

جماليات المستدعى الأنثوي في شعر الأمير عبد القادر الجزائري - حركية الحاجة والإثبات-

زهيرة بوزيدي⁽¹⁾

مقدمة

الشعر جنس أدبي متميز نظرا لمحاولاته الكثيرة والمفسرة على أكثر من مستوى، وتقتضي الشعريّة اللعب باللّغة والتكثيف الدلالي، وميزة الشعراء التحليق بسنن الخيال إلى اللاعادي فلكل شخص نسبة من التخيل، لكن الاستدعاء الشعري يفرض نوعا من الخصوصية لا تنساق إلا بجمالية التأثير.

واللغة معين المبدع ومقدسه المنتهك، تتجلى من خلالها القدرة والجودة، خاصة إذا اختلفت الرموز وتكاثرت معانها نابعة من ميزتها التوليدية.

ومن هنا فالبون شاسع بين الإخبار والإيحاء. وقد رُف مرموز الأنثى في الشعر إلى مناحي عديدة، وأفرغ في محتوى البدئية والتطورية ضمن قالب الاستعمال الأسلوبى، نظرا لما تتمتع به المرأة من تداعيات ثرية جعلتها مركزا إنسانيا يجسد حقيقة البناء الكوني المتمثل في ثنائية (الأنوثة والذكورة).

النص حجة مبدعه وتحدي قارئه، لأنه مجال مفتوح على التأويلية التي وسعت جمالية التلقي لمنح القارئ وسام الإجراء والتنفيذ. لقد حاول امبرتو ايكو توسيع دائرة نشاط النصوص، لأنه يراها كسولة جامدة وراكدة أيضا إذا لم تشفع بالتحليل المنهجي والتجريبي إذ تبقى الميزة الأدبية في التنوع والاختلاف، فكم هي القراءات المتناولة شعر الأمير عبد القادر الجزائري، وكم هي الأدوات المساعدة والمطروحة لذلك يجب على المتلقي التسلح بمبادئ ومعارف تعينه كسر الجمود وتحريك الساكن.

⁽¹⁾ Universitaire Abdelhafid Boussouf, 43000, Mila, Algérie.

وعليه كانت أنثى الأمير عبد القادر الجزائري مسلكا نحو التعددية والتعايش بين البشر، ميز فيه بين ظاهر الأشياء وباطنها فأثبتت جدارة الرجل بلقب الإمارة وقد اعترف الآخر بكفاءته ونبله، وتعد استراتيجية التفكير عنده محطة للإعجاب والزهو جعلت الناقد يستشرف بواد الحكمة وسعة الاطلاع عنده، إننا نعلم أن مسيرته الحياتية حافلة بالأحداث القوية والتي أثرت في إبداعه النثري والشعري أيضا، وقد تمثلت في أربع بؤر وهي: الاستعمار- الخيانة- النفي- السجن. عليه مثل الامير سلو الابطال العالميين الذين تميزوا بانفعالهم الوجداني وضعفهم أمام سلطان جمال الأنثى، وقد دعمت القوة الوجدانية في الانفعالية والسعي نحو التغيير والسؤدد، خاصة إذا كان البطل منهم زعيم أمة مثل الأمير عبد القادر الجزائري مؤسس الدولة الجزائرية الحديثة، فالبطل بين العاطفة وضعفها يركب عوامل أساسية لها المسعى الكلي في بناء الشتات الداخلي لفرد ؛ لذلك يبين عنتره العبسي تمسكه بصفة المقاتل في العطف بين ألم الحب وجهد الحرب فيقول :

وَمِنْ عَجَبِي أَصِيدُ الْأَسَدَ قَهْرًا وَأَفْتَرِسُ الضَّوَارِي كَالهَوَامِ
وَتَقْتَصُّنِي ظَبْيِي السُّعْدَى وَتَسْطُو عَلَيَّ مَهْمَى الشَّرْبَةِ وَالخِرَامِ
(التبريزي، 1992م، ص 74)

انبرى الأمير في توطيد صلاته الجمالية في معرفة القيم، فأثبت في الشعر مجال الترسخ الأخلاقي ودون من خلاله ظروف الحياة النبيلة، ومواقفه اتجاه ذاته ومن يخالفه وتأبط يحاور ويسمع، ولم يكن شعره وليد توتر أو قلق وجودي بل العكس، فقد تيقن من طريقه وسبله، ولم يغترب لا بفكره ولا بسلوكه وتوحدت لديه المواقف الواقعية بالفنية، فكانت البساطة والمباشرة مع التلميح، هذه بعض مميزات شعره. لقد أبان الأمير عن الاحترام والثقة ونزوعه للجمال الباطن وللحرية، وشكلت اللغة -على الرغم من ضعفها التركيبي- قوة التصريح في اتخاذ القرارات دون تردد أو جبن. وقد تجلى الاستدعاء الجمالي للأنثى في شعر الأمير في خاصيتين وهما : أنثى الحاجة وأنثى الإثبات.

أنثى الحاجة

بكى الأمير الأنثى واستبكاها مما جعلنا نجزم حاجته الملحة لها فأطرها مركزا لا هامشا، إن طبيعة العلاقة التي تجمعها كذكر بالأنثى رُسمت من خلال ثنائية التنشئة الاجتماعية التي تلقاها وذاته، فالتنشئة التي ترسم الجانب التربوي جسدها والدته والدته التي كان لها الفضل الكبير في بلورة شؤون شخصيته العملية، هذا ما يفسر اتسام خطابه الشعري

بالصدق والانسيايية اللغوية دون تكلف مما يؤكد قناعاته تجاه الأنثى ، خاصة لما اتسمت به تلك الفترة من تشدد ؛ وحققت المرأة في من رموزها الشاعري نجاحا باهرا، حقق للنص سؤددا ورواجا لما تحويه من وطأة الحكامة والتجديد والحياة كما قدمت للغة مواصلة شعورية متجاوزة معايير الرفض والتقييد وعادة الأمراء رصد نقاط البطولة، بمعية نفور الحبيبة لذلك غدت الأنثى عند الأمير حاجة نفسية يبلغ بها الاتزان المعرفي نحو عالم الأشياء لأنه الفرد المتمتع بالملك فكيف لأنثاه البعد والتنصل، لذلك غابت المرأة عن ملكه وجودا واقعيا فأحضرها معنى "ومن عادة الرجال أنهم لا يتكلمون في حضور المرأة إلا في حدود. وإذا غابت المرأة انفتحت لغة الرجل على مجالات لا حصر لها، خاصة تلك المجالات الخاصة بنظر الرجل للأنثى وتفسيره للغة جسدها وأحكامه عليها" (الغذامي، 1998. ص. 57). والإنسان مفتون بالظاهر إذ عليه يُقبل أو يُدبر لأن مقر الفتنة النعم المرثية :

عَرِيْقَ حَرِيْقٍ هَلْ سَمِعْتُمْ بِمِثْلِ ذَا فَفِي الْقَلْبِ نَارٌ وَالْمِيَاهُ عَلَى الْخَدِّ
 حَنِينِي أَنْيْنِي زَفَرْتِي وَمَضَّرْتِي دُمُوعِي خُضُوعِي قَدْ أَبَانَ الْيَدِي عِنْدِي
 قَدْ خَانَنِي الصَّبْرَ مَا أَجْدَى بِمَنْقَعَةٍ سَيْلِ الْمَدَامِعِ قَدْ سَأَلْتَ عَلَى الْخَدِّ
 وَأَبْتَثْتُمَا وَجِدِّي وَمَا بَيْنَ أَضْلُعِي مِنَ الْبُعْدِ وَالْأَشْوَاقِ وَالِدَمْعِ كَالْخَالِ
 (العربي دحو، 2007، ص. 112)

تعرض الأمير لمواقف نفسية شديدة الوطأة، يصف حالة الضعف والاحتياج رغم ما عرفنا عنه من إقدام وشجاعة، مع أن تمنياته هاته وترجييه المكثف غالبا ما تعلق بموضوع التصوف إلا أنه يتعلق بمستوى الفعل كعادته، حيث يتفضل بإظهار ملازم الفعل وضده، ليتمنى الحالة المتغيرة والمتجددة: الصباح - الرحيل - الملك - لصفح - البين - الوصل - العذر - العتب، إذ يستوفي مناحي الإشباع المعنوي دون خلل، ويتراءى تفاصيل الحدث فمثلا: عندما يدعو بالشفاء لصديقه محمد الشاذلي يستجدي بذلك الاستشفاء جليا ويقابلها بتريدي حالة المريض وحاله هو، فوجد في تكرار أدوات التمني الوسيلة المثلى حيث يتمكن التكرار والتمني كوحدة أسلوبية من خدمة منشغله برد العجز على الصدر يكرر ليت أفقيا داخل البيت الواحد، بإقحام وجودي قبله المعطى اللغوي لأن الأمير بلغ مستوى إبلاغي وجب معه تقليب المعنى وتوسيع دائرة نشاطه واهتماماته، بفرز علاقات غير متجانسة بأخرى معقولة سماه كمال أبو ديب بالإقحام juxtaposition¹

¹ ينظر: أبو ديب كمال، (د.ت). في الشعرية. (ط. 1). بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ص. 129.

مِمَّا عُرَاكُمْ عَمِي فِيهِ أَقَامِسْكُمْ أَوْ حَمَلَهُ كُلَّهُ لَوْ كَانَ يُمْكِنُنِي
 حَتَّى يَتِمَّ لَنَا مِنْ وَصَلِكُمْ غَرَضٌ قَدْ طَالَمَا كُنْتُ رَاجِيَةً مِنَ الزَّمَنِ
 لَعَلَّ لَنَا عُذْرًا يُدْفِعُ عَتَبَنَا وَصَدْرِكَ فِي تِلْكَ الْمَعَاذِيرِ أَوْسَعُ
 وَإِنَّ مِنَ الْأَعْدَارِ مَا لَيْسَ ذِكْرُهُ يَلِيْقُ وَمِنْهُ مُهْجَتِي تَنْقَطِعُ
 (العربي دحو، 2007، ص. 112).

شغل الحيز الوجداني بال الأمير فغدا المتكأ، متشعبا بالحركة الانفعالية والمتربطة وجوبا بالأسلوب المخاطب (الدعاء) لذلك رافق الأمر ككتلة موحدة لغرض الدعاء داخل النص السابق مما يجعل المدى الحيني متألفا والشعور الديني، في ترابط كلي بين المعطوف والمعطوف عليه، إذ نستشرف قوة العقل في تحديد اختيارات الأمير وسلوكياته فالعقيدة موطن الحقيقة المثال وحيثما وجد التفكير، رافقته الهداية والسداد فيقول مستبشرا:

وَتُهُ دَلَالًا وَهُزَّ الْعَطْفَ مِنْ طَرَبٍ وَعَنَّ وَارْقُصْ وَجُرَّ الذَّيْلَ مَخْتَالًا
 أَمِنْتُ مِنْ كُلِّ مَكْرُوهٍ وَمَظْلَمَةٍ فُبُحْبِمَا شِئْتُ تَفْصِيلاً وَإِجْمَالًا
 هَذَا مَقَامَ التَّهَانِي قَدْ حَلَلْتَ بِهِ فَارْتَعُولًا تَخَشَى بَعْدَ الْيَوْمِ انْكَالًا
 وَأَنْ دَامَ هَجْرُ الْخُصْبِ أَوْ زَادَ بَيْنَةَ فَذَلِكَ دَاءٌ لَمْ يَزَلْ بِشِفَاءٍ
 وَفِي مَنْ مَضَوْا فِي شَرَعَةِ الْحُبِّ وَالْهَوَى لَهُ إِسْوَةٌ فَلْيَصْبِرْ لِبَلَاءٍ
 (العربي دحو، 2007، ص. 115).

تعتري الشاعر أحيانا حالات وحركات لا يتم التعبير عنها إلا بالصورة والتخييل، فتغدو المادة التخيلية مناسبة لما يفرحه أو يحزنه وإن كانت الأداة التحويلية هذه ذاتية التكوين أي ترجع إلى مقدرة الشاعر ونجاحه في قراءة الواقع وتشكيل جزئياته. والتخييل لا يعني الزيف أو الكذب لكنه بمقياس الشعراء الحقيقة البليغة فلا بد من مادة تسبق الصور في ترتيبها وتحديث ملابسها ضمن إبراز موقف أو رؤى مختلفة. يقول الأمير:

أَوْدٌ بِيَأَنَّ أَرَى ظِيْبِي الصَّحَارِي وَأَرْقُبُ طَيْقَهُ وَاللَّيْلُ سَارٌ
 وَأَطْلُبُ قُرْبَهُ فَيَزِيدُ بُعْدًا قَدِيمًا مِنْ وَصَالٍ فِي نَفَارٍ
 وَهَذَا الظَّمِي لِأَيْرَعِي ذِمَامًا وَلَا يَرَعَى مُؤَانَسَةَ لِحَارٍ
 (العربي دحو، 2007، ص. 116)

يصور الأمير حالة البعد ويشكو حزنه وبثه فيكرر ألفاظ : الظبي-الطيف- الليل لا يرعى، تمازجت عواطف كثيرة في الأبيات السابقة إذ يظهر الأمير باحثا وملحا في طلب القرب والوصل الصوفي فكان الطيف نفورا وليل الجفى طويلا ومتجددا كل يوم فلا نهار إلا والليل يكوره والعهد وحق الجوار مهضوم (وقد عانى في حياته من قلة الوعود) شؤون الرعية فبات ليله يسمو في الملكوت باحثا عن الراحة النفسية : للليل والليالي شؤون مع الأمير وكثيرا ما اشتكى وسهر وناجى ملازمته له، ليكون معاملا صلبا في نص الخلوة :

أَحِبُّ اللَّيَالِي كَيْ أَفُوزَ بِطَيْفِهَا وَأَرْجُو الْمُنَى بَلْ قَدْ أَقُولُ أَنَا
أَكْلَفَ جَفْنِي النَّوْمَ عَلَيَّ أَنْ أَرَى مِثْلًا لَهَا يَسْرِي وَلَيْسَ مِثَالُ
فَقُولُوا لَهَا إِنْ تَرْضَيْنَ عَيْشِي فَجُودِي بِطَيْفٍ إِنْ يَعْزُ وَصَالُ
فَيَنْعَمَ قَلْبِي وَالْجَوَارِحُ كُفْلَهَا وَالْأَفْعَيْشِي مَجْنَنَةٌ وَوَبَالُ
(العربي دحو، 2007، ص. 120).

والمستنتج من معنى الأبيات السابقة نزوع الأمير نحو توكيد صفاء سريرته، ونقاء مقصده اتجاه محبوبه فهو المبادر إلى توضيح حسن معاملته لذلك يبين دائما بأنه المظلوم ويدعو المحبوب إلى الاستجابة. لذلك كان "الوفاء على المحب أوجب منه على المحبوب، وشرطة له ألزم، لأن المحب هو البادي باللصوق والتعرض لعقد الأذمة، والقاصد لتأكيد المودة والمستدعي صحة العشرة، والأول في عداد طالبي الأصفياء، والسابق في ابتغاء اللذة باكتساب الخلعة، والمقيد نفسه بزمam المحبة قد عقلها بأوثق عقال" (ابن حزم الأندلسي، 2013، ص. 33).

كلها معنويات أحالت الصور الذهنية المتراكمة بتفاعل ملحوظ بين الدال والمدلول فتشبيه الذات الإلهية بالظبي وإن كان في مقام المتغزل بابنة عمه إلا أنه من بناء جزء أريد به الكل، فالمخلوق جزء من الخالق وآية خلوده وقدرته. مع أن الأمير وضح علاقته المعنوية بصوره بشيء من الإصرار على تغيير هيئته فجاء الظبي مُعَرَّفًا معروفًا عنده يطلب ويرقب مودته، وأتاه الجواب فلا يجد في قبول معاتبته إلا الفرح والسرور لما يمثله من قيمة الجمال فيصرح بذلك :

يَتَّيِّهُ بِبَدَلِهِ وَيَصُورُ لُغْمًا غَمِّيُّ بِالْجَمَالِ فَلَا يُدَارِي
وَيَسْأَلُنِي الْحَيَاةَ إِذَا تَبَدَّدِي بِوَجْهِهِ فِي الْإِضْيَاءِ كَالنَّهَارِ

أَلَا مَنْ مُنْصِرِفِي مِنْ ظَمْبِي قَفْرِ لَقَدْ أَضْحَتْ مَرَاتِعَهُ فُؤَادِي
 إِذَا مَا النَّاسَ تَرَعَبُ فِي كُنُوزِ قَبْنَتْ الْعَمُّ مُكْتَنِي زِي وَزَادِي
 (العربي دحو، 2007، ص. 128)

والواضح أن "ضمير المتكلم يوصل بلوغ المعاني حدّها الأقوى، وما إن نفهم نشاط اللّغة وعلاقتها المتبادلة حتى تصبح أكثر حساسية بكل ما هو متضمن بوفرة في بناءها، وبذلك يزداد الإدراك الجمالي حدة وتزداد التجربة الجمالية إمتاعاً" (سلوم تامر، 1983، ص. 103) وما الطّبي إلا الكل في هذه الصورة والأجزاء طيف وليل كمكونات تشبيهية للصورة الذهنية محتوية باطن الأمير فشكّلها في ترابط ضمني وإيحائي، لتصبح هي أيضا جزء من ذاته الباحثة عن مواطن الجمال لأن المتصفح في الديوان يلاحظ تكرار لفظ الملاحظة بفتح الميم والمليح. والزاوية الـ فكلمتا تمعناً في الزاوية الجمالية التمسنا جمالية عمقا وتناسقا بين قبليات المقصد فالشاعر لا يمكنه الولوج المعنوي دون غاية توضيحية وتبليغية عن شعوره ولا وعيه، وكلما زادت الزاوية الجمالية الفهم تمكّنا كقراء من توسعة الموقف وتعميمه ليكسب تجردا وثناءً، فالمسافة المستغرقة لاستيعاب الموضوع عند المبدع تضيف للتجربة الليونة وبالتالي تبتعد عن الجفاف والتقيرية (مونسي حبيب، د.ت.، ص. 36). ولا يتجاوز الأمير عادة المحبين في توكيد الغاية من الحب إذ تتساوى مشاعر الحزن والفرح لأن عاطفة الحب مسكونة بمرادفها الشعوري وهو الحزن، مما يفرض طقوس التحمل والصبر على جمهور الأعبة، ودون ألم لا يظهر جوهر الأشياء إنه الانصهار الذاتي بين الموضوع ومتطلباته فيؤكد الأمير شعار محبته بقوله :

هَوَى الْمُحِبِّ لَدَى الْمُحْبُوبِ حَيْثُ تَوَى وَكَيْفَمَا رَاحَ هَبَّتْ مِنْهُ أَرْوَاحُ
 وَإِنْ دَامَ هَجْرُ الْحُبِّ أَوْ زَادَ بَيْنَهُ فَذَلِكَ دَاءٌ لَمْ يَنْزِلْ بِشِرِّقَاءِ
 وَفِي مَنْ مَضُوا فِي شِرْعَةِ الْحُبِّوَا لِهَوَى لَهُ إِسْوَةٌ فَلْيَصْبِرْنَ لِإِبْلَاءِ
 (عمر بن قينة، 1995، ص. 26)

مضى الأمير مستكينا في طلب أنثاه بين إقبال وإدبار مما يوحي بنوازع الطبيعة الماثلة أمامه، كما شغلت المرأة نصيب الحماية والصون، فهو القائد الجدير بتلبية النداء ورد المعتدي، لذلك نراه يلقي نوعا من الامتعاض عند تشويه قيم الجمال أو بتر معناها، فكانت ذات الخدر مناداه المفضل وأم البنين كنيته المميزة وعدم التصريح بالحال نموذج لشخصيته المحبة فن التحدي وتجاوز الصعوبات، والواقع الجمالي عنده يؤثر الايحاء لا التعري "بالصور الحسية المباشرة التي هي أقرب إلى صور الإثارة من قربها إلى الصور الفنية

التي توحى بالظلال ولا تستهدف الفعل المادي وحده" (علي البطل، 1981. ص. 218) والمباشرة في التعبير دليل على اتزان شخصي جسده الأمير في مناجاة الطيف وليله، وبين الصد والهجر برزت أولاً :

قوة الرجل المهنك بحربه، والذي بات الذاتي عنده عالماً من الأحلام البعيدة، خاصة أنه متعود على المقارعة والمواجهة ففضية الوطن هي أساس اهتمامه وكل ما جاورها هامش أبداه في لباس الجوهرى.

ميله الكبير في نيل مراده (الحرية) لذلك عبأت مساحة الحلم حاجات المستقبل، وتكاتف كل القوى في تدعيم عراها معنويًا وماديًا لأن الحلم مآله التحقيق وطبيعته الرغبة الدفينة وميدانه معايشة الفرح والطمأنينة بما نشاهده في جنبات الديوان، من راحة نفسية مشعة على الرغم من أنيه ووجعه، فميزة الأبطال البذل دون كلل أو ملل، ويقينهم الانتصار ونيل المراد، هنا يقول :

أَهْلًا وَسَهْلًا بِالْحَبِيبِ الْقَادِمِ هَذَا النَّهَارِ لَدَيَّ خَيْرَ مُؤَاسِمِ
جَاءَ السُّرُورَ مُصَاحِبًا لِقُدُومِهِ وَأَنْزَاحَ مَا قَدْ كَانَ قَبْلَ مُلَازِمِي
أَفْدِيكَ بِالنَّفْسِ النَّفِيسَةِ زَائِرًا مِنْ غَيْرِ مَا مَنِ وَلَسْتُ بِنَادِمِ
(العربى دحو، 2007، ص. 222)

أنثى الحاجة في شعر الأمير عبد القادر أكدت سنة الفعل والانفعال في عادة الفرسان، عندما تجتمع عندهم قوة القرار السياسي والعسكري، وشعرية الوجدان والعواطف لذلك فهم يوازنون بين الفرعين العام والخاص لعلمهم يظفرون بالأمن الميداني والمتخصص، وعليه لم يركز الأمير على مفاتن الأنثى الحسية بل شغلته القيم الذاتية كفكر تتدفق معانيه نحو الصلاح والبناء والتعمير وجسدها في الغيرة على جزئه الموصوف لكماله فقال :
"إن كل أمة كانت الغيرة في رجالها، كانت الصيانة في نساءها" (محمد بن عبد القادر الجزائري، 1964) فأنثاه التي عانى منها الأمرين وجهد في تحقيق رضاها، ولكن بإصرار الرجل العربى الحر أكد باختياره هذا حرصه الشديد على حماية حقوقه والحفاظ على معنى وجوده، فالأمير أظهر ضعفه لا استكانته وقاوم حبه وتحمل مكارهه.

أنثى الإثبات

التصوف تجربة فهم للحياة وقيادة النفس نحو الترقى والسمو، بعيدا عن مدركات المادة الفانية والمحدودة وكثيرا ما عني العقل البشرى بتفعيل نورانية الفؤاد الذاتى وخواص

مشاعره وميولاته، مما لا يدع مجالاً للشك أو الزيف خاصة إذا علمنا بعده التأملية وتجاوزية خيالاته حيث الحرية ضمن حلقة العبودية للذات اللامتناهية، لذلك لم يكن غريباً على جمهور المتصوفة بذل طاقاتهم الروحية الشعرا الذي مرده إلى الخيال وبعد النظر.

والجمال كذلك معرفة كونية رمزية للأشياء، تساعد الوالج عالمها عيش الصعب والمعقد بأريحية بديعة، وإقبال منقطع النظر على الحياة، فالخيال الصوفي، والخيال الشعري وكذا الجمالي أفيون المبدع لتفكيك شفرات البيئة وتحليل طلاسّم الغيب وإن علمناه اخترنا الواقع، فواقعنا غيب بالنسبة لنا والغيب واقع مغيب عنا، إذن لا نختار إذا فعّل المتصوفة ملحوظاتهم الغيبية شعرا، فالخطاب يبقى جمالياً، فللمتلقيين حُسن التأثير والتركيز وبالتالي الاستنتاج على حواف التأويلات إذ النصّ عموماً بحر لا شاطئ له لاتصاله المباشر بالنفس، نفس التنفس والإخراج والراحة والإدراك والتمتع والشهوة، نفس العطب والقصور والخنوع، نفس الحرية والإرادة والقوة كلها مركبات لا منطقية الوجود لا تعقل إلا بالممارسة والتجربة.

تتعلق المواضيع الصوفية بالذات الإلهية وافقها الشعر تعبيراً، حيث لا محدودية ولا تجسيم لها، كذلك الخيال الشعري واسع محلّق ومن حقه التجاوزية العقلية، وجب تقريبه إدراكاً وإعمالاً للفكر، كذلك سهّل الخيال الشعري طرق الصوفية ومنحهم اللّغة الرمزية المساعدة، في إبراز توجهاتهم وتفسير عزوفهم أو إقبالهم على السلوكات التي في أغلب الأحيان لا يفهمها الفرد البسيط ويدخلها خانة الغوارق أو الخرافات، لكن العاقل العارف يمكنه توطين معالمها ضمن دائرة العلم الملاكوتي. ومتذوق الشعر تُيسر عملية الانصات لديه الفهم والتذوق مما يجعله يُلجّح في طلب مفاتيح النصوص الشعرية الصوفية لأنّها تزيد قرباً وولها.

وتفتح مجالات الجمال أمامه آفاقاً دون محاسبة أو خشية. فالفن الميدان الوحيد لتجسيد رغبات البشر المكتوبة قهراً (مكتسباً) أو اضطراراً (ذاتياً)، بحيث يُلمح الصوفي بلغة شعرية مناسبة لمقاماته ومعارجه العرفانية، لأن التلميح أبلغ أداة للتأثير، وتلخيص التجربة تورية وانزياحاً فيدعم غنائية النص، ويثري جانب الإبداع فيه، لأن مدعاة الجرس الموسيقي ضرورية عكس التصريح المباشر الجامد والمتزمت، فالشغف متعلق بالمهم الغامض، والتشويق الذي يسبق عملية الشرح يشبه لحظة حل لغز النص، فإذا ما عرف زال الخوف وعوضه الحب والرهبنة. فالمراحل التي قطعها موسى عليه السلام والخضر

الرجل الصالح، تنبئ جانب الافتتان بالآخر واحتواء الطبيعة إما زجرا أو تكيفا. ولما كان الاختيار الأول انقطعت الرحلة، واكتفى الخضر بالثلاثة مستويات للحياة : الظاهر، الباطن، والمركب.

وعرف عن المتصوف من اتخاذ الإحسان انطلاقة له فلا يمكنه الدعوة إلا إذا كان مُتَّبِعًا، فدوة اتخاذها لموافقة ظاهره لباطنه فالالتزام شرط قيدي لا يمكن تجاوزه عند المتصوف، فأينما نضجت تجربته السلوكية والفنية عليه شكّل مرموز المرأة إبداعا تواصليا لما يسمى بالقارئ الإيجابي، حيث يمكنه الاطلاع دون أن تُوقَعُ اللغة أو العصر في أي حرج فلا تغيب الطاقة المعرفية وإن خالفنا القارئ الاعتقاد والميل، لذلك طبع النص الصوفي بمرموزاته تلك عالمية الاستقبال ووفر لنفسه مساحة غنية من المسؤولين فاقت النص الأدبي المتداول²

بات من الضروري الاحتكام إلى نوع من التفصيل والتقطيع الفني للمعنى حتى نضمن السلامة في فهم الخطاب الصوفي والملاحظ اختيار الأمير سبيل المناشدة وحق المتكلم، في توظيفاته الجمالية لحالات التجربة عنده فلم يتخل عن عالم صانع الفكرة بتنميتها وخلق جو التعهد والرعاية، لأنه رجل آمن بـ : الفرد الخلاق المبدع لا المستكين لأوامر خارجية تأتيه فينقاد لكنه أوجب على نفسه وعلى متبعيه حق المشاركة والحضور، مسلما للعقل والبحث العلمي دوره وإن كفل للنص (القرآن) فرض الطاعة كذلك كان وهج التأنيث في خطابه أو الغزل والتغزل. لم يخترع الصوفي أشباهاً لملفوظاته، بل خلق سياقات معينة وتلك الرهبة المتولدة من المعنى المعجمي التي تجعل المتلقي مندهشا مقارنا بين العادي من الخيال والمحلّق منه إذا اصطللنا على النص الصوفي بالمحلّق والنص الأدبي بالعادي، لكن ما هي الأدبية وهل ستنتفي بولوجها عالم التصوف أو تختلف ؟

فالنص الصوفي يخلد تجربة ذاتية تغيرت الإفادة الجمالية فيها فقط عن عصبية السياق مخلد البينية أي متلق ومرسل وقريئة المحاكاة، فلا غرابة في أن تتحطم أماني الصوفي على صخرة النقل فتجربة الصوفي تعكس تباينا معرفيا وذاتيا بين طرفي الخطاب "الله - المخلوق"، تفاوتنا ملحوظا حاول الاقتراب بالشعر وشؤونه وفق سنن التطور الكوني لحلقة الإبداع الفني فأدب النفس خير تسمية لتمييز نوعية هذا الخطاب الصبابة، العشق، الحب، الهوى، الشوق، الغرام، الوله، كلها مترادفات ودرجات الحب كما نعلمه

² ينظر : حنفي حسن، حكمة الاشراف في الفنونومولوجيا. (د. ط). القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب، ص. 206.

وهي نفسها استُعْمِلت في خطاب التصوف، فإذا كان النص الأدبي ركبها عمودية الانزياح بحيث تنتظم متراكمة ثقافيا ومعرفيا فلا تنطلق إلا من الواقع محاكية له فهي في الخطاب الصوفي أفقية تتغير مصادرها واستعمالاتها، ممتطية بحر المحاكاة الثانية حيث تحاكي محاكاة الشاعر لواقعه لكنها تقصد واقعا غيره المهم عندها ماهية الأشياء وتكويناتها وما قد تؤول إليه. فثنائية الظاهر والباطن تعمل على تجسيد المعنوي بالحسي وتملاً فراغات النفس المتعطشة سلفاً إلى الانطلاق والتمرد، والأمير عبد القادر فارس الكلمة وصفا وتطبيقا مارس سلطته اليقينية في حبه فكان شاكيا متوجعا ومتألماً سطو الحبيب ذارف الدمع مفعلاً السطوة والزهو.

تخير الأمير مقام الأنا الضمني فلم تتجزأ مناحي المخاطبة عنده إلا نادراً، بادر إلى شغل المتلقي بتلك الالتفاتات الجمالية في سرد لواعجه الممكن تسميتها البطولات الغرامية نظراً لتمرسه ومعرفته المستفيضة بحالات المحبين وشواغلهم، ظل عابداً لمحبوبه مستميتاً في الدفاع عن الانتماء له مغلوباً في كل الأحوال متعدد الأهات والزفريات لكن رغم ذلك ظل قائد مسيرة الخطاب لم ينب الغياب عنه، كافح- استلذ- تمنع- تعجب بالمواراة أحياناً والمخاتلة ثم التصريح والاستبانة أحياناً أخرى كما هو غموض أهل الصوفية كمن يتحين للمريد فرص الانقياد وولوج عالم الملكوت، بحيث لا يمكن لغير التقي الخلي والحلي اعتلاء مدارج المعرفة الربانية. لذلك؛ كثف الأمير من لغة الرمز واعتبرنا للديوان عنوان :

معرفة الله حقاً ويقيناً فنجد جل حالات الوجد ماثلة

الوله ← النفور ← الوصال

الدمع ← اللقاء ← الليالي

الخمرة ← المحبة ← العبودية

منطق التنافر الذي نلمسه بين المرأة والأمير بحيث تظهر السيطرة الأنثوية بديلاً لفلسفة القوة الذكورية، بمعنى تحول التمركز الذاتي لتجربة الأمير ضمن مدار تحرك الأنثى فإن هي رضت ناله السرور والغبطة وإن هي سخطت تحزنت أيامه ولياليه، لذلك تظهر قلبيته في تفسيره للأشياء والحقائق فلم تعد الهيمنة للرجل كما هي حال العادة في نصوص كثيرة. درجة الانفعال الرمزي والتورية بعث من خلالها الأمير إشارة الأنثى ذات الطابع الإبداعي الخلاق كما سماها كوربن.

وَلَيْسَ فِي طَاقَتِي الرُّؤْيَا لِغَيْرِهِمْ وَوَلَوْ قَلْتَنِي الوَزَى فِي ذَاكَ أَوْ شَاخُوا
غَرِقْتُ فِي حَيْهِمْ دَهْرًا أَلَم تَرْنِي فِي بَحْرِهِمْ سُنَّ حَقًّا وَمَلَا حَ
(العربي دحو، 2007، ص. 129)

الملح بادٍ في تلك النغمة الغنائية، بحيث لم يعد التناسق الجمالي بين الموضوع وكتابه خطه نحو تبليغ مدى تعلق الأمير بالذات محطة أنثوية يعلن عليها التودد والخضوع فلا طالما جبل الرجل بحاجته للمرأة مكملًا فطريًا للمشيئة فلم يخلقها معانداً أو متحدياً لكن متمكن مستبطن إذ دون التحليل لا يظهر ذلك الاستحواذ، مخالفاً بذلك لقيم الموروث البيئي والديني الذي أسس لمفهوم : المرأة عدو الرجل مصداقاً لقوله عز وجل : "يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّ مِنْ أَرْوَاجِكُمْ وَأَوْلَادِكُمْ عَدُوًّا لَكُمْ فَاحْذَرُوهُمْ وَإِنْ تَعْمُوا وَتَصَفَّحُوا وَتَغْفِرُوا فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ"³، لأن العدو مصنوع ذاتي لا دخل للمؤثرات المكتسبة في بلورته وخلقته فكل منا بحاجة إلى مناقض مخالف وعدو يرجع إليه أسباب الخيبة والتدهور الشخصي، لأن الفرد البشري من طبيعته التحرك للمواجهة الفعلية أو للمواجهة الفاعلة كما يمكنه تخيل تلك المواجهة، لما تكثرت انزلاقاته ومغالطاته.

العالم لم يتغذى على السلام المادي والمعنوي لكنه كسب الاستمرارية عن طريق التصارع والتدافع ولو بأكذوبة المؤامرة والخيانة، مع أن الإنسان عدو لنفسه لا يستطيع الإقرار بذلك إلا في ضوء المخالف الشبيه والمرأة أخضعت دوماً بحق : التربية، الأخلاق، الملكية، الرق، الحاجة البيولوجية، السيطرة والإذلال، النقص النفسي، الضعف الجسدي... لذلك بذل الأمير جهداً مضاعفاً للاحتواء وصاغ دلالات الحب بلهفة متنامية، عززت موقف الباكي- الساهد، باعتزاه خطاب الحضور :

ومع ثلاثية المعرفة المشكلة من الجمال والحق والخير ينبعث معطى البحث عن وجود الموجود وواجبه :

وَإِنْ قُلْتُ يَوْمًا قَدْ تَدَانَتْ دِيَارَتَا لِأَسْأَلُو عَنَّهُمْ زَادَنِي القُرْبُ أَشْجَانَا
فَمَا القُرْبُ لِي شَافٍ وَلَا البُعْدُ نَافِعٌ وَفِي قُرْبِنَا عِشْقٌ دَعَانِي هَيْمَانَا
(العربي دحو، 2007)

عمق الأمير إحساسنا بسطوة تجربته الجمالية، فلم نلمسها إلا بعدا تراكميا معرفيا وحسيا محللين الكلمات ومدققين في الصياغة لذلك جمعت اللحظات السابقة ونظيراتها

³ سورة التغابن، الآية : 14

اللاحقة مشكّلة زادا ذوقيا لما عنته المرأة كتغزل صوفي، وبين حضور وغياب عمد فيه شاعرنا إلى استظهار مواطن قوته وضعفه بغنائية نادرة فمرة هو الفاعل: قلت- أسلو- أود- أطلب ومرة أخرى هو من يُفعلُ فيه: يتيه، لا يرضى، ولا يماري، لذلك تظهر ألفاظه مناسبة لحالة العابد الناسك، فيطرق حينما المجاهدة، ويفرح حينما آخر بالمقام وقربه من سيده معشوقه وحببيه، نستشعر مع الأمير سباقا نحو المعنى فلا يكاد يخرج من حالة، إلا ويكثف من حالات العشق اللاحقة.

الكتلة المعرفية التي تحققت دالة على سمو التجربة ووصولها حد الاتصال المشهدي بالموضوع المتوخى بالله سبحانه وتعالى تسامت ذاته عن كل تعريف، وانغلفت مزاراته إلا لكل فهم متحرك، أما المستكين والمنخدع بالجمال المادي، فلا نجد عنده غير تعلق بالقشور، أما المهم والعام فلا يكتشفه غير الصوفي لذلك اختلف حب الصوفيين عن غيرهم ومهدوا لحب آخر بلغة مخصوصة عادية البناء ومختلفة السياق والمعنى، فإذا حصل التواءم بين المحب والحبيب ذاب العادي وتنزل الخارجي عن اتیان العون والمشورة ولم تبق من التجربة إلا ما نضج وترعرع في عالم النشوة بعد مخاض عسير وخليط متنوع من الإرسال والتلقي بالمنحت الطبيعي كنتيجة روحية فكانت الروح والراح والروح ثلاثي متوازن حدده السلوك متعدد بانتمائته من الخارجي الوضعي لتستولي حالة الوجد والالتزام الإلهي كلما زاد تعلق المحب بالمحبوب زادت لواعجه وهذا دليل على حسن معرفته به، وتطلعه أسباب رضاه والانصراف عن كل ما يستدعي سخطه، وكثيرة هي مستجدات الخطاب الصوفي في اتخاذه التعلق الغزلي فقد نستشعر لحظات المد المعنوي متدفقا كما عبّر غيورغي غاتشيف: "فالأثر الأدبي الذي يبدهه الفنان يتطور بعد موته أيضا، ويكشف للناس عن مضمون فيه متجدد ومفاجئ دائما، إن الفنان وهو يؤلف عمله الفني لا يدرك إلا نسبة واحد بالألف من تفسيراته الممكنة" (غاتشيف، 1990، ص. 225) بإرادة وهبة ربانية تغنى الأمير بحالات الشهود شاكيا النوى متوسلا الوصل، دون كلل أو يأس مدفوعا بيقينية العارف وأوراد محبه.

استحكمت عاطفة الحب وتكررت مفردة وجمعا وما نتج عنها من : نفور وشوق، صد وهجر وبعاد ووصل لكن الملاحظ هو يَبْنُ الحُب عند الأمير ملك دائرة أوسع :

وَفِي مَنْ مَضَوْا فِي شَرَعَةِ الحُبِّ وَالْهَوَى بَلَّهَ إِسْوَةَ ، فَلْيَصْبِرِينَ لِإِبْلَاءِ
هَوَى المَحْبِ لَدَى المَحْبُوبِ حَيْثُ نَوَى وَكَيْفَ مَا رَاحَ هَبَّتْ مِنْهُ أَرْوَاحُ
هَلْ الغَزَالِ الذِّي أهْوَاهُ يُسْعِفُنِي بِالْوَصْلِ يَوْمًا كَمَا قَدْ كَانَ فِي العَهْدِ

هَلَا لَنْفُورِ الَّذِي أَهْوَاهُ يُسْعِدُنِي بِالْقُرْبِ مِنْ بَعْدِ مَا أَبَدَى مِنَ الصَّدِّ
يَا ذَا الَّذِي فِي الْقَلْبِ مَرْتَعَهُ ارْتَعَ بِهِ لِاتُّرَعِ فَالصَّبِّ فِي بُعْدِ
(العربي دحو، 2007)

والواضح أن الأمير عمد إلى التصريح الجميل، فينتقي م أسماء النسوة ما جاء على التخصيص فعدت : هند، دعد، ليلي، سعاد... معادلا ساهم في تدعيم خاطره المضطرب والمتشظي مرة نحو القوة، وأخرى نحو الاندثار والتلاشي فهو اصطنع من خياله مرتبنا قيميا، لعله يناسب حالة الصد التي يعيشها، فعمد إلى التسجيل والافصح وكذلك التبليغ والغريب في الأمير أنه يكتي بهذه الأسماء ولا يصرح مما يجعل أسلوبه قريبا من الإعلام الإشهاري، غرضه منح مزيد من المقام والعاطفة المكثفة والمؤثرة أيضا، لذلك أكدت وجدانيات الأمير التزامه نحو البيئة والقضية، فهو لم يعايش قصة حب معهن لكنهن رموز دالة بإسقاط معنوي موحى بالافتعالية وموضوع الغزل، "فحق النسب أن يكون حلو الألفاظ رسلها، قريب المعاني سهلها غير كز ولا غامض وأن يختار له من الكلام ما كان ظاهر المعنى لين الأثر رطب المكسر، شفاف الجوهر يطرب الحزين ويستخف الرصين". (القيرواني، 1928) ومن حيث التجربة الصوفية تجربة أكثر شمولية فقد نجح الأمير في إثبات سعة موقفه الروحي، فعلمنا من تلك الأسماء مرجعيته الثقافية والتي استند عليها لتوثيق حقيقة سلوكه، فالذات المنشودة غير مؤطرة واقعيًا لكنها زبقيية، طريقتها المجاهدة. فكلما ازداد بعده زاد قربه لميزة الخصوبة في رمز الأنوثة، وعليه سلم الأسلوب للاستفهام فقال :

أَنَا قَيْسَ عَامِرٍ وَلَيْلَى مُحَقَّقًا مَجْبًا وَمَحْبُوبًا وَبَيْنَهُمَا وَدَا
وَذَا قَيْسَ عَامِرٍ تَحْيَلُ نُورَنَا فِي لَيْلَى فَمَاتَ وَالْهَامُ تَحْيِيرًا
مَا دَبَّ فِي عَظْمِهِ خَمَرُ الْهَوَى أَبَدًا وَلَا يَشْجُهُ مِنْ سُعَادِ أَرْوَاحِ
(العربي دحو، 2007، ص. 110)

مواقف الأمير كثيرة منحت تجربته الجمالية توثيقا رسميا نحو الانبثاق والشيوع، فلم يكتب أو يفصح بل لم ينسق السياق إلا في وطأة المجال الشعوري، جعلتنا نستحضر تيمة العقل في فكر الأمير، فجفاء خيال أم البنين متعلقا بالوعي الشعوري لم تجسد مادة لكنها بلغت يقينا، فحالها باعثة على عدم الاستقرار ليعتاضم شأن حبه وتتسامى تأملاته بتغذية الملمح الجمالي بفعل الجفوة التي بلغت أوجها حد عدم الثبات النفسي، وتأثر الأمير بالأنتي استعمالا فنيا أنتجت الشعور بعدم الرضى عنده، لأنه طلب الممنوح ورغب في المعطى،

وتجاوزه إلى معنى اثبات الإرادة في بلوغ درجة التجلي، فألح في طلبها بتوريتها والنجاح الباهر في القبض على المتلاشي من أم البنين أو ذات الخدر كما يلقيها فيقول :

أَمَّا إِذَا النَّاسُ تَرَعَبَ فِي كُنُوزِ فَأَبْنَـةَ الْعَمِّ مُكْتَنَزِي وَزَادِي
(العربى دحو، 2007)

والظاهر هنا ارتباطه بتأكيد ميزة الذاتية عنده -ابنة عمي- خاصته وحاجته، لكنها برهان لوجوده وتطور لمراحل تصوفه لذلك يربط بكاءه : بالبعد والصد بمقارعة جيوش الأعداء ويتعجب من انتصاره المادي وقهره الوجداني، ويشكل هذا نقطة تحول في حياته التي تأبى الانصياع للضعف والانكسار ذاتا تنمي قدراتها بتعيين طاقة بديلة ومحلية، إذ شكل ضمير المتكلم ثلثي الديوان وتعالى الأنا في بحثها عن التغيير ورفضها لكل معيق، ففرض الصيانة والحماية على مستدعاه الأنتوي ولم يمنحها اعتبارا لكن لدواع أمنية وواقعية أوجبها المقدس.

خاطب الأمير الأنتى فاعلا ولم يعتمد محاكاة وسرد المفاتن والمتع منها، على الرغم من أنها الحبكة المستندة في جل استعمالاته، خاصة ما ارتبط بالعلم وقيوده فكانت اللّغة في متن الأمير منفتحة على التأنيث ولم يحجبها من أي ميدان (الحرب-الحب-الأخوة)، وبين الإخفاء والمواجهة لعبت أدوارها بإتقان ومثلت صفات وحالات تناسل فيها المعنى ومنح نوعا من الراحة النفسية والطمأنينة المستقبلية، فالأنتى عند الأمير انفعالية وفعلية لا تخضع للثبات والسكون وتنحو منحى التحويل والتبديل بمعية الرجل، إنها صورة خالصة للجوهر الجمالي والشمولية الذوقية ركز فيها الأمير الشّاعر على اليد-الفم- الخد-اللّحظ-الطرف- وانثنى يغازل ذاته من خلال جزئياتها فهو الأمير القائد والحليل الذي تأبى عنه الانصراف عنه ولا تخضع له، وبين المد والجزر تكثرت توسلاته ومناشداته بإلحاح تام موجبه يقين الملكية. فاليد أداة المبادرة والفم للتنبية والتوصيل، والخد مرتع السكينة والمودة واللحظ للتأمل والتبصر أما الطّرف فالكل الموضوعي والكامل بما تشيعه الأنتى من مساعي القوة الجسدية والاستنارة العقلية.

بيبليوغرافيا

- الأندلسي، ابن حزم (2013). طوق الحمامة في الألفة والآلاف. (ط. 1). الجزائر: بيت الحكمة، ص. 33.
- سلوم، تامر (1983). نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. (ط. 1). دار الحوار للنشر والتوزيع، ص. 103.
- العربي، دحو (2007). ديوان الأمير عبد القادر الجزائري. الجزائر: ثالة للنشر والتوزيع، صص. (58-64، 69، 71، 115-117، 120، 122).
- التبريزي، الخطيب (1992). شرح ديوان عنتر بن شداد العبسي. (ط. 1). (الطراد مجد، تح.). بيروت: دار الكتاب العربي، ص. 74.
- الغذامي، عبد الله محمد (1998). ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة. (ط. 1). المغرب: المركز الثقافي العربي، ص. 57.
- البطل، علي (1981). الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في اصولها وتطورها. (د. ط.). دار الأندلس للطباعة والنشر، ص. 218.
- بن قينة، عمر (1995). في الأدب الجزائري الحديث تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما. (د. ط.). الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، ص. 26.
- محمد بن عبد القادر الجزائري (1964). تحفة الزائر في تاريخ الجزائر والأمير عبد القادر. (ط. 2). (ممدوح حقي، تح.). بيروت: دار اليقظة العربية، ص. 746.
- أبو ديب، كمال (1987). في الشعرية. (ط. 1). بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ص. 129.
- أمين، أحمد (1969). ظهر الإسلام. (ط. 5). بيروت: دار الكتاب العربي، صص. 172-173.
- غيوري، غاتشيف (د.ت.). الوعي والفن، سلسلة عالم المعرفة. (د. ط.). (تيوف نوفل، ت.). ص. 225.

المجلات العلمية

- مونسي، حبيب (د.ت.). آليات التصوير في المشهد القرآني قراءة في استطيعا الصورة الأدبية. مجلة الآداب الإنسانية، (2)، 36. تلمسان.