الـزّهد فـي الـشّعر الـجزائـري الـقـديـم
(الـثـعـالـبـي والـعـروسـي والأنـصـاري نـمـاذج)

أ . نـوريّـة بـن عـدّي
جـامـعـة أبـي بـكـر بـلـقـايـد تـلـمـسـان

ممّا لا ريب فيه أنّ شعر الزّهد يعدّ غرضا حافلا بالتّجارب الأدبيّة الصّوفية التي عكست حساسية المجتمع الجزائري تجاه الموروث الدّيني من وجهة، وواكبت ميول أولئك الفقهاء والأدباء المتلهّفين لإبداء آرائهم وتصوّراتهم الدينية من وجهة أخرى، فشعر الزّهد، وإن بدا لك مألوفا متداولا، فإنه لدى الشعراء الجزائريين وبخاصة منهم الفقهاء قد اكتسى طابعا فطريّا يكمن سرّه بالدّرجة الأولى في مدى " استعدادهم الفطري وتقبّلهم الذاتيّ لهذا الفنّ " [21]، لكونه يتماشى إلى حدّ كبير مع طبائعهم وطرائقهم، كما يتجاوب مع طبيعة ميولاتهم وطموحاتهم، ويُساير رسالتهم السامية في الحياة، فهو " خُلاصة لعُمر حافل بالتّقلبات، مليء بالمُمارسات الصّحيحة والخاطئة جميعا ،وفي وقت من الأوقات، وحالة من الحالات، لا يُلفي المرء إزاءه إلا خالقا رحيما يستعطفه ويلتمسه، ولا يرى بجانبه إلا نفسا لوّامة، تحُثّه على الإنابة إلى هذا الخالق العليم الخبير "[3]، فالزّهد في أسمى معانيه استمساك بحبل الله المتين وترفّع عن الدّنايا، وتحمّل للأذى في سبيل القيام بالشّعائر، وهو في خطابات الشّعراء تجربة وجدانيّة لها سماتها وخصائصها.

ومن الخطابات الشعرية الحافلة بالمعاني الصوفية التي تفيض بشعور الوجدان وتسيل بوجد الذّكر اخترنا مقطوعة للشاعر" عبد الرّحمن الثعالبي"[4] الذي اشتهر بمُصنّفاته الغزيرة في مجـال الفقه والتصّوف : (الطويل)

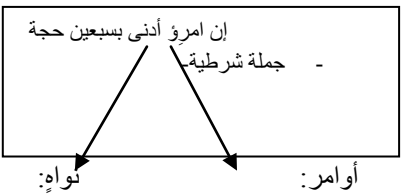
إنْ امْرؤ أدْنى بسَبْعينَ حـــــجّة جديـــرٌ بأنْ يَسْعى مُعدّا جِـهازه
وأنْ لا تَهُزّ القلْبَ مِنْهُ حَـــوادث ولكنْ يَـــرى للباقِيات اهْـتزازه
وأنْ يَسْمع المُصْغي إليـه لصدْره أزيزًا كَصَوْت القِدْر يبدي اهْتزازه
فما بعْد هذا العُمْر ينْتَـــظرُ الّذي يُعمّرُه في الدّهـــــر إلاّ احْترازه
وليْس بدار الذّل يَرْضَى أخُو حِجى ولكن يَرى أنّ بالعزيز اعْتزازه

لقد استطاع الشّاعر في هذه الأبيات القليلة التّي تُعدّ على الأصابع أن يعبّر بلغة الإيماء والإشارة عمّا اختمر في ذهنه من أفكار صوفية وفقهية تتعلّق بحقيقة الاستعداد للموت، مستعينا بما شاع بين الشّعراء الفقهاء والصّوفيّين من استعمال مكثّف للمصطلحات الفقّهية أو الدّينية بعامة، مرتكزا على خلفياته الثّقافية المتنوّعة مستمدّا منها ما يؤازر به رسالته إلى المتلقي، محاولا بخطابه الموجّه نحو محوري «المخاطب" و"الغائب" أن ينقل إلى المتلقي بلغة بسيطة وألفاظ منتقاة حالة الانفعال العارم الذي اعتراه ثم تجسّد بعدها في تلك النّبرة الحزينة التي أضفت على الأبيات جوّا مشحونا بالعواطف الإيمانية الصّادقة، فإذا طالعتك هذه الأبيات وجدتها حُبلى بأنواع الأشجان والمآسي التّي يجُرّها تقدّم العمر بالإنسان من اهتزاز في العظم ،و أزمات في الصدر وضعف في البصر وهلمّ جرّا ...، وهي أحاسيس قد تبعث في النّفس دون شك خواطر لا حصر لها وهموما لا حلّ لها إلاّ بالخضوع لله والاستسلام لسُنّته في خلقه.

وإلى جانب ما تميّزت به هذه الأبيات من جدّة في التّناول سجّلنا حرص الشّاعر على تعزيز إيقاعه بتكرار بعض المواد الصّوتية، كتكرار حرف "الزاي " الّذي هيمن على النّص بشكل ملفت

لاسيما في القافية، وذلك بالإضافة إلى اعتماد التّشابه الصّوتي الذي خلق بين بعض البنى تآلفا موسيقيا ونغميّا مُستحبّا ،مثل : جهازه - اهتزازه - اهتزازه - احترازه - اعتزازه)، كما وقفنا في هذا المجال عند التكرار المنتظم للبعض البنى الصوتية، التي لعبت دورا جوهريا في إثراء إيقاعات النص، كتكرار الأداة "و إن" أو "وأن" عند بداية كل بيت في الأبيات الثلاثة الأولى، ممّا عزّز موقعها الإيقاعي، بالإضافة إلى وظيفتها الإنشائية والأسلوبيّة .

فالنص لا يعد وخمسة أبيات لكن الرسالة وصلت بموضوعية والغرض البلاغي قد استوفى، بعد أن استعان الشاعر بأسلوبية متراوحة بين الجمل الإنشائية والشعرية، في مقدمتها أسلوبي الشرط والنفي ليجعل من نصّه شكلا إيقاعيا متميّزا عن طريق الترديد المتتابع لهذه الأدوات والتآمها مع ألفاظ ذات حمولة معنوية خاصة عكست المعنى العميق لفلسفة الشاعر، ممّا أفضى بنا إلى تشكيل رؤيته كالآتي :



- يسعى مُعدّا جهازه
- يرى للباقيات اهتزازه
- يسمع لصدره أزيزا
- الاعتزاز بالرحمن.

- لا تهزّ القلب منه حوادث
- لا ينتظر شيئا بعد هذا العمر
- لا يرضى بدار الذل .

ولقدا صيغت هذه المعاني في تراكيب نحوية ملائمة وجمل شعرية موشّاة بأدوات بلاغية ساهمت بدورها في تقوية المعاني ومضاعفة سحرها ،كقوله: "أدنى بسبعين حجة" (كناية عن الهرم والكبر) - تهزّ القلب منه حوادث (مجاز لغوي) - يرى للباقيات اهتزازه (كناية) - أزيزا كصوت القدر (تشبيه)

دار الذل (كناية) عن موصوف، هذا بالإضافة إلى ورود بعض الألوان البديعية كالجناس: تهزّ/ اهتزازه- العمر/ يُعمّره – العزيز/ اعتزازه. وإذا عُدنا للحديث عن إيقاع هذه المقطوعة وجدنا أنّ حرف الروي الذي اختاره الشاعر هنا "هاءً ساكنة " هو من أكثر الحروف الملائمة للبوح والتّعبير عن توالي موجهات الأسى وتلاحق زفراتها، فكأنما هو تنهيدة حارّة مُحرقة صادرة من الأعماق، أمّا السّكون الذي أطبق على آخر كل بيت مع كل هاء ساكنة فقد أضفى بدوره جوّا من الانفلات الذّي يُثير السّمع مع تتابُع المفهومات في أمواج متلاحقة من المشاعر والأحاسيس [5] التي من شأنها أن تبعث في نفس المتلقي ارتياحا وأنسا كبيرين. ولعلّها قد بعثت فينا نحن رغبة واسعة في الاستزادة من قصائد هذا الشاعر أملا في الاستفادة من حكمه وآرائه الفلسفية التي أنمّت عن رؤية فقهية واضحة وفهم صحيح لأمور الحياة والموت.

فالملاحظ في هذه الفترة المتقدّمة أنّ الموت كموضوع أو كمضمون قد نال الحظ الأوفر من قصائد الزّهد الجزائري القديم، والتّي غالبا ما حملت على عاتقها مُهمة التّبليغ والتّنوير الدّيني، ونحت منحى الدّعوة إلى ترك الدّنيا ومشاغلها وحبّ الآخرة ومغانمها، لأنّ شعر الزّهد يعدّ ولاشكّ من أنواع الشّعر الوُجداني الذّي غالبا ما يجد لنفسه موقعا في نفس القارئ بقدر ما يفسح المجال أمام المُبدع للكشف عن قدراته ومواهبه أثناء مهمّة تبليغ رسالته أدبيّا .

ومن ثمّ وقع اختبارنا غير بعيد على قصيدة أخرى للشاعر نفسه، تدور في الفلك نفسه، لأنّها طالعتنا منذ أوّل وهلة بمجموعة من السّمات والخصائص التّي لا يخلو منها نصّ زهد ي، حيث

اصطبغت بألوان فقهية وصوفية تدعو في مجملها إلى الترفّع عن الدّنايا والتّسامي عن ارتكاب الذّنوب والخطايا، وذلك أمام التّهديد المُسْتمر الذي يُشكّله الموت في حياة كل فرد: - المتقارب-

- أ -

تَمُـرّ اللّيالي بنفسي ومالـــي ... فَيَا قوْم مَالي عن الموْت سالـي
نَهـاري جِدالُ و ليلي انْجدال ... وحوْلي رجالُ على مثْل حالـي
يَبيعُون رُشـدا صحيحا بِغَيّ ... فبُؤْسا وسُحْقا لَهُم من رجـال
قَطعْتُ لَعَمْري ساعات عُمْري ... بِزيْدٍ وعَمْرٍو وقيلٍ وقـــال

- ب -

فَيَا صـــاحِ مهْلا أسْألُك جَهْلا ... وأتّبعُ غيّا سبيـــــل الظلال
أَفي الموت ريبُ أَيَجْمُل عيْبُ ... لمنْ لاح شيْبُ لهُ فـــي القتْذال
شبابي يفرّ وشيْبي يـــــكرّ ... وما إنْ تمخْجر المَنُون ببالي
طريقي طويلُ وزادي قليـــل ... وحمْلي ثقيل فكيْف أحتيالـــي
أرى عظيم ذنْبي فيَشْتَدّ كربي ... ولكنّ ربّي عظيـــم النّوال

- ج -

فيا ذا الجلال ويا ذا الجمال ... ويا ذا المَعالي عليْكَ اتّكـالي
فَكُن عند ضنّي ولا تُسلّمْني ... ولا تَخْذلني بسُـــوء فعالي
فأنت الرّجاء ومنّا الدّعـــاء ... ومنْكَ العَطاء فَهَبْ لي سُؤالي

وبالنّظر إلى ما اشتملت عليه هذه الأبيات من أفكار يمكننا تقسيم النّص إلي ثلاث محاور :

أ - الندم على تضييع العمر في ارتكاب المعاصي
ب - التّفكير في الموت والاستعداد له
ت - الدّعاء وطلب العفو من الخالق.

وبنظرة مختصرة إلى مضمون هذا الخطاب الذي طغى عليه طابع الحوار الداخلي الهادف إلى إشراك المتلقي وجعله طرفا وهميّا في الحوار، سجّلنا أن هذا النّص بما حمله من عمق شعوريّ كان أشبه بصرخة صادقة في وجه كلّ غافل أمضى عمره مستهترا لاهيا، كي ينهض لإصلاح ما فسد واستثمار ما تبقّى من عمره في طاعة الله والإنابة إليه، لذلك عبّرت الأفكار عن رؤية دينية صحيحة وخواطر مشحونة بمشاعر الإيمان والخوف من الله ،كما ساهمت في رسم شخصية الباثّ المُشبعة بالقيم الدينية السامية التّي أصبح بإمكانها أن تحول في كلّ مرّة بينه وبين مغبّة الخوْض مع الخائضين واللهو مع اللاّهين، سيما وأنّه يملك سلاح الاستغفار وطلب الصّفح من المولى عزّ وجلّ، وبإمكانه استعماله متى شاء.

ومن الطّبيعي إذا وجدنا أنّ البنيات التي وردت في النّص تصبّ كلّها مجتمعة في قالبين أحدهما متّصل بالخالق والآخر بالمخلوق ،ذلك أنّ ضُعف المخلوق وقلّة حيلته تقابله حتما قوّة الإله وقدرته اللامتناهية ،وبنيات (العجز / الضّعف / السّفاهة / الجهل / الفناء / الفقر) تقابلها بنيات (القدرة / القوّة / الحِلْم / العلم / البقاء / الغنى)، وهذا ما سينجلي أكثر من خلال تشكيل مجموعتين محوريّتين من البنى والتراكيب التي صنعت هذه المتضادات :

1 - صفات وأحوال المخلوق	2 - صفات الخالق

- أرى عظيم ذنبي - اشْتَدّ كرْبي - عليك اتّكالي - أرى سُوء فِعالي - كُنْ عند ضنّي - لا تسلّمني - لا تخْذلني - بسُوء فِعالي - منّا الدعاء	- ذا الجلال - عليك اتّكالي - عظيم النّوال - ذا الجمال - ذا المعالي - أنت الرّجاء - منْك العطاء - هبْ لي سُؤالي

وبالنّظر إلى إيقاع النصّ يتّضح أنّ تشاكل الأصوات قد كوّنته حروف معيّنة في مقدّمتها حرف "اللام " الذي هيمن على البقيّة بشكل واضح كما تجلى لنا من خلال هذه العملية الإحصائيّة :

الحروف	عدد المرّات
أ	12
ب	21
ت	14
ج	10
ح	09
د	11
ر	15
س	10
ش	05
ص	02
ض	03
ط	04
ع	17
ف	12

ق	09
ل	34(عدا حروف الرّوي)
م	25
ن	17
و	21
ي	68

فأغلبيّة الأصوات كانت للياء والميم واللام والرّاء، ممّا يعني أنّ القصيدة قد سادتها أجواء نفسية هادئة لأنّ الشاعر قد اعتصم بحبل الدّعاء والاستغفار لتهدئة نفسه وطمأنتها، غير أنّ ما استرعى انتباهنا أكثر كان ذلك النّغم الهادئ والمُنتظم الذي أسفر عنه تكرار تلك "اللاّمات المكسورة " في مواضع عدّة من القصيدة، إلى جانب اعتمادها في القافية، وذلك من دون أيّ تنافر مع بقيّة الأصوات، كما يتّضح في الأبيات الآتية :

الليالي- مالي- مالي – سالي(ب1)

جدال- انجدال- رجال- حولي- حالي (ب 2)

رجال- قيل – قال –سبيل – الظلال(ب 4)

القتدال- ببالي- حملي- احتيالي (ب 6)

النّوال- ذا الجلال – ذا الجمال- ذا المعالي- اتّكالي (ب10)

فعالي – لي- سُؤالي (ب12)

هذا، وقد حقق المدّ المصاحب لحرف اللام في القافية جوّا عارما من الانفراج الذي طبع آخر كلّ بيت معربا عن حالة الشاعر التي تُبشّر بيُسر بعد عُسر! أضف إلى ذلك، ما حقّقه توارد حروف الهمس " كالسين والصاد والزاي "من انسجام وتلاؤم مع هذه الحال .

ولقد وُظّف التّكرار هنا باعتباره مظهرا من المظاهر الصّوتية التي تحقّق انسجاما صوتيا متميّزا يسترعي انتباه المتلقّي، كما يكشف في الوقت نفسه عن قدرات الشاعر الإبداعية، ولعلّ ذلك ما أراده شاعرنا من خلال توارد الحروف نفسها في مواضع متعدّدة، كتوظيف حرف الرّوي بالكمّ الصوتي نفسه في مواضع عدّة وقد أعطينا أمثلة عن ذلك، أو بإعادة كلمات مُهيّأة تهْيئة خاصّة لإحداث أوضاع إيقاعية مُعينة في النص، كقوله في المطلع :

تمرّ اللّيــالي بنفْسي ومالي فَيا قوم مالــي عن الموْت سَالي

فكلمة "مالي"التّي تكرّرت بالهيئة نفسها مع اختلاف في المعنى قد تضاعفت دلالتها لتُعبّر بقوّة عن الصّراع الذي عصف بخواطر الباثّ مسجّلة إيقاعا خاصا في هذا البيت، وكذلك الحال في البيت العاشر:

فيــا ذا الجلال ويا ذا الجمال ويا ذا المعــالي عليْك اتّـــكالي

ففي البيت مجموعة من التّرجيعات الصّوتية المُستعذبة التّي توالت على الأسماع وفق وقفات مُنتظمة تجسّدت في الترداد المنتظم والمستساغ لبعض التراكيب التي تركت وقعها الخاص داخل النّص. ومن ذلك ما اشتمل عليه هذا الخطاب من تشابه صوتي في مواضع عديدة منها : مالي ـ سالي / حولي ـ حالي/ بؤسا ـ سحقا / مهلا ـ جهلا / عيب ـ ريب / يفرّ ـ يكرّ / طويل ـ قليل / ذنبي ـ كربي / الجلال ـ الجمال / الرّجاء ـ الدّعاء، كما ازداد العنصر الفنّي ثراء بتوارد الأساليب وتنويعها بين جناس وطباق ومجازات ،إذ لا غنى للشاعر عنها، وهو كما يبدو من أنصار التّصنيع وإظهار البراعة الفنّية، خاصة فيما ينْجم عن تشابه آخر العروضة وآخر الضرب من إثراء نغمي، مثلما ورد في :

البيت الأوّل : مالي/ سالي

البيت الثاني : انجدال/ حالي

البت العاشر : ذا الجمال / اتكالي.

أو بما يشابه ذلك ممّا قد يساهم في زيادة المُتعة والفائدة دون تخطي حدود العملية الإبداعية إلى التكلف والتصنّع :

1 - **الجنــاس:** الذي ورد بنوعيه:

أ - جناس تصحيف في:

- مالي – مالي (ب1)
- جدال – انجدال (ب2)
- لعمري – عمري / قيل - قال (ب4)
- عظُم – عظيم (ب10)

ب - جناس قلب في :

- مالي – سالي (ب1)
- مهلا – جهلا (ب5)
- ريب – عيب – شيب (ب6)
- يفرّ – يكرّ (ب7)
- طويل – قليل – ثقيل (ب8)
- ذنبي- كربي – ربّي (ب9)
- جلال- جمال – معال (ب10)
- رجاء – دعاء- عطاء (ب12)

2 - **التقابــل:** حيث يُعدّ نظام الثّنائيات التقابلية من مبادئ الإبداع الأدبي المُنتمي إلى موروثنا الفنّي الذي احتفى بالبديع وترك له مجالا واسعا في رسم معالم النصوص، نذكر هنا مثلا تلك القصائد التي سُمّيت بـ "البديعيات" لأنّها تمخّضت عن الاهتمام المتزايد من قبل علماء البلاغة بفنون البديع في الشعر

و النّص كما ذكرنا حافل بهذه الثنائيات لما لها من مزيّة في توضيح المفاهيم من خلال المقابلة بين المعاني والألفاظ، مثل:

- نهاري / ليلي (ب1)
- رُشدا/ غيّ (ب3)

- يجْمل / عيْب (ب6)
- شبابي يفرّ / شيْبي يكرّ (ب7)
- طريقي طويل/ زادي قليل (ب8)

ولعلّه يمكن القول إنّ هذه الأسلوبية المتراوحة بين الألوان البديعية والأساليب الخبرية والإنشائية قد نابت نوعا ما عن نُدرة الصّور الشعرية التي غالبا ما تتطلب قدرا وفيرا من الإلهام الخيالي والتّصوير الأدبي المبالغ فيه، وهو الأمر الذي قد تفتقر إليه بعض النّصوص التي يُهيمن عليها الطّابع الفقهي والمعرفي.

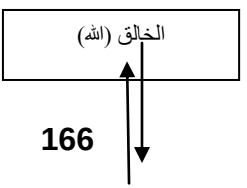
وعلى غرار شعراء عصره ،لاسيما المتصوّفة منهم، احتفى الثعالبي بالحديث عمّا يضني فؤاده ويُؤرّق سُهاده، ناقلا لنا تجربته بنبرة هادئة مُحمّلة بأصدق وأعذب الخواطر الإيمانية التّي أضفت على هذا الخطاب طابعا ذاتيّا انعكس خصوصا في سيطرة "ضمير المتكلم " وبروز" الأنا " في معظم التّعابير، حتى كاد أن يسْتأثر وحده بالحوار الدّاخلي للنص، وذلك من خلال ما يلي:

- نفْسي /مالي/ سالي (ب1)
- نهاري / ليلي / حولي/ حالي (ب2)
- قطعْت/ لعمْري/ عُمري (ب3)
- شبابي / شيبي (ب7)
- أسلكُ / أتّبعُ (ب5)
- أرى / ذنْبي / كرْبي / ربّي (ب9)
- اتّكالي (ب10)
- ظنّي / تُسلّمْني / تَخْذلني/ فِعالي (ب11)
- سُؤالي (ب12)

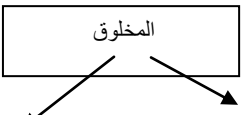
غير أن ضمائر "الأنا" لا يمكن أنْ تُؤسس وحدها لحوار متكامل وناجح في النص، ما لم ترتبط وتتآزر مع ضمائر أخرى للعمل سويا على كسر أيّة رتابة قد تنجم عن إتباع مسار حواري مغلق داخل النص، ومن ثمّ فقد تضافرت باقي الضمائر لتعزز عمليّة التّبادل وتسهم في تنويع هذا الخطاب :

- (ب 1) : تمرّ (هي)
- (ب 2) : يبيعون (هم)
- (ب 3) : لهم (هم)
- (ب 9) : عليك (أنت)
- (ب11) : تسلّمني ـ تخْذلني (أنت ـ أنت)
- (ب12) : أنت ـ منك (أنت)

كما جاء ختام هذه الأبيات بالتّوسل والدّعاء ملائما لهذا الغرض متماشيا مع طبيعته الصّوفية التي تقتضي إثراء الرّسالة الشّعريّة بخلفيات ثقافيّة وفقهيّة، عدا أنّه عبّر في الأخير عن انحدار واضح نحو حالة من السّكون والانفراج، بعد التصعيد الذي طبع الأبيات الأولى، وذلك بعد ما تحرّر الباثّ من دائرة مغلقة من التّساؤلات والخواطر وتجاوزهما إلى مرحلة مفتوحة على جسور الارتياح النّفسي الذي قد تمتدّ آثاره حتّى إلى المتلقي، لأنّه ما خاب من آب إلى الله، فعلاقة المرسل والمرسل إليه هنا بالخالق هي علاقة احتياج يقابلها غنى الخالق وتنزّهه عن كلّ العباد، ولابأس في الأخير من تشكيل هذه الرّؤية على النّحو الآتي :



غنى احتياج



المرسل إليه المرسل

ففي هذا الطريق طريق الرّوحانيات واللّجوء إلى الله سارت معظم قصائد التصوّف لهذا العصر مُلقية بظلالها الرّوحية على بقية الأغراض، حيث عّبر كل مبدع بحسب قدراته الإدراكية ومخزونه الفكري والثقافي عن انتماءه الرّوحي لهذه العقيدة السماوية السمحة ،الأمر الذي أضفى نوعا من التناغم والانسجام بين الواقع المحسوس وبين الصور التي رسمتْه خاضعة لهيْمنة تلك الظلال الرّوحية ذات الإشعاعات الفنية التي تعكس المُستوى الذّهني لطبقة الزّهاد والمتصوّفة في المجتمع الجزائري القديم .

كما لا يمكن إغفال البعد النقدي والإصلاحي للشعر الدّيني عامة وشعر الزّهد خاصة، حيث عكست بعض النّصوص حالة العالم المتصوّف المتأرجحة بين الرؤية النّقدية السياسية للمجتمع وبين الانزواء والاستسلام للظروف، لاسيما أمام تلك الصّراعات المتكررة التي شهدتها الطبقة الحاكمة في هذا المجتمع تكالبا وتطاحنا على كرسي الحكم، ولعل الشعور بالخيبة أمام استفحال بعض الفجوات السياسية في غياب السياسة الرشيدة أحيانا، قد دفع ببعض هؤلاء إلى التعبير عن رؤيتهم السّياسة والدّينية للأمور تلميحا لا تصريحا . وسنورد في هذا المقام مقطوعة للشاعر "بركات لعروسي" [6] وقد استهلها بنبرة وعظية طالت بمعانيها كل غافل على وجه الأرض:

يا أيّهـــا العَبْد المُسيءُ الجـــاني	أَوَمَا عَلِمْتَ بأنّ عُمْرَكَ فانـــــي
و إذا مَلكْت جميع ما في الأرْضِ مَا	تَرْحلُ سِوَى بالقُطْن والكتّـــــان
أَتَضُنّ أنـــك دائـــمُ ومُخَلّـــد	والمَوْت مَحْتُوم على الإنســـــان
فَإلى مَتَـــى يا غافلا والعُمْر قدْ	ولّى ولاحَ الشّيْب في الأذْقـــــان
يا أيّها المَغْـــــرور في غَفَلاته	ضَيّعْتَ عُمْرك في مَدَى العِصْيان
فانْهَضْ وتُبْ وانْدُب على ماقد مضى	وانْدب كما نَدَبَ المُســـيءُ الجَاني
وابْـسط يديْك بذلة وتـــــــخَضّعِ	فَعَسَى يَجُودُ عليْـــك بالغُفْران [7]

تُمثل هذه المقطوعة نموذجا فنيّا لوحدة الشّكل في مجموعه واختلافه في تفصيلاته، فالنّبرة الوعظية العامة السّائدة هي نداء موجّه لكلّ إنسان على وجه الأرض، وهذا النّداء وإن بدا عامّا يمكن اعتباره معيّنا في ذهن المرسل من خلال اعتماده على " ضمير المخاطب " منذ أوّل بيت، وكأنه يقصد شخصا محدّدا، قد يكون هنا حاكما أو عالما أو حتى شابا أساء إلى نفسه فجنى عليها لاعتقاده أنّ ماله سيُغنيه .

فالنّص إذن مشحون بقوة الأدوات المُستعملة من طرف الباث لتصعيد حدّة الانفعال وهزّ المتلقي هزّا قد يقوده إلى حدّ التأثر الايجابي، ذلك أنّه استهل الأبيات بـ" النّداء" داعيا إلى التريث والالتفات إلى

صاحب النداء، وذلك بالاستجابة النفسية والتهيّؤ لتلقّي مضمون الرّسالة التّي حشد لأجلها مجموعة من الأدوات الإنشائية والأسلوبية الموزّعة بدقّة بين بنى :

ندائيّة : يا أيّها العبد / نفييّة استفهاميّة : أو ما علمت (البيت 1)

شّرطيّة : وإذا ملكت / نفييّة : ما ترحل (البيت 2)

استفهاميّة : أتضنّ ؟ (البيت 3)

استفهاميّة : فإلى متى ؟ / ندائيّة : يا غافلا (البيت4)

ندائيّة : يا أيّها المغرور (البيت 5)

طلبيّة : انْهض ـ وتبْ ـ وانْدب (البيت 6)

طلبيّة : وابْسط ـ وتخضّع (البيت 7)

ومن البنيات التي تجدر الإشارة إليها أيضا، بنية " التكرار " التي أفضت إلى إحداث إيقاع نغمي مُستساغ داخل النص دونما اهتزاز في المبنى أو المعنى كما يؤكّده البيت السّادس "واندب كما ندب المُسيء الجاني "، وكذا بنية " التّكرار الملحوظ " كقوله في البيت نفسه : "فانهض وتب واندب" ففي توالي هذه الأزمنة الطّلبيّة قدر من التّناغم غير منكور، ولولا ذلك لغاب الجانب الشّعريّ أمام استفحال الوصف الماديّ المباشر الذي من شأنه أن يحوّل النّصوص إلى مجموعة من الكلمات المرصوفة المحشودة عنوة لتأدية مهمة إبلاغية محددة.

والواقع أنّ نصوص الزّهد وإن تباينت واختلفت في مستوياتها النّظمية والفنيّة، فإنها تنهل من منهل موحّد، تظلّ تستقى منه طاقاتها اللغوية واللّفظية،حيث أن المعجم الديني هو الأكثر اعتمادا من طرف الزّهاد والمتصوفة باعتباره الأغنى والأنسب لإشباع توجّهاتهم الدّينية والروحانية، وإن تجاوزوه أحيانا إلى ما هو أخصّ بمثل هذه التّجارب الرّوحانية، وذلك إلى يسمّى بالمعجم الصّوفي الذي يرقي بالنّصوص إلى مستوى التأويل المبْني على مجموعة من التداخلات البنيويّة، التي لا يمكن اختراقها إلاّ عبر الإيمان الكامل بقدرات النّص والاستفادة بكيانه الذّاتي . وإن كانت العبارات قد ضاقت أمام رحابة المعاني في بعض النماذج، فإننا وجدناها في مواضع أخرى أداة جوهرية بإمكانها تجاوز حدود الزمان والمكان إلى ما هو أعمق من الأوهام والتصورات، لتزداد فعاليتها أمام حساسية المواقف الوجدانية والروحانية الخالصة التي يحياها الصّوفي أثناء ولادة النص واكتمال كيانه، وبذلك يتحول الشّعر عند معظم هؤلاء إلى مراحل روحية تعيش فيها اللغة حالة ذهول عن وظيفتها العادية لِتشِعّ بالانفعالات الصّوفية في تقلبّها بين المقامات والأحوال حيث تسقط أقنعة الأغراض الشعرية وتنساب الانفعالات ترفد بنية انفعال الحب في هيمنتها وتوجّهها لطاقات اللّغة وإمكاناتها الثرية [8]. وسنحاول عرض مجموعة الإمكانات الإبداعيّة التي وظّفت لرصد المعاني المجرّدة وإخضاعها لملكة الأدب التي تُحييها في النّفوس وتُكسبها طابع الخلود، خاصّة وأنّ جلّ هذه النصوص قد انْبنت في واقع الأمر على خلفية مضمونية واحدة تصبّ في معظمها داخل قالب الحب الإلهي الخالص، وإن تشعّبت المواضيع حسب اهتمامات المبدعين وميولاتهم، بيد أنّ جدلية الحياة والموت عند معشر المتصوّفة والزّهاد قد صنعت لنفسها صرحا خاصّا بها، انضمت تحت لواءه معظم القصائد االمُتعلقة بهذا الباب،على اختلاف مستوياتها النّظمية وتباين ميولات أصحابها الفنية.

كأنّ هذا الشاعر الصّوفي مخوّل هنا ،بما خَبرَه واختزنه من تجارب عرفانية، لتقويم أي اعوجاج في المجتمع ،وذلك من خلال ما يراه مناسبا من مفاهيم وأدوات فعالة لنقد المجتمع وإصلاحه، مُستندا على مدى احترام الجماهير للفقهاء في تلك الفترة، ومدى ميلها إليهم " لتقْريبهم طريق الفوز والسعادة عن طريق المجاهدة والرياضة لسُهولتهما ويُسْرها عنْد العامة، وصعوبة العلم والتفكير بالنسبة إليها " [9]، فالأبيات الأولى يُشْتمّ منها حدّة وشدّة على عكس البيت الأخير الذي جاء جامعا لآمال الشاعر وأمله الكبير بعفو الخالق وصفحه، وبين هذا وذاك اشتملت المقطوعة ككّل على دلالات أسلوبيّة ولغويّة متراوحة بين جمل تعجّبيّة واستفهاميّة، وأخرى طلبيّة تحمل بدورها مجموعة من الأوامر والنّواهي التي تجسّدت بين صيغتي " إفعل و" لا تفعل " ،كقوله : فاحْذر - بادرْ - لاتيْأسَنّ. بالإضافة إلى بعض الأساليب التي حملت دلالات التّحذير والتّنفير في البيت الثاني من قوله : "إيّاك أن" / " إلاّ وقلبك ".

فالأنظار موجّهة نحو الرّسالة الهامّة التي رام الباثّ إيصالها من خلال هذا التكثيف الإنشائيّ والمتلقي إذن معنيّ بالأمر من خلال حضور " ضمائر المخاطب " لاسيما منها " الكاف" : يجيئك- أنت- إياك- فاحذر- أن تمضي- قلبك- تسرّك- أن ترى- لا تيأسن، ناهيك عن باقي عناصر النصّ المضمونية المُتخمة بأنواع القيم الإصلاحية والّنقدية التّي تصبّ كلّها في قالب زهدي هدفه الأساس تقويم النفوس وإصلاحها بسلاح الكلمة الوعظيّة الهادفة والبناءة، وتتحدّد فاعليّة هذه الأداة تحت إطار هدف موحّد ،كأنّ الشّعر بات هنا من أقوى الأسلحة في مواجهة أمراض القلوب والضّمائر، فهو القادر على اختراق صمت النفوس بحمولته الدّينية المقدّسة ذات الارتباط الوثيق بمعاني القرآن الكريم ولا غرابة في ذلك لأنّه سيظلّ المرجع الأوّل في الشّواهد الأدبيّة واللغويّة والنّحويّة، إذ يغترف منه المغترفون ويحوم حوله الحائمون، فلا ينقص ذلك من حجمه ولا يكدّر من صفوه !

يبقى أن نذكر ها هنا ما لهذه الخطابات من فضل في التّعبير عن هواجس أصحابها وميولاتهم الثقافية والفنيّة من حيث أنّها وليدة تجاربهم الخاصّة ومعاناتهم اليومية، وهذا ما يُؤكّد أنّ شعر الزّهد هو من أنواع الشعر الوجداني الذاتي الذي يرصد جمال الفنّ وصدق الشّعور، خاصة حين يسلّطه الشّاعر على نفسه مؤنّبا إيّاها، مُعاتبا ومُحاسبا، كقول هذا الشاعر في موضع آخر:

أمـــــا آنَ للنّفس أنْ تخْشعا أَمَا آنَ للْقلْبِ أن يُقلعـــــا

أليْس الثّمانون قـــــدْ أقْبلت فَلمْ تُبْقِ فـــي لذّة مَـــطْمَعَا

وتقضّى الزّمانُ فواحَسْرتي لِما فاتَ منْهُ وَمـــا ضُيِّعَا

تقضّى الزّمان ولا مَطْمَع لِما قدْ مَضى منْهُ أنْ يرْجَعَا

وَ يا وَيلتـــاهُ لِذي شـــيبَةٍ يُطيع هوى النّفس مهْما دعا

وبُعدًا وسُحقا لهُ إذْ غَـــدا يَسْمَعُ وعْظا ولـــنْ يسْمَعـــــا [10]

فهذا الاستفهام المُزدوج الوارد في المطلع والمُحمّل بدلالات العتاب واللّوم قد صدر من أعماق الباثّ باتّجاه شخصية شعرية قد لا تعي في واقع الأمر عمق استفساراته، غير أنّه بإمكانها أن تخفّف عنه عبر إشراكها الوجداني في حمل همومه والإجابة عن تساؤلاته المذكورة :

- أما آن للنّفس أن تخشعا ؟

- أما آن للقلب أن يُقلعا ؟
- أليْس الثمانون قد أقْبلت؟

وهي بذلك لا تخرج قالبا ومضمونا عن النّهج العامّ الذي سلكته قصائد الزّهد الجزائري في فترة عرفت ازدهار كلّ أنواع الشّعر، وبخاصّة منه الشعر الدينيّ الذي عرف رواجا خاصّا، لأنّه ظلّ إيجابيا في التّعامل مع مختلف القضايا والظّواهر، مُتفاديا الانكماش والرّهبنَة داعيا إلى السّبُل القويمة لإصلاح المجتمع [11]، وذلك على درجة عالية من الحكمة والتّحكّم في الوهج الشّعوريّ، بعيدا عن الانحراف أو الانجراف العارم وراء العواطف الذّاتيّة .

الإحـــــالات

[1]ـ التّجربة الصّوفية عند شعراء المغرب العربي في الخمسية الهجرية الثانية، محمد مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، 2009

ص 10

[3]- الخطاب الشّعري عند فقهاء المغرب العربي، محمد مرتاض، ص - 44، أطروحة لنيل درجة دكتوراه الدّولة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة تلمسان - نوقشت شهر يونيو 1994م.

[4]ـ كان إماما بارزا وعلامة مشهورا له عدة مصنفات في العلوم الدينية والتفسير والوعظ والفنون والتراجم، ولد ببجاية وانت

ثم مات بالجزائر عاش ما بين (785 – 875هـ)

[5] ـ الشعر الصّوفي القديم في الجزائر، مختار حبّار، ص 58

[6]- وهو الشيخ الفقيه الورع بركات بن أحمد العروسي الذي أقام بقسنطينة، وتوفي ستة 897 هـ .

[7]ـ الأدب الجزائري عبر النّصوص، محمد بن رمضان شاوش، ص 348

[8]ـ لغة التّأويل في النصّ الصّوفي، أ. خناثة بن هاشم، الفضاء المغاربي(مجلة دورية يصدرها مخبر الدّراسات الأدبيّة وأعلامها في المغرب العربي - تلمسان، العدد الأوّل، ص 169)

[9]- شعر المولديات في العهد الزّياني - أحمد موساوي - ص23

[10]- عنوان الدراية للغبريني، ص 72

[11]- الخطاب الشعري عند فقهاء المغرب العربي : محمد مرتاض، ص60