وزارة التعلـــــيم العالي والبحـــــــث العلمي
جامـــعة محمد خيضر –بسـكرة-
كليـــة الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

النص الصوفي وفضاءات التأويل

قراءة في تجربة "ابن الفارض" الصوفية من خلال قصيدته "التائية"

مذكرة مقدمة لنيل شهـادة الماجستير في الأدب العربي تخصص النقد الأدبي

إعداد الطالبـــة: *علجية مودع

إشـــراف الأستاذ الدكتور: *صالح مفقودة

لجنـــة المناقـشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
عبد الرحمان تبرماسين	أستاذ	بسكرة	رئيسا
صالح مفقودة	أستاذ	بسكرة	مشرفا ومقررا
امحمد بن لخضر فورار	أستاذ	بسكرة	عضوا مناقشا
عبد الحميد هيمة	أستاذ محاضر "أ"	ورقلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعـية: 2011/2010م

مقدمـــــة

النص إثارة للسؤال، وتحريك التراكم المعرفي، يحفز المشاعر وينتصر على الثوابت فيه، تقوم صياغته في بنية فهمه على متغيرات القراءة التي تخلق فيه الجديد، وتزيح عنه الثوابت لكشف المكنونات فيه، وهو ما يجعل القارئ يتجدد ويتغير بتغير القراءات، وشيء طبيعي أن تتغير القراءة نحو تطوير الفهم استجابة لمتغيرات العصر، طبقا لما تسعى إلى تحقيقه في لحظات الكشف والرؤيا.

ولما كانت الكتابة عادة، ردّة فعلٍ لحالة مليئة بالتأزم والمعاناة، ومغادرةٌ من دائرة الصمت قصد تأسيس معادل مغاير مراهنة في ذلك كله على اللغة، فطبيعي أن تكون الكتابة الصوفية، تعبير عن تجربة صاحبها العرفانية، فهي ليست تجربة في الكتابة فحسب وإنما تجربة لغوية متميزة، تفرغ الألفاظ من دلالاتها لتكسبها معاني روحية وتشحنها بإيحاءات تبعدها عن مقاصدها الأولية مستدعية فعل القراءة بقوة.

والنص الصوفي خير تمثيلٍ لذلك العالم المليء بالأسرار والألغاز، حيث السراديب تصبح هي الطريق الوحيد المؤدي إلى المعنى، والغموض هو ما يميز هذا المعنى، ليجد القارئ نفسه في الأخير داخل دائرة تحيطه، نقطة انطلاقه هي نفسها نقطة رجوعه، إنها ببساطة متاهة البحث عن المعنى داخل خطاب لا يفك رتاجه إلا ذلك النظر الذي لا يبحث في الأحادية، بل يقصد في بحثه التعددية، ولا ينظر إلى الهدف الواحد بل إلى الأهداف المتعددة، إنه بلا شك النظر التأويلي الذي لا يكفيه البحث في المعاني والمفاهيم، بل حسبه المقاصد ومضامين المضامين.

واختيار النص الصوفي نموذجا للدراسة التأويلية ناجم عن رغبة في الإحاطة بتلك الأبعاد الرّوحية التي تحدد معالم الكتابة الأدبية الصوفية، والبحث عن تلك القيم الفنية التي خُصّت بها اللغة الصوفية، كانتهاجها سبيل الرّمز الذي يشكل بؤرة استقطاب دلالي يستفز مخيلة القارئ، ولعلّ قلة قرّاء ودارسي الشعر القديم، والصوفي منه على وجه الخصوص، ونقص اهتمامهم بسبر أغوار مراميه، قصد إحيائه من جديد، كان من أقوى الأسباب التي دفعتني أن أختاره نموذجا لدراستي هذه عن طريق القراءة والتحليل.

وفي هذا الإطار فقد حاولت هذه الدراسة وسعت، إلى أن تجيب عن إشكال معرفي بارز ألا وهو:

- كيف نستطيع الوصول إلى طبقات النص العميقة وتشكيلاته الرّسوبية خاصة وأن النص محل الدراسة يعود إلى عصر قديم تباينت فيه الرؤى الفكرية والثقافية واختلفت الزوايا التي ينظر منها الشعراء إلى العالم؟

ولتحقق هذه الغاية، كان لزاما علينا أن نجيب عن تساؤلات عدّة نلخصها فيما يلي:

- إلى أي مدى استطاع ابن الفارض أن يشحن نصّه بتلك الأبعاد الرّوحية وأن يجعل منه نصّا حداثيا من حيث الرؤيا؟
- هل خدم الرّمز الصوفي غاية الشاعر العرفانية و بنية قصيدته الفنية؟
- كيف أسهمت المرجعية الدينية والتاريخية في تشكيل وعي الشاعر وكيف كان أثرها على المنجز الإبداعي محل الدراسة؟

وقد انتهجت هذه الدراسة الخطة التالية: مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة.

أما الفصل الأول: فقد تناول نظرية التأويل وآفاق الكتابة الصوفية، حيث بدأ بمفهوم نظرية التأويل الايتيمولوجي والجينيالوجي وعن اشتغالها النقدي المعاصر، ليلج إلى مفهوم النص الصوفي الذي أبرز فيه ماهية التصوف في اللغة والاصطلاح، ثم بين حقيقة التجربة الصوفية وعلاقتها بالكتابة الأدبية، جاعلا من الشاعر الصوفي "ابن الفارض" نموذجا لذلك، ليختم الفصل بالحديث عن قابلية النص الصوفي في احتضان المقاربة التأويلية .

في حين ركّز الفصل الثاني: على الرّمز الصوفي وسؤال التأويلية، حيث وقف على مفهوم الرّمز في اللغة والاصطلاح، ليبرز بعدها علاقته بالممارسة التأويلية باعتباره مدخلا من مداخلها، ثم بيّن خاصية الرّمز في الكتابة الصوفية، ليذهب بعد ذلك إلى البحث في تجليات الرمز الصوفي في "تائية" "ابن الفارض" عبر الوقوف على دلائلية العنوان ثم

التطرق إلى فيض التلقي ورمزية المتن الظاهرة في هذه القصيدة عبر فعل الحب ورمزية المرأة، ثم غياب الذات ورمزية الخمرة، وصولا إلى الإلهام الروحي ورمزية الطبيعة.

أما الفصل الثالث: فقد اهتم بدراسة الحوار والحوارية ومدار القصدية في التائية، إذ وقف أولا بمظهر الحوار في "التائية" عن طريق تبيين مفهومه اللّغوي والاصطلاحي ليذهب إلى إبراز ذلك التفاعل الحواري في القصيدة عبر شكله الخارجي والداخلي، ثم تناول فيما بعد تقنية الحوارية عن طريق مساءلة مفهومها ثم إبراز فاعليتها في "التائية" عبر مصدريها: المصدر الديني والتاريخي.

لتصل في الأخير إلى خاتمة: أجملت فيها مختلف النتائج المتوصل إليها في بحثنا في تلك المتاهات النصية في قصيدة "ابن الفارض" "التائية"، معتمدة في ذلك المنهج الوصفي الذي يستند إلى ما توصل إليه المنهج التأويلي باعتباره أليق منهج لهذا النوع من الدراسة.

هذا وقد أفدت من مجموعة من الدّراسات التي سلكت الطريق نفسه أذكر منها دراسة سعيد حسون العنكبي في كتابه الشعر الجاهلي" دراسة في تأويلاته النفسية والفنية" ودراسة عاطف أحمد الدراسية في كتابه قراءة النص الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، ودراسة عبد القادر فيدوح في كتابيه دلائلية النص الأدبي، والرؤيا والتأويل " مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة"، هذا وقد رجعت إلى دراسة الأستاذ عبد الحميد هيمة في رسالته التي قدمها لنيل شهادة الدكتوراه، و المعنونة بالرّمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر.

كما نهلت مادة بحثي من عدد كبير من المصادر والمراجع نذكر منها:

- كتاب التعرف لمذهب أهل التصوف للكلاباذي
- كتاب الرسالة القشيرية للقشيري
- كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني
- كتاب الفتوحات المكية لابن عربي
- كتاب فقه الفلسفة لطه عبد الرحمان

- كتاب الحقيقة والتأويل لعلي حرب
- كتاب إشكالية القراءة وآليات التأويل لنصر حامد أبو زيد
- كتاب الصوفية والسريالية لأدونيس

ومن الصعوبات التي واجهتني في أثناء إنجاز هذا البحث، هي صعوبة التعامل مع النصوص الشعرية الصوفية تعاملا تأويليا لغموض مراميها، ولانفتاح أبعادها الرّمزية، ما يصعب على القارئ القبض على مداليلها والإحاطة بكنهها، أيضا تعدد قراءات النص الشعري الصوفي القديم لما يحمله في ثناياه من معالم روحية وأفكار غنوصية، تجعل القارئ في قطيعة مع مقاصده الحقيقية، أضف إلى ذلك عمق الفكر الصوفي القديم وصعوبة تطبيق إجراء حداثي أثناء مساءلة القارئ له، هذا الأخير الذي يكون مثقلا بحاضره، ومتأثرا بمزايا عصره، فطبيعي أن تكون قراءته مستندة إلى ذلك، كذلك نقص الدراسات النقدية حول شعر "ابن الفارض" مقارنة بـ "الحلاج" و"ابن عربي".

وفي الأخير آمل أن أكون قد وفقت في هذا الجهد والذي عساه أن يكون لبنة لأعمال قادمة قد تكون أكثر أهمية وفائدة، كما أوجه شكري إلى أستاذي المشرف، الأستاذ الدكتور صالح مفقودة الذي أفدت من أخلاقياته في التعامل الحضاري ومسانداته المعرفية، فلك أستاذي الفاضل أسمى عبارات الشكر والعرفان.

وإلى السادّة الأساتذة الأفاضل الذين تجشموا قراءة هذا البحث بغية إقامة ما فيه من اعوجاج، وإكمال ما فيه من نقص، حتى تخرج هذه المذكرة في قالب يقربها مما يليق بها.

والله من وراء القصد.

الفصل الأول

نظرية التأويل وآفاق الكتابة الصوفية

أولا : مفهوم نظرية التأويـــل

1/- إيتيمولوجيا المصطلح

2/-جينيالوجيا المفهوم

3/-نظرية التأويل كخطاب نقدي معاصر

ثانيا : مفهوم النص الصوفي

1/- ماهية الصوفية

أ - في اللغة

ب - في الاصطلاح

2/- التجربة الصوفية والكتابة الأدبية "ابن الفارض نموذجا"

3/- النص الصوفي ومدار المقاربة التأويلية

تعد نظرية التأويل[1]، من أهم النظريات النقدية الحديثة التي تولي اهتماما بتوضيح مقاصد الأعمال الأدبية،« فقد بدأ التأويل كوسيلة من وسائل الكشف عن المعنى..»[2]، تلك القضية التي صاحبت النظر النقدي منذ الأولين، فالتأويل إذا جهد لغوي وفكري وثقافي يقوم به نقاد الآثار الفنية ليعطوا النصوص التي بين أيديهم قيمة دلالية، امتنعت هي عن تقديمها منذ الوهلة الأولى.

ومن هنا فالتأويل ضرورة تستدعي إصغاءً كثيراً لما يقوله النص في ظاهره، وصولاً إلى معرفة ما يقوله في باطنه، إنه رحلة قارئ النص من المعاني المباشرة إلى المعاني غير المباشرة، ومن السطح إلى الأعماق، ومن المذكور إلى المحذوف، ومن الحاضر إلى الغائب.

وبالتالي فالمعنى الكامن والقابع في النص الأدبي هو غاية التأويل، ذلك أن النص الأدبي ليس بـــ « جواب جاهز لسؤال ينبع من تمثل التجربة الإبداعية كمعطى جمالي في ذهن المتلقي[..] بل إن جمالية التلقي–هذه– تخضع لمعايير التأويل التأملي[3] المتجهة نحو كومة من التساؤلات التي لا تستقر ولا تنتهي بجواب، وهكذا تتعدد المعاني بتعدد الأسئلة بحيث يتوارى خلف كل سؤال أفق لتوقعات منتظرة.»[4].

فأصبح النظر التأويلي تبعا لذلك هو الباحث في الممكن والمحتمل من المعاني داخل النص الأدبي، ففتح بذلك آفاق التلقي وغدا النص « فسحة كلامية متجددة واحتمالا لا يتوقف عن التأويل.»[5]، وإذا كان المنطلق الأساسي الذي يميز النظريات السياقية والنصانية في قراءة النصوص الأدبية، هي حصر معنى النصّ الأدبي في جانب معين من جوانب العملية الإنتاجية، كجعل السياق والظروف الخارجية عاملا مهما في فهم

---

[1] " نظرية التأويل" أو " فن التأويل" هي المقابل الحقيقي لمصطلح" الهرمنيوطيقا"

[2] السيد أحمد عبد الغفار: ظاهرة التأويل وصلتها باللغة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر،[د.ط]، 1997، ص 6

[3] استنادا إلى تلك الفلسفة التأملية التي كانت المرجع الفكري الأساسي للمشروع التأويلي خاصة عند "بول ريكور" وهذا ما سنوضحه لاحقا

[4] عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1993، ص3

[5] علي حرب: الحقيقة والتأويل " قراءات تأويلية في الثقافة العربية"، دار التنوير، بيروت، ط1، 2007، ص12

المنجزات الإبداعية، أو في اعتبار النص بنية لغوية مغلقة ذات دلالة نهائية، فإنّ النظرية التأويلة باعتبارها وجها ثانيا لنظرية التلقي أعادت الاعتبار إلى تلك الظروف الخارجية وعلاقتها ببناء النصّ الداخلي.

فهي استنادا لذلك مواشجة بين النظر النقدي السياقي والنظر النصاني للنصوص الأدبية، ذلك أنّ الأثر الأدبي«ليس ذا معنى واحد تقتصر القراءة على اكتشافه كما أنّه ليس منفتحا مطلقا لشتى القراءات بحيث يقبل أي تأويل يوضع له»[6]، بل هو مجال قرائيّ واسع ينتظر النظر التأويلي الدقيق الذي لا يكفيه البحث عن مقصدية صاحبه، بل عن مقصدية النص وقارئه.

ليس هذا فقط، بل إن من المهام الأساسية التي تنشدها نظرية التأويل هي أنها «توحد الكاتب والقارئ وفعل القراءة وبنية النص ضمن إطار إدراكي واحد، ومع ذلك فإن هذه الفكرة تنطوي على قوى موجهة، تعمل ضد المعنى الموحد، فقد غدا النص غايةً لاستجاباتنا بعد أن كان منطلقا لها، لكنه لا يزال مجالا فارغا، وميدانا مستقلا، ينظر القصد الجماعي الذي يملؤه.»[7].

ومفاد ذلك أن التأويل كتقنية ما هو إلا بحث في القصدية، تأكيدا للفكرة القائلة بأن النص لا يتكلم إلا لمؤوليه، فالبحث عن القصدية هو السبيل الوحيد لتحرير المعنى من فعل الكتابة، ووسيلة فعالة للفهم، وليس هذا فقط بل وللتواصل أيضا ذلك أن التفاعل بين قطبي العملية التواصلية النص(المؤلف) والقارئ لا ينشأ على نحو طبيعي وإنما ينشأ من فعالية تأويلية، التي فتحت المجال أمام نظرية التخاطب في البحث عن عملية«مرور البلاغ من الباث إلى المستقبل عبر قنوات من الاتصال وطبقا لقواعد متواضع عليها حيث يقوم المستقبل بفك رموز الكلام ليحصل على البلاغ منها»[8]؛ أي على مقصديتها.

---

[6] عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، [د.ط]، 1999، ص 67

[7] حسن نجمي: شعرية الفضاء " المتخيل والهوية في الرواية العربية"، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 2000، ص33

[8] عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 65

وبتالي فإن الغاية الأساسية للقراءة التأويلية أنّها تبحث فيما لم يقله النص صراحة، وفي طريقة فهم القارئ لذلك المستند إلى خلفياته ومرجعياته الفكرية والثقافية التي قد تتغير من قارئ لآخر في أثناء قراءته للمنجزات الإبداعية، وبالتالي نجد أنفسنا أمام ما يعرف بتعدد القراءات بتعددية القراء.

إن كل هذه المهام والفعاليات ساعدت " التأويل" كمصطلح فكري أن يصل إلى تشكله النهائي كخطاب نقدي أدبي معاصر، فهو كغيره من المصطلحات النقدية التي تمر بوصفها « أداةً من أدوات التفكير ووسيلة من وسائل التقدم العلمي والأدبي في مراحل وفترات زمنية كثيرة، فهو يخضع – شأنه شأن أي كائن فكري– لاستعمالات لغوية كثيرة قبل انتقاله إلى لغة النقد واكتسابه صفة المعجم النقدي.»[9]

وتبعا ذلك أردنا النظر إلى النص الأدبي عموما والشعري منه بصورة خاصة نظرة تأويلية تخدم غاية الشاعر و مقصديه التي قد تختفي بين طيات أبياته لتظهر في نواح يصعب على القارئ القبض عليها ما لم يكن متشربا لتلك المرجعيات الفكريه والعرفانية لأي نص من النصوص الإبداعية، خاصة التي تنتهج سبيل الضبابية في التعبير.

[9] سعيد حسون العنكبي: الشعر الجاهلي " دراسة في تأويلاته النفسية والفنية "، دار دجلة، الأردن، ط1، 2008، ص15

أولا: مفهـــــوم نظرية التأويل:

1/- إيتيمولوجيا[10] المصطلح:

لقد حظي "التأويل" كمصطلح نقدي باهتمام بالغ لدى أهل المعرفة عموما، وأهل اللغة بصفة خاصة، فقد ورد في معاجمات اللغة العربية وهو يحمل العديد من المعاني[11]، وكل هذه المعاني اللّغوية وسعت مجاله وجعلته غير قابل للتحديد، إذ ورد عند علماء اللغة العربية وهو حاملٌ لمعنى التفسير، حتى « *دفع ذلك بعض مفسري الحديث وعلماء اللغة إلى القول بأن التفسير والتأويل شيء واحد.*»[12]. إذ يقول فيه صاحب اللّسان: « *وأَوَلَ الكلام وتَأَوَلَهُ: دبره وقدّره، وأَوَلَهُ وتَأَوَلَهُ: فسره، وقوله عزّ وجل ولَمَّا يَأتِهِم تَأوِيلُهُ؛ أي لم يكن معهم علم التأويل.. وفي حديث ابن عباس: اللهم فقّهه في الدّين وعلّمه التأويل، قال ابن الأثير: هو من آلَ الشيء يَؤُول إلى كذا؛ أي رجع وصار إليه، والمراد بالتأويل نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل* لولاه ما ترك ظاهر اللفظ.»[13]

ولكن ما لبث هذا الاعتقاد أن تغير فيما بعد، فتم فصل التأويل عن التفسير، رغم أنّ« *المتأمل في المعاني اللغوية المختلفة لمفهومي التأويل والتفسير يوحي بحالة من التماهي بينهما، فكل مفهوم منهما يشتمل على معاني البيان والإبانة والكشف والتعرية؛ أي أنهما يتحركان في فضاء دلالي متسع يستحضر مفاهيم بلاغية وأسلوبية وسيميائية وصوفية تتردد كثيرا في مفاصل النظرية النقدية المعاصرة ولذلك ليس غريبا أن*

---

[10] " الإتيمولوجيا" Etymologie، هو العلم الذي يدرس أصول المصطلحات واشتقاقاتها اللغوية، ينظر
Jean Dubois et autres: Dictionnaire de linguistique, Larousse, Paris, 1er édition, 1994, P187

[11] ورد بمعنى الرجوع، والتدبير، والتفسير، والعاقبة

[12] سعيد حسون العنكبي: الشعر الجاهلي " دراسة في تأويلاته النفسية والفنية "، ص16

[13] ابن منظور: لسان لعرب، دار الصادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994، م11، ص 33 (مادة أول)

يستعصى على علماء المسلمين التفريق بينهما كما يظهر من قول حبيب النيسابوري نبغ في زماننا مفسرون لو سئلوا عن الفرق بين التفسير والتأويل ما اهتدوا إليه.»[14]

ونفهم من هذه المقولة أمريـــن اثنين؛ أولهما: أن أول بيئة فكرية احتضنت مصطلح التأويل وجعلته مقابلا للتفسير هي البيئة الدينية، وثانيهما: أن التأويل كان مقابلا للتفسير عند المفسرين والفقهاء الأوائل الذين استغلق عليهم التفرقة بين هاذين المصطلحين لكن مع مجيء المفسرين المتأخرين الذين أرادوا بمحاولاتهم التفرقة بين هاذين المصطلحين، التأصيل لرؤية منهجية مبكرة في مجال قراءة النص القرآني تتقاطع كثيرا مع ما أتت به نظريات القراءة المعاصرة، كـــ "الراغب الأصفهاني"[15] الذي قسّم أجزاء النص القرآني إلى بنى صغرى وهي الألفاظ، وبنى كبرى وهي الجمل وجعل التفسير مرتبطا بتلك البنى الصغرى، أما التأويل فربطه بتلك البنى الكبرى، فهو بهذه النظرة يوحي لنا بفكرة "**البنية والدلالة**" ويتجلى ذلك في قوله:« *التفسير يقع في الألفاظ، والتأويل يقع في الجمل.*»[16].

وتبعه في ذلك" الماتريدي"[17] الذي أشار إشارة صريحة لما أتت به فيما بعد "جوليا كريستيفا" ، إذ كشف لنا "الماتريدي" عن وعي نقدي جاد من خلال فهمه لهاذين المصطلحين في إطار ثنائية القصدية والمحتمل، إذ القصدية في نظر "كريستيفا" بيان حقيقة الخطاب الأدبي في حين أن المحتمل هو الذي يشابه تلك الحقيقة[18] ، وانطلاقا من

---

[14] عاطف أحمد الدرابسة: قراءة النص الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2006 ص34

[15] هو أبو القاسم الحسين بن مفضل بن محمد، بغدادي الأصل، عالم جليل من علماء المعتزلة، إلا أن السيوطي يعتبره من علماء السنة، له مصنفات كثيرة في مجال التفسير، والحديث، وحتى في مجا ل اللغة العربية والشعر، ينظر، الموسوعة الحرة (http://www.wikipedia.org/)

[16] نقلا عن، عاطف أحمد الدرابسة: المرجع السابق، ص 35

[17] هو أبو منصور الماتريدي من علماء أهل السنة والجماعة، وإمام المدرسة الماتريدية، يلقب بـــ "إمام الهدى"، وقد عاش في عهد المتوكل الخليفة العباسي ناهجا طريق أبو الحسن الأشعري، من أهم مؤلفاته "تأويلات أهل السنة"، ينظر، الموسوعة الحرة (http://www.wikipedia.org/)

[18] ينظر ، جوليا كرستيفا، علم النّص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص 45

ذلك يصبح التفسير ما يحدد المقصد والمراد، أما التأويل فهو ما يفتح مجال الاحتمالات في الوصول إلى معنى اللفظ ويتجلى ذلك قي قوله: «*التفسير القطع على أن المراد من اللفظ هذا، والشهادة على الله أنه عني باللفظ هذا، فإن قام دليل مقطوع فصحيح، وإلا فتفسير بالرأي، وهو المنهي عنه، والتأويل ترجيح أحد المحتملات بدون القطع والشهادة.*»[19]. أما "الثعلبي" فإنه يضع التفسير والتأويل في إطار ما يعرف بثنائية الدال والمدلول ويظهر ذلك بوضوح من خلال قوله:« *التفسير بيان وضع اللفظ إما حقيقة أو مجازا.. والتأويل تفسير باطن اللفظ[..] فالتأويل إخبار عن حقيقة المراد، والتفسير إخبار عن دليل المراد..*»[20]، فهو بهذه الرؤية يتقاطع كثيرا مع ما أتي به فيما بعد الناقد المغربي "علي حرب" الذي اعتبر التفسير «*يرمي إلى الكشف عن مراد المؤلف ومعنى الخطاب..*»[21]

إذا فالتفسير عند علي حرب مرادف للشرح، أما التأويل فينظر إليه على أنه «*صرف اللفظ إلى معنى يحتمله، إنه انتهاك للنص وخروج بالدلالة.*»[22]؛أي أن اختصاص التأويل هو بحث في المعنى الباطني المحتمل، على عكس التفسير الذي نجده مقصورا في البحث عن كل ما هو ظاهر من المعاني.

وإذا جئنا لنسائل "التأويل" كمصطلح نقدي من منظور ايتيمولوجي، لوجدنا أنه أحد المقابلات العربية لذلك المصطلح الوافد إلينا من الثقافة الغربية ،ألا وهو مصطلح "Herméneutique " باللغة الفرنسية أو "Hermeneutics " باللغة الإنجليزية.

وعندما نقول أنه أحد المقابلات العربية فإننا نقصد بذلك أنّ الثقافة العربية عند استقبالها لمصطلح "Herméneutique " لم تبقه على حاله، بل أخضعته للعديد من

---

[19] نقلا عن، عاطف أحمد الدرابسة: قراءة النص الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، ص 36

[20] نقلا عن، عاطف أحمد الدرابسة: المرجع السابق ، ص36، 37

[21] علي حرب: الممنوع والممتنع "نقد الذات المفكرة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص21

[22] المرجع نفسه، ص 22

الترجمات والتعريبات حتى انزاحت به عن معناه الأصلي، لأن تعدد الترجمات يؤدي إلى تعدد المفاهيم والتأويلات فكلٌ يترجم وفق رؤيته المعرفية التي يسعى لإثباتها.

ولما كانت البيئة الفكرية النقدية خير مستقبل لهذا المصطلح، فقد حمل نقادنا العرب مشعل ترجمته وتعريبه، فنجد في مقدمتهم المفكر الناقد "مصطفى ناصف" الذي خصص له كتابا أسماه "**نظرية التأويل**"، حاول من خلاله ، أن يؤصل لنظرية نقدية تأويلية في الثقافة الغربية المعاصرة، وفي التراث العربي، *داعيا إلى تبني المنهج التأويلي في قراءة تراثنا مستعملا تارة مصطلح التأويل، وتارة أخرى نظرية التأويل وتوقف عند أصل الكلمة في التراث الإغريقي والقديم على وجه العموم، وفي الفينومولوجيا الألمانية والفلسفة الوجودية*[23]، وهو المصطلح ذاته الذي تبناه صاحبا كتاب "**دليل الناقد الأدبي**" في معرض حديثهما عن التأويل والهرمينوطيقا كمصطلح وممارسة، معتبرين أن «*مصطلح الهرمينوطيقا هو باختصار نظرية التأويل وممارسته.* »[24]

أما "محمد شوقي الزين" فقد ترجم كلمة " Herméneutique" ب "فن التأويل" قائلا:« *تجدر الاشارة إلى أننا نبتغي صيغة "فن التأويل" لترجمة كلمة " Herméneutique" تمييزا لها عن "التأويل" بمعنى " interprétation ".*»[25]، وكأنه من وراء هذا الفصل يجعل مصطلح" interprétation " مرتبط بالإجراء التأويلي الظاهر عبر فعل الترجمة، ومصطلح " Herméneutique " أشمل منه كونه يطلق على فن أو علم قائم بذاته.

---

[23] ينظر، مصطفى ناصف: نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 2000، ص: 20

[24] ميجان الرويلي و سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي "إضاءة لأكثر من تسعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2007، ص 88

[25] محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات " فصول في الفكر العربي المعاصر"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص 29

كما نجد أيضا "نبيهة قارة" في كتابها "**الفلسفة والتأويل**"، قد ذهبت المذهب نفسه في اعتبار «*لفظة هرمينوطيقا Herméneutique مشتقة من اليونانية Hermeneia أي فن التأويل.* »[26]

أمّا " عبد المالك مرتاض" الذي عارض بشدة كل هذه الترجمات بل ووصفها بالهجينة والثقيلة، استقر إلى أن " التأويلية" هي الصيغة الحقيقة لذلك المصطلح الغربي ، إذ يقول: «*على أنّ من النقاد العرب من ترجم هذا المصطلح في صورته الغربية بكل فجاجة فأطلق عليه " الهرمينوطيقا"، وهو من أقبح ما يمكن أن ينطقه الناطق في اللغة العربية، ونحن لا نقبل بهذه الترجمة الهجينة الثقيلة مادام العرب عرفوا هذا المفهوم وتعاملوا معه تحت مصطلح التأويل، لم يبق لنا إذن إلّا أن نستعمل "التأويلية" مقابلا للمصطلح الغربي القديم.* »[27].

أما " نصر حامد أبو زيد" فقد قدم دراسات عديدة في مجال النقد تعد حدثا تأسيسيا في الخطاب النقدي العربي، فقد جعل استنادا لذلك، مركب "نظرية التفسير" أو "علم التفسير" مقابل لمصطلح "Herméneutique" كي يميزها عن " التفسير" كمقابل لمصطلح " Exegesis" قائلا: «*ومصطلح الهرمينوطيقا مصطلح قديم بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية ليشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني(الكتاب المقدس). والهرمينوطيقا ــ بهذا المعنى ــ تختلف عن التفسير الذي يشير إليه المصطلح" Exegesis" على اعتبار هذا الأخير يشير إلى التفسير نفسه في تفاصيله التطبيقية بينما يشير المصطلح الأول إلى "نظرية التفسير".* »[28]

وتبعا لذلك، فإن تعدد الترجمات وتباين المصطلحات عند نقادنا العرب، ناجم عن سعة لغتنا العربية وقابليتها على احتضان العديد من المصطلحات الغربية إما عن طريق

---

[26] نقلا عن، عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة " نحو مشروع عقل تأويلي"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 86

[27] نقلا عن، عبد الغني بارة: المرجع السابق، ص 86، 87

[28] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط7، 2005، ص 13

ترجمتها، أو بتعريبها، وعلى ذكر التعريب فقد أجمع الدارسون على أن يكون مصطلح "هرمينوطيقا" هو المقابل العربي لمصطلح " Herméneutique" الغربي.

وفي تتبعنا لتلك الأصول الاشتقاقية للهرمينوطيقا لوجدنا أنها قديمة ، فهي مشتقة من الفعل اليوناني hermeneuein ويعني "يفسر" والاسم hermeneia ويعني "تفسير" وليس هذا فقط بل إنها تتعلق لغويا برسول الآلهة "هرمس"[29]، إذ يقول في ذلك "عادل مصطفي" «*ومهما تكن شكوكنا حول صحة الصلة الإتيمولوجية بين الهرمينوطيقا وهرمس، فإن الصلة بين خصائص الهرمينوطيقا وخصائص الإله هرمس هي صواب مؤكد ويقين لا شك فيه. فالهرمينوطيقا "هرمسية" قلبا وقالبا، من حيث هي فن الفهم وتأويل النصوص.* »[30] وكإجراء ارتبطت الهرمينوطيقا في بداياتها بمحاولات تفسير أعمال هوميروس والشعراء الإغريق، ثم ارتبطت بإشكالية قراءة النصوص اللاهوتية والنصوص المقدسة خاصة عند اليهود والنصارى وإمكانية تطبيقها عمليا في الحياة.

إننا بطرقنا لهذه الأصول الاشتقاقية الغربية للنظرية التأويلية، لا ننفي بذلك الجهود العربية القديمة، فنحن كما يقول "نصر حامد أبو زيد":« *في حالة حوار جدلي وأننا يجب أن لا نكتفي بالاستيراد والتبني بل علينا أن ننطلق من همومنا الراهنة في التعامل مع واقعنا الثقافي بجانبيه التاريخي والمعاصر، ومن هنا يكسب حوارنا مع الفكر الغربي أصالته وديناميته..* »[31]

فإذا ما نظرنا إلى البيئات الفكرية والمعرفية العربية، وجدنا أنها احتضنت التأويل إما بلفظه أو بدلالته، ففي بيئة المفسرين كان التأويل عندهم أداة لسبر أغوار النص الديني، أما عند علماء الكلام فنجده المحور الذي دارت حوله وعليه خلافاتهم سواء كانوا معتزلة أم شيعة، حتى أصبحت العصبية المذهبية هي التي توجه دلالة اللفظ وتسيره.

---

[29] ينظر، عادل مصطفى: " فهم الفهم" مدخل إلى الهرميوطيقا " نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر"، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 17

[30] عادل مصطفى: المرجع السابق، ص 18

[31] نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 14

والفقهاء أيضا كان استعمالهم للتأويل من أجل غاية واحدة؛ هي توسيع آفاق النص ليستغرق أحداث الحياة، بل ذهبوا إلى أبعد من ذلك فكان التأويل لهم وسيلة من وسائل الكشف عن المقصد في الخطاب ومعرفة حقيقته، و في مجال علم النحو فقد استخدمه البصريون من أجل تأويل الظواهر اللغوية حتى توافق القاعدة النحوية، وحاول الكوفيون توظيفه من أجل بناء قاعدة على كل شاهد..[32] ،أما المتصوفة فقد ذهبوا مذهبا مغايرا في فهمهم للتأويل مستندين في ذلك على توجههم الفلسفي الذي يقوم على تمجيد الباطن والاعتناء باللاّمرئي ويؤكد هذه الفكرة "علي حرب" قائلا: «*إن الصوفية هم الذين اختصوا بالتأوّل والغوص على الباطن أكثر من غيرهم من الفرق، فإن العرفان الصوفي يمثل المنهج التأويلي بامتياز فمع العرفان، بما هو تأويل، يتقاطع البيان والبرهان والحدس والاستدلال، والوحي والنظر[...]وبه يتصالح الرمزي والواقعي، ويطل الظاهر على الباطن، ويظهر الحق في الحقائق، ..*»[33] ، أما عند الفلاسفة العرب فقد تم احتضان التأويل عندهم لغايتين؛ إما ليساير النص البرهان العقلي[34]، وإما لإخضاع النص الديني لنظريات الفلسفة كملمح مغاير وحداثي في طريقة التناول[35].

وبالتالي فهم لم يقصروا فعل التأوّل في البحث على البواطن من المعاني فقط بل وفي ظواهرها أيضا، فهم بهذه الطريقة أرادوا أن يعبروا من الظاهر ليصلوا إلى الباطن، ومهما يكن من الأمر، فقد تغير مدلول الهرمينوطيقا بوصفها أداة فعالة في البحث عن معاني تلك النصوص الدينية بتعدد البيئات الفكرية، سواء كانت الغربية أم العربية فهي إذن قضية قديمة وجديدة في الآن نفسه، ذلك لمّا وسعت نطاق اشتغالها وقرنته بمعضلة تفسير النصوص بشكل عام، ذلك بالتركيز على علاقة المفسر بالنص.

---

[32] ينظر ، السيد أحمد عبد الغفار: ظاهرة التأويل وصلتها باللغة، ص 9

[33] علي حرب: التأويل والحقيقة " قراءات تأويلية في الثقافة العربية"، ص 18

[34] ينظر للاستزادة حول قضية البرهان العقلي كأساس في عملية التأويل، ابن حزم الظاهري، الأحكام في أصول الأحكام، مطبعة السعادة، مصر، ط1، 1345هـ، ج1، ص 42

[35] ينظر ، أحمد عبد المهيمن: إشكالية التأويل "بين كل من الغزالي وابن رشد"، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2001، ص121

لكنها «*ما لبثت أن تعددت اتجاهاتها وتضاربت فيما بينها، فمنها الاتجاه المعرفي والاتجاه الوجودي ومنها الاتجاه التأملي اللغوي والتأملي غير اللغوي؛ ومنها كذلك الاتجاه المتمسك بمبدأ المعنى في ذاته والاتجاه الذي يجعل المعنى تبعا لسياق الفهم وأسلوب الحياة.*»[36]، وعلى هذا استقر المفهوم الايتيمولوجي للهرمينوطيقا باعتبارها:«*نظرية التأويل وممارسته، وليس هناك حدود تؤطر مجال هذا المصطلح سوى البحث عن المعنى والحاجة إلى توضيحه.*»[37]

2- جينيالوجيا[38] المفهوم:

إنّ الحديث عن تطور مفهوم الهرمينوطيقا عبر التاريخ أمر بالغ الصعوبة، لما يثير حوله من جدال، قد تؤدي في بعض الأحيان إلى سوء الفهم، ولكن هذا لا يقف حاجزا أمامنا في التقصي عن تلك المراحل والمحطات التاريخية التي ساعدت مفهوم الهرمينوطيقا لكي يصل إلى تشكله النهائي.

يعود استعمال مفردة "هرمينوطيقا" للمرة الأولى إلى سنة 1654، على يد المفكر "دانهاور" الذي كان يهدف إلى تبيين أن كل المعارف والعلوم إنما قاعدتها التأويل[39]، وكأنه بذلك لا يجعل التأويل كممارسة محصورا في تفسير تلك النصوص اللاّهوتية المقدسة وشرحها، بل جعله شاملا لكل أنواع العلوم والمعارف.

وتبعا لهذه الفكرة، اتّسع مفهوم الهرمينوطيقا فيما بعد في عصر الأنوار، خاصة مع "كلادينوس" (1710-1759) الذي يمثل هذا المذهب الفكري خير تمثيل، منطلقا من

---

[36] طه عبد الرحمان: فقه الفلسفة:1- الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995، ص 38-39

[37] سعيد يقطين و فيصل درّاج: آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 230

[38] " الجينيالوجيا" Généalogie : هو علم التأريخ؛ أي تتبع لتطور مفاهيم المصطلحات الفكرية عبر التاريخ، ينظر Jean Dubois et autres: Dictionnaire de linguistique, P213

[39] ينظر، محمد شوقي الزين: "مدخل إلى تاريخ التأويل (الهرمينوطيقا)"، http://www .altasamoh.net ، (2009/3/1)، ص 3

[4] عادل مصطفى:" فهم الفهم" مدخل إلى الهرمينوطيقا، ص 58.

فكرة جوهرية مفادها، وضع قواعد أو أحكام لعملية تأويل النصوص، متوصلا في الأخير إلى اعتبار الهرمينوطيقا:« *فن تقني ضروري للدراسات التي تعتمد على تأويل النصوص: التاريخ، والشّعر، واللاّهوت والقانون، والإنسانيات باستثناء الفلسفة باعتبارها شكلا من الجدال المحض أو من الاختبار النّقدي للأفكار.*»[40]

فهو بهذه الرؤية جعل من الهرمينوطيقا فنا تقنيا له قواعده التي تحكمه لكي يظفر بفهم كامل لأي نص من النصوص، قائلا بأن:«*العمل المنطوق أو المكتوب، ما لم يصطنع الكذب والخداع، يرمي إلى هدف واحد وهو أن يفهم القارئ أو المستمع النص المقروء أو المنطوق فهما كاملا.*»[41] ، فكيف يصل إلى هذا الفهم الكامل ما لم يستند إلى تقنيات وآليات تمكنه من ذلك؟ أضف إلى ذلك أنه جعل للهرمينوطيقا جانبا تربويا ذلك لما دعا لأن«*..يكون تفسير النص مكيفا بحسب جمهور المتلقين..*» [42].

لكن مع مجيء القرن التاسع عشر اتسع مفهوم الهرمينوطيقا ليطال«*إشكالية التأويل النصي قاطبة.*»[43]، ولعل الدعامة الأساسية لاتّساع المفهوم الهرمينوطيقي في هذا القرن هي نظرية كانط حول:«*الظاهرة الممكن إدراكها بالملكات العقلية والشيء في ذاته الذي لا يمكن إدراكه ويظل في دائرة المجهول واللاّ مفكر فيه.*»[44].

ولعل هذا ما ساعد المفكر الألماني "شليرماخر" (1768ــ 1834) على نقل مصطلح "الهرمينوطيقا" من دائرة الاستخدام اللاهوتي والتاريخي ليكون "علما" أو"فنا" لعملية الفهم وشروطها في تحليل النصوص[45].

---

[41] عادل مصطفى: المرجع السابق ص 58

[42] المرجع نفسه، ص 63

[43] يوسف عليمات : النسق الثقافي"قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم" عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2009، ص 65

[44] محمد شوقي الزين: مدخل إلى تاريخ التأويل (الهرمينوطيقا)، ص 4

[45] ينظر، نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 20

فقد أراد وفقا لذلك أن يجعل الهرمينوطيقا علما ومنهجا قائما بذاته، لمّا حرّر «*فن التأويل كمذهب عام وعالمي في فهم التأويل من كل عناصره العقائدية والفرضية التي لا تحصل عنده على نمط ملحق، في تطبيقاتها الإنجيلية على وجه الخصوص.*»[46]

إضافة إلى ذلك فإن الشيء الأساس الذي هدف إليه " شليرماخر " في هذا المجال هو التأسيس لهرمينوطيقا عامة بوصفها فن الفهم منطلقا من النص بوصف حاملا لجانبين، جانب موضوعي يرتبط بلغة النص وجانب آخر ذاتي نفسي مرتبط بفكر المؤلف وما على القارئ لهذا النص إلا أن يركبهما ليعيد بناء النص من جديد قصد فهم مراد المؤلف.

فـــ هذان الجانبان « *يمثلان القواعد الأساسية، والصيغة المحددة لفن التأويل عند شليرماخر. وبدونهما لا يمكن تجنب سوء الفهم. إن مهمة الهرمينوطيقا هي فهم النص كما فهمه مؤلفه، بل حتى أحسن مما فهمه مبدعه.*»[47]

نلاحظ هنا كيف أنّ " شليرماخر" تطلع إلى جعل مهمة الهرمينوطيقا تتجاوز فهم النص إلى فهمه أكثر مما فهمه مؤلفه، ولكنه وجدها « *تتغير باستمرار، والتفسيرات كلها، تحث فقط على السعي لتحصيل رؤى جديدة، وعلى الدخول في محادثات جديدة. كما لو كنّا نتسلق جبلا، وحين نظن أننا وصلنا إلى القمة، ندرك فقط هناك، أن هنالك قمة أخرى أعلى وراءها، تختبئ وراء شعورنا المؤقت بالنصر. لقد ضاعت الهرمينوطيقا النهائية في الغيوم إلى الأبد.* »[48] .

وهذا اعتراف منه على أن الفهم الهرمينوطيقي يتغير باستمرار كما يتغير فهمنا لأنفسنا، و أنه لا يمكننا أن نقبض على ذلك الفهم النهائي كونه متجددا هو الآخر

---

[46] هانز جورج غادامير: فلسفة التأويل "الأصول، المبادئ ، الأهداف"،(ترجمة محمد شـــوقي الـــزّين)، منشـــورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2006 ، ص 69،70

[47] نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 22

[48] دايفيد جاسبر: مقدمة في الهرمينوطيقا،(ترجمة: وجيه قانصو)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 120

باستمرار، وهكذا يمكننا أن نلخص المبادئ الهرمينوطيقية لشليرماخر في نقطتين رئيسيتين:

الأولى: يصر شليرماخر على فهم النص كما فهمه مبدعه، ثم بعد ذلك أن يفهمه بشكل أفضل مما فهمه مؤلفه.

الثانية: جعل عملية فهم النص وتفسيره قائمة على عملية تفاعلية بين التفسير النفسي للنص الذي يهتم بالتفاعل بين القارئ والنص، و التفسير اللغوي الذي يتطلب فحصا ألسنيا ونحويا لبنية النص.

لكي يصل في الأخير إلى فهم عام للنص، فهو بهذا الاعتراف لم يستطع بلوغ هدفه في جعل الهرمينوطيقا علما مكتملا وقائما بذاته، فكان ممهدا لمن جاءوا بعده خاصة " ديلتاي" و"جادامير" قائلا: «*إنّ نظرية التأويل. رغم كل التقدم الذي أصابته ما تزال بعيدة عن أن تكون فنا متكاملا.*»[49] .

فما لبثت الهرمينوطيقا بعد وفاته، أن تراجع مشروعها الفكري لتصبح مرة أخرى مختصة في تلك الميادين القانونية والفيلولوجية وأيضا التاريخية.

وبقيت على هذا الحال إلى غاية أواخر القرن التاسع عشر وذلك بمجيء فيلسوف التاريخ والحضارة ومؤرخ الأدب "دلتاي" (1833ــ 1911) الذي أنعش فكر "شليرماخر" ذلك بدعوته لإقامة نظرية عامة في الفهم بهدف الوصول إلى « *تأويلات صائبة موضوعيا لتعبيرات الحياة الداخلية.*»[50].

وهذه الحياة الداخلية تظهر من خلال الأعمال الأدبية، وتبعا لذلك، أخذت الهرمينوطيقا عند "دلتاي" مسارا جديدا فقد انصبت «*على معنى أوسع من مجرد النص، إنها تدل على فهم التجربة كما يفصح عنها ــ بشكل كامل ــ العمل الأدبي طالما أنه*

---

[49] نصر حامد أبو زيد: المرجع نفسه، ص 20_21

[50] عادل مصطفى: "فهم الفهم" مدخل إلى الهرمينوطيقا، ص 78

[2] نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 27

يتجسد من خلال وسيط مشترك هو اللغة التي يخرج بها من إطار الذاتية إلى الموضوعية.»[51].

وبناء على هذه الفكرة التي مفادها فهم العمل الأدبي بوصفه تعبيرا عن التجربة الحية expression of lived experience فقد رفض «*فكرة المعنى الثابت، سواء في العمل الأدبي أو الحدث التاريخي. إن المعنى ــ عنده ــ يقوم على مجموعة من العلاقات. ونحن في العمل الأدبي نبدأ بتجربتنا الذاتية في لحظة معينة من التاريخ، تحدد لنا المعنى الذي نفهمه من العمل في هذه اللحظة من الزمن. ولكن تجربتنا نفسها تتغير وتكتسب أبعادا جديدة من خلال الآفاق الجديدة من الاحتمالات التي يفتحها لنا العمل ــ قد تغيّر ــ مرة أخرى من فهمنا للعمل نفسه. وهكذا ندور في دائرة هي " الدائرة* التأويلية".»[52]

ومفاد هذه " الدائرة الهرمينوطيقية"، أنه«*لكي نفهم أجزاء أية وحدة لغوية لابد أن نتعامل مع هذه الأجزاء وعندنا حس مسبق بالمعنى الكلي، لكننا لا نستطيع معرفة المعنى الكلي إلا من خلال معرفة معاني مكوناته و أجزائه. هذه الدائرية في الإجراء التأويلي تنسحب على العلاقات بين معاني الكلمات المفردة ضمن أية جملة وبين معنى الجملة الكلي، كما تنطبق على العلاقات بين معاني الجمل المفردة في العمل الأدبي والعمل الأدبي ككل.*»[53]

ولعل هذا ما صرح به من قبل" شليرماخر" في أهمية ذلك التفاعل بين الأجزاء والكل في إنجاح عملية الفهم والابتعاد عن سوء الفهم، وعدم إهمال دور المفسر ذلك أن عملية تأويل أي نص أدبي حسب "ديلتاي" يجب أن تستند إلى فهم المفسر المسبق للتجربة

---

[3] المرجع نفسه، ص 29

[4] ميجان الرويلي و سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 89

[53] دايفيد جاسبر: مقدمة في الهرمينوطيقا، ص 134

[2] نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 30

[3] عمر مهيبل: من النسق إلى الذات "قراءات في الفكر الغربي المعاصر"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2001، ص 217

التي عاشها المؤلف والتعاطف معه، ثم تفكيك أجزاء نصه للوصول إلى الفهم الكلي الذي أراد التعبير عنه. فصرح قائلا بأن: «*الفهم هو إعادة اكتشاف للأنا والآخر.*»[54]

لكن مع دخول القرن العشرين تغيرت نظرة الفلاسفة وعلماء الفكر للحياة وأصبحت تلك النظرة التاريخية أو لنقل الكلاسيكية في عملية الفهم غير وافية بالغرض فكلها نظرات تحاول أن تحيط بصعوبة الحياة دون أن تجد لها حلا كما يقول "كارل ماكس" «*لقد اقتصرت مهمة الفلاسفة على تفسير العالم بطرق مختلفة في حين أن المهم هو تغييره.*»[55].

فوجدت الهرمينوطيقا نفسها تدور في فضاء من الأسئلة المعلقة في الهواء دون أن تقبض على واحد منها لتجد له جوابا، فأوجب ذلك ظهور فكر فلسفي يبحث في حقيقة الوجود والكون ، وخير ممثل لهذا التيار الفلسفي الفيلسوف الألماني " هيدغر" (1889ـــ 1976)، الذي يعتبر من أبرز مفكري هذا القرن لما له من دور فعّال في إنعاش الفهم الهرمينوطيقي من منظور أنطولوجي وإخراجه من عالم التاريخ ليصل به إلى عالم الفلسفة الواسع، إذ يقيم «*الهرمينوطيقا على أساس فلسفي أو يقيم الفلسفة على أساس هرمينوطيقي. وكلا العبارتين صحيح، طالما أن الفلسفة هي فهم الوجود، وأن الفهم هو أساس الفلسفة وجوهر الوجود في نفس الوقت.* »[56]، لقد انطلق "هيدغر" في فهمه الهرمينوطيقي من المساءلة قصد الكشف، فوجدناه يرجع دائما إلى فينومينولوجيا أستاذه " إدموند هوسرل" الذي كان دعامته الأساسية في بناء تصوراته الهرمينوطيقية، هذا الأخير الذي جعل البحث في مقاصد المعاني جوهر اهتمامه التأويلي.

وعليه «*فإن العودة إلى الأشياء ذاتها تصبح بمثابة العودة إلى القصدية التي تقوم بتوليد الواقعي من الشعور؛ ثم إن البحث عن المعنى المستتر خلف الأشياء، ومساءلة*

---

[56] جان غراندان: المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، (ترجمة: عمر مهيبل)، منشورات الاختلاف، الجزائـــر، ط1، 2007، ص 49

القصدية الكامنة خلف الجزء الظاهر من الظواهر مهمة معقدة تستحق أن ننعتها بأنها هرمينوطيقية.»[57] .

ومفاد ذلك، أن تأويلية "هوسرل" متأثرة بمرجعه الفكري الظاهراتي الذي يعتبر القصدية «*خاصية كل شعور.. والشعور بشيء هو التضايف بين أفعال القصد بالمعنى الأوسع وبين الموضوع المقصود.*»[58].

وهي دعوة صريحة لضرورة اكتساب الذات للموضوع المقصود، وإذا ما طبقنا هذه النظرية على العمل الأدبي وجدنا أن هوسرل يركز جل اهتمامه في الوصول إلى وعي المؤلف قصد القبض على المعنى الذي قصد إليه دون أن يعير اهتماما بالسياق التاريخي المحيط به، فهو لا يعتبر العمل الأدبي«*واقعا موضوعيا وإنما هو "عالم الحياة"، أي العالم الذي تنتظمه وتختبره فعليا ذات فردية معينة..* »[59].

وهذا هو المنعطف الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، فلما كانت الفينومينولوجيا تدعو إلى ترك الأشياء تظهر على ما هي عليه، فهي الوحيدة الكاشفة لنا عن نفسها ولسنا نحن من نتكبد عناء كشفها، وهذا ما يطمح له الفكر التأويلي، فهو«*لا يتأسس على الوعي الإنساني والمقولات الإنسانية بل على انكشاف الشيء الذي نقابله، والواقع الذي يصادفنا.*»[60].

وبرجوعنا إلى إسهامات " هيدغر" في هذا المجال، نجده لا يبحث في الهرمينوطيقا بوصفها كيفية في فهم النصوص بل يبحث فيما وراء هذا الانشغال، إنه

---

[2] عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ج2، ص 541

[3] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، "دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 105

[60] عادل مصطفى: "فهم الفهم" مدخل إلى الهرمينوطيقا، ص 154

يبحث عن "**الكينونة**" نفسها، يبحث عن« *المدى الذي يمكن أن تبلغه قدرة الموجودات الإنسانية في انشغالها بفهم كل شيء وأي شيء،..*»[61] .

فمعه «*تبتعد الهرمينوطيقا عن الانشغال بالتفسير النصّي لتعود بطريقة مثيرة للفضول، عبر الفلسفة وتطبيقاتها، إلى السؤال اللاهوتي الأكثر عمقا حيث يلتقي كل من الهرمينوطيقا واللاّهوت من جديد،.. كان اهتمام هيدغر، كهرمينوطيقي جيد، منصبا على كسر محدودية التفكير القابعة وراء اللاّهوت أو الفلسفة.* »[62]، رافضا بذلك الذاتية.

أما إذا ما قارنا بين توجهه الفلسفي كمرجعية معرفية وفكرية وبين تداوله للأعمال الأدبية؛ وجدناه يطبق توجهاته الإيديولوجية بحذافيرها، فقد كان « *يفصل بين العمل الفني ومبدعه، ولم يكن يستطيع أن يتقبل أن العمل الفني هو "رؤية" خصوصية، بله ذاتيه للعالم أو الوجود، ولم يكن يعي أن توجهه هذا من شأنه أن يوحد بين تجربة مبدع وتجربة مبدع آخر، ما دام النص الأدبي لم يعد يفصح ويعبر عن رؤية المبدع لواقع محدد في لحظة تاريخية محددة، بل أصبح يفصح عن الوجود بكل امتلائه،..*»[63].

وتبعا لذلك، أصبح الفهم الهرمينوطيقي وفق المنظور الهيدغري هو « *القدرة على إدراك الاحتمالات الوجودية للفرد في سياق حياته ووجوده في العالم، إن الفهم ليس طاقة أو موهبة للإحساس بوقف شخص آخر، كما أنه ليس القدرة على إدراك معنى بعض تعبيرات الحياة بشكل عميق، إن الفهم ليس شيئا يمكن تحصيله وامتلاكه، بل هو شكل من أشكال الوجود في العالم، أو عنصرا مؤسس لهذا الوجود، وعلى هذا يعتبر الفهم ــ من الناحية الوجودية ــ أساسا وسابقا على أي فعل وجودي.*»[64].

---

[2] هانز جورج غادامير: طرق هيدغر، (ترجمة : حسن ناظم وعلي حاكم صالح)، دار الكتاب الجديد المتحدة،[د.ب]، ط1، 2007، ص 145

[3] دايفيد جاسبر: مقدمة في الهرمينوطيقا، ترجمة: وجيه قانصو، ص146

[4] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 116

[64] نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 32، 33

وبالتالي أصبح الفهم شكلا من أشكال الوجود في العالم، شأنه شأن أي موجود في العالم، مهمته الأساسية البحث في الاحتمالات، وليس هذا فقط، بل أصبحت «*مهمة الفهم في أي خطاب هي السعي لكشف الغامض والمستتر من خلال الواضح والمكشوف، اكتشاف ما لم يقله النص من خلال ما يقوله بالفعل، وهذا الفهم للغامض والمستتر يتم من خلال الحوار الذي يقيمه المتلقي مع النص.*»[65]، أو لنقل بتعبير صريح من خلال التأويـــل.

وانطلاقا من ذلك فقد كان هدف "هيدغر" هو أن يجعل من الهرمينوطيقا وسيلة لكشف الوجود وإظهاره، فجعلها أساسا منهجيا لعملية الفهم ولا يقصد بذلك الفهم التاريخي بل الفهم الوجودي، فكان ممهدا لما أتى به فيما بعد تليمذه "هانز جورج غادامير" الذي قام بالتأسيس لانطولوجيا جديدة لحدث الفهم من منظور فلسفي.

لقد انطلق "غادامير" (1900–2002) في تأسيسه الهرمينوطيقي من مرجعية فلسفية تقوم على«*البحث في مشكلة الحقيقة،.. وقد تبين له أن الأمر هو أمر "تفسير" hermeneutik. وواجه مشكلة الحقيقة كما تتجلى خارج العلوم.ذلك أن الفكر الحديث يرى أن المنهج العلمي هو وحده الذي يضمن أن تجربة الحقيقة، لكن "غادامير" رأى الأمر على عكس ذلك فطلب الحقيقة خارج ميدان العلوم الطبيعية وخصوصا في الفن...*»[66].

وقام بتعزيز هذه الفكرة بالدراسة في كتابة الشهير "الحقيقة والمنهج" قائلا:« *نحن لا نسأل تجربة الفن أن تخبرنا عن كيفية إدراكها لذاتها، إنما نحن نسأل عن ماهيتها الحقيقية، وعن حقيقتها، حتى إذا كانت لا تعرف ماهيتها ولا تستطيع أن تقول شيئا عما*

---

[65] إبراهيم أحمد: انطولوجيا اللغة عند مارتن هيدغر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 131

[66] عبد الرحمان بدوي: ملحق موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996 ص 101، 102.

تعرفه؛ تماما مثلما يسائل هيدغر ماهية الميتافيزيقا،..وفي تجربة الفن، نرى تجربة حقيقية يحدثها العمل، هذه الخبرة لا تترك متلقيها من دون تغييره..»[67].

وتجاوز هذا الانشغال للبحث في «*الفهم الذاتي الذي تمارسه العلوم الإنسانية في مقابل النموذج العلمي البحت الذي تتمتع به العلوم الدقيقة والطبيعية.*»[68]، فهو بذلك يشترك مع أستاذه "هيدغر" في هذه النقطة، لما جعل البحث في الحقيقة يتجاوز المنهج العلمي.

ولكنه اختلف في الوقت نفسه مع "دلتاي" الذي كان هدفه منصبا في البحث على منهج لفهم العلوم الإنسانية، على عكس "غادامير" الذي جعل اهتمامه أوسع من ذلك، فكان هدفه الأساس أن يصل إلى فهم حقيقة العلوم الإنسانية دون اللجوء إلى منهج علمي منظم يقيد هذه العملية، ذلك «*أن عملية الفهم ــ في الإنسانيات وفي العلوم الطبيعية أيضا ــ عملية تتجاوز إطار المنهج إذ المنهج لا ينتج في النهاية إلا ما يبحث عنه أو لا يجيب إلا على الأسئلة التي يطرحها. إن أي منهج يتضمن إجاباته، ولا يوصلنا إلى شيء جديد.هرمينوطيقية جادامر ــ إذن ــ تتجاوز إطار المنهج لتحليل عملية الفهم نفسها.*»[69].

فعملية الفهم عند "غادامير" أخذت منعطفا آخر، ولم تعد مقصورة في بحثها الوجودي؛ بل أصبحت لها قوانينها الخاصة التي تشكلها باعتبارها الدعامة الأساسية للممارسة الهرمينوطيقية عنده فهو يعتبر أن«*كل فهم تأويل.*»[70]. وأن كل تأويل«*هو بمعنى معين، إعادة إبداع، ولكنه ليس إعادة إبداع لفعل الإبداع، وإنما للعمل الإبداعي الذي يجب أن يمثل بصورة منسجمة على المعنى الذي يجده المؤول فيه.*»[71]، وانطلاقا من هذه المسعى، إعتبر "غادامير" العمل الأدبي وأي عمل فني على وجه العموم، لا

---

[67] هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج "الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية"، (ترجمة: حسن ناظم و علي حاكم صالح)، دار أويا، طرابلس، ليبيا، ط1، 2007، ص 168

[68] هانز جورج غادامير: فلسفة التأويل ، ص 13

[69] نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 38

[70] طه عبد الرحمان: فقه الفلسفة:1– الفلسفة والترجمة، ص 109

[71] هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج ، ص 194

يهدف إلى تحقيق المتعة الجمالية فحسب، بل يظهر وبدرجة أساسية، باعتباره "حاملا للمعرفة" وينجم عن هذا التصور أن عملية الفهم لن تكون متعة جمالية خالصة، بل ستقوم على نوع من المشاركة في المعرفة التي يحملها النص.[72]

فأصبح النص وفقا لتصورات "غادامير" حاملا لحقيقته ولتجربته المعرفية، وما النظر التأويلي إلا الكاشف عنها وليس عن تجربة المؤلف وسيرته الذاتية، فالفهم عند "غادامير" ببساطة تجاوز سياق النص الأدبي ليبحث فيما يقوله النص في حد ذاته، وبتالي استقلت النظرية التأويلية على يد "غادامير" من ربق التيارات السيكولوجية التي تجعل من التجربة المعاشة عند المؤلف هي الأساس فهم النصوص الأدبية، بل أصبح الفهم محصورا في البحث عن الشيء المقصود من وراء النص الأدبي ذاته.

و بمجيء الفيلسوف والناقد الفرنسي "بول ريكور" «*تغير المسار الفلسفي للهرمينوطيقا لترتبط بقضايا الشعرية والخطابة الأدبية*»[73]، فبعد أن تخلصت الهرمينوطيقا من تلك الحمولات الفلسفية التي أعطت أهمية كبيرة للذات والوجود، أصبحت مهمتها كما يقول "بول ريكور":«*البحث داخل النص نفسه، من جهة، عن الدينامكية الداخلية الكامنة وراء تبيّن العمل الأدبي، ومن جهة ثانية البحث عن قدرة هذا العمل على أن يقذف نفسه خارج ذاته ويولّد عالما يكون فعلا هو"شيء النص" اللاّمحدود. إنّ الدينامكية الداخلية والإنقذاف الخارجي يكونان ما أسميه عمل النص، ومن مهمة الهرمينوطيقا أن تعيد تشييد هذا العمل المزدوج للنص.* » [74].

وبالتالي أصبح شيء النص اللاّمحدود، هو ما يحتاج إلى تأويل ذلك لأنه ليس ظاهرا، وأصبحت وظيفة المؤوّل هي فهم النص لكي يستطيع فهم ذاته مقابل النص«*فمع بول ريكور لم تعد الهرمينوطيقا أداة لتفسير النصوص (والحياة والعالم والكينونة) وفهمها*

---

[72] ينظر، عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 37

[73] Maurice Delcroix et Fernand Hallyn : introduction aux études litteraires , édition duculot , Paris,1987 ,P 316

[74] بول ريكور: من النص إلى الفعل "أبحاث التأويل،(ترجمة: محمد برادة وحسان بورقيـــة)، دار عـــين للـــدرامات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص 25

فحسب بل ولفهم الذات المؤولة لذاتها أيضا من خلال كل ذلك.»[75]، إضافة لذلك نظر "بول ريكور" إلى النص نظرة إرتيابية قائمة على الشك ولعل مردّ هذا توجهه الفكري مرجعيته الفلسفية المستمدة من الكوجيتو الديكارتي[76].

فقد اعتبر النص مجموعة من الرّموز، وما على النظر التأويلي إلاّ تفسيرها ويضع طريقتين للتعامل معها« *الأولى هي التعامل مع الرّمز باعتباره نافذة نطل منها على عالم من المعنى،..والطريقة الثانية..هي التعامل مع الرمز باعتباره حقيقة زائفة لا يجب الوثوق بها، بل يجب إزالتها وصولا إلى المعنى الباطني المختبئ وراءها. إنّ الرمز في هذه الحالة لا يكشف عن المعنى بل يخفيه ويطرح بدلا منه معنى زائفا، ومهمة التفسير هي إزالة المعنى الزائف السطحي وصولا إلى المعنى الباطني الصحيح.*»[77]

فهو وفق هذه الرؤية أراد استخدام التأويل كآلية ليفضح الزيف ويكشف الباطن الحقيقي من وراء الظاهر السطحي المزيّف، وبالتّالي تتعدد التأويلات وتتصارع بتعدد الرؤى المفسّرة للنص، أيضا ذهب "بول ريكور" إلى أبعد من ذلك حين تكلّم عن حركية القراءة التأويلية القائمة على جدلية التفسير والفهم قائلا:«*أقترح وصف الجدل أولا كنقلة من الفهم إلى التفسير، ثم كنقلة من التفسير أي الاستيعاب، في المرة الأولى سيكون الفهم إمساكا ساذجا بمعنى النص ككل، في المرة الثانية، سيكون الاستيعاب نمطا معقدا من الفهم، تدعمه إجراءات تفسيرية*».[78]

وتبعا لذلك يتشكل الإجراء الهرمينوطيقي كفعالية دينامية لتفسير النصوص وتأويلها، بغض النّظر عن ذاتية المؤول وقصدية المؤلف في الوقت نفسه.

---

[75] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 50

[2] قول ديكارت أنني مهما تماديت في الشك فإن هناك حقيقة تبقى موجودة لايمكن الشك فيها هي أنني أشك والشك علامة من علامات التفكير والتفكير دليل على الوجود فإذا (أن افكر إذن أنا موجود) وهي عبارته المشهورة وتلخص تجاربه فيما سبق والذي جعله يتوصل للوجود

[3] نصر حامد أبو زيد: إشكاليات التأويل وآليات القراءة، ص 44

[78] بول ريكور: نظرية التأويل "الخطاب وفائض المعنى" ، (ترجمة سعيد الغانمي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1، 2003 ، ص 121، 122.

لكن مع مجيء الناقد الإيطالي"إمبرتو إيكو" أصبح تأويل النصوص والأعمال الأدبية مستندا إلى نظريته التي تركز على وضع حدود التأويل des limites de l'interprétation وذلك لما صارت التأويلات تتراكم فوق النصوص الأدبية وتتضاعف وقد تخطئ أحيانا في القبض على التأويل الصحيح، وبهذه النظرة لا يجعل إمبرتو إيكو للنصوص تأويلا نهائيا، بل إنّ النصوص وفق ما يراه أيكو يبقى دائما فسحة متجددة لاحتمالات كثيرة ولتأويلات أكثر.

ولكنّه في الوقت نفسه، أراد وضع ضوابط تعصم العملية التأويلية من الوقوع في الفوضى والخطأ مركّزا في ذلك على أقطاب العملية الإبداعية (الكاتب والنص والقارئ)، وأي قطب هو الفاعل والفعال في إنجاح العملية التأويلية، ثم يقصرها في البحث في قصديّة الأثر الأدبي (النص) وقصدية القارئ، نافيا بذلك قصدية الكاتب قائلا:«والجدير بالملاحظة إنّ قصديّة الكاتب الفعلي قد تمّ تجاهلها كليّا ضمن جدلية قصدية القارئ وقصدية النفس، فهل يحقّ لنا التساؤل عن فحوى القصديّة الحقيقية لووردز وورث عندما كتب lucy poems ؟ إنّ تصوري لتأويل النصوص، باعتبار هذا التأويل يشكل الكشف عن إستراتيجية الغاية منها إنتاج قارئ نموذجي، يعتبر هو الآخر البديل المثالي للكاتب النموذجي (باعتباره إستراتيجية نصية فحسب) يجعل من مقولة قصدية كاتب فعلي لا أهمية له .» [79].

وكأنه بذلك أراد أن يقول بأن مؤول النص يصبح قارئا نموذجيا للنص وبديلا للكاتب أيضا، وبتالي لم يعد النص عند إيكو «*بناء مغلق، أو باب موصد له مفتاح واحد يفك رتاجه بل أصبح عالم مليئا بالأسرار والطبقات التأويلية، يدعو القارئ كي يفتتق أنسجته المعقدة ويرتق تصدعاته وتفككاته..*»[80]، فأصبحت العملية التأويلية قياما لذلك جدلية تفاعلية بين قصدية النص(الأثر الأدبي) و قصدية قارئه.

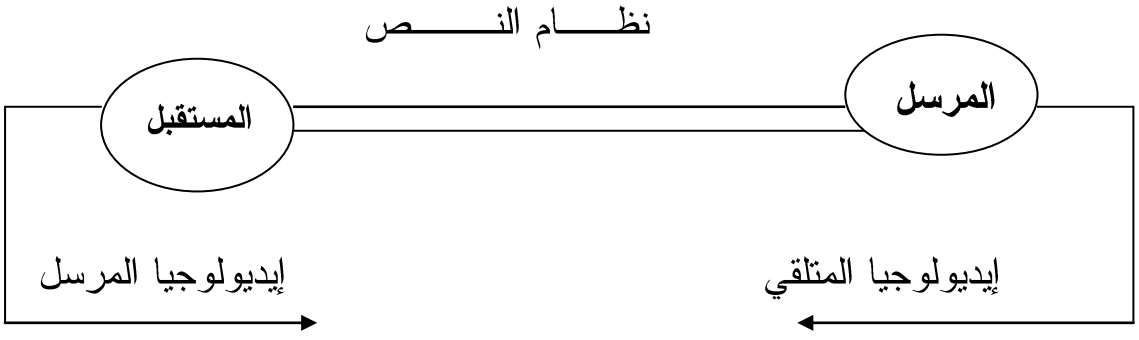
---

[79] Umberto Eco : interprétation et surinterprétation, 1er édition, presses universitaire de France, Paris, 1996, P 60

[80] وحيد بوعزيز: حدود التأويل " قراءة في مشروع إمبرتو إيكو النقدي"، منشورات الاختلاف الجزائر،ط1، 2008، ص 128

وحقيقة فإن «.. *مشروع إيكو الهرمينوطيقي (أي تأكيد على انفتاح العمل الأدبي ولا نهائية إمكاناته التأويلية، من جهة، وحرصه من جهة أخرى على وضع جملة من المعايير والقواعد والحدود التي تحكم عملية التأويل) قد جاء كرد فعل على مقولات الفكر التفكيكي، والفكر البراغماتي المتأثر بالتفكيكية، والتي أصبحت تمثل أي منح المسؤول الحرية "الكاملة" في تأويل النص، بل والأكثر من ذلك أنها ترى أن كل تأويل ليس إلا انعكاسا لأهداف المؤول ومقاصده وتوجيهاته الخاصة..* »[81].

ونستخلص مما عرضناه آنفا، أنّ السّمات العامة التي تتقاطع فيها مجمل التعريفات والآراء التي تم عرضها بإيجاز شديد أن التأويل ليس نظرية تربطها قواعد وضوابط معينة وثابتة، وليس فلسفة، بل تأخذ منها نتاج التأمل الذي تسلكه، وليس توجها عقائديا ولا إيديولوجيا بل هو طريقة ومنهج للفهم والتفسير والتقويم الفنّي والجمالي، يكفي على المؤوّل أن يكون متشربا لمواقف فكرية مختلفة لكي يمارس عمليته التأويلية للنصوص الأدبية بما يتوافق مع مواقفه ومساراته الإيديولوجية، ذلك أن«*التأويل الحقيقي، المنتج لدلالة النصوص، يتطلب اكتشاف الدلالة من خلال تحليل مستويات السياق ، فالنص ينحاز في النهاية لإيديولوجيا لها بذورها أو إرهاصاتها الجينية في الثقافة.*»[82] ،فهو في النهاية نتاج تفاعل ايديولوجيتين؛ إيديولوجيا المتلقي وإيديولوجيا المرسل لتتشكل فيما بعد إيديولوجيا النص وبالتالي إيديولوجيا القراءة وهذا ما تسعى لاكتشافه المقاربة التأويلية.



[81] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: ص 56، 57

[82] نصر حامد أبو زيد: النص والسلطة والحقيقة،" إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة" المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2005، ص91-100.

3/- نظرية التأويل كخطاب نقدي أدبـــــي معاصر:

لعل الجذور التاريخية لنظرية التأويـــل في ثقافتنا العربية أو في الثقافة الغربية أهلتها لاستقطاب جوانب عديدة عجزت عن استقطابها مناهج ونظريات نقدية سابقة سواء من ناحية الاشتغال النقدي والمساءلة، أو كفكر رائد ودعامة أساسية في مجال نظرية القراءة.

ذلك أن الفهم التأويلي تتجسد فاعليته«*ضمن مستويات نظرية القراءة في صرف الظاهر إلى الباطن، باعتباره مؤشرا عليه، واعتماد مبادئ الحدس والرؤية التأملية في فهم النصوص وفق دلالتها المختزنة. كما تتجسد هذه الفاعلية أكثر في إسهام المتلقي في تحليل معادلة التأويل ليس بوصفه "أنا" متقبلة وحسب، ولكن بصفته أيضا "أنا" فاعلة توحي بمقدرتها على تفكيك النصوص بما تمتلكه من رؤى بحيث تعلن كل قراءة جديدة عن ولادة جديدة للمعنى أو الدلالة المتضمنة أو التي تم إسقاطها على النص " فالشرط الجوهري لمعادلة التأويل هو معرفة حياة العمل في وعي أجيال متعددة من القراء" مما يكسب المعنى الواحد دلالات متباينة ويجعله غير منغلق بل مفتوح على إمكانات تأويلية ممكنة ومحتملة بإمكانها فسح المجال لظهور معاني متعددة ومتنوعة.*»[83].

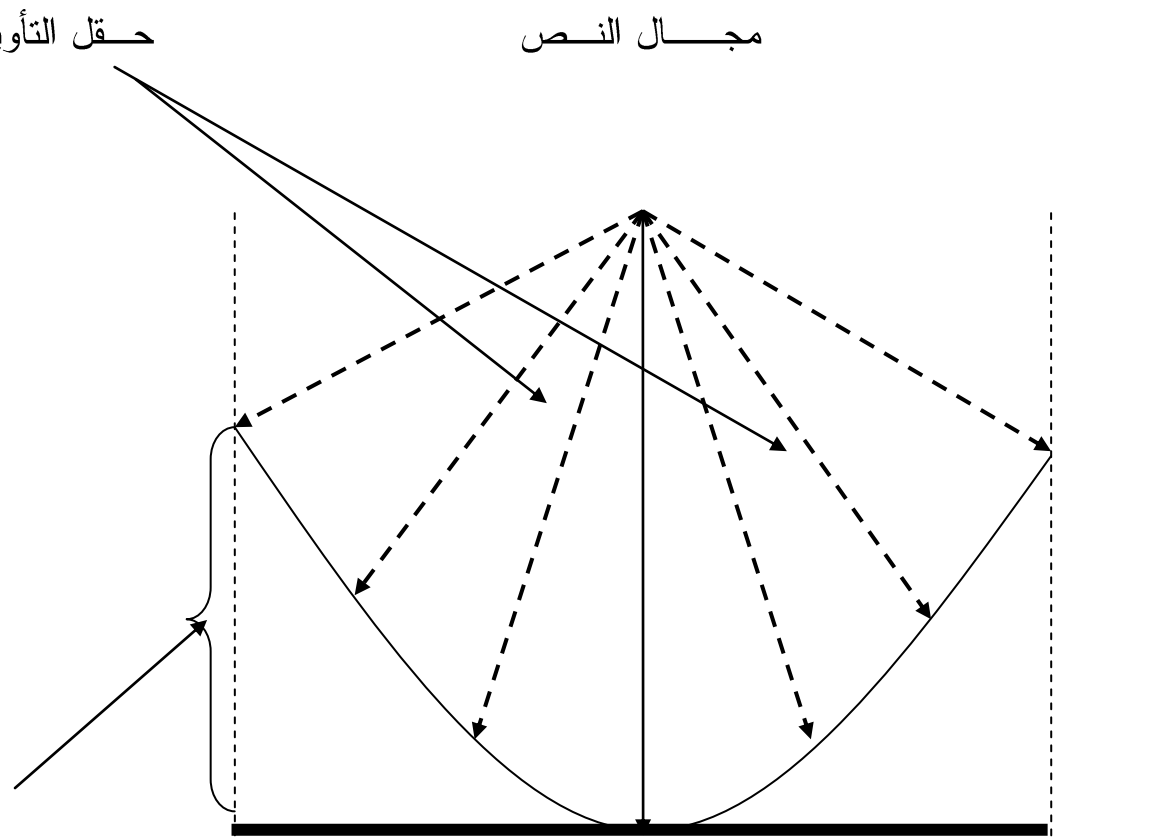
وبالتالي أصبحت العملية التأويلية كممارسة نقدية تختلف عن غيرها من النظريات الأخرى في نقطة جوهرية مفادها التفاعل بين أقطاب العملية الإبداعية، أي التفاعل بين بنية النص الأدبي ومتلقيه الذي يلعب دور المنتج الثاني للنص.

فأصبح للعمل الأدبي وفقا لذلك قطبان«*يمكن تسميتها بالقطب الفني*artistic *والقطب الجمالي* acthetic *: فالقطب الفني هو نص المؤلف، والقطب الجمالي هو التحقق الذي ينجزه القارئ ، وهكذا يحدث التفاعل الثنائي والدينامي فينبثق من هذه*

---

[83] عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل" مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة " ، دار الوصال، وهران، الجزائر، د.ط، 1994، ص 73

الحقيقة الحاجة الأساسية للتأويل الذي ينظم العملية الكلية للتفاعل.» [84]، أضف إلى ذلك أن الحاجة لمعرفة الباطن استنادا إلى الظاهر، أو الحاجة لفكّ الرّموز والطلاسم، وتحرير النص من عبودية الغموض« .. الذي يمنح النص مجالا واسعا فضفاضا تسكنه " الإمكانات" و"الاحتمالية" قيمة يسعى كل أثر إلى تحقيقه قبل أي قيمة أخرى..»[85] ، مستدعيا الفعل التأويلي بقوة والشكل التالي خير تمثيل لذلك:



[84] سوزان روبين سليمان وأنجي كروسمان: القارئ في النص" مقالات في الجمهور والتأويل"، (ترجمة:حسن ناظم وعلي حاكم صالح)، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص129، 130.

[85] حبيب موسى: فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، دار الغرب، وهران، الجزائر، د.ط،2001/2000 ص325.

ويتبين لنا وفقا لذلك، أنّ حقيقة الممارسة التأويلية؛ ما هي إلاّ رحلة في البحث فيما يختبئ في ظلال الكلمات وما تم كتابته بين السطور، وفي ملء تلك البياضات التي يعمد المؤلف تركها في نصه الأدبي قصد استفزاز قارئه الذي يسعى جاهدا لكي لا يتركها فارغة، وأن يمنحها عمقها الدلالي وقيمتها الفعلية.

وما دمنا نتحرك في فضاء الاشتغال التأويلي كإجراء نقدي، فلزام علينا أن نبرز إسهام "هيرش" الفعّال في« *إثبات وجود فاعلية التأويل بغض النظر عن زمنه، لذلك كانت مهمته الرئيسية هي أن يفسر الحقيقة التجريبية التي تقول بأن العصور المختلفة والنقاد المختلفين يفسرون الأعمال نفسها بطرق مختلفة. لقد قام بذلك عبر إنشاء مستويين اعتمادا عليهما يمكننا نسب النصوص إليهما: ففي المستوى الأول يضع هيرش "المعنى" أو المعنى الفعلي وهو غير قابل للتغيير، إنه بلا شك الاهتمام الرئيسي للتفسير والفهم وهو القوة التي تسيطر عليه، وكذلك يدعو هيرش المستوى الثاني "بالدلالة" ويتحدد هذا المستوى بعلاقة المعنى الفعلي بشيء ما خارج هذا المعنى.*»[86].

وكأن "هيرش" بذلك يقدم لنا آليات المقاربة التأويلية التي تمكن القارئ من ولوج عوالم النصوص وتذوقها مقسما إياها إلى مستويين:

- **المستوى الأول:** أن النص يحتوي على معنى ثابت وفعلي وهذا المعنى يستدعي من القارئ فهمه ليس أكثر.
- **المستوى الثاني:** يبحث في الدلالة أو فهم لها وبالتالي تصبح العملية أشبه بتلك الحلقة التي نرجع دائما في نهايتها إلى نقطة بدايتها.

وتبعا لذلك أصبح تحليل المعنى أو تأويله يقوم على نظامين «*النظام المسطح الذي لا يبحث عن المعنى سوى في المعنى نفسه، والنظام المعمّق الذي يجعل من المكوّن الدلالي بنية عمقية تنطلق من مكونات في البنى السطحية نظن أنها لا تعود كذلك حينما*

---

[86] فؤاد عبد المطلب: التأويل في الغرب " النشأة والمفهوم"، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (www .awu-dam.org)، (2009/09/20)، 2007، ع 440، ص 43، 44.

تربط بالدلالة.»[87]

وانطلاقا من ذلك أصبحت العملية التأويلية أشبه بحلقة تبدأ في أولها بالمعنى وتصل في الأخير إلى معنى ذلك المعنى وكل هذه الآليات مبعثها الوحيد هو قصدية المؤلف، إذ ينبغي على المؤول «*أن يحلق في أفق المؤلف ليعيش الفعل الإبداعي مجددا وبغض النظر عن عظمة الاختلاف الزماني بينهما.*»[88] .

فـــ "هيرش" يحصر مهمة المؤوّل في ربط المعنى بمراد المؤلف، ذلك أن قصد المؤلف هو المعيار الصحيح الذي يوصلنا في الأخير إلى التأويل الصحيح. وبالتالي أصبح التأويل مرتبطا على نحو ثابت بالوعي، سواء كان وعي المؤلف أم وعي القارئ، واستنادا إلى هذه الفكرة استطاع "فولفغانغ إيزر" فيما بعد، أن يصل إلى حل نهائي يجعل من التفاعل بين نص المؤلف ونص القارئ هو السبيل الوحيد للوصول إلى حقيقة النص الأدبي كوجود فعلي مبينا أنه «*إذا كان الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ فإن تحققه هو شكل واضح، نتيجة تفاعل الاثنين، كذلك فإن التركيز الكلي على تقنيات المؤلف أو نفسية القارئ سيكشف لنا بشكل ضئيل، عن عملية القراءة نفسها.*»[89]، وهكذا فإننا نستطيع وفق هذا التوجه أن نجعل المعنى نتاج تفاعل بين النص والقارئ هذا الأخير الذي ينبغي عليه أن يدرك الإبداع وأن يملئ تلك الفراغات التى تحتويها النصوص الإبداعية.

ونتيجة لهذا التفاعل نجد أنفسنا إزاء نص جديد، لا هو نص المؤلف ولا هو نص القارئ، وإنما هو نص القراءة، ونقصد بذلك القراءة التأويلية التي تستثمر ما أنتجته القراءة البنيوية والقراءة التفكيكية، إلاّ أن هذه الأخيرة لا تبتعد كثيرا عن القراءة التأويلية، ذلك أنّ التأويل ما هو إلاّ « *حوار مع النص المبدع، يجعل من ذلك الحوار موضوع*

---

[87] أديب سيف: الملائمات النقدية "من عالم الدلالة إلى معالم التأويل"، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 2006، ص 14.

[88] ديفيد كوزنزهوى: الحلقة النقدية " الأدب والتاريخ والهرمينوطيقا الفلسفية "،ص 27.

[89] سوزان روبين سليمان وأنجي كروسمان: القارئ في النص " مقالات في الجمهور والتأويل" ، ص 130.

تشريح وتفكيك، وهو بذلك لا يقرّ بالنّص النموذج لذلك فالتأويل ينشئ نصّا بحثيا يستند إلى آخر إبداعيّ.»[90]

ووفقا لهذا أصبح « *نصّ المبدع يولي بالقصد أو بغير القصد السامع أو القارئ أو الناقد اهتماما بيّنا أو باطنا. لذا فقد أعتبر النصّ تواصلا ينقل فكر المؤلف ورؤاه وانفعالاته للمتلقي.*»[91]، وعلى هذا تصبح القراءة كفعل وممارسة أداة معرفية متكاملة تمر بمجموعة من المستويات، تبدأ بالمساءلة والكشف وتمر بالاستقطاب والاستقراء وتصل في النهاية إلى المقصدية التي تعتبر غاية النص ودافعه الوحيد.

أضف إلى ذلك، أنّ القراءة همها الوحيد والأوحد هو «*.. شرح ما هو غامض أو مختفٍ لتجعله واضحا وجليا معلنا، أو بعبارة أخرى : إنّ القراءة تبحث عن المعنى المستتر وراء المعنى الظاهر ، إنه بحث عمّا سكت عنه النص ونفاه واستبعده لم ينطق به..*»[92]

فأصبحت تبعا لذلك وظيفة«*الهرمينوطيقا هي عزل المدلول عن الدال عن طريق التأويل والتعليق والقضاء على الكتابة عن طريق الكتابة الأخرى التي هي القراءة..وبذلك فهي تعيد إنتاج عالم آخر للمعنى، حيث يتشكل النص مفتاحا له من خلال رموزه ومعانيه المزدوجة التي تعطى كنقطة تمفصل بين عالم النص المؤلف وعالم النص المؤول وتغدو كل قراءة تأويلا لأنها حسب عبارة دريدا تقضي على الكتابة لتفتح عالم النص على الذات والوعي.*[93]»

وهكذا أصبح فعل القراءة لا يختلف عن فعل الكتابة باعتباره كتابة فوق الكتابة وليس هذا فقط بل إن القراءة «*معاناة لا تضارعها معاناة الكتابة والخلق ما دامت قائمة*

---

[90] الحبيب شبيل: "من النصّ إلى سلطة التأويل"، (اعمال ندوة صناعة المعنى وتأويل النصّ)، قسم العربية، كلية الآداب، منوبة، تونس، 1992، ص 449

[91] الحبيب شبيل: المرجع السابق، ص 449

[92] مصطفى بيومي عبد السلام: "إشكالية قراءة التراث"، فصول، مصر، 2004، ع63، ص 73

[93] عمارة ناصر: اللغة والتأويل " مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي"، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2007، ص 21.

على عمليات الكشف المضنية لمتاهات النص المفتوحة على جملة الاحتمالات التي تسعى حثيثا إلى تخييب كل توقعات القارئ.»[94]

واستنادا لما ذكرنا، اتضح لنا كيف أن التأويل باعتباره نشاطا عقليا، أشبه بالفضاء الذي يستحيل تحديده، تكتنفه عوالم شتى يستحيل معرفتها وتتداخل فيه مكونات يصعب تبيانها، هدفه الوحيد هو النص الأدبي وحقيقته التي يسعى لاستنباطها.

ثانيا: مفهوم النص الصوفي:

إن أهم ما يميز النص الصوفي، عن غيره من النصوص، هو صعوبة تحديده كوجود وكفعل إبداعي، لاحتوائه على سياقات متنوعة ومرنة لا تخضع للمرجعية اللغوية (المعجمية) بل يحتوي على دلالات معظمها عرفانية.

وعلى ذلك فإن لغة النص الصوفي هي لغة خصوصية غير ثابتة تتشكل من دائرة لغوية تشترك فيها الكلمات من حيث الوضع وتستمد وجودها وشرعيتها من العلاقة التي تربطها باللغة الدينية.

وبالتالي تولده وتشكله يختلف عن تولد أي نص آخر، ذلك لأنه يركز على المعاني الثانية من خلال خلفيات إيديولوجية وجوانب روحية، ولعل التجربة الصوفية هي التي تحركه باعتبارها المرجعية المعرفية الأساسية التي يستند إليها مؤلف أي نص صوفي.

وللإحاطة بمفهوم دقيق للنص الصوفي كان لزاما علينا أن نعرج على ماهية الصوفية باعتبارها توجها دينيا وطريقة في الكتابة، وكيف تؤثر على النصوص الأدبية وتكسبها صفة الإشارية عن طريق شحن لغتها بحالة من التوتر الدلالي والذي يستدعي التأويل بقوة.

---

[94] حبيب موسى: في القراءة والتأويل، الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (www.awu-dam.org)، (2010/05/14) ، 2007، ع 440، ص 59.

1_ ماهيـــة الصوفية:

لقد انتشرت الصوفية كحركة دينية في العالم الإسلامي إبان القرن الثالث هجري كنزعات فردية تدعو إلى الزهد وشدة العبادة، ثم تطورت فيما بعد لتصبح توجها فكريا وعقديا يتوخى تربية النفس والسمو بها بغية الوصول إلى المعرفة الإلهية، عن طريق إتباع معالم الدين الحنيف والشريعة الإسلامية.

وما لبث هذا الاعتقاد أن تداخل مع الفلسفات الوثنية كالهندية والفارسية والفلسفات الوجودية واليونانية التي غيرت مسارها الديني لتجعله يغرق في التطرف والإفراط وأحيانا الإلحاد.

أ/ الصوفية في اللغة:

وردت الصوفية في اللغة وهي تحمل العديد من المعاني، حتى أدى ذلك الأمر إلى سوء معرفتها معرفة حقيقية، ولما أصبح الأمر كذلك صار من اللاّزم أن نبين اشتقاقها ومعناها «.. *والحق يقال لقد وجدت كثرة هائلة من الأقوال والتعريفات وسبب هذه الكثرة أنّ كل من أجاب منهم عن سؤاله عن ماهية التصوف وحقيقته، إنما أجاب بما يوافق مشربه، وصدر في ذلك عن ذوقه ووجدانه فترى منهم من يجعل مداره على التخلق بالفضائل ونبذ الرذائل، ومنهم من يجعله موافقة الإنسان الإلهية، ومنهم من يرده إلى الأخذ بالحقائق أو صفوة القرب أو الجلوس مع الله بلا همّ..*»[95].

وكلها اشتقاقات تمسّ الجانب اللغوي لكلمة التصوف والتي تشترك وتتقاطع في دلالة جوهرية واحدة، هي الصفاء والصفو، إذ قال فيها الكلاباذي (ت 380 هـــ) رحمه الله تعالى في كتابه(التعرف)عندما سئل لم سُميت الصوفية صوفية؟ فأجابهم قائلا:«*قالت طائفة: "إنما سميت الصوفية صوفية لصفاء أسرارها، ونقاء آثارها"وقال بشر بن الحارث: "الصوفي من صفا قلبه لله" وقال بعضهم:"الصوفيّ من صفت لله معاملته، فصفت من الله*

---

[95] عاطف جودة نصر: شعر عمر بن القارض، دراسة في فن الشعر الصوفي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص 14.

عزّ وجل كرامته." وقال قوم: "إنما سموا صوفية لأنهم في الصفِّ الأول بين يدي الله جلّ وعزّ.." وقال قوم: " إنما سمّوا صوفية لقرب أوصافهم من أوصاف أهل الصفة الذين كانوا على عهد رسول الله صلّى الله علية وسلّم" وقال قوم: " إنما سمّوا صوفية للبسهم الصوف.»[96]

ويؤكد هذه الاشتقاقات اللغوية لكلمة الصوفية "القشيري" في رسالته، إذ يرى أنه لا شاهد لها من حيث القياس والاشتقاق، ولذا رجع أنها كاللقب، والاشتقاقات كلها ترجع إلى أربع صور، لأنه إمّا أن تكون مأخوذة من الصوف أو الصّفة أو الصفاء أو الصفّ قائلا: «*ليس يشهد لهذا الاسم من حيث العربية قياس ولا اشتقاق، والأظهر فيه: أنه كاللقب، فأما قول من قال: إنه من الصوف.. ولكن القوم لم يختصّوا بلبس الصوف !! ومن قال: أنهم منسوبون إلى صفة مسجد رسول الله صلى الله عليه وسلم، فبالنسبة إلى الصفّة لا تجيء على نحو الصوفيّ !! إنّه مشتق من الصفاء، فاشتقاق الصوفيّ من الصفاء بعيد في مقتضى اللغة وقول من قال: إنه مشتق من الصفّ، فكأنهم في الصف الأول بقلوبهم فالمعنى صحيح..*»[97]

و ارتباط التسمية باللباس واضح وجلي عند علماء التصوف خاصة ابن تيمية الذي قال:«*هؤلاء نسبوا إلى اللبسة الظاهرة، وهي لباس الصوف، فقيل في أحدهم(صوفي)، وليس طريقهم مقيدا بلباس الصوف ولا هم أوجبوا ذلك، ولا علقوا الأمر به، ولكن أضيفوا إليه لكونه ظاهر الحال.*» [98]

ذلك أن غاية المتصوّف ليس أن يخصّ نفسه بنوع لباسه، وإنما أن يزكي نفسه ويطهرها من الأدران والشوائب، ، لأنّ همّ الصوفيّ الوحيد؛ التقشف في الحياة والزهد فيها طمعا في رخاء الآخرة وزينة الجنة.

---

[96] محمد بن إسحاق الكلاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1،1993 ، ص 9، 10

[97] القشيري: الرسالة القشيرية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، [د.ط]، 2001، ص 312

[98] عمر عبد الله كامل: "التصوف بين الإفراط والتفريط"، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 2001 ، ص 46.

في حين ذهب بعض المستشرقين إلى اعتبار الصوفية مشتقة من لفظة صوفيا اليونانية والتي تعني الحكمة أو الفلسفة«*ونجد بعض العلماء العرب من يرتكن إلى هذا الرأي، فقد أورد أن البيروني قد ذكر أصل التصوف أنه ليس عربيا، وأن اللفظة أصلها الإيتيمولوجي هو صوفيا اليونانية، وصوفيا هي الحكمة أو الفلسفة.*» [99].

إلا أنه جمعٌ فيه نوعا من الغرابة، فكيف للفلسفة أن تكون مرادفة للصوفية باعتبار الأولى قوامها العقل والشك والجدل والثانية أساسها الإيمان والحدس الوجداني والعرفان اللدني.

ب/- الصوفيـــــة في الاصطلاح:

أما في الاصطلاح فيقصد بالتصوف ذلك السلوك المتمثل في«*الإنجياش إلى الله مع العكوف على العبادة والتريض والزهادة..*» [100]، وليس هذا فقط بل إنه«*فلسفة حياة تهدف إلى الترقي بالنفس أخلاقيا وتتحقق بواسطة رياضات عملية معينة تؤدي إلى الشعور في بعض الأحيان بالفناء في الحقيقة الأسمى، والعرفان بها ذوقا لا عقلا، وثمرتها السعادة الروحية.*»[101]، هذا ويلخص السرّاج تعريفات الصوفية بأنها،«*هم العلماء بالله وبأحكام الله، العالمون بما علمهم الله تعالى، المتحققون بما استعملهم الله عزّ وجلّ، الواجدون بما تحققوا، الفانون بما وجدوا، لأن كل واحد قد فنى بما وجد.*»[102].

كما يورد الكلاباذي آراء أبرز علمائها قائلا:«*قال الجُنيد: "التصوّف حفظ الأوقات" قال " وهو أن يطالع العبد غير حدّه ولا يوافق غير ربّه، ولا يقارن غير وقته"*

---

[99] سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب" قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 51.

[100] عاطف جودة نصر: شعر عمر بن الفارض، ص 20.

[101] عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي" في الشعر المغاربي المعاصر" ، (أطروحة دكتوراه)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2005/2004، مخطوط، ص 39

[102] عبد الرحمان بدوي: ملحق موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 69.

وقال ابن عَطَاء: "التصوّف الاسترسال مع الحقّ"، قال أبو يعقوب السوسي:"الصوفيّ هو الذي لا يزعجه سلبٌ ولا يتعبه طلبٌ" »[103]

فمجمل هذه التعريفات وغيرها يعطينا مفهوما شاملا للتصوف كطريقة في العبادة قائمة على الاسترسال؛ أي التوالي والاستمرار في الأخذ والعطاء، وفي التحاور مع الحقّ عزّ وجل قصد نيل حبه ورضاه، وتأسيسا لما سبق يتبين لنا أن التصوف هو إنجياش وعكوف لله الواحد الأحد وهو طريقة في العبادة تقوم على المجاهدة من أجل نيل المراد، وهو أيضا رقي بالنفس وسمو بها، إنه فناء في محبة الله بغية الإتحاد به كشفا وتجليا من أجل التكرم والتمتع بالحضرة القدسية، وتبعا لذلك للسالك المعرفة الصوفية.

2/- التجربة الصوفية والكتابة الأدبية "ابن الفارض نموذجا":

لا تتأسس أية كتابة إبداعية إلا على تجربة ووعي حي، والكتابة الصوفية لا تنفك عن كونها تعبيرا عن تجربة روحية وتجسيدا لرؤى عرفانية، ذلك أنها ليست«*مجرد تجربة في النظر، وإنما هي أيضا، وربما قبل ذلك، تجربة في الكتابة.*» [104]

ذلك لما طمحت لتتجاوز«*حدود التجربة الدينية العادية..*»[105]، وأن تجعل من الذات العلية ذاتا معشوقة، فكان عليهم أن ينتجوا أدبا خاصا بهم وأن يكتبوا بلغة خاصة أيضا،«*وبهذه اللغة تخلق التجربة الصوفية عالما داخل العالم، تتكون فيه مخلوقاتها، تولد وتنمو، تذهب وتجيء، تخمد وتلتهب، وفي هذا العالم تتعانق الأزمنة في حاضر حي.*» [106]

فوجدوا في الأدب راحتهم خاصة الشعر ذلك أن«*التصوف باعتباره تجربة نفسية وجودية ذات خصوصية دينية، لا يمكن أن يظل بعيدا عن الشعر، هذا الجنس الأدبي*

---

[103] الكلاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، ص 105، 106

[104] أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط3، د.ت، ص 22.

[105] نصر حامد أبو زيد: هكذا تكلم ابن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، [د.ط]، 2002، ص 127.

[106] أدونيس: الصوفية والسريالية، ص 23.

العريق الذي واكب الإنسان منذ بداياته الحضارية وكان سابقا حتى على التعبير النثري..، وقد وجد الصوفيون فيه ما يستوفي مطالبهم التعبيرية وحاجاتهم الإبلاغية، لا سيما ما تعلق منها بوصف تلك التجربة الخاصة التي يجاسرونها، انطلاقا من أبسط المشاعر وأولها إلى أعقدها وأشدها غموضا وتركيبا.»[107].

ووفقا لهذا، استغنوا عن اللغة العادية واستعانوا باللغة الشعرية، فأصبحت«.. اللغة الصوفية .. لغة شعرية، وأن شعرية هذه اللغة تتمثل في أن كل شيء فيها يبدو رمزا: كل شيء فيها هو ذاته وشيء آخر. الحبيبة مثلا، هي نفسها وهي الوردة، أو الخمرة، أو الماء، أو الله، إنها صورة الكون وتجلياته. ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن السماء أو الله أو الأرض. فالأشياء في الرؤيا الصوفية، متماهية متباينة، مؤتلفة مختلفة. وهي في ذلك تتناقض مع اللغة الدينية الشرعية. حيث الشيء هو ذاته لا غير.»[108] ، وتبعا لذلك أصبحت التجربة الصوفية هي محرك العملية الإبداعية، وهي دافعها الأساسي لتوسيع مجال اللغة الشعرية التي لا تتشكل على نحو ثابت ولا من دائرة لغوية تشترك فيها الكلمات من حيث الوضع، بل تستمد وجودها وشرعيتها من حيث العلاقة التي تربطها باللغة الدينية، ما أضفى عليها صفة الإشارية التي نحتاج لفهمها إلى التأويل.

ذلك *أن«.. الرمزية واستكناه الظواهر والانشغال بالجواهر دون الأعراض، من أخص علامات التجربة الصوفية، من ثمة فإن الصوفي الشاعر تنبني رؤاه على كشف الحقائق المختفية وراء حجاب العيان.. فالشعر الصوفي يقوم على رؤية خاصة، رؤية من نوع مختلف، وعلى مستوى مختلف، بديهة سريعة لماحة، ولذلك فهو يرى الغامض الواضح والمثير المألوف والبعيد القريب والمربك المريح والمخيف اللطيف والغائب الحاضر...*» [109].

---

[107] سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، ص 209.

[108] أدونيس: الصوفية والسريالية، ص 23.

[109] سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب ص 218.

فكلما ابتعد الشاعر عن مباشرة المعاني ازداد نصه جمالا وكلما باشر المعاني أكسب نصه صفة العادية فالكتابة الصوفية، كما يؤكد محمد مفتاح«*تهدف إلى تكوين إنسان كامل بطرق خاصة في سياق معين. والكتابة كما هو معلوم، جنس تدخل تحته أنواع متعددة، مثل الكتابة الفقهية والكتابة الكلامية (نسبتا إلى علم الكلام) والكتابة الشعرية، والكتابة النحوية ... فالكتابة الصوفية إذن جزء من كل، تشترك مع هذا الكل في وسيلة التعبير وهي اللغة الطبيعية .*»[110]، إلا أنها تختلف معه في تلك الطاقات التعبيرية والرتوشات الجمالية والدلالات العرفانية، التي تأتي اللغة الصوفية حبلة ومشحونة بها، متأثرة وفقا لذلك بالسياق الخارجي للعملية الإبداعية.

مستدعية بذلك « *الفحص والتشريح والتي غيرت نظرتنا تماما لعلاقة النص بقارئه وخصوصا إذا كان ذا بنية أسطورية بالمعنى الذي تتعالى فيه الدلالة ويتقدس الحرف..*»[111]، إذ لا غرو، تأسيسا على هذا أن تصبح قصائد الشاعر المصري"**ابن الفارض**" تغزر بذلك النمط من الكتابة العاكسة لوعي صاحبها، فهو الملقب بسلطان العاشقين و بشاعر الحقيقة المحمدية، وقيل إنه « *حجة أهل الوحدة وحامل لواء الشعراء.. الملقب في جميع الآفاق بسلطان المحبين والعشّاق..*»[112].

فلا شك أنه كان يعيش حالات الوجد والفناء في الله كما عاشها كبار شيوخ الصوفية كـــ "**ابن عربي**" و"**الحلاج**" وغيرهم.. وهو إلى هذا شاعر عاشق توزعت عواطفه بين عالمي المادة والروح، فكتاباته الشعرية ما هي إلا تعبير عن نفس شريفة أبية، كان لها تأثير في نفوس الناس.

فـــ " ابن الفارض" خير مثال لذلك الشاعر الذي انعكست حياته الذاتية في بناء شخصيته الفنية مما جعله متفردا عن سائر شعراء عصره، إذ يتحدث "ابن خلكان" عن

---

[110] محمد مفتاح : دينامية النص" تنظير وانجاز"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص 129.

[111] محمد شوقي الزّين: تأويلات وتفكيكات، ص 89.

[112] علي نجيب عطوي: ابن الفارض " شاعر الغزل في الحب الإلهي"، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 68.

ولادته قائلا:« *كانت ولادته في الرابع من ذي القعدة سنة ست وسبعين وخمسمائة بالقاهرة (4 من ذي القعدة 576هـ ـ 1180م)، وتوفي بها يوم الثلاثاء الثاني من جمادى الأولى سنة اثنتين وثلاثين وستمائة (2 من جمادى الأولى 632هـ ـ 1235م)، ودفن من الغد بسفح المقطم، رحمة الله تعالى.*»[113]

وقيل إنه سمّي بابن الفارض، لأن أبوه كان يكتب فروض النساء، وهذا ما أكده شارح ديوانه ومقدمه عندما قال: « *هو عمر بن الحسين بن علي بن المرشد بن علي شرف الدين أبو حفص الحموي الأصل ولد بالقاهرة.. وقدم أبوه من حماة في بلاد الشام إلى مصر فأقام فيها، وكان يثبت الفروض للنساء على الرّجال بين يدي الحكام فلقب بالفارض.* »[114]. وإذا كان "ابن الفارض" قد عاش في عصر قلق ومضطرب بسبب الحروب الصليبية التي كانت نارها مشتعلة آنذاك، فإن النزعة الصوفية و غاية إحياء تعاليم الكتاب والسنة كانت هي الموجه الوحيد لأفكاره ولكتابته الأدبية.

أمّا عن رحلته الصوفية فقد كانت « *مزاج من العمل والذوق، يكشف لنا تحليلها عمّا اشتملت عليه من رياضات ومجاهدات، وما اختلف على نفس صاحبها من أحوال ومقامات.. فقد بدأ ابن الفارض حياته صوفيّا بالسياحة في وادي المستضعفين بحبل المقطم، ثم رحل إلى الحجاز حي قضى خمسة عشر عاما سائحا في أودية مكة التي توالى عليه الفتح فيها، وهو فيما بين هذا وذاك قد اخذ نفسه بالتصفية، وقلبه بالترقية وكانت له أحوال وأحلام، وفراسات ومكاشفات.* »[115]

وهذا السلوك والنهج في التصفية والترقية عند "ابن الفارض"، أوصله في الأخير إلى مفترق الطرق، أين أصبحت أمامه طريقان؛ طريق الحق عز وجل، وطريق الخارج عنه، ووفقا لهذا وقع ابن الفارض بين مؤيد ومعارض فـ« *قسم ينظر مؤلفوه إلى ابن الفارض على أنّه من القائلين بالاتحاد والحلول ووحدة الوجود، وهو بهذا يكون خارجا*

---

[113] ابن خلكان: وفيات الأعيان، (تحقيق: إحسان عباس)، دار الصادر، بيروت، لبنان، [د.ط]، [د.ت]، ص 454

[114] ابن الفارض: الديوان، (شرح وتقديم: مهدي محمد ناصر الدين)،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص3

[115] محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، [د.ت]، ص 57

على تعاليم الكتاب والسنة؛ وقسم يأخذ مؤلفوه أنفسهم بالدفاع عن ابن الفارض، ودفع الشبهة عنه.. أمّا إلى سوء نية الخصوم وحطهم على الرجل وإرجافهم به لغرض في أنفسهم، وإمّا إلى سوء فهمهم لكلامه فلم يتبينوا حقيقة ما انطوى عليه شعره من تمسك بالكتاب والسنة وتحقيق أحكامهما، ولم يتهيأ لهم القدرة على تذوق ما ترمي إليه رموزه وإشاراته من المعاني الدقيقة التي تجلّ عن فهم المدارك القاصرة.»[116]

هذا عن سيرته الذاتية ومسيرته الحياتية، أما عن ميلاد تجربته الإبداعية والشعرية على وجه الخصوص فقد ولدت من « *رحم السلوك الصوفي والبحث الدائم عن وحدة الوجود والحق، إنها قرينة المعايشة والإخلاص الفعلي لأعراف الطريق وتعاليم السلوك الصوفي.*»[117]، فالشعر عند "ابن الفارض"، تجسيد لتلك الرؤى الروحية الناجمة عن تجربته السلوكية التي يتطلع فيها نحو الاتحاد والفناء مرورا بالحياة كصورة للوجود، غايته الوحيدة أن يتحقق له فعل الحب الذي يتحول في شعره من صورته الحسّية إلى حيز روحاني.

ومن هذا المنطلق جاءت تجربته الصوفية «*.. زاخرة بمعاني الحب الإلهي وتجلياته المصاحبة لأحوال المحب، الغائب الواعي في حضرة الذات الإلهية بها..، يحبوها بعد ظاهري العمل في بنية القصائد، يتجلى في رحلة زمانية ومكانية، تبدأ من الذات الشعرية بوعيها الفارق ورغبتها الدائمة في الوصال بالمحبوب، تدفعها باتجاه المحبوبة (الحقيقية) ، (الحق)، (الله)،..*»[118]

أمّا فيما يختص باكتمال تجربته الشعرية، فقد تحققت لمّا « *أدرك بعمق تجربته الإيمانية، وما أحدثه حصول الكشف والمشاهدة والفتح عليه من تحول روحي ومعرفي نوعي ومختلف، ضرورة الشعر كوعاء جمالي لغوي يمكنه التعبير من خلاله عن مكنون*

---

[116] المرجع نفسه، ص 25، 26

[117] عباس يوسف الحداد: "ابن الفارض سيرة حياة ومسيرة تجربة"، العربي، وزارة الإعلام، الكويت، 2000، ع 494، ص 18

[118] المرجع نفسه، ص 18

تجربته الصوفية، ولذلك فقد اقترن الشعر لديه بالتصوف باعتباره يمثل الصورة الظاهرية لباطن التجربة.»[119]

وعلى هذا فقد جاء نتاجه الشعري وعلى ضآلته، تحفة فنية متميزة، وأثر روحي قيم، أبرز شيء كان قد تميز به ديوانه، أنه جاء ثمرة من ثمرات أحواله النفسية ومواجيده الذوقية، وحسبنا دليلا على هذا ما نلمسه في قصائد ديوانه، وفي تائيته الكبرى على وجه الخصوص، التي جاءت آية من آيات العمق والإسراف في الرمز والإلغاز.

حتى قال فيه "**ابـــن كثير**":« *إنه ناظم التائيـــة في السلوك على طريقة المتصوفة المنسوبين إلى الاتحاد.*»[120] ، وهي القصيدة نفسها التي ارتأينا أخذها نموذجا حيا لنمط من الكتابة الأدبية، ارتقت فيها اللغة وعلا صوت العبارة وبدا فيها ذلك السمو الروحي وتلك الرمزية والشطحات الصوفية، وليس هذا فقط بل وذلك الجنوح نحو الإبهام والغموض، والتأرجح بين الظاهر والباطن والتمثل الفلسفي والعقائدي.

3/- النص الصوفي ومدار المقاربة التأويليـــــة:

إنّ النص الصوفي ليس كأي نص آخر، تكتنفه عوالم شتى تدعو القارئ لاتخاذها حقلا خصبا لتطبيق آليات الإجراء التأويلي، أضف إلى ذلك أن النص الصوفى الشعري فضاء من الرّموز، ذلك أنّ « *التجربة الجمالية التي يعيشها الصوفي لا تتعامل مع الحسن الظاهر بصورته الفعلية الحقيقية ولكن على أنه عارية مستعارة من الجمال الإلهي، ومن ثم فالصوفية دائما يبحثون عن الباطن ولا يعولون – كثيرا – على المباشرة؛ لأنها لا تؤدي إلى معرفة حقيقية ولا إلى تعبير شعري يرضي حاستهم، ويقوي دعائم الخيال، ويفسح المجال لانطلاق أجنحة وراء الألفاظ والعبارات الوضعية إلى معان أخرى يتحملها*

---

[119] المرجع نفسه، ص 13

[120] علي نجيب عطوي: ابن الفارض " شاعر الغزل في الحب الإلهي"، ص 68

اللفظ بالتفسير والتأويل مما يجعل القارئ يغوص في داخل الصور وما وراءها لاستكشاف أمور ربما لا تخطر للشاعر على بال.»[121].

وتبعا لذلك صار من الضروري على كل قارئ للشعر الصوفي أن يستند للتأويل فـــ« *حيثما يوجد الرمز يتطلب فعلا تأويليا. فالترابط بينهما يدخل في صلب الاستشارة الرمزية. غير أنّ هذه الضرورة التأويلية ليس يحددها الإنتاج النصي وحده، وإنما ينبع أيضا من رغبة المتلقي وإرادته.*»[122]، ومن هنا يفرض التأويل نفسه كإجراء نقدي لقراءة الشعر الصوفي عبر مجازية العبارة ولا محدودية الدلالة.

ويشكل التفاعل التواصلي حقلا تأويليا بامتياز ؛ إذ يرى في ذلك الحوار الذي يتبناه الشاعر والذي يجد فيه غايته لبلوغ معرفته آلية جدّ فعالة في الوصول إلى مراد المؤلف، ذلك أنه دائم التخاطب مع الآخر «*.. حتى وهو في حالة التناجي مع نفسه، لأن القيمة الدينية – عنده – محك التجريب والحوار..*»[123]

فاستعانة الشاعر الصوفي بصوت الحوار في كتاباته الشعرية يضفي عليها صبغة درامية أساسها ذلك التفاعل بين أقطاب العملية التخاطبية وهذه التقنية من شأنها أن تؤسس مدارا للمقاربة التأويلية.

ليس هذا فحسب، بل استعان الشعراء المتصوفة في كتاباتهم بتلك الاقتباسات فلطالما أجرى النص الصوفي محاورات مع نصوص سابقة له، فلا يمر علينا بيت من الشعر الصوفي إلا ونقرأ فيه اقتباسا أو تضمينا لنص سابق فيه، أو تحويل واختصار لنص آخر.

---

[121] شعبان أحمد بدير: الرمز الشعري واغتراب اللغة في المنظور الصوفي،(www.diwanalarab.com) ، (2009/12/13)، ص 1.

[122] فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص 57

[123] مصطفى السعدني: شعر الرؤية الإسلامية، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط2، 1991، ص 32

فأصبح بذلك النص الصوفي « *مزيجا من تراكمات سابقة بعد أن خضعت للانتقاء ثم التأليف.*»[124] وهذا من شأنه أن يلهم القارئ إمكانا إجرائيا في الكشف عن تلك الترسبات النصية المتراكمة والتي تحتاج بالفعل إلى التأويـــــل.

وتبعا لكل ما تقدم، أصبح الخطاب الصوفي، خاصة الشعري منه فضاء مفتوحا غير قابل للتحديد وأصبحت اللغة الصوفية لغة شعرية يكتنفها الرمز والغموض وصار لزاما على القارئ أن يكون على خبرة واسعة بطبيعة هذا الخطاب الذي لا يعطي مفتاح الولوج إلى عوالمه إلا لذلك القارئ الحذق الملم بكل خصوصياته والقريب منه قرب صاحبه، فانبثاقه ظاهر «*..من بين شروق الدلالة ومغيب المعنى، حضورا وغيابا، فهو نص إبداعي تتفجر اللغة من خلاله فتولد معرفتنا به، فهو ينطق بما في عمق الإنسان، يطرح أسئلة عن الوجود والمطلق والحقيقة، ويعبر بجرأة مربكة، لكنها تحتلنا وترهقنا عقليا ووجدانيا. فتدفع إلى القراءة وإعادة القراءة دون الزعم بتحقق الوصول إلى فهم النص بالمعنى التقليدي لمصطلح فهم.*»[125].

بل نحتاج لذلك الفهم ولتلك« *القراءات النقدية التي تفحص هذا النص من الداخل وتعيد قراءته وتقييمه في ضوء الأدوات الحفرية والنقدية المعاصرة.. إن النص الصوفي يتكلم بالعبارة وعبرها. فهناك إنفصالات وإنزياحات لا تنضب تغير باستمرار هذا النسيج العرفاني وتؤسسه كخطاب تحتويه آليات التحليل النفسي والحفري واللغوي بحذافيرها. فما دام النص الصوفي خطابا مثبتا بالحرف والعبارة، فهناك دوما إمكانية معرفية في قراءته نقديا بمعزل عن كل إكراه دوغمائي أو اتجاه إيديولوجي.* » [126].

ولما كانت القراءة عملية اكتشاف قبل أن تكون تأويلا للنص المكتوب صار لزاما علينا أن نكتشف عالم النص الصوفي والكتابة الصوفية باعتبارها فسحة كلامية متجددة يقف القارئ فيها أمام إرهاب الكلمة وعمق المعنى.

---

[124] محمد مفتاح: المفاهيم معالم " نحو تأويل واقعي"، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص 40.

[125] سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، ص 234.

[126] محمد شوقي الزين: تأويلات ونفكيكات، ص 90.

الفصل الثاني

الرمز الصوفي وسؤال التأويلية في التائية

أولا : في مفهوم الرمـــز

1/- لغة

2/-إصطـــلاحا

3/-الرمز والضرورة التأويلية

4/- الكتابة الصوفي وخصيصة الرمز فيها

ثانيا : تجليات الرمز الصوفي في التائية "مقاربة تأويلية"

1/- دلائلية العنوان

2/- فيض التلقي ورمزية المتن

1/2- فعل الحب ورمزية المرأة

2/2- غياب الذات ورمزية الخمرة

3/2- الإلهام الروحي ورمزية الطبيعة

أولا: فـــي مفهوم الرّمز:

لقد قيل في مفهوم الرّمز الشيء الكثير وسوّدت فيه صفحات وصفحات، وقد تناوله الدارسون في غير مكان، وأعلاو« *من شأن الإيحاء الرّمزي، وأحيط ــ عندهم ــ بهالة من التضخيم والتهويل، حتى غدا منطقا خارج حدود اللغة، وفوق الزمان والمكان، لا يمكن تحديد مغزاه، بل هو مطلقٌ لا يحيط به التفكير، وإن أحاط به فليس بقادر على التعبير عنه لأنه يعلو على القرين، فيعلو على التحديد والتعيين.*»[127]

ولكن هذا لا يقف حاجزا أمام الباحث في التقصي عن مفهومه الدقيق سواء المعجمي أو الاصطلاحي قصد الإحاطة بكنهه؛ كونه اشتغالا لغويّا وخاصية أدبية جمالية في الآن نفسه يستدعى التأويل بقوة، و يجعل من النصّ فضاء مفتوحا غير قابل للتحديد لا يلج عوالمه إلاّ القلة من القراء.

1/ ـ الرّمـــز فـــي اللغة:

لقد ورد الرّمز في معاجم اللغة العربية وهو يحمل العديد من المعاني، تشترك أغلبها في اعتباره الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم، أو هو الإشارة أو الإيماء بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو اليد أو الفم أو اللّسان.

وقد قصد صاحب لسان العرب الجمع بين هذه المعاني وردّها إلى معنى واحد قائلا: «الرَّمـزُ *تصويت خفي باللّسان كالهمس، ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة صوت، إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل : الرّمزُ إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم والرّمز في اللغة كل ما أشرت إليه بيدٍ أو بعينٍ، ورَمَزَ يَرمُزُ و يَرمِزُ رَمزًا.*»[128]

---

[127] محمد علي الكندي: الرمز والقناع " في الشعر العربي الحديث"، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 32

[128] ابن منظور: لسان العرب، م 5، ص 356 مادة (رَمَزَ)

كما ذهب صاحب أساس البلاغة المذهب نفسه في اعتبار الرّمز إشارة وإيماء بالشفتين والحاجبين قائلا:«*رَمَزَ إليه، وكلّمه رَمزًا: بشفتيه وحاجبيه. ويقال: جارية غمّازة بيدها همّازة بعينها لمّازة بفمها رمّازة بحاجبها.. وقال مُزَرِّد:*

إذا شَفَتَــاه ذاقَتَــا حَرَّ طَعمه ترَمّزَتا للجوع كالإسَكِ الشُّعرِ *»[129]

وقد ورد هذا المعنى في قوله تعالى ــ مخاطبا زكريا عليه السلام ــ ﴿***قَالَ رَبِّ اِجعَل لِي ءَايَةً قَالَ ءَايَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَامٍ إِلَّا رَمزًا و أذكُر رَّبَّكَ كَثِيرًا وَ سَبِّح بِالعَشِيِّ وَ الأَبكَارِ***﴾[130]

فمما ورد في تأويل الرمز في هذه الآية الكريمة أنه مقابل للإشارة وبذلك قال صاحب الكشاف:«*..﴿إِلَّا رَمزًا﴾ إلّا إشارة بيد أو رأس أو غيرهما وأصله التحرك.*»[131]

ومفاد ذلك أنّ الرّمــز يحضر حين يستحيل الإفصاح أو حين يكون القصد إفهام بعض الناس بالمراد دون بعض ويؤكد هذا الرأي ما ذهب إليه صاحب الدلائل (ت 471هــ) عندما قال: «*.. الذي قاله العلماء والبلغاء في صفتها والإخبار عنها رموزا لا يفهمها إلا من هو في مثل حالهم، من لطف الطبع ومن هو مهيأ لفهم تلك الإشارات، حتى كأن تلك الطباع اللطيفة وتلك القرائح والأذهان قد تواضعت فيما بينها على ما سبيله سبيل الترجمة، يتواطأ عليها قوم فلا تعدوهم، ولا يعرفها من ليس منهم.*»[132]، أيضا نقطة أخرى نستنتجها من تلك التعريفات اللّغوية للرّمز؛ أنه جاء مرادفا

---

[*] بحر الطويـــــل ووزنه: [فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن]

[129] محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة، (تقديم: محمد أحمد قاسم)، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 339

[130] آل عمران، 41

[131] محمود بن عمر الزمخشري: الكشاف"عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل"، (ضبط وتوثيق: أبي عبد الله الداني بن منير آل زهوي)، دار الكتاب العربي، بيروت ، لبنان، ط1، 2006، ج1، ص 276

[132] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، (قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر)، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2، 1989، ص 250

للإشارة/العلامة، وهذا ما سنلاحظه حتى في تلك التعريفات الاصطلاحية للنقاد والبلاغيين العرب القدماء.

2/ _ الرّمـــــز في الاصطلاح:

فإذا ما جئنا لنسائل الرّمز كاشتغال نقدي وجدنا أنّ أوّل من تكلّم عنه بمعناه الاصطلاحي هو الناقد قدامة بن جعفر(ت 337) خاصة في كتابه "نقد الشعر" قائلا: «.. *وهو أن يكون اللفظ القليل مشتملا على معاني كثيرة بإيماء إليها، أو بلمحة تدل عليها..*»[133].

و يستدلّ على ذلك بنماذج عدة قائلا: «.. *ومثل ذلك قول "امرئ القيس"*

فَإن تَهلَك شنوءةُ أَو تَبَــدَّل فَسِيري إنَّ في غَسَّانَ خَالاَ

لعِزِّهم عَزَزتِ وَ إن يَــذِلُّوا فَذُلُّهــُمُ أَنــَالَكِ مــَا أَنَــالا *.»[134]

ثم يعلق قائلا:« *فبَيِّنة هذا الشعر على أنّ ألفاظه مع قصرها قد أشير بها إلى معان طوال، فمن ذلك قوله "تهلك أو تبدل" ومنه قوله: "إن في غسان خالا" ومنه ما تحته معان كثيرة وشرح وهو قوله"أنالك ما أنالا "* »[135]

والملاحظ أنّ "قدامة" في استدلاله هذا، جعل من لفظ الإشارة؛ كلّ كلام محذوف أومأ إليه المذكور، وهو بهذا التصنيف كان يريد الربط بين الرمز الذي جاء عنده بلفظ الإشارة والمجاز بأنواعه.

---

[133] أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، (تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، [د.ط]، [د.ت]، ص 154

[*] بحـــــــر الوافر ووزنه: [مفاعلتن مفاعلتن فعولن]

[134] المصدر نفسه، ص 155

[135] المصدر نفسه، ص 155

وتبعا لذلك يمكن القول بأن الرّمز وفق هذه الرؤية ما هو إلاّ« *صورة الشيء محولا إلى شيء آخر بمقتضى التشاكل المجازي، بحيث تغدو لكل منهما الشرعية في أن يستعلن في فضاء النص..*»[136].

وربما هذا ما جعل عبد القاهر الجرجاني فيما بعد يجعل الكلام الذي فيه مجازا كالكلام الذي فيه رمز؛ يحيل القارئ إلى معان ثانية دليله تلك المعاني الأولى قائلا: «*أن يكون المعنى الأول الذي تجعله دليلا على المعنى الثاني، ووسطا بينك وبينه متمكنا في دلالته، مستقلا بوساطته، يسفر بينك وبينه أحسن سفارة، ويشير إليه أبين إشارة.*»[137]

لكن ما لبث مفهوم الرّمز أن اتسع نطاقه فيما بعد على أيدي النقاد والدارسين المحدثين ليستقل بمدلوله الخاص، وليصبح إجمالا« *كل ما يدل على شيء غائب عبر الإيحاء إلى وجوده.*»[138] .

وهذا ما يؤكده الشاعر الناقد أدونيس عندما اعتبره لغة النّص الثانية قائلا: «*.. فالرمز هو قبل كل شيء، معنى خفي وإيحاء، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود ، للقيم، و اندفاع نحو الجوهر.*»[139]

وانطلاقا من هذا المعنى أصبح الرّمز لا يشاكل الإشارة/العلامة كما في التعريفات اللغوية السابقة، بل أصبحت هذه الأخيرة « *جزءا مصغرا من كيان شامل هو مجال الرّمز بحيث تغدو كل علامة رمزا، ولا يكون بالمقابل كل رمز علامة.*»[140]

---

[136] سعد الدين كليب: "جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث"، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، تونس، السنة: 7، 1991، ع 82، 83 ، ص38

[137] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 267– 268

[138] فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص 49

[139] أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1972، ص 160

[140] فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل ، ص 52

وتبعا لذلك يمكننا اعتبار الرّمز فنية من فنيات الكتابة الأدبية عموما كونها تصبح رمزية «*بدءا من اللحظة التي نكتشف فيها معنى غير مباشر عبر استعمال التأويل.*»[141]، أضف إلى ذلك أنه «*.. منذ اللحظة التي تستدعي فيها معالجة العمل لذاته، وذلك بناء على تكونه، فإنه يصبح مستحيلا علينا أن لا نطرح شروطا ذات أبعاد كبيرة لقراءة رمزية.*»[142] ونحن إذ نتحدث عن فنية الرمز، وجب، اضطرارا ، أن نشير إلى أنواعه التي أوضحها سعد الدين كليب قائلا:«*.. ولعل هذا ما يعلّل هيمنة الإحساس الانفعالي المكثف على النصوص الشعرية ذات البنية الرمزية، حيث الثنائيات المضمرة والمعلنة التي تقوّم جماليا أكثر من ظاهرة أو موضوع. غير أنّ كل ذلك لا أهمية له إلا في السياق الفني. بمعنى أنّ الرّمز سياقي أولا ولعل هذا ما يميز الرّمز الفني على الرّمز الصوفي. حيث هذا رمز عقدي ــ معرفي ينتمي إلى نظرية المعرفة، في حين أنّ الرّمز الفني ينتمي إلى النظرية الجمالية.* »[143]

وكأنه بذلك يجعل الفرق بين الرّمز الصوفي والرّمز الفنّي، يكمن في الوظيفة التي يقومان بها داخل النص، فيجرد الرّمز الصوفي من تلك الخاصية الجمالية، التي يجعلها في الأساس من سمات الرّمز الفني.

ويقدم دليلا على ذلك قائلا:«*.. فالسكر مثلا عند الحلاج وابن عربي وابن الفارض وابن الدباغ، يمتلك ذات المضمون سواء أكان ذلك في الشعر أم في النثر أم في المجاهدة الصوفية. وليس كذلك الرمز الفني. إنه متجدد المضمون ..إذ إنّ القيمة الجمالية للرّمز الفني من كون مضمونه غير محدد نهائيا.*»[144]، وهذا الكلام صحيح نظريا وليس تطبيقيا، فنحن بقراءتنا لبعض النماذج الشعرية الصوفية، وجدنا أنّ أكثر شيء يميزها، هو دقة استخدام أصحابها للرّمز وتوظيفه في سياق جمالي، أي نعم من أجل غاية عرفانية ولكنها لم تجرد الشعر من مميزاته الأساسية التي لطالما كانت لصيقة بالذات المبدعة.

---

[141] المرجع نفسه، ص 57

[142] رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، سوريا، ط1، 1994، ص 69

[143] سعد الدين كليب: "جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث"، ص 39

[144] المرجع نفسه، ص 39

وأغلب الشعراء المتصوفة من أمثال "الحلاج" و"ابن الفارض" و"ابن عربي"، وغيرهم من كبار شعراء الصوفية غلب على شعرهم دقة التعبير الناجم عن ذلك التخير الجيد للألفاظ المصاغة في قوالب جمالية ومجازية، وهي دليل على تمكنهم من اللغة وتوفقهم في توظيفها.

وتأسيسا لما سبق، فالنظر النقدي المعاصر لا يكتفي بالبحث عن معاني النص المصرّح بها، بل غايته النبش في ما وراء المرامي قصد القبض على المقاصد، ولم يعد هذا الإجراء غايته فحسب؛ بل أصبح ضرورة يفرضها النص على قارئه.

3/- الرّمـــز والضرورة التأويليـــة:

لما أصبح الرّمز لصيقا باللغة، فقد استثار النظر النقدي بقوة، خاصة ذلك الذي يحفر في طبقات النص قصد سبر أغواره والقبض على مكنوناته، مركزا على ذلك النوع من النصوص الشعرية التي أبت إلا أن تكون كتومة، وغير واضحة وصريحة، تغري القارئ وتجذبه إليها، حتى وإن كانت نصوصا شعرية قديمة، فهي كالذهب لا يؤثر فيها أن تكون مطمورة تحت التراب، بل هي مسعى كل محلل وقارئ يبتعد في دراسته عن تلك الانطباعية، ليلجأ إلى الموضوعية المستندة إلى منهج علمي رصين، لا يترك النص على قارعة الطريق، وإنما ينتشله ليكون شاهدا على نظرية تبناها هو، فيأتي النص مصدقا وشاهدا لها.

ولمّا أصبحنا اليوم في عصر القراءة التأويلية، أصبح ذلك النص المفعم بالرموز والإيماءات ضرورة حتمية للقراءة وإعادة القراءة فـــ « *حيثما يوجد الرمز يتطلب فعلا تأويليا، فالترابط بينهما يدخل في صلب الاستثارة الرمزية..*»[145] ، ووفقا لهذا اكتست اللغة عند الصوفي «*.. أبعادا انطولوجية وجودية وهي ليست مجرد وسيلة للتعبير عن*

[145] فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص 57

الفكر أو الشعور وإنما هي موقف في حد ذاته، لأنها تعبر عن نوع من المعرفة وليس ثمة مجال آخر يمكن أن تظهر من خلاله هذه المعرفة اللدنية.»[146]

ذلك أنّ القارئ والمؤول ينتقل في قراءته للنص من كونه كائنا لغويّا إلى كائن حيّ يتقطر غواية وأنوثة، ولكنه في الوقت نفسه محصنا بالممانعة، فتوجب عليه أن يمتلك في توجهه إليه وسيلة الهدم للغوص في سراديبه ودهاليزه، ولملامسة طبقاته الدلالية عن طريق تفكيك الدال قصد الوصول إلى المدلول، وبالتالي الوصول إلى مقصديّة النص.

وعلى هذا الأساس، فإن «*..المعرفة الضمنية للغة، هي شرط من شروط التواصل بين الأفراد، كما أنها حتمية معرفية للتأويل، لان المؤوّل يستعين بالثابت للوصول إلى المتغير، لأنّ الثابت ضروري لأي علامة فهو المبدأ المحدد لوجودها، في حين يرتبط المتغير بالقيم الحافة والثانوية والثقافية، وهي قيم يضيفها مستعمل اللغة قصد التبليغ والإيحاء بمعاني خفية.*»[147]

وهذه المعاني إنما وجدت لتقوية فعل القراءة والتلقي بدفع القارئ إليها، والبحث في مقاصدها، فلإنتاجية المعنى غاية واحدة ووحيدة هي أن «*.. تتشكل من جديد في أفهام مختلفة، بناء على وسيط نصي، وهو عبارة عن مادة مؤلفة بعناية، واختيارات موجهة من طرف المعاني، ويظل هذا النسيج عبر آلياته التدليلية المتباينة المرجع المشترك إنتاجا وتلقيا إنه المنطلق المتجدد نحو إعادة بناء المعنى وصقله ثانية.*»[148]

4/ _ الكتابة الصوفية وخصيصة الرّمز فيها:

---

[146] حميدي خميسي: " اللغة الصوفية"، اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1996، ع 10، ص 33

[147] كعوان محمد: " سلطة الرّمز بين رغبة المؤول وممكنات النص"، (أعمال ملتقى السيمياء والنص الأدبي)، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر ، بسكرة، 2008، ع5، ص404

[148] محمد بازي: التأويلية العربية "نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 137

إنّ الكتابة الصوفية كتابة تخرج من الأعماق لتقصد الأعماق، فضروري أن تكون مصاغة بشكل لا يتأتى لأي كان، أن يتجاوب ومراميها، ما لم يكن مستعدا للتفاعل معها فوجدوا في الرّمز ضالتهم وفي التعبير الإشاري غايتهم، فجاءت كتاباتهم حبلى به.

ولما كان التصوف في حقيقة، هو البحث في تلك العوالم الممكنة الغيبية والماورائية، فقد جاءت الكتابة الصوفية خادمة لهذا التوجه بإعتبارها وسيلتهم الوحيدة للتعبير عن مخالجهم، كون التعبير الشعري لا يتحقق بدون تجربة شعورية، كذلك المتصوفة فارتباطهم الوثيق بعالم الروح والباطن جعل كتاباتهم تزخر بتلك المشاعر القوية التي تلبس وشاح الغموض لاقترانها بمعاني عميقة ومقاصد أعمق.

فسلكت بذلك مسلك الرّمز «*..لما يحمله من طاقات الغموض والإبهام، والإيحاء بقصد استلهام عوالمه الغامضة بوصفها مؤشرات على الباطن الخفي، والداخل المستتر الذي لا تستوعبه إلا الطاقات الكشفية، ذلك أنه كيان مفتوح لا تستهلكه الشروح؛ أي أنه يكتم سرا لا يبوح به إلا جزئيا، وبالتدريج، كما أنه لا يبوح به إلّا عن طريق الكشف لا عن طريق البرهان . مادام الرمز لا يشع فحواه إلّا وفقا لمبدأ التلويح فالبرهان سبيل العقل ودليل العلم، أما الكشف فهو سبيل التأمل والوجدان.* »[149]

وهذا الكشف هو ما يقتضي التأويل الذي هو « *منقذنا الوحيد إلى معانقة الحقائق التي تستبطنها اللغة الصوفية، وهو الذي حرك خيال الصوفية وفتح أخيلتهم إلى ارتياد المجاهيل،.. لأنّ اللغة الصوفية.. لغة سيميولوجية بامتياز إذ لا تكتفي في إشاريتها بالعلامات اللغوية فحسب، بل تظم إليها الأشكال الإشارية السيميائية الأخرى باعتبارها علائق تشير إلى حقائق رمزية.*»[150]

وعلى هذا الأساس، فإن الغاية الحقيقية لتوظيف الرمز في الكتابة الصوفية ليس فقط من أجل شحن اللغة بمعان روحية وجدانية، بل من أجل «*..تفجير مفاهيمها الكلية، وأداة ذلك التفجير هي بناء الصورة الرمزية والإشارية، ومادام التأويل يوضع دائما في*

---

[149] عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ص 69

[150] كعوان محمد: " سلطة الرّمز بين رغبة المؤول وممكنات النص"، ص 409

مجال المحتمل، فإنه يظل مفتوحا باستمرار، ومن ثم فإنّ اللغة الإشارية الصوفية تظل مفتوحة أيضا وغير مغلقة على خلاف اللغة الاجتماعية، إنها تمد جسورا بين المشار إلية، وبين معان غريبة وغامضة، تدعو القارئ لاكتشافها واستنباط سريتها، فالكتابة الصوفية هي كتابة مثيرة تجذب القارئ المهتم نحوها كما ينجذب الفراش نحو مصدر الضوء أو كما تنجذب ذات الصوفي نحو الحقيقة الإلهية.»[151]

ومن هذا المنظور، لم تعد اللغة عند المتصوفة «*شكلا يحمل مضمونا أو وعاء يحمل محتواه، بل إنّ الشكل يصبح هو المضمون والمضمون يصبح هو الشكل..*»[152]. فأصبحت الكتابة الصوفي استنادا لذلك «*.. هاجسا يعبر المتصوف من خلاله عن توتره وقلقه ويريد من خلال هذه اللغة أن ينفذ إلى ما وراء المألوف والمعتاد، إنه ينطلق من الحياة ولكن ليس للعودة إليها وإنما للاندفاع نحو المطلق والدائم والمدهش.*»[153]

ووفقا لذلك صارت الكتابة تجربة في حد ذاتها لا تعبيرا عن تجربة و أصبحت الرّمزية في الكتابة الصوفية حاملة لمضمونين؛ المضمون الفكري والمضمون الجمالي، فالمضمون الفكري يكون نتيجة المرجعية الفلسفية للشاعر، أما المضمون الجمالي فيكون نتيجة تمكن الشاعر من تلك التقنيات الأسلوبية في نصه الشعري.

واستنادا لما تقدم، أمكننا اعتبار الكتابة الصوفية إنجازا إبداعيا بحق، ومجالا قرائيا فعالا لما تحتويه من فضاءات معرفية وتوجهات أيديولوجية، ومكونات جمالية لا تعكس إلا ذاتا مبدعة، لا تجعل من نصها تعبيرا عن مشاعر متناثرة، بل تجعله خادما لتلك الرؤى الفكرية والعرفانية المتقدة.

ثانيـــــا: تجليات الرمز الصوفي في التائيـــــة "مقاربـــــة تأويليـــة":

---

[151] المرجع نفسه، ص 408

[152] حميدي خميسي: " اللغة الصوفية"، ص 32

[153] حميدي خميسي: المرجع السابق، ص 32

إنّ أهم ما يميّز التحليل عموما، القدرة على استنطاق النص الأدبي والولوج إلى عالمه الداخلي، وتحسس ما فيه من تداخلات دلالية، ذلك لأنه عالم مليء بالأسرار والألغاز التي لا تنفك عن كونها محل استفزاز القارئ من أجل تفكيك مغاليقها قصد الوقوف على حافة إدراكها وفهمها.

فالنصّ عموما « *تفاعل معرفي قبل أن يكون بنية لغوية، تندمج فيه دينامية الاستجابة المرئية في طبقاتها السطحية ضمن ما يحتويه الموجود الملموس مع روح التأمل الداخلي فيه، قصد إدراك مخيلاته المخفية، ومن خلال ذلك تأتي القراءة الحداثية لمحاولة استجلاب أسراره مع ورود منعرجاته الاحتمالية إلى تصور تأملي تتفق فيه الذات مع الآخر وفق مبادئ مشتركة،..*»[154] ولما كان الأمر كذلك، أصبح النص الأدبي والنص الشعري بصفة خاصة، صناعة لغوية فنية مركزة، وكثافة دلالية مرتفعة، فقد صار مرتعا للقراءة التأويلية، التي لا تبحث في الأحادية، بل تقصد في بحثها التعددية، ولا تتغيا كشف تلك المرامي والمفاهيم، بل حسبها المقاصد ومضامين المضامين.

والشعراء الصوفيون أوّل من اشتغل على اللغة، حين أعادوا تشفيرها في قصائدهم، عن طريق إبعاد الدلالات الأولى الحسية والدنيوية لألفاظ معينة مثل: الحب والخمر،.. ووضعها في سياق عرفاني لتصبح رموزا لها دلالتها الوجدانية والروحية وأبعادها الدينية، وعندما نقول "الدينية" فنحن نبتغي هذه الصيغة لمّا بلور الشاعر الصوفي تجربته الذاتية في عقيدته الدينية، ما جعل الرمز عنده يحوي أبعاد دينية أكثر منها فنية.

ولعلّ هذا ما « *خوّل للخطاب الصوفي أن ينجز شفرة لغوية جديدة تناور من زاوية مختلفة ضمن حلقة التواصل الأدبي.*»[155]، ذلك أنّ «*كل مبدع بالكلمة أو بالخط، لا يُعنى بما يراه إلّا بوصفه عتبة لما لا يراه.*»[156].

---

[154] عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، ص 33

[155] هواري بلقندوز: "مقولة الغيرية وغائية الخطاب الصوفي عند ابن الفارض"، حوليات التراث، مستغانم، الجزائر، 2006 ،ع6، ص 17

[156] أدونيس: الصوفية والسريالية، ص 203

وتبعا لذاك أصبح النص الصوفي هيكلا إشاريا مستترا خلف الكلمات، ورحلة إبداعية مليئة بالتلويحات، وهذا ما يؤكده "ابن عربي"* قائلا:

« أَلاَ إنَّ الرُّمُوزَ دَلِيلُ صِدقٍ

عَلَى المَعنَى المُغِيبِ فِي الفُؤَادِ

وَإنَّ العَالِمِيـــنَ لَـــهُ رُمُوزٌ

وَأَلْغَازٌ لِيَـــــدعَى بِالعِبَـــــادِ

وَلَوْلاَ اللُّغْزُ كَانَ القَولُ كُفرًا

وَأَدّى العَالَمِيـــــنَ إِلَى العِنَـــادِ

فَهُم بِالرّمزِ قَدْ حَسِبُوا فَقَالُوا

بِإِهْرَاقِ الدّمَـــــاءِ وَبِالفَسَـــادِ

فَكَيفَ بِنَا لَوْ أَنّ الأَمْرَ يَبْـــدُو

بِلاَ سِتْرٍ يَكُونُ لَهُ اسْتِنَـــــادِي

لَقَامَ بِنَا الشَّقَاءُ هُنَا يَقِيـــــنًا

وَعِنْدَ البَعثِ فِي يَومِ التَّنَـــادِي

وَلَكِنَ الغَفُورَ أَقَـــــــامَ سِترًا

لِيُسعِدَنَا عَلَى رَغْـــمِ الأَعَادِي.» [157]*

فلما كان الأمر كذلك، صارت الكتابة عند الشعراء الصوفيين، ما كانت رمزا وإيحاء، قصد الخروج عن المعتاد والمألوف، وهذا ما أوقعهم في جدال مع بعض

---

* هو محي الدين بن عربي الحاتمي الطائي الأندلسي، أحد أشهر المتصوفة السنة وأحد علماءها، ملقب ب "الشيخ الأكبر"، توفي في دمشق عام 638 هجري الموافق لـ 1164 م مخلفا مجموعة من الكتب أهمها: تفسير القرآن، الفتوحات المكية، فصوص الحكم، وديوانه المشهور: ترجمان الأشواق، وقد أسال حبر العديد من الكتاب على رأسهم، نصر حامد أبو زيد، وسعاد الحكيم، ولسان الدين بن الخطيب، وغيرهم..، ينظر، الموسوعة الحرة (http://www.wikipedia.org/)

* هذا المقطع الشعري من بحر الوافـــــــــر

[157] إبن عربي: الفتوحات المكية، (تحقيق وتقديم: عثمان يحي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر[د.ط]، [د.ت]، ج1، ص 186

الشعراء المتكلمين الذي اعتبروا رمزية الكتابة الشعرية الصوفية ما هي إلاّ تمويها أو سترا لعورات المذهب، فردّ عليهم "أبو العباس بن العطاء" قائلا:

« إِذَا أَهلُ العِبَارَةِ سَاءَلُـــونَا
أَجَبنَاهُم بِأَعـــــلاَمِ الإِشَارَةِ
نُشِيرُ بِهَا وَتَشْهَدُنَا غُمُــوضًا
تُقصّر عَنهُ تَرْجَمَـــةَ العِبَارَةِ
تَرَى الأَقْوَالَ فِي الأَحْوَالِ أَسرَى
كَأَسْرِ العَارِفِينَ ذَوِي الخَسَارَةِ.* » [158]

وهكذا، صار لزاما على القارئ أن يعقد علاقة حميمة مع النص الشعري الصوفي من أجل الإحاطة بذلك الفضاء الدلالي الذي يجتاحه بفعل الترميز والتشفير، و"تائية ابن الفارض" خير نموذج على ذلك.

تعد "تائية ابن الفارض" ملحمة في التصوف سماها **"نظم السلوك"**، وكان اسمها من قبل ذلك **"لوائع الجنان وروائع الجنان"**.، إذ يروي في ذلك ابن الفارض «*أنه خلال خلوته واعتزاله في الجامع الأزهر بمصر بقصد الرياضة الروحية، ظهر له الرسول صلى الله عليه وسلم في المنام وطلب إليه أن يغير اسمها ويسميها نظم السلوك، فكان ذلك. كما وأن هذه القصيدة تدعى التائية الكبرى لانتهاء رويها بحرف التاء..*»[159]، وإن جاز لي القول بأنها ملحمة في التصوف الإسلامي، فهذا راجع إلى تفرد ابن الفارض في كتابته الشعرية الصوفية التي جاءت مفعمة بذلك الإغراء المعرفي والجمالي ومرجعيته الأساسية في ذلك، تلك المشاعر النورانية التي ما فتئ أن صاغها شعرا « وعمد إلى ذلك الشعر فاختار له البحر* الذي لا يرومه إلا من يتقن السباحة، وعمد إلى الأسلوب فطرزه بالبديع من مختلف المحسنات، فإنك لا تكاد تفتقد في البيت الواحد طباقا أو جناسا أو

---

* هذا المقطع الشعري من بحر الوافـــــر

[158] الكلاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، ص 103

[159] ابن الفارض: الديوان، ص 26

* بحر الطويـــل

مقابلة، أو كناية أو تورية أو تضمينا، إلى آخر ضروب في البديع، وذلك في معظم أبيات القصيدة التي زينت من سبعمائة وستين وقد عبر طولها عن مقدار صنعة ابن الفارض، وطول نفسه، وسعة أفقه، وشساعة مداركه ووفرة معرفته باللغة..»[160]

أضف إلى ذلك أنها قصيدة زئبقية، لا يقبض فيها القارئ على المعنى الواحد بل تمارس معه لعبة التستر والانكشاف من خلال توظيف الرّمز، وبالتالي فهي نص يقتضي مساءلته ومخاتلته كي نستشرف منه مقاصده، فكيف نسترق المعنى من هذه المتاهة النصية؟

1- دلائليـــــة العنوان:

إذا كانت اللغة هي البوابة التي يدلف منها النص إلى عالمه الرحب، فإن الدخول إلى عالم النص ذاته يبدأ من العنوان الذي لا ينفك عن كونه بؤرة دلالية كبرى بل فهو المفتاح الذي يفك به القارئ شفرة التشكيل اللغوي ، والإشارة الأولى التي يرسلها إليه الأديب قصد بدء التفاعل معه.

وأول ما نلاحظه في جملة العنوان الذي تحمله قصيدتنا محل الدراسة«نظم السلوك»، أنه مركب إضافي، ذلك أن (نظم) ماهي إلاّ خبر لمبتدأ محذوف تقديره [هذا] فأصل الجملة هذا نظم السلوك، أي أن هذه القصيدة نظم للسلوك.

وهذا التركيب يحمل في ثناياه العديد من الدلالات الدينية والمقاصد الخلقية لأنّ الخطاب الصوفي عموما ما هو إلا رسالة أخلاق، فطبيعي أن يأتي عنوان هذه القصيدة الصوفية مشحونا بالمعاني العرفانية الداعية إلى انتهاج الطريق الصحيح والسليم.

---

[160]عبد الحق الكتاني: المحب المحبوب "شرح تائية الحراق وابن الفارض في الحب الإلهي "، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2006، ص 39

والنظم في اللغة يعني الاستقامة، فنقول:«نظم الكلام. وهذا نظم حسن، وانتظم كلامه وأمره. وليس لأمره نظام إذا لم تستقم طريقته، ونقول: هذه الأمور عظام لو كان نظام،..»[161]

فما نلاحظه في هذه التعريفات اللغوية أنها جعلت" النظم" قريبا إلى "السلوك" في معناه اللغوي وحتى في معناه الاصطلاحي، وهذا ما تؤكده "سعاد الحكيم" في معجمها الصوفي لما أعطت لكلمة " السلوك" معنى " الطريق" ولكن أخرجتها من سباتها اللغوي لتكتسبها وظيفة عرفانية قائلة: « *إذ يرى الصوفية أنّ كل "عمل" يقوم به المريد من الفرائض والنوافل أو المجاهدات والرياضات، له حال ومقام، واستنادا إلى أنّ كل "عمل" له "حال" و"مقام" أخذ السلوك في تحكمه "بالأعمال" يخطو نحو منهجية شبه علمية.*»[162]

فهي بذلك تجعل السلوك؛ مجموع المقامات والأحوال التي يسلكها المريد، فهي ترى أنّ العبادة الحقة، ما قامت على منهجية دينية ثابتة، وربما هذا ما سعى " ابن الفارض" لإبرازه في شعره، بالدعوة إلى اتباع النهج الصحيح والمنظم في العبادة بغية نيل محبة الله ورضاه قائلا في تائيته الكبرى:

وَكُلُّ مَقَامٍ، عَن سُلُوكٍ، قَطَعتُهُ عُبُودِيَّةٌ حَقَقتُـــــهَا بِعُــبُودَةِ. [163]

وهي إشارة صريحة يرسلها الشاعر من ثنايا نصه كحلقة وصل بين هذا البيت وعنوان النص الشعري ككل، تأكيدا منه للغاية الأولية في إنجازه لهذا النص فكل مقام أو حال يسلكها المريد ابتغاء منه في الارتباط بموجده، ما هي إلا مبررات من أجل إثباته العبودية التي لا كلفة فيها، وإنما هي ذلة وعبودة ذاتية، فتحقق العبودية لدي السالك يعني تحقق الشرط الأساسي في إنجاح كل المقامات والسلوكات العرفانية.

---

[161] الزمخشري: أساس البلاغة، ص 860

[162] سعاد الحكيم: المعجم الصوفي " الحكمة في حدود الكلمة "، دار ندرة، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص 722 (مادة طريق)

[163] ابن الفارض: الديوان، ص 41

ووفقا لهذا، تبين لنا كيف أنّ التصوف في حقيقته، شديد الارتباط بالأخلاق أي بالسلوك، ذلك أنه منطلقا لتقويم الشخصية الإنسانية وإعدادها رساليا، وهذا ما تعرض له الدكتور "زكي مبارك" ، لمّا تحدث عن أهمية المقامات والأحوال في تصوير الشخصية الخلقية قائـــــلا: « *ودرس المقامات والأحوال يصوّر لنا فهم الصوفية للحياة الخلقية، وهم يرون الإنسان بين حالتين: الأول حال المجاهدة، والثاني تلقي الفيض.. وأثر التصوف من هذه الناحية عظيم جدا في الأخلاق، فالرجل المتصوف يحاسب نفسه في كل لحظة، ويتلمس مواقع الفيض في كل لحظة.. تخلق من المرء قوة خلقية تنفع في توجيه الإرادة إلى الصلح من الأعمال.*»[164]

وبالتالي فالتصوف هدفه خلقي بالدرجة الأولي، وعنوان القصيدة لم يوظفه"ابن الفارض" عبثا، بل قصد الدعوة إلى ترويض النفس وتربيتها بطريقة ممنهجة تتماشى ومعالم الدين الحنيف، فجاء عنوان القصيدة عامدا إلى توجهه العقائدي، وخادما لرؤيته الروحية القائمة على أسس خلقية أبرزت لنا وجها حميدا في التصوف، الذي ما انفك إلا وخرج عن جادة الصواب، حتى بدا للناس غير العارفين بأصوله ومرتكزاته وأغراضه الأولية، أنه مرتع الملحدين العابثين بما أتى به القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة.

2/- فيض الـــتلقي ورمـــــــزية المتن:

أن أعاني من شيء، هذا يعني أن أكتب عنه، لعل هذا هو شعار الكتابة عموما التي تنطلق من لحظة مليئة بالتأزم، قصدها الخروج من دائرة الصمت لتأسيس معادل مغاير، تراهن فيه على اللغة، التي تبدأ هي الأخرى تأثرا بالظروف، بالبحث عن فضاءات، للصمت تنشط فيها داخل المنجز الإبداعي، فما بالك لو كان هذا المنجز، نصا شعريا، ولكن أي نص شعري هذا! إنه النص الشعري الصوفي الذي أبى إلا أن يغلق المعنى داخل نفسه، مستدعيا فعل القراءة إليه، ليحاورها قائلا لها صمته، فاتحا لها مجاله لتحتضنه وتقع في الأخير أسيرة تأويله.

---

[164] زكي مبارك: التصوف الإسلامي في الأدب والاخلاق، مطبعة الاعتماد، مصر، ط1، 1838، ج2، ص 142، 143

وربما هذا« *ما يجعله بمثابة الآلية الكاتمة التي شكل وضعها في التلقي آليات انفتاحه، وهو وضع تأويلي.* »[165]، وهو الرأي نفسه الذي يراه"أمبرتوإيكو" لما اعتبر النص« *آلة كسولة تتطلب من القارئ تعاونيا مستمرا وحثيثا لملئ الفضاءات التي لم يصرح بها أو التي صرح من قبل أنها بقيت فارغة.*»[166]

والنص الفارضي خير مثال على ذلك، فقد تخير"ابن الفارض" وحداته اللغوية وركبها تركيبا يمنحه تميزه و فرادته، مستدعيا عصارة توجهاته المعرفية والفكرية وأيضا الدينية والتاريخية التي تواشجت لتؤلف لنا صورا شعرية تعج بالرمزية العرفانية، أو لنقل الرمزية الصوفية.

2/ 1- فعل الحب ورمزية المرأة:

لطالما كانت المرأة مدعاة للكتابة الإبداعية، وملهمة الشعراء، فمنذ العصر الجاهلي كانت الكتابة عن المرأة من الضرورات الشعرية أناذاك، فكانت لا تخلو قصيدة جاهلية إلا وفيها ذكر للمرأة ، فبدءا من امرئ القيس الذي افتتح بها معلقته قائلا:

قِفَا نَبكِ مِن ذِكرَى حَبِيبٍ وَمَنزِلِ بِسقِطِ اللِّوَى بَينَ الدَّخُولِ فَحَومَلِ[167]*

مرورا بالعصر الأموي، الذي تناول فيه شعراءه المرأة قصد التغزل بها فظهر نوعان من الغزل، الغزل الحسّي بزعامة **"عمر بن أبي ربيعة"**، الذي جسد المرأة في شعره تجسيدا حسيا بحتا، وقد قيل أنه «*خير من وصف المرأة و وصف من عرفها، وأدرك مواضع الفتنة منها.. فهو يصف حركاتها وسكناتها، وتلك النزعات التي تجري*

---

[165] آمنة بلعلي: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر،[د.ط]، 2009، ص 19

[166] ينظر، Umberto eco: lector in fibula, le role du lecteur ou la cooperation interpretative dans les texts narratifs, traduit par: Myriam Bouzahr, éd crasset fasquelle, paris, 1985, p29:

[167] امرئ القيس: الديوان، (شرح عبد الرحمان المصطاوي)، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 14

* بحر الطويل

بنفسها، وتدفعها إلى فعل ما تفعل، وهو قادر في هذا قدرة تجعل المرأة التي يصفها تحيا بين عيني قارئه، وتتحرك..وهو في ذلك أقرب إلى مخاطبة الجسد منه إلى مخاطبة المشاعر.. »[168] قائلا في محبوبته (هند):

وَقَد أرَى مَرَّةً سِرِبًا بِهِ حَسَنًـــا مِثلَ الجَآذِرِ أَثيـــابًا وَأَبكَارًا
فِيهِنَّ هِـنْدٌ لَا شَـــــبيهَ لَهَـا مِمَن أَقَامَ مِنَ الجِيرَانِ أَو سَارَا
***هَيفَاءٌ مُقبِلَةٌ عَجزَاءٌ مُـــدبِـــرَةٌ تَخَالُهَا فِي ثِيَابِ العَصبِ دِينَارَا*[169]**

أما الغزل العفيف فكان بزعامة "**جميل بن معمر**" الذي قصد في شعره جمال المرأة المعنوي، إذ الحب عنده« *بطولة نفسية واستماتة في سبيل المحبوب، هو بطولة تتحدى العذّال والحكام، وهو في الوقت نفسه فناء في المحبوب وتضحية كاملة على هيكله،.. فهوى بثينة قضية يدافع عنها جميل، ويضحي في سبيلها..* »[170].

فحبه ليس حبا حسيّا، بل هو حب عفيف وتصوير لقوة ارتباط روح العاشق بروح المعشوق، وهي الفكرة نفسها التي بني عليها الشعر الصوفي، فالمرأة في اعتقادهم مثالٌ للرّوح الكلية التي تلوذ بوصلها الرّوح الجزئية، باعتبار أن روح المخلوقات ما هي إلاّ جزء من روح الخالق عز وجلّ، وبتالي فطبيعيّ أن يحن الجزء للكل والفرع للأصل.

وقبل خوض غمار البحث عن الرّمز الأنثوي في الكتابة الصوفية الفارضية من خلال قصيدته التائية، كان لزاما علينا أن نسائل فعل الحبّ عند علماء اللغة والتصوف، إذ يقول فيه"القشيري": « *وعبارات الناس عن المحبة كثيرة، وتكلموا في أصلها في اللغة فبعضهم قال: الحبُّ اسم لصفاء المودة؛ لأنّ العرب تقول لصفاء بياض الأسنان ونظارتها: "حبب الأسنان"، وقيل الحبابُ: ما يعلو الماء عند المطر الشديد؛ فعلى هذا*

---

[168] حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي(الأدب القديم)، دار الجيل، بيروت، لبنان،[د.ط]،[د.ت]، ج 1، ص 451-452

[*] هذا المقطع الشعري من بحر البسيط [مستفعلن مستفعلن فاعلن]

[169] عمر بن أبي ربيعة: الديوان، مكتبة الأهلية، بيروت، لبنان، ط1، 1934، ص 104

[170] حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي ، ص 422

"المحبة": غليان القلب وثورانه عند العطش والاهتياج إلى لقاء المحبوب، وقيل: إنه مشتق من حباب الماء (بفتح الحاء) وهو: معظمه. فسمي بذلك: لأن المحبة غاية معظم ما في القلب من المهمات.

وقيل: اشتقاقه من اللّزوم والثبات، يقال: أحب البعير، وهو أن يبرك فلا يقوم فكأن المحب لا يبرح قلبه عن ذكر محبوبه، أما أقاويل الشيوخ فيه، فقال بعضهم: المحبة: الميل الدائم بالقلب الهائم، وقيل: المحبة إيثار المحبوب على جميع المصحوب.

وقيل: موافقة الحبيب في المشهد والمغيب.

وقيل: محو المحب لصفاته، وإثبات المحبوب لذاته.

وقيل: مواطأة القلب لمرادات الرّب... »[171]

كما ورد في القرآن الكريم آيات عدة تشير إلى معنى الحب كقوله تعالى:﴿ ***يَا أَيُّهَا الذِين آمَنُوا مَن يَرتَد مِنكُم عَن دِينِهِ فَسَوفَ يَأتِي الله بِقَومٍ يُحِبُهُم ويُحِبُونَه.***﴾[172]

وما ذكر في تفسير ﴿***يُحِبهُم وَ يُحِبُونَهُ***﴾ قول الإمام الزمخشري:« *..محبة العباد لربهم طاعته وابتغاء مرضاته، وأن لا يفعلوا ما يوجب سخطه وعقابه، ومحبة الله لعباده أن يثيبهم أحسن الثواب على طاعتهم ويعظهم ويني عليهم ويرضي عنهم.*»[173]

وبتالي فمحبة الله تكون بطاعته، ومحبة الله لعباده تكون بالجزاء والثواب، وقد ورد في كتاب الله العزيز عدة آيات ذكر فيها لفظ المحبة حاملا لمدلول الجزاء، منها قوله جلّ جلاله: ﴿ *وَأَحسِنُوا إِنَّ الله يُحِبُّ المُحسِنِينَ*﴾[174]

---

[171] القشيري: الرسالة القشيرية، ص 349، 350

[172] المائدة، 54

[173] الزمخشري: تفسير الكشاف، ص 497، 498

[174] البقرة، 195

فالمحبة التي ينشدها المتصوّف هي محبة الله له، والتي تضمن له الإتحاد معه، لأنّ المحبة كما يقول " السريّ السّقطي":« *لا تصلح بين اثنين حتى يقول الواحد للآخر: يا أنا.*»[175]، أما "ابن عربي" فقد اعتبر المحبة سرّا من أسرار الحياة والوجود بل واعتبرها أصل الوجود وجوهره لما قال:

«***فَلَولاَ الحُبُّ مَا عُرِفَ الوِدَادُ***
وَلَولاَ الفَقرُ مَا عُبِدَ الجَوَادُ
فَنَحنُ بِــهِ وَنَحنُ لَهُ جَمِيعًــا
فَمَن وَدَّي عَلَــيهِ الاِعتِمَادُ
إِذَا شَاءَ الإِلَــهُ وُجُودَ عَيــنٍ
بِهَا قَد شَاءَهَا فَمَضَى العِنَادُ
فَكُنَّا عِندَكُنَّ مِن غَيــرِ بَطَــاءٍ
وَنعتُ الكَــونِ ذَالكَ المُستَفَادُ
فَعَيــنُ الحُبِّ غَيرُ عَينِ الكَونِ
وَعَيــنَه وَأَظهَرَهُ الـــــوِدَادُ.» [176]*

وتبعا لذلك يمكننا اعتبار "فعل الحب"، مكونا أساسيا في الخطاب الصوفي عبر فعالية التلويح، فتمة الأنوثة ظاهرة وجلية في النّص الشعري محل الدراسة، فابن الفارض كغيره من المتصوفة الشعراء الذين لجئوا إلى قناع المرأة قاصدين بها الذات الإلهية، أو الحقيقة المحمدية، خاصة قصيدته "التائية" التي ورد فيها الرّمز الأنثوي، وهو مفعم بتلك الدلالات العرفانية، التي تبدو في ظاهرها وكأنها صورة غزلية، ولكنها في حقيقة الأمر عصارة تجربة ابن الفارض الصوفية في اتحاده مع الذات الإلهية. وبالتالي وعبر فعالية هذا الرمز الصوفي تنزاح الدلالة من شكلها الظاهري لتفتح مجال القراءة والتأويل.

---

[175] عن السري السقطي عن أدونيس: الصوفية والسريالية، ص 95

* بحر الوافـــــر

[176] محمد محمود الغراب: الحب والمحبة الإلهية من كلام الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي، [د.ب]، ط2، 1992، ص 14

وإذا ما اعتبرنا "فعل الحب" هو المكون الدلالي الرئيس في هذا النص الشعري فحتما ستكون كل أجزاء النص خادمة له، وانطلاقا من ذلك قسمنا النص إلى مجموعة من الأطوار استنادا إلى تلك المقامات والأحوال التي يعيشها السالك في عشقه الإلهي، ويمر بها أثناء رحلته الروحية وصولا إلى اتحاده وتجليه في الذات العلية، وجريان الرّمز الصوفي عبرها.

وإذا جئنا لنسائل أول طور من أطوار الحب عند ابن الفارض وجدناه يظهر في قولـــــــه:

6_ أبَثَثتُهَا مَا بِـــي، وَلَم يَكُ حَاضِرِي

رَقِيبٌ لَهَا،حَـــاظٍ بِخَلوةِ جَلوَتِـــي

7_ وَقُلتُ، وَحَالِـــــي بِالصَّبَابَةِ شَاهِدٌ،

وَوَجدِي بِهَا مَا حَيَّ، وَالفَقدُ مُثبِتِي:

8_هَبِي، قَبلَ يُفنَـــــى الحُبُّ مِنِّيَ بَقِيَّةً

أرَاكِ بِـــــهَا، لِي نَظـــرَةَ المُتَلفِتِ

9_ وَمِنِّي عَلى سَمعِي بِلَن، إن مَنعتِ أَن

أرَاكِ، فَمِن قَبلِي، لِغَيرِيَ، لَـــذَّتِ.[177]

ومفاد هذا المقطع الشعري أن الشاعر قصد هنا أن يبين مراحل تمام الفناء والاتحاد في حضرة المحبوب ويجعل من حال المحو، أو السكر سبيلا لذلك، مبررا في أول هذا المقطع، تلك الحالة التي انعدم فيها وجود الرّقيب، وتجرده من كل الحظوظ الخارجية التي تلهيه عن محبوبته الحقيقية، ليسهل عليه استنادا إلى ذلك إطلاعها على ما حلّ به من بلاء الولاء، وعناء الوفاء، ومحنة المحبة، ومجموع ما أراد بثهن هو شرح حال، وطلب وصال.

ثم يذهب بعد ذلك، ليصف حاله لمّا استحكمت فيه حُميّا الحبّ، وغلبت عليه، وما نجم عن ذلك من شدة الحرقة والنحول، والبكاء جرّاء كثرة التوق والاشتياق، فهذه الآثار

---

[177] ابن الفارض: الديوان، ص 27

الظاهرة والمشهودة عليه، تفصح عن حال الصبابة، وتخبر عن حرق الشوق، ذلك أنّ حالة الشاعر نتيجة الصبابة التي وقع أسيرها ومحو الوجد وإثبات الفقد، لم تكن إلاّ دافعا له من أجل أن يتحقق له الوصل، عن طريق سؤال محبوبته بأن تهب له نظرة شبهها بنظرة من يكثر الالتفات في حالة الوداع، فأراد الشاعر هذا السالك أن يتمتع بتلك اللحظة قبل أن يفنى حُميّا الحبّ.

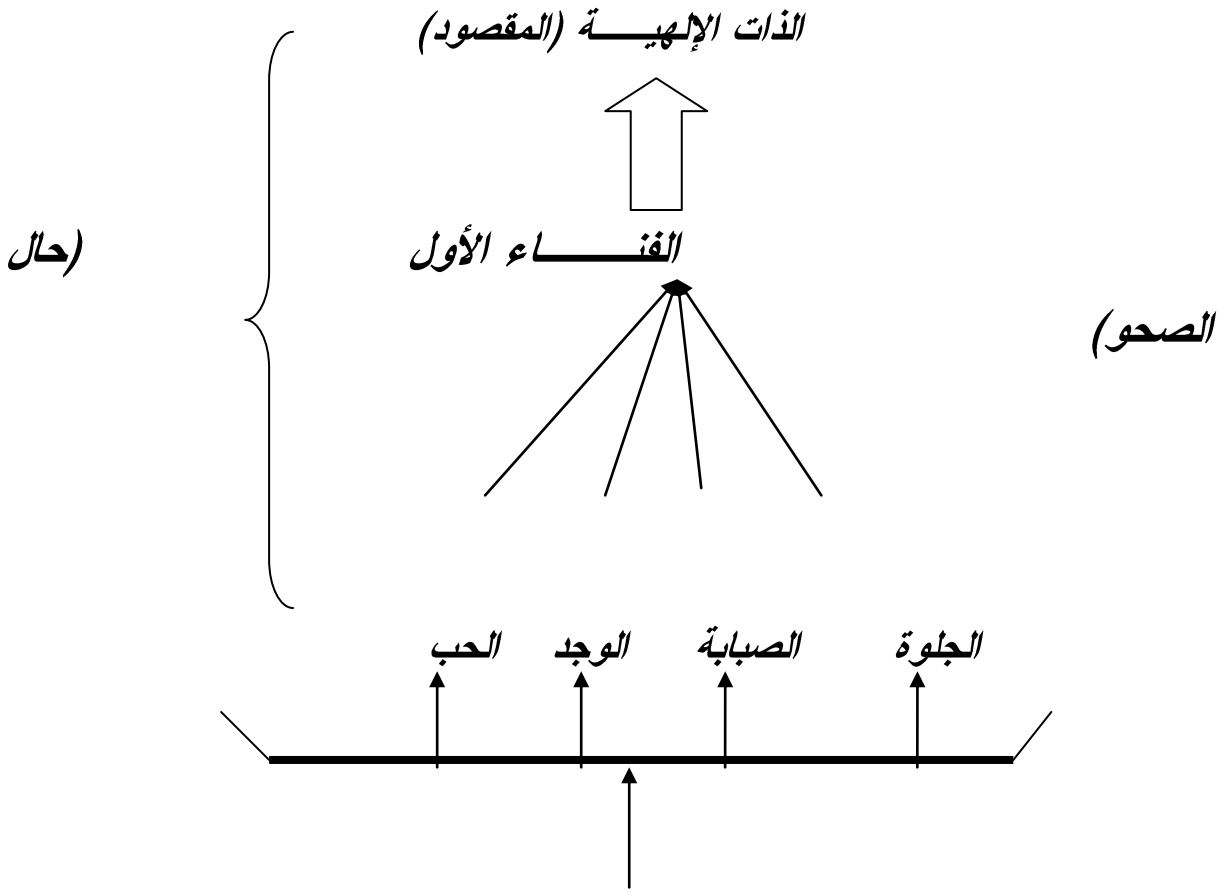
راضا وفقا لذلك، بحكمة محبوبته البالغة، التي اقتضت أن تحول بينه وبين النظر إلى وجهها الكريم، طالبا منها، بل راجيا بان تمن على سمعه بكلمة (لن تراني) التي يرى فيها لذّة خفية مسترجعا في ذلك المشهد الذي عاشه من قبله الكليم.

والملاحظ هنا، أن السكر لم يكتمل بعد ، وغيبة ذات المعشوق في العاشق لم تتحقق عند ابن الفارض، وبالتالي لم يتم عنده الفناء في محبوبه، فغزله يبدو حسيا أكثر منه معنويا، وهذا المقام يصطلح عليه الصوفية باسم "الفناء الأول"، فالشاعر هنا يصوّر لنا مشهدا غزليا، بث فيه شدة اشتياقه وتوقه لرؤية محبوبته، والرضا بأن تمن عليه بالردّ حين طلب رؤيتها، ولو بالرفض ودليلنا تلك الألفاظ التي وظفها في مقطعه الشعري هذا (جلوتي، الصبابة، وجدي، الفقد، الحبّ، اللذة) وكلها ألفاظ توحي بذلك الحبّ الحسي الذي قد يعيشه أي إنسان في العالم المادي، ولكن ابن الفارض وظفها لتخدم ذلك الحب الذي لا يعرفه ولا يعيشه كل البشر.

فيتبدى للقارئ منذ الوهلة الأولى أن المقصودة هنا، امرأة يبتغي الشاعر وصلها استنادا إلى تيمة الأنوثة الطاغية على الألفاظ التالية *(أبثثتها، رقيب لها، هَبي، أراك، منِي.)* وكلها ألفاظ توحي بالجوهر الأنثوي، ولكن ابن الفارض وظفها ليرّمز بها إلى الحقّ عزّ وجل، الذي عزّ عليه وصله، كما كان قد عزّ على غيره من قبله.

ولعلّ توظيف الشاعر لمشهد سيدنا موسى (عليه السلام) لما تكلم الله معه ورفض أن يريه نفسه، يمثل قرينة دلالية على أن المقصود هنا في هذه الأبيات ليست محبوبة الشاعر الخيالية بل جاءت رمزا لتلك المحبوبة الأبدية ألا وهي الذات الإلهية.

ونحاول اختزال ذلك في الرسم التوضيحي التالي:



ويتجلـــى ذلك في قوله أيضا:

41- وَبَعدُ فَحَالِي فِيكِ قَامَت بِنَفسِـهَا

وَبَيِّنَتِي فِي سَبق رُوحِي بِنِيَـــتِي

42- وَلَم أَحكِ، فِي حُبَيكِ، حَالِي تَبَرُّمًا

بِهَا لِاضطِرَاب، بَل لِتَنفِيس كُربَتِي

43- وَيَحسُنُ إِظهَارُ التَّـــجَلُّدِ لِلـــــعِدَى،

وَيَقبَحُ غَيرَ العَـــــجزِ، عِندَ الأَحِبَّةِ

44- وَيَمنَعُنِي شَكوَايَ حُسنُ تَصَـــبُّرِي

وَلَو أَشكُ لِلأَعدَاءِ مَا بِيَ لَأَشكَتِ

45- وَعُقبَى اِصطِبَارِي فِي هَوَاكِ حَمِيدَةٌ

عَلَــيكَ وَلَكِن عَــنكَ غَيرُ حَميدَةٍ

46- وَمَا حَلَّ بِي مِن مِــحنَةٍ، فَهُوَ مِنحَةٌ

وَقَد سَلِمَت مِن حَلِّ عَقد عَزِيمَتِي

47- وَكُلُّ أَذَى فِي الحُــــبِّ مِنك، إِذَا بَدَا

جَعَلتُ لَهُ شُكرِي مَكَانَ شِــــكيَتِي

48- نَعَم وَتَبَارِيحُ الصَّــــــبَابَةِ، إِن عَدَت

عَلَيَّ، مِن النَّعمَاءِ، فِي الحُبِّ عَدَّتِ[178]

يبدأ الشاعر مقطعه الشعري هذا بوصف حال الحبّ البادية في ظاهره وباطنهن قاصدا من وراء ذلك أن يبرز إحساسه القوي بما جرى عليه ومنه؛ أي الحب من مقاسات ، وإن كان قد ذكر هذه المقاسات والمعاناة، فهو على سبيل تنفيس كربه، وتفريغ همه لا من أجل اضطراب أو خلل في الحبّ، وفي ذلك إشارة واضحة إلى التألم والتضجر من البلاء.

مؤكدا على أنّ ما ذكره من مقاسات لشدائد الحبّ، إنما كان لإظهار العجز والضعف في مقابلة سطوات العشق وقوة المحبوب، ولإبانة الفاقة والحاجة، فإن الإنسان إذا أصابته شدة ومحنة، يستحسن أن يظهر تجلدا أو قوة مقاومة مع تلك الشدة والمحنة لكيلا يشمت به أعداؤه، ولا يفرحوا بذلك، وأمّا عند الأحبة، فيقبح إظهار العجز والضعف، وطلب الرحمة، وخصوصا إذا كانت تلك النازلة واقعة في حبيب قادر قاهر ذي سلطان.

وعدم حكايته مقاساته للبلايا للأعادي، ناجم عن حسن تصبره، الذي أعقبه ثبات على مقاسات الشدائد في حبه لها، وهذا الثبات محمود، بموجب من ثبت نبت، فإنّه موصل إلى المطلوب، وهو وصل المحبوب، جاعلا من كل شيء كان قد نزل به في ظاهره وباطنه من محن ومشقة، عين عطاء ونعمة إحسان، فكل بلاء كان قد نزل به هو

---

[178] المصدر السابق، ص 29، 30

من مقتضيات الحبّ أثناء ترقيته في مراتب العشق الإلهي وأطواره، ليزيل حجابا كثيفة حائلة بينه وبين غاية مطلبه الحقيقية.

وفي ذكره لهذه الترقية من مقام إلى آخر، يقصد من مقام رؤية الآلام محنا وبلاء إلى مقام رؤيتها منحا وهدايا، هذا كلّه من أجل البرهنة على أنّ تباريح الصبابة والمحن، ما هي إلا من مقتضيات العشق.

فهنا أيضا وظّف الشاعر مفردات الحب في قالب غزلي حسي، سرعان ما تنقلب فيه الدلالة لتدخل أسوار العشق الإلهي(حبيك، الأحبة، هواك، الحب، الصبابة) إلا أنه في هذا المقطع الشعري مازال أسير الفناء الأول، فهو على الرغم من تعلقه الشديد بمحبوبه، لم يصل إلى درجة الفناء فيه ودليلنا في ذلك قوله:

45- وَعُقبَى اِصطِبَارِي فِي هَوَاكِ حَميدَةٌ
عَلَــيكَ وَلَكِن عَــنكَ غَيرُ حَميدَةٍ

فهو بذلك يرى صبره واحتماله، شفاعة له للقاء محبوبه والفناء فيه، فلا مكان لليأس عنده ما دام في الأخير سيصل إلى مبتغاه، وهذا ما جعله بعيدا عن الحب الحقيقي، الذي تحقق له؛ لما جعل حب الله في الله ذاته، وليس لشيء آخر، ويتجلى له ذلك عندما ينصرف عن الحياة الدنيا ويندمج في صورة محبوبه ويتكلم على لسانه، ويظهر ذلك بوضوح في قوله:

99- فَلَم تَهوَنِي مَا لَم تَــكُن فِيَّا فَانِيًا
وَلَم تَفنَى مَا لَم تَجتَلِي فِيكَ صُورَتِي
100- فَدَع عَنكَ دَعوَى الحُبِّ وَادعُ لِغَيرِهِ
فُؤَادَكَ وَادفَع عَــنكَ غَيّكَ بِالَّـــتِي
101- وَجَانِبِ جَنَابَ الوَصلِ هَيهَاتَ لَم يَكُن
مَا أَنتَ حَيٌّ إِن تَكُن صَادِقًا مُـــتِ

102- هُوَ الحُبُّ إِن لَم تَقضِ مَأرَبًـــــــا

مِنَ الحُبِّ فَاختَر أَو خَلِّ خُلَّتِـــــي[179]

فهو يشير إشارة صريحة في فاتحة هذا المقطع الشعري إلى المراتب التي تسبق تحقق الاتحاد ونيل رضا المحبوب، والمتمثلة في الفناء الذي لا يتحقق بدوره ما لم يكن هنالك تجلي ظاهري، ثم يذهب ليقول أنّ عدم تمكن السالك من تحقيق هذا الفناء، يجب عليه أن يبتعد عن هذا المراد والمقام وأن يسحب دعوة حبه، وحث فؤاده على القصد إلى غير حبّه، وهو طلب الحظوظ والمرادات النفسية، وأنّه جاهل حتى بحقيقة الحب الحاصل له من جراء اعتقاد فاسد وخاطئ، فحبه كان مقصودا لنفسه هو ولحظوظها، فالأحسن له أن يدفع عنه هذا الحب بالتي هي أحسن، وان لا يطلب الوصل ما دام طلبه حظوظه ولذاته النفسية.

ولكي يتحقق له الوصل ينبغي أن يكون صادقا في نواياه وأن يتجرد من لذاته النفسية؛ أي يجب أن يموت عن هذه الحياة الفانية، وأن يغرق في بحر الفناء وفي طلب عين الحياة والبقاء، فيجد السالك نفسه في هذا المقام بين أمرين، إما أن يختار الموت في هذه الحياة الفانية، وأن يغرق في بحر الفناء، وإما أن يتخلى عن دعوة حبه وخلة محبوبته.

ومفاد هذا المقطع الشعري الذي جاء على لسان حضرة محبوبة السالك، دعوى وتصريح بلزوم تحقق الشرط اللاّزم لتحقق فعل الحب وصرّح بأن ذلك الشرط إنما هو الموت الحقيقي للسالك عن هذه الحياة الفانية، طلبا منه في الحياة الباقية.

فعندما نقرأ هذه الأبيات قراءة ظاهرية سطحية، نفهم أنه حوار غزلي بحت، تردّ فيه المحبوبة على محبها وتلومه علي طريقة حبه لها، ويتبن ذلك في استخدام الشاعر صيغة الأمر، ولمّا كان مقام الشاعر هنا مقاما عرفانيا بالدرجة الأولى، وتوجها عقائديا،

---

[179] المصدر السابق، ص 33، 34

صار لزاما علينا أن نعيد النظر في مقصده، وأن نحفر في تلك الطبقات الدلالية الداخلية والباطنية لهذا المقطع الشعري بغية الوصول إلى مدلولها الحقيقي.

وبتمعننا في تلك النبرة الخطابية التي اجتاشت سطح المقطع الشعريّ وباطنه، نجده حوارا أي نعم غزلي ولكن أي نوع من الغزل هذا الذي يعيشه الشاعر فحتى شعراء الحبّ تفرقوا فمنهم من عشق الروح ومن من هام بالجسد فجاء عشقه حسيّا، أما شاعرنا فعشقعه يختلف عن كلا العشقين السابقين، إنه فناء في حب اللاّمرئي بحثا عن قبس الأمل في لقياه.

وإن كانت "التائية" تتبدى لقارئها منذ الوهلة الأولى، أنها قصيدة متناقضة المرامي، ومفككة الأبنية، فيها من الاضطراب ما يقطع تواصل القارئ ومقاصدها، فحتما هذا راجع إلى تلك الخلفيات الروحية، والتوجهات الإيديولوجية التي كانت المرجعية الأساسية في الكتابة الفارضية.

وهذا ما جعلنا أثناء مساءلتنا لثاني طور من أطوار الحب الفارضي، والذي اصطلح عليه علماء الصوفية باسم "***الفـــناء***"، نقع في مصيدة غموضه وصعوبة استخراجه فهو المقام ذاته الذي أدى ببعض علماء الصوفية وشعرائها إلى الإلحاد، ذلك لمّا تبين لهم الاتحاد مع الذات الإلهية، فأصبحوا هم هي ،وهي هم، وعلى رأسهم "***الحـــلاج***"، وتبعه في ذلك كل من انتصر إلى مذهب وحدة الوجود، أما "ابن الفارض" فيأخذ الفناء في شعره صورا متعددة، أحيانا نجده منتصرا لمذهب وحدة الوجود كسابقيه، وأحيانا أخرى نجده من دعاة وحدة الشهود، ويظهر ذلك في قصيدته هذه عندمـــــا يقول:

210- جَلَت فِي تَجَلِيهَا الوُجُودَ لِـــــنَاظِرِي
فَفِي كُلِّ مَرئِيَ أَرَاهَا بِرُؤيَـــــــةِ
211- وَأُشهِدتُ غَيبِي إِذ بَدَت فَوَجَدتُـــــنِي
هُنَالِكَ إِيَاهَا بِجَـــــلوَةِ خَلوَتِـــــي
212- وَطَاحَ وُجُودِي فِي شُهُودِي وَنَبَتَ عَن
وُجُودِ شُهُودِي مَا حَيًّا غَيرَ مُثبِتِ

213- وَعَانَقتُ مَا شَاهَدتُ فِي نَحوِ شَاهِدِي

بَمُشهِدِهِ للصَحوِّ مِن بَعدِ سَكرَتِي[180]

فلمّا أظهرت للسالك محبوبته عين الوجود الرحماني، تحقق له تبعا لذلك شرط التجلي، فبعين ذلك التجلي الوجودي الظاهري نظر ناظري وأدرك ذلك الوجود الظاهري، وبهذه المشاهدة تمكن له مشاهدة محبوبته التي هي عين ذلك الوجود الذي تجلى له، فأصبح في كل مرئي يرى محبوبته الأزلية، ونتيجة لهذا التجلي الظاهري والباطني انمحى شهود وجوده الظاهري، نتيجة حكم الوحدة، هذا الذي تحقق له جراء حال محواه، وعندما طاح وجوده في شهوده، عانق ما شاهد في التجلي الباطني الذي انمحى فيه وجوده الظاهري

فنلمح هنا كيف أنّ الشاعر نتيجة تأثره بمذهبي "وحدة الوجود" و"وحدة الشهود" ، قد هاجر عن ذاته، وتجرد منها، من أجل غيابه وبقائه في الذات الإلهية ومحبوبته الأبدية التي يراها في كل موجود، فيرى ذاته عين ذات المحبوب ودليلنا توظيفه للتراكيب الدالة على الوحدة (جلت في تجليها، وأُشهِدتُ غيبي إذ بَدَت فَوَجَدتُنِي، هنالك إياها، وعانقتُ ما شاهَدتُ)، وهو اتحاد ممزوج بنرة حبٍّ قوية فهمناها عندما وظّف الشاعر لفظ (المعانقة) وهي لفظة دالة على قمة العشق الذي بلغه قلب الشاعر جاعلا من قناع المرأة وسيلته لتبليغ رسالته الغرامية، ويبرز ذلك في قوله أيضا:

563- وَلِلجَـــمعِ مِن مَبـــدَا _كَأَنَــكَ_

وَانتَهَى _فَإِن تَكُن_ عَن آيَةِ النَّظَرِيَةِ

564- غُيُوثُ انفِعَالَاتٍ بُــعُوثُ تَنَـــــزُهٍ

حُــدُوثُ اتِصَالَاتٍ لُيُــوثُ كَتِيـــبَةِ

565- فَمَرجِعُهَا لِلحِـــسِّ فِي عَالَمِ الشَّهَا

---

[180] المصدر السابق، ص 42

دَةِ المُجتَدِي مَا النَّفسُ مِنِّي أَحَسَّتِ

566- فُصُولُ عِبَارَاتٍ وُصُـــولُ تَحِيَـــةِ

حُصُولُ إِشَـــارَاتٍ أُصُولُ عَطِيَّـــةِ

567- وَمَطلِعُهَا فِي عَالَمِ الغَيبِ مَا وَجَـــد

تُ مِن نِعَمٍ مِنِّي عَلَيَّ استَجَـــدَّتِ.[181]

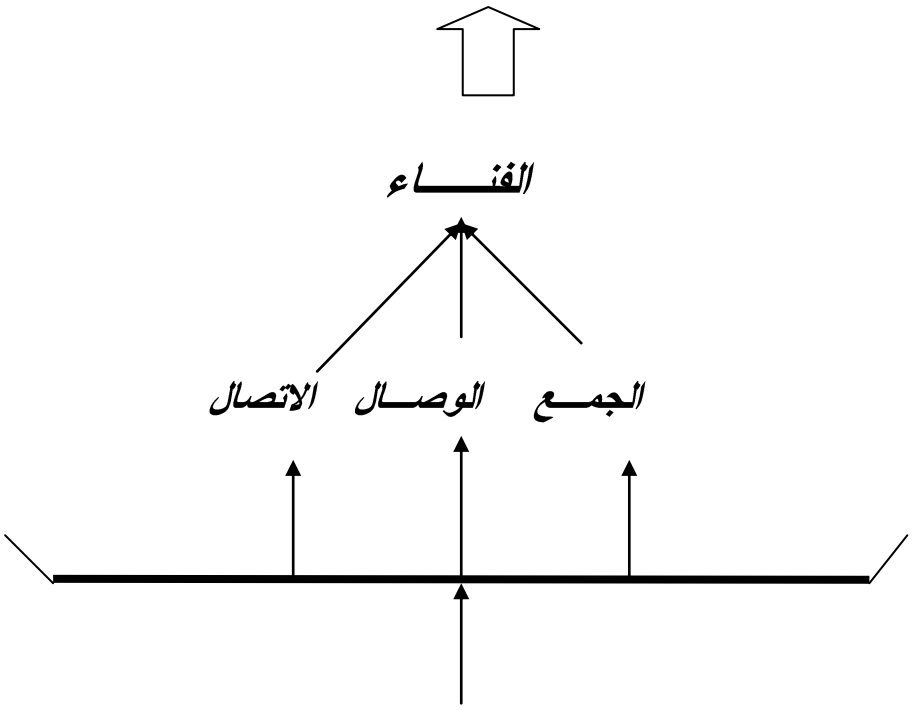
وهي دعوة صريحة أو اعتراف المُحبِّ على لسان محبوبه على أنّه؛ مبينا شدة الانفعالات التي صاحبت مشهد حصول الجمع من دموع شبّهها العاشق بالغيث لقوتها، وهذا نتاج بلوغ المُحبّ أعلى درجات الوصال بالمحبوب، فأصبح منه وإليه، ودليلنا في ذلك _دائما_ توظيفه للألفاظ الدالة على الوصل: ***(الجمع، الاتصال، الوصال)*** إذ يجعل من نفسه وهو في مقام الوصل بمثابة قائد كله عزم وقوة وإدبار،مؤكدا في البيت (565) أنّ هذه الأحاسيس التي اعترته في هذا المقام الرّوحي لن تتغير بمغادرته تلك الحال التي حال لما وصل إلى مقام الفناء بل هي أحاسيس دائمة تعيش في عالم المادة كما في عالم الرّوح كونها وفق منظوره العرفاني حقيقة ثابتة لا يؤثر فيها تباين الظروف والسياقات.

وكلها مواقف تعكس قمة وقوع المحبّ أسير عشقه وقوعا كليًّا، لأن إيمانه بما يقوم كان مرشده الوحيد في مسيرته إلى المعشوق، وكلها صور يوظفها شعراء التصوف ليرمزوا بها إلى مقام الفناء لديهم، وابن الفارض صورة من ذلك، أضف إلى ذلك طريقتة المميزة في بناء نصّه وتركيبه اللّغوي الذي بلغ على يديه قمة التصوير البياني والإغراء الجمالي (***غُيُوثُ انفِعَالَاتٍ، بُـعُوثُ تَنَـــــزُهٍ، حُـدُوثُ اتِصَالَاتٍ، لُيُـوثُ كَتِيـــبَةٍ، فُصُولُ عِبَارَاتٍ وُصُـــولُ تَحِيَـــةٍ،حُصُولُ إِشَـــارَاتٍ أُصُولُ عَطِيَّـــةٍ،..)*** ما دلّ على قدرته الفنية الظاهرة في نصه عبر سحر المعنى ورقيّ المبنى.

والرسم التالي توضيح لذلك:

الذات الإلـهيـــــة (المقصود/ المحبوب)

[181] المصدر السابق، ص 68



ومقام" **الاتحـــــاد**" هو ثالث طور من أطوار الحب الإلهي عند "ابن الفارض" والذي ظهر عنده في صورتين:

- ***الاتحاد الأول:*** وهو أن يتحد المحبّ مع الحقيقة المحمدية.
- ***الاتحاد الثاني:*** وهو عندما يتحد المحبّ مع الذات الإلهية، وهي أسمى درجات الاتحاد.

فأما اتحاده مع الحقيقة المحمـــــدية فيبرز لنا في قولـــــه:

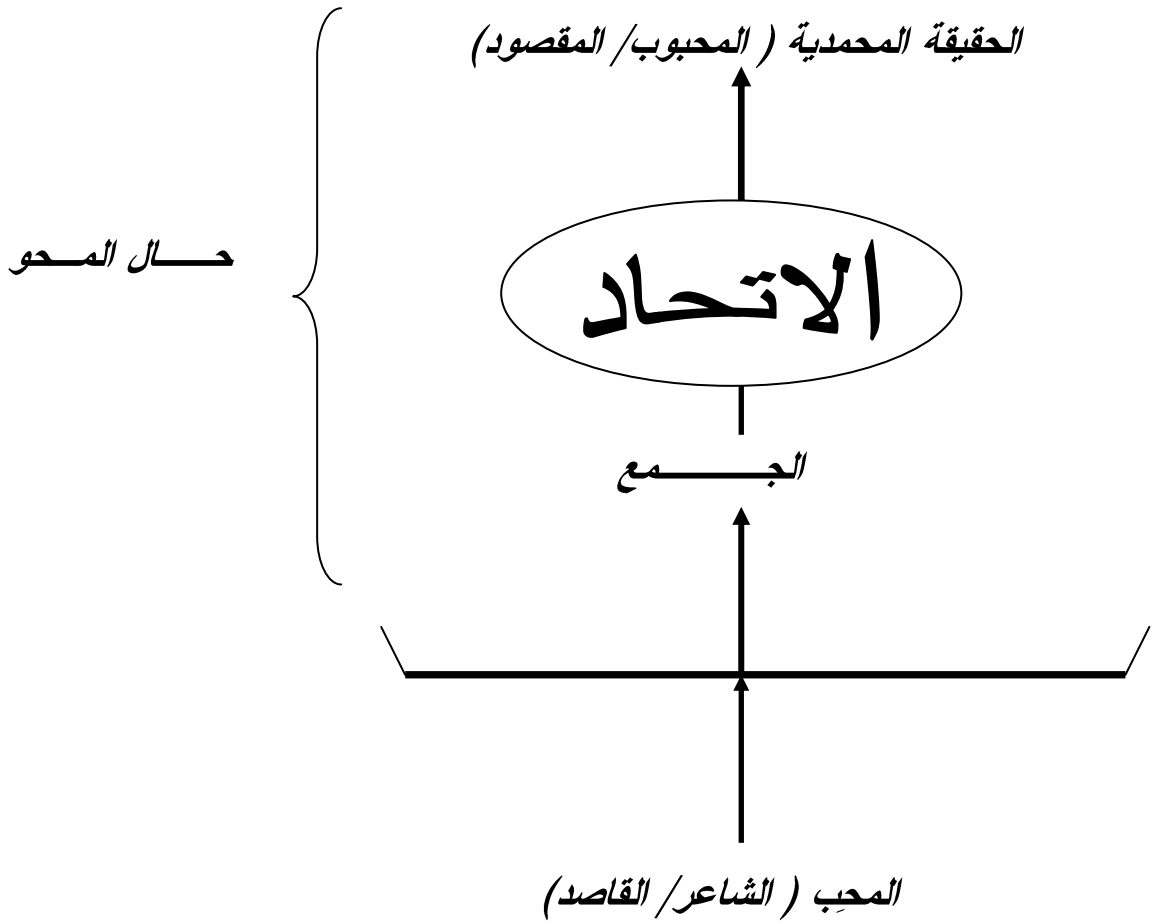
311- وَكُلُّ الوَرَى أَبنَاءُ آدَمَ غَيرَ أَنِّـي
حُزتُ صَحوَ الجَمعِّ مِن بَينِ إِخوَتِي
312- فَسَمعِي كَلِيمِيٌّ وَقَلبِـــي مُنَبـــأٌ
بِأَحمَدَ رُؤيَـــــا مُقلةٍ أَحمديَّـــةٍ.[182]

[182] المصدر السابق، ص 49

والكلمة المفتاح في هاذين البيتين هي مركب (صحو الجمع) ولما لها من علاقة وطيدة بمقام الاتحاد، وظفها الشاعر ليقصد بها أنّه أصبح يدرك كل ما ينسب إلى الحق تبارك وتعالى بقلبه وحقيقته الظاهرة فيه، ولعل هذا المقام أختص به خاتم الأنبياء والمرسلين لذا يعرف باسم المقام المحمدي فترجم عنه الناظم قائلا على لسانه صلى الله عليه وسلم، أنّ كل الناس أبناء آدم إلا أنه خُصص من بين إخوته بجمع صحو الجمع.

وهذا تصريح ببلوغ المحّب أعلى درجات الاتحاد إذ أصبح من صنف الذين كلّمهم المحبوب (فسمعي كليميٌّ)، ويتعدى ذلك ليتنبأ بخاتم الأنبياء والمرسلين متحدا معه هو الآخر(مقلة أحمديةٍ) وهي علامة اتحاد لا يتأتى لأي سالك بلوغها كما يؤكد ذلك الشاعر على مر قصيدته (غَيرَ أَنِّي حُزتُ صَحوَ الجَمعِّ مِن بَينِ إخوَتِي).

والرسم التـــــالي توضيح لذلك:



أماّ اتحاده مع الحضرة القدسيـــة فيتجلى لنا قولـــه:

719- وَجَاءَ حَدِيثٌ بِاتِـــحَادِي ثَـــــابِتٌ

رِوَايَتُهُ فِي النَّقلِ غَيْرُ ضَعِيفَةِ

720- يُشِيرُ بِحُبِّ الـــــــحَقِّ بَعْدَ تَقَرُّبٍ

إِلَيهِ بِنَفلٍ أَوْ أَدَاةِ فَرِيضَـــــــةٍ

721- وَمَوضِعُ تَـــــنْبِيهِ الإِشَارَةِ ظَاهِـــرٌ

بِكُنتُ لَهُ سَمعًا كَنُورِ الظَّهِيرَةِ

722- تَسَبَبْتُ فِي الـــتَّوحِيدِ حَتَى وَجَدتُـــهُ

وَوَاسِطَةُ الأَسْبَابِ إِحْدَى أَدِلَتِي

723- وَوَحّدتُ فِي الأَسْـــبَابِ حَتَى فَقَدتُهَا

وَرَابِطَةُ التَّوحِيدِ أَجدَى وَسِيلَةِ

724- وَجَرَدتُ نَفْسِـــــي عَنْهُـمَا فَتَجَرَدْتُ

وَلَمْ تَكُ يَومًا قَطّ غَيرَ وَحِيدَةِ

725- وَغُصْتُ بِحَارَ الجَّمعِ بَلْ غُصتُهَا عَلَى

انفِرَادِي فَاستَخْرَجْتُ كَلَّ يَتِيمَةِ[183]

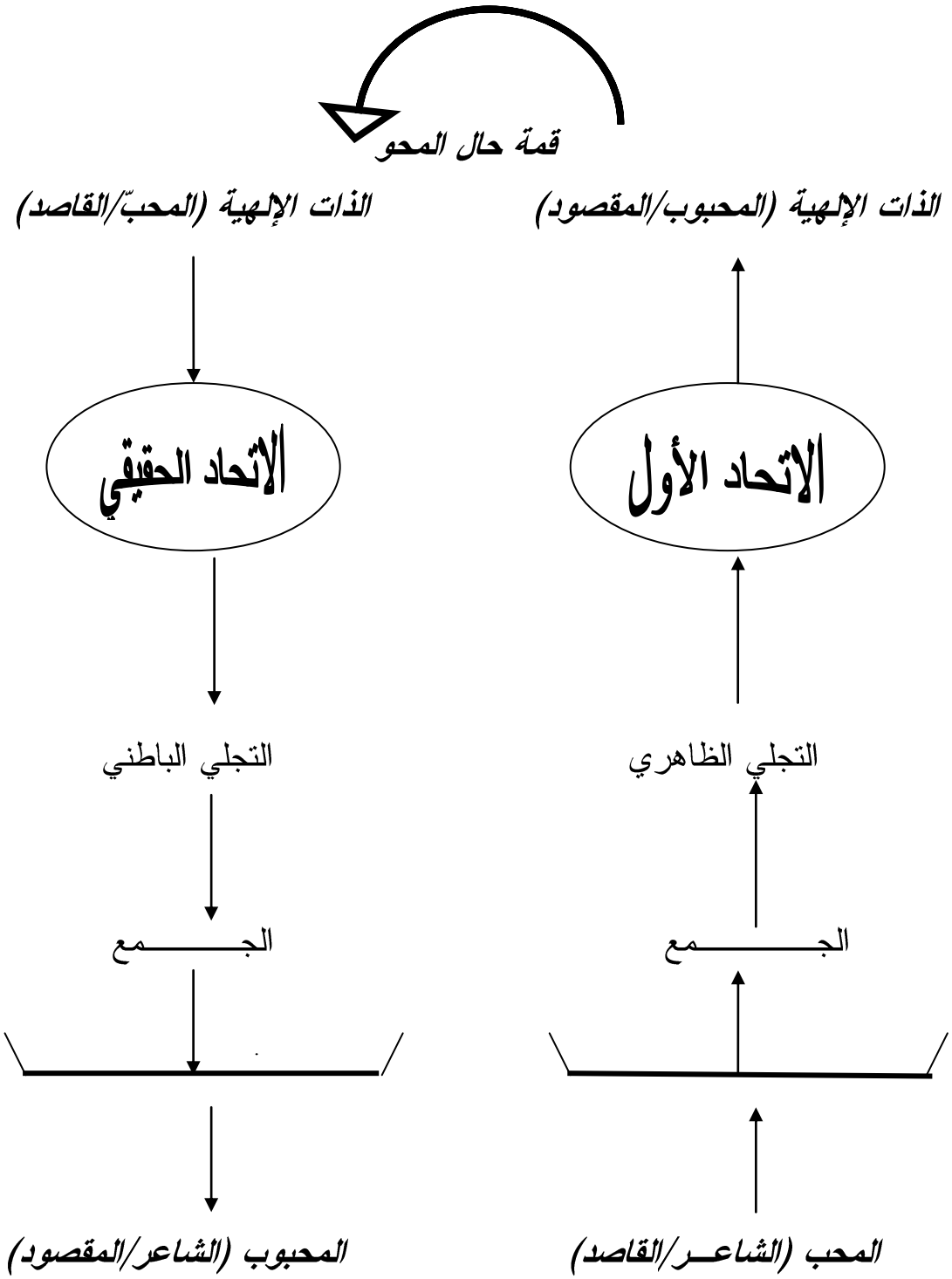
يستهل الشاعر مقطوعته الشعرية هذه بالإشارة إلى الاتحاد بواسطة حب الحق، وانطلاقا من ذلك أسند الشاعر الحديث إلى نفسه، وتكلمه بلسان الجمع الإلهي، ثم يجعل من أدائه للنوافل سببا له في طلب شهود التوحد، وأن يجعل من مقام الجمع بعد ذلك بحرا كان قد غاص فيه، والبحر هنا رمزٌ للمقام الذي يعيشه العارف وانتقاله من مرتبة إلى أخرى كتلك الأبحر، وفي غوصه فيها استخرج كل درر يتيمة في العلوم التي تخص العرفان، فمعرفته لهذه الدرر العرفانية، جعلته يلقب بالعارف وهي العلة الغائية في ظهور التجلي الأولي.

[183] المصدر السابق، ص 80

وتمام هذا الاتحاد ناجم عن تمام فعل الحب وتحقق الجمع الذي لا يتأتـــي للمريد ما لم يقترب من الحق عبر أداء الفريضة أو القيام بالنوافل، ودليلنا في تمام هذا الاتحاد تلك الألفاظ التي صرح بها الشاعر في نصه هذا رامزا بها إلى شدة الوصل، ولا يقصد هنا الشاعر ما يفهم من ظاهرها(الوصل والاتحاد الجسدي الحسيّ) ،بل يقصد من وراء ذلك؛ الوصل الرّوحاني الذي لا يتحقق في هذه الدنيا الفانية، وإنما يتحقق عند بلوغ السالك لسدرة المنتهى.

ومن هنا تصبح ذات العاشق هي نفسها ذات المعشوق، ودليلنا في ذلك استخدامه للألفاظ الدالة على الجمع والاتحاد (الاتحاد، التوحيد، الجمع)، وكلها ألفاظ إنما استحضرها الشاعر ليرمز بها إلى شدة الارتباط الوثيق الذي ناله من بعد تلك المجاهدات والمكابدات والرياضات الرّوحية التي عاشها بغية الوصول إلى حقيقة واحدة لا ثانية لها، إنها حقيقة الوجود في حد ذاته.

وبالتالي يظهر لنا صورتين من صور اتحاد الذات المحبّة مع الذات المحبوبة عبر فعل التجلي، الذي يكون ظاهريا في مقام الاتحاد الأول لمّا يتحد المحّب مع محبوبه، ويكون باطنيا، عندما تستجيب وتتحد الذات المحبوبة في الذات المحبّة، وسنحاول توضيح ذلك في الرسم التالـــــــي:



وآخر طور من أطوار الحبّ عند "ابن الفارض" في تائيته يظهر لنا عندما يشتد عشقه لمحبوبه، ويشتد عشق محبوبه له، رغم صحوه وخروجه من حال المحو التي كان فيها متحدا مع الذات المعشوقة (الذات الإلهيـــة)، وهذا ما يسميه علماء التصوف بـــ ***"مقام الحلول"*** أو ***"مقام البقاء بعد الفناء"***، ونلمح ذلك في قولـــه:

214- فَفِي الصَّحْوِ بَعدَ المَحْوِ لَمْ أَكُ غَيْرَهَا

وَذَاتِي بِذَاتِي إِذْ تَحَلّتْ تَجَلَّتِ

215- فَوَصْفِي إِذْ لَمْ تُدعَ بِاثنَينِ وَصْفُهَـا

وهيأتُهَا إِذْ وَاحدٌ نَحْنُ هَيْأَتِي[184]

ويظهر لنا أنّ "ابن الفارض" حتى في صحوه مازال يعيش تجلي ذات محبوبه في ذاته، فقد أراد أن يبين لنا كيف أنّ التجلي الذاتي والجمع الحقيقي بين الظاهر والباطن لم يغب بغياب السكر لتمام فعل الاتحاد، ثم وصف لنا تلك الهيأة حيث كان ومحبوبته، فبالرغم من يقظته وخروجه من محواه، مازالت عين وجود الحق هي نفسها عينه وذاته ذاتها. واحدا ويبرز هذا المقام في قوله أيضا:

394- وَثَمَّ أُمُورٌ تَمَّ لِي كَشْفُ سِترِهَا

بِصَحوٍ مُفِيقٍ عَن سِوَايَ تَغَطّتِ[185]

فالشاعر يقصد في هذا البيت أنّ تلك الأمور الغيبية كُشفت له نتيجة اتحاده وحصول الجمع الحقيقي لا بواسطة محوٍ ولكن بواسطة صحوٍ مفيق، فتلك الأسرار والأمور الغامضة التي تغطت عن غيره، تمّ له كشف سترها، ثم يواصل قائلا:

397- وَمَبْدَأ إِبـدَاهَا اللَّذَانِ تَسَبَبَـا

إِلَى فُرقَتِي وَالجَمعُ يَأبَى تَشَتُّتِي

398- هُمَا مَعنَا فِي بَاطِنِ الجَمعِ وَاحِدٌ

وَأَربَعَةٌ فِي ظَاهِرِ الفَرقِ عُدّتِ

399- وَإِنِّي وَإِيَاهَـا لِذَاتٌ وَمَن وَشَى

بِهَا وَثَّنَى عَنهَا صِفَاتٌ تَبَدّتِ[186]

---

[184] المصدر السابق، ص 42

[185] المصدر نفسه، ص 55

[186] المصدر نفسه، ص 55

فالشاعر يسعى في هذا المقطع الشعري، بأن يبين تلك الأمور التي تسببت في تميزه وغيريته وهي مبدأ إبداء حضرة المحبوب الذي هو مظهر من تلك المظاهر الكونية والإلهية المحجوبة، فبوصل هذا السالك إلى مقام جمع الجمع أو البقاء بعد الفناء، صار متأكدا من تمام بلوغه لمقصده المنشود؛ وهو الوصل والاتحاد الحقيقي.

وبالتالي فإدراكه للوحدة الحقيقة لم يكن في حال المحو، بل تتعداها لتظهر له حتى في حال الصحو، وهذا المقام هو أعلى الدرجات والمراتب التي لا يتأتي لأي سالك بلوغها ويؤكد هذا قائـــــلا:

484- وَمَا فَاقِدٌ بِالصَّحْوِ فِي المَحْوِ وَاحِدٌ
لِتِلوِينِهِ أُهلاَ لِتَمكِينِ زُلفَـــــةِ
485 تَسَاوَى النَّشَاوَى وَالصُّحَاةُ لِنَعتِهِـــمِ
يَرسُمُ حُضُورً أَو يُوسِمُ حَظِيرَةٍ[187]

فالعارف هنا، يجعل من السالكين الذين فقدوا الشهود الحقيقي حال صحوهم ورجوعهم إلى الإحساس بعد الغيبة، ليسو جديرين بمقام القربة الحقيقية من الحضرة القدسية، ذلك أنّ من يكون شهوده مقيد بحال دون حال وفي معرض الاحتجاب، هو صاحب تلوين كما قال الشاعر، وصاحب التلوين غير مؤهل لمقام التمكين؛ أي تمكين الزلفة الحقيقية، فعلى السالك أن يكون واجدا في الصحو كما في المحو، وأن يكون فاقدا في الصحو، وواجدا في المحو، فهو يجعل الصحو بعد المحو، يتساوى مع النشوة، التي تتحقق من شدة السكر، فهو في صحوه الذي واشج محوه، زالت من أمامه الحجب، وتمت له معرفة الحق تعالى معرفة حقيقية، والاتحاد به طلبا في إرادته الدائمة.

كما نجد "ابن الفارض" يذهب إلى أبعد من ذلك في عشقه الإلهي، إذ يجعل من هذه المقامات والأحوال التي ينتهجها أي مريد؛ حجبٌ تعزله عن مشاهدة محبوبه الأبدي، وهذا أقصى ما يبلغه محبٌ في حبه ويتجلى ذلك في قولـــــه:

---

[187] المصدر السابق، ص 62

294- فَتَى الحُبِ هَا قَد نَبَتَ عَنهُ بِحُكمِ مَن

يَرَاهُ حِجَابًا فَالهَوَى دُونَ رُتبَتِي

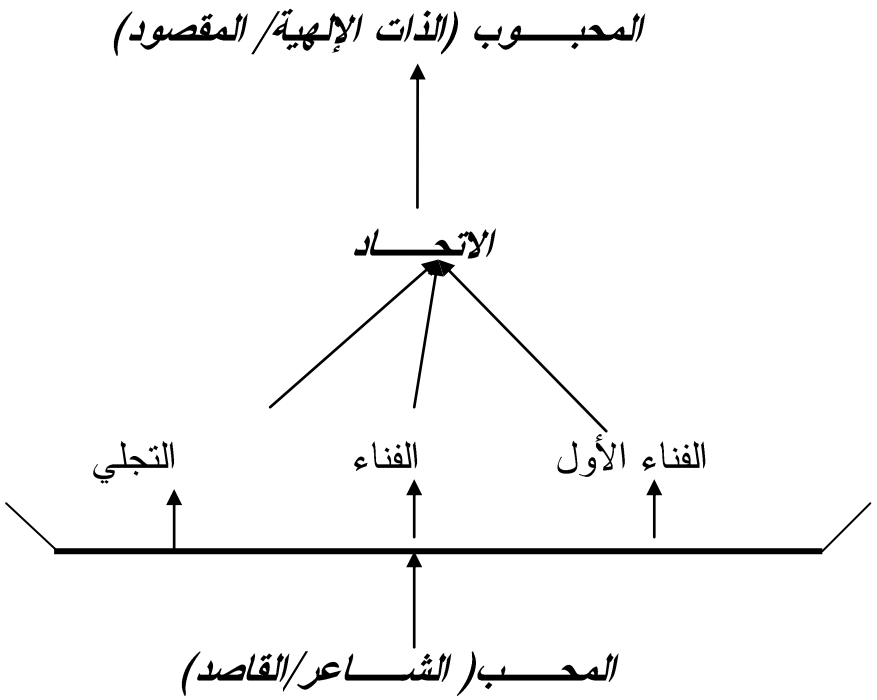
295- وَجَاوَزتَ حَدَّ العِّشْق فَالحُبُ كَالقَــلَى

وَعَن شَأْوَ مِعْرَاجِ إِتّحَادِي رِحلتِي[188]

فلا يصل العارف عند "ابن الفارض" في رحلته العرفانية إلى تمام الاتحاد الحقيقي، والتجلي الباطني ما لم يتجاوز مرتبة الحبّ (الهوى)، قصد الوصول إلى مرتبة أعلى منها، وفي تجاوزه لمرتبة الهوى لم ينفه؛ أي حبه وعشقه الإلهي، وإنما جعله ضرورة من ضرورات المسيرة والمعراج، ومقام من أصعب المقامات التي إذا ما بلغها أيّ مريد فقد تحقق له ما يريد.

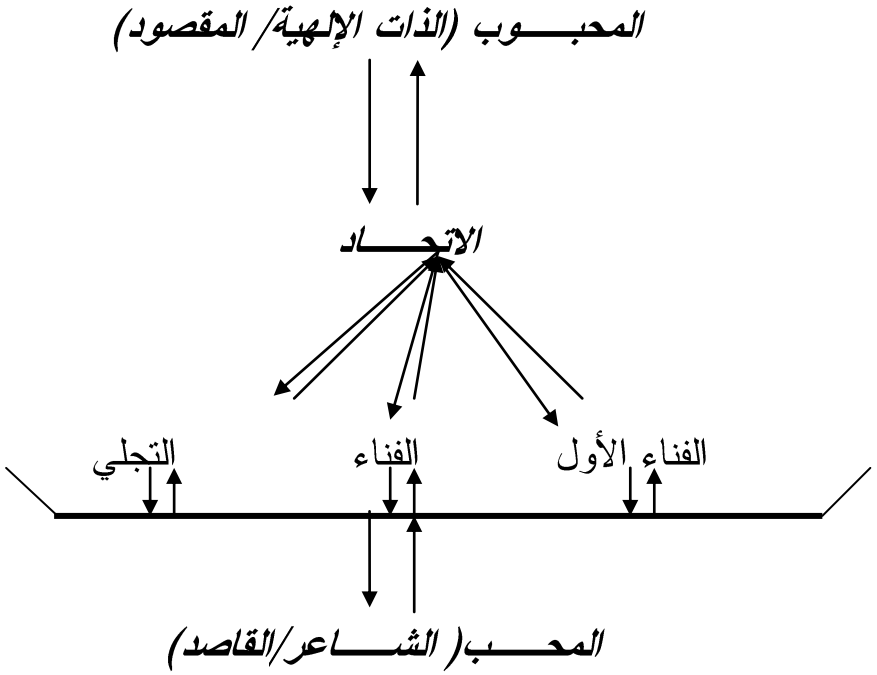
ونختزل فعل الحب عنده في هذا الرسم التخطيطي:

➢ ***مقـــام الاتحـــاد:***



[188] المصدر السابق، ص 48

➢ ***مقام الحلـــــول:***



وانطلاقا مما سلف، تبين لنا كيف أن لابن الفارض طريقته الخاصة في التلويح، قد يفوق بها غيره من الشعراء، فقد جعل من تائيته نهجا ونظما يسير على خطاه السالكون والمريدون، عبر شحن نصه ولغتة بتلك القيم الروحية، والمبادئ العرفانية، قوامها الحب والعشق، وغايتها تطهير النفس من شوائبها والسمو بها نحو التفرد، فحبه لخالقه مكنه من معرفة الحقائق والدقائق الحياتية، وأوصله إلى منتهى مداركه الروحانية.

فـــ "ابن الفارض" بجعل من الكلمة وسيلة فعالة لإبراز غايته العرفانية، وللتعبير عن فرط معاناته النفسية وشبقه الوجداني، فطبيعي أن تأتي هذه الكلمة سامية دلاليا، وقوية بنائيا.

2/ 2- غيـــــــاب الذات ورمزيـــــة الخمرة:

تعد الخمرة معينا خصبا ينهل الشعراء منها ليبدعوا صورا شعرية يرمزون بها إلى بعض المواقف الإنسانية، كموقف الحب، وموقف السعادة والنشوة، وقد ظهرت المعاني المشتقة من الخمرة في الكون الشعري، منذ العصر الجاهلي وحتى العصر

الأموي، أين تمّ توظيفها توظيفا حسيا خارجيا، أما في العصر العباسي، فقد تغير مفهوم الناس والشعراء لها، لتصبح عنصرا من عناصر الحياة الجديدة آنذاك.

وأبرز الشعراء ولوعا بها *"أبو نواس"*، الذي لم يقل شعرا في الخمرة من باب أنها وسيلة للفرح والنشوة، بل باعتبارها مادة روحانية وجمال من الجمالات الأفلاطونية، ويظهر هذا الاعتقاد في قوله:

أَئِنُ عَلَـــى الخَمـــْرِ بِآلَائِهَا
وسَـــمِّهَا أَحسَنَ أَســـمَائِهَا
لَا تَجـــعَل الـــمَاءَ لَهَا قَاهِرًا
وَلَا تُســـلِطْهَا عَلَى مـــَائِهَا
كَرخـــيَّةٌ قَدْ عَتَـــقْتُ حـــقْبَةً
حَتَّى مَضَى أَكْثَرُ أَجْزَائِـــــهَا
فَلَم يَـــكَدْ يُدْرِكُ خَمَّـــارَهَا،
مِـــنهَا ســـوى آخِرُ حَوبَائِهَا
دَارَتْ فَأَحـــْيَتْ، غَيرُ مَذْمُومةٍ
نُفُـــوسَ حَصْرَاهَا وأَنضَائِهَا
الخَمْرُ قَدْ يَـــشْرَبُهَا مَعْـــشَرٌ
لَيْسُوا، إِذَا عُدُّوا، بِأَكفَائِـــهَا * [189]

وليس هذا فقط، بل واعتُبرت الكتابة عن الخمرة حداثة شعرية في بابها ذلك منذ تم كسر نظام القصيدة العمودية واستبدال المقدمة الطلالية بالخمرية.

ولم تكن الكتابة عن الخمرة في نظم الطالحين فقط، بل ظهرت حتى في كتابات الصالحين من الشعراء الذين لم يعاقروها، ولكنهم وجدوا فيها مجالا للفن والإبداع، ونجد على طليعتهم الشعراء المتصوفة الذين تحولت في شعرهم الخمرة إلى رمز عرفاني وهذا

---

* بحر البسيط

[189] أبو نواس: الديوان، دار الصادر، بيروت، لبنان، [د.ط]، [د.ت]، ص 08

ما يؤكده *"القشيري"* في رسالته لما يقول:«*والسكر غيبة بوارد قوى والسكر لا يكون إلا لأصحاب المواجيد. فإذا كوشف العبد نبعت الجمال حصل السكر، وطاب الروح، وهام القلب،..*»[190]

وبالتالي لم يجد الشعراء الصوفية خيرا من حال السكر والعبثية التي تكون مصاحبة له في تعبيرهم عن حال وجدهم وحبهم« *فتكلموا عن كؤوس الحب المترعة، وسكرهم بهذه الكؤوس، وغيبتهم عن الوجود في سكرهم، ونعيمهم بمشاهدة الحبيب ولقائه، وانتهى بهم سكرهم إلى فنائهم في محبوبهم فناء لم يشاهدوا خلاله غير جمال الحبيب، وهم في بحر الفناء الزاخر لا يحسون بشيء من الموجودات، لأن الإحساس قد فنا بالنسبة لهذه الموجودات، واتجه بكليته لمطالعة جمال المحبوب..* »[191]

و"ابن الفارض" من الشعراء الصوفية الذين لجئوا في حبهم الإلهي إلى الخمرة. فألبسها وشاح الرّمزية العرفانية ليخرجها من دلالتها المعجمية المباشرة ويوظفها في سياق وجداني يحيل القارئ مباشرة إلى ذلك الصفاء والانتشاء الرباني والاتحاد بين العاشق والمعشوق داخل بوتقة روحانية غنوصية، و"تائيته" خير نموذج على ذلك، فقد سقاها "ابن الفارض" شراب الرمزية الخمرية خدمة للوحدة الصوفية وانتصارا للفناء في الحضرة القدسية، فيفتتحها قائلا:

1_ سَقَتْنِي حُمَيَّا الحُبِّ رَاحَةَ مُقْلَتِـــي
وَكَأسِي مُحَيَا مِنْ عَنِ الحُسْنِ جَلَتِ
2_ فَأوْهَمْتُ صَحْبِي أَنَّ شُربَ شَرَابِهِمْ
بِهِ سُرَّ سِرِّي فِي انتِشَائِي بِنَظْرَةِ.[192]

وهي دعوة صريحة لبلوغ قمة النشوة حين تمّ له رؤية محبوبته، التي سقته حرارة الحب والعشق، حتى تهيأ له كأس الخمر كمحياها و حسن مظهرها الذي يفوق كل

---

[190] القشيري: الرسالة القشيرية، ص 106،107

[191] عبد الحكيم حسان: التصوف في الشعر العربي "نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث هجري" ، ص 299

[192] ابن الفارض: الديوان، ص26

حسن وجمال، فهذه المحبة الفعلية التي تكتنفها حرارة الشوق والوله أصبحت في نظر السالك موجبة للسكر والغيبة، وظهر لنا ذلك لما وظّف الشاعر قاموس الخمرة والمفردات التي تدخل في معجمها الدلالي (الحميّا، شرابهم، انتشائـــي)، وكلها تحمل دلالة السكر الحقيقي في ظاهرها ، إلاّ أنّ "ابن الفارض" عمد إلى توظيفها في سياق عرفاني، إذ لا يتأتى لأي سالك بلوغ قمة النشوة إلا في حال سكره. ثم يواصل قولـــــــه:

3_ وَبِالحَدَق استَغْنَيتُ عَنْ قَـــــدَحِي وَمِنْ

شَمَائِلِهَا لاَ مِنْ شُـــمُولِيَ نَشوَتِي

4_ فَفِي حَانِ سُكْرِي حَانَ شُـــــكْرِي لِفِتيَةٍ

بِهِمْ تَمَّ لِي كَتْمُ الهَوَى مَعَ شَهوَتِي

5_ وَلَمَّا انقَضَى صَحْوِي تَقَاضَيتُ وَصلَهَا

وَلَمْ يَغشَنِي فِي بَسْطِهَا قَبْضُ خَشيَةِ.[193]

فالدلالة السطحية لهذا المقطع الشعري تدور حول حالة السكر الطبيعية والمألوفة لدى عامة الناس، مستخدما تلك الألفاظ الدالة على وجودها المادي (القدح، الشَمول، النشوة، السكر، الصحو)، أما الدلالة الباطنية والعميقة تبرز في تلك القيمة الروحية التي تجتاح كيان الشاعر، لمّا غلب عليه حكم هذا الحبّ الشامل على نفس هذا المحبّ، ولما شرع في إفناء أحكام المميزة بينه وبين محبوبه، وإزالة سائر موجبات بعده، بحيث فنت أكثر حظوظه المتعلقة بغير محبوبه، كاتما حرارة هذا الحب عن صحبته الذين توهموا أنّ حبه حسيٌّ وأنه سائر في نهجهم، فشرب معهم كأس الحب المتوهم من قبلهم مع شهرته بينهم بنفس الهوى. ولمّا بان عليه أثر شراب الحبّ وظهر فيه، انفصل عنه التميز والعلم والمعرفة ودخل أسوار المحو، أين تقاضى في هذه الحالة حقيقة وصل محبوبته، فتقاضى تبعا لذلك الوصل بعد انقضاء الصحو.

فالخمرة هنـــا وجدت لترمز إلى تلك الحالة التي يعيشها المريد في رحلته الروحية مشبها حالته بتلك الحالة الحقيقية التي يعيشها المخمور حين لا يدرك عالمه الخارجي بانيا لنفسه عالم آخر لا يدركه إلا هو، إلا أنّ السالك في حالته هذه يتجاوز حال السكر أو المحو

---

[193] المصدر السابق، ص 26

ليرجع إلى حال صحو ولكن العالم الذي أدركه مازال يعيشه ويراه، وبتالي فتوظيف الشاعر للخمرة في قصيدته لم يأت إلا خدمة للحب الذي يعيشه في حد ذاته وليس للمحبوب.

ثم يختم شاعرنا قصيدتـــه قائلا:

761 _ وَمِنْ فَضلِ اسْتُارتُ شُربَ مَعَاصِرِي
وَمَن كَانَ قَبْلِي فَالفَضَائِلُ فُضلُتِي.[194]

ونلمح هنا كيف استقر الرمز العرفاني في صميم كنه هذا البيت الشعري، لما صور لنا الشاعر الخمرة تصويرا حسيّا، يضاهي فيه شعراء العبث والمجون، فالشاعر لجأ إلى هذه الصورة المفعمة بالرّمز، ليضفي على شعره لمسة الغرابة والفوضى لما اعتقد أن الدلالة اللغوية والمعجمية قاصرة عن تصوير حالات النفس العميقة، فيقترن تبعا لذلك التركيب اللغوي بالحالة النفسية المراد إثارتـــها.

فقد قدّم "ابن الفارض" في هذا المقام نفسه وكينونته هدية لمحبوبته التي أسكرت وعيه وتربعت على عروش أحاسيسه، فتألقت في قصيدته هذه محل الدراسة، وتوهجت في تراتيلها سحرا وغيبوبة وانتشاء، فقد معها الشاعر تواصله بعالم الآدميين.

ومن هنا لجئنا إلى التأويل لفهم واستيعاب مقاصد النص الصوفي لأن اشتغاله الأساسي؛ هو البحث في الحدس النفسي، فلا يكتفي بما يقوله النص، بل يبحث فيما لم يقله النص بالدخول إلى عالمه الروحاني واستنطاق غاياته الغنوصية (العرفانية).

2/ 3- الإلهام الرّوحي ورمزية الطبيعة:

إن نظرة الشاعر الصوفي للطبيعة، ليست نظرة مادية حسية، بل هي نظرة ماورائية، يبحث فيها الشاعر عن سريان الذات الألوهية فيها، ومدى تجليها، فالوجود الطبيعي في الفكر الصوفي، لا يتجلى في ذاته باعتباره صورة من صور الخلق، بل

---

[194] المصدر السابق، ص 82

يظهر للشاعر الصوفي، على أنه صورة ثانية للوجود الحقيقي وهذا ما أكده "**ابن عربي**" عندما قال:« *..علم أن الحق المنزه هو الخلق المشبه، وإن كان قد تميز الخلق من الخالق، فالأمر الخالق المخلوق، والأمر المخلوق الخالق. كل ذلك من عين واحدة، لا، بل هو العين الواحد وهو العيون الكثيرة.*» [195]

واستنادا إلى هذه المرجعية العرفانية، أصبحت الكتابة الصوفية وسيلة للتعبير عن تلك الرؤى الوجودية*، باعتبار الطبيعة ليس لها وجود بمعزل عن موجِدها، وهذا ما لمسناه في الكتابة الشعرية الفارضية وخاصة قصيدته "التائية".

وتبعا لذلك، فقد ظهرت رموز الطبيعة في "التائية" وهي مكثفة دلالية مستدعية فعل التأويل بقوة، ويظهر ذلك في قولـــه:

17_ فَلَو سَمِعَت أُذنُ الدَّلِيلِ تأوهِي
لأَلامِ أَسْقَامٍ، بِجِسمِي لأَضَرَّتِ
18_ لأذكَرَهُ كَربِي أَذَى عَيشِ ازْمَةٍ
بِمُنقَطِعِ رَكْبٍ إِذَا العِّيسُ زُمَّتِ. [196]

فتوظيف الشاعر "للعيس"* لم يكن عبثا، بل مقصودا، استحضرها ليرمز بها إلى تلك الوسيلة التي تلجأ إليها النفس البشرية السالكة إلى ربها، يركبها المريدون حتى توصلهم إلى مراتب المعرفة الإلهية، فهي معينهم في سفرهم إلى الله عزوجل.

أضف إلى ذلك أن "العيس" ترمز في الأصل إلى البداوة والصحراء، فتوظيف الشاعـــر لها كان بغية إبراز شدة المجاهدة والمكابدة التي يعانيها السالك، من أجل نيل مرضاة الحضرة القدسية.

---

[195] محي الدين ابن عربي: فصوص الحكم، (تعليق: أبو العلا عفيفي)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 2، 1980، ج1، ص 78.

* لقد تجلت ملامح الفلسفة الوجودية الحديثة في الكتابة الصوفية القديمة.

[196] ابن الفارض: الديوان، ص 27، 28.

* العيس هي الإبل.

ويظهر ذلك أيضا في قوله:

187_ متى عصفت ريح الولا قصفت أخا

عناء ولو بالفقر هبت لربت[197]

فتوظيف الشاعر "للريح" في هذا البيت، كان من أجل تصوير قمة العراقيل والمكابد التي عاناها المريد بغية الوصول إلى الذات العلية، فحتى لو عصفت الرياح عصفا شديدا فهذا لن يمنعه من وصل محبوبه، وهذه مقارنة فيها من التجسيد ما يؤكد على أن ابن الفارض استعان بمزايا حياته الطبيعية الفانية ليصور معاناته النفسية في رحلته إلى الحياة الأبدية، فجاءت "الريح" هنا رمزا لشدة المعاناة والمجاهـــــدة، أما في قولـــــه:

701_ وَيَصْطَادُ بَعضُ الطَّيرِ بَعْضًا مِنَ الفَضَا

وَيَقْنَصُ الوَحْشُ بَعْضًا بِقَفْرَةِ[198]

فيبلغ ابن الفارض هنا شدة التصوير الإيحائي، لما وظف الطير، ذلك أن الطير في عرف المتصوفة، ماهو إلا رمز للرّوح استنادا إلى تلك النظرة الميثولوجية القديمة؛ التي تعبر خروج الروح من الجسد بعد الموت وتحليقها في الفضاء كالطير الذي يبحث عن موطنه ومأواه الأوّلي، فهو بحث للجزء عن الكل وانطلاقا من تلك الرؤية وظف ابن الفارض "الطير" كرمز للروح التي تقتل بعضها البعض، كمشهد من مشاهد الفزع والقتل في الحياة الفانية.

ثم يلجأ الشاعر إلى بعض مظاهر وأوصاف الطبيعة التي يعيشها، ليرمز بها إلى حقيقة الوجود الرّباني، فهو يرى في كل موجود عين جمال حضرة المحبوب، وأنّ كل مكان حلّت فيه محبوبته صار ذلك المكان محبوبا وحلوا في نظره، ومثال ذلك قوله:

358_ وَأيُّ بِلَادِ اللهِ حَلت بِهَا، فَمَا

---

[197] المصدر السابق ، ص 40

[198] المصدر نفسه ، ص 78

أرَاهَا، وفِي عَيْنِي حَلتْ، غَيرُ مَكَّة

359_ وَأيُّ مَكَانٍ ضَـمَّهَا حَـــرَمٌ كَذَا

أرَى كُلَّ دَارٍ أوضَـتْ دَارَ هِـــجْرَةٍ[199]

فالشاعر لم يعد يرى في المسجد الأقصى وبيت المقدس على أنهما أجمل البقاع وأقدسها، بل ينظر إلى أي بقعة في الأرض وإلى أي موضع فيها جميل، مادام قد تجلت فيه حضرة المحبوب، فهو مسجد بردها وهو عين تلك البقاع المقدسة، ويذهب المريد ليجعل كل الأراضي (طِيبَة) مادامت قد اجتلت فيها محبوبته الأزلية، إستناد إلى أنّ المدينة المنورة سميت بطِيبة لأنّ الرسول عليه الصلاة والسلام مشي على ترابها، ويتجلى ذلك في قوله:

361_ وَمَسْجِدِي الأَقْصَى مَسَاحِبُ بُرْدِهَا

وَطِيبَي ثَرَى أَرْضٍ، عَلَـــيهَا تَمَشَّتِ[200]

أمّا عندمـــا يقول:

465_ وَلَا قَطر إِلَّا حَلَّ مِنْ فَيْضِ ظَاهِرِي

بِهِ قَطْرَةٌ، عَنْهَا السَّحـــَائِبُ سَحَّتِ.

466_ وَمِن مطلَعِي، النُّورُ البَسِيطُ، كَلمْعَةٍ

وَمِن مَشْرَعِي، البَحْرُ المُحيطُ كَقَطرَةِ[201]

فهو يقصد أنّ تلك المظاهر الطبيعية والمتمثلة في السحائب والغيث والبحر والمحيط ما هي إلا رموز، يريد من ورائها أن يجعل كل الوجود المنبسط على سائر المخلوقات والكائنات هو قطرة من فيض، ولمعة خفيفة بارقة بالمقارنة مع نور الحقّ تبارك وتعالى، فيصبح نور الشمس الذي يضئ الأرض كلها كلمعة بالنسبة إلى هذا الشعاع الوجودي المفاض على الكون، والبحر المحيط لا يقصد به ذلك المنظر الطبيعي

---

[199] المصدر السابق، ص 52

[200] المصدر نفسه، ص 52

[201] المصدر نفسه ، ص 60

المخلوق، وإنما يريد به اتساع ذلك العلم المتعلق بالكائنات الإلهية والمظاهر الكونية والذي يحيط بكل العلوم الأخرى.

وإذا استندنا إلى أقوال فلاسفة الفكر والوجود؛ أنّه ليس هنالك حقائق، هنالك فقط تأويلات، فنحن نقــر أنّ هذه الرؤى والأفكار التي أصدرناها على إيحائية النص الشعري الفارضي، لم تكن إلا عصارة فهمنا وتفسيرنا لهذا المنجز الإبداعي القائم على ثنائية الدهشة والغرابة.

و"ابن الفارض" في هذا الصدد، كغيره من المتصوفة الشعراء الذين يرون في الكلمة وسيلتهم الوحيدة للتعبير عما يدور في داخلهم، فطبيعي أن يشحنوها بتلك الطاقات التعبيرية والرتوشات الجمالية ما جعلتها حبلى بالدلالات الخفية التي تأبى مغادرة محاجرها وتأبى مواجهة النور والوضوح، تؤمن بحقيقة واحدة، أن لا مجال للأحادية في فضاء الحقيقة، وأن ليس هنالك وجه واحد للحقيقة، ومقصد واحد في المعنى.

فالكلمة أصبحت على يديه وسيلة فعالة لإبراز غايته، ولخريج معاناته، وللتعبير عن خلجاته وشبقه الوجداني، فطبيعي أن تأتي مشحونة ومكثفة دلاليا، خادمة لطبيعة النصّ، ولخصوصيته الكتابية، فالنّص الفارضي نصّ تراثيٌّ بالدرجة الأولى وقع بين حدثين: حدث الكتابة وحدث القراءة، فحدث الكتابة هو حدث الإنتاج، أمّا حدث القراءة فهو حدث إعادة الانتاج، فنحن بقراءتنا لتائيته أعدنا إنتاجها وفق ما يتماشى وفهمنا لمقاصدها وللتجربة الحقيقية التي جاءت معبرة عنها.

فحتى لغة هذا النص قد تأثرت هي الأخرى بارتفاع الانفعال العاطفي عند الشاعر أثناء رحلته الصوفية من طور إلى آخر فهي في هذا المقام جاءت قوية من حيث الأثر ومنسجمة من حيث الصياغة وكأن المعنى أراد حقلا لغويا خاصا لينشط فيه في هذا النصّ الشعري، فكل كلمة أو عبارة موجودة فيه جاءت خدمة لمقام أو حال الشاعر العرفاني.

الفصل الثالث

الحوار والحوارية ومدار القصدية في التائية

أولا : الحـــــــوار

1/- لغة

2/-إصطلاحا

3/-التفاعل الحواري في التائية

1/3- الحوار الخارجي

2/3/- الحوار الداخلي

ثانيا : الحـــــــوارية

1/- مساءلة المفهوم

2/- مصادر الحوارية وأشكالها في التائية

1/2- المصدر الديني

أ - القرآن الكريم

ب - الحديث النبوي الشريف

2/2- المصدر التاريخي

أ - القصص القرآني

ب - الشخصيات الدينية والتاريخية

أولا: الحـــــــوار:

يعدّ الحوار تقنية من التقنيات الأساسية التي بني عليها الخطاب الأدبي، الشعري منه والنثري، ولعل الخطاب الصوفي يظهر فيه الحوار بصورة قوية كونه يقوم على فعل التخاطب والمناجاة، والذي أصبح «*.فعالية خطابية تمتلك من الآليات والشروط التي توفر له النصية، ما جعله يكتسب الأبعاد المختلفة التي تضمن له الانسجام وشروط التواصل من خلال دورانه ضمن معايير الاتصال الأدبي العام..*»[202]

والحوار في عمومه تبادل كلامي ونشاط تفاعلي بين الشخصية المحاورة والطرف المتلقي، واستعداد الشخصية المتلقية لتقوم بإنتاج نص جديد مقابل النص الأول، وبتالي فأساس الحوار أن يقوم على جدلية الأخذ والعطاء في تفاعل كلامي تتحكم في انتاجه طبيعة الموضوع والمرجعيات التي يتبناها المتحاورون.

وقبل الخوض في الحديث عن الحركية الحوارية في الخطاب الشعري وبخاصة الصوفي عبر قصيدة ابن الفارض "التائية"، علينا أن نبحث عن مفاهيم الحوار اللّـــغوية والاصطلاحية.

1/- الحوار في اللغة:

لقد ورد الحوار في المعجمات العربية وهو يحمل معنى الجواب،«.. فتقول: كلمته فما رجع إلى حَوارا وحِوارا و محاورة و حَويرا ومحورة، بضم الحاء، بوزن مشورة؛ أي جوابا. وأحار عليه جوابه: رده، وأحرتُ له جوابا وما أحار بكلمة والاسم في المحاورة الحَوِيرُ، تقول: سمعت حَورَهُما و حِوَرَهُما، والمحاورة: المجاوبة، والتحاور: التجاوب.»[203]،أمّا في القرآن الكريم فقد وردت كلمة الحوار في أكثر من موضع بمعنى الجواب ومن ذلك قوله عز وجلّ في سورة الكهف: ﴿*... فَقَالَ لِصَاحِبِهِ وَ هُوَ يُحَاوِرُهُ أَنَا*

---

[202] آمنة بلّعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص 19

[203] ابن منظور: لسان العرب، م4، (مادة حور)، ص 217

أكثَرُ مِنكَ مَالاً وَ أَعَزُّ نَفَرًا﴾[204]، و المعنى نفسه ورد في قوله أيضا من السورة نفسها: ﴿***قَالَ لَهُ صَاحِبُهُ وَ هُوَ يُحَاوِرُهُ أَكَفَرتَ بِالذِي خَلَقَكَ مِن تُرابٍ ثُمَّ مِن نُطفَةٍ ثَمَّ سَوَّاكَ رَجُلاً﴾***[205]

وما ورد من تفسيرٍ لمعنى كلمة الحوار في الآيتين قول صاحب الكشاف:«.. *يحاوره: يراجعه في الكلام، من حار يحور إذا رجع، وسألته فما أحار كلمة.*»[206] ؛ أي ما أرجع كلمة، كما وردت كلمة المحاورة في التنزيل الحكيم بمعنى المجادلة ومن ذلك قوله تعالى في سورة المجادلة: ﴿***قَد سَمِعَ اللهُ قَولَ التِي تُجَادِلُكَ فِي زَوجِهَا وَ تَشتَكِي إِلَى اللهِ واللهُ يَسمَعُ تَحَاوُرَكُمَا إِنَّ اللهَ سَمِيعٌ بَصِيرٌ﴾***[207]

فإذا كانت المحاورة تعني المجادلة في ظاهرها، فإنهما في حقيقة الأمر يختلفان كون المحاورة تكون عن طريق المحادثة، أما المجادلة فتكون عن طريق المناقشة، ومفاد ذلك أنّ كل من الجدل والحوار؛ وسيلتان في التخاطب؛ أي المراجعة في الكلام، إلاّ أنّ الجدل يتسم بالخصومة والنزاع ومحاولة فرض الرأي مقابل الرأي الآخر، فالغاية من الجدل ليس الإقناع، وإنما المناقشة، أما الحوار فهو أوسع منه، إذ يشمل الجدل وباقي وسائل الإبلاغ الأخرى، وغايته إبراز فكرة معينة ومحاولة الدفاع عنها بأسلوب موضوعي يقوم على المفاهمة.

2/- الحوار في الاصطلاح:

لما كان الحوار في اللّغة هو الجواب وإرجاع الكلام، فإنّه في الاصطلاح والاشتغال الأدبي والنقدي لا يبتعد كثيرا عن معناه اللغوي كونه تلك «*..الطريقة التي يدخل بها طرفان (أطراف) في تبادل يعتمد العبارة والإشارة سبيلا إلى ذلك.*»[208]

---

[204] الكهف، 34

[205] الكهف، 37

[206] الزمخشري: تفسير الكشاف، ج1، ص 530

[207] المجادلة، 01

[208] حسان الباهي: الحوار ومنهجية التفكير النقدي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، [د.ط]، 2004، ص 21

ومفاد هذا أنّ أساس العملية الحوارية أن تقوم على التبادل والذي يفضي بالضرورة في الأخير إلى التفاعل، والذي يختلف باختلاف الأطراف المؤسسين للحوار والسياق الذي أنشأ فيه هذا الحوار والموضوع المقصود إبلاغه في هذه العملية التواصلية.

وإذا ما جئنا لنبحث عن الحوار في الكتابة الإبداعية، وجدناه يظهر بوضوح في القصة والمسرحية، لكنه سرعان ما اتسع مفهومه ليشمل أي عملية تحادثية يقوم بها طرفان أو أكثر داخل أي إبداع أدبي.

ولما كان الحوار يقوم بوظيفة درامية حركية في القصة والمسرحية لارتباطه الوثيق بالشخصيات، فقد أكتسب في الشعر لما وظف فيه وظيفة جمالية ذات طابع فلسفي هدفه الوحيد شحن النص بالدلالات القوية والمكثفة التي تستثير نفسية القارئ وتجذبه إليها.

والحوار في الشعر يختلف بطبيعته عن الحوار في سائر الأجناس الأدبية، غير أنّه لا يبتعد كثيرا عنها من حيث الوظيفة التي يؤديها، ولكنه عندما وظّف في الشعر أضفى عليه كثيرا من الدلالات والجماليات التي لا تتحقق في أي جنس أدبي آخر.

وهذا يدعو الدارس للحوار الشعري، أن يقرن بين الحوار بوصفة أداة فنية وبين النص الشعري الذي احتواه، إذ يبدو الحوار في الشعر العربي المعاصر أكثر تعقيدا مما هو عليه في الشعر القديم، ذلك أنّ الشاعر العربي القديم لم يتأثر بالمسرح والملحمة اليونانية، وإن كان تأثره محدودا في بعض الحكايات العابرة، على عكس الشاعر العربي المعاصر الذي يكون مثقلا بمزايا التجديد الفني في كتابته الشعرية، فيبدو الحوار في شعره أكثر غموضا وتعقيدا.

ولعلّ هذا ما يستفز القارئ للرجوع إلى التراث الشعري القديم، أين كانت لظاهرة الحوار وجودا قويّا في قصائد أولئك الشعراء الذي أدركوا أهميته في تواصلهم مع الأنثى والاسترسال في الحديث معها، وهذا مطردٌ عندهم حين يركنون إلى من تستهويه النفس في التواصل معه، أو الحديث إليه.

ولا يتوقف الشاعر القديم عند المرأة في التحاور، وإنما يجعل كل ما يحيط به من مظاهر وجودية مجالا للتحاور والتواصل معها، ومن ذلك ما نجده في قول عنترة بن شداد في معلقته:

فَازَورَّ مِن وَقْعِ القَنَـــا بِلَبـَانِهِ وَشَكَا إِلَيَّ بِعَبْرَةٍ وَ تَحَمْـــحُمِ
***لَوْ كَانَ يَدْرِي مَا المُحَاوَرَة اشْتَكَى أَو كَانَ يَدْرِي مَا جَوَابُ تَكَلُمِي*[209]**

فالشاعر هنا رأى حصانه يتراجع أمام العدوّ، وأحسّ بشكواه الداخلية التي عنها بالدموع والحمحمة، موظفا في ذلك كلمة المحاورة، حين داهمه شعور بالرّغبة في التواصل، وهذا ما نلمسه أيضا عند شعراء الغزل في العصر الأموي، كعمرو بن أبي ربيعة الذي قال في قصيدته النونية:

قُلْ لِلمَنَـــــازِلِ بالظَّهران: قَد حَانَا وَأَنْ تَنْطِقِي فَتُبَينِي اليَومَ تِبْيَانَا
رُدِّي عَلَيـــــنَا بِمَا قُلْنا تَحيَّتَنَـــــا وَ حَدِّثِينَا مَتى بَانَ الذِي بَانَـــا
قَالَتْ: وَمَن أَنتَ أُذْكُر؟ قَالَ ذو شَجَنٍ قَدْ هَاجَ مِنْهُ نَحِيبُ الحُبِّ أَحْزَانَا
قَالَتْ: فَأَنْـــــتَ الذِي أرسَلتَ جَارِيَةً وَهْنًا إِلى الرَّكْبِ تُدعَى أُمَ سُفيَانا
ثُم أَنَخْـتَ وَرَاء العَـــــرقِ أَبْعِرَةً أَتَينَ مِن رَكبِهِ الأَعْلَى وَرُكْبَانَـــا
ثُمَّ أَتَيْتَ تَخَطَّـــــى الرَّكْبَ مُسْـتَتِرًا حَتَى لَقِيتَ لَدى البَطحَاءِ إِنْسَانَـــا
***قُلتُ: نَعَـــــم، فَلَبِنِي فِي مُحَـــاوَرَةٍ وَحَدِّثِينِي حَدِيثَ الرَّكْبِ مَنْ كَانَـــا*[210]**

ذهب الشاعر في مقطعه الشعريّ، إلى محاورة محبوبته، ساردا لها ما كان بينهما من ألفة وعشق، أين الحوار ارتقى بالشعر إلى أرقى درجات التواصل والحيوية عبر أسلوب السؤال والجواب الذي أسهم في ارتفاع درجة التفاعل بين المتحاورين، أضف إلى

---

* هذين البيتين من بحر الكامل، ووزنه [متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن]

[209] عنترة بن شداد: الديوان، (تحقيق: محمد سعيد ملوي)، المكتب الإسلامي، دمشق، سوريا، [د.ط]، 1970، ص 217

* هذا المقطع الشعري من بحر البسيط.

[210] عمرو بن أبي ربيعة: الديوان، ص 307

ذلك، أن الحوار في هذا المقطع الشعري حقيقة وظيفة أخرى استنادا إلى الوظيفية التواصلية والحركية فقد حقق وظيفة سردية تهتم بسرد الأحداث، كما كان للشخصيات حضور قوي داخل هذه القصة الشعرية.

ومن هذا المنظور تجلت أهمية الحوار في الشعر العربي من خلال ما يحققه من وظائف تواصلية وحركية وسردية، يلجأ الشاعر إليها بحثا عن حيوية يبثها في منجزه الشعري، ولعل هذا ما استلهمه شعراء التصوف، لما وجدوا في حوارهم مع محبوبتهم الأبدية راحتهم النفسية عن طريق مناجاتهم لها قصد الاتحاد معها، وهذا ما لمحناه بوضوح في شعر "ابن الفارض" وخاصة في قصيدته "التائية".

هذا ما يؤكده "عز الدّين إسماعيل" الذي يعد الحوار في الشعر العربي أسلوبا « *يقوم أساسا على ظهور أصوات (أو صوتين على أقل تقدير) لأشخاص مختلفين، ومألوف في الشعر القديم ظهور هذا النوع من الحوار الذي يرويه الشاعر في قصيدته فيحكي به ما دار بينه وبين محبوبته (في الأغلب الأعم)، هكذا ظهر هذا الأسلوب منذ عهد امرئ القيس في العصر الجاهلي كما يتضح في معلقته.*»[211]

فهو بسرده لهذا المفهوم يبين لنا نوعا من أنواع الحوار، ألا وهو الخارجي إلاّ أنّ الشاعر قد يذهب إلى أبعد من ذلك في نصه ليروي للقارئ حوارا كان قد أجراه مع نفسه فليس بالضرورة أن تكون الذات المخاطبة دائما حاضرة في العملية الحوارية.
وعلى هذا الأساس يمكن تقسيم الحوار إلى نوعين رئيسيين:

- ***الحوار الخارجي (الديالوج):*** وهو ذلك الفعل التخاطبي الذي يدور بين الشاعر والشخصية المحور في نصه الشعري، وينقسم بدوره إلى:
  - حوار مباشر: ويدور بين شخصيات الحدث الدرامي على نحو مباشر، إذ يوجه المتكلم كلامه مباشرة إلى مخاطَب مباشر ويتبادلان الكلام بينهما.
  - حوار غير مباشر: وفيه يتم استدعاء الشاعر لحوار كان قد جرى له في الماضي محافظا على صيغته الزمنية.

[211] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر وظواهره الفنية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1981، ص 298

➢ ***الحوار الداخلي (المونولوج):*** حيث يدور الحوار هنا بين الشخصية ونفسها أو ما يعادلها، ويكون غالبا في أسلوب التجريد.

3/- التفـــاعل الحواري في التائيـــة:

إذا كان الحوار كما سبق الذكر عملية تفاعلية بين قطبين أو أكثر،فإن "تائية" "ابن الفارض" لم تتعدد الأطراف الحوارية فيها بل شملت طرفين اثنين؛ الذات المحبة، والذات المحبوبة محاكيا في ذلك شعراء الغزل في العصر الجاهلي والأموي:

- الذات المحبة: الشاعر (السالك أو المريد)
- الذات المحبوبة: الذات الإلهية (السالك إليها)

ولو تأملنا قليلا هذه القصيدة لوجدنا الحوار هو التقنية البارزة من بداية النص إلى آخره فلم يترك الشاعر حدثا إلا وأثاره بالتفصيل عبر فعالية الأخذ والعطاء.

1/3- الحـــوار الخارجي (الديالوج):

لقد لجأ شعراء التصوف إلى الحوار الخارجي والظاهر في أسلوب السؤال والجواب أو عبر فعالية (قال وقلت)، فهو يمثل الحضور الأكبر في نتاجهم الشعري وشعر ابن الفارض مثال على ذلك، فلو نتتبع المواقف الحوارية الخارجية في التائية لوجدناها تظهر في الأبيات الأولى التي يقول فيها الشاعر:

5- وَلَمَّا انقَضَى صَحوِي تَقَاضَيتُ وَصلَهَا

وَلَم يَغشَنِي فِي بَسطِهَا، قَبضُ خشيَتِي

6- وَأَبثَثتُهَا مَا بِي، وَلَم يَكُ حَاضِـــرِي

رَقِيبٌ لَهَا، حَاظٍ بِخَـــــلوَةِ جَلوَتِـــي

7- وَقُلتُ، وَحَالِي بِالصَـبَابَةِ شَاهِـــــدٌ

وَوَجدِي مَا حَيَّ وَالفَقـــدُ مُثبِتِـــــي

8- هَبِـــي، قَبلَ يُفنَى الحُبُّ مِنِّي بَقِيَّـــةً

أَرَاكِ بِهَا، لِي نَظـــرَةَ المُتَلَفِّـــتِ

9- وَمِنِّـي عَلَى سَمعِي بِلَن، إِن مُنعتُ أَن

أَرَاكِ، فَمِن قَبلِي، لِغَيـــرِي، لَذَّتِ[212]

فالشاعر هنا في هذا المقطع الشعري يحكي لنا قصة فنائه في محبوبته، وقصة تقاضيه للوصل بعد المحو، واصفا حاله مع محبوبته الساكنة روحه ووجدانه، مستخدما النمط الثاني من الحوار الخارجي؛ وهو الحوار الخارجي غي المباشر، والذي ظهر لما استدعى الشاعر حواره الذي أجراه مع حبيبته، كما جرى في الماضي والصيغة الزمنية المردوفة في هذا المقطع الشعري خير دليل على ذلك عبر أسلوب الافتتاح الحواري القائم على فعل القول (قلت)، والمتواشج مع فعل الأمر (هَبي و مِنِّي) والقصد المنشود هنا من هذا الموقف الحواري هو الالتماس.

فالشاعر يلتمس الوصل والقرب من المحبوبة، كونها بعيدة عن ناظريه، فهذا الحوار أشعَّ نورا على القصيدة وجعل منها أرضا خصبة للتأويل عبر فعل التخاطب، ذلك أنّ التخاطب إن لم يوصل مقصدية الخطاب إلى كلٍّ من المتخاطبَين لن يكون له فائدة شعرية داخل المدونة الأدبية، فابن الفارض لم يكن يريد بهذا النمط الحواري إلا فتح السجال مع محبوبته التي طال بعدها عليه ، فوجد نفسه أسير الشوق والصبابة.

ولا يقف الشاعر عند هذا الحدّ من التحاور الفردي ، بل يصل خطابه هذا إلى اكتماله الخارجي لمّا تستجيب له محبوبته و ترد عليه قائلة على لسانه:

84- فقَالَت هَوَي غَيرِي قَصَدتَ وَدُونَهُ

اقتَصَدتَ عَميًّا عَن سَواءِ مَحجَّتِي

85- وَغَرَّك حَتَّى قُلت مَا قُلت لَابِسًـــا

بِهِ شَينَ مَينٍ لِبسَ نَفسٍ تَمَنَّـــتِ[213]

---

[212] ابن الفارض: الديوان، ص 27، 28

[213] المصدر نفسه، ص 32، 33

فالحوار الخارجي هنا كشف عن ذلك الحضور الجمعي مقابل الحضور الفردي الذي تجلى في المقطع الشعري السابق، وحين نتأمل هذا التقابل وهذه المواجهة، ندرك ما يتمتع به الشاعر من قدرة في إدارة الحوار داخل نصه الشعري، والتغلغل في توظيف المفردات المؤثرة داخل الحوار الذي دار بينه وبين محبوبته، كما اللغة الحوارية أسهمت في تشكيل دلالة قوية لتصوير الحال التي كان عليها الشاعر في هذا المشهد الحواري.

فهو؛ أي المشهد الحواري وعبر هذه الرؤية شكل توازنا بين الجدل الرافض والحوار البناء، عندما ردّت عليه محبوبته نافية له مقصدية حبه لها، فأتى صوتها حاملا للنفي مستخدمة لإنجاح ذلك الأسلوب الحواري فعل القول (فقالت، قُلت، ما قُلت) قاصدة من وراء ذلك ربط أطراف العملية التخاطبية.

وهذا النمط من الحوار الخارجي والمتمثل في التخاطب غير المباشر ظهر في قصيدة "ابن الفارض" على أشكال متنوعة وأساليب متعددة، ن بينها أسلوب السؤال، الذي يعد من الأساليب الجلية في المقدمات الاستهلالية في الشعر القديم، حين ينطلق منه الشعراء بوصفه أسلوب فنيٌّ ومحفزٌ سرديٌّ، وهذا ما أراد شاعرنا بثه في مدونته محاكيا في ذلك شعراء العصر الجاهلي وخاصة أصحاب المعلقات.

وتقنية السؤال باعتبارها فنية سردية تستدعي علاقة ما بين السائل والمسؤول، كونها تؤدي وظيفة نفعية؛ أي يقصد الشاعر من ورائها القبض على الفهم، والوصول إلى المعرفة، كما يظفي على النص بعدا جماليا متجليّا للقارئ منذ الوهلة الأولى.

وهذا ما لمسناه في تائية "ابن الفارض"، الذي وظف السؤال من أجل ربط العلاقة بينه كسالك أو مريد وبين محبوبته السالك إليها، فهي عندما أرادت نفي مقصي حبه لها لجأت إلى تقنية السؤال ومن ذلك قولها على لسانه:

87/- وَكَيفَ بِحُبيِّ وَهُوَ أَحسَنُ خُلَّــةٍ

تَفُوزُ بِدَعوَى وَهيَ أَقبَحُ خِلّـــــةِ

88/- وَأَينَ السُّهَى مِن أكمَهٍ عَن مُرَادِهِ

سَهَا عَمهَا لَكِن أَمَانِيكَ غَرَّتِ[214]

ولمّا السؤال من الوسائل المهمة التي تتوزع بواسطتها التدخلات في أي موقف حواري، خاصة الذي نحن بصدد إبرازه، فغالبا ما يوظّف السؤال طلبا للفهم والتوضيح والمعرفة ــ كما سبق الذكر ــ، وهذا ما قصدته الذات المخاطِبة لما طلبت تفسيرا لهذا النوع من الحب، الذي أوقعها في حيرة من أمر محبّها والذي اعتبرته غير لائق وجدير بنيل رضاها، فما بدا من حبه لها، ما هو إلا افتتان بذاته ونفسه وتمجيد لها، فأصبحت أمانيه هي غايته الوحيدة، فغرته تلك الأماني وجعلته أعمى عن مراده الحقيقي ألا هو الوصل والاتحاد.

وكأن محبوبة الشاعر أرادت من هذا السؤال أن تتغلغل في نفسيته، ذلك أنّ الصوت الأنثوي الممزوج بنبرة السؤال والمرتبط بالمعاناة، كان ذا أثر قوي في نفسية الشاعر وهو ما أدى إلى تماسك بناء القصيدة من حيث التواصل، فاستدعاء الشاعر لهذا المشهد الحواري كاب بقصد التأثير على نفسية القارئ، وأن يشهده لمتابعة قراءة كل أبيات القصيدة عن طريق التشويق الذي بثه هذا النمط الحواري على كامل مساحات النص الشعري، واستناد الشاعر إلى صوت المرأة كان أيضا بهدف جعل معاناته معاناة حقيقية، وصادقة صدق التجربة المعاشة، ذلك أنّ الصوت الأنثوي لطالما لجأ إله الشاعر القديم باعتباره ركنا يسنده من صمم الدنيا، فبمراجعتها الكلام معه، ازداد اقتناعا بمطلبه، وبذل جهدا قويا من أجل نيل رضاها، خاصة عندما قالت له:

97- وَقَد آنَ أَن أُبدِي هَوَاكَ وَمَن بِـهِ

ضَنَاكَ بِمَا يُنفِي ادِّعَاكَ مَحَبّتِـــــي

98- حَلِيفُ غَرَامٍ أَنتَ لَكِن بِنَفـــــسِهِ

وَإِبقَاكَ وَصفًـــا مِنكَ بَعضُ أَدِلَّـــتِي[215]

---

[214] المصدر السابق، ص 33

[215] المصدر نفسه، ص 33

فهي عندما ردّت عليه دعواه، أرادت أن تنبهه وتوجهه، وترشده إلى سبيل حبها الحقيقي وإن كان إماء ذاكرة له حقيقة الفناء وما يترتب عليه من بقاءٍ، وذكرت له الموانع التي تعيق تحقق ذلك كالتهائه بأهوائه وحظوظه، فعمدت في هذين البيتين أسلوبا مغايرا من أساليب الحوار الخارجي غير المباشر، ألا وهو أسلوب التقرير، فهي أثناء إرجاعها للكلام وتحاورها معه، قدمت له تقريرا يتضمن ردّ دعوى حقيقة محبيتها، وفي إدعائه أنّه عاشق ذو غرام، وإن كان قوله هذا صحيح ظاهريا، إلا أنّه خاطئ باطنيا ذلك أنّ مقصد عشقه كان مقصورا على نفسه وحظوظها، ولا تكتفي هذه الذات المحبوبة بأن تنفي له مقصدية حبه لها، بل تقدم له دليلا على ذلك والمتمثل في تصريحه واعترافه بأنّ له بقية من فهم وإدراك، ولكي يتم له وصلها يجب عليه أن يفنى فيها؛ يعني ذلك أن يتجرد من إدراك وجوده الظاهري وأن يتجلى فيها باطنيا.

ولمّا كان السؤال في الشعر ما هو إلاّ تحفيزٌ من أجل البحث عن معان يريد الشاعر إظهارها من خلال نصه الشعري، ومن ثمّ نجد في ردّ الشاعر على محبوبته ملمح فنيّ يؤكد شدة ارتباط عناصر العملية التخاطبية داخل هذا المنجز الإبداعي، لمّا يواصل الشاعر حواره مع محبوبته، قصد التفاعل معها، رادا عليها ردّا واضحا فيه من الحجة الدامغة ما يؤكد فرط حبّه الحقيقي لها قائلا لها:

103- فَقُلتَ لَهَا رُوحِي لَدَيك وَقَبـــضُهَا

إِلَيكِ وَمَن لِي أَن تَكُونَ بِقَبضَتِي؟

104- وَمَا أَنَا بِالشَّانِي الوَفَاةَ عَلَى الهَوى

وَشَأنِي الوَفَا، تَأبَى سِوَاهُ سَجِيَّتِي

105- وَمَاذَا عَسَى عَنِّي يُقَالُ سِوَى قَضَى

فُلَانٌ هَوَى، مَن لِي بِذَا وَهُوَ بُغيَتِي

106- أَجَل أَجَلِي أَرضَى انقِضَاهُ صَبَابَـــةً

وَلَا وَصلَ إِن صَحَّت لِحُبِّكَ نِسبَتِـــي

107- وَإِن لَم أَفُز حَقًا إِلَيكَ بِنِسبَـــــــةٍ

لِعِزَّتِهَا، حَسبِـــي افتِخَارًا بِتُهمَـــةٍ

108- وَدُونَ اتهَامِي إِن قَضَت أَسَى فَمَـــا

أَسَأت بنَفسٍ بِالشَّـــــهَادَةِ سُرِّتِ[216]

فالجواب هنا يظهر في مركب (قلت لها)؛ أي فجاوبها قائلا، وهذه الفاتحة النصّية في هذا المقطع الشعري تزيد من جمالية التلقي لما تضفيه من أبعاد خفية تستفز ذائقة القارئ، أراد الشاعر أن يظهرها ليثبت تلك الحقيقة التي يسعى لتقريرها، كما ظهر البعد النفسي الذي يمثله الشاعر، عندما أراد التواصل مع معشوقته الأزلية، قصد التفاعل معها، رادا عليها ردا واضحا فيه من الحجة ما يؤكد فرط عشقه وهيامه الحقيقي لها.

فتضحية المحبِّ في سبيل حبّه بادية وظاهرة في هذا المقام الحواري، فهو يرضى بالموت محبة فيها، حتى لو لم يتسنّ له وصلها أو لقائها، إذ يقدم تسويغا لبعد وصلها بأن يجعل عدم انتسابه لمحبتها ناجما عن عزّتها التي لا تـــــرام، و أنّ وقوعه أسير الموت خير شهادة في سبيل حبها.

كما يبرز نوعا آخر من الحوار الخارجي غير المباشر في "تائية" ابن الفارض، لما يجعل من أسلوب الشرط والسؤال سبيلا له في مقامه الحواري، فيسرد لنا حوارا قائما على الافتراض ومبنيا مع ذات مخاطِبة افتراضية غائبة عنه ذلك عندما قـــال:

127- فَلَو قِيلَ لِي مَن تَهوَى وَصَرَّحتُ بِاسمِهَا
لَقِيلَ كَنَّى أَو مَسّهُ طَـــــيفُ جِنَّةِ
128- فَلَو عَزَّ فِيهَا الذّلُّ مَا لذّلِـــي الهَـــوَى
وَلَم تَكُ لَولاَ الحُبِّ فِي الذُّلِّ عِزَّتِي[217]

فابن الفارض من وراء أسلوبه الحواري هذا أراد أن يبرز لنا شدة عزة المحبوب الذي لم يذَل المحب بين يديه، وأنّ وصوله إلى حضرته هو في حد ذاته شيء عظيم وعزيز، مستخدما أسلوب الشرط الظاهر في مقطعه هذا (فلو قيل، لقيلَ، فلو عزّ، ما لذّلي)، وأسلوب السؤال المفترض والمقدم من مخاطِب غائب (قيلَ لي، من تهوى؟؟)،

---

[216] المصدر السابق، ص 34

[217] المصدر السابق، ص 36

ففي هذا المقطع الشعري يبرز لنا ابن الفارض حوارا خارجيا، قائما على التبادل الكلامي التي به يتم الفعل التخاطبي والتفاعل الحواري، ثم سرعان ما تتغير الذّات المخاطَبة في تائية ابن الفارض، يظهر لنا ذلك في قوله:

175- فخلِّ لَهَا خَلّـــي مُرَادَكَ مُعـــطيًا
قيادَكَ مِن نَفْسٍ بِـــهَا مُطـــمَئنَةِ
176- وأمسِ خليًّا من حظوظِ وَاسمُ عَنْ
حَضِيضِكَ، وَاثبُتْ بَعْدَ ذَلكَ تَنبُتِ
177- وَسَدّدْ وَقَارِبْ وَاعتَصِمْ وَاستَقِمْ لَهَا
مُجِيبًا إِلَيـــهَا عَنْ إِنـــابَةِ مُخبتِ
178- وَعُدْ مِنْ قَرِيبٍ وَاستَجِبْ وَاجْتَنِبْ غَدًا
تُشمِّر عَنْ سَاقِ اجْتِهَادٍ بِنَهضَةِ
179- وَكُونْ صَارِمًا كَالوَقْتِ فَالمَقْتُ مَنْ عَسَى
وَإِيَـــاكَ علاَّ فَهـــي أَخْطَرُ عِلَّةِ
180- وَقُمْ فِي رِضَـــاهَا وَاسْعَ غَيرَ مُحَاوِلٍ
نَشَاطًا وَلاَ تُخلِدِ لِعَـــجْزٍ مُفَوّتِ
181- وَسِرْ زَمَنًا وَانهَضْ كَسِيرًا فَحَظُكَ البِّـــ
ـطَالَةُ مَا أَخّرتَ عَزمًا لِصِحَةِ
182- وَأَقدِمِ وَقَدّمِ مَا قَعَدتَ لَهُ مَـــعَ الخَـــ
ـوَالِفِ وَاخرُج عَنْ قُيُودِ التَّلَفُتِ
183- وَجُذْ بِسَيفِ العَزمِ سَـــوفَ فَإِن تَجِد
تَجِدْ نَفْسًا فَالنَّفْسُ إِن جُدتَ جَدَّتِ
184- وَأَقبِلْ إِلَيهَا وَانحُهَا مُفْلِســـًا فَقَدْ
وَصَّيت لِنُصحِي إِنْ قَبِلتَ نَصِيحَتِي[218]

[218] المصدر السابق، ص 39، 40

إنها ببساطة إن صحّ لي القول؛ التفاتة إلى مخاطِب مغاير ألا وهو أي سالك لطريق الحق عز وجل وأي مريد لوصله، قصدها النصيحة، إنها دعاء وندبة ليشمر هذا السالك أو المريد بدوره على ساعديه وان يجتهد في بلوغ مقصده وينهج الطريق نفسه والسلوك ذاته الذي رسمه له الشاعر، كونه صاحب تجربة قبلية في هذا المجال حتى سُمي بالعارف، ليفوز هذا السالك وينجح وينال في الأخير نعمة وصل المحبوب ولقائه، مستخدما أسلوب الأمر وما يحمله من قوة في إقناع المخاطَب بضرورة إتباعه لهذه الأفعال في مسيرته إلى الذات الإلهية، استخدمه الشاعر كفاتحة لأبيات مقطعه الشعري هذا (خلِّ، أمسِ، سدد، قارب، اعتصم، استقم، اسمُ، اثبت، عد، استجب، اجتنب، كن، قم، اسع، سر، انهض، أقدم، قدّم، اخرج، جُذ، أقبل، أنحها).

ولا نتجاوز استخدامه لأسلوب التحذير والنهي(إياك، ولا تُخلد)، فكلها أساليب تساهم في خلق جوٍّ حواريٍ خارجي غير مباشر وقرائن دلالية توصلنا إلى مقصدية الشاعر المنشودة في هذا المقام، والمتمثلة في التوجيه والإرشاد.

والشاعر في انتهاجه لهذا النمط الحواري أراد أولا أن يحاكي قصة سيدنا لقمان عليه السلام، لمّا قدما وصاياه إلى ابنه، ولمّا كان غاية التصوف وهدفه خلقي بالدرجة الأولى فقد سعى الشاعر أن يجعل من قصيدته هذه والموسومة بغرضها (نظم السلوك) قدوة حسنة، لما تحمله من معالم توجيهية وتربوية، ذلك أنّ القرآن الكريم، ذلك التنزيل الحكيم، ما هو إلا هدى للمتقين، لما فيه من الأوامر والنواهي ما يهدي الناس إلى الطريق السليم والسلوك الحسن، فما لبث شعراء التصوف أن نهلوا من معينه الشيء الكثير، إذ كان هو منطلقهم الأساس في كتابتهم الإبداعية، فجاءت أشعارهم حبلى بتلك القيم الروحية والمعالم الخلقية، التي تهدف إلى تربية النفس والسمو بها.

و"ابن الفارض" نموذج من ذلك، فقد جعل نصه الشعري هذا مجالا رحبا طرح فيه غاياته الغنوصية ، فكان قصده الوحيد والأوحد النفس البشرية الذي أراد أن يزيل عنها ما يشوبها، بالكلمة المثقلة بالنصيحة والتوجيه وذلك أضعف الإيمان.

2/3- الحـــوار الداخـــلي(المونولوج):

لقد رأينا فيما تقدم أنّ الحوار الخارجي، يتأسس في عمومه على التواصل الخارجي، فهل حاول الشعراء قديما البحث عن حوارات ذات علاقة داخلية؟ وإذا كان الأمر كذلك، فماذا كان مقصدهم من ورائه؟

لعلّ ما يميز الشاعر عن غيره، أنه يعيش حالات التأمل ولحظات الكشف والرؤيا، أين يحاور ذاته كثيرا، ويستلهم أمورا أكثر، إنه يعيش حالة معاناة دفعته إلى الكتابة، خاصة الشاعر الصوفي، الذي ينظر إلى ذاته وكأنه ينظر إلى المرآة، فيخاطبها وكأنها شخص ثان مقابل له، وهذا ما يؤكد حضوره الذاتي في منجزه الإبداعي.

و" ابن الفارض" نموذجا لذلك الشاعر الصوفي الذي وجد حاجة ملحة لذلك النمط التحاوري نتيجة الصراع الداخلي الذي يعيشه والذي ألم به، فلو نتقصى أبيات قصيدته "التائية" لوجدنا هذا الموقف الحواري حاضرا وظاهرا خاصة في قوله:

129/- فَحَالِي بِهَا حَـــالٍ بِـــعَقلٍ مُدلةٍ

وَصِـــحَةِ مَــجْهُودٍ وَعزّ مَذَلَةٍ

130/- أَسَرّتْ تَمَنِّي حُبهَا النَّفْسُ حَيثُ لاَ

رَقِيبَ حِجًا سَرَا لِــسِرّي وَخَصّتِ

131/- فَأَشْفَقْتُ مِنْ سَيرِ الحَدِيثِ بِسَائِرِي

فَتَعْرِبُ عَنْ سِرِّي عِبَارَةُ عِبْرَتِي

132/- يُخَالِطُ بَعْضِي عَنْ بَعْضِي صَبَابَةٌ

وَمَينِيَ فِي إِخْفَائِهِ صِــدْقُ لَهْجَتِي

133/- وَلَمــّا أَبَتْ إِظْـــــهَارَه لِجَوَانِحِي

بَدِيهَةُ فِكْرِي صُــنْتُهُ عَنْ رويتِي

134/- وَبَالَــغْتُ فِي كِتْـــــمَانِهِ فَنَسَيتُهُ

وَأَنْسَيتُ كَتْـــــمِي مَا إِلَيهِ أَسَرّتِ[219]

---

[219] المصدر السابق، ص 36

فنتيجة لذلك الفناء الذي بلغه المحب في محبوبه، ما لبث أن أطلق العنان لقلبه ليهيج واصفا إياها بعاطفة متواشجة مع لغة الحبّ التي لا يفهمها إلاّ من يعاني صدق لواعج الشوق والهيام.

وإذا كان للحوار الخارجي أساليب متنوعة كالسؤال والأمر والنهي، فإن للحوار الداخلي أسلوب واحد يعرف باسم التجريد، ذلك أنّ التجريد ينفك عن كونه تمثيلا لصدى الذات الشاعرة ووسيلة كشف عن مكنوناتها الداخلية، خاصة عندما يتوجه الشاعر إلى مخاطب افتراضي يعود على ذاته الشاعرة، ليحاورها، إذ يجرد من ذاته ذاتا أخرى يحاورها فيما يشبه الانشطار الذاتي.

هذا الأخير الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالبعد النفسي في الكتابة الشعرية، لأنه يتمركز في أعماق النفس الإنسانية، حيث تنشطر نفس الشاعر إلى شطرين، شطر مخاطِب وشطر مخاطَب، وهذا ما يظهر في شعر التصوف، ويعرف عند شعراء التصوف بالمناجاة، خاصة لما يبلغ السالك سدرة المنتهى ويصبح متحدا مع محبوبته، فيكلم ذاته على أنها عين ذات محبوبته، والمقطع الشعري سالف الذكر خير تمثيل لذلك، أين بدى تحاور الشاعر مع ذاته واضحا وجليّا، يحكي معها لما بلغ من السقم والنحول نتيجة فرط الحب مبلغا كبيرا، إذ غالبا ما يرتبط التجريد بالمقاساة والمعاناة التي يعيشها الشاعر لأنها تدفعه إلى التخاطب مع ذاته، فألم البعد وحرقة الشوق حالة كان قد عاشها شاعرنا ما أدى به الى شطر ذاته نتيجة شدّة الانفعال.

ودليلنا على ذلك؛ توظيف الشاعر لضمير المتكلم المفرد في خطابه مع نفسه،(حالي، فأشفقت، بعضي، مَنيَ، لهجتي، جوانحي، فكري، رويتي، بالغت، نسيته، أنسيت.)، كما ظهرت صورة المحبوبة في توظيف الشاعر لضمير الغائب المفرد(بها، حُبّها، أَبت)، فإن كان ابن الفارض يقصد الآخر في ظاهر خطابه الشعري ، فإننا نلمحه في كثير من المواقف الحوارية يتجرد من هذا الآخر ليجعل من نفسه هو ذاتا مخاطَبَةً ومقصودة، وبتالي ووفق هذا المنطق التجريدي، نجد أنّ الشاعر قد خلص خطابه لغيره وهو يريد به نفسه، ولعل هذا ما يمتاز به الخطاب الشعري الصوفي عموما، وهو الطابع

التضليلي الذي يجعل القارئ في حيرة من أمر مقصدية الشاعر ما لم يكن متشربا لتلك المقامات والأحوال التي ينهجها السالك أو المريد، وبتالي تبقى حقيقة النصوص الشعرية الصوفية دفينة أصحابها، ثم يذهب الشاعر إلى أبعد من ذلك نتيجة اتحاده في محبوبته إذ يبرز لنا قمة عشقه الروحي لها محاورا ذاته التي أصبحت فانية في ذات محبوبته، قائلا:

149/- يَرَاهَا أَمَامِـــي فِي صَلاَتِي نَاظِرِي
وَيَشـــــــهِدنِي قَلْبِي أَمَامَ أَيمَتّـــي
150/- وَلاَغَرْوَ إِنْ صَـــلّى الإِمَامُ إِلَـيّ أَنْ
ثَوَتْ فِي فُـــؤَادِي وَهِيَ قِبْلَةُ قِبْلَتِي
151/- وَكُلُّ الجِهَاتِ السِّتِ نَحْوِي تَوَجَهَتْ
بِمَا تَـــــمّ مِن نُسُكٍ وَحَجٍ وَعُمرَةٍ
152/- لَهَا صَلَـــــــــوَاتِي بِالمقَامِ أُقِيمُهَا
وَأَشْـــــــــهَدُ فِيهَا أَنَّهَا لِي صَلّتِ
153/- كِلاَنَا مُصَلٍّ وَاحِدٌ سَـــــــاجِدٌ إِلَى
حَقِيقَتِهِ بِالجَمعِ فِي كُلِ رَكْـــــــعَةِ
154/- وَمَا كَانَ لِي صَلَى سِوَايَ وَلَمْ تَكُنْ
صَلاَتِـــــــي لِغَيرِي فِي كُلِ رَكْعَةِ[220]

فالشاعر في مقطعه هذا استخدم التجريد على سبيل الحوار الداخلي عبر فعالية الضمير؛ فطغيان ضمير المتكلم المفرد (أنا) في هذا المقطع الشعري خير دليل على مخاطبة الشاعر لنفسه(صلاتي، ناظري، قلبي، أيمَّتي، إليّ، فؤادي، قبلتي، نحوي، صلواتي، أشهدُ، لي، سواي)، ويتأكد هذا الفعل التخاطبي الداخلي عبر فعل الاتحاد الظاهر في البيتين(153، 154)، فو اعتراف جليٌّ بأنّ ذات المخاطِب قد اتحدت في ذات المخاطَب فلم يعد هنالك طرفان في هذا المقام الحواري بل أصبح هنالك طرفا واحدا يفعّل العملية التواصلية، هذا ناهيك على توظيف الشاعر لضمير الغائب المفرد قاصدا به محبوبته ويتجلى ذلك في قوله(يراها، هي ، لها، إنها)، فالشاعر أراد بهذا الحوار أن

[220] المصدر السابق، ص 37

ينطلق الخطاب منه وان يرجع إيه في الوقت ذاته، إنه سجال بين الشاعر وذاته ودليلنا في هذا الانشطار الذاتي تلك الصيغة ذلك المركب الذي وظفه والمتمثل في قوله:(كلانا مصلّ واحد ساجدٌ إلى حقيقتهِ، ولم تكن صلاتي لغيري في كل ركعة)، فلو نتتبع تجليات هذا التجريد وهذا الحوار الداخلي في هذا النص الشعري محل الدراسة، نجده يبرز في صورة واضحة جدا عندما يقول الشاعر:

526/- رَفَعْتُ حِجَابَ النَّفْسِ عَنْهَا بِكَشْفِي

النِّقَابَ فَكَانَتْ عَنْ سُــؤَالِي مُجِيبَتِي

527/- وَكُنْتُ جَلاَ مِرْآةِ ذَاتِي مَن صَــدَا

صِفَاتِي وَمِنّـي أَحْدَقْتٌ بِأَشِـــــــعَةِ

528/- وَأَشْهَدْتُنِي إِيَايَ إِذْ لاَ سِوَايَ فِي

شُهُودِي مَوْجُودٌ فَيَقْضِي بِزَحْـــمَةِ

529/- وَأَسْمَعَنِي فِي ذِكْرَى اِسْمِي ذَاكِرِي

وَنَفْسِي بِنَفِي الحِسّ أَصْغَتْ وَأَسْمَتِ

530/- وَعَانَقْتَنِي لاَ بِالْتِزَامٍ جَـــوَارِحِي

الجَوَانِحُ لَكِنّي اعْتَـــنَقْتُ هُــوِيَتِي

531/- وَأَوْجَدْتُنِي رُوحِي وَرُوحَ تَــنَفُسِي

يُعَـــطِرْ أَنْفَاسَ العَبِــيرِ المُفَتّتِ

532/- وَعَنْ شِرك وَصْفْ الحِسِّ كُلّي مُنُزّهٌ

وَفِيَّ وَقَدْ وَحَـــدَتْ ذَاتِــي نُزْهَتِي

533/- وَمَدْحُ صِفَاتِي بِي يُوَافِقُ مَــادِحِي

لِحَمْدِي وَمَدْحِي بِالصِّفَاتِ مَذَمَتِي

534/- فَشَاهِدْ وَصْفِي بِي جَلِيسِي وَشَاهِدِي

بِهِ لاِحْتِـــــجَابِي لَنْ يَحِلّ بِحُلَتِي

535/- وَبِي ذِكْرُ أَسْـــمَائِي تَيَــقُظُ رُؤْيَةٍ

وَذِكْرَي بِـــهَا رُؤيَا تُوَسِّنُ هَجْعَةِ

536/- كَذَاكَ بِفِعْلِي عَارَ فِيَ بِيَ جَاهِـــلٌ

وَعَارِفُهُ بِي عَارِفٌ بِالحَـــــقِيقَةِ[221]

وإذا تمعنّا في قراءة هذه الأبيات الشعرية، وجدناها تحكي صراع الشاعر الداخلي، بينه وبين نفسه، وانطلاقا من هذه الفكرة التي حددها السياق العام لهذا المقطع الشعري، تمكنّا من إقامة فاصل لغوي بين الشاعر وذاته توحي في بادئ الأمر بأنه يخاطِب شخصا آخرا في حين أنه في الحقيقة يخاطب ذاته هو؛ وبهذا فإن الشاعر يتحوّل في حبه الإلهي إلى ذاتين :

أ/- الذات الحقيقية: (أنا الشاعر) والمتجلية في تكلمه عن نفسه ودليلنا في ذلك استخدامه لضمير المتكلم المفرد (أهفو، أنفاسي، لعلي، واجدي، بي، منِّي، لعيني، فجري، دجنتي، اتصالي، وصلتي، إليّ، يقيني، سفرتي، كشفتها، حكمي، رفعت، بكشفي، سؤالي، مجيبتي، كنت، صفاتي، منيَّ، نفسي، اعتنقت، كلِّي، فيَّ، صفاتي، مذمتي)

ب/- الذات الافتراضية: (أنا الشاعر العرفانية) و التي تظهر في تخاطبه مع ذاته والتكلم معها عن طريق استخدامه لضمير المتكلم المفرد الدال على أنا الشاعر الحقيقية ممزوجا مع ضمير الغائب المفرد والتراكيب التالية خير دليل على ذلك (بدا منّي لعيني بارقٌ، بي منّي اتصالي ووصلتي، إذا بلغت إليَّ عن يقين يقيني، إذ كنت عنّي ناشدي إليَّ ونفسي بي عليَّ دليلتي، وكنت جلا مرآة ذاتي من صدا صفاتي ومنّي..، وأشهدتني إيايَ إذ لا سوايَ، وأوجدتني روحي وروح تنفسي، كلّي منزّه وفيَّ وقد وحدّت ذاتي نزهتي، ودح صفاتي بي جليسي وشاهدي، فيّ بيّ..)

وكأنّ الشاعر بنمطه الحواري هذا، قد خلق جوّا دراميّا مصورا لنا فيه حالته، التي وصل إليها في معراجه إلى درجة السمو فبدت له ذاته غير ذات عادية بشرية بل أصبحت ذات عرفانية ينطق فيها بلسان محبوبه بعدما كان يسأل هذا المحبوب الوصل والاتحاد، وبعد أن تمّ له هذا المقام الذي لا يتأتي لأي سالك بلوغه الذي فيه ينتفي أن يكون المحِّب عير المحبوب، ثم إننا ونحن نقرأ هذا المقطع الشعري، تجمع لدينا كل الأحاسيس التي كان قد عاشها الشاعر في رحلته الروحية، متجها إلى الذّات العلية، فنلمح

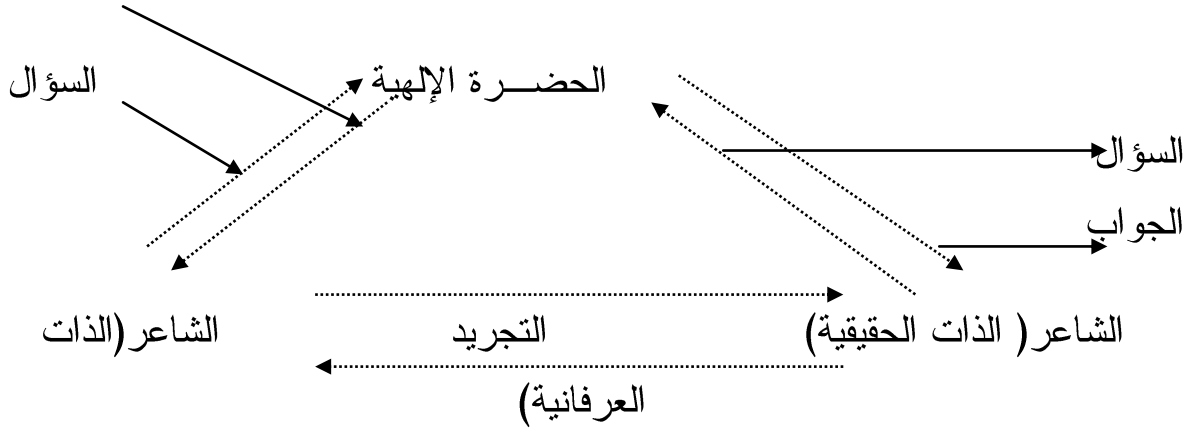
---

[221] المصدر السابق، ص 65، 66

في ذلك الجمال والنور النابع والقابع وراء الكلمات، فصحّ من قال أنّ الذي يعيش التجربة ويكتب عن حقيقة معاناته فيها، يصل أدبه إلى درجة قرائية عليا، وإن كانت حقيقته النص الصوفي لاتزال دفينة صاحبها، إلاّ أنّ إشاعات النص الفارضي أنارت الدّجى وحرّكت ما يسكن النفس والضمير.

ونستخلص مما عرضناه أنفا، أنّ ابن الفارض قد استعان بلغة الحوار في تائيته ليجعل منها حقلا دراميّا ولعلّ هذه ميزة حداثية في بابها، لا يتأتى لأي شاعر بلوغها خصوصا أنّ الحوار يلعب على وتر اللغة، التي أصبحت في هذا النص الشعري حبلى بتلك المعاني التي تداخلها النشوة والشفافية، فاجتمع على يده ميزة اللفظ والمعنى، فلا يستطيع القارئ أن يقبض على جوهر الإبداع، هل هو في حسن اختيار وطواعية التعابير؟ أم هو كامن فيما تحمله أو تسعه هذه المعاني من أنوار يظهر ويتجلى من خلالها مل لم يكن ليبدو من دونها، إنها ببساطة تجربة ابن الفارض الحية ومعاناته الحقيقية التي لم تلبث أن رفع الحجاب عنها وانتشت الرّوح في الأخير لمّا اندمجت مع الأصل، ولما كان لابن الفارض لغته الخاصة في التعبير عن عالم الرّوح صار لزاما لأي قارئ أن يمعن النظر في مقصديته، وأن يكون قادرا على النجاة من فيضاناته.

ويُفهم من هذا كله أنّ الحوار كتقنية فنية بنوعيه السابقين، الخارجي والداخلي يتجه لمخاطبة الآخر سواء أكان ذلك الآخر ذات الشاعر أم شخصية أخرى. المهم أن يأتي خادما لتجربة الشاعر الذاتية ومعبرا عن معاناته النفسية التي كانت دافعه الأساس في كتابته الأدبية، وسنحاول اختزال ذلك عبر الرسم التالي:



ثانيـــــا: الحوارية

1/- مساءلة المفـــهوم:

لعلّ الحديث عن تلك الخلفيات المعرفية والمرجعيات الفكرية لأي نص من النصوص الأدبية يدخل ضمن باب التناص، والذي يظهر عبر تلك الحوارات التي يجريها النص الأدبي مع غيره من النصوص الأدبية السابقة له.

وإذا ما أردنا الحفر في مفهوم التناص، صار لزاما علينا أن نتقصى وروده في ميدان الممارسة النقدية، ويرجع تودوروف الفضل في ذلك إلى الشكلانيين الرّوس قائلا:« *ويعود الفضل إلى الشكلانيين الرّوس في بدء الاعتراف بقيمة هذه السمة اللغوية، وقد كتب شكلوفسكي يقول: "إنّ العمل الفنّي يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها. وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في توازٍ وتقابلٍ مع نموذج معين، بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو."* »[222]

وإن كان "ميخائيل باختين" هو أول ناقد قام بدراسة هذه الظاهرة واعتبارها ممارسة نقدية أثناء إشتغاله على اللغة الشعرية وعلى ضرورة« *رفض الأسباب الخارجية أثناء تأويل النصوص الأدبية..والرجوع إلى تلك العلاقات الناشئة بين النصوص في تداخلها مع بعضها*»[223]، موظفا مصطلحا آخر كان له صداه في الساحة النقدية الغربية، وهو (إيديولوجيم)ويعني الحوارية، وهذا ما يؤكده تودوروف قائلا:« *والمصطلح الذي يستخدمه باختين للدلالة على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى هو مصطلح الحوارية .*»[224]، إذ يعتبر جميع الخطابات « *ثنائية الصوت ذات صيغة حوارية داخليّا، فيها جميعها، توجد بذرة حوار كامن غير منتشر، مركز على نفسه، هو حوار صوتين،*

---

[222] تريفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص 41

[223] Christiane Achour, Amina BEKKAT : ClEFS POUR LA LECTURE DES RéCITS , éditions du Tell, 2002, blida, algerie, P103

[224] تريفيتان تودوروف: ميخائيل باختين "المبدأ الحواري"، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص 121

ومفهومين للعالم وحوار لغتين..»[225]، ولا يتوقف باختين عند هذا الحدّ، بل يوّسع مفهومه للحوارية جاعلا منها علاقة دلالية تنشأ بين النص المحاوّر والنص المحاور قائلا: :« يدخل فعلان لفظيان، تغييران اثنان، في نوع خاص من العلاقة الدلالية ندعوها نحن علاقة حوارية، فالعلاقات الحوارية هي علاقات (دلالية) بين جميع التعبيرات التي تقع في دائرة التواصل اللفظي.»[226]

فإذا اعتبرنا الحوارية علاقة دلالية تنشأ بين نصين، فهي بطبيعة الحال ضرورة تأويلية تستدعي فعل القراءة في أثناء البحث عن المتدخلات النصية داخل المنجز الأدبي.

ولم يتوقف التناص عند التحديد الباختنتي، بل استقر مفهومه مع الناقدة البلغارية "جوليا كرستيفا" التي ظهر عندها مصطلح التناص أثناء بحثها في إنتاجية النصوص الأدبية والتي تعتبرها«ترحالا للنصوص وتداخلا نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى.»[227]، وتذهب إلى أبعد من ذلك فتعتبر التداخل النصي فضاء من فضاءات اللغة الشعرية إذ تقول:«يميل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية مغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري، تكون عناصره قابلة للتطبيق في النص الشعري الملموس، هذا الفضاء النصي نسميه فضاء متداخلا نصيا.»[228]

ويتبعها في هذه الرؤية النقدية "تودوروف"، ذلك أن مفهومه للتناص مقتبس من المصدر الذي أخذت عنه "جوليا كرستيفا" وهذا المصدر هو (باختين) فتودوروف يرى أنه«لا نشأة لنصوص انطلاقا مما ليس نصوصا وكل ما يوجد دائما إنما هو عمل تحويلها من خطاب إلى آخر، ومن نص إلى نص. »[229]، فهو بذلك يعتبر الإحالة أو التناص

---

[225] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987، ص 17

[226] تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين "المبدأ الحواري"، ص 122.

[227] جوليا كرستيفا: علم النص، ص 21.

[228] المرجع نفسه، ص 78.

[229] تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص 76.

ضروريا في أي خطاب أدبي وغيابه يؤدي حتما في نظره إلى غياب قيمة هذا العمل الأدبي قائلا:«ويمكننا أن نسمي هذا الخطاب الذي لا يستحضر "أساليب في القول" سابقة، خطابا أحادي القيمة (وهو بدوره لا يمكن إعمال الفكر فيه إلا باعتباره حدا) أما الخطاب الذي يقوم بهذا الاستحضار بشكل صريح نسبيا فنسميه خطابا متعدد القيم.»[230]، ولا يجعل من تقنية التناص وحدها ما يحدث الشعرية في النصوص الأدبية، بل لابد من عناصر وتقنيات أخرى قائلا:«فالنص الجديد لا يصنع بالاستناد إلى سلسلة من العناصر التي تنتمي إجمالا إلى "الأدب" بل بالعودة إلى مجموعات نوعية أكثر، مثل هذا الأسلوب أو تلك السنة المتميزة أو ذلك النمط من استعمال الكلمات أو الطرائق الشعرية.»[231]

أما "جيرار جنيت" فقد كان له السبق في تطوير مصطلح التناص خاصة مع ظهور كتابه (طروس) الذي تعرض فيه بوضوح إلى تلك العلاقات النصية التي تنشأ بين عمل وعمل آخر جاعلا من موضوع الشعرية«ليس النص في حالته الانفرادية..بل إن موضوعها هو جامع النص L'architexte، أو إن كنا نفضل الجامعية النصية للنص كما نقول عادة، ويكاد يكون ذلك نفسه، أدبية الأدب، ويعني ذلك مجموع المقولات العامة، أو المفارقة _ أنماط الخطابات، صنع الأداء، الأجناس الأدبية إلخ _ التي ينتسب إليها أي نص فرد، وأقول اليوم، ويتوسع أكثر: إن موضوع الشاعرية هو التعددية النصية transtextualitéأوالتعالي النص للنص Transcendance textuelle su texte كنت عرفت من قبل تعريفا كليا فقلت: إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى.»[232]

فجيرار جنيت بهذه المقولة جعل التعددية النصية(la transtextualité) أو التعاليات النصية هي المقابل الصحيح لمصطلح الحوارية(dialogism) عند باختين والتناصية(l'intertextualité) عند كريستيفا، وكلها مصطلحات تصب في معين واحد

---

[230] المرجع نفسه، ص 40.

[231] المرجع نفسه، ص 42.

[232] جيرار جنيت: "طروس الأدب على الأدب"، ترجمة: محمد خير البقاعي، مجلة الموقف الأدبي، كانون الثاني، 1999('www.awu-dam.org) ع 330، ص 45.

الذي هو في أغلب الأحيان ذلك الحضور الفعلي لنص غائب في نص حاضر عبر مجموعة من العلاقات يحددها جنيت على النحو التالي:

- التناصية(L'intertextualité): وهي حضور فعال لنص داخل نص آخر.
- الملحق النّصيّ(La paratextualité): وهو كل ما يحيط بالنص "العنوان، العنوان الصغير، العناوين المشتركة، المدخل، الملحق،..إلخ
- الماورائية النّصيّة(La métatextualité): وهو أن يتحدث نصٌّ عن نصٍّ آخر دون أن يذكره أو يسميه
- الإتسامية النّصيّة(L'hypertextualité): وهو أن يتداخل نص مع نص آخر عن طريق التحويل أو التقليد، مع تقديم نماذج عنه
- الجامعية النّصيّة(L'architexttualité): أو هي عضوية النص المدخل والذي يظهر في أغلب الحالات عبر الملحق النصّي[233]

ويعود الفضل إلى "ميشال ريفاتير" في إدخال التناصية إلى الساحة النقدية، واعتبارها ضرورة تأويلية في حديثه عن الأسلوبية، فهو ينظر إلى التناصية على أنها تقنية فنية دقيقة نلج من خلالها إلى كنه الأعمال الأدبية، معرفا إياه قائلا:« *التناص هو نمط من الأداء التفسيري، لكل مؤشر، أو أثر يتصوره القارئ، أو هو مجموع النصوص المكثفة في ذاكرته، يستدعيها أثناء عملية قراءته لأي نص من النصوص.*»[234]

فهو بذلك يجعل التناص من المهمات التي ينبغي على القارئ القيام بها لما تنتج من فعاليات دلالية تسمع بإنتاج المعنى وتجدده وتفتح آفاق التأويل فهو بذلك يحدد استقبال العمل الأدبي ويوجهه.

ولا يمكننا في هذا المقام أن نتجاهل تلك الجهود العربية في معالجتهم وطرحهم لمفهوم التناص، بل إن صحّ لي القول فإن طلائع هذه النظرية النقدية المعاصرة كانت

---

[233] ينظر، David Fontaine : LA Poétique,éditions Nathan, paris, 1993, P114

[234] Christiane Achour, Amina BEKKAT : ClEFS POUR LA LECTURE DES RéCITS , P 106

بادية في التراث النقدي العربي فمهما تعددت مصطلحاتها وتباينت فهذا لا ينفي بقاء المفاهيم على حالها وعلى حقيقتها، ولعلّ ما أسماه العرب القدماء، السرقة والاقتباس والتضمين هو يعادل ما أسماه النقاد الغرب المعاصرون بالتناص، والسرقة في تنظيراتهم وتأليفاتهم « *اقتباس خفيّ أو ظاهر للفظٍ أو جملة من الألفاظ، في سياق ما، وإعادة صياغتها في بيت واحدٍ من الشعر غالبا.*»[235]، وإذا كانت السرقة في النقد العربي القديم قد وظفت من باب التهجين « فقد عدّ النقاد العرب القدماء كل شاعر استلهم فكرة من شاعر آخر، سابق عليه أو معاصر له، عفوا أو قصدا من السّاطين على ملكية سوائهم دون إعلان ذلك،..»[236]، ثم استقر المصطلح عندهم فيما بعد ليدلّ على أي اقتباس أو تضمين في الشعر دون الإساءة إلى صاحبه، وهذا راجع إلى عدم وجود مصطلح نقدي عربي أدق وأشمل من ذلك.

فإذا كانت المصطلحات النقدية العربية القديمة مثل (السرقات الأدبية والاقتباس والتضمين،..) أسبق في الدلالة وأقرب إلى ما يوحي به مفهوم التناص عند النقاد الغرب، فقد توجهت جهود نقادنا العرب في العصر الحديث إلى إعادة صياغة المصطلحات النقدية القديمة وفق التصورات الفكرية الجديدة، على ضوء الفهم الحداثي العميق لهذه الظاهرة في أبعادها المختلفة ومستوياتها المتباينة.

ولعل الإرهاصات الأولى التي حملت مشعل الرّيادة في التأسيس لمفهوم حداثي للتناص تظهر مع الناقد المغربي "محمد مفتاح" خاصة في كتابة " تحليل الخطاب الشعري _إستراتيجية التناص_، كاشفا عن تلك الجماليات الفنية التي اكتسبتها القصيدة الشعرية لمّا أنشأت علاقات دلالية داخلية قائمة على التشابك المتجذر مع النصوص السابقة عليها، إذ يحدده قائلا:« *إنّ التناص هو تعالق (الدّخول في علاقة) نصوصٍ مع نصٍّ حدث بكيفيات مختلفة..*»[237].

---

[235] عبد الملك مرتاض: نظرية النّص الأدبي، دار هومة، الجزائر، [د.ط]، 2007، ص 199

[236] المرجع نفسه، ص 203

[237] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري _إستراتيجية التناص_، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1992، ص 121

أمّا في كتابه "دينامية النص" ركزّ على الحوارية في النص الشّعري قائلا:«*إن كل نص مركزي يحتوي _بالضرورة_ على نصوص فرعية تختلف نسب وجودها. فما على المحلل، إذن، إلّا أن يبين درجة حجيتها ووظائفها المختلفة والعلاقات فيما بينها داخل النسيج النّصي.*»[238]، أمّا "طه عبد الرحمان" فيتحدث عن الحوارية في معرض حديثة عن الحوار، معتبرا التناص نوعا من أنواع الحوار البعيد، قائلا:« المقصود ب "التناص" كما هو معلوم، هو تعالق النصوص بعضها ببعض؛ وتتعالق النصوص على طريقتين: طريقة ظاهرة: يعرض فيها "المحاور" شواهد من أقوال الغير مثل "النقل" والتضمين.. وطريقة باطنة: ينشئ بها "المحاور" نصه عبر نصوص سابقة مماثلة أومباينة..»[239]

وهذا لا يجعلنا نقصر البحث في مجال التناص كاشتغال نقدي على إنجازات الباحثين والدارسين المغاربة، بل هنالك جهود عربية كثيرة في هذا المجال، أبرزها إسهامات الناقد السعودي "عبد الله محمد الغذامي" في كتابه "الخطيئة والتكفير" الذي أشار فيه إلى مفهوم التناص دون ذكره صراحة فهو يرى:« *أنّ النّصّ يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن، منسحبة من ثقافات متعددة، ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاورة والتعارض والتنافس..*»[240]، وكأنه بذلك جعل تلك العلاقات التي تنشأ بين النص الحقيقي والنص المستحضر متمثلة في المحاورة أو التعارض أو التنافس.

---

[238] محمد مفتاح: دينامية النص، ص 89

[239] طه عبد الرحمان: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000، ص 47

[240] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير"من البنيوية إلى التشريحية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، [د.ط]، 2006، ص 327

كما أنه يرجع إلى جهود بارت في هذا المجال مبينا القيمة الدلالية للتداخل النصي قائلا:«*.. ويقول بارت إنّ هذه العلاقات تتشابك وتتضافر لتتوجه نحو وجهة واحدة: هي ذهن القارئ الذي يفك النصّ ويشرحه كي يمنحه وجوده: معناه.*»[241].

وهذا ما سعى لتأكيده "سعيد منتاق" في معرض حديثه عن التأويل ومسألة موت المؤلف قائلا:«*إنّ النص ليس مجرد سلسلة من الكلمات تؤدي معنى واحد، بل هو فضاء ذو أبعاد متعددة تمتزج فيه وتتصادم أنواع من الكتابات، ولا واحدة منها أصلية. النصّ نسيج من الاقتباسات مأخوذة من المراكز العديدة للثقافة.*»[242]، وتبعا لذلك أصبح التناص ضرورة الكتابات الإبداعية بل هو خاصية فنية يجب أن يستند إليها الكتاب والشعراء، خدمة لمقصديتهم وترسيخا لحمولة ذاكرتهم في نصوصهم الأدبية

ثانيا: مصـــادر الحواريـــة وأشكالها في التائيـــــة :

1/- المصـــــدر الدينـــــي:

لا تخلو رؤية شعرية من موروث عربي قديم، كونه مادتها الأولية ومرجعيتها الأساسية، خاصة الموروث الديني، الذي ما انفك أن صار بؤرة دلالية اجتاحت فضاء القصيدة، في شكليه الرئيسين (القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف).

ولما كان لتلك النصوص الدينية أثرها الكبير في نفوس المتلقين لما لها من مهابة وحضور قوي فقد مهدت السبيل أمام الشاعر لتوظيفها فيما يخدم مقصديته المنشودة من وراء هذا المنجز الإبداعي عن طريق شحن نصه بتلك القيم الروحية والخلقية التي كانت من تعاليم الدين الحنيف؛ نادى بها القرآن الكريم وأكدها الحديث النبوي الشريف.

أ- القرآن الكريـــــم:

---

[241] المرجع نفسه، ص 327

[242] سعيد منتاق:"التأويل ومسألة موت المؤلف في المناهج الأدبية الغربية "رؤية اسلامية" "، الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، الرياض، السعودية، 2010،ع 68، ص 5

لقد كان للقرآن الكريم حضور بارز في كتابات الأدباء عبر العصور، لما له من أثر عظيم في التوجيه والتقويم، ولما في آياته من إشراق و إشعاع « *..ولما يحمله من معان وأفكار، وتعاليم سامية توجه حياة الإنسان نحو الأفضل والأحسن والأقوم، وتنير له السبيل التي غشاها الظلام،.. ولما يمتاز به من خصائص ومميزات تجعل من الشخص الذي يعب منه، يزداد ظمأ إليه، والذي يتصل به يزداد تعلقا وتمسكا به. فكان في النهاية الكنز الذي لا يفنى،..*»[243]، أضف إلى ذلك أن القرآن الكريم ليس كغيره من الكتب السماوية، لما يحتويه من قيم روحية وقدسية وميزات جمالية تجعله «*..منبعا ينهل الشعراء منه بكيفيات شتى، ليضفوا على نصوصهم قدسية، وروحانية،.. فهو النص الذي لا يزال عالقا بالذاكرة العربية، لخصوصيته، وتميزه، وغناه الدلالي، والتاريخي، وامتلائه بالعديد من العبر، والأحداث، والقصص المليئة بالإيحاءات، التي تغري الشاعر على توظيفها في نصوصه، بعد إعادة تشكيلها وفقا لما يتلاءم مع تجربته، والمعطيات التي يريد التعبير عنها، والحالة الشعورية التي هو واقع تحت ضغطها..*»[244].

وبخاصة الكتابة الصوفية، التي تظهر فيها عصارة تجربة صاحبها الروحية التي كان قد ساقها في قالب لغوي جمالي لا يخلو من تلك اللمسات الدينية، المستوحاة من الكتاب الكريم والسنة النبوية الشريفة، فطبيعي أن تتعدد أنماط التوظيف الإيحائي والتناص والمصاحبات الدلالية النصية في قصيدة "ابن الفارض" التائية، فقد تفيأ فيها ظلال النصوص الدينية، مستلهما بذلك آيات التنزيل الحكيم عن طريق شحن أبياته بمضمون آية كريمة، أو اقتباس ما توحي به فكرة آية أخرى، كما نراه في كثير من الأحيان يعمد إلى تراكيب، أو مفردات دينية أو صوفية ليجعلها في سياق نص شعري، أو يستعين بإيراد قصص أو أسماء الأنبياء ليعيد صياغتها في أسلوب شعري جديد، يتوافق وتجربته العرفانية، ومن أسمى توظيفات النص القرآني الذي طلع به علينا "ابن الفارض" ما نلمحه في قولـــه:

---

[243] محمد ناصر بوحجام: أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، ط1، [د.ت]، ج1، ص 41

[244] عصام حفظ الله واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص 77، 78

145- فَتَختَلِسُ الرُّوحُ ارتِيَاحًا لَهَا وَمَا

أُبرِئُ نَفسِي مِن تَوَهُمِ مُنيَةِ[245]

195- وَلَا تَتَبِعِ مَن سَوَّلَت نَفسُهُ لَـــــهُ

فَصَارَت لَهُ أَمَارَةٌ وَاستَمَرَّتِ[246]

إنّ الشاعر في هذين البيتين، أراد أن يصوّر لنا شدّة ولهه بمحبوبته التي أراحت نفسه وروحه، متحاورا مع النص القرآني ومقتبسا منه اقتباسا محوّرا، ما يعرف في النقد القديم بالتضمين، والذي يظهر لمّا يستدعي النّاص نصا غائبا في نصه الحاضر معدلا في بعض عباراته عن طريق التقديم و التأخير، أو بالزيادة والنقصان محافظا على معناه، مع مراعاة ما تقتضيه سياقات النص الحاضر، إلاّ أنّ طيوف النص الغائب تظل عالقة في ذهن القارئ ومخيلته.

وطبيعيّ أن يكون ابن الفارض متشربا لما جاء في كتاب الله العزيز وسنة نبيّه الشريفة، لأنهما المرجعيتان الأساسيتان اللّتان ينبغي لأي عارف أن يستند إليها، وأن يتأثر بما ورد فيهما حتى وإن لم يشعر بذلك، فكتابته خير شاهد عليه، وهذا ما اتضح لنا في هذين البيتين السابقين، فالشاعر نضمهما على منوال الآية الكريمة التي يقول فيها تبارك وتعالى: ﴿***وَمَآ أُبَرِّئُ نَفسِيَ إِنَّ النَّفسَ لَأَمَارَةٌ بِالسُّوءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّي إِنَّ رَبِي غَفُورٌ رَحِيمٌ***﴾[247]، وإذا كنّا قد تفطنا إلى هذا الاقتباس المحوّر في البيت الأول، فأننا تأكدنا منه في البيت الثاني عن طريق توظيف الشاعر لتراكيب لغوية في بيتيه كما ورد ظهورها في الآية الكريمة المذكورة آنفا:(أُبرِئُ نَفسِي، سَوَّلَت نَفسُهُ لَهُ، فَصَارَت لَهُ أَمَارَةٌ).

أما إذا ما بحثنا في مقصدية الشاعر من هذا الفعل التناصّي، وجدناه في البيت الأول يتحدث عن مآل نفسه التي سُرقت منه دون أن يشعر بذلك، مفصحا عن عدم تبرئته لها، ذلك أنّ النفس قد تدفع بصاحبها إلى فعل أشياءٍ قد يندم على فعلها فيما بعد،

---

[245] ابن الفارض: الديوان، ص 37

[246] المصدر نفسه، ص 47

[247] يوسف، 53

مستعينا في البيت الثاني بأسلوب النهي (ولا تتبع) على سبيل النصيحة، وبمضمون الآية الكريمة على سبيل الإقناع، ذلك أنّ التناص القرآني في النص الصوفي لا يوظف عبثا، وإنما خدمة لغاية الشاعر الذي لا يجد أحسن من التنزيل الحكيم سبيلا للإرشاد والتوجيه.

وواضح أنّ شاعرنا قد ملئت نفسه بأصداء الكتاب العزيز فأسال على قرطاسه تلك الأصداء ويتجلى لنا ذلك في قوله:

286- مَنَحتُكَ عِلمًا، إن تُرِد كَـشفَهُ

سَبيلِي، واشرَع فِي إتباع شَرِيعَتِي

287- فَمَنبَعُ صَدِّي من شَرابٍ نَفِيعَه

لَدَيَّ فَدَعنِي مِن شَرَابِ بَقِيعَـــــة[248]

فالشاعر في هاتين البيتين، استلهم قوله عزّ وجلّ: ﴿***وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعمَالُهُم كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحسَبُهُ الضمأنُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَم يَجِدهُ شَيئًا وَوَجَدَ الله عِندَهُ فَوَفَاهُ حِسَابَهُ وَ الله سَرِيعُ الحِسَابِ***﴾[249]، قاصدا مخاطبة من كان بصدد نصحه، بأنه إن اتبع السلوك الذي رسمه له، سينجح، وإن لم يفهم ما قصد الشاعر قوله، فعليه بانتهاج سبيله(سبيل الشاعر) قصد بلوغ غايته، واستحضاره لسراب القيعة من القرآن الكريم لم يكن إلا من باب تبيان الطريق الصواب من الطريق الخاطئ الذي يظهر لأي سالك أو مريد أنّه صحيح كالسراب الذي يتجلى في عيني الناظر على أنّه منظر حقيقي، فالشاعر من وراء ذلك التمثيل أراد أن يبين للسالكين مشقة الرّحلة الرّوحية التي يسلكها المحّب.

ويتناص الشاعر لفظا ومعنا مع قوله تعالى:﴿***وَلَا تَقرَبُوا مَالَ اليَتِيمِ إِلَّا بِالَّتِي هِيَ أَحسَنُ حَتَّى يَبلُغَ أَشُدَّهُ***﴾[250] عندما يقول:

289- وَلَا تَقرَبُوا مَالَ اليَتِيمِ، إِشَارَةٌ

لِكَف يدٍ صُدَّت له، إذ تصدَّتِ[251]

---

[248] ابن الفارض: الديوان، ص 47

[249] النور، 39

[250] الأنعام، 152

فهذه الصورة التناصية تؤكد فعل الاقتباس التام والكامل، الظاهر من خلال استحضار الشاعر لتلك الآية القرآنية موظفا إياها توظيفا تاما من حيث اللفظ والمعنى كما ورد في كتاب الله العزيز دون المساس بتشكيله اللغوي، ثم يواصل تناصه مع القرآن الكريم قائلا:

317/- وَعَن لَقَبِي بِالعَارِفِ ارجَع فَإن تَرَا التَّـــ

نَابُزَ بِالأَلقَابِ فِي الذِّكرِ تَمقُتِ[252]

مشيرا إلى قوله تعالى في سورة الحجرات: ﴿***يَأَيُّهَا الَّذِينَ ءَامَنُوا لَا يَسخَر قَومٌ مِن قَومٍ عَسَى أَن يَكُونُوا خَيرًا مِنهُم وَ لَا نِسَاءٌ مِن نِسَاءٍ عَسَى أَن يَكُنَّ خَيرًا مِنهُنَّ وَ لَا تَلمِزُوا أَنفُسكُم وَ لَا تَنَابَزُوا بِالأَلقَابِ بِئسَ الاِسمُ الفُسُوقُ بَعدَ الإِيمَانِ وَمَن لَم يَتُب فَأُولَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ***﴾[253]، وعندما قلنا مشيرا، فنحن نقصد أنّ الشاعر لجأ إلى ذلك النوع من التناص الذي يوظّف في الشعر من أجل الإيجاز أو التلويح حين لا يريد الشاعر التصريح، مستلهما لفظتين من النص الغائب وموظفا إياها في قالب لغوي جديد (فإن تر التنابز بالألقاب)، وهذا النمط التناصي لمّا وجد في النص الشعري محل الدراسة؛ جعلنا نقرّ بإمكانيات صاحبه اللغوية وقدرته في ايجاز التعبير وتكثيفه قصد تقليص مسافة وصول النص المقتبس منه إلى ذهن القارئ و الإحاطة بكنهه، وفي مقام تناصي آخر يقول ابن الفارض:

451- وَ فِي حَرَمٍ مِن بَاطِنِي أَمنُ ظَاهِرِي

وَمِن حَولِهِ يُخشَى تَخَطُّفُ جِيرَتِي[254]

فالشاعر في هذا المقام استحضر قوله تعالى: ﴿***أَوَلَم يَرَوا أَنَّا جَعَلنَا حَرَمًا ءَامِنًا وَ يُتَخَطَّفُ النَّاسُ مِن حَولِهِم أَفَبِالبَاطِلِ يُؤمِنُونَ وَ بِنِعمَةِ اللهِ يَكفُرُونَ***﴾[255]، موظفا لفظ الآية دون

---

[251] ابن الفارض: الديوان، ص 47

[252] المصدر نفسه، ص 49

[253] الحجرات، 11

[254] ابن الفارض: الديوان، ص 59

[255] العنكبوت، 67

معناها على سبيل التناص الإشاري، فابن الفارض أراد أن يقول من وراء هذا التلميح، أنّ فرط إيمانه بمحبوبه جعل نفسه أمنة كأمن بيت الله الحرام، وأنّ هذا الأمن قد طال كل من حوله؛ أي كل جيرته، إذ لا يتأتي لأي سالك الوصول إلى هذا الحال ما لم يبلغ مبلغ الاتحاد الذي ينجم عنه ذلك الإحساس بالأمان، ثم يطرق شاعرنا بابا آخر من أبواب التناص والمعروف باسم التناص الامتصاصي عندما يقول:

455- وَلَم ألهُ باللَّاهُوتِ عَن حُكمِ ظَاهِرِي
وَلَم أَنسَ بِالنَّاسُوتِ مَظهَرَ حِكمَتِي[256]

فالشاعر هنا قد لاذ بفكرةٍ دون أن يتعالق معها في شكلها اللّغوي، ولعل هذا ما يعرف بالامتصاص، ففي استلهامه هذا قد أذاب الفكرة في بيته الشعري عن طريق إعادة صوغها، تاركا بذلك أفق الدلالة مفتوحا أمام القارئ ليقوم بتأويله.

وما فهمناه من هذا البيت الشعري، أنّ ابن الفارض أراد أن يبرز لنا ملك محبوبه الذي شمل اللاّهوت والنّاسوت، وهما لفظتان إذا ما وظفا في أي نصٍّ شعريٍّ يفيدان التعبير عن حضرة الخالق تبارك وتعالى، والشاعر استحضرهما ليؤكد لنا تلك الحقيقة التي يراها كل من آمن فعلا بخالقه استنادا إلى قوله تعالى في سورة الأعراف: ﴿***أَلَا لَهُ الخَلقُ والأَمرُ***﴾[257] ، إذ لم يدخل هذا النّصُّ القرآنيّ في صميم نسيج البيت الشعري اللغوي، ولم تتداخل بناه مع بنيته، فذاكرة القارئ في هذا النمط التناصي لا تجد شيئا بارزا وواضحا يستدعي النص المستلهَم، وما يتوصل إليه من مقاصد ما هي إلاّ تأويلات وليست حقائق ثابتة، أمّا في قولـــــه:

457- وَقَد جَاءَنِي مِنِّي رَسُولٌ عَلَيهِ مَا
عَنَّتُ عَزِيزٌ بِي حَرِيصٌ لِرَأفَةِ[258]

---

[256] ابن الفارض: الديوان، ص 59

[257] الأعراف، 54

[258] ابن الفارض: الديوان، ص 59

فهو يشير إلى قوله تعالى في سورة التوبة: ﴿***لَقَد جَاءَكُم رَسُولٌ مِن أَنفُسِكُم عَزِيزٌ عَلَيهِ مَا عَنِتُّم حَرِيصٌ عَلَيكُم بِالمُؤمِنِينَ رَءُوفٌ رَحِيمٌ***﴾[259]، وإذا ما أردنا البحث في تلك الدلالة القابعة في هذا البيت الشعري والموظفة توظيفا مستندا إلى تلك الفعالية التناصية القائمة على الإشارية، لوجدنا مقصدية الشاعر محصورة في إبراز مهمة الرسول صلى الله عليه وسلم التي وجد من أجلها، وإلى تلك الصفات الخلقية التي اتسم بها أثناء توجيهه للقوم المرسول إليهم، وتوظيف الشاعر لضمير المتكلم المفرد (جَاءَنِي، مِنِّي، عَنِتُّ، عَزِيزٌ بِي، لِرَأفَةِ) لم تكن إلا من أجل إرسال الخطاب لنفسه موازاة للصيغة التي خاطب بها الله تعالى عباده في الآية الكريمة سابقة الذكر، وتأتت هذه القدرة الخطابية لابن الفارض، لمّا تمّ له الاتحاد والفناء في محبوبته الأبدية (الحضرة القدسية).

ثم نجد الشاعر يذهب إلى أبعد من ذلك في توظيفه للنص الديني وفي تحاوره مع التنزيل الحكيم، حتى أصبحت هذه الفاعلية التناصية، خاصية جمالية انفردت بها الكتابة الصوفية عموما، والفارضية بصفة خاصة، فإذا جئنا إلى قولـــــه:

461- وَلَمَّا نَقَلتُ النَّفسَ مِن مُلكِ أَرضِهَا

بِحُكمِ الشَّرَا مِنهَا، إِلَى مُلكِ جَنَّةِ[260]

تأكدنا من شدة تأثره بآيات الله البيّنات، وانجذابه القوي إلى كلام الله جلاّ جلاله، إذ لا يكتفي بتوظيفه توظيفا مضمرا عن طريق شحن نصّه بتلك المعاني والتعاليم الموجودة فيه، بل يذهب إلى اقتباس ألفاظه ومفرداته كما تم ورودها في آياته، فهو في هذا البيت الشعري أبى إلا أن يجعل من قول الله تعالي: ﴿***إِنَّ اللَّهَ اشتَرَى مِنَ المُؤمِنِينَ أَنفُسَهُم وأَموَالَهُم بِأَنَّ لَهُم الجَنَّةَ***﴾[261]مرجعيته الأساسية، قاصدا بذلك تبيين جزاء من جاهد بنفسه وأرضه وماله في سبيل الله، أنّ مآله الجنّة، وهذا ما يؤكده صراحة في قوله:

---

[259] سورة التوبة، الآية 128

[260] ابن الفارض: الديوان، ص 60

[261] التوبة، 111

462- وَقَد جَاهَدتُ، وَاستَشهَدتُ فِي سَبِيلِهَا

وَفَازَت بِبُشرَى بَيعِهَا، حِينَ أَوفَتِ[262]

مستحضرا قوله عزّ وجلّ: ﴿***وَمَن أَوفَى بِعَهدِهِ مِنَ اللهِ فَاستَبشِرُوا بِبَيعِكُم الذِي بَايَعتُم بِهِ وَذَلِكَ هُوَ الفَوزُ العَظِيمُ***﴾[263]، فما كان للشاعر ذلك الهائمُ والعاشقُ والمحبُّ ، لمّا جاهدَ في سبيل الله مجاهدة روحية، وقضى شهيد الاتحاد معها، إلاّ أن فاز بنعمة لقاءها وكان مصيره الجنّة لا محالة.

والقارئ يجد ما يستفز ذاكرته في هذا النّص الشعري، كونه جاء مفعما بتلك الخلفيات المعرفية والتناصات التراثية المتنوعة، ففي البيتين الشعريين السابقين لجأ الشاعر إلى أسلوب التضمين أثناء تحاوره مع النص القرآني، والتضمين هو ما قابل التناص الإشاري في نقدنا العربي الحديث كما سبق الذكر، إذ يكفي أن يشير الشاعر إلى نصه المستَحضَر عن طريق استلهام فكرة أو استخراج تركيب منه، وإدخاله في سياق لغوي جديد يتماشى ونسيج القصيدة اللّغوي العام، وهذا دليل على تمكن الشاعر من أساليب اللغة وطاقاتها التعبيرية، ما جعل نصه موجزا لغويّا ومكثفا دلاليّا، وهذه الخاصية الفنية التي استعان بها ابن الفارض في رحلته الرّوحية وفي بناء نصّه الشعري طغت على كامل أبياته فحتى في آخر قصيدته نجده يقول:

751- وَلِي مِن مُفِيضِ الجَمعِ عِندَ سَلَامِهِ

عَلَيَّ بِأو، أَدنَى إِشَارَةُ نِسبَةِ[264]

إشارة إلى قولـــه تعالى في سورة النجم:﴿***فَكَانَ قَابَ قَوسَينِ أَو أَدنَـــى***﴾[265]، فالشاعر من وراء هذا الفعل التناصي أراد أن يبين ذلك الخير الكثير الذي أحاط به لما تمّ له الجمع، وفي إشارته إلى تلك الآية الكريمة وإيراده لتركيب (أَو أَدنَى)، كان بقصد إظهار قيمة ذلك

---

[262] ابن الفارض: الديوان، ص 60

[263] التوبة، 111

[264] ابن الفارض: الديوان، ص 82

[265] النجم، 09

الخير التي قد تزيد عن الوصف الذي كان قد بينه، ف(أَو أَدنَى) وظّفت في الآية الكريمة لتدل على احتمال الزيادة.[266] أمّا الشاعر فقد وظفها ليبين للقارئ مكان تمام الجمع الذي يعرف عند الصوفية بمقام (أوأدني)، وفـــــي قوله:

754/- فَبِي قُدُسُ الوَادِي،وَفِيهِ خَلَعتُ خَل

ـعَ نَعلِي عَلَى النَّادِي،وَحُدتُ بِخَلعَتِي[267]

إشـــارة إلى قولـــه تعالى: ﴿***إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخلَع نَعليكَ إِنَّك بِالوادِ المُقَدّسِ طُوًى***﴾[268] مستخدما آلية التقديم والتأخير، والتي أضفت على الأسلوب الحواري صفة الإشارية، فالشاعر في محاكاته لهذه الآية الكريمة، لم يترك تركيبها اللّغوي على حاله، بل أخضعه للانحراف والانزياح وفق ما يتماشى وسياق القصيدة الكّلي، فتكلم الشاعر عن (الوادي المقدس) الذي ورد في آخر الآية القرآنية، في مطلع بيته الشعريّ لم يأتي بهذه الشاكلة إلا لأهميته وخدمة للمقصد الذي أراد الشاعر بثه، مع تأخيره لفعل (خلع النعل) الذي جاء بصيغة مغايرة لصيغته الأصلية التي كان عليها في نص الآية، فقد جاء من قبل على صيغة الأمر ثم تحوّل في البيت الشعري إلى صيغة الماضي، وتمّ استبدال ضمير المخاطِب المفرد (أنت)، بضمير المتكلم المفرد(أنا)، وهذا ما سنحاول توضيحه في الجدول التالي:

الصيغة الأولية في النصّ الأول	***الصيغة المحوّرة في النص الثاني***	***الضمير الذي ورد في النص الأوّل***	***الضمير المحوّر الذي ورد في النص الثاني***
اِخـــــلَع نَعلَيكَ (فعل أمر)	خَلَـــــــعتُ نَعلِي (فعل ماضي)	اِخلَع نَعليكَ (المخـــاطِب المفرد)	خَلَعتُ نَعلِي (المتكـــــلم المفرد)

[266] ينظر في تفسير (أَو أَدنَى)، الزمخشري: تفسير الكشاف، ج4، ص317

[267] ابن الفارض: الديوان، ص 82

[268] طه، 12

ولعلّ الشاعر لجأ إلى هذا النوع من الاستخدام اللّغوي، خدمة للمقام العرفاني الذي بلغه في مسيرته الروحية، فأصبح عارفا لما ينبغي أن يقوم به في حضرة الخالق القدسية مستحضرا ذلك الحوار الذي دار بين سيدنا موسى عليه السلام وربّه لمّا أتى النّار ، إذا لا نستطيع فهم ذلك دون الرجوع إلى الآية الكريمة التي يقول فيها تبارك وتعالى: ﴿***وَهَل آتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى (9) إِذ رَءَا نَارًا فَقَالَ لأهلِهِ أُمكُثُوا إِنِّي ءَانَستُ نَارًا لَعَلِّي ءَاتِيكُم مِنهَا بِقَبَسٍ أَو أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى(10) فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَى(11)***﴾[269]، ثم أمره بخلع نعليه كما ورد في الآية 12 من السورة نفسها، كذلك ابن الفارض لمّا بلغ حضرة محبوبه وعندما تأتى له الاتحاد الحقيقي معه، فعل ما فعله من قبله موسي عليه السلام ولكنّ المشهد تغيّر لمّا فعل ذلك ابن الفارض دون أمر من محبوبه، بل قام به من تلقاء نفسه، وهذا المقام لا يتأى لأي سالك بلوغه، واستحضار الآية الكريمة وتوظيفها على هذه الشاكلة، لايعكس إلاّ قدرة إبداعية فذّة، وتمكُننا حقيقيا من اللغة حين وظفها في سياق عقائدي وعرفاني.

ونستخلص مما عرضناه آنفا، أنّ استلهمات ابن الفارض واقتباساته للقرآن الكريم في نصّه الشعريّ هذا، لم تكن إلا أحياء لمضمونه وخدمة بتعاليمه السمحاء، ما أغنى الدلالات الإيحائية فيه، ولعلّها السّمة البارزة في نتاجه هذا، الذي بدا غنيٌّا دلاليّا وإيحائيا ، وفاتحا المجال أمام القارئ ليتواصل ومراميه ولينبش في مقاصده ومعانيه، ووفق هذا المسعى أصبح التناص القرآني مدخلا من مداخل القراءة التأويلية الباحثة في حقيقة المنجزات الإبداعية.

ب/- الحديث النبوي الشريـــــف:

لقد كانت رؤية ابن الفارض الشعرية على صعيد التناص الديني تنبثق في المقام الأول من القرآن الكريم، إذ لم تتسع تعالقاته مع الحديث الشريف وإن تمركز في جزء من أجزاء نصّه الشعريّ ما ولّد إيحاءات عديدة تخدم الغاية الدينية والفنية لرؤيا ابن الفارض الشعرية،وأولـــى ملامح تناصـــــه مع الحديث النبوي الشريف قوله:

---

[269] طه: 9، 10، 11

280/- وَهَا "دِحيَةُ"، وَافَى الأمِينَ نَبيَّـنَا

بِصُورَتِهِ، فِي بَدءِ وَحيِّ النُّبُوءَةِ

281/- أَجبرِيلُ قُل لِي: كَانَ دِحيَةُ، إِذ بَدَا

لِمُهدِي الهُدَى، فِي هَيئَةٍ بَشَرِيَةٍ؟

282/- وَفِي عِلمِهِ عَن حَاضِرِيهِ، مَزِيَّـةٌ

بِمَاهِيَةِ المَرئِي مِن غَيرِ مَرِيَةٍ

283/- يَرَى مَلَكًا يُوحِي إِلَيهِ، وَغَيـــرُهُ

يَرَى رَجُلاً يُدعَى لَدَيهِ بِصُحبَةِ[270]

فهذا المقطع الشعريّ يحل في داخله الكثير من الدلالات، تظهر عبر استدعائه للحديث الشريف:﴿***عَن عَائِشَةُ أُمِّ المُؤمِنِينَ رَضِيَ اللهُ عَنهَا أَنَّ الحَارِثَ بنُ هِشَامٍ رَضِيَ اللهُ عَنهُ سَأَلَ رَسُولَ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وَسَلَّمَ فَقَالَ يَا رَسُولَ اللهِ كَيفَ يَأتِيكَ الوَحيُ، فَقَالَ رَسُولَ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وَسَلَّمَ، أَحيَانًا يَأتِينِي مِثل صَلصَلَةِ الجَرَسِ وَهُوَ أَشَدّهُ عَلَيَّ فَيُفصَمُ عَنِّي وَقَد وَعَيتُ عَنهُ مَا قَالَ وأَحيَانًا يَتَمثَّلُ لِي المَلَكُ رَجُلاً فَيُكَلِمُنِّي فَأَعِي مَا يَقُولُ***﴾[271]

والظاهر هنا أنّ الشاعر قد لجأ إلى التناص الامتصاصي والإشاري في الآن نفسه؛ الامتصاصي يظهر من خلال استدعاء الشاعر لفكرة نزول الوحي على المصطفى عليه الصلاة والسلام ولفكرة نزوله عبر المَلَكِ الذي يتمثل له أحيانا في صورة رجل معروف عند الصحابة باسم "ابن دِحيَة"، أمّا الإشاري فيظهر لنا في توظيف الشاعر لألفاظ توحي وتستدعي ذلك النص الحديثي، كتوظيفه للفظة الوحي ولفظة المَلَك وغيرها، وكلها وردت في هذا المقطع الشعري من أجل غاية واحدة، أن يبرز الشاعر ذلك العارف للناس قدرة رسول الله صلى الله عليه وسلّم في بلوغ المعرفة الحقة، مقارنة مع من حضر معه الموقف نفسه، كالصحابة مثلا، فرسول الله أعلم الناس بحقيقة الذات المرئية التي

---

[270] ابن الفارض: الديوان، ص 47

[271] محمد بن حجر العسقلاني: فتح الباري بشرح صحيح الإمام عبد الله بن إسماعيل البخاري، إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ج1، ص 14، 15، 16، 17

تظهر للناس في هيأة بشرية. وهذا ما يظهر جليّا في البيت الرابع من هذا المقطع الشعريّ.

وفي مقام آخر يتناص الشاعر مع النص الحديثي تناصا صريحا عندما يقـــول:

719/- وَجَاءَ حَدِيثٌ باتِّحَادِي ثَابتٌ

رِوَايَتُه فِي النَّقلِ غَيرُ ضَعِيفَةِ

720/- يَشِيرُ بِحُبِّ الحَقِّ، بَعدَ تَقَرُّبٍ

إِلَيهِ بِنَــفلٍ أَو أَداءِ فَرِيضَــةِ[272]

إستدعاءً لقوله صلى الله عليه وسلّم في مقام حديثه عن محبة الله لعباده:﴿***عَن أَبِي هُرَيرَةَ _رَضِيَ الله عَنهُ_ قَالَ رَسُولُ الله _صلّى الله عَلَيهِ وَسَلَّمَ_: «إِنّ الله عَزَّ وَجَلَّ قَالَ: مَن عَادَى لِي وَلِيًا، فَقَد آذَنتُهُ بِالحَربِّ، وَمَا تَقَرَبَ إِلَيَّ عَبدِي بِشَيءٍ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا افتَرَضتُ عَلَيهِ، وَمَا يَزَالُ عَبدِي يَتَقَرَبُ إِلَيَّ بِالنَوَافِلِ حَتَّى أُحِبَهُ، فَإِذَا أَحبَبتُهُ، كُنتُ سَمعَه الذِي يَسمَعُ بِهِ، وَبَصَرَهُ الذِّي يَبصِرُ بِهِ وَيَدَهُ التِي يَبطِشُ بِهَا، وَرِجلُهُ التِّي يَمشِي بِهَا،..»***﴾[273] ، فابن الفارض قام بها التناص الإشاري ليبين للقارئ أنّ اتحاده مع محبوبه ناجم عن أدائه لفرائضه اتجاهه، وتقربه منه بالنوافل، حتى حصل له الاتحاد ونال حبّ محبوبه وضاه، ودليله في هذا، النقل الصحيح للحديث الذي أورده إضمارا ففهمناه نحن وأوردناه إفصاحا.

2/_ المصدر التاريخي:

إنّ اللّجوء إلى أسفار التاريخ المضيئة بالمواقف المجيدة، والشخصـــيات الفاعلـــة خير عمل يقوم به من انتهج سبيل الكتابة، خاصة الشعرية منها، فلطالما كـــان التـــاريخ العربي والإسلامي محورا وضاء في تجربة الشعراء، وملهما ذا شأن ينقل الشاعر خلاله دلالاته الشمولية التي لا تزول، مفصحا عن موقفه من عالم المادة والروح.

---

[272] ابن الفارض: الديوان، ص 80

[273] الأحاديث القدسية، الكتاب العربي، بيروت، لبنان، [د.ط]، [د.ت]، ج1، ص 81

والشاعر الصوفي خير مثال على ذلك، بل قل إن القصيدة الصوفية خير تعبير عن ذلك الزخم المعرفي والفكري الذي كان مرجعية الشاعر في كتابته وذاكرة القارئ في قراءته.

ولمّا تتبعنا قصيدة ابن الفارض "التائية" وجدناه يسلك في التناص التاريخي مسلكين، فهو في توظيفه للتاريخ رجع أولا إلى القصص القرآني، ثم إلى الشخصيات الدينية والإسلامية، ثم بعد ذلك إلى الشخصيات الأدبية (الشعراء). ولكن الملفت للنظر أنّ غايته من هذا الاستدعاء تختلف من بيتٍ لآخر فنجده في بعض المواقف التناصية يأخذ من القصة القرآنية أو من الشخصية الدينية ما يميزها ليجعل من نفسه ذاتا مركزية فيها والشخصيات والوقائع الحقيقة تصبح في نصّه ذواتا هامشية، في حين يذهب في مقام آخر إلى استدعاء القصة أو الشخصية كما هو ثم يوظفها في قالب شعري خدمة لمقصديته الدينية والعرفانية، وما سنحاول إبرازه من خلال تقصينا لتلك الملامح التناصية، نبتدؤها بتناصه مع القصص القرآني، ثم نذهب لنبين ملامح الشخصيات التراثية في نصه.

أ_ تناصه مع القصص القرآني:

1_ قصة الإسراء والمعراج:

تعتبر قصة الإسراء والمعراج من القصص القرآنية المميزة، والتي اختص بها القرآن الكريم عن سائر الكتب السماوية الأخرى واختص بها خاتم الأنبياء والمرسلين محمد صلى الله عليه وسلم فكانت معجزة من المعجزات التي لا يكاد العقل يتصورها إلى حدّ الآن حتى سماها البعض (المعجزة الكبرى) لأنها تفوق إدراك العقل البشري لها كونها فعل ربانيّ لا شيء يسمو عليه، واستحضار ابن الفارض لهذه القصة لم يكن من باب شحن نصه بالمصادر الدينية وإنما من أجل تمثيلها بمسيرته الروحية نحو الحق جل جلاله، فكما بلغ الرسول عليه الصلاة والسلام أعلى المراتب والمنازل في إعراجه إلى سدرة المنتهى وفي تجاوزها، كذلك يرى ابن الفارض نفسه قادرا على بلوغها إذ لم يكن جسديا فروحيا. إنها غايته الحقيقية، وغاية أي عارف أو سالك نهج الحق تبارك وتعالى وهذا ما يظهر جليا في قصيدته محل الدراسة، خاصة عندما يقول:

309- وَحَدُّكَ هَذَا، عِنْدَهُ قِفْ، فَعَنْهُ لو
تَقَدّمتَ شَيئًا، لَاحتَرَقتَ بِجَذوَةِ.[274]

فالشاعر هنا يستحضر ذلك الحوار الذي دار بين الرسول صلى الله عليه وسلم وجبريل عليه السلام، لما وصلا إلى سدرة المنتهى، ولم تكن رحلة المعراج قد انتهت بعد، فلما طلب الرسول عليه الصلاة والسلام من جبريل أن يتقدمه، كما حدث في المعراج كله، أبى وامتنع عن التقدم، قائلا: أن مقامه هنا، فلو تقدم لاحترق، في حين أن الرسول صلى الله عليه وسلم لو تقدم لاخترق.[275]

واستحضار الشاعر لهذا الموقف الحواري، لم يكن إلا من باب تأثره الكبير بهذه القصة القرآنية والمعجزة المحمدية، فنظم نصّه نظما لا يبتعد في بنيته ومعناه عن ذلك النص الحواري الذي ورد في كتب التفسير ولا يتوقف الشاعر عند هذا القدر من التأثر بل نراه في نظمه هذا يحوم حول هذه القصة جاعلا من التجربة التي عاشها الرسول صلى الله عليه وسلم، نموذجا له في مقاماته التي يسلكها، والأبيات الشعرية التالية خير تأكيد لذلك:

326- وَمِن أَنَا إِيَاهَا إِلى حَيثُ لَا إِلى
عَرَّجتُ، وَعَطَّرت الوُجُودَ بِرَجعَتِي[276]

333- عَلَيهَا مَجَازِي سَلَامِي، فَإِنَّمَا
حَقِيقَتُه مِنِّي، إِلَيَّ تَحَيَّتِي[277]
361- وَمَسجِدِي الأَقصَى مَسَاحِبُ بُردِهَا
وَطَيبِي ثَرَى أَرضٍ، عَلَيهَا تَمَشّتِ[278]

---

[274] ابن الفارض: الديوان، ص 49.

[275] ينظر، محمد متولي الشعراوي: المعجزة الكبرى، أخبار اليوم، القاهرة، مصر، ط 4،[د.ت] ص 118

[276] ابن الفارض: الديوان، ص 50

[277] المصدر نفسه، ص 50

[278] المصدر نفسه، ص 52

441- وَبَابُ تَخَطِّي اتِّصَالِي، بِحَيثُ لَا

حِجَابَ وَصالٍ عَنهُ، رُوحِي تَرَقَّتِ[279]

454- وَإِسرَاءُ سِرِي، عَن خُصُوصِ حَقِيقَةٍ

إِلَيَّ، كَسَيرِي فِي عُمُومِ الشَّرِيعَةِ[280]

569- وَمَوضِعُهَا فِي عَالَمِ المَلَـــــكُوتِ مَا

خُصِّصتُ مِنَ الإِسرَا بِهِ دُونَ اسرَتِي[281]

2-القصص القرآنية الأخرى:

لعلّ إيراد الشاعر للقصص القرآني في قصيدته، لم يكن إلا من باب التفاعل ومقاصـــده، جاعلا من ذاته بطله هذه القصص وهنا يكمن الإبداع عند ابن الفارض لما قـــام بإحيـــاء القصة القرآنية وجعلها مجالا ليبرز فيه غاياته العرفانية، ومن قصة الإسراء والمعـــراج يذهب ابن الفارض إلى قصة سيدنا سليمان ليتناص معها، ويبرز ذلك في قوله:

591- وَاحضِرُ مَا قَد عَزّ لِلبُعدِ حَملَهُ

وَلم يَرتَدِ طَرفِي إِلَيَّ بِغَمضَةِ.[282]

إشارة إلى حادثة نقل عرش ملكة سبأ الذي يرد في قوله تعالى من سورة النمل﴿***قَـــالَ يَـــا أَيُّهَا المَلَؤُا أَيُّكُم يَأتِينِي بِعَرشِهَا قَبلَ أَن يَأتُونِي مُسلِمِين(38) قَالَ عِفرِيتٌ مِنَ الجِـــنِّ أَنَـــا ءَاتِيكَ بِهِ، قَبلَ أَن تَقُومَ مِن مَقَامِكَ وَإِنِّي عَلَيهِ لَقَوِيٌّ أَمِينٌ(39) قَالَ الذِي عِندَهُ عِلمُ مِـــنَ الكِتَابِ أَنَا ءَاتِيكَ بِهِ، قَبلَ أَن يَرتَدَّ إِلَيكَ طَرفُكَ...***﴾[283] ليجعل من ذاته لمّا تم له الاتحـــاد بالحضرة القدسية ذاتا خارقة صفاتها كصفات الأنبياء والمرسلين مالكة لكل معجـــزاتهم، ويظهر لنا ذلك في قوله أيضا:

596- وَمَا سَارَ فَوقَ المَاءِ أَو طَارَ فِي الهَوَا

أَو اقتَحَمَ النِّيرَانَ إِلَّا بِهِمَّتِي[284]

---

[279] المصدر نفسه، ص 58

[280] المصدر نفسه، ص 59

[281] المصدر نفسه، ص 68

[282] المصدر نفسه، ص 70

[283] النمل: 38، 40

[284] ابن الفارض: الديوان ، ص 70

وهي إشارة إلى قصة موسى في قوله تعالى من سورة الكهف:﴿***فَلَمَّا بَلَغَا مَجْمَعَ بَيْنِهِمَا نَسِيَا حُوتَهُمَا فَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي البَحرِ سَرَبا***﴾[285]، وعندما نقول إشارة فنحن نقصد بطبيعة الحال التناص الإشاري، الذي أشار من خلاله الشاعر إلى مشهد عبور موسى عليه السلام فوق البحر ومشهد سيدنا إبراهيم عليه السلام عندما ألقاه قومه في النار ، فهو باستحضاره لها أراد صوغ تجربته الرّوحية على شاكلة القصة القرآنية الموجودة في كتاب الله العزيز، و أن يجعل من مقام الاتحاد قدرة للسالك في تخطي الطبيعة البشرية والسمو عليها.

ويستحضر مشهدا آخر من مشاهد قصة إبراهيم عليه السلام عندما طلب من ربّه أن يريه كيف يحيي الموتى، من قوله تعالى في سورة البقرة﴿ ***وَ إِذْ قَالَ إبراهيمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِ المَوْتَى قَالَ أَوَلَمْ تُؤْمِنْ قَالَ بَلَى وَ لَكِنْ لِيَطْمَئِنَّ قَلْبِي قَالَ فَخُذ أَربَعَةً مِنَ الطَّيرِ فَصُرْهُنَّ إِلَيكَ ثُمَ اجْعَل عَلَى كُلِّ جَبَلٍ مِنهُنَّ جُزءًا ثُمَ أُدعُهُنَّ يَأتِينَكَ سَعيًا وَاعْلَمْ أَنَّ اللهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ.***﴾[286]، عندما يقول:

607- وَلَمَّا دَعَا الأَطيَارَ مِن كُلِّ شَاهِقٍ

وَقَد نُبِحَت جَاءَتهُ غَيرَ عَصِيَةٍ[287]

ثم يكتفي في الأبيات الموالية بذكر معجزات الأنبياء والرسل دون أن يتفاعل معها كإشارته إلى قصة نوح عليه السلام مع قومه عندما سلّط الله عليهم الطوفان، من قوله تعالى في سورة هود ﴿***وَقِيلَ يَا أَرضُ أَبْلَعِي مَاءَكَ وَيَا سَمَاءُ أَقلِعِي وَغِيضَ المَاءُ وَ قُضِيَ الأَمْرُ وَاستَوتْ عَلَى الجودِي وَ قِيلَ بُعْدًا للقَومِ الظَّالمِينَ***﴾[288] عندما يقول:

603- وَغَاضَ لَهُ مَا فَاضَ عَنهُ استِجَادَةً

وَجدٌّ إِلى الجُودِي بِهَا وَاستَقَرَّت[289]

---

[285] الكهف: 61

[286] البقرة: 260

[287] ابن الفارض: الديوان ، ص 71

[288] هود: 44

[289] ابن الفارض: الديوان ، ص 71

ب/- الشخصيات الدينية والتاريخية:

أما استدعاء ابن الفارض للشخصيات التراثية أو الدينية فكان للغاية نفسها التي أرادها لمّا استحضر القصص القرآنية وإن كان في بعض الأبيات لا يتفاعل معها وإنما يستحضرها من أجل شحن نصّه بتلك الشخصيات التي كانت ومازالت قدوة الخلق على مرّ السنين إنهم الذين نالوا رضى محبوب الشاعر، فطبيعي أن يتأثر بهم وأن ويظهر ذلك في تائيته عندما يقول:

13- فَطُوفَانُ نوحٍ عِندَ نوحِي كَأَدمُعِي

وَإِيقَادُ نِيرَانِ الخَلِيلِ كَلوعَتِي[290]

إشارة إلى شدة الشوق التي يعيشها المحب بعيدا عن محبوبته وحروقه التي لم تطفئها عبراته التي تفوق طوفان نوح بل إن لهيب حرقة شوقه قد فاق نيران قوم إبراهيم.

أمّا في قوله:

15- وَحُزنِي، مَا يَعقُوبُ بَثّ أَقَلّهُ،

وَكُلُّ بَلَى ايُّوبَ بَعضُ بلِيَّتِي[291]

والمقارنة تتجدد في هذا البيت الشعري مع تغير الشخصيات، فالشاعر يهدف إلى تبيان شدة تأزمه ومعانته، فما اعترى نبي الله يعقوب من فقده لإبنه وحزنه عليه، هو غيض من فيض حزنه من فقده لمحبوبه، وابتلاء أيوب نبي الله في صحته إنما هو بعض ما اعتراه الله من بلاء فهي معاناة ليس بعدها معاناة إنها معاناة حتى الممات. أمّا في قوله:

243_ بِهَا قَيسُ لُبنَى هَامَ بَل كُلَّ عَاشِقٍ

كَمَجنُونِ لَيلَى أَو كُثَيِّرَ عَزَّةِ[292].

251_ وَتَظهَرُ لِلعُشَّاق فِي كُلِّ مَظهَرٍ

مِنَ اللّبسِ فِي أَشكَالِ حُسنٍ بَدِيعَةٍ

252_ فَفِي مَرَّةٍ لُبنَى وَأُخرَى بُثَينَة

---

[290] المصدر نفسه، ص 37

[291] ابن الفارض: الديوان ، ص 37

[292] المصدر نفسه ، ص 44

وَاونِــةٍ تَدعَى بـــــــعزَّةٍ عِزّتِ

253_ وَلَسنَ سِوَاهَا، لَا وَلَا كُنّ غَيرَهَا

وَمَا إِن لَهَا، فِي حُسنِهَا مِن شَرِيكَةٍ[293]

فتوظيفه لهذه الأسماء المعشوقة التي وردت عند شعراء العرب القدماء (لبنـــى وبثينـــة، عزة) ماهي إلا صورا للرّوح الحقيقية التي يقرّ الشاعر بأن لا شريك لهـــا فـــي الحســـن والجمال، ثم يقـــــول:

604_ وَسَارَ، وَمتنُ الرّيحِ تَحتَ بِسَاطِهِ

سُلَيمَانُ بِالجَيشَينِ فَوقَ البَسِيطَةِ[294]

إشارة إلى ما أولاه الله لسليمان من ملك في قوله تعالى من سورة ص ﴿***فَسَخَرنَا لَهُ الرّيحَ تَجرِي بِأَمرِهِ، رُخَاءً حَيثُ أَصَابَ***﴾[295]، أمّا في قولـــــه:

608_ وَمِنْ يَدِهِ مُوسَى عَصَاهُ تَلَقَفَتْ

مِنَ السِّحْرِ اهْوَالاً عَلَى النَّفْسِ شَقَّتِ

609_ وَمِنْ حَجَرٍ اجْرَى عُيُونًا بِضَرْبَةٍ

بِهَا دِيمَا سَقَتْ وَلِلـــــــبَحْرِ شَقَّتِ[296]

إشارة إلى معجزة موسى عليه السلام في قوله تعالى من سورة البقـــرة ﴿***وَإِذَا استَسـقَى مُوسَى لِقَومِهِ، فَقُلنَا اِضرِب بِعَصَاكَ الحَجَرَ فَانفَجَرَتْ مِنْهُ إِثنَتَا عَشرَةَ عَيْنًا قَدْ عَلِـمَ كُـلُّ أُنَاسٍ مَشْرَبَهُم كُلُوا واشْرَبُوا مِنْ رِزْقِ اللهِ وَلَا تَعْثُوا فِي الأَرضِ مُفْسِـدِينَ***﴾[297]، وقولـــه تعالى في صورة طه:﴿***وَلَقَد أَوحَينَا إِلَى مُوسَى أَن أَسرِ بِعِبَادِي فَأَضرِب لَهُم طَرِيقًا فِـــي البَحرِ يَبَسًا لَا تَخَافُ دَرَكًا وَلَا تَخشَى***﴾[298]، وفـــــي قوله أيضا:

610_ وَيُوسُفَ إِذْ أَلْقَى البَشِيرُ قَمِيصَهُ

---

[293] المصدر نفسه، ص 45

[294] المصدر نفسه، ص 71

[295] ص، 36

[296] المصدر السابق، ص 72

[297] البقرة: 60

[298] طه: 77

عَلى وَجْهِ يَعْقُوبَ إِلَيْهِ بَأَوْبَةِ

611_ رَآهُ بِعَيْنٍ قَبْلَ مَقْدَمِهِ بَـــــكَى

عَلَيْهِ بِهَا شَوْقًا إِلَيْهِ فَكُـفَتِ[299]

إشـــــارة إلى قصة يوسف عليه السلام في قوله تعالى من سورة يوسف﴿ وَتَوَلَّى عَـنْهُم وَقَالَ يَا أَسَفَى عَلَى يُوسُفَ وَابيَضَّت عَينَاهُ مِنَ الحُزنِ فَهُو كَظِيمٌ﴾[300]، أما في قولـــــــه:

612_ وَفِي آلِ إِسْرَائِيلَ مَائِدَةٌ مِنَ السَّمَا

وَلِعِيسَى أُنْـــزِلَتْ ثُـــمَّ مُدَّتِ[301]

إشارة إلى ذكر خبر المائدة في قصة سيدنا عيسى عليه السلام في قوله تعالى من ســـورة المائدة﴿إِذْ قَالَ الحَوَارِيُّونَ يَا عِيسَى ابنَ مَريَمَ هَل يَستَطِيعُ رَبُّكَ أَن يُنزِّلَ عَلَينَا مَائِدَةً مِـنَ السَّمَاءِ قَالَ اتَّقُوا اللهَ إِن كُنتُم مُؤمِنِينَ(112) قَالُوا نَرِيدُ أَن نَأكُلَ مِنهَا وَتَطمَـئِنَّ قُلُوبُنَـا وَنَعلَمَ أَن قَد صَدَقتَنَا وَنَكُونَ عَلَيهَا مِنَ الشَّاهِدِينَ(113)﴾[302]. مشيرا إلى معجزاته قائلا:

613_ وَمِنْ أَكْمَهٍ أَبْرَا، وَمِنْ وَضْحٍ عَدَا

شَفَى، وَأَعَادَ الطِّينَ طَيْرًا بِنَفْخَةِ[303].

مستندا إلى قوله تعالى في سورة آل عمران:﴿وَرَسُولاً إِلَى بَنِي إِسرَائِيلَ أَنِّي قَـد جِئـتُكُم بِآيَةٍ مِن رَبِّكُم أَنِّي أَخلُقُ لَكُم مِنَ الطِّينِ كَهَيئَةِ الطَّيرِ فَأَنفُخُ فِيـهِ فَيَكُـونُ طَيـرًا بِـإِذنِ اللهِ﴾[304]، ثم يقـــول مصورا بذلك إلى تلك الجهادات التي قام بها الخلفاء الراشدون بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم وعن قتالهم لتلك القبائل التي ارتدت من الإسلام إبتداء من الخليفة أبي بكر الصديق:

622_ فَمِنْ نُصرَةِ الدِّينِ الحَنِيفِي بَعْدَهُ

قِتَالَ أَبِي بَكْرٍ لِآلِ حَنِيفَةِ

623_ وَسَارِيَةُ الجَاهِ لِلجَبَلِ النـــــدَا

---

[299] ابن الفارض: الديوان ، ص 72

[300] يوسف، الآية 84

[301] ابن الفارض: الديوان ، ص 72

[302] المائدة، 112، 113

[303] ابن الفارض: الديوان ، ص 72

[304] آل عمران، 49

مِنْ عُمَرُ وَالدَّارُ غَيرُ قَرِيبَةِ

624_ وَلَمْ يَشْتَغِلْ عُثْمَانُ عَنْ وِرْدِهِ وَقَدْ

اَدَارَ عَلَيْهِ القَوْمُ كَاْسَ المَنِيَّةِ[305]

ونستخلص مما عرضناه آنفا أنّ تناص ابن الفارض مع الشخصيات التاريخية والدينية قد هيمن على مساحة واسعة من قصيدته، إذ التئمت وتوافقت وغايته التي يصبو إليها عن طريق الحديث إليها مستلهما قيمها الإيجابية التي تخدم غايته العرفانية ، فهذا الفعل التناصي ما هو إلاّ نتاج الأحاسيس والعواطف التي ولّدتها التجربة المشتركة بين الشاعر واستلهاماته.

[305] ابن الفارض: الديوان ، ص 73

خاتمـــــــة

والذي يمكن أن نسجله في ختام بحثنا في مقصدية "ابن الفارض" من خلال قصيدته "التائية"، أننا تأثرنا تأثرا كبيرا بتلك الصياغة الفنية والرتوشات الجمالية التي جعلت منها نموذجا حيا يعكس نمط الكتابة الصوفية ويبرز تلك المعالم والقيم الروحية التي تجتاحها ما جعلها ظاهرة إبداعية حية ومجالا خصبا للقراءة والتأويل، كما توصلنا في هذه الدراسة إلى مجموعة من الملاحظات نجملها فيما يلي:

1_ إن النظرية التأويلية كاستعمال نقدي ما هي إلا بحث في القصدية، ووسيلة فعالة للفهم وللتواصل أيضا من خلال بحثها في تلك المرجعيات الفكرية والثقافية للمنجزات الإبداعية.

2_ لقد تغير مدلول نظرية التأويل بوصفها أداة في البحث عن معاني النصوص الدينية بتعدد البنيات الفكرية، سواء الغربية أم العربية، ذلك لما وسعت نطاق استعمالها لمعضلة تفسير المنجز الإبداعي بشكل عام عن طريق التركيز على علاقة القارئ بالنص.

3_ إن أهم شيء تسعى إليه المقاربة التأويلية هي أن توحد فعل القراءة وفعل الكتابة لأن التأويل الحقيقي ماهو إلا نتاج تفاعل إيديولوجيتين، إيديولوجيا المرسل (الكاتب) وإيديولوجيا المتلقي (القارئ) الذي يشكل فيما بعد إيديولوجيا النص.

4_ ولما كانت التجربة العرفانية هي محرك العملية الإبداعية في النصوص الصوفية فقد اتسع مجال اللغة الشعرية، التي اتسمت بالايحائية والإشارية مستدعية بذلك القراءة التأويلية، لأنها اكتسبت حلة من الغموض لأسباب كثيرة نجملها فيما يلي:

- ❖ تعدد السياقات النصيّة بين فنية اللغة الشعرية وعرفانية التجربة الصوفية
- ❖ تعدد الرؤى الفكرية والوجدانية للشاعر ما جعل نصه يحارب من أجل إثباتها.
- ❖ إنّ الكتابة الصوفية كتابة تخرج من الأعماق لتقصد الأعماق، والتصوف كتوجه فكري وعقائدي، بحثٌ في تلك العوالم الغيبية والماورائية فطبيعي أن يكون التعبير الشعري لابسا وشاح الغموض لاقترانه بمعان عميقة

ومقاصد أعمق، وهذا ما لمسناه في قصيدة "ابن الفارض" التائية كونها قصيدة زئبقية لا يقبض القارئ فيها على المعنى الواحد إذ تمارس معه لعبة التستر والانكشاف من خلال توظيفه الرمز.

5_ إنّ تائية "ابن الفارض" تمثل مجالا قرائيا بامتياز، وفسحة كلامية متجددة اكتسب الرّمز من خلالها بعدا جماليا وفنيا ولم يبق أسير التوظيف فتيمة الأنوثة وفعل الحب مكونا رئيسا لجريان هذه الفعالية، أنها ببساطة أنثى الفعل والوجود في النص الفارضي وهي التي استقطبت اهتمام الشاعر الكلي.

6_ نهج ابن الفارض في غياب ذاته سبيل التلويح الخمري ما جعل من نصه الشعري محل الدراسة مرآة تعكس الحالات النفسية العميقة التي يعيشها في عالمه اللاّمرئي.

7_ وخدمة لتجربة الشاعر الروحية استعان في نصه بلغة الحوار ليجعل منه حقلا دراميا ولعلها ميزة حداثية في رؤيا ابن الفارض الشعرية، لمّا اقترن التركيب اللغوي على يديه بالحالة النفسية والوجدانية التي أراد إثارتها، فأصبح الحوار وفقا لذلك مدخلا تأويليا، ذلك أنّ الاشتغال الأساس للنظر التأويلي؛ أنه يبحث في الحدس النفسي، فلا يكتفي بما يقوله النصّ، ليبحث عن تلك الفراغات التي تركها قصد ملئها والوصول إلى معانيها.

8_ هذا وقد اجتمع على يدي ابن الفارض ميزة اللفظ والمعنى، فلم يستطع القارئ القبض على جوهر الإبداع في نصه، هل هو كامن في حسن الإختيار أو في طواعية التعابير.

9_ ولما أصبحت الحوارية، ضرورة تأويلية وتقنية فنية دقيقة نلج من خلالها إلى كنة الأعمال الأدبية فقد ظهرت في تائية ابن الفارض كوسيلة أدائية تعبيرية استطاع من خلالها ابن الفارض أن يعزز بنى قصيدته التائية ، وأن يقوّي دلالاتها الفنية وقيمها الجمالية.

10_ لقد مكنتنا القراءة التأويلية من التعرف على إبداع الماضي بوصفه مدخلا ضروريا لتمثل الحاضر، وفي الوقت ذاته يحيل الأذهان إلى راء ذلك التراث، ورقي تراكيبه وأشكاله.

ونستخلص مما سلف ذكره، أنّ ابن الفارض قد أراد من وراء تائيته أن يبرز عصارة توجهه العرفاني ونزعته الفلسفية، عن طريق شحن لغتها بتلك الدلالات الدينية خدمة لتجربته الصوفية، ولعلّ هذا ما جعله غامض حتى مع نفسه، فأحيانا لا نصل إلى مقصده، ما جعل حبل التواصل بينه وبين القراء يطول في بعض المواقف.

وأخيرا، فإننا لا نزعم أننا قد أحطنا بكل خبايا هذا النص الشعري، ذلك أنّ باب القراءة والتأويل يبقى مفتوحا ومتعددا أمام القراء.

وآخر دعونا أنّ الحمد لله رب العالمين.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش

أولا المصـــــــادر:

1. ابن الفارض: الديوان، (شرحه وقدّم له: مهدي محمد ناصر الدين)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005
2. ابن حزم الظاهري، الأحكام في أصول الأحكام، مطبعة السعادة، مصر، ط1، 1345هـ
3. ابن خلكان: وفيات الأعيان، (تحقيق: إحسان عباس)، دار الصادر، بيروت، لبنان، [د.ط]، [د.ت]
4. ابن عربي: الفتوحات المكية، (تحقيق وتقديم: عثمان يحي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، [د.ط]، [د.ت]
5. ابن عربي: فصوص الحكم، (تعليق: أبو العلا عفيفي)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط 2، 1980
6. ابن منظور: لسان العرب، دار الصادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994
7. أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، (تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت
8. أبو القاسم القشيري: الرسالة القشيرية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، [د.ط]، 2001
9. أبو نواس: الديوان، دار الصادر، بيروت، لبنان، [د,ط]، [د.ت]
10. الأحاديث القدسية، الكتاب العربي، بيروت، لبنان، [د.ط]، [د.ت]
11. امرؤ القيس: الديوان، (شرح عبد الرحمان المصطاوي)، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2003
12. سعاد الحكيم: المعجم الصوفي ــ الحكمة في حدود الكلمة ــ دار ندرة، بيروت، لبنان، ط1، 1981
13. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، (قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر)، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1989

14. عمر بن أبي ربيعة: الديوان، مكتبة الأهلية، بيروت، لبنان، ط1، 1934.
15. عنترة بن شداد: الديوان، (تحقيق: محمد سعيد ملوي)، المكتب الإسلامي، دمشق، سوريا، [د.ط]، 1970.
16. محمد بن إسحاق الكلاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993
17. محمد بن حجر العسقلاني: فتح الباري بشرح صحيح الإمام عبد الله بن إسماعيل البخاري، إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1985
18. محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة، تقديم: محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2003
19. محمود بن عمر الزمخشري: الكشاف"عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل"، (ضبط وتوثيق: أبي عبد الله الداني بن منير آل زهوي)، دار الكتاب العربي، بيروت ، لبنان، ط1، 2006

ثانيا: المـــــراجع

1/ – باللغة العـــــربية:

20. إبراهيم أحمد: انطولوجيا اللغة عند مارتن هيدغر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008
21. أحمد عبد المهيمن: إشكالية التأويل "بين كل من الغزالي وابن رشد"، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2001
22. أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط3، د.ت
23. أديب سيف: الملائمات النقدية "من عالم الدلالة إلى معالم التأويل"، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 2006
24. آمنة بلعلي: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر،[د.ط]، 2009

25. حبيب موسى: فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، دار الغرب، وهران، الجزائر، د.ط،2000
26. حسان الباهي: الحوار ومنهجية التفكير النقدي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، [د.ط]، 2004
27. حسن نجمي: شعرية الفضاء " المتخيل والهوية في الرواية العربية"، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000
28. حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي(الأدب القديم)، دار الجيل، بيروت، لبنان،[د.ط]،[د.ت]
29. زكي مبارك: التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، مطبعة الاعتماد، مصر، ط1، 1838
30. سعيد حسون العنكبي: الشعر الجاهلي " دراسة في تأويلاته النفسية والفنية"، دار دجلة، الأردن، ط1، 2008
31. سعيد يقطين و فيصل درّاج: آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 2003
32. سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب" قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008
33. السيد أحمد عبد الغفار: ظاهرة التأويل وصلتها باللغة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر،[د.ط]، 1997
34. طه عبد الرحمان: فقه الفلسفة:1- الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1995
35. طه عبد الرحمان: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000
36. عادل مصطفى: " فهم الفهم" مدخل إلى الهرميوطيقا " نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر"، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2003

37. عاطف أحمد الدرابسة: قراءة النص الجاهلي في ضوء نظرية التأويل، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2006
38. عاطف جودة نصر: شعر عمر بن القارض، دراسة في فن الشعر الصوفي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1986
39. عبد الحق الكتاني: المحب المحبوب "شرح تائية الحرّاق وابن الفارض في الحب الإلهي "، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2006
40. عبد الرحمان بدوي: ملحق موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996
41. عبد الرحمان بدوي: ملحق موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996
42. عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1984
43. عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة " نحو مشروع عقل تأويلي"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008
44. عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل" مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة " ، دار الوصال، وهران، الجزائر، د.ط، 1994
45. عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1،199
46. عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، "دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007
47. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير"من البنيوية إلى التشريحية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، [د.ط]، 2006
48. عبد الملك مرتاض: نظرية النّص الأدبي، دار هومة، الجزائر، [د.ط]، 2007

49. عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، [د.ط]، 1999
50. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر وظواهره الفنية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981
51. عصام حفظ الله واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2011
52. علي حرب: الحقيقة والتأويل " قراءات تأويلية في الثقافة العربية"، دار التنوير، بيروت، ط1،2007
53. علي حرب: الممنوع والممتنع "نقد الذات المفكرة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005
54. علي نجيب عطوي: ابن الفارض " شاعر الغزل في الحب الإلهي"، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1994
55. عمارة ناصر: اللغة والتأويل " مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي"، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2007
56. عمر عبد الله كامل: "التصوف بين الإفراط والتفريط"، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط1، 2001
57. عمر مهيبل: من النسق إلى الذات "قراءات في الفكر الغربي المعاصر" منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2001
58. محمد بازي: التأويلية العربية "نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010
59. محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات " فصول في الفكر العربي المعاصر"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002
60. محمد علي الكندي: الرمز والقناع " في الشعر العربي الحديث"، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003
61. محمد متولي الشعراوي: المعجزة الكبرى، أخبار اليوم، القاهرة، مصر، ط 4،[د.ت]

62. محمد محمود الغراب: الحب والمحبة الإلهية من كلام الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي، [د.ب]، ط2، 1992
63. محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، [د.ت]
64. محمد مفتاح : دينامية النص" تنظير وانجاز"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006
65. محمد مفتاح: المفاهيم معالم " نحو تأويل واقعي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999
66. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري _إستراتيجية التناص_، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1992
67. محمد ناصر بوحجام: أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، ط1، [د.ت]
68. مصطفى السعدني: شعر الرؤية الإسلامية، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط2، 1991
69. مصطفى ناصف: نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 2000
70. ميجان الرويلي و سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي "إضاءة لأكثر من تسعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2007
71. نصر حامد أبو زيد: هكذا تكلم ابن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ب، د.ط، 2002
72. نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط7، 2005
73. وحيد بوعزيز: حدود التأويل " قراءة في مشروع إمبرتو إيكو النقدي"، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2008

74. يوسف عليمات : النسق الثقافي"قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي القديم" عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2009.

2/- المترجمـــــة:

75. بول ريكور: من النص إلى الفعل "أبحاث التأويل، (ترجمة: محمد برادة وحسان بورقية)، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، القاهرة، ط1،2001

76. بول ريكور: نظرية التأويل "الخطاب وفائض المعنى" ، (ترجمة سعيد الغانمي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1، 2003

77. تريفيتان تودوروف: الشعرية، (ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990

78. تريفيتان تودوروف: ميخائيل باختين "المبدأ الحواري"، (ترجمة: فخري صالح)، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1996

79. جان غراندان: المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، (ترجمة: عمر مهيبل)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007

80. جوليا كرستيفا، علم النّص، (ترجمة: فريد الزاهي)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997

81. دايفيد جاسبر: مقدمة في الهرمينوطيقا، (ترجمة: وجيه قانصو)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007

82. رولان بارت: نقد وحقيقة، (ترجمة: منذر عياشي)، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1994

83. سوزان روبين سليمان وأنجي كروسمان: القارئ في النص" مقالات في الجمهور والتأويل"، (ترجمة:حسن ناظم وعلي حاكم صالح)، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2007

84. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، (ترجمة: محمد برادة)، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987

85. هانز جورج غادامير: فلسفة التأويل "الأصول، المبادئ ، الأهداف"، (ترجمة محمد شوقي الزين)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2006
86. هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج "الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية"، (ترجمة: حسن ناظم و علي حاكم صالح)، دار أويا، طرابلس، ليبيا، ط1، 2007
87. هانز جورج غادامير: طرق هيدغر، (ترجمة : حسن ناظم وعلي حاكم صالح)، دار الكتاب الجديد المتحدة،[د.ب]، ط1، 2007.

3/- الأجنبيـــة:

88 . Christiana Achour, Amina BEKKAT : Clefs POUR LA LECTURE DES RéCITS , éditions du Tell, 2002, Blida, Algerie

89. David Fontaine : LA Poétique,éditions Nathan, paris, 1993

90. Maurice Delcroix et Fernand Hallyn : introduction aux litteraires, édition duculot , Paris –Gembloux,1987

91. Umberto Eco : interprétation et surinterprétatin 1er , edition presses universitaire de France, Paris, 1996

92. Umberto eco: lector in fibula, le role du lecteur ou la cooperation interpretative dans les texts narratifs, traduit par: Myriam Bouzahr, éd crasset fasquelle, paris, 1985

ثالثا: المجـــلّات والدوريـــــات:

93. أعمال ملتقى السيمياء والنص الأدبي، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008، ع 5
94. أعمال ندوة صناعة المعنى وتأويل النصّ، قسم العربية، كلية الآداب، منوبة، تونس، 1992
95. مجلة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، الرياض، السعودية، 2010، ع 68
96. مجلة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، 2000، ع 494

97. مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1996، ع 10
98. مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، (www.awu-dam.org)، 2007 ، ع 440
99. مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا (www .awu-dam.org)، 2007، ع440
100. مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب(www.awu-dam.fr)، كانون الثاني، 1999،ع 330
101. مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، تونس، السنة: 7، 1991، ع 83/82
102. مجلة حوليات التراث، مستغانم، الجزائر،2006 ،ع6
103. مجلة فصول، مصر، 2004، ع63

رابعا: الرسائل الجامعـــية:

104. عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي" في الشعر المغاربي المعاصر" أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2005/2004، مخطوط ،ص39 .

خامسا: الشبكة العنكبوتـــية:

105. www .altasamoh.net
106. www.diwanalarab.com
107. www.wikipedia.org

فهرس الموضوعات

مقدمـــــة أ

الفصل الأول: نظرية التأويل وآفاق الكتابة الصوفية

أولا: مفهوم نظرية التأويل 6

1/- إتيمولوجيا المصطلح 9

2/- جينيالوجيا المفهوم 16

3/- نظرية التأويل كخطاب نقدي معاصر 29

ثانيا: مفهوم النص الصوفي 34

1/ -ماهية الصوفية 35

أ -في اللغة 35

ب في الاصطلاح 37
2/- التجربة الصوفية والكتابة الأدبية "ابن الفارض نموذجا" 38
3/- النص الصوفي ومدار المقاربة التأويلية 38

الفصل الثاني: الرّمز الصوفي وسؤال التأويلية في التائية

أولا: في مفهوم الرمز 47
1/- لغة 47
2/- اصطلاحا 49
3/- الرمز والضرورة التأويلية 52
4/- الكتابة الصوفية وخصيصة الرمز فيها 53
ثانيا: تجليات الرّمز الصوفي في التائية(مقاربة تأويلية) 55
1/- دلائلية العنوان 59
2/- فيض التلقي ورمزية المتن 60
1/2- فعل الحب ورمزية المرأة 62
2/2- غياب الذات ورمزية الخمرة 82
3/2- الإلهام الروحي ورمزية الطبيعة 86

الفصل الثالث: الحوار والحوارية ومدار القصدية في التائية

أولا: مفهوم الحوار 92
1/- في اللغة 92
2/- في الاصطلاح 93
3/- التفاعل الحواري في التائية 97
1/3- الحوار الخارجي (الديالوج) 97
2/3- الحوار الداخلي(المونولوج) 105
ثانيا: مفهوم الحوارية 105

1/ مســـاءلة المفهـــوم
111
2/ مصادر وأشكال الحوارية في التائية 117
1/2/- المصدر الديني: 117
أ -القرآن الكريم 117
ب - الحديث النبوي الشريف 126
2/2/- المصدر التاريخي: 128
أ -القصص القرآني 129
ب - الشخصيات الدينية و التاريخية 132

خاتمة 137
ملحق 141
قائمة المصادر والمراجع 144
فهرس الموضوعات 155