

العشق بين الحقيقة والمجاز : قراءة نقدية في ديوان الملاحون للشيخ عبد القادر العلمي

د. ادريس العشاب

أستاذ محاضر بكلية اللغات والآداب والفنون

جامعة ابن طفيل - القنيطرة

المملكة المغربية

الملخص

تروم الدراسة الوقوف عند شعر الغزل باعتباره أهم الأغراض الشعرية الزجلية التي خصص لها الشيخ عبد القادر العلمي (سيدي قدور) ثلاثين قصيدة من بين خمس وخمسين قصيدة تضمنها ديوانه الذي تولت أكاديمية المملكة المغربية طبعه سنة 2008م، وذلك لدراسة تيمة العشق في الديوان والمقصود منها. هل يقصد الشيخ العلمي العشق بمعناه اللغوي المتداول بين عموم الناس، أم أنه يروم معان أخرى ذات أبعاد دينية صوفية يعرفها خواص الناس وأصحاب الطريقة؟

الكلمات المفتاحية: العشق - الحقيقة - المجاز - الصور البلاغية - الرمز.

تمهيد

تعد التجربة العشقية من أبرز التجارب التي شكلت البنية التعبيرية في الشعر الملحن المغربي، إذ لم يقتصر الخطاب العشقي فيه على تصوير العاطفة الإنسانية في بعدها الوجداني البسيط، بل تجاوز ذلك ليصبح مجالا رحبا للتعبير الرمزي والإيحائي، تتداخل فيه أبعاد الجمال والحب والتصوف. ويعد عبد القادر العلمي من الشعراء الذين استطاعوا أن يمنحوا الخطاب العشقي خصوصية فنية ودلالية متميزة، من خلال توظيف لغة إيحائية، وصور شعرية كثيفة، ورموز ذات امتدادات صوفية وروحية.

فقد تشكل الخطاب العشقي في متنه الشعري عبر أنساق متعددة، تجمع بين البعدين الحسي والرمزي، وتنقل من وصف المحبوب ومظاهر الجمال إلى التعبير عن الشوق الروحي والتوق إلى الجمال والكمال المطلق. كما أسهمت الخصائص الإيقاعية والبلاغية في بناء هذا الخطاب ومنحه طاقة تأثيرية وجمالية جعلته قادرا على استقطاب المتلقي وإشراكه في التجربة الشعورية للشاعر. ومن هذا المنطلق، تسعى هذه الدراسة إلى الوقوف عند أبرز تشكلات الخطاب العشقي في شعر الشيخ عبد القادر العلمي، من خلال تحليل بنياته اللغوية والصورية، والكشف عن أبعاده الرمزية والصوفية، إضافة إلى إبراز الآليات الفنية والإيقاعية التي أسهمت في تشكيل رؤيته العشقية داخل المتن الشعري "الملحن".

1- التشكل الصوري والبلاغي

تعد الصور البلاغية في ديوان الشيخ عبد القادر العلمي من أبرز الآليات الفنية التي أسهمت في تشكيل الخطاب العشقي وإغنائه دلاليا وجماليا، إذ لم يكتف الشاعر بالوصف المباشر، بل عمد إلى بناء صور شعرية قائمة على التشبيه والاستعارة والكناية والجاز، بما يجعل التجربة الوجدانية أكثر إichاء وتأثيرا. فالمرأة في كثير من القصائد لا تقدم بوصفها كيانا واقعا فحسب، إنما تتحول إلى صورة جمالية متعالية تتداخل فيها عناصر الطبيعة والنور والفتنة، وقد برع الشيخ العلمي في توصيف النساء اللواتي عنون بهن قصائد عديدة في ديوانه، إichاء منه أن التعدد مسألة مسموح بها في منظومة القيم المغربية لعصره إذا قرأناها من وجهة نظر ثقافية تسمح للرجل الذي توفر فيه شرط الباءة أن يعدد مثنى وثلاث ورباع مادام الشرع يسمح له بذلك.

وقد مر علينا في دواوين شعراء آخرين ينتمون إلى فن الملحن يتغنون بالتعدد من غير حرج مستندين على ما أمر به الدين الإسلامي. وبقليل من النباهة يبدو لنا من البديهي أن الإنسان المغربي مولع بحب الجمال ويبحث عنه بدءا بالمرأة التي تشكل عنصرا أساسيا في حياته الاجتماعية، ولأن الجمال في كمال الهيئته والخلق قد لا يتوفر في المرأة الواحدة، فلا سبيل من تحقيقه إلا بالبحث عنه في أكثر من امرأة.

ولذلك نرى أنه ليس معيبا في الثقافة المغربية أن نعترف برغبة الرجل المغربي في الزواج بأكثر من امرأة واحدة، والحال أن هذه الأخيرة تقبل بالأمر، بل تشجع عليه في حالات كثيرة لاعتبارات اقتصادية واجتماعية عاشها المجتمع المغربي كان في حاجة ماسة إلى تكثير سواد الأمة من جهة، والمساهمة في تحمل أعباء البيت والأسرة من جهة أخرى، والمساعدة في الأعمال الزراعية وتربية القطيع بالقرى والحرف والمهن التقليدية في المدن والانضمام إلى صفوف الجيش خاصة إذا علمنا أن في هذه الفترة من تاريخ المغرب كان الجيش يتكون من عرقيات يمكن وصفها بالأجنبية قادمة من دول الساحل الإفريقي.

ولعل المطلع على تاريخ المغرب خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر خاصة خلال الفترة ما بين (1727م - 1826م) وهي الفترة التاريخية التي عاش فيها الشيخ عبد القادر العلمي، سيلاحظ أن المغرب آنذاك كان يعيش ظروفًا صعبة من الناحية الاقتصادية حيث مرت عليه مجاعات بسبب سنوات الجفاف العجاف، وهلاك كثير من السكان، وتكالب القوى الأجنبية على البلد قصد احتلاله، وقد ورد في كتاب تاريخ الأوبئة والمجاعات على لسان مؤلفه البزاز "... فترة ممتدة اشتد فيها القحط وتسبب في وقوع مجاعة رهيبية"¹، مع العلم أن المنطقة التي نتحدث عنها كما وصفها أحد الرحالة الرحبان " انطلاقًا من سلا إلى مكناس، يمكن القول أننا أمام بادية متصلة الأطراف ، تتخللها وديان وتلال تنشرح لها الصدور. إن هذه البادية، التي ترويهما الجداول وثلاثة أثمار وعدد من البنايع، لقادرة على إنتاج كمية من القمح وأنواع أخرى من الحبوب، كما يمكنها أن تغرس بكثير من الأشجار التي من شأنها أن تنتج فواكه ممتازة. بيد أن هذه البادية، التي كان من الممكن أن تفيض بالخيرات، توجد مهجورة تقريبًا وغير مستثمرة. وينبغي سحب نفس الملاحظة على جميع البوادي الأخرى من أقاليم هذه الإمبراطورية"²، والملاحظة نفسها سجلها الأسير الإنجليزي بالو (Pellow) فيما يخص المنطقة الممتدة بين سيدي قاسم ومكناس " إن البلاد التي اجتزناها تبدو لنا نضرة وخصبة، يكثر بها أحيانًا في السهول القمح والبهايم، في حين تغطي الجبال أشجار الزيتون. إلا أن الأرض غالبًا ما توجد مهجورة وغير منزوعة"³، وهذه كلها دوافع من شأنها التشجيع على الزواج والتعدد، بهدف الاستقرار والحفاظ على البنية الديموغرافية للبلد.

وقد يلجأ شاعر الملحنون - وغير الملحنون - إلى التغني بالمرأة، قصد نشر الوعي لدى الناس لاسيما في صفوف فئة الشباب، على اعتبار أنه -الشاعر- يحمل رسالة التبليغ، وربما أكثر شيوعًا من الفقهاء لأنه يأتي بالجديد في قوالب فنية قابلة للغناء والإنشاد، وبلغة تستوعبها جميع الفئات الاجتماعية بما يميزها من صور بلاغية تناسب منسوب الوعي الجمعي للفئات المستهدفة، ولهذا لا نبالغ إذا قلنا ربما كان الشعراء يُعَنونون القصائد بأسماء نسائية متداولة في بيئاتهم وأوساطهم التي يعيشون فيها، كل شاعر يختار من الأسماء تلك المرغوب فيها بين الناس الذين يحيطون به ويتبادل معهم المشترك الإنساني.

وإذا تناولنا ديوان الشيخ عبد القادر العلمي، فدين مدينة مكناس وجدناه يتغنى في قصائد الديوان بالأسماء التالية: اخديجة (قصيدة 23)، تاج الريام (قصيدة 24)، ارقية (قصيدة 26)، فضيلة (قصيدة 27)، البتول (قصيدة 28)، الخد الذهبي (قصيدة 30)، الطاهرة (قصيدة 33)، أم الغيث (قصيدة 37)، حجوبة (قصيدة 39)، لغزيل (قصيدة 40)، دامي شرادة (ق 41)، الصائلة (ق 42)، طامو 1 و 2 (ق 43 و 44)، فاطمة (ق 45)، قامة العلام (ق 47)، كلثوم وطامو (ق 48).

نحن إذا، أمام عشرة نساء عنونت بهن القصائد كأسماء أعلام متداولة في الأوساط المغربية، وسبعة أسماء وردت كناية عن الأسماء الحقيقية للنساء وهو أمر متداول ووارد عند أهل المغرب. كما تجدر الإشارة إلى أن بعض الأسماء تحمل طابع الخصوصية بل التفرد، حيث لا يمكن أن نجد لها إلا في المجتمع المغربي مثل اسم "طامو"، و"حجوبة"، الأمر الذي يكرس فكرة ثقافية مهمة مفادها "الملحنون ديوان المغاربة".

¹ - محمد الأمين البزاز، تاريخ الأوبئة والمجاعات بالمغرب في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، جامعة محمد الخامس، سلسلة رسائل وأطروحات رقم 18، 1992، ص 19.

² - نفسه، ص ، ص 28.

³ - نفسه، ص 28.

أما إذا تناولنا أهم الصور البلاغية الواردة في هذه القصائد، فضلا عن الكناية التي أشرنا إليها في الأسماء النسائية مثل: تاج الريام، أم الغيث، لغزيل، دامي شرادة، الصائلة، قامة العلام، سنجد القصائد غنية وبها وفرة من الأساليب البلاغية والبيانية وبالأخص أسلوب التشبيه الذي يطغى على كل القصائد، ويستحسن أن نمثل لهذا الأسلوب في كل قصيدة مما ذكرنا آنفا.

ففي قصيدة اخديجة، يقول العلمي¹:

واجبين كهلال اكمل صال ابغثره اوهيجة

يشبه الشاعر جبين المحبوبة "اخديجة" بالهلال عند اكتماله، بحيث ينتشر نورا متوهجا. وهي صورة بلاغية قد يعجز الشعر الفصيح عن الإتيان بها، ذلك أن النسق الذي وردت فيه تضمن أسلوبين هما التشبيه والجناس في بنية شعرية واحدة تمثل دفقة شعورية تعبر عن ثقافة شاعر موهوب، استطاع أن يشبه الجبين بالهلال في النور المتوهج، وقد جاء بالجزء (وهو الجبين) وأراد به (الوجه) وهو الكل، وهو ما يسمى بالجزئية في المجاز العقلي.

ونجد في قصيدة "تاج الريام" أسلوب التشبيه حاضر لتشكيل الصور الشعرية بدقة متناهية يعبر بها الشاعر عن انفعالاته ووجدانه الرهيف إزاء المحبوب، يقول²:

وأنت عندي امثيل روحي وأنيأ ليك كغلام

نخدم ونقبل القدام

"وأنت عندي امثيل روحي"، صورة شعرية وظف فيها الناظم أسلوب التشبيه بواسطة الأداة "امثيل"، إذ جعل المشبه والمشبّه به بمثابة الروح داخل الجسد، ومعلوم أن الروح هي مصدر الحياة والطاقة التي تمنح الحركة والنشاط والحياة لكل الأعضاء التي يتكون منها الجسد. فلا حياة للجسد دون روح. بمعنى آخر يعني الجسد الفناء إذا غادرت روحه. توحى هذه الصورة الشعرية أن الشاعر لا معنى لوجوده والتي يعتبرها بمثابة الروح "تاج الريام" بعيدة عنه، تجافيه، ولكي تكتمل الصورة وتظهر حقيقة حاجته إلى المحبوب، فهو لا يجد حرجا في أن يكون خادما مطيعا يؤدي كل ما يفرضه عليه المحبوب من شروط وواجبات، بل وله واجب الطاعة في السجود وتقبيل قدمي محبوبه.

توحى هذه العبارة الشعرية — ولو عزلناها عن النسق الشعري الذي وردت فيه — عن صورة شعرية ذات بعد روحي وذوقي تدوب فيه الروح بالجسد، فيهوى هذا الأخير جاثيا على الأرض يقبل أقدام الحبيب في إشارة على رضاه بالاستعباد وتقديم واجب الطاعة وبالتالي أداء الفرائض.

ويوظف الشاعر في قصيدة "رقية" أسلوب الاستعارة لبناء صوره الشعرية، لتأمل العبارة التالية³:

هذا الغيبة نارها في قلبي مكديّة

لا راحة لا منام لا قوت ازهي لي

1 - عبد القادر العلمي، ديوان الملحون، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، 2009، ص 240.

2 - عبد القادر العلمي، ديوان الملحون، مرجع سابق، ص 244.

3 - نفسه، ص 254.

لا رأفا من صابغ الشفر

لو زارت مرسمي اتفاجي الكدار علي

كما بينا سابقا، تعبر معظم قصائد الديوان عن "الجفاء" الذي يشكو منه الشاعر، وتحيل عليه في قصيدة "ارقية" لفظة "الغيبة"، بمعنى الغياب والمهجران، لذلك استعار له معنى الحريق الذي تتسبب فيه النار بعد إضرارها. فجعل الغياب والنار سيان، فلا تخمد هذه النار الموقودة في القلب وهو العضو الذي يمنح الحياة للإنسان، إلا بحضور المحبوب "ارقية". وبما أن الغياب هو الحاصل فلهيب النار يحرق قلبه الضعيف، مما جعل الشاعر يعيش حياة اليأس والقنوط حيث لا يعرف "لا راحة لا منام لا قوت ازهي لي"، لذا فهو يأمل أن ترأف به وتزوره في منزله لإطفاء نار الجفاء وتنقله من حالة اليأس إلى حالة الأمل.

تحيلنا هذه العبارات الشعرية على صورة بيانية غاية في الأهمية، تؤكد على القلق الوجودي والفراغ الروحي الذي يعانيه الشاعر جراء بُعد وغياب "ارقية"، الأمر الذي يجبره على بذل الجهد قصد استمالتها من خلال التعبير عن حالة القلق والحيرة لعل قلبها يلين ويرق، فتعوض الغياب بالحضور والمهجران بالوصول، فتتغير ظروفه ويرجع إليه الأمل ويشعر بالأمل.

وتتكرر الصورة الشعرية بالمعنى نفسه في الأبيات من (34 إلى 38) حيث يقول¹:

اكوييني بنار هجرانك يا شمالي

وشعلتي في احشاي الجمر

لو جرتي امحاي اجمالك اترقي بي

نتفكر كل يوم حسنك يا زهوة بالي

وحرورك يا طلعة البدر

فالشاعر يحترق بنار المهجران التي انتشرت في أحشائه جمرات حارقة، ورغم الألم فإنه يصفها بـ "شمالي"، ينسب الشمال إليه، وهو بذلك يضيف على المحبوب أوصاف نوع من شجر الزيتون البري يتسم بالثبات، وفي الوقت نفسه مشتق من "جمع الشمل" وهو الاستقرار وجمع شمل الأحبة. الأمر الذي يجعله شديد التمسك بالمحبيب رغم الحن التي يعانيها جراء الجفاء ملتصقا منه الرفق به، لأن من شيم المحبوب المرغوب فيه صفة "الرحيمية" أي العطف والرأف واللطف. وفي الأبيات الأخيرة من القصيدة، يتساءل الناظم هل سينجح من خلال أساليب التوسل التي وظفها في استمالة المحبوب "ارقية" وحصول الوصال باعتباره الهدف المنشود للشاعر وبه يحصل التجلي وينال مراده، يقول²:

هل يا ما درى اتجود الأيام بوصول اغزالي

يتناسى ذا الهول والكدر

تنظفر بالمعالجة ذا الخلاك المدهية

¹ - عبد القادر العلمي، ديوان الملحون، مرجع سابق، ص 255.

² - نفسه، ص 255.

نبرى من ذا الاضرار في الحين اتبيد اهوالي

وبالانتقال إلى قصيدة "فضيلة" يعود الشاعر من جديد إلى بث شكواه من انقطاع الوصال بينه وبين المحبوب التي سماها بـ "الريم فضيلة"، رغم بعثه للمُرْسِل بكتاب يتساءل فيه عن السبب وراء الغياب، يقول الناظم¹:

من يوم غاب مرسولك ما ولى لي

واش اكنائي ليك ما أوصل غاب اخیالك يا الريم فضيلة

وسيستمر الغياب، وفي ظله ينتظر الشاعر الجواب، بينما يصور لنا أحوالا يأمل أن يستمتع بها لحظة الحضور الافتراضي، يقول الناظم²:

نبيك في الحديث التجولي والتجاوي بالفصال

ولا يأمني ولا تامري بوصولي ناتيك دون تمهال

اشتتهيت نلتقي من يدك قمصالي

فوق ابساط ارفيع محتفل خمر اصهية في الكيوس اهطيلة

في ارياض مبتهيج بين اصفوف ادوالي

و من خلال تتبعنا للقوائد المتتالية الواردة في الديوان سنقف عند شكوى الشاعر من الغياب وانقطاع الوصال مع المحبوبات التي يخاطبهن في كل قصيدة من قصائده ومنها قصيدة البتول، إلى أن يعود من جديد — كما بدأ أول قصيدة في "العشاقى" — إلى التأفف من الجفاء حيث عنون قصيدة ثانية بـ "الجافى"، وهي إشارة إلى تغير الأحوال، ورغبته في معرفة سبب الجفاء الذي ظن أنه قد انتهى، يقول الناظم³:

أجافى لله عيد لي كيف اجرى واش أنه أسباب هذا الهجرة

و علاش يا الجافى رسمي مهجور

بعد ألا كنيتي في ألواحي تقرى وملازم الأوقات الحضرة

وليت للهوى بحكامك ميسور

وفي التماس مصحوب باللوم، يطلب الشاعر من المحبوبة التي جفته وهجرته، أن تضع حدا للجفاء وأن تفكر أن أيام الصبا ستزول مع مرور الزمن، وخير ما يتركه المرء وراءه هو الأثر الطيب والطبع الجميل، يقول:

قصر من الجفا راه الصغر إيفوت يا الجافى

1 - نفسه، ص 259.

2 - عبد القادر العلمي، ديوان الملحن، مرجع سابق، ص 260.

3 - نفسه، ص 270.

زين اطبيعتك و لقي من يهواك بلطافة

وسيتواصل الجفاء ويتأكد من خلال عنوان قصيدة داخل الديوان بـ "الغيبه" أي الغياب، ويصفه بالطويل الذي لم يتمكن من مقاومتها، يقول الشاعر¹:

طالت بسيدي هذا الغيبه وتوحشت ابهاه ولا اقدرت للفراق امعا

ويتوالى الجفاء بطريقة خطية في قصائد الديوان إلى أن نصل إلى قصيدة "طامو"، إذ ستحدث الطفرة، وتتغير أحوال الحب، فيجود بالوصل ويأتي إلى مرسوم المحبوب ويحصل اللقاء، ولأن المناسبة شرط، فقد وظف الشيخ العلمي معجما لغويا وتشكلا بلاغيا يتناسب وطبيعة المناسبة وكأنه يخاطبنا " فالنطق بوصفه نحا ومنطقا في آن، قاصر عن استيعاب تجربة الحب.... وما يدرك بالبرهان ليس سوى أسباب المحبة وشروطها ولوازمها وآثارها، وأما المحبة بالذات فلا تبلغ بلفظ ولا يكتنفها تصور"2، ولهذا وجد في بلاغة التشبيه أجود الصور التي تعبر عن تجربته العشقية مع "طامو"، فلنتأمل هذه الأبيات³:

قوس الهوى اضربته نفادة من ومي له يبريه كما ابرى القلم احديد

قومان من اشاراه بادو خلاف من أعطاه الكود

بتنا وبات الخمر يتزادا لا عدو لا واشي حراز لا ارقيب احسيد

في تساط محتفل مركاده والكاس والشمع موقود

لي ادراعها بات اوساده ريقها طيب اشراي انرشفه بطعم لديد

بشراب من حالات اوراده غفار ربنا موجود

وبعد حصول الوصال الذي يعبر عن تحقيق الرغبة المنشودة، بعد طول معاناة من الجفاء غير المستحق سيما إذا كان من عاشق ولهان فارق وكره وافترقه جراء الجفاء المفتعل، يقول الناظم:

العشيق واش مثلي يتعادا يا اللي تركتني هيمان في الرسام افريد

مثل الحمام في تفراده غايب على الوكر مفقود.

وتستقر حالة الوصال هاته في باقي القصائد المصنفة ضمن غرض العشاق، إذ نلاحظ أننا بصدد خط زمني مستمر يساعدا على تقسيم حياة الشاعر العشقية إلى مراحل: مرحلة التقرب من طرف واحد وجفاء المحبوب، مرحلة الوصال المتقطع الذي يتراوح بين اللقاء المؤقت والانقطاع، مرحلة الوصال الدائم. وبذلك نكون أمام تجربة غزلية عشقية تتحرك فيها العاطفة والوجدان وتتوسل بالصور الفنية والبلاغية تضع المتلقي أمام متواليات لغوية تعبر عن طبيعة أشواق الشاعر التي تتطلب منه الوقوف عندها لاكتشاف المعنى الذي يتقصده الناظم باعتباره ذاتا بشرية تعيش تجربة إنسانية، " وفي أية حال، ثمة شوق يحرك الإنسان، وهذا الشوق قد يتركز

1 - عبد القادر العلمي، ديوان الملحن، مرجع سابق، ص 297.

2 - علي حرب، الحب والفناء، تأملات في المرأة والعشق والوجود، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1990، ص 82.

3 - عبد القادر العلمي، ديوان الملحن، مرجع سابق، ص 340.

على المرأة وقد يستهدف الله المتعالي. وقد يتأرجح بين الطرفين ويتردد بين القطبين. فأيهما الأصل: حب الله أم حب النساء؟ هل حب الله هو رمز لحب النساء أو بديل عن عشقهن الضائع أو تعويض عما فات من لذة محبتهم والاستمتاع بهن؟ أم العكس هو الصحيح؟¹

وهذا ما سنقف عنده في المبحث القادم الذي عنوانه بـ "التشكل الرمزي والصوفي"

2- التشكل الرمزي والصوفي

يتأكد لكل قارئ لأشعار الشيخ عبد القادر العلمي وبالأخص الوارد في الديوان، النَّفْسُ الروحي والنزعة الدينية من أول قصيدة، الشيء الذي يجعل المتلقي يشعر بنوع من الجلال والهيبة وكأنه يتواجد داخل زاوية أو ضريح يفوح بعبق الأذكار من التسبيح والتهليل والصلاة على الرسول صلى الله عليه وسلم، والتوسل بالصحابة والأولياء. ولهذا نجد أنفسنا بين دفتي ديوان شعري يقتضي قراءة نقدية متأنية تفكك الخطاب بناء على السياق العام الذي نظمت فيه القصائد على امتداد سنوات طوال امتدت اثني عشرة ومائة سنة. وهو العمر الذي عاشه الشيخ العلمي بين مدينتي مكناس ومراكش. مما يقتضي دراسة طبيعة الرموز الموظفة في قصائد الديوان وتشكيلاتها البلاغية وأبعادها الثقافية وآليات تأويلها، كما يضعنا أمام تسليط الضوء على التجربة الصوفية عند الشيخ العلمي وتحليلاتها الرمزية.

1-2- مفهوم الرمز في الخطاب الصوفي

1-1-2 مفهوم الرمز

يعرف الناقد الأدبي صلاح فضل الرمز أنه "ظاهرة فنية تتجاوز مستوى اللغة المباشرة، وتقوم على استخدام العلامة أو الصورة أو الكلمة لتحيل إلى شبكة من الدلالات ذات البعد الثقافي أو النفسي أو الأسطوري"²، فهو يتم من خلاله التعبير عن التجارب والحالات بشكل غير مباشر بمعنى أن الرمز هو بشكل من الأشكال هو كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه لا بطريق المطابقة التامة، إنما بالإيماء أو بوجود علامة عرضية أو متعارف عليها.

وقد اتسع مفهوم الرمز حتى شمل - في النهاية - كل أشكال الثقافة الإنسانية، وتشمل الرموز بمعنى ما، كل ما ورثناه منها وما نشارك في صكه على مر العصور، لتخدم أغراضا كثيرة. وتكمن وظيفة الرموز الأولية في التعبير عن مجموعة من الأشياء ذات الطابع الكلي، و "قد تعبر عن الأشياء الحاضرة والأشياء الغائبة، ماضية كانت أو في المستقبل، وقد تصور الأشياء الالاموجودة والأشياء مستحيلة الوجود، وقد تستخدم في الكشف عن الأشياء المجهولة، وهكذا تخدم الرموز الإنسان في وظائف التذكر والتوقع والتعرف والإدراك الحاضر للأشياء ويصبح التوقع نبوءة إذا تضمن الرمز روابط اتصالية ذات طابع يقيني، وتبدو علاقة العلية في هذا الصدد، ذات أهمية قصوى"³.

1 - علي حرب، الحب والفناء، مرجع سابق، ص 142.

2 - صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1997م، ص 117.

3 - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1978، ص 87.

ومن بين الذين وجدوا ضالتهم في توظيف الرمز في كلامهم وأشعارهم أهل التصوف، ذلك أنهم استعاضوا عن العبارة بالإشارة، فالتصوف "مذهب القلب، والشعر لسان القلب، ولا يستطيع التعبير عن مذهب القلب إلا لسان القلب ولغته"¹. هذه اللغة التي تتجاوز المؤلف المتداول في أوساط عامة الناس إلى لغة مخصوصة يتداولها أهل هذه الطائفة، وهي قريبة من لغة الشعر والوجدان.

2-1-2- أسباب لجوء المتصوفة إلى اللغة الرمزية

من جميل صنيع شعراء التصوف لجوؤهم إلى توظيف عبارات قد تبدو للناس العاديين منحطة ودنيئة ولا تصلح للتوظيف في مقامات وأحوال معينة من قبيل التعبد والذكر والابتهاال والتوسل، واللطف في التوظيف يكمن في جعل ألفاظ مخصوصة رموزاً ذات دلالات لا يفك شفرتها إلا من عاشر القوم أو اطلع على أحوالهم، "بحيث أصبح للمتصوفة لسان مرموز ولغة خاصة، فعلى الرغم من أنهم استعملوا نفس الألفاظ التي كان يستعملها غيرهم من الشعراء غير المتصوفة، إلا أنهم استعملوها في سبيل المجاز والكنائيات والاستعارات، فالله عندهم هو "الحبيب" و"المعشوق" و"المحبوب"، والوجدان الحاصل من التفكير فيه "الخمر" و"الخمار"..."²

ويلجأ شعراء التصوف إلى توظيف اللغة الرمزية، للتعبير عن أحوال ومقامات ذات حمولة فكرية وروحية وفنية، ذلك أن التصوف تجربة ذوقية باطنية يصعب نقلها أو التعبير عنها بلغة مباشرة، كما أن اللغة المألوفة في نظر أهل التصوف عاجزة عن وصف الحقائق الإلهية ونقل أسرار المعرفة، ولهذا يستعينون باللغة الرمزية لتبليغ رسائلهم فيما بينهم باعتبارهم جماعة أو فئة لها ما يميزها عن غيرها من عوام الناس وأن لهم بعض المعارف لا ينبغي أن تكشف لهؤلاء العوام، الأمر الذي جعلهم يوظفون الرمز وسيلة لإخفاء المعاني العميقة المتداولة بينهم عن غير أهلها، ومن الجانب الفني توسل شعراء التصوف بالرمز في قصائدهم لأنه يمنح أشعارهم كثافة دلالية وثراء تأويلية، يفتح المجال للمتلقي أمام تعدد القراءات، فيزيد من تأثيرها الفني.

إن اللغة الرمزية عند شعراء التصوف ليست مجرد زخرفة بلاغية أو لعب حر بالألفاظ والعبارات، بل ضرورة فرضتها طبيعة التجربة الصوفية، التي ترغب في التعبير عن معان تتجاوز حدود اللغة المباشرة، مع الحفاظ على أسرارها وإتاحة المجال لتعدد القراءات والتأويلات.

2-1-3- العلاقة بين الرمز والإشارة والتلميح

يجمع بين الرمز والإشارة والتلميح علاقة تقاطع، وليست أبداً علاقة ترادف، فجميعها وسائل للتعبير غير المباشر عن معنى ما، غير أن لكل واحد منها وظيفته الخاصة. فالرمز علامة أو صورة لفظ يحيل إلى معنى أعمق من معناه الظاهر، ويتميز بأنه متعدد الدلالات، ولا يستنفد في تفسير واحد. لذلك يعد الرمز من أبرز خصائص الخطاب الصوفي، لأنه يستوعب التجربة الروحية التي تعجز اللغة المباشرة عن نقلها. أما الإشارة فهي التعبير عن المعنى بطريقة خفية يفهمها أهل المعرفة دون التصريح بها. وهي في الاصطلاح الصوفي أخص من الرمز، لأنها تقوم على اصطلاح خاص بين المتصوفة، ولا يدركها إلا من ذاق التجربة، وقد ورد في الرسالة القشيرية "وهذه الطائفة يستعملون ألفاظاً فيما بينهم، قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم، والإجمال والستر على من باينهم في طريقتهم، لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب، غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها"³، ولعل هذه القولة من أهم المقولات المؤسسة لمفهوم الإشارة الصوفية.

¹ - إسعاد عبد الهادي قنديل، بديع جمعة، لمحات من الغزل الصوفي في الشعر الفارسي، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، 2007، ص 4.

² - نفسه، ص 9.

³ - أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، تحقيق عبد الحليم محمود، ومحمود بن الشريف، طبعة دار الشعب، 1989، ص 130.

ويعني التلميح الإيحاء إلى المعنى من غير تصريح، ويعتمد على القرائن والسياق والثقافة المشتركة بين المبدع والمتلقي، وهو أوسع استعمالاً من الإشارة، ولا يقتصر على الخطاب الصوفي.

2-1-4 -المعجم الصوفي في الديوان

✓ ألفاظ **العشق والوجد**: المحبة، العاشق، المحبوب، زار محبوبي، حن واشفق واعطف، نار الاشواق، ارياح الهوى، لأني عشيق، مير حبها، الغرام يا جلاسي، العشيق كيف إيواسي، واليوم يا العاشق تأتيك العانس البهيجة، العشيق به محتوج، قبلتها يا ناسي، أنا الملسوع بالغرام، محبوب خاطري، طريق اهاوك، ليعة الغرام، قاصيت ومازال كانقاصي من ضرار العشق والغرام، واللي نواه كادني جفاه، مغروم، نعرفو ايحبي،

✓ ألفاظ **دالة على الخمرة والكأس والساقى**: امدامنا والقياس، يكب ويسقي ويغدي سلوان كل سبيجة، قالت رادف الكاس، شوف المدام في الزاجة، كب واسقي، بما احلى لي كاسي، والكاس مدامعه اجرات، والخمرة لذ شربها، وانت نشوان بلا مدام، ساقى في ابساطنا اهمام،

✓ ألفاظ **دالة على النور**: شمعتنا الوهاجة، أنوارها اسريجة،

✓ ألفاظ **دالة على السر**: والسر شَهد في الفليجة، سر الوئيس، فاين أيام السر،

✓ ألفاظ **دالة على القلب**: روحك شايقة احتيجة، امشات روح الوناس، روحي وراحتي، لا تعذب قلبي، اجمار في قلبي، يا روح راحتي، أنت عندي مثيل روحي، وانا قلبي مريض غير بطعناته، سلطان مهجتي، نار الهجرة اكوات قلبي وافناته،

✓ ألفاظ **دالة على الفناء**: بهواك أمالككي افنيت، ما دامت للزهو أيام، ، نار الهجرة اكوات قلبي وافناته،

✓ ألفاظ **دالة على البقاء**: بتنا بطيب أوناسي، أتى الفجر أوقاسي، أصبح الصباح لا باس، انبات انساھر الليالي، نتسنى ساعة الصواب، يراعي الأوقات والسوايع حتى يفجى النهار، يلازم وكري في جميع الأوقات،

✓ **الرحلة والطريق والسلوك**: اتقال مجيك، زورو ويزورك، ما ازين اوصولك، فاقد مهجورك، متعه بعد الهجرة، شكيت بحورك، اغنمت سفنك، اخرقت حجوبك، ارحل من حومتي وبعُدْ خُطواته، نار الهجرة اكوات قلبي وافناته، تمشي وتخليني، شكيت بحورك،

3 - رمزية المرأة والحبيب

أشرنا سابقاً إلى أن الديوان تضمن حوالي ثلاثين قصيدة غزلية، موسومة بأسماء أنثوية يتغزل بها الناظم، مستهلاً أغلبها بلومه للمتغزل بهن على الجفاء والإعراض عن التقرب منه ومبادلته الحب والمودة التي يرغب فيها، ثم نجده في قصائد أخرى يعبر عن سروره باللقاء ومجالسة المحبوبة، مع شكواه المستمر من الجفاء الذي لاقاه أو قد يلاقيه بعد الوصال واللقاء، فالناظم يعيش نوعاً من اللا استقرار الوجداني والعاطفي، فنحن معه إزاء قلق وجودي وبحث دائم عن محبوب يبادل له المحبة بالمحبة ويجعله مطمئناً في تجربته العاطفية، ولذا تعددت داخل التجربة الشعرية للشيخ العلمي أصوات وصور النساء اللاتي اتخذ من أسمائهن عناوين لقصائده، بل نجده في قصائد

معينة يجعل الاسم مبهما كما في قصيدة " الجاني " التي يستهلها منذ الوهلة الأولى باستنكاره لجفاء المحبوب دون سبب يذكر، يقول العلمي¹:

مال المحبوب حرزُ أقدامه دون نهاية

آش عملت أناي

كان في ظني مالكي عمره ما يحفني

فنحن أمام تجربة عاطفية من جانب واحد يمثل صوت الشاعر الذي يحاول التواصل مع المحبوب الغائب في عالم الشهادة، الحاضر في عالم الغيب، والقصيدة تناولت بنية حوارية يحضر فيها صوت المرسل الذي يعيش حالة من القلق والتوتر، ويبحث عن جواب شاف لأنه لم يتحمل جفاء من جعل نفسه مملوكا له، وهب نفسه واسترخصها في سبيل القرب والوصال لكن دون جدوى²:

واش من سبة يا الجاني علاش هجرتني

أنا إلا وصيف ليس نخالف الوصايا

طابع يا مولاي

.....

من راك أمالكي ايقول أنت الموصوف بالجمال

وطبعا حصل الجفاء بشكل مفاجئ من المحبوب بعدما كان الوصال متحققا في السابق، الأمر الذي يضع الشاعر في حيرة من أمره على حد قوله:

فاين أيام السر فاين فرحي واهنايا

وسروري وغنايا

فاين السلوان والمحبة اللي حبيتني

فاين أيام الزهو وانت مسبي بلغايا

ما نسمع لعدايا

فاين الفرجات والنزايه باش اسبيتني

فاين حديثي مع حديثك صبحي وأمسايا

غير أنت وأنايا

واجفيتي من اجفيت وابغيتي من ابغيت

¹ - عبد القادر العلمي، ديوان الملحون، مرجع سابق، ص 229.

² - نفسه، 229.

وقد وظف الناظم في القصيدة تقنية سردية ذات علاقة بزمن الحكي، يتعلق الأمر بتقنية الاسترجاع الذي يتذكر من خلاله أحداثا وقعت في الزمن الماضي والتي لا يزال يعيش على ذكرياتها في الحاضر حيث يشكو من نقيض ما عاشه سابقا، فلنتأمل الأبيات التالية¹:

كنت يا كامل البها تاتي في سائر الأوقات

عذتي تايه كالمها من تيهك روحي افنات

لا راحة لي انظنها غير أيامي إلا اوفات

عاذ خيالك يشتها بعد التقييل والمبات

ويعود بنا الناظم إلى الزمن الحاضر بشكل سلس لا نشعر معه بالانتقال من زمن إلى آخر إلا عندما يستعمل أسلوب الالتماس والرجاء والأمل في رجوع المحبوب إلى أحضان حبيبته²:

و إلا راد الحبيب وابغى الفراق معايا

من قلّة معطايا

ما بيدي ما ندير من بلاني إيعافيني

وأمل الشاعر في الوصال لا يزال قائما وينتظر لحظة الظفر بقبول المحبوب لدعوته.

وفي قصيدة "ما ازين اوصولك" يتساءل الشاعر عن سبب الجفاء والقطيعة المتواصلة للمحبيب دون سبب، والقصيدة لا تشير إلى أي اسم من الأسماء المتغزل بهن وإن كانت تندرج في مواضيع الشعر الغزلي "العشاق"، ومنذ البداية يصف الشاعر نفسه بالسجين الذي يلتمس من المحبوب فك أسره بأي وسيلة ممكنة إنعاما منه أو عن طريق الفدية على اعتبار أنه من الميسورين ورقبة الأسير المغلوب على أمره الذي ينتظر إطلاق سراحه في ذمة المحبوب، يقول الناظم³:

سَرَّحْ مسجونك يا الجافي وانعم له بالفكاك

وافدي ميسورك لأن حاله محسوب عليك

وعلى مغلوبك جُد واسخى وارحم بعد الهلاك

واطلق مطلوبك باجر الكريم إيكافيك

لم تمنع المشهدية التي صورها الشاعر من عكس أو قلب المفاهيم عندما جعل المحبوب في وضعية هروب إلى منفى بعيدا عن هذا الأسير، وكأنه يفتقد القدرة على المواجهة أو الوصال ويستمر في حالة الجفاء غير المبرر، يقول الناظم⁴:

1 - عبد القادر العلمي، ديوان الملحون، مرجع سابق، ص 230.

2 - نفسه، ص 232.

3 - نفسه، ص 234.

4 - نفسه، ص 234.

ومَنَّا ش هروَبَك عَدَّ لي بعد نعرف ما انفاك

واحكي لي قولك يا الجافي نعرف ما بيبك

فاكد مهجورك مَتَّعُه بعد المهجرة في ارضاك

وفي لحظة غير متوقعة يضعنا الناظم أمام سرديّة جديدة يقدم فيها صورة البطل الذي يحارب جيوش المحبوب ويكسر شوكة أهل الغواية، ويقضي على خيولهم بسيفه الذي كاد يردي المحبوب، وشق البحر وشرب ماء زلالاً من بين الأمواج المتلاطمة وغنم السفن بعد قضائه على القراصنة، ثم تأتي لحظة خرق الحُجُب وتحقيق الوصال بالمحبيب والاندماج في حالة عشق تمّ معها إبطال سحر الجفاء وعجز الآخرين عن فداء المحبوب وإطلاق سراحه، يقول الناظم¹:

حاربت جيوشك راح مكسور الجيش اللي اغواك

كلّعت خيولك كان سيفي غادي يبريك

شكيت بحورك في الظما بين الموج اشربت ماك

واغنمت سفونك بعد كان ارقبيك يحميك

واخرقت حجوبك بسيف شغري و هيت على شماك

وابطلت سحورك ولا قدر من يسري يفديك

واغنمت سرورك يوم كنت دايرني كيف خاك

ولا محبوك صوري بالنظرة تسيبك

يتضح من خلال القصيدتين رهن الدراسة، توظيف الشاعر لمجموعة من الألفاظ والعبارات التي تنتمي إلى المعجم الصوفي (المحبيب، الوصال، الفناء، القرب، الجفاء....) وقد تبدو هذه الألفاظ مألوفة ومتداولة بين الناس، لكن توظيفها في القصيدتين تجعلها ذات مدلولات مختلفة يتداولها أهل التصوف والعرفان للتعبير عن تجربتهم العشقية، وذلك لأنهم يجعلون بعض الألفاظ رموزاً أي علامات أو صور تحيل إلى معانٍ أعمق من معانيها الظاهرة، وتتميز بأنها متعددة الدلالات، ولا تستنفد في تفسير واحد، فالمحبيب والجاافي يرمزان إلى الدين أو إلى الله الذي يستوجب العبادة، والأسر/السجن يرمز إلى الملمات والذنوب التي تترتب عن أفعال المرء، والجفاء يرمز إلى الابتعاد عن ممارسة العبادات على الوجه المطلوب التي تقرب إلى الله، إذ ينبغي للمحب أن يتخلى عن كل ما يتسبب في جفاء المحبوب ويتحلى بالصفات التي تقربه وتمكنه من خرق الحجب وتحقيق الوصال والمكاشفة والتجلي، وبذلك يبلغ مراده ويعيش السعادة المتوخاة.

أما حقيقة المرأة في القصائد وما ترمز إليه في ديوان الشيخ العلمي، لا تكاد تختلف عن سابقاتها، ويكفي أن نختار قصيدة "طامو" مثلاً للوقوف على أهم الصور الرمزية التي وظفها الناظم.

¹ عبد القادر العلمي، ديوان الملحن، مرجع سابق، ص 235.

استهل الشاعر القصيدة ببيت شعري يحمل كثافة دلالية غاية في الأهمية، يفيد إجمالاً أن وصال المحبوب "طامو" يمثل لقلب المحب "الناظم" منفعة ولذة، ذلك إن العاشق إذا عاش في حالة من النزاهة العاطفية والصفاء، فإنه يجد في كل يوم فرحاً متجدداً. فالحب هنا ليس مجرد نزوة عابرة، وإنما تجربة وجدانية تمنح الذات العاشقة إحساساً متواصلًا بالبهجة، يقول العلمي¹:

وَصَلِّ الْمَلِيحُ لِلْقَلْبِ إِفَادَةَ انْزَاهَةِ الْعَاشِقِ يَغْنَمُ كُلَّ يَوْمٍ فَرَحَ اجْدِيدٍ

فكلمة "وصل" تحيل إلى اللقاء والقرب بعد البعد، وهي من المفردات المركزية في خطاب الغزل إذ يقابله عادة الهجر والصدود، وتفيد مفردة "المليح" وصفاً للمحبيب، وهي اختزال للجمال في صفة واحدة ذات حمولة وجدانية، فالمحبيب لا يقدم باسمه، وإنما بصفته الجمالية "المليح".

وأما عبارة "للقلب إفادة" فتحيل إلى أن القلب هو موضع الحب والانفعال، و"إفادة" تجعل الوصال أشبه بالعطاء أو المنفعة التي تحصل عليها الذات العاشقة بعد الوصال. ولأن الناظم لم يربط لذة الوصال بالجسد، وربطه بالقلب، فإن هذا المعنى يرفع التجربة من المستوى الحسي المباشر إلى المستوى الوجداني العاطفي.

وتفيد العبارة الواردة في الشطر الثاني من البيت الشعري (العجز) أو ما يصطلح عليه في معجم أهل الملحون بـ"الغطا": "انزاهة العاشق يغنم كل يوم فرح اجديد"، انتقال الناظم من الوصال إلى الأثر الذي يحدثه في العاشق، فالفعل "يغنم" ذو دلالة قوية، لأنه يستعير من مجال الغنيمة مفهوم الكسب، ليجعل الفرح مكسباً يحصل عليه العاشق ويظفر به. وتعزز هذا المعنى عبارة "كل يوم" التي تجعل الفرح متجدداً وغير مرتبط بلحظة واحدة من الوصال، ولذلك تأتي عبارة "فرح جديد" لتؤكد معنى التجدد والاستمرار.

وبالانتقال إلى البيت الرابع عشر من القصيدة²:

بتنا وبات الخمر يتزادا لا عدو لا واهشي لا ارقيب احسيد

في ابساط محتفل مركزه والكاس والشمع موقود

نجد الشاعر يرسم مشهداً ليلياً يلتقي فيه العاشق بمحبوبه في فضاء احتفالي، بعيداً عن أعين المتربصين والوشاة والرقباء، ويبنى المشهد على عناصر متضافرة: الليل، الخمر، الكأس، الشمع، البساط، الاحتفال. وهذا التشكيل يجعل القصيدة في ظاهرها أقرب إلى وصف مجالس الأُنس والغزل الحسي منه إلى الخطاب الصوفي.

إن عبارة "بتنا وبات الخمر يتزادا" تحدد الإطار الزمني للمشهد: الليل، وهو زمن يرتبط بالخلوة واللقاء والسهرة، وتوحي عبارة "الخمر يتزادا" باستمرار معاورة الخمرة طوال الليل، وهي هنا خمرة حسية مرتبطة بالكأس ومجلس الأُنس.

أما عبارة "لا عدو لا واهشي لا ارقيب احسيد" تشير إلى أسماء الشخصيات التي يمكن أن تهدد خلوة العاشق، فالعدو هو من يترصد بالعاشق، والواشي هو من ينقل الأخبار ويفشي الأسرار، أما الحراز فهو الحارس المتتبع، والرقيب الحسود من يراقب العاشقين ويتتبع أخبارهم دون رضاه عن اجتماع المحبين.

¹ - عبد القادر العلمي، ديوان الملحون، مرجع سابق، ص 339.

² - نفسه، ص 340.

وتؤدي هذه العناصر مجتمعة وظيفة واحدة مؤداها إقامة فضاء آمن للعاشقين تنتفي فيه أعين المجتمع الخارجية، ويقدم البيت الشعري رؤية ثقافية تعكس تصورا تقليديا للحب يقوم على الخلوة والكتمان والخوف من الوشاية والرقابة الاجتماعية.

ويسترسل الناظم في تطور البنية السردية لإثبات الأثر المترتب عن اللقاء والخلوة بالمعشوق في البيت التاسع عشر، يقول العلمي¹:

تسبي اهل اليقين والعبادة جها كاتب الفناء عن ايباض رق الجيد

ووشامها اكتب بمداده شطرين للجمال اشهود

وظف الشاعر مفهومها ذا حمولة دينية تتعلق بالسبي، فالمحبة "طامو" لا تكتفي بجذب أهل اليقين والعبادة، بل تسلب عقولهم وقلوبهم بجمالها، واللافت أن الشاعر تجاوز العشاق إلى "أهل اليقين والعبادة" وهذا الاختيار يرفع درجة المبالغة، فهاته الفئة من الناس تمثل في الثقافة الدينية نموذج المؤمن المتعبد المنصرف عن ملذات الدنيا، لكن جمال المحبة تمكن من التأثير فيهم وجعلهم سبايا تحت حكمها وسلطة جمالها، إلى درجة صار معها الحب يشكل فناء للمحبيب الذي استولى عليه حتى كاد يفنيه أو يسلبه ذاته انطلاقا من البياض الذي يمنح جيد "طامو" جمالا لا مثيل له.

وقد اعتبر الشاعر الحب كاتبا أولا يكتب فعل الفناء في أهل اليقين والعبادة، و الوشم كاتبا ثانيا يُنَبِّثُ فعل الجمال بالمداد ليشكل للقارئ صورة تضعه أمام مجال الكتابة والشهادة عن طريق الرؤية البصرية، وبذلك تتحول ملامح المحبة "طامو" إلى نص مكتوب قابل للمشاهدة والقراءة، فيصير بذلك جمال المحبة ظاهرا للعيان ولا يحتاج إلى برهان لأن هناك من يشهد له، وهكذا تتأسس الصورة الشعرية على تشخيص الوشم، إذ ينقله الشاعر من مجرد علامة جمالية في جسد المحبة إلى كائن فاعل يمارس فعل الكتابة، ليجعل جمال المحبة أشبه بنص مكتوب ومثبت لا يحتاج إلى محو أو إثبات. ثم ينتقل في الشطر الثاني إلى حقل الشهادة فيصبح الجمال موضوعا لشهادة تؤكد وتُقرُّ به.

وفي البيت التاسع والعشرين من القصيدة يقول الناظم:

هيبه ادركت ووقر وسعادة يوم جات لعندي في قميص من حرير اجديد

كبرق يلمع برعاده في غساق داج امظلم سود

يصف الشاعر لحظة قدوم المتغزل بها "طامو" إليه في جنح الليل وهي ترتدي لباسا جديدا من حرير، وكأنها البرق الخاطف الذي يصاحبه الرعد خارقا ظلام الليل الدامس، وقد أحدث دخولها عليه مزيدا من الهيبة والوقار مصحوبا بالسعادة والفرحة العارمة، وتحمل المفردات والعبارات الموظفة في البيت الشعري دلالات صوفية عميقة تنتمي إلى المعجمي الديني:

● هيبه ادركت ووقر وسعادة: هذه المصطلحات هي مصطلحات صوفية بامتياز (الهيبة، الوقار، البسط والسعادة)، وهي تصف حال العارف عند "التجلي الروحي" أو لحظة الكشف؛ حيث يجمع قلبه بين الخوف والتعظيم (الهيبة والوقار) وبين الفرح بالوصول (السعادة).

¹ - عبد القادر العلمي، ديوان الملحن، مرجع سابق، ص 341.

• **يوم جات لعندي في قميص من حرير جديد**: لا يشير المحيي هنا إلى امرأة، بل يرمز إلى حلول النفحات الربانية أو الأنوار المحمدية على قلب الشاعر بعد طول مجاهدة وسهر. والقميص الحريري الجديد يرمز إلى الطهارة والصفاء المطلق لهذه الحقيقة الروحية التي تلح على السالك حلة من الجلال.

• **كبرق يلمع برعاده في غساق داج امظلم سود**: "الغساق الداج" هو رمز لظلمات النفس، الغفلة، أو عالم المادة البشري المحيط بالشاعر. وتجلي الأنوار الإلهية أو الشوق وسط هذه الغفلة يباغت الروح كالبرق الخاطف الذي يضيء الكون فجأة، حاملاً معه رعد الرهبة والهيبة الصوفية التي تهز كيان المريد وتوقظه من غفلته.

يصور البيت الشعري صدمة "الفتح الروحي"، وكأن الناظم كان يعيش في ظلام الحجب الدنيوية فانشقت وتمزقت هذه الحجب فجأة عند تجلي الأنوار "البرق"، الأمر الذي جعله يعيش لحظات من الخشوع الطاهر والابتهاج الداخلي في صورة هيبة ووقار وسعادة.

وبالمعاني الروحية نفسها يسترسل الشاعر في بلورة رؤيته لمفهوم السعادة التي يتوخاها، إذ نقف في البيت الرابع والثلاثين عند مفهوم "الفناء في المحبة" وهو أحد أعمق المقامات الصوفية، لتأمل البيت¹:

من كان في ازمام السعادة يوم تحضر وفاة امنيته يموت شهيد

يستهل الناظم البيت الشعري بعبارة "من كان في ازمام السعادة"، وهي جملة شرطية تتألف من أداة الشرط "من" وفعل الشرط "كان في زمام السعادة" وفعل الجواب في الشرط الثاني "يموت شهيد"،

ويريد الشاعر القول بأن من دخل في مقام السعادة الروحية ونال الرضا والقبول يصير متصلاً بالحقيقة المطلقة، وهي رغبة السالك الذي يبحث عن مشاهدة الأنوار القدسية، وحضور الوفاة هنا تحمل معنيين، معنى مجازي (الفناء) يفيد موت الشهوات والملذات الدنيوية التي تميل إليها النفس الأمارة بالسوء لتنتعش بذكر المحبوب. ومعنى حقيقي، لحظة خروج الروح المباغتة حيث تكون أمنية العارف الانتقال إلى الدار الآخرة وهو في حالة شوق إلى الجنة ولقاء ربه. وبأسلوب فني بارع يسقط العلمي صفة "الشهادة" في قوله "يموت شهيد" على شهيد العشق الإلهي، وهنا نستحضر ما ورد في المأثور الصوفي، من قتله الشوق والوجد لرب العالمين أو لرسوله صلى الله عليه وسلم، يعامل معنوايا كالشهيد لأنه بدل روحه ونفسه وفني عن الدنيا في سبيل هذا الحب الطاهر.

4-جدلية الحقيقة والمجاز في خطاب العشق

يُعدُّ "العشق" في ديوان الشيخ عبد القادر العلمي بنية لغوية وروحية معقدة تمتد بين الحقيقة والمجاز. ولتحديد الحد الفاصل بينهما، تطلبت من الدراسة تفكيك قصائد الديوان عبر مسارين نقديين:

4-1العشق "الحقيقي" عند الشيخ العلمي (الباطن)

في العرف الصوفي، "الحقيقة" تعني كل ما يتعلق بالذات الإلهية، والأنوار المحمدية، والديار المقدسة، بينما يعد العالم المادي هو المجاز.

¹ - عبد القادر العلمي، ديوان الملحن، مرجع سابق، ص 344.

• **الفناء المطلق:** التفسير الحقيقي لقصائد العلمي (مثل "طامو" أو "الساقى") يثبت أنه كان يسير على هدي أهل الصوفية؛ حيث يعبر بالحب البشري عن مواجد روحية حقيقية يعيشها في زاويته بمكناس على غرار ما تقدم من نماذج شعرية في قصائد العشاق.

• **الحقيقة المحمدية:** العشق هنا حقيقة ملموسة في وجدان الشاعر، تتجلى في شوقه الجارف لزيارة الروضة الشريفة أو طلب الفتح والكشف الروحي، من قبيل قوله في قصيدة الإدريسية¹:

حُرْمَةُ جَاهِ النَّبِيِّ وَحَمَزَةُ الْعَبَّاسِ وَالْكَعْبَةُ وَالْبَقِيعُ وَالْبَيْتُ الْمُقَدَّسُ

ومثل قوله توسلاً بالرسول صلى الله عليه وسلم في قصيدة جمهور الأولياء²:

أَرْسُولَ اللَّهِ يَا الشَّافِعَ فِي الْعُصَاثِ أَنْتَ لَهَا إِلَى اعْظَمَ وَأكْبَرَ دَاهَا

4-2- العشق "المجازي" في الديوان (الظاهر)

أما "المجاز" في شعر العلمي فهو استخدام القوالب الغزلية الحسية (المراة، الخمر، الكأس، الحراز) كأدوات وقناطر لغوية لتمرير تلك الحقائق الباطنية.

• **قنطرة التعبير:** الجسد الأنثوي، الحدود، والقد الممشوق كلها "مجازات" لتقريب المعاني القدسية السامية إلى عقول العامة الذين لا يدركون لغة التجريد الصوفي، وهو ما نجده حاضرا في الديوان مسطورا بلغة بسيطة يفهم معانيها عوام الناس ويتأثرون بها بما تأثير.

• **التقية الروحية:** استخدم العلمي المجاز كنوع من الغطاء اللغوي لحماية الأسرار الصوفية "الأذواق" من إنكار الفقهاء أو سوء فهم العوام.

تتيح لنا قراءة قصائد ديوان العلمي، القول أنه تمكن له الجمع بين المتناقضين، بين الحقيقة والمجاز وذلك من أجل التعبير عن مقامات وأحوال آمن بها وعبر عنها شعرا، ربما لما يخلفه الشعر - لا سيما الملاحون - من انطباع إيجابي لدى المريدين وغيرهم من محبي الشيخ والذين يفدون إلى زاويته العامرة بمكناس، كما أنه يدرك أن النفس البشرية تميل إلى هذه المزاوجة بين الحقيقة والمجاز في شعر يبدو للمتلقي العادي أنه غزل وتغني بالمفاتيح الأنثوية للمتغزل بهن.

غير أنه يمكن تفسير العشق عند العلمي إلى الحد الذي تصبح فيه الحبوبة "طامو" أو "زهور" مجرد مرآة تنعكس عليها الأنوار الإلهية. فالشاعر لا يرى في هذا المجاز (المراة) إلا تجلياً لصنعة الخالق وحسنه المطلق.

لذلك، فإن التفسير النقدي المنصف، يرى أن العلمي بدأ بالمجاز (لغة الغزل الدارجة) ليرتقي بالمتلقي إلى الحقيقة (العشق الإلهي)؛ فالأبيات تبدأ حسية وتنتهي دائماً إما بالاستغاثة بالله، أو بالصلاة على رسول الله ﷺ، مما يرجح كفة التفسير الصوفي الباطني على التفسير الحسي المادي.

¹ - عبد القادر العلمي، ديوان الملاحون، مرجع سابق، ص 89.

² - نفسه، ص 114.

والملاحظ أن الشيخ عبد القادر العلمي وظف آلية الانتقال المفاجئ من الغزل الحسي بمفاتيح المحبوبة إلى المديح النبوي أو التضرع الإلهي وهو ما يصطلح عليه نقدياً بـ "التخلص الصوفي" أو "الانعطاف الروحي"، ولا يكون هذا الانتقال اعتبارياً أو مجرد قفزة لغوية، بل يتم عبر آليات لسانية وبلاغية مدروسة تفكك الحجاب بين المجاز والحقيقة، عبر الآليات التالية :

1- آلية "الجمال المشتق" (التشابه والترقي البصري)

ينتقل الشاعر من وصف وجه المحبوبة (الخد، الجبين، الإشراف) إلى ذكر الرسول ﷺ باعتبار أن جمال المحبوبة ليس إلا قنطرة أو لمعة مشتقة من "الأنوار المحمدية" التي هي أصل الأنوار كلها في الفلسفة الصوفية إذ يبدأ بوصف ضياء وجه المحبوبة الذي يشبه الفجر أو البرق (مثل بيت "كبرق يلمع برعاده")، ثم يتخلص فجأة ليقول إن هذا الضياء يذكره بنور المصطفى ﷺ الذي أضاء الكون، فيتحول المجري اللفظي من التغزل بوجه امرأة إلى الصلاة على النور النبوي.

2- آلية "الحربة" (الرجوع الدائري للقرار الروحي)

في بنية الملحن، "الحربة" هي اللازمة الموسيقية والشعرية التي تتكرر بعد كل قسم، و يوظف الشيخ عبد القادر العلمي هذه البنية بذكاء؛ فبينما يغرق في "القسم" بوصف الهجر، والدموع، ومكابدة العشق العذري، يكسر هذا التدفق فجأة بالعودة إلى "الحربة" التي تحمل الصلاة على النبي أو الاستغفار. وعلى مستوى الأثر البلاغي، تعمل "الحربة" كصمام أمان روحي يذكر المستمع طوال الوقت بالخلفية الصوفية للقصيدة، وتحدث صدمة إيجابية للمتلقي تنقله من عالم المادة إلى عالم الروح بشكل متكرر ودائري.

3- آلية "الجناس والاشتراك اللفظي" (التورية الملحونة)

يستخدم الشيخ العلمي كلمات تحمل معنيين: معنى قريباً حسياً، ومعنى بعيداً صوفياً، ليمهد للانتقال المفاجئ. ومثال ذلك استخدام لفظ "الحضرة"؛ فقد يفهمها السامع في البداية على أنها مجلس الحبيبة وقربها، لكن الشاعر سرعان ما يقلب المعنى فجأة في الشطر الموالي لتصبح "الحضرة النبوية" أو "الحضرة الإلهية"، وكذا لفظ "الخمرة" و"الكأس"، حيث يبدأ بوصف مجالس الشراب (حسباً)، ثم يتخلص فجأة ليوضح أن الخمرة هي "خمرة المحبة والذكر" التي سقيها أهل بدر أو صحابة الرسول ﷺ.

4- آلية "الهدم والبناء" (الاعتراف والانكسار الفجائي)

في كثير من الأحيان، يعتمد العلمي إلى آلية المباغنة؛ حيث يمعن في الوصف الغزلي الحسي حتى يظن القارئ أنه أمام نص غنائي، ثم ينقلب على نفسه فجأة بعبارات التوبة والاستغفار والانكسار (مثل: يا فاحص القلوب أو صلوا على الهادي)، ليُشعر المتلقي بأن كل ما فات كان مجرد مجاز وتيه نفساني، وأن الملجأ الحقيقي والوحيد هو الجنب النبوي والذات الإلهية.

إن توظيف هذه الآليات اللفظية، تجعل قصائد العلمي عبارة عن لوحة مرسومة بـ "الحرير السري"؛ ظاهرها حديث مشوق عن امرأة اسمها "طامو" أو "البتول" وغيرها، وبمجرد تعرضها لـ "حرارة الوجد والشوق النبوي" في أواخر المقاطع، تختفي الصورة الحسية لتظهر الحقيقة الروحية الصوفية الخالصة.

ولتقريب القارئ من آليات التخلص الصوفي والانعطاف اللفظي التي ذكرناها أعلاه، نقدم قراءة تطبيقية لمقطع شعري من قصيدة البتول، يقول العلمي:

أَسْبَابُ حُمُقي وَتَمَحَّني مع اهْبالي .. ذَاتُ الشَّفَرِ الغَليْسِ والْحَدُّ المَشْعُولِ
اسْقَاتني من اَحْمَرها بكاس مالي .. وسَكَّرْتُ بُحْبُها وسَلَبْتُني لا حَوْل

وتتجلى الآليات البلاغية واللسانية التي ناقشناها في تفكيك هذا المقطع ونقله من الحسي إلى الصوفي في ما يلي:

أ- آلية "الجناس والاشتراك اللفظي" (التورية الملاحونة)

يستعمل الشيخ العلمي لفظين محوريين في هذا المقطع يحملان ظاهراً حسيّاً وباطناً صوفيّاً

- "الْحَدُّ المَشْعُولُ": "الظاهر الجسدي يوحى باحمرار وجنتي المرأة. أما الباطن الصوفي، فـ "الاشتعال" والنور والوهج هي صفات "التجلي الروحي" وأنوار المشاهدة القدسية التي تفاجئ السالك وتشعل قلبه وجداً ومحبة.
- "اسْقَاتني من اَحْمَرها بكاس مالي": لا يقصد الشاعر الشراب المحرم، بل يوظف مصطلح "الخمرة الكونية" الموروث عن عمر بن الفارض، وهي "خمرة المعرفة الإلهية"¹ أو نشوة القرب والذكر التي تملأ الكأس المعنوي للقلب (كاس مالي).

ب- آلية "الهدم والبناء" (خاصية الجنون والانكسار)

يتدرج العلمي في الأبيات مستعملاً غرض الغزل العذري لإبراز العجز البشري:

- العبارات الموظفة: أسباب حمقي، تمحاني، اهبالي، سلبتني لا حول.
- التأويل الصوفي للتحويل: يخلع الشاعر هنا صفة "الجنون" و"سلب الحول والقوة" ليعبر عن مقام الفناء وغياب العقل البشري أمام جلال وعظمة المحبوب، فالعشق الروحي هنا هدم كبرياء الشاعر الإنساني (لا حول)، ليبنى مقامه كمريد مستسلم بالكامل للنفحات الربانية، تماماً كما تذوب الهوية البشرية في حضرة القرب.

ج- آلية "الجمال المشتق" وعلاقتها باسم "البتول"

يمثل اختيار الشيخ العلمي اسم "البتول" في حد ذاته عنواناً وعصبا للقصيدة أكبر آليات التحويل اللفظي؛ فالبتول لغة هي المرأة المنقطعة عن الرجال العفيفة (وهي صفة ملازمة للسيدة مريم العذراء وسيدتنا فاطمة الزهراء رضي الله عنهما). وبدمج هذا اللفظ مع أوصاف العشق، يتضح للمتلقي أن الشاعر يتغزل بـ "الحقيقة الطاهرة العفيفة" المنزهة عن دنس المادة البشرية. فالجمال الموصوف في القصيدة مشتق من طهارة الغيب، والانتقال اللفظي في نهاية أقسام القصيدة نحو الاستغاثة بآل البيت والصلاة على النبي ﷺ يأتي ليؤكد أن هذه "البتول" ما هي إلا رمز للحضرة المحمدية أو المقامات الروحية الشريفة.

4 - البعد الثقافي للرمز الصوفي

تحدثت كتب كثيرة عن أسباب لجوء أهل التصوف إلى استعمال الرمز في أشعارهم، ومنها كتاب شرح ديوان ابن الفارض الذي عزا ذلك إلى هروب المتصوفة من اعتراضات المنكرين من الفقهاء والعلماء وذوي السلطة، مما يأخذ بظواهر الألفاظ ودلالاتها اللغوية دون النظر إلى المعاني، وقد يرمز لهؤلاء الفقهاء بلفظ "العذال والعذول" كناية عن الفقيه المعترض²، و لتمييز الدخلاء المزيفين والأدعياء والمنحرفين المنتحلين من أصحاب الأهواء والعقائد الباطنية، وفي ذلك يقول القشيري "يستعملون ألفاظاً فيما بينهم، قصدوا

¹ - إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ط 1، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، 1999، ص 488.

² - أنس القهوجي، بشار القهوجي، الرمز والرمزية في الشعر الصوفي، مجلة دراسات إسلامية، المجلد 17، العدد 2، سنة 2022، ص 67.

بها الكشف عن معانيها فيما بينهم، مبهمة على الأجانب، غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها...¹، وربما يلجأ المتصوفة إلى توظيف الرمز بداعي أن مفردات اللغة تضيق عن التعبير عن رؤاهم ورحابة معاني تجاربهم الروحية والذوقية، فالنفري يرى أنه "كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة"²، ولهذا لجأ الصوفي إلى الرمز لقصور اللغة عن التعبير التي تختص بالتعبير عن الأمور والأشياء المحسوسة عن المعاني الصوفية التي لا تدخل في نطاق المحسوس.

وبناء عليه، نجد الشيخ عبد القادر العلمي ينسج عباراته الشعرية من ألفاظ قد تبدو في ظاهرها واضحة بينة يفهمها عامة المتلقين، غير أن القراءة الفاحصة للنصوص لاسيما الغزلية/العشقية والتمعن في دلالتها العميقة تضعنا أمام نصوص ذات أبعاد روحية دينية وصوفية تمت صياغتها على شكل قصيدة شعرية تراعي البناء الفني للشعر المتعارف عليه بين النقاد. وتنتهي القراءة لهذه النصوص - من استهلاكها إلى خاتمتها - إلى الوقوف عند مجموعة من الألفاظ لها ظاهر لغوي وباطن ذوقي لا يظفر بإشارته ودلالته إلا المرید السالك طريق القوم، انطلاقاً من الصور البلاغية التي تشكلها هذه الألفاظ عن طريق خيال فياض مبدع، ولنا في النماذج التي درسناها سابقاً خير مثال.

إن المتأمل في ديوان الشيخ عبد القادر العلمي، الذي يندرج ضمن التراث الثقافي المغربي في شقه الشفهي، يدرك قيمة هذه التجربة الشعرية في مختلف مستوياتها، فعلى المستوى الإبداعي الفني تتميز النصوص الشعرية بطاقات شعرية وحسية تفاعلية تلامس عواطف المتلقي المغربي الذي يتماهى مع الدفقات الشعرية التي يعبر بها الشاعر عما يختلج في نفسه من معان يشترك فيها مع الحضور التي يتلقى الكلام الموهوب على حد قول أهل الاختصاص.

وعلى المستوى الروحي الوجداني، لجأ الشاعر إلى إنتاج أشعار في موضوعات محددة منها التصليات والمدائح والتوسل والتأمل والأدعية والحكم، وهي موضوعات كما يبدو ذات بعد ديني بين، تحيل إلى مدى تعلق الشاعر بالشعائر الدينية ومنها محبة الرسول صلى الله عليه وسلم، والصحابة، وأولياء الله الصالحين الذين يتوسل بهم رغبة في نيل رضاهم والتقرب إلى الله.

وعلى المستوى الاجتماعي، نقف على موضوع الشعر الغزلي/العشقي الذي خصص له ثلاثين قصيدة شعرية تفيض وجداً وصباةً وحباً غفياً ذا وقع مؤثر على أشجان المتلقي الشعبي لهذه القصائد الشعرية، سيما وأنها تغنى في مجالس الأُنس وبألحان طروبة، وما يدل على استحسان المستمعين لقصائد الغزل، العدد الكبير منها الذي يفوق باقي القصائد الشعرية الموجودة بين دفتي الديوان.

وإذا عدنا إلى إعادة قراءة نصوص الديوان قراءة ثقافية محاولة منا استحضار ما تضره من أنساق، انطلاقاً من تفكيك الجمل/العبارات الشعرية في القصائد، سنجد الشيخ عبد القادر العلمي يعبر عن أوضاع سياسية واقتصادية واجتماعية بلغة شعرية ظاهرها مجاز وباطنها حقائق مقلقة إبان الفترة التي عاشها الشاعر، إذ إنه عايش مجموعة من الأحداث الصعبة منها الأزمات الاقتصادية التي عرفها المغرب من جفاف ومجاعات وهجرات من البوادي نحو المدن، خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وأمام تدهور الأوضاع وعجز الحكام عن تلبية مطالب المحكومين لم يجد الشاعر بداً من اللجوء إلى الدين والتوسل طلباً لتغيير الأحوال، وكأن لسان حاله يقول إذا عجز الأحياء عن رد الحقوق إلى أهلها فإن التوجه إلى الأموات - من أولياء وصالحين - هو البديل الثقافي، لأنهم انتقلوا من دار الباطل والظلم إلى دار الحق والعدل، وهذه المنزلة تمنح الشاعر إمكانية التوسل بهم، لعل الميت أولى من الحي الذي سكت عن

1 - أبو القاسم القشيري، الرسالة القشيرية، مرجع سابق، ص 55.

2 - أحمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري، المواقف والمخاطبات، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997، ص 51-52.

الحق وتحلى عن الدور المنوط به، وهنا نستحضر معاناة الشاعر من ذوي النفوذ الذين سلبوا منه داره دون أن يمنعه أحد، بعدما "الشيخ كان وُكِّل بعض اللائذين به المظهرين له صدق الولاء من مسلمة بني إسرائيل، فعمد هذا الوكيل المذكور إلى الدار المذكورة وباعها بغير إذن المترجم، فلما شعر بذلك أقلقته وأنشد قصيدته المذكورة ثمّ التي يقول فيها: امشأت داري فحماكم يا رجال مكناس"¹، و هجرته إلى مراكش التي أقام بها مدة دامت عشرين عاما، ينجي الأولياء والصالحين ويهتدي بهديهم تقربا إلى الله تعالى، إلى أن تغيرت الظروف السياسية ليعود إلى داره بعد تدخل الأمير مولاي عبد الرحمان بن هشام، كل هذه الأسباب جعلت الشاعر يتمسك بالله ويلتمس الرضا والقبول من جمهور الأولياء لعله يحظى هو كذلك بالولاية، وقد نال ذلك بعد تحويل داره إلى زاوية وأصبح له مريدون وأتباع.

وهنا نستحضر المناسبات التي دفعت الشاعر إلى نظم قصائده، فتكشف لنا أوجه القبح التي تخفيها جمالية النصوص وبلاغتها حيث يتماهى المتلقي مع الإنشاد والسماع ويتلذذ بالعبارات الشعرية المرمزة دون أن يستوعب مرامي الشاعر، وفي هذا المقام نشير إلى القصائد الغزلية/ العشقية وتغني الشيخ العلمي بالمفاتيح الجسدية والحسية للمتغزل بمن على كثرتهن وكأننا أمام زير نساء، لكن ما تضمنه التجربة الشعرية الفنية الرقيقة هو كون الرجل "كان سيدا حصورا، لم يحتلم قط، ولا عرف معنى الالتذاذ، كما أخبر هو بذلك عن نفسه لا في صغره ولا في كبره"²، ولهذا كان للرمز وظيفة أساس في التجربة الزجلية الإبداعية اعتمدها الشيخ سيرا على منوال شعراء الطرق الصوفية وضاهى بها الفصحاء و"أخجل البلغاء وأودعها من الحكم والمواعظ والأمثال ما حير أولي الأبواب، وألزم المعاند الحجة"³. فالتغزل بالنساء يضمن عزوف العلمي عن الزواج إلى أن وافته المنية، لذا فكل الأسماء المتغزل بها تشكل رموزا توصل بها في قصائده لبلوغ حالة من التلذذ الحسي الذي يتأتى عن طريق الأذكار والصلوات.

خاتمة

توصلنا مما سبق إلى أننا بصدد تجربة شعرية زجلية متميزة لشاعر الملحون المغربي الشيخ عبد القادر العلمي صاحب الخطوة السامية في مجال نظم الشعر الملحون، ذلك أنه خلف إرثا شفويا مليئا بالحكم والأمثال المتداولة إلى يوم الناس هذا، فضلا عن أوراده وأذكاره التي لا تزال منتشرة بين مريديه ومحبيه في زوايته العامرة بمكناسة الزيتون. ولهذا فإن المقصود من العشق الوارد في قصائده الغزلية بالديوان مجرد تشكيل رمزي لا يفيد ما قد يفهمه المتلقي العادي على وجه الحقيقة، وإنما هو تعبير صادق عن عشق إلهي يتطلع الشاعر إلى بلوغه وتحقيق القرب من الحضرة الإلهية، التي ترنو إليها أفئدة المحبين الطامحين إلى بلوغ الوصال والتعلق بأهداب العرش والسقيا من الحوض النبوي الشريف الذي لا يظما من ورد منه غرفة أبدا.

¹ - عبد الرحمان بن زيدان، إتحاف أعلام الناس بجمال أخبار حاضرة مكناس، تحقيق الدكتور علي عمر، الجزء الخامس، مكتبة الثقافة الدينية، الطبعة الأولى، 2008، ص 417

² - عبد الرحمن بن زيدان، إتحاف أعلام الناس بجمال أخبار حاضرة مكناس، مرجع سابق، ص 402.

³ - نفسه، ص 404.