الكتابة الصوفية عند الشـــيخ التراد بـــن العـباس
ديوان (نيل المراد) نموذجا

شيخنا ولد إدوم
طالب دكتوراه: مكونة النص والمناهج
كلية الآداب، جامعة انواكشوط العصرية

خلف الشيخ التراد بن العباس تراثا فكريا وأدبيا تنوعت أشكال التعبير عنه، وتعددت مصادر المعرفة فيه وجنح في أغلبه إلى التنظير والمناظرة والتأصيل، واجترح من خلال ذلك سبيلا جمعت بين الترقي بمنازل التصوف إلى درجات الفناء في الله والإحاطة بكونه وعرشه، وبين الاعتصام بالعقيدة السلفية إلى حد التماس مع القول بالتفويض والتعطيل في ذات الله وصفاته، ومشى إلى ذلك على بساط من القول راتقا ما يفصل فضاءات الأدب عن فيوضات التصوف، شغوفا بهتك الحجب بينهما. فجمعت كتابته بذينك الأدبَ شعرَه ونثرَه والتصوفَ، وجعلت منهما رحيقين يرشحان من مشكاة لغوية واحدة، يلجان بالمعنى معارج لا تفتأ تنفخ في طينة المبنى لينفلق تعبيرا دقيقا عن الأشياء والأفكار والكون والمطلق والله.

وفي الفقرات التالية نحاول أن نسلط بعض الضوء على جوانب من ذلك التراث منشغلين بالدرجة الأولى بأوجهه المرتبطة بنقاط التماس أو التداخل بين الكتابة من حيث هي خطاب صوفي، ومن حيث هي جنيس أدبي، محاولين رصد مساق ذاك التداخل، وقياس مدى سعة الانطباق الراشح منهما.

وسيتركز سعينا في هذه المرحلة على قراءة سريعة لديوانه الشعري المسمى "نيل المراد للشيخ التراد" على أن نتبعه، في مرحلة لاحقة، بدراسة نصوص نثرية اخترنا منها أربعة حسبناها تمثل، إلى جانب الديوان، أنموذجا كافيا للتعريف بما خلفه الشيخ التراد في مجال الأدب والفكر والعقيدة والتصوف.

وقد اقتصرنا في دراسة الديوان على الأبعاد الأدبية، والوسائل الفنية المستغلة وتقنياتها وطاقاتها ومميزاتها الذاتية والاتجاهات التي امتاح منها الشيخ التراد شعريته.

ولأن إنتاج الشيخ التراد يطال مختلف العلوم والفنون ويغرف من معظم بحور المعرفة، فإن دراسته تتطلب أيضا سعة الاطلاع وشمولية النظر وهو ما نجزم بافتقارنا الواضح إليه، ويزيد من ذلك أن

الكتابة عن الشيخ التراد قليلة بدرجة لا تعين الباحث ولا تغنيه عن اللجوء إلى الروايات الشفوية والمعلومات الظنية غير الموثقة مما يعرض البحث إلى شبهة التعجل والارتجال وضعف مصداقية المعلومات، وتلك كلها صعوبات يتعين الإقرار بها والإذعان لما تقتضيه من نقص وقصور.

1. من هو الشيخ التراد بن العباس؟

هو محمد فاضل بن العباس بن الشيخ الحضرمي بن الشيخ محمد فاضل، الملقب بالتراد ورغم شهرة جده الشيخ الحضرمي وجد والده الشيخ محمد فاضل، فإننا لم نجد لوالده العباس، فيما بين أيدينا من النصوص، ما يعرف بشخصيته، لا من حيث نشأته وحياته، ولا من حيث تاريخ ميلاده أو تاريخ وفاته، حتى إن الشيخ التراد نفسه قد خص عائلته بمؤلف[1] لم يتحدث عنه على الإطلاق، وعلى ذلك أيضا درج حفيده محمد فاضل بن الشيخ المحفوظ في تقديمه لـ"ديوان نيل المراد" إذ لم يتحدث بكلمة واحدة عنه، مع أنه تحدث عن جده الشيخ محمد فاضل، وعن أعمامه وأمه وأخواله[2].

ولد الشيخ التراد في السابع والعشرين من رجب سنة أربع وثلاثمائة وألف (1304) من هجرته صلى الله عليه وسلم، الموافق لسنة سبع وثمانين وثمان مائة وألف (1887) ميلادية، في ضواحي مدينة النعمة، بالحوض الشرقي.

وتربى، خارج عشيرته، بين أخواله وأخوال أمه في منطقة ارقيبة[3]، وكانت عنده لأخواله مكانة أثيرة، عبر عنها، أكثر من مرة، من ذلك قوله عنهم" هم أخوالي وأصهاري[4] وأنصاري، وحق لي أن يكون بهم تبجحي وافتخاري، فقد أحسن الله علي بهم من صغري وفي كبري، فلست أنسى لهم ذلك إن شاء الله مدة عمري"، ومن ذلك أيضا أنه حين تحدث في "كشف الأستار"[5] عن أخواله، خص

---

[1] – كشف الأستار عن شرف آل اجيه للمختار، كتاب من تأليف الشيخ التراد مخطوط، بحوزتنا نسخة منه مخطوطة

[2] . انظر الصفحتين 7و8 من ديوان نيل المراد، الطبعة الأولى الصدرة عن دار الرضوان لإحياء التراث.

[3] . الحوض الغربي حاليا.

[4] . ما لدينا من معلومات لا يسمح لنا بتأكيد ذلك إلا إذا كان الأمر متعلقا بخؤولة لهم مع إحدى زوجاته، ذلك أن زوجه الأولى التي أنجب منها ولديه الشيخ سعد أبيه والشيخ المحفوظ وأختهما كانت بالفعل من منطقة ارقيبة، لكنها من قبيلة أخرى أما زوجاته الأخريات فكن من منطقة الحوض الشرقي فيما نعلم، وليس لدينا ما يفيد خلاف ذلك..

[5] . مرجع سابق

جهة أمه، فعرف بها وبأبيها وأمها، ثم عرف بأم جده لأمه، ولم يتحدث عن أخواله لأبيه إلا لماما، وعندما عرض لأم جده الشيخ الحضرمي قال عن أهلها" بلغني أنهم يدّعون الشرف، ولم أبحث عن ذلك"[1] مما يؤكد سيطرة تأثير أخواله عليه واعتنائه بهم.

وتؤكد الروايات أن الشيخ التراد لم يتلق التعليم من غير خاله[2]، وأنه درس عليه القرءان الكريم، وأجازه في قراءة نافع[3].

ونقلت عن حفيده أحمدو بن الشيخ سعد أبيه أن خاله هذا أجازه بالسبع[4]، وأبلغني محمد الحسن بن سيدي محمد الملقب ازيدّبيه[5] أن والده سيدي محمد[6] أعلمه بما يفيد أن الشيخ التراد كان مجازا بالقراءات السبع.

وإذا ثبت ذلك يكون من القلائل، الذين كانت لديهم، في تلك الفترة، الإجازة بالقراءات السبع، في الحوض.

مع أننا لم نتمكن من الاطلاع على سنده ولا على من شاهده، ولم نتوصل كذلك إلى ما يؤكد أنه قد أجاز أحدا بالسبع.

كذلك لم نطلع على طبيعة المتون الأخرى التي قرأها على خاله، وقد اكتفى مقدم "ديوان نيل المراد"[7] بالإشارة إلى أنه قرأ على خاله "كل العلوم، من عقيدة وفقه، ونحو وبيان وبديع، وسيرة ولغة"[8].

---

[1] – كشف الأستار عن شرف آل اجيه المختار، ص 46، مصدر سابق.

2. محمد المختار بن امباله.

[3] . هكذا أورده مقدم" ديوان نيل المراد للشيخ التراد.

[4] – أحمدو بن الشيخ سعدأبيه، حفيد الشيخ التراد، تخرج من جامعة نواكشوط بداية التسعينيات مجازى، وكان موضوع رسالة تخرجه حول الشيخ التراد، ويعمل الآن موظفا بالجمعية الوطنية، وقد زودني مشكورا بأغلب نصوص الشيخ التراد التي اعتمدت عليها في هذا البحث.

[5] – الأستاذ محمد الحسن بن سيدي محمد الملقب إزيدبيه، عالم غزير المعرفة وشاعر متمكن، وشيخ محظرة القويسي يجيز بالسبع والعشر، له مؤلفات عديدة في علوم القرءان، خاصة في مجال القراءات، منها "النبراس" في الخلاف بين قالون وحفص و" الخل الأثير" في الخلاف بين حفص وابن كثير، و"التكميل " في الخلاف بين شعبة وحفص.

[6] . عالم ورع كان قاضي "حلة " أهل الشيخ الحضرمي وشيخ محظرتها، توفي سنة 1967 م ودفن في بلدة "بيربافا"

[7] . مرجع سابق

[8] . "ديوان نيل المراد " مرجع سابق. ص 8

بيد أن مراجعة ما خلفه من آثار مكتوبة شعرا ونثرا تنبئ عن اطلاع واسع على أهم المتون المعتمدة في عصره، وعن عمق علاقاته بها، وعن قدرته على استنباط الأحكام والآراء والاستشهاد منها.

ولقد تمكنت من إحصاء ما يزيد على ثلاثمائة إحالة على أكثر من مائتي كتاب في مختلف الفنون والعصور، وما أحسب أنها تمثل نصف إحالاته أو عدد الكتب المحال إليها، وحاولت أيضا تتبع قائمة الرجال الذين ذكرهم في متونه آخذا عنهم أو آخذا عليهم، أو منا قشا آراءهم، فأحصيت منهم عددا زاد على خمسمائة رجل، يتوزعون على جميع مرا حل تاريخ الإسلام، ويمثلون معظم أقاليمه، وفي معظم الاتجاهات الفكرية والمذاهب الفقهية، وفي مختلف الفنون، بذكاء جلي وأمانة علمية رصينة، وقدرة جيدة على استظهار النصوص والإفادة من مضامينها، وتقليب أوجهها، بأسلوب لغوي متين وطريقة منطقية محكمة.

توفي الشيخ التراد، رحمه الله، في مدينة دكار عاصمة جمهورية السنغال، أثناء عودته من الحج، في اليوم السابع عشر من شهر محرم سنة خمس وستين وثلاثمائة وألف (1304 . 1365) من هجرته صلى الله عليه وسلم، الموافق لسنة خمس وأربعين وتسعمائة وألف (1945) ميلادية، عن عمر بلغ تسعة وخمسين عاما، ودفن في دكار بمرقد ذي معالم بسيطة[1].

2-طريق الشيخ التراد بن العباس إلى الطريقة

سنتجاوز الحديث عن التصوف من حيث هو طرق وتاريخ وفكر، متكلين على أن كثيرا من البحوث قد كفتنا هذه المهمة، ومتذرعين بان مقامنا لا يمنحنا من فسحة الوقت والجهد ما يفي بمتطلبات الخوض في هذا اليم الشاسع، وان كنا سنعود إلى موضوعه في فقرات لاحقة.

وسنكتفي بعرض بعض النتائج التي يمكنها أن تعيننا على تمثل السياق التاريخي والثقافي الذي كتب فيه الشيخ التراد، وعلى فهم بعض القضايا والتوجهات التي عبر عنها.

لقد تبوأ التصوف مكانة فاعلة في المشهد الشنقيطي في القرنين الثالث عشر والرابع عشر الهجريين، وأصبح العمق الروحي للدين الإسلامي لدى العديد من علماء تلك الفترة، بدرجة قلّ معها أن نجد عالما أو متعلما إلا وله صلة انتساب له، وازدادت طرقه اقترابا من الواقع ومقتضياته. وساهم المتصوفة، من خلال الممارسة التطبيقية للعلوم الصوفية، وخلال استخدام نفوذهم المتزايد،

[1] . أوصى بأن يدفن في قبر بسيط وله في هذا المعنى بيتان من الشعر في ديوانه

في تخفيف تأثيرات الواقع الذي كانت البلاد تعيش معه حالة من التناقض الجلي، فمن جهة كانت البلاد تشهد نهضة معرفية وحراكا تعليميا غير مسبوق، ومن جهة أخرى كانت تخضع برمتها لسلطان (السيبة) لمحشوة بالفوضى وانعدام الأمن للأفراد والممتلكات.

وكان لبعض المتصوفة واتباعهم دور معتبر، في مواجهة الاستعمار العسكري والثقافي، وصل في بعض مستوياته إلى المقاومة المسلحة، وهو دور يكاد يكون مخالفا لتاريخ الطرق الصوفية ومنهجها.

وقد عرفت البلاد عدة مدارس صوفية ناهزت السبع[1]، بيد أن ثلاثا منها، التجانية والقادرية والشاذلية هي التي انتشرت وما يزال يجري تأثيرها حتى يومنا هذا[2].

وتعد الفاضلية[3] من شعب القادرية، وقد عدها المختار بن حامدن أحد فروع الغظفية دون أن نتبين مسوغات قوله بذلك.

وقد انتشر هذا الفرع وتمددت أغصانه على أيدي الشيخ محمد فاضل بن مامين وأبنائه الذين توزعوا في أرجاء البلاد وكان لكل منهم مجال فسيح من النفوذ والحظوة.

وأخذ الشيخ التراد الطريقة الفاضلية من عمه الشيخ سعد بوه، وعاد بها إلى منطقة الشرق في وقت كانت تخضع لنفوذ متزايد للفرنسيين رغم استمرار مقاومة مسلحة تكاد تلفظ أنفاسها الأخيرة، بالإضافة إلى توترات اجتماعية وأمنية تتغذى على نقاشات حادة بين بعض المراجع الصوفية وبعض فقهاء المنطقة، أدت في بعض الأحيان إلى مواجهات مسلحة، ربما كان للاستعمار الفرنسي دور في تأجيجها.

ولم يكن الوضع الخاص بقبيلة الشيخ التراد إلا جزء من الوضع المحلي العام، يتعلق جانب منه بتنظيم العلاقات الداخلية بين أفراد المجموعة، من حيث تقاسم النفوذ والسلطة والامتيازات، ويتعلق جانبه الآخر بعلاقاتها مع القبائل التي تساكنها، وتتنافس معها على النجعة والماء والنفوذ، لذلك كان على الشيخ التراد أن يأخذ ذلك في الحسبان، حين اقفل عائدا من عند شيخه، فعودته ستفتح

---

[1] . المختار بن حامدون / الحياة الثقافية، ص 124

[2] _ جمال ولد الحسن: الأدب الشنقيطي في القرن الثالث عشر / دراسة في وصف الأساليب

[3] . نسبة إلى الشيخ محمد فاضل بن مامين

بابا من التجاذب داخل خريطة النفوذ على المستويين الداخلي والخارجي، ووعيا منه بتلك المقتضيات قرر أن يبقى خارج المنطقة زمنا مختارا.

وحين عاد أنشأ لنفسه تجمعا مستقلا[1]، سمح له الفرنسيون بأن يفتح "كناشا" خاصا به يسجل فيه من جاءه طالبا مكاتبته، وقد سبب ذلك اعتراضا من شيوخ مجموعات قبلية خشية استقطاب منتسبيهم، ولأنه بذلك بدأ يجمع بين السلطتين الروحية والسياسية، ويسعى لتكون له مكانة معتبرة على مستوى مجموعته، وعلى مستوى محيطة الجهوي والوطني والإقليمي.

سلسلته الصوفية:

لخص الشيخ التراد سلسلة طريقته في بيتين قال فيهما:

طريقتنا سعدية[2] فاضلية[3] إلى ابن عطاء الله[7] تنمى إلى الجيلي[8]

جنيدية[4] كرخية[5] علوية[6] إلى خاتم الأنبياء[9] ذي الجود والنيل

وكما يتضح من البيتين فإنه لم يقدم سندا متصلا لسلسلة طريقته الصوفية، بل إن السلسلة قد قفزت بعد الشيخ محمد فاضل إلى ابن عطاء الله[10] دون أن نعرف من الذي أخذ عنه الشيخ محمد

---

[1] . الواقع أنه بنى تجمعين، الأول يسمى مميل والثاني آغوينيت، رحل عن أولهما واستقر بالثاني

[2] . نسبة إلى شيخه وعمه الشيخ سعد أبيه بن الشيخ محمد فاضل

[3] . نسبة إلى جده الشيخ محمد فاضل بن مامين

[4] . نسبة إلى أبي القاسم الجنيد بن محمد بن الجنيد النهاوندي الأصل، البغدادي القواريري، وروى السيوطي أن الجنيد أخذ الطريقة من يد خاله السري السقطي الذي أخذها من يد الإمام معروف الكرخي.

[5] . العارف بالله معروف بن الفيرزان الكرخي رضي الله عنه من أكابر القوم العارفين، الزاهد الذي انتهت إليه رئاسة الطريق، خليفة القطب أبو سليمان داود الطائي المعروف.

[6] . نسبة إلى علي بن أبي طالب كرم الله وجهه.

[7] . نسبة إلى ابن عطاء الله الصوفي الناسك المعروف

[8] . نسبة إلى شيخ الإسلام أبو محمد محي الدين عبد القادر وهو شيخ الطريقة القادرية التي عمّ ذكرها في الآفاق، وإليه ينتسب مشايخ هذه الطريقة

[9] . نسبة إلى النبي العربي الأمي محمد بن عبد الله صلى الله عليه وسلم.

[10] . المذكور سابقا

فاضل. إلا إذا خذنا مذهب عمه الشيخ ماء العنينين في أن السلسلة الفاضلية تقوم على مسلسل الآباء، بحيث نستطيع من خلال ذلك أن نتبع سلسلة للشيخ التراد وفق شجرة نسبه.

لكن الشيخ التراد شكك في دقة ما ذهب إليه الشيخ ماء العينين، واعتبر أن ما ذكره من أخذ يحي الصغير عن أبيه إنما هو من جهة سند العلم، لأن من المؤكد أخذه سند الطريقة عن زروق، ثم حاول التوفيق بين القول بالأخذ من الآباء ومن غيرهم، فاعتبر أن السند الأول (عبر تسلسل الآباء) قد يكون سندا في الطريقة من وجه، والسند الثاني الذي يتصل بزروق[1] هو سند في الطريقة أيضا من وجه آخر.

وإذا كان ذلك كذلك يصبح الحديث عن مزج الفاضلية بين القادرية والشاذلية أمرا مفهوما، لا من الوجه الذي ذهب إليه المختار بن حامدن بربط الفاضلية بالشعبة الغظفية، وإنما قبل ذلك بأخذها عن أحمد زروق[2] الشاذلي، والسيوطي[3] القادري.

لقد تفرغ الشيخ التراد لطريقته وكرس لها حياته تعريفا بها ودفاعا عنها ودعوة إليها، وتجسيدا لقيمها وترسيخا لنهجها، واتخذ الشعر العربي الفصيح أداته التعبيرية الأولى، فكان أن ترك ديوانا شعريا ضخما بوأه للارتقاء إلى دائرة نخبة شعراء الصوفية في هذه البلاد.

فما هي حقيقة هذا الديوان ومشمولاته؟

مدخل إلى الديوان

صدر هذا الديوان في طبعته الأولى عن دار الرضوان للنشر وإحياء التراث دون تحديد تاريخ للنشر، وقد اشتمل على تقديم يعرف بالشاعر وينير بعض جوانب شعره، وهذا التقديم، على أهميته؛ اتبع نبرة تمجيدية لا تخلو أحيانا-في نظرنا-من الإطراء المبالغ فيه، خاصة عند إصدار الأحكام النقدية، فضلا عن خلوه من الهوامش التي توضح الغامض من النص، وتنير روايات المحقق التي

---

[1] . شهاب الدين أبو الفضل أحمد بن أحمد بن محمد بن عيسى البرنسي (من قبيلة البرانس الزناتية بضواحي تازا) الفاسي المالكي، الشهير بزروق، الفقيه، والمحدث، والعلامة الصوفي (846 . 899 هـ / 1442 . 1493 م).

[2] . ذكر سابقا.

[3] . عبد الرحمن بن الكمال أبي بكر بن محمد سابق الدين خن الخضيري الأسيوطي المشهور باسم جلال الدين السيوطي، (القاهرة 849 هـ/1445 م- القاهرة 911 هـ/1505 م) من كبار علماء المسلمين.

يعتمد عليها، هذا فضلا عن بعض الأخطاء التي تظهر بين الفينة والأخرى بدرجة قد تغير المعنى وتفقده قيمته الفنية.

والديوان، من النظرة الأولى، ديوان ضخم يركز على الموضوعات الدينية، وقد نال التصوف القسم الأكبر فيه؛ وذلك لأن جل الأغراض الشعرية التي تضمنها متصلة به، فهو في غزله يستلهم معجم الغزل ومفاهيم الحب والعشق ولكن المعشوق هو الله جل جلاله، وهو عندما يمدح فإن المدح مخصص للرسول صلى الله عليه وسلم، أو لكبار أشياخه من المتصوفة الذين أوصلوه إلى مراتب التصوف والحب والحقيقة...يقول[1] (الطويل):

لقاء رسول الله أحلى من الشهد ... لدي وأشهى من سنا جنة الخلد
ولشهى لعمري من لقائي بضة ... عروبا على طول التفرق والصد
ولم لا ولولا طه ما كان طالبا ... جنانا ولا خودا ولا ذيق من شهد

فحب رسول الله -صلى الله عليه وسلم-فوق كل حب وعشقه فوق كل عشق.

ويقول[2] (الطويل):

تعالوا إلى كاس سقاني بها سعد ... وليس لها ساق قبيل ولا بعد
هي الأمن من كل المكاره والبلا ... إذا ما وعيد الله أنجز والوعد

وفي هذه الأبيات يوضح منزلة شيخه سعد أبيه التي تسمو على كل مرتبة فهو المحبوب والمعشوق؛ لأنه يوصل إلى الحقيقة والشريعة.

ويقول[3]: الطويل

فما أنا من ليلى وأسماء ذا وجد ... ولكنما وجدي بسعد الورى سعدي
فلا زال يسقينا كؤوس معارف ... ولا زال يهدينا كما كان قد يهدي

---

[1]-الديوان، ص:29.

[2]- نفسه:29

[3]-نفسه:29.

وفي هذه الأبيات يتبرأ من الحب المادي والوجد المنقطع الزائل ليصل إلى حب شيخه الشيخ سعد أبيه الذي سقاه العلم والمعرفة.

إلى داخل الديوان

وسعيا إلى حشد أسباب الوصف الكاشف لما ينبني عليه شعر هذا الديوان من ظواهر فنية مختلفة، اخترنا أن نستنطقه انطلاقا من مقاربة أسلوبية تستفيد من معطيات علم الإحصاء وما يوفره من مؤشرات دالة، دون أن تلزمنا بالوقوف عند مستوى الدراسة الشكلية التي تعزل الديوان عن سياقاته وفضاءاته التي تكون فيها.

إنما سننطلق منها كمرحلة وصفية ترصد الظواهر الشكلية وتتعرف عليها، وتعتمد الجداول وتحدد النسب، قبل أن توصلنا هذه المرحلة إلى الاختيارات الأسلوبية والدلالية المتبعة، ونقف على الصورة الشعرية، ونقيس من خلالها درجة وطبيعة التخيل، ووظيفة اللغة استنادا إلى معطيات مادية، مع رصد طريقة استغلال الإيقاع في النص للإيقاع بالمتلقي، وطبيعة البحور، ونوع القوافي.

في بناء النص

قبل أن نصف بنية النص في الديوان ونحدد معالمها نود أن نشير إلى أن النقاد العرب اعتبروا أن نوعين من البنيات تقاسمت الشعر العربي منذ امرئ القيس وحتى العصر الحديث هما:

-البنية المركبة: وتتميز معماريتها بتعدد الألوان النفسية، وبطول النفس، وتنوع الأغراض، والبدء بالمقدمات الطللية والتشبيب بالمرأة.

يقول ابن رشيق[1]:" قال الحاتمي: من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم، متصلاً به، غير منفصل منه، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه، وتعفي معالم جمال".

البنية البسيطة: وتتميز بأحادية الموضوع، ووحدة الغرض والابتعاد عن المقدمات الطللية والغزلية.

وقد شاعت في الشعر العربي إثر ما عرفه العرب من تحولات جذرية في مختلف مناحي الحياة الثقافية والفنية ومنها الشعر، فقد تحولت الذائقة الشعرية عند العرب وأصبحوا يميلون إلى القصائد البسيطة.

---

[1]- العمدة في محاسن الشعر وآدابه - (1 / 149

ولو تأملنا نصوص الديوان لوجدنا أن النصوص الشعرية قصيرة نسبيا فالنصوص التي تزيد على ثلاثين بيتا تعد على رؤوس الأصابع، بينما المقطوعات والنتف تكاد تكون هي السمة الغالبة على الديوان. ويغلب على هذه النصوص أن تتحدث عن موضوع واحد، لا تتنوع فيه الأغراض، بل الشاعر يتحدث -غالبا- عن الموضوع حديثا مباشرا دون مقدمات غزلية أو بكاء على الطلول والدمن.

لا ترتبط بنية القصيدة في الديوان ارتباطا تتنامى فيه الفكرة وتعمق، ولكنها ترتبط عن طريق التداعي الحر؛ مما يجعل النص أحيانا غير محكم الترابط.

- تختم القصيدة -غالبا- ببيت يصلي فيه على النبي -صلى الله عليه وسلم، وهي سنة شعرية عند الشعراء الشناقطة الذين ارتبط شعرهم بالموضوعات الدينية[1]، يقول: في خاتمة قصيدة[2] يستنكر فيها ما يلاقيه من حسد واستنكار من بعض الناس: الكامل:

فمن الإله على النبي وصحبه والوارثين صلاته وترحم

والحقيقة أن كل القصائد الطويلة قد التزمت هذا السنن الشعري الذي يختم بالصلاة على المصطفى وبالدعاء له.

ولو أردنا أن نفسر اختيار الشاعر لهذا النمط البسيط من البنية، لقلنا إنه ليس اختيارا فنيا وسبيلا نقديا، بقدر ما هو استجابة لفلسفة أهل الصوفية الذين ينزعون إلى البساطة والتقشف، ويميلون إلى الوحدة والتوحيد، ويرفضون التعدد.

ونحن لا نريد أن نفسر المسألة انطلاقا من أحد العوامل السابقة، ولكننا نعتقد أنها متعاضدة جميعها تقف وراء شعراء التصوف في اختيار البنية البسيطة التي تتماهى وتتوحد مع فلسفة الوحدة المنغرسة في أعماق نفوسهم.

وهذا هو نفس التصور الذي أوحت لنا به معايشة هذا الديوان الذي غلبت عليه هذه البنية البسيطة.

---

[1]-انظر ديوان مولود بن الجواد اليعقوبي، تحقيق العلامة محمد الحسن ولد أحمد الخديم، صادر عن، فتكاد هذه الظاهرة أن تكون لازمة من لوازم بنيته الفنية.

[2]- الديوان ص:45.

المعجم

نقصد بهذه النقطة الوقوف على المكونات المعمارية للجملة في الديوان، أي الدوال التي اختارها الشاعر للتعبير عن انفعالاته، هل حسن اختياره واستطاع أن يختار الألفاظ المناسبة؟

وإشكال اللفظ واختياره من إشكالات النقد الأدبي القديمة الجديدة التي ناقشها النقاد وكانت سببا في الحكم على جودة الشعر أو رداءته، ولو عدنا إلى الديوان لوجدنا أن السجل المعجمي الديني الصوفي هو المعجم المسيطر على الديوان فكل السجلات المعجمية الأخرى متصلة به، فسجل الغزل خارج عن دلالته التي عهدناها، التشبيب بالنساء كما يقول ابن رشيق، فقد عدل به عن دلالاته التي تصور الهوس بالمحبوب كما فعل شعراء الصوفية من قبله ،إذ اتخذوا من الغزل ومعانيه وسيلة من وسائل التفاني في الحب النبوي والإلهي، وهو ما نجده في هذا الديوان، يقول[1]: الطويل

تمايلت للأذكار شوقا لخالقي وما لي لذكر الغانيات تمايل

ولا لوم في شوق إذا كان ذاكرا أمين محب للمهيمن واصل

ففي هذين البيتين نلاحظ أن سجل الغزل المعجمي: تمايلت، شوق، الغانيات، قد تحول وانزاح ليعبر عن التعلق بالأذكار والأوراد الموصلة إلى الحقيقة.

ويقول[2]: الرجز:

هيللتي يا قرة العينين إني أحبك بدون مين

أنيستي أنت فلا الكواعب أنسي بها كمن لها يداعب

مطربتي أنت فلا المزامر تطربني كمن لها يسامر

وهذه الظاهرة بارزة في الديوان، وهي من أهم ما يميز معجمه ويؤكد اطلاعه على مدونة الشعر الصوفي. والنصوص التي وقعت فيها هذه الظاهرة الأسلوبية على مستوى المعجم متنوعة ومتعددة يمكن الرجوع إليها في الديوان، يقول[3]: الكامل

---

[1]– الديوان، ص:43.

[2]– نفسه:70.

[3]–نفسه:22.

ولتتخذ حبرا خليلا عارفا فهو الذي تنمى إليه بخلته
واجعل إلى المولى اشتياقك لا تكن مثل المشوق بهنده وبميته
ما ساد باكي مقلة هاطلة هاج الغزال له الغرام بمقلته
صبا مشوقا بالحسان متيما سكران من عود براحة قينته
بل إنما حاز السيادة من غد هيمانه في الله طالب وصلته

أما إذا نظرنا إلى المعجم من زاوية أخرى هي زاوية الغرابة والحوشية، فإننا لا نجد في الديوان ألفاظا غريبة ولا حوشية، فكل ألفاظ الديوان سهلة متداولة تبلغ أحيانا درجة من البساطة يجعلها تنزع إلى الوظيفة الإبلاغية أكثر من الوظيفة الشعرية أو الانفعالية، ويدفع بنا إلى تصنيف الشاعر ضمن شعراء المدرسة المتدينة التي تتعالى على الشعر الصرف، وتعده نوعا من الهزل الذي لا ينبغي للسادة الفضلاء، بالرغم من أن شعراء القرن الثالث عشر الهجري من الشناقطة قد اقتنعوا بالشعر، وأقنعوا الناس بوظيفته الجمالية التأثيرية.

الصورة

الصورة في الشعر مثل اللون في الرسم تضفي على الشعر جمالا، وتسهم في إحداث التخييل الذي عده النقاد عاملا حاسما في تحديد ماهية الشعر، ولا يمكن أن تتحقق وظيفته الشعرية التأثيرية إلا بتوافر مجموعة من القيم والمبادئ الفنية، وتأتي الصورة في التراث النقدي الإنساني في صدارة هذه العناصر.

ولو أردنا أن ننظر إلى الصورة بشكل أكثر تفصيلا لوجدنا أن النقد الأدبي، في مستوى من من مستويات تطوره، يطلق مصطلح الصورة على التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز المرسل، وأن الاستعارة-ربما – أكثر هذه الأصناف شعرية، لأنها أكثرها تجريدا وخيالية[1].

وإذا كانت الصورة الشعرية هي بهذه المنزلة، فكيف تجلت في ديوان الشيخ التراد؟ وما مصادرها التي اعتمدت عليها؟ وكيف وظفها في صباغة لوحاته الشعرية؟

قد يتوقع من شاعر صوفي أن تكون صوره الشعرية مكثفة، يغرق صاحبها في التخيل ويبالغ فيه؛ لما في فلسفة التصوف من ميل إلى المجردات، وبعد عن الماديات والمحسوسات التي هي زائلة.

---

[1]-انظر فن الشعر لأرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي

فكيف تجلت الصورة في ديوان الرجل؟ وما مقوماتها الفنية؟

لو عدنا إلى الديوان نستنطقه لوجدنا نماذج من الصور الشعرية يغلب عليها الاستعارة، ويقل فيها التشبيه والمجاز المرسل، يقول[1]: الطويل

جزى الله بالإحسان سعدا[2] فإنه سقانا كؤوسا لا يمل شرابها

جزى الله بالإحسان من كان ساقيا لأرواحنا حتى أبين حجابها

ففي هذين البيتين نجد أن الشاعر يستغل آلية الاستعارة ليعبر تعبيرا تخيليا عن حقيقة التصوف والتربية الصوفية، فالتصوف -بالرغم من طبيعته المعنوية-كؤوس تجرع ولا يمل شرابها، وذلك حتى يقرب حقيقة التصوف إلى المتلقي ويحببه إليه عن طريق الصورة التي يمكن أن تحسن صورة الشيء في ذهن المتلقي أو تقبحه.

والسقيا تكون للروح وليس للأبدان على سبيل الاستعارة المكنية، فقد شبه الأرواح بما يشرب كالدواب بجامع الانتفاع بينهما ثم حذف المشبه به، أي الدواب، وأبقى المشبه الأرواح وبعض لوازم المشبه به، وهو الشرب.

كل ذلك ليحرك في المتلقي الخيال ويدفعه إلى المشاركة في تصور المعنى وإدراكه.

وقال في موقع آخر[3]، في استعارة مكنية جميلة، جعل فيها الفؤاد مثل الإنسان يمكن أن يكسى.

واكس الفؤاد من التذكر حلة واخلع ثياب عماه عنه وغفلته

ويقول في موقع آخر[4]:

خرقت ستور الحجب عني تفضلا فشاهدت محبوبي وقد كنت في قرب

---

[1]- نفسه:20

[2]-سبق التعريف به.

[3]- نفسه:20.

[4]-الديوان، ص:32.

والواقع أن الصورة الشعرية في الديوان لم تكن ذات حضور كبير ومميز ومكثف، والغالب عليها هو الاستعارة، وهو أمر طبيعي في الشعر الصوفي أن تغلب الاستعارة ألوان الصور الأخرى، فالكناية نادرة في الديوان، يقول[1]:

يا ربنا إني جعلت على الثرى خدي لترحمني فكنت كما ترى

فهو يكني عن خضوعه لله –تعالى –وتواضعه بجعل خده على الثرى؛ ليبالغ في التذلل لله–تعالى.

أما التشبيهات، وإن كان الديوان لا يخلو منها، فقليلة بحيث لا تحقق خرقا على مستوى الصورة الفنية.

وعموما فإن الصورة الشعرية في الديوان لم تكن مكثفة بالقدر الذي يتوقع من شاعر صوفي يفترض أن يغرق في التخيل ويبتعد عن المباشرة في التعبير مما يجعل النص الشعري في الديوان ينزع إلى لغة الإبلاغ أكثر من نزوعه للوظيفة التأثيرية الانفعالية.

ولعل اختيار الاستعارة من بين آليات الصورة المختلفة ينسجم مع فلسفة التصوف وعقيدة التوحيد المتجذرة في نفوسهم، فالتشبيه محظور في العقيدة لأنه مفض إلى الشرك، والاستعارة بما تمتلك من طاقات تعبيرية كبيرة تتناسب مع التعبير عن ذات الله تعالى المتعالية على كل شيء.

ولعل فهم الشيخ التراد لوظيفة الشعر قد ارتبطت بواقعه الاجتماعي كشيخ تربية وفقيه يستغل الشعر كوسيلة تعليمية، ويبتعد عن وظائفه التأثيرية.

الإيقاع

لا تختلف الأمم والثقافات في اعتبار الإيقاع مكونا رئيسا من مكونات الشعر المائزة له عن صنوه النثر، وبفضل هذه المنزلة فقد دخل الإيقاع في كل حد للشعر.

والإيقاع عند العرب من أهم مراسيم الكتابة الشعرية، لا يخلو منه أي تعريف للشعر، فقد عرفه ابن رشيق بقوله[2]: "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية والمتزن: ما عرض على الوزن فقبله، فكأن الفعل صار له".

فإذا كان الشعر انتظاما معينا للغة يقربها من الموسيقى، فإن الإيقاع هو الذي يمنحها هذه الخاصية ويجعلها –مع مقومات أخرى قادرة على التأثير في المتقبل.

---

[1]– الديوان، ص:32.

[2]– العمدة في محاسن الشعر وآدابه – (ج 1 / ص 37.

وإذا كان الإيقاع بهذه المنزلة في تشكيل الخطاب الشعري وتمييزه عن النثر فكيف تجلى الإيقاع في ديوان الشيخ التراد بن العباس؟ وما مظاهر الخرق فيه؟

وبالعودة إلى الديوان نجد أن الشيخ التراد بن العباس قد تفطن إلى منزلة الإيقاع عندما صور تجاربه الصوفية وتوسلاته النبوية على شكل شعري، وهو اختيار يشي بوعي الشاعر بمنزلة الشعر عند المتلقي.

وإذا أردنا أن نصف مكونات الإيقاع في الديوان لوجدنا أن الديوان يحرص على النظم وفق سنن العرب في إتباع البحور الخليلية، وذلك على النحو التالي:

البحر	عدد الأبيات	نسبة استعمال البحر
الكامل	271	% 36
الطويل	212	% 28
الرجز	152	% 21
البسيط	51	% 7
الوافر	33	% 4,4
المتقارب	28	% 7،3
6 بحور	747	% 1،99

فهذا الجدول يبين عدد البحور المستعملة في الديوان وهو ستة بحور، من أصل ستة عشر بحرا، وهو ما يعني أن الشاعر استغل نسبة 37% من إمكانيات بحور الشعر العربي.

وقد اختار البحور: الكامل، الطويل، الرجز، البسيط، الوافر، المتقارب بنسب متفاوتة، وهي تقريبا – إذا استثنينا الرجز –البحور التي كتب عليها أغلب الشعر العربي القديم.

ولكن الغريب أنه لم يستعمل الخفيف الذي يعد من البحور كثيرة الاستعمال في الشعر العربي، هل يعود ذلك إلى أن الخفيف لا يصلح للأغراض الدينية أم أن الأمر مجرد صدفة؟

لا شك أن للرجل أشعارا أخرى تخرج عن الأغراض الدينية، وربما تخرج عن البحور السابقة مارست عليها الرقابة الاجتماعية عملها حتى خرج شعر الشيخ التراد بهذه الصورة التي يوضحها هذا الديوان، والتي يطبعها طابع واحد هو طابع الشعر الديني أو الصوفي.

وإذا أردنا أن نقف على البحور في الديوان فإننا نجد أن بحر الكامل جاء في مقدمتها، إذ بلغت نسبته أكثر من 36% من مجموع الديوان، وهو أحد البحور التي أكثر العرب من النظم فيها لا يتقدمه إلا الطويل والبسيط[1].

ولعل فكرة اختيار الكامل كبحر مؤتلف التشكيلة الإيقاعية موحدها، منسجم مع فلسفة التوحيد والتصوف التي تنشد الكمال والمطلق، وتبحث عن التوحد والإنفراد، والتي هي قوام فلسفة الشاعر الصوفي عموما، والشيخ التراد بشكل أخص.

وتتأكد الفكرة أكثر إذا عرفنا أن الرجز قد جاء في المرتبة الثالثة في المدونة من حيث الاستعمال، وهو الآخر موحد التشكيلة الإيقاعية، وقد تتحد أحيانا تشكيلته بتشكيلة الكامل، وذلك عندما نسكن المتحرك الثاني من تفعيلة الكامل فتجيء مستفعلن بدلا من متفاعلن، وهي نفسها تفعيلة الرجز.

ويأتي الطويل في المرتبة الثانية في الديوان، إذ بلغ إجمالي أبياته: 212 بيتا، ومثل نسبة من الديوان، تزيد على 28%.

وهي مسألة طبيعية-في نظرنا-أن يحتل هذا البحر فضاء كبيرا من الديوان؛ ذلك أن هذا البحر طويل المقاطع، قد ظل يتربع على عرش بحور الشعر العربي[2]، ومن الطبيعي أن تتنفخ نسبته في شعر الشعراء الشناقطة في القرن 13 هـ الذين يعتبرون الشعر القديم نموذجهم الأعلى الذي يجب أن يحتذى.

ثم يأتي الرجز. كما أسلفنا في المرتبة الثالثة من حيث الاستعمال، أي بنسبة 21% من مجموع الديوان وهو ما يعني احتلاله لحيز كبير من مساحة الديوان الإجمالية، والغريب أنه يميل إلى استغلال هذا البحر في الابتهالات الدينية، فيطول النفس نسبيا-، خاصة أن تنويع الروي الذي يسمح به النظم قد يوفر له قدرا أكبر من الحرية ويسهل عليه صرامة القوافي الموحدة في البحور الأخرى.

وتمثل بحور البسيط والوافر، والمتقارب بقية النسب في الديوان وهي على قلتها تبدو طبيعية لا تمثل نشازا ولا خرقا في الديوان.

---

[1]- انظر أساليب الشعر في الشوقيات لمحمد الهادي الطرابلسي

[2]- يرى محمد الهادي الطرابلسي أن ثلث الشعر العربي القديم قد استعمل الطويل كقالب فني، انظر أساليب الشعر في الشوقيات مصدر سابق.

وإذا تناولنا الجانب الإيقاعي في الديوان من زاوية أخرى هي زاوية التكرار فإننا نجد نوعين من التكرار هما:

1-التكرار الأفقي: ونقصد به تكرار صوت أو أصوات أفقيا، كما هو الشأن في ظاهرة التصريع التي هي سمة إيقاعية دالة على اختيار للنموذج الشعري القديم.

وإذا نظرنا في الديوان وجدنا أن هذا النوع من التكرار كان حاضرا في الديوان بنسبة كبيرة حيث التزمها في القصائد الطويلة كلها كما أن اختيار بحر الرجز يمثل نسبة كبيرة في الديوان قد وفر لهذه الظاهرة الظروف المناسبة لتنمو وتعشعش في الديوان.

ومن أمثلتها في الديوان: الرجز

شمر لخدمة من خلقت لخدمته فبحقه شمر عليك وعزته

الحمد لله الذي أولى الصفا بفضله من لازم التصوفا

والأمثلة في الديوان كثيرة لا تحتاج إلى توضيح.

2-التكرار العمودي: ونعني به تكرار جملة شعرية تكرارا عموديا يمنح النص الشعري نوعا من الإيقاع الداخلي وحيوية موسيقية، وهذه الظاهرة رغم قلتها في الديوان فإننا نجد منها أمثلة متنوعة مثل قوله: الرجز

لطفا بنا فإننا ضعاف نسألك الأمن فلا نخاف

لطفا بنا فإننا أذله ولا نطيق كدرا وعله

لطفا بنا فإننا عبيد عن باب الافتقار لا نحيد

لطفا بنا فإننا أسارى وحالنا عليك ما توارى

فالملاحظ أنه يكرر الجملة الشعرية:" لطفا بنا فإننا" تكريرا عموديا؛ وذلك ليؤكد مضمونها، وهو يبتهل، ويتضرع إلى الله، وكأنه يحول العملية إلى أنشودة دينية تتردد فيها هذه اللازمة الموسيقية عموديا.

ويقول في نص آخر[1]:

ومن إلى الغفران يا غفور أحوج ممن غره الغرور
ومن إلى النجاة والإخلاص أحوج ممن ألف المعاصي
ومن إلى لطفك يا لطيف أحوج مني وأنا الضعيف

ويتواصل التكرار العمودي في هذه الأبيات ليتناغم مع مدلول الانكسار النفسي والتذلل لله تبارك وتعالى في أغنية صوفية يمتزج فيها الإيقاع الداخلي والخارجي، العمودي والأفقي.

وتتكاثر هذه الظاهرة وتتناسل في الابتهالات الدينية في الديوان.

القوافي

تغلب على الديوان القوافي المطلقة، مع تنويع لها، فقد استعمل الحروف التالية كقوافٍ وهي: الباء، التاء، الدال، الراء، الضاد، العين، اللام، الميم، النون.

الروي

وتندر فيه القوافي المقيدة مما يدل على أن الشاعر كان انسيابيا ومتحركا في شعره ينشد المطلق ويتوق إلى الحرية.

وتتنوع القوافي في الديوان من حيث عدد الحركات فيها والسكنات إذ نجد أن الشيخ التراد بن العباس قد استعمل قوافي المتدارك والمتواتر والمتراكب بنسب متفاوتة، وهذا يعني أن الشاعر استنفد طاقة إمكانيات ألقوافي في الشعر العربي

مضامين وأغراض

سنعتني في هذا الجانب من البحث بأهم الأغراض والمعاني التي تقاسمت ديوان الشيخ التراد بن العباس.

الغزل

الغزل أهم أغراض الشعر العربي، وأكثرها التصاقا بالنفوس، به تفتتح القصائد القديمة وتهيأ النفوس إلى تقبل الشعر والاستماع إليه "وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب؛ لما فيه من عطف

[1]–الديوان، ص:54.

القلوب، واستدعاء القبول بحسب ما في الطباع من حب الغزل، والميل إلى اللهو والنساء، وإن ذلك استدراج إلى ما بعده[1].

ولو تأملنا الديوان وبحثنا فيه عن الغزل كغرض شعري مستقل، أو كمقدمات لقصائد في أغراض أخرى كالمدح لوجدنا أنه خال تماما من النصوص الغزلية، سواء منها تلك النصوص المستقلة أو التي هي مقدمات غزلية، فهل يعني ذلك أن الشاعر قد وقف موقفا معينا من الغزل العادي؟؛ بلأنه محسوس ومادي والصوفي يتوق إلى التجرد والمطلق أم يعني ذلك أن رقابة المحيط الضيق للشاعر (الحضرة الصوفية، المشيخة) وما تفرضه من رقابة دينية دفعت بالمحققين إلى أن يهملوا بعض جوانب شعره خاصة منها الغزل والهجاء وهي طريقة عودنا كثير من دارسي الشعر الموريتاني على إتباعها في نشر دواوين ذويهم؟

ومع هذا النفي القاطع لظاهرة الغزل في الديوان، فإننا نقف على كثير من معاني ودلالات الغزل تتداخل مع أغراض شعرية أخرى، ولكن هذه المقاطع الشعرية الغزلية الموجودة في الديوان ليست مقدمات ترصيعية في بداية القصائد، وليست نصوصا شعرية خاصة بالغزل، كما عهدنا عند شعراء الغزل، لكنها مبثوثة في غرض الحب الإلهي والنبوي ترميزا وإيحاء حيث يستغل قاموس الغزل، وتستدعى صوره لتعبر عن محبوب من نوع آخر لا تحده الحدود، ولا يقف عند حدود المحسوس، إنه الله تبارك وتعالى.

يا طالبا حب خير الخلق قاطبة أبشر فإنك ذو حب ومحبوب
لم تطلب الحب إلا عن محبته وطالب الحب محبوب ومطلوب

ففي هذين البيتين نجد أن معجم الغزل تسرب في غرض آخر وداخل نسيجه الشعري، وهو أي هذا الانزياح، الذي وقع على مستوى غرض الغزل هو من أبدع ما جاء في شعر الصوفية عموما، ولا يخلو هذا الديوان من إشارات عديدة إلى هذه الحقيقة.

---

[1]- العمدة في محاسن الشعر وآدابه -(ج 1 / ص 74

ويقول في موقع آخر[1]:

شمر لخدمة من خلقت لخدمته	فبحقه شمر عليك وعزته
ولتجعلنها ربع عزة فاعقلا	ولتبكين بكا كثير عزته
واطلب بعبرتك الشفاء فإنما	يشفي الفتى داء الغرام بعبرته
وأزل بحزمك كل داء علته	ذو الداء يرغب في إزالة علته
واجعل إلى المولى اشتياقك لا تكن	مثل المشوق بهنده وبميته
ما ساد باكي مقلة هطالة	هاج الغزال له الغرام بمقلته
صبا مشوقا بالحسان متيما	سكران من عود براحة قينته
بل إنما حاز السيادة من غدا	هيمانه في الله طالب وصلته

ففي هذا النص نجد أن الشيخ التراد قد استدعى رموز الغزل وتجاربه المختلفة ككثير عزة، وهند وميتة اللتين تحيلان على نصوص غزلية بعينها، وقصص غرامية معروفة في تراثنا الأدبي باعتبارها مصدرا للإلهام والوحي الشعري ليستغل هذه الرموز في حب الله تعالى:

شمر لخدمة من خلقت لخدمته فبحقه شمر عليك وعزته

فخدمة الله وعبادته هي أسمى الغايات وأنبل العواطف فهو وحده المستحق للغرام والشوق وبكاء المقل وذرف العبرات والسكر والشوف....وتتالى الألفاظ الغزلية لتصف حال المحب لله، وهي نفسها كما أسلفنا الألفاظ التي اعتدناها عند الشعراء الغزليين، ولكن أهل الصوفية ومنهم الشيخ التراد قد وظفوها توظيفا جديدا، فإذا كان النقاد القدماء قد اعتبروا أن الغزل هو الشعر ؛لذلك جعلوا لقصائدهم مقدمات غزلية، وورد في الأثر لا تمدحوني بخصي الشعر، أي بالشعر الذي ليست له مقدمات غزلية، إضافة إلى كونه غرضا مستقلا فإن الشيخ التراد كما شعراء الصوفية قد جعلوا معجم الغزل ومعانيه جزء من معمارية القصيدة الصوفية يزين جدرانها، ويؤكد فناء أصحابها بحب الله مستغلين اللوحات الغزلية الصادقة التي تسعى إلى الفناء في حب الآخر.

[1]- الديوان:22.

وهذا العمل الذي لم يسبق إليه الصوفية في تجاربهم الشعرية يمثل تجاوزا للشعر القديم، ويدفع بنا إلى أن نؤكد خصوبة التجربة الشعرية الصوفية، وكثافة معانيها.

الفخر

الفخر-هو الآخر-من أهم الأغراض في الشعر العربي، وقد حدد النقاد القيم والمبادئ التي يفتخرون بها وهي غالبا شرف الأصل والكرم والشجاعة، أي أنها منظومة القيم التي تستحسنها فلسفة المجتمع وترضى عنها"الافتخار هو المدح نفسه، إلا أن الشاعر يخص به نفسه وقومه، وكل ما حسن في المدح حسن في الافتخار، وكل ما قبح فيه قبح في الافتخار[1]).

وإذا عدنا إلى المدونة وجدنا بعض النصوص الفخرية التي يفخر فيها الشيخ التراد بآبائه ولكننا عندما ندقق النظر في معاني هذا الفخر لا نجده متفقا مع معاني الفخر التي تحدث عنها النقاد العرب، فهو يفتخر بآبائه باعتبارهم شيوخ تربية يوصلون للحقيقة ويقيمون الشريعة، يقول[2]: البسيط

ما نال فضلا كفضلنا ولو فضلا من ماجد غيرنا بل إننا فضلا
إنا بنوا فاضل لا نبتغي بدلا به ولا يبتغي كلا بنا بدلا

المدح

ويأتي في المرتبة الثانية بعد شعر التصوف من حيث الكم، ويلاحظ فيه تركيزه على مجموعة من الممدوحين من أهمهم:

-رسول الله -صلى الله عليه وسلم-فقد خصص له قصائد عديدة، بل إن الديوان لا يخلو من ذكره صلى الله عليه وسلم فهو حاضر في كل الأغراض الأخرى.

أما القصائد التي خصصت لمدحه فهي خالية من المقدمات الغزلية، وأغلب معانيها يدور حول التوسل به صلى الله عليه وسلم، يقول[3]: الكامل

والله ما في المصطفى عيب يرى لكنه خير الورى أصل الورى

---

[1]- العمدة في محاسن الشعر وآدابه -(ج 1 / ص 158

[2]- الديوان:44.

[3]-الديوان:32.

والله لا عيب يحل إزاءه قسمي يمينا لست عنه مكفرا
من كان أعلى المرسلين مكانة وهدى فليس على الإله قد افترى

ويقول[1]: الكامل:

إني بخير الخلق أحمد مولع فوداده ضمنته مني أضلع
ودعت غير الهاشمي ودينه من لم يودع غيره فمودع
طلعت نجوم السعد عند طلوعه وبه نجوم السعد قدما تطلع
عظمى شفاعته لنا وبجاهه نلنا الشفاعة في الأنام فتشفع
بشرى لنا أن النبي شفيعنا يلقى له جاه أتم وأوسع

فالنص يركز على تعلق الشاعر بالنبي-صلى الله عليه وسلم-والمبالغة في حبه، ويبين أنه وسيلته في الشفاعة يوم القيامة.

-ومن الممدوحين أشياخه خاصة الشيخ سعد أبيه الذي يتردد ذكره في الديوان مرات عديدة، وهو وإن ارتبط بالشاعر ارتباطا عائليا فإن علاقته به في الديوان هي علاقة المريد بشيخه الذي تربى على يديه، وأوصله إلى المراتب العليا من الصوفية التي هي في نظر المتصوفة فرض لا تكمل حقيقة التدين إلا لمن اعتنق مبادئها وتلقى تعاليمها، يقول في مدح شيخه الشيخ سعد أبيه، بعد أن قدم بمقدمة غزلية طويلة[2]: الكامل

لا تنكرن شجوا على ربع عفا لا هند فيه وأين منه هنوده
لا تنكرن شجوا عليك شهوده سحب المدامع والرقيب شهيده
أغراك فيه هوى الأحبة مثلما أغراك في بحر المكارم جوده
مهدي الورى محيي طريقة جده أما أبوه فسعده وسعيده
لله حلي الكون وهو سراجه والدهر فهو وحيده وفريده
لله ذو المجد التليد فما عفا من مجده ما قد بناه جدوده

1-الديوان:40.

2- الديوان:27.

بل أكد المجد التليد بنفسه وكذا المؤكد نفسه توكيده
إن قلت من للجود فهو أو الندى فابن الندى وحليفه وحفيده
غيث متى يهمي وليث باسل يرجى ويرهب وعده ووعيده
صافى العلي ببره فاختاره عبدا مطيعا مذ عصاه عبيده

والقصيدة لا تختلف في بنيتها كثيرا عن القصيدة المدحية التقليدية فهي تبدأ بالمقدمة الغزلية ثم تعرج على الطلل وأخيرا تصل إلى الغرض الأساس مدح الشيخ سعد أبيه الذي مدحه بمجموعة من القيم لا تختلف في معظمها عن القيم التي امتدح بها العرب القدماء كبار الممدوحين أمثال هرم بن سنان والحارث بن عوف، وإن تميز عنهم بقيمه التصوفية، فهو كريم جواد مثل المطر، وشجاع مثل الأسد وقد صور هذه القيم من خلال هذه الكناية الرائعة[1]:

إن قلت من للجود فهو أو الندى فابن الندى وحليفه وحفيده

ثم يتميز الشيخ سعد أبيه بأنه يوصل مريديه للحقيقة ومنهم الشاعر فهو يتوسل إليه أن يوصله ويثبته ويهديه[2]:

لكنما محض الهوى أهدى بذا فأريد ما مثلي يريده

والذي يريده المريدون عادة هو الفتح والترقي في مدارج الصوفية وبلوغ القطبانية.

والخلاصة أن المدح في الديوان وإن اتبع أحيانا مهيع الشعر القديم في معانيه وقيمه وتقاليده الفنية فإنه في ديوان نيل المراد كثيرا ما ارتبط بالقيم الدينية الصوفية التي ترى في الممدوح صورة المطلق، صورة المثل الأعلى الذي منه تستمد القيم وتتعلم أسس الصوفية وتستقى من بركته النفس[3]، يقول:

فما أنا من ليلى وأسماء ذا وجدي ولكنما وجدي بسعد الورى سعدي
فلا زال يسقينا كؤوس معارف ولا زال يهدينا كما كان قد يهدي

---

[1]-نفسه:27.

[2]-نفسه:27.

[3]-الديوان:29.

- التصوف ودلالاته

قبل أن نبسط القول في هذا الغرض في الديوان لا بد أن نعرف التصوف من جهة علاقته بالشعر، وهل هناك لون من الكتابة يمكن أن نعتبره كتابة صوفية؟

وقبل أن نصل إلى حقيقة الكتابة الصوفية نشير إلى أننا لن نهتم بالجانب اللغوي الذي يشير إلى لبس الصوف[1] والزهد والتقشف، ولكننا سنهتم بالفلسفة الزهدية باعتبارها" رؤية للوجود لها تعبيرها الخاص والمتميز، والذي أطلقنا عليه الكتابة الصوفية، تلك الرؤية المؤسسة على أن الإنسان النسبي يتوق ليبلغ الكمال في كل شيء، حيث يلجأ الشعر الصوفي إلى الانحراف باللغة عن دلالاتها العادية والميل بها إلى الرمزّ « التعبير بالرمز هو وحده الذي يمكن أن يقابل الحالة الصوفية التي لا تحدها الكلمة، والذي يمكن بالتالي أن يخلق المعادل التخيلي لهذه الحالة، إنّه تعبير لا يخاطب العقل بل القلب... فكما أنّ الحالة الصوفية لا يحكمها مقياس الحس والعقل، ليس في مقدور لغة الاصطلاح والوضع أن تعبر عما يتناقض مع الإصلاح و الوضع ».

أما إذا أردنا أن نقف على حقيقة التصوف عند الشيخ التراد من خلال ديوانه، فما يمكن أن نلاحظه هو أن التصوف أغزر الأغراض في الديوان سواء في ذلك كمه أو كيفه أو معانيه ودلالاته، وتأتي منزلة هذا الغرض في الديوان من صورته في ذهن الشيخ التراد فهو فرض عين لا يستغني عنه أي مسلم، يقول[2]:

إن التصوف فرض عين يذكر ... فجميعنا بعومه قد يومر

فبسنة المختار طه مؤيد ... وكتابه، أني يذم وينكر

ثم تتكثف النصوص في الديوان لتعبر عن حقائق التصوف من حيث، هو أذكار وصبر على العبادة والتبتل حتى ينسى المريد شهواته ويدفن رغباته البهيمية وغرائزه الحيوانية راجيا بلوغ غاية الغايات وأسمى المراتب، فيصور النص الشعري في الديوان فلسفة التصوف القائمة على الزهد والتقشف والسخرية من الدنيا الفانية، يقول:

---

[1]- يردّ بعض الصوفيين كلمة الصوفية إلى كلمة" الصوف" كمرجعية بسيطة تناسب نسبتها اللغوية أو للبسهم إياه. لكن نسبتها إلى الكلمة اليونانية "صوفيا *Sophia* "التي تعني "الحكمة" يبدو أقرب إلى الصواب، بل إلى المنطق الصوفي ذاته [i] ا . فلقب "الصوفي" الذي أطلق أوّل ما أطلق على أبي هاشم الكوفي، المتوفى عام 150هـ/768م.

[2]-الديوان:32.

إن الدنية لا يدوم قرارها ... يا من سبته نساؤها وديارها
كم عانقت فيها الأشاوس خردا ... قد زانهن حريرها ونضارها
وبنت بها كيما تقر عيونها ... دورا سما نحو السماء جدارها
وتمايلت أغصانها بجنانها ... وكست رباها حليها أزهارها
فغدت أشاوسها أسارى فدفد ... ما للقطا أبدا يتاح مزارها

فهذا النص يوضح فلسفة الزهد والتصوف التي تقوم على احتقار الدنيا واعتبارها متحولة فانية مهما بلغ فيها الإنسان من ملذات ومدارج فانقطاعها ونهايتها دليل على أنها لا تساوي شيئا في نظر الشاعر الصوفي الذي يبحث عن الدائم ويتوق إلى المطلق.

ولكنه في نفس الوقت يرى أن الدنيا دار عبور دار مكابدة ومجاهدة للنفس وصبر على آلام العبادة الدائمة التي يجد فيها الصوفي لذته، يقول[1]: البسيط

لله قوم دوام الدهر قد عبدوا ... حتى أحبهم مولاهم الأحد
إني آكل ولا أراهم أكلوا ... دهري وأرقد حيث القوم ما رقدوا
فكيف كوني إلى ذي القوم منتميا ... ولست منفردا إلى ما له انفردوا
لكن سلكت بحمد الله ما سلكوا ... كذاك نلت شهود كل ما شهدوا

لله قوم دوام الدهر قد عبدوا ... حتى أحبهم مولاهم الأحد
إني آكل ولا أراهم أكلوا ... دهري وأرقد حيث القوم ما رقدوا
فكيف كوني إلى ذي القوم منتميا ... ولست منفردا إلى ما له انفردوا
لكن سلكت بحمد الله ما سلكوا ... كذاك نلت شهود كل ما شهدوا

فالشيخ الترادد يتعجب في هذه الأبيات من سلوك الزهاد والمتصوفة، وصبرهم على الجوع والنصب معتقدا أن هذا السلوك من العبادة والاجتهاد فيه هو وسيلة بلوغ المراد، والمطلب الذي هو معرفة

[1]-الديوان:30.

الله حق المعرفة، يبلغ عند بعض الصوفية كماله بالاتحاد، ولكن الشيخ التراد لا يقر هذه الفكرة التي قال بها بعض الصوفية[1].

ويرى الشيخ التراد رحمه الله أن هذه العبادة والتبتل موصلة في النهاية إلى الجنة، وهي في الديوان، جنتان، جنة دنيوية يمثلها معرفة الله تبارك وتعالى واكتساب العلم اكتسابا لدنيا، وجنة أخروية تكون ختاما لرحلة الإنسان ونجاحه وتوفيقه من الله في أن ينال هذا الجزاء الأكبر، يقول[2]: البسيط

لله جنة دنيا إنها عجب ... قد كان يطلبها من همه الطلب
وصل وعلم لدني ومعرفة ... شهود غيب متى ما تخرق الحجب
من بعدها جنة في دار آخرة ... هي النعيم بها الياقوت والذهب
لها كؤوس بها يفوز شاربها ... لها قصور وأبكار بها عرب
قد حفتا بمكاره وأنفسنا ... تأبى المكاره لو يقضى بها الأرب
بالصمت والجوع والبلواء نيلهما ... وباعتزال وأعمال لها تعب

فالشاعر يتصور أن جنة الدنيا يجدها الصوفي الذي أخذ نفسه بالمجاهدة والصبر على العبادة، وهي حب الله والمداومة على العلم حتى يصل إلى درجة المكاشفة التي هي لذته الكبرى، وحين تخرق الحجب يكون ذلك ثمرة أولية لعبادته وتوفيقه، وهو بمثابة الجنة الأولى.

أما الجنة الآخرة فهي التي تختم بها الأعمال وهي محفوفة بالمكاره، يجد فيها المسلم كل ما يشتهيه من ملذات، ابتعد عنها في الدنيا، أزلية لا تنقطع.

وإذا كان الشيخ التراد قطبا من أقطاب الصوفية الكبار المدافعين عنها، فإنه لم يبلغ درجة التصوف الفلسفي؛ لأنه أنكر، في آخر حياته، فكرة الاتحاد والحلول وربط التصوف بمقام الإحسان، الذي اعتبره أدنى مقامات الصوفية.

والخلاصة أن شعر الصوفية في ديوانه قد سيطر على جميع الأغراض، فالغزل وظف في خدمة دلالات غرض التصوف، وانحرف به عن دلالاته الأصلية ليعبر عن رؤية الشاعر الصوفي التي

---

[1]-مثل الحلاج ورابعة العدوية انظر قوله، يا كل كلي، يا سمعي ويا بصري ... يا جملتي وتباعيضي واجزائي
يا كل كلي، وكل الكل ملتبس ... وكل كلك ملبوس بمعنائي

[2]-الديوان: 21.

تميل إلى ترميز الأشياء والتعمق في الأفكار الفلسفية الوجودية، ويقابلها تقشف وعدم احتفاء على مستوى الأسلوب حيث نجد أن الشيخ التراد لم يهتم كبير اهتمام بالأسلوب، وربما كان ذلك جزء من مراسيم الكتابة الصوفية عنده، حيث نجده زهده في الأسلوب يتناسب مع زهده في الأشكال والقوالب، على خلاف المحتوى الفكري والرمزي اللذين اهتم بهما اهتماما كبيرا.

وهو نفس التوظيف الذي نجده في غرض المديح حيث يركز على قيم الممدوح الدينية والصوفية. وكان النبي-صلى الله عليه وسلم-في مقدمة الممدوحين الذين يوصلون للحقيقة والفتح والتصوف، كما يأتي أشياخه من المتصوفة في مرتبة ثانية حيث يصورون على أساس أنهم الوسيلة إلى بلوغ المرام.

وبذلك يظهر ارتباط شعر المدح بالتصوف، وهو نفس التوظيف أيضا الذي نجده كذلك في الافتخار حيث يفتخر بالقيم الصوفية والمتصوفة باعتبارها منهجا ربانيا وفريضة عين، لا يمكن للمسلم أن يستغني عنها.