدايات الألفية الجديدة، هذا بعدما كانت المجموعات لا تتعدى ثلاثا في السبعينات[1].

وما يشد انتباه القارئ للديوان الشعري النسائي المغربي المعاصر، هو حضور تيمة التصوف ومرجعيات الخطاب الصوفي الذي اتخذنا منه موضوعا للبحث والدراسة والتنقيب.

إن صح التعبير فتيمة التصوف اتخذت شكل حساسية جديدة وسمت الشعر المغربي المعاصر، سيما في اتجاهه النسائي، حيث دأبت شاعرات على التوق إلى مدارج العرفان وتبنِّي هَمِّ النفس وسبل تزكيتها، فالتحقت التجربة الشعرية بالوجدان الصوفي، وتاقت الكتابة إلى الفناء ودهشة الرؤيا، ولم يعد الاهتمام بالجسد في العديد من الإبداعات الشعرية النسائية المغربية المعاصرة «إلا بمقدار ما يكون فيه مقاما للكشف وطاقة لتصعيد مكبوت القول الذي لا ينشدّ إلى المندثر والمتلاشي منه، بلغة لا تَتَخَفَّفُ من تجريديتها إلا في لعبة المحو الذي تجيده. إنه جسد متلألئ يبحث ارتواءه ومنابع ضوئه في رحلة معراجية»[2].

فالتصوف كمشرب ومعين إلهام، أتاح للإبداع النسوي فرصة إثبات الذات، وتجاوز التمييز الجنسي، فالمرأة المبدعة بفعل جنوحها للتجربة الوجدانية انتزعت لنفسها مكانة أدبية مخالفة لتلك التي كانت تجابه السلط، أو تلك التي تلامس الواقع وتوثق لأحداثه

[1]- المجموعات النسائية في المغرب قراءة في التراكم، محمد يحيى قاسمي، مطابع الأنوار المغاربية. وجدة 2011، ص55.

[2]- في راهن الشعر المغربي، من الشعر إلى الحساسية، م. س، ص 171.

وتؤرخ لذكرياته، فتوجه الكتابة النسوية لم يتموقع في خانة اليومي البسيط بل فضَّل ما هو راق في سماء الإبداع يعتلي بالتجربة إلى ملكوت الرؤيا والرمز والتصوف[1].

وخلاصة القول فإن التجربة الشعرية النسائية بالمغرب:

- ✓ تجربة فنية شابة فتية عرفت بدايتها مع أسماء بعينها كفاطمة الزهراء بن عدو الادريسي، ومليكة العاصمي وثريا السقاط...
- ✓ تجربة رغم حداثتها إلا أنها راكمت ما يمكن أن يطلق عليه شعر المرأة أوالشعر النسائي وغير ذلك من المسميات.
- ✓ تجربة واكبت النضال ونقد الواقع ومساءلته ثم ارتقت بعد ذلك بالكتابة إلى معارج العرفان.
- ✓ تجربة فرضت نفسها في حقل كانت مقصية منه لأسباب ثقافية أو تأويلات وتفسيرات للمرجع الديني.

4) حضور الخطاب الصوفي في الشعر المغربي المعاصر

يتعلق الحضور الصوفي في الشعر المغربي المعاصر بسؤال الجمالية، والرؤيا، والوجدان الإبداعي الجمعي الذي يهفو إلى كل ما من شأنه أن يبلور الميول والانكسار ويعبر عن التطلع وتجاوز واقع محتقن روحيا. وكان التصوف أحد الروافد التي اسْتَسْقَى منها الشاعر المغربي في الصناعة الرؤيوية.

وقراءة المدونة الشعرية المغربية تؤكد الحضور الوازن للخطاب الصوفي في الإنتاج الإبداعي لكثير من كبار الشعراء المغاربة، وتُبرز الوعي بأهمية اللغة الصوفية ودورها في التعبير عن الجوهر الروحي، فكانت القصيدة المغربية في صلب تصويف

[1]- أسلفنا قبل أن الشعر المغربي المعاصر اختار توجهين: عمودي يتخذ من اليومي موضوعا له، وأفقي يرقى بالشعر إلى التجربة الرؤيوية.

اللغة الشعرية، واستثمر روادها هذا الحقل بما يُمَكن من إعادة صياغة الشعرية في فهمها للذات والأشياء، وأصبح نزوع الشاعر المغربي المعاصر إلى استدعاء الحقل الصوفي ظاهرة أدبية أغرت الكثير من الدراسات النقدية والبحثية. فهذا الشاعر المغربي "أحمد بلحاج آية وارهام" يجعل التصوف تجربة لا تنفصل عنده عن التجربة الشعرية، حيث يقول: «منذ التهب هذا العشق في دواخلي أصبح الشعر والتصوف عينين لكياني، بهما أسمع وأرَى، وبهما أُخَلق في الملكوت، فتنفذ إلي منه الإشارات والرموز والاستعارات والحدوس (الرؤى)»[1]، إن الحضور الصوفي في تجربة المبدع المغربي "أحمد بلحاج آية وارهام" يَنزح نحو الكشف والرؤى، لأن المفردات التي وظفها في هذا النص للتعبير عن تجربته (أسمع- أرى- الإشارات- الرموز- الحدس- الرؤى...) كلها اصطلاحات مِتَارؤيوية- تومئ إلى الحدس الكشفي بفضل تلازم كل من العرفاني والإبداعي، إذ العرفاني مصدر أصيل ومشرب ساهم في بناء الوجدان الشعري المغربي المعاصر، يقول أحد رواد الحداثة الشعرية المعاصرة بالمغرب، الشاعر حسن الأمراني: «عشت في بيئة هيأت لي مناخا ثقافيا خاصا، فقد كان والدي رحمه الله من حفظة القرآن الكريم، ودرس زمنا قصيرا بالقرويين، وكان يحفظ جملة من الأشعار ومجموعة من المتون العلمية والمنظومات، كنت كثيرا ما أسمعه خاصة في أَصَائِل الصيف ينشد قصائد أغلبها من المديح النبوي ويتغنى ببعض المتون...»[2].

هذا النص المحكي يفيد في رسم طبيعة تنشئة اجتماعية، وسياق ثقافي... ساهم في زرع نزعة روحية في مهجة قلب شاعر ينبغ، ووجدت (النزعة الروحية) سبيلها إلى قوافيه وطبعتها بنفحة صوفية مردها إلى محيط الأسرة التي نشأ وترعرع فيها هذا الشاعر. لأن التصوف بمبادئه كان ضمن «اتجاهات وقيم التنشئة الاِجتماعية في المجتمع المغربي التي يتشربها الطفل ويستقيها من أسرته وكافة المؤسسات والهيئات الاِجتماعية الأخرى السائدة في المجتمع والذي يمكن استنتاجه من ماضي هذه الأسر المغربية...

---

[1]- عينان من أجل توحيد الهوى، أحمد بلحاج آية وارهام، الملف الثقافي 20، جريدة المساء، العدد 3261، الأربعاء 14 رجب 1437هـ/12 أبريل 2017م.

[2]- حسن الأمراني، نقلا عن عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، ج2، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988، ص 137.

وكان لِانتماء رب الأسرة لزاوية أو طريقة صوفية أثر كبير في تشرب أفراد أسرته لمبادئ وقواعد التصوف من البداية بصورة اعتيادية كنمط سلوكي من أنماط التنشئة الإجتماعية لأفراد المجتمع»[1]

ويمكن القول أن هناك عددا من التجارب المماثلة التي كانت لها الريادة في تصويف لغة الشعر وطبع رؤياه بالمسحة الإشراقية كما هو الشأن عند محمد السرغيني وعبد الكريم الطبال وأحمد مفدي ومحمد علي الرباوي... وغيرهم، فالمطلع أو الدارس لمنجزهم ومنجز من تتلمذ عليهم أوتأثر بمدرستهم يدرك مدى الحضور الصوفي الذي شكل «أهم روافد الإبداع في الشعر المغربي المعاصر، سواء في توظيف المعجم الصوفي أو التعبير عن تجربة وجدانية تنهل من التراث الصوفي، مما يؤهلها لتحقيق تفاعل نصي يرتقي بالقصيدة من النموذج المألوف إلى تحقيق نوع من التميز والارتقاء بالتجربة الشعرية، خاصة عندما يراهن الشاعر المغربي على المغايرة وكسر المألوف»[2]
يبدو أن النص يقارب الحضور الصوفي في الشعر المغربي المعاصر من زوايا منها:

- ✓ الأولى: أن التصوف من أصول المرجع للشعر المغربي المعاصر، وبالتالي فهو محدد تأثيري في الإبداع.
- ✓ الثانية: أن الشعراء المغاربة فطنوا إلى ما يزخر به التصوف من خصب رؤى غير مطروقة تشكل شحنة إبداعية تساعد الشعر في الوصول إلى ما ينشده من مغايرة وتخطي المألوف.
- ✓ الثالث: أن مظاهر الحضور الصوفي تجلى في:
  - المعجم (المصطلح)
  - الرؤيا

والأمثلة على هذين النوعين من الحضور أضحت في زخم تراكم التجربة أكثر من أن تحصى أو تُجْرَدَ، لكن يبقى من باب النمذجة أن ندرج أمثلة، وبحكم الاشتغال في

[1]- التصوف في مصر والمغرب(مقال)، الدكتورة منال عبد المنعم جاد الله، منشأ المعارف، الاسكندرية، مصر، ص 211-212.

[2]- حضور التجربة الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، خالد التوزاني، الملف الثقافي 20، جريدة المساء، العدد 3261، الأربعاء 14 رجب 12/1437 أبريل 2017م.

هذه الرسالة على تجربة نسائية أحرص هنا على استدعاء مثالين من الشعر النسائي المغربي المعاصر يوضحان طبيعة الحضور الذي وددنا طرقه في تلازم الشعري والصوفي في الإبداع، فمن تجليات المصطلح الصوفي نورد هذا المقطع الشعري في النصوف السُّكْرِي للطيفة المسكينة:

الشاعرة لطيفة المسكيني في مقطع:

مـن سـكري مـا صـحوتُ
جنتنـي ريشـة الصـراخ صَـمَتُّ
جننـي ريـح الصـمت صـرخت
جنني وصف الصوت حضرت في المعاني وغبّ
جَنَتْنِـي الرؤيـا شَـفَعْتها فـي وانصـرفت
يـا رضـا الصـراخ فـيَّ الصـمت[1]

فقد استندت الشاعرة لطيفة المسكسني في هذا النص إلى خلفية صوفية باستدعاء معجم يعبر عن الروح بين انتساء السكر وعفوة الصحو، فمعجم النص صوفي (سكري- صحوت- رؤيا...)،

ووداد بنموسى في ديوان "زوبعة في جسد" من قصيدة "سكر":

هـــــــــذا أنـــــــــت : داليـــــــــةٌ
هـــــــــذه أنـــــــــا : عنـــــــــبٌ
هـــــــــذا الحـــــــــب : كـــــــــأس نبيـــــــــذ
هـــــذه الحيـــــاة :
تســـــكر بنـــــا[2]

فتتبع الملفوظ الشعري عند وداد بنموسى في هذا المقطع، يفصح عن المصطلح الصوفي (دالية- عنب- حب- كأس- تسكر...) بمقصد رؤيوي، حيث استمدت رؤيا عرفانية في الحب الإلهي عند الصوفية واستثمرت في إبداعها الشعري بنزعة تفجيرية

[1]- ديوان: حناجرها عمياء، لطيفة المسكيني، دار تبقال للنشر، الدار البيضاء، 2008م، ص10،
[2]- زوبعة في جسدي، وداد بنموسى، منشورات دار مرسم، الرباط،2008م، ص 32.

للذات المتناهية (هذه أنا) كعتبة للخروج من مادة الجسد والانعتاق إلى الأفق الأعلى (هذا أنت- هذا الحب...) حيث تتناغم الذات (الأنا) لحظة الحضور الرحماني المقدس.

وهكذا، فإن التتبع النقدي للشعر الصوفي المغربي المعاصر، يكشف عن التداخل بين التجربتين الصوفية/الشعرية، وأنه اقتبس منه المعجم كما تمثَّل الرؤيا والتناص المقولي واستدعاء الشخصيات سواء على مستوى متون القصائد أو عناوين الدواوين وكذا المشيرات والعتبات النصية، وهو ما أثرى أفق الشعر المعاصر وتجاوز الإدراك الحسي إلى المتعالي عن المرئي بصرا إلى المشاهد بصيرة.

وقد اكتسب الشعر المغربي المعاصر هذه الفنية في القول بانفتاحه على تجارب تبناها رواد في المشرق العربي أمثال عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وأدونيس... والذين كان واقعهم مهيئا للتأثير بالتصوف نظرا لظروف الإستبداد والتعفن المجتمعي، فجاء التصوف ولغته بديلا عن «الواقع الذي يعيشه الشاعر وتعيشه الشعوب العربية التي تعاني الإستبداد والقهر من أنظمة لا تخدم شعوبها بل تعمل على إذلالها وقهرها وتحطيم كل عناصر القوة والإرادة فيها»[1]. وربما يكون ذلك من الأسباب التي جعلت القصيدة المغربية المعاصرة تتلون بِحُلَلِ التصوف، لأن الشاعر المغربي بدوره عاش حالات الإحباط السياسي والإجتماعي، خاصة بعد خروج المستعمر وبزوغ فجر الإستقلال، حيث تبخرت الأحلام التي طالما انتظر المغاربة تحقيقها، وضاع مخطط تنموي وطموح ديموقراطي كان من المفرزض تبنيهما للرقي بالوضع المجتمعي المزري، وتحولت القوى التي كانت بالأمس تجاه المستعمر إلى فصائل سياسية كلٌّ منها يغرد وفق إيديولوجيته، فأصبح الوضع يُشعر باغتراب داخل المجتمع، وقلق وجداني جمعي مما دفع بالشاعر المغربي المعاصر إلى التصوف «الذي كان نتيجة الحياة المعقدة الشبيهة بالتجربة الصوفية عبر كل العصور، بوصفها تجربة روحية متعلقة بالجانب الداخلي للإنسان، حيث الانتقال من قلق الاغتراب إلى انبجاس النداء إلى الله تعالى، ومن

[1]- الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، عبد الحميد هيمة، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة للنشر، الطبعة الأولى 2003م، ص 35.

زيف المرئيات إلى الاستبطان النفسي والروحي والاقتراب من الفضائل، والمحاسن، والمكارم ...»[1]

[1]- الشعر المغربي المعاصر، قضايا وتجارب، يحيى عمارة، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، المغرب، فاس، الطبعة الأولى، 2016م، ص 30.

القسم الثاني

التصوف المغربي، حدّ وخصوصية

عرف التصوف في المغرب نهضة بوأته مكانة الحضور في عدد من المحافل الثقافية والفكرية والسجلات والمطارحات والمناظرات، كما أصبح مادة خصبة للبحث الأكاديمي في تخصصات كثيرة أدبية ودينية واجتماعية... ولعل ريادة المغرب في الممارسة الصوفية القديمة والمعاصرة واعتباره بلد الأولياء مما دفع بالبحث العلمي إلى الوقوف عند تعريف الظاهرة، ورسم حدودها، ومحاولة تحديد أبعادها من خلال ما يختزله المصطلح/المفهوم، وعليه، نسعى إلى تحديد مفهوم "التصوف" من الناحية اللغوية، ورسم الحد الاصطلاحي من خلال تتبع تعاريف لصوفية المغرب، والقصد هو إبراز الخصوصية المغربية لمفهوم التصوف الذي دأب عليه المغاربة، ثم إدراك الوعي الصوفي لذاته، أي كيف ينظر أو يعرف الصوفية المغاربة أنفسهم.

1) التصوف لغة

جاء في لسان العرب: «صوف: الصّوف للضّأن وما أشبهه؛ الجوهري: الصّوف للشاة والصّوفة أخص منه. ابن سيدة: الصوف للغنم، والجمع أصواف... كَبِشْ أصوافٌ على مثال فَعِلْ، وصائف، وصَافٌ، وصافٍ، وصوفاني، كلُّ ذلك كثير الصّوف، والصّوفانة بَقْلَةٌ معروفة وهي زغباء قصيرة، وأخذ بصوفة رقبته، وصوفها: وهي زغبات فيها، وقيل هي ما سالفي نقرتها، التهذيب: وتسمى زغبات القفى صوفة القفى»[1].

وإذا كان ابن منظور أورد تعريفات لغوية في معجمه، تومئ إلى أصل اشتقاق كلمة (تصوف) من الصوف والذي عُرِفَ أهل الحقيقة بلبسه، وكان هو ظاهر ما اشتهروا بارتدائه، فإن الجوهري زاد قربا وانسجاما مع دلالة المفهوم، إذ يرى أنه مرادف للزهد والعبادة والتنسك، حيث «تصوف: تنسك أو ادعاه، وآل صوفان كانوا يخدمون الكعبة ويتنسكون، ولعلّ الصوفية نسبت إليهم، تشبيها بهم في التنسك والتعبد، أو إلى الصَّفَةِ فيقال مكان الصّفية بقلب إحدى الفائين واوا

[1]- لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور، ج9، دار صادر، بيروت، لبنان، (د. ط. ت. ش)، ص 199.

للتخفيف، أو إلى الاصّوف الذي هو لباس العبّاد وأهل الصوامع... والأخير هو المشهور»[1]. ويهمنا أن نتلقف من تعريف (الزبيدي) اعتبار كلمة التصوف مرادفة للتنسك، وهو التعبد والإكثار من طقوسه.

وابن منظور الذي أثبتنا له التعريف اللغوي الأول ضَمَّنَ بدوره معجمه مجموعة من التعاريف التي كشفت البعد الروحي والتعبدي للكلمة موظفا تعريفَا "الجوهري" و"ابن سيدة" في تعريفه: «والصوفية من ولي شيئا من خدمة البيت وهم الصّوفان. الجهوري: وصوفة أبو حي بن مضر وهو الغوث بن مر أدّ بن صابخة بن إلياس بن مضر، كانوا يخدمون الكعبة في الجاهلية ويجيزون الحاج في الجاهلية من منن، فيكونون أول من يدفع»[2]. هذا المعنى التنسكي للكلمة يزداد وضوحا باستجلاء المعنى اللغوي لفعل (صفا) باعتباره تضمن حروفا أصلية لكلمة صوفية، و(صفا) من الصفاء وهو ضد الكدر «صفا الشيء والشراب يصفو صفاء وصَفْواً، وصَفْوُهُ وصَفْوَتُهُ وصِفوَتُهُ وصُفْوَتُهُ: ما صفا منه، وصفوة كل شيء: خالصه من صفوة المال وصفوة الإخاء. الصفوة بالكسر خيار الشيء وخلاصته، ما صفا منه، والصفاء مصدر الشيء الصافي واستصفيت الشيء إذا استخلصته، ومن قرأ "فاذكروا اسم الله عليها صَوَافِي" بالياء فتفسيره أنها خالصة لله تعالى... وأَصْفَيْتُهُ الوِدَّ: أخلصته وصافيته»[3]. إن المعنى اللغوي للفعل (صفا) – يبدو - أنه أصل كثير من التعاريف الاصطلاحية لما يدل عليه من الصفاء، وإخلاص الشيء وخالصه، وإفراد المحبة... وهذه المعاني كلها واردة في تعريفات المتصوفة أنفسهم في تناولهم دلالة من الناحية الاصطلاحية.

وتهمنا الإشارة إلى أن الكثير من التعريفات الاصطلاحية جنحت في رسم الحد إلى الجانب اللغوي واعتمدت عليه، والأمثلة أكثر من أن تذكر، وكان الكلابادي قد تتبع الأقوال التي وردت في أصل التسمية وجمع ما تفرق في المعاجم[4].

إن البحث في الاشتقاق اللغوي لكلمة الصوفية استنزفت جهدا تاه بالمفهوم في سُبُلٍ لغوية مُطْنَبَةٍ ممّا حدا ببعض الدارسين المعاصرين إلى أن يَعرضوا هذا المدلول بمسميات أخرى مثل:

---

[1]- تاج العروس من جواهر القاموس، السيد محمد بن محمد عبد الرزاق المرتضى الزبيدي،تحقيق: محمود محمد الطناحي، مراجعة: عبد السلام هارون، ج 28، باب الفاء،فصل الصاد، لجنة فنية من وزارة الإعلام، (د ط)، 1413هـ - 1993، ص 42.

[2]- لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم بن منظور، ج9، دار صادر، بيروت، لبنان، (د. ط. ت. ش)، ص 200.

[3]- نفسه، ج14، ص 462-463.

[4]- ينظر: التعريف لمذهب أهل التصوف، أبي بكر بن إسحاق الكلابادي، ضبطه وعلق عليه وخرج آياته وأحاديثه: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1413هـ/1993م، ص 9-10.

السلوك، الطريق الروحي... تجنبا للخلاف وتفاديا لحساسية الموضوع الذي تمقته بعض الاتجاهات الفكرية[1]. وإذا كان الأمر كذلك، فكيف يتحدد المفهوم من الناحية الاصطلاحية؟ وما أثر الامتداد اللغوي في التعريفات الاصطلاحية للكلمة؟

2) الحد الاصطلاحي للتصوف

يهمنا في التحديد الاصطلاحي لمعنى التصوف البدء أولا بتعريفات لصوفية مغاربة مثل "ابن عجيبة" الذي يرى أن«التصوف علم يعرف به كيفية السلوك إلى حضرة ملك الملوك، أو تصفية البواطن من الرذائل و تحليتها بأنواع الفضائل، أو غيبة الخلق في شهود الحق مع الرجوع إلى الأثر، وأوله علم ووسطه عمل وآخره موهبة»[2].

يتبين من هذا التعريف أن التصوف ممارسة سلوكية أخلاقية قوامها صفاء السريرة و خلوها من كَدَر النقائص بمنهج سني مرده الكتاب و السنة بفهم السلف والصالحين(الأثر). و التأمل في التعريف بحاذق النظر، يفضي إلى أن "ابن عجيبة" ركز على العلاقة المبنية بين العبد وخالقه على ثوابث التشريع الإسلامي، وهذا "أحمد زروق" يرى أن الصوفي «لايفارق السلف في معتقده، ولا يفارق الفقهاء في معتقده، لأن العقيدة رأس ماله، والأحكام أساس أعماله، فالمخاطرة بهما ضرر، و العمل بغير المذهبين المذكورين فيهما غرر»[3].

فقد تحدث الصوفية عن معنى التصوف وأطروه بمفاهيم وأحاطوه بمعان ومدلولات فقالوا إنها مطابقة الطريقة للشريعة لأن المراد هو الصفاء على شتى المستويات، وأول هذه المستويات هو التطهر من السمات الدنيئة ومن دنس الروح، وثانيها محو آثار البشرية، وثالثها تطهير الصفات واصطفاؤها، وقد تحدث الجنيد رحمه الله عن شيء من هذا فقال: «التصوف تصفية القلب عن

---

[1]- ينظر: التصوف، د.يوسف زيدان، دار نهضة مصر للنشر، مصر، الطبعة الثالثة، 2014م، ص 11 – 12.

[2]- معراج التشوف إلى حقائق التصوف، ابن عجيبة أبو العباس أحمد، تحقيق عبد المجيد الخيالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (د.ط.ت.ش)، ص69.

[3]- إعانة المتوجه المسكين على طريق الفتح والتمكين، أحمد زروق، تحقيق: علي فهمي خشيم، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، الطبعة 1، 1979م، ص 27-28.

مواقفه البريـة، ومرافقة الأخـلاق الطبيعيـة، وإخمـاد الصـفات البشـرية، ومجانبـة الـدواعي النفسـانية، ومنازلة الصفات الربانية»[1].

ومن التعاريف التي اعتمدها الصوفية في تعريف توجههم الروحـي ونهجهم الديني قول أبـي الحسين النوري : «التصوف ترك نصيب النفس جملة ليكون الحق نصيبها»[2]

هذا التعريف يحمل نفحة الزهد والعزوف عن ملذات الدنيا ونعيم الحياة. وهو تعريف يربط بين مفهومي "التصوف" و"الزهد"، ويجمع حقلين بينهما الكثير من الصفات والسمات المشتركة، والزهد هو ضد الرغبة والحرص على الدنيا[3].

والصوفية كثيرا ما رووا حديثا يجعل الدنيا سجنا للمؤمن جاء فيه : «الدنيا سجن المؤمن وجنة الكافر»[4].

كان الزهد صفة الرسول سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، وعلى نهجه صار الصحابة والخلفاء الراشدون والتابعون والصالحون إلى أن نشأت مدرسة التصوف مقتفية أثر هذه الصفة لما لها من تلاؤم وانسجام مع توجهاتهم.

والصوفية -كما جاء في التعريف السابق- بما أنها دعوة للتقشف والزهد فإن أتباعها كانوا منذ القدم يتخذون مَثَلاً وشعارا في حياتهم ومسارهم الروحي، فكان الإمام علي كرّم الله وجهه النموذج الذي اقتدى به أهل التصوف لما تميز به من صفات الخشونة في عيشه، وإقدام على الجهاد لنصرة الرسول صلى الله عليه وسلم ونصر الدين الجديد، وحياته التي كان يعتمد فيها على ما تيسر من الطعام الذي كان يقتسمه مع طالِبِيه من الفقراء أو يتنازل عنه لإطعام جائع مذقع.

وكان أبو ذر كذلك من الأمثلة التي اتخذها المتصوفة نبراسا في السلوك والعمل، والأمثلة من الصحابة كثيرة كعمار بن ياسر...إلخ.

ولا نزعم أن هؤلاء الكرام البررة كانوا من المتصوفة أو أسسوا اللبنة الأولى للتصوف، ولكن سلوكهم الشخصي كان ملهما للمدرسة الصوفية في بناء تعاليمها.

---

[1]- التعرف لمذاهب أهل التصوف، الكلابادي أبو بكر محمد بن إسحاق، ضبطه وعلق عليه وخرج أحاديثه: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،الطبعة الأولى، 1413هـ - 1993م.

[2]- طبقات الصوفية، لأبي عبدالرحمان السلمي، تحقيق نورالدين شريبة، ص166. الطبعة الثالثة، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1406هـ، ص19.

[3]- لسان العرب، ج 3، ص 196.

[4]- صحيح الإمام مسلم، مسلم بن الحجاج، تحقيق محمد الفريابي أبو قتيبة، دار طيبة، الطبعة الأولى، 1427هـ - 2006م..

وعرف أبو الحسن الشاذلي التصوف بقوله : «التصوف تدريب النفس على العبودية وردها إلى أحكام الربوبية»[1].

فالتصوف حسب هذا التعريف هو رياضات عملية تعبدية تهدف إلى الترقي بالنفس الإنسانية في سلم التقرب إلى الله، لكن هذه المكابدات والجهد التعبديين أو تلك التجربة تستند إلى أساس وتنطلق من قاعدة جوهرية محددة، وهي "عقيدة التوحيد" التي تمثل المعتمد المرجعي المؤطر لكافة الأنظمة العقائدية والفقهية لروح الإسلام[2].

ومما لا شك فيه أن مدرسة التصوف تجاوزت الزهد وحياة التقشف وما يوحى به ذلك من ترفع عن أطماع الدنيا، كما دخل على التصوف أعمال وأوراد وحالات كان لها أثرها، وأصبح التصوف جهدا حيويا له جوانبه النفسية والفكرية والعملية، التي يغلب عليها الطابع الروحي،وجاءت فيما بعد الطرق الصوفية فتبنت هذه الرياضات العقلية والقلبية التي تمارسها جماعة متآلفة ترجع أمرها إلى شيخ الطريقة الذي يعتبر «سيدا ومصلحا لأتباعه، وشيخ الطريقة هو العارف بالله الذي يعتبره أتباعه بمثابة الامام المعصوم الذي فاز بالمعرفة وأقام في مكان الحضرة الإلهية وعرف الطريق الذي أوصله إلى الله وهو أيضا الفيلسوف الذي يسعى إلى تخليص البشرية من آلامها»[3]

---

[1]- رسالة النصرة النبوية لأهل الطريقة الشادلية وهو بهامش شرح رائية الشرايبي نقلا عن: الادب الصوفي في المغرب والاندلس في عهد الموحدين، نور الهدى الكتاني دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الاولى، 2008م، ص9.

[2]- فصول في التصوف، حسن محمود عبداللطيف الشافعي، دار البصائر، القاهرة، الطبعة الاولى، 1429هـ/2008م، ص56.

[3]- الصوفية وسبيلها إلى الحقيقة، احمد علي زهرة، دار نَيْنَوى، سورية 2011م، ص16.

3) التصوف المغربي

البحث في التصوف المغربي هو بحث في اتجاه خاص ومنحى معين من مسارب التصوف الرقائقي المسمى بالتصوف السني أو الأخلاقي ذي المضمون الزهدي. وهو أمر متجذر عند المغاربة ومرتبط بأوليات تعرفهم على الإسلام ودخولهم فيه، وبه «تمكن المغاربة من نشر الإسلام وأصوله في الغرب الإسلامي وافريقيا وجنوب الصحراء، فكان هو المحرك لديهم والدافع للدعوة والجهاد والإنفاق والبدل والتضحية والعلم والعمل...»[1]. و«حركة التصوف في المغرب لم تنقطع منذ بدأت مع حجاج الأماكن المقدسة في القرن الخامس الهجري/ الحادي عشر الميلادي الذين تأثروا بما شاهدوه وسمعوه عن الحياة الصوفية»[2]. وكان من أوائل الرموز الصوفية بالمغرب علي بن حرزهم (ت559 هـ) وأبا يعزى (ت572 هـ)... وغيرهما كثير. وحسب أحد المتخصصين في الفكر والأدب الصوفيين المغربيين فإن طريقة السلوك المغربي مرت بمراحل ثلاث:[3]

أ- من الجنيد إلى الشادلي (من القرن الثالث إلى القرن السادس الهجريين).
ب- من الشادلي إلى الجزولي (من القرن السادس إلى العاشر الهجريين).
ج- مرحلة ما بعد الجزولي التي تتضمن تصوف القرن 13هـ/ 19م.

وقد رأى المفكر المغربي علال الفاسي تقسيم العصور الصوفية المغربية إلى أربع حقب تبدأ بالجنيد وتنتهي بالوقت الحالي، يقول: «وإذا كان الجنيد وأبو يزيد هما المنبع الأساسي للتصوف المغربي إذ يوجد في المغرب من ساروا على كلا المنهجين، وكان هذان القطبان الممثلين الممتازين لطريقة التصوف في القرن الثالث الهجري، فلا مانع من تقسيم عصور التصوف في المغرب إلى أربع، طبقا للأسلوب الذي اتبعه ميشو بيلير:

---

[1]- "التصوف السني بالمغرب، مقدمات في الفهم والتأصيل"(مقال)، محمد بركة، سلسلة شرفات، منشورات الزمن، العدد 27، ص59، 2010. الرباط.

[2]- شعر التصوف في المغرب خلال القرن الثالث عشر للهجرة تفاعل بين الكتابة والسلوك، الدكتور عبد الوهاب الفلالي، نشر الرابطة المحمدية للعلماء، مركز افمام الجنيد للدراسات والبحوث الصوفية المتخصصة، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى، 1435هـ - 2014م، ص 49.

[3]- نفسه، ص 50.

1- من عهد الجنيد وأبي يزيد إلى عهد أبي مدين وعبد القادر الجيلاني.
2- من عهد ابي مدين وعبد السلام بن مشيش إلى زمن الشادلي في القرن السابع الهجري.
3- من زمن الشادلي إلى عهد الجزولي (زمن القرن السابع إلى القرن التاسع الهجري).
4- من زمن الجزولي إلى يومنا هذا (من القرن التاسع إلى القرن الرابع عشر الهجري)»[1].

إن المتتبع لتاريخ المغرب المسلم يجد أن التصوف قد طبع حياة المغاربة وامتزج بتصرفات المغاربة وسلوكهم، ويدل على ذلك حرص المغاربة على ذكر أحوال الصوفية وعلومهم وأخلاقهم وآدابهم في كل المؤلفات التي كتبوها في التراجم والفقه والنوازل والرحلة والأدب، فلا تخلوكتبهم من إيراد بعض ملامح التصوف وتجلياته، وللاشارة «فقد وصل عدد الزوايا بالمغرب حسب إحصاء قام به الفرنسيون إبان الحماية، ما قدره مليونان، وهو رقم يدل على قوة هذا المعطى وأثره المباشر في تأطير وتوجيه المغاربة، ويدل على الروحانية التي صبغت المجتمع المغربي»[2].

والباحث في التصوف المغربي يجد نفسه أمام:

أ- تصوف تبركي : وهو التصوف المحافظ والملتزم بأصول الطريقة والأوراد والأحوال مع عدم وجود الشيخ المربي الحي، فيكتفي المريدون المنتسبون إلى الطريقة بما وصل إليهم ممن يحمل "السر" ويمتلك إذن التبليغ.

ب- تصوف تجديدي : ونقصد به أخذ الطريق وأصول التربية وسبل التزكية من الشيخ الحي الذي يعتبر المرجع الروحي المأذون في تربية المريدين وترقية معارفهم

[1]- التصوف الإسلامي في المغرب، تأليف علال الفاسي، إعداد: عبد الرحمان بن العربي الحريشي، مطبعة الرسالة، الرباط، ص 12.
[2]- مجلة أمل التاريخ. الثقافة. المجتمع، العدد41. مقال تحت عنوان : "تأملات في واقع التصوف بالمغرب المعاصر" لصاحبه حكيم فضيل الإدريسي. ص58. 2013.

وإصلاح نفوسهم وأحوالهم.[1] وأشار صاحب "التصوف الإسلامي في المغرب إلى شُعَب هذا النوع من التصوف حيث يقول: «ومن الطريف أن نشير إلى أن التصوف المغربي ذو شُعَب مختلفة فهناك تصوف الفقهاء الذي يمثله الإمام أبو عبد الله بن الحاج العبدري الفاسي في كتابه المدخل والذي أعتبر من رجاله المتأخرين القاضي الرندي قاضي فاس، والحاج محمد كنون الكبير... وتصوف أهل الحقائق ويمثله ابن سبعين وبن عربي وابن العريف والمفسر ومن نحا نحوهم... وتصوف الأخلاق والرقائق وهو الذي استقر عليه عامة المتصوفين المغاربة وكان له الأثر الفعال في مجتمعنا الإسلامي المغربي»[2]

ولقد تميز المغرب عن غيره من الدول المغاربية والعربية عامة بأن التصوف له وجود ملموس في كل أنحائه، حيث الزوايا المتعددة والمنتشرة في مختلف جهات المملكة.

وأعتقد أن الباحث في هذا الحقل لا يخفى عليه ما عرفه مجال التصوف في المغرب المعاصر من نهضة كبيرة، وانتعاشة أعادت له حيويته وديناميته في التأطير والتربية، والمساهمة في تنشيط الحياة الثقافية والمعرفية والفنية... وما تنشره وسائل الإعلام المكتوبة منها والمسموعة والمرئية دليلٌ على الدور الذي أصبح مَنُوطا بهذا الحقل في النهوض بالحياة الروحية لدى المجتمع. وسأذكر أربعة ملامح وتجليات تبرز المكانة التي تبوأها الفكر الصوفي وتجذره في أنشطة المجتمع المغربي:

أ- ملتقى "مكران" بالقرب من مدينة بركان، تنظمه الطريقة القادرية البوتشيشية بمناسبة المولد النبوي الشريف، وقد اكتسى صبغة عالمية إذ يحج إليه المريدون من كل أسقاع العالم، وهو مناسبة يلتقي فيه علماء وخبراء وباحثون من مختلف القارات للتداول والتحاور والتباحث وتبادل الأفكار والخبرات، وقد شكل هذا الملتقى مادة دسمة لوسائل الإعلام المحلية منها والدولية، وبرز حجم الطريقة ووزنها حينما خرج أتباعها في مسيرة مؤيدة للدستور سنة 2011 بينت الحضور الصوفي في المغرب المعاصر.

---

[1]- تأملات في واقع التصوف بالمغرب المعاصر (مقال)،حكيم فيصل الإدريسي، مجلة أمل، العدد 41 – 2013م، الصفحة، ص 59. للتوسع في الموضوع يمكن النظر في: كتاب الاحياء و التجديد الصوفي في المغرب، د. أحمد بوكاري، منشورات وزارة الأوقاف و الشؤون الإسلامية، مطبعة فضالة المحمدية، الطبعة الاولى، 2006م.

[2]- التصوف الإسلامي في المغرب، علال الفاسي، ص 12.

ب- الدور الريادي للطريقة التيجانية التي يوجد قبر مرشدها بعمق المدينة العتيقة لمدينة فاس العاصمة العلمية والروحية للمملكة، وهي المدينة التي تحتضن المؤتمرات المنتظمة لهذه الطريقة التي تشكل القوة الروحية لإفريقيا، وهنا يبرز التأثير المغربي في التصوف العالمي عامة، والإفريقي خاصة، يتجلى ذلك في قدرة المغرب على تمركز ونشر العديد من الزوايا في العديد من أنحاء افريقيا، فكان له انعكاسات على دعم وتقوية الروابط الروحية بين المغاربة وسكان شعوب افريقيا[1]، ولا تزال تلك الزاوية إلى اليوم سبيلَ تواصلٍ بين المغرب وافريقيا، والوفود التي تتخذ من مدينة فاس مزارا طوال السنة خير شاهد على الدور الروحي والتربوي الذي يقوم به المغرب المعاصر الحديث في تأمين البعد الروحي وتقويته للأتباع والمريدين في الداخل والخرج.

ج- إحياء المهرجانات والتظاهرات الفنية ذات الصبغة الصوفية الروحية، ونخص بالذكر مهرجان فاس للموسيقى الروحية، وهو من أهم المهرجانات الموسيقية الروحية ذي البعد العالمي، دأبت على تنظيمه "مؤسسة روح فاس" سنويا بين أسوار "باب المكينة" المعروف بطابعه التراثي، ويُستدَعى للمهرجان أشهر الفرق الصوفية على المستوى العالمي.

والفكر ***والثقافة*** الصوفية يجب ألا تُختزل في مثل هذه المهرجانات الفنية لأن التصوف هو مكابدة وتزكية وخُلق ومن زاد عليك في الخلق زاد عليك في التصوف كما أوردنا في التعريف سابقا. وحين نقحم الموسيقى الروحية ضمن ملامح الحضور الصوفي في الواقع المغربي الحديث، فإننا لا نقصد ما تعج به الزوايا والأضرحة من أناشيد وسماع وأمداح في المحافل والمناسبات وإن كان من صميم التجربة الصوفية، وإنما نقصد التظاهرات الفنية التي لا تمثل حقيقة التصوف وإنما تستلهم منه الطابع والنفحات الروحية.

---

[1]- عادل مساوي : علاقة المغرب بافريقيا جنوب الصحراء بعد انتهاء القطبية الثنائية. أطروحة لنيل الدكتوراه في القانون العام، جامعة محمد الخامس _أكدال_ كلية العلوم القانونية والاقتصادية والاجتماعية، الرباط، السنة الجامعية 2002/2003. ص 78.

ويشفع لمهرجان فاس للموسيقى الروحية ما يوازيه من أنشطة علمية تتمثل في عقد الندوات والمحاضرات التي يقدمها ويشارك في محتواها العديد من أهل الفكر والثقافة، وتكون مناسبة لتعميق البحث والتنظير والتفكير في سبل تطوير الحقل الصوفي وتقريبه إلى مختلف شرائح المجتمع.

د- ازدهار البحوث العلمية والأكاديمية في التصوف.

لا أقصد بهذه النقطة اختزال التصوف فيما ينجز من بحوث جامعية أو ما تجود به جهود السادة الباحثين في هذا المجال من مؤلفات أو مقالات علمية وكذا المداخلات في مختلف المنابر الثقافية، وإنما أرمي إلى ما تمثله هذه البحوث الأكاديمية -التي شهدت تطورا في البحث المغربي في شق "العلوم الانسانية"- من مظهر مُوَازٍ لازدهار حركية التصوف المغربي في عصرنا الحالي، والبحوث والمؤلفات هنا لا تحصى من كثرة، وإلا فهوامش هذه الأطروحة التي نود تقديمها ومراجعها كفيلة بتبيان حجم ما يتراكم باستمرار من كتابات وبحوث جامعية في هذا المجال، كما ساهمت وحدات الماستر ومراكز الدراسات الدكتوراه في إغناء المكتبة المغربية المعاصرة بثمرات علمية في موضوع "الصوفية" في مختلف جوانبها؛ تاريخها وتمظهراتها وتياراتها وتحقيق تراثها... وتبقى الغاية الكبرى من كل ذلك محاولة ملامسة جوهر المشروع الصوفي في الاسلام، والكشف عن كُنْهِ جلاله وإبراز تجليات جماله.

وإذا كانت هذه بعض تجليات التصوف المغربي وتمظهراته، فإن سمات وخصائص التصوف المغربي قد تسهم أكثر في التعريف بهذا التوجه الروحي المغربي، وتبين كنهه، أي سنسعى إلى رسم حدود التصوف المغربي من خلال تَمَيُّزَاتِه، خاصة وأن هذه المميزات شكلت المنهج الذي يكشف طبيعة تفكير أهل التصوف المنتمين للحيز الجغرافي المغربي. وهذه بعضٌ من هذه الخصائص والمميزات نذكرها في الآتي:

4) خصوصية التصوف المغربي

4-1) سمة العلم

من سمات الإنسان الصوفي أنه "عالم" بما تحصل لديه من معارف، فبالعلم تتجلى معالم الطريق الموصلة إلى الله وإلى حقيقة الأمور التي يروم الصوفيُّ إدراكها خاصة وأن العلم هو مناط الخشية التي دلت عليها الآية الكريمة «إنما يخشى الله من عباده العلماء»[1]، ويمكن هنا الإحالة على كتب التفسير لتبيان دور العلم في بناء الخوف من الله الذي هو صفة الإخلاص.

ونميز في الحقل الصوفي بين نوعين من امتلاك المعارف وتحصيلها :

أ- «العلم : وهو ما حصل بطريق النقل والسماع، أو عن طريق النظر والاستدلال.

ب- المعرفة : هي ما حصل عن طريق الفيض الرباني على جهة الكشف والانجلاء الغيبي»[2].

ومرد صفة العلم إلى جهود صوفية المغرب تأصيلُ منهجهم التربوي الروحي في التنشئة والتوجيه خوفا من الانحراف أو دخول الشوائب على منهجهم.

وإذا كان علماء الأمة الاسلامية على قسمين كما رأى العلامة المغاربي ابن خلدون : فريق اهتم بأحكام الظاهر من أفعال المكلفين، وفريق عني بفقه الباطن وهو معرفة الاحكام المتعلقة بأفعال القلوب[3]. وقد استطاع التصوف المغربي الجمع بين التفقه والتحقق لأن رجالاته أخذوا بمفهوم العلم الواسع الذي يضبط حياة الناس ظاهرا وباطنا،

---

[1]- سورة فاطر، الآية 28.

[2]- ، حقيقة التصوف وأهدافه عند الشيخ محمد بن عبد الكبير الكتاني الشهيد، للدكتور يوسف الكتاني، مجلة أنوار التصوف المغربية، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، العدد الأول 2014، ص60.

[3]- شفاء السائل وتهذيب المسائل، عبد الرحمان بن محمد بن خلدون، تحقيق : "محمد مطيع الحافظ، دار الفكر الطبعة1، دمشق 1996م، ص44.

وفي هذا السياق نورد قول ابن خلدون الذي يرى أن «الشريعة عند المتصوفة تحكم على المكلفين من حيث ظاهر أعمالهم، ومن حيث باطن أعمالهم»[1].

وهذه السمة هي التي جعلت التصوف المغربي متشددا في اعتماد الكتاب والسنة ونهج الصحابة وإجماع علماء الأمة، وأهلته ليوصَف بكونه تصوف سني.

4-2) سمة امتداح العمل

التصوف السني لا يرسم خط القطيعة مع الدنيا، ولا يعيش منزويا عارضا عن قضايا الناس ومشكلات المجتمع، ولا يدعو إلى "انطواء" الرهبانية قاطعا مع الدنيا وشؤونها ومنشغلا بالعبادة و"التشدد فيها"، بل تراه واقعيا منغمسا في هموم الواقع وإشكالاته، يمارس تجربته الروحية من قلب الواقع المعيش، لأن إصلاح الباطن لا بد أن يتجلى في خدمة الناس ودعم كل مبادرة تهدف إلى تنمية المجتمع.

والتصوف المغربي تصوف ينهل ويرتوي من الكتاب والسنة الداعيين إلى البناء والنماء والمشاركة في الحياة الاجتماعية، ومن محفوظات العوام والخاصة في هذا الأمر قول الله تعالى : «والعصر إن الانسان لفي خسر، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وتواصوا بالحق وتواصوا بالصبر»[2].

وقد كانت سمة العمل التي ميزت التصوف المغربي بوجهين، أو لنقل في منحنين:

الأول: تعبدي إيماني مثل ما عرف به أولياء دكالة الذين «اشتهروا في مجال نفوذهم وخارجه، وكان عنوان هذه الشهرة حرصهم على الإلتزام بالكتاب والسنة والإكثار من نوافل الصلاة والإهتمام بدقائق التعاليم الصوفية مثل الصحبة والعلم والذكر وشدة التهجد»[3]، وكل هذه الأعمال التعبدية العملية ليست بغريبة على منتسبي طريقة الجنيد.

---

[1]- شفاء السائل وتهذيب المسائل، عبد الرحمان بن محمد بن خلدون ، تحقيق : "محمد مطيع الحافظ، دار الفكر الطبعة1، دمشق 1996م، ص48.

[2]- سورة العصر، الآية 1-2-3.

[3]- الحركة الصوفية في دكالة-ملاحظات أولية-(مقال)، محمد نعايم، مجلة أمل: التاريخ. الثقافة. المجتمع، نشر وزارة الثقافة، مطابع الرباط نيت، العدد 42، سنة 2014م، ص 38.

الثاني:عمل المتصوفة وجهدهم الذي جعل منهم قدوة في العطاء والبذل وتنمية المجال، وقد كانت الزوايا في المغرب ملاذا للمحتاج، تطعم الجائع وتتصدق على المعوز، وإذا كان لابد من إدراج النموذج فلنقدم ما قاله أحد معاصري الشيخ ماء العينين «وكان هذا الشيخ -ماء العينين- فاضلا كريما لا يوجد احسن منه أخلاقا، وقد اجتمعت به... فرأيت منه ما يحيرني، لأني قَدَّرْتُ من معه في وادي اسمار من الساقية الحمراء بعشرة آلاف شخص بين أرملة ومزمن وصحيح البنية، وكل هؤلاء في أرغد عيشة، كاسيا من ذلك الشيخ، ويزوج الشخص ويدفع المهر من عنده ويجهز المرأة من عنده، مع حسن معاشرته لهم، لافرق عنده بين ولده والمحسوب عليه، ولا يمضي عليه يوم إلا وقد بعث قافلة تأتيه بالميرة (الطعام)... ومتى بلغ الإنسان قريبا منه، يسمع دوي مريديه يذكرون الله، وينشدون الأدعية، ورأيته في تلك الأيام التي أقمت عنده لا تفوته صلاة الجماعة في أول الوقت»[1]. فهذا نموذج حي واقي جمع بين التوجهين في العمل الصوفي المغربي.

كما أن خاصية العمل والواقعية للتصوف المغربي هي التي جعلته يلقى قبولا في الأوساط المجتمعية، لدعوته إلى الكد والجهد والكسب متواصلا مع الناس متبنيا هموم حياتهم[2]، ومشاركا في بناء الحياة في كل مجالاتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية والعلمية... استنارة واقتفاء للأمر القرآني والنبوي.

4-3) سمة الوسطية والاعتدال

ارتباطا بما سبق ذكره في المحاور السالفة تقرر أن التصوف أمر متجذر في حياة المغاربة، مما يجعل الباحث أو الدارس للظاهرة يقرر أن الشخصية المغربية روحية بطبيعتها، لكن أهم ما يميز هذه الطبيعة الروحية هو بعد "الوسطية والاعتدال"، وهذه الخاصية طبعت المغاربة في حياتهم الدينية، ومرد ذلك ومرجعه كون شيوخ التصوف المغربي كانوا على دراية بالعلوم الشرعية التي تساهم -وبشكل كبير- في تأطير الفرد

---

[1]- الوسيط في تراجم أدباء شنقيط والكلام على تلك البلاد تحديدا أو تخطيطا وعاداتهم وأخلاقهم وما يتعلق بذلك" أحمد بن الأمين الشنقيطي، مطبعة المدني، مصر، الطبعة 4، سنة 1989، ص 365 – 366.

[2]- حول التصوف والمجتمع، لحسن السباعي الادريسي، ، منشورات الاشارة، دار أبي رقراق الرباط. الطبعة الأولى 2007م،ص11.

وعصمته من الوقوع في زلل الاندفاع والمغالاة اللذين غالبا ما يكونان خارج الحكم الشرعي وضوابطه، بمعنى آخر هم أناس جمعوا بين الفقه والولاية. نظيف أن المغاربة أول ما عانقوا التصوف اتجهوا إلى المَنْحَى الرقائقي الاخلاقي وجعلوا أنفسهم في منأى عن الفلسفة الصوفية التي خالفت التصوف الهادف إلى تزكية النفس. وكون المغاربة اختاروا لأنفسهم "التصوف السني" يأخذ بالكتاب والهدي النبوي وسير الصحابة والتابعين وصلحاء الأمة، فيكفي بهذه المصادر العظمى، والمظان الكبرى التي لا توحي إلا بما هو عملي/علمي بعيد كل البعد عن التوجهات المُوغِلَةِ في التطرف الذهني أو إحاطة النفس والعبادات بترهات البدع والخرافات التي كانت مصدر الإساءة ونَبْعَ التحامل على التصوف.

هذه بعضٌ من السمات المميزة للتصوف المغربي في حلته المعاصرة والتي تستمد ماهيتها من الجذور التاريخية لسيرورة هذا الحقل الروحي. وقد عمدت إلى رسم هذه المميزات بأبعاد قوامها العلم والتفقه وطرفاه العمل والوسطية والاعتدال. ويمكن إضافة العديد من العلامات المميزة كسمة التكامل بين الفقه المالكي والعقيدة الاشعرية وأخلاق الجنيد، وسمة الانفتاح والتواصل بين القبائل والعشائر سواء داخل الوطن أو خارج الحيز الجغرافي، فضلا عن خاصية القصد الاصلاحي الذي كان غاية وهدف كل ما ذكر من عناصر التمييز.

5) علاقة الشعر بالتصوف

5-1) عمق الرؤيا

مما يربط الشعر بالتصوف هو أنهما مطبوعان بِحَيْرة "العمق" و"ارتياد المجهول"، فتراهما –دائما- لا يميلان إلى الجاهز المتحقق بل يَصْبُوَانِ إلى إكمال التحقق أو إلى ما لا يكتمل تحققه، لذا وجدنا الصوفي في ارتياد معارفه والوصول إليها يتجاوز الصور والعَرَض إلى ارتياد مَجَاهِل كشف الحجب حاملا معه الريب والشك في كل ما لا تصله

"المشاهدة"، ومن هنا تميَّز طريق المعرفة الصوفية بالحيرة والدهشة والتوتر، وبهذه السمات يتقاطع الصوفي بنفسية الشاعر وعواطفه.

هذا الالتقاء الشعري-الصوفي يصدر عن تجربة ترتكز في الوعي الداخلي، وتنبثق من العمق الذاتي، ونقصد هنا المعيار الارتقائي الذي يُعْرِضُ عن الخارج المحسوس ذي المنطق الحسابي التعليلي، فالصوفي يتجاوز رؤية الصور الفردية على مستوى التعيّن الزمني أو في إطار الصيرورة والتطور المرحلي، ويتعالى إلى رؤية الأشياء والصور في شكل الكلي الأبدي.

وربما يتحقق الأمر نفسه نسبيا أو كلًّا في البناء الشعري من خلال محاولة الانعتاق من قيد الضرورة إلى عالم أوسع وأرحب غير الواقع المتشيّئ، فمن صميم عمل الشاعر أن يحطم وشائج الألفة فيما يبتدعه من علاقات لغوية جديدة، وأن يَتَخَطَّى أنماط الإدراك وطرائف التقبل التقليدية، وأن يجعلنا «أكثر وعيا بالمشاعر الأعمق (اللامسماة) التي تشكل جوهر وجودنا الذي نادرا ما نبحث عنه، لأن حيواتنا هي تقريبا تجنبٌ مستمر لأنفسنا، وتجنب للعالم المحسوس»[1].

5-2) الخيال

التجربة الصوفية في كنهها سيرورة لتجاوز المألوف/العادي/البسيط. لا تقف عند الكف عن المحرمات والمنهيات والاخلاص للأوامر، بل تتجاوز ذلك إلى مناشدة المعاينة التي أشار إليها الحديث النبوي الشريف : «أن تعبد الله كأنك تراه فإن لم تكن تراه فإنه يراك»[2]. فالصوفي يريد أن يعيش تجربته مع "المطلق" عبر الخيال في ظل معرفة دينية مقومها الإبيستيميلوجي يعتبر ما ينتجه الخيال عبثا معرفيا، ونحن هنا لسنا مطالبين بسرد أو توضيح نظرة الصوفية للخيال بقدر ما نطالب بتبيان مدى اشتراك الحقلين الصوفي والشعري في هذا المعطى.

---

[1]- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، عاطف فضول، ترجمة أسامة إسبر، ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2008م، ص130.

[2]- من حديث نبوي شريف رواه الشريفان في صحيحهما، باب الإيمان. ينظر –مثلا- صحيح البخاري، محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري، رقم الحديث 49، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، الطبعة الأولى، 1422م.

فالتجربة الصوفية تعتبر الخيال مصدرا من مصادر المعرفة وركنا من أركانها. وهو عندهم يتجاوز الفعل و يسمو عليه، ويعتلي درجة وجودية، بل إن "ابن عربي" جعله عين الكمال كما قال في الفتوحات المكية:

لولا الخيال لكنا في عدم ولا انقضى غرض فينا ولا وطر[1]

فهنا يلتقي الصوفي بالحقل الشعري الذي يعتبر إبداعا بشريا قائما على نشاط الخيال المرتبط بطبيعة التجربة وبطبيعة الموقف المراد اكتشافه أو الفكرة المراد نسجها من خلال لغة الإبداع الشعري «بغية تسويغ تردد الصورة وطبيعتها المرئية. إنها تحديد المكونات التي يتمظهر الخيال المادي من خلالها»[2].

هذا المكون الابداعي في الخطاب الصوفي/الشعري يعد من آليات بناء المعنى العرفاني، يشكل الحجاب الشفاف الذي تدرك به الحقائق، ويحقق التفاعل بين الظاهر والباطن «حيث يشكل الاول نقطة العبور الاولى في السفر الصوفي من مقام وخيال إلى مقام الحيرة والدهشة»[3].

من خلال ما سبق يبدو أن التجربتين الصوفية والشعرية يجمع بينهما "الخيال" بكثير من إمكانيات التطابق والتلاقي، فهو «يشد أواصر اللقاء بين التجربتين: الصوفية والشعرية على أساس منه. فهو القوة الخلاقة في الإثنين معا، وهو محل القدرة على الجمع والتوحيد والمضايفة بين المتقابلات»[4].

5-3) اللغة

اللغة الشعرية كاللغة الصوفية، تحملان ظاهرا و باطنا، و تفرض على المتلقي عناء البحث في غياهب خفاياها، إنهما في حاجة إلى من يخلق معهما علاقة حميمية تسمح

---

[1]- الفتوحات المكية، ابن عربي، ج1، ص 304.

[2]- غاستون باشلار : الماء والأحلام، ترجمة د.علي نجيب إبراهيم، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 2007م، ص178- 179.

[3]- محمد زايد، ادبية النص الصوفي بين الابلاغ النفعي والابلاغ الفني ، عالم الكتب الحديث، أرْبِد، الاردن، 2011م، ص173.

[4]- وفيق سليطين، الشعر والتصوف، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية. الطبعة الاولى، 2013م، ص43.

بالـدخول إلـى عوالمهمـا الغامضـة، وهـو المعنـى الإشـاري المعبـر عنـه عنـد أحمـد الطريسي«إن اللغة الشعرية هي لغة الكشف و ليست لغة الوصف»[1].

يقترب البعد النقدي لنص أحمد الطريسي وينسجم مع فلسفة المتصوفة الذين فجروا اللغة وعبَّرُوا عن معانيهم بمعجم خاص بهم فتجاوزت ألفاظهم المتواضعَ عليه في اللغة، وأصبحت تحمل أبعادا و دلالات جديدة، كالحب والسكر والفناء...فلغتهم كاللغة الشعرية حافلة بالرموز، زاخرة بالإشارات المناسبة للرؤيا الروحية، وهكذا تقترب اللغتان وتنشطان في الحقلين(الصوفي و الشعري) على مستويين، مستوى تفارق فيه الدوال مدلولاتها الشائعة، حيث للصوفية اصطلاحاتهم، و مستوى تكتسب فيه الكلمة مدلولات إيحائية من خلال إطارها الفني ونسقها الشعري فتنحرف عن معناها المعجمي إلى المعاني الثواني. وهوما يجعل كلا من لغة التصوف و لغة الشعر كثيفة ترهب المتلقي بإكبارها واستعلائها عليه قبل أن تمنحه روعة الكشف لأسرار الكلمة و جمال اللغة، ولن يتأتى ذلك إلا بمشقة عذبة من الخطابين.

وقد اشتركت اللغتان في كثير من الخصوصيات منها:

- ✓ لغة الصمت، فبلاغة القول في الحقلين معا ترغم الكلام على الصمت وتلزمه بذلك. لهذا كان التصوف يجبر اللغة خاصيةَ الصمت مستعينا بتركيز القول واقتصاده.وكان الشعر تعبيرا يطبعه العمق والرؤية المعبر عنها بالصمت والمسكوت عنه.
- ✓ العدول عن اللغة الاجتماعية ميزةٌ شعرية صوفية تنأى بالتجربتين عن اللغة المعيارية وتعبر عن رؤية من خلال لغة العلامات والرموز. ليتبين أن آلية اشتغال اللغة تجعل النص الشعري ينطوي على خصائص صوفية، فهما لا يشتغلان باللغة المعيارية الاجتماعية الرامية إلى الفهم و الشرح والتفسير، و إنما إلى تحقيق متعة الذهول و الدهشة المتعالية على مجرد الإفهام والتحفيز على التأويل و فك الشفرات.

[1]- النص الشعري، أحمد الطريسي، الدار المصرية السعودية، القاهرة، 2004م . ص 163.

ويعتبر عجز اللغة الوضعية عن الإحاطة بكل من عمق التجربة الشعرية والصوفية هو ما جعلهما ينحنيان تجاه الرمز والإشارة، والتلميح وليس التصريح. وأظن أن عبارة "النفري" الشهيرة: "علمنا هذا إشارة، فإذا صار عبارة خفي" اختصار واختزال لطريقة التعامل الصوفي مع اللغة، فكما لجأ الصوفي إلى الأبعاد الإشارية الرمزية، نجد الشاعر اختزل قضاياه ورؤاه في أسلوب "يوحي" ولا يقرر أو يخبر. وربما الانزياح والعدول كانا حلا لاستدراك قصور اللغة، وجعلها ترقى إلى استبطان الوجدان بإعادة تسمية الأشياء لذلك يقول هيدجر عن الشعر : «هو تأسيس للوجود بواسطة اللغة»[1].

بهذا الاحساس بجانب قصور اللغة عن الاحاطة بالاحوال والمواحيد راح الصوفي يوسع مدراك اللغة، ويبدع في الآليات والوسائل التي تمكنه من إخراج تجربته والتعبير عنها فالتقى بذلك مع الشاعر في الرمز والاشارة واعتماد لغة "الشطح" في محاولة الاستجابة إلى نبضات الوجدان.

فالوجود بالنسبة للصوفي ليس مجرد أشياء مصفوفة تأثث العالم «ذلك أن صور الظاهر تنطوي على معان إلهية، لا سبيل إلى بلوغها إلا بتكسير قيد الصور والانفتاح على باطنها، ويوازي ذلك عمل الشاعر على تخطي صور الوجود اللغوي، وهدم استقرار أشكالها العلائقية ومعانيها الثابتة، الذي هو شرط لإحراز وثبة الكشف وراء حجاب اللغة»[2].

5-4) المنطلق والكمال المنشود

الشاعر والصوفي معا ينهلان من عمق الباطن السحيق، ومن المثاليات المجردة المعبرة عن جمالية ذوق التجربة المتعالية على الواقع. فالتجربتان وليدتا تجليات ذوقية، وإن كانت طريقة التعبير مختلفة بحكم أن الشاعر يتجه نحو الكلام ضرورة والصوفي

[1]- مارتن هيدجر، إنشاد المنادى، تلخيص وترجمة : بسام حجّار، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994. ص62

[2]- الشعر والتصوف. وفيق سليطين، دار النشر والتوزيع. سورية- اللاذقية. الطبعة الاولى، 2013، ص 26 - 27.

يميل إلى لغة الصمت في أحيان كثيرة[1].إلا أن الوسيلة والهدف يجمعهما، فكلاهما يضعان العقل في مرتبة ثانية بعد القلب، لأن العقل يستعير من العاطفة، وهو ما «يجعل منهما كائنين ينشدان الحرية في أرقى معارجها. فكما يتجنب الصوفي سلطة الواقع، والعقل، والحس، يتجنب الشاعر العربي المعاصر أيضا كل أنواع القيود التي تحد من رؤيته الشعرية»[2].

فالشعرية الصوفية اكتسبت أهميتها من مجهوداتها الحثيثة لإعادة تصحيح التصورات المتداولة وإعادة بناء الوجود الذي يعتبر الانسان جزء منه. يقول أدونيس: «وهذا يقودنا إلى أن ندرك كيف أن الشعر في التجربة الصوفية، لم يعد أدبا بالمعنى المصطلح عليه، وإنما أصبح ***تساؤلا حول جوهر الانسان والوجود، ورغبة في تغيير صورة العالم، إنه باختصار، إعادة صياغة الانسان للوجود***»[3].

وهنا يندرج الشعر الصوفي المغربي المعاصر في بحثه عن واقع متطلع إليه، وليس مجرد الوصف و التغني بالحاصل الموجود، فقد تقلد مهمة نقدية بأبعاد فلسفية من خلالها «يسعى لإنهاء نقص العالم، و على هذا فإن الصلة بين التصوف و الشعر تنبثق من سعي كل منهما إلى تصور عالم أكثر كمالا من عالم الواقع، ومبعث هذا التصور هو الاحساس بفضاعة الواقع، وشدة وطأتة على النفس»[4].

إن آلية التغيير التي ارتضتها التجربتان هي ركوب الخيال بالمفهوم السياقي للمعنى وتشغيل خيال الظل في العقل، به يمكن أن تتحول الأشياء إلى ما نريد[5]، فأصبح التصوف بأبعاده المثالية المنشودة تجربة ثانية للشعر المعاصر، فيما كان الشعر دوما تجربة ملازمة للممارسة الصوفية من خلاله يعبرون عن مكامن النقص، ويضمنونه منهاج الإصلاح من خلال نقل تجاربهم، وليس بالخطاب المباشر أو اللغة الآمرة الناهية.

---

[1]- بحث في علم الجمال، جان بارتليمي، ترجمة د.أنور عبدالعزيز دار النهضة مصر. القاهرة. 1970م، ص616.

[2]- الاثر الصوفي في الشعري العربي المعاصر، محمد بن عمارة، شركة النشر والتوزيع –المدارس- الدار البيضاء، الطبعة الاولى 1422هـ/2001م، ص160.

[3]- الصوفية والسريالية، على أحمد سعيد، أدونيس، ، دار الساقي، بيروت، الطبعة الثانية، 1995م، ص161.

[4]- الشعر الصوفي، عدنان حسين العوادي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1986، ص 29.

[5]- ينظر: الشعر والتصوف، كولن ولسون،ترجمة: عمر الديراوي أبو حجلة، الطبعة الثانية، ، 1979، ص 58.

5-5) انفتاح الدلالة

إن تطوير اللغة التي ذكرنا آنفا، و ركوب آلية الخيال باعتباره من أساسيات التجربة الصوفية كما نَظَّر لذلك ابن عربي، و توظيف ظاهر الأشياء للتعبر عن الباطن أي الرمز، بالإضافة إلى الإشارة في التعبير الصوفي، جعل كل ذلك من الخطاب الصوفي خطابا "إيحائيا".و هذا المؤشر التواصلي الخفي قرب المسافة مع الشعر لأنه(أي الشعر) تعبير مقنع بالايحاء في التعبير عن هواجس الذات الفردية/الجماعية، و نظيف هنا لفظة (الجماعية) عن وعي لأن الشاعر والصوفي لم ينفصلا عن محيطيهما، إن الانتقال من الوصف إلى الايحاء ساهم بشكل كبيرفي انفتاح الدلالة على تعدد القراءة بل القراءات، وأوجب هذا التحول كما ذهب إلى ذلك الناقد المغربي(محمد بنعمارة) إلى أن النقلة من الوصف إلى الايحاء«أوجدت علاقة مغايرة بين الشاعر و المتلقي، فبعدما كان الشاعر يخاطب الجماعة بما تنتظره منه، وفق نمط مألوف، أصبح الشاعر فردا يخاطب أفرادا بوحي من تجربته الفردية، و باللغة المنبثقة عن تلك التجربة... معنى ذلك أن التلقي لم يعد تواصلا ينبني على الوصف الواضح الذي يقبله الذوق، و يجد فيه رغباته»[1].

وانفتاح الدلالة وتغيير مفهوم التلقي في علاقة المتلقي بالشعر والتصوف أو بالشاعر المتصوف نَتِيجَةٌ طبيعية، فهذا الشاعر المغربي "أحمد بلحاج آية وارهام" يكشف لنا بعض دواعي التلقي في علاقته بالإبداع، يقول:«تحت ضغط هاتين العينين أجدني في موضع الانسحاق، و موضع الإبلاس، و أجد لغتي في موضع العجز عن احتواء المعاني الكبيرة، فألتحف التكثيف أحيانا، و أحيانا أخرى أوثر الصمت، وأفسح المجال للبياض لكي يختزل فيوضات المعاني و انهمارات الرؤى علني أصل إلى ما وصل إليه مولانا جلال الدين الرومي»[2]. بهذه الخصوصية في الكتابة المستفادة من النصين النقديين للشاعرين: محمد بن عمارة و أحمد أية وارهان تطرح أمامنا قبول كل من النص الشعري و النص الصوفي إمكانية تعدد القراءة للنص الواحد لأن الاقتراب من

[1]- الصوفية في الشعر المغربي المعاصر(المفاهيم و التجليات)، محمد بنعمارة، شركة النشر و التوزيع –المدارس- الدار البيضاءالطبعة الأولى، 2000م ، ص50.

[2]- عينان من أجل توحيد الهوى مقال (مقال)، أحمد بلحاج أية وارهام، الملف الثقافي 20، جريدة المساء، العدد 3261،14 ، رجب1437هـ، الموافق 12أبريل l2017.

التجربتين لا تتحقق بتتبع الملفوظ، وتحديد المعاني السطحية المعلقة بظاهر العبارة، و إنما بالمكابدة في النفاذ إلى عمق الإشارة من خلال"التأويل" كممارسة تعدل على الظاهر إلى معان خفية تحتاج إلى اتباع خطوات نخبوية في القراءة و التأوُّل، لفك ما امتاز به «الشعر الصوفي المعاصر باستعمال التناص بكثرة، فضلا عن الاستشهاد بالمستنسخات والمقتبسات و الشذرات العرفانية و حكم وأقوال الصوفية»[1]. إن الشعر والصوفية في عموم نصوصيهما ضد ثبات المعنى، و أحادية الدلالة، و انغلاق النص، ويتحقق تحرر المعنى وانفتاح الدلالة بتجاوز التلقي السمعي إلى ذوق التلقي.

إن انفتاح الدلالة أمر طبيعي في قراءة النص الصوفي، لأنه مرتبط بالتناص، ومنفتح على رموز إشارية تتكئ على خلفية قابلة للتعدد القرائي تتيحه التداخلات الإشارية والتقاطع النصي والمصطلحي، و هو ما نظرت له "السيميوطيقا" لقراءة الاعمال الفنية –والشعر واحد منها- حيث اعتبرت القارئ هو منتج المعنى في العمل الإبداعي، قراءة تعتمد على مبدإ إطلاق الاشارات بوصفها دوالا حرة غير مقيدة[2]. فالتعدد و الانفتاح على مستوى القراءة يأتي في الحقلين من مباشرة فك شفرات النص.

5-6) جمالية الغموض

يشترك الشعر – خاصة المعاصر منه - و التصوف في التحلي بخاصية الغموض في شكله الجمالي، فكلاهما مدهش، والتميز بهذه الصفة من مصادر جمالية الخطاب الصوفي، فإذا كان الشاعر يسعى دوما إلى تغريب خطابه و كسر أفق أنتظار المتلقي بصور و تراكيب ورؤى دلالية وفكرية، فإن الخطاب الصوفي اكتسى هذه الخصوصية من الأبعاد الرمزية، و الحمولات الدلالية المتشبعة بالرؤيا و الإلهام والكشف والشطح... وهو ما منحه شعرية متفردة ساهمت في بناء جمالية مدهشة مما يستميل المتلقي بما يبث فيه من المتعة و اللذة.

---

[1]- الشعر الصوفي الحديث والمعاصر (مقال)، جميل حمداوي، الملف الثقافي20، 14رجب1437 هـ،12 أبريل 2017 م.

[2]- تداخل النصوص في الرواية العربية، حسين محمد حماد، الهيئة المصرية للكتاب،1997 م، ص29.

إن القارئ المهتم بصوفية الشعر وشعرية التصوف، يجد نفسه مدعوا لفك الشفرات وفتح الأقفال و كشف الخفايا لفهم الباطن لخطابين يحاطان بغموض و التباس يجعلهما عصيين على الفهم، و هنا يكمن جانب من الشعرية، و يصير الخطاب إبداعيا أدبيا جماليا، لأن«سر الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد الكلام لك، نقدر أن نسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة أي نراها في ضوء جديد»[1]. فالخطابان طماحان إلى مسار رؤيوي و أفق مغاير تعبيرا ورمزا و إشارة، مما حولهما إلى سياق إيحائي مشفر طافح بالجمالية الباطنية، إن الغموض الجمالي حيز مشترك بين الإبداع الشعري الحديث و التصوف، لإن المجالين -معا- يرفضان المتداول ويتعاليان على مقصدية التواصل المألوف. كما أن جمالية الدهشة بالنسبة للقارئ تنبع من كون الشعر الحديث و التصوف ربطا بين الإنتاج الإبداعي والتعبير الفكري، فراحَا بوثقة و آلية لتصريف القناعات و الرؤى، ثم إن المرسل(الصوفي و الشاعرالحديث) لم ينظرا إلى القول مجرد صناعة لفظية، وإنما تعبير عن المواجيد الذوقية، لذلك متلقيه يجد رؤاه « غامضة لا تسلم المعنى لمن لم يتوغل في المعادل الروحي للتجربة اللغوية، إذ إن اللغة في مثل هذه الحالة متصلة اتصالا عضويا بعناصر التجربة الذوقية، ومن لم يصل إلى ما وصل إليه الناطق بهذه اللغة، لم ينل منها إلا ظاهر معانيها»[2]

---

[1]- الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، بيروت، دط، 1985، ص78.

[2]- الأثر الصوفي في الشعر المغربي المعاصر، محمد بنعمارة، شركة النشر والتوزيع: المدارس، الطبعة 1، 2001م، ص42.

الفصل الثاني

الموضوعات:

أنين المكابدة وإشراق المكاشفة

القسم الأول

أنين المكابدة

أولا:

الحب الإلهي

أفرزت تجربة الأستاذة أمينة المريني الشعرية زحما إبداعيا حافلا بالروح الدينية، يعبر عن تجربة روحية نابعة من قريحة صافية وفتح رباني، يتردد صداه في عذوبة الوجدان ونقاء الأحوال والسلوك.

ونسعى في هذا الفصل باعتباره الأول تطبيقا في هذه الرسالة إلى معرفة علاقة أمينة المريني بالصوفية ومدى تأثرها بالشعر والأيقونات الصوفية، وإشكالية الفصل هي: ما سمات الحب الإلهي عند الشاعرة أمينة المريني؟ وما أثر التراث الصوفي في إبداعها؟ وكيف تمثلت الرؤيا الصوفية للحب وما آليات توظيفها في أشعارها؟ قبل تفكيك المتن الشعري بما يتناسب مع الباب الذي نحن بصدد إنجازه، نود أن نورد شيئا عن تعريف الحب عامة والحب الإلهي على وجه الخصوص.

1) الحب في اللغة

الوِدَادُ[1] والحِبُّ: المُحِبُّ والمَحْبُوبُ...[2] والحبيب: المَحْبُوبُ والمُحِبُّ. قال المخَبَّلُ:

أتهجر ليلى بالفراق حَبِيبَهَا

وما كان نَفْسًا بالفراق تَطِيبُ[3]

وهو من حَبَّ الإنسان الشيء حُبًّا: صار محبوبا[4]... وحَبَّ فُلانًا: وَدَّهُ[5].

واللفظة في المعاجم تدور حول معان نذكر منها ما يرتبط بأصل اشتقاق الكلمة:

- ✓ الحب هو الإناء الذي يستوعب الماء كالخابية وغيرها. وإنما اشتقت المحبة منه لأن الإناء إذا امتلأ ماءًا لا يسعه غيره، وكذلك القلب إذا أفعم محبة لا يسع غير محبوبه.

---

[1]- المعجم الوسيط: الدكتور ابراهيم أنيس ورفاقه، مجمع اللغة العربية، الطبعة الثانية، القاهرة 1972م. باب الحاء.
[2]- نفسه
[3]- نفسه
[4]- نفسه
[5]- نفسه

- ✓ الحب من الحَبَّة وهو بذر النبات. فكما الحَبَّة مصدر الأعشاب ولبابه، فإن الحب لباب الحياة[1]. الحِبُّ (بكسر الحاء) بمعنى القراط وسمي الحب كذلك لأنه يلازم القلب كملازمة القراط للأذن، أو لما يحدث في القلب من اضطراب كاضطراب القراط وخفقانه.
- ✓ كما نجد في المعاجم لفظة "الحَبَاب" وهي طرائق تظهر على وجه الماء تصنعها الرياح كالفقاقيع[2]... وهو ما يعلو الماء عند المطر أو الغليان، وتجاوز هذا المعنى اللغوي إلى دلالة الحب لأن القلب يغلي ويهتاج ويطفو عليه مثل الحباب، شوقا إلى من يحبه.
- ✓ وزاد ابن حزم أن اشتقاقه جاء من حباب الماء وهو معظمه (الماء) ذلك لأن المحبة معظم ما يملأ القلب وأعظم ما يناط به من مهمات[3].

وكل هذه المعاني السالفة الذكر والمستنبطة من أصل مشتقات الحب عند ابن منظور من لوازم الحب ودواعيه، فالحب والمحبة نقاء وصفاء وغليان وحرقة ولزوم وهو لب المشاعر التي تلازم السؤدد... فمفهوم الحب معجميا يختزل معنى الوداد والانجذاب للشيء أو الشخص والإعجاب به وهو نقيض الكره.

2) الحب في الاصطلاح الصوفي

يختلف التعريف الصوفي عن التعريفات ذات الحدود المنطقية في تحديد المعاني، فهو خطاب رمزي إشاري يعتمد على تلوينات ذات أبعاد جمالية في الطرح والتعريفات تؤدي المعنى بطرق مختلفة كما سيظهر لنا مع لفظة "حب" في تعريفها ودلالتها:

- ✓ قال الشري السقطي (ت 251): «لا تصلح المحبة بين اثنين، حتى يقول الواحد للآخر: يا أنا»[4]

---

[1]- نفسه

[2]- نفسه

[3]- نفسه

[4]- الرسالة القشيرية في علم التصوف، عبدالكريم بن هاوازن النيسابوري القشيري، الطبعة الأولى دار الخير، دمشق 1988م، 321.

- ✓ وعرف الجنيد الحب بقوله: «إفراط الميل بلا نيل»[1].
- ✓ وقال الحلاج: «حقيقة المحبة قيامك مع محبوبك بخلع أوصافك»[2].
- ✓ ذكر أبو نصر السراج الطوسي أنه: «سئل بعض المشايخ عن المحبة فقال: استهتار القلوب بالثناء على المحبوب، وإثار طاعته ... وشروطها ووصفها كما حكي عن أبي الحسين النوري رحمه الله: أنه سئل عن المحبة فقال: هتك الأستار وكشف الأسرار»[3].
- ✓ وقال أبو يعقوب السوسي: «لا تصح المحبة حتى يخرج من رؤية المحبة إلى رؤية المحبوب»[4].
- ✓ نضيف إلى ما سبق من التعريفات كلاما لإبراهيم الخواص يقول فيه: «المحبة محو الإرادات واختراق جميع الصفات والحاجات»[5].

الملاحظة الأولى على هذه التعريفات للحب باختلاف تغيراتها وتلويناتها تدور في الفلك العرفاني الصوفي الذي لا يهدف الوصال لأنه أصلا مسكون بهاجس الفناء.

الإشارة الثانية التي يمكن التقاطها من قراءة هذه التعريفات هو استعمال المحبة بدل الحب. وتعبيرهم بلفظة "المحبة" مؤنثة ربما وجدوا فيه من الرشاقة والعذوبة ما لا تتصف به لفظة "الحب"،كما أن استعمالهم بهذه الصبغة هو تميز عن أنواع الحب الأخرى (عذري أو إباحي) والذي يكون بين سائر البشر، فوجدوا في كلمة "المحبة" أكثر وقارا وتقديرا سيما وأنهم يقصرونها على الحب الإلهي.

ويمكن قراءة "المحبة" المعتمدة عند المتصوفة من زاوية نظر لغوية قياسا للقاعدة التي تقول "الزيادة في المبنى زيادة في المعنى" فزيادة حرف الميم على لفظة "الحب" ربما يكون قد أعطى معنى إضافيا يشحن الكلمة بقوة الميل والتعلق بالله وصفاته.

---

[1]- نفسه، ص 321.
[2]- نفس، ص 321.
[3]- اللُّمَع، أبو نصر السراج الطوسي، حققه وقدم له وخرج أحاديثه: د. عبد الحليم محمود، وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة بمصر ومكتبة المثني ببغداد، 1380هـ - 1960، ص 87.
[4]- نفس، ص 88.
[5]- نفسه، ص 87.

والملاحظة الثالثة على هذه التعريفات أننا باستقرائنا لها نجد أنفسنا أمام نوع من الشطح الصوفي، بما هو عبارة مستغربة في وصف وجد فاض في قوته وهاج بشدة غليانه وغلبته.

وهناك عناصر لا بد من توفرها لكي يتحقق الشطح، نذكر منها ما يتناسب ويجد العبارات الدالة عليه في التعريفات السابقة:

أولا: شدة الوجد مما يؤدي إلى الاضطراب سيما حالة السكر.

ثانيا: الشعور بالاتحاد، وهو أن يصير المحب والمحبوب شيئا واحدا.

ثالثا: الغيبوبة عن العالم المادي.

فكل حقل معرفي وتخصص علمي خاصة العلوم الانسانية تحرص على وضع تعريفات على الطريقة الخاصة بما يسمح على أساسه بناء أفكاره ومشروعه العلمي، لكن الصوفية تميزوا في وضع التعريفات بعيدا عن الاعتبارات المنطقية لأن تجربتهم ومواجيدهم تعرف بالذوق لا بالعقل والوصف.

3) تعريف الحب الإلهي:

الحب الإلهي لم يكن بدعة محدثة عند الصوفية أو السَّباقين إلى ابتكار وروده، فذكره وارد في القرآن مرات عديدة متكررة، وبصيغ متنوعة، كقوله تعالى: «إن الله يحب المتقين»[1]. وقوله: «والذين آمنوا أشد حبا لله»[2]، وقوله: «إن الله يحب التوابين ويحب المتطهرين»[3]، وهي آيات ضمن أخرى تبرز المبدأ الذي يجب على أساسه أن تكون عليه العلاقة بين العبد وربه.

---

[1]- سورة آل عمران، الآية 146.
[2]- سورة البقرة، الآية : 165.
[3]- سورة البقرة، الآية : 222.

والحب الإلهي هو حب الله للعبد وحب العبد ربه كما يقول تعالى: «يحبهم ويحبونه»[1]. وفي فتوحات ابن عربي جاء:«واعلم وفقك الله أن الحب مقام إلهي، فإنه وصف به نفسه وتسمى بالودود وفي الخبر بالمحب»[2].

والمحبة الإلهية عند أبي طالب المكي «أكمل مقامات العارفين... وهي إيثار من الله تعالى لعباده المخلصين»[3]، وهي عنده «هبة من الله يحققها المؤمن»[4]، و«كل مؤمن بالله فهو محب لله، ولكن محبته على قدر إيمانه وكشف مشاهدته، وتجلي المحبوب له على وصف أوصافه»[5].

فحب الذات الإلهية هو حب يتجسد في كل صفة ما يجعله حبا للوجود المطلق، وهو كما تبرز التعاريف وسيلة المتصوفة للوصول إلى مقام الكشف والتجلي ظهورا لذات الله في تجليات الفكر الصوفي.

وإذا كان "التجلي" الذي أثارته التعاريف هو حالة نوعية اختص بها الأنبياء كما هو معهود في قصة موسى في جبل الطور، ورحلة الإسراء والمعراج بالنبي محمد صلى الله عليه وسلم، فإن محبة الذات الإلهية مستمرة، كلما خبت مشاعرها تأججت بازدياد المعرفة وتكاملها، فكلما ازدادت معرفة الخلق للإله ازدادوا خشية منه، ما يشي بأن "المعرفة" وفق هذا الفهم هي «دوام محبة الله تعالى، ودوام مخافته، ودوام الإقبال عليه، ودوام انتصاب القلب بذكره»[6].

وقد ميز الصوفية بين حب الله للإنسان وحب الإنسان لله، والمحبة بالمعنى الأول، إرادة الله أن يخص الإنسان بالقربة والأحوال العلية، وهي إرادة واحدة تختلف أسماؤها

---

[1]- سورة المائدة، الآية 54.

[2]- الفتوحات المكية، محي الدين بن عربي، تصحيح وضبط:أحمد شمس الدين، ج 3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،الطبعة الأولى،1999م، ص 483.

[3]- قوت القلوب، أبو طالب المكي، ج 1، مكتبة مصطفي البابي الحلبي، القاهرة، 1961م، ص 50.

[4]- نفسه، ص 50.

[5]- نفسه، ص 50.

[6]- التصوف الإسلامي مصادر وأعلام. د جوزيف إلياس كحالة، ترجمة: رامز حجار، إشبيلية للدراسات والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى. 2006م، ص 78.

بحسب متعلقاتها، فإذا تعلقت بالعقوبة سميت غصبا، وإذا تعلقت بعموم النعمة سميت رحمة، وإذا تعلقت بخصوصها سميت محبة.

وعند الكمشخانلي نلحظ تقسيما آخر للمحبة باعتبار الأحوال والبدايات والمعاملات والأصول، وللمحبة عنده درجات في الولايات وفي الحقائق وفي النهايات، وأصل المحبة في الأحوال «الابتهاج بشهود الحق وتعلق القلب به معرضا عن الخلق، معتكفا على المحبوب بجوامع هواه غير ملتفت إلى ما سواه. وصورتها في البدايات التلذذ بالعبادة والتسلي عن فوات أشتات التفرقة، وفي الأبواب جمعية الباطن بالسلوّ عما سوى المحبوب مع الإعراض عما سواه من كل مرغوب، وفي المعاملات شغل القلب بالحبيب والفراغ في كل حميم وقريب، وفي الأخلاق محبة الخلاص المقربة منه وتجنب الملكات المبعدة عنه، وفي الأصول تجريد القصد المستوى إليه عن الموانع، وتعميم العزم وتهجر القواطع، ودرجتها في الولايات، الابتهاج بحسن الصفات والتنور بنور الذات عند التحقق بالأسماء بمحو الرسوم والسمات، وفي الحقائق محبة تخطفه عن أودية تفرق الصفات إلى حضرة جمع الذات، وفي النهايات حب الذات في الحضرة الأحدية وبقاء رسم الحدوث في عين الأزلية».[1]

ففي هذا النص تبدأ المحبة في الولايات بشهود صفات المحبوب شهودا يسكر المحب إذ لا يشهد بعدُ الآثار والرسوم والأعيان إلا كتجل لصفات المحبوب. وعبر صاحب النص عن المحبة في درجة الحقائق بأنها اختطاف وهو تعبير يوحي بالاستيلاء على المحب وما يتملك باطنه. وفي النهايات تجده يوذن بتحقق وحدة المحبة والمحب والمحبوب وذلك بملاشاة المحب كتعين عدمي في المحبوب الذي هو الوجود المطلق.

هذا التحليل النفسي ذو النفحة الوجودية العميقة للحب الصوفي يؤذن بأن الصوفية حاولوا إرساء نظرية للحب وما يرتبط به من أحوال الوجود الذاتي ومظاهره كالشوق والقلق والفناء والاتحاد... وهي محاولات مبتكرة لها سبق في الفكرة والمنهج.

[1]- جامع الأصول، أحمد ضياء الدين الكمشخانلي، طبعة الآستانية، ص266 - 267.

4) الحب عند أمينة: تلوينات سنفونية

يعد الحب من الموضوعات الأساس والرئيسية عند الشاعرة "أمينة المريني"، فنداءاتها الشعرية، وتغريداتها العرفانية في الدواوين تجاوزت علاقتها بالذات العليا نطاق العابد بالمعبود، إلى علاقة العاشق بالمعشوق، حيث رغبة الاتصال والتشوف أمر غالب على رؤية الحب عندها. فصوفية الشاعرة تقوم على المحبة الإلهية، وهي مغايرة للعشق الأرضي، الذي ينشأ في العادة بين البشر، ويعبر عنه الشعراء. لكن كيف تم التعبير عن هذه المحبة الإلهية؟ وأية ألفاظ أو شعرية يمكن أن تحمل مواجيد المبدعة المحبة، وتحيط أسرار عشقها؟

سلكت الشاعرة سبيل المحبة، وعبرت عنها في شعرها، أكثر من أي منحى أو سبيل آخر. ويدلنا شعرها أن المحبة «أكثر مواضيع الصوفية شاعرية كإحساس وتعبير، فهي لا تعبر عن حالة وجد فحسب، بل هي طريقة وصول تلغي الوسائل الأخرى كالمجاهدة والتوكل والذكر... فالمحبة تصوف موضوعا وطريقا وسلوكا»[1]. وسنعمد تطبيقا إلى الكشف عن تجليات هذا الحب الإلهي في اللحمة الشعرية المرينية، وإبراز بعض البنيات المتصلة به في بعد وجداني، وأبرز هذه البنيات في الدواويين ما يلي:

4-1) الحب الإلهي والبنية العقدية الايمانية:

هذا المبحث الرامي إلى الكشف عن علاقة الحب الإلهي بدافعه وحافزه الإيماني فتح لنا باب البحث فيه الدكتور عبد الوهاب الفيلالي في دراسته الموسومة بـ «تجليات وجدانية في شعر الدكتور مانع سعيد العتيبة، نموذج: رؤيا الحب»[2] حيث يرى أن المراد بالبنية الإيمانية هو «التعلق بالله سبحانه في منطلق التجربة وإبانها وارتباطا بهدفها؛ أي في كل مراحلها المشكلة لحياة الشاعر الانسان المحب، دون نسيان ارتباطها الوثيق ببداية

---

[1]- التصوف ولغة الرمز، جورج كتورة، مجلة الباحث، ع17، بيروت، أيار-حزيران 1981، ص106.

[2]- تجليات وجدانية في شعر الدكتور مانع سعيد العتيبة، نموذج: رؤيا الحب، عبد الوهاب الفلالي، منشورات: مجموعة البحث في الإبداع والدراسات المغربية الإمارتية، المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية والشرق أوسطية والخليجية، كلية الآداب والعلوم الانسانية، ظهر المهراز، فاس. الطبعة الأولى، دجنبر 2014م. ص27-33.

التجربة باعتبارها أساس بنائها وقاعدته المؤصِّلة والمؤصَّلة»[1]. والبنية الإيمانية في شعر أمينة المريني تتخذ منحى يصنع خصوصية التجربة وميزة الإبداع حيث ربطت بين المحبوب وأسمائه الحسنى وصفاته العُلَى، علما أن الأسماء والصفات تدخل ضمن "قضية التوحيد" التي تقتضي من العبد الاعتقاد الجازم بتوحيد الألوهية والربوبية وتوحيد الأسماء والصفات كمقدس ديني «يبعث في النفس احتراسا ورهبة، ولا يجوز انتهاكه»[2]. ويهمنا الإقرار والتأكيد على «أن قناعة الشعراء العرب المعاصرين بقيمة التعامل مع المقدس الديني في شعرهم لم تكن وليدة رغبة طارئة ولا نتيجة تقليد صرف لغيرهم، بل كانت خلاصة تجربة حياتية وإبداعية معا؛ تجربة ذات بعدين: أحدهما متجذر في النفس، منبعث منها، لأن الشعور بالمقدس هو شعور داخلي وثيق الصلة بالكينونة الإنسانية، ولذلك فهو غير قابل للانقراض، وما دامت المجتمعات العربية متدينة ـمع اختلاف الديانات- فإن احتكاك الشعراء بالدين وتلقيهم له في فترات من حياتهم لم تكن شيئا غريبا. وثانيهما مسيطر على المبدع وحافز له، وهو الرغبة في التجديد والتحديث»[3] تقول شاعرتنا في قصيدة تحت عنوان: "حبيبي" التي جعلتها على نظام المقاطع المفصولة بنجيمات:

تقول في المقطع الأول "بديع":

بـديع حبيبـي...
الـذي عرشـه فـوق تبـر
الميـــــــاه...

---

[1]- منشورات: مجموعة البحث في الإبداع والدراسات المغربية الإمارتية، المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية والشرق أوسطية والخليجية، كلية الآداب والعلوم الانسانية، ظهر المهراز، فاس. الطبعة الأولى، دجنبر 2014م، ص 28.

[2]- المعجم الفلسفي، مراد وهبة- يوسف كرم- يوسف سلاله، دار الثقافة الجديدة، الطبعة الثانية، القاهرة، 1991، ص 419.

[3]- المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر من النكبة إلى النكسة، د. أحمد زكي كنون، أفريقيا الشرق، المغرب، طبعة 2006م، ص22.

وتقول في مقطع "ودود" من نفس القصيدة:

ودودٌ حبيبي...
الـذي هـو مـلءُ الـدِّما
والبَصَـــــــرْ.

وفي مقطع "حليم":

حليم حبيبـي...
الــذي يَزْدهــي حلمــه
بين (كـاف ونـون).

وفي مقطع :سلام":

ســـــلام حبيبـــــي...
الــذي فــي ضــفاف ســناه
اعتكفْتُ
وروحـــــي اغتســـــل...

إن ربط الشاعرة الحب بصفات الله و أسمائه اتباعٌ و اقتداءٌ بخطو أعلام التصوف الذين جعلوا الحب مقاما إلاهيا من أمثال "ابن عربي" الذي يقول: «اعلم وفقك الله أن الحب مقام إلهي، فإنه وصف به نفسه و تسمى بالودود وفي الخبر بالمحب»[1]. و بالنص

[1]- الفتوحات المكية، مجي الدين بن عربي، تصحيح و ضبط: أحمد شمس الدين: ج3 ، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 1999م، ص 483.

الشعري لأمينة المريني يمكننا الاطمئنان إلى مصادر الحب عندها، فهي مصادر قرآنية حديثية بأبعاد صوفية، وتنهل من معين الشيوخ مع وجود فارق في التصور و الممارسة.

فبث هذه الصفات في القصيدة العاشرة من الديوان علما أن الديوان يضم واحد وعشرين قصيدة، أي في عمق المجموعة الشعرية هو تبرك بأسماء الله وصفاته، وهو دليل التعلق بالذات العليا المقدسة، وعربون محبة دللت عليها بإسناد الصفات إلى لفظة حبيبي (بديع حبيبي - لطيف حبيبي - حليم حبيبي - سلام حبيبي). إن حبها حب مبرر بعلة الإيمان العقدي، و التعليل بأصول التصور الديني«أساس الحالة الروحية القلبية الكشفية في التجربة الصوفية نحو معرفة الله».[1]

فتحقيق العلم بأسماء الله وصفاته وفقه معانيها من دواعي المحبة الإلهية، وتميز المبدعة انتقاء الصفات التي تحمل دلالات الرحمة والعطف والود... فهذه الصفات شغلت ذهن الشاعرة وملأت قلبها وعقلها، فأفاضت في القول كاشفة عن خالص حبها.

وهي من أقسام التوحيد والعقيدة السنية الصحيحة يقول شارح العقيدة الواسطية: «وقد قسم العلماء رحمهم الله التوحيد إلى ثلاثة أقسام: أحدها توحيد الربوبية... القسم الثاني: توحيد الألوهية... القسم الثالث وهو توحيد الأسماء والصفات»[2].

فالمحبة والتوحيد كل منهما باعث للآخر، فتوحيد الله وتنزيهه باعث لإيثار حبه عمن سواه. ومحبة الله مقتضية توحيده وإقرار ربوبيته وألوهيته ووحدة أسمائه وصفاته، فإدراك معاني الأسماء والصفات التي ذكرت الشاعرة نماذج منها (بديع - لطيف - حليم - سلام) يحمل السالك على تخصيص المولى بالقصد وإخلاء القلب من سواه، قال تعالى: «ما جعل الله لرجل من قلبين في جوفه»[3]. وقد أدى المعجم العقدي في البناء الشعري عند أمينة دور نواة استراتيجية للتأسيس لمفهوم الحب ورسم ملامحه وربطه ببواعثه،

---

[1]- القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري ، وضحى يونس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006 م، ص41.

[2]- شرح العقيدة الواسطية، فضيلة الشيخ محمد بن صالح العثيمين، إعداد فهد بن إبراهيم السليمان، مؤسسة الرسالة، دار الثريا للنشر، الطبعة الأولى 1998م، ص13-21.

[3]- سورة الأحزاب، الآية 4.

لأن المعجم «لحمة أي نص كان، ويحتل مكانا مركزيا في أي خطاب»[1]. و الشاعرة لم تستعمل هذه الملفوظات العقدية باستعمالاتها الدينية المحضة لأن الشعرية ليست محاكاة للأشياء و المفاهيم الجاهزة بل طوعتها «لتفجير تعريفاتها وحدودها النفعية و معانيها التقليدية الشائعة الإستعمال. لنستخلص منها إمكانات غير متوقعة، وآمالا ومعان كامنة مدهشة تحملها في طياتها»[2]

فالمقوم الإيماني والداعم العقدي السليم وسيلة إلى التعلق بالله ومن تعلق قلبه به طرحه على باب المحبة، والمحبة هي "قوت القلوب وغذاء الأرواح" كما يردد ذلك الصوفية والأسماء التي أوردت الشاعرة في هذه القصيدة قسمان:

- ✓ منها ما هو للتعلق والتخلق.
- ✓ ومنها ما هو للتعلق دون التخلق.

فالأولى هي اسم دل على صفة أمر الله المؤمنين الاتصاف بها على ما يليق بهم واتصف بها سبحانه بمسماها على ما يليق بجلاله و عظمته. والثانية وهي ما كان من أسمائه للتعلق دون التخلق وهي الأسماء الدالة على الكبرياء والجبروت فهي مما تعزز دونها صفات المخلوق. وبمعرفة هذه الأسماء ومتضمنات صفاتها يزداد معرفة بالله ثم يزداد حبا لله.

والمقاطع الأربعة السابقة تقدم لنا تجربة صوفية قوامها مستوى إيماني متعلق بأسماء الله وصفاته وباعث على حب يزخر بطاقة صوفية باذخة، تنشد توحيد المولى، وتشتغل على موضوع صوفي عميق، له مكانته في الإبدال الشعري والجمالي والإبداعي، بعناوين دالة وعميقة، ذي حمولة شعرية كبرى، بوصف العناوين؛ عنوان القصيدة "حبيبي" وعناوين المقاطع (بديع _ ودود _ حليم _ سلام) نصوصا موازية للمتن الشعري، وهذه العناوين كافية للدلالة على العشق الالهي الذي يتجاوب مع النبض

[1]- استراتيجية التناص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، 1985، ص 61.
[2]- واقعية بلا ضفاف، روجيه غارودي، ترجمة: حليم طوسون، دار الكتاب العربي، القاهرة، ص 128،

الايماني الذي تردده المبدعة قلبيا، وتعبر عنه قولا شعريا يناجي السماء، ويتبادل معها حسا روحيا ووجدانيا عميقا.

هذا الحس الوجداني العميق يتحرك من داخل البعد الايماني بإثارته مواضيع ذات صلة بالفكر العقدي مثل قولها:

الذي عرشه فوق تبر
الميـــــــاه...

اختارت الشاعرة التناص القرآني لتناول قضية إيمانية هي مسألة الاستواء وما يرتبط بها من خلاف مذهبي كلامي، و يظهر المرجع القرآني للشاعرة «وكان عرشه على الماء»[1]، في صلة يترجمها وجود اللفظ والمعنى القرآنيين في فضاء النص الشعري، وذلك الوجود المستمر يرمز إلى دوام حنين الذات المبدعة إلى هبة الجلال، ويصور روعة الجمال الإلهي. وتتجلى الخلفية السنية واضحة في تبني المرجع القرآني في بناء التصور العقدي، وهو ما يتساوق مع مشارب التصوف المغربي السني الأصيل ف «لا نكاد نجد أثر بدعة في ربوع المغرب قبل القرن السادس، ولا نعثر على إشارة إلى شذوذ عند الصوفية أو صدور دعاوى نابية عنهم، لأن التصوف كان إذ ذاك مطبوعا بالبساطة ولم يكن الصوفية يختلفون عن بقية الناس إلا بمكارم الأخلاق وكثرة العبادة وتلاوة القرآن وسرد المأثورات من الأدعية وكانت الأذكار نفسها مقتبسة من الآثار الواردة في القرآن، مثل بعض الأحزاب لاسيما أحزاب الشاذلية التي تتألف مطالعها من سلسلة آيات قرنية، وكذلك لم يكن لبس الخرقة والمرقعة لازمة للصوفي المغربي إلا إذا جاء ذلك عفوا عن طريق الزهد في متع الدنيا»[2]

---

[1]- سورة هود، الآية 7.

[2]- الصوفية في المغرب (مقال)، عبد العزيز بن عبد الله، مجلة العربي، العدد 248، وزارة الإعلام الكويتية، الكويت، ص 106.

وقد حاولت الشاعرة إدخال المتلقي في دوامة التأويل من خلال فك شفرة الحرف، وتمثل رمزيتة التي لن تجدها في المرجعية اللغوية الجاهزة:

حليم حبيبي...
الـذي يَزْدهـي حلمـه
بين (كاف ونون).

فالكاف في هذا المقطع يحمل معنى سر الوجود، وإذا ما انضاف إلى حرف "النون" يصبح لهما مغزى الوجود الذي يبعث الحياة والكونية في كل شيء من خلال الأمر الإلهي "كن" المضمن في قوله تعالى «إنما أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون»[1]. إن بنية العقيدة في النص الشعري حملت الشاعرة على تبني نص غائب في نصها الحاضر بعلاقة صعبة ومركبة، يصعب كشفها في القراءة الأولية، لأن الشاعرة تهدم بنيته في نصها الغائب لتبنيه بناء وفق ما تمليه تجربتها الشعرية، مع وجود ظلاله المرجعية، فالشاعرة في بناء عشقها الإيماني لا تختار ألفاظها اعتباطا فلكل لفظ إحالة ودلالة تتكئ على ظل أوظلال نص مرجعي تثري اللغة الشعرية وتجعلها متعددة الدلالة فيصبح المعنى أو المضمون خاضعا للاحتمال وتبقى القراءة الأخيرة مرجأة.

بهذا التأصيل التأويلي تحيل "النون" في النص على مرتبة ومقام التنزيه، جاء في الفتوحات:«اعلم –أيد الله القلوب بالأرواح- أن النون من عالم الملك و الجبروت، مخرجه من فوق اللسان وفوق الثنايا، عدده خمسون و خمسة، مرتبة المرتبة المنزهة الثانية، ظهور سلطانه في الحظرة الإلاهية»[2]، فالحرفان المقطعان الواردان في المقطع يصوران حالة الوجود الأول والخلق الأول، والخلق هو إيجاد الشيء على غير مثيل سابق، وبهذا المعنى هو الإبداع الذي وصف به الله سبحانه وتعالى "بديع السماوات والأرض" وهي الصفة التي استهوتها الشاعرة وضمنتها القصيدة وجعلتها عنوان مقطع:

---

[1]- سورة يس، الآية 82.

[2]- الفتوحات المكية ج 1، تحقيق: عثمان يحيى، مراجعة: إبراهيم مذكور، ص 303، الهيئة العامة المصرية للكتاب، (د.ط)، 1405 هـ- 1980 م، ص 308 – 309.

بديـــع حـبـيـبـــي...

الذي عرشه فوق تبر

الميـــاه...

وقد تأتى للشاعرة الإتيان بالوحدات الدالة عل سبيل "التكرار" حيث ترددت لفظة "حبيبي" أربع مرات، فركزت هذه الوحدات المعجمية تصوير ما اعتلى قلب الذات المتصوفة من أجيج المحبة، واستطاعت الشاعرة اجتلاب ألوان من الوحدات المناسبة لهذا المحبوب (بديع - ودود - حليم - سلام). وبذلك استقام أن تقدم للمستمع صورة فيها تشخيص للمعنى ونظام إيقاعي ساهم فيه "التكرار" في تحريك النشاط الذهني للمتلقي، وكسب استجابته وتفاعله معه تفاعلا وجدانيا، فاجتلاب بديع "التكرار" لم يكن حيلة لذاته، بقدر ما تم اجتلابه لتشخيص وكشف المعتقد الإيماني ودوره في تعميق الحب الإلهي تجاه الذات المقدسة، فطابق بذلك بين مسموع الكلام بوصفه بنية لسانية، ومفهومه بوصفه بنية نفسية، أي مطابقة الكلام لمقتضى الحال، كما تقرره نظرية البلاغة.

ويحضر هذا البعد العقدي الذي ينهل من أسماء الله وصفاته في شعر ثلاثيات أمينة المريني، ديوان "سآتيك فردا" من خلال مقطع "انسياب":

أزورُكَ (يـــا عَلِـــيُّ) وَبِـــي اشـــتياقٌ
إلـــى مـــرآك لـــو سَـــمَحَ الحجـــابُ
فـــــألقى بيننـــــا سَـــــبْعاً وِضَـــــاءً
تُـــــدَافِعُنِي ويُعْجِزُنِـــــي التـــــرابُ
ويُنْعِشُـــنِي انســـيابُكَ فـــي دمـــائي
إذا عَـــزّ اللقـــاءُ أوِ الخِطَـــابُ[1]

[1]- ديوان سآتيك فردا، ص 33.

تكامل هذا النص مع ما سبقه من نصوص يعطي تصورا عن طبيعة الذات المحبوبة، فصفة: العلي، و صفة الاستواء يتكاملان مع (البديع – الحليم...)، من هذه الجهة يمكن وصف حب الشاعرة بحب التعظيم للجلال و الجمال، لأن الصوفية لا يرون الجمع بين الضدين تناقضا بل هو تكامل، و قد تمكنت الشاعرة من تجاوز الثنائيات واستيعاب إمكانية "الوصلة" إلى المحبوب، و سواء تعلق الامر بالجلال أو الجمال فهو من حب التعظيم لوجه العظيم، و هو الحب الذي لم يكن باعثه نعمة، ولا مدخل فيه للمتعة الحسية، بل باعثه المحبوب نفسه لذاته و بذاته كما ذهب إلى ذلك صاحب قوت القلوب[1].

ومن خلال المقطع يمكننا الوقوف على بعد صوفي متمثل في الحب الإلهي المفعم بالشوق الدافع إليه والحامل عليه هو الحس الإيماني ببعده العقدي، وتمظهره في النص يتجلى في التعلق "باسم وصفةِ" الله سبحانه:

"أزورك (يا علي) وبي اشتياق"

يقول لسان الدين بن الخطيب: «واسمه (العلي) وهو الذي لا رتبة فوقه، والتقرب به إليه أن يُرَى ما عنده أعلى من كل شيء، فلا يطمع إلا لما عنده، ويرى ذلك تحقيقا ويقرن باسمه الكبير، وثمرته الرِّفْعَةُ في الدنيا والآخرة»[2].

فهذا النص الذي اسْتَهَلَّتْهُ بهذا الإسم، يكاد ينحصر في مكونين بانيين للمقطع هما:

- ✓ الأنا الممثلة للذات المحبة، ومن مظاهر دواله اللسانية فيه (أزورك - بي اشتياق - ينعشني).
- ✓ الآخر ممثلا للذات المحبوبة، زمن مظاهر دوالها اللسانية فيه (يا علي _ مرآك _ انسيابك في دمي).

---

[1]- ينظر: قوت القلوب، أبو طالب المكي، المطبعة المصرية، الطبعة1، 1932م، ج 3، ص84 وما بعدها.

[2]- روضة التعريف بالحب الشريف، تأليف لسان الدين بن الخطيب. تحقيق وتعليق عبد القادر أحمد عطا، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1424هـ/2002م، ص214.

والعلاقة بينهما علاقة شوق ومكابدة لتحقيق الاتصال، ومن المظاهر اللسانية لهذه العلاقة (فألقى بيننا سبعا وِضَاء -تدافعني ويعجزني التراب- إذا عز اللقاء أو الخطاب).

والمقطع الشعري بدلالته اللسانية هو جزء من تجربة تعد في أساسها نوع من طموح الأنا إلى ما هو أسمى (أزورك يا علي) وقد مر بنا مع لسان الدين بن الخطيب أن التقرب إلى الله باسمه "العلي يقتضي الاعتقاد الجازم أن ما عند الله جل ثناؤه أعلى من كل شيء فلا يُطمع إلا فيما عنده لينال العبد المحب ثمرة الرفعة في دنياه وأخراه. فالشاعرة تعيش في الأرض (يعجزني التراب) لكنها تتشبث بما هو أسمى من الأرض. وفي هذا دفع لعملية الإرتقاء الروحي الإيماني، وإذكاء لحيوية البشر، وبث للأمل في النفوس من خلال المجاهدة (تدافعني) للسمو بالعالم السفلي المحسوس إلى العالم العلوي المعنوي بمقصد المكاشفة والمشاهدة.

و في قصيدة "مقام الجمال" تهتف الشاعرة بصفات و أسماء تفصح عن بلوغ الحب للكمال الهيامي، تقول:[1]

ثـمّ أوقَفـكَ الخَالـدُ
الأخْلَـــدُ
الفـــاتِنُ
الفاتِـــكُ
المالِكُ
المُمتَلَـكْ
فـي مَقـامِ الشّـهودِ
و مـــا أدْخلَـــكْ
××××××××××××××

يـــــا مُنَـــــى خـــــافِقِي

[1]- ديوان مكاشفات، ص 3-4-6-7.

هـــــاكَ قَلبِـــــي

الّــذي ظــلَّ لَــكْ

فَارِغـــــاً مِـــــن سِـــــوَاكَ

وَشَـــــكِّلْهُ مـــــا شِـــــئْتَ

أوْ يَشـــاءُ الجَمـــالُ الّـــذي شَـــكّلَكْ

يتجلى الكمال الهيامي في خلو القلب من غير الإلاه (الخالد – المالك ...)، والذات في مناجاتها تظهر بمظهر القلق الذي يمنح الحب شحنة لا تخمد إلا في مقام الوصول إلى مقام الجمال، و هو المعبر عنه بالوصول الكامل الذي لا يتلهى فيه المحب بحب آخر غير حب مولاه[1]

وهكذا يتبين مما سبق في هذا المبحث أن تَحَمُّلَ صفات الله وأسمائه من جلال وجمال هو من صميم بواعث التعلق بالله والفناء في حبه بغية تطهير النفس وتزكيتها، وقد عبرت عن المكنون الإيماني بألفاظ مشحونة مشبعة بالدلالات المتناصة، وكأن الشاعرة تضع مهادا أوليا للغتها الشعرية قوامها معجم خاص، فألفاظها لا تخلو من دلالات تناصية بشكل دائم، وبذلك فإنها تُحَمِّلُ اللفظة صورة تطلق احتمالات كثيرة لمفهوم دلالاتها، مما يرقى بنصوصها الحاضرة فنًّا ومضمونا.

4-2) الحب الالهي و الجمال

إن خطاب أمينة المريني في الحب الإلهي أثار تيمات أساسية في الشعرية الصوفية وهي تيمات وجدت بشكل أو بآخر عند المتصوفة الآخرين، أو بنفس المصطلحات والمفاهيم التي كانت مزعجة لأصحاب الثقافة الرسمية منذ القديم، ذلك أن الشاعرة عمدت اقتفاء المتصوفة الأوائل في إسقاط الأفق التقليدي عن الإبداع الشعري.

[1] -Nelly et laroussi Amri , Les femmes soufies ou la passion de Dieu, Jean de Brate (France).ed. dangles , 1992 , P 53 .

ففي قصيدة «السجينة2» ألفيناها تبوح بالجمال المفضي إلى الحب والعشق، ولكن الرؤيا مفعمة بالفناء الذي كان دوما محط انتقاد في الأفق التقليدي.

تقول:

أنـــــا لا أحبُّـــــكِ، فـــــاتِنَتِي
قـــد تبَـــرَّأ مِنـــكِ لَهيبِـــي، ومـــائِي
وطِينِـــي الأصِـــيلُ...
أنـــا مـــن فَنِيـــتُ إذا مَـــا هَويـــتُ
وأدخَلنِـــي فـــي الجَمـــالِ الـــذّهولُ
أقمْـــتُ لِقَلْبِـــيَ أعْـــراسَ وَجْـــدٍ
علَـى شَـطَ صَـمتِي
مَتـــى انْكَسَـــرَتْ فـــي الـــدَّياجِي
القُفـولُ ...[1]

في هذا النص الشعري ما يشير إلى دور الآخر المتلقي، حتى وإن كان هذا الآخر هو الذات نفسها التي تريد أن تخرج من كل ما شكلها سابقا، لتعود إلى الله مجردة من كل شيء.

فالشاعرة وإن كانت تتماهى مع المتصوفة في فعل الحب كما أسلفنا من خلال المفاهيم والمصطلحات، فإن الفرادة والتميز تتجلى في تجريد هذا الحب المشفوع بالجمال من الغرض. والوصول به (أي الحب) إلى التماهي بين الله والإنسان وتتحدد في أنواع شتى من التفاعل المعرفي والجمالي:

أنـــــا مـــــن فنيـــــت إذا مـــــا هويـــــتُ
وأدخلنـــي فـــي الجمـــال الـــذهول

[1]- ديوان المكابدات، ص 22.

بل وترقى حالة التجريد وتتطور إلى اتخاذه صورة رمزية جمالية تتحدد في أنواع شتى من التفاعل المعرفي والجمالي، تقول:

وجئـــــــــتُ علـــــــــى صَـــــــــبْوَةٍ
مِـــــــن رُضـــــــابِ الأمـــــــانِي
إلـــــى حَضـــــرةٍ مـــــن مَرايـــــا
جَلالِـــــــــــــــــــــــــــــكْ
ضَـــــــــــــــلالِي لَـــــــــــــــدَيْكَ
فُتُوحـــــــــــــات سِـــــــــــــرٍّ
بِـــــــــــــرَوْحِ ظِلالِـــــــــــــكْ
فَضَـــــــــلَّلْ فُـــــــؤادي الغَريـــــــرَ
أَفِـــــضَ فـــــي بُـــــرودِ ابتِلائِـــــي
إلـــــى سِـــــدْرَةٍ مـــــن حَـــــلاَلِ
جَمَالـــــــــــــــــــــــــــــكْ
وأسْـــــــــــفِرْ أجِـــــــــدْ بِـــــــــكَ
كُـــــــــــلَّ الجهـــــــــــاتِ
علـــــى صُـــــورةٍ مِـــــن مثالِـــــكْ
أنَـــــا فـــــي لَظَـــــى الوَجْـــــدِ
أفْنَى[1]

إن صوفية الوجدان الشاعري مكن من رؤية المعاني الإلهية في صورة المحسوسات بعَين البَصِيرة.

[1]- ديوان المكابدات ص 93-94.

وأسْـــــــــــفِرْ أجِـــــــــــدْ بِـــــــــــكَ
كـــــــــــــلَّ الجهـــــــــــــات
علـــــــى صـــــــورة مـــــــن مثالـــــــك[1]

ومن هنا يمكن أن نفهم رمزية خطاب الجمال الذي يوصل إلى الحب الإلهي، وجدلية التفاعل بين "الموصل" و"الموصل إليه" الحب الإلهي. فالجمال كمفهوم والمعاينة سمحَا للشاعرة بأن تَرَى العالم رغم رمزية أشكاله، تجسيدا للجمال الإلهي، لأنه يمثل الألوهية التي هي مصدر الموجودات، حسب المتصوفة، ومن تَمَّ فإن «جوهر تجليات الله في هذا الوجود هو عينه معنى الجمال الإلهي»[2]. فبنية الجمال تفضي بنا إلى أن الحب الإلهي عند الشاعرة متعدد الإتجاهات: «فهو حب الألوهية من جهة، ولتجلياتها عبر أشكال موجودات العالم أيضا»[3].

ومن موجودات العالم التي وظفتها الشاعرة "الطبيعة" بتشكيلاتها الصامتة والصائتة، وإن كانت الطبيعة بالنسبة للصوفية كلها ناطقة بالحقيقة الربانية، فالطبيعة في الإبداع -قيد الدراسة- بدورها صارت رمزا للحب الإلهي والجمال. ومنها هذا المقطع من قصيدة (الغابة الحسناء):

وغابـــــةٍ مـــــن جِنَـــــانِ الخلـــــد نَادِيهَـــــا
سُـــــبْحَانَ مـــــن لمعَـــــتْ آياتُـــــهُ فيهـــــا
حسِـــبْتُهُ فـــي ضـــمِيرِ الكَـــونِ مســـتَتِرًا
حتـــــى تَجَلّـــــى بقاصِـــــيهَا ودانِيهَـــــا
روحـــا تَصُـــبُّ رحيـــقَ الحسْـــنِ أكؤُسُـــهُ

[1]- مكابدات ص 94 (من النص السابق).
[2]- ، تحليل الخطاب الصوفي، في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، آمنة بلعلى، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ومنشورات الاختلاف، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجز آمنة بلعلى آمنة بلعلى ائر، الطبعة الأولى، 1431هـ، 2010م، ص75.
[3]- منصف عبد الحق. الكتابة والتجربة الصوفية (نموذج محي الدين بن عربي)، منشورات عكاظ، الرباط، الطبعة الثانية 2011م، ص 387.

فيَثْمُـــلُ الغـــابُ مـــن إغـــداقِ ســـاقِيهَا

مـــن بعـــضِ فَيْضِـــهِ نـــورٌ فـــي أزاهرِهـــا

ومـــن ســـنائِهِ طَهْـــرٌ فـــي أقاحِيهَـــا

وفـــي نســـيمِها مـــن رَوْح النعِـــيمِ إذا

رَاحَ الأصـــيلُ بـــه تَـــذكُو مَجَالِيهَـــا

هـــامَ الفـــؤادُ بمـــا أوحَتْـــهُ فِتنتُهـــا

فَشَـــفَّ حتـــى تَلَاشَـــى فـــي معانيهـــا

رَشَـــفْتُ فيهـــا كـــؤوسَ الفـــنِّ مُتْرَعَـــةً

مـــن لـــونِ زهرتِهَـــا أو لَحْـــنِ وادِيهَـــا

وأغْـــرَتِ القلـــبَ بالعشـــقِ الـــذي سَـــجَعَتْ

بـــه العَنَـــادِلُ فـــي أعلـــى دَوَالِيهَـــا

للهِ أيامُهَـــا الزهـــراءُ مـــا فَتِئَـــتْ

تلـــوحُ للـــنفسِ ذِكراهـــا فَتُشْـــجِيهَا!

ظَلّـــتْ طيوفـــاً مـــن الألـــوانِ هائِمـــةً

فـــي الـــروح تُطرِبُهَـــا دهـــرًا وتُشْـــقِيهَا

رأيـــتُ فيهـــا صـــبايَ الغَـــضَّ قـــد رَتَعَـــتْ

أيامُـــهُ بـــين عَارِيهَـــا وكاسِـــيهَا

نُســـابِقُ الخَطـــوَ فـــي أرجـــاءِ رَابِيَـــةٍ

ولِلْغَرَائِـــرِ ضِـــحْكٌ مـــن تَنَاغِيهَـــا

ونَخْتَفِـــي فتُوَارِينَـــا خَمَائِلُهَـــا

ويَفْضَـــحُ السِّـــرَّ هَمْـــسٌ مـــن قَمَارِيهَـــا

ونمـــلأ العـــين مـــن غَنّـــاء مُزْهِـــرَةٍ

وتُشْـــفِقُ الـــنفسُ أن تَجْنِـــي أقَاحِيهَـــا

ويُقْنِـــعُ الطَّـــرْفَ حُسْـــنٌ فـــي مَبَاسِـــمِها

ويُـــنعِشُ الـــرُّوحَ عِطْـــرٌ فـــي تَرَاقِيهَـــا

قـــد جَـــلَّ فيهـــا صـــنيعُ الله مُبْـــدِعِهَا

فَصِـــحْتُ: «هَـــذِي العَـــذَارَى البـــيضُ تَشْـــبيهَا

خَلَقْـــتَ رَبِّـــي الجَمَـــالَ المحـــضَ نَعْشَـــقُهُ

حَشَـــاهُ أنْ يُبْتَلَـــى بـــالقبح تَشْـــوِيهَا»[1]

فالقراءة السطحية توجه القارئ إلى أن الشاعرة تتناول موضوعا وصفيا فحسب، لكن الاطلاع والقراءة المتأنية وأحيانا القراءة التأويلية تكشف أن المبدعة تعيش حالة وجدانية عاطفية تدلل عليها القرائن اللفظية والسياقية. علما أن ربط المعنى بالوحدات اللغوية ومرجعها الجاهر، لا تفيد في شيء، مما يحتم علينا مضاعفة العملية التأويلية في المقاربة قصد فهم فلسفة الشاعرة في في هذا النص الابداعي الجمالي، وتَمَثُّلِ التجربة الشعرية الصوفية الخاضعة إلى عمليتي "الابدال والتوسع".

فالشاعرة في النص نظرت للطبيعة كونها ***فيض ملموس للجمال الإلهي.*** فللجمال الإلهي عُلُوٌّ يتمثل في تجليه بوجهه لذاته وله «دُنُوّ يدنو به منا، وهو ظهوره في الكل»[2]. وعليه فإن ما تزخر به القصيدة في حقيقته رموزُ للجمال الإلهي. فالنور الوارد في مطلع القصيدة (في بعض فيضه نور في أزهارها) هو مظهر الألوهية ومجل لتنوعات أوصافه المقدسة النزيهة، بحيث أن نوره هو فيض سائر المخلوقات، والله سبحانه جعل الوجود كله مرموزا في نوره.

وعدلت عن لفظ الحب معتمدة العشق بالصيغة المقولية للفعل المضارع الجمع (نعشق)، ودلالته الإفراط في الذبول الذي يتعرض له العاشق، بالإضافة إلى دلالة العفة التي يحملها أصل كلمة العشق ما يتساوق مع التصور الذهني عند المتصوفة بخصوص حب الله،

---

[1]- ديوان ورود من زناتة، ص 161-162.

[2]- اصطلاحات الصوفية، كمال الدين عبد الرزاق القاشاني، ضبط وتعليق موفق فوزي الجبر، نشر الحكمة، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى 1415- 1990م، ص23.

فالشاعرة ظلت وفية للمفهوم العرفاني لمعنى العشق ولو في سياق حسي/رمزي يتغنى بالطبيعة كدال على بنية الجمال العرفاني.

إن الشاعرة تصف حالة في طريق التصوف، كما يبدو من النص، وهو عشق الجمال المفضي إلى الحب الإلهي، ولا يُخْفِي علينا -مثلا- ترددُ رمز الماء في النص وما يشتق منه من رموز (للمياه- سواقيها- النهر- مرايا الماء- ساقية- السواقي...). تعلقَ الشاعرة بعالم الأشياء كتجل للجمال الإلهي، كيف لا؟ والماء متصل بعرش الرحمان جمالا وجلالا، قال تعالى:«وهو الذي خلق السماوات و الأرض في ستة أيام، وكان عرشه على الماء ليبلوكم أيكم أحسن عملا»[1].

فالشاعرة بعرفانها الصوفي تعتبر جمال الطبيعة سرا من أسرار الكون الموصل إلى الحب الإلهي، فمن خلالها كانت ترى التجلي:

هـــامَ الفـــؤادُ بمـــا أوْحَتْـــهُ فِتنتُهـــا
فَشَـفَّ حتـــى تَلَاشَـــى فـــي مغانيهـــا
رَشَـــفْتُ فيهـــا كـــؤوسَ الفـــنِّ مُتْرَعَـــةً
مـــن لـــونِ زهرتِهَـــا أو لَحْـــنِ وادِيهَـــا
وأغْـــرَتِ القلـــبَ بالعشـــقِ الـــذي سَـــجَعَتْ
بـــه العَنَـــادِلُ فـــي أعلـــى دَوَالِيهَـــا[2]

إن شعرية الطبيعة في النص مأخذ جمالي تعكس من خلاله الشاعرة صور المخلوقات التي هي علامات و قسمات وآثار صفات إلهية، ولهذا تظل النفس الانسانية

[1]- سورة هود، الآية 7.
[2]- ورود من زناتة، ص: 161.

مأخوذة بالجمال المنعكس في الموجودات، فتحبه من حيث هو في كل شيء، كما تحب كل شيء من أجل الله[1].

فالمتتبع للدوال اللغوية يلحظ أن البناء يقوم على مكونين أساسيين:

- ✓ الطبيعة ممثلة للجمال الإلهي (أوحته فتنتها- زهرتها- لحن واديها- العنادل- أعلى دوالها).
- ✓ الأنا العاشقة ممثلة للذات الصوفية المشرئبة للوصول، (هام الفؤاد – رشفت كؤوس – أغرت القلب – العشق). وبذلك تتحقق المحبة المغترفة من بحار الجمال:

قـــــــد جَـــــــلَّ فيهـــــــا صـــــــنيعُ اللهِ مُبْـــــــدِعِهَا
فَصِحْتُ: هَذِي العَذَارَى البيضُ تَشْبيهَا [2]

في هذا البيت والأبيات قبله لامست الشاعرة الرؤيا الصوفية حينما سمت بجمال الطبيعة إلى الجوهر الروحي الذي يتراءى لها في الموجودات بما في ذلك المرأة باعتبارها قيمة جمالية.

(فَصِحْتُ: هَذِي العَذَارَى البيضُ تَشْبيهَا)[3]

فمن أسلوبية الكتابة الشعرية في عمقها الصوفي عند الشاعرة الزناتية أنها ربطت تيمة الحب بجمال العذارى، مقحمةً مستوى عال من الإيغال الصوفي الذي دأب حجب الجمال الإلهي تحت مسميات غزلية، و فيه كسر قاس لأفق التلقي الذي لا يدرك أن منبع الجمال الحقيقي الجدير بالعشق هو الله، و أن جمال الحسان يرقى إلى درجات السمو الروحي كي تكون رمزا نبيلا للجمال و الحب الصوفي.

---

[1] - ابن عربي حياته و مذهبه، أسين بلاثيوس، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار القلم، بيروت،لبنان،1979م، ص243.

[2]- ورود من زناتة، ص: 162.

[3]- نفسه.

يبدو أن أمينة بأسلوبيتها -هذه- في التعبير الذي يقتفي أثر الصوفية في العشق كانت على قدر من الشاعرية، فقد غمرت عاطفتها في الحب برقة الغزل، واختارت من المحسنات ما يناسب المقام دون تكلف أو تصنع، كالترادف و الطباق الواردين في البيتين الآتيين:

قـــــد جَـــــلَّ فيهـــــا صـــــنيعُ الله مُبْـــــدِعِهَا
فصـــحت: «هـــذي العـــذارى البـــيض تشـــبيها
خَلَقْـــتَ رَبِّـــي الجَمَـــالَ المحـــضَ نَعْشَـــقُهُ
حاشـــــاه أن يبتلـــــى بـــــالقبح تشـــــويها»[1]

نزع القصيد في الشعر نحو كونية الجمال بآفاق واسعة و رحبة نقلت فيه الشاعرة بحسها الصوفي«مفهوم الجمال و الحب من لغة الفلسفة و الدين و الأخلاق إلى لغة الإبداع والعشق و الإشراق، وإلى لغة الرمز والإشارة و الذوق، وذلك لإحساس الصوفية بقصور اللغة الأولى وابتعادها عن عمق الوجود المتجدد باستمرار تحت مظلة التجليات القدسية»[2]

والشاعرة إذ توظف الطبيعة و المرأة في النص فإنها تطرح تصورا صوفية تجاه هذين العنصرين و تخرج بهما إلى آفاق الجمال اللانهائي لأن «العالم كله في غاية الجمال ما فيه شيء من القبح، بل وقد جمع الله له الحسن كله والجمال»[3]. إنها نظرة أخرى يتضمنها عجز البيت الشعري تجاه الجمال الرامز للمحبوب المقدس، وهي عاطفة قلبية تقصد التوحيد بين الحب المادي والإلهي.

فالقصيدة السابقة (الغابة الحسناء) نموذج مثالي لجوهر التشكيل الرمزي في شعرية التعبير عن التجربة الروحية المعاشة والرقي بها إلى مراتب تصبح معها الموجودات رمزا للمُوجِدِ ودليلا على عظمته، والتعاملُ مع القصيدة كَشَفَ وبَيَّنَ أنها نبراس يمكن

---

[1]- ديوان ورود من زناتة، ص162.
[2]- الرؤية الصوفية للجمال، منطلقاتها الكونية وأبعادها الوجودية، أحمد بلحاج آية وارهام، ص222، طبعة منشورات ضفاف، الرياض، الطبعة الأولى، 1435هـ-2014م
[3]- نفسه ، ص 223.

تعميم بعض جوانب شعريتها على منجز أمينة، لأن أغلب إبداعها «يتكئ على بناء رمزي يفضي إلى إغناء تجليات (ها) العرفانية المحدوسة في تناغم عميق بين الجليل والجميل»[1]. ومنها القصائد التي وظفت الأنثى تصعيدا إلى استكناه التغزل بالذات الإلهية، فالمرأة تحضر في مقدمة الرموز والآثار المُجَلِّيَة للجمال، وفي ذلك من الإشارات القوية التي تربط بين الغزل وخاصة العذري العفيف منه، والحب الصوفي «ففي هذا الحب يتعلق المحب بمحبوبه تعلقا مثاليا، بعيدا عن إغراءات الجسد، وهذا يتشاكل مع طبيعة التجربة الصوفية»[2]، فحقل الغزل أسعف الشاعرة في دواوينها لحمل مواجيدها، فاستعارت لغة الغزليين، واقتبست أسماء معشوقاتهم رمزا لحب الذات العُلْوِية. تقول في قصيدة «مقام الليل»:

شَـــربتُ الوَجْـــدَ ألوانَـــا ... وآهـــــاتٍ وأحزَانَـــــا
كـــأنّي فـــي الجَـــوَى قَـــيسٌ ... يَـــذوقُ الحـــبَّ أشـــجَانَا
فـــلا لَيلَـــى تَعـــودُ لَـــه ... ولا يَســـلَو الّـــذي كَانَـــا
و يَكتُمهـــا علَـــى لَهـــبٍ ... وتَفضَـــحُ مِنـــهُ بُركانَـــا
يـــرَى لَيلـــى لَـــهُ وَطنـــاً ... وأنهـــارًا و بُســـتانَا
وأطيـــــارًا تُلَقِّنُـــــهُ ... مَقامـــــاتِ وألحانَـــــا
يَـــذكُرها نَـــدَى حُلْـــمٍ ... يُحيـــلُ القَلـــبَ ظمآنَـــا
شـــباباً كالشّـــذَى العُـــذرِي ... مَضـــى كـــالطّيفِ عَجلانَـــا
وأشـــعارًا يُضـــيئُ بِهَـــا ... تُخـــومَ اللّيـــلِ سَـــهرانَا
وكَاســـــاتٍ مُعطّـــــرةً ... أغاريـــــدًا ورَيحانَـــــا
يَجـــوبُ علـــى هَـــوى لَيلـــى ... بِحـــارَ الشّـــوقِ هَيمانَـــا
عُبـــابُ الحـــبِّ يُغرِيـــهِ ... لَيَغـــرقَ فيـــهِ نَشـــوانَا
ولَا شـــطّ يَلـــوحُ لـــهُ ... ولا طَـــوقٌ لَهـــا بَانَـــا

[1]- الخطاب الصوفي في الشعر المعاصر(قراءات ذوقية)، د. راشد عيسى، نشر: وزارة الثقافة، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 2006م، ص 46.

[2]- الخطاب الصوفي وآليات التأويل، (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، عبدالحميد هيمة، مطبعة رابطة أهل القلم، سطيف 2008م، ص64.

ومـــا ليلَـــى سِـــوَى (حَـــرفٍ) يُريـــــقُ لَديـــــهِ سَـــــلوانَا

* * * *

ســـألبَسُ فـــي هَـــوى لَيلـــى نُجـــــومَ اللّيـــــلِ وَلهانَـــــا
وأصـــــــحابِي دَرَاويـــــشٌ تَنـــــاجَوْا فِيـــــه خِلّانَـــــا

هذه التجربة في تكوين القصيدة الشعرية تفيد أن الشعر الصوفي المغربي المعاصر في حلة الشاعرة أمينة المريني استغل أسلوب الغزل الإنساني، واتخذ منه صورا لمعاني الحب الإلهي، فالجمال المحسوس (جمال العذارى – جمال ليلى...) هو وسيلة للجمال المطلق، واللغة اختزلت -في القصيدة- حالات وجدانية راقية مغترفة من أسلوب الغزل أسمى أساليبه التعبيرية، حتى أن الفرق لا يكاد يَبِين بين الإنساني والإلهي دون مؤشرات توجيهية، فلولا أن القصيدة منسوبة للشاعرة أمينة المريني المعروفة بحسها الصوفي، ولولا أنها منتسبة لديوانها «مكاشفات»، وعنونتها ب«مقام الليل» ضمن "المكاشفة العشرون"، لذهبت الظنون بنا كونها قصيدة غزلية لأحد رموز الغزل العذري لنسجها على منوالهم.

ومن دلائلها النصية (الوجد – الجوى – الحب – ليلى – مقامات – القلب – كاسات – هوى ليلى – الشوق – هيمانا – (حرفٍ)...). والإشارات النصية المركبة أكثر توجيها إلى طبيعة الرؤيا الصوفية المتناولة في القصيدة مثل:

× ومـــا ليلـــى ســـوى (حـــرف) يريـــــــق لديـــــــه ســـــــلوانا

ومما يصرف الدلالة عن ظاهرها قولها في البيتين:

ســـــألبَسُ فـــــي هـــــوى ليلـــــى نجـــــــومَ الليـــــــل ولهانـــــــا

وأصحـــــــــابي دراويـــــــش تنـــــــاجوا فيـــــــه خلاّنـــــــا

ويأتي توظيف أمينة المريني للمرأة في شعرها منسجما مع التجربة الصوفية، مختلفا عن تجارب الغزل الذي يشكو حرقة الفراق و لوعة الهجر، و إنما نحن أمام تجربة لا تغَّيب المحبوب ولا تسهو عنه، لأنها دوما في رحلة التعقب و السير خلف ***"بريق الجمال"*** متقفية هداية النجم و بريقه وجماله، إن جمال "ليلى" و إحاطاتها الجمالية إشارة إلى معان الباطن.

وهكذا حَمَّلَتِ الشاعرة القصيدة معاناتها الوجدانية آهات أحزانها، واللهيب الحارق الذي تكتوي به أحشاؤها «وتفضح به بركانا»، والكرب الذي تعيشه جراء الشوق إلى المحبوب "يحيل القلب ضمآنا"... وهي معاني –كلها- حسية صرفتها المبدعة للدلالة عن المعاني الروحية الصوفية المتعلقة بمحبة الله.

إن الشاعرة في هذه القصيدة اتخذت من اسم "ليلى" رمزا جماليا فنيا فيه شيء من الأصالة التليدة، وعلامة دالة على الجمال والحب، فسياق النص وتركيبته المتواصلة ترفض آدمية ليلى، إذ لا يعقل لشاعرة أن تتغزل بأنثى، مما يدل فقط على رمزيتها، ف«ليلى ليست امرأة بالمفهوم الحقيقي، وإنما هي واردة في النص بالمعنى الأسطوري، والأسطورة هنا بمفهومها الخاص، تعني الكائن الجميل الذي نظل طول الدهر نحلم به، ونلهث وراءه، ولا نعثر عليه أبدا، أو الأمل الوديع الذي يظلّ يَتَأَوَّبُنَا ولكنّه لايتحقق لنا مطلقا»[1].

وهذا الاستعمال الرمزي للمرأة في إيحاءاته الجمالية يحمل الفكر لارتياد مجاهد الأسئلة في تصوير الذات الإلهية بالمرأة، إذ الأمر فيه تجسيد وتشبيه بالماديات وإن كان

[1]- دراسة تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي)، لمحمد العيد، عبد المالك مرتا، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1988، ص56.

الصوفية بررروه بالتجلي، فيبقى لعلماء الشريعة الإسلامية موقفهم المستنبط من قوله تعالى: «ليس كمثله شيء وهو السميع العليم»[1].

وتبرير هذا الحضور الرمزي للمرأة في حقل الحب الإلهي في لحمة الشعر المغربي المعاصر وعند المبدعة أمِينة خاصة هو الانطلاق من الجاهز المسلم به في المدونة الصوفية القديمة، ينضاف إلى ذلك خصيصة «التَّجَوُّز» التي تُمَيِّزُ موقفَ الشعراء في التعامل مع الرمز واستعماله أدبيا.

[1]- سورة الشورى، الآية 11.

4-3) الحب وبنية الكشف

الكشف لغة من فعل كشف الشيء، وعنه كشفنا، رفع عنه ما يواريه ويغطيه، ويقال: كشف الأمر، وعنه: أظهره، وكشف غمّه: أزاله، وفي التنزيل العزيز: «ربنا اكشف عنا العذاب إنا مومنون»[1].

فمن معاني الكشف في اللغة هو الإظهار الذي يتماشى ويتقاطع مع المعنى الاصطلاحي الذي يعنينا ويهمُّنا في البحث، حيث وَرَدَ في قاموس المصطلحات الصوفي أن المكاشفة هي «مطالعة الحقائق من وراء ستر رقيق»[2].

وجاء في "اصطلاحات الصوفية أن المكاشفة هي: «شهود الأعيان، وما فيها من الأحوال في عين الحق، فهو التحقيق الصحيح بمطالعة تجليات الأسماء الإلهية»[3].

ويتردد مصطلح الكشف في لغة الصوفية شعرهم ونثرهم، وتلقفه الشعر المغربي المعاصر باستعمالات متنوعة، منها سياقاته في إطار بنية العشق الذي هو مرتبة من مراتب الحب، يقول الشاعر محمد الطوبي:

أنتِ نبية في الكشف والإسراء
نورك تهتدي به قِبْلَة العشـــاق [4]

فالشاعر استلهم من الحقل القرآني حادثة الإسراء كرحلة تتجاوز قانون الزمن ونواميس الكون، وقرن كل ذلك بالكشف الذي يتغيَّاه للوصول إلى الحقائق الخفية، في رحلة تتقبلها مواجيد الحب الإلهي بمؤشر قوله «قِبْلَةُ العشاق».

فكيف اشتغل «الكشف» في الدواوين الشعرية للمبدعة؟

---

[1]- المعجم الوسيط، باب الكاف.

[2]- قاموس المصطلحات الصوفي، دراسة تراثية مع شرح اصطلاحات أهل الصفاء من كلام خام الأنبياء. أيمن حمدي، ، الناشر: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، تاريخ النشر: 2000م، ص86.

[3]- اصطلاحات الصوفية، كمال الدين القاشاني، ضبطه وعلق عليه: موفق فوزي الجبر، الطبعة الأولى، نشر الحكمة، دمشق_سورية، ص 201.

[4]- ديوان: صعودا أناديك سهوا، محمد الطوبي، قصيدة: احتفالية الخروج من الخريف، ، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1983، ص29.

فـالإطلاع علـى النصـوص المسـتقرأة مـن الـدواوين ومراجعتهـا يظهـر أن المبدعـة توجهت إلى اسْتِرْفَاد «الكشف» من التراث الصوفي، بوصفه تجربة وموقفا عرفانيا إزاء الكون والحياة، وذلك بدافع ذاتي ينشد تلبية غاية وجدانية روحية متطلعة للحقيقة العلويـة، ودافع موضوعي يهدف إلى إغناء التجربة الشعرية المعاصرة إذ على المستوى الجمـالي أو البعد الدلالي، من خلال نفخ روح خلاق في هيكل هذه التجربة الشعرية.

ففـي قصـيدة «سلوك» مـن ديـوان «المكابدات» تعمـق الشـاعرة أمينـة المرينـي مـن تجربتها الوجدانية بمحمولات وجودية، ترفع تجربتها الشعرية في استغراقاتها التأملية، إلى مقام التجربة الصوفية المتحررة من قيود الحس والسلطة:

لنَا في القُلوب عُيونٌ
تَدُلُّ على بَعضِنَا. . .
لنَا في العُيون قُلوبٌ
سَتَكشِفُ عن وَجْدِنَا. . .
نَسَجْنَا له خِرَقًا
مِن سَدَى دَمِنَـا
وجُعْنَا... وطُـفْـنَـا نَـشـــــاوَى
عـلَى ذَاتِنَـا. . .
سَلاطينَ عِشْـقِ
يُبَايِعُنَا في الهَوَى غَيْرُنَـا. . .
وحِينَ سَلكْنَـا طَويـــلًا. . .
نَرُشُّ لَظـانَـا علَـى دَرْبِنَـا
وقُلنـا: «اخْتَرَقنَـا مَقـامَ الجُنون
واحْتَرقْنـا بِكَشْـفِ الفُتـون
. . .»
تَجَلَّى الحَبيبُ

بَساتِيـــــــنَ شَـدْوِ
تَموجُ علـى كَفِّنَا. . .[1]

في هذا المقطع المنتقى تكرر الحب ومشتقاته بألفاظ دلالية صريحة:

(ستكشف عن وجدنا – سلاطين عشق – الهوى – الحبيب). هذا الحقل ارتبط ولازم في النص حقلا دالا على الكشف وما يدور في محور معناه (ستكشف – الكشف – بكشف – تجلى الحبيب...) في أسلوب قصصي يستمد شرعيته من الخيال الصوفي -الذي نظَّر له "ابن عربي" في "فتوحاته"، و الذي يعتبر من ثوابت المرجع في الكتابة الصوفية- ويحدث حوار بين ثلاث ذوات مختلفة/متحدة:

- ✓ الذات المخاطبة: وهي الذات الإلهية.
- ✓ الذات المخاطبة: الشاعرة، وهي راوية الحدث
- ✓ الذات الروحية: و هي نفس الشاعرة و محور الخطاب.

وقد انعكس انكسار فاعلية الوعي الظاهر على أوتار الروح والباطن، وذلك من خلال اللفافة حوت: ***العين القلبية، والقلب العيني***:

لنا في القلوب عيون
تدل على بعضنا. . .
لنا في العيون قلوب
ستكشف عن وَجْدِنَا. . .

تظهر كلمة القلب و العين محورا تدور حولهما معاني النص، فهما منفذ الكشف برمزيتهما الصوفية، مما يوحي بإطلاقهما وعدم محدوديتهما، و ذلك للتمكن من معرفة الاسرار الإلهية، وشرط تحقيق ذلك في العرف الرقائقي سبيلان:

- ✓ الحب الخالص
- ✓ خلو القلب من أي نشوة تنازع الحب الإلهي.

[1]- ديوان مكابدات، قصيدة سلوك، ص 28-29.

وهذا هو حال القرب الذي أشار إليه صاحب "اللمع":«وحال القرب: لعبد شاهد بقلبه قرب الله منه فتقرب إلى الله تعالى بطاعته، وجميع همه بين يدي الله تعالى بدوام ذكره في علانيته وسره»[1]

و هو ما يجعل القلب بساتين شدو تموج على الأكف، و مَسْكَنًا دائما للمتعالي، ومن تم انطلقت الشاعرة فيما يشبه الحفر العرفاني في حركة تردم الهوة الفاصلة والمسافة الشارخة بين الظاهر والباطن. وهذا ما يضع الذات في مواجهة نفسها باكتشاف أعماقها، والاستماع إلى أصواتها، بل الإصغاء إلى نداء الباطن، مكمن الأحلام البانية لقضاء اللقاء بين عناصر الذات التي تتحدد في بوثقة الروح لأن عناصر الذات الخارجية «لا تمثل في الروح بوصفها نتاجات لنشاطه الذاتي»[2]، هكذا جمعت الشاعرة عناصر ذاتها وحررتها من أسباب التفرقة ووضعتها في قلب النسق الذي ينتظم الحواس والقلب في دائرته العشق الإلهي، الموصول بعروة الروح، المتجهة صوب غاية تتطلع إلى الرؤية والكشف والتجلي في سفر الروح ورحلة الانتشاء.

إن عبارة الشاعرة في المقطع:

وقلنا: «اخترقنا مقامَ الجنون
واخترقنا بكشف الفنون
. . .»
بساتيـــــنَ شدْو
تَموجُ على كفّنا. . .

اختارت الشاعرة خلالها التدليل على متعة الوصول بصورة بصرية مستوحاة من فنية شكل الكتابة، فوضع جزء من النص بين مزدوجتين يوحي بمحوريته الإبداعية التي لا يمكن الاِستغناء عنها في بناء القصيدة شكلا ودلالة وهي طريقة في الكتابة الشعرية تخلق

[1]- اللُمَع، أبو نصر السراج الطوسي، ص 84.
[2]- المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 1988م، ص 12.

لدى المتلقي رجة التموج[1]، كما تشهد للمبدعة بالقدرة على التنوع والإخصاب في بناء الدلالات المرتبط بسياحة الروح. وتكشف (أي العبارة) على تلك الرحلة الروحية المتعالية إلى عالم القيم والفضائل والحقائق المطلقة: (واحترقنا بكشف الفتون – تجلى الحبيب...)، فالرابط بين العبارتين واضح جلي للمتلقي المتذوق إذ شدة التعلق وحب الذات الإلهية لما تنطوي عليه من حسن وبهاء وَرَوَاء كان سبيلا إلى تفتح عين البصيرة (لنا في القلوب عيون... تدل على بعضنا) وكشف الحقائق العلوية بوصفها طموح مُؤَدَّاهُ مجاهدات داخلية ذاتية، أهلت ذات الشاعرة المتصوفة أمينة المريني للإرتقاء في معارج سفر الكشوفات والتجليات وبالتالي تحقيق كينونتها المنشودة في اتصال المخلوقات بالخالق.

ومن تجليات المنحى الصوفي الذي اختارته الشاعرة أنها في تحررها من الحس (طفنا نشاوى – مقام الجنون...) لا تنحو توجه الإتحاد والتوحيد أو ما يفضي بالصوفية إلى وحدة الشهود، وإنما هو نوع من المحو و التحقق بالصفات الإلهية بعد الغياب عن الوعي و الإدراك والحس و الشعور، لأنه «من نظر إلى سلطان الله ذهب سلطان نفسه»[2]. وذهاب سلطان النفس/ الذات الشاعرة ليس بالمفهوم الفلسفي وإنما هو نتيجة ذات عاشقة للجمال الإلهي الذي يكشف بدائع الصُّنْعِ في ملكوت الله، تقول في قصدية تحت عنوان «حبيبي»:

(بكافِكَ) تَنْسُجُ هَذِي العصافيرُ مَوَّالَهَا
وتَغْزِلُ أَشْجَارُكَ الُّلدْنُ في السِّرِّ سِرْبَالَهَا
وَكَافُكَ تُلْهِمَ عَيني من النور شَلَّالَهَا [3]

هذه المقطوعة تزودنا بمفاتيح دلالية إضافية للحب الإلهي، وهي على منوال ما سبق من النصوص ترتبط ارتباطا مباشرا بطبيعة التجربة الشعرية التي تمارسها المبدعة

[1]- المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر من النكبة إلى النكسة، د. أحمد زكي كنون، أفريقيا الشرق، المغرب، طبعة 2006م، ص 129.
[2]- طبقات الصوفية، أبو عبد الرحمان محمود الحسين السلمي، تحقيق وتعليق: مصطفى عبد القادر عطا، ص 30، دار الكتب العلمية، الطبعة1، بيروت، لبنان، 1998م.
[3]- سآتيك فردا، ص 52.

أمينة المريني وتؤسس لها في سياق الحساسية المعاصرة، فالنص مطبوع بهيام قوي غمرته الشاعرة بمواجيدها في انسجام تام مع أصول التجربة الشعرية الصوفية، حيث حَمَّلَت أمينة المريني النص طابعها وتوقيعها في الحب الإلهي وذلك من خلال اقتباس معاني ودلالات ذات صيغة استعارية تنهل من المجال التصوري الخيالي المرتبط بالوجود:

العصافير ⟵ تنسج المواويل

الأشجار ⟵ تغزل السرابيل

غير أن هذه الموجودات في النص سيقت بأداء لغوي في صيغة المخاطب (بكافك – أشجارك – كافك)، فَتَكْشِف أن الشاعرة نهجت «آلية إبداعية من آليات الشعرية الصوفية، ألا وهي رؤية الشيء في غيره»[1]، وحررت تيمة الكشف والتجلي في علاقتها بالحب الإلهي من المدونة الجاهزة للفكر الصوفي الذي يركز على الأنثى (سعاد – لبنى – ليلى...)، فوسعه المنجز الشعري لأمينة المريني ليشمل جماليات الكون وبدائع الصنعة فيه، فكان ذلك من الإبدالات المُسْتَحْسَنِ اختيارها في تجربة وخطاب الشعرية الصوفية الأنثوية[2].

ويظهر لنا الكشف الذي ترنو إليه الشاعرة من خلال فعل وشعيرة الدعاء، وقد احتضن نص أمينة المريني الشعري في تجربتها الصوفية الحب الإلهي وامتزاجه بالدعاء والتضرع الراغب في النظر إلى وجه الله تعالى، تقول في ثلاثيتها «الميزاب»:

الحِجْرُ تَعْنُو للدعاء رحابُهُ

فَيَرِقُّ في عليائِهِ ميزابُهُ

ويَرُشُّ أنداءً ويُطْلِعُ سوسَنًا

عَلَّ المَشُوقَ تُبَلُّ منه رِغابُهُ

---

[1]- نورالدين أعراب الطريسي، الاستعارة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر بالمغرب، طبع PRINT AYNE، وجدة، الطبعة الأولى، ص 176.

[2]- نفسه، ص 176-177.

(يا رَبِّ أني قد سألتُكَ نظرةً

في وجهِكَ العالي البَهِيِّ إهابُهُ)[1]

من خلال التركيب النصي للمقطوعة الشعرية يتجلى ارتباط مفردات الحب بالدعاء والتوسل بغاية الوصول إلى الذات العلية، يكشف هذا الامتزاج المفاتيح التالية (تَعْنُو للدعاء – عَلَّ المشوق – سألتك نظرة في وجهك...)

فالدعاء يخرج الذات من صحوها ووعيها إلى ما يشبه السكر الذي تغيب فيه أنانية الذات وكبرياؤها، وتطلب الوصول بين الأنا «المحب» والأنا «المحبوبة»، من هنا كان الدعاء في تجربة أمينة المريني يحمل دلالات روحية عميقة -في تجربتها الوجدانية- مَقْصَدُهَا الوصول إلى الكشف وفناء الذات بوسيلة الحب والمعرفة الإلهيين.

وهذه القراءة الباطنية لفعل «الدعاء» يوضح بجلاء علاقة «الكشف والحب» كما يوضح حالة الانبهار والدهش أمام الجمال الإلهي تدل عليه كلمتي (الأنداء – سَوْسَناً)، وهذا الدعاء موقف رهيب مهيب يوازيه حُبٌّ عفيف لمحبوب متصف بالاحتجاب والمنعة والرفعة والجلال والعزة:

يا رب أني قد سألتك نظرة

في وجهك العالي البهي إهابه

هذا ما يُقِرُّ به فعل الدعاء من حالات العلو والتسامي، وهو الأمر الذي يفسر حضور أو اعتماد الشاعرة أداة النداء «ياء» التي تستعمل لنداء البعيد والقريب[2]، إنه بعد مكاني وقيمي تتمتع به الحقيقة «المحبوبة»، وفي ذات الوقت قرب في الوجدان وطمع في الكشف. فالصياغة الأسلوبي توحي بشوق عميق للذات الإلهية، وقد عبرت عنه الشاعرة بالنداء المناجاتي، والخبر الإنكاري المؤكد بأداتين (أن – قد)، وشدة الشوق يوازيه شدة التمزق، فبقدر ما تشظت الذات بقدر ما كان شوقها أقوى وأكبر، فالمناجاة المضمنة في

---

[1]- سآتيك فردا، ص 59.

[2]- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة1، 1998م، ص75.

نسيج النص وتركيبه المعنوي دال على مدى رفض الشاعرة لواقعها الروحي والطمع في ما هو أكثر (النظر إلى وجه الله العالي البهي). إن هذا النوع من الطموح يكشف الشحنة الإيمانية بشكل ظاهر، وبشكل خفي يوحي بحالة الغربة الوجدانية وواقع ترفضه لأنه لا يتلاءم مع نفسيتها ومنازعتها، لذلك تتعمق "هوة" التشظي ويزداد الرغبُ في محو شوائب الكدر من طريق المريدة/أمينة ويمتد طرفها إلى(النظر) وتحقيق الكشف.

فهذا البيت يحمل الحنين والشوق الصوفيين للذات المحبوبة، ورغبة عارمة في التخلص من أدران الحسد نحو تجلي الأنوار الإلهية التي أَسَرَت عشق الشاعرة، فجعلتها تنشد الموت:

وَحْدَكَ تَحملُنِي
في انْكِسَارِ المَرَايَا
إلى نَخلَةٍ في ذُرَى
الصَّحْوِ عندَكْ
وَحْدَكَ أنتَ مَلِيكُ
السَّماءِ الّتِي في رِدَائي
ولَولاكَ ما كنتُ
في الوَجدِ عَبْدَكْ
لأنَّك أنتَ
ولَا أنتَ غَيرك أنتَ
أَموتُ على سِدرَةِ
العِشْقِ
عِنْـدَكْ[1]

[1]- خرجت من هذه الأرخبيلات، ص 38-39.

ورد الموت في دواوين الشاعرة مرات متعددة تصريحا وتلميحا، وبدلالات ومعاني متنوعة، لكنه في ديوانها الأخير «خرجت من هذه الأرخبيلات» اكتسى طابع الوضوح باكتمال التجربة الإبداعية.

فالموت الوارد في النص الذي اجتزأناه من ديوانها الأخير ليس غاية تسعى الشاعرة إليه «كما كان الرومنتيكيون ينشدونه، رجاء التخلص من عتامة وقهر الحاضر ونشدانا لعالم الفردوس المفقود»[1]. فهو ليس الرجاء بغية الهروب، لكنه تطلع إلى عالم آخر وسَعْيٌ إلى حلم الوصول إلى الذات المعشوقة.

وجلال الموت هنا مرتبط بجلال الوجد والحب في طريق حلم الكشف والتجلي والعبور والتجاوز والإسراء إلى معارج الملكوت:

ولَولاكَ ما كنتُ
في الوَجدِ عَبْدَكْ
لأنَّك أنتَ
ولَا أنتَ غَيركَ أنتَ
أَموتُ على سِدرَةِ
العِشْقِ
عِنْـدَكْ

ولجأت الشاعرة إلى أسلوب «الالتفات» في الانتقال من ضمير المخاطب المفرد الموجه للذات العلية المعشوقة (لولاك – عبدك – لأنك – أنت...)، إلى ضمير المتكلم بصيغة المضارع الدال على الحال والاستقبال. فالموت عند المبدعة في اللحمة الشعرية هو موت رمزي به تحيى النفس، فهو (الموت) فناء المحب في الله، من خلاله تصبو الشاعرة إلى اكتشاف الفيض الروحي بداخلها، فالحياة الحقة عندها هي التي تكون في حضرة المحبوب الإلهي، وبذلك استطاعت أن تصور معنى لدلالة الحياة والموت مُسْتَقِيَةً

[1]- الشعر والتصوف الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر. إبراهيم محمد منصور، دار الأمير للنشر والتوزيع، ص 278.

من معين التصوف العاشق لأن «العشق هو القوة الحقيقية التي تدفع السالك إلى المضي قدما في الطريق أملا في لقاء المحبوب الأزلي... والعشق أسمى مكانة في العقل كما أن العشق يسمو بالعاشق حتى يجعله يفنى في ذات المعشوق»[1].

للحب والتجلي والكشف في شعر أمينة المريني دلالات ثرية ومتنوعة رصدنا بعضها في محاولة للربط بين هذه المفاهيم والوقوف على شبكة التواصل الدلالي والمرجعي بينهما، عَلَّ هذا التمازج في المفاهيم يقدم رؤية المبدعة المتصوفة تجاه الحب الإلهي.

دراسة جوانب من تيمة الحب في شعر أمينة المريني يكشف أنه ليس موغلا في التصوف الفلسفي الذي حشر نفسه في وحدة الوجود التي كانت دوما محل ريبة و توجس عند كثيرين، و إنما هو حب عرفاني من لوازمه الخضوع بالطاعة و التعبد، و مشفوع محفوف بالخوف و الخشية، ثم إنها اتخذته وسيلة لتصحيح العقيدة بمفاهيم قرآنية وسنية متينة متعلقة بتجليات الاسماء و الصفات و الأفعال الإلهية، وهو(أي الحب الإلهي) من وسائل تطهير النفس و تجميل الروح لتهيئتها لحال الكشف و الاتصال بالله.

وقد ساهمت أمينة المريني في اقتفائها أثر الصوفية و العرفانيين في الرقي بمفهوم الحب و تقدمه على المعنى الوارد في الفلسفة من الناحية المعنوية، «لأن الحب الفلسفي تمسك بالحب ومثال الخير، في حين أن هذا الخير تطور ليصبح معبرا عن الله في الفكر الصوفي و كذلك العرفاني»[2].

واتسمت رؤيا الشاعرة في حبها الإلهي بين الإشراق الصوفي و الخطاب القرآني، و هذا هو اتجاه المغاربة في تصوفهم السني الذي يرتوي من الكتاب الكريم.

---

[1]- أدبية النص بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني. محمد زايد، عالم الكتب الحديث، إربد، الطبعة الأولى، 2011م، ص 330.

[2]- المحبة والعشق بين الفلسفة، التصوف، العرفان، دراسة تركيبية، عمار محمد الرقعاوي، ضمن كتاب: التصوف أبحاث و دراسات، (مجموعة من المؤلفين)، تحرير و إشراف د. عامر عبد زيد الوائلي، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى، 1436هـ-2015م، ص 171.

ثانيا:

الرحلة الصوفية

1) الرحلة الصوفية في الشعر، محاولة تأطير.

1-1) التعريف العرفاني للرحلة

ارتبط الفكر الصوفي بالبحث عن مجاهيل الحياة، ومحاولة البحث عن نواميس الكون إشباعا لرغبة الكشف التي يسعى إليها دوما في السفر المتواصل نحو الحقيقة المطلقة.

والرحلة عند الصوفية « توجه القلب إلى الحق»[1] و عند الكاشاني أربعة أنواع[2]:

النوع الأول: هو السير إلى الله من منازل النفس إلى الوصول إلى الأفق المبين، وهو نهاية مقام القلب ومبدأ التجليات الأسمائية.

النوع الثاني: هو السير إلى الله بالاتصاف بصفاته، والتحقق بأسمائه إلى الأفق الأعلى ونهاية الحضرة والواحدية.

النوع الثالث: هو الترقي إلى عين الجمع والحضرة الأحدية وهو مقام قاب قوسين ما بقيت الاثْنَيْنِيَة فإذا ارتفعت فهو مقام أو أدنى وهو نهاية الولاية.

النوع الرابع: هو السير عن الله للتكميل. وهو مقام البقاء بعد الفناء وفرق بعد الجمع.

وإذا كانت الرحلة و السفر سلوك بشري إرادي «يفتح من الناحية الانتروبولوجية آفاقا غير محدودة لانعكاسات المرئي المعيش -أثناء عملية السفر- على الذات المسافرة، سواء على مستوى السلوك الاجتماعي، أو على مستوى التصور الخاص، أي رؤية العالم»[3]، فإن التصور الصوفي أحاط الرحلة بنوع من القدسية، ونقلها من الفهم السطحي

---

[1]- اصطلاحات الصوفية، الكاشاني، ص42.
[2]- اصطلاحات الصوفية، الكاشاني، ص42-43.
[3]- أدب الرحلة الصوفية في الغرب الإسلامي، عبد الرحيم علمي، مجلة دعوة الحق، العدد 350، ذي الحجة، 1420هـ، مارس 2000، ص55.

للأشياء إلى مستوى ميتافيزيقي، جعل المريد والمشبع بالروحانية الصوفية يَرْكَبُ "المعنى" العرفاني للرحلة بُغْيَة الوصول إلى مقامات قدسية جليلة.

والسفر الصوفي يتخذ طابعين اثنين:

الأول: هو الرحلة البدنية، أي تنقل الذات بين الأمكنة، مثل الرحلات الحجازية التي كانت بهدف الحج والعمرة أو مجاورة قبر النبي صلى الله عليه وسلم، أو التنقل للأخذ عن المشايخ، ويكون المسافر الصوفي يقصد من سفره شعائر دينية أو التقرب من الخالق، أو تقوية البعد التربوي بتصحيح تزكية موقفه تجاه الخلق في ما يتعلق بالأخلاق والمعاملات كمقامات: الحياء والسخاء والصبر...

الثاني: هو رحلة باطنية حسية، غايتها التقرب من الحضرة الربانية، ومعرفة الذات الإلهية، وما يرتبط بقدسية عالم الشهود، فهو سفر يجد حيزه المكاني في قلب المسافر الذي ليس بينه وبين معشوقه مسافة لقطعها.

1-2) الرحلة و الشعر: وشائج وجدانية

السفر بمفهوم التنقل أو الرحلة يعتبر تقليدا في صناعة القصيدة العربية القديمة، كما أشار الى ذلك ابن قتيبة في مقدمته النقدية في تصدير مصنفة «الشعر والشعراء»[1]، وفي دراسة قدمها الدكتور شكري فيصل تحت عنوان "تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام" استخلص أن القصائد القديمة، والجاهلية على وجه الخصوص تشترك من حيث البناء الموضوعي الاستهلالي في «التساؤل عن الظعن والإخبار عن رحيله، وممشات الركب والوقوف عند معالم الطريق، وذكر الظعائن والهوادج، وذكر النساء والتحدث عنهن»[2].

وقد وجد شعراء التصوف في تيمة السفر/الرحلة، غايتهم التعبيرية، في شِقِّهَا الرمزي والإشاري، فإذا كان السفر المكاني في الإبداع الشعري العربي، يرتبط بقطع الفيافي والقفار ومصارعة الوحيش، فيقابله في السفر الصوفي المكابدات الروحية،

---

[1]. الشعر والشعراء، ابن قتيبة الدينوري، تحقيق: أحمد محمد شاكر، (د ط ت ش)، ج 1، ص 75.

[2]- تطور الغزل بين الجاهلية الإسلام، شكري فيصل، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الخامسة، (د ت)، ص117،

ومجاهدة التدرج في المقامات والأحوال، والعروج الروحي، وبقدر ما كان الشاعر الجاهلي –مثلا- يقف عاجزا على مرافقة الظاعنين، فَيَمْكُثُ الجسد وترافق الروح والقلب الركب، بقدر ما وجدنا أهل العرفان يشتكون عدم استطاعة مرافقة أهل الله (السالكين) في درب العشق الإلهي.

والشعرية المغربية المعاصرة في شخص التجربة النسائية الوجدانية للشاعرة أمينة المريني، اقتبست هذا الملمح الصوفي وعاشته واقعا، وعكسته في مرآة الفيض الشعري، باشتغالات متنوعة للمجال الدلالي التصوري.

2) البعد العرفاني للرحلة في شعر أمينة

2–1) السفر والخلاص من سجن الجسد

تقول الشاعرة في المقطع السادس من قصيدة «القفص» ذي الأحدَ عشر مَقْطَعاً:

لنَا فيه أمسٌ بعيدٌ
ويومٌ وَحيدٌ وغدْ
نُسافِرُ إلَيهِ ومِنهُ على رَعْشَةٍ في الجَسَدْ
ونَسهَرُ فيه معَ العَابرينَ
علَى تَلَّة الذّاكِرهْ
لِنَسلوَ ما يَفعلُ الوقتُ
بالوَجْهِ والخَاصِرَهْ
وقد نَملأُ الكأسَ أنشودةً من زَبَدْ
فَنمضِي ولَا يَرتَوِي مِن نَداها أحدْ[1]

وهذا المقطع يشكل وحدة لفظية وموضوعية مع المقطع العاشر:

[1]. خرجت من هذه الأرخبيلات، ص47-48.

ورُوحي أنَا سافِرٌ في مَنافي رُؤاهْ

يُسافِر في نَفسِهْ نافِرًا في صَدَاهْ

ويَنْسابُ مِنهُ حَنينٌ

كَمَسِّ الكَمانْ

هُنا أو هُنالِكَ يُشعِلُ

حِسَّ المَكانْ

وحَدسَ الزّمانَ

على كَوثرٍ غَارِقٍ في الصَّلَاهْ

ليَخْرُجَ من لَيلِه والنّهارْ

إلى آخرَيْنِ وراءَ مَجَازِ السِّتارْ،[1]

في هذه القصيدة الشعرية التي اجتزأنا منها هذين المقطعين نجد الشاعرة تؤسس لثقافة الروح والوجدان، وتمنح الروح وجودا جماليا يحولها إلى فضاء مكاني يفيض بالمعنى و يُبْدِعُ معنى الزمن.

بهذا المنظور المعرفي، والسياق الصوفي، يمكن قراءة موضوع الرحلة عند أمينة المريني، فالرحلة الصوفية في الكتابة الشعرية المرينية شاهد على صراع بين الروح والجسد، إنه الجسد المثقل الذي يَشُدُّ إلى عالم المادة والطين، ويسجن الروح في زنزانة الشهوات، وعنوان القصيدة «قفص» يحمل دلالة الجسد الذي تشقى به (الأنا) وتسجن فيه الروح، فيما المبدعة تتطلع إلى الخروج من وطأة المادة إلى العالم المقدس « **نسافر إليه ومنه على رعشة في الجسد - ونسهر فيه مع العابرين** ». فالرحلة تجري على أرض بدن الشاعرة وروحها، للخروج من تأثير الجسد وشهوانية النفس التي تغشِي العقل فتمنعه من إدراك المعاني الصافية.

ولعل مجريات هذه الرحلة التي أَحْكَمَتِ الشاعرة خيوطها، دون أن تكشف عن ألغازها ورموزها، يضخم حجم الفتنة التي تحدثها في نفس القارئ، فهي رحلة تيبدو

[1]. خرت من هذه الأرخبيلات، ص49-50.

أقرب إلى اللاّمعقول منه إلى العقل والواقع، ومنذ الوهلة الأولى يدرك المتلقي أنه سفر غير عادي، لأنها رحلة«عبر قانون التعجب» المُتَبَنّي للخارق، المثير للدهشة و الإبهار، لأنها رحلة صوفية تحطم الحدود الفاصلة بين المرئي المشاهَد في الأعيان، و غير المرئي الذي لا يمكن أن يطال إلا بالتوهم والتخييل والتصوير[1]

فهذا النوع من السفر الوجداني التمست فيه الشاعرة «معادلا موضوعيا» للمعراج نحو القدس الأعلى، ولا يعدو أن يكون هذا السفر «معادلا موضوعا للمقامات الصوفية التي يقطعها المريدون السالكون، بعد جهد جهيد ومجاهدات نفسية على درب المحبة الإلهية»[2].

وقد مكنت التجربة الصوفية لدى أمينة المريني، وتكاملها مع التجربة الشعرية من نسج مشاهد جمالية للروح المسافرة العارجة للمقام القدسي، فليس (الكوثر – مَسّ الكمان – حس المكان – حدس الزمان – الصلاه...) إلا امتدادا لروح الشاعرة وتكاملا لها لأن القيمة التي تمثلها هذه الملفوظات اللسانية هي اشتقاق من الوعي والتجربة الشعريتين، فكأن الشاعرة تريد بذلك أن تؤسس رؤيتها الشعرية في بعدها الصوفي على ربط بين جمالية الروح واختراق عالم الغيب:

لِيَخْرُجَ مِنْ لَيْلِهِ وَالنَّهَارْ

إلى آخرين وراء مجاز الستارْ

إن جلالة الرؤيا الصوفية في النص الشعري تكمن في جلال نموذج الرحلة الذي ابتكرته المبدعة للطرف الذي لا يتأتى إلا للمريدين المرابطين في المكابدة والمجاهدة، والشاعرة أمينة المريني فهمت -وفق رؤيتها الشعرية- الرحلة فهما مِثَاليّاَ، غايتها "السمو" ووسيلته "المعاناة" والمواجهة الحقيقية لفضاء الدهر المغلقين:

---

[1]. ينظر مقال: «حركة المسافر وطاقة الخيال» (دراسة في المدهش والعجيب والغريب) د/مصطفى اليوسفي، مجلة نزوى، العدد37، يناير 2004م.

[2]. شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل، د. مختار حبار، منشورات الكتاب العرب، دمشق، 2002م، ص84.

هنا أو هناك يشعِل

حس المكان

وحدس الزمان

لقد كانت تدرك أنها في الزمان والمكان لم تجد سوى ما يمنعها من الوجود الحقيقي، ويبقيها في حدود الكينونة المغلقة تحت وطأة الجسد وثقله المعنوي في طريق التزكية، فالسفر الصوفي كغاية وسيلته المعاناة، وعليه، راحت «الشاعرة أمينة المريني تعمل في سعيها إلى المطلق ومعانقته، على تحرير ذاتها من حمأة الجسد وسجنه، وأناها من سلطة المعنى وتستبدل به معنى متحوّلا باستمرار يتجاوب مع نزوعها الرؤيوي الجوهراني بلغة إسشراقية وغنائية تتلألأ بقوافٍ داخلية وموازنات صوتية، كما بمنجزات الكشف والرؤيا، وهذا ما يتيح للأنا أن تتجوهر في الصميم من هويتها الكيانية المهدورة، وأن تبصر بضوء المحبة أعماق الحياة رغم ما فيها من زيف وخداع»[1].. تقول الشاعرة في مكاشفتها الثالثة "رقصة"[2].

كَي أَخرُجَ مِن هَذا الجَسَدِ الوَهَجِ

الجَسدِ الغَنَجِ

الجَسدِ الثَّبَجِ

كَي أَدخُلَ ذَاتَ الصَّفْوِ

وذاتَ الصَّحْوِ

سَتَلْبَسُني ثانية

أَخْتَزِلُ العُمرَ الجَمْرَ

العُمْر الخَمرَ

بِكَأْسٍ لا تُشْبِهُ تِلْكَ الكَأْسَ

يَشُقَّ الجُبّةَ مِنهَا

أَهلُ القَفْرِ

---

[1]. في راهن الشاعر المغربي من الجيل إلى الحساسية، عبد اللطيف الوراري، ص167

[2]. في راهن الشاعر المغربي من الجيل إلى الحساسية، عبد اللطيف الوراري، ص167

وأهلُ الفَقْرِ

وأهلُ القَبْضِ

وأهلُ الجَذْبِ[1]

إن نص المكاشفة الثالثة من الديوان يسمو بالسفر في النص الشعري إلى تجربة التوق الصوفي المراد به الاكتمال والفناء بعد معاناة حالات الفقد والغياب.

وحرصت المبدعة في نصها -قيد الدرس- على استحضار المكونات الحكائية في مكاشفاتها الشعرية/الصوفية، والتي يمكن رصد بعضها كالآتي:

الهدف: استهلت الشاعرة قصيدتها بتحديد الهدف من رحلتها الصوفية الروحية الوجدانية، من خلال علامات لسانية صريحة دالة على القصدية والغاية:

× كي أخرج من هذا الجسد الوهج.

× كي أدخل ذات الصفة.

ويَأتي القصد من الرحلة في مستهل القصيدة كفعل أساسي يمكن اعتباره تقمص شعري للأفعال التي تؤطر السلوك الصوفي الطرقي كَ «فعل زاخر بالمقصديات وأبعد ما يكون عن الاعتباط»[2]، وهي غاية يبررها البحث المستمر عن الحقيقة التي لن تَتَأَتَّى إلا بالتخلص من أدران الجسد المادي،.

المكان: المكان حددته المبدعة بمكان انطلاق السفر/الرحلة وابتدائه وهو الخروج من "الجسد" تجاه "الصفو" و"الصحو" إن المكان الذي يصوره السفر الصوفي لأمينة المريني لا يشبه الأمكنة التي تعرفها، فهو يتميز بتفرده الخاص أو لا واقعيته، فهي تريد الخروج من المرئي المستحيل (الخروج من الجسد) إلى اللامرئي اللامشاهد حددته جماليا بِـ (الصفو والصحو)، وتخلو المشاهدة الشعرية من كل مؤشرات مكانية واقعية مما يجعلنا نقر بضرورة «دراسة رمزية السفر عند الصوفية ملحة في إطار منهجي

---

[1]- ديوان مكاشفات، ص26-27

[2]- الرحلة في الخطاب الصوفي الطرقي(مقال)، د.عبد الله بن عتو، مجلة الصورة، العدد الرابع، شتاء 2002، ص52.

تحليلي يكشف العلاقة القائمة بين الواقعي والتخييلي، بين الفعل والإيمان، بين سفر البدن وسفر القلب، بوصفه رمزا محملا بشحنات دلالية رحبة المجال»[1].

إن العالم المكاني الذي صنعته المبدعة في نصها هو عالم قوامه الدوال الشعرية بما تحمله من أبعاد رمزية، فهي انطلقت من الحقيقي (الجسد) للوصول إلى الغيبي العجائبي، في محاولة للتخلص من الأول الملموس وإثبات الثاني المثالي الذي يؤكد أن المكان هنا مكان صوفي بكل الأبعاد. وقد حضيت أماكنها بوقفات وصفية موجزة لفظا ( ) لكنها عميقة معنىً، وهنا تبلورت أسلوبية التداخل بين السردي والوصفي في نصوص أمينة، «لأن المكونين (الوصف والسرد) مظهران متلازمان في كل النصوص الحكائية بدرجات متفاوتة. وبما أن السرد هو سير مع الأحداث المعِيشة في تتابعها الزمني، فإن الوصف هو التفاوت إلى الأمكنة والأشياء والأشخاص في حالة ثبوتها وسكونها خارج أي بعد زمني»[2]

الزمان: المبدعة في شعرية رحلتها حددت عددا من الأيقونات المشيرة إلى مكونات السفر/الرحلة، وأعطت كل عنصر الشفرة اللغوية الدال عليه، والزمان في هذا السفر الصوفي الشعري يحضر بِجَلِيّ العبارة في السطرين:

أختزل العمر الجمر

العمر الخمر

فالشاعرة أمينة المريني وظفت الزمان وتعاملت معه بمفهومين، الأول هو أن الرحلة تستغرق العمر كله، بذلك طَوَتِ المبدعة المسافات وغطت كل الفجوات العمرية الفاصلة بين مراحل الحياة ومفاصلها، دونما اعتبار للماضي أو الحاضر والمستقبل.

وإذا كانت في النص ذكرت الزمن الحقيقي المتمثل في العمر، فإن ثنايا النص

---

[1]- أدب الرحلة الصوفية في الغرب الإسلامي(مقال)، عبد الرحيم علمي، مجلة دعوة الحق، العدد 350، ذي الحجة 1420، مارس 2000، ص62.

[2]- رحلات السوسيين بين المعرفي والأدبي، محمد الحاتمي، أطروحة دوكتوراه الدولة، مرقونة بخزانة كلية الآداب أكادير، المغرب، ص359.

المتضمنة للناصب (كي) المكرر مرتين والمقترن بالفعلين المضارعين (أخرج – أدخل) المسندين إلى المتكلمة المبدعة، يُدخل المتلقي في دوامة الزمن المستقبل الذي يستغرقه السفر في عالم الخلود والفناء والشهود، عالم الخمرة الصوفية التي لا تشبه الكؤوس، والزمن المستقبل الغيبي في النص يعبر عن ميولات المتعة التي تَسْتَسْلِمُ لها المُرْسِلَةُ، فلا تَجِدُ بُدًّا لدخولها إلا من خلال المستقبل المستغرق فيه الفناء.

الراوية: الساردة بالمفهوم الأدبي في النص استكملت شروط التجربة الصوفية والشعرية واستطاعت صهرهما معا في بوتقة النص من خلال تقمص بطولة رواية الحدث والقيام به والمشاركة فيه رفقة الدراويش والمريدين كشخصيات مشاركة في صناعة الأحداث،

أَهلُ القَفْرِ
وأهلُ الفَقْرِ
وأهلُ القَبْضِ
وأهلُ الجَذْبِ

إن الروح المشبعة بالفكر والممارسة الصوفية المعاشة جعلت أمينة المريني بطلة تجربتها الوجدانية، والصوفي بطبعه هو بطل أو مشروع بطولة محتملة و«لكل بطل هجرة هي انتقال إلى الأسمى، لأن هذه الهجرة هي تجديد للحياة وبعث لقوى، فهي ترك للشهوات وتفجير للطاقات وترك اللذائذ الدنيوية»[1]، والمتن الشعري الذي اشتغلنا عليه من المكاشفة العاشرة يدفعنا للاقتناع بهذا الرأي قياسا إلى رؤية القصيدة وموقع البطلة/المبدعة في سياق الكتابة الشعرية والمقصدية التي أطرتها.

ثم إن اعتماد الشاعرة الفعل (أخرج) في العبارة الأولى من القصيدة بصيغة المضارعة الدالة على الحال والاستقبال، يجعل اللفظ كالثريا التي تنير معنى النص ودلالته الصوفية، خاصة إذا استقرأنا الاستعمالات اللغوية للفعل ومدى انصهار التجربة

[1] - البطل في التصوف والانتروبولوجية والفنون والأحلام (مقال)، د.علي زيعور، مجلة الباحث، عدد 8 شتنبر-أكتوبر 1979، ص81.

الصوفية للشاعرة فيه، ورد في المعجم الوسيط «خرج خروجا: برز من مقره أو حاله وانفصل، ويقال: خرجت السماء: أصحت وانقشع فيها الغيم، وخرجت خوارج فلان: ظهرت نجابته وخرج من الأمر أو الشدة، خلص منه، وخرج على السلطان تمرّد وثار، وخرج في العلم أو الصناعة: نبغ فيها، وخرج السحاب، اتسع وانبسط»[1]

فالرحلة الصوفية تتقاطع مع المعنى اللغوي لفعل (خرج) الذي صدرت به قصيدتها في مَعَانٍ نذكر منها:

× الانفصال عن ملذات الحياة وشهواتها، وهو كذلك انفصال عن الجسد ورمزيته المادية.

× الصحو والانقشاع، فالتصوف هو تزكية للنفس وتنقيتها، و قد استعملت المبدعة اللفظ في ثنايا النص:

كَي أخرج من هذا الجسد الوهج

الجسد الغنج

× الثورة والتمرد، فالسفر الصوفي يهدف إلى تحقيق مناطات في النفس، أجلها التمرد على سلطان الهوى.

× ثم نذكر مفهوم الاتساع والانبساط في ارتباط مع البعد الفنائي الذي هو غاية تأتي بعد سياحة روحية ومكابدات في طريق المجاهدة النفسية.

فالمبدعة تود إصباغ الجلال والسمو والارتقاء من الجسد إلى الروح، بمعان السفر الصوفي ومنح الذات الكلية الممكنات السامية التي جعلت الشخصية الصوفية محورا للنص لا يمكن الفصل فيه بين "أنا" الشاعرة و"الأنا الصوفية".

والنص في دلالته الكلية هو تعطش للخروج من الصراع مع الذات والبحث عن الخلاص، حيث ارتدت شاعرتنا خرقة التصوف وانصرفت عن العالم المادي إلى ما

[1]- المعجم الوسيط، باب الخاء.

وراء الوجود لأن مغزى السفر الصوفي هو «أن يبحث الإنسان في ذات نفسه عن خلاصه وأن يسعى حثيثا في سبيل إدراك هذا الخلاص»[1].

2-2) السفر الصوفي وغربة وجدان السائحين

ذهب القشيري إلى أن الرحلة قسمان، و عبر عنها بالسفر:

«× سفر بالبدن هو الانتقال من بقعة إلى بقعة.
× وسفر بالقلب هو الارتقاء من صفة إلى صفة»[2]

فإذا كانت غاية الرحلة الجغرافية هي البحث عن تجليات وآثار الألوهية فإن الرحلة القلبية الوجدانية تهدف إلى الانتقال من حال إلى حال، والاغتراب الوجودي في المنجز الشعري لأمينة المريني يطابق في معانيه مفهوم السياحة والسفر والرحلة عند الصوفية.

تقول في قصيدة: (عزف منفلت من عزف منفرد

على وتر الهاء) من ديوان المكابدات:

وحَبيبي قد هَمَّهُ
أنْ تُلابِسَ (لَامُهُ هاءَهُ)
أن يَزدَهِي اِسمُهُ أَلَقًا
في البَعيدِ.. البَعيدِ.. البَعيدِ
وما هَمَّهُ
أن يَرى السّائِحينَ
وقَد لامَسُوا جَذْبَهُ
ما هَمَّهُ لَمّا زُلْزِلَ قَلبي زِلْزالَه[3]

---

[1]. الولاء والولاء المجاور (بين التصوف والشعر) عبد الحكيم العلامي، ، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1998، ص106.

[2]. الرسالة القشيرية، عبد الكريم بن هوزان القشيري، علق عليه: القاضي زكرياء بن محمد الأنصاري، ، دار الكلم، القاهرة،(د. ط. ت. ش)، ص 312.

[3]. المكابدات، ص 4-5.

إذا نحن جمعنا الوحدات اللسانية المنتشرة والواردة في أسطر هذا المقطع: (حبيبي – البعيد.. البعيد.. البعيد – السائحين – لامسوا جذبه)، نذكر رغبة الشاعرة في تحقيق الغاية المرجوة من السفر الوجداني المغترب، وهو ملامسة الجذبة والوصول إلى الفناء، غير أن تكرار لفظة "البعيد" ثلاث مرات في المقطع بصيغة التعريف، يَنِمُّ على الإحساس الوجدان الصوفي في النص «بالبعد الانطولوجي الذي يفصله عن مبتغاه، فدورة الحياة طويلة جدا، وتحقيق الوثبة من الوجود الخاضع لشروط الزمان والمكان إلى الكينونة الأصلية الأزلية أمر صعب. هذا الإحساس كثيرا ما يضاعف الإحساس بالاغتراب واستحالة الاتصال والعودة، فتصبح رحلة الفناء رحلة تائهة تفتقد اتجاهها»[1].

إن تصدير الفعل "هَمَّ" بحرف التحقيق "قد" في الشطر الأول من المقطع، وتصدير ذات الفعل بِمَا النافية في الشطر الثاني، كشف عن علاقة الاتصال بين العاشق (السائح) والمعشوق الذي يزدهي جمالا (يزدهي اسمه ألقا) وتملكا (تلامس لامه هاءَه).

فالإحساس الوجداني للشاعرة أمينة المريني بنعت الاتصال ضَخَّمَ حَجْمَ الإحساس بالغربة في درب السفر الصوفي. غير أن المبدعة اختارت في سفرها وسياحتها مقوما أَسَاساً يعتبر المحرك الفعلي للوجدان المغترب ألا وهو «الحب والعشق الإلهي» الذي استهلت به المقطع -قيد الدراسة- (حبيبي)، ونهجته كقوة دافعة محفزة لتقوية سلوكها الجهادي في سفر الحقيقة.

يا لَيته
لَو دَرَى أَنّي لمْ أَعِشْ إلاّ لَهُ
أَنّنِي وامِقٌ
وامِقٌ
عاشِقٌ
سائِحٌ فِيهِ

[1]. الكتابة والتجربة الصوفية، منصف عبد الحق،نموذج محي الدين با عربي، منصف عبد الحق، منشورات عكاظ، الرباط، الطبعة 2، 2011م ص 360-361.

أنَّ عُمري ابتَدَا عِندَهُ

لَيْتَهُ...[1]

هذا المقطع الشعري يتناص رؤيويا مع حالة المعاناة التي يحملها الوجدان الشعري، ويكشف علاقة الفرق بين المحب والمحبوب، والناسخ الاسمي "ليت" المتكرر مرتين موصول بضمير دال على الذات العلية المقصودة في السفر، يبرز مدى تعطش الوجدان الشعري الصوفي السائح للقاء المحبوب، ويكشف أن السياحة الصوفية للشاعرة أمينة تَهفُو إلى نقلة «بعيد المرتقى، تنشد ما هو باهر وأخاذ، وحديث ومنفلت، وجاد وبراق، ومثرٍ لروح الكون»[2].

الشاعرة في رحلتها وتحليقها إلى العالم الأسنى (سائح)، تحركها قوة داخلية وجدانية متحرقة بلهيب العشق الإلهي:

أَنّنِي وامِقٌ

وامِقٌ

عاشِقٌ

إنه العشق الذي يراود أمل المبدعة للوصول بالرحلة إلى المبتغى لأن سفر السائحين المغتربين يشرئب إلى «الدنو من الجمال الأزلي والخير المطلق»[3]. وفي غمرة سياحة الوجدان المغترب تلاشى الكون في رؤية المبدعة أمينة المريني المرموز إليه بتلاشي ذاتها (لو درى أنني لم أعش إلا له – أن عمري ابتدا عنده) لأنه «لا يتم الاتصال بالله حقيقة إلا إذا فني العبد عن نفسه وتخلى عن شهواته»[4].

---

[1]. المكابدات، ص 8.

[2]. الرؤية الصوفية للجمال، منطلقاتها الكونية وأبعادها الوجودية، أحمد بلحاج آية وارهام، ص 164.

[3]. رحلة العارف من الفناء إلى البقاء، قرائة في قصيدة ارتحال الوهم، للشيخ محمد بن الحبيب قدس الله سره، د.قويدري الأخضر، مجلة الباحث، العدد الأول، مارس 2009، إصدار مخبر اللغة العربية وآدابها جامعة الأغواط، ص 170.

[4]. رحلة العارف من الفناء إلى البقاء، قرائة في قصيدة ارتحال الوهم، للشيخ محمد بن الحبيب قدس الله سره، د.قويدري الأخضر، مجلة الباحث، العدد الأول، مارس 2009، إصدار مخبر اللغة العربية وآدابها جامعة الأغواط، ص 171.

إن الشاعرة في سفرها محترقة الأحشاء والنفس بكل مشاعرها متعلقة بالمحبوب، مستغرقة فيه، لم يسعها إلا البوح بالغربة والتنفيس عن ذاتها ولو في خطاب "الشكوى" المعبر عنه بالناسخ (ليت) مرتين والحرف (لو) الدال على الامتناع.

هذا الإحساس بالغربة عبرت عنه الشاعرة أمينة المريني بنبرة حزينة في ديوان "مكاشفات" بأسلوب استفهام إنكاري يَنِمُّ عن غربة فؤادٍ سائح في رحلة صوفية عرفانية. تقول في قصيدة "مقام الجمال":

هلْ أَتاكَ حديثُ الفُؤادِ
الّذي ظلَّ لَكْ
قائِمًا
هائِمًا
سائِحًا
في الجَمالِ السَّنِيِّ الّذي سَرْبَلَكَ؟
وَوقُوفُ الأَسيرِ المُوَلَّهِ
خَلْفَ السِّتارِ الّذي حَجَّلكْ؟
هل أَتاكَ الّذي لا يُقالُ
إذَا ما اشْتَهَيْتُ الكَلامَ
وأَدْخَلَنِي الصَّمتُ
في حَضْرَةِ الحُسنِ
أو فِي عُروشِ الفَلَكْ؟
يا فُؤَادِي الفَتِيَّ
وَمَن أَدخَلَكْ؟

إن شعور المبدعة أمينة المريني بهيبة الجمال حَوَّلَ ضآلَتَها في السفر العرفاني إلى ذات مشدوهة، هائمة، سائحة في بحار الجمال الإلهي، واقتران السياحة (الرحلة) بالجمال في النص يوحي بإمكانات غير محدودة للمعاني، لأن النص يومئ أن رحلة

المبدعة نبعت من رعشة نابعة من الذهول بالجمال الذي أبدع فيه المتصوفة «لغة خاصة تَمَثَّلها الخطاب الجمالي وتداولها، بل إنهم جعلوا على هذه اللغة قداسةَ مواجيدهم ومواقفهم وحالاتهم ومقاماتهم، الأمر الذي جعلها لغة لها نظامها الإشاري السيميائي الخاص بها وحقلها الترميزي والاستعاري الخارج عن الحقول التي أَلِفت اللغة حراثَتَها»[1].

إن إحساس أمينة المريني بالاغتراب الوجداني هو الذي جعلها تنشد في رحلتها/سياحتها النور الجمالي في محاولة للاتصال بالجذور الأزلية (في الجمال السني الذي سربلك)، ففي حضرة حسن الإحساس «بالجمال الكوني يخفي لدى الصوفي مشاعر أكثر سرية: إنها مشاعر القلق الذي يخالج الصوفي تجاه العالم وتجاه ذاته، إن النظرة الجمالية تخفي مفهوما اتراجيديا على الطبيعة والإنسان -وهذا ما تتجاهله الدراسات المعاصرة التي تعرضت للحب الصوفي- باعتبارهما مؤسَّسَين على الاغتراب والانفصام على الأصل الأزلي؛ ولذلك كانت كانت حركة الحب رد فعل إزاء الاغتراب ونزوعها نحو طريق العودة والاتصال»[2].

بالإضافة إلى الإحساس بالنزعة الجمالية التي يمكن اعتبارها من أساسيات الدرائع في السفر الصوفي عند أمينة المريني التي أضفت على رحلتها الصوفية بعدا جماليا يتعالى بها إلى إنشاد التجليات الإلهية في عالم المطلق والكمال، نجد النص النقدي السابق ل "منصف عبد الحق" يضع الأصبع على مكمن الإحساس الذي يعتري الشاعرة بوصفها مبدعة صوفية ربطت السياحة الوجدانية بالحب الإلهي الذي اخترق الوجدان الشعري (هل أتاك حديث الفؤاد؟ - فؤادي الفتي - من أدخلك؟)، فالعشق الإلهي هو تفسير لهذا السفر «لأن الرحلة تنتج عن الإحساس بالاغتراب الأصلي الذي يخترق وجود الصوفي وحياته، كما أن الإحساس بالانفصام هو الذي يفسر ارتباط حركة الرحلة بحركة الحب والعشق الإلهي»[3]، بهذه الشحنة الوجودية تمضي أمينة المريني في سفرها، غير أنها

---

[1]. الرؤية الصوفية للجمال، منطلقاتها الكونية وأبعادها الوجدانية، أحمد بلحاج آية وارهام، ص80.
[2]. الكتابة والتجربة الصوفية، ص 363.
[3]. الكتابة والتجربة الصوفية، ص 365.

تخالف الوجوديين من حيث المنطلق الذي «يَتَّسِمُ باليأس والعجز أمام الوجود المجهول والقاسي»[1]، لأن نزعتها الوجودية في المنجز الشعري تكشف أن «الوجودية ليست تشاؤما وسلبية إنها اتجاه واقعي يدعو للتحدي والسير لأنه غاية في ذاته مهما ترامت طريق الوحدة والاغتراب أمام المجاهيل»[2].

علاقة الرحلة بغربة السائحين في الحقل الإبداعي لأمينة المريني يدل على متانة العلاقة بين المعرفة الصوفية والسفر الوجداني باتجاه المطلق، وبين التجلي الجمالي الذي هو غاية، والحب الإلهي بتلويناته العشقية الملتذة بالجميل، وفي غيرتها الوجدانية يمثل لها السفر الصوفي حالات من القرب والحجاب، الأنس والوحشة، ولكل منها معابره الحسية الجليلة، وهذه العلاقة الثلاثية بين: سفر السائحين في بعده الاغترابي –الجمال- الحب ربما يختزلها البيتان العموديان التاليين:

وُلِدتَ لِتَعْبُرَ عُمْرًا نَحيلاً
وما العُمرُ إلّا هَوىً جَمَّلَكْ
وُلِدتَ لِتَخْلُدَ في السّائحين
وتَهلَكَ بالوَجْدِ فيمَن هَلَكْ[3]

إن أمينة المريني في رحلة الإشباع الروحي على درب السائحين السالكين أضفت دلالات جديدة على معنى الحب الإلهي، حيث خلقت وسائل استوحتها من تجربتها الشعرية عبَّرت من خلالها على البعد الجمالي في تجربتها الصوفية، فالشاعرة في طريق سفرها تجاوزت "المادة" وفناء العمر للوصول إلى الجمال الحسي.

3) الإسراء والمعراج الصوفيان:

الإسراء والمعراج حدث بارز في ثنايا السيرة النبوية الشريفة.

---

[1]. الاغتراب في الشعر العربي الحديث، د.إبراهيم السولامي، منشورات زاوية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، طبعة 2008م، ص170.
[2]. الاغتراب في الشعر العربي الحديث، د.إبراهيم السولامي، ، منشورات زاوية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، طبعة 2008م، ص172.
[3]. ديوان مكاشفات، ص71.

والإسراء هو رحلة/سفر أرضي من مكة المكرمة إلى بيت المقدس، حيث أسري بالنبي محمد صلى الله عليه وسلم بقدرة الله على صهوة البراق.[1]

أما المعراج فهو سفر سماوي من بيت المقدس إلى السماوات السبع ثم سدرة المنتهى.[2]

وقد ذكر الحادث في مطلع سورتي الإسراء والنجم.

قال تعالى: «سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا، إنه هو السميع البصير»[3].

وقال سبحانه: «والنجم إذا هوى، ما ضلّ صاحبكم وما غوى، وما ينطق عن الهوى، إن هو إلا وحي يوحى، علمه شديد القوى، ذو مرة فاستوى، وهو بالأفق الأعلى، ثم دنى فتدلى، فكان قاب قوسين أو أدنى، فأوحى إلى عبده ما أوحى، ما كَذَب الفؤاد ما رأى»[4].

ومن المعروف أن حادث الإسراء والمعراج كان في السنة التي أُطْلِقَ عليها "عام الحزن" وهو العام الذي توفيت فيه خديجة أم المؤمنين رضي الله عنها وأرضاها، وتوفي فيه –كذلك- عم الرسول صلى الله عليه وسلم أبو طالب الذي كفله بعد موت جده عبد المطلب، و كف عنه أذى قومه بعد أن ابتعثه الله للعالمين.

ونظرا للأذى الذي لحق النبي صلى الله عليه وسلم بعد وفاة المُدَافِعَيْنِ عنه وعن دعوته، والآلام النفسية التي غمرت شخص الرسول صلى الله عليه وسلم، فإن الله أراد التخفيف عنه ومواساته برحلة الإسراء والمعراج.

وفي الحقل الصوفي يعد ابن عربي أول من أسس لمفهوم المعراج الصوفي في كتابه الموسوم بـِ: «الاسرا إلى المقام الأسرى أو المعراج الصوفي»[1]. في مصنفه نقلنا شيخ

---

[1]- الرحيق المختوم بحث في السيرة النبوية، صفي الرحمان المباركفوريا، دار السلام للنشر و التوزيع، طبعة خاصة بمؤسسة الحرمين الخيرية، الرياض، ، ص 207 و ما بعده.

[2]- نفسه.

[3]- سورة الإسراء، الآية1.

[4]- سورة النجو، من الآية 1 إلى الآية 11.

الصوفية في رحلة مَنَامِية إلى عالم النور والعرفان، حيث عرج ابن عربي في منامه إلى السماوات السبع فما فوقها، وسمع الخطاب الإلهي -حسب مصنفه- فتنفست روحه وتخلصت من حبس الدنيا والبدن، وحلقت في عالم الملك والملكوت.

في رحلته الصوفية انتقل ابن عربي من السماء الأولى إلى التي تليها ... إلى السابعة، والسماوات في رحلته رمز وتعبير عن المقامات، ثم عرج إلى إلى سدرة المنتهى ومنها إلى "الكرسي" ثم بعد ذلك إلى "الرفارف العلى" ليتبوأ "مقام المناجاة".

ومن الكتب التي تناولت الرحلة المعراجية بالدرس والبسط «كتاب المعارج»[2] الذي وضعه أبو القاسم عبد الكريم بن هوزان القشيري، والذي خصص "مسألة" مستقلة لمناقشة «الكلام في وقوع المعراج للأولياء». فهذا الموضوع "المعراج" الذي تناوله الكتابان كان ملهما للشعراء منذ القديم لاقتباس جزء من رؤاهم الشعرية، وحافزا فتح آفاقا واسعة من التحليق في عالمي الحقيقة والخيال.

وأمينة المريني في ديوان: "مكاشفات" عمقت مفهوم السفر الصوفي مستلهمة مطلع سورة النجم بأسلوب التناص القرآني حيث عمدت إلى اقتباس المصطلحات الواردة في "محكي" الإسراء والمعراج، و ضمنتها قصيدة موسومة بـ "مقام اللذة" وهي المكاشفة الثالثة عشرة، تقول في المقطع الثاني من القصيدة:

طُفْ بِنَا
واقتَحِمْ بَحرنا سالِكاً
فتَرَى أَهلَنا
لَبِسُوا الغَلَسَا
عَرَجُوا
مَزَّقُوا في الجَوَى

---

[1]. الاسرا إلى المقام أو المعراج الصوفي، محي الدين بن عربي، تحقيق: د. سعاد الحكيم، دَنْدَرَة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى 1408هـ، 1988م.

[2]. كتاب المعارج، أبو القاسم عبد الكريم بن هوزان القشيري، أخرجه و حققه: د. علي حسن عبد القادر، ويليه معراج أبي زيد البسطامي لأبي القاسم العارف بتحقيق نيكولسون، دار بيبليون، باريس.

خِرَقاً

وانْمَحَوْا في المَدَى

أَرَجاً سَلِساً[1]

لفظ "عرجوا" الذي ورد في هذا المقطع يجد امتداده في المقطع الرابع الأخير من القصيدة:

اقتَحِمْ يَا أَنَا

لذّةً.. لا تَوُبْ

وأَدِرْ بَيْنَنَا في الدَّجَى

أَكْؤُساً

صَحبُنا مَلأٌ زاهِرٌ

ودُمىً أُنُسٌ

حَوّلوا حُزْنَنَا

عُرُسَا

رَشَفُوا

رقَصُوا

ضحِكُوا وبَكَوْا

هَيَّجُوا صَبْوَةَ

الحِلْمِ إِذْ وَسْوَسَا

وغَفَوْا

وصَحَوْا

ونَأَوْا

ودَنَوْا

قد رَأَوْا

---

[1]. *مكاشفات. ص 81-82.*

ما رَأَوْا

في السَّرَى

قَبَسَا[1]

يتناول المقطعان موضوع "الرحلة" الصوفية نحو الذات الإلهية. غير أن المبدعة أمينة المريني لم تتناول هذه التيمة في القصيدة بطريقة عادية، وإنما اعتمدت في بناء الخطاب الشعري على جهاز مرجعي ينهل من النص القرآني والسنة القولية من أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم، فتوجه الشاعرة إلى الذات العلية جعلها تقتبس من حادث الإسراء والمعراج و تخيرته لِيُمَثِّلَ رافدا من روافد تجربتها الشعرية.

إن الشاعرة اقتبست من النص القرآني الذي يسرد قصة الإسراء والمعراج عددا من الدوال اللسانية، مما يعني أن الإطار اللغوي مدخل أساس لبناء أدبية النص وإن كانت الرؤية تجاوزت الحدود اللغوية الجاهزة إلى بناء «دلالة متحررة من سلطة الأشياء لا تدرك إلا بتجاوز المعقول إلى الحدس والكشف والتجلي، وهو ما يتصل أشد الاتصال بالرؤية الصوفية القائمة على التجليات والمشاهدات والمجاهدات»[2]. إن الوحدات اللسانية التي اعتمدتها الشاعرة في متن المقطعين لها قيمتها العرفانية في الحقل الصوفي. فلفظ "عرجوا" في المقطع الثاني من القصيدة، والذي أفردت له الشاعرة سطرا شعريا مستقلا، فيه إحالة مرجعية خارجية، وفيه حمولة دلالية ترمز للسفر الصوفي المقدس. ففعل "عرج" يدل على التوجه نحو الأعلى؛ أي السمو والارتفاع والارتقاء. نقول "عرج الشيء عُرُوجاً: ارتفع وعلا فهو عَرِيجٌ... وعرج في السلم، وعليه: ارتقى وصَعِدَ، وعرج بالشيء: صحبه في عروجه. ومنه: عرج بالروح والعمل: صعد بهما"[3].

فلفظة "عرجوا" كمحورة الكتابة في السفر الصوفي تُفْهِمُ المتلقي خروج الروح المبدعة إلى ميدان الحقيقة وتجلياتها اللامنتهية، والانتقال الدائم من الأدنى إلى الأرقى. فهو معراج «الصقل الدائم للروح المبدع واستظهار حقيقة الأنا على نموذج الواحد الحق

---

[1]. *مكاشفات. ص 82-83-84.*
[2]. *الدلالة الإيحائية في الشعر العربي الحديث. عفاف موفو، دار الجيل، الطبعة الأولى 2007م، ص 129.*
[3]. *المعجم الوسيط. باب العين.*

باعتبارها فَرْدَانية الإبداع»[1]. فالمعراج الصوفي في تجربة أمينة المريني هو مرحلة نهاية مَرْجُوَة في سفرها العرفاني «من عالم الغيب الغامض، إلى عالم الشهادة الواضح»[2].

ووظفت الشاعرة في قصيدتها تعبيرا عن التعلق بالحضرة الإلهية، من خلال لمسات شعرية بديعة، وصور بلاغية من كتابات ومجازات واستعارات، أخصبت المُخَيِّلَة العرفانية بإضافة جمالية دبجت المشهد العرفاني، و أوهجت المشاهدات الإلهية، ومن هذه اللمسات ربطت المبدعة هذه التيمة بثلاثة مستويات:

أولا:

ارتبطت تيمة المعراج في نص أمينة المريني بثنائية "القوة والضعف" والألم والفرح.

يَتَبَدّي ذلك من خلال خضوع الشاعرة المتوسلة إلى الذات العلية وانتشائها بفرحة المشاهدة:

× ترى أهلنا
لبسوا الغلسا

× مزقوا في الهوى
خرقا

×لذة.. لا توْب

×حولوا حزننا
عرسا

---

[1]. *حكمة الروح الصوفي، ميثم الجنابي، دار المدى، سورية، الطبعة الثانية، 2007م، ص 261.*
[2]. *الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، د.محمد بنعمارة، شركة النشر والتوزيع –المدارس- ، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1421هـ، 2000م، ص 218.*

×ضحكوا وبكوا

استقراء هذه الأسطر الشعرية المجتزأة من القصيدة، تفضي بنا إلى أن الدلالة الكلية للقصيدة وللتجربة الشعرية عموما تقوم على ثنائية ضدية قوامها تدلل المبدعة وخضوعها أمام الجلال الإلهي، فالمتلقي يَفْهَم من (مزقوا في الهوى خرقا – لبسوا الغلسا) أن الشاعرة تعاني مرارة المكابدة والألم في رحلتها الروحية الوجدانية، وبمفهوم "المخالفة" التي يأخذ بها الفقهاء والأصوليون في مقاربة النصوص، يمكننا أن نستنبط ورود قوة الله سبحانه وتعالى بشكل خفي على سبيل النص الغائب أو الخطاب الموازي، لأن أهل العرفان لا يُنَاجُون ولا يظهرون ضعفهم إلا أمام الجلال الإلهي، فالشاعرة خالفت التعبير بالمعنى المباشر نظرا لمحدوديته في الإفصاح عن المكنون.

وقد لعبت الاستعارات الواردة في الأسطر الشعرية دورا في الانتقال من المباشر إلى خلق شبكة دلالية تنسجم وثنائية "القوة والضعف"، فأصبح «لهذه الاستعارات مدلولا آخر، يتمثل في الإقرار بضعف (الإنسان) والاعتراف بذله وصغره، أمام القوة القاهرة الجبارة، للخالق العظيم جل شأنه. وهذه الدلالة إيحائية محدودة تخالف المعنى المباشرة، الناتج عن عزلة ومحدودية الدلائل اللغوية»[1]. إن الرحلة الصوفي في شكلها المعراجي عند الشاعرة أمينة المريني عبودية وخضوع أمام تجليات الجلال، وبالتالي يُبَرِّرُ «مشروعية هذا السفر الصوفي، نحو هذا الإله، المستحق للعبادة والخضوع»[2].

ثانيا:

المستوى الثاني الذي ربطت به الشاعرة المعراج الصوفي في قصيدة "مقام اللذة" هو الرؤية والمشاهدة، فالرؤية الصوفية بما تملكه من حمولة دلالية ورصيد معرفي صوفي، استطاعت أن تقتحم النسيج الشعري لأمينة المريني في معرض تناولها للسفر، الرحلة، المعراج. تقول الشاعرة:

---

[1]. الاستعارة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر بالمغرب، نور الدين أعراب الطريسي، ص 210.
[2]. الاستعارة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر بالمغرب، نور الدين أعراب الطريسي، ص 210.

ودَنَوْا

قد رَأَوْا

ما رَأَوْا

في السَّرَى

قَبَسَا[1]

إن الرؤيا المعبر عنها في المقطع بصيغة الفعل «رأوا» مرتين والمرتبط بحرف التحقيق «قد» المصدر بفعل (دنوا)، وهي دوال لسانية مقتبسة من سورة النجم، تُبَيِّنُ أن شعرية التصوف عند أمينة المريني اتخذت المعراج النبوي منهجا للانتقال من علم اليقين إلى "عين اليقين"، فالشاعرة تومئ بالمعراج إلى التدرج في المقامات الصوفية لِتَسْمُوَ من عالم الصورة المادية إلى عالم المشاهدة الخالصة للحقائق، ومن صعيد الحس المادي إلى صعيد الإدراك المعنوي، مستعينة في رؤيتها بتناص قرآني من قوله تعالى: «ثم دنى فتدلى، فكان قاب قوسين أو أدنى، فأوحى إلى عبده ما أوحى، ما كذب الفؤاد ما رأى، أفتمارونه على ما يرى، ولقد رآه نزلة أخرى، عند سدرة المنتهى، عندها جنة المأوى، إذ يغشى السدرة ما يغشى، ما زاغ البصر وما طغى لقد رأى من آيات ربه الكبرى»[2].

وعلى خلاف لغة الوصف والتعلق بالمحسوسات جاءت لغة "دنو" و"رأوا" لغة شعرية مميزةَ الأدبية، استلهمتها الشاعرة بصيغة فنية مدروسة لا تبتغي النقل الفوتوغرافي للسرد الشعري، بل مشحنة بدلالات تحيط بالنزعة الصوفية للنص، وهذا مما تضطلع به اللغة في الشعر الصوفي «لأن (اللغة) أداتهم الفنية الأولى في التعبير عن مكامن المعاني الباطنة في النص»[3]. والميزة الفنية في "دنوا" و"رأوا" هي بلورتها كرموز صوفية ووسيلة فنية لإغناء البنية الشعرية وتقريب صورة الكشف المبتغاة من السعي والسفر الصوفيين، وبذلك يكون الإقتباس «مستلهما لفظا ومعنى من السياق القرآني الذي يشير

---

[1]. *مكاشفات. ص 82-83-84.*

[2]. *سورة النجم، من الآية 8 إلى الآية 18 .*

[3]- الخطاب الصوفي في الشعر المعاصر(قراءات ذوقية)، د. راشد عيسى، نشر: وزارة الثقافة، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 2006م، ص 32.

إلـى واقعيـة المعـراج النبـوي فـي الاِقتـراب مـن الحضـرة الربانيـة ومكاشـفة الأحـوال المُغَيَّبَةِ»[1].

إن السـفر الصـوفي فـي بعـده المعراجـي سـمو إلـى الـواردات الإلهيـة والتنـزلات الروحانيـة، و«هذا هو المظهر الأعلـى لوجـود الإنسـان الـذي يبـدو عبـر الـوعي متقدما صـوب التحقق»[2]، وبـذلك تؤسـس الشـاعرة لطبيعـة معرفتهـا الصـوفية، حيـث أنهـا نسـق منسجم من حقـائق ويقينيـات تُدْرَكُ بالـذوق والتجريـب والمشـاهدة التـي «لا يتطـرق إليهـا الشك أو الغلـط، لأنهـا تأخـذ قيمتهـا مـن علـو مصـدرها، فهـي متلقـاة مباشـرة مـن الله عـز وجـل، بـدون واسـطة، سـواء أكـان ذلـك بواسـطة الإلهـام أو الرؤيـا المنامية أو بصـوت الهاتف»[3].

ثم إن الإيجاز الذي اتسمت به العبارة الشعرية:

قد رَأَوْا

ما رَأَوْا

يحيـل علـى تضـخم نـص مُـوازٍ للكتابـة الشـعرية مسـكوت عنـه، يَحْـوِي مُتَضَـمَّنَ المشـاهدة، وقـد تَـرُومُ البنيـة التكراريـة إلـى شـد انتبـاه القـارئ، وجعلـه يفكـر فـي دورهـا الأساسـي الـذي ينبغـي مراعاتـه فـي أي تأويـل محتمـل، فالرؤيـا إذا كانـت فـي المرجعيـة الصوفية قيمة مضافة لحشد الأتباع والمريدين باعتبارها مقام من مقامات الأفضلية، فإنها فـي شـعرية أمينـة المرينـي تعتبـر «مقـامُ لـذة» وهـي الحـافز لتحمـل مكابـدة السـفر، لعـب التكرار دور الحـافظ علـى طـابع "التخـزين والاستذكار"، ورَبْـطِ وصـال السـرد الشـعري وِفْقَ خطية مترابطة ترسم مراحل العروج وغايته:

---

[1]- نفسه،ص 39.

[2]. تراث الأدب الصوفي (مقال)، د.عاطف جودة نصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 1، القاهرة، أكتوبر 1980، ص111.

[3]. نظرية الاتصال عند الصوفية في ضوء الإسلام، سارة بنت عبد المحسن بن عبد الله بن حلوى آل سعود، دار المنارة للنشر والتوزيع، السعودية، 1991م، ص197.

رشفوا← رقصوا← ضحكوا← بكوا← هيجوا← غفوا← صحوا← نأو← دنوا← رأوا ما رأوا.

إن هذه الترسيمة الخطية لمراحل السفر المعراجي الذي تتحدث عنه أمينة المريني يحيل على لقاء ومشاهدة وقعتا في الزمن الماضي، لذلك ألفينا الشاعرة ترجع إليه بذاكرتها في حركة مضادة للزمن سَعْياً «لإقامة اتصال بين الأنا والأنا من خلال الزمان»[1]، فالبعث الإرادي لحدث الرؤية بالذات في حقل الرحلة يدل على قيمته عند الشاعرة، إذ أهمية الحدث هي التي تفرض التذكر، بذلك تكون العملية التذكرية عند شاعرتنا «توحيد الراهن وغير الراهن في ذاتها»[2] للانعتاق من وطأة الجسد وظلال العالم المادي نحو المقدس المطلق.

ثـــالثـــا:

البعد الثالث الذي ركزت عليه الشاعرة وربطت به رحاتها المعراجية هو بعد الزمن "الليلي".

فالليل إذا كان في المخيلة العامية «زمن ميت بحكم الأنشطة الاجتماعية التي يعتاد المرء ممارستها تتوقف في غمرته»[3]، فإن الليل الصوفي يمتلك أوصافا أخرى، استطاع شعراء التصوف رسمها من خلال القدرة على الإبداع والتخييل، فالشاعر الصوفي شكل إحساسه بالليل محورا مفصليا عبر مسار تجربته الذوقية، لما يَسْتَرْفِدُهُ من استقطاب مختلف القضايا التي تشغل وجدان الشاعر الصوفي وتهم تجربته.

والمبدعة في النص أحالتنا في سفرها على الليل في عبارتين اثنيتين:

× فترى أهلنا

لبسوا الغلسا.

---

[1]. الذاكرة، جان كلود فيو Jean Claude Filloux، ترجمة جورج يونس، ص10. بيروت 1973م، ، ص10.
[2]. الذاكرة، جان كلود فيو Jean Claude Filloux، ترجمة جورج يونس، بيروت 1973م، ، ص10.
[3]. الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، د.باديس فوغالي ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الطبعة الأولى 1429هـ، 2008م، ، ص130.

× قد رأوا

ما رأوا

في السرى

قبسا

فالغلس هو «ظلمة آخر الليل إذا اختلط بضوء الصباح»[1] والسرى من فعل سرى، «يقال سرى بفلان ليلا: جعله يسير فيه»[2]، وفي القرآن «فاسر بعبادي ليلا إنكم متبعون»[3].

ولا شك أن القارئ لِثلاثية: (السفر، الليل، القبس) يقف بسهولة على تداخل هذا النص مع النص القرآني: «وهل أتاك حديث موسى إذ رأى نارا فقال لأهله امكثوا إني آنست نارا لعلي آتيكم منها بقبس أو أجد على النار هدى»[4]، فالتناص بين الأسطر الشعرية «يخلق نوعا من تماثل الحالات لدى كل من النبي والصوفي والشاعر رغم اختلاف السبل والمقاصد»[5]، فالشاعرة في سُرَاهَا الليلي آنست النار والقبس شأنها شأن نبي الله موسى وهو يرى في النار قبس الهداية والإرشاد، و«ومَؤَانَسَةُ النار عند بعض الشعراء المغاربة، لا تنفصل عن الغاية من رؤية النار في الآية القرآنية، أي الإتيان بقبس، والاسترشاد بها لكي تكون دليلا وهداية[6].

إن الليل في سياق الرحلة عند أمينة من الموضوعات الرمزية يجمع بين التجربتين الفنية والصوفية باعتباره ليل الروح[7]، ففي التجربتين معا يعتبر الليل مجالا زمنيا لمواجهة الذات وارتياد مجاهد التساؤلات، فشاعرتنا الصوفية –فيه- تفارق عالم الحواس إلى عالم الرؤى التي تفيض وتنفذ إلى جوهر الكون وتخرق مظاهره فلا يبقى أمامها إلا

---

[1]. المعجم الوسيط، باب الغين.
[2]. المعجم الوسيط، باب السين.
[3]. سورة الدخان، الآية 22.
[4]. سورة طه، الآية 9.
[5]. الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، د.السعيد بوسقطة ، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، الطبعة الثانية 1429هـ - 2008م، ، ص197.
[6]. الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات ، د.محمد بنعمارة، شركة النشر والتوزيع –المدارس- الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1421هـ، 2000م،)، ص198.
[7]. سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، يوسف وغليسي وآخرون ، منسورات النادي الأدبي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001م، ، ص320.

الحقيقة المطلقة. فالزمن الصوفي حضور للمشهد الغائب والإيجابي، من خلاله ركبت الشاعرة التوق إلى التخلص من وطأة الحاضر الواقعي، وبخرق قوانين الزمن ونواميس الكون، وبددت أزمة روح تتطلع إلى اللقاء والسعادة المطلقة، وبذلك يكون المقوم الزمني أعاد بناء تركيب التصور وفق الفهم الصوفي، ومن هذا المنظور فإن الزمن في سياق السفر مَثَّلَ المعادل الموضوعي للذات المبدعة في شرائح الأثر الشعري.

إن الليل الذي توحي به الرحلة والسّرى والمعراج الصوفي عند الشاعرة أمينة المريني يدل على الحجاب الذي يسيل بينها وبين الآخر، فرؤاها لا تتم إلا حين الليل، وظلمتها تكون مسارا يحجبها عن الآخرين، تَسْلُبُهَا[1] من المادي لِتَفُوزَ بالخلوة الروحية والانطلاق في معارج التزكية. فالليل إذا كان في المخيال الثقافي، سرّا غامضا وقوة رهيبة تبعث القلق والحيرة[2]، فإنه في تجربة أمينة المريني لا يحيل على زمنية نفسية انفعالية، لأنها حققت خلاله حلم الوصال والرؤية والمشاهدة.

لقد تبين لنا من خلال مصاحبتنا لنماذج شعرية أن المبدعة الشاعرة أمينة المريني في سفرها الصوفي تعمدت الانسحاب من الحياة بمفهومها التقليدي العامي، وهو انسحاب يتم فيه إقصاء العقل عن ذات البعد المعنوي التي تتجاوز حقائقها الظاهرة.

وتبين لنا أن أمينة المريني وظفت السفر الصوفي توظيفا رمزيا للإيحاء برغبة المفارقة في الهروب من واقعها الرديء ومن ذاتها والتشوق إلى عالم أكثر صفاء، فمكان انطلاق السفر كان معادلا رمزيا لواقع الشاعرة، في المقابل أصبح المكان المُتَّجَه إليه مقابلا رمزيا للواقع الوضاء الذي تهفو نفس الشاعرة إليه. وبذلك تكون استلهمت من التصوف لغته الرمزية الموحية، مما يجعل القراءة التأويلية الجادة هي مدخل إدراك تلك التناصات أو المتعاليات النصية داخل اللحمة الشعرية، وإخراج المعاني الذوقية، فقد كانت الرحلة في المنجز الشعري لأمينة أيقونة تحيل على سياق صوفي ومعادل موضوعي للتدرج في سلوك ومدارج الحب الإلهي، بمجاهدات لا يتأتى الارتقاء إلا بها،

---

[1]- استهوتني هذه اللفظة ووجدت فيها ما يسعف في التعبير والتحليل، وقد اقتبستها من كتاب: العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث، سهير حسانين ، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2001م، ، ص170.

[2]. جماليات التحليل الثقافي –الشعر الجاهلي نموذجا- د يوسف عليمات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، الطبعة الأولى 2004م، ، ص211.

فالشاعرة تدرجت داخليا ونفسيا في مراق التزكية، وخرجت من حال ودخلت أحوالا، مما يشبه الرحلة الخارجية.

القسم الثاني

إشراق المكاشفة

أولا:

الفناء الصوفي

الفناء في المنجز الشعري الصوفي هو اختفاء الإرادة الذاتية وتراجع الشعور بالأنا أمام الجلال الإلهي، فتصبح الذات الصوفية لا ترى إلا الحق، ولا تشعر بشيء في الوجود غير فعل الربوبية.

والفناء من أكثر الملامح الحاضرة في المتن الشعري ذي النزعة الصوفية، وقد راج المصطلح في اللغة الصوفية بدلالة محددة التعريف، تحيل على معنى متفق عليه في عرف الاتجاه الوجداني بأبعاده الصوفية.غير أن التصوف المغربي الموسوم بالممارسة والوسطية و الاِعتدال الفكري له تصوره الخاص للموضوع وهو ما نحاول الوقوف عليه في المُعَبَّر عنه شعرا.

1) الفناء لغة

ورد في لسان العرب «الفناء نقيض البقاء... وتفانى القومُ قتلا أفنى بعضهم بعضا وتفانوا أي أفنى بعضهم بعضا في الحرب وفَنِيَ يفنى فناء هرم»[1].

حينما يقابل المعطى اللغوي الفناء بالبقاء فهو يومئ بطرف إلى ما يعرف لاحقا بالنظرة الوجودية للحياة، كما يلاحظ في هذا التعريف اللغوي اعتماد الصيغ الدالة على "المشاركة والتعدية" فالأول مثل: تفانى وتفانوا، والثاني مثل: أفنى (أَفْعَلَ)، كما وَرَد الفعل لازما (فَني)، وهي ملاحظات صرفية تبين أن الفناء فعلٌ يقوم على طرفين بدلالة المشاركة والتعدية ويمكن أن يكون من طرف بدلالة اللزوم.

وتضمين الفناء معنى الهرم هو إشارة إلى منزلة اضمحلال الذات وتلاشيها عَدَماً. وهذا يتقاطع بشكل كبير مع ما أورده ابن القيم في كون الفناء يطلق على ما تلاشت قواه وأوصافه مع بقاء عينه، مما يدفعنا إلى البحث عن الدلالة الاصطلاحية للفناء في العرف الصوفي الوجداني.

[1]- لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج 15، ص 164.

2) الفناء اصطلاحا:

تناول الصوفيون الفناء بعمق تأرجح بين العرفاني والفلسفي حسب التوجه الذي يحكم صاحبه. فالكلابادي يؤطر الفناء بقوله: «الفناء: هو أن يَفْنَى عنه الحظوظ، فلا يكون له في شيء من ذلك حظ، ويسقط عنه التمييز، فناءً عن الأشياء كلها شغلا بما فنى به، كما قال عامر بن عبد الله: "ما أبالي امرأة رأيت أم حائطا"»[1]. و«من الفناء فناءٌ عن شهود الموافقات و الحركات بها قصدا وفعلا، وفناء عن تعظيم ما سوى الله، وبقاء في تعظيم الله تعالى»[2]. فثنائية الفناء و البقاء الواردة في نصي الكلابادي ليس بمفهوم الضد و النقيض و إنما بمعنى التكامل لأن الباقي «هو أن تصير الأشياء كلها له شيئا واحدا، فتكون كل حركاته في موافقات الحق دون مخالفاته، فيكون فانيا عن المخالفات، باقيا في الموافقات»[3].

في مقابل هذه النظرية الفلسفية للموضوع نورد تعريفا للجنيد نظرا للسمة الوجدانية التي تميز نهجه، وللمكانة التي يحتلها عند المغاربة المتبعين لتصوفه السني المعتدل، فالرجل يرى أن السبيل إلى الفناء هو إزالة الحجب، والحجب عند الإمام الجنيد ثلاثة: حجاب النفس وحجاب الخلق وحجاب الدنيا، هذه عامة وثلاثة أخرى خاصة: مشهد الطاعة، ومشهد الثواب، ومشهد الكرامة.[4]

والفناء يستدرج المحب العاشق الصوفي عبر مراحل نستقيها من كتاب «ابن عربي حياته ومذهبه»، حيث وردت في الكتاب ست درجات أشبه بجرعات دقيقة يتلقاها المجدوب، ويفقد في الأول الشعور بالأفعال الإنسانية ويراها آثارا لله لا غير، ويفقد في الثانية الشعور بمكانته وقواه وصفاته وإن كان لا يزال يحتفظ بوجوده الفردي، وفي الثالثة يزول شعور العبد بشخصيته، ويفقد الشعور بأنه هو الذي يشاهد، وفي الرابعة لا يتفطن إلا أن الله هو من يشاهد ومن أجله يقوم بالمشاهدة، وفي الخامسة يمتد التجريد إلى

---

[1]- التعريف لمذهب أهل التصوف، أبي بكر محمد إسحاق الكلابادي، ص 142.
[2]- نفسه، ص 144.
[3]- مفسه، ص 143.
[4]- سبحان الله، كامل سعفان، دار المعارف، سنة 1980م، ص 49.

كل العناصر الذاتية والموضوعية الباطنية والخارجية لشعوره، وفي السادسة يتضاءل مجال الشعور أكثر فتزول الصفات الإلهية، ويتجلى الله للعبد في مشاهدته بوصفه الموجود المطلق، الذي ليس له علاقات ولا صفات ولا أسماء...[1]

وفي هذا المدخل التمهيدي لموضوعة الفناء الصوفي وعلاقته بالشعر المغربي المعاصر وجب علينا تصحيح أغلوطة "الاتحاد"، ذلك أن العديد من اتجاهات الواصلين من يقول بالاتحاد الناشئ عن الانسلاخ من النفس بالكلية، والتجرد للحق فيكون كأنه هو، وهذا الأمر وهم لغير العارف المتحقق، فيعتقد اتحاده بالمحبوب، والحقيقة أن ما رآه لم يكن أكثر من سراب الآثار المنعكسة، وأن من الواصلين من يردّ إلى عالمه الحسي المقيَّد الأرضي ومنهم من لا يرد، بل يستهلك في ذلك المقام وفيه يقبض ويحشر، فيظلّ دائما في اتحاد مع الله، ومنهم من يرجع ولكن يستردّ ذاته فقط مجردة من العالم الخارجي، ومنهم من يرجعون من الاتحاد ويستردون الشعور بالذات، الأنا واللاذات (اللا أنا)...[2]

وأعتقد أن صاحب كتاب «الكتابة والتجربة الصوفية» قد رصد شروط الفناء والذي لا يعني بالضرورة فناء الذات كلية، وإنما حقيقة الفناء هو خروج الواصل عن حدود ذاته:

أولا: حدود الانغلاق والانفصال والتفرد ما دام أساس وجود الذات هو الانفصال والتفرد.

ثانيا: الحدود الطبيعية والاجتماعية، الشيء الذي ينتج عنه انفتاح الذات نحو الآخر، ليس الآخر الممكن الحادث والمهدد بالاختفاء (=الخلق)، ولكن الآخر الذي يعد بالاستمرار في الحياة والخلود[3].

---

[1]- ابن عربي حياته ومذهبه، أسين بلاثيوس، تعريب: د. عبد الله بدوي، مكتبة الانجلو مصرية-القاهرة، 1965م، ص 81-82.

[2]- نفسه، ص 253-254.

[3]- الكتابة والتجربة الصوفية، منصف عبد الحق، ص 314.

فالفناء عند منصف عبد الحق هو «تطهير أخلاقي ونفسي، إنه محاولة للانفلات من حب الذات ما دام في عمقه فناء عن الذات وليس فناء للذات»[1].

[1]- الكتابة والتجربة الصوفية، منصف عبد الحق، ص 314، منشورات عكاظ، الرباط، 2011م.

3) الفناء و المحو عند أمينة

بعد هذا الإطار النظري الذي حاولنا من خلاله تتبع المفهوم المشتغَل عليه وتحديد حقيقته وشروطه، نسعى بعدها إلى رصد شعرية الفناء وإبراز بعدها الجمالي، وصور اشتغال الأنا في المتن الشعري للمبدعة الشاعرة أمينة المريني.

الفناء تِيمَةٌ بارزة في التجربة الشعرية لأمينة المريني، وسمة أصلية في دواوينها الشعرية، وهو أحد أهم الملامح المميزة فيها، تشرَّبَته من المدونة الشعرية الصوفية الموروثة، وأضافت إليه أبعادا ومفاهيم دلالية أخرى، استوحتها من تجربتها الشعرية، ومن شعورها بالمعاناة أو «المكابدات» كوسيلة للاتصال بالحقيقة، والوصول إلى حالة الفناء والمشاهدة.

3-1) الفناء ولعبة الضمير

تحاول الشاعرة أمينة المريني أن تعيش حالة الاقتراب من خلال ضمير «الأنا» الذي تُضَمِّنُهُ صوت التميز والتفرد:

أَنا يَا حبيبي
فَتحتِ حَصونَ الهَوَى
لا كأُنْثَي البَشَرْ
وَجُبْتُ مَرايا الضِّيَاءِ
عَلى بُسُطٍ مِن نَسِيمٍ عَبَرْ
بِأَخْلَدِ ما في الدُّنَى مِنْ بَهَاءِ
لَدَى امْرَأَةٍ مِن لَهيبٍ ومَاءٍ
لَعَلِّي أَلْقَاكَ
تحتَ عُيون القَمَرْ
فَأبْصِرُ في مَلَكُوتِ

فُيُوضِكَ ذَاتِي
كَجَدْوَلِ وَرْدٍ
بَديعِ الشَّذاةِ[1].

الفناء الصوفي في النص يتجلى من خلال «الأنا» المغتربة التي لا تُفَعَّلُ تجربتها إلا بالآخر الذي يجعلها مستمرة، باعتباره مصدر تلك الاستمرارية والعامل الأهم فيها، وربما تحقق عن طريق التنوع الضمائري الذي يُظهر تشظي الأنا وانشطارها على نفسها.

فالنص بدأ بضمير المتكلم (أنا – حبيبي – فتحتُ – جبتُ). وينتهي بالمَزْجِ الثنائي بين المتكلم والمخاطب، «على هذا النحو تصبح لعبة الضمائر تعبيرا فنيا عن مقامات التجربة وأحوال الباطن، وما يصاحبها من مجاهدات ومواقف روحية»[2]

لَعَلِّي أَلْقَاكَ
تحتَ عُيون القَمَرْ
فَأبْصِرُ في مَلَكُوتِ
فُيُوضِكَ ذَاتِي
كَجَدْوَلِ وَرْدٍ
بَديعِ الشَّذاةِ

فالوجد الصوفي المتطلع إلى الفناء في المحبوب مَحَا صفات الذات الشاعرة التي لم تَقْوَ على رسم صورة تشبيهية لها إلا بالفناء في الآخر المتعالي، لأن وجودها تلاشى وانمحى في وجوده. وفعل الترجي (لَعَلَّ) المقترن بضمير المتكلم (الياء) شاهد على حالة الاغتراب الوجداني الذي تحياه الشاعرة، وتترجى تجاوزه (اللقاء) الذي عبرت عنه

[1]- المكابدات، ص 73-74.
[2]- القصيدة الصوفية في المغرب بين الإشكال النظري والتجريب الشعري، أطروحة دوكتوراه، الجزء الأول، ص 212، إعداد الطالب: محمد الشدادي، إشراف الدكتور: أحمد الطريبق اليدري، جامعة عبد المالك السعدي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية تطوان، شعبة اللغة العربية وآدابها، وحدة البحث والتكوين: الخطاب الصوفي في الأدب العربي الحديث.

بالفعل المضارع الدال على الحال والاستقبال (ألقى) وضمير المخاطب المفرد المتصل به (الكاف).

وتصبح بذلك معادلة السطر الشعري كالآتي:

لَعَل ← **ياء المتكلم** (الذات الشاعرة)

ألقا ← **كاف المخاطب المفرد** (الذات المحبوبة)

فالتلوين في الضمير يشكل فِعْلاً قصديا في التجربة الشعرية المرينية في بعدها الصوفي تسعى إليه الشاعرة وتتضمنه ثنائية الخفاء والتجلي، سواء تعلق الأمر بالذات الشاعرة أو بالمشار إليه.

(فالأنا) تظهر فاعليتُها في هذا النص بضمير الشأن (أنا) وتاء الفاعل (فتحتُ – جُبْتُ)، في حين تدخل بقية الضمائر العائدة على الأنا في حيز الإضافة (حبيبي – لعلي). إن تجليات الأنا في هذا المقطع متصلة بفاعلية الرجاء للقاء المحبوب والفناء فيه، فالقول في كليته في النص شكوى ورجاء وتطلع للفناء، الأمر الذي يكشف عن ضعف الأنا وانكسارها تجاه الأنا الآخر الحقيقية. وكَشَفَ تلوين الضمير فاعلية التشظي والألم والمعاناة وجوهر الصراع الذي تعيشه الشاعرة بين ذاتها ونفسيتها، فجاء الرجاء بحثا عن الأمن النفسي، وربما الفعلان الماضيان اللذان افتتحت بهما الشاعرة المقطع واتصالهما بتاء الفاعل يحكيان حجم المكابدة في السعي وراء (الوصول)، والإختيار من أفعال الحركة (فتحتُ – جُبْتَ) ليس اعتباطا، وإنما تحقيقا لمناط حركة الأنا نحو اللقاء. وبه، فإن الأثر الأسلوبي لتموجات الضمير استقته الشاعرة من رؤاها الشعرية الوجودية ومحض تكوينها الصوفي الذي بدا واضح التأثير في الجانب الفني من أشعارها.

وبمطالعة الفعلين اللذين جاءا في مطلع المقطع نجد أنهما فعلين ماضيين متصلين بتاء الفاعل يَحكيان حجم المكابدة التي تحياها المبدعة في طريقها (للوصول)، لذلك وجدنا أفعال الحركة هي الموظفة لتحقيق المناط، وللدلالة على حركة الأنا نحو اللقاء.

وفي نص آخر من نفس الديوان (المكابدات) تظهر فاعلية الضمير في الكشف عن حالة الفناء في اتصالها بالذات العلية:

أنا لا أُحبُّكِ فاتِنَتِي
قد تبَرَّأَ مِنكِ لَهيبِي، ومائِي
وطِينِي الأصِيلُ...
أنا من فَنِيتُ إذا مَا هَويتُ
وأَدخَلنِي في الجَمالِ الذُّهولُ
أقمْتُ لِقَلْبِيَ أَعْراسَ وَجْدٍ
علَى شَطِّ صَمتِي
مَتى انْكَسَرَتْ في الدَّياجِي
القُفولُ...[1]

رغم تعدد الضمير في هذا النص وتلوين تشكيلاته، فإنه يتمحور حول الذات التي تؤسس رؤيتها الصوفية على الانفعال بالعشق والفناء وما ينتج عنه من حالات الذهول لأن «الوجد الذي ينتج عن الفناء في الذات الإلهية عند مرحلة الوصول، يؤدي بصاحبه إلى حالات عصبية ونفسية تلفت الانتباه أكثر مما تلفته العبارات السطحية، وهي حالات من عدم الشعور قد تخلق وراءها سلوكات آنية كالإغماء والتعدي الجسدي، وسلوكات دائمة، كالجوع والتيه والفلاة، أو السكر في عرف المتصوفة، أو الهلوسة والجنون في عرف معارضيهم»[2].

وقد لعب الضمير دورا بارزا في الكشف عن رؤية الفناء في الوجدان الصوفي لأمينة المريني، فهذا المقطع من قصيدة (السجينة2) حققت فيه (الأنا) معنى الفناء ووعيها به، وهذا الوعي بالذات الشاعرة يأتي من تكرار ضمير المتكلم المنفصل (أنا) والذي ظهر مرتين في هذا المقطع، وخمس مرات في مجموع أسطر القصيدة، واحدة

[1]- ديوان مكابدات، ص 22.
[2]- آمنة بلعلي، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص 181.

منها مضاف إلى ياء المتكلم (أناي)، هذا في الوقت الذي تميل فيه المبدعة إلى إضمار المتكلم وجوبا أو جوازا، كما هو الصنيع في أول قصيدة من ديوان المكابدات:

وأنَا سائِحٌ
سَائِحٌ
سائِحٌ
سائِحٌ في المَدار الّذي مِن سَناً
صاغَهُ
أبتَغِي أن أُقَبِّلَ في وَمَقٍ كَفَّهُ
أنْ أَسكُنَ كلّ المَرَايَا الّتي حَولَهُ
أن أُعَسْعِسَ فيهِ
إلى أن تَرَى مُقلَتِي وَجهَهُ[1]

نستحضر هذا النص لما يتضمن من ضمائر في صورتها المستترة على سبيل الوجوب مع المتكلم المفرد في الزمن المضارع، واقتران تلك الضمائر بمفهوم الاتحاد عند الأنا.

في هذه الأسطر التسعة تكرر الضمير المستتر (04) مرات، وهو ما يرمز إلى تواري (الأنا) في الحقيقة، فالأنا حين تظهر في صيغة الضمير المتصل أو المنفصل على المستويين الرسمي والنطقي يدل على الارتباط بالأعلى والاتصال به، لكن تواريها خلف الاستتار الواجب يوحي بتواضع (الأنا) واستصغار ذاتها أمام الفاعل الحقيقي الذي هو الأعلى، لذلك يأتي هذا الاستتار غيابا في حضور التجلي الأعظم، ليصبح هذا الغياب والاستتار على مستوى الضمير اتصالا واتحادا على مستوى التجربة الصوفية.

[1]- ديوان المكابدات، ص 6-7.

3-2) البنية الحوارية والفنـــاء

من المتعارف عليه أن الحوار هو تبادل أطراف الحديث بين شخصين أو أكثر، وهو ما يصطلح عليه بالحوار الخارجي، ويكون داخليا في مناجاة الشخص نفسه أو محادثة ذاته. والحوار بهذا الشكل التقليدي لم توظف منه المبدعة أمينة المريني في نصوصها إلا نَزَرا يَسِيرا، لَكِنَّه يظهر ويحضر في حلة أخرى تمثلها التنائية القوية بين الأنا والآخر في الدواوين وعلاقتها بالفناء في التجربة الصوفية.

إن أول ما يظهر من حوارية النص المريني هو اعتماد فعل القول في النصوص الشعرية كملمح حواري مباشرة:

بِحـقِّ الـذي فـيَّ منـك نَطَـقْ
وقـالَ: (أنَـا النّـورُ فِيـكَ انْتَلَـقْ)
أراكَ بِنفسِـــي سِـــرًّا تَـــوارَى
عَـنِ العَـيْنِ حِـينَ تَجلّـى انْغَلَـقْ
فَأنْـتَ حَبيبِـي كُلّـي وبَعْضِـي
وَكَوْنـــاً عَشِـــقْتُهُ قَبْـــلَ العَلَـــقْ[1]

وفي النص الموالي لهذا المقطع مباشرة في الديوان تقول المبدعة:

أبْصَرْتُ (سَلمَى) بعينِ التّوْقِ والشّوْقِ
غَـرَّاءَ سَـامِقَةً شَـبّتْ عـن الطَـوْقِ
مـن قَبْضَـةِ المِسْـكِ والأسـحارُ حُلّتُهَـا
وعِقْدُهَا مـن لآلِـي النّبْضِ والمُوْقِ
فَقُلْـــتُ: سَـــيّدتِي ألَا تَبْتَغِـــي عِتْقِـــي
أنـــا الرَّضِـــيُّ إذا أنْعَمْـــتَ بِـــالرِّقِّ[1]

[1]- سآتيك فردا، ص23.

هذان نصّان عبارة عن مقطعين متجاورين في الديوان الثاني من مسيرة المبدعة، يحملان في لحمتهما الشعرية فعل "القول" كمحرك أساس لعملية التواصل المباشر بين الأنا والحقيقة. فهو حوار إنساني إلهي، أو بالأحرى إلهي إنساني، لأن متتالية الترتيب تبين أن القول الأول صادر عن السر الذي تطمح الشاعرة الوصول إليه، فسلطة القول الأول في النص الأول تتمحور حول الذات العلية، ولا سلطة للذات المبدعة سوى موقع الضعف والوجد والانكسار.

وقد عملت المبدعة في النص الثاني إلى تجاوز هذا الانكسار من خلال تَمَحْوُرِ سلطة القول حول الذات الشاعرة، وجعلت من أسلوبها الحواري وسيلة للمشاهدة والفناء من خلال التَّرْمِيزِ الذي يرتبط بالإبداع الصوفي أوثق ارتباط.

فعن البنية الحوارية يطل الجوهر الأنثوي (سلمى)، وتبرز المرأة رمزا لله المتجلي في شكل محسوس وفي صورة فزيائية، فمن خلال الحوار يتراءى لنا اللامرئي والمرئي، الروحي والفزيائي في تجانس وانسجام، وما هذا الوله (أبصرت سلمى بعين التوق والشوق) إلا رعشة النور والفيض الإلهي (أنا النور فيك ائتلق)، فهذا التفاعل الحواري هو تفاعل بين الإنسانية مع مصدرها الأول.

نلاحظ في هذين النصين كيف يبدأ الحب من الإطار المادي، وينتهي إلى الجوهر الروحي، وبذلك استطاعت الشاعرة أن تحرر التجربة العاطفية، وتسمو بها من معناها الضيق المحدود إلى مستوى الرؤية الصوفية العميقة بأجوائها الروحانية الشفافة، وتأتي اللغة الصوفية الرمزية في هذا السياق لتعبر عن حالة التوهج العاطفي لتلك الحالة التي لا تستطيع أي لغة أخرى أن تحتويها في عمقها.

فالحوار في النصين صَعَّدَ المظهر الانثوي إلى مستوى عال من الروحانيات الصوفية، «وتلك هي جدلية اللقاء بين الحب الجسدي، والحب الروحي، والتي يتولد عنها الحب الصوفي، يوصل هذا الحب إلى حالة من الوجود الأعلى، والوعي

---

[1]- نفسه، ص24.

الأعلى»[1] أو ما يمكن أن نطلق عليه الرؤية الكونية لعاطفة الحب، والتي تسعى للتوحيد بين الحب المادي، والحب الإلهي، وفيض من فيوضاته، وهذا ما يفسر لنا شغف الصوفية القدامى بالحب العذري وذلك لما بين العفة في الحب وبين الزهد من سمات مشتركة، وملامح متشابهة، ففي كليهما نزوع إلى الأعلى والتسامي[2]. وقد يتخذ الحوار شكل «مخاطبات». والمقصود بالمخاطبات هو «ما ينسبه المبدع للخالق من قول وهو ليس من القرآن ولا من الحديث القدسي»[3]. ونعتمد هذا المفهوم للمخاطبات بنوع من التوسع في بحثنا ونقصد به مجموع النداءات التي تناهت إلى الشاعرة من العالم العرفاني. ومثالها هتافان من قصيدة "هاتف":

وَيَنْدَى على البُعدِ هَمْسٌ؛
"أَمينَةُ، كَيفَ تُراكِ...؟
أَما زالَ نَبعُ الرُّؤَى
على شَفَتَيْكِ وَضيئاً
شَهِيًّا
ولَمْ يَنْفَدِ...؟
يَشُدُّ حَنيني إِلَيهِ
مَسافاتُ عِشقٍ بِلَون المُحالِ
بِعُمقِ الكُهُوفِ الّتي بَيننا...[4]

هذا النص أو بالأحرى هذا الهتاف هو تمهيد لما يليه:

"أمينةُ،
هُزِّي إِلَيكِ بِجذْعِ النَّخيلِ
يَسَاقَطْ عَليكِ مع الفَجر

---

[1]- الصوفية والسريالية. أدونيس، دار الساقي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1995م، ص165.
[2]- الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، دار الاندلس، بيروت 1983، ض116.
[3]- هذا المصطلح اقتبسه الدكتور إبراهيم ياسين من عنوان كتاب: عبد الجبّار النفري المواقف والمخاطبات، تحقيق يوحنا آرثر أربري، دار الكتب المصرية 1934م، وضمنها دراسة الموسومة بالبنيات البلاغية للخطاب الصوفي، أبو حيان التوحيدي نموذجا. ونستعمل هذا المفهوم ونعتمده آلية نقدية للدراسة و السبر.
[4]- المكابدات، ص 76.

حُلْوُ المَجاز
ويُسبِي لَدى الكَشفِ
حُورُ الصَّبايَا
اللّواتي قَطَعْنَ الأيادِي
اشتياقاً إلى حَضرةِ
الفَاتِنِ
الأخْلَدِ[1]

التأمل في صورة الطرح الهتافي الصوفي لمعاني الأسطر الشعرية يفضي ويؤكد أن التجربة الصوفية عند أمينة جعلت من الشعر مقام إشارة حيث لا يدرك المعنى إلا بالتماهي والمجاهدة، فالمعاني في النص لا تأتيك بل نحن من يرحل إليها لفتح مغاليقها وفك شفرتها.

فالمخاطبة في النصين معا اتخذت صبغة النداء «وأسلوب النداء أحد أساليب الطابع الحواري الخطابي، فلا نداء بغير مخاطب»[2].

وهو نداء حاولت الشاعرة من خلاله الغوص في أبعاد الفناء وجعله يتماشى وعالم الذات الشاعرة العارفة المدركة تلك الحقائق المطلقة.

إن المخاطبة الحوارية القائمة على النداء في قصيدة "هاتف" اتخذتها أمينة المريني وسيلة للتقرب إلى الله وسعيا إلى عالم الطهر والنقاء، لأن الصوفي في تقدير نصر حامد أبو زيد «يحاول أن يتجاوز إطار الواقع الحسي العياني المباشر بكل تناقضاته وصراعاته وهمومه سعيا إلى المطلق الثابت الخالد الذي لا يتجاوز إطار الصراع والقلق والتوتر»[3]:

---

[1]- نفسه، ص 78.
[2]- البنيات البلاغية للخطاب الصوفي، أبو حيان التوحيدي نموذجا. إبراهيم ياسين ، الطبعة الأولى، عالم الكتب الحديث، 2016م، ص201.
[3]- فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة 1996م، ص34.

ويُسبِي لَدى الكَشفِ
حُورُ الصَّبايَا
اللّواتي قَطَعْنَ الأيادِي
اشتياقاً إلى حَضرةِ
الفَاتِنِ
الأخْلَدِ[1]

فالخطاب الموازي المضمن في الآلية الحوارية للنص هو تقليص المسافة بين القول (النداء←أمينة) والفعل (هزي) للولوج إلى العالم الروحاني (حضرة – الفاتن – الأخلد...)، فالعلاقة بين القول الحواري والفعل المنتظر علاقة فورية لا وجود لواسطة:

"أمينة،
هزي إليك بجذع النخيل

فالحوار المؤسس على فعل الامر المتصل بضمير الخطاب المؤنث المفرد (أمينة←هزي) يشكل الكفاءة التي تؤدي إلى الفعل بمجرد التلفظ به، ومبرر ذلك وتفسيره يكمن في الشوق إلى حضرة الذات القدسية ذات جمالية الجلال وأزلية الخلود، والتي من دلائلها اللسانية (اشتياقا – حضرة – الفاتن – الأخلد...). إن فورية العلاقة التي جمعت بين القول والفعل في الحوار المبني على آلية النداء أفضت إلى التماهي بين المرسل (الله) والمتلقي (الشاعرة)، وجعلت من سرعة الإلقاء يبدو بمثابة الوحي، ولعل هذه الآلية الشعرية التي ميزت الشعر الصوفي عند أمينة المريني نجد لها أصولا ومرجعا في الخطاب القرآني.

ومن آليات الحوار الذي يَصبُو إلى الفناء «الدعاء» والتضرع إلى الله عز وجل، كما هو في مقطع «حليم» من قصيدة حبيبي:

[1]- المكابدات ص78.

إذا تَاهَ بِالخَطْو
طَيفُ الجُنونْ
وشاقَ الفؤادَ
دُمًى مِن سَراب الفُنون
فما زالَ يَنْدَى
كَأَخْلَدِ نَبْعٍ حَنُونْ
بِمَا في الجَنَى
من فَضِيضِ الجَدَا
وما في اللَّظَى
مِنْ بُرودِ الرِّضَى
حَلِيمٌ حَبيبي
الّذي يَزْدَهِي حِلْمُهُ
بين (كافٍ ونُونْ)[1]

تستجدي الشاعرة الله أن يشملها بمحبته وحلمه، «لعل لظى منفاها تكون عليها بردا وسلاما، مثلما أمر الله النار أن تكون كذلك على نبيه إبراهيم»[2]، والنص إحالة على قصة سيدنا إبراهيم الخليل كما صورتها الآيات القرآنية: «قالوا احرقوه وانصروا آلهتكم إن كنتم فاعلين، قلنا يا نار كوني بردا وسلاما على إبراهيم، وأرادوا به كيدا فجعلناهم الاخسرين»[3]؛ فالآيات الكريمة تظهر لُجُوء الكفار إلى جاه مُلكهم بعدما بان عجزهم، وظهر الحق واندلع الباطل، فجمعوا حطبا كثيرا جدا ثم جعلوه في جوبة من الأرض، وأضرموها نارا، فكان لها شرر عظيم ولهب مرتفع، ولم توقد قط نار مثلها. وحين ألقي إبراهيم فيها قال: «حسبي الله ونعم الوكيل»، وقال أيضا:

[1]- المكابدات، ص 51-52.
[2]- الذات المغتربة والبحث عن الخلاص الشعر المغربي المعاصر أنموذجا، علي العلوي، دار الوطن، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى، 2013م، ص142.
[3]- سورة الأنباء، الآيات: 67-68-69.

"اللهم إنك في السماء واحد، وأنا في الأرض واحد أعبدك". هكذا لم تحرق النار من إبراهيم سوى وثاقه[1].

إن الشاعرة أمينة المريني في ابتهالها ودعائها «وهي تستحضر قوة الله وعظمته، تأمل في أن يزيح عنها منفاها الكامن في ذاتها»[2]، وإزالة الحجب من شروط الفناء والكشوفات الربانية، كما استحضرت الشاعرة بديع قدرته في تحقيق مرادها، كيف لا؟ وهو الذي إذا أراد شيئا إنما يقول له كن فيكون: «إنما أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون»[3].

3-3) الفناء والموت

ترك المتصوفة إرثا عريضا من المعارف والمفاهيم، التي عبروا عنها بدلالات اصطلاحية دقيقة تحيل إلى تجربتهم وحقلهم الصوفي، من بين هذه المفاهيم التي أحاطوها بسياج تجربتهم الوجودية مصطلح "الموت".

ونعتمد في تأطير المفهوم في تعريف الصوفية على مصنف كمال الدين عبد الرزاق القاشاني، في كتابه «اصطلاحات الصوفية» نظرا للدقة والإحاطة بمدلول المصطلح وبسط أقسامه.

فالموت عندهم هو «قمع هوى النفس فإن حياتها به»[4]، ويقصد بذلك ترك العبد أفعاله الذميمة، فإذا خالف شهوته، وفنى عنها، أي مات عنها، انصرف القلب بالطبع والمحبة إلى عالم القدس والنور والفيوضات الربانية.

ثم «الموت هو التوبة»[1] والتوبة هي أول مقامات التصوف المراد به الرجوع والإنابة، وتدخل في سياق المنهج التربوي الصوفي الذي يعمد إلى التحلية.

---

[1]- تفسير القرآن العظيم، ابن كثيرالدمشق، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان. الطبعة الأولى 1422هـ/2002م، الجزء 3، ص 1218.

[2]- الذات المغتربة والبحث عن الخلاص، ص 143.

[3]- سورة يس، الآية 81.

[4]- اصطلاحات الصوفية، كمال الدين عبد الرزاق القاشاني، ص 99.

كما يتخذ الموت عند الصوفية مفهوم الجهل الذي يقابله العلم، استنبطوا ذلك من تفسيرهم للآية الكريمة أو بالأحرى تأويلهم لها: «أو من كان ميِّتا فأحييناه»[2] يعني: «ميتا بالجهل فأحييناه بالعلم، وقد سموا أيضا هذا الموت بالموت الجامع لجميع أنواع الموتات»[3].

نضيف أن المصنف بسط أقسام الموت وفق ما تراه الرؤيا الصوفية[4]، حيث قسمه إلى ثلاث أقسام:

الأول: الموت الأبيض: ويُقصد به الجوع، وسمي كذلك لأنه ينور الباطن ويبيض وجه القلب، لأنه إذا لم يسع السالك، مات الموت الأبيض فحينئذ تحيى فطنته، فمن ماتت بطنته حييت فطنته.

الثاني: الموت الأخضر: وهو القناعة بالضروري والاستغناء عن العرضي، وهو يكسب العبد نضارة الوجه بنضرة الجمال الذاتي الذي يحيى به.

الثالث: الموت الأسود: وهو الصبر في تحمل أدى الخلق لكونه يراه من محبوبه.

وبذلك يكون الموت عند الصوفية ذا حمولة رمزية يهدف إلى اكتشاف الباطن والعمل على تطهيره من كَدَرَاتِ الشواهد، التي بدونها لا ولن يدرك المعنى الحقيقي للحياة الذي يكون في الحضرة الإلهية، فالصوفية في تعريفهم للموت لم يتطرقوا إلى موت الأبدان وفناء الأجسام، وإنما ربطوا حقل الموت باتصال النفس أو انفصالها عن موطنها الإلهي.

والمتتبع لحركة اشتغال الحقول الدلالية للشعر الصوفي عند أمينة المريني، يدرك حجم حضور تيمة «الموت» في شعرها وما يرتبط به من معان متجدرة في هوية الكتابة والإبداع التي تستحضر –دوما- الذاكرة الصوفية.

---

[1]- نفسه، ص 99.
[2]- سورة الأنعام، الآية: 122.
[3]- اصطلاحات الصوفية، القاشاني، ص100.
[4]- اصطلاحات الصوفية، القاشاني، ص100.

فمن آثار استحضار هذه الذاكرة «شعرية الموت»، سواء كان ذلك معادلا للحياة الحَقَّةِ كما سنلحظ في النصوص المشتغل عليها، أو كان فناء في فيوضات الحضرة الربانية حيث الطريق إلى البعيد القدسي الذي يسعى الحس الوجداني إلى الوصول إليه.

ونستهل هذا المبحث بنص استحضرت فيه «موت الأم» وعَنونته بِـ«أخف الرحيل،،، أمي»، فيما صَرَّعَتْهُ بعتبة نصية موجهة لمدلول القصيدة: «حزمت السيدة الثمانينية المنهكة بالأمراض أمتعتها نحو أقدس البقاع، ولم يثنها أحد، فحرمت من دعواتها الصالحة». تقول:

إلىَ أينَ تَمْضِينَ،، أمِّي؟ ،،
دَعينِي قَليلاً
أُريحُ يَدَيَّ علَى راحَتَيْكِ
أُسافِرُ في مُقْلَتَيْكِ
بَعيداً
بَعيداً..
وأَستَنْشِقُ الحُبَّ
مِن خَافِقَيْكِ
طَوِيلاً[1]

إلى أن تقول في المقطع الثاني من القصيدة:

أَخافُ وُجُومَ المَكَانِ
وظُلْمَةَ وَقْتِي
إِذا لَمْ يَعُدْ صَوْتُكِ النَّبَوِيُّ
يُلَوِّنُ بَيْتِي
ويُضفِي علىَ وَحشَةِ الرُّوحِ
لَحْناً جَمِيلاً

[1]- خرجت من هذه الأرخبيلات، ص 97-98.

وأَنتِ الَّتِي اختَرتِ أَنْ تَتْرُكِينِي
وَأشيَاءَ تَذبَحُ قَلبِي
وِسادٌ ونَعلٌ
وسَجَّادَةٌ لِلصَّلاةِ
مَنَادِيلُ فَوقَ المَشَاجِبِ
تُرخِي عَلَيَّ انتِظَارًا ثَقِيلاً[1]

ارتبط الموت في هذه القصيدة بمفهومين ينتميان من وجهة نظر الخلق والإبداع إلى نفس التيمة الشعرية، وهما الحب والمرأة، فاستحضار الشاعرة موتَ الأم، فيه حمولة سريالية تعتبر الأنثى مصدر العطاء والخصب والإلهام والحب (أريح يدي على راحتيك – أسافر في مقلتيك – أستنشق الحب من خافقيك...). وصوفية الشاعرة يراودها العشق كما يراود كل صوفي يحقق باستحضار الموت الوصول إل الحضرة والفناء فيها[2]

أُسافِرُ في مُقْلَتَيْكِ
بَعيداً
بَعيداً..
وأَستَنْشِقُ الحُبَّ
مِن خَافِقَيْكِ

وإذا كانت القصيدة تحمل نفحة الخوف الذي دل عليه أسلوب الاستفهام الذي تصدر النص، ودلت عليه ألفاظ نصية من قبيل (أخاف وُجُومَ المكان – ويفضي على وحشة الروح – ظلمة وقتي...)، فإن أمينة المريني بربطها الموت الذي هو (العدم) برموز الخصب والعطاء، أعادت خلق المفهوم في سياق جديد يكتسب أبعادا مغايرة، فالتجربة الشعرية للمبدعة وجهت القارئ إلى "الهدم والبناء"؛ هدم الصورة النمطية للموت وشحنها بدلالات الفناء في الحضرة الإلهية.

---

[1]- خرجت من هذه الأرخبيلات، أثبتنا المقطع كاملا لتتجلى الرؤيا الشعرية بوضوح، ص 99 - 100.
[2]- الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر(1945 – 1995)، الدكتور إبراهيم محمد منصور، دار الأمين للنشر والتوزيع، ص275.

وربما تمكنت الأنا أن تحقق هذه الغاية - كذلك - في حالة وجودية تلاشت فيها صفاتها في صفات المحبوب، مستغلة المعنى التأويلي لمفهوم الموت:

ووَحْدَكَ
تَلْبسُني
في اشتعَالِ
الغيَابِ وألبَسُ في بَرَدِ
التّيهِ بُرْدَكَ
ووَحْدَكَ تَحملُنِي
في انكِسَارِ المَرَايَا
إلى نَخْلَةٍ في ذُرَى
الصَّحْو عندَكْ
ووَحْدَكَ أنتَ مَلِيكُ
السَّماءِ الّتِي في رِدَائي
ولَولاكَ ما كنتُ
في الوَجدِ عَبْدَكْ
لأنَّك أنتَ
ولاَ أنتَ غَيركَ أنتَ
أَموتُ على سِدرَةِ
العِشقِ
عِنْدَكْ[1]

في هذا المقطع من قصيدة «لأنك تملك هذا الكلام الأخير» قرائن تحيل على الحياة الحقة (التيه – الصحو – الوجد – العشق) وفيه قرائن تحيل على الضد (الغياب –

[1]- خرجت من هذه الأرخبيلات. ص38-39.

انكسار المرايا – أموت). والصراع وجودي قائم بين الحياة والموت، بل الموت الصوفي ارتأت فيه الشاعرة المفهوم الحقيقي للحياة.

أَموتُ على سِدرَةِ
العِشقِ
عِنْدَكْ [1]

هي فلسفة للموت الصوفي عند أمينة المريني التي ترى فيه لحظة الفناء في الملكوت الأعلى أو "في نخلة ذرى الصحو" بلغتها الشعرية. فالنص يكشف تجاوز «الموت» والانتصار لقوة الحب كمدخل أساس للفناء. وما يلفت الانتباه في هذا المشهد الفنائي هو التنصيص على المكان (إلى نخلة – على سدرة) الأمر الذي يجعل النص مُوغِلا في الرمزية عبر الدوال التي اختارتها المبدعة للإشارة إلى مكانة الفناء، ويكشف عن قدسية المرموز له في وجدان الأنا التي يصبح معها المكان دالا على الفناء في الأحبة ومدلولا عنهم.

إن الصورة التي رسمتها أمينة المريني في النصين السابقين غلب عليها الطابع الذهني وهذا لا يعني الحسية فيها، لأنها موجودة في نسيج القول الشعري، وإنما خالفت النُّظمَ الإدراكية العادية، فالمحسوسات (الموت، الحب، الفناء) تتقاطع وتتداخل، وعلى القارئ أن يحسن إقامة العلاقات التي جمعتها بطريقة فريدة، وهي تقنيةُ تَغْيِيب الدلالة المتعارف عليها، وهذا كان مَسْعًى من مساعي الحداثة الشعرية للمبدعة أمينة المريني، والتي يصبح معها الشيء يدل على نقيضه لأن «جمالية التصوف تقوم كذلك على التناقض وهو يعني أن الشيء لا يفصح على ذاته إلا بنقيضه: الموت في الحياة والحياة في الموت إلخ...»[2]

[1]- نفسه، ص38-39.
[2]- أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، الطبعة الأولى، لبنان 1992، ص140.

ثانـــيا:

المكـــــــــان

(المكان ،،،، أنا ،،)

أمينة المريني

1) المكان في اللغة

المكان في اللغة مشتق من «كَوَّنَ يُكَوِّنُ تَكْوِينًا اللهُ الشيءَ: أخرجه من العدم إلى الوجود، وكون الشيء: ركبه وألف بين أجزائه»[1]، هذا من الفعل أما من جهة المصدر فقد جاء في "لسان العرب" لابن منظور أن « المكان هو الموضع والجمع أمكنة وأماكن... وقيل الميم في المكان أصل كأنه من التمكين دون الكون»[2]، وعرفه صاحب "تاج العروس" أنه الحاوي للشيء المستقر من التمكين[3].

وقد ورد المكان في السياق اللغوي بمعانٍ حسية وأخرى معنوية، نستمدها من الاستعمال القرآني بحكم أن القرآن من مصادر التقعيد اللغوي للمصطلحات، قال تعالى : «فحملته فانتبدت به مكانا قصيا».[4] وقال سبحانه:«واذكر في الكتاب إدريس إنه كان صِدِّيقا نبيا ورفعناه مكانا عليا»[5].

فإذا كان المكان في الآية الأولى هو الموضع والمقصود به المكان الحسي، فإن الآية الثانية أَشْكَلَ تأويلها عند المفسرين، فمنهم من اعتبر القصد بالمكان المنزلة العالية والمكانة الرفيعة بين الناس، وهي منزلة النبوة التي أعلى المنازل والمراتب، ومن المفسرين من وقف على حرفية النص واعتبر المكان الحسي الحقيقي، وهو قول أكثر المفسرين.

---

[1]- القاموس الجديد، علي بن هادية، بلحسن البليش، الجيلالي بالحاج يحيى (مؤلف جماعي)، تقديم محمد المسعدي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، والمؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، الطبعة 5، 2984م، ص 1128.

[2]- لسان العرب، ابن منظور، ج 13، ص 364 -365.

[3]- ينظر: تاج العروس من جواهر القاموس، محمد بن محمد عبد الرزاق المرتضى الزبيدي، تحقيق عبد الكريم الغرباوي، مراجعة عبد الستار أحمد فراح، مطبعة الكويت، 1972م، ج 9، ص 348-349.

[4]- سورة مريم. الآية: 22.

[5]- سورة مريم. الآية : 56.

إن استقراء الدلالات الثلاثة السابقة (الفعل، الاسم، المعنى القرآني) يعطي تصورا حول حمولة معنى (المكان) الذي يدل على الخلق والإيجاد، ويعني الموضع الحسي بأبعاده ومواصفاته المرئية الملموسة، كما يتضمن معنى القيمة المعنوية.

2) شعرية المكان

نال مكون المكان حظا أوفر من الدراسة والاهتمام في المجال السردي قياسا إلى دراسته في الشعر، وكان تناوله في أغلب الأحوال عنصرا في الخطاطة السردية.

إن شعرية (المكان) تكمن في أبعاد كثيرة تخلق الحدث كما تخلق الانفعال وتؤثر فيه أو تُثِيرُه «لذا فالمكان في الأدب يتجاوز وصف الأبعاد الهندسية ليصبح قيمة إنسانية تتسع مجالاتها المعرفية»[1]، فهو وطيد الصلة بنفسية الإبداع، إذ أن «المكان دعامة أساسية لكل تصور إنساني وكونه منطلق كل دراسة تريد أن تدرك أبعاد النص وخلفياته النفسية والاجتماعية»[2]، إنه ليس مجرد وعاء دارت فيه أحداث من ذاكرتنا الفردية أو الجماعية، أو كونه مستوعبا لاستمرار حركات الإنسان في الحاضر/المستقبل وإنما تتأطر شعريته في عمقه الذي يختزل أبعاد فكرية ونفسية... إنه «يلعب (المكان) دورا هاما وحاسما –ومنذ القدم- في تكوين حياة البشر وترسيخ كيانهم وتثبيت هويتهم وتأطير طبائعهم وَطَبْعها بطابعه الخاص (أي طابع المكان) وبالتالي تحديد تصرفاتهم وتوجهاتها وإدراكهم للأشياء، وهذا لكونه أشد التصاقا بحياتهم وأكثر تغلغلا في كيانهم وأعمق تجادلا من دواتهم»[3].

وإذا كان التراث الشعري العربي –خاصة القديم منه- احتفظ لنا بمشهد مكاني وقوة ارتباط التجربة الشعرية بالانتماء وتعليل الدوافع التي كانت وراء التواشج الوجداني، فإن الشعر المعاصر أعاد صياغة وتشكيل العلاقة بين المبدع والمكان بما

---

[1]- الشعر السعدي تفاعل الواقع والفكر والإبداع، عبد الله بنصر العلوي، منشورات جامعة سيدي محمد بن عبد الله، مطبعة إيميديا، فاس، الطبعة1، 2006م، ص 94.

[2]- دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر (دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان)، قادة عقاق، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2001م، ص 259،.

[3]- نفسه، ص 259.

تمليه ظروف التجربة وحمولاتها الروحية وسياقاتها السياسية... فارتبط الشاعر المعاصر بالمكان وفق تجليات متعددة، أما الشعر الصوفي المعاصر في مدرسته المغربية فقد ارتقى بمكون المكان من مجرد الوصف الهندسي إلى الفضاء المتخيل صوفيا ومنه إلى العوالم المنشودة روحيا، وعليه، يمكن الحديث عن شعرية المكان في الشعر الصوفي الذي أعطاه تصورا مختلفا حسب منطلق الرؤيا التي تحكمه.

فكيف قدم الشعر الصوفي المغربي المعاصر في شخص إبداع أمينة المريني جمالية المكان؟ وما الحمولة الصوفية التي تَمَثَّلها؟ وكيف أَثَّرَت تجربة الشاعرة ونظرتها الفنية في تشكيل المتخيل الاستعاري؟ وسنعالج هذه الإشكالية في الدراسة التحليلية انطلاقا من فرضية قدرة الرؤيا الصوفية على خلق قوة تخييلية جمالية لتوسيع الدلالة الرمزية للمكان، ونسج جمالية ترتوي من المقدس، وتسخير اللغة لبناء الصورة الذهنية الكامنة/المتقدة في الكيان.

3) اشتغال المكان في شعر أمينة

3-1) المكان الذاكرة (= الذاكرة الصوفية)

حضر المكان في شعر أمينة المريني من خلال ديوان «خرجت من هذه الأرخبيلات» بتلوينات مائزة إليها انهى التصور المكاني الحاضر في سيرورة التجربة بدءا بالإصدار الأول "ورود من زناتة"، ومنها صياغة الذاكرة الوجدانية والروحية في إطار مكاني، احتضن جوهر "البذرة" الروحية ورَعَى نموها في تربة تجربة وجودية. تبدو الشاعرة في الديوان في ركب سفر تجاه ذاكرة ماضية لبناء وتحقيق ذات راهنة:

عَلـــى أبـــوَاب فَـــاسٍ
قَـــد رَضَـــعْتُ الشّـــمسَ
والقَمَـــرَا

ومِـــن بُســـتانِها الأحلَـــى

عصَـــرتُ الكـــأسَ

والـــــوَترَا

وصَـــوتي غيـــثَ أضْـــلُعِهَا

تَرَقْـرَقَ فـي الـذَرى

نَهْـــــــرَا[1]

فهَـــــل اذَكّـــــرتِ

يـــا أمّـــي

فَتـــــاكِ الأشـــــقرَ

الخَضِرَا؟،،

فاس في المقطع كما في ديوانها الأول «ورود من زناتة» شكلت كثافة مكانية وطاقة روحية تحن الذات إليها، وظفتها الشاعرة بدلالات الأمومة ومصدر الحياة لما بينهما من أزلية الارتباط، إنها فاس الحنين الطفولي:

(فهَـــل اذَكّـــرتِ

يـــا أمّـــي

فَتـــــاكِ الأشـــــقرَ

الخَضِرَا)

المكان في القصيدة جاءت في صورة امرأة تحول مع رمزيتها من خطاب الفضاء إلى خطاب إنساني يحمل معاني التعلق والارتباط، اعتمد في ذلك الخطاب الشعري أَنْسَنَة الجامد مما جنب شعرية المكان في القصيدة الوقوع في الحرفية السطحية التي لا تثير القُرَّاء ولا تخلق الانفعال لديهم. فالمكان تحول إلى ذكرى حارقة في كيان الشاعرة، صهرت فيه وجدانها، وأحالت الفعل القرائي للمتلقي على الزمن المتلاشي في الماضي،

[1]- ديوان حرجت من هذه الأرخبيلات، ص 5-6.

فتحولت القصيدة إلى عملية « توحيد الراهن وغير الراهن في ذاتها»[1] على حد تعبير"جان كلود فيو"، وتتجلى الغاية من المكان/الذاكرة في محاولة الشاعرة نزع التناقض بين واقع مأزوم وماض حابل ببهجة الوجدان (رضعت الشمس- القمر- بستانها الأحلى- عصرت الكأس- الوترا- صوتي غيث ...) لذلك انصب اهتمام الشاعرة على نقل الواقع إلى ذاكرة مشرقة في«عملية توحيد الراهن وغير الراهن، أي إيجاد ما هو مفقود»[2]، وقد أبانت الشاعرة في ربط المكان ب "الذاكرة" على «القدرة التي يتمتع بها الوعي على الإنسلاخ عن الحاضر ليعود إلى الماضي، ويتحول إلى وعي لهذا الماضي، وذلك في حركة تصعيدية تسمو بالزمن»[3]

إن الارتباط بالمكان وبفاس الروحية أفاض على الكتابة الشعرية نوعا من تصعيد التوتر النفسي، وكشف المكابدة من أجل العبور بالروح إلى الماضي الوجداني، وبذلك لا يمكن لهذا الباحث الدارس للديوان للمدونة الشعرية للمبدعة أن «يتصور فعل الكتابة خارج حدود التجربة المحبة للإنسان المبدع، خصوصا حينما ينزع هذا الإنسان عبر الكتابة ذاتها إلى مساءلة ذاته وعلاقته بالعالم والآخرين»[4]، مفهوم المساءلة للذات الشاعرة هو جنوح روحي نحو صوت الطفولة (فتاك) الحامل لسيرة الوجدان الصوفي الذي تربت عليه الشاعرة في أحضان فاس (الأم)، ففاض الحنين شعرا مُلْهَمًا من المكان (فاس) بنفحة صوفية تقول:

وكَيف الشِّعرُ يَنْمو
فـي مَجـازِ الغُربـةِ
الخَضـراءْ
وكَيــف الكــأسُ لا تَحلَــو
بِغَيـــر مَواجـــعِ

---

[1]- الذاكرة، جان كلود فيو، ترجمة: جورج يونس، بيروت، 1973م، ص 10.
[2]- جدلية المبدع و المبدع قراءة في الأجناس الشعرية ضمن ديوان ابن حمدوس الصقلي، الحبيب العوادي، نشر: كلية العلوم الإنساني الإجتماعية، جامعة تونس، السلسلة 8، عدد 20، الطبعة الأولى، تونس، 2007م، ص 464.
[3]- الذاكرة، جان كلود فيو، ترجمة: جورج يونس، ص 10.
[4]- الكتابة والتجربة الصوفية (نموذج محي الدين بن عربي)، منصف عبد الحق، ص 5-6.

الأحنَـــــاءْ

عَرفــتُ الشِّــعْرَ

فــي الأضـدَادِ

أو فـــي دَهْشـــةِ الأشـــيَاءْ[1]

الإحساس بصدى المكان وتردده على النفس كما تتردد الأنفاس على المكان جاء برافد من روافد المعاني والإيحاءات وإلهام الشعر الموجه إلى حنين الماضي ونوستالجيا الطفولة:

تُرَانـــــي

قَــد خَرجــتُ إلـــى دُروبٍ

كُنــت أعرِفُهــا؟

وأنِّـــي كنـــتُ فـــي حُلمِـــي

بـــــلا كَـــفٍّ أرصّـــفُها؟

ولَكنِّـــــي

وَجـــدتُ القَيْـــدَ

فـــي رُوحِـــي

يُكَبِّلُهـــــا[2]

الشاعرة وهي تجوب الدروب نَحَت صَوْبَ لغة المكان لما يتضمن من صور تعبيرية رمزية وإشارية دقيقة ومعمقة[3] تبحث «الخلاص عبر بحث المكان ومجاهدته (وجدت القيد- يكبلها) بالروح وتجربة العبور،يبقى (الخلاص) رغبة وشغفا أبديا منه واقعا؛ وهذا دليل عافية الروح الحائرة التي لا تظل أسيرة تفسير ظاهرتي المكان ومعالمه، بل إنها تخرقه وتنفذ إلى داخله بفيض عرفاني من خروج إلى آخر داخل

[1]- ديوان خرجت من هذه الأرخبيلات، ص 7-8.

[2]- نفسه، ص 12.

[3]- سلاطين المتصوفة في العشق والمعرفة، د. نظلة أحمد الجبوري، دار المدى، الطبعة الأول، 2016م، ص 91.

فيه»[1]. وقد ذهب الدكتور "وفيق سليطين" أن المكان الاِجتماعي ينعكس على الذات، ويتحول إلى عنف ممارس عليها، لأن أسطر (وجدت القيد – يكبلها)تشكل قوة سالبة تقاومها الذات وتريد تبديدها «فالتأثير الذي يتوخى الصوفي إحداثه في المكان الاِجتماعي، يحدثه من خلال نفسهن أي من خلال التأثير في مكانه الذاتي الخاص»[2]

وقد تظهر ذاكرة المكان بلبوس الوجدان الصوفي المغترب بمظهر بكائيات المتصوفة في درب الخروج من ضيق الطين إلى البحث عن فسحة ورحابة الوصول، تقول أمينة:

فـــــي مَكـــــانِي
بَكتنـــــــي أشـــــــياءُ
حُبلَـــــــى بأشـــــــوَاقِها
مَرايَـــــــا
وعِطـــــرٌ
جَرائـــدُ حُمـــرٌ
تَطلّـــع فـــي دَهشـــةٍ
نَحـــوَ طِينِـــي
الغَريـــــبِ
صِـــوَانِي[3]

يمكن تأطير المكان في النص بجملة من الملفوظات اللسانية التي تتعالق معه وتعطيه دلالة ومعنى، فمنها (مكاني) الذي جاء مسندا إلى ياء المتكلمة، لحمله على واقعية التجربة والتعبير عن ذاتٍ شَاعِرَةٍ، وهي قيمة (المكان) ملفوفة بما يساوقها من معجم يختزل معاني الذاكرة والشوق والحنين إلى الفضاء كما هو حنين ضمني إلى

[1]- في ديوان: "خرجت من هذه الأرخبيلات" لأمينة المريني: القصيدة داخل التوتر بين الصوفي والسيرذاتي، مجلة القدس العربي، عبد اللطيف الوراري www.alquds.co.uk/?p=668205.fct01,2017
[2]- الزمن الأبدي الشعر الصوفي، الزمان، الفضاء، الرؤيا، د. وفيق سليطين، ص 156.
[3]- ديوان خرجت من هذه الأرخبيلات، ص 163-164.

الزمن المحفور في ذاكرة ومخيلة المبدعة، إن لفظة (أشواق) ملفوظ لغوي جلب للنص الحس الدرامي لاستدعائه وإثارته أحاسيس الدهشة والغربة (دهشة- الغريب)، إن مكان الذكرى شكل عند أمينة «السجل السيرداتي بوصفه محفلا خاصا وظفته الشاعرة في الديوان وألحت عليه؛ إذ عادت إلى طفولتها، وبيتها القديم، ومراتع صباها بين دروب فاس، وتذكرت عبر هذه العودة شخصيات من مراجع حياتها الحميمي والشخصي[1]»، فالمكان فالمفهوم الذي ورد تحت هذا المحور اضطلع بوظيفة تحويل الواقعي إلى نمط من الدلالة الرمزية على الظلال الروحي منه على وجه الخصوص[2]، مما أضفى صورة القداسة واللمحة الصوفية على هذا المكون الرمزي، وعليه، نسعى في المحور الموالي تناول صوفية المكان باعتبار الفضاءات المقدسة.

3-2) المكان المقدس: من المرئي إلى سدرة المنتهى

نسعى إلى جرد بعض الأماكن المقدسة بحمولتها الجمالية والشعرية، وعلاقتها بالحس الصوفي، ودورها في الوصول إلى المكاشفة ووصول الحقائق الربانية، والحافز الذي وجهنا إلى اعتبار المكان الصوفي ملمحا من ملامح الكشف وكسب الإشراق الروحي المحفوظ القرآني الذي علمنا أن بعض الأماكن كان لها دور في تلقي الواردات الربانية أو اتسامها ب«البركة» و«القدسية»، والشواهد كثيرة نذكر منها قوله تعالى: «فاخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى»[3]، وقوله: «سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله»[4]، وقوله: «إن أول بيت وضع للناس للذي ببكة مباركا وهدى للعالمين، فيه آيات بينات مقام إبراهيم ومن دخله كان آمنا»[5].

---

[1]- في ديوان: «خرجت من هذه الأرخبيلات» لأمينة المريني: القصيدة داخل التوتر بين الصوفي والسيرذاتي، عبد اللطيف الوراري، مجلة القدس العربي. www.alquds.co.uk/?p=668205

[2]- التصوف والقصص رصد لسمة التصوف في القصة المغربية القصيرة (من أواخر الأربعينيات إلى بداية الألفية الثانية)، د.خالد أقلعي، ، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى، 2016م، ص 196.

[3]- سورة طه، الآية 12.

[4]- سورة الإسراء، الآية 1.

[5]- سورة آل عمران، الآية: 96-97.

وعرف المكان المقدس حضورا أضحى معه علامة لائحة للمتلقي، وهذا مؤشر ارتباط الذات الشاعرة بأصلها الروحي، ومن تجلياتها نطرق باب الديوان الأول في قصيدة (هل ترضين عني؟):

يـــا ليتَنـــي وليـــالِي العِشـــقِ تجمعنـــا
والطـورُ يسـمع مـا نُخفـي ومـا نَجِـدُ
والربوتـــان ومـــا بالغـــار مـــن وَهَـــجٍ
والبئـــرُ فـــي رَاحِهَـــا الأرواحُ تَحْتَشِـــدُ
يـا ليتنـي من أهَيْلِ الكَهْفِ قد زَوِرَتْ
عنـــي ذكـــاءٌ وغَشّـــى جِسْـــمِي الرَّقَـــدُ
فَتَخْلَـدُ الـروحُ فـي أنـوار حضـرتكم
ويَقْفِـلَ الركـبُ. لَـمْ يَسْـتَفْتِ فِـيْ أحـدُ[1]

المكان المقدس الذي استهوى الشاعرة في هذه التجربة هو أماكن أداء مشاعر الحج أو نزول الوحي أو مكان معجزات (الربوتان- الغار- البئر- الكهف)، وقد اختارتها بوعي رمزي وإيحائي، كما استحضرت اللغةُ الشعريةُ التعبيرَ عن التجربة الصادقة في استدعائها الواقعي في المكان مما مَنَح قوة المصداقية للقصيدة التي نُظِمَتْ في السياق ثقل الإجراء الإداري الذي يُقِرُّ بضرورة مُضِيِّ خمسِ سنوات للسماح بإعادة مناسك الحج[2]، والسياق بَرَّرَ مدى توتر الشاعرة وقلقها وقوة انفعالها الذي عبَّر عنه أسلوب التمني (ليتني).

وقد استثمرت الشاعرة روحية المكان لما لها من انعكاس إيجابي متجدد على نفسيتها عَامِدَةً إلى الأماكن التي دأب الشعراء منذ القديم التغني بها، ويعد الشريف الرضي مبتكر موضوع الحجازيات الوجداني، والذي «تدور أحداثه من حيث المكان في

[1]- ديوان ورود من زناتة، ص 28.
[2]- ينظر هامش ديوان ورود من زناتة، ص 28.

بيئة الحجاز ومن حيث الزمان تقال في موسم الحج وغيره... ولقد اهتم الشريف بالمكان لما يحمله من قداسة دينية نابعة من إيمانه به، ولأن هذا المكان يزرع في نفسه الطمأنينة والتوازن الناتج من كون الحجاز بأمكنتها تمثل المهد الروحي»[1]

إن القارئ يجد أمينة تتناص مع قديم الشعر وتراثه في استحضار أمكنة بعينها، لأن المكان بهذا التلاقي يَتَبَيَّن أنه هَمٌّ جمعي يورق الذاكرة الجمعية كما يشحنها بطاقة قد تكون إيجابية وقد تكون العكس، «ومع اعتماد الشاعرة التراث الشعري منطلقا، حتى لنكاد نلمس أحيانا بعض آثار التقليد، إلا أنها حريصة كل الحرص على أن تسم شعرها بِمَيْسَمِهَا الخاص، فابتهالاتها، وهي تحدو الركب إلى طيبة، كما كان يفعل الشاعر القديم، ولكن كيف لها أن تحدو الإبل وهي ابنة القرن الخامس عشر؟ هنا تتدخل ريشة الإبداع لتستبدل بالناقة مخلوقا آخر لم يعهد الناس ركوبه، ألا وهو النسر، وهو ليس نسرا عاديا، بل من صفاته أنه نسر عظيم، أو هو من النسور الشم»[2]، تقول في قصيدة (حنين):

قــف بـــالربوع الســـالباتِ صـــفاتي
أَلْجالبـــــاتِ تَنَعُّمِـــــي وَرِضَـــــائِي
يـــا حَـــادِيَ النســـرِ العظـــيمِ أرَجْعَـــةً
لربـــوع أهـــل مَحَبَّتِـــي وَصَـــفَائِي؟
فيعـــودَ لـــي قَلبـــي الـــذي أوْدَعْـــتُهُمْ
فـــي يَثْـــرِبٍ فالحَضْـــرَةِ الزهـــراءِ

وتكمن صوفية ما استقدمت أمينة إلى نصها كامنة في قداسة الأمكنة الشعائرية وربطها بقصيدة "الفناء" في الحقائق الربانية (فلتخلد الروح في أنوار حضرتكم- البئر في راحها الأرواح تحتشد)*[3]. فالشاعرة فطنت لأهمية المكان في الخطاب الصوفي «وأدركت رمزية لغة مفتوحة على كوامن نورانية متصلة بالذات وبالآخرة، ومشرئبة

[1]- قراءة نقدية في حجازيات الشريف الرضي (ليلة السفح نموذجا)، نادر عبد الكريم حقاني، مجلة التراث العربي، السنة 1426هـ، ص 55-56.

[2]- بعض خصائص القول الشعري في ورود من زناتة، حسن الأمراني، ينظر تقديم ديوان ورود من زناتة، ص 13.

*[3]- الأمثلة التي أدرجناها بين قوسين استقيناها من المقطعين السابقين و ليس من المقطع الأخير فقط.

لمشاهدة المحبوب والنظر إليه، وهذا لن يستقسم إلا لمن أخلص الحب؛ من معاناة، ومكابدات، وتَعَنُّت، ومشاق، وصبر، وأناة، وتحير، وثبات، حتى يبلغ مبلغ السالكين، ويتدرج تدرج الصاعدين لتكشف الحجب، ويرى علام الغيوب/المحبوب»[1].

وبالإضافة إلى الرغبة في الفناء الخالد يحضر المكان في شعر أمينة المريني بفلسفة أخرى وهي "التطهر" والخروج من الضيق إلى الأفسح ، كما جاء ذلك في ثلاثية (المروتان):

المروتـــــــــان

أسْعَى بينهما ظِلّا مشروخَ الوجهينْ. والوقعُ الجائع يَروِي قصةَ
طينٍ مصلوبِ الخطوِ إلى عَطَشَيْنْ. هرولْتُ... يَا مَلِكَ الصخرِ
ومالكَ هذا الماء، هل تغسلُ هذا الوشمَ الناتِئَ خَلْفَ البُردَيْنْ[2]

يتضح من فلسفة الثلاثية أن للمكان خطابا صوفيا يحمل المسعى الحقيقي للشاعرة وهو التطهر الروحي، ومعه يصبح الخلاص و(التخلية) مَطْلَبًا أساسا في طريق التدرج في المقامات و(التحلية) بالواردات الإحسانية، فالسعي في المكان المقدس بين الصفا والمروة نُزُوح إلى المكابدة وسفر في المجاهدات لغسل "الوشم الناتئ". والسعي فيه يعبر عن شوق النفس البشرية (الطينية) إلى تنقية الأدران، والرغبة في الرقي على الملموس المرئي، والدأب الحثيث إلى الصفاء والكمال الأخلاقي وتوظيف لفظتي (الماء- تغسل) إشارة إلى سِر الحياة الذي خلق الله منه كل شيء وهو (الماء) رمز كَثُرَ وُروده بمعنى التنقية والتحول الروحي. فالمكان المقدس (في النص) إمكانية ضمن إمكانات متعددة لتجاوز قصور الإدراك البشري والتطلع إلى الفناء، وعوالم أخرى أجمل وأنقى من عالمنا المشاهد، وهو وسيلة فنية شعرية لِسَوْقِ ما يراد من المعاني بتعبير غير مباشر وإنما بإيحاء يغني النصوص الشعرية فقد يجد فيه الدارس حيوية وثراء وتكثيفا دلاليا وجماليا، كما وَجَدَتِ المبدعة فيه –قَبْلُ- وسيلة للكشف التعبيري. فالمكان الروحي انمحت

[1]- تأويل القصيدة المغربية المعاصرة، السياق والنسق (دراسة)، عبد الله إحادي، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، المغرب، الطبعة الأولى، 2016م، ص 205.
[2]- ديوان سآتيك فردا، ص 55

أبعاده الهندسية في الشعر وأصبح رمزا، و«حيثما يوجد الرمز يتطلب فعلا تأويليا، فالترابط بينهما يدخل في طلب الاستشارة الرمزية، غير أن هذه التأويلية ليس يحددها الإنتاج النصي وحده، وإنما تنبع من رغبة المتلقي وإرادته. إن التأويل الرمزي يغدو إستراتيجية تأويلية منطلقها المتلقي وموقعها النص»[1].

ومن تجليات تحول المكان المرئي إلى معنى روحي وجعله التقاء المشاهدِ والغيبي «المسجدُ» تقول في قصيدة (المفخرة الكبرى):

اَلجـــامِعَ الحَسَـــنِيَّ مفخـــرةَ الـــدُّنَى
عبـــر الزمـــان قريبـــه والنـــائي

****

وكأنمـــا حُشِـــر الجمـــالُ هُنَيْهَـــةً
فـــي الصَّـــحنِ والمِحْـــرَاب والأقبـــاءِ
دنيـــا مـــن الســـحر البـــديع عَـــلَا بهـــا
وَسْـــمُ المُلْـــوكِ وشـــارَةُ العظمـــاءِ
مـن نُضْـرَةِ الفـردوس بعـضُ سِـمَاتِهَا
مَجلَـــوَّةٌ فتانـــة للرائـــــــــي
سـبحانَ مـن جعـل الفنُـونَ رواسـيا
فَوْقَ المُحِيطِ بِضِفّةِ البَيْضَاءِ[2]

تتمثل قدسية المكان/المسجد أولا في ذاته لأنه رمز إلى التوحيد والعقيدة الصحيحة «وأن المساجد لله فلا تدعوا مع الله أحدا»[3]، وأنه مكانُ ذكر وتسبيح... «في بيوت أذن الله أن ترفع ويذكر فيها اسمه يسبح له فيها بالغدوّ والآصال»[4].

---

[1]- النص والجسد والتأويل، فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، الطبعة 1، 2003م، ص 57.
[2]- ديوان ورود من زناتة، ص 94.
[3]- سورة الجن، الآية 18.
[4]- سورة النور، الآية 36.

ويَجْمُلُ بهذا الباحث في شعر أمينة المريني ورود هاتين الآيتين القرآنيتين لما وجدت في النص القرآني عند الشاعرة كغيرها من المتصوفة السمة البارزة في الفكر ومصدر استلهام المعاني والمعارف، «مما ولد صلة جديدة بين الصوفي والنص القرآني»[1]، ولما كانت غايةُ أمينة/الشاعرة/المتصوفة إلى الحقيقة وإلى معاني الغيب فإنها حَمَّلَتِ المكان بعدين؛ الأول: البعد الوصفي «باعتباره محاولة لتجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات»[2]، واشتغل هذا البعد بآليات لغوية كالخبر (مفخرة) والنعت (الحسني) والتشبيه (كأنما حشر الجمال هنيهة)... كما تعددت الموصوفات في المقطع (الجامع- الصحن- الحراب- الأقباء...). والشعر الصوفي بطبعه وجوهره لا يقف عند حدود الظاهر، لذلك نجدها تربط رمزية المكان بالمعراج الروحي وهذا هو البعد *الثاني*، إن شعرية التصوف من جهة بناء المعاني ترى في كل شيء طريقا نحو الله، ومنه جاء وَسْمُ المكان بِصفات الفردوس (من نضرة الفردوس بعض صفاتها) واعتمدت خاصية أسلوبية وهي التشبيه البليغ حيث حذفت أداة التشبيه ووجه الشبه، وبذلك نقلت الشاعرة المكان المقدس من مرئي موصوف بصفاته وجغرافيته (فوق المحيط بضفة البيضاء) إلى التسامي الفردوسي، وكما سبق ذكره في هذا المحور فإن المكان في الاشتغال الأدبي لا يخضع للظاهر بل يتجاوزه إلى قيم أخرى ويتسع ليستجيب لمجالات معرفة متعددة[3].

---

[1]- سلاطين المتصوفة في العشق والمعرفة، د.نظلة أحمد جيوري، ص 97.
[2]- بداية ونهاية: قراءة وتحليل، سعيد الحنصالي، الدار البيضاء، 1995م، ص 50،.
[3]- الشعر السعدي تفاعل الواقع والفكر والإبداع، عبد الله بنصر العلوي، ص 94، م س.

الفصل الثالث

الصورة الشعرية

تمهيد تعرفي

الصور الشعرية في الدراسات النقدية نالت اهتمام الدارسين إذ على المستوى النظري أو على المستوى التطبيقي، وشغلت في الدراسة الشعرية حيزا يعكس الفني للأدبية الشعرية لأنه: «عندما توجد الصورة يوجد بالضرورة الشعر، وعندما يوجد الشعر تظهر تلقائية الصورة»[1]، فجمالية القصيدة منبعثة من تآزر كل من الشعر والصورة، لأنها وسيلة«كشف المعاني العميقة التي ترمز إليها القصيدة»[2]. وكان أستاذنا"محمد الواسطيّ بين مفهومين للصورة:

- ✓ مفهوم خاص: «وهو المفهوم التقليدي القديم الذي نجده في البلاغة العربية، وتكونه علاقتان، علاقة التشابه بما فيها من تشبيه واستعارة وعلاقة التجاور بما فيها من مجاز مرسل وكناية»[3].
- ✓ مفهوم عام: «هو المفهوم الذي يشمل كل كلام فيه خطوط وألوان وظلال وحركة ورمز، مما يجعل القصيدة تكون كلها صورة واحدة إن كانت منصبة على موضوع واحد، أو تكون صورتين أو ثلاث صور أو أكثر حسب تعدد الموضوعات في النص الشعري»[4].

ويكمن نجاح بناء الصورة الشعرية بما هي تَحَلٍّ للصورة الذهنية في اتساقها مع الصورة الجزئية داخل النص، وكذا انسجامها مع الصورة الكلية للديوان أو المنجز ككل، لأن الشعر في أساسه «تفاعل حس ولغة وكونه كذلك يعني أن الشاعر يحاول أن يكتشف طبيعة الإنفعالات والمشاعر الغامضة والمراوغة التي تؤرقه أثناء تجربته من خلال اللغة، فاللغة هي الوسيلة التي تكتشف بها الفكرة الشعرية ذاتها وتعدل بها عن طبيعتها، إنها وسيلة الشاعر وأداته في الإكتشاف والتحديد والتعرف، ولا يرجع نجاح الشاعر في سيطرته على تجربته وتمكنه منها إلا من خلال تكوين علاقات لغوية جديدة من خلال احتضانه الكلمات وتأملها وإعادة تشكيلها وتحطيم أنساقها ونظامها العرفي الثابت وخلق نظام فريد خاص به»[5].

وفي هذا الفصل الذي عنوناه ب " الصورة الشعرية" ندرس فيه ما أسماه "أحمد الطريسي أعراب" الصورةَ الرؤيا «لا نقصد بالصورة الشعرية هنا ذلك المفهوم الجزئي

---

[1]- الصورة الشعرية: وجهات نظرعربية وغربية، عساف ساسين، دار مارون عبدو، بيروت، لبنان، 1984م، ص 59-60.

[2]- فن الشعر، إحسان عباس، ص 230، دار الثقافة، بيروث، الطبعة 3، (د ط).

[3]- قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي، د. محمد الواسطي، مطبعة أنفو، فاس، المغرب، ص 83.

[4]- نفسه، ص 83.

[5]- الصورة الفنية في الثرات النقدي والبلاغي، جابر عصفور، دار الثقافة للطباعة و النشر، 1974م، ص 144 – 145.

الذي يخص الجانب البلاغي في الكلام، وإنما أقصد بها القصيدة كلها بناء ولغة وإيقاعا. أقصد بها الرؤيا، والقبض على الرؤيا التي لا يتم إلا بواسطة صورة وبكافة عناصرها المكونة لها. فالتشبيه ليس صورة، وكذلك الإستعارة بمفردها ليست صورة»[1]. وهذه الرؤية النقدية المؤطرة لكيفية اشتغال الصورة داخل مكونات القصيدة يناسب مقاربة شعر أمينة المريني لأن الشعر عندها ليس صناعة وتكلفا، بل استجابة موصولة بعواطف وأحاسيس، تربط علاقة بين الإحساس الداخلي والواقع الخارجي، وفي تتبعنا للصورة عندها فنحن لا نطلب الصورة لذاتها وإنما لما تدل عليه في نفس الشاعرة ولما يتم بواسطتها من بؤر ذاتية يتحقق فيها شكل من أشكال العلاقة بين الشاعرة وعالمها. وسنحاول تتبع منبع الإنفعالات الوجدانية التي انعكست في البناء الشعري الذي تكسبه كلمات صوفية – بعينها– درجة عالية من التكثيف و العمق.

[1]- الرؤية و الفن في الشعر العربي الحديث في المغرب، أحمد الطريسي أعراب، ص43، المؤسسة الحديثة للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، 1987م.

القسم الأول

صورة الرمز

أولا:

صورة الخمرة الصوفية

1) في البدء كانت الخمرة

الخمر من الموضوعات التي سجلت حضورا وتراكما في الشعر العربي القديم، حتى أنه من التيمات التي زاحمت المقدمة الطلية في رمزيتها وقيمتها الأدبية، وذلك لما وجد فيها الشاعر القديم من أثر وتمثله من وسيلة لتجاوز الواقع، وكذلك القداسة التي أحاطت بها في بعض العصور الأدبية (العباسي مثلا).

وردت الخمرة في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، متخذا لها الشاعر الجاهلي أسماء عدة، منها ما يتصل بالذات والعين، ومنها ما يعبر عن الوصف، ومنها ما يركز على الأثر الذي تتركه.

فتناولوا الأوصاف والآثار، فعل ذلك امرؤ القيس وأعشى قيس وعنترة وعدي بن زيد الحميري، ومعلقة عمرو بن كلثوم في مستهلها وثيقة تاريخية وإبداعية تبرز حجم الموضوع في عصر ما قبل الإسلام، واشتهرت بعض الأسماء في العصر الجاهلي بمعاقرة الخمر والإدمان عليها، ولجأ الإنسان الجاهلي إلى الخمر «ليرتفع عن هذا العالم الذي ظل مقيدا به، وليرتاح من الوضوح والعري اللذين يستشعرهما في كل شيء، وليعيش لحظة مع نفسه، يشهد فيها تبدل الأشياء، وتغير المقاييس، وانبهام المعالم»[1]، يلاحظ القارئ المتمعن للمدونة الشعرية الجاهلية أن الخمرة اقترنت بالمرأة بأسلوب التناوب في الحديث عنهما «فالمرأة والخمرة تكمل إحداهما الأخرى في وعي الشاعر، حيث يبدأ بالحديث عن المرأة لينتقل إلى الخمرة والعكس صحيح»[2] فالشاعر القديم كان يرى فيها الموضوع الأقرب إلى تجاوز رتابة الحياة ونمطيتها، و«كان الشاعر الجاهلي يحقق لنفسه ذلك التغير النوعي الذي ينقله من حال إلى حال في ظرف وجيز، لا يسمح به الواقع الذي يخضع للتسلسل، وترتيب النتائج على المقدمات»[3].

---

[1]- شعرية الخطاب الصوفي، الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجا. محمد يعيش، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سايس، فاس، ص161.

[2]- الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، د.السّعيد بوسقطة، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الطبعة الثانية، 1429هـ - 2008م، ص 117.

[3]- شعرية الخطاب الصوفي، الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجا، ص162.

وخضع شرح الخمر إلى موقف فلسفي يعكس نظرة المدمن عبر أطوار العصور الأدبية إلى أن اكتملت المعاني مع مؤسس مدرسة الخمر؛ أبي نواس في العصر العباسي حيث بلغت الخمرة مرتبة من التعظيم والتقديس، ومعه انتقلت من مجرد العالم الحسي إلى مستوى "الرمز"، حيث بلغت عنده مرتبة من التقديس والتعظيم.

وقد استطاع الناقد الكبير الدكتور محمد النويهي أن يحيط بالعواطف التي أضفاها أبو نواس على الخمرة، والتي تنوعت وتعددت بين عاطفة الحب، التقديس، الإجلال، اعتبار الخمر روح، الإرتقاء بها إلى مستوى المعبود[1].

بهذه النظرة إلى الخمرة في العصر العباسي مهد أبو نواس الطريق أمام المتصوفة الذين جمعهم معه الروح المعنوي للخمرة، إذ نجد المتصوفة اعتمدوا العديد من مدلولاتها ذات الحمولة الرمزية، وربما حالات الإحساس بالوجد والاغتراب كانت محور التلاقي بين الخمريين والمتصوفة، «فمن يتطلع على خمريات أبي نواس وغزلياته يقف على حالة من الوجد المماثلة عند الصوفية حين يعبرون عن تعلقهم بالخمرة الإلهية أو يستغرقون في مناجاة المحبوب، فديوان أبي نواس يحوي قصائد خمرية متنوعة وقد سبغ عليها طابع القداسة والقدم متنقلا بها من الدلالة الحسية إلى الدلالة الروحية، فهي تارة رموزا للمعرفة والحب وطورا وسيلة للخلاص من عذابات الروح وغربة الجسد، وتارة أخرى ذاتا عُليا معتمدا في ذلك على توظيف معان وألفاظ ذات أبعاد صوفية»[2].

فالخمرة بهذا المفهوم تبوأت مكانة في الموروث الشعري التراثي، نظرا لما تختزله من دلالات رمزية ومعان روحية، ولا جَرَم «أن المتصوفين استنبطوا الخمر في الشعر القديم، فوجدوا فيه أجنة لمعان وافقت بعض ما كان يعتمل في نفوسهم»[3].

---

[1]- نفسية أبي نواس، الدكتور محمد النويهي، نشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الثالثة، 1415هـ، 1994م، يُنظر من الصفحة 11 إلى الصفحة 35.

[2]- الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، د.السّعيد بوسقطة ص 120-121.

[3]- رمز الخمر في الشعر العربي القديم، محمد أحمد بربري، مجلة البلاغة المقارنة ألف، العدد الخامس ربيع 1985، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ص74. نقلا عن كتاب شعرية الخطاب الصوفي، الرمز الصوفي عند ابن الفارض نموذجا، ص191.

2) الخمرة في المنجز الشعري الصوفي

2-1) الخمرة في المخيال الصوفي القديم

إذا كان الشعر الجاهلي قد أسهب في وصف الخمرة، فإن هذا الأسلوب لم يكتمل إلا في العصر العباسي، نتيجة توفر الجو الملائم كانتشار مجالس اللهو والغناء. وقد ارتبط هذا الشعر بوصف الخمرة ومستلزماتها، غير أن التصوف القديم أعطى المعجم الخمري دلالات جديدة مع احتفاظهم بنفس الألفاظ والتراكيب التي نجدها في الخمرة الحسية: النديم، السواقي، الدوران، الشرب، الراح...، إلا أن التراث الشعري الصوفي القديم صرف تلك الألفاظ إلى معاني الحب والفناء...

ورمز الخمرة من أقدم السيميائيات في الشعر الصوفي القديم، حيث تطالعنا اللغة الخمرية في دواوين رُوَاد الفكر الصوفي من أمثال الحلاج وابن عربي وابن الفارض وغيرهم كثير، حيث يوظفون ألفاظا خمرية حسية وجعلوها دالة على المحبة الإلهية.

وهذا أبو مدين التلمساني في أحد قصائد ديوانه ألفيناه يجعل الخمرة دالة على التجليات الإلهية، ويومئ في شعره إلى أنها (الخمرة) مقياس المفاضلة/التفاوت بين الأنبياء، يقول:[1]

قم يا نديمي إلى المدامة واسقني ... خمرا تنير بشربها الأرواح
أو ما ترى الساقي القديم يدير بها ... فكأنها في كأسها المصباح
هي أسكرت في الخلد آدم مرة ... فكسته منها حلة ووشاح
وكذلك نوح في السفينة أسكرت ... وله بذلك تأنينٌ ونواح

[1]- ديوان أبي مدين شعيب بن شعيب الأنصاري الأندلسي، (نبذة من حياته ومقتطفات من ديوانه وقصائد في ثنائه ومدحه)، تقديم: السيد أحمد سقال، منشورات تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية، 2011م، ص76.

لمـــا دنـــا موســـى إلـــى تســـماعها ألقـــى عصـــاه وكُسِـــرَتْ ألـــواح
وكذا ابن مريم في هواها هـــــائم متولـــــع بشـــــرابها سَيّـــــــــاحُ
ومحمـــد فخـــر العلـــى شـــرف اختـــاره لشـــرابها الفتـــــــاحُ

بهذا الحال تتجاوز الخمرة الصوفية نطاق الزمان، فهي خمرة قديمة أزلية. بسببها يحدث السكر وتتحقق المعجزات، ويفنى الوجود أمام تجلي الجلال المطلق، فالبناء العرفاني لشعر التصوف يظهر أن «حديث أبي مدين عن قدم الخمر رمزٌ على المحبة الإلهية الموصوفة بالقدم وبأنها رَامُوز الخلق والانكشاف الإلهي في العالم، وذلك لأن العلو أحب أن يعرف بعد إذ كان في العماء الموصوف بالكنز الخفي، وهذه المحبة الإلهية قديمة قِدَماً يَنِدُّ عن الزمان وقد اقتضى هذا القدم من حيث ما يشير إلى سلب زماني، الأبدية والبقاء»[1]

ومن دلائل قدم الرمز الخمري عند الصوفية وُرُودُهَا في أمهات المصادر للرعيل الأول للصوفية، وإذا كان لابد من ذكر أمثلة ونماذج، فلا يعلى على الرسالة القشيرية، كمصدر أساس تناثرت الخمرة في ثناياه، ويعتبر ابن الفارض ممثل شعر الخمرة في التراث الصوفي لأنه أحسن تمثيل هذا التيار، ومِيمِيته أكثر تعبير صوفي لما فيها من تلويحات خمرية متنوعة معبرة عن معاني نفسية وأحوال وجدانية. يقول فيها[2]:

شـربنا علـى ذكـر الجيـب مدامـــــــة سـكرنا بهـا مـن قبـل أن يخلـق الكـرم
لهـا البـدر كـأس وهـي شـمس يديـرها هـلال وكـم يبـدو إذا مزجـت نجـــــم
ولـولا شـداها مـا اهتـديت لحانـــــها ولـولا سـناها مـا تصـورها الوهـــــم
ولـم يبـق منهـا الـدهر غيـر حشـــــاها كـأن خفاهـا فـي صـدور النهـى كتـــم
فـإن ذكـرت فـي الحـي أصـبح أهلـــــه نشـــاوى ولا عـــار علـــيهم ولا إثـــــم

[1]- الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، ص 364-356، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثالثة 1983م.
[2]- ديوان ابن القارض، ابن الفارض،(د. ط. ت.ش)، ص140،

فصاحب كتاب: "شعر ابن القارض، دراسة في الشعر الصوفي"، يرى أن السكر في المنجز الشعري الخمري الذي اجتزأ منه هذا المقطع يعد معادلا موضوعيا للمحبة الإلهية «بهذا المعنى الصوفي هي قوام العالم ومركز الدائرة ولباب الوجود وخطاب كن فيكون وهي محبة أزلية قديمة منزهة عن العلل، مجردة من حدود الزمان والمكان، وهي التي بواسطتها ظهرت الأشياء وتجلت الحقائق وأشرقت الكائنات، وهي الخمر المعتقة في أعطاف الأزل شربتها الأرواح المجردة، فانتشت وسكرت قبل أن يخلق العالم على حد قول ابن الفارض»[1] في مقطعه سالف الذكر.

وقد اتضح من النصوص التي أوردناها في هذا المحور أن الخمرة عند قدماء الصوفية لم يقصد بها الخمر المادية التي راجت في أشعار غير أصحاب الذوق والحقيقة، وإنما القصد هو ما يعتري الصوفي من أذواق ومواجيد، فالمدامة والسكر والخمرة وغيرها من المسميات أضحت رمزا للتعبير عن المحبة بالتجرد الخالص. فالمحبة هي موضوع "الإسكار" الذي اعتمده الشاعر الصوفي القديم بديلا رمزيا لتحقيق النشوة والفرح «فالصوفي في وجده يشبه شارب الخمر الحقيقية وما يترتب عنها». وتبقى هذه التيمة في الموروث الصوفي القديم مجاوزة العلامات اللسانية إلى مدلولات باطنية تحمل الإنسان على تخطي الواقع المعيش إلى العمق والباطن.

2-2) الحضور الخمري في الشعر المغربي المعاصر

تقر الكتابات النقدية في شكلها النظري أو الممارسة التطبيقية أو حتى التي اشتغلت على التأصيل للتعامل مع ظاهرة الشعر المغربي المعاصر، كون القراءة التقليدية لهذا الشعر ليس من شأنها النفاذ إلى البنى العميقة، فما بَالُنَا إذا كان الأمر

[1]- الدكتور عاصف جودة نصر، دار الأندلس، د ط. د ت، ص 137.

يتعلق بالشعر الصوفي المغربي المعاصر. لأنه تجربة إبداعية تتميز بالقراءة والجدة قياسا إلى لبنات بناء التجربة.

ومن المواضيع الصوفية التي أخذت تشيع في التجربة الشعرية المغربية المعاصرة عنصر الخمرة، فقد استلهم الشاعر المغربي شوق روح المتصوفة إلى معرفة الله -جل وعلى- بعبارات توهم أحيانا المتلقي أن القصيدة خمرية تنتمي لحقل المجون.

ومن التجارب البارزة في الإبداع المغربي المعاصر التي وظفت الخمرة الصوفية وحَمَّلَتْهَا البعد الوجداني تجربةُ الشاعر الكبير محمد علي الرباوي:

آه خليلي ناولني الكأس فإن عظامي
تشكو ظمأ قتالا، ناولني الكأس عساها
تمخر أدغال رمادي، ناولنيها.. قد
ينفذ ما بقرارتها، وتظل ضلوعي تبحث
عن الكأس أخرى تطفئ ما بخمائلها من
لهب ثجاج، ناولني الكأس، ولا تسق
فيافي ذاتي سِرًّا إن أمكن أن تسقيها
بالجهر، فليس على المجنون ملام
ناولني الكأس ولا تسأل ما فعلت
بشوارعي الأيام[1]

ويهمنا أن ندرج التجربة النسائية التي احتفت بالعنصر الوجداني، فكانت الخمرة ولوازمها خير انعكاسا وتجليا لمرايا الروح. فهذه ثريا مجدولين في إصدارها الشعري "أي ذاكرة تكفيك":

[1]- ديوان: الأحجار الفوارة، محمد علي الرباوي، منشورات المشكاة، وجدة 1991م، ص36.

لن تحتاج إلى ليل آخر

لتصنع حلما

وتَسْكُنَهُ

فلديك عنب الظهيرة

معلّق في سقف روحك

ولديك ما تكتبه الشفاه

على جدار الكأس

لك القَطْفُ

والعَزْفُ

وما شَعْشَعَ في عينيك

من ضوء الجسد

لك إمارةُ هذا الجَسَدُ[1]

وفي نص مكاشفة من ديوان "حانة.. لو يأتيها النبيذ" تستغل المبدعة الإشراق الصوفي بمكونه الخمري لتحتفي بفرحة الجسد الضَّاجِّ بطاقة الحياة وكوامنها:

إن لم يكن عندي نبيذ

فعندك حانتي

لتمارس

إذا

غيبوبتك !![2]

وبمجازات تتجاوز حدود العقل ومنطقه حاولت الشاعرة وداد بنموسى نقل تجربة نفسية إلى المتلقي في لغة خمرية حسية:

---

[1]- ديوان أي ذاكرة تكفيك، ثريا ماجدولين، دار الثقافة الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2008م، ص15.

[2]- ديوان: حانة.. لو يأتيها النبيذ، علية الإدريسي البوزيدي، دار التوحيدي، الرباط، 2009م، ص55.

هذا أنت: داليةٌ

هذه أنا: عِنَبُ

هذا الحب: كأس نبيذ

هذه الحياة:

تسكر بنا[1]

إن الشاعرات اللواتي قدمتهن كنماذج لحضور الخمرة في أشعارهن، وإن كن قد استثمرن الخطاب الخمري لروح يحيل على التصوف ويناقضه في نفس الوقت بحكم السياق الذي يُشعر فيه عبق الجسد، إلا أنها تكتسي رداءاً إيحائيا و«تقتلعنا من وحل الأشياء العادية وتقذف بنا فيما وراءها، وتعلما أن المرئي وجه اللامرئي، وأن الملموس تفتح لغير الملموس، فما نراه ونحسه ليس إلا عتبة لما لا نراه ولا نحسه، وتجتاز بنا هذه العتبة، حيث تزول الفواصل، ويصبح الباطن والظاهر واحدا»[2].

ومُحَصِّلَة القول أن الشعر المغربي المعاصر اهتم في سيرورته بالتراث الصوفي والخمرة في صلبه وعمقه، اعتمدها الشعراء المغاربة لبناء "الرؤية" والتلويح إلى معان الوجدان الروحي.

3) صورة الخمرة عند أمينة المريني

تعتبر الصورة الشعرية من الآليات التعبيرية التي فسحت المجال واسعا أمام المبدعة أمينة المريني حيث حَمَّلت شطحاتها الصوفية، ووظفت لغتها الفنية لنسج صورة الخمرة الصوفية بعيدا عن كونها غرضا أو مجرد موضوع شعري. وتوظيفها كَبُعْدٍ تأويلي، تَحْبَلُ (أي الخمرة) بالطقوس الروحية التي تعتري وجدان الشاعرة من خلجات الحب، المكابدة، الفناء...

---

[1]- ديوان زوبعة في جسد، وداد بنموسى، منشورات دار مرسم، الرباط 2008م، ص 32،.

[2]- إشكالية القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص243.

إلى هذا الجنوح الحسي الذي يميز الخمرة الصوفية مَالَت أمينة المريني كشاعرة صوفية من أهل الذوق الروحي والإبداع الشعري، تغنت في منجزها الشعري بالخمرة الحسية وأوصافها وليست الخمرة المادية التي تدير الرأس وتثقل الحواس.

الملاحظ من عملية استقراء الدواوين نلحظ أن اشتغال الخمرة تم على ثلاثة مستويات:

3-1) على مستوى العنوان

لا شك أن العنوان هو أول علامة لغوية تستقبل القارئ إلى رحاب النص وبُنَاتِهِ، وهو من هذه الزاوية شفرة لسانية من شأنها تحديد معالم النص المَفْهَمِيَّة، وإبراز معانيه التي يمكنه اختصارها بشكل تكثيفي، وعليه، كان للدراسات النقدية، الحديثة اهتمام بعتبة النص العنوانية، ويزداد هذا الاهتمام في الحقل السيميائي، فهو بهذه النظرة مدخل لفك عُقَدِ النص وتَبَيُّنِ دلالاته، لأن «العلاقة بين النص، والعنوان هي علاقة مؤسسة، ولكن هذه العلاقة المنطقية قد تأخذ أشكالا، وتجليات لا حصر لها، لأن لعبة العنوان هي لعبة اللغة، وبالتالي لعبة الحرية والحياة والمطلق»[1].

والباحث الذي يستقرئ ديوان "المكابدات" يجد الشاعرة في قصيدة «مَوْقِفُ الشُّرْبِ» قد عدلت عن العناوين التعويمية التي تجعل المتلقي أمام ثُلَّةٍ من الإفتراضات القرائية، واختارت «عنوانا موضوعاتيا» يوجه انتباه الدارس والقارئ على حد سواء إلى بؤرة الرؤية التي يحملها النص، وتعلن به وخلاله صوفية القصيدة.

[1]- قراءة في كتاب (سيمياء العنوان) للدكتور بسام قطوس. الطيب بودربالة، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، جامعة بوسكرة، 2002، ص25.

إن الخمرة، وحضور السكر الصوفي مُسْتَوْعَبٌ في القصيدة من العتبة التي يحملها العنوان «موقف السكر» وذلك في انسجام وتعانق مع أسس الشعرية الصوفية، فالمركب الإضافي الذي انتقته الشاعرة لِوَسْمِ القصيدة هو نَفَس (دال) شامل للنص بأكمله «يوجه القراءة، ويهيئها لترجيح نوعية الخطابات التي يتعالق معها النص»[1].

وهو عنوان يحمل صورة شعرية صوفية يمكن تصنيفها ضمن شعرية العنونة وأدبية التصدير. وصورة "الشرب" هي صورة خمرية تتوسط (الذوق والري)، لأن الصوفية يقسمون حال السكر إلى ثلاث درجات هي: الذوق والشرب والري، يقابل بالترتيب: التساكر والسكر والصحو، ذكر القشيري يصف أحوال ومواجيد أهل الذوق قائلا: «فصفاء معاملتهم يوجب لهم ذوق المعاني، ووفاء منازلاتهم يوجب لهم الشرب، ودوام مواصلاتهم يقتضي له الري، وصاحب الذوق متساكر، وصاحب الشرب سكران، وصاحب الري صاح، ومن قوي حبه تسرمد شربه، فإذا دامت به تلك الصفة لم يورثه الشربُ سكرا، فكان صاحيا بالحق فانيا عن كل حظ لم يتأثر بما يرد عليه ولا يتغير عما هو به، ومن صفا سره لم يتكرر عليه الشرب، ومن صار الشرب له غذاء لم يصبر عنه ولم يبق دونه»[2].

إن الشاعرة أمينة المريني تومئ بالشرب في العنوان إلى صورة السكر الذي ينتج عنه تجاوز الحدود العقلية والمنطقية إلى المطلق والتَّعَالِي إلى حضرة المحبوب، ودَلالة في المقطع الثالث والأخير من القصيدة يكشف صورة عنوانِها، حيث يمكن اعتبار علاقة العنوان بهذا المقطع علاقة جزء من كل، لأن عبارة العنوان مجتزأة منه، ومن جهة ثانية هي علاقة بسط وتشريح لأن "صورة الشرب" تجلت أكثر وكشفت عن خباياها، تقول أمينة المريني:

---

[1]- أدونيس والخطاب الصوفي، خالد بلقاسم، دار توبقال، الدار البيضاء – المغرب 2000م، ص128.

[2]- الرسالة القشيرية، عبد الكريم بن هوزان القشيري، ص 38، علق عليه القاضي زكرياء الأنصاري، ص 38. (م س)

وأَوْقَفَنِي سَيِّدي
في مَقامِ الشَّراب
ومَا كانَ فيهِ
سِوَى لُؤْلُؤٍ في الصَّدَفْ
وقالَ:
"ارْتَشِفْ بعضَ ما قدْ جَهلْتَ
ولا تَرْو سِرًّا
لَدَيْنَا انْكَشَفْ"
...
وما جارَ بي كَاسُهُم
عن هوايَ
ولكنْ، طَربْتُ...
رقَصتُ...
عَرفتُ...
الّذي ما سِوايَ
عَرَفْ...
...[1]

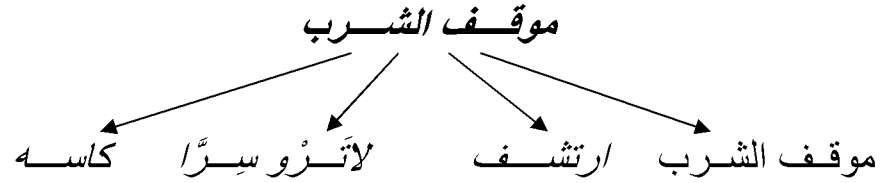
هذا المقطع الشعري في علاقته بالعنوان فيه من الشعرية الخمرية الصوفية ما لا يمكن أن يَتأتَّى دون اعتماد أسلوب التأويل المعتمد على المرجعية الوجدانية لأصحاب الحقيقة. فصورة الخمرة التي بَدَتْ في العنوان "شرابا" ارتقت في لُحْمَة القصيدة إلى مستوى"الري":

[1]- ديوان المكابدات، ص 88- 89-90.

"ارْتَشِفْ بعضَ ما قدْ جَهلْتَ
ولا تَرْو سِرًّا
لَدَيْنَا انْكَشَفْ"

إن صورة الخمرة في العنوان والمقطع الشعري تتأرجح بين "السكر والصحو" لأنه كما أوردنا في نص القشيري السابق أن «صاحب الشرب سكران، وصاحب الريّ صاح»، والمبدعة تَوَدُّ تَحقيق التماثل الدلالي بين العنونة وما تحتها من مقاطع تستمد مضمونها من التكثيف المضموني المختزل في العنوان من خلال الإشارة إلى الخمرة الروحية، وإذا لاحظ الباحث في تجربة أمينة المريني الإبداعية قوة التماثل بين النص والعنوان في توظيف الرمز الصوفي في حُلَّتِهِ الخمرية، فلا غَرْوَ في ذلك ولا عجب لأن القصيدة كتبت بعد ما يَرْبُو على الثلاثين سنة من الإصدارات الأولى للشاعرة، أي أن النص لا ينتمي إلى مرحلة التجريب وإنما إلى طور معالم اكتمال التجربة ووضوح معالمها. فالمبدعة قدمت من خلال العنوان وانسجامه السياقي مع النص تجربة شعرية صوفية، وعمقها الميول الوجداني للمبدعة. تجربة حواها عالم الروح في لغة أَمْلَتْهَا ثقافة صوفية.

ومن الدلائل التماثلية في النص توظيف الشاعرة ألفاظا تنتمي إلى حقل السكر في كل من العنوان ونصه، ونمثله بالخطاطة الآتية:



وهذه ألفاظ رَامِزَة للحب الإلهي بدلالة سياق النص وانسجام وترابط مقاطعه من ناحية المعنى، دالة على الإنتماء إلى حقل السكر، ونجد الشاعرة كررت «موقف الشرب» مرتين، مرة في العنوان وأخرى في النص، وهذا يقوي انتماء النص إلى التجربة الخمرية ويعمق دلالة النص التي توحي بالتعطش والارتواء

والوصول إلى حال السكر، بل إلى درجات (الري)، لِمَا رَأَتِ الشاعرة في السكر من طريق موصل إلى المعرفة:

وما جَارَ بِي كَاسُهُم
عن هوايَ
ولكنْ، طَرِبْتُ...
رقَصتُ...
عَرفتُ...
الّذي ما سوايَ
عَرَفْ...

ونخلص أن الشاعرة العربية المغربية أمينة المريني اعتمدت صورة الخمرة الصوفية في صياغة عنوان القصيدة -موقف *الشرب- ما يؤكد رِهانَها على المعجم الصوفي* وخطابه ورموزه في رسم أدبية الصورة الشعرية وهذا الاختيار على مستوى العنوان من شأنه أن يوجه القراءة، ويفك مغاليق الصورة الأدبية المتفرعة عن العنوان، و«يتوسط العنوان علاقة عمله/ مرسلته بمتلقيه حتى لا يكاد يتمكن هذا المتلقي من الوصول إلى العمل إلا عبر فعاليته الخاصة في تلقي العنوان الذي يحمل، بشكل ما من الأشكال، خصوصية عمله داخل بنيته النصية: خصوصيته الدلالية و الجنسية على السواء»[1]. والشاعرة رغم أنها لم تُعَنْوِن إلا قصيدة واحدة من مجموع منجزها الإبداعي بصورة خمرية، فإن هذا لا يعدم وجود عناوين شتى وتصديرات عديدة تدعم النزعة الصوفية للشاعرة، لأن الخطاب الصوفي يمثل اتجاهها الشعري.

[1]- العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1998 م، ص 68.

3-2) في نسيج النص

ترادفت في دواوين أمينة المريني على مستوى أَنْسِجَة النص ألفاظُ الخمر، الكأس، الريّ، الشرب، الشراب، كرمة،،، لتدل مجتمعة على الحالات العاطفية المرتبطة بالعشق الإلهي التي تقف وراء الرغبة في الارتقاء إليه وبالتالي تَحَقُّق الوصال.

ونقر من البدء صعوبة الإمساك بحدود صورة الخمرة في الدواوين-قيد الدرس- أو إدراك امتداداتها، لأن صورة الخمرة في الشعر الصوفي عموما، وفي الشعر المعاصر الذي انْتَقَيْنَا منه تجربة إبداعية نسائية متمثلة في إبداع أمينة المريني تبقى بنية متعالية عن الواقع المادي، لأن خطابها الشعري يرفض أن يكون تجربة واقعية، بل تجربة تخييلية غَدَت بمقتضاها "الخمرة" كيانا رمزيا/استعاريا.

وسنعمد في هذا المبحث إلى مغازلة "التصريح والتلميح" الذي تجاذب عنصرَ الخمرةِ الصوفية عند شاعرتنا، واسْتِجْلَاءِ ما أثارته من انتظارات ما بعد القول الشعري في محاولة الانتقال من "الظاهر" اللفظي إلى "الباطني" المعنوي.

فأول ملامح الصورة الخمرية في شعر أمينة المريني هو رمزيتها وإشارتها إلى *الحب الإلهي*.

سَكَرْتُ بالحسن حتى غبتُ عن ذاتِي
وقادني الوَجْدُ من حالٍ لحـــالاتِ
وهِمْتُ لا أبتغي في غيرِكُمْ نظـــــرًا
ما بين حُورٍ ووِلْدَانٍ وجَنَّـــــاتِ

فَنِعْمَ وَجْها أَراكُم فِيهِ عَن كَثَـــــــــبٍ

ويَعْصِمُ الرُّوحَ مِن رِجْسٍ وزَلَّات[1]

استطاعت أمينة المريني في هذه الثلاثية الشعرية من تَجْرِيدِ المحسوس وانتقلت بالسكر من حقل الخمريات إلى سُكْرِ الواجِدَةِ في حب الله سبحانه في علاه. إن إبداعية النص الخمري الصوفي في ثلاثية "وجه" تجاوز المتعارف عليه من خلال الربط بين فاعلية السكر و الترقي في المقامات و الأحوال، ومن هنا ، تكمن جمالية نصوص أمينة المريني، لأن سكرها يحث على الكشف وعلى الغيب وعلى الترقي، وهي بذلك تنشد التحرر وفك القيود لأن التدرج في المقامات لا يتحقق إلا بالتحرر بمفهومه الصوفي، والنص الذي يحمل هذه المعاني الكبرى يفترض – بدلالات لسانية ملفوظة- أنه جاء في حالة وجد صوفي مدفوعا محاطا بسكر عرفاني (وقادني الوجد من حال لحالات). والانتقال بالخمرة من المُجَسَّدِ إلى المحسوس فيه عمق فكرة الحب الإلهي في شعرها، فهي تتعشق حِسِّيا[2] بحب راقٍ مصدره الحسن والجمال الإلهي (سكرت بالحسن)، والسكر «لا يكون إلا لأصحاب المواجيد؛ فإذا كوشف العبد بنعت الجمال حصل على السكر وطابت الروح وهام القلب وحلا المغنى»[3].

إن صورة السكر جاءت مغايرة للاستعمال الشعري أو التداول العامي، فالصورة صَيَّرت الجمال المادي جمالاً معنويا لعالم غير مُتناه، لذا، يجب فهم الخمرة على أساس أيقونتها الجمالية إذ الجمال تَظْهِيرٌ للحقيقة ورمزيتها، ومن يتأمل أسلوبية التصوير في هذه الثلاثية يدرك أن لغة أمينة المريني ليست استشهادية أو بلاغية فحسب، وإنما لغة حَمَّالة معطيات عرفانية ذوقية وفكرية ومعرفية.

---

[1]- ديوان سآتيك فردا. شعر ثلاثيات أمينة المريني ص 42.

[2]- يقابله الحب المادي الجسدي الذي تكون غايته اللذة.

[3]- لغة التأويل في النص الصوفي(مقال)، خناتة بن هشام، الفضاء المغاربي، مختبر الدراسات الأدبية والنقدية وأعلامها في المغرب العربي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، العدد1، يونيو 2002، ص166.

ومن سمات صورة الخمر الصوفي في التجربة العرفانية لأمينة أنها معبرة عن الكشف والظهور، ورد ذلك في أكثر من قصيدة شعرية، والنموذج نورده من ديوان المكابدات؛ قصيدة «عزفٌ منفلتٌ من عزفٍ منفردٍ على وتر الهاء»:

ما الّذي أدركَتْ يا تُرَى
إذْ دَنتْ تَحتَسي كَأْسَهُ؟
صَبَّها قَطرةً
فَانْتَشى نَبتهُ حَولهُ
وانبَرَى عالَماً
مائِجاً في اللَبَها
فاضِحاً حُسْنَهُ[1]

فالخمرة العرفانية المشار إليها بلفظي: «تحتسي» و«كأس» هي انكشاف للحقيقة التي لا ترى الشاعرة سواها وأمينة المريني تمكنت من خلال الخمرة رسم صورة بكون الجمال الإلهي محورا لها، مشيرة إلى ذلك بصفة "الحسن"، والحسن في الثقافة الصوفية هو «جمعية الكمالات في ذات واحدة، وهذا لا يكون إلا في ذات الحق سبحانه والحسن كل ما طابق أمر الله»[2]، فتتحدد صورة السكر في العمل الشعري المريني على أنه انتشاء «بمشاهدة الجمال ومطالعة تجليه في الأعيان، إنه دهشة وانبهار وحيرة وولـه وهيمان تَنْخَنِسُ معه قوى العقل بقوة الحال المسكر. وفي السكر يلم بالباطن نشاط هائم وفرح زائِد يطلق للصوفي العنان فتكتسب لغته طرائف جديدة في التعبير»[3]

إن الخمرة في النص مدعاة للمشاهدة «فاضحا حسنه»، والمشاهدة موجبة للغيبة والخروج على نطاق الوعي:

---

[1]- ديوان المكابدات، ص3.
[2]- الموسوعة الصوفية، عبد المنعم الحفني، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى، القاهرة 2003، ص819.
[3]- شعر عمر بن الفارض. دراسة في فن الشعر الصوفي، الدكتور عاطف جودة نصر، ص136.

وانطَلِقْ إِثرَها
سَامِقاً
لا تَعُدْ إِنْ شَرِبْتَ
علَى كَوثَرٍ دافِقٍ
سِرَّها[1]

هذا المقطع هو آخر أسطر قصيدة: «لها مواويل القاف» حيث وردت الخمرة الصوفية ثلاث مرات بما في ذلك المقطع الذي أثبتناه وهي:

اِغتَبِقْ
فِي ارتِعَاشِ الصَّدى
أَكؤُساً لا حَواشِي لَها[2]

وفي نفس الموطن تقول المبدعة:

واغتبقْ
في انهِمَارِ الشَّذى
كَرْمةً لا حُبابَ
تَرَاقَصَ مِن دَمِهَا[3]

والذي يعنينا هو المقطع الأول الذي يشتغل دلاليا بشكل تناسقي/تكاملي مع بقية المقاطع والتي يمكن أن تفصح مجتمعه عن تحليل نفسي لعلاقة السكر بالغيبة والذهول، ذلك أن الخروج عن الوعي هو حالة وجدانية تعتري الصوفي، وهو تاج مباغتة الجمال في حضرة المشاهدة، فتدهش الذات وتهيم في حيرة من مطالعة الجمال المشاهد قلبا وبصيرة.

[1]- ديوان مكاشفات، ص 53-54.
[2]- نفسه، ص 50.
[3]- نفسه، ص 51.

ربطت أمينة المريني السكر بالمشاهدة لأن خمرتها إلهية، مما يجعل العلاقة بين السكر والشهود للجمال المطلق قائمة على التجلي والدهشة[1] وقت الإحساس بالسكر الصوفي، لأنه دهشة وإبهار وحيرة وولـه تنحبس معه قوى العقل بقوة حال المسكر[2].

نستنتج من المقطع أن السكر الصوفي الذي وظفته الشاعرة هو حال من الدهش الفجائي يعتري العبد فيذهله عن كل حسن في حضور الحبيب، ويغمر نفسه بنشاط دفاق يوقظ الوله والهيمان، وما كان ذلك ليحدث بالطبع لولا امتلاء القلب بحب الله الذي تَدِين به الشاعرة. عالم "الكوثر" الذي وصلته الشاعرة بحال سكرها أوجب الغيبة عن جميع الأعيان الكونية فحال السكر بهذا المعنى هو استجابة بدوافع عرفانية تحياها صاحبة "المكابدات" و"مكاشفات"... وتسعى إلى الخلاص من ضيق الجسد وقيد المادة.

فصورة الخمرة في الشعر المغربي المعاصر ذي التوجه الصوفي كما هو الأمر عند أمينة المريني اكتسبت دلالة جديدة تنهل من الموروث العرفاني، إذ تتحدد الصورة الخمرية بقدرتها على نقل العقل من الوعي إلى اللاوعي فتسمو الذات على المادي الملموس، وتَعْرُجَ عالم المثل والمطلق الذي رمزت إليه الشاعرة ب"الكوثر" في المقطع الثالث؛ لأنها (الخمرة) «أسبق في الوجود من الواقع»[3]. ولعل هذا النص النقدي "للحسين واد" يحيلنا على صورة جزئية للخمرة الصوفية، وهي: أزلية الوجود، وقد أثبتتها أمينة المريني في ديوان مكاشفات:

لتبصرن أن التي تَطفُر
اليوم من نقطة النون
نون
مكفنة بنثار الشموس

[1]- مكاشفة القلوب. أبو حامد الغزالي، تحقيق: جميل ابراهيم حبيب، مطبعة منير، بغداد، 1987م، ص43.
[2]- نفسه، ص43.
[3]- الأنا في شعر الأعشى الكبير، حسين واد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبع الأولى. 2001م، ص 82-83.

معتقة في دِنَانِ الزّمان
قديما
لها مِلْءُ هَذْي الكروم
حنينا إلى نبعها الملكي
يفجره في جنوب المدى
حلمكن

الخمر الصوفية عند المبدعة أمينة المريني ترتبط بالأزل، وتضفي عليها صفة القدم، وهنا تُشَمُّ رائحة أبي نواس في تصوير الخمرة، وامتداد المدرسة العباسية في أسلوبية التخييل الشعري عند الشعراء المغاربة المعاصرين، فهذه الصورة سبق إليها أبو نواس، بل كان من المغالين، حيث أطلق عليها صورة القدم المطلق:

فهي كانت ولم يكن ما خلا الأرض والسما
رأت الدهر ناشئا وكبيرا مهرما
فهي روح مخلص فارق اللحم والدما[1]

فهذه الصورة تكشف من ناحية عن مصادر الثقافة والتفكير عند الشاعرة أمينة المريني، وتبرز الاطلاع على الموروث القديم، وربما عندنا مصطلح نقدي قديم يُسْعِفُنَا في وصف العلاقة بين الصورتين وهو مصطلح "التناص" الذي اعتمدته الشاعرة لرسم هذا الملمح لصورة الخمرة، وقد أورد الدكتور محمد النويهي تعليقا على هذه الأبيات أن صفة القدم التي أطلقها أبو نواس ليست من باب منافسة من قبله في إطالة مدة تَعَتُّقها، ولكن مَرَدَّ ذلك إلى أنه «وصل في تفكيره في القدم إلى التجريد الفلسفي لِكُنْهِ الزمان حتى يتعدى بدايته الأولى إلى

[1]- ديوان أبي نواس برواية الصولي، تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، الطبعة الأولى،2010م، ص 138.

الوجود اللازمني الذي تنسبه الأديان إلى الله وحده»[1]، فتصوف أمينة المريني وهي توظف هذه الصورة الخمرية تحاول القبض على أسرار المطلق اللامتناهي، الأول الذي ليس قبله شيء. وهو ما عبرت عنه بلفظ الأزل تصريحا في وصف الخمرة الرمز:

وكُوبٌ تَرقْرقَ
مِن مَطرٍ أَزَلِيٍّ
يَطوفُ بِه شادِنٌ عَتَّقَهْ؟![2]

فأصل خمرة أمينة المريني سماوي لأنها من «مطر» وهو مطر «أزلي»، فالمطر دال على الكثرة، والأزل دال على القدم. وبالإضافة إلى صفة القدم الأزلي التي تناولتها من خلال نماذج شعرية فاجأتنا صاحبة التجربة في النص السابق بصورة جزئية لها أهميتها ودلالتها، وذلك من خلال السطر الأول في المقطع «وكوب ترقرق»، فالخبر الجملة الفعلية، أضفى على الخمرة صفة النورانية «ترقرق» مما يجعلنا نكرر ما ذهبنا إليه سابقا في كون موضوع الخمرة عند أمينة المريني هو المحبة الإلهية، لأن «المحبة الإلهية نورانية في جوهرها لأن موضوعها نور خالص بل إنه الأنوار فلا عجب أن ينعكس سناها على سيمياء العرفاء والمحبين الإلهين»[3]، وتفقد هذه الأسطر الثلاثة الحاملة خصيصة النورانية، يبرز أن الشاعرة أَثْقَلَتِ المقطع (إيجابيا) بالألفاظ الدالة على الخمرة (كوب – ترقرق – مطر أزلي – يطوف به – عتقه). وهي كلها مفردات تتصل بالشرب والمعاقرة، هذا التكرار للوحدات اللسانية العرفانية الخمرية يوحي يَقِيناً بتوظيف واع للخمر التي «تجسد بتكرارها معادلا موضوعيا دالّا على معاني الحضور الصوفي، ولذلك فهي أهم موضوعة من موضوعات قسم بُعْدِ

[1]- نفسية أبي نواس، الدكتور محمد النويهي. نشر مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1415هـ-1994م، ص 36.
[2]- ديوان مكاشفات، ص 90-91.
[3]- الرمز الشعري عند الصوفية، الدكتور عاطف جودة، ص 363-364.

الحضور في شعر الحب الإلهي»[1]. فالخمر بصفتها الأزلية، تومئ إلى أزلية المحبة الإلهية وتُمَظْهِرُهَا، في رحلة وجدانية تتعالى على الملموس المُعْتَادِ، وتسمو إلى الكمال الروحي الأزلي كبنية صوفية روحية مرموز إليها بآليات وصفية تعدت حدود العقل والمنطق، وقوة خيالية جعلت البنية الشعرية العمرية للشاعرة ترقى إلى مراتب القوم الصوفيين وتنحت من جِبِلَّتِهِم الإبداعية.

وتكمن جمالية الأزل الخمري في الإثارة التي تحيط «رمزيته الذي اختارته الشاعرة تعبيرا جميلا عن معان دقيقة وعميقة مثل:الإختلاف في قدم الذات والصفات، ومقتضيات السلوك الصوفي، وارتباط قدم الخمرة (المعرفة) بقدم الذات الإلهية»[2]، ولعل هذا الوصف الخمري هو وصف ضمني للشاعرة وقياس منطقي يكشف أن (الذات) أقصر بكثير من الخمرة إذا قيست بها، ولا سبيل إلى الإمتداد في الزمن الغابر غير رمزية الخمر للنيل والإغتراف من المعرفة/الحقيقة قبل وجود المحدثات.

وفي ارتباط بالأزل والقدم، نجد الشاعرة أمينة المريني تنهل من فيض النشوة الروحية، ولم تجد إلا مصطلحا ماديا استعارته من الموروث القديم، وهو صفة «معتقة» وما يشتق منه، وهو الوصف الذي ورد في المدونة الجاهلية بمفهومه المادي، ونجد امتداده في العصر العباسي خاصة في مدرسة أبي نواس الذي أَكْسَبَهُ الرِّدَاءَ التجريدي، وهي صفة وردت –مثلا- في ديوان «مكاشفات في ثلاثة مواطن كالآتي:

المقطع الأول من قصيدة «مقام الذهول»:[3]

إِذا اللَّوحُ ساحَ علَى لُجَّةٍ
شَرِبتَ مِن الكَأسِ ما أَعتَقَهْ

---

[1]- شعر أبي مدين التلمساني، (الرؤيا والتشكيل)، مختار حيار، ص 104.
[2]- جمالية الرمز الصوفي "النفري- العطار- التلمساني"، د. هيفرو محمد علي ديريكي، دار التكوين، دمشق، الطبعة الأولى، 2009م، ص 300.
[3]- مكاشفات، ص 88-89.

وسالَ مِن الرَّاح رَوْحٌ لَهُ
ومن سَطْوَةِ الكشف ما أَنطَقَهْ
فَأَسْرَى - الّذي لِلسِّوَى-
سائِحاً
يُرِيقُ علَى دَجْنَةٍ
وَمَقَهْ

النص الثاني من نفس القصيدة:[1]

وكُوبٌ تَرقْرقَ
مِن مَطرٍ أَزَلِيٍّ
يَطوفُ بِهِ شادِنٌ عَتَّقَهْ؟!

والنص الثالث من قصيدة: «النزوح إلى فتنة نون النسوة»:[2]

وأَبْذُرُ دَمعِي مَرَايَا
لِتُبصِرْنَ أنّ الّتِي تَطْفُر
اليَومَ مِن نُقطَةِ النُّونِ
نُونٌ
مُكَفَّنَةٌ بِنُثارِ الشُّمُوسِ
مُعَتَّقة في دِنَانِ الزَّمَانِ
قَدِيماً

الشاعرة في النصوص الثلاثة من نفس الديوان أوردت صفة خَمْرِياتها كونها معتقة، وعبرت عنها بصيغتين تعجبيتين:

مـا أعتقـه ⟵ أسـلوب تعجـب قياسـي علـى وزن (مـا أفعـل) خاضع للقياس النحوي.

[1]- مكاشفات، ص 90-91.
[2]- نفسه، ص 106-107.

يطوف به شادن عتقه؟! ⟵ أسلوب تعجب في سياق الاستفهام،

والتعجب يفهم من سياق الكلام و علامة الترقيم.

بالإضافة إلى هذين الأسلوبين الإنشائيين في النصين الأولين، ورد بسياق خبري في النص الثالث:

مُعَتَّقة في دِنَانِ الزَّمَانِ
قَدِيماً

ومن الملاحظ أن صفة «التعتيق» لازمت النصين الثاني والثالث؛ القدم والأزل، لأن خمرة أمينة المريني معتقة في أعطاف الأزل.

وصورة الخمرة بأوصاف (ما أعتقه – عتقه – معتقة) كادت تكسب صورة الخمرة المادية كما هي واردة عند شعراء الخمرة الملموسة لولا صِفَتَا القدم والأزل اللتان خففتا من مادية الصورة ونقلت مفهوم السكر المادي إلى دلالة معنوية.

ومن خلال صفة «معتقة» حققت الشاعرة نوعا من التماثل الدلالي بينها وبين النص القديم في رسم صورة الخمرة، حيث ورد الوصف عند كبار رموز التصوف أمثال ابن الفارض وأبي مدين التلمساني... فالصورة تتحرك في سياق روحي، عمقه ثقافة الشاعرة التي تغترف من انتمائها الوجداني المُخْلِصِ لكبار أعلام التصوف ورموزه.

ويمكن القول في مَتَمِّ رسم ملامح خمرة أمينة المريني، أن الشاعرة أسست من خلال السكر الصوفي لثقافة «***العجيب*** الذي يولد اللذة والانتشاء، والسكر الجمالي الذي يغيب الحواس، مفسحا المجال للقلب كي يتذوق بعض الحقائق»[1]، ومن دلائل الصورة تغريب الخطاب الشعري إن خمرة المبدعة «غرائبية

[1]- جماليات العجيب في الكتابات الصوفية (رحلة ماء الموائد لأبي سالم العياشي (ت 1090هـ) أنموذجا، خالد التوزاني، نشر: مركز الإمام الجنيد للدراسات والأبحاث الصوفية المتخصصة، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى 1436هـ 2015م، ص 71.

عجائبية تسند لعالم الجن بكل ما يومئ إليه من دلالات ورموز متعددة القراءات والتأويلات[1]:

أنا شارب الكأس
كأس الجنون[2]

في هذا المقطع يَتَبَدَّى اعتماد الشاعرة على الصيغة الاِسمية لاِسم الفاعل (شارب) لاستغراق الزمن المضارع والمستقبل، وورود هذه الصيغة في منزلة الإخبار عن ضمير الشأن (أنا) يظهر التجدد في الحدث الصوفي، مع الإشارة إلى استمرارية الحدث، إذ أنّ الفعل المضارع يفيد معنى الاستمرار الممتد، خلافا للزمن البشري المحدود المتغير»[3]، واستطاعت الشاعرة باعتمادها صيغة المضارعة والاستقبال أن تنقل جو التصور المتجدد[4]. وارتباط الشرب ب"الجنون" في النص من سمات التجاوز الدلالي الذي «يبيح للشاعر أن ينسف المنطق الأريسطي مثلا، أن ينقض البديهيات العقلية، أن ينقض أسس علم الكلام والجمال، أن يتحرك في مسار الجنون، ولا أقول يدرك الجنون»[5]، ولعل هذا من صميم الممارسة الشعرية الحديثة التي تجعل من نفسها «بحثا عن حقيقة خفية يجهلها الحس السليم، كما تجهلها الملاحظة والمنطق والعلوم وحتى الفلسفة»[6]

ومن خصائص تفردها العجائبي تعاليها على الشبيه والنظير:

---

[1]- أسلوبية الصورة الشعرية: تجربة أمينة المريني نموذجا، محمد نفاد، وجهي... وحيد الصفات، (دراسات وشهادات في التجربة الشعرية للشاعرة المغربية أمينة المريني، المؤلف: جماعة من المؤلفين، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، 2016، مطبعة وراقة بلال، فاس، المغرب، ص 50.

[2]- مكاشفات، ص 147.

[3]- الأسلوبية والصوفية، أماني سليمان داوود، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، الطبعة الأولى، 2016م، ص 93.

[4]- دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 1998م، ص 151.

[5]- حركية الإبداع، خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، الطبعة 2، 1982، ص92.

[6]- الاتجاهات الادبية في القرن العشرين، البيريس، ترجمة: جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت 1965، ص 137.

أَختَزِلُ العُمرَ الجَمْرَ

العُمْرَ الخَمْرَ

بِكَأْسٍ لَا تُشْبِهُ تِلكَ الكَأَسَ[1]

فهو كأس لا يشبه غيره لأن منبعه من سَنَا الفردوس، يَعْمُر من الجنان؛ الفردوس الأعلى، تقول في ثلاثياتها:

لمجلس اللؤلؤِ المكنونِ شَارَاتُ
عليهِ من وَمَقِ المحبوبِ حَالَاتُ
كأسٌ من الشّهدِ لاجَوْرٌ ولا رَفَثٌ
وَأوْجُهُ اليُمْنِ بالنّعْمَى حَفِيَّاتُ
وَمَنْبَعٌ مِنْ سَنَا الفِرْدَوْسِ يَعْمُرُهُ
مَلَائِكٌ لَهُمُ بالدُّرِّ صَبْوَاتُ[2]

يبدو أن أمينة المريني تحدد خِصِّيصَة خمرتها بذكر مصدرها «سنا الفردوس» فمنه رَوَت وشربت، والمقام كتابة عن محبتها لخالقها، «ومجلس اللؤلؤ المكنون» كتابة عن الحضرة.

ترسم أمينة المريني في ثلاثيتها هذه مشهدا خمريا في معراج تصاعدي إلى السماوي القدسي، حيث اللذائذ الروحية ومرقى الحق والجمال والسعادة الأبدية، وكذا الربوبية والعبودية، لأن عمار «الكأس» ملائكة «لايعصون الله ما أمرهم ويفعلون ما يومرون»[3]، فالعمق الصوفي في هذا المشهد الغرائبي لصورة الخمرة العرفانية يناط به نقاش تعليلي على مستوى تأويل البنية العميقة لرمز الخمرة، وهو أن اللذة الظاهرة التي نحسب مصدرها المحسوس، هي متعلقة في الحقيقة بالمنشأ العلوي الروحي، الذي لولاه لما خرجت المحسوسات من معادنها، والموادّ من مكامنها، فالأصل يرجع إلى الحقيقة

---

[1]- مكاشفات، ص 26-27.
[2]- ديوان سآتيك فردا، ص 38.
[3]- سورة التحريم، الآية 6

الأزلية الأولى، فالترميز الصوفي ينزع إلى معرفة إرادة الحق، وترجمتها عبر رموز الموجودات وتجلياتها[1].

ومن تجليات تغريب الصورة الخمرية، هو أثر السكر على الزمن والمكان، تقول الشاعرة في ديوانها الأخير: «خرجت من هذه الأرخبيلات»:

سَأنسَلُّ كَالعِطْر مِن وَردِهِ
إلَى ما دَعاني الحَبيبُ إلى وِرْدِهِ
سَعَرنا لَنا فِي الهَوى مَوقِدا
رَقصْنا زماناً على وَقْدِهِ
وَلَمَّا أَرَقتُ لِذِكْرَاهُ نَابِي
تألَّقَتِ الكَأسُ مِن شَهْدِهِ
وهاجَ فُؤادِيَ ماءُ اللَّمَى
وهزَّ الحَنينَ سَنَا زَنْدِهِ
سَلكْنَا الدُّروبَ إلَى المُشْتَهَى
وتاهَتْ خُطَانَا إلَى وَعدِهِ[2]

في السطرين الأول والثاني رمزية الورد والعطر إلى الصفاء العلوي، وعالم الطهر والنقاء، في دلالة إلى الإنفعال الوجداني الذي يؤجج الباطن الجمالي بدافعة حب مُسَعَّرٍ وقاد:

سَعَرنا لَنا في الهَوى مَوقِدا

ويثير المتلقي والقارئ تكرار ضمير المتكلم بصيغة الجماعة وهو رمز وكناية عن السالكين الواصلين إلى الحقيقة الروحية للمحترقين بنار (الهوى

---

[1]- الجمالية في الفكر العربي، عند عبد القادر العربي، عبد القادر فيدوح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999م، ص 72.

[2]- ديوان: خرجت من هذه الأرخبيلات، ص 120-121.

الموقد)، ويتوسط «الكأس» منتصف المقطع الشعري تعبيرا عن الرؤية القلبية (فؤادي) للمحبة الإلهية بعين البَصيرةِ.

وتكمن غرائبية الصورة الشعرية في مفهوم عبارات الشاعرة (هاج فؤادي – هز الحنين – سلكنا الدروب إلى المشتهى...) ذلك أن الخطاب الموازي للصور الجزئية الناتجة عن فعل الكأس (الخمرة) وأثرها، يُفْصِحُ ويُفْهِمُ الدارس أن أمينة المريني ككل صوفي «يحيا بالجسد زمنا معينا، بينما تحيا روحه ومشاعره في زمن آخر»[1]، عُمْدَتنا في هذا الفهم، ما يجوز استنباطه من:

(سلكنا الدروب إلى المشتهى)

فإذا كان سلك الدروب هو التقلب في المقامات والأحوال والارتقاء في معارج التزكية في عرف الصوفية، فإن "المشتهى" يمكن حمله على أوجه حسب الرؤية الصرفية اللغوية؛ إذ يمكن حمله على أنه اِسم زمان أو اِسم مكان، وهي الرؤية الزمكانية في المقدس المطلق (المشتهاة) مقابل الزمكان الدنيوي المنفصل عن السامي العلوي.

وإذا كان للزمن قيمته في الوجدان الصوفي المريني يستمد قيمته من لحظة الكشف والاتحاد فإن للمكان أهميته في أدبية أمينة المريني وشعريتها، ذلك أن المكان يستمد خصائصه من عالم «الغيب» لأن الشاعرة في غيبوبة سَكْرَتِهَا تبحث «عن مركز تتجلى فيه الألوهية وينكشف حضورها فيه»[2]، تكمن قرائية الصورة الخمرية هنا في كون السكر يدخل المبدعة ومعها المتلقي إلى عالم الملائكي وعالم الروح الذي يتجلى في الحضور الإلهي، فشعرية الخمرة الصوفية في النصوص المقدمة سالفا تخرج القارئ من فلك الأرض إلى المكان المقدس في الزمن المقدس المنشود "المشتهى" بحمولتهما السيميولوجية، فالصورة الخمرية عند أمينة صورة عجائبية تستمد هويتها الغرائبية من كون المبدعة في سفر دائم

[1]- شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، د سحر سامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2005م، ص 177.
[2]- نفسه، ص 177.

عبر الزمان والمكان، مغتربة دوما عن الخلائق الأرضية، مشتاقة إلى ما لا يمكن وصوله إلا على مستوى الرؤيا.

ونخلص إلى عموم القول وخلاصاته فيما يخص صورة الخمرة في شعر أمينة المريني، بعد محاولة استقراء الرموز والأبعاد والدلالات، ومحاولة رسم ملامح الصورة الخمرية في ثنايا المنجز الشعري للمبدعة:

- ✓ وأول ما يمكن استخلاصه هو أن صورة الخمرة وما يرتبط بها من حقول ومسميات وألفاظ أكسبت الرؤية الشعرية لأمينة لَبُوساً عرفانيا، فأضحى التشكيل الإبداعي ينهل من الإلهام الرباني.
- ✓ وإذا كان الخمر كرمز صوفي ركبه بعض رجالات التصوف وأعلامه لتحقيق ما اصطلحوا عليه بالاتحاد، فإن أمينة المريني وظفته بصيغته العرفانية المفضية إلى الحب الإلهي.
- ✓ أمينة المريني ارتقت في بنائها الإبداعي بالخمر من أن تكون مجرد رمز للحب الإلهي إلى اعتبارها حبا إلاهيا في حد ذاتها، وظلت الخمرة مُحَاطَةً بهذا الحب النابع من المواجيد والمجاهدات النفسية التي تَنْتَابها في طريق التزكية الروحية للوصول إلى الفناء الذي يرمز إلى الطهر والصفاء...
- ✓ يهمنا أن نثبت في نتائج هذا المحور أن الشاعرة استغلت مفاهيم السكر المادي لما بينه وبين السكر الروحي من تشابه في الأحوال، غير أنها تروم جناح الذين تناولوا السكر كظاهرة روحية نفسية، فسكرها يحمل الدلالة المجازية، ويثير ذهن المتلقي لفك شفرة الارتباط والتشابه بين الدلالتين: الحقيقية والمجازية، فيقف الدارس بِيَقين علمه أن خمرة شاعرتنا ليس تلك التي تثقل الحواس وتضرب غشاوة على القلب، بل هي على العكس، توقظ النفس، وتنعش الوجدان، وتجلو عين البصيرة... كما أسلفنا الذكر سابقا.

- ✓ ومن النتائج التي يمكن أن نصل إليها في هذا المبحث هو أن شعريةَ الخمرة الصوفية مَنْفَذٌ للشهود الجمالي المطلق القائم على التجلي والدهشة.
- ✓ ولا يفوتنا القول أنه إذا كان شعراء التصوف نالوا من الخمرة الصوفية التجليات النورانية، فإن تحليل المنجز الشعري للمبدعة أبان أن الخمرة عندها مصدر من مصادر معرفة الحقيقة الإلهية وتلقي العلم والمعرفة اللادونية.

ثانيا:

الصورة الحرفية، خيار الصمت

1) الحرف الصوفي: مفهومه، نشأته، دواعي استعماله.

قبل تقليب النظر في صورة الحرف من الناحية التحليلية في الدواوين المشتغل عليها، نَعْمَدُ إلى تعريف الحرف لغة، واصطلاحا، سيما في العرف الصوفي الذي يهمنا.

نعتمد في رسم الحد اللغوي للحرف على المعجم الوسيط باعتباره قاموسا متأخرا تضمن ما جمعه سابقوه، ورد تعريف الحرف فيه على النحو التالي: «الحرف من كل شيء: طرفه وجانبه. ويقال: فلان على حرفٍ من أمره: ناحية منه إذا رأى شيئا لا يعجبه عدل عنه. وفي التنزيل العزيز: ﴿ومن الناس من يعبد الله على حرف﴾،... والحرف في الدوابّ: الضامرة الصلبة. والحرف كل واحد من حروف المباني الثمانية والعشرين التي تتركب منها الكلمات، وتسمى حروف الهجاء، والحرف كل واحد من حروف المعاني، وهي التي تدل على معان في غيرها تربط بين أجزاء الكلام، وتتركب من حرف او أكثر من حروف المباني... والحرف اللغة واللهجة. ومنه الحديث: "نزل القرآن على سبعة أَحْرُف". والحرف هو الطريقة والوجه»[1].

هذه المعاني اللغوية التي وردت في تعريف الحرف التقط بعضها لما بينها وبين التجربة الصوفية من علاقة وأسباب، وَرَدَ في التعريف أن الحرف يطلق على "الدواب الضامرة الصلبة". وجاء في وصف الدواب والأنعام في القرآن الكريم: ﴿ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون﴾[2] والجمال الذي هو وصف للضامر الذي يطلق عليه "الحرف" هو قوام صوفي صِرْفٌ، فالصوفية تنشد جمال الأخلاق والباطن والأفعال، وجمال الحرف (الضامر) من جمال الخلقة الموافق لجمال الباطن.

---

[1]. المعجم الوسيط، باب الحاء.
[2]. سورة النحل، الآية 6.

ويطلق الحرف على "حروف المعاني" وهذه الدلالة الواردة في المعجم يمكن أن توافق التجربة الصوفية من حيث المعاني التي تعتري مواجيد الصوفية ولا تَقْوَى العبارة والتراكيب على حملها، فلجأ أهل العرفان إلى بلاغة الحرف لاختزال "الرؤيا". ويهمنا إطلاق الحرف على "اللغة واللهجة"، لأن الحرف الواحد غير مركب، أَضْحَى عند الصوفية يشكل لغة كاملة المعاني والدلالات، ويحمل حقائق يدركها أصحاب الذوق وأهل المواجيد.

وأما كون الحرف هو "الطريقة"، فَرُبَّمَا يجد تفسيره عند الصوفية في اختيارهم التعبيري، وإمكاناتهم التواصلية، فمن خلال بلاغة "الحرف" وصورته تمكن الصوفية من خلق طريقة وابتكار وجهة في القول والتلقي لم تُتَحْ لغيرهم في المجالات الأخرى إذا استثنينا المفسرين في تناولهم للحروف المقطعة في فواتح السور.

هذه مستنبطات اجتهادية من هذا الباحث تخص مُضَمَّنَاتِ معاني عرفانية في التعريف اللغوي للحرف، وإلا فالصوفية في التعريفات الاصطلاحية تجاوزوا الحدود اللغوية إلى رمزية ووعاء حفظ أسرار المعاني.

ورد في المعجم الصوفي للدكتورة سعاد الحكيم أن الحرف هو «كل حقيقة مفردة في أي عالم من العوالم، وهذه الحقائق بتركيبها تُظهر الكلمات»[1].

ومقولة الحلاج تهمنا إلى حد بعيد في تأطير "الحرف" من الناحية الاصطلاحية فقد جاء في الأعمال الكاملة أن «في القرآن علم كل شيء وعلم القرآن في الأحرف التي في أوائل السّور»[2]، هذا يبين أن الصوفية اكتشفوا الأسرار المكنونة في الحرف، فكان للصوفية -بناء على ذلك- اجتهادات في تضمين الحروف معان وصورا يُقَنِّعُونَ (من القِناع) بها تصوراتهم وأفكارهم بحكم أنهم أصحاب باطن.

---

[1]. المعجم الصوفي، سعاد الحكيم، ص 320، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1981.

[2]. الأعمال الكاملة، الحلاج، تحقيق وتقديم قاسم محمد عباس، ص 116، دار الرياض نجيب الريس، الطبعة الأولى 2002م.

بل إن الحرف عندهم هو أُسُّ المعرفة كما ذهب إلى ذلك الحكيم الترميدي: «فإن العلوم كلها في حروف المعجم لأن مبتدأ العلم أسماء الله الحسنى ومنها خرج الخلق والتدبير في أحكام الله وحلاله وحرامه والأسماء من الحروف ظهرت وإلى الحروف رجعت»[1].

ثم إن الصوفية أهل الوجدان والحقيقة وجدوا في صورة الحرف ومُضَمَّنِ دلالته البديل التعبيري عن الألفاظ والتراكيب التي لا تساير جَارِفَ أسرارها، يقول البسطامي: «معادن الحق مصونة عن الألفاظ والعبارات»[2]، وهو ما دفع الباحثة صاحبة كتاب "الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا" إلى اعتبار«الحروف عند الصوفية "حجاب مغايرة"، يجب على الصوفي تخطيه، لأنه ما دامت الحروف تقيده فهو لا يزال أسيرا لشيء من الأصنام»[3]، فالصوفي في خطابه الشعري يلجأ إلى مسالك تعبيرية لا تَتَوَاشَجُ مع أفق التلقي الشائع والمألوف في مستوى الأداء الفني والدلالي، وإنما يستثمر تناصات أسلوبية، والحروف المقطعة واحدة منها، قصد إنشاء حالة تعبيرية خارجة عن الحدود اللفظية والقيود التركيبية.

خاصة إذا كانت هذه الحروف من النفحات الأسرار لأن إفصاح الصوفية وبيانهم في الحروف الخفية وليس في الحروف ذات الصورة البصرية «فالحروف في التفسير

---

[1]. تحصيل نظائر القرآن نقلا عن: إحياء علوم الصوفية، محي الدين الطعمي، ج2 ص393، المكتبة الثقافية، بيروت، الطبعة الأولى، 1414هـ. ضمن رسالة بعنوان: الأنفاس اللطيفة المنبعثة على حروف السورة الشريفة.
هذا النص نظرا لأهميته في تبيان ماهية الحرف عند الصوفية نقلته عن رسالة دكتوراه:

أسرار الحرف وحساب الجمل، عرض ونقد، رسالة درجة الماجستر، إعداد الطالب: طارق بن سعيد القحطاني، إشراف الدكتور محمد بسري جعفر، جامعة أم القرى، كلية الدعوة وأصول الدين، قسم العقيدة، المملكة العربية السعودية 1429-1430هـ/2008-2009م.

[2]. المجموعة الصوفية الكاملة ويليها كتاب الشطح، أبو يزيد البسطامي، تحقيق: قاسم محمد عباس، ص 82، المدى، سورية، ط1، 2004م.

[3]. الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، أسماء خوالديّة، ص44، معالم نقدية، لبنان. الطبعة الأولى 1435هـ/2014م. منشورات دار الأمان، الرياض، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ومنشورات ضفاف بالرياض وبيروت.

الصوفي؛ هو: سر إلهي يهدف إلى معرفة الله ومشاهدته... وهذا السر يحمله الحرف الخفي قبل الظاهر إذ كلما غاب الحرف ظهر المعنى»[1].

وإذا أردنا معرفة نشأت ما يصطلح عليه "علم الحرف" عند الصوفية، والذي تم استثماره على مستوى الأداء الشعري، فيمكن تتبعه من خلال المصنفات التي نَظَّرت معتقد الصوفية بخصوص هذا العلم. وعلى العموم فهذا الملمح الصوفي ترسخ بشكل توثيقي ابتداء من القرن الرابع، يظهر ذلك من خلال:

- كلام "الحلاج" الذي أَقَرّ أن «في القرآن علم كل شيء وعلم القرآن في الأحرف التي في أوائل السور، وعلم الأحرف في لام ألف، وعلم لام ألف في الألف، وعلم الألف في النقطة وعلم النقطة في المعرفية الأصيلة في الأزل»[2].
- الغزالي وإن كانت رسائله فقدت إلا أن عددا من المَضَان تحيل عليه وتسميه في معرض الحديث عن "الحرف الصوفي".
- ابن عربي من أعلام الصوفية الذين بصموا مبحث الحرف في ثنايا التفكير الصوفي، بل هو من نظر للموضوع حتى أصبح أيقونة معرفية بحكم التأصيل الذي وضعه لعلم الحرف، ويعتبر كلامه في "الفتوحات المكية" سيما في الباب الأول "المعارف" الذي خصه لنظرية "العلم" -وهو أطول الأبواب الستة التي شكلت كتاب الفتوحات- أساسا تنظيريا لعلم الحرف، ومما ذكره في أسرار الحرف كتابا يعود نسبه لابن عربي موسوم بـِ: (المبادئ والغايات في أسرار الحروف المكنونات والأسماء والدعوات)[3]، واعتقد أن كلامه شاق التتبع في هذا الموضوع نظرا لغزارة عطائه و إسهاب تنظيراته في علم الحروف و أسرارها.
- جلال الدين الرومي صاحب الطريقة المولوية المتوفى سنة 672، كان عالة على ابن عربي فيما ألف لأن اجتَرَّ وكَرَّرَ ما جاء به ابن عربي في أسرار ورمزية

---

[1]. حفريات في التاويل الإسلامي دراسة المجال الأصولي للتفسير الصوفي، الدكتور: مختار الفخاري، ص369 عالم الكتب الحديث، اربد، عمان.

[2]. الأعمال الكاملة، الحلاج، تحقيق وتقديم: قاسم محمد عباس، ص 116، (م س)

[3]. كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، عبد الله حاجي خليفة، (توفي سنة 1067) ج2 ص 1579، دار النشر: دار الكتب العلمية، بيروت، 1413هـ/1992م.

الحرف الصوفي، فكان ناقلا لبضاعة ابن عربي وحاملا لأفكاره في كتاب أَسمَاه "إعجاز البيان".

- عبد الرحمان بن محمد البسطامي الحنفي هو الآخر أدلى بدلوه في مجال الأسرار المكنونة في الحروف، يمكن تلمس ذلك من المؤلفات التي خلفها، ونعتمد في رصد بعضها على ما ذكره صاحب "كشف الضنون" مثل كتابي

✓ "العقد المنظوم والدر المكتوم والنقد المختوم"[1] وهو مصنف في علم الحرف.

✓ "أزهار الآفاق في أسرار الحروف والأوقاف"[2]

هذه بعض التجليات التي ترصد نشأة الحرف وتطوره في الفكر الصوفي ولا أظن أننا أتينا فيها بجديد لأن بعض البحوث المنجزة قد أفادتنا على المستوى النظري كما تُبين ذلك الإحالات والمضان المعتمد عليها.

وتكمن دَوَاعِ اعتماد الصوفية على رمزية الحرف في التوسل إلى وعاء بديل يستوعب فائض مواجيدهم وتكشف حالة المقامات والأحوال وما يعتريها من كشوفات، فالصوفية لجأوا إلى الحرف ودلالاته وشعريته في غمار محاولاتهم الحثيثة لإيجاد وصناعة معجم خاص بأهل الباطن، وعليه أصبح الحرف وسيلة تعبيرية في "البلاغة الصوفية".

ومن أسباب اعتماد الحرف في الثقافة والمعرفة الصوفيتين ستر المعان وإخفاء المعارف في رموز وإشارات، إلا ما أدّى الوجد وغلبة الحال إلى افتضاحه، فالصوفية كثيرا ما يضمنون رسائلهم وأشعارهم عبارات ورموز تَحُدُّ من إجلاء كشوفاتهم غيرة عليها.

---

[1]. كشف الضنون، ج2، ص 1568.
[2]. كشف الضنون، ج1، ص72.

ومن ذلك عبارة ابن عربي «فلقد كشفنا كنوزا في هذا الكتاب ما كشفها أحد من أهل طريقتنا إلا صانوها وغاروا عليها... وفي هذا تنبيه عن إفشاء ما ستر وفك ما غِير عليه فحجب»[1].

وتعتبر الرغبة في تجنب الإيغال والاسترسال في الوصف والتعبير عن مشاهداتهم سببا في لجوء الصوفية إلى "اختزالية" الحرف لأنهم يدركون أن وديان أسرارهم جارفة وكلما كانت الأسرار بهذا المبلغ وجب ترميزها، لذلك وجدنا الصوفية في بناء شعريتهم يتخيرون أساليب "التكثيف" والحرف واحد من آليات تحقيق هذا الأسلوب في الأداء الفني.

إن هذا المدخل النظري التمهيدي يفضي بنا إلى تعميق قناعة مفادها أن الحرف الصوفي لغة ربانية تعكس المواجيد في علاقتها بالمصدر الأعلى، وهي لغة تُنَبِّهُ الوعي تحضيرا للمستوى الأعلى في التلقي والفهم. ذلك أن الصوفي يشاهد ويحيى عالما غير اعتيادي يستحيل التعبير عنه باللغة الاعتيادية.

إن إيمان الشعرية الصوفية بحرية القول والتفكير والكتابة، دعت المبدع الصوفي إلى تفجير الطاقة الدلالية وتفتيح الذائقة الجمالية، فالإبداع الصوفي يَنْظُرُ إلى النص لا بوصفه نتاجا إنسانيا محدودا، بل يعتبره تَرَدُّداً كونيا يفوق الحدود البشرية، لا يَتَوَصَّلُ إليها ولا يتقرّب منها، إلا باكتشاف الروابط اللانهائية التي تدور في فلكها، واللغة في خضم هذه الكونية عاجزة عن تمثيل البناءات اللانهائية دون اعتماد البعد الرمزي والإشاري مثل دلالة "الحرف الصوفي" وحمولته.

[1]. مواقع النجوم ومطالع أهلة الأسرار والعلوم، محي الدين بن عربي، ص 110، المكتبة العصرية، صيدا، [د.ط]-[د.ت].

2) صورة الحرف عند أمينة المريني

2-1) على مستوى العنوان

الحرف في شعرية أمينة المريني "منجز إبداعي" قائم بذاته، يكتنز أسرارا ويمثل جمالية، ويؤدي معان مستفيضة. ودون كثير عناء يمكن ملاحظة كَمّاً شعريا واضحا من الاعتمادات "الحرفية" عنونةً ومتناً، الأمر الذي يترجم بجلاء الأفق الواسع للبعد الصوفي في الدواوين المشتَغَل عليها او بالأحرى المرجع الذي بحكم خلفية الإبداع عند الشاعرة، إن الحرف الذي نود رصده في ثنايا النصوص الشعرية هو مظهر للتجلي الرمزي للصورة الشعرية في عرفانية أمينة المريني، لأن «مبحث الحرف هو أسّ المعرفة الصوفية عموما والسيميائية الصوفية خصوصا وهو ذو علاقة وطيدة بالتصرف العرفاني»[1].

وأمينة المريني من رواد الشعر الصوفي المعاصر في حلته النسائية تحسست أهمية الصورة الحرفية (أو الحروفية كما يشاع في بعض الكتابات النقدية)[2] أهمية الحرف ومكانته، فالشاعرة اعتمدت استخدام الحرف منذ إصدارها الثاني[3] وهي مرحلة مبكرة على مستوى الإصدار الإبداعي، وفيه إشارة إلى النمط الإشاري للصورة الشعرية التي تتوسل في الصياغة والنسج بالموروث الصوفي الأصيل.

وقد تجلت هذه الصورة الشعرية ببعدها الرمزي في عنونة القصائد كما كان الأمر مع صورة الخمرة سالفا، حيث وظفتها الشاعرة مرة واحدة في إصدارها الثاني، فعنونت ثلاثيتها الأخيرة من الديوان بكلمة:

---

[1]- الرمز الصوفي بين الأغراب بداهة والأغراب قصدا، أسماء خوالدية، ص 45. (م س)

[2]. لأن الجمع عند النسبة يرد إلى مفرده، و هو الذي اخترناه و عبرنا به.

[3]. ديوان: سآتيك فردا. الذي نشر سنة 2001م، فيما تعود كتابته إلى ماي السنة التي تقدمت النشر (2000م)، وهي معلومات ذيلت بها الشاعرة قصيدتها الأخيرة من الديوان والتي عنونتها ب (حروف)، ينظر ص 60.

حروف[1]

ووظفت شعرية الحرف ورمزيته في إصدارها الثاني مرات أربعة، جاءت العناوين الحرفية كالآتي:

- × لهـــا مواويـــل القـــاف ⟵ القصـــيدة الثامنـــة[2]
- × مقـــام الكـــاف ⟵ القصـــيدة الحاديـــة عشـــرة[3]
- × الدخول في حضرة نون النسوة ⟵ القصـــيدة الثانيـــة عشـــرة[4]
- × النـزوح إلـى فتنـة نـون النسـوة ⟵ القصـــيدة الســـابعة عشـــرة[5]

والعنونة بهذا الاعتماد على مستوى عناوين القصائد يحمل طبيعة المرجعية الإحالية، ويكشف البنية العميقة للمرجعية الصوفية؛ بنية ودلالة ووظيفة، فإذا كان العنوان يحيل على النص في مطلق النصوص الإبداعية والفكرية عموما، فإن عناوين ذات البعد الصوفي مدخلٌ وعَتَبَةٌ توحي وتوجه القارئ والقرائة، فلو أخذنا مثلا عنوان: "حروف" الذي وشحت به المبدعة ثلاثيتها الأخيرة من ديوان "سآتيك فردا"، فهو عنوان يكشف ويوضح بجلاء معرفة الشاعرة أمينة المريني بدلالة الحرف ورمزيتها إِذْ على مستوى بناء المعاني أو جمالية الشعرية، فأفادت في شعرها من هذه المعرفة على نهج كبار الصوفية وطريقتهم وهو دليل على مدى قدسية الحرف الذي تشرّبته من معين العرفان.

ونلحظ أن صورة الحرف على مستوى العناوين في ديوان "مكاشفات" الذي استأثر بهذه الميزة الشعرية في خلق الصورة، أَحَاطَتْهَا الشاعرة بخصيصتين:

الأولى: هي إسناد الحرف الصوفي إلى "المقام" «مَقَام الكاف»، وهذه العملية التركيبية القائمة على المسند والمستد إليه أو ما يعرف نحويا بالمضاف والمضاف إليه

---

[1]. ديوان: سآتيك فردا، ص ص 60.
[2]. ديوان: مكاشفات، ص 47.
[3]. ديوان: مكاشفات، ص 68.
[4]. ديوان: مكاشفات، ص 72.
[5]. ديوان: مكاشفات، ص 106.

استطاعت الشاعرة خلالها رسم ملمح من ملامح صورة شعرية شحنت "الحرف" بدلالة صوفية تعتبر من أساسيات السيرورة الوجدانية في طريق «السالك» يتوجب تَجَرّع ما فيها من تعب ونصب لنيل الرقي في الدرجات (المقامات). ثم إن أمينة المريني بكشفها عن "مقام الكاف" فهي توجه معرفة القارئ إلى أن الحروف مُرَتَّبَة صعودا، لأن المقامات تخضع للتراتبية التصاعدية، ذلك أن كل مقام هو أعلى من سابقه، فالحرف بهذا المعنى هو رحلة للترقي الوجداني والمعرفي، وهو (أي الحرف الصوفي) الصورة المماثلة والمناظرة للتجربة السلوكية/العملية.

والشاعرة أمينة المريني في ربطها بين الحرف ومراتب الترقي (مقام الكاف)، إنما تريد ترجمة صورة ذهنية مفادها دفع الهمة إلى الأعلى بجعلها وقفا على الله وحده، والتوجه الكلي إلى الحق تعالى بسلك المقامات وتقبل ما يُعْتَرَى من أحوال.

هذه الصورة الشعرية "الحرفية" التي وازنت الحرف بالمقام هي نموذج للحالة النفسية لشاعرة صوفية كَسَا عاطفتها الرغبة «والحنين إلى ردم الهوة التي تفصل الإنسان عن العلو، وإذا كان هناك شارط نفسي لهذا الحنين، فلابد أن يكون مصدره القلق واضطراب النفس بسبب غياب الله عن مجال البصر، إذ لا هَمَّ للإنسان الصوفي سوى التماس الفوري مع الله الذي تفصلنا عنه مسافة سرمدية»[1]. ومتن القصيدة دال على هذه الرغبة والحالة النفسية في شوقها إلى مَحْوِ المسافة واجتيازها بغية البلوغ إلى الحق، والصورة الشعرية بهذا الاعتبار تَعْبِيرٌ عن "الإرادة" في البدل والعطاء وارتياد جميع مسالك التقرب.

الثانية: الربط بين الحرف الصوفي والمرأة، وذلك من خلال ثلاثة مؤشرات: الهاء الدالة على المؤنث المرتبطة بحرف الجر (اللام) في نسج لشبه جملة تصدرت العنوان لتفيد الحصر، وعبارة نون النسوة المكررة مرتين، والمصدرة بالملفوظ اللساني (حضرة)، ومرة بالملفوظ اللساني (فتنة). فالصورة الشعرية المعتمدة على فنية الحرف ودلالته عند أمينة المريني ارتقت بالمرأة إلى جوهرها الأصلي كَمِرْآة «ينعكس على

[1]. يوسف سامي اليوسف، مقدمة النفري، دار الينابيع، دمشق 1997م، ص 151.

صفحتها الجمال الإلهي، وصورة يتجلى فيها الحب الإلهي»[1]، وهو جمال وحب يتجليان في مكنونات (مواويل – فتنة – حضرة) بما تحمل هذه المعاني من حمولات في الفلسفة والثقافة الصوفيتين.

وفي هذا المزج على مستوى العنونة، أعطتِ الشاعرةُ لفكرة الحرف صورة اللغز المشحون بِقِيّم المطلق. كما يطرح هذا المزج والتعالق ثنائية الظاهر والباطن وإدراك أسرار المتضادات الذي لا يتم إلا بتخطي الحجب التي يقف عندها المرء في سعيه الدؤوب إلى الحقيقة. ولا أظن أن هذه الثنائية بدعة أو غريبة أو أن فك مغاليق الثنائيات الضدية تناول ومقاربة جديدة في إنتاج المعاني عند المبدعة أمينة، وإنما الأضداد هي إحدى سمات العمل الفني، ميز الشعر المعاصر عامة، والشعر المغربي المعاصر خصوصا.

إن الحرف بما هو أُسٌّ صوفي، ومقوّم عرفاني تجانس وانسجم في إبداع أمينة المريني مع العنصر الأنثوي لخلق صورة الجمال والحب الإلهي الذي تدين به الشاعرة، إن جمالية البلاغة في هذه الصورة الشعرية التي تضمنها العنوان تتجلى في التعبير والأداء الفني الذي رَدَّ كثرة الألفاظ وتعددها إلى الوحدة الرامزة إلى مرجعية صوفية تؤسس لبلاغة النص الوجداني بِلَبِنَات تحطم العلاقة الدلالية المألوفة،

2-2) في المتـــــن

في سياق بحث أمينة المريني على لغة تتناسب والبعد الصوفي الذي ارتضه رؤية عميقة لمشروعها الشعري، أفادت الشاعرة من رمزية "الحرف" ودلالته، وسعت إلى تطوير الصور الذهنية.

والتتبع النقدي لأعمال الأستاذة المبدعة يُظْهِرُ أنها عرفت سِرَّ الحرف منذ الطلائع الأولى لأفنانها وواحاتها الشعرية البهيجة، فقد أخذت المنظومة الحرفية من

[1]- أبو العلاء عفيفي، التصوف الثورة الروحية في الإسلام، دار الشعب، بيروت،(د.ت)، ص 191.

شيوخ التصوف وأعلامه، وورثت عنهم تَرِكَةً واسعة الإيحاء، مكنتها من بناء صور شعرية تَغْتَرِفُ من اللغة الإشارية.

وأظن أن ثلاثية «اشتهاء» هي أولى المتون الشعرية التي حَوَتْ صورة الحرف:

شَــهَوْتُ رَبْعــاً بــدَمْعِ الليــلِ مَمْهُــورَا
قَدْ أخْرَجَتْ بِـه (كَـافُ السِّـرِّ) كَـافُورَا
فمـــا لِكَفِّـــكَ لـــم تَلْمِـــسْ مَفَاتِحَـــهُ
ومــا لِطَرْفِـكَ يَغْفُـو عَنــهُ مَسْحُــورَا؟
إِذَا رَنَـوْتَ عَتَـتْ فــي أفْقِهَــا سُجُــفٌ
وإِنْ خَطَـوْتَ وَجَـدْتَ الخَطْـوَ مَأسُـورَا[1]

إن الصورة الشعرية في الثلاثية لا يمكن تذوقها أو النفاذ إلى مغزاها دون التَّمَثُّل الوجداني للنص، وضرورة التوسل بالمعجم والمصادر الصوفية لأن طابع التصوير في البيت الأول غامض وشديد الخصوصية.

فالشاعرة في النص لم تجعل العلاقة الاسنادية بين "الكاف" و"السر" ضربا من الزيادات أو اعتباطية في القول، وإنما لما يحمله حرف الكاف من الحقائق، «الكاف من عالم الغيب والجبروت»[2] وهو حرف «يتميز به الخاصة وخاصة الخاصة»[3]. قراءة الصورة الشعرية في النص على ضوء مرجعية التراث تكشف مدى تركيز الشاعرة على المستوى الخفي المتصل بأسرار الوجود، فحرف الكاف كأيقونة دالة في العرف الصوفي اعتمدته الشاعرة لاستحضار الغيبيات المستورة في الشعور الوجداني «إذ "بالكاف" يدرك العارفون أن أحوالهم بمشيئة الله. إن شاء بسط وأنعم. وإن شاء قبض ومنع»[4]، وقد اصْطَفَت الشاعرة إمكانية تعبيرية من بلاغة التصوف تساوق دلالة الحرف مع حالة

---

[1]- سآتيك فردا، ص 25.
[2]- الفتوحات المكية، ابن عربي الحاتمي الطائي، تحقيق: عثمان يحيى، مراجعة: إبراهيم مذكور، الهيئة العامة المصرية للكتاب، (د.ط)، 1405 هـ- 1980 م، ص 303.
[3]- نفسه، ص 303.
[4]. الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، محمد بن عمارة، ص 283.

الشعور بالاغتراب الوجداني الذي جعلته المبدعة مَطْلَعَ ثلاثيتها (شَهَوْت رَبْعاً بدمع الليل ممهورا)، فالشاعرة تعيش حالة الأَسْرِ النفسي:

إذا رَنَـوْتَ ⟵ عَتَتْ في أُفْقِهَا سُجُفٌ

إن خَطَوْتَ ⟵ وَجَدْتَ الخَطْوَ مَأْسُورَا

وتوسلت بلغة درامية أسعفتها من التعبير عن قلقها معتمدة "الاستفهام البلاغي" الذي تكرر مرتين باعتباره من العناصر الأسلوبية في "علم المعاني"، حيث ارتقت به من مجرد التركيب اللغوي إلى "قوة إنجازية" وتفيد التعجب وتثير ذهن المتلقي، وتدفعه لتبني تساؤلات الشاعرة الوجدانية ولم يكن لها مَنْدُوحة في تَخَطِّي حالها إلا باقتباس الصورة الدلالية لحرف (الكاف) كمرجع لعالم الغيب والجبروت، حيث تذوب كل القيود والمعيقات، وتزكي الروح في عالم المطلق الأسمى. ومن جماليات نسج الصورة أن المبدعة بالإضافة إلى أسلوب الاستفهام لَفَّت صورة (الحرف) بتناص مع بردة البصيري، تقول في البيت الثاني:

فما لِكَفِّكَ لَم تَلْمِسْ مَفَاتِحَـــــهُ وما لِطَرْفِكَ يَغْفُو عَنهُ مَسْحُورَا

وهو إحالة مباشرة على بيت الإمام البصيري في مطلع قصيدة البردة:

فما لعينيك إن قلت اكففها هَمتا وما لقلبك إن قلت استفق يَهِمِ[1]

هذا التناص والاقتباس من قصيدة البصيري شاهد على مكانة البردة في وجدان المغاربة، ونموذج ملموس على أثرها في الإبداع المغربي المعاصر الذي نسج على منوالها في شخص أمينة المريني -قيد الدرس- التي تشربت العبارة والمصطلح

[1]. بردة المديح،شرف الدين محمد بن سعيد بن حماد الصنهاجي البوصيري، منشورات دار التراث البوديلمي، الجزائر، (د ط. د ت). ينظر كذلك: البردة الكواكب الدرية في مدح خير البرية، ص 1، دار إحياء العلوم، ص 6.

الصوفيين. فالخطاب الشعري عندها تتراءى داخله ذاكرة أدبية قديمة، وتراث صوفي أسعفها لتوليد فاعلية الخلق الشعري[1].

إذا كانت محورية الصورة الشعرية في النموذج السابق انْبَثَقَتْ من رمزية حرف الكاف المشفوع بالمعاني العرفانية التي ضمنها الصوفية الحرفَ، فإن الشاعرة أدركت أن اجتماع الحروف وتتابعها يختزل معانٍ، اعتمدتها الشاعرةَ أسلوبيةً في التصوير الإبداعي، فجمعت بين حرفي الكاف والنون، لخلق صورة شعرية تأملية ترجع بالقارئ إلى صورة الخلق الأول:

(كَافُ) السِّرِّ تَماهَتْ حَيْرَى في الأمْدَاءِ وفِي الظَّلْمَاءْ، مَنْ يَكْسُو

(النونَ) وضاءَتَهَا؟ مَن يَلْقَحُهَا كَلِماً تُولَدُ مِنه الأسْمَاءَ؟ ظَمْأى هَدِي

النونُ، حبيبي، إنْ كَافُكَ لَم تَلْمِسْهَا كُنْهاً يَتَفَجَّرُ مِنْهُ المَاءْ[2]

الكاف والنون في النص الشعري جَاءا وفق ترتيب شَكَّلَ الأمر الإلهي (كن) المضمن في قوله تعالى: «﴿إنما أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون﴾»[3].

فالحرفان «يدل اتصالهما على عظمة الإعجاز الإلهي المتمثل في خروج الوجود والأكوان من العدم. بفعل الأمر الإلهي "كن"»[4].

إن الصورة الشعرية المُضَمَّنَة في اجتماع الحرفين الكاف والنون تختزل التعبير عن القدرة الإلهية المتعالية عن الزمان والمكان، قدرة أزلية تختزل الوجود والموجودات والمأمورات في أمر إلهي (كن)، فالصورة استحضرت الخطاب المقدس الإعجازي (كن) الذي أخرج الوجود من العدم.

---

[1]. التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، جمال مباركي، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، مطبعة هومة، الجزائر، (د.ط)، 2003م، ص 231.

[2]. ديوان سآتيك فردا، ثلاثيات أمينة المريني. ص 43.

[3]. سورة يَس، الآية 81.

[4]. الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، ص 282.

أمينة المريني في صورتها الحرفية –هذه- استطاعت أن تجعل من الحرف ينبوعا يتفجر بمعان عرفانية ببعد أيقوني رمزي، فمن خلال رمزية الحرف واستثماره، قاربت مَعَانٍ ضاربة بجذورها في المصدر الإلهي، وهو ما يمكن معه القول أن أمينة المريني تحفر «في فينومينولوجيا الحرف المنطوق والمرقوم، عبر تأويل هرمينوطيقي للقرآن، يقوم به مختصر الوجود الذي يكشف عبر الحرف عن الوجود في ذاته»[1].

أمينة المريني في اعتدادها بعلم الحرف في إبداعها الشعري أَدَاءٌ فني يقوم على إدخال المتلقي؛ القارئ/الناقد في دوامة التأويل للكشف عن خواص المرجعية العرفانية التي تنطلق منها الشاعرة، واستجلاء الكثافة الميتافيزيقية، ثم هذا الاعتِدَادُ في صورة «كن» هو إحالة على مستوى صوفي معيش (خبرةً وذوقاً). والدراسة النقدية للصورة الحرفية تستوجب استجلاء العلاقة بين الرمز وأبعاده التأويلية اعتمادا على المرجعيات الصوفية الصريحة، حيث تبين الدراسة ارتباط اللغة الشعرية عند أمينة المريني بالكلام الإلهي كارتباط الفرع بالأصل، وأن لغتها الشعرية تتغذى من هذا الكلام الحي الأزلي مع إخضاعه لخصوصية تجربتها.

وبنفس الحرفين (الكاف والنون) فصحت الشاعرة الصلة الشعورية والحسية بالعالم والغير، وخلقت صورة اضمحلال الذات وغيابها لأنها في صوفيتها منقطعة عن الخلق متصلة بالحق، تقول في ديوان مكاشفات[2]:

كُلُّ الحُروفِ أَنَا

ولَا نُونَ غَيرِي

ولَا كَافَ

لَا شَرقَ ولَا غَربَ

لا فَصْلَ لِي

---

[1]. إشكالية العقل والوجود في فكر ابن عربي: بحث في فينومينولوجيا الغياب، أحمد الصادقي، ص 123، دار المدى الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى، 2010م.

[2]. ديوان مكاشفات، ص 108-109.

وكلُّ الفُصولِ أَنَا

أنَا اللَّيلُ والضَّوءُ

والظّلُّ والحرُّ

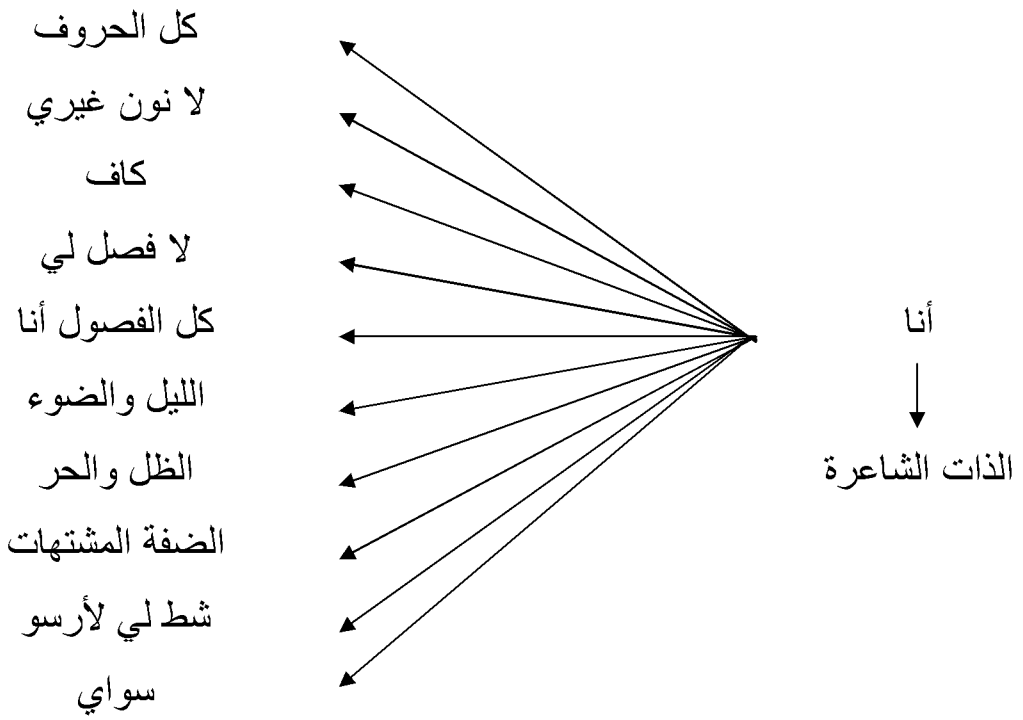
أنَا الضِّفَّةُ المُشْتَهاةُ

أُمَشِّطُ فِيهَا هَدِيلَ الأَماسِي

ولَا شَطَّ عِنْدِي لِأَرْسُو

سِوَاي

هذا المقطع الشعري الذي يندرج ضمن "المكاشفة السادسة عشرة"، اعتمدت فنية الشاعرة على شعرية الحرف ودلالته الروحية، إذ اتخذته مطية دلالية لتحقيق غاية صوفية تتمثل في التجاوز والعبور والاتصال بالمتعالي، وإنْ على مستوى الإرادة والشعور والوجدان، وهو ما يسمى «بالفناء الإرادي أو الفناء الشهودي. وهو ما يقوم على أساس عدم تباين بين العالمين، إنما هو رغبة في إمكانية تجاوز الصوفي للإحساس بالفرق وبالكثرة، والغياب عن الأنا والحضور بالأنت أو الهو، وهو غياب ظرفي تعقبه اليقظة» فالشاعرة في تقمصها ماهية الحرف (لا نون غيري – ولا كاف) امتلكت الفعل الذي كان مبتدأ خلق الكون والوجود، ولم تعد تشعر بغير الحقيقة الكونية الواحدة:



فصورة الحرف (الكاف والنون) في بناء مقصد التجاوز والاتصال بالمتعالي لم تحققه بالله والجواهر، وإنما خلقت صورة الاتصال الشهودي عبر الأنوار والإشرافات التي هي تجليات للصفات الإلهية. وشعرية التصوف في هذه الصورة ابتغت الانصراف عن المألوف والعزوف في الشعور بالأشياء كمكابدة روحية لتحقيق الفناء وأسباب التطهير الروحي وذلك من خلال صد الانطباعات الحسية والعواطف التي تأتي من الخارج لدفع حالة التأمل الشعري/الصوفي إلى الاستنارة الداخلية وإنشاء تقليص المسافة بإلغاء سطوة الإحساس بالعالم وبانتماء الذات إليه[1].

ومن الصور الشعرية البديعة في رمزية الحرف، مقطع بعنوان «حروف»[2]:

م/ مَقامُــك يُغرِي قوافلَـك العـاشـقـاتِ مـتى أَدْلَجَـــــتْ

و/ واحدٌ، واحدٌ خَلْفَ بَياضِ الغيابِ وزهوِ الحضورِ يود لو

ت/ - تَتَمَرَّدُ بالطِّيــن المـضــمخ من عَبَــقِ الرغـــــامْ

[1]. ينظر: المعرفة الصوفية، ناجي حسن عودة، الطبعة الأولى، دار الجيل، بيروت. 1992، ص 178.
[2]. ديوان وان سآتيك فردا، ص 60.

الميم تختزل المحبة الإلهية وعشق نورانية الله سبحانه التي تأجج الأشواق لشد الرحال إليه، والانعزال لأجله، والاستئناس بوجدانيته.

والواو عند الصوفية هو وصول إلى الحق بملازمة وصول الصدق. وهو (الواو) اسم الروح.

و"الواو" في تصور ابن عربي هو وجه الحق الذي يلقي الروح على من يشاء من عباده، وإليه الإشارة بقوله: رفيع الدرجات.

والتاء في السطر الثالث إشارة ورمز إلى الوجدانية والحضرة الإلهية.

الصورة الشعرية بهذه الدلالات العرفانية تقلدت وظيفة نمذجة الخطاب، وتغريب التعبير الشعري برمزية لن يجدها المتلقي في المرجعية اللغوية الجاهزة، لأن التجربة الشعرية الصوفية في دواوين أمينة هي تجربة الحركة، والتنوع، والتجديد، تجربة الخلق الدائم والمستمر للصور الوجودية، والأشكال الرمزية.

ويتجلى تغريب الخطاب أكثر في قراءتنا للصورة الحرفية في شكلها العمودي:

م

و

ت

فالشاعرة بأسلوبية صورة الحروف المقطعة أثارت موضوعا وجوديا تمحورت حوله عدد من الحقول المعرفية: فكر، فلسفة، أدب... إنه "المـــوت"،«فالإنسان لا يحيى إلا وهو يموت، وهو إذ يمتع العين والقلب والفكر ويحيا الحياة بكل صورها، ولا يفعل كل ذلك إلا وهو ينسج بيده كل خطوط فنائه وموته، ذلك لأن كل لحظة يمر بها هي لحظة نحو الفناء»[1].

[1]. أمل مبروك، فلسفة الموت، مقتطف من نبذة الكاتب، دار التوزيع للطباعة والنشر 2010م.

فالصورة الشعرية التي شكلتها الحروف المقطعة عموديا جاءت محملة بدلالات وجودية مزعجة للكيان البشري، إنه الفناء الذي تحيل عليه لفظة "موت" المجاور للسلطة الدلالية داخل النص من خلال ترددات لفظية مرتبطة بنفس الإسناد الدلالي ومتعلقة به مثل: "قوافلك – الغياب – الطين" وهي مؤشرات تحيل على الرحلة الكبرى التي تختزلها صورة الحروف المقطعة "م.و.ت".

وإذا كانت صورة الحرف تمحورت حول الفناء والموت، فإن المبدعة آزرتها في متم المقطع بصورة "الطين" الذي ورد معرفا ب (أل) للدلالة على معلوم معروف محدد، فهو مصدر الابتداء «إني خالق بشرا من طين»[1]، ثم إليه المآل والرجوع «منها خلقناكم وفيها نعيدكم ومنها نخرجكم تارة أخرى»[2].

فتيمة الموت لها امتداد وافر في المنجز الشعري لأمينة المريني، ويهمنا منه في هذا المقام صورة الحرف وطريقة مغازلته لبناء المعاني والدلالات، تقول في ديوانها الأخير «خرجت من هذه الارخبيلات»:

"أَنَا لَا أموتُ.. أَ... مُووتُ

ويَفرَحُ مَن لَا يَمُووتُ،،"

يُلَحِّنُها في الدُّرُوبِ

صَداهَا[3]

يبدو جليا في الصورة النزوع الايقونوفيلي لدى أمينة المريني، وذلك من خلال عزل حرف (الهمزة) وتمديد حرف (الواو) ثلاث مرات في السطر الأول من المقطع وأربع مرات في السطر الثاني منه، فتكرار لفظ الموت ثلاث مرات في مقطع شعري بهذا الحجم، واستغلال التلوينات الحرفية، وإدراجه بصيغة النفي الرامزة إلى الرفض وعدم الخضوع، هو تأكيد إلى ما ذهبنا إليه بخصوص الطابع الوجودي المُؤرِق الذي

[1]. سورة ص، الآية 71.
[2]. سورة طه، الآية 55.
[3]. ديوان: خرجت من هذه الأرخبيلات، ص 107.

صاحب الكيان البشري تحت مسمى الفناء والبقاء، فالشاعرة بصياغة التلوين الحرفي أكسبت (الهمزة) دلالة عرفانية استوحتها من تجربتها الصوفية، كما هو الحال في المقطع الأول من قصيدة «الباب»[1]

أ/ أَدخُلُ مِن هَذا البَابْ

أخرُجُ مِن هَذا البَابْ

أمضِي،، تَرْقُصُ من خَطوي الرِّيحُ

ويَضحَكُ جَفنُ ترابْ

إن التوظيف الايقوني للحرف في بناء الصورة الشعرية هو مظهر من تجليات الجانب العرفاني للشاعرة، فأمينة هي امرأة الباطن، والمعنى الخفي، استعملت الحرف الصوفي ليس كمعنى مؤول ثابت فإذا كانت (الهمزة) في تأويل الصوفية ترمز وتشير إلى الذات الأحدية[2] فإن الشاعرة استوحت معنى جديدا من عرفانيتها، وضمنت صورة (الهمزة) كصورة شعرية لها أداء فني ودلالي في النص، حملتها دلالة:

البدء والمنتهى وما بينها من سعي الحياة الدنيا

↓ ↓ ↓

أدخل أخرج أمضي

والذي يلاحظ ويلفت الاهتمام في هذه الصورة الشعرية الحرفية هو أن الصوفية عمدوا إلى رمزية الحرف لكتم أسرارهم وحفظ أفكارهم، فكان الحرف وسيلة تَقَنُّعٍ (قناع) يلجأ إليها القوم لتفادي الاصطدام مع المؤسسات الدينية أو مؤسسات السلطة الثقافية أو خوفا من عقاب قد يطالهم نتيجة تبني بعض الأفكار (مقتل الحلاج نموذجا)، وأمينة المريني عمدت –كثيرا- إلى هذا الأسلوب في التعاطي مع (الحرف) ورمزيته، غير أن

---

[1]. ديوان: خرجت من هذه الأرخبيلات، ص 112.

[2]. بناء القصيدة الصوفية في الشعر المغربي، أحمد التستاوي نموذجا، الدكتور محمد بن الصغير، مطبعة بني يزناسن، سلا، الطبعة الأولى، 1423هـ - 2003م، ص 707.

لها أسلوبا آخر في التعامل مع رمزيته، يتجلى ذلك في عدد من نصوصها -والنص السابق مثال ذلك- حيث أَلْفيناها تثبت الحرف وترشد المتلقي إلى دلالته وإلى جزء من معانيه:

أ/ أدخل...

أخرج...

أمضي...

فهذا التوجيه غير المباشر للمتلقي يساهم في تفكيك الصورة الشعرية، وإبراز العمق الرؤيوي فيها، وتحديد مكوناتها، كما تساعد على تحليل مضامينها، وإن كانت من جهة ثانية تحد من آلية التأويل بتوجيه ذهن القارئ وتفكيره إلى زاوية بعينها.

وقد ختمت الشاعرة قصيدتها بمقطع مماثل استبدلت فيه (همزة) المتكلم المفرد، ب (نون) المتكلم للوجدان الجمعي:

ن/ نَدخُلُ مِن هَذا البَابْ

نخرُجُ مِن هَذا البَابْ

نَمضِي تَبكِي رِيحٌ

ويَحنُّ تُرابْ[1]

هذا التلوين الحرفي في بناء الصورة الشعرية يظهر الجانب التفاعلي للغة النص وحركيتها في بناء المعاني المتجددة، فصورة الحرف عند شاعرتنا في بعدها اللغوي والأسلوبي «تكف عن استيعاب دلالات ومضامين جديدة، وإفراز أبنية غير محدودة، تتطلب وصفا ديناميا يواكب تلك القدرة ولا يحدها»[2].

---

[1]. ديوان خرجت من هذه الأرخبيلات، ص 119

[2]. علم لغة النص، سعيد حسن البحري، المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الأولى، ص 50.

إن الصورة الفنية المعتمدة على رمزية الحرف -بناء على النصوص والنماذج التي اشتغلنا عليها- كشفت عن مستويين من الأداء الشعري: «ترجمة لفظية تعبيرية وترجمة وجدانية كشفية»[1]، فإذا كان الجانب اللفظي التعبيري هو القدرة على القول الشعري بصفة عامة فإن المستوى الثاني رَسَمَ ويَرْسُمُ للبعد الذاتي من تجربة الشاعرة أمينة المريني.

ونحن في تتبعنا مواطن صورة الحرف الشعري، لا نَنْشُدُ الصورة لذاتها، بل نَنْشُدُ ما يتم بواسطتها (صورة الحرف) من بؤر ذاتية يتحقق فيها شكل من أشكال العلاقة بين الشاعرة وعمقها الوجداني، لأن الصورة «إحساس فني وحس روحي»[2]، فمن هذا الحس تَوَلَّدَت الانفعالات، وتشكل اللون العرفاني للأداء الفني في صورة "الحرف" الصوفي عند الفنانة أمينة المريني.

---

[1]. الرمز الصوفي بين الاغراب بداهة والاغراب قصدا، أسماء خوالدية، ص 82.

[2]. شاعر العفة فؤاد شهاب الدين، وَجْدُه.. ونزوعه الإنساني، الدكتور عبدالرؤوف أبو السعد، دار المعارف، القاهرة، [د ت]، ص227.

ثالثا: صورة الطبيعة

1) شعرية الطبيعة:

الطبيعة قسمان:

جافة ويابسة كالصحاري والجبال والقفار.

وأماكن خصبة وطرية كالبساتين والرّياض والمراعي والجداول والوديان والخمائل والأزهار.

وتتنوع مظاهر الطبيعة فمنها:

- المهيبة كالرياح والبرق والسحب.
- المؤنسة كالنسائم والظلال والمزن وأنوار الشموس وضياء القمر.

والشعر الصوفي أو المتأثر بنفحات التصوف يتخذ من الطبيعة منبعا رئيسيا لمكونات التصوير الفني، لما تشتمل عليه من جمال جذّاب، وما يحيط بها من أسرار، فهي محرك مؤثر في خيال الشاعر الصوفي نظرا لما تحفل به من إسقاطات وجدانية، ومومضات إشراقية جمالية، فالمتفرق في الطبيعة يصبح متكاملا موحدا على صفحة الإبداع، ومن ثمّ يخلق الشاعر طبيعة جديدة ترى وتسمع وتشعر وتتحرك، وتشاركه آفاقه، فيحملها رسائل الشوق والحنين والأمل[1]، فالصوفي والشاعر الصوفي أخضع الطبيعة لحركة النفس وحاجاتها، ونحت منها فلسفته الخاصة بتجربته الوجدانية، وعَمَّق من خلالها حياته الروحية.

[1]. ينظر: عناصر الإبداع الفني، فوزي خضر ص 168-170، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2004.

2) صورة الطبيعة في شعر أمينة: مظاهر وتجليات:

2-1) الصورة الواصفة / بوادر العرفانية

لا غرابة في أن نجد الشاعرة أمينة المريني، وهي تمثل جيلا في الشعر المغربي المعاصر، تحتفي في منجزها الشعري بالطبيعة وما يتصل بها، فالطبيعة كانت ملهمة الشاعرة في رسم صورها الشعرية، وأسعفتها في الأداء الفني كما أسعفتها في التعبير عن مكنونها الروحي، والنماذج التي سنقدمها للدراسة والتحليل نفترض أن تجيب عن مظاهر تفاعل لغة الطبيعة ومظاهرها مع الوجدان الصوفي، وكيف أصبحت الطبيعة موئلا لصوفية الشاعرة؟ وهل عكست تلوينات الطبيعة "الأنا الصوفية"؟

الطبيعة في التجربة الأولى لأمينة المريني من خلال ديوانها الأول "ورود من زناتة" تظهر وكأنها امتداد للمدرسة الأندلسية، على سبيل المحاكاة والترديد، نظرا لما مَيَّز طبقة الأندلسيين من رشاقة التركيب وعذوبة اختيار الألفاظ ونغم الموسيقى. هذا في حالة قراءة القصائد بدلالة الملفوظات اللسانية، أو الوقوف عند حدود المعاني اللغوية، لأن الخطاب الصوفي في تجربة الديوان الأول كان عبارة عن إرهاصات يحتاج إلى آلية تأويلية لإظهاره. وتوضيح معالمه وآثاره، ففي عمق امتداد المدرسة الأندلسية، والتأثر بالاتجاه الرومنسي تحضر التجربة الصوفية بطرف خفي يحتاج إلى الجهد لتتبع حضوره، ومن صور هذا النموذج قصيدتها «ربيع فاس»[1]: والتي تقول في مطلعها:

أعَـدْنٌ تَهَـادَتْ فِـي المَغَـانِي الزّوَاهِـرِ
أمِ السِّـحْرُ منشـورٌ بِنَفْثَـةِ سـاحِرِ؟!

تقول فيها:

ألا حـيِّ فاسًـا والربيـعُ عروسُـها
يَجُـرُّ ذيـولاً فـي المجـالي النّواضِـرِ

[1]. ديوان ورود من زناتة، ص 153-154-155-156.

ويَسْكُبُ فـي زَهْـرِ الريـاضِ ونُوْرِهَـا
قــواريرَ عِطــرٍ بالوضَــاءَةِ غَــامِرِ
وَيَلْمِــسُ لَبَّــاتِ الــورودِ مُقَــبِّلَا
مباسِــمَ تَفْتَــرُّ اشــتياقا (لشــاعرِي)[1]
حِسَــانٌ عَــذَارَى قــد تَبَــدَّى حياؤُهــا
علــى الوُجُنَــاتِ الحُمْــرِ نــارَ مَجَــامِرَ
وصــفْراءَ مــن وَجْــدٍ تُكابــد غَيْــرَةً
يَلُــوحُ جَوَاهَــا فــي العيــونِ الفــواتِر
وبيضَــاءَ فــي عِطْـفِ الغصـونِ تَخالُهَـا
أَوَانِــسَ شُــقْراً فــي تُخُــوتِ قياصــر
يطــوفُ بهــا نَسْــمُ الريــاض مُنَاغِيــاً
ويُبْلِغُهــــا أشــــواقَ دَوْحٍ وطــــائِرِ
وَتَشْــدُو لهــا الوَرْقَــاءُ أعــذَبَ لَحْنِهَــا
يــــردده شــــجوُ الســــواقي الهَــــوَادِرِ

صورة الطبيعة في هذه القصيدة تتجلى في استهلال القصيدة الذي هو بمثابة تَسْهِيمٍ للموضوع الرئيس الذي بَنَتْه الصور الشعرية الجزئية في القصيدة، فالصور الواردة في النص نظيرة الرسم والتصوير، اعتمدت الخيال وصدق التعبير. والعاطفة قِوَامٌ أساسي في نشأة "الوصف"، إنها عاطفة الإعجاب بما شاهدته الشاعرة فتناولته متأثرة بمرجعيتها ومزاجها الخاص.

وقد غلب على النص الطابع الوصفي لمجموعة من عناصر الطبيعة (الربيع – زهر الرياض – الورود – الغصون – نَسْمُ الرياض – الورقاء – السواقي...).

والشاعرة نقلت حلة ربيع فاس بنوع من "الموضوعية" وتركت للقارئ/المتلقي حرية تكوين الانطباعات "الذاتية"[2]، والشاعرة وفقت في هذا النموذج في اكتشاف تشابه المشاهد عن طريق صياغة الصور الشعرية الجزئية من مجازات واستعارات وتشبيه:

[1]. المقصود بالشاعر هنا محمد الحلوي، ينظر ديوان ورود من زناتة، ص154.
[2]. نميز في الوصف بين نوعين:

- يَلْمِسُ لَبَّاب الورد مقبّلا
- يطوف بها نَسَمُ الرياض مناغيا
- يردده شجو السواقي الهَوَادِرِ

إن الحرية التي تركتها الشاعرة من خلال انسحابها من بين النص والمتلقي هو ما يحفزنا على استنطاق القصيدة عَلَّنَا نظفر بالصورة الشعرية الصوفية بين ثنايا الطبيعة، وربما نلمس الصور الشعرية التي مزجت موضوع الوصف ب "الأنا الشاعرة" في تفاعل الذات والموضوع عبر تلوينات لغوية جعلت الأنا توصف من خلال الأشياء عرفانيا:

مواكــبُ مــن عطــرٍ ونــورٍ نشــوةٍ
تُفَجِّــرُ ألحــانِي وتُلْهِــبُ خــاطري
أرَانِــي بِمَسْــرَاها حُشَاشَــةَ عابِــدٍ
تَشِــفُّ وتَسْــمُو بــين زَاهٍ وزواهِــرِ
كــأني شــعاعٌ حــالمٌ أو فراشــةٌ
أوِ العطــرُ يَــذْكُو مــن شــفاهِ الأزاهِــر
أوِ البلبــلُ الشــادي يُحَلِّــقُ تــارة
ويَحْلَــمُ فــي ظــل الــدوالي الزواهــر[1]

الشاعرة في مجمل القصيدة -على المستوى الكمي- تبدو بمظهر المتغنية الواصفة، غير أنها في هذه الأبيات الأربعة حجزت لنفسها موقعا محوريا للتعبير عن الممارسة التعبدية ضمن محاولة انسجام "الأنا" مع مظاهر الكون وتجليات عظمته التي تكشف عظمة خالقه المستحق للعبودية والتقديس (أراني بمسراها حشاشة عابد) فالشاعرة حددت إزاء الطبيعة نوعين من الحضور في التصوير الفني، الأول يقرر المخالفة والمغايرة والتميز عن القضاء الطبيعي، فيما يتقرر بموجب الحضور الثاني نوع من

- الموضوعي وهو الذي ينقل فيه المبدع عناصر ومكونات الموصوف مع ترك الحرية للقارئ في تكوين الانطباعات.
- الذاتي يمكن في مزج الموضوع الموصوف بالذات، وتصبح هذه الأخيرة جزءا منه وكأن المبدع يصف ذاته من خلال الأشياء.

[1]. ديوان ورود من زناتة، ص 155.

التنـاظر والتلاقـي (أرانـي بمسـراها)، فالعلاقـة بـين المسـتويات وعناصـر التكـوين طبيعة/شـاعرة لا تلبث أن تتحول فـي النص إلـى تفاعل تؤكد وحدة المظـاهر وتوجب تلازمها وقيامها معا، وتفضي إلى تداخلها واختلاط بعضها ببعض. وأظن أن التلوين في توظيف الضمير اعتمادا على عنصر الالتفات من ضمير المتكلم المفرد المعبر عن الذات الشاعرة إلى ضمير الغائب المفرد العائد على الطبيعة، فالإلتفات والعدول البلاغيين أسعفا في نقل رؤيا المبدعة في الإنتقال من الإجتماعي الذي يشكل غربة وجدانية للأنا إلى رحابة الوجود الطبيعي الذي يتميز باتساع مداه وتنوع أشكاله «وإذا كان الفضاء الطبيعي يُعَدّ بكيفية ما، نقيضا للإجتماعي، فإن ذلك يوجب قيامه بخاصيات مضادة، تساهم في تحقيق اللقاء بين "أنا" الصوفي ومظاهر الوجود»[1]

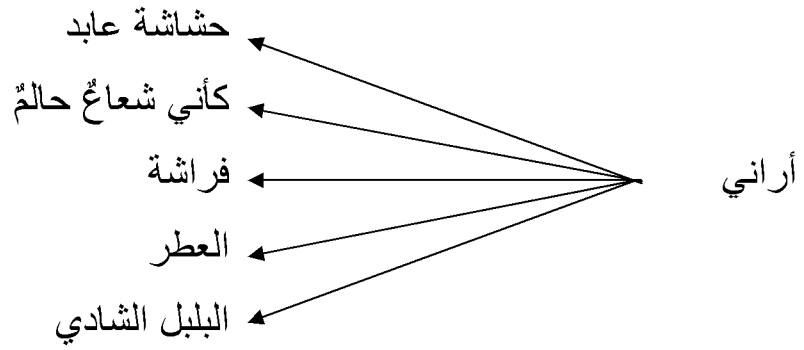
فصورة المشهد الطبيعي يبدو ناطقا بصور الجلال والجمال (حي فاسًا والربيع عروسها - يسكب في زهر الرياض ونورها – يلمس لباب الورود مقبلا – تشدو لها الورقاء أعذب لحنها...)، واختفت في الصورة الشعرية الثنائية الناظمة لفضاء الوجود لتصبح أمينة المريني جزءا من عناصر الطبيعة ومندمجة فيه ومتكاملة معه (أراني بمسراها حشاشة عابد – كأني شعاع حالم أو فراشة...)، فالشاعرة ارتقت بالمشهد الحافل بآيات الجمال إلى مستوى الجلال، إذ تحولت علاقة التفاعل مع الكون إلى مشهد العبادة التي هي وسيلة الصوفي للوصول «إلى الحق وباعتبار أن العبادة تنكشف عن معاني الطاعة والخضوع والانقياد، فإن الحب هو جوهر تلك العبادة،لأنه، هو أيضا، قيام بحكم المحبوب وإرادته»[2]، وبما أن الحب هو دافع الانقياد والطاعة للمحبوب، فإن الشاعرة استعارة صورة العرس (ألا حي فاسًا والربيع عروسها) من حيث هو إفصاح عن الحب والرغبة في المحبوب الذي لن يكون إلا الذي خلق الطبيعة بهذا الجمال البهي الذي جمع وجدان الشاعرة الصوفي إلى عناصر الطبيعة.

وقد تحققت صورة اللقاء الذي يمكن أن نبسطه كالآتي:

---

[1]. الزمن الأبدي- الشعر الصوفي، الزمان، الفضاء الرؤيا، وفيق سليطن، دار المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق الطبة الأولى 2007م، ص 179.

[2]. نفسه، ص 183.



فالفعل (أرى) القلبي عند الوجدانيين عامة، البصري عند أهل الحقيقة الصوفية، يحمل توهج حلم أمينة المريني الشاعرة/الصوفية في الاتحاد التخييلي بالطبيعة حبا وحنينا نتيجة التمزق والاغتراب الاجتماعِيَيْنِ، لتصبح الصورة الرؤيوية في القصيدة هي الكون الذات الشاعرة ترقى إلى مستوى الانفتاح على الوجود الآخر (الطبيعة) وتصبح هي من تنطق بحلمه في انسجام تام ومتناغم.

2-2) الطبيعة رمز للوطن : مقامات الوطن

في نفس الديوان نصادف أو بالأحرى يثير انتباهنا نوعٌ آخر من الصور الشعرية، وهو اعتبار الطبيعة أو بعض مظاهرها رمزا للوطن، وهي صورة نمثل لها بقصيدة عنوانها: (أبو رقراق)، تقول فها[1]:

لـــو كـــان لـــي غَيْـــرُ دِيـــنِ الله مُعْتَقَـــداَ

لكُنْـــتَ يـــا وطنـــي خيـــرَ الـــديانات

أنـــت الحبيـــبُ الـــذي أحيـــا بنسمتـــــــه

عليـــــك ألْقـــــي تحايـــــاي النّـــــدِيَّاتِ

مِـــنْ ضـــفةِ الـــيُمْنِ لا طافـــت بهـــا مِحَـــنٌ

ولا تَعَـــــرَّسَ فيهـــــا رَيْـــــبُ آفَـــــاتِ

[1]. ديوان ورود من زناتة، ص 157-158.

ولاجفـــا الأمـــنُ أهْلِيهَـــا ولا رَفَلُـــوا

فـــي غيـــرِ نُعْمَـــى وألطـــافٍ وخيـــرات

يـــا نَهْـــرُ نَهْـــرَ أبـــي رقـــراقَ يـــا ألَقـــاً

قـــد ذَوَّبَ الشـــمسَ فـــي أزهـــى سَـــبِيكاتِ

وتقول في نفس القصيدة[1]:

يـــا نَهـــرُ إنِّـــي أكـــادُ اليـــومَ أقـــرأ فـــي

صَـــفْحَاتِكَ الفَخْـــرَ مَسْـــطَوراً بِهَـــالَاتِ

وأســـمَعُ المـــوجَ هَـــدَّاراً يُـــؤَرِّخُ مَـــا

وعـــاهُ صَـــدْرُكَ مِـــنْ مَجْـــدِ الرِّجَـــالَاتِ

الشاعرة أمينة المريني في قصيدة «أبو رقراق» جعلت من نهر أبي رقراق رمزا يخلد أمجاد التاريخ المغربي (أقرأ في صفحاتك الفخر – يؤرخ ما وعاه صدرك من مجد...)، لتصبح الطبيعة عُرَى وثيق يربط وجدان الشاعرة بوطنها وبلدها وفق ميثاق الحب الذي تدين به الشاعرة في تجربتها (أنت الحبيب الذي بنسمته) بل ينزل منزلة الدين والمعتقد موظفة في ذلك صورة التشبيه الضمني على سبيل إلحاق حب الوطن بدين الله لعلاقة المشابهة التي يختزلها وجه الشبه في رسوخ الاعتقاد وشدة الارتباط بالتصور، من هذه الصورة الشعرية «يمكن الذهاب إلى أن موضوع الطبيعة لم يكن في كثير من الأشعار غير رمز شفاف للتغني بالوطن»[2] و«تصبح الطبيعة آنذاك أو بعض مظاهرها على الأصح، رمزا للوطن برمته»[3]، فالشاعرة تناولت موضوعا وطنيا من خلال النزوح إلى حقل جمالي يمكن تجسيد أدائه الفني بالأسس الآتية:

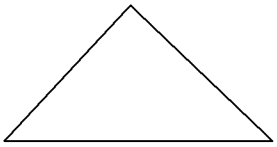
---

[1]- نفسه، ص159.

[2]- الطبيعة في الشعر المغربي الحديث(مقال)، د.أحمد الدويري، مجلة المشكاة المجلد العاشر، العدد 41، شتاء 2003م/1424هـ. ص 47.

[3]- نفسه، ص 47.

الوسيط: (الطبيعة)



الشاعرة: (أمينة المريني) الموضوع: (الوطن)

في هذه الصورة الشعرية المنبثقة من شعر الطبيعة يتناغم "التاريخ" و"الإنسان" و"العالم الآخر/الطبيعة"، فنظرة الشاعرة في هذه القصيدة نظرة تواشجية التحامية بين "الأنا" وعالم الطبيعة الرامز إلى مجد الوطن وتاريخه التليد، فإذا كان "نهر أبي رقراق" بتجلياته الجمالية يحضر في لفافة العنوان والمتن بأبعاد وطنية فإن الذات المبدعة أكدت وجودها في النص كذات متأملة كاشفة للفخر الوطني ومجد رجالاته (إني أكاد أقرأ اليوم في صفحاتك الفخر مسطورا) فالأنا تتمظهر من خلال تمازج الرؤى: رؤى الشاعرة إزاء الطبيعة إزاء الوطن، على أن المقطع الذي امتزجت فيه الطبيعة بالوطن تميزه دينامية خاصة على مستوى الدلالة المعجمية للأفعال المستعملة في أغلبها في المضارع (أكاد – أقرأ – أسمع – يؤرخ...) والتي تفيد الاستمرارية والتجدد؛ تجدد مستوى من استمرار المجد الوطني وبطولات رجاله في الرمز وامتداده في المكان. وأسجل في هذه الصورة الشعرية توظيف الناسخ الفعل/الفعل الناقص (أكاد) والذي يوحي ب "الوشك" إلا أن تصدير الجملة بالمؤكد "إن" الموصول بضمير المتكلمة المفردة يفضي إلى أن الشاعرة لجأت إلى لون بليغ بديع وهو "إخراج الخبر اليقين مخرج الشك"، وظفت فيه الشاعرة صورة شعرية أخرى تتماشى والصورة الكلية للنص، حيث عمدت إلى أسلوب "الِالتفات" (يا نهر إني أكاد اليوم أقرأ في صفحاتك الفخر) فالعدول من المخاطب (النهر) إلى المتكلمة (الشاعرة)، وهو ما يعكس العلاقة الاندماجية بين الطبيعة/الوطن وذات الشاعرة.

يكشف لنا أن شعر الطبيعة في المرحلة الأولى من تجربة أمينة المريني لا يخرج عما يربطها بوطنها من صلات الفخر، حيث كانت الطبيعة وتجلياتها رمزا للوطن وموضوعاً للتغني بالوجدان الوطني من خلال جمالية الكون الآخر/الطبيعة.

وقد ساهم الأسلوب الإنشائي الطلبي "النداء" (يا نهر) في تعميق هذه العلاقة الاندماجية في مقامات الوطن الفائضة بمشاعر الفخر، وقد يُضِيء لنا الرؤيا النص النقدي للدكتور عز الدين اسماعيل: «إن الشاعر إذ يندمج في الأشياء يضفي مشاعره وقد قيل ذات يوم أن الفنان يلون الأشياء بدمه»[1]

وفي عمق الفخر والاعتزاز بالوطن من منفذ الطبيعة وروعة جمالها يحظر البعد العرفاني الصوفي في مشهد خمري:

كَـأنّنِي قـد أضَـعْتُ الـروحَ مـن زَمَـنٍ
فـــي عـــالَمِ الزّيْـفِ مَجْنُـونِ المَتَاهَـاتِ
ظَمْـأى إلـى الشّـفَقِ الخَمْـرِيِّ يَشْـرَبُنِي
وبَلْسَـــمٍ مـــن سَـــناً يُشْـــفِي جِرَاحَـــاتِي[2]

وتقول في موطن آخر من نفس القصيدة:

والشـــمسُ عنـــد مَرَايَـــا المـــاءِ جَاثِيَـــةً
تَصُـــبُّ حُمْرَتَهَـــا فـــوق المُوَيْجَـــــاتِ
مـــا كَـــانَ أرْوَعَهَـــا مـــن خَمْـــرَةٍ سُـــكِبَتْ
كأنهـــا عُصِـــرَتْ مـــن نَـــارِ آهـــاتِي !

فالشاعرة إلى جانب توظيف مكونات الطبيعة وعناصرها في بناء الصورة الشعرية، نجدها استثمرت صورة الخمرة، للرقي بصورة الطبيعة إلى مستوى وجودي باطني إشراقي عرفاني، لأن الخمرة في الفكر الصوفي ترمز وتوحي بالحب الإلهي، بل إنها مرحلة متقدمة وعالية من هذا الحب، فهي مظهر من مظاهر كمال العشق المطلق في طابعه الروحي للذات العلية، وباستثمار عنصر الخمرة ضمن مكونات الصورة الكلية

[1]- التفسير النفسي للأدب، الدكتور عز الدين إسماعيل مكتبة غريب، القاهرة، الطبعة الرابعة، (د ت)، ص 57.
[2]- ورود من زناتة، ص 159.

للقصيدة تكون المبدعة صورت الجمال المطلق والجلال المهيب الذي تهيم به النفوس، فالتعبير الفني استحضر الجلال في الجمال والجمال في الجلال.

وقد كان للصورة الخمرية في القصيدة دورٌ في إخراج الشاعرة من الحصار الذي ضربته عليها جمالية عناصر طبيعة أبي رقراق وباقي المظاهر الجذابة المتصلة بها والتي تطل على الشاعرة من عالم المشاهدة البصرية، فكان الإشراق الصوفي منفذا مساعدا للتعبير عن المشاهدة القلبية في سياقاتها الرؤيوية، سواء تعلق الأمر بالعلامات الدالة على طبيعة الفضاء المكاني الذي تنوعت مناظره الطبيعية، وكذا ربطه بالجلال والهيبة لِيُسهِمَ (الإشراق الصوفي) في بناء المعنى وأداء الدلالة، فَعَدَلَت بها (أي الخمرة والسكر) عن واقع مادي مستقًى من عالم المرئيات؛ لتجسد به البصيرة القلبية التي تنفعل بانبثاق الحقيقة القلبية.

والذي يمكن الوصول إليه في تحليل نَصَّيْ "الغابة الحسناء" و"أبو رقراق"، هو أن المبدعة حلقت بنا في المواطن العرفانية بصورة الطبيعة وأدائها الفني، واستطاعت ولو نسبيا خلق المعاني وتفجير الألفاظ يَنْبُوعاً يزخر بالدلالات، فاستنطقت الطبيعة وحركت جامدها فكانت بمثابة المستعير لُغَويًّا بشكل كسر أفق انتظار القارئ/المتلقي وأحدثت فيه الأثر الجمالي الذي يصيبه بالدهشة والذهول.

3-3) صورة الطبيعة الإشراقية

نقصد بصورة الطبيعة الإشراقية تلك المقومات الفنية التي وظفتها الشاعرة في شعر الطبيعة لخدمة الوجدان الصوفي والتعبير من خلالها عن ما يغمر النَّفَسَ الإبداعي، والطبيعة واحدة من الوسائل والآليات التي حَمَّلَتْهَا أمينة المريني مواجيدها مسلحة بمرجعية صوفية جاهزة تارة، مبتدعة تارة أخرى.

ومن آثار العرفان الصوفي في شعر الطبيعة المزجُ بين تيمات صوفية محضة في اللحمة الشعرية، وتضمين شعر الطبيعة بعضا من التجليات المكونة للفكر الصوفي، ومن أمثلته إقدام المبدعة المتكرر في نَحْتِهَا الشعري على تناول صورة السكر والخمر

ضمن شعر الطبيعة، أو العكس، توظيف عناصر الطبيعة لبناء الصورة الخمرية العرفانية في شكل تفاعلي على مستوى اللغة بأبعاد رمزية تختزل المرجعية الصوفية في تشكيل وصياغة الصور الشعرية، ونختار مقطعا شعريا ربما يكون شهادة توثيق لهذه العلاقة التواشجية بين حقل الطبيعة والبعد الروحي الوجداني لشعرية النص المريني، وهو المقطع الأول من قصيدة "مقام اللذة" الموسوم في الديوان بالمكاشفة الثانية عشر:

عاتِباً رَمشُـهُ هَمسَـا:

"اِختَرِقْ سِترَنا

لَيلُنا عَسْـعَســا

ها هُنا خَيمةٌ

ساجِمٌ دَمعُها

ضاحِكٌ جَمعُها

غدوَةً وَمَسَا

خَلفَها كَرمَةٌ

ساهِرٌ شَربُها

سَكبُوا في الجَوَى

نَفسَهُم نَفَسَا

ها هُنا كاعِبٌ

قاصِرٌ طَرفُها

أشعلتْ طَوقَها

سَوسناً

نَرجساً

فَهوَى إِثرَها

سائِحٌ في الهَوَى

قَد رأَى سِدرَةَ السِّحرِ

مَا لَمَسَا

عِندَنا رَشَأُ

ضاءَ كَوكَبُهُ

وازدَهَى بِالبَهَا

يُرْقِصُ المَجلِسَا[1]

أول ما يقابل الدارس في هذا المقطع هو استثمار رمز من رموز الطبيعة «كرمة» وإطلاقه على مستوى أصيل في الثقافة الصوفية وهو السكر والخمر والشرب،

خَلفَها كَرمَةٌ

ساهِرٌ شَربُها

فالشاعرة لجأت إلى الطبيعة لصياغة صورة شعرية بآلية رمزية من محصلة قراءتها وإطلاعها على التراث الشعري/الصوفي، فاختارت منه رمزا شعريا (الكرمة) لما له من دلالة استبطانية، يعكس مفهومُها المشاعرَ المتوقدة في الوجدان الفردي للشاعرة أمينة، والوجدان الجمعي باعتبارها مبدعة تنتمي للمدرسة الصوفية. فالجزء الأول يعد ضمن مجال الأدب الرمزي الصوفي، الذي ينهل من معين الطبيعة لتشخيص حالة الوجد والسكر من خلال قدسية الحب الإلهي.

[1]- ديوان مكاشفات، ص 79-80-81.

فالكرمة في المقطع مزج روحي بين عرفانية السكر ووجدانية الطبيعة، يقول الشبلي: «أهل المحبة شربوا بكأس فضاقت عليهم الأرض وعرفوه حق معرفته وتاهوا في عظمته وتحيَّروا في قدرته وشربوا بكأس حبه وغرقوا في بحر أنسه وتلذذوا بمناجاته»[1]، مما يجعل الطبيعة عند أمينة -في هذا المقطع- ترتيلة وجد ونداء روح صادق تردده الأنفاس الصوفية في حنايا القلب. وقد أكسبت المبدعة المقطع شِعْرِيَتَهُ بالإبتعاد عن المتداول والمألوف، وكسر أفق انتظار المتلقي، حيث أَنْسَنَتِ "الكرمةَ" بالنعت السببي «ساهر شربها» وتَمَّ ذلك في صورة شعرية بلاغية (الاستعارة) التي سادت أفق النص فأكسبته مسحة جمالية.

هذا البناء المنبثق في هيبة الجلال في التصوير، دفع الشاعرة لبناء وتصوير الجمال في ذات المقطع بربط صلات التعالق مرة أخرى بين الطبيعة ورمز المرأة، لأن الرغبة - ربما- تحدو الشاعرة لخلق التوازن بين "الجلال والجمال":

ها هُنا كاعِبٌ

قاصِرٌ طَرفُها

أشعلتْ طَوقَها

سَوسناً

نَرجساً

إن رمزية المرأة (كاعب) التي وظفتها الشاعرة بأوصاف مستمدة من الطبيعة (سوسنا – نرجسا) فجرتها لغويا كوامن الحب والهوى، والتدليل على الجمال الإلهي وشدة التعلق به، وتَوَسُّلُ الشاعرة إلى أوصاف المرأة بجماليات مستمدة من الطبيعة هو توسل إلى الكشف عن واردات قلبية اعترت قلب الشاعرة وفاجأت مهجتها، فاستمدت من عالم المادة ما من شأنه أن يقرب إلى المعنوي/الغيبي، وقد استطاعت عناصر الطبيعة

[1]- مكاشفة القلوب، الغزالي، تحقيق جميل إبراهيم حبيب، مطبعة منير، بغداد، 1987م، ص 43.

صون "محبوب" الشاعرة من الذيوع في غير أهل الحقيقة، لأن سنة الصوفية هو التكثم عن عقيدتهم في المحبة، فالصورة الاستعارية:

أشعلتْ طَوقَها

سَوسناً

نَرجساً

بالإضافة إلى سمتها الجمالية، هي تلويح لغوي وأداء إبداعي يُوهِمُ المتلقي أن المحبوب في النص آدمي إنساني.

وتصل رمزية الطبيعة ذروتها في الجزء الأخير من المقطع عندما اهتَدَتِ الشاعرة إلى موضوع الرحلة/السفر في الطبيعة[1]

سائِحٌ في الهَوَى

قَد رأَى سِدرَةَ السِّحرِ

مَا لَمَسَا

عِندَنا رَشَأُ

ضاءَ كَوكَبُهُ

إن لفظة "السدر" رغم ما يتبادر لذهن القارئ من انتمائه لعالم المرئيات المادية في عالم الشهادة، فإن رَبْطَهُ بباقي المكونات النصية في القصيدة وخاصة الرموز الصوفية التي سبق الوقوف عندها يوحي قطعا أن الشاعرة استلهمت من الرحلة الكبرى

[1]- ميز صاحب كتاب الزمن الأبدي بين الرحلة إلى الطبيعة والرحلة في الطبيعة، معتبرا أن: «الرحلة إلى الطبيعة، هي في نفس الوقت رحلة فيها. لكن الأولى منها يمكن أن تعد -وفق الإجراء المتبع- مرحلة تحضيرية للثانية. فالرحلة "إلى" هي رحلة في الطبيعة المقفرة التي تصنع العراقيل وتضاعف المحن والمشقات وتتسع بها. أما الرحلة "في" فتتميز عن سابقتها بكونها رحلة في الطبيعة الحية المشرقة، التي تموج بخصبها وتتجدد بصوره المتعددة وتزخر بألوانه الكثيرة المتباينة. ولبلوغ هذه الثانية، لا بد من إلقاء النفس في مظهر الأولى من أجل صهرها وإذابة أدرانها وتخليص معدنها أو صقل مرآتها وإعدادها لإشراق الروح»، ص207.

(الإسراء) سيما من قوله تعالى: «ولقد رآه نزلة أخرى، عند سدرة المنتهى»[1] لتكون الطبيعة (السدر – كوكب) صورة شعرية بأداء الرمزية لِسُمُوٍّ صوفي، فهي (أي الطبيعة) صياغة فنية للسفر الصوفي والمثول في الحضرة الإلهية بدلالة (السدر)، ومن جهة أخرى هي رمز للشرف وعلو المقام، ودلالة على البقاء والديمومة من حيث أفولُ الكواكب وبُزُوغُها.

إن كل هذه التيمات التي وشجتها الشاعرة بعناصر الطبيعة وتجلياتها في المقطع الذي انتقيناه للدراسة سواء: السكر الصوفي أو المرأة، أو الرحلة في الطبيعة، كل ذلك كان بدافع الحب، فَتَحَوَّلَ الحب الذي هو مركز كل هذه الأبعاد والتجليات إلى مقام صوفي أسْهَمَتْ إليه المبدعة في عتبة القصيدة بعنوان «مقام اللذة».

واستلهمت الشاعرة في كتابتها الشعرية رُمُوزاً من حقل الطبيعة بحمولاتها المعرفية ومعانيها الصوفية المستقاة أساسا من المغزى القرآني، مثل «الماء» بمرجعتها في العقل الإنساني عامة، والمسلم/الصوفي على وجه الحصر والتخصيص، تقول في قصيدة «المروتان»:

... يا مَلِكَ الصخرِ

ومالكَ هذا الماء. هل تغسلُ هذا الوشمَ الناتئَ خَلْف البُرْدَيْنْ؟[2]

إن الماء ارتبط في الثقافة والمعرفة أنه أصل الموجودات وعلتها «وجعلنا من الماء كل شيء حي»[3]، وهو كذلك مصدر الخصب والنماء والحياة «وترى الأرض هامدة فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت وأنبتت من كل زوج بهيج»[4]، والماء ورد في القرآن الكريم -كذلك- وسيلة وهبة ربانية للاستشفاء والبرء من العلل والأسقام، قال

---

[1]- سورة النجم، الآية 13-14.
[2]- ديوان: سآتيك فردا، ص 41.
[3]- سورة الأنبياء، الأية 30.
[4]- سورة الحج، الآية 5.

تعالى: «واذكر عبدنا أيوب إذ نادى ربه أني مسّني الشيطان بنصب وعذاب، اركض برجلك هذا مغتسل بارد وشراب»[1].

والشاعرة أمينة المريني وظفت ***صورة الماء*** كما وظفت بعض الألفاظ المنتمية إلى نفس المعجم مثل: النهر، السواقي، البحر...

فحقل الماء بمشتقاته ودَوَالِهِ اعتمدته المبدعة كعلاقة رامزة وفي النص الشعري رمزت به إلى القدرة الإلهية، وقد لعب الأسلوب الإنشائي المتمثل في "النداء" دورا في تشكيل بلاغة الخطاب الشعري: (يا ملكَ الصخر ومالك هذا الماء) فالتذرع والتوسل كمعنى استلزامي لدلالة الاستفهام يكشف الخضوع لذات مقدسة استأثرت الشاعرة أن تناديها بصفة المالك "للماء" الذي جعله الله وسيلة للخلق والإحياء والبرء والاستسقاء، ولعمري إنها لقدرة تُبْهِر وتَعْجِزُ، ليكون هذا الرمز في النص الشعري مرادف للقدرة الإلهية وتجلياتها في عظيم خلقه. وقد جاورت الشاعرة في النص بين النداء والِاستفهام بمعاني تخرج عن الصياغة المتداولة، فإذا كان النداء دل على التوسل، فإن الاستفهام يدور عن الحِمْلِ «تَغْسِلُ» الذي هو لازم من لوازم الماء (هل تغسل هذا الوشم الناتئ خلف البردين؟) للدلالة على الرجاء في الانعتاق من أدران الجسد، والتشوف إلى التزكية الروحية، بالجمع بين الماء ولازمه:

الماء ←——— تغسل هذا الوشم الناتئ

فبالإضافة إلى توصلنا إليه من صورة الماء ورمزيته، ينبثق عن أسلوب الاستفهام صورة شعرية أُخْرَى تبرز أن النص استلهم من (الماء) غاية الانعتاق والخلاص من قيود الجسد، فالإبداع الرمزي في ثلاثية (المروتان) اقترن بالروحيات الصوفية واستلهم منها فلسفة السمو والتّسامي خارج الحدود الفانية (الجسد)، والمُضِيّ في رحلة التطهير الروحي.

[1]- سورة ص، الآية 41-41.

من هنا تضخمت قدسية الرمز وتَضَاعَفت، لأنه موصول بـالله وموصـل إليـه فـي آن واحد، هكذا، نعاين في النص الشاعرة ترنوا إلى لحظة ميلاد جديدة بتحويل استلزامية النداء والمناجاة إلى استفهام حَمَّلَتْهُ المبتغى الذي تتحقق به الذات روحيا (هل تغسل هذا الوشم الناتئ خلف البردين).

واعتمادا على مؤشرات نصية (المروتان – الصخر) يمكن القول أن الماء الذي ورد في النص بالإشارة و(أل)، قد يقصد بـه مـاء زمزم بِعُمْقِه العقدي والوجداني، بهذه الرؤيا تكون الشاعرة عقدت قرانا بين المادي واللامادي.

إن رمز الماء بما هو رمز جعلته الشاعرة ورأت فيه مقاما من مقامات التصوف ودرجة من درجات التزكية:

نَجيءُ ضِمَاءً بأَقصَى اشتِعَالاتِنَا

لِنَسْلُكَ هذا الطّريقَ الشّهيَّ

الّذي بَيننا . . .

تَراءَى مقاماتِ ماءٍ

على مَدِّ أشواقِنَا . . .

سَبَائِكَ بِيضًا

يُقَطِّرُهَا في الدُّجَى

سُهدُنَا . . .[1]

كشف أفاق التقاء التجربة الشعرية والتجربة الصوفية المسكونة بهاجس التحرر من عالم المادة وقيوده، هذا السعي نحو التزكية لا يتم في مرجعية أمينة المريني الصوفية

[1]- ديوان المكابدات، ص 26-27.

إلا عبر معراج باطني يتصاعد نحو الأعماق طمعا في كل ممكنات الوصل لأن «الإنسان الكامل أقامه الحق برزخا بين الحق والعالم، فيظهر بالأسماء الإلهية فيكون حقا، ويظهر بحقيقة الأماكن فيكون خلقا»[1].

هَكَذَا تختم أمينة المريني ثلاثيتها (المروتان) برمز من الطبيعة ارتأت فيه معادلا لخلاص الوجدان، وتهذيب النفس، ومنه يمكن القول أن الطبيعة صورةٌ وأيقونةٌ للترفع النفسي وانسجامه[2]، و"رمز الإلهي"[3]الغرض الرئيسي منه (الماء) هو التطهير، فالصورة المجازية للماء بهذا المفهوم تتناص قرآنيا مع قوله تعالى: «وينزل عليكم من السماء ماء ليطهركم به ويذهب عنكم رجز الشيطان وليربط على قلوبكم ويثبت به الأقدام»[4].

فالمرجعية القرآنية أعطت للمبدعة أمينة المريني ابتهاجا بالإيحاء السيميائي للماء، استمدت منه الشاعرة ما يلبي حاجتها الصوفية، ويضفي جمالية على لغتها الإبداعية في تلاقي بهيج بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية.

ومن بين الصور الرمزية التي استمدتها الشاعرة أمينة المريني من التوارد الطبيعي ***صورة الفراش***:

(...)

فَتَجَلَّيْتُ لِعَيْنِـــــي

سِرْبَ فَرَاشٍ

أو أرضاً قَفْـــــراَ[5]

---

[1]- الخيال عالم البرزخ والمثال، جمع وتأليف محمود الغراب، دار الكتب العربي، دمشق، 2 ط، 1993م، ص 7.

[2]- ينظر: القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد ج1، عبد الله راجع، منشورات عيون المقالات، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1987م، ص 180.

[3]- الشمس المنتصرة دراسة في آثار الشاعر الإسلامي الكبير جلال الدين الرومي، البروفيسورة آناماري شيمل، ترجمة: د.عيسى علي العاكوب، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق سوريا، الطبعة الأولى 2016م، ص146.

[4]- سورة الأنفال، الآية 11.

[5]- ديوان: خرجت من هذه الأرخبيلات، ص77.

الصورة الرمزية للفراش كما ذهب إلى ذلك صاحبة كتاب "الشمس المنتصرة" ظهرت على الأقل منذ أيام الحلاج الذي أعطاها صورتها التقليدية في كتاب "الطواسين"؛ فكانت بعد ذلك موروث في أيدي الصوفية المتأخرين يشيرون به إلى درجات القرب من، والفناء في، نور الحق وناره[1].

احتفظت الشاعرة أمينة المريني بالصورة النمطية لرمزية الفراش المنسوبة إلى الإرهاصات الأولى لشيوخ التصوف،وقد اعتمدت على تفجير الطاقة التعبيرية لفعل التجلي للعين بل للعيون القلبية[2] (فتجلـــت لعينـــي) لصياغة أدبية النص وشعريته مستثمرة صور الطبيعة «فراش» بوصفه دلالة على الكشف والتجلي والفناء في الأنوار الإلهية.

وقد استلزمت الصورة الشعرية توظيف أسلوبية لغوية خاصة ترقى إلى مستوى البُنَى العميقة للرمز الصوفي، تجلى ذلك في رَفْعِ تاء المتكلمة -التي انتظر المتلقي أن تكون ساكنة «تَجَلَّيْتُ»- فحدث تحول من خطاب الغائب إلى ضمير المتكلم، وهذا الرفع إشارة إلى ارتفاع الغيرية والرفعة عن التفرقة، والانتقال من حال الفرق إلى حال الجمع والاتحاد.

وهذا التحول في الضمير الموحي بالفناء في الحق يعد من مبتكرات ابن عربي وشطحاته[3]، أَبَتِ الشاعرة إلا اقتفاء أثره مع اختلاف في مفهوم الفناء الذي تقصده الشاعرة من رمزية الطبيعة والأداء الأسلوبي المتبع.

إن شعرية أمينة المريني ترى في الكون مظاهر تحيل على المعشوق وتدل عليه وتوصل إليه، وقد اختارت من الكون صورة الفراش للانْتِشَاء بالوصال.

---

[1]- ينظر: كتاب الشمس المنتصرة دراسة في آثار الشاعر الإسلامي الكبير جلال الدين الرومي، البروفيسورة آنا ماري شيمل، ص 200، (م س).

[2]- من بلاغة الصوفية التي تشربتها الشاعرة أن الرؤية البصرية عادة يقصد بها الإشراق القلبي والمعرفة الروحية، وقد أشارت إلى ذلك في ديوان "المكابدات" ص 26.

[3]- القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، د.وضحي يونس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006م، ص 217.

ورغبةً في استجلاء السر الإلهي، وتصوير الفيوضات القلبية على الكيان الشعري، وظفت أمينة المريني الطير في كتابتها، وأعتقد جازما أن الإشارات القرآنية لصورة الطير وما تختزله من دلالات كانت رافدا وملهما فَتَحَ إن لم نقل فَتَق عين الإبداع برَمزيات عميقة المكنون، «أولم يروا إلى الطير فوقهم صافات ويقبضن، ما يمسكهن إلا الرحمان إنه بكل شيء بصير»[1]، إنها دعوة صريحة ومباشرة إلى التأمل بالنظر العيني والقلبي والتأمل في الأسرار الإلهية، يضاف إلى هذه الآية الكريمة بعضٌ من المعاني العميقة المستوحاة من القصص التي كان الطير قوى فاعلة في أحداثها وحَمَّالاً لمقاصد ومعازي مغرية بالنبش، مثل الغراب الذي بعثه الله ليعلم ابن آدم كيف يواري سوأة أخيه، أو قصة الهدهد الذي اكتشف مملكة شِرْكٍ وكان سببا في دخولها تحت راية التوحد مع نبي الله سليمان[2]، وكان لمثل هذه الإشارات الربانية وقع على تراث الشعر الصوفي، وتعتبر قصيدة "منطق الطير" وغيرها كثير مما تَمَثَّلَ رمزية الطير.

إن النص القرآني بإلهامه والتراث الصوفي الشعري منه والسردي كان حوافز انتقاء الطير كصورة شعرية لتعبر الشاعرة عن حالتها الوجدانية، وأمثلة ذلك ونماذجه أبدأه من الديوان الأخير الذي يشكل تجربة صوفية في مراحلها المتقدمة من الرقي الروحي:

(...)

عَرَّشَ فَوقَهُمُ

وَرْدٌ،،، بَاضَ حَمَامُ

هل يُسعِفَ هذا الطِّينَ

البائِسَ يوماً

ان يَرتاحَ كما ارتَاحَ

---

[1]- سورة الملك، الآية 19.

[2]- القصتان وردتا على التوالي في سورتي المائدة الآية 31 وسورة النمل الآية 19 إلى الآية 44.

أحِبَّتُهُ حين تَشفُّ

كؤُوسٌ

وتَخِفُّ مُدَامُ؟[1]

قبل الحديث عن رمزية الحمام، يمكن الإشارة إلى صورة بليغة المعنى في التراث الصوفي تضمنها المقطع. وهو الإشارة إلى بيض الطائر (باض الحمام). وقد أوردت البروفيسورة "آناماري شيمل" أن هذا الرمز دال على فيوضات المحبة الجارفة التي تكتشف روح الصوفي[2].

والشاعرة إذ تؤثث سواد النظم بهذا الرمز الشعري/الصوفي، فإنها مدفوعة بوعي صوفي يرى في "بيض الطائر" رمزا لوحدة الدِّينِ عند الصوفية الذي هو دين "المحبة" الذي تأمل الشاعرة أن يصبح سلوكا قلبيا ممارسا بين الملل والنحل ومختلف العقائد. وترى "آناماري شيمل" في الصورة تفسيرا للغز "البحث" لما يَظهر من بيض الطائر المتشابه ظاهريا طيورٌ مختلفة الألوان والأحجام.[3] ذلك أن الأبيض والأصفر فيها يمثل اختلاف الكفر والإيمان والبرزخ الذي بينهما يَمْنَعُ تجاوز أيٍّ منها للآخر، «لكن عندما يأخذ الحق هذه البيضة تحت جناحي رحمته، فإن الأصفر والأبيض يختلفان ويُخْرَج طائر "الوحدة"»[4].

ويلاحظ أن الشاعرة في رمزية الخلق والنشأ والاختلاف والإبداع الإلهي أرفقتها بفكرة الحب، وهو تصوير له فائدة أنطولوجية، وهي «أن الحب أتى منه، وأن إرادة الخلق، وإظهار أعيان الممكنات هي كلها تجليات الحب الأصلي، وأن الخلق وجد عن الحب وبالحب»[5].

---

[1]- ديوان خرجت من هذه الأرخبيلات، ص 92.

[2]- الشمس المنتصرة، دراسة آثار الشاعر الإسلامي الكبير، جلال الدين الرومي،م س، ص 204.

[3]- نفسه، ص 205.

[4]- نفسه، ص 205.

[5]- الصورة واللغز، التأويل الصوفي للقرآن عند محي الدين بن عربي، محمد شوقي الزين، نشر: مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، ص389، الطبعة الأولى، المركز الثقافي للكتاب، المغرب، الدار البيضاء 2016م.

هذا رمز وصورة شعرية من متلازمات صورة الطير الذي احتل في "الحمام" مكانة مهمة حَمَّلَتْها الشاعرة بعضا من الفكر الصوفي، ونقلت خلاله تصوراتها الروحية، فإذا كان الشعر وظف الرمز في سياقات سياسية، وارتسمت في الذاكرة الشعرية الحديثة كَدَالٍّ على السلام والمحبة... فإن سياق التجربة الصوفية لأمينة المريني وظفته في المقطع الشعري نَظِيراً لمعاناتها، أو صورة مُضَخَّمَة للمعاناة، وهو في الآن نفسه مَبْعَثُ المعاناة في مؤشرات وجودية انتقل من التساؤل إلى الصور الشاخصة (باض الحمام – هل يسعف – تخف مدام).

من خلال رمز الحمام تهيأ للشاعرة الصوفية أن تتأمل ذاتها، وتتذكر الرُّوحُ عالمها المثالي الذي تَتُوقُ إليه ويشكل راحتها وارتياحها، وخلاصها من عالم المادة، وتظفر بهذه الدلالة في القصيدة من المقابلة بين:

الحمام # الطين

ومن مؤشرات لسانية ذات حمولة صوفية روحية (كؤوس، مدام)، تَعَضَّدَ تجاوز الشاعرة ذَاتَ الحمامِ كمادة محسوسة، والارتقاء به إلى علامة مَائِزَة للتعبير عن الأفق المرجو لتجاوز ما شخصت من معاناة ثم تحلق في سماء الانبعاث الروحي والاقتراب من النقاء والصفاء، وعلى هذا النحو أمكن للطبيعة أن تكون «مثيرات وحوافز تهيب بالصوفي وتزكي تجربته وتحمله على الِاندفاع المتجدد في أتون تلك التجربة»[1].

إن هذا النص النقدي يراهن على الطبيعة وعناصر لتحقيق التركيبة الروحية والسمو في معراج التطهير، لذلك ألفينا في المتن الشعري لأمينة المريني ارتباط الطير واقترانه بمفهوم "الرحلة"، تقول في قصيدة «الدخول إلى حضرة نون النسوة»:

أُهَدْهِدُ في الصَّدْرِ

آخِرَ نَورَسَةٍ لِلرَّحيلِ

إِلَى حَيْثُ تُهدِي المَغانِي

[1]- الزمن الأبدي، الشعر الصوفي: الزمان، الفضاء، الرؤيا. الدكتور وفيق سليطن، ص 187.

عَرائِسَها لِلْقِطَافِ

ويُعلِنُ حُلْمُ الحَدائِقِ

رَغبَتَهُ في الدُّخولِ إلَى حَضرَةِ المَاءِ

يُنبِئُنِي شَجَرٌ غَارِقٌ في الصَّلاةِ

علَى رَبْوَةٍ خَلْفَكُنَّ

بِأَنِّي أنَا النّارُ والمَاءُ[1]

إن رحلة طائر النورسة في القصيدة هي انبلاج للشاعرة في صورة شعرية ترسم مقابلا ضديا لقيد الطين والمادة، والإنطلاق إلى "الحضرة الربانية" التي رمزت إليها برموز تصويرية مستمدة من عالم الطبيعة ومَحْفُوفَةٍ ببعد صوفي مثل (الحدائق – حضرة الماء...) فرحلة الطير في النص ينطوي على مغزى إلهي، ويُظْهِرُ حُلَّة يتداخل فيها الجلال والجمال الإلهي، وتقتضي الرحلة أن تكون إلى جماله والظفر بحضرة جلاله، لأن الرحلة الصوفية تكون إلى الله وبالله[2].

فالنورسة في إبداع الشاعرة هو تتبع لسفور الحقيقة في المظاهر، وتَمَثُّلُ ما تُبْطِنُهُ من آي الجمال، فَعَدَت كشفا للجوهر الإلهي، والوصول إليه رغبةٌ ملِحَّةٌ، وهدف مقصود، وَلَرُبَّمَا كانت هذه المقصدية التي رمز إليها طير النورس كصورة شعرية/صوفية هو سبب سَعَادَةِ الذات الشاعرة وشقائها في نفس الوقت؛ السعادة بدوام طلب الحق والجمال وطلب الوصول إليه، والمعاناة والشقاء في امتناع وتعذر الوصول إليه أو الإحاطة به.

ونهجت الشاعرة أداء فنيا متميزا في صياغة الصورة الشعرية و"تغريب" الخطاب بالتعبير عن التجربة رمزا، وأَبَانَت بِنْيَةُ التشكيل الشعري عن العلاقة بين

---

[1]- ديوان مكاشفات، ص 77.

[2]- يُنظر: الشعر الصوفي بين مفهومي الإنفصال والتوحيد، وفيق سليطن، دار مصر العربية للنشر والتوزيع – القاهرة 1995م، ص 149.

التجربة واللغة بالميل إلى رمزية الخطاب كإحالة إلى موروث صوفي من داخل اللغة، لأن «اللغة لدى الصوفية لغة رمزية أكثر منها معجمية لأنها لغة كشف وذوق، فهم يُوثِرُون الإشارة على العبارة ويعمدون إلى التلميح دون التصريح سترا لحقائقهم، وكتما لأسرارهم وغيرة على هذه الحقائق تارة، وعجزا عن التعبير عنها بلغة الحياة اليومية تارة أخرى»[1].

إن الطير كرمز لصورة ذهنية رافق الشاعرة في رحلة بحثها عن الحقائق، وفي سفرها المحفوف بضيق معاناة النفس التي تتطلع دوما إلى الفيوضات الربانية:

هل يَذكُرني شَيخِي؟

كنتُ القابعَ

خَلفَ الطِّين

وخَلفَ النَّار

تَاكلُ من رَأسِي الطَّيرُ

لدَى سَفرِي الحَافي[2]

الصورة الرمزية في هذا المقطع الشعري مُتَنَاغِمة تماما مع نظرياتها في النصين السابقين، مع اقتراب أكبر إلى النص الشعري الأخير من جهة ربط رمزية الطير بمفهوم الرحلة/السفر الروحي لمعانقة الحقائق، والظفر بالحضرة الإلهية، فالشاعرة ساقت رمزية الطير في صورة الاِرتقاء في مدارج تزكية النفس، وإنشاد العوالم السماوية، كما ارتبطت الصورة من جهة ثانية بالطين الذي قد يحيل على بدءِ الخلق والوجود الأول للكيان الإنساني، فالطير عَمَّقَ الإحساس بالذكرى الراسخة إزاء الوجود (هل يذكرني شيخي؟) فتحول -باعتباره عنصرا وصورة ورمزا من الطبيعة- إلى جسر

[1]- مقدمة في الشعر الصوفي ضمن مقدمات في الشعر، طراد الكبيسي، ، دار الحرية للطباعة، 1971م، ص 177- 178.

[2]- ديوان خرجت من هذه الأرخبيلات، ص 67.

حالم في تحقيق العبور والاجتياز بوصفه أملا حقيقيا في إحداث التغيير وابتعاث الحياة[1]، ولعل الاِستفهام الذي يتصدر المقطع يوحي بالهواجس الوجودية التي تغمر الذات الشاعرة ويحمل معاني الخوف والقلق من "طينية الحياة"، ويحمل الإشارة و الشك وهو نفسه (أي الاستفهام) فتح إمكانات التأويل لطبيعة الصورة المستدعية لزمن غابر وانبعاثه ووَسمه بالوجود الراسخ، و قد نظرت الشاعر إلى صورة الطير ورمزيته كآلية لتجسيد جملة من المفاهيم المرتبطة بالروح وسفرها الأزلي في هذا الوجود، فالصورة الشعرية في المقطع وفي القصيدة ككل شكلت نقطة ارتكاز وتحول وانتقال في الزمن الكوني، ولا يمكن حَجْبُ ما في الصورة من مَزِيَةِ[2] الوصف وتدقيقه، تآلفت فيها مجموعة من العناصر البلاغية من علم المعاني من قبيل الاِستفهام غير الحرفي (هل يذكرني شيخي؟)، والكتابة في علم البيان (كنت القابع خلف الطين وخلف النار) والمجاز (تاكل من رأس الطير) إضافة إلى المزاوجة بين أسلوب الخبر والإنشاء، كل هذه العناصر لَفَّتِ الصورة الرمزية في لوحة ترسم الحركة الأزلية للخلق والإيجاد والترقي في مدارج السالكين، وهي أساليب بلاغية رامت التأثير في المتلقي، وإثارة انتباهه، وشَدِّ إِصْغَاء القارئ للإنشاد الشعري، وهو ما يعني أن النص وظف ما أمكن من التلوين الأسلوبي الذي تستوعبه اللغة الشعرية نحو التوجه الجمالي في التعبير.

بعد استحضار هذه النماذج من رمز الطير ووظيفته في تشكيل الصورة الشعرية، يبدو لنا أن هذا الأسلوب الفني في التشكيل الشعري ضارب بجذوره في منحنين اثنين: الأول جمالي وهي وظيفة مركزة في البعد التصويري ما دامت الشاعرة تتوخى تقديم المعنى بطريقة إبداعية تبتعد عن معايير اللغة التواصلية، وعلى المستوى الدلالي -وهو المنحى الثاني- فإن رمز الطين سخرته الشاعرة للتعبير عن اعتقاد صوفي راسخ في الفكر الإيماني للشاعرة، فتواتره بأبعاده الدلالية المستوحاة من مشارب

---

[1]- يُنظر: جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجا، يوسف عليمات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، الطبعة الأولى، 2004م، ص 140.

[2]- مصطلح المزية هذا تلقفته كمفهوم نقدي/ بلاغي من عبد القاهر المرجاني الذي أورده مرات متواترة في سياق صياغة نظريته في النظم سواء في دلائل الإعجاز أو في أسرار البلاغة.

التصوف التَّلِيدِ ينبني على وهج نوراني أطر رهبانية[1] الشاعرة في محراب الطبيعة الحية رَغَباً في معراج الروح ومَقَامِيَّةِ النفس.

والذي يمكن أن ننتهي إليه بعد دراسة عدد من الصور الشعرية التي قوامها التعبير الإشاري/الرمزي: رمز الحرف، رمز الجملة القرآنية، رمز الخمر، رمز الطبيعة هو أن الدلالة الشعرية الصوفية ارتبطت في الإبداع -قيد الدراسة- بالصورة الشعرية التي هي «وحدة تركيبية معقدة تتجمع فيها مكونات مختلفة، الواقع والخيال، الداخلي والخارجي، اللغة والفكر إذ أن الصورة عصب الشعر الحي لأنها قادرة على قيادة القارئ بفضل طاقتها الإيحائية إلى دخول عالم القصيدة ومن تم عالم الشاعر الشعري»[2].

ويمكن رصد مجموعة الخلاصات قد تنزل منزلة خاتمة هذا الفصل وهي:

- لغة الشاعرة تنتمي إلى مجال الأدب الشعري الرمزي الصوفي.
- الصورة الشعرية الصوفية تشخيص رمزي لسمو الروح وربط الإبداع بالعمق الإيماني الراسخ.
- تتأسس الصورة الرمزية الروحية على مفهوم "الحب الإلهي" الذي هو دين الشاعرة وعقيدتها.
- الإفصاح عن صورة شعرية سمت بالذات الإنسانية إلى التماهي في الذات الإلهية.
- توظيف الرمز للتحليق بعيدا في سماء سفر عرفاني للمثول في الحضرة الإلهية.
- الكشف عن توظيف مَخْزُون اصطلاحي ينتمي إلى البنية المفهومية للخطاب الشعري الصوفي، وظفته الشاعرة بصياغة بلاغية وجمالية متميزة.

---

[1]- الرهبانية في هذا التعبير بمعناه التعبدي الإيماني، وليس بمفهومها الاصطلاحي المتعارض مع أصول الإسلام ومبادئه«ورهبانية ابتدعوها ما كتبناها عليهم إلا ابتغاء رضوان الله فما رعوها حق رعايتها»سورة الحديد الآية 27.

[2]- الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، صبحي البستاني، دار الفكر اللبناني، 1986م، ص 35.

- اعتماد الرمز آلية فنية لاستبطان معاني رؤيوية بين إبداعية الشعر وتجربة ذاتية صوفية، ومن خلاله (الرمز) بَدَا الحوار بين حقلي الشعر والتصوف في الدواوين.

رغبة أمينة المريني ومقصديتها في الوصول إلى الحقيقة، وما تَتَمَثَّلُهُ من معاني الغيب، دفعها لتوظيف رمزية الصورة الشعرية مُعْتَمِدَة الذوق والإلهام، وللقارئ تَأَوُّلُهَا للكشف عن المكنون والنزعة الروحية.

القسم الثاني

الصورة الأسلوبية

أولا:

الأسلوب الطلبي وغير الطلبي

تقديم

قراءة شعر أمينة المريني من زاوية القراءة التأويلية الكاشفة عن بنى متوارية خلف حُجُبِ اللغة تُفصح طوعا أو كرها أنها تخفي وراء المنظومة الأسلوبية مَعَان لا يمكن الوصول إليها إلا بتفكيك الصياغة التركيبية للجملة، واستجلاب المعاني المعبر عنها بعيدا عن معيارية الخطاب والنفاذ إلى ما تمنحه اللغة في بناء الشعرية دلاليا وفنيا.

وننطلق من فرضية جزئية للموضوع مفادها أن الأسلوب -في العمل الشعري المدروس- ليس مجرد ترف لغوي، وقصدا فنيا بعيدا عن المدلول، بل هو مدخل من مداخل الإدراك المساعدة على فهم وتأويل الدلالة، وهو مستوى من مستويات تلقي شعرية أمينة، كما أن الظاهرة الأسلوبية عنصر كشف وجدان الشاعرة ومكون شخصها الثقافية، لأن من فرضيات قراءة مستوى الأسلوب أنه وسيلة للتعبير عن الأفكار والصور الذهنية.

ولا يهمني في هذه الدراسة الوقوف على تعريفات الأسلوب والأسلوبية واتجاهاتها وتاريخها... مما تحفل به الكتابات على المستوى النظري، وإنما نتطلع إلى المعاينة القرائية للصياغة الفنية لأسلوبية الشاعرة فهما وتأويلا.

وإذا كانت العناصر الأسلوبية ميزةُ اللغة الشعرية، تفتح باب التأويل لما تتبع في خرق أفق انتظار القارئ، فإننا نطمع في الشعر الصوفي المغربي المعاصر عند أمينة المريني أن تكون آفاقها أرحب، لأن الفضاء الدلالي للتعبير الصوفي أوسع برمزياته وإيماءاته. وسنجعل من دراسة بعض النماذج مجالا قرائيا نقف من خلالها على ***فنية البعد الأسلوبي.***

ولتحقيق هذه المرامي نحاول مقاربة بعض التجليات الأسلوبية الأصيلة في لغتنا العربية، ومنها بعض أساليب «المعاني» وسنتناول ملامح من الإنشاء الطلبي وهي

الأساليب التي «تستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، لامتناع تحصيل الحاصل»[1]، وأخرى من الإنشاء غير الطلبي، وهو «ما لا يستدعي مطلوبا وقت الطلب»[2]

وستكمن أهمية تناولها في أننا لن ندرسها بمعناها اللغوي الصرف، ولكن في خروجها على مقتضى الظاهر عن معانيها الأصيلة إلى لازم الفائدة، ومنها:

1) الأسلوب الطلبي

1-1) الإستفهام

الاستفهام هو «طلب الفهم بمعنى الاستخبار»[3] أي طلب العلم بشيء لم يكن معلوما بأداة خاصة[4]، والاستفهام يخرج عن معناه الأصلي إلى معان يحددها السياق ومقصدية المتكلم.

وقبل دراسة النماذج نشير إلى أن هذا التركيب الأسلوبي يثير قراءة المتلقي/الدارس نظرا لتواتره في الشعر المريني أولا، ولأن وروده جاء في سياقات تركيبية مختلفة، وبمعني متغيرة، غير أنها –جميعها- ترتدي الرداء الصوفي الوجداني وتحمل خبايا كامنة في القول الشعري، هذا الأسلوب لا نقول أنه كثير في شعر أمينة بل نجده في بعض المواطن يتزاحم بشكل يخلق إمكانية واسعة للخلق الدلالي.

وقد ورد بصور عديدة نرصدها كالآتي:

أ- الاستفهام البسيط:

---

[1]- الإيضاح في علوم البلاغ، الخطيب أبو المعالي الفزويني، ص 227، الطبعة السادسة، دار الكتب اللبناني، بيروت، 1985م.

[2]- نفسه.

[3]- مفتاح السعادة، طاش كبرى زاده، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، 1985م، ج1، ص 449.

[4]- شرح التلخيص، القزويني، ص 83.

وهو استفهام توظف فيه أداة استفهام فقط، وهو خلاف المركب الذي تنظاف إلى بنيته الاستفهامية أدوات أخرى غير الاِستفهام حتى يتسع فضاؤها لدلالات ومعاني منفتحة ومتجددة[1]

البـــاب عنـــدك موصـــد
-مـــن أيـــن أدلـــف
نحـــو ذلـــك المنتهـــى
والمشـــتهى دومـــا
بعيد ؟؟!!
مـــن أيـــن أختـــزل
المســـافة فـــي دمـــي
بـــين العبـــارة
والإشـــارة
ثـــم أســـري لا تـــؤرقني
الحـــدود؟[2]

الاِستفهام في هذا المقطع من قصيدة (شهود) مفتاح رؤية صوفية، وظفته الشاعرة لخرق المألوف وتجاوز المعهود، فالأداة (أين) التي تستعمل عادة للسؤال عن المكان، واستعمالها في المقطع تغريب للمكان الصوفي، فقد مكن الاستفهام من الإيغال في رحلة روحية تجسد حالة الاغتراب الذي هو صفة ملازمة للإنسان الصوفي، ورغم كل المعاناة، فالسير في طريق السُّرَى الروحية تمثل (المشتهى) لا تعبأ ببعد الشقة (لا تؤرقني الحدود)، وقد وظفت الشاعرة الاِستفهام البلاغي للإحاطة بهذه المعاني والتعبير عن ***تعجبها*** من صد الباب في وجهها رغم التعطش والرغبة في الوصول إلى (المنتهى/المشتهى)، وكما أن الرحلة مَسْلُوكَة مَكَانًا، فهي مَرْجُوَّةٌ في النفس والتخلص من دَرَنِ الجسم (الطين)، نستشفه من الاِستفهام التالي:

---

[1]- ينظر: ديوان الهدلين - دراسة أسلوبية - ، بحث لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، إنجاز الطالب، عز الدين النملي، تحت إشراف: سعيد الأيوبي، جامعة المولى اسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، السنة الجامعية 2002/2001م. ص 131.

[2]- ديوان مكاشفات، ص 22-23.

هل يُسعِفُ هذا الطَينَ
البائِسِ يوماً
أن يَرتاحَ كما ارتَاحَ
أحبّتُهُ حين تَشِفُّ
كؤوسٌ
وتَخِفُّ مُدَامُ؟
هَل يُذهَلْ هذا
القلبُ الغرُّ
بمَا في القُربِ
من الصَّفحِ
ومَا في الصَّفح
من الرَّوحِ
مَتى فَرّ صِحَابي
مِنِّي
وأشتاقَ إلى
ظِلِّ السِّدرِ
يَبَابٌ ورُغَامُ؟؟[1]

أداة الاِستفهام (هل) التي يراد بها التصور أو التصديق في البلاغة خرجت عن الطابع المعياري إلى التعبير عن القلق الوجداني للشاعرة، والتنازع بين الروح والمادة، حيث توغل الاِستفهام في البنية النفسية المحاصرة بعائق الجسد، لذلك ارتادت الشاعرة جاهد الأسئلة المؤرقة للكيان الإنساني المتطلع إلى الخلاص من مهاوي الماديات والشهوات، ويلاحظ أن الشاعرة في الاِستفهام الثاني من النص أثبتت علامتين

[1]- ديوان خرجت من هذه الأرخبيلات، ص 92-93.

استفهاميتين للدلالة على حجم القلق الذي يعتري نفسها، واستفحال العائق الذي يحول دون السمو الروحي.

وقد وظفت (كم) الدالة معياريا على العدد للتعبير على هول حجم المكابدة في طريق التزكية الروحية وهجرة قيد الجسم/المادة، تقول:

تُنَـــازِلُنِي رَغْبَـــةٌ فـــي الخـــروجِ
فَتُشْـــــدَهُ سَـــــاقِي ولا تَنْطَلِـــــقْ
وأصْـــغَرُ فِـــي رُقْعَتِـــي بَـــذْرَةً
يُؤَجِّجُهَـــا الشّـــوْقُ أو تَحْتَـــرِقْ
إلا كَـــمْ أكَابِـــدُ هَـــذَا اللّظَـــى
ومـاؤُكَ فـي الطَـينِ سَـلْسٌ دَفِـقْ؟!![1]

إن الاستفهام الوارد في هذه الثلاثية «فسيلة» جاء في سياق تجاذب قوتين اثنتين:

تنازعني رغبة في الخروج # تشده ساقي ولا تنطلق

وهنا ينبثق الاستفهام بـ (كم) التي خرجت عن معنى السؤال إلى استعظام الحال وتقدير المقام بما يفيد التعجب بدلالة إثبات علامة تعجب عقب علامة الاِستفهام التي اقتضتها (كم) الدالة على استكثار الشيء واستعظامه في سياق الثلاثية. فالاستفهام استنكاري لأنه خرج من المعنى الحرفي إلى معنى ثان مستفاد من النص، ويهمنا نهج الكتابة الشعرية بالمفهوم الخطي والذي اعتمدته الشاعرة لمساعدة القارئ على التلقي وكأنها توجه فهم الدارس إلى مقصدية الخطاب من علامة الترقيم (؟!) للتنصيص على أن السؤال ليس مجرد بنية لغوية لإثارة ذهن المتلقي بطلب تحصيل المعرفة، وإنما آلية إبداعية لتقاسم المشاعر والإفصاح عن الإحساس. بهذه التساؤلات الوجودية يصبح «الإبداع دخولا في عالم المجهول لا في المعلوم»[2]، وبتعبير آخر تصبح القصيدة

[1]- ديوان سآتيك فردا، ص 44.
[2]- الثابت و المتحرك، صدمة الحداثة، أدونيس، دار العودة، بيروت، الطبعة 4، 1983، ص 312.

«سؤالا ضمن السؤال، أو سؤالا يتجاوز السؤال»[1]، فليس المهم في الشعر أن نبحث عن الجواب بل أن نتقن طرح الأسئلة ولذلك فنحن حين نقرأ الشعر ينبغي أن نستبدل الفهم بالتأمل؛ لأن الشاعر الحديث لا يطرح في شعره أفكارا واضحة جاهزة ومنتهية. بهذا التأطير النقدي لأدونيس يمكن أن نقول أن الشاعرة أمينة المريني استمدت من المفهوم الجديد للشعر الذي لا يَكْمُن في تبديلات الشكل بل في طريقة استعمال اللغة؛ فالكلام الشعري يقوم على ما يسميه أدونيس "المجاز التوليدي"[2] الذي يتضمن أبعادا رمزية صوفية وأسطورية، تكشف عن الجوانب الأكثر خفاء في التجربة الإنسانية.

ب- الاستفهام المركب:

أشرتُ قَبْلُ إلى أن المقصود بالاستفهام المركب هو الذي يُطعم بنيته اللغوية بأدوات أسلوبية أخرى، وبذلك يجتمع السؤال بأسلوب آخر مما يفتح أفقا أرحب للتعبير، ومما يمكن الاستشهاد به من نماذج ما يلي:

هل يُسْعِفُ هَذا الطَينَ
البائِسَ يوماً
أن يَرتاحَ كما ارتَاحَ
أحبّتُهُ حين تَشِفُّ
كؤوسٌ
وتَخِفُّ مُدَامُ؟[3]

اختارت التجربة الشعرية في هذا المقطع أن يتعضد الاستفهام في السطر الأول بأسلوبية بلاغية أخرى من علم البيان «أن يرتاح كما ارتاح...»، وذلك للبوح بالضعف والعجز عن تجاوز الشرط البشري، والاتصال بالأصل الإلهي، فهو تساؤل وجودي يسائل إمكانات تجاوز عالم الشهادة إلى عالم الغيب، تساؤل يتعالى على قانون الزمن ولا يؤمن بحدود المكان، وتوسط (يوما) أسلوبي الاستفهام والتشبيه بصفة التنكير حددت

[1]- نفسه، ص 314.
[2]- نفسه، ص 314.
[3]- ديوان خرجت من هذه الأرخبيلات، ص 92.

صفة استعلاء المتكلمة/الشاعرة على الزمان، لأن الفكر الصوفي له فلسفته في التعامل مع الزمان والقائم أساسا على الطي والخرق، والاستفهام جعل «الدلالة متصرفة إلى زمان مطلق، يتحدد خارج التاريخ»[1]، ومن هنا يعتبر الاستفهام من مداخل التجربة الروحية عند الشاعرة أمينة المريني، كاشفا حالة ذهول في "مقام الذهول"، تقول في استفهام تكثيفي:

فُـــؤادُكَ مَـــن يـــا تُـــرَى
أرَّقَـــــــهُ؟
وجَمَّعَـــهُ بالّـــذي لَـــو هَمَـــى
فَرَّقَـــــــهُ؟
ودَمعُـكَ خَلـفَ رَقِيـقِ السُّـتُورِ
علَـــى وَرَقٍ عَاشِـــقٍ
رَقرَقَـــــهُ؟

هذا الاستفهام في المقطع مركب من حيث تسلسل الِاستفهامات، مما يمكن معه القول الانتقال من السؤال إلى التساؤل ومن خاصية التساؤل الإشارة وليس انتظار جواب، وهو مركب من حيث ارتباط الصياغة اللغوية بأدوات أسلوبية أخرى كالنداء (يا ترى) والشرط (لو همى فرقه)، وهي أسلوبية قدمتها الشاعرة لتعميق الاستفهام وجلب المتلقي إلى حالة الكمد والأرق التي تعيشها تعشق في ذات المحبوب، فالاستفهام المركب في النص كما في نصوص عديدة تقنية فنية جمالية تحمل مقصدية استقطاب القارئ إلى الصور الذهنية للشاعرة.

وقد تصدر أدوات الاستفهام في النماذج التي قدمنا (الهمزة وهل)،وهما أداتا استفهام للاستخبار أو التوكيد، «وهذا طبيعي فالصوفي لا يسأل عن الماهية فيستخدم (ما) لأن ماهية محبوبه معروفة بالنسبة له، كما أن ماهية لائمه على الحال نفسه من المعرفة، والزمان لا يعني الكثير بالنسبة للصوفي، وهو ليس بحاجة للسؤال عن حال

[1]- وحدة الوجود في التصوف الإسلامي، في ضوء وحدة التصوف وتاريخه، محمد بن الطيب، ص 88، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2007م.

غيره لأنه مشغول بحاله وبوصفها»[1] ومن تقنيات التعامل مع أسلوب الاستفهام عندها أن تورده دون أداة وهو ما نخصه بمحور مستقل.

ج- الاستفهام دون أداة:

ساقت الشاعرة في دواوينها مجموعة من التراكيب تتضمن الاستفهام، لكنه دون استعمال أداة تدل عليه، وهو ملمح أسلوبي بأبعاد فنية ودلالية، ومنه هذين المقطعين:

لَقِيتُ علَى دُروبِ
الذّاتِ
إنسَانِي
فنادانِي:
"تُراكَ أضَعتَ
في التّطوَافِ
عُنوانِي؟؟،،

****

تُرى أنتَ الفتَى
الوهّاجُ والأشقَرْ؟
وأنتَ الكَوثرُ
المَوَّاجُ بالعَنبرْ؟
وأنتَ الفَيْنَقُ
المَرصودُ في إحرَاقِهِ
الأكبَرْ؟[2]

تكمن الأسلوبية في العديد من التجليات التركيبية في العمل الإبداعي، ومنها توظيف أسلوب معين دون اعتماد الأداة الدالة عليه، فيترك العمل الإبداعي السياق وغيره من المداخل للتنصيص عليه وقيادة ذهن المتلقي لالتقاطه، والإستفهامات الثلاثة في المقطعين كلها محذوفة الأداة، وهذا وجه من أوجه صياغة الإستفهام وبنائه، لأنه «يؤدى بأداة ويؤدى بفعل، ***ويؤدّي بنغمة موسيقية صوتية***، وكل من هذه العناصر يؤدي

[1]- شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية، رمضان صادق، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998م، ص 102.
[2]- ديوان خرجت من هذه الأرخبيلات، ص 14-15.

معناه»[1]، والدال على أسلوبية الاستفهام في المقطعين كما هو الحال في بعض المواطن الأخرى عند الشاعرة هو "النبرُ"، والطابع الإيقاعي الذي يأخذ صفة الحركة ارتفاعا وتصاعدا عند قراءة الأسطر، كما ينص عليه علامات الترقيم (؟) التي ختمت الجمل الشعرية الثلاثة فيما يشبه إشكالية فلسفية/وجودية، أخرجت القول من نطاق "الخبر" إلى مدلول الإستفهام الوجودي لتقوية فاعلية المعاني الصوفية في الديوان وفي التجربة الشعرية عموما عبر الأداء التعبيري، وقد مهد الفعل (تراك- ترى) الذي استهلت به الشاعرة الجملتين الاستفهاميتين لإفادة خروج الخبر على مقتضى الظاهر إلى لازم الفائدة «الاستفهام» وهو استفهام مستغرق معاني الحيرة والشك والقلق للوجدان الصوفي، ويمكن القول أن الأداء الفني في هذين المقطعين يمثل نوعا من التكثيف الجمالي والفني والدلالي، والذي حاولت المبدعة امتصاص فائضه من خلال حذف أداة الاستفهام، ثم إنها بثت الريبة في ذهن المتلقي وأخرجت اليقين مخرج الشك في صورة شعرية جمالية تحمل من الجمالية الشعرية الكثير.

1-2) النداء

اعتمدت الشاعرة أمينة المريني في عملها أسلوب "النداء" تِقْنِيَتة أسلوبية لاختزال الرؤيا ونقل التجربة. وهو عند البلاغيين «طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف مخصوصة ينوب كل حرف منها مناب الفعل أدعو»[2].

ويحضر هذا النوع من الأساليب بشكل كثيف في نصوص أمينة المريني غير أنه في الغالب الأعم يخرج عن وظيفة التنبيه إلى معاني أخرى نستشفها من سياق النصوص.

ونشير بَدْءًا أن أسلوب النداء غالبا ما يرد مركبا منسجما مع أسلوب أو أساليب أخرى تقوي خِصِّيصَتَهُ الفنية والدلالية، لذا لا أرى جدوى من تقسيمه إلى بسيط ومركب كما كان الشأن مع الاستفهام.

---

[1]- في التحليل اللغوي، د.خليل أحمد عمارة، مكتبة المنار، الأردن 1987م، ص 148.
[2]- شرح التلخيص في علوم البلاغة، القزويني، ص 90.

وإذا كان النداء يفيد طلب إقبال المخاطب بذهنه، فإن أمينة المريني وظفته لأغراض أخرى لبناء رؤاها والتعبير عن مواجيدها، ومنه مقطع استهلالي لقصيدة "دمعة":

كـــلُّ ابـــنِ آدمَ مَفقـــودٌ ومُفْتَقِـــدُ
ووارِدٌ مــن حيــاضٍ مــا لَهَــا نَفَــدُ
يسعى إليها وما عن وِرْدِهَا صَدَرٌ
وللمنيـــةِ فـــي كَاسَـــاتِهَا رَصَـــدُ
يا حسرتا لم تَزَلْ في الخَلْقِ صائلَةً
لـــم يُـــوهِ منكِبَهَـــا نَعْـــشٌ ولا أَبَـــدُ[1]

هذه القصيدة نظمت رثاءًا لفقيد العلم بفاس العلامة سيدي عبد الكريم الداودي، في الحفل التأبيني الذي نظمته كلية الشريعة بمدينة فاس، وقد لا يجد القارئ عناءا في تحديد معنى النداء في النص ودلالته، لأن كلمة (حسرتا) التي أعقبت أداة النداء (يا) قد حددت المعنى تصريحا لا تلميحا، وهو التعبير عن الحسرة والتفجع وهول فَقْدِ واحد من أعلام المالكية في الغرب الإسلامي، وقد وظفت الشاعرة (يا) المشتركة بين نداء القريب والبعيد، والسياق كفيل بدلالتها على البعيد، نظرا لمكانة الفقيد ومقامه العلمي، فالبعد هنا معنوي دال على علو شأن الهالك، وفداحة الفاجعة على فاس:

يا فاسُ صَبْرًا فما ماتَ الأَلَى نَضَدُوا
عِـزّا علـى غُـرَّةِ الجـوزاءِ يُقْتَعَـدُ
يَـا خيـرَ أمٍّ يَهُـزّ المهـدُ فـي يَـدِهَا
محـــافلاً بِبُنَـــاةِ المجـــدِ تَحْتَشِـــدُ[2]

وإذا كان النداء في الأبيات السابقة أفاد الحسرة فإنه في هذين البيتين أفاد:

يا فاس صبر ← المواساة

يا خير أم ← المدح

[1]- ديوان ورود من زناتة، ص 109.
[2]- نفسه، ص 111.

وورد المنادى في المثال الأول علما مفردا، وفي الثاني معرفة بالإضافة، وقد جاء ملفوفا بأساليب كالأمر (صَبْرَا) والنفي (ما مات الأُلى) وتجلى الانزياح الأسلوبي في إنزال غير العاقل منزلة العاقل حيث نادت المدينة كجماد محسوس (فاس) وفيه نكتة بلاغية مفادها أن الفاجعة حلت بكل فاس إنسانا وجمادا، وذلك للتعبير عن رؤيا وجودية مثقلة بالفجيعة والانكسار، فموضوع "الموت" الذي تضمنه تركيب النداء أثقل التعبير بالإحساس بالفناء.

كما ورد للتعبير عن احتقار النفس واستعراضها، مثل:

حتى دَنَا وتَدَلّى السِّرُّ من خَلَدِي
يا غَفْلَةَ الطين ما سَاوَيْتُ مِثْقَالَا[1]

وتنوعت التقنيات الأسلوبية المقوية عَضُدَ النداء بين النفي والإثبات.

دنا وتدلى السر من خلدي ⟵ يا غفلة الطين ⟵ ما ساويت مثقالا

ويُلاحظ أن النداء يشكل قطب الرحى التركيبي بمساندة أسلوبية منوعة لإمتاع المتلقي واستشعاره خطورة الركون إلى النفس البشرية، المجبولة على منَازع التشهي، وهذه وظيفة انفعالية من الوظائف الأسلوبية عند أمينة المريني. وهنا امتزجت "الأدبية" ب "الإشراق" لأن « الأساس الذي يقود تطور الشعر ليس أدبيا بحتا – وإن كان للأدبية تأثيرها البارز- وإنما هو إشراقي صوفي يمارس البحث عن المطلق»[2]

ومن جميل النداءات قولها:

أزُورُكَ (يا عَلِيُّ) وبِي اشتياقٌ
إلى مرآك لو سَمَحَ الحجابُ
فألقى بيننا سَبْعاً وِضَاءً
تُدافِعُنِي ويُعْجِزُنِي الترابُ[3]

---

[1]- ديوان سآتيك فردا، ص 48.
[2]- الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، عبد الحميد هيمة، ص 25.
[3]- نفسه، ص 33.

حرصت الشاعرة على تأطير النداء ولفت الإنتباه إليه بإجراء خطي يضعه بين قوسين، واستعملت فيه (يا) لأن المنادى هو الله سبحانه وتعالى نادته باسم من أسمائه الحسنى، فاختارت من الأدوات ما يليق بمقامه المقدس، وهو نداء يوحي "بالتمني" للوصول إلى الرؤية (بي اشتياق إلى مرآك)، وقد اختارت الشاعرة نموذجا عامليا متكامل الأركان والعناصر:

أ- الـــذات: الشـــاعرة ب- الموضوع: طلب الرؤية

ج- المســاعد: الشــوق د- المعيق: الحجاب- يعجزني التراب

إن فاعلية المعيق هي ما حوَّل معنى النداء من "الرجاء" إلى "التمني" لأن الموضوع مرغوب فيه، لكنه غير ممكن التحقق بفاعلية المعيق، وقد ارتبط النداء بأسلوب الشرط (بي اشتياق إلى مرآك لو سمح الحجاب)، وعلى ما سلف تكون الصورة قد اتسعت بالتواشج الأسلوبي (إثبات، نداء، شرط) للتعبير عن الكيان الروحي المحِبِّ.

وقد سخرت النداء لغاية هذا الحب وهو "الخروج" بما يَحمل من رمزية، تقول:

فيَـــــا أيّهـــــذَا الخُـــــروجُ

تَمَـــدَّدْتُ فِيـــكَ

خُيـــــــــوطَ عَنَاكِـــــــــبَ

هَـــبْ لِـــي

وُجُـــوهي اللّـــواتِي

تَعـــدّدْنَ فيـــكَ

لأخـــــرُجَ فـــــي وَجهِـــــيَ

المُشْـــــتَهَى

السَّـــرمَدِيِّ

إلـــــى مُنتَهَـــــاي[1]

إن أسلوب النداء مَغْشِيٌ بما هو صوفي طامع في "الخروج" الذي هو بذل من (ذَا) الذي ينزل منزلة النكرة المقصودة، المرتبط بهاء التنبيه، وقد حملت هذه الصياغة التركيبية مقصد الصوفية في التخلص من سجن الجسد والخروج عن النواميس البشرية والوصول إلى رحابة الفناء في العشق السماوي، فالنداء خرج عن النمط اللغوي إلى انزياح دلالي يفيد التمني.

الملاحظ في أسلوبية النداء عند الشاعرة أنها اعتمدت الأداة (يا) في كل نداءاتها إلا ما قلَّ، فقد وجدت فيها الأداة المعبرة عن بعد طموحها ووسيلة كشف عن ما في مكنونها. كما نسجل أنها نوعت في نوع المنادى واستثمرت إمكانات اللغة، فورد: نكرة- مضاف- علم مفرد- لفظ (أي)...، وخدم أسلوبُ النداءِ القصائدَ من نواحي عديدة منها الجانب الدلالي خاصة في خروجه على مقتضى الظاهر، وقوى ارتباط لُحْمَة النص، لأن الأسلوب نجده ممتدا بن مجموعة من الأسطر، أو يربط عضويا بين السطر والعجز، كما لعب دورا في إغناء النصوص بأجواء موسيقية نابعة من النغم النفسي للشاعرة وانعكاسه في مدود حرف النداء.

1-3) الأمر

أسلوب الأمر واحد من أساليب الإنشاء الطلبي، وهو عند البلاغين «طلب الفعل على وجه الاستعلاء»[2] وله صيغ أربعة يؤدى بها وهي: «فعل الأمر، والمضارع المقرون بلام الأمر واسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر»[3] ولا يرد دائما بمعناه الحرفي اللغوي، وإنما «قد يخرج عن معناه الأصلي إلى معان أخرى تستفاد من سياق الكلام وقرائن الأحوال»[4].

---

[1]- ديوان خرجت من هذه الأرخبيلات، ص 32-33.
[2]- البلاغة الواضحة، علي الجازم ومصطفى أمين، دار المعارف، بيروت، لبنان، ص 179.
[3]- نفسه، ص 179.
[4]- جواهر البلاغة في المعاني والبيان البديع، السيد أحمد الهاشمي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 49،.

وقد استعملت أمينة "الأمر" في غير معناه الحرفي، وإنما استدعته التجربة في سياق المعاني البلاغية، ومن النماذج نختار هذا المقطع من ديوان المكابدات:

تَرَفّـــقْ حَبيبـــي
فَفيــكَ اللّظَــى والخَــزَفْ
تَحَـــنّنْ
إذا مـــا رَفعـــتُ سُـــتوري
وقَـــدَّ جُنـــونِي
قمـــيصَ تُقـــاكَ
*****
تَجَـــرَّدْ فَتـــايَ الشّـــفِيفَ
تُرابًـــا ونَـــارًا
ومـــاءً[1]

أدت الشاعرة الأمر في هذا النموذج بثلاث صيغ جمعها بفعل الأمر (ترفّقْ- تحنّنْ- تجرّدْ)، واسترسال أسلوبية الأمر في النص خدمت الوحدة العضوية للنص في مقام بوح، وقد جاء الأمر مدعما بأسلوب النداء محذوف الأداة (حبيبي، فتايَ)، ويوحي أسلوب الأمر بحرقة الحب التي تصطلي بها الشاعرة وهي تطلب وتستجدي الرفق، والتحنن بدفقة عاطفية ضمنها أسلوب الأمر للكشف عن حالها القلبي وما تعانيها من ضبابات الهوى، إن المطلوب والمرجو في الأفعال الأمرية الثلاثة تختزل ألما نفسيا منسجما مع عنواني: القصيدة (السجينة- المكابدات)، لأن الشاعرة في سعي حثيث إلى الوصال، وبما أن الأمر موجه للمحبوب الإلهي، فإنه (أي الأمر) خرج عن المتواضع عليه لغويا ليفيد إظهار الضعف والخضوع، وارتقت الشاعرة بأسلوبية الأمر في سياق عرفاني عميق في قصيدة السجينة2:

[1]- ديوان المكابدات، ص 13-14.

تَبَرَّيْـــــــتُ مِنْـــــكِ...

تَبَـــــرَّيْ

تَحَـــــرَّيْ سِـــــوَايَ

تَشَـــــهَّيْ

تَلَظّـــيْ بِغَيـــري

تَشَـــــظّيْ مَرَايَـــــا

تَـــدَلّيْ أبَـــاريقَ عِشْـــقٍ[1]

ارتأت الشاعرة في أسلوب الأمر المتوال في الأسطر الشعرية (تَبَرَّيْ- تَحَرَّيْ- تَلَظَّيْ- تَشَظَّيْ- تَدَلَّيْ) انفتاحا على التجربة الصوفية بتأنيث فعل الأمر المسند إلى ياء المتكلمة المجزوم بحذف النون لأنه من الأفعال الخمسة، وهي أفعال تحمل معاني الرياضة والمجاهدة الضرورية «لتصل النفس الإنسانية إلى الغاية الأسمى وهي أن تصل إلى عالم القدس»[2] وهي غاية مدفوعة بعامل الجمال في السطر الشعري: (تشظي مرايا)، لأن فكرة الجمال كثيرا ما ترتبط -في الشعر الصوفي وتلقفت ذلك أمينة المريني في شعرها- برمز "المرآة" لأن الجمال ظهور وتكشف وتَجَلٍّ، وسبق أن أشرنا إلى ذلك في مبحث الحب الإلهي وعلاقته بتجليات الجمال.

ونوعت أمينة المريني من الصيغ اللغوية لأداء معنى الأمر سيما بدلالته البلاغية الانزياحية. ومنها الأمر بالفعل المضارع المقترن بلام الأمر:

كَأسًـــا شـــرابُهَا مـــن غســـلينَ طافحـــةً

فَلْيَهْنَ بالشّرْبِ مَنْ ذاقوا ومَنْ كَرَعُوا[3]

كما الأمر بآلية "اسم الفعل"، ومثله:

---

[1]- ديوان المكابدات، ص 20-21.

[2]- وحدة الوجود في التصوف الإسلامي، في ضوء وحدة التصوف وتاريخه، محمد بن الطيب، ص 145.

[3]- ديوان ورود من زناتة، ص 70.

وهَلَمُّـــــوا، لا تُبَـــــالَوا بقـــــروض

إن أردتـــم أن تعيشـــوا وُجَهَـــاءَ...»[1]

وتحضر صيغة أخرى من دلائل الأمر وهي المصدر النائب عن الفعل المحذوف:

فَبُشْـــــرَاكَ يـــــومُ ســـــلامٍ عَمِـــــيمٍ

يَـرَى العُـرْبُ فيــهِ، قُـرونَ الجَمَـلْ!![2]

هذه الصيغ الثلاثة الأخيرة لأسلوب الأمر دلت على "السخرية" و"التهكم"، وانطلق الإبداع الشعري من حالة توثر حادة على صعيد الحالة الشعورية بسبب «خرافة» السلام التي يُوهِمُ بها الكيان الصهيوني بعض الكَرَاكِيز السياسية العربية، فالصيغ الأسلوبية للأمر في الأبيات الشعرية ارتبطت بشبكة علاقات ضمن بنية السياق لتكشف رمزية الصورة اللغوية ودورها الثوري والنضالي ضد واقع مأزوم في الأراضي المباركة (القدس)، فالبنية التركيبية ساعدت على إنشاء صورة شعرية تتخذ من أسلوب الأمر محركا لها لتأسس على ضوء ذلك بنية خطابية وحوارية .

والذي يمكن الانتهاء إليه بخصوص هذه النماذج من الإنشاء الطلبي هو أن النص الشعري عند أمينة المريني يصوغ معانيه ضمن صياغة لغوية/جمالية تكشف إحاطة واسعة بأسرار اللغة، والقدرة على تطويعها وفق ما أتيح من إمكانات تصريف القوة الخيالية للتجربة الشعرية.

---

[1]- نفسه، ص 66.

[2]- نفسه، ص 64

2) الأسلوب غير الطلبي

2-1) أسلوب الشرط

هو تركيب لغوي يتكون من جملتين، الأولى: جملة الشرط، والثانية: جواب الشرط، تتصدرهما أو تتوسطهما أداة شرط، وهذا التركيب يساق لربط وقوع حدث متعلق بآخر[1]، وأدواته قسمها النحاة إلى جازمة وغير جازمة ومنها ما دل على العاقل ومنها ما يدل على غير العاقل[2]، وبعيدا عن قواعد النحو التي أطرت التركيب الشرطي في اللغة العربية، نحاول ملامسة الشرط كأسلوب فني بأبعاد تعبيرية كاشفة عن المغزى الروحي في شعر أمينة المريني.

وتبوأ أسلوب الشرط في المدونات الشعرية المدروسة مكانة لا بأس بها، سواء بكثافة وروده أو نسقية اشتغاله ضمن منظومة أسلوبية ورؤيوية، ومن النماذج التي يمكن تقديمها القصيدة الأخيرة من أعمال الشاعرة في ديوانها الأخير، ومنها نقتطف هذه الأسطر:

مِشْكَاةُ بيتِكَ يَا حلّاجُ وهَّاجَهْ
مَن يَخرِقُ البيتَ إن أحكمتَ مِزلَاجَهْ؟
وذي الجَنانِ التي حلّتكَ خُضرَتها
تَحيا عصافيرُها في الرُّوحِ مَوَّاجَهْ
ووَمضةُ الحبِّ لا تَخفَى على دَنَفٍ
متَى استقلّ إلى المَحبُوبِ مِعراجَهْ[3]

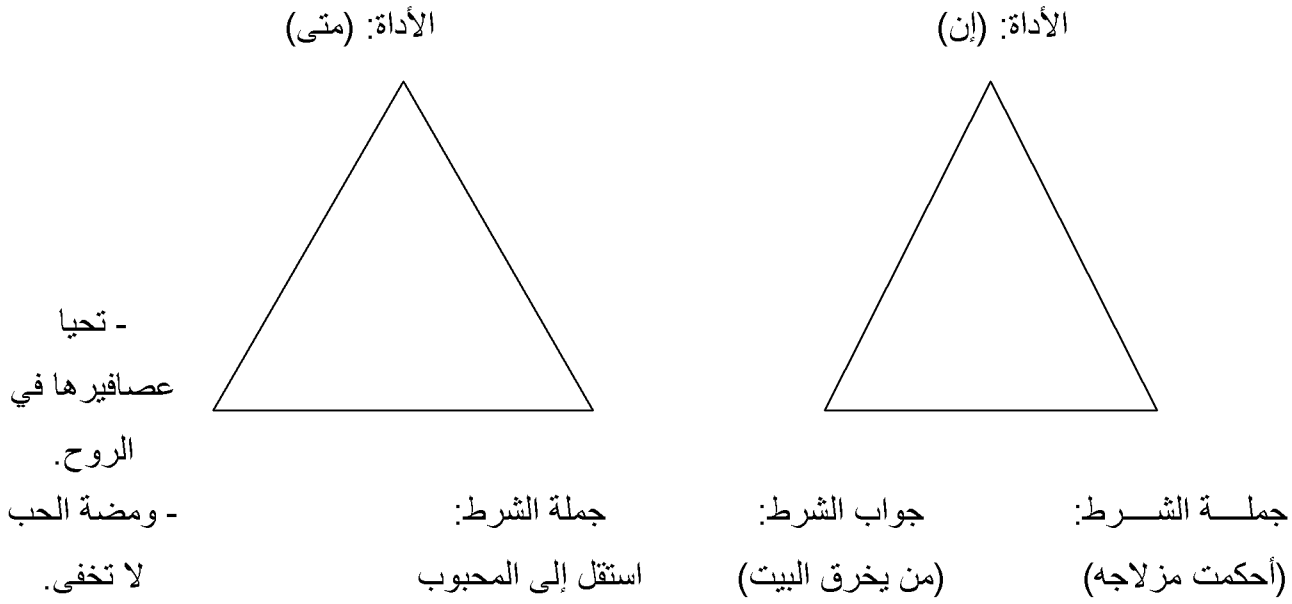
تحقق الشرط في موقعين من المقطع:

---

[1]- ينظر: المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، محمد الأنطاكي، الطبعة 3، دار الشروق العربي، بيروت، لبنان، ج2، ص 53.

[2]- همم الهوامع في شرح جمع الجوامع، جلال الدين السيوطي، المكتبة التوفيقة، القاهرة، ج 2، ص 59.

[3]- ديوان خرجت من هذه الأرخبيلات، ص 173.



الشاعرة سخرت الشرط للتدفق الشعوري، ووظفته في سياق الحوار والتخاطب النفسي مستحضرة روح (الحلاج)، واستحضار المعجم الموظف (المشكاة- وهاجهُ- بخرق البيت- الحلاج- المحبوب- معراجه...) يُمَكِّنُ القولَ أن الشاعرة تجاوزت العلاقة السببية في الشرط إلى إثبات الرغبة وتحقيق المراد رغم استجابة التركيب إلى العناصر التركيبية والنحوية، وقد ساعد إثبات هذه الغاية تقديم الشاعرة جواب الشرط في المثال الأول على جملة الشرط وأداتها، كما أنها لم تفرده أسلوبا مستقلا وإنما جاء في سياق الاستفهام لتحقيق الشعرية الأسلوبية، وقد يلحظ المتلقي الدور البنائي للشرط في القصيدة بحكم المساهمة في ترابط أسطر المقطع وهذا من شأنه تحقيق الشعرية والجمالية. ولعل الأسلوب يحمل صورة شعرية مفعمة بالتطلع إلى معانقة المطلق والجوهر من خلال ما يكشفه جواب الشرط:

- من يخرق البيت؟
- تحيا عصافيرها في الروح مواجة.
- ومضة الحب لا تخفى على دنفٍ.

إنها صورة شعرية ضمنية تختزل صوفية الشاعرة.

ومن النماذج:

أنـــا مـــن فنيـــت إذا مـــا هويـــتُ
وأدخلنـــي فـــي الجمـــال الـــذهول
أقمـت لقلبـي أعـراس وجـد
علـى شـط صـمتي
متـى انكسـرت فـي الـدياجي القفـول[1]

جاءت الجملة الشرطية في ديوان «مكاشفات» للكشف عن الحقائق الربانية.

- فنيت + أدخلني في الجمال الذهول.
- إذا.
- ما هويت.

تبدو الجملة الشرطية في صياغتها مختلفة عن الممارسة اللغوية، ومغايرة لقواعد التركيب حيث أسرعت الشاعرة إلى الإتيان بشق جواب الشرط وتأخير شرطه الثاني إلى ما بعد الأداة وجملة الشرط، لأنها جنحت إلى تحقيق الفائدة والإخبار وإدخال المتلقي معها في حضرة الفناء الصوفي، وإذا كان الأصل أن تخضع المعاني لمتطلبات القواعد التركيبية، فإن الشاعرة أخضعت التركيب لمتطلبات الدلالة.

ورغم دلالة الأداة (إذا) على الظرف الزمني المستقطع للمستقبل فإن توسطها بين فعلين ماضيين (فنيت- هويت) أكسبها إقرار المعاني وليس طرحها على سبيل الشرط والسببية، كما يثيرنا في هذا الأسلوب ارتباطه بضمير المفرد المتكلم (تاء الفاعل) لارتباط اللغة والتركيب بتجربة معاشة واقعا وممارسة، فاللغة التركيبية لأسلوب الشرط منحت الحب تصورين لتجربة أمينة؛ الأول ربطه بالجمال وهو من تصور ابن عربي للحب والوصل المتين بين الحب والجمال[2] لأن «الحب سببه الجمال وهو له لأن الجمال

[1]- ديوان المكابدات، ص 22.
[2]- وحدة الوجود في التصوف الإسلامي، محمد بن طيب، ص 253.

محبوب لذاته و الله جميل يحب الجمال»[1] ثم الوصل بين الحب والتجربة الذوقية الوجدانية إذ أن الحب هو الذي يُسْلِمُ العبد إلى الفناء (فنيت إذا ما هويت). وبذلك فإن أسلوب الشرط عند أمينة كان وسيلة لغوية وآلية تعبيرية للربانيات والحقائق الذوقية.

2-2) التوكيد

التوكيد هو إحكام الشيء وتوثيقه، ومناطه عن اللغويين هو تقوية الكلام ورفع الشك عن ذهن المخاطب كما يرى بذلك الزمخشري «وجدوى التوكيد، أنك إذا كررت فقد قررت المؤكد وما عَلَقَ به نفس السامع ومكنته في قلبه، وأمطت شبهة ربما خالجته»[2].

وإذا كان التوكيد في مقامات التخاطب يصرف إلى ترسيخ أفكار وإقناع المتلقي، فإن الفاعلية الشعرية تسمُو وتتجاوز المخاطب المتلقي إلى عوامل نفسية تحرك أسلوبية الخطاب وتصنعها وفق الدفقة الداخلية لذات الإبداع. وأركز في هذا العنوان على آليات الاشتغال وتنوع التشكيل، أما دلالته فإننا ننطلق من مُسَلَّمَةٍ وهي التعبير عن المدلولات الروحانية/الصوفية، كما ننطلق فَرَضًا أن أسلوب التوكيد يولد دلالات نفسية وفكرية تهدف التأثير على المتلقي حسيا أكثر من مجرد الإقناع. ومن آلياته:

أ- التوكيد بالحروف:

اعتمدت الشاعرة على حروف التوكيد للتعبير عن المضامين الصوفية، وتعددت الأدوات الموظفة حسب السياق والمقام لأن (حروف التوكيد) تدخل ضمن حروف المعاني التي توَلِّد الدلالة وتقود إليها، ومن هذه التلوينات نذكر:

- فقلتُ: إنَّ معي ربي سَيَعْصِمُنِي

---

[1]- الفتوحات المكية، محي الدين بن عربي،تصحيح وضبط: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 1999م، ج3 ص483.

[2]- المفصل في علم العربية، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري، ص 111، دار الجيل، الطبعة الثانية، بيروت 1423هـ.

أليس يَهْزِمُ جَيْشَ الظَّلْمَةِ الفَلَقُ[1]

- قــد آن للطــينِ السُّــرَي
فــاطرَحْ هنَالِــكَ زُخْرُفَــهُ[2]

- أجُـرُّ ثـوبِي علـى الأفْـلاكِ مُخْتَـالاَ
كَـأنَّ بـالكَفِّ إخصـاباً وإمحـالاَ[3]

- لـــن أقْـــبَلَنْ نُصُـــحَا
مِمَّـــنْ وَشَـــى وَلَحَـــا[4]

- وَحَسْـــبِي أنّنِـــي عَبْـــدٌ حَفِـــيٌّ
بمـن أهْـوَى وعَيْنِـيَ لَا تَـرَاهُ[5]

استقراء هذه الأبيات الشعرية المنتقاة من ديوان "سآتيك فردا" يُبين أن الأدوات التي انْتَقَتْهَا الشاعرة للتوكيد هي: (إن- أن- قد- كأن- نون التوكيد الخفيفة)، وهي أدوات تنتمي لتيمات صوفية تتوزعها مواضيع كالسفر الصوفي، الحب الإلهي... وقد أدت الأسلوبية التوكيدية بالحرف أدوار مزدوجة، فمن جهة القول تدل على توكيد الخطاب، ومن جهة المتلقي تؤثر عليه وتوقظ الإنتباه لتلقي القول والتفاعل معه.

ب-التوكيد اللفظي والمعنوي:

التوكيد اللفظي والمعنوي من التوابع التي تهدف إزالة الشك أو الوهم الذي قد يكون حَلَّ بالمستمع.

---

[1]- ديوان سآتيك فردا، ص 50.
[2]- نفسه، ص 31.
[3]- نفسه، ص 48.
[4]- نفسه، ص 35.
[5]- نفسه، ص 34.

فاللفظي هو ما كان بتكرار اللفظ نفسه، سواء أكان اسما أو فعلا أو حرفا أو ضميرا أو جملة.

والمعنوي يتحقق بألفاظ خاصة هي (نفس- عين- جميع- كل- كلا- كلتا).

وربما نجد الشاعرة قد استغلت هذا الملمح الأسلوبي في قصائدها بدرجة متفاوتة، وإن لم تَرْقَ الظاهرة إلى مستوى بعض الأساليب الأخرى التي فرضت علاماتها الحضورية على المتلقي القارئ/والسامع.

ومن الأمثلة التي يمكن الاستئناس بها:

- فَأَنْتَ حَبِيبِيَ كُلِّي وَبَعْضِي
وَكَوْناً عَشِقْتُهُ قَبْلَ العَلَقْ[1]

- فما العشق عِنْدِيَ، يا وردتي
لغيرِكِ أنتِ، أبِنْتَ الخَيَالْ[2]

- وعشقِي كبيرٌ
كَبِيرٌ
كبيرْ...[3]

- وما زلتُ...
أشْهَدُ
أشْهَدُ...
أنِّي قَبْلَكَ

---

[1]- ديوان سآتيك فردا، ص 23.
[2]- ديوان ورود من زناتة، ص 170.
[3]- نفسه، ص 144.

بَعْـــدَكَ فـــي الشِّـــعْر
لـــــمْ أوجَـــــدِ...[1]

يتمثل التوكيد في هذه النماذج في المعنوي (كل) المسند إلى ياء المتكلم، واللفظي (أنت المؤكد لكاف الخطاب- كبير- أشهد)، وقد استوحت الشاعرة هذا التلوين الأسلوبي من الحال والمقام الصوفيين لِتَبْئير وتمركز الدلالة، فمن خلال المزج بين التوكيد اللفظي والمعنوي في الخطاب تَغَيَّت الشاعرة إرسال رسالة روحية ثقيلة لا يتحملها إلا قوة التوكيد لتجسيد الرؤيا.

التوكيد ببعض الصيغ الصرفية:

في سياق توليد المعاني في مقامات التواصل الإبداعي لجأت الشاعرة إلى إمكانات أسلوبية توكيدية مما تتيحه اللغة من صيغ صرفية قادرة على المساهمة في تشكيل الخطاب، وسأقتصر على نموذج (الصفة المشبهة) كمكون لساني يختزل معاني الفعل بنوع من التوكيد والاستمرار في الزمن.

ومن أمثلة الصفة المشبهة في شعر أمينة المريني نورد ما يلي:

أنـــت الجميـــلُ الـــذي أهفـــو لطلعتـــه
بالحُسْـــنِ ممتَـــدَحٌ بالمجـــد منفَـــرِدُ
أنـــت البـــديعُ الـــذي أحيـــا بنُضْـــرَتِهِ
إذا تَجَلّـــى لعينِـــي وجهُـــهُ الفَـــرِدُ[2]

عبرت الشاعرة عن ارتباط تيمة الحب الإلهي بالجمال بتوظيف صفتين مشبهَتين"

- الجميل.
- البديـــع.

---

[1]- ديوان المكابدات، ص 84.
[2]- ديوان ورود من زناتة، ص 28.

وقد وَرَدَتَا معرفتين بأل الدالة على شيء معلوم مخصوص والتأكيد على صفة الموصوف. مَكَّنَت الصيغة الصرفية من ربط العشق بأسبابه ودواعيه:

فنيت في عشق من نادى فأرقني: الجميل. البديع.

ومثله قصيدة (توبة):

وأنت الرحيمُ وأنت الغنيْ
وإني ضعيفٌ أخو ذِلّةِ
وأنت السميعُ إذا ما دَعَوْت
إلهي أغِثْنِي أجِبْ دعوتي

الصفة المشبهة في البيتين بدلالتين مختلفتين:

أ) ما يدل على الله سبحانه: الرحيم- الغني- السميع.
ب) ما يدل على الشاعرة: ضعيف.

التوكيد بالصفة المشبهة خلق بنية "التقابل" بين ذات إلهية (الغني...) وذات في مقام التوبة (ضعيف) تنشد الأوبَة والإنابة والغيث...

وفي توالي الصفة المشبهة المتعلقة بأسماء الله ثلاث مرات مقابل صفة (الضعف) المتعلقة بالشاعرة مرة واحدة إيحَاءٌ بالأمل في رحمة وسعت كل شيء، وتَحْوِيلُ (الضعف) إلى قوة باطنية تحرك القصد والإرادة إلى تحقيق الارتباط بالمخاطَبِ.

إن أسلوبية التوكيد في نصوص أمينة المريني أدخلت القارئ في الباطن الروحي، وبَيّنت المعنى والإشارة الصوفية، وكشفت الحال والمقام.

2-3) أسلوب التعجب

التعجب هو انفعال يحدث في النفس عند الشعور باستعظام فعل ظاهر الميزة، وله صيغتان قياسيتان هما:

- ✓ مَا أَفْعَلَ
- ✓ أَفْعِلْ بِهِ[1]

ويأتي كذلك بصيغ سماعية تفهم من سياق الكلام.

وسيمكننا هذا الأسلوب النفاذ إلى نفسية الشاعرة على ضوء التركيب.

ومن صور التعجب القياسي عند أمينة المريني هذا المقطع الذي توالت فيه ثلاثة أساليب تعجبية:

فَيـــا ربِّ مـــا أعْـــدَلَكْ!!
حِـــينَ أيْقَظْتَنِـــي
حـــينَ خَلّصْـــتَنِي
حـينَ وَحَّـدْتَنِي فـي مَرَايَـاكَ
يا رَبِّ .... ما أجْمَلَكْ!!
حـينَ أدْنَيْتَنِـي مِـنْ مَقَـامِ الجَمَـالِ
وَيـــا رَبِّ...
يـــا رَبِّ...
مَـــا أكْمَلَـــكْ...!![2]

المقطع كُلٌّ متكامل يجسد صورة فنية شخصت الشعور بطريقة تكثيفية لأن المعاني المعبر عنها لا يمكن طرحها بأسلوب خبري مباشر.

---

[1]- شرح ابن عقيل، تحقيق الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ج 2، ص 160.
[2]- ديوان مكاشفات، ص 12-13.

- ✓ رب ما أعدلك!!
- ✓ رب ما أجملك!!
- ✓ مـا أكملــك...!!

هذا الأسلوب التركيبي منح التعبير نفحة تأملية في عدل الله وجماله وكماله، وخاطب (أي أسلوب التعجب) المتلقي بانفعال شعوري ليخلق لديه مجالا ذهنيا لاستيعاب مغزى الرسالة.

وقد استثمرت الشاعرة أشكالا لغوية أخرى للتعبير عن واحد من المعاني الواردة في المقطع السابق (العدل)، لكن بصيغة غير قياسية، جاءت في أسلوب نداء:

يا ما كان أعدله![1]

وقد كان بإمكان الشاعرة صياغته قياسيا لولا إدخال (كان) بين (ما) والمتعجب منه (أعدله) ، غير أن الرغبة في التعبير عن أزلية الصفة حالت دون الإلتزام بقواعد التركيب، كما نجدها في مواطن أخرى تعبر عن استعظام فعل ما في نفسها عن طريق الإستفهام، أو بالأحرى عن طريق إخراج الاستفهام من معناه اللغوي/الحرفي إلى دلالة أسلوب الاستفهام نحيل عليها في موطنها تجنبا للقول المعَادل المُكَرَّرِ.

والخلاصة التي يمكن الانتهاء إليها في المحور هي:

- ✓ الأسلوب وسيلة تعبيرية إيجابية لكشف المعاني الذهنية في شكل صور شعرية.
- ✓ توظيف الإمكانات الأسلوبية يدل على مدى إحاطة الشاعرة أمينة المريني بأسرار اللغة وتلوينات استعمالها.
- ✓ علاقة اللغة بنفسية الشاعرة واستثمارها لتصريف المكنون الوجداني.
- ✓ رقي اللغة الأسلوبية عند الشاعرة وترفعها على حرفية التركيب وتطويعها لخدمة المعنى والدلالة.

[1]- ديوان مكاشفات، ص 137.

- ✓ خضوع اللغة للذوق والدفقة الشعورية.
- ✓ جمع الأسلوبية الشعرية المرينية بين القوة الدلالية والمزية الجمالية في النص الشعري.

ثانيا:

الجملة القرآنية: الخطاب القرآني والتلقي الصوفي

1) الخطاب القرآني عند الصوفية

مثَّل الصوفية نموذجا فريدا للتفاعل مع النص القرآني ينبع من تجربتهم ورؤيتهم في الفهم والتلقي فالفكر الصوفي يُقَسِّم أنماط التلقي القرآني إلى ثلاث درجات في التفاعل مع القرآني[1]:

النوع الأول: المتلقي الغافل: وهو متلق غافل اشتغل على الخطاب بالنفس والهوى، وحال بينه وبين القرآني الدنيا والغفلة وتقديم الحظوظ على الحقوق.

النوع الثاني: المتلقي العادل: وهو متلق ينتمي لفئة حققت التوازن بين الخطاب والتلقي، فعملت بموجب مقتضاه فِعْلاً وتركا، وهذا النوع من الفهم يفضي بصاحبه إلى الوقوف عند النواهي والمحرمات، والإتيان بالأوامر والطاعات.

النوع الثالث: المتلقي المُجَاز: هو متلق حقق علاقة باطنية مع الخطاب القرآني.

هذه الفئة هي المقصودة عند الصوفية، وهي نموذج التلقي العميق، لأن أصحابَه يُنْسَبُون إلى العلم والخشية، أو هم من عَبَّر عنهم النص القرآني بالراسخين في العلم: تلقيا وفهما، وعملا، فحقيقة الراسخ من رسخ بروحه في الغيبيات والأسرار، فتأسيس الخطاب الصوفي مُعَوَّل فيه على هؤلاء الذين «خاضوا بحر العلم بالفهم لطلب الزيادات، فانكشف لهم من منخور الخزائن والمخزون، تحت كل حرف وآية من الفهم وعجائب النص، فاستخرجوا الدرّ والجوهر»[2].

هذا النص المستفاد من أحد المصادر المعتبرة في المرجعية الصوفية يبين لنا العلاقة الوثقة بين المخاطِب والمتلقي الذي يسعى في عملية التلقي إلى الوصول إلى

---

[1]. ينظر «اللمع في التصوف» أبو نصر الطوسي، ص 111 – 113، (م.س). هذا الشكل من التلقي القرآني أدرجه الطوسي في "باب ذكر تفاوت المستمعين خطاب الله تعالى ودرجاتهم في قبول الخطاب"، ونستشف من هذه التقسيمات أن القدامى كان لهم تصور عميق لمضمون "التلقي" كمفهوم ونظرية حديثة في التعامل مع الخطاب، و أن تصوراتهم كفيلة بصياغة منظور عربي إسلامي لقاعدة نقدية تسعف في مقاربة الخطاب

[2]. ينظر اللمع في التصوف، أبو نصر الطوسي، ص 113، (م.س).

الوحدة مع صاحب النص. والمخاطِب (صاحب النص) حاضر في التلقي لأنه هو المصدر وهو الذي يُفَتِّح ملكات المتلقي ويُرَسِّخُ فهمه ويكشف له عن الأسرار التي يحبل بها الخطاب القرآني، فيهيئ له بذلك درجة الرسوخ والإجازة (المتلقي المجاز).

ومن هذا الجانب فنظرية الصوفية بخصوص تلقي النص القرآني لا تؤمن بمقولة موت صاحب النص، لأن المخاطِب ونصه أزليان، والقارئ/المتلقي عرضي، وغاية الثاني الاقتباس من أزلية الأول ببلوغ العقل القدسي.

ولتحقيق هذا المسعى أَصَّلَ الصوفية لمدارج التلقي القرآني وجعلوه ثلاثة مدارج[1]:

المدرج الأول: يتطلب هذا المدرج افتراض وسيط، وهو النبي صلى الله عليه وسلم، فتتصور كأنه هو الذي يقرأه عليك.

المدرج الثاني: هذا المدرج يتجاوز الوسيط الأول ويقترب من مصدر الوحي، وذلك بالارتقاء كأنك تسمعه (تتلقاه) من جبريل، فينتقل التلقي من الوسيط البشري (الرسول صلى الله عليه وسلم) إلى الوسيط مَلَكِي (جبريل عليه السلام).

المدرج الثاني: يرقى المتلقي كأنه يسمعه من الحق سبحانه، فيتحقق له طهارة السر وقوة التصديق.

والصوفية من مبدأ الاستئناس بصوت الحق والاسترشاد به، اجتهدوا في كتاباتهم -خاصة الشعرية منها- لتضمينها نداء السماء، وخطاب الوحي، لبناء معان أكثر عمقا، وأوسع نظرة، تستوعب ترددات الروح، وتجيب على "قلق الإنسان وبحثه عن الصفاء"[2].

---

[1]. ينظر اللمع في التصوف، ص 114، هذه المدارج اقتطفناها من مستهل باب عنونه الطوسي ب"باب في شرح استنباط إلقاء السمع والحضور بالتدبر عند التلاوة وفهم الخطاب بما خوطب به العبد"

[2]. ينظر مقال «جمالية الصمت» – د/ عمر عبدالعزيز – مقال نشر في موقع جريدة الجمهورية، دولة مصر، على الرابط الآتي: www.algomhoriah.net بتاريخ 28 ديسمبر 2010.(تاريخ النشر).

2) تلقي الشعر الصوفي للقرآن

شكل الإبداع الشعري الصوفي نموذجا مثاليا لِلتَنْظِير لآلية التلقي، واستنباط أسس البناء الإبداعي من خلال ممارساته في القول والصناعة الشعرية، ويأتي القرآن الكريم بألفاظه، معانيه، قصصه... مقدمة المصادر التي تفاعل معها، فراح الشاعر الصوفي قديمه وحديثه يستلهم من معين النص القرآني لإنتاج الدلالة وأُسُسِ تشكيل أنظمة البيان، لأن «الإعجاز البياني في القرآن صورة مثالية لما يمكن أن تبلغ إليه اللغة في أوج عطائها، وعبقريتها، ومن مظاهر هذه العبقرية هذا التنوع في البيان القرآني، كالأمثال التي تشمل القصص وهي غير مقصودة لذاتها وإنما هي رموز تشير إلى المغزى منها»[1].

يتبين لنا من خلال هذا النص أن الشعر الصوفي تلقف النص القرآني واحْتَذَى به وحاكاه لما يميز لغته من مستوى جمالي في التصوير، ولأن لغة القرآن ومعانيه في المقام الروحي أقدرُ من غيرها على وصف التجربة.

إن الشاعر الصوفي أدرك يقينا حقيقة النص القرآني وألغازه، فكان القرآنُ «مَفْزَعَ حُذَّاق الشعراء في نظمهم ونثرهم»[2]، فهو شعر لم يَكُن بِدْعاً من الفنون الأخرى التي استكانت للقرآن للتضمين والاقتباس والإفادة، بل نجده ضمن قصائده العديد من التجليات القرآنية، وتبعا لهذا التفاعل النصي، نجد حضور القرآن الكريم في مدونة الخطاب الشعري الصوفي واحدا من أكبر العلامات الفارقة التي تميّزه عن غيره من الخطابات الشعرية الأخرى، فالقارئ/الناقد لا يكاد يتجاوز قصيدة أو مجموع قصائد المنجز الشعري الصوفي قديمه وحديثه إلا ويجد فيها آية أو إشارة قرآنية تسهم في تشكيل الرؤية الأدبية/الشعرية وإمدادها بعناصر القبول والقوة.

---

[1] أدبية النص الصوفي بين الإبداع النفعي والإبداع الفني، د/ محمد زايد، ص 378.

[2] الدلالة في لغة الصوفية، دة/ رينة جليل عبد، ، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، سلسلة الدراسات الإسلامية 137، بغداد، العراق، الطبعة الأولى، 2011م، ص 193.

فهذا ابن عربي يستلهم من سورة «القدر»:

ما لَيْلَةُ القدرِ إِلَّا ذَاتُ رُؤْيَتِها

هي الدّلِيلُ على الخَيْرِ الذي فِيها

تَحْوِي عَلى كُلِّ خَيْرٍ قَيَّدَتْهُ لَنَا

بِأَلْفِ شَهرٍ، وذَاكَ القَدرُ يَكْفِيـــهَا[1]

أو ربما استلهم/اقتبس آية أو شطرا منها وضمنها شعره، كما هو حال أبي الحسن الششتري:

لعمرك ما ظلَّ المحب وما غوى

ولكنهم لما عمُوا أخطأُوا الفتوى[2]

وهو تفاعل نصي مع قوله تعالى: «ما ظل صاحبكم وما غوى»[3].

وفي شعرنا المغربي، خاصة المعاصر منه -موضوع الدراسة- صفحات كاشفة وَلَع بعضهم بالنص القرآني «يستفيدون من مكوناته اللغوية، والمعنوية، والتصويرية، والإيقاعية ويعيدون إنتاجها في نصوصهم الشعرية»[4].

والأمثلة أكثر من أن تُذْكَر، وإن كان لابد، ففي نماذج: محمد علي الرباوي وحسن الأمراني، والرائد محمد السرغيني وأحمد مفدي... وغيرهم كثير، مثالٌ للإبداع الذي اسْتَهْوَته الجملة القرآنية، فاستمدوا منها الجمال والجلال.

ترى، كيف ارتبط شعر أمينة المريني بالجملة القرآنية؟ وكيف وظفتها في نسيج النص؟ وما طبيعة «التشكيل» التي اتخذتها؟

---

[1]. الديوان الكبير ابن عربي، مكتبة المثنّى، بغداد، 1954م، ص 47.

[2]. ديوان أبي الحسن الشّشتري (ت 668)، تحقيق علي سامي النشار، دار المعارف الإسكندرية، مصر، 1960م، ص34.

[3]. سورة النجم، الآية 2.

[4]. الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، د/محمد بنعمارة، ص 155.

تتبع شعر أمينة المريني من منظور المقاربة النقدية، يكشف أن لحظة الكتابة عندها تستدعي بشكل وَاعٍ -أو في لحظة شطح شعري- نصوصا قرآنية في تشكيل ما يمكن أن نطلق عليه "نسقية الظاهر والمضمر" وهو النص الغائب أو النص الموازي الذي نصادفه في الدراسات النقدية/التطبيقية.

فالقارئ لهذه التجربة الشعرية النسائية -قيد الدرس- يرى حجم الحضور القرآني وأثره في لغة الشاعرة، حيث امتد نظمها في الكلام الإلهي.

وأول صور الجملة القرآنية يتجلى على مستوى العنونة ثم بعدها في المتن الشعري، لذا، نحاول رصد هذا المكون على المستويين معاً:

3) صورة الجملة القرآنية في شعر أمينة المريني

3-1) على مستوى العنوان

أبرز صورة للتجلي القرآني في العنوان هو ذاك الذي يفرض نفسه على المتلقي بحكم تَبَوُّئِه عتبة عنوان ديوانها الثاني:

«ســـآتيك فردا»

وتَعْمَدُ الشاعرة مباشرة بعد واجهة الغلاف التي تحمل عنوان الديوان إلى توجيه ذهنِ القارئ وترسم خانة تحليله بالتنصيص على المصدر المُسْتَقَى منه عنوان الديوان، وهو قوله تعالى: «إن كل من في السماوات والأرض إلا آتي الرحمان عبدا، لقد أحصاهم وعدهم عدا، وكلهم آتيه يوم القيامة فردا»[1].

اعتمدت الصورة الشعرية في العنوان على التفاعل النصي حيث شَكَّلَتْهَا المبدعة من فهم دقيق ووعي عميق بالنص الموازي الذي كان مصدر إيحاء.

[1]. سورة مريم، الآية 93-94-95، هذه الآيات أوردتها الشاعرة مباشرة بعد عنوان الديوان، بل قبل البطاقة التقنية للديوان (الإيداع القانوني – الطبعة – سنة الإصدار...)

والدكتور الشاعر محمد علي الرباوي وقف مع عنوان الديوان وقاربه وفق عتبات نستأنس منها بما يلي[1]:

- ❖ اختيار الشاعرة آية من سورة مكية تتمحور حول التوحيد ونفي الشرك هو تعبير عن خروج من مرحلة "جاهلية" مرت بها الشاعرة -حسب الناقد- إلى مرحلة تصحيح السلوك والبحث عن طريق معرفة الله.
- ❖ عنوان الشاعرة يتكون من جملة مفيدة تحدد الحال الذي يأتي عليه العاشق إلى محبوبه، وإحالة الضمير في العنوان لأنه مستعار من قوله تعالى: «وكلهم آتيه يوم القيامة فردا»، وهو ما يوحي بالمخاطب المحبوب وهو الله سبحانه وتعالى.
- ❖ قراءة هذا العنوان على ضوء ما ورد في تفسير ظلال القرآن يفيد أن هذا المكون بما فيه ومن فيه، ملائكة، إنس، جن، إلا هو مملوك له.

وَوَرَدَ في تفسير الآية «وكلهم آتيه يوم القيامة فردا» أي: «لا ناصر لهم ولا مجير إلا الله وحده، لا شريك له، فيحكم في خلقه بما شاء وهو العادل الذي لا يظلم مثقال ضرة، ولا يظلم أحدا»[2]

هذا التفسير يَسْتَجْلِي صُورَةَ عظمة الخالق، ويستجلي الشعور الذي ينتاب العبد بعد قراءة هذه الآية من خوف ورجاء، وهي المشاعر التي تغطي دلالات الديوان الذي يتأرجح بين الطمع في الوصول إلى المحبوب الذي تملك وجدان الشاعرة، والرهيبة التي تَغْمُرُ كِيَانَهَا بِمَهَابَةِ صِفَاتِه، وكما ذهب إلى ذلك الدكتور محمد بن عمارة فإن استحضار صورة الجملة القرآنية في ***عتبة التلقي الشعري*** هو وَسْمُ لحظات دخول الإبداع الشعري بِلَبُوس المقدس وهي لحظة التخلص من الزمن الآلي، للوصول إلى المطلق البعيد الذي

---

[1]. ينظر مقدمة ديوان: سآتيك فردا، ص 5-6-7-8-9.

[2]. تفسير القرآن العظيم، ابن كثير الدمشقي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1422هـ، 2002م، ج3، ص 1179.

يقف فيه الإنسان أمام جلال الألوهية، ينعم بحضرة الجلال، وينهل من الجمال الذي هو أساس الإبداع الشعري[1].

هذه السُّنة الصوفية التي سَلَكَتْهَا الشاعرة أمينة المريني في عَنْوَنَة ديوانها الثاني تيمنا ببركة القرآن نجدها تتكرر على مستوى وسم عنوان قصيدة في ديوانها «ورود من زناتة»، والتي عنونتها ب«الله معك»[2] وهي عبارة مأخوذة من عدة مواطن من القرآن الكريم، قال تعالى في سورة الحديد: «وهو معكم أينما كنتم»[3]، وقال في سورة التوبة: «إلا تنصروه فقد نصره الله إذ أخرجه الذين كفروا ثاني اثنين إذ هما في الغار إذ يقول لصاحبه لا تحزن إن الله معنا فأنزل الله سكينته عليه وأيده بجنود لم تروها وجعل كلمة الذين كفروا السفلى وكلمة الله هي العليا والله عزيز حكيم»[4].

الشاعرة في هذا العنوان توسلت بالعبارة القرآنية لتختزل الصورة الرؤيا للقصيدة التي تُعَدُّ امتدادا وصِيَاغَةً لمضامين تتفرع عن العنوان، وبذلك يكون العنوان المستوحى تكثيفا دلاليا، وتوظيف الشاعرة للمعنى القرآني لِيَعْتَلِي القصيدة هو استحضار منها لمعية الله التي تسعى إليها فيما يأتي من دواوينها اللاحقة.

هذه الصورة الوجدانية/الروحية التي تَضَمَّنها العنوان نحيطها بملاحظتين اثنتين:

الأولى تفضي بنا إلى أن الإرهاصات الأولى لشعرية التصوف عند أمينة المريني برزت في إصدارها الأول (ورود من زناتة)، والثانية بالنظر إلى المنبر الإعلامي الذي نُشرت فيه القصيدة أول مرة وهو جريدة "الراية" التي كانت لسانا ناطقا ومعبرا عن حركة إسلامية تنشط في المغرب وهي حركة "الإصلاح والتجديد" مما يكشف البعد التربوي والتوجيهي للقصيدة، خاصة أن العنوان صِيغَ في شكل جملة إخبارية هدفها الوعظ والإرشاد وهما من المهام المنَاطَة بالشعر الصوفي المهذِّب لوجدان المريدين والاتباع والدراويش (الفقراء).

---

[1]. الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، ص 170.
[2]. ديوان ورود من زناتة، ص 17، نشرت بجريدة الراية سنة 1995م.
[3]. سورة الحديد، الآية 4.
[4]. صورة التوبة، الآية 40.

يكشف اعتماد الجملة القرآنية أن الرهان في الكتابة الشعرية عند أمينة المريني لا يرتبط بصياغة الصورة وبنائها دلاليا، وإنما يتعلق بطريقة تشكيل الصورة وصوغها، والتجلي الأول لهذا البناء الدلالي/التشكيلي هو الجهاز العنواني، فالذات الشاعرة لا تقول أنها في هذا الإجراء سعت إلى إعادة كتابة النص القرآني، وإنما بَنَت رؤيا تَحَكَّمَ في إنتاجها النص القرآني.

3-2) في نسيج النص

إذا كان توظيف الجملة القرآنية في بناء الصورة الشعرية على مستوى العناوين لم يَرْقَ إلى مستوى الظاهرة قياسا إلى مؤشر التردد والتكرار، فإن النص القرآني تملك وجدان الشاعرة على مستوى المضمر، وتَبَدَّى في القول الشعري على مستوى بناء القصيدة، إن الجملة القرآنية كانت من المصادر التي استهوت الشاعرة لإنتاج الدلالة وتشكيل الزخرف الإبداعي في النصوص، وشاعرتنا في ذلك ليست نَشَازاً من الخطاب الشعري الحداثي الذي دأب على استدعاء المكون القرآني[1]، وهي إذ تنهج هذا المنحى في التصوير فإنها تستثمر اللفظ والمعنى وتوظفه في لحمة النص، أو تستثمر الخطاب القرآني (المعنى) بطريقة غير مباشرة وتُضَمِّنُهُ صورها الشعرية، وبذلك نجدها تستدعي عنصرين بلاغيين تراثيين هما الإقتباس والتضمين.

لذا اخترت أن تتقفى الدراسة هذين الملمحين في تشكيل الصورة الشعرية.

3-2-1) الإقتباس

حَوَّلَتِ الشاعرة المبدعة أمينة فعل تلقي النص الشعري إلى فعل إبداعي لما يتطلبه من تَمْيِيز النص المُقْتَبَسِ في التصوير، لأن النص القرآني مُمْتَدٌّ في التشكيل التصويري على مستوى نَسَقِيَة الظاهر والمضمر من ذلك قولها:

ويَشْهَقُ في الصَّوْتِ

[1]. جمالية التناص، أحمد جبر شعيب، دار مجدولاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2004م، ص 92.

صَحْوُ الشَّمُوسِ...

وكِبْرُ الجِبالِ...

"أمينةُ".

هُزِّي إلَيكِ بِجِذْعِ النَّخيلِ

يَسَاقَطْ عَليكِ مع الفَجر

حُلْوُ المَجاز[1]

الملاحظ أن هناك تطابقا بين النص الغائب والنص الشعري المقروء، إذ الشاعرة حافظت على الجملة القرآنية بتشكيلها اللفظي والتركيبي الوارد في قوله تعالى: «وهزي إليك بجدع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا»[2].

إن استحضار لحظة مخاض مريم العذراء وولادة سيدنا عيسى عليه السلام،هو تشبيه ضمني للحظة الإبداع والإلهام الشعري، ووجه الشبه مستنبط مُوحَى به وهو طابع القداسة الذي تكتسيه لحظة الإبداع الأشبه بالوحي.

فالشاعرة ترى نفسها في المشهد التصوري لقصة مريم العذراء، وهو –كذلك- تشبيه تضمين (بين مريم والشاعرة)، والمشترك الجامع بينهما البعد والغربة والوحشة والهروب من الآخر، بدلالة وحدات لسانية من القصيدة نختار منها:

صِرتِ الغَريبَةَ

في مَرْفَأٍ شاحِبٍ

مُبْعَدِ

وأَيْقَنْتِ

---

[1]. ديوان المكابدات، ص 77-78.
[2]. سورة مريم، الآية 25.

أَنَّكِ لستِ الّتي قد أمدَّ إليهَا

أَكُفَّ هُيامِي

لِنَمضي بَعيدًا

بعيدًا [1]

إن استحضار مخاض مريم هو استلهام للنص القرآني، واستثمار للتعبير الأصيل وفق رؤية إبداعية جديدة أصبحت معها نخلةُ مريم نخلةُ شعر، قريض، حلو المجاز. واستدعاء قصة العذراء هو اقتباس لما ارتبط بروح شخصها من طُهر ونقاء وعفة، ولعمري هذا هو كنه الصوفي وغايته الكبرى.

فالنص تجاوز الخطاب المرجعي الإنساني الجاهز، إلى مستوى باطني يغترف من معين اللغة الإلهية بحمولاتها العميقة، وانسجام عناصرها، وروعة تشكيل الصورة الشعرية.

ومن نماذج الاقتباس قصيدة: «الخروج من "باب الفتوح" إلى "سبعة رجال"»:

ما زَالتْ كَفَّكَ

تَهمِي،،، تُمطر

صَحرائي، إنْ قُدَّ

قَمِيصي مِن قُبُلٍ

ونَأى دَربِي

عنْ خَطواتِكْ [2]

وفي قصيدة: «الخروج،،، من "باب السلسلة"»، تقول:

---

[1]. ديوان المكابدات، ص 79-80.

[2]. ديوان خرجت من هذه الأرخبيلات، ص 95-96.

ما ذَنبِي شَيخي

إن زارَ خَليلِي ليلاً

"ليلَى الأمرَاني"

قَدَّ فُؤادِي

من دُبُرٍ

عَلَّلَنِي بغَزالٍ لا يُحْصَى

ثم أراقَ الشّمسَ

على كَأْسِي؟

هل يَأتي الصَّبح

وعِنْدِي شَمسِي

تَسري بي نحوَ مَقام النُّوحِ

ومِعرَاجِ الرَّقصِ؟

هل يُجلَد هذا المَجنونُ

بِحَدِّ النّونِ

ولا تَوبةَ

عَنْ أَقدَاحِ اللّيلِ

عَلَى سُرُرِ الأُنْسِ؟![1]

[1]. ديوان خرجت من هذه الأرخبيلات، ص 71-72.

في هذين النموذجين، اقتباس فني من سورة «يوسف» التي استهوت الشاعرة في أكثر من موضع، لأن السورة سلبت وجدانها المأزوم، فوجدت فيها وفي شخصية يوسف المعبر غير المباشر لمخاطبة المتلقي، فالشاعرة حين استدعت الشخصية القرآنية في تشكيل اقتباس قرآني صاغت صورة فنية بحمولة نفسية وروحية[1]، وليقوم هذا الاستدعاء بوظيفته لم تغفل الشاعرة صورة الشخصية المستدعاة في ذهن المتلقي[2].

إن اقتباس قوله تعالى: «قال هي راودتني عن نفسي وشهد شاهد من أهلها إن كان قميصه قد من قبل فصدقت وهو من الكاذبين، وإن كان قميصه قد من دبر فكذبت وهو من الصادقين»[3]، رسم صورة المحن التي أحاطت بشخص يوسف، والتي تسعى الشاعرة إلى الموازنة به في تقمص الحالة المأزومة التي رصدتها الآية الكريمة. من جهة ثانية يثير ذهن المتلقي لاستحضار رصيده المعرفي لأن الصورة الشعرية التي نسجها الاقتباس القرآني غازلت المنظومة الفكرية للقارئ بشخصية «مشحونة بمعنى مسبق يذكّر بحقيقة خارجة عن النص، أو بمعرفة غير متصلة مباشرة به»[4].

فالإبداع الشعري باستخدام مثل هذه الحمولات «سيحاول ما استطاع أن يحترم رصيد القارئ الثقافي»[5]، وسورة يوسف ومكوناتها السردية القصصية تعد ثقافة جمعية في بنية العقل الإسلامي/العربي، فالقارئ لما يربط المقطع الشعري بالمشهد القرآني يَتَبَيَّنُ تَعبِيرية الصورة، ويَكْتَشِفُ الطاقة البلاغية الموظفة لتطويع النص القرآني واستثماره فنيا ودلاليا.

وإذا كانت الأمثلة والنماذج التي سقناها تنتمي لمرحلة بروز النفحة الصوفية في "المكابدات" و"خرجت من هذه الأرخبيلات"، فإن الإصدار الأول للشاعرة «ورود من زناتة» بدوره تضمن الاقتباس من سورة يوسف، مما يعني أن توظيف صورة الجملة

---

[1]. التناص في شعر نزار قباني، عيسى بن سعيد الحوقاني، مكتبة الغبيراء، سلطنة عمان، الطبعة الأولى، 2012م، ص 155.

[2]. التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، عصام حفظ الله واصل، دار غيداء، عمان الأردن، الطبعة الأولى، 2010م، ص61.

[3]. سورة يوسف، الآية 25-26.

[4]. في السرد، عبد الوهاب الرفيق، دار محمد علي الحامي، تونس، الطبعة الأولى 1998م، ص 154.

[5]. في السرد، عبد الوهاب الرفيق، دار محمد علي الحامي، تونس، الطبعة الأولى 1998م، ص 154.

القرآنية عامة، وسورة يوسف خاصة يحضر في كل الإصدارات الشعرية رغم ما بينهما من فوارق زمنية، ومن دلائله ما أوردته الشاعرة في قصيدة: «أحزان فتاة شيشانية»

من قال للكأس التي طفحت لَظىً

دَمْعاً صَبيبا

لا تكوني في لَهَاةِ الشارِبِ الجَلَّادِ

جَمْرَهْ؟

ياصاحِبَيِّ السِّجْنِ

هل أنت خطيئةُ آدمٍ في الخلقِ

غيرَ مذاقِ ثَمرَهْ؟

هل يَمْلِكُ (الفرعونُ) فِي لَعْقِ الدَّمِ المسفوحِ

أَمْرَهْ؟[1]

النص القرآني لسورة يوسف أصبح مرجعا لتركيب الصورة الشعرية، فهي دائمة الإقتباس منها، لا يكاد الدارس ينساها حتى تذكره الشاعرة بلطيفة إبداعية، وبراعة بلاغية مستوحاة منها، ربما التشكيل القصصي والبيان الساحر إضافة إلى المعنى العميق جعل منها رافد إبداع.

فالشاعرة اقتبست العبارة القرآنية «يا صاحبي السجن»، وحافظت في التعبيرعلى المستويين اللفظي و التركيبي، أما منطوق الصورة الشعرية فتكشفه الوحدات اللسانية الواردة في المقطع (لظى – الجلاد – جمرة – السجن – الفرعون – الدم المسفوح ...)، وهي وحدات في مجموعها تصور الصراع الإسلامي/الصليبي الذي مثله

[1]- ديوان ورود من زناتة، ص 83،

الإضطِهَاد السوفياتي ضد الأقلية المسلمة في الشيشان عبرت عنه بشكل استبطاني، باطنه النص القرآني وهو قوام تعبيره.

ومن علامات صورة الجملة القرآنية اللفظية:

كُنتُ المَعلُولَ

بِشَوْبِ السَّكرَةِ

لَم أُبصِرْ

لَكن أَبصَرَنِي

ساخَتْ قَدمايَ

تَوغّلتَا في الطِّينِ

بَعِيدَا

بَصرِي صارَ اليَومَ

حَدِيدَا

كَان يُغادِرُنِي

لاصَفراءَ

ولا بَيضاءَ

سِوَى هَيكَلِي المَقهُورِ

علَى شِبْرٍ مَهجُورْ..[1]

[1].خرجت من هذه الأرخبيلات. ص 125-126.

استحضرت الشاعرة في هذا المقطع الشعري الآية الكريمة من سورة "ق": «لقد كنت في عفلة من هذا فكشفنا عنك غطاءك فيصرك اليوم حديد»[1]، وهي آية واردة في مقام التهويل والوعيد للقادم يوم القيامة، فعمدت الشاعرة إلى معنى استعظام الخطب ووَظَّفَتْهُ في مقام الحضرة الخمرة الصوفية، وما تُوقِدُهُ من رُؤَى قلبية، ولعلها المقصود "بحدة البصر" عن النص والذي من خلاله ولجت الشاعرة أقفال الحقائق الموصدة، ومنه معرفة الحقائق الكبرى.

ومن خلال الموازنة بين النص القرآني والنص الشعري، تظهر "المراجعة والمعارضة"[2] بينهما من خلال المقابلة بين ضمير المخاطب في الآية (بصرك) وضمير المتكلم في المقطع الشعري (بصري)، والتداخل بين النص الشعري والنص الغائب (القرآني) عَضَّدَ عمق الصورة الشعرية في القصيدة، فالشاعرة كتبت النص بلفظ القرآن ليأخذها بذلك إلى عالم وجداني صوفي فيه تنكشف الإشراقات وفيه تتلاشى غشاوة القلب.

3-2-2) التضمين

أسلوبية التضمين في أعمال أمينة المريني تُظْهِرُ بجلاء التَأَثُّرَ ببلاغة القرآن وتشرب ألفاظه في اللاوعي الشعري، وتوليد دلالات الشعرية من مصدرها القرآني. ومن نماذجها في ديوان المكابدات[3]

والذي في النهى

أملي المشتهى

و(مها) بعضه

مسها (كافُهُ)

(نونه)

---

[1]. سورة ق، الآية 22.
[2]. لا نقصد بالمعارضة الضد، وإنما المقصود النقدي الذي هو المحاكاة والكتابة على منوال ما.
[3]. ديوان المكابدات: ص 3-4.

فاستوت لوحة

أنطقت سحره

ودَنَا وانجلى

كوكبا موقدا ناره

ساكبا في الورى نوره

(إن ربك أوحى له)

في هذا المقطع المقتطف من قصيدة موسومة ب«عزفٌ منفلتٌ من عزفٍ منفردٍ على وثر الهاء» تراءى للشاعرة الإشراق الإلهي، فانساب التعبير اللغوي يغترف من اللفظ القرآني ومعانيه، وتجتزئ هذه الأسطر الثلاثة المحملة بالأقْطَافِ العرفانية للنص القرآني النور: «الله نور السماوات والأرض، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح، المصباح في زجاجة، الزجاجة كأنها كوكب ذري يوقد من شجرة مباركة، زيتونة لا شرقية ولا غربية، يكاد زيتها يضئ ولم تمسسه نار نور على نور، يهدي الله لنوره من يشاء»[1]، فالنص الشعري تقاطع والآية الكريمة بالألفاظ (موقد – نار – نور – كوكب).

وهي ضمن الوحدات المعجمية في آية النور المشكلة لتشبيه التمثيل لنور الله عز وجل، فالشاعرة من خلال التآلق مع النص القرآني شكلت صورة شعرية أَخَّاذةً بلغة نورانية مشرقة انفجرت من وجدان شعري مَأْسُورٍ بهبة الجلال والجمال لعظمة الخالق (فاستوت لوحةً).

هذه الصورة الشعرية المستوحاة من نورانيات القرآن تآزرت مع صورة الحرف الصوفي قبلها"

مسها (كافه)

(نونه)

[1]. سورة النور، الآية 35

وهي بدورها دلالة قرآنية من قوله تعالى: «إنما أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون»[1] وهي إحالة على الخلق والإيجاد.

وهو ما يَمْتَدُّ بِسَبَبٍ إلى لوحة النور التي دلت عليها الصورة الشعرية المقتبسة من آية النور، حيث أن الله عز وجل «جعل اسم النور دالا على التنزه عن العدم وعلى إخراج الأشياء كلها من ظلمة العدم إلى ظهور الوجود[2]».

وصورة "الجلال" الذي لازمت "الجمال" في النص تتضح أكثر في بلاغة الاقتباس الذي ختمت به الشاعرة المقطع: (إن ربك أوحى له) وهو تعالق مع قوله تعالى من سورة الزلزلة «إن ربك أوحى لها»[3]، فالربوبية وما يصدر عنها من وحي (الأمر الإلهي) يرتبط وثيق الارتباط بصورة الحرف (الكاف والنون) "كن".

فالصورة في هذا المقطع تشكلت من "متعدد" فأضحت لوحة يتراءى فيها بلاغة "الحرف" و"التضمين" و"الاقتباس" و"جمالية الاستعارات" وكلها تتألق للتعبير عن الصورة الذهنية للهبة الإلهية، وقدسية الجمال الرباني.

وفي نفس القصيدة وظفت الشاعرة الجملة القرآنية بصيغة التضمين في مَتَنِّ المقطع الذي يلي المقطع السابق، تقول:

وحَبيبي قد هَمَّهُ

أنْ تُلابِسَ (لَامُهُ هَاءُهُ)

أن يَزدَهِي اِسْمُهُ أَلَقاً

في البَعيدِ.. البَعيدِ.. البَعيدِ

وما هَمَّهُ

---

[1]. سورة يس، الآية 82.

[2]. تفسير التحرير والتنوير، محمد طاهر بن عاشور، ج18، ص232، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984م.

[3]. سورة الزلزلة، الآية 5.

أن يَرى السّائِحينَ

وقَد لامَسُوا جَدْبَهُ

ما هَمَّهُ لمَّا زُلْزِلَ قَلبي زلْزالَهُ[1]

فالقارئ للمقطع الشعري يجد السطر الأخير منه يتقاطع مع المحفوظ القرآني للمتلقي من صورة الزلزلة «إذا زلزلت الأرض زلزالها[2]»، وربطه بمفتتح المقطع (حبيبي) ولفظة (السائحين) الواردة في بحر المقطع الشعري يكشف أن الشاعرة استدعت النص القرآني في سياق موضوعة الحب الإلهي، المرتبط بالسفر الصوفي نحو الذات الإلهية، فاستلهمت لفظ (الزلزلة) لتصوير شدة التعلق بالمحبوب الذي يهفو الوجدان إليه، فهذا العشق الروحي استوجب لغة صوفية كما استوجب أسلوبا قائما على الأخيلة والرؤى، هذه اللغة وهذا الأسلوب استوجب في آخر الأمر، تناصا دينيا/قرآنيا منسجما مع بنية المقطع والقصيدة فنيا - ومن تم- موضوعيا[3]، فَبُنِيَتِ الصورة الشعرية وفق آلية إبداعية تستمد من المرجعية القرآنية القريبة للغة الصوفيين لبناء الخطاب الشعري بعيدا عن الجهاز المرجعي السطحي أو المباشر في النظم والقول الإبداعي.

وتأتي قصيدة «مقام اللذة» في مقطعيها الأول والأخير متأثرة ببلاغة القرآن الكريم، فلأمينة المريني فيها تضمين قرآني داخل البنية الشعرية، تقول:

قد رأى سدرة السحر[4]

وتقول في المقطع الأخير من القصيدة:

وغَفَوْا

وصَحَوْا

---

[1]- ديوان المكابدات، ص 4-5.

[2]- سورة الزلزلة، الآية 1.

[3]- يُنْظَرُ التناص نظريا وتطبيقيا، أحمد الزغبي، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000م، ص 42-43.

[4]- ديوان مكاشفات، ص80.

ونَأَوْا

ودَنَوْا

قد رَأَوْا

ما رَأَوْا

في السُّرَى

قَبَسَا[1]

وبقراءة البنية الداخلية للغة النص، نجد الخطاب الناطق فيه من وحي القرآن وإلهامه، حيث يتقاطع مع مقطع من سورة النجم «ولقد رآه نزلة أخرى، عند سدرة المنتهى، عندها جنة المأوى إذ يغشى السدرة ما يغشى، ما زاغ البصر وما طغى،لقد رأى من آيات ربه الكبرى »[2]، يتنزل هذا النص المستحضر في سياق صوفي تَخَيَّرَتْهُ أمينة ليمثل رافدا من روافد بناء الصورة الفنية في تجربتها الشعرية، وصوت الذات المبدعة في النص «ينطق بوجدان صوفي مدرك لمعجزة الإسراء»[3]. فالذات المبدعة تَغَيَّت من التناص مع حادث الإسراء والمعراج تصوير حالة الرفعة والسمو عن عالم المادة وسمو الوجدان، والتخلص من قيد الجسد، فالصورة تتأسس على طابع إشراقي رؤيوي بما هو «كشف حقيقة الحياة الباطنة وذلك يتجاوز العالم "الظاهر" للحواس والمنطق إلى العالم "الباطن للإلهام" و"الكشف" حسب الاصطلاح الصوفي»[4]، وحالة (الغَفْوِ والصَّحْوِ) في النص يناط بها تحقيق هدف وجداني لم تجد له الشاعرة أفضل من الإسراء والمعراج. وقد اختارت الشاعرة لصورتها الشعرية لحظة زمنية (السرى) استوحتها من قوله تعالى: «سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد

---

[1]. ديوان مكاشفات، ص 83-84.
[2]. سورة النجم، الآية 13-14-15-16-17-18.
[3]. الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، محمد بن عمارة، ص 176.
[4]. الدلالة الإيحائية في الشعر العربي الحديث، عفاف موفو، دار الجليل بيروت، الطبعة الأولى، 2007، ص128.

الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا إنه هو السميع العليم»[1]، ووقت (السرى) هو وقت وجداني روحي صوفي.

وتشريح المكون المرجعي للبنية الشعرية في القصيدة يكشف أن المقطعين قيد الدرس- تَوَزَّعَهما ألفاظ من سورتين: "الإسراء" و"النجم" وأما المعاني فهي مُوَحَّدَة الموضوعِ (الإسراء والمعراج) برمزيته ودلالته الروحية، فالقصيدة جاءت على نحو مُثْقَلٍ -بشكل إيجابي- بالمرجعية القرآنية على نحو ينهل من صورتين مكيتين قَصْدَ بناء الدلالات والصور الشعرية وتعميق رمزيتها.

إن الرجوع إلى حضن الجملة القرآنية في بناء الصورة الشعرية هو محاولة الذات الشاعرة الاِقتراب من الألوهية بتمثل اللغة، لأن «رغم قرب الألوهية الأنطولوجي من الإنسان، فإنه يشعر ببعدها الماهوي المطلق، فهو لا يدركها إدراكه للأشياء، وكل ما يفعله هو الاِقتراب منها والاِستجابة لندائها لأنها من داخل مفارقتها تتجلى له في شكل اللغة. إن نمط وجود الألوهية في الموقف الصوفي في اللغة»[2]. فالنص القرآني استحضرته الشاعرة ووظفته في سياقات القصيدة «تعميقا وإثراء لرؤية فكرية فنية»[3].

واتكاء أمينة المريني على النص القرآني لتقديم رؤيتها الشعرية ليس قصرا أو حصرا على أعمالها المتأخرة بل يظهر منذ مرحلة "التجريب" في مسارها الإبداعي، حيث امتصت معاني القرآن ثم حولتها إلى نصوص جديدة، كقصيدتها «الله معك»، وهي القصيدة الأولى في ديوانها الأول «ورود من زناتة»، وكانت قد نشرتها قَبْلُ في جريدة "الراية" سنة 1995م. تقول:

---

[1]. سورة الإسراء، الآية 1

[2]. أبعاد التجربة الصوفية: الحب – الإنصات – الحكاية، عبد الحق منصف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص226.

[3]. التناص في شعر الطغرائي، عبد الرحمان أبو سلامة، دار زهدي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2017م، ص38.

الله معـــــــــــك

هـــــــــــوذا اللهُ معـــــــــــكْ

أينمـــــــا كنـــــــتَ معـــــــكْ

يعلـــــــمُ الجهـــــــرَ ومـــــــا

قـــــــدْ يُنَـــــــاجي أضـــــــلعَكْ

وخفايـــــــــــــاكَ التـــــــــــي

لـــــــم تُبـــــــارحْ مَخْـــــــدَعَكْ

إن تكـــــــــــنْ ذا قـــــــــــوةٍ

هـــــــل تُسَـــــــوِّي أصْـــــــبُعَكْ؟

أو تَسُـــــــــــوقَنْ قطـــــــــــرةً

أو تَصُـــــــــــدَّنْ موجعَـــــــــــكْ؟

فـــــــــــاتقِ اللهَ الـــــــــــذي

مـــــــن تُـــــــرَابٍ أبـــــــدعَكْ

وارْقُبَنْـــــــــــــهُ خشـــــــــــيةً

واجْعَلّنـــــــــــهُ مطمعَـــــــــــك[1]

فالشاعرة في بداية تجربتها الشعرية اتخذت من الحضن القرآني مُتَّكَأً لإشراقاتها الصوفية، ومن لغته ومضات قرآنية لنسج صورها الشعرية، واستقراء صور التضمين في -هذا- النص يُبرز حجم التوظيف القرآني علما أن أبيات القصيدة مجتمعة لا تَتَعدّى سبعة أبيات.

بالنظر في البنية الشعرية والنص القرآني يتضح أن التضمين ورد كالآتي:

[1]. ديوان ورود من زناتة، ص17.

الشعري	النص القرآني
الله معك أينما كنت معك	«وهو معكم أينما كنتم»[1]
يعلم الجهر وما قد يناجي أضلعك	«إنه يعلم السر وأخفى»[2]
إن تكن ذا قوة هل تسوي أصبعك؟	«قادرين على نسوي بنانه»[3]
أو تسوقن قطرة	«أفرايتم الماء الذي تشربون آنتم أنزلتموه من المزن أم نحن المنزلون»[4]
من تراب أبدعك	«والله خلقكم من تراب ثم من نطفة ثم جعلكم أزواجا»[5]

هذه التضمينات القرآنية لتشكيل الصور الشعرية، وتواثرها بِكَمٍّ مُلْفِث للنظر في القصيدة، تُظْهِرُ مدى دور النص القرآني في تشكيل الخطاب الشعري الصوفي عند المبدعة أمينة المريني، وتُبْرِزُ أيضا- حضور الأسلوبية القرآنية في التَّوْجِيه الإيماني والعقدي، وإذا كانت التجربة الشعرية اقتضت محاورة أداء التناص باعتماد المعاني والتصرف في الأداء اللفظي وفق ما يستدعيه البناء الداخلي للقصيدة[6] فإن فاعلية الصور الشعرية من الناحية الدلالية أخذت ذهن المتلقي وشدته إلى عظمة الجلال الإلهي المطلق (معية الله – علمه الجهر والخفايا – قوته في الخلق والإبداع...)، فالصور تَلَاحَمَ فيها الأداء الفني بالمقصدية المعنوية التي راحت تستجلي «صفات العظمة والكبرياء والمجد والثناء وكل ما يستشعر الرهبة والتقديس»[7].

---

[1]. سورة الحديد، الآية 4.
[2]. سورة طه، الآية7.
[3]. سورة القيامة، الآية 4.
[4]. سورة الواقعة، الآية 68-69.
[5]. سورة فاطر، الآية 11.
[6]. هذا النوع من التناص/التضمين يسمى «التخالف» ينظر أشكال التناص الشعري، أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة، 1998م، ص390.
[7]. دراسات في الفلسفة الدينية الصوفية والعلمية، عبد القادر محمود، دار الفكر العربي القاهرة، 1978م، ص 351.

وفي قصيدة «سبيل الهدى» من نفس الديوان (سآتيك فردا)، وظفت الشاعرة خمسة تضمينات قرآنية أنتقي منها نموذجين، النموذج الأول:

سَـهَوْتِ يَـا نَفْـسُ هـل مـن ناصـحٍ ذَكِـرِ؟

قَـدْ غَلّـكِ الـوِزْرُ فـي صَلْصَـالِكِ القَـذِرِ

فُكّـــي القيـــودَ ولا تُرْخِـــي مُكَـــابَرَةً

زِمـــامَ غَاوِيَـــةٍ فـــي كـــلِّ مُنْحَـــدَرِ

مَهْـــوَى النّفُـــوسِ إلَـــى وِرْدٍ تُعَـــلُّ بِـــهِ

ومَـا لَهَـا عـن مَعِـينِ الـوَهْمِ مـن صَـدِرِ

إذا ارْتَـوَتْ مـن خِـدَاعِ الآلِ خِلْـتَ بِهَـا

مَسَّـا مِـنَ الجِـنِّ أو حَـالاً مـن الخَـدَرِ[1]

فقولها في البيت الأخير من المقطع:

إذا ارْتَـوَتْ مـن خِـدَاعِ الآلِ خِلْـتَ بِهَـا

مَسَّـا مِـنَ الجِـنِّ أو حَـالاً مـن الخَـدَرِ

فيه امتصاص لمعنى قوله تعالى: «الذين ياكلون الربا لا يقومون إلا كما يقوم الذي يتخبطه الشيطان من المس»[2].

في هذه الصورة الفنية تطلعنا الشاعرة على تجربة شعرية حيوية، تتصل بالوجدان الصوفي، فإحساس الذات الصوفية بوطأة النفس المثقلة، جعل الصوت القرآني يعلو التعبير الشعري على المستوى الدلالي/المعنوي، وذلك من خلال تشبيه النفس الغافلة التي حادت على سبيل الهداية بصورة أكل الربا المرعبة المخيفة، وهي صورة

[1]. ديوان ورود من زناتة، ص 18.
[2]. سورة البقرة، الآية 275.

المصروع من مس الجن، فالنص القرآني فتح للقصيدة آفاقا تعبيرية جديدة، وعمق فكرتها، وبحكم أن القصيدة تندرج ضمن الشعر التوجيهي الحامل لرسالة تربوية فإن الشاعرة حاولت تفجير طاقات النص القرآني واستثمارها لتضمن المشروعية والثراء لتعابيرها والتأثير لرسالتها الشعرية[1].

وفي صورة شعرية أخرى هي النموذج الثاني المنتقى من قصيدة «سبيل الهدى» رَاوَحَتِ الشاعرة الأداء الفني بين الاجترار والامتصاص، تقول: [2]

هَـــذَا النبـــيُّ وأولـــو العلـــمِ تَعرِفُـــهُ
بمـــا تَـــوَاتَرَ فـــي الألـــوَاحِ والزّبُـــرِ
هَـــذَا الأمـــينُ الّـــذِي اسْتَصْـــفَاهُ خالِقُـــهُ
هُـــــدىً وتَـــــذْكِرَةً للكـــــافِرِ الأشِـــــرِ
قـد مَثّـلَ الحُسْـنَ فـي خَلْـقٍ وفـي شِـيَمٍ
والحُسْـنُ مـن جَـوْهَرِ المُخْتَـارِ لَـمْ يُعَـرِ
مـــولايَ يَأيُّهَـــا المبعـــوثَ مَرْحَمَـــةً
للنـــاسِ فـــي ظُلَمَـــاتِ الجَهْـــلِ والوَضَـــرِ

فلأجل مدح شخص الرسول صلى الله عليه وسلم، والتغني بشيمه وشمائله، وظفت الشاعرة أكثر من تعبير قرآني لرسم صورة فنية في حق المصطفى عليه السلام، ففي البيت الأول نلمس قوله تعالى: «الذين يتبعون الرسول النبي الأمي الذي يجدونه مكتوبا عندهم في التوراة والإنجيل»[3]، فهذا نموذج تضمين معنى النص القرآني في

---

[1]. الخطاب الشعري في أدب الزاوية الناصرية، محمد شداد الحراق، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع الأردن، إربد، 2014م، ص 340.
[2]. ديوان ورود من زناتة، ص 21.
[3]. سورة الأعراف، الآية 157.

البيت الشعري. وينبعث الصوت القرآني في البيت الثالث في تناص مع سورة "القلم" في قوله تعالى: «وإنك لعلى خلق عظيم»[1].

أما البيت الأخير فقد لا يحتاج القارئ جهدا كبيرا للوصول إلى خلفية البيت وأصوله المرجعية نظرا لحفاظ الشاعرة على المكون اللفظي أو ما يرادفه بين النص الشعري والقرآني:

× أيها المبعوث مرحمة للناس

↓ ↓ ↓

× قال تعالى: «وما أرسلناك إلا رحمة للعالمين»[2]

وهذه النماذج الثلاثة للتناص القرآني اعتمدته الشاعرة لبناء صور شعرية في مدح الرسول سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، والتغني بشمائله وفضائله، والتلذذ بذكر سمو أخلاقه، وقد تمكنت المبدعة من خلال تكامل النصوص القرآنية المرجعية في صياغة التعبير الشعري في القصيدة من نسج صورة رؤيا، تعتمد صياغة الأجزاء لتتكامل فيما بينها مُكَوِّنَة في الأخير صورة شعرية تنهل من متعدد الصور الذهنية، في محاولة لتناول جوانب من شخص المصطفى صلى الله عليه وسلم:

- ✓ ذكره في الكتب السماوية.
- ✓ حسن الخلق.
- ✓ رحمة للعالمين...

والصور الشعرية في هذا المقطع المدحي تَحْتمِي بنسبها القرآني، مما يكشف المرجعية الصوفية في الأداء الفني للمبدعة، والتسرب اللاإرادي لأثر القرآن لحظة الإبداع إلى السياق الشعري لتضخم المعنى والزيادة من وقعه وأثره النفسي والجمالي.

---

[1]. سورة القلم، الآية 4.
[2]. سورة الأنبياء، الآية 107.

بعد هذه العملية التحليلية للنصوص المستقرأة في موضوعة التناص في شعر أمينة المريني من خلال تجربتها بين "ورود من زناتة" و"خرجت من هذه الأرخبيلات" نستطيع أن نستقصي استنتاجات جزئية قياسا لموضوع البحث العام، وكلية في صورة "الجملة القرآنية"، وهي كالآتي:

أن الشاعرة أمينة المريني مبدعة من داخل الذاكرة الأصيلة، والقرآن في مقدمتها، لذلك استدعته كمقوم أصيل يفجر طاقة الإبداع الفني في الثقافة الشعرية المغربية.

كشفت الجملة القرآنية عن جمالية الحس الصوفي في شخصية المبدعة، وعن المصدر الوجداني الذي تنهل منه المعاني، وقدرة الشاعرة أمينة المريني على التفاعل مع النص القرآني وامتصاص المعاني مما حقق إضافة جديد لميلاد نص ثالث/جديد غير أن بَعض النصوص التي وقفنا عليها لاحظنا فيها الضغط القوي للنص المحفوظ من المرجع القرآني على الكتابة الشعرية، وتوجيهه للذائقة والملكة الفنية للمبدعة.

نسجل على مستوى مرحلة التجريب الشعري الصوفي، وأخص الديوان الأول، أن أمينة لم تستطع الممارسة الشعرية إلا بآلية جاهزة معنى وتركيبا، مما يُوقِع بالمتلقي في اجترار الذاكرة المحفوظة، وهو ما يسهم في غياب حرارة الانفعال الذي يفترض أن يميز العمل الشعري.

الفصل الرابع

شعرية الإيقاع

القسم الأول

الايقاع الخارجي

توطئة تعريفية

أ – الإيقاع

يهدف فصل شعرية الإيقاع إلى محاولة الوقوف على أدبية الموسيقى وشعريتها، ورصد الإمكانات الصوتية التي وظفتها الشاعرة من عناصر خارجية وداخلية، وبما أن الدراسة لا تقتصر على قصيدة بعينها، وإنما تهم الدواوين الخمسة التي تشكل تجربة المبدعة، فإننا نقتصر في التحليل على نماذج تمثل عَيِّنَة من مختلف القصائد نعالج خلالها الأيقونات الإيقاعية المحورية، نتناول فيها إيقاع الشكل: الوزن والقافية والروي والتصريع، والإيقاع الداخلي نطمح فيه أن ننفتح على الإيقاع البلاغي.

والإيقاع ميزة الشعر وسمته، به اقترن منذ الطور الأول للنشأة، فهو يعد من الأركان التي يقوم عليها النظم، وقد أشار إلى ذلك النقد القديم في أكثر من مصدر، وكان ابن طباطبا (ت 322 هـ) قد أَصَّلَ لقاعدة اعتبار الإيقاع من أصول الشعر في كتابه "عيار الشعر"، يقول: «للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه»[1]، فالناقد "ابن طباطبا" ربط بين الوزن والإيقاع، وجعل الأول مظهرا من مظاهر الثاني. وعده المرزوقي من عمود الشعر[2]، ونجد قدامة في كتابه النقدي عرَّف الشعر «إنه قول موزون مقفى يدل على معنى»[3]، هذه المقاربات النقدية وإن ربطت الإيقاع بالوزن «الذي هو عبارة عن قوالب عروضية يُستعان بها في تنظيم الإيقاع وتوجيهه»[4]، فإن الإيقاع يبقى أشمل وأوسع من مجرد الأوزان، فالذي يهمنا هو اعتباره من مكونات الأدبية في القصيدة الشعرية كما ذهب إلى ذلك الدكتور إبراهيم أنيس الذي يرى الشعر

---

[1]. عيار الشعر، محمد أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت الطبعة الأولى، 1982م، ، ص 20.

[2]. شرح ديوان الحماسة، أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، تحقيق أحمد أمين و عبد السلام هارون، وما بعدها، مطبعة لجنة التأليف و النشر، مصر، 1951م، ص 81.

[3]. نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان. د ت، ص 64.

[4]. الإيقاع والزمان، جودت فخر الدين، دار المناضل للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة 1995م، ص 29.

ليس «إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر به القلوب»[1]، وَبِغَضِّ النظر عن اشتراك الفنون الأخرى مع الشعر في خاصية الموسيقى من عدمه مما ليس مجال عرضه في هذه الأطروحة لأن الرجوع إلى سِجَالاتَ النقد في المراجع التي تناولت هذه القضية يكفي ويغني[2].

والذي نَصْبُوا إليه من دراستنا لشعرية الإيقاع وأدبيته وفنيته في القول المنظوم هو محاولة الضّفر بإيحاءات المعاني ودلالاتها من خلال مؤشرات صوتية، إيمانا منا أن المنظومة الموسيقية/الصوتية في النص تمثل خطابا موازيا يزكي الخطاب الملفوظ، لأن العنصر الصوتي من مكونات العمل الإبداعي «يجمع بين الألفاظ و الصورة، بين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر، إنها مزاوجة تامة بين المعنى و الشكل، بين الشاعر والمتلقي»[3]

إن المنظومة الإيقاعية عنصرٌ لا يمكن فصله عن اللغة الشعرية والصورة الفنية في بعديهما التعبيري عن التجربة الشعرية كَيْفَمَا كان تصنيفها، فكيف والحال هو المقام الصوفي بأحواله وشطحاته ومميزاته اللغوية في صياغة الرمزية؟؟، مما يجعل الإيقاع في الشعر الصوفي ذا إيحاءات تعمق المعنى تارة، وتخلقه تارة أخرى.

وننطلق في الفصل من فرضية تعتبر شعر أمينة المريني في تشكيله الصوتي خضع لأحوالها النفسية والوجدانية، وانساب بعفوية وتلقائية إلى الذوق العرفاني الذي رسمته لتجربتها، فامتزجت المقومات الداخلية والخارجية لتنسجم الوظيفة الإيقاعية مع الوظيفة التعبيرية النفسية، لذلك أَجِدُ نفسي في البحث مدفوعا بِحَافِزِ القبض على تجليات الاتساق الموسيقي مع المكابدة النفسية التي تعيشها الشاعرة.

---

[1]. موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، دار القلم بيروت الطبعة الرابعة، 1972م، ص 17.

[2]. ينظر مثلا: مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، توفيق الزيدي، منشورات عيون، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1987م، ص 137-138-139.

[3] الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل، الطبعة 1، بيروت، لبنان، 1980م، ص354.

ب – الإيقاع الخارجي

في هذا القسم "الإيقاع الخارجي" من فصل "شعرية الإيقاع" نجتهد في الكشف عن مكونات ملامح الإيقاع الخارجي المتشكلة من إطار الوزن والقافية والروي، وأتجنب في الأطروحة استهلاك الجاهز من الآراء التي تفهم من الموسيقى الإطار أو الموسيقى الخارجية «ما يتولد من إيقاع موسيقي عام عن تركيب الأصوات في القصيدة بمقتضى (الواجب) ونعني بالواجب ما يندرج في اختيارات الشاعر المبدئية في نظم الشعر، ويشمل ذلك البحور والقوافي»[1]، دون أن تتفاعل هذه العناصر مع المضمون الشعري وارتباطها به دلاليا، كما أن دراستنا لن تنساق وراء «كونه إطارا إيقاعيا مسبقا عن كل عملية إبداعية»[2] على حد تعبير "مختار حبار"، وإنما نريد النبش في قيمته الفنية وأثره في توليد الدلالة أو الايحاء بها أو المساهمة في تعميقها، خاصة وأن «الشعرية العربية الحديثة فالمعاصرة محضت هذه الخاصية الإيقاعية والمعنوية، العناية الفائقة، والاِنشغال الجمالي المعتبر، فبات مكونا فاعلا يقع على المعطى الفكري والشعوري فَيُضِئَهُ، ويهندسه، ويلونه، ويشحنه بالشعرية والاِنفعال»[3]. ***فإلى أي حد استجابت مكونات الموسيقى الإطار من وزن وقافية وروي إلى التجربة الشعرية لأمينة؟ وهل كانت قادرة على تحمل المعاني الصوفية وأبعادها؟ وما مساهمتها في توليد الدلالة الروحية في شعر أمينة الزناتية؟***

---

[1]- خصائص الأسلوب والشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، الجمهورية التونسية، 1981م، ص 20 – 21،

[2]- الشعر الصوفي القديم في الجزائر، إيقاعه الداخلي وجماليته، مختار جبار، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران، الطبعة 2، 2010م، ص 33.

[3]- شعر عز الدين المناصرة، بنياته، إبدالاته، وبهده الرعوي، دراسة نقدية. محمد بودويك ، دار مجدولاوي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1427هـ - 2006م، ص263.

أولا: الوزن

1) شعرية الإلتزام العروضي:

الوزن لغة[1] مصدر من الجدر اللغوي (و. ز. ن)، ومن معانيه:

- ✓ القدر والميزان.
- ✓ الثقل، أي ثقل شيء بشيء مثله.
- ✓ العمل كما في قوله تعالى: «فمن ثقلت موازينه فأولئك هم المفلحون»[2].
- ✓ العقل ورجاحة العقل، يقال: فلان راجح الوزن، ووزين الرأي معتدله.

وقد أثبتتُ هذه المعاني اللغوية للكلمة لما لها من علاقة مع المعنى الاصطلاحي. ورد عند ابن سنان الخفاجي: «الوزن هو التأليف الذي يشهد الذوق بصحته، أو العروض، أما الذوق فالأمر يرجع إلى الحس، أما العروض فلأنه قد حصر فيه جميع ما عملت العرب عليه من الأوزان»[3]، وعند ابن رشيق تكْمُن أهميته في أنه ركن أساس في التوليفة الشعرية بقول: «الوزن أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة إلا أن تختلف القافية فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن، وقد لا يكون عيبا نحو المخمسات وما شاكلها»[4] ونظرا لأهمية الوزن ومكانته "الشعرية" تناوله قدامة بن جعفر في أكثر من محل في كتابه «نقد الشعر»، ويستهوينا

---

[1]- شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، نشوان بن سعيد الحميري، وآخرون، باب الواو، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1420 هـ - 1999م.

[2]. سورة الأعراف، الآية 7.

[3]. سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى 1982م، ص 339.

[4]. العمدة في محاسن الشعر و آدابه، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1422هـ – 2001م، ج 1، ص 151.

عمقه النقدي في ربط الوزن بالمعاني والأغراض الشعرية[1]، وهذا يلبي حاجة في نَفْسِ البحث وأبعاده، وهي الربط بين رؤيا الشاعرة والقالب الموسيقي الذي انتقته.

وكان ابن سنان الخفاجي من الذين أثاروا هذه القضية من أصول الإبداع الشعري حيث يقول: «ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس»[2].

ومن النقاد المحدثين الذين رَامُوا إلى ربط مواضيع القصائد بالبحور التي بنيت عليها "أحمد الشايب"، يقول: «فالطويل يتسع لكثير من المعاني وإكمالها، فلذلك يكثر في الفخر والحماسة والوصف... والبسيط يقترب من الطويل، وإن كان لا يتسع مثله لاستيعاب المعاني...»[3].

وعليه، فإننا نطمح أن نجد مسوغ الاختيارات العروضية في الدواوين، ونكشف التراسل الدلالي مع بنية الوزن، وكيف تؤدِّي الإشارة العروضية معنى يتشاكل مع المعاني الصوفية في المدونات الشعرية التي جعلناها مادة للدراسة.

وقد أفضت الدراسة الجردية لطبيعة الأوزان الشعرية التي بنت عليها الشاعرة أشعارها إلى أن السيرورة الإبداعية في الدواوين تطورت من الصيغة التقليدية المحافظة إلى مستوى كسر البنية وتجديد الرؤية، فمن "ورود من زناتة" إلى"خرجت من هذه الأرخبيلات" وما بينهما من دواوين حصل تطور مكشوف يمكن رصد معالمه كالآتي:

- ✓ النظم وفق البحور الخليلية.
- ✓ نضم القصيدة الحرة مع احترام التفعيلة.
- ✓ المزج بين تفعيلتين أو أكثر من بحور أو بحرين مختلفين.
- ✓ الثورة على التفعيلة.

---

[1]- ينظر: نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص 165.

[2]- منهاج البغاء وسراج الأدباء، حازم القرصاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة 3، 1980م، ، ص 266.

[3]- أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، مصر، الطبعة 11، 1994م، ص 322.

واستقراء المنظوم عند أمينة يتسم بالغنى والتنوع، حيث نظمت على عدد من البحور تصدرها "المتقارب" الذي حظي بالنسبة الأعلى بناء، وهو بحر موحد التفعيلة (فعولن) ثمان مرات، أربعة منها في الصدر ومثلها في العجز، ومن خصائصه ما أورده الدكتور عبد الله الطيب رحمه الله: «بحر المتقارب سهل يسير ذو نغمة واحدة متكررة... ويصلح لكل ما فيه تعداد الصفات وتلذذ بجرس الألفاظ وسرد الأحداث في نسق مستمر، والناظم فيه لا يستطيع أن يتغافل عن دندنته فهي أظهر شيء فيه، ولذلك فتجويد الصناعة أمر مهم جدا، وكثيرا من الشعراء الفحول يتحاشونه لأنه يتطلب اندفاعا وراء النغم كما يندفع التيار في غير ما توقف»[1].

فالذي وصفه الدكتور عبد الله الطيب أنه صعب المراس، وتَجَنَّبَ الشعراء النظم على منواله، هو الذي يَتَبَوَّأُ مقدمة البحور في القصائد المرينية، وهو شكل من أشكال العدول الجمالي والانزياح الذوقي يميز أريحية القول، وتعد قصيدة «توبة» في الديوان الأولِ أولَ قصيدة بُنِيت على نَغَم المتقارب، فهل استجاب توظيفها إلى الصفات والخصائص التي عددها النص النقدي السابق؟

إذا جَـــنَّ ليلـــى سَـــخَتْ دمعتِـــي	وأوقـــدَ خـــوفِي لَظَـــى زفرتِـــي
0// 0/ 0 / / 0/0/ / 0/ 0//	/ / 0 / / / 0/0 / 0/ /0/ 0/
فعـــولن فعـــولن فعـــولن فعـــل	فعـــول فعـــولن فعـــولن فعـــل
ولُـــذْتُ ببابـــك يـــا خـــالقي	فبابُـــــك أوســـــعُ للتوبـــــةِ
0// 0 / 0/ / /0 // /0//	//0 / /0/ / /0/0/ 0//
فعـــول فعـــول فعـــولن فعـــل	فعـــول فعـــول فعـــولن فعـــل
بســـطْتُ إليـــكَ أكـــف الـــدُّعَا	ولـــي مَطْمَـــعٌ فـــي نَـــدَى رَحْمَـــةِ

[1]- المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب، الدار السودانية، الطبعة الأولى، بيروت، 1970م، ج 1 ص 312.

0// 0/ 0// 0/ 0// 0/ 0// 0/ / 0 /0 // /0// /0//

فعـــول فعـــول فعـــولن فعـــل فعـــولن فعـــولن فعـــولن فعـــل

ومـــا لـــي سِـــوَاكَ ألـــوذُ بـــه ليمحـــوَ مـــا فـــات مـــن زلتـــي[1]

0// 0/ 0/ / 0/ 0/ / /0// 0// /0 // /0/ / 0/ 0/ /

فعـــولن فعـــول فعـــول فعـــل فعـــول فعـــولن فعـــولن فعـــل

ورغم بساطة البحر باعتباره سهل يسير فإنه تحمل ضخامة المعاني الروحية التي بثتها الشاعرة، وانسابت تفعيلته الصافية مع مقام الخوف والتوبة والإنابة، وكأني بها تحمله مضمون قوله تعالى: «تتجافى جنوبهم عن المضاجع يدعون ربهم خوفا وطمعا»[2].

وحملت البحر المناجاة و التوسل إلى الذات العلية بصفاتها العلى وأسمائها الحسنى. وقد ذكر عبد الله الطيب في النص الذي أسلفنا أن "المتقارب" يصلح لكل ما فيه تعداد للصفات:

وأنـــت الـــرحيمُ وأنـــت الغنِـــيْ وأنـــتَ المهـــيمنُ ذو القـــوةِ

0// 0/ 0// / 0// 0/0// 0// 0/0// /0// 0/0//

فعـــولن فعـــول فعـــولن فعـــل فعـــولن فعـــول فعـــولن فعـــل

وانسابت الذات الشاعرة مع انسيابية وحدة التفعيلة لتخشع أمام عظمة الإله وجلال قدره وعظيم سلطانه، وتتدلل بالتضرع إلى صاحب الجبروت والملكوت.

---

[1]. ديوان ورود من زناتة. ص 37.
[2]. سورة السجدة، الآية 16.

أَجِرْنِـــــي إلَهِـــــيَ يـــــا أَمَلِـــــي ويَـــــا كَاشِـــفَ الهَـــمِّ والكُرْبَـــةِ[1]

0// 0/0// 0/0// 0/ 0 // 0/// 0/ 0/ 0// 0 / 0 / /

فعـــــولن فعـــــولن فـــــاعلتن فعـــولن فعـــولن فعـــل

هذه القصيدة التي أخضعنا بعض أبياتها للتقطيع العروضي اكتسبت جماليتها الفنية من المماثلة والانسجام بين المضمون الصوفي والمسموع الإيقاعي الذي شكله صفاء وحدة تفعيلية البحر الشعري، فكانت نغمته الشجية دعما وسندا للوظيفة التعبيرية المتسمة بالقبض والحزن، لأن الذات الصوفية في النص راجعة آيبة من ذنب كموج يخشاه موج من فوقه سحاب، وهي بذلك تحترق بنار الندامة، لذلك هيأت الوعاء التعبيري الذي يستوعب أحزانها ويتماثل مع أشجانها.

ويلي بحرَ المتقارب "بحر البسيط"، المألوف لدى الشعراء «وهو من البحور الكثيرة الاستعمال، لزم الشعرية العربية منذ ظهورها، واتساق مع الذوات العربية وتفاعل معها، ومع كمالات الوجدان العربي، فارتسم في الشعر العربي ارتسام الذوات»، ومن جمالياته، ورونق شعريته انتظام نسقه من تردد تفعيلتين (مستفعل فاعل)، ونسبة اعتماده في الدواوين يبرز مدى اهتمام الشاعرة بهذا الإيقاع، ومن نماذجه:

مـوجٌ مـن الحُـبّ عـن ريـاكَ يَقْصِـينِي أنـا المحـيطُ وجسـمي ظِـلٌّ عُرْجُـونِ[2]

0/0/ 0//0// 0//0/ 0//0/0/ 0/0 / 0//0/0/ 0// /0//0//

مســـتفعل فـــاعلن مـــتفعلن فاعـــل متفعـــل فعـــل مســـتفعل فاعـــل

فَـيَحْطِمُ السُّـفُنَ، سُـفنَ الشَّـوقِ بَاذِخَهَـا ويُغْـرِقُ الخَلْـقَ فِـي طوفـانِ مَجْنُـونِ

[1]. ديوان ورود من زناتة. ص 41.
[2]. ديوان سآتيك فردا، ص40.

0//0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0// 0/// 0//0/0/ 0/ /0/ 0//0//

مـــتفعلن فـــاعلن مســـتفعل فعلـــن مـــتفعلن فـــاعلن مســـتفعلن فاعـــل

لعـــل نـــورَك إذ يُلْقَـــي علـــى بَصَـــرِي يُبْـــدِي إشـــارَتَهُو فـــي المـــاءِ والطـــينِ

0//0/ 0//0/0/ 0 /// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/// 0//0//

مـــتفعلن فعلـــن مســـتفعل فعلـــن مســـتفعلن فعلـــن مســـتفعلن فاعـــل

ولعل اختيار الشاعرة هذا البحر الشعري لم يكن ترفا أدبيا، وإنما أملته التجربة الشعرية، والحالة النفسية المفعمة بالحب الصوفي لمحبوب مقدس، فكيانها يحترق شوقا، جرف به طوفان الجنون (الحب – الشوق – باذخ – يغرق – مجنون)، فالمعجم الخاضع لتراتبية الحب والشوق والجنون توافق مع الإثارة الإيقاعية الناتجة عن ثنائية التفعيلة المتكررة في البحر، فَمَثَّلَ البحرُ البسيط المشاعرَ وتعددَها كتعدد تفاعيله، واستوعب سنفونية الأشجان والأحزان، لأنه على حَدِّ حازم القرطاجني «وتجد للبسيط بساطة وطلاوة»[1]، فجمالية الإيقاع في "الثلاثية" تجد تفسيرها في المشاكلة بين امتداد الزمن الإيقاعي والمضمون الصوفي، فطلاوة الشعرية انبعثت من طريقة انتظام المسموع بنبرة حزن المحبين، بنَفَس ثواق إلى الجمع والتواصل الروحي.

وقد جاءت الشاعرة بالبسيط بشطر تفاعيله: (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) وتصرف واسع في الزحافات في محاولة لجلب الإثارة الإيقاعية المناسبة لعرفانية الكتابة، وصوفية الإبداع، ومن نماذجه:

لَـــــنْ أَقْـــــبَلَنْ نُصُـــــحَا مِـمَّـــــنْ وَشَـــــى وَلَـحَـــــا[2]

0/// 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/

[1]. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، الطبعة 3، 1980م، ص 269.

[2]. سأتيك فردا، ص 35.

مســـــــــتفعلن فاعـــــــــل	مســـــــــتفعلن فعلـــــــــن
فَلَـــــــــوْ رَأَى جَسَـــــــــدِي	فِـــــي مَحْـــــوِهِ شَـــــبَحَا
0/// 0//0/0/	0/// 0//0//
مـــــــــتفعلن فعلـــــــــن	مســـــــــتفعلن فعلـــــــــن
لَارْتَـــــــدَّ عَـــــنْ ضـــــلَلٍ	وَقَـــــــامَ مُصْـــــــطَبِحَا
0/// 0//0/0/	0/// 0//0//
مســـــــــتفعل فعلـــــــــن	مـــــــــتفعلن فعلـــــــــن

إضافة إلى ورود بحر البسيط محذوف شطر تفاعيله في الصدر والعجز، فإن ظاهرة «الخبن» التي لحقت تفعيلة (مستفعلن) فأصبحت (مُتفعِلن) التي تتحول إلى (مفاعيلن)، وتواليها –كذلك- في كل (فاعلن) التي أصبحت (فعلن) وترددها في كل ضرب وعروض الأبيات باستثناء عروض البيت الأول التي حذف خامسها الساكن وسكن متحرك السبب الثقيل فأصبحت فَاعِلُن(0///0) ←— فَاعِلْ (/0/0). هذه التصرفات العروضية كلها من علل وزحافات النقص، جسدت أنَّات وأهات الشاعرة من وشاية الكاذبين وكيدهم.

وقد صور الوزن مظاهر التأزم التي توزعت على بعدين، بُعد أول يختزل تأزم العلاقة وتوثرها بين الشاعرة والواشي، واختلاف التصور لحالة الحب التي تحياه المبدعة، على أن الإحساس بالألم تزداد حدته لفقد من يقاسمها التجربة (لو رأى جسدي...)، دلت على الفقد (لو) كأداة امتناع لإنشاء الفائت غير المحقق في الماضي وانعدام تحققه في استمرارية الزمن، البعد الثاني مداره العلاقة بين الشاعرة ومحبوبها، وعمق التعلق الذي انبثقت منه المعاناة وتجسدت في (جسدي في محوه شبحا).

إن كل مظاهر الانفصال التي وقفنا عليها جعلت الأزمة النفسية ترتد إلى أعماق الشاعرة وتستقر فيها، وتَجَسَّدَ هذا الألم على صعيد البنية العروضية والصوتية،

فالزحفات والعلل بـ"النقص" عانقت البعد الدلالي لكشف جانب من جوانب النقص الذي يشوب علاقتها بالمحبوب، وتوتر العلاقة بين الأنا/الذات والغير الذي يُمَثِّلُهُ الوشاة. إن الإمكانات العروضية والتلوينات الصوتية كوصل حرف الروي بالألف الممدودة في الأبيات جميعها كشف عن بلوغ الانفصال درجته القصوى بانفصال كيان الشاعرة عن كيان الغير (الوشاة)، وعن كيان المحبوب باعتباره المخاطب الرئيس والمقصود بالشكوى والضجر.

ومن الأوزان الشائعة في أشعار أمينة المريني بحر "الكامل" «وهو أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات، وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله إن أريد به الحب فخما جليلا مع عنصر ترنمي ظاهر»[1] وهو من البحور الصافية المؤسسة على تفعيلة واحدة (متفاعلن) تتكرر ثلاث مرات في الصدر ثم في العجز، ويتحمل التلوين الموسيقي بوروده تاما ومجزوء، هذه الميزات والخصائص استهوت الشاعرة فوظفت إيقاعه بنسبة جعلته يحتل المرتبة الثالثة في القائمة الإحصائية لتوظيف البحور الشعرية، وأغلبها في الديوان الأول الذي تضمن عشر قصائد، ومنها قصيدة «المرآة» التي «نظمت بعد فضيحة أخلاقية ضرت المجتمع المغربي سنة 1993[2]».

تلـــك المحـــارِمُ لُطِّخَـــتْ بِهَنَـــاتِ وَتَكَشَّـــفَتْ عـــن أفظـــع السَّـــوْءَاتِ

0/0/0/ 0//0/0/ 0//0/// 0/0/// 0//0/// 0//0/0/

مُتْفـــــاعلن متفـــــاعلن متفاعـــــل متفـــــاعلن متفاعـــــل متفاعـــــل

فَـــاكْفُرْ بمـــن تَخِـــذُوا الديانـــةَ سُـــلَّماً للغايَـــــةِ النكـــــراءِ والنَّـــــزَوَاتِ

0/0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/// 0//0/// 0//0/0/

متفـــــاعلن متفـــــاعلن متفـــــاعلن متفـــــاعلن متفاعـــــل متفـــــاعلن

[1]. المرشد إلى فهم أشعار العرب، الدكتور عبد الله الطيب، ح1، ص 246.

[2]. صدرت الشاعرة قصيدتها بهذه العبارة كعتبة موجِّهة لفهم النص وتيسير سبيل تلقيه، ديوان ورود من زناتة، ص 130.

أَللابِسِـــينَ مـــن الفضـــيلَةِ أَبْـــرُدًا تُخفـــي نُفُوســـاً تحتهـــا عَفِنَـــاتِ

0/0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/// 0//0/// 0//0/0/

متفـــاعلن متفـــاعلن متفـــاعلن متفـــاعلن متفاعـــل

أَلْحـــاملين أســـامياً براقـــةً تُنْمَـــى إِلـــى الصَّـــلَوَاتِ أَو عَرَفَـــاتِ

0/0/// 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/

متفـــاعلن متفـــاعلن متفـــاعلن متفـــاعلن متفاعـــل

أَلْغـــانمين مـــن المحـــارم مَكْسَـــباً ألبـــائعي الأعـــراضِ بالصَّـــفَقَاتِ[1]

0/0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/// 0//0/// 0//0/0/

متفـــاعلن متفـــاعلن متفـــاعلن متفـــاعلن متفاعـــل

هذا النص استعان ببحر "الكامل" مقتبسا منه صفة الكمال لمقاربة النقص والحزم السلوكي في المجتمع، فصفة البحر أماطت اللثام عن النفاق الاجتماعي الذي ينخر المنظومة الأخلاقية ويعصف بمكارم التزكية التي هي قوام المنهج الصوفي، فالشاعرة أحاطت بإشكالية ركوب "الدين" وخطابه أو مظاهره وهندامه –فقط- للتوارى خلفه بغية ممارسة القبائح (أفضح السوءات – النكراء – النزوات – البائعي الأعراض...)، فالنص جاء استنكارا شديدا على العتو في الأرض فسادا استغلالا للدين أو الانتماء الاجتماعي أو السلطوي[2].

وقد عالجت الشاعرة هذا التناقض في الشخصية بخطاب موازي للملفوظات اللسانية، حيث توسلت في الأداء الشعري "ببحر الكامل" وكأني بها تبث رسالة مشفرة بمعاني صوفية تدعو إلى الكمال الأخلاقي، والتكامل بين الظاهر الذي هو تردد للباطن المشحون عندهم بقيم المطلق فـ«إذا كان بناء الكل الباطني عند الصوفي هو أسلوب

[1]. ديوان ورود من زناتة، ص 130.
[2]. ينظر القصيدة، نفسه، ص 131.

تمثل الكل الثقافي، فإن استظهاره في القول والفعل هو أسلوب إبداعه الخاص»[1]،ويعرف بحر الكامل، أنه من البحور "الصافية" وهو ما يمكن استعارته بديلا لظاهرة الشَّرْحِ بين الممارسة والخطاب، فالشاعرة سعت في توظيفها العروضي إلى الدعوة إلى الكمال الأخلاقي والتكامل في مكونات الشخصية البشرية وصفاء وجدانها، مستغلة في ذلك جلجلة تفعيلات الكامل بعد أن لاحظت أن هول المأساة لا يناسبها إلا هذا الوزن.

ولعل هَوْلَ الفاجعة الأخلاقية التي هزت المجتمع جعلت الشاعرة ترسل موجات صوتية تنبيهية للمتلقي، وذلك عن طريق كسر النمط العروضي المتمثل في تسكين المتحرك الثاني من الفاصلة الصغرى لـ(مُتَفَاعِلُنْ ///0//0) والتي أصبحت (مُتْفَاعِلُنْ /0//0/0)، إن ترددها في النص يعد انزياحا صوتيا يفاجئ القارئ وينبهه إلى حجم وخطورة السلوك المُعَالَجِ في القصيدة.

2) شعرية السطر الشعري

جَنَحَت الشاعرة في أكثر قصائدها إلى النظم والكتابة بطريقة "السطر الشعري فيما يعرف بشعر التفعيلة الذي يعتمد التفعيلة وتكررها في السطر دونما اعتبار لمبدأ التساوي في عدد مرات تكرارها وترددها واستدعاء هذا النموذج الشعري في الكتابة المرينية هو تعبير منها عن تجربة جمالية تختلف كليا عن التجربة التي نقلها لنا التراث الشعري العمودي، بل إنها سايرت في هذا التبني التمرد على الموروث شكلا ورؤيا.

غير أن الكتابة بنمط التفعيلة وكسر الموروث العروضي لا يصطف دائما في خانة "السطر الشعري" وإنما تتأرجح بين شعرية "السطر" وشعرية "الجملة الشعرية" وهو ما سنتناوله في محور لاحق.

[1]. حكمة الروح الصوفي، ميثم الجنابي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، الطبعة الثانية 2007م، ص 307.

إن شعرية السطر الشعري مثل مرحلة توسطت الالتزام بعمودية البيت والثورة عليه بتبني نموذج الجملة الشعرية، فهو مرحلة تمهيدية لتجربة موسيقية جديدة اكتسبت جماليتها من قدرتها على احتواء مُتَّسَعٍ أرحب للبنية الدلالية.

والشاعرة أمينة المريني تعاملت مع التشكيل "الحر" في الإبداع الشعري منذ ديوانها الأول "ورود من زناتة" وحسبنا أنه تضمن ثمان قصائد من مجموع ثمان وأربعين، وعشر "ثلاثيات" في الديوان الثاني "سآتيك فردا" من أصل تسع وثلاثين، أما في الدواوين الثلاثة المتبقية فإن تكسير البنية فيها واضحٌ بيِّنٌ جليٌّ للرؤية البصرية دونما حاجة الإحصاء العددي. وقد تم خلالها تجاوز البنية العروضية للبيت والاكتفاء بالوحدة الموسيقية لتردد تفعيلة واحدة وتكرارها.

والرجوع إلى المنجز الشعري المدروس يبين أن الشاعرة تمرست نظريا قبل ممارسة هذا النموذج إبداعيا، وأظن أن اطلاعها على التجارب الشعرية المغربية والمشرقية مكنها من جمالية التوظيف الفني/الإيقاعي.

وبغض النظر عن معيارية العدد في تكرار التفعيلة على مستوى السطر، واختلاف النقاد في ذلك وتعدد آرائهم، مما تحفل به كتب النقد المعاصرة، فإن الذي يهمنا هو محاولة استجلاء مظاهر الجمالية التي يمثلها هذا النسق وعلاقته بالمكنون الدلالي للشخصية الصوفية وميولاتها الروحية.

ويعد ديوان «سآتيك فردا» نموذجاً للسطر الشعري، أوردت الشاعرة فيه حوالي ثمانية نصوص، نقدم منها قصيدة «حبيبي» كظاهرة تجديدية مواكبة لتطور الإبداع الشعري المغربي/العربي، تقول الشاعرة[1]:

(بكافِـــــكَ) تَنْسُـــــجُ هَـــــذِي العصـــــافيرُ مَوَّالَهَـــــا

0// 0/0// 0/0// 0/0// /0// /0//

[1]- ديوان سآتيك فردا، ص 52.

فعـــول فعـــول فعـــولن فعـــولن فعـــولن فعـــل

وَتَغْـــزِلُ أَشْـــجَارُكَ اللُّـــدْنُ فـــي السِّـــرّ سِـــرْبَالَهَا

0// 0/0// 0 /0// 0/0// 0/0// /0//

فعـــول فعـــولن فعـــولن فعـــولن فعـــولن فعـــل

وكَافُـــكَ تُلْهـــمُ عَيْنِـــي مِـــنَ النُّـــورِ شَـــلَّالَهَا

0// 0/0// 0/0// 0/0// /0// /0//

فعـــول فعـــول فعـــولن فعـــولن فعـــولن فعـــل

في قصيدة «حبيبي» جَسَّدَت أمينة المريني مظهرا جليا لاشتغال السطر الشعري بتجلياته الإيقاعية المختلفة النمط عن نسقية البيت، والاحتفاظ باعتماد التفعيلة (فعولن) المستمدة من البحر المتقارب، فاستطاع النموذج وما يُضَارِعُهُ من نصوص تَمْثِيلَ الممارسة المنفتحة عن طريق الهدم ومحو التقعيد والقوانين المسبقة في التشكيل الإيقاعي.

إن الخروج على قانون بناء البيت واستبداله بالسطر هو أول وَخْزٍ لسمع المتلقي وانْحِرَفٌ بلسان القارئ عن نمطية تناظر الصدر والعجز. وما كان لها أن تخرق قانون الشطرين المتناظرين إلا بغاية ورغبة «البحث عن سبل محدثة لكسب حرية أقدر على تلبية شروط تبدّل الحساسية الشعرية»[1]، وبحث مستمر في قوانين أخرى للعبور إلى باطن الرؤيا من مدخل الإيقاع، وربما يتضح ذلك من خلال ربط موضوع ثلاثية في الحب الإلهي باعتماد إيقاع "السطر" مدى قوة البنية العاطفية والعشقية التي دفعت إلى البحث عن شكل جمالي يسع عمق الرؤيا في أقصى درجات تَخَيُّلِهَا ونحتها في نظام إيقاعي بمقياس جمالي قادر -إلى حد ما- على جاذبية الأحاسيس والإضطلاع بتصريف مخزونها القابع في الذات العاشقة بشكل لا يمكن تصريفه في النظام الإيقاعي

[1]. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، ص 78.

الكلاسيكي، إن الاحتقان الانفعالي والحصر العاطفي كانا -لا محالة- وراء ارتياد "مُمْكِنٍ" مُوسِيقيا يستوعب الحساسية والذوق الصوفي.

ومن جماليات الإيقاع والدلالة في النص هو خضوع الأسطر للتفعيلة التامة[1]، فكل الأسطر ليست في حاجة إلى غيرها لتتميم الإيقاع خاصة الأخيرة منها، فتحققت الوقفة العروضية على رأس التفعيلة الأخيرة محذوفة السبب الخفيف، وتمازجت الوقفة العروضية بالوقفة الدلالية فيما عرف في النقد القديم بوحدة البيت.

إن السطر الشعري في تجربة أمينة المريني استطاع تحقيق نوع من «التساوق الجمالي بين الشعور والصورة التعبيرية»[2]، باعتباره آلية تعبيرية ووسيلة إيقاعية يعكس فيه الإبداع الشعري التدفق العاطفي والرؤيوي، غير أن ثَمَّةَ إشكالا يطرح وهو أن العاطفة –أحيانا- تكون تارةً مِدْرَارَةً فيصبح السطر الشعري بإمكاناته الرَّحْبَةِ -مقارنة مع قيود البيت وضوابطه- عاجزا عل استيعاب المكنون وتصريف الاحتقان الاِنفعالي، لأنه كلما اتسعت الرؤيا ضاق السطر على التحمل لما يميزه من معقولية الحجم الذي يجب ألا يتعداه، وهو ما دفع النقد إلى القول «أن فكرة السطر الشعري قد حلت مشكلة الدفقة السريعة أو القصيرة، ولكنها لم تحل مشكلة الدفقة الممتدة إلا جزئيا، وكان لابد عندئذ من تطويع الشكل التعبيري للشعور مهما امتدت دفقة هذا الشعور، ومن هنا كان الخروج إلى ما سمّيناه بالجملة الشعرية»[3]، والمتمعن بعين نقدية، الدارس بآليات تحليلية أصيلة يدرك أن الحقل الصوفي المتحكم في البنية الإبداعية والمرجعية الشعرية لأمينة حتم البحث عن توظيف إمكانات أكثر اتساعا من محدودية السطر الشعري لتضمين جزء من اتساع الرؤيا الصوفية الوجدانية، لذلك نجد شاعرتنا في كل أطوار مسيرتها الشعرية تنظم على نهج ما يعرف في المجال الإيقاعي بتقنية «الجملة الشعرية».

---

[1]- عرف محمد بنيس التفعلة التامة بقوله: " ولانقصد بها ما ذهب إليه القدماء عندما حددوا عدد التفاعيل في كل شطر من الأشطر المتساوية، ووصفوا البيت عند وجودها التام. ولكننا نرمي فقط إلى البيت الذي تكون جميعُ تفاعيله، وخاصة الأخيرة منها، بغير حاجة لجزء آخر لتتميم الإيقاع الناقص في آخر البيت"، ينظر طتاب: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية" ص 83.

[2]. الرمز والإيقاع في شعر محمود درويش، عبد الغني الخالدي، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، الطبعة الأولى، فاس، المغرب، 2015م، ص 94.

[3]- الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار الثقافة، بيروت لبنان، ص 109-110.

3) شعرية الجملة الشعرية

شكل الامتداد المعنوي في المنجز الشعري لأمينة المريني محفزا أساسا لاستمداد عناصر إيقاعية جديدة، فالدلالة الصوفية والمعاني الروحية بلورت لنفسها في الدواوين مساحة موسيقية لا تخضع للنظام التقليدي الصارم المتمثل في وحدة البيت والقافية والروي، وفي نفس الوقت تجاوز محدودية السطر الشعري، والتطلع إلى الأفق الذي يمكن أن يطاوع الفيض الإبداعي، فكانت «الجملة الشعرية» "تطورا وارتقاء" طبيعي في الانتقال من عمودية الشعر وقَيْدِ "السطر" إلى هدم المنجز وبنائه من جديد بما يكفل لها الاستجابة للتعبير عن مواقفها وتطلعاتها وتجربتها الشعرية.

ومن تجليات الثورة العروضية نقدم نموذجا مقطعيا من قصيدة «مكاشفات» التي عنون بها الديوان الرابع، تقول الشاعرة[1]:

أنَـــا شـــارِبُ الكَـــأسِ //0/0 //0/0 / فعـــولن فعـــولن ف

كَـــأسِ الجُنـــونِ /0/0 //0/ عـــولن فعـــولُ

أنَـــا شـــارِدُ التِّيـــهِ //0/0 //0/0 / فعـــولن فعـــولن ف

والـــوَحشُ قـــد أَلِفَـــهُ /0/0 //0/ 0// عـولن فعـول فعـو (فعـل)

أنَـــا شـــارِحُ الوَجـــدِ //0/0 //0/0 / فعـــولن فعـــولن ف

مَتْنـــاً عَصـــيًّا /0/0 //0/0 عـــولن فعـــولن

وفـــي الوَجـــدِ لِلحَـــرْفِ //0/0 //0/0 / فعـــولن فعـــولن ف

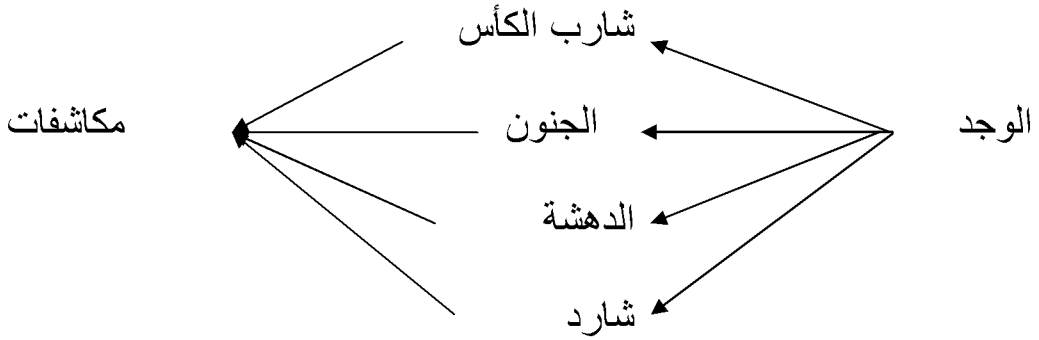
مـــا خَسَـــفَهُ /0/ 0// عـــول فعـــل

أنـــا السَّـــاكنُ الدَّهشَـــةَ //0/0 //0/0 // فعـــولن فعـــولن فعـــ

[1]- ديوان مكاشفات، ص 143.

الدَّمعـــــــةَ المُجتبـــــــاةَ[1] 0/0 //0/0 /0// ولـــــن فعـــــولن فعـــــولُ

إن الوجد الصوفي في القصيدة مغادرة للحس تجاه التّيه والجنون والسكر الحسي وهي حالة من مظاهر الفناء ودرجة من درجاته، وهو الذي يؤدي إلى "المكاشفات" التي عنونت بها القصيدة، إن هذه الحالة النفسية التي تحياها الشاعرة بأطوار ومراحل صوفية يمكن تشخيصها في الترسيمة التالية:



إن هذا الكيان المغمور في طبقات الوجد الصوفي لم يسعف الشاعرة في الالتزام بمعيارية القوانين الصوتية كما هي متعارف عليها عند القدامى من خلال التقيد بدوائر الخليل ابن أحمد الفراهدي وبحوره، بل تدفق العاطفة وقوة انفجارها إبداعا كسر نظام البيت العمودي بنظامه العروضي لكنها ملتزمة بنظام آخر هو نظام التفعيلة.

وقد اختارت لقصيدتها تفعيلة المتقارب «فعولن» وهي تفعيلة صافية غير مركبة بأخرى للدلالة على صفاء الوجدان الصوفي وخلوه من حب آخر غير الحب المقدس للذات الإلهية، وإذا كانت حاولت في هذا المقطع الموازنة بين عدد التفعيلات في الأسطر الشعرية، فإنها في القصيدة –عموما- شكلت توزيع التفعيلات في وحدات صوتية مغايرة للنظام التقليدي، مثل قولها في نفس القصيدة.

أغيـب إذا مـا تشـظّى //0/ //0/0 //0/0 فعـــول فعـــولن فعـــولن

زمانٌ //0/0 فعولن

[1]. ديوان مكاشفات، ص 143.

ومـــــاج الـــــرّواء[1] //0/0 0/0// فعـــــــــولن فعـــــــــولن

يتبين لنا من تقطيع الأسطر الشعرية أن الشاعرة لم تلتزم بالتوزيع المقياسي لعدد التفعيلات في المقطع، وإنما تراوح عددهم بين التفعيلتين والثلاث تفعيلات، فيما يتقلص العدد إلى تفعيلة واحدة كما هو في السطر الثاني من المقطع. ومثل هذا التشكيل الهندسي يخلق موسيقى تتسم بالتنوع النغمي المتردد على سمع المتلقي.

ومن التجارب الثرية في هذا النمط، القصيدة التي بها عُنْوِنَ الديوان الأخير من عملها الشعري "خرجت من هذه الأرخبيلات" :

سلاماً على القَادمينَ فـعـولـن فـعـولـن فـعـول

/0// 0/0// 0/0//

مِن الغَيبِ لِلغَيبِ فـعـولـــن فـعـولـــن فـــ

/ 0/0// 0/0//

في صَهوةٍ عـولـــــــن فـعـــــــو

0// 0/0/

كَانسيَاب الغَمامِ لـــن فـعـولـــن فـعـــولن

0/0// 0/0// 0/

وفي المقطع الثاني من القصيدة تنهج نفس المنحى الإيقاعي:

نَحِيباً عَليّ //0/0 /0// فعـــــــولن فعـــــــول

خَرجتُ إلى أَيْكةٍ //0/ //0/0 0// فعـــول فعـــولن فعـــو

[1]. نفسه، ص 147.

في أَقاصِي الجِنَانِ	/0 //0/0 //0/0	لـــن فعـــولن فعـــولن
رَفيقِيَ أعمَى	//0/0 /0/0	فعـــولن فعلن(فاعـــل)
ولاَ رِجْلَ لي	//0/0 //0	فعـــــولن فعـــــل
وحينَ اصطِبَاحِ	//0/0 //0/	فعـــــولن فعـــــول
الشُّموسِ علَى ضفَّةٍ	0 //0/ //0/0 //0	ن فعـــول فعـــولن فعـــو
مِن جُمانِ	/0 //0/	لـــــن فعـــــو ل
حَبَوتُ على سَفْحِ	//0/ //0/0 /	فعـــــول فعـــــولن ف
عُمْري	0/0/	عـــــــــــــــولن
أُمَدِّدُ خَيطاً	//0/ //0/0	فعـــــول فعـــــولن
إلى قمَّةِ المَوت	//0/0 //0/0 /	فعـــــولن فعـــــولن ف

بَعد ذُبولِ /0/ //0/ عـــــــول فعـــــــول

نَشيدِ الكَمَانِ //0/0 /0// فعـــــــولن فعـــــــولن

الشاعرة في هذه القصيدة -كما هو في الدواوين الثلاثة الأخيرة- استجابت لذكاء المتلقي ووعيه الذي لم يعد مأسورا للموسيقى التقليدية، في ذلك راحت تبحث عن موارد نغمية جديدة، فاتسعت رؤيا البحث في تعميق الحداثة الإيقاعية بتبني نموذج موسيقي يقدم المعنى ويستوعب التخييل الشعري، فالمخيلة الشعرية لأمينة بآلياتها الفكرية والإبداعية والتعبيرية أبت سجن تجربتها في سِياجِ التقليد من جهة، ومحدودية السطر من جهة ثانية، لأن ثراء الفكرة وقوة مدلولها يتطلب نوعا من الإمتداد التعبيري، ومنها تفرض الضرورة الإيقاعية نفسها لتواكب خصوصية التجربة.

وساهم في بناء الجمل الشعرية في المقطع مجموعة من الآليات والوسائل التركيبية، وهي في مجموعها تقنيات تحافظ على انسجام النص واتساقه داخليا، وتناسب الترابط الإيقاعي باللجوء إلى تقنية التدوير العروضي، أما التقنيات المعتمد عليها فيمكن رصد بعضها من خلال:

- ✓ ربط السطر الثاني بالذي بعده بتعلق مركب الجار والمجرور بالفعل (خرج) الذي جاء مسندا إلى الفاعل إعرابيا المنفذ دلاليا.
- ✓ ارتباط الفعل (خرج) بالجملة الاسمية (رفيقي أعمى) على سبيل الحالية لأن الجمل بعد المعارف أحوال، وصاحب الحال ضمير بارز بصورته البصرية متصل بالحمل، ومعروف عند النحاة أن الضمير هو سيد المعارف وأولها. ونفس التركيب بين الحال وصاحب الحال نجد بين السطرين التاسع والحادي عشر (حَبَوْت ⟵ أمدد خيطا).

- ✓ تعلق الظرف الزماني المتقدم على فعله في جملة استغرقت خمسة أسطر بدءاً من السطر السادس توزعتها تسع تفعيلات وتقدم الظرف على الفعل يوحي بتعلق الفعل بالظرف من الناحية الدلالية وليس العكس المقعد في المقاييس النحوية.
- ✓ داخل الجملة الشعرية الأخيرة ينبثق الارتباط الدلالي الموازي للاتساق التفعيلي من خلال -كذلك- الفعل وظرفه: (أمدد ⟵ بعد).

هذه بعض الترابطات الدلالية/التركيبية في المقطع، والتي لم ندرجها حشوا أو زيادة، وإنما لتوضيح واستجلاء التدوير الدلالي الموازي للتدوير (التفعيلة) في النص، وهنا يكشف لنا النص عن قيمة جديدة من جماليات الجمل الشعرية المتجانسة مع الحقل الدلالي، فهي قوة تعبيرية، وجمالية صوتية تعكس حركية موازية بين النغم والبعد التواصلي في النص، فالتدوير والامتداد التفعيلي داخل "الجملة" يفتح أعيننا على الحساسية التواصلية للفاعلية الإيقاعية التي اقتضت خطية متنامية بين الأسطر لبناء نموذج من التنامي الإيقاعي لتعميق القوة الرؤيوية في القصيدة واتصاله بالجانب الخيالي أي اللغة الشعرية.

وإذا كانت الجملة الشعرية في النص استمدت أساس تفعيلتها من التراث الإيقاعي/العروضي معتمدة تفعيلة «المتقارب»، فإنها وسعت البنية السمعية عبر تطوير التوزيع والتردد وتجاوز نمطية الزحافات والتعالي على المتاح من العلل، وبذلك يتسع هامش البنية الإيقاعية ليشمل مختلف المساحات سواء المنتظمة –سلفا- أو القابلة الانتظام لخلق لوحة متعددة الألوان الموسيقية، فاتسم النص بالإبداع لأن الأسرار الصوفية المعنوية في النص حاصرت ذات الشاعرة وأجبرتها على الابتكارية الفاعلة لتفجير المدلولات بصورة واعية للفعل التأملي، وهو ما جعل النص يتسم بأسلوبية صوتية فيها نوع من العدول عن الظواهر التقليدية، إن لم نقل التفاعل بين العرف وتحديد الرؤيا العروضية، إن قيمة التفاعل في النص يمكن اعتبارها قيمة حيوية ولدت لنا في العملية الإبداعية نموذجا راقيا لتوظيف الجملة الشعرية التي فتحت باب الاستجابة للصوغ

والتشكيل آخذة بعين الاعتبار الاستجابة لأعماق الرؤى الاشارية في المُرَكَّبِ الميتافيزيقي الصوفي.

والخلاصة التي يمكن أن ننتهي إليها في هذا المبحث هو أن شاعرتنا أمينة المريني تدرجت في نظمها من مرحلة الالتزام العروضي إلى السطر الشعري ثم إلى أسلوبية الجملة الشعرية، فتجربتها الوجدانية بعواطفها المتأججة بالحرق الصوفي لم يسعها نموذج إيقاعي واحد، بل حكمتها الميولات الباطنية، فحركة النفس كانت محركا أساسا لاصطفاء الأوزان والانضباط لقوانينها، أو الثورة عليها وتجاوزها.

إن عمق الرؤيا الفنية حَوَّلَ مفهوم التلقي الإيقاعي من مجرد الفاعلية الصوتية إلى مدلول بصري تتنامى معه الدلالات، ولأجله أحدثت المبدعة انعطافا في أسلوبية الانتقاء الإيقاعي بشكل تفاعلي تتعدد فيه الاستمدادات القابلة الانتظام، وعليه تؤسس العبور إلى السطر الشعري ومنه إلى إيقاع الجملة الشعرية، ولم يكن الاختيار هذا نَافِلَةً شكلية، وإنما شعرية صوتية مفتوحة تسعى إلى مواكبة التجربة واستجلاء الكامن في الكيان الباطني، فالتدرج العروضي عند أمينة بمثابة تحرر نحو عوالم فسيحة، وهو ما يمكن أن يعكس مفهوم الشعر في التجربة المدروسة من كونه يرفض الانغلاق أو التقوقع في قوالب جاهزة لأن رهان التجديد والانفتاح لازم الكتابة منذ بواكرها الأولى كتأسيس ببعد تجريبي فرضته الرؤيا وحركة الحساسية الجديدة.

ثانيا: القافية

1) التعريف اللغوي والاصطلاحي

القافية في اللغة تطلق على آخر الشيء و منها سميت قافية الشعر لأنها تقفو البيت كله[1]. والأزهري نقل في معجمه عن ابن عبيدة ما يلي: وقافية كل شيء آخره، ومنه قافية بيت الشعر[2]

وفي الاصطلاح، فقد تعددت الآراء بشأنها واختلفت وهذا البحث ليس مجال جرد التعريفات المتباينة، وإنما يكفي تأطير المفهوم بما استقرت عليه قناعاتنا، وارتضيناه مدخلا يخدم الدراسة التطبيقية ويوجهها. فالذي يهمنا أنها ركن من أركان الإيقاع الخارجي، وحددها الخليل بن أحمد الفراهدي بقوله : «هي آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يَلِيهِ مع حركة ما قبله»[3] وعلى هذا الرأي تكون القافية مرة بغضَ كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين[4].

وكان حازم القرصاجني من السابقين إلى «تلقي» القافية والتنبيه إلى مكانها في المكون الشعري، وإن كان سياق النص الذي سنورد يُحاط بالطابع النقدي، غير أنه دليل على أصالة عنصر القافية في تلقي الشعر العربي، يقول: «وأنت تجد الآن الحريص على أن يكون من أهل الأدب المتصرفين في صوغ قافية أو فقرة من أهل زماننا يرى وصمة على نفسه أن يحتاج مع طبعه إلى تعليم معلّم أو تبصير مبصّر، فإذا تأتى له تأليف كلام مقفى موزون، وله القليل الغث منه، بالكثير من الصعوبة، بأى وشَمَخَ، وظن

---

[1]- كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهدي، تحقيق مهدي المخزوني و إبراهيم السمرائي، دار مكتبة الهلال، ج 5، ص 221.

[2]- جمهرة اللغة، ابن دريد، دار صابر، بيروت، ج 3، ص 156.

[3]- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 246.

[4]- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، أبو علي الحسن بن رشيق، تحقيق محمد عبد القادر أحمد عطا، ج1، ص 159، (م س).

أنه قد سامى الفحول وشاركهم، رعونة منه وجهلا، من حيث ظن أن كل كلام مقفى موزون شعر»[1].

القافية بهذه المعاني التي استقيناها من قديم النقد وحديثه تجمع على الدور الرئيسي ضمن المكون الشعري، فما القيمة الجمالية للقافية في دواوين أمينة المريني؟ وما مساهمتها في تحقيق انسجام النص؟ وما التلوينات التي وردت بها؟ وما هو الخطاب الموازي الذي حوته وأضافته للخطاب المنطوق؟

2) الدلالة والقافية

هذا الموضوع الموسوم بالدلالة والقافية هو استجابة للفرضية التي انطلقنا منها في بداية الفصل ، وبه ندافع نظريا عن موقفنا الذي ربطنا خلاله الموسيقى بالمعنى والدلالة، على أساس أن البرهنة الحقيقية هي التطبيقات التحليلية التي نمارسها في هذا البحث؛ أي أن النصوص النقدية المقدمة هي تمهيد مُنِيرٌ للجوانب التطبيقية وموجه لها، وأول نص يمكن استثماره في هذا الصدد ما استقيناه من الكتاب القيم لجَان كوهن: «القافية ليست وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها من الصور، لا تظهر وظيفتها الحقيقية، إلا في علاقتها بالمعنى»[2].وصاحبة كتاب "فن التقطيع الشعري والقافية" ترى أن «القافية كثير ما توحي بالمعنى الجميل أو أنها تُحَوِّرُ الفكرة الشعرية إلى ما هو أجمل من الأصل، وليست القافية حجرة عثرة أمام الشاعر، بل على العكس، فهي تبعده عن الفوضى والضياع في خضم المعاني الشعرية المتشبعة، ولكن الشاعر يجب أن يكون بارعا في اختيار قافيته، براعته في اختيار البحر للغرض الشعري الذي يريد النظم فيه»[3]. ومن جمال القافية أن ترد متماثلة وتَشَابُهها لا يعني

---

[1]. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، الطبعة 3، 1980م، ص 27.

[2]. بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، الطبعة الأولى، 1986م، ص 84.

[3]. فن التقطيع الشعري والقافية، صفاء خلوصي، منشورات متكبة المثنى، بغداد، الطبعة الخامسة، 1977م، ص 222.

الاستمرار في نفس المعنى بل إيحاء وإِذْنٌ باختلاف المعاني وتنوعها، يقول "هوبكنس": «هناك عنصران في جمال القافية بالنسبة إلى الذهن وهما تشابه الأصوات أو تماثلها واختلاف المعاني أو تباينها»[1] واقتباس "جان كوهن" لنص "هوبكنس" هو تبني ضمني لرأيه لطبيعة العلاقة بين الإيقاعي والمعنوي، لأن القافية تكرار موسيقي/صوتي في آخر البيت أو الأسطر يربط نَغَمَ النص بنوع من الوحدة والانسجام، تتمركز حولها الدلالة أو جزء منها، أما صاحب كتاب "نظرية الأدب" فإنه يرى «أن للقافية معنى، وأنها بذلك عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشعري»[2].

على ضوء هذه النصوص النقدية نسعى إلى مقاربة الصوتي والدلالي في ارتباطه بالسياق العام للتجربة الشعرية.

3) اشتغال القافية في المتن الشعري؛ من الوحدة إلى التشاكل

3-1) معيار الالتزام

المعيار الكمي للقافية نقصد به حيز الفضاء الذي تستغرقه القافية من البيت أو السطر، وقد ميز علماء هذا الفن بين خمسة أنواع من القوافي، وهي:

- ✓ قافية مترادفة: وهي التي يكون ساكناها مجتمعين (ºº).
- ✓ قافية متواترة: يكون بين ساكنيها حرف واحد متحرك (º-º).
- ✓ قافية متداركة: يكون بين ساكنيها حرفان متحركان (º- -º).
- ✓ قافية متراكبة: ما اجتمع فيها بين الساكنين ثلاث حركات (º- - -º).
- ✓ قافية متكاوسة: هي قافية يكون بين ساكنيها أربع حركات (º- - - -º).

---

[1]. بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ص 47. (م.س)

[2]. نظرية الأدب، "أوستن وارين" و"رينه ويليك"، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1985م، ص167.

وبالنظر إلى البنية المقطعية لإيقاع النهايات نلمس تنوعا في التوظيف القافوي عند أمينة المريني، ويهمني جرد وإحصاء مختلف التشكيلات القافوية الواردة في الدواوين الشعرية، إلا أنني سأقتصر في هذا المبحث المهتم بمعيار الكمي على القصائد المنظومة عموديا، أي التقليدية، المعتمدة نظام الصدر والعجز، لأنها تتسم بوحدة القافية مما يسهل القبض عل الأنواع المُعْتَمَدَةِ في النصوص، أو تلك التي نظمت بطريقة السطر الشعري معتمدة وحدة القافية، وهذه الخاصية الثانية لن تتوفر إلى فيما ورد في الديوان الثاني "الثلاثيات" ونضيف ميزة ثالثة للقصائد التي سيشملها الإحصاء، وهي القصائد التي جاءت بموضوعة صوفية، وعليه يتم إقصاء القصائد التي وردت في مواضيع أخرى غير التوجه العرفاني. والجدول الآتي يكشف حجم التوظيف الوارد في القصائد:

	متكاوس 0////0	متراكب 0///0	متدارك 0//0	متواثر 0/0	مترادف 00
ورود من زناتة		تسع قصائد 09	ثمان قصائد 08	اثنا عشرة قصيدة 12	ثلاث قصائد 03
سآتيك فردا		خمس قصائد 05	سبع قصائد 07	ثمان عشرة قصيدة 18	أربع قصائد 04
ديوان مكابدات		قصيدتان 02		قصيدة واحدة 01	
ديوان مكاشفات		قصيدتان 02		ثلاث قصائد 03	

خرجت من هذه الأرخبيلات		مقطع من قصيدة فقط وبقية القصيدة اعتمدت الشاعرة نظام السطر فنوعت القافية			
المجموع		19	15	34	7

واستقراء لهذا الجدول التوضيحي التفصيلي لِكَمِّ التردد القافوي حسب عدد القصائد، نستنتج أن القافية المتواترة تصدرت ترتيب التوظيف ب 34 قصيدة، وتليها المتراكبة 19 قصيدة، فالمتداركة ب 15 قصيدة، ثم 07 قصائد للمترادفة، أما المتكاوسة فإنها تغيب في اهتمام الشاعرة أمينة المريني.

وفيما يلي نورد بعض النماذج والأمثلة لهذه التلوينات الصوتية التي شكلت أو بالأحرى منها تشكل جزء من الإيقاع الداخلي للمدونة الشعرية المرينية:

❖ ***قافية متراكبة:*** مثل قصيدة "صحوة"[1]:

قالَـــتْ وبَـــرْقُ الثنايـــا الـــدّلُّ والنّـــزَقُ:

"صَـحَوْتَ... يَـا... والصّـبا مـن ثَـوْبِكُمْ عَبِـقُ!

أتَخْلَـــعُ البُـــرْدَ فـــي أزهـــى مواسِـــمِهِ

ومـــا يَصُـــدُّ الهَـــوَى إِمَّـــا رَمَـــتْ حَـــدَقُ؟

فقلـــتُ: "إِنّ معـــي ربـــي سَيَعْصِـــمُنِي

ألـــيس يَهْـــزِمُ جَـــيْشَ الظُّلْمَـــةِ الفَلَـــقُ؟

التزمت الشاعرة في "الثلاثية" ببنية مقطعية موحدة في إيقاع النهاية هي الفاصلة الصغرى (0///0) يتصدرها الساكن المتم للقافية، وقد أكسبت البنية المقطعية الخاتمة للأبيات بُطءاً لتوالي ثلاث حركات.

[1]. ديوان سآتيك فردا. ص 50.

وحاولت رفع هذا البطء النغمي في النص بجلب بعض الإشارات الموسيقية كتماثل بعض الوحدات الصوتية التي تشكل القافية أو هي جزء منها (عَبِقُ – حَدَقُ – فَلَقُ) إذ نجذ تماثل الوزن الصرفي بين (حَدَقُ) و(فَلَقُ) "فَعَلُ"، وتشاكلها مع عَبِق (فَعِلُ) بكسر العين.

والشاعرة بقدر ما كانت مبدعة صاحبة صنعة شعرية، بقدر ما كانت موجعة بالمكابدة الصوفية، فاهتمت باجتلاب ما يمكن أن يعكس نفسيتها، حيث وشحت "قافيتها المتراكبة" باعتماد حرف "القاف" رويا، وترديده أربع مرات في البيت الأول، ما يوحي أن الشاعرة ولَّت وجهها شطر سورة "الفلق" ذي الفواصل المنتهية به كما جلبت دلالات جاهزة من المعاني القرآنية تخفيفا على القارئ من بطء القافية التي اختارتها متراكبة.

هذه التقنية الفنية يقصد بها "حسن الغرفي" النص والنص الموازي، أي كل ما له علاقة حوارية مع النص لغرض مهم[1]، وقد تجلى ذلك في النص المدروس على مستوى علاقة التقفية بالفاصلة القرآنية، فهذا التناص المتداخل مع نص خارجي ينتج «فهوم وتأويلات جديدة، وينفتح على معطيات تقع خارجه، ويثري ويوسع أفق ومدى تداوله»[2].

وبذلك مضت الثلاثية الشعرية في مبناها محاكية سورة «الفلق» المتميزة بانتهاء فواصلها بالفاصلة الصغرى المتصدرة بساكن والمبنية على حرف "القاف"، إن ثقل القافية وبطئها الذي سعت الشاعرة إلى تخفيفه وموراته بآليات كالتي ذكرنا، يعكس بصورة رمزية ثقل وحال الذات الصوفية وغربة وجدانها ساعية إلى الخلاص بالرجاء في معية الله (إن ربي معي سيعصمني).

❖ *قافية متداركة:*

تقول في قصيدة لها بديوان "ورود من زناتة" عنونتها بـ"توبة":[3]

---

[1]. البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، حسن الغرفي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989م، ص 114.
[2]. بهجة قراءة النص الشعري وتداوله، وأمجد مجذوب رشيد، منشورات محترف الكتابة، المكتب المركزي، فاس. الطبعة الأولى، 2014م، ص 37.
[3]. ديوان ورود من زناتة، ص 37.

إذا جَـــــنَّ ليلـــــي سَـــــخَتْ دمعتِـــــي

وأوقـــــدَ خـــــوفِي لَظَـــــى زفرتِـــــي

ولُـــــذْتُ ببابـــــك يـــــا خـــــالقي

فبابُـــــك أوســـــعُ للتوبـــــةِ

بســـــطْتُ إليـــــكَ أكـــــف الـــــدُّعَا

ولـــــي مَطْمَـــــعٌ فـــــي نَـــــدَى رَحْمَـــــةِ

ومـــــا لـــــي سِـــــوَاك ألـــــوذُ بـــــه

ليمحـــــوَ مـــــا فـــــات مـــــن زلتـــــي

فـــــإني مســـــيءٌ أُرَجِّـــــي التـــــوابْ

وإنـــــي ضـــــعيفٌ أخـــــو ذِلَّـــــةٍ

هذه الأبيات التي سقناها على سبيل التمثيل مطلع لقصيدة مطولة مكونة من 42 بيتا،كلها في الابتهال والتبتل إلى الله والتودد إليه توبة وإنابة.

التزمت الشاعرة فيها بقافية متداركة (0//0)، وهي قافية متسمة بسرعة النطق وخفت التلفظ وعذوبته، وتضافرت آليات أخرى مع القافية لخلق نمط إيقاعي في نهاية الأبيات كالتوازي الصرفي في بعض الكلمات الأخيرة التي وقعت القافية جزءا منها (زفرتي – توبة – رحمة – زلتي...)، ومما زاد السرعة والخفة وعمقهما التزام الشاعرة ببنية موسيقية موحدة، إن هذه السمة الإيقاعية الخارجية ترديد للشعور الباطني، وانسجام مع روح التجربة الروحية لوجدان صوفي يطمع في التوبة إلى الله والإنابة إليه، ومن أدبيات المعرفة الصوفية أن "التوبة" هي المقام الأول الذي ينهجه السالك، ومن أعراف القوم «التخلية قبل التحلية»، فالمبدعة متعجلة أمرها في أن تكون «أوابة» مسرعة بمنطق الأمر القرآني «ففروا إلى الله»[1]، إن روح التجربة الصوفية ظهر وبرز على

[1]. سورة: سورة الذاريات، الآية 50.

مستوى إيقاع التقفية، لأن «القافية ليست جوهرا مقصودا لذاته في الشعر، بل هي اجتهاد لخلق نوع من الموسيقى، بتعاون مع الوزن، في معاونة الانفعال الشعري على الوصول إلى الأدن ثم إلى القلب»[1]

❖ قافية متواثرة:

هذا النوع من التقفية هو السائد المهيمن في الدواوين، وردت نسبته أكثر من أي نوع آخر، ورد في حوالي 36 قصيدة؛ خاصة العمودية منها و03 مرات في مكاشفات، ومرة واحدة في ديوان مكابدات.

ومن نماذج هذا النوع:[2]

لَيلُهـــــا وجـــــدٌ وسُـــــهدُ وجُنـــــــــونٌ.. مُسْـــــــــتَبِدُّ

وصَـــــحارَى مِـــــن دُمـــــوعٍ تِيهُهـــــا لـــــيسَ يُحَـــــدُّ

وَاشـــــــتِياقٌ.. لِحَبِيـــــــبٍ مـــا لَـــهُ فـــي الكَـــونِ نِـــدُّ

هذه الأبيات مطلع لقصيدة عنوانها «مقام الوجد» يبلغ عدد أبياتها 21 بيتا، صدرت الشاعرة النص بعد العنوان بعبارة (المكاشفة الثامنة عشر)، اختارت لها المبدعة قافية متواثرة يتوسط ساكنيها متحرك واحد (0/0) وميزت المبدعة قافيتها بتضعيف حرف الروي الذي هو جزء من القافية في تسعة أبيات من القصيدة (مستبدّ، يحدّ، ندّ، سدّ، رَدَّ، يَرُدُّ، تُعَدُّ، خدّ)، فتشاكل السبب الخفيف مع التضعيف أكسب إيقاع القصيدة بعدا وجدانيا يناسب مضمون النص في الحب الإلهي والوجد الصوفي.

❖ قافية مترادفة:

هذه القافية التي اجتمع في آخرها ساكنان تخص القوافي المقيدة، وهذا (المتواتر) لم يرد في المنجز الشعري لأمينة الخاص بالنظم العمودي الوجداني أو بنظام السطر

---

[1]. حركية الإيقاع في الشعر العرب، حسن الغرفي، إفريقيا الشرق، 2001م، ص 73.
[2]. ديوان مكاشفات، ص 122.

الشعري الملتزم بوحدة القافية إلا في سبعة قصائد؛ ثلاثة في ديوان "ورود من زناتة" وأربعة في ديوان "سآتيك فردا"، ومن نماذجه ثلاثية "قوة":

خَلْـفَ الصلصـالِ البَـاذِخِ كافـات أَزَلِيَّـهْ. هـل تُشْـعِلُ أسـرارْ
الصـــمتِ/البوحِ/ الرشـــحِ/النَّبْضِ/الدَّفْقِ/البســـطِ/القـــبضْ
يـا المتَـوَهِّجُ فـي كَـفِّ (الكـافِ) القـاهرِ مِثْـلَ زُجَـاجٍ مَكْسُـورْ؟[1]

ومن أمتلثها في ديوان "ورود من زناتة"[2]:

تجلـــى الكمـــال وســـحر الجمـــالْ
فســـبحتُ لله مَـــوْلَى الجـــلالْ
أعـــذراءُ، مـــا أنـــتِ؟ جنيـــةٌ
أمِ انْسِـــيَّةٌ مـــن بـــديع الخيـــال؟
أمَ انْـــتِ مـــلاكُ الســـماءِ اللطيـــفْ
ونِـــدُّ البـــدور وتِـــرْبُ الهـــلال؟
ولحـــنُ جنـــانٍ يعيـــدُ الحيـــاهْ
لِصَـــبٍّ كحـــالي، بـــرومُ الوصـــال

تعمدت في هذا النوع من القافية أن أدرج نموذجين شعريين يجمعهما البعد الصوفي، لكنهما مختلفان في المشاعر والإنفعالات، حيث تتبدّى الذات الصوفية في النص الأول متشظية مثقلة بدنس الطين والصلصال، وفي النص الثاني مبتهجة بالتجليات النورانية، والاختلاف الدلالي الذي أشرت إليه ليس قطيعة معرفية بين الشعرين، إذ يتجلى الثاني غاية وهدف المكابدة الواردة في ثلاثية "قوة"، وتوارد إيقاع النهاية وتشابهه هو دليل على أن نوع الإيقاع القافوي الواحد بمقدوره تحمل الدلالات المختلفة، وأن

[1]- ديوان سآتيك فردا، ص51.
[2]- ديوان ورود من زناتة، ص 169.

تتأرجح القافية –مثلا- بين مكابدة ما هو أرضي، والرقي بالمعاني إلى ما هو روحي سماوي بلون موسيقي واحد بين هذا وذاك. فالشاعرة أمينة المريني تظهر لنا في البناء النغمي أنها تمتلك اللغة الشعرية الموسيقية وتُطَوِّعُهَا لمختلف التيمات المتصلة "بالذات" أو "بالآخر".

3-2) معيار التشاكل

أختم ضروب القافية وتلويناتها بنموذج من "الحر" قصد الموازنة والمقارنة، والمساهمة في تلقي شعرية الإيقاع، واختياري وقع على المقطعين الأخيرين من القصيدة الأخيرة من الديوان الأخير، بمعنى اعتماد ما نشرت الشاعرة لحد تحرير هذه الدراسة، ولنا في ذلك مأرب هو معاينة آخر تجليات الحساسية الموسيقية عند المبدعة، والمقطعان من قصيدة: «الحلاج،، يخرج من "راس الجنان"»:

الخروج 4:

سَالِكٌ

نَحو ذاكَ الفضَاءِ المَديدْ

سَالِكٌ

نحوَ ما قَد أرَادَ المُريدْ

الخروج 5:

أنَا مِن طِينِهِ نَبْتُ

أنَا في طينِهِ بِنْتُ

أُهَرِّبُ في دَمي عشقاً

أَعيشُ به متَى مِتُّ

خَرَجْتُ الآنَ من قَفَصٍ

إلى قَفصٍ ومَا شِئتُ

ولِي بَيتٌ بِكُلِّ مدًى

وأينَ الدَّربُ والبيتُ؟؟

وأينَ الصَّحبُ لَوَّحَ لِي

إذا مَا أقفرَ الوقتُ؟؟

تَلاشَى الرَّبعُ في زَبَدٍ

فلا طَيفٌ ولا صَوتُ

ولِلْحَلَّاجِ ما يَهوى

حَبيبٌ عِندَهُ الموت[1]

هذان المقطعان يمثلان نماذج سائدة في التشكيل الشعري عند أمينة المريني وتعكسان البناء الكمي، حيث نوعت واستثمرت كل الأنواع والمسميات النقدية التي وقفنا عندها في دراستنا للنصوص المنتقاة، ومنه «يمكن أن نسجل مع أمينة المريني تنوع قوافيها المتضمن لتنوع إحساسها»[2]. فتنوع القوافي في النص ذي المقطعين توارد إبداعي لخلجات الكيان الصوفي المتأرجح بين الرغبة والرهبة، بين القبض والبسط، والمتوهج بنور العشق، المشرئب إلى المعراج الروحي...

إن التوزيع الكمي للقوافي وفق هذه الواردات الروحية تأرجح بين الالتزام بعمود الشعر العربي القديم وشعرية التجديد، مما يبين أن الشاعرة كانت متفردة في النسج الإيقاعي لخاتمة الأبيات والأسطر، ومثلت سياقا بين أنساق الشعر العربي المعاصر، لأن

---

[1]. ديوان خرجت من هذه الأرخبيلات، ص 174-175.

[2]. تأويل القصيدة المغربية المعاصرة، السياق والتنسيق، عبد الله أحادي، ص 265.

جمعها بين الالتزام والتجديد في تجربة واحدة يكشف مرجعيات الخطاب وأفق توجيهه التداولي، ويكشف الاستجابة لِلانفعالات الشعورية وترددات الروح الشَّاعِرَةِ.

ثالثا: معيارية الكيف في اشتغال الروي

نتناول في هذا العنصر من البحث الذي أطلقنا عليه "المعيار الكيفي" القيمة الصوتية للقافية عند أمينة المريني، وفيه ندرس القيمة الصوتية للقافية من جانب اعتمادها على حرف "الروي"، وسمة تردده في الدواوين الشعرية، ومقاربة هذه الأصوات المائزة للقافية من جهة الصفات (الجهر، الهمس، الشدة، الرخاوة...)، بهدف الوقوف على فلسفة التقفية وحرصها على الإظهار والبوح.

1) الروي الموحد

القصيدة / رقم صفحة القصيدة	الروي	نوع الروي			الجهر والهمس		الشدة والرخاوة		مطلق مقيد	
		ذلل	نفر	حوش	مجهور	مهموس	شديد	رخو	مطلق	مقيد
ديوان "ورود من زناتة"										
17	ع	×			×			×	×	
18	ر				×				×	
28	د					×	×		×	
30	ء								×	
32	ق					×	×		×	
34	ف					×		×	×	
37	ت	×				×	×		×	

	×				×			×	ن	42
	×				×			×	م	47
	×		×		×			×	د	51
	×				×				ر	54
×					×			×	م	58
×					×			×	ل	63
	×		×						ء	65
	×	×		×					ح	68
	×	×		×			×		هـ	72
	×				×			×	ر	77
	×				×			×	م	85
	×		×						ء	91
	×		×					×	د	97
	×		×		×			×	ب	101
×					×			×	ر	105
	×				×			×	ر	107
	×		×					×	د	107
	×				×			×	ن	113
×			×	×				×	ت	119
	×				×			×	ر	122
	×				×			×	ل	124
	×	×		×			×		هـ	127
	×		×	×				×	ت	130
×					×			×	ل	133

134	ر	×			×			×	
136	ب	×		×		×			×
145	د	×		×					×
145	ر	×				×			×
149	ر	×				×			×
153	ر	×				×			×
157	ت	×		×	×			×	
161	هـ		×		×			×	×
169	ل	×				×			×
171	هـ		×		×			×	×
					ديوان "سآتيك فردا"				
22	ن	×				×			×
23	ق			×	×				×
24	ق			×	×			×	
25	ر	×				×		×	
28	س				×			×	×
29	ف				×			×	×
30	ن	×				×		×	
31	ف				×			×	×
32	هـ		×		×			×	×
33	ب	×		×		×			×
34	هـ		×		×			×	×
35	ح				×			×	×

36	ق						×	×	
37	ص	×				×		×	×
38	ت	×				×	×		×
39	ل	×			×				×
40	ن	×			×				×
41	متنوع								×
42	ت	×			×				×
43	متنوع								×
44	ق					×	×		×
45	ت	×				×		×	×
46	ق					×	×		×
47	متنوع								×
48	ل	×			×				×
49	ش		×			×			×
50	ق					×	×		×
51	متنوع								×
52	هـ	×				×		×	×
53	متنوع								×
54	ن	×			×				×
56	ح					×		×	×
57	ك					×	×		×
58	ق					×	×		×
59	ب	×			×		×		×
60	متنوع								×

ديوان "المكابدات"									
9	ر	×			×				×
55	ب	×			×		×		×
116	ج								×
ديوان "مكاشفات"									
68	ل	×			×				×
122	د	×					×		×
125	س					×		×	×
127	م	×			×				×
ديوان "خرجت من هذه الأرخبيلات"									
85	ف					×		×	×

تأمل الجدول التوضيحي المعتمد على الإحصاء يعطي تصورا لفلسفة، التقفية وأبعادها الدلالية، فأمينة المريني انتقت حروفا لاستعمالها رويا، وفضلتها على حروف أخرى نظرا لوضوحها وانسجامها مع المفاهيم الصوفية والمشاهد الروحية، ولعل أول ما يلاحظ في الجدول أن الشاعرة أمينة المريني بنت قصائدها على حروف عذبة تتميز بجماليتها الشعرية، وجل حروف الروي التي وظفتها من القوافي «الذلل»، والقوافي الذلل كما صنفها الدكتور عبد الطيب هي: (الباء والتاء والدال والعين والميم والياء المتبوعة بألف الإطلاق والنون في غير التشديد)[1]. إلا قصيدتين بنتها على قافية نفر، وواحدة حوش.

[1]. المرشد، الدكتور عبد الله الطيب، ص 46.

فأمينة المريني استثمرت في القصائد المنتجة للعملية الإحصائية 19 حرفا من حروف المعجم العربي، منها 08 من الذلل: جاءت كالآتي حسب عدد مرات توظيفها: الراء- اللام- النون الدال- الباء- التاء- الميم- العين.

وقصيدتان من الحروف النفر وهما: الضاد والهاء، وواحدة من القوافي الحوش هو حرف الشين. فيما أوردت حروفا أخرى بتردد متفاوت كالسين والجيم والكاف والحاء والفاء والهمزة.

ولا يخفى على الدارس أن القوافي الذلل التي وسمت حرف الروي لم يتم اعتمادها بوثيرة موحدة، بل بنوع من التفاوت، فحرف الراء اعتمدته 12 مرة.

وحرف اللام 07 مرات.

والنون 06 مرات.

والدال 06 مرات.

والباء 05 مرات.

والتاء 05 مرات.

والميم04مرات.

والعين 02 .

إن هذه الحروف التي انتدبتها المبدعة رويا تتميز بنوع من الخفة ورشاقة الجرس، ولذلك تواتر استعمالها كروي في الموروث الشعري القديم، ودأب الشعراء على نفس النهج لأن الشعر «قد يحفظ ويختار على خفة الروي»[1]، وارتأى الوجدان الصوفي لأمينة المريني في هذه قيمة عرفانية، فما عليه حرف الراء من ترديد طرف اللسان، وما

[1]- الشعر والشعراء، ابن قتيبة ج 1، ص 85.

عليه اللام والنون من سهولة المخرج وكثرة أصولهما في الكلام من غير إسراف[1]، ثم إن اعتماد مثل هذه الحروف يساعد على طول نفس الشاعرة بهما ويناسب حالات الوجد والصبابة والعشق الذي تحيا بِهِ وَلَهُ الشاعرة، لأننا نَغْفَل أن «خصوصية الموقف الشعري تنعكس على الصياغة»[2].

إن حرف ***الراء*** الذي تصدر الجدول يتميز بنبرة تومئ بجلالة و جلجلة تكسب النص فخامته، وتشعر الأذن بتواتر الصوت واتصاله لما تخلق من ترديدات صوتية، لذلك استعملتها أمينة المريني في سياق تأنيب النفس وتهذيب اعوجاجها وتنقية شوائبها، مثل قصيدة "سبيل الهدى"، تقول في مطلعها:[3]

سَــهَوْتِ يَــا نَفْــسُ هــل مــن ناصــحٍ ذَكِــرٍ؟

قَــدْ غَلَّــكِ الــوِزْرُ فــي صَلْصَــالِكِ القَــذِرِ

فُكِّـــي القيـــودَ ولا تُرْخِـــي مُكَـــابَرَةً

زِمـــامَ غَاوِيَـــةٍ فـــي كـــلِّ مُنْحَـــدَرِ

كما ارتأت فيه حرفا مناسبا لقصائد الهَمِّ الإسلامي العالمي، كمواضيع نصرة المتسضعفين وتحريض الضمير الإسلامي الجمعي على تخطي وضع الذل والاستصغار الذي جثم على كيان الأمة، تقول في قصيدة معنونة ب«صرخة من سراييفو»[4]:

عصـــف الخطـــبُ بـــأهلي وديـــاري

فَتَـــوَارَيْ مـــن هـــوانٍ وَصَـــغارِ

عَصـــف الخطـــبُ فَلُـــوذِي أمتـــي

---

[1]. المرشد، الدكتور عبد الله الطيب، ص 46.

[2]. أنساق التماثل في الشعر العربي المعاصر (الدلالي والصوتي)، إبراهيم عبد الله البعول وحسام محمد أيوب، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى 1435هـ 2014م، ص 70.

[3]. ديوان ورود من زناتة، ص 18.

[4]. ديوان ورود من زناتة، ص 77.

بفـــــرار قـــــد حَـــــدَاهُ ألـــــفُ عَـــــارِ

أمـا ***الـلام*** فهـو حـرف لثـوي مجهـور متوسـط بـين الشـدة والرخـاوة[1]، منفتح مـن حـروف التفخيم، ويعد إلـى جانـب الميم مـن أحلـى القـوافي لسـهولة مخارجهمـا، وكثـرة أصولهما في الكلام من غير إسراف، فهو من الحروف العذبة التي يحلو سماعها بـالنظر إلى أنها من الحروف المجهورة، واستغلت هذه الميزات لبناء الجمالية الشعرية سواء فـي القصائد أو مقطوعات الثلاثية المتناظرة منها أو المعتمدة على السطر، ومن تجلياتها هذه الثلاثية الآتية[2]:

صـــــواحباتِي لَهَـــــا حِلْـــــيٌ وأَمـــــوَالُ

تَزْهُـــو بهـــا إن قَضَـــى حُكْـــمٌ وتَسْـــآلُ

سِـــوارُها الصـــبرُ والإيمـــانُ خاتَمُهَـــا

وتاجُهـــا الصـــدقُ والإحســـانُ خَلْخَـــالُ

وقُرْطُهَـــا فـــي طوايـــا الغيـــبِ جَـــوْهَرَةٌ

مـــا شَـــامَهَا – لِرِضَـــى المحبـــوبِ – ضُـــلّالُ[3]

استثمرت في هذه المقطوعة روي اللام المطلق بإشباع حركة الضمة، والمردوف بالألف، وجعلته مستساغا لدلالات الغزل العرفاني، وقد لعبت تقنية الردف والوصل في علاقتها بالروي دورا في تشكيل «التنغيم» الهابط أي شعور القارئ بالإيقاع التنازلي عند الروي والناتج عن إفراغ الحقيبة الهوائية أثناء النطق بالردف الألف التي يتطلب طاقة تلفظية ثم الانحدار بالصوت بحركة الروي، ثم إن "التنغيم الهابط" هو نمط الجمل التقريرية[4].

---

[1]. مناهج البحث في اللغة، الدكتور تمام حسان، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1979م، ص 133.

[2]- ديوان سآتيك فردا، ص 39.

[3]. ديوان سآتيك فردا، ص 39.

[4]. بنية اللغة الشعرية في ديوان ترجمان الأشواق، ج الأول، أنوار مصطفى أحمد، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2014م، ص 143.

الشاعرة في تغريداتها الصوتية كانت وفية في مساحة شاسعة من منجزها "للعتبة الإيقاعية العليا"[1]، ويقصد بالعتبة العليا تلك التي تعمل على استجلاء طاقات الصوت الموسيقية وغيرها من التلوينات الترنيمية والغنائية، وتكشف ارتباط الكتابة والإبداع بالإيقاع التراثي العربي ممارسةً.

ولا نريد أن نستطرد في جرد الحروف التي بُنِيت عليها القصائد فهذه العينة كافية التنصيص على القافية الموحدة «كيفا» كما أن المعاني العرفانية لهذه الحروف وقفنا عليها بإسهاب في رمز الحرف وصورته الشعرية.

2) روي السطر الشعري

وقد خلقت التحولات البنائية وضعا إيقاعيا مستجدا أملته التجربة الشعرية الحداثية، كان أبرز تجلياته «السطر الشعري» الذي انبثق عنه هيئة تقفوية مهدت لخرق الوحدة التي ميزت العتبة الإيقاعية العليا، لأن السطر الشعري عند أمينة المريني خاصة في ديوان «سآتيك فردا» مثل استمرارا للنمط القانوني التقليدي عروضا وقافية ورويا عدا ثلاث قصائد نأت عن المشهد البصري التقليدي للبيت الشعري وكسرت الوحدة البنائية للروي، ومنها نختار الثلاثية الآتية: «المروتان»[2].

أسعى بينهما ظلا مشروخَ الوجهين. والوقعُ الجائع يروي قصة
طين مطلوب الخطو إلى عطشين.هرولْتُ... يا مَلِكَ الصخر
مالك هذا الماء، هل تغسلُ هذا الوشمَ الناتئ خلف البردِيْنْ؟

---

[1]. هذا المفهوم أخذناه من أمبرتو إيكو نقلا عن عبد اللطيف الوراري حيث عرف " العتبة العليا" «تلك النماذج التي تصعد من عمل الإيقاع وإمكاناته في النص الشعري الذي يتبنى تركيبا إيقاعيا يجلو» في راهن الشعر المغربي، ص 71.

ينظر كذلك: Eco ,umberto, La structure absente – Introduction à la recherche sémiotique, Trasuit de l'italien par Uccio Esposito-Torrigiani, Edité par Mercure de France, 1972 .

[2]. ديوان سآتيك فردا، ص 41.

أول وارد بصري على القارئ/المتلقي هو التكوين البنائي للهيكل الإطاري للنص الشعري والمتمثل في تفرد كل سطر بِحرف روي مختلف عن الآخر، فتتابعت وحدات هذا الشكل (قصةَ، الصخر، البرديْنْ)، فأثبتت الشاعرة قدرتها على إحداث التمازج بين قدرات الأصوات وظلالها الدلالية ضمن منظومة النسق الشعري بفاعليته الجمالية، وهذا التنوع في الكيف تمازج مع التنوع في الكم القافوي حيث سَعَت الشاعرة إلى الترابط الشكلي إذ وردت القافية بأنواع ثلاثة متخذة شكلا هرميا:

قصّـــــــــــــة	ـo ـ ـo	ـــة
الصـــــــــــخر	ـo ـo	ـــر
البـــــــــــردیْنْ	ـo o	ـــنْ

فترابط الكمي والكيفي في النص يخضع بوعي أو لا وعي إلى مقصدية الشاعرة بالاعتماد على التفاعل بين الصوت والمعنى، فالكتابة الاشراقية في القصيدة تعبر عن متخيل صوتي تجاه آليات تشكيل الذات (الأنا)، فالأنا في مسعاها (أسعى- هرولت) فَتَّقَتْ لغتها الشعرية في عُبُور المكان المتخيل (المروتان) حاملة هَمَّا إنسانيا أَرَّقَ التاريخ الروحي للإنسانية (طين مصلوب)، وهو ما دفع الشاعرة إلى ارتياد مجاهد الأسئلة بتراتيل رؤيوية (هل تغسل هذا الوشم الناتئ خلف البرديْنْ؟)، وعليه فإن خرق الوحدة الإيقاعية وتبني إمكانات إيقاعية بديلة للالتزام التقليدي يُعَدُّ وعي عميق (لأنا) الشاعرة التي تمظهرت في النَّفْسِ القافوي وتلويناته.

3) روي الجملة الشعرية

تبنى تيار جيل الحساسية الذي تنتمي إليه الشاعرة أمينة التحول الجمالي/الشعري، بتصوراته المعنوية الذي طال القصيدة العربية/المغربية، فكانت الجملة الشعرية استجابة طبيعة للدفقة الشعورية لمناسبة الحالة الشعورية التي لم تَعُدْ مُسْتَوْعَبَةً داخل القيد التقليدي، كان التحول والنزوح تجاه هذا النمط الشعري حاملا معه الاستكانة إلى قواعده

الشعرية والذي يعد (الروي) واحد من أساسياته الجمالية/الدلالية، ونمط التقفية في الجملة الشعرية من أكثر الأنواع في الخطاب الشعري لأمينة المريني، ويكفينا إثبات نماذج لأخذ تصور عن آليات اشتغال هذا النوع من التقفية، ومن شواهده في التجربة الشعرية قصيدة «مقام الذهول»[1]، هذا مقطعها الأول والثاني، علما أنها من تسعة مقاطع، وتمثل نظام جمل شعرية معقودة إلى ***روي واحد:***

فُـــؤادُكَ مَـــن يـــا تُـــرَى

أَرَّقَـــــــــــهُ؟

وجَمَّعـــهُ بالّـــذي لَـــو هَمَـــى

فَرَّقَـــــــــــهُ؟

ودَمعُـــكَ خَلـــفَ رَقيـــقِ السُّـــتورِ

علَـــى وَرَقٍ عَاشِـــقٍ

رَقرَقَـــــــــــهُ؟

****

سَـــــأَلتَ حَبِيبَـــــكَ ضَـــــوءَ السُّـــــفورِ

فشَـــــــفَّ الحِجَـــــابُ

بِمَـــــا أَحرَقَـــــهُ

فَسِـــــرْ إِثْـــــرَهُ

لا تَـــــرى غيـــــرَهُ

وسَـــــرِّ عَـــــن الـــــرُّوحِ

[1]. ديوان مكاشفات، ص 85-86.

مـــــا أَرهَقَـــــهُ

****

المقطع الأول يستغرق ثلاث جمل شعرية ينتهي كل منها بعلامة استفهامية والمقطع الثاني توزعته جملتان شعريتان، والجمل الخمسة تُحَدُّ بالمقطوعات التالية (أرقهُ- فرقهُ- رقرقه- أحرقه- أرهقه). أسلوبية التقفية في المقطعين خلقت نوعا من الفواصل الموحدة في نبرة الوقف. وسعت المبدعة إلى تدويب تفاوت الجمل الشعرية من حيث الطول واستغراق عدد التفعيلات من خلال وحدة الروي(القاف) الموصول بهاء السكت الساكنة، فكان له الدور البارز في رسم التماسك النصي الموسيقي للقصيدة، وقد استطاعت (القاف) الشديدة المهموسة ووصلها (الهاء) الرخوي المهموس كشف قيمة تعبيرية تتمثل في إبراز معنى مقام الذهول الذي اتخذته المبدعة موضوعا للقصيدة، فوصل الروي بما هو رخو/مهموس تعبير عن أَرَقِ الفؤاد وانكسار القلب المُحِبِّ، وولع الحرقة التي أرهقت الروح في درب البحث عن "المكاشفة"، فإذا ربطنا هذه المعاني المنبثقة عن تيمة النص وموضوعاته لأدركنا قيمة القافية الموحدة، لأن السير في درب المحبين يقتضي ديمومة المكابدة واستمراريتها وَلَرُبَّمَا وحدة الروي في نموذج شعري حداثي هو مَلْمَحٌ أسلوبي أملتة القصيدة التعبيرية بحمولتها المرجعية دون تقفي أثر التقليد أو الوقوع في نمطية التراث.

ومن النماذج في ديوان "المكابدات" قصيدة «لقاء...»[1] نقدم مقطعها الأول نموذجا[2*]:

يَبُـــــوحُ لَـــــه الصَّـــــمتُ فـــــي طَرْفِهَـــــا

مَتـــــى سَـــــهرَا تَحْـــــتَ عَـــــين القَمَـــــرْ:

[1]. ديوان المكابدات، ص 69 – 70.

[2*]. مثل هذه التقفية التي توحد الجمل الشعرية وارد في نظم أمينة المريني، ومنه قصيدة «الباب» في ديوانها الأخير «خرجت من هذه الأرخبيلات». وهي قصيدة بحرف (الباء)، واستغرق هذا الأسلوب الصوفي كل مقاطع القصيدة، وهي تسعة مقاطع.

"جُنِنْـــــــتُ بِوَجْهِـــــــكَ بَـــــــين السُّـــــــتُور

أُطـــــارِدُهُ حُلُمـــــاً فـــــي ذُهـــــولِ

السَّـــــــــــــحَرْ

جُنِنْـــــــتُ بِهـــــــذا الحُضُـــــــور البَهـــــــيِّ

إذَا لاحَ لِـــــــي وَمْضَـــــــةً فـــــــي المَـــــــدَى

واسْـــــــــــــتَتَرْ

وهـــــــذا النِّـــــــداءِ الّـــــــذي يَشْـــــــتَهِينِي

يُـــــوَجِّجُني مَوْجَـــــةً مـــــن جُنـــــونِ

فأَنْسَابُ بين مَراقِي يَقِينِي

ويُخْرِسُـــــنِي فـــــي أقاصِـــــي الهَـــــوَى

ظَمَـــــأَ عِنـــــد شَـــــطِّ النَّهَـــــرْ

****

هذا المقطع ذو أربع جمل شعرية متفاوتة الطول وفق ما أملته الدفقة الشعورية والانفعال الوجداني، فالجملة الأولى استغرقت سطرين والثانية ثلاث أسطر، وثلاثة أسطر في الثالثة، فيما استأثرت الجملة الأخيرة من المقطع بخمس أسطر. وقد وحد إيقاعها "القفل" بنفس الحرف (الراء) الساكنة مما جلب خصيصة متطابقة في الصفة والمخرج، فالراء بصفتها اللثوية التكرارية الجهرية، وبصفتها المتوسطة بين الشدة والرخاوة[1] أشعرت القارئ بنوع من الرقة والعذوبة لأنه من أحلى القوافي الجارية في أصول الكلام العربي، فالاهتزاز الصوتي الناتج عن ترديد الراء واهتزازه يعكس ما في مكنون أمينة المريني من مشاعر وأحاسيس تَشْرَئِبُّ إلى اللقاء وتطلع إليه وتكابد الألم والحزن في طريق السالكين لكشف الحجب ورفعها وهو ما يتساوق دلاليا مع عنوان

[1]. مناهج البحث في اللغة، الدكتور تمام حسان، ص 132.

القصيدة (لقاء) وعنوان الديوان (مكابدات)، ولم تجد المبدعة خير ولا أحسن من المجال النغمي المقيد للتعبير عن هذه المعاني النفسية الداخلية.

وهذا النوع من التقفية في الجملة الشعرية هو السمة البارزة والمهيمنة على أسلوبية الروي من حيث الكَيْفِ، فخطاب أمينة المريني الصوتي ارْتَادَ هذا النسق الموسيقي لكسر رتابة التقفية التقليدية وصناعة خطاب موازٍ يعمق الخطاب الملفوظ أو يولد معاني ودلالات موازية له.

4) الروي المقطعي

مما لا شك فيه أن القصيدة المغربية شأنها شأن القصيدة العربية عرفت تَغَيُّرًا بنيويا شكلا ومضمونا، وكان نظام المقاطع من المستحدثات الشكلية التي ميزت التجديد الشعري المعتمد على تقسيم هندسي مقطعي، والمقطع الشعري يعد من الخيارات والإمكانات التي أتاحها التجديد الشعري وكان له الانعكاس على الرؤيا والشكل، حيث أَفَادَ القصيدة بثراء معنوي وشكلي، وكانت القافية من العناصر المستفيدة من هذا البناء الهيكلي. وأقصد بالقافية المقطعية القصائدَ التي بنتها الشاعرة على نظام المقاطع واختارت لكل مقطع رويّاً مختلفا عن المقطع الآخر، علما أن هذا التقطيع المقطعي في الدواوين المدروسة سِمَةٌ شكلية ميزت أسلوب الشاعرة في البناء الخارجي حتى أننا لا نعثر عل قصيدة واحدة حرة تخلو من هذا النظامِ نظامِ المقاطع في ديوان «مكابدات» وقصيدتين في ديوانها الأول «ورود من زناتة»، وسوى ذلك كله يعتمد على نظام المقطع الشعري وتقسيم القصيدة إلى وحدات، ونظام التقفية في هذا النظام يتخذ شكلين بارزين: الأول هو الروي الموحد للجمل الشعرية التي تشكل المقطع ويكون متواترا في كل القصيدة وهذا النوع هو الذي درسناه في ما أسميناه ب(روي الجملة الشعرية)، الثاني

هو انفراد كل مقطع بروي مختلف وهو المقصود عندنا، ومن نماذجه نقدم قصيدة «إلى طائر جريح»[1]:

أَيُّهـــا الطـــائرُ يـــا صـــوتَ الروابـــي والـــتلالْ
رَجِّـــعِ الشـــدوَ شـــجيّاً وانْفُـــثِ الســـحرَ الحـــلالْ
لا يَـــزِدْكَ الليـــلُ حزنـــاً أو تُرَهِّبْـــكَ الظـــلالْ
وَارْشُـــفِ الجـــرحَ وَحَلِّـــقْ فـــي ســـماواتِ الخيـــالْ

****

فَلَـــئِنْ قُـــصَّ جناحُـــكَ فغـــدا ينمـــو جنـــاحْ
مـــن دمـــاء عشـــقَتْ لـــونَ الـــدُّجَى والصـــباحْ
فـــائراتٍ ثـــائراتٍ لـــيس تُفْنِيهَـــا جـــراحْ
وشـــبيهُ بســـمةُ الـــدهر لـــديها والنـــواحْ

****

يـــا رفيقـــي هـــو ذا الأفـــق رحيـــبٌ مُنْتَهَـــاهْ
وَسِـــعَ الطيـــرَ صـــنوفا ســـابحاتٍ فـــي فضـــاهْ
لـــم يُسَـــائِلْ ذا جنـــاح عـــن هَـــوَاهُ أو لُغَـــاهْ
قَـــدْ طـــواهُ البلبـــلُ الشـــادِي كمـــا النســـرُ طـــواهْ

****

يـــا رفيقـــي مـــا حَسِـــبْنَا الأُفْـــقَ صِـــنْواً للتـــرابْ
لـــيس فيـــه مـــا يُسَـــامُ الـــذلَّ أو ســـوءَ العـــذابْ

[1]. ديوان ورود من زناتة، ص 167-168.

أو رفيـــــــع فيـــــــراءى أو ضـــــــيعٌ فيُعَـــــــابْ

أو غنـــــيٌّ فيُسَـــــمَّى صـــــادقاً عَـــــالِي الجنـــــابْ

تكشف البنية الشكلية لهذه القصيدة عن نموذج حداثي في التشكيل الشعري حيث اعتمدت الشاعرة نظام المقاطع (أربع مقاطع)، والذي كان له انعكاس على المنظومة الإيقاعية، فتفحص المقاطع يبيّن أن القصيدة بُنيت على قوافي متنوعة، انفرد كل مقطع بقافية معينة، ورصدنا التأثيت للقافية على الشكل التالي:

المقطـــــع الأول: حرف اللام الساكنة ⟵ التلالْ- الحلالْ- الظلالْ- الخيالْ.

المقطـــع الثـــاني: حرف الحاء الساكنة ⟵ جناحْ- الصباحْ- جراحْ- النواحْ.

المقطـــع الثالـــث: وحدته الهاء غير أصلية ساكنة مردوفة بألف ممدودة ⟵ منتهـــاهْ- فضـــاهْ- لغـــاهْ- طـــواهْ.

المقطـــع الرابـــع: حرف الباء الساكنة ⟵ الترابْ- العذابْ- يعابْ- الجنابْ.

إن تأسيس هذه القصيدة على السطر والمقطع الشعري كشف فلسفة صوتية تستمد من الخلفية الحداثية التي أدخلت مقومات موسيقية جديدة على المتعارف والمألوف، فجاء النص في هندسته القافوية تابعا للتقطيع المقطعي، والإستفادة من إمكانات الصناعة الأدبية الحديثة جعلت من الصوت طاقة تعبيرية يختزل المعاني والصور الذهنية لأن فلسفة الإيقاع في القصيدة العربية الحديثة يشتغل اشتغالا مركبا «يتجاوز البعد الموسيقي إلى البعد الدلالي، لذا فإن الإيقاع تعدد وتنوع بتعدد مهامه وتنوعها، بحيث أخذ يفيد من أقصى إمكاناته وطاقاته التي أتاحتها له القصيدة الحديثة، وانْفَضَّت الشراكة الارتهانية التقليدية بينه وبين الوزن الشعري»[1].

[1]. المغامرة الجمالية للنص الشعري، محمد صابر عبيد، جدارا للكتب العالمي، عمان الأردن، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، الطبعة الأولى، 2000م.

وقد ارتكزت الشاعرة في صياغة أسلوبية الروي في القصيدة على أساسين: أحدهما كمي اعتمدت المقاربة المتساوية في توزيع عدد الأسطر في المقاطع ما أعطى نفس عدد مرات التردد لصوت الروي داخل المقطع، وثانيهما كَيفي ارتكز على التنوع في الهيئة الختامية للتركيبة المقطعية، مما خلق تمازجا بين "الوحدة والتنوع"؛ وحدة داخل المقطع الواحد، وتنوع في علاقة المقاطع ببعضها، وأفضى التشكيل الفونيتيكي إلى خمسة تشكيلات مقطعية (لْ- حْ- هْـ- بْ)، ولعبت تقنية "تقييد (الروي) دورا في تفعيل العلاقة الصوتية والدلالية بين المقاطع، وخلق تجانس صوتي يحتوي انفعالات التدفق الوجداني للشاعرة.

إن روي المقاطع لم تستدعيه المبدعة ترفا في الكتابة، بل هو ملمح أساسي امْتَطَتْهُ لخلق انسجام موسيقي وإبراز صورة جمالية للتشكيلات المقطعية التي حَسُنَتْ بالقيمة الفُسَيْفِسَائِية لحروف الروي، وترى أن هذه الرؤيا مستمدة من صلب "علم الإيقاع السيميائي" الذي هو تجل من تجليات البنيوية التي تقصد ضبط المكونات والتشكيلات، فاشتغل البعد الإيقاعي للنص في ثلاث عناصر أساسية: البصر، السمع، الذهن[1]، فمن الناحية البصرية قدمت الشاعرة نموذجا تجاوز الانغلاق في البنية التراثية، واسْتَغَلَّتْ فيه تقنية توزيع السواد على البياض الذي انتهى بتشكيل هندسي مقطعي لحرف الروي، فتفاعل البصري مع السمعي «ومن ثم، ستكون كلتا العلامتين، ضمن الكتابة، دائمتي الحضور، وقادرتين على إنتاج الدلالة»[2]، إن الدلالة التي يقصدها «ترنس هوكس» هي دلالة غير لغوية تُعَايَنُ عبر الصور الخطية التي بنت بها الشاعرة قصيدتها على خلفية بناء رؤيا فنية أنتجها تفاعل الذات الشاعرة مع خلفياتها الثقافية/الإبداعية.

[1] .ينظر مقال: حول علم الإيقاع الشعري، الخليل الزياني، ضمن مجلة علم الفكر، العدد 3 المجلد 43، يناير-مارس 2015، ص 205.

[2] . مقال: مدخل إلى السيمياء، ترنس هوكس، ضمن مجلة بيت الحكمة، العدد 5، أبريل 1987. ص 120.

5) الصفة الوصفية للفونيم/الروي، المعيار الوصفي للفونيم القافوي:

نسعى جاهدين في هذا المحور البحث في الخصائص الوصفية لحرف الروي، حيث نرجو الوصول إلى رمزية صوتية تختزل معاني موازية أو إضافية، وإذ نبحث في طبيعة الفونيمات ونسب حضورها وعدد ترددها، فإننا نقتفي أثرا لرصد "نص غائب" يتوارى خلف الملفوظ.

وقبل التحليل واستخلاص النتائج نثبت جدولا توضيحيا عَلَّهُ يفيد في تبسيط المعطيات ويقدمها بطريقة سهلة تسعفنا في رصد التلوينات الخاصة بأسلوبية التشكيل القافوي/الروي، ونقترحه على الشكل التالي:

الديوان / الحرف	ورود من زناتة	سآتيك فردا	المكابدات	مكاشفات	خرجت من هذه الأرخبيلات	المجموع
ء	6			1	5	**12**
ب	4	2	4	1	3	**14**
ت	5	3			4	**12**
ث						
ج			1			**1**
ح	1	2			3	**6**
خ						
د	7		2	4	11	**24**
ذ						
ر	13	1	3		14	**31**
ز						
س		1		2	3	**6**
ش		1				**1**

ص						
ض		1				***1***
ط						
ظ						
ع	3		1		2	***6***
غ						
ف	1	2	2	2		***7***
ق	3	7	2	2	7	***21***
ك	1	1		1	3	***6***
ل	6	2	5	3	5	***21***
م	3				5	***8***
ن	4	4	1	3	13	***25***
ه	8	3	1	1	8	***21***
و					1	***1***
ي						

يوضح الجدول الاختيار القافوي للمبدعة أمينة المريني من حيث الصفات، ويكشف جانبا من شعرية الأسلوبية الصوفية، وأول ما يطالع الدارس هو هيمنة الحروف المجهورة قياسا إلى ضدها الحروف المهموسة، حيث ترددت 132 مرة من مجموع حروف الروي التي تحضر في الدواوين[1].

وفي مقدمة الأصوات المجهورة في المنجز الشعري لأمينة نجد حرف الراء الذي تكرر كروي 30 مرة، منها 14 مرة في ديوان «خرجت من هذه الأرخبيلات»، و13 مرة في الديوان الأول «ورود من زناتة»، و3 مرات في «مكابدات».

[1]- معلوم أن القصيدة الحرة توظف أكثر من روي، و قد يتردد الحرف الواحد أكثر من مرة وهو ما يترجم حجم الأرقام الإحصائية.

ويلي حرف الراء من الحروف المجهورة "النون" الذي ورد رويا في 25 قصيدة شملت كل الدواوين الصادرة للشاعرة، وفي التفاصيل نجد 13 قصيدة في المنجز الأخير و4 مرات في كل من الديوان الأول والثاني فيما ورد في قصيدة واحدة في «مكابدات» و3 مرات في «مكاشفات» كما يلفت نظر الدارس اعتماد حرف الدال وهو من المجهورة في علم الأصوات، وتردد بمعدل 24 مرة واللام 21 مرة، والباء 14 مرة، والتاء 12 قصيدة، والميم 08 قصائد ثلاث منها في الديوان الأول والباقي في الديوان الأخير، وحرف العين تكرر 06 مرات شملت ثلاث دواوين، والجيم والواو والياء وردت مرة واحدة لكل منها.

وعلى سبيل الجرد فإن الحروف التي اختارتها أمينة المريني رويا جاءت كالآتي"

(ر، ن، د، ل، ب، م، ع، ج، و، ي)

وضمنها حروف الذلاقة والمتمثلة في (الراء، اللام، النون، الباء) والمراد بها في الكلام -خاصة في سياق شعري له مكانته الاعتبارية في الإبداع- هو «القدرة على انطلاق الكلام بالعربية دون تعثر أو تلعثم، فذلاقة اللسان جودة نطقه، وانطلاقه في أثناء الكلام»[1].

ومن أسلوبية المعيار الوصفي للروي المجهور عندها هيمنة الصوت المجهور التكراري (الراء) فهذا الصوت له مردوده التعبيري في النصوص تفصح عنه كثافته، فنسبة شيوعه في الدواوين حققت انزياحا صوتيا يعكس قيما إيقاعية ودلالية. إن هيمنة الجهر الترددي على الإيقاع القافوي يبعث فيه حيوية تُخرجه من الرتابة والسكون إلى حالة التجدد والحركة «وهكذا تتفاعل بنية المنطوق مع بنية المدلول فيتحوّل النسيج الصوتي إلى تنغيم إيقاعي على حد ما يتحول البناء إلى حركة»[2].

---

[1]. الأصوات اللغوية، ابراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية 1999. د ط، ص128.

[2]. قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، وعبد السلام المسدي، نشر شركة التونسية للتوزيع، (د ت)، ص 24.

ومن أساليب التشكيل في الحروف المجهورة النِّسْبَةُ الملحوظة لتردد الحرف الجهري "الأَغَنِ" (صفة مشتقة من الغنة)، وهو ملمح صوتي يخص النون والميم، وهما متواتران في القصائد رويا بأرقام مختلف (النون 25 مرة) و(الميم 08 مرات) والنون الحاضر بهذا الحجم «يوحي بالحزن والأسى والشجي، فقد وصف بالصوت النواح لارتباطه بالبكاء وما يسبب البكاء»[1]، ولعل هذا الصوت يندمج في صميم التجربة الشعرية الصوفية، وينتج نغمات منكسرة تصور حالة السالك في طريق المكابدة.

ومن تجليات التلوين والتنوع الذي حققه المعيار الوصفي لحرف الروي انتِخَابُ الشاعرة أمينة حروفا مهموسة وبناء القصائد عليها، ويبين الجدول أن خاصية الهمس في الدواوين كثيرة العدد متنوعة الخاصية، والقاف والهاء يتصدران العدد ب 21 مرة لكل منها، والهمزة والتاء بتردد 12 مرة لكل منها، وحرف الفاء 07 مرات، و06 مرات تكرر حرف الحاء والسين والكاف، ومرة واحدة حرف الشين. وجرد هذه الحروف يكون على الشكل التالي:

(ق، هـ، همزة، ت، ف، ح، س، ك، ش).

فالتعبير الصوفي و القصد الروحي، والنَّفس الوجداني في الدلالة الشعرية لأمينة استفاد من الاِختيارات الوصفية لحروف الروي، ومن الإمكانات الإيقاعية والطاقة الإيحائية التي تتميزبها هذه المجموعة من القصائد الموشحة بالروي المهموس.

وإذا كان البناء على حروف مهموسة خاصية أسلوبية وقيمة شعرية فإن الاِنتقاء من داخل المنتقى له دلالته التي يتغنى بها الشعر الصوفي، مثل توظيف الصوت المهموس الاِنفجاري (الهمزة)، وتكرارها بمعدل 12 مرة يَكْشِفُ رغبةَ أمينةَ في التناص مع التراث الصوفي ومدى تأثير الهمزية التي وصلت إلى قلوب العامة من المغاربة.

[1]. جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة، الإيقاع الشعري، رابح بن خوية، عالم الكتب الحديث، إربد، الطبعة الأولى، 2013م، ص 202.

وكذلك اعتماد حروف مهموسة احتكاكية كالحاء والهاء، وكل منها يشارك الآخر في العمق (مخرج الحلق) والحفيف الذي يناسب حركة الشعور والمعنى في سياقات شعرية معينة متجاوبا وقادرا على حمل حالات نفسية صوفية متقلبة بين القبض والبسط.

كما تميز حرف الروي في معياره الوصفي عند أمينة بتأرجحه بين صفتي "الشدة" و"الرخاوة"، والحروف الشديدة الواردة:

(د. ق. ب. همزة. ت. ك. ض)

والرخوة المعتمدة هي:

(هـ. ف. ح. س. ع. ش)

وبالمقابلة بين صفتي "الجهر" و"الهمس" من جهة، و"الشدة" و"الرخاوة" من جهة ثانية تتولد توليفة بمعيار وصفي مركب يمكن رصده كالآتي:

- الروي المجهور الشديد: (د . ب)
- الروي المجهور (ع)
- الروي المهموس الشديد (ق. همزة. ت. ك)
- الروي المهموس الرخو (هـ. ق. ح. س. ش)

إن من محامد هذا التنوع في الخصائص الوصفية لحروف الروي عند أمينة المريني هو مخاطبة سمع المتلقي وعقله بِبُنَى إيقاعية متنوعة في علاقتها بالمشاعر والمعاني حسب السياق وحالة القول، وهو ما يؤكد إحدى رهانات كتاب "نظرية الأدب" بأن الصوت و الوزن يجب أن يدرسا كعنصرين في مجال العمل الفني، وليس بمعزل عن المعنى[1].

ونستنتج من التنوع الوصفي أن الإختيارات الشعرية لأمينة في دواوينها كانت موجهة بهاتف داخلي يحكمه الروح والوجدان، لعله وجدان صوفية المحبة، وراهبة ليل

[1]- نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستين وارين، ترجمة: محي الدين صبحي، (د ت. د ط)، ص 221.

تحترق عشقا أين اتجهت ركاب قوافيه المتوددة لكشف حجب الصوارف وفتح مغاليقها، وتحقيق الكشف المنشود، فالإبداع القافوي (الروي) طوقته المبدعة بنار الهدى الذي تحمله في صدرها، فاستثمرت كل الإمكانات الكمية و الكيفية والوصفية لتجعل تجربتها تترجم عرفانيتها ووجدانها الذي لا ينشد إلا الحب من أجل الحب.

ويظهر مما تقدم من درس لأمثلة ونماذج من المختارات المدروسة أن الشاعرة استطاعت من خلال الصوت الموسيقي والإيقاع تصوير تجربتها العرفانية الموغلة في دروب الحيرة، مما يمكن معه القول وجود منظومة إيقاعية خارجية صوفية لها خصائصها المنسجمة مع الشوق بل الأشواق للقدسية، وعليه، فإن الإيقاع الخارجي في النص كان فيه اجتهاد وإبداع في استثمار الخصائص الصوتية بحللها الجمالية، وتسخير الإمكانات الأسلوبية في الإنزياح الموسيقي لتحقيق الشعرية و الإبدال في جمالية الخطاب الصوفي.

القسم الثاني:

الإيقاع الداخلي

توطئة تعريفية

الإيقاع الداخلي أو ما يطلق عليه البعض "الموسيقى الداخلية" «هو الذي يقول يخص الكلمات المفردة الناشئ عن حسن تأليف أصوات حروفها وحركاتها وجمال توافق ذلك مع دلالتها»[1]، فهو يتأسس على الِاختيار اللفظي، وما يتميز به هذا الِاختيار من تلاؤم الصوائت والصوامت، وهو ما تناوله الدكتور شوقي ضيف في تعريفه «بأنه موسيقى خِفَّته تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات»[2].

وقد أشار النقد الحديث إلى أهمية الموسيقى الداخلية الكامنة في تصوير علاقات الترابط والانسجام بين الملفوظات والتجربة الشعرية وتمثيل التفاعلات بين الوجدان كشرط من شروط العملية الإبداعية والنظام الصوتي كخطاب يحمل الِانفعالات، فمن خلاله تظهر «قدرة الفنان على إقامة بناء موسيقي يتكون من إيحاءات نفسية تعلو وتهبط أو تقسو أو ترق، وتنفصل أو تحدد لتكون في مجموعها لحنا متسقا أقرب إلى الإطار السمفوني»[3].

وهذا التناسق بين المنطوق والمضمر النفسي يجعل الإيقاع الداخلي للنص مقوما مهما في التشكيل الفني لأنه ليس مجرد موسيقى ونغم، وإنما لغةً وخطاباً «يتحكم في توجيهه الباطن، وبذلك فإن الإيقاع أرحب من الوزن والنظم المجردين».

وبحكم أن المستوى الإيقاعي الداخلي في المسار الشعري لأمينة المريني في كل دواوينها شكل منظومة "معنى" وتشكيل "ذوق فني"، فإننا نحاول تحت هذا العنوان استجلاء بعض مظاهر الجرس وتصوراته **الباطنية** والإيحائية المعبرة عن المعنى الصوفي وحركة النفس للشاعرة، كما نتطلع إلى فك شيء من الرمزية الصوتية للتوليفة الموسيقية الداخلية. كما أن العمل في هذا المستوى يستوجب تتبع المتحرك المتغير

---

[1]- قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي، محمد الواسطي، مطبعة أنفو، فاس، 2009م، ص 131.
[2]- في النقد الادبي، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، القاهرة، الطبعة السادسة، 1987م، ص97.
[3]- التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عيد، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1998م، ص 10.

بتشكيلات مختلفة تتطلب الاشتغال بآليات التتبع السمعي، لأن مستوى الاشتغال ليس كمنظومة الموسيقى الاطار التي تقوم على أساس من الثبات، وإنما على أساس التغير والتبدل، فما يمكن أن نحصيه ونحدد حركته في موضع أو في قصيدة ما، ليس بالضرورة أن نجده مَكْرُوراً مُعَاداً بنفس المواصفات في موضع آخر، فالأمر خاضع للإبداع وفق المتغير الدلالي للروح الشعري.

وأول ما يمكن تناوله من عناصر في دراسة الموسيقى الداخلية هو أسلوب التكرار وأقسامه ودلالته الصوفية.

أولا: التكرار

التكرار ظاهرة أسلوبية يُقْصَدُ به «تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكّل نغما موسيقيا يتقصده الناظم في شعره أو نثره»[1]. وعَدَّهُ القدماء من الصنعة البديعة "علم البديع" و«هو أبلغ من التأكيد وهو من محاسن الفصاحة»[2].

والتكرار في الشعر الصوفي يساهم في «إثراء العاطفة، ورفع درجة تأثيرها وتركيز الإيقاع، ويكشف حركة التردد الصوتي في القصيدة»[3]، فالِاطلاع على مدونة الشعر الصوفي يكشف ما منحه أسلوب التكرار من قيمة صوتية ودلالية ووَسْمِ النظم بجمالية قولية بديعة.

ودراسة شعر أمينة المريني يطالعنا على هذا الملمح الإيقاعي بتلوينات مختلفة، كتكرار الكلمة، والتكرار الاشتقاقي، وتكرار العبارة. نحاول تحديد بعض مواطنه وجرد نماذج منه، ونَعْمَدُ إلى تحليل ما يَفوح به من جماليات صوتية ومعنوية.

---

[1]- جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، العراق، 1980 ، ص239.

[2]- الإتقان في علوم القرآن، جلال الدين السيوطي، محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1988. (د ط)، ج 3، ص 199.

[3]- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص 263.

1) تكرار الكلمة

نقصد به تردد كلمة بعينها على مستوى البيت أو على مستوى النص مما ينتج عنه نغم موسيقي وغاية دلالية خفية أو ظاهرة، وهذه الظاهرة البلاغية البديعية لا ترد ترفا لغويا وإنما هي كشف لِلاهتمام المبدع بنقطة حساسة في التعبير[1].

وتكرار الكلمة في عمل الشاعرة أمينة المريني شكل ظاهرة ملفتة لانتباه القارئ، فهو يتوزع على امتداد الدواوين جميعها، خاصة وأن موطن التكرار يقع في الكلمات المستمدة من القاموس الصوفي، ومن صوره في أعمالها نورد المقطعين الأخيرين من قصيدة «السجينة1»:

حَبيبـــــي الّـــــذي نِمـــــتُ فـــــي بَيتِـــــهِ
دُهـــــــــــوراً
وأرخيْـــــتُ حُسْـــــنِي علـــــى زنْـــــدِهِ
وطَوَّفْـــــتُ تَمـــــراً لذيـــــذاً علـــــى قَـــــدِّهِ
حَبيبـــــي الّـــــذي قـــــدْ تَهـــــادتْ
علـــــى خَـــــدِّهِ
وُرُودِي

*****

حَبيبـــــي ومَـــــا زلّـــــتُ فـــــي سِـــــجنِهِ
أراودُهُ
إنْ أبَـــــــــى أوْ حَلَـــــــــفْ...[2]

يكمن التكرار الاِسمي في هذا النص عموديا في تكرار كلمة «حبيبي» ثلاث مرات، مرتان في موقع استهلال المقطعين ومرة في ثنايا النص، وهذا التكرار الاِسمي

[1]- قضايا الشعر المعاصر، ص 250.
[2]- ديوان المكابدات، ص 15-16.

لكلمة «حبيبي» المسندة بالإضافة إلى (ياء) المتكلم، أحدث جرسا يخدم الإيقاع الداخلي للنص، واختيار لفظة "الحبيب" ليس بَذَاهَة فنية وإنما نَبْعٌ من تجربة شعورية كامنة في خلد الشاعرة أمينة، وقد مَرّ معنا فيما سبق من هذا البحث أن الحب هو دين الشاعرة أين اتجهت ركائبه، وقد اقتضى هذا الحب العرفاني الصوفي لغة شعريا مستوحاة من البلاغة العربية، فنية الأسلوبية الحديثة، فاختارت الشاعرة سَبيل التكرار للإفصاح عن حالة صوفية بخطاب إيقاعي، ونغم موسيقي نتج عن تكرار الكلمة.

وقد عبرت الشاعرة عن نفس المعنى والدلالة بأسلوب التكرار الاسمي في نفس الديوان، ومنه قصيدة:

«عزف منفلت من عزف منفرد
على وتر الهاء». تقول الشاعرة في القصيدة:

يـــــا لَيْتَـــــهُ
لَـــو دَرَى أنّنـــي لـــمْ أعِـــشْ إلّا لَـــهُ
أنّنِـــــي وَامِـــــقٌ
وامِـــــقٌ
عاشِـــــقٌ
ســـــائِحٌ فِيـــــهِ
أنَّ عُمـــــري ابتَـــــدَا عِنـــــدَهُ
لَيْتَـــــهُ...[1]

إن تكرار الكلمة في هذا المقطع شكلته لفظة اسم الفاعل "وامق" (من فعل ومق أي أحب)، وقد أصابت في اختيار الكلمة الدالة على باطن التجربة الصوفية، وأنْتَجَت بتوظيفها التكرارية قيمة فنية وجمالية ورونق أسلوبي، فصيغة اسم الفاعل ولدت حركة إيقاعية متوازنة جعلت من النص وفق نظام إيقاعي معين، كما تناسب التكرار مع صيغ

[1]- ديوان المكابدات، ص 8.

صرفية مماثلة مكن الشاعرة من «استغلال فضاء القصيدة شكلا و معنى و توزيعا»[1].

وامِـــــــــــــقٌ
وامِـــــــــــــقٌ
عاشِـــــــــــــقٌ
ســـــــــــــائِحٌ

حقق التكرار وظيفته الإمتاعية، وضَاعَفَ من قيم القصيدة الجمالية و الفنية انسجامُه مع بنية صرفية على نفس الوزن (فاعل) واستغلال إمكانية توزيع السواد على البياض مما جعل أسلوب التكرار في النص يظفر بثلاث خصائص مائزة وهي: «المحور البصري، وذلك من خلال التمثلات الخصبة والمحور النطقي من خلال التماثل في المخرج، والمحور الصوتي، وهو الأهم، وهذا يتّبع من خلال تطابق الحركات الصوتية المشعر بالنغم المركزي»[2].

ومن الألفاظ التي كانت محور أسلوبية التكرار في العمل الشعري لأمينة كلمة «الكأس» حيث وردت في أكثر من قصيدة وفي دواوين مختلفة، تقول الشاعرة في ديوان مكاشفات:

أنَـــــــا شـــــــاربُ الكَـــــــأسِ
كَـــــــأسَ الجُنـــــــونِ[3]

وجاء في نفس الديوان من قصيدة عمودية موسومة بـ«موقف السّلوى»:

صُـــبَّ فـــي نَفسِـــك نَفسِـــي وأنـــرْ كأسَـــكَ كَأسِـــي

كلمة (كأس) هي محور التكرار في ما قدمنا، وخضعت للتعريف (بأل) مرة وبالإضافة إلى كاف المخاطب وياء المتكلم وإلى اسم ظاهر معرف (بأل). هذا التكرار

[1]- البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، عبد الرحمان تبرماسين، دار الفجر للنشر و التوزيع الطبعة 1، 2003م، ص 198.
[2]- البنية الإيقاعية في شعر شوقي، محمود عرسان، ص 301، مكتبة بستان المعرفة، الطبعة 1، 2006م.
[3]- ديوان مكاشفات، ص 143.

في النموذجين ساهم في خلق إيقاع يثير المتلقي ويعطي أهمية للصوت، لأن التكرار على مستوى العجز في البيت الشعري، ومجاورة كلمة الكأس في المثال قبله على سبيل البدل يكثف بنية التكرار مما يؤدي إلى سيطرة الكلمات المتكررة على ذهن المتلقي، وهذا التكثيف في الأداء الفني المعتمد على هذا المقوم الإيقاعي والدلالي يشير إلى تشيع التجربة باللغة الصوفية لأنه لا يخفى أن كلمة (كأس) في الحقل الصوفي من لوازم الخمرة العرفانية العجائبية بدلالة غرائبية (كأس الجنون)، والخمرة دلالة رامزة إلى المحبة الإلهية، وإضافة الكلمة المكررة إلى مضاف إليه (الجنون) أو إلى ضمير المخاطب (المحبوب) إنما هو إجراء لغوي بغايات تداولية، لأن السكر عند الصوفية درجات ملازمة لدرجة وَارِدِ المحبة الإلهية، ولعل هذا السكر الصوفي من الاستعدادات النفسية لِـ«المَحْوِ» تكرار كلمة (نفس) بإضافة تفيد التقابل (نفسك، نفسي) المتطلع إلى كشف الحجب والاتحاد بمعناه الرقائقي العرفاني وليس بمفهوم التصوف الفلسفي الوارد عند ابن عربي.

والكأس الخمرية عند أمينة هي سبيل للتجلي والرؤيا، نجد في ديوان «خرجت من هذه الأرخبيلات» ارتباط الخمر الصوفية بتكرار الفعل رأى + ضمير المتكلم المفرد (رأيت)، تقول في قصيدة: «الخروج من "باب الفتوح" إلى "سبعة رجال"»

وتأبَّطتُ كُؤوسا
بِلّثْنِي صَبْوَة
للرُّؤَى فرَأيتُ
قد رأيتُ ما رأيتُ
إذ تجلّى لفُؤادي
أنّني أمتَطِي
صَهْوَةَ النّور
وأسمُو حَيث شِئتُ

يتمحور التكرار في هذا المقطع الشعري حول مركزية ترديد الفعل الماضي المسند إلى تاء الفاعل المضمومة، وقد اقتضت التجربة الصوفية الإسناد إلى دعائم القيمة

الصوتية لأسلوبية التكرار.

وتبدو أمارات التجويد في الصورة الإيقاعية الداخلية واضحة في تآزر تكرار الفعل الماضي لفظا ثلاث مرات مع الاشتقاق من أسماء المعاني (الرؤى)، فاضطلع التكرار بوظيفة الدينامية الصوتية في النص، وأغنى الجانب الموسيقي والصوتي، فتكثيف التكرار والجناس تظافر لمنح الرسالة الشعرية رنينا مصدره المشاكلة الاشتقاقية والترديد المكثف.

وبالإضافة إلى وظائف الجمالية الأسلوبية الدلالية والإبداع الموسيقي فإن الكلمة المكررة في المقطع (رأيت) تحمل دلالات التحرر من المادة والموجودات الأرضية، لأنها رؤية قلبية (إذ تجلى لفؤادي)، وهنا تكمن المغايرة الدلالية في بناء المفاهيم الصوفية، فالحمولة الدلالية للكلمة تحمل مفهومَ رُؤيَا النبوة لأنها تناص مع المعجم الصوفي الذي اقتبسها من المصطلح القرآني «ولقد رءاه نزلة أخرى، عند سدرة المنتهى، عندها جنة المأوى، إذ يغشى السدرة ما يغشى، ما زاع البصر وما طغى، لقد رأى من آيات ربه الكبرى»[1]، ومن هنا نفهم أن التوكيد والإفهام هو غاية غير معتبرة في الإبداع الصوفي وإنما «اللفظ المكرر هو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان، فالمتكلم إنما يكرر ما يثير اهتماما عنده، وهو يحب في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه، أو من هم في حكم المخاطبين ممَّن يصل إليهم القول على بعد الزمان والديار»[2].

ومن بديع التكرار قولها في قصيدة "باب السلسلة":

---

[1]- سورة النجم، الآية 13-18.

[2]- التكرير بين المثير والتأثير، عز الدين علي السيد، دار الطباعة المحمدية بالأزهر-القاهرة، الطبعة الأولى، 1398هـ/1978م، ص 137.

فِي "بَاب السِّلسِلَة"
انضَمّ الخطوُ إلى الخطوِ
وذُبنَا كالمِلْح
وطَلَّقنَا الدّربَ
اليَومَ سأُبصِرُ من عَينيْكَ
طَريقِي
وعَليهِ "رَياحينُ الأَلَم"
مَنار
هل يَذكُرني شَيخِي ؟
كنتُ القابعَ
خَلفَ الطِّين
وخَلفَ النَّار
تَأكلُ من رَأسِي الطَّيرُ
لدَى سَفرِي الحَافي[1]

اشتمل المقطع على تكرار لفظي (الخطو) مرتين في نفس الشطر الشعري، وأسهم في إيقاع النص بشكل بطيء ورتيب لأن اللفظة على وتيرة واحدة ومتقاربة في الفضاء النصي يجمعهما نفس السطر، غير أن الإيقاع تدفق وتصاعد بتوظيف كلمات من نفس الحقل المعجمي الدال على السفر الصوفي (الخطو- الدرب- طريقي- سفري) وتعزز بتكرار لفظي آخر كمؤشر مكاني لكن بالمفهوم الروحي (خلف) الذي تكرر مرتين.

إن التكرار ملفوف بصيغة دلالية مكثفة بالحمولة الصوفية، لأن الإيقاع الداخلي إثارة لمدلول «السفر» المعبر عنه بدوال مختلفة مستعارة من المعجم الصوفي، وهو سفر بغاية الوصول إلى عين الحقيقة فَنَاءً، لأن الشاعرة ربطت سفرها بالنار (خلف النار) التي هي من النور «وهو تجليه باسم الظاهر» والنار كشف للعلوم اللادنية والواردات الإلهية، وإليه أشارت الشاعرة بقولها:

[1]- خرجت من هذه الأرخبيلات، ص 66.

(اليَـــــومَ سأبصِـــــرُ مـــــن عَينيْـــــكَ
طَريقِـــــي)

إن التكرار اللفظي في هذا النص نموذج للتصاعد الموسيقي الداخلية بآليتي الصوت (التكرار) والمعنى (الرؤيا)، فالمسيطر في النص هو التناغم بين الموسيقى والمعنى فتشكل بذلك نغمة الموسيقى الأساسية.

ويرتبط بتكرار الكلمة نوع من أصناف الاشتقاق ذي الحمولة الصوفية وهو تكرار الجناس أو تكرار الاشتقاق، وهو ما نخصص له عنوانا مستقلا.

2) تكرار الاشتقاق

الاشتقاق من جذر لغوي موحد هو عدول شعري تبناه الحقل الإبداعي عامة والشعري على وجه الخصوص، والشعر الصوفي إذْ يوظف تكرار المشتقات فإنه يرسم دَالَّةً تداولية بصيغ صوتية وموسيقية، والشاعرة أمينة المريني في توظيفها للاشتقاق وتكراره في النص فإنها تسخر طاقة اللغة وما توفره من أصوات تَمُدُّ القصيدة بحيوية صوتية معبرة عن الأحاسيس والانفعالات.

والتكرار الاشتقاقي ملمح شعري شائع في شعر أمينة، يعطي حيزا واسعا من الكتابة في الدواوين، ويتجلى بصور متنوعة أفقيا وعموديا؛ في القصائد التقليدية أو نماذج التفعيلة. ولست بصدد عملية إحصائية في البحث لهذه الظاهرة اللغوية/الصوتية، لأن التكرار وحده يحتاج بحثا مستقلا، لذا، نقدم نماذج وأمثلة تنزل منزلة الشاهد الإبداعي الذي يعمم على التجربة وطريقة تعاطيها مع هذا الحقل الموسيقي/الدلالي.

وأول تكرار اشتقاقي في تجربة الشاعرة ورد في القصيدة العمودية المطولة «سبيل الهدى»[1]:

دُنْيَـــا ولـــيس بهـــا عَيْـــبٌ سِـــوَى صُـــوَرٍ
مـــــن النقـــــائِصِ والأوْهَـــــامِ والغِيَـــــرِ

[1]- ديوان ورود من زناتة، ص 19.

مَجْبُولَـــةٌ مـــن صـــميم الخَتْـــل طينتُهـــا

مَعْلُولَـــــةٌ بميَـــــاهِ الكِـــــذَبِ والغَـــــرَرِ

أحببتُهَـــا حُـــبَّ مـــن يَهْـــوَى مُعَذَبَـــهُ

أيعشـــقُ القلـــبُ مـــن يُـــدْنِي إلَـــى سَـــقَرِ؟

في البيت الثالث من المقطع تكررت كلمتي (أَحْبَبْتُ) و(حُبُّ) وهي مشتقة من الأصل (ح.ب.ب)، وتم التجانس الصوتي بالمشاكلة بين الفعل والمصدر، تكرار حرفي الحاء والباء في الكلمتين أضفى جمالية صوتية مَنَاطُهَا التباعد بين مخرجي الحرفين؛ لأن الحاء حلقي والباء شفوي، إضافة إلى التباين الوصفي لأن (الباء شديد مجهور، و(الحاء) رخو مهموس. هذه المقومات خلقت جانبا من الإيقاع الداخلي وعَمَّقَتْهُ بالفصل بين المُشْتَقَّيْن بضمير موصول بألف ممدودة، فجاء تكرار الأصوات وحرف (الألف) الممدودة متناغما مع مقام العتاب ولوم النفس المتعلقة بالدنيا وعالم النقائص والأوهام والغرور والكذب، وقد عبرت في النص عن حبها الزائف المنحرف بأسلوب التكرار الصوتي واقتباس ملفوظات لغوية من المعجم الصوفي الدال على درجات الحب (يهوي- يعشق)، فالخاصية الصوتية الإيقاعية الداخلية في النص جاءت بدلالة التحذير وتقريع النفس، ومن الملاحظات التي يمكن تقديمها على المقطع أنه تضمن أول استعمال لكلمة (الحب) بالصيغة الاِسمية والفعلية، وقد جاء في مقام حب الدنيا وعتاب النفس على التعلق بها، وهو ما يرتبط بالقاعدة التربوية الصوفية «التخلي قبل التحلي»، لذلك تجد الشاعرة جاء بَعْدُ من تجليات الحب كله موجه إلى الذات الإلهية وعشق المحبوب، وقد عبرت عنه في غير مرة بأسلوبية صوتية تستفيدُ من الحيوية الصوتية للتكرار الاشتقاقي:

" وَصْـــــــــــفُ المُحـــــــــــبِّ

إذا مَـــــــا الحُـــــــبُّ أذبَلَـــــــهُ

وأظمَـــــــأ الـــــــرُّوحَ رَيَّانـــــــاً

وأنهَلَـــــــــــهُ

وصَـــــوَّحَ الطَـــــينَ

نَـــــدْيَانًا وأنحَلَـــــهُ[1]

شكل التكرار الاشتقاقي فضاء موسيقيا عموديا، والترديد الجناسي في المقطع جرس ينبه المتلقي إلى الدلالة المركزية لفعل الحب وتداعياته المادية والسيكولوجية (أذبل- أظمأ- أنحل...). وقد عبرت الشاعرة عن نفس المعنى بملفوظ لساني آخر مشتق من (و.م.ق.) و(ع.ش.ق) بصيغة اشتقاقية في ديوانها «سآتيك فردا» من قصيدة المقام[2]:

تُخبرنـي الخطـوةُ كيـف الحُـبُّ تَمَـدَّدَ خَيْطـاً بـين الوامِـقِ والمَوْمُـوقْ
كيف سنابلُ وادٍ مِنْ غيرِ زروعٍ لَبَّتْ في كَفِّ العاشِقِ إيماءَ المعشوقْ
صَـــدَّقْتَ الرؤيـــا فتَشَـــامَخَ فَـــيْضٌ فـــوق يَبَـــابِ الحَجَـــرِ المَشْـــنُوقْ

يتجلى التكرار الاشتقاقي في النص بين الألفاظ:

الوامق/المومـــــــــوق
العاشق/المعشـــــــوق

ونتج عنه كثافة صوتية مصدرها الإشتقاق من كلمات نُزِعت من نفس الحروف الأصول، كما تجلت الموسيقى الداخلية وتعمقت بتكرار صيغة اسم الفاعل وصيغة اسم المفعول بشكل عمودي بين السطر الأول والثاني، فاتخذ التكرار صورة أفقية على مستوى الملفوظ، وصورة عمودية على مستوى الصيغ الصرفية (اسم فاعل- اسم مفعول) ليؤدي وظيفة إيقاعية تقوم على الترديد الصوتي في عموم المقطع ، أما الإيحاء الدلالي في النص وما سبقه من تكرار مشتقات التعلق القلبي (ومق- عشق- حب...) فإنها محور تعبيري عن الحال الوجداني، وإفصاح بلغة شعرية عن الفيوضات الروحية.

والملاحظ أن التكرار الاشتقاقي في النماذج الثلاثة التي قدمناها تمثل بنية تعبيرية -في مجموعها- تكشف مدى التشبع بالمصطلح الصوفي وتناص الإبداع المريني والاستمداد منه. كما يمثل علاقة الذات المبدعة مع السياق الشعري المؤسسة على مشروع احتواء العمق السيكولوجي في صيغة تواصلية لغوية بلاغية.

---

[1]- ديوان مكاشفات، ص 135.
[2]- ديوان سآتيك فردا، ص 58.

ومن تجليات الاحتواء النفسي للإيقاع الداخلي بوسيلة التكرار الاشتقاقي أسطر نقطفها من قصيدة «مقام الجمال»:

وتَـــــرَى القَلـــــبَ يَسْـــــلَكُ
فِـــــيمَنْ سَـــــلَكْ
خَاشِـــــعاً هامِســـــاً:
" اِنْكَشِـــــفْ لِلـــــرُّؤَى
وَخُـــــذِ الكُـــــلَّ لَـــــكْ"[1]

كـررت الشـاعرة فـي هـذا المقطـع الفعـل (سَـلَكَ- يَسْـلُكُ) بصـيغته الماضـية والمضارعة المتموقعين في نهاية سطرين، وإذا نظرنا للأمر بعين نقدية فيمكن أن تحكم على الشاعرة بِعَجْزٍ لغوي ولَصَنَّفْنَا الظاهرة الأسلوبية/الإيقاعية (التكرار) ضمن عيوب القافية (الإيطاء)، غير أن الشعر الحديث «يبين مفهوما أقوى للمتواطئ حيث التجاذب خصيصة الدوال في النص وحيث الإيقاع أقوى من كل قصيدة وهمية وهو بذلك يصعد الإيقاع ويكثفه فيما هو يلغي المعنى الواحد ليحل محله بناء الدلالة». فالأداء الفني في المقطع حقق نغمة وحقق استرسالا موسيقيا مقصودَ المغايرةِ والتجريب المستمرِّ في النصوص. والشاعرة في تَعْجِيبِ الخطاب الشعري بالصياغة التكرارية الاشتقاقية ترمي إلى إيقاظ النشاط الذهني للقارئ وتَهْيئة المتلقي إلى أصل أصيل في تطور تاريخ الفكر الصوفي وهو الرحلة الصوفية، «والإيقاع بذلك وسيلة فنية لإيصال غاية شعورية» تعيشها الشاعرة وتود أن تُمَكِّنَ المتلقي منها، وكأن الإيقاع وسيلة لخلق وحدة الشعور بين الشاعرة والقارئ، وهو ما يُمْكِنُ القول معه أن الإيقاع في نصوص أمينة إيقاع نفسي أكثر مما هو صوتي.

ونخلص إلى أن الترديد الاِشتقاقي في المكون البنيوي للدواوين تمييزٌ للوحدات المكررة وفق نظام تراكمي تنغيمي لِمُتَشَاكل الأصوات وتماثل أصواتها، واستثمار هذا المكون اللغوي/البلاغي/الإيقاعي كان بمتاية استدعاء ما يناسب من المنظومة اللسانية النطقية، استدعاءٍ تصويريٍّ تخيليٍّ يقوم على ترديد صور أو أجزاء من الصور للذات

[1]- ديوان مكاشفات، ص 8.

والرؤيا الشاعرة، وبالتالي فهو يمثل الوسيلة والغاية، وسيلة من حيث ينتج عنه الأثر المطلوب وهو الإيقاع والنغم، وغاية من حيث إثارة السامع وتنبيهه إلى المحور الدلالي المراد إظهاره أكثر من غيره، وبذلك المستمع «يدرك لا صوت الوحدات الدلالية التي انتظمت فوقعت ونغمت المسموعات فقط، بل ما فيها من معاني وشعور»[1]، وبه تحققت الجمالية التكاملية بين مسموعات الترجيع الإيقاعي، ومعانيه التعبيرية ومفهوماتها.

3) تكرار العبارة

نقصد بتكرار العبارة تركيبا لغويا مكررا على مستوى البيت أو السطر أو على مستوى النص، وهذا النوع من التكرار من أشكال التعبير التي يقتضيها السياق التخاطبي، ويساهم في البناء الإيقاعي، فهو من عناصر بناء نغم ورنة تتفاعل معها الأذن لما ينتج عنه من صدى.

وهذا النمط من التكرار عَمَدَتْ إليه الشاعرة أمينة المريني في بعض قصائدها حرصا منها على بناء محور معنوي تروم مخاطبة المتلقي به، وفي عمق الخطاب نبرز ملامح الإيقاع لتكرار العبارة كناتج موسيقي عن تراكم الصوت داخل النص الشعري.

ونقدم تحت هذا المسمى (تكرار العبارة) نماذج مستقاة من مختلف الدواوين في محاولة لاستسقاء القيمة الإيقاعية ولازمها الدلالي، علما أن هذا الشكل من التكرار من الأساليب الناذرة القليلة في شعر أمينة المريني. ففي قصيدة «موقف السلوى» تتطلع إلى الحقيقة المطلقة برغبة الفناء في الحق، تقول[2]:

وأنَـــا كُلَّـــي عُيـــونٌ ناطِقَـــاتٌ دُونَ نَـــبْسِ
وأنـــا كُلَّـــي قُلـــوبٌ فانِيَـــاتٌ دُونَ رَمْـــسِ

حاولت الشاعرة في البيتين من خلال تكرار العبارة: (وأنا كلي) مرتين تجسيد

[1]- موسيقى الشعر العربي، شكري محمد عياد، دار المعرفة، القاهرة، الطبعة 2، 1978م، ص 208.
[2]- ديوان مكاشفات، ص 125.

موقفها الشعوري الطامح الوصولَ إلى مقام الفناء والانصهار في صفات الحق (عيون ناطقات- قلوب فانيات)، وهو مقام لن يتأتى إلا بأساليب التطهير والتخلية بدءًا. وتوسلت الشاعرة بالترسيمة الصوتية العمودية:

أنـــــا كُلّـــــــي
أنـــــا كُلّـــــــي

بالإضافة إلى الموازنة الصوتية في كل من الصدر والعجز على المستوى العمودي أيضا، وكلها عناصر دلائل إيقاع داخلي يكشف الأبعاد النفسية للشاعرة، لأن الميزات الصوتية البارزة تدل على دور العنصر النفسي في تشكيل سياقات التركيب، «فالترسيمة الصوتية الجميلة لا تكون جميلة بالاعتباط، وإنما لميزة تختص بها في نفسها وهي نظام المجاورة الصوتي»[1].

والملاحظ أن الشاعرة في البيتين رتبت ترسيمة بهندسة لغوية مُعَادَة مكررة دون أن يشعر المتلقي بالرتابة، ويرجع ذلك إلى مهارة الشاعرة في استقدام تقنيات إيقاعية أخرى إلى جانب تكرار العبارة كالموازنة الصوتية والتركيبية بين عجزي البيتين وبين الكلمتين في موقع العروض، فالشَّامَةُ التكرارية حققت فاعلِيتها الصوتية في النص بذاتها ثم بما يداخلها من مؤازرة أدت إلى «بيان فضل المكرر، وما له من أثر في إيقاظ الأذهان وتحريك النفوس»[2].

وفي خضم الطقس الصوفي نجد الشاعرة لجأت إلى تكرار أسلوب النداء بشكل عمودي في قصيدة (أيها الركب)[3]:

يـا أيهـا الركـبُ هـل فـي طَـبْعِكُمْ نَصَـفٌ
يُـــدْنِي المُتَـــيَّمَ ممـــن ظِلّـــهُ وَرِفُ؟
يـــا أيهـــا الركـــبُ هـــل نُعْمَـــى تُقَرِّبُنِـــي

---

[1]- من جماليات إيقاع الشعر العربي، الدكتور عبد الرحيم كنوان، دار أبي رقراق للطباعة ةالنشر، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى، 2002م، ص 264.

[2]- ابن قتيبة مقاييسه البلاغية والأدبية والنقدية، محمد رمضان الحربي، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، الطبعة1، 1984م، ص 126،.

[3]- ديوان ورود من زناتة، ص 35-36.

ممـــن لـــه العـــز والإجـــلال والشـــرف؟

****

يـــا أيُّهَـــا الركـــبُ إنِّـــي وَالِـــهٌ دَنِـــفٌ

ولـيسَ لِـي عـن هَـوَى المحبـوبِ مُنْصَـرَفُ

****

يـــا أيهـــا الركـــبُ إنَّ الرَّحْـــلَ مُتّقِـــدٌ

ممـــا يَضُـــمُّ فَحُثّـــوا الخَطْـــوَ لَا تَقِفُـــوا

صاغ النص معانيه من نسيج لغوي شعري مبني عل تكرار العبارة (أيها الركب) التي هي أصل تسمية عنوان القصيدة، وجاءت بهذه الصيغة التكرارية لتعزيز المعنى والإلحاح عليه لما يمثله ركب الحج ورحلته وشعائره عند المتصوفة. وتظهر العبارة المكررة كنواة صوتية دلالية، تنبه وتثير ذهن المتلقي، وتتعلق بها دلالة النص بشكل إيحائي. وتكرار العبارة بصيغتها اللفظية والصرفية والتركيبية أربع مرات في النص؛ في منتصف القصيدة وفي مقطعها الأخير بالإضافة إلى العنوان، يجعل النص أكثر حركية إيقاعية، وإن كان يظهر فيه نوع من التكلف والصنعة، مما يحيل على تيار شعراء البديع في العصر العباسي وما عُرِفُوا به من إغراق في المحسنات والزخرفة اللغوية، لكن المقام الصوفي غطى على ما يمكن أن يتسرب إلى أدن المتلقي من نمطية، كما أن الشاعرة استدركت الأداء الفني بإحاطة الصيغ المكررة بأساليب من علم المعاني كالاستفهام والنداء، وخروج الخبر على مقضى الظاهر فأنزلت المتلقي غير المتردد منزلة المتردد، ونقلت إليه الخبر بمؤكد (إنّ) في البيت الثالث والرابع، هذه العناصر البلاغية بصفاتها الصوتية ساندت أسلوب التكرار في الضغط على المتلقي، وتوجيه أحاسيسه في اتجاه أحاسيس الشاعرة، وبهذه المنظومة التواصلية الفنية تحققت مقصدية الخطاب الشعري في التعبير عن عمق الوجدان العرفاني، وكسر الرتابة الإيقاعية التي قد تتولد عن البنية الكلاسيكية المتناظرة أفقيا، المعتمدة على تكرار الجملة عموديا، وما يتبع ذلك من بعد دلالي يؤدي إليه التعبير الإيقاعي المتكرر.

ومن نماذج هذا النمط الإيقاعي في قصيدة التفعيلة قصيدة (مقام الغربة):

لأنّـــــي مـــــن الشّـــــعراءِ
الّـــــــذينَ إذا عَشِـــــــقُوا
رَفْرَفُـــــوا وَتـــــرَ القَلْـــــبِ
فانسَـــــــاحَ بَحْـــــــرُ
ضِـــــيَاءْ
لأنّـــــي مـــــن الشّـــــعراءِ
الأُلَـــــى طَوَّفـــــوا
غَرَّبُـــــوا شَـــــدْوَهُمْ
عَفّـــــرُوا جُبَّـــــةَ الأنـــــسِ
عِنْـــــدَ اقتنَـــــاصِ البَهَـــــاءْ[1]

يقوم جانب من الموسيقى الداخلية للنص على التفاعل الصوتي لتكرار عبارة (لأني من الشعراء) وتأطيرها داخل البنية الصوتية في علاقة مع البناء السنفوني والتموج اللحني، وقد لعب اللفظ المكرر دور اللازمة التي تتصدر المقطعين وما يفرضه ذلك من ترتيب الإيقاع وسيطرته على بنية المتن الشعري. فإذا كانت الشاعرة ميالة في توجهها في مرحلة التجريب الأولى إلى وحدة البيت في خلق الموسيقى وتضمين الدلالة، فإن تكرار العبارة بصيغة اللازمة هو بديل حَدَاثي وميكانيزم لإعطاء الاستمرارية والتناسق الإيقاعي نتيجة عودة نفس الصورة الصوتية، ومن حيث انسجام الأسطر الشعرية وخلق التحام عفوي بين مكونات النص.

واعتماد ضمير المتكلم وتكراره في الجملة مسندة إليه شبه الجملة بحرف جر دال على (التبعيض) فيه دلالة أنطولوجية وهي مكانة الإبداع والكتابة الشعرية عند المتصوفة والتي ترقى إلى مستوى التقديس وإحاطتها بهالة الوقار المستمد من الابستيمولوجيا الصوفية، لأنه كما أشار إلى ذلك الدكتور محمد بن عمارة أن الدخول في حمى الكتابة عند شعراء التصوف هو دخول في أسرار الحرف[2]. والنص حابل بأسرار القلب

[1]- ديوان خرجت من هذه الأرخبيلات، ص 59.
[2]- الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، ص 287.

والعرفان (عشقوا- القلب- ضياء- طوفوا- بهاء...)، فتجميع هذه الكلمات المفاتيح من النص وربطها بتكرار عبارة (لأني من الشعراء) من شأنه أن يُفْهِمَ الرؤيا التي تنبني على أبعاد الإبداع وكشف العلاقة بينه وبين أمينة المتصوفة المتدينة بدين الحب.

إن تتبع تكرار الجمل في المتن الشعري لأمينة المريني يدرك أنه خاصية أسلوبية قليلة الذيوع، وجماليته تنبع من نذرته مما نزع صفة التكلف وطابع الصنعة، وكان لهذا المظهر الموسيقي نصيب من تقوية النغم، بالإضافة إلى تقوية المعاني الروحية وترسيخها في ذهن السامع.

وبعد هذا التتبع لمقوم التكرار بتجلياته التي طرقناها تبين لنا –نسبيا- جانب من الإمكانات التي جعلت الأشعار المدروسة ذات قيمة صوتية مؤثرة، وأن الأشكال التكرارية وأنواعها وفرت مساحة للاِختيار التعبيري بمنطلقاتها الفكرية ومكوناتها النفسية، وقد كان للتكرار في هذا المقام آليةٌ طَيِّعَةٌ لتحقيق الجمالية الفنية والقوة التعبيرية.

ثانيا: التصدير

يرد هذا الفن البلاغي بمسميات متنوعة في المصنفات النقدية البلاغية، فمنهم من سماه برد الإعجاز على ما تقدمها[1]، ويسمى بعطف الأواخر على الأوائل[2]، ويطلق عليه اسم التصدير، وهو في الشعر أن يجعل أحد اللفظين المكررين، أو المتجانسين، أو الملحقين بهما في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو آخره، أو صدر الثاني[3].

هذا العنصر ينتمي لبلاغة البديع التي تدخل ضمن لبنات بناء الخطاب الإبداعي

---

[1]- البديع، أبو العباس عبد الله بن المعتز، شرح وتحقيق: عرفان مطرجي، العَلَم الخفَّاق من علم الاشتقاق، تأليف:محمد صديق حسن خان، مؤسسة الكتب الثقافية، ضبطه وعلق عليه: أحمد عبد الفتاح تمام، بيروت، الطبعة الأولى، 1433هـ - 2012م.، ص 62.

[2]- ينظر شرح ديوان الحماسة، أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، الطبعة الأولى، 1953م، ج1، ص6.

[3]- الإيضاح، الخطيب القزويني، ج2، ص 543، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي.

في الشعر، وله جرس موسيقي «يجعل من البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان، يستمتع بها من له دراية بهذا الفن ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية»[1].

والشاعرة أمينة المريني المريني بحكم أنها بدأت مسار تجربتها بالقصيدة العمودية، ولزمتها في دواوينها بشكل متفاوت، فإنها استثمرت الترديد لتعميق الإيقاع فضلا عن الدلالة والإيحاء، ونشير في بداية المبحث أن رد العجز على الصدر لم يرد كثيرا في الشعر قيد الدراسة، لسببين بارزين: أولهما انتقال الشاعرة من قيد البيت إلى السطر ثم إلى الجملة، والثاني تجنب التكلف الذي توحي به الظاهرة إن أصبحت مُضْطَرِدَةً في فضاء القصائد، وعليه فإننا نحاول عرض ودراسة ما أفضى إليه التنقيب عن هذا العنصر في الدواوين، علما أنني لم أود تجاهله بسبب قلة النماذج، فقد يكون في الناذر القليل من الدرر ما يغني شعرية النصوص ويضيء لغة الإبداع.

ويمكن رصد بعض تجليات هذا النوع من عناصر الموسيقى الداخلية من خلال نماذج شعرية منها:

1) ما وافق نهاية الصدر نهاية العجز:

هذا النوع غالبا ما يكون من دلائل بلاغة الاستهلال، لأنه يساعد على الإتيان بما يسمى (التصريع) الذي هو ضرورة إبداعية في مطالع القصائد التقليدية، وهو دليل اقتدار براعة الشاعرة في الالتزام بعمود الشعر العربي القديم، ومنه مطلع قصيدة (الله معك) من ديوانها الأول[2]:

هـــــــوذا الله معـــــــكْ
أينمـــــا كنـــــتَ معـــــكْ
يعلـــــمُ الجهـــــرَ ومـــــا
قـــــدْ يُنـــــاجي أضـــــلعَكْ

[1]- موسيقى الشعر العربي- مشروع دراسة علمية، شكري محمد عياد، دار المعرفة، القاهرة، (د.ط)، 1968م، ص 45.

[2]- ورود من زناتة، ص 17.

ختمت الشاعرة الصدر بلفظ (معك) والعجز بلفظ (معك)، فنتج عن التصدير انسجامٌ صوتي بين اللفظين مما أدى إلى تنبيه القارئ ومنحه انطباعا موسيقيا منذ مطلع القصيدة واستهلال الكلام، فضلا عن الإيحاء الدلالي الموجود بين اللفظين وهو إحالة غير مباشرة على التناص مع نص مُوَازٍ من القرآن الكريم: «وهو معكم أينما كنتم»[1].

ويثير القارئ الإيحاءُ الدلاليُّ للكلمة التي وقعت محور التصدير في القصيدة، لأنه موضوع سجال وخلاف بين المذاهب الكلامية والعقدية، وهي قضية (معية الله لخلقه) هل هي معية بالذات؟ أم أنها معية خاصة لا تشبه معية المخلوقين بعضهم مع بعض؟ والخلاف أنتج أحكاما متباينة تبعا للفهم والتصور، لأن الحكم على الشيء فرع عن تصوره، والذي تروم إليه الشاعرة في النص من خلال استقراء الأبيات أنها تلتزم بمذهب أهل السنة والجماعة الذين يقرون أن من لوازم المعية و مقتضياتها«الإحاطة بالخلق علما وقدرة وسمعا وبصرا وسلطانا وتدبرا»[2]، ومن معانيها في النص القرآني المستدعى في القصيدة أن المعية «إن خصصت بشخص أو وصف اقتضت مع ذلك النصر والتأييد والتوفيق والتسديد»[3]، ومن نماذج خصوصيتها بشخص قوله تعالى: «إنني معكما أسمع وأرى»[4].

وهنا يتضح ويتبين لنا التداخل الدلالي والإيقاعي، فالشاعرة جعلت محور التصدير في قضية عقائدية شائكة، وموضع خلاف بين تيارات دينية مختلفة، فالتصدير في القصيدة اضطلع بوظيفة موسيقية وصوتية، وأخرى إيحائية ودلالية فكرية.

2) ما كان بين حشو الصدر والنهاية:

هذا النوع من التصدير اعتمدت فيه الشاعرة تكرار لفظ بين حشو البيت الشعري

---

[1]- سورة الحديد، الآية 4.

[2]- القواعد المثلى في صفات الله وأسمائه الحسنى، الشيخ محمد الصالح العثيمين، خرج أحاديثه وعلق عليه: أبو محمد أشرف بن عبد المقصود، مكتبة أضواء السلف، الرياض، 1416هـ - 1996م، ص 160.

[3]- نفسه، ص 161.

[4]- سورة طه، الآية 46.

ونهايته، من أمثلته ثلاثية (إخلاص)[1]:

تبِعْـــتُ هَـــوَايَ لا أحـــداً سِـــوَاهُ
ورُوحـــــيَ كـــم يُسَـــخِّرُهُ هـــواهُ
فَيُرْسِـــــلُهُ وَلَا يَعْصِـــــيهِ أمْـــــراً
ويَقْبِضُـــــهُ إذا شـــــاءَتْ يَـــــدَاهُ
وَحَسْـــبِيَ أنّنِـــي عَبْـــدٌ حَفِـــيٌّ
بمـــن أهْـــوَى وَعَيْنِـــيَ لَا تَـــرَاهُ

اقتضت التجربة الإيقاعية لأمينة المريني أن تجعل التنويع مرجعا إبداعيا، فإذا كان التصدير في النموذج السابق اعتمد التناضر بين نهايتي الصدر والعجز، فإنها مطلع هذه الثلاثية استندت إلى دعامة صوتية مختلفة من حيث الهندسة البصرية، حيث ترددت كلمة نهاية البيت (هواه) في بحر صدره (هواه) بتلوين في إسناد الضمير تارة غائب وتارة متكلم، وتقوى التصدير بجناس غير تام بين (سواه- هواه) وهو ما أحدث نغمة موسيقية داخلية تطرب الأذن وتثير الذهن، أما عن المستوى الدلالي فإن (الهوى) من لوازم الحب عند الصوفية ودرجة من درجاته، ووقفنا عليه أكثر من مرة فيما سبق من البحث مما يعفينا من تكرار ما أوردناه سلفا، وما يمكن إضافته في دراسة هذا النموذج _كما هو الحال في النماذج السابقة_ هو أن أمينة المريني بقصد أو غير قصد تسعى إلى "تَصْوِيف الإيقاع".

3) ما وافق بداية الصدر نهاية العجز:

من أمثلة هذا النوع ونماذجه بيت من قصيدة (مقام.. الكاف)[2]

سَـــــلكتَ بِـــــه مُرتَقـــــىً باذِجـــــاً
مِـــن الجَمـــرِ يَحلُـــو لِمَـــن قَـــد سَـــلَكْ

[1]- ديوان سآتيك فردا، ص 34.
[2]- ديوان مكاشفات، ص 69.

وقع التصدير في هذا البيت بين لفظتين بشكل اشتقاقي بين (سَلَكْتَ- سَلَكْ) وتميز ببعد المسافة الزمانية والمكانية بين الكلمتين، فالأولى في آخر البيت والثانية في أوله مما يشكل نغما دائريا لأن الشاعرة ختمت البيت بنفس الإيقاع الذي بدأت به، فكانت بذلك كمن يضرب على وتر من أوتار العود ليُولد نغمة خاصة، لها وقعها وأثرها في الأذن، ثم يتركها إلى غيرها زمنا معينا ثم يعود إليها ويختم بها[1]. والكلمتان محل التصدير (سلكت- سلك) دالة على السفر الصوفي في المراقي العرفانية.

4) ما وافق نهايـة العجز ما قبلـه:

هذا النوع من التصدير من النوع القريب مكانا وزمانا، ومنه قولها في قصيدة (مقام السلوى)[2]:

صُـــبَّ فـــي نَفسِـــك نَفسِـــي وأنـــــرْ كأسَـــــكَ كَأسِـــــي

جاءت الكلمة في نهاية البيت.

هذا النوع من التصدير لا يعتبره بعض النقاد كذلك، لأنهم اشترطوا أن توافق آخر كلمة من البيت كلمة من نصفه الأول (الصدر)، إلا أن ابن المعتز اعتبره من أقسام التصدير حيث قسمه إلى ثلاث: أحدهما: ما يوافق آخر الكلمة من البيت آخر كلمة من نصفه الأول، والثاني: ما يوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه، والثالث ما وافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه.

القسم الثالث الذي أشار إليه ابن المعتز وسع دائرة تموقع الكلمة التي توافق نهاية البيت، وقد وردت الكلمة الموافقة لنهاية البيت مجاورة لها دون رابط ولا فاصل بينهما، (كأسك- كأسي)، ولعل الغاية من هذه المجاورة هي إبداء وإبراز خصائص النغم المستحدث بالقرع المبني على أسلوبية أساسها ترديد نفس الكلمة بأصواتها، ومن ثمة تعد

[1]- قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي، محمد الواسطي، ص 143.
[2]- ديوان مكاشفات، ص 125.

الكلمة المصدرة في البيت «كإشارة ليست اتحادا صوتيا ومعنويا، ولكنها صوتيات مؤتلفة... ووجود يتحقق بأثرها الإيقاعي على المتلقي». فمجاورة الكلمتين في الترسيمة الصوتية (كأسك- كأسي) ترسيمةٌ تحيل بمدلولها على إيقاع نفسي صوفي، إذ لا يخفى أن كلمة (كأس) في الحقل الصوفي من لوازم الخمرة العرفانية العجائبية بدلالة غرائبية، والخمرة دلالة رامزة إلى المحبة الإلهية، وإضافة الكأس الذي هو من لوازمها ومدلولاتها تارة إلى ضمير المخاطب (كاف المخاطب)، وتارة إلى ياء المتكلم، إنما هو إجراء لغوي يزيد ويعمق التلوين الإيقاعي ويوفر مساحة الاستعداد النفسي لتقبل حالة السكر المعنوي المفضية إلى «المحو» وكشف الحجب.

إن استبدال مواقع التكرار واختلافه في الأبيات التي جردناها لأنواع التصدير أعطت للنصوص والتجربة –عامة- حركية مؤثرة في المتلقي إيقاعيا وبناء ودلالة، لأنها أَكْسَبَتِ النصوص تراسلا نغميا بفعل تداعي أطراف البيت لبعضها، ولا يفوت أن نذكر أن التصدير كظاهرة بلاغية مساهمة في بناء الإيقاع الداخلي، هي انتظام نفسي تجتلي على المستوى اللفظي، وقد مَكَّنَ هذا التوارد بين النفسي واللفظي أن يُجَمِّلَ ويُنَغِّمَ الأشعار وفق خاصية البعد أو القرب الزمانيين والمكانيين بين الألفاظ بحيث نجد إحداهما في آخر البيت والثانية في موقع آخر مما يشكل موسيقى دائرية ختمت بنفس الجرس الذي اعتمدته قبلُ.

ثالثا: الموازنة

الموازنة في أبسط تعريفاتها البلاغية وأوضحها «هي تساوي الفاصلتين في الوزن دون التقفية»[1] نحو «ونمارق مصفوفة وزرابي مبثوثة»[2]، وهذا التعريف منقول من المصادر القديمة، إذ يتوافق حدّا ولفظا مع الخطيب القزويني[3]. ويقصد بالفاصلتين الكلمتان الأخيرتان أو المصراعان، والتقفية يراد بها الحرفان الأخيران منهما.

وفي تعريف الموازنة يجد الباحث نفسه أمام اختلاف التعاريف وتداخل هذا العنصر البلاغي مع مفاهيم أخرى، لأن من البلاغيين من عَدَّ الموازنة من السجع، ومنهم من جعلها نوعا من المقابلة... إلا أن الدكتور محمد الواسطي استقصى هذه التعاريف واستخلص استقلالها وجرد أنواعها[4].

والموازنة الصوتية ليست مجرد عنصر بلاغي بديعي لزخرفة الكلام، وإنما هي بنية أسلوبية تجمع بين الظاهرة الصوفية والتلاحم البنائي للنص، وقد جاءت بها الشاعرة أمينة المريني في قصائدها الصوفية الوجدانية، وهو ما يحفزعلى التتبع والجرد لمراقبة كيفية اشتغال هذا العنصر في الجهاز الصوتي ودوره في تشكيل اللغة الشعرية، وقيمته الأسلوبية في بناء المعاني المرادة في الترسيمة التواصلية، وتسهيلا لعرض الظاهرة من الناحية المنهجية فإننا نتجنب عرض النماذج المتوفرة من الأمثلة، وتحضر في الدواوين أنماط مختلفة، الأبرز منها ما يصادف القارئ والباحث:

---

[1]- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد أحمد الهاشمي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 1418هـ/1998م، ص 249-250.

[2]- سورة الغاشية، الآية 16.

[3]- الإيضاح، ج2، ص 552.

[4]- ينظر: ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، دراسة بلاغية، محمد الواسطي، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى، 2003م، ص 258.

1) الموازنة الصرفية

هذا النوع من الموازنة يترجمه تكرار صيغ موحدة في بنائها الصرفي عموديا أو أفقيا. وهو ما ينعكس على نسق الإيقاع الداخلي للنصوص التي تحتوي في نسيجها الصرفي اشتقاقات لفظية متشابهة البنية. ومن أمثلته في تيمة الفيض الصوفي نقرأ:

يُكَسِّـــرُكَ العِشـــقُ فـــي عِشْـــقِهِ
مَرايـا علَـى ضِـفّةٍ مُشـرِقَهْ
فَـراقِصْ أنـاكَ علَـى فَيضِـها
ولَمْلِمْـــــــــــهُ
نَمْنِمْـــــــــــهُ
نَمِّقْـــــــــــهُ
حلـــواً كَمـــا نَمَّقَـــهْ[1]

وازنت الشاعرة في المقطع بين ثلاث كلمات بصيغة صرفية موحدة (لملمه- نمنمه- نمقه) وكلها أفعال أمر على وزن (فَعْلِلْ) المسندة إلى هاء الغائب المبنية على الضم الظاهر الملفوظ، وزاد وضوح هذه الثلاثية الصرفية انفراد كل منها في سطر شعري مما جعلها بؤرة إيقاعية في المقطع تشد انتباه القارئ وتغريه بالإنشاد الموسيقي المميز لها.

وفي قصيدة (مقام الذهول) مضت الشاعرة في التغني بألفاظ على بنية صرفية متشابهة، تقول:

بِـــــأيِّ مَجـــــازٍ يُنـــــاغَى حَبِيـــــبٌ
لِيَكشِـــفَ عَـــن ذاتِـــهِ ألَقَـــهُ
فَيَأفُـــــلَ لَيْـــــلٌ
ويَسْـــــمُقَ فَجْـــــرٌ
علَـــــى مَوعِـــــدٍ فَـــــاتِنٍ

[1]- ديوان مكاشفات، ص 92.

أوْثَقَـــــهُ؟![1]

وقعت الموازنة بشكل عمودي في النص بين كلمتي (لَيْلٌ- فَجْرٌ) وكلاهما على وزن (فَعْلٌ) فمنح القصيدة جاذبية مثيرة لانتباه المتلقي، فضلا عن مدلول اللفظتين المحيلتين على زمن خاص عند المتصوفة، فكلاهما إطار زمني تتجافى فيه جنوب رهبان الليل كما تحدث القرآن بذلك: «تتجافى جنوبهم عن المضاجع يدعون ربهم خوفا وطمعا ومما رزقناهم ينفقون»[2]، وقد تكرر هذا النوع من التوازي في مستهل المقطع الموالي:

أيُسْـــــــلي الفُـــــــؤَادَ
انتِظَـــــــارُ الـــــــدُّخولِ
وشَـــــــوقُ المُثـــــــولِ
وطَـــرْفُ العَـــذَارَى الّـــذي رَشَـــقَهُ[3]

الملاحظة البصرية والقراءة اللفظية للمقطع يفضي إلى جرد توازٍ عمودي بين (الدخول- المثول) وحقيقته تلاحق صوتي عمودي مكرر لصيغة مصدرية على وزن (فُعُولِ)، والذي أحدث موازنة صوتية مختومة بروي موحد تَقَوَّتْ فاعليته بحركة الكسرة الموحدة. وهذا النوع من الموازنات الصوتية المقفاة ينتج عنه تراسل في القول الشعري لما يتميز به من مقايسة موسيقة تَسْتجلِي التشاكل في الخطاب الإيقاعي الشعري.

وقد عمدت أمينة المريني إلى توفير هذه الفاعلية الصوتية التشاكلية في بعض نصوصها، كالمقطع الثاني من القصيدة الأولى (من سيرة الخروج):

أبـــــــي مَـــــــن كـــــــانَ
يَلـــــبسُ وحشـــــةَ
الظّلمَـــــــــهُ
ويَخلـــــعُ شـــــهوةَ الأحـــــلامِ

---

[1]- ديوان مكاشفات، ص 89-90.
[2]- سورة السجدة، الآية 16.
[3]- ديوان مكاشفات، ص 90.

عنـــــدَ شـــــواطئِ
النّجمَـــــــــهْ
وكُنـــــتُ هلالَـــــهُ الحَـــــاني
يُلَـــوِّن ربـــدَةَ
العَتْمَـــــهْ[1]

يبدو أن الأسلوبية الصوتية في المقطع عمدت إلى الكلمة القفل في الجمل الشعرية وهي وحدات لسانية مؤسسة على الموازنة الصرفية (الظُّلمَه- النجمهْ- العَتْمَهْ) ذات أوزان صرفية واحدة مع تغيير بسيط في الوحدة اللسانية الأولى بخصوص فاء الكلمة، مما جعلها تدخل جميعها- في ائتلاف لفظي ساهمت فيه -بشكل كبير- الوحدة القافوية التي راكمت تَرَنُّماً صوتيا يظهر كأنه أساس شاعرية النص[2].

والذي يرجع في تبني هذه الموازنات الصوتية هوالتغني بإشراقات صوفية، وتليين الصور الوجدانية الكامنة على مستوى الملفوظات، لأن إدخال الجانب الموسيقي في الخطاب مَدْعَاةٌ للإقبال واستحسانٌ للتلقي. ومن باب الرغبة في اجتجلاء ما استظمر لجأت الشاعرة إلى نوع من أنماط الموازنة، وهو تواز التركيب النحوي الذي نسعى إلى استجلاء بعض مظاهره في العنوان الموالي.

2) تواز التركيب النحوي

تحت هذا العنوان نكشف تجليات التماثل التركيبي بين ثنائيات نحوية مُشَكِّلةً للغة الشعرية، ونسعى إلى تحديد الخصائص المائزة للتواز النحوي/التركيبي، حيث الأساس المعتمد في التشكيل هو تشابه الانتظام وتساو مكوناته، لأن في هذا النسق من الموازنة

---

[1]- ديوان خرجت من هذه الأرخبيلات، ص 6.

[2]- الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، د.محمد العمري، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2001م، ص 166.

نجد وحدات التركيب النحوي متساوية في شقَّيْهِ، وذلك لتأدية وظيفتين: أولاهما خدمة الإيقاع، وثانيهما: يهدف إلى تبليغ رسالة ما[1].

ولقد شملت دواوين أمينة المرنيني عددا كبيرا من تجليات تواز التركيب النحوي، فرغم انتساب الشاعرة إلى جيل "الحساسية" إلا أنها استعانت بإيقاع البلاغة العربية القديمة التي «احتفلت (أي البلاغة القديمة) بهندسة البيت الشعري احتفالا كبيرا وراعت أن تكون عناصر البيت الشعري التركيبية والصوتية متساوية إلى حد بعيد فهناك تماثلات وتقابلات تعمق هندسة البيت الشعري وربما تمتد هذه العناصر لتشمل أكثر من بيت أو تتسع دائرتها لتشمل مقطعا أو مقاطع من القصيدة»[2]. وخلال مقاربتنا للدواوين نحاول التنقيب على هذه التماثلات والتقابلات وآليات التساوي التركيبي، ومن ذلك:

طَرْفِـي، إذ لَـم تَـرضَ عنِّـي، مُتلِفِـي
وهـوايَ قتّـالٌ إذا لـم تَعطِـفِ
أنـتَ أمتحنْـتَ بمـا وَقـدْتَ مـن السَّـنَا
وبمَـا خَلقـتَ مـن الجَمـالِ "اليُوسُـفِي"
وبمَـا سَـنَنْتَ مـنَ الرُّمـوشِ فَواتِكـاً
ومـنَ الخُـدودِ وكـلِّ خِصْـرٍ أهيَـفِ
أنتَ اصطفَيْتَ النّفسَ تَعصِي في الهَوَى
والعَـينَ تَكلَـفُ بـالمُمَنّعِ والخَفِـي
فـأجِر حَبيبَـكَ مـنْ لهيـبِ عَذابِـهِ
كَلِفـاً بِكُـمْ فـي ذِلّـةٍ وتَعَفّـفِ
إن كنـتَ تُحْرقُنِـي علـى دِيـنِ الوَفَـا

[1]- ينظر: ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، د.محمد سليمان، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2007م، ص 116.

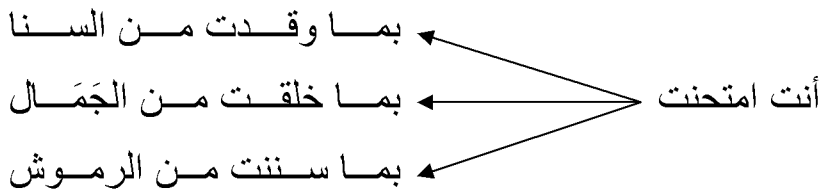
[2]- ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، موسى ربابعة، مجلة دراسات العلوم الإنسانية، المجلد 22، العدد 5، سنة 1995م، ص 31.

سـأقولُ: يـا نـارَ الهَـوَى لا تَنطَفِـي[1]

هذا النص يُعَدُّ المقطعَ الأولَ من قصيدة (الخروج من "باب الفتوح" إلى "سبعة رجال")، ومن تجليات المغايرة الأسلوبية في الكتابة أنها قصيدة بنظام التفعيلة، مُسْتَهلة بمقطع عمودي يقوم في جزء من إيقاعه الداخلي على توازنات تركيبية أساسها التماثل في: *الجملة الإسمية"

طرفـي متلفـي/هـوايَ قتـال.

فالبيت الأول تضمن نوعا من التوازي التركيبي النحوي أفقيا ثم أعقبه في البيتين المواليين توازي أفقي/عمودي يمكن ترسيمه على الشكل التالي:



يلاحظ أن المتواليات التركيبية تساوت ما نتج عنه تماثل نحوي جاء على الشكل التالي:

حرف جر+ ما المصدرية+ فعل ماض+ ضمير متصل(تاء الفاعل)+ حرف جر+ اسم مجرور.

إن تكثيف التطابق بين الجمل الثلاثة المتوازية على المستويين الأفقي والعمودي أضاف إلى النص جرسا موسيقيا، وأدى وظيفة دلالية حاصلها تنامي التكثيف الدلالي في بناء صور المخاطَب الذي تعجز الشاعرة عن وصفه:

[1]- ديوان خرجت من هذه الأرخبيلات، ص 85-86.

كأنّه الفَيْضُ
لَكن لا أُجَسِّدُهُ
جَمرٌ علَى وَمَقٍ
بَردٌ علَى وَمَقٍ
عِطرٌ علَى أَلَقٍ[1]

على مستوى ترسيم التوازي بين التركيب في الأسطر الثلاثة الأخيرة من المقطع فإنه ورد على شكل: مبتدأ+ حرف جر+ اسم مجرور، فالجمل المتوازية اسمية خبرها شبه جملة. وقد وردت متقاربة من حيث الطول وبعض مكوناتها اتفقت وزنا ورويا (وَمَقٍ- رَمَقٍ- أَلَقٍ)، فالرسالة الشعرية في هذا التوازي توزعت فيها أصوات حروف الفواصل[2]* بنظم فسيفسائي، يُبدي أن المظهر الإيقاعي مقصدية للشاعرة تجلى في محورين: «الأول منهما هو العناية بالسمة الموسيقية ذات البعد الإيقاعي المتوازن والتي تخلق لدى المتلقي صفة التطريب والغنائية التي تشده وتجدبه نحو النص، ومن ثم ظهور مستويات جديدة في الأداء، وهذا يمثله المحور الثاني عن طريق توظيف هذا المظهر جماليا ليؤدي وظيفة تحقق الشاعرية أو تساعد في تحقيقها عبر الترابط بين اللغة والموسيقى»[3]، و تجلت الذات الشاعرة في فاعليتها الإبداعية الساعية إلى تأكيد حضورها ضمن السياق النظمي في خلق توافق على مستوى الأسطر نحويا ونغميا.

وقد تعزز الإيقاع الداخلي المعتمد على التوازي النحوي التركيبي في النص بالجناس غير التام ليشحن الإيقاع بمزيد من الجرس الموسيقي، ويسعنا القول هنا: إن الموازنة صورة صوتية جمالية، وهي مكون دال من مكونات المعنى، فمن خلالها عدلت الشاعرة عن الواقع المادي والعالم المرئي، لتجسد من خلالها بصيرة قلبية للفيض الصوفي. وثمة ملمح أسلوبي ظاهر في تركيب الموازنة في المقطع وهو انتشار المركب

---

[1]- ديوان مكاشفات، ص 96.
[2]* نقصد بالفواصل الأسطر الشعرية المتساوية الطول والمنتهية بروي موحد.
[3]- شعرية النص عند الجواهري، الإيقاع والمضمون واللغة، د. علي عزيز صالح، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2011م، ص 89-90.

الإسمي وهيمنته، ما يمثل جانبا مهما من جوانب شكل المحتوى الدال على ثبات الصفة وأزلية الوصف للحالة الصوفية التي تعيشها الشاعرة.

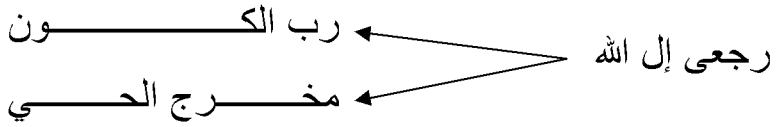
ونستحضر في سياق الموازنات الصوتية قصيدة (سبيل الهدى) التي تعد من بواكر ما كتبت الشاعرة منتصف التسعينات[1]، ما يعني أن الموازنة الصوتية اختيار ضمن متعدد لبناء الشعرية والرونق الأدبي الإيقاعي منذ بدايات التجربة، تقول الشاعرة:

يَـــا صَـــبْوَةَ الـــنّفْسِ للـــدنيا وزُخْرُفُهَـــا
وفـــي المـــآمِنِ مـــا يَـــدْعُو إلـــى الحَـــذَرِ
هَـلّا بَصُـرْتِ بِمـا فِـي الخَلْـقِ مـن صُـوَرٍ
أوِ اعْتَبَـــرْتِ بمـــا فـــي عُـــودِكِ النّخِـــرِ؟
رُجْعَـــى إلـــى اللهِ رَبِّ الكَـــوْنِ أجْمَعِـــهِ
ومُخْـــرِجِ الحَـــيِّ مِـــنْ مَيْـــتٍ وَمُنْـــدَثِرِ
رُجْعَـــى إلَـــى الحَـــقِّ فِـــي أسْـــمَى مَظَـــاهِرِهِ
كمـــا تـــلألأ فـــي آياتِـــهِ الكُبَـــرِ
إيَـــابَ مُزْدَجِـــرٍ لِلهِ مُعْتَـــذِرٍ
بِالـــذل مُشْـــتَمِلٍ للعفـــوِ مُنْتَظِـــرِ[2]

الموازنة الصوتية في القصيدة من خلال هذا المقطع اتخذت شكلين: أفقي وعمودي، فعلى المستوى الأفقي وردت الموازنة المركب الفعلي في سياق الاستفهام البلاغي:

هلا ← بَصُـرْتِ بمـا فـي الخلـق؟
هلا ← اعتبـرت بمـا فـي عـودك؟

[1]- ألقيت في الندوة السنوية التي عقدتها جمعية الإمام البخاري بمدينة فاس، نونبر 1995.
[2]- ديوان ورود من زناتة، ص 19.



وعلى المستوى العمودي وردت الموازنة النحوية التركيبية عل الشكل التالي:

رُجْعَـــــى إلـــــى الله
رُجْعَـــى إلـــى الحـــق

الملاحظة في هذا النص أن أمينة المريني تُهِمُّ بالدلالة وترسيخ المعاني بَدْءًا، والتموجات الإيقاعية جاءت ملازمة للأسلوب الذي نهجته في بناء المعاني. وقد تعززت الموازنة النحوية في النص بعناصر منها ما ينتمي لبلاغة المعاني كَنَبْرَةِ "الاستفهام" بأداء (هل) التي خرجت عن سياقها الحرفي اللغوي إلى معنى بلاغي يُفهم من سياق النص تمثل في توبيخ النفس وتقريعها ودعوتها إلى الِاتعاظ والِاعتبار، وهو ما يعرف عند البلاغيين "بتجاهل العارف"[1]، وساهم (ألف) التنبيه المتصل بأداة الاستفهام من خلق نفس إيقاعي طويل المد أنبأ بما يعقبه من غزارة إيقاعية ودلالية، وهَيَّأَ أفق انتظار القارئ إلى تلق كثافة الموازنات التي هي مكون بَانٍ لحركة إيقاع النص بامتداد أفقي وعمودي يعكس إيقاع نَفْسِ الذات الصوفية وكأن كثافة الموازنات الصوتية ترجمان لتوجع الذات الصوفية وتشوفها وتلوعها وحسرتها، بل إن التوازي التركيبي هو بكائية متتابعة مصاحبة للدلالة الكلية، وكم يزداد شحنها بالمقومات الصوتية المصاحبة والمساندة لمحور التوازي ونغمه الموسيقي.

وحاصل نماذج الموازنات التي رصدنا بعض تجلياتها في متون النصوص الشعرية التقليدية والحديثة أن لها فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار لجأت إليه الشاعرة، وإنما تسبغ (الموازنات) على النص غنائية موسيقية. كما ساهمت بشكل فعال في انسجام

[1]- تجاهل العارف هو سؤال المتكلم عما يعلمه حقيقةً تجاهلا منه لنكتة كالتوبخ، ينظر، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 239.

النص وترابط أجزائه، والتعبير عن رؤيته (النص) الكلية، فالشاعرة أدركت قيمة الموازنات، وجاءت بها بقدر معقول بعيد عن التكلف والصنعة، وربطته -بوعي أو دون وعي- بالإيقاع النفسي الذي وجد لنفسه سبيلا إلى الأداء الفني.

إن التجزيء الذي عرضنا به مكونات الإيقاع الداخلي، هو من مقتضيات البحث العلمي التي تفرضها الطريقة التحليلية، واستقراء البنى البارزة والعميقة، وفي حقيقتها فهي كل متكامل في الأداء الفني، وبناء الشعرية والتماسك الأسلوبي، وساهم في رسم جمالية النص وشكل الطرف الثاني من ثنائية الدال والمدلول. وقد تبين لنا بالملموس والملاحظ بالصورة البصرية والذائقة السمعية/الفنية أن الشاعرة سعت إلى استثمار كل الإمكانات المتاحة، ومارست أنواع عديدة من التجريب سواء في القصيدة التقليدية أو الحديثة لصناعة الجمالة وإبراز الدلالة.

وخلاصة ما توصل إليه فصل "الإيقاع" من نتائج بعد مقاربة البنيتين الداخلية والخارجية هو أن:

- ✓ الإيقاع يضطلع بمهمة جوهرية في قصيدة أمينة المريني، فهو نَفَسٌ يسري في القصيدة وليس مجرد زينة تفرض على النص من خارج عملية القول الشعري.
- ✓ المنظومة الصوتية عند الشاعرة آلية من وسائل الانسجام والتناسق ولُحْمَةُ اتساق بين البنائية والدلالية.
- ✓ موسيقى الشعر المغربي المعاصر في نموذج أمينة المريني تربط الصوت بالدلالة، وبذلك أَسْقَطَتِ المُمَارَسَةُ الشعريةُ المدروسة المبدأ اللساني الذي يرى العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية، فيما تدخلت الفاعلية التأويلية للإيقاع إلى سوق العلاقة بين الدلالة والصوت عبر الإيحاء المتضمن فيه[1].
- ✓ ارتباطا بالخلاصة الجزئية السابقة فإن النسق الموسيقي عند أمينة أضفى دينامية وحركية على اللغة الشعرية ودلالتها، وهو ما تناوله النقد الغربي

[1]- البنى الأسلوبية، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2002م، ص 97.

المعاصر حسب ما ذهب إليه (جاكوبسون) بقوله: «وفي الخطاب الشعرية التي تكتسب فيها الإشارة بحد ذاتها قيمة تلقائية، فإن الصوتية تصبح عاملا فعليا، وتبدع نوعا مكملا للمدلول»[1].

- ✓ تنوع وتعدد روافد التشكيل الإيقاعي، وتعدد عناصره البنائية (الوزن، القافية، الروي، السطر الشعري، الجملة الشعرية، التكرار، التجنيس، الموازنات...)، كل ذلك يتفاعل ويتكامل لبناء نسق أسلوبي ضمن اللغة الشعرية.
- ✓ وتأخير ما حقه التقديم يفيد الالتفات والانتباه... والاحتفاظ بهذه النتيجة وترتيبها الأخيِر غايته أن تعلق بذهن القارئ الباحث المفترض في التناص مع هذا البحث مستقبلا، ومفادها أن أمينة المريني رغم كل أساليب التجديد على مستوى الإيقاع، فإنها ظلت وفية للنموذج التقليدي بأسلوبية صوتية حداثية تنهل من الموروث الشعري القديم، فقد كانت مرتبطة بأصول النهج الكلاسيكي، وإن حاولت إخفاء هذا التمسك بالموروث عن طريق مجموعة من الممارسات الشعرية كاعتماد نظام السطر والجملة الشعرية والمزج بين الأوزان والتشكيل الصوتي الداخلي... وهي طرق في عمومها ظل أو ظلال لحركة النَّفَسِ والوجدان الصوفي.

[1]- ست محاضرات في الصوت والمعنى، رومان جاكوبسون، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1984م، ص 147.

خاتمة البحث ونتائجه

استهدفت الدراسة في فصولها استقراء الخطاب الجمالي للتصوف في حضوره الفني والمعرفي في الشعر المغربي المعاصر من خلال تجربة المبدعة أمينة المريني، وقد استثمرت الرسالة -بوعي- الدراسات والمقالات التي تناولت أعمال الشاعرة وانفتحت على غيرها من الكتابات النقدية ذات الاهتمام القريب من الدراسة، وذلك لتفكيك البنية الصوفية واستجلاء حضورها في المنجز الشعري ، وكان الطموح استجلاء السياق العرفاني بين جماليتي المبنى والمعنى، وبعد المقاربة المصاحبة للدواوين سنوات من النظر و إعادة تقليب النظر نسجل مجموعة من الخلاصات والنتائج العامة الشاملة لأن نتائج خاصة أَثبتها في خاتمة فصول ومباحث. ومما انتهت إليه هذه الرسالة.

- ✓ نبض الوجدان الصوفي للشاعرة أمينة المريني «***بالمحبة***» فتلون النظم والقريض بصيغة العشق، وتَعَذَّبَتِ اللغة بهما (العشق والمحبة) مذهبا ودينا. وطفا الحب بمعجمه على الدواوين بحمولة صوفية وقرائن سياقية دالة عليه.
- ✓ تتجاذب نصوص "أمينة المريني" جمالية الظاهر والباطن، فالمعاني الظاهرة والمسميات المحسوسة منفذ إلى الباطن، ولا يمكن التسليم بعدم إلغاء كل واحد للآخر، وإنما باطن المعنى يصرف الدلالة عن المحسوس والظاهر. وهو ما أكسب اللغة دلالة رمزية وإشارية تفجع انتظار المتلقي بطعم التلذذ.
- ✓ وظفت في شعرها اسقاطات صوفية مستمدة من التراث الذي خلفه التراث الروحي كرموز دالة على حمولة معرفية معينة، واستطاعت بلورتها وفق تجربتها الوجدانية والشعرية الخاصة، وإعطاءها صيغة صوفية سنية غير موغلة في التصورات الفلسفية المنتقدَة سَلَفاً بالنظرة الدينية النصية.

- ✓ تعميق الرؤيا الصوفية بعربدة خمرية، وغزل بالنسوة اسْتِذْرَاراً للتنزلات الإلهية والحقائق الربانية.
- ✓ تميزت البنية التركيبية بالتنوع، والمزج بين الخبر والإنشاء، وتشكل الأسلوب من الخبر و الإنشاء وتعدد الأساليب الطلبية وغير الطلبية، وتعد أساليب النداء والاستفهام والأمر والنهي مما اتكأت عليه أسلوبية التركيب.
- ✓ الصورة الشعرية في المنجز الشعري المدروس تجاوزت المألوف في التراث البلاغي، والظفر بالصورة بَحَثْنَا عنه خارج البيان والمعاني والبديع، بل في الإشارة والرمز، لأن أمينة اختارت نهج الصوفية الذين قالوا معان لا تفهم إلا في سياق مع استحضار قصد الباث. وهي إذ تخطو في هذا المنحى لا تخفي سِرّا وإنما تبحث عن متسع خارج ضيق اللغة التواصلية. فجاء التصوير الشعري فيضا قلبيا يمكن أن ننعته «الصورة الرؤيا».
- ✓ اختارت الشاعرة توليفة إيقاعية ***مخلصةً للتراث بادخة في العصرنة***، ونوعت إمكانات الاختيار الإيقاعي بما يتناسب مع النفس/الروح، لأن الشاعرة تبدو ناسجة إيقاعها الشعري بكتابة روحية، لذلك ألفينا الموسيقى لمست إيقاعية طروبة، بل هي خطابٌ دَالٌّ يتموج مع مقصدية المبدعة في التعبير عن مكنون النفس وتطلع الروح وانكسار الوجدان... فالإيقاع بنوعيه عند أمينة منظومة شعرية قابلة للقراءة والتأويل. وفي تعاملها مع السنفونية النغمية كانت وفية ملتزمة بالعروض لكنها تصرفت فيه بما أملته الدفقة الشعرية.
- ✓ ومما يهمنا في الخلاصات أن لا نغفل أن أمينة المريني كانت بوعي أو دون وعي على خطى المتصوفة في طريقة تلقي أشعارهم، حيث عمد بعضهم إلى شرح قصائده وتبيان مقصديته والمعنى الذي يرومه (مثل ترجمان الأشواق)، وقد كان لشاعرتنا تصور خاص لإرشاد المتلقي إلى صائب المعنى والدلالة وذلك من خلال عتبات نصية تشير إلى مناسبة نظم

القصيدة أو مكانها وتاريخ كتابتها، وكذلك التصدير بأقوال أو أبيات لإنارة المؤَوِّلِ وإشراكه في الإنتاج الإبداعي، ومحاولة توحيد التصور وإرشاد منحى القراءة والتأويل.

إن كل عناصر البحث -متجمعة- تعبر عن وجدان شاعرة تملَّكَها الجلال والجمال برؤيا.

وخلاصة الخلاصة أن الجلال والجمال تملكا وجدان الشاعرة، فعبرت عن

الجلال

بالمهابة

وعن الجمال

بالجمال

فرصعت النظم والقريض بـ"شعرية" زاخرة بـ

أصالة الإحساس

و ماهية الإيحاء.

لائحة المصادر والمراجع

المصـــــادر

القرآن الكريم برواية ورش.

1) ***أدونيس***، الثابت و المتحرك، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، الطبعة 4، 1983.

2) ***البخاري محمد بن إسماعيل أبو عبد الله*** ، صحيح البخاري، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، الطبعة الأولى، 1422م.

3) ***البسطامي أبو يزيد*** ، المجموعة الصوفية الكاملة ويليها كتاب الشطح، تحقيق: قاسم محمد عباس، المدى، سورية، ط1، 2004م.

4) ***البوصيري شرف الدين محمد بن سعيد بن حماد الصنهاجي*** ، بردة المديح، ، منشورات دار التراث البوديلمي، الجزائر، (د ط. د ت).

5) ***الحلاج أبو المغيث الحسين بن منصور***، الأعمال الكاملة، تحقيق وتقديم قاسم محمد عباس، دار الرياض نجيب الريس، الطبعة الأولى 2002م.

6) ***الحلاج الحلاج أبو المغيث الحسين بن منصور*** ، الأعمال الكاملة، تحقيق وتقديم قاسم محمد عباس، دار الرياض نجيب الريس، الطبعة الأولى، 2002م.

7) ***ابن الخطيب لسان الدين*** ، روضة التعريف بالحب الشريف، تحقيق وتعليق عبد القادر أحمد عطا، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1424هـ/2002م.

8) ***ابن الخطيب محمد أحمد***، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت الطبعة 1، 1982.

9) ***ابن خلدن عبد الرحمان بن محمد***، شفاء السائل وتهذيب المسائل، تحقيق : "محمد مطيع الحافظ، دار الفكر الطبعة1، دمشق 1996م.

10) ***زروق أحمد*** ، إعانة المتوجه المسكين على طريق الفتح والتمكين، تحقيق: علي فهمي خشيم، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، الطبعة 1، 1979م.

11) ***الزمخشري أبو القاسم جار الله محمود بن عمر*** ، المفصل في علم العربية، دار الجيل، الطبعة الثانية، بيروت 1423هـ.

12) ***ابن رشيق أبو علي الحسن القيرواني***، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد عطا، ج 1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1422هـ – 2001م.

13) ***ابن رشيق أبو علي الحسن***، العمدة، ، ج1، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت.
14) ***السلمي أبو عبد الرحمان*** ، طبقات الصوفية، ، تحقيق نورالدين شريبة، الطبعة الثالثة، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1406هـ.
15) ***السلمي أبو عبد الرحمان محمود الحسين*** ، طبقات الصوفية، تحقيق وتعليق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، الطبعة1، بيروت، لبنان، 1998م.
16) ***ابن سنان الخفاجي***، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى 1982م.
17) ***السيوطي جلال الدين*** ، همم الهوامع في شرح جمع الجوامع، ج 2، المكتبة التوفيقة، القاهرة.
18) ***السيوطي جلال الدين***، الإتقان في علوم القرآن، محمد أبو الفضل إبراهيم، ج 3، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 1988. (د ط).
19) ***طاش كبرى زاده***، مفتاح السعادة، ج1، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت، 1985م.
20) ***الطوسي السراج أبو نصر*** ، اللُّمَع، حققه، وقدم له، وخرج أحاديثه: د. عبد الحليم محمود، وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة بمصر ومكتبة المثنى ببغداد، 1380هـ - 1960.
21) ***الطيب عبد الله*** ، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، ج 1، الدار السودانية، الطبعة الأولى، بيروت، 1970م.
22) ***ابن عاشور الطاهر محمد*** ، تفسير التحرير والتنوير، ج18، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984م.
23) ***العثيمين محمد الصالح*** ، القواعد المثلى في صفات الله وأسمائه الحسنى، خرج أحاديثه وعلق عليه: أبو محمد أشرف بن عبد المقصود، مكتبة أضواء السلف، الرياض، 1416هـ - 1996م.
24) ***العثيمين محمد بن صالح*** ، شرح العقيدة الواسطية، فضيلة الشيخ محمد بن صالح العثيمين، إعداد فهد بن إبراهيم السليمان، مؤسسة الرسالة، دار الثريا للنشر، الطبعة الأولى 1998م.
25) ***ابن عجيبة أحمد أبو العباس*** ، معراج التشوف إلى حقائق التصوف،تحقيق عبد المجيد الخيالي، المركز القافي العربي، الدار البيضاء (د.ط.ت.ش).
26) ***ابن عربي محي الدين الحاتمي الطائي*** ، مواقع النجوم ومطالع أهلة الأسرار والعلوم، المكتبة العصرية، صيدا، [د.ط]-[د.ت].
27) ***ابن عربي محي الدين الحاتمي الطائي*** ، الاسرا إلى المقام أو المعراج الصوفي، ، تحقيق: د. سعاد الحكيم، دَنْدَرَة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى 1408هـ، 1988م.

28) ***ابن عربي محي الدين الحاتمي الطائي*** ، الفتوحات المكية، تصحيح وضبط: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 1999م.
29) ***ابن عربي محي الدين الحاتمي الطائي***، الفتوحات المكية، تحقيق: عثمان يحيى، مراجعة: إبراهيم مذكور، الهيئة العامة المصرية للكتاب، (د.ط)، 1405 هـ- 1980 م.
30) ***أبو العلاء عفيفي***، التصوف الثورة الروحية في الإسلام، دار الشعب، بيروت، (د.ت).
31) ***ابن عقيل عبد الله بن عبد الرحمان***، شرح ابن عقيل، ج 2، تحقيق الفاخوري، دار الجيل، بيروت.
32) ***الغزالي أبو حامد*** ، مكاشفة القلوبتحقيق: جميل ابراهيم حبيب، ص43، مطبعة منير، بغداد، 1987م.
33) ***الغزالي أبو حامد محمد بن محمد***، مكاشفة القلوب، تحقيق جميل إبراهيم حبيب، مطبعة منير، بغداد، 1987م.
34) ***أبو الفرج ابن جعفر قدامة***، نقد الشعر، تحقيق وتعليق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان. د ت.
35) ***ابن قتيبة الدينوري***، الشعر والشعراء، ، تحقيق: أحمد محمد شاكر،ج1،(د ط ت ش)
36) ***القرصاجني حازم*** ، منهاج البغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة 3، 1980م.
37) ***القرطاجني أبو الحسن حازم*** ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان.
38) ***القشيري بن هوازن عبد الكريم النيسابوري*** ، الرسالة القشرية في علم التصوف، الطبعة الأولى، دار الخير، دمشق 1988م.
39) ***القشيري بن هوزان عبد الكريم النيسابوري*** ، كتاب المعارج، أخرجه و حققه: د. علي حسن عبد القادر، ويليه معراج أبي زيد البسطامي لأبي القاسم العارف بتحقيق نيكولسون، دار بيبليون، باريس.
40) ***القشيري بن هوزان عبد الكريم النيسابوري***، الرسالة القشيرية، علق عليه: القاضي زكرياء بن محمد الأنصاري، دار الكلم، القاهرة،(د. ط. ت. ش).
41) قوت القلوب، ***أبو طالب المكي***، ج 1، مكتبة مصطفي البابي الحلبي، القاهرة، 1961م.
42) ***ابن كثير الدمشقي***، تفسير القرآن العظيم، ج3، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان الطبعة الأولى، 1422هـ/2002م.
43) ***الكلابادي أبو بكر بن إسحاق***، التعريف لمذهب أهل التصوف، ضبطه وعلق عليه وخرج آياته وأحاديثه: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1413هـ/1993م.

44) ***الكلاباذي محمد بن إسحاق أبو بكر***، التعرف لمذاهب أهل التصوف، ضبطه وعلق عليه وخرج أحاديثه: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،الطبعة الأولى، 1413هـ - 1993م.
45) ***المباركفوري صفي الرحمان*** ، الرحيق المختوم بحث في السيرة النبوية، دار السلام للنشر و التوزيع،طبعة خاصة بمؤسسة الحرمين الخيرية،الرياض.
46) ***المرزوقي أحمد بن محمد بن الحسن***، شرح ديوان الحماسة، ج1، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، الطبعة الأولى، 1953م.
47) ***المرزوقي علي أحمد*** ، شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين و عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف و النشر، مصر، 1951م.
48) ***مسلم بن الحجاج*** ، صحيح الإمام مسلم، تحقيق محمد الفريابي أبو قتيبة، دار طيبة، الطبعة الأولى، 1427هـ - 2006م.
49) ***المريني أمينة***، الأعمال الكاملة مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، 2018م.
50) ***المريني أمينة***، المكابدات، مطبعة إميديا، فاس، الطبعة الأولى،2005م.
51) ***المريني أمينة***، المكاشفات، منشورات حلقة الفكر المغربي، مطبعة أميمة، 1429هـ-2008م.
52) ***المريني أمينة***، خرجت من هذه الأرخبيلات، مطبعة بلال، فاس، 2015م.
53) ***المريني أمينة***، ورود من زناتة، صدر عن دار السلمى الحديثة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1418هـ-1997م.
54) ***المريني أمينة***، سآتيك فردا، شعر ثلاثيات ، منشورات حلقة الفكر المغربي، مطبعة إميديا، فاس، الطبعة الأولى، 2001م.
55) ***ابن المعتز عبد الله أبو العباس، البديع***، ، شرح وتحقيق: عرفان مطرجي، العَلَم الخفَّاق من علم الاشتقاق، تأليف:محمد صديق حسن خان، مؤسسة الكتب الثقافية، ضبطه وعلق عليه: أحمد عبد الفتاح تمام، بيروت، الطبعة الأولى، 1433هـ - 2012م.
56) ***المكي أبو طالب***، قوت القلوب، ، ج3، المطبعة المصرية، الطبعة 1، 1932م.
57) ***النفري عبد الجبّار***، المواقف والمخاطبات، تحقيق يوحنا آرثر أربري، دار الكتب المصرية 1934م، وضمنه دراسة الموسومة بالبنيات البلاغية للخطاب الصوفي، أبو حيان التوحيدي نموذجا.

المراجـــع

1) ***إبراهيم محمد منصور***، الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر(1945 – 1995)، ، دار الأمين للنشر والتوزيع.
2) ***ابن عربي محي الدين*** ، الفتوحات المكية، تحقيق: عثمان يحيى، مراجعة: إبراهيم مذكور، الهيئة العامة المصرية للكتاب، (د.ط)، 1405 هـ- 1980 م.
3) ***أبو السعد عبد الرؤوف*** ، شاعر العفة فؤاد شهاب الدين، وَجْدُه.. ونزوعه الإنساني، دار المعارف، القاهرة، [د ت].
4) ***أبو زيد نصر حامد*** ، فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة 1996م.
5) ***أبو زيد نصر حامد*** ، إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

6) ***أبو سلامة عبد الرحمان*** ، التناص في شعر الطغرائي، دار زهدي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2017م.
7) ***أبي مدين شعيب بن شعيب الأنصاري الأندلسي***، (نبذة من حياته ومقتطفات من ديوانه وقصائد في ثنائه و مدحه)، تقديم: السيد أحمد سقال، منشورات تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية، 2011م
8) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل، الطبعة 1، بيروت، لبنان، 1980.
9) ***أحادي عبد الله*** ، تأويل القصيدة المغربية المعاصرة، السياق والنسق (دراسة)، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، فاس، المغرب، الطبعة الأولى، 2016م.
10) ***أحمد درويش***، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، 1998.
11) ***الإدريسي لحسن السباعي*** ، حول التصوف والمجتمع، منشورات الاشارة، دار أبي رقراق الرباط. الطبعة الأولر 2007م.
12) ***أدونيس علي أحمد سعيد*** ،الثابت و المتحرك، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت،الطبعة 4، 1983.

13) ***أدونيس علي أحمد سعيد***، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، (د ط)، 1985.
14) ***أدونيس علي أحمد سعيد***، الصوفية والسريالية. دار الساقي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1995.
15) ***أدونيس علي أحمد سعيد***، الصوفية والسريالية، دار الساقي، الطبعة الأولى، لبنان 1992.
16) ***إسماعيل عز الدين*** ، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت لبنان.

17) ***إسماعيل عز الدين***، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، الطبعة الرابعة، (د ت)
18) ***أقلعي خالد*** ، التصوف والقصص رصد لسمة التصوف في القصة المغربية القصيرة (من أواخر الأربعينيات إلى بداية الألفية الثانية)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى، 2016م.
19) ***آل سعود سارة بنت عبد المحسن بن عبد الله بن حلوى*** ، نظرية الاتصال عند الصوفية في ضوء الإسلام، دار المنارة للنشر والتوزيع، السعودية، 1991م.
20) ***الأنطاكي محمد*** ، المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، ج2، الطبعة 3، دار الشروق العربي، بيروت، لبنان.
21) ***أنيس إبراهيم*** ، الأصوات اللغوية، مكتبة الانجلو المصرية 1999. دط.
22) ***أنيس ابراهيم ورفاقه***، المعجم الوسيط: الدكتور ابراهيم أنيس ورفاقه، مجمع اللغة العربية، الطبعة الثانية، القاهرة 1972م.
23) ***أنيس براهيم*** ، موسيقى الشعر، إ دار القلم، بيروت، الطبعة الرابعة، 1972م.
24) ***البحري سعيد حسن*** ، علم لغة النص، ، المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الأولى.
25) ***البستاني صبحي*** ، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، 1986م.
26) ***بلحاج آية وارهام أحمد*** ، الرؤية الصوفية للجمال، منطلقاتها الكونية وأبعادها الوجودية، طبعة منشورات ضفاف، الرياض، الطبعة الأولى، 1435هـ-2014م
27) ***بلحاج آية وارهام أحمد*** ، الرؤية الصوفية للجمال، منطلقاتها الكونية وأبعادها الوجودية، طبعة منشورات ضفاف، الرياض، الطبعة الأولى، 1435هـ-2014م
28) ***بلعلى آمنة*** ، تحليل الخطاب الصوفي، في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ومنشورات الاختلاف، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 1431هـ، 2010م.
29) ***بلقاسم خالد*** ، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال، الدار البيضاء – المغرب 2000م.
30) ***بن الصغير محمد*** ، بناء القصيدة الصوفية في الشعر المغربي، أحمد التستاوي نموذجا، مطبعة بني يزناسن، سلا، الطبعة الأولى، 1423هـ - 2003م.
31) ***بن الطيب محمد*** ، وحدة الوجود في التصوف الإسلامي، في ضوء وحدة التصوف وتاريخه، ، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2007م
32) ***بن خويلة رابح*** ، جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة، الإيقاع الشعري،، عالم الكتب الحديث، إربد، الطبعة الأولى، 2013.

33) ***بن عمارة محمد*** ، الاثر الصوفي في الشعري العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع –المدارس- الدار البيضاء، الطبعة الاولى 1422هـ/2001م.
34) ***بنصر العلوي عبد الله*** ، الشعر السعدي تفاعل الواقع والفكر والإبداع، منشورات جامعة سيدي محمد بن عبد الله، مطبعة إيميديا، فاس، الطبعة1، 2006م.
35) ***بنعمارة محمد*** ، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، شركة النشر والتوزيع –المدارس-، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1421هـ، 2000م.
36) ***بنيس محمد*** ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار تبقال، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثالثة،2014.
37) ***بودربالة الطيب***، قراءة في كتاب (سيمياء العنوان) للدكتور بسام قطوس. محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، جامعة بوسكرة، 2002.
38) ***بودويك محمد*** ، شعر عز الدين المناصرة، بنياته، إبدالاته، وبعده الرعوي، دراسة نقدية، دار مجدولاوي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1427هـ - 2006م.
39) ***بوسقطة السعيد*** ، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، الطبعة الثانية 1429هـ - 2008م.
40) ***بوسقطة السعيد***، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، الطبعة الثانية 1429هـ - 2008م.
41) ***بوكاري أحمد*** ، الإحياء و التجديد الصوفي في المغرب، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، مطبعة فضالة المحمدية، الطبعة الاولى، 2006م.
42) ***تبرماسين عبد الرحمان*** ، البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر و التوزيع الطبعة 1، 2003م.
43) ***التوزاني خالد*** ، جماليات العجيب في الكتابات الصوفية (رحلة ماء الموائد لأبي سالم العياشي (ت 1090هـ) أنموذجا، نشر: مركز الإمام الجنيد للدراسات والأبحاث الصوفية المتخصصة، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى 1436هـ 2015م.
44) ***الجازم علي و أمين مصطفى*** ، البلاغة الواضحة، دار المعارف، بيروت، لبنان.
45) ***جبار مختار*** ، الشعر الصوفي القديم في الجزائر، إيقاعه الداخلي وجماليته، منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران، الطبعة 2، 2010م.
46) ***جبر شعيب أحمد*** ، جمالية التناص، دار مجدولاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2004،
47) ***الجبوري نظلة أحمد*** ، سلاطين المتصوفة في العشق والمعرفة، دار المدى، الطبعة الأول، 2016م.

48) ***الجزار محمد فكري*** ، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1998 م.
49) ***جماعة من المؤلفين***، وجهي... وحيد الصفات، (دراسات وشهادات في التجربة الشعرية للشاعرة المغربية أمينة المريني، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، مطبعة وراقة بلال، فاس، المغرب، 2016.
50) ***جودت فخر الدين***، الإيقاع والزمان، دار المناضل للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة 1995.
51) ***الحاتمي محمد***، رحلات السوسيين بين المعرفي والأدبي، أطروحة دكتوراة الدولة، مرقونة بخزانة كلية الآداب- أكادير.
52) ***حاجي خليفة عبد الله*** ، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، ج2، دار النشر: دار الكتب العلمية، بيروت، 1413هـ/1992م.
53) ***الحافظ محمد مطيع*** ، شفاء السائل وتهذيب المسائل، ابن خلدون، تحقيق : " دار الفكر الطبعة 1، دمشق 1996م.
54) ***حبار مختار*** ، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل، منشورات الكتاب العرب، دمشق، 2002.
55) ***حديدي صبحي*** ، في الشعر المغربي المعاصر،مجموعة من المؤلفين، مداخلة تحت عنوان: "حداثة الشعر المغربي المعاصر جدل شجرة النسب"، دار تبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب. الطبعة الأولى 2003.
56) ***الحراق محمد شداد*** ، الخطاب الشعري في أدب الزاوية الناصرية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع الأردن، إربد، 2014م.
57) ***الحربي محمد رمضان*** ، ابن قتيبة مقاييسه البلاغية والأدبية والنقدية، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، الطبعة1، 1984م.
58) ***حسان تمام*** ، مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1979.
59) ***حسانين سهير*** ، العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2001م.
60) ***حفظ الله واصل عصام*** ، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء، عمان الأردن، الطبعة الأولى، 2010م.
61) ***الحفني عبد المنعم*** ، الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى، القاهرة 2003.
62) ***حماد حسين محمد*** ، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية للكتاب،1997 م.
63) ***الحنصالي سعيد*** ، بداية ونهاية: قراءة وتحليل، الدار البيضاء، 1995م.
64) ***الحوقاني عيسى بن سعيد*** ، التناص في شعر نزار قباني، ، مكتبة الغبيراء، سلطنة عمان، الطبعة الأولى، 2012م.
65) ***خالدة سعيد***، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، الطبعة 2، 1982.
66) ***الخالدي عبد الغني*** ، الرمز والإيقاع في شعر درويش محمود، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، الطبعة الأولى، فاس، المغرب، 2015م.

67) ***خضر فوزي*** ، عناصر الإبداع الفني، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2004.
68) ***خلوصي صفاء***، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات متكبة المثنى، بغداد، الطبعة الخامسة، 1977م.
69) ***خوالدّية أسماء*** ، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، معالم نقدية، لبنان. الطبعة الأولى 1435هـ/2014م. منشورات دار الأمان، الرياض، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ومنشورات ضفاف بالرياض وبيروت.
70) ***ديريكي هيفرو محمد علي*** ، جمالية الرمز الصوفي "النفري-العطار-التلمساني"، دار التكوين، دمشق، الطبعة الأولى، 2009م.
71) ***راجع عبد الله*** ، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، ج2، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1988.
72) ***رشيد أمجد مجذوب*** ، بهجة قراءة النص الشعري وتداوله، ، منشورات محترف الكتابة، المكتب المركزي، فاس. الطبعة الأولى، 2014م.
73) ***الرفيق عبد الوهاب***، في السرد، دار محمد علي الحامي، تونس، الطبعة الأولى 1998م.
74) ***الزاهي فريد*** ، النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، الطبعة 1، 2003م.
75) ***زايد محمد*** ، أدبية النص بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني، عالم الكتب الحديث، إربد، الطبعة الأولى، 2011م.
76) ***زايد محمد***، ادبية النص الصوفي بين الابلاغ النفعي والابلاغ الفني، عالم الكتب الحديث، أَرْبِد، الاردن، 2011م.
77) ***الزغبي أحمد*** ، التناص نظريا وتطبيقيا،مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2000م.
78) ***زكي كنون أحمد***، المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر من النكبة إلى النكسة، أفريقيا الشرق، المغرب، طبعة 2006م.
79) ***زهرة احمد علي***، الصوفية وسبيلها إلى الحقيقة، احمد علي زهرة، دار نَيْنَوى، سورية 2011م.
80) ***زيدان يوسف*** ، التصوف، د.يوسف زيدان، دار نهضة مصر للنشر، مصر، الطبعة الثالثة، 2014م.
81) ***الزيدي توفيق*** ، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، منشورات عيون، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1987م.
82) ***الزين محمد شوقي*** ، الصورة واللغز، التأويل الصوفي للقرآن عند محي الدين بن عربي، ، نشر: مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الطبعة الأولى، المركز الثقافي للكتاب، المغرب، الدار البيضاء 2016م.
83) ***سامي سحر***، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005م.

84) ***سامي يوسف اليوسف***، مقدمة النفري، دار الينابيع، دمشق 1997م.
85) ***سعفان كامل*** ، سبحان الله، دار المعارف، سنة 1980م.
86) ***السلاوي محمد أديب*** ، الشعر المغربي، مقاربة تاريخية 1830 - 1960، افريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء.
87) ***سليطن وفيق*** ، الزمن الأبدي- الشعر الصوفي، الزمان، الفضاء الرؤيا، دار المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق الطبة الأولى 2007م.
88) ***سليطن وفيق*** الشعر الصوفي بين مفهومي الِانفصال والتوحيد، دار مصر العربية للنشر والتوزيع – القاهرة 1995م.
89) ***سليطين وفيق*** ، الشعر والتصوف، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية. الطبعة الاولى، 2013م.
90) ***سليطين وفيق***. الشعر والتصوف. وفيق سليطين. ص26-27. دار النشر والتوزيع. سورية- اللاذقية. الطبعة الاولى. 2013.
91) ***سليمان أماني داوود***، الأسلوبية والصوفية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، الطبعة الأولى، 2016.
92) ***سليمان محمد*** ، ظواهر أسلوبية في شعر ممدوح عدوان، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2007م.
93) ***السولامي إبراهيم*** ، الاغتراب في الشعر العربي الحديث، منشورات زاوية، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، طبعة 2008م.
94) ***السيد عز الدين علي*** ، التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية بالأزهر-القاهرة، الطبعة الأولى، 1398هـ/1978م.
95) ***الشافعي حسن محمود عبد اللطيف*** ، فصول في التصوف، حسن محمود عبد اللطيف الشافعي، دار البصائر، القاهرة، الطبعة الاولى، 1429هـ/2008م.
96) ***الشايب أحمد***، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، الطبعة 11، 1994م.
97) ***صادق رمضان*** ، شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية، ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998.
98) ***الصادقي أحمد*** ، إشكالية العقل والوجود في فكر ابن عربي: بحث في فينومينولوجيا الغياب، دار المدى الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى، 2010م.
99) ***صالح علي عزيز*** ، شعرية النص عند الجواهري، الإيقاع والمضمون واللغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2011م.
100) ***ضيف شوقي***، في النقد الادبي، دار المعارف، مصر، القاهرة، الطبعة السادسة، 1987م.
101) ***الطرابلسي محمد الهادي*** ، خصائص الأسلوب والشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، الجمهورية التونسية، 1981م.
102) ***طرابيشي جورج*** ، المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة 3، 1988.

103) ***الطريسي أحمد*** ، الرؤية و الفن في الشعر العربي الحديث في المغرب، المؤسسة الحديثة للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، 1987م.
104) ***الطريسي أحمد***، النص الشعر، الدار المصرية السعودية، القاهرة، 2004م.
105) ***الطريسي نورالدين أعراب***، الاستعارة في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر بالمغرب، ص 176، طبع PRINT AYNE، وجدة، الطبعة الأولى.
106) ***الطعمي محي الدين*** ، إحياء علوم الصوفية، ج 2، المكتبة الثقافية، بيروت، الطبعة الأولى، 1414هـ.
107) ***عباس إحسان*** ، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، الطبعة 3، (د ط).
108) ***عبد الحق منصف***، الكتابة والتجربة الصوفية (نموذج محي الدين بن عربي)، منشورات عكاظ، الطبعة الثانية 2011م، الرباط.
109) ***عبد الله إبراهيم البعول وحسام محمد أيوب***، أنساق التماثل في الشعر العربي المعاصر (الدلالي والصوتي)، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى 1435هـ 2014م.
110) ***عبد رينة جليل*** ، الدلالة في لغة الصوفية، مركز البحوث والدراسات الإسلامية، سلسلة الدراسات الإسلامية، بغداد، العراق، الطبعة الأولى، 2011م.
111) ***عبيد محمد صابر*** ، المغامرة الجمالية للنص الشعري، جدارا للكتب العالمي، سعمان الأردن، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، الطبعة الأولى، 2000م.
112) ***عرسان محمود*** ، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مكتبة بستان المعرفة، الطبعة 1، 2006م.
113) ***عساف ساسين*** ، الصورة الشعرية: وجهات نظرعربية وغربية، دار مارون عبدو، بيروت، لبنان، 1984م.
114) ***عصفور جابر*** ، الصورة الفنية في الثرات النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة و النشر، 1974م.
115) ***عقاق قادة*** ، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر (دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان) ص 259، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2001.
116) ***العلامي عبد الحكيم*** ، الولاء والولاء المجاور (بين التصوف والشعر) الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1998.
117) ***العلوي علي*** ، الذات المغتربة والبحث عن الخلاص، الشعر المغربي المعاصر أنموذجا، دار الوطن، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى، 2013.
118) ***عليمات يوسف*** ، جماليات التحليل الثقافي –الشعر الجاهلي نموذجا- ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، الطبعة الأولى 2004م.
119) ***عمارة خليل أحمد*** ، في التحليل اللغوي، مكتبة المنار، الأردن، 1987م.
120) ***عمارة يحيى***، الشعر المغربي المعاصر، قضايا وتجارب، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، المغرب، فاس، الطبعة الأولى، 2016م.

121) ***العمري محمد*** ، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2001م.
122) ***العوادي الحبيب*** ، جدلية المبدع و المبدع قراءة في الأجناس الشعرية ضمن ديوان ابن حمدوس الصقلي، نشر: كلية العلوم الإنساني الاِجتماعية، جامعة تونس، السلسلة 8، عدد 20، الطبعة الأولى، تونس، 2007م.
123) ***العوادي عدنان حسين*** ، الشعر الصوفي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1986.
124) ***عودة ناجي حسن*** ، المعرفة الصوفية، الطبعة الأولى، دار الجيل، بيروت. 1992.
125) ***عياد شكري محمد*** ، موسيقى الشعر العربي- مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، القاهرة، (د.ط)، 1968م.
126) ***عياد شكري محمد*** ، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، الطبعة 2، 1978م.
127) ***عيد رجاء*** ، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1998م.
128) ***العيد محمد***، دراسة تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي)، عبد المالك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1988م.
129) ***عيسى راشد***، الخطاب الصوفي في الشعر المعاصر(قراءات ذوقية)، نشر: وزارة الثقافة، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 2006م.
130) ***الغرفي حسن*** ، حركية الإيقاع في الشعر العرب، إفريقيا الشرق، 2001م.
131) ***الغرفي حسن***، البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989م.
132) ***الفاسي علال***، إعداد: عبد الرحمان بن العربي الحريشي، التصوف الإسلامي في المغرب، مطبعة الرسالة، الرباط.
133) ***الفخاري مختار*** ، حفريات في التاويل الإسلامي دراسة المجال الأصولي للتفسير الصوفي، عالم الكتب الحديث، اربد، عمان.
134) ***الفلالي عبد الوهاب*** ، تجليات وجدانية في شعر الدكتور مانع سعيد العتيبة، نموذج: رؤيا الحب، منشورات: مجموعة البحث في الإبداع والدراسات المغربية الإمارتية، المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية والشرق أوسطية والخليجية، كلية الآداب والعلوم الانسانية، ظهر المهراز، فاس. الطبعة الأولى، دجنبر 2014م،.
135) ***الفلالي عبد الوهاب***، شعر التصوف في المغرب خلال القرن الثالث عشر للهجرة تفاعل بين الكتابة والسلوك، نشر الرابطة المحمدية للعلماء، مركز الإمام الجنيد للدراسات والبحوث الصوفية المتخصصة، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى، 1435هـ - 2014م.

136) ***فوغالي باديس*** ، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الطبعة الأولى 1429هـ، 2008م.
137) ***فيدوح عبد القادر***، الجمالية في الفكر العربي، عند عبد القادر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999م.
138) ***فيصل شكري*** ، تطور الغزل بين الجاهلية الإسلام، ، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الخامسة، (د ت)
139) ***القاسمي محمد*** ، سيرورة القصيدة : بيبليوغرافية الشعر العربي الحديث بالمغرب 1936-2000، منشورات اتحاد كتاب المغرب.2000.
140) ***قاسمي محمد يحيى*** ، المجموعات النسائية في المغرب قراءة في التراكم، مطابع الأنوار المغاربية. وجدة 2011.
141) ***الكبيسي طراد*** ، مقدمة في الشعر الصوفي ضمن مقدمات في الشعر، دار الحرية للطباعة، 1971م.
142) ***الكتاني نور الهدى*** ، الأدب الصوفي في المغرب والاندلس في عهد الموحدين، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الاولى، 2008م.
143) ***الكمشخانلي أحمد ضياء الدين*** ، جامع الأصول، طبعة الآستاتية.
144) ***كنوان عبد الرحيم*** ، من جماليات إيقاع الشعر العربي، دار أبي رقراق للطباعة ةالنشر، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى، 2002م.
145) ***مباركي جمال*** ، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، مطبعة هومة، الجزائر، (د.ط)، 2003م.
146) مبروك أمل ، فلسفة الموت، مقتطف من نبذة الكاتب، دار التوزيع للطباعة والنشر 2010م.
147) ***مجاهد أحمد*** ، أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة، 1998م.
148) ***محمود الغراب***، الخيال عالم البرزخ والمثال، دار الكتب العربي، دمشق، 2 ط، 1993م.
149) ***محمود عبد القادر*** ، دراسات في الفلسفة الدينية الصوفية والعلمية، ، دار الفكر العربي القاهرة، 1978م.
150) ***المسدي عبد السلام***، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، نشر شركة التونسية للتوزيع، (د ت).
151) ***مصطفى أنوار أحمد***، بنية اللغة الشعرية في ديوان ترجمان الأشواق، ج الأول، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2014م.
152) ***مفتاح محمد*** ، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، 1985.
153) ***منصف عبد الحق*** ، أبعاد التجربة الصوفية: الحب – الإنصات – الحكاية، ، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007.
154) ***موفو عفاف***، الدلالة الإيحائية في الشعر العربي الحديث، دار الجليل بيروت، الطبعة الأولى، 2007.
155) ***ميثم الجنابي***، حكمة الروح الصوفي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، الطبعة الثانية 2007.

156) ***ناظم حسن*** ، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2002 م.
157) ***ناوري يوسف*** ، الشعر الحديث في المغرب العربي، ج1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الاولى 2006.
158) ***نصر عاطف جودة*** ، الرمز الشعري عند الصوفية، ، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الثالثة 1983م.
159) ***نصر عاطف جودة*** ، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الاندلس، بيروت 1983،
160) ***النويهي محمد*** ، نفسية أبي نواس، نشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، الطبعة الثالثة، 1415هـ، 1994م.
161) ***النويهي محمد*** ، نفسية أبي نواس، الدكتور. نشر مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1415هـ-1994م.
162) ***الهاشمي أحمد*** ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة1، 1998م.
163) ***الهاشمي السيد أحمد*** ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان البديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
164) ***هلال ماهر مهدي*** ، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الرشيد للنشر، العراق، 1980 ،
165) ***هيمة عبد الحميد*** ، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، مطبعة رابطة أهل القلم، سطيف 2008م.
166) ***هيمة عبد الحميد***، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة للنشر، الطبعة الأولى 2003م.
167) ***ولد حسين*** ، الأنا في شعر الأعشى الكبير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبع الأولى. 2001.
168) ***الواسطي محمد*** ، قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي، مطبعة أنفو، فاس، 2009م.
169) ***الواسطي محمد*** ، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، دراسة بلاغية، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى، 2003م.
170) ***الوائلي عامر عبد زيد*** (تحرير وإشراف)، مجموعة من المؤلفين التصوف أبحاث ودراسات، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى، 1436هـ-2015م.
171) ***الوراري عبداللطيف*** ، في رهان الشعر المغربي من الجيل إلى الحساسية، منشورات دار التوحيدي، الرباط. الطبعة الاولى 2014م.
172) ***وغليسي يوسف وآخرون***، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، ، منسورات النادي الأدبي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001.
173) ***ياسين إبراهيم*** ، البنيات البلاغية للخطاب الصوفي، أبو حيان التوحيدي نموذجا، الطبعة الأولى، عالم الكتب الحديث، 2016م.

174) ***يعيش محمد*** ، شعرية الخطاب الصوفي، الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجا. ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سايس، فاس.
175) ***يونس وضحى*** ، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006 م.

المراجع المترجمة

1) ***أسين بلاثيوس***، ابن عربي حياته و مذهبه، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار القلم، بيروت،لبنان،1979م

2) ***أسين بلاثيوس***، ابن عربي حياته ومذهبه، ، تعريب: د. عبد الله بدوي، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، 1965م.

3) ***البيريس***، ترجمة: جورج طرابيشي، الاتجاهات الادبية في القرن العشرين، منشورات عويدات، بيروت 1965.

4) ***آناماري شيمل***، الشمس المنتصرة دراسة في آثار الشاعر الإسلامي الكبير جلال الدين الرومي، ، ترجمة: د.عيسى علي العاكوب، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق سوريا، الطبعة الأولى 2016م.

5) ***أوستن وارين*** "و"***رينه ويليك***"، نظرية الأدب، " ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1985م.

6) ***جان بارتليمي***، بحث في علم الجمال، ترجمة د.أنور عبدالعزيز. دار النهضة مصر. القاهرة. 1970م.

7) ***جان كلود فيو Filloux Claude Jean***، الذاكرة، ترجمة جورج يونس، بيروت 1973م.

8) ***جان كوهن***، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، الطبعة الأولى، 1986م.

9) *جوزيف إلياس* كحالة التصوف الإسلامي مصادر وأعلام، ترجمة: رامز **حجار، إشبيلية للدراسات والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى. 2006م.**

10) ***روجيه غارودي***، واقعية بلا ضفاف، ترجمة: حليم طوسون، دار الكتاب العربي، القاهرة.

11) ***رومان جاكوبسون***، ست محاضرات في الصوت والمعنى، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1984م.

12) ***رينيه ويليك وأوستين وارين***، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، (د ت. دط).

13) ***غاستون باشلار*** : الماء والأحلام، ترجمة د.علي نجيب إبراهيم، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 2007م.

14) فضول عاطف، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ترجمة أسامة إسبر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2008م.

15) ***كولن ولسون***، الشعر والتصوف، كولن ولسون،ترجمة: عمر الديراوي أبو حجلة، الطبعة الثانية، 1979.

16) ***مارتن هيدجر***، إنشاد المنادى، تلخيص وترجمة : بسام حجّار، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994.

الأطاريح

1) ***الشدادي محمد***، القصيدة الصوفية في المغرب بين الإشكال النظري والتجريب الشعري، أطروحة دوكتوراه، الجزء الأول، إشراف الدكتور: أحمد الطريبق اليدري، جامعة عبد المالك السعدي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية تطوان، شعبة اللغة العربية وآدابها، وحدة البحث والتكوين: الخطاب الصوفي في الأدب العربي الحديث، السنة الجامعية 2003 – 2004م.

2) ***القحطاني طارق بن سعيد*** ، أسرار الحرف وحساب الجمل، عرض ونقد، رسالة درجة الماجستر، إشراف الدكتور محمد بسري جعفر، جامعة أم القرى، كلية الدعوة وأصول الدين، قسم العقيدة، المملكة العربية السعودية 1429-1430هـ/2008-2009م.

3) ***مساوي عادل***: علاقة المغرب بافريقيا جنوب الصحراء بعد انتهاء القطبية الثنائية. أطروحة لنيل الدكتوراه في القانون العام، جامعة محمد الخامس _أكدال_ كلية العلوم القانونية والاقتصادية والاجتماعية، الرباط، السنة الجامعية 2002/2003. ص 78.

4) ***النملي عز الدين*** ، ديوان الهدلين - دراسة أسلوبية، بحث لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، إنجاز الطالب، تحت إشراف: سعيد الأيوبي، جامعة المولى اسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، السنة الجامعية 2002/2001.

الدواوين

1) ابن عربي الديوان الكبير ، مكتبة المثنّى، بغداد، 1954م.
2) الإدريسي البوزيدي علية ، حانة.. لو يأتيها النبيذ، دار التوحيدي، الرباط، 2009م.
3) ***بنموسى وداد*** ، زوبعة في جسدي، منشورات دار مرسم، الرباط،2008م.
4) ***البوصيري شرف الدين محمد بن سعيد بن حماد الصنهاجي*** ، البردة الكواكب الدرية في مدح خير البرية، دار إحياء العلوم.
5) ديوان أبي الحسن الشّشتري (ت 668)، تحقيق علي سامي النشار، ، دار المعارف الإسكندرية، مصر، 1960م.
6) ديوان أبي نواس برواية الصولي، تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، الطبعة الأولى،2010م.
7) ***الرباوي علي محمد*** ، الأحجار الفوارة، منشورات المشكاة، وجدة 1991م.
8) ***الطوبي محمد*** ، صعودا أناديك سهوا، قصيدة: احتفالية الخروج من الخريف، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1983.
9) ***ماجدولين ثريا*** ، أي ذاكرة تكفيك، دار الثقافة الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2008م.
10) ***المسكيني لطيفة*** ، حناجرها عمياء، دار تبقال للنشر، الدار البيضاء، 2008م.

المعـــاجم

1) ابن دريد محمد بن الحسن أبو بكر، جمهرة اللغة، ، ج 3، ص 156، دار صابر، بيروت.
2) ابن منظور أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ، لسان العرب، ج9، دار صادر، بيروت، لبنان، (د. ط. ت. ش).
3) بن هادية علي ، بلحسن البليش، الجيلالي بالحاج يحيى (مؤلف جماعي)، تقديم محمد المسعدي، القاموس الجديد، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، والمؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، الطبعة 5، 1984م.
4) الحكيم سعاد ، المعجم الصوفي، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1981.
5) حمدي أيمن ، قاموس المصطلحات الصوفي، دراسة تراثية مع شرح اصطلاحات أهل الصفاء من كلام خام الأنبياء. الناشر: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، تاريخ النشر: 2000م.
6) الزبيدي السيد محمد مرتضى الحسني ، تاج العروس من جواهر القاموس، السيد محمد مرتضى الحسني الزبيدي، تحقيق: محمود محمد الطناحي، مراجعة: عبد السلام هارون، ج 28، باب الفاء، لجنة فنية من وزارة الإعلام، (د ط)، 1413هـ - 1993.
7) الزبيدي محمد بن محمد عبد الرزاق المرتضى، تاج العروس من جواهر القاموس، ج 9، تحقيق عبد الكريم الغرباوي، مراجعة عبد الستار أحمد فراح، مطبعة الكويت، 1972م.
8) الشنقيطي أحمد بن الأمين ، الوسيط في تراجم أدباء شنقيط والكلام على تلك البلاد تحديدا أو تخطيطا وعاداتهم وأخلاقهم وما يتعلق بذلك، مطبعة المدني، مصر، الطبعة 4، سنة 1989.
9) الفراهدي الخليل بن أحمد ، كتاب العين، تحقيق مهدي المخزوني و إبراهيم السمرائي، ج 5، دار مكتبة الهلال،
10) القاشاني كمال الدين عبد الرزاق ، اصطلاحات الصوفية، ضبط وتعليق موفق فوزي الجبر، نشر الحكمة، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى 1415-1990م.
11) لحميري نشوان بن سعيد ا، وآخرون، شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، ، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1420 هـ - 1999م.
12) مراد وهبة- يوسف كرم- يوسف سلاله، دار الثقافة الجديدة، الطبعة الثانية، القاهرة، 1991.

المراجع الأجنبية

1) Eco ,umberto, La structure absente – Introduction à la recherche sémiotique, Trasuit de l'italien par Uccio Esposito-Torrigiani, Edité par Mercure de France, 1972

2) Nelly et laroussi Amri , Les femmes soufies ou la passion de Dieu, Jean de Brate (France).ed. dangles , 1992 , P 53

الدوريات

1) ***جريدة المساء***، العدد 2452، الخميس 14 غشت 2014.
2) ***جريدة المساء***، العدد 3261، الأربعاء 14 رجب 1437هـ/12 أبريل 2017م.
3) ***سلسلة شرفات***، منشورات الزمن، العدد 27، 2010. الرباط.
4) ***الفضاء المغاربي***، مختبر الدراسات الأدبية والنقدية وأعلامها في المغرب العربي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، العدد1، يونيو 2002.
5) ***مجلة الباحث***، ، إصدار مخبر اللغة العربية وآدابها جامعة الأغواط، العدد الأول، مارس 2009.
6) ***مجلة الباحث***، العدد 17، بيروت، أيار-حزيران 1981،.
7) ***مجلة الباحث***، عدد 8 شتنبر-أكتوبر 1979.
8) ***مجلة البلاغة المقارنة ألف***، الجامعة الأمريكية بالقاهرة. العدد الخامس ربيع 1985،
9) مجلة التراث العربي، السنة 1426هـ.
10) ***مجلة الصورة***، العدد الرابع، شتاء 2002، ص52.
11) ***مجلة المشكاة*** المجلد العاشر، العدد 41، شتاء 2003م/1424هـ.
12) ***مجلة أمل***: التاريخ. الثقافة. المجتمع، العدد 42 . 2014م.
13) ***مجلة أمل***: التاريخ. الثقافة. المجتمع، العدد41. 2013م.
14) ***مجلة أنوار التصوف المغربية*** دار أبي رقراق للطباعة والنشر، العدد الأول 2014م.
15) ***مجلة بيت الحكمة***، العدد 5، أبريل 1987.
16) ***مجلة دراسات العلوم الإنسانية***، المجلد 22، العدد 5، سنة 1995م.
17) ***مجلة دعوة الحق***، العدد 350، ذي الحجة، 1420هـ، مارس 2000،.
18) ***مجلة عالم الفكر***، العدد 3 المجلد 43، يناير-مارس، 2015.
19) ***مجلة فصول***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 1، القاهرة، أكتوبر 1980م.
20) ***مجلة نزوى***، العدد37، يناير 2004م.

المواقع الإلكترونية

1)alnoor.se/article.asp?id=71911
2)http://www.alquds.co.uk/?p=744787
3)www.algomhoriah.net
4)www.alquds.co.uk/?p=668205
5)www.alquds.co.uk/?p=668205.fct01,2017

الفهرسة:

مقدمة 5

الفصل الأول: أمينة المريني؛ تأصيل تجربة 18

القسم الأول: المنشأ والمرقاة 19

1) أمينة المريني، سيرة شاعرة 20

2) الشعر المغربي المعاصر؛ جذور تجربة زنائية 23

3) التجربة الشعرية النسائية في المغرب والحساسية الجديدة 28

4) حضور الخطاب الصوفي في الشعر المغربي المعاصر 30

القسم الثاني: التصوف المغربي حد وخصوصية 36

1) التصوف لغة 37

2) الحد الاصطلاحي للتصوف 39

3) التصوف المغربي 42

4) خصوصية التصوف المغربي 47

4-1) سمة العلم 47

4-2) سمة امتداح العمل 48

4-3) سمة الوسطية والاعتدال 49

5) علاقة الشعر بالتصوف 50

5-1) عمق الرؤيا 50

5-2) الخيال 51

5-3) اللغة 52

5-4) المنطلق والكمال المنشود 54

5-5) انفتاح الدلالة 56

5-6) جمالية الغموض 57

الفصل الثاني: أنين المكابدة وإشراق المكاشفة 59

القسم الأول: أنين المكابدة 60

أولا: الحب الإلهي 61

1) الحب في اللغة 62

2) الحب في الاصطلاح الصوفي 63

3) تعريف الحب الإلهي 65

4) الحب عند أمينة المريني: تلوينات سنفونية 68

4-1) الحب الإلهي والبنية العقدية 69

4-2) الحب الإلهي والجمال 79

4-3) الحب وبنية الكشف 91

ثانيا: الرحلة الصوفية 101

1) الرحلة الصوفية في الشعر، محاولة تأطير 102

1-1) التعريف العرفاني للرحلة 102

1-2) الرحلة والشعر: وشائج وجدانية 103

2) البعد العرفاني للرحلة في شعر أمينة المريني 104

2-1) السفر والخلاص من سجن الجسد 104

2-2) السفر الصوفي وغربة وجدان السائحين 112

القسم الثاني: إشراق المكاشفة 130

أولا: الفناء الصوفي 131

1) الفناء لغة 132

2) الفناء اصطلاحا 133

3) الفناء والمحو عند أمينة 136

3-1) الفناء ولعبة الضمير 136

3-2) البنية الحوارية والفناء 141

3-3) الفناء والموت 147

ثانيا: المكان؛ تجلي النزلة الأخرى 153

1) المكان في اللغة 154

2) شعرية المكان 155

3) اشتغال المكان في شعر أمينة 156

3-1) المكان الذاكرة (=الذاكرة الصوفية) 156

3-2) المكان المقدس: من المرئي إلى سدرة المنتهى 161

الفصل الثالث: الصورة الشعرية 167

القسم الأول: صورة الرمز 170

أولا: صورة الخمرة الصوفية 171

1) في البدء كانت الخمرة 172

2) الخمرة في المنجز الشعري الصوفي 174

2-1) الخمرة في المخيال الصوفي القديم 174

2-2) الحضور الخمري في الشعر المغربي المعاصر 176

3) صورة الخمرة عند أمينة المريني 179

3-1) على مستوى العنوان 180

3-2) في نسج النص 185

ثانيا: الصورة الحرفية؛ خيار الصمت 201

1) الحرف الصوفي: مفهومه، نشأته، دواعي استعماله 202

2) صورة الحرف عند أمينة المريني 208

2-1) على مستوى العنوان 208

2-2) في المتن 211

ثالثا: صورة الطبيعة 223

1) شعرية الطبيعة 223

2) صورة الطبيعة في شعر أمينة المريني: مظاهر وتجليات 224
2-1) الصورة الواصفة / بوادر العرفانية 224
2-2) الطبيعة رمز للوطن: مقامات الوطن 228
2-3) صورة الطبيعة الإشراقية 232
القسم الثاني: الصورة الأسلوبية 250
أولا: الأسلوب الطلبي وغير الطلبي 251
1) الأسلوب الطلبي 253
1-1) الاستفهام 253
1-2) النداء 260
1-3) الأمر 264
2) الأسلوب غير الطلبي 268
2-1) أسلوب الشرط 268
2-2) التوكيد 271
2-3) أسلوب التعجب 276
ثانيا: الجملة القرآنية: الخطاب الشعري الصوفي والتلقي القرآني 279
1) الخطاب القرآني عند الصوفية 280
2) تلقي الشعر الصوفي للقرآن 282
3) صورة الجملة القرآنية في شعر أمينة المريني 284

3-1) على مستوى العنوان 284

3-2) في نسيج النص 287

3-2-1) الاقتباس 287

3-2-2) التضمين 294

الفصل الرابع: شعرية الإيقاع 306

القسم الأول: الإيقاع الخارجي 307

توطئة تعريفية 308

أولا: الوزن 311

1) شعرية الالتزام العروضي 311

2) شعرية السطر الشعري 320

3) شعرية الجملة الشعرية 324

ثانيا: القافية 331

1) التعريف اللغوي والاصطلاحي 331

2) الدلالة والقافية 332

3) اشتغال القافية في المتن الشعري؛ من الوحدة إلى التشاكل 333

3-1) معيار الالتزام 333

3-2) معيار التشاكل 340

ثالثا: معيارية الكيف في اشتغال الروي 342

1) الروي الموحد 342

2) روي السطر الشعري 350

3) روي الجملة الشعرية 351

4) الروي المقطعي 355

5) الصفة الوصفية للفونيم/الروي، المعيار الوصفي للفونيم القافوي 359

القسم الثاني: الإيقاع الداخلي 365

توطئة تعريفية 366

أولا: التكرار 367

1) تكرار الكلمة 368

2) تكرار الاشتقاق 374

3) تكرار العبارة 378

ثانيا: التصدير 382

1) ما وافق نهاية الصدر نهاية العجز 383

2) ما كان بين حشو الصدر ونهايته 384

3) ما وافق بداية الصدر نهاية العجز 385

4) ما وافق نهاية العجز ما قبله 386

ثالثا: الموازنة 388

1) الموازنة الصرفية 389

2) تواز التركيب النحوي 391

خاتمة البحث ونتائجه 399

لائحة المصادر والمراجع 402

الفهرسة 424