

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي الشيخ العربي التبسي
معهد الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية



سيمائية

الخطاب الصوفي

في التائية الكبرى لـ: "ابن الفارض"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب القديم

إشراف الأستاذ:

إعداد الطالب:

د. مختار قطش

طارق زيناوي

لجنة المناقشة

اسم الجامعة	الصفة	الاسم واللقب
المركز الجامعي الشيخ العربي التبسي	رئيسا	د. رشيد رايس
المركز الجامعي الشيخ العربي التبسي	مشرفا ومقررا	د. مختار قطش
المركز الجامعي -خنشلة -	عضوا مناقشا	د. صالح خديش
المركز الجامعي الشيخ العربي التبسي	عضوا مناقشا	د. شادية شقروش

السنة الجامعية: 2008/2007

اهداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى عمل الذين أحبوني وأحببتهم اهديه إلى روح والدي رحمه الله، الذي ما إن ألفتة حتى تخطفته يد الردى، فزادني قدر موته إصرارا على العطاء وفتحا لأبواب الأمل.

أهديه إلى والدتي العزيزة التي أكبر بها أمًا وأكبر بها مربية، حزنت لتسعدني ضحت بكل شيء في هذه الدنيا شبابها راحتها وقتها لتراني يوما أرد لها بعض الجميل جزاها الله عني كل الخير، هي بعد الله سبب الوصول وستر النجاح. إلى إخوتي وليد وسليم إلى أختي الوحيدة "شريفة" وأبنائها العصافير البريئة، أسماء وعبد الرحمن وعبد الله ومريم.

إلى التي لا أعرفها والتي أومل أن تكون زوجة تسعدني تكمل معي المشوار إلى زوجة المستقبل

إلى أقاربي وأخص بالذكر عمي ووالدي الذي غمرني بعطفه وحنانه وحرمه وأبنائه الذين لن أنسى فضلهم ما حييت.

إلى أخوالي وجميع الذين ساعدوني بالدعاء والكلمة الطيبة إلى أساتذتي أسرتي الثانية الأستاذ المشرف الدكتور مختار قطش الذي ساعدني فكان نعم الأب والأستاذ له جزيل الشكر

إلى أستاذي الكريم رشيد رايس، والدكتورة الوالدة شادية شقروش، وإبراهيم نوريري، عمر زرفاوي، حبيبة الشريف، وكل الأساتذة.

إلى أساتذة الماجستير المكي العلمي، ذياب قديد، نوار بوحلاسة إلى زملائي الطلبة دفعة اللسانس 2005، دفعة الماجستير إلى كل هؤلاء أهديتهم عصارة جهدي متمنيا لهم التوفيق.



مقدمة:

إذا كانت المنظومة الثقافية العربية هي جملة معارف وعلوم، تأسس بها العقل العربي منذ أن استوعب ذاته باعتباره كلا مركبا يتراوح بين الثوابت والمتغيرات، واستوعب الآخر ليؤكد وعيه بالذات وذلك من خلال الحوار والمثاقفة، والتي أضفت بعدا إنسانيا انطلق به من خصوصية التجربة إلى عالمية الأثر، من أجل بناء صرح العلم والمعرفة والمشاركة في بناء المشاريع النهضوية الإنسانية، ولما كان الخطاب الصوفي من أبرز الخطابات الرؤيوية الإنسانية، فإنه احتل مكانة مرموقة في بنية العقل العربي طيلة قرون من الزمن، وذلك لامتلاكه الشروط والمعايير الفكرية والفنية التي ضمنت له البقاء والتفرد. من هذا المنطلق جاءت رغبتنا ملححة في محاولة طرق هذا الحقل المعرفي الزاخر من خلال محاوره نص صوفي لأبرز من تمثلوا هذه التجربة الروحية وحاولوا تطويعها لتستوعب نوازع الذات وتناقضات الكون ألا وهو عمر بن الفارض وقد جاءت هذه المقاربة التطبيقية المستهدفة لأكبر قصيدة في تاريخ الشعر العربي لتحاول مساءلة التجربة الصوفية فيها وتظهرات الرؤية الشعرية من خلالها للقضايا الكبرى (الذات، الله، الكون)، وقد اعتمدت المنهج السيميائي قناعة مني في اعتباره أقرب المناهج من الناحية الإجرائية للنص الصوفي، وهذا لما يملكه من قدرة على مساءلة البنيات المضمررة القابعة خلف مستويات اللغة الظاهرة هذا من جهة ومن جهة أخرى اعتماده على مفهوم العلامة حيث أنها تحيل إلى عالم الشاعر تصورا وسلوكا، وقد جاءت خطة البحث متمثلة في مدخل وأربعة فصول وخاتمة، حيث تطرقت في المدخل إلى:

- الجوانب النظرية للسيميائية والخطاب الصوفي، حيث حاولت بقدر الإمكان أن أسلط الضوء على المنهج المطبق من خلال التنقيب عن مفهومه وأصله المعرفي والذي قسمته إلى:

1- المرجعية الفلسفية: والتي تظهر من خلال مفهوم العلامة باعتبارها معرفة إنسانية تشترك

فيها كل الشعوب والثقافات.

2- المرجعية اللسانية: متمثلة في الجهود المبكرة للغوي السويسري دي سوسير، والذي

أعطى الدرس السيميائي صبغة لسانية تنطلق من الحياة الاجتماعية.

3- المرجعية المنطقية: والتي تظهر مع المفكر الأمريكي تشارلز ساندرس بيرس الذي يرجع

إليه الفضل في بلورة هذا العلم وإعطائه بعدا علميا صارما يستوعب كافة التظاهرات الكونية.

وتناولت أيضا أنواع العلامات مفرقا في ذلك بين اللسانية منها والسيميائية مع الإشارة إلى

التصنيف البارسي لأنواع العلامات.

ثم عرجت إلى أنظمة العلامات باعتبارها أهم المقولات والمحاور الأساسية التي تقوم عليها العلامة.

ذاكرا بعد ذلك خصائص النص الصوفي وتحليلات التجربة الصوفية مع الإشارة لحياة الشاعر والتي جاءت عرضا ليس الهدف من ورائها اعتماد ما ذكر فيها، وإنما القصد هو التعريف بالشاعر لا أكثر ولا أقل حرصا مني على الالتزام بمبدأ المحايثة.

أما في الفصل الأول: فقد تناولت سيميائية النص الموازي من خلال العناصر التالية:

1- سيميائية العنوان: والذي قمت فيه بدراسة الجهاز العنوي باعتباره الواجهة الإشهارية للنص، كاشفا بذلك عن أبعاده الرمزية والدلالية وعلاقته بالنص الشعري.

2- سيميائية المقدمة: حيث تناولت بعض القضايا البارزة مبينا وظيفتها في انسجام النص بنيويا وداليا.

3- سيميائية الخاتمة: والتي تطرقت من خلالها إلى دلالية بعض القيم المهيمنة والحاضرة

كالنور-والطور...

أما في الفصل الثاني: فتناولت سيمياء الصوت الذي قسمت الكلام فيه إلى ثلاثة عناصر:

1- التظاهرات الإيقاعية للحروف: حيث حاولت اكتشاف رمزية الصوت الشعري في القصيدة، مركزا على بعض الملامح الصوتية الطاغية كدلالة الجهر والهمس والأصوات التي لها حضور كبير.

2- رمزية تشاكل الكلمة: حيث تناولت فيه قضية التحنيس وما لعبته من دور كبير في بناء

التركيب والدلالة.

3- سيميائية الإيقاع: حيث تناولت فيه أهم قضايا الإيقاع الشعري كالوزن والقافية والروي.

أما الفصل الثالث: فتطرق فيه إلى قضيتي التشاكل والتباين وذلك من خلال هاته العناصر:

1- التشاكل البلاغي: والذي ركزت فيه على أهم القضايا البلاغية وهما الاستعارة والكناية،

مبرزتا من خلالهما مبدأ التشاكل الفني الحاضر وعلاقتهما بالخطاب والكون.

2- التباين النحوي: والذي ذكرت فيه سيميائية الزمن الشعري باعتباره محركا ديناميا تظهر

فاعليته في المستوى الدلالي والرمزي، وتناولت أيضا قضية تحليلات "أنا" الشاعر وأبعاده في القصيدة.

3- وفي الأخير حاولت أن أبين أهم التشاكلات الدلالية التي أسهمت في تعميق المعنى النصي.

أما في الفصل الرابع: والأخير فقد تناولت من خلاله التفاعلات النصية في القصيدة انطلاقا

من العناصر التالية:

1- التناص مع القرآن الكريم، الذي حاولت فيه بقدر الإمكان أن أعطي هذا الحضور القرآني

أبعادا دلالية أبين من خلالها محورية النص القرآني ودوره في النص الشعري.

2- التناص مع الحديث النبوي وتاريخ الخلفاء، والذي حاولت من خلاله الرجوع إلى الأحاديث

المتضمنة في القصيدة.

3- وفي آخر عنصر من هذا الفصل تناولت التناص مع الثقافة الإنسانية مبرزا من خلالها عالمية

الرؤية الصوفية من خلال استحضار السياقات الفلسفية التي تجاوزت إقليمية الفكر إلى عالميته.

ثم ختمت البحث بذكر أهم النتائج المتوصل إليها مع كل فصل والتي رتبها ترتيبا رقميا

متسلسلا.

ومع هذا أريد أن أشير إلى بعض الصعوبات التي اعترضني من خلال مشواري البحثي والمتمثلة

خاصة في ندرة الدراسات التي تناولت النص الصوفي وقارنته مقارنة تطبيقية بمناهج النقد الحديثة، إلى

جانب اعتبار المنهج لا زال يعتبر عندنا غامضا على الأقل في الجانب التطبيقي، ولعل أهم المراجع التي

اعتمدت عليها واستفدت منها كتاب "تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة" لآمنة

بلعلي، وتحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) لمحمد مفتاح، والخطيئة والتكفير لعبد الله الغدامي.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أقدم جزيل الشكر والتقدير لكل من ساهم ووقف معي لإتمام هذا

العمل من قريب أو من بعيد وأخص بالذكر الأستاذ المشرف الذي مهد لنا الطريق ووضع ثقته فينا ولم

يدخر جهدا في سبيل تذليل الصعاب في وجوهنا، وأيضا الشكر موصول لكل الأساتذة الكرام وزملائي

الطلبة وعمال المكتبة لكل هؤلاء جزيل الشكر، والله الموفق إلى سواء السبيل.

مدخل

السيمائية والخطاب الصوفي

مدخل: السيميائية والخطاب الصوفي:

تمهيد:

إن الحداثة كمفهوم غربي خالص له معطياته ومرجعياته المتنوعة، التي كان لها الأثر المباشر في هيكله وبناء العقل الغربي المعاصر، تدين بشكل كبير لطبقة الفلاسفة الرواد من أمثال: كانت، هيغل، روني ديكرت، جون ديوي، برتراند راسل، ماركس، هوسرل، هيدجر، سارتر ونييتشه... هؤلاء الذين أخذوا على عاتقهم مسؤولية بعث تراث أسلافهم وإعادة قراءته قراءة واعية في شتى حقول العلم والمعرفة من فكر وفلسفة ومنطق والتي كان لها بعد ذلك الفضل الكبير في إرساء النظريات النقدية الموجهة لمحاورة النصوص واكتناه مظاهر الأدبية والجمالية والقيم الفكرية فيها. وقد كان لهذه النظريات المكانة البارزة ضمن الإطار العلمي والفلسفي في الراهن الغربي، حتى أضحى منطلق عدة حقول معرفية كما الشأن في استراتيجيات التحليل البنيوي والسيميائي وما أحدثاه من ثورة انعكست إيجابا في توجيه دفة علوم كثيرة كالبيولوجيا والأنثروبولوجيا وعلم الأساطير والطب والهندسة وغيرها...

هاته النظريات النقدية التي لم تكتسب حق الوجود إلا من عباءة درس اللساني الحديث على يد اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير (1857-1913) والتي ساهمت بشكل كبير بعد ذلك في توجيه النقد الأدبي وجهة أخرى تتخذ من « انكسار السياق الخارجي والتقويم وقصدية الدلالة »⁽¹⁾ أهم القضايا المتفق عليها من طرف المدارس النقدية الحداثية.

ولعل أهم المناهج النقدية وأوسعها انتشارا وأقربها إلى تحليل جميع مظاهر الحياة كأنظمة علامائية هو المنهج السيميائي، الذي لم يذع صيته ولم تتحدد معالمه إلا بعد أن فقدت البنيوية بريقها، حيث وقعت في أسر النموذج اللغوي ف « أصبحت نتائج التحليل فيها تتطابق مهما اختلفت حقولها بسبب اعتمادها نموذجا مسبقا واحدا »⁽²⁾.

ففي منتصف الستينات في فرنسا بالذات انفجرت أزمت البنيوية مخلفة وراءها هذا التيار النقدي (السيميائية)، الذي ما إن اشتد عوده حتى أخذ على عاتقه تقويض الفكر البنيوي واستبداله بمنهجية

1 - محمد عبد الحميد، النص الأدبي بين إشكالية الأحادية والرؤية التكاملية، دار الوفاء، مصر، ص 164.

2 - عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 02، 1996، ص 21.

التحليل السيميائي الذي أثبت فيما بعد نجاعته في سلم مناهج النقد المعاصر » وتنبع هذه الأهمية في الواقع من الطبيعة الشمولية له، والتي هي إحدى المفاهيم الأساسية للنظرية السيميائية، فكل شيء في الكون هو علامة، والسيمائية هي العلم الذي يعنى بالعلامات عامة، لهذا تشمل السيمياء كل مظاهر الكون والحياة «⁽¹⁾.

وسأحاول في هذا المدخل النظري تسليط الضوء على أهم مفاهيم السيميائية منهج الدراسة لتتضح بذلك خارطة فصول البحث.

1- الدلالة والمصطلح:

لا شك أننا إذا أردنا أن نبحث في ماهية أي مصطلح غربي -من الناحية المنهجية- يجب الرجوع إلى أصله اليوناني، لنقف بذلك على أبعاده الحقيقية فكلمة سيميولوجيا « آتية من الأصل اليوناني Sémeion الذي يعني العلامة و Logos الذي يعني الخطاب والذي نجده مستعملا في كلمات من مثل Sociologie علم الاجتماع و Théologie علم الأديان (اللاهوت) و Biologie علم الأحياء و Zoologie علم الحيوان... وبامتداد أكبر كلمة Logos تعني العلم، الذي يصبح تعريف السيميولوجيا على النحو الآتي: علم العلامات «⁽²⁾.

وقد شهد هذا العلم تعدد ملاحظ في مصطلحاته ومرد ذلك إلى اختلاف المشارب للباحثين في حقل السيميائيات كل على حسب مدرسته، كعلم العلامة، علم الإشارة، السيميولوجيا، السيميوطيقا، الدلائلية... وكلها مصطلحات تصب في اعتبار السيميائية « فكرة النظر إلى العلامة اللغوية بوصفها إشارة تدل على أكثر من معنى «⁽³⁾.

وقد ظهرت السيميائية في ستينات القرن الماضي كأحد فروع ومباحث الألسنية البنيوية حيث انتشرت بسرعة مذهلة في أمريكا وأوروبا الغربية والاتحاد السوفياتي، حيث قامت مدارسها في باريس ولينينغراد والمجر... «⁽⁴⁾.

فإذا أردنا أن نجد تعريفا دقيقا للسيمائية فإننا سنصطدم بكم هائل من حدود وتعريف، [بداية من الفيلسوف الإنجليزي "جون لوك" الذي يعرفها بأنها "معرفة العلامات" و بيرس Pierce

1 - إسكندر غريب، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2002، ص 159.

2 - توسان بزنا، ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، المغرب، ط02، 2000، ص 09.

3 - بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر، ط01، 2006، ص 108.

4 - محمد عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1996، ص 09.

(ت1914) الذي يرى أن السيميوطيقا هي نظرية العلامات والنظرية العامة للتمثيل ، بينما يعرفها موريس Morris (ت 1938) بأنها: « النظرية العامة للعلامات في كل صورها وتجلياتها عند الحيوان والبشر (سواء كانوا أصحاء أو مرضى) اللغوية وغير اللغوية، الفردية والاجتماعية ». وأخيرا أمبرتو إيكو الذي يعرفها بقوله: « العلم الذي يدرس سائر ظواهر الثقافة بوصفها أنظمة للعلامات، قائمة على فرضية مفادها أن ظواهر الثقافة في جوهرها اتصال»⁽¹⁾. يظهر من التعاريف السابقة اتفاهم على ربط مفهوم السيميائية بالعلامة والنظام اللغوي وأن هدفها هي دراسة الأنظمة العلاماتية في مختلف تمظهراتها عند موريس وخاصة بالظاهرة الثقافية عند أيكو.

ويجب الإشارة إلى أن الأوربيين يفضلون تسمية السيميولوجيا وقوا منهم على العرف اللغوي السوسيري، بينما يأخذ الأمريكيون بمصطلح السيميوطيقا التزاما منهم بالتسمية التي جاء بها اللغوي والمفكر الأمريكي بيرس.

أما أصل تسمية هذا المنهج بالسيميائية فإننا نجد له ما يقابله في التراث الثقافي العربي وذلك عبر عدة قنوات دلالية تتقاطع مع جذره اللغوي من مثل مفردات: السمة والتسمية والاسم والوسام والسيميا (قصرا ومدا) والعلامة والإشارة...

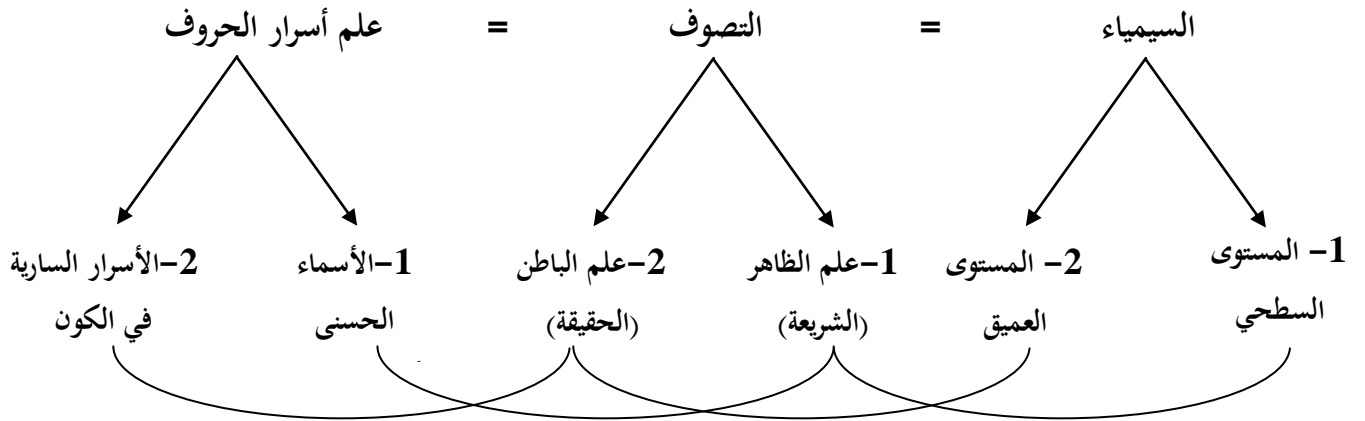
وقد ذكر ابن خلدون في مقدمته مصطلح السيمياء فجعله مقابلا دلاليا لعلم أسرار الحروف وذلك في قوله: « وهو المسمى لهذا العهد بالسيميا، نقل وضعه من الطلسمات إلى اصطلاح أهل التصرف من المتصوفة... فحدث لذلك علم أسرار الحروف، وهو من تفاريع علم السيميا، لا يوقف على موضوعه ولا تحاط بالعدد مسائله»⁽²⁾.

ومن ثم ندرك أن العرب الأوائل قد عرفوا مصطلح السيمياء لكنه بعيد عن دلالاته ومحتواه الغربي، حيث ارتبط عندهم بالسحر والطلاسم وتفسير مظاهر الكون اعتمادا على حروف الهجاء العربي. ومن غريب المصادفة العلمية أن نجد هناك ارتباطا واضح المعالم بين علم التصوف الذي يتمازج فيه علم الظاهر (الشريعة) وعلم الباطن (الحقيقة) واعتبار الأول منهما يحيل إلى الثاني في حركة عمودية

1 - نقلت هذه التعاريف من كتاب أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، تحت إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار إيلياس العصرية، القاهرة، مصر، ط01، 1986، ص 351.

2 - عبد الرحمان ابن خلدون، المقدمة (المسمى كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، المجلد الأول، ط03، 1967، ص 936.

تتقاطع مع مستويات التحليل السيميائي بما يعرف بالمستوى السطحي والعميق، حيث أن الأول منهما بمجموع مستوياته المكونة له صوتيا وتركيبيا وداليا يحيل إلى المستوى العميق ذي الأبعاد التأويلية هذا من جهة ومن جهة أخرى اعتبار علم أسرار الحروف المشار إليه، الذي حاصله وثمرته « تصرف النفوس الربانية في علم الطبيعة بالأسماء الحسنى والكلمات الإلهية الناشئة عن الحروف المحيطة بالأسرار السارية في الأكوان »⁽¹⁾؛ أي أن الكلمات والأسماء الحسنى بما يتم إدراك أسرار الكون والترسيمة التالية توضح هذه الفكرة:

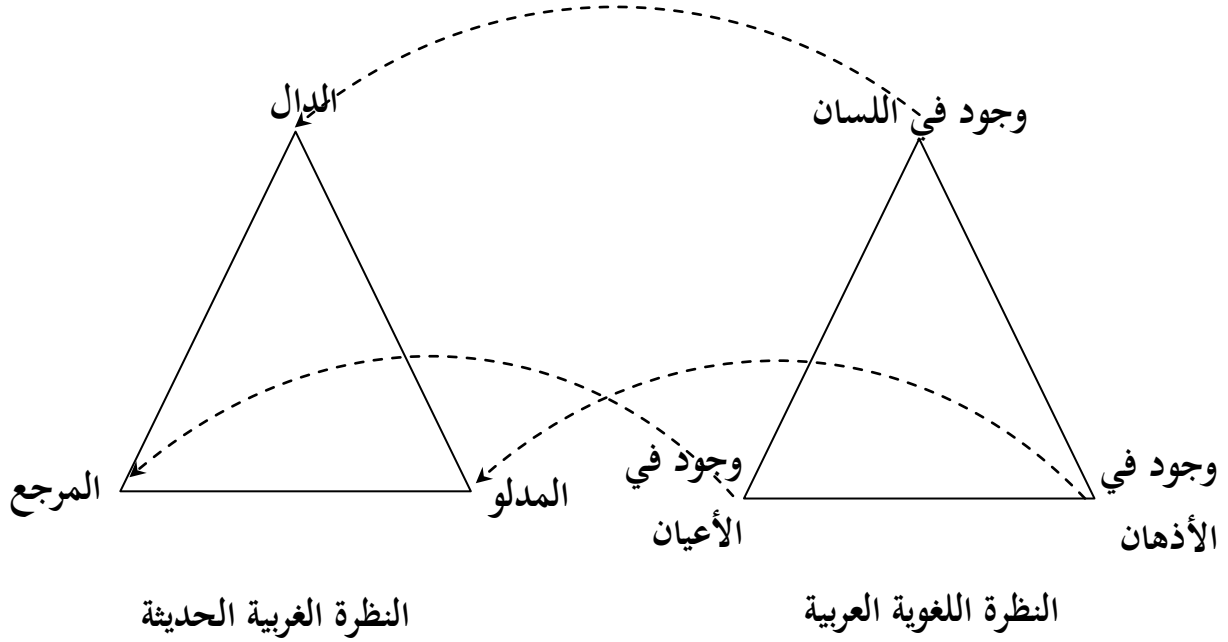


أما إذا أردنا أن نحدد موقعنا في زخم هذه المصطلحات السيميائية فيظهر ترجيح الالتزام بالتسمية العربية (السيميائية) في ظل توارد الزخم المصطلحي الواسع منتظرين « مولد مصطلح عربي يحل محلها معطيا كل ما تتضمنه من دلالات »⁽²⁾. وهذا لموافقته للاستعمال العربي اشتقاقا وتعريفا من جهة ومن جهة ثانية محاولة الجمع بين مصطلح السيميائية بمحتواه العربي باعتباره علما بأسرار الحروف، وعلم الدلالة العربي الذي يعتبره كثير من النقاد أول درس سيميائي واضح خاصة مع الرواد الأوائل من البلاغيين والفلاسفة والأصوليين الذين قننوا لهذا العلم وأرسوا أصوله تحت مسمى علم الدلالة، حيث أنه يتماشى والدرس السيميائي الحديث في كثير من القضايا وذلك من خلال تأملنا في تصنيفهم لأنواع الدلالات عند الجاحظ وابن سينا والجرجاني والغزالي... وغيرهم، وسأمثل للنظرة العربية بالغزالي في تصوره

1 - - عبد الرحمان ابن خلدون، المرجع نفسه، ص 937.

2 - - عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 06، 2006، ص 42.

للعلامة أو الدلالة وأوازنها بالنظرة الغربية الحديثة لنجد مطابقة الدرس اللغوي العربي للدرس الغربي فيما يخص تحديد عناصر العلامة اللغوية:



وأخيرا في هذا العنصر بقي أن نشير إلى مستويات الدراسة السيميائية لأنظمة العلامات والتي تقوم على مستويين: «1- المستوى الأنطولوجي (Contological) الذي يعني بماهية العلامة ووجودها وطبيعتها وعلاقتها بالأشياء الأخرى.

2- المستوى التداولي (Pragmatics) الذي يعني بفاعلية العلامة وبتوظيفها في الحياة العلمية»⁽¹⁾.
- فالمستوى الأول يمثل بيرس حيث أنه تصدى لمباحث هذا العنصر كما نلاحظ ذلك في تفرعاته وتقسيماته المختلفة للعلامة، - حيث غلب عليه الطابع المنطقي - والتي تظهر في وصوله بأنواع العلامة إلى أكثر من ستين تقسما تجسد النظرية العقلية المجردة التي انتهجها سبيلا له.
- أما المستوى الثاني فيمثل سوسير الذي ركز على العملية الوظيفية للعلامة في بعدها الاتصالي، هاته الفكرة التي انطلق منها فيما بعد رومان ياكوبسون في تحديده لعناصر العملية الاتصالية:

سياق

مرسل..... رسالة..... متلق (مرسل إليه)

اتصال

شفرة (الفضاء الذهني المشترك)

2- الأصول المعرفية للسيميائية:

إن نجاح أي عملية قرائية لأي منهج أو نظرية لا يمكن أن يتم بصورة ممنهجة ومؤصلة « إلا من خلال الكشف عن الأسس المعرفية التي انبنت عليها هذه النظرية [أو هذا المنهج] وهذه الأسس المعرفية تخفي داخلها تصورا للعالم والإنسان، فأشد النظريات علمية لا يمكن أن تسلم من وجود بصمات إيديولوجية تحكم بناءها ومقاصدها وغاياتها»⁽¹⁾.

ومن هذا المنطلق أرى في تناولي لجزئية الأصول السيميائية أنها يجب أن تدرس من خلال ثلاثة

أسس مرجعية:

أ/ الأصول الفلسفية للسيميائية:

إن المتتبع للتطور التاريخي للدرس السيميائي يدرك أن الإرهاصات الأولى لمفردات هذا العلم قبل أن تتبلور كعلم مستقل له مناهجه وأصوله ومدارسه، إنما هو معرفة مشتركة بين جميع الأمم وذلك باعتبار «العلامة ركن من أركان التواصل بين الإنسان والإنسان وبين الإنسان والطبيعة وحتى بين الإنسان والله»⁽²⁾، فهي معرفة إنسانية ذات بعد اجتماعي تدرج ضمن المفاهيم العالمية المتفق عليها. وبالتتبع الدقيق لسيرورة الوعي الفكري واستيعابه لمفهوم العلامة ندرك أن الفلسفة اليونانية كانت السبابة فيما وصل إلينا، إذ كان هدفها إذ ذاك «تصنيف علامات الفكر لتوجيهها في منطق فلسفي شامل: السيميوطيقا القديمة تنتمي إلى جرد مدلولات الفكر»⁽³⁾، وهذا ما يؤكد الارتباط الواضح بين تطور مفهوم العلامة والتدرج المنطقي التسلسلي للوعي الجمعي ومظاهر الكون وقوانينه باعتباره منظومة علاماتية والذي يظهر خاصة في مرحلة ما بعد الفلسفة اليونانية مع ظهور المدرسة الشكية التي جاءت كرد فعل لهيمنة التيار المبالغ في ادعاء امتلاك الحقيقة « ومنطلق هذه المدرسة هو أن حواسنا تخوننا وأن المتخصصين يناقض بعضهم بعضا، ولهذا علينا عدم التصديق بكل ما يزعم والتشكيك بما يقدم لنا»⁽⁴⁾

1 - سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط02، 2003، ص 05، 06.

2 - فريال غزول: "مدخل استهلاكي"، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، مصر، القاهرة، ط01، 1986، ص 14.

3 - توسان بزنانر، المرجع السابق، ص 37.

4 - فريال غزول: "مدخل استهلاكي"، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1986، ص 14.

فهذه المدرسة تقوم على النسبية في إدراك الأشياء والأعيان كعلامات لا يمكن إعطاؤها صفة الإطلاق في ذاتها ولا في نظر البشر إليها .

فإذا تقدمنا قليلا بعد ذلك نرى أن الطبيبين سيكتوس أمبريكوس وجالينوس قد قاما بتصنيف العلامات والتمييز بين ما يدل على شيء محدد وبين ما يدل على أكثر من شيء، وهاته المرحلة بالذات يمكن أن تفسر لنا سبب ارتباط التحليل السيميائي الحديث بعلم الطب في اعتبار الأعراض المرضية علامات على نوع المرض وسببه.

وبعد هذه المرحلة تظهر في الأفق البداية الحقيقية والإرهاصات الأولى لمحاولة علمنة مفهوم العلامة وذلك مع ظهور الفلسفة الرواقية في القرن الثالث قبل الميلاد الذين ميزوا بين شقي العلامة كما حددها سوسير الدال / المدلول.

أما المرحلة اللاحقة فتتمثل في إشارات القديس أوغسطين (354 - 430 م) الذي يعتبر حسب إيكو « أول من طرح السؤال ماذا يعني أن نفس أو نؤول ؟ ، هكذا راح يشكل نظرية التأويل النصي (تأويل النصوص المقدسة) »⁽¹⁾ وتعرف هذه المرحلة في تاريخ الفلسفة والنقد الأدبي بأنها النواة الأولى لتشكيل المنهج التأويلي ذي العلاقة الوطيدة بإجراءات التحليل السيميائي حيث نجد في أبحاثه الهرمينوطيقية تعريفات للعلامة « اعتمد فيها على كثير مما قاله الفلاسفة قبله مثل الرواقيين وأرسطو ، وتبدو أهمية أوغسطين (وحدثته) في تأكيده على إطار الاتصال والتواصل والتوصيل عند معالجته لموضوع العلامة »⁽²⁾

أما المرحلة الأخيرة قبل تبلور هذا العلم مع سوسير ويبرس كمرحلة ناضجة كانت بلا منازع الحلقة الممهدة لظهور الدرس السيميائي، وذلك مع الفيلسوف الإنجليزي جون لوك في القرن السابع عشر ميلادي والتي تعتبر إلهاما لسوسير فيما بعد، ومع كل هذا يمكن القول إن « هذه الجذور السيميائية التي احتضنتها مجالات معرفية عدة بقيت معزولة عن بعضها البعض ومفتقرة إلى أبنية نظرية تؤطرها كلها ، أو تعيد تماسكها، إذ بقيت عاجزة عن بناء كيان تصوري ونسيج نظري مستقل تجعل منها علما قائما »⁽³⁾

1 - آريفييه ميشال وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص 22.

2 - فريال غزول: "مدخل استهلاكي، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصري، القاهرة، مصر، ط1986، ص 15.

3 - بشير تاويريت، المرجع السابق، ص 114.

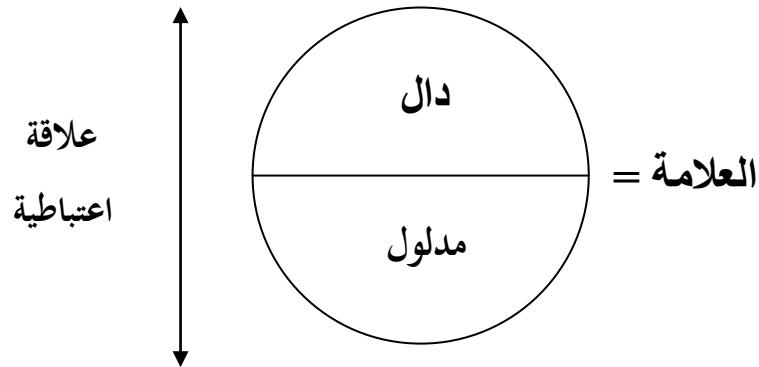
ولعل هذه السنة الكونية المطردة قد عملت على توسيع دائرة المنهج السيميائي على حسب متعلقاته ومرجعياته، إذ إن التعدد والتنوع هو ما يجعل للمنهج قابلية احتواء جميع الملاحظات المحيطة به، ومن ثم ظهور المدارس المتباينة كل على حسب مخاضه الفلسفي والفكري الذي نشأ وترعرع فيه والتي رغم اختلافها فهي تصب من معين واحد.

ب/ الأصول اللسانية للسيمياء :

إذا نظرنا إلى مقولات المنهج السيميائي، فلا مناص من القول : إن دو سوسير بمحاضراته في اللسانيات العامة يعتبر الأصل اللساني لهذا المنهج وخاصة إذا استحضرننا تعريفه للغة في الفصل الثالث من كتابه *cours de linguistique générale* والمندرج تحت عنوان هدف علم اللغة حيث يقول : « ما دامت اللغة منظومة من العلامات التي تعبر عن فكر ما ، فإنها هنا تشبه الكتابة وأبجدية الصم والبكم ، والطقوس الرمزية ، وضروب المجاملة ، والإشارات العسكرية... إلخ، إنها وحسب أهم هذه المنظومات على الإطلاق »⁽¹⁾.

إذا تأملنا هذا التعريف ندرك أنه حوصلة لأهم مقولات المنهج السيميائي عدا كلامه عن مفهوم وعناصر العلامة، حيث أنه جعل حد اللغة نظاما من العلامات . وسيفصل في موضع آخر من كتابه مفهوم العلامة وخلاصته أنه قلب التصور القديم لمفهومها، حيث كانت تعتبر مشيرا إلى شيء في الواقع (مرجعية العلامة) لا غير ، فجعل من العلامة عنصرا مكونا من اتحاد صورة سمعية سماها دالا *signifiant* وصورة ذهنية سماها مدلولا *Signifié* وهما للعلامة كوجهي العملة الواحدة تربطهما علاقة اعتباطية :

العلامة عند سوسير:



العلامة قبل سوسير:

العلامة = الشيء المشار إليه (المرجع).

وبهذا التصور أضحت العلامة عند سوسير « ليست هي الدال بذاته ولا المدلول بذاته، بل هي

بينهما؛ أي ما ينهض بهذه العلاقة بينهما ، وبهذه العلاقات بين الناس وموجودات العالم...»⁽¹⁾.

فإذا كانت العلامة عند سوسير بنية نفسية ذات وجهين تربطهما علاقة اعتبارية ، التصور Concept

أو الصورة الذهنية ، والصورة السمعية Image Acoustique فإنه قد استبعد بذلك عنصر الواقع

الخارجي أو المشار إليه، وهذا ما يفسر الفرق الواضح بين منهج سوسير وبيرس من حيث موضوع

ووظيفة العلامة، حيث نرى أن سوسير يحصر الوظيفة السيميائية لدراسة العلامات في بعدها

الاجتماعي التداولي كآلية للتوصيل والتواصل ، بينما بيرس قصرها على مستوى التفاعلات المنطقية

والفلسفية والتي ترجع بالدرجة الأولى إلى توجهاته العلمية المستمدة أساسا من قواعد العقل والمنطق.

وكخلاصة لما سبق نستنتج أن مفهوم العلامة عند سوسير تتمحور في النقاط التالية:

- 1 - العلامة كيان نفسي خاص مجرد مرتبط باللغة .
- 2 - العلامة هي اتحاد ثنائي الدال والمدلول مع إقصاء المرجع.
- 3 - الطبيعة الاعتبارية للعلامة.
- 4 - النموذج اللغوي للعلامة أي أن العلامة اللغوية تكتسب أهميتها من حيث أنها نموذج لعلامات أخرى (مبدأ بنيوي).
- 5 - انطلاقه من فكرة الطبيعة الاجتماعية للعلامة ، والتي تعتبر الأساس الذي انبثقت منه سيمياء التواصل بعد ذلك مع رواد هذا الاتجاه كبويسنس وجورج مونان واندرية مارتينييه و فجنشتاين، الذين يركزون في دراسة الأنظمة العلامية على ما تؤديه من وظيفة تواصلية اتصالية.
- 6 - تنبؤه المبكر بنشوء علم السيمياء وتصور منهجه ووظيفته وجعله لعلم اللغة قسما منه، مرتبطا به ارتباط الفرع بالأصل، هاته الفكرة التي يرفضها بعض ذلك بارت حيث يقلب الطرح السوسيري رأسا على عقب في اعتباره السيمياء جزءا من علم اللغة العام « إذ

زعم أن اللسانيات بوصفها أكمل الأنظمة العلاماتية هي الأصل وأن السيميولوجيا فرع منها. « (1)

وإذ نحن ذكرنا رولان بارت، لا بد من التنبيه على أنه رغم الاختلاف الواضح في المنطلقات التأصيلية بينه وبين سوسير، إلا أننا لا يمكن أن نغفل التأثيرات السوسيرية في المشروع النقدي البارتي، ويمكن ذكر أهم هذه التأثيرات المتمثلة في:

- تبني بارت لثنائتي الدال والمدلول، اللغة والكلام التي أسس لها سوسير هاته العناصر التي طورها بارت بالإضافة إلى استفادته من إشارات **بيرس و هلميسيلف** والتي تظهر في كتابه **عناصر السيميولوجيا (1964)** وكتابه الآخر **الأساطير Mythologies** الذي يعتبر إنجيل النظرية السيميائية. ويمكن أن نشير هنا إلى ما جاء به إميل بنفنيست في كتابه طبيعة العلامة اللغوية، الذي نجده موافقا لسوسير في إشاراته للنظرية اللغوية مع الاختلاف الواضح معه عند طرحه لمفهوم العلامة؛ « حيث يقول: أعتقد أن سوسير خائته الصلابة والتناسق لدى معالجتها وهي أن الاعتباط يقع بين العلامة (دالا ومدلول) والشيء الذي تعنيه وليس بين الدال والمدلول «⁽²⁾، إنما العلاقة بين طرف العلامة علاقة ضرورية، وقد اقتصر في تناول أصول سوسير اللسانية التي كان لها بعد ذلك الصدى في تأسيس النظرية السيميائية على بعض الأجزاء المفاهيمية للعلامة تاركا التفصيل لعنصر أنواع العلامات. أيضا يجب أن نضيف الثنائيات التعارضية التي جاء بها سوسير والتي تضرب في عمق المنهج السيميائي، وأهمها الحضور والغياب، والواقع والخيال، وأيضا تطرقه لمفهوم النسق أو البنية structure، ومبدأ المحايثة ومفهوم العلاقات التي تربط بين الوحدات والبنى اللغوية، بحيث أنه لا تكتسب أي بنية قيمتها إلا في إطار البنية الكلية، فكل عنصر في بنية ما « لا يتحدد إلا في ظل النظام الذي يندرج فيه هذا العنصر، إذ إن هذا النظام هو الذي يمدنا بالتمييزات والأعراف التي تجعل من المعنى أمرا ممكنا «⁽³⁾.

هاته القضايا التي ذكرناها، قد وظفتها السيميائية فيما بعد وخاصة بما يتعلق بمفهوم الأنساق وانعكاساتها على دراسة الظواهر الاجتماعية والثقافية ومفهوم النظام، وما يكتسبه من أهمية بالغة في التحليل السيميائي، والذي سنتطرق إليه عند الكلام عن الأنظمة العلاماتية.

1 - ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص 178.

2 - عبد الله إبراهيم وآخرون، المرجع السابق، ص 76.

3 - عمر العشري، الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة، بيروت للنشر والمعلومات، مصر، ط2، 2003، ص 57.

ج/ التأثيرات البيرسية في النظرية السيميائية:

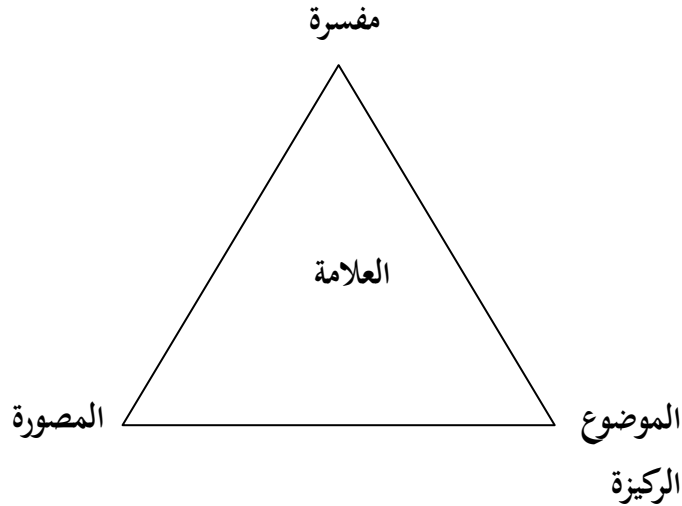
إذا تأملنا منهج بيرس العلمي في التعامل مع القضايا المعرفية، ندرك من أول وهلة أن تناوله إياها يصدر عن آلية منطقية بحتة، التي تظهر في اعتماد أسلوب التقسيم والتصنيف - كما أسلفنا-. هاته الصبغة المنطقية التي يتمتع بها بيرس مع ما لها من تسهيلات تمكن القارئ من هضم العلوم واستيعابها إلا أنها تحدث بلبلة واضحة للقارئ غير المتضلع في علوم الفلسفة والمنطق. إن بيرس في محاولته التأصيلية للدرس السيميائي، كان ينطلق من مسلمة مفادها أن الكون ما هو في الحقيقة إلا فضاء واسع تسبح فيه العلامات، أو قل ما الكون إلا نظام إشاري رامز. ومن هنا جاء تصور بيرس لمفهوم العلامة أوسع مما جاء به سوسير؛ لأنه أخرج العلامة من حيزها اللغوي الضيق، ليجعلها تشمل كافة التظاهرات الكونية على أنها أنظمة علامائية، إذا كان مفهوم العلامة عند سوسير هو اتحاد الدال والمدلول، فإن « العلامة في أطروحات بيرس هي كيان ثلاثي في المبنى يتكون من:

- المصورة **Deresentament** وتقابل الدال عند سوسير.

- المفسرة **Interprétant** وتقابل المدلول عند سوسير.

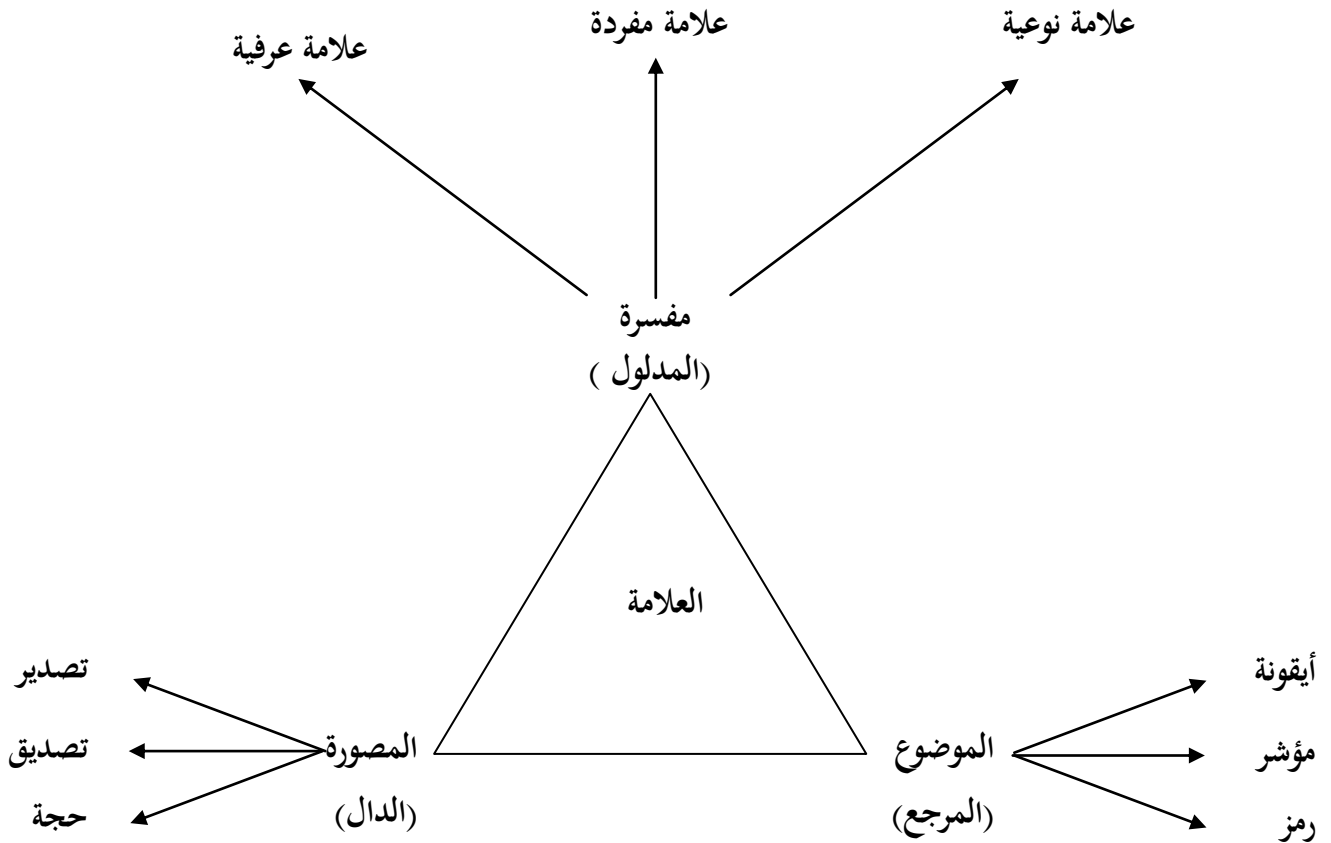
- الموضوع **Objet** لا يوجد له مقابل عند سوسير.⁽¹⁾

والتي تتجسد في الشكل التالي:



وقد تفرع كل عنصر من العناصر المكونة للعلامة إلى عناصر أخرى كما في هذه الترسيمية التي

تمثل قمة التفكير المنطقي:



ولكن أشهر هذه التفريعات وأقربها لاهتمامات الدرس السيميائي هي التي تمثل أنواع العلامات من حيث صلتها بالأشياء ذات العلامات المختلفة (الأيقونة المؤشر، الرمز) هذا التقسيم الذي يعتبر «أكثر انتشارا وفاعلية في مجال الدراسات السيميائية»⁽¹⁾، والأقرب إلى التقسيم العربي لأنواع الدلالات: **الوضعية و العقلية و الطبيعية** والتي سنفصل القول فيها في عنصر "أنواع العلامات".

مع ما أتى به بيرس من إشارات كان لها الأثر الكبير في توجيه الدرس السيميائي وبعثه في حقول العلوم الإنسانية كأحد أوسع المناهج التي ملأت الدنيا وشغلت النقاد، إلا أنه «ظل في أغلبه اهتماما فلسفيا أكثر منه محاولة علمية دقيقة لفهم الإشارات ودراستها باعتبارها ذات أنظمة وأنساق مضبوطة يجب البحث عنها وتحديدها بشكل موضوعي في عالم الإنسان أو الوجود الطبيعي من حوله»⁽²⁾

1 - عبد الله إبراهيم وآخرون، المرجع السابق، ص 82.

2 - محمد عزام، المرجع السابق، ص 11.

3- أنواع العلامات:

إن العلامة - باعتبارها تجلياً للخلق والقدرة في هذا النظام الكوني المتناسق واللامحدود - لم تظهر أهميتها إلا بعدما وعى الإنسان نفسه ووعى أنظمة العلامات التي تخترقه وتجعل منه طرفاً في عملية التفاعل والتواصل.

ونحن إذ أردنا معالجة عنصر أنواع العلامات يستلزم منا قبل ذلك أن نتطرق إلى ماهية العلامة ومفهومها عند أهم منظري السيميائية، ومحاولة معرفة الشكل البنائي لها لسانياً و سيميائياً. فإذا بدأنا بدو سوسير، الذي يعتبر أب الدرس اللغوي الحديث وأبرز من تناول قضية العلامات، نرى أنه يحدد ماهية العلامة انطلاقاً من كونها ذات ثنائية كوجهي الورقة الواحدة، فالدال Signifiant هو حقيقة نفسية أو صورة سمعية تحدثها في دماغ المستمع سلسلة الأصوات التي تلتقطها أذنه وتستدعي في أذنه صورة أو مفهوماً لذلك الدال و يسمى بالمدلول Signifié.

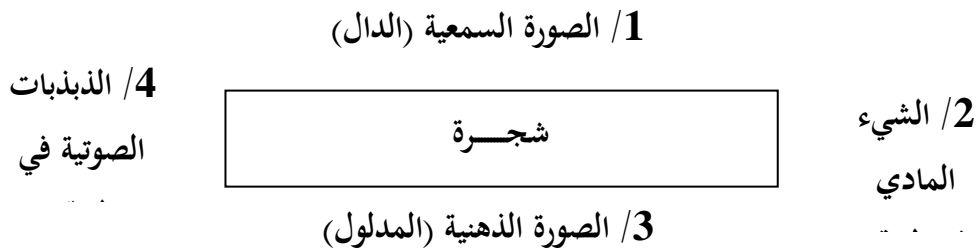
ودلالة العلامة عنده تنشأ من توحد الدال والمدلول، ولا يمكن أن يتم التواصل بين المرسل والمرسل إليه إذا كانت هناك شفرات مشتركة حتى تتم عملية التواصل والإبانة.

أما المدلول فيكتسب قيمته باتصافه بصفة شمول المعنى (المصدق) فإذا كان سوسير ينظر إلى العلامة التي تربط الدال بالمدلول فإنه قد أهمل عنصري:

- الشيء المادي في الواقع (المرجع).

- الذبذبات الصوتية في الواقع.

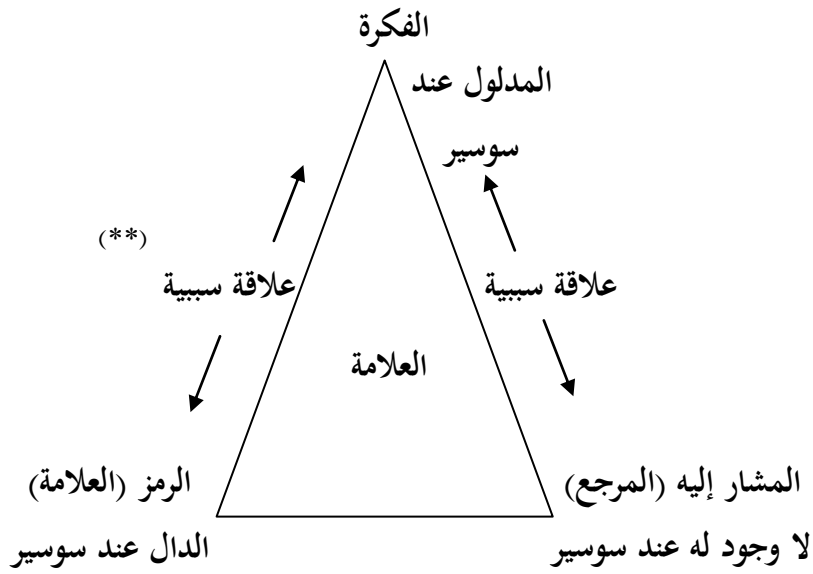
ويمكن التمثيل لعناصر العلامة الأربعة بهذه الترسيم:



إن الخلاف الواقع بين الدارسين بصورة واضحة بعد تحديد سوسير لماهية العلامة يكمن في العلاقة بين المدلول والمرجع -المشار إليه- ؛ بحيث يطرح الإشكال الآتي: هل المرجع باعتباره التجسيد المادي للصورة الذهنية في الواقع هو أحد عناصر العلامة أو هو عنصر مستقل عنها ؟ فقد انقسم النقاد تجاه هذا الطرح طرفين ووسط في تحديد مفهوم العلامة:

- فالذين يرجحون عدم اعتبار المرجع أحد أبعاد العلامة وأنه عنصر خارج عن ماهيتها يمثلهم كل من سوسير وستيفن و أمبرتو إيكو.

- بينما نجد أنصار عدم الفصل بين المرجع والعلامة يمثلهم كل من ريتشاردز و أوغدن في كتابهما "معنى المعنى" (*); حيث اعتبر العلامة هي العلاقة التي تربط الكلمات والأفكار والأشياء في الواقع، فأوجدا بذلك المثلث الذي اشتهر فيما بعد في الدراسات السيميولوجية:



وبين هؤلاء وهؤلاء نجد نظرة توفيقية وسطية متمثلة في إميل بنفينيست الذي ميز « بين الأنظمة السيميوطيقية ذات البعد الواحد السيميوطيقي والأنظمة ذات البعدين السيميوطيقي والدلالي أي بين الأنظمة التي تتجاوز نفسها وبين الأنظمة التي تتجاوز نفسها إلى ما هو خارجها، وتعتبر وسيطا أو بديلا لشيء غير نفسها. »⁽¹⁾

أما بارت فيلخص نظرتة للعلامة في تمثيله إياها بباقة الورد، فهو يرى أن هذه الباقة مجرد دال، والعاطفة التي تفهم من الورد هي مدلوله، وباتحادهما يتحقق مفهوم العلامة، فباقة الورد باعتبارها علامة تختلف عن باقة الورد باعتبارها دالا فقط، فالأولى هي اتحاد الدال والمدلول، والثانية بتجردها عن مدلولها العاطفي لا تخرج عن حيز وحدة زراعية طيبة الريح، فباعتبار الباقة علامة لا يعني ذلك اكتسابها هذه

* - صدر هذا الكتاب سنة 1923.

** - أي أن الفكرة هي العلة في وجود الرمز.

1 - فريال غزول: "مدخل استهلاكي"، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، مصر، القاهرة، ط1، 1986، ص25.

الميزة من وصفها الطبيعي الزراعي، إنما هو جاء « نتيجة مزيج من القصد البشري وطبيعة المجتمع وصيغ أعرافه وتقاليده، وسبل اتصاله »⁽¹⁾، ولا شك أن هذه النتيجة التي توصل إليها بارت ما هي في حقيقة الأمر إلا صورة مستنسخة لما جاء به سوسير، وإن جاء استعمال بارت المصطلحي مابينا لما جاء به سوسير، فالعلامة عند سوسير هي الدلالة عند بارت، والبدال والمدلول عند سوسير هو الشكل والمفهوم عند بارت على التوالي.

وبعد هذه النظرة السريعة لمفهوم العلامة عند أهم منظري الدرس السيميائي، نحاول تسليط الضوء على أنواع العلامات كما أصل لها بيرنار توسان، الذي يعتبر من أهم الذين ضبطوا هذه النقطة المنهجية، حيث قسم العلامات إلى لسانية، وغير لسانية والتي تنقسم بدورها إلى قسمين كبيرين: « علامات الكلام وعلامات الكتابة، فالوحدة الصوتية الدنيا تسمى فونيم، **Phonème** إنها الوحدة المكونة للكلام (الأصوات الدنيا التي تتركب لتعطي الكلمات)، العلامات الدنيا للكتابة المحددة في القاعدة المعجمية للألفباء... تسمى الحروف **Graphème** »⁽²⁾.

وحيث أننا تطرقنا للعلامات اللسانية، نحاول التفريق بينها وبين العلامات السيميائية، وضابط هذا التفريق هو كون العلامة السيميائية رهينة استعمال مؤقت، تكتسب قيمتها المنوطة بها في الزمن المحدد لها؛ أي في ملابسات معينة، وهي ذات دلالة اجتماعية متواضع عليها، وهذا الزمن هو الذي يؤذن ويحيل إلى وقوع هذه العلامة، وهو في الأصل علامة تأذن بوقوع الفعل ومثال ذلك للتوضيح المكيفات صنعت لتلطيف الجو من شدة الحرارة؛ أي أنها لا تستعمل إلا في وقت الحرارة فمجيء الصيف هو في أصله علامة سيميائية على ضرورة تشغيل المكيفات.

أما العلامة اللسانية ذات الطبيعة الكلامية (اللفظية) أو الخطية، ما هو إلا توحد بين شقيها (البدال والمدلول) وهذه العلامات اللسانية قد « عرفت تطورا كبيرا منذ النظريات السوسيرية ومختلف مستويات دراسة اللغة والكلام الموجودة في معارف ودراسات مختلفة كالصوتيات **Phonologie** والتركيب **Syntaxe** والتصريف **Morphologie** والدلالة **Sémantique** »⁽³⁾.

أما العلامات غير اللسانية التي لا تعتمد على المادة اللغوية، والتي تركز اهتمامها على الجانب التواصلية وأشكال التعبير غير اللسانية والتي تظهر في المجالات الأقل استعمالا، كالعلامات الشمية

1 - ميجان الرويلي وسعد البازعي، المرجع السابق، ص 182.

2 - توسان برنار، المرجع السابق، ص 11، 12.

3 - المرجع نفسه، ص 14.

واللمسية والذوقية، بخلاف العلامات الأكثر استعمالاً وأقربها من الدراسات السيميائية كالعلامات السمعية - البصرية والأيقونية .

وتندرج هذه العلامات ضمن ما يسمى بالأنظمة السيميولوجية التي قد تكون معقدة في بعض مظهراتها واستعمالاتها الخاصة، كالروائح المستخدمة كمحفزات جنسية، والأنظمة اللمسية ذات القدرة الهائلة على توجيه هذا النظام فيما يسمى بالطقس الغرامي، والتي تظهر خاصة فيما يسمى بالروايات العاطفية بالنسبة لجنس العمل الإبداعي المقروء غير المرئي .

وفي الأخير بقي أن نشير إلى أن التصنيف البيروسي لأنواع العلامات الذي يمكن إدراجه ضمن العلامات غير اللسانية والتي تتمثل عنده في:

- الأيقونة **Icon**: وهي علامة تحيل إلى شيء آخر بفضل صفات تمتلكها وتمتاز بها، وبهذا

فالأيقون يقوم على علاقات تشابه بينه وبين ما يدل عليه كالصور الفوتوغرافية والمجسمات.

- المؤشر **Index**: وهو على حد تعبير بيرس: « علاقة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه

بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع »⁽¹⁾.

وهو يعتمد على العلاقة السببية أو الارتباط التجريبي بين الشيء والمشار إليه، أو بين الشيء

ومدلوله، كعلاقة النار بالدخان.

- الرمز **symbol**: فهي « علامة تشير إلى الموضوع التي تعبر عنها عبر عرف غالباً ما يقترن

بالأفكار العامة، التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه »⁽²⁾.

4- أنظمة العلامات:

قبل أن نحاول تناول عنصر الأنظمة العلاماتية الذي يعتبر من أهم المقولات والمحاور الأساسية

التي تقوم عليها العلامة، يجب أن نشير إلى أن النظام السيميائي في أصل وضعه ليس بالضرورة كونه

نظاماً لغوياً، بل يمكن أن تنتقل هذه الصلاحيات ليتجاوز اللغوي إلى غير اللغوي هذا الأخير الذي يعتبر

سلسلة مكثفة من العلامات الكونية السابحة في فضاءات دلالية خاصة، وهذا ما أكده بويسانس حيث

ميز بين صنفين من العلامات من حيث اتصافها بمسمى الانتظام، فهناك علامات منتظمة، يمكن أن

1 - بشير تاويريت، المرجع السابق، ص 122.

2 - سنדרس بيرس تشارلز: "تصنيف العلامات"، تر: فريال غزول، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى

السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1986، ص 142.

نفس حركتها ويمكن أن نحللها إلى بني ووحدات قارة ذات طبيعة دلالية ثابتة، وعلامات غير منتظمة في الحركة والدلالة.

والنظام السيميائي لا يمكن أن ينظر إليه بمعزل عن الواقع الاجتماعي لخضوعه لما يعرف بعملية الاتصال الجمعي الدلالي الواجب التحقق في المجتمعات البشرية، ولعل هذا ما حدا بسوسير لكي يعتبر السيميولوجيا « جزءاً من علم النفس الاجتماعي، إذ إنها ستدرس حياة العلامات ضمن المجتمع »⁽¹⁾. فأضحت محاولات السيميائيين تتمحور حول دراسة العلامة كأهم إجراء كاشفي لتحقيقاتها الفعلية عبر النموذج الاتصالي الياكوبي والتي تعمل على دراسة « الأنظمة التي تساعد المخلوق الإنساني على إدراك الأحداث والكيونات بوصفها علامات تحمل معنى »⁽²⁾.

أما إيميل بنفنيست فقد توصل في دراسته للأنظمة السيميائية إلى مبدأ أسماه مبدأ عدم الترادف بين الأنظمة، وهذا بالرجوع إلى الطبيعة المادية والصوتية للكلمة، حيث توصل إلى فرضية مفادها « أن هناك أنظمة علامات ثلاثة توضح طبيعة العلاقات بين الأنظمة السيميائية وإمكاناتها: »⁽³⁾

1- الأنظمة السيميائية ذات طبيعة توليدية، بحيث أن كل نظام بمقدوره أن تتناسل منه أنظمة

أخرى.

2- أنظمة علامات ذات علاقات تماثلية، التي تظهر من خلال علاقة التبادل بين أجزاء نظامين

سيميائيين؛ بحيث لا تكتسب وجودها من النظام نفسه، بل تظهر من بعض الصلات بين نظامين مختلفين.

3- أما النوع الثالث من العلاقات بين الأنظمة السيميائية وهو الذي ينطلق من مبدأ التفسير

أي أن النظام الثاني هو بمثابة رد فعل قرائي أو عملية تفسيرية للنظام الأول.

1 - ميجان الرويلي وسعد البازعي، المرجع السابق، ص 184.

2 - المرجع نفسه، ص 185.

3 - آريفي ميشال وآخرون، المرجع السابق، ص 39.

إذا كانت « العلامة (signe) في اللغة عنصر تتحدد قيمته بموقع وجوده في منظومة

العلاقات»⁽¹⁾، وذلك من خلال الطبيعة التعارضية أو التقابلية، فإن النظام بدوره يخضع لنفس هذا القانون التنظيمي وتوضيح ذلك يظهر من المثال التالي:

صنف الأشجار كجنس نباتي هو نظام سيميائي خاص يختلف عن الأجناس النباتية الأخرى كأنظمة سيميائية وشجرة الصفصاف مثلا كعلامة من النظام السيميائي الشجري يختلف عن الأنواع العلاماتية الأخرى من نفس النظام، بالتعارض والتقابل في النظام والعلامة.

إذا أردنا أن نقوم بالبحث عن كفاءات فهم الأنظمة العلاماتية فلا يتم ذلك إلا من خلال محاولة المضامين ومحاولة الإجابة عن سؤال الكيف لا الماهية أي البحث عن كفاءات نسج بنية الدلالات الرابضة فوق سدة النص ليصبح مجال البحث « ليس هو المدلولات بحد عينها، إنما طريقة تأليف هذه المدلولات، ومجاورتها بعضها رقاب بعض »⁽²⁾، وقد قدم دي سوسير فيما يخص مجال دراسة أنظمة العلامات تقسيما لأنواع العلاقات التي تربط بين شبكة العلامات، وأبرز هذه العلاقات هي ثنائيتي المحور السياقي والمحور الاستبدالي اللذين اعتمدهما للتفريق « بين المجموعات اللغوية، المتوافرة في الذاكرة والتي تشكل محورا شاقوليا استبداليا Paragmatique والمجموعات اللغوية الحاضرة في الجملة والتي تشكل محورا أفقيا نظميا Syntagmatique ولكي يتم إدراك معنى ما يرد في الجملة من كلمات لا بد من النظر إلى المحورين معا»⁽³⁾. وهذين المحورين وإن كانا يمثلان أهم المعايير التي يعتمد عليها في تحديد السمات التي تكون أي نظام إلا أنهما ليسا الوحيدين في بناء نظام معين « فهناك جوانب أخرى يمكن الاستعانة بها عند وصف أي نظام من هذه الأنظمة، ويمكن هنا ذكر الخصائص التي قدمها بنفيسست في تمييز أي نظام سيميوطيقي، وهذه الخصائص هي:

1 - كفاءة تأدية الوظيفة السيميوطيقية.

2 - مجال صلاحية النظام.

3 - طبيعة علامات النظام.

4 - نوعية توظيف النظام»⁽⁴⁾.

1 - يحيى العيد، في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 1999، ص 42.

2 - بشير تاوريريت، المرجع السابق، ص 109.

3 - أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص 19.

4 - فريال غزول: "مدخل استهلاكي، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، مصر، القاهرة، ط1، 1986، ص35.

وفي الأخير يبقى أن نشير إلى مفهوم الشفرة le code التي تشكل أحد أهم عناصر العملية الاتصالية بحيث أنه لا يمكن أن تتم أي عملية ذهنية إدراكية تهدف إلى فهم أي رسالة، إلا بتوفر شفرة محددة أو نظاما فكريا مشتركا.

وتختلف وظيفة الشفرة في العملية الإبداعية من جنس إلى آخر، فالشعر مثلا كأكثر الأجناس الأدبية استقطابا وأقربها للذوق الفني يعتمد شفرات إيقاعية وصوتية معينة، وطاقات إيجابية قادرة على التأثير في النفس البشرية المتذوقة لجنوحا إلى التصوير والتخييل والإدهاش، وهذه الأنظمة العلاماتية التي تحمل شفرات خاصة بها لا تتحرك إلا عبر سياقات معينة تعمل على توسيع « منطقة الفهم في إدراك النظم لتشمل قدرا من التأويل المنضبط وذلك بالتمييز بين أنواع الشفرات المختلفة »⁽¹⁾ والتي تتحدد وتظهر على حسب المدركات المتفاوتة لدى القراء، كأحد أطراف العملية الإبداعية. إذا كانت معظم المقاربات التي تصدت لقراءة النص الإبداعي، إنما هدفها هو محاولة الإجابة عن السؤال المحوري، ما الذي يجعل من العمل الأدبي ذا قيمة فنية وجمالية؟ أو بعبارة أخرى ما هي مظاهر الأدبية والشعرية في النص الإبداعي؟ فمن هذا المنطلق ارتأيت من خلال اختياري لهذه المدونة الشعرية أن اختار منهج نقدي معين في قراءتها لأقترب بقدر الإمكان من الأطر العلمية المدروسة وقد وقع اختياري على سيمياء الشعر لصاحبها ميشال ريفاتير حيث حاول من خلال كتابه سيميوطيقا الشعر أن يجيب عن السؤال المتقدم، فأنتى بمفاهيم وتأصيلات تتسم بالجددة في الطرح والتناول، حيث يرى أن العملية القرائية ذات البعد السيميائي تتم « في الواقع في عقل القارئ وهي حصيلة قراءة ثانية، وإذا أردنا فهم سيميوطيقا الشعر فعلى أن نميز بين مستويين أو مرحلتين في القراءة »⁽²⁾.

المرحلة الأولى: هي القراءة الاستكشافية Heuristique التي يقوم فيها القارئ باستيعاب النص من أوله إلى آخره، باعتماد آلية التفسير اللغوية لفك شفرات النص الظاهرة على حسب السياق لتتم بذلك عملية استهداف المعنى الأولي على حسب الكفاءة اللغوية للقارئ، حيث أن فهم أي خطاب لا يمكن أن يبدأ إلا من خلال « الإمكانية الدائمة لتعدد التفسيرات واختلافها »⁽³⁾ والتي تظهر من خلال البنية السطحية للنص.

1 - صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، مصر، ص 124.

2 - مايكل ريفاتير، سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة، تر: فريال عزول، مجلة أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1986، ص 217.

3 - سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 97.

المرحلة الثانية: وهي القراءة الاسترجاعية *Rétroactive* المرتبطة بآلية التأويل

Herméneutique كقارئ ثان يظهر أثناء عملية محاوراة النص، وذلك باعتماد الأس البنيوي بين العلاقات المكونة للمستوى الدلالي للوصول بذلك إلى « الأثر النهائي للقراءة الاسترجاعية، أي ذروة وظيفة القراءة المولدة للدلالة »⁽¹⁾ وفي هذا السياق قام أيضا ريفاتير في محاولة تأصيلية لخطوات التحليل السيميائي حيث ميز بين ثلاثة أنماط تعبيرية المكونة لما يسمى بـ اللامباشرة الدلالية:

الأول: نقل المعنى Displacement: وهي التي تتم بشحن أو إفراغ العلامة من محتواها الدلالي الحقيقي إلى آخر مجازي، أو قل هي عملية تتجاوز للمعنى الحقيقي إلى آخر بواسطة قرينة دل عليها السياق النصي، للعلامة وهذا النوع تدخل فيه الاستعارات والكنائيات.

الثاني: التحريف Distortion: وهو الخروج بالعلامة من حيز الإبانة والإفهام إلى منطقة الغموض والإبهام وذلك بخلق ما يسمى بـ اللامعنى وهو غير اللغة الرمزية المشفرة.

الثالث: إبداع المعنى: الذي يتم « عندما يتكون في النص مبدأ تنظيمي يشكل علامات من وحدات لغوية قد لا تحمل معنى في سياق آخر (مثلا الطباق و الإيقاع والمجاورة) »⁽²⁾

وكل هذه العمليات ما هي في الحقيقة إلا تشخيص للبعد الدلالي عبر مستويات التشكيل اللغوي العدولي وما يطلق عليه ريفاتير بـ اللانحوية هاتمة الأخيرة التي تقوم عنده « بوظيفة جديدة هي تغيير طبيعة العبارات ... (ف) تصبح العبارة عناصر دالة في شبكة أخرى من العلاقات والحقل الأصيل للسيميوطيقا هو انتقال العلامات من مستوى معين من الحديث إلى مستوى آخر »⁽³⁾.

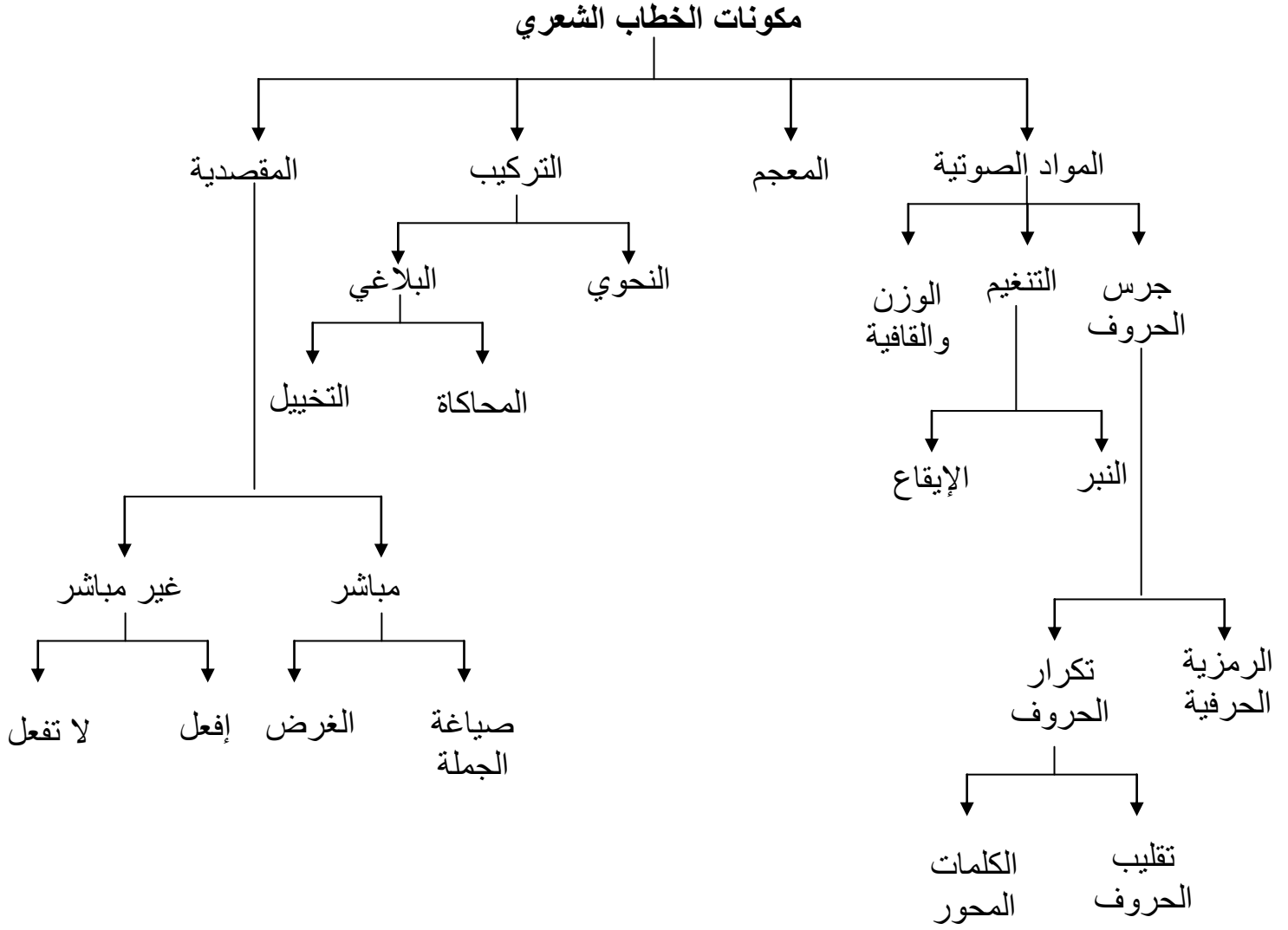
وأنا سأحاول اعتماد الآليات التي جاء بها ريفاتير ذات البعد التنظيري المنهجي مضيفا إليها نظرة عربية لأحد أهم منظري الدرس السيميائي الحديث في العالم العربي، وهو محمد مفتاح من خلال كتابه "في سيمياء الشعر القديم" ، والذي تبنى فيه ما يسمى بالسيمياء التركيبية وذلك باعتماد التحليل المستوياتي شأنه في ذلك شأن محمد عزام في كتابه "النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب" يقول محمد مفتاح في هذا الصدد: « إذا ما انطلقنا من مسلمة أضحت معروفة الآن وهي ... أن القصيدة بنية تتكون من عناصر تؤلف بينها علاقات، وأن لكل عنصر من تلك العناصر خصوصية أو خصوصيات تميزه عن

1 - آريفييه ميشال وآخرون، المرجع السابق، ص 56.

2 - المرجع نفسه ، ص 54.

3 - المرجع نفسه، ص 55.

غيره، فإنه يجب فرز كل عنصر على حدة وتخصيصه بالوصف والعناصر هي (1) المواد الصوتية، (2) المعجم الخاص، (3) التركيب، (4) القصيدة»⁽¹⁾ وهاته العناصر يحددها محمد مفتاح من خلال المشجر الآتي:



فمن خلاله حاولت أن أُلج نص المدونة الشعرية، جاعلا هاته المكونات الطافية على السطح بمثابة مرحلة أولية تسبق ما يسمى بالقراءة الحفرية عند عتبات القصيدة التي تحمل في طياتها طبيعة تمنعية تفرضها على القارئ « فلا تبوح له بمكوناتها دفعة واحدة لأنها مبنية على قاعدة (التحفظ) فهي تحاول أن تختبئ خلف نقابها، لا تكشف عن مفاتها إلا على مراحل ⁽¹⁾»، وخاصة إذا كان النص المقارب نصا صوفيا ذي الطبيعة الرمزية المكثفة، الذي يعد آلية خطافية متميزة كان لها التأثير الواضح في توجيه الحركة الشعرية والفكرية طيلة قرون من الزمن، ولعل هذه الميزة ترجع إلى كون النص الصوفي يمتلك من المعايير والشروط ما يخوله اعتلاء قمة الأنظمة اللغوية الواقعة بين طائفة الجدل من حيث الشكل الفني للبنية الإبداعية والجانب الفكري، لاعتبار النص الصوفي يتراوح بين الجمالية والرؤية الشعرية، هذا الأمر الذي ذهب ببعض الدارسين إلى اعتبار الخطاب الصوفي مادة لغوية إشارية موجهة لطبقة ثقافية معينة، تتفق فيما بينها على نظام شفري معين يضمن لها التمييز والتفرد والبقاء.

ولعل ذا ما حدا بمحمد مفتاح لأن يتساءل عن الخصائص البنيوية والوظيفية التي تجعل من نسق لغوي معين كتابة صوفية هل مرد ذلك إلى الغرض المتناول من طرف الكاتب أو بالنظر إلى المعجم المستعمل أو بالنظر إلى درجات تحقيق مقصدية الاتصال الأدبي ليصل بذلك إلى أن كل كتابة ومنها الكتابة الصوفية، لا بد فيها من توفر أركان أربعة لتمتلك صفة الخصوصية والتميز عن الكتابات الأخرى والمتمثلة في « الغرض المتحدث عنه والمعجم التقني وكيفية استعماله والمقصدية ⁽²⁾»، فإذا تأملنا هذه الشروط وأردنا أن نقوم بعملية تقييمية نجد أن الخطاب الصوفي بما سبق يمثل قمة الحدثة الفنية، وذلك لاعتماده مبدأ الثورة والتمرد منهجا وسلوكا، وتوظيف آليات الترميز وتداخل مستويات الانزياح اللغوي، وتنوع مقصديته وتفاوتته بين الإبداع الفني والرؤية الشعرية.

فحيث أن عمر بن الفارض من الشعراء المتصوفة الذين تحقق فيهم مسمى الإبداع الشعري والرؤية الفكرية الصوفية، فقد اخترت قمة إبداعه الشعري المتمثل في قصيدة نظم السلوك مسلطا الضوء على الشاعر تعريفا به وبتأنيته رغبة مني في إعطاء القارئ ولو فكرة مختصرة عن السياقات الخارج نصية التي لا تندرج ضمن اهتمامات المناهج النسقية، مهما في نفس الوقت التفصيلات التي يتطرق لها معظم الدارسين لعصر الشاعر وحياته والتصوف، وعوامل نشأته وتعريفاته وحدوده ونظرياته وأعلامه، وذلك محاولة مني لاستبعاد كافة هاته القضايا التي لا تخدم موضوع البحث خدمة مباشرة والتي قد أفيض القول

1 - عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبى البنيوي في نقد الشعر العربي، دار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2000، ص 194.

2 - محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص 129، 130.

فيها، فاقترنت بذلك على أهم ما يتعلق بالشاعر كمتصوف مع التركيز على تجربته الشعرية مستبعدا هذه التفاصيل بعد ذلك عند تحليلي لمتن القصيدة لأبتعد بذلك عن المغالطة المنهجية المتمثلة في استدعاء السياقات خارج النصية، التي لا تدخل ضمن اهتمامات المنهج السيميائي.

5- نبذة عن ابن الفارض (576 هـ - 623 هـ / 1181 م - 1234 م)

هو أبو حفص عمر بن أبي الحسن الحموي الأصل، ينسب إلى بني سعد لقب بابن الفارض لأن أباه كان قاضياً، اختص بتقسيم الميراث فكان يثبت الفروض للنساء على الرجال بين يدي الحاكم. ولد ابن الفارض في مصر، فعمد والده منذ الصغر إلى تثقيفه وتوجيهه وجهة صوفية وتكليف نزعاته النفسية، فأصبح يسلك مسلك المتصوفة، فيذهب إلى جبل المقطم الذي كان يعرف بوادي المستضعفين، إلى أن توفي والده فلجأ إلى السياحة والتجرد وسلوك طريق أهل الحقيقة، ولكن لم يفتح عليه شيء إلى أن طرأ حدث في حياته غير مجرى تجربته الصوفية، كما يذكر ذلك المؤرخون من أنه رأى ذات مرة « شيخاً يتوضأ^(*) وكان هناك يصلي في جانب من المدرسة، فلاح له خطأ الشيخ في ترتيب الوضوء فتقدم إليه محاولاً توضيح أمر هذه العبادة، غير أن الشيخ يطلب إليه أن يذهب إلى الحجاز ويدع مصر⁽¹⁾ » فقصدتها بذلك وأقام نحواً من 15 سنة، انكشفت له فيها الحقائق وانجلت عنه الحجب ونضجت شاعريته، وتفتقت موهبته، وأضحت مكة مصدر إلهام له، حيث نرى حضورها في شعره سائراً بذلك على درب شعراء الغزل قبله كعمر بن أبي ربيعة والأحوص والعرجي... أما بالنسبة لتجربته الشعرية فهو « يمثل نهاية النضج الفني للشعر الصوفي في المشرق⁽²⁾ » على حد قول عاطف جودت نصر، وقد كان شعره صورة للطابع الأدبي العام لعصره، فظهرت بذلك في قصائده المحسنات اللفظية والمعنوية، ولكن ببراعة ظاهرة في توظيف آليات البديع مع النفس الصوفي، ولعل هذا ما فتح عليه باب الانتقاد من العلماء والفقهاء، فمنهم من حط عليه « ونسبه إلى الزيغ وجرحه ووقع فيه لما ورد في شعره من أبيات نحا فيها منحى الاتحاد⁽³⁾ » ومنهم من عدل فيه فأشاد بعبادته وولايته ورقة شعره.

وبعد عمر ليس بالطويل مات الشاعر في سطح جبل المقطم وهو يردد:

لقد رماني بسهمٍ من لواحيه
أصمى فؤادي فوا شوقي إلى الرامي

* - يظهر أن هذا الشيخ هو أبو الحسن البقال وهو من الملامتية الذين « لهم مزيد اختصاص التمسك بالإخلاص كتما للأحوال والأعمال ويتلذذون بكتمتها حتى لو ظهرت أعمالهم لأحد استوحشوا من ذلك كما يستوحش العاصي من ظهور معصيته»، عبد القادر بن عبد الله السهوردي، عوارف المعارف، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص 72.

1 - ابن الفارض، الديوان، دار المعرفة للطباعة والنشر، لبنان، ط2، 2005، ص 05.

2 - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، مصر، 1998، ص 174.

3 - عاطف جودة نصر، شعر عمر بن الفارض دراسة في فن الشعر الصوفي، رسالة ماجستير، ملزم التوزيع مكتبة سعيد رأفت جامعة عين شمس، مصر، 1998، ص 50.

وأخيرا بقي أن أشير إلى المكانة الشعرية لتائية السلوك، فقد أورد مؤرخو الأدب الصوفي أن التائية الكبرى لابن الفارض التي تعتبر النموذج الناضج والكامل للتجربة الصوفية، تعتبر إلهاما للشعراء بعده، قد ولدت ولادة عسيرة، مرت في زمن إنشائها ونظمها بحالات صوفية انتابت الشاعر من سكر وصحو وفناء وجلاء وقبض وبسط حتى عنوانها يروي عنه صاحب ديباجة الديوان أن ابن الفارض رأى النبي صلى الله عليه وسلم في المنام فسمى له عنوان قصيدته وقد كان للشاعر قبل ذلك عدة مسميات فقد « سماها أولا: أنفاس الجنان، ونفائس الجنان، ثم أسماها لوائح الجنان، ورائح الجنان... »⁽¹⁾.

وقصيدة نظم السلوك هي أطول قصائد الديوان إذ بلغت 760 بيتا وهي من الطويل، عروضها مقبوضة والضرب كذلك بدأها الشاعر بمقدمة خمرية تمتد إلى عشرة أبيات كاملة استهلها بقوله:

سَقَّتْني حُمَيًّا الحُبِّ راحةٌ مُقَلَّتِي وَكأْسِي حُمَيًّا مَن عَنِ الحُسْنِ جَلَّتِ

إلى قوله:

فِعْنَدِي لِسُكْرِي فاقَّةٌ لِإِفاقَةٍ لها كَيْدِي لَوَلا الهَوَى لَمْ تُفْتَتِ

وهي تعتمد على الرمزية الصوفية خاصة رمز المرأة ورمز الخمرة حتى ليصبح التمييز بين السمات الفنية والتجربة الصوفية من الصعوبة بمكان، وقد جاءت في بعض اجزائها على شكل نظم شعري تعليمي يعتمد على النصح والوعظ والإرشاد.

وقد تتابع الشراح بعد ذلك كاشفين غوامضها، فاجتهدوا في تفسير مفرداتها ومعانيها متأرجحين بين الدلالات اللغوية والرموز الصوفية، ولعل أشهر شراحها على الإطلاق الفرغاني (ت 1293 هـ) والكاشاني (ت 1310 هـ) والحسن البوريني (ت 1024 هـ) وعبد الغني النابلسي (ت 1143 هـ).

ولعل النموذج المقابل لهذه التائية في التراث الشعري العربي هي تائية كثيرة عزة الغزلية والتي نرى من خلالها تشابه واضح في ملاحظتهما من حيث المعاني الغزلية واستحضار مفردات الشوق والوجد، ولكن مع خلاف في الدلالات بين كلتا القصيدتين؛ حيث ابن الفارض وظفها توظيفا صوفيا باستخدام الرمز سبيلا إلى التغني بالحب الإلهي.

النص الموازي في التائيّة الكبرى

1 - سيمياء العنوان

2 - سيمياء المقدمة

3 - سيمياء الخاتمة

تمهيد:

لقد استطاعت الدراسات النقدية المعاصرة أن تعطي النص الأدبي حقه من خلال استكناه جميع الملابس المحيطة به باعتبارها نصوصاً أو بنيات موازية لها دورها الفاعل في إضفاء الجمالية، وتوسيع دائرة الأبعاد الدلالية، بحيث يستطيع القارئ أو المتلقي إدراك خط سير النص وتوجهاته من خلال هاته المظاهر، أو السمات، ولعل أهم هاته العتبات النصية هو العنوان باعتباره واجهة أيقونية تستفز القارئ وتفتح له أبواب النص وأيضاً الفاتحة أو المقدمة والتي يظهر أثرها ودورها في النصوص الشعرية من حيث هيكلية بنية النص الدلالية وتنظيم العلاقات الرابضة بين بنياته باعتباره أول ما يلقى في الأسماع، وأول ما يبوح به النص من المتن الشعري، وأيضاً الخاتمة النصية كآخر عزف وأول همس للقارئ وهو في طريقه إلى اكتشاف النص؛ حيث أنه آخر ما يبقى من القول الذي يأذن بإعادة استحضار المسموع ومحاولة إيجاد المنفذ الذي يدخل من خلاله إلى النص، وأنا كقارئ ومستقبل من جملة القراء سأحاول أن أدلو بدلوي متخذاً من هاته العتبات النصية باباً ألق من خلاله إلى عوالم النص من أجل فك شفراته ومحاورة أبعاده بداية بعنوان القصيدة باعتباره أول نص مواز طاف على سطح النص فنتساءل بذلك ما هي أبعاده وتجلياته؟ ما هي وظائفه الشعرية؟ كيف يمكن قراءة دوره من خلال المعطى النصي، هاته الإشكالات وغيرها سنحاول الاقتراب منها بقدر المستطاع من خلال:

1- سيميائية العنوان:

لقد أثارَت ظاهرة العنوان — باعتبارها وحدة نصية تسهم في عملية قراءة وتأويل النصوص الأدبية — انتباه النقاد والمبدعين، إذ كانت العناوين وخاصة قبل فترة المد الرومانسي في أوربا هامشية، لم يؤسس لها مكان كإحدى العتبات النصية وهذا يرجع لعدة اعتبارات لعل أهمها التركيز الكبير على المتن في مقابل الفضاءات الدلالية الأخرى، والتي كان للنقاد الفرنسي جيرار جينيت (G.Gentte) الفضل الكبير بعد ذلك في إعطائها الأهمية المستحقة باعتبارها تشكل نصاً موازياً، يعمل على إضفاء الملابس المتشابكة والمعقدة، ولعل استراتيجية العنوان تدخل بشكل مباشر في هذه المنظومة النصية الموازية وذلك أنه « المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني ... التي تساعدنا في فك رموز النص وتسهيل مأمورية الدخول إلى أغواره وتشعباته الوعرة »⁽¹⁾.

وهذه الأهمية لم تتجسد في الواقع النقدي بصفة بارزة وملموسة إلا مع ظهور المناهج النسقية، ذات التركيز المحوري على كل الملابس المحيطة ببنية النص، والتي تساهم في العملية القرائية للنصوص الإبداعية، وهذا بالنظر إلى ما يحمله العنوان من وظائف شعرية متعددة، تعمل على تحقيق الجمالية والإدهاش، وإضفاء الصبغة الترميزية، وتجسيد العلاقة الجدلية بينه وبين المتن الشعري. إن غياب العنوان في الخطابات الشعرية القديمة، جعل النقد العربي يستعيز عن استهداف الجهاز العناويني بتحليل المطالع (المقدمات) التي تقوم في النصوص الشعرية القديمة -غالباً- مقام العنوان في القصيدة المعاصرة، إلا أننا لا نعدم بعض القصائد التي نجد فيها هذه الميزة، كما هو الحال في تائية السلوك موضوع المقاربة، وهذا الغياب الواضح لظاهرة العنوان في النصوص الشعرية القديمة قد لاح بظلاله ليصبح التمييز بين القصائد الشعرية لنفس المبدع لا يتم إلا من خلال استدعاء الخصائص الإيقاعية الماثلة في المتن الشعري كسبيل للتفريق بينها؛ حيث شاع في الاستعمال النقدي إطلاق تسميات كلامية الشنفرى وسينية البحتري ورائية أبي فراس... فإذا تأملنا قصيدة ابن الفارض فإننا نجد لها عنواناً كما هو مثبت في الدواوين والشروحات **نظم السلوك** الذي رغم تشكيكه البنيوي القصير فإنه يحمل دلالات عالم شعري مكثف وعميق، يصلح أن يكون كلُّ مركب منه حيزاً دلالياً مستقلاً لما يحمله من « إichاءات رمزية عالية تحتاج إلى الربط بين جزئياتها المتنوعة للوصول إلى رؤيا منسجمة لهذا الخطاب العنواني »⁽¹⁾ وخاصة إذا قمنا باستحضار المقابل الدلالي لكلا المركبين اللغويين **نظم / السلوك** بحيث يكشف كل مركب عن مجال دلالي إيحائي خاص، يساعدنا على فك الشفرات ومحاور الأبعاد المتأبئة في القصيدة أو ربط أحدهما بالآخر للخروج بالدلالة المحتملة للعنوان، والتي تنعكس - كعلامة سيميائية متفتحة على المتن الشعري وعلى القارئ - بحيث يظهر تشابكها شكلاً وتوحيدها دلالة لتقدم « مبدئياً قصد الرسالة المحتمل »⁽²⁾.

فكلمة **النظم** كأحد المركبين البنيويين للعنوان نجدها من المفردات الواسعة الاستعمال والتداول في حقل الدراسات البلاغية والإعجازية على أنها نظرية رائدة من جملة منظومة الإعجاز البياني في القرآن الكريم أما المركب الثاني **السلوك** فإن له تقاطعات كبيرة مع المعجم الصوفي باعتباره علماً على هذه النزعة الروحية الموسومة بـ "علم السلوك".

1 - فتحي رزق الخوالدة، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2006، ص 128.

2 - محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز) المرجع السابق، ص 60.

أما إذا أردنا أن نحفر عن العلاقة بين كلا المركبين فإن القاسم المشترك بينهما هو المرجعية الدينية ذات الطبيعة التوالدية والتفاعلية مع الخطاب الروحي الإسلامي، بحيث يظهر العنوان كـ « دال إشاري وإحالي يلمح إلى تداخل النصوص استنساخا واستلهاما أو تحاورا »⁽¹⁾؛ الذي يحقق الإطار التطابقي العام بين العنوان والمتن الشعري والنصوص الدينية المستدعاة والتمظهرة في عدة أشكال وحقول معرفية، حتى ليظهر النص الإبداعي عبر الجهاز العنوانية حلقة تواصلية تربط بين مختلف البنى المكونة لهذا النص.

إن قراءة العنوان باعتباره علامة مركبة يفتح أمامنا المجال واسعا لتطبيق آليات القراءة وذلك لاكتشاف أوجه الدلالة المتمظهرة فيه ولعل أول ملاحظة يمكن استنتاجها أن اختيار العنوان بهذه الصيغة النحوية في اعتبار النظم خيرا لمبتدأ محذوف يمكن تقديره اسم الإشارة هذا والسلوك مضاف إليه نستطيع أن نخضعه لقراءة يمكن أن تكون بعيدة لكنها تدخل في حيز التأويل المحتمل والمقبول وخاصة إذا علمنا أننا أمام خطاب صوفي يلعب التأويل فيه دورا رئيسا كما هو معروف.

فمركب النظم من حيث الحالة أو الحركة الإعرابية نجده مرفوعا والضممة هي أقوى الحركات من حيث الحضور الأولي في الدرس النحوي، والتي تحمل في ذاتها معاني العلو والارتفاع، أليس بمقدور القارئ أن يربط بين معاني الرفع المذكورة وبين النظم ذي المرجعية الإلهية المتعلقة بالنص القرآني والتي ترجع رجوعا سببيا للخالق عز وجل، هذا من جهة النظم، أما من جهة لفظة السلوك فقد جاءت في العنوان مجرورة، وهي تعبر في معناها عن الطريقة التي انتهجها السالك في درب التعبد والمرتبطة بالعباد، فحضور الكسرة كبنية تدل على التسفل والانكسار وارتباطها بالسلوك/المقترن بالعبودية (الذل/خفض الجناح) ألا يدل دلالة غالبية على أن هناك حركة تنظيمية جسدتها الحالتين الإعرابيتين (،) من الأعلى/الله/النظم/الرفع/النظم) إلى (الأسفل/العبد/السلوك/الجر) وما يزيد الأمر تأكيدا هو تقديم الفاضل على المفضول النظم على السلوك وكان بالمقدور عكس المعادلة (سلوك النظم) ما يدلنا على غياب الاعتبارية في اختيار العنوان.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى الربط الملاحظ بين النص الصوفي (القصيدية) والنظم باعتباره نظرية للإعجاز القرآني هذا بوجود علاقة دلالية تفسر هذا الربط، إذ أن النظم القرآني باعتباره « تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض »⁽²⁾ المرتبة على حسب تداعيات المعاني

1 - جميل حمداوي، المرجع السابق، ص 109.

2 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 1998، ص 15.

النحوية في الذهن، هاته النظرية التي تعتبر أرقى مراتب الإعجاز البياني ما هي إلا مقابل مرجعي إحالي لقصيدة ابن الفارض السلوكية (الصوفية) باعتبارها قمة إبداع الرجل، التي هي ترجمة صادقة للكمال الروحي الذي يصبو إليه الشاعر، والذي ينطلق من منهج القرآن (النظم) الذي ارتضاه الشاعر معراجا لبلوغ مراتب الكمال البشري ساعيا لتجاوز « إطار الواقع الحسي العياني المباشر إلى المطلق الثابت الخالد »⁽¹⁾.

أيضا قضية الترتيب كأهم مقوم لنظرية النظم نرى له نفس الحضور تقريبا من حيث المبدأ لا - من حيث النظام - مع ترتيب الشاعر لمقامات الرقي الروحي (مقام الطالب، مقام السالك، مقام المريد) الظاهرة في أبيات القصيدة ولعل أهم ما يمكن الانتهاء إليه أن الشاعر قد ألمح إلى نظرية (الاتحاد) التي سنسبسط فيها القول، والتي ستخذ لنفسها القيمة المهيمنة عبر مختلف السياقات الدلالية والرمزية القصيدة، والواقعة تحت ثنائية الخالق/ المخلوق، والتي حقيقتها جهاد دائم « ونشاط مستمر، حتى يبلغ صاحبه الله يتحد به، فيدرك حقيقة الكون ويصبح هو الله في أقنوم واحد »⁽²⁾.

والتي تظهر في قوله:

وها أنا أبدي في اتِّحادِي مَبْدِي

وأُنهي انتِهائي في تواضُعِ رِفْعِي

(الديوان ص 39).

ففي الصَّحوِ بعد المَحوِ لم أكُ غيرَها

وذاقي بذاتي إذ تحلَّتْ بِحَلَّتِ

(الديوان ص 39).

وبي موقفي لا بلْ إليَّ تَوَجُّهي

كذاكَ صلاتي لي وميِّ كَعْبتي

(الديوان ص 41).

وبهذا ننتهي إلى أن عنوان القصيدة قد حقق الدلالية والتكثيف والإحالة وخلق فضاءات تبادلية بين النص والقارئ، حتى تصبح هاته المعادلة الأيقونية المتمثلة في العنوان أساسا في فهم مقصدية الخطاب وأبعاد النص الرمزية الرابضة في البنية العميقة.

1 - نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2003، ص 34.

2 - ثريا ملحس، القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه دار الكتاب اللبناني، لبنان، بيروت، ص 98، 99.

2- سيمياء الفاتحة:

لا شك أن الفاتحة النصية في القصيدة تعد اللوحة الإشهارية التي تقابل القارئ باعتبارها البنية الهيكلية الممهدة لدخول النص.

فلو أردنا أن نلقي نظرة على واقع المقدمة في القصيدة العربية القديمة، فلا مفر من الاصطدام بمفهوم المطلع، الذي يتماهى في بعض الأحيان مع مفهوم المقدمة، حتى ليصعب التفريق بينهما إذ أن المطلع في رأي كثير من الدارسين هو البيت أو البيتين اللذين تستهل بهما القصيدة، وقد أخذ من القدماء الحظ الوافر من الدراسة والتحليل والتعليق فلطالما نبهوا وأشادوا بالافتتاحات والاستهلالات الحسنة، والتي يعتبرونها دليلاً على براعة الشاعر وتمكنه من ناصية القصيدة، أما المقدمة فلا تعدو أن تكون مركبا دلاليا يتجانس عبر عدة مستويات مع الموضوع أو الغرض المتناول في القصيدة كما أشار إلى ذلك نقادنا القدماء كابن طباطبا وابن رشيق وغيرهما، حيث أن المقدمة في بناء القصيدة عرف في متداول يتراوح بين عدة أنواع كالمقدمة الطللية، الغزلية والخمرية والفروسية وغيرها، وقد اشترط فيها شروط كثيرة من دقة لفظ واختراع معنى، وجمال صورة ومطابقة للحال وغيرها من العناصر التي تتضافر فيما بينها « لتعليق الدلالة الشعرية في متخيل النص الكلي »⁽¹⁾.

والمقدمة في الغالب تعبر عن الجانب الذاتي للشاعر في حين أن الأجزاء الأخرى تندرج ضمن الجانب الغيري، الذي يجسد الحوارية بين الأنا، الآخر، والكون. وتجدد الإشارة إلى أننا في هذه المقاربة للقصيدة الصوفية سنتعامل مع الفاتحة أو المقدمة بحدس شديد إذ هي أخذت في المتصور الصوفي أبعادا جديدة، تقدم من خلالها شبكة دلالية معقدة « ترمز بشكل أيقوني لمدلولات بعيدة، عما كانت تحمله الكلمات الطبيعية »⁽²⁾.

وذلك انطلاقا من مرحلة تطويق الواقع في النص الشعري، والعمل على تحرير الإشارات كدوال تعتمد تعدد القراءة، والانعتاق الكلي من سجن الاستعمال المعجمي، حتى تصبح القصيدة كلها « معادلا لغويا رمزيا لا يسلم نفسه للمتلقي من أول مرة »⁽³⁾، وذلك من خلال استحضر بعض الرموز الشعرية كالخمر والمرأة والتي سنجد تظاهراتها في القصيدة بدءا بالمقدمة النصية حيث اشتملت

1 - صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1998، ص 49.

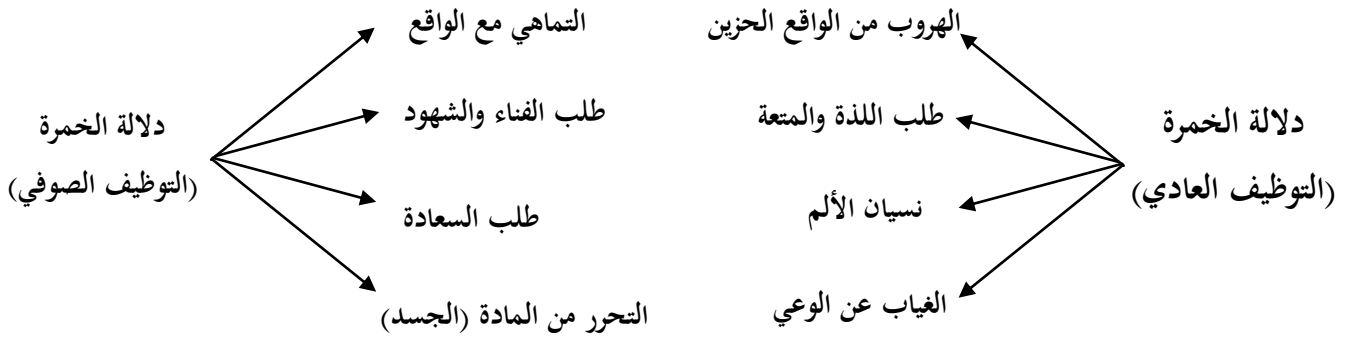
2 - صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1998، ص 43.

3 - محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2001، ص 171.

«بمفرداتها على الجو الذي سيطر على كل أجزاء القصيدة»⁽¹⁾. كأهم أبعاد الرؤية الشعرية الصوفية، فعلى سبيل المثال رمز المرأة في القصيدة الصوفية إذا تأملناه وجدنا له نفس الحضور في قصيدة الغزل، من حيث أن كلا منهما هو في الأصل تجسيد ومحاولة الارتقاء والتعالى والسمو عن ملذات الذات، ورغبة جامحة في توحيد الإرادات وتجانس الرغبات بين المحبين، ورغم هذا نجد تباينا ووجه اختلاف بين كلا الخطابين حيث أن المتصوفة «أشربوا رمز المرأة في أشعارهم دلالات لم تكن موجود من قبل في شعر الغزل فاحشا كان أو عذريا عفيفا»⁽²⁾. هذا وإن كانت ماهية الحب عند الصوفية لا تخلو من تأثير مباشر بحالات الذهول والغياب عن جادة الإدراك، التي كانت ظاهرة في حكايات العشاق والتي تبلغ ذروتها مع مقولات التماهي والامتزاج عند مجنون بني عامر "أنا ليلي" التي تطورت في الفكر الصوفي مع الحلاج، حيث قال في إحدى شطحاته "أنا الله" وهذا التشابه الكبير للحضور الأثوي في خطاب الحب البشري والإلهي هو ما دفع بابن عربي عند كلامه عن الحكمة الفردية في الكلمة الحممدية تأكده أن «شهود الحق في النساء أعظم الشهود وأكمله»⁽³⁾. وهذا الكلام في رمز المرأة ينطبق على دلالة الخمرة الماثلة في تائية ابن الفارض؛ حيث أخذت بعدا صوفيا، استلهمت معظم مفرداتها الدلالية الخمرية من وحي التراث الشعري العربي وخاصة مع أعلامه المبرزين كالأعشى وعبد بن الطيب، وأبي نواس...

وهذا الاستحضار الواسع للخمرة في مختلف تمظهراتها الرمزية كنقطة ارتكاز محورية قد أثبتت حضورا لافتا في القصيدة، حتى أضحت القصيدة بمجموعها تشكل حقلًا دلاليًا كاملا يمتد على طول الأبيات للتأكيد على العلاقة بين الخمرة والمحبة الإلهية في التصور الصوفي «بوصفها أزلية قديمة منزهة عن العلل المجردة عن حدود الزمان والمكان التي بواسطتها ظهرت الأشياء وتجلت الحقائق وأشرفت الأكوان»⁽⁴⁾. والمخطط التالي يبين هاته الجدلية بين دلالة الخمر في بعدها العرفي العادي ودلالاتها الصوفية:

- 1 - محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، المرجع السابق، ص 50.
- 2 - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، المرجع السابق، ص 132.
- 3 - مصطفى بن سليمان بالي زادة الحنفي، شرح فصوص الحكم لابن عربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 2003، ص 316.
- 4 - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، المرجع السابق، ص 366.



والخمرة الفارضية هي تجسيد حي لهذا الطرح الجسد في المخطط، إذ هي عرفانية تعزف على وتر التفرد في الرؤية والحداثة في تصور العلاقة بين الخمرة والاحوال الصوفية لكن بطرح آخر لم نلمسه « عند سلفه... في الشعر وهي علاقة السكر، بحال البسط والصحو بحال القبض ⁽¹⁾ » وذلك في مقدمة القصيدة:

ففي حانٍ سُكْرِي حانٍ سُكْرِي لِفِتْيَةٍ
وَلَمَّا انْقَضَى صَحْوِي تَقَاضَيْتُ وَصَلَهَا
بِهِمْ تَمَّ لِي كَتْمُ الْهَوَى مَعَ شَهْرَتِي
وَلَمْ يَغْشَيْني فِي بَسْطِهَا قَبْضُ خَشْيَةٍ

فخرجت بذلك مقدمة القصيدة عندما ارتكزت على محور الخمرة كمحرك دينامي فاعل يظهر حضوره « في كل مكان فوق وتحت وحول النص الذي لا ينسج خيوطه إلا بتعليقه هنا وهناك على هذه الشبكة من النسيج الجامع ⁽²⁾ » كبنية إيجابية مكثفة رسمت لنفسها خطا من التمرد والثورة باعتماد آلية التركيب الرمزي المشفر، فاجتمع بذلك للشاعر النموذج الشكلي للقصيدة الكلاسيكية مع إضفاء التجديد الدلالي على المفردات والتراكيب كما سنرى ذلك من خلال تحليل نص المقدمة الخمرية لقصيدة نظم السلوك:

وأنا في تحليلي لسيمياء الفاتحة قد اعتمدت في تحديدها على المعيار السياقي العام، للأبيات العشر الأولى، حيث وجدت تباينا دلاليا واضحا في هذه الأبيات بالقياس إلى المعنى العام للقصيدة، ولم أجنح في مقاربتها إلى الطريقة التقليدية التي تعتمد الشرح والتفسير كأساس لحل مغاليق النص، بل

1 - أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي قراءة في الأحوال والمقامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 278.

2 - جبرار جينيت، مدخل إلى النص الجامع، تر: عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999، ص 72.

حاولت بقدر الإمكان تحويل (المفردة أو الجملة) من بعدها السطحي الظاهر إلى « إشارة شعرية رمزية تخضع للتأويل »⁽¹⁾ لكي تنسجم والنص الشعري كبنى دلالية كبرى لا تكشف عن نفسها إلا من خلال كل البنيات الأخرى التي يحركها نظام العلاقات الإشاري الموحد الرباض في النص « تحت ضغط التجربة الروحية المشحونة بكثافة والمستبطنة داخليا بشكل كلي »⁽²⁾ بحيث نقوم بالبحث المستمر ومتابعة جميع حركات الدوال في النص الأدبي بغية الاقتراب وتعريف كنه المدلولات القابعة خلف نقاب الدوال، وذلك من أجل الكشف عن فاعليته كعلامة في النسق الكلي للنص الفارضي، الذي يشكل كلا مركبا من مشاهد ومقاطع دلالية تتنامى وتتناسل مكونة هذا العالم الشعري الصوفي، وذلك عبر عدة قنوات تعمل فيما بينها على التشكيل التكاملية لهذا النص.

فمقدمة القصيدة كأول بوح يهمس به الشاعر في أذن القارئ من المتن الشعري والذي استهله بفعل ماضٍ ممتد بزمنه إلى الحاضر سقتني الذي هو « من لوازم الماء وما جانسه مما يشرب، والصوفية استعاروا هذه اللفظة ليستعملوها في معنى الشرب المعنوي الذي يمثل مادته في الإحساس الناشئ عن قرب المحب من محبوبه ومطالعة جماله »⁽³⁾؛ بحيث تتجلى لالمحدودية الزمن التي تبرز بوضوح موقف الشاعر كمتصوف من قضية الزمن، والتي تحتل مكانا واسعا في الفكر الصوفي؛ حيث يربط بين الزمن المطلق وبين الذات الواقع عليها فعل الفاعل (حميا الحب) لتظهر بذلك جدلية المطلق (الزمن) والنسبي الذات (الشاعر) والتي سنرى لها بعد ذلك تطورا ديناميا يظهر عبر التمفصلات الدلالية للقصيدة حيث أن هذا الفاعل يظهر في النص الشعري صورة الحمرة الأزلية (الحميا) ذات الدلالة الرمزية المقترنة بالذات الإلهية ليجعلها المحرك الأبدي الذي صدر عنها أول فعل في العالم الأكبر، موطدا بذلك علاقة الشاعر مفعول به ل (حميا الحب) كفاعل مجسدا مبدأ التماهي والتوحد الذي تلغى بموجبه « المسافة بين الدال والمدلول، إلى أن يصبح الدال مثل الصورة يتحد من خلالها مع المدلول »⁽⁴⁾؛ حيث يقول في البيت الأول:

سَقَنِي حُمِيًّا حُبًّا رَاحَةً مُقَلَّتِي وَكَأَسِي حُمِيًّا مَنَ عَنِ الْحُسْنِ جَلَّتِ

(الديوان ص 24).

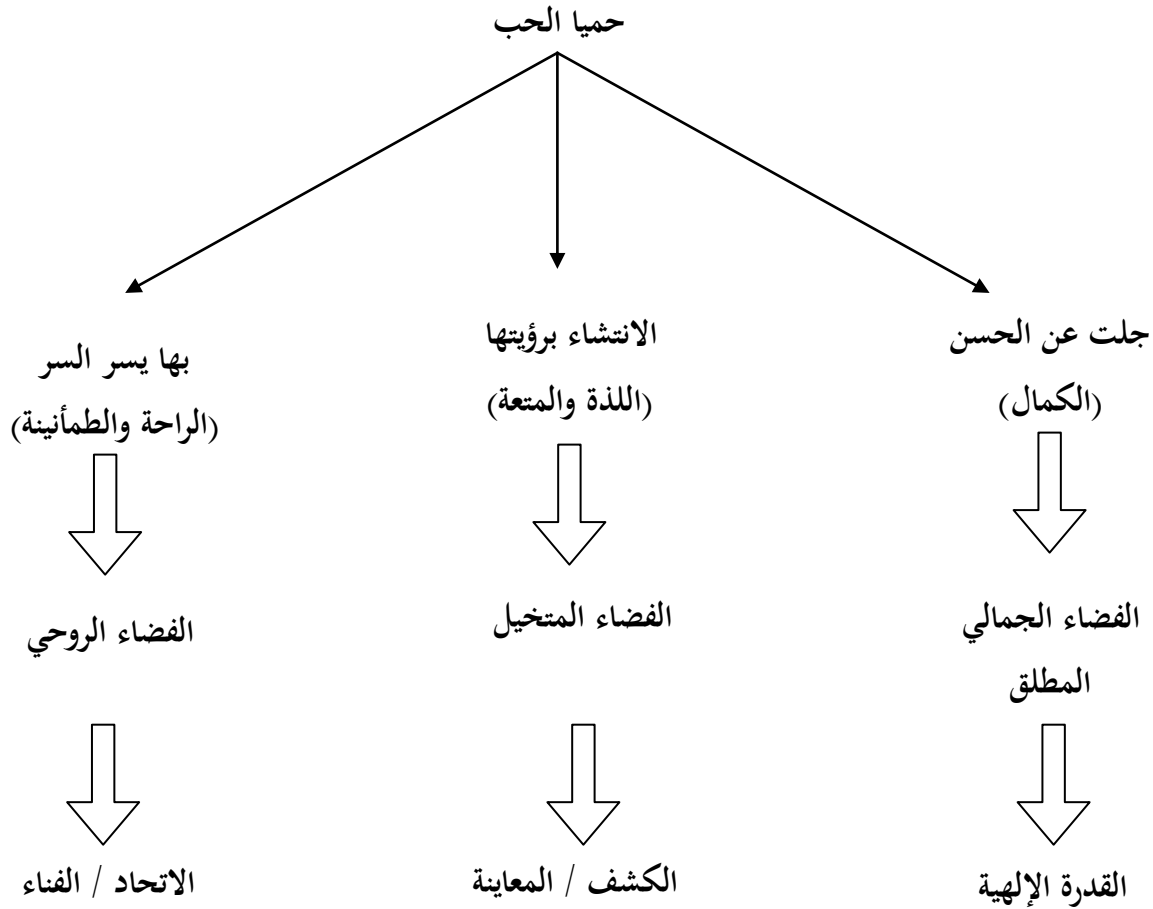
1 - صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، المرجع السابق، ص 265.

2 - محمد أركون، الفكر الإسلامي، تر: هاشم صالح، لافوميك، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1993 ص 159.

3 - أمين يوسف عودة، المرجع السابق، ص 274.

4 - عبد الوهاب المسيري، اللغة والجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2002، ص 162.

والرسم التالي يظهر الطبيعة الأنطولوجية للفضاء الدلالي (حميا الحب):



فالشاعر في الشطر الثاني يجمع بين فعل الشرب وآلته أو أدواته والمتمثلة في الكأس موظفا المقابلة التحنيسية بين (الحميا - المحيا) لتصبح حميا الحب كعلامة سيميائية هي المحرك والموجه لفعل السقي (مقام العشق والمحبة) وفعل النظر (راحة مقلتي) الذي هو (مقام الشهود واليقين) في حركة تكاملية بين الكأس / المقلة، ثم تجد الخطاب الشعري الفارضي في البيت الثاني قد تحول دلاليا عند استحضاره صورة الصاحب على طريقة القدماء من لدن امرئ القيس في استوقافهم الرفيق طلبا للبكاء أو تسليما على الديار، هاته الصورة التي تتخذ في النص الصوفي دلالات أخرى تظهر في اعتباره « المطلع على حقائق الأشياء الخارج عن حكم الزمان وتصرفاته، وماضيه، ومستقبله »⁽¹⁾ جاعلا الفعل والفاعل أوهمت دالا على الاستمرارية والمعاودة والتجديد بيانا لموقفه من الصاحب حيث صرح بأنه ممن يتسترون حسناهم عن الغير رغبة في تضيق مجال الاتصال الروحي بينه وبين الخلق / التضاد، ليتحقق له بذلك مقام الإخلاص الذي به نال منزلة القطب والوتد والبدل في قوله:

مُحِيطُ بِهَا وَالْقُطْبُ مَكْرُزُ نَقْطَةِ
وَقُطْبِيَّةُ الْأَوْتَادِ عَنِ بَدَلِيَّةِ

(58)

فِي دَارِ الْإِفْلَاقِ فَاعْجَبْ لِقُطْبِهَا
وَلَا قُطْبَ قَبْلِي عَنِ ثَلَاثٍ خَلَفْتُهُ

(الديوان ص)

فبنظرة لنهاية صدر البيت الأول راحة مقلتي وعجز البيت الثاني:

بِهِ سُرٌّ سِرِّي فِي انْتِشَائِي بِنَظْرَةٍ

فَأَوْهَمْتُ صَحْبِي أَنَّ شُرْبَ شَرَابِهِمْ

(24)

(الديوان ص)

ندرك مكانة العين ودورها الفاعل في دلالية التركيب الصوفي واعتبارها الوسيط المؤثر بين الشاعر وشهود الحق ومعانية جلاله حين نلمس التوارد التشاكلي للعين الباصرة (الجارحة) والعين البصيرة (عين اليقين) على هذا النحو:

العلاقة	التشاكل (2)	الرابط	التشاكل (1)
المشابهة	عين اليقين	المعانية	العين الباصرة

بحيث تصبح عندنا شبه جدلية لا يمكن استحضار البنية الدلالية للعين ذات البعد الصوفي كرمز يحيل إلى الأحوال التي تعترى الصوفي إلا برصد مقابلها الدلالي الظاهر والعرفي بحيث يغدو هذا المركب مرموزا « لا يمكن النفاذ إلى المرموز إليه الباطن إلى من خلاله »⁽¹⁾، ولا يزال حضور العين في مختلف تمظهراتها له حضور في هاته المقدمة، وذلك عند ذكر الحدق في قوله:

وَبِالْحَدَقِ اسْتَغْنَيْتُ عَنِ قَدْحِي وَمِنْ
شَمَائِلِهَا لَا مِنْ شَمُولِي نَشَوْتِي

(الديوان، ص 24)

حيث يرتبط بالقده كآحد مفردات المجال الدلالي الخمري، ليعاود الإصرار والتأكيد على دلالية التجنيس، والذي سنستقصي القول فيه عند الكلام عن سيمياء الصوت. إن رمزية الحدق هنا تتمثل في مكاشفة الحقائق ومشاهدة جمال المحبوب بعين القلب = الحدق في « حضرة الجمع وحضرة الوجود »⁽²⁾ والذي استغنى به الشاعر عن القده الذي أورثه الانتشاء المعقود بناصية الشهود وحقائق الفناء.

1 - نصر حامد أبو زيد، المرجع السابق، ص 269.

2 - علي زيعور، العقلية الصوفية ونفسانية التصوف نحو الاتزانة إزاء الباطنية والأوليائية، في الذات العربية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 167.

أما البيت الرابع من المقدمة النصية نرى فيه الشاعر يستمر في استدعاء المعجم الخمري كحقل دلالي محوري في مختلف محطات القصيدة حيث يورد لفظة السكر الذي يستقي معناه من لغته المرجعية الرامزة والتي تعني « دهش يلحق سر المحب عند مشاهدة جمال المحبوب فجأة، فيذهل الحس ويلم بالباطن فرح وهزة وانبساط »⁽¹⁾، هذا السكر الذي يشكل بنية تضاد مع الصاحب من حيث تغييبه لهذا المقام عنه إخلاصا لرقابة الحق عن اطلاع الخلق عليه "تم له كتم الهوى".
ثم يعمد الشاعر لينقلنا ثانية من مقام السكر حيث يقول:

وَلَمَّا انقضى صَحْوِي تَقاضَيْتُ وَصَلَّهَا وَلمَ يَغشَىني في بَسَطِهَا قَبْضُ خَشْيَةٍ

(الديوان، ص 24)

ليجدد لنا وصفه لحال السكر ولكن بذكر مقابله، حيث زالت عنه صدمة أنوار الجلال بحصول مقام الأنس والاستقرار وزوال الدهشة وعودة العقل والإدراك، الذي هو مقام الصحو، والذي يورده في سياق الكلام عن ثنائيتي البسط القبض، اللذين هما بمرتبة المحبة العامة بشقيها الخوف والرجاء، لتتحقق له بذلك المحبة الخاصة، حيث ينتقل من « مرتبة الإيمان إلى مرتبة أسمى فيقبضه الحق تارة ويبسطه أخرى »⁽²⁾، وهذه الطبيعة التباينية والتكاملية - في نفس الوقت - هي التي تحكم هذا التصور في الخطاب الصوفي فمثلا مفهوم الألوهية كأحد أنواع التوحيد الثلاثة الخاصة بالذات الإلهية لا يظهر مدلوله الصحيح إلا بنفي وإثبات، نفي الشريك و الند و إثبات العبودية له وحده، ليحصل « الجمع بين الضدين وشمول النقيضين بحكم اللاتغاير في نفس حصول المغايرة على حد تعبير الجيلي »⁽³⁾ وهذا التفسير هو الذي يطغى بعد ذلك ليعلل نظرية الإتحاد باعتبارها جامعة بين النقيضين الإلهي و البشري بهدف إيجاد التكامل المنشود، الذي يغدو من خلاله البشر « إليها قادرا على كل شيء، عالما بكل شيء، ترث عنه الكائنات الكمال »⁽⁴⁾.

ثم ينتقل الشاعر إلى برزخ دلالي آخر في الأبيات الخمس الأخيرة من المقدمة النصية، حيث يستهلها شاكيا ما أصابه من فرط الصبابة وألم الوجد:

وَأَبَشَّهَا ما بي وَلمَ يَكُ حاضِرِي رَقِيبٌ لها حَاطِ بِجَلْوَةٍ جَلَوْتِي

1 - عبد المنعم الحفني، المرجع السابق، ص 26.

2 - المرجع نفسه، ص 43.

3 - عاطف جودة نصر، شعر عمر بن الفارض دراسة في فن الشعر الصوفي، المرجع السابق، ص 218.

4 - ثريا ملحس، المرجع السابق، ص 107.

(الديوان، ص 25)

موظفا في ذلك الرمز الأثوي كعلامة يعبر من خلالها عن الحب الإلهي مقررا في ذلك تريعه المطلق على عرشه، إذ أن كل العشاق بعده عالة عليه فقد جمعهم » تحت لوائه وجندهم تحت قيادته «⁽¹⁾.

فمن خلال استحضار الشاعر لصورة المرأة تظهر لنا الصلة والعلاقة الوطيدة التي تجمع الدلالة الرمزية للحمرة والدلالة الرمزية للمرأة في تشكيل بنية المحبة الإلهية في التصور الصوفي. وفي البيت السادس نرى أن الشاعر قد افتتحه بفعل ماض مجسدا ثنائيتي الحضور - الغياب ذات الدلالة الزمنية المتبادلة، والتي يقف الشاعر منها موقف المحرك المتحكم في معادلة الزمن الكامنة وراء هذا التركيب اللغوي؛ بحيث أنه أوقف لحظته الآنية - التي هي مقطع زمني ساكن في حيز مكاني ثابت - ليدخل من خلاله الحالة الشهودية التي هي خرق للزمان والمكان، حتى تصبح الشكائية من الشاعر أقرب للذات من الذات .

وقوله "حافظ لخلوة جلوة"، هو ربط ناموس الزمان بالمكان، حيث يختلي الشاعر عن نفسه بنفسه، فلا ينتقل بها عما أريد لها إلا بعروج النفس من ظواهر الحس إلى كمالات الروح، ليذهب بنا الشاعر بعد ذلك إلى منزلة دلالية أخرى، حيث يوظف من خلالها ثنائية ضدية ذات مرجعية صوفية والمتمثلة في الحو والإثبات حيث يقول :

وَقُلْتُ وَحَالِي بِالصَّبَابَةِ شَاهِدٌ
وَوَجَدِي بِهَا مَاجِيٍّ وَالْفَقْدُ مُثْبِتِي

(الديوان، ص 25)

وذلك في سياق الكلام عن حال المحب الذي أخذت عليه الصبابة وجدانه حتى دخل حال الحو، بحيث رفعت عنه أوصاف الإدراك فغاب عن عقله » بذهاب القلب عن حس المحسوسات بمشاهدة ما شاهد «⁽²⁾.

فكأن الشاعر بفقدان عقله عن إدراك المحسوسات بفعل ما ناله من فتوحات الحو هو في الحقيقة مثبت قدرته الإيمانية والانتقال بين مقامات النفس المختلفة . وفي البيت التالي يظهر مقول قول البيت السابق:

1 - عبد المنعم الحفني، المرجع السابق، ص 194.

2 - علي بن عبد العزيز بن عبد الرحمن العمراني، نصيحة المريد في طريق أهل السلوك والتجريد، تح: عاصم إبراهيم الدرقاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 12.

أراك بما لي نظرة المتلفت

هبي قبل يُعني الحب مبي بتيّة

(الديوان، ص 25)

ليؤكد إصراره في طلب الإتحاد والفناء، راجيا من الذات الإلهية رجاء المستكفي - " نظرة المتلفت" - بوصفها علامة محيلة إلى الذات الإلهية، بما بقي له من إدراك ووعي لم تصله يد الفناء والحب، الذي يوشك على أن يسجن الشاعر سجنا أبديا، ويظهر ذلك من خلال المقابلة بين تركيب المجرد (بقية الحب) والمحسوس (نظرة المتلفت)، راسما بذلك إمكانية الجمع بين مجرد الشيء ومحسوسه، أو بين جمع المتباعدين في صورة علامة يحكمها نظام علاقات موحد.

فكأن الشاعر يأمل في لم وإعادة تركيب ما تشظى في نفسه بفعل جلال الحق وإشعاع نوره على القلب، وذلك من خلال استحضاره في البيت التاسع لقصة موسى عليه السلام، وطلبه من ربه أن يراه عيانا، وهي الحادثة المعروفة في العرف الصوفي بحادثة التجلي، حيث يقر عجزه باستحالة إدراك كنه الحق ﴿ فلما تجلى ربه للجبل جعله دكا ﴾⁽¹⁾، إذ أن هذا المقام هو في حقيقته « كنز مطلسم ممنوع الانتفاع به، بينه وبين الخلق حجب من نار، لذلك لا يطيقون التقرب إليه »⁽²⁾.

وفي آخر بيت من المقدمة النصية نرى الحضور المتكرر لمصطلح السكر المقرون بمصطلحي الفاقة (الفقر) والإفاقة (الصحو)، موظفا من خلالهما ثنائية الحضور و الغياب، والتي تظهر تفاوت حال الشاعر بين سكر يلحقه من الدهشة والذهول عن مشاهدة المحبوب (الغياب)، وبين إفاقة تستقر فيها نفسه عند شاطئ الأنس والاستقرار (الحضور).

3- سيمياء الخاتمة:

إن الخاتمة الشعرية لبنية القصيدة تضطلع بأهمية كبيرة، بحيث تسهم بشكل أو بآخر في تمثين الروابط المنطقية والدلالية لهيكل القصيدة.

فإذا كانت الفاتحة أو المقدمة النصية هي بمثابة الغرة أو أول ما يقع في أذن السامع والذال على ما بعده من الوحدات الدلالية المكونة للموضوع أو الغرض المتناول، فإن الخاتمة هي أيضا ذات وظيفة لا تقل أهمية عن الفاتحة، في تنظيم العلاقات التي تربط بين مختلف الأنساق المكونة للنص

1 - سورة الأعراف: الآية (146).

2 - علي بن عبد العزيز بن عبد الرحمن العمراني، المرجع السابق، ص 12.

الشعري، وترك الأثر الحسن عند المتلقي، وقد اعتنى نقادنا القدماء بالوظيفة التأثيرية والجمالية للخاتمة أو المقطع، حيث اشترطوا فيها شروطا كثيرة من بينها إصابة المعنى ودقة اللفظ وابتكار الصورة وغيرها من الشروط التي تشترك فيها مع المقدمة باعتبارها آخر ما يبقى في الأسماء، وهي في الغالب تكون البيت أو البيتين من آخر القصيدة.

فإذا تأملنا نص ابن الفارض فإننا نجد أنه قد امتدت خاتمته لسبعة أبيات، وليس في هذا مخالفة للعرف الشعري العربي كما يمكن أن يتبادر إلى الذهن بقدر ما هو مراعاة للفضاء البنيوي المتسع للقصيدة (760 بيت)، ونحن في حصرنا لها في سبعة أبيات إنما انطلقنا من ملاحظة التغير الدلالي؛ حيث أن الفضاء العام قبل هذه الخاتمة كان منصبا على ذكر تظاهرات **مقام الجمع** عند الشاعر، إذ يمضي السياق الشعري « بعد ذلك في حركة صاعدة [حيث] تواتت مجموعة من الأبيات »⁽¹⁾ تعبر بمجموعها عن فضاء دلالي آخر، هذا من جهة ومن جهة أخرى البعد الرمزي للعدد (7) في الفكر الصوفي، والذي نراه يتقاطع مع عدة مظاهر؛ حيث أنه عدد أيام الأسبوع الذي تعتبر محل الحوادث وأصل الدهر، وأيضا عدد آيات سورة الفاتحة وطوال الصور لقوله تعالى: ﴿ولقد أتيناك سبعا من المثاني والقرآن العظيم﴾⁽²⁾، وأيضا البعد الروحي لهذا العدد المتمثل في أمهات الأسماء الإلهية السبع: (الحي، العالم، القادر، المرید، السميع، البصير، المتكلم) وأيضا الأفلاك السبع السيارة، وما لها من دور في تنظيم حركة الكون، وأخيرا اعتبار العدد سبعة هو إجمالي الأطوار التي تكونت عند الصوفية تأثرا بقضية التحلي الرباني لجبل الطور، وهذه الأطوار هي « الطبع والنفس، والقلب، والروح، والسر، والنخفي، والأخفي »⁽³⁾، ومعها تبقى هذه المنطلقات المعتمدة في تحديد الخاتمة أمر نسبي محل اجتهاد لا غير.

ونحن في هذه الخاتمة سنحاول الإشارة لبعض القضايا دون التعرض لمفرداتها شرحا وتعليقا. ولعل أول ملاحظة يمكن ملاحظتها في هذه الوحدة السميائية هي استفاضة المفردات التي تصب في حقل دلالي واحد والتي تشترك فيما بينها في النور والإضاءة؛ حيث نجدها تباعا في أبيات الخاتمة، على شكل علامات مشحونة بدلالات تعمل على تفعيل دلالية العلامات الأخرى في النسق، فمن بين هذه المفردات نجد (أنواري، مضيئة، بدري، شمسي، دراري، المنيرة، أنجم، أفلاكي)

1 - شفيح السيد، قراءة الشعر وبناء الدلالة، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، القاهرة، 1999، ص 22.

2 - سورة الحجر: الآية (87)

3 - عبد المنعم الحفني، المرجع السابق، ص 25.

التي نجد لها انعكاسات إيقاعية رمزية « لا يمكن أن تكتسب دلالتها إلا من خلال التعارض والتقاطع مع علامة أخرى »⁽¹⁾، ومن أمثلة ذلك في هذه الخاتمة:

وأست أطواري / وقضيت أوتاري
وبدري لم أفل / وشمسي لم تغب.

هذا التوظيف الواسع لمفردات الحقل الدلالي المرتبط بالنور كعلامة سيميائية لا يحتاج منا إلى كثير إمعان للنظر، وخاصة إذا استحضرننا أن هذا النص الصوفي يحتفي بشكل مطلق بالنور وأبعاده الرمزية باعتباره واقعا تحت ثنائية الظاهر والباطن التي « تنبع في حقيقتها من أصل واحد هو الحقيقة المحمدية، النورانية السارية في الكون بأسره »⁽²⁾، فالشاعر عندما ابتداء خاتمته بقوله:

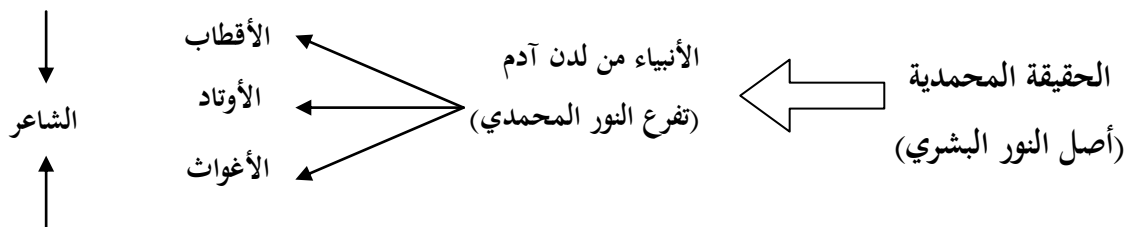
وأنست أنواري فكنت لها هدى وناهيك عن نفس عليها مضيئة

(73)

(الديوان ص

فإنه يستحضر بذلك القصص النبوي، والمتمثل في قصة موسى عليه السلام، ولعل أن هذا الاستدعاء أو التناص القرآني له ما يبرره من اعتبار أن التجلي الرباني الذي طلبه موسى من الله جل وعلا هو أصل المقولات الصوفية بعد ذلك، كالقول بالفناء والمشاهدة، والإشراق والمكاشفة ...

فقوله: أنست أنواري هو تضمين مباشر لقوله تعالى ﴿وهل أتاك حديث موسى إذ رأى نارا فقال لأهله امكثوا إني آنست نارا لعلي آتيكم منها بقبس أو أجد على النار هدى﴾⁽³⁾، حيث نرى أن الشاعر قد تقمص ذات نبي الله موسى في حركة رجعية تنطلق من النور الأبدي الجسد في محمد p الذي فاض نوره على جميع الأنبياء، ومنهم أصاب هذا النور قلوب الأقطاب والأوتاد والأغواث على مر السنين كما يمثله هذا الرسم:

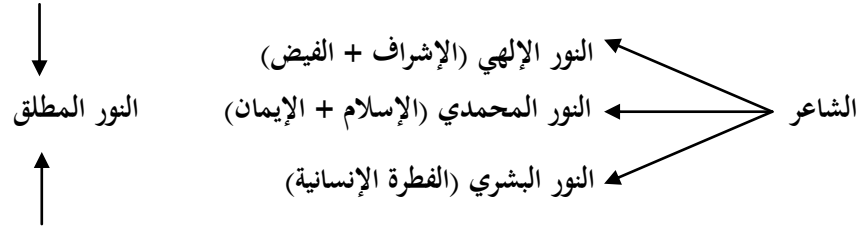


1 - عبد القادر فيدوح، دلالية النص الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1، 1993، ص 10.

2 - نصر حامد أبو زيد، المرجع السابق، ص 238.

3 - سورة طه: الآيتان (9-10).

فالشاعر قد استأنس بنور الجمال المحمدي فأضافه إليه ليجنح به من الاستعمال العرفي المتداول إلى دلالات رمزية لهذا النور، والذي هو جنس ما فتح الله به على الشاعر من الفيوضات الروحية والفتوحات الربانية، فالشاعر قد اكتسب النور من عدة جهات كما يجسده هذا الرسم:



ليصبح الشاعر بهذا محققا للمقام لم يبق له منه بعد ذلك إلا « الاستغراق في عين بحر الوحدة، وذلك عين المقصود، وهذا الاستغراق هو المعبر عنه بالفناء»⁽¹⁾.

وقوله تعالى: ﴿الله نور السماوات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاج كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار، نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شيء عليم﴾⁽²⁾.
 حيث نجد أن هذه النورانية المذكورة في الآية تطغى بعد ذلك لتوجه الحركة الدلالية في أبيات الخاتمة؛ بحيث تظهر قطبية الشاعر كنتيجة منطقية لمقام الشاعر ومكانته من الحضرة الإلهية والحقيقة المحمدية؛ حيث نرى توارد الأفكار مقررة هاته الحقيقة بين النور البشري كوحدة حاضرة، متميزة عن النور الإلهي الغيبي، والواسطة النبوية (الحقيقة المحمدية) الرابطة بين الغيب والشهادة، حتى ليظهر الشاعر في صورة الذات المنعكسة التي تتحرك « نحو هذا المكان البعيد القريب [الذات الإلهية] تطوي المسافات، تصارع الأهوال، تبتغي لقاء، حيث لا تظل حركتها مجرد هروب وإنما خروج من حالة النفي نحو حالة الإثبات وتأكيد الوجود الفعلي»⁽³⁾ في سلم الجنس البشري كراغب في تأسيس صرح النفس وتوطيئها كعلامة فاعلة ودال مشحون يبحث في الوجود عن سر الكمال ومنبع النور.

وفي الأخير بقي أن نشير في هذا العنصر إلى نقطة مهمة وهي الرابطة الدلالية بين مقدمة

القصيدة - كبنية أولية تحمل في داخلها مؤشرا إحياليا تظهر مدلولاته منعكسة على سطح البنى

1 - علي بن عبد العزيز بن عبد الرحمن العمراني، المرجع السابق، ص 79.

2 - سورة النور: الآية (35).

3 - حسن مسكين، الخطاب الشعري الجاهلي (رؤيا جديدة) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2005، ص

الدلالية الأخرى- والخاتمة النصية ذلك من حيث تلك الحركة التقابلية بينهما، حيث أن الشاعر استهل قصيدته بذكر علامات لغوية متوافرة، شكلت مجالا دلاليا خاصا بالخمرة الإلهية وتمظهراتها وأحواله معها، بلغة صوفية عرفانية أضحت للشاعر تشكل مفهوم الاتحاد الصوفي، وهذا باعتباره نظاما إشاريا يقوم على تكاملية الذوات والأعيان في منطق الحب والفناء، هاته العلاقة التي يعيد الشاعر استحضارها على طول مساحة القصيدة، ليجعلها خاتمة نصه بعدما ربطها بالسياق المشترك، ليضفي بذلك على الخمرة بعدا روحيا نورانيا يسعى الشاعر من خلاله إلى اتصال بالحضرة الإلهية عبر قنوات الفناء والشهود، بحيث يظهر هذا الخطاب الصوفي كعلاقة تدرج ضمن العملية التواصلية تصبح القصيدة بحكم ذلك معادلا موضوعيا يؤسس لجدلية الشاعر

(القصيدة) الله، كطرفي إرسالية بحيث نجد أن المرسل والمستقبل كلاهما في حالة تبادل الأدوار، أو اشتراك في إنتاج القصيدة وتلقيها:

الشاعر / الله ← القصيدة / الشاعر ←

فبهذا المفهوم تكون هذه العملية ردة فعل أو فعل راجع freed Back من الله إلى الشاعر كإشراقات فيضية يتم من خلالها إنزال الخمرة / النور من الله إلى العبد (الشاعر)

مستقبل ← مرسل → الفعل الراجع
الخمرة / النور

ومما سبق من عناصر هذا الفصل نصل إلى النتائج التالية:

- إن عنوان هذا النص الفارضي قد ارتكز على وظائف شعرية متعددة، فكان بمثابة المبتدأ الذي يأتي المتن مخبرا عنه، شارحا ما فيه من تكثيف مبينا ما فيه من إجمال موضحا ما فيه من إهام.
- عند تطبيقنا لاستراتيجية التأويل على الجهاز العنواني وجدنا أنه ييوح بمضمون القصيدة، من حيث إشارته لمقولة الاتحاد والتي تظهر عبر مختلف محطات النص الشعري الفارضي.
- إن الرمز الشعري عند الصوفية، هو شبكة دلالية معقدة، ومشفرة، تتخذ من التراث الصوفي نقطة محورية مرجعية أثبتت لنفسها التميز والتفرد كخطاب نخبوي، وذلك عبر تطويق السياق

الغوي وتحرير الإشارات لإعادة شحنها برؤى وأطروحات تتطابق والتصور السلوكي، العرفاني كخلفية فكرية وروحية على حد سواء.

- استحضار الشاعر لصورة الخمرة كمجال دلالي واسع استطاع من خلاله أن يعبر عن حالته النفسية وأن يفرغ مكبوتة الروحي في شكل قوالب لغوية رمزية تراوح بين الحقيقة والخيال.
- ارتكاز الشاعر على محور الزمن كموجه للعلاقة الأبدية بين الإنسان والله مجسداً بذلك جدلية المطلق/ النسبي، الماثلة في الحالات الشهودية (الحضور/ الغياب).
- توارد العدد 7 كعلامة سيميائية مركزية في التفكير الصوفي لما يحمله من أبعاد تتقاطع مع المظاهر الكونية والشرعية، تأكيداً على رمزية الأعداد في الخطاب الإبداعي الصوفي.
- استعمال الشاعر للحيز الدلالي النوراني كمقابل رمزي لدلالات الخمرة – بين الفاتحة والخاتمة – للتعبير عن حالات الحب الإلهي واعتبار أصل النور إنما هو نابع من الحقيقة المحمدية التي تفيض على كل الكون.



سيمياء الصوت

1 - التمظهرات الإيقاعية للحروف

2 - رمزية تشاكل الكلمة

3 - سيميائية الإيقاع الشعري

تمهيد:

لقد انطلقت هذه الدراسة من اعتبار أن الخطاب الشعري خاضع لنظام علائقي سيميائي، يتجلى فيه النص كبنية علامائية كبرى تجسد مبدأ الظاهر والباطن، أو السطحي والعميق حيث « تتكون من أجزاء: الصوت، الكلمة، والجملة وعن طريق التأليف أو المجاورة بين الكلمات أو الجمل تنتج الصور والإيقاع، وتدخل بقية التقنيات الأخرى لإتمام بناء النص »⁽¹⁾.

هاته العناصر التي تلعب دورا فاعلا في إيجاد نقاط التلاحم الدلالي والتي تفضي بدورها إلى البنى العميقة التي تمارس تمنعها على القارئ فلا تفتح بابا إليها إلا عن طريق جملة الأنظمة اللغوية الطافية على سطح النص المشكلة للأنساق الكلية الظاهرة والتي يتدرج القارئ من خلالها في طريقه إلى التوغل والحفر عند جدران النص عبر أصغر الوحدات ليقوم بعملية التفكيك والتفجير مستظلا في ذلك بواقعية الطرح وعمق الرؤية والتدرج المنطقي بداية بتمظهرات الأنظمة الإيقاعية للحروف « على أساس أن الجانب الفونيمي هو أصغر وحدة صوتية في النص »⁽²⁾.

ثم التوسع لدراسة دلالات الوزن الشعري والقافية كإيقاع خارجي مستحضرا، في ذلك رمزية توظيف استراتيجية التكرار، ليجعل هذا المستوى سبيلا لدراسة التركيب عبر إيجاد الروابط السياقية بين الكلمات ودورها في توجيه البناء البلاغي في ضوء مقولات التشاكل والتباين حتى يصبح المتلقي في حركة دائمة يقوم من خلالها « بمتابعة تلك الحركات لرسم الدوال المناسبة واقتناص البنية التحتية أو العميقة »⁽³⁾.

ومن هذا المنطلق سأحاول فضح مخابئ الدلالة الرابضة في أعماق النص معتمدا الآليات السابقة، مركزا في ذلك على كشف النقاط المحورية اللافتة للانتباه في النص كقيم مهيمنة تسهم في إرساء مبدأ التوازن، والتكامل بين مختلف المستويات اللسانية، حيث أنه بات من المعروف والمسلم به أن الخطاب الشعري لا يمكن الولوج إلى عالمه المتواري خلف جلباب اللغة إلا بتمثل معادلة النص

1 - عدنان حسين قاسم، المرجع السابق، ص 169.

2 - مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص 15.

3 - محمد سالم سعد الله، مملكة النص التحليل السيميائي للنقد البلاغي الجرجاني أتمودجا، عالم الكتاب الحديث، الأردن، عمان، ط1، 2007، ص 43.

والقارئ، هذه الجدلية التي أسعى من خلالها إلى « تحويل القارئ من مستهلك للنص إلى منتج مشارك في صناعة الدلالة النصية »⁽¹⁾.

وقد جاء هذا الفصل مجسدا هذا الطرح، حيث أنني سأشارك النص همومه من خلال متابعة حركة سير البنية الصوتية كأول بوح يهمس به النص إلى متلقيه. إن التميز والظهور الملفت للخطاب الشعري على حساب الخطابات الأخرى، له ما يبرره خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار السياقات التاريخية والنفسية والدينية، التي كان لها الأثر المباشر في مركزية الشعر، بالإضافة إلى ما يمتلكه من مقومات ذاتية، جعلته علامة مائزة، ولعل أبينها وأوضحها هو ارتكاز الخطاب الشعري على نظام صوتي وإيقاعي خاص، يكفل له الجمالية والفنية باعتباره النواة الأولى كأصغر وحدة لغوية ينظر إليها قبل محاورة مستويات التركيب والدلالة، هذه الأهمية لهذا المكون الصوتي تظهر من خلال إبراز « دور الموسيقى في بنية النص الشعري، وعلاقتها بالدلالات المتنوعة التي تتولد عنه »⁽²⁾.

مما سبق ندرك مكانة الدراسات الصوتية في سلم تحليل الخطابات الأدبية، وما تلعبه من دور كاشفي عن خبايا النصوص، والذي يحتل « مكانا مرموقا في المقاربات الشعرية سواء أكانت الأصوات مكتوبة على صفحة ترى بالعين أو كانت متعلقة بما ينتجه المتكلم من أصوات أثناء تلفظه »⁽³⁾.

وهذا بطبيعة الحال يرجع إلى إمكانات القيمة التعبيرية للصوت ودوره الكبير في تشكيل بنية الخطاب الشعري وخاصة إذا استثمرنا هذه الإمكانيات وأوجدنا العلائق بين الصوت والدلالة في مقاربتنا الشعرية، إذ أن الهدف المنشود من محاورة هذه التظاهرات الصوتية « إنما هو بحث في بنية صوتية دلالية »⁽⁴⁾. وهذا الطرح هو الذي سأتبناه خلال مراحل الدراسة، لأجتنب بقدر الإمكان الوصفية المملة والإحصاء المجرد، مازجا بذلك بين الصوت وما يقدمه من إمكانيات للتأويل والقراءة

1 - نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، تحليل الخطاب الشعري والسردية، دار هومة، الجزائر، ج2، ص 138.

2 - عدنان حسين قاسم، المرجع السابق، ص 147.

3 - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص 32.

4 - حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 97.

لأن هذا « النص يشكل بكليته جوا موسيقيا مفعما بالنغم والدلالة »⁽¹⁾، وقبل أن أبدأ في مكاشفة النسق الصوتي المائل في القصيدة، أريد الإشارة إلى ندرة الدراسات السيميائية التي عنيت بتحليل الظواهر الصوتية من جانب التنظير والتطبيق، حتى تغدو محاولة الخوض في غمار هذا الحقل مغامرة في حد ذاتها اللهم بعض الاجتهادات لبعض نقادنا كمحمد مفتاح وعبد الملك مرتاض وعبد القادر فيدوح، الذين حاولوا إعطاء الدرس الصوتي حقه في المقاربات الشعرية لكونه « سمة نوعية وجوهرية مميزة للشعر في كثير من تعريفاتهم له وتحديد مقوماته لديهم »⁽²⁾، ومن هذا المنطلق سأحاول أن أنسج على منوالهم مع الاستفادة من مناهج التحليل الأدبي والنقدي مع الاحتفاظ الكامل بهوية النص، ومرجعيته وذلك بدءا بدلالات الحروف باعتبارها - في المتصور الصوفي - توازي مراتب الوجود كعلامات تحيل إلى الأسماء الإلهية، إذ هي على حد تعبير ابن عربي « ليست سوى صورة حسية ظاهرة لأرواح الحروف الإلهية »⁽³⁾، كما سنرى:

1- التمظهرات الإيقاعية للحروف:

من البديهي أن يضطلع مفهوم الصوت (الحرف) بمكانة محورية كأهم مقوم للإيقاع الداخلي في النص، حيث يظهر أكثر عندما يتم استثماره فيما يعرف باللعب اللغوي الحر في بعض القصائد وفي المقامات بشكل خاص، مما يجعل هذه الأهمية الحرفية تأخذ أبعادا أخرى حيث ظهرت اجتهادات كثيرة تنظيرية لمفهوم الحرف وخاصة في الثقافة العربية، من حيث ارتباطها بمدلولات كثيرة، وخاصة في الفكر الصوفي والسحر والسيما (علم أسرار الحروف)، هذا الحقل الذي مازال مادة خصبة تفتقر لدراسات جادة « تكشف عن أصولها واتجاهاتها المختلفة خاصة فيما يتعلق بقضية التأويل »⁽⁴⁾.

1 - عبد الإله الصائغ، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، (القدامى وتحليل النص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص 276.

2 - صلاح رزق، أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2002، ص 218.

3 - آمنة بلعلي، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2002، ص 289.

4 - نصر حامد أبو زيد، المرجع السابق، ص 298.

ومما سبق سنحاول أن ننظر إلى الحرف نظرة مغايرة باعتباره دالا لغويا قابعا في أنظمة صوتية سيميائية، وذلك من خلال ربطه بالخطاب الشعري الصوفي سواء من حيث اعتبار أن الحرف الصوفي باتحاده بحروف أخرى يقدم لنا مساحة من التأويل المنتظم الذي يساهم في تكوين رمزية البناء الشعري الصوفي أو بالنظر إلى الحرف كبنية فونيمية دالة مقرونة بالبنى الأخرى (المقصود بالبنية هنا الحرف الأبجدي)، بحيث نرى حضورا حرفيا متميزا في كلتا الحالتين مما يشي بوظيفية الاستخدام الصوفي للحروف العربية الذي ينحو منحى حدثيا بالنظر إلى لانهاية الدلالة الحرفية وتنوعها، والتي هي ليست في حقيقة الأمر « إلا انعكاسا لتعدد مظاهر الوجود »⁽¹⁾؛ بحيث لا يمكن أن نجد مفرا في هذا السياق إلا استحضار فواتح السور باعتبارها حروف مقطعة غامضة الدلالة، جاءت لتؤكد إعجاز القرآن، رغم بعض المحاولات من المفسرين لإيجاد بعض التخريجات الدلالية لهاته الأحرف، والتي تبقى مجرد محاولات لا تخرج عن كونها ممارسة فعل التأويل المفتقر إلى آليات القراءة التقريبية أو الاحتمالية لجنس المتلقين، لوقوع هذه الحروف موقع المتشابه من القرآن الذي لا يعلم تأويله إلا الله^(*)، هاته الحروف التي أصبحت فيما بعد مصدر إلهام للمتصوفة خاصة من حيث الجانب الرمزي الإيجائي لها.

أ/ دلالة الرمز الحرفي أو الرمزية الحرفية:

والذي نحاول من خلاله أن نرصد الظواهر المهيمنة في النص الشعري الفارضي، عبر عدة محطات، وذلك من خلال حركية النظام الصوتي، وما له من دور في إرساء تكامل النسيج التعبيري، هاته الظواهر التي تتمثل في بعض المؤثرات الصوتية التي من بينها:

ظاهرة تكرار الأصوات المتشابهة أو وحدة النغمة الإيقاعية التي تصبح الحروف بموجبها « علامات تحقق فاعلية النص »⁽²⁾. في إطار هذا الاستخدام الحر الذي يبرز جدلية الرمزية الحرفية من

1 - نصر حامد أبو زيد، المرجع السابق، ص 316.

* - هذا بالنظر إلى اعتبار الجملة استثنائية في آل عمران، الآية، 07 حيث يقول الله تعالى: ﴿وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم يقولون آمنا به كل من عند ربنا وما يذكر إلا أولوا الألباب﴾ أما إذا عطفنا الراسخون على لفظ الجلالة فحينذاك يدخل الراسخون في علم تأويل المتشابه من القرآن.

2 - بلقاسم دكدوك: "البنية الصوتية في موشحات أبي مدين الغوث التلمساني"، مجلة الآداب، عدد 8، جامعة منتوري، قسم اللغة العربية وآدابها، قسنطينة، 2005، ص 33.

خلال « خلق درجة عالية من التوتر البارز بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية »⁽¹⁾، حيث سأقتصر على تتبع حركة الإيقاع المفرد باعتباره النواة المركبة للإيقاع الشعري والمتمثل فيما يلي:

أ/1- المجهور والمهموس:

اللدان يمثلان صفتين من صفات الحروف الصامتة، حيث يعتمد الجاهور منهما على ذبذبة الأوتار الصوتية، واهتزازهما في حين أن المهموس هو أرق حيث أن الهواء من خلال حركته يعترض من بعض أجهزة النطق، فتلزم بذلك الأوتار الصوتية صفة السكون فلا تضطرب ولا تهتز، حتى يغدو الصوت فيها « خافتا والحس مرهفا فيوجب التأمل وتوقف حركته الوجدان والمشاعر النبيلة لأنه غالبا ما يكون في مقام الحزن والإشفاق »⁽²⁾.

ومن بين أحرف الهمس تظهر الفاء والصاد والسين والتاء والحاء، ولكن لا بد أن نشير إلى أن التوظيف الحرفي في النص لا يلزم منه أن يأخذ الحرف دلالة واحدة بل إن السياق الإيقاعي الذي تظهر فيه هذه الحروف هو الذي يحكم الفعل الدلالي فيها، ويوجه سير الأنظمة الصوتية على حسب نظم الحروف، وتواردها في النص الشعري، بحيث تبرز ظاهرة تداعي الحروف التي إن تكافلت وتعاضدت « شكلت إيقاعا نغميا يعطي صوت المشهد أو فكرة الصوت »⁽³⁾، والذي يؤكد هذه الفكرة أكثر أن الإيقاع الداخلي الممثل في الدينامية الحرفية من حيث التكرار والتجانس والتماثل والجهر والهمس إنما هو خاضع بدرجة كبيرة إلى الفونيمات الثانوية، أو ما فوق التركيبية المعروفة بالنبر والتنغيم، اللذان يظهران جليا عند التعامل معهما عن طريق الإنشاد والأداء.

ومن خلال هذه الفكرة نحاول محاورة النص الفارضي وذلك بالتنقيب المستمر في رمزية حرف التاء (ت) مع التعرض الضمني لدلالاته الهمسية والجهرية، تماشيا مع النظرية القائلة بأن « التوظيف الصوتي في النص إنما يشكل تقابلا مع الدلالة العامة للنص نفسه »⁽⁴⁾.

1 - صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، المرجع السابق، ص 252.

2 - محمد كراكي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية تركيبية، دار هومة، الجزائر، 2003، ص 99.

3 - عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحدائوي والصورة الفنية، الحدائوة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص 171.

4 - حسن ناظم، المرجع السابق، ص 114.

أ/2/ رمزية حرف التاء:

إن لحرف التاء حضوراً ملفتاً جعله في القصيدة يغطي على جميع الأصوات الأخرى، ولهذا السبب اخترناه للبحث في دلالاته وتمظهراته من حيث حضوره الكبير في بعض المجالات الدلالية التي تؤسس في النص لما يسمى بالكلمات المحاور، وذلك من خلال مراعاة « عناصر التشاكل والتراكم ومكان الصوت في سياقه المعجمي والتركيبي، »⁽¹⁾. حيث أن هذا الحرف انطلاقاً من كونه قيمة مهيمنة في النص، قد اتخذ الشرعية باعتباره حرف الروي الذي سنتكلم عنه باستفاضة في عنصر الإيقاع الخارجي بالإضافة إلى حضوره المتميز في أكثر من سبع وثلاثين بيتاً من جملة التعداد الكمي للقصيدة، مقررنا بذلك مبدأ التراكم الصوتي، والذي سنحاول أن نعطيه بعض الأبعاد لوقوعه تحت سلطة تأويل الرموز الصوتية.

قبل أن نبدأ في محاورة حرف التاء كعلامة سيميائية اضطلعت بوظيفة جمالية ودلالية في النص، سنحاول إضفاء البعد اللساني على هذا الصوت من حيث أنه من الأصوات الجامعة بين الضدين الهمس والشدّة ولعل هذا التحديد المبدئي سيساعدنا في استدراج الدلالات على حسب السياق الوظيفي العام للتاء كما سنرى ذلك من اعتبار النص ببوح بمفردات الحب كمجال دلالي تتمظهر من خلاله رمزية التاء في هذا المقطع الشعري:

سَقَّتَنِي حُمَيَّا الحُبِّ راحَةً مُقَلَّتِي وَكَأْسِي مُحَيَّا مَنْ عَنِ الحُسْنِ جَلَّتِ

(الديوان ص 24)

ففي حانِ سُكْرِي حانَ سُكْرِي لِفِتْيَةٍ يَهْمُ تَمَّ لِي كَتَمُ الهَوَى مَعَ شَهْرَتِي

(الديوان ص 24)

وما بينَ شوقٍ واشتياقٍ فَنَيْتُ فِي تَوَلَّ بِحَظْرٍ أَوْ بَحَلٍّ بِحَضْرَةٍ

(الديوان ص 27)

وَنَفْسٌ تَرَى فِي الحُبِّ أَنْ لَا تَرَى عَنَّا مَتَى مَا تَصَدَّتْ لِلصَّبَابَةِ صُدَّتِ

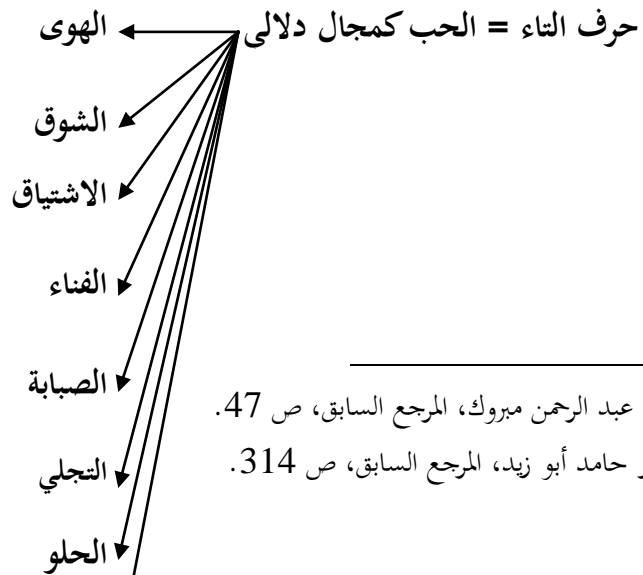
(الديوان ص 29)

وَعَنْ مَذْهَبِي فِي الحُبِّ مَا لِي مَذْهَبُ وَإِنْ مِلْتُ يَوْمًا عَنْهُ فَارَقْتُ مِلَّتِي

(الديوان ص 29)

- وما احترت حتى احترت حبيبك مذهباً
فواحيرتي إن لم تكن فيك خيرتي
(الديوان ص 31)
- فلم تهوني ما لم تكن في فانياً
ولم تفن ما لا تجتلي فيك صورتي
(الديوان ص 32)
- لعمري وإن أتلفت عمري بحبها
رحت وإن أبلت حشاي أبلت
(الديوان ص 33)
- فمئت بمعناه وعش فيه أو فمئت
مُعناه وأتبع أمة فيه أمت
(الديوان ص 45)
- تحققت أنا في الحقيقة واحد
وأثبت صحو الجمع نحو التشتت
(الديوان ص 63)

فمن خلال هذا المقطع الشعري نرى أن دلالة التكرار للتاء وموقعها في السياق الدلالي، يعتبر من المؤثرات الصوتية التي « تحدث تأثيراً في النص على مستوى المعنى أو الدلالة، وهذه المؤثرات تشكل البنية الأولى في فض مغاليق النص الشعري »⁽¹⁾، فالعلاقة بين التاء باعتباره صوتاً مهموساً والبنية الدلالية (الحب) من خلال النسق الشعري السابق تظهر مدلول مفردة **الحب** بوصفها تدل على الدفء والراحة واللفظ، من هذه العلاقة ندرك السر الذي حول الحروف المهمسية كي تجسد عالم الغيب والملكوت في مقابل الجهر الذي يرمز « لعالم الشهادة والقهر ويشير إلى الشدة والمصادمة »⁽²⁾، فإذا أردنا التمثيل لهذه النتيجة نستحضر مفردات الحب الطافية على سطح المقطع الشعري السابق من منطلق التصور الصوفي لماهية الحب:



1 - مراد عبد الرحمن مبروك، المرجع السابق، ص 47.

2 - نصر حامد أبو زيد، المرجع السابق، ص 314.

ومما سبق ندرك أن الاستخدام الوسع للتاء في هذه البنية النصية له ما يبرره باعتباره جاء مقرونا بنسق دلالي يتقاطع ورمزية الحروف المهموسة حيث أضفت تكرارية التاء على بروز هذا الجو العشقي الذي يجسد معادلة الدلالة/ الأصوات، أما اعتبار التاء صوتا انفجاريا شديدا فيتجلى ذلك إذا استحضرننا مجالا دلاليا آخر وذلك من خلال مبدأ العلاقة بين الشاعر والذات الإلهية/ الله:

ولو كنت بي من نُقْطَةِ الباءِ خَفِضَةً رُفِعْتَ إلى ما لم تَنَلْهُ بِحِيلَةٍ

(الديوان ص 31)

ولم تعسِفي بالْقَتْلِ نفسي بل لها به تُسَعِفي إن أنتِ أتَلَفْتِ مُهَجَّتِي

(الديوان ص 33)

وبالْعُتْ في كِتْمَانِهِ فَنَسِيَتْهُ وَأُنْسِيْتُ كَتْمِي ما إليه أَسْرَتِ

(الديوان ص 34)

وَكُلُّ الجِهَاتِ السَّتِّ نَحْوِي تَوَجَّهْتُ بما تَمَّ من نُسْكِ وَحَجِّ وَعُمْرَةٍ

(الديوان ص 35)

وَكَلَّفْتُها لا بل كَفَّلْتُ قِيَامَها بتكليفها حتى كَلَّفْتُ بِكُلْفِي

(الديوان ص 39)

وأشْهَدْتُ غَيْبِي إذ بدتْ فوجدتْني هُنَالِكَ إيَّها بِجَلْوَةِ خَلْوِي

(الديوان ص 39)

والتي نرى فيها تحولا دلاليا للتاء من الهمسية اللينة التي جسدت لواعج النفس وخطرات الروح؛ بحيث تظهر فيه صورة الشاعر ساعية نحو « جميع صور خارقة وتجليات عجيبة يمتزج فيها

القول بالمحاورة والحركة بالمناورة فيغيب بذلك الوجه الحقيقي وتتحد الذاتان معا، فتذوب الفوارق»⁽¹⁾ لتتمظهر ثانية - بفعل هذه المفارقة لحرف التاء - كمحرك صوتي عكسي يجسد القوة والشدة بحيث نرى توظيف بعض الكلمات التي احتفت بالتاء وألبستها من نفسها لبوسا آخر من مثل: (نقطة، خفضت، حيلة، القتل، أتلفت، مهجتي، كتمانها، فنسيتها، الجهات، الست، توجهت، عمرة، كلفتها، أشهدت، خلوة، جلوة...) هاته المفردات وغيرها التي خرجت بالسياق الدلالي من همسه ولينه الذي ارتبط بالحب كمحور رئيسي كان له الدور في تنظيم الحركات الإيقاعية والدلالية في النص إلى هذه العلاقة المتباينة المضطربة على الأقل ظاهريا وخاصة بالنظر لبعض تلك التراكيب والمفردات ولعل هذه الجدلية القائمة في حرف التاء قد أفرزت موقف الشاعر من الذات الإلهية وذلك من خلال الاستعمال الواسع لضمير المخاطب المتراوح بين التذكير والتأنيث على حسب الاصطلاح الصوفي باعتبارهما « يرتدان إلى حقائق إلهية»⁽²⁾.

ومما سبق من القول ندرك أن رمزية التاء هو أساس عضوي في جسد النص نظم حركة الأصوات المقطعية وعمل على توجيه الدلالة انطلاقا من موقعية الحرف الواحد حيث « يكون مرة قمة ومرة قاعدة»⁽³⁾ مؤكدا بذلك مبدأ الاختلاف الإيقاعي على مستوى الفضاء الصوتي للقصيدة تبعاً للحالات النفسية المتباينة.

ونحن إذ اقتصرنا في الرمزية الحرفية على التاء، إنما مرد ذلك إلى اعتبار هذا الصوت هو القيمة المهيمنة التي غلبت على الدائرة الإيقاعية كما اشرنا من قبل، هذا من جهة ومن جهة ثانية هو أننا في هذه الدراسة قمنا بالتمثيل للظواهر لا إحصائها كي لا نقع في مطب التلفيق بين المناهج. إلا أننا يجب أن ننبه على أن صوت التاء قد ساهم في ظهور المقاطع اللغوية المغلقة أكثر من الطويلة المفتوحة والتي منها (قت، مت، جل، حل، كم، شه، بي، شو، إش، حظ، نف، صر، تر، مذ، حي، إن لم، كن، ...) هاته المقاطع التي توحى بحجم المعاناة والتشظي التي يعيشها الشاعر، ذلك عبر محطات القصيدة كلها، أيضا الحضور اللافت لأحرف اللين ومدى اتساقها مع صوت التاء، هذا بسبب اشتراكهما في صفة الهمس وهذه الأهمية لأحرف اللين تظهر أكثر إذا أخذنا بعين الاعتبار الحركات الإعرابية بكونها أبعاض حروف المد واللين (الفتحة= الألف)، (الضمة = الواو)،

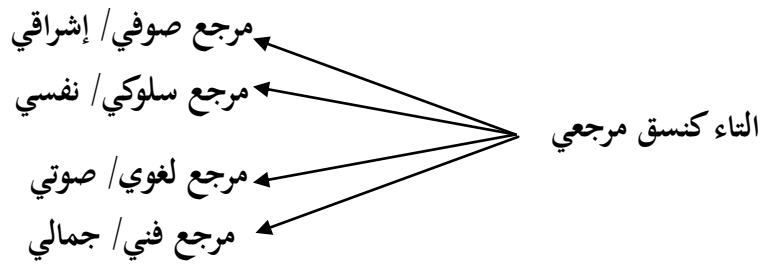
1 - حسن مسكين، الخطاب الشعري الجاهلي، (رؤية جديدة)، المرجع السابق، ص 80.

2 - نصر حامد أبو زيد، المرجع السابق، ص 351.

3 - عبد الرحمن أيوب، أصوات اللغة، مطبعة الكيلاني، مصر، ط2، 1968، ص 140.

(الكسرة = الياء) بحيث نرى تجانسا صوتيا يساهم في التوازن الإيقاعي خاصة عند توحد أحرف اللين بالتاء في مركب لفظي واحد، هذا المركب الذي يمارس علينا الضغط؛ بحيث يجب علينا إن أردنا فحصهما « أن يعالجا علاجا خاصا »⁽¹⁾ لاعتبارهما من أكثر الأصوات إيجاء واختصارا لنوازع النفس وتداخلاتها الباطنة.

ولعلنا مما سبق نلاحظ أن التمظهرات الدلالية للتاء كرمز صوتي تأتي على النحو الآتي:



وفي الأخير تجدر الإشارة إلى أن محاولة البحث في الرمزية الصوتية وخاصة عند ارتباطها بالنسق الصوفي، لهو من الصعوبة بمكان، حيث أن قراءة الأصوات لا بد أن تتم انطلاقا من مبدأ التأويل وهذا يرجع على حد قول محمد مفتاح إلى أن « الباحثين لم يضعوا بعد شروطا ضرورية وكافية لحصرها وضبطها [حيث أن دراستها تبقى] ذوقية لا تملك البرهنة عليها لإثبات وجاهتها »⁽²⁾.

2- رمزية تشاكل الكلمة:

إذا أردنا أن نتكلم عن مباحث التشاكل في النص الشعري باعتباره مبدأ بالغ الأهمية في توجيه الأنظمة المتحركة في سير حركة النص، فإنه لا يمكننا أن نقف عند تحديد وضبط ماهيته ومجالات عمله وأنواعه مرجئين ذلك إلى الفصل الثالث وهذا بسبب الخلاف الكبير حوله؛ بحيث يتطلب منا نفسا علميا طويلا لا يمكن أن يستوعب في هذا العنصر وسننتقل في دراستنا لرمزية تشاكل الكلمة بمسئمة مفادها أن التجنيس هو أحد أفراد مقولة التشاكل الصوتي، وذلك بالنظر إلى المفردة داخل السياق النصي، والتجنيس كقيمة بلاغية وصوتية قد عني باهتمام كبير خاصة عند القدماء، الذين وإن تكلموا وأفاضوا القول فيه إلا أنهم لم يتجاوزوا رصد حدوده وأنواعه وشواهدة إلى الكلام عن دلالاته في السياق واعتباره مؤثرا صوتيا فاعلا في الجو الإيقاعي العام للقصيدة، ودراسته

1 - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلوالمصرية القاهرة، مصر، ط4، 1971، ص 38.

2 - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المرجع السابق، ص 36.

إلى جانب كونه محسنا بديعيا، أنه علامة مراوغة تأصل لمفهوم اللعب الحر بالكلمات المناوئة للنمطية، والتي تعطي دلالات القرب المعنوي للعلامات المكررة في النص، بحيث يصبح التحنيس محور نصي محرك يجسده « موقف جدلي يصبغه طرفان وتغذية صفات كل منهما »⁽¹⁾ وسنحاول من خلال نص ابن الفارض الشعري أن نطرق قضية الجناس الذي يعرفه محمد عبد المطلب بأنه « يمثل لونا من ألوان التكرار على نحو من الأنحاء تتوارد فيه اللفظتان مع اختلاف مدلولهما »⁽²⁾، ولا شك أن هذا التعريف تنقصه الدقة لأنه لم يتناول جميع أنواع الجناس، التي يمكن أن تتفق في المدلول. وطرحنا للقضية ينطلق من فرضية مفادها، أن الجناس هو نظام صوتي غير قابل لمقولات حرق أفق التوقع، والانتظار بالنسبة للمتلقي، وهذا راجع لوروده في النص بصفة تراتبية يستبعد صفة المباغتة، أما منهجنا في دراسة هذه الظاهرة تتمثل في تحليلها، وإعادة قراءتها من منطلق إضفاء روح النقد المحاور للمضامين بعيدا عن السطحية لإيجاد منطقة تبادل حرة بين الصدى الصوتي التحنيسي والدلالة باعتبار الأولى علامة تحيل إلى الثانية حتى يغدو « التشكيل الموسيقي للقصيدية يتصل بمحتواها بعد أن تتشكل وتصبح نصا شعريا قابلا للتحليل والتذوق، وينتقل من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل »⁽³⁾، فعند تأملي لنص ابن الفارض رأيت ظاهرة التحنيس طاغية إلى حد يتعذر الوقوف عندها كلها ولهذا اخترت جملة من الأبيات التي تلخص هذه الظاهرة في النص وهي كالاتي:

1 - عبد القادر فيدوح، المرجع السابق، ص 46.

2 - محمد عبد المطلب، جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، مصر، ط1، 1995، ص 146.

3 - حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 07.

بَوادي فُكاهاتِ عَوادي رَجِيَّة

شَوادي مُباهاةِ هَوادي تَبُّه

وتوقيفُها من موثِقِ العهدِ آخراً
جواهرُ أبناءِ زواهرٍ وُصَلَةٍ
وتَعْرِفُها من قاصِدِ الحِزْمِ ظاهراً
مَثانِي مُناجاةٍ معاني نباهَةٍ
وتَشْرِيفُها من صادِقِ العزمِ باطناً
بِحائِبِ آياتِ غرائبِ نُزهَةٍ
فللِّبَسِ منها بالتعلُّقِ في مقَا
عقائِقِ إحكامِ دقائقِ حِكْمَةٍ
وللِّحَسِّ منها بالتحقُّقِ في مقَا
صوامِعِ أدْكارٍ لوامِعِ فِكْرَةٍ
وللنَّفْسِ منها بالتخلُّقِ في مقَا
لطائفِ أخبارٍ وظائفِ مَنَحَةٍ
وللجمْعِ من مَبْدَا كَأَنَّكَ وانتهى
غُيُوثِ انفعالاتِ بُعوثِ تَنْزِهِ
فمرجِعُها للِحْسِ في عالمِ الشها
فُصُولِ عباراتِ وُصولِ تحيَّةِ
ومطلِعُها في عالمِ الغيبِ ما وَجَدُ
بشائِرِ إقرارِ بصائرِ عِبْرَةٍ
وموضِعُها في عالمِ الملكوتِ ما
مدارسُ تنزيلِ محارسِ غِبْطَةٍ
وموقِعُها من عالمِ الجبروتِ من
أرائِكُ توحيدِ مدارِكِ رُفْعَةٍ
ومنبِعُها بالفيضِ في كلِّ عالمِ
فوائِدُ إلهامِ روائِدِ نِعْمَةٍ

بنفسِ علِ عزِّ الإباءِ أَيْبَةٍ
طواهرُ أبناءِ قواهرِ صَوْلَةٍ
سَجِيَّةُ نفسٍ بالوجودِ سَخِيَّةِ
مغاني مُحاجةٍ مَباني قَضِيَّةِ
إِنابَةُ نفسٍ بالشَّهودِ رَضِيَّةِ
رغائبِ غاياتِ كَتائِبِ بَحْدَةٍ
مِ الإسلامِ عن أحكامِهِ الحِكْمِيَّةِ
حقائِقِ إحكامِ رقائقِ بَسْطَةٍ
مِ الإيمانِ عن أعلامِهِ العَمَلِيَّةِ
جوامِعِ آثارِ قوامِعِ عِزَّةِ
مِ الإحسانِ عن أنبائهِ النَبَوِيَّةِ
صحائفِ أخبارِ خلائِفِ حِسْبَةٍ
فإن لم تُكُنْ عن آيَةِ النظرِيَّةِ
حُدُوثِ اتصالاتِ لُيُوثِ كِتابِيَّةِ
دِةِ المِجْتَدِي ما النفسِ مَتِي أَحْسَتِ
حُصُولِ إشاراتِ أُصولِ عَطَبَةٍ
ثُ من نَعَمٍ مَنى عَلِيٍّ استحدَّتِ
سرائِرِ آثارِ ذخائِرِ دَعْوَةٍ
حُصِصْتُ من الإسرا بةِ دونِ أُسْرِي
مغارِسُ تأويلِ فوارِسِ مَنعَةٍ
مشارِقِ فتحِ للبصائرِ مُبْهَتِ
مسالكِ تجميدِ ملائِكِ نُصْرَةٍ
لِفَاقَةِ نَفْسٍ بِالإِفاقَةِ أَثْرَتِ
عوائِدُ إنعامِ موائِدِ نِعْمَةٍ

(1)

حيث أننا برسمنا للخط البياني السابق الذي أحاط بالتراكيب التجنيسية يمكننا أن نستلهم من هذا الحيز الأيقوني للقصيدة. أو ما يطلق عليه محمد مفتاح بالشعر المجسم دور التماسك والتراص البنيوي الذي يجسد العلاقة القائمة بين الشاعر وبين الذات الإلهية أو بين الأسفل والأعلى حيث أن الرسم السابق يظهر القصيدة على أنها بناء عال يتقاطع مع مقولة الاتحاد، حيث تظهر الكلمات وقد قامت « بدورين مزدوجين دور الخطاب ودور الرسم »⁽¹⁾ تنعكس بذلك فعالية البناء الصوتي والدلالي والرمزي لهذا الفضاء الشعري.

فإذا تأملنا الأبيات الشعرية السابقة فإن أول ما يستدعي انتباهنا هذا التقسيم البديع المقصود المتوزع على هذه التراكيب النحوية المتناسقة والتي تنم عن صنعة وتكلف، حيث أن كل بيت منها يشكل مع الذي بعده فضاء دلالياً معبأ « بشحنات تمتزج فيها مختلف التموجات من حيث كونه بنية ذات طبقات عميقة / سطحية، فوقية تحتية، على اعتبار أنه كون يحمل جدل الواقع والذات »⁽²⁾ سأحاول أن أختار شاهداً من هذه الأبيات لأمثل به لهذا التشاكل الصوتي الدلالي المحكم لنر عمق الرؤية الفارضية لقضية التجنيس من خلال هذا البناء البلاغي الذي يبرز أسلوب الشاعر المتميز:

1 - محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1991، ص 194.

2 - عبد القادر فيدوح، المرجع السابق، ص 18.

الوحدة الأولى	التشاكل	الوحدة الثانية	التشاكل	الوحدة الثالثة
نجائب آيات	↔	رغائب غايات	↔	/
كتائب نجدة	↔	غرائب نزهة	↔	/
عقائق إحكام	↔	حقائق إحكام	↔	/
دقائق حكمة	↔	رقائق بسطة	↔	/
صوامع أذكار	↔	جوامع آثار	↔	/
لوامع فكرة	↔	قوامع عزة	↔	/
فللبس منها	↔	ولللحس منها	↔	ولللنفس منها
بالتعلق	↔	بالتحقق	↔	بالتخلق
في مقام	↔	في مقام	↔	في مقام
الإسلام	↔	الإيمان	↔	الإحسان
عن أحكامه	↔	عن أعلامه	↔	عن أنبائه
الحكمية	↔	العملية	↔	النبوية

فإذا أرجعنا إلى الأبيات السابقة ندرك أن هذه الاستعمالات اللغوية المتكررة بصيغ صرفية وتراكيب معينة قد وظفت بغرض خلق هذا الجو الإيقاعي المرتكز على ظاهرة التجنيس فمثلا في الوحدة الشعرية (البيت 1-6) نرى التوظيف المتكرر للفعل المضارع والذي يعود إلى البيت الذي قبله معنويا ودلاليا (توقيفها، تعرفها، تشریفها) مع الاشتراك في عروض كل منهما في الصيغ الصرفية (آخر ظاهرا، باطنا)، هاته المفردات التي نجد لها ذات مرجعية قرآنية مقتبسة من آية الحديد ﴿هو الأول والآخر والظاهر والباطن وهو بكل شيء عليم﴾⁽¹⁾ أيضا الاشتراك في البنية الصرفية لضرب الأبيات السابقة (أبية، سخية، رضية...) بينما نجد تغيرا صرفيا آخر في بنية التراكيب اللاحقة في الوحدة (7-14) حيث تظهر هذه البنية اللغوية الجديدة ممثلة بشبه الجملة (الجار والمجرور) والمسبوقة بالواو (فللبس، وللحس، وللنفس، وللجمع) هاته التراكيب المتجانسة صوتيا والمشاركة في حرف السين (المهموس) والتي تشترك أيضا في العروض صرفيا (نزهة، حكمة، فكرة، منحة) وفي الضرب (الحكمة،

العملية، النبوية، النظرية) هذه المفردات الأخيرة التي يمكن بها رسم جملة مفيدة لا تبتعد عن منطوق القصيدة، بحيث يمكن أن نجعلها الجملة المحور القابعة في النص وهي الحكمة النبوية نظرية عملية. مما سبق ندرك أن البنية الإيقاعية التجنيسية قد تولدت عنها بنية دلالية قامت على التكامل والتوحد والتماهي عبر مختلف محطات هذا المقطع الشعري وهي بنية الله / الذات الإلهية - الشاعر/ الصوفي، هاته المعادلة التي رسمت لنا حقلا دلاليا بلاغيا يحتاج إلى إعادة إمعان النظر وإجالة الخاطر في عوالمه ومحاولة ربطه بالجناس كمؤثر صوتي لكشف أسرار هذه العلاقات اللغوية الموحية.

أما إذا نظرنا إلى الجدول نرى أن هذه التشاكلات الصوتية والنحوية قد رسمت مسارا دلاليا رمزيا يوحي بهذا البوح العرفاني الغامض الذي يكتنف عالم الشاعر الإبداعي، وخاصة إذا علمنا أن السياق النصي لهذه الوحدة الشعرية إنما هو قد جاء عقب التكلم عن مقام الوحدة والاتحاد ومرتبة القطبية فهذه الأبيات في الحقيقة هي الطريق أو المقامات التي يتدرج فيها الشاعر ليصل إلى قمة الكمالات الروحية ولعلنا للتدليل على هذا الطرح نرجع للجدول لنحاول أن نقرأ المقامات الواردة فيه حيث نجد أن الشاعر قد تدرج فيها تدرجا يؤكد ما قلناه، فقد بدأ بمقام الإسلام الذي هو مجموعة الأعمال الظاهرة من العبادات ثم تدرج إلى مقام أرفع وهو الإيمان الذي هو أعمال القلوب الباطنة ثم تدرج إلى مقام أرفع وهو الإحسان الذي عرفه النبي صلى الله عليه وسلم بقوله: ﴿أن تعبد الله كأنك تراه، فإن لم تكن تراه فإنه يراك﴾ وهو قمة العبودية التي يسعى إليها العباد، والتي يحاول الشاعر أن يتجاوزها لتكشف له الحجب ويعاين عالم ما بعد الحس.

وهنا نقطة مهمة يجب الإشارة إليها هي أن الشعر الصوفي ومنه هذه القصيدة يعتمد اعتمادا كبيرا على المحسنات اللفظية، وذلك تماشيا مع المشهور والسائد في الساحة الشعرية الصوفية ذلك أن مفهوم الاتحاد والفناء والشهود هي المقولات المتحكمة في الوجدان الصوفي والتي تقوم على مفهوم التشاكل والتجانس بين اللاهوت والناسوت بالتعبير الفلسفي العرفاني الذي يتجسد من الناحية الأسلوبية في هذا الاستحضار الواسع للجناس المعبر عن هذه الفكرة انطلاقا من هذه الفكرة نجد أن المتصوفة في المقابل قد اصطدموا بمفارقة يمكن أن تهمز كيان التفكير الوجداني/ الاتحادي/ الحلولي، وهي ظاهريتي المقابلة والطباق باعتبارهما يجسدان فكرة التضاد والانفصال والتبادل الذي نجده يختلف والتصوير الصوفي، القائم على مفهوم التشاكل الوجداني الجناس فلم يجدوا بذلك مخرج لهذا المأزق والتناقض « سوى امتطاء هذا النوع من التراكم الضدية، التي يؤدي إثباتها إلى عين نفيها،

بغية العبور إلى الوحدة السارية في كل مظاهر الكون ⁽¹⁾، إن كلامنا هنا عن الطباق والمقبلة وهو بمفهوم المخالفة لا يطال قضية التجنيس، حيث أن هذا الأخير، وإن اختلفت بعض ملامح لفظيته المتشاكلتين، يبقى الأصل فيه الاشتراك والتكرار الذي يتقاطع مع مفاهيم ومقولات الوحدة والحلول والاتحاد، وهذا الطرح يؤكد ابن الفارض من خلال التوظيف الواسع للجناس الذي يقوم بتطويبه لخدمة النظرية الصوفية حيث يماهي « بين الشكل والمضمون بالإصرار على الوحدة » ⁽²⁾.

ومما سبق تدرك السر الكامن وراء لجوء الشاعر إلى آلية التجنيس التقابلي الممثل في الجدول، المعتمد على تقسيم منظم وموحد لهذه البنى اللغوية من أنه إشارة رامزة إلى ثنائية الله / المحبوب والصوفي / المحب التي تقتضي الاتصال والانفصال في نفس الوقت أي التقابل التضادي والتوازي المتباين، بحيث نرى المفارقة الصوفية القائلة بتكاملية الأضداد في الوجود، أيضا يمكن اكتشاف أمر آخر هو أن هذا التقسيم المكرر عبر أبيات المقطع الشعري المختار واعتماد حروف اللين كقواسم مشتركة في هذه المنظومة التجنيسية هو إصرار من الشاعر على إعطاء هذا النص الشعري صفة تراتبية الإيقاع المتوازي والموزع عبر هذا النسق الصوتي المتجانس والمنسجم، أما من الناحية الدلالية نرى أن أحرف اللين تضيء على النص جوا روحانيا يجسد هذه العلاقة الرقيقة المتبادلة بين الله / الشاعر والذي لا يمكن أن ندرك كنهها إلا « من خلال تحويل النص المكتوب إلى نص منطوق، حتى يتسنى لنا كشف المؤثرات الصوتية النوعية في النص » ⁽³⁾ وأيضا مراعاة إشارات الوقف أو السكتات الكلامية التي تعتبر من أهم المؤثرات الصوتية التي توجه حركية البنية الدلالية.

3- سيميائية الإيقاع الشعري:

بات من الواضح أن ظاهرة الإيقاع تلعب دورا فاعلا في تشكيل الخطاب الشعري باعتباره كلا مركبا من أنظمة صوتية تعمل فيما بينهما على خلق عالم موسيقي خاص بكل إبداع شعري، وذلك أن الإيقاع بمفهومه العام هو نقطة التقاء وتبادل عدة عوامل صوتية « تنظم فيه الأصوات وفقا لأنساق إيقاعية مطردة من القيم الزمنية » ⁽⁴⁾ والذي يعتبر انعكاسا بوصفه مظهرا دالا وموحيا للكون،

1 - أمين يوسف عودة، المرجع السابق، ص 358.

2 - المرجع نفسه، ص 362.

3 - محمد عبد الرحمن مبروك، المرجع السابق، ص 46.

4 - أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الخلاج، دار مجد لاوي، عمان، الأردن، ط 1،

يتقاطع مع الناموس المتحكم في حركية الطبيعة التي تتولد منها الأنساق الإيقاعية كتوالي سقوط حبات المطر ودوران الأفلاك وتغريد الطيور وصوت الرياح، وخرير المياه، وقصف الرعود، وغيرها من مظاهر الوجود الناطقة.

ولعل النص الصوفي لم تخف عليه هذه المعادلة إيقاع النص \leftrightarrow إيقاع الوجود، واعتبارهما يشكلان نسقا متوحدا يقرر مبدأ اشتراك وتبادلية الماهية، الصوفي/ النص/ الوجود \leftrightarrow الإيقاع/ الحركة/ السماع (الغناء).

وسنحاول من خلال الأنظمة الإيقاعية أن أُلج في بنيات النص القارة مستعينا في ذلك بآليات التأويل، حتى يكون بالإمكان أن تصبح هذه الملامح الصوتية « التي تحدد الشعر قادرة على بناء طبقة جمالية مستقلة »⁽¹⁾.

وذلك من خلال:

أ/ الوزن الشعري:

الذي يتحدد بوصفه نسقا منتظما من الحركات والسكنات التي تخضع بشكل تراتبي لمبدأ التشاكل الصوتي المقنن من جهة اتحاد التفاعيل، ولبدأ التباين الذي يبرز في تبادلية الأدوار الصوتية وخاصة بالنسبة للنبر والتنغيم ومبدأ التشاكل وهو ما يعبر عنه بالوزن الشعري الذي « يعد عمدة المؤثرات الصوتية النوعية في حدوث الإيقاع الموسيقي في النص الشعري »⁽²⁾.

وهذا راجع إلى اعتبار أن كل وحدة تفعيلية في الوزن الشعري تحوي أكثر من مقطع شعري، فعندما تتماثل التفاعيل وتتوازي المقاطع الصوتية فيه يظهر الجانب الموسيقي كأوضح ما يكون للأذن المتذوقة وهذا تماشيا مع التناسب الإيقاعي لكل وزن شعري على حدة، وحيث أن الوزن « هو أهم مقومات الشعر عند العربي ما له من تأثير في إثارة الانفعال وإحداث التخيل المناسب »⁽³⁾.

وهو المعيار الموجه للغرض المقصود الذي يصلح أن يبنى عليه الشاعر قصيدته. وانطلاقا من

هذا الطرح الذي يبرز أهمية الوزن (البحر) نرى أن ابن الفارض قد اختار بحرا يعد أكثر البحور

1 - جون كوين، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر، 2000، ص 354، هذا الكتاب هو ترجمة ثانية، حيث أن الترجمة المعروفة والمتداولة هي لمحمد الولي ومحمد العمري الموسومة بـ بنية اللغة الشعرية لجان كوهين والتي صدرت عن دار توبقال للنشر بالمغرب، سنة 1986.

2 - مراد عبد الرحمن مبروك، المرجع السابق، ص 65.

3 - محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، ص 363.

استعمالا في الشعر العربي القديم وهو الطويل مما لهذا البحر من قدرة استيعابية للمعاني والأغراض ومرد ذلك « إلى انسجام موسيقاه وطول النفس فيه »⁽¹⁾ فانطلاقا من مسمى البحر سأحاول أن أحاور الأبعاد الدلالية أو السيميائية باعتباره علامة تكشف عن نفسها أكثر فأكثر حتى التحلي وخاصة عندما نقوم بتحليله على طاولة التصوف وبأدوات التحليل التأويلي حيث أنه إنما سمي طويلا « لأن تفعيلاته تبتدئ كلها بالأوتاد التي هي أطول من الأسباب ويتألف من ثمانية وأربعين حرفا »⁽²⁾.

ولعل سيميائية البحر الطويل تظهر من خلال أن هذه القصيدة هي سفر روحاني ممتد عبر محطات أو هو سر انطلاق الذات نحو الذات، هو طويل يعطي فرص الاعتراف والبوح بمكنونات القلوب، هو الخط الطويل الذي خطه الرسول ρ لأصحابه وأمته من بعدهم والذي تلا بعده قوله تعالى: ﴿وَأَنْ هَذَا صِرَاطِي مُسْتَقِيمًا فَاتَّبِعُوهُ وَلَا تَتَّبِعُوا السَّبِيلَ فَتَنفَرُوا بِكُمْ عَنْ سَبِيلِهِ، ذَلِكَمِ وَصَاكُم بِهِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ﴾⁽³⁾ هو هذا الملك الذي حاوله امرؤ القيس في قوله:

بكي صاحبي لما رأى الدرب دونه وأيقن أنا لاحق ين بقيص را
فقلت له لا تبك عينك فإنما نحاول ملكا أو نموت فنعدرا⁽⁴⁾.

قد استطاع الشاعر من خلال هذا البحر باعتباره بوحا للذات، أن يسقط لواعجه على إبداعه ليجسد علاقته بالكون وباللله، وذلك من خلال الفضاء الكمي لقصيدته التي تعد من أكبر القصائد المقفاة بروي التاء في تاريخ الشعر العربي إن لم نقل أكبرها على الإطلاق، حيث بلغت ستين بيتا وسبعمائة، مما يدل على إصراره الواضح على هذه فكرة التقابل بين الكون / الشاعر / القصيدة من جهة أخرى نجد أن الشاعر قد أتى بهذا البحر التام غير المجزوء ولا المشطور والذي يظهر فيه زحاف القبض الذي هو حذف الخامس الساكن من "مفاعيلن" لتصبح "مفاعلن" طاغيا على كل أبيات القصيدة، مما يوحي بأن هذا الزحاف معلل مقصود من الشاعر رغبة منه في استحضار هذه الحالة أو هذا المقام الشريف المتمثل في حال القبض.

1 - محمد كراكي، المرجع السابق، ص 55.

2 - زبير دراقي، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص 34.

3 - سورة الأنعام: الآية (153).

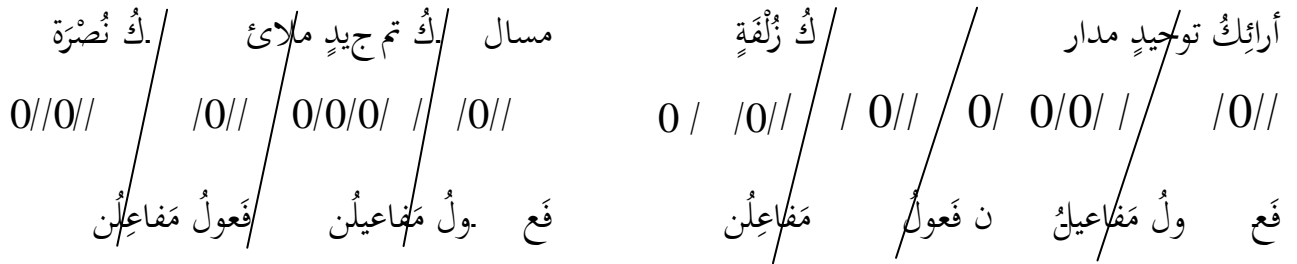
4 - ديوان امرئ القيس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 95.

أما من الناحية الإيقاعية فإن هذا البحر موزع بين وحدات صوتية تنسجم في التشكيل الشعري عن طريق الدفقات الموسيقية والنبضات الدينامية التي تحكم سير تفاعلية بحيث يحتدم الصراع الداخلي بين طرفي التفاعيل (فَعولن - مفاعيلن) لصالح شعرية الإيقاع « في خطوة متقابلة ويكون هذا التفاعل تارة تعارضا وتارة تغايرا»⁽¹⁾.

هاته الحركة التي يمكن أن نمثل لها بشكليين:

الشكل الأول: المقاطع المتماثلة للوحدات الإيقاعية (التقابل المتوازي).

ومثاله:



نلاحظ في هذا البيت الذي يمثل توازي الوحدات الإيقاعية أنه قد حقق:

1 - التوازي المقطعي بين الوحدات اللغوية (الجناس) في شطر الأول والثاني.

2 - انسجام الوحدات الإيقاعية وتجاوبها صوتيا.

الشكل الثاني: المقاطع المتباينة للوحدات الإيقاعية (التقابل غير المتوازي): وهو المجسد في

معظم أبيات القصيدة، وهو الذي يعبر عن الحالة العادية للنظام الصوتي ولكن هذا التقابل أو التضاد

الإيقاعي: « لا ينفى العلاقة بين إيقاع البحر وإيقاع التجربة أو الموضوع أو الموقف في القصيدة بعد

تشكلها»⁽²⁾. حيث نجد الانسجام الواضح بين البنى الصوتية، والدلالية على حسب العواطف،

والأحاسيس الماثلة في النص الشعري.

1 - عبد الله الغدامي، المرجع السابق، ص 196.

2 - حسني عبد الجليل يوسف، المرجع السابق، ص 44.

ب/ القافية:

والتي تبرز كأهم معلم شعري / عروضي يخضع لمبدأ التقنين باعتباره معادلة تكرارية ضرورية الوجود « لازمة للشعر، تتحدد بموقعها في نهاية البيت أو السطر »⁽¹⁾، والتي تحدد لنفسها صفة الثبوت والقرار، وقد اختلفت آراء الدارسين في تحديد ماهيتها والمقصود منها، ولعل الرأي الغالب والمشهور هو تعريف الخليل بن أحمد الذي يرى « أنها الساكنان الأخيران من البيت وما بينهما من حركة ما قبل الساكن الأول »⁽²⁾، والقافية أيضا تظهر في القصيدة شأنها شأن الوزن الشعري كتناسب صوتي مطرد يجسد قانون تراتبية التكرار الإيقاعي، ولهذا نرى أن القافية التجنيسية تدرس في السياق من خلال خلوها من العيوب كالإقواء، والاكفاء، والردف والإصراف والإشباع والتضمين، والقافية، مع كونها ذات أثر صوتي بارز في التشكيل الشعري فهي أيضا تقوم بوظيفة بث رسائل دلالية تحدد « تبعاً لعلاقتها بالمحتوى وهذه العلاقة قد تكون إيجابية أو سلبية »⁽³⁾، ولهذا نرى أصوات الدارسين تتعالى مستحسنة التناسب المعنوي بين القافية والسياق الدلالي على نحو تجعل منها مستقرة ومنسجمة غير قلقة ولا نابية ولا مقحمة أي لا تحرق أفق انتظار القارئ.

وفي هذا الصدد يجب أن نشير إلى أن الإيقاع الداخلي الذي يخالف المؤثرات الصوتية للقافية باعتباره لعبا حرا لا يمكن أن نطبق عليه مبدأ الإحصاء والعد والقياس بخلاف القافية التي يساعدنا فيها إطرادها وتكرارها المستمر عبر أبيات القصيدة، إن الإيقاع الداخلي يقوم مع القافية باستحضار مقولة زمن الفضاء الشعري الذي يؤدي « إلى قيام الحد الأدنى للدلالة الكلامية القائمة على تشكل المعنى، وهو المعنى القائم على تشكل العلاقة الرابطة بين الطرفين اللذين يميز بينهما الاختلاف »⁽⁴⁾، فإذا أردنا أن ندرس قافية القصيدة التي جاءت مطلقة بكسر حرف الروي والتي تنوعت من خلال القوافي المكررة وغير المكررة على حسب تردد « ارتسامات سمعية متجانسة بعد فترات ذات

1 - محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص 130.

2 - مصطفى حركات، قواعد الشعر (العروض والقافية)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغبة، الجزائر، 1989، ص 191.

3 - جون كوين، المرجع السابق، ص 54.

4 - عبد الملك مرتاض، نظام الخطاب القرآني، تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، دار هومة، الجزائر، ص 77.

مدى متشابه»⁽¹⁾، نرى أن مستوى الفضاء الصوتي للقصيدة قد جاء متجانسا تبعا للحالات النفسية والدفقات الشعورية المتحركة في نسق البيت الدلالي، إلا أن القوافي المكررة قد ظهرت باستحياء كبير مع الاختلاف الدلالي الواضح فيما بينها كـ (حقيقة، عزت، خيرتي، خلتي، رفعتي، كعبتي، تجلت...) التي جاء بها الشاعر لغرض فك المكبوتات التعبيرية « وتأكيدا للمعنى الذي يريده دون أن يكون عجزا عن الإتيان بقافية جديدة، فهو يترنم بألفاظ بعينها لها وقعها الخاص في نفسه »⁽²⁾، أما من حيث استخدام القوافي على غير سابق مثال « جاءت منسجمة مع طلاقة مكوناتها الصوتية »⁽³⁾، وسيرا مع الدلالات المستجدة الواردة مع كل بيت شعري.

كما يلاحظ أيضا حضور بعض القوافي كعلامات فاعلة مؤثرة في السياق الدلالي على أنها كلمات محاور أو مفاتيح نصية من مثل مفردات: (حقيقة ملتي، صورتني، قبلتي، بيعة، المحبة، رفعتي، جنة...) هاته المفردات وغيرها التي قامت بتوجيه الفضاء الدلالي للقصيدة باعتبارها محركات آلية تسهم في دينامية النص، بحيث لا تظهر دلالاتها الحقيقية « إلا إذا وضعت في علاقة مع المعنى »⁽⁴⁾، حتى أننا إذا اتبعنا المسار المعجمي لهذه المفردات وغيرها ندرك أنها قيم مهيمنة تساعد في إظهار الدلالات العميقة القابعة في أركان وزوايا النص، هاته المفردات التي اكتسبت معاني جديدة لوجودها داخل هذا النظام الصوتي الذي يسعى الشاعر من خلاله إلى استدعاء « نسق من الأشياء يخالف ما نرى وما نعرف من أجل الوصول إلى حقائق مستقرة باقية ومن أجل ارتياد دفائن وأسرار لكن الطابع الأصلي لهذا الارتياح أنه عالم متكامل مكثف بذاته »⁽⁵⁾.

أيضا تجدر الإشارة إلى ظاهرة أخرى ملاحظة في القصيدة وتتعلق بالقافية وهي ظاهرة التضمين التي تجسد الصراع بين الصوت والمعنى، حيث أن البيت الواحد يضيق بالمعنى فلا يتم إلا بما بعده، خارقا بذلك التقليد الشعري العربي المعروف بالوحدة العضوية للبيت، هاته الظاهرة التي تعتبر من عيوب القافية النحوية والدلالية والتي لها حضور كبير في العصر العباسي خاصة مع تعدد أغراض

- 1 - جان كاتينو، دروس في علم أصوات العربية، تر: صالح القرمادي، نشرات مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية، تونس، 1966، ص 197.
- 2 - أماني سليمان داود، المرجع السابق، ص 59.
- 3 - رابع بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، الجزائر، 2006، ص 46.
- 4 - جون كوين، المرجع السابق، ص 102.
- 5 - مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص 15.

ومواضيع الشعر ولعل لهذه الظاهرة شاهدا لظالما أوردته كتب البلاغة والعروض، وهو قول النابغة الذبياني:

- وهم وردوا الجفان على تميم
شهدت لهم مواطن صادقات
وأیضا قول زهير بن أبي سلمى:
فأقسمت بالبيت الذي طاف حوله
يمينا ل نعم السيدان وحتما
وأیضا ما ينسب إلى مجنون لیلی:
كأن القلب ليلة قي ل يغ دي لیلی العامري
قطاة غرها شرك فباتت
تجاذبه وقد علق الجناح
ة أو يراح
- (1)
- (2)
- (3)

حيث وجدت في القصيدة ثلاثة مواضع تحتوي على ظاهرة التضمين:
الأول قوله:

وَقُلْتُ وَحَالِي بِالصَّبَابَةِ شَاهِدٌ
هِيَ قَبْلَ يُفْنِي الْحُبُّ مَنِّي بَقِيَّةٌ
وَوَجَدِي بِهَا مَاحِيٌّ وَالْفَقْدُ مُثْبِتِي
أَرَاكِ بِهَا لِي نَظْرَةٌ الْمَتَلَقَّتِ

حيث أن البيت الثاني هو مقول قول البيت الأول، ولا حاجة لنا لكشف أبعاده الدلالية لأننا قد تطرقنا له في سيمياء الفاتحة.

الثاني: قوله:

فَلَوْ كَشَفَ الْعَوَاذُ بِي وَتَحَقَّقُوا
لَمَا شَاهَدَت مَنِّي بِصَائِرِهِمْ سِوَى
مَنْ اللَّوْحِ مَا مَنِّي الصَّبَابَةُ أَبَقَتِ
تَحَلَّلِ رُوحٍ بَيْنَ أَثْوَابِ مَيِّتِ

(الديوان، ص 27).

حيث نرى أن البيت الثاني جاء بمثابة جواب شرط البيت الأول (فلو... لما) وهو هنا

يستحضر مصطلح الكشف الذي هو معرفة حدسية تقوم على محاورة الروح، والمقصود بالعواد هنا

1 - ديوان النابغة الذبياني، تح: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، لبنان، ص 123، 124.

2 - ديوان زهير بن أبي سلمى، تح: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، لبنان، ص 78، 79.

3 - ديوان مجنون لیلی، دار صادر، بيروت، لبنان، 1994، ص 61.

هي الأقطاب أو الألفاظ الإلهية، بدليل نسبة العواد إلى الاطلاع على اللوح المحفوظ، الذي قد سطر منذ الأزل هذا الحب الذي اكتنف الشاعر، فجعل البيت كعلامة تحيل دلالياً إلى إدراك كنهه وحقيقة الشاعر الذي لم يبق فيه الحب إلا روحاً تتخل العظام وهذا لأن الحب إذا خالط بشاشته القلوب أثرت على البدن حتى لا يبقى إلا الجلد على العظام:
الثالث: قوله:

وَنَاحَ مُعَنَّيَ الحُزْنَ فِي أَيِّ سُوْرَةٍ	إِذَا لَاحَ مَعْنَى الحُسْنِ فِي أَيِّ صُوْرَةٍ
وَيَسْمَعُهَا ذِكْرِي بِمَسْمَعِ فِطْنِي	يَشَاهِدُهَا فِكْرِي بِطَرْفِ تَحْيَلِي
فِيحَسْبُهَا فِي الحَسِّ فَهْمِي نَدِيمِي	وَيُحْضِرُهَا لِلنَّفْسِ وَهْمِي تَصَوُّرًا
وَأَطْرَبُ فِي سَرِّي وَمِنِّي طَرْبِي	فَأَعْجَبُ مِنْ سُكْرِي بغيرِ مُدَامَةٍ

(53)

(الديوان، ص

فإذا نظرنا للأبيات الثلاثة الأخيرة لوجدناها جواب شرط للبيت الأول المصدر بأداة الشرط (إذا) لتصبح تلك الأبيات بمثابة إخبار وتكملة للمعنى الذي لم يتم في البيت الأول، والشاعر في هذا المقطع الشعري يستحضر، صورة الذات الإلهية حيث يتكلم عن مقام شهود أو الحضرة التي تتم بواسطة المعرفة الكشفية التي تحول دون سيطرة سلطان المادة على الروح. هذه الحالة التي هي ليست مجرد خيال تصوري يستدعي أشياء غائبة عن الحس « إنما هو حدث معقد ذو عناصر كثيرة يضيف تجارب جديدة »⁽¹⁾ وذلك باشتراك عدة عوامل تسهم في إنجاح هذه الحالة ومنها السكر الذي أوما إليه الشاعر في البيت الأخير الذي هو رمز من رموز الصوفية الذي اشرنا إليه آنفاً.
ومما سبق من قضية التضمين نصل إلى ما يلي:

- 1 - أن التضمين من الشاعر جاء بناء على اتساع المعنى الذي لم يستوعبه البيت الواحد.
- 2 - أنها ظاهرة دلالية نحوية خارجة عن عرف العروض العربي باعتباره من عيوب القافية.
- 3 - أن الصورة الشعرية الصوفية تحتاج إلى فضاء دلالي واسع لتبوح بأحاسيس الشاعر ومعاناته.

4 - أن التضمنين يحمل معنى الاتحاد والتمازج؛ حيث أن البيت لا يتم إلا بآخر كذلك العبد لا يصل لمرتبة الكمال البشري إلا بتماهيه وتدرجه في مراقي الحب الإلهي وأن الشاعر دائم الشعور بالنقص لذلك فهو يسعى للكمال عن طريق التوحد والفناء.

ج/ الروي:

بقي أن نشير إلى الروي باعتباره أحد متعلقات القافية حيث أنه « من أظهر العناصر الشكلية في القصيدة العربية من حيث طريقة صياغته، وتشكيله اللغوي »⁽¹⁾، والروي له قابلية احتواء كل الحروف العربية، إلا أن بعضها له خصوصية في الاستعمال لتمييزها صوتياً ودلالياً، أو لندرة القول فيها كحروف الهاء والتاء، والنون، والكاف، وحروف المد.

وقد جنح ابن الفارض إلى توظيف روي متميز حيث جاءت قصيدته على روي التاء المحرورة الذي لم يأت عن اعتباطية وصدفة وإنما قد مال إليه الشاعر عمدا لعدة أسباب منها: الامتداد الشعري لهذا الروي حيث نجد يتقاطع مع عدة قصائد عربية لعل أهمها تائية الشنفرى التي مطلعها: ألا أم عمر وأجمعت فاستقلت وما ودعت جيرانها إذ تولت⁽²⁾

وغيرها من القصائد التي نجد فيها الاشتراك في الملامح الكبرى باعتبارها جاءت في غرض الغزل العفيف، حتى يمكن أن نقول أن تائية ابن الفارض قد خرجت من عباءة القصائد التائية التي سبقتها لكن مع الفرق في الأبعاد الرمزية لكلا الخطابين الخطاب الشعري العادي والخطاب الصوفي. أما السبب الثاني أن حرف تاء له دلالة الصوتية المتميزة باعتباره حرفاً همسياً ملائماً للغرض الشعري.

أما إذا أردنا أن نتعمق في أبعاد الروي وحركته رمزياً وإيحائياً فلا شك أننا نستشف أن التاء قد جاءت في القصيدة كمفتاح صوتي مهيمن، يقوم على توجيه الكلمة « من حيث النحو من جانب ومن حيث التماثل الصوتي والحركي مع بقية الأبيات من جانب آخر، فهي تخدم اتجاهين متعاونين، تركيب البيت النحوي، إيقاع القصيدة الصوتي »⁽³⁾ خاصة إذا علمنا أنها لم يقتصر تأثيرها على القافية بل تعداها إلى الفضاء الصوتي العام للقصيدة والدور الذي لعبته في بناء الصورة وتوفير إيقاع موسيقي خاص.

1 - محمد حماسة عبد اللطيف، المرجع السابق، ص 211.

2 - ديوان الشنفرى، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 35.

3 - محمد حماسة عبد اللطيف، المرجع السابق، ص 219.

بقي أن نشير إلى أن الروي قد تجلى في مظهرين:

أولهما: مجيء الروي منفصلا عن أي ضمير (ياء المتكلم التي تلحق الكسرة من أجل المناسبة بينهما؛ حيث تظهر الحركة الإعرابية للروي وهي الكسرة لتدل على معاني الذل والانكسار والتواضع هاته المعاني التي تتماهى والتوجه الصوفي للشاعر كعلامة محيلة للعلاقة بين الذات (الشاعر) والموضوع (الذات الإلهية) والتي تتلألم»⁽¹⁾ بصورة ما مع الجو النفسي والشعوري للقصيدة»⁽¹⁾.

ثانيهما: مجيء الروي متصلا بضمير ياء المتكلم في أكثر من موضع في القصيدة والذي يمكن أن نمثل له بما يلي: (نشوتي، شهرتي، خشيتي، جلوتي، مثبتي، لوعتي، زفرتي، محنتي، حقيقتي، قدرتي، عزيمتي، مهجتي، عزتي، سكرتي، خمرتي، شريعتي...) والتي يلاحظ عليها أنها من جنس الصفات الفاعلة والمؤثرة ككلمات محاور في السياق الشعري الصوفي، أما من ناحية إضافتها للشاعر، أو إضافة الشاعر لها، نرى أن هذه الإضافة لها ما يبررها وخاصة إذا استحضرننا النسق الدلالي العام المتحكم في حركية ودينامية النص والتي تجعل من الشاعر محور ارتكاز متكرر عبر محطات القصيدة.

مما سبق يمكن حوصلة أهم النتائج المتوصل إليه في هذا الفصل:

- إن الخطاب الشعري هو مجمع انسجام عدة أنظمة لغوية تسهم كلها في بنائه وإعطائه أبعادا فنية وجمالية، ولعل أهم هذه الأنظمة هي المواد الصوتية باعتبارها أصغر نواة ووحدة لغوية.
- الرمزية الحرفية في نص القصيدة قد اتخذت لنفسها مكانة مهمة في التشكيل الصوتي مستفيدة من أصل وضعها المعنوي في اللغة وأبعادها التأويلية في المتصور الصوفي.
- تميز صوت التاء كقيمة مهيمنة محرّكة لنسق الأنظمة الدلالية باعتبارها حرفا مهموسا أضفى على القصيدة جوا جنائزيا روحيا يناسب واقع الموقف والتجربة.
- لعب التجنيس دورا مهما في التشكيل الدلالي والإيقاعي للقصيدة، مثبتا لنفسه البعد الصوفي باعتباره تجليا لمقولات الاتحاد والحلول.
- الإيقاع الشعري مظهر موحد بين النص كعالم مسطور والعالم كنص منظور أعطاه حضورا لافتا يجمع بين جمال الصوت في النص وجلال الصوت في الكون مجسدا أطروحات التشاكل

بين النص الصوفي والوجود الكوني إلى حد التماهي ومقصدية استحضار الوزن الشعري وأبعاده والقافية وتمظهرات الروي وما يحققه من انسجام البنية الصوتية.



التشاكل والتباين في التائفة الكبرى

1 - التشاكل البلاغي

2 - التباين النحوي

3 - التشاكلات الدلالية

تمهيد:

تقوم هذه الدراسة على فرضية مفادها أن كل نص شعري ما هو إلا بنية مغلقة مشفرة، تنتظر من القارئ أن يقوم بعملية محاورتها وفك رموزها باعتبارها علامة سيميائية يهدف القارئ من خلالها « إلى اكتناه جدلية الخفاء والتجلي وأسرار البنية العميقة وتحولاتها »⁽¹⁾. هاته التحولات التي لا يمكن أن يتفق عليها لتنوع الاعتبارات واختلاف وجهات النظر، الأمر الذي جعل محمد مفتاح يتساءل في سياق حديثه عن الحوارات الداخلية في النص الشعري عن ماهية « الآليات التي يتناسل بها ويتوالد حتى يصير كيانا قائم الذات »⁽²⁾، ليصل في النهاية إلى تأكيد ما قلناه إذ « من الصعب على باحث واحد أن ينجز تشخيصا كافيا لتلك الآليات »⁽³⁾، ولعل المنهجية العملية في طرق هاته القضايا تحتم علينا لتحديد هذه الآليات- التي تعمل فيما بينها على تحقيق انسجام النص وديناميته، حتى يكون هذا التحديد المبدئي بمثابة وسيلة نتوسل بها إلى إدراك كنه هاته « البنيات العميقة الشاوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجيا وداليا »⁽⁴⁾، والتي تشكل مستويات الترابط النصي- أن نعرف النص الشعري باعتباره البنية الكبرى التي تنصهر فيها هاته المستويات وسنعمد في ذلك على تعريف لمحمد مفتاح الذي يرى أن النص الشعري ما هو إلا « عبارة عن نواة لغوية ، فكرية قلبت في صور مختلفة محكومة بعلاقات ضرورية وامتداعية »⁽⁵⁾. فمن خلال هذا التعريف سنحاول أن نتطرق لأهم هذه العلاقات المتحكممة في تحولات النسق النصي بوصفها نظاما من العلامات أو المحاور العلائقية وذلك باعتباره تكتيك نشأ من خلال « دخول مكونين في علاقة محددة لا تعنى بذاتها بل من خلال موقعها بالنسبة للعلاقات التي تتشكل على المحاور الأخرى للنص »⁽⁶⁾، هذين المكونين اللذين يسهمان في تنظيم البنية التحتية المضمرة هما أساس ما يطلق عليهما التشاكل والتباين واللذان يعدان مبدئين قارين لجميع الظواهر الكونية والسلوك الإنساني بما فيه الخطاب الشعري.

1 - كما أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1995، ص 08.

2 - محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المرجع السابق، ص 94.

3 - الصفحة نفسها.

4 - جميل حمداوي، المرجع السابق، ص 78.

5 - محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المرجع السابق، ص 94.

6 - كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص 42..

إن الملاحظ من الدراسات التي عنيت بهذين المبدئين أنها قد ركزت اهتمامها على مفهوم التشاكل Isotopie باعتبار أن نقيضه (التباين) « لا يكون إلا على أساس من التشابه الذي يكون له بمنزلة دعامة يقوم عليها »⁽¹⁾ ذلك أن النظرة السيميوية تعتبر أن كل نظام إنما هو محكوم بشبكة من العلاقات المتماثلة والتمايز في آن واحد، ولعل هذه المفارقة لا يمكن فهمها إلا في ضوء الطبيعة المحايثة للنص الشعري باعتباره نسقا من العلامات « لا ينظر إليه إلا في ذاته مفصولا عن أي شيء يوجد خارجه »⁽²⁾، وما على المتلقي سوى اكتشاف هاته القوانين القابعة في النص. فاعتمادا على هذه المفاهيم النظرية السابقة سنحاول أن نستجلي مظهرات مفهومي التشاكل والتباين وعلاقتها مع المستويات النحوية والبلاغية والدلالية في التائية الكبرى:

1- التشاكل البلاغي:

يعد الناقد الفرنسي جوليان غريماس أول من نقل مفهوم التشاكل من حقل الفيزياء إلى ميدان الدراسات اللغوية، وقد كان أكثر ظهورا في الساحة النقدية لدى التيار السيميوي، إلا أن غريماس قد قصر مفهومه على المضمون بينما عممه راستي ليشمل المضمون والتعبير معا بحيث تغدو تطبيقاته شاملة ومتنوعة « تنوع مكونات الخطاب بمعنى أن هناك تشاكلا صوتيا وتشاكلا نبريا وإيقاعيا وتشاكلا منطقيًا وتشاكلا معنويا »⁽³⁾، إلا أننا بعد البحث والتنقيب في جذور هذا المفهوم المعرفية والعلمية أقرنا بغموضه وعدم استقراره وخاصة في الساحة النقدية العربية، هذا الاضطراب المفهومي نجده قد انعكس حتى على الترجمة، فمثلا نجد أن سعيد علوش قد ترجمه إلى التناظر ورشيد بن مالك إلى الإيزوتوبيا، بحيث أضحت محاولة فهم هذا المصطلح واعتماده كإجراء تحليلي للخطاب الشعري مغامرة قد تأخذ بصاحبها إلى حد التلفيق والمغالطة، ولعل هذا الاختلاف هو الذي حدا بمحمد مفتاح إلى اقتراح إطار تعريفي أكثر اتساعا لمفهوم التشاكل ليساعد بقدر الإمكان على تجاوز هذا الخلاف ومحاولة التوفيق بين الآراء حيث عرفه بقوله: « التشاكل تنمية النواة معنوية سلبيا أو إيجابيا براكام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية لانسجام الرسالة »⁽⁴⁾

1 - عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص 25.

2 - سعيد بن كراد، السيميائية مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط2، 2005، ص 255.

3 - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المرجع السابق، ص 20.

4 - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المرجع السابق 21.

فإذا تأملنا هذا التعريف ندرك أن الناقد قد أكد ما قلناه سابقا من صعوبة التفريق بين مصطلحي التشاكل والتباين (معنويا سلبيا أو ايجابيا).

ولتوضيح الفكرة التي سنرى تحققاتها على مستوى البنيات الدلالية لقصيدة ابن الفارض نمثل بجملة تامة التركيب:

(الليل هو النهار) فهذه الجملة خاضعة لمبدأ التناقض التركيبي الدلالي هذا باعتبار المقياس المتعلق بالمعنى، أما إذا تطرقا إلى هذه الجملة باعتبار طرفيها الليل والنهار محلا للحوادث أو بنيتين تدلان على الزمن فحينذاك فقط ندرك تشاكلية الأضداد، ولعل نقطة الخلاف في هذه القضية إنما ترجع رجوعا أوليا إلى القدرات العقلية والإدراكية لكن فرد من خلال اكتشاف أكبر عدد ممكن من البنى أو الأنظمة التشاكلية /التضادية أو خفاء بعضها على الأقل من الناحية الدلالية وهذا التوجه الذي ذهبنا إليه هو الذي قرره عبد الملك مرتاض بقوله: « يمكن أن نقرأ من منظورنا نحن على الأقل نصا واحدا -واقعا ضمن إشكالية واحدة قراءة واحدة أو من القراءات تبعا لما نتمتع به من سعة التجربة أو ضيقها أو عمق الثقافة الأدبية أو ضحالتها، وكثرة التعامل مع النصوص أو قلتها»⁽¹⁾

فمن هذا المنطق سنحاول الشروع في الجانب التطبيقي بعد هذه المقدمة النظرية وذلك من خلال دراسة التركيب البلاغي في نص ابن الفارض الشعري باعتباره نظاما تشاكليا من جملة الأنظمة النصية المشتركة بين جميع الثقافات، وذلك سيرا مع الفرضية القائلة بأن: « الصورة البلاغية هي الوحدة اللسانية التي تشكل انزياحا »⁽²⁾ فإذا كانت هذه الصورة البلاغية إنما تكتسب معنى الشاعرية والجمالية بانزياحها فإن هذا الطرح يتقاطع مبدئيا مع مفهوم المجاز والذي يعني في الثقافة العربية « التوسع والتجاوز لحدود اللغة الوصفية المعروفة والخروج على المعتاد في نظمها وصورها الدلالية المألوفة والتحول من المباشرة والموضوعية في التعبير عن الأشياء وعن علاقاتها إلى التخيل والإثارة والرمز »⁽³⁾، والتي تعني بشكل أو بآخر مفهوم التشاكل بين الحقائق المركبة والمكونة للصورة الشعرية، التي تهدف إلى الجمع بين المتباعدات كما سنرى ذلك عند الحديث عن أيقونة الاستعارة.

1 - عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، المرجع السابق، ص 11.

2 - هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب 1999، ص 66.

3 - أحمد محمد معتوق، اللغة العليا، دراسات نقدية في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2006، ص 83.

فإذا رجعنا لقضية المجاز وما يلعبه من دور أساسي في تكريس الظواهر الفنية والجمالية في الخطاب الشعري باعتباره استخداما خاصا في غير ما وضع له مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي سندرك العلة الحقيقية لاحتلاله المساحة الواسعة في الدراسات النقدية والبلاغية منذ القدم، وخاصة في ثقافتنا العربية، حيث احتدم الصراع بين الدارسين حوله نفيًا وإثباتًا وخاصة في سياق استحضاره مرتبطا بالدراسات القرآنية، حتى أن عبد العزيز حمودة في معرض كلامه عن البيان العربي أقر « بان البيان العربي لم ينشغل بقضية كما انشغل بقضية المجاز »⁽¹⁾ ومن بين هؤلاء الذين أولوا عناية بموضوع المجاز تنظيرا وتطبيقا المتصوفة وخاصة إذا نظرنا للمجاز من ناحية اعتباره خاضعا للخيال، هذا الأخير الذي له دور كبير في توجيه التصور الصوفي لقضايا الفكر والعقيدة، حيث ينظر إليه باعتباره مصدرا معرفيا يقرب المسافة بين الإنسان والله، الموجه نحو إدراك تظاهرات القدرة الإلهية في الكون أو حتى إدراك كنه الذات الإلهية عند بعض غلاة المتصوفة ولعل أولى القضايا التي يمكن أن نتطرق إليها في هذا المستوى البلاغي هو الإشارة لعلاقة المجاز بالتصوف لتتفرغ لأهم مقولتين تشكلان أصل المجاز (الاستعارة والكناية).

إن المجاز آلية رمزية تمثل أيقونا يتقاطع مع تصورات الفكر الصوفي من خلال بعض المفاهيم كالغيبية والسكر والذهول كما سنبين ذلك:

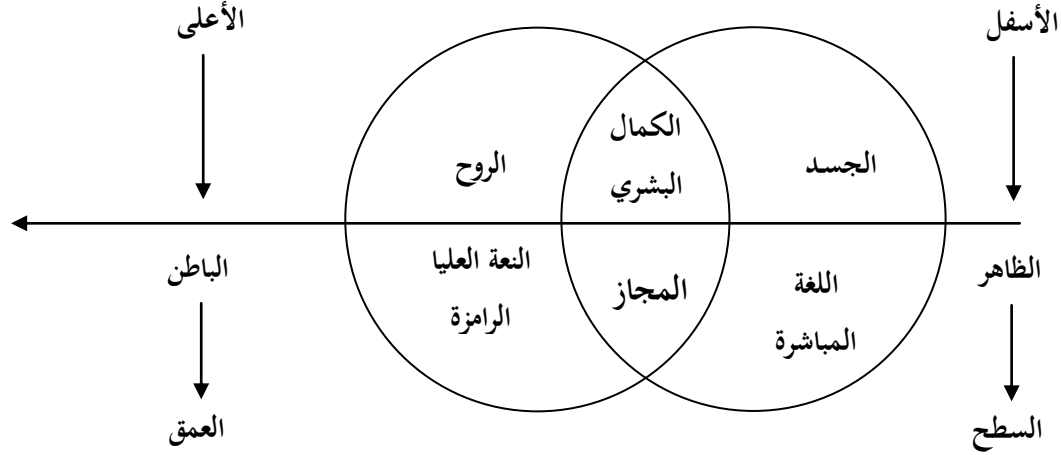
1- أن كلا منهما لا يمكن النظر إليه إلا من خلال إحالته إلى أشياء خارجية عن الواقع اللغوي المباشر بالنسبة للمجاز (الانحراف) بحيث ينطلق « باللغة من آفاقها المألوفة المحدودة إلى عالم التواصل الروحي والتفاعل الشعوري أو الوجداني اللامحدود »⁽²⁾، وعن الواقع الإدراكي بالنسبة للتصوف.

2- انطلاقا من اعتبارهما علامة لا يتحقق الاقتراب منها إلا بتجاوز المستوى الظاهر (المعنى الأول) إلى المستوى العميق أو معنى المعنى على حد وصف عبد القاهر الجرجاني، هذا من جهة، ومن جهة ثانية اعتبار كلا منهما تغلب عليه الطبيعة الإبهامية والتعقيدية وصعوبة استكناه الأبعاد الحقيقية لمستواهما العميق المتواري خلف نقاب الذات اللاواعية وبين طبقات اللغة المخادعة، وهذا يرجع لاقترابهما من مسمى الإبداع العدولي، الذي يوسع المسافة بين الدال والمدلول، ولعل هذه

1 - عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس، 2001، ص 288.

2 - أحمد محمد معتوق، المرجع السابق، ص 109-100.

الفكرة هي التي أشار إليها نص حامد أبو زيد في قوله: « كلما زادت مشاهدات الصوفي وترقيه في الأحوال والمقامات المتعددة ارتفعت عنه الحجب حجبا وراء حجاب فيصل إلى المعرفة التي لا ينالها غيره إلا بالموت »⁽¹⁾، وأيضا اعتبار المجاز عملية عبور قصدي للغة المباشرة إلى عوالم الإبداع والإيحاء في حين أن التصوف هو العروج الدائم والمستمر نحو الكمال في سبيل تحقيق الانعتاق من سطوة الجسد / المادة والرسم التالي يلخص هذه العلاقة بين مقولة المجاز وفكرة التصوف:



أ/ الاستعارة وتشاكلية وحدة الوجود:

قبل أن نبدأ في استهداف الجهاز الاستعاري الموظف في نص قصيدة ابن الفارض لا بد أن نشير إلى بعض القضايا المنهجية التي تضرب في عمق الخصوصية البيانية للخطاب الصوفي:

1- إن الصورة الشعرية باعتبارها النسق البياني الذي تدور في فلكه العديد من التشكيلات

البلاغية ومن ضمنها الاستعارة وما تمثله من الارتقاء باللغة من مستوياتها التواصلية والاجتماعية

المباشرة إلى اللغة الفنية الراقية، تقوم على « أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشعري (...)

فالصورة هي أداة التخيل ووسيلته ومادته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه »⁽²⁾، أي

أن الصورة لا تفهم إلا بإشراف مباشر من التخيل، هذا الأخير الذي نجد له في الخطاب الصوفي

الأهمية الكبرى - كما أشرنا إلى ذلك سابقا- حيث ساهم في إرساء دعائم نظرية بلاغية / صوفية

1 - نصر حامد أبو زيد، دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي المرجع السابق، ص 205.

2 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992،

متكاملة « وخاصة في عصور المد العقلاني الزاهر الذي اكتملت في ظل سيطرته كل أنسقة التفكير البلاغي والنقدي عند العرب »⁽¹⁾.

2- إذا سلمنا بأن من الاستعارة ما هو مبتذل - لا يرقى إلى أن يكون وصيا على منظومة البدائل الكلامية التي تقوم على توسيع دائرة الإدهاش والإغراب لدى المتلقي ونقل رسائل مشفرة تعمل على زعزعة كيانه واستفزاز عواطفه والتأثير فيه وخرق البنية اللغوية لديه، وتفجير طاقات التعبير والكشف عن إمكانات اللغة الدلالية والتركيبية والإيقاعية - فإن منها ما هو نادر قادر على خلق فضاء واسع معقد الدلالة يسلب الأسماع ويتحدى قدرات القارئ عن طريق إضفاء طابع الإيحاء والرمز والعمل على إجادة لعبة مراوغة الدال للمدلول، فبتأملنا للمنظومة الاستعارية الفارضية ندرك بأنها قد جسدت جمالية الصورة المتفردة في الصياغة وفي المضمون المترفعة عن تعقيد أهل الصنعة الذين تحولوا بالاستعارة من الوضوح والتجلي إلى الإبهام والخفاء، هذه الظاهرة المستكرهة التي لاحت بظلالها على الواقع الشعري الراهن والتي تطرح أكثر من تساؤل حتى أنه قد قيل قديما: « إن كان هذا صحيحا فكلام العرب باطل »، وهذا لا يعني في المقابل سهولة تعاملنا مع المنظومة الاستعارية الفارضية، وذلك من حيث اعتبارها واقعة تحت سلطة الرمز، إلا أن مقصدية الإبهام والتعمية في الخطاب الصوفي له ما يبرره من اعتبار أن لغته في الأصل هي قائمة على هذا النسق (علم الإشارة)، ولعل هذا التفرد للرؤية الشعرية الصوفية قد حولها لأن تتسهم قمة الحداثة الفكرية والفنية التي لا ترجع إلى تعمد التعقيد واتخاذ سبيلا إلى الإبداع، لكنها راجعة إلى المقصدية باعتبارها واقعة تحت معادلة الذات (اللغة) الموضوع (الله/ الكون) هاته المعادلة هي التي تفرض نسق التفاعل المتأبي والغامض، حتى تصبح عملية محاورة الصورة الفنية الصوفية من الصعوبة بمكان لا يمكن التواصل معها إلا باستحضار النسق الفني العام للصور الشعرية الواردة في النصوص الصوفية، بحيث أننا لن نتمكن من استقبال أي رسالة دلالية كعلامة مودعة في النص إلا إذا تحققنا من « تتابع العلامات حيث ترتبط كل علامة جزئية أو كل علامة جديدة بما يسبقها من علامات »⁽²⁾ وهذا التوجه هو خلاف ما عليه الخطابات الإبداعية الأخرى، التي يصبح فيها التعقيد المفضي إلى غياب الدلالة مقصود في حد ذاته.

1 - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي العربي، المرجع السابق، ص 52.

2 - يان موكاروفسكي: "اللغة المعيارية واللغة الشعرية"، تر: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول في النقد الأدبي، مج 5، العدد 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر، 1984، ص 40.

وقبل أن نتناول بعض النماذج الاستعارية الواردة في النص يجب أن نشير إلى ماهية الاستعارة وإن كان القول فيها هو من باب المكرور والمعاد، الصورة الاستعارية «تشكل أساسا من علامات عرفية هي في الأخير أيقونة بسبب درجة التماثل بينها كعلامة وبين الواقع الخارجي»⁽¹⁾ أما بالنظر إلى وظيفتها في الجملة فهي «عبور من خلال استدارة كلام فقد معناه في المستوى اللغوي الأول لكي يعثر عليه في المستوى الثاني»⁽²⁾، وهي تعتمد على مرتكزات أهمها:

- 1 - أن كل كلمة ينظر إليها بكونها تحمل معنيين أحدهما حقيقي والآخر مجازي.
- 2 - أن هذا الاستبدال الواقع في التركيب البلاغي يعطينا علاقة المشابهة المتحققة أو المحتملة.
- 3 - أنها تعتمد على جمع المتباعدات؛ حيث أنه كلما كان الطرفان أبعد كانت أجمل. هذه المرتكزات وإن كانت في ظاهرها تحمل صبغة غريبة إلا أنها «تنطبق تمام الانطباق على النظرية البلاغية العربية السائدة»⁽³⁾.

أما من ناحية الجانب التطبيقي فنرى أن البلاغيين قد نظروا إلى الاستعارة باعتبار طرفيها أنها تنقسم إلى قسمين «تصريحية وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به، ومكنية وهي ما حذف فيه المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه»⁽⁴⁾.

الاستعارة الأولى:

نَعَمْ وَتَبَارِئُ الصَّبَابَةِ إِنْ عَدَّتْ عَلَيَّ مِنَ النَّعْمَاءِ فِي الْحَبِّ عُدَّتْ

(28)

(الديوان ص

في هذه البنية اللغوية التي جاءت في سياق حديث الشاعر عما ناله من أثر الوجد والفراق ووصف حالاته مع محبوبه الأبدي، تظهر هاته الصورة متوسطة لهذا البوح المتكرر من الشاعر، لتؤكد معاناته التي تفرض عليه التحليق عاليا بالمشاعر والأحاسيس والتي تنعكس على لغته المتمثلة في الاستعارة حيث أنه يستلذ ألم الصبابة وشدة الوجد التي يشبهها بالإنسان الذي له قدرة على الاعتداء في قوله "عدت علي" فحذف المشبه به ورمز له بأحد لوازمه الاعتداء على سبيل الاستعارة

1 - أحسن مزدور، مقارنة سيميائية في قراءة الشعر والرواية، مكتبة الآداب القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص 14.

2 - جون كوين، المرجع السابق، ص 238.

3 - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المرجع السابق، ص 82.

4 - رابع بوحوش، المرجع السابق، ص 170.

المكنية حيث تظهر وظيفة الصورة ومساهمتها في بناء النص وقدرتها على توصيل المعنى المراد من الشاعر وتعميق الدلالة العامة في حركة تشاكلية مع البنى التصويرية الأخرى باعتبارها حلقة مفصلية أو آلية دلالية فاعلة لها دورها في انتظام عالم النص، أما ما يظهر من تضاد أو تقابل بين (تباريح الصبابة) و (النعماء) فإنه ليس « تقابلاً ضدياً يحكمه التناظر ولكنه تقابل تكاملي يرجح طرفاً على آخر »⁽¹⁾، أي تغلب دلالة النعماء على تباريح الصبابة وذلك تماشياً مع النسق الدلالي العام للقصيدة.

الاستعارة الثانية:

وكم في الوَرَى مثلي أماتت صَبَابَةً ولو نظرت عطفاً إليه لأحيت

(33)

(الديوان)

إذا نظرنا إلى هذا النسق الاستعاري الثاني نجد أن الشاعر يصر على اللعب في نفس الجهة والضرب على نفس الوتر، باستحضاره مفردة (الصبابة) التي تعد خيطاً تشاكلياً يقوم بشد جسم القصيدة بعضه إلى بعض والذي يعتبر من « المفاهيم المركزية في الخطاب الصوفي »⁽²⁾، بيد أنها هنا قد لبست لبوساً آخر، خاصة ورودها وتكرارها المستمر في سياق الصور الفنية الاستعارية، حيث أن الشاعر في هذا البيت يصدره باستفهام تقريرى يجسد صراع المتناقضات الذي يتجلى فيه توظيفه لأماتت صبابة وفي المقابل توظيف مفردة الحياة، ناسبا فعل الموت للصبابة التي تجسد الحياة، ولكنه في الشطر الثاني من البيت يعدل من مسار البنية التضادية باستحضار مفردات بديلة في قالب في وهو أسلوب الشرط (لو.. لأحيت) بحيث يجعل فعل النظر واقعا على الصبابة التي تنظر بعين العطف للشاعر فتحبيه، لتظهر بذلك ازدواجية دلالة مفردة "الصبابة" التي لها قدرة الإحياء، والإماتة في نفس الوقت وذلك تماشياً مع الأسلوب الاستعاري « الذي يمثل وجهها من وجوه تأدية معنى المعنى [الذي يقوم على عملية استبدالية استعارية جوهرها المشابهة] »⁽³⁾، والتكامل وإن كان ظاهرها يوحي بالتضاد، هذا الأخير الذي يمكن تقبله واستساغته خاصة إذا استحضرننا رمزية الخطاب الصوفي، باعتبار أن كل شيء في السياق هو علامة متحركة تقوم على محورين محور المشابهة ومحور الاختلاف، بحيث تظهر الفاعلية الشعرية الاستعارية غير مؤكدة للتشابه المطلق، لأن تأكيد التشابه فقط « أقرب إلى السداجة

1 - وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم الفكر العدد 207، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 79.

2 - علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص 259.

3 - كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، المرجع السابق، ص 249.

التصورية بل تؤكد التضاد أيضا ... [بحيث] لا تنمي خيوط التشابه في عزله عن خيوط التضاد، بل إنها تطرح التشابه والتضاد في بنية واحدة، وتفعل من خلال شبكة العلاقات التي يؤسسها تضادم التشابه بالتضاد وتفاعله معه ⁽¹⁾، وسنلاحظ أن هذه الفكرة مطردة في القصيدة وخاصة في الصور الاستعارية، حيث أنها وإن كانت تظهر التضاد في الظاهر خاصة بين الشاعر (الذات) والمحجوب (الذات الإلهية) كمحوري العملية التفاعلية إلا أنها في الأخير تسهم في انسجام النص ونسقية الدلالة.

الاستعارة الثالثة:

فيا مُهَجَّتِي ذَوِي جَوِيَّ وَصَبَابَةً ويا لوعتي كوني كذاك مُذِيَّتِي

(الديوان ص 48)

في هذه الاستعارة الأخيرة التي مثلنا بها لتمظهرات الصورة الشعرية نجد أن الشاعر قد أتى بأكثر من بيت شعري في سياق البيت السابق مصدرا إياها ب (يا) النداء (يا نار أحشائي، يا جسدي، يا سقمي)، معتمدا في هذه على آلية التكرار التي تعطي المتلقي صورة عما يكابده الشاعر، خاصة وأن المنادى جاء ليعمق الإحساس بالتشظي والانكسار، لتشكل بنية النداء لهذه المدلولات الخاصة والموحية في نفس الوقت، « شبكة إشعاعية من العلاقات المعقدة المتنامية تناميا عضويا، والتي تصل ذروة اكتمالها بعد مرورها بنقاط مركزية وتجليها في صور ذات دلالات جوهرية ⁽²⁾ » المجسدة في الصورة المودعة في الشاهد الاستعاري السابق، حيث ينزل الشاعر ما لا يعقل منزلة العاقل والبعيد منزلة القريب عن طريق أسلوب النداء يا مهجتي، ثم لا يتوقف عند هذا الانحراف الأسلوبي للغة بل يتجاوزها إلى استحضار المجرد في صورة المحسوس، عندما يأتي بفعل الأمر ذوبي الراجع على المنادى (مهجتي) ليؤكد بذلك تمسكه باستدعاء الحقل الدلالي العشقي (جوى وصبابة) تعكس في الشطر الثاني فعل الإذابة ليووجهه إلى نفسه باستعمال نفس الآلية الندائية السابقة، وذلك من خلال استدعاء مدلول آخر (لوعتي) التي يعطيها صفة الإذابة، (كوني كذاك مذيتي) رغبة منه في التوحد مع الهوى والحب الإلهي.

1 - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص 103.

2 - كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، (البنية والرؤيا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1986، ص 237.

لعل مما سبق من الاستعارات نرى أن الشاعر قد أصر على مبدأ التشاكل في صوره الفنية التي تسير جميعا في سبيل خلق فضاء شعري تتواشج فيه المشاعر، وتتنازع فيه العواطف وذلك من خلال « فورية تكون المعنى واندراجه ضمن الشبكة الدلالية للنص »⁽¹⁾ والتي عملت على تقرير توازي البنى التصويرية بين الذات والموضوع كما يبينه الجدول الآتي:

الذات	الموضوع	التشاكل	المقصد (الهدف)
الشاعر	الذات الإلهية	تباريح الصبابة/ النعماء	التوحد
الشاعر	الصبابة	الموت / الحياة	التكامل
الشاعر	المهجة	الجوى / الصبابة	التماهي

من خلال الجدول الماضي، نرى أن الصور الاستعارية قد أسهمت في تقرير وتأكيد مبدأ التشاكل، التي تظهر أن الصور السابقة كلها جاءت مندرجة تحت ثنائية الشاعر / الذات الإلهية والتي تحكمها مقولات التشاكل ⇐ التماهي ⇐ التوحد.

لتؤكد بذلك الفرضية السابقة القائمة على جدلية الظاهر والباطن للمعنى؛ حيث إن المعنى المباشر يقدم دلالات مألوفة، بينما هي في حقيقة أمرها تقدم « دلالة جديدة ترمز إلى عالم من القيم وشبكة من العناصر »⁽²⁾ والتي لا يمكن تأويلها إلا إذا نظرنا إليها من مبدأ التكامل القائم على الاختلاف أو التشابه القائم على التباين.

ب/ الكناية ودلالات الخطاب:

إذا كانت الاستعارة التي هي من أهم الظواهر الفنية العالمية قد استأثرت باهتمام أكثر الدارسين المشتغلين بحقل البلاغة و الأسلوبية بالنظر إلى ما تؤديه من وظائف جمالية ودلالية، فإن الكناية باعتبارها مرادفة للاستعارة في تشكيل الصور وتجليه المعنى لا تقل أهمية عن الاستعارة إذ « هي وسيلة قوية من وسائل التأثير والإقناع لها دور بارز في شحذ الأسلوب وتعميق الفكرة »⁽³⁾. إلا أن الخيط الفارق بينها وبين الاستعارة يظهر في أن الكناية لا تحقق « نفس الخرق الدلالي الذي تقوم به

1 - كمال أبو ديب: "لغة الغياب في قصيدة الحداثة"، مجلة فصول في النقد الأدبي، مج 8، العدد 403، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ديسمبر، 1989، ص 81.

2 - عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان بمانية"، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ص 30.

3 - رابع بوحوش، المرجع السابق، ص 184.

الاستعارة»⁽¹⁾ وذلك من خلال الانغلاق والانفتاح على القارئ؛ حيث إن الكناية لا تشكل تحدياً كبيراً لمدرجات القارئ أو المتلقي، فهي بكل بساطة تطلق ويراد بها لازم معناها (الطبيعة التجاوزية للكناية) مع جواز إرادة المعنى المباشر بخلاف الاستعارة التي أشرنا لبعض ملاحظاتها فيما سبق. ونحن إذ تناولنا مظهرات أسلوب الكناية في قصيدة ابن الفارض، إنما نحاول الابتعاد بقدر الإمكان عن التحليل الأسلوبي التقليدي لصالح الكشف عن الأنساق التشاكلية للصور الكنائية من خلال المعطى الدلالي العام للقصيدة مع الأخذ بعين الاعتبار ما قلناه سابقاً عن التعابير الكنائية التي يمكن أن يقصد بها المعنى الحرفي، وحين ذاك تكون للمشابهة وتكون الإحالة إليها إحالة إلى كيان قائم بخلاف « الاستعارات [التي] لا تحيل إلا على مفاهيم »⁽²⁾، وقد اقتصرنا من المنظومة الكنائية الفراضية على بعض النماذج التي تجسد مقولة التشاكل البلاغي كنظام موجه لتنظيم فاعلية النص وديناميته من خلال الاختصار على الكناية الرمزية، دون الأنواع الأخرى حفاظاً على خصوصية النص الصوفي، إذ إن الرمز يعد من الكنايات المقيدة للدلالة في النص، والمحيلة إلى تعدد الدلالة في الوجود من حيث إنه يحمل معنى إقليمية السياق من حيث اللغة وعلمية الإحالة من حيث المرجعية الكونية وهو يحيل « إلى المطلوب من قرب مع الخفاء، ونعني بالقرب أن ينتقل إلى المطلوب من لازم واحد وبالخفاء ضعف اللزوم »⁽³⁾ وهي إنما تحسن إذا كانت تجري بين المتحابين، تتكلم فيه لغة الإشارة والعيون أكثر من لغة العبارة والألسن.

الكناية الأولى:

فَلَوْ كَشَفَ الْعُوَادُ بِي وَتَحَقَّقُوا
مَنْ اللَّوْحِ مَا مَيَّ الصَّبَابَةُ أَبَقَتِ

(الديوان ص 27)

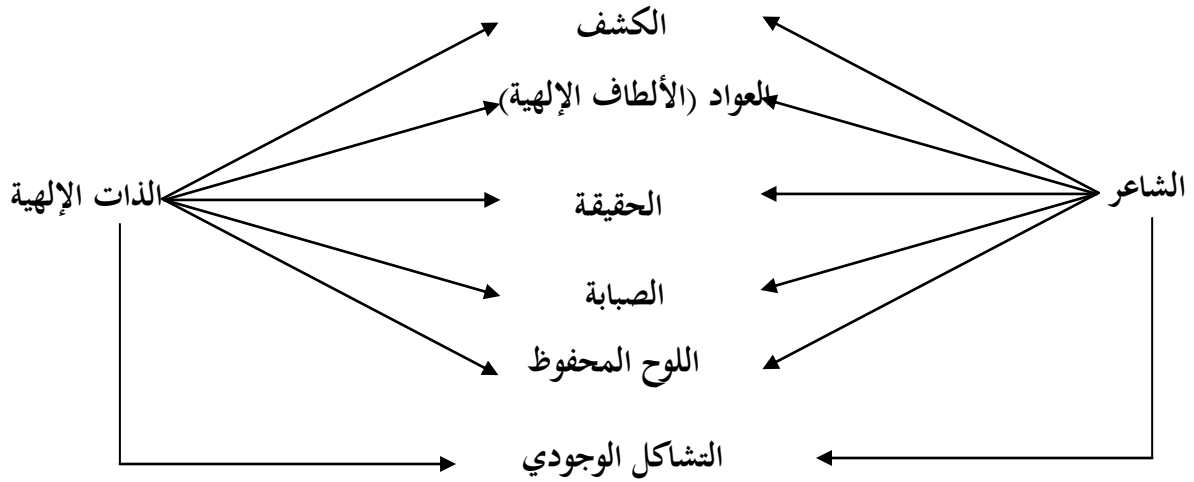
نجد الشاعر هنا قد وظف مصطلح الكشف الصوفي الذي ينسبه إلى العواد، بحيث ينتقل من معناه المتبادر الدال على الزوار، إلى معنى آخر يفرضه السياق من حيث أنه مفرد رامن يراد به الألفاظ والروحانيات، أو العناية الإلهية بدليل إضافة مصطلح الكشف إلى التحقق من اللوح

1 - عمر محمد طالب، عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 66.

2 - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، المرجع السابق، ص 116.

3 - شرف الدين الحسن بن محمد بن عبد الله الطيبي، التبيان في البيان، تح: يحي مراد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2004، ص 121.

المحفوظ، ولعل المشاكلة هنا تظهر من خلال ربط عدة مفاهيم تتقاطع فيما بينها لتؤدي سيميائية اتحاد الموقف وسيميائية الترابط بين مختلف البنى المعجمية (الكشف، العواد، الحقيقة، اللوح، الصبابة، البقاء) والتي ترجع في مجملها إلى بنية دلالية كبرى متحركة في نظام البنى الصغرى، وهذه البنية الدلالية تتركز أساسا في بنية الإحساس العاطفي الصوفي التي تغدو لغة الشاعر من خلالها « قدرة على تخطي الواقع، وعلاقاته نزوعا لاحتضان التوحد الداخلي بين الذات والأشياء العامة في نظام خاص ورؤيا جديدة للحقيقة أهم ما يميزها هو الاتحاد بالوجود والامتزاج به »⁽¹⁾، كما يبينه الرسم التالي:



الكناية الثانية:

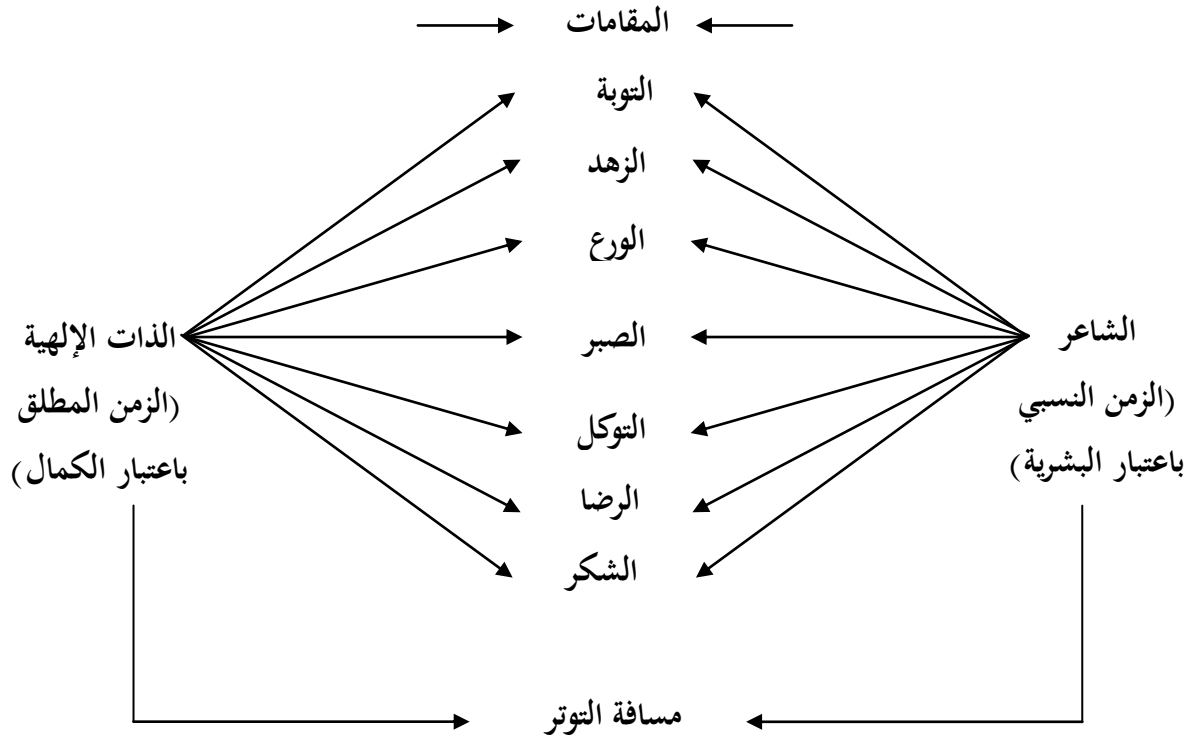
وكلّ مقام عن سلوكٍ قطعته

عُبُودِيَّةً حَقَّقْتُهَا بِعُبُودَةٍ

(الديوان ص 39)

هذا البيت جاء في سياق كلام الشاعر عن رياضته الروحية؛ حيث عدد ما ناله في هذا الطريق الطويل من مكابدة الأهوال وتحمل المشاق، حتى انتهى به المطاف إلى إدراك قمة منظومة المقامات التي يصرح بوصوله إليها؛ حيث إن المقام في عرف الصوفية لا يتأتى لسالك إلا بالمجاهدة الروحية والجسدية وإدامتها والاستمرار عليها، وعدم الانتقال من مقام إلى آخر إلا بعد إقامة شروطه، وشهود حكم عدل يأتيه من خلال الفتح الرباني، يشير إليه بإجازته للذي بعده، وهكذا... والمقصود من المقامات ليس الظاهر منها باعتبارها حيزا مكانيا وزمانيا؛ لأن المكان يخضع للتحديد،

والتجربة الصوفية تنشأ الإطلاق وعدم التقيد، فـ « المكان لدى الشاعر مطلق، فقد هدم ما تواطأ عليه الجغرافيون من تقسيمهم الكون إلى سبعة أقاليم وإلى جهات ست (أمام/ خلف، يمين/ شمال، فوق / تحت)»⁽¹⁾، أما الزمن فهو عنده نسبي من جهة، باعتبار آنيته المادية المجردة، ومطلق من جهة أخرى باعتبار تعلقه بالذات الإلهية؛ حيث يغدو الشاعر محورا لا زمانيا يخرق الزمن بالكشف والمعاناة والفناء، ولا يخترقه الزمن إلا في حدود الزمن الدنيوي، وهذا ما يحيلنا إلى مبدأ التشاكل القائم على التضاد، من حيث التوازي القائم بين الشاعر والزمن البشري باعتبار بشريته المادية، وتوازيه مع الزمن الإلهي باعتبار روحانيته المجسدة في نقطة التقاطع بين الغيب والشهادة أو بين الروح والجسد، التي تظهر مقولة الفناء، التجلي أي توقف عجلة الزمن عند أعتاب الاتحاد والتماهي، والرسم التالي بين هذه الفكرة:



اللامكان / اللازمان

الفناء / التجلي

الكناية الثالثة:

بساحله صَوْنًا لَمَوْضِعِ حُرْمَتِي

وَدُونِكَ بَحْرًا حُضْنُهُ وَقَفَ الْأَلَى

(الديوان ص 44)

هذا البيت هو من جنس ما سبق من نرجسية الذات المتصوفة المصرة على تثبيت ضمير الأنا، وقد جاء هذه المرة في سياق استحضار فيه الشاعر مفردة البحر كرمز شعري كنائي تتوارى فيه أبعاده الفيزيقية ليبقى محتفظا بنسقه الدلالي المحيل إلى العمق، والاتساع والغموض، والجمال والقوة والثراء والعطاء وغيرها، هاته المدلولات التي تحيل إلى البحر كدال يرمز إلى أبعاد صوفية، رمزية» تتنامى في محيط من التصورات والمفاهيم والموجودات التي تحددها علاقات في فضاء النص الأدبي»⁽¹⁾، والتي تقوم على استحضار التعابير الواقعة تحت وطأة الضغط أو الكثافة المعجمية التي تتشاكل مع النسق النرجسي المسيطر على الشاعر من جهة ومع الدلالة النفسية العامة للشاعر من جهة ثانية.

2- التباين النحوي:

مما لا شك فيه أن الكون باعتباره نصا مشهودا مرثيا ما هو إلا نسق من العلامات المنتظمة سواء بالتشاكل والتوازي أو بالتناقض والتباين حتى أننا إذا تأملنا كافة مظاهر الوجود نجدها تعمل كلها تحت ناموس هذين المبدئين، اللذين لا يقتصر دورهما في مجال أو حيز دون آخر، فإذا كان الخطاب الشعري هو تجسيد الوجود ومحركاته والإفادة منه باعتباره نصا منطوقا تسري عليه أحكام المظاهر الكونية الأخرى سنحاول في هذا العنصر أن نرصد تحققات مفهوم التباين الذي تطرقنا إلى قسمه أو نقيضه (التشاكل) في البنية البلاغية من خلال تقنيتي أيقونية الاستعارة ودلالية الكناية، وذلك بالتعرض لأهم مظهراته باعتباره « أحد المكونات الأساسية لكن ظاهرة إنسانية ومنها اللغوية [والذي] قد يكون مختفيا لا يرى إلا من وراء حجاب، وقد يكون واضحا كل الوضوح»⁽²⁾ وهو يشكل بدوره فجوة أو مسافة توتر تجمع بين المتقابلين أو المتمايزين في النص الشعري، ولعل محاولة النبش عن هذه الفجوات تصبح مستعصية على القارئ لا يمكنه إدراك الأبعاد الحقيقية إلا إذا توافرت للقارئ ثلاثة مصادر يستطيع من خلالها محاورة النص وهذه المصادر هي:

« 1- ثقافة القارئ، واتجاهه الفكري والجمالي.

2- طروحات النص الظاهرة والخفية.

1 - نور الدين السد، المرجع السابق، ص 146.

2 - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المرجع السابق، ص 71.

3- موقف الكاتب ورؤيته الفكرية ⁽¹⁾ التي تمكنه من اكتناه البنية التضادية وتحديد تحولاتها وعلاقتها بالأنظمة الدينامية الأخرى، بحيث يستطيع أن يوضع نفسه « في مكان هو الأكثر امتيازاً وقدرة على معاينة الشعرية ومحاولة فهمها من الداخل وكشف أسرارها ⁽²⁾ » وقد انطلقت في هذا الطرح من خلال اعتبار « أن الدلالة تنبثق من خلال مبدأ (التعارض الشائبي) الذي يقوم على الاختلاف بين العناصر المكونة للنص ⁽³⁾ »، ولما كانت هذه العناصر التقابلية متنوعة تنوع الأنظمة اللغوية واللسانية، والتي يستحيل استقصاؤها والكلام عنها فقد اقتصر على مظهرين مهمين يساهمان في إنشاء الدلالة وتعميق الرؤية في النص، واللذان يندرجان ضمن البنية النحوية، التي لا يمكن بحال من الأحوال تجاهلها، وإغفال دورها في دينامية النص وانتظامه، حيث إن غيابها « يؤدي بالضرورة إلى فقدان الجوانب الدلالية بحيث تصبح الألفاظ مبعثرة لا تمثل أي قيمة دلالية ⁽⁴⁾ » وأول هذين المظهرين هما:

أ/ سميائية الزمن الشعري:

قبل أن نبدأ في الحفر عن مظهرات الزمن باعتباره حيزاً مجرداً واقعاً تحت سلطة الحدث أو الفعل، والذي يحتل مكاناً مرموقاً في كل الدراسات وفي كل الحقول المعرفية، والذي نوه القرآن الكريم بأهميته وعظيم خطره حيث أنه تعالى أقسم بالعصر وبالليل وسمى سورة باسم الدهر (سورة الإنسان) ولعل هذه الأهمية في الثقافة العربية تظهر أكثر في الفكر الصوفي، بحيث أننا لا يمكن أن نتعامل مع هذه القضية من نفس المنطلق أو من ذات المرجعية، حيث أن قضية الزمن متشعبة وهذا راجع لاختلاف الاعتبارات والمفاهيم، ونحن في ضوء هذه المعطيات سنحاول التوسع فيه وكشف أبعاده ومتعلقاته من خلال الترسيم التالية والتي نهدف من خلالها إلى توسيع مداركنا لتكون على بينة من استعمالات وحضور الزمن في نص ابن الفارض:

- 1 - بسام قطوس، استراتيجية القراءة التأصيل والإجراء النقدي، علم الكتب، القاهرة مصر، ط1، 2005، ص 15.
- 2 - كمال أبو ديب، في الشعرية، المرجع السابق، ص 45.
- 3 - محمد عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، المرجع السابق، ص 57-58.
- 4 - محمد عبد المطلب: "النحو بين عبد القاهر وتشومسكي"، مجلة فصول، في النقد الأدبي، المجلد الخامس، العدد الأول، الهيئة المصرية العامة، للكتاب، القاهرة، مصر، أكتوبر/ نوفمبر / ديسمبر، 1984، ص 29.

الزمن

باعتبار متعلقه

باعتبار نوعه

الزمن النسبي

الزمن المطلق

الفلسفي (الصوفي)

الأدبي

النحوي

النسبي / المطلق

النسبي

الأبدي
(ما ليس له
نهاية)

السرمدي
(الجامع
بينهما)

الأزلي
(ما ليس له
بداية)

المجرب

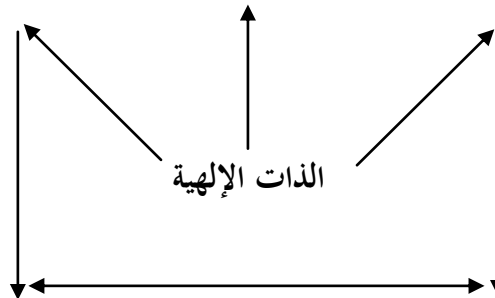
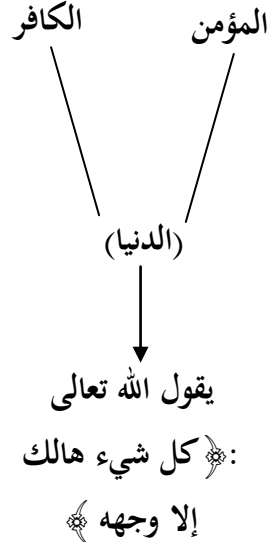
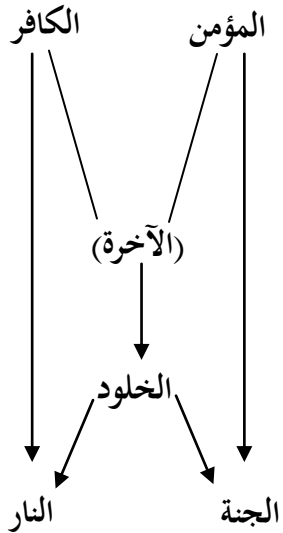
المتصور

المستقبل

الحاضر

الماضي

الصورة الشعرية



يقول تعالى: ﴿ هو الأول
والآخر، والظاهر والباطن، وهو
بكل شيء عليم ﴾

ترسيمة تكشف مظهرات الزمن وعلاقته بالتصور الصوفي

ولعل الذي يهمنا أكثر من خلال تحليلنا هو الزمن النحوي الواقع تحت سلطة الزمن الصوفي والذي يعود للغة من حيث اعتبارها ذات مرجعية صوفية لا يمكن للزمن فيها أن يتحرك إلا بأمر مباشر من الخلفية الفكرية للنص، وقبل أن نبدأ في تحليل النص لزام علينا أن نبين نقطتين هما: « الأولى: أن الزمن النحوي في اللغة العربية قد يتجاوز دلالاته الأصلية للدلالة على زمن آخر.

الثانية: الزمن النحوي في الخطاب الشعري يجب تحديده انطلاقاً من سياق القصيدة »⁽¹⁾، إن مفهوم التجاوز المشار إليه في النقطة الأولى يبينه قانون تضايف الأزمنة من حيث وقوعه بين ثنائيتي الاسترجاع، والاستباق، واسترجاع الحدث من الماضي، ومحاولة تطويعه للتجربة الشعرية في الحاضر أو المستقبل، أو استباق حركة زمن المستقبل من أجل تطويعه للحاضر.

والزمن النحوي كما أشرنا إليه في الترسيم السابقة يمكن أن يتحول بفعل وجوده في الخطاب الشعري إلى زمن أدبي يعتمد الصورة والاستعارة سبيلاً لتحريك الزمن للخلف أو للأمام، ويزيد الأمر تطوراً في حركة الزمن إذا كانت مرجعيته النص مرجعية صوفية كما هو الشأن في نص ابن الفارض، فحين ذاك فقط تنتقل الزمنية من النحوية والأدبية إلى زمن آخر مغاير ومتميز في سلم كل الخطابات الفلسفية والفكرية وذلك لوقوعه تحت مسمى تبادلية الأدوار وحركية العلائق، إلا أن الصفة الجامعة بين مختلف الأزمنة هي دلالتها على الفعل، والحركة والاضطراب بخلاف الأسماء.

فإذا تأملنا قصيدة ابن الفارض، وأردنا أن نخضعها للمفاهيم الزمنية السابقة فإننا ندرك لا محالة أن الزمن الشعري في القصيدة لا يمكن فهمه إلا في ضوء التصور الفارضي لقضايا (الوجود والإنسان والإله) القائمة على مفهوم الاتحاد والواقعة تحت سلطة ثنائي الاتصال والانفصال، وذلك من خلال تباين الزمن الشعري وتراوجه بين الحدث الواقع قبل زمن التكلم ⇐ قبل زمن الشهود (الكمال البشري)، والحدث الواقع في زمن التكلم في اللحظة المتزامنة (لحال الشهود أو الكمال البشري)، فمن خلال هذين الزمنين يصبح « النص متداخلاً متشابكاً: ينكسر باتجاه لحظات ماضية مبهمة تتعاقب فيما بينهما بصورة واضحة، وتعود إلى اللحظة الحاضرة، لينشق عنها من جديد ويشير إلى المستقبل في صيغة واحدة فقط »⁽²⁾، هذه المفارقات الزمنية الواقعة في النص الفارضي يمكن ملاحظتها من خلال بعض نماذج تظاهرات الزمن الصوفي التي قوله مثلاً:

في دارتِ الافلاكُ فاعجبْ لُفْطِهَا ال
مُحِيطِ بِهَا وَالْقُطْبِ مَرَكْزُ نُقْطَةِ

1 - عمر محمد طالب، المرجع السابق، ص 192.

2 - كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، المرجع السابق، ص 623.

(الديوان ص 58)

فدلالية الفعل الماضي هنا تنتقل من الحقيقة العلمية باعتبار أن الأفلاك لها ناموس معين يحكمها ويحكم مدارها إلى قول الشاعر هنا الذي يجعل نفسه مركز العالم، ونقطة الثقل والتوازن، وذلك من خلال ادعائه مرتبة القطبية التي تخول صاحبها التصرف وتدبير شؤون الكون أي بعبارة أخرى أن الشاعر يتحول بفعل الزمن الماضي الذي استحضره إلى محرك أزلي، أبدي كان ولا زال وسيظل نقطة ارتكاز محورية في الكون تحيل - كعلامة - إلى تماهي الأزمنة الماضي / الحاضر / المستقبل من جهة، والمطلق والنسي من جهة ثانية، ولعل لظاهرة التدوير المتمثلة في لفظة المحيط والتي ربط بها الشاعر بين شطري البيت ما يمكن أن نعتبره امتداد دلالي للربط بين الشاعر وبين الكون أو ما يطلق عليه بوحدة الوجود.

إن الملاحظ من هذا الاستعمال والحضور الزمني من الشاعر إنما هو في أصله يوحي إلى وجود تضاد مقنن يصر عليه الشاعر وذلك من خلال زمنه هو في لحظة القطبية التي خرج بها عن نطاق الزمن البشري؛ بحيث تغدو هذه المفارقة الزمنية المتمثلة في التضاد اللاتكامل هي التي أعطته قدرة توجيه الأفلاك ودفعها نحو الانتظام في الحركة والتوازن في الوجود، ليتبين لنا أن الشاعر ينطلق من مبدأ التباين إلى التكامل، هاته الفكرة المحورية التي سنجدها حاضرة عبر كل المحطات الزمنية، والتي تجسدها مقولة التوالد القائمة على أن كل « اختلاف يفضي إلى ائتلاف، وينتج عن تزاوج المختلفات داخل النص »⁽¹⁾، هاته الفكرة التي تؤكد كنه تصور الفكر الصوفي عامة لمبدأ الثنائيات الضدية في الكون وفي السلوك الإنساني على حد سواء حيث تنعكس نواميس الوجود على مظاهر وطبقات النص، حتى تغدو فاعلية التضاد في الكون « فاعلية أساسية في القصيدة، يتعمق عن طريق تلاحمها بفاعلية التشابه تكامل الرؤية والذات المرئية وجوهر الوجود »⁽²⁾ فإذا أخذنا شاهدا زمنيا آخر وأردنا أن نحلله فلا شك أنه لا يبعد عن هذه الفكرة بحيث إنه يطابقها أو يحيل إليها أو يدل عليها كما سنرى:

مُنِحْتُ وَلَاهَا يَوْمَ لَا يَوْمَ قَبْلَ أَنْ	بَدَتْ عِنْدَ أَخْذِ الْعَهْدِ فِي أَوْلَيْتِي
فَنَلْتُ وَلَاهَا لَا بِسَمْعٍ وَنَاظِرٍ	وَلَا بِاِكْتِسَابٍ وَاجْتِلَابٍ جِبَلَةٍ
وَهَمْتُ بِهَا فِي عَالَمِ الْأَمْرِ حَيْثُ لَا	ظُهُورٌ وَكَانَتْ نَشْوَتِي قَبْلَ نَشَائِي

1 - عبد الله الغدامي، المشاكلة والاختلاف (قراءة في النظرية النقدية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1994، ص 07.

2 - كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، المرجع السابق، ص 246.

(الديوان ص 36)

فالشاعر هنا يستحضر بداية الخلق أي يسترجع زمن اللازم قبل نشوء الخليقة والذي عبر عنه بقوله (يوم لا يوم)، ولا يمكننا أن نحيط بهذه القضية اللازمية المؤرخة لانطلاقة الزمن البشري والمتعلقة ببني آدم كلهم إلا إذا رجعنا إلى السياق القرآني الذي تكلم عنها حيث يقول تعالى: ﴿وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنْ بَنِي آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰ أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَىٰ شَهِدْنَا أَن تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ ۗ﴾⁽¹⁾. وهذه القضية بالذات التي أشار إليها الله تعالى تحتل مكانة بارزة في التفكير الصوفي وخاصة إذا نظرنا إليها في ضوء ثنائية الاتصال والانفصال الزمنيين، حيث أن الله في عالم الذر أو الأمر، أخرج من بني آدم « من أصلابهم ذريتهم وجعلهم يتناسلون ويتوالدون قرنا بعد قرن »⁽²⁾.

ثم قرّره وأقام حجته عليهم بإثبات الربوبية التي تقرها فطرتهم، ففعل الإخراج من الأصلاب الذي هو انفصال من عالم الذر إلى عالم الأشياء / التعين الذي هو اتصال ومن الانفصال والاتصال تكون النسل البشري، فالشاعر حين يصدر هذه الأبيات بفعل مبني المجهول هو يومئ إلى جدلية الزمن « الماضي والمستقبل الإيجابيين مقابل الزمن الحاضر السلبي، وهذا التضافر بين الزمنين الماضي والمستقبل، هو الذي يفضي باستمرار إلى الحركة نحو الأمام في التجربة الشعرية الصوفية »⁽³⁾ حيث يصور من خلالها الذات الإلهية وقد منحت له ولأهله قبل حتى أن تأخذ العهود والمواثيق على بني آدم، ليذكر لنا البداية الفعلية لعهد العلاقة بين الشاعر والذات الإلهية من خلال فعل (همت) بما الدالة على الاستمرار والدوام حيث أن الهيام الذي هو من أعلى درجات العشق والمتعلق بالله تعالى والذي هو عبارة عن « وجود تعظيم في القلب يمنع الانقياد لغير محبوبه »⁽⁴⁾، لكن الشاعر المنتشي بهذا الحب الأزلي اللازمي يحن بعدما فارقه وانفصل عنه إلى عالم التعين، فيريد أن يرجع إليه محملاً ومثقلاً بصباوات القلوب لينتقل الزمن به مرة أخرى من حال الاتصال بعالم التعين (الأشياء) إلى الانفصال عنه للاتصال ثانية بعالم اللازمان، ولعل مما سبق يتضح لنا أن « الأنا الشاعرة تتمزق في التجربة بين

1 - سورة الأعراف، الآية (172)

2 - عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 286.

3 - عباس يوسف الحداد، تجليات الأنا في شعر ابن الفارض، رابطة الأدب في الكويت، ط1، 2000، ص 92.

4 - شمس الدين بن قيم الجوزية، طريق المهجرتين وباب السعادتين، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 249.

عالمين زمنين بين اتصال وانفصال في صيرورة دائمة «⁽¹⁾ تحن إلى الماضي وتأمل في المستقبل بقي أن نستشهد بالنموذج الأخير حتى تتبين لنا الأبعاد الحقيقية للزمن الشعري في قصيدة ابن الفارض حيث يقول في أبيات له:

فوصفني إذ لم تُدعِ باثنين وصفها
وهيئتها إذ واحدٌ نحنُ هيئتي
فإن دُعيتُ كنتُ المجيبَ وإن أكن
منادئٌ أجابتُ من دعائي ولَبَّتْ
وإن نَطَقْتُ كنتُ المناجي كذاك إن
فَصَصْتُ حديثاً إنما هي فَصَّتْ
فقد رُفِعَتْ تاءُ المخاطبِ بيننا
وفي رَفَعِها عن فُرْقَةِ الفَرْقِ رَفَعْتِي

(الديوان ص 40)

الزمن شعري في هذه الأبيات لا يمكن أن نفهمه إلا في ضوء معارف سابقة توجه فهمنا وتوسع مداركنا حيث إن الزمن المائل في هذه الأبيات إنما هو زمن مطلق / نسبي، هذه المفارقة في الجمع بين الزمنين لا يمكننا أن نتعرف أبعاده إلا إذا أدركنا أن ذات الشاعر قد تحولت « داخل النص وعبر الإتحاد إلى إنسان إلهي، أو حقيقة إلهية تتصرف في الوجود والموجود كما لو أنها هي الإله حقيقة، والإله هنا لا يعني الإله المطلق أو الله إنما الإله هنا الإنسان الذي حقق في وجوده معاني الإنسان بوصفه عبدا وربا في آن واحد وقام فيهما وبهما قيما قويا أصبح معه هو الناطق بالحقيقة والفاعل والسامع، وكل شيء لها «⁽²⁾، فيغدو اتحاد الشاعر (الزمن النسبي) باعتبار البشرية، بالإله (الزمن المطلق) باعتبار الربوبية هو تماهي الزمنين بتماهي الذاتين حتى يصبح الداعي هو المجيب، والناطق هو المناجي والقاص هو المستمع، ولعل هذا التماهي تحدده تقابلية الأفعال الماضية والمضارعة (دعيت، كنت المجيب) - (أكن أجابت ...) إلا أن الزمن الماضي هو المسيطر والمهيمن على الأفعال الآتية ذكرها في الأبيات، ولعل السر في ذلك يكمن في حنين الشاعر إلى الزمن القديم، أو زمن الذر الذي أعطته فيه الذات الإلهية ولاءها، أما التقابل الزمني بين الماضي والمضارع فيمكن اعتباره « تباينا سيميائيا قد تكون الغاية منه منح حيوية زمنية وحديثة وحركية للكلام يخضاعه للمراوحة بين حالتين زمنيتين مختلفتين «⁽³⁾، بحيث أن كل فعل أو حدث في هذا السياق الاتحادي (اللاهوت بالناسوت) لا يمكن تفسيره وإعطاؤه بعدا من أبعاد الزمن إلا إذا أدركنا ماهية العلاقة بين الذاتين الذات الإلهية

1 - عباس يوسف الحداد، المرجع السابق، ص 91.

2 - المرجع نفسه، ص 263.

3 - عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، المرجع السابق، ص 45.

التي لا يمكن أن يقع عليها الحدث لا يشملها قانون الزمن بحكم أنها الخالقة المبدعة له، والذات الشاعرة التي هي قبل الاتحاد من جملة الذوات المخترقة زمنيا، إلا أن الزمن يتغير إذا اتحد المطلق والنسبي على حسب الرؤية الفارضية فيستحيل زمنا مركبا هلاميا الملمس متعدد الأبعاد. مما سبق من معاينة تظاهرات الزمن في قصيدة ابن الفارض نستنتج أن الشاعر يتراوح بين زمنين زمن تجاذبه فيه بشريته في عالم الأشياء فيصبح الزمن هو الذي يتحكم في الشاعر، بينما الزمن الماضي أو الزمن الخارج عن نطاق البشر (زمن الاتحاد بين الذات الإلهية) الذي يصبح من خلاله الشاعر هو الذي يتحكم في الزمن باعتباره قطبته المؤثرة في الوجود فهذا التحكم والاتحكم في أصله هو واقع بين ثنائي (التشاكل والتباين) حيث أن الشاعر قد أضفى على الزمن الشعري في القصيدة بعدا فلسفيا تتماهى فيه الأبعاد بفعل التناقض الوجداني الذي أسهم في تحديد الدلالة وتعميق الإحساس بها حتى ليخرج الشاعر « من المحدد إلى اللانهائي من الزمن إلى اللازم، لأنه يريد أن يمنح المعنى استمرارية في كل الأزمنة وجوازا غير قابل للتبديد »⁽¹⁾ إن الزمن الشعري في القصيدة يقوم على التباين المؤدي إلى الانتظام والتشاكل ولعل السبب في هذه المفارقات المستمرة من الشاعر والتي أدت إلى زعزعة أنظمة الدلالة وانزاحت بالقصيدة عبر الخرق المقصود والمستمر لقواعد اللغة، إنما هو يستند في ذلك إلى مرجعية « اللغة الإشارية وهي اللغة التي تضع الشيء ونقيضه في آن واحد تعنيهما معا »⁽²⁾.

ب/ تجليات الأنا الشعرية بين النحوية والصوفية:

من خلال هذا العنصر ستحاول هذه الدراسة أن تستجلي تظاهرات الأنا الشاعرة المتصوفة من خلال تائية ابن الفارض، ومحاولة إعطائها أبعادا رمزية على حسب السياقات الواردة من خلال الكشف عن العلاقات بين أنا الشاعر/ الذات، والآخر/ الموضوع، بحيث نجد أن لهذه العلاقات امتدادات دلالية عبر البنى التحتية « التي تحيل مباشرة على الشاعر وتدعم المنحى الدلالي للقصيدة »⁽³⁾، ونحن من خلال التوجه التحليلي الاستكشافي نحاول أن نستعير عن الأنا باعتبارها ذاتا تعبر عن سياقات ترمي بظلالها على الجوانب الاجتماعية والسياسية، والتاريخية للشاعر، بالأنا

1 - عمر محمد طالب، المرجع السابق، ص 195.

2 - عبد الله الغدامي، المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية، المرجع السابق، ص 97.

3 - عمر محمد طالب، المرجع السابق، ص 199.

الشاعرة التي لا تحقق مركزيتها في بنية النص إلا باستحضار الأنا المتصوفة، التي تتماهى معها كما يتماهى الموقف مع التجربة واللغة مع الفكر ولكن قبل ذلك لا مفر من القيام بعملية إحصائية تكفل لنا تتبع ضمير الأنا في مختلف تشكلاته النحوية وخاصة إذا علمنا أن التائية الكبرى التي هي أطول قصائد الشاعر تعد الأكثر استحضارا لهذا الضمير قياسا مع القصائد الأخرى:

عدد حضور الضمير في القصيدة	ضمير المتكلم
1066	ياء المتكلم
237	ضمير المتكلم المتصل (تاء الفاعل)
15	ضمير المتكلم المتصل (نا)
81	ضمير المتكلم المستتر وجوبا
8	ضمير المتكلم المنفصل (أنا)
35	ياء المفعولية العائدة على المتكلم

ولعل لهذا الاستحضار الواسع لضمير المتكلم له ما يبرره في المتصور الصوفي لما له من أبعاد روحية علائقية خاصة وأن النواة الأولى لهذه النزعة النرجسية تبدأ مع المتصوف الكبير أبي منصور الحلاج (ت 309هـ) وذلك من خلال دعواته الصارخة لحللول اللاهوت في الناسوت أو كما يسميها البعض أنسنة الإلهي حيث يقول :

رَأَيْتُ رَبِّي بَعَيْنِ قَلْبِي
فَقُلْتُ مَنْ أَنْتَ قَالَ أَنْتَ
فَلَيْسَ لِلْأَيْنِ مِنْكَ أَيْنٌ
وَلَيْسَ لِلْوَهْمِ مِنْكَ وَهْمٌ
أَنْتَ الَّذِي حُزِرَتْ كُلُّ أَيْنٍ
فَفِي فَنَائِي فَنَا فَنَائِي
فِي مَحْوِ إِسْمِي وَرَسْمِ جِسْمِي
أَشْمَارُ سِرِّي إِلَيْكَ حَتَّى
فَقُلْتُ عَنِّي وَقُلْتُ أَنْتَ
فَنَيْتُ عَنِّي وَدُمْتُ أَنْتَ
فَحَيْثُمَا كُنْتُ كُنْتَ أَنْتَ

(1)

فإذا رجعنا إلى الجدول السابق نجد أن استحضر الشاعر لضمير ياء المتكلم يمثل قيمة مهيمنة غالبية على كل الضمائر الأخرى، وقد أشرنا إلى بعض دلالاته الرمزية عند كلامنا عن القافية الشعرية في الفصل السابق ولهذا سنحاول الاقتصار على ضمير المتكلم المنفصل (أنا) باعتباره أوضح الضمائر المحيلة للشاعر، وأقربها تعبيراً عن نزعتة النرجسية، فقد جاء هذا الضمير في الأبيات الثمانية التي يشير من خلالها إلى معنى الاتحاد كما سنرى في هذه الأبيات الأربع:

فَكُلُّ فَتَى حُبِّ أَنَا هُوَ وَهِيَ حِبِّ . بُّ كُلِّ فَتَى وَالْكُلُّ أَسْمَاءُ لُبْسَةِ

(الديوان ص 43)

مَتَى حَلَّتْ عَن قَوْلِي أَنَا هِيَ أَوْ أَقُلُّ وَحَاشَا لِمَثَلِي إِنَّمَا فِيَّ حَلَّتْ

(الديوان ص 44)

وَمِنَ أَنَا إِيَّاهَا إِلَى حَيْثُ لَا إِلَى عَرَجْتُ وَعَطَّرْتُ الْوُجُودَ بَرَجْعِي
وَعَنَ أَنَا إِيَّايَ لِبَاطِنِ حِكْمَةٍ وَظَاهِرِ أَحْكَامٍ أَقِيمَتْ لِدَعْوِي

(الديوان ص 47)

فالشاعر هنا يستحضر ذاته من أجل تغييب ذاته في ذات الحق، فلو نظرنا لهذه الجدلية وأردنا ربطها بمفهوم التباين لقلنا إن الأنا المتصوفة في أصلها قائمة على الاختلاف والتضاد مع أي " هو " أو ذات أخرى لا يمكنها أن تكون وسيطاً أو وسيلة توصله بالحق إلى الحق وفي نفس الوقت هو ينشد التشاكل (التوحد) ولكن باعتماد الانفصال عن الهيوالي (المادة) إلى الذات العليا الروحية، فالشاعر بتقديس الأنا وتضخيمها هو في هذا انطلق من صفات الذات الإلهية القائمة على القهر والجلال والجبروت التي يحق لها أن تتكلم بضمير الأنا و النحن، ولعل هذا المسار من الشاعر هو في حقيقته رغبة في التوحد والتضاييف والتماهي بين الأنا الإنسان والأنا الإله كما تمثله مقولات الحلاج أنا الله ما تحت العباءة إلى الله وقوله:

سُبْحَانَ مَنْ أَظْهَرَ نَاسُوْتَهُ سِرِّ سَنَا لَا هَوْتَهُ الثَّاقِبِ

ثُمَّ بَدَأَ فِي خَلْقِهِ ظَاهِرًا فِي صَوْرَةِ الْآكِلِ وَالشَّارِبِ

(1)

حَتَّى لَقَدْ عَايَنَهُ خَلْقُهُ كَلْحِظَةِ الْحَاجِبِ بِالْحَاجِبِ

إن ابن الفارض يعتبر همزة الوصل بين الحلاج وبين الفكر الصوفي لأنه « كشف سرا من أسرار الوجود وهتك سترا من أستار المعبود»⁽¹⁾.

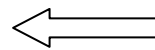
لم تكتفي الأنا الفارضية في النص بتوجيه رسائلها المثقلة بالصباغة والحب إلى ذات واحدة أو ذات واحدة إنما الأنا تجسدت في كل تمظهرات الآخر وتحلياته ما جعلها قادرة على مد جسور التقارب والتماهي وخلق فضاءات الحوار والتفاعل ولعل هذه العلاقة لا يمكن بأي حال من الأحوال اعتبارها تقابلا تضاديا وخاصة بين الأنا والآخر (الحق)، بل هو « تقابل تكاملي ينضم به النصير إلى نصيره فيعينه ويكمله»⁽²⁾ على حسب المتصور الصوفي الفارضي.

مما سبق يمكن إجمال القول في هذه القضية الشائكة والمعقدة أن الأنا الفارضية تسعى إلى الفناء عبر توحيد الذوات « حتى يتم التبادل والتحول من حال الإثنية "أنا وأنت" إلى حال الواحدية "أنا" فقد فئت الأنا في الآخر الأعلى»⁽³⁾ هذا من جهة، ومن جهة ثانية تظهر هذه العلاقة بين الأنا (الشاعر) والذات الإلهية (المحبوب) متمثلة في نسقين تبنى على أثرهما المدلولات تصاعديا بحيث يجسدهما مبدأ التدرج والمرحلية الصوفية وهما:

1- علاقة حب ووله التي تتطور بين الذاتين إلى أحوال الدهول والاستغراق والشهود والفناء، وتمتد في نهاية الأمر إلى الاتحاد والتماهي.

2- علاقة خوف ورهبة، وهنا تحدث المفارقة حيث تنقلب هذه البنية التي ظاهرها التباين والانفصال والتمايز عكسيا لتقاطع ومعطيات النسق الأول، حيث يتحول الخوف بفعل وازع الحب والرجاء إلى حسن الظن الذي تقتضيه علاقة العبد بالمعبود لقوله صلى الله عليه وسلم ﴿ لا يموتن أحدكم إلا وهو يحسن الظن بربه ﴾.

الأنا الشعرية الفارضية قد تجاوزت نسقية الأنا اللغوي على مستوى النص إلى مركزية الأنا المتحدة مع الذات الإلهية على مستوى الوجود هذه الأنا الفارضية التي لا يمكن أن نصفها إلا « بأنها ذلك الضمير الشعري الذي يجول في النص الشعري ليحقق الوعي الذاتي داخل النص ويظهر



1 - عباس يوسف حداد، المرجع السابق، ص 200.

2 - وهب أحمد رومية، المرجع السابق، ص 169.

3 - عباس يوسف حداد، المرجع السابق، ص 207.

بضمير المتكلم والمخاطب والغائب»⁽¹⁾ التي ترفعت على الفردية المجردة التي تقوم على تضخيم الذات إلى تشكيل الأنا المتصلة بالكل (الوجود، واجب الوجود).

3- التشاكلات الدلالية:

تظهر جمالية الخطاب الصوفي بالمقارنة مع الخطابات الأخرى باعتباره خطابا حيويا تندمج فيه كل مظاهر الإبداع والأدبية، ولعل من بين تلك المظاهر النصية التي تسهم في دينامية النص وتفاعله عنصر التشاكل الدلالي الذي يعد من بين أعقد الأنظمة التي لا يمكن فهمها والوصول إليها إلا بمراس وطول قراءة وحضور بديهة وإكثار تأمل خاصة إذا كان النص المقارب يحمل في طياته أبعادا لا يتوصل إليها إلا بثقافة واسعة تستوعب العديد من المعارف والعلوم فحينذاك يصبح الخطب أصعب وأكبر من أن يتصوره إلا من عانى وكابد النصوص المشحونة بالرؤى الفكرية والفلسفية المعقدة والمستعصية على الفهم والتأويل، وقبل أن نحاول مقارنة نص ابن الفارض بكشف بنية التشاكلات الدلالية نحاول أن نشير إلى بعض النقاط المنهجية:

أول تلك النقاط تتمثل في أن التجربة الصوفية تجربة ذوقية لا يمكن إلى حد بعيد اعتبارها مصدرا لتعميم الأحكام، وهذا يرجع إلى غلبة الأحوال والمقامات، واختلافها وعدم استقرارها على ناموس واحد يحكم كل هذه التجارب، وخاصة إذا استحضرنا الطبيعة اللاواعية لبعض التجارب الصوفية المجسدة في الإبداعات الشعرية، والتي لصق بها مسمى الشطح والتي هي أمر ذاتي تخضع لملايسات معينة تجسد التجربة الشعرية للفرد دون غيره، ولا شك أن قصيدة ابن الفارض تتحرك عبر محورين « محور التجربة الفردية، ومحور التجربة الإنسانية الشاملة، وتنمو حول هذين المحورين منمية كلا منهما إلى صور متكاملة تؤكد الدلالة النهائية لصورة المحور الثاني »⁽²⁾.

وذلك يرجع إلى عالمية وكونية التجربة الصوفية والتي تظهر كموجه دلالي للخطاب الشعري في القصيدة حيث تذوب الفردية في الإنسانية، فلا يبقى إلا الشاعر أو الفرد المتكلم باسم الكون والوجود، لا الفرد المتكلم باسم الذات، ولعل هذا التماهي أو التشاكل يظهر مجسدا في هذين المحورين الأنا / الوجود، كمركزي ثقل التجربة الصوفية، فلا يظهر الأنا إلا من خلال الوجود، فلا يظهر التوحد والتكامل بين الذوات إلا من خلال هذين المحورين اللذين يشدهما المحور الأساس

1 - عباس يوسف حداد، المرجع السابق، ص 178.

2 - كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، المرجع السابق، ص 232-233.

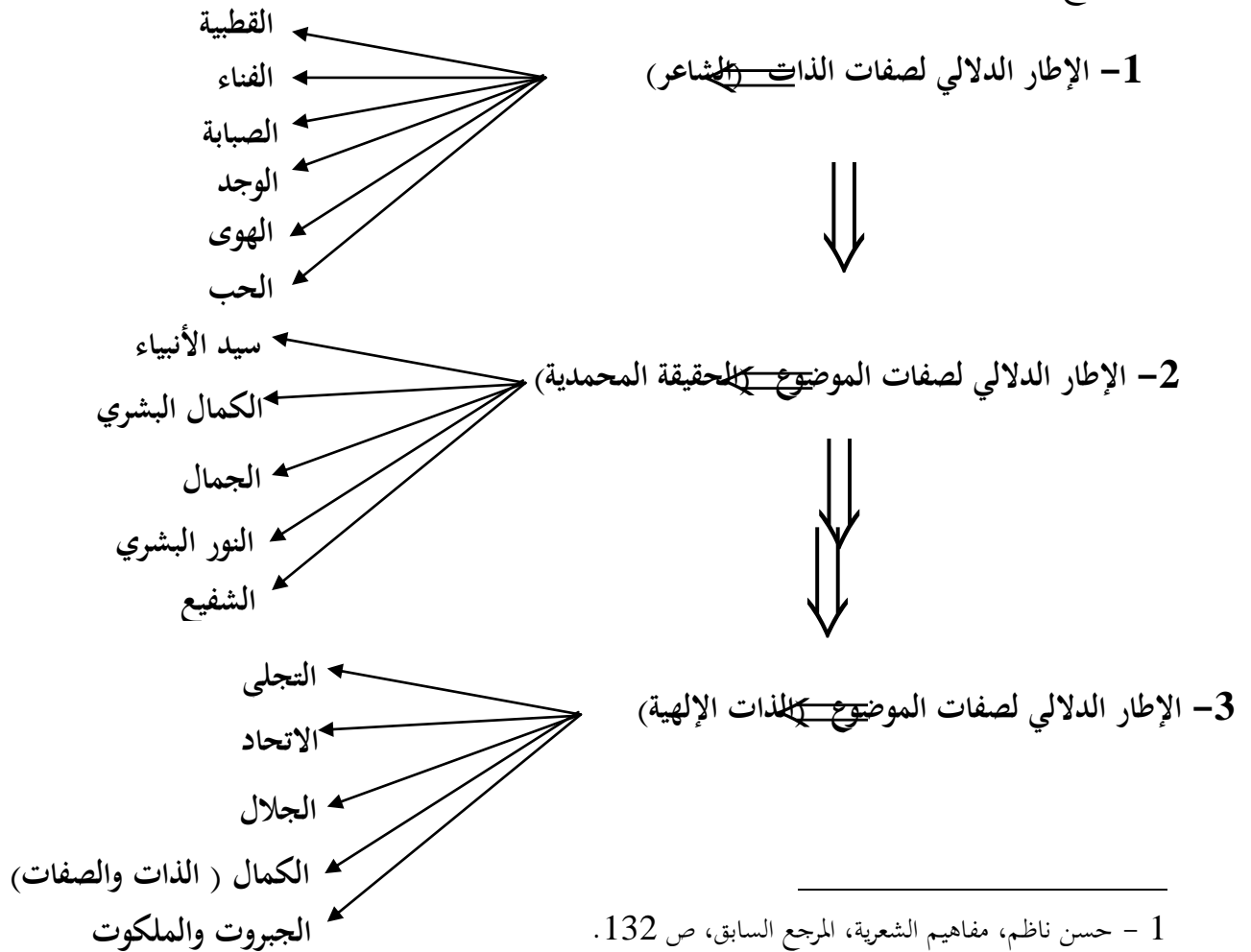
والمطلق في الكون وهو الذات الإلهية، وبالإضافة إلى ذلك نجد أن أنظمة التشاكل تسيطر على التجربة الشعرية الصوفية للشاعر باعتبارها ذاتا يتحقق حضورها على مستويين:

« 1- المستوى الرؤيوي الذي يتناول البنيات الشعورية أو التصويرية أو الإيديولوجية، أي يتناول

باختصار كل ما يشكل رؤيا العالم.

2- المستوى اللساني الصرف الذي يتناول البنيات اللغوية»⁽¹⁾، ولعل استراتيجية التشاكل من

هذا المنطلق هي التي تتحكم في الأنساق الفكرية والرؤيوية باعتباره يمثل البنية التحتية للشاعر والتي تظهر فيه المفردة « متكئة على مرجعها مهما تجاوزته في المحصلة النهائية للتراكيب الداخلة فيه وتظل إمكانية فهم تلك المجاورة مرهونة بالرجوع إلى المرجع»⁽²⁾، ولما كانت مرجعية النص الفارضي مرجعية تركز على التصوف فإن المفردة المعجمية تحمل في طياتها الخصوصية الفكرية وسنحاول أن نمثل لدلائلية المفردة ودورها في النسق التشاكلي المتحكم في سيرورة النص، وذلك من خلال ثنائية الذات والموضوع:

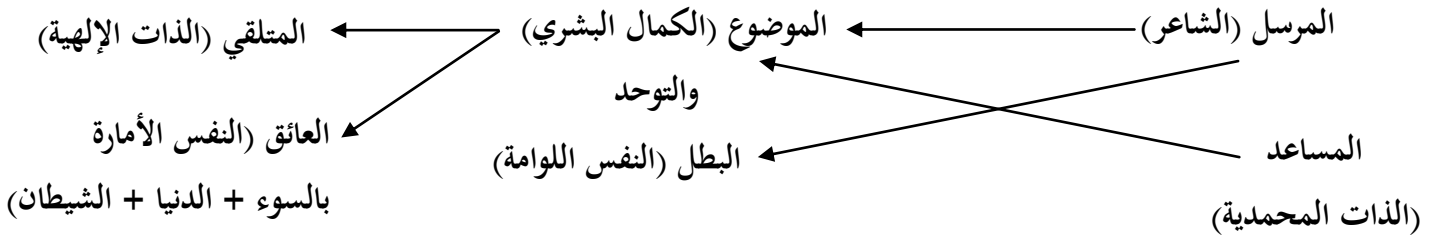


1 - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المرجع السابق، ص 132.

2 - محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، إيستراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 2002، ص 155.

وبملاحظة هذه الصفات نستطيع القول إن النسق التشاكلي هو المسيطر والمتحكم بخضوعه لمعطيات التصور الصوفي، وذلك باعتبار نظام العلاقات الذي يحكم الذات والموضوع حيث أن الشاعر كمحور العملية التفاعلية لا نستطيع أن نفهم مركزته في القصيدة وفي الكون إلا باستحضار الذات المتعاقبة / المتشاكلة ولكن هاته العلاقة بين الذات والموضوع لا تأخذ نسقا علائقيا واحدا متمثلا في اتحاد الذات بالموضوع، وإنما هاته العلاقة نجدها متفاوتة تبعا « لآليات نمو النص وتناسله المحكومة بسيرورة الجذب والإبعاد والاشتباه والاختلاف»⁽¹⁾.

فإذا أردنا أن نرصد ملاسبات هذه العلاقة بين الذات (الشاعر) والموضوع (الذات الإلهية) وذلك عبر التدرج والمعراج الروحي من الذات إلى الموضوع في سبيل إدراك الكمال البشري نحاول توظيف مخطط التحليل العملي لغريماس باعتباره « ثابوت موجودة في كل نص شعبيا كان أم عالميا شعرا غنائيا كان أم نصا فلسفيا»⁽²⁾:

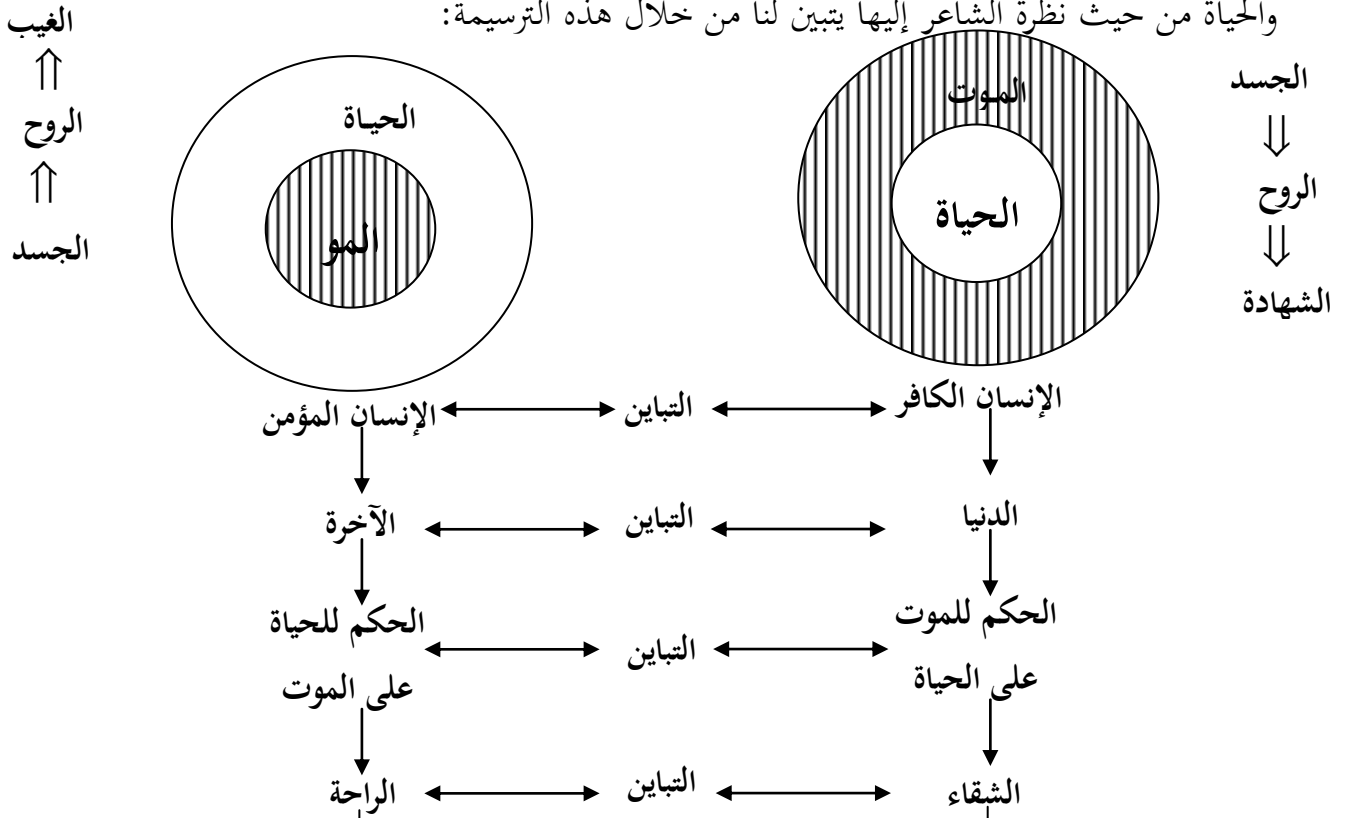


فمن خلال هذا المخطط ندرك أن هذه العوامل باعتبارها أطرافا فاعلة متحاورة قد جسدت مبدأ الصراع والتعاون، وإن كان الأخير منهما هو الطاغى والمسيطر بفعل اجتماع دواعي الخير، والمتمثل في الذات المحمدية الذي كفلت لمن اتبع هداها أن لا يضل ولا يشقى في مقابل انحصار وانحدار دواعي الشر، وعدم وقوفه أمام نور الحق المحمدي، هذا من جهة ومن جهة ثانية اعتبار أن كل هذه العناصر أو العوامل يمكن إرجاعها إلى محورين قارين يتحكمان في نسق النص وهما مبدأ التضاد والتوازي اللذين يشكلان « البنية الأساسية التي بنى عليها الوجود من أجل ضمان الإمكان المعرفي واستمراره إلى ما لا نهاية، وذلك بفضل العلاقة الجدلية القائمة بين طرفي الثنائية وكل ثنائية في

1 - محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهجية شمولية، المرجع السابق، ص 123.

2 - محمد مفتاح، دينامية النص، المرجع السابق، ص 99.

الوجود لا بد من أن تكون فرعاً على هذا الأصل»⁽¹⁾، إلا أن النظرة الإسلامية الصوفية تقوم على مبدأ التكامل بين الأضداد القائمة على الاختلاف أو ما يعرف بالتشابه القائم على التباين، الحياة طريق إلى الموت والموت طريق إلى الحياة، يقول تعالى: ﴿هو الذي خلق الموت والحياة ليلوكم أيكم أحسن عملاً﴾⁽²⁾، حتى في القدرة الإلهية نجد هذه النظرية التي تجمع الأضداد لأجل التكامل وهذا راجع لحكمة الله في خلقه بحيث قدر الشر والخير والكافر والمؤمن وهم في الأصل أضداد وذلك لأجل حكمة التدافع والصراع، فإذا أردنا أن نطبق هذه النظرية أو هذا القانون الرباني على مفهومي الموت والحياة من حيث نظرة الشاعر إليها يتبين لنا من خلال هذه الترسيمية:



وهاته الفكرة قد عبر عنها ابن الفارض في التشاكل والتكامل للكلام عن تظاهرات الذات الإلهية، أو ما

يعرف في الفكر الصوفي بوحدة الوجود وذلك في قوله:

بَجَمَعَتِ الْأَضْدَادُ فِيهَا لِحْكَمَةٍ
صَوَامَتْ تُبْدِي النُّطْقَ وَهِيَ سَوَاكِنٌ
وَتَضَحَكُ إِعْجَابًا كَأَجْدَلِ فَارِحٍ
فَأَشْكَالُهَا تَبْدُو عَلَى كُلِّ هَيْئَةٍ
تَحْرُكُ تُهْدِي النُّورَ غَيْرَ ضَوْيَةٍ
وَتَبْكِي انْتِحَابًا مِثْلَ تَكْلَى حَزِينَةٍ

1 - أمين يوسف عودة، المرجع السابق، ص 357.

2 - سورة الملك، الآية (02).

وتندبُ إن أنت على سلبِ نعمةٍ وتطربُ إن عنت على طيبِ نعمة

(الديوان ص 69)

فهذا القانون الرباني الذي يحكم الوجود يتجلى في قصيدة الشاعر من حيث هو انعكاس
لصورة الوجود في مرآة الذات؛ حيث تتمحور بنيته الدلالية « حول عنصري الثنائية الضدية التشابه /
التضاد، اللذين يربطان بين عناصر النسق المكونة »⁽¹⁾ لهذه الدلالة.

أما نسق التشاكلات المجردة كأنظمة دلالية في القصيدة فيمكن رصدها من خلال تأويل

الرموز الشعرية الموظفة من طرف الشاعر، ويمكن التمثيل لها بما يلي:

الرمز / الظاهر	الرموز أو المحال إليه / الباطن	التشاكل	العلاقة	الصفحة
حميا الحب (الخمرة)	الذات الإلهية	السكر وغياب الوعي	التشابه	24
صحي	الفتوحات والواردات الربانية	الإعانة والسند	التشابه	24
العواد	الملائكة أو الألطاف الإلهية	الكشف والمعاناة	التعاقد	27
لاح وواش	النفس الأمارة بالسوء والشيطان	الإغواء والفتنة	التشابه	28
قيس لبني	الواصلون والعارفون بالله	التتيم والصبابة	التشابه	41
مجنون ليلي	الواصلون والعارفون بالله	التتيم والصبابة	التشابه	41
لبنى بثينة عزة	الذات الإلهية	التوحد والتماهي	الشهود والتمظهر	42
البحر	العلم والإيمان والمعرفة	العمق / العطاء	التشابه	44
أنشق رباها	صفات جمال الذات الإلهية	الفناء / الإشراق	الانتشاء والتلذذ	51
ريح الشمال	الرحمات الإلهية	الخير والانتشاء	التشابه	53
أكؤس الشراب	الفيوضات والعلم اللدني	السكر والطرب	التشابه	53
رسل المنايا	الخواطر والصوارف القلبية	الإفساد والقتل	التشابه	55
رسول	الفتح والكشف والإلهام	الخير والعطاء	التشابه	56
الحجاب / النقاب	الظلمات والخواطر البيئية السيئة	التعمية والإفساد	التشابه	59

61	التشابه	الإيماء والخير	الواردات والفيوضات الربانية	الندى
73	التشابه	التنوير والتفكير	نور العقل	بدري لم أفل
73	التشابه	الإضاءة	نور القلب	وشمسي لم تغب

ولعل بهذا نكون قد سلطنا الضوء على بعض القضايا وإن لم نستقص القول فيها فعزاًؤنا في ذلك ما مثلنا به إذا لو ذهبنا نتبع كل التشاكلات في القصيدة لطل بنا المقام وذهب المقصود وفي القليل ما يغني عن الكثير.

مما سبق يمكن الوصول إلى النتائج التالية:

- خضوع نص قصيدة ابن الفارض إلى نسق من التحولات التي تعمل فيما بينها على كفل وتحقيق انتظام وانسجام عناصره، وأبرز تحولاته الفاعلة في النص من حيث التركيب والدلالة هما استراتيجيتي التشاكل والتباين.
- أهمية المجاز ودوره الفاعل في الخطاب الشعري الصوفي باعتباره موجهاً للعملية الإبداعية من حيث توتره وتقاطعه مع معطيات الفكر الصوفي عبر عدة قنوات، وخاصة إذا استحضرننا نظرية الخيال والتي تمثل مادة المجاز ومصدره ودورها في قضايا التصور والفكر التي تضرب في عمق العلاقة بين الشاعر والذات الإلهية باعتبارها مصدراً معرفياً يقوم على الكشف والمعاناة والفناء.
- تجليات المنظومة الاستعارية باعتبارها أيقونا بيانياً فرض نفسه على التجربة الشعرية الفارضية من خلال سعيه إلى تأكيد مبدأ التشاكل في الوجود ونفي مبدأ التضاد الظاهر، بإيجاد سبل الجمع بين المتباعدات كأصل الصورة الفنية، والجمع بين المتناقضات الواقعة في الوجود والتي تسعى كلها إلى تقرير نظرية الاتحاد والتماهي.
- الحضور الرمزي للصورة الفنية من خلال اعتماد الأسلوب الكنائي الذي ساهم في تشكيل جمالية الخطاب وتعميق الدلالة وإضفاء طابع الإيحاء من خلال تركيزه المستمر على مقولات الصوفية التي تهدف إلى تأسيس منظومة علائقية بين الذات والموضوع في القصيدة.
- تظاهرات مبدأ التباين كأحد المكونات والعناصر الأساسية في الخطاب الشعري الصوفي وذلك من خلال سيميائية الزمن الشعري المتراوح بين النحو والأدب والتصوف، ودوره في ضبط

- البنية الدلالية وتوجيهها قصد انسجام الرسالة الشعرية، وأيضا تجليات الأنا الشعرية عبر محطات القصيدة وتفاوت دلالتها من خلال الضمائر وتبادلية الأدوار والعلائق بين الذوات.
- التشاكلات الدلالية جاءت لتعمق إحساس الشاعر بالذات باعتبارها لا تحقق وجودها الروحي إلا بالتوحد بالذات الإلهية كمحوري التوازن في الوجود.

التفاعلات النصية في التائية الكبرى

- 1- التناص القرآني وأبعاده الرمزية
- 2- التناص مع الحديث والتاريخ الإسلامي
- 3- التناص مع الثقافة الإنسانية

تمهيد:

لقد بات من المسلم به في التصور النقدي المعاصر أن « أي نص مهما كان هو نتيجة تفاعل بين نصوص أخرى تنتهي إلى آفاق مختلفة تكون درجة وجودها بحسب نوع النص المنقول إليه، وأهداف الكاتب ومقاصده»⁽¹⁾.

وبما أن النص الصوفي بما يحمله من تجارب فنية ورؤى فكرية تقوم على مرجعيات سابقة تتقاطع وتوجهات كاتبه ندرك تميزه وتفردته من بين الخطابات الأخرى، وذلك راجع إلى امتلاكه الشروط والمعايير التي تخوله تسنم قمة الإبداع والجمالية، ولعل الذي يهمننا في هذا الفصل هو محاولة الاقتراب من المفاهيم والأطروحات التي تتجسد في نص ابن الفارض الشعري وذلك من خلال استراتيجية التناس، مع الإقرار المسبق بصعوبة « التطرق إلى كل الإشكالات النظرية والمنهجية التي يطرحها (...) نظرا لكثرة الدراسات التي أنجزت حوله، وصعوبة استيعاب اتجاهاتها وخلفياتها»⁽²⁾.

خاصة بعد تشعب واختلاف وجهات النظر لدى الدارسين بسبب تباين المنطلقات المعرفية والأيدولوجية وزاوية النظر والهدف المنشود، مما يجعل عملية مقارنة النصوص الأدبية مقارنة تناسية يكتنفها الغموض والتعقيد على الأقل من الناحية الإجرائية، ويزيد الأمر صعوبة إذا حاولنا تأصيل مفهومه في المعطى النقدي العربي، الذي يتقاطع بوجه من الوجوه مع مفاهيم السرقات الأدبية والانتباس والتضمين والمعارضات.

إن أول من استعمل مفهوم التناس وأعطاه بعدا نقديا وفكريا هو الناقد الروسي مينخائيل باختين، والناقدة البلغارية جوليا كريستيفا، هذه الأخيرة التي يرجع إليها الفضل في بلورة مفهومه وتعميق البحث فيه، بحيث عنيت في هاته المرحلة المتقدمة برصد « الصلات التي تربط نصا بآخر وبالعلاقات أو التفاعلات الحاصلة بين النصوص مباشرة أو ضمنا عن قصد أو عن غير قصد»⁽³⁾. تم توالى جهودات الدارسين بعد ذلك فأسهموا في تطوير آلياته وتوسيع آفاقه وضبط مصطلحاته وعلى رأس هؤلاء بارت وريفاتير وغريماس وجينيت ...

ولعل المتأمل لتلك الاجتهادات والتراكمات المعرفية، والتي اتجهت كلها لمحاولة إرساء نظرية متكاملة للتناس يدرك ما يلي:

- 1 - محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص 42.
- 2 - عمر محمد طالب، المرجع السابق، ص 161.
- 3 - سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص 19.

- 1- أن كل الرؤى النظرية لمفهوم التناص تنطلق من فكرة واحدة، أنه قائم على علاقة تفاعلية بين النصوص الأصلية والمستدعاة.
- 2- عدم الإجماع على وجود تعريف منضبط ودقيق يفصل في إشكالية المصطلح والذي انعكس سلبا على القدرة الاستيعابية للقارئ لمضمون هذه النظرية حتى صار يعيش في اضطراب معرفي مستمر لغياب الأرضية المشتركة لكل الدارسين حول ضبط المصطلح حدا وتعريفا.
- 3- أن « أغلب الدراسات التي أنجزت حول التناص ذات طابع نظري صرف لم تستطع تحديد آليات معينة ودقيقة لضبط ظاهرة التناص »⁽¹⁾.

ولعل هذه النقطة الأخيرة هي التي جعلت الأمر يبدو صعبا معقدا خاصة عند الذين لم تكتمل عندهم آلياته الأولية الميسرة.

مع كل هذا فإن من المتفق عليه أن إدراك الأبعاد التناصية لأي مدونة لا تنهض إلا بكفاءة المتلقي وثقافته وقدرته على اكتشافها وإعطائها دلالات مكثفة وموحية على حسب السياق الواردة فيه.

ولكي لا ندخل في هذه الخلافات بين الدارسين نحاول اعتماد تعريف واحد لناقد معروف وهو جيرار جينيت الذي عرفه بقوله: « إنه حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص عن طريق الاستحضار (...) الفاعل لنص داخل آخر بشكله الأكثر جلاء وحرفية »⁽²⁾، والذي سنحاول من خلاله استجلاء النصوص الحاضرة في قصيدة ابن الفارض ولكن قبل ذلك نشير إلى بعض النقاط المنهجية التي يمكن ملاحظتها من خلال تتبع حركة التناص في المقاربات النقدية والتي أراها مهمة قبل الشروع في محاوره النص الفارضي:

- **أولى:** هذه النقاط هي أن التناص باعتباره عملية تشاكل معنوي تظهر من خلال مبدأ التفاعل واستحضار النصوص الخارجة عن فضاء النص فلا يمكن أن نفهم منه أنه خرق لمبدأ المحايثة التي يقوم عليها المنهج السيميائي من النص اللاحق أو المركز صوب النصوص السابقة الحاضرة فيه كمناسبات بخلاف استدعاء السياقات الخارج نصية التي تحتم الاطلاع المسبق على هاته السياقات بغرض إضاءة المناطق المعتمدة من النص القرائية والمرتبطة بالمناهج السياقية التي لا تعتمد على التحليل النقدي المحايث.

1 - عمر محمد طالب، المرجع السابق، ص 162.

2 - عمر عبد الواحد، دوائر التناص، دار الهدى للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2003، ص 13.

• أما النقطة الثانية: فهو أنه كي « تتيسر عملية تلمس مفاصل التناص الأساسية على مستوى البناء ومستوى الدلالة »⁽¹⁾، يجب على الشاعر أن يجعل مناط إبداعه فضاء واسعاً متفرداً التجربة عميق الرؤية تظهر لمساته عليه، يمتص النصوص ليعيد صياغتها ويعيد صياغتها وينفخ فيها من روحه ومن تجربته الشعرية أبعاداً رمزية تتوافق ومقاصده ورؤيته، لا أن يستحضرها ساذجة مفرغة من أي بعد فني وبالأخص إذا كانت التجربة الشعرية مستندة إلى مرجعية فكرية تتسم بالفردة والتميز في الرؤية والطرح كالنص الصوفي، فحين ذاك يتطلب الأمر من الشاعر مقدرة على تحويل النصوص المستدعاة وشحنها بطاقات إيحائية تضمن له الجمالية والإبداع، ولعل السر وراء ذلك « يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على الانعتاق، فالكلمة هي موروث رشيقي الحركة من نص إلى آخر لها قدرة على الحركة أيضاً بين المدلولات؛ حيث أنها تقبل تغيير هويتها ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق »⁽²⁾.

ولكن يمكن إضافة معيار آخر يكمن في أنه كلما قلت المقومات المشتركة بين النصوص السابقة واللاحقة أصبح للنص اللاحق حظ الأصالة وميزة التفرد.

• **النقطة الثالثة:** تتمثل في اعتبار الحضور التناسي في الخطاب الشعري هو حضور باهت وضعيف إذا ما قورن بالخطاب السردى، ويزداد هذا الحضور انحساراً في النصوص الشعرية القديمة، التي وإن اعتمدت تضمين أو اقتباس بعض النصوص فهي لا تخرج في الأغلب عن حيز المحاكاة والنقل المباشر بخلاف الاستحضار التناسي في الشعر العربي المعاصر على سبيل المثال.

ولا شك أننا في محاولتنا لمقاربة النص الفارضي ندرك أن « الوقوف على كل النصوص التناسية يكاد يكون دربا من المستحيل، وهذا يعود لطبيعة النص المفعممة بالنصوص الإحالة »⁽³⁾، وقد عنونا هذا الفصل بالتفاعل النصي كدلالة على استراتيجية التناص، إيماناً منا بأن مصطلح التفاعل النصي يستوعب المصطلحات الأخرى كالتعالي والتعالي النصي والحوارية وتداخل النصوص هذا من جهة

1 - عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 24.

2 - عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، المرجع السابق، ص 291.

3 - حلاسة عمار: "تحليل سيميائي لقصيدة رباعيات آخر الليل لدكتور عبد الله حمادي"، محاضرات الملتقى الرابع، السيميائية والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، جامعة خيضر، بسكرة، 28-29 نوفمبر، 2006، ص 56.

ومن جهة ثانية اعتبره أشمل وأضبط وأدل على المراد، ذلك أن مصطلح التفاعل النصي تتدرج تحته مختلف الأجناس النصوية وأنواعها وأقسامها وتمظهراتها، بخلاف المصطلحات السابقة التي وإن غطت جانبا أهملت آخر، فمصطلح التعالق النصي على سبيل المثال يعني رصد العلاقة بين نصين محددتين أولهما سابق والآخر لائق. وانطلاقا مما سبق حاولت هذه الدراسة بقدر الإمكان الاقتراب من أهم التناصت الواردة في القصيدة، ثم محاولة تصنيفها على حسب المرجعية الإحالية، مركزة في ذلك على استحضار الآخر (التناص الخارجي)، مهملًا استحضار الإبداع الذاتي (التناص الداخلي)، حرصًا على تثبيت الثنائية النمطية في البنية الدلالية للقصيدة

الأنا ← الآخر / الهو، آخذين بعين الاعتبار في ذلك أننا «لن نتمكن من ملامسة خطر النص وأهميته إلا من خلال تشريحه تشريحا نصويا، بهدف فهمه أولا ثم تفسيره بعد ذلك»⁽¹⁾. فكانت الانطلاقة برصد التناصت القرآنية باعتبارها أرقى أنواع الإحالات التي لا يمكن أن يقدم عليها أن يقدم عليها غيره هذا من ناحية ومن ناحية ثانية اعتبره القيمة المهيمنة والأكثر حضورا في النص.

1- التناص القرآني وأبعاده الرمزية:

إذا كان نص ابن الفارض يرتكز في مرجعيته على مفاهيم وأطروحات ذات بعد ديني /روحي، فإن مقولة التناص وتمظهراتها لا يمكن أن تخرج عن سياق هذه المرجعية أو عن هذا الفضاء الدلالي، حيث أننا نجد الشاعر ابن الفارض في منظومته النصية قد استحضر مختلف تجليات الخطاب الديني كالقرآن الكريم والحديث وتاريخ الخلفاء واللاهوت والتوحيد والفكر الصوفي... إلخ، بحيث أن مرجعية النص تتضح بمدى « استلهام الشاعر روح الألفاظ والتعبيرات والسياقات الدينية بغية تحميلها أبعادا رمزية وإيحائية »⁽¹⁾ غير مباشرة باعتبار هذه السياقات تتقاطع مع مفهوم الاقتباس اللابس لبوس مقصدية الشاعر لا مراد الشارع من منطوق دلالات الألفاظ وخاصة في الخطاب القرآني والحديث النبوي كطرفي المرجع الديني الأكثر تأثيرا، ولكيلا نحيد على مقولات المناهج النسقية التي تؤكد إحالة اللغة « على اللغة مما يحقق انتظاما ذاتيا، بحيث لا يحيل النص إلى الخارج، بل ولا يحيل على المؤلف »⁽²⁾ والشاعر إذ يستحضر هذه العوالم الروحية المنطوقة في نصه فهو يكابد مشقة فهم المراد من جهة، ثم إعطائه بعدا صوفيا رمزيا من جهة ثانية، بحيث لا تنكشف له دلالات النص المرجعي الديني وأبعاده « إلا من خلال المعراج الصوفي، حيث يتصل خياله الصوفي باللوح المحفوظ في عالم الملكوت فيستمد منه معرفة تكشف له " جوهر "، النص، و"الباب" دلالته المسكنة وراء "عرض" اللغة "وقشرة الألفاظ"»⁽³⁾

أ/ الوحدات التناصية:

- 1- وَلَوْ أَنَّ مَا بِي بِالْجِبَالِ وَكَانَ طُو
رُ سِينَا بِهَا قَبْلَ التَّحَلِّي لَدُكَّتِ
(الديوان 25)
- 2- فَطُوفَانُ نُوْحٍ عِنْدَ نُوْحِي كَأَدْمَعِي
وَإِقَادُ نِيرَانِ الْخَلِيلِ كَلْوَعِي
(الديوان ص 25)
- 3- وَحُزْنِي مَا يَعْقُوبُ بَثَّ أَقْلَهُ
وَكُلُّ بَلِي أَيْبُوبَ بَعْضُ بِلَيْتِي
(الديوان ص 25)

1 - مراد عبد الرحمن مبروك، المرجع السابق، ص 260.

2 - محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المرجع السابق، ص 29.

3 - نصر حامد أبو زيد، الخطاب والتأويل المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2000، ص 47.

- 4- أتيت يوتاً لم تنل من طهورها وأبوابها عن قرعٍ مثلكِ سُدَّتْ
(الديوان ص 31)
- 5- فدع عنك دعوى الحبِّ وادعٍ لغيره
فؤادكِ وادفع عنك غيِّكِ
بالتّي
- 6- فثخّلتس الرُّوح ارتياحاً لها وما
أبرئ نفسي من توهمٍ مُنيّة
- 7- مُنحْتُ ولاها يومَ لا يومَ قبل أن
بدت عند أخذِ العهدِ في أوَّليتي
- 8- فخلّ لها خلّي مُرادكِ مُعطيّاً
قيادكِ من نفسٍ بها مُطمئنة
- 9- ولا تتبّع من سَوَلتِ نفسهُ له
فصارت له أمارَةً واستمرت
- 10- فنفسِي كانت قبل لَوامةٍ متى
أطعها عصت أو أعص عنها
مُطيعتي
- 11- فمَنبُع صدي من شرابٍ نقيعهُ
لديّ فدعني من سَرابٍ بقية
- 12- فطوركِ قد بُلغتهُ وبلغتِ فو
وحدكِ هذا عندهُ قف فَعنه لو
تقدّمت شيئاً لاحتزقت بجذوة
- 13- ولا تقرّبوا مالَ اليتيمِ إشارةً
لكف يدِ صُدَّت له إذ تصدَّت
- 14- وقد جاءني مني رسولٌ عليه ما
عنتُ عزيزي بي حريضاً لرأفة
- 15- ولما نقلتِ النفسَ من مُلكِ أرضها
وقد جاهدتِ واستشهدتِ في سبيلها
بحكم الشرا منها إلى مُلكِ جنةٍ
وفازتِ ببشرى بيعها حينَ أوفت
- (الديوان ص 56)

- 16- وفي صَعَقِي ذَكَ الْحِسَّ خَرَّتْ إِفَافَةً
لِي النَّفْسُ قَبْلَ التَّوْبَةِ الْمَوْسُوِيَّةِ
(الديوان ص 57)
- 17- وَأُحْضِرُ مَا قَدَ عَزَّ لِلْبُعْدِ حَمْلُهُ
وَلَمْ يَرْتَدِّدْ طَرْفِي إِلَى بَعْمَضَةٍ
(الديوان ص 64)
- 18- بِذَاكَ عِلَا الطَّوْفَانَ نُوحٌ وَقَدْ بَجَا
وَعَاضَ لَهُ مَا فَاضَ عَنْهُ اسْتِجَادَةٌ
(الديوان ص 64، 65)
- 19- وَسَارَ وَمَتْنُ الرِّيحِ تَحْتَ بَسَاطِهِ
وَقَبْلَ ارْتِدَادِ الطَّرْفِ أُحْضِرَ مِنْ سَبَا
(الديوان ص 65)
- 20- وَأَحْمَدَ إِبْرَاهِيمَ نَارَ عُدُوِّهِ
وَلَمَّا دَعَا الْأَطْيَارَ مِنْ كُلِّ شَاهِقٍ
(الديوان ص 65)
- 21- وَمِنْ يَدِهِ مُوسَى عَصَاهُ تَلَقَّفَتْ
وَمِنْ حَجَرٍ أَجْرَى عَيْونًا بَضْرِيَّةً
(الديوان ص 65)
- 22- وَيُوسُفُ إِذَا أَلْقَى الْبَشِيرُ فَمِيصَهُ
رَأَهُ بَعَيْنٍ قَبْلَ مَقْدَمِهِ بَكِي
(الديوان ص 65)
- 23- وَفِي آلِ إِسْرَائِيلَ مَائِدَةٌ مِنْ السَّنِ
وَمِنْ أَكْمِهِ أَبْرًا وَمِنْ وَضَحِ عَدَا
(الديوان ص 65)
- 24- فَتَلَّتْ غُلَامَ النَّفْسِ بَيْنَ إِقَامَتِي ال
جِدَارَ لِأَحْكَامِي وَحَزَقِ سَفِينَتِي
(الديوان ص 71)
- 25- فَلَا عَبَثٌ وَالْخَلْقُ لَمْ يُخْلَقُوا سُدَى
وَإِنْ لَمْ تَكُنْ أَفْعَالُهُمْ بِالسَّدِيدَةِ
(الديوان ص 73)
- 26- وَمِنْ نُورِهِ مِشْكَاهُ ذَاتِي أَشْرَقَتْ
عَلَيَّ فَنَارَتْ بِي عِشَائِي كَضَحَوِي
(الديوان ص 73)

27- فَي قُدَس الوادي وفيه خلعتُ خَلْ

ع نَعْلِي على النادي ووجدتُ بخلعتي

(الديوان ص 73)

ب/ المناص القرآني:

- 1- يقول الله تعالى: ﴿ مَا كُنْتَ بِجَانِبِ الطُّورِ إِذْ نَادَيْنَا وَلَكِنْ رَحِمَهُ مِّن رَّبِّكَ لِتُنذِرَ قَوْمًا مَّا أَتَاهُمْ مِّن نَّذِيرٍ مِّن قَبْلِكَ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ ﴾ (القصص الآية 46).
- يقول جل شأنه: ﴿ وَوَاعَدْنَا مُوسَى ثَلَاثِينَ لَيْلَةً وَأَتَمَمْنَاهَا بِعَشْرِ فِتْمٍ مِيقَاتٍ رَبِّهِ أَرْبَعِينَ لَيْلَةً وَقَالَ مُوسَى لِأَخِيهِ هَارُونَ اخْلُفْنِي فِي قَوْمِي وَأَصْلِحْ وَلَا تَتَّبِعْ سَبِيلَ الْمُفْسِدِينَ * لَمَّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنْظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَن نَرَاكَ وَلَكِن نَنْظُرُ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ نَرَاكَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَى صَعِقًا فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ ﴾ (سورة الأعراف الآيات 142 - 143)
- 2- يقول الله تعالى: ﴿ لَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَى قَوْمِهِ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَامًا فَأَخَذَهُمُ الطُّوفَانُ وَهُمْ ظَالِمُونَ ﴾ (سورة العنكبوت الآية 14)
- يقول الله تعالى: ﴿ قَالُوا حَرِّقُوهُ وَانصُرُوا آلِهَتَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ ﴾ (سورة الأنبياء الآيات 68 - 69)
- 3- يقول الله تعالى: ﴿ قَالَ إِنَّمَا أَشْكُوا بَثِّي وَخُزْنِي إِلَى اللَّهِ وَأَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴾ (سورة يوسف الآية 86)
- 4- يقول جل وعلى: ﴿ يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْأَهْلِ قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ لِلنَّاسِ وَالْحُجِّ وَلَيْسَ الْبِرُّ بِأَنْ تَأْتُوا الْبُيُوتَ مِنْ ظُهُورِهَا وَلَكِنَّ الْبِرَّ مَنِ اتَّقَىٰ وَأَتُوا الْبُيُوتَ مِنْ أَبْوَابِهَا وَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ ﴾ (سورة البقرة الآية 189)
- 5- يقول الله تعالى: ﴿ وَلَا تَسْتَوِي الْحَسَنَةُ وَلَا السَّيِّئَةُ ادْفَعْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ فَإِذَا الَّذِي بَيْنَكَ وَبَيْنَهُ عَدَاوَةٌ كَأَنَّهُ وَلِيٌّ حَمِيمٌ ﴾ (سورة فصلت الآية 34)
- 6- يقول عز وجل: ﴿ وَمَا أُبْرِئُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّي إِنَّ رَبِّي غَفُورٌ رَّحِيمٌ ﴾ (سورة يوسف الآية 53)
- 7- يقول الله تعالى: ﴿ وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِن بَنِي آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰ أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَىٰ شَهِدْنَا أَنْ تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ ﴾ (سورة الأعراف الآية 172)

- 8- يقول الله تعالى: ﴿لِيَأْتِيَهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ * إِرْجِعِي إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً * فَلَدْخُلِي فِي عِبَادِي * وَادْخُلِي جَنَّاتِي﴾ (سورة الفجر، الآيات: 28، 29، 30)
- 9- يقول الله تعالى: ﴿وَمَا أُبْرِيئُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّي إِنَّ رَبِّي غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾ (سورة يوسف الآية 53)
- 10- يقول الله تعالى: ﴿لَا أُقْسِمُ بِيَوْمِ الْقِيَامَةِ * وَلَا أُقْسِمُ بِالنَّفْسِ اللَّوَّامَةِ﴾ (سورة القيامة الآيتان 1، 2)
- 11- يقول تعالى: ﴿وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَاهُمْ كَسْرَابٍ بِقَيْعَةٍ يُحْسِبُهُ الظَّمَانُ مَاءً حَتَّىٰ إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِنْدَهُ فَوَقَّاهُ حِسَابُهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ﴾ (سورة النور الآية 39)
- 12- يقول تعالى: ﴿وَمَا كُنْتَ بِجَانِبِ الطُّورِ إِذْ نَادَيْنَا وَلَكِنْ رَحْمَةً مِّن رَّبِّكَ لِتُنذِرَ قَوْمًا مَّا أَتَاهُمْ مِّن نَّذِيرٍ مِّن قَبْلِكَ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ﴾ (سورة القصص الآية 46)
- ويرجع إلى سورة الأعراف، الآية 143 المذكورة في المناص الأول:
- 13- يقول تعالى: ﴿وَلَا تَقْرُبُوا مَالَ الْيَتِيمِ إِلَّا بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ حَتَّىٰ يَبْلُغَ أَشُدَّهُ وَأَوْفُوا بِالْعَهْدِ إِنَّ الْعَهْدَ كَانَ مَسْئُولًا﴾ (سورة الإسراء الآية 34)
- 14- يقول تعالى: ﴿قَدْ جَاءَكُمْ رَسُولٌ مِّنْ أَنْفُسِكُمْ عَزِيزٌ عَلَيْهِ مَا عَنِتُّمْ حَرِيصٌ عَلَيْكُمْ بِالْمُؤْمِنِينَ رَؤُوفٌ رَّحِيمٌ﴾ (سورة التوبة الآية 128)
- 15- يقول تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ اشْتَرَىٰ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنْفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ بِأَنَّ لَهُمُ الْجَنَّةَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ وَعَدَا عَلَيْهِ حَقًّا فِي التَّوْرَةِ وَالْإِنْجِيلِ وَالْقُرْآنِ وَمَنْ أَوْفَىٰ بِعَهْدِهِ مِنَ اللَّهِ فَاسْتَبْشِرُوا بَبَيْعِكُمُ الَّذِي بَايَعْتُمْ بِهِ وَذَلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ﴾ (سورة التوبة الآية 111)
- 16- ويرجع إلى سورة الأعراف الآية 142-143 المذكورة في المناص الأول:
- 17- يقول تعالى: ﴿قَالَ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَيُّكُمْ يَأْتِينِي بِعَرْشِهَا قَبْلَ أَنْ يَأْتُونِي مُسْلِمِينَ * أَلْ عَفْرَيْتُ مِّنَ الْجِنِّ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَنْ تَقُومَ مِنْ مَقَامِكَ وَإِنِّي عَلَيْهِ لَقَوِيٌّ أَمِينٌ * أَلِ الَّذِي عِنْدَهُ عِلْمٌ مِّنَ الْكِتَابِ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَنْ يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ فَلَمَّا رآهُ مُسْتَقِرًّا عِنْدَهُ قَالَ هَذَا مِنْ فَضْلِ رَبِّي لِيَبْلُوَنِي أَأَشْكُرُ أَمْ أَكْفُرُ وَمَنْ شَكَرَ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ وَمَنْ كَفَرَ فَإِنَّ رَبِّي غَنِيٌّ كَرِيمٌ﴾ (سورة النمل الآيات 38-39-40)

18- يقول تعالى: ﴿ قَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ جَرَّاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَحِيمٌ * هِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَبْ مَعَنَا وَلَا تَكُن مَعَ الْكَافِرِينَ ﴾ (سورة هود الآيتين 41-42)

- يقول الله تعالى: ﴿ قِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَفْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءِ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ ﴾ (سورة هود الآية 44)

19- يقول تعالى: ﴿ قَالَ الَّذِي عِنْدَهُ عِلْمٌ مِّنَ الْكِتَابِ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَنْ يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ فَلَمَّا رآه مُسْتَقَرًّا عِنْدَهُ قَالَ هَذَا مِنْ فَضْلِ رَبِّي لِيَبْلُوَنِي أَأَشْكُرُ أَمْ أَكْفُرُ وَمَن شَكَرَ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ وَمَن كَفَرَ فَإِنَّ رَبِّي غَنِيٌّ كَرِيمٌ ﴾ (سورة النمل الآية 40)

20- يقول تعالى: ﴿ قَالُوا حَرِّقُوهُ وَانصُرُوا آلِهَتَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ * قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ ﴾ (سورة الأنبياء الآيتين 68-69)

- يقول الله تعالى: ﴿ وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِي الْمَوْتَىٰ قَالَ أَوَلَمْ تُؤْمِنْ قَالَ بَلَىٰ وَلَٰكِن لِّيَطْمَئِنَّ قَلْبِي قَالَ فَخُذْ أَرْبَعَةً مِّنَ الطَّيْرِ فَصُرْهُنَّ إِلَيْكَ ثُمَّ اجْعَلْ عَلَىٰ كُلِّ جَبَلٍ مِّنْهُنَّ جُزْءًا ثُمَّ ادْعُهُنَّ يَأْتِينَكَ سَعْيًا وَاعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ ﴾ (سورة البقرة الآية 260)

21- يقول تعالى: ﴿ فَأَلْقَىٰ مُوسَىٰ عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ ﴾ (سورة الشعراء الآية 45)

- يقول تعالى: ﴿ وَإِذْ اسْتَسْقَىٰ مُوسَىٰ لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَّشْرَبَهُمْ كُلُوا وَاشْرَبُوا مِن رِّزْقِ اللَّهِ وَلَا تَعْتُوا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ ﴾ (سورة البقرة الآية 60)

- يقول الله تعالى: ﴿ فَلَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ أَنْ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ ﴾ (سورة الشعراء الآية 63)

22- يقول تعالى: ﴿ فَلَمَّا أَن جَاءَ الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَىٰ وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصِيرًا قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَّكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴾ (سورة يوسف الآية 96)

- يقول تعالى: ﴿ وَتَوَلَّىٰ عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسْفَىٰ عَلَىٰ يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ ﴾ (سورة يوسف الآية 84)

23- يقول تعالى: ﴿ قَالَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ اللَّهُمَّ رَبَّنَا أَنْزِلْ عَلَيْنَا مَائِدَةً مِّنَ السَّمَاءِ تَكُونُ

لَنَا عِيداً لِأَوْلَادِنَا وَأَآخِرِنَا وَآيَةً مِّنكَ وَارزُقْنَا وَأَنْتَ خَيْرُ الرَّازِقِينَ ﴾ (سورة المائدة الآية 114)

- يقول تعالى: ﴿ إِذْ قَالَ اللَّهُ يَا عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ ادْكُرْ نِعْمَتِي عَلَيْكَ وَعَلَىٰ وَالِدَتِكَ إِذْ
أَيَّدْتُكَ بِرُوحِ الْقُدُسِ تُكَلِّمُ النَّاسَ فِي الْمَهْدِ وَكَهَلًا وَإِذْ عَلَّمْتُكَ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَالتَّوْرَةَ وَالْإِنْجِيلَ وَإِذْ
تَخَلَّقُ مِنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ بِإِذْنِي فَتَنْفُخُ فِيهَا فَتَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِي وَتُبْرِئُ الْأَكْمَةَ وَالْأَبْرَصَ بِإِذْنِي وَإِذْ
تُخْرِجُ الْمَوْتَىٰ بِإِذْنِي وَإِذْ كَفَفْتُ بَنِي إِسْرَائِيلَ عَنْكَ إِذْ جِئْتَهُم بِالْبَيِّنَاتِ فَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْهُمْ إِنْ هَذَا
إِلَّا سِحْرٌ مُّبِينٌ ﴾ (سورة المائدة الآية 110)

24- يقول تعالى: ﴿ فَلَنَطْلُقَا حَتَّىٰ إِذَا لَقِيَا غُلَامًا فَقَتَلَهُ قَالَ أَقْتَلْتَنِي نَفْسًا زَكِيَّةً بِعِيرِ نَفْسٍ

لَقَدْ جِئْتَ شَيْئًا نُكْرًا ﴾ (سورة الكهف الآية 74)

- يقول تعالى: ﴿ فَانطَلَقَا حَتَّىٰ إِذَا أَتِيَا أَهْلَ قَرْيَةٍ اسْتَطَعَمَا أَهْلَهَا فَأَبَوْا أَنْ يُضَيِّفُوهُمَا فَوَجَدَا

فِيهَا جِدَارًا يُرِيدُ أَنْ يَنْقُضَ فَأَقَامَهُ قَالَ لَوْ شِئْتَ لَاتَّخَذْتَ عَلَيْهِ أَجْرًا ﴾ (سورة الكهف الآية 77)

- يقول الله تعالى: ﴿ فَانطَلَقَا حَتَّىٰ إِذَا رَكِبَا فِي السَّفِينَةِ خَرَقَهَا قَالَ أَخَرَقْتَهَا لِتُغْرِقَ أَهْلَهَا لَقَدْ جِئْتَ
شَيْئًا إِمْرًا ﴾ (سورة الكهف الآية 71)

25- يقول تعالى: ﴿ أَأَيَّحْسَبُ الْإِنْسَانُ أَنْ يُتْرَكَ سُدًى ﴾ (سورة القيامة الآية 36)

- يقول تعالى: ﴿ أَفَحَسِبْتُمْ أَنَّمَا خَلَقْنَاكُمْ عَبَثًا وَأَنَّكُمْ إِلَيْنَا لَا تُرْجَعُونَ ﴾ (سورة المؤمنون

الآية 115)

26- يقول تعالى: ﴿ اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ

فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا

يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَىٰ نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ

بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ ﴾ (سورة النور الآية 35)

27- يقول تعالى: ﴿ فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَىٰ * إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ

الْمُقَدَّسِ طَوًى ﴾ (سورة طه الآيتان 11-12)

ج/ الأبعاد الرمزية للمناصة:

إذا كانت « المناصة *paratextualité* هي بنية نصية تنتج عن عملية التفاعل بين النص الأصلي والمتفاعل النصي الذي هو المناص *paratexe* والعلاقة بين النص والمناص تقوم على المجاورة »⁽¹⁾. فإن المناص يتحدد باعتباره بنية نصية تنتقل بذاتها وتكتمل بنفسها من هذا المنطلق نحاول أن نبحث عن الأبعاد الرمزية للمناص المائل في قصيدة ابن الفارض. إننا إذا تأملنا جملة التناصات الشعرية الواردة في النص ندرك هذا الاستحضار الواسع من الشاعر للمتن القرآني والقدرة الكبيرة على تحويره وتطويره للتجربة الشعرية وإعطائه أبعادا فكرية وفنية تتجاوز استعماله الشرعي إلى الرمزية الشعرية بحيث أن الشاعر قد استثمر النص الديني « قصد تعضيد أطروحته وإعطائها امتدادا تاريخيا »⁽²⁾، ومصداقية أكثر هذا من جهة ومن جهة ثانية نستشف إصراره على استحضار نظريته في الاتحاد حيث أن الشاعر « الذي ماهى بين الذات الصوفية العارفة العاشقة وبين الموضوع المعرفي المعشوق، الذات الإلهية »⁽³⁾، يسعى إلى تحقيق تماهي الصفات بتماهي الذات، يستدعي اللاهوت—المقرآن الكريم إلى الناسوت النص للصوفي .

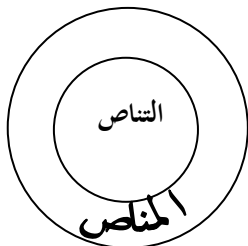
ولعل هذا هو السبب الذي يجعل الشاعر يستحضر هذه الخطابات القرآنية يقول ابن الفارض مقررا نظرية الاتحاد التي تعضد هذه الفكرة:

وَجُلَّ فِي فُنُونِ الْإِتِّحَادِ وَلَا تُحَدِّ
إِلَى فِئَةٍ فِي غَيْرِهِ الْعُمَرُ أَفْنَتْ
فُمُتَّ بِمَعْنَاهُ وَعَشَّ فِيهِ أَوْ فُمُتَّ
مُعَنَّاهُ وَاتَّبَعُ أُمَّةً فِيهِ أُمَّتِ
فَأَنْتَ بِهَذَا الْمَجْدِ أَجْدَرُ مِنْ أَخِي أَحْ
تَهَادٍ مُجِدِّ عَنْ رَجَاءٍ وَخَيْفَةٍ .

(41)

(الديوان ص

إن الشاعر بتمثله لهذه النظرية إنما يحاول إيجاد العلاقة التي تحكمه بالذات الإلهية من حيث أنها تتجلى في صورته «إن الله خلق آدم على صورته» كتجلي الخطابات الدينية القرآنية المستدعات في النص الصوفي، ليصبح بذلك التفاعل النصي يشير إلى « الفاعلية المتباينة بين النصوص [الذي]

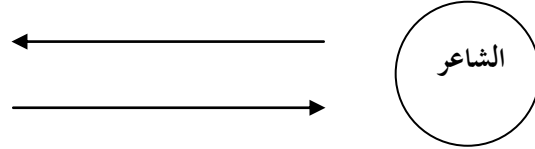


106

- 1 - أحسن مزد
- 2 - محمد مفتاح
- 3 - نصر حامد أبو

الذات الإلهية

يؤكد مفهوم عدم إنغلاق النص على نفسه، وانفتاحه على غيره بوجود النصوص الأخرى «⁽¹⁾ والذي ما هو إلا معادل دلالي فلسفي يجسد نظرية الاتحاد، والترسيمة التالية توضح هذه الفكرة:



نظرية الاتحاد الفارضية التفاعل النصي

أيضا نجد الشاعر بالإضافة إلى استحضاره للمتن القرآني انه استدعى القصص النبوي الوارد في القرآن، ولعل السبب في هذا الاستدعاء أوضح من أن يخفى حيث أن الأنبياء باعتبارهم ذواتا روحية نورية (اكتسبت نورها من نور الحق المطلق مباشرة أو عبر نور سيد البشر محمد صلى الله عليه وسلم) قدسية، هي ليست مجرد « ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجدد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى »⁽²⁾ بحيث تصبح هذه الشخصيات الفاعلة معادلا تراثيا لبعد روحي ووجداني من أبعاد التجربة الصوفية. ولما كانت محاولة رصد كل هذه المظهرات التناسية وإعطائها أبعادا رمزية من الصعوبة بمكان، فقد ارتأيت أن أقصر الكلام على القصص النبوي، والمجسد في نبي الله موسى عليه السلام وذلك لعدة اعتبارات:

- 1- أن الحضور الموسوي في القصيدة قد استأثر بالنصيب الأكبر مقارنة مع أنبياء الله الآخرين صلوات الله وسلامه عليهم.
- 2- مكانة موسى عليه السلام في الفكر الصوفي الذي سوف نتطرق لبعض تجلياته من خلال مقارنة حضوره في نص القصيدة، مع مراعاة السياقات اللغوية التي يتموقع فيها الحضور الموسوي كبنية روحية لا تكتسب قيمتها المضمونية إلا بعلاقتها الاستبدالية مع البنى الأخرى في سياق القصيدة الدلالي العام.

فإذا تأملنا أول بيت تناصي موسوي نجد أن الشاعر قد استحضر مشهدا قهريا رهيبا، والمتمثل في حادثة التحلي الإلهي في سورة الأعراف (43) السابقة والتي أتم فيها موسى ميقات ربه

1 - سليمان كاصد، عالم النص، دراسة بنيوية في الأساليب الشعرية، دار الكندي، الأردن، عمان، ص 244.

2 - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، 1997، ص 120.

أربعين ليلة طالبا فيها من ربه أن يراه عيانا ليس بينهما حجاب، ليأتي الجواب الرباني الحق بـ: "لن تراني"، التي تفيد تأييد استحالة الرؤية الدنيوية للذات الإلهية قاطعا بذلك الطريق في إدراك ماهية الحق تعالى، فيعلق المستحيل بالمستحيل رؤيته بثبات الجبل عند التجلي، ولكن هيهات ﴿فلما تجلى ربه للجبل جعله دكا﴾ فالشاعر باستحضاره لهذه الموقف الرهيب إنما يهدف إلى اسقاطها على نفسه، حيث نجده يشير من بعيد إلى مكانته في مقام الحب الإلهي، الذي ملك عليه نفسه، وتخلل شغاف قلبه حتى أنه لو تلبس بنوره بالجبال الشم لدكت وتهدمت لهول ما يحمله قلبه من تلاطم أمواج الحب تخدم جبل الطور لتجلي الله له.

فإذا تقدمنا إلى تناص موسوي آخر:

ومن يده موسى عصاهُ تَلَقَّتْ
ومن حجرٍ أجرى عيوناً بضربةٍ
من السحرِ أهوالاً على النفس شقَّتْ
بها ديماً سقَّتْ وللبحرِ شقَّتْ

نجد أن هذه الصورة الموسوية التي استحضرها الشاعر باستعمال تكتيك الإشارة التكميلية إنما الغرض منها استنفار الأثر الروحي للمعجزة النبوية وجعل دلالاتها أعمق بحيث تبرز «الظلال المحيطة بالتجربة الواحدة [وتكشف] عما يعتمل مع تحت سطحها الظاهري من حركة ضاجة وتموج روحي»⁽¹⁾ هاته المعجزة المتمثلة في بنية العصا التي تعد بعدا وظيفيا مجردا مشتركا بين كل البشر، والتي عبر عنها القرآن على لسان موسى عليه السلام:

يقول الله تعالى:
﴿أتوكأ عليها وأهش
بها على غنمي﴾
موسى عليه السلام قبل البعثة
كل البشر

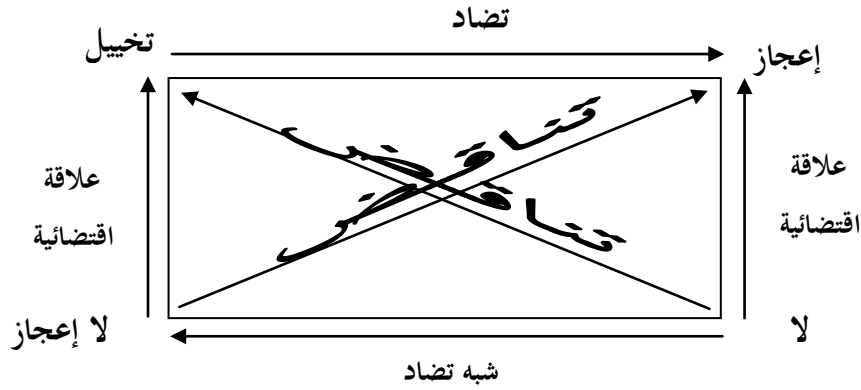
فباستكماننا للمناس القرآني ﴿ولي فيها مآرب أخرى﴾ تظهر أمارات النبوة الموسوية الكشفية، حيث نلاحظ اتساع الدائرة الوظيفية للعصا والتي تشمل أبعادا دلالية أخرى أكثر أهمية وحسما، والتي ستكون في مرحلة موسى بعد البعثة محورا ديناميا محركا للأحداث المصيرية في صراع الحق والباطل، حيث أن فعل العصا ينتقل من فعل عادي دنيوي مشترك إلى معجزة مؤيدة لدعوة موسى عليه السلام هذا من جهة، ومن جهة أخرى تظهر زيف هؤلاء السحرة:

معجزة

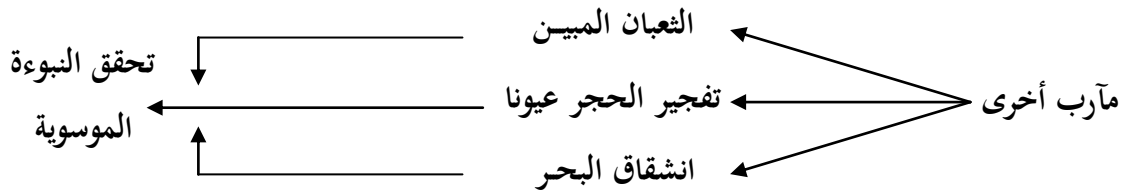
عصا موسى حية عظيمة حقيقية تكلف ما يأفكون

حبال وعصي السحرة ~~يقول تعالى~~ ^{تخييل} «يخيل إليهم من سحرهم أنها تسعى»

لتصبح العصا (الهامش) قبل البعثة الموسوية المتوكأ والهش على الغنم، كمعجزة بعد البعثة الموسوية متعددة ← (المركز) الوظائف متحركة « في نمو هذه الأبيات وصيرورتها »⁽¹⁾ وسنستعين بمربع غريماس السيميائي Le caré sémiotique لتوضيح فكرة التضاد بين فعل العصا (الإعجاز) وفعل السحر (التخييل).



لم يقتصر دور العصا في الإعجاز عند هذا الحد، بل نجد تحقق صيغة الجمع التي تنبأ بها عليه السلام « ولي فيها مآرب أخرى »، لتصبح العصا التي كانت محركا روحيا لحياة القلوب (إيمان السحرة بفعل معجزة الحية العظيمة) محركا ماديا لموسا وظيفته حياة الأبدان (انفجار الحجر اثنتا عشرة عينا، انشقاق البحر) لنصل في النهاية إلى تحقق مأربية العصا كما تبينهما الترسمة التالية:



فإذا تدرجنا إلى بيت تناصي آخر ظهرت فيه الصورة الموسوية، وذلك في قول الشاعر
فَقَلْتُ غُلَامَ النَّفْسِ بَيْنَ إِقَامَتِي ال
جَدَارَ لِأَحْكَامِي وَخَرَقَ سَفِينَتِي

نلاحظ انتقال الحيز الدلالي من التحدي وإقامة الحجج بالدلائل والمعجزات إلى حيز الابتلاء وجدلية الظاهرة والباطن والمتمثلة في موسى والخضر عليهما السلام، حيث أن الشاعر اختزل هذه القصة القرآنية بين موسى والخضر في بيت واحد ليحسد من خلالها « قراءة لهذه الوقائع استنادا إلى التأويل الذي ألحقه الخضر عند افتراقه عن سيدنا موسى بإشارته إلى الفرق بين الشريعة والحقيقة »⁽¹⁾، حيث نرى انحياز الشاعر إلى الحقيقة بقتله غلام النفس وإقامة جدار الأحكام وخرق السفينة هذه المعطيات الباطنية التي تأخذ بعدا رمزيا تظهر من خلاله سلطة الباطن على الظاهر والحقيقة على الشريعة، وإشارته لقتل غلام النفس الذي استوحاه من قتل الخضر عليه السلام لذلك الغلام، الذي خشي أن يرهق أبويه طغيانا وكفرا، والغلام باعتباره يمثل طورا عمريا للإنسان يمتاز بصفات الطيش والسفه، والخفة، هاته المدلولات التي نرى أنها تتطابق مع أهواء النفس، ونزعاتها، فإننا نستنتج وجه استحضار الشاعر لفعل القتل ونسبته لغلام النفس، هذه النفس الغلامية المنزع طيشا وسفها وتهورا هي في أصل وضعها عند الشاعر تحيل إلى بعد رمزي في قالب فني استعاري يجسد رياضات الشاعر الروحية التي مكنته من قهر غلام الذات وإطلاق النفس الخيرة من « وثاق القيود إلى فضاء الشهود »⁽²⁾، أما إقامته جدار الأحكام، فيظهر أن المقصود منه تشييد صرح التوبة والإنابة، إذ إن من المعروف أنه قبل إقامة الشيء فإن هذا الشيء قد كان منهكما أو مشرفا على السقوط « يريد أن ينقض » فكذلك التوبة من الذنب تكون بعد جرم وقع فيه الشخص أو هم باقترافه، أما الدلالة الرمزية لخرق السفينة فهي قهر الجسد والنفس اللذين كان وراءهما ملك ظالم (الشيطان) « يأخذ كل سفينة غصبا »

2- التناص مع الحديث والتاريخ الإسلامي:

إذا كان الخطاب القرآني هو أكثر الخطابات استلهاما بالنسبة للنص الصوفي لما يحمله من بعد روعي فإن الحديث النبوي باعتباره أحد الوحيين « إن هو إلا وحي يوحى »⁽³⁾ وقوله عليه الصلاة والسلام: « ألا وإني أوتيت القرآن ومثله معه » - لا يمكن أن يخرج عن هذا النطاق وخاصة إذا استحضرنا مكانة النبي p في المتخيل الصوفي، التي تفوق كل مكانة باعتباره أصل الوجود وواسطة الله

1 - آمنة بلعلي، المرجع السابق، ص 328.

2 - عاطف جودة نصر، شعر عمر ابن الفارض، دراسة في فن الشعر الصوفي، المرجع السابق، ص 169.

3 - سورة النجم: الآية 4.

بين كل الخلائق والملمهم الأول لمنطلقات المتصوفة من خلال سيرته العامرة، التي اتخذ منها المتصوفة الخلفيات التي بنوا عليها مذهبهم وخاصة حادثة الإسراء والمعراج وما فيها من فوائد وعبر والمعجزات الأخرى التي تؤدي في هذا النص « أدوارها في تصوير المحبة والشوق، وفي التنفيس عن عواطف مكتوبة »⁽¹⁾ للشاعر لا يمكنه أن يفصح عنها إلا إذا اقترنت بالصورة الخالدة، التي رسمها النبي p من خلال سيرته، ومما سبق سنحاول رصد أهم التظاهرات للحديث النبوي في نص قصيدة ابن الفارض بالإضافة إلى التاريخ الإسلامي والمتمثل في بعض الصور والمواقف من حياة الخلفاء الراشدين باعتبارهم حلقة الوصل بين النبي p وأمتة حيث يقول عليه الصلاة والسلام في حقهم ﴿عليكم بسنتي وسنة الخلفاء الراشدين المهديين من بعدي عضوا عليها بالنواجذ﴾.

أ/ الوحدات التناسية:

أ1/ التناص مع الحديث النبوي:

- 1- وَأَيْنَ الصَّفَا هَيْهَاتَ مِنْ عَيْشٍ عَاشِقٍ وَجَنَّةَ عَدْنٍ بِالْمَكَارِ حُفَّتِ (الديوان ص 29)
- 2- وَأَسْمَعُ أَصْوَاتَ الدَّعَاةِ وَسَائِرِ اللِّ لُغَاتٍ بَوَقَّتْ دُونَ مِقْدَارِ لَمْحَةٍ (الديوان ص 64)
- 3- وَجَاءَ حَدِيثٌ فِي التَّحَادِي ثَابِتٌ يُشِيرُ بِحُبِّ الْحَقِّ بَعْدَ تَقَرُّبٍ رَوَاتُهُ فِي النُّقْلِ غَيْرُ ضَعِيفَةٍ إِلَيْهِ بِنَقْلِ أَوْ آدَاءِ فَرِيضَةٍ (الديوان ص 71)
- 4- وَسَائِرُهُمْ مِثْلُ النُّجُومِ مَنْ اقْتَدَى بِأَيِّهِمْ مِنْهُ اهْتَدَى بِالنَّصِيحَةِ (الديوان ص 66)

أ2/ التناص مع التاريخ الإسلامي:

- 1- فَمَنْ نُصِرَ الدِّينَ الْحَنِيفِيَّ بَعْدَهُ قَتَالَ أَبِي بَكْرٍ لَالَ حَنِيفَةَ
- 2- وَسَارِيَّةَ أَلْجَاهُ لِلجَبَلِ التَّدَا ءُ مِنْ عُمَرَ وَالدَّارِ غَيْرُ قَرِيبَةَ
- 3- وَلَمْ يَشْتَعِلْ عَثْمَانُ عَنْ وَرْدِهِ وَقَدِ أَدَارَ عَلَيْهِ الْقَوْمُ كَأْسَ الْمَيْتَةِ
- 4- وَأَوْضَحَ بِالتَّأْوِيلِ مَا كَانَ مُشْكَلًا عَلَيَّ بِعَلْمٍ نَالَهُ بِالْوَصِيَّةِ

1 - علي إبراهيم أبو زيد، وظيفة الصورة الفنية في ديوان ابن عربي، دوائر الأعلام شرح ترجمان الأشواق، الجامعة التونسية الندوة العلمية الثالثة، كلية العلوم الإنسانية، تونس، 13-14 نوفمبر، 2001، ص 07.

(الديوان ص 66)

ب/ المناص الحديثي والتاريخي:

ب/1/ المناص الحديثي:

- 1- قال النبي ﷺ ﴿حفت الجنة بالمكاره وحفت النار بالشهوات﴾
 - 2- عن أبي ذر قال: قال رسول الله ﷺ فيما يرويه عن ربه أنه قال: ﴿يا عبادي إني حرمت الظلم على نفسي وجعلته بينكم محرماً فلا تظالموا... يا عبادي لو أن أولكم وآخركم وإنسكم وجنكم قاموا على صعيد واحد فسألوني فأعطيت كل إنسان مسألته ما نقص ذلك مما عندي إلا كما ينقص المحيط إذا أدخل البحر﴾⁽¹⁾.
 - 3- عن أبي هريرة رضي الله تعالى عنه: ﴿قال رسول الله ﷺ: إن الله عز وجل قال: من عادى لي ولياً فقد آذنته بالحرب، وما تقرب إلي عبد بشيء أحب إلي مما افترضته عليه، ولا يزال عبدي يتقرب إلي بالنوافل حتى أحبه، فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به وبصره الذي يبصر به، ويده الذي يبطش بها ورجله التي يمشي بها، وإن سألني لأعطينه وإن استعاذني لأعيذنه﴾⁽²⁾
- روي عن النبي ﷺ أنه قال: ﴿أصحابي كالنجوم بأيهم اقتديتم اهتديتم﴾.

ب/2/ المناص التاريخي:

- 1- «لما مات النبي ﷺ بعث أبو بكر السرايا إلى المتمردين...»⁽³⁾ هذه الحادثة هي حروب الردة، من الصعب استحضار كل ملابساتها هنا، لأن الكلام فيها يطول.
- 2- هذه الحادثة تدخل في باب الكرمات الكشفية، حيث أن أمير المؤمنين عمر بن الخطاب «كان يخطب الناس يوم الجمعة على المنبر، فسمعه يقول: يا سارية الجبل ! فتعجبوا من هذا الكلام، ثم سألوه عن ذلك؟ فقال: إنه كشف له عن سارية بن زنيم، وهو أحد قواده في العراق، وأنه محصور من عدوه فوجهه إلى الجبل، وقال له يا سارية الجبل، فسمع سارية صوت عمر وانحاز إلى الجبل وتحصن به»⁽⁴⁾.

1 - الأحاديث القدسية، دار الكتاب العربي، ج1، بيروت، لبنان، ط8، 2006، ص 189.

2 - المصدر نفسه، ص 66.

3 - انظر في تفصيل هذه الحادثة: الكامل في التاريخ لابن الأثير، تح: عمر عبد السلام تدمري، ج 2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 214-234.

4 - عبد الرحمن بن ناصر السعدي وآخرون، شرح العقيدة الواسطية، مركز فجر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ص 1144.

- 3- حادثة مقتل عثمان: « قال محمد بن عمر، حدثني الزبير بن عبد الله عن جدته، قالت: ما ضربه كنانة بن بشر بالمشاقص حتى قال عثمان، بسم الله، توكلت على الله، وإذا الدم يسيل على لحيته يقطر، والمصحف بين يديه فاتكأ على شقه الأيسر، وهو يقول: سبحان الله العظيم وهو في ذلك يقرأ المصحف والدم يسيل على المصحف حتى وقف الدم قوله تعالى: فسيكفيكمهم الله وهو السميع العليم »⁽¹⁾
- 4- البيت يتناص مع سيرة علي رضي الله تعالى عنه باعتباره من بين أعلم الصحابة وأقدرهم على تأويل القرآن وبيان ناسخه من منسوخه ومحكمه من متشابهه، والشاعر هنا يومئ إلى قضية الوصية، التي بها نال فضل تأويل القرآن، حيث أنه كان « رضي الله عه حجة في علمه وبلاغته وتميز عن سائر الصحابة بهذه الصفة وجاء في حقه أحاديث نبوية »⁽²⁾ كثيرة، حتى أن الصوفية يحاولون تقليده « في دعائم إيمانه التي تشكل عندهم منطلقات أساسية لسلوك الطريق الموصل إلى الولاية »⁽³⁾.

ج/ ملاحظات بين يدي مناصتي الحديث والتاريخ:

إن الملاحظ من جملة التناصات أنها جاءت لتؤكد تعلق الشاعر بهذه الشخصيات التي كان لها ثقلها من حيث الفهم للإسلام والتطبيق المتكامل والمتزن للشريعة وعلى رأس هذه الشخصيات محمد ρ وذلك من خلال سيرته، حيث أنها « وفي كل جوانبها تمثل أنوارا كاشفة، لطريق السبيل السوي (...) التي أراد الصوفية، أن يتخذوها »⁽⁴⁾ منهجا وسلوكا يسيرون عليه في حياتهم الروحية، ولعل الذي يشد انتباهنا أكثر من جملة هذه المناصات هو حديث الولاية « من عادى لي وليا فقد آذنته بالحرب... » والذي يعتبر من أصول الأحاديث المعتمدة عند الصوفية لما يحمله من دلالات وأبعاد روحية، يفهم منها ابن الفارض أنه دعوة إلى الاتحاد وخاصة في قوله تعالى: ﴿ أصبحت سمعه الذي يسمعه به وبصره الذي يبصر به... ﴾.

أما ما جاء من استحضاره للتاريخ الإسلامي المتمثل في صور خالدة من حياة الخلفاء الراشدين وفي مقدمتهم الخليفة الراشد أبو بكر الصديق، وما عاناه من جهاد العرب الذين ارتدوا بعد موت

1 - أبي عبد الله محمد الأندلسي، التمهيد والبيان في مقتل الشهيد عثمان، تح: أحمد فريد المزيدي وأحمد فتحي حجازي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2003، ص 114، ونظر أيضا بالتفصيل الكامل في التاريخ لابن الأثير، ص 536، 546.

2 - أسعد السحمراني، التصوف منشؤه، مصطلحاته، دار النفائس للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 2، 2000، ص 99.

3 - المرجع نفسه، ص 98.

4 - المرجع نفسه، ص 81.

النبي p التي روتها كتب التاريخ حيث كان له فيها الفضل في حماية بيضة المسلمين، حيث أجهض هذه الدعوات وأوقف حركة الردة في كافة القبائل...

أيضا حادثة عمر بن الخطاب، التي تعتبر من أبين الكرامات التي شرف الله بها الفاروق رضي الله تعالى عنه، وهو تأكيد من الشاعر على مكانة الكرامة الكشفية باعتبارها « أمرا خارقا للعادة يجريه الله على يد ولي من أوليائه معونة على أمر ديني أو دنيوي »⁽¹⁾ ثم عثمان وحادثة مقتله وعلي وفضله وعلمه، ليجعل من تاريخ هؤلاء نبراسا لا بد لمن جاء بعدهم أن يهتدي بهم، فهم للناس في الأرض كالنجوم للسماء بهم يقتدي ويهتدي رضوان الله عليهم أجمعين إلا أننا يجب أن نعرف بأن الشاعر قد استحضر التاريخ استحضارا مباشرا دون أن يلمس أي أبعاد رمزية باستثناء اعتبار هاته الشخصيات علامات بارزة أو « نقاط استناد يستعين بها المتلقي ليتمثل من خلالها مقدار معاناة الأنا »⁽²⁾ من خلال معاناة هاته الشخصيات الفاعلة والمؤثرة في التاريخ الإسلامي.

3- مناص الثقافة الإنسانية:

إن الخطاب الشعري الفارضي مثله مثل أي خطاب صوفي آخر، يعتبر متعدد الروافد فبالإضافة إلى النص الديني، والتاريخ الإسلامي، قد جربوا مختلف « آليات التفاعل النصي واستعانوا بمعظم الأشكال التعبيرية، غير أن الشعر كان الفضاء الرحب الذي استطاعوا فيه اختزال كل تلك الآليات »⁽³⁾.

ولكننا لا يمكن أن نرصد كل هذه الاستدعاءات النصية للثقافة الإنسانية إلا إذا استوعبنا التراث الإنساني القديم وخاصة منه التراث الشعري الصوفي، ولهذا سنقتصر على بعض الإشارات والملاحظات فقط من خلال الحضور الشعري والأدبي والفلسفي واللغوي دون التطرق لبعض مظهرات التناس العامة التي تغدو مجرد صدى نصوص تتوالد من خلالها الأفكار وخاصة فيما يتعلق بالشعر الصوفي.

1 - عبد الرحمن السعدي وآخرون، شرح العقيدة الواسطية، المرجع السابق، ص 1137.

2 - عباس يوسف الحداد، المرجع السابق، ص 234.

3 - آمنة بلعلي، المرجع السابق، ص 315.

أ/ الوحدات التناسية:

أ/ 1/ التناس مع التراث الشعري:

- 1- بها قيسُ لُبني هامَ بل كلَّ عاشق
كَمجنون ليلي أو كُثيِّر عَزَّة
(الديوان ص 41)
- 2- وتَظهُرُ للعُشَّاقِ في كلِّ مَظْهَرٍ
ففي مَرَّةٍ لُبني وأخرى بُثَيِّنة
ولَسَنَ سِوَاهَا لا ولا كَنَّ غَيرَهَا
وما إن لها في حُسنها من شَريكَةٍ
(الديوان ص 42)

أ/ 2/ التناس مع الأدب:

- 1- تأملْ مقاماتِ السَّروجيِّ واعتَبِرْ
بِتَلوِينِهِ تَحْمَدَ قَبولَ مَشورِتي
(الديوان ص 68)
- 2- فَطَيَّفُ خَيَالِ الظلِّ يُهْدِي إِيكَ
كَرَى اللُّهُو ما عنهُ السَّائِرُ شَقَّتْ
في
(الديوان ص 69)

أ/ 3/ التناس مع الفكر الإنساني:

- 1- كذا كُنْتُ حيناً قَبْلَ أن يُكشِفَ الغَطا
مَنْ اللُّبْسِ لا أنْفَكُ عن نَويَّة
(الديوان ص 41)
- 2- فما فُوقَ طُورِ العُقلِ أوَّلَ فيضَةٍ
كما تحتَ طُورِ التَّغْلِ آخِرَ قَبْضَةٍ
(الديوان ص 58)

أ/ 4/ التناس مع النحو والبلاغة

- 1- فقد رُفِعَتْ تاءُ المِخاطَبِ بَينَنا
وفي رَفْعِها عن فُرقةِ الفَرَقِ رَفْعِي
(الديوان ص 40)
- 2- عليها مَجازِي سَلامي فَأَما
حَقِيقَتُهُ مِنِّي إِيَّ تَحِيتِي
(الديوان ص 48)

ب/ مناص الثقافة الإنسانية

ب/1/ مناص التراث الشعري:

- 1- هؤلاء الأعلام المذكورين هم الذين يمثلون أبرز شعراء الغزل العفيف في العصر الأموي والذين هم أشهر من أن يعرف بهم.
- 2- أما استحضر الشاعر لأسماء هاته النساء اللواتي كن محبوبات الشعراء وهن لبني محبوبة قيس وبثينة محبوبة جميل وعزة محبوبة كثير وليلى محبوبة قيس.

ب/2/ المناص الأدبي:

- 1- مقامات السروجي المذكورة في بيت ابن الفارض هي خاصة ببطل مقامات الحريري والذي كان حضوره فيها حضورا متغيرا ومختلفا في كل مرة من المقامات.
- 2- أما طيف خيال الظل فسنتصر على هذه الفقرة ليتبين لنا فيه المراد، يقول علي الراعي: « إذا تأملنا الطقوس الاجتماعية السائدة عند العرب في شبه الجزيرة العربية فس نجد ثمة إشارات واضحة على أن المسلمين أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلا واحدا على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها وهو مسرح خيال الظل»⁽¹⁾.

ب/3/ مناص الفكر الإنساني:

- 1- يقول أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزي عن طائفة الثنوية « هم قوم قالوا صانع العالم اثنان: ففاعل الخير نور، وفاعل الشر ظلمة، وهما قديمان لم يزالا قويين حساسين سميعين بصيرين، وهما مختلفان في النفس، والصورة، متضادان في الفعل والتدبير.
- فجوهر النور فاضل حسن نير صاف نقي طيب الريح حسن المنظر ونفسه نفس خيرة كريمة
حكيمه نفاعه، منها الخير واللذة والسرور والصلاح وليس فيها شيء من الضرر ولا من الشر، وجوهر
الظلمة على ضد ذلك من الكدر والنقص وتتن الريح وقبح المنظر ونفسه نفس شريرة بخيلة سفيهة منته
ضارة منها الشر والفساد»⁽²⁾.

1 - علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 248، 2، أغسطس، آب، 1999، ص 23 بتصرف.

2 - أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزي، تلبس إبليس، دار التقوى، القاهرة، مصر، 2003، ص 52.

2- نظرية الفيض: هي نظرية صوفية تعتبر نواة المذهب الإشراقي، لصاحبة السهروردي وهي تقوم على أن المعرفة والإلهام والعلم اللدني إنما هو فيض يفيض من العقل الأكبر أو الأعلى على العقول النيرة السليمة ليفيض بعد ذلك على كل الخلائق كل على حسب ما وصله من ذلك الفيض.

ب/4/ المناص النحوي والبلاغي:

- 1- حيث نجد أن الشاعر قد استحضر بابا أو مبحثا من مباحث النحو هو حذف تاء المخاطب من الفعل.
- 2- وهذا البيت يناول قضية من قضايا البلاغة وهي المجاز والحقيقة باعتبار الأول منهما « هو استعمال الكلمة في غير ما وضعت له لعلاقة في لغة العرب »⁽¹⁾، وقد أشرنا إليه بإسهاب في الفصل الماضي.

ج/ مناصرة الثقافة الإنسانية:

إذا تأملنا تناصات الشاعر نجده قد استحضر أعلام الشعر العذري في العصر الأموي وذلك في سياق الرمز الصوفي، حيث تظهر صورة قيس لبي ومجنون ليلي وكثير عزة وجميل بثينة باعتبارهم إرهابات « ومدخل لرمز المرأة في الشعر الصوفي »⁽²⁾.

إلا أن هذا الاستحضار المتكرر من الشاعر إنما هو في حقيقة أمره استحضر للذات الإلهية المتمظهرة للعشاق في كل مظاهر النساء باعتبار أن شهوده تعالى في النساء أعظم شهود على حد قول ابن عربي، ولعل هذا الرمز الشعري للمرأة قد طرح تساؤلات لازالت تخيم على التفكير الإسلامي، وخاصة عند الكلام عن المرأة بجميع مقوماتها الفيزيولوجية (الغزل الحسي) كرمز يجيل إلى الذات الإلهية من منطلق قيمة الجمال وذلك من خلال مبدأ المطابقة والإيغال في اعتماد الخيال، ولعل السبب في استحضر الرمزية الأثوية، والتي تستدعى من ابن عربي في سياق كلامه عن البيئة الحجازية والأماكن التي كانت ترتادها الحبيبة في أنه « يعكس الوعي التاريخي للغة في لحظة عصبية من تاريخ الأمة العربية الإسلامية التي عاش فيها ابن الفارض حيث برزت القومية الإسلامية كرد فعل ضد

1 - ديوان ابن الفارض، المصدر السابق، ص 48.

2 - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، المرجع السابق، ص 130.

الحروب الصليبية»⁽¹⁾، فالتغني بجمال المحبوبة وبصفتها وذكر ديارها والأماكن التي كانت ترتادها ما هو إلا معادل موضوعي قومي للأمة العربية والمتمثل في المرأة البدوية الأصيلة، حيث أن هذه الإشارات والرموز الشعرية «تقدم للشاعر عوناً كبيراً لتركيز ما يريد قوله وتكثيف بنائه التعبيري أيضاً»⁽²⁾. خاصة وأن التقليد الفني العربي يقتضي استحضار المرأة كقيمة جمالية تزيد من تلقي القصيدة وحضورها والتفاعل معها.

وأيضاً تناصه مع الأدب العربي متمثلاً في مقامات السروجي الذي هو «أبو زيد بطل مقامات الحريري المعروفة وكان أديباً بارعاً يتلون في احتياله على الناس لاستدراار نقودهم ألواناً متعددة»⁽³⁾ والذي استحضره الشاعر في سياق وحدة الوجود كما استحضر طيف خيال الظل الذي أشرنا إليه في البيت الذي أوردناه في التناص مع الأدب، والذي يعتبره كثير من الدارسين النواة الأولى لظهور المسرح العربي والذي ظهر كما أسلفنا القول في العصر العباسي والذي كان يقوم على الترمويه حيث يتوهم «من لا معرفة عنده أن حركة الأشكال والتصاوير إنما هي أنفسها»⁽⁴⁾. وهي في حقيقة الأمر تتحرك بفعل واحد عدة حركات من طرف أشخاص وراء الستائر.

أما تجلي الفكر الإنساني في القصيدة فإن ذلك يظهر من خلال كلام الشاعر عن الثنويه الذين أشرنا إليهم في مناص التراث الإنساني، والذين يؤمنون بالهين: إله النور وإله الظلمة، مما يدلنا على اطلاع الشاعر بقضايا الفلسفة والمثل والنحل، ولهذا النقطة خلفياتها في التراث الصوفي حيث نجد أقطاب التصوف قد تأثروا بالفلاسفة ومذاهبهم محاولة منهم لفلسفة التصوف وإعطائه بعداً عالمياً يتجاوز الصيغة الإسلامية، حيث أننا إذا تأملنا بعض النماذج نجد هذا التأثير واضحاً، فأبو سعيد بن أبي الخير الصوفي الفارسي (ت 446 هـ) كان من أهل خراسان واتصل بابن سينا، والحلاج (ت 309 هـ) الذي كان صديقاً حميماً لمحمد بن زكريا الرازي، وابن سبعين (ت 669 هـ) كان مشهوراً بالاشتغال بالفلسفة واسع الاطلاع عليها، وكان يباليغ في تعظيم ابن باجة الفيلسوف الأندلسي المشهور (ت 533 هـ) وأبو حامد الغزالي أخذ فلسفته من ابن سينا، وعبد القادر الجيلي عرف بتعظيمه لأفلاطون وغير هؤلاء كثير، هذا ما يشي بسلوك ابن الفارض على درب أسلافه في

1 - آمنة بلعلي، المرجع السابق، ص 326.

2 - علي جعفر العلاق، المرجع السابق، ص 133.

3 - ديوان ابن الفارض، المصدر السابق، ص 68.

4 - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، المرجع السابق، ص 290.

الاطلاع على هاته القضايا الفلسفية واللاهوتية إذ التصوف في عرف هؤلاء « جزء لا ينفصل من التراث الفكري [وهو] قطاع عريض لا نستطيع فهمه إن لم نأخذه على أرضية واسعة مكونة من علم الفقه وعلم الآداب (والسلوكيات والآدابيات) وعلم الكلام والعلوم الطبيعية والتفسير والتأويل والحرافة (علم الحروف) »⁽¹⁾.

وهذا الكلام نراه ماثلا عند ابن الفارض، ذلك عندما يشير إلى نظرية الفيض كمصدر من مصادر تلقي المعرفة، والتي تختلف في أصلها عن التأويل العقلي، هذه النظرية التي لطالما نادى بها ابن عربي، وأبو حامد الغزالي والذين يرون « أن التأويل الذي ينبغي الرجوع به إلى كنه الحقيقة لا يكون عن طريق العقل بل عن طريق إشراق نور الله (أو فيضه) على فؤاد المؤول »⁽²⁾.

أيضا استحضار الشاعر لمبحث من مباحث النحو والمندرج ضمن الرمزية الحرفية المحيلة إلى نظرية الاتحاد، بحيث أن الفعل الموجه نحو الذات الإلهية من الشاعر قد حذفت أو رفعت منه تاء المخاطب بحيث يفهم بأنه « شهود الوجود من حيث قيام الأشياء به لا بدواتها، وهذا ما ينعته العرفاء بالجمع، الذي هو شهود الوحدة الخالصة »⁽³⁾. بين الشاعر والذات الإلهية وأيضا كلامه عن مباحث البلاغة والمتمثل في الجاز والذي أشرنا إليه سابقا والذي يحتل مكانة مرموقة في الفكر الصوفي خاصة في كتب تفسير القرآن المعتمد على الإشارة كما عند الصوفية.

ولعل مما سبق من هذه التناسبات يمكن أن نصل إلى بعض الملاحظات يمكن إجمالها فيما

يلي:

- حيوية مفهوم التناص وأهميته في تفاعل النص وانسجامه ودوره الكبير في الكشف عن الأبعاد الرمزية في الخطاب الصوفي.
- الارتباط الكبير بين نظرية التناص ومفهوم الاتحاد باعتبارهما يشتركان في مبدأ التفاعل والتداخل.
- تميز الحضور القرآني في النص الصوفي انطلاقا من وحدة المرجعية الدينية.
- القصص النبوي رافد من روافد التجربة الشعرية الصوفية باعتبار دوره الفعال في تطعيم الإبداع الأدبي الصوفي، وجعله مرجعية روحية تتمزج فيها النبوة والولاية.

1 - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، المرجع السابق، ص 98.

2 - حيدر غيبة، هكذا تكلم العقل، المفهوم العقلاني للدين، دار الطليعة، بيروت، ط2، 2003، ص 44، 45.

3 - عاطف جودة نصر، الرمز الشعر عن الصوفية، المرجع السابق، ص 418.

- البعد الرمزي في الخطاب الصوفي الفارضي وانطلاقه من مرجعية اتحادية قصد إضفاء الرؤية والأدبية على النص الإبداعي.
- الحضور الموسوي في الخطاب الصوفي كمعلم روحي يمد التجربة الصوفية ويوثق العلاقة بين الظاهر والباطن.
- التناص مع الحديث النبوي هو استحضار للحقيقة المحمدية بأعلى صورها، وتأكيد على مكانته في المتخيل الإبداعي الصوفي.
- فضل الخلفاء الراشدين ودورهم في إرساء دعائم الدين واعتبارهم أمناء الله على خلقه بما كابدوه من مشقة وعناء في سبيل حفظ الشريعة وتعليم الناس معنى الجهاد والإيمان والتقوى.
- عالمية الرؤية الصوفية، والتي تظهر من خلال محاولة فلسفة التصوف من طرف ابن الفارض وإعطائها أبعاداً تتجاوز الخلفية الإسلامية إلى تجارب الأمم الأخرى.
- توظيف علوم العربية ومحاولة تطويعها لاحتواء النظريات والرؤى الفكرية.

خاتمة

خاتمة:

من خلال ما سبق من محاولات متكررة لفهم أنظمة الخطاب الصوفي واستكناه أبعاده ومساءلة مضامينه، يمكن القول إن خصوصية النص الصوفي وتفرد كخطاب حدائثي، رؤيوي متجدد يمثل النظرة الإنسانية في بعدها الروحي لقضايا الوجود والمصير، والذي فرض نفسه على القارئ فدفعه لمحاولة الاقتراب من حماه، ولكنه بعد طول مساءلة، وتكرار محاولة رضي منه بالقليل مستحضرا قول القدامى: « ويعذر النمل بالقدر الذي حملا » فهذه بضاعتي المزجاة الشاهدة على قلة الزاد والناطقة بالضعف على كل عمل بشري تسري عليه نواميس النقص وعدم الاكتمال عسى أنه في المستقبل يوفى لنا الكيل فنحفظ من أخطائنا لتتعلم ونزداد كيل بعير، ولعل هذه الدراسة قد باحت لنا ببعض النتائج مع كل فصل يمكن حوصلتها على النحو التالي:

- 1 - فعالية المقاربة السيميائية للنص الصوفي واعتبارها الأقرب لفك شفراته، وذلك من خلال المنظومة الإجرائية الموجهة نحو محاورة البنيات المضمرّة وانطلاقا من التمرکز في زوايا النص الظاهرة.
- 2 - الحضور الواسع للوظائف الشعرية والدلالية على مستوى الجهاز العنواني ما أعطاه دورا بارزا في النص باعتباره أول بنية نصية فيه.
- 3 - يعتبر الرمز الشعري الصوفي من أعقد الشبكات الدلالية المشفرة لاعتماده مرجعية فكرية وروحية ما حوله اعتلاء قمة الخطابات الحدائثية.
- 4 - استحضار الشاعر لصورة الخمرة كمجال دلالي واسع استطاع من خلاله أن يعبر عن نوازعه النفسية، وأن يفرغ مكبوته الروحي في شكل قوالب لغوية تراوح بين الواقع والخيال.
- 5 - ارتكاز الشاعر على محور الزمن كموجه للعلاقة الأبدية بين الإنسان / الله وذلك باعتبار الحالات الشهودية المتحركة في هذه العلاقة والواقعة تحت سلطة ثنائية الحضور / الغياب.
- 6 - استعمال الشاعر للحيز الدلالي النوراني كمقابل رمزي لدلالات الخمرة في الفاتحة والخاتمة للتعبير عن حالات الحب الإلهي، واعتبار النور أهم المفاهيم الصوفية التي لعبت دورا مركزيا في ضبط العلاقة بين الله والإنسان والكون.

- 7 - الخطاب الشعري الصوفي هو مجمع انسجام عدة أنظمة لغوية تسهم كلها في ديناميته وإعطائه أبعادا فنية وجمالية ورمزية ولعل من أهمها النظام الصوتي باعتباره أصغر نواة ووحدة اللغوية.
- 8 - الرمزية الحرفية في نص القصيدة قد اتخذت لنفسها مكانة محورية في التشكيل الصوتي مستفيدة من أصل وضعها في اللغة الصوفية كمقابل لمراتب الوجود.
- 9 - الحضور المتميز لصوت التاء كقيمة مهيمنة محركة لنسق الأنظمة الدلالية باعتباره حرفا مهموسا أضفى على القصيدة جوا جنائزيا روحيا يناسب واقع الموقف والتجربة.
- 10 - التظاهرات التجنيسية في القصيدة، قد قامت بدور فاعل في التشكيل الدلالي والإيقاعي واعتباره تجليا رمزيا لمقولات الاتحاد والحلول.
- 11 - التظاهرات السيميائية للإيقاع من حيث أنه مظهر مزدوج موحد بين نسق النص كعالم مسطور، ونسق الوجود كنص منظور، ما أهله لأن تكون له القدرة على توحيد نسق النص ونسق الوجود، جمال صوت النص / جلال صوت الكون، مجسدا أطروحات التماثل بين (المبدع / النص) كذات و (الله والوجود) كموضوع، أو ما يعرف بمقولات الاتحاد والتماهي.
- 12 - خضوع نص قصيدة ابن الفارض إلى نسق من التحولات والتي تعمل فيما بينها على كفل وتحقيق انتظام وانسجام عناصره، ولعل أبرز تحولاته المؤثرة في حركية النص من حيث التركيب والدلالة هما اسراتيجيتي التماثل والتباين.
- 13 - أهمية المجاز ودوره الفاعل في الخطاب الشعري الصوفي، وذلك أنه يعتبر من موجبات العملية الإبداعية، والتي تتجلى في تقاطعه مع معطيات الفكر الصوفي عبر عدة قنوات وخاصة إذا استحضرننا نظرية الخيال التي تمثل مادة المجاز ومصدرها الأول، ودورها في قضايا التصور والفكر التي تضرب في عمق العلاقة بين الشاعر والذات الإلهية، بحيث أنها تقوم مقام المصدر المعرفي من خلال المعراج المستمر نحو الكشف والمعاناة والفناء.
- 14 - تجليات المنظومة الاستعارية باعتبارها أيقونا بيانيا فرض نفسه على التجربة الشعرية الفارضية من خلال سعيه إلى تأكيد مبدأ التماثل في الوجود ونفي مبدأ التضاد، بإيجاد سبل الجمع بين المتباعدات كأصل الصورة الفنية والجمع بين المتناقضات الواقعة في الوجود، والتي تسعى كلها إلى تقرير نظرية الاتحاد والتماهي.

- 15 - الحضور الرمزي للصورة الفنية من خلال اعتماد الأسلوب الكنائي، الذي ساهم في تشكيل جمالية الخطاب وتعميق الدلالة وإضفاء طابع الإيحاء من خلال تركيزه المستمر على المقولات الصوفية التي تهدف إلى تأسيس منظومة علائقية بين الذات والموضوع في القصيدة.
- 16 - الفاعلية الدينامية لمبدأ التباين كأحد المكونات والعناصر الأساسية في الخطاب الشعري الصوفي، وذلك من خلال سيميائية الزمن الشعري المتراوح بين النحو والأدب والتصوف، ودوره في ضبط البنية الدلالية وتوجيهها قصد انسجام الرسالة الشعرية، وأيضا تجليات الأنا الشعرية عبر محطات القصيدة وتفاوت دلالتها من خلال الضمائر وتبادلية الأدوار والعلائق بين الذوات.
- 17 - التشاكلات الدلالية في القصيدة جاءت لتعمق إحساس الشاعر بالذات باعتبارها لا تحقق وجودها الروحي إلا بالتوحد بالذات الإلهية كمحوري التوازن في الوجود.
- 18 - حيوية مفهوم التناسق وأهميته في تفاعل النص وانسجامه ودوره الكبير في الكشف عن الأبعاد الرمزية في الخطاب الصوفي.
- 19 - الارتباط الكبير بين نظرية التناسق ومفهوم الاتحاد من حيث اشتراكهما في مبدأ التفاعل والتبادل والتماهي.
- 20 - تميز الحضور القرآني في النص الصوفي، انطلاقاً من وحدة المرجعية الدينية لكليهما.
- 21 - القصص النبوي رافد من روافد التجربة الشعرية الصوفية وذلك لدوره الفاعل في تطعيم الإبداع الأدبي الصوفي، وجعله مرجعية روحية تمتزج فيها النبوة والولاية.
- 22 - الحضور الرمزي في الخطاب الصوفي الذي يتحدد باعتباره معادلاً دلالياً لنظرية الاتحاد قصد إضفاء الرؤيوية والأدبية على النص الإبداعي.
- 23 - الحضور الموسوي في الخطاب الصوفي كمعلم روحي يمد التجربة الصوفية ويوثق العلاقة بين الظاهر والباطن.
- 24 - التناسق مع الحديث النبوي هو استحضار للحقيقة المحمدية بأجلى صورها وتأكيد على مكانته في المتخيل الإبداعي الصوفي.
- 25 - أهمية الشخصيات التاريخية في انفتاح النص الصوفي على الزمن أخذاً للعبارة والقُدوة وعلى رأس هذه الشخصيات التي أثرت في الفكر الصوفي الخلفاء الراشدون باعتبارهم أمناء الله

على الخليفة بعد نبينهم صلى الله عليه وسلم، ذلك بما كابدوه من مشقة حفظ الدين وإرساء دعائمه.

26 - عالمية الرؤية الصوفية والتي تظهر من خلال محاولة فلسفة الفكر الصوفي وإعطائها أبعاداً تتجاوز الخلفية الإسلامية إلى التجارب الفكرية للأمم الأخرى والظاهرة في مقولتي (الثنوية والفيض).

27 - توظيف علوم العربية ومحاولة تطويعها لاحتواء النظريات والرؤى الفكرية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

أولاً: المصادر

- 1 للأحاديث القدسية، دار الكتاب العربي، ج1، بيروت، لبنان، ط8، 2006.
 - 2 ابن الفارض، الديوان، دار المعرفة للطباعة والنشر، لبنان، ط2، 2005.
- ثانياً المراجع بالعربية:
- 3 إبراهيم عبد الله وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط02، 1996.
 - 4 إبراهيم عبد الله، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناسخ والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.
 - 5 ابن الأثير، الكامل في التاريخ، تح: عمر عبد السلام تدمري، مج 2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
 - 6 ابن الجوزي أبو الفرج عبد الرحمن، تلبس إبليس، دار التقوى، القاهرة، مصر، 2003.
 - 7 ابن خلدون عبد الرحمان، المقدمة (المسمى كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، المجلد الأول، ط03، 1967.
 - 8 ابن قيم الجوزية شمس الدين، طريق المحترمين وباب السعادتين، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
- * أبو ديب كمال:
- 9 للرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، (البنية والرؤيا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1986.
 - 10 -في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
 - 11 جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1995.
- * أبو زيد نصر حامد :
- 12 الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

- 13 خلفسة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2003.
- 14 للأندلسي محمد أبو عبد الله، التمهيد والبيان في مقتل الشهيد عثمان، تح: أحمد فريد المزيدي وأحمد فتحي حجازي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
- 15 البحراني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 1998.
- 16 لجزار محمد فكري، لسانيات الاختلاف، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداد، إيستراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 2002.
- 17 الحداد عباس يوسف، تحليلات الأنا في شعر ابن الفارض، رابطة الأدب في الكويت، ط1، 2000.
- 18 الحفني عبد المنعم، المعجم الصوفي، دار الرشد، القاهرة، مصر، ط1، 1997.
- 19 الحلاج، الديوان، جمعه وقدم له سعدي صناوي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
- 20 الحنفي مصطفى بن سليمان بالي زادة، شرح فصوص الحكم لابن عربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2003.
- 21 الخوالدة فتحي رزق، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2006.
- 22 الرويلي ميجان وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.
- 23 السحمراني أسعد، التصوف منشؤه، مصطلحاته، دار النفائس للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2000.
- 24 السد نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، تحليل الخطاب الشعري والسردية، ج2، دار هومة، الجزائر.
- 25 السعدني مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر.
- 26 السعدي عبد الرحمن بن ناصر وآخرون، شرح العقيدة الواسطية، مركز فجر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر.

- 27 للسعدي عبد الرحمن بن ناصر، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
- 28 سمعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
- 29 السهوردي عبد القادر بن عبد الله ، عوارف المعارف، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1983.
- 30 السيد شفيح ، قراءة الشعر وبناء الدلالة، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، القاهرة، 1999.
- 31 المشنفرى، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1996.
- * الصائغ عبد الإله:
- 32 -الخطاب الإبداعى الجاهلى والصورة الفنية، القدامى وتحليل النص، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.
- 33 الخطاب الشعري الحدائوي والصورة الفنية، الحدائة وتحليل النص، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.
- 34 المطيبى شرف الدين الحسن بن محمد بن عبد الله ، التبيان فى البيان، تح: يحي مراد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2004.
- 35 المشيرى عمر ، الاتجاهات النقدية والأدبية الحدائة، بيرت للنشر والمعلومات، مصر، ط2، 2003.
- 36 للعلاق على جعفر ، الشعر والتلقى، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.
- 37 للعمرانى على بن عبد العزيز بن عبد الرحمن ، نصيحة المرید فى طريق أهل السلوك والتجريد، تح: عاصم إبراهيم الدرقاوى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
- 38 المعيد يمنى ، فى معرفة النص، دراسات فى النقد الأدبى، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 1999.
- * الغدامى عبد الله:
- 39 للقصيدا والنص المضاد، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

- 40 للمشاكل والاختلاف قراءة في النظرية النقدية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.
- 41 الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشریحية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006.
- 42 الماكري محمد ، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.
- 43 المسيري عبد الوهاب ، اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2002.
- 44 المنابغة الذيباني ، الديوان ، تح: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، لبنان.
- 45 امرؤ القيس، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
- 46 أنيس إبراهيم ، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلوالمصرية القاهرة، مصر، ط4، 1971.
- 47 أيوب عبد الرحمن ، أصوات اللغة مطبعة الكيلاني، مصر، ط2، 1968.
- 48 جلعلی آمنه ، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.
- * بنكراد سعيد:
- 49 مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط02، 2003.
- 50 السيميائية مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط2، 2005.
- 51 جوحوش رابع ، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، الجزائر، 2006.
- 52 تاويريت بشير، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر، ط01، 2006.
- 53 حرب علي، نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.
- 54 حركات مصطفى، قواعد الشعر (العروض والقافية)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرعاية، الجزائر، 1989.
- 55 حمودة عبد العزيز ، المرايا المقعرة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس، 2001.
- 56 داود أماني سليمان ، الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجد لاوي، عمان، الأردن، ط1، 2002.

- 57 حراقي زبير ، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998.
- 58 رزق صلاح، أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2002.
- 59 رومية وهب أحمد، شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم الفكر العدد 207، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- 60 زايد علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، 1997.
- 61 زهير بن أبي سلمى، الديوان ، تح: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، لبنان.
- 62 زيعور علي، العقلية الصوفية ونفسانية التصوف نحو الاتزانة إزاء الباطنية والأوليائية في الذات العربية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1979.
- 63 سعد الله محمد سالم، مملكة النص التحليل السيميائي للنقد البلاغي الجرجاني أمودجا، عالم الكتاب الحديث، الأردن، عمان، ط1، 2007.
- 64 عبد الحميد محمد، النص الأدبي بين إشكالية الأحادية والرؤية التكاملية، دار الوفاء، مصر.
- 65 عبد اللطيف محمد حماسة، اللغة وبناء الشعر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2001.
- 66 عبد المطلب محمد، جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، مصر، ط1، 1995.
- 67 عبد الواحد عمر، دوائر التناص، دار الهدى للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2003.
- * عزام محمد :
- 68 المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان.
- 69 - النقد والدلالة نحو تحليل سيميائي للأدب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا.
- 70 حفصور جابر ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.
- 71 حلي الراعي ، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 248، ط2، أغسطس، آب.

- 72 عمر محمد طالب، عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.
- 73 عودة أمين يوسف ، تجليات الشعر الصوفي قراءة في الأحوال والمقامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
- 74 غريب إسكندر ، الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر.
- 75 غيبة حيدر ، هكذا تكلم العقل، المفهوم العقلاني للدين، دار الطليعة، بيروت، ط 2، 2003.
- * فضل صلاح:
- 76 حناهج النقد المعاصر، دار الآفاق، مصر.
- 77 خبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1998.
- 78 أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1998.
- 79 خيدوح عبد القادر، دلائلية النص الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1993.
- 80 - قاسم سيزا ونصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلیاس العصرية، القاهرة، مصر، ط01، 1986.
- 81 حاسم عدنان حسين، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، دار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2000.
- 82 خدور أحمد محمد، مبادئ اللسانيات، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط2، 1999.
- 83 خطوس بسام، استراتيجية القراءة التأصيل والإجراء النقدي، علم الكتب، القاهرة مصر، ط1، 2005.
- 84 كاصد سليمان، عالم النص، دراسة بنيوية في الأساليب الشعرية، دار الكندي، الأردن، عمان.
- 85 كامل عصام خلف ، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2003.
- 86 كراكي محمد ، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية تركيبية، دار هومة، الجزائر، 2003.

- 87 عبّوك مراد عبد الرحمن ، من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.
- 88 مجنون ليلي، الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، 1994.
- 89 محمد معتوق أحمد ، اللغة العليا، دراسات نقدية في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.
- * مرتاض عبد الملك :
- 90 التحليل السيميائي للخطاب الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.
- 91 جبية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية"، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر.
- 92 نظام الخطاب القرآني، تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن، دار هومة، الجزائر.
- 93 حمزودور أحسن ، مقارنة سيميائية في قراءة الشعر والرواية، مكتبة الآداب القاهرة، مصر، ط1، 2005.
- 94 مسكين حسن ، الخطاب الشعري الجاهلي (رؤيا جديدة) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.
- * مفتاح محمد :
- 95 -التشابه والاختلاف، نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.
- 96 تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.
- 97 يحي سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية وتطبيقية) دار الثقافة، المغرب، ط1، 1982.
- 98 ملفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.
- 99 دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.
- 100 ملحس ثريا ، القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه دار الكتاب اللبناني، لبنان، بيروت.
- 101 خاصف مصطفى ، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1981.

* ناظم حسن:

102 -لبنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

103 -مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

* نصر عاطف جودة:

104 -الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، مصر، 1998.

105 -شعر عمر بن الفارض دراسة في فن الشعر الصوفي، رسالة ماجستير، ملزم التوزيع مكتبة سعيد رأفت جامعة عين شمس، مصر، 1998.

106 -يقطين سعيد، الرواية والتراث السردى، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2006.

107 -يوسف حسني عبد الجليل ، التمثيل الصوتي للمعاني، دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

ثالثا: المراجع المترجمة:

108 -أركون محمد ، الفكر الإسلامي، تر: هاشم صالح، لافوميك، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1993.

109 -آريفييه ميشال وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.

110 -جليث هنريش ، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر محمد العمري، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب 1999.

111 -توسان برنار، ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، المغرب، ط 02، 2000.

112 -جان كاتنينو، دروس في علم أصوات العربية، تر: صالح القرمادي، نشرات مركز الدراسات والبحوث الاقتصادية والاجتماعية، تونس، 1966.

113 -جون كوين، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر، 2000.

114 جيران جينيت، مدخل إلى النص الجامع، تر: عبد العزيز شبيل،مراجعة حمادي صمود، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999.

115 خردينان ده سوسر، محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي، مجيد النص، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986.

رابعا: المجالات:

116 فصول مجلة في النقد الأدبي، مج 5، العدد 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر، 1984.

117 فصول، مجلة في النقد الأدبي، مج 8، العدد 403، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ديسمبر، 1989.

118 مجلة عالم الفكر، مج25، عدد 3، الكويت، يناير، مارس، 1998.

119 مجلة الآداب، عدد 8، جامعة منتوري، قسم اللغة العربية وآدابها، قسنطينة، 2005.

خامسا: الملتقيات والمنتديات:

120 الملتقى الرابع، السيميائية والنص الأدبي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، جامعة خيضر، بسكرة، 28-29 نوفمبر، 2006.

121 الندوة العلمية الثالثة، الجامعة التونسية، كلية العلوم الإنسانية، تونس، 13-14 نوفمبر، 2001.



الفهرس

أ	مقدمة:
6	مدخل: السيمانية والخطاب الصوفي:
6	تمهيد:
7	1- الدلالة والمصطلح:
11	2- الأصول المعرفية للسيمانية:
11	أ/ الأصول الفلسفية للسيمانية:
13	ب/ الأصول اللسانية للسيمانية:
16	ج/ التأثيرات البيرونية في النظرية السيمانية:
18	3- أنواع العلامات:
21	4- أنظمة العلامات:
29	5- نبذة عن ابن الفارض (576 هـ - 623 هـ / 1181 م - 1234 م)

الفصل الأول: النص الموازي في التائية الكبرى

(50)

32	تمهيد:
32	1- سيمانية العنوان:
36	2- سيمياء الفاتحة:
45	3- سيمياء الخاتمة:

الفصل الثاني: سيمياء الصوت

(51-77)

52	تمهيد:
54	1- التظاهرات الإيقاعية للحروف:
55	أ/ دلالة الرمز الحرفي أو الرمزية الحرفية:
56	أ1/ - المجهور والمهموس:
57	أ2/ رمزية حرف التاء:
61	2- رمزية تشاكل الكلمة:
68	3- سيمانية الإيقاع الشعري:
69	أ/ الوزن الشعري:
72	ب/ القافية:
76	ج/ الروي:

الفصل الثالث: التشاكل والتباين في التائية الكبرى

(78-109)

80	تمهيد:
81	1- التشاكل البلاغي:

- 84 أ/ الاستعارة وتشاكلية وحدة الوجود:
- 89 ب/ الكناية ودلالات الخطاب:
- 93 2- التباين النحوي:
- 94 أ/ سميائية الزمن الشعري:
- 101 ب/ تجليات الأنا الشعرية بين النحوية والصوفية:
- 105 3- التشاكلات الدالية:

الفصل الرابع: التفاعلات النصية في التائية الكبرى (136-110)

- 113 تمهيد:
- 117 1- التناص القرآني وأبعاده الرمزية:
- 117 أ/ الوحدات التناصية:
- 121 ب/ المناص القرآني:
- 124 ج/ الأبعاد الرمزية للمناصة:
- 129 2- التناص مع الحديث والتاريخ الإسلامي:
- 130 أ/ الوحدات التناصية:
- 130 أ1/ التناص مع الحديث النبوي:
- 130 أ2/ التناص مع التاريخ الإسلامي:
- 131 ب/ المناص الحديثي والتاريخي:
- 131 ب1/ المناص الحديثي:
- 131 ب2/ المناص التاريخي:
- 132 ج/ ملاحظات بين يدي مناصتي الحديث والتاريخ:
- 133 3- مناص الثقافة الإنسانية:
- 134 أ/ الوحدات التناصية:
- 134 أ1/ التناص مع التراث الشعري:
- 134 أ2/ التناص مع الأدب:
- 134 أ3/ التناص مع الفكر الإنساني:
- 134 أ4/ التناص مع النحو والبلاغة:
- 135 ب/ مناص الثقافة الإنسانية:
- 135 ب1/ مناص التراث الشعري:
- 135 ب2/ المناص الأدبي:
- 135 ب3/ مناص الفكر الإنساني:
- 136 ب4/ المناص النحوي والبلاغي:
- 136 ج/ مناص الثقافة الإنسانية:
- 141 خاتمة:
- 143 قائمة المصادر والمراجع:
- (155-152) الفهرس:

ملخص البحث باللغة العربية:

مما لا شك فيه أن الساحة النقدية العربية قد أولت اهتماما بالغاً للخطاب الصوفي...، وذلك من خلال تتبع أبعاده وتمظهراته المختلفة.

ويمكن إرجاع هذا الاهتمام إلى ما يحمله النص الصوفي من أبعاد فكرية تتأرجح بين الرؤية والموقف، وأبعاد فنية تضرب في عمق الأساليب الشعرية الراقية والتميزة. ولما كان ابن الفارض من بين الشعراء الذين أغنوا التجربة الصوفية، وتجسدت فيهم الشروط والمعايير الفكرية والفنية، فإن هذه الدراسة جاءت لتحاول مقارنة الشاعر من خلال قمة إبداعه الشعري والمتمثل في قصيدته الكبرى "نظم السلوك" متخذة في ذلك المنهج السيميائي سبيلاً لها، قصد كشف ومساءلة المظاهر الأدبية والفنية فيها، ومحاوره البنيات العميقة القابعة خلف مستويات اللغة ومنظومة العلامات، المحيلة إلى عالم الشاعر التصوري والسلوكي لقضايا الوجود (الله/ الذات/ الكون)، خاصة وأن هذه القصيدة تبرز كأهم نتاج شعري صوفي نظر لمقولات الإتحاد والتماهي، التي اتخذت لنفسها بعد ذلك مكانة مرموقة في أطروحات الخطاب الصوفي .

وقد رسمت خارطة فصول البحث على النحو التالي :

مدخل: تطرقت فيه لبعض مفاهيم السيميائية كمنهج للمقارنة النقدية للنص الشعري مع تسليط الضوء على بعض قضايا التصوف .

أما الفصل الأول: فتناولت فيه سيميائية النص الموازي للتائية الكبرى من خلال التطرق للعناصر التائية: العنوان ، الفاتحة، الخاتمة.

وفي الفصل الثاني: تناولت فيه سيميائية الصوت وذلك من خلال الكلام عن تمظهرات الحروف وتشاكل الكلمات والإيقاع.

أما في الفصل الثالث: فجاء الكلام فيه عن قضيتي التشاكل والتباين، والمجسد في بعض مباحث البلاغة والنحو والدلالة.

أما الفصل الرابع والأخير: فتناولت فيه قضية التناص وتحليلات التائية الكبرى وأتممت هذه المذكرة بجملة من النتائج توصلت إليها ذكرتها في خاتمة البحث.

Résumés de recherche en Français

Il ne fait aucun doute que la scène arabe en espèces a donné grand discours de laine ..., en suivant les différentes dimensions et l'apparence. Cela peut être attribuée cette attention à la façon dont la dimension mystique de l'oscillation idéologique entre la vision et la position et les dimensions techniques grève profonde dans la poésie des techniques raffinées et distinctif.

Comme le fils de Imposer des poètes soufis qui chantait expérience, et reflète les conditions et les normes du intellectuelle et artistique, cette étude est venu de tenter l'approche du poète par le sommet et la créativité poétique du grand poème "le comportement des systèmes" approche adoptée dans ce mode de la sémiotique, afin de détecter et de responsabilité Caractéristiques littéraires, artistiques, et des entretiens avec les structures profondes qui menace derrière les niveaux de langue et de système d'étiquetage, de transmettre au monde du poète, conceptuel et les questions de comportement de présence (Dieu / auto / univers), d'autant plus que ce poème met en lumière le produit le plus important de mes cheveux Sophie attention des dictons et Russe œuvres ont été prises pour la même après que Une place de choix dans le discours de laine thèses.

Ayant tiré la carte de recherche chapitres comme suit: Entrée: il a abordé certaines des notions de sémiotique méthode de traitement de la trésorerie avec texte poétique de mettre en évidence certaines questions de la mystique.

Chapitre I: les écrits de Lamia parallèle texte des principaux organismes en s'attaquant aux éléments suivants: Adresse, chapeau, Conclusion.

Dans le chapitre II: couvert la voix de Lamia, par l'intermédiaire de parler de l'apparition de caractères et des lignes de mots et de rythme. Dans le chapitre III, est venu parler des questions Alchakl et les disparités, et énoncé dans les discours et certains des enquêtes à titre de preuve.

Le quatrième et dernier chapitre: Afee abordé la question Altnas et manifestations de grande-shirts et réalisée dans le cadre de la présente note des résultats obtenus par la conclusion mentionnée dans la recherche.

Research summarized in ANGLES:

There is no doubt that the Arab arena Cash had given great speech woolen ..., by tracking the different dimensions and appearance. This can be ascribed this attention to how the mystic dimensions of the ideological wavering between vision and position, and technical dimensions strike deep in the poetic techniques refined and distinctive.

As the son of Imposer among poets who sang Sufi experience, and reflected the conditions and standards of intellectual and artistic, this study came to try approaching the poet through the summit and poetic creativity of the great poem "behaviour systems" approach taken in that way it semiotics, in order to detect and accountability Features literary, artistic, and talks with the deep structures looming behind the levels of language and labelling system, transmitting to the world of the poet, conceptual and behavioural issues of presence (God / self / universe), especially since this poem highlights the most important product of my hair Sophie attention of the sayings and Russian works have been taken to the same after that Pride of place in the speech woolen theses.

Having drawn map search chapters as follows:

Entrance: it addressed some of the concepts of semiotics method of handling the cash with poetic text to highlight some issues of mysticism. Chapter I: writings by Lamia parallel text of the major bodies through addressing the following elements: Address, chapeau, Conclusion. In Chapter II: covered by Lamia voice, through talk about the appearance of characters and lines of words and rhythm.

In Chapter III: came talk about the issues Alchakl and disparities, and embodied in the rhetoric and some of Investigation as evidence. The fourth and final chapter: Afee addressed the issue Altnas and manifestations of big-shirts and completed through this note of the results reached by the conclusion mentioned in the search.