وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

الحركة الشعرية في الشعر الجزائري القديم

(من القرن 2هـ، إلى القرن 10هـ)

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم
تخصّص: الأدب الجزائري القديم

إعداد الطالب
علي دغمان

إشراف الأستاذ الدكتور
تبرماسين عبد الرحمان

تبرماسين عبد الرحمان	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا	جامعة بسكرة
بن غنيسة	أستاذ التعليم العالي	رئيسا ومناقشا	جامعة بسكرة
عبد الله العشي	أستاذ التعليم العالي	مناقشا	جامعة باتنة (1)
عالية علي	أستاذ محاضر "أ"	مناقشا	جامعة باتنة (1)
طارق ثابت	أستاذ محاضر "أ"	مناقشا	جامعة باتنة (1)
إلياس مستاري	أستاذ محاضر "أ"	مناقشا	جامعة بسكرة

السنة الجامعية: 1437هـ - 1438هـ
2016م - 2017م

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

الحركة الشعرية في الشعر الجزائري القديم (من القرن 2هـ، إلى القرن 10هـ)

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

تخصص: الأدب الجزائري القديم

إعداد الطالب
علي دغمان

إشراف الأستاذ الدكتور
تبرماسين عبد الرحمان

السنة الجامعية: 1437هـ - 1438هـ

2016م - 2017م

بسم الله الرّحمـٰن الرّحيم

الإهـداء

إلـ (ـي)،

فأنا (واحد)ها،

وأنا الـ (كلّ)..

شكر وعرفان

إلى كلّ من ربّت على كتفي،

وزيّن لي الوقوف،

فأبدو قويًّا إثر كلّ كبوة،

شكرًا..

مقدمة

مقدمة

تُعرَف الرؤى النقدية الحديثة، وعلى نحو أكثر تحديدًا، المختصّة في قضايا الشعرية، موقعة قسرية للمُنتَج الشعري الجزائري القديم، تتراوح بين خطي فعل: "الهامشي" و"الدوني"؛ فتكرار النصوص الفاحصة لحركة الشعرية، أدّى إلى إنتاج أخرى، لم تُكَمِّل النص الشعري حتّى يكون هو حقًا، بقدر ما أنتجت نصوصًا أخرى تُؤكِّد الرؤى النقدية التي تُصرّ على تجاوز المُنتَج الشعري الجزائري القديم استهانة، أو احتقارًا له.

إنّ افتقار النص الشعري لهوية أدبية، تُحدِّده كما يَتحدَّد بها بدوره، والتي يُجدِّد نسغها في الزمن تكرار النص الشعري نفسه، سيُحكَم عليه بالغياب القسري، نتيجة الحكم النقدي المبتسر الذي يسمح بهيمنة رؤيا النص النقدي على حساب الشعري، وبالتالي تلبّس نص الكتابة بهوية نص القراءة، الأمر الذي يُحدث صَدْعًا بين زمني إنتاج النصين؛ لأنّ زمن القراءة الفعلي سوف ينطلق من النص الثاني، الذي حلّ في النص الأول، واستلب هويته الأدبية؛ وهو ما سيسمح بانتشار النص النقدي، في فضاء النص الشعري، الذي يُنظر إليه بوصفه نسخة تُكرِّر الحكم النقدي، وليس أعرافها الجمالية المصادرة.

من هنا، تأتي هذه القراءة استجابة لملء فجوات المُنتَج الشعري العالق في ذمّة النظرية الأدبية، بخصوص الشعرية الجزائرية، والموسومة بـ:

"الحركة الشعرية في الشعر الجزائري القديم".

وقبل ذلك، ينبغي علينا، أولاً، التوقف عند رؤيا "القراءة"، قصد التعرّف على هويتها الأجناسية، في الإشكالية الآتية:

- كيف نقرأ/ نكتب المفهوم الجديد لشعرية الشعر الجزائري القديم، انطلاقًا من التفاعل بين القارئ والنص، المُؤسّس على الوعي الجديد لمفهوم الحركة؟

ثمّ إنّ الحركة الشعرية، كما نتصوّرها، تتوزّع عبر خطّين، يتمثّل الأوّل في شعرية الحكي، فيما يتمثّل الثاني في شعرية الشكل، وعليه ستتوزّع الإشكالية، بدورها، عبر سؤالين آخرين، هما:

- كيف برّرت شعرية الحكي نفسها، كونها نحتًا لسيرة ذات بنص، بطريقة تنفتح على حكاية غير مُنتهِية؟

- كيف أفضى الانفعال الجمالي، المُتولَّد عن شعرية الشكل، إلى نحت سيرة نص بشكل؟

وحتّى تتأتّى لنا هذه الدراسة، التمسنا إستراتيجية التفكيك فعالية، تضبط مسار القراءة، بقدر ما تُبلِّغنا رؤيا النصوص الشعرية، موضوع الدراسة، مدفوعين في ذلك إلى اعتقادين هما:

الأوّل، لا مركزية الفكر؛ إذ كلّ قراءة إساءة قراءة؛ ذلك أنّ المُنتَج النقدي الذي كُتِب بخصوص الشعرية الجزائرية القديمة ليس من قبيل الوحي، فالنقد يرفض مثل هذه الادّعاءات، التي تُكرِّس الجمود بدل التواصل المعرفي؛ وهو الذي ميّز معظم الجهود النقدية التي قاربت الشعرية بأنّها: مُنفصِلة، سطحية، وعقيمة، وبدل إضافة صوتنا ليُكمِّل سلسلة التوصيفات الفجّة، يُمكِن، على العكس من ذلك، قَلْبُ المبدأ، ومن ثمّ عدُّها تمهيدًا من شأنه أن يفتح آفاقًا جديدة للقراءة، للتفاعل، مع القراءة الحالية، وبالتالي إنتاج نص جديد، يُعتبر حلقة وصل بين الذي كُتِب، والذي لم يُكتَب.

الثاني، مشروعية التجريب؛ فالنقد الحداثي يُؤمِن بمشروعية التجريب، يُثير تصوّرات غائبة، تنفتح على آفاق مُمكِنة للنصوص، موضوع الدراسة، تُوزِّع النص الغائب بين تصوّر فائت أسيئت قراءته، ويعود السبب في ذلك إلى منظور الرؤيا الذي اعتُمِد منطلقًا لدراسته، أي من منظور دوني، وبين تصوّر معاصر يبحث عن الفرادة، بحيث لا يلتفت إلى الخلف، يبحث عن الحداثة مجتزأة في عرض أو شكل؛ إذ انحصر في ذهنه أنّ الحداثة، بمفهومها الواسع، لا تنتشر إلاّ عبر النصوص المعاصرة، وبين الأول والثاني يبقى إنتاج الشعرية الجزائرية القديمة، مُؤجّلاً في الزمن.

وعلى هذا فالمشروع، الذي نبثّ فيه، يُعتبر جديدًا من مناحٍ عدّة لعلّ أهمّها:

1 - لم تطرح قضية الحركة الشعرية بالمنظور الذي نسعى إليه، أي ضمن سياقات تكاملية؛ تجتمع فيها الذات بالموضوع، في زمان ومكان مُحدَّدين، هما الحكي، والشكل الشعري، المنفتحين على دلالات غير مُنتهِية.

2 - إنّ دراسة الموضوع، انطلاقًا من آليات النقد الحداثي، وأقصد بذلك التفكيك، على نحو أكثر تحديدًا؛ إذ تقتضي المقاربة تثوير سياقات الشعرية الغائبة في الحركة الشعرية، بهدف إنتاج نصية، تُوقِّع هويتها الأدبية بطريقة لم تُنحَت بها من قبل، بقدر ما تُنصِّب نفسها شاهدًا على افتقارها إلى دراسات تُخرِجها بحلَّة تُقاربها، أو على الأقلّ تُساويها.

3 – دراسات مجتزأة، ركّزت على التجربة الشعرية في سياق زمن مُحدَّد؛ بحيث اقتصر جهدها على إخراجها بوصفها مُنتَجًا يعكس فرادة مُنتِجه، من ذلك الدراسات: "الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور"، "ابن خميس شعره ونثره"، "ابن الخلوف وديوانه جني الجنّتين في مدح خير الفرقتين"، و"عفيف الدين التلمساني شاعر الوحدة المطلقة"، في مقابل دراسات كرونولوجية، ركّزت على التجربة الشعرية في سياق فنّي مفتوح، تجاوزت فكرة إخراج الشعرية بمظهر يعكس مثالية صاحبها، إلى تحقيق أنطولوجيا مضاعفة تُظهر الشاعر بمظهر مقدّس؛ بحيث تأخذ منه ملامح العصر مُبرّرات مثاليتها، كما تغدو فيه الشعرية بمثابة الجزء الذي يُكمِّل صورة الكلّ؛ وهي

الشعرية الجزائرية القديمة، وبالتالي اكتمال النظرة الكرونولوجية التي تسعى إلى حسر العالم في كتاب، من ذلك العناوين: "عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية"، "البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان"، "تاريخ الأدب الجزائري"، و"تاريخ الجزائر الثقافي".

وعليه فالقراءة تسعى إلى مقاربة؛ بمعنى إعادة إنتاج حركة شعرية فائتة، ومن ثمّ إلى تأصيل الأعراف الجمالية والبنوية، التي تصدر عنها رؤيا الشعرية الجزائرية القديمة، قصد تسوية قضية عالقة في ذمّة النقد الأدبي، وبالتالي إثراء الدرس الخاصّ بالأدب الجزائري القديم، الذي يفتقر إلى كلّ جديد وتوسعة من جهة، وفي الثانية تُعتبر إضافة إلى مكتبة النقد يُراد لها أن تكون جديدة وجادّة.

من هنا فقد تحدّد مخطط القراءة بمقدمة، مدخل، بابين، وخاتمة، كما يتألّف كلّ باب من ثلاثة فصول، نتتبّعها على النحو الآتي:

مقدمة: عرضنا فيها لتصوّر الدراسة، بدءًا بفكرة الموضوع، ومسوّغات طرقه من جهة المقاربة، والتأصيل، والطرح، وصولاً إلى إشكالية البحث، التي أفضت إلى نتائج من شأنها تكملة مكتبة البحث، بدراسة اخـ(ت)ـلافية من جهة الرؤيا، والبناء.

مدخل: أعراف القراءة: نعرض فيه لخلفيتين؛ حيث نكشف في الأولى عن خلفية المنهج، الذي نسعى من ورائه إلى مقاربة فعالية القراءة، وهي: "إستراتيجية التفكيك"، كما نكشف في الثانية عن رؤيا القارئ، الذي يسعى إلى تكييف القراءة بحيث تخدم أفق توقّعه، وتُمكّنه من إنتاج النص الجديد/ المُمكِن؛ وهو الذي يُثيره عنوانها: "الحركة الشعرية".

الباب الأول: شعرية الحكي؛ تتعيّن بمثابة المادة الأولية التي تنعكس عبرها الذات، بطريقة تحكي اتّحاد المادة بصورتها، والعكس؛ بحيث يُفضي الاتّحاد إلى تشكيل نص، سنُعدُّه مُنتَجًا بذات. وبالتالي سينعقد الباب الأول على ثلاثة فصول، هي:

الفصل الأول: الدورانية؛ يتعيّن العَلَم بمثابة الحكي، الذي تحلّ فيه الذات، فيغدو بمثابة المظهر الذي تنعكس عبره صورة الذات، كما يبدو بمثابة السطح العائم الذي ينتُجُ عبره النص، كونه مُنتَجًا بذات.

الفصل الثاني: بطاقة هوية؛ يُفضي تشتّت العَلم، إلى تراوح الحكي بين المتعيّن؛ وهو (تلمسان)، والـ (لا) متعيّن؛ وهو (المطلق)، إلى انتشار الموضوع عبر أصوات ثلاثة؛ وهي: ابن خميس/ وأبي حمو/ والثغري، كما يغدو بمثابة المحرّك الذي يُفضي إلى إنتاجية النص.

الفصل الثالث: التورية؛ يُفضي تشتّت العَلم، إلى تراوح الحكي بين المتعيّن؛ وهو (ابن أبي حجلة)، والـ (لا) متعيّن؛ وهو المعنى، إلى انتشار الموضوع عبر آثار دلالية ثلاثة؛ وهي: التعلّق بالجدّ، الذي يُحيل على حكاية التوحّد الصوفي؛ بحيث ينفتح على سيرة نصية بذات؛ وهو المظهر الأخير الذي يُفضي إلى إنتاجية النص.

خاتمة الباب الأول: عدّدنا فيها نتائج الباب في نقط مختصرة.

الباب الثاني: شعرية الشكل؛ وهي المنظور الذي تُسقَط عبره دلالات الشكل؛ بحيث يُؤدّي الاتّحاد المتولّد إثر انطباق الشكل بدلالاته المُمكِنة إلى توقيع نص سنُعدُّه مُنتَجًا بشكل. وبالتالي سيتوزّع الباب الثاني على ثلاثة فصول، نُتابعها وفق التصوّر الآتي:

الفصل الأول: وجها يانوس؛ يتراوح النص بين الخبر؛ وهو مرجعيته النقدية، والشعر؛ وهو مرجعيته الأدبية، بطريقة تُفضي إلى صراع دراماتيكي ينشأ إثر تداخل الشكلين معًا، يكون بمثابة الفعالية التي تُنتِج النص بوصفه رؤيا نقدية بشعر.

الفصل الثاني: البرزخ؛ يتراوح النص بين الصوفي؛ وهو مرجعيته الواقعية، والفلسفي؛ وهو مرجعيته الفكرية، بطريقة تُفضي إلى صراع دراماتيكي، ينشأ إثر حلول أحد الشكلين في الآخر، يكون بمثابة الفعالية التي تُنتِج النص بوصفه تجربة صوفية بمظهر فلسفي.

الفصل الثالث: المعمارية؛ يتراوح النص بين الشكلي؛ وهو مرجعيته البنوية، والدلالي؛ وهو مرجعيته الرؤيوية، بطريقة تُفضي إلى صراع دراماتيكي، ينشأ إثر انعكاس أحد الشكلين عبر الآخر، يكون بمثابة الفعالية التي تُنتِج النص بوصفه تجربة صوفية، تحكي معنى التوحّد بشكل أدبي.

خاتمة الباب الثاني: أوجزنا فيها نتائج الباب في نقط مُحدّدة.

خاتمة: استعرضنا فيها النتائج التي انتهت إليها القراءة أثناء جولتها عبر البابين، والتي مكّنتها من فحص مقولات النصوص الجمالية، كما مكّنت الشعرية من الحلول في مكانة تخصّها، وبالتالي تحقيق هويتها الأدبية؛ بحيث تكون هي نفسها حقًّا.

وعليه فقد اعتمدت القراءة، كما هو واضح من عنوانها، على الدواوين الشعرية المحقّقة، كمحور أساس للعمل الذي نُؤسِّس له، على أنّه لا يمنع من الرجوع إلى المخطوطات ما أمكننا الجهد إلى ذلك، كما حدث مع النصوص الشعرية لـ (عفيف الدين التلمساني)؛ إذ لا يخفى على الجميع مشقّة البحث عن المخطوط، فضلاً عن أنّ البحث فيه يُعدّ بمثابة التحقيق في حدّ ذاته، وهذا من شأنه أن يبتعد بنا عن مخطّط الدراسة، التي تقوم على الهدم بهدف بناء تصوّر، يكون بمثابة مخطّط تحتكم إليه ديناميات انكتاب النصوص، كما أنّ تأكيدنا على فحص الدواوين المُحقّقة دون المخطوطة منها، يرجع إلى توفرها على رؤى مُكتمِلة، تُمثِّل نضج الشعرية، وامتلاءها، لحظة تخريج النص الكائن، بقدر ما تُمكِّننا من إعادة تخريج نص الشعرية الجديد ضمن أبعاده النقدية المُمكِنة.

كما اعتمدنا، كذلك، على كتب (جاك دريدا- Jacques dérrida) بهدف إنارة مقولات التفكيكية المُتّبعة في منهجية القراءة، منها: "الغراماتولوجيا- De la grammatologie"، "مواقع- Positions"، وما دام محور القراءة يُركّز، من جهة ثانية، على الشعرية كونها مُنتَجًا خلاقًا، تصدر تجربته الجمالية عن فكر يُوجِّه فعاليتها التكوينية والرؤيوية، فإنّها تعتمد على مراجع منها: "مرايا الهوية- الأدب المسكون بالفلسفة"، "العين والعقل"، "الماء والأحلام- دراسة عن الخيال والمادة"، كما أنّها، في الثالثة، تُركّز على

الشعرية بوصفها تجربة وجدانية، تنتشر عن أخرى صوفية، ممّا يدفعها إلى الاعتماد على مراجع منها: "الفتوحات المكّية"، "المعجم الصوفي"، فضلاً عن المراجع النقدية، التي تقترح نفسها بمثابة المادة التي تدعم موضوع القراءة؛ وهي:

- المراجع التي تُركِّز على الشعرية موضوعًا لدراستها: القديمة والحديثة.

- المراجع التي تُقارب موضوع الشعرية: القديمة والحديثة.

- مراجع عامّة: قديمة أم حديثة، من شأنها أن تُنير سُبُل القراءة.

أمّا عن الصعوبات التي اعترضت طريقنا أثناء البحث؛ فهي الصعوبات نفسها التي اعترضت الباحث، وأخصّ الجزائري بخطّ عريض، وخطّين بالنسبة للمتخصّص في الشعر الجزائري القديم؛ ذلك أنّ مادة البحث في حكم المنعدمة، أمّا المتوفّرة منها فقد حالت الظروف السيئة، التي اندلعت في البلدان العربية، دون الوصول إليها، خاصّة الموجودة في مكتبات: مصر، سوريا، والعراق، أو نظرًا للنرجسية العمياء التي تتملّك تلافيف بعض الباحثين الجزائريين، من الذين يُكرّسون مركزية التوجّه الأحادي العقيم، حتّى في المرجعية العلمية، علمًا أنّهم يمتلكون مكتبة واسعة من المخطوطات والمصادر والمراجع النفيسة، التي لا يُمكن للباحث الاستغناء عنها.

هذه هي محاولتنا لقراءة الحركة الشعرية؛ وهي محاولة لا تدّعي الإحاطة بالموضوع من كلّ جوانبه، ولا تطمئن إلى أنّها حقّقت الرغبة التي كنّا نطمح إليها، ولا تجسيد الرؤيا التي سعينا إلى تطبيقها على الموضوع بالكيفيات المُحدّدة، ولا هي استطاعت أن تُجيب عن كثير من الأسئلة التي خامرتنا أثناء التصدّي لهذا البحث.

وأخيرًا، فإنّه لا يفوتني أن أتوجّه بالشكر والتقدير إلى كلّ من أسهم في إنجاح هذا البحث، من قريب أو من بعيد، وأخصّ بالذكر أستاذي المشرف، وأبي الروحي، أ/ عبد الرحمان تبرماسين الذي كان له الفضل الكبير في إخراج هذا البحث، ابتداءً من مناقشة فكرة الموضوع، والعناية والرعاية التي قدّمها لهذه الرسالة.

فقد استفدنا من ملاحظاته الدقيقة وإرشاداته القيّمة فائدة كبيرة، إذ كان لا يبخل علينا بوقته الثمين كلّما احتجنا إلى النقد والتوجيه، كما كان عونًا لنا للحصول على المصادر والمراجع، فكانت مكتبته مفتوحة لنا في كلّ وقت، فله الفضل الكبير في إنجاز هذا العمل، جزاه الله عنّا خير الجزاء، والله الموفّق، والمستعان.

مدخل

أعراف القراءة

مدخل

الكتابة حفريّة الذات، توقيع الهويّة عبر استحضارها وتغييبها في الوقت نفسه؛ إذ يتمّ استحضارها عبر منحها الفرادة والتميّز، ويتمّ تغييبها بأنْ تمنح نفسها إمكانيّة الانفتاح على نفسها؛ انطلاقًا من درجة الانتشار التي تُوفِّرُها ديناميّة التكرار في زمن الكتابة اللاحق؛ فالكتابة حضور بـ(القوّة)، يُجسِّد فعل الاخـ(ت)ـلاف بوصفه **«عنصرًا حاضرًا في ذاته ولذاته ويُشير، فقط، إلى ذاته»**[1]؛ فالكتابة تتأسّس على حركة هدم نشطة، ومستمرّة لأعراف المركزية المتأرجحة بين خطّي: المفهوم والنّظرية، كما أنّها حضور بـ(الفعل)؛ لأنّها تجربة أدبيّة تبحث عن ذاتها في ذاتها، بهدف تكملة ذاتها.

يتأسّس هدف القراءة الحالية على المُتابعة اللصيقة لأشكال المعنى، التي يُثيرها تكرار النصوص الشعرية، موضوع الدراسة، وذلك من خلال فحص **«العلاقة بين ما لم يُدركه المؤلّف وبين ما يُسيطِر عليه وما لا يُسيطِر عليه من أنساق اللغة التي يستعملها»**[2]؛ فكلّ قراءة هي كتابة لما تحمله في ذاتها من أثر يُحيل على النص الكائن، كما سوف ينتشر النص الكائن، بفعل التكرار، عبر آثار دلالية أخرى، تسمح بحضور النص المُمكن، وعبر تطابق النصين معًا، بطريقة تدفع إلى اندماج مظهر النص الكائن في صورة النص المُمكن، تنتج الهوية الأدبية للنص المأمول، كذلك بانعكاس معنى أحدهما عبر شكل الآخر، والعكس، يأخذ النص المأمول امتلاءه الحيّ، فيكون هو نفسه حقًا.

وحتّى يتحقّق حضور النص الفعلي سوف نُسلِّم، مبدئيًّا، بهويته الأولية كونه كائنًا حيًّا يتمتّع بقدرة فائقة على امتصاص، وتكرار النصوص السابقة عبر أنسجته الحيّة لتُصبح جزءًا من جيناته الوراثية، ذلك أنّ **«التكرار مثله مثل الاختلاف هو أصل كلّ ما يقبل الوجود»**[3] ممّا يُوهِم بأنّ التكرار يحدث بصفة (عشوائية)؛ بوصفه الـ (لا) نظام الذي يتجاوز نزعة الفوضى في صفة انتشار النصوص داخل أنسجة النص المُستقبل بقدر ما

1) -Jacques Derrida, ***Positions***, Minuit, paris, 1972, p37.
2) −Jacques Derrida, ***De la grammatologie***, Minuit, paris, 1969, p158.
3) -Jacques Derrida, ***la voix et le phénomène***, PUF, France, 1967, p98.

يُحدّد اخـ(ت)ـلافه عن المبدأ ذاته، أي هيمنة النظام الإقليدي على طريقة التفكير التي تُنادي بها النزعة المركزية.

وعليه سوف تقترح التفكيكية نفسها بوصفها: **إستراتيجية Stratégie**[4] في قراءة النصوص المكتوبة أو المسموعة أو المرئية، سواء الأدبية أو الفلسفية أو السياسية أو التشكيلية أو المشهدية (المسرح/ والرقص)، من أجل الانفتاح على أطُر الكتابة وتعيين آفاقها وأبعادها المعاصرة أو القديمة؛ فهي، إذًا، تُثبِت حقل اشتغالها الخاصّ وممارستها على أنّها تَجاوُز لحدود المعرفة العلمية، بمفهومها الميتافيزيقي المفترض، وبالتالي سوف تبحث عن أفهومات أو أنظمة تحت أنقاض المركزية المُهَدَّمة من شأنها اقتراح مخطّط يُريد إلى **"تجاوز"** مركزية الفكر المركزي، وذلك **«باتّخاذ مسافة نقدية إزاء الفكر الغربي كفكر أساس»**[5]، وليس من طريق **"استبدال"** المخطّط الميتافيزيقي السائد بآخر؛ لأنّه لا يسعها **«نقده باسم فكر يتقدّم بوصفه فكرًا أكثر حقيقة أو بوصفه أساسًا»**[6] وهو تفسير الالتباس الحاصل تجاه التفكيكية، التي اتُّهِمت بادّعائها اقتراح مخطّط يُريد إلى "تجاوز" أو "استبدال" المخطّط الميتافيزيقي السائد، من دون أن تُقدِّم هذا المخطّط، أو غيره.

وبالحفر في عمق مفردة **Dé-Construction** نجد أنّ البادئة **(Dé)** تعني، **«بالمعنى الجيولوجي للكلمة أنّ هذه الطبقات هي طبقات منسوجة ومتشابكة حيث يتعذّر الكشف عن «لحمة النسيج» و«السلسلة»»**[7]، وبما أنّ النص يتعدّى التعريف الجاهز كونه **«مدوّنة حدث كلامي ذي وظائف مُتعدِّدة»**[8] إلى ذلك النص الشمولي الذي يُوَقِّعُ حدود خطاب

---

4)- الإستراتيجية تعني: فن التسيير لمجموعة من الإمكانات بغية الوصول إلى هدف ما- وهي: فن التنسيق بين مختلف القوى: العسكرية والسياسية والاقتصادية والفكرية، ودمجها في فعل واحد يؤسس لخط سير المعارضة أو استعدادات الدفاع لشعب معين أو دولة ما. ينظر:

- ***Le petit Larousse illustré 1984***, librairie Larousse, Paris, 1980, (Stéréotomie), p959.

5)- جياني ڤاتيمو، ***نهاية الحداثة: الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة (1987)***، ترجمة: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دراسات فكرية «37»، دمشق، الجمهورية العربية السورية، (د.ط)، 1998م، ص4.

6)- ***م.ن، ص.ن.***

7)- محمد شوقي الزين، ***تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر الغربي المعاصر***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2002م، ص190.

8)- ج.ب. براون، ج بول، ***تحليل الخطاب***، ترجمة: محمد الزليطني، ومنير التركي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، (د.ط)، (د.ت)، ص19.

تنظمه الماهية، والمعنى، والحقيقة، والوعي، والمثالية؛ بمعنى أنّ صفات النص العام تُوجد في أيّ نص، لكن لكونها، أيضًا، غائبة عنه، فلا يُمكِن تصوّر حضورها.

التفكيكية إذاً، وتأسيسًا على هذا المفهوم، هي فعالية **"قراءة"** تستمدّ مشروعيتها من المفاهيم التي تَنتُج إثر التماهي في النص والتلبّس بمنطقه، ومع الوقت، تُصبح بذاتها مُعرضَّة لتفكيك المفاهيم التي تُبشِّر بها، إذ **«كلّ قراءة إساءة قراءة»**[9]؛ بمعنى أنّها تُعيد إنتاج نفسها باستمرار، فالتفكيكية، على هذا، تسعى إلى تأسيس ممارسة قابلة للتكرار؛ بمعنى أنّها تتأسّس على مبدأ المونتاجية، فبين الكتابة، أي مبدأ تنامي النص الأدبي، أو تكراريته السابقة، والقراءة، أي إساءة القراءة، التي تُمثِّل مبدأ تنامي نص القراءة، أو تكراريته اللاحقة، يتكوّن النص المُنتَج.

وبالتالي، ستتراوح التفكيكية بين الحيّزين الكائن، والمُمكِن؛ فالأول تساؤل يتموقع ضمن إمكانية (كيف يُقرأ النص؟)، الذي يُسلِّم بشرط **«معرفة الكون الذي يتحرّك داخله القارئ»**[10]؛ وهو ما ينفتح على المبدأين: الخبرة والتماهي؛ فالخبرة تعني أنّ كلا النصين يحتكم إلى المقولات الثلاث: الأنطولوجية والإبستيمولوجية والإستيتيكية، وأنّه كلّما تقاربت مسافة الخبرة بين النصين حدث انفتاح، يُفضي إلى إنتاجية نصية، والعكس وارد، أي كلّما حدث فارق بينهما انغلق النص على نفسه فتتعذّر القراءة، في المقابل، أو الإنتاجية النصية، فيما يعني التماهي أنّ القراءة التفكيكية فعالية اختراقية؛ إذ الاختراق يُحيل على الطبقات التي تُكوِّن نسيج النص، بقدر ما يُحيل على النشاط العقلي الكبير، الذي يقوم به القارئ أثناء تفكيك النص وإعادة بنائه.

كما يعني أنّ التفكيكية فعالية استشرافية، تتأسّس على التوقّع؛ إذ القراءة إعادة تنشيط للنص المكتوب، بمعنى أنّ فعل القراءة سيتنامى مع فعل الكتابة، بالرغم من حدوث كليهما في زمن مُختلِف؛ ففعل الكتابة سابق وفعل القراءة لاحق، إلا أنّ الفارق يكمن في التكرارية نفسها التي ستحدث أثناء الفعالية التفكيكية، أي بين القراءة/ والكتابة، سيُحدِث قلبًا، أو نوعًا

9)- عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، سلسلة عالم المعرفة، عدد 232، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ذو الحجة 1418هـ - إبريل/ نسيان 1998م، ط1، ص391.

10) -Umberto Eco, ***Les limites de l'interprétation***,Essais, Paris, 2005, p86.

من المراوحة الموقعية، تُذوَّب أو تُشوَّش أثناءها هوية القراءة والكتابة؛ فتُصبح القراءة كتابة/ وتُصبح الكتابة قراءة، في حلول نشط أشبه بـ: **«عملية توحِّد صوفي بين النص والقارئ تختفي فيها المسافة وهامش الخطأ»**[11]، ومنه يُمكِننا أن نتوقّع إنتاجية نصية تُعيد توقيع هوية النص قيد الدراسة.

بينما يتجاوز المُمكِن كيفيات القراءة البسيطة، التي تحتفي بالمعنى الأدبي كأنّه فتح جديد، إلى كيفية إنتاج النص الأدبي؛ بحيث تجعل منه نصًّا جديدًا يتفوّق على الأول، إثر محو مرجعياته، وإحلالها في الثاني؛ وهي فعالية دورانية نشطة **«تبدأ بالأثر مُتَّجهة إلى النص ثمّ تعود إلى الأثر وهكذا»**[12] بحيث تتطلّب، في المقابل، وقبل كلّ قراءة نقدية، لأيّ نص أدبي، أن نجعل في الحسبان، المقولات النوعية للنظريات: الأدبية، النقدية، والأجناسية، مع مراعاة الشرط الوجودي لنشوء النص الأدبي في حدّ ذاته، أي مبدأ التجريب، الذي يُمكِّنه من توسيع مفهومه في كلّ مرّة، وبالتالي سيجعل منه متمرِّدًا على أعرافه الأدبية، ممّا يُحتِّم على السؤال النقدي البحث في تاريخ النص الأدبي بدل البحث في مفهومه.

بما أنّ التفكيكية تحمل على عاتقها مهمّة مطاردة الأثر قبل النص، وأثناءه، وبعده، أي البحث عن كيفية قراءة النص/ وكتابته في آنٍ معًا، ممّا يُفضي إلى مقولة: **"إساءة القراءة"**، التي ستدفع بقراءة/ أو قراءات جديدة، إلى الظهور، وفي كلّ قراءة جديدة إنتاجية جديدة، وهكذا. وعليه، ينبغي أن يُجسِّد النص مهمّة إثارة السؤال من جهة القارئ اللاحق، كما ينبغي على القراءة أن تُمثِّل اختصار الرؤيا التي تقوم عليها الفعالية التفكيكية من جهة القارئ السابق.

وعليه، سنصل الآن، عند تخوم التساؤل:

كيف نُعيد إنتاج النص المُمكِن انطلاقًا من فعاليتيه المُمكِنتين: الحكي/ والشكل؟

---

11)- ***المرايا المحدبة***، ص313.

12)- عبد الله الغدامي، ***الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نموذجية لنموذج إنساني معاصر)***، النادي الأدبي الثقافي، جدّة - المملكة العربية السعودية، ط1، 1405هـ - 1988م، ص54.

تكمن محنة الشعرية في كونها تكتب سيرة ذات، بدل انكتابها بسيرة ذات، لتُحدِّد مكانة تخصّها، بذاتها ولأجل ذاتها. وعليه، فقد اِستثمرت في الحكي، بوصفه كتابة؛ الآخر الاخـ(ت)ـلافي، الذي يتعيّن بوصفه الفعل الذي **«يُؤسِّس العملية الأولية التي تُنتِج اللغة»**[13] بحيث يتجاوز بها فوبيا الـ (ذات) إلى نوستالجيا الـ (آخر)؛ المُنفتِح على آفاق تجريبية لا تنتهي، ممّا يُسهِم في تكوين حركة دورانية، تُجترح إثر المراوحة الموقعية التي تتكرّر بين الآخر/ الحكي، والذات/ الشعرية؛ بحيث تُعيد نحت توقيع جديد للشعرية، ومنه كتابة هوية جديدة تخصّها، وفق أعراف تُحدِّد فعاليتها، وتَتَحدَّد بها بدورها.

تحتكم الذات إلى مُحدِّدات أجناسيّة، يُعدّ الحكي كينونتها، بها تُوقِّع الذات هويتها، كما تتعرّف القراءة على فعاليتها؛ ذلك أنّ الحكي تقمّص للذات نفسها، مع فارق الـ (قَلْب)- **(Reverse)** الموقعي، تُصبح فيه الذات وسيطًا للحكي، بدل أن يكون هو وسيطًا لها؛ إذ يُعيد نحت هوية الكتابة في حيّزها المُمكِن؛ فيجعلها **«تُكمِّل بحيث أنّها تزيد على ما كُتِب في مكان آخر»**[14]، كما يجعلها تستعصي على التحديد، رغم الوهْم السائد بتحديد كليهما لـ(الآخر).

فالاعتقاد الساذج بأنّ الحكي عينه **كـ/- آخر**، تستهويه حركة النبر المُرتكِزة على أداة الـ (كـ)، فيجعل منها بؤرة، تُوهِم القراءة بجاهزية خطّها المفهومي المُحدّد سلفًا

13)- ***الخطيئة والتكفير***، ص57.

14) - ج. هيو سلفرمان، ***نصيات بين الهرمينيوطيقا والتفكيكية***، علي حاكم صالح، وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2002م، ص45.

في: التقريب بهدف الإيضاح، إذ تحكي تلبّس المُشبّه ببعض هوية المُشبّه به وليس كلّها؛ **«لأنّه لو ناسبه مناسبة كلّية لكان إيّاه»**[15]، وبالتّالي تُؤكِّد حرصها على توسيع المسافة بينهما، بحيث تُحدّد هوية الكتابة انطلاقًا من حيّزها الأجناسي الكائن، الذي يُقيم شرط التعرّف بحضور أحدهما عبر الآخر، الأمر الذي يجعل من الأول حاضرًا، مع تغييب قسري للثاني، غير أنّ منطق القراءة يقوم على قلْب حركة الفعل؛ فعل الكتابة، فتكون الـ (كـ) حكاية لهوية المُشبه به؛ آخر/- كـ، فيكون الحكي عينه (هو)/ =(آخر)-(ك)؛ إذ **«ليس الآخر مجرّد انعكاس لذاته، ولكنّه ينتمي إلى القانون الداخلي لمعناه هو»**[16]

الحكي، إذًا، يُعيد كتابة الذات، عبر الحلول فيها، ثمّ تجاوزها؛ تثويرها، وتأجيلها، بطريقة يُصبح فيها الحكي كتابة في حدّ ذاته، فيما تكون الذات تيمة لها، تتلبّس هويتها في كلّ مرّة، وتميّزها. وبما أنّ الشعر أحد أقنعة الذات المتميزة، يُمكن القول: إنّ الحكي/ الكتابة، هو من يكتب الشعر/ الذات، والعكس غير وارد، ذلك أنّ الشعر قناع الكتابة، كما تُعدُّ الكتابة الوجه الاخـ(ت)ـلافي لفعل اللغة، طالما أنّ الثانية تُعدُّ إرثًا إنسانيًّا بفعل (القوّة)، فـ: **«اللغة نتاج اجتماعي لملكة اللسان ومجموعة من التقاليد الضرورية التي تبنّاها مجتمع ما ليُساعد أفراده على مُمارسة هذه الملكة»**[17] وبالتالي، سوف تنحصر فعاليتها بين مُؤشِّرين، هما: ملكة اللسان، بوصفها الماهية التي تُحدِّد جماعة المتكلّمين من جهة الانتماء الإثني[18]، والاعتباطية بوصفها الأعراف المفهومية التي تُوسِّع حيّز التواصل بين الجماعة نفسها، أو تحسره، بدل تجاوزها إلى الجانب المسكوت عنه، أي الحيّز الهامشي، الذي ترفَّع عنه الدرس اللساني، والمُتمثِّل في لغة الشعر، والشطح الصوفي، والهذيان، والأحلام.

---

15) - ابن رشيق، ***العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده***، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت - لبنان، ط5، 1401هـ- 1981م، 1/ 286.

16)- بول ريكور، ***الذات عينها كآخر***، ترجمة وتقديم وتعليق: جورج زيناتي، إعداد المنظمة العربية للترجمة، توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط1، تشرين الثاني (نوفمبر)، 2005م، ص380.

17) - Ferdinand De Saussure, ***Cours de linguistique générale***, Editions critique, France, 1997, p25.

18)- الإثني، أو الإثنية - Ethnique، هي: مجموعة بشرية لها خاصيات مميزة تحددها الثقافة المشتركة والهوية. يُنظر:

- E.M.Burge, ***«The resurgence of ethnicity, Myth 07 reality»***, Ethnic and racial studies, vol 3, July 1978, p226.

ومنه سوف تتقمَّص اللغة كينونة الذات، وتُصبح الفاعل الذي تنتشر منه الفعاليات المُمكِنة، التي تُحدِّد هوية الذات، عبر الحلول فيها، فـ **«اللغة لم تعد مجرّد أداة، بل اكتسبت حياة خاصّة بها»**[19] وبدل أن تكون اللغة السطح العاكس، أو المرآة التي تنعكس عليها هوية الذات، بوصفها حضورًا شعريًّا يتحقّق بما توفّر عليه من حكي خلاّق، فتأخذ من شكلها التناظري أبعاد هويتها التي تُحدِّدها، وتتحدَّد بها، أصبحت اللغة، على العكس من ذلك، فاعلاً في نصية الذات، بدل تلبُّسها بموضوعها، أي حكي الذات.

إنّ قابلية النص الشعري على التموقع في زوايا الصمت، والغياب، والهامشية، التي اكتسبها جرّاء كونه شكلاً يُعبِّر عن حكاية الذات طيلة سنوات الممارسة الشعرية، سوف يمنح الصدارة للغة الشعر على حساب الشعر نفسه، بالرغم ممّا يُثيره حضورهما من أشكال التوحّد بين الشعر واللغة، باعتباره الذاكرة التي تختزن سيرتها الذاتية، واللغة والشعر باعتبارها الضمير الذي يُحدِّد هويته الأدبية، بطريقة يجعل منها الفعالية الوحيدة التي تُهيمن على كيفيات إخراج النص الشعري؛ ذلك أنّ: **«اللغة تتكلّم، وهي تتبع إيقاعها الخاصّ، وترابطها الجزئيّ الخاصّ، وهي تتكاثر في فوضى ظاهرة، وأحيانًا في فوضى عنيفة»**[20] الأمر الذي يُخرج لغة الشعر بمظهر مفارق؛ فهي تُعدّ مُنتَجَا إنسانيًّا خلاّقًا يُسهِم في انكتاب النص إثر إخراجه من حيّزه الكائن بفعل (القوّة) إلى حيّزه المُمكِن بقوّة (الفعل)، غير أنّها تحكم عليه بالتبعيّة الأبدية لصوت صاحبه؛ بحيث تتعلّق أسباب وجوده الأدبية بمدى براعته في نحت سيرة الشاعر الذاتية، ممّا دفع بالنص إلى التفكير بشكل؛ وهو الخارج اللغوي الذي يُمكِّنه من استكمال نفسه، ومنه الانكتاب بذاته، ولأجل ذاته، بطريقة تجعله ينحت سيرته هو بدل كتابة سيرة الذات، أي كونه حكاية نص مُعبَّر عنها بشكل.

الشكل، إذًا، هو شعر بـ (كتابة)؛ لأنّه يرفض كونه شعرًا بصوت، والكتابة شكل لـ (شعر)؛ لأنّها تسعى أن تكون شعرًا برؤية، فالكتابة فعالية ذهنية متجاوزة للغة الشعر بقدر ما تمتاح منها مقولاتها الأنطولوجية والإبستيمولوجية والإستيتيكية، التي تُحدِّد هويتها

19)- جان جاك لوسركل، ***عنف اللّغة***، ترجمة وتقديم: محمد بدوي، مراجعة: سعد مصلوح، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، الدّار العربيّة للعلوم- المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت- المملكة المغربيّة، ط1، شباط (فبراير)، 2005م، ص43.

20)- *م.ن*، ص43.

الأدبيّة الكائنة كما تُحدِّدها، بدورها، بما تُضفيه عليها من قيم إنتاجية مُمكِنة، طالما أنّها تتكرّر في الزمن؛ إذ تتميّز الكتابة بحراك نشط يجعلها فعالية اجتراحية باستمرار، ممّا يُؤهّلها لتجاوز مفهومها على الدوام، نظرًا لانطوائها على مفارقة، هي أيضًا، تجعلها مُنغلِقة على نفسها مع قابليتها على الانفتاح على نفسها، ذلك أنّ مفتاحها يَكمُن في الشكل بوصفه شعرًا بـ (كتابة)/ أو شعرًا مكتوبًا بـ (شكل)، ومنه سوف يتمّ الإطاحة بلغة الشعر من موقعها العالي، بوصفها الحيّز الوحيد الذي ينتشر منه النص الشعري، وينتهي عنده، إلى موقع آخر اخـ(ت)ـلافي، يُخرجها بمثابة السطح الذي تنعكس عبره فعالية الكتابة بوصفها شكلاً **«يتجاوز مدى اللغة، ويفيض عنه.»**[21] فيُسهِم في نحت هوية النص الشعري، بما يتوفّر عليه من إمكانيات خارج نصية، تنفتح على أبعاد دلالية غير مُنتهِية، تُكمِّل النص إذ تمنحه امتلاءه الحيّ.

الأمر الذي يتطلّب قراءة نوعيّة تتأسّس على التوقّع؛ وهو نوع من الانفعال الجمالي الذي يسعى إلى إسقاط الشكل وفق منظور، أو منظورات معيّنة تُرضي توقّعات القارئ بقدر ما تُبرِّرها، تقوم بإعادة تنشيط للنص الأولي؛ وهو الشكل بوصفه خامة، أي مادة أوّلية تخضع لتشكيلات لاحقة، تتكرّر في الزمن، بالرغم من حدوث كليهما في زمن مُختلف، سيُحدِث قلْبًا، أو نوعًا من المراوحة الموقعية التي تُذوَّب، أو تُشوَّش أثناءها الهويات، ممّا يسمح بحلول الشكل مكان اللغة في عملية تأسيس النص الشعري، أي مظهر انكتابه الجديد الذي **«يشتمل على اللغة، بجميع معاني هذا الفعل.»**[22] بحيث يُمكِننا أن نتوقّع إنتاجية مُمكِنة يُعاد خلالها تحديد هوية الأقنعة؛ بحيث يُصبح الشكل من يكتب النص فيما يغدو الثاني مظهرًا له، يتحدّد به، كما يُحدِّده بدوره.

وعليه، يُمكننا التساؤل:

---

21) - ***De la grammatologie***, p16.

22) - ***Ibid.***

- الفعل؛ هو يشتمل (Comprendre)، الذي ينفتح على معانٍ عدّة، منها: ينطوي، يحتوي، يتضمّن. يُنظر، محمد سيّد، وآخرون، ***القاموس (فرنسي- عربي)***، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، 1424هـ- 2004م، مادة (Composition assistée par…)، ص189.

كيف نقرأ؛ بمعنى كيف نتصوّر المُنتَج: الحركة الشعرية في الشعر الجزائري القديم (من ق 2هـ، إلى ق 10هـ)؟

تُشعِر كلمة الحركة بضبابية مُربِكة؛ إذ تشتمل على دلالات مُتنوّعة، تُفضي بها إلى تحقيق كيانات معرفية، تتلبّس بموضوعات مُحدَّدة، ممّا يُفضي بها إلى الانكتاب الأجناسي وفق أشكال تعبيرية مُحدَّدة، كما تتحدَّد بها بدورها.

تُحيل الحركة في الصوفية على مفهوم **«الخروج من القوّة إلى الفعل على سبيل التدرّج»**[23] أي السلوك في سبيل الله تعالى، ممّا ينزع صفة الحركة عن أي شيء آخر عدا الذات؛ وهي المريد المتدرّج في المقامات والأحوال أثناء عبوره الطريق إلى الله، كما تتّسم الحركة بالتدرّج، أي الانتقال من مقام إلى آخر أو من حال إلى آخر، الذي أخذته من المريد في حدّ ذاته، الذي يَسِم التدرّج بوصفه مجموع الحصولين، الذي يجمع بين الانتقال من القوّة، عبر حلول الروح بالجسد؛ وهي حكاية الخلق، والانتقال إلى الفعل، وذلك إثر تمثيل حلول الروح بالجسد عبر حكاية الوحدة، أي حلول روح المريد بالذات الإلهية.

كما تعني الحركة اجتماعيًّا: **«أنّ نوع الشخص لديها قد أُهمِل أو «هُمِّش»، ويحتاج إلى أن يُنقَل إلى «المركز» أو «يجعل» مرئيًّا، كأنّما على مسرح»**[24] وهو ما يجعل من الحركة مرادفًا لصراع دراماتيكي، ينفتح على أنواع مختلفة: الاجتماعي، الثقافي، الجنوسي، الأجناسي، السياسي، الاقتصادي، التاريخي، الحضاري، وحتى الديني؛ ذلك أنّه يجمع بين ذاتين، إحداهما عُليَا والأخرى دُنيَا؛ حيث يجعل منهما ندّين متصارعين، يعكس صراعهما نوعية الذات المكوّنة لنواة الشعوب الراقية، حين تنتقل الذات إلى مكانة مركزية، كما يعكس طبيعة الشعوب المنحطّة، حين ترضى الذات بالبقاء في مكانتها الهامشية.

بينما يُحيل الثالث على المفهوم النقدي، **« في إنجاز تحليل يُمَوْضِعُ الفضاء في الزمن، في إطار وظائف تعبير الحالة والعمل، وتأويل العبور من فضاء إلى آخر، ومن**

23)- محمد التنوخي، ***المعجم المفصل في الأدب***، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، 1419هـ- 1999م، ص358.

24)- طوني بينيت وآخران، ***مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)***، ترجمة: سعيد الغانمي، إعداد: المنظمة العربية للترجمة، توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط1، أيلول (سبتمبر)، 2010م، ص289.

فترة زمنية إلى أخرى»[25] يفترض تقسيمات أدبية باعتبار توجّهاتها الجمالية المشتركة، التي لا تتعيّن بوصفها ظاهرة تجمع بين الوعي الجمالي المتميّز، وكثافة التجريب النوعي؛ بحيث ترقى إلى منزلة المذهب أو المدرسة، كما أنّها لا تتحدّد بوصفها مواقف تعبيرية ندّت لاعتبارات اجتماعية أو سياسية؛ بحيث تغدو اتّجاهًا عابرًا، سرعان ما تتجاوزه حركة الأدب إلى غيره، استجابة لإملاءات العصر، وكذلك الحاجة إلى تجديد أطر التعبير.

على أنّنا نقصد بالحركة انتقال **«الجسم من مكان إلى مكان آخر»**[26] الأمر الذي يتطلّب مسافة، تكون بمثابة الحيّز الذي تقطعه الحركة في مسيرها، كما يتطلّب زمنًا يكون بمثابة الحيّز الذي يمنح الحركة صيرورتها أثناء اجتيازها لمسافة ثابتة، على أنّ حركة انتقال الجسم لا تتّسم بالتلقائية التي تُولِّد إرادة حركتها من أعرافها الذاتية، ولا هي انفصالية تهدف إلى تحرّرها من الجسم مُنتِج الحركة، إنّما هي تفترض ذاتًا تقوم بحركة معيّنة لأجل غايات مُحدَّدة.

يُمكِن تحديد الحركة واقعيًّا على أنّها انتقال الذات من مكان إلى آخر، في زمن معيّن، بهدف إنتاج فعل مُحدِّد؛ وهو الحركة، كما يُمكِن إسقاطها أدبيًّا على تصوّر يجعل الذات مُنتِجًا لنص، **«بمعنى أنّها تُكمِّل ما حكي وتشغل مكانه»**[27] يأخذ طابعًا كمّيًّا إثر تكرار حركة النصوص في الزمن، الذي يمتدّ (من القرن 2هـ، إلى القرن 10هـ)؛ وهو زمن دوراني؛ لأنّ نهايته متولِّدة عن بدايته، التي أدّت إلى تولُّد نهايته مرّة أخرى، وهكذا على الدوام، غير أنّ انتهاءها في (ق 10هـ)، لا يعني توقّفها عن الحركة، بقدر ما يعني تحديدًا أكاديميًّا يُجاري تأريخ الدراسة، الذي يهدف إلى حصر الظاهرة في زمن مُحدَّد من أجل فحص أعرافها الأدبية والجمالية، وإلاّ فإنّه زمن استمراريّ يُفضي إلى تولّد زمن جديد (من

25)- سعيد علوش، ***معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)***، دار الكتاب اللبناني- بيروت، سوشبريس- الدار البيضاء، ط1، 1405هـ- 1985م، ص66.

26)- الشريف الجرجاني، ***التعريفات***، مكتبة لبنان، بيروت- لبنان، طبعة جديدة 1985م، ص88- 89.

27)- ***نصيات***، ص45.

ق 10هـ، إلى ∞[28])، يفترض حركة جديدة، أو ربّما قد يُجاري الفائتة في أعرافها الجمالية.

تنقسم الشعرية إلى صنفين، يتحدّد الأول بوصفه مُنتَجًا بذات، نظرًا لحضورها المُلفِت في النص، فيما يَنتُج الثاني بوصفه مُنتِجًا لنص نظرًا لكثافته المفرطة، وبالتالي ستُفصِح الحركة عن تكرارية نشطة في الزمن، تُفضي إلى إعادة تصوير المُنتَج الشعري، بطريقة تُثير فكرة بناء الصورة على الصورة؛ بحيث يُخرج الشعرية من إطارها الذاتي؛ وهو التصوير، ويُدخِلها حيّزًا جديدًا يتمثّل في إعادة تمثيل الشعرية، بمعنى تخيّل المتخيّل؛ لأنّ كلّ **«ما يحدث في الزمن يُمكِن أن يُحكى»**[29]، ممّا يكسب فضاءها قابلية للحكي؛ ذلك أنّ النص الشعري ينتُج في الزمن، وتجري أحداثه في الزمن، كما أنّه يستغرق زمنًا، الأمر الذي يضعنا في مواجهة: الحكي/ والشكل.

يتحدّد الحكي بوصفه نصا شعريا غير مُكتمِل، طالما أنّه ينشأ إثر دراماتيكية نشطة، تتكرّر، باستمرار فعالية الحكي نفسها، بين الذات المُنتِجة لموضوع، والموضوع المُنتَج بذات، بطريقة تُفصِح عن **«علاقة بين فردية الذات التي يتعذّر الكشف عن أعماقها، وحضور الصوت الذي يتعذّر تحديده»**[30] ممّا يُخرِجه بمثابة المظهر الشخصي الذي تحلّ فيه الذات؛ بحيث تتمظهر بوصفها مُنتِجًا لنص، بقدر ما يجعله بمثابة الأثر الذاتي الذي يتلبّسه الموضوع؛ بحيث يتعيّن بوصفه مُنتَجًا بنص.

كما يتحدّد الشكل بمظهر مضاعف؛ فهو يتعيّن، من وجهة بنوية، بمثابة المادة الأولية التي تُشكِّل هوية الشعرية **«ذلك أنّ للصور الشعرية هي، أيضًا، مادة»**[31]، كما تتشكّل بها

---

28)- (∞) رمز رياضي، يعني: ما لا نهاية.

29)- بول ريكور، ***من النص إلى الفعل (أبحاث التأويل)***، ترجمة: محمد برادة- حسان بورقيبة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة مصر، ط1، 2001م، ص8.

30)- أدونيس، ***الشعرية العربية (محاضرات ألقيت في الكوليج دو فرانس، باريس، أيار، 1981)***، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط2، 1989م، ص5.

31)- غاستون باشلار، ***الماء والأحلام (دراسة عن الخيال والمادة)***، ترجمة: علي نجيب إبراهيم، إعداد: المنظمة العربية للترجمة، توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط1، كانون الأول (ديسمبر)، 2007م، ص16.

بدورها؛ بحيث تُفضي إلى تشكيل ملامح النص الكائن، كما يظهر، من وجهة رؤيوية، بمثابة المنظور، الذي يُمكِّن القارئ من إنتاج تصوّر، يُفضي إلى إعادة نحت هوية النص الأدبية؛ وهي صورة النص المُمكِن.

يتموقع النص الكائن في حيّز الوجود بـ (القوّة)، وهو حيّز يصدر عن تصوّر يُضيِّق الأدب في فكرة **«ما هو موجود هو الذي يُمكِن تمثيله»**[32]، بينما تسعى القراءة إلى العبور بالنص إلى حيّز الوجود بـ (الفعل)؛ بحيث تجعله **«عملاً فريدًا يخون فردية المؤلف، وغير قابل للاختزال»**[33] وهو ما يُفضي إلى انتشار النص في الـ(ما)- بين؛ في الشقّ المتراوح بين حدّي الكتابة: الكائن/ والمُمكِن، وبالتالي فكلّ محاولة لنحت هوية النص الأدبية، ومنه تحقيق امتلائه الحيّ، سوف تضعنا في مواجهة مأزق أنطولوجي؛ وهو المسعى الذي تُحاول القراءة الحالية تفكيكه.

32) - Thomas R .Gruber, «***toward principles for the design of anthologies used for knowledge sharing?*** » In, International Journal of Human-Computer Studies, academic press limited, London, Vol 43, Issues 5–6, November 1995, p 908.

33) - Marc Blondin, «***Recension, Eileen John et Dominic McIver Lopes, Philosophy of literature Contemporary and Classic Readings: An Anthology***», In Æ, Canadian Aesthetics Journal, vol 11, Summer/ Été 2005, p 367.

الباب الأول: شعرية الحكي

I- الفصل الأول: الدورانية

II- الفصل الثاني: بطاقة هوية

III – الفصل الثالث: التورية

مفتتح

إنّ تراوح الشعر بين طبيعته السماعية، وصيرورته التي حدثت من طريق الذاكرة، سيجعل منه تخييليًّا أكثر منه توصيفيًّا؛ ذلك أنّ حركة التحوّل التي صاحبت الشعر، منذ نشأته الأولى، وما تخلّلها من نحل وتلفيق، ونسيان، وحاجة، وتملّق وموت[34]، ستتجاوز مأزق الشفهية التي نادت بنقل **«القصيدة العربية برمّتها إلى ميدان البحث في الأدب الشعبي»**[35]، إلى أفق الحكي الذي يُؤكّد على دور الخيال الجمعي في الكشف عن الهوية الشعرية الجديدة؛ وهي بناء الشعر على الشعر، التي سبق إلى تصميم فعاليتها الرواة أنفسهم، ثمّ اتّسعت آفاقها، في مراحل زمنية مُطّردة، كما تعدّدت باختلاف أقنعتها، وتنوّع إسقاطاتها المُمكِنة، لتشتمل على: الأيديولوجيا، المنافسة، العصبية، التعليمية، الديانة، والأخلاق[36].

غير أنّ الحكي لا يعني تجاوز طبيعة الشعر المركزية؛ وهي الغنائية، التي تُحِلّ الذات في قلب الفعالية الشعرية، بقدر ما تُوسِّع رؤيتها للعالم أو تُضيِّقها، طالما أنّ إمكانية وجود العالم أو امّحائه مرهونة بمدى استجابة الذات له وتفاعلها معه، إنّما تهدف إلى استظهار طبيعة الشعر الهامشية؛ وهي طبيعة تنبثق من الحكي الذي يسعى إلى إخراج الشعر بمظهر اخـ(ت)ـلافي، ينحت النص بمثابة "أنشودة" تتغنّى بالذات إذ تكتب سيرتها الذاتية، كما يُعلن عن **«الذات وقد تحوّلت إلى كلام - غناء»**[37] الأمر الذي يجعل الذات موضوعًا بنفسها ولأجل نفسها؛ وهي الازدواجية ذاتها التي تولّد عنها الشعر وانتقل إلينا عبرها، ازدواجية تستثمر في الحلم، والشطح، والهذيان، والانعكاس، والمرآة، والتورية، والوحدة،

34)- يُنظر، ابن سلام الجمحي، ***طبقات فحول الشعراء***، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدّة- المؤسسة السعودية بمصر، (د.ط)، (د.ت)، 1/ 4- 29.

35)- جيمز مونرو، ***النظم الشفوي في الشعر الجاهلي***، ترجمة: فضل بن عمار العماري، منشورات دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، الرياض- المملكة العربية السعودية، ط1، 1407هـ- 1987م، ص5.

36)- يُنظر، طه حسين، ***في الأدب الجاهلي***، لجنة التأليف والترجمة والنشر (سنة 1914)، مطبعة فاروق «محمد عبد الرحمان محمد»، القاهرة- مصر، ط3، 1352هـ- 1933م، ص63- 65.

37)- أدونيس، ***الشعرية العربية***، ص6.

والنرجسية، وفي كلّ سطح يشتمل على مظهر مُضاعَف، ينجح في توقيع هوية الشعر المُغيَّبة، التي تجعل الشعر مُنتَجًا بذات، كما تجعل الذات مُنتَجًا بشعر.

ومنه، سينفتح الشعر على مظهره السير- ذاتي؛ وهو الحكي الذي يُعيد بناء الذات كونها موضوعًا أوليًّا، يُسهِم في تحقيق حكاية غير مُنتهِية، طالما أنّها فعالية تنتشر إثر التكرار المُكثَّف لمظهر الذات، الذي يُفضي إلى إنتاج سيرتها الذاتية، أي حكايتها بنص، وبما أنّ الحكاية غير مُنتهِية؛ بمعنى أنّها مُستمرَّة في الزمن، نظرًا لقيام مُوجِبات استمرارها من ذلك: الشفهية، الغنائية، والذاكرة، في مقابل الضمير الجمعي، وعادة الإضافة، والتخييل، ستبقى حكاية الذات مُنفتِحة على كلّ تكملة مُمكِنة؛ وهو ما يضعنا في مُواجهة الحكي؛ لأنّه يشتمل على الشفهية التي تضمن شرط تحوّل الذات- الموضوع من طريق الذاكرة، بقدر اشتماله على الصيرورة التي تضمن شرط انتشار الموضوع- الذات إثر تكرار فعالية التخييل.

وبالتالي، يُمكِن تحديد الحكي بأنّه **«تصوير مكتوب لحياة امرئ خاصّة»**[38] وهو ما يجعله بمثابة المادة الأوّليّة التي تعرض بها الشعرية نفسها، ولكن ليس لأجل نفسها إنّما لأجل أن تستحوذ الذات على مكانة تخصّها، وذلك إثر حلولها في مركز النص؛ بحيث ينكتب بها، ولأجلها، ومنه ستنفتح هوية الذات الأدبية على أفق؛ هو الانكتاب بحكي يُحقِّق نصية الذات، أي شعرية الذات، بدل الانكتاب بحكي يُحقِّق ذاتية النص، أي شعرية النص.

بينما تتعيّن الذات بمثابة موضوع لنفسها؛ لأنّ الحكي **«يتشكّل من خلال وظيفة الذات كمحكي داخل النص»**[39] بحيث تُخرَج بصورة فعل مُنتِج لنص، فيما يتعيّن النص بمثابة السطح العائم الذي تنعكس عبره الذات، فتُحقِّق هويتها الأدبية حينما تحلّ في مركز الحكي، فتسلبه هويته إذ يُصبِح مظهرًا لها، فيما تحتفظ بصورة نفسها؛ لأنّها تمتلك صورة لا تقبل التشكيل في غير نفسها.

---

38)- ج.هيو سلفرمان، ***نصيات بين الهيرمينيوطيقا والتفكيكية***، ص142.

39)- عبد القادر الشاوي، ***الكتابة والوجود (السيرة الذاتية في المغرب)***، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، (د.ط)، 2000م، ص49.

ومنه، فقد تعرض الذات نفسها في المكوّن الجنوسي، الذي يتحدّد في علم الشخص؛ وهو **«اسم لشخص وثيق الصلة بخاصّية مُعيَّنة أو بسمة مَميَّزة بحيث أصبح الاسم نفسه مقام هذه الخاصّية أو الصّفة»**(40)، ممّا يجعل العلم مُتجاوِزًا لمكانته الأولى؛ وهي تراوحه بين مظهر الذات المُنتِج لنص، وصورة الموضوع المُنتَج بنص، إلى طبيعته الأدبية الجديدة التي تمنحه امتلاءه الحي؛ بحيث نتعرَّف على النص انطلاقًا من العلم، كما نتعرَّف على العلم انطلاقًا من النص.

فيما يتحدّد في علم المدينة، التي تتعيّن بوصفها **«جسدًا للمثول الموضوعي ومنفذًا إلى الذوات الأخرى»**(41) بحيث يتجاوز دور المرآة التي تنعكس عبرها الذات من أجل إخراجها في أفضل مظاهرها، إلى تقمّص صور الذات في كلّ مرّة تنعكس عبرها مظاهرها الشعرية، ممّا يُفضي إلى إنتاج تراكمية، تزيح العلم من مكانته الأولى كونها أثرًا ينتُج بفعل، إلى مكانته الجديدة كونها فعلاً يُنتِج أثرًا.

الأمر الذي يضعنا في مواجهة المكوّن الأجناسي **«باعتباره مكوّنًا نصيًّا»**(42)، يعرض نفسه بطريقة مُزدوجة؛ فهو يتحدَّد في مظهر لنص، الكنية على نحو أكثر تحديدًا، التي تُنتِج سيرتها النصية بذات، بقدر ما تتعيّن بمثابة صورة لنص، أي عنوان النص، الذي يُنتِج سيرتها الذاتية بنص؛ بحيث يغدو كلاهما بمثابة السطح العائم الذي تنعكس عبره الذات بوصفها حكيًا ينكتب في ذاته، ولأجل ذاته؛ وهو النص المُمكِن الذي تُحاول القراءة الحالية إنتاجه.

40)- لطيف زيتوني، ***معجم مصطلحات نقد الرواية***، مكتبة لبنان ناشرون- دار النهار للنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2002م، ص30.

41)- كلايف بل، ***الفنّ***، ترجمة: عادل مصطفى، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط1، 2013م، ص31.

42)- Jean-Marie Schaeffer, « ***Du texte au genre***», **poétique**, N° 53, Mars 1983, p7.

ا - الفصل الأول: الدورانية

ا- 1 – التوقيع

ا- 2 - كولاج الـ (الذات)

ا- 3 - القناع

ا- الدورانية

يتعيّن الموضوع بمظهر السطح العائم الذي تنعكس عبره الذات، ممّا يشي بانكتابيتها على حيّزه بما تُضفيه عليه من هويتها، **«ليكتشف فيها علاوة على هويته الحقيقية، قياس قدره وتعيين مُهمَّته»**[43] إذ تُعيد نحت معانيه انطلاقًا من رصد سيرتها الذاتية بطريقة تكشف عن حضورها في شكل كتابي مفتوح، قابل للزيادة، والتكرار.

يدفع حضور الذات إلى تتويجها أيقونة، فـ **«هي ذات منذ البداية مُتجذِّرة في تقليد مُعيّن»**[44] يكشف مقدار هيمنتها على سطح النص، في الوقت الذي يمنح الموضوع امتلاءه الحي، الذي يأخذ شكله عبر الذوبان في هويتها، ممّا يسمح له بالانكتاب بها، وعبرها.

وبناءَ عليه، يُمكِننا أن نتمثّل الذات كلّ فعل يُنتِج أثرًا، فيما يتحدّد الموضوع بوصفه كلّ أثر يَنتُج بفعل، وهو ما يُحيل على انعكاسية نشطة تُحكِم العلاقة بين الذات والموضوع، بحيث تنحت كليهما **«داخل الخارج وخارج الداخل»**[45]، كما تُثبِت أنّ فكرة حلول أحدهما في الآخر تقبل التطبيق.

الأمر الذي يُضفي على النص طابعًا حلوليًّا، يُعاد تمثُّله عبر حكاية حلول الذات في الموضوع، الذي يَحُلُّ بدوره في الذات، وهكذا، ممّا ينتُج عنه دورانية نشطة، تُعيد تمثُّل تجربة التصوف بحكي، ينفتح على حكاية حلول الروح في الجسد، بطريقة تجعل من الحلم واقعًا؛ إذ تتعيّن الذات بمثابة صوفي يكشف عن تجربة برؤيا، تحكي صورة الصوفية بمظهر جمالي، بقدر ما تجعل من الواقع حلمًا؛ إذ يتحدّد الموضوع بمثابة صوفية تصدر عن رؤيا بتجربة، تحكي صورة جمالية بمظهر صوفي.

---

43)- جان- فرانسوا ماركيه، ***مرايا الهويّة، الأدب المسكون بالفلسفة***، ترجمة: كميل داغر، مراجعة: لطيف زيتوني، المنظّمة العربيّة للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت- لبنان، ط1، أيلول (سبتمبر)، 2005م، ص24.

44)- بول ريكور، ***الذات عينها كآخر***، ص46.

45)- موريس ميرلو بونتي، ***العين والعقل***، تقديم وترجمة: حبيب الشاروني، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص23.

I-1- التوقيع

يتجاوز حضور العلم فكرة التوقيع **«الذي يعني عدم حضور المُوقِّع الحالي»**[46] إلى إضفاء قيم أسلوبية تمنح النص مكانة تخصّه، على اعتبار أنّ شرط اكتمال هويته مرهون بمدى تماهيه بصوته؛ إذ يظلّ كلاهما مُفتقِرًا للآخر؛ بحيث تنتُج عنه تفضية تتحقّق إثر استدعاء جملة نصوص فائتة، تُثبِت حضور العلم بوصفه "ملصقة- Étiquette".

يُقصد بالملصقة: العلامة أو البطاقة التي تُعرِّف بقيمة الشيء، أو تاريخه، أو هيأته، أو سعره، كما يُقصد بها مجموعة السلوكيات والآداب العامّة التي تجعل من الفرد مُسايرًا لأعراف العصر[47]، ممّا يُخرِجها بمثابة مرآة تندمج فيها الذات بالموضوع، والرائي بالمرئي، والمظهر بالصورة، والهوية بامتلائها، بطريقة تُوهِمنا بأنّهما واحد؛ إذ ترسم الموضوع بمثابة الصورة التي ينعكس عبرها مظهر الذات، كما ترسم الذات بمثابة المظهر الذي يتفقّد صورته في المرآة؛ وهي الموضوع.

تكشف انفصامية الملصقة عن مفهومها الأدبي الذي يُحدِّدها بمظهر السطح الذي تنعكس عبره الذات بوصفها موضوعًا قابلاً للتشكيل، أي مُنتِجًا لنص، بقدر ما يُحدِّدها بمظهر السطح الذي ينعكس عبره الموضوع بوصفه ذاتًا قابلة للتشكيل، أي مُنتَجة بنص، ممّا يُسهِم في إنتاج فعالية نشطة، تسعى إلى دمج سطح النص الكائن، الذي تنعكس عبره الذات كونها صورة تنكتب بموضوع، مع سطح النص المُمكِن، الذي ينعكس عبره الموضوع كونه مظهرًا ينكتب بذات، من أجل إنتاج نص جديد يحكي سيرة الذات بهوية اخـ(ت)ـلافية؛ يتلبّس فيها الحلم بمظهر الواقع، بينما يتماهى الواقع في صورة الحلم.

46)- Jacques Derrida, ***Marges de la philosophie***, ÉD de Minuit, Paris, 1972, p391.

47)- Voir, ***le Petit Larousse***, *pp*112, 339.

يكشف السطح العائم عن شكله الذي يتحدّد بتوقيع: النـ(ا)ص؛ حيث تُحيل الألف على التوحّد، وحلول كلا المكونين في الآخر؛ بحيث يتلبّس كلاهما الآخر، أي: تلبّس النص بصوته، والعكس. الأمر الذي يكشف عن حضور كليهما بوصفه هوية للآخر، طالما أنّ كليهما قد تَحَدَّد بوصفه توقيعًا للآخر.

تُفصح الدورانية عن تطابق الذات مع موضوعها، بحيث يُكمِّل أحدهما الآخر، بل تتجاوزه إلى درجة **«تجعلنا نرى في غياب الموضوع الحقيقي كما نرى الموضوع الحقيقي في الحياة»**[48]، إذ ينكتب النـ(ا)ص بوصفه الانعكاس الخطّي للذات ينضاف إليها موضوعها، كما ينكتب النـ(ا)ص، أيضًا، بوصفه الانعكاس الخطّي للموضوع تنضاف إليه ذاته: **(الوافر)**

3- فَيا بَكْرَ بْنَ حَمّادٍ تَعَجَّبْ[49] .....

إنّ توجّه الخطاب نحو العلم، يجعله يتمتّع بحضور مُزدوج، يكشف عن تداخل حيّزين: يكشف في الأول عن ذات واقعية تُعدّ بمثابة الآخر بالنسبة للذات المتخيلة، فيما تكشف في الثانية عن ذات متخيلة تُعدّ بمثابة الآخر بالنسبة للذات الواقعية؛ وهو ما يجعل العلم بمثابة **«مرآة أو شيء مُماثل»**[50] ينعكس عبرها النـ(ا)ص كونه هوية للموت، يعكسها، كما تنعكس عليه، بدورها: **(البسيط)**

48) - ***العين والعقل***، ص44.

49)- ***الدّرّ الوقّاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي***، تقاديم وجمع وشرح: محمد بن رمضان شاوش، المطبعة العلوية، مستغانم- الجزائر، ط1، 1380هـ- 1966م، ص76.

3- فَيا بَكْرَ بْنِ حَمّادٍ تَعَجَّبْ لِقَوْمٍ سافَروا مِنْ غَيْرِ زادِ

- نتّبع ترقيم الأبيات بحسب ترتيبها في القصائد.

50) - Platon, ***Premier Alcibiade***, traduction par Euthyphron Chambry, Paris, Garnier- Flammarion, 1967, p132.

7- ..... هَيْهاتَ هَيْهاتَ يا بَكْرَ بْنَ حَمّادِ[51]

يكشف حلول العلم محلّ القافية عن تعديل مُفتَعل في الرؤيا، لا يُثير تدخّل النـ(ا)ص في توجيه حركة تنامي الحكي، بقدر ما يُفصِح عن انزياح الرؤيا كونها الحيز الذي يتحقّق بفعل الموت، إلى الحيّز الذي يتحقّق بموت الفعل؛ وهو ما يسمح بانعكاس النـ(ا)ص عبر الموت، بدل انعكاسه، هو، عبره. يُؤكِّده توقُّف الحكي على مستوى البيت، كما أنّ استئنافه يُعدّ تأكيدًا لحكاية الموت نفسه؛ فهو فعالية تتكرّر لتمنح الحياة أسباب استمراريتها.

إنّ حلول العلم محلّ القافية يجعله البؤرة التي تُسهِم في تحقيق فعالية النص؛ إذ يتعيّن بمثابة مركز جابذ تتّجه نحوه حركة الدلالة التصويرية والإيقاعية للنص، كما تُحدِّده، في الوقت نفسه، بمثابة مركز نابذ يعمل على تشتيت حركة الدلالة نفسها، ممّا يمنحها طابعًا ديناميًّا يتميّز بالكثافة والتوتّر: **(البسيط)**

12- ..... فَما انْتِظارُكَ يا بَكْرَ بْنَ حَمّادِ؟[52]

يأخذ العلم قيمه عبر عكسه لحضور فائت، يتموضع في صورة مشهدية، تتراكب وفق منظورين، نحاول الكشف عنهما عبر المونتاج الآتي:

أ - **شطح مكاني**، يحكي علاقة (الشاعر) بـ (بكر)، يُعبَّر عنها بحركة: تدوير الرأس، والدوران.[53] تحاول إعادة تمثّل حكاية التواجد الصوفي بطريقة جمالية، إثر موضعة العلم

---

51) - ***الدّرّ الوقّاد***، ص81.

7- أَيْنَ البَقاءُ وَهذا المَوْتُ يَطْلُبُنا هَيْهاتَ هَيْهاتَ يا بَكْرَ بْنِ حَمّادِ

52)- ***م.ن***، ص82.

12- أَلْمَوْتُ يَهْدِمُ ما تَبْنِيهِ مِنْ بَذَخٍ فَما انْتِظارُكَ يا بَكْرَ بْنِ حَمّادِ

53)- وهو ثلاث دورات، تحكي مراحل التقرب إلى الله عز وجل، وهي: طريق العلم، طريق الرؤيا، وطريق الوصال أو المشاهدة. يُنظر، يوحنا عقيقي، **«الرمزية التجاوزية في مفهوم الرقص عند مولانا جلال الدين الرومي»**، مجلة الدراسات الأدبية، بيروت- لبنان، العددان 7-8، السنة 2، 2003م، ص122.

في القافية؛ بحيث يعكس حركة الانتشار الدلالي، من الخطية التي تجعل من العلم مستقطبًا لها، إلى الدورانية التي تُوهِم بأنّ العلم هو قلب الفعالية الشعرية؛ إذ تنبثق منه، وتنتهي عنده، ممّا يجعلها مُنفتحة على تجربة صوفية، تُحيل على حلقات الوجد، والتغنّي بموصولها؛ وهو (الله)، بقدر ما تنفتح على التجارب الصوفية، التي تتعدّد بتنوّع القراءات، واختلافاتها.

ب - شطح زماني، يحكي علاقة (العالم) بـ (الولي)، يُعبَّر عنها بصوت: «هو»[54]، و«مدد».[55] تُحاول الإيهام بواقعية الحكاية؛ وهي تجربة الصوفية بفنّية، ممّا يجعل الواقع وَهْمًا مَحْضًا، وذلك بجعل العلم هو الفعالية الشعرية نفسها؛ لأنّه ذات الشعرية وموضوعها في آنٍ معًا، الأمر الذي يُخرجِه بمظهر المقدّس الذي يعكس رغبة الذات في امتلاك موضوع؛ وهو التوحّد، كما يعكس انفتاح الموضوع على كلّ ذات ترغب في امتلاكه؛ وهو التجربة، التي تُوجِّه حركة الانتشار الدلالي، وتستقطبها نحوها؛ بحيث تحلّ فيها، وتنتشر في غيرها، ممّا يُحيل على التجربة الصوفية، باعتبار أنّها حكاية الرغبة في التوحّد، مع مرغوبها؛ وهو (بكر)، بقدر ما تنفتح على رغبة النص على الانفتاح المستمرّ في الزمن، الذي يتنوّع بتعدُّد القراءات، واختلافاتها.

ج - مونتاج الصورة، يحكي علاقة (الذات) بـ (الآخر)، يُعبَّر عنها بنص، يتحدّد في أقنعة مُختلِفة: (الشاعر)/ (العالم)/ (الولي)، بقدر ما يتعدّد عبر الإسقاطات المُتنوِّعة: الشعر/ العلم/ الصوفية، بطريقة تكون بمثابة الواجهة التخيلية، التي تسعى إلى إقامة عالم يسعى إلى الحلول محلّ الواقع، ليس من جهة الإيهام بالواقعية، إنّما بجعله بؤرة الفعالية، أي بتلبُّسه بالذوات: (بكر)/ (النـ(ا)ص)/ (القارئ)، التي تُعدُّ بمثابة بدائل؛ أوعية ذاتية تقبل التشكيل، أي احتوائها على مواضيع: الزهد/ الورع/ التصوّف، بطريقة تجعل الواقع تجربة بفنّ، رغم

54)- الـ «هو» كناية عن الأحدية؛ وهي الذات المطلقة، التي لا يدركها الوجود بأبصارها، كما لا تدركها العقول بأفكارها. يُنظر ابن عربي، ***كتاب الياء***، مكتبة القاهرة، المطبعة المنيرية بالأزهر، مصر، ط1، 1374هـ- 1954م، ص16.

55)- وهو؛ احتياج المُمكِن في وجوده إلى الحقِّ الذي يُمِدُّه بالوجود، حتّى يترجَّح وجوده من عدمه. ينظر، رفيق العجم، ***موسوعة التصوف الإسلامي***، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ـ لبنان، ط1، 1999م، (مخاوف العباد)، ص854.

واقعيّتها، تُفضي إلى إخراج النص بوصفه حكاية اتّصال، تنعكس عبر الملصقة: النـ(ا)ص، كما تجعل الفنّ واقعًا بتجربة، رغم فنّيتها، ممّا يَسِمُ النص بوصفه حكاية انفصال، يُعبَّر عنها بالملصقة: النـ)ا(ص: **(البسيط)**

12- ..... فَما انْتِظارُكَ يا بَكْرَ بْنَ حَمّادِ؟[56]

الحقيقة أنّ الحكاية تتعيّن بمثابة رؤيا تُحاول تمثُّل مشهد واقعي؛ يتعيّن بوصفه قطاعًا من الحياة يحكي تجربة ذات: بكر/ الفقيه/ الصوفي، وهي ترى نفسها، بطريقة تُخرَج، من وجهة السيرة الذاتية، بمثابة مشهد حيّ، يكون فيه (الوليّ) هو الذات المُخاطِبة، كما يكون، في الوقت نفسه، موضوعها المُخاطَب، بينما تُخرَج من وجهة السيرة الشعرية، بمثابة صورة فنّية، يكون فيها (الشاعر) هو الذات المُخاطِبة، كما يكون، في الوقت نفسه، موضوعها المُخاطَب.

تنفتح حكاية السيرة الذاتية لـ (بكر) على ثلاثة محاور، تتشكّل انطلاقًا من ثلاثة أقنعة، تستقي مظاهرها السير- ذاتية، من أسطح أدبية تُشكِّل، بدورها، مظاهر سيرية أخرى، تُحيل على سير- أدبية، تُتابِعها وفق التصوّر الآتي:

- **السطح الأول**، يحكي سيرة (بكر) الواعظ، الذي يتّخذ ملامحه الجمالية من المثال الواقعي؛ وهو السيرة الشعرية التي تأخذ معانيها من مواضيع (الموت)؛ حيث يتلبّس مظهر الذات (بكر) بصورة الموضوع (الموت)، كما يتداخل موضوع الشعر (بكر)، بمظهر الذات (الموت)، بطريقة تُفضي إلى التعرُّف على أحدهما من طريق الآخر؛ فـ (بكر) هو: شعرية الموت، بينما (الموت) هو: (بكر) بـ (شعرية).

- **السطح الثاني**، يحكي سيرة (بكر) الزاهد، الذي يتّخذ ملامحه الجمالية من المثال الديني؛ وهو السيرة العملية التي تأخذ معانيها من مواضيع (الزهد)؛ حيث يتلبّس مظهر

---

56)- ***الدّرّ الوقّاد***، ص82.

12- أَلَمَوْتُ يَهْدِمُ ما نَبْنِيهِ مِنْ بَذَخٍ فَما انْتِظارُكَ يا بَكْرَ بْنِ حَمّادِ

الذات (بكر) بصورة الموضوع (الزهد)، كما يتلبّس موضوع الشعر (بكر) بمظهر الذات (الزهد)، بطريقة تُفضي إلى التعرُّف على أحدهما من طريق الآخر؛ فـ (بكر) هو: شعرية الزهد، بينما (الزهد) هو (بكر) بـ (شعرية).

- **السطح الثالث**، يحكي سيرة (بكر) الشاعر، الذي يتّخذ ملامحه الجمالية من المثال الأدبي؛ وهو السيرة الشعرية التي تأخذ معانيها من مواضيع (الموت)/ و(الزهد)؛ حيث يتلبّس مظهر الذات (بكر) بصورة الموضوع (الموت)/ و(الزهد)، كما يتلبّس موضوع الشعر (بكر)، بمظهر الذات (الواعظ/ والزاهد)، بطريقة تُفضي إلى التعرُّف على أحدهما من طريق الآخر: فـ (بكر) هو، شاعر: الوعظ والزهد، أو هو: الواعظ الزاهد بـ (شعر).

وعليه، ستنعكس دلالات التوازي على النـ(ا)ص؛ فهو النواة التي تنتشر منها دلالات النص، من وجهة فنّية، كما أنّه الولي الذي تصدر منه شطحات الطريقة، من وجهة واقعية: **(الوافر)**

5- ..... وَلَيْتَكَ لَمْ تَكُ يَا بَكْرُ شَيَّا[57]

يكشف التوازي ازدواجية العلم؛ فهو مفرد (بكر)، يُوهِم حضوره في الذهن بأنّه مركّب (بكر بن حماد)[58]؛ وهو مركّب (بكر بن حماد)، يُوهِم عَنَتُ الوزن بأنّه مفرد (بكر)، ممّا يُفضي إلى تعدّدية تتجاوز حيّز الهوية الفردية للذات إلى الهوية الجمعية؛ بحيث تختزن مجموع التجارب الإنسانية تجاه الموت.

تستدعي تعدّدية الذات تعدّدية في وجهات النظر؛ معالجة الموضوع الوحيد وهو الموت من وجهات نظر مختلفة، بمعنى استثمار النـ(ا)ص في **«عدّة وضعيات للإشارة إلى**

---

57)- ***الدر الوقاد***، ص88.

5- فَلَيْتَ الخَلْقَ إِذْ خُلِقُوا أطاعُوا وَلَيْتَكَ لَمْ تَكُ يَا بَكْرُ شَيَّا

58)- يُنظر، ***الملحق رقم(4)***، ص224.

نفس الشخصية»[59]، ممّا يضعنا في مواجهة أسطح عائمة، تنعكس عليها الذوات معًا؛ وهو الذي حتم على النـ(ا)ص تحديد كيفية إخراجها بطريقة تُحكِم التطابق بين الذات والآخر في صورته الواقعية، والفاعل والموضوع في صورته المتخيلة إلى حدّ التماهي:

أ - الذات موضوع؛ إذ ينعكس مظهر الذات عبر صورة الموضوع، كما في: (3)/ و(5)، بطريقة تخرج النص كونه فعلاً مُنتِجًا لأثر.

ب - موضوع الذات؛ إذ تنعكس صورة الموضوع عبر مظهر الذات، كما في: (7)/ و(12)/ و(5)، بطريقة تخرج النص كونه أفعالاً مُنتَجَة بأثر.

ج - الرؤيا، دفع التطابق بين الذات والموضوع إلى درجة انعكاس أحدهما عبر الآخر، فكلاهما يُحيل على الموت بوصفه مُنتِجًا له، وكلاهما ينعكس على الموت بوصفه مُنتَجًا به.

يسمح التماهي بامحاء المسافة بين الذات؛ النـ(ا)ص كونه المُخاطِب، والآخر؛ النـ(ا)ص كونه المُخاطَب، ممّا يجعل الذات تنعكس على الآخر كونه ذاتها؛ بحيث يصلح نعت المتوالية من طريق موضوعها، أي شعرية الموت، أو نعتها من طريق علمها، أي شعرية (بكر بن حمّاد)، ما دام كلاهما ينعكس عبر الآخر.

59)- جيرار جينيت وآخرون، ***نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير***، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب، ط1، 1989م، ص87.

ا- 2- كولاج الـ (ذات)

يعني إقحام نص سابق، أو جزء منه، في فضاء النص المُستقبِل، فـ **«ينتج إثر تواشجه مع عناصرها، غير المتجانسة، تقابلات غير متوقعة.»**[60] إذ يتعيّن بمظهر الحيز القلق؛ حيث يجمع بين البنية المتوترة في مقابل فائض المعنى، وهي هويته الجديدة؛ إذ يستدعي الكشف عنها متابعة حركة النصوص المُلصَقة.

يتعيّن النص المُلصَق بمظهر الذات، فيما يتعيّن النص المُلصِق بمظهر الآخر، غير أنّ تراكمية الإلصاق سوف تعمل على تشويش الهويات؛ بحيث تتلبّس الذات بالآخر، والعكس، أي يتلبّس الآخر بالذات، ومنه ينعكس أحدهما عبر الآخر، فيرى نفسه في أفضل مظاهرها.

تتحقّق فكرة تبادل الهويات عقب اقتراح النص الملصَق نفسه سطحًا عائمًا؛ وهو كلّ **«شيء ترى فيه العين نفسه»**[61] كما تنعكس عليه هوية النصوص المُلصِقة، بحيث تنعكس صورة أحدهما عبر الآخر، ومنه يغدو كلاهما واحدًا، إثر انعكاسه كونه ذاتًا بآخر، أو انعكاسه كونه آخر بذات، ما دام شرط حضور أحدهما مرهون بمدى انعكاسه في الآخر.

تكشف الدورانية عن صيرورة النص؛ إذ تُعيد نحت مظهره بشكل مختوم، **«لا بداية ولا نهاية له، هو رمز اللانهاية [...] صورة الأبدية»**[62] فينعكس كونه ذاتًا، أي فاعلاً مُنتِجًا لنص، كما ينعكس كونه آخرًا، أي أثرًا يَنْتُجُ بنص: **(الوافر)**

3- فَيا بَكْرَ بْنِ حَمّادٍ تَعَجَّبْ لِقَوْمٍ سافَروا مِنْ غَيْرِ زادِ[63]

ثمّة مسافة تفصل الفعل؛ تعجب الذات، بسبب إفلاس الذوات الميتة، وبين الأثر؛ إيجاب الآخر لفعل تعجب الذات، تُسهِم في توسيع المسافة بينهما، وبما أنّ النـ(ا)ص يهدف إلى توحيدهما معًا، سوف يتّجه إلى الكولاج؛ إذ يتحدّد بوصفه المُبرِّر الموضوعي الذي يمحو المسافة بينهما، عقب اجتراحه لمشهد الرؤيا؛ رؤيا النـ(ا)ص لمشهد الموت؛ حيث تنعكس على النص كونها آخرًا، ويعكسها النص كونها ذاته، ممّا يجعل الرائي مرئيًّا في آنٍ؛

60)- ***Le petit Larousse***, (Collage), p219.
61)- ***Premier Alcibiade***, p132.
62)- فيليب سيرنج، ***الرموز في الفن- الأديان- الحياة***، ترجمة: عبد الهادي عباس، دار دمشق، سوريا، ط1، 1992م، ص478.
63)- ***الدّرّ الوقّاد***، ص76.

إذ«**نشهد توالد تبادل لا نهاية له بين الرؤية والمرئي. فكلّ ما يُري يرى.**»[64] بمعنى انعكاس الذات في الآخر، والعكس وارد، فينقلب فعل التعجب إلى أثر له، وهو الذهول أمام رؤيا مشهد الموت: **(البسيط)**

10- وَكُلّنا واقِفٌ مِنْها عَلَى سَفَرٍ وَكُلّنا ظاعِنٌ يَحْدو بِهِ الحادي[65]

يحكي القلب تحول السطح العائم، على مستوى تنامي خطية النص، الذي تنعكس عليه رؤيا النـ(ا)ص، من الآخر الذي شهد موت الذات الفرد، إلى الذات الذي يشهد موت الآخر المدينة؛ (تاهرت) أثناء سقوطها في أيدي (العبيديين)[66]، ممّا يُوهِم بتشويش المسافة بين الذات والآخر، وبالتالي ارتداد الحكي إلى نقطة البداية.

سوف يسمح تدخل النـ(ا)ص، ضمن مساحة محدودة جدًّا من الحكي، عبر إحداث توازن طفيف، على مستوى تنامي خطية النص، بإعادة ضبط المسافة بين الذات والآخر، وبالتالي انعكاس أحدهما عبر الآخر، نوضحه في الآتي:

أ - **توازن الصدر**، حكاية تتراكب من حدث يحكي (تشوف الموت)، فيما يركز الموضوع على حكاية (الموت). أمّا الرسالة فتتحدّد أبعادها بقدر تماهي (الذات) في (الآخر)، والعكس.

ب - توازن العجز، حكاية تتألّف من حدث يحكي (حلول الموت)، فيما يُؤكِّد الموضوع حكاية (الموت). أمّا الرسالة فتأخذ قيمتها بقدر تماهي (الآخر) في (الذات)، والعكس.

ج - توازن البيت، حكاية تَنجِت حدثًا يحكي رؤيا النـ(ا)ص؛ مشهد الموت، حيث تنعكس على النص كونها آخرًا، ويعكسها النص كونها ذاته، فيما ينتشر الموضوع بوصفه

---

64)- غاستون باشلار، ***الماء والأحلام (دراسة عن الخيال والمادة)***، ص55- 56.

65)- ***الدّرّ الوقّاد***، ص82.

66)- حدث ذلك بقيادة أبي عبد الله الشيعي، سنة **(296هـ- 909م)**، غير أنّ التنازع المستمر بين الشيعة والزناتيين، انتهى بإحراق أسواقها في شوال سنة **(305هـ)**، ثم تُفضي فتنة ابن غانية، الذي تكرّر دخوله لتاهرت، إلى تفرّق أهلها في البلاد، ثمّ زوالها نهائيًّا سنة **(620هـ)**. كما أنّ تاهرت تنطوي على مفارقة؛ فهي تحيل على تاقدامت العريقة، في الأولى، وكانت تُدعى تاهرت عبد الخالق، وتُدعى أيضًا حصن اِبن بخاتة، التي خُرّبت بعد الرستميين وأنشئ مكانها مدينة تيارت الحالية. وتُحيل، في الثانية، على تاهرت الحديثة التي أسّسها عبد الرحمن بن رستم سنة **(144هـ/ 761م)**، على بُعد خمسة أميال منها. يُنظر، مبارك بن محمد الميلي، ***تاريخ الجزائر في القديم والحديث***، تقديم وتصحيح: محمد الميلي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1989م، 2/ 86- 90.

مشهدًا للموت، بطريقة تنعكس على النص بمظهر الذات، ويعكسها النص بمظهر الآخر؛ بحيث تدفع الدورانية إلى تصوّر: **«الموت كتكرار للحياة وبالحياة كتكرار للموت»**[67]، كما يُفضي إلى انفتاح الرسالة على حكاية تحقّق الموت بوصفه فعلاً بأثر، أي ذاتًا تَحلُّ في آخر، وأثرًا بفعل، أي آخر يَحلُّ في ذات: **(البسيط)**

2- لَوْ يَنْطِقونَ لَقالوا: الزّادَ وَيْحَكُمُ حَلَّ الرَّحيلُ فَما يَرْجو المُقيمونا[68]

يتوقّف انعكاس الآخر على الذات، على فعل الشرط، غير أنّ حكاية النـ(ا)ص لانعكاس أحدهما عبر الآخر، إثر لصق حضورهما في نسيج النص (لَقالوا: الزّادَ وَيْحَكُمُ) بفعل القوّة، أي تدخّل النـ(ا)ص في لعبة السرد، إنّما يُقرِّر بُطلان فعل الشرط بسبب الموت؛ فحضوره يمحو أي وجود بقوّة الفعل: **(البسيط)**

7- أيْنَ البَقاءُ وَهذا المَوْتُ يَطْلُبُنا هَيْهاتَ هَيْهاتَ يا بَكْرَ بْنَ حَمّادِ[69]

ينتج الإيطاء إثر تكرار الملصقة، وهي نص مُلصَق فائت، ينتمي إلى النص المُلصِق ذاته، يُفضي تكراره إلى إنتاج القصة الإطار، التي يتطابق معها في خطّها الإيقاعي والرؤيوي، كما يدفع إلى التصوّر بأنّه نتج بدوره إثر حركة إلصاق سابقة أفضت إلى انتشاره، ممّا يُفضي إلى تشويش يخلخل هوية النـ(ا)ص، كونه انعكاسًا للذات عبر الآخر، أي الموضوع، فيَحلُّ أحدهما مَحلَّ الآخر، كما يُحيل أحدهما على الآخر.

ومنه، يكشف الإيطاء عن مظهره الجديد، وهو تكملة النص المُلصَق؛ القصة الإطار، بما اجترحه من إضافة، تضمن حضورًا ديناميًّا واسعًا للذات، يتأرجح بين كثافة توقيعها، وآثاره ذات الطبيعة المتوتّرة، فينتج موضوعها إثر تواشجهما معًا؛ وهو حيّز مشهدي يتميّز بطابع دراماتيكي، يأخذ امتلاءه الحي من سيرتها الذاتية، كما يُخرِجها بمظهر يحكي هوية

67) - Jacques Derrida, ***Dissemination,*** Translated, with an introduction and additional notes, by: Barbara Johnson, the Athlone press, London, 1981, p93.

68)- ***الدّرّ الوقّاد***، ص90.
69)- ***م.ن***، ص81.

الموت، هدفه الهيمنة على مشهد الرؤيا، عبر انعكاسه على السطح العائم، الذي يُوهِم انكتابه بصورة واقعية تنعكس على المتخيّل: **(البسيط)**

7'- اَلْمَوْتُ يَهْدِمُ ما نَبْنِيهِ مِنْ بَذَخٍ فَما انْتِظارُكَ يا بَكْرَ بْنَ حَمّادِ[70]

يُصبح الموت كينونة تُحيل على العدم، بما في ذلك النـ(ا)ص نفسه؛ بحيث تغدو الكينونة: **«موتًا في الحياة وحياة في الموت»**[71] وبالتالي انتهاء حركة الحكي، غير أنّ انعكاس الذات في الآخر، ينحت النـ(ا)ص بوصفه موتًا، وبالتالي سوف يظلّ شرط استمرارية الموت، بوصفه كينونة تُحيل على العدم، مرهونًا بمدى استمرارية حكي النـ(ا)ص، بوصفه انعكاسًا له: **(الوافر)**

4- فَلَيْتَ الخَلْقَ إِذْ خُلِقُوا أَطاعُوا وَلَيْتَكَ لَمْ تَـكُ يَا بَكْـرُ شَـيًّا[72]

نلمح أنّ النص قد انتهى من وجهة رؤيوية، غير أنّه يبقى مُنفتِحًا، من وجهة أدبية، وبالتالي فهو قابل للاستمرار، بفعل الزيادة والتكرار، من ذلك تركيز النـ(ا)ص على العلم (بكر)، أثناء إخراجه للرؤيا بنويًّا؛ حيث جعلها البؤرة التي ينتشر منها النص؛ إذ نحتها مفردًا يُحيل على جمع، بدل توقيعها جمعًا يُحيل على مفرد؛ حيث يُثير فكرة الإيهام بأنّه صورة تحكي السيرة الذاتية لأي شخص، ممّا يجعل النص يتأرجح بين نمطين خطابيين:

أ **- خطاب مغلق**، يقوم على حكاية تتحدّد بمظهر السيرة الذاتية، تحكي فجيعة الشاعر بولده، فيكون النص مرثية شاعر تخصّ ولده، أو تخصّه هو؛ إذ يُصبح جسد المرثي بمثابة **«مرآة يُمكِن أن يجد فيها صورة هويته المُشتّتة»**[73]؛ بحيث تنعكس عليها صورة الراثي، فيرى موته بدل موت ولده.

70)- تعني **(7')** تكرار الملصقة في النص نفسه. ***الدّرّ الوقّاد***، ص82.
71)- صلاح فضل، ***أساليب الشعرية المعاصرة***، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، 1994م، ص181.
72)- ***الدّرّ الوقّاد***، ص88.
73)- ***مرايا الهويّة***، ص13.

ب - خطاب مفتوح، يقوم على حكاية، تعتمد سيرة الشاعر الذاتية، غير أنّها موجّهة للجميع؛ إذ تتلبّس بأنماط شعرية مفتوحة، تُعدّ: **«محكيًّا يُلخِّص حياة ما»**[74]؛ إذ تحكي تجارب ذاتية تُوهِم تشكُّلاتها بحكي يُحيل على المواعظ والنصائح، غير أنّها تسعى، في الحقيقة، إلى إنتاج نص، هدفه نحت السيرة الذاتية للإنسان، عمومًا، في شكل مرثية للمُفرد، أو بيان يُذكِّر الإنسان بمصيره.

ج - الإيهامية، تقوم على قلب الحركة الدلالية لشكل الخطاب؛ إذ ينعكس الخطاب المغلق مفتوحًا؛ لأنّ مظهر السيرة الذاتية ينقلب، من وجهة فنية، إلى خطّه العامّ، أي تنحت الحكاية بوصفها السيرة الذاتية لأيّ إنسان، فيما ينعكس الخطاب المفتوح مغلقًا؛ لأنّ مظهر السيرة الذاتية ينقلب، من وجهة واقعية، إلى خطّه الخاصّ، أي تنحت الحكاية بوصفها السيرة الذاتية لمُفرد.

يكشف تدرّج الذات، في علاقتها بالموضوع، من المفرد إلى الجمع، عن حكاية البدائل السبعة؛ وهم كلّ **«من سافر عن موضعه وترك جسدًا على صورته، حيًّا بحياته ظاهرًا بأعمال أصله، بحيث لا يعرف أحد أنّه فُقِد،»**[75] ممّا يُحدِّد تشكُّل النص بمظهر السطح العائم، الذي يجعل ذاته المُنتِجة تنشطر وتتشظّى؛ بحيث تنتشر من مركزه بمثابة جمع بصيغة مُفرد، فيما يجعل كلّ ذات مُنعكِسة على سطحه العائم، تتوحّد وتتكثّف؛ بحيث تُستَقطر في مركزه بمثابة مُفرد بصيغة جمع.

74)- فيليب لوجون، ***السيرة الذاتية. الميثاق والتاريخ الأدبي***، ترجمة وتقديم: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1994م، ص16.

75)- عبد المنعم الحفني، ***معجم المصطلحات الصوفية***، دار المسيرة، بيروت- لبنان، ط**2**، 1407هـ- 1987م، ص32.

ا- 3- القناع

نقصد به السطح **«الذي يُقدَّم إلى العالم ولا يُمثِّل المشاعر والانفعالات الداخلية»**[76]؛ فهو كلّ مظهر يُوهِم شكله الحاضر بدلالة مُحدَّدة، تُحاول الهيمنة على سطح النص الذي تنعكس عليه؛ بحيث تُغطّي على شكله الغائب، فيما يُوهِم شكله الغائب بدلالة عائمة، تُحاول التمظهر في توقيع مُحدَّد، يتأكَّد شكله عبر فرض هيمنته على سطح النص الذي تنعكس عليه، بحيث تُغطّي على شكله الحاضر، فعبر هذه المفارقة يتمظهر القناع بوصفه هوية تنحت مكانة تخصّها.

وهو شخصي؛ إذ يُستخدَم **«ليُشير إلى شخص يُبرَز في قصيدة مثلاً وقد يُمثِّل أو لا يُمثِّل نفسه"**[77]، كما يتمظهر في أنماط الصورة المعروفة، منها: الفوتوغرافية، النفسية، والسحرية؛ إذ تعكس تمظهر الذات في الواقع بِسِمَة: النوستالجيا، الفوبيا، كما تعكسه بدورها في المتخيّل بأثر: الزهد، الورع.

تنتشر الذات إثر مطابقة الواقع مع المتخيّل؛ بحيث يعكس أحدهما الآخر، كما يكفي حضور أحدهما للتعبير عن الآخر، على أنّ تراكبهما معًا يُخرِج الذات في مظهرها الأمثل، الأمر الذي يسمح بانتشار رؤيا النـ(ا)ص كونها نحت لذات بشكل، أو نحت لشكل بذات: **(الوافر)**

3- فَيا بَكْرَ بْنَ حَمّادٍ تَعَجَّبْ لِقَوْمٍ سافَروا مِنْ غَيْرِ زادِ[78]

التعجب حالة نفسية، تُعدّ **«أحد أسرع الانفعالات»**[79]، التي تُبدي ردّة فعل الذات تجاه موضوع مُعيَّن، كما تنعكس آثارها على الجسد؛ إذ يُمكِن رصدها تبعًا لحركة التوصيف الآتية:

---

76)- إبراهيم فتحي، ***معجم المصطلحات الأدبية***، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين طبع التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس- تونس، عدد1، الثلاثية الأولى 1986م، ص279.

77)- ***م.ن***، ص280.

78)- ***الدّرّ الوقّاد***، ص76.

79)- تونيا ريمان، ***قوّة لغة الجسد***، ترجمة: رفيف غدار، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 1430هـ- 2009م، ص53.

أ - الوجه، يعدّ **«الوسيط الرئيسي لنقل الانفعال»**[80]؛ إذ يحكي حالة التعجب، انطلاقًا من عكسه لملامح مَحدّدة، تُعين الانفعال، وتُعرِّف به، كلّما انتشرت على الوجه المُنفعِل، بوصفه السطح العائم الذي يُسهِم في كتابة النص؛ حيث يعكسها في شكل: استطالة للوجه، اتّساع العينين، ارتفاع الحاجبين، انحسار الجبين، انفتاح الفم، ابتسامة يختلط فيها الفعل بأثره على الترتيب، أي الفرح بالذهول.

ب - اللون، نظرًا **«لما يملكه اللون ذاته من قدرات تأثيرية، وما يحمله من إيحاءات مُعيّنة تُؤثِّر على انفعالات الإنسان وعواطفه»**[81]، كما تنعكس عليه الانفعالات بدورها؛ إذ يقترح نفسه بمظهر السطح العائم، الذي يحكي حالة التعجب، وفق التدرّج اللوني الآتي: اصفرار الوجه، أو ابيضاض مشبوب بحمرة، ففي كلتا الحالتين يتعيّن اللون بوصفه حالة بين حالتين، تحكي فعل الاستغلاق، الذي يُنتِج أثرًا يحكي مظهر الاستفراغ، فعبر تراكب الصورة المُتكوِّنة من الفعل والأثر، تنتشر حكاية الدهشة في شكل صورة.

ج - المنظور، يُنتِج إيقاعًا يُوازن بين كميات الحركة؛ محاكاة الجسد لفعل التعجب، وكيفياتها؛ محاكاة الجسد لأثر التعجب؛ إذ تأتي صيغة (تَفَعَّلْ)/ (تَعَجَّبْ) بمعنى استلاب هوية الشيء أو التلبّس ببعض منها[82]، كما يُوازن بين النـ(ا)ص، على مستوى الواقعي؛ حيث يكشف ذهوله محنة التجربة معاناة مشهد الموت سماعًا أو مُعاينة، والنـ(ا)ص، على مستوى المتخيّل؛ حيث يكشف ذهوله محنة التجربة معاناة مشهد الموت شخصيًّا؛ إذ يجمع الدورين في آنٍ معًا، أي المُعاين والسامع.

يحكي التعجب ذهول النـ(ا)ص الذي يحاول محاكاة فعله الواقعي، عبر افتعاله لصورة متخيّلة تتمثّل في الجسد، ينعكس عبرها فعل التعجب، كما يعكسها هو بدوره، عبر نحت آثارها على النص، بوصفه السطح العائم الذي تنعكس عبره: **(البسيط)**

---

80)- ***قوّة لغة الجسد***، ص51.

81)- أحمد مختار عمر، ***اللغة واللون***، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط2، 1997م، ص199.

)- يُنظر، ديزيرة سقّال، ***الصرف وعلم الأصوات***، دار الصداقة العربية، بيروت- لبنان، ط1، 1996م، هامش رقم(4)، ص82.200

7- أيْنَ البَقاءُ وَهذا المَوْتُ يَطْلُبُنا هَيْهاتَ هَيْهاتَ يا بَكْرَ بْنَ حَمّادِ[83]

تكشف علاقة الجسد بالموت عن تضاد، يشي سطحه عن بنية تتسمّ بالكثافة والتوتّر، فالجسد يعني الموت، كما يعني الحياة؛ فموته يعني حياته، بالأحرى إعادة خلقه من جديد، فيما يعني الموت نفسه، والحياة أيضًا؛ فهو يمحوها ويُثبِتها إذ يحلّ فيها ويُغادرها.

تنفتح علاقة الجسد بالموت على تجربة فناء وحلول النـ(ا)ص، الذي يُحاول محاكاة فعله الواقعي، عبر افتعاله لصورة متخيّلة، ينعكس عبرها فعلا الحلول والفناء، كما يُؤكِّد تطابق الصورة، من جهة الفعل والأثر، عمق الممارسة التي يُعاني النـ(ا)ص محناتها، من وجهة واقعية وفنية، أيضًا.

يُمكِن فحص هذه العلاقة وفق المؤشّرين الدلاليين الآتيين:

أ - الفناء، يُبشِّر الموت بالفناء؛ امّحاء الوجود، الذي ينعكس على الجسد، من وجهة واقعية؛ إذ ينتهي به نحو التحلّل، فالتلاشي، ثمّ الامّحاء، غير أنّه يُحيل، من وجهة فنّية، على فناء النـ(ا)ص في الموت كونه ذاتًا مطلقة؛ تسلب الحياة معانيها إذ يحلّ الموت فيها، بمعنى تخلّيها عن مكانتها لصالح الموت.

ب - الحلول، يُبشِّر الموت بالحلول؛ حلول الموت في كلّ شيء، الذي ينعكس على الجسد، من وجهة واقعية، بحيث يغدو هويته، كما يتلبّس كلّ شيء بهويته، غير أنّه يُحيل، من وجهة فنية، على حلول النـ(ا)ص في الموت كونه ذاتًا مطلقة؛ تهب الحياة معانيها حين يغادرها الموت، بمعنى تخلّيه عن مكانته لصالح الحياة.

ج - كشف، تنفتح تكرارية فعل الموت على أثر يُحيل على فكرة الخلق الجديد؛ **«فبدونه لا وجود لإمكانية العبور إلى نمط آخر من الوجود»**[84]، ممّا يعني أنّ بقاء الموت استمرارية للحياة، كما يعني، من وجهة فنّية، أنّ بقاء موضوع الموت استمرارية النـ(ا)ص

83)- ***الدّرّ الوَقّاد***، ص81.

84)- مرسيا إيلياد، ***الأساطير والأحلام والأسرار***، ترجمة: حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق- سوريا، (د.ط)، 2004م، ص338.

في الحكي؛ إذ يُحيل على فكرة تمطيط الخطاب، فيما يُحيل موته على توقّف النـ(ا)ص عن الحكي، أي امّحائه من سطح الخطاب.

الحقيقة، أنّ العلاقة بين الجسد والموت، تحتكم إلى حركة دورانية تُفضي إلى مفارقة، تُثبت أنّ الجسد يبحث عن مواصفات الانسجام والكمال والمثالية؛ وهي مواصفات تُحيل على معنى الخلود، فيما يُوهِم الموت بالعكس؛ إذ تتوقّف فعاليته على حصد الأرواح، بغضّ النظر عن كونها منحلّة أو ناقصة أو معيبة، غير أنّه يسعى إلى تكريس الدلالات التي يلهج وراءها الجسد عبر تلبسه بالصفات نفسها، فهو يعني التحلّل؛ لأنّه يهدف إلى تحقيق الانسجام، وهو يعني النقصان؛ لأنّه يُريد بلوغ الكمال والمثالية، كما أنّه يُعدّ معبرًا نحو الخلود، الذي يعكس المواصفات السابقة، وتنعكس عليه: **(البسيط)**

7'- اَلْمَوْتُ يَهْدِمُ ما نَبْنِيهِ مِنْ بَذَخٍ فَما انْتِظارُكَ يا بَكْرَ بْنَ حَمّادِ[85]

تنفتح تكرارية الموت على سطح متراكب، يكشف سطحه الحاضر عن هدم متكرّر لأشكال الحياة، فيما يكشف سطحه الغائب عن تقمّص النـ(ا)ص للموت نفسه؛ إذ يكشف السطح المتراكب محاولة النـ(ا)ص لمحاكاة فعالية الموت، من وجهة واقعية، عبر افتعاله لصورة متخيّلة، تُعمِّق فعالية الموت عبر تحديد آثارها: **(الوافر)**

5- ..... وَلَيْتَكَ لَمْ تَكُ يَا بَكْرُ شَيَّا[86]

يُحيل فعل الموت على تكرارية تستمرّ باستمرار مُوجِبات فعاليتها، وبالتالي تنزاح زاوية النظر من الفعل إلى أثره، أي تجاوز فعل الموت إلى أثره، والأثر يعني **«كلّ دلالة تتجاوز الإحالة على حضور آخر، أو على شكل آخر من الحضور، إلى الإحالة على نصّ آخر.»**[87] ممّا يضعنا في مواجهة تراكمية لآثار الموت تنتشر عنها آثار الآثار، غير أنّه يُمكن حصرهما في حزمتين دلاليتين، نقرأهما وفق المنظور الآتي:

85)- ***الدّرّ الوقّاد***، ص82.
86)- ***م.ن***، ص88.

87) - ***Marges de la philosophie***, p76.

أ - **العدم**، يحكي حضور الموت، بمعنى حلوله في الحياة، الذي ينعكس على سطح النص بانتهاء حركة التخييل؛ حيث تُحيل على نقطة امحاء الحكي، ومنه بداية غياب النـ(ا)ص.

ب - **الوجود**، يحكي غياب الموت، بمعنى تخلّيه عن مكانته لصالح الحياة، الذي ينعكس على سطح النص بابتداء حركة التخييل؛ حيث تُحيل على نقطة إثبات الحكي، ومنه بداية حضور النـ(ا)ص.

ج - **مفارقة التضاد**، تكشف المفارقة عن حكاية الموت بوصفه فعالية تتأرجح بين المحو، أي حضور الموت على مستوى سطح النص، الذي يمحو حركة التخييل عبر تقليص مشروع انكتابيتها؛ وهو مُبرِّر غياب النـ(ا)ص، والإثبات، أي غياب الموت على مستوى سطح النص، الذي يُثبِت حركة التخييل عبر تمطيط مشروع انكتابيتها؛ وهو مُبرِّر حضور النـ(ا)ص.

العدم لا يعني الانتهاء، إنّما هو الوجه الاخـ(ت)ـلافي للوجود؛ فهو وجود مُوازٍ، حيّز متخيّل، يُحاكي أثر الوجود المادي، الحقيقي، كما أنّ الوجود ليس نقيضًا للعدم، إنّما هو وجه آخر له، يشي عن وجود غير نشط، وبالتالي نُصبح في مواجهة مفارقة، يكشف سطحها الحاضر عن حكاية جَلْد الذات، فيما يستثير سطحها الغائب أسطحًا يتراكب فيها الحكي بطريقة المربع السحري؛ حيث تتعدّد دلالات الحكي بتعدّد زوايا النظر.

تكشف المفارقة، في الحقيقة، عن وجه غائب، يُفصح عن حكاية الأبدال، نتصوّر دلالاتها في الحركة الآتية:

- **قصة البدل الأول**، تحكي حلول الموت في جسد الولد؛ إذ يُبرِّره النص الذي يُعدُّ بمثابة حكي في شكل مرثية.

- **قصة البدل الثاني**، تحكي حلول الموت في أي جسد؛ إذ يتجاوز دينامية الحكي كونه خطابًا مُغلقًا، تستقطبه الذوات بصيغة الجمع، مُفرَغة في ذات مُفرَدة، بل خطابًا مفتوحًا ينتشر عن ذات بصيغة المُفرد، تتشظّى بصيغة الجمع.

- **قصة البدل الثالث**، تحكي حلول الموت في الزمن، ينعكس عليه إذ يحلّ فيه، كما يعكسه إذ يتمظهر بمؤشّراته.

- **قصة البدل الرابع**، تحكي حلول الموت في المكان؛ ينعكس الموت على المكان، كما يعكسه الموت.

- **قصة البدل الخامس**، تحكي حلول الموت في الصيرورة؛ بحيث ينعكس الموت على كلّ شيء، كما يعكسه بدوره.

- **قصة البدل السادس**، تحكي حلول الموت في جسد النـ(ا)ص، بوصفه هوية للموت، يعكسها، وتنعكس عليه؛ فحلوله فيه يعني موته، وبالتالي توقّف الحكي، ومغادرته له تعني حياته، ومنه استمرار الحكي.

- **قصة البدل السابع**، تحكي حلول الموت في جسد القارئ، بوصفه هوية للموت، يعكسها، وتنعكس عليه؛ فحلوله فيه يعني موته، وبالتالي توقّف القراءة عن فعاليتها، ومغادرته له تعني حياته، ومنه استمرار القراءة.

تكشف حركة البدائل عن حلول الموت في النص، إثر تلبّسه بذوات متعدّدة، تأخذ معانيها، من وجهة واقعية، في شكل فَقْد للولد والمدينة والذات والحياة نفسها، كما يكشف حلول الموت في النـ(ا)ص، من وجهة فنية، عن محاولة تملّكه لذوات متعدّدة، تتجسّد معانيها في شكل مرثية للولد والمدينة والذات والحياة.

سوف ينفتح الحكي نفسه، في الحقيقة، على رؤيا مطلقة تُحدِّده؛ إذ تُحكِم نسقه التعبيري بوصفه مُنتِجًا كائنًا، كما يُحدِّدها، بدوره؛ إذ يتحقّق نسقه التعبيري بوصفه مُنتِجًا ممكنًا؛ وهو

ما يُفضي إلى خلق تفضية، تحكم على الحكي بالاستمرارية، طالما استمرت موجباته الفنية- الجمالية، أي تأرجح فعاليته بين حيّزيها: الكائن، والمُمكِن.

تقوم الرؤيا على منطق استشرافي، يتخذ فيه الحلم دور الوسيط الفعّال، الذي يسعى إلى المطابقة بين الرؤيا والتشكّل؛ حيث يُوهِم بواقعية كليهما، كما يُوهِم بتلبّس كليهما بالآخر، إلى درجة ذوبان الفواصل بينهما، فينعكس أحدهما عبر الآخر: **(الرجز)**

5- أَحْبُو إِلَى المَوْتِ كَما يَحْبُو الجَمَلْ قَدْ جاءَني ما لَيْسَ لي فيهِ حِيَلْ[88]

يكشف الحلم عن (لا) مركزية الذات؛ (لا) مركزية الحكي، الذي لا يتعيّن بمظهر سالب، يُفضي إلى امّحاء الحكي أو استمراره، بقدر الكشف عن مظهر مُوجَب، يُنتِج صورة الذات المثال، التي تنتشر إثر استمرارهما في الفعالية نفسها، أي التهديد بامّحاء الحكي، أو إثباته.

يُمكِن متابعة الفعالية وفق التصوّر الآتي:

أ - قناع الشكل، يحكي مفارقة القدر، التي تحكي فعل الموت، إثر توسعة أثره، الذي يقوم على فكرة المقارنة بين الصغر والكبر، فكلاهما يحبو، وكلاهما يموت، غير أنّ الأول يحبو نحو أفق مفتوح، أي إثبات الحياة عبر محو الموت، فيما يحبو الثاني نحو أفق مغلق، أي امّحاء الحياة عبر إثبات الموت.

ب - شكل القناع، يحكي المفارقة نفسها، غير أنّها تُراوِح النظرة، من وجهة شكلية، تتمثّل في الموت كونه أثرًا؛ إذ يتعيّن بوصفه مُحدَثًا يَنتُج بفعل (أحبو)؛ حيث تُفيد صيغة (أفعل) معنى تعدّي الفعل (أحبو)، الذي يُحيل على معنى احتضار الذات، إلى أثره (الموت)، الذي يُحيل على فكرة موت الذات، فيما يتمثّل الموت في الثانية كونه فعلاً؛ إذ يتعيّن بوصفه مُحدِثًا يُنتِج فعلاً (جاءني)؛ حيث تُفيد صيغة (فاعَلَ)[89] معنى المفاعلة بين الذات المحتضرة (أحبو إلى الموت)، والذات الموت (قد جاءني).

88)- ***الدّرّ الوقّاد***، ص92.
89)- يُنظر، ***الصرف وعلم الأصوات***، هامش رقم**(3)**، ص200.

ج - الحلم، إنّ حكاية تقدّم الذات بفعل (أحبو)، تجاه موضوعها المتمثّل في أثره (الموت)، في مقابل تقدّم الموضوع بفعل الموت (جاء)، تجاه ذاته المتمثّلة في أثرها (الشاعر)/ أو (الجمل)، يُحيل على فكرة رؤية الذات لنفسها، تُؤكِّده المقابلة بين الذاتين: الإنسان/ والجمل؛ إذ تجعل من الثاني سطحًا عائمًا، تنعكس عليه صورة الإنسان، يسعى إلى تشويش المراتب بين الفعل وأثره؛ بحيث تنجح في توسيع حكاية الموت، ومنه في جعل فكرة الحلم واقعًا ينتُجُ بنص.

تحكي المفارقة شكل العلاقة التي تحكم الذات بوصفها أثرًا، أي النـ(ا)ص، والموضوع بوصفه فعلاً، أي الموت؛ إذ تُعوِّل على الوَهْم الناشئ إثر مراوحة الصورة، التي ينتج عنها مراوحة للمواقع؛ بحيث تنعكس الذات موضوعًا، والعكس، بمعنى يغدو الرائي مرئيًّا، والحاكي محكيًّا، والميت موتًا؛ وهو الحيّز الذي تحكيه المفارقة، أي رؤية النـ(ا)ص لمشهد موته، كونه واقعًا، وليس حلمًا.

ومنه، يمكننا القول:

- بأنّ الذات تكتب الموضوع، الذي يتعيّن، على مستوى سطحه الحاضر، كونه نصًّا ينتج بآخر، كما ينعكس، على مستوى سطحه الغائب، كونه نصًّا ينتج بذات.

- يهدف تشويش الهويات إلى تكوين دورانية، تُعيد إخراج العلاقة بين الذات كونها فعلاً يُنتِج أثرًا، والموضوع كونه أثرًا يَنتُج بفعل، في شكلها الكتابي الجديد؛ وهو النـ(ا)ص، بمظهر الاتّحاد الفذّ بين الذات والموضوع.

- يتعيّن النـ(ا)ص بوصفه تجاوزًا للذات في صيغتها المُفردة؛ مرثية الولد أو الذات أو المدينة، إلى الذات في صيغتها الجمعية، تلبّسها لهوية الموت؛ بحيث تُحدِّده ويتحدَّد بها.

II - الفصل الثاني: بطاقة هوية

II -1 – المنظور(1)

II -2 – المنظور(2)

II -3 - المنظور(3)

II- بطاقة هوية

يُفضي تكرار الذات، إلى إنتاج تراكميّة في الموضوع، تُفضي بدورها إلى تعويم الحدود بينهما، ممّا يُسهِم في حلول أحدهما في الآخر؛ بحيث تُوهِم بمصادرة مظهر أحدهما لصورة الآخر، غير أنّ فكرة **«الذات عينها كآخر»**(90) تُبرِز حقيقة الذات المُنفصِمة، بقدر ما تُحيل على قابليتها لتقمّص مظهر الآخر، الأمر الذي يُخرِج الذات بمثابة المظهر الذي يُحدِّد هوية الموضوع، كما يُحدِّد الموضوع بمثابة الصورة التي تمنح الذات امتلاءها الحي.

تُفصِح الدورانية عن مظهر النص المُمكِن، الذي يتحقّق إثر الحلول النشط للذات في الموضوع، والعكس؛ بحيث يتجاوز تمظهر أحدهما بمثابة السطح العائم، الذي ينعكس عبره الآخر، إلى فكرة أنّ أحدهما **«يتصوّر نفسه، ويُصوِّر لنا نفسه»**(91) بصورة الآخر، الذي ينعكس عبره، وبالتالي سينكتب النص بوصفه حكاية لمظهر الذات في صورة موضوع، والعكس؛ وهي حكاية "بطاقة هوية النص".

تُعرَّف بطاقة هوية النص، بأنّها **«وثيقة إثبات هوية»**(92) النص، موضوع الدراسة، بطريقة تكشف عن جماليته، عبر رصد شبكة أعرافه الكائنة، كما تكشف عن منظوره، إثر توصيف فعاليته المُمكِنة؛ بحيث تغدو بمثابة النموذج الأولي، الذي تُقيَّد فيه الأعراف الجمالية والبنوية للنص، بقدر ما تجعله بمثابة خريطة أوّليّة للتعرّف، تُعين القارئ على تلمّس خطاه، أثناء مقاربته للنص.

الأمر الذي يُحدِّد بطاقة هوية النص من منظور ثلاثي الأبعاد؛ فهي تفترض ذاتًا، تحكي مظهر الهوية؛ بحيث ينعكس عبرها أثر الموضوع، كما تفترض موضوعًا، يحكي صورة الهوية؛ بحيث ينعكس عبرها فعل الذات، فيما يتحدّد دور النـ(ا)ص، على دمج

---

90)- بول ريكور، ***الذات عينها كآخر***، ص72.

91)- موريس ميرلو بونتي، ***العين والعقل***، ص10.

92) - ***Le petit Larousse illustré***, (Carte), p167.

السطحين؛ بحيث ينتُج، إثر تطابق الفعل بأثره معًا، نصًا يحكي مظهر بطاقة هوية النص، الذي نستكشفه انطلاقا من منظوراته الثلاثة، التي تُشكِّل، بدورها، موضوع الدراسة الحالية.

II- 1- منظور(1)

يتعيّن النص الشعري بوصفه مُنتَجًا يُحيل على حكاية التوحّد؛ طالما أنّ المظهر والصورة كلاهما يتحقّق في واحد؛ وهو الذات التي تجعل من نفسها موضوعًا؛ لأنّها المظهر الذي ينعكس عبر صورة الموضوع، كما تجعل من الموضوع ذاتًا لنفسها؛ لأنّه الصورة التي تنعكس عبر مظهر الذات، بطريقة تنفتح عبرها حكاية "التوحّد- Autisme" على محنة تشكّل النص، بقدر ما تُحيل على مأزق الذات.

يتحدّد النص المتوحّد، من منظور أفقي، بمظهر خطّي؛ يبتدئ من الذات وينتهي إليها؛ فهو نص أحادي البنية، والمعنى، طالما أنّ الذات تتعيّن بوصفها موضوعًا لنفسها؛ بحيث تكشف عن صورتها المتوحّدة، التي تُبدي **«عدم الاستجابة للمُؤثِّرات المحيطة»**(93)، كما تُظهِر طبيعتها التي تُحيل على انفصال شديد تجاه الواقع؛ وهي صورة النص الكائن، الذي يُعبِّر عن الواقع، بقدر ما ينفصل عنه.

كما يتحدّد، من منظور عمودي، بصورة مُنغلقة؛ تجعله متراوحًا بين الذات والموضوع؛ فهو نص دوراني البنية، والمعنى، طالما أنّ الذات ستنعكس عبر الموضوع، والعكس؛ بحيث يتحدّد النص بوصفه صورة عن كليهما؛ بمعنى المُمكِن الذي **«يتوجّب علينا تعلُّم رؤيته»**(94)؛ وهو ما يُفصِح عن صورة الذات المُطلقة، التي تُنصِّب نفسها مركزًا للكون، الذي ينبثق منها، وينتشر عبرها، وينتهي إليها.

---

93)- لطفي الشّربيني، ***معجم مصطلحات الطّبّ النّفسي***، مركز تعريب العلوم الصّحّيّة، مؤسّسة الكويت للتّقدّم الصّحّيّ، الكويت، (د.ط)، (د.ت)، ص15.

94)- موريس ميرلو بونتي، ***المرئي واللامرئي***، ترجمة وتقديم، عبد العزيز العيادي، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط1، تموز (يوليو) 2008م، ص54.

تنتج دراماتيكية نشطة، إثر تراوح النص بين منظوريه: الأفقي والعمودي، تكشف عن المظهر الحقيقي للنص، الذي يتحقّق إثر المطابقة اللصيقة لمظهر الذات مع صورة موضوعها؛ بحيث يُفصِح التطابق عن حقيقة هوية النص؛ وهي الصوفية، كما ينفتح على حقيقة النـ(ا)ص؛ وهي "التوحّد- Panthéisme"؛ بمعنى الرغبة في الوحدة، بطرق نُتابِعها في المبحث الحالي.

يتعيّن نص (ابن خميس)[95]، إثر اتّحاد مُطبَق لصوت الذات(1) الحاضرة؛ وهو حكاية حلول الصورة الشخصية لـ (ابن خميس) في صورة (تلمسان) الكائنة، التي تنعكس عبر موضوع (المُخاطِب)؛ وهو: (طلب سؤال الريح)، مع صوت الذات(1') الغائبة؛ وهو حكاية حلول الصورة الشخصية لـ (ابن خميس) في صورة (تلمسان) المُمكِنة، التي تنعكس عبر موضوع (المُخاطَب)؛ وهو: (جواب سؤال الريح): **(الطويل)**

1- سَلِ الرّيحَ إنْ لَمْ تُسْعِدِ السُّفْنَ أنْواءُ فَعِنْدَ صَباها مِنْ تِلِمْسانَ إنْباءُ[96]

يكشف النـ(ا)ص عن علاقة اتّصال، تنعكس عبر السطح الخارجي للنص، في صورة (الغربة)، التي تعني أن **«يجعل شيئًا مُلكًا لآخر»**[97]؛ بحيث تحكي حلول الموضوع (تلمسان) في الذات (ابن خميس)، فيما يُفصِح عن علاقة انفصال، تنعكس عبر السطح الداخلي للنص، في صورة (الحنين)، الذي يعني **«كآبة تأخذ النفس بسبب البُعْدِ عن**

---

95)- يُنظر، ***الملحق رقم (4)***، ص224.

96)- ابن خميس، ***المنتخب النفيس من شعر أبي عبد الله بن خميس***، عمل: عبد الوهاب منصور، مطبعة ابن خلدون، تلمسان- الجزائر، ط1، 1365هـ، ص62.

1- أنْواءُ: (ج) نَوْء؛ وهو النجم إذا مال للمغيب. ***لسان العرب***، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد- المملكة العربية السعودية، دار النوادر للطباعة- الكويت، (د.ط)، 1431هـ- 2010م، مادة (نوأ)، 1/ 170.

- الصَّبا: ريح، تهبّ من موضع مطلع الشمس إذا استوى الليل والنهار. الجوهري، ***الصّحاح: تاج اللغة وصحاح العربية مرتّب ترتيبًا ألفبائيًا وفق أوائل الحروف***، راجعه واعتنى به: محمد محمد تامر، وآخران، دار الحديث للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1420هـ- 2009م، مادة (صبأ)، ص629.

97)- ريتشارد شاخت، ***الاغتراب***، ترجمة: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1980م، ص15.

الوطن»[98]، كما يُشير **«أيضًا إلى الشوق للماضي»**[99]، وكلا المعنيين يحكي حلول الذات (ابن خميس)، في الموضوع (تلمسان)؛ وهو ما يُحيل على تجربة صوفية، تحكي تجربة (الوحدة)، نجملها في الملخّص الآتي:

تنفتح الحكاية، من وجهة واقعية، بفناء (ابن خميس) عن جسده، وانفلات الروح نحو عوالم الأرواح الفسيحة، بهدف خوض غمار رحلة، يُحيل عليها رمز (السفن)، تتخلّلها أهوال كثيرة؛ وهي (الريح)، تنتهي بروح (ابن خميس)، بعد حلول (الصبا)؛ وهو عالم الشهود، عند الحضرة؛ وهي (تلمسان)، ثمّ الحلول فيها، وشهود المشاهد (إنباء).

فيما تنفتح الحكاية، من وجهة أدبية، على متواليتين قصصيتين، تُشكِّل كلتاهما مادتها التخييلية؛ وهي:

قصة دينية أدبية؛ تتمثّل في قصة (آدم)- عليه السلام- الذي عانى غربة الجسد؛ حيث أتى عليه ﴿حِينٌ مِّنَ الدَّهْرِ﴾[100] وهو جسد أجوف، ثمّ عانى غربة التميّز عقب أن علّمه الله تعالى ﴿الَاسْمَآءَ كُلَّهَا﴾[101] فعانى، بذلك، غربة الاختلاف؛ فهو مخلوق ﴿مِن طِينٍ﴾[102]، والشيطان مخلوق﴿مِن نّارٍ﴾[103] فيما **{خُلِقَتِ المَلَائِكَةُ مِنْ نُورٍ}**[104]، ثمّ عانى غربة السكن؛

98)- أحمد مختار عمر، وآخرون، ***معجم اللغة العربية المعاصرة***، عالم الكتب للنّشر والتّوزيع والطّباعة، القاهرة- مصر، ط1، 2008م، (حنين)، ص574.

99)- ***معجم مصطلحات الطّبّ النّفسي***، ص123.

11)- ***سورة الإنسان***، الآية: 1.

12)- ***سورة البقرة***، الآية: 31.

13)- ***سورة الأعراف***، الآية: 12.

14)- ***س.ن، آ، ن.***

15)- مسلم، ***صحيح مسلم***، تشرّف بخدمتها والعناية بها: أبو قتيبة محمد نظر الفاريابي، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض- المملكة العربية السعودية، ط1، 1426هـ- 2006م، حديث رقم (2996)، ص1364.

إذ ظلّت نفسه وحيدة إلى حين ﴿خَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا﴾[105]؛ وهي (حواء)، ليعاني وهو في الجنّة من غربة المنع امتثالاً لقوله تعالى: ﴿وَلاَ تَقْرَبَا هَـٰذِهِ الشَّجَرَةَ﴾[106]، وأخيرًا عانى غربة الروح التي ظلّت تحنّ إلى {ثِمَارِ الجَنَّةِ}[107]؛ مُبالَغة في الشوق إلى مسكنها الأوّل[108].

وقصة فلسفية أدبية، تتمثّل في حكاية النفس، التي تدور تفاصيلها في عينية (ابن سينا)[109]؛ وهي قصيدة تحكي رحلة النفس، انطلاقًا من تصوّر فلسفي، يسعى إلى الكشف عنها، من جهة: مصدرها، وعلاقتها بالجسد، ثمّ مصيرها، محاولاً تبريرها أدبيًّا، وذلك بجعل (الحمامة) رمزًا يُحيل على (النفس)، و(المحلّ الأرفع) رمزًا يُحيل على (العرش)، فيما يُحيل (الخراب البلقع) على (الجسد)، فيتخرّج النص بمثابة صورة فلسفية في مظهر صوفي؛ حيث تبدأ القصة: بهبوط النفس، واتّصالها بالجسد، تتخلّلها معاناة التأقلم، تُفضي باستئناسها بالجسد، لتنتهي بمغادرته إلى موطنها الأول.

قال (ابن سينا): **(الكامل)**

1- هَبَطَتْ إِلَيْكَ مِنَ المَحَلِّ الأَرْفَعِ وَرْقاءُ ذاتُ تَعَزُّزٍ وَتَمَنُّعِ[110]

تكشف المتوالية عن جدل جنوسي، ينتُج إثر مراوحة (تلمسان) من وجهتين؛ حيث تُحيل في الأولى على فكرة التموقع؛ وهي فكرة تتحقّق بجعل (تلمسان) السطح العائم الذي تنتشر منه رؤيا النص؛ فـ (تلمسان) تُقابل الـ (زمان)، من جهة الكمّية، بطريقة تُعيد تمثيل

16)- ***سورة النساء***، الآية: 1.

17)- ***سورة البقرة***، الآية: 35.

18)- أحمد بن حنبل، ***مسند الإمام أحمد بن حنبل***، تحقيق: أحمد معبد عبد الكريم، جمعية المكنز الإسلامي، دار المنهاج للنشر والتوزيع، جدّة- المملكة العربية السعودية، (د.ط)، 1429هـ - 2008م ، حديث رقم (21138)، ص458- 459.

108)- يُنظر تتمة الإحالات: (11-12-13-14- 16-17) في ***الملحق رقم (1)***، ص209. أمّا الإحالتان (15)، (18) فتجدهما في: ***الملحق رقم (2)***، ص211.

109)- يُنظر، ***الملحق رقم (4)***، ص225.

110)- ابن سينا، ***ديوان ابن سينا***، أخرجه: حسين علي محفوظ، مطبعة حسين الحيدري، طهران- إيران، (د.ط)، 1957م، ص19.

حكاية الناظر لنفسه في المرآة؛ بحيث تجعل مظهر الأول بمثابة صورة للثاني، والعكس، كما أنّهما يُقابلان معًا (دار السلام) و(الكرخ)، من جهة الكيفيّة؛ باعتبار أنّ كليهما يتعيّن بمثابة البؤرة، بالنسبة لموقعه في قسيم البيت؛ وهو ما يجعل أحدهما بمثابة السطح العائم الذي ينعكس عبره الآخر: **(الطويل)**

1- تِلِمْسانُ لَوْ أنَّ الزَّمانَ بِها يَسْخو مُنَى النَّفْسِ، لا دارُ السَّلامِ وَلا الكَرْخُ[111]

كما تُحيل في الثانية على فكرة الترتيب، فحلول (تلمسان) في الصدارة، يجعلها بؤرة فعالية النـ(ا)ص؛ إذ تتعيّن من وجهة تنامي النص الكائن، بوصفها السطح الرمزي، الذي ينتشر عبر أقنعة: (الزمان)، و(دار السلام)، و(الكرخ)، كما يجعلها من منظور إسقاط النص المُمكِن بمثابة حيّز مادي **«يتمتّع بميول شكليّة مُعيَّنة»**[112]، تُفصِح عن قابليته على التشكُّل بمظاهر الأسطح التي تحلّ فيه؛ بحيث يتحدّد بأبعاد المظاهر الدلالية السابقة: (الله)، و(وطن$_1$)، و(وطن$_2$).

تتعيّن (تلمسان)، إثر الأرجحة النشطة بين (دار السلام)، و(الكرخ)، بمنزلة وسط؛ والوسط يعني البرزخ الذي **«يتميّز به الظاهر عن الباطن وينفصل عنه»**[113] فـ (تلمسان) تتحدّد بوصفها لا هي (دار السلام)، ولا هي (الكرخ)، ممّا يجعلها شيئًا آخر يتجاوزهما معًا، يُوهِم بأنّه شطح صوفي، أكثر منه زلّة لسان؛ إذ بالكاد انفلت من مخطّط النـ(ا)ص الصارم، يتحدّد في (منى النفس)، ممّا يفرض على (تلمسان) موقعة جديدة، تتمثّل في (الجنّة)، لقوله تعالى: ﴿**وَاللَّهُ يَدْعُو إِلَىٰ دَارِ السَّلَامِ وَيَهْدِي مَنْ يَشَاءُ إِلَىٰ صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ**﴾[114]

---

111)- ***المنتخب النّفيس***، ص96.

112)- جان برتليمي، ***بحث في علم الجمال***، ترجمة: أنور عبد العزيز، دار النهضة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة- نيويورك، (د.ط)، يولية 1970م، ص182.

113)- ابن عربي، ***الفتوحات المكية***، تحقيق: عثمان يحيى، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة- مصر، ط3، 1405هـ- 1985م، 2/ 3910.

114)- ***سورة يونس***، الآية: 25.

كذلك تتراوح (تلمسان)، بين (الأرض)، و(الأم)، رغم أنّ كليهما يعدّ بمثابة السطح العائم، الذي ينعكس عبره الآخر؛ فنتعرّف على أحدهما عبر الآخر؛ فكلاهما رحم يولد منه الإنسان، وكلاهما رحم يموت فيه الإنسان، مصداقًا لقوله تعالى: ﴿**مِنْهَا خَلَقْنَاكُمْ وَفِيهَا نُعِيدُكُمْ وَمِنْهَا نُخْرِجُكُمْ تَارَةً أُخْرَى**﴾[115] إذ المشترك بين (الأرض) و(الأم)؛ هو الخصوبة، التي تمنح الوجود سمة الاستمرارية، كما في (السحاب الدوالح)، بالقدر الذي يمنحها سمة التوالد، كما في (الرياح اللواقح): **(الطويل)**

1- تِلِمْسانُ جادَتْكِ السَّحابُ الدَّوالِحُ وَأرْسَتْ بِواديكِ الرِّياحُ اللّواقِحُ[116]

إنّ الموازنة بين الثابت (تلمسان)، بكلّ ما يُحيل عليه من معاني: الاستقرار، التموقع، والتحتيّة، مع المُتحوّل (السحاب) و(الرياح)، بكلّ ما يُحيلان عليه من معاني: التجدّد، الاستمرار، والفوقيّة، تتجاوز حدود النص الخطّية، التي تحكي مظهر الانتهاء المُتمثِّل في تيمة (الموت)، كما يُحيل عليه رمز (تلمسان) في النص الكائن، إلى أبعاد الدورانية، التي تحكي مظهر الصيرورة المُتمثِّل في تيمة (الانبعاث)، كما يُحيل عليه رمز (تلمسان) في النص المُمكِن، ممّا يسمح بإعادة تخريج هوية النص الأدبية بوصفها كشفًا صوفيًّا، لا تجربة فنّية.

تُفصِح جمالية النص عن بُعدِها الكشفي، الذي يتزامن فيه المُشاهِد؛ وهو (تلمسان) بوصفها رمزًا لـ (العُقْم)، الذي يُحيل على زمن انفصال (ابن خميس) عن (تلمسان)، مع المُشاهَد؛ وهو (تلمسان) بوصفها رمزًا لـ (الخصوبة)، الذي يُحيل على زمن اتّصال (ابن

---

115)- ***سورة طه***، الآية: 55.

116)- ***المنتخب النّفيس***، ص121.

1- السَّحابُ الدّوالِحُ: المُثقَلة بالماء. ***لسان العرب***، مادة (دلح)، 3/ 260.

- الرِّياحُ اللَّواقِحُ: الرياح ذات اللقاح؛ وهو الندى بالنسبة للسحاب، وحبوب الطلع بالنسبة للشجر. ***م.ن***، مادة (لقح)، 3/ 418- 419.

خميس) بـ (تلمسان)، ممّا يفترض قراءة عرفانية تتماهى في الزمنين؛ بحيث تُعيد إخراج (تلمسان) بمظهر المثال، المطلق، والمتعالي، الذي يجعله رمزًا لـ (الجمال): **(المتقارب)**

54- وَطَوَّحَ بي عَنْ تِلِمْسانَ ما ظَنَنْتُ فِراقي لَها أنْ يُتاحا[117]

كما تكشف المتوالية عن جدل أجناسي، يجعل النص متراوحًا من جهة (تلمسان) بين: مدح و/ أو غزل، وغزل أو/ ومدح؛ فالنـ(ا)ص مُغترِب، يُحاول وصل حنينه عبر مدح (تلمسان)، كما أنّه عاشق يسعى إلى وصل محبوبته عبر التغزّل بـ (تلمسان)، غير أنّ (تلمسان) ترفض التعيّن، فلا هي (الوطن)، ولا هي (المحبوبة)، أو هي (شيء) آخر يُنشِّط تراوحها الرمزي؛ فهي رمز (الغربة)/ و(الحنين)، كما أنّها رمز (الهجر)/ و(الوصل)؛ وهي (المطلق)، و(المُتعيّن) في آنٍ، وبالتالي فلا سبيل إلى وصلها، إلاّ من طريق التوحّد.

يحكي المدح ثنائية الفَقْد/ والتملّك؛ فالنـ(ا)ص يفتقر لسمات الشخصية المثال، التي تتعيّن في مظهر (الجمال)، فيُحاوِل تملّكها عبر التغنّي بشخصية الممدوح، كما أنّ الممدوح بامتلاكه لصفات المثال، التي تتحدّد في صورة (المطلق)، سوف يُخرِج المادح في أفضل مظهر له، باعتبار أنّه السطح العائم؛ المرآة التي **«ترى فيها العين نفسها»**[118]، بطريقة تنعكس عبرها صورة المادح المثالية، وبالتالي يُصبِح المدح فعالية دورانية يندمج فيها المادح بالممدوح بطريقة تُظهِر النـ(ا)ص بصورة الصوفي الذي تنفتح عليه عوالم الكشف، والمشاهدة.

كما أنّ نص (ابن خميس) يندمج فيه المدح بالغزل، بطريقة يُصبِح أحدهما بمثابة الوجه الخفيّ للآخر؛ فالمدح غزل بـ (ذات)، كما أنّ الغزل مدح لـ (ذات)، ومنه يتقرّر الغرض بوصفه الحيّز الرمزي، الذي يحتضن التجربة الصوفية لـ (ابن خميس)، كما يجعل من **«إمكانيّة بنائها قائمة تخييليًّا»**[119]، عبر تنشيط حركة حلول الذات في

---

117)- ***المنتخب النّفيس***، ص93.

118) - Platon, ***Premier Alcibiade***, p132.

119)- ج. هيو سيلفرمان، ***نصيات وتفكيكيات***، ص84.

الموضوع، والعكس؛ فيصبح المادح ممدوحًا، والمُتغزِّل مُتغزَّلاً به؛ بحيث يختلط الرائي بالمرئي، والمرئي بالرائي، ممّا يُفضي إلى اجتراح مشهد حيّ، يتداخل فيه الجسد بالروح، بطريقة تنفتح على رؤيا صوفية تحكي تجربة الوحدة.

وأخيرًا، تتعيّن (تلمسان) بوصفها مرآة ينعكس عبرها النص الشعري لـ (ابن خميس)؛ ذلك أنّ توزّع مظهرها بين المادح/ والممدوح، الذي يحكي مأزق الذات في بحثها المستمرّ عن فرادتها، وتميّزها، يُوقِّع النص بوصفه ذاتًا تنكتب بموضوع، كما أنّ انتشار صورتها بين الكائن/ والمُمكِن، الذي يحكي محنة الموضوع في تعيُّنه عبر الأقنعة المُتنوّعة، والمُختلِفة، ينحت النص بوصفه موضوعًا ينكتب بذات؛ وهو ما أسهم في اكتمال صورة (تلمسان) بوصفها مركزًا لـ (الجمال)، يستقطب حركة حلول نشطة، تُسهِم بدورها في اكتمال هوية النص الأدبي، بوصفه السطح الجمالي الذي تنتشر منه تجربة الوحدة، وتنتهي عنده.

II- 2- المنظور(2)

يتعيّن النص الشعري بوصفه مُنتَجًا يُحيل على حكاية النرجسيّة؛ طالما أنّ المظهر والصورة كلاهما يحلّ في واحد؛ وهو الذات التي تتقمّص أثر نفسها؛ لأنّه المظهر الذي ينعكس عبر صورة ذاتها، كما يحلّ أثر الذات في الذات نفسها؛ لأنّه الصورة التي تنعكس عبر مظهر ذاتها، وبالتالي تنفتح حكاية النرجسيّة على تشتّت النص، بقدر ما تُحيل على تضخُّم الـ(أنا).

يتحدّد النص النرجسيّ، من منظور أفقي، بمظهر انعكاسي؛ يبتدئ من الذات وينتهي إلى أثرها؛ فهو نص تناظري البنية، والمعنى، طالما أنّ الذات تتعيّن بوصفها أثرًا يحكي نفسه؛ بحيث تكشف عن صورتها النرجسيّة؛ وهي **«صورة عابرة، صورة هاربة؛ لأنّ العنصر الذي يحملها والذي يُشكِّلها محكوم أساسًا بالغشيان»**[120]، كما تظهر طبيعتها التي تُحيل على انفصال شديد بين الذات وأثرها؛ وهي صورة النص الكائن، الذي يُعبِّر عن الذات، بقدر ما ينفصل عنها.

كما يتحدّد النص النرجسيّ، من منظور عمودي، بصورة عائمة؛ تبتدئ من أثر الذات وتتجاوزها إلى أثر آخر؛ فهو نص مُشتَّت البنية، والمعنى، طالما أنّ الأثر ينتشر عبر نفسه؛ بحيث يكشف عن مظهره النرجسيّ، الذي يُوحي بـ **«أنّ جماله مطّرد، وأنه غير مُكتَمل، ويجب إكماله»**[121]، كما يُظهِر طبيعته التي تُحيل على انفصال شديد يتجاوز الأثر إلى آثار وآثار؛ وهي صورة النص المُمكِن، الذي يُعبِّر عن انتشار الأثر في محاولة تأسيس مظهر مثالي، تنعكس عبره الذات، كما ينعكس عبرها بدوره.

سوف تَنتُج دراماتيكية نشطة، إثر تراوح النص بين منظوريه: الأفقي والعمودي، تكشف عن المظهر الحقيقي للنص، الذي يتحقَّق إثر المطابقة اللصيقة لمظهر الذات مع

120) - Gérard Genette, ***Figures I***, coll. "Tel quel", Éd du Seille, France, 1966, p21.

121)- غاستون باشلار، ***شاعرية أحلام اليقظة، (علم شاعرية التأملات الشاردة)***، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1411هـ- 1991م، ص43.

صورة أثرها؛ بحيث يُفصِح التطابق عن حقيقة هوية النص، كما ينفتح على حقيقة النـ(ا)ص؛ وهي المُلْك.

يتعيّن نص (أبي حمو)[122]، بمثابة حكي مزدوج الصوت؛ إذ ينفتح سطحه الخارجي، على حكاية تتأسّس من (فعل) بـ (أثر)؛ وهي مظهر النص الكائن، الذي يُمثِّل المظهر الشخصي لموضوع (الانهزام)؛ كونه فعلاً أفضى إلى إنتاج الصورة الشخصية لموضوع (النصر)؛ التي تُمثِّل بدورها المظهر الشخصي لصوت الذات(1)، كونها أثرًا يُحيل على صورة الذات (أبو حمو) الغائبة: **(الطويل)**

1- دَخَلْتُ تِلِمْسانَ التي كُنْتُ أرْتَجي كَما ذَكَرَتْ في الجَفْرِ أهْلُ المَلاحِمِ[123]

فيما يُفصِح سطحه الداخلي، عن حكاية تقوم على (أثر) بـ (فعل)؛ وهي صورة النص المُمكِن، الذي يُمثِّل المظهر الشخصي لموضوع (الرؤيا)؛ بوصفه أثرًا نتجت عنه الصورة الشخصية لموضوع (النصر)، التي تُمثِّل بدورها المظهر الشخصي لصوت الذات(1')، كونه فعلاً يُحيل على صورة الذات (أبو حمو) الحاضرة: **(الطويل)**

1- كَما ذَكَرَتْ في الجَفْرِ أهْلُ المَلاحِمِ دَخَلْتُ تِلِمْسانَ التي كُنْتُ أرْتَجي

يحكي موضوع (الانهزام)، علاقة انفصال، تنتج إثر مغادرة صوت الشخصية (أبو حمو) للمظهر (تلمسان)؛ حيث يُحيل النص المُمكِن على أثر التوحّد بينهما؛ وهي صورة (الخروج)، التي تُمثِّل حكاية (النرجسية)؛ لأنّ الأثر (تلمسان) هو المظهر الذي يحكي صورة (المُلْك)، فيما يحكي موضوع (النصر)، علاقة اتّصال، تنتج إثر حلول صوت الشخصية (أبي حمو) في المظهر (تلمسان)؛ حيث يُحيل النص الكائن على فعل التوحّد بينهما؛ وهي صورة (الدخول)، التي تُمثِّل (نرجسية) الحكاية؛ لأنّ الأثر (المُلْك) هو الصورة التي تحكي مظهر (تلمسان).

---

122)- يُنظر، ***الملحق رقم (4)***، ص225.

123)- عبد الحميد حاجيات، ***أبو حمو موسى الزياني، حياته وآثاره***، بن مرابط للطباعة والنشر، تلمسان- الجزائر، ط1، 1432هـ-2011م، ص403.

يُفصِح النـ(ا)ص عن رؤيا كونية، تتأرجح بين النص المُمكِن؛ وهي رؤيا خلافية، تتّجه بالنص من النهاية إلى البداية، تنفتح حركتها الدلالية على (حكاية التيه)[124]؛ وهي قصة تحكي (نرجسية) بني إسرائيل؛ إذ قدّموا حبّهم لـ (ذواتهم) على حبّهم لـ (الله)، فقذف بهم في (التيه)، تأديبًا لهم.

كما تتأرجح بين النص الكائن؛ وهي رؤيا نمطيّة، تتّجه بالنص من البداية إلى النهاية، تتمثّل تفاصيلها في حكاية (فتح مكة)[125]؛ وهي قصة تحكي (نرجسيّة) قريش؛ إذ قدّموا حبّهم لـ (مصالحهم)، على التشبُّث بعهدهم مع (رسول الله)- صلى الله عليه وسلم- فغادرهم مُلْك (مكة)، وحلّ بحوزة المسلمين.

الأمر الذي يتّجه بالنص نحو الـ(ما) بين؛ إذ ينتشر عبر الفجوة، التي تجعل من النص متأرجحًا بين الحدّين: لا هو (المُمكِن)، ولا هو (الكائن)؛ بحيث تُفضي إلى تعيُّنه بوصفه حيزًا آخر تتحدّد أبعاده ضمن الحكاية التي تُؤسِّس لنص (فتح عمورية)[126] لـ (أبي تمام)[127]: **(البسيط)**

1- السَّيْفُ أصْدَقُ أنْباءً مِنَ الكُتُبِ في حَدِّهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِدِّ وَاللّعِبِ[128]

تتألّف الحكاية من محورين، هما:

حدث الفتح؛ وسببه اعتداء على (امرأة) مسلمة، في بلدة (زِبَطْرَة)، من أعمال (عموريّة)، في بلاد (الترك)، أيام حكم الخليفة العباسي (المعتصم)[129].

---

124)- يُنظر، ابن كثير، ***البداية والنهاية، قصص الأنبياء- أخبار الماضين***، حقّقه وخرّج أحاديثه وعلّق عليه: علي أبو زيد أبو زيد، ط2، 1431هـ، 2010م، دار ابن الكثير، دمشق- بيروت، 2/ 65.

125)- يُنظر، ***م.ن***، 4/ 524.

126)- ابن خلدون، ***ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر***، ضبط المتن ووضع الحواشي والفهارس: خليل شحادة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1421هـ- 2000م، 3/ 327- 330.

127)- يُنظر، ***الملحق رقم (4)***، ص225.

128)- التبريزي، الخطيب، ***شرح ديوان أبي تمام***، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط2، 1414هـ- 1994م، ص32.

129)- يُنظر، ***الملحق رقم (4)***، ص226.

فتح الحدث؛ محاولة (العرّافين)، و(الكهّان)، تثبيط الخليفة (المعتصم)، وتقييد فتح (عموريّة) بزمان نضج (الفاكهة).

وهو ما يجعل حكاية (أبي حمو)، في هذا القسم، بمثابة الرمز؛ حيث تُصبِح (المرأة) المُعتدَى عليها، بمثابة القناع لـ (تلمسان)، في زمن (التيه)؛ زمن (الهزيمة) الذي أفضى إلى الخروج من (تلمسان)، غير أنّ (الكهّان)، و(العرّافين)، حاولوا تثبيط الخليفة (المعتصم)، وذلك برسمه في صورة (المُدنَّس)، الذي يَحُول (الغيب) دون تحقيقه لـ (النصر)، على عكس (الجفر)، الذي شجّع الملك (أبا حمو)، إثر إخراجه في صورة (المقدّس)، الذي بشّرته النبوءات بـ (النصر): **(الطويل)**

1- ..... كَما ذَكَرَتْ في الجَفْرِ (أَهْلُ المَلاحِمِ)

يُحيل إطلاق (الجفر) على الكتاب، ومادته معًا، أمّا الكتاب فمعناه: **«جلد شاة أو ثور أو بعير»**[130] نظرًا لندرة الورق في زمن (جعفر الصادق)[131]؛ وهو أوّل من روي له بخصوص (علم الجفر)؛ وهو مادة الكتاب، أطلِقت عليه مجازًا، أمّا عن العلم؛ فـ **«فيه ما سيقع لأهل البيت على وجه العموم، ولبعض الأشخاص منهم على وجه الخصوص»**[132] ومنه، يتحدّد معنى البيت، بمثابة نبوءة لـ (الجفر)، تُبشِّر (أبا حمو) باسترداد مُلْكِه: **(الطويل)**

1- ..... كَما ذَكَرَتْ في الجَفْرِ (أَهْلُ المَلاحِمِ)

تتعيّن (النبوءة) ضمن المركب الإضافي (أهل الملاحم)، الذي يُساوي، وفق علم أسرار الحروف[133]، المركب العددي (اثنان وأربعون)/ =(42)؛ وهو العدد نفسه الذي

---

130)- محمد ماضي أبو العزائم، ***الجفر، (تنبؤات الإمام أبي العزائم لمستقبل الأمة الإسلامية)***، دار الكتاب الصوفي، القاهرة- مصر، ط5، محرم 1434هـ - ديسمبر 2012م، ص15.

131)- يُنظر، ***الملحق رقم (4)***، ص226.

132)- ***الجفر***، ص15.

133)- علم يرصد معرفة الكلمة وحروفها وما تحتويه من أسرار. يُنظر: علي بوصخر، ***أسرار الحروف والأعداد***، منشورات بنت الرسول صلى الله عليه وسلم، قم، الجمهورية الإسلامية الإيرانية، الإصدار رقم 23، ط1، 1424هـ- 2003م، ص6. ولقد أعددنا جدولاً يوضّح إسقاطات القيم العددية للحروف الهجائية، بحسب علم أسرار الحروف. يُنظر، ***الملحق رقم (3)***، ص212.

يدخل في تشكيل حروف المركب الإضافي (أبي حمو موسى)، الأمر الذي يُخرِجه بصورة (المهدي)، الذي يُحقّ الحقّ، ويملأ الأرض عدلاً، في الوقت الذي تُخرِج فيه (تلمسان) بصورة (دولة الإسلام)، التي تنبّأ بها (جعفر الصادق)، ولطالما تغنّى بها: **(الطويل)**

1- لِكُـلِّ أُناسٍ دَوْلَةٌ يَرْقُبونَها وَدوْلَتُنا في آخِرِ العَهْدِ تَظْهَرُ[134]

تظهر (تلمسان) بمثابة المرآة المُحدَّبة التي تُبالِغ في عكس **«حقيقة الشيء وتزييف حجمه الطبيعي»**[135]؛ بحيث يحكي سطحها مقدار تضخُّم نرجسيّة (أبي حمو)، الذي تلبّس هوية (المهدي)، لدرجة أنّ الكون ينتشر من عباءته، بما في ذلك (تلمسان) نفسها التي تنعكس عبره فيما يتضاعف حجمه عبرها؛ بحيث تتراوح صورتها، بين الانتماء الذي يخضع لسلطة (الإضافة) إلى (أهل)، والاحتواء الذي يخضع لسلطة (المَلِك) كما في (دولتنا)، فضلاً عن جهورية صوت (أبي حمو)، الذي يتعالى مع (نون) العظمة، وحركة (النصب المُشبَع)؛ بحيث يحكي عنجهية (المُلْك) بالصورة، والصوت: **(المتدارك)**

1- أهْلُ تِـلْمِسانَ بِدَوْلَـتِـنا كَالشَّمْسِ لَدَى بُرْجِ الحَمَـلِ[136]

ذلك أنّ التخريج الخطّي لـ (تِلْمِسانَ) بدل (تِلِمْسانَ) لا يُحيل على الضرورة الشعرية، بقدر ما يُحيل على الإطلاق (تلمسان) في حدّ ذاته، الذي يعني: **«مدينة الينابيع»**[137]، فتغدو (تلمسان) بمثابة المرآة الأصل؛ سطح الينبوع الأسطوري الذي يُغذّي صلف (أبي حمو) كلّما نظر نحوه، فـ **«يَشعُر أنّه مُكرّر بشكل طبيعي»**[138] كما أنّ التخريج النصي، الذي تمّ على مستوى حركة البيت البنوية، في عجز البيت، يُوهِمنا بافتعال النـ(ا)ص لخرجة

134)- ***الجفر***، ص157.

135)- عبد العزيز حمودة، ***المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك***، ص8.

136)- ***أبو حمو موسى الزياني***، ص407.

137)- (تِلْمِسانَ)، تحريف صيغة الجمع من (تِلْمِسين)، ومفرده (تِلْماس)؛ ومعناه (جيب ماء) أو (منبع)؛ فيغدو معنى (تلمسان) هو (مدينة الينابيع). يُنظر: محمد العربي حرز الله، ***تلمسان: مهد حضارة، وواحة ثقافة***، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011م، ص37.

138)- ***شاعرية أحلام اليقظة***، ص44.

مُتسرِّعة، تُمكّنه من خَتْم حركة البيت الدلالية؛ وهو ما يُذكِّرنا بمرثية (الخنساء)[139]، لأخيها (صخر)[140]: **(البسيط)**

1- وَإنَّ صَخْرًا لَتَأتَمُّ الهُداةُ بِهِ كَأنَّهُ عَـلَمٌ في رَأسِـهِ نارُ[141]

إنّ تراوح النص بين (الفخر)، الذي يُعَدُّ مدحًا بـ (ذات)؛ وهو حكاية صوت انعكاس الصورة على المرآة، وبين (الرثاء)، الذي يُعَدُّ مدحًا لـ (ذات)؛ وهو حكاية صوت انعكاس الصورة على المرآة، ينفتح من وجهة جنوسية على تداخل الأنثوي (تلمسان)، في الذكوري (أبي حمو)؛ بحيث يغدو كلاهما واحدًا، فيكشف **«هويته وثنائيته، يكشف قواه المزدوجة الرجولية والأنثوية، يكشف واقعه ومثاليته خاصة»**[142] كما يُفصح تداخل الغرض، من وجهة أجناسية، على حكاية تضخم أنا (أبي حمو)، الذي كلّما نظر إلى (تلمسان) وجد نفسه ينظر **«باتّجاه صورته الخاصّة، ويتكلّم مع صوته الخاصّ»**[143]، بل تأخذ (تلمسان) معانيها عبره؛ وهو ما يُقرّره القسيم (كالشمس لدى برج الحمل)، الذي يساوي، بحسب علم أسرار الحروف، العدد (سبعة وستون)/ =(67)، الذي يحكي بدوره/ = عبارة (أبي حمو موسى الملك): **(المتدارك)**

1- جِسْمي بِتِلِمْسانَ دَنِفٌ وَالقَـلْبُ رَهينٌ بِالحَـرَمِ[144]

إنَ طَرْق (أبي حمو) للنوع الشعري المعروف بمسمى (المولديات)، لا يعني التخفيف من حدّة أنا (المُلْك)، عبر التواري خلف جبّة (الولاية)؛ بحيث يتمظهر بصورة الشيخ الصوفي الذي يهيم وَجْدًا بحبّ (رسول الله)- صلى الله عليه وسلم- ومنه سيُحيل النص على

---

139)- يُنظر، ***الملحق رقم (4)***، ص226.

140)- يُنظر، ***الملحق رقم (4)***، ص227.

141)- يرد الصدر برواية: (أغَرُّ أبْلَجُ تَأتَمُّ الهُداةُ بِهِ). يُنظر: ***ديوان الخنساء***، شرحه: ثعلب، وحققه: أنور أبو سويلم، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 1409هـ- 1988م، ص386.

142)- ***شاعرية أحلام اليقظة***، ص44، 45.

143)- ***م.ن***، ص44.

144)- ***أبو حمو موسى الزياني***، ص446.

أجواء خارج نصية، تُثير صورة المقام الصوفي الذي يحكي صورة (المقدّس)، عبر التخفّي وراء هالة (المُلْك):

«وجيء آخر الليل بالخرس الشهي الملاذ، الحافل الملامح والمشام، المُتعَدِّد الخوانات، ممّا أرحبت ساحته وحبرت بروده وناء بالعصبة أولي القوة، محمله، ثمّ الفواكه فالحلواء. وطعم الناس بين يدي الخليفة وشكروا الله سبحانه، ودعوه لجابر صدعهم ولَمِّ شعثهم. ولم يُفارق الخليفة، نصره الله، مجلسه أوّل الليل إلى أن صلّى الصبح في الجماعة، ثمّ غدا على داره السعيدة.»(145)

إنّما تسعى (المولديات) إلى تضخيم أنا (المُلْك) عبر تكملة صورتها؛ فهو (المَلِك) الذي أسّس دولة الإسلام، كما أنّه (المَلِك) الذي عبر مظهره تحقَّقت صورة (تلمسان)، وبالتالي ستزيد بروتوكولات (المُلْك) من تضخُّم الـ (أنا) عبر حرص (أبي حمو) على إضفاء أجواء درامية، تَطعِّم مشهد المولد في بلاطه، تُثير صورة المقام الملكي الذي يحكي صورة (العظمة)، عبر التخفّي وراء هالة (الولاية):

«أطلّت ليلة الميلاد النبوي على صاحبها أفضل الصلاة وأزكى التسليم. فأقام لها بمشور داره العليّة مدعًى كريمًا وعرسًا حافلة احتشدت لها الأمم وحشر بها الأشراف والسوقة. فما شِئْت من نمارق مصفوفة وزرابي مبثوثة ومشامع كأنّها الأسطوانات القائمة على مراكز الصفر المموهة. والخليفة- أيّده الله- تصدّر مجلسها مُمْتطئًا سرير ملكه يَسُرُّ الناظرين رواؤه، ويُثلِج الصدور عزّه،[...] فهنالك يفتح باب الساعة الراهنة (المنجانة) وتبرز منه جارية مُحتزِمة كأظرف ما أنت راءٍ بيمناها إضبارة فيها اسم ساعتها منظومًا، ويسراها موضوعة على فيها كالمبايعة بالخلافة لأمير المؤمنين، أيّده الله.»(146)

145)- يحي بن خلدون، ***بغية الرواد في ذكر ملوك بني عبد الواد***، تحقيق: ألفريد بيل، مطبعة بيير فونطانا الشرقية، الجزائر، (د.ط)، 1321هـ- 1903م، 2/ 41.

146)- *م.ن*، 2/ 40.

وفي الأخير، تنفتح رؤيا النـ(ا)ص على حركة مرآوية نشطة، تدفع إلى انكتاب عجز البيت (والقلب رهين بالحرم)، من اليمين إلى اليسار، بمظهر (صلى الله عليه وسلم)، كما تدفع إلى قراءته، من اليسار إلى اليمين، بصورة (أبي حمو موسى الزياني)، نظرًا لانعكاسهما عبر سطح عائم واحد، كذلك اشتراكهما في الصيغة العددية نفسها: (تسعة وسبعون)/ =(79)؛ وهي رؤيا تسعى إلى توسيع حركة تداخل مظهر (المُلك) في صورة (الولاية)، والعكس؛ بحيث يحكي نرجسيّة (أبي حمو)، بقدر ما يكشف حقيقتها التي تسعى إلى قَلْب أعراف الكون، فيُصبِح العالم كلّه مرآة تُظهِر (أبا حمو) وهو **«مُستغرِق في التفكير بذاته»**[147] بدل أن يتمظهر (أبو حمو) بوصفه مرآة تُظهِر العالم في أفضل صوره، والعكس غير وارد.

147) - Joachim Gasquet, ***Narcisse***, Librairie de France, Paris, 1931, p45.

II- 3- منظور(3)

يتعيّن النص الشعري بوصفه مُنتَجًا يُحيل على حكاية الـ (ما) بين؛ طالما أنّ الذات والنص كليهما ينعكس عبر الآخر؛ فبين الذات التي تجعل من نفسها نصًّا؛ لأنّها المظهر الحواري الذي ينتشر عبر صورة النص، والنص الذي يجعل من نفسه ذاتًا؛ لأنّه صورة الفحولة التي تنعكس عبر مظهر الذات، ستنفتح حكاية الـ (ما) بين على ذاتية النص، التي تحكي الهوية الأدبية لـ (النص) بـ (ذات)، كما تنفتح على نصية الذات، التي تحكي الهوية الجمالية لـ (الذات) بـ (نص).

يتحدّد نص الـ(ما) بين، من منظور أفقي، بمظهر دوراني؛ يبتدئ من الذات وينتهي إلى نص؛ فهو نص تبادلي البنية، والمعنى، طالما أنّ الذات تتعيّن بوصفها جينيالوجيا تكشف عن ذوات أخرى مُتعدِّدة، كما تكشف عن صورتها المُتشظِّية، التي تحرص على استبقاء **«موقع الذات كشيء تحت التجربة، قيد الصنع»**(148)؛ بحيث تُظهِر طبيعتها التي تُحيل على اتّصال شديد تجاه الواقع؛ وهي صورة النص الكائن الذي يُعبِّر عن الواقع بقدر ما يتجاوزه.

كما يتحدَّد نص الـ (ما) بين، من منظور عمودي، بصورة عائمة؛ تجعله أنطولوجيا تنتشر عبر نصوص أخرى مُتعدِّدة؛ فهو نص لولبي البنية، والمعنى، طالما أنّ النص سينعكس عبر الذات، والعكس؛ بحيث تتحدّد نصية الذات بوصفها صورة تتجاوزهما معًا؛ بمعنى المُمكِن الذي يرغب **«في تأكيد نفسه وتعيينها، ومنحها اسمًا مستقلاً»**(149)؛ وهو ما يُفصِح عن صورة النص المتعالي، الذي ينفصل عن المركز بينما يُثبِت نفسه عبر صورة الانسياحات النشطة، التي تُثيرها حركة انتشار الذوات المُتعدِّدة، أثناء وبعد اتّصالها بالمركز.

148)- ***نصيات***، ص258.

149)- ***م.ن، ص.ن***.

تنتج دراماتيكية نشطة، إثر تراوح النص بين منظوريه: الأفقي والعمودي، تكشف عن المظهر الحقيقي للنص، الذي يتحقّق إثر المكاشفة الصوفية لمظهر الذات النصي مع نصية ذاتيتها؛ بحيث يجلي الكشف حقيقة هوية النص، كما ينفتح على حقيقة النـ(ا)ص؛ وهي النمذجة.

يتعيّن نص (الثغري)[150] بمظهر عائم، نظرًا لانفتاحه على حركة حلول نصية نشطة، تدفع إلى انتشاره في الـ (ما) بين، في الحدّ الذي يتأرجح بين مظهره الكائن؛ وهو **«هذا... وذاك»**، ومظهره المُمكِن؛ وهو **«لا هذا... ولا ذاك»**[151] ممّا ينحته بمثابة المتردد الـ (لا) يقيني، الذي يُؤكّد رفضه لأيّ هيمنة شعرية فائتة، بقدر ما يُثبت أنّه نص مُكتمِل بذاته لكنّه مُفتقِر لغيره حتّى يتحقّق امتلاءه الحي: **(الكامل)**

1- أمِنَتْ تِلِمْسانُ مَخاوِفَها بِهِ فَلَقَدْ حَماها سَيْفُهُ وَسِنانُهُ[152]

تُرجَأ هوية نص (الثغري)، طالما أنّ مكانتها تتأرجح بين حضورين مهيمنين على حكي (الثغري)، بشكل أوشك على مصادرة صوته الشعري، يتحدّد أحدهما بمثابة (مُلْك) بـ (شعرية)؛ ذلك أنّها استحقّت هويتها كونها مظهرًا لـ (المُلْك)؛ تتمثّل في صوت (أبي حمو) الذي يتعيّن بصورة شخصية تُثير فكرة تضخّم الـ (أنا)، التي تحكي تعلّق (الذات) بـ (تلمسان) بوصفها مرآة مُحدَّبة **«تقوم بتكبير كلّ ما يوجد أمامها وتزييفه»**[153]؛ بحيث يحكي مقدار صورة (المُلْك) الذي يعكس صورة (تلمسان) عبر مكانة (أبي حمو)، والعكس غير وارد: **(الطويل)**

1- فَخَلّصْتُ مِنْ غُصّابِها دارَ مُلْكِنا وَطَهَّرْتُها مِنْ كُلِّ باغٍ وَجَارِمِ[154]

---

150)- يُنظر، ***الملحق رقم (4)***، ص227.

151) - Jacques Derrida, ***positions***, p43.

152)- الثغري، ***ديوان الثَّغري***، جمع وتحقيق وشرح: نوارة بوحلاسة، منشورات مخبر الدراسات التراثية- جامعة منتوري قسنطينة، (د.ط)، (د.ت)، ص151.

153)- ***المرايا المحدبة***، ص8.

154)- **أبو حمو موسى الزياني**، ص403.

تتوسّط (تلمسان) صورة تنعكس عبر (المُلْك)؛ بحيث يُحدِّد هويتها بين مظهر يحكي (الجبروت) الذي يتّضح في فعالية (التخليص)، في مقابل مظهر يحكي (الكهنوت) الذي يتّضح في فعالية (التطهير)، كما أنّها تتوسّط صورة ينعكس عبرها (المُلْك)؛ بحيث تُحدِّد هويته بين مظهر يحكي صورة (الرحمة)، في مقابل مظهر يحكي صورة (الشدة)؛ وهي فعالية تقوم على امّحاء صورة (تلمسان) من أجل إثبات صورة (المُلْك) التي تُخرِجه بمظهر (المقدس)، طالما أنّها تُحاوِر البنية العميقة لمعنى الآية، التي تُعيد نحت صورة (الإنسان الكامل) بوصفه مظهرًا مُكتَمِل الصورة في حالة تَلبُّسِه بقناع يحكي مظهر: **(مُّحَمَّدٌ رَّسُولُ اللَّهِ)**- صلى الله عليه وسلم- في مقابل الصورة التي تنعكس على المرآة: **(وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّآءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَآءُ بَيْنَهُمْ)**[155]

الحقيقة أنّ مبدأ الصورة، في نص الثغري، يقوم على إظهار (تلمسان) بمظهر (المُفتقِر) لـ (أبي حمو)، حينما تنعكس معانيها في صورة (الخوف)، كما يُظهِر (أبا حمو) بمظهر (المُقتَدِر)، حينما تنعكس معانيه في صورة (الأمن)؛ وهو مبدأ يقوم على الموازنة في إظهار صفة المعنوي، الذي يتحقّق عبر فعالية (الاستعانة): [أمنت/ مخاوف]، كما يتحقّق عبر صورته النحوية (بـ/ ـه)، في مقابل إخفاء صفة المادي الذي يتجسّد في أثر (الاستعانة): [سيف/ سنان]، كما يظهر إثر غياب الأثر النحوي (بـ).

تكشف الموازنة عن طبيعة النص النرجسيّة؛ فتأمين (أبي حمو) لـ (تلمسان) من مخاوفها هو تأمين لـ (أبي حمو) من مخاوفه؛ لأنّه **«لا يستطيع التعرّف على نفسه بلا خشية، ويُحبَّها بلا خطر»**[156]، كما تكشف عن حقيقته الجمالية التي تجعل من صورة (تلمسان) الآمنة صورة لجماليته النرجسيّة؛ **«لأنّ صورته الخاصّة مركز العالم»**[157]، وهو سعي يتجاوز تأمين (جمالية) النص، إلى إحلالها محلّ الكون نفسه: **(الخفيف)**

155)- ***سورة الفتح***، الآية: 29. يُنظر تتمتها في: ***الملحق رقم (1)***، ص209.

156) - ***Figures I***, p21.

157)- ***شاعرية أحلام اليقظة***، ص47.

1- كُلُّ حُسْنٍ عَلَى تِلِمْسانَ وَقْفٌ وَخُصـوصًا عَلى رُبا العُبّادِ[158]

وهو التصوّر الذي يُثيره الحضور الثاني؛ حيث يتمظهر بمثابة (شعرية) بـ (مُلْك)؛ ذلك أنّه استحقّ هويته كونه مظهرًا لـ (الشعرية)؛ تتمثّل في صوت (ابن خميس) الذي يتعيّن بصورة شخصية، تُحيل على صورة عائمة، تُثير فكرة (الوحدة)، التي تنتج إثر حلول الذات في (تلمسان)؛ المرآة التي ينعكس عبرها جسد الصوفي، فيتعيّن بوصفه **«هوية كلّ شيء»**[159]، فيما يتحدّد كلاهما بمثابة الصورة الشخصية، التي تحكي مظهر الآخر؛ بحيث يُظهِره كأحسن ما يكون عليه: **(الطويل)**

1- عَلى قَرْيَةِ العُبّادِ مِنّي تَحِيَّةٌ كَما فاحَ مِنْ مِسْكِ اللّطيمَةِ فائِحُ[160]

يتعيّن حضور (تلمسان) بمظهر يتأرجح بين مظهر (المُلْك)، الذي يحكي التعالي، الذي يتردّد عبر الصورة الماثلة في الصدر: (كلّ حسن على تلمسان وقف)، ومظهر (الولاية) الذي يحكي التماهي، الذي ينتشر عبر الصورة الماثلة في العجز: (وخصوصًا على ربا العبّاد)، الأمر الذي يُخرِج النص بمظهر النص الجامع؛ وهو **«مجموع الخصائص العامّة أو المتعالية»**[161] التي تُحقِّق هوية النص الأدبية؛ إذ تُحدِّد انتماءه الجينيالوجي إثر تفتيت أصوات فائتة، وبعثرتها في فضاء النص، بطريقة تُوهِم بالعشوائية، التي تنفي أدنى احتمال مُمكِن للتداخل بينها، غير أنّ القراءة الفاحصة تُثبِت العكس؛ إذ تكشف عن هدف النص الذي يُفصِح بدوره عن تخطيط مُسبَق، يسعى إثر اجتراح فعالية التعدّدية الصوتية، إلى إحداث تشتُّت بقدر ما ينحت هوية النص: **(الطويل)**

---

158)- ***ديوان الثَّغري***، ص48.

159)- فرانسوا ماركيه- جان، ***مرايا الهويّة، الأدب المسكون بالفلسفة***، ص18.

160)- ***المنتخب النفيس***، ص86.

1- اللَّطيمَةُ: وعاء المسك، والإبل الحاملة له، والسوق المعروف بتجارته، وهو نوع من الطيب يحمل من الصدغ إلى المَلْطَمِ، أي: الخَدّ. يُنظر: ***لسان العرب***، مادة (لطم)، 16/ 16- 17.

161)- جيرار جينيت، ***مدخل إلى النّص الجامع***، ترجمة: عبد الرّحمن أيوب، مشروع النّشر المشترك، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة (آفاق عربيّة)- بغداد، دار طوبقال للنّشر- المغرب، (د.ط)، (د.ت)، ص5.

1- تِلِمْسانُنا أضْحَتْ بِهِ وَبِيَمنِهِ تَتيهُ عَلَى كُلِّ البِلادِ بِإدْلالِ[162]

وبالتالي، تتوزّع صورة (تلمسان) بين المظهر الصوفي، الذي يتصنّع مظهر (الشيخ) صاحب البركة، كما في (اليمن)، والمظهر السياسي الذي يتزيّى بمظهر (المُلْك) في صورة الجلال، كما في (إدلال)، غير أنّ ضمير الجمع (نا)، يُثير فكرة تراكبية تتجاوز معنى التفرُّد، الذي يُحيل على نرجسيّة (الثغري)، كما أنّها ترفض التعدّدية الصوتية التي تسعى إلى إخراج النص بطابع الحكمة، إنّما تحكي فكرة حلول صوت (أبي حمو)، و(ابن خميس) في (الثغري)، بوصفهما نصين ينضافان إلى النص الشعري لـ (الثغري)، فيتحقّق اكتماله؛ بحيث يغدو بمثابة النموذج الذي تتمظهر فيه نصية الذات كونها الصورة الشخصية التي تُحقِّق الهوية الأدبية للنص، بينما تُصبِح ذاتية النص بمثابة المظهر الشخصي الذي يمنح النص امتلاءه الحي: **(الكامل)**

1- تاهَتْ تِلِمْسانٌ بِحُسْنِ شَبابِها وَبَدا طِرازُ الحُسْنِ في جِلْبابِها[163]

يكشف النـ(ا)ص عن رؤيا، تقوم من منظور أفقي، على (العين) في تخطيط جسد المعنى، الذي يتمثّل في المظهر (حسن الشباب)، عبر عكسه على سطح النص، فيتخرّج صورة تتحدّد في معنى الجسد (طراز الحسن)؛ طالما أنّ الرائي هو **«الشخص الذي يُرى في العين»**[164]؛ وهو رؤية الذات (الثغري) لنفسها في عين الآخر (تلمسان)، الأمر الذي يُبرِّر انحراف المنظور جهة (القلب) من أجل تحقيق روح المعنى (تلمسان)، عبر عكسه على سطح النص، فيتخرّج صورة تتحدّد في معنى الروح (الجلباب)؛ طالما أنّ المرئي هو **«الذي يتمّ اكتشافه في أعماق كلّ شيء»**[165]؛ وهو رؤية النـ(ا)ص لنفسه في عين الآخر (الثغري).

---

162)- *ديوان* **الثّغري**، ص121.

163)- *م.ن*، ص158.

164) – Collection Emile Sénart, ***Chandogya Upanisad***, traduite et annotée par Emile Sénart, société des d'édition «Les belles lettres», Paris, 1930, Vol VIII, p4.

165) - ***Op.cit.*** p7.

كما يكشف النـ(ا)ص عن رؤيا، تقوم من منظور عمودي، على مقابلة سطحين عائمين، يتمثّل السطح الظاهر في الموضوع (تلمسان)، الذي ينعكس عبر الذات (امرأة)، فيما يتمثّل السطح الباطن، في النص (المثال)، الذي ينعكس عبر الذات (الجمال)، ممّا يسمح بتحقّق رؤيا النص، إثر تطابق السطحين معًا؛ بحيث تسمح بأن **«ينعكس فيها الكون»**[166]، فيتحدّد النـ(ا)ص بمثابة المرآة التي تنعكس عبرها صورة (النص)، والعكس.

الحقيقة أنّ الصورة، تقوم على ثنائية عائمة؛ هي الذاتي و/ أو النصي، التي تأخذ أبعادها النصية، إثر انعكاسها عبر (تلمسان) التي تتحدّد بمثابة مرآة يتلبّسها (جمال) الذات، ونصّها معًا؛ فالنـ(ا)ص غير مُتعيَّن؛ وهو فاقد لصورة (تلمسان)، كما أنّه يسعى إلى التمظهر عبرها، والانكتاب بها، عبر محاولة الحلول فيها، ومُكاشفتها؛ بحيث يُشوِّش هوية الذات إثر تكراريتها، ممّا يُسهِم في تداخلها مع نصّها، كلّما تعدّدت أقنعتها، وبالتالي تنتج عنها مراوحة موقعية، تُفضي إلى تلبّس الذات/ بالنص، والعكس، ومنه حلولها في (تلمسان)، فتُصبِح الذات نصًّا فيما يُصبِح النص ذاتًا، طالما يتقرّر الكلّ بمثابة الواحد المنظور إليه **«بصورة مُتبادَلة، في مرايا نفوسنا، على أنّه أنا- بالذات»**[167]؛ وهو نفسه الذي ينتشر إذ يتعيّن في ذاتية (الثغري)، ويتشتّت إذ يحلّ في نصية (الثغري).

وأخيرًا، ينفتح النص على رؤيا تسعى إلى إخراجه بمثابة الحكي المُكتَمِل؛ إذ يتعيّن بمثابة الأثر المفتوح، الذي يحكي النمذجة بوصفها فعالية **«تتوخّى ترسيخ شكل مُعيَّن»**[168]؛ إذ ينفتح سطحه الخارجي، على حكاية تتأسّس من (ذات) بـ (نص)؛ حيث تتعيّن الذات بوصفها فعلاً أفضى إلى إنتاج الصورة الشخصية لنص، فيما يُفصِح سطحه الداخلي، عن حكاية تقوم على (نص) بـ (ذات)؛ حيث يتحدّد النص بوصفه أثرًا نتج عنه المظهر الشخصي لذات.

---

166)- ***مرايا الهوية***، ص18.

167)- ***م.ن، ص، ن.***

168)- سعيد علوش، ***معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة***، ص221.

وبناء على ما سبق، يُمكِننا استخلاص النتائج الآتية:

- تتعيّن بطاقة هوية النص بمثابة النموذج الفنّي الذي تنحت عبره الأعراف الجمالية والبلاغية للنص؛ إذ تتعيّن بمثابة التصميم الذي يُسعِف القارئ في مقاربة نصية الذات، انطلاقًا من منظوراته الثلاثة؛ وهي:

- شعرية المُلْك، التي تُعبِّر عن حكاية التوحّد، أي انغلاق الذات على ذاتها، واستغنائها بذاتها عن جميع الذوات؛ لأنّها مشغوفة بـ (تلمسان)؛ القناع الأنطولوجي لـ (الله).

- مُلْك بشعرية، التي تُعبِّر عن حكاية النرجسية؛ وهي حكاية انغلاق أثر الذات على ذاته، بمعنى حاجتها للذوات الأخرى لتشعُر بتقديرها لنفسها؛ لأنّها مشغوفة بصورتها التي تتلبّس قناع (تلمسان) المرآة التي تُظهِر (أبا حمو) في أفضل صورة له.

- شعرية الـ(ما)- بين، التي تُعبِّر عن حكاية مراوحة النص، بين شعرية المُلْك، ومُلْك الشعرية؛ لأنّ الذات فاقدة لهما، كما أنّ السعي وراء محاولة تملُّك شعرية تُمثِّلها، يُعدُّ تعبيرًا صريحًا عن رغبتها في تملُّكِهما معًا، ليس لأجل إرضاء ذاتها، إنّما رغبة في تملُّك صوت يمنحها امتلاءها الحيّ.

III – الفصل الثالث: التورية

III – 1 - الكنية

III – 2 - العنوان

III – 3 – بيت القصيد

III- التورية

يتحدّد سطح النص الجمالي، انطلاقًا من وجهة بلاغية، تستثمر في منطق التورية، التي تتعيّن بوصفها ثِنْيَة- Pli، تتأرجح بين دلالتين، **«فيَستَعمِل المتكلّم احتماليْها ويُهمِل الآخر، ومُراده ما أهمله لا ما استعمله»**[169] وهو منطق مراوغ، غير أنّه يُمثّل بؤرة النص الأدبية، التي تنتشر بين صورة المعنى، ومظهرها الخطّي.

تكشف التورية عن موضوعها؛ وهو الإيهام، الذي يُبقي النص مُتراوحًا بين **«معنيين أحدهما أبعد من الآخر»**[170] بحيث يُمثّل أحدهما مظهر النص الكائن، فيما يُمثّل الثاني صورته المُمكِنة، ممّا ينتج عنه دينامية فائقة، تُفضي إلى إنتاج فائض في المعنى، بقدر ما تدفع إلى تأرجح النص عبر سطحيه العائمين، فلا يتحدّد بأحدهما، ولا بكليهما، إنّما يتجاوزهما نحو أفق آخر.

كما تُفصح عن هدفها؛ وهو التوجيه الذي يجعل النص **«يحتمل معنيين مُتضادّين»**[171]، الأمر الذي يُخرِج النص بمظهر مُفارِق؛ ذلك أنّ صورة النص، تَنتُج عن اتّفاق معنيين معًا، فيما يتّجه مظهرها نحوهما **«بالقصد دون اللفظ»**[172]، وهو ما يُخرِج النص بمظهر عائم؛ إذ يتناسل فيه المعنى بصورة انسياحية، فيما يتنامى سطحه الخارجي بحركة خطّية، ممّا يدفع بالدلالة نحو الانتشار، والتشتّت.

وبالتالي، تنفتح حقيقة التورية على معنى التخييل، الذي يتحدّد بوصفه رؤيا تسعى إلى **«إعادة تفسير وتأويل مُبتكَرين - ومن ثمّ خداعها- للعالم على مستوى وقائعه**

---

169)- ابن أبي الإصبع، ***تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن***، تقديم وتحقيق: حفني محمّد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، نشر لجنة إحياء التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة، وأحمد حميد مخلف، ط1، (د.ت)، ص445.

170)- محمد التنوخي، ***المعجم المفصل في الأدب***، ص150.

171)- ***م.ن***، ص291.

172)- بدوي طبانة، ***معجم البلاغة العربية***، دار المنارة للنشر والتوزيع- جدّة، دار الرفاعي للطباعة والنشر والتوزيع- الرياض، ط3، 1406هـ- 1988م، ص475.

وعلاقاته»[173]، ممّا يمنح النص مظهرًا قابلاً للتشكيل؛ حيث يغدو مُنفتِحًا على هويات مُتنوِّعة، تأخذ امتلاءها الحيّ، مع تكرار فعاليات القراءة المُمكِنة.

III-1- الكنية

الكنية؛ هي كل **«ما يدلّ على المراد بغيره»**[174] ممّا يجعلها بمثابة السطح العائم الذي ينعكس عبره النص، كما تتحكّم في تحديد هويته، كلّما حقّقت إنتاجية مُمكِنة؛ نتلمَّسها في فائض المعنى، الذي تُثيره حركتها الدلالية النشطة.

تتَّسِم الكنية بمظهر دلالي مُضاعَف، يُوقِّع النص بهوية عائمة، تتراوح بين الحضور والغياب؛ طالما أنّه مُنتَج: **«يُعبِّر عن شيء بلفظ غير صحيح في الدلالة عليه»**[175]، الأمر الذي يُخرِج الكنية بصورة مُنغلِقة على نفسها؛ إذ تحتفظ بنواة المعنى فيما تُشتِّت مظهره الخارجي، وهو ما يُعيدنا إلى مفهوم التورية.

تتّفق (التورية) مع (الكنية)، في كون كليهما يمنح النص بُعْدًا مُزدَوجًا؛ بحيث يُظهِر خلاف ما يُضمِر؛ فالنظرة الفاحصة في معنى مادة **(ك. ن . و)**، تُؤكِّد حقيقة المشترك بينهما؛ فهو **«يدلُّ على تورية عن اسم بغيره»**[176] فالكنية تستثمر في التورية، بهدف تمرير رؤيا مُعيَّنة، أو إثبات موقف مُعيَّن، كما تُصبِح التورية فعالية الكنية الدينامية، لما تنطوي عليه من حركة مُفارقة.

إنّ حلول (الكنية) في النص، يجعلها بمثابة البؤرة التي تنتشر منها رؤيا النـ(ا)ص؛ إذ تتموقع بين سطحين: الجنوسي؛ وهو طبيعة الذات التي تتمظهر عبر الكنية، والأجناسي؛

---

173)- طارق النّعمان، ***اللّفظ والمعنى بين الإيديولوجيا والتّأسيس المعرفي للعلم***، سينا للنّشر، القاهرة- مصر، ط1، 1994م، ص170، 171.

174)- مسلم بن الحجّاج، ***الكنى والأسماء***، دراسة وتحقيق: عبد الرحيم محمد أحمد القشقري، الجامعة الإسلاميّة- المدينة المنوّرة، المجلس العلميّ، إحياء التّراث- المملكة العربيّة السّعوديّة، عدد(8)، ط1، 1404هـ- 1984م، ص9.

175)- ***م.ن، ص.ن.***

176)- ابن فارس، ***معجم مقاييس اللغة***، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، (د.ط)، (د.ت)، 5/ 139.

وهو طبيعة الموضوع التي تُحيل عليه الكنية، **«كأنّها تورية عن اسمه»**[177]، كما يجعلها بمثابة السطح العائم، الذي ينعكس عبره النص، وبالتالي سيُوقِّع هويته الأدبية، كونه الصورة المُمكِنة، التي تتطابق مع المظهر الخطّي لـ (الكنية).

يُفصِح نص (ابن أبي حجلة)[178] عن ثنية مراوغة، تكون بمثابة البؤرة التي تنتشر منها حركة النص، البنوية والرؤيوية معًا، كما تكون بمثابة حجر الزاوية، أي البنية القلقة في النص، الذي يُتيح للقارئ إمكانية هدمه عبر تكثيف حركة الحتّ حوله، ومن ثمّ إعادة بنائه، انطلاقًا من رؤيا تُحاول المُطابقة بين فعالتي: الكتابة والقراءة معًا، بطريقة تشي بصوفية الأولى؛ إذ تنفتح على حكاية الاتّحاد، بينما تُؤكِّد على تماهي الثانية؛ إذ تُصرُّ على مبدأ لا نهائية المعنى؛ وهو الذي يُبرِّر ارتكاز النص على مفردة (الحجل)، التي تتعيّن بوصفها ثِنْية، تُنتِج النص بقدر ما تُشتِّته: **(الكامل)**

1- إنْ كانَ للحَجْلِ اِنْتِسابي فَاعْلَموا أنّي بِألـفاظي غَـدَوْتُ عُـقابا[179]

تتعيّن مفردة (الحجل) بمظهر متراكب؛ يُفضي إلى انتشار حركة دلالية مُراوِغة، نُوجِزها في المحاور الثلاثة الآتية:

- محور لغوي؛ يتمثّل في المركّب "ربّات الحجال"، الذي يُقصَد به "الخدر"، أي البيت الذي تستتر فيه النساء: "ربات الخدور"[180]، بقدر ما يتّسع التوصيف ليشتمل على المرأة

177)- ***معجم مقاييس اللغة***، 5/ 139.

178)- يُنظر، ***الملحق رقم (4)***، ص227- 228.

179)- ابن أبي حجلة، ***ديوان ابن أبي حجلة***، تحقيق: مجاهد مصطفى بهجت، وأحمد حميد مخلف، دار عمّار للنّشر والتّوزيع، عمّان- المملكة الهاشميّة الأردنيّة، ط1، 1431هـ- 2010م، ص70.

180)-***لسان العرب***، مادة (حجل)، 13/ 152.

1- القصائرُ: جمع قصيرة؛ وهي المرأة المحبوسة في البيت. ***م.ن***، مادة (قصر)، 6/ 408.

نفسها، كما يُشير (كثيّر عزّة)[181]، إلى المعنى ذاته، الذي يتردّد في البيتين الآتيين: **(الطويل)**

1- وأنتِ التي حَبَّبْتِ كُلَّ قَصيـرَةٍ إليَّ وَلا يَـدْري بِذاكَ القَصائـِرُ

2- عَنَيْتُ قَصيراتِ الحِجالِ وَلَمْ أُرِدْ قِصارَ الخُطَا، شَرُّ النِّساءِ البَحاتِرُ[182]

- محور وظيفي؛ يتمثّل في التمويه؛ وهو طريقة يعتمدها الحجل لحماية نفسه، وكذلك فراخه، من المفترسين،**«حتّى أنّ الإنسان إذا لم يره يظنّه حجرًا»**[183] ليتطوّر، في أزمنة لاحقة، فيتحدّد في التّقيّة؛ وهي مفهوم يَسقُط على كلّ ذات تُظهِر عكس ما تُضمِر من مُعتقَد، أو مذهب، أو طريقة.

181)- يُنظر، ***الملحق رقم (4)***، ص228.

182)- كثيّر عزّة، ***ديوان كثيّر عزّة***، جمعه وشرحه: إحسان عبّاس، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1391هـ-1971م، ص399.

2- البُحْتُرُ: هو القصير المجتمع الخلق. ***لسان العرب***، مادة (بخر)، 5/ 110.

183)- كمال الدين محمد بن موسى الدميري، ***حياة الحيوان الكبرى (الجزء الثاني: ح- ض)***، عني بتحقيقه: إبراهيم صالح، دار البشائر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، ط1، 1426هـ- 2005م، 2/ 14.

- محور رمزي؛ يتمثّل في "الخلخال" الذي يُحيل على مظهر أنثوي- شبقيّ، يرتكز على حكاية صوت الخلخال الصادر إثر تحريك المرأة لرجلها أثناء السير، وقد أكَّد الإسلام هذه الحكاية؛ إذ نهى عنها، كما في قوله تعالى: ﴿وَلاَ يَضْرِبْنَ بِأَرْجُلِهِنَّ لِيُعْلَمَ مَا يُخْفِينَ مِن زِينَتِهِنَّ﴾(184)، كما أنّه يُحيل على مظهر ذكوري- سادي، يرتكز على صورة تتحدّد في معنى الأسر؛ وهي حكاية المعنى الذي يُثيره شكل "الخلخال"، الذي يتقاطع مع معنى القيد، كما في: "الحَجْلِ"، أو "الحِجْلِ"(185).

سيُشكِّل انتظام المحاور الثلاثة معًا، مادة أدبية جاهزة، تُصبِح بمثابة الوعاء المعرفي الذي يتلبَّس القارئ، أثناء مُقارَبته للنص؛ بحيث تُؤثِّر في القراءة إذ تُهيمِن على مدار فعاليتها، بما تُضفيه من إملاءات جاهزة، نُحاول تخطّيها عبر عكس خطّية القراءة، بطريقة تجعل النص كأنّه ينتشر من سطح مرآة: **(الكامل)**

1- أنّي بِألفاظي غَـدَوْتُ عُقابا إنْ كانَ للحَجْلِ اِنْتِسابي فَاعْلَموا

ومنه، سينفتح نص (ابن أبي حجلة) على منظور تقابلي، يتحدّد في (الكنية)؛ وهي مفردة (الحجل)، التي تُحيل على هوية واقعية؛ وهي (النسب)، كما يتحدّد في (المعادل)؛ وهو مفردة (العقاب)، الذي يُحيل على هوية فنّية؛ وهي (الأدب)، ممّا يُخرِج النص، من وجهة أدبية، بمظهر (الفخر): **(الكامل)**

1- إنْ كانَ للحَجْلِ اِنْتِسابي فَاعْلَموا أنّي بِألفاظي غَــدَوْتُ عُـقابا

يرتكز هدف نبرة التعالي، على تثوير التوازن بين الصدر، الذي يحكي مظهر (النسب)، مُمَثَّلاً في صورة النص الكائنة، والعجز الذي يحكي مظهر (الأدب)، مُمَثَّلاً في صورة النص المُمكِنة، بطريقة تجعل حلول الأوّل في الثاني، وانعكاس الثاني عبر الأول،

184)- ***سورة النور***، الآية: 31. يُنظر تتمة الآية، في ***الملحق رقم (1)***، ص210.

185)- يُنظر، ***لسان العرب***، مادة (حجل)، 13/ 153.

التبرير الموضوعي الوحيد، الذي يسمح بتخريج النص، من وجهة نصية، بمظهر التناص: (**الخفيف**)

1- لا بِقَوْمي شَرُفْتُ بَلْ شَرَفوا بي وَبِنَفْسي فَخَرْتُ لا بِجُدودي[186]

يُفصِح نص (المتنبي)[187] عن رؤيا، تكون (الذات) محور فعاليتها الجنوسية؛ فهي مُنتِج لموضوع (الشرف)، إثر تأرجحها بين السطحين: (قومي) و(بي)، بقدر ما تكون محور فعاليتها الأجناسية؛ فهي مُنتَج بموضوع (الفخر)، إثر تأرجحها بين السطحين: (نفسي) و(جدودي)، ممّا يُحدِّد الذات بمثابة السطح العائم، الذي تنتشر منه الحركة الدلالية للنص، كما يتحدَّد النص بمثابة السطح العائم، الذي تنعكس عبره حركة الذات البنوية.

يتحدَّد نص (المتنبي) في بنية مُنغلِقة، تتسِّم حركتها بمظهر خطّي نابذ؛ يحسر منظور الرؤيا، نظرًا لتلبُّسه برؤية الذات، التي ترى نفسها في الآخر، فتجعل حركة بناء النص تعلّقية؛ إذ تُحدِّد رؤيا النص بوصفها سيرة ذاتية، تهدف إلى نحت هوية الذات، كونها مظهرًا يُكمِّل صورة النص الشعري.

فيما يتحدَّد نص (ابن حجلة) في بنية مُنفتِحة، تتسِّم حركتها بمظهر انسياحي جابذ؛ يُوسِّع منظور الرؤيا، نظرًا لتلبُّسه برؤية الذات، التي ترى الآخر عبرها، فتجعل حركة بناء النص تعالقية؛ إذ تتحدَّد الذات بمثابة السطح العائم، الذي تنتشر منه الحركة الدلالية للنص؛ وهي حكاية ذات بنص، كما يتحدَّد النص بمثابة السطح العائم، الذي تنعكس عبره حركة الذات البنوية؛ وهي حكاية نص بذات.

ومنه، سوف ينفتح نص (ابن أبي حجلة) على رؤيا، تكون (الذات) محور فعاليتها الجنوسية؛ فهي مُنتِج لموضوع (النسب)، إثر تأرجحها بين السطحين: (الحجل) و(الانتساب)، بقدر ما تكون محور فعاليتها الأجناسية؛ فهي مُنتَج بموضوع (الأدب)، إثر

186)- المتنبّي، ***ديوان المتنبّي***، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1403هـ- 1983م، ص21.

187)- يُنظر، ***الملحق رقم (4)***، ص228.

تأرجحها بين السطحين: (الألفاظ) و(العقاب)، ممّا يُحدِّد رؤيا النص بوصفها سيرة أدبية، تهدف إلى نحت هوية الذات، كونها مظهرًا يُنتِج صورة النص الشعري.

غير أنّ فعالية نص (ابن أبي حجلة)، تتحدَّد، في الحقيقة، في التورية، التي تنشأ إثر مقابلة المفردتين: (الحجل)، و(العقاب)، إذ المشترك بينهما هو النوع؛ فكلاهما (طير)، وكلاهما يُحيل على (العلو)، ممّا يُفضي بالنص إلى الانفتاح على معنى بلاغي قريب؛ وهو الصيت الأدبي: **(الكامل)**

3- فَإذا بَناتُ الطّيْرِ عَرَّضَ بَعْضُهُ لي كُـنْتُ حيـنَئِذٍ أشَـدَّ عِـقابا[188]

تنفتح كنية (الحجل)، إثر المقابلة بين (الحجل)، و(الطير)، على معنى الشعرية؛ إذ ترتقي منزلتها في الأولى، فيما تنزل في الثانية، فتنفتح (الكنية) على معنى الأبيات المحجّلة؛ وهي: **«ما نُتِج قافية البيت عن عروضه، وأبان عجزه بغية قائله»**[189] كما أنّها منزلة شعرية، تُحيل على سمعة النص الشعرية، بقدر ما تُحيل على رتبتها؛ وهي الثالثة[190]، ومنه ينفتح معنى (الكنية)، على آخر بعيد؛ وهو حكاية الجدّ.

تتمركز رؤيا نص (ابن أبي حجلة) في مفردة (الحجل)، التي تنشطر إلى سطحين، يُحيل أحدهما على مظهر جنوسي، يُحدِّد المفردة من جهة (النوع)؛ وهي (طير)، كما يُحيل الثاني على مظهر أجناسي، يُحدِّد المفردة من جهة (النسب)؛ وهي (الكنية)، ممّا يُخرِج المفردة (الحجل) بمظهر مُضاعَف، كما ينحت النص بمنظور إيهامي؛ إذ يستثمر في التورية، التي تجعل من كلا المظهرين بمثابة السطح العائم، الذي ينحت هوية النص، أو يُشتِّتها: **(الكامل)**

---

188)- ***ديوان ابن أبي حجلة***، ص70.

189)- ثعلب، ***قواعد الشّعر***، حقّقه وقدّم له وعلّق عليه: رمضان عبد التّواب، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، ط2، 1995م، ص76.

190)- قسّم ثعلب الشعرية من حيث جودة أبياتها إلى خمسة، رتّبها على النحو الآتي: الأبيات المعدّلة، الغرّ، المحجّلة، الموضّحة، المرجّلة. يُنظر، ***م.ن***، ص66- 84.

1- إنْ كانَ للحَجَلِ اِنْتِسابي فَاعْلَموا أنّي بِألفاظـي غَـدَوْتُ عُـقـابا[191]

تتحدَّد (الكنية)، كما تقرَّر آنفًا، بمثابة الثنية- Pli، التي تنتشر منها فعالية التورية، فتمنح النص هويته؛ إذ تُعيِّن مظهره الكائن، كلّما قرَّبت صورة سطحه الدلالية، أو محت هوية النص؛ إذ تُرجئ مظهره المُمكِن كلّما باعدت صورة سطحه الدلالية، ذلك أنّ **«كلّ ما في الثنية يدلّ أيضًا على الانغلاق، البعثرة، التباعد، التسويف، [...]»**[192] الأمر الذي يجعل منها البؤرة الوحيدة، التي تسمح بانتقال النص، من منظوره الكائن، الذي يتَّسِم بالجاهزية، إلى المُمكِن، الذي يتَّسِم بالـ (لا) تعيّن.

تنفتح التورية، التي تنتشر عبر (الكنية)، بمظهريها: (النوع)، و(النسب)، على مشترك بينهما؛ وهو (التقيّة)، التي تعني **«أن يقي الإنسان نفسه بما يُظهِره، وإن كان يُضمِر خلافه»**[193] فكلاهما يُوهِم بأنّ الحقيقة في الظاهر، فيما يُخفي الحقيقة في الباطن، ممّا يُحيل على فكرة (الصوفية)، كما يُحيل على سرِّ كنيته (أبي حجلة):

«وكان جدّه من الصالحين، فأخبرني الشيخ شمس الدين بن مرزوق أنّه سُمِّي بأبي حجلة، لأنّ الحجل أتت إليه وباضت على كمّه.»[194]

ستنفتح الحكاية، على معنى ثانٍ؛ وهو تعلُّق (الحفيد)، بـ (الجدّ): **«الصالح الزاهد أبي حجلة»**[195]، ممّا ينفتح معه السرُّ وراء التصاق كنية (الخلف) بـ (السلف)، رغم افتقار السلسلة لـ (الأب)؛ وهو حلول روح (الجدّ)/ الشيخ، في جسد (الحفيد)/ المريد؛ فيكون النص مرآة، تنعكس عبرها تجربة صوفية، تحكي رؤيا التوحّد.

---

191)- ***ديوان ابن أبي حجلة***، ص70.

192) -Jacques Derrida, ***Dissemination***, trans. B. Johnson, Athlone Press, London, 1981, p303.

193)– شمس الدّين السّرخسي، ***المبسوط***، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ط1، 1409هـ 1984م، 24/ 45.

194) – ابن العماد، ***شذرات الذّهب في أخبار من ذهب***، أشرف على تحقيقه وخرّج مادته: عبد القادر الأرناؤوط، حقّقه وعلّق عليه: محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير، دمشق- بيروت، ط1، 1413هـ- 1992م، 8/ 416.

195)- ابن أبي حجلة، ***منطق الطير***، مخطوط، الخزانة العامّة، الرّباط- المملكة المغربيّة، رقم 1553، ورقة 200، نقلاً عن: ***ديوان ابن أبي حجلة***، ص11.

فيتعيّن النص، انطلاقًا من المعنى الأوّلي، الذي كشفت عنه تورية (الكنية)، بوصفه إعادة كتابة تجربة، تُمثِّل صراعًا دراماتيكيًّا، بين الفعل؛ وهو حكاية الوحدة، والأثر؛ وهو حكاية حكاية الوحدة؛ لأنّ الانعكاس يعني: **«الآخر وذاته معًا»**[196]، فيكون المحكي حاكيًا، والعكس؛ وهو ما يجعل النص بمثابة الأثر، الذي يحكي التجربة وإعادة التجربة في آنٍ معًا.

تنفتح حكاية (الكنية)، على فكرة الانعكاس؛ وهي حكاية حلول الأثر في جسد المرآة، في مقابل تشكُّل جسد المرآة بـ (هوية)/ (روح) الأثر؛ بحيث يُصبِح النص بمثابة السيرة الذاتية لـ (ابن أبي حجلة)، التي تُحيل من وجهة واقعية على تجربة صوفية، فيما تُحيل من وجهة فنّية على تجربة شعرية.

196) - Gérard Genette, ***Figures I***, p21.

III-2- العنوان

يحتكم النص الشعري وعنوانه، إلى علاقة انعكاسية تجعل **«العنوان للكتاب كالاسم للشيء»**[197]؛ وهو ما يُخرِجه بمظهر مُضاعَف؛ إذ يتعيَّن بمثابة مُنتِج لنص، كما يتعيَّن بمثابة مُنتَج بنص، فيغدو العنوان بمثابة المرآة، التي تُظهِر أفضل ما في النص، فيما يَظهَر النص بمثابة الصورة المثالية، التي تتلبَّس جسد المرآة.

يشترك (العنوان) مع (الكنية)، في أنّ كليهما يُعدّ مظهرًا بصورة؛ إذ تتصدّر الكنية صورة الشخص **«فيُعرَف صاحبها بها كما يُعرَف باسمه»**[198] كما يتصدّر العنوان صورة النص، فيُصبِح العنوان بمثابة السطح العائم، الذي ينعكس عبره النص، فيمنحه هويته الأدبية؛ إذ يتلبّسها، كما يشترك (العنوان) مع (الكنية)، في أنّ كليهما يُظهِر عكس الذي يُضمِره، طالما يتعيّن بمثابة المظهر الخارجي؛ وهو **«الجسد الماثل في الصورة»**[199] التي يُمثِّلها، فيما يتعيّن في الباطن بمثابة مُنتِج لنص؛ حيث يتعيّن بمثابة **«جسد الصورة»**[200]، الذي يمنح للنص امتلاءه الحيّ.

تحكي المفارقة، صورة حلول الروح في الجسد؛ فـ**«الصورة في المرآة جسد برزخي»**[201] ممّا يمنح التبرير الموضوعي لانعكاس النص عبر صورة الجسد، وانعكاس الجسد عبر صورة النص؛ هو ما يُحيل على مفهوم صوفي، يحكي تجربة الوحدة، عبر تثوير لعبة التمثُّلات المُمكِنة، التي تتقاطع فيها حكاية المظهر- الصورة، مع حكاية العنوان- النص.

---

197)- محمّد فكري الجزّار، ***العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبيّ***، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1998م، ص15.

198)- ***الكنى والأسماء***، ص9.

199)- ج. هيو سيلفرمان، ***نصّيّات بين الهيرمنيوطيقا والتّفكيكيّة***، ص221.

200)- ***م.ن، ص.ن.***

201)- ابن عربي، ***الفتوحات المكّيّة***، 3/ 62.

يتّجه الوَهْم الناتج إثر التركيز على المركّب: (منطق الطير)، إلى إحلاله بمثابة بؤرة النص، فيُخرِجه بمظهر الملصقة، التي تتصدّر النص، فتُوجِّه فعالية القراءة؛ إذ تُظهِر سطح النص الخارجي بمظهر عائم، يحتكم إلى منطق تناسلي، يُفضي بالنص إلى الغموض، كما تُهيمِن على رؤيا النص؛ حيث تُبالِغ في تغييبه خلف سلسلة من الأقنعة الكثيفة، ممّا يُفضي بالنص إلى الانتشار، والتشتّت: **(الكامل)**

1- في مَنْطِقِ الطّيْرِ الذي أرْسَلتُهُ ما هَمَّ سَجْعي فيه بالطّيَرانِ[202]

ينفتح (منطق الطير) على قصة فائتة، تتألّف من محورين متوازيين، يكشف المحور الأول عن مظهر الحكاية؛ وهو: حديث (الهدهد) على لسان (سليمان)- عليه السلام- لأنّه الناقل (لمعنى) لسان (الطير)، فيما يُفصِح المحور الثاني عن صورة الحكاية؛ وهي: حديث (سليمان)- عليه السلام- بلسان (الهدهد)؛ فهو الناطق (بمعنى) لسان (الطير)، سوف تكتمل جمالية القصة، إثر تطابق المحورين معًا؛ بمعنى حلول (الهدهد) في جسد (سليمان)- عليه السلام- والعكس، ممّا يُسهِم في تحقيق حكاية (الهدهد)؛ وهي حكاية: ﴿مَنْطِقَ الطَّيْرِ﴾[203]

يُفضي (منطق الطير)، في نص (ابن أبي حجلة)، إلى تجربة صوفية، تُحاوِل تمثُّل تجربة فائتة، تهدف إلى الإيهام بتحقُّق الوحدة؛ من جهة التقاء الروح بالجسد؛ حيث تُمثِّل الروح؛ (حكاية سليمان)- عليه السلام- فيما يُمثِّل الجسد؛ (حكاية النص)، التي تنفتح على صورة النـ(ا)ص.

تقوم الملصقة بتوجيه القراءة؛ إذ يدفعها إلى التركيز على المركّب (منطق الطير)، فيُخرِجه بصورة (الشعرية)؛ ذلك أنّه اتّفق لدينا أنّ (الطير) يُحيل على الشعرية؛ إذ يسعى إلى تخريجها بمظهر (المثالي)، الذي يتحدَّد في مفهوم الأبيات (المحجّلة)؛ وهي نوع من

---

202)- ***ديوان ابن أبي حجلة***، ص280.

203)- قال الله **تعالى**: ﴿وَوَرِثَ سُلَيْمَٰنُ دَاوُودَ وَقَالَ يَٰٓأَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنْطِقَ الطَّيْرِ وَأُتِينَا مِن كُلِّ شَيْءٍۖ إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ الْفَضْلُ الْمُبِينُ﴾. ***سورة النّمل، الآية:*** 16.

أنواع البديع **«وضعها المُتأخِّرون باسم الإرصاد أوالتسهيم»**[204]، غير أنّها شعرية وضيعة المنزلة، عكس الذي يدّعيه الـ(ا)ص: **(الكامل)**

1- حَجْلِيَّةٌ لَمّا تَجَنَّحَ طِرْسُها طارَتْ مَعَ البَرْطالِ كَالعُقْبانِ[205]

الأمر الذي يُوقِع القراءة في تناقض ظاهر؛ إذ تُفضي الحركة الدلالية إلى صورة تدّعي تميُّز الشعرية، فيما يُفضي سطح النص إلى مظهر يدّعي تزييف الشعرية، غير أنّ القراءة الفاحصة، تُثبِت العكس؛ إذ تُفصِح الصورة عن معنى المقدّس، الذي يحكي الـ (فوق)، ويُحيل على الروح، فيما يُفصِح المظهر عن معنى المدنّس، الذي يحكي الـ (تحت)، ويُحيل على الجسد، ممّا يُرجِعنا مرّة أخرى إلى حكاية الاتّحاد.

كما يتعيّن (منطق الطير)، من جهة ثانية، على قصة (الطير) لـ (ابن سينا)، التي تتحدّد في المظهر، بمثابة قصة تحكي رحلة (الطير)، تتخلّلها محاولات الصيد، ثمّ الهروب من الشَّرَكِ[206]، فيما تتحدّد في الصورة، بمثابة قصة تحكي رحلة (النفس)، التي تبدأ بالهبوط إلى الأرض، فالحلول في الجسد، ثمّ مغادرتها إلى السماء؛ بحيث تكشف قصة (الطير)، من منظور تراكبي، عن تجربة الوحدة، التي تُعيد تمثُّل الحكاية بمظهر فلسفي، في صورة صوفية: **(الكامل)**

1- هَبَطَتْ إِلَيْكَ مِنَ المَحَلِّ الأَرْفَعِ وَرْقاءُ ذاتُ تَعَزُّزٍ وَتَمَنُّعِ[207]

---

204)- عبد القادر حسين، ***أثر النّحاة في البحث البلاغيّ***، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1998م، ص237. الإرصاد هو «أن يكون أوّل الكلام مُرصدًا لفهم آخره ويكون مُشعِرًا به.» ***معجم البلاغة العربية***، ص254. أمّا التسهيم فهو: «أن يتقدّم من الكلام ما يدلّ على ما تأخّر» ***م.ن***، ص283.

205)- ***ديوان ابن أبي حجلة***، ص280.

1- البَرْطالُ: طائر صغير، يميل لونه إلى صفرة داكنة، يألف الاستقرار بالبيوت. يُنظر، ***معجم المعاني الجامع***: **www.almaany.com** 2010- 2016. تاريخ الدخول: 09/ 10/ 2016م، الساعة: 09: 30.

206)- يُنظر، ابن سينا، ***رسالة الطير***، ضمن مجموع ***(رسائل الشيخ الرئيس أبي علي الحسين بن عبد الله بن سينا في أسرار الحكمة المشرقية)***، حقّقها ونشرها: ميكائيل بن يحي المهرني، مطبعة بريل، ليدن، (د.ط)، 1899م، ص32- 38.

207)- ابن سينا، ***ديوان ابن سينا***، ص19.

غير أنّ (منطق الطير)، عند (ابن أبي حجلة)، يحكي تجربة (الوحدة)، بمظهر أدبي في صورة صوفية، ممّا يُخرِج عينية (ابن سينا)، من خانة (المعارضة)، ويُدخِلها ضمن خانة (الموافقة)؛ إذ تتحدّد بوصفها خامة؛ وهي التشكيل الأولي الذي يلعب دورًا في توسيع فضاء كتابة النص، الأمر الذي يضعنا في مواجهة حكاية (الطير)، لـ (الغزالي)[208].

تتحدّد قصة (الطير) لـ (الغزالي)، في المظهر، الذي يُعدُّ بمثابة قصة تحكي رحلة (الطير) بحثًا عن (مُلْك)، تتخلّلها أهوال ومهالك، انتهت بالوصول إلى (الحضرة)[209]، فيما تتحدّد في الصورة، بمثابة قصة تحكي رحلة (الذات) بحثًا عن (الذات الإلهية) في سبيل تحقيق (الوحدة)؛ بحيث تنفتح، من منظور تراكبي، على تجربة الوحدة، التي تُعيد تمثُّل الحكاية بمظهر صوفي، يتعيّن في صورة فلسفية.

الحقيقة، أنّ بنية حكاية (الطير) عند (الغزالي)، تقوم على رمز(العنقاء)، الذي يستند إلى خلفية أسطورية، ممّا يجعلها محاكاة لتجربة واقعية؛ وهي (الوحدة)، بطريقة تخييلية؛ وهي (رحلة الطير)، فتكون بمثابة تخيّل التخيّل، فيما يستند (منطق الطير)، لـ (ابن أبي حجلة)، على خلفية واقعية، تتمثُّل في رمز (الحجل)، الذي يُحيل على حكاية (الجد)، فيكون (منطق الطير)، بمثابة تجربة واقعية؛ وهي (الوحدة)، مُعبَّر عنها بحكاية، تُمثِّل الواقع، بطريقة تفاعلية تسعى إلى معايشة (الوحدة)، بدل الوقوف عند حدودها التصويرية، كما في حكاية (الطير) عند (الغزالي).

ينفتح (منطق الطير)، من جهة ثالثة، على رؤيا النص، التي تُحيل في المظهر، على (رسالة)، تدور بين المرسل؛ وهو المُهدي (ابن أبي حجلة)، والمرسل إليه؛ وهو المُهدى إليه (مَلِك)، تحكي موضوعًا؛ وهو (إهداء) كتاب (منطق الطير)، فيما يتقرّر من جهة

208)- يُنظر، ***الملحق رقم (4)***، ص229.

209)- يُنظر، الغزالي، ***رسالة الطير***، ضمن ***(مجموعة رسائل الإمام الغزالي)***، راجعها وحقّقها: إبراهيم أمين محمد، المكتبة التوفيقية، القاهرة- مصر، (د.ط)، (د.ت)، 312- 315.

الصورة بمثابة (المعارضة)؛ إذ يكون المُعارِض (ابن أبي حجلة)، والمُعارَض (العطّار)[210]، وموضوع المعارضة (منطق الطير): **(الكامل)**

1- وَغَريبَةُ الحُسْنِ التي أرْسَلْتُها لِلْغَرْبِ فيها بانَ سِحْرُ بَيانِ

2- أرْسَلْتُها مِنْ مِصْرَ نَحْوَ بِلادِها فَهِيَ الغَريبَةُ وَهْيَ في الأوْطانِ[211]

يُحيل موضوع (منطق الطير)، عند (العطّار)، على تجربة (التوحّد)؛ وهي حكاية حلول (السيمرغ)[212]، الذي يُعدُّ بمثابة الروح (الأصل)، التي تُحيل على حلول (الذات الإلهية)، في جسد المريد، ممّا يُعيد تخريج (منطق الطير)، لـ (ابن أبي حجلة)، بطريقة متراكبة؛ حيث يتمظهر في الأولى، بمثابة (خبر) نثري، يسبق/ أو يتخلّل نصه الشعري (منطق الطير)؛ وهو **«مجموع أدبي يجمع من غرر منظوم الأديب ومنثوره»**[213] فيما يتعيّن، في الثانية، بمثابة (توقيع) شعري، على كتابه (منطق الطير): **(الكامل)**

2- نَظْمي وَنَثْري فِيهِ مِنْ هذا وذا فَرَسَا رِهانٍ لي وَأيُّ رِهانِ[214]

فيتحدّد (منطق الطير)، بوصفه حكاية أدبية، تُعيد تمثُّل تجربة الوحدة، عبر حكاية التداخل الأجناسي؛ حيث يُمثِّل الشعر والنثر، مظهر الظاهري والباطني، من جهة النص، فيما يُمثِّلان صورة الجسد والروح، من جهة الحكاية، التي تتوزّع بين وحدتين حكائيّتين، نُتابِعهما في الأفق الآتي:

---

210)- يُنظر، ***الملحق رقم (4)***، ص229.

211)- ***ديوان ابن أبي حجلة***، ص280.

212)- «إنّ هذا الاسم - أي سيمرغ- من أصل فارسي خالص، وقد ذكر في الأفستا، وفي البهلوية مرتبطًا بشجرة الحياة التي تنمو في ماء بحر «فاركاش»، وأنّ نصًّا بهلويًّا هو «مينوك خرد» الفصل 62، جاء فيه أنّ عشّ هذا الطائر على شجرة طيّبة وهي تُعطي بذورًا كثيرة، وأغصانها تنثر بذورًا تُحيل الأرض خصبة إذا ما وقعت عليها». فريد الدين العطّار، ***منطق الطير***، ترجمة وتقديم: محمد بديع جمعة، دار آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط1، 2014م، ص52. أمّا بخصوص القصة، فيُنظر، ***م.ن***، ص30- 62.

213)- ***ديوان ابن أبي حجلة***، ص34.

214)- ***م.ن***، ص280.

- **حكاية أفقية**؛ تُظهِر (ابن أبي حجلة) بمنظور الشاعر الصوفي، الذي يبحث عن أطر تعبيرية، تستجيب لتحوّلات واقعه؛ وهو التبرير الموضوعي لحكاية التعالق الأدبي مع التجربة الصوفية.

- **حكاية عمودية**؛ تُظهِر (ابن أبي حجلة) بمنظور الصوفي الشاعر، الذي يبحث عن تجارب كشفية، تُمكِّنه من العبور جهة عوالم المُثُل؛ وهو التبرير الموضوعي لحكاية التعالق الصوفي مع التجربة الأدبية.

الحقيقة، أنّ النـ(ا)ص يطمح إلى أسْطَرَة السيرة الذاتية لـ (ابن أبي حجلة)، وذلك عبر الاستثمار في الحكي، الذي يمتاح من التجارب المتراوحة بين الأدب والصوفية؛ بحيث ينجح في إخراج صورة الشاعر بمظهر الشيخ العارف؛ وهي صورة مضاعفة تكشف عن شطح بشعر بقدر ما تُعبِّر عن شعرية برؤيا، كما ينجح في تخريج النص بصورة المُدوَّنة الكونية، التي تجمع إلى جماليتها التعبيرية، تجارب كشفية عرفانية، تُضفي، بدورها، على الشاعر طابعًا مقدّسًا، قابلاً للتشكيل، أي تجديد تمظهراته كلّما اختلفت منظورات الرؤية، أو اختلفت إسقاطاتها، بطريقة تخرج (ابن أبي حجلة) بمثابة أثر يُظهِر تقديس الذوات: النبي سليمان- عليه السلام- والجدّ/ وابن سينا/ والغزالي/ والعطّار، عبر التعالق معها، والإيهام بتقمّصه لهوياتها المتنوّعة، غير أنّه يُضمِر تقديس ذاته هو؛ لأنّ امّحاءه يعني انتشاره عبرها، ممّا يمنحه صيرورة مقدّسة، تأخذ امتلاءها الحيّ إثر إعادة تدوير حكاية (ابن أبي حجلة).

ويبدو (العنوان) مُنفتِحًا، من جهة المظهر، على حكاية الأيقونة الأدبية، التي يُؤدّي حلولها في شقّي الأدب: الشعري والنثري، إلى إعادة تشكيله بمظهرها، فيعرف هويته الأدبية عبرها، كما نتعرّف على هويته الأدبية عبرها، فيما يُمثِّل، من جهة الصورة، حكاية الولاية الصوفية؛ حيث يكشف التداخل الشعري في النثري، والعكس، عن حكاية حلول الروح في الجسد، التي تُحيل، بدورها، على حكاية (الوحدة).

III-3- بيت القصيد

يُعرَّف بيت القصيد، بأنّه **«بيت يكشف الغرض الذي دفع الشاعر إلى نظم قصيدته»**[215] فيتحدّد، من جهة التموقع، بمثابة حجر الزاوية، الذي يُكمِّل حركة بناء النص، كما يتعيّن، من جهة المنظور، بمثابة البؤرة، التي تنتشر منها حركة النص الدلالية، وتنتهي إليها؛ لأنّه وحدة مستقلّة بذاتها، ولأجل ذاتها، طالما أنّه **«لا يعتمد على غيره في تمام معناه»**[216]، ممّا يُخرجِه بمثابة الخامة؛ وهي المادة الأوّلية التي تُحقِّق هويتها الأدبية بذاتها؛ إذ تمتلكها بفعل (القوّة)، كما تتحقَّق عبرها هوية غيرها؛ إذ تُسهِم في تشكيلها بقوّة (الفعل)؛ فهي مُنتِج لنص؛ لأنّ النص يتشكّل بمادتها، كما أنّها مُنتَج بنص؛ لأنّها ترفض تشكيلاً آخر، غير صورة مادتها.

يتجاوز (بيت القصيد)، فكرة كتابة سيرة الذات؛ **«وهي كتابة للذات بوصفها نصًّا»**[217]، تحكي تجربة الذات، انطلاقًا من تجربتها الشعرية، إلى فكرة (قصيد البيت)، التي تسعى إلى كتابة سيرة شعرية، تُبيّن **«سمات (أو معاني) السيرة الذاتية لنص ما»**[218]؛ إذ تحكي هويتها الأدبية، انطلاقًا من تجربتها الذاتية.

تنفتح الدورانية، إذًا، على منطق النص؛ وهو تجربة الوحدة، عبر اجتراح فعالية دراماتيكية، تقوم على تثوير التوازي بين مظهر الذات؛ وهو حكاية سيرة الذات، وصورة الذات؛ وهي حكاية الشعرية؛ بحيث يُفضي إلى نحت حكاية الوحدة، من منظور فنّي، يسمح بـ **«امتحان التجربة رؤية وكشفًا»**[219]، بالتماهي في تجربة الوحدة، بدل الوقوف على أعرافها، وتوصيفها.

---

215)- ***المعجم المفصل في الأدب***، 1/ 202.

216)- مجدي وهبه، وكامل المهندس، ***معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب***، ص81.

217)- ***نصّيّات***، ص140.

218)- ***م.ن***، ص139.

219)- أدونيس، ***ديوان البيت الواحد في الشّعر العربيّ***، دار السّاقي، بيروت- لندن، ط1، 2010م، ص5.

يتعيّن نص (ابن أبي حجلة)، من وجهة أدبية، بمظهر (الموسوعة)، التي تختزن ذاكرة النص المعرفية والجمالية، كما يتمظهر من وجهة واقعية، بصورة (الأيقونة)، التي تحكي تحولات الذات الأنطولوجية والنوستالجية؛ بحيث تُسهِم في نحت هوية النص الأدبية، عبر تطابق المظهرين معًا، فتنبثق بمثابة (الأنموذج)، الذي يسعى إلى **«توحيد العالم بواسطة كتاب»**[220] يُحدِّدها، كما تَتحدَّد به بدورها: **(الطويل)**

35- عَلى أنَّني في كُلِّ عِلْمٍ مُشارِكٍ إذا ألْقِيَتْ مِنْهُ عَلَيَّ المَسائِلُ[221]

تتحدّد الرؤيا الإجرائية للنص، انطلاقًا من الموازنة بين سطحيه العائمين؛ حيث يُصوِّر الظاهر صورة الذات؛ وهي حكاية (الشيخ)، التي تتمثّل في سيرة الذات؛ إذ تتعيّن بوصفها مُنتَجًا بنص، كما يُصوِّر السطح الباطن حكاية النص؛ وهي حكاية (العرفان)، التي تتمثّل في سيرة النص الأدبية؛ إذ تتعيّن بوصفها مُنتِجًا لنص. تنفتح هوية النص الأدبية، عبر تطابق السطحين معًا؛ بحيث تنعكس صورة التداخل الأجناسي؛ وهي السيرة الأدبية، التي تتدرّج بحسب كمّية (المسائل)، عبر حكاية التداخل الجنوسي؛ وهي السيرة الذاتية، التي تتعدّد بحسب نوعية الـ (مشارك)، والعكس: **(الطويل)**

41- وَبِتُّ عَلى نَوْلِ الحَريريِّ ناسِجًا مَقاماتِ جِدٍّ وَهْوَ بِالنّاسِ هازِلُ[222]

ينعكس الشعري عبر النثري؛ حيث يحكي الظاهر الشعري، مظهر السيرة الذاتية لـ (ابن أبي حجلة)، التي حلّت في السيرة الذاتية لـ (الحريري)[223]، والتي حلّت بدورها في السيرة الذاتية لـ (الهمذاني)[224]، كما يحكي الباطن النثري، صورة السيرة الأدبية، التي تتمثّل في (مقامات)/ (ابن أبي حجلة)، التي حلّت في (مقامات)/ (الحريري)، والتي حلّت

220) -Pierre. Zima, ***la déconstruction, une critique***, PUF, Paris, 1994, p21.

221)- ***ديوان ابن أبي حجلة***، ص207.

222)- ***م.ن، ص.ن.***

223)- يُنظر، ***الملحق رقم (4)***، ص229.

224)- يُنظر، ***الملحق رقم (4)***، ص230.

بدورها في (مقامات)/ (الهمذاني). ينفتح التداخل على الرقم (3)، الذي يُحيل على حكاية (الوحدة)، بطريقة أدبيّة فذّة، تدفع إلى التفاعل، الذي ينتج أثناء التجربة، بدل التأثّر، الذي ينتج إثر التجربة؛ لأنّ الرقم (3)؛ هو نفسه / (=) (1)، ذلك أنّ (الله) واحد في (ذاته) بـ (ذاته)، وهو واحد عبر (غيره) بـ (صفاته): **(الطويل)**

34- أَلَمْ تَدْرِ أنّي اليَوْمَ سَحْبَانُ وائِلِ يُقَصِّرُ عَنْ نَظْمي وَنَثْري الأوائِلُ [225]

وينعكس النثري عبر الشعري؛ حيث يحكي الظاهر الشعري، مظهر السيرة الذاتية لـ (ابن أبي حجلة)، التي حلّت في السيرة الذاتية لـ (سحبان وائل)[226]، والتي حلّت بدورها في السيرة الذاتية لـ (رسول الله)- صلى الله عليه وسلم- كما يحكي الباطن النثري، صورة السيرة الأدبية، التي تتمثّل في (نثر: مثل + حكمة + خطابة)/ (ابن أبي حجلة)، التي حلّت في (نثر: مثل + حكمة + خطابة)/ (الحريري)، والتي حلّت بدورها في (نثر: مثل + حكمة + خطابة)/ (رسول الله)- صلى الله عليه وسلم- ينفتح التداخل على الرقم (3)، الذي يُحيل على حكاية (الوحدة)، غير أنّه يُحيل، في الظاهر، على تعدّد يَنتُج بوحدة، فيما يُحيل، في الباطن، على تعدّد يُنتِج وحدة: **(الطويل)**

44- وَلَوْ كُنْتُ في عَصْرِ العِمادِ لَما غَدا يُطارِحُ غَيْري في التَّرَسُّلِ فاضِلُ[227]

ويَحُلُّ الشعري في النثري، كما يَحُلُّ النثري في الشعري؛ حيث يحكي الظاهر الشعري، مظهر السيرة الأدبية لـ (ابن أبي حجلة)، التي حلّت في السيرة الأدبية لـ (ابن العميد)[228]، والتي حلّت بدورها في السيرة الأدبية لـ (القاضي الفاضل)[229]، كما يحكي الباطن النثري، صورة الهوية الأدبية، التي تتمثّل في حلول (الولاية)، أي حلول (المشيخة)

225)- ***ديوان ابن أبي حجلة***، ص206.

226)- يُنظر، ***الملحق رقم (4)***، ص230.

227)- ***ديوان ابن أبي حجلة***، ص208.

228)- يُنظر، ***الملحق رقم (4)***، ص230.

229)- يُنظر، ***الملحق رقم (4)***، ص231.

في (ابن أبي حجلة)، التي حلّت في (ابن العميد)، والتي حلّت بدورها في (القاضي الفاضل)، وبالتالي سوف ينفتح التداخل على الرقم (3)، الذي يُحيل على حكاية (الوحدة)، غير أنّه يُحيل، في الظاهر، على تجربة نتجت بوحدة، فيما يُحيل، في الباطن، على وحدة نتجت بتجربة: **(الطويل)**

36- تَأَمَّلْ تَصانيفي التي سارَ ذِكْرُها فَفيها عَلى ما أدَّعيهِ دَلائِلُ[230]

43- وَأسْفارُ مَدْحي في النَّبِيِّ ثَلاثَةٌ قَصائِدُها فيها الطِّوالُ الطّوايِلُ

44- وَتائِيَةٌ فيها الحُلولِيُّ قالَ لي: حَلَلْتَ بِأحْشاءٍ لها مِنْكَ قاتِلُ

45- وَسَبْعَةُ آلافٍ كَأنَّ سُطورَها لِتَقْييد أصْنافِ العُلومِ سَلاسِلُ[231]

وهو ما يُخرِج نص (ابن أبي حجلة) بمظهرين؛ حيث يتمثّل الأوّل، في صورة (البرنامج)؛ وهو **«نوع من المُدوَّنات تضُمُّ الشيوخ ومُؤلّفيها وما أخذوه عنهم من الروايات، وما قرأوه عليهم من الكتب، أو تضُمُّ شيوخ عالم معيّن تعهّده غيره بجمعهم وذكر ما أخذ عنهم»**[232]؛ حيث يحكي الظاهر الشعري، مظهر السيرة الأدبية لـ (ابن أبي حجلة)، التي تنعكس عبر حكاية (تصانيفه)، التي تنعكس بدورها على صورة (المشيخة)، فيما يحكي الباطن الشعري، صورة السيرة الذاتية لـ (ابن أبي حجلة)، التي تنعكس عبر حكاية (الولاية): **(الطويل)**

46- وَأرجوزَةٌ في طِبِّ أشْرَفِ مُرْسَلٍ مَسائِلُها عَنْها حُنَيْنٌ يُسائِلُ

47- وَأرْجوزَةٌ طارَ ابنُ عصفورَ نَحْوَها وَهاجَتْ عَلى أوْراقِ مِنْها البَلابِلُ

48- وَأرْجوزَةٌ في الفِقْهِ ما زالَ شَرْحُها بِهِ مَذْهَبُ النُّعْمانِ وَهْوَ خَمايِلُ

---

230)- ***ديوان ابن أبي حجلة***، ص207.

231)- ***م.ن، ص.ن.***

232)- المُجابي، ***برنامج المُجاري***، تحقيق: محمد أبو الأجفان، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط1، 1982م، ص58-59.

49 وَأرْجُوزَةٌ مَشْروحَةٌ تَحْتَوي عَلى مَكايِدَ فيها لِلنِّساءِ حَبايِلُ[233]

كما يتمثّل الثاني في صورة (الإجازة)؛ وهي **«إجازة الشيخ للطالب أن يُحدِّث عنه بالكتاب الذي رواه عنه وإباحته ذلك له»**[234]؛ حيث يحكي الظاهر الشعري، مظهر حلول السيرة الأدبية لـ (المجاز له)، التي تتمثّل في (المريد)، في السيرة الأدبية لـ (المجيز)، التي تتمثّل في (تصانيف) (ابن أبي حجلة)، فيما يحكي الباطن الشعري، صورة حلول السيرة الذاتية لـ (المجاز له)، التي تتمثّل في (المريد)، في السيرة الذاتية لـ (الشيخ) (ابن أبي حجلة)، التي تجعل من حكاية (الولاية) دورانية، تستمرّ في الزمن.

تنفتح هوية النص الأدبية، عبر تطابق السطحين معًا؛ بحيث تنعكس صورة التداخل الأجناسي؛ وهي السيرة الأدبية، عبر حكاية التداخل الجنوسي؛ وهي السيرة الذاتية، والعكس، على مظهر (المدونة الكبرى)، التي تبدو، من جهة الظاهر، بمظهر تعليمي، فيما تبدو، من جهة الباطن، ذات طابع توجيهي، ينفتح على حكاية (الطريقة)، التي تُبشِّر بتعاليم (الشيخ)، تجاه (الوحدة)، كما بسطها لـ (مريديه)، كشفًا لا تصويرًا.

وفي الأخير، نخلص إلى نتائج نوجزها في الآتي:

- يتمثّل النص بمظهر مُفارِق؛ إذ يتعيّن من وجهة بلاغية بمظهر التورية، فيما يتعيّن من وجهة شعرية بمظاهر مُتعدِّدة، منها: الإيهام، التوجيه، والتخييل، التي تكشف عن محنة تَشكُّل النص، بقدر ما تُحدِّد الذات بوصفها مُنتِجًا له.

- ينفتح النص على مظهر أوّل، يتعيّن بمثابة قناع جنوسي لـ (الذات)، يتمثّل في حكاية (الكنية)، التي تُفصِح عن فكرة الانعكاس؛ وهي حكاية حلول الأثر في جسد المرآة، في مقابل تَشكُّل جسد المرآة بـ (هوية)/ (روح) الأثر؛ بحيث يُصبِح النص دالاً على النـ(ا)ص، كما يُصبِح النـ(ا)ص دالاً على النص.

---

233)- ***ديوان ابن أبي حجلة***، ص207.

234)- ابن خير الإشبيلي، ***فهرسة ابن خير الإشبيلي (ما رواه عن شيوخه من الدواوين المصنَّفة في ضروب العلم وأنواع المعارف)***، وضع حواشيه: محمد فؤاد منصور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1419هـ- 1998م، ص32.

- كما ينفتح على مظهرٍ ثانٍ، يتعيّن بمثابة قناع أجناسي لـ (الذات)، يتمثّل في حكاية (العنوان)، الذي يُحيل، من جهة المظهر، على فكرة الأيقونة الأدبية، التي نتعرَّف عبرها على (الذات)، كما نتعرَّف على الأدبية عبر (الذات)، فيما يُمثِّل، من جهة الصورة، حكاية الولاية الصوفية؛ حيث يكشف التداخل الشعري في النثري، والعكس، عن حكاية حلول الروح في الجسد، التي تُحيل، بدورها، على حكاية (الوحدة).

- تتعيّن هوية النص الأدبية، إثر تطابق السطحين معًا؛ بحيث تنعكس صورة التداخل الأجناسي؛ وهي السيرة الأدبية، عبر حكاية التداخل الجنوسي؛ وهي السيرة الذاتية، والعكس، على مظهر (المُدوَّنة الكبرى)، التي تبدو، من جهة الظاهر، بمظهر تعليمي، فيما تبدو، من جهة الباطن، ذات طابع توجيهي، ينفتح على (الطريقة)، التي تُبشِّر بتعاليم (الشيخ) تجاه (الوحدة)، التي يبسُطُها لـ (مريديه).

مختتم

يتجسّد الحكي بوصفه حكاية ذات غير مُنتهِية، تُحاول تمثّل واقعها المحكي، عبر اجتراحها لحكاية واقع بتجربة، تنجح في الإيهام بواقعيتها، بما وفّرته لنفسها من أعراف جمالية، تمتاح من سيرة الذات بوصفها أثرًا مُنتَجًا بنص؛ إذ تتعيّن بمثابة موضوع لنفسها، بقدر ما تتحدّد بمثابة ذات مُنتِجة لنص؛ إذ تتعيّن بمثابة مادة أوّلية، تتشكّل عبر غيرها؛ لأنّها تنطوي على مفارقة التعيين؛ فهي صورة في نفسها وغيرها.

الأمر الذي يُخرج الحكي بمظهر تفاعلي، يُعين الذات على نحت سيرتها الذاتية بشعر، كما يُخرِج الشعرية بمثابة سيرة للذات بشعر، ممّا يدفعها إلى تجاوز الإيهام بالواقعية، الذي يسعى إلى قلب الواقعي فنيًّا، والفني واقعيًّا، إلى مبدأ معايشة الحكاية كونها حدثًا ذاتيًّا بشعرية، يحمل القارئ على التفاعل معها، وعيشها كأنّها حكايته هو، بطريقة تُسهِم في تكملة الحكاية؛ بحيث تظلّ غير مُنتهِية؛ لأنّها مستمرّة في الزمن.

وبالتالي، ستنفتح الحكاية، من وجهة ثانية، كونها حدثًا شعريًّا ينكتب بذات، ينجح في تذويب حدود النص، بطريقة تتماهى فيها الرؤيا مع الحلم؛ فيغدو النص بمثابة تجربة فنّية متّصلة، لا يُمكِن تمييزها عن الواقع، كما لا يُمكن تمييزه عن الحلم، لدرجة أن ينحت مظهر أحدهما صورة الآخر، والعكس؛ وهو ما نلمس تبريره الأدبي في حكاية الانعكاس؛ إذ تتعيّن الذات بمثابة نص يكتب سيرته الذاتية بنص، كما تتعيّن السيرة الذاتية بمثابة نص يكتب سيرته الذاتية بذات، ممّا يكشف عن جوهر الحكاية؛ وهو التعرُّف على الذات من خلال سيرتها الذاتية المُعبَّر عنها بشعر، كذلك التعرُّف على السيرة الذاتية من خلال الذات المُعبِّرة عن نفسها بشعر.

وقد تحقّق نجاح شعرية الحكي، في التعبير عن الذات، أو في نحت سيرتها الذاتية بشعر، إثر استثمارها في أعراف جمالية مُحدَّدة بدقّة مُتناهية، نُرتِّبها في التصوّرات الآتية:

- الاستثمار في الدورانية، التي أعادت بناء العلاقة بين الذات كونها فعلاً يُنتِج أثرًا، والموضوع كونه أثرًا يَنتُج بفعل، في شكلها الكتابي الجديد؛ وهو النـ(ا)ص، بوصفه تجاوزًا

للذات في صيغتها المفردة؛ وهي حكاية الذات بشعر، إلى الذات في صيغتها الجمعية؛ وهي حكاية الشعرية بذات.

- كما أسهمت بطاقة هوية النص، التي تعيّنت بمثابة نموذج فني عُرِضت عبره الأعراف الجمالية والبلاغية للنص، في انكتاب حكاية مَكّنت النـ(ا)ص من تحديد هوية النص الأدبية الجديدة؛ وهي حكاية تُقدِّم صورة جينيالوجية للذات- الموضوع عبر أقنعتها الكائنة؛ وهي: التوحّد، والنرجسيّة، والـ (ما) بين، كما مكّنت القارئ من مُقاربة الحركة الدلالية للنص؛ وهي حكاية تُقدِّم مظهرًا أنطولوجيا للموضوع- الذات عبر إسقاطاتها المُمكِنة؛ وهي: شعرية المُلْك/ ومُلْك بشعرية/ وشعرية الـ(ما)بين.

- بينما أفضت الحكاية، عبر اجتراحها لمنطق التورية، إلى إخراج النص بمظهر فنّي مفارق، يتعيّن بمثابة قناع أجناسي لـ (الذات)، يحكي حلول الشعر في النثر، بطريقة تمنح القناع الجنوسي لـ (الذات) امتلاءه الحيّ؛ وهو حكاية حلول الروح في الجسد؛ بحيث ينجح في تشكيل النص بطريقة الانعكاس؛ وهي حكاية تماهي مظهر الواقع في صورة النص المتخيَّل، في مقابل تشكيل صورة النص المتخيَّل بمظهر الواقع؛ بحيث ينفتح على حكاية الصوفية؛ وهي تجربة الوحدة.

الباب الثاني: شعرية الشكل

I- الفصل الأول: وجها يانوس

II- الفصل الثاني: البرزخ

III – الفصل الثالث: المعمارية

مفتتح

تتّخذ الشعرية مبرِّرات وجودها من الشكل؛ لأنّ تسمية القصيدة **«ليست آتية من غاية القول، بل من شكله، وهو القصيد، أي التشطير»**[235]، فـ (الشكل)؛ هو الحيز الجمالي الذي يُقدِّم نفسه، بمثابة المادة الأولية، التي تُعين الشعرية على اجتراح مظاهر هويتها، كما يُعدّ بمثابة المنظور، الذي يُسعِف الشعرية، أيضًا، على نحت امتلائها الحيّ، وقد اتّجهت الشعرية نحوه نظرًا لتحوّلات الواقع، التي استدعت أشكالاً شعرية جديدة، تستجيب لحاجات الذات التعبيرية، فتحقّقت إثر قلب منطق التفكير الشعري نفسه؛ بحيث أصبح الشعر يُفكّر بشكل، أي بلغة ثانية تتحدّد في الأعراف المرئية: التصميم، والمنظور، والهندسة، بهدف إنتاج نص ينقل المعنى في أشكال كتابية تتمظهر في: المعارضة، المخمّس، المعشّرة، التراكبية، ممّا ينحتها بمثابة البدائل التي تُسهِم في إخراج المعنى الشعري بشكل، أو أشكال تُعبِّر عن نصية الشعر، أي سيرة النص الأدبية، غير أنّها ستتحدّد، من جهة ثانية، بمثابة حكاية نص غير منتهية؛ لأنّها تظلّ في طورها الابتدائي، أي عرضة للتحوّل، والإضافة، والتجاوز.

يتحدّد الشكل بوصفه **«الصورة المحدّدة للعمل الفني المحدّد»**[236]؛ وهو ما يجعله بمثابة المنظور الذي ينعكس عبره النص، ولكن ليس لأجل نفسه، إنما لأجل أن تستعيد الشعرية مكانتها المسلوبة منها، وذلك إثر حلول الشكل في مركز الحكي؛ بحيث يغدو واجهة للشعرية إذ ينكتب بها، ولأجلها، ومنه ستنفتح هوية الشعرية الأدبية على أفق محدّد؛ هو الانكتاب بشكل يُحقِّق نصية الشعرية، بدل الانكتاب بشكل يُحقِّق نصية الحكي، أي الذاتية.

وعليه، يُمكِن عدّ الشكل بمثابة التصميم الأولي، أو المخطّط التمهيدي، الذي يُملي على النص، خطّه البنوي والرؤيوي معًا، طالما أنّه يُعبِّر عن علاقة الذات بالنص، التي تنفتح على ثنائية: الفكر، الكتابة، وهما فعاليتان تُفضيان إلى نص مُتوحِّد؛ إذ **«يتكوّن من الكتابة**

---

235)- أدونيس، ***الصوفية والسريالية***، دار الساقي، بيروت- لندن، ط3، (د.ت)، ص12.

236)- ***م.ن***، ص229.

تحت إملاء ما يدور فيه من تفكير وما ينطق فيه»[237]، كما يكشف عن صوفيته بشكل، بقدر ما ينحت شكله بصوفية، الأمر الذي يُخرِج الشعر من فضائه الوراثي، الذي يقوم على ثنائية: السماع، والإنشاد، إلى آخر جديد، يستثمر في معطيات خارج نصية، منها: التشكيلية، مثل: المعمارية، والمشهدية، مثل: الأدائي؛ وهو ما يجعل النص أقرب إلى الدراماتيكية، أكثر منه إلى الغنائية.

كذلك، يُمكِن عدّ فضاء الورقة مُعطًى نصيًّا جديدًا، يسمح للنص الشعري بإعادة اكتشاف قيمه الجمالية- الدلالية، خاصّة إثر اتّساع حركة التمدّن التي أخذت بأسباب الاستقرار الذهني، الذي يتقاطع دلاليًّا مع الاستقرار المجتمعي، ولعلّ الكتابة أهمّ مظاهره؛ إذ انتقلت بالنص الشعري من وتيرته السماعية إلى البصرية التي تستدعي العين بوصفها **«مُعادِلة ومُشابِهة للشيء المرئي لأجل تأمّله»**[238] ومُتابعة لحركة انكتابه، وما يتبعها من جهد يتوزّع بين أداءاته خارج اللغوية، كالانفعال الشكلي، الذي يُوسِّع دائرة النص، من التأثيرية الغنائية، إلى التوجيهية المشهدية، التي تستثمر في الشكل بأقنعته المتنوّعة: النثر، النوع، الجسد، فضلاً عن اليقظة العقلية، أثناء مقاربة النص جماليًّا.

سنتصوّر، أيضًا، أنّ ثمّة مشتركًا بين النص الجديد، والمعمارية، باعتبار أنّ النص يُعدّ وثيقة اجتماعية، تحكي سيرة الذات، بقدر ما تحكي سيرة المكان الذي تتفاعل فيه؛ لأنّه **«حتّى يُمكِن تحديد هوية شكل ما من أشكال الأساليب الفنية لابدّ من ربطه بمفهوم الحياة الذي يتبعه»**[239]؛ وهو المدنية التي أسهمت بدورها في المضي قدمًا بالنص، الذي يُمكِن القول بأنّه قد أخذ بحظّه من أعراف الجمالية المدنية، بهدف تحقيق غاياته الأدبية، وبما أنّ الكتابة شكل نصي، فقد استفادت من أشكال المدينة المعمارية، من ذلك مفهومها الذي يقوم على ملء الفراغ، الذي عدّلت منظوره من جهة استثمارها في الشكل، باعتباره حكيًا يقوم بملء فراغ الورقة؛ بحيث يُحدِّد حركة النص البنوية، والرؤيوية في آن معًا.

---

237)- موريس ميرلو بونتي، ***العين والعقل***، ص30.

238) – Charles Bernard, ***Esthétique et critique***, Edition formes, Paris, 1956, p34.

239)- نبيل رشاد نوفل، ***العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي***، منشأة المعارف بالإسكندرية (جلال حزّي وشركاه)- مصر، (د.ط)، 1993م، ص105.

يُمكِن إسقاط هذا التصوّر على ثنائية الكتابة، التي تُمثِّل الصورة التجريدية للنص، والورقة التي تُمثِّل الحيز أو الفراغ الذي يتشكّل بصور الكتابة، يُعبَّر عنهما بالشكل الطباعي للنص؛ وهو الشكل الخارجي الذي يتعيّن بمثابة **«تشكُّل للغة وتجلّياتها المختلفة، وكيفيّة عرضها، وعلاقتها بشكل الصفحة»**[240] التي تحكي علاقة الشكل بالمعنى، بطريقة أشبه بحكاية التوحّد الصوفي؛ فشعرية الشكل تجربة في الاتّحاد تحكي رؤيا اتّحاد الخارج بالداخل، والظاهر بالباطن، والكلمة بالمعنى، والجسد بالروح؛ وهي تجربة قديمة قدم الممارسة التعبيرية، من حيث الجوهر، أي طبيعة التعبير نفسها التي توسّلت بأشكال تعبيرية متنوّعة، لعلّ الشعر أهمّها، من أجل غايات تتنوّع بتنوّع الرسالة؛ وهي تجربة جديدة بحسب جدّة الأعراف، التي حقّقتها الممارسة التعبيرية من حيث الوظيفة، أي الدور التعبيري الإبلاغي، الذي توسّل بأشكال مختلفة من أجل تحسين الأداء الشعري، الذي يطمح إلى بلوغ أقصى غايات الكتابة المشروعة، بوصفها تجربة فذّة تحكي سرّ التوحّد؛ وهي حكاية اتّحاد الشكل بمعنى، أو حلول المعنى في شكل، بهدف تحقيق المطلق؛ وهو المتعة المفتوحة، التي تنطوي عليها شعرية الشكل بوصفها كتابة تحكي تجربة بشكل، كما أنها شكل يحكي بتجربة؛ وهو تأكيد آخر على الوجهة الاخـ(ت)ـلافية التي يتمتّع بها النص الجديد.

وبالتالي، سيتعيّن النص بوصفه وحدة لغوية، تحمل في داخلها مبدأ تنظيميًّا **«يستثمر من لدن فعل الحكي في جميع أشكاله»**[241] بحيث يُخرَج بصورة فعل مُنتِج لشكل، فيما يتعيّن الشكل بمثابة السطح العائم الذي ينعكس عبره النص، وبالتالي تتحقّق هويته الأدبية حينما يحلّ النص محلّ الحكي، فيصبح صورة تحكي معنى بشكل، بينما يظلّ الشكل مُحتفِظًا بصورة منفتحة؛ لأنه يمتلك صورة تقبل التشكيل في غيرها.

ومنه، فقد يعرض النص نفسه كالمتردد اللايقيني- L'indécidable، الذي يتحدّد في الصراع الدراماتيكي بين السردي والشعري؛ وهو حيّز تُحدثه حركة الخبر التي تتراوح بين الهامشية، والمركزية **«ولكنّ وجوده في كلّ منهما يجعله حاملاً لقضاياهما ناطقًا**

240)- محمود إبراهيم الضبع، ***قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية***، *الهيئة العامة لقصور الثقافة*، مصر، ط1، 2003م، ص218.

241)- بول ريكور، ***من النص إلى الفعل***، ص10.

بهمومهما»[242]، أو في الصراع بين الصوفي والفلسفي؛ إذ تتحدّد المعارضة بوصفها قصيدة سبقت رؤيتها- Déjà- Vu؛ بحيث تُولِّد انطباعًا ذاتيًّا غير مألوف ينجم إثر تقاطع تجربتنا الحالية مع أخرى في الماضي غير المُحدَّد[243]، نظرًا لتوافق الرؤى، أو اختلافها، بسبب الإعجاب الشديد، أو رغبة التفوّق، ممّا يُفضي إلى إنتاج تراكمية، تُزيحها من مكانتها الأولى كونها نصًّا يَنتُج بشكل، إلى مكانتها الجديدة كونها نصًّا يُنتِج شكلاً.

الأمر الذي يضعنا في مواجهة صراع دراماتيكي بين الشكلي والأدبي **«كما لو أنّه لعبة من التكرارات والمحاكاة والاقتباس، [...] إنّه النص في ارتباطه بنص آخر أو بنصوص أخرى»**[244] الأمر الذي يُفضي إلى إنتاج نص، يعرض نفسه بطريقة مزدوجة؛ فهو يتراوح في صورة العنوان التي تُنتِج النص إذ تتصدّر الديوان، كما يغدو بمثابة السطح العائم الذي ينعكس عبره النص بوصفه حكيًا يتعيّن في ذاته، ولأجل ذاته؛ وهو النص الممكن الذي تُحاول القراءة الحالية إنتاجه، عبر فحص أشكاله الجمالية الكائنة، في الفصول الثلاثة الآتية.

242)- محمد القاضي، ***الخبر في الأدب العربي (دراسة في السردية العربية)***، كلية الآداب، منّوبة- تونس، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط1، 1419هـ- 1998م، ص685.

243) – See: H.N Sno, et al, «***The Déjà Vu experience: Remembrance of Things Past?*** », ***The American Journal of Psychiatry***, no 147, Issue 12 December 1990, p1587.

244) - Jean-Marie Schaeffer, « ***Du texte au genre***», **poétique**, N° 53, Mars 1983, p7.

ا - الفصل الأول: وجها يانوس

ا- 1 - الخبر

ا- 2 - الترجمة

ا- 3 – السير- نصية

ا- وجها يانوس

يدفع حضور الحيّز الموضوعي إلى تتويجه أيقونة، تكشف مقدار هيمنتها على سطح النص، في الوقت الذي تمنح الحيّز الذاتي امتلاءه الحيّ، إثر عكس حركة حلول الشكل، وجعلها تتمّ من الخارج إلى الداخل؛ وهو ما يسمح بعبور الموضوعي إلى الذاتي بطريقة يحكي شكلها **«الاتّفاق وليس الانعكاس في المرآة»**[245] ممّا يُسهِم في إعادة تشكيل هوية الموضوعي الجديدة، بطريقة تنفتح على حكاية شكل ينكتب بنص.

كما يُفضي انتشار الحيّز الذاتي إلى إنتاج تراكمية انعكاسية، يدفع تجاوزها المستمرّ لموقعتها الأولى كونها شكلاً مُنتَجًا بـ (نص)، إلى موقعتها الجديدة كونها شكلاً مُنتِجًا لـ (نص)، إثر إحداث **قَلْب- Reverse** على مستوى النص، يُظهر الذاتي عبر صورة الموضوعي **«كما تُوجد فعلاً في ذاتها»**[246]، ممّا يُسهم في إعادة تشكيل ملامح الذاتي الجديدة، بطريقة تُفصِح عن حكاية نص ينكتب بشكل.

ينتهي توحّد الموضوعي في الذاتي، إلى إخراج النص بمظهر **«يتحوّل من ذات إلى موضوع ومن موضوع إلى ذات في حركة دائرية آنية وأبدية»**[247]، تجعله متراوحًا في تشكّله بين حركتيهما الدلاليتين اللتين تتنوّعان بتنوّع أقنعتهما الشكلية الكائنة؛ وهما: الذاتي والموضوعي، كما تتعدّدان بإسقاطاتهما الشكلية المُمكِنة؛ وهما: الشعري والنقدي.

وهو ما يُحيل على دينامية نشطة، تُحكم بنية النص بقدر ما تفكّكها، كلّما امّحت مسافة التمايز بين الذاتي والموضوعي، أو اتّسعت حول مركز دائرة النص المُمكِن؛ وهو الحيّز الأصل **«حيث يستمدّ كلّ شيء منبعه ومعناه»**[248] الأمر الذي يُبقي هوية النص الكائن

---

245)- Richard Rorty, ***philosophy and the Mirror of nature***, Princeton university press, New Jerzy- United states of America, 1980, p335.

246)- توني بينيت وآخران، ***مفاتيح اصطلاحية جديدة: معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع***، ص465.

247)- هنري برغسون، ***التطور المبدع***، ترجمة: جميل صليبا، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، المكتبة الشرقية، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1981م، ص291.

248)- غاستون باشلار، ***جماليات المكان***، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط2، 1404هـ- 1984م، ص20.

مرهونة بمدى تطابق، أو اختلاف صورة أحدهما مع مظهر الآخر؛ وهي حكاية الشكل موضوع قراءتنا الحالية.

ا- 1- الخبر

يتحدّد الخبر بوصفه **«المادة الخامّ التي بها قوام السردية قبل أن تتجسّد في نص»**[249]، والتي قد تكون اعترافًا، أو حكاية، أو صورة، أو أي حدث يُسهِم في تحقيق تفضية مُمكِنة، تدفع تراكميتها إلى نشوء تمايز بنيوي، يتّصل أو ينفصل كلّما اتّسعت أو انحسرت دلالات الحراك النشط التي يُحدثها الخبر على مستوى شكل النص.

يتمظهر الخبر بصورة الموضوعي، باعتبار أنّه: **«شكل أساسي من أشكال السرد»**[250] يُسهم في نحت صورة الذاتي، إثر تحدّده بوصفه الشكل العائم الذي تنعكس عبره، وينعكس عبرها بدوره، كما أنّه يتحكّم في حركة تنامي النص، عبر توجيهها نحو إنتاجية مُحدّدة، يكون التطابق بين الموضوعي والذاتي محور فعاليتها.

يتراوح نص الخبر بين منظورين؛ فهو نص مُلصَق سابق، يهدف إلى تشويش شكل النص المُلصِق، باعتبار أنّه **«عمل حكائي مُكتمِل ومُنتَهٍ»**[251] ينضاف إلى آخر؛ وهو نص مُلصَق لاحق؛ يهدف إلى تحديد شكل النص المُلحِق، باعتبار أنّه **«مجموع الخصائص التي تُلحِق أيّ عمل حكائي بجنس مُحدَّد هو السرد»**[252]؛ وهو، في كليهما، يهدف إلى تشتيت شكل النص المركزي، عبر تنويعاته المونتاجية المختلفة، التي تُفصح عن صراع دراماتيكي، ينبثق إثر المراوحة في تخريج شكل النص بين الموضوعية، التي تتّسم بمظهر سردي، والذاتية التي تتميّز بمظهر تعبيري.

---

249)- ***الخبر في الأدب العربي***، ص353.

250)- محمّد القاضي وآخرون، ***معجم السّرديات***، إشراف: محمد القاضي، دار محمد علي للنّشر، تونس، ط**1**، 2010م، ص170.

251)- سعيد يقطين، ***الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 1997م، ص7.

252)- سعيد يقطين، ***قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 1997م، ص7.

ينتج التشتيت إثر اجتراح النـ(ا)ص لرؤيا محدّدة، تقوم على إيهامية متراكبة، تُثير حضور الموضوعي، وهيمنته على شكل النص بوصفه نصًّا سرديًّا، يحكي رؤيا النـ(ا)ص بصورة شعرية، كما يكشف عن حضور الذاتي، وهيمنته على شكل النص بوصفه نصًّا شعريًّا، يحكي رؤيا النـ(ا)ص بصورة سردية.

يقترح نص (ابن رشيق)[253] نفسه بمثابة السطح العائم، الذي تنعكس عبره حركة المظهر الذاتي والموضوعي معًا، كما ينعكس بدوره عليهما، علمًا أنّ حضور أحدهما لا يكتمل إلاّ بحضور الآخر، كما أنّ هوية النص لن تتحقّق، بل لن يأخذ النص امتلاءه الحيّ إلاّ عقب تطابق حركة المظهر مع حيّز الموقع؛ وهو السردي والشعري:

«وقد قلتُ أنا –وإن لم أدخل في جملة من تقدّم ولا بلغتُ خطّته- من قصيدة اعتذرتُ إلى مولانا - خلّد الله ملكه- من طول غيبة غِبتُها عن الديوان:

1- ....»[254]

إنّ اهتمام النـ(ا)ص بتقديم نص الخبر على نص الشعر، يجعل الأول مُنتِجًا للثاني؛ إذ يتوقّف وجود نص الشعر على وجود نص الخبر، بينما نص الخبر مُكتمِل بذاته؛ لأنّه يتعيّن بوصفه **«وحدة سردية مستقلّة»**[255] فيما يفتقر إليه غيره من أجل تحقيق تفضية مُمكِنة، الأمر الذي يُظهره بمثابة الخامة، التي تمنح صورتها لغيرها فيما ترفض هي التشكيل؛ لأنّها تمتلك صورة أصلها.

253)- يُنظر، ***الملحق رقم (4)***، ص231.

254)- النص: **(الطّويل)**

1- إليكَ يُخاضُ البَحْرُ فَعْمًا، كأنَّهُ بأمْواجِهِ، جَيْشٌ إلى البَرّ زاحِفُ

- ابن رشيق، ***ديوان ابن رشيق القيرواني***، جمعه ورتبه وشرح غامضه وقدّم له: موسى مريان، دار الكاتب للطباعة والنشر والتوزيع، عنابة- الجزائر، ط1، 2012م، 159.

255)- ***الخبر في الأدب العربي***، ص117.

كما أنّ حلول الخبر في فاتحة النص، سوف يجعله مدار حوارية نشطة، تتوقع قارئًا نموذجيًّا، يسعى إلى **«معرفة ما حوى النص أكثر ممّا هو معرفة بالنص»**[256] بحيث يتجاوز الخبر بوصفه مُكوّنًا في معمارية النص، إلى كونه السطح العائم الذي تنعكس عبره شعرية النص، في مقابل صدورها عن مخطّط نقدي مُسبَق، تُثيره حركة تناسل الخبر ذاتها، يُوجِّه القارئ أثناء عملية إنتاج النص، وبعدها:

«وليس في زماننا هذا ولا من شرط بلدنا خاصّة شيء من هذا كلّه، إلاّ ما [لا] يُعدُّ قلّة؛ فالواجب اجتنابه، إلاّ ما كان حقيقة، لا سيّما إذا كان المادح من سكان بلد الممدوح: يراه في أكثر أوقاته، فما أقبح ذكر الناقة والفلاة حينئذ!.»[257]

ينتشر المخطط من رؤيا نقدية، تنزع نحو الشمولية؛ فهي تُهيمن على كيفيات إخراج الخبر، بقدر هيمنتها على نوعيات إلصاقه في النص، التي تتعدّد بتكرار النص الشعري نفسه؛ وذلك بالاستثمار في الأبعاد الآتية:

أ – النص الكائن؛ يتعيّن بمثابة شكل يتأسّس من سطحين متوازيين؛ حيث ينفتح السطح الحاضر على محصّلة الأعراف الأدبية التي تُشكِّل ذاتية النص الشعري الكائن، فيما ينتشر السطح الغائب من محصلة الأعراف النقدية التي تُشكِّل موضوعية النص السردي المُمكِن، وعبر تطابق السطحين معًا، أي حلول الشكل النقدي في الشكل الشعري، بطريقة تُظهِر أنّ **«الشعر مُحتاج إلى الخبر لكي تنكشف لنا حقيقته»**[258]؛ بحيث ينتج النص كونه موضوعًا مُنتَجًا بخبر.

ب – النص المُمكِن؛ يتعيّن بمثابة شكل يتأسّس من نصين متوازيين؛ حيث يتحدّد النص الحاضر في مظهر خطابي، يتمثّل في موضوع الخبر؛ وهو الاعتراف الذي ينعكس عبر صورة إنشائية، تتمثّل في نص الشعر، فيما ينعكس النص الغائب عبر صورة تعبيرية،

256)- عبد السّلام المسدّي، ***«علم الأدب ومنزلته بين العلوم في تراثنا»***، **مجلة الحياة الثّقافية**، تونس، 1991م، ع 62، ص6.

257)- ابن رشيق، ***العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده***، 1/ 230.

258)- ***الخبر في الأدب العربي***، ص576.

تتمثّل في موضوع الشعر؛ وهو الاعتذار الذي ينتشر عبر مظهر سردي، يتمثّل في نص الخبر، وعبر تطابق النصين معًا، أي حلول الشكل السردي في الشكل الشعري، ينتج النص بطريقة **«تُخرِجه من مسار الشعرية وتُقحِمه في مجال سردية الخبر»**[259] فيتعيّن بوصفه موضوعًا مُنتَجًا بخبر.

ج - الما- (بين)؛ سوف يُفضي تأرجح النص بين سطحيه الكائن الذي ينفتح على مظهر إيحائي يحكي مُبرِّارت انكتاب الشعر بشكل سردي، فيما ينفتح سطحه المُمكِن على صورة تخييلية تحكي مُبرِّرات انكتاب السرد بشكل شعري، سوف يُفضي إلى تكوين تصوّر نقدي مُحدَّد، يقضي باستحواذ الخبر **«على وظيفة التخييل التي كانت من خواصّ الشعر»**[260]؛ بحيث يتعيّن الخبر بوصفه السطح العائم، الذي ينعكس عبره النص الشعري، كما يتوقّعه برنامج النـ(ا)ص النقدي.

سنُعيد تحديد مكانة النص انطلاقًا من زاوية الرؤية التي تلتقطها العين، وذلك إثر موقعة النص في خطّ أفق يتحدّد بمثابة المنظور، الذي يُمكِّنُنا من معاينة النص الكائن بمظهر مقلوب؛ **«لأنّ هناك انعكاسية للمحسوس تُتَرجِمها المرآة وتجعلها تزدوج»**[261]؛ إذ تحكي كثافة الظلال العالقة على مستوى المنظور صورة النص المُمكِن، التي تُوهِمنا بحلول النص الشعري محلّ نص الخبر، في الفاتحة النصية، وتخلّي نص الخبر عن مكانته لصالح النص الشعري، ليحلّ هو في الخاتمة النصية، ممّا يُعيد تمثيل حكاية المظهر والصورة؛ إذ يغدو النص بمثابة الشكل؛ المرآة التي تحكي انعكاس مظهر الخبر عبر صورة الشعر:

9- «..... .....

259)- ***الخبر في الأدب العربي***، ص579.

260)- ***م.ن***، ص585.

261)- موريس ميرلو بونتي، ***العين والعقل***، ص33.

فذكرتُ قرب المسافة بيني وبينه خطوة وإخبارًا أنّ خوض البحر، وجَوْب الفلاة من صفة غيري من القُصّاد والغرباء والمنتجعين من الأمصار.»[262]

الحقيقة أنّ تبادل المواقع لا يجعل من النص الشعري مُنتِجًا لنص الخبر، كما لا يجعل من نص الخبر مُنتِجًا لنص الشعر، أو يُخرج كليهما بمثابة الملصقة التي تُشوِّش بنية الآخر، بهدف إنتاج نص جديد يتجاوزهما معًا، إنّما سوف تُوسِّع مكانة نص الخبر، **«فتُغطّي سمة الخبر التصريحية على سمة الشعر الإيحائية»**[263] الأمر الذي يجعله نصًّا انسياحيًّا؛ مُنفتحًا باستمرار على فعاليات القراءة المُمكِنة، فيما تُقلِّص مكانة النص الشعري، فتُقصُّرها على رتبة الشاهد النقدي.

وبالتالي، يتحدّد النص بشكله الجديد؛ وهو: النص النقدي، الذي استثمر في الخبر بهدف تمرير تصوره الجمالي نحو النص الشعري، كما لجأ إلى النص الشعري تأكيدًا لها؛ وذلك عقب فتح فجوة في فضائه، حتّى يفسح المجال لإقحام النص الشعري، تُؤكِّده حركة تنامي النص نفسها، التي تعتمد على مبدأ "التسلسل/ Enchainement".

يتحدّد التسلسل بوصفه: **«طريقة لتوليف ثلاثيات بحيث إنّ ما تُسفر عنه الواحدة يُفضي إلى استهلال الثانية»**[264]؛ فهو يقوم بعقد صلة وصل بين وحدات الخبر المتكرّرة؛ بحيث يوجب المُبرِّر الموضوعي لتراتبها، وفق تسلسل يتحدّد منطقه بحسب حركة تنامي النص، وهو نمطان:

أ **- معنوي**؛ يكون المعنى هو الرابط بين وحدات الخبر المتعاقبة: الاعتراف/ الاعتذار؛ حيث يتمثّل (الاعتراف) في إقرار انقطاع النـ(ا)ص عن الديوان بنص خبري،

---

262)- النص: **(الطّويل)**

9- وَلكنّني أخْطَأتُ رُشْدي فَلَمْ أصِبْ وَقَدْ يُخْطئُ الرُّشْدَ الفَتَى وَهْوَ عارِفُ

- ***ديوان ابن رشيق***، 159.

263)- ***الخبر في الأدب العربي***، ص576.

264)- جيرالد برنس، ***المصطلح السردي، (معجم مصطلحات)***، ترجمة: عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة- مصر، ط1، 2003م، ص73.

فيما يتحدّد (الاعتذار) في تبرير اعتراف النـ(ا)ص بنص شعري، ومنه سيتعيّن (الشكل) بوصفه قصة تحكي أثر اندماج النصين معًا، من شأنها إحداث تسلسل **«يُجبر القارئ على صرف بعض الوقت للانتقال من الحادثة الأولى إلى الثانية»**[265]؛ وهو الذي يُخرج النص، في الأخير، كونه شكلاً يتعيّن بمظهر سردي يُحكَى بصورة شعرية.

ب - زمني؛ يكون العطف: (و)/ و(فـ) هو الرابط بين وحدات الخبر المتعاقبة؛ إذ يتمثّل في وصل (نص الخبر) بـ (نص الشعر) بهدف تبرير (نص الاعتراف)، فيما يتحدّد في وصل (نص الشعر) بـ (نص الخبر) بهدف شرح دوافع (نص الاعتذار)، ومنه سيتعيّن (الشكل) بوصفه قصة تُحيل على أثر اندماج نصي، يُوهِمنا في المقابل بأنّ النـ(ا)ص **«يروي الحوادث بالتسلسل وفقًا للزمن الذي جرت فيه»**[266]؛ بحيث يدفعنا إلى قبول هوية النص الأخيرة، بوصفها شكلاً يتحدّد في مظهر نقدي يُحكَى بصورة شعرية.

يُحكم التسلسل بنية النص بطريقة تجعلها منفتحة باستمرار على **«جدل الداخل والخارج: إذ كلّ شيء يتّخذ شكلاً، حتّى اللانهاية»**[267]، الأمر الذي يجعل هوية النص متراوحة التعيّن؛ إذ تُقرأ بطريقة مستقيمة تنازلية، تحكي حركة النص البنوية، تُحيل على شكل يُحاول تمثّل حكاية الواقع، الذي ينفتح على اعتراف النـ(ا)ص بنص خبر، يُمهِّد لنص شعري؛ وهو صورة تختزن الأعراف الشعرية لزمانه، كما يُمكن قراءة النص بطريقة عكسية تصاعدية، تحكي حركة النص الرؤيوية، تُحيل على شكل يُحاول تمثّل واقع الحكاية، الذي ينفتح على اعتذار النـ(ا)ص بنص شعري، يُبرِّر نص الخبر؛ وهو ما يدفع بانفتاح الحكاية، إثر انطباق مستوييها معًا، على رؤيا نقدية بشكل، يُخرَج بمظهر موضوعي يُحكَى بصورة ذاتية:

---

265)- ميشال بوتور، ***بحوث في الرواية الجديدة***، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت باريس، ط3، 1986م، ص101.

266)- ***جماليات المكان***، ص192.

267)- ***م.ن***، ص97.

«وليس في زماننا هذا ولا من شرط بلدنا خاصة شيء من هذا كلّه، [...]»[268]

«وقد قلتُ أنا – وإن لم أدخل في جملة من تقدّم، [...]

1- ....

⋮

9- ....

فذكرتُ قرب المسافة بيني وبينه خطوة وإخبارًا أنّ خوض البحر، وجَوْب الفلاة من صفة غيري من القُصّاد والغرباء والمنتجعين من الأمصار.»[269]

الأمر الذي يجعل النص مُنغلِقًا على نفسه، بطريقة ترفض التحديد، وتقاومه بشدّة، نظرًا لخروجه عن مُحدِّداته الأجناسية بشكل غير مسبوق؛ لأنّه نص مُنفتِح على حركة تجريبية نشطة، تُبقيه متراوح الشكل إذ تُذيب مظهره البنوي، وتُشوِّشه باستمرار؛ بحيث يتعيّن بمثابة مقدمة نثرية، تقوم بالتمهيد للنص الشعري بشكل، يُحيل على حكاية تُوهِم بسرد مظهر المقدمة الشعرية، بهدف استحواذ الخبر على الأثر الذاتي من النص الشعري **«الذي يُعبِّر فيه الشاعر عن موقفه من الحياة والكون من حوله»[270]**، فيغدو نص الخبر بمثابة البؤرة التي ينتج عبرها النص الشعري، وينتشر منها، وينتهي إليها.

سوف تُفضي حركة تنامي النص المتراوحة بين الشكلين: الشعري والسردي، إلى تشتّت حدوده البنوية؛ وهو ما يسمح بتماهي الخبر في الشعر، والعكس، بطريقة تُفضي بانفتاحه على حكاية شكل؛ وهي المقامة التي **«تدلّ على تآليف نثرية وشعرية»[271]**، متداخلين معًا بطريقة تتجاوز محاولة أحد الشكلين افتكاك المركز على حساب الآخر، إلى

---

268)- ***العمدة***، 1/ 230.

269)- ***ديوان ابن رشيق***، 159.

270)- عزّ الدين إسماعيل، ***روح العصر***، دار الرائد العربي، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1978م، ص15.

271)- عبد الفتّاح كيليطو، ***المقامات: السرد والأنساق الثقافية***، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2001م، ص5.

محاولة نحت هوية نصية جديدة، تنفتح على مظهر موضوعي، يحكي شكل المكان الواقعي الذي يُحيل على زمن انقطاع الشاعر عن الديوان **«الذي يُهدِّده ويُعرِّض مشروعه للتبدّد والتّلاشي»**[272]، بقدر ما تنفتح على مظهر ذاتي، يحكي شكل المكان المتخيل الذي يُحيل على زمن اتّصال النـ(ا)ص بالديوان، و**«المكان هنا هو كلّ شيء حيث يعجز الزمن عن تسريع الذاكرة»**[273]؛ لأنّها ستنغلق على الزمن الذي يُبرِّر تعلّقها بالنص في ذاته، أكثر من تعلّقها بالسبب الذي أنشئ النص لأجله.

ومنه، سينفتح المخطّط النقدي للنـ(ا)ص، على رؤيا جمالية فنية تقترح إحلال قصيدة (ابن رشيق) بمثابة نموذج شعري جديد، يُوفق إلى تقديم تبرير نقدي ينطلق من صيغتي الزمان والمكان، اللذين يُوهِمان باجتراح شكل يتعيّن بمثابة التبرير الموضوعي لحكاية انكتاب النص الشعري، بقدر ما يتجاوزهما في آنٍ؛ بحيث يغدو المثال الشعري الذي يُخرج القصيدة بطابع أنطولوجي يحكي مرجعيتها الأدبية، في الوقت الذي يُؤكّد على إطارها الطوبوغرافي الذي يحكي مرجعيتها الإثنية، كما يغدو كلاهما بمثابة المُؤشِّر النصي الذي يعُيد نحت الهوية الجديدة للقصيدة، بشكل يتوازن فيه انتماؤها الأجناسي، الذي يُحيل على أدبيتها، مع انتمائها الجنوسي، الذي يُحيل على امتلائها الحيّ.

272)- محمد الباردي، ***عندما تتكلم الذات: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث***، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، (د.ط)، 2005م، ص64.

273)- ***جماليات المكان***، ص39.

ا- 2- الترجمة

تُعرَّف الترجمة بأنها حكاية، تُقدِّم **«سردًا لحياة مُعيّنة»**[274] الأمر الذي يُخرِجها بمظهر مفارق؛ فهي تُوهِم بأنّها موضوع لـ (ذات)، يتحدّد في نص يحكي سيرة ذات بشكل، كما تتعيّن بأنّها ذات بـ (بموضوع)، تتمظهر في ذات تحكي سيرة نص بشكل.

تتعيّن الترجمة بمثابة نموذج، تكون فيه الذات مركزًا، يُظهِرها بصورة **«شبيهة بالمرآة العاكسة للصورة»**[275] بمعنى أن تجعل نفسها حكيًا بشكل يتماهى مع طبيعة الحياة، لأجل أن يحلّ شكل الحكي المسرود في قطاع الحياة، ممّا يجعل قابلية السرد هي طبيعة الحياة نفسها، فتتلبّس بطابع الحياة المسرودة، أو القابلة للسرد، بطريقة تُظهِر **«السارد هو البطل في حكيه»**[276] كما تظهره بمثابة البطل في الحياة.

هدف الترجمة كتابة سيرة الذات بشكل، تُكوِّن فيه عالمًا موازيًا؛ اخـ(ت)ـلافيًّا تسعى من خلاله إلى تصوير مثالي **«لتجربة الحياة الفردية في الوجود»**[277] عبر اجتراح لعبة التخييل التي تقوم على إعادة بناء الذات في الزمن، على أنّها لن تكون هي الذات نفسها الكائنة، إنّما هي ذات مُمكِنة؛ متوقّعة إذ تحكي صورتها بشكل؛ وهو: ما يُمكِن أن تكون عليه، بطريقة تنحت سيرة النص بشكل؛ إذ تُؤرِّخ لشكل الذات بنص.

تتجاوز غاية الترجمة تذويت شكل النص، من خلال تحويل الأنا إلى مركز، تنتشر منه سادية النص البنوية والدلالية، إلى جعله تيمة لشكل يحكي الخلود؛ وذلك بأن يُقحِم النـ(ا)ص **«في حكيه تعاليًا يتطابق معه في نهاية المطاف»**[278] الأمر الذي يُخرج النص بمنظور مضاعف؛ فهو يتحدّد بمثابة المظهر الذي تنتشر منه هوية النصوص اللاحقة عبر

---

274)- ج. هيو سيلفرمان، ***نصيات وتفكيكات***، ص139.

275)- عبد القادر الشاوي، ***الكتابة والوجود***، ص12.

276) - Gérard Genette, ***Figures III***, coll. "Tel quel", Éd du Seille, France, 1966, p253.

277)- ***الكتابة والوجود***، ص6.

278)- فيليب لوجون، ***ميثاق السيرة الذاتية***، ص26.

تكراريّتها غير المشروطة في الزمن، كما يتحدّد بمثابة الصورة التي تمنح النصوص اللاحقة امتلاءها الحيّ لتكون هي نفسها حقًّا.

يتعيّن النص بمثابة شكل، ينتشر عن صورة كبرى، يحكي موقف (ابن رشيق) تجاه أستاذه (الحصري)[279]؛ وهو موقف يتمثّل في رفض (ابن رشيق) لمشروع (الحصري) الذي فكّر في إنشاء أنطولوجيا شعرية يتوازى فيها **«الأدب والأخبار كما يتوازى الشعر والشعراء»**[280] ممّا يُسهِم في تحديد النص بشكل ذاتي يحكي صورة الشعراء بطريقة تنعكس عبر موضوع الشعر، كما يتحدّد بشكل موضوعي يحكي صورة الشعر بطريقة تنعكس عبر ذات الشعراء، الأمر الذي يجعل الصورة مُنقسِمة على نفسها؛ إذ تتوزّع عبر صورتين جزئيتين متكاملتين رغم معارضة إحداهما للأخرى:

«وله [يقصد أبا إسحاق إبراهيم بن عليّ الحصري]: تآليف جيّدة في ملح الشعر والخبر. وقد كان أخذ في عمل "طبقات الشعراء" على رُتب الأسنان وكنتُ أصغر القوم سنًّا، فصنعتُ: [السريع]

1- ....

2- ....

فلمّا بلغه البيتان، أمسك عنه، واعتذر منه، ومات وقد سدّ عليه باب الفكرة فيه، ولم يصنع شيئًا.»[281]

حيث تتعيّن الصورة الأولى في نص الخبر، الذي يقتصر دوره، في الفاتحة النصية، على فعالية (الإظهار)؛ وهو شكل ينفتح على حكاية تُظهر خوف (ابن رشيق) من استحواذ (الحصري) على فكرته الأصل، التي تتّجسد في كتابة (ترجمة) تقوم بتجميع الشعراء بحسب ترتيب السنوات، بقدر ما تُثير مخاوفه تجاه إقصائه من الترجمة نفسها؛ لأنّه أصغر

279)- يُنظر، ***الملحق رقم (4)***، ص231.

280)- ***«علم الأدب ومنزلته بين العلوم في تراثنا»***، ص6.

281)- ***ديوان ابن رشيق***، ص232.

الناس سنًّا، فيما يقتصر دور الخبر، في الخاتمة النصية، على فعالية (الإضمار)؛ وهو شكل ينفتح على حكاية تُضمِر رغبة (ابن رشيق) في كتابة (ترجمة) للشعراء، تُكمِّل مشروع (الحصري) إثر إعادة الاستحواذ على فكرته الأصل، بقدر ما تتجاوزه؛ لأنّها تعترض على فكرة ترتيب الشعراء بحسب السنوات.

الأمر الذي يُموقع الصورة الجزئية الثانية ضمن مجال مُغلق، يبتدئ بنص الخبر، وينتهي إليه، ممّا يجعلها بمثابة السطح الذي يتشكَّل بحسب إسقاطات الخبر المُمكِنة؛ إذ كلّما أخرج الخبر بشكل يتحدّد في مظهر سردي، انعكست عبره صورة الشعر بسرد؛ وهي حركة (العالم) بتجلياته الواسعة كما تُصوِّرها حكاية (الحصري) من طريق (ابن رشيق)، وكلّما أخرِج الخبر بشكل يتحدّد في مظهر نقدي، انعكست عبره صورة الشعر بنقد؛ وهي (الخاتم) بأبعاده الضيّقة كما تُصوِّرها حكاية (ابن رشيق) من طريق النـ(ا)ص:

«.....

.....

.....: [السريع]

1- رِفْـقًا، أبا إِسْـحاقَ، بِالـعالَمِ حَصَلْـتَ في أَضْيَـقَ مِنْ خاتَـمِ

2- لَوْ كانَ فَضْلُ السَّبْقِ مَنْدوحَة فَـضِّـلَ إِبْـليسُ عَـلى آدَمِ

.....

.....»[282]

على أنّ تفشّي بقية الخبر، في فضاء النص الشعري، التي يُمثّلها العلم المُنتشِر في الفاتحة النصية، سيجعله محلّ رؤية النـ(ا)ص التي **«تُعين عينه الداخلية على تركيز شيء من وجوه التجربة»[283]** بحيث تُفضي إلى تحقّق رؤيا النص بطريقة تراوحية، تتمظهر

282)- ***ديوان ابن رشيق***، ص232.

283)- إحسان عبّاس، ***فنّ السيرة***، دار صادر- بيروت، دار الشروق- عمان، ط1، 1996م، ص9.

بعين (أبي إسحاق) في الأولى؛ إذ يتوقّف وجود (العالم) بمدى اتساع رؤية (أبي إسحاق)، كما ينعدم وجود (العالم) بمدى انحسار رؤية (أبي إسحاق)، وفي الحالتين تبقى رؤيا (أبي إسحاق) لـ (العالم) مُؤجّلة؛ لأنّها تحقّقت بمنظور تناظري، تمثّل في رؤية (أبي إسحاق) لـ(العالم)، بينما انتشر موقفه الجمالي لـ (العالم) عبر رؤيا (ابن رشيق) النقدية:

-1	..... (العالَمِ)		.....

بينما يتمظهر بعين (ابن رشيق) في الثانية؛ إذ يتوقّف وجود (العالم) بمدى انحسار رؤية (ابن رشيق)، كما ينعدم وجود (العالم) بمدى اتساع رؤية (ابن رشيق)، وفي الحالتين تبقى رؤيا (ابن رشيق) لـ(العالم) مؤجّلة؛ لأنّها تحقّقت بمنظور انعكاسي، تمثلت في رؤيا (ابن رشيق) لـ(العالم)، بينما انتشر الموقف الجمالي لـ(العالم) عبر رؤية (أبي إسحاق) النقدية:

-1	.....		.....(خاتَمِ)

ويتمظهر بعين النـ(ا)ص في الثالثة؛ حيث يتأرجح (العالم) بين فعاليتي الرؤية، عند (أبي إسحاق)؛ وهي رؤيا انحسارية؛ لأنّها منظورة بعين (ابن رشيق)، وقد تأكّدت في الـ (خاتم)، وعند (ابن رشيق)؛ وهي رؤيا اتساعية؛ لأنّها منظورة بعين (أبي إسحاق)، وقد تأكّدت في (العالم):

-1	.....(العالَمِ)		..... (خاتَمِ)

الأمر الذي يكشف عن رؤيا الخبر، التي تهدف إلى توجيه النص؛ بحيث يكشف اعتراف (ابن رشيق) عن رغبة (الحصري) في كتابة "طبقات للشعراء"، تتحدّد بمثابة السيرة الذاتية بـ (شعر)، فيما يكشف عن رؤيا الشعر، التي تتعيّن بوصفها نصًّا قابلاً للتوجيه؛ بحيث يُفصح اعتراض (ابن رشيق) على مشروع (الحصري) عن رغبته هو في كتابة "أنموذج"، يتحدّد بمثابة السيرة الشعرية بـ(ذات).

ينفتح نص (ابن رشيق) على شكل يحكي مشروع كتابة سيرة شعرية بمنظور نقدي، وذلك إثر توجيه الرؤية نحو (الحصري)؛ وهو السطح العائم الذي تنعكس عبره رؤيا (ابن رشيق)، غير أنّ (ابن رشيق) لم يكتب، في الحقيقة، سوى سيرة شعرية تنعكس عبرها سيرته هو؛ حيث يتحدّد الـ (خاتم) بمثابة الإسقاط الذي يحكي حداثة سنّه، وليس كما تَوهَّم، وأوْهَمَنا في المقابل، بأنّه سعى إلى كتابة سيرة شعرية، ينعكس عبرها منظوره النقدي؛ حيث يتحدّد الـ (عالم) بمثابة الإسقاط الذي يحكي حداثة تجربته النقدية.

الحقيقة أنّ رفض (ابن رشيق) لمشروع (الحصري)، لا يكشف عن روح المنافسة، بقدر ما ينتج عن قلق التأثير، الذي يعني أنّ **«كلّ مريد يأخذ شيئًا معيّنًا من أستاذه»**[284]؛ وهو ما يسمح بظهور (الحصري) بمظهر المهيمن على مخيال (ابن رشيق)؛ إذ يتحدّد حضوره في شكل ينفتح على صورة تنطبق فيها سيرته الذاتية مع سيرته الأدبية بطريقة تحكي مظهره المثالي، ممّا يُحتِّم على (ابن رشيق)، في المقابل، مقاومة إغراء الحلول، إثر رفضه لمشروع (الأستاذ)، الأمر الذي يُوهِم بتناقض كليهما في الرؤى رغم تكاملهما في آن، فرؤيا (الأستاذ) تأخذ بُعدًا اتّساعيًّا يحكي اتّساع (العالم)، بينما تُكمِّل رؤيا (المريد) رؤيا (الأستاذ) إذ تنطلق من الفكرة نفسها، غير أنّها تُناقضها باتّخاذها بُعدًا خطّيًّا يحكي انحسار (الخاتم)، الأمر الذي يُخرِج رؤيا (الأستاذ) بوصفها ترجمة تتّسم بطابع أدبي؛ فهي شكل يتعيّن بمثابة نص ذاتي بمظهر موضوعي، بينما تتخرّج رؤيا (المريد) بوصفها ترجمة تتميّز بطابع نقدي؛ لأنّها شكل يتعيّن بمثابة نص موضوعي بمظهر ذاتي، كما أنّ كليهما هدّد بتقويض مشروع الآخر، ممّا أسهم في اعتراف (ابن رشيق) بمشروعه الخفيّ؛ وهو مشروع نقدي شمولي، تندرج أنطولوجيا الشعرية ضمنه.

يُثير قلق التأثير شكلاً، يُحيل على دورانية نشطة، تتولّد إثر تواشج فعالية دينامية، نظرًا لكثافة حضورها، وتوتّر أثرها، على مستوى سطح النص، تُعيد تشكيل النص بصورة كبرى تحكي الشكل داخل الشكل، التي تأخذ أبعادها بحسب إسقاطات حركة السياق؛ إذ

284) -Harold Bloom, ***The anxiety of influence: A theory of poetry***, Oxford university press, Inc. New York, 2nd Edition, 1997, p6.

تتعيّن في الأوّل بمظهر الخبر داخل الخبر، الذي يُخرِج النص بمظهر موضوعي، يُعيد تمثيل حركة انتقال النص بفعل (القوّة) من رؤيا إلى أخرى[285]؛ وهي انحراف النص من حكاية الشكل؛ وهي السيرة الأدبية لـ (الحصري) إلى شكل الحكاية؛ وهي السيرة الذاتية لـ (ابن رشيق)، فيما تتعيّن في الثاني بمظهر الشعر داخل الشعر، الذي يُخرج النص بمظهر ذاتي، يُعيد تمثيل حركة خروج النص بقوّة (الفعل) من بنية إلى أخرى[286]؛ وهي انقطاع النص من شكل الحكاية، أي السيرة الذاتية لـ (الحصري) إلى حكاية الشكل؛ وهي السيرة الأدبية لـ (ابن رشيق)، وهكذا تتعيّن هوية النص، إثر **«تملّك العلاقة الجدلية بين الذاتي والموضوعي»**[287] بحيث يغدو بمثابة النموذج الذي يتمكّن، إثر الاستحواذ على مشروع الأستاذ، وتجاوزه في آنٍ، من نحت حدود مشروعه المُتمثّلة في شكل يحكي موضوعية الخبر، إلى توقيع هويته الأدبية، المُتمثّلة في شكل يحكي ذاتية الشعر.

على أنّ معاني الشكل، التي تُثير قلق التأثير، سوف تأخذ قيمها بحسب تكرارية الفعالية، أي بحسب تمثّلات السطح العائم، ودرجات تنوّعها، واختلافها، الذي يعكسه، وينعكس عبره:

1-	(أبو إِسْحاقَ)... و... (العالَمُ)		(أبو إِسْحاقَ). و.. الـ(خاتَمُ)
1'-	(ابن رشيق).. و.. الـ(خاتَمُ)		(ابن رشيق)... و... (العالَمُ)
1"-	(النـ(ا)ص) و. (أبو إسحاق)		(النـ(ا)ص) و. (ابن رشيق)
1'"-	(النـ(ا)ص).. و.. الـ(خاتَمُ)		(النـ(ا)ص)... و... (العالَمُ)

وعليه، سوف يتلبّس النص، في كلّ مرّة، بهوية السطح العائم الذي ينعكس عبره، وهو العلم، بطريقة ينكتب فيها، في كلّ مرّة، بحسب قيم السطح نفسها:

285) –See, , ***Op. Cit***, p19.

286) – See, ***Ibid.*** p91.

287)- سعد الدين كليب، ***وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)***، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، (د.ط)، 1997م، ص98.

أ - **شكل بحكاية،** ينفتح على مخطّط نقدي؛ وهو شكل ينفتح على حكاية توجيه الذاتي للموضوعي؛ **«إذ يُفترض أن يكون الشعر سابقًا على الخبر وإن جاء في نهايته»**[288]، بطريقة تُحدِّد محاولة (أبي إسحاق) في كتابة السيرة الذاتية لشعراء زمانه، كما تكشف عن موقف يُثبِت ذاتية (ابن رشيق) تجاه (العالِم) تنعكس عبر صورة (الحصري)؛ وهي الكنية (أبي إسحاق)؛ بحيث يتعيّن الشكل بوصفه رؤيا نقدية بشعر.

ب - حكاية بشكل؛ تنفتح على تطبيق نقدي؛ وهو شكل ينفتح على حكاية توجيه الموضوعي للذاتي؛ لأنّ الخبر **«قد أحكم قبضته على الشعر، حتّى غيّر مجراه وجعله قولاً غير دالٍّ بنفسه، وإنّما هو محتاج إلى الخبر لكي تنكشف لنا حقيقة أمره»**[289]، بطريقة تُحدِّد محاولة (ابن رشيق)، من أجل الاستحواذ على مشروع (أبي إسحاق)، كما تُفصِح عن موقف يُثبت موضوعية (ابن رشيق) تجاه (العالَم) تنعكس عبر صورة (الشعراء)؛ وهي صورة الـ (خاتم)؛ بحيث يتعيّن الشكل بوصفه رؤيا شعرية بنقد.

ج- رؤيا؛ توجيه النـ(ا)ص لكلّ من الذاتي والموضوعي معًا، بغية كتابة سيرة شعرية، تتجاوز منطق السيرة الذاتية، إلى الكتابة عبر السيرة الذاتية، أي انطلاقًا من شكل الذات وانتهاء بشكل الموضوع، كفعالية التأرجح؛ تأرجح الكتابة بين الذاتين: (أبي إسحاق) و(ابن رشيق)، وبين الموضوعين: (ابن رشيق) و(أبي إسحاق)، بطريقة تنحت سيرة النص بشكل؛ إذ تُؤرِّخ لشكل الذات بنص.

288)- ***الخبر في الأدب العربي***، ص546.

289)-***م.ن***، ص576.

ا – 3- السير- نصية

تتحدّد الشعرية بوصفها (ديوان العرب)، وسجلهم الذي **«تُشحذ به الأذهان وتُحفظ به الآثار، وتُقيَّد به الأخبار»**[290]؛ فهي تكشف عن حضور الموضوع بوصفه شكلاً ينكتب بذات، كما أنّ الحضور نفسه ينطوي على مُبرِّرات غيابه، طالما أنّ الموضوع ينحت السيرة الشعرية لـ (نص)؛ إذ يكتب السيرة الذاتية لـ (شاعر).

يتراوح حضور النص بين خطّه الجنوسي، الذي يحكي حلول الذات في مظهر الموضوع الأدبي؛ بحيث يُخرجها بصورة موسوعية تنفتح على شكل يحكي شخصية المثال، فيما يُحيل غياب التوقيع على أثر، والأثر لا يُنتِج بدوره **«سوى اختلافات وآثار آثار»**[291] تتّجه بالنص نحو خطّه الأجناسي، الذي يحكي حلول الموضوع في مظهر الذات الشخصي؛ بحيث يُخرجها بصورة ذاكرة نصية تُثير شكل كتاب يختزن مجموعة الأعراف الجمالية - الشعرية، وبما أنّ كلا المكونين متداخلين معًا، بطريقة تكشف عن انعكاس مزدوج، يتمّ **«من الذات إلى الموضوع، ومن الموضوع إلى الذات»**[292] يُمكننا القول، إنّ حضور النص يتوقّف على مدى انفلات الموضوع من مأزقه المُتمثِّل في كونه شكلاً مُنتَجًا بذات إلى كونه شكلاً مُنتِجًا لموضوع.

تتجاوز السير ذاتية مظهر انكتابها بذات، كما تتجاوز صورة انكتابها بموضوع؛ وذلك عبر تحدّدها بمثابة شكل عائم **«حيث تفقد الذات والموضوع منزلتيهما المستقلّتين»**[293]؛ وهو الشكل نفسه حيث تنعكس حكاية ذاتية السيرة بوصفها صورة **«تصل من يكتب السيرة الذاتية بمن تكتبه السيرة الذاتية»**[294]، وعبر تراكب الشكلين معًا تنتج حكاية السير نصية؛ وهي نصية تنكتب بشكل، وعبر شكل.

---

290)- عبد الكريم النهشلي، ***الممتع في صنعة الشعر***، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف جلال حزي وشركاه، الإسكندرية- مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص11.

291) - jacques Derrida***, positions***, p38.

292)- ***نصيات***، ص119.

293)- ***م.ن***، ص156.

294)- ***نصيات***، ص156.

ينفتح نص (ابن رشيق) على حركة مراوحة تحكي صراعًا دراماتيكيًّا نشطًا، يقسم شخصية النـ(ا)ص الأدبية بين مظهرين، هما: الذاتي والموضوعي، بقدر ما يقسم سطح النص بين صوتين مهيمنين، هما: الشعري والنقدي، الأمر الذي يجعل نص (ابن رشيق) مُتوزِّعًا بين مظهر جنوسي يحكي حلول (الشاعر) في (الناقد)، ممّا يُخرج النص بمظهر أجناسي يُحدِّده بشكل الخطبة الأدبية، التي تُحيل على حكاية ارتجال نص شعري، يُفصح موضوعه عن أدبية الشعر، كما يتعيّن بمظهر جنوسي يحكي حلول (الناقد) في (الشاعر)، ممّا يُخرج النص بمظهر أجناسي يُحدِّده بشكل الرسالة النقدية، التي تُحيل على حكاية صناعة نص شعري، يُفصح موضوعه عن نقد الشعر: **(مجزوء الرجز)**

1- الشِّـعْـرُ شَيْءٌ حَـسَـنٌ لَـيْـسَ بِـهِ مِـنْ حَـرَجِ

2- أقَـلُّ ما فـيـهِ ذَهـا بُ الهَمِّ عَـنْ قَـلْـبِ الشِّجي

3- يُـحْكِـمُ في لَـطـافَـةٍ حَـلَّ عُـقـودِ الحُجَـجِ[295]

يتعيّن النص الشعري لـ (ابن رشيق) بمثابة رسالة في (الشعر)؛ حيث يلعب نص الخبر دور المُوجِّه تجاه الفعالية التي يسعى نحوها مخطّط النـ(ا)ص؛ إذ ينفتح على رؤيا ذاتية تتوارى خلف مظهر موضوعي، تقوم على الإيهام بغياب النص الشعري؛ وهو نص (الناشئ)[296] الذي ينتشر منه نص (ابن رشيق)، ممّا يكشف عن شكل النص الغائب، الذي يتعيّن بوصفه رسالة موضوعها أدبية (الشعر)، توجّه بها (ابن رشيق) إلى (أبي الرجال)[297]، في مقابل التستّر على هوية النص الغائب كونه رسالة موضوعها شعر بـ (نقد)، توجّه بها (ابن رشيق) إلى (الناشئ):

---

295)- ***ديوان ابن رشيق***، ص86.

296)- يُنظر، ***الملحق رقم (4)***، ص232.

297)- يُنظر، ***الملحق رقم (4)***، ص.ن.

«وقد كنتُ (صنعتُ) بين يدي سيّدنا [ابن أبي الرجال]، عن أمره العالي زاده الله عُلوًّا [مجزوء الرجز]:

1- ....

2- ....

3- ....»[298]

كما يتعيّن النص الشعري لـ (ابن رشيق) بمثابة خطبة (شعرية)؛ حيث يلعب نص الشعر نفسه دور المُوجِّه تجاه الفعالية التي يسعى نحوها مخطّط النـ(ا)ص؛ إذ ينفتح على رؤيا موضوعية تتوارى خلف مظهر ذاتي، تقوم على الإيهام بغياب النص النقدي؛ وهو نص (النهشلي)[299] الذي ينتشر منه نص (ابن رشيق)، ممّا يكشف عن شكل النص الحاضر، الذي يتعيّن بوصفه خطبة موضوعها صنعة (الشعر)، توجّه بها (ابن رشيق) إلى (أبي الرجال)، في مقابل التستّر على هوية النص الغائب كونها خطبة موضوعها نقد بـ (شعر)، توجّه بها (ابن رشيق) إلى (النهشلي):

«.....

.....: [مجزوء الرجز]

1- الشِّـعْـرُ شَـيْءٌ حَـسَـنٌ لَـيْـسَ بِـهِ مِنْ حَـرَجِ

2- أقَـلُّ مـا فـيـهِ ذَهـا بُ الهَـمِّ عَنْ قَلْبِ الـشَّجِي

298)- *ديوان ابن رشيق*، ص86.

299)- يُنظر، ***الملحق رقم (4)***، ص232.

3- يُـحْـكِـمُ في لَـطافَـةٍ حَـلَّ عُـقـودِ الحُـجَجِ[300]

الأمر الذي يُعيدنا إلى حركة مراوحة نص (ابن رشيق)؛ حيث يُخرج من جهة شكله الحاضر بمثابة المرآة المقعّرة، التي ينعكس عبرها مظهر النص الذاتي بصورة موضوعية؛ وهي حكاية تقليص رؤيا نص (ابن رشيق) النقدية لـ (البنية) التي تُؤسِّس النص الشعري لـ (الناشئ)، كما يُخرج من جهة شكله الغائب بمظهر المرآة المحدّبة، التي ينعكس عبرها مظهر النص الموضوعي بصورة ذاتية؛ وهي حكاية تمطيط بنية نص (ابن رشيق) الشعرية لـ (الرؤيا) التي تُؤسِّس النص النقدي لـ (النهشلي).

تلعب حركة المراوحة دور التكملة بغية تحقيق نص مُكتمل من وجهة البنية؛ حيث عملت على إكمال بنية نص (الناشئ)، الذي يُروِّج لرؤيا أدبية؛ وهي (طبيعة الشعر) التي تتعيّن بمثابة (أثر فنّي) ينتج عن، أو بواسطة (دافع)، عكس رؤيا (الناشئ) التي تعتقد بتجاوز (الدافع) من أجل إنشاء النص الشعري بذاته، ولأجل ذاته، غير أنّ تخريج النص في شكل (الرسالة)، التي تُحيل على (القصدية) بوصفها (الدافع النفسي) لإنتاج نص شعري، كما يقوم بمثابة التبرير الموضوعي الذي يُوثِّق العلاقة بين طرفي الرسالة: المرسل/ والمرسل إليه، سوف يسعى إلى تكملة مظهر النص البنوي بوصفه شكلاً ينتج إثر اندماج (الأثر الفنّي) و(الدافع النفسي) معًا: **(الخفيف)**

300)- *ديوان ابن رشيق*، ص86.

1- لَعَنَ اللهُ صَنْعَةَ الشِّعْرِ، ماذا مِنْ صُنوفُ الجَهْلِ فيها ما لَقينا؟[301]

كما عملت على إكمال رؤيا نص (النهشلي)، الذي يُروِّج لمبدأ نقدي يقوم على أساس (مثالي)؛ وهي رؤيا تصدر في تقسيمها لـ (الشعر)، بحسب ثنائية الخير والشر؛ بحيث تُظهر (النهشلي) بصورة الناقد الذي يجمع حصيلة الشعرية، ويقوم بفحص مقولاتها بغية التوصّل إلى أحكام موضوعية، تكون بمثابة الأعراف الجمالية التي تنعكس عبرها أدبية الشكل الشعري، كما تعكسها بدورها؛ بحيث تتّسع الممارسة الشعرية لتشتمل على الخير والشرّ معًا، فتنفتح الشعرية وفق الدرس النقدي على شعر هو:

«خير كلّه، وذلك ما كان في باب الزهد، والمواعظ الحسنة، والمثل العائد على من تمثّل به بالخير، وما أشبه ذلك؛ وشعر هو ظرف كلّه، وذلك القول في الأوصاف، والنعوت والتشبيه، وما يفتنُّ به من المعاني والآداب؛ وشعر هو شرّ كلّه، وذلك الهجاء، وما تسرّع به الشاعر إلى أعراض الناس؛ وشعر يتكسّب به، وذلك أن يحمل إلى كلّ سوق ما ينفق فيها، ويخاطب كلّ إنسان من حيث هو، ويأتي إليه من جهة فمه.»[302]

كما تُظهر (النهشلي) بصورة الشاعر الذي ينتشر صوته من رؤيا شعرية، تتّخذ المرجعية الدينية معيارًا أدبيًّا يُحكم توجيه خطّها الفنّي والجمالي؛ بحيث ينحصر القول الشعري عنده في الخير وحده؛ ذلك **«أنّه كان مُتعفِّفًا لا يقصد بشعره أحدًا، وأنّه لم يَهْجُ أحدًا قطّ»**[303]، غير أنّ تخريج النص بشكل (الخطبة)، التي تُحيل على وظيفة الشعر (الاجتماعية) بوصفها المرجعية التي تُبرِّر العلاقة بين الشعر والذات، سيتّجه بالشعر نحو رؤيا شمولية، تتجاوز التعقيدات (الأخلاقية)، ممّا يجعل الشعر هو خير كلّه، إلى اكتمال

301)- *العمدة*، 2/ 113- 114.

302)- *م.ن*، 1/ 118.

303)- *الممتع في صنعة الشعر*، ص4.

صورة النص الرؤيوية، التي تتحدّد بوصفها شكلاً ينتج إثر اندماج الخلقي والفنّي معًا: **(مجزوء الرجز)**

4- كَمْ نَظْـرَةٍ حَسَّنَها في وَجْـهِ عُـذْرٍ سَمِـجِ

5- وَحُـرْقـةٍ بَــرَّدَهـا عَنْ قَـلْبِ صَـبٍّ مُنْضَـجِ

6- وَرَحْـمَـةٍ أوْقَـعَـهـا في قَلْـبِ قاسٍ حَـــرِجِ[304]

ينفتح الصراع الدراماتيكي النشط، الذي وزّع نص (ابن رشيق) بين حركة تُحدِّد النص بمظهر ذاتي، يكشف تعدّده الصوتي: ابن رشيق/ الناشئ/ النهشلي، عن تعدّدية موضوعية، تتصوّر العالم من منظور شعري، تُفضي إلى تعدّدية نصية، يكون فيها الشكل من ينحت سيرة النص الشعرية: **(مجزوء الرجز)**

7- وحاجَـةٍ يَسَّـــرَها عِـنْـدَ غَـزالٍ غَـنِجِ

8- وَشاعِرٍ مُطّـــرِحٍ مُـغْـلَـقُ بابِ الفَـرَجِ

9- قَـرَّبَــهُ لِسـانُـهُ مِـنْ مَلِكٍ مُـتَــوَّجِ[305]

كما ينفتح الصراع بدوره، على حركة تُحدِّد النص بمظهر موضوعي، يكشف تعدّده النوعي: شعر/ رسالة/ خطبة، عن تعدّدية موضوعية، تتصوّر العالم من منظور نقدي، تُفضي إلى تعدّدية نصية، يكون فيها الشكل من ينحت سيرة النص النقدية: **(مجزوء الرجز)**

---

304)- ***ديوان ابن رشيق***، ص86.

5- صَبَّ الرَّجُلُ: يَصَبُّ صَبابة، إذا عَشِقَ. يُنظر، ***لسان العرب***، مادة (صبب)، 2/ 6.

305)- ***ديوان ابن رشيق***، ص86.

10- فَعَلِّموا أولادَكُمْ عُقارَ طِبِّ المُهَجِ[306]

على أنّ نص الخبر سيُصحِّح مسار القراءة، حينما يرتكز على مفردة (صنعتُ)؛ وهي مفردة تتلبس بطبيعة الملصقة؛ إذ تتعيّن بمظهر مزدوج؛ فالصنعة تعني: الحذق بحرفة الشعر، فتتخرّج بصورة الشعري، كما تتحدّد بملمح العارف به؛ وهي المهارة في تمييز الشعر، فتتلبّس بمظهر النقدي، ومنه سوف تعمل هذه الازدواجية على نحت شكل النص بمنظور متراكب، يحكي صورة الشعري بمظهر نقدي، والعكس:

«وقد كنتُ (صنعتُ) بين يدي سيدنا [ابن أبي الرجال]، عن أمره العالي زاده الله علوا [مجزوء الرجز]:

-1 ....

⋮ ....

-10 ....»[307]

والنصية فعالية تتراوح بين (الطبع)، يُؤكِّده افتعال النص لبحر (الرجز)، الذي يُحيل على العفوية في إنتاج النص الشعري، كما يُحيل على دلالات: الارتجالية، الشفهية، والغنائية، ممّا يجعل المعنى أسبق من الشكل؛ بمعنى مُنتِجه، كما أنّها (صنعة)؛ تُحيل على القصدية في إنتاج النص الشعري؛ إذ تُحيل على دلالات: التخطيط، الكتابة، والسردية، ممّا يجعل الشكل أسبق من المعنى، أي مُنتِجه.

فالنصية، إذًا، فعالية تُحيل من جهة البنية، على الصنعة الشعرية؛ وهي تجربة تُكمِّلها الدراية؛ إذ تتعيّن بوصفها الشكل الذي يختزن مجموع التجارب الشعرية التي تُحقِّق

306)-***ديوان ابن رشيق***، ص86.

10- يتوزّع المعنى بين: العُقارُ؛ وهي الخمر، والعَقّارُ، أي الدواء، والعَقَارُ من كلّ شيء هو خياره. يُنظر، ***لسان العرب***، مادة (عقر)، 6/ 275- 276.

307)-***ديوان ابن رشيق***، ص86.

جماليات النص المُمكِنة، كما أنّها تُحيل، من جهة الرؤيا، على الصنعة النقدية؛ وهي دراية تُكمِّلها التجربة؛ إذ تتحدّد كونها الشكل الذي يصدر عن مجموع المعارف النقدية التي تُحقِّق أعراف النص الكائنة؛ بحيث يُفضي اندماجهما معًا إلى إنتاج نص بشكل، ينفتح على الأعراف وطرائق التعبير المختلفة؛ وهي الشعرية النقدية، التي تتّجه بالنص الشعري نحو آفاق جمالية جديدة الشعرية، في مقابل سعيها نحو اكتشاف محرّكات تلك الأعراف والطرائق التعبيرية؛ وهو شكل بنص، حتّى يتأتّى تطويعها في برنامج نقدي، يُسهِّل فعالية نمذجتها، والترويج لها.

ومنه، ينفتح نص (ابن رشيق) على التصوّر الآتي:

أ - نقد بشعرية، يكشف التراوح النصي، في شكليه الكائنين، واللذين يتردّدان عبر الصوتين: (الناشئ) و(النهشلي)، عن رؤيا النـ(ا)ص النقدية، التي تُحاول تجاوز أفق النص الضيّق، المُتمثِّل في المظهر الفنّي، إلى أفقه المُتَّسِع، المُتمثِّل في المظهر الوظيفي.

ب - شعرية بنقد، يُفصِح التراوح النصي، في شكليه المُمكِنين، واللذين ينتشران عبر الصورتين: الخطبة والرسالة، عن رؤيا النـ(ا)ص الشعرية، التي تُحاول تجاوز أفقه الضيّق؛ وهو مظهر (الطبع)، إلى أفقه المُتّسِع؛ وهو مظهر (الصنعة).

ج - النمذجة، انفتاح رؤيا النـ(ا)ص النقدية الشمولية، ورغبتها في تحقيق نمذجة شعرية مُمكِنة، بما توفّرت عليه من أعراف جمالية خلاّقة، لعلّ الاستثمار في الشكل الموضوعي، يُعدّ أهمّها؛ إذ تجاوز بها حدود السير ذاتية نحو السير نصية.

وفي الأخير يُمكِننا القول:

- إنّ توزع سطح النص بين الخبر؛ وهو ذو طبيعة موضوعية، والشعر؛ وهو ذو طبيعة إنشائية، أفضى إلى نشوء حركة تراوحية، أوهمت بامّحاء حدوده البنوية، بقدر ما أسهمت في تشكيلها.

- حيث أفضت المراوحة، التي انفتحت على مستوى سطح النص الحاضر، على مظهر ذاتي بصورة موضوعية، فيما انفتح سطحه الغائب، على مظهر موضوعي بصورة ذاتية، إلى تشكيل النص كونه مظهرًا ذاتيًّا بصورة موضوعية، تمكّن عبرها من نحت سيرته الأدبية بـ (شكل).

- كما أفضت المراوحة، التي انفتحت على مستوى سطح النص الحاضر، على مظهر موضوعي بصورة ذاتية، فيما انفتح سطحه الغائب، على مظهر ذاتي بصورة موضوعية، إلى تشكيل النص كونه مظهرًا موضوعيًّا بصورة ذاتية، تمكّن عبرها من نحت سيرته الأدبية بـ (شكل).

- ومنه، إلى تحقيق نمذجة مُمكِنة، انفتحت على شكل أدبي يختزن أعرافًا جمالية جديدة، حاولت نحت السيرة الأدبية لنص بـ (شكل)، بقدر ما تحدّدت معها رؤيا النـ(ا)ص، كونها تصوّرًا جديدًا للشعر يصدر بـ (شكل)، يُحيل على كيفيات إخراج النص، منها: الكتابة، التصميم، والمنظور، بدل (الذات) التي تُحيل على طرائق تداول النص، منها: الإنشاد، الصوت، والذاكرة.

II - الفصل الثاني: البرزخ

II- 1- المسودة(1)

II- 2- المسودة(2)

II- 3- الحلولية

II – البرزخ

يتحدّد هدف النص، في نحت هوية أدبية، تقترح المتخيل واقعيًّا، إثر تذويب حدوده البنوية، فيتداخل الفلسفي في الصوفي، والعكس؛ بحيث يُصبِح كلاهما بمثابة الشكل العائم، الذي ينعكس عبره الآخر، ممّا يجعل النص **«صورة لم يكن لها حسّ في الوجود»**(308) فتكون امتدادًا للواقع، وتجاوزًا له في آنٍ؛ وهي فكرة تُثير في الذهن مفهوم: "البرزخ".

يتحدّد "البرزخ" بوصفه: **«العالم المشهود بين عالم المعاني والأجسام»**(309)، ممّا يجعله بمثابة الشكل العائم، الذي يمنح النص منظورًا متباينًا؛ إذ يتراوح بمظهر الوجداني و**«هو ما يجده كلّ أحد من نفسه عقليًّا صرفًا كان كأحوال النفس أو مُدركًا بواسطة قوّة باطنية»**(310)، ممّا يسمح بتحديده بوصفه شكلاً مُنتِجًا لنص، فيما يتحدّد النص بوصفه مُنتَجًا برؤيا صوفية؛ حيث يكون البرزخ بمثابة الشكل العائم الذي تنتشر عبره أعراف النص الدلالية.

كما يتحدّد بمظهر العقلاني الذي يعني **«المنهجية في البحث التي تعتمد العقل وسيلة وحيدة لإدراك الحقيقة ومقياسًا وحيدًا لنقد الأحكام من مواضيع المعرفة»**(311) ومظهرًا اخـ(ت)ـلافيًّا ينكتب عبره النص، انطلاقًا من إسقاطاته الدلالية المُمكِنة، التي ترصدها القراءة على مستوى منظور الرؤية الخطّي، ممّا يسمح بتحديده بوصفه شكلاً مُنتِجًا لنص، فيما يتحدّد النص بوصفه مُنتَجًا برؤيا فلسفية؛ حيث يكون البرزخ بمثابة الشكل العائم الذي تنتشر عبره أعراف النص البنوية.

وهو ما يجعل النص بمثابة شكل يحكي مشهدًا حيًّا، يظلّ منفتحًا على عوالم المشاهدة باستمرار؛ حيث يتقاطع فيه المكشوف بالمحجوب، والمتخيّل بالواقعي؛ لأنّ **«البرزخ مرآة**

---

308)- ابن عربي، ***الفتوحات المكّيّة***، 3/ 63.

309)- عبد المنعم الحفني، ***معجم المصطلحات الصّوفيّة***، ص33.

310)- ***الفتوحات المكّيّة***، 3/ 63.

311)- ***م.ن، ص.ن.***

للطرفين، فمن أبصره أبصر الطرفين»[312] ممّا يُسهم في تحقيق حضور النص، وبالتالي منحه هويته، بقدر ما يُحدِّده بوصفه بؤرة تنفذ عبرها القراءة؛ بحيث تُعيد تشكيل النص بوصفه كشفًا مُعبَّرًا عنه بشكل.

II -1- المسوّدة[1]

يسعى النص إلى تحقيق رؤيا كونية، يتطابق فيها المتخيّل بالواقعي؛ بحيث يُصبِح المرئي محسوسًا، والمحسوس مرئيًّا، بطريقة ينتشر فيها الكلّ عبر الواحد، كما ينتشر الواحد عبر الكلّ؛ وهو ما يُحيل على فكرة: "الوحدة المطلقة".

يتأسّس مفهوم "الوحدة المطلقة"، على تصوّر يفترض أنّ: **«الوجود كلّه واحد في الحقيقة ولا شيء معه»**[313]؛ والوجود الواحد، ما هو إلاّ وجود الله؛ فهو الحقّ من حيث ذاته، كما أنّه الحقّ من حيث صفاته، ممّا يدفع بفكرة البرزخ إلى السطح؛ حيث تتّضح معالمه في "مسودة النص".

نتصوّر "المسودة"، بمثابة التصميم الابتدائي للنص، الذي يتّبع **«طريقة نظامية تعتمد على[...] العقل اعتمادًا كاملاً»**[314]؛ وهو ما يكشف عن قصدية النص، التي تستثمر في منطق التجريب، الأمر الذي يُخرِجها بمظهر نصي غير مُكتمِل، من وجهة فنية، باعتبار أنّ المسوّدة، تُعدُّ التجسيد البنوي لمشروع النص الكوني، والمُتمثِّل في شكل يحكي معايشة النص واقعيًّا، بدل تذوقه فنّيًّا.

تُركِّز رؤيا المسودة الأولى، على توسيع التباين النصي، الذي يَسِم سطحه بالازدواجية، عبر منح السلطة لصالح الفلسفي، على حساب الصوفي؛ وذلك بجعل الأول

---

312)- ابن عربي، ***الفتوحات المكّيّة***، 3/ 139.

313)- ابن عربي، ***كتاب الجلالة***، ضمن كتاب: ***(مجموعة رسائل ابن عربي)***، دار المحجّة البيضاء، بيروت- لبنان، ط1، 1461هـ- 2000م، 1/ 487.

314)- برنارد مايرز، ***الفنون التّشكيليّة وكيفيّة تذوّقها***، ترجمة، سعد المنصوري، ومسعد القاضي، مراجعة وتقديم، سعيد محمد خطاب، مكتبة النّهضة المصريّة- القاهرة، ومكتبة دار الزّهراء- الرياض، (د.ط)، (د.ت)، ص49.

بمثابة الخامة التي: **«تُوجِّه الخيال وتقود الإبداع وتُشكِّل التنفيذ الفني»**[315]، كما تجعله بمثابة الشكل العائم، الذي ينعكس عبره المظهر الصوفي، فيما يسمح بنحت هوية النص، كونه شكلاً يحكي تجربة صوفية بمظهر فلسفي.

يتعيّن نص (عفيف الدين التلمساني)[316] بمظهر فنّي متوازنٍ، ينفتح من جهة البنية على مظهر عقلاني، يُعيد سرد حكاية المظهر بتجربة، تتحدّد في حكاية الـ(شكل) بـ (معنى)؛ إذ تُثير فكرة النص داخل النص، بطريقة يُمثِّل أحدهما النص الإطار بينما يُمثِّل الثاني النص المُنتشِر منه[317]، كما ينفتح من جهة الرؤيا على مظهر صوفي، يُعيد سرد حكاية التجربة بمظهر، يتحدّد في حكاية الـ (معنى) بـ (شكل)؛ إذ يُثير تجربة اتّحاد الجسد بالروح بطريقة يكون فيها النص الشارح بمثابة الجسد، بينما يكون النص المشروح بمثابة الروح: **(الكامل)**

1- يا سائِقَ البَكراتِ نَحْوَ الأجْرَعِ يَطْوي الفَلاةَ بِكُلِّ نِضْوٍ مُسَـرَّعِ
2- إنْ جُزْتَ بِالحَرَمِ المَنيعِ المَرْبَعِ سَلِّمْ على البَدْرِ المُنيرِ وَقُلْ معي
3- **(هَبَطَتْ إليْكَ مِنَ المَحَلِّ الأرْفَعِ وَرْقاءُ ذاتُ تَعَـــزُّزٍ وَتَـمَـنّعِ)**[318]

315)- جان برتليمي، ***بحث في علم الجمال***، ص185.

316)- يُنظر، ***الملحق رقم (4)***، ص233.

317)- يُنظر، محمد القاضي وآخرون، ***معجم السرديات***، ص336.

318)- عفيف الدين التّلمسانيّ، ***الكشف والبيان في معرفة علم الإنسان، يشتمل على الدّرّ النّفيس في شرح الشّيخ الرّئيس***، مخطوطة مصورة، جامعة الملك سعود، الرّياض- المملكة العربيّة السّعوديّة، رقم 2662، ص7. والقصيدة في: ***الملحق رقم (3)***، ص212- 217.

ينتج التوازن، نظرًا لطبيعة النص المتراوحة؛ فالمظهر الصوفي تجربة باطنية، تأخذ طابعًا انسياحيًّا، يتّجه بـ (المعنى) نحو الغموض، كما تُثيره إشارة النفّري: **«كلّما اتّسعت الرؤية ضاقت العبارة»**[319]، بينما المظهر الفلسفي تجربة ظاهرية، تتّسم بالتجريد، يُفضي بـ (الشكل) جهة الإغراب الذي يُخرِج الشعر عن طبيعته الوجدانية، كما أكّدها ابن رشيق: **«والفلسفة وجرّ الأخبار باب آخر غير الشعر؛ فإن وقع فيه شيء منهما فبقدر»**[320]؛ وهو ما يجعل النص بمثابة المنظور الذي يُسقِط مظهر أحدهما بشكل ينعكس معناه على الآخر بصورة مقلوبة، الأمر الذي يكشف عن تراوحية نص (العفيف)، بقدر ما يكشف عن طبيعة فضائه الحكائية، التي استثمرت في عينية (ابن سينا)، بهدف شرح رؤيا الوحدة المطلقة: **(الكامل)**

1-	.....	.....
2-	.....	.....
3-	**هَبَطَتْ إلَيْكَ مِنَ المَحَلِّ الأرْفَعِ**	**وَرْقــاءُ ذاتُ تــعَــزُّزٍ وَتَــمَــنّــعِ**
4-	مُنِحَتْ مِنَ المَوْلَى بِحُسْنِ لَطَائِفٍ	قَدْ حَيَّرَتْ في الوَصْفِ عَقْلَ الواصِفِ
5-	يا مَنْ سَمَا في الفَضْلِ رُتْبَةَ آصِفٍ	هَلْ كُنْتَ عَنْ ذاكَ الجَمالِ بِكاشِفِ
6-	.....	..... **(321)**

319)- النفري، ***المواقف والمخاطبات***، عناية وتصحيح واهتمام: آرثر يوحنا أربري، مكتبة المتنبي، القاهرة- مصر، ط1، (د.ت)، ص51.

320)- ابن رشيق، ***العمدة***، 1/ 128.

321)- تتمة البيت:

6- مَحْجوبَةً عَنْ كُلِّ مُقْلَةِ عارِفٍ وَهيَ التي سَفَرَتْ وَلَمْ تَتَبَرْقَعِ

- *الكشف والبيان*، ص9. و(آصف): هو أحد علماء بني إسرائيل، كان مقربًا من سليمان، عليه السلام، كما كان يعلم اسم الله الأعظم؛ وهو ما جعله يمتلك علمًا واسعًا. يُنظر: ابن كثير، ***البداية والنهاية***، 2/ 183- 184.

يُصبح نص (العفيف) بمثابة التطبيق الأدبي؛ إذ يتحدّد بمثابة الـ (شكل) الذي يحكي تجربة "الوحدة المطلقة"، كونها كتابة نوعية **«تقترح قارئها الذي تمنحه مفاتيح نصوصها والقوانين الداخلية لهذه النصوص التي عليه أن يتعامل معها وفقًا لطبيعتها»**[322] التي يتطابق فيها الفنّي بالواقعي؛ بحيث ينتج إثر هذا التطابق نصًّا أدبيًّا يتّسم بهوية تفاعلية، ممّا يسمح بمعاناة التجربة الشعرية كونها كشفًا صوفيًّا، بدل تذوّقها كونها تعبيرًا تصويريًّا.

يتجاوز معنى ذوبان الحدود الشكلية لكلا النصين، فكرة التداخل، أو التماهي، الذي يسمح بحلول أحدهما في الآخر، ممّا يُعيد إلى الذهن تكرار الشكل، الذي يحكي مشهد حلول الروح في الجسد، إلى فكرة التناظرية التي تعني انكتاب نص (العفيف)، بطريقة تتزامن مع لحظة قراءة نص (ابن سينا)، ليس بوصفها **«مجرّد تجربة نظر وذوق، وإنّما هي تجربة في الكتابة»**[323] فتغدو عينية (ابن سينا) بمثابة النسخة المُمكِنة؛ المسوّدة قبل تحقّقها، فيما يغدو نص (العفيف)، بمثابة النسخة الكائنة، أي النص زمن تحققّه:

	نص (العفيف)		**نص (ابن سينا)**
1-	يا سائِقَ البَكراتِ نَحْوَ الأجْرَعِ		
	يَطْوي الفَلاةَ بِكُلِّ نِضْوٍ مُسَرَّعِ	**1-**	**(هَبَطَتْ إليْكَ مِنَ المَحَلِّ الأرْفَعِ**
2-	إنْ جُزْتَ بِالحَرَمِ المَنيعِ المَرْبِعِ		**وَرْقاءُ ذاتُ تَعَزّزٍ وَتَمَنّعِ)**[324]
	سَلِّمْ على البَدْرِ المُنيرِ وَقُلْ معي		

322)- سحر رامي، ***شعرية النص الصوفي***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، (د.ط)، 2005م، ص60.

323)- محمد علي كندي، ***في لغة القصيدة الصوفية***، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت- لبنان، ط1، 2010م، ص82- 83.

324)- ***الكشف والبيان***، ص7.

كما أنّها تطرح فكرة هوية النص، عبر تعويم حدوده الأجناسية؛ فالنص يتعيّن بوصفه "تسديسًا"؛ وهو شكل شعري يتألّف من ستة أشطر شعرية، تتّفق أربعة منها في قافية واحدة، فيما تختلف معها الأخيرتان[325]، على نحو التخريج الشعري، لنص (العفيف): [أأ - أأ - **دد]**، ممّا يُفضي إلى الانفتاح على حكاية الخارج النصي؛ وهي حكاية الشكل التفاعلي الذي يجمع بين المظهر الأدبي والصوفي معًا، بطريقة تُحيل على تجربة كشفية، تحكي مشهدًا صوفيّاً بشكل، يتألّف من حلقة يتصدّرها الشيخ، وتضمّ حلقة من المريدين، يتناشدون الشعر، يُصاحبه الدوران، أو تحريك الرأس، مبالغة منهم في معاناة الوجد، والكشوف: **(الكامل)**

7- ما سامَـها إلاّ شُمـوخٌ بالدِّمَـا ذو نِعْمَةٍ تَعْلو عَلَى نُجُـمِ السَّـمَا

8- يا خائِـضًا في غِيِّه مُتَـــوَهِّمَا حَـتَّـامَ بِالأغْـيارِ مَغْـرورًا لِمَا

9- (وَصَلَتْ عَلى كُرْهٍ لَدَيْكَ وَرُبَّـمَا كَرِهَـتْ فِـراقَكَ وَهْيَ ذاتُ تَـفَجُّعِ)[326]

الأمر الذي يجعل من نص (العفيف) شارحًا لـ "عينية" (ابن سينا)؛ إذ تتحدّد خطّية النص، أي الشكل الذي يحكي حركية انكتابه، وفق التناظرية، بطريقة تنازلية؛ بحيث تجعل نص (العفيف) مُتولِّدًا عن عينية (ابن سينا)، كما تغدو مُنتِجة له، بدورها؛ فنص (العفيف) مُستَغنٍ عن "عينية" (ابن سينا)؛ لأنّه مكتمل الشكل غير محتاج لشكل الـ "عينية" حتّى يُحقِّق اكتماله الشكلي، غير أنّه مُفتَقِر لـ "العينية"؛ لأنّه ناقص المعنى مُحتاج إلى معنى الـ "عينية" حتّى يكتمل معناه: **(الكامل)**

325)- يُنظر، محمود سالم محمد، ***المدائح النبوية حتى العصر المملوكي***، دار الفكر المعاصر، بيروت- لبنان، دار الفكر، دمشق- سوريا، ط1، 1417هـ- 1996م، ص343.

326)- ***الكشف والبيان***، ص10.

10- كانَتْ عَزيزًا قَدْرُهَا فَتَطاوَلَتْ تَـبْغي الـبَقـاءَ تَحامُلاً إذْ آنَـسَتْ

11- شَمَّرَتْ عَنِ الكَـوْنَيْنِ لَمَّا قابَلَتْ عَكَسَتْ إلَى السِّجْنِ الدَّنِّيِّ وَما جَنَتْ

12- **(أنِفَتْ وَما سَلَكَتْ وَلَمَّا وَاصَلَـتْ أَلِـفَـتْ مُـجـاوَرَةَ الخَـرابِ البَـلْـقَـعِ)**[327]

على أنّ النص، يتعيّن بوصفه "تخميسا"، باعتراف (عفيف الدين) نفسه: **«وقد أودعتُ في هذه الأوراق بعض كلمات تُشير إلى المقصود[...] وضمّنته التخميس.»**[328] على الرغم من أنّ "التخميس"، يُعدُّ نوعًا شعريًّا، يختلف تمامًا عن المفهوم التنظيري الذي أعلن (العفيف) عن معناه في تنصيصه السابق، فضلاً عن مفهومه الإجرائي الذي نحت شكله في نصه الشعري.

يتكوّن "التخميس" من خمسة أسطر، تتحدّد قوافيه في أربعة، وتختلف في الخامسة [أأأأب]، وقد تتّفق الأشطر الأربعة، من "التخميس"، مع قافية الشطر الأخير؛ بحيث تجعلها بمثابة اللازمة، التي تتكرّر في جميع أقسامه [أأأأب/ ددددب/ رررررب]، كما قد يختلف معها [أأأأب/ ددددج/ رررررح].[329]

الأمر الذي يجعل من التخميس منطويًا على معنى المعارضة في شكل التضمين؛ فالتخميس ينفتح من وجهة البنية على حكاية الشكل داخل الشكل؛ **« لأنّ التخميس يأخذ الوزن والقافية»**[330] من النص موضوع المعارضة، بطريقة يتداخل فيها نص (العفيف) المضمِّن بنص (ابن سينا) المضمَّن، كما يكشف من وجهة الرؤيا عن حكاية تكرار المعنى على المعنى؛ **«لأنّ التخميس يُضمِّن القصيدة المعارضة كلّها في قصيدته»**[331]؛ بحيث

---

327)- ***الكشف والبيان***، ص10- 11.

328)- ***م.ن***، ص4.

329)- يُنظر، إميل بديع يعقوب، ***المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر***، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1411هـ- 1999م، ص399-400.

330)- ***المدائح النبوية حتى العصر المملوكي***، ص339.

331)- ***م.ن، ص.ن***.

يتماهى نص (ابن سينا) المعارَض في نص (العفيف) المعارِض، بطريقة تُخرِج التخميس بمعنى الشكل الإبداعي، بدل وقفه على شكل تقليدي يُثير معنى الاتّباع.

الحقيقة، أنّ خطأ (العفيف) المتعمّد، يصدر عن رؤيا الوحدة المطلقة، فالـ(5)، في الخبر، هي نفسها، (تساوي)، الـ(6)، في النص الشعري؛ لأنّ الوجود كلّه واحد؛ وهو الله؛ وهو واحد في ذاته، كما أنّه واحد في غيره؛ لأنّ **«الله، صوفيًّا، ليس الواحد- إلاّ لأنّه الكثير»**[332]، ممّا يُبرِّر سرّ إضافة (1)، إلى المخمّس، فلو كان سداسيًّا لأصبح سباعيًّا، وثمانيًّا؛ لأنّ الواحد ينطوي على المعنيين معًا؛ فهو المفرد والجمع، أي بـ(1)، ومع(1)، وإلى(1)، تكون (5)، و(6)، و(7)، و(∞)[333]؛ لأنّهم تجلّي (1) في ذاته، وعبر غيره؛ وهو ما يُبرِّر حكاية التضمين في نص (العفيف)؛ إذ يجعله مشدودًا نحو عينية (ابن سينا)، بطريقة تُوهِم بتوجيه حركة بناء النص؛ فنتج سداسيًّا بدل أن يكون خماسيًّا، نظرًا لتعلّق معاني (العينية) مع حركة البنية، ممّا يجعل فصلها مستحيلاً: **(الكامل)**[334]

13- تَصْبُو مَتَى حَدَتِ الحُداةُ إلَى الحِمَى وَتَرَى التَّحَـذَّرَ دونَ مَعْلَمِها عَـمَى

14- صُرِعَتْ بِـسَهْمِ البَيْنِ أحْـيانًا وَمَا عَـلِمَتْ وَلا الرّامي دَرَى ماذا رَمَى

15- (وَأظُنّها نَـسِيَتْ عُـهـــودًا بِالـحِمَى وَمَـــنازِلاً بِـفِـــراقِـها لَـمْ تَـقْـنَـــعِ)

يكمن هدف التضمين، في نص (العفيف)، في تنشيط حركة تناسل المعنى، ودفعها إلى ما وراء الغايات؛ بحيث تُؤكِّد على فكرة الوحدة المطلقة، من جهة المعنى، في مقابل التأكيد على فكرة اتّصال (النفس) بـ (الجسد)، من جهة الشكل، كلّما تكرّر حضوره ضمن نص (العفيف)؛ إذ يجعل نهاية كلّ شطر مُتعلِّقة ببداية الشطر الذي يليه.

---

332)- أدونيس، ***الصوفية والسوريالية***، ص10.

333)- **(∞)**؛ تعني ما لا نهاية.

334)- ***الشكل والبيان***، ص11.

وهو ما يُسهِم في تعويم حدود النص؛ إذ يتراوح من جهة البنية بين الشكل الحاضر، الذي يتمثّل في قناع (المليحة)؛ وهي (حمامة التوحيد)، والسطح الغائب، الذي يتمثّل في قناع (النفس)؛ وهي (الله)[335]، ممّا ينعكس على تحديده الأجناسي، فيُحدِّد النص بهوية الـ(ما) بين؛ إذ يتحدّد بشكل: لا هو مخمس، ولا هو مسدّس، ليس ليطمس حدود النص، إنّما ليُعوِّم حدوده الجنوسية؛ فالارتباك الذي نُسجِّله تجاه الذات المُنتِجة للنص التي تتحدّد بصورة: لا هي (العفيف)، ولا هي (ابن سينا)، تهدف إلى غاية واحدة؛ وهي تمثيل حكاية حلول (ابن سينا) في (العفيف)، بشكل يحكي حلول الروح في الجسد؛ وهي حكاية المركز، أي (الله).

فتكون "عينية" (ابن سينا)، مُكمِّلة لنص (العفيف)، عبر تمثيلها لحكاية التقاء الروح بالجسد؛ ذلك أنّ عينية (ابن سينا) تُمثِّل الشكل الباطن، بينما يُمثِّل نص (العفيف) الشكل الظاهر، وكلاهما يمثل شكلاً ينفتح على حكاية الروح والجسد، في التقائهما واتّحادهما، وكلاهما يُعيد تمثُّل مشهد الوحدة بشكل؛ وهو مشهد يكون فيه الرائي مرئيًّا، عبر تكثيف دلالة المفرد والجمع، وتشتيتها في آنٍ؛ وهو تبرير هوية النص، في المسوّدة الأولى، كونها شكلاً يحكي تجربة صوفية بمظهر فلسفي.

335)- يُنظر، ***الشكل والبيان***، ص7، 16، 20، 27.

II -2- المسودة(2)

يتحقّق النص إثر حوارية نشطة، تنشأ بين النص المُحاوِر، وهو شكل النص الظاهر، الذي يتعيّن بمظهر الصوفي، وبين النص المُحاوَر؛ وهو شكل النص الباطن، الذي يتعيّن بمظهر الفلسفي، بطريقة يتعيّن فيها الثاني بمثابة السطح العائم، الذي ينعكس عبره الأول، ممّا يُفضي إلى قلب هوية النص، فيتحدّد بوصفه شكلاً يحكي رؤيا فلسفية بمظهر صوفي.

تكشف الحوارية عن طبيعة النص المفارقة؛ فهو يتحدد في الظاهر، بمظهر اتّباعي؛ يقوم على تمثّل نموذج سابق، يُتابعه متابعة لصيقة، يُعينه على استكمال فضائه الرؤيوي، كما يتحدّد في الباطن، بمظهر اختلافي؛ يقوم على نقض نموذج سابق، يتضادّ معه، بالرغم من استفادته منه في تحقيق فضائه الرؤيوي؛ وهو ما يُحيل على مفهوم المعارضة.

تعني المعارضة: **«محاكاة شاعر آخر في قصيدة يأتي بها على وزن قصيدة الشاعر المعارض وقافيتها، وذلك إمّا إعجابًا بها[...]، وإمّا إنكارًا لما جاء فيها»**(336) فالمعارضة تفترض، مخطّطًا مُسبقًا، يتحدّد فيه هدف المحاكاة، وهو الاتّفاق، كما تفترض رؤيا مُسبَقة، تنكشف فيها غاية المحاكاة؛ وهي الاختلاف، ممّا يُحيل على مفهوم "التصميم".

يتعيّن التصميم **«نتيجة لمقدار مُعيّن من التخطيط»**(337) الذي يضبط عبره النص، موضوع الدراسة، اتّجاه حركتيه الرؤيوية والبنوية، في شكل واحد، وموحّد، يُفضي إلى إنتاج نص يتطابق فيه المتخيل بالواقعي؛ بحيث يتعيّن النص كونه شكلاً ينفتح على مشهد مضاعف، يكشف عن حضور الشكل داخل الشكل، بقدر ما يُثير هوية النص الفلسفي بمظهره الصوفي، على اعتبار أنّ الفلسفي هو الشكل الذي ينتشر منه الصوفي، والمُتحكِّم في نحت هويته.

---

336)- إنعام فوّال عكّاوي، ***المعجم المفصل في علوم البلاغة، البديع والبيان والمعاني***، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، 1417هـ- 1996م، ص650.

337)- ***الفنون التّشكيليّة***، ص46.

يتعيّن النص بوصفه صورة برزخية، يتراكب فيها الشكل الظاهر؛ وهو النص المعارَض، بالشكل الباطن؛ وهو النص المعارِض، الذي ينفتح فيه التصميم على هوية النص؛ وهي صورة الفلسفي بمظهر صوفي، بقدر ما يُفصح فيه عن طبيعته؛ وهي محاولة تعويم النص، بطريقة يتداخل فيها المتخيل بالواقعي؛ بحيث ينفتح الشكل على تجربة كشفيّة، بدل انفتاحه على تجربة بشكل.

يتأكّد هدف المعارضة الشعرية، في نحت صورة النص المُعارِض، إثر تذويب الحدود الفاصلة بين سطحيه المتراكبين، فتجعل من النص الفلسفي، بمثابة الشكل العائم الذي ينعكس عبره النص الصوفي، فينكتب النص بشكل مضاعف؛ لأنّه نصّ فلسفيّ برؤيا صوفية.

تنفتح المعارضة على صورتين متزامنتين، إحداهما حاضرة، تُمثِّل النص المعارِض؛ وهو نص (العفيف)، الذي يتحدّد بمظهر صوفي، والثانية غائبة، تُمثِّل النص المعارَض؛ وهو نص (ابن سينا)، الذي يتعيّن بمظهر فلسفي:

	نص (العفيف) (338)		**نص (ابن سينا)** (339)
-5	ما للـمَليحَةِ غَـيْرُها مِنْ عاشِـقٍ	**-1**	**هَـبَطَـتْ إليْكَ مِنَ المَحَلِّ الأرْفَـعِ**
	فَهِيَ المَصـونَةُ في الحِمى المُتَمَنِّعِ		**وَرْقـاءُ ذاتُ تَـعَـزُّزٍ وَتَـمَـنّـعِ**
-6	وَلَـقَدْ بَـدَتْ فَرَأتْ بَديعَ جَـمالِها	**-2**	**مَحْجـوبَة عَـنْ مُـقْـلَـةِ كُلِّ عارِفِ**
	كُلُّ القُلوبِ، وَحُـجْبُها لَمْ يُـرْفَعِ		**وَهِيَ التي سَفَـرَتْ وَلَمْ تَـتَـبَـرْقَـعِ**

338)- عفيف الدين التلمساني، أبو الربيع سليمان بن علي، ***ديوان أبي الربيع عفيف الدين التلمساني***، حققه وقدم له وعلق عليه: العربي دحو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1994م، ص136.

339)- ***ديوان ابن سينا***، ص19.

كما لا يُمكِن قراءة عينية (ابن سينا)، من دون استحضار سداسية (العفيف)؛ وهو ما يُخرِج النص بمظهر ثلاثي الأبعاد؛ إذ ينحته بطبيعة متشظّية، تتجاوز التحدُّد، «**وتُقاومه، وتُشوشه، من دون أن تُشكِّل حدًّا ثالثًا أبدًا**»[340]؛ بحيث تحكي طبيعتها غير المستقرّة تجربة الوحدة المطلقة بشكل يبقى مُنفتِحًا على عوالم المشاهدة باستمرار: **(الكامل)**

16- وَرَأيْتُ، مَا لا يَنْتَهي، مِنِّي، بِمَا لا يَنْتَهي، وَسَمِعْتُ مَا لَمْ يَسْمَعِ
17- وَطَلَعْتُ في كُلِّ المَطالِعِ واحِدًا هُوَ عَيْنُ طَالِعِهَا وَعَيْنُ المَطْلَعِ
18- مُتَوَحِّدًا بِالذّاتِ، فِيهِ كَثِيرَةٌ، بِالوَصْفِ وَالعَقْلِ الذي لَيْسَا مَعي[341]

إنّ حالة الـ(لا) تعيّن التي تُبديها عينية (العفيف)، يجعلها تتمركز في الـ(ما) بين؛ بحيث تتّخذ شكلاً يتأرجح بين عينية (ابن سينا)، وسداسية (العفيف)، كما يجعل من عينية (العفيف) بمثابة المتردد الـ(لا) يقيني، الذي يُؤكِّد طبيعة النص المتشظّية؛ وهي صورة مفارقة؛ إذ تتعيّن بوصفها حدًّا ثالثًا، يُعلِن توقيعه بوصفه حضورًا وغيابًا في آنٍ معًا، طالما أنّه يرفض التعيّن في شكل يكون: «**إمّا "هذا" أو "ذاك"**»، أو يكون «**"خارج هناك" أو "داخل هنا"**» [342].

يُحيل تعداد النصوص: عينية (العفيف)، وسداسيته، وعينية (ابن سينا)، على الرقم (3)؛ وهو رقم يحكي صورة الوحدة المطلقة، التي تعدّ الـ (1)، مظهرًا يُكمِّل صورة الجمع(3=1+1+1)، كما تعدّ الجمع (3=30=300=3000= ∞) مُفتقِرًا لمظهر الـ(1) حتّى تكتمل صورته، كما أنّ الرقم (3) يعدّ عنصرًا في معادلة الشكل: الجسد، الروح، الله؛ حيث تكون الروح بمثابة المرآة التي ينعكس عبرها؛ يتجلّى الله، كما يعدّ الجسد، بمثابة الصورة البرزخية التي تتعيّن في المرآة، ويكون الله بمثابة الموجود بذاته، وفي صفاته، أي صورة حلوله في الجسد، أو سعي الجسد طلبًا للتوحّد معه؛ وهي حكاية الوحدة المطلقة: **(الكامل)**

340) - Jacques Derrida, ***positions***, p34.

341)- ***الديوان***، ص137.

342)- أيان ألموند، ***التصوف والتفكيك (درس مقارن بين ابن عربي ودريدا)***، ترجمة وتقديم: حسام نايل، المركز القومي للترجمة، القاهرة- مصر، ط1، 2011م، ص60.

4- وَحَّدْتُ مَعْنَى الحُسْنِ فِيهِ، وَلا أرَى

ثَـنَوِيَّةً، فَالقَـوْلُ أَشْهِـدُهُ مَعِي[343]

تحقّقت رؤيا (التوحّد)، عقب تراوح النص، على التلبّس بخامتين، تتحدّدان بقناع: الصوفي والفلسفي، من جهة التموقع، كما تتحدّدان بهوية: الظاهر والباطن، من جهة التمظهر، يكشف عن هذه الجدلية حرف الـ (ع) نفسه؛ فهو عين (مشاهِدة)؛ كإنسان العين، وعين (مشاهَدة)؛ كعين الماء؛ بحيث يحكي شقه الباطن رغبة الذات في تملّك (الحقيقة)، عبر الحلول فيها، وتمثّلها في الواقع؛ إذ الـ (عين) تُمثِّل ذات الحقيقة **«إذ إنّ الماء هو العين الحقيقية للأرض، والماء هو الذي يحلم في عيوننا»**[344]، في صورته الدلالية، التي تحكي صفة العلوي الذي ينتشر عبر دلالات: العلو والارتفاع، بقدر ما تُحيل على الروح، فيما يحكي شقّه الظاهر رغبة (الحقيقة) في تملّك (ذات)، عبر الحلول فيها، وتَمثُّلها تخييليًّا؛ إذ الـ (عين) تُمثِّل حقيقة الذات بحيث تجعلنا **«نُدرِك أنّ العين تمتلك إرادة أن ترى رؤاها»**[345]، في صورتها الشكلية، التي تحكي صفة السفلي، بقدر ما تُحيل على الجسد، الذي يتكرّر في إيقاع القافية المتكسّر؛ وهي دلالة تحكي بشكل انتماء الجسد للأرض: **(الكامل)**

---

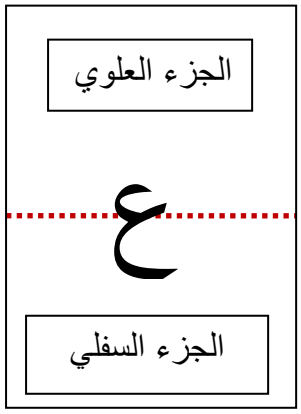
343)- ***الديوان***، ص136.

344)- غاستون باشلار، ***الماء والأحلام***، 56.

345)- ***م.ن، ص.ن***.

5- مَا لِلمَليحَةِ غَيْرُها مِنْ عاشِقٍ، فَهِيَ المَصونَةُ في الحِمَى المُتَمَنّعِ[346]

فالـ (ع) شكل مضاعف، من جهة أنّ الـ (عين) تُظهِر أفضل ما في الذات؛ فهي مرآة الجسد؛ وهو انعكاس لها، من جهة أنّ الذات تُفتّش عن الـ (عين) لترى نفسها في أفضل حالاتها؛ ذلك أنّ **«العين ترى العالم، وترى ما ينقص العالم لكي يكون لوحة»**[347]، الأمر الذي يجعل من الجسد، أيضًا، مرآة الروح؛ وهي انعكاس له، ممّا يُخرِجه بمنظور لولبي، من جهة أنّ حركة الروح، تتّسم بالاتّصال لحظة الميلاد، ثمّ الانفصال لحظة الموت، ثمّ الاتّصال لحظة البعث، كما يُؤكِّده قوله سبحانه وتعالى:﴿**كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللهِ وَكُنْتُمْ أَمْوَاتًا فَأَحْيَاكُمْ ثُمَّ يُمِيتُكُمْ ثُمَّ يُحْيِيكُمْ ثُمَّ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ**﴾[348]؛ فالروح مرآة الجسد؛ وهو مرآة لها، من جهة أنّه يُعدُّ التجسيد المادي للمراحل السابقة، مُعبّرًا عنها بحكاية الصيرورة التي تُحيل على مراحل نمو الإنسان؛ وهي: الصغر، الكبر، الشيخوخة، كما ورد في قوله سبحانه وتعالى: ﴿**هُوَ الَذِى خَلَقَكُم مِّن تُرَابٍ ثُمَّ مِن نُّطْفَةٍ ثُمَّ مِنْ عَلَقَةٍ ثُمَّ يُخْرِجُكُمْ طِفْلاً ثُمَّ لِتَبْلُغُوٓاْ أَشُدَّكُمْ ثُمَّ لِتَكُونُواْ شُيُوخًا وَمِنكُم مَّنْ يُتَوَفَّىٰ مِن قَبْلُ وَلِتَبْلُغُوٓاْ أَجَلاً مُّسَمًّى وَلَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ**﴾[349]



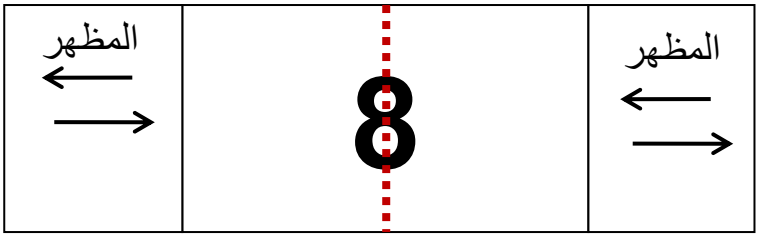
346)- ***الديوان***، ص136.

347)- موريس ميرلوبونتي، ***العين والعقل***، ص25.

348)- ***سورة البقرة***، الآية: 28.

349)- ***سورة غافر***، الآية: 67

كما أنّ مظهر الـ (ع)، يحكي صورة الرقم (٤)، بالكتابة الهندية، التي تحكي طريقة الكتابة من اليسار إلى اليمين؛ إذ تُحيل على حكاية الإنسان عبر التركيز على معاني العناصر الأربعة: الماء/ النار/ الهواء/ التراب[350]، كما أنّ مقلوبه، أي حكاية الرقم (٤) في مواجهة المرآة، يحكي صورة الرقم (3)، بالكتابة العربية، التي تحكي طريقة الكتابة من اليمين إلى اليسار؛ إذ تُحيل على الله عبر حكاية الحلول: (3= 1+1+1)، وكلاهما يحكي بشكل، موضوع الوحدة؛ وهي مُرتسِمة **«في نصفين متطابقين كأنّها تنعكس في المرآة[...] كرمز للظاهر والباطن»**[351]، ممّا يُخرِج مظهر الـ (ع) بصورة الرقم (8)، كأنّه يتطلّع إلى نفسه في المرآة، الأمر الذي يُفضي بانفتاح النص على حكاية الشكل الغائبة، التي تتمثّل في الجسد البرزخي، الذي ينعكس على المرآة، كما تتمثل في حكاية الشكل الحاضرة، التي تتمثّل في رؤيا الوحدة المطلقة، التي تنعكس عبر شكلي النص العائمين، وهما الصوفي، والفلسفي.



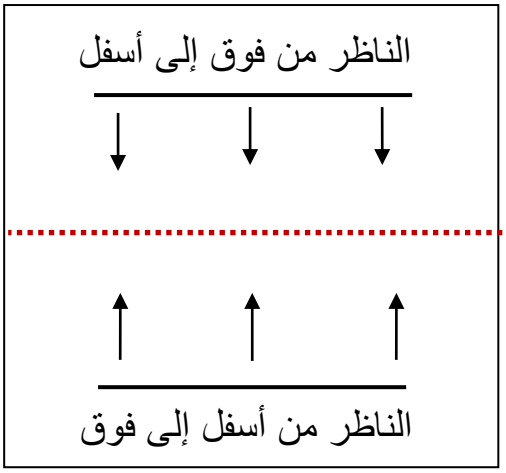
يحكي مظهر الـ (ع)، صورة ما لا نهاية (∞)؛ وهي حكاية الناظر من أسفل إلى فوق، التي تحكي تعلّق الجسد بـ (الله)، أو حكاية الناظر من فوق إلى تحت، التي تحكي تجلّي (الله) في الجسد، الذي يغدو بمثابة مرآة **«مُقابِلة لجوهر اللوح الأعظم، فجسد فيها من تأثير ما يظهر في اللوح الأعظم بواسطة الإرادة الكونية الصادرة عن الحضرة الإلهية، فتبرز إلى الوجود فيشهده العقل»**[352]، وبالتالي يُصبِح النص بمثابة الجسد البرزخي، أي الصورة

350)- يُنظر، ***الشكل والبيان***، ص15، 23.

351)- رايموند ليفشيز، ***تكايا الدراويش (الصوفية والفنون والعمارة في تركيا العثمانية)***، ترجمة: عبلة عودة، هيئة أبة ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، أبو ظبي، ط1، 1432هـ- 2011م، ص284.

352)- ***الشكل والبيان***، ص28.

التي تُعبِّر عن تجربة الوحدة المطلقة، من منظور الشكل الغائب، كما يُصبِح بمثابة الشكل الذي تنعكس عبره حكاية الجسد البرزخي، أي المظهر الذي يُعبِّر عن رؤيا الوحدة المطلقة، من منظور الشكل الحاضر، وعبر انطباقهما معًا، أي انطباق التصميم بمنظوره، يُنتِج الشكل نصًّا فلسفيًّا برؤيا صوفية.



تتأكّد البرزخية، في بنية النص، التي تقوم على تعارض شكلين، يُمثّل الظاهر (الجسد)؛ وهو معادل (الأرض)، مُعبَّر عنه بـ (الأجرع)؛ الذي يحكي تجلّي (الله)، فيكون الظاهر بمثابة المرآة، التي تُحيل على **«رسم شكل العين البشرية، [...] كناية عن التخلّي عن الذات البشرية وتفرّدها من أجل التوحّد»**(353)، بطريقة ينعكس عبرها الجسد البرزخي؛ وهو (الله)، كما يكون (الأجرع) بمثابة الجسد البرزخي الذي يعكس صورة الروح، وانعكاسها عبره، فيما يُمثِّل الباطن (الروح)؛ وهي معادل (السماء)، مُعبَّر عنها بـ (المليحة)، التي تحكي تجلّي (الله)؛ فيكون الباطن بمثابة المرآة، التي ينعكس عبرها الجسد البرزخي؛ وهو (الله)، وتكون (المليحة) بمثابة الجسد البرزخي، الذي يعكس صورة الروح، وانعكاسها عبره: **(الكامل)**

353)- ***تكايا الدراويش***، ص284.

6- وَلَقَدْ بَدَتْ فَـرَأتْ بَدِيعَ جَـمالِهَا كُلُّ القُـلـوبِ، وَحُجْبُهَا لَمْ يُـرْفَعِ

7- لَكِنْ وَعَى مَنْ لا يَعِي عَنْ غَيْرِهَا وَأنا الذي هُـوَ عَنْ سِـواهَا لا يَعِي

8- وَبِـحُـسْنِها الباقي الذي أفْناهُمُ عَـنْهُمْ بِإطْلاقِ الجَـمَال المُبْدَعِ(354)

تُمثِّل (العينية)، في الحقيقة، مشروعًا غير مُكتمِل؛ إذ تظلّ المسودة مهلهلة الأبعاد، فنّيًّا وواقعيًّا؛ بحيث وسمت رؤيا (التوحّد) عند (العفيف) بالضبابية، رغم مسحة الدراماتيكية التي تُضفي على النص توتّرًا خلاّقًا؛ يجمع بين الظاهر الفلسفي؛ وهو الشكل الذي يُصوّر التوحّد، من طريق التقاء (الروح) بـ(الجسد)، والباطن الصوفي؛ وهو السطح الذي يُصوّر التوحُّد، من طريق التقاء (الله) بـ(الجسد الصوفي): **(الكامل)**

19- فَمَواقِفُ الإدْراكِ فَوْقَ مَواقِفي وَمَـشارِعُ الوُرَّادِ لَيْسَ كَمُشَرّعِ (355)

غير أنّها لم تنجح في تعويم سطح النص، لحدّ تذويب حدوده؛ بحيث ينعكس الواحد عبر الجمع، وينعكس الجمع عبر الواحد، بطريقة يتداخل الواقعي في المتخيّل، والمرئي في المحسوس، والظاهر في الباطن، لدرجة انتشاره إلى القارئ؛ بحيث يُصبِح فاعلاً في الوحدة المطلقة، فينعكس الوجود عبر القارئ، كما ينعكس القارئ عبر الوجود.

354)- *الديوان*، ص136.

355)- *م.ن*، ص137.

II - 3- الحلولية

يتعيّن النص بمظهر الـ (ما) بين؛ فهو يتحدّد بوصفه صورة لانعكاس الروحي عبر الجسدي، كما يتحدّد بوصفه صورة لانعكاس الجسدي عبر الروحي، ذلك أنّ **«الروح تخترق الجسد وتُشكِّله بصورتها، في حين أنّ الجسد بدوره يسعى إلى الروح ليُشكِّلها بصورته»**(356) ممّا ينحت النص بوصفه شكلاً مونتاجيًا، يأخذ امتلاءه الحيّ من تطابق الصورتين معًا، الأمر الذي يجعله مُنفتِحًا على تجربة الحلول.

الحلولية هي **«عبارة عن اتّحاد الجسمين بحيث يكون الإشارة إلى أحدهما إشارة إلى الآخر»**(357) فيتعيّن الجسدي بمثابة السطح العائم الذي ينعكس عبره الروحي، كما يتعيّن الروحي بمثابة السطح العائم الذي ينعكس عبره الجسدي؛ وهو ما ينحت النص بوصفه تجربة حلولية، مُنفتِحة على عوالم المشاهد باستمرار، بدل كونه شكلاً مُتخيّلاً تنحصر أدبيته في تصوير تلك العوالم، وتوصيف حركتها.

تتلبّس الحلولية بمفهوم البدائل، الذي يعني تبدّل **«الصفات بالصفات»**(358) فيُصبح النص بمثابة (الجسد) الذي يحلّ فيه (الله)، كما يُصبح (النص) بمثابة الشكل العائم، الذي تنعكس عبره حكاية (الحلول)، بوصفها (مشهدًا) ينتشر عن (الوحدة المطلقة)، كما تنتشر هي بدورها عنه.

كما تقترب الحلولية من مفهوم الانتشار، الذي يعني **«البعثرة الدلالية التي تُنتِجها أعمال مختلفة ذات تعابير وتراكيب وتشبيهات لا يُمكِن السيطرة عليها»**(359) الأمر الذي

---

356)- ***بحث في علم الجمال***، ص173.

357)- الشّريف الجرجانيّ، ***التّعريفات***، ص98.

358)- ابن عربي، ***الأجوبة اللايقة عن الأسئلة الفايقة***، مخطوط الظاهرية، دمشق- سوريا، رقم 4266، ورقة 9 ب، نقلا عن: سعاد الصباح، ***المعجم الصوفي***، دندرة للطباعة والنشر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1401هـ- 1981م، ص190.

359)- جون ستروك، ***البنيوية وما بعدها***، ترجمة: جابر عصفور، المجلس الوطنيّ الثقافيّ، الكويت، ط1، 1996م، ص213.

يجعل النص بلا مركز؛ إذ يتعيّن بمظهر مُتشتّت كلّما انعكس عبره (الله)، كما يتعيّن بمظهر متناسل كلّما تعدّدت (الذوات) التي ينعكس عبرها (الله).

يتعيّن نص (العفيف) بهوية أدبية، تُحسِن تركيب سطحيها العائمين؛ بحيث يتتحدّد الشكل الظاهر بمثابة السطح العائم، الذي ينعكس عبره الشكل الباطن، والعكس؛ غير أنّ هدف التركيب لا يتوقّف على مدى تلبّس أحدهما بهوية الآخر، إنّما يتجاوزه لحدّ تعبير أحدهما عن معنى الآخر.

يتميّز نص (العفيف) بنظام فنّي صارم، يتحدّد في مجموعة نصوص يتّفق عددها، مع تعداد حروف المعجم المغربي[360]؛ وهي تسعة وعشرون (29) نصًّا[361]، منظومة جميعها على بحر (الطويل)، يتألّف كلّ نص من عشرة (10) أبيات، يبتدئ كلّ بيت منها بالحرف الذي يُشكِّل رويه.

يُعرَف هذا النوع الشعري بـ: "محبوك الطرفين"، أو "القصائد العشرية"، أو "المعشرات": **«وهي قصائد مُتساوية مُرتّبة على حروف المعجم الأندلسي يشتمل كلّ منها على عشرة أبيات، يبدأ البيت منها بالحرف الذي يُقيم عليه رويها.»**[362]

تُحيل جينيالوجيا المعشرات، من جهة الشكل، على حكاية تعدّد الذوات، لعلّ منها: (الحصري، الفازازي، ابن عربي، ابن المرحل)[363]، التي تمظهرت بمثابة السطح العائم، الذي حلّ فيه (الله)، كما انعكس عبرها نص (العفيف) بدوره؛ إذ يتعيّن بمثابة الجسد

---

360)- يعدّ (لا) حرفا في المعجم المغربي، ويلفظ (لام- ألف)، فيصبح الترتيب المغاربي، على النحو الآتي: [أ، ب، ت، ث، ج، ح، خ، د، ذ، ر، ز، ط، ظ، ك، ل، م، ن، ص، ض، ع، غ، ف، ق، س، ش، هـ، و، لا، ي]. يُنظر: أحمد رضا، ***رسالة الخطّ***، مطبعة العرفان، صيدا- سوريا، (د.ط)، 1332هـ- 1914م، ص24.

361)- وضعنا جدولاً عددنا فيه النصوص بحسب ترتيبها في الديوان. يُنظر، ***الملحق رقم (3)***، ص217- 218. أمّا النصوص غير المتوفرة في الديوان؛ وهي ثلاث معشّرات مُشتملة على أحرف: (هـ، و، ي)، فقد أثبتناها في الملحق إثر الرجوع إلى مخطوطة الديوان. يُنظر، ***الملحق رقم (3)***، ص218- 221.

362)- أبو زيد الفازازي، ***آثار أبي زيد الفازازي الأندلسي (نصوص أدبية من القرن السابع الهجري جمعها بعض تلاميذه في حياته)***، تقديم وتحقيق: عبد الحميد عبد الله الهرامة، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- دمشق، ط1، 1416هـ- 1991م، ص16.

363)- يُنظر، ***الملحق رقم (4)***، ص231- 234.

البرزخي الذي يحكي مشهد الوحدة المتكرّر في الزمن، فيما تُحيل، من جهة المعنى، على حكاية حكاية البدائل، التي تحكي بدورها، استمرارية تشتّت النص؛ إذ كلّما غادر بدل، حلّ محلّه بدل آخر، وبالتالي فحكاية البدائل؛ هي استمرارية لحكاية الحلول؛ حلول الذات (الله) في جسد (الصوفي)، تُعيد معشرات (العفيف) تمثّلها بشكل يحكي حلول الذات (المعنى) في شكل (النص)، من أجل تحقيق الوحدة فنّيًا كما تحقّقت واقعيًّا.

إنّ تكرار الشكل، الذي يُحيل على حكاية شكل بمعنى، هو نفسه تكرار الموضوع، الذي يُحيل على حكاية معنى بشكل، الأمر الذي يجعل من النصوص الـ (29) بمثابة نص واحد، يُعبَّر عنه بشكل موحّد: نص(s)، يحكي بدوره معنى موحّدًا، يتوارى خلف وَهْم تعدّد النصوص، ممّا ينتج عنه نص واحد، يتطابق فيه الشكل والمعنى معًا؛ بحيث يُعبِّر كلاهما عن الوحدة؛ إذ يحكي الشكل سجن الذات في الجسد، كما يحكي المعنى تكرار حلول الذات في ذوات متعدّدة، رغم أنّها واحد[364]: **(الطويل)**

5- عَمَّرْتُ فُؤادي بِالحَبيبِ صَبابَةً، وَنَزَّهْتُهُ عَنْ حُسْنِ لَحْظِي، وَعَنْ سَمْعي

6- عَساهُ إذا لَمْ يَلْقَ في القَلْبِ غَيْرَهُ يُعامِلُني بَعْدَ التّفَرُّقِ بِالجَمْعِ[365]

نقتصر على حرف الـ (ع)، في مقاربة النص(s)؛ لأنّه يُعيد تَمثّل حكاية المعارضة، من جهة المعنى الذي نتج بشكل؛ وهو المعشرات، كما أنّه يُعيد تمثّل شكل المعارضة، من جهة الشكل الذي نتج بمعنى؛ وهو الوحدة المطلقة؛ بحيث أفضى إلى فائض في المعنى يُؤدّي، مع تكرار الفعالية التي تجعل من حرف الـ (ع) مُرتكزًا **«تنطلق منه القراءة وإليه تعود لأنّ العين هي البداية والنهاية في الجيئة والذهاب للتحرك البصري مع هذا**

364)- عفيف الدين التلمساني، ***شرح مواقف النّفّري***، دراسة وتحقيق وتعليق: جمال المرزوقي، طبع مركز المحروسة، القاهرة- مصر، ط1، مايو 1997م، ص26.

365)- ***الديوان***، ص310.

الشكل»[366]، إلى تشتّت النص(s) رغم كونه حكاية تُعبِّر عن توحّد الشكل والمعنى: **(الطويل)**[367]

8- عَرَجْتُ بِسِرّي نَحْوَ مَنْ هُوَ سِرُّهُ، وَإنّي لَـراضٍ بِالــعَطاءِ وَبِالمَـنْعِ

9- عَيانُكَ أعْـياني وَلَسْـتُ بِـنازِعٍ عَنِ الأمَدِ الأقْصَى وَإنْ كُنْتُ في النَّزْعِ

يتراوح التشتّت بين تمظهرات شكلية تحكي، في كلّ مرّة، حزمًا دلائلية، تتنوّع بتنوّع إسقاطات القراءة المُمكِنة، التي تجترح من الشكل منظورًا تسقط فيه صورة المعنى، بقدر ما تجعل المعنى سطحًا عائمًا تنعكس عبره خطّية الشكل؛ بحيث تنفتح على رؤيا تسعى إلى كسر مفهوم القصيدة التراثي، الذي يتأسّس على شكل يحكي **«وحدة المقول، وتعدّد القول»**[368]؛ فهي شكل متوحّد يُحيل على معنى مُتعدِّد، رغم وَهْم الرؤيا الوجدانية التي تتغنّى بروح القبيلة وأعراف الجماعة، بينما تنفتح معشرات (العفيف) على شكل مُتعدِّد يُحيل على معنى مُتوحِّد، **«يُحدِثُ شعورًا بالامتداد اللانـهائي»**[369]، نظرًا لاستثماره المكثّف في متوالية الحلول، التي تتكرّر في الزمن، بين الذات، بصيغة الجمع، و(الله).

تُعلي القصيدة التراثية من سلطة البيت؛ إذ تجعله بنية مستقلّة في ذاتها، ولأجل ذاتها، ليس **«لأنّه أقلّ صورة يُمكِن أن يتمثّل فيها مفهوم الشعر»**[370] إنّما بهدف إعادة بعث أسطورة التألّه المطمورة في لاوعي الشاعر منذ زمن الأوثان، بطريقة تسمح بتكوين أسطورته الذاتية، وذلك عبر التغنّي بذاته في شكل جمعي متكرّر في الزمن، ممّا يسمح بتحقيق خلوده المنشود، أي محاكاة معنى التألّه بشعر، بينما يحكي البيت في معشرة

366)- محمد نجيب تلاوي، ***القصيدة التشكيلية في الشعر العربي***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، (د.ط)، 2006م، ص126.

367)- ***الديوان***، ص310.

368)- ***الشعرية العربية***، ص7.

369)- ***العلاقات التصويرية***، ص121.

370)- عزّ الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)**، دار الفكر العربي، القاهرة- مصر، ط3، 1974م، ص364.

(العفيف) علاقة الجسد بالروح، من طريق حكاية توحّد الذات بـ (الله)، الذي ينفتح على شكل يُكرِّس **«وحدة القصيدة كتجربة فنّية بكل أبعادها التعبيرية (اللفظية والتشكيلية)»** [371]، وذلك باستثماره في الشكل المضاعف، الذي يُحيل على مفهوم المتواليات، حيث تُشكل نهاية البيت بداية البيت اللاحق، كما تتعلّق بداية البيت اللاحق بنهاية البيت السابق، الأمر الذي ينفتح على شكل لولبيّ، يُحيل على الاستمرارية طالما تتكرّر أسبابها، من ذلك القافية: **(الطويل)**

10- عَذابُ الهَوَى عَذْبٌ وَعِنْدي ذَوْقُهُ وَيُوجَدُ طِيبُ الشَّهْدِ في ألَمِ اللّذْعِ

1- عَرَقْتُ عَلَى كَتْمِ الهَوَى فَوَشَى بِهِ شَهيدانِ مَقْبولانِ: السَّهْدِ وَالدَّمْعِ[372]

ينفتح النص، باعتبار قافيته المضاعفة، على شكل يتجاوز توقيع النص التراثي، من وجهة عروضية، أو نقطة انتهائه، من وجهة بنوية، كما أنّه يتجاوز جوهر الشعرية القديمة؛ وهي الغنائية، من وجهة تكوينية، إلى افتعال النص لمنطق التناظرية، الذي يُحيل على حكاية تعلّق الجسد بالروح، وذلك بإعادة تمثّل شكل يحكي معنى القافية داخل القافية، يُفضي إلى كسر مركزية القافية، وإحلال منطق الـ(لا) ابتداء، والـ(لا)انتهاء معًا، ممّا يُخرج النص من أفقه القديم الذي يقوم على الصوت، ويُدخله آخر يقوم على الرؤية، التي تستدعي إلى الذهن معاني التصميم، والكتابة، والمنظور:

[أ ـــــ أ]، [ب ـــــ ب]، [ت ـــــ ت]، [ث ـــــ ث]، [ج ـــــ ج]، [د ـــــ د]، [ر ـــــ ر]، [س ـــــ س]، [ص ـــــ ص]، [ع ـــــ ع]، [م ـــــ م]، [ن ـــــ ن]، [هـ ـــــ هـ]، [و ـــــ و]، [لا ـــــ لا]، [ي ـــــ ي].

يتكرّر النص الجمع (29) مرّة، و(29) تعني: (9+2=11=1+1=1)، أي الله في غيره، وبالتالي فهو يُحيل على معنى "الكمال"، الذي يعني ابتداء الوحدة، وانفتاحها، على مشاهد تبدأ وتنتهي باكتمال حروف المعجم؛ وهي حكاية الـ (شكل) بـ (معنى)، كما أنّها تبدأ

371)- *القصيدة التشكيلية*، ص109.

372)- *الديوان*، ص310.

وتنتهي، أيضًا، باكتمال دورة القمر؛ وهي حكاية الـ (معنى) بـ (شكل)، وكلاهما يُبشِّر بابتداء تجربة جديدة كلّما انتهت الأولى، وهكذا: **(الطويل)**

3- عَذلْتُ عَلَى طولِ الحَنينِ وَإنْ أكُنْ جَنَيْتُ فَكَمْ مِنْ أسْوَةٍ في الجِذْعِ

4- عَصَاني قَلْبي في الهَوَى فَأطَعْتُهُ، فَيَا عَجَبًا لِلأصْلِ يَنْقادُ لِلْفَرْعِ[373]

يتكرّر النص المفرد (10) مرّات، و(10) يعني: (1+1+1...+10=1)، أي الله في ذاته، ذلك أنّ النص مضاعف حركات الروي، ممّا يعني انعكاس البداية عبر النهاية، أو حلول الصدر في العجز، والعكس، فيُصبح كلاهما بمثابة الشكل العائم للآخر، كما يُصبح كلاهما بمثابة المرآة التي يتجلّى عبرها الله؛ ذلك أنّ (10)؛ هو نفسه (01) إذا قوبل على المرآة.

يتعيّن الشكل بوصفه السطح العائم، الذي ينعكس عبره الظاهر والباطن، فيتلبّس بهويتهما، ويغادرهما في آنٍ، غير أنّه لا يسعى إلى محو هويتهما في سبيل نحت هوية النص، إنّما يسعى إلى إعادة الانكتاب انطلاقًا من تجميع أعرافهما الجمالية المُمكِنة؛ بحيث يغدو النص صورة لكليهما معًا، كما يبدو صورة تتجاوزهما معًا، الأمر الذي يجعل النص بلا مركز، ينزع إلى التناسل، والتشتّت؛ إذ يُصبح الشكل العائم الذي يعكس نفسه، وينعكس عبره غيره؛ لأنّه أصبح المرآة التي يتجلّى عبرها (الله): **(الطويل)**

7- عَرَفْتُكَ مِمَّا لَمْ أجِدْ عَنْكَ مَعْدِلاً وَذو الحُسْنِ وَالإحْسَانِ يُعْرَفُ بِالطّبْعِ[374]

الأمر الذي يُخرج النص بشكل لولبيّ، نزّاع نحو الاستمرارية بما تُضفيه عليه الحلولية من طابع مُتحرّك، يُحلّ الظاهر في الباطن، ويُحلّ الباطن في الظاهر، لا يكشف عن جدل مركزية أحدهما على حساب الآخر، بقدر ما يُريد إلى تعويم حدود النص، ذلك أنّ الشكل **«لا يأخذ بُعدًا مُنتهيًا بل مُستمرًّا فهو مُنفتِح على أشكال لا حصر لها»**[375] ممّا

373)- ***الديوان***، ص310.

374)- ***م.ن، ص.ن.***

375)- عفيفي بهنسي، «***جماليات الإبداع العربي***»، مجلة فصول، المجلّد السادس، العدد الرابع، يوليو أغسطس، سبتمبر 1986م، ص29.

يُخرِج النص في أشكال مُتعدّدة، تحكي الوحدة والحلول، والجسد والروح، والشكل والمعنى، ويتجاوزها في آنٍ نحو الشكل المُمكِن الذي يُثير انفعالاً يقترب من معايشة النص كونه تجربة في التوحّد، أكثر من الإيهام بتصوير الواقع كونه متخيّلاً فنّيًّا: **(الطويل)**

2- عَلَى أنَّني لَمْ آلُ صَبْرًا، وَإنَّمَا صُدِدْتُ وَمَا صَبْري عَلَى الصَّدِّ في وُسْعِ[376]

كما يظلّ شكل النص، محلّ رؤيا الوحدة المطلقة، طالما يستمرّ الجدل بين شكل المعنى؛ وهو النص الكائن الذي يتمثّل في روح الشاعر، ومعنى الشكل؛ وهو النص المُمكِن الذي يتمثّل في جسد القارئ، ممّا يُفضي، إثر الاتّحاد الصوفي بينهما، إلى إنتاج نص تحلّ فيه المشاهد، وتنفتح عليه الحقائق، بطريقة يتماهى فيها الواقع بالتجربة؛ وهو سرّ الوحدة المطلقة الذي عبّر عنه شكل (المعشّرة) بأدبية فائقة؛ وهو أيضًا شكل استخرج (العفيف) معناه إثر معاناته لتجربة شرح عينية (ابن سينا): **(الكامل)**

53- قَدْ سَرَّها ما شاهَدَتْ مِنْ عِظَمِ مَا يَأتي مِنَ الخَـيْراتِ دَوْمًا عِـنْدَمَا

54- خَلَصَتْ مِنَ السِّجْنِ الدَّنِيِّ وَطَالَمَا شَكَرَتْ لأنْعـامِ الإلَهِ تَـكَـرُّمَا

55- **(فَـكَأنّهَا بَـــرْقٌ تَألّـقَ بِالـحِـمَى ثَـمَّ اِنْـطَـوَى فَكَـأنّـهُ لَـمْ يَـلْـمَـعِ)**[377]

376)- ***الديوان***، ص310.

377)- ***الكشف والبيان***، ص28.

وفي الأخير، نخلص إلى القول:

- إنّ حركة المراوحة التي قسمت النص إلى شكلين مهيمنين، هما: الوجداني والعقلاني، يتنازعان النص إلى درجة تذويب حدوده البنوية، ممّا ينتج عنه فائض في المعنى، يتّجه بالنص نحو التشتّت الذي يُؤجِّل إسقاط توقيعه الجنوسي جهة (العفيف) أو(ابن سينا)، كما يُرجئ إثبات تصنيفه الأجناسي جهة النص (الصوفي) أو (الفلسفي).

- وهو ما يُبقي شكل النص متراوحًا باستمرار؛ إذ ينجذب نحو نص (ابن سينا) من جهة شكله الحاضر، فيكون مظهره فلسفيًّا، فيما يُحيل على نص (العفيف) من جهة شكله الغائب، فيكون مظهره صوفيًّا.

- الأمر الذي يُؤدّي إلى إنتاج معنى مفارق، يُعبِّر عن (النفس) بصورة فلسفية، تنزع نحو التجريد الصوفي، كما يُعبِّر عن (النفس) بصورة صوفية، تنزع نحو التدليل الفلسفي.

- وبالتالي، سينفتح النص على منطقه التجريبي، الذي يستثمر في الشكل بهدف تحقيق تجربة صوفية تحكي رؤيا الوحدة المطلقة، التي تظلّ مُنفتِحة في الزمن بحسب مرّات حدوث القراءة، كما تتنوّع بتنوّع مرجعيات القراءة، وإسقاطاتها المُمكِنة.

III - الفصل الثالث: المعمارية

III – 1- الشكل(1)

III – 2- الشكل(2)

III – 3- الشكل(3)

III- المعمارية

يقترح الشكل نفسه بمثابة السطح العائم، الذي ينعكس عبره النص، كما ينعكس عليه بدوره، غير أنّ تأرجح الشكل بين فعاليتين دراماتيكيتين، وهما: المعنى، والخارج النصي، سيُخرجانه في كليهما بدلالات شكلية مُختلفة، تُقدِّم **«موقفًا فكريًّا أو عاطفيًّا»**(378)، ومنه سيتحدّد النص انطلاقًا من حركة الشكل الدلالية، التي تُؤدّي إلى **«توحيد أفكار متفاوتة»**(379)، نظرًا لتنوّع تصميماتها الكائنة، وكذلك منظوراتها المُمكنة.

وهو ما يدفع إلى إنتاج دراماتيكية نشطة، تأخذ طابعًا انسياحيًّا كلّما احتدمت حركة تلبّس النص مع حركة التخريجات الشكلية المُتنوّعة، التي تبدو بمظهر مفارق؛ فهي **«مُختلفة شكلاً ومُتوحّدة جوهرًا»**(380) الأمر الذي يُكسب النص هوية عائمة، إثر حركة الاتّصال، والانفصال المتوتّرة، التي تحدث في كلّ مرّة بين الشكل، والمعنى.

تحدث الدراماتيكية في حالة تعيّن الشكل بمظهر الخارج النصي؛ وهو **«كلّ ما يُعارض النص»**(381) بقدر ما يجعل من نفسه السطح العائم الذي يتمرأى فيه المعنى، أي كلّ **«ما تتمّ رؤيته فيه»** ينبغي **«أن يُسقطه للخارج»**(382)؛ لأنه مُنتِج له وليس مُنتَجًا عنه، وبالتالي، سنتمثّل الشكل كلّ فعل يُنتِج معنى كائنًا، فيما يتحدّد المعنى بأنّه كلّ أثر ينتج بشكل مُمكِن؛ وهو ما يُحيل على تصوّر المعمارية، أي **«الشكل الذي نظفر من ورائه بحسّ**

---

378)- رينيه وليك، ***نظرية الأدب***، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط2، 1981م، ص132.

379)- ***م.ن، ص.ن***.

380)- نبيل رشاد نوفل، ***العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي***، ص18.

381)- سعيد علوش، ***معجم المصطلحات المعاصرة***، ص214.

382)- موريس ميرلوبونتي، ***العين والعقل***، ص31.

بالواقع نهائي»[383] الذي ينفتح على الرؤيا التي تُحكِم العلاقة بين الشكل والمعنى، بقدر ما تُبرِّر حلول أحدهما في الآخر من أجل انكتابية النص، وتحقيق هويته الأدبية.

III-1- الشكل(1)

يتحدّد (الشكل) بوصفه مُنتِجًا لـ (معنى)، فيما يتحدّد (المعنى) بمثابة السطح العائم الذي ينعكس عبره الـ(شكل)، ممّا يُخرج كليهما بمظهر متراكب؛ وهو (شكل) بـ (معنى): «**يدلّ على شيء ويُشير إلى شيء ويقول شيئًا**»[384]؛ الأمر الذي يُعيد نحت هوية النص الأدبية كونها مُنتَجًا يتراكب من (شكل) بـ (معنى).

يدفع حلول الشكل في العنوان، إلى تعينه بمظهر مضاعف؛ فهو يعني الشكل الأدبي الذي يتصدّر: «**مجموعة أشعار الشاعر**»[385] كما يعني الشكل الصوفي الذي يتصدّر «**المكان الذي يُعتبر مرجعًا ومسؤولاً في أمر من الأمور**»[386] ومنه ستنفتح المضاعفة على حكاية انعكاس (الشكل) عبر (المعنى) بطريقة «**كأنّها تنعكس في المرآة**»[387] حيث تُعيد تمثيل نرجسية (الشكل) بـ (معنى)؛ وهي حكاية تملّكه لهوية أجناسية، بقدر ما تُحيل على حقيقة (المعنى) بـ (شكل)؛ وهي حكاية تملّك النص لهوية أدبية.

ينفتح الصراع بين (الشكل) و(المعنى)، على توتّر دينامي، يكشف عن شحنة دراماتيكية، تُفضي، مع الحلول النشط لأحدهما في الآخر، بانفتاح النص على منطق التكملة؛ وهي شكل «**يدخل في خطّة التأليف**»[388]؛ إذ يُظهر افتقار الـ(شكل) لـ (معنى) حتّى يعرف امتلاءه الحيّ.

---

383)- كلايف بل، ***الفن***، ص31.

384)- **م.ن**، ص30.

385)- أحمد مطلوب، ***معجم مصطلحات النقد العربي القديم***، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 2002م، ص230.

386)- مثل: الديوان الإلهي، وديوان المحاسبة. يُنظر، سعاد الحكيم، ***المعجم الصوفي***، 473.

387)- ***تكايا الدراويش***، ص284.

388)- ***معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة***، ص96.

يكشف ديوان (ابن الخلوف)[389] عن صراع دراماتيكي، ينتج إثر التّماس النشط بين سطحي النص: الحاضر والغائب، يتحدّد في العنوان: (جني الجنتين في مدح خير الفرقتين)؛ إذ يكشف عن مبدأ درامي، يقوم على ثنائية (فعل) بـ (أثر)؛ تتوزّع بين المفردتين: (الجنتين)/ و(الفرقتين)، كما يقوم على ثنائية (أثر) بـ (فعل)؛ وهو ما يجعل بؤرة التعرّف تقع على (الفرقتين)، بوصفها الـ (فعل) الذي ينتج عنه (أثر) التعرّف، في الأولى، كما يجعلها تقع على (الجنتين)، في الثانية، باعتبار أنّها (الأثر) الذي ينتج عنه (فعل) الجزاء، ومنه سينفتح العنوان، على دورانية نشطة، تجعل العنوان مُنتِجًا ومُنتَجًا، في آنٍ معًا.

تُحيل مفردة (الفرقتين) على معنى (الظاهر)/ و(الباطن)؛ وهو ما يُحيل على الصراع الفكري الحاصل بين مذهب (الظاهر)، ومذهب (الباطن)، الذي يتعدّد باختلاف الصور، والأبعاد التي يتلبّس بها: دينية، سياسية، أدبية؛ وهو ما يفتح الباب واسعًا لكي تنتشر عبره ثنائيات: (سنّة)/ و(صوفية)، (اتّباع)/ و(إبداع)، (خطّي)/ و(دوراني)، فيُصبح النص بمثابة مجموع أدبي؛ ينتقي (جني) أفضل النصوص، التي تُعبِّر عن (الفرقتين)، فتغدو الـ (جنتان) بمثابة السطح العائم، الذي تنعكس عبره أصوات (المدح)، باعتبار أنّه يُعدّ بمثابة القناع، الذي يتجاوز فكرة إظهار الوجه الحقيقي لـ (الفرقتين)، إلى إبراز الأفضل بينهما (خير).

فيما تُحيل مفردة (الجنتين)، على معنى (الهدى)/ و(الضلالة)؛ وهو ما يُحيل على الصراع الوجودي بين طائفة (الإيمان)/ و(الكفر)، الذي يأخذ أبعادًا تتلبّس بمعاني (العقاب)، كما في قوله تعالى، مُتوعّدًا طائفة (الكفر): ﴿**فَأَعْرَضُوا فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ سَيْلَ الْعَرِمِ وَبَدَّلْنَٰهُم بِجَنَّتَيْهِمْ جَنَّتَيْنِ ذَوَاتَىْ أُكُلٍ خَمْطٍ وَأَثْلٍ وَشَيْءٍ مِّن سِدْرٍ قَلِيلٍ**﴾[390] أو يُحيل على معاني (الثواب)، كما في قوله تعالى، مُنعِمًا على طائفة (الإيمان): ﴿**وَلِمَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِۦ جَنَّتَانِ**﴾[391] فيُصبح النص بمثابة مجموع أدبي؛ يُفاضل بين (خير)/ أفضل الطائفتين اللتين تنتشران عن (الجنّتين)،

389)- يُنظر، ***الملحق رقم (4)***، ص234.

390)- **سورة *سبأ***، الآية: 16.

391)- **سورة *الرحمٰن***، الآية: 46.

فتغدو الـ (فرقتان) بمثابة السطح العائم الذي تنعكس عبره أشكال (المدح)، بطريقة تتجاوز إبراز أفضل ما في (الجنّتين)، إلى تحديد (خير) بمثابة الحيّز الذي يُعيد تشكيل حكاية: {فَجَعَلَنِي فِي خَيْرِهِمْ فِرْقَةً}[392] إثر توزيع دلالات (جني) بين موضوع الشكل؛ وهو العنوان الذي يُحيل على صورة رسول الله- صلّى الله عليه وسلم- أو على شكل الموضوع؛ وهو العنوان الذي يُحيل على مظهر النـ(ا)ص.

الأمر الذي يُنتِج صراعًا دراماتيكيًّا، يتمثّل في الشكل الأجناسي؛ وهو الموضوع الذي ينعكس عبره النص، أي المنظور الذي تُسقَط عبره صورة (جني الجنّتين)، بوصفها حكاية تتوزّع بين الشعر والنثر، كما يتمثّل في الشكل الجنوسي؛ وهو الذات التي تنعكس عبر النص، أي القناع الذي يُخفي حقيقة المظهر (في مدح خير الفرقتين)، بوصفه حكاية تُحيل على رسول الله- صلّى الله عليه وسلم- بقدر ما تُحيل على مظهر الحقيقة التي تُخرج العنوان بمثابة شكل بشعر؛ وهو (مديح) يتوجّه به (ابن الخلوف) إلى (رسول الله)- صلّى الله عليه وسلم- كما تُخرجه بمثابة شعر بشكل؛ وهو مجموعة نصوص غير مُتعيّنة، تنفتح على (الشعر) بقدر ما تنفتح على (النثر).

يكمن هدف الدراماتيكية، إذًا، في جعل العنوان بمثابة المرآة التي ينعكس عبرها (ابن الخلوف)/ و(رسول الله)- صلّى الله عليه وسلم- بحيث يتلبّس أحدهما صورة الآخر؛ وهو ما تكشف عنه طبيعة العنوان نفسها؛ إذ تكشف عن توازن يجمع بين الكمية والكيفية، بطريقة مُتقَنة:

	الكمية			**الكيفية**	
-1	ديوان	**=**	في مدح	**=**	10101
-2	جني	**=**	خير	**=**	101

392)- ناصر الألباني، ***صحيح الجامع الصغير وزوائده (الفتح الكبير)***، المكتب الإسلامي، بيروت- دمشق، ط3، 1408هـ- 1988م، حديث رقم (1472)، 1/ 309. يُنظر تكملته في: ***الملحق رقم (2)***، ص211.

-3	الجنّتين	=	الفرقتين	=	0101101

تضعنا الدراماتيكية في مواجهة مفهوم الإيقاع، الذي يتحدّد بأنّه **«النسبية في الكمّيّات والتناسب في الكيّفيّات والنظام والمُعاودة الدورية»**(393) وهو ما يُخرج النص من خطّيته النثرية، التي تَسِمه بالاتباعية، إلى الشعرية التي تَسِمه بالإبداعية؛ بحيث يفترض توقيعًا اخـ(ت)ـلافيًّا للعنوان، يُكتب بطريقة تُراعي مظهره الإنشادي، بقدر ما تُراعي صورته الكتابية: (مجزوء الرجز المرفّل)

-1	ديـوانُ جَـنْـيِ الجَـنَّتَيْـنِ		في مَـدْحِ خَـيْــرِ الفِرْقَتَيْـنِ
-'1	**01**0110101 /0110101		**01**0110101 /0110101
-"1	مــستفعلـن/ مـستفعــلان		مــستفعلــن/ مــستفعـلان(394)

يُثير انقسام العنوان على نفسه، فكرة الغيبي، في مقابل المتعيّن؛ بحيث يُصبح الثاني بمثابة السطح العائم الذي تنعكس عبره صورة الأوّل، فيتجسّد بمظهره، ويعرف امتلاءه الحيّ، فالغيبي (جنتين) يتميّز بطابع عرفاني، يُثير غموضًا مُربِكًا، ينتشر عن تكرارية الصوت (ج. ن) الذي يُحيل على: الستر، والغيب، والجنون(395)، كما أنّها دلالات تُحيل، بدورها، على الشطح الصوفي، الذي يُرافقه الرقص والغناء، نظرًا لغلبة الوجد أثناء الترقّي في المشاهد والكشوف.

بينما يتميّز المتعيّن (الفرقتين) بكونه عقلانيًّا، نلمس آثاره في الواقع، وعلى نحو أكثر تحديدًا، نلمسها في المرجعيات: الدينية، التاريخية، والأدبية، التي يختزنها رمز (الرجلين)، كما يرد في سياق قوله عزّ وجلّ: ﴿**وَاضْرِبْ لَهُم مَّثَلاً رَّجُلَيْنِ جَعَلْنَا لِأَحَدِهِمَا جَنَّتَيْنِ مِنَ اَعْنَٰبٍ**

393) - محمد العياشي، ***نظرية إيقاع الشعر العربي***، المطبعة العربية، تونس، ط1، 1976م، ص42.

394) – الترفيل: علّة تتمثّل في زيادة سبب خفيف على وتد مجموع. يُنظر، إميل بديع يعقوب، ***المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر***، ص191.

395)- ابن فارس، ***معجم مقاييس اللغة***، 1/ 421-422.

﴿وَحَفَفْنَاهُمَا بِنَخْلٍ وَجَعَلْنَا بَيْنَهُمَا زَرْعًا﴾[396] حيث يُمثّل أحدهما الفرقة المؤمنة، كما يُمثِّل الآخر الفرقة الكافرة، على أنّ كليهما يصلح قناعًا لأيّ إسقاط واقعي يُذكر، من شأنه تفصيل القول بخصوص المرجعيات السابقة.

وهو ما يجعل العنوان مُنتِجًا للنص، من وجهة أجناسية؛ بمعنى أنّ النص ينتشر إذ يتكرّر عن العنوان، كما يجعل النص مُنتَجًا بعنوان؛ بمعنى أن يكون النص شارحًا للعنوان، بطريقة تعكس تصوّر النص من وجهة جنوسية، أي سوف يُقدّم لنا الديوان صورة عن (ابن الخلوف) المادح، بدل (رسول الله)- صلّى الله عليه وسلم- الممدوح، فيغدو المادح ممدوحًا، والممدوح مادحًا؛ حيث تنتشر ذات (ابن الخلوف)، في النص، وتحلّ محلّ ذات (رسول الله)- صلّى الله عليه وسلم- التي تُمّحى من النص.

كما يُؤكّده العنوان الفرعي (ديوان الإسلام)؛ إذ يلعب دور التكملة؛ بما يُضيفه من معنى يُعمّق البعد الدلالي للعنوان المركزي، غير أنّه يتجاوزه، بفعل الدراماتيكية، التي تعمل على قلب المراتب، فتحلّ ديوان (ابن الخلوف)، محلّ (ديوان العرب)؛ فـ (الشعر) يعدّ ديوان العرب، رغم أنّ الشاعر لم يكن في حقيقة الأمر، **«يقول نفسه بقدر ما يقول الجماعة، أو أنّه كان لا يقول نفسه إلاّ عبر قول الجماعة»**[397]، بينما يسعى (ابن الخلوف)، إلى تمثيل الذات بوصفها هوية كونية، بما يُضاف إليها من أشكال يحكي تكرارها صورة الجمع بقدر ما يحكي مظهر الواحد، الذي يقول **«ما هو كائن وما قد كان وما يُمكِن أن يكون»**[398]؛ وهو النص الجامع الذي يتحقّق بشكل.

III-2- الشكل(2)

يتحدّد (الشكل) بوصفه مُنتِجًا لـ (موضوع)، فيما يتحدّد (الموضوع) بمثابة السطح العائم الذي ينعكس عبره الـ (شكل)، ممّا يُخرج كليهما بمظهر متراكب؛ وهو (شكل) بـ

396)- ***سورة الكهف***، الآية: 32.

397)- أدونيس، ***الشعرية العربية***، ص 6.

398)- أيان ألموند، ***التصوف والتفكيك***، ص50.

(موضوع): «**يقول ويُشير ويدلّ بالشكل وفي الشكل**»[399]، الأمر الذي يُعيد نحت هوية النص الأدبية كونها مُنتَجًا يتراكب من (شكل) بـ (موضوع).

ينتشر النص عبر حزمة من العناوين الثانوية، التي تُخرجه بمظهر لا متناهٍ؛ فهو يعني الشكل الأدبي الذي يكشف «**بصيغة مستقبلية [...] عن محتوى أو مغزى تصوّري**»[400] كما يعني الشكل الصوفي الذي «**يدلّ على رَفعٍ وارتفاعٍ وانتهاءٍ في الشيء**»[401] ومنه ستنفتح الـ (لا) نهائية على حكاية اندماج (الشكل) في (النص) بطريقة يُصبح فيها الديوان «**كتابًا مفتوحًا يدعو القارئ لبناء شبكة من التداعيات**»[402] ممّا يُحيل على نرجسية (الشكل) بـ (موضوع)؛ وهي حكاية انعكاسه المتكرّر عبر نصوص الديوان، بقدر ما يُحيل على إيهامية (الموضوع) بـ (شكل)؛ وهي حكاية انتشاره عبر نصوص الديوان رغم أنّه أثر واحد.

سينفتح الصراع بين (الشكل) و(الموضوع)، على توتّر دينامي، يكشف عن شحنة دراماتيكية، تُفضي، مع الحلول النشط لأحدهما في الآخر، بانفتاح النص على فكرة الشروح التي «**لا تدخل في صلب الموضوع**»؛ لأنّها شكل يطرأ على النص «**كاستطراد متأخّر**»[403]؛ بحيث تُظهر اكتمال (الشكل) بنفسه، غير أنّه يظلّ مفتقرًا لـ (موضوع) حتّى يكون هو نفسه حقًّا.

بما أنّ العنوان هو المظهر الذي يختزن، أو يختزل صورة المعنى التي تُفضي إلى انتشار النص؛ إذ تُسهم المقولات الأجناسية التي يُحدّدها النص، ويتحدّد بها، في ضبط رؤيا

---

399)- ***الفنّ***، ص30.

400)- Jacques Derrida, ***Dissemination***, p20.

401)- ***معجم مقاييس اللغة***، مادة (نصّ)، 5/ 356.

402)- تزفيتان تودوروف وآخرون، ***القصّة. الرّواية. المؤلّف، دراسة في نظريّة الأنواع الأدبيّة المعاصرة***، ترجمة: خيري دومة، دار شرقيات، القاهرة- مصر، ط1، 1997م، ص89.

403)- ***معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة***، ص96.

القراءة وتكثيفها[404]، وبما أنّ العنوان هو الحيّز الذي ينفتح، أو ينغلق على رؤيا النص التي يتصدّرها، أي يقترح نفسه بوصفه مفتاحًا لها، أو نواة تمهيدية لعملية الفهم وإنتاج المعنى[405]، يُمكن القول، إذًا، إنّ العنوان مُنتِج لـ (نص)؛ إذ ينتشر عبر حزمة من العناوين الفرعية، التي تُفصِح عن حيّز متخيّل، يتعيّن، من وجهة الرؤيا، بمثابة البؤرة التي تُمطّط حيّز العنوان؛ إذ تُعيد هندسته وفق بنى نوعية، تتّخذ أبعادًا، نقرأها في المخطّط الآتي:

حزمة(1)؛ تتكوّن من (11) عنوانًا[406] تُوازي العنوان الرئيس، من جهة المشترك الأنطولوجي؛ وهو الصبغة الصوفية، التي تتمثّل في الاستغاثة، والابتهال، والتضرّع؛ بحيث تتّخذ معانيها عبر صيغ النداء (يا+ مركب إضافي)، التي تقوم بهندسة فضاء العنوان، بين (المنادي)، و(المنادى)، إثر تطعيمه بكرونوتوب، يُحيل على زمن النداء؛ وهو (الليل)، كما يُحيل على مكان النداء؛ وهو (الأرض)، في مقابل منظور الفضاء، الذي يُحيل على اللولبية، أي على الـ (فوق) بطريقة متناوبة لا تنقطع:

(عليك توكّلي/ يا أكرم العرب/ يا هادي الضّلال/ سلوا النّار عمّا شبّ/ شفاء النّاظر/ مناهج السّلوك/ أيا من جلّ عن كيف/ يا خالقي/ يا من على حال العاصي/ يا أرحم الرّاحمين/ يا مجيب الدّعاء).

وهي عناوين نقبلها جميعًا، من جهة الكمية؛ لأنّه قد ثبت حضورها، كونها عناوين تتصدّر مجموعة نصوص مُعيَّنة، في الديوان، غير أنّنا سنتحفّظ، أثناء الدراسة، على بعضها؛ وهي: (عليك توكّلي/ سلوا النّار عمّا شبّ/ شفاء النّاظر/ مناهج السّلوك)؛ لأنّها عناوين غير موجودة في الأصل[407]، أو أنّها غير مُكتمِلة[408].

404) - See; Jonathan Culler, ***"Towards a theory of non-genre literature"***, in ***Surfiction: Fiction now and tomorrow***, edited by Raymond Federman, Swallow Press, U.S.A, 1975, p193.

405)- يُنظر، محمد مفتاح، ***ديناميّة النص (تنظير وإنجاز)***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، ط2، 1990م، ص72.

406) – يُنظر، ***الملحق رقم (3)***، ص221- 222.
407) – كما يُؤكّده المحقق في الهوامش، ص73، 397، 465 .
408) – كما يُؤكّده المحقق في الهامش، ص443.

حزمة(2)؛ تتكوّن من (9) عناوين[409] فرعية، تنتشر عن العنوان الرئيس، وذلك إثر الاستنساخ المتكرّر للصيغة التي اجترحها العنوان؛ وهي: (مركب إضافي)+ (في مدح)+ (مركب إضافي)، يقوم على إدخال تحوير طفيف، يمسّ طرفي الصيغة الديناميين، اللذين يُمثّلان (المادح)/ و(الممدوح)، إثر تضييق يسعى إلى ترتيب تلقّي الرؤيا عند القارئ، غير أنّه تضييق مُتحوّل؛ إذ يصطنع أقنعة تحرص على إبراز الجانب الصوفي، الذي يُظهر الجانب المغيّب من شخصية المادح بقدر ما يُبرز كرامته:

(قطر الغمام/ قرع باب الفرج/ استرواح القبول/ تطفّل المحتاج/ كشف اللّثام/ قطر النّبات/ صباح السُّرى/ إغاثة الملهوف/ كشف اللّثام[410]).

كما يحرص، في المقابل، على إبراز الجانب الصوفي، الذي يُظهر الجانب المغيّب، من صورة الممدوح، بقدر ما يُبرز تجلّيه:

(خير الأنام/ الرّفيع الدّرج/ الرّسول/ ذي المعراج/ مسك الختام/ ذي المعجزات/ خير الورى/ طه/ الرّءوف).

فيما يجعل الغرض الشعري؛ (المدح)؛ الوعاء الذي يكتنز تجربة النص، كونها تتجاوز التجربة الفنّية، إلى الصوفية، التي تتمثّل في الوحدة، بين (ابن الخلوف)/ و(الرسول)- صلّى الله عليه وسلم.

حزمة(3)؛ تتكوّن من (12) عنوانًا[411] فرعيًّا، تنتشر عن العناوين الفرعية، التي تُشكِّل الحزمة(1)، إثر التكرار النشط، الذي عمل على محو حضور العنوان الرئيس، والحلول محلّه بوصفه بؤرة دلالية جديدة، تنتشر منها رؤيا الحزمة (2)، كما يجعل منها المادة

409) - يُنظر، ***الملحق رقم (3)***، ص222.

410) – يتكرّر العنوان نفسه عبر قصيدتين مختلفتين، وردت الأولى على وزن (السريع)، بينما وردت الثانية على وزن (الطويل)، كما أنّ المحقّق قد صرّح بعنوان آخر للقصيدة الثانية، هو (تطفّل ذي العدم على موائد ذي الكرم)، لكنّه لم يعتمده عنوانًا لها دون التماس تبرير لذلك، وهو الذي فرض توجّهنا نحو دراسة العنوان المكرّر؛ لأنّه مُثبَت في النص، والتغاضي عن الثاني؛ لأنّه غير مُثبت كما لا نملك دليلاً = قاطِعًا يُؤكِّد ثبوته في النص. يُنظر بالترتيب، ابن الخلوف، ***ديوان جنى الجنّتين في مدح خير الفرقتين***، تقديم وتحقيق وشرح وتعليق: العربي دحّو، منشورات اتّحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، (د.ط)، 2004م، ص207، 517، وهامش (1) من الصفحة نفسها.

411) - يُنظر، ***الملحق رقم (3)***، ص222- 223.

البنائية، التي تتشكّل بصورتها الأولية بنية الحزمة(2)، وبالتالي تتحدّد هويتها الأدبية انطلاقًا من آثارها الجمالية؛ وذلك بإعادة نحت صيغة جديدة لحركة العنوان؛ وهي: (مركب إضافي)+ (و)+ (مركب إضافي)، يقوم على إدخال تحوير طفيف، يمسّ طرفي الصيغة الديناميين، اللذين يُمثّلان (المادح)/ و(الممدوح)، إثر إحداث قَلْب، يسعى إلى ترتيب تلقّي البنية عند القارئ، غير أنّه قَلْب من طريق الانعكاس؛ إذ يُصبح طرفَا الصيغة بمثابة السطح العائم، الذي يُحِلّ المادح في الممدوح:

(صرخة المستنصر/ السّرّ العظيم/ جنّة المتخّوف/ سلوة الكئيب/ زهرة المتعشّق/ تنجية الأشواق/ مناجاة الحبيب/ ريّ الغليل/ لجّة الجواهر/ مناهج الأحبّة/ رجاء الآيس/ غوث المُلتجى).

كما يُحِلّ، في المقابل، الممدوح في المادح:

(مزيّة المستمطر/ الدّرّ النّظيم/ جنّة المتشوّق/ تحفة اللّبيب/ زهرة المتنشّق/ تحيّة المشتاق/ استسقاء الكئيب/ برء العليل/ روضة الأزاهر/ نتائج المحبّة/ التجاء البائس/ بُغية المُرتجى).

فيما يُخرِج الغرض الشعري؛ من (المدح) إلى (الفخر)؛ الذي يُصبح بمثابة وعاء يكتنز تجربة النص، كونها مرآة تعكس مظهر (ابن الخلوف) بصورة مضاعفة، ذلك أنّ العناوين الفرعية التي تُؤلّف الحزمة(3) تجعل (ابن الخلوف) مادِحًا وممدوحًا في آنٍ معًا؛ إذ يتلبّس المظهر بآثار صورته، كما تتشكّل الصورة بأبعاد مظهرها، بطريقة تحكي تجربة الوحدة بشكل، بقدر ما تحرص على إبقائها مفتوحة في الزمن، وذلك إثر تعويم خطّية العناوين نفسها؛ بحيث تُقرأ يمنة ويسرة على السواء، الأمر الذي يُسهِم في تكوين دورانية نشطة كلّما حلّ قارئ في جسد النص:

(مزيّة المستمطر وصرخة المستنصر/ الدّرّ النّظيم في السّرّ العظيم/ جنّة المتشوّق وجنّة المتخوّف/ تحفة اللّبيب وسلوة الكئيب/ زهرة المتنشّق وزهرة المتعشّق/ تحيّة المشتاق وتنجية الأشواق/ استسقاء الكئيب بمناجاة الحبيب/ برء العليل وريّ الغليل/ روضة الأزاهر ولجّة الجواهر/ نتائج المحبّة ومناهج الأحبّة/ التجاء البائس ورجاء الآيس/ بغية المُرتجى وغوث المُلتجى).

كما تتعيّن العناوين الفرعية، التي تنتشر عن النص المركزي، من وجهة البنية، بمثابة النصوص المتراكبة، التي تنتشر عبر فضاء كتابة النص، فتُسهِم في غموضه؛ إذ تدفعه إلى التشتّت، والانتشار، بقدر ما تُضفي عليه هويات متعدّدة، نقرأها وفق الإسقاطات الآتية:

حزمة(1)؛ تتكوّن من العناوين (9) السابقة، تُكرّر العنوان مع تحوير طفيف، يطرأ على الصيغة، هدفها الرئيس **«تفسير غامض لفظًا»**(412)؛ بحيث تُوهِم بأنّها بمثابة الـ (حاشية)، على العنوان الرئيس، بدل كونها (ترجمة شعرية)، تكتب سيرة الشعرية بـ

412) – مجدي وهبه، وكامل المهندس، ***معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب***، ص143.

(ذات)؛ بحيث تكشف عن المرجعيات الجينيالوجيا للنص، إثر رصد حكاية تحوّلات الذات عبر الشعرية، مبالغة في إخفاء سادية انتشارها الحقيقية؛ وهي الشكل الذي ينتشر منه عنوان (الكواكب الدرية في مدح خير البرية)[413]، لـ (البوصيري)[414]، وليس (جني الجنتين في مدح خير الفرقتين) لـ (ابن الخلوف).

حزمة(2)؛ تتكوّن من العناوين (12) السابقة، تتكرّر عن الحزمة السابقة، لكنّها تختلف عنها، من جهة النوع؛ فهي تُحيل على النثرية، كذلك على التوقيت؛ لأنّها تعقب صدور الشعرية، غير أنّها تظلّ مُفتقِرة للعنوان الرئيس؛ لأنّها **«مُكمِّلة له وهامّة لفهمه»**[415]؛ بحيث تُوهِم بأنّها بمثابة الـ (تكملة)، على العنوان الرئيس، بدل كونها (ترجمة أدبية)، تكتب سيرة الشعرية بـ(نثر)، والعكس وارد، بُغية الكشف عن المرجعيات الجينيالوجية للنص، إثر رصد حكاية تحوّلات الشعر عبر النثرية، مبالغة في إخفاء سادية انتشارها الحقيقية؛ وهي (مقدمة) الديوان التي تتعيّن بمثابة (مقامة) تعكس صورة (ابن الخلوف) المضاعفة: **«وكنتُ ممّن ولع بعصفوري النثر والنظم»**[416]، تكشف عن شعر بشكل نثري، نتج كونه إعادة نظم للنثر، يتمثّل في المقدمة، من أجل الوصول إلى ديوان (جني الجنتين في مدح خير الفرقتين) لـ (ابن الخلوف) الشاعر: **«ورصفتُ ما تيسّر من معجزاته بنظم لو ساعدته النجوم الزهر لم تُوفّ ببعض المقصود»**[417]، كما تُفصح عن نثر بشكل شعري، نتج كونه إعادة سرد للشعر، يتمثّل في ديوان (جني الجنتين في مدح خير

413)- مطلعها: **(البسيط)**

1- أمِنْ تَذَكُّرِ جيرانٍ بِذي سَلَمٍ مَزَجْتَ دَمْعًا جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ بِدَمِ

- يُنظر، علي أبو زيد، ***البديعيات في الأدب العربي (نشأتها- تطورها- أثرها)***، عالم الكتب، دمشق- سوريا، ط1، 1403هـ- 1984م، ص18.

414)- يُنظر، ***الملحق رقم (4)***، ص234.

415) – ***معجم المصطلحات العربية***، ص173.

416) – ***ديوان جني الجنّتين***، ص68.

417) – ***ديوان جني الجنّتين***، ص69.

الفرقتين)، من أجل الرجوع إلى مقدمة (ابن الخوف) الناثر: **«فحبّرت بعض صفاته بنثر يُزري بنظم العقود»**[418].

حزمة(3)؛ تتكوّن من العناوين(11) السابقة، تُكرّر العناوين الفرعية المنتشرة عن الحزمة السابقة؛ لكنّها تختلف عنها، من جهة النوع والتوقيت؛ فهي إعادة كتابة النثر بشعرية، فضلاً عن أنّها تنتج أثناء صدور المقامة النثرية (المقدمة)، غير أنّها تظلّ مفتقرة للعنوان الرئيس؛ لأنّ هدفها ضبط ومعالجة **«نقطة عولجت بإيجاز»**[419]؛ بحيث تُوهم بأنّها بمثابة الـ (ذيل)، على العنوان الرئيس، بدل كونها (ترجمة شعرية)، تكتب سيرة الشعرية بـ (ذات)؛ بحيث تكشف عن المرجعيات الجينيالوجيا للنص، إثر رصد حكاية تحوّلات الذات بوصفها وحدة، تحكي حلول النثري في الشعري، والعكس، في الذات (ابن الخلوف)؛ بحيث تُعبّر عنهما كما يُعبّران عنها، مبالغة في إخفاء سادية انتشارها الحقيقية؛ وهي حكاية الشكل التي ينتشر منها عنوان (الكواكب الدرية في مدح خير البرية)[420]، لـ (البوصيري)، وليس شكل الحكاية الذي يتوزّع في حزمة النصوص الفرعية المُنتشرة عن عنوان (جني الجنتين في مدح خير الفرقتين) لـ (ابن الخلوف).

يبلغ عدد العناوين (32) عنوانًا، تتعيّن بمثابة صورة عددية لـ(ابن الخلوف) الذي يُساوي بحسب علم أسرار الحروف العدد نفسه (=32)[421]، يحكي إسقاطها على منظور الرؤية بطريقة المرآة العاكسة صورة ترتسم بمظهر يحكي العدد (23) الذي يُحيل على مدّة الرسالة النبوية، كما أنّ المجموع (3+2)=/ هو نفسه المفرد (5) الذي ينفتح على حكاية أسماء الرسول- صلّى الله عليه وسلم- بحسب قوله: **{إِنَّ لِي أَسْمَاءَ، أَنَا مُحَمَّدٌ، وَأَنَا أَحْمَدُ، وَأَنَا الْمَاحِي**

418) – ***م.ن، ص.ن.***

419) – ***معجم المصطلحات العربية***، ص173.

420)- وهي قصة إصابة (البوصيري) بالفالج، فأنشأ قصيدته المذكورة مُتوسّلاً برسول الله- صلّى الله عليه وسلم- مُلِحًّا على الله حتى يشفيه علّته، وقد فعل، على ما ذُكر لنا. يُنظر القصة بالتفصيل في: ***البديعيات في الأدب العربي***، ص20.

421)- يُنظر جدول حساب الحروف في: ***الملحق رقم (3)***، ص212.

الَّذِي يَمْحُو اللَّهُ بِيَ الْكُفْرَ، وَأَنَا الْحَاشِرُ الَّذِي يُحْشَرُ النَّاسُ عَلَى قَدَمِي، وَأَنَا الْعَاقِبُ}[422]، الأمر الذي يُخرج العنوان الفرعي بمثابة النص ضمن النص؛ إذ ينفتح على فكرة مدح نص (ابن الخلوف)، عبر مدح سيرة (الرسول)- صلّى الله عليه وسلم.

كما تحكي حركة العناوين الفرعية شكل القصيدة الأنموذج، الذي يتراكب من ثلاثة أجزاء، تُمثِّل الحزمة(2) المقدمة، وتُمثِّل الحزمة (3) الخاتمة، فيما تُمثِّل الحزمة (1) موضوعها؛ وهو ما يجعله بمثابة السطح العائم الذي تنعكس عبره الذات (ابن الخلوف)، بوصفها مُنتِجًا لنص، كما تنعكس عبره بوصفها موضوعًا مُنتَجًا بنص (ابن الخلوف)، طالما أنّ الأنموذج يحكي عن (ابن الخلوف)، ومن أجل (ابن الخلوف)، بمعنى أنّه يُظهر حلول (ابن الخلوف) في نفسه بوصفه شكلاً يحكي انتشار (الشعر) من (النثر)، ومغادرته لنفسه بوصفه شكلاً يحكي حلول (النثر) في (الشعر)، فيما تُضمر هدفها الجمالي الذي يتمثّل في حكاية بشكل ينفتح على كتابة (سيرة أدبية)؛ وهي قصيدة المديح النبوي، انطلاقًا من رصد (سيرة الذات)؛ وهي شاعر المديح النبوي.

422) – البخاري، ***صحيح البخاري***، كتاب التفسير: باب (يأتي من بعدي اسمه أحمد)، دار ابن كثير، دمشق- بيروت، ط1، 1423هـ-2002م، رقم الحديث (4896)، ص1238.

III -3- الشكل(3)

يتحدّد (الشكل) بوصفه مُنتَجًا يتراوح بين (النص) و(الخارج النصي)، فيما يتحدّد كلاهما بمثابة السطح العائم الذي ينعكس عبره الـ(شكل)، ممّا يُخرجهم جميعًا بمظهر ثلاثي الأبعاد؛ وهو مظهر يحكي فوبيا الفراغ طالما أنّ الأشكال السابقة **«رُتّبت لتشغل مكانًا مُعينًا»**(423) يُرضي شغف النص نحو الانتشار، بقدر ما ينحت هويته بطابع الاستمرارية.

كما يتحدّد النص في شكل يتوزّع الخارج النصي؛ وهو متوالية النصوص التي تُشكِّل الديوان؛ بحيث تنفتح على تصوّر يجعل من الشكل مُنفتِحًا على دلالات **«تُعطينا الإحساس بالحركة»** كما تمنحنا «**روح العظمة بشموخ الفراغ الذي تشغله**»(424)، بينما ينفتح الخارج النصي على شكل يتوزّع في حزمة من العناوين الفرعية، التي تُنوِّع دلالات العنوان الرئيس؛ بحيث تُحيل على معنى يحكي «**بالشكل وفي الشكل**»(425)، الأمر الذي ينفتح على التعلّق النرجسي لـ (النص) بـ (الخارج النصي)؛ وهي حكاية اتّحاد الشكل بغرض الديوان؛ وهو المديح، بقدر ما يُحيل على إيهامية (الخارج نصي) بـ (النص)؛ وهي حكاية اتّحاد الشكل؛ وهو المادح، بموضوع المدح؛ وهو الممدوح، ممّا يُخرج النص بطابع نووي.

تُحيل النووية على مبدأ إسلامي معروف؛ وهو القطبية، يتكرّر بتنوّع أشكاله: النبوّة، الولاية، كما يحكي تنصيب الذات نفسها مركزًا للكون، ينتشر منها إذ يتّصل بها، عبر تصنّعها لقناع الشكلي؛ وهو الجسد، كما أنّه يُمّحى عنها إذ ينفصل عنها، عبر انتشارها من الحيّز الدلالي؛ وهو الروح.

يتعيّن نص (ابن الخلوف) بوصفه مُنتَجًا بـ (عنوان)؛ إذ يتراوح بمظهر النص في كلّ مرة يتّخذ فيها العنوان شكلاً جديدًا، من ذلك حلول العنوان (كشف اللثام عن مدح مسك الختام) في الفاتحة النصية: **(السريع)**

---

423)- برنارد مايرز، **الفنون *التشكيلية وكيف نتذوقها***، ص84.

424)- **م.ن**، ص85.

425)- **م.ن**، ص30.

1- يا (جَوْهَرَ البَدْءِ)، وَ(مِسْكَ الخِتامِ) يا (أشْرَف الرُّسُلِ)، وَ(خَيْرَ الأنامِ)[426]

حيث يكشف حلول العنوان في الفاتحة عن دورانية مُربكة تُوهم بإحلال الـ(لا) متعيّن: (جوهر البدء)/ (أشرف الرسل)، في المتعيّن: (مسك الختام)/ (خير الأنام)؛ بحيث يبدو العجز بمثابة المرآة التي ينعكس عبرها الصدر، غير أنّها تهدف، في الحقيقة، إلى إحلال المتعيّن؛ وهو الصوت (ابن الخلوف)، كونه المظهر الذي ينعكس عبر (مسك الختام)، محلّ الـ (لا) متعيّن؛ وهو (رسول الله)- صلّى الله عليه وسلم- الذي ينعكس عبر (خير الأنام)، في قلب الفعالية الشعرية: **(السريع)**

135- وَ(احْسِنْ خِتامَ) ابنِ الخُلوفِ الذي بِـمَدْحِ طَهَ رَامَ (حُسْنَ الخِتامِ)[427]

كما أنّ تجاوز العنوان (كشف اللثام عن مدح مسك الختام) موقعه الأول، إلى موقعه الجديد، الذي يتمثّل في الخاتمة النصية، لا تجعله بمثابة (الخرجة)، التي تُفصح عن افتقار (المادح) بذاته لـ(الممدوح)، وذلك عبر تقديم صيغة الدعاء، (أحسن ختام)، في بداية صدر البيت؛ بحيث تنعكس عبرها صورة (ابن الخلوف)، كما تكشف عن اكتمال (الممدوح) بذاته عن (المادح)، وذلك عبر تأخير صيغة استجابة الدعاء (حسن الختام)، إلى نهاية الصدر؛ بحيث تنعكس عبره صورة (طه)- عليه الصلاة والسلام- سيُحيل على افتعال النـ(ا)ص لمقدمة منطقية، تجعل من الأول سببًا في حدوث الثاني، كما تجعل الثاني مُتضمِّنًا في الأول، وبما أنّ (ابن الخلوف)= (حسن الختام)/ و(طه)= (مسك الختام)، إذًا: فـ (ابن الخلوف)، بحسب علم أسرار الحروف، هو/ = (طه)= (مسك الختام)، باعتبار أنّ (ابن الخلوف) = (بمدح طه)=(32): **(السريع)**

58- وَهُوَ الذي أرْجو بِـ(مَدْحي) لَهُ أنْ (يُعْقِبَ البَدْءَ) بِـ(حُسْنِ الخِتَامْ)[428]

إنّ حلول العنوان في النص يجعل الأخير بمثابة المنظور الذي يُسقط عبره مظهر العنوان، كما أنّ انعكاس النص عبر العنوان يجعل الأخير بمثابة «**بنية رحمية تُولِّد معظم**

426) - ***ديوان جني الجنّتين***، ص207.

427) – ***م.ن***، ص215.

428) – ***ديوان جني الجنّتين***، ص514.

دلالات النص، فإذا كان النص هو المولود، فالعنوان هو المولّد»[429] وإذا كان النص هو المُتشكّل، فالعنوان هو المُشكِّل، الأمر الذي يُخرجهما معًا مظهرًا لفاتحة، وخاتمة لمظهر، بقدر ما يجعلهما انفتاحًا مستمرًّا، واستمرارًا منفتحًا؛ بحيث تُفضي التكرارية إلى تعويم حدودهما، ومنه إلى انتشارهما، ثمّ إلى امّحائهما الكلّيّ، فلا يبقى من آثار النص غير (ابن الخلوف) في مركز الفعالية بوصفه الـ (لا) متناهي: **(البسيط)**

327- وَبانَ عَجْزي، وَلا بِدْعٌ فَقَدْ سَفَرَتْ لَنا سُعَادُ فَقَلْبِي اليَوْمَ مَتْبُولُ

328- وَلاحَ لي مِنْ مَعاني كَعْبِ صُورَتُها (كَعْبُ) (سَعيدٍ) عَلَى الأعْناقِ مَحْمولُ

329- وَكَمْ لِـ(كَعْبٍ) يَدٌ بَيْضَاءُ سابِقَةٌ لنَا بِها في بُيوتِ المَدْحِ تَنْقيلُ

330- فَلْيَهْنَ كَعْبًا بِما قَدْ نالَ مَنْزِلَةً في الخُلْدِ مَرْبَعُهَا بِالفَضْلِ مَأهُولُ

331- وَلْيَغْنَ (حَسّانُ) بِالتَّأييدِ أنَّ لَهُ مَا لَيْسَ يَعْلُوهُ تَغْييرٌ، وَتَبْديلُ[430]

إنّ انتقال العنوان، من السطح الخارجي إلى الداخلي، سيُخرجه بمثابة الخامة التي تُشكّل نص (ابن الخلوف) بصورتها، وذلك باستحضار العلم المعروف بشهرته في مدح الرسول- صلّى الله عليه وسلم- ليس من أجل حلول (ابن الخلوف) في صورهم، إنّما سيتجاوزه لغاية تكمن في استلاب هوياتهم، ومنه ستتحقّق نصية (استرواح القبول)، من وجهة جنوسية، تنفتح على حكاية المثال الذي يختصر مجموع السير الذاتية للأعلام: (حسان بن ثابت)، و(كعب بن زهير)، و(البوصيري)، فيما تنفتح من وجهة أجناسية على حكاية النموذج الذي يشتمل على نصوص مُتعدِّدة، رغم أنّها **«قصيدة واحدة تعدّدت فيها**

429) – Leo Huib Hoek, ***La marque de titre: dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle***, La Haye, Paris, New York : Mouton, 1981, p286.

430) – ***ديوان جني الجنّتين***، ص156- 157.

الأوزان، والقوافي، والروي، كما تنّوعت فيها المطالع أو البدايات»[431]، وهي: نص(البردة$_1$)، ونص (البردة$_2$)، ونص (البردة$_3$)[432]. نُتابعها وفق التصوّر الآتي:

- **قصة حسان**، شاعر الرسول- صلّى الله عليه وسلم- المؤيّد بـ (روح القدس)، الذي دافع عن الدعوة الإسلامية بشعره ضدّ مناوئيها من كفار قريش[433].

- **قصة كعب**، أوّل من سنّ طريق المدح النبوي، الذي كان منبوذًا، مهدور الدم، وعقب مدحه لرسول الله- صلّى الله عليه وسلم- الذي صفح عنه، وخلع عليه بردته، أضحى مباركًا ببركة (البردة)؛ الشكل الذي استلب معاني قصيدة (كعب) إذ صارت اسمًا له، ثمّ غادرته إلى الشكل الملكي الذي ميّز خرجة الخلفاء في العيدين، عقب أن اشتراها معاوية بعشرين ألف درهم؛ إذ صارت البردة لباسهم الرسمي في هاتين المناسبتين[434].

- **قصة البوصيري**، مؤسّس مدح الرسول- صلّى الله عليه وسلم- الذي ألجأه المرض إلى المداواة بالدعاء، والتغنّي بالرسول- صلّى الله عليه وسلم- طلبًا للشفاعة، والمداواة، حتّى رآه في (المنام)، وحصل البرء، ثمّ الصيت[435].

يُخرج التناص حكاية (ابن الخلوف) بشكل يُشبه الفسيفساء التي حرص النـ(ا)ص على تجميع مادتها الشعرية من شذرات سير ذاتية مختلفة، تتقاطع مع السيرة الذاتية لـ (ابن الخلوف)، وقد وجدها في سير الشعراء الثلاثة المتقدّم ذكرهم؛ فـ (ابن الخلوف) يشكو علّة، يرجو البرء منها[436]، تمامًا كما حدث مع (البوصيري)؛ وهو مُنقسم بين حياة اللهو وحياة

---

431)- العربي دحو، ***ابن الخلوف وديوانه جني الجنتين في مدح خير الفرقتين المعروف بديوان الإسلام***، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الجزائر، ط2، 2008م، ص52.

432)- نعني بها: نص (حسان بن ثابت)، ونص (كعب بن زهير)، ونص (البوصيري).

433) – يُنظر، حسان بن ثابت، ***ديوان حسان بن ثابت***، شرحه وكتب هوامشه وقدم له: عبدأ مهنّا، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط2، 1414هـ- 1994م، ص13. كذلك ***الملحق رقم (4)***، ص235.

434) – يُنظر، كعب بن زهير، ***ديوان كعب بن زهير***، صنعة: أبي سعيد الحسن بن الحسين العسكري، قدم له، ووضع هوامشه وفهارسه: حنا نصر الحتّي، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1414هـ- 1994م، ص13- 14. كذلك ***الملحق رقم (4)***، ص235.

435) – يُنظر، ***البديعيات في الأدب***، ص17- 18.

436) – يُنظر، ***ديوان جني الجنّتين***، ص359.

الالتزام[437]، يرجو الهداية كما فعل (كعب بن زهير)؛ وهو أخيرًا عرف بأنّه (مادح الرسول)- صلّى الله عليه وسلم[438]- كما عرف (حسان بن ثابت)- رضي الله عنه- بأنّه (شاعر الرسول)- صلّى الله عليه وسلم- فيما تململت حياته بين (البلاط)، و(التصوّف)، بطريقة تتقاطع حرفيًا مع حياة التزلّف التي عرفها (حسان بن ثابت) مع (ملوك غسان)، ثمّ حياة الالتزام عقب إسلامه.

ينفتح الشكل على معنى المعارضة التي تتجاوز معارضة النمط، الذي يتمثّل في نصوص الشعراء: كعب، حسان، البوصيري، إلى معارضة النموذج؛ وهو مدح الرسول- صلّى الله عليه وسلم- الذي يتمثّل في الشكل الذي تُحيل عليه نصوص الشعرية **«وهي ظاهرة تنمّ عن الخلق والإبداع في القصيدة المُعارضَة»**[439] التي تكشف عن هدفها الأدبي وهو اجتراح النـ(ا)ص لصوت يخصّه؛ بحيث يتحقّق شكل القصيدة بوصفها أسطورة (الذات)؛ الشكل المركّب الجديد، الذي يُحيل على علاقة روحانية تربط بين (ابن الخلوف)، و(رسول الله)- صلّى الله عليه وسلم- حيث يكون (الله)- سبحانه وتعالى- هو الحلقة التي تربط بينهما: **(البسيط)**

76- مَا إنْ مَدَحْتُ بأبْياتي عُلاكَ وَلَـ ـكِنّي امْـتَدَحْتُ بِعَلْيَاكُمْ أبْياتي[440]

يتمظهر النص وفق شكل هندسي، يحكي شكل البناء الهرمي الرأسي، الذي يُخرِج الذوات، على مستوى النص، وفق الترتيب: الله/ الرسول/ ابن الخلوف، كما يُوزعّها على ثلاثة أشكال، وهي: (المقدمة) التي تنفتح على حكاية مدح المادح لذاته، نتمثّلها في (مدحتُ أبياتي بأبياتي)، فيما يتناول (الموضوع) حكاية حلول المادح في الممدوح، كما في (امتدحتُ بعلياكم أبياتي)، بينما تُفضي (الخاتمة) إلى حكاية احتياج الممدوح لمادح، كما في (مدحتُ بأبياتي علاك): **(الطويل)**

---

437) – يُنظر، أبو القاسم سعد الله، ***تاريخ الجزائر الثقافي (1500- 1830)***، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط1، 1998م، 1/ 81.

438) – يُنظر، ***ابن الخلوف وديوانه***، ص52.

439) – يونس طُركي، وسلّوم البجّاري، ***المعارضات في الشعر الأندلسي (دراسة نقدية موازنة)***، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 2008م، ص79.

440) - ***ديوان جني الجنّتين***، ص454.

36- وَقَدْ صِرْتُ مَشْهورًا بِمَدْحِ جَنَابِهِ وَمَنْ يَمْدَحِ الأجْوادَ يُكْرَمْ، وُيُحْتَرَمْ[441]

إنّ تعلق نهاية النص، كما في (يُكرم، ويُحترم)، ببداية النص كما في (صرتُ مشهورًا)، سيكشف عن تصوّر الشكل المركّب، الذي يهدف إلى تخريج النص بوصفه نصًّا يختزن الحّيز المعرفي كلّه؛ إذ يتعيّن بمثابة الذات المطلقة في تجلياتها المُمكِنة التي تكشف عن حلول (ابن الخلوف) بقلب المركز، بدل رسول الله- صلّى الله عليه وسلم- في معادلة المدح النبوي؛ إذ تُبالغ في إخفاء مظهرها خلف الطبقتين: (ابن)+ (الـ)، حتىّ تُخفي صورتها الحقيقية المُتمثِّلة في انعكاس مظهر الـ (خلوف)/ عبر صورة (محمد)؛ فكلاهما يُساوي العدد (عشرين) = (20)، بحسب علم أسرار الحروف[442]، كما أنّ الخلوف تعني العاقب؛ **«إذْ كلّ شيء خلف بعد شيء فهو عاقب»**[443] فينفتح الشكل (ابن الخلوف)/ على معنى (محمد)**: (البسيط)**

335- حَسْبي انْقِطاعي وَأمْداحي وَتَسْمِيَتي يا خَيْرَ مَنْ أمُّهُ النُّوقُ المَراسيلُ[444]

يُفصِح شكل النص عن رؤيا جمالية، تتميّز بطابع انسياحيّ متوتّر، وذلك باجتراحه لمجموعة من المدارات، تعرف امتلاءها الحيّ عبر حركة تكراريّتها النشطة، بقدر ما تُسهِم في تخريج النص بهوية نووية، نتمثّلها في التصوّر الآتي:

- مدار(1)، يكون رسول الله- صلّى الله عليه وسلم- قطب فعاليّته؛ إذ كلّما دعا الشاعر ربّه كان الرسول، صلّى الله عليه وسلم، هو الوسيلة إلى مُراده.

- مدار(2)، يكون الله، قطب فعاليته؛ إذ كلّما توسّل الشاعر برسول الله- صلّى الله عليه وسلم- تأمّل تحقّق استجابة الله تعالى لدعائه.

---

441) – ***ديوان جني الجنّتين***، ص518.

442) - يُنظر جدول حساب الحروف في: ***الملحق رقم (3)***، ص212.

443) – ابن عبد البرّ، ***الاستذكار (الجامع لمذاهب فقهاء الأمصار وعلماء الأقطار فيما تضمّنه "الموطّأ" من معاني الرأي والآثار وشرح ذلك كلّه بالإيجاز والاختصار)***، وثّق أصوله وخرّج نصوصه ورقّمها وقنّن مسائله وصنع فهارسه: عبد المعطي أمين قلعجي، دار قتيبة للطباعة والنشر دمشق- بيروت، دار حلب، حلب- القاهرة، ط1، محرم 1414هـ، المصادف تموز (يوليو) 1993م، 27/ 444.

444) - ***ديوان جني الجنّتين***، ص157.

- **مدار(3)**، يكون الشاعر، قطب فعاليته؛ إذ كلّما خاطب الشاعر نفسه، أو رآها، أو حلّ في غيرها، ظلّ شكلاً واحدًا؛ وهو (المديح النبوي)، رغم معانيه المتعدّدة: (حسان)، (كعب)، (البوصيري).

- **النووية**، يُصبح الديوان قصيدة واحدة، والقصيدة مجموع يتكرّر بنفسه، ممّا ينتج عنه حركة انتشار نشطة، تُفضي إلى تكوين دوائر، ترتسم في شكل انسياحات، تتّسع كلّما ازداد عدد القصائد، ونشطت حركة تكراريتها؛ بحيث تنتج عنها مدارات، تبدأ بقصيدة واحدة، وتُفضي إلى عدد غير مُتناهٍ منها؛ وهي حكاية النووية.

يُصبح الديوان بمعنى المتوالية، التي تُفصح عن رؤيا النـ(ا)ص؛ وهي حكاية شعرية بشكل انسياحي، ينفتح على مظهر يُثير معاني القطبية، باعتبارها مركز الكون، ومدار فعاليته.

وفي الأخير، يُمكننا القول:

- يُفضي الجدل الشكلي والأدبي، إلى تأسيس حكاية، تنفتح على مدح رسول الله- صلّى الله عليه وسلم- وهي حكاية واحدة، تتكرّر عبر شكل واحد، رغم وَهْم تنوّع موضوعاتها، وتعدّدها.

- ينفتح الشكل على معنى النووية، تجعل رسول الله- صلّى الله عليه وسلم- مركزًا، تنتشر المعاني منه، كما تنتهي إليه الأشكال جميعًا.

- غير أنّ الجدل الناشئ بين الشكل والمعنى، ما هو في الحقيقة إلاّ حكاية سيرة شاعر بشكل، يتوق إلى الحلول في المركز؛ بحيث يُصبح مدار فعالية المدحيات النبويّة التي تتلبّس أشكاله، وتأخذ معانيه، بدل أن يكون أحد المتكرّرين عنها.

مختتم

يتعيّن الشكل بوصفه حكاية نص غير مُنتهية، تحاول تمثّل واقعها المحكي، عبر اقتراح نفسها بمثابة مادة أولية، تُعين النص على نحت هويته الخاصّة؛ إذ يتشكّل بصورتها ممّا يُخرِجه بوصفه أثرًا مُنتَجًا بشكل، كما يقترح الشكل نفسه بمثابة منظور، يمنح النص امتلاءه الحي؛ إذ يتشكّل بمعنى إسقاطاته الممكنة، ممّا يُخرجِه بوصفه أثرًا مُنتِجًا لشكل؛ وهو ما يُبقي السيرة الأدبية للنص غير مُنتهية، طالما أنّها تتأرجح بين حكاية الشكل بمعنى، وحكاية المعنى بشكل.

الأمر الذي يُخرج الشكل بمظهر تفاعلي، بطريقة أقرب إلى التأمّل الذي يُفضي إلى الكشف، الذي يُعين النص على نحت سيرته الأدبية بشكل، كلّما انفتح على حركة دلالية ممكنة، كما يُخرِج الشعرية بمثابة سيرة أدبية، تحكي صيرورة النص الشعري، كلّما تكرّرت أقنعة الشكل الكائنة، في مقابل تنوع إسقاطاته الدلالية الممكنة، ممّا يدفع إلى نحت الشكل بمظاهر مُحدَّدة، تتّخذ معانيها صورًا متنوّعة، نتصوّرها وفق، إسقاطاتها المتوفّرة، في النقط الآتية:

- أفضى توزّع سطح النص بين الخبر؛ وهو ذو طبيعة موضوعية، والشعر؛ وهو ذو طبيعة إنشائية، إلى نشوء حركة تراوحية، أوهمت بامحاء حدود النص البنوية، بقدر ما أسهمت في تشكيلها؛ حيث أفضت المراوحة، التي انفتحت على مستوى سطح النص الحاضر، على مظهر ذاتي بصورة موضوعية، فيما انفتح سطحه الغائب، على مظهر موضوعي بصورة ذاتية، إلى تشكيل النص كونه مظهرًّا ذاتيًّا بصورة موضوعية، تمكَّن عبرها من نحت سيرته الأدبية بـ (شكل).

- كما أفضت المراوحة، التي انفتحت على مستوى سطح النص الحاضر، على مظهر موضوعي بصورة ذاتية، فيما انفتح سطحه الغائب، على مظهر ذاتي بصورة موضوعية، إلى تشكيل النص كونه مظهرًا موضوعيًّا بصورة ذاتية، تمكَّن عبرها من نحت سيرة الشكل بـ (نص)، ومنه سينجح الشكل في تحقيق نمذجة حقّقت أعرافًا جمالية جديدة، كما تحقّقت معها رؤيا النـ(ا)ص؛ وهو ما يُبقي شكل النص متراوحًا باستمرار، ينجذب نحو نص (ابن

سينا) من جهة سطحه الحاضر، فيكون مظهره فلسفيًّا، فيما يُحيل على نص (العفيف) من جهة سطحه الغائب، فيكون مظهره صوفيًّا.

- بينما أفضى الجدل الشكلي والأدبي، إلى تأسيس شكل، ينفتح على حكاية مدح رسول الله- صلى الله عليه وسلم- وهي حكاية واحدة، تتكرّر عبر شكل واحد، رغم وَهْم تنوّع موضوعاتها، وتعدّدها، وبالتالي، ستنفتح الحكاية، بدورها، على شكل نووي، يكون رسول الله، صلى الله عليه وسلم، قلب مركزه، الذي تنتشر منه المعاني، كما تنتهي إليه الأشكال جميعًا، غير أنّ الجدل الناشئ بين الشكل والمعنى، ما هو في الحقيقة إلاّ حكاية شكل يحكي توق الشاعر إلى الحلول في المركز؛ بحيث يصبح مدار فعالية المدحيات النبوية، بدل أن يكون أحد الراغبين فيها.

خاتمة

خاتمة

اتّسمت الشعرية الجزائرية القديمة بمظهرين، أحدهما ذاتي يقترح نفسه بمظهر نص مُنتَج بذات، ينفتح على حكاية السيرة الذاتية؛ إذ ينكتب فيها النص بذات، بقدر ما اقترح نفسه بصورة تُعبِّر عن ذاتية نص، ينفتح على حكاية ذاتية السيرة؛ إذ تنكتب الذات بنص، وعبر انطباقهما معًا، تنتج نصية الذات المُمكِنة؛ وهي تجربة أدبية نجحت في التعبير عن الذات بنص، كما نجحت الذات في التعبير عن نفسها بنص، بطريقة نُوجزها في النقط الآتية:

- تتحدّد الدورانية إثر كتابة الذات لموضوع، يتعين، على مستوى سطحه الحاضر، كونه نصًّا يَنتُج بآخر، كما ينعكس، على مستوى سطحه الغائب، كونه نصًّا يَنتُج بذات، بهدف تخريج العلاقة بين الذات كونها فعلاً يُنتِج أثرًا، والموضوع كونه أثرًا يَنتُج بفعل، في شكلها الكتابي الجديد؛ وهو النـ(ا)ص الذي يعكس صورة الاتحاد الفذّ بين الذات والموضوع، بطريقة تدفعه إلى تجاوز المظهر الأول، أي: ذاتية النص؛ وهي صورة الذات في صيغتها المفردة، التي توزعت عبر نصوص: مرثية الولد، والذات، والمدينة، إلى المظهر الثاني، أي: نصية الذات؛ وهي صورة الذات في صيغتها الجمعية، التي تتلبّس بهوية الموت؛ بحيث تُحدِّده وتتحدَّد به، بدورها.

- فيما تتعيّن بطاقة هوية النص بمثابة النموذج الفني الذي تنحت عبره الأعراف الجمالية والبلاغية للنص؛ إذ تتعيّن بمثابة حكاية التصميم التي تُسعِف القارئ في مُقاربة نصية الذات، انطلاقًا من شعرية المُلْك، التي تُعبِّر عن حكاية التوحّد، أي انغلاق الذات على نفسها، واستغنائها بذاتها عن جميع الذوات؛ لأنها مشغوفة بـ (تلمسان) القناع الأنطولوجي لـ (الله)، كما عبَّرت في المُلْك بشعرية عن حكاية النرجسية؛ وهي حكاية انغلاق أثر الذات على نفسه، أي حاجتها للذوات الأخرى لتشعر بتقديرها لنفسها؛ لأنّها مشغوفة بصورتها التي تتلبّس قناع (تلمسان) المرآة التي تُظهِر (أبا حمو) في أفضل صورة له، بينما تنفتح شعرية الـ(ما)- بين على حكاية مراوحة النص، بين شعرية المُلْك، ومُلْك بشعرية؛ لأنّ الذات فاقدة لهما، وما محاولة تملّك شعرية تُمثلها، إلاّ تعبيرًا صريحًا عن رغبتها في

تملّكهما معًا، وتجاوزهما معًا، ليس رغبة في التفوّق إرضاء لذات دونية، تستشعر هامشيتها في حضرة صوت الشاعر المتميّز، إنّما رغبة في تملّك صوت يخصّها.

- بينما يتحدّد نص التورية بمظهر مفارق؛ إذ يتعيّن من وجهة بلاغية بمظهر التورية، فيما يتعيّن من وجهة شعرية بمظاهر متعدّدة، منها: الإيهام، والتوجيه، والتخييل، التي تكشف عن محنة تشكّل النص، بقدر ما تُحدِّد الذات بوصفها مُنتِجًا له، وعليه ينفتح النص على مظهر أول، يتعيّن بمثابة قناع جنوسي لـ (الذات)، يتمثّل في حكاية (الكنية)، التي تفصح عن فكرة الانعكاس؛ وهي حكاية حلول الأثر في جسد المرآة، في مقابل تشكّل جسد المرآة بـ (هوية)/ (روح) الأثر؛ بحيث يُصبح النص دالاً على النـ(ا)ص، كما يُصبح النـ(ا)ص دالاً على النص، كما ينفتح على مظهر ثانٍ، يتعيّن بمثابة قناع أجناسي لـ (الذات)، يتمثّل في حكاية (العنوان)، الذي يُحيل، من جهة المظهر، على فكرة الأيقونة الأدبية، التي نتعرّف عبرها على (الذات)، كما نتعرّف على الأدبية عبر (الذات)، فيما يُمثِّل، من جهة الصورة، حكاية الولاية الصوفية؛ حيث يكشف التداخل الشعري في النثري، والعكس، عن حكاية حلول الروح في الجسد، التي تُحيل، بدورها، على حكاية (الوحدة)، وعبر تطابق السطحين معًا، ستنفتح هوية النص الأدبية، على مظهر (المدونة الكبرى)، التي تبدو، من جهة الظاهر، بمظهر تعليمي، فيما تبدو، من جهة الباطن، ذات طابع توجيهي، ينفتح على (الطريقة)، التي تُبشِّر بتعاليم (الشيخ) تجاه (الوحدة)، التي يبسطها لـ (مريديه).

ومنه، فقد تعيّنت الشعرية، في مظهرها الذاتي، بمظهر الذات المُنتِجة لنص؛ حيث تخرّجت بمثابة المدونة المُنغلِقة، التي عرضت نفسها في مظهر: بكر بن حماد، وابن خميس، وأبي حمو، والثغري، وابن أبي حجلة، الذي حلّ في صور تلبّست أقنعة متعدّدة: الزاهد، والصوفي، والملك، والشاعر، والشيخ، الذي حاول عرض تجربته الواقعية، من طريق تجربة بفنّ، يختلط فيها الحلم، والتوحّد، والنرجسية، والوحدة، والشطح، بطريقة، تجعل النص تفاعليًّا، بطريقة أقرب إلى المعايشة منها إلى التمثّل؛ بحيث تعيّنت، في الأخير، بمظهر حركة اتّصالية، من جهة حكايتها الذاتية؛ لأنّها عبّرت عن تجربة جمعية رغم كونها حكاية فردية مُتكرِّرة، تُوهِم بالتجزئة؛ إذ تنكتب بطريقة تفتقر إلى رؤيا جامعة تنظمها،

وتضبطها في خطّ واحد، يجعل من الشعرية بمثابة برنامج أو فهرسة، تنفتح فيه سيرة الذات، للمفرد الجمعي، على حكاية شاعر يتمظهر بوصفه قناعًا يُحيل على حكاية غير مُنتهِية من الشعراء، طالما أنّ الحكي مُتكرِّر، فسيرة الذات تظلّ، بدورها، مُنفتِحة في الزمن.

فيما تحدّد المظهر النصي بمثابة نص مُنتَج بشكل، وذلك عبر اقتراح الشكل بمثابة مادة أولية، تنفتح على حكاية المعنى لنص؛ إذ ينكتب فيه النص بشكل، بقدر ما اقترحت الشكل بمثابة منظور، تُسقَط عبره حكاية النص بمعنى؛ إذ ينكتب فيه الشكل بنص، وقد تأتّى الأمر إثر اجتراح النص لمجموعة من النُّظم والأعراف، تحدّدت في شكل، يُثير بدوره حزمة من المعاني، أفضى، في الأخير، إلى تمثيل الشعرية بوصفها شكلاً مُنتَجًا بنص، كما نجحت الشعرية في تمثيل نفسها بوصفها شعرية مُنتِجة لشكل، نُوجِزها في النقاط الآتية:

- إنّ توزع سطح النص، في حكاية وجهي يانوس، بين الخبر؛ وهو ذو طبيعة موضوعية، والشعر؛ وهو ذو طبيعة إنشائية، أفضى إلى نشوء حركة تراوحية، أوْهَمَت بامحاء حدوده البنوية، بقدر ما أسهمت في تشكيلها؛ بحيث أفضت المراوحة، التي انفتحت على مستوى سطح النص الحاضر، على مظهر ذاتي بصورة موضوعية، فيما انفتح سطحه الغائب، على مظهر موضوعي بصورة ذاتية، إلى تشكيل النص كونه مظهرًا ذاتيًّا بصورة موضوعية، تمكّن عبرها من نحت سيرة الذات بـ (نص)، كما أفضت المراوحة، التي انفتحت على مستوى سطح النص الحاضر، على مظهر موضوعي بصورة ذاتية، فيما انفتح سطحه الغائب، على مظهر ذاتي بصورة موضوعية، إلى تشكيل النص كونه مظهرًا موضوعيًّا بصورة ذاتية، تمكّن عبرها من نحت سيرة النص بـ (ذات)، ومنه، تحقيق نمذجة حققت أعرافًا جمالية جديدة، كما تحقّقت معها رؤيا النـ(ا)ص.

- كما أفضت حركة المراوحة، في نص البرزخ، التي فصمت النص إلى شكلين مهيمنين، هما: الوجداني والعقلاني، واللذان يتنازعان النص إلى درجة تذويب حدوده البنوية، إلى إنتاج فائض في المعنى اتّجه بالنص نحو التشتتّ، ممّا يرجئ تصنيفه الجنوسي بين (العفيف) و(ابن سينا)، والأجناسي بين النص (الصوفي) و(الفلسفي)، الأمر الذي يُبقي

شكل النص متراوحًا باستمرار؛ بحيث ينجذب نحو نص (ابن سينا) من جهة سطحه الحاضر، فيكون مظهره فلسفيًّا، فيما يُحيل على نص (العفيف) من جهة سطحه الغائب، فيكون مظهره صوفيًّا، ممّا أسهم في إنتاج معنى مفارق، يُعبِّر عن (النفس) بصورة فلسفية، تنزع نحو التجريد الصوفي، كما يُعبِّر عن (النفس) بصورة صوفية، تنزع نحو التدليل الفلسفي، وبالتالي، سيكشف النص عن منطقه التجريبي، الذي يستثمر في الشكل بهدف تحقيق تجربة صوفية تحكي رؤيا الوحدة المطلقة؛ بحيث يُبقيها مُنفتِحة في الزمن، ففي كلّ مرة تحدث فيها قراءة، تنتج، في المقابل، وحدة تتنوّع بتنوّع مرجعيات القراءة، وإسقاطاتها المُمكِنة.

- بينما أفضى الجدل الشكلي والأدبي، على مستوى نص المعمارية، إلى تأسيس حكاية تنفتح على مدح رسول الله- صلى الله عليه وسلم- وهي حكاية واحدة تتكرّر عبر شكل واحد، رغم وَهْم تنوّع موضوعاتها، وتعدّدها، ممّا يُخرِج الشكل بصورة نووية، تجعل رسول الله- صلى الله عليه وسلم- مركزها الذي تنتشر منه معاني الشكل، كما تنتهي إليه أشكال المعنى، غير أنّ الجدل الناشئ بين الشكل والمعنى، ما هو في الحقيقة إلاّ حكاية سيرة الشاعر بشكل، يتوق إلى الحلول في المركز؛ بحيث يُصبح مدار فعالية المدحيات النبوية، بدل أن يكون أحد الراغبين فيها.

ومنه، فقد تعيّنت الشعرية، في مظهرها النصي، بمعنى الشكل المُنتِج لنص؛ حيث تخرّجت بمثابة الديوان المفتوح، الذي عرض نفسه في صور: النقدي، والفلسفي، والصوفي، الذي حاول نحت تجربته الواقعية، من طريق حكاية بشكل، يختلط فيها الخبر، والفلسفة، والنثر، بالشعر، والصوفية، والمديح النبوي، ممّا يجعل النص تفاعليًّا، بطريقة أقرب إلى التأمّل الذي يُفضي إلى الكشف، ممّا ينحتها، في الأخير، بمظهر حركة اتّصالية، من جهة حكايتها الأدبية؛ لأنّها عبّرت عن تجربة نصية انكتبت بطريقة تصدر عن رؤيا تنظمها في نسق واحد، يُظهِر الشعرية بمثابة ديوان مُنفتِح على متوالية غير مُنتهِية من النصوص، طالما أنّ حكاية الشكل تظلّ مُنفتِحة في الزمن.

يُمكِن القول: إنّ الشعرية الجزائرية قد نجحت في تحقيق اتّصال بينها، يكون بمثابة حركة تكاملية؛ إذ تعيّن الحكي بمثابة سيرة ذاتية عبّرت عن فرادة الذات كونها تجربة شعرية تحكي بذات، ولأجل ذات، رغم وَهْم انفصالها بذاتها عن الذوات الأخرى، حتّى يكتمل الحكي، ومنه النسق الذاتي لمظهر الشعرية الجزائرية، في شقّها المتمثّل في حكاية السيرة الذاتية، كما تعيّن الشكل بمثابة سيرة نص عبّر عن نضج النص كونه كتابة شعرية تحكي بشكل عن نفسها، ولأجل نفسها، رغم حقيقة اتّصالها بذاتها، وانفصالها عن الذوات الأخرى، حتّى يكتمل الشكل، ومنه النسق النصي لمظهر الشعرية الجزائرية، في شقّها المتمثّل في حكاية الشكل الشعري، الأمر الذي وسمها بالاتّصالية؛ لأنّها حركة تُعبِّر عن الشعر الجزائري القديم، من جهة ذاتية النص، ونصية الذات.

تبقى الحالة الوحيدة، التي قاربت فيها الحركة الشعرية حدود المثال، بطريقة كمّلت فيها السير الذاتية بعضها بعضًا، ممّا جعلنا نتعرّف على الذات من خلال أثرها، أي الشعر، كما جعلنا نتعرّف على الأثر من خلال توقيعه، أي الشاعر؛ وهي الحالة الوحيدة التي اجتمع فيها الشعراء الثلاثة، وهم: ابن خميس، وأبو حمو، والثغري، بقدر ما توافرت لدينا نصوصهم الشعرية، نظرًا لمُشتركات عدّة، لعلّ أهمّها: وحدة الزمان، والمكان، والرؤيا، والطريقة الشعرية، غير أنّنا سنُسجِّلها بمثابة الاستثناء، الذي يشذّ عن القاعدة، وبالتالي سنتحفّظ على هذا الحكم في انتظار ظهور نصوص أخرى، تُغني نظرتنا، وتُعمّقها أكثر، تجاه الشعراء الثلاثة على وجه الخصوص، ثمّ تجاه الشعرية الجزائرية، على وجه العموم.

قائمة المصادر والمراجع

- **أولاً/ القرآن الكريم**، (برواية ورش).

- ثانيًا/ الحديث النبوي الشريف

1)- ابن حنبل، أبو عبد الله أحمد بن محمد، ***مسند الإمام أحمد بن حنبل***، تحقيق: أحمد معبد عبد الكريم، جمعية المكنز الإسلامي، دار المنهاج للنشر والتوزيع، جدّة- المملكة العربية السعودية، (د.ط)، 1429هـ - 2008م.

2)- الألباني، ناصر الدين، ***صحيح الجامع الصغير وزوائده (الفتح الكبير)***، المكتب الإسلامي، بيروت- دمشق، ط3، 1408هـ- 1988م.

3)- البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل، ***صحيح البخاري***، دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق- بيروت، ط1، 1423هـ- 2003م.

4)- مسلم، أبو الحسن بن الحجاج القشيري النيسابوري، ***صحيح مسلم***، تشرف بخدمتها والعناية بها: أبو قتيبة محمد نظر الفاريابي، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض- المملكة العربية السعودية، ط1، 1426هـ- 2006م.

- ثالثًا/ الكتب

أ- باللغة العربية

1) – أبو زيد، علي، ***البديعيات في الأدب العربي (نشأتها- تطورها- أثرها)***، عالم الكتب، دمشق- سوريا، ط1، 1403هـ- 1984م.

2)- أبو العزائم، محمد ماضي، ***الجفر، (تنبؤات الإمام أبي العزائم لمسقبل الأمة الإسلامية)***، دار الكتاب الصوفي، القاهرة- مصر، ط5، محرم 1434هـ - ديسمبر 2012م.

3)- ابن أبي الإصبع، أبو محمد زكي الدين، ***تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن***، تقديم وتحقيق: حفني محمّد شرف، المجلس الأعلى للشؤون

الإسلامية، نشر لجنة إحياء التراث الإسلامي، الجمهورية العربية المتحدة، وأحمد حميد مخلف، ط1، (د.ت).

4)- ابن أبي حجلة، شهاب الدين أبو العباس، ***ديوان ابن أبي حجلة***، تحقيق: مجاهد مصطفى بهجت، وأحمد حميد مخلف، دار عمّار للنّشر والتّوزيع، عمّان- المملكة الهاشميّة الأردنيّة، ط1، 1431هـ- 2010م.

5) – ابن ثابت، حسان، ***ديوان حسان بن ثابت***، شرحه وكتب هوامشه وقدّم له: عبدأ مهنّا، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط2، 1414هـ- 1994م.

6)- ابن حمّاد، بكر التاهرتي، ***الدّرّ الوقّاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي***، تقاديم وجمع وشرح: محمد بن رمضان شاوش، المطبعة العلوية، مستغانم- الجزائر، ط1، 1380هـ- 1966م.

7)- ابن خلدون، عبد الرحمن، ***ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر***، ضبط المتن ووضع الحواشي والفهارس: خليل شحادة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1421هـ- 2000م، ج3.

8)- ابن خلدون، يحي، ***بغية الرواد في ذكر ملوك بني عبد الواد***، تحقيق: ألفريد بيل، مطبعة بيير فونطانا الشرفية، الجزائر، (د.ط)، 1321هـ- 1903م، ج2.

9)- ابن خلكان، أبو العباس أحمد بن محمد، ***وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان***، حقّقه: إحسان عبّاس، دار صادر، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1398هـ- 1987م، ج1.

10) - ابن الخلوف، أبو العباس أحمد بن عبد الرحمن، ***ديوان جني الجنّتين في مدح خير الفرقتين***، تقديم وتحقيق وشرح وتعليق: العربي دحّو، منشورات اتّحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، (د.ط)، 2004م.

11)- ابن خميس، أبو عبد الله التلمساني، ***المنتخب النفيس من شعر أبي عبد الله ابن خميس***، عمل: عبد الوهاب منصور، مطبعة ابن خلدون، تلمسان- الجزائر، ط1، 1365هـ.

12)- ابن خير الإشبيلي، أبو بكر محمد، ***فهرسة ابن خير الإشبيلي (ما رواه عن شيوخه من الدواوين المصنّفة في ضروب العلم وأنواع المعارف)***، وضع حواشيه: محمد فؤاد منصور، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1419هـ- 1998م.

13)- ابن رشيق، أبو علي الحسن، ***ديوان ابن رشيق القيرواني***، جمعه ورتبه وشرح غامضه وقدّم له: موسى مريان، دار الكاتب للطباعة والنشر والتوزيع، عنابة- الجزائر، ط1، 2012م.

- ـــــــــــ، ***العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده***، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، سورية، ط5، 1401هـ- 1981م، ج1، 2.

15) - ابن زهير، كعب بن زهير بن أبي سلمى، ***ديوان كعب بن زهير***، صنعة: أبي سعيد الحسن بن الحسين العسكري، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: حنا نصر الحتّي، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1414هـ- 1994م.

16)- ابن سينا، أبو علي الحسين البلخي، ***ديوان ابن سينا***، أخرجه: حسين علي محفوظ، مطبعة حسين الحيدري، طهران- إيران، (د.ط)، 1957م.

- ـــــــــــ، ***رسالة الطير***، ضمن مجموع ***(رسائل الشيخ الرئيس أبي علي الحسين بن عبد الله بن سينا في أسرار الحكمة المشرقية)***، حقّقها ونشرها: ميكائيل بن يحيى المهرني، مطبعة بريل، ليدن، (د.ط)، 1899م.

18)- ابن عبد البرّ، أبو عمر يوسف النمري القرطبي، ***الاستذكار (الجامع لمذاهب فقهاء الأمصار وعلماء الأقطار فيما تضمّنه "الموطّأ" من معاني الرأي والآثار وشرح ذلك كلّه بالإيجاز والاختصار)***، وثّق أصوله وخرّج نصوصه ورقّمها وقنّن مسائله وصنع فهارسه: عبد المعطي أمين قلعجي، دار قتيبة للطباعة والنشر دمشق- بيروت، دار حلب، حلب- القاهرة، ط1، محرم 1414هـ، المصادف تموز (يوليو) 1993م، ج27.

19)- ابن عربي، ***كتاب الجلالة***، ضمن كتاب: ***(مجموعة رسائل ابن عربي)***، دار المحجّة البيضاء، بيروت- لبنان، ط1، 1461هـ- 2000م، ج1.

- ـــــ، ***كتاب الياء***، مكتبة القاهرة، المطبعة المنيرية بالأزهر، مصر، ط1، 1374هـ- 1954م.

- ـــــ، ***الفتوحات المكية***، تحقيق: عثمان يحيى، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة- مصر، ط3، 1405هـ- 1985م، ج1،3، 2.

22)- ابن العماد، ***شذرات الذّهب في أخبار من ذهب***، أشرف على تحقيقه وخرّج مادته: عبد القادر الأرناؤوط، حقّقه وعلّق عليه: محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير، دمشق- بيروت، ط1، 1413هـ- 1992م، ج8.

23)- ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل، ***البداية والنهاية، قصص الأنبياء- أخبار الماضين***، حقّقه وخرّج أحاديثه وعلّق عليه: علي أبو زيد أبو زيد، دار ابن الكثير، دمشق- بيروت، ط2، 1431هـ، 2010م، ج2.

24)- أدونيس، علي أحمد سعيد، ***ديوان البيت الواحد في الشّعر العربيّ***، دار السّاقي، بيروت- لندن، ط1، 2010م.

- ـــــــ، ***الشعرية العربية (محاضرات ألقيت في الكوليج دو فرانس، باريس، أيار 1984)***، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط2، 1989م.

- ـــــــ، ***الصوفية والسريالية***، دار الساقي، بيروت- لندن، ط3، (د.ت).

27)- إسماعيل، عزّ الدين، ***روح العصر***، دار الرائد العربي، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1978م.

- ـــــ، **الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)**، دار الفكر العربي، القاهرة- مصر، ط3، 1974م.

29)- الباردي، محمد، ***عندما تتكلم الذات: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث***، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، (د.ط)، 2005م.

30)- بوصخر، علي، ***أسرار الحروف والأعداد***، منشورات بنت الرسول صلى الله عليه وسلم، قم، الجمهورية الإسلامية الإيرانية، الإصدار رقم 23، ط1، 1424هـ- 2003م.

31)- التبريزي، الخطيب أبو زكريا الشيباني، ***شرح ديوان أبي تمام***، *قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط2، 1414هـ- 1994م.*

32)- تلاوي، محمد نجيب، ***القصيدة التشكيلية في الشعر العربي***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، (د.ط)، 2006م.

33)- ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى، ***قواعد الشّعر***، حقّقه وقدّم له وعلّق عليه: رمضان عبد التّوّاب، مكتبة الخانجي، القاهرة- مصر، ط2، 1995م.

34)- الثغري، محمد بن يوسف القيسي التلمساني، **ديوان الثّغري**، جمع وتحقيق وشرح: نوارة بوحلاسة، منشورات مخبر الدراسات التراثية- جامعة منتوري قسنطينة، (د.ط)، (د.ت).

35)- الجرجاني، الشريف، ***التعريفات***، مكتبة لبنان، بيروت- لبنان، طبعة جديدة 1985م.

36)- الجمحي، ابن سلام، ***طبقات فحول الشعراء***، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدّة- المؤسسة السعودية بمصر، (د.ط)، (د.ت)، ج1.

37)- جاد المولى، محمد أحمد، وآخران، ***أيام العرب في الجاهلية***، *منشورات المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، (د.ط)، (د.ت).*

38)- الجزّار، محمّد فكري، ***العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبيّ***، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1998م.

39)- حاجيات، عبد الحميد، ***أبو حمو موسى الزياني، حياته وآثاره***، بن مرابط للطباعة والنشر، تلمسان- الجزائر، ط1، 1432هـ- 2011م.

40)- حرز الله، محمد العربي، ***تلمسان: مهد حضارة، وواحة ثقافة***، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011م.

41)- حسين، طه، ***في الأدب الجاهلي***، لجنة التأليف والترجمة والنشر (سنة 1914)، مطبعة فاروق «محمد عبد الرحمان محمد»، القاهرة- مصر، ط3، 1352هـ- 1933م.

42)- حسين، عبد القادر، ***أثر النّحاة في البحث البلاغيّ***، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1998م.

43)- حمودة، عبد العزيز، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، سلسلة عالم المعرفة، عدد 232، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ذو الحجة 1418هـ - إبريل/ نسيان 1998م، ط1.

44)- الخنساء، تماضر بنت عمرو، ***ديوان الخنساء***، شرحه: ثعلب، وحققه: أنور أبو سويلم، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 1409هـ- 1988م.

45)- *الدباغ، أبو زيد عبد الرحمن ابن محمد الأنصار الأسيدي*، ***معالم الإيمان في معرفة أهل القيروان***، أكمله وعلّق عليه: أبو الفضل أبو القاسم بن عيسى بن ناجي التنوخي، تحقيق: محمد الأحمدي أبو النور، محمد ماضور، مكتبة الخانجي بمصر، المكتبة العتيقة بتونس، مطابع الدجوى، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1972م، ج2.

46)- دحو، العربي، ***ابن الخلوف وديوانه جني الجنتين في مدح خير الفرقتين المعروف بديوان الإسلام***، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2008م.

47)- الدميري، كمال الدين محمد بن موسى، ***حياة الحيوان الكبرى (الجزء الثاني: ح- ض)***، عني بتحقيقه: إبراهيم صالح، دار البشائر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، ط1، 1426هـ- 2005م، ج2.

48)- الذهبي، شمس الدين، ***سير أعلام النبلاء***، حقّقه وخرّج أحاديثه وعلّق عليه: شعيب الأرنؤوط، ومحمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت- لبنان، ط11، 1417هـ- 1996م، ج13.

49)- رامي، سحر، ***شعرية النص الصوفي***، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، (د.ط)، 2005م.

50)- رضا، أحمد، ***رسالة الخطّ***، مطبعة العرفان، صيدا- سوريا، (د.ط)، 1332هـ- 1914م.

51)- الزين، محمد شوقي، ***تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر الغربي المعاصر***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2002م.

52)- سالم، محمد محمود، ***المدائح النبوية حتى العصر المملوكي***، دار الفكر المعاصر، بيروت- لبنان، دار الفكر، دمشق- سوريا، ط1، 1417هـ- 1996م.

53)– السّرخسي، شمس الدّين، ***المبسوط***، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ط1، 1409هـ 1984م، ج24.

54) – سعد الله، أبو القاسم، **تاريخ الجزائر الثقافي (1500- 1830)**، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط1، 1998م، ج1.

55)- سقّال، ديزيرة، ***الصرف وعلم الأصوات***، دار الصداقة العربية، بيروت- لبنان، ط1، 1996م.

56)- الشاوي، عبد القادر، ***الكتابة والوجود (السيرة الذاتية في المغرب)***، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- المغرب، (د.ط)، 2000م.

57)- الضبع، محمود إبراهيم، ***قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية***، *الهيئة العامة لقصور الثقافة*، مصر، ط1، 2003م.

58) – طُركي، يونس، وسلّوم البجّاري، ***المعارضات في الشعر الأندلسي (دراسة نقدية موازنة)***، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 2008م.

59)- العطّار، فريد الدين، ***منطق الطير***، ترجمة وتقديم: محمد بديع جمعة، دار آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط1، 2014م.

60)- عبّاس، إحسان، ***فنّ السيرة***، دار صادر- بيروت، دار الشروق- عمان، ط1، 1996م.

61)- عفيف الدين التلمساني، أبو الربيع سليمان بن علي، ***ديوان أبي الربيع عفيف الدين التلمساني***، حققه وقدم له وعلق عليه: العربي دحو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1994م.

- ـــــــ، **ديوان عفيف الدين التلمساني**، دراسة وتحقيق: يوسف زيدان، دار الشروق، للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، (د.ط) ، (د.ت)، ج1.

- ـــــــ، **شرح مواقف النّفّري**، دراسة وتحقيق وتعليق: جمال المرزوقي، طبع مركز المحروسة، القاهرة- مصر، ط1، مايو 1997م.

64) - العياشي، محمد، ***نظرية إيقاع الشعر العربي***، المطبعة العربية، تونس، ط1، 1976م.

65)- الغذامي، عبد الله، ***الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نموذجية لنموذج إنساني معاصر)***، النادي الأدبي الثقافي، جدّة - المملكة العربية السعودية، ط1، 1405هـ - 1988م.

66)- الغزالي، أبو حامد، ***رسالة الطير***، ضمن ***(مجموعة رسائل الإمام الغزالي)***، راجعها وحقّقها: إبراهيم أمين محمد، المكتبة التوفيقية، القاهرة- مصر، (د.ط)، (د.ت).

67)- الفازازي، أبو زيد، ***آثار أبي زيد الفازازي الأندلسي (نصوص أدبية من القرن السابع الهجري جمعها بعض تلاميذه في حياته)***، تقديم وتحقيق: عبد الحميد عبد الله الهرامة، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- دمشق، ط1، 1416هـ- 1991م.

68)- فضل، صلاح، ***أساليب الشعرية المعاصرة***، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، 1994م.

69)- القاضي، محمد، ***الخبر في الأدب العربي (دراسة في السردية العربية)***، كلية الآداب، منّوبة- تونس، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط1، 1419هـ- 1998م.

- ـــــ، وآخرون، ***معجم السّرديات***، إشراف: محمد القاضي، دار محمد علي للنّشر، تونس، ط1، 2010م.

71)- كثيّر عزّة، بن عبد الرحمن بن الأسود بن مليح، ***ديوان كثيّر عزّة***، جمعه وشرحه: إحسان عبّاس، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1391هـ- 1971م.

72)- كليب، سعد الدين، ***وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية)***، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، (د.ط)، 1997م.

73)- كندي، محمد علي، ***في لغة القصيدة الصوفية***، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت- لبنان، ط1، 2010م.

74)- المتنبّي، أبو الطيب، ***ديوان المتنبّي***، دار بيروت للطّباعة والنّشر، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1403هـ- 1983م.

75)- المُجابي، أبو عبد الله محمد، ***برنامج المُجاري***، تحقيق: محمد أبو الأجفان، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط1، 1982م.

76)- محيي الدين، بن عربي الحاتمي، ***كتاب الياء***، مكتبة القاهرة، المطبعة المنيرية بالأزهر، مصر، ط1، 1374هـ- 1954م.

77)- مختار، عمر أحمد، ***اللغة واللون***، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط2، 1997م.

78)- مسلم، أبو الحسن بن الحجاج القشيري النيسابوري، ***الكنى والأسماء***، دراسة وتحقيق: عبد الرحيم محمد أحمد القشقري، الجامعة الإسلاميّة- المدينة المنوّرة، المجلس العلميّ، إحياء الّتراث- المملكة العربيّة السّعوديّة، عدد(8)، ط1، 1404هـ- 1984م.

79)- مفتاح، محمد، ***ديناميّة النص (تنظير وإنجاز)***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، ط2، 1990م.

80)- المقّري، ***أزهار الرياض في أخبار عياض***، ضبطه وحقّقه وعلّق عليه: مصطفى السقا وآخران، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مطبعة فضالة- القاهرة، صندوق إحياء التراث الإسلامي المشترك بين المملكة المغربية، ودولة الإمارات المتحدة – الرباط، (د.ط)، 1358هـ - 1939م، ج2.

81)- الميلي، مبارك بن محمد، ***تاريخ الجزائر في القديم والحديث***، تقديم وتصحيح: محمد الميلي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1989م، ج 2.

82)- النّعمان، طارق ***اللّفظ والمعنى بين الإيديولوجيا والتّأسيس المعرفي للعلم***، سينا للنّشر، القاهرة- مصر، ط1، 1994.

83)- النفري، محمد بن عبد الجبّار بن الحسن، ***المواقف والمخاطبات***، عناية وتصحيح واهتمام: آرثر يوحنا أربري، مكتبة المتنبي، القاهرة- مصر، ط1، (د.ت).

84)- النهشلي، عبد الكريم، ***الممتع في صنعة الشعر***، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف جلال حزي وشركاه، الإسكندرية- مصر،(د.ط)، (د.ت).

85)- نوفل، نبيل رشاد، ***العلاقات التصويرية بين الشعر العربي والفن الإسلامي***، منشأة المعارف بالإسكندرية (جلال حزّي وشركاه)- مصر، (د.ط)، (د.ت)، 1993م.

86)- يقطين، سعيد، ***الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 1997م.

- ـــــ، ***قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)***، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 1997م.

ب - الكتب المترجمة

1)- ألموند، أيان، ***التصوف والتفكيك (درس مقارن بين ابن عربي ودريدا)***، ترجمة وتقديم: حسام نايل، المركز القومي للترجمة، القاهرة- مصر، ط1، 2011م.

2)- إيلياد، مرسيا، ***الأساطير والأحلام والأسرار***، ترجمة: حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق- سوريا، (د.ط)، 2004م.

3)- باشلار، غاستون، ***جماليات المكان***، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط2، 1404هـ- 1984م.

- ـــــ، ***الماء والأحلام (دراسة عن الخيال والمادة)***، ترجمة: علي نجيب إبراهيم، إعداد: المنظمة العربية للترجمة، توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط1، كانون الأول (ديسمبر)، 2007م.

- ـــــ، ***شاعرية أحلام اليقظة، (علم شاعرية التأملات الشاردة)***، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1411هـ- 1991م.

6)- براون، ج.ب، ج بول، ***تحليل الخطاب***، ترجمة: محمد الزليطني، ومنير التركي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، (د.ط)، (د.ت).

7)- برتليمي، جان، ***بحث في علم الجمال***، ترجمة: أنور عبد العزيز، دار النهضة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة- نيويورك، (د.ط)، يولية 1970م.

8)- برغسون، هنري، ***التطور المبدع***، ترجمة: جميل صليبا، اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع، المكتبة الشرقية، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1981م.

9)- بل، كلايف، **الفنّ**، ترجمة: عادل مصطفى، مراجعة: ميشيل ميتياس، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة- مصر، (د.ط)، 2013م.

10)- بوتور، ميشال، ***بحوث في الرواية الجديدة***، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط3، 1986م.

11)- تودوروف، تزفيتان وآخرون، ***القصّة. الرّواية. المؤلّف، دراسة في نظريّة الأنواع الأدبيّة المعاصرة***، ترجمة: خيري دومة، دار شرقيات، القاهرة- مصر، ط1، 1997م.

12)- جينيت، جيرار وآخرون، ***نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير***، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، المغرب، ط1، 1989م.

- ـــــــــ، ***مدخل إلى النّص الجامع***، ترجمة: عبد الرّحمن أيوب، مشروع النّشر المشترك، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة (آفاق عربيّة)- بغداد ، دار طوبقال للنّشر- المغرب، (د.ط)، (د.ت).

14)- ريكور، بول، ***الذات عينها كآخر***، ترجمة وتقديم وتعليق: جورج زيناتي، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت- لبنان، ط1، تشرين الثاني (نوفمبر)، 2005م.

- ـــــ، ***من النص إلى الفعل (أبحاث التأويل)***، ترجمة: محمد برادة، وحسان بورقيبة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة- مصر، ط1، 2001م.

16)- ريمان، تونيا، ***قوّة لغة الجسد***، ترجمة: رفيف غدار، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 1430هـ- 2009م.

17)- ستروك، جون، ***البنيوية وما بعدها***، ترجمة: جابر عصفور، المجلس الوطنيّ الثقافيّ، الكويت، ط1، 1996م.

18)- سيرنج، فيليب، ***الرموز في الفن- الأديان- الحياة***، ترجمة: عبد الهادي عباس، دار دمشق، سوريا، ط1، 1992م.

19)- شاخت، ريتشارد، ***الاغتراب***، ترجمة: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1980م.

20)- ڤاتيمو، جياني، ***نهاية الحداثة: الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة (1987)***، ترجمة: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دراسات فكرية «37»، دمشق، الجمهورية العربية السورية، (د.ط)، 1998م.

21)- فرانسوا ماركيه- جان، ***مرايا الهويّة، الأدب المسكون بالفلسفة***، ترجمة: كميل داغر، مراجعة: لطيف زيتوني، المنظّمة العربيّة للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت- لبنان، ط1، أيلول (سبتمبر)، 2005م.

22)- كيليطو، عبد الفتّاح، ***المقامات: السرد والأنساق الثقافية***، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2001م.

23)- لوجون، فيليب، ***السيرة الذاتية. الميثاق والتاريخ الأدبي***، ترجمة وتقديم: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1994م.

24)- لوسركل، جان جاك، ***عنف اللّغة***، ترجمة وتقديم: محمد بدوي، مراجعة: سعد مصلوح، المنظّمة العربيّة للتّرجمة، الدّار العربيّة للعلوم- المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت- المملكة المغربيّة، ط1، شباط (فبراير)، 2005م.

25)- مايرز، برنارد، ***الفنون التّشكيليّة وكيفيّة تذوّقها***، ترجمة، سعد المنصوري، ومسعد القاضي، مراجعة وتقديم، سعيد محمد خطاب، مكتبة النّهضة المصريّة- القاهرة، ومكتبة دار الزّهراء- الرياض، (د.ط)، (د.ت).

26)- مونرو، جيمز، ***النظم الشفوي في الشعر الجاهلي***، ترجمة: فضل بن عمار العماري، منشورات دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، الرياض- المملكة العربية السعودية، ط1، 1407هـ- 1987م.

27)- ميرلو بونتي، موريس، ***العين والعقل***، تقديم وترجمة: حبيب الشاروني، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، (د.ط)، (د.ت).

- ـــــ، ميرلو بونتي، موريس، ***المرئي واللامرئي***، ترجمة وتقديم، عبد العزيز العيادي، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط1، تموز (يوليو) 2008م.

29)- هيو.ج، سيلفرمان، ***نصّيّات بين الهيرمنيوطيقا والتّفكيكيّة***، *ترجمة: علي حاكم صالح، وحسن ناظم*، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء- المملكة المغربية، ط1، 2002م.

30)- وليك، رينيه، ***نظرية الأدب***، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط2، 1981م.

ج - الكتب باللغة الأجنبية

1) – Bernard, Charles ***Esthétique et critique***, Edition formes, Paris, 1956.

2) - Bloom, Harold, ***The anxiety of influence: A theory of poetry***, Oxford university press, Inc. New York, 2nd Edition, 1997.

3) - Culler, Jonathan, ***"Towards a theory of non-genre literature"***, in ***Surfiction: Fiction now and tomorrow***, edited by Raymond Federman, Swallow Press, U.S.A, 1975.

4) - Derrida, Jaques, ***De la grammatologie***, Minuit, Paris, 1967.

- ——, ***Dissemination***, trans. B. Johnson, Athlone Press, London, 1981.

- ——, ***la voix et le phénomène***, PUF, France, 1967.

- ——, ***Marges de la philosophie***, Minuit, Paris, 1972.

- ——, ***Positions***, Minuit, Paris, 1972.

9) -Eco, Umberto ***Les limites de l'interprétation***, Essais, Paris, 2005.

10) - Gasquet, Joachim, ***Narcisse***, Librairie de France, Paris, 1931.

11) -Genette, Gérard, ***Figures I***, ***III,*** coll. "Tel quel", Éd du Seille, France, 1966.

1**2) -** Huib Hoek, Leo, La marque de titre: dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, La Haye, Paris, New York : Mouton, 1981.

13) - Platon, ***Premier Alcibiade***, traduction par Euthyphron Chambry, Paris, Garnier- Flammarion, 1967.

14) - Rorty, Richard, ***philosophy and the Mirror of nature***, Princeton university press, New Jerzy- United States of America, 1980.

15) - Sénart, Emile, Collection: ***Chandogya Upanisad***, traduite et annotée par Emile Sénart, société des d'édition «Les belles lettres», Paris, 1930, Vol VIII.

16) -Zima, Pierre, ***la déconstruction, une critique***, PUF, Paris, 1994.

- رابعًا- المعاجم

أ- باللغة العربية

1)- ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن زكريا، ***معجم مقاييس اللغة***، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، (د.ط)، (د.ت)، ج1، 5.

2)- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، ***لسان العرب***، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد- المملكة العربية السعودية، دار النوادر للطباعة- الكويت، (د.ط)، 1431هـ- 2010م، 20ج.

3)- *البعلبكي، منير،* ***معجم أعلام المورد (موسوعة تراجم لأشهر الأعلام العرب والأجانب القدامى والمحدثين مستقاة من «موسوعة المورد»)***، دار العالم للملايين، بيروت- لبنان، ط1، 1992م.

4)- التنوخي، محمد، ***المعجم المفصل في الأدب***، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، 1419هـ- 1999م، 2ج.

5)- الجوهري، أبو نضر إسماعيل بن حمّاد، ***الصّحاح: تاج اللغة وصحاح العربية مرتّب ترتيبًا ألفبائيًّا وفق أوائل الحروف***، راجعه واعتنى به: محمد محمد تامر، وآخران، دار الحديث للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1420هـ- 2009م.

6)- الحفني، عبد المنعم، ***معجم المصطلحات الصّوفيّة***، دار المسيرة، بيروت- لبنان، ط2، 1407هـ- 1987م.

7)- *درنيقة، محمد أحمد،* ***معجم أعلام شعراء المدح النبوي***، *قدّم له وضبط أشعاره: ياسين الأيوبي، دار ومكتبة الهلال، بيروت- لبنان، (د.ط)، 2003م.*

8)- زيتوني، لطيف، ***معجم مصطلحات نقد الرواية***، مكتبة لبنان ناشرون- دار النهار للنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2002م.

10)- سعاد الحكيم، ***المعجم الصوفي***، دندرة للطباعة والنشر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1401هـ- 1981م.

11)- سيّد، محمد، وآخرون، ***القاموس (فرنسي- عربي)***، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، 1424هـ- 2004م.

12)- الشّربيني، لطفي، ***معجم مصطلحات الطّبّ النّفسي***، مركز تعريب العلوم الصّحّيّة، مؤسّسة الكويت للتّقدّم الصّحّيّ، الكويت، (د.ط)، (د.ت).

13)- طبانة، بدوي، ***معجم البلاغة العربية***، دار المنارة للنشر والتوزيع- جدّة، دار الرفاعي للطباعة والنشر والتوزيع- الرياض، ط3، 1406هـ- 1988م.

14)- العجم، رفيق، ***موسوعة التصوف الإسلامي***، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت - لبنان، ط1، 1999م.

15)- عكّاوي، إنعام فوّال، ***المعجم المفصل في علوم البلاغة، البديع والبيان والمعاني***، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، 1417هـ- 1996م.

16)- علوش، سعيد، ***معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)***، دار الكتاب اللبناني- بيروت، سوشبريس- الدار البيضاء، ط1، 1405هـ- 1985م.

17)- عمر، أحمد مختار، وآخرون، ***معجم اللغة العربية المعاصرة***، عالم الكتب للنّشر والتّوزيع والطّباعة، القاهرة- مصر، ط1، 2008م، 4ج.

18)- فتحي، إبراهيم، ***معجم المصطلحات الأدبية***، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين طبع التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس- تونس، عدد1، الثلاثية الأولى 1986م.

19)- القاضي، محمّد، وآخرون، ***معجم السّرديات***، إشراف: محمد القاضي، دار محمد علي للنّشر، تونس، ط1، 2010م.

20)- *كحّالة، عمر رضا، **أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام (طبعة مزيدة وفيها مستدرك)***، مؤسّسة الرسالة، بيروت- لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ج1.

21)- *محفوظ، محمّد، **تراجم المؤلفين التونسيين***، دار التراث الإسلامي، بيروت- لبنان، ط$_1$، 1982م. ج2.

22)- *مراد، يحيى، **معجم تراجم الشعراء الكبير***، دار الحديث، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1427هـ- 2006م، ج2.

23)- مطلوب، أحمد، ***معجم مصطلحات النقد العربي القديم***، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط$_1$، 2002م.

24)- نويهض، عادل، ***معجم أعلام الجزائر من صدر الإسلام إلى عصرنا الحاضر***، مؤسسة نويهض للتأليف والترجمة والنشر، بيروت- لبنان، ط$_2$، 1400هـ- 1980م.

25)- وهبه، مجدي، وكامل المهندس، ***معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب***، مكتبة لبنان، بيروت- لبنان، ط$_2$ (مزيدة ومنقحة)، 1984م.

26)- يعقوب، إميل بديع، ***المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر***، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط$_1$، 1411هـ- 1999م.

ب - المعاجم المترجمة

1)- برنس، جيرالد، ***المصطلح السردي، (معجم مصطلحات)***، ترجمة: عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة- مصر، ط1، 2003م.

2)- بينيت، توني وآخران، ***مفاتيح اصطلاحية جديدة: معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع***، ترجمة: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت- لبنان، ط1، أيلول (سبتمبر) 2010م.

ج- باللغة الأجنبية

1)- le Petit Larousse (bilingue: Fr/Ang- Ang / Fr), librairie Larousse, Paris VIe, 1980.

- خامسًا- الدوريات

أ- باللغة العربية

1)- بهنسي، عفيفي، «***جماليات الإبداع العربي»***، مجلة فصول، المجلّد السادس، العدد الرابع، يوليو أغسطس، سبتمبر 1986م.

2)- *الجباري، نجيب* ***«مالك بن المرحّل- حياته وشعره»***، *مجلّة الذّخائر، بيروت- لبنان، العددان 11 و12، السنة الثالثة، صيف- خريف1423هـ- 2002م.*

3)- عقيقي، يوحنا، **«الرمزية التجاوزية في مفهوم الرقص عند مولانا جلال الدين الرومي»**، مجلة الدراسات الأدبية، بيروت- لبنان، العددان 7-8، السنة 2، 2003م.

4)- المسدّي، عبد السّلام، ***«علم الأدب ومنزلته بين العلوم في تراثنا»***، مجلة الحياة الثّقافية، تونس، 1991م، ع 62.

ج- باللغة الأجنبية

1) - Blondin, Marc, «***Recension, Eileen John et Dominic McIver Lopes, Philosophy of literature Contemporary and Classic Readings: An Anthology»***, In Æ, Canadian Aesthetics Journal, vol 11, Summer/ Été 2005.

2) - Burge, E.M. ***«The resurgence of ethnicity, Myth 07 reality»***, Ethnic and racial studies, vol 3, July 1978.

3) - De Saussure, Ferdinand, ***Cours de linguistique générale***, Editions critique, France, 1997 .

4) - Gruber, Thomas. R, «***toward principles for the design of anthologies used for knowledge sharing?»*** In, International Journal of Human-Computer Studies, academic press limited, London, Vol 43, Issues 5–6, November 1995.

5)- Schaeffer, Jean-Marie, **«*Du texte au genre*»**, **poétique**, N° 53, Mars 1983.

6) – Sno, H.N. et al, **«*The Déjà Vu experience: Remembrance of Things Past?* »**, *The American Journal of Psychiatry*, no 147, Issue 12, December 1990.

- سادسًا- المخطوطة

1)- ابن أبي حجلة، أبو العباس أحمد بن يحيى، ***منطق الطير***، مخطوط، الخزانة العامّة، الرّباط- المملكة المغربيّة، رقم 1553.

2)- عفيف الدين التلمساني، أبو الربيع سليمان بن علي، ***الكشف والبيان في معرفة علم الإنسان، يشتمل على الدّرّ النّفيس في شرح الشّيخ الرّئيس***، مخطوطة مصورة، جامعة الملك سعود، الرّياض- المملكة العربيّة السّعوديّة، رقم 2662.

- ـــــــ، ***ديوان عفيف الدين التلمساني***، مصورة رقم (4377)، مصورة عن المخطوطة الأصلية، رقم (1147)، الخزانة التيمورية، دار الكتب المصرية، القاهرة- مصر.

4)- محيي الدين، بن عربي، ***الأجوبة اللايقة عن الأسئلة الفايقة***، مخطوط الظاهرية، دمشق- سوريا، رقم 4266.

- سابعًا- مواقع الشبكة العنكبوتية

1)- معجم المعاني الجامع: **www.almaany.com** 2010- 2016.

ملاحق

- الملحق رقم(1)

1- قال الله تعالى: ﴿هَلۡ اَتَىٰ عَلَى الۡاِنۡسَـٰنِ حِيۡنٌ مِنَ الدَّهۡرِ لَمۡ يَكُن شَيۡـًٔا مَّذۡكُورًا﴾**(445)**

2- قال الله تعالى: ﴿وَعَلَّمَ ءَادَمَ الۡاَسۡمَآءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمۡ عَلَى الۡمَلَـٰٓئِكَةِ فَقَالَ أَنۢبِـُٔونِي بِأَسۡمَآءِ هَـٰٓؤُلَآءِ ان كُنتُمۡ صَـٰدِقِينَ﴾**(446)**

3– قال الله تعالى:﴿ قَالَ مَا مَنَعَكَ أَلاَّ تَسۡجُدَ إِذۡ اَمَرۡتُكَ قَالَ أَنَاْ خَيۡرٌ مِّنۡهُ خَلَقۡتَنِي مِن نَّارٍ وَخَلَقۡتَهُۥ مِن طِينٍ﴾**(447)**

4- قال الله تعالى ﴿يَـٰٓ أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُواْ رَبَّكُمُ الۡذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفۡسٍ وَٰحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنۡهَا زَوۡجَهَا وَبَثَّ مِنۡهُمَا رِجَالاً كَثِيرًا وَنِسَآءً وَاتَّقُواْ اللّهَ الۡذِي تَسَآءلُونَ بِهِ وَالۡاَرۡحَامَ إِنَّ اللّهَ كَانَ عَلَيۡكُمۡ رَقِيبًا﴾**(448)**

5- قال الله تعالى: ﴿وَقُلۡنَا يَـٰٓـــــآدَمُ اَسۡكُنَ اَنۡتَ وَزَوۡجُكَ الۡجَنَّةَ وَكُلَا مِنۡهَا رَغَدًا حَيۡثُ شِئۡتُمَا وَلَا تَقۡرَبَا هَـٰذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ﴾**(449)**

6- قال الله تعالى: ﴿مُّحَمَّدٌ رَّسُولُ اللَّهِ وَالذِينَ مَعَهُۥ أَشِدَّآءُ عَلَى الۡكُفَّارِ رُحَمَآءُ بَيۡنَهُمۡ تَرَىٰهُمۡ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبۡتَغُونَ فَضۡلاً مِّنَ اللَّهِ وَرِضۡوَٰنًا سِيمَاهُمۡ فِي وُجُوهِهِم مِّنۡ اَثَرِ الۡسُّجُودِ ذَالِكَ مَثَلُهُمۡ فِي التَّوۡرَىٰةِ وَمَثَلُهُمۡ فِي

---

445)- ***سورة الإنسان***، الآية:1.

446)- ***سورة البقرة***، الآية: 31.

447)- ***سورة الأعراف***، الآية: 12.

448)- ***سورة النساء***، الآية: 1.

449)- ***سورة البقرة***، الآية: 35.

اِلإنجِيلِ كَزَرْعٍ اَخْرَجَ شَطْئَهُ فَـــــازَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَىٰ عَلَى سُوقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ اَلكُفَّارَ ۗ وَعَدَ اللَّهُ اَلذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ اَلصَّـٰلِحَاتِ مِنْهُم مَّغْفِرَةً وَأَجْراً عَظِيمًا ۞(450)

7- قال الله تعالى: ﴿وَقُل لِّلمُومِنَـٰتِ يَغْضُضْنَ مِن اَبْصَـٰرِهِنَّ وَيَحْفَظْنَ فُرُوجَهُنَّ ۖ وَلاَ يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلاَّ مَا ظَهَرَ مِنْهَا ۖ وَلْيَضْرِبْنَ بِخُمُرِهِنَّ عَلَىٰ جُيُوبِهِنَّ ۖ وَلاَ يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلاَّ لِبُعُولَتِهِنَّ أَوَ- ابَـآئِهِنَّ أَوَ- ابَـآءِ بُعُولَتِهِنَّ أَوَابْنَآئِهِنَّ أَوَابْنَآءِ بُعُولَتِهِنَّ أَوِخْوَانِهِنَّ أَوْ بَنِي~ إِخْوَانِهِنَّ أَوْ بَنِي~ أَخَوَاتِهِنَّ أَوْ نِسَآئِهِنَّ أَوْ مَا مَلَكَتَ اَيْمَـٰنُهُنَّ أَوِ التَّـٰبِعِينَ غَيْرِ أُوْلِي اِلإرْبَةِ مِنَ الرِّجَالِ أَوِ اِلطِّفْلِ اِلذِينَ لَمْ يَظْهَرُواْ عَلَىٰ عَـــوْرَاتِ اِلنِّسَآءِ ۖ وَلاَ يَضْرِبْنَ بِأَرْجُلِهِنَّ لِيُعْلَمَ مَا يُخْفِينَ مِن زِينَتِهِنَّ ۚ وَتُوبُو~اْ إِلَى اَللَّهِ جَمِيعًا أَيُّهَا اَلْمُومِنُونَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ ۞(451)

450)- ***سورة الفتح***، الآية: 29.

451)- ***سورة النور***، الآية: 31.

- الملحق رقم(2)

1- قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:

{خُلِقَتِ الملائِكَةُ مِنْ نُورٍ، وَخُلِقَ الجَانُّ مِنْ مَارِجٍ مِنْ نَارٍ، وَخُلِقَ آدَمُ مِمَّا وُصِفَ لَكُمْ}(452)

2- قال الإمام أحمد بن حنبل:

«حدّثنا هدية بن خالد ثنا حماد بن سلمة عن حميد عن الحسن عن عتبي قال: رأيتُ شيخًا بالمدينة يتكلّم. فسألتُ عنه، فقالوا: هذا أبيّ بن كعب. فقال: إنّ آدم عليه السّلام لمّا حضرهُ الموتُ قال لبنيه: أي بني إنّي أشتهي مِنْ ثمار الجنّة. فذهبوا يطلبون له. فاستقبلتهم الملائكة ومعهم أكفانه وحنوطه ومعهم الفُؤُوسُ والمساحي والمكاتل. فقالوا لهم: يا بني آدم ما تريدون وما تطلبون؟ أو ما تريدون وأين تذهبون؟ قالوا: أبونا مريض فاشتهى مِنْ ثمار الجنة. قالوا لهم: ارجعوا فقد قضي قضاء أبيكم. فجاءوا فلمّا رأتهم حواء عرفتهم فلاذت بآدم فقال: إليكِ إليكِ عنّي فإنّي إنّما أوتيتُ مِنْ قِبَلِكِ خلّي بيني وبين ملائكة ربّي تبارك وتعالى. فقبضوه وغسّلوه وكفّنوه وحنّطوه وحفروا له وألحدوا له وصلّوا عليه، ثمّ دخلوا قبره فوضعوه في قبره ووضعوا عليه اللبن، ثمّ خرجوا مِنَ القبر ثمّ، حَثَوْا التراب عليه التّراب، ثمّ قالوا: يا بني آدم هذه سنّتكم»(453)

3- قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:

{أَنَا مُحَمَّدُ بْنُ عَبْدِ اللَّهِ بْنِ عَبْدِ الْمُطَّلِبِ، إِنَّ اللَّهَ تعالى خَلَقَ الخَلْقَ فَجَعَلَنِي فِي خَيْرِهِمْ فِرْقَةً، ثُمَّ جَعَلَهُمْ قَبَائِلَ، فَجَعَلَنِي فِي خَيْرِ قَبِيلَةٍ، ثُمَّ جَعَلَهُمْ بُيُوتًا، فَجَعَلَنِي فِي خَيْرِهِمْ بَيْتًا، فَأَنَا خَيْرُكُمْ بَيْتًا، وَأَنَا خَيْرُكُمْ نَفْسًا}(454)

---

452)- ***صحيح مسلم***، (2996).

453)- ***مسند أحمد***، 21138، ص458- 459

454)- ناصر الألباني، ***صحيح الجامع الصغير وزوائده (الفتح الكبير)***، المكتب الإسلامي، بيروت- دمشق، ط3، 1408هـ- 1988م، حديث رقم (1472)، 1/ 309.

- <u>الملحق رقم (3)</u>

1) – جدول حساب الحروف[455]

أ	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط	ي
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
ك	ل	م	ن	س	ع	ف	ص	ق	ر
8	6	4	2	ساقط	10	8	6	4	8
ش	ت	ث	خ	ذ	ض	ظ	غ		
ساقط	4	8	ساقط	4	8	ساقط	4		

2) – مخمسة/ مسدسة عفيف الدين التلمساني

- قال: (الكامل)

1- يا سائِـقَ البَكَـراتِ نَحْـوَ الأجْرَعِ

يَطْـوي الفَـلاةَ بِـكُلِّ نِضْـوٍ مُسَـرِّعِ

إنْ جُـزْتَ بالحَـرَمِ المَـنيعِ المَرْبَعِ

سَـلِّـمْ على البَـدْرِ المُنيرِ وقُلْ مـعي

هَـبَـطَـتْ إلـيـكَ مـنَ الـمَـحَـلِّ الأرْفَــعِ

ورْقـاءُ ذاتُ تَـــــــــعَـزُّزٍ وتَـمَـنُّـعِ

2- مُنِحَـتْ منَ المَوْلى بِحُسْـنِ لَطائِفٍ

قدْ حَيَّـرَتْ في الوَصْفِ عَقْـلَ الواصِفِ

---

455)- علي بوصخر، ***أسرار الحروف والأعداد***، ص26.

يا مـنْ سَما في الفَضْلِ رُتْبَةَ آصِفِ

هلْ كُنْـتَ عنْ ذاك الجَـمالِ بكاشِـفِ

مَـحْـجوبَـةٌ عنْ كُـلِّ مُـقْـلَـةِ عـارِفِ

وَهِيَ الـتي سَـفَـرَتْ ولـمْ تَـتَـبَـرْقَـــعِ

3- مَا سَـامَـهَا إلاّ شُمُـوخٌ بِالـدِّمَـا

ذو نِــعْمَةٍ تَعْلُـو على نُـجُمِ السَّما

يا خائِـضًا في غِـيِّـهِ مُـتَـوَهِّمَا

حَـتَّـامَ بالأغْـيارِ مَـغْـرورًا لَـمَا

وَصَـلَـــتْ عَـلَـى كُـرْهٍ لَـدَيْـكَ وَرُبَّـمـا

كَـرِهَـتْ فِـراقَـكَ وَهْـيَ ذاتُ تَـفَــجُّـــعِ

4- كانَـتْ عَزيزًا قَـدْرُها فَـتَطاوَلَـتْ

تَـبْغي البَـقاءَ تَحامُـلاً إذ آنَـسَـتْ

شَمَّـرَتْ عنِ الكَوْنَيْنِ لـمَّا قابَلَـتْ

عَكَسَـتْ إلى السِّجْـنِ الدَّنِيِّ وَما جَنَـتْ

أنِـفَـــتْ ومـا سَـلَـكَـتْ وَلـمَّـا واصَـلَـتْ

أَلِـفَـتْ مُـجـاوَرَةَ الـخَـرابِ الـبَـلْـقَـــعِ

5- تَصْبو مَتى حَـدَتِ الحُداةُ إلى الحِمَى

وَتَـرَى التَّحَذُّرَ دونَ مَعْلَمِها عَــمَى

صُـرِعَتْ بِـسَهْمِ البَيْـنِ أحْيانًا وَما

عَـلِمَـتْ وَلا الـرَّامي دَرَى ماذا رَمَى

وَأظُـنُّـهـا نَـسِيَـتْ عُـهودًا بالحِــمَـى

وَمـنـازِلاً بِـفِـــــــراقِـهـا لَـمْ تَـقْـنَـعِ

6- وَمَـنَالُها مِنْ قَـبْلِ شِيـنِ شُـطوطِها

عَكَفَـتْ على اللَّذَّاتِ حـالَ بَـسيطِها

صَـدَرَتْ تُحَبِّـرُ كَـمالَها بِسُقوطِها

تَرْعَى عُهـودَ اللَّسْـتُ يَوْمَ شُـروطِها

حَـتَّى إذا اتَّـصَلَـتْ بِـهـاءِ هُبُوطِـهَـا

عَـنْ مِـيـمِ مَـرْكَـــزِها بِـذاتِ الأجْـــرَعِ

7- هَـمَّـتْ فَـهَامَتْ هَاؤُها فَـتَألَّفَـتْ

بِجـلالَـةِ التَّجْـريدِ وَالمَعْنَى ثَـنَـتْ

تَأوي إلى ساحاتِـهـا مَـهْما رَأتْ

نُـهِيَتْ عَنِ المَرْعَى الخَصيبِ فَمُذْ جَنَتْ

عَـلِـقَـتْ بِـهَـا ثـاءُ الـثَّـقـيـلِ فَـأصْـبَـحَـتْ

بَـيْـــــنَ الـمَـعـالِـمِ وَالـطُّـلـولِ الـخُـضَّـعِ

8- تَـهْـفُـو لِبَرْقٍ مُسْـتَـنيرٍ طالَـما

وَجَدَتْـهُ بـادٍ بالأحِـبَّـةِ مَعْـلَـمَا

وَإذا حَـدَا الحـادي بِعَـلْـوَةِ مَـهْـمَا

زادَ الجَوَى وَالوَجْدُ فَاشْـتاقَـتْ لَـمَا

تَـبْـكي مَتَى ذَكَـــرَتْ عُـهـــــودًا بالـحِـمَى

بِـمَــدامِــعَ تَــهْـمـي وَلَــمْ تَــتَــقَــطَّـعِ

9- مَحْجـُوبَةٌ قَـطَـنَـتْ بِقاعٍ مُـبْهِتِ

لا يَسْتَـقِـرُّ قَـرارُها لِـتَشَتُّـتِ

ما بالُـها لا تَـرْعَــوي لِبَلِيَّتِـي

تَهْـوَى الحِـمامَ فَـتَسْتَـلِـذُّ لِشَقْـوَتِي

وَتَـظَـلُّ سَـاجِـــــعَـةً عَـلَـى الـدِّمَـنِ الـتـي

دَرَسَـــــــتْ بِـتَـكْـــرارِ الـرِّيـــاحِ الأرْبَــعِ

10- أُصْـغي لَـهَا في سَيْـرِها ما كَـدَّها

فَتَقَدَّمَتْ عَنْ مَيْـلِها يا سَعْـــــدَها

أَلِـفَـتْ عَـناءً بِالمَـسِيرِ وَجَـدِّها

وَالشَّـوْقُ يُقْـلِـقُـها لأمْـرٍ هَـدَّها

مُـذْ عاقَـها الشَّـرَكُ الكَثيفُ وَصَـــدَّها

قَـفَـصٌ عَـنِ الأوْجِ الفَسيحِ المَـــرْبَعِ

11- تَشْــكو مِنَ الـبَيْنِ المُشَتِّتِ إذْ رَمَى

سَهْـمَ الفُراقِ فَـمازَجَ الدَّمْـعُ الدِّما

تَحْنُــو على الوَطَنِ الذي تَـتَألَّما

وَيَصُدُّ عَنْها الأوْجَ مِنْ قِــبَلِ السَّما

حَـتَّى إذا قَـرُبَ المَسيـرُ إلى الحِـــمَى

وَدَنا الرَّحــيلُ إلى الفَـضاءِ الأوْسَـــعِ

12- وَقَــرَّتْ بَشائِرُها بِكُـلِّ مُهَفْهَفٍ

يَنْفي سَـناهُ ضَـلالَ كُــلَّ مُعَنَّفِ

وَتُـبادِرُ الحُــورُ الحِسانُ بِقَرْقَفِ

فيها الشِّفــاءُ لِكُـلِّ داءٍ مُـتْلِــفِ

وَغَـدَتْ مُــفارِقَةً لِــكُلِّ مُـــــخَلَّفِ

عَنْها حَـليفُ الـتُّرْبِ غَـيْرُ مُـــــشَيَّعِ

13- وَرِثَـتْ بَقاها بِالغِنَى فَأصْبَحَــتْ

في سِرِّها بالبَرْزَخَيْـنِ وَقَدْ سَمْــتْ

نُودي بِها عُـودي إلَيْنَا فَانْثَنَــتْ

هَـيْفاءُ تَخْتَرِقُ الحِجابَ وَقَدْ عَلَـتْ

هَجَعَتْ وَقَدْ كُشِفَ الغِطاءُ فَأبْصَـرَتْ

ما لَـيْسَ يُـدْرَكُ بِالعُيونِ الهُـــجَّعِ

14- بُـلِيَتْ مِنَ الدُّنْيا بِصَـدْعِ طَــوَارِقٍ

أخْفَــتْ مَعـالِـمَ كُلِ سامٍ شاهِـقِ

دُعِيَتْ فَـقَطَّعَ شَوْقَـها العَلائِـق

رُبِطَتْ قُـواها بِالمَحَـلِّ السَّامِـقِ

وَغَـدَتْ تُغَرِّدُ فَـوْقَ ذِرْوَةِ شـاهِـــقِ

وَالعِلْمُ يُـرْفَـعُ كُـلَّ مَـنْ لَـمْ يُـرْفَـــعِ

15- كانَتْ مُجَرَّدَةً لِعِشْــقٍ صـادِقٍ

لا يَسْتَقِرُّ قَرارُها مِـنْ خـــافِقٍ

بُلِيَـتْ بِصُحْبَةِ كُـلِّ ضِـدٍّ مُـنافِقٍ

مُتَقَيِّدٍ في السَّيْرِ لَـيْسَ بِلاحِــقٍ

فَـلِأيِّ شَـيْءٍ هَبَطَـتْ مِـــنْ شاهِقٍ

سامٍ إلى قَعْرِ الحَضيضِ الأوْضَــعِ

16- ما سَرَّها ما شاهَـدَتْ مِنْ رِفْـعَةٍ

رَقَتْ فَكَدَّرَها الحِمامُ بِـــفَجْعَةٍ

بَلْ ساءَها ما غَرَّتْها مِنْ زَهْـرَةٍ

حُجِبَتْ بها وَكذاكَ سالِفُ عِشْـرَةٍ

مُـذْ كانَ أرْسَلَها الإلَهُ لِحـــــكْمَةٍ

طُـوِيَتْ على الفَرْدِ اللَّبيبِ الأوْرَعِ

17- وَرُبَّـما قَـذَفَ الزَّمانُ بِصاحِـبٍ

ثَبْـتُ الجَنانِ سَليمُ صَدْرٍ راحِـبُ

يَلْقَى المَنِيَّةَ لا بِوَجْـهٍ شاحِـبٍ

يَفـوزُ مِنْ ساحاتِـها بِعَجائِـبٍ

فَهُبـوطُها مُـذْ كانَ ضَـــرْبَةَ لازِبٍ

لِتَكــونَ سامِــعَةً بِما لَمْ تَسْمَـــعِ

18- مكِّـيَةٌ مَدَنِـيَّةٌ ذو هِــمَّةٍ

نَبَـوِيَّةٌ لا تَلْتَفِـتْ لِبَـــــلِيَّةٍ

قُـرَشِـيَّةٌ عَـرْشِـيَّةٌ لَخْمِـيَّةٌ

بُعِثَــتْ إلى الأكْــوانِ إسْلامِـيَّةٍ

وَتَــعودُ عالِـمَــةٌ بِـكُـلِّ خَـفِـيَّــةٍ

في العالَمَينَ وَخَـرْقُها لَمْ يُـرْقَــعِ

19- قَدْ سَرَّها ما شاهَدَتْ مِنْ عِظْمِ مَا

يَأتي مِنَ الخَيْـراتِ دَوْمًا عِـــنْدمَا

خَلَصَتْ مِنَ السِّجْنِ الدَّنِيِّ وَطالَمَا

شَكَرَتْ لأنْــعامِ الإلَهِ تَكَـــرُّمَا

فَكَأنَّــها بَــرْقٌ تَأَلَّـــــقَ بالحِمَى

ثُــمَّ انْطَــوَى فَكَــأنّهُ لَمْ يَـــــلْمَعِ(456)

456)- عفيف الدين التّلمسانيّ، ***الكشف والبيان في معرفة علم الإنسان، يشتمل على الدّرّ النّفيس في شرح الشّيخ الرّئيس***، ص9-28.

3)- جدول يُحدِّد ترتيب المعشرات بحسب ورودها في الديوان:

الترتيب	الحرف	الصفحة	الترتيب	الحرف	الصفحة
-1	أ	271	-2	ب	271
-3	ت	280	-4	ث	281
-5	ج	282	-6	ح	285
-7	خ	286	-8	د	296
-9	ذ	301	-10	ر	338
-11	ز	302	-12	س	305
-13	ش	302	-14	ص	306
-15	ض	307	-16	ط	308
-17	ظ	309	-18	ع	310
-19	غ	343	-20	ف	344
-21	ق	350- 351	-22	ك	355
-23	ل	357	-24	لا	358
-25	م	360	-26	ن	368

4)- معشرات عفيف الدين التلمساني

(هـ)

1- هَلُمّـوا فَعِـنْدِي لِلمحَبَّةِ والهَـوَى

سِـقَامُ غَـرَامٍ لَسْـتُ أحْسِـنُ طِـبَّهُ

2- هَبُـوا لِي جَـفْنًا يَمْلِكُ العَـقْلُ دَمْعَـهُ

وَإِلاَّ فَـقَلْبًا يَـحْكُـمُ الصَّبـرَ لُـبَّهُ

3- هَوَتْ قَدَمِي فِي الحُبِّ مِنْ غَيْرِ خِـبْرَةٍ

فَأَلْفَيتُـهُ حُلْـوَ التَّجَـرُّعِ عَـذْبـهُ

4- هُـوَ الشَّهْـدُ مَمْزوجٌ بِسُـمٍّ وعلْقَمٍ

أوَمِّلُ عُـتْبَاهُ وأحْـذَرُ عُـــتْبَهُ

5- هَوَيتُ حَبِيبًا لَسْتُ أَهْـلاً لــحُبِّهِ

وَأَنىَّ لِمـثْلِي أنْ يَــكونَ مُـحِبَّهُ

6- هِـلالُ فُـؤَادِي كُلَّمَا ذُقْتُ غَفْـوَةً

وَصُـبْـحُ عَـيَانِي كُـلَّمَا أتَــنَبَّهُ

7- همَمْـتُ بإدْرَاكٍ فَقَصَّرْتُ هَـيْبَةً

وَعَجْزِي عَنِ الإدراكِ أوْلَى وأشْبَـهُ

8 - هَـفَا بِكَ قَلْـبٌ أَنْتَ أَوْرَيْتَ زَنْدَهُ

وَنالَكَ طَرْفٌ أنْتَ أهمَلْتَ سُحْـبَـهُ

9- هَنِيئًا لِهذي النَّفْسِ إنْ كُنْتَ حِبَّـهَا

وَطوبَى لِهَذا القَلْبِ إن كُنْـتَ حِـبَّه**(457)**

457)- عفيف الدين التلمساني، ***ديوان عفيف الدين التلمساني***، مصورة رقم (4377)، مصورة عن المخطوطة الأصلية، رقم (1147)، الخزانة التيمورية، دار الكتب المصرية، القاهرة، ق 10061- 10062.

(و)

1- وَجَــدْتُ وَلا طــــبُّ لِمَا أنا واجِدٌ

فَهَا أنَا نِضْـوٌ أشْـتَكي البَـيْـنَ وَالشَّجْـوَا

2- وَميضُ الهَوَى قي القَلْـبِ يُوجِـدُ خَفْقَـةً

فَمَا لِجُفـوني تَشْتَـكي أَلَــمَ العَـدْوَى

3- وَهَلْ نافِعي رَيُّ الجُـفُونِ بِـدَمْـعِـها

إذا كانَ ما بَيْـنَ الجَوانِـحِ لا يَـــرْوَى

4- وَقَـدْ ذُقْـتُ طَعْمَ الحُبِّ بَدْءًا وَعَـوْدَةً

فَلَمْ أدْرِ هَـلْ مُـرًّا تَطَعَّمْـتُ أمْ حُـلْـوَا

5- وَعِيـدُ فِـراقي فيـهِ للـوَصْلِ مَوْعِـدٌ

فَوَجْهٌ لِسُكْـــرٍ (...) وَآوِنَةٌ صَحْـوَا[458]

6- وَقَفْـتُ بِبـابِ الحُـبِّ وَقْفَـةَ حائِـرٍ

يُؤَمِّـلُ ما يَـهْـوَى وَيَحْذَرُ مَنْ يَهْـوَى

7- وَهَبْـتُ لَـهُ سَمْـعي وَقَلْـبي وَناظِري

عَسَى مُوجِبُ الشَّكْوَى يَزولُ مِنَ الشَّكْـوَى

458)- بياض في الأصل بمقدار كلمة.

8- وَدائِـعُ حُـبّي في الفُـؤادِ مَصـونَةٌ

سِـوَى عَبْـرَةٍ تَهْمي عَلى جَـسَدٍ يُـرْوَى

9- وَفاتـي مُحَـيًّـا إنْ ظَفَرْتُ بِوَصْـلِـهِ

وَلي هِمَّـةٌ تَسْـمُـو إلى الغايَةِ القُصْـوَى

10- وَلَـوْ أنَّــهُ أوْمَـى إلـيَّ بِمِيتَــةٍ

لَبادَرْتُ نَحْوَ المَوْتِ طَوْعًا وَلَوْ حَبْــوًا(459)

(ي)

1- يَـرَى لَكَ رَهْـنٌ بِالمَحـبَّةِ والرِّضـا

فَلا تَتَّهِمْـني بَـعْدَ نَـشْـرِكَ بِالــطَّيِّ

2- يَنابيـعُ أجْـفـاني تَفـيضُ مَحَـبَّـةً

عَلَيْـكَ وَما لي مِنْ سَبيـلٍ إلى الــرَّيِّ

3- يُكَلِّفُـني قَلْبي تَحَمُّلَ عِــبْـئِـهِ

وَمَنْ ذا الذي يَقْـوَى عَلَى الخَفْقِ وَالمَحْـيِ

4- يُقَـرِّبُ أهْلُ الحَجِّ قُـرْبانَ هَدْيِهِـمْ

وَماليَ في حَجّي سِـوَى القَلْبِ مِنْ هَـدْيِ

459)- ***مصورة الديوان***، ق 10062.

5- يُناديكَ مِنْ ناديكَ تَطْمَحُ طَـرْفُـهُ

نِداءَ عَليـلٍ يَطْلُــبُ الأرْيَ في المَــرْيِ

6- يَصونُ عَنِ الأغْيارِ سِرَّكَ غَيْـرَةً

عَلى أنَّ سِـرَّ الحُـبِّ يُعْرَفُ في الــزِّيِّ

7- يَقُولُونَ: ما يَشْكُو فَأُحْجِـمُ حِــشْمَةً

وَقَدْ يَفْهَمُ الأثْــباتُ مِنْ صيـغَةِ النَّــفْيِ

8- يَمُوتُ وَيَحْيَا لَوْعَةً وَطَــمَاعَــةً

وَما الحُــبُّ إلاّ أنْ تَموتَ لَدَى الــحَــيِّ

9- يَهابُكَ هَذا القَلْبُ أضْـعافَ حُــبِّهِ

فَيَبْـسُـطُ كَفَّيْهِ إلَــــيْكَ وَيَـسْـتَحْيي

10- يُعَلِّلُ بِالسُّلْوانِ بَعْــدَكَ نَـفْسَهُ

وَهَيْـهاتَ ما في الحَـيِّ بَعْـدَكَ مِنْ حَيِّ**(460)**

460)- ***مصورة الديوان***، ق 10062- 10063.

5) - عناوين النصوص الشعرية لـ (ابن الخلوف)

- حزمة(1)؛ وتترتّب في العناوين الآتية:

ترتيب الديوان	العنوان	الصفحة
-1	عليك توكّلي	**73**
-8	يا أكرم العرب	**217**
-9	يا هادي الضّلال	**219**
-18	سلوا النّار عمّا شبّ	**397**
-21	شفاء النّاظر	**443**
-24	مناهج السّلوك	**465**
-27	أيا من جلّ عن كيف	**491**
-28	يا خالقي	**495**
-29	يا من على حال المعاصي	**511**
-30	يا أرحم الرّاحمين	**516**
-32	يا مجيب الدعاء	**522**

- حزمة(2)؛ وتتكوّن من العناوين الآتية:

ترتيب الديوان	العنوان	الصفحة
-1	قطر الغمام في مدح خير الأنام	**83**
-2	قرع باب الفرج بمدح طه الرّفيع الدّرج	**117**
-3	استرواح القبول بمدح طه الرّسول	**133**
-4	تطفّل المحتاج بمدح ذي المعراج	**161**
-5	كشف اللّثام عن مدح مسك الختام	**207**
-20	قطر النّبات في مدح ذي المعجزات	**433**
-23	صباح السّرى في مدح خير الورى	**455**
-25	إغاثة الملهوف في مدح طه الرّءوف	**471**
-31	كشف اللّثام عن مدح مسك الختام	**517**

- حزمة(3)؛ وتتألّف من العناوين الآتية:

ترتيب الديوان	العنوان	الصفحة
-6	مزيّة المستمطر وصرخة المستنصر	**179**
-10	الدّرّ النّظيم في السّرّ العظيم	**227**
-11	جنّة المتشوّق وجنّة المتخوّف	**263**
-12	تحفة اللّبيب وسلوة الكئيب	**277**
-13	زهرة المتنشّق وزهرة المتعشّق	**297**
-14	تحيّة المشتاق وتنجية الأشواق	**315**
-15	استسقاء الكئيب بمناجاة الحبيب	**345**
-16	برء العليل وريّ الغليل	**359**
-17	روضة الأزاهر ولجّة الجواهر	**373**
-19	نتائج المحبّة ومناهج الأحبّة	**425**
-22	التجاء البائس ورجاء الآيس	**449**
-26	بغية المرتجى وغوث الملتجى	**475**

- تراجم الأعلام

1)- بكر بن حمّاد التّاهرتي

مُحدِّث وشاعر، تعلّم بمسقط، ثمّ تنقل بين القيروان، وبغداد، طلبًا للأدب والحديث والمعرفة، فالتقى بأبي الحسن البصري وأبي تمام والخليفة المعتصم، ليعود إلى القيروان، ثمّ يفرّ منها بصحبة ولده عبد الرحمن، بسبب سعاية منافسيه لدى الأمير إبراهيم بن أحمد بن الأغلب، وقبل وصولهما تاهرت بمسافة يسيرة، تعرّض لهما لصوص فجرحوا الأب، وقتلوا الابن عام (295هـ- 907م)، فتفجّع لأجله الوالد، الذي توفّى عقب وصوله تاهرت بفترة وجيزة، وذلك في عام (296هـ- 909م)[461].

2)- ابن خميس

هو أبو عبد الله محمد بن عمر بن محمد بن عمر الحميري الحجري، المعروف بابن خميس التلمساني، ولد بتلمسان سنة (645هـ)، وقيل سنة (650هـ). ولاّه السلطان أبو سعيد يغمراسن ديوان الإنشاء وأمانة سرّه، غير أنّه لم يبق في منصبه طويلاً بسبب سوء معاملة في البلاط، فذهب غاضبًا إلى سبتة ومدح حاكمها، ثمّ إلى غرناطة ليحلّ على الوزير ابن الحكيم. وصفه ابن الخطيب بأنّه: «كان نسيج وحده زهدًا وانقباضًا وأدبًا وهمّة عارفًا بالمعارف القديمة مطّلعًا بتفاريق النّحل قائمًا على العربية والأصليين». توفّى مقتولاً بغرناطة سنة (708هـ)[462].

461)- أبو زيد الدباغ، ***معالم الإيمان في معرفة أهل القيروان***، أكمله وعلق عليه: أبو الفضل أبو القاسم بن عيسى بن ناجي التنوخي، تحقيق: محمد الأحمدي أبو النور، محمد ماضور، مكتبة الخانجي بمصر، المكتبة العتيقة بتونس، مطابع الدجوى، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1972م، 2/ 281- 285.

462)- المقّري، ***أزهار الرياض في أخبار عياض***، ضبطه وحقّقه وعلّق عليه: مصطفى السقا وآخران، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مطبعة فضالة- القاهرة، صندوق إحياء التراث الإسلامي المشترك بين المملكة المغربية، ودولة الإمارات المتحدة – الرباط، (د.ط)، 1358هـ - 1939م، 2/ 301- 304.

3)- ابن سينا

أبو علي الحسين بن عبد الله بن الحسن بن على بن سينا البلخي ثمّ البخاري، ولد بقرية (أفشنا) قرب بخارى (كازاخستان) سنة (370هـ- 980م)، كان أبوه كاتبًا من دعاة الإسماعليّة، أتقن العلوم النقلية والعقلية، مع ميل فطري نحو الفلسفة والطبّ والمنطق، حتّى تبحّر فيها جميعها وهو لم يبلغ الثامنة عشر سنة، ثمّ ارتحل إلى بلدان كثيرة ليوسّع معارفه، منها: الرّيّ، طوس، جرجان، قزوين، كما تقلّد الوزارة مرّات عدّة. توفّى بهمذان (إيران) سنة (428هـ- 1037م). له مؤلفات كثيرة منها: "الشفاء"، و"النجاة"، و"القانون"[463].

4)- أبو حمو موسى

هو أبو حمو موسى بن أبي يعقوب، المعروف بأبي حمو موسى الثاني، من ملوك بني عبد الواد الذين أسسوا دولتهم بتلمسان من عام (633هـ) إلى (957هـ). ولد بالأندلس سنة (723هـ)، ثم انتقل إلى تلمسان ليفرّ منها سنة (753 هـ) عقب استيلاء المرينيين عليها، ويتمكّن في سنة (760هـ) من استرجاعها. قتله ابنه أبو تاشفين طمعًا في المُلْك سنة (791هـ). له كتاب: "واسطة السلوك في سياسة الملوك" [464].

5)- أبو تمام

حبيب بن أوس بن الحارث بن قيس الطائي، ولد في أيام الرشيد بقرية من قرى حوران تُدعى جاسم (118هـ- 804م/ 231هـ- 846م). كان يتوقّد ذكاء، كما كان يوصف بطيب الأخلاق والظرف والسماحة. وصفه الصولي بأنّه: «واحد عصره في ديباجة لفظه، وفصاحة شعره وحسن أسلوبه». له مؤلفات عدّة، منها: "ديوان الحماسة"، و"فحول الشعراء"[465].

---

463)- شمس الدين الذهبي، ***سير أعلام النبلاء***، حقّقه وخرّج أحاديثه وعلّق عليه: شعيب الأرنؤوط، ومحمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت- لبنان، ط11، 1417هـ- 1996م، 13/ 531- 537.

464)- عبد الحميد حاجيات، ***أبو حمو موسى الزياني***، ص96.

465)- الخطيب التبريزي، ***شرح ديوان أبي تمام***، ص5-6.

6)- المعتصم

أمير المؤمنين أبو إسحاق محمد المعتصم، ولد سنة (180هـ)، وتوفّى بسرّ من رأى سنة (227هـ). كان أميًّا، أو ضعيف الخطّ، غير أنّه كان ذا همّة عالية، ومهابة عظيمة جدًّا، حتّى قيل: إنه إذا غضب لا يُبالي من قتل ولا ما فعل. ويقال له: المُثمّن؛ لأنّه ثامن لولد العباس، وهو ثامن الخلفاء من ولده، وقد فتح ثمان فتوحات، وقيل: ثمانية أعداء، ودامت مدّة خلافته: ثماني سنين وثمانية أشهر وثمانية أيام، وولد سنة ثمانين ومائة في شعبان وهو الشهر الثامن، وتوفّى وله من العمر ثمانية وأربعون سنة، وخلف ثمانية بينين وثماني بنات[466].

7)- جعفر الصادق

ابن علي بن أبي عبد الله الحسين بن أمير المؤمنين أبي الحسن علي بن أبي طالب، ولد بالمدينة سنة (80هـ)، وتوفّى بها سنةَ (148هـ)، وعمره ثمان وستون سنةٍ. ورأى بعض الصحابة، كان محدّثًا ثقة، وفقيها عالمًا[467].

8)- الخنساء

الخنساء بنت عمرو بن الحارث بن الشريد، وتسمى تماضر أيضًا، شاعرة شهيرة وصحابية جليلة. كان رسول الله، صلى الله عليه وسلم، معجبًا بشعرها. كانت في أول أمرها تقول البيتين والثلاثة، وبقتل أخويها معاوية ثم صخر أكثرت قول الشعر وأجادت فيه. حضرت حرب القادسية ومعها بنوها وهم أربعة استشهدوا جميعًا، فقالت: «الحمد لله الذي شرّفني بقتلهم وأرجو من ربي أن يجمعني بهم في مستقر رحمته.» توفّت بالبادية في أوّل خلافة عثمان، رضي الله عنه، سنة (24هـ)[468].

---

466)- ابن كثير، ***البداية والنهاية***، 11/ 120- 105.

467)- ***سير أعلام النبلاء***، 6/ 255- 269.

468)- عمر رضا كحّالة، ***أعلام النساء في عالمي العرب والإسلام (طبعة مزيدة وفيها مستدرك)***، مؤسّسة الرسالة، بيروت- لبنان، (د.ط)، (د.ت)، 1/ 360- 373.

9)- صخر

هو صخر بن عمرو بن الحارث بن الشريد السلمي. كان فارسًا شجاعًا، وسيّدًا مطاعًا، وشاعرا مقلاً. غزا بني أسد واكتسح إبلهم، فأدركوه بذات الأثل؛ وهو موضع في بلاد تيم الله بن ثعلبة، وطعنه ربيعة بن ثور الأسدي في جنبه، واندمل الجرح مدّة، ثمّ اعتلّ منه نحوًا من العام، حتّى ملّه أهله[469].

10)- الثغري

هو محمد بن يوسف القيسي التلمساني، المعروف بالثغري، أبو عبد الله. شاعر، وأديب، وكاتب، من أهل تلمسان، ومن أشهر شعرائها، وبلغائها المقدّمين لدى سلاطينها؛ حيث ذاع صيعته منذ أواخر القرن الثامن الهجري، إلى أوائل القرن الخامس عشر ميلادي). وصفه المازوني: «بالإمام العلامة الأديب الأريب الكاتب»، كما وصفه المقّري: «بالعلامة الناظم الناثر». له قصائد كثيرة نقل بعضها يحي بن خلدون في "بغية الرواد" والمقِّري في "أزهار الرياض" وابن عمار في رحلته "نحلة اللبيب"[470] جُمعت في "ديوان الثغري التلمساني".

469)- محمد أحمد جاد المولى وآخران، ***أيام العرب في الجاهلية***، منشورات المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص399.

470)- عادل نويهض، ***معجم أعلام الجزائر من صدر الإسلام إلى عصرنا الحاضر***، مؤسسة نويهض للتأليف والترجمة والنشر، بيروت- لبنان، ط2، 1400هـ- 1980م، ص92.

11)- ابن أبي حجلة

شهاب الدين أبو العباس أحمد بن يحيى بن أبي بكر بن عبد الواحد التلمساني، المعروف بابن أبي حجلة، ولد في تلمسان سنة (725هـ- 1325م)، وتوفّى بالقاهرة سنة (776هـ- 1375م). تولّى مشيخة الصوفية بصهريج منجك خارج المدينة، كما عرف عنه اهتمامه بالحديث والفقه والطبّ والشعر الصوفي، ونزعته السنية المعتدلة في التصوف، في مواجهة القائلين بوحدة الوجود. له أكثر من ثمانين كتابًا منها: "ديوان الصبابة"، و"سكردان السلطان"، و"منطق الطير"[471].

12)- كثيّر عزّة

كثيّر بن عبد الرحمن بن الأسود بن مليح، شاعر أمويّ ولد بالمدينة سنة (40هـ/ 660م) في آخر خلافة عمر بن الخطاب وأول خلافة عثمان بن عفّان، رضي الله عنهما، نبه في الحياة الشعرية على كبر؛ وهي بداية متأخرة بالنسبة لشاعر سيتوزّع شعره بين مدح الأمويين خاصّة يزيد بن عبد الملك، ومحبوبته عزّة التي كان يكبرها كثيرًا. وتوفّى بالحجاز سنة (105هـ- 723م) في آخر خلافة يزيد بن عبد الملك أو أول خلافة هشام.[472]

13)- المتنبّي

أبو الطيب أحمد بن الحسين الجعفي، ولد سنة (303هـ- 915م) بالكوفة في محلة يقال لها كندة، وكان شاعرًا مُفلقًا، شديد العراضة، راجح العقل عظيم الذكاء. اتّهمه مُنافسوه بالنبوّة والتّطلّع نحو الحكم، فاضطرّوه إلى التحوّل عن ممدوحه سيف الدولة الحمداني، ثمّ مغادرة كافور الإخشيدي، وظلّ مُتنقّلاً بين مصر وبغداد وبلاد فارس وبارجان وشيراز،

471)- منير البعلبكي، ***معجم أعلام المورد (موسوعة تراجم لأشهر الأعلام العرب والأجانب القدامى والمحدثين مستقاة من «موسوعة المورد»)***، دار العالم للملايين، بيروت- لبنان، ط1، 1992م، ص16.

472)- يحيى مراد، ***معجم تراجم الشعراء الكبير***، دار الحديث، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1427هـ- 2006م، 2/ 598- 599.

إلى حين مقتله من قبل فاتك بن أبي جهل الأسدي أثناء رجوعه إلى الكوفة سنة (354هـ- 965م)[473].

14)- الغزالي

أبو حامد محمد الغزّالي الطوسي النيسابوري الصوفي الشافعي الأشعري، ولد سنة (450هـ- 1058م) في "الطابران" قصبة بـ "طوس". كان فقيهاً وأصوليًّا وفيلسوفًا، كما عُرف كأحد مؤسسي المدرسة الأشعرية في علم الكلام. توفّى بمسقط رأسه سنة (555هـ- 1160م). من مؤلفاته: "إحياء علوم الدين"، و"المنقذ من الظلال"، و"مقاصد الفلاسفة "، و"تهافت الفلاسفة "[474].

15) العطّار

فريد الدين العطّار، ولد بمدينة نيسابور سنة (573هـ- 1142م)، يُعتبر أحد أعظم الشعراء والمفكرين الصوفيين المسلمين. عُرف بغزارة الإنتاج، وقد تركت أعماله أثرًا ملحوظًا في الآداب الإسلامية في إيران. توفّى سنة (617هـ- 1220م). له مؤلّفات كثيرة منها: "منطق الطير"[475].

16)- الحريري

أبو محمد القاسم بن علي (446هـ- 516هـ/ 1034م- 1122م)، كاتب عربي وضع خمسين مقامة حاكى فيها مقامات بديع الزمان الهمذاني مع إسراف في التأنّق اللفظي والبديعي، وتزيُّد في سَوْق الفوائد اللغوية والأدبية، وأمثال العرب وحِكَمها. تُرجمت هذه المقامات إلى الإنجليزية تحت عنوان "The Assemblies of Al- Hariri" سنة (1867).

473)- المتنبي، ***ديوان المتنبي***، ص5- 6.

474)- ***معجم تراجم الشعراء الكبير***، 1/ 43-45.

475)- ***معجم أعلام المورد***، ص286.

من آثاره أيضًا: "درّة الغوّاص في أوهام الخواصّ" نبّه فيه على كثير من الأخطاء اللغوية الشائعة[476].

17)- الهمذاني

أبو الفضل أحمد بن الحسين بن يحي بن سعيد، المعروف ببديع الزمان الهمذاني، نسبة إلى همذان مكان ولادته سنة (358هـ - 969 م)، مُبدع المقامات التي وضع منها أكثر من أربعمائة مقامة، تُبرز تضلّعه في اللّغة، وبديع خياله، وروحه القصصي، ,وإن كانت أقرب إلى السطحية؛ لأنّها كانت تُصوِّر شخصيته المُترفة بدل تصوير واقعه الاجتماعي. لم يبق من المقامات غير اثنين وخمسين مقامة. توفّى بمدينة هرات سنة (395هـ- 1007م) [477].

18)- سحبان وائل

خطيب عربي مخضرم، أدرك خلافة معاوية بن أبي سفيان فتمتّع لديه بحظوة عزّ نظيرها. ضُرب به المثل في الفصاحة والبيان. وقد ذكروا أنّه ألقى في حضرة معاوية خطبة استغرقت فترة ما بين صلاة الظهر وصلاة العصر «فما تنحنح، ولا سعل، ولا توقّف، ولا تلكّأ، ولا ابتدأ في معنى وخرج منه وقد بقي منه شيء». توفّى سنة (54هـ- 674م) [478].

18) – ابن العميد

أبو الفضل محمد بن الحسين، توفّى عام (360هـ- 970م). كاتب عربي فارسي الأصل، استوزره ركن الدولة البويهي فترة طويلة. يُعتبر أحد أئمة البيان العربي. غلبت الصنعة على رسائله دونما إسراف، كما ساد السجع فيها دونما التزام. شهد له الجميع

476)- ***معجم أعلام المورد***، ص170.

477)- *م.ن*، ص476.

478)- *م.ن*، ص235- 236.

بمكانته الأدبية العالية، وذلك في قولهم: «بُدئت الكتابة بعبد الحميد وخُتمت بابن العميد»[479].

19) - القاضي الفاضل

عبد الرحيم بن علي، ولد بعسقلان سنة (629هـ- 1135م)، وتوفّى بالقاهرة سنة (596هـ- 1200م). استوزره صلاح الدين الأيوبي فساس ملكه أحسن سياسة. وقد عرف صلاح الدين فقال كلمته المشهورة: «لا تظنّوا أنّي ملكت البلاد بسيوفكم بل بقلم القاضي الفاضل». اشتهر برسائله الديوانية التي غلب عليها التأنّق البياني، فعدّ شيخ صناعة الكتابة في عصره، وعُرفت طريقته في الإنشاء بـ "الطريقة الفاضلية"[480].

20)- ابن رشيق

أبو علي الحسن بن رشيق، ولد بالمحمدية (المسيلة)، سنة(385هـ- 995م)، ونشأ بها، وحذق الصياغة عن والده، ثمّ مال إلى علوم الأدب والتاريخ فأخذها عن علماء بلده. رحل إلى القيروان سنة (406هـ) فلزم كبار العلماء والأدباء كعبد الكريم النهشلي، ومحمد بن جعفر القزاز، ومدح أميرها المعزّ فاستعمله في ديوان الإنشاء. انتقل إلى جزيرة صقلية وأقام «بمازر» حتّى توفّى سنة (463هـ- 1073م). من مؤلفاته: "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"، و"قراضة الذهب في نقد أشعار العرب"، و"أنموذج الزمان في شعراء القيروان"[481].

21)- الحصري

علي الحصري، شاعر من أهل القيروان، توفّى سنة (451هـ- 1095م). هاجر إلى الأندلس ومدح المعتمد بن عباد، وصنّف له كتاب "المستحسَن من الأشعار". كان مكفوف

---

479)- ***معجم أعلام المورد***، ص32.

480)- ***م.ن***، ص345.

481)- ***معجم أعلام الجزائر***، ص151.

البصر، ومع ذلك فقد عُرف بالغزل والنسيب؛ وهو صاحب القصيدة الشهيرة «يا ليلُ الصبُّ متى غدُهُ»[482].

22)- أبو العباس الناشئ

أبو العباس عبد الله بن محمد، المعروف بابن شرشير الشاعر، كما عُرف بالناشئ الأكبر. كان مُتبحِّرًا في عدّة علوم، غير أنّ شهرته تعود لاشتغاله بعلم المنطق؛ إذ تمكّن بواسطته من نقض علل النّحاة، وإدخال شُبه على عروض الخليل، والتمثيل لها من غير أمثلة الأول. مكث في بغداد طويلاً ثمّ استوطن مصر حتّى وفاته سنة (293هـ) [483].

23)- أبو الرجال

علي بن أبي الرجال الشيباني أبو الحسن، الكاتب، الشاعر، الفلكي، المنجّم. ولد بتاهرت، وتربّى في القيروان، وفيها تولّى ديوان الإنشاء على عهد باديس الصنهاجي الذي جعله مربّيًا لابنه المعزّ، فلقّنه حبّ المذهب السنّيّ فكان من المعزّ ما كان بعد تولّيه الإمارة من مقاومة المذهب الإسماعيلي الباطني، وقطع الصلات بالدولة الفاطمية في مصر. توفّى أبو الرجال سنة (426هـ- 1035م). من بين آثاره: "البارع في أحكام النجوم"[484].

24)- النهشلي

عبد الكريم النهشلي، شاعر وعالم ولد بالمحمدية (المسيلة حاليًّا) في النصف الأول من القرن الخامس الهجري، ونشأ بالقيروان التي نبه فيها ذكره خاصّة بعد اتّصاله بالأمير الصنهاجي باديس بن منصور الصنهاجي وابن المعزّ. أنشأ مؤلّفًا ضاع معظمه وهو "الممتع في صنعة الشعر"[485].

---

482)- ***معجم أعلام المورد***، ص172.

483)- ابن خلكان، ***وفيات الأعيان وإنباء أبناء الزمان***، حقّقه: إحسان عبّاس،دار صادر، بيروت- لبنان، (د.ط)، 1398هـ- 1987م، 1/ 91- 92.

484)- محمّد محفوظ، ***تراجم المؤلفين التونسيين***، دار التراث الإسلامي، بيروت- لبنان، ط1، 1982م، 2/443 - 444.

485)- ***الممتع في صنعة الشعر***، ص3- 4.

25)- عفيف الدين

سليمان بن علي بن عبد الله بن علي الكومي التلمساني عفيف الدين، شاعر صوفي، ولد بتلمسان سنة (610هـ- 1213م)، وتوفّى بدمشق سنة (690هـ - 1291م). اتّبع طريق ابن عربي، وقال بوحدة الوجود، فاتّهم بالنصيرية. مؤلفاته: "ديوان شعري"، و"رسالة في شرح أسماء الله الحسنى"، و"شرح مواقف النّفّري"، و"شرح منازل السائرين للنفري"، و"شرح فصوص الحكم لابن عربي"، و"شرح عينية ابن سينا"، و"شرح التائية الكبرى لابن الفارض"، و"رسالة في علم العروض"[(486)].

26)- الفازازي

عبد الرحمن بن يخلفتن الشهير بالفازازي. أديب ناثر وشاعر، معروف بمدائحه النبوية الممزوجة بطابع الزهد والتصوف والحكمة. ولد بقرطبة سنة (550هـ- 1155م)، وسكن بتلمسان. برع في عدد من العلوم كالفقه والتاريخ وعلم الكلام، كما شغل عدّة مناصب لولاّة الموحدّين، وتوفّى بمرّاكش سنة (627هـ- 1230م). من مؤلفاته: "القصائد العشرينية في النّصائح الدّينية والحكم الزهدية"[(487)].

27)- ابن عربي

محيي الدين بن عربي (560هـ- 1165م/ 638هـ- 1240م)، متصوف وشاعر كبير. أعطى الفكر الديني الإسلامي بُعدًا فلسفيًّا جديدًا، وقال بوحدة الوجود. أهمّ آثاره: "الفتوحات المكيّة" في التصوّف، ووقد بأ تألبفه في مكة المكرمة سنة (1201م) بعد أن

---

486)- عفيف الدين التلمساني، ***ديوان عفيف الدين التلمساني***، دراسة وتحقيق: يوسف زيدان، دار الشروق، للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، (د.ط) ، (د.ت)، 1/ 11- 35.

487)- محمد أحمد درنيقة، ***معجم أعلام شعراء المدح النبوي***، قدّم له وضبط أشعاره: ياسين الأيوبي، دار ومكتبة الهلال، بيروت- لبنان، (د.ط)، 2003م، ص222.

غادر الأندلس لأداء فريضة الحجّ. كذلك "فصوص الحكم"، و"مفاتيح الغيب"، و"مشاهد الأسرار القدسية"[488].

28)- ابن المرحل

أبو الحكم مالك بن عبد الرحمان بن علي بن المرحل، ولقبه أبو المجد. ولد بمالقة سنة (604هـ)، وسكن سبتة وتوفّى فيها سنة (699هـ). جمع بين العلم والفقه والأدب والتصوف ما أهّله لتولّي القضاء بغرناطة، ثم كاتب البلاط المريني، فضلاً عن علوّ مكانته الشعرية والعلميّة. من مؤلّفاته: "المعشرات النبوية"، و"العشريات الزّهدية"[489].

29)- ابن الخلوف

هو أبو العبّاس أحمد بن عبد الرّحمن بن محمّد شهاب الدّين الحميريّ، المعروف بابن الخلوفّ. ولد بقسنطينة سنة (829هـ- 1425م). انتقل مع أبيه إلى مكّة المكرّمة، فمكث فيها حوالي أربع سنوات، ثمّ تحوّل إلى بيت المقدس حيث التزم بحفظ القرآن الكريم، والإلمام بعلوم عصره، ليحلّ بمصر ثمّ بتونس مُشتغلاً بمدح المسعود بالله محمد بن عثمان صاحب تونس حتىّ وفاته سنة (899هـ -1494م). خلّف آثارًا عدّة منها: "نظم المغني"، و"نظم التّلخيص"، و"مواهب البديع في علم البديع"[490].

30)- البوصيري

شرف الدين محمد البوصيري، شاعر وخطّاط مصري، ولد تقريبًا سنة (608هـ- 1212م). اشتهر بقصائده في مدح الرسول، صلى الله عليه وسلم، وأشهرها القصيدة المعروفة بـ "البردة"، التي كانت موضوع معارضات واسعة، طيلة مشوار الشعرية نفسها، وقد نظمها بعد أن تجلّى له رسول الله، صلى الله عليه وسلم، في المنام وخلع عليه بُردة،

488)- ***معجم أعلام المورد***، ص31.

489)- نجيب الجباري، ***«مالك بن المرحّل- حياته وشعره»***، مجلّة الذّخائر، بيروت- لبنان، العددان 11 و12، السنة الثالثة، صيف- خريف1423هـ- 2002م، ص158- 165.

490)- ابن الخلوف، ***ديوان جني الجنّتين في مدح خير الفرقتين***، ص12- 21.

فشفي من شلل نصفي كان قد ألمّ به؛ وهو مُبرِّر تخصّصه في المديح النبوي. توفّى سنة (695هـ- 1295)[491].

31)- حسان بن ثابت

ولد بيثرب سنة (59ق.هـ- 563م) تقريبًا، ونشأ شاعرًا يُدافع عن قومه الخزرج، ويُفاخر بأمجادهم لا سيّما ضدّ جيرانهم الأوس، كما كان في أيام الجاهلية يتكسّب بالشعر ويتنقّل بين بلاطي الغساسنة والمناذرة مع ميل واضح لبلاط جِلَّق، ولمّا أسلم وهب شعره في سبيل الدّعوة الإسلامية، فضلاً عن كونه أول من بدأ فنّ الشعر في المديح النبوي. توفّى سنة (54هـ- 674م)[492].

32)- كعب بن زهير

كعب بن زهير بن أبي سُلمى صاحب المعلقة. شاعر مُخضرم توفّى سنة (26هـ- 645م). هجا رسول الله، صلى الله عليه وسلم، بسب إسلام أخيه بجيرًا، ولمّا أهدر رسول الله، صلى الله عليه وسلّم دمه، مدحه بقصيدة (بانتْ سعاد)، وأعلن إسلامه، فعفا عنه رسول الله، صلّى الله عليه وسلم، وخلع عليه بردته، التي صارت عنوانًا لها[493].

491)- ***معجم أعلام شعراء المدح النبوي***، ص353- 354.

492)- ***م.ن***، ص114.

493)- ***م.ن***، ص305.

ملخص الدراسة

ملخص

نتصوّر الشعرية الجزائرية القديمة بوصفها حدثًا، تقوم به الذات، في زمن معيّن؛ بحيث ينتُج عنه نص، سيأخذ طابعًا تراكميًّا مع تكرار الفعالية، يُخرجه بمظهر الحكي الذي يُعبِّر عن الذات، بقدر ما يُخرجه بمظهر الشكل الذي يُعبِّر عن النص، وبالتالي، فالدراسة الحالية تسعى إلى مُقاربة هذا التصوّر من وجهتين، تتمثّل الأولى في الحكي الذي يتعيّن بمثابة مادة أولية، تتشكّل عبرها الشعرية لأجل كتابة سيرة الذات بنص، كما تتمثّل الثانية في الشكل الذي يتعيّن بمثابة منظور، تنعكس عبره الذات لأجل كتابة سيرة النص بذات.

Abstract

We imagine the classic Algerian poetry as an event, doing by self, in a particular time; so produces the text, it will take character cumulatively with the repetition of effectiveness, helmed by the appearance of storytelling which expresses oneself, as far as helmed by the appearance of the form that expresses the text, and therefore, the current study seeks this approach to the visualization of the two destinations, the first is the storytelling, which should serve as a raw material, through which poetic are made to order to write a self biography by a text of the of the, and is second in the figure, which should serve as a perspective, reflected through it to self in order to write a text biography by a self.

فهرس

- فهرس

	مقدمة	12 -5
	مدخل	25 -14
	الباب الأول: شعرية الحكي	98 -27
	مفتتح	29 -27
I-	الفصل الأول: الدورانية	51 -31
I- 1 -	التوقيع	38 -32
I- 2 -	كولاج الـ (الذات)	43 -39
I- 3 -	القناع	51 -44
II-	الفصل الثاني: بطاقة هوية	75 -53
II -1-	المنظور(1)	61 -54
II -2-	المنظور(2)	69 -62
II -3-	المنظور(3)	75 -69
III –	الفصل الثالث: التورية	96 -77
III – 1 -	الكنية	84 -78
III – 2 -	العنوان	90 -85
III – 3 –	بيت القصيد	96 -91

	مختتم	98 -97
	الباب الثاني: شعرية الشكل	176 -100
	مفتتح	103 -100
I-	الفصل الأول: وجها ياونس	127 -105
I- 1 -	الخبر	112 -106
II- 2 -	الترجمة	119 -113
III-3 –	السير- نصية	127 -120
II-	الفصل الثاني: البرزخ	152 -129
II- 1-	المسودة(1)	136 -130
II- 2-	المسودة(2)	144 -137
II- 3-	الحلولية	152 -145
III –	الفصل الثالث: المعمارية	174 -154
III – 1-	الشكل(1)	159 -155
III – 2-	الشكل(2)	166 -160
III – 3-	الشكل(3)	174 -166
	مختتم	176 -175
	خاتمة	183 -178

	قائمة المصادر والمراجع	185- 207
	ملاحق	209- 227
	ملحق رقم (1)	209- 210
	ملحق رقم (2)	211- 211
	ملحق رقم (3)	212- 223
	ملحق رقم (4)	224- 235
	ملخص	236- 236
	فهرس	238- 239