دولة ليبيا.

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.

الجامعة الأسمرية الإسلامية.

كلية اللغة العربية والدراسات الإسلامية.

قسم الدراسات العليا- شعبة الأدب والنقد.

شعرية النص النثري في القرن الرابع الهجري

(المواقف والمخاطبات للنفري أنموذجا).

بحث مقدّم استكمالاً لمتطلبات نيل درجة الإجازة العلمية العالية "الماجستير" في الأدب والنقد.

مقدم من الطالبة:
ضحى فرج حسن.

إشراف الأستاذ الدكتور:
محمد علي كندي.

العام الجامعي 2022 -2023م.

قال تعالى:-

(وَقُل رَّبِّ زِدْنِي عِلْمًا)

{سورة طه: الآية111}.

قرار لجنة مناقشة رسالة الإجازة العالية ((الماجستير))

تنفيذا لقرار السيد/ رئيس الجامعة الأسمرية رقم «286» لسنة 2023م، الصادر يوم الثلاثاء، الموافق: 2023/04/11م، والقاضي بتشكيل لجنة لمناقشة رسالة علمية للحصول على درجة الإجازة العالية " الماجستير" في تخصص/ **الأدب والنقد**، المقدمة من مقالبة الدراسات العليا/ **ضحى فرج مفتاح حسن**، قسم اللغة العربية، كلية اللغة العربية والدراسات الإسلامية، وعنوانها: « **شعرية النص النثري في القرن الرابع الهجري "المواقف والمخطبات للنفري أنموذجا"** » .

وتشرف لجنة المناقشة من الأساتذة الأفاضل :

1- أ.د. محمد علي كنـــدي	الجامعة الأسمرية	مشرفا ومقررا.
2- د. ابو بكر محمد سويسي	الجامعة الأسمرية	عضوا داخليا.
3- د. صفـــاء امحمد قنيخرة	جـــامعة مصراتة	عضوا خارجيا.

حيث عقدت اللجنة جلسة علنية على تمام الساعة العاشرة صباحاً من يوم الخميس، الموافق: 2023/07/06م، بمسرح كلية اللغة العربية والدراسات الإسلامية لمناقشة الرسالة وتقويم مستواها العلمي، والمنهج الذي اتبعته الباحثة، والمصادر التي استخدمتها في دراستها، وقررت ما يلي:

1. إجازتها دون ملاحظات.
2. إجازتها بملاحظات ، وتمنح الطالبة فرصة للتعديل والأخذ بالملاحظات خلال /..... ..... من تاريخ المناقشة.
3. عدم إجازتها ، وتمنح الطالبة فرصة أخرى للمناقشة خلال /..... ..... أشهر.

توقيعات أعضاء لجنة المناقشة:

1- أ.د. **محمد علي كنـــدي**	الجامعة الأسمرية	مشرفا ومقررا.	التوقيع/.....
2- د. أبو بكر محمد سويسي	الجامعة الأسمرية	عضوا داخليا.	التوقيع/.....
3- د. صفـــاء امحمد قنيخرة	جـــامعة مصراتة	عضوا خارجيا.	التوقيع/.....

توقيعات أعضاء اللجنة بعد التعديل والأخذ بالملاحظات: / / 2023 م:

1- أ.د. **محمد علي كنـــدي**	الجامعة الأسمرية	مشرفا ومقررا.	التوقيع/.....
2- د. أبو بكر محمد سويسي	الجامعة الأسمرية	عضوا داخليا.	التوقيع/.....
3- د. صفـــاء امحمد قنيخرة	جـــامعة مصراتة	عضوا خارجيا.	التوقيع/.....

- ملحوظات أخرى/.....

يعتمـــد

د. سالم خليفة حسنة
عميد الكلية

أ.د. محمد سليمان عبد الحفيظ
رئيس الجامعة

المقدمة

عدد غير قليل من الباحثين والدارسين عبروا عن شعورهم بالنشوة مع شيء من الرهبة وربما بعض الانبهار, عند تواصلهم مع بعض نماذج النتاجات الصوفية, ووقف بعض منهم يمعن النظر ويقلب طيات الفكر للوصول إلى تعليل مناسب لمثل هذه الحالات, وعلى الرغم من تعدد صور التأويل والتبرير, فإن أقربها إلى القبول, وأولاها بالمتابعة والتدقيق, ما أرجع السبب فيه إلى جدة اللغة وطرافة الأسلوب الذي كتبت به تلك النتاجات, بصرف النظر عن الدافع إليها, سواء أكان إغرابا في الرؤيا أو تشويشا في الموقف, أو كان خلاف ذلك كله من مثل محدودية آفاق التعبير أمام اتساع الفيوضات والمشاهدات, على مبدأ "كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة", لذلك كانت دراسة بعض نماذج الكتابات الصوفية تمثل إغراء لمواصلة البحث والتنقيب في أعطافها وثناياها.

حيث إنّ ما يميّز النصوص هي أنّها ذات لغة خاصة احتمالية غير ثابتة, تتشكل من دوائر لغوية تشترك فيها الكلمات من حيث الوضع, ولكنها تركز على معان أكثر عمقا؛ لأنها تستند إلى خلفيات أيديولوجية/ عرفانية, يصدر عنها صاحب النص الصوفي.

وهي لغة شرود لا تنقاد إلا لأهلها, وإن كانت تظهر للوهلة الأولى أنها منفتحة للمتلقي العادي, لكن سرعان ما تتجلى صعوبة خوض غمارها, وهذا مردّه لما يكتنفها من طرق وأساليب غامضة, ما جعلها هدفا لبعض المطاعن والتهم, وترجع في معظمها إلى هذه اللغة المواربة, إلى جانب أسباب أخرى ليست من صميم هذه الدراسة.

وقد كان لما حدث في القرن الرابع الهجري من اضطهاد لكل ما يخالف السلطة الدينية والسياسية –وبخاصة حادثة مقتل الحلاج359ه- أثره على من أتى بعده في القرون اللاحقة, وفي القرن الرابع الهجري كتب النفري –ودون أن يلتفت إليه أحد- كتابيه (المواقف والمخاطبات), فشكّل خروجا باللغة إلى فضاءات أرحب وأكثر جدة, حتى إنه يمكن القول إن النفري سافر باللغة إلى مستويات أكثر شعرية.

*وتجدر الإشارة إلى أنّه كثيرا ما نظر للنص الصوفي من منظور عقدي, وحكم على مشروعيته أو عدمها تبعا لذلك, وهذه الدراسة تهدف إلى مقاربة النص الصوفي بوصفه نسقا أدبيا, لا سلوكا أو موقفا عقديا, أي هي بحث في مظاهر شعرية هذا النص, وأساليب صياغته وتركيبه.

وتأتي أهمية هذه الدراسة من **"أنّ تراث الرجل مازال بكرا, ما انفك في أمسّ الحاجة إلى القراءة التي تملك أن توضحه وتنيره من جديد"**[1], فالنفري أهمل أيّما إهمال خلال الأعوام الماضية مقارنة بمعاصريه, من أمثال المتنبي الذي خصته الحركة النقدية والتاريخية بمئات الكتب, أو الشيخ الأكبر ابن عربي الذي صار علما على الأدب الصوفي, واستولى على أقلام الباحثين في حقول كثيرة, وليس حقلي اللغة والأدب فقط, وهذه الدراسة تمثل –من وجهة نظري- التفاتة إلى ذلك العلم بوصفه كاتبا وأديبا, جدّد في أساليب الكتابة وأضاف إليها, وما يذكر ضمن أهمية الموضوع هو معالجة نص نثري صوفي بآليات وأدوات المنهج الحديث.

[1] يوسف سامي اليوسف, مقدمة للنفري, دار الينابيع, دمشق, 1997, ص17.

- يسلط البحث الضوء على نص يختلف عن الموروث الصوفي العام –الذي اعتدنا مطالعته- وذلك من حيث إن الخطاب هنا يتمثل في كونه حواراً بين طرفين, أولهما مطلق والآخر مقيد, كما أنه يعالج قضايا مغايرة لمقولات الحب الإلهي والسكر...إلخ.
- وتهدف هذه الدراسة إلى الإسهام في بعث جانب مغيب من تراثنا الذي سبقتنا إليه أيدي المستشرقين, وتعيد قراءة الأدب الصوفي بأدوات نقدية معاصرة, بعيدا عن أي تأثير أيديولوجي, بغية تشكيل وعي جديد بتراثنا ومن ثم بذواتنا.
- أما عن الهدف الرئيسي المنشود من هذا العمل يتمثل في رصدنا مظاهر وخصائص شعرية نصوص المواقف والمخاطبات, وإبراز الروافد التي بها صار هذا النص شعريا, كما أنّ السعي إلى بيان خصوصية التجربة للكاتب, والتعرف على الأبعاد الفنية التي يحتفي بها النص يظل هدفا منشوداً لهذه الدراسة.

وإلى جانب ما سبق ذكره من سمات وخصائص, يمكن الكشف عن أسباب اختيار الموضوع, والتي يلزم تقسيمها إلى دوافع ذاتية: لا تخرج عن دائرة الاهتمام بالأدب الصوفي, والرغبة في الإحاطة بتلك الأبعاد الروحية والفكرية التي تحدد معالم الكتابة الأدبية الصوفية.

- وأما عن الدوافع الموضوعية فترتبط بالوقوف عند هذا النوع من الأدب والتماس الأبعاد الفنية التي تسم معالم الكتابة الصوفية، وتمنحها خصوصيتها، وبخاصة أن النصوص الصوفية تغري الباحث والقارئ على السواء، بسبر أغوارها، وتستفزه لخوض غمار تلك التجربة الفريدة، بما تقوم عليه من غموض ورمزية لا حد لها.
- ولعل الدافع من دراسة الشعرية في نص صوفي ذي خصوصية وفرادة، وذلك لما يشتمل عليه من زخم استبصاري، أحال اللغة المنثورة إلى الشعر، **"فهو يمثل تجديدا للغة في شتى مستوياتها"**[1]، أو لنقل هو **"خلق لغة أخرى، إشارية توحي ولا تصرح وتشير ولا توضح"**[2] .
- كما أن الرغبة في إثراء الدراسات النقدية للحقل النثري دفعني للاهتمام بنص النفري, وتطبيق آليات حداثية إجرائية عليه؛ لمعرفة مدى استجابة النص لتلك الآليات جماليا, فهو نص ذو محتوى أدبي, ولم تدرس أدبيته –في حدود ما أعلم- من وجهة سيميائية.

وتنطلق هذه الدراسة من فرضية مؤداها: أنّ الكتابات النثرية الصوفية تحوز طاقة هائلة وقدرا من الخصوصية والشعرية, تتجاوز بها تخوم الكتابات النثرية المعهودة, وتشرع إنتاج أطياف وتلاوين هي أقرب للشعر منها للنثر بكافة أنماطه ومستوياته, وهذا ما نتلمسه في النص مجال الدراسة (المواقف والمخاطبات).

وبالتالي يمكن صياغة الإشكاليات التي يسعى البحث إلى الإجابة عنها, أهمها:

هل تجلت الشعرية في نصوص المواقف والمخاطبات؟ وكيف بدت معالم الكتابة الفنية من خلال نصوصه؟ وإلى أي مدى استطاع الكاتب أن يشحن نصه بالأبعاد الفنية؟ وكيف جعل منه نصا حداثيا من حيث الرؤيا –دون أن يقصد-؟ وكيف أسهمت المرجعية الفكرية في تشكيل النص

[1] أدونيس, الصوفية والسوريالية, ط3, دار الساقي, بيروت- لبنان, د.ت, ص 176.
[2] أحمد بوزيان, بلاغة الصمت في الخطاب الصوفي (قراءة في مذاق البدايات), مجلة الأثر, ع18, جوان, 2013, ص16.

تشكيلا فنيا؟ وإلى أي حدّ يمكن لآليات المنهج السيميائي الكشف عن دلالات النص؟ وكيف أسهم تعدد التأويل في إثراء دلالات النص؟ وكيف جدّد النفري –من خلال نصوصه- في اللغة ونوّع في أنماط الكتابة؟؟...

وللإجابة عن هذه التساؤلات توزع البحث على: تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة, وتفصيل ذلك ما يلي:

المدخل ويناقش فيه محورين: المحور الأول: يتحدث عن النص النثري في القرن الرابع الهجري, وازدهار الكتابة النثرية, وتعدد أنماط النثر واختلاف مستوياته, ولانتشار حركة الترجمة والتأليف دور في نشاط الكتابة وتدوين العلوم والمعارف, وأثر الانفتاح الثقافي على نشاط النص النثري الكتابي نشاطا كبيرا, بحيث تحول النثر إلى فن وصناعة بدل أن كان يصدر عن طبع وسليقة, وأما المحور الثاني: فقد عني بدراسة ترجمة للنفري من خلال المصادر التي عنت بتقديم ترجمة له, وأول ما يصادف الباحث هو غموض سيرته الذاتية, بحيث لا يعرف عن حياته إلا القليل, كما أشرت إلى الأسباب التي أسهمت في غموض وتخفي النفري.

وتعرضت في الفصل الأول إلى التأسيس النظري في الشعرية والنص, حيث تناول المبحث الأول منه: الشعرية بين المفهوم الغربي والعربي, وتأصيل النقاد الغربيين للمصطلح أمثال جاكبسون وتودوروف وكوهن, ومن ثم تناول المطلب الثاني الشعرية وتداخل الأجناس, حيث تستمد الشعرية معاييرها وآلياتها من الدرس اللساني المعاصر الذي يضفي عليها صفة العلمية, كما للدراسات الأسلوبية والسيميائية دور في صقل مفهوم الشعرية.

استقرأت في المبحث الثاني: مفهوم النص في الدرس المعاصر, وبينت رؤية النقاد المعاصرين لمصطلح النص, وفي المطلب الثاني: قارنت بين النص والمفاهيم المتاخمة له كالخطاب والتلفظ والملفوظ.

وجاء الفصل الثاني في: مظاهر الشعرية في المواقف والمخاطبات, تحدث المبحث الأول: عن الأثر الصوفي وثريا النص من حيث التأسيس النظري لخطاب العنونة, ومن ثم دراسة أشكال الثريا التي تتمظهر فيها ودراسة البنى اللغوية والتراكيب, و دراسة الدلالات العميقة للثريا, بما هي دلالات إشارية لا يمكن معاينتها مباشرة, بل تترابط وتتبلور من خلال السياق الذي تزرع فيه وتفهم وتحدد بالرجوع إلى المتن.

أما في المبحث الثاني: استعرضت آفاق التعبير والكتابة لدى النفري من خلال مؤلفه, فتحدثت عن سمات الكتابة النفرية, وأثر ثراء التجربة في محدودية اللغة, إذ (كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة), وتناولت في المطلب الثاني: كيف أحدث النفري قطيعة مع الموروث في مختلف أنماطه, وجاء المطلب الثالث: في شعرية الرمز باعتبار الكتابة النفرية كتابة رمزية تنشد الرمز والإشارة سبيلا لإفراغ محتوى التجربة, والمطلب الرابع: تناول شعرية التناص, حيث يتعالق نص النفري مع الخطاب القرآني دون غيره, إذ لا وجود للأحاديث النبوية أو أشعار العرب في نصه.

بينما خص الفصل الثالث: بدراسة التشاكل والتباين, وقسم إلى: المبحث الأول: شعرية التشاكل بعد التأطير النظري للآليات الإجرائية, ثم دراسة التشاكل الصوتي وكيف تتجاوب الأصوات

المتشاكلة لتحدث نغما موسيقيا, يسهم في توجيه الدلالة وإثراء النص, كما دُرس التشاكل التركيبي من خلال تراكيب متكررة يعيرها الكاتب اهتماما, وتفعل خاصية التوكيد لدلالات بعينها, ومن ثم ننتقل إلى التشاكل الدلالي, الذي يكون الإجراء فيه أكثر عمقا, واستخلاص تشاكلات معنوية يخصها النفري بالاستخدام تسهم في ضبط انسجام النص وتحقيق اتساقه, ومن ثم مقاربته إجرائيا بحسب المعايير التي حددها مرتاض وفق علاقات معنوية تشكل سمات نووية مشتركة بين المقومات الدلالية المتشاكلة.

أما المبحث الثاني: فدرست فيه تقنية التباين, حيث تم التطرق إلى دراسة التباين في مستواه التركيبي من خلال الصراع بين البنى التركيبية ورصد التراكيب المتنافرة والمتناقضة من خلال التنوع في الأساليب الذي ينجم عنه التوتر والصراع, كما تناولت الدراسة التباين المعنوي, وذلك بجمع التنافر في مظهريه التضاد والتناقض الذي يوشح نص النفري ويعتبر سمة أساسية في كتاباته, كما أن الدرس المفارقي يقوم أساسا على عناصر التباين, وذلك من خلال رصد التعارض والتناقض بين مستويين أو موقفين أو بين اللفظ والمعنى, وتتحدد بإدراك العلاقات الدلالية الظاهرة والخفية وربطها بالسياق, للوقوف على المغزى الذي استدعى وجوده.

وانتهيت بخاتمة رصدت فيها أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

وبإزاء هذا التنوع الفكري والفني والتشعب في الرؤى والآليات لم أعتمد منهجا محددا بعينه في الكشف عن بنية النص الشعرية, بل حاولت أن أكيّف المنهج وفق معطيات النص المدروس وما تفرضه مقتضيات الموضوع وعناصره في سبر أغوار النص والوقوف على أبعاده اللغوية والأسلوبية والرؤيوية والجمالية, فاستعنت بالمنهج السيميائي بوصفه الأنسب في فك شيفرات العناوين وتفجير دلالاتها واستنباط جماليتها, والاشتغال على بعض آلياته في تحليل النصوص لمكناته على الاستقصاء للمستوى الدلالي العميق, وفك مضمراته ليعاد تركيبها من جديد, كما استفادت الدراسة من عطاءات المنهج البنيوي في معالجة البنية النصية وبخاصة في متابعة تقابلات التشاكل والتباين الناظمة لها, والمنهج الأسلوبي الذي ساهم في إضاءة جوانب من النص.

أما بخصوص أهم المصادر والمراجع التي تأسس عليها البحث:-

- عفيف الدين التلمساني, شرح مواقف النفري.
-يوسف سامي اليوسف, مقدمة للنفري.
-آمنة بلعلي, الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي –من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين.
-خالد بلقاسم, الصوفية والفراغ "الكتابة عند النفري".
-عاطف جودة نصر, الرمز الشعري عند الصوفية.
-عبد الملك مرتاض, شعرية القصيدة قصيدة القراءة.
-محمد مفتاح, تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص".
-محمد علي كندي, في لغة القصيدة الصوفية.

ولقد اطلعت على الدراسات السابقة المتعلقة بالبحث, وتناولت موضوع (فنية نصوص المواقف والمخاطبات) وفق تسميات عدة, مع اختلاف بيّن في الرؤيا والمنهجية التي تم اعتمادها في الدراسة, نذكر منها:

- دراسة: أمجد شكر البياتي, أسلوبية النثر الصوفي في كتاب المواقف والمخاطبات للنفري, رسالة دكتوراه, الجامعة المستنصرية, بغداد, 2013, اتخذ مستويات الأسلوبية سبيلا في تحديد أدبية النص, بحيث اقتصر على المنهج الأسلوبي في الدراسة, ولم يوسع الجانب التطبيقي في تحليل النصوص, واكتفى برد أي نزعة أسلوبية على أنها أثر صوفي.

- دراسة: عطاء الله كريبع, الموسومة ب (شعرية الخطاب الصوفي النفري أنموذجا), رسالة دكتوراه, جامعة قاصدي مرباح ورقلة, 2015, تناول جانب من الرسالة لتحيينات ابن عربي الباعث لنص النفري كما تتبع مقاربات النقاد المعاصرين (أدونيس وغيره) بشيء من التفصيل في بيان تجليات شعرية هذا النص بحسب تصوراتهم لها, والجانب الآخر في بيان شعرية خطاب النفري, غير أنه نقض في المتن ما ادعاه في المقدمة, حيث عرض في المدخل أسباب تحييد المدونة النقدية الكلاسيكية للخطاب الصوفي, وذلك –حسب رؤيته- أنّ الخطاب الصوفي لا يحفل بنواميس تلك المدونة, لأنه جاء على غير ما يعرف بالأصالة الشعرية الكلاسيكية, فهو خطاب حداثي مارس كسر القالب الجاهز وتجاوز اللغة المألوفة, ولكنه في تطبيقه رجع لمقاييس المدرسة النقدية بإزاء مفاهيم الحداثة, فوقع في التناقض أو ما يشبهه.

والباحث في النص النثري بعامة والنفري بخاصة تصادفه صعوبات كثيرة, ولعل أبرز العوائق التي يصطدم بها, كيفية توجيه مصطلحات النفري؛ لأنها ذات خصوصية والتعامل مع الخواص محفوف بالمزالق, كما أنّ الغموض والرمزية الشديدة تلف نصه, بحيث يصعب -معهما- الوصول إلى دلالة بعينها يمكن الركون إليها في فهم النص, وهو أيضا نص يمتاز بقابليته للتأويل وتعدد القراءات وما يصل إليه الباحث من نتائج فهي ليس حتمية بل مفترضة, فتتسم دلالاته بالانفتاح والانغلاق في آن, فهي في تفلت دائم عصي عن الإمساك, ولعل من الصعوبات ما يتمثل في فهم المنهج السيميائي واستيعاب آلياته الإجرائية بشكل دقيق وتطبيقها على نص صوفي قديم.

وفي الختام, أتمنى أن أكون قد أسهمت ولو بقدر يسير في دفع عجلة البحث العلمي, خاصة في مثل هذه الدراسات, وأن يكون هذا البحث نواة لدراسات أكثر عمقا وتخصصا فيه, ولا يسعني إلا أن أحمد الله وأشكره لتوفيقه وتيسيره, وأتقدم بجزيل الشكر والعرفان للأستاذ المشرف/ الأستاذ محمد كندي على ما قدمه لي من توجيهات قيمة وآراء سديدة, فإليه وإلى كل من مدّ لي يد العون, أو أسهم في إنجاز هذا العمل لهم مني خالص الشكر والتقدير.

الباحثة.

مدخل:

المطلب الأول: النص النثري في القرن الرابع الهجري.

المطلب الثاني: النفري بين غموض سيرته وأدبية نصوصه.

الكتابة النثرية في القرن الرابع الهجري.

شهدت حركة الكتابة والتأليف في القرن الرابع الهجري نهضة فكرية وأدبية شاملة, وذلك لانتماء هذا القرن إلى العصر العباسي الذي يمثل عصر ازدهار الدولة العربية الإسلامية في مختلف مناحي الحياة, فكان لانتشار الإسلام أثره البالغ في فتح الأمصار العربية, وكان لدخول أمم من العجم للإسلام, ووفودهم إلى بلاد العرب دور في انفتاح العربية على الثقافات الوافدة, وكان نتيجة لهذا الاختلاط ـ العرب بغيرهم ـ أن تلاقت ثقافات الشعوب المختلفة في الحواضر الإسلامية, فتنوعت تبعاً لذلك الحياة الاجتماعية والفكرية, وتباينت طبقات المجتمع بين الغنى والفقر, وبين الجدّ والالتزام والزهد وبين اللهو والمجون, وظهر الصراع بين المذاهب والنحل, الذي قاد إلى ظهور تيارات متناقضة بين الزندقة والإيمان, وتعددت الاتجاهات الإسلامية وتنوعت الفرق التي تنتمي للإسلام, ونتيجة لهذا الاختلاط أن يدبّ اللحن والفساد في سليقة العرب والانحراف والتحريف في الدين والحياد عن طريق الإسلام, فظهر فريق تصدى لهذه التيارات المهاجمة للإسلام, ويذود عنه, نشأ معه التدوين والتأليف في علوم اللغة والدين, فدوّن تراث العربية وألوان المعارف المختلفة إلى مؤلفات ودواوين ومجموعات, تحفظ للعرب علومهم الأصيلة ومآثرهم[1] , وترك هذا الأثر صداه على الأدب والأدباء فيما بعد.

كان نتيجة هذا التفاعل بين العرب وغيرهم من أصحاب الثقافات الوافدة (الفارسية واليونانية والهندية) ازدهار الحياة الفكرية, وسريان الروح الفلسفية والعلمية, وتوجيهها نحو التعمق, وإرهاف الملكات الذوقية والحسية لدى العرب, والبحث في كل شؤون الحياة[2], وممّا أسهم في نشأة بيئة حضارية, وازدهار الأدب وتنوع فنونه, هو رعاية الخلفاء والحكّام العرب للأدب وأهله, فقد كانوا يشجعون الأدباء والعلماء على رواية الشعر وفنون النثر, وإحياء مجالسهم بالاستماع لجيده وإنشاده وتقويمه, ويحرصون على مكافأة الأدباء وإغداق الأموال عليهم, حتى تجاوزت آمال الأديب -آنذاك- من التكسب بشعره ونثره إلى طلب الثراء والبذخ والنعيم, وكما كانوا يشدّون على أيدي العلماء في تطوير الحركة العلمية, وإنشاء دور العلم وتوسيع دائرة المعارف والرقي بالكتابة وفتح الدواوين, وتمويل حركة الترجمة والنقل عن الثقافات الأعجمية وانصهارها في العربية, فترجم عن الفارسية واليونانية والهندية آدابهم وبلاغتهم, كما نقلت معارفهم وعلومهم من طب وفلسفة وفلك إلى العربية, وكان لدعم الخلفاء والأمراء دور في إنشاء مراكز متخصصة لنقل الكتب والفنون والمعارف والأساطير عن البلاد المفتوحة, وأصبح الأديب يستمد ثقافته من العلوم المترجمة[3].

---

[1] وإن كان هذا الصنيع متقدماً عن القرن الرابع الهجري, فإنّه يرتبط به ارتباطاً وثيقاً, ممّا هيّأ الجو لظهور حركة الترجمة والنقل, التي أسهمت في ازدهار القرن الرابع بألوان المعارف والعلوم المختلفة, وتطور فنون النثر والكتابة على حدّ سواء.

[2] ينظر: بدوي طبانة, دراسات في نقد الأدب العربي, دار الثقافة, بيروت ـ لبنان, ط6, 1994, ص 129.

[3] ينظر: ابن قتيبة, أدب الكاتب, دار الكتب العلمية, بيروت, ط1, 1988, ص 10 – 11.

كما أدّى اختلاط العرب بشتى الأجناس إلى التفاوت في الحياة الاجتماعية وظهور الطبقية, فاتسعت ضروب القول والمقومات الثقافية, تبعا لاتساع مناحي الحياة الاجتماعية وتشعب بيئاتها, فظهر الأدب الذي يأخذ بأسباب الحضارة, ويصور حياة المدن ويصف القصور والحدائق والمآدب والترف والنعيم في بلاط الحاكم وحاشيته, وللنفوذ الفارسي دور في التقرب من الخلفاء وبسط سيطرتهم, حيث كثرت في قصورهم الجواري والغلمان ومجالس اللهو والغناء, فشاع أدب المجون والغزل الفاحش ووصف الخمر, نقل الأدباء مظاهر حياة الترف والانحلال الخلقي والتساهل بالقيم الدينية, وكان بإزاء هذه البيئة المادية بلهوها السَّافِر ومجونها الخليع, ظهرت بيئة الوعاظ والنساك التي يصورها أدب الزهد, فكان هؤلاء الزهاد قريبين من العامة كما الخاصة, بحيث استطاعوا نشر زهدهم وورعهم في مختلف فئات المجتمع, يعظون الناس بالصلاح والتقوى ويحذرون الناس من الانغماس في ملذات الحياة واتباع هوى النفس[1], وإن كانت حياة اللهو والترف تقتصر على بلاط الحاكم, فإن حياة الزهد والورع تنتشر في كل مكان, حيث تمتلئ المساجد بالوعاظ ومجالس الذكر بالذاكرين والنساك, فولدت موجة الزهد موجة خاصة بالتصوف, ممّا هيّأ هذا الجو لنشأة الصوفية وترعرع أفكارهم, التي قامت على فكرة الحب الإلهي, وإنكارهم لعالم المادة والذات, وإيثارهم للروح, وما يتصل بها من مبادئ تقوم على اصطلاحاتهم الخاصة من الذكر والفناء والعشق الإلهي والأنس[2]...., وبذلك تكونت بيئة الصوفية وحكاياتهم حول صراعهم العنيف في قمع النفس عن الملذات وكبحها عن الشهوات, كما صوروا في أدبهم حياتهم في ظل اغتراب الذات والمشقة والمعاناة التي يلاقونها في مجاهدة الرياضات الروحية, والتنقل في الأحوال والمقامات, فأصبح التصوف عاملا قويا في ظهور الأدب ذي الطابع الخاص في لغته وألفاظه, ومن ذلك الأدب القصصي وأخبار المتصوفة[3], التي تقص حكاياتهم وتصور عقائدهم ومجاهداتهم كما كتب المتصوفة مصنفات خاصة بهم[4].

فازدهرت حركة الترجمة والتأليف, وبدأت تنقل الكتب والمعارف والعلوم من الثقافات الأخرى عن طريق الترجمة والنقل, وأخذت تهذب طريقة الترجمة وتوسع مداركها, حيث كانت الترجمة الحرفية هي السائدة قبل ذلك الوقت ـ القرن الثالث والرابع الهجريين ـ, فتترجم اللفظة مقابلها اللفظة من اللغات الأجنبية[5], دون مراعاة سياق المعنى واتساق الصياغة, فظهر فيها الكثير من الاختلال في المعنى والتعثر والاضطراب في التعبير, لذلك احتيج إلى طريقة تهذب فيها الألفاظ وتتناسق مع المعاني, وما كان ذلك إلا الترجمة بالمعنى, التي تتدارك الأخطاء وتُقَوِّم الانحراف الذي نشأ عن الترجمة الحرفية.

كما أنّه لا يمكن إنكار وجود الترجمة التي يراعى فيها خصوصية المعنى قبل هذا العصر, فقد وجدت ترجمات ابن المقفع تتمثل فيها الترجمة بالمعاني, لما تتسم به ترجماته من

---

[1] ينظر: د. شوقي ضيف, تاريخ الأدب العربي, العصر العباسي الثاني, دار المعارف, مصر, ط2, ج4, ص437 وما بعدها.

[2] ينظر: المرجع نفسه, ص 528-534.

[3] مثل كتاب أخبار الحلاج الذي نقل عن تلاميذه يتضمن حياته وآراءه ومعتقده, للمؤلف: علي بن أنجب الساعي البغدادي, تح: موفق فوزي الجبر, دار الطليعة الجديدة, دمشق ـ سوريا, ط2, 1997.

[4] كما في كتاب: الحلاج, الطواسين, تح: لويس ماسينيون, إعداد وتقديم: رضوان السح وعبد الرزاق الأصفر, دار الينابيع للنشر والتوزيع, دمشق, 2006.

[5] ينظر: د. شوقي ضيف, تاريخ الأدب العربي, ج4, ص 513.

الدقة في نقل المعاني بوضوح الفكرة والاتساق في الصياغة, وذلك لأنّه **"من بلغاء العربية, ... قلما نحس عنده نشازا أو التواء أو انحرافا من شأنه إفساد التعبير"**[1], و ابن المقفع يعد شخصية نادرة وشاذة بين بني عصره, لذلك أتيح -في أواخر القرن الثالث وبداية الرابع ــ للمترجمين من إعادة النظر في كثير ممّا ترجم, ونقله بالمعنى حتى يطرد نسق النص وتستقيم صياغته, وعلى رأسهم حنين ابن اسحق[2], الذي يعد من أكبر مترجمي عصره وواضع أسس الترجمة بحسب المعنى, فاتبع من جاء بعده نهجه في الترجمة.

أدّى نشاط حركة الترجمة إلى نشأة التأليف والكتابة[3], التي أسهمت في تعقيد البلاغة, وتأهيل أدوات الكتابة ووضع الأصول النثرية, والحثّ على إتقان مهارة القول وإدراك مقومات البيان العربي, حيث نشأ عن هذا الامتداد الثقافي دخول علم المنطق والفلسفة, الذي أسهم في وضع المعايير البلاغية وفق مقاييس عقلية ومنطقية إلى جانب الذوق الفني, فمالت عقلية الأدباء والكتّاب إلى الجدل والتحليل وتعليل الظواهر وإيراد التقسيمات المنطقية, وإيثار الحجج والبراهين وتقديم الحكم, التي ظهر عنها الفرق الكلامية وتأجيج المناظرات ونشأة علم الكلام, فاقتفى المترجمون والفلاسفة والعلماء أثرهم, وأخذوا يثقفون أنفسهم بالعربية وأساليبها, حتى يتسنى لهم لسان عربي قويم.

فأما عن تأثر البلاغة العربية بالثقافات المترجمة, فواضح, ويدلّنا على هذا ما نقله الجاحظ لترجمة صحيفة هندية في البلاغة الهندية, التي ورد فيها: **"أوّل البلاغة اجتماع آلة البلاغة, وذلك أن يكون الخطيب رابط الجأش, ساكن الجوارح, قليل اللحظ, متخيّر اللفظ, لا يكلم سيّد الأمة بكلام الأمة, ولا الملوك بكلام السوقة. ويكون قواه فضل التصرف في كل طبقة, ولا يدقق المعاني كل التدقيق, ولا ينقح الألفاظ كل التنقيح, ولا يُصَفِّيها كل التصفية, ولا يهذبها غاية التهذيب, ولا يفعل ذلك حتى يصادف حكيما, أو فيلسوفا عليمًا,..."**[4], و ما دعا إليه الجاحظ من مراعاة مطابقة الكلام لأحوال السامعين, فلا يصح ــ حسب رأيه ــ أن يُحَدِّث العامة بحديث علماء الكلام, ولا أن يُحَدِّث العلماء بالغريب والحوشي الوعر الذي يناسب الأعراب, أو السوقي المتبذل الذي من شأنه مناسبة العامة, فيقول[5]: **"وقبيح بالمتكلم أن يفتقر إلى ألفاظ المتكلمين في خطبة, أو رسالة, أو في مخاطبة العوام والتجار, أو في مخاطبة أهله وعبده وأمته, أو في حديثه إذا تحدث, أو خبره إذا أخبر,... وكذلك فإنه من الخطأ أن يجلب ألفاظ الأعراب وألفاظ العوام وهو في صناعة الكلام داخل. ولكل مقام مقال, ولكل صناعة شكل."**, نلاحظ هنا بأن الجاحظ قد تأثر بما ورد في الصحيفة الهندية, ويمكن تقرير هذا التأثر في أمرين, أولا: إثبات ذلك في بيانه, وثانيا: التوافق بين رأيه ــ في ضرورة المناسبة بين الكلام

---

[1] ينظر: د. شوقي ضيف, تاريخ الأدب العربي, ج4, ص 513..

[2] ينظر: المرجع نفسه, ص 514.

[3] يمكن الرجوع إلى: المرجع نفسه, ص 142-159.

[4] الجاحظ, البيان والتبيين, تحقيق: عبد السلام هارون, مكتبة خانجي- القاهرة, ط7, 1998, ج1, ص 92.
كما ذكر مضمون هذه الصحيفة المترجمة: أبوهلال العسكري, كتاب الصناعتين-الكتابة والشعر, تح: علي البجاوي ومحمد إبراهيم, دار إحياء الكتب العربية, ط1, 1952, ص 19-20.
وينظر: أيضاً: أبو محمد بن قتيبة الدينوري, عيون الأخبار, تح: منذر أبو شعر, المكتب الإسلامي, بيروت, ط1, 2008,ج2, ص 195-196.

[5] الجاحظ, الحيوان, تح: عبد السلام هارون, شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي, مصر, ط2, 1965, ج3,ص 368-369.

ومقتضى الحال ـ وما جاءت به الصحيفة المترجمة[1], وما ورد في الصحيفة المترجمة هو الأساس الذي اعتمدت عليه البلاغة العربية من حيث النشأة, والذي ترك أثراً جليّا في كتاب القرن الرابع هـ , أما عن التفاصيل فالمصادر متعددة وبخاصة اليونانية, ولعل بيئة المتكلمين[2] لها دور بارز في وضع المعايير البلاغية ومقومات البيان العربي التي سار حذوها الأدباء والكتّاب, فقد نهض المتكلمون بالنثر نهضةً قوية, وكان ذلك إيذاناً بتعدد شعب النثر العربي وفروعه, فأصبح النثر العلمي والنثر الفلسفي والنثر التاريخي والنثر الأدبي ..., والأخير هو الذي لاقى اهتماماً واسعاً من قبل الأدباء وغيرهم, حيث عالجوا فيه الكثير من فنونه ومقوماته, ووضعت له الأسس والقواعد التي عليها بلاغة القول وبراعة بيانه بما يخدم غرضهم في التعبير عن آرائهم, ودحض حجج خصومهم, فاعتمدوا على أسلوب الحوار الهادف, والجدل والمناظرة, حيث اتسعت في هذا القرن المناظرات الكلامية[3], وأخذوا يثقفون أنفسهم بعلم الكلام والفلسفة, وهذا ما دفع المتناظرين إلى التعرف على مقومات البيان العربي, و**"البحث الواسع في البلاغة,... وكيف يروع السامعين, بحلاوة ألفاظه, وحسن مخارج حروفه, حتى تسكن إليه النفوس, وتنقاد العقول"**[4].

لقد استخدم هؤلاء المتكلمون في كتاباتهم المصطلحات البلاغية, والأساليب البيانية من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية, كما عنوا بفصاحة اللفظ والتركيب, وتهذيب اللغة, واستخدام العبارات الرشيقة ذات المخرج السلس, كما أدركوا المواضع التي تحتاج إلى الرقة والعذوبة, والمواضع التي تناسبها الجزالة والرصانة.

نشط النص النثري ذو الصبغة الكتابية في القرن الرابع الهجري نشاطاً كبيراً, استدعته ضرورة الانفتاح الثقافي والامتداد المعرفي, كما فرضته طبيعة الحياة العباسية, أدّى هذا إلى تنوع ألوان النثر وتوسع فنون الكتابة وازدياد ضروب القول, حيث تحول النثر والكتابة إلى فن وصناعة, ينفعل بالحياة الجديدة الآخذة بأسباب الحضارة, فتتأثر الكتابة بالتحضر الذي يحررها من وطأة القيود القديمة, وراحت تلبي أذواق العصر, وأصبحت صورة فنية تغلب عليها سيمياء الحضارة[5], حيث ظهر التأنق في النثر والعناية بتنميق الكتابة, وبخاصة التي تقدم للخلفاء والأمراء, حيث يتبوأ الكاتب مكانة متميزة في الدولة, لأن هذه **"المهنة تسمو بصاحبها إلى أعلى الدرجات إن كان قد أعدّ لها العدة, وتجهز وتزود بكل ما يستطيع التزود به, أو تلقي به إلى أسفل السافلين إذا لم يكن قد أعد للأمر عدته, لأنّها لسان حال السلطان أو ولي الأمر"**[6], لذا بدأ الكتاب يسخرون **"أقلامهم في خدمة الدولة, ويضعون ثمار قرائهم في خدمة الخلفاء**

---

[1] ينظر: عبد الحكيم بلبح, أدب المعتزلة إلى نهاية القرن الرابع الهجري, دار نهضة مصر للطباعة والنشر, القاهرة, ط3, ص 86.

[2] يمكن الرجوع إلى: د. شوقي ضيف, تاريخ الأدب العربي, ج4, ص 518 وما بعدها.

[3] ومن أشهر المناظرات الأدبية التي حدثت في القرن الرابع الهجري مناظرة بين الحاتمي والمتنبي, ومناظرة بين الهمذاني والخوارزمي, يمكن الرجوع إلى: أحمد أمين مصطفى, المناظرات في الأدب العربي إلى نهاية القرن الرابع الهجري, المكتبة الأزهرية للتراث, القاهرة, 1995.

[4] د.سكينة قدور, محاضرات في أدب العصر العباسي, مطبوعات البيداغوجية لكلية الآداب والحضارة الإسلامية, جامعة الأمير عبدالقادر للعلوم الإسلامية- قسنطينة, 2012-2013م, ص89.

[5] ينظر: عبد العزيز عتيق, تاريخ النقد الأدبي عند العرب, دار النهضة العربية, بيروت, ص 213-313.

[6] عبد الواحد حسن الشيخ, صناعة الكتابة عند ضياء الدين ابن الأثير, مكتبة الإشعاع الفنية, مصر, ط1, 1999, ص41.

العباسيين"[1], فأصبحت الكتابة صناعة فنية يحترفها الكتاب, ويتفننون في سبر أغوارها, ويبدعون في تنوع أساليبها, لذلك شهدت الكتابة النثرية في هذا القرن العناية بتنميق الأسلوب والإكثار من استعمال المحسنات البديعية, وكأنّ النص قطعة زخرفية من شدة ولعهم بالسجع والجناس.

– أبرز خصائص النثر الفني في القرن الرابع الهجري:

لا يتفرّد كتّاب القرن الرابع الهجري بخصائص فنّيّة جديدة كل الجدّة, ولكن هناك خصائص استخدموها في كتاباتهم وتميزوا بها, وهي عنايتهم بتنميق العبارة, وترصيعها بالزخرفة الكلامية, فبالغوا في استخدام المحسنات البديعية, وأكثروا من استخدام السجع والجناس, حيث كان كتاب هذا القرن, يتنقلون بين لونين من ألوان الصياغة الفنية, وهما: السجع والازدواج[2]. فقد قسم د. زكي مبارك كتاب هذا القرن إلى ثلاث طوائف[3], **الطائفة الأولى:** تلتزم السجع التزاماً مطلقاً, ولا تخرج عنه إلا قليلا, ومن أشهر كُتَّابِها: بديع الزمان, والخوارزمي, والصابي, وابن عباد, وابن دريد, وابن نباته, والثعالبي....

ومن شواهد الكتابة التي يؤثر صاحبها السجع في نصه على نحو ما نجد في رسائل بديع الزمان الهمذامي[4]:

"عافاك الله ! مثل الإنسان في الإحسان, مثل الأشجار في الإثمار, سبيل من أتى بالحسنة, أن يرفه إلى السنة, وأنا كما ذكرت لا أملك عضوين من جسدي, وهما فؤادي ويدي, أما الفؤاد فيعلق بالوفود, وأما اليد فتولع بالجود, ولكن هذا الخلق النفيس, لا يساعده الكيس, وهذا الطبع الكريم ليس يحمله الغريم, ولا قرابة بين الأدب والذهب..."

والطائفة الثانية: تُقَدِّم الازدواج, ولكن لا يخلو ظاهر كتاباتها من السجع, ومن أمثال كُتَّابِها: ابن العميد, وابن شهيد, والتوحيدي, والحاتمي, والآدمي, والباقلاني, والعسكري, والرضي...., على نحو ما يظهر في نثر ابن العميد في قوله[5]: "أنا أشكو إليك- جعلني الله فداك- دهراً خؤوناً غدوراً, وزماناً خدوعاً غروراً, لا يمنح ما يمنح إلا ريث ما ينتزع, ولا يبقى فيما يهب إلا ريث ما يرتجع, يبدو خيره لمعاً ثم ينقطع, ويحلو ماؤه جرعاً ثم يمتنع, وكانت منه شيمة مألوفة, وسجية معروفة, أن يشفع ما يبرمه بقرب انتقاض, ويهدي لما يبسطه وشك انقباض,...".

أما **الطائفة الثالثة:** تتميز بحرية الصياغة, فهي لا تلتزم السجع والازدواج, ولا تكاد تخلو كتاباتهم النثرية منهما – إن دعت الحاجة لذلك – , ومن أشهر كُتَّاب هذا النمط: الأصفهاني, والتنوخي, والمرزباني, وابن فارس, والجرجاني, وابن مسكويه, وأحمد بن يوسف المصري...., والسجع لم يكن حديث النشأة في القرن الرابع الهجري, وإنّما عرف على امتداد العصور؛ لسمته

---

[1] مصطفى الشكعة, الأدب موكب الحضارة الإسلامية, دار الكتاب اللبناني, بيروت,1974 ط2, ج2, ص238.

[2] ينظر: د. زكي مبارك, النثر الفني في القرن الرابع الهجري, مؤسسة هنداوي للتعليم والنشر, مصر, 2012, ص113.

[3] ينظر: المرجع نفسه, ص113 وما بعدها.

[4] ينظر: نفسه.

[5] ينظر: نفسه.

الغنائية التي تحدث نتيجة تجاوب الفواصل في الحرف الأخير, فيحدث جرساً إيقاعياً, ففي العصر الجاهلي عرف سجع الكهان كما نجده أيضاً في خطب ذلك العصر, مروراً بالعصر الإسلامي فنجد هذه السمة في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف, وصولاً بالعصر العباسي حيث استخدمه الكتاب بكثرة في النثر؛ نظراً لتطور فنون الكتابة وتعدد أساليب القول والإنشاء.

ويمكن القول إنّه -في هذا القرن- دَبَّ الضعف السياسي ؛ نتيجة استيلاء النفوذ الأجنبي على مقاليد الحكم؛ ولعجمة رجال الدولة القائمين عليها, ما أدّى إلى تفكك الحكم إلى دويلات وممالك, وظهور دويلات مستقلة بحكمها وسياستها وخزانة أموالها, وعلى الرغم من هذا الضعف والتجزئة, فإنّ الأدب بقي مزدهراً, حيث يعد هذا القرن الأخصب فكرياً وثقافيا, وتتمثل هذه الخصوبة في كثرة الأدباء والفلاسفة والمفكرين, ووفرة النتاجات الأدبية والكتب والمؤلفات العلمية والثقافية[1], وهذا التنوع الفكري وهب لكل أديب أن يختار طريقته في التفكير, وأسلوبه في التعبير, ولذلك فإن الضعف السياسي يقابله ارتفاع في المستوى الثقافي وازدهار في النتاج الأدبي, ويعد عامل ازدهاره راجعاً إلى اهتمام الأمراء والحكام بالأدب وأهله حيث كانوا هم أنفسهم من أرباب العلم والأدب[2], ساهموا في إنشاء المكتبات والدواوين, وجمع الكتب ونسخ المصاحف والاهتمام بالتأليف[3] وإنشاء الفهارس[4], وتأليف المعاجم, إلى جانب أن الوظائف المرموقة في الدولة تتطلب إلماماً واسعاً بالعلم والأدب, فازدادت حدة التنافس بين الأدباء والكُتَّاب, وغذت الكتابة النثرية صناعة تصدر عن التكلف والصنعة لا عن الطبع والسجية.

وأصبحت الكتابة النثرية بهذا النمط تهتم بالشكل أكثر من اهتمامها بالمضمون, فسار الكتاب ينظمون النثر, ويعقدون في أدوات التعبير التي صارت تتميز بالتقليد والجمود, ويتصنعون نظم الرسائل والكتابة الهزلية والمجون دون تحرج, فقد عكف الكُتَّاب **"على نظم الرسائل والنكات الهزلية والمجون وما شابه ذلك, وامتزج إذ ذاك الشعر والنثر, فحل الكُتَّابُ الشعرَ, ونظم الشعراء النثر, وأقبلوا على أساليب الرسائل, يصطنعون براعة الاستهلال والتطويل والختام بالدعاء, ولا يستنكرون الحشو والتكرار وإقحام الكثير من الجمل المقترحة, وأقبل الكتاب, من جهتهم, على المنظوم يزخرفون به كتاباتهم, فنتج عن ذلك بضاعة كثيرة الإسفاف, ضئيلة الفن"**[5], ولذلك تميّز الأدب في هذا القرن بالأسلوب **"المسجع والمزوق بأنواع البديع"**[6].

---

[1] بلغ التنوع والكثرة في الكتب والتأليف إلى الحد الذي تحتاج معه إلى فهرسة وتبويب المؤلفات وأصحابها وأجناسهم, وهذا ما دفع ابن نديم إلى تأليف مؤلفه الشهير (الفهرست): ابن نديم, الفهرست, شرحه وعلق عليه: يوسف طويل, وضع فهارسه: أحمد شمس الدين, دار الكتب العلمية, بيروت, لبنان.

[2] د. أحلام الزعيم, قراءات في الأدب العباسي- الحركة النثرية, مطبعة الاتحاد, دمشق, 1991, ص415.

[3] ينظر: الثعالبي, يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر, تح: مجي الدين عبد الحميد, دار الكتب العلمية, ط1, 1979, ج2, ص 195 وما بعدها. ((حيث جمع الثعالبي أشعار الأمراء البويهيين في هذا المؤلف, وتفرغهم للأدب وانشغالهم بالكتب)).

[4] ينظر: السبكي, طبقات الشافعية الكبرى, دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع, بيروت, ط2, ج4, ص35.

[5] حنا الفاخوري, تاريخ الأدب العربي, المكتبة البوليسية, بيروت, 1987, ص593.

[6] د. أحلام الزعيم, قراءات في الأدب العباسي- الحركة النثرية, ص 415.

النفري بين غموض سيرته وأدبية نصوصه.

يعد النِّفَّري شخصية غامضة في تاريخ التصوف الإسلامي، وأوّل من أشار إليه ابن عربي , في عدة مواضع من كتاباته[1], كما أنّه لا يعرف عن حياته إلا القليل؛ وهذا القليل مستمد من شارحه الأول **(التلمساني)**[2], الذي لا يقل غموضا عنه في مذهبه, فهناك تبايناً في بعض الدراسات التي أرّخت للنِّفَّري, إذ وجد من ينسب كتاب **(المواقف والمخاطبات)** لمحمد بن عبد الجبار النفري، الذي هو- في الحقيقة - حفيد الشيخ أبي عبد الله محمد بن عبد الله النفري[3], ولكن أغلب المصادر تتفق على أن النفري المقصود هو أبو عبد الله محمد بن عبد الله النفري، ويلقب بأبي عبد الله السكندري أو المصري[4]؛ لأنّه عاش في قرى مصر, وربما توفي فيها؛ ولكن اللقب الغالب عليه هو **(النِّفَّري)** نسبة إلى نِفَّر, وهي بلدة من نواحي بابل بأرض الكوفة في العراق, واسمها الأصلي **(نيبور)**[5], التي كانت مركزاً للديانة المانوية ثم المسيحية في القرن السابع الميلادي, وأما محمد بن عبد الجبار النفري ، هو حفيد هذا الصّوفيُّ الكبير, والذي صار - فيما

---

[1] ينظر: محي الدين ابن عربي, الفتوحات المكية, ضبطه وصححه: أحمد شمس الدين, منشورات محمد علي بيضون, دار الكتب العلمية, بيروت, ط1, 1999,ج1, ص360- ج2, ص24, 345- ج3, ص213- ج4, ص357, وذكره في كتابه أيضا: رسائل ابن عربي شرح مبتدأ الطوفان ورسائل أخرى, دراسة وتحقيق: قاسم عباس وحسين عجيل, منشورات المجمع الثقافي, أبوظبي, ط1, 1998, ص125.

[2] **التلمساني:** هو سليمان علي بن عبد الله بن علي الكومي التلمساني, المعروف بعفيف التلمساني, ولد(610ه), نشأ في تلمسان وتعلم فيها, ومن ثم رحل إلى مصر, فأقام في خانقاه, ومن بعدها تنقل في بلاد الروم, ليستقر في دمشق, ويشتهر أمره فيها, ويتقرب من أميرها وتكون له مكانة عنده, فيعينه مباشراً لاستيفاء أموال الخزينة, وكان من طبعه وسماته الشخصية أنّه كريم الأخلاق حسن العشرة, ذو حرمة ووجاهة, كما كان يتميز بسعة ثقافته وتبحره في فنون العلم, يميل إلى التصوف ويشرح كتبه ويبسط معانيه ويكشف أسراره, ومن مصنفاته: شرح فصوص الحكم لابن عربي, وشرح مواقف النفري, وشرح الأسماء الحسنى, وشرح منازل السائلين للهروي, وشرح العينية في النفس لابن سينا, ورسالة في العروض, وديوان شعر, وأجمعت المصادر على أنّه توفي (690ه) .
ينظر: -أبو العباس أحمد المقري, نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب, تح: إحسان عباس, دار صادر, بيروت, 1978, ج2, ص551. –جمال الدين بن تغري البردي, النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة, مطبعة دار الكتب المصرية, القاهرة, 1956, ج8, ص690. –ابن عمار الحنبلي, شذرات الذهب في أخبار من ذهب, دار الآفاق الجديدة, د.ت, ج5, ص 412-413. –د. علي صافي حسين, الأدب الصوفي في مصر في القرن السابع الهجري, دار المعارف, مصر, 1964, ص 124. –عادل نويهض, أعلام الجزائر من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر, مؤسسة نويهض الثقافية, بيروت, ط3, 1983, ص235. –محمد الطمار, تاريخ الأدب الجزائري, الشركة الوطنية للنشر والتوزيع, الجزائر, 1981, ص201. –د. عبد المنعم الحنفي, الموسوعة الصوفية, ط1, دار الرشاد للطبع والنشر, القاهرة, 1992,ص 85_84.

[3] ينظر: د. جمال المرزوقي, فلسفة التصوف- النفري, دار التنوير للنشر والتوزيع, بيروت, 2009, ص15-19.

[4] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, دراسة وتح: د. جمال المرزوقي, مركز المحروسة, ط1, 1997, ص 20 -21.

[5] **نيبور:** هي مدينة تاريخية قديمة, شيدت على ضفاف الفرات, وتقع على بعد خمسين ميلا جنوب شرق بغداد, كان يمر بها الفرات قبل ستة آلاف سنة, وهي المركز الرئيسي لديانة وثقافة بلاد ما بين النهرين, ولها عدة مواقع أثرية, أبرزها منارة نيبور, وهي حديثا تابعة إداريا لمحافظة القادسية التي تقع على بعد ثمانية عشر كيلو متراً شرقي مدينة الديوانية مركز محافظة القادسية. =
= ينظر: ياقوت الحموي(ت626ه), معجم البلدان, دار إحياء التراث العربي, بيروت, 1979, مج5, ص295 وما بعدها. –د. علي موسى الكعبي, مواقف النفري –دراسة في التراكيب ودلالاتها, رسالة ماجستير, جامعة البصرة, 2009, ص27-28.

بعد- ينسب إليه هذا الكتاب, وهو الذي قام بجمع أشتاته وترتيبها في أوراق دون الاهتمام بالترتيب الزمني لتأليفها[1].

لم تذكر المصادر[2] القليلة التي ترجمت له شيئاً, بشأن أسرته التي نشأ فيها, أو مولده, أو نشأته العلمية وأساتذته, وكل ما تذكره هذه المصادر وتؤكده، هو أنّه عاش في النصف الأول من القرن الرابع الهجري, وهو من رجال التصوف الذين اختطو لأنفسهم مذهباً خاصاً ابدعوا فيه وتميزوا به.

ويبدو أنّ عدم ورود ذكر للنفري في مصادر أهل التصوف والعرفان، يعود إلى عدّة أسباب, منها: أنّه كان كثير الترحال والسفر, والتنقل بين العراق ومصر, فقد كان جوّالا في البراري والصحاري, لا يسكن في مكان ولا يأنس إلى انسان، وجد سر كشوفاته في التّجوال والتّخفي, وميله للوحدة والخلوة يفتح له باب التّأمل, وهذا ما يفسّر الصمت في كتابته, يقول نيكلسون: إنّ النفري **"درويش متجول مغمور"**[3] جوّابا للآفاق لا يستقر في مكان[4]؛ وذلك لأنّه يميل إلى العزلة والانفراد, وهذا بدوره حرمه من تكوين تلاميذ يحملون أفكاره، يحفظونها، فيتوارثونها, كما أنّ ثاني أسباب غموض سيرته, راجع إلى أسلوبه المغرق في الرمزية, بحيث يصعب على العامة إدراك مراميه, ويعزو العديد من الباحثين والمؤرخين ذلك إلى الطابع الغامض والمغلق لنصوصه الصوفية نفسها[5], والذي حرمه من الشهرة والذيوع.

وهناك سبب آخر أسهم بشكل أو بآخر في طمس كتابات النفري هو أنّ النفري عاصر محنة الحلاج[6] التي انتهت بقتله, فأثرت على أهل التصوف، ودعتهم إلى التّحفّظ والكتمان والتّقية الشديدة, خوفا من غضب الحكام ورجال الدين وتكفير الفقهاء, ولكن هذا السبب لا

---

[1] ينظر: د. جمال المرزوقي, فلسفة التصوف, ص18-19.

[2] ينظر: عبد الرزاق القاشاني(ت730ه), لطائف الأعلام في إشارات أهل الإلهام, ضبط وتعليق: د. عاصم الكيالي, دار الكتب العلمية, بيروت, ط1, 2004, ص438. –حاجي خليفة(ت1067ه), كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون, مكتبة المثنى, بيروت, د.ت, ج2, ص1891. –إسماعيل باشا البغدادي(ت1339ه), هدية العافين في أسماء المؤلفين وآثار المصنفين, تصحيح: محمد شرف الدين, رفعت الكليسي, دار إحياء التراث العربي, بيروت, ج2, ص45. –عبد الوهاب أحمد الشعراني(ت973ه), الطبقات الكبرى –لواقح الأنوار في طبقات الأخيار, ج1, مكتبة علي صبيح وأولاده, مصر, 1954, ص175-176. –عمر رضا كحالة, معجم المؤلفين- تراجم مصنفي الكتب العربية, مكتبة المثنى, ودار إحياء التراث العربي, بيروت, ج10, ص125. –محب الدين الزبيدي(ت1205ه), تصحيح: علي شيري, دار الفكر, بيروت, 1994,ج7, ص549. –عمر فروخ, تاريخ الفكر العربي إلى أيام ابن خلدون, دار العلم للملايين, بيروت, ط3, 1991, ص473.

[3] نيكلسون, الصوفية في الإسلام, تر: نور الدين شريبة, مكتبة خانجي, القاهرة, ط2, 2002, ص76.

[4] ينظر: د. جمال المرزوقي, فلسفة التصوف, ص19.

[5] ينظر: المرجع نفسه, ص20 وما بعدها.

[6] **الحلاج:** الحسين بن منصور الحلاج(ت309ه), فيلسوف وشاعر متصوف, يعدّ من الزهاد والمتعبدين, يمثل الفكر الجريء حتى عُدَّ من زمرة الملحدين, أصله من فارس, ونشأ بالعراق, قيل: أنّه ادّعى الحلول والاتحاد, وظهرت في أدبه تلك المعاني, وانتشرت أفكاره الجريئة في أوساط المجتمع, فسارع الفقهاء ورجال الدين إلى تكفيره واتهامه بالالحاد, وكثرت الوشايات به إلى المقتدر بالله العباسي, فأمر بالقبض عليه, فسجن وعذب وضرب وقطعت أطرافه ورأسه ثم أحرقت جثته وألقيت في دجلة سنة 309ه. =

= ينظر: السمعاني(ت562ه), الأنساب, تق: عبد الله البارودي, دار الجنان للطباعة والنشر, بيروت, ط1, 1988, ج2, ص292.

-خير الدين الزركلي, الأعلام, دار العلم للملايين, بيروت, ط5, 1980, ج2, ص260.

نرجحه , لأنّ النفري عاش في العصر العباسي الثاني العصر الذي قوي فيه النفوذ التركي, وأصبحوا يتحكمون في السلطة ومقاعد الحكم, كما أنّه العصر الذي نشطت فيه الفرق الكلامية، وكثرت المذاهب الفكرية التي تؤيد الإبداء بحرية الرأي .

وأما عن تاريخ وفاته فهو محط شك وخلاف أيضا, إذ ذهب أغلب الباحثين إلى أنّه توفى حوالي سنة354هـ[1].

ويمكن الإشارة إلى أنّه لم يضمن شيئا في مؤلفاته عن حياته الاجتماعية ولا العلمية, حيث لم يتحدث عن أساتذته الذين تتلمذ عليهم ولا عن مريديه الذين تلقوا عنه, كما أنّه لم يكترث في تدوين ما كان يكتب- إذ لم يكن معنياً بترك إرثٍ من بعده ، وإلاّ نقحها ورتّبها على أفضل حال- بل كان يكتب كشوفاته الروحية في قصاصات من الورق, وانتقلت من بعده إلى ابن ابنته, فنقلها إلينا - هذا الأخير- بهذا الترتيب الذي نشرت عليه.

في ذلك يقول التلمساني[2]: **"إنّ الذي ألف هذه المواقف هو ولد الشيخ النفري - رحمه الله-, وليس هو الشيخ نفسه, إذ كان الشيخ لم يؤلف كتاباَ, وإنّما كان يكتب هذه التنزلات في جزازات أوراق نقلت بعده, فإنه كان مولعا لا يقيم بأرض, ولا يتعرف إلى أحد, وذكر أنّه توفي بأرض مصر في بعض قراها, والله أعلم بجلية أمره"** .

وذكر أيضا[3]: **"أنّ الذي رتّب هذه المواقف وألّف بينها هو ابن بنت الشيخ, ولم يكن الشيخ هو الذي رتبها, ولو رتبها لكانت على أحسن من هذا النظام, بحيث لا يكون شيء إلا مع ما يناسبه" .**

مصنفاته:-

تتمثل ثمرة جهد النفري في كتابه **(المواقف والمخاطبات)**، إذ هو خلاصة تجاربه في الحياة والتصوف, يجسّد أبعاد تجربته العرفانية, ومراحل سلوكه الصوفي, ومجاهداته ورياضاته الروحية, ويصوّر رؤيته للكون والوجود فهو صورة لسياحة ذهنه القدسية, وتأملها في المتعالي والمطلق, إلى جانب بعض مؤلفاته التي تؤكد فلسفته للوجود وهي: **(موقف المواقف)** وهذا يحتوي على أجزاء متفرقة حول: **(قسم الحكم) و(المناجيات) و(مواقف ومناجيات), و(باب الخواطر), و(مقالة في المحبة)**؛ وهذه كلها حققها الأب بوليس نويا اليسوعي 1973, ونشرها في كتابه **(نصوص صوفية غير منشورة)**، غير أنّه يلاحظ المتلقي أن النصوص التي كشفها اليسوعي تتسم بالسهولة والوضوح على عكس ما ألفيناه في نصوص المواقف والمخاطبات من

---

[1] إلى جانب من ترجم له نجد: كارل بروكلمان, تاريخ الأدب العربي, تر: د. السيد بكر, د. رمضان عبد التواب, دار المعارف, القاهرة, ط2, 1977, ص 76-77.

[2] عفيف الدين التلمساني, شرح مواقف النفري, نسخة خطية بمكتبة شهيد علي باستانبول, 1433-1(1-170ب), 901ه, ص 78\أ, نقلا عن: د. جمال المرزوقي, فلسفة التصوف, ص19.

[3] المرجع نفسه, ص122\أ.

الغموض والرمزية المستغلقة[1], ويعدّ من الأوائل الذين تنبّهوا إلى وجود الخاصية الشعرية في أعماله, فكانت جملة الآراء التي عرضها حوله منها ما يتعلق بفلسفته الصوفية, وأخرى تختص بالصياغة والأسلوب, دون الوقوف والتفصيل في المواطن الجمالية التي يحتفي بها النص.

وتعد إشارة اليسوعي بمثابة الإضاءة وتسليط الجهود –لدى اللاحقين- على استثمار الإمكانات الشعرية والفنية التي طبعت بها الكتابة النفرية, فهي كتابة رمزية, لغتها مجازية بامتياز, إذ يقول عن لغته: **"لغة متكسرة وإن كانت رائعة, لسان مبهم وإن كان منورا, تعبير متقطع, هو قفز من قمة إلى قمة, فوق هاوية هي بالنسبة إلينا الفراغ الذي لا تستطيع عقولنا أن تملأه, بينما هي –بالنسبة إلى النفري- العمق الذي يربط قمم التجربة ويخلق فيها التواصل"[2].**

يعد **آثر جون آربرى** أوّل من قام بنشر كتاب النفري (المواقف والمخاطبات) عام 1935, ويكمن الدور الذي قام به آربري ،هو تحقيقه للمواقف والمخاطبات, وإخراجه إلى حيز الوجود, حيث قدم له ترجمة توثيقية بإزاء وضع مفاهيم صوفية تعين على فهم المعرفة النفرية, فكان عمله تأريخياً من حيث التحقق من اسم مؤلفه وصحة نسبتها إليه ورصد الإحالات التاريخية والسياقية وتتبع ترجماته في الكتب التي أشارت إليه, فهو لا يتعدى الجانب التاريخي, ولم يشر إلى الجوانب الأدبية التي حفل بها هذا العمل.

-المقاربات التي تؤكد شعرية نصوص المواقف والمخاطبات:-

سلط **أدونيس** الضوء على كتاب المواقف والمخاطبات , حيث تعد مقاربته من أكثر المقاربات التي تغلغلت في أعماق النص, وحاولت إبراز المكنات الإبداعية التي جعلت من هذا النص النثري نصا شعريا بامتياز, حاول أدونيس إيجاد تقاطعات بين نصوص النفري والحداثة التي دعا إليها, فوجد في التصوف القواسم المشتركة مع مشروعه الحداثي, ورأى أن الشعرية في نص النفري هي شعرية فكرية, تقوم على الرؤيا, حيث **"ما يميّز شعرية هذا النص هو أن تفجر الفكر فيه, إنما هو تفجر اللغة نفسها, فالنفري فيما يخرج الفكر من المغلق يخرج اللغة نفسها,... يمتلئ هذا التفجر بالإشراقات المفاجئة, والتوترات المتضادة المتعانقة,... الفكر هنا شعر خالص, والشعر فكر خالص"**[3] ,يكمن جهد أدونيس في دفعه الكتاب إلى حلقة السجال حول الحداثة الشعرية, وذلك بأن تبنى فكرة أن يكون النفري السلف الشرعي لقصيدة النثر, ومن ثَمَّ اتخذها سلاحا في مواجهة المشككين، وللدفاع عن شعرية قصيدة النثر، التي رأى البعض أن أصلها غير عربي, بل ذهب إلى أبعد من ذلك حين قام بدراسته المعنونة ب**(الصوفية والسريالية)**, والتي تمثل خلاصة جهده في إثبات نصوص النفري كمرجع من مراجع الحداثة الشعرية.

---

[1] ينظر: د. هيفرو محمد علي ديركي, معجم مصطلحات النفري, دار التكوين للترجمة والنشر, دمشق, ط1, 2008, ص10.

[2] بولس نويا اليسوعي, نصوص صوفية غير منشورة- لشقيق البلخي وابن عطاء الأدمي والنفري, دار المشرق, بيروت, ط2, 1982, ص10.

[3] أدونيس, الشعرية العربية, دار الآداب, بيروت, ط2, 1989, ص66.

تظهر مقاربة **سعيد الغانمي** ضمن تقديمه لكتاب النفري **(الأعمال الصوفية)**, تناول فيها فلسفته وغموض لغته وسمو عبارته, وضمّ فيه كل أعمال النفري المنشورة وغير المنشورة, فجمعها وقدّم لها, كما ذكر أنه من الصعوبة تصنيف نصوص النفري, لأنّ نصوصه نفسها ترفض التصنيف, فيصعب **"ترويضها وفق مقولاتنا الجاهزة, ...لأنّه يريد اجتراح لغة تتخطى دائما مواضعات اللغة المألوفة"**[1] , تحدث أيضا عن ظاهرة مهمة في نصوص النفري وهي **"استواء الأضداد"** التي تعني انعدام الحدود بين الأشياء في الرؤية[2].

قارب **د. محمد زايد** نص النفري من خلال كتابه الموسوم ب**(أدبية النص الصوفي)**, حيث خصّ جزءاً من الكتاب بدراسة النص النّثري من خلال نموذج نص النفري, فكانت دراسته تطبيقية تلامس الجوانب الفنية في النص, كما أنّه حاول أن يقدم تفسيرا لبعض الظواهر النصية الغامضة التي من شأنها أن تضئ النص وتجلي من رمزيته الشديدة, ... فيقول عن صعوبة تصنيف نص النفري ضمن الأجناس الأدبية المتداولة: **"هذا الشعر المنثور بالصورة التي هو عليها في الكتابين, علامة ودليل على عسر تصنيفهما في نوع معين من الأنواع الأدبية"**[3], ويصفها بأنها **"مقالات رمزية شديدة التكثيف والاختزال للثقافة الصوفية في كل أبعادها,... حيث صهرتها وشكلتها تشكيلا فنيا وفلسفيا بديعا, مفعما بعمق الشعور وجلال المطلب وجودة الأسلوب"**[4].

سعت مقاربة **يوسف سامي اليوسف** إلى تناول الأنساق الفكرية التي ترعرع فيها النص, كما الأنساق الأدبية المشكلة للنص, فتحدث عن مذهبه الصوفي وفلسفته ومعتقده, فحمل النص حمولات ثقافية ومذهبية متعددة, كما حدد جملة من الأساليب النصية[5] التي تقوم عليها الكتابة, فكانت مقاربته عميقة وغنية تلامس البنى الفكرية والفنية على حدّ سواء, فيشيد باللغة والأسلوب اللذين كتب بهما نص النفري, فيقول: **"استطاع الرجل أن يحيل اللغة المنثورة إلى شعر, أو إلى برهة تتوسط بين الشعر والنثر"**[6], ويضيف **"لولا هذه الخبرة الأصيلة لما كان لهذا الأسلوب أن يبذ جميع الأساليب العربية بعد القرآن الكريم"**[7], كما يعلل سبب الإهمال الذي تعرضت له كتابة النفري طوال القرون الماضية, بسبب **"هذا النازع الحداثوي قبل سواه الذي تترسخ قيمة النفري وأهميته, إذ من شأنه أن يجعل منه لا كاتبا صوفيا وحسب, بل كاتبا أدبيا أيضاً, فهو يصلح للتذوق الفني أكثر ممّا يصلح لتعلم الصوفية, ولهذا لم يكن من قبيل الصدفة أن لا يكتشف في العالم العربي الحديث إلا بعد رسوخ الشعرية واستتبابها"**[8].

---

[1] ينظر: النفري, الأعمال الصوفية, راجعها وقدم لها: سعيد الغانمي, منشورات الجمل, كولونيا, بغداد, ط1, 2007, ص30.

[2] المرجع نفسه, ص28.

[3] د. محمد زايد, أدبية النص الصوفي, عالم الكتب الحديث, الأردن, 2011, ص208.

[4] نفسه.

[5] ينظر: يوسف سامي اليوسف, مقدمة للنفري, ص102-123.

[6] المرجع نفسه, ص6-7.

[7] المرجع نفسه, ص29.

[8] يوسف سامي اليوسف, مقدمة للنفري, ص156.

الفصل الأول: تأسيس نظري في الشعرية والنص.

المبحث الأول: الشعرية وتداخل الأجناس.

المطلب الأول: حركيّة المفهوم بين النقد الغربي والعربي.
المطلب الثاني: الشعرية بين اللسانيات والحقول الموازية لها (الأسلوبية, السيميائية).

المبحث الثاني: النص.

المطلب الأول: مفهوم النص في الدرس النقدي المعاصر.
المطلب الثاني: النص والمفاهيم المتاخمة (الخطاب, ملفوظ, تلفظ).

حركيّة المفهوم بين النقد الغربي والعربي.

يعدّ مصطلح الشعرية من المصطلحات النقدية التي تتردد كثيراً في الأوساط الأدبية الغربية والعربية, والتي تتصف بالزئبقية؛ وذلك لصعوبة تحديد ماهيتها, ولاختلاف وجهات النّظر حولها, حاول الدارسون ضبط المفهوم على وجه التقريب والبحث في حيثياته, وانطلق كل منهم حسب توجهه ومعطاه الفكري والمذهب الذي يصدر عنه, فأخذت الدراسات تتواتر لتحديد عناصر هذه الهوية الجمالية, التي أسهمت في تأسيس علم النظرية الأدبية, فهي تبحث عن القوانين التي تحكم النص الأدبي بوصفه ابداعاً, ومن ثم يأتي دور المناهج النقدية الحديثة في مقاربة النص الأدبي, والوقوف على جمالياته, وبذلك تتجاوز الموقف البلاغي القديم وما يصدر عنه من أحكام معيارية جاهزة.

لقد أثير موضوع الشعرية في الدراسات النقدية الحديثة, التي عنت بتوصيف شعرية حداثية, من شأنها أن تقلل من حدة الاختلاف الناشئ عن المصطلح والمفهوم, حيث يصفها **أدونيس** بأنّها **"تظل كلاما ضد كلام, لكي تقدر (تستطيع) أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة- أي تراها في ضوء جديد. اللغة لا تبتكر الشيء وحده, وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره, والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها, مفلتة من حدود حروفها, وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة, ومعنى آخر"**[1].

المفهوم في الطرح الغربي:

اهتم النقاد الغربيون بالشعرية, وحاولوا تحديد ماهيتها, فنظروا إلى اللغة باعتبارها المادة التي يتشكل منها العمل الأدبي, ومن هنا يأتي دور الشكلانيين الروس في بلورة المفهوم, وذلك عندما ربطوها باللسانيات, وأصبحت -فيما بعد- المصطلحات اللسانية مهيمنة على الدراسات الأدبية.

تعد الشعرية من القضايا الضاربة في القدم, شأنها في ذلك شأن القضايا المتصلة بالفكر الإبداعي, إذ ترجع جذورها إلى اليونانيين, حيث يعود أصل التسمية إلى **أرسطو** في كتابه **(فن الشعر)** الذي اعتمد نظرية المحاكاة المتمثلة في عملية الإبداع.

اختلف النقاد الغربيون في تحديد ماهية المصطلح, انطلاقا من النظريات التي وضعت لتحديد المفهوم والمصطلح, وكل ناقد انطلق حسب وجهته الفكرية, فنجد **جاكبسون** تتمثل الشعرية عنده في نظرية التماثل, و**كوهن** انطلق من نظرية الانزياح, **وجوليا كريستيفا** درستها من خلال التناص, **وجيرار جينيت** حددها بالمتعاليات النصية, كما نسبها **رولان بارت** للقارئ,

[1] أدونيس, الشعرية العربية, ص78.

انطلاقا من أن النص ينتجه المؤلف الضمني (القارئ), وحصرها **هنري ميشونيك** في الإيقاع **"الذي أعاد ميشونيك بناءه, بهدم التصورات القديمة"**[1].

يعدّ **(جاكبسون: Roman Jakobson)** من الأوائل الذين عرضوا رؤاهم في الشعرية؛ وذلك لتنّوع مادته الفكرية المتمثلة في كتبه **(القضايا الشعرية), و(الوظيفة الشعرية), و(عن مفهوم الشعر)**, فهو يعدّ أحد أشهر النقاد الذين نظّروا للشعرية في العصر الحديث, وانطلق في رؤيته من منظور لساني, ويعرف الشعرية بأنها **"ذلك الفرع من اللسانيات, الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة, بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب, حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة, وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر, حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"**[2], ما يتضح من هذا التعريف, أنّه ربط الشعرية باللسانيات, وعدها من فروعها, وباعتبار أن اللسانيات منهجا يدرس الأشكال اللغوية, اتخذت الشعرية منحاً علميا, وابتعدت عن الأحكام الانطباعية, كما جعل حقل اهتمامها لا يقتصر على الشعر, بل تعم الخطاب الأدبي جميعه.

كما نلاحظ أنه يفرق بين اللغة الشعرية واللغة العادية, ومن هذا المنطلق جسدّ نظريته اللغوية التواصلية -المصطلح عليها بنظرية الوظائف الستة- التي تجعل الخطاب تاما, إذ يحدد هذه العناصر المكونة للرسالة[3], ففعل التواصل يوجه الرسالة إلى المرسل إليه, ولكي تكون الرسالة فاعلة تقتضي سياقاً تحيل عليه, وشفرة مشتركة للتواصل, كما تقتضي قناة الاتصال لاستمرارية الاتصال[4], ينتج عن كل عنصر من هذه العناصر وظائف مختلفة تؤديها الرسالة.

فاللغة عنده يجب أن تدرس في تنوع وظائفها, ولكل عامل منها وظيفة لسانية مختلفة, ومن هذه الوظائف التي تبلورت عن عوامل الاتصال, منها: الوظيفة المرجعية- مثلا- تتجه نحو السياق, والوظيفة الانفعالية تركز على المرسل, والوظيفة الإفهامية تتجه نحو المرسل إليه, والوظيفة الانتباهية ترتبط بعامل الاتصال, والوظيفة الميتالسنية تجعل الخطاب مركزا على السنن (قناة الإتصال) ,والوظيفة الشعرية وهي الوظيفة التي تستهدف الرسالة لذاتها, ركز جاكبسون على الوظيفة الشعرية؛ لسيطرتها على الوظائف اللغوية الأخرى, ولكن هذه الهيمنة للوظيفة الشعرية لا تقصى الوظائف الأخرى, ولكن تجعل لها دوراً عرضياً وتكميلياً[5].

---

[1] خالد بلقاسم, أدونيس والخطاب الصوفي, دار توبقال, الدار البيضاء, بيروت, ط1, 2000,ص33.

[2] جاكبسون, قضايا الشعرية, تر محمد الولي ومبروك جبور, دار توبقال, المغرب, ط1, 1988, ص35.

[3] ينظر: رابح بحوش, اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري, دار العلوم للنشر والتوزيع, عنابة, 2006, ص17, وأيضا: د. شرفي الخميس, الشعرية مفاهيم نظرية ودلالات جمالية, جامعة محمد خيضر-بسكرة, مجلة كلية الآداب واللغات, العددان الرابع عشر الخامس عشر, جوان- 2014, ص387.

[4] ينظر: د. شرفي الخميس, الشعرية مفاهيم نظرية ودلالات جمالية, ص388.

[5] ينظر: حامد الرواشدة. الشعرية في النقد العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق), رسالة ماجستير, عمادة الدراسات العليا, جامعة مؤتة, الأردن, 2006.ص13.

وما يعنينا منها هي الوظيفة الشعرية, كونها تتحول فيها اللغة من مرجعياتها العادية إلى دلالات أخرى يضبطها السياق, فالوظيفة الشعرية **"عنصر مكون من جميع مجالات النشاط اللغوي, وإن اختلفت في كثافتها وتعقيدها من شكل لآخر"**[1] .

كما أن الوظيفة الشعرية –في رأيه- هي التي تكسب الرسالة اللغوية الصفة الأدبية, وتحولها من خطاب عادي إلى نص أدبي قائم بذاته, ويحدث ذلك من خلال حركة ارتدادية **"يتحول فيه الدال نفسه إلى مدلول, فاللغة في النص الأدبي تدل على نفسها, وتلغي المدلول القديم للكلمات"**[2] .

يطرح جاكبسون سؤالا يؤسس فيه لمفهوم الشعرية وهو: ما الذي يجعل من الرسالة اللغوية عملا فنيا؟ أو بصيغة أخرى؛ **"ما هو العنصر الذي يعدّ وجوده ضروريا في كل أثر أدبي شعري؟"**[3].

يشير في إجابته عن هذا السؤال, بأن ذلك يرجع إلى مبدأ الاختيار والتأليف فهو يرى أنّ **"الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق, بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة, وتسقط الوظيفة الشعرية من مبدأ التماثل ومحور الإختيار على محور التأليف, ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية"**[4] إنّ التماثلات الدلالية التي يسمح لها بأن تتبادل المواقع هي التي اعتبرها جاكبسون مؤدية للوظيفة الشعرية القائمة على إسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف[5], فالمتوالية الناتجة من هذا الإسقاط هي العنصر الذي يُعَدُّ وجوده ضروريا في كل أثر شعري,[6] كما أنّ هذه المتوالية وسيلة موجودة في اللغة لا تطبق إلا في الوظيفة الشعرية.[7]

وفي ضوء حديثه عن اللغة, فرّق بين اللغة الشعرية واللغة اليومية, فيما تبقى الأولى وليدة الذات المبدعة والأخرى تفرضها الظروف ويشترك فيها الجميع[8], كما أوضح أنّ ما يميّز عمل فنى عن آخر غير فني هو اللغة, فجوهر الشعرية- عنده- يكمن في تمايز الفن اللغوي, واختلافه عن غيره من سائر الفنون, فاللغة التي أشاد بها جاكبسون هي التي تغوص في البحث عن خبايا المعنى, وتصف ما وراءه, وليس لغة الحديث اليومي, بل **"اللغة التي تتجاوز الظاهرة وتغوص في تركيباتها الخفية, فينحرف النص عن مساره العادي إلى وظيفته الجمالية, وهذه العملية ما هي إلا انتهاك لسنن اللغة العادية"**[9].

---

[1] نور الدين السد, الأسلوبية وتحليل الخطاب, دراسة في النقد العربي الحديث, تحليل الخطاب الشعري والسردي, ج2, دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع, الجزائر, د. ت, ص91.

[2] عبد الله الغذامي , الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية, كتاب النادي الثقافي, السعودية, ط1, 1985, ص8.

[3] جاكبسون, قضايا الشعرية,ص33.

[4] المرجع نفسه, ص33.

[5] ينظر: د. شرفي الخميس, الشعرية مفاهيم نظرية ودلالات جمالية, ص390.

[6] حامد الرواشدة, الشعرية في النقد العربي الحديث, ص16.

[7] ينظر: جاكبسون, قضايا الشعرية, ص34.

[8] ينظر: د.شرفي الخميس الشعرية مفاهيم نظرية ودلالات جمالية, ص399.

[9] جاكبسون, قضايا الشعرية, ص355- 375.

يؤكد جاكبسون مراراً وتكراراً بأنّ الوظيفة الشعرية عليها **"أن تتجاوز حدود الشعر"**[1] إلى الأنواع الأدبية الأخرى, وذلك حسب تنظيراته, ولكن تطبيقاته لم تتعد حدود الشعر المنظوم, وهذا ما أخده **ريفارتير** عليه في قوله: **"رغم إدراكه أن هذه الوظيفة الشعرية موجودة في جميع الفنون الإبداعية, فإنّه ظل يلح على قيمة الشعر المنظوم على حساب الأنواع الأدبية الأخرى"**[2], ولذلك اعترض ريفاتير على هذه الفرضية الأدبية في محاولاتها الإجرائية على النص, لكون اللسانيات منهجاً يعتريه النقص عند التطبيق, إذ لا دور له على مستوى الوظيفة.

ولعل اعتداده بالشعر الموزون وإقصاءه الأنواع الأدبية الأخرى راجع إلى **"المنطقة الشعرية التي رصدها جاكبسون, تتجاهل كثيراً من الأنواع الفنية المكتوبة الأخرى, التي تتوفر على الوظيفة الشعرية, وربما تكون (قصيدة النثر) أشد شاخص يقف بإزاء فرضية جاكبسون, وكذلك الأمر مع بعض الكتابات الصوفية العربية"**[3], بينما يرى البعض أنّ شعرية جاكبسون مرهونة بالوظيفة الشعرية, التي يمكن العثور عليها في كافة الخطابات, وليس الشعر فحسب[4].

فيما يحاول **رولان بارت** (Roland Barthe) تجاوز هذه الإشكالية, عندما أطلق مصطلح البلاغة[5] على الشعرية, وهي -عنده- **"العنصر النوعي الذي سأسميه البلاغة, وبذلك أتجنب حصر الشعرية في الشعر وحده, كذلك أؤكد أن حقيقة ما نهتم به هو خصائص وسمات لغوية تشترك بها جميع أشكال الأدب شعراً ونثراً"**[6].

فكان ثمرة نتاج جاكبسون اليانعة, هي الربط بين الشعرية والأسلوبية **"ممّا أسس مفهوم الشعرية الحديثة, وربطها بالبحوث الأسلوبية"**[7].

لا يبتعد **تدوروف (Tzvetan Todorov)** في فهمه للشعرية كثيراً عن جاكبسون, ولكنه أوسمها بخصائص انفرد بها عن غيره, إذ يعد تودورف في طليعة النقاد الذين عنوا بالتأطير النظري للشعرية -على نطاق واسع- في النقد الحديث, فقد وظّف مصطلح الشعرية في مؤلفاته: **(الشعرية , وشعرية النثر).**

يقرر تودوروف أنّ الشعرية علم يسعى **إلى "معرفة القوانين التي تنظم ولادة عمل..., وهي تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته"**[8], يتضح من هذا المفهوم أنّ الشعرية هي

---

[1] , جاكبسون, قضايا الشعرية, ص32.
[2] حميد لحميداني, أسلوبية الرواية, مطبعة النجاح الجديدة, الدار البيضاء, ط1, 1989, ص67.
[3] حسن ناظم- مفاهيم الشعرية, ص95.
[4] مشري بن خليفة, الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية, دار حامد للطباعة والنشر, عمان, 2011, ص25.
[5] ينظر: روفية بوغنوط, شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي, رسالة ماجستير, جامعة منتوري قسنطينة, الجزائر, 2006- 2007, ص19.
[6] رولان بارت, الأدب والبلاغة, ضمن اللغة والخطاب الأدبي (مجموعة من المؤلفين), تر: سعيد الغانمي, المركز الثقافي العربي, بيروت, ط1, 1993, ص55.
[7] صلاح فضل, شفرات النص, دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيدة, دار الآداب, القاهرة, ط1, 1995, ص75.
[8] تودوروف, الشعرية, تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, ط2, 1992, ص23.

دراسة خصائص الأدب, والكشف عن القوانين التي تنظمه, وهي بذلك **"اسم آخر لنظرية الأدب"**[1], فهي بذلك تضع حداً للتوازي القائم على التأويل المبني على الذاتية والانطباعية, والعلم المبني على المعايير الصارمة في حقل الدراسات الأدبية, كما أنّ الشعرية -حسب رأيه - لا تسعى إلى تسمية العمل الأدبي, بقدر ما تسعى لمعرفة القوانين التي تنتظم العمل الأدبي,[2] فليس العمل الأدبي في ذاته هو موضوع الشعرية, وإنّما ما يستنطقه من خصائص هي التي تصنع فرادة الأثر الأدبي وجماليته, إذ يؤكد في كتابه: **"ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية, فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي, الذي هو الخطاب الأدبي"**[3], وبالتالي يمكن الحكم على الظاهرة الأدبية من خلال تقصي هذه القوانين التي تحكمها, ما يعني أنّ مجال اشتغالها هو حقل الأدب عامة, وليس الحقول الأخرى من فلسفة وتاريخ واجتماع , ويرى أنّ **"العلاقة بين الشعرية والعلوم الأخرى التي لها أن تتخذ العمل الأدبي موضوعاً, هي علاقة تنافر"**[4].

إذا, فموضوع الشعرية ما يستنطقه النص من خصائص لبنية محددة وعامة, تصنع أدبية الأدب, فإنّ الشعرية لا تعنى بالأدب المنجز فحسب, بل بالأدب الممكن أو المتوقع [5], لذا **"لا يقتصر على ما هو موجود بالفعل, وإنّما يتجاوز ذلك إلى إقامة تصور لما يمكن مجيئه"**[6], طالما أنّ هذه القوانين والمعايير موجودة في النص, يمكن الوقوف عليها ومعاينتها.

ولعل الجدير بالذكر هو محاولة تودوروف إزاحة التناقض القائم بين المصطلح والمفهوم, معتمدا في بلورته -هذه-على **بول فاليري**: **"يبدو لنا أنّ اسم (شعرية) ينطبق عليه إذا ما فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي اسما لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها, حيث تكون اللغة- في آن واحد- الجوهر والوسيلة, لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر"**[7], فتنطلق دراسة الأدب من خصائصه اللسانية على اعتبارها فنا لغويا.

ولا يقتصر الأمر إذا كان الإبداع من جنس الشعر أو النثر, وإنما يهمه أن يكون الإبداع لغويا, ولذلك يستعين بالكثير من الميادين, التي تعمل في المجال ذاته كالأسلوبية واللسانية والسيميائية.

اهتم تودوروف بالشعرية على نحو خاص, إذ منح مدلولات المصطلح الشعرية, تختزل فيها عدة مفاهيم مؤطرة لنظرية الأدب, فيحددها بـــ [8]:

---

[1] حامد الرواشدة, الشعرية في النقد العربي الحديث, ص17.
[2] ينظر: تودوروف, الشعرية, ص23.
[3] المرجع نفسه, ص23.
[4] المرجع نفسه, ص24.
[5] ينظر: خولة بن مبروك, الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم, مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري, جامعة بسكرة, الجزائر, ع9, 2013, ص368.
[6] جاكبسون, قضايا الشعرية, ص19.
[7] تودوروف, الشعرية, ص23.
[8] ينظر: تودوروف, الشعرية, ص18 -23, وأيضاً: دانا حمودة, شعرية النثر (طوق الحمامة لابن حزم أنموذجًا), رسالة ماجستير, جامعة الشرق الأوسط, الأردن, 2011- 2012, ص13.

أولا: نظرية داخلية للأدب, لتميز العمل الأدبي عن غيره.
ثانيا: تحليل الأساليب المكونة للنص الأدبي (لكل مؤلف أسلوبه الخاص).
ثالثا: الشفرات المعيارية التي تتبعها مدرسة أدبية ما (كالمذهب).

وبهذا المفهوم فالشعرية تعني مقاربة للأدب **مجردة وباطنة**[1] في الآن نفسه, مجردة في كونها تقوم على قوانين يستنطقها النص الأدبي, وباطنية كونها لا تظهر هذه القوانين على سطح النص, ولكن لا بد من البحث في البنية الداخلية للنص[2], ومن هذا المنظور وجّه **هنري ميشونيك** النقد لشعرية تودوروف؛ لكونها **"تبحث عن بنية مجردة أعم من الأثر الأدبي, ولا يغدو هذا أن يكون أحد (تحققاتها الممكنة), إن هذه الشعرية علم تجريدي لا يتمثل الأدب لديها خصوصية الأثر الأدبي, بل فى قراءة الواقعة الأدبية في ذاتها حتى لو كانت محتملة فقط"**[3].

يعرّف **كوهين (John Cohen)** الشعرية بأنّها **"علم موضوعه الشعر"**[4], من باب أنّ الشعر جنس اللغة, فالشعرية تبحث عن أسلوبية ذلك الجنس (اللغة) [5], ومن كونها علما فهي تسعى لاستخلاص السمات والخصائص التي تحقق الشعرية في النص, وهي –عنده- **"علم الأسلوب الشعري"**[6], من حيث أنّ علم الأسلوب يتناول الظاهرة اللغوية المجازية التي تنحرف عن الوصف اللغوي المباشر, فالشاعر تختلف لغته عن غيره؛ لأنّه لا يستخدم اللغة النمطية, بل يحولها إلى لغة شاذة, وهذا الشذوذ هو الذي يمنح اللغة أسلوباً يدعى الشعرية[7], والشعرية **"هي علم الأسلوب الشعري"**[8], والأسلوب –كما هو معلوم- الطريقة الخاصة بالمؤلف في كتابته, فيعرفه **ليوسبيتزر** بأنّه: **"انحراف فردي بالقياس إلى قاعدة ما"**[9].

وسع جون كوهن موضوع الشعرية, بحيث شمل ما يعالج بطريقة فنية, إذ ذهب إلى أنّ الظاهرة الشعرية ليست محصورة في الشعر, أما من الناحية المنهجية[10], فيبحث عن الشعر **"في ذلك النوع من الأدب المسمى بالقصيدة"**[11], وبذلك وضح بأنّ اللغة تمر بمستويين, هما: صوتي ودلالي, والشعر يغاير النثر في سمات متوفرة على المستويين بنسب متفاوتة في اللغة, فهو يرى أنّ: **"كلمة الشعرية قد عنت زمنا طويلا معايير نظم الشعر"**[12], وانطلاقا من هذين المستويين

---

[1] ينظر: تودوروف, الشعرية, ص23, وأيضا: حسن ناظم, مفاهيم الشعرية, ص114 .
[2] ينظر: محمد مصابيح, الشعرية بين التراث والحداثة, دار ناشري, للنشر الإلكتروني, شبكة المعلومات الدولية.
[3] هنري ميشونيك, راهن الشعرية, تر: عبد الرحيم حزل, منشورات الاختلاف, الجزائر, ط2, 2003, ص29.
[4] ينظر: كوهن, بنية اللغة الشعرية, تر: محمد الولي ومحمد العمري, دار توبقال للنشر, دار البيضاء, ط1, 1986, ص9.
[5] ينظر: يوسف وغليسي, تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة, مجلة علم الفكر, الكويت,ع3, مج37, يناير /مارس 2009, ص 10.
[6] جان كوهن, بنية اللغة الشعرية, ص 15.
[7] ينظر: حامد الرواشدة, الشعرية في النقد العربي الحديث, ص24.
[8] عزالدين المناصرة, علم الشعريات, دار كتب مجدلاوي للنشر, الأردن, ط1, 2007, ص7.
[9] جان كوهن, بنية اللغة الشعرية, ص 16.
[10] يمكن الرجوع إلى: حامد الرواشدة, الشعرية في النقد العربي الحديث, ص23.
[11] جان كوهن, بنية اللغة الشعرية, ص 10.
[12] المرجع نفسه, ص11.

اللتين بنى عليهما نظريته, ميّز بين ثلاثة أنماط شعرية[1], **النمط الأول:** القصيدة النثرية, يتحقق فيها الجانب المعنوي, ولا تستغل المستوى الصوتي, ولذا تدعى بالقصيدة الدلالية, وتؤكد على الرافد المعنوي, الذي وحده كفيل بأن يخلق الجمال الشعري.

والثاني: القصيدة الصوتية, التي لا تستغل إلا الرافد الصوتي للغة الشعرية وهو كلام نثري عادي نُظِمَ بوزن وقافية, ومن هنا جاءت تسمية النثر الموزون, ويشير كوهن بأنه يصعب إدراج تحتها ما لا يحمل هذه الصفة, ويندرج تحتها الكلام العادي الموسوم بالوزن والقافية.

والثالث: الشعر الكامل, الذي يتحقق فيه الإمكانيات الصوتية والدلالية, وممّا تقدم انطلق كوهين في تحديد مجال دراسته, ثم انتقل إلى رسم منهجيّته في دراسة الشعر, فقارن بينه وبين النثر, كما يوضح أنّه لا يضع الوزن معياراً للتفريق بين الشعر والنثر, فجوهر الاختلاف كامن في المستويين[2], وبالتالي هدف الشعرية يتمثل **"البحث عن الأساس الموضعي الذي استند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك, فهل توجد سمات حاضرة في كل ما صُنِف ضمن (الشعر) وغائبة في كل ما صُنِف ضمن (النثر)"**[3].

يعارض كوهن المناهج التي تتجه في تحليل الظاهرة الأدبية إلى المحتوى, فتحيلها إلى واقعة نفسية أو اجتماعية أو تاريخية[4], فتبحث هذه الدراسات عن الواقعة الشعرية خارج بنياتها اللغوية, لذا اتجه إلى تأسيس علم للشعرية نابع من البنية اللغوية للنص[5], وبالتالي يرد على من يشكك في إمكانية وجود علم للشعر[6]**: "على اعتبار الشعر واقعة كغيرها من الوقائع, قابلة للملاحظة علميا والتحديد كميًّا"**[7].

والشعرية بوصفها علماً يحتاج إلى برهنة, أولى اهتمامه بظاهرة الانزياح, وذلك من حيث تفريقه بين الشعر والنثر, بقوله: **"المنهج المتتبع في مسألة تمييزية, لا يمكن أن يكون منهجا مقارناً, ويعني الأمر هنا مواجهة الشعر والنثر, لكون النثر هو اللغة الشائعة, يمكن أن نتحدث عن معيار يعتبر القصيدة انزياحاً عنه"**[8], ما يعنى أنّه يمكن التمييز بين مسألة الشعر والنثر بتحديد معيار يعد الشعر انحرافا عن الأصل (النثر), والشعرية تقتضي انحرافاً عن النموذج أو المثال, ويدعى هذا المعيار بالانزياح.

---

[1] ينظر: جان كوهن, بنية اللغة الشعرية, ص29-12, وأيضا: حامد الرواشدة, الشعرية في النقد العربي الحديث, ص23- 24.

[2] حسن ناظم, مفاهيم الشعرية, ص114.

[3] جان كوهن, بنية اللغة الشعرية, ص14.

[4] ينظر: حامد الرواشدة, الشعرية في النقد العربي الحديث, ص27.

[5] ينظر: يمنى العيد, في معرفة النص, دار الأفاق الجديدة, بيروت, ط3, 1985, ص5.

[6] يرى جان كوهن أنّه يمكن وصف الظاهرة الشعرية, باعتبارها مادة قابلة للملاحظة من الناحية العلمية, وقابلة للتحديد من الناحية الإحصائية, إذ لا يوجد ما يمنع - من حيث المبدأ- أن تكون موضوعاً للملاحظة والوصف العلمي, ينظر: جان كوهن, بنية اللغة الشعرية, ص24- 25.

[7] المرجع نفسه, ص24.

[8] جان كوهن, بنية اللغة الشعرية, ص15.

فالشعرية -عند كوهن- قائمة على الانزياح, الذي يتحقق في اللغة الشعرية, وذلك لأنّ **"الانزياح يتغلغل في المسارب الأدبية عامة والشعرية خاصة, تغلغلا يصح القول معه أنه يقع منهما موقع القلب من الجسد"**[1], ومن ذلك أولى اهتمامه بالشعر-على اعتباره انزياحا عن الأصل - وعده موضوعا للشعرية, فينحرف عن القاعدة ليحقق الإبداع, ممّا يجعل لغته تتسم بالغموض واحتمالية التأويل.

بنى تصوره للانزياح على خلفيات فكرية, كالبلاغة القديمة التي **"بُنِيَت بمنظور تصنيفي خالص, لقد وقفت محاولتها عند وضع المعالم, وتسمية وترتيب الأصناف المختلفة من الانزياحات,... فمن هنا ابتدأت العلوم جميعًا, لكن البلاغة وقفت عند هذه الخطوة, فلم تبحث عن البنية المشتركة بين الصور المختلفة"**[2], فعمل على تجديد البلاغة القديمة التي وقفت عند حدود التصنيف والتوصيف الجاهزين.

ومن هذا المنطق وجّه كوهن اهتمامه إلى الأسلوب الذي عدّه انزياحاً, فالأسلوب عنده **"يحمل قيمة جمالية, إنه انزياح بالنسبة إلى معيار, وأنّ مواجهة الشعر بالنثر, تؤدي إلى البحث عن معيار ,... وبالتالي يتم تحديد الانزياح دائما بالمقارنة مع المعيار"**[3], ولكون الانزياح هو علم الاسلوب الشعري, تصبح الظاهرة الشعرية قابلة للقياس بالنظر إلى لغة النثر[4], ويمكن تحديد **"متوسط انزياح مجموع القصائد الذي سيكون من الممكن نظرياً الاعتماد عليه لقياس معدل شاعرية أية قصيدة كيفما كانت"**[5], فالأسلوب الشعري –حسب فهمه- يقتصر على الانزياح اللغوي.

والانزياح بوصفه ظاهرة أسلوبية خارجة عن المألوف, يقوم على هدم قوانين اللغة ليعيد بناءها على مستوى أعلى.

وعليه, فاللغة الشّعرية انزياح عن مستوى اللغة العادي, وهي لغة مجازية تنحرف عن المعيار, لتحقق بهذا الانحراف الابداع الفني.

---

[1] أحمد محمد ويس, الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية, دار المجد للطباعة والنشر, لبنان, ط1, 2005, ص7.

[2] جان كوهن, بنية اللغة الشعرية, ص47.

[3] المرجع نفسه, ص15وما بعدها.

[4] ينظر: حامد الرواشدة, الشعرية في النقد العربي الحديث, ص25.

[5] جان كوهن, بنية اللغة الشعرية, ص17.

الشّعرية في الطرح العربي :

الشّعرية من منظور النقد العربي هي قضية قديمة حديثة في الآن نفسه, قديمة لكونها تجلّت في التراث النقدي العربي بكل وضوح*, إذ نواجه مفهوما واحداً بمصطلحات مختلفة, منها: **نظرية النّظم** للجرجاني التي تجمع بين اللفظ والمعنى مع مراعاته للوزن أيضا, **والأقاويل الشّعرية** المستندة إلى المحاكاة والتخييل عند حازم القرطاجني, التي فصل فيها عن مفهوم الشّعرية والأثر الذي تتركه لدى القارئ من الدهشة والغرابة, بالإضافة إلى تركيزه على الوزن والقافية[1], أما الفلاسفة المسلمون فقد كان تصورهم للشعرية نابعا من تأثرهم باليونانيين, أي أنّها تعالج تصورات وتلخيصات للنصوص الأرسطية, فيعد الشعر لديهم نشاطا تخييليا من قبل المبدع[2].

ولعلّ أوّل صياغة شعرية عربية, تمثلت في نظرية عمود الشعر ومبادئه السبع, التي اتفق عليها النقاد أمثال الآمدي والجرجاني والمرزوقي..., بينما ذهب النقاد العرب المعاصرون إلى أنّها **"تمثل النموذج الأكمل أو الصياغة النهائية للشّعرية العربية القديمة"**[3] ولكن- في رأيي- مفهوم الشّعرية القديم لا يمتلك مقومات الاصطلاح- بما هو عليه الآن-, وإن اقترب المفهوم منه إلى حدٍّ ما.

والشّعرية من النظريات الأدبية الحديثة, التي تعمل على إرساء قواعد أدبية ونقدية, تضاهي في دقتها القوانين العلمية[4], بحيث يمكن قياس الظاهرة الأدبية بهذه القوانين, وموازنة مدى شعريّتها.

أثار مصطلح الشّعرية في النقد العربي الحديث إشكالية على صعيد التسمية والمفهوم, متأثّراً بنظريات الشعرية التي عرضها ونظّر لها نقاد نصيّون في العالم, انتقل إلينا مصطلح الشّعرية من الغرب, فهو نظير للمصطلح الإنجليزي **(poetics)** والذي يعود في الأصل للكلمة الإغريقية poe'tikos, والدلالة المحمولة لهذا المصطلح هي من الفعل صنع وأبدع[5], فترجم النقاد العرب المحدثون المصطلح, واختلفوا حول هذه الترجمة, ممّا أدّى إلى اجترار جملة من التسميات[6], التي هدفها البحث في الجانب الإبداعي للنص الأدبي, ويعود الاختلاف بين الدراسين إلى اختلاف المرجعيات الثقافية والمعطيات الفكرية لديهم.

---

*تحدث الدكتور توفيق الزايدي عنها بإسهاب في دراسته الموسومة ب(تجليات مفهوم الأدبية في التراث النقدي).

[1] ينظر: حسن ناظم, مفاهيم الشعرية, ص11.

[2] ينظر: ألفت كمال الروبي, نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد, دار التنوير للطباعة والنشر, لبنان, ط1, 1983, ص205.

[3] بشير تاوريت, الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة, عالم الكتب الحديث, إربد, ط1, 2001, ص280.

[4] ينظر: نبيل راغب, موسوعة النظريات الأدبية, الشركة المصرية للنشر, لونجمان, ط1, 2003, ص398.

[5] ينظر: حسن ناظم, مفاهيم الشعرية, ص11.

[6] منها: (الشعرية, الإنشائية, الشاعرية, علم الأدب, الفن الإبداعي, فن النظم, فن الشعر, بوطيقا, الأدبية, بوتيك).

تعددت جهود النقاد والدارسين العرب في هذا الخصوص, وحيث أنّ الإحاطة بتلك الجهود ليست مقصودة, وغير ميسرة-حتى عند القصد إليها-, فيقتصر في هذه المقاربة على أشهر النماذج, أمثال: أدونيس, وكمال أبو ديب, وصلاح فضل, ...

يعد **أدونيس** من الأوائل الذين استقبلوا مصطلح الشّعرية على الساحة الأدبية, فقد خصص جزءاً من مشروعه الفكري **(الثابت والمتحول)** حول دراسة الشّعرية من منظور مسألة التراث والحداثة **(الإتباع والإبداع)**, ما جعله ممثلا قوياً لتيار الشّعرية العربية المعاصرة, فقد خصّص جزءاً من أطروحته لدراسة هذه الحركة, وكانت عودته للتراث لأجل قراءة الموروث الثقافي بروح العصر, متأثراً في ذلك بالثقافة الغربية -على حد قوله- **"أحب أن أعترف أنّني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب, غير أنّي كنت من الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك, وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة, وأن يحققوا استقلالهم الثقافي والذاتي, وفي هذا الإطار, أحب أن أعترف أيضا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافي العربي السائد وأجهزته المعرفية,...فقراءة رامبوا ونرفال وبريتون, هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهائها"**[1].

واذا ما انتقلنا إلى كتابه **(الشعرية العربية)** الذي هو امتداد لكتابه الثابت والمتحول وتلخيص لأفكاره ورؤاه, يقدم أدونيس في مؤلفه هذا نظرة تطوّرية, وفق محطّات زمنية مرّ بها الشّعر العربي , إذ تحدّث عن الشّعرية الجاهلية, ورأى أنّها شعرية شفوية[2], إذ يقول[3]: **"لا يعد أي كلام شعراً إلا إذا كان موزوناً على الطريقة الشفوية التي حددها الخليل, وبحيث جعل من هذه الطريقة الخاصية الشعرية الأولى ..., وبحيث استبعد من مجال الشعرية كل ما تفرضه الكتابة: التأمل ,الاستقصاء ,الغموض ,..."**, وبعدها ينتقل إلى شعرية القرآن الكريم, مركزا في ذلك على الأفق الذي فتحته بنية هذا النص في التّأمّل والرؤية, وانتقاله إلى طور الكتابة, فيرى أنّ **"النص القرآني في تحوّل جذري وشامل: به وفيه تأسست النقلة من الشعرية إلى الكتابة"**[4] ومن ثم تحدث عن شعرية الفكر التي تتجلى في الفلسفة والرؤيا والغموض, فهي تجربة كيانية في رؤية الانسان للوجود, وذلك في ظلّ الثقافة والحرية, إذ يرى أنّ **"اللغة هنا لا تبتكر الشيء وحده, وإنّما تبتكر ذاتها فيما تبتكره"**[5] وآخر هذه المحاور وأهمها: هي **الشّعرية والحداثة**, فالحداثة عنده وليدة العصر العباسي , كما ربط الحداثة بالمصطلح الديني (الإحداث), ويستمد مفهوم الحداثة كيانه من عدة مفاهيم, الأول: متعلق بالزمن والثاني: متعلق بالجِدّة, والثالث: يتعلق بالمماثلة الغربية...

---

[1] أدونيس, الشعرية العربية, ص86.
[2] ينظر: سعيد الغانمي, الشعرية والخطاب في النقد العربي الحديث, مجلة نزوى, ع3.
[3] أدونيس, الشعرية العربية, ص30.
[4] المرجع نفسه, ص35.
[5] المرجع نفسه, ص78.

فالشعرية والحداثة لدى أدونيس تنطلقان من الأسس والتصورات ذاتها, لأنّ شخصيّته الفكريّة لا تنفصل عن شخصيّته الشّعرية[1], لدى نجده يعيد النظر في التصورات والمفاهيم والقيم؛ فهو يرفض المواقف الفكرية الجاهزة, لأنّها تكاد تقتل الشعرية, فيؤكّد على أنّ **"الحداثة الأدبية إنّما تكمن في اعتبارها رؤية أدبية, تسهم في زعزعة القيم والثوابت, ثم تُجَاوِزها إلى التفكير فيما لم يسبق التفكير فيه, وكتابة ما لم يكتب بعد"**[2] لدى فهو يعبّر عن الحداثة بأنّها: **"رؤيا جديدة, وهي رؤيا تساؤل واحتجاج؛ تساؤل حول الممكن, واحتجاج على السائد"**[3].

فالشعرية عند أدونيس تكمن في الغموض وتفجير اللغة وتعدد التأويلات وتشظيها, وانفتاح أفق النص, وتعدد القراءات, **"فالجمالية عند أدونيس تكمن بالأحرى في النص الغامض المتشابه, الذي يحتمل تأويلات مختلفة ومتعددة"**[4], فمتى ما وجدت هذه الأشياء فهي مؤشر على وجودها.

أمّا الدارس **كمال أبو ديب** فقد أولى عناية بالغة بالبحث والتنظير للشعرية, انطلق في دراسته **(في الشعرية)** من مرجعية عربية للنصوص التراثية, وقراءته لأهم أعمال النقاد العرب في صياغته للنظرية الشعرية, كما استفاد من معطيات النقد الحديث على اختلاف مدارسه واتجاهاته في تطوير ظاهرة عربية فيما يتعلق بالشعرية.

ينظر أبو ديب للشعرية على أنّها شبكة من العلاقات المتشكلة في إطار بنية كلية للنص, ومن هذا المنطلق هي **"خصيصة علاقية؛ أي أنّها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلاّ منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا, لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات, وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى, لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"**[5], فهذه الخصيصة موجودة وكامنة في النص, لمجموعة من العلاقات, لكل منها سياق, يمكن أن يتبادله مع مكونات أخرى, بحيث تتحول فاعليتها في النص إلى مؤشر على وجود الشعرية.

كما يؤكد على أنّ الشعرية **"خصيصة نصية لا ميتافيزيقية"**[6], فهو ينظر إليها بوصفها بنية متكاملة, ولا تتحدد على أساس الظاهرة المفردة كالوزن, ايقاع, قافية , الصورة...فالألفاظ بحد ذاتها لا تتسم بالشعرية, ولكن وقوعها في سياقات منسجمة مع غيرها تشكل الشعرية, **"فالشعرية ليست خصيصة في الأشياء ذاتها, بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات"**[7].

---

[1] أحمد ابليلة, شعرية الحداثة عند أدونيس, رسالة ماجستير, جامعة وهران (أحمد بن بله), الجزائر, 2014, ص61.

[2] محمد العربي فلاح, أدونيس تحت المجهر, دار الخلدونية, الجزائر, 2008, ص127.

[3] أدونيس, فاتحة لنهايات القرن بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة, دار العودة, بيروت, ط1, 1980, ص321.

[4] محمود درابسة, مفاهيم في الشعرية, دار جرير للنشر والتوزيع, ط1, 2010 , ص24

[5] كمال أبو ديب, في الشعرية, مؤسسة الأبحاث العربية, بيروت, ط1, 1987, ص14.

[6] المرجع نفسه, ص18.

[7] المرجع نفسه, ص58.

والشعرية في تصوره هي إحدى وظائف ما يسميه **(الفجوة: مسافة التوتر)**, وهذا المفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعرية؛ بل عُدّ مكوّنا أساسيا للتجربة الإنسانية بأكملها, فهي خصيصة تُميّز التجربة الفنية عن نظيرتها العادية اليومية, ويحددها بأنّها **"الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود, أو للغة, أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكبسون نظام الترميز "code", في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين"**[1] علاقات طبيعية ومتجانسة, وعلاقات غير متجانسة, ولكنّها تطرح في صيغة التجانس.

فالفجوة: (مسافة التوتر) التي يقصدها أبو ديب, هي منبع الشعرية, وكامنة في كل نص رمزي استعاري, ولا يتأتى ذلك إلا عن طريق الانزياح, والخروج عن التنميط الذي يتمركز على الخطاب العادي[2].

يحيل مفهوم الفجوة: (مسافة التوتر) على مفهوم الانزياح عند كوهن, وذلك عبر اهتزاز لنظام النص وبنيته اللغوية, مؤثرة -في ذلك- على البنية السياقية, وبذا تتحقق شعريتها, ومن خلال هذا المفهوم يلغي الامتياز الذي يحظى به الشعر على النثر, ويجعلهما أصلين متوازيين, وبهذا يعارض كوهن في تمييزه الشعر على النثر, وأبو ديب ألغى المعيارية عن النثر -أي اعتبار أنّ النثر أصل (معيار) والشعر انحراف عنه-[3], وبالتالي الفجوة: (مسافة التوتر) تتضمن نمطا من الانحراف, ويحدده قوله: **"إنّ نمط الانحراف الذي يمكن تقبله باعتباره مصدرا للشعرية, هو الانحراف الداخلي, أي الانحراف الحاصل في بنية النص فعلا: دلاليا, أو تصوريا, أو فكريا, أو تركيبيا, ومثل هذا النمط من الانحراف أقرب إلى ما يميزه ريفاتير من لا نحوية في النص"**[4].

وسع كمال أبو ديب مفهوم الفجوة: (مسافة التوتر) بحيث يشمل التجربة الإنسانية بكل أبعادها, إذ يرى أن **"اكتناه البعد الخفي للشعرية, الذي يبدو أن ينابيعه تفيض من أغوار عميقة في الذات الإنسانية يستحيل النفاذ إليها الآن"**[5], وهذا يساعد مسافة التوتر في الانتقال بين المستويات البحثية .

فميدان اشتغال الفجوة : (مسافة التوتر) لا يقتصر على الخطاب فقط, بل يشتمل الرؤية والتجربة, فهي أساس للتجربة الفنية لتمييزها عن التجربة العادية والرؤية اليومية [6], إذ هي فضاء تصويري يقوم على عناصر متناقضة تتدخل فيه علاقة, تعمل على ضبطه داخل السياق المنشود.

قد يحمل هذا الفضاء التجربة الإنسانية, أو المكونات الفكرية للمبدع ويسميه **(لوسيان جولدمان)** برؤية العالم, أو المكونات اللغوية في البنى النصية, ملاحظة آليات التلقي لدى

---

[1] كمال أبو ديب, في الشعرية, ص21.
[2] ينظر: عميش عبد القادر, شعرية الخطاب السردي- سردية الخبر, دار الألمعية, قسنطينة, الجزائر, ط1, 2011, ص64.
[3] ينظر: حسن ناظم, مفاهيم الشعرية, ص124.
[4] كمال أبو ديب, في الشعرية, ص141.
[5] المرجع نفسه, ص14.
[6] ينظر: سعيد الغانمي, الشعرية و الخطاب الشعري في النقد العربي الحديث, مجلة نزوى, ع3, 1995.

القارئ[1], وفي ذلك يقول: **"تتشكل الفجوة: مسافة التوتر لا من مكونات البنية اللغوية وعلاقاتها فقط ,بل من المكونات التصورية أيضا ,أي لا من الكلمات فقط, بل من الأشياء أيضا"**[2].

تعامل النقاد العرب مع هذا المصطلح بحضور واضح للفكر البنيوي, يتجلى ذلك في مقاربتهم للنصوص الشعرية العربية, فالباحث محمد بنيس -مثلا- عمل على **"ضبط الأطر النظرية للشعر العربي الحديث"**[3], وحاول تأصيل الشعرية العربية في دراسته الموسومة (الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها), فقدّم للمدارس التاريخية على اختلاف مراحلها, التقليدية والرومانسية ثم الشعر المعاصر, وأوضح أنّ كل حقبة زمنية تمتاز بأنماط محافظة وأخرى مجددة[4], كما أنه حاول التنظير للمناهج النقدية من البنيوية إلى نظرية التلقي, وحشد فيها العديد من الآراء النقدية, الأمر الذي زاد من صعوبة تحديد منهجه.

ولكن, مع صعوبة استخلاص منهجيته الشعرية, إلا أنّه ما يحسب له هو توضيحه كيفية تعامل النقاد العرب مع الوافد الغربي.

أما دراسة **شربل داغر** فحدّد فيها منهجيته للشعرية بوصفها قراءة تدل على برهان, لكونه **"يبسط تعقد العملية الشعرية, ويسهل التعرف العيني المقرب عليها, هذا هو الطريق الأسلم والأضمن, لأنه يوفر لغة اصطلاحية عينية مشتركة بين الكاتب والقارئ و القصيدة"**[5], كما عمل على تحليل الشكل العام للقصيدة, فأدّى إلى مقاربة الفضاء النصي للقصيدة العربية الحديثة, وكشف عن التوزيع البصري لأجزاء القصيدة, ولم يوضح البعد الدلالي الذي ينتظم هذا التوزيع, لأنه ألزم دراسته المنهج الوصفي[6].

والشعرية من منظور **صلاح فضل** لا تكتفي بالحدث الصوتي, بل تتعداه إلى الحقل الدلالي عبر ما يسميه بتشابه المتجاورات المفترض[7], وهي شعرية تستند إلى عنصر المفاجأة والدهشة, كما تحدث عن هذا العنصر **"دهشة المفاجأة بدرجاتها التي تذهب من البروز الحاد للعناصر اللافتة التي لم تستخدم من قبل في كسر واضح للتقاليد, وانحراف ظاهر عن السنن القارّة, إلى هذه الدرجة الهادئة للمفاجأة التي تتبلور عند الانتهاء من القراءة في شعور مبهم, بأننا لم نجد ما نتوقعه في القصيدة, وذلك في مقابل النموذج الشعري التقليدي, الذي يعتمد كلياً على إشعاع التوقع في جميع مستوياته الإيقاعية والدلالية وحتى الرمزية"**[8].

---

[1] ينظر: حامد الرواشدة, الشعرية في النقد العربي الحديث, ص63.
[2] كمال أبو ديب, في الشعرية, ص37.
[3] محمد بنيس, الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها- التقليدية, دار توبقال, الدار البيضاء, ط2, 2001, ج1, ص8.
[4] ينظر: سامي عبابنة, اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث, عالم الكتب الحديث, الأردن, ط1, 2004, ص260.
[5] شربل داغر, الشعرية العربية الحديثة, تحليل نصي, دار توبقال, الدار البيضاء- بيروت, ط1, 1988, ص9.
[6] ينظر: سامي عبابنة, اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث, ص286.
[7] ينظر: صلاح فضل, نظرية البنائية في النقد الأدبي, دار الشروق, مصر, ط2, 2011, ص191.
[8] صلاح فضل, شفرات النص- دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد, عين للدراسات والبحوث, ط2, 1995, ص86.

وبعد العرض لأهم الدارسين العرب وتحديداتهم للشعرية, يتضح أن أغلب التعريفات وصفتها بأنّها انتهاك لسنن الكلام العادي (انزياح) – على اختلاف التعبير, ففي النقد العربي تبدو المصطلحات مختلفة والمفهوم واحد, ولكن الحال يختلف في النقد الغربي فالمصطلح واحد والمفهوم مختلف.

وهذه حوصلة مركزة جرى الاعتماد فيها على دراسات سابقة أشير إليها في مواضعها, على أن تقدم صورة تقريبية لمفهوم هذا المصطلح, الذي يمكن وصفه بالحداثة, مع عدم نفي جذوره التراثية في الدراسات الأدبية والبلاغية العربية القديمة, وقد كانت البداية من بيئته الغربية التي انطلق منها, وما عناه به أصحابه ومطلقوه, ثم تواصلت المتابعة لتشكلاته على الساحة الأدبية والنقدية العربية.

الشعرية بين اللسانيات والحقول الموازية
(الأسلوبية, السيميائية).

شهدت الشعرية اهتماما بالغا مع الطفرة العلمية التي عرفها النقد الأدبي في ظلّ الدّرس اللساني, وذلك من قبل دروس "دي سوسير", الذي يعدّ المؤسس للمبادئ اللسانية, بطرحه لقضية النسق؛ التي تُعْنَى بدراسة الظواهر والعلامات اللغوية داخل النص, بحيث تقوم نظريته على الثنائية "السانكرونية, الدياكرونية"[1], وترفض هذه النظرية الدراسة الخارجية للنص, وتتبع الدراسة الآنية "سانكرونية" على أساس أنّ الظواهر كامنة في ذاتها لا في غيرها, على عكس الدراسة التاريخية "دياكرونية" التي تربط المفردة بمحطات سياقية سابقة خارجة عن ذاتيها, وبالتالي رمت هذه النظرية إلى استبعاد النزعة التاريخية[2].

بالإضافة إلى أعمال الشكلانيين الروس وعلى رأسهم جاكبسون, والمنهج الذي اختطوه في بناء الشعرية الحديثة, من خلال الآلية المنهجية التي عملت بها على مقاربة لغة النص الأدبي[3].

وعند الحديث عن الشعرية اللسانية, فإنّ أوّل ما يتبادر إلى الذّهن هو مؤسسها **"رومان جاكبسون"**, الذي أراد أن يكسبها العلميّة, وذلك من خلال بحثه في أدبية الخطاب من منظور بنيوي لساني, بهدف دراسة القوانين التي تحكم الخطاب الأدبي وتحدد أطره الجمالية, وهذا ما أضفى عليها صفة الموضوعية, فعمل الشعرية يكمن في الكشف عن القوانين التي تنتظم الخطاب الأدبي, واستثمارها كمبادئ تأسيسية في دراسة النصوص[4].

إنّ العلم الذي قصده جاكبسون- وآخرون- يأخذ بالنص الأدبي من الطبيعة العشوائية القائمة على الحدس والانطباع, إلى الوجهة المنطقية العلمية الصادرة عن التنظيم والتعليل[5], بحيث تكون الأحكام الناتجة عنها مبنية على أسس وقوانين تحوطها الكثير من الدقة والموضوعية.

وهذا صدى لرأي **جان كوهن** الذي رأى فيه أن الشعرية إن أرادت أن تكون علماً, فعليها أن تتخذ مبدأ المحايثة- ما يعني تفسير اللغة باللغة نفسها- وهو ذات المبدأ الذي أصبحت

---

[1] الثنائية الدياكرونية والسانكرونية: تهتم الدراسة السانكرونية بدراسة اللغة في آنها, ويطلق عليها اسم المنهج الوصفي أو البنيوي, وتعني الدراسة الدياكرونية بدراسة تاريخ الظواهر اللغوية وتهدف إلى البحث عن الظاهرة المتتابعة زمانية ويطلق عليها اسم المنهج التاريخي. ينظر: نعمان بوقرة, المدارس اللسانية المعاصرة, مكتبة الآداب, مصر, 2003, ص80.

[2] ينظر: المرجع نفسه, ص80.

[3] ينظر: بغداد يوسف, الشعرية والنقد الأدبي عند العرب –مدخل نظري ودراسة تطبيقية, رسالة دكتوراه, جامعة جيلالي ليابس, الجزائر,2018, ص93.

[4] ينظر: المرجع نفسه, ص94-95.

[5] ينظر: حسن ناظم, مفاهيم الشعرية, ص69.

به اللسانيات علماً[1], إذ يؤكد على **"استخدامه في الدراسة الأدبية..., وأنّ على الشعرية أن تتبناه, لأنّ للشعرية وظيفة تشبه تلك التي تقوم بها اللسانيات"[2]**، واللسانيات بوصفها منهجا علميًّا، سعت الشعرية لاكتساب بعض خصائصه، كالدقة في تحديد المعايير, والموضوعية في إصدار الأحكام.

وأوّل ما سعت إليه اللسانيات في تكوين الشعرية الحديثة, هو تجديدها للبلاغة القديمة التي وقفت عند حدود التصنيف والتوصيف الجاهزين, في حين رأى كثير من روّاد الشعرية ونقاد الحداثة أنّ البلاغة القديمة تؤدي بالنص الأدبي إلى الجمود الناجم عن التقليد؛ وذلك لأنّ الآلية التي تصدر عنها معيارية جاهزة, وبهذا دعوا إلى تزويدها بالأداة اللسانية التي تعمل على تحويلها من أداة معيارية إلى أداة إجرائية[3].

ويكون مجال الشعرية وفق هذا المنطلق, هو دراسة النص الأدبي من الناحية اللغوية الصرفة, وذلك من خلال المعيار اللساني (صوتي, صرفي, تركيبي, دلالي), في حالة انحرافه عن القياس, فالشعرية تستمد معاييرها وآلياتها الإجرائية من اللسانيات النصية "اللغوية"[4], غير أنّها تعمل جاهدة على توسيع أطر اللسانيات بما يتماشى وطبيعة النص الأدبي, وهذا ما يحقق علميّتها, وفي هذا الصدد تقرّ **يمنى العيد** بأنّه : **"لم يعد بإمكانك اليوم أن تعالج المسألة الشعرية بمعزل عن المسألة اللغوية, ليس لأنّ الشعر نص مادته اللغة, بل لأنّ ما قدّمته العلوم اللسانية الحديثة من مفاهيم تخص اللغة ترك أثره العميق, والمباشر أحيانا, على مفهوم الشعر"[5].**

وإذا ما انتقلنا إلى حقل منهجي آخر, يشاركها نفس الاعتبار **(الأسلوبية)** -إذ كل منها يستخدم الأداة نفسها, ويشتغل على المجال نفسه-, فالدراسات الأسلوبية والشعرية تصبُّ في مجرى واحد, وهو من حيث قصدها لدراسة العلوم اللغوية, وكما أنّ المجال التي تعمل عليه هو النص الأدبي, مع الاختلاف في التقنيات التي تدخل بها على النص، والغايات التي تسمو إليها كل منهما.

الأسلوبية تدرس الخصائص اللغوية للخطاب الأدبي, فتعمل على تحوير سياقه الإخباري إلى الوظيفة التأثيرية وإنشاده للجمال, وتكون هذه الدراسة مبنية على أسس علمية, تجعل الكلام العادي يؤدي وظيفتين الإبلاغ والتأثير[6], أي يؤدي وظيفة الكلام العادي (إبلاغ دلالة الرسالة), ويسلّط على الملتقى تأثيرها ضاغطا, لينفعل من خلاله للرسالة المبلغة انفعالاً ما[7].

---

[1] كوهن, بنية اللغة الشعرية, ص40, وأيضا: حسن ناظم, مفاهيم الشعرية, ص27.
[2] د. خالد سليكي, من النقد المعياري إلى التحليل اللساني – الشعرية البنيوية أنموذجاً, مجلة عالم الفكر, الكويت, ع1-2, 1994, ص396.
[3] ينظر: بغداد يوسف, الشعرية والنقد الأدبي عند العرب, ص100-102.
[4] ينظر: المرجع نفسه, ص97-98.
[5] يمنى العيد, في القول الشعري, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, 1987, ص9.
[6] ينظر: عبد السلام المسدي, الأسلوب والأسلوبية, الدار العربية للكتاب, القاهرة, ط3, د.ت, ص36.
[7] ينظر: علي كاظم علي, شعرية المجاز في البلاغة العربية, مجلة جدور, النادي الأدبي بجدة, ج15, مج8, ديسمبر, 2003, ص246.

تحدث العملية الأسلوبية من خلال اختيار الكاتب من اللغة ألفاظا معينة, تشكل هذه الألفاظ معجمه الخاص, فيستخدمها في تراكيب مخصوصة, بحيث تكون الصياغة المؤلفة تنزاح– بقدر ما - عن المألوف, فينفرد كل كاتب -وفق هذه الطريقة- بأسلوبه الخاص, وتعمل هذه العملية على تكوين النص الأدبي من خلال عملية (الاختيار, والتأليف, والانزياح), كما أنّ مقاربة النص أسلوبيا تستدعي استقراء معدل الانزياحات في النص, وتتحقق هذه الانزياحات بفعل النحو التوليدي, الذي بموجبه يسهم في تأليف المعجم الخاص بالمؤلف[1]؛ ومن هنا تتحقق الشعرية, وفي ذلك يقول **محمد عبد المطلب**: **"الشعرية منوطة بالمعجم من ناحية والنحو من ناحية أخرى, حيث تكون السيطرة لخط النحو على خط المعجم, لتشكيله حسب مقولاته المحفوظة, بما يخرجه عن المألوف, أي: بنقل الصياغة من منطقة الحياد التعبيري إلى منطقة الأدبية"**[2], وهذا ما يفسّر كيفية تحول لغة الكلام العادي إلى لغة شعرية بفعل الانزياح.

يكمن الفرق بين **الشعرية والأسلوبية** في: أنّ الأولى تبحث عن البنيات المشتركة بين النصوص المختلفة, تستخلص من خلال هذا البحث القوانين التي تحكم الإبداع الأدبي, فيما تحدد الثانية أدبية النص, وفق خصائصه الإبداعية المستخلصة والكامنة في النص ذاته, بانفراده عن غيره[3], ترى الأسلوبية **"أنّ لكل نص أدبي خصائصه ومظاهره الجمالية التي تحدّد أدبيته, والتي ينبغي أن تعاين باستقلال عن النصوص الأخرى"**[4], وما يؤكّد على انفرادية أسلوب الكاتب عبارة بيفون القائلة: "الأسلوب هو رجل نفسه"، فالأسلوبية من خلال بحثها في النسق المنجز "النص", تكشف عن أسلوب النص.

كما يكمن التداخل بين الأسلوبية والشعرية في تعريف كوهن للشعرية بأنّها: **"علم الأسلوب الشعري**[5]**"**, بالرغم من تركيزه على انزياح الظاهرة الأسلوبية التي تسيطر على الشعر- عنده- عدّ الشعر[6] **"علم الانزياحات اللغوية"**[7] والانزياح هو خرق لقانون اللغة, وهو ما يعطي للنص الشعري شعريته الأسلوبية, وذلك لأنّ **"الأسلوب حقيقة يعتبر غالبا مجاوزة فردية, وطريقة في الكتابة خاصة بمؤلف واحد...**[8]**"**.

تلتقي الشعرية بالأسلوبية في مجال العمل من حيث التحليل والآليات الإجرائية, وكونهما يهتمان بالجانب النسقي (الشكلي)، ويرفضان الجانب السياقي (الموضوع), لذا يرى **بعض الدارسين** أنّ موضوع الأسلوبية: **"هو النظر في الإنتاج الأدبي, وهو حدث لغوي لساني, أما منهجها في النّفاد إلى أسلوب النص فهو منهج لغوي, يروم الوقوف على الخصائص اللغوية**

---

[1] ينظر: محمد عبد المطلب, قراءات أسلوبية في الشعر العربي الحديث, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, ط1, 1995, ص30- 31.

[2] المرجع نفسه, ص31.

[3] ينظر: بغداد يوسف, الشعرية والنقد الأدبي عند العرب, ص98-99.

[4] الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية, مجد القاسمي, مجلة فكر ونقد, الموقع الاكتروني http.aljariabad.coom, ع.22.

[5] كوهن, بنية اللغة الشعرية, ص15.

[6] ينظر: حسن ناظم, مفاهيم الشعرية, ص121.

[7] كوهن, بنية اللغة الشعرية, ص16.

[8] جان كوهن, النظرية الشعرية, بناء لغة الشعر, اللغة العليا, تر: أحمد درويش, دار غريب للطباعة والنشر, القاهرة, ط4, 2000, ص36.

فيه, وعلى العلاقة الرابطة بين هيكله اللغوي ووظيفته الشعرية"[1], ومن هنا تقترب الشعرية من الأسلوبية من حيث المنحى البنيوي الذي تتضمنه الوظيفة الشعرية التي تلتقي مع الأسلوبية في اتجاه الأسلوبية البنيوية[2].

ثمة فرق ماثل بين الحقلين **"فالأسلوبية تُعنَى بدراسة خصائص أو قوانين نص أدبي ما(...)؛ أي ما هو متعين وغير تجريدي, أما الشعرية فهي نظرية الأدب التي تُعنَى بدراسة القوانين العامة للصوغ الأدبي, أو دراسة ما هو متعال (...) وغير متجسد في نص بعينه, ومستخلص من تراكم النصوص الأدبية عبر التاريخ..."[3].**

من خلال ما تقدم- يتراءى لي- أنّ علاقة الشعرية والأسلوبية بغيرها من الحقول المعرفية الأخرى هي علاقة تداخل وتواشج, إذ تتقاطع المعارف بسواها ما يزيد من خصوبتها وإنتاجها لفروع جديدة, كما أنّه لم توضع حدود فاصلة تقطع علاقة الأسلوبية بالشعرية, ما يجعل التفاعل بين الحقول المعرفية وارد.

وفي ضوء الحديث عن المناهج النصية التي أثبتت جدارتها في المقاربات الأدبية والنقدية, من بينها حقل **(السيميائية)** وعلاقتها بغيرها من النظريات, وتقاطعها مع مختلف المناهج, ما أدّى إلى تشابك المفاهيم, وظهور تفريعات جديدة قائمة بذاتها, حيث **"لا يوجد منهج يكتفي بذاته لأنّ تشابك المعارف والعلوم والمناهج, إذا كان ناجما عن وعي, قد يفضي إلى رؤى يمكن أن تقدم الكثير"[4],** والسيمياء علم استفاد من شتى العلوم والمعارف, وجمع أشتاته من مشارب متعددة, إذ أسهمت العديد من الأصول المعرفية والمناهج النظرية في بزوغ هذا العلم, فهو **"حقل علمي واسع ومتنوع, يقارب المسعى الفكري في إدراك العلاقات بين العلامات, ونظراً إلى ذلك, فهو يستند إلى علوم مختلفة ويلتمس مشروعيته من مجالات إبستيمولوجية متداخلة..., ما يزال هذا الحقل متضمناً في علوم أخرى, ما دمنا نفتقد إلى مفتاح ندخل به عالمه, وهو ينحو إلى التجربة والشمولية, وتظل, إلى جانب ذلك, معظم المقاربات التحليلية حول المفاهيم والأبعاد السيميائية تعاني غياباً للمنهج المعاصر في مواصفات البحث السيميولوجي, الذي يحوم حول الموضوع ولا يدخله"[5].**

ارتبطت السيميولوجيا منذ نشأتها باللسانيات, إذ يرى سوسير أن السيميولوجيا أعم من اللسانيات, فعلم اللغة -عنده- **"هو جزء من علم العلامة العام, والقواعد التي يكشفها هذا العلم يمكن تطبيقها على علم اللغة"[6],** في حين يتخذ رولان بارت اتجاهاً مخالفا له, فيرى أن

---

[1] الهادي الجطلاوي, مدخل إلى الأسلوبية تنظيرًا وتطبيقا, منشورات عيون, الدار البيضاء, ط1, 1992, ص27.

[2] ينظر: بغداد يوسف, الشعرية والنقد الأدبي عند العرب, ص99.

[3] , بشرى موسى صالح, المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث, مجلة علامات في النقد, السعودية- جدة, مج:10, ج: 40, جوان -2001، ص287.

[4] عبد الملك مرتاض, التحليل السيميائي للخطاب الشعري, تحليل بالإجراء المستويات لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي, ، دار الكتاب العربي, الجزائر, د.ط, 2001.

[5] مارسيلودا سكر, الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة, دار الأمان, المغرب, 1987, ص18, نقلا عن: عبد القادر فيدوح, إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر, صفحات للدراسات والنشر, البحرين, 2009, ص98.

[6] توفيق الزيدي, أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث, الدار العربية للكتاب, القاهرة,1984, ص41. وأيضا: حسن ناظم, مفاهيم الشعرية, ص71.

السيميولوجيا فرع من اللسانيات[1], ويؤكد ذلك في قوله: **"المعرفة السيميائية لا يمكن أن تكون اليوم سوى نسخة من المعرفة اللسانية"**[2], ولكن في المقاربة المنهجية تتم دراسة الأنساق اللغوية من خلال المبادئ الألسنية, ويتضح ذلك من خلال تظافرهما في سبيل دراسة النص واستيعاب مكوناته وأبعاده الدلالية.

والسيميائية بوصفها منهجا نقديا, فهي علم يعني بدراسة نظام العلامات وأبنية الدلائل, ويبين كيفية اشتغال الأنساق الدلالية داخل النص, كما أنّه يعرفنا على مجال عمل هذه الدلائل, والقوانين التي تنتظمها[3], لذا يهتم في دراسته بحقول الأدب وطرائق التعبير المحددة في النص[4], **"بوصفه حقلا معرفيا أدبيا"**[5].

فالمنهجية التي يعمل بها النقد السيميائي, لا تكتفي بحدود النص, وآلياته البنيوية المحدودة والمغلقة, إذ تثبت فاعليّة القارئ في النص[6] **"بوصفه شريكا مركزيا في هذه الفاعلية المنهجية, إذاً المنهج السيميائي يعطي دورا رئيسيا للقارئ الناقد, فالقارئ السيميائي قارئ نوعي ومتميز, له القدرة على تفسير الرموز التي يتلقاها في ضوء الرموز التي يملكها في ذهنه, وليس شرطا أن يكون تحليله مطابقا لرموز الكاتب"**[7], وبناءً على ما تقدم فإنّ القارئ السيميائي يُعَدّ منتجا ثانيا للنص.

تعمل الآليات الإجرائية للمنهج السيميائي على تقصي حركة الدوال الواردة في النص, لاكتناه المدلولات وفعاليّتها في النص، فيبحث في النص **"عن الدوال الشكلية الأساس التي تلعب دور المنتج للنص الأدبي بين الاختبارات اللسانية والمحددات السيميائية, بما يؤدي إلى وضع الكتابة في إطار الأدبية, ويساعد على استخلاص هذه القيمة بالدرجة الأولى"**[8], فالمقاربة السيميائية مبنيّة على مجموعة من المفاهيم المتطورة عن تصورات سابقة, كما النص الأدبي تتجاذبه جملة من المناهج, كل يفضي بقراءة مختلفة عن سابقتها.

وخلاصة ما تقدم وجود وشائج وعلاقات تصل حدّ التداخل والتشابك بين مسارات أشير إليها في مواضعها, ونظراً لاتساع مجالات الشعرية وشموليتها, وطّد لها –هذا الاتساع- علاقات مع حقول معرفية مختلفة, تسهم في إدراك الصلات المكوّنة للنص عبر مستويات متعددة تخص الشكل والدلالة, كما تتناول المكونات المصاحبة لعملية الإبداع الأدبي, كالوجهات الأيديولوجية

---

[1] ينظر: حنون مبارك, دروس في السيميائية, دار توبقال للنشر, المغرب, ط1, 1987, ص76.

[2] رولان بارت, مبادئ في علم الأدلة, تر: عبد الرحمن أيوب و محمد البكري, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط1, 1982, ص39.

[3] ينظر: حنون مبارك, دروس في السيميائيات, ص76 .

[4] حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصفة (المقتربات اللسانية والشعرية والأسلوبية), دار كتابات, بيروت- لبنان, ط1, 1993, ص7.

[5] محمد صابر عبيد, سيمياء الموت, تأويل الرؤيا الشعرية , قراءة في تجربة محمد القيسي , دار نينوى, سوريا, 2010, ص18.

[6] ينظر: يوسف الاطرش, المقاربة السيميائية في قراءة النص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول (السيمياء والنص الأدبي), منشورات بسكرة –الجزائر،7-8 نوفمبر,2000, ص42.

[7] المرجع نفسه, ص42.

[8] تزفيتان تودوروف , , رولان بارت ,أمبرتو إيكو, مارك أنجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد, تر: أحمد المدني, الدار البيضاء, ط2, 1981,ص 5(من المقدمة).

والجوانب الفكرية..., وهذا التداخل يسهم في تقديم تصورات جديدة, تحسن من كفاءة الأداة الإجرائية للنظرية الشعرية, فارتباطها باللسانيات -مثلاً- جعلها تتسم بالعلمية؛ وقلل من الأحكام الانطباعية والعشوائية, ممّا أضفى عليها صفة الموضوعية, وجعلها أكثر دقة وضبطاً في استخلاص القوانين وإصدار الأحكام, كما للأسلوبية دور في نقل الاهتمام الجزئي (بالمفردة والتركيب) إلى الدراسة على مستوى النص, والبحث عن السمات الجمالية التي تميز النص الأدبي على تعدد مستوياته, وتتخذ الشعرية بعدا سيميائياً, فيوجّه البحث عن الأنظمة الإشارية والأنساق الرمزية المكونة للنص.

المبحث الثاني: النص.

المطلب الأول: مفهوم النص في الدرس النقدي المعاصر.

المطلب الثاني: النص والمفاهيم المتاخمة (الخطاب, ملفوظ, تلفظ).

مفهوم النص في الدرس النقدي المعاصر.

شهد مصطلح النص اهتماما بالغ الأثر في ميدان الدراسات النقدية والأدبية، إذ يعد من أبرز المصطلحات التي سادت ـ وبشكل واضح ـ في الدرس النقدي المعاصر، فظهرت الدراسات والبحوث التي تهتم بهذا المجال، محاولة ضبط المفهوم, ورصد تطور دلالاته, وتعدد تحديداته النظرية، فهو من المفاهيم التي تتميز بطبيعة زئبقية ، بحيث لا يمكن القبض على مدلولاته وحصرها في دلالة بعينها ؛ وذلك لأنّ مرونة المصطلح تجعله لا يستقر على تحديد نهائي، فالنص تتجاذبه جملة من المناهج والتيارات النقدية ، كل يفضي إلى قراءة مختلفة ، فترسم كل قراءة دلالة معينة يتبلور المفهوم وفق آلياتها.

لعلّ السبب الذي يجعل من تعريف النص وتحديد ماهيته أمراً في غاية الصعوبة، هو طبيعة النص التواصلية؛ لأنّه قادر على التشكل والظهور بحسب الحقول المعرفية التي تتنازعه، ما أدّى إلى تشابك المفاهيم وتباين طرقها الإجرائية في الحقول المعرفية الموظّفة لأدواتها ، ـ فعلى سبيل المثال- (النص في التراث) نظرة الأصوليين إليه تتحكم في دلالته، فالنص ـ عندهم ـ ما لا يحتمل إلا معنى واحدا ، ويظل أقرب مصطلح للنص عند القدماء هو المتن[1].

ولكن هذا لا يعني تطابق مفهوم النص في التراث وما جاءت به المدارس النقدية الحديثة، إذ في التراث يعني أقصى الشيء و نهايته؛ أي أنه بلغ حده وغايته وأغلق على نفسه[2] ، بحيث لا يقبل من بعده الزيادة والنقصان، كما أنّه يرفض التأويل والتعدد الدلالي، بينما في النقد الحديث ـ على اختلاف مشاربه وتعريفاته- يعني انفتاح النص على القراءات المتعددة التي تشارك في إعادة إنتاج النص من جديد كل حسب تصوره, وإذا كان في القديم لا يقبل التأويل لوضوح دلالته, فإنّه وبالمفهوم الحديث متغير متجدد عند كل قراءة, لذا لم يعد يكتفي بدلالة واحدة موضوعة, وأصبح قابلا لتأويلات غير متناهية؛ نتيجة النظريات القرائية المتعددة التي غذّته.

نقتصر- في هذا الصدد- على أهم المقاربات التنظيرية النصية العربية منها والغربية, التي سعت إلى ضبط مفهوم النص, وكيفية تشكله, والكشف عن أهم المحددات الأساسية التي بلورت طبيعة النص في المنظور النقدي المعاصر.

ظلّ هذا المصطلح يشوبه الغموض والتعدد في الرؤية إلى أن أتت اللسانيات, العلم الذي استطاع صياغته شكليا من خلال آلياته الإجرائية, التي عملت على تجاوز البنية الصغرى (الجملة) في التحليل البلاغي إلى البنية الكبرى (الفضاء النصي)؛ وذلك لأنّ **"النص هو الموضوع الحقيقي للسانيات, فكل وصف للجمل يجب أن يتضمن داخله وصفا للنص, وبذلك**

---

[1] ينظر: حسين خمري, نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال, الدار العربية للعلوم, بيروت, منشورات الاختلاف, الجزائر,ط1, 2007, ص45-136-141.

[2] نفسه.

يصير نحو الجملة ليس سوى جزء من النص"[1], وفي هذا الصدد يميّز **تودوروف** "T.Todorov"- على اعتباره أحد أقطاب الشكلانية- مفهوم النص عن الجملة, إذ يرفع من شأن النص, فيحدده بضابط **(انغلاقه واكتفائه بذاته)** على عكس الفقرة التي تحوي عدداً من الجمل غير المستقلة بدلالتها, والنص يمكن أن يكون جملة, كما حصيلة المجموع اللغوي للكتاب تدعى نصا, والنظام الذي يشكله لا يتطابق كليا مع النظام اللساني, ولكن تربطه به علاقة مشابهة وتجاور[2].

إن رؤية تودروف للنص تتماس مع **رؤية هيلمسلف** (Louisa hielmslev) له, إذ يربطه الأخير بالملفوظ اللغوي المنطوق أو المكتوب, بغض النظر عن طول النص أو قصره **"فعبارة stop أي قف, هي في نظر هيلمسلف نص"**[3], ويشتركان في كون النص بنية مغلقة على نفسها, مكتفية بدلالتها, فيمثل النص **"وحدة دلالية, وليست الجمل إلا الوسيلة التي يتحقق بها النص"**[4].

ومن اللسانيات مروراً بالشكلانية الروسية وصولا إلى النقد البنيوى, يشتغل مفهوم النص في طور المرحلة البنيوية على النسق, بوصفه اتجاها نصيّا, يهدف إلى تحديد المفهوم وضبط العلاقات داخل البناء النصي[5], يأخذ النص -بهذا الفهم- شكل البنية المنغلقة على نفسها, تحكمها داخل النسق شبكة من العلاقات المتبادلة فيما بينهما, إذ يمثل **"بنية لغوية مقفلة, مكتفية بذاتها في إنتاج المعنى, لا تحيل إلا عليها, طاقة تشتغل دونما حاجة إلى اعتبار سياق النشأة والتقبل"**[6] كما ترى أنّه **"عالم ذري مغلق على نفسه موجود بذاته"**[7], ومن الصعوبة بمكان الإلمام بفروع المنهج البنيوي المتعددة؛ لذا يمكن الاقتصار على أبرزها.

تطرح **التفكيكية** تصورات جديدة لفهم النص, إذ تعمل على تفتيت بنية النص حتى يتسنى لها الكشف عن العلاقات التركيبية التي تنظمها البنية الكلية للنص, حيث قدم **جاك دريدا** (Jac Derrida) بطريقته الفلسفية هذا الفهم, أي الهدم من أجل إعادة البناء, فالنص -عنده- بنية منغلقة منفتحة في الآن نفسه[8].

---

[1] أنور المرتجى, سيميائية النص الأدبي, دار أفريقيا الشرق, الدار البيضاء, 1987, ص84.
[2] ينظر: عثماني الميلود, شعرية تودوروف, عيون المقالات, دار قرطبة, الدار البيضاء, ط1, 1990, ص56 .
[3] يسري نوفل, المعايير النصية في السور القرآنية- دراسة تطبيقية مقارنة, دار النابغة للنشر والتوزيع, مصر, ط1, 2014, ص18.
[4] محمد خطابي, لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب, المركز الثقافي العربي, بيروت, ط1, 1991, ص13.
[5] ينظر: محمد باديس, مفهوم النص وقراءته في الفكر العربي المعاصر, أطروحة دكتوراه, جامعة وهران- الجزائر, 2017, ص22- 38.
[6] الطاهر الهمامي, القارئ سلطة أم تسلط, مجلة الموقف الأدبي, اتحاد الكتاب العرب, دمشق, 1988, ع330, ص23.
[7] محمد بنيس, ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب, مقاربة بنيوية تكونية , دار العودة, بيروت, 1979, ص21.
[8] ينظر: بن الدين بخولة, الإسهامات النصية في التراث العربي, رسالة دكتوراه, جامعة وهران , الجزائر, 2016, ص16.

أما النص من المنظور **السيميائي** يمثله **رولان بارت** (Roland Barthes) الذي يعرفه بأنّه **"نسيج من الدوال التي تُكَوّن العمل"[1]**, أما **جوليا كريستيفا** (Julia Kristeva) فلا تكتفي بانغلاقه اللغوي والاكتفاء بذاته البنيوية؛ بل تعرفه في الإطار السيميائى, بأنّه جهاز نقل لساني يعمل على توزيع نظام اللغة[2], كما يكشف العلاقة بين الأنماط التواصلية, فتركز في تعريفها على نقطتين جوهريتين؛ **الأولى**: إنتاجية النص, إذ هو فضاء لغوي متعدد الدلالة, **والثانية:** الوظيفة التناصية, العنصر البارز الذي يحدد فهمها للنص, إذ يتعالق النص مع نصوص سابقة له, فيحدث التداخل النصي نتيجة هدم النصوص السابقة وامتصاصها يتكون النص الجديد[3].

كما يأخذ تعريف النص نصيبا من الوجهة البنيوية التكوينية[4], التي تحدد النص على مستويين: **الأول:** نسقي ناجم من المعيار اللساني الذي يتشكل منه النص, **والثاني:** سياقي نابع من الطبيعة الاجتماعية التي ينشأ في ظلها النص, يعتبر **لوسيان غولدمان** (Lucien Goldman) من المؤسسين الذين نَظّرُوا لهذا الاتجاه في ظل تداخل البنية النصية بالبنى الاجتماعية والواقعية[5], وبالتالي أصبح مفهوم النص أكثر انفتاحا على الفكر المادي للمجتمع.

يشير بعض الباحثين العرب إلى ضرورة الإلمام بالمناهج النقدية, بالإضافة إلى استناد المقولات البنيوية والسيميائية في محاولة الوصول إلى حقيقة النص, والظفر بمفهوم له, منهم **صلاح فضل** الذي يرى أنّه: **"علينا أن نبني مفهوم النص من جملة المقاربات التي قدّمت له في البحوث البنيوية والسيميولوجية الحديثة"**[6], بينما يراه **عبد الملك مرتاض** مجموع المرجعيات اللسانية والبنيوية والمعطيات الفكرية الأيديولوجية المساهمة في إنتاج النص[7], كما يجعل لتعدد القراءة نصيبا في فهم النص: **"فالنص قائم على التجددية بحكم مقروئيته, وقائم على التعددية بحكم خصوصية عطائيته (عطائه), تبعا لكل حالة يتعرض لها في مهجر القراءة, فالنص من حيث هو ذو قابلية للعطاء المتجدد بتعدد تعرضه للقراءة"[8]**, ما نلاحظه في الرؤية السابقة هو بعثرة الفكر العربي في التعامل مع الظاهرة النصية, إذ استمد الباحثون العرب أدواتهم من معطيات البيئة الغربية؛ فوقعوا في حيرة اختيار أي الأدوات أجدى؟!.. , بينما أراد بعضهم الشمول فلم يقيّد نفسه بمسار معين, بل جعل من النص ميداناً تلتقي فيه عدة مناهج, ممّا أثقل كاهل النص...[9].

---

[1] حسين خمري, نظرية النص من بنية المعني إلى سيميائية الدال, ص44.

[2] ينظر: جوليا كريستيفا, علم النص, تر: فريد الزاهي, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, المغرب, ط2, 1997, ص21.

[3] ينظر: المرجع نفسه, ص21, وأيضا: محمد باديس, مفهوم النص وقراءته في الفكر العربي المعاصر, ص30-31.

[4] ينظر: لوسيان غولدمان و آخرون, البنيوية التكوينية والنقد الأدبي, تر: محمد سبيلا, مؤسسة الأبحاث العربية, بيروت, ط2, 1986, ص41-45.

[5] ينظر: حسين خمري, نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال, ص72.

[6] صلاح فضل, بلاغة الخطاب وعلم النص, عالم المعرفة , الكويت, 1992, ص211.

[7] ينظر: بن الدين بخولة, الإسهامات النصية في التراث العربي, ص18.

[8] عبد الملك مرتاض, دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد آل الخليفة, ديوان المطبوعات الجامعية, الجزائر, د.ت, ص55.

[9] ينظر: محمد باديس, مفهوم النص وقراءته في الفكر العربي المعاصر, ص21-22.

الانغلاق الذي ادّعته مناهج البنيوية وما بعدها, يقابله انفتاح دلالي, ما يجعل النص مرعى خصيب للقراءات, وكل باحث يجد فيه كفايته, حيث تشارك هذه القراءات -على اختلاف ثقافاتها ومشاربها- في إعادة تدوير النص وبنائه من جديد بوجهة مختلفة[1], وهذا التجديد يسهم في إثراء النص, ما يضمن له استمراريته, تَلَقَّى هذا الفهم العديد من النقاد ومنهم بارت الذي نادى بموت المؤلف وأعلن ولادة القارئ.

انطلقت بعض الرؤى والتصورات بالنظر في الخصائص النابعة من تحليل النص ذاته, فاصطلح الناقدان **(دي بوجراند, ودريسلر)** ما يدعى بالنصية أو الاكتمال النصي[2], فوضعا معايير لضبط النص ,وعرفاه بأنّه **"حدث اتصالي تتحقق نصيته, إذا اجتمعت له سبعة معايير[3], وهي: الربط, والتماسك, والقصدية, والمقبولية, والإخبارية, والموقفية, والتناص"**[4], بوجود هذه المعايير يمنح النص صفة النصية, وباجتماعها كلها يحقق النص صفة الاكتمال النصي.

أَبْرَزَ هذا التعريف الوظيفة الاتصالية للنص, والناظِرُ في جملة هذه الضوابط يلاحظ أنّها ألمّت بالمستويات اللسانية (اللغوية, الصوتية, التركيبية, الدلالية), كما نظرت للمؤلف والقارئ والسياق وعلاقة النصوص بغيرها, فجمعت بين المناهج السياقية والنسقية.

بينما تركز بعض التعريفات على عدم وضع تحديد معين لحجم النص, فعند **هاليدي ورقية حسن** -مثلا- يمكن أن يكون النص جملة أو أكثر من ذلك أو أقل كالكلمة مثلا, فهما لا يُبدِيَان اهتمامًا لحجم النص بالقدر الذي يركزان فيه على خاصيتي **الوحدة والانسجام**, اللتين يحققهما النص[5], فالنص في تصورهما **وحدة دلالية**[6], فاهتما بالجوهر على حساب الشكل.

وفي هذا الصدد قدّم **محمد مفتاح** تصوره للمفهوم على هيئة تساؤل عن ماهية النص, مجيباً بأنّ انسجام العناصر داخل النسق هو أهم ضابط له[7], فيما يحوي هذا الانسجام على عدة عناصر, باجتماعها تحدد ماهية النص, وهي: مدوّنة, كلاميّة, وحدث, تواصلي, وتفاعلي, ومغلق, ومتوالي[8].

---

[1] ينظر: حسين خمري, نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال, ص59.

[2] ينظر: دي بو جراند, النص والخطاب والإجراء, تر: تمام حسان, عالم الكتب, القاهرة, ط1, 1998, ص109.

[3] توضيح المصطلحات الواردة في النص: الربط يخصّ النحو, والتماسك يخصّ علم الدلالة, والقصدية: الهدف الذي يسعى النص من أجله, والمقبولية: تخصّ المتلقي, والإخبارية: الخبر الذي يقدّمه النص للمتلقي, والموقفية : السياق الذي قيل فيه النص, التناص: تعالق النص بنصوص سابقة له, ينظر: محمد باديس, مفهوم النص وقراءته في الفكر العربي المعاصر, ص34, 35, 36.

[4] سعيد حسن بحيري, علم لغة النص, المفاهيم والاتجاهات, مكتبة لبنان ناشرون, بيروت, ط1, 1997, ص146.

[5] ينظر: حسين خمري, نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال, ص49.

[6] ينظر: محمد عزام, النص الغائب- تجليات التناص في الشعر العربي, منشورات اتحاد كتاب العرب, دمشق,2001, ص16. وينظر أيضاً: محمد خطابي, لسانيات النص, ص13.

[7] ينظر: بن الدين بخولة, الإسهامات النصية في التراث العربي, ص20.

[8] ينظر: محمد مفتاح, تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص), المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, ط1, 1985, ص 119-120.

تبقى مهمة وضع تعريف محدد وشامل ليست بالأمر الهيّن, وذلك بالنظر إلى جملة الخصائص التي يحتفي بها النص, وبالتالي يصف بعض النقاد صعوبة الوصول إلى تعريف -بعينه- للنص؛ لعدم القدرة على الإلمام بجميع جوانبه، ومنهم **فولفغانغ إيزر** الذي اطلق صفة الدينامية على النص[1], فهو **"حدث دينامي"**[2]؛ يمتاز بحركية وتجدد مستمر.

[1] ينظر: فولفغانغ إيزر, فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب), تر: حميد لحميداني, والجلالي الكدية, منشورات مكتبة المناهل, 1994, ص13.
[2] نفسه.

النص والمفاهيم المتاخمة "الخطاب, ملفوظ, تلفظ".

يمثل مصطلح النص إشكالية كبيرة في المنظور النقدي المعاصر, وذلك من ناحية ضبطه مفاهيميا, وفصله عن المفاهيم المتاخمة له (الخطاب, التلفظ, الملفوظ), وتماهيا مع ذلك انطلقت العديد من الإسهامات التي تنتمي إلى حقول معرفية متنوعة, بقصد تحديد مفهومي (النص والخطاب) على اعتبارهما أكثر المصطلحات التصاقا واقترابا من حيث المفهوم, نجم عن هذه الممارسات النقدية تعدد وجهات النظر المرتبطة بكلا المفهومين, بل تداخلهما في بعض الأحيان.

تختلف الدراسات النصية -التي تناولت المفهومين- في توظيفها لمصطلحي (الخطاب والنص), فمنها ما تستخدمهما بمفهوم واحد[1]- إذ اتفاقهما في بعض الملامح جعل من الدارسين يسوون بينهما في الاستعمال-, ومنها ما تفرق بينهما- أي تجعل كل مصطلح يفضي إلى دلالة معينة-؛ ويرجع هذا الاختلاف إلى تعدد زوايا النظر واختلاف المرجعيات الثقافية والمعرفية التي يستند عليها في تحديد المفهوم, نتج عن هذا الاضطراب في الاستخدام؛ التشعب في الرؤية والاختلاف في المقاصد والغايات؛ ممّا أدّى إلى صعوبة الإلمام بالآراء المطروحة, وفرزها, واستخلاص القوانين والمعايير التي تحدّ كلاّ منها, وبالتالي الوصول إلى أهم المحددات الأساسية التي تؤطرانها.

يشوب كلا المصطلحين الكثير من اللبس والخلط, وتبقى مهمة تحديد الفارق بين النص والخطاب في الاستعمال ليست بالأمر اليسير؛ وذلك لتضارب وجهات النظر التي تناولتهما, واختلاف التصورات التي قدمتها المناهج الحديثة.

ظهر مصطلح الخطاب ليكون بديلا عن مصطلح الفكر, الذي تصَدَّر عناوين الدراسات والبحوث فترة من الزمن, ولأن الأخير مفهوم نظري مجرد, يتسم بالاتساع والشمول, ويدخل في عدة ميادين ويشتغل على مجالات عديدة, فلم يعد يواكب التطور المعرفي, فظهر مصطلح الخطاب الذي يمثل الطّفرة النّوعيّة التي أحدثها التقدم العلمي, فيتميّز عنه بالتحديد والتقييد النسبي, كما أنّه يشارك في إنتاج الخطاب أطراف العملية التواصلية, وهو ما يحيلنا على دور القارئ, فيما يطمس مصطلح الفكر هذا الدور[2].

تشير المنطلقات الأولى التي تناولت مصطلح الخطاب على ريادة **ز.هاريس** (Z.Harris) في هذا المنحى, وذلك من خلال بحثه الموسوم ب(تحليل الخطاب Discourse analysis) سنة 1952, وقد بنى تصوراته على المنجزات اللسانية وما توصلت إليه في دراسة الجملة, كما أنّه وسع هذا الحد وتجاوزه إلى دراسة الخطاب بوصفه بنية متكاملة تحوي متتالية

[1] ممن طابق بين المصطلحين من حيث المفهوم؛ محمد خطابي في كتابه (لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب), يجعلهما مترادفين في الاستخدام, فيذكر لفظة النص/الخطاب, دليل على التسوية بين المصطلحين.
[2] للاستزادة ينظر: د. مختار الفجاري, مفهوم الخطاب بين مرجعه الأصلي الغربي وتأصيله في اللغة العربية, مجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الانسانية, السنة الثانية, ع 3, 2013, ص535 وما بعدها.

من الجمل, تتشكل في طريقة منتظمة داخل البنية النسقية؛ وذلك في قوله بأنّ الخطاب **"ملفوظ طويل, أو هو متتالية من الجمل, تكون جملة منغلقة, يمكن من خلالها معاينة بنية متسلسلة من العناصر, بواسطة المنهجية التوزيعية, وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"**[1], وهذا يتطابق مع مفهوم النص, كما أنّه يعترى تعريفه القصور؛ لأنّه اعتدّ بالوحدة الشكلية الظاهرة في النص, وأهمل الصورة الفنية التي يحتفى بها الخطاب, والدلالة المقصودة التي يرمي إليها[2].

تجاوز **بنفنيست** (Benveneiste) اللساني الفرنسي1976م هذا الفهم, إلى النظر في زوايا خارج النسق, إذ يصف الخطاب بأنه **"كل ملفوظ مشترط بمتكلم ومستمع, وعند الأول فيه هدف التأثير على الثاني بطريقة ما"**[3], ركز بينفنيست على أطراف العملية التواصلية من مرسل ومستقبل إلى جانب تركيزه على الأثر النفسي (الانفعالي) الذي يحدثه الملفوظ في الملتقي[4].

وبالمقارنة بين الرأيين السابقين يلاحظ أنّهما يتفقان في كون الجملة عنصراً ملفوظاً يحقق تواليها الخطاب, ويخالف بينفنيست هاريس في كون الخطاب عنده يشتغل على أطراف التواصل.

يعدّ **ميشال فوكو** (Michel Foucault) من المنظرين الذين أسّسوا لمفهوم الخطاب, حدّد رؤيته للخطاب من خلال فلسفته, يرى بأنّه **"نظام من العمليات الذهنية القائمة على مجموعة من القواعد المرتبة ترتيبا منطقياً"**[5] وبصيغة أخرى؛ هو**"عملية عقلية منظمة تنظيما منطقيا, أو عملية مركبة من سلسلة من العمليات العقلية الجزئية, أو تعبير عن الفكر بواسطة سلسلة من الألفاظ والقضايا التي يرتبط بعضها ببعض"**[6], فبيّن فوكو الأدوات المنهجية في تناوله للمفهوم, حيث ضمّ كل العناصر الفاعلة في إنتاج الخطاب منها النص وعلاقته بالسياق, ودور أطراف العملية التواصلية في تشكيله[7], فهو **"أحيانا يعني الميدان العام لمجموع العبارات, وأحيانا أخرى مجموعة متميزة من العبارات, وأحيانا ثالثة ممارسة لها قواعدها, تدل دلالة وصف على عدد من العبارات, وتشير إليها"**[8], فالعبارة التي تحدث عنها فوكو هي جزءٌ, يتكون منها الخطاب, كما الجملة في نظر اللسانيين, وهذه العبارة توصف بكونها شيء مستقل بذاته ولا تشير إلى شيء خارج عنها, بل تتضافر مع عبارات أخرى يتشكل وفقها الخطاب,

---

[1]سعيد يقطين, تحليل الخطاب الروائي, (الزمن -السرد- التبئير), المركز الثقافي العربي, بيروت, ط4, 2005, ص17.

[2] ينظر: بن الدين بخولة, الإسهامات النصية في التراث العربي, ص41.

[3]تودوروف وآخرون, في أصول الخطاب النقدي الجديد, تر: أحمد المديني, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, 1987, ص39, -كما ينظر: ميشال فوكو, نظام الخطاب, تر: محمد سبيلا, دار التنوير للطباعة والنشر, بيروت, ط1, 2007, ص37.

[4] ينظر: بن الدين بخولة, الإسهامات النصية في التراث العربي, ص40.

[5] د. الزواوي بغورة, مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو, المجلس الأعلى للثقافة, القاهرة, 2000, ص92.

[6]جميل صليبا, المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية, دار الكتاب اللبناني, بيروت, ج1, ص204.

[7] ينظر: بن الدين بخولة, الإسهامات النصية في التراث العربي, ص43.

[8]ميشال فوكو, حفريات المعرفة, ت: سالم يفوت, المركز الثقافي العربي, بيروت, ط2, 1987, ص76.

بحيث تتكون من نسق معين من العلامات التي تأخذ دلالة بعينها, على ضوء هذا يتم تصنيف أنواع الخطابات (خطاب أدبي, خطاب ديني , خطاب فلسفي,...) [1].

فالوظيفة التواصلية هي التي تحدد نوعية الخطاب, وبذلك تُسهم في الانتقال من النص إلى الخطاب استنادا إلى **"تأسيس وعي نظري في نقد الخطابات الثقافية والأنساق الذهنية"**[2].

كما أنّه لم يهمل أطراف الوظيفة التواصلية, بل يجعلها عناصر تتضافر وتشارك في عملية إنتاج الخطاب وكيفية تلقيه.

يتطرق فوكو للمقارنة بين النص والخطاب من خلال تعريفه للخطاب وتمييزه عن غيره, في قوله: **"مصطلح لساني متميز عن النص والكلام والكتابة وغيرها, وبشموله لكل إنتاج ذهني سواء أكان نثرا أم شعرا, منطوقا أم مكتوبا, ذاتيا أم محسوسا, في حين أن المصطلحات الأخرى تقتصر على جانب واحد"**[3], جعل فوكو الخطاب أكثر اتساعاً من النص والكلام والكتابة, وباتساعه هذا شمل جميع النتاجات العقلية.

يربط **سيمون ديك** (Simon Dick) تعريفه للخطاب بالسياق التواصلي الذي يتشكل فيه الخطاب, فينقل اهتمامه من مستوى الجملة إلى الخطاب كوحدة أشمل؛ لأنّه **"لا يتواصل مستعملو اللغة الطبيعية عن طريق جمل منعزلة, بل إنّهم يكونون من هذه الجمل قطعاً أكبر وأعقد, يمكن أن نطلق عليها اللفظ العام (الخطاب)"**[4], يذهب في تعريفه للخطاب بأنّه لا يتحدد بالحجم؛ أي أنّه غير مطلوب في تكوينه عدد معين من الجمل, بل شأنه في ذلك كالنص قد يطول حتى يكون مُؤَلَّف في عدد من المجلدات كالخطابات الروائية, أو يقصر فيقع في جملة أو كلمة, وذلك بحسب ما يستدعيه المقام.

تناول **سعيد يقطين** مفهومي الخطاب والنص من خلال اهتمامه بالاشتغال على النصوص السردية, بحيث تبلورت وجهة نظره لمفهوم الخطاب على أنه مظهر نحوي يتألف من عدد من الوحدات اللغوية الملفوظة, كما أنّه يخضع لقوانين قابلة للتنميط وبحسب الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه, سردي أم شعري, أما النص فهو مظهر دلالي يكتمل فيه المعنى الذي يتحول إلى دلالة فور وصوله إلى القارئ وتمكنه منه[5],.. وبالتالي حاول يقطين تحديد الفروقات بين النص والخطاب من خلال المعيار النحوي والدلالي, وربط ذلك بأطراف عملية التواصل؛ فيقف الخطاب على حدود الراوي والمروي له, ويتجاوز الكتاب والقارئ في النص[6], ...مما تقدم فهو

---

[1] ينظر: د.عبد الله إبراهيم, الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة, منشورات الاختلاف, الجزائر, ط1, ص138.

[2] عبد الله الغذامي, النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية العربية, المركز الثقافي العربي, بيروت, ط3, 2005, ص13.

[3] نقلا عن: أحمد ياسين العرود, دراسة في تحول الخطاب النثري العربي في عصر النهضة, رسالة ماجستير, جامعة اليرموك, الأردن, 1996, ص14.

[4] أحمد المتوكل, قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية- بنية الخطاب من الجملة إلى النص, دار الأمان للنشر والتوزيع, الرباط, 2001, ص17.

[5] ينظر: مها العتوم, تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث (دراسة مقارنة في النظرية والمنهج), بإشراف: سمير قطامي, أطروحة دكتوراه, الجامعة الأردنية, آب,2004, ص21-22.

[6] ينظر: نفسه.

يميل إلى شمولية الخطاب على النص, لأنّ **"النص خطاب مترابط مثبت بواسطة الكتابة"[1]**, إذ النص -عند يقطين- يقوم على محورين: أطراف عملية التواصل, وتحقيقه لمبدأ الترابط والانسجام.

هناك سمة أخرى عُني بها الباحثون البنيويون في تحديد الفارق بين النص والخطاب- وإن كانت دقتها أمراً نسبياً- وهي ارتباط النص بالكتابة, والخطاب بكونه قولاً أو ملفوظاً (الشفاهي), وفي هذا الصدد يقول **بول ريكور** (Paul Ricoeur): **"لنطلق كلمة نص على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة, إن هذا التثبت أمر مؤسس للنص ذاته مقوم له"[2]**, ويفهم من المقتبس أنّ النص تنتجه الكتابة, ويتحدد بالجهاز الخطي والتدوين, والخطاب من إنتاج اللغة الشفوية والمسؤول عنها الجهاز النطقي, وبهذا, فالخطاب قادر على التحول إلى نص بالكتابة, كما أنّه عمل على استبدال ثنائية دي سوسير (اللسان والكلام) بثنائية (اللسان والخطاب), والغرض من هذا الخطاب هو التفريق بين علم الدلالة والسيمياء, وليس للتأكيد على خصوصية الخطاب, فالسيمياء تدرس العلامة, بينما يختص علم الدلالة بدراسة الخطاب والجملة[3].

أما عن كون الخطاب ينتجه الكلام؛ فهو على علاقة مباشرة مع قائله, وله حرية انتقاء ملفوظاته, كما أنّه يقيم علاقة حوارية بين أطراف التخاطب (المتكلم والمستمع), فهو لا يتجاوز سامعه إلى غيره, وأما النص فيتحدد بالكتابة, فتحقق له ديمومته واستمراره, كما تدخل مناهج التلقي وجماليات القراءة في النص, ولا يتسنى لها الدخول في الخطاب (وذلك لتجدد وجهة النظر بين الأطراف في الخطاب)؛ لأنّ الأخير معرض للزوال والنسيان والتصحيف[4].

ممن تعرض لنفس الفكرة, بأنّ النص خطاب تمت كتابته هو **جاك دريدا** (Jac Derrida), فيعرفه **"تثبيت الأصوات اللغوية بواسطة علاقات خطية"[5]**, في حين الخطاب وسع من مهمة النقد عندما ضمّ معظم المناهج النقدية النسقية والسياقية في التحليل.

وعلى الرغم من السمات والمعايير التي قدّمها بعض المنظرين للتفريق بين مصطلحي الخطاب والنص, فإنّ هناك من الباحثين من يرى أنّ النص والخطاب لهما المعنى نفسه, ولا يوجد فرق بينهما في الاستعمال, فالنص -في نظرهم- هو عينه الخطاب من حيث الدلالة, ومنهم **روجر فاولر** (Roger Fowler) الذي يرى أنّ **"كل نص خطاب, فعل لغة من لدن مؤلف ضمني, له تصميم محدد الهوية"[6]**, وممن قال بترادفهما أيضا **جوليا كريستيفا** (Julia Kristeva) في قولها بأنّ **"النص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم والأيديولوجيا والسياسية"[7]**.

---

[1]سعيد يقطين, انفتاح النص الروائي- النص والسياق, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, ط2, 2001, ص32.

[2]نقلا عن: صلاح فضل, بلاغة الخطاب وعلم النص, عالم المعرفة, الكويت, 1992, ص219.

[3]ينظر: بول ريكور, نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى, ت: سعيد الغانمي, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, بيروت, ط2, 2006, ص11, ينظر: مها العتوم, تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث, ص33.

[4] ينظر: مها العتوم, تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث, ص21-25.

[5]حسين خمري, نظرية النص من بنية المعنى إلى سيمائية الدال, ص45.

[6]روجر فاولر, اللسانيات والرواية, تر: حسن حمامة, دار الثقافة, الدار البيضاء- المغرب, ط1, 1997, ص66.

[7]جوليا كريستيفا, علم النص, ص13.

أما عن أبرز الجهود العربية التي تعرضت لمصطلحي الخطاب والنص, حاولت الوقوف على حد الاجراء النظري الوصفي والتطبيقي؛ فالشأن كما هو مبين في بيئته الأصلية (الغرب), فليس هناك من فرق بينهما- كما ذكرت آنفا- وهناك من وسع في إطار الخطاب بحيث شمل النص في جوفه, فعده **"مجموعة من المنتجات الفكرية, التي يراد إيصالها الي متلقي عبر نصوص مكتوبة أو مسموعة أو مرئية, والتي تقدم موقفا, شموليا أو جزئيا, من قضية أو مشكلة قائمة أو مفترضة , أي ما يقدم من الفكر في وجهة نظر حول موضوع ما"**[1].

وسع **صلاح فضل** مفهوم النص بحيث شمل أنواع النصوص على اختلاف مقاماتها, يتضح هذا من خلال مقارباته النقدية, وحين تعرض للإجراء التطبيقي, حاول أن يطبق عليه الحدود العلمية, غير أنّه وقع في اضطراب حين استخدم المصطلحات اللسانية, كالنص والخطاب, ولسانيات النص, وتحليل الخطاب, واستعملها بمفاهيم مترادفة[2].

استغل **عبد الملك مرتاض** المناهج الحديثة في مقارباته لأنواع الخطابات الأدبية – استغلالا واضحا- وبخاصة المنهج البنيوي والسيميائي, إلا أنّه عندما تعرض لمصطلحي النص والخطاب, سعى للتفريق بينهما؛ فجعل دلالة النص توحي أكثر على الحقل الأدبي, في حين أنّ الخطاب أوضح ما يكون في التخاطب بين طرفين؛ دون انتفاء الصفة الفنية عنه[3], كما أنّه لم يضع تحديدات ومعايير واضحة للفصل بينهما, أما الباحث **عبد الله إبراهيم**, فقدّم للمصطلحين بكتابات مستفيضة[4] حيث ذكر ترجمتهما في البيئة الغربية وما يقابلهما في العربية, فمصطلح الخطاب يلتبس بالكلام, كما عرف النص بأنّه الفقرة الملفوظة أو المكتوبة, وبالتالي جعل مصطلح النص يرادف الخطاب من حيث دلالته.

نلاحظ من خلال هذه اللمحة الموجزة عن النموذج العربي, أنّه لم يشغل الباحثين العرب أمر التمييز بين النص والخطاب, ووضع الحدود والمعايير التي تحدّ بينهما, بالقدر الذي شغلهم البحث في المناهج النقدية والتنقيب عن الأدوات الإجرائية التي تسهم في تركيب محتوى النص/ الخطاب, وأي الأدوات أجدى في دراسة هذا المحتوى, إذ غالبا ما تُرِك هذا الأمر للسياق[5], فالسياق يلعب دورا في تحديد المعنى العميق للمصطلحات المتقاربة[6].

هناك من ميّز بين الخطاب والنص بالرجوع إلى الظروف المحيطة التي تحكمه, وهي التي تقدم تفسيرا للمقام الذي تشكلت اللغة وفقه, فالخطاب له وجود سياقي لارتباطه بالتلفظ

---

[1] فرحان بدوي الحربي, الأسلوبية في النقد العربي الحديث (دراسة في تحليل الخطاب), المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع, بيروت, ط1, 2004, ص 200.

[2] ينظر: سارة مشتر, الخطاب النقدي عند صلاح فضل من خلال كتابه بلاغة الخطاب وعلم النص, رسالة ماجستير, جامعة محمد بوضياف- المسيلة, 2015- 2016, ص5- 33.

[3] ينظر: عبد الملك مرتاض, نظرية النص الأدبي, دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع, الجزائر, ط2, 2010, ص107 وما بعدها.

[4] للاستزادة يمكن مراجعة مؤلفه: د.عبد الله إبراهيم, الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة, منشورات الاختلاف, الجزائر, ط1, 2010, ص132-145.

[5] والمقصود هنا: السياق اللغوي.

[6] ينظر: بن الدين بخولة, الإسهامات النصية في التراث العربي, ص33-35 ,42.

والتداول, بينما النص تحكمه بنية داخل النسق, كما يمثل الخطاب الوظيفية الاستعمالية للغة[1] (أي اللفظ في حالة الاستعمال), ويربطها بأطراف العملية التواصلية (متكلم, مستمع, مقام), وبالتالي يصعب الوصول إلى الدلالة إلا بالرجوع إلى ظروف الإنتاج التي تبلور وفقها الخطاب, ويؤكد هذا ما جاء به **ميشيل آدم** (m-adam) حين قال: الخطاب **"كلام ينجز في ظرفية ما من ظروف التواصل, وهي ظرفية تعامل اجتماعية خطابية"**[2], جمع في تكوين الخطاب الأطراف التواصلية, والظروف الاجتماعية, إلى جانب المستويات اللسانية.

وفي ظل ارتباط الخطاب بالتلفظ والتداول[3], والنص بالملفوظ, يركز(إيميل بنفنيست) على قيمة عملية التلفظ ؛ لأنّه ينقل اللغة من سكونيّتها إلى حركيّة الاستعمال الفردي, كما يتجسّد في (الكلام والخطاب), والتلفظ عنصر بارز يتشكل منه الخطاب, كما أنّ المتكلم يشكل دوراً فاعلاً يتبلور وفقه الخطاب, لعله ما جعل **ميخائيل باختين** يربط نظرية التلفظ بمستويات تحليل الخطاب, لأنّ متن التلفظ يتجسد في الخطاب, والملفوظ وحده لا يحدد الخطاب, فقد يحتاج إلى الأطراف المتواصلة لاكتمال العملية الخطابية, وبالتالي تحيل نظرية التلفظ إلى المرجع الذي أنتج الخطاب[4].

وبهذا, لابد من التطرق إلى توضيح الفرق بين **الملفوظ والتلفظ**, إذ يعدّ مصطلح التلفظ حقلا جديدا في الدراسات اللسانية المعاصرة, فالتلفظ يعني الاستعمال الفردي للغة, الذي يمثل الفعل الحيوي في إنتاج نصي ما, كمقابل للملفوظ باعتباره الموضوع اللغوي المنجز[5], كما أنّه يتناول بالدراسة العناصر اللغوية التي لا تتضح دلالتها المرجعية إلا بالرجوع إلى السياق, وهي الآلية المسؤولة عن تحويل اللغة إلى خطاب بفعل الأطراف المتحاورة[6], وهذا يمثل انتقال اللغة من مستوى النظام المعياري إلى مستوى الممارسة الفردية.

أغلب الدراسات التي تعرضت لتنظير مصطلحي النص والخطاب وصفتهما بأنّهما تجاوز لمستوى الجملة, وهذا التعريف غير دقيق ويعتريه النقص؛ لأنّه تدخل فيه عدة مصطلحات من مجالات مختلفة...., ومن هذا حددت **ديبورا شيفرن** (Deborah Schiffrin) ثلاثة تعريفات للخطاب, تنم عن تباين المنطلقات النقدية, لخصت فيها وجهات النظر للباحثين ومنطلقاتهم النقدية,[7] وهي: **الأول**: كونه أكبر من الجملة, تجاوز بهذا الفهم الوجهة اللسانية التي

---

[1] ينظر: إبراهيم أحمد شويحط, عبد القادر المرعي خليل, فض الشراكة المفاهيمية بين النص والخطاب, مجلة دراسات, العلوم الإنسانية والاجتماعية, الأردن,مج43, ع4, 2016, ص1808.

[2] توفيق قريرة, التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص الأدبي, عالم الفكر, الكويت, م32, ع2, 2003, ص183.

[3] التداولية تنطلق من فكرة جريان الكلام على الألسن, أي من التلفظ ذاته كعملية خاصة بالفرد, ينظر: حمو الحاج ذهبية, لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب, الأمل للطباعة والنشر والتوزيع, الأردن, ط2, 2012, ص129.

[4] ينظر: أحمد مداس, لسانيات النص- نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري, عالم الكتب الحديث, الأردن, ط2, 2009, ص10-20.

[5] ينظر: ليندة قياس, لسانيات النص(النظرية والتطبيق) مقامات الهمذاني أنموذجا, تقديم: عبد الوهاب شعلان, مكتبة الآداب, القاهرة, ط1, 2009, ص 40.

[6] ينظر: حمو الحاج ذهبية, لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب, ص 97.

[7] ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري, استراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية), ط1, دار الكتاب الجديد المتحدة, تيزي وزو, 2004, ص37 وما بعدها.

تنظر للجملة أكبر وحدة لغوية قابلة للتحليل, **الثاني**: أنّه وحدة لغوية قيد الاستعمال, تمثل هذه الوجهة عناية الباحثين, بالسياق الذي يلعب دوراً في تحديد المفهوم, ويمثل هذا الاتجاه النحو الوظيفي الذي يبرز العلاقة بين اللغة وسياق استعمالها, و**الثالث**: بوصفه ملفوظاً: تجاوز هذا الفهم المفهوم التقليدي للجملة والسياق, وحدا به نحو كونه وحدات سياقية تلفظية خاصة.

ومن هذا نستشف أنّ التلفظ كامن في الملفوظ, والملفوظ هو النسق المنجز والمستقل بذاته والمغلق كتابيا, أما التلفظ فهو الفعل الكلامي الذي تقوم به الذات المنتجة أثناء إنجاز الملفوظ[1], وبهذا تقترب دلالة النص من الملفوظ, ودلالة الخطاب من التلفظ.

[1] ينظر: حمو الحاج ذهبية, لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب, ص 93- 100, 145-150.

الفصل الثاني: مظاهر الشعرية في المواقف والمخاطبات.

المبحث الأول: الأثر الصوفي وثريا النص (البنية والدلالة).

المطلب الأول: مهاد نظري .

المطلب الثاني: أشكال الثريا وبنيتها اللغوية .

المطلب الثالث : الدلالات السيميائية وثريا النص.

المبحث الثاني: آفاق التعبير والكتابة عند النفري.

المطلب الأول: الكتابة النِّفَّرِية بين ثراء التجربة ومحدودية العبارة.

المطلب الثاني: الكتابة قطيعة مزدوجة.

المطلب الثالث: شعرية الرمز.

المطلب الرابع: شعرية التّناص.

تمهيد:

حظي العنوان بمكانة بارزة في الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة, لم تشهدها حركة النقد الأدبي من قبل, فقد كان النقاد والدارسون يتعاملون مع عتبة العنوان هامشيا, إذ لا يتجاوز -في فهمهم -كونها ملفوظا لغوياً يعلو النص, فاختلف النقد في صياغة موضعه, اعتبره بعض منهم الجزء المكمل للنص لعلوه عليه, في حين عدّه بعضهم عنصرا خارجيا مستقلا عن النص, مقارنة بالعناصر الأساسية الداخلية التي تؤطر العمل, فبدأ الاهتمام به بعد تجاوز النقاد لتصوراتهم وتنظيراتهم للنص واستقرارها نسبيا, انتقل مركز الاهتمام من النص إلى النص الموازي, بينما أصبح لعتبة العنوان أهمية بالغة الأثر في النص لا تقل عن النص ذاته, لأنّه يشكل نصا إلى جانب النص الأصلي (المتن), لذا ادرج ضمن النص الموازي[1]؛ نظراً لمكانته الاستراتيجية التي يحظى بها, والتي لها صلة وطيدة بالنص الأصلي, فالعناوين تعدّ مادة خصبة للنقد الحديث, حيث غيّرت مسار الدراسات النقدية من البحث في البنية السطحية إلى البحث والتنقيب في البنية العميقة من خلال الدور الذي يقوم به العنوان, بوصفه مفتاحا يتم به الولوج لعالم النص, ما يساعد المتلقي على تكوين خطوط عريضة ومعرفة أولية لما يحتويه النص, وتحدد هذه الخطوط مسار الوجهة التي ينتهجها النص.

وعلى ذلك يعدّ العنوان عنصراً أساسياً ومركزياً في النص, نظرا لأهميته الاستراتيجية التي تدخل في البناء النصي, شبهه جاك دريدا بالثريا التي تعلو النص وتضيئه بإشعاعها[2], ونظراً لأهميته تلك توالت الدراسات والأبحاث التي تتحدث عنه وتُنَظِّر له, كونه العتبة الأولى التي يلج إليها المتلقي, فلقي اهتماما بالغا من قبل النقاد الغربيين حتى غذا بعد ذلك علما مستقلا يدرس بذاته تحت مسمى علم العنونة, تكمن أهميته في الإحاطة بمتن النص؛ ليسهم في فك رموزه, وإضاءة ما استشكل منه.

فالعتبات -بصفة عامة- حددها **جيرار جينيت** ب**"جملة من الضوابط كأسماء المؤلفين, المقدمات, العناوين, الإهداءات, العناوين المتخللة, الحوارات, الاستجوابات وغيرها, باعتبارها لها سياقات توظيفية تاريخية ونصية, ووظائف تأليفية تختزن جانبا مركزيا من منطق الكتابة"**[3], ما يعنينا منها هي عتبة العنوان, التي هي **"مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص, قد تظهر على رأس النص؛ لتدل عليه وتعينه وتشير لمحتواه الكلي, ولتجذب جمهوره المستهدف"**[4] , فتعددت المسميات الاصطلاحية لهذا الحقل المعرفي, وعرفت ب(عتبات النص-النصوص المصاحبة- المكملات- النصوص الموازية- سياجات

---

[1] مصطلح النص الموازي لا يقتصر على العنوان , إذ العنوان هو أحد العتبات المصاحبة للنص, ومن النصوص الموازية "الاستهلال, الإهداء, المقدمة, الإحالات..."، ينظر: عبد الرزاق بلال, مدخل إلى عتبات النص (دراسات في مقدمات النقد العربي القديم), دار إفريقيا الشرق, المغرب, ط1, 2000, ص21- 23.

[2] ينظر: سلمان كاصد, عالم النص-دراسة بنيوية في الأساليب السردية, دار الكندي للنشر والتوزيع, الأردن, 2003, ص16.

[3] عبد الفتاح الحجمري, عتبات النص -البنية والدلالة, شركة الرابطة, الدار البيضاء- المغرب, ط1, 1996, ص 16-17.

[4] عبد الحق بلعابد, عتبات (جيرار من النص إلى المناص), دار الاختلاف, الجزائر, ط1, 2008, ص 67.

النص- المحيط النصي- المناص...), تشير هذه التسميات لحقل واحد وهو عتبات النص, كونها السياج الذي يحيط بالنص[1].

وبذلك أخذ هذا الحقل يستقطب اهتمام الدارسين, فمن بين المشتغلين على هذا العلم والمؤسسين له, الناقد **ليوهوك** في كتابه (سمة العنوان), **وجيرار جينيت** في كتابه (الأطراس) وأيضا (العتبات), **وشارل غريفل** وغيرهم الكثير.

تُوِّجَ هذا الحقل من الدراسات بجهود الناقد الفرنسي **جيرار جينيت**, فهو من الروّاد المؤسّسين الذين انتقلوا من دراسة النص إلى ما يحيط به, وهو -أيضا- أوّل من خصّ هذا العلم بمؤلف مستقل تدرس فيه النصوص الموازية, وهو كتابه **(العتبات Seuils, 1987)** تناول فيه المفهوم وضبطه, ومن ثم قدم جملة من التصورات لهذا الموضوع, شغل هذا الناقد بالحديث عن العتبات من خلال تحديده للمتعاليات النصية , فحدد جملة من الضوابط جعلها تنتظم العلائق النصية, التي حصرها في خمسة أضرب[2], وهي: التناص, النص الموازي, الميتانص, جامع النص, تعالق النص, كما ذكر هذه المعايير في كتابه (**الأطراس, 1982م**), وما يعنينا منها هو (النص الموازي/ العتبات/ المناص) أحد مقومات التعالي النصي.

تسعى الدراسات الحديثة في الفكر النقدي المعاصر إلى الاهتمام بمداخل النصوص (العتبات النصية), ومن ثم شغل النقاد بالحديث عن شعرية العتبات-عامة والعنونة خاصة- (شعرية النص الموازي), وذلك في بحثهم عن مجموع العناصر التي تجعل من نص ما نصا شعريا, والتي بدأ الحديث عنها -العنونة- في النصف الثاني من القرن الماضي[3], إذ يحمل العنوان الكثير من الدلالات الفكرية والعديد من الشحنات العاطفية والالتفاتات النفسية والشعرية الموحية؛ وذلك على الرغم من اقتصاد ملفوظه اللغوي, فقد يكون العنوان كلمة واحدة إلا أنّه مشحون بالأبعاد الفكرية والعقائدية, والشعورية, والفنية؛ نتيجة ما يعج به من حمولات دلالية أيديولوجية ورؤى فلسفية, تكون مرتبطة بالنص, وتحيل مباشرة إلى مضمونه, لذا يشكل **"نظاما إشاريا ومعرفيا لا يقل أهمية عن المتن الذي يحفزه أو يحيط به, بل يلعب دورا هاما في نوعية القراءة وتوجيهها"**[4], ومن ثم تكمن هوية العنوان في ارتباطه بالنص, فدلالته تتقاطع مع دلالة النص, ليشد القارئ إليه, ويلفت انتباهه.

---

[1] ينظر: حمدان عبد الرحمن, استراتيجية العتبات في رواية "المجوس" لإبراهيم الكوني -مقاربة سيميائية, رسالة ماجستير, بإشراف: بلقاسم الهواري, جامعة وهران, سنة 2010-2011, ص 8.

[2] وفهم كل مصطلح على حدة: التناص: الحضور الفعلي لنص في آخر, الميتانص: علاقة بين نصين بواسطة الشرح أو التحليل أو النقد..., التعالق النصي: علاقة نص لاحق بنص سابق عن طريق إنتاجه بوجهة مغايرة, جامع النص: مجموع الخصائص التي ينتمي إليها كل نوع أدبي, وهذا النوع يختص بالأجناس الأدبية, النص الموازي: ويدعى -أيضا- بالعتبات, وهي النصوص المحيطة بالمتن والمصاحبة له. ينظر: -جيرار جينيت, مدخل لجامع النص, تر: عبد الرحمن أيوب, دار الشؤون العامة, بغداد, -جيرار جينيت, الأطراس, تر: المختار حسني, مجلة فكر ونقد, ع16, 1999, -حميد لحميداني, التناص وإنتاجية المعنى, مجلة علامات في النقد, مج10, ج40, 2001, -نبيل منصر, الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة, دار توبقال, الدار البيضاء, ط1, 2007.

[3] ينظر: عبد الحق بلعابد, عتبات (جيرار من النص إلى المناص), ص 26-36.

[4] عبد الرزاق بلال, مدخل إلى عتبات النص, ص16.

وهو -أيضاً- اختزال للدلالات التي يحويها النص, فهو يختزل النص برمته بواسطة الإيجاز والتكثيف الدلالي, فرغم صغر شكله المورفولوجي, إلا أنّه يختزل المتن عبر آليات التكثيف والإشارة والاختصار[1], ومن خلال الإثارة التي يحدثها العنوان يُقْدِم القارئ على النص, وبهذا يشكل العنوان حلقة أساسية تقوم على التواصل اللغوي، يدور في فلكها المبدع والنص والمتلقي, لذا تعرفه الناقدة **بشرى البستاني**, بأنّه **"رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية وتحدد مضمونها, وتجذب القارئ إليها وتغريه بقراءتها, وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه"**[2], يحمل هذا النص خصائص ووظائف يقوم بها وعليها العنوان, فهو كونه علامة نصية تتصل بالمتن وتحيل عليه, كما أنّها تستقل عنه كتابيا ولها مقوّماتها الخصوصيّة..., فالعنوان بوصفه **"علامات دلالية تشرع أبواب النص أمام المتلقي القارئ, وتشحنه بالدفعة الزاخرة بروح الولوج إلى أعماقه"**[3], فيحمل في جوهره دلالات صريحة وضمنية تشير إلى الصلة الوثيقة بسياق النص.

تكمن مهمة القارئ في النص, من خلال محاولته ربط العنوان بخيوط النص حتى يستطيع تفسير جوانبه الغامضة, التي قصدها المبدع في النص والوصول إلى مراميه الفكرية, بوصفه **"استراتيجية هامة, تساهم في تشكيلها مجموعة من العمليات الذهنية واللغوية والجمالية, المفتوحة على اختبارات وإمكانيات عديدة, يدخل فيها ما هو موضوعي وما هو جمالي وما هو تأويلي"**[4], وتبرز مهمة العنوان في اكتشاف النص المجهول, وتحديد ملامحه, وتقديمها للقراء, حتى تخلق لهم جواً من الأنس والألفة قبل الولوج إلى ردهاته الداخلية[5].

للدارسين المعاصرين العرب دور -إلى جانب النقاد المؤسسين- في الاهتمام بنصوص العتبات (العنونة), ويتمثل في نقلهم للمصطلح وترجمته ومقاربته, فالناقد **سعيد يقطين** يترجمه في كتابه (**القراءة والتجربة**) ب(المناصات) فيذكر: **"هي تلك التي تأتي على شكل هوامش نصية للنص الأصلي, بهدف التوضيح أو التعليق أو إثارة الالتباس الوارد, وتبدو هذه المناصات خارجية, ويمكن أن تكون داخلية"**[6], كما أنّه يرد مصطلح المناص في كتابه **"انفتاح النص الروائي"**[7], بينما يستخدم **محمد بنيس** مصطلح (النص الموازي), ويقصد به الطريقة التي **"يصنع به النص من نفسه كتابا, ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه, وعموما على**

---

[1] ينظر: شعيب حليفي, النص الموازي للرواية- استراتيجية العنوان, مجلة الكرمل, فلسطين, 1992, ع 46, ص96.

[2] بشرى البستاني, قراءات في النص الشعري الحديث, دار الكتاب العربي, بيروت, ط1, 2002, ص34.

[3] حسن الرموتي, العتبات النصية, قراءة في عناوين الديوان الشعري المغربي المعاصر, مقال الموقع: http/www.odabasham.net/p2o , نقلا عن: -باسمة درمش, عتبات النص, مجلة علامات, المغرب, مج 16, ع6, 2007, ص40.

[4] محمد بازي, العنوان والتعاقد التأويلي (الوظائف والدلالات), مجلة طنجة الأدبية, الرباط, ع27, يوليو-2010, ص28.

[5] ينظر: عبد الملك اشهبون, العنوان في الرواية العربية, محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع, سوريا-دمشق, ط1, 2011, ص15.

[6] سعيد يقطين, القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب, دار الثقافة, المغرب, ط1, 1985, ص 87.

[7] ينظر: سعيد يقطين, انفتاح النص الروائي, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, ط1, 2006, ص97.

الجمهور"[1], ويقول عن النص الموازي بأنّه مجموع العناصر المحيطة بسياج النص تتصل بالنص فيعطي استقلالا نسبيا, وتنفصل عنه حتى تمكن للدّاخل النصي أن يشتغل على إنتاج دلالته[2]..., فيما يعكس الباحث التونسي **محمد الهادي المطوي** ترجمة محمد بنيس **"بالموازنة النصية أو الموازي النصي"**[3], كذلك يقدم الباحث المغربي **جميل حمداوي** في بحثه الموسوم ب**(لماذا النص الموازي؟)** مصطلح النص الموازي على غيرها من المصطلحات التي عرضها بشرح مستفيض, فيرى أنّه بنية مستقلة بذاتها وعتبات مباشرة تحيط بالنص الأساسي, للكشف عن جوانبه وإزالة الالتباس عنه[4], والناظر في هذه الترجمات يجد أنّها تعود إلى مصطلح العتبات الذي قصده جيرار جينيت, غير أنّ من الباحثين العرب من اعتمد الترجمة الحرفية (القاموسية), ومنهم من ترجمه بحسب المعنى, ...ولم يكن الهدف من هذا التعديد الحصر, وإنّما ورد على سبيل التمثيل.

ولعله من المفيد الإشارة إلى اقتران دراسة العنونة/ثريا النص بالدرس السيميائي, ترسخت حين أخذ النقاد يستقطبون البعد السيميائي في مقاربة النص الموازي واستكشاف العلاقة الجدلية بين العنوان والبنيات المشكلة للنص, فالعنوان علامة لغوية فارقة, تمتاز بخاصية التكثيف الدلالي, كما أنه فكرة عامة تحاول جمع المضامين والأفكار الأساسية التي يحويها النص, لاستكشاف المكونات المفاهيمية داخل الفضاء النصي, فتنطوي صيغته المكثفة على أبعاد دلالية إشارية, يستنطقها الباحث من خلال سبر أغوار النص, والبحث في مكوناته والبنية العميقة المشكلة له, فالعنوان نظام سيميائي **"يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه, عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية, وأن يضئ لنا في بداية الأمر ما أشكل من النص وغمض"**[5]؛ وذلك باتباع منهجية علمية بحثية, تؤهل الباحث وتزوده بخلفية معرفية, تمكّنه من الدقة في الوصف والصحة في التأويل, والمنهج السيميائي وآلياته أكثر مواءمة لمثل هذه الدراسات.

إن اهتمام الباحث السيميائي بالعنوان **"ضرورة كتابية"**[6], فهو أوّل عتبة يطؤها المتلقي, يقف عندها بغية استنطاقها واستكناه بنياتها الدلالية والوظيفية والتركيبية, باعتباره حقلا أثبت نجاعته في مقاربة النص الأدبي, والاستعانة بالمنهج السيميائي في فهم العنوان وتحليله هو إدراك لرمزية هذه السمة, وما تنطوي عليه من أبعاد دلالية وحمولات إيحائية؛ لأنّها تعمل على استكشاف العلاقات الدلالية الخفية للواقعة ,فهي **"تدريب للعين على التقاط الضمني والمتواري والممتنع, لا مجرد الاكتفاء بتسمية المناطق النصية أو التعبير عن مكنونات المتن"**[7], وعلى

---

[1] محمد بنيس, الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها, ص77.

[2] ينظر: المرجع نفسه, ص76.

[3] محمد الهادي المطوي, في التعالي النصي والمتعاليات النصية, المجلة العربية للثقافة, تونس, 1997م, ع 32, ص196.

[4] ينظر: جميل حمداوي, لماذا النص الموازي؟, ندوة الأصالة وجوهر الحداثة, المغرب, 2006. www.arbicnadwah.com/articles/muwazi-hamdaoui.htm , كما ينظر: جميل حمداوي, لماذا النص الموازي؟, مجلة الكرمل, ع88-89, 2009, ص 221.

[5] جميل حمداوي, السيميوطيقا والعنونة, مجلة عالم الفكر, الكويت, المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, م25,ع 3, 1997, ص96.

[6] محمد فكري الجزار, العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي, الهيئة المصرية للكتاب, مصر,ط1, 1998, ص15.

[7] سعيد بنكراد, السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها, دار الحوار للنشر والتوزيع, سوريا, ط3, 2012, ص15.

اعتبار أنّ المنهج السيميائي منظومة فكرية ونقدية تسهم في إرشاد المتلقي وتوجيهه في التعامل مع العتبات, التي بدورها تشكل مخزوناً من البنى المنفتحة على النص, وتحتاج إلى إخضاعها للممارسة النقدية الناضجة لإظهار البنى التي يتشكل منها النص[1], والبحث السيميائي يفتح بنية العنوان على قراءات وتأويلات متعددة, فيوسع مدارك النص, ويفتح آفاقا جديدة لدى القارئ, تمكنه من إدراك جماليات الفن الإبداعي وكيفية الوصول إليه.

أنماط الثريا:

حدد جيرار جينيت الأنواع التي يتمظهر فيها العنوان من خلال الدراسات التي قدمها ليوهوك في هذا المجال[2], حيث ميّز بين نوعيين منها:

1-عناوين تحيل مباشرة على مضمون النص, وهي **(عناوين تيمية),** فالعناوين الموضوعاتية **"تجعل العنوان على اختلاف طرق تقديمه للنص رهينا بمتنه, فغياب متنه أو نصه يقتله ويفرغه من دلالاته, لذلك فإن النص آلة لقراءة عنوانه, وبالتالي فهو يعيد إنتاجه في شكل ملفوظ نصي"[3].**

2-عناوين تشير إلى جنس أدبي معين أو شكله **(عناوين خطابية),** وأكثر ما يناسب هذا النوع الكتب النظرية.

في حين أضاف بعض الدارسين أنواعا أخرى[4]:

1- العنوان الحقيقي (الأصلي): وهو بحق يعتبر بطاقة تعريف تحدد للنص هويته, وله الصدارة في واجهة الكتاب.

2- العنوان المزيف: يندرج مباشرة بعد العنوان الحقيقي وينوب عنه, وهو اختصار وتأكيد للعنوان الحقيقي وترديد له[5], و يتموضع بين الغلاف والصفحة الداخلية.

3- العنوان الفرعي: يأتي بعد العنوان الحقيقي لتكملة المعنى, ويأتي غالبا على هيئة تفريعات.

4- العنوان الشكلي: وهو ما يحدد جنس النص ويميّزه عن باقي الأجناس.

---

[1] ينظر: ياسمين فايز الدريسي, العتبات النصية في شعر إبراهيم نصر الله - دراسة سيميائية, رسالة ماجستير, جامعة الأزهر, غزة, 2015, ص2.

[2] ينظر: عبد الحق بلعابد, عتبات (جيرار من النص إلى المناص), ص 76-77.

[3] السعيد بو سقطة, العنونة وتجليات الرمزية الصوفية –نماذج من الشعر العربي المعاصر, مؤسسة بونة للبحوث والدراسات,الجزائر, ع6, 2006, ص129.

[4] ينظر: شادية شقرون, سيميائية العنوان في ديوان مقام البوح لعبد الله العشبي, الملتقى الوطني الأول للسيمياء والنص الأدبي, بسكرة, 2000, ص270.

[5] ينظر: محمد الهادي المطوي, شعرية الساق على الساق في ما هو الفارياق, مجلة عالم الفكر, الكويت, مج28, ع1, 1991, ص457.

5- العنوان التجاري: يؤسس على أبعاد تجارية, يحمل وظيفة التشويق والإغراء, وهذا ما يتعلق بالصحف والمجلات.

وظائف يؤديها العنوان:

إنّ عملية وضع العناوين ضرورة تقتضيها تحديد هوية النص, وللعنوان وظائف وأدوار يؤديها, تؤطرها خلفيات ثقافية معرفية, وتحدد مقصديته, حيث حدّد (شارل غريفل) و(ليوهوك) ثلاث وظائف للعنوان, التي يلزم (جينيت) بضرورة اجتماعها في العنوان الواحد[1], وهي:

1- تعيين العمل.
2- وصف العمل.
3- جذب الجمهور.

كما يمكن أنّ نستشف وظائف أساسية للعنوان بحسب جيرار جينيت, وهي[2]:

1- الوظيفة التعيينية: ويطلق عليها وظيفة التسمية؛ لأنّها تتكفل بتعيين اسم الكتاب, وتحدد انتماءه وتعرف به القراء, فيزيل عنه اللبس والاختلاط.
2- الوظيفة الوصفية: تتجه هذه الوظيفة إلى تعيين مضمون النص والغرض منه, فالعنوان وصف للنص.
3- الوظيفة الإيحائية: ويطلق عليها -أيضاً- الدلالية, فالعنوان يظهر دالا يتطلب إيجاد المدلول, فتلزم المتلقي باستكمال قراءة النص.
4- الوظيفة الإغرائية: تعمل على إغراء المتلقي وتشويقه, وإدخاله في فخ القراءة, تحفز هذه الوظيفة على القراءة من خلال الجاذبية التي يتمتع بها العنوان, فتوسع أفق انتظاره.

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد, عتبات (جيرار من النص إلى المناص), ص 74-75.
[2] ينظر: المرجع نفسه, ص73-88.

أشكال الثريا وبنيتها اللغوية.

يعد العنوان واقعة لغوية, تعلو النص, وتحتل مكان الصدارة على غلاف الكتاب, فيتخذ موقعا على تخومه ويحكم بوابته, **"باعتباره ممثلا لسلطة النص, وواجهته الإعلامية"**[1], وليكون بعد ذلك أوّل ما يثير اهتمام المتلقي ويأسر وجوده نحو النص, في حين يبقى كل عمل أدبي زاخرا بالمعاني والدلالات العميقة التي تتوارى خلف الدلالة الصريحة والتي يسعى القارئ إلى تلمس إيحاءاتها والإحاطة بأبعادها, التي تبقى -أحيانا- عصية على الفهم, متمنعة عن الإمساك بخيوط دلالاتها دون القراءة الواعية والمستكشفة.

فالعنوان بمثابة **"المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه, وهو الذي يحدد هوية القصيدة, فهو -إن صحت المشابهة- بمثابة الرأس للجسد, والأساس الذي تبنى عليه"**[2], إن مسألة اختيار ووضع العناوين ليست عبثية أو جزافية؛ بل تنم عن وعي الكاتب وقصديته, ما يعني أنّ العنونة تخضع لتقنيات وآليات منهجية, ينتقل فيها النص من مقصدية الخطاب المألوفة, إلى مراوغة أسلوبية يتم فيها استنطاق النص ومحاورته دلاليّاً.

ولكن؛ لا بد من أن ننوه بداية, أنّ الاحتفاء بثريا النص (العنوان) بهذا القدر وعنايتنا به, لا تعني الاستغناء عن النص المركزي (المتن), بل دراسة العنوان والتعامل معه إجرائيا ينبغي ألّا تكون بمعزل عن النص الأساسي, غير أنّ البداية تكون بعنوان النص بوصفه يمثل أصغر وحدة نسقية مستقلة بهيئتها وبنيتها التركيبية.

فعلاقة العنوان بالمتن تتضح من حيث ثنائية (الاتصال والانفصال), إذ تقتضي الدراسة الأفقية[3] الانفصال عن المتن والاستقلال نسبيا بالعنوان, أما المقاربة العمودية[4] للعنوان تقتضي الاتصال بالمتن, فهي تحدث نتيجة التلاقح بين العنوان ومتنه, والنتيجة المرجوة من هذه المقاربة تكون نابعة من طبيعة التعالق بينهما, ومتولدة من الإيحاءات الخفية, والدلالات الظاهرة والمضمرة التي يحتفي بها العنوان, ومن هذا المنطق -من العلاقة الوثيقة بين الثريا ومتنها- يمكن الاستناد إلى بعض المفاهيم المتداولة في هذا المجال مؤداها (من القاعدة إلى القمة, ومن القمة إلى القاعدة), أي أنّه يتأسس مبدأ القاعدة/ القمة على فهم الملفوظ المفرد للعنوان, أما القمة/ القاعدة بإمكانه تحديد- ولو مبدئيا- محتوى النص, ومضمون رسالته الموجهة[5], وعلى هذا فإنّ **"المتلقي إذا وجد مؤشرا لغويا ما, وليكن كلمة أو تركيبا أو عنواناً..., ولم يفهم معناه, فإنّ عليه أن يتفهم المؤشر ثم البنية ثم الجملة, واعتماداً على هذه العمليات التحسيبية الفهمية**

---

[1] شعيب حليفي, هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل, دار الثقافة, مطبعة النجاح الجديدة, الدار البيضاء-المغرب, 2005, ص9.

[2] د.محمد مفتاح, دينامية النص, تنظير وإنجاز, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, ط2, 1990, ص72.

[3] يقصد بها البنية السطحية: أي الهيئة التركيبية من دراسة المستوى النحوي, المعجمي, البلاغي....

[4] يقصد بها البنية العميقة: أي الدلالات السيمائية وثريا النص, وهذا سيتم التطرق إليه في المطلب الثالث.

[5] ينظر: روفية بو غنوط, شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي, رسالة ماجستير, جامعة منتوري –قسنطينة, الجزائر, 2007, ص125.

يمكن أن ينطلق المتلقي من القمة إلى القاعدة في عملية تنبئية معتمدة على البيانات المعرفية المختزنة في الذاكرة..."[1], غير أنّه لا ينبغي أن ينساق الفهم إلى الإنجرار خلف التداعيات الفكرية المختزنة في الذهن وإسقاطها على النص، بحيث يشكل ضغطاً على النص، ويحمله ما لا يحتمل، ويذهب به كل مذهب، بل ينبغي الالتزام بمبدأ التأويل المنطقي **"الذي يعير الانتباه إلى السياق المحيط باللفظ أو بالجملة, ووحدته, والمحاذاة الزمنية والمكانية، والعلاقات المعجمية وتفضيل المعنى الأقرب على الأبعد"**[2].

وللوقوف على نصيّة العنوان يتعين علينا الرجوع إلى المدونة النِّفَّرِيَّة محل الدراسة؛ وهي كتاب **(المواقف والمخاطبات)**، يمكن دراسة البنية السطحية (اللغوية) للعنوان الرئيسي؛ لنرى طريقة صياغته التي يفترض أن تقدم-في حدّ ذاتها- شيئا من الإفصاح عن الدلالة وتميز شعرية العنونة، وذلك من خلال البنيات والمستويات الآتية:

1-البنية التركيبية:

أوّل ما يطالعنا من حيث تركيبة العنوان، أنّه مركب من كلمتين الرابط بينهما حرف العطف (الواو)، كما أنّه جاءت كلمة (المواقف) معرفة بأل، للدلالة على شيء معهود ذهنياً، وكلمة (المخاطبات) تابعة لها في الإعراب والتعريف، إذًا يتكون العنوان من مركب إسنادي حذفت بعض عناصره، فوقعت كلمة (المواقف) مبتدأ مسند إليه، والواو حرف عطف، و(المخاطبات) معطوفة على ما قبلها، بينما نشاهد غياب لبعض مكونات التركيب الإسنادي، وهو الخبر مُقدّر، يمكن تقديره ب(التالي...)، يفسّر هذا ما للحذف في منطقة الخبر من جماليات، فهو أبلغ من الإفصاح, ما يحققه من أفق الانتظار، فجاء العنوان بالصيغة الاسمية المعطوفة، لأنّ الكاتب ارتضى أن يكون عنوانه على هذه الشاكلة، وبهذه الهيئة التركيبية، وذلك لقوة الدلالة الاسمية وثباتها؛ ولأنّها أشدّ تمكنا وأخف على الذوق من الدلالة الفعلية، ونذكر في ورود العنوان جملة اسمية، إشارة **سيبويه** في هذا الصدد: **"واعلم أنّ بعض الكلام أثقل من بعض، فالأفعال أثقل من الأسماء، لأنّ الأسماء هي الأولى، وهي أشد تمكنا(...)ألا ترى أن الفعل لا بد له من اسم، وإلا لم يكن كلاما، والاسم قد يستغنى عن الفعل"**[3].

فعندما يكون العنوان **(المواقف)** مبتدأ يكون النص هو الخبر, وتكون العلاقة بين العنوان والنص علاقة تكاملية؛ أي أحدهما يكمل الآخر في فهم الدلالة, فالخبر **"هو الذي يمدّ المتلقي بالاستعلامات عن شؤون (المبتدأ), وهذه هي طبيعة العلاقة بين النص والعنوان, فإن كان العنوان يؤشر النص ويخرجه من العماء, يتنطع النص ويفضح أسرار العنوان, ويجعله في متناول القارئ"**[4].

---

[1] محمد مفتاح، دينامية النص، ص27.

[2] نفسه, ص60.

[3] سيبويه، الكتاب، تع: عبد السلام هارون، مكتبة خانجي, القاهرة, 1988، ج1, ص20،21.

[4] د. خالد حسين, في نظرية العنوان, مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية, دار التكوين, دمشق, ط1, 2007, ص 342.

2-البنية المعجمية:

يتركب العنوان من وحدتين معجميتين، ولمعرفة الدلالة المعجمية لهاتين الوحدتين يتوجب العودة إلى معجم لسان العرب لابن منظور -مثلا-، لتتبع الدلالة المعجمية التي ورد فيها : مادة (وقف), **"الوقوف خلاف الجلوس، وقف بالمكان وقفا وقوفا، فهو واقف...أوقفت عن الأمر الذي كنت فيه أي أقلعت...الواقف: خادم البيعة لأنّه وقف نفسه على خدمتها..., تقول وقفت على ما عند فلان تريد قد فهمته و تبينته..., الموقف: الموضع الذي تقف فيه حيث كان"**[1].

نستشف من هذا المقتبس المعاني الرئيسية لمادة (وقف) وهي:

-هيئة انتصاب الجسم في حالة الوقوف، حيث تكون فيه حواس الفرد على استعداد تام للتفاعل مع الآخرين أكثر من أي وضعية أخرى.

-الإقلاع عن فعل كان يفعله الواقف، فهو تجدد مستمر من ترك وقبول.

-خادم البيعة على من ألزم نفسه على إدارتها.

-تفهم مقصود الآخر.

-الموضع الذي يقف عليه أي إنسان, ومواقف مفردها: موقف, وهو (الموضع الذي تقف عليه حيث كان), وقد يظل على معناه الحسي, وقد يحمل –وهو الغالب- قيمة معنوية تتعلق برؤية فكرية أو فهم خاص في ظرف خاص.

أما **المخاطبات** فيرد معناها في مادة (خطب)[2]:

الخطب: الشأن أو الأمر, صغر أو عظم, وقيل هو سبب الأمر ...يقال: ما خطبك؟ أي ما أمرك؟.

والخَطْب: الأمر الذي تقع فيه المخاطبة والشأن والحال...,والمخاطبة مراجعة الكلام.

كما ورد أن الخطبة: الكلام المنثور المسجع, والخطبة مثل الرسالة التي لها أول وآخر...,والمخاطبة على وزن مفاعلة ،وهي من التخاطب والمشاورة..., وإن كان غالب شأنها تعتمد مرسلا ومستقبلا, غالبا ما يكون فعل الكلام فيها من أعلى إلى من هو دونه[3].

مقاربة العناوين الداخلية.

---

[1] ابن منظور, لسان العرب، تح: عبد الله الكبير وآخرون, دار المعارف, القاهرة، مادة (وقف)، ص4898-4900.

[2] ينظر: المرجع نفسه, مادة (خطب), ص1194-1195.

[3] وهذا ليس بالضرورة.

إذا كان العنوان الرئيسي أوّل عتبة تضيء جوانب النص الغامضة، وتفكك رموزه، فإنّ العناوين التي تتلوه تدخل ضمن هذا الطرح؛ بوصفها امتدادا له، إذ تقدّم العناوين الداخلية ألوانا مشعة تتوارى خلفها الكلمات والسطور، وتبقى -إلى حدٍّ ما- حافلة بخصوصيّتها التي من شأنها إضاءة جوانب النص الغامضة والمستغلقة عن الفهم، كما يعدّ فضاء العناوين الداخلية بمثابة تكملة للعنوان الرئيسي، ومرآة عاكسة لتشظياته، وفروعاً نصيّة حاملة جملة من المقولات والأفكار التي يدعم بها الكاتب رؤيته وتجاربه، ويبقى كل عنوان منها على علاقة قصدية ووظيفية بموضوعه, ليتعالق -بعد ذلك- مع العنوان الرئيسي وفكرته الأساس.

قبل الشروع في التقسيمات والتفريعات للعناوين الداخلية, يجدر التنويه بأنّ العناوين الداخلية تتناص مع العنوان الرئيسي في بنيته اللغوية, وذلك بذكر كلمة (موقف) في تسمية بداية كل وقفة, كما تتناص مع اللازمة الاستفتاحية التي ترد بصيغة (أوقفني) في بداية كل متن (نص) الموقف ذاته, لتدخل في علاقة جدلية مع بنايته التركيبية والدلالية,...فهي **"تمكننا من ربط العلاقة بين العناوين الداخلية وفصولها من جهة, وبين العناوين الداخلية وعنوانها الرئيسي من جهة أخرى؛ لأنّ العناوين الداخلية كبنى سطحية هي عناوين واصفة/شارحة لعنوانها الرئيسي كبنية عميقة.."**[1], وما ورد في هذا ليس شرطاً, إذ كل عنوان سواء أكان أساسيا أم فرعيا له بنية سطحية وأخرى عميقة, وهذا يتوقف على طبيعة العنوان -أيا كان موقعه- وطريقة نسجه, وفي العناوين الداخلية للمواقف ما يؤيد هذا الطرح؛ فكانت هذه العناوين تشكّل ضغطاً على مخيّلة الكاتب؛ فانعكس ذلك على صياغتها, وهي -حسب تصوري- على درجة من الأهمية تفوق العنوان الرئيسي الذي جاء وصفا لما تضمنه النص بأكمله, لتأتي -بعد ذلك- هذه العناوين شارحة ومفصلة لأهم دلالاته, فتكون بمثابة تكملة له, وتضفي عليه زخما فكريا ثقافيا, يقدم فيه أهم تصوراته ورؤاه.

يحيلنا استنطاق عناوين النصوص الداخلية وفق المقاربة الأفقية (التركيبية) إلى أنّها قد تجسدت بأبنية نحوية مختلفة وصيغ متعددة, حيث توزعت على ثلاث بنى, وهي: بنية الإفراد, بنية التركيب الجزئي, بنية التركيب الجملي, وهي تمثل علامات تتطلب الكشف عن تراكيبها وبنياتها اللغوية, إذ **"كل موقف له (عنوان), وهي ليست عناوين المقامات والأحوال المعروفة عند الصوفية (الصوفيين) السابقين, وليس لها نسق محدد, ولا يمكن تجميعها طبقا لنسق مفترض طبقا لمنطق التشابه والاختلاف بين الألفاظ, ولا يمكن تصنيفها بين الإيجاب والسلب"**[2].

-ونبين هذا من خلال الجرد التفصيلي الذي يوضح بنية التراكيب وصيغها اللغوية في الجدول التالي:

نوع العنونة	العناوين	الصيغة

[1] عبد الحق بلعابد, عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص, ص126- 127.
[2] حسن حنفي, من الفناء إلى البقاء – محاولة لإعادة بناء علوم التصوف, دار المدار الإسلامي, بيروت, ط1, 2009, ج1, ص112.

العناوين ذات البنية الإفرادية	العز- القرب- الكبرياء- البحر- الرحمانية- الوقفة- الأدب- العزاء- الأعمال- التذكرة- الأمر- المطلع- الموت- العزة- التقرير- الرفق- البصيرة- الدلالة- العظمة- التيه- الحجاب- الثوب- الوحدانية- الاختيار- العهد- المراتب- السكينة- الليل- العبدانية- الموعظة- القوة- الاصطفاء- الإسلام- الكنف- الإدراك.	وهي أسماء معرفة ب(أل)
	بحر- نور.	نكرة
بنية التركيب الجزئي	معرفة المعارف- حجاب الرؤية- وراء المواقف- حقه- عنده- قلوب العارفين- حق المعرفة- عهده- آداب الأولياء- إقباله- اقشعرار الجلود- بين يديه.	الإضافة
	الفقه والقلب العين- التمكين والقوة- الكشف والبهوت- المحضر والحرف- الصفح والكرم- مخاطبة وبشارة وإيذان الوقت [1].	العطف
	الصفح الجميل- العبادة الوجهية- الصفح الجميل.	النعت
بنية التركيب الجملي "البناء التام"	أنت معنى الكون- بيته المعمور- أنا منتهى أعزائي- هو ذا تنصرف- من أنت ومن أنا؟- محضر القدس الناطق- لي أعزاء.	الجملة الاسمية
	قد جاء وقتي- ما يبدو- لا تطرف- وأحل المنطقة- لا تفارق اسمي- كدت لا أؤاخذه- ما تصنع بالمسئلة (المسألة)- أدعني ولا تسألني- استوى الكشف والحجاب- ما لا ينقال- اسمع عهد ولايتك- قف.	الجملة الفعلية

نتناول هذه البنى التي وردت في الهيكل, بشيء من التفصيل, كُل على حدة:-

أولا: البنية الفردية:

تأتي عناوين هذا النوع تحمل ملفوظا واحداً, ويكون عنوانا لمتن نصي, يوصف بأنّه بنية مستقلة خطيًّا, وبحكم هذه التركيبة البنائية المفردة للعناوين؛ فإنّها تمثل نصا مضغوطاً, تمتاز بخاصية الترميز والتكثيف الدلالي, وهو يحمل العديد من المعاني في هذه المفردة, ما يحمل الكاتب على الاكتفاء به لتمام معناه ولبلاغته, أو لأنّه يحقق أفق الانتظار للملتقى, فيحيله مباشرة إلى مضمون المتن للوصول إلى مرماه ومبتغاه.

وبالنظر إلى عناوين البنية الإفرادية التي وردت في الخطاطة السابقة البالغ عددها سبعة وثلاثين عنوانا مفرداً, وهي تنقسم إلى قسمين: القسم الأول: ورد بصيغة التعريف (معرف بأل), وهذا يدل مسماه على شيء معين ومعهود في الذهن, فيبلغ عدد العناوين المعرفة من البنية الإفرادية خمسة وثلاثين عنوانا, منها: (العز, البحر, الرحمانية, الوقفة, الدلالة, الحجاب, التيه,...), بينما ورد في القسم الثاني: العناوين النكرة وهما عنوانان فقط: (بحر, نور)؛ وذلك لما

[1] هذا العنوان –دون غيره- ورد في كتاب المخاطبات.

في دلالة النكرة من الإبهام والشيوع وعدم دلالتها على شيء محدد, وقد يتعارض هذا مع طبيعة المواقف في ذاتها التي تدل على تجارب وتجليات وحضرات عاشها الكاتب بنفسه وخُصَّ بها, وهو ما يتنافى مع دلالة النكرة..., كما يلاحظ في البنية الإفرادية بصيغتيها (المعرفة, والنكرة) أنّ كل العناوين الواردة فيها أسماء من حيث بنيتها التركيبية؛ فإنّ الأسماء الواردة بصيغة المعرفة, تعرب مبتدأ مرفوع بالضمة الظاهرة (مسند إليه), أما المسند فيكون المتن خبراً للمبتدأ, أما الأسماء النكرة مثل (بحر, نور)؛ فإنّ كلاً منهما يقع خبراً لمبتدأ محذوف, والمسوغ لحذفه وقوع الخبر مصدراً يؤدي معنى فعله, فيحذف المبتدأ وجوبا ويقدر (بحري, نوري).

على مستوى التراكيب الإسنادية, جاءت العناوين الإفرادية تحوي جملاً اسمية في مضمرها, فتخيّر الكاتب للأسماء المفردة عناوين ربما لما في دلالة الاسم من الثبات والديمومة, وكونها جاءت مفردة؛ ذلك لإبراز ذاتية الكاتب وثباته أمام التجارب والقضايا الفكرية التي يصوغها, وعدم تزحزحه عن المكانة التي وجد فيها نفسه وخُصّ بها (مقام الوقفة), أما على مستوى البنى المعجمية؛ فإنّه سيتم اختيار عدد من العناصر التي تمثل أكثر اقترانا بمذهب النفري, نموذجا لبيان هذه البنية, لذا من الصعوبة بمكان الوقوف عليها كلها والإحاطة بها؛ نظراً لكثرتها, وأنّها تُخْرِج الرسالة عن سياقها:

-العز: عزز, من صفات الله تعالى وأسمائه الحسنى, قال الزجاج: هو الممتنع فلا يغلبه شيء, وقال غيره: هو القوي الغالب كل شيء, ...والعز خلاف الذل, والعز في الأصل: القوة والشدة والغلبة, والعزة: الرفعة والامتناع[1], وفي التنزيل العزيز قوله تعالى[2]:- (مَن كَانَ يُرِيدُ ٱلْعِزَّةَ فَلِلهِ ٱلْعِزَّةُ جَمِيعاً)

ومنه في أشعار العرب قول الفرزدق[3]:

إنّ الّذي سَمَكَ السّماءَ بَنَى لَنَا بَيْتًا دعائِمُهُ أعزُّ وأطْوَلُ.

-القرب: نقيض البعد, ويقال قرب الشيء يقرب قربا, أي: دنا فهو قريب, قال الفراء: إذا كان القريب في معنى المسافة يذكر ويؤنث, وإذا كان في معنى النسب يؤنث بلا اختلاف بينهم, ومنه قوله تعالى[4]:- (إِنَّ رَحْمَتَ ٱللَّهِ قَرِيبٌ مِّنَ ٱلْمُحْسِنِينَ), ولم يقل قريبة, لأنه أراد بالرحمة الإحسان, فالمضاف "رحمة" يكتسب التذكير من المضاف إليه.[5]

-البحر: الماء الكثير ملحا كان أو عذبا, وهو خلاف البر, وسمي بذلك لعمقه واتساعه, وقد غلب على الملح حتى قل في العذب, ويجمع على أبحر وبحور وبحار,... وسمي بحرا لسعته

---

[1] ينظر: ابن منظور, لسان العرب, ص 2925-2928.
[2] سورة فاطر, {الآية -10}.
[3] الفرزدق, الديوان, شرحه وقدّم له: علي فاعور, دار الكتب العلمية, بيروت, ط1, 1987, ص489.
[4] سورة الأعراف, {الآية-55}.
[5] ينظر: ابن منظور, لسان العرب, ص 3566-3570.

وانبساطه, ومنه قولهم إن فلانا لبحر؛ أي واسع معروف,...وقد أجمع أهل اللغة أن اليم هو البحر[1], ومنه قوله تعالى[2]:- (فَأَلْقِيهِ فِے ٱلْيَمِّ), ومنه أيضا قول جرير[3]:

أَعْطُوا هُنَيْدَةَ يَحْدُوهَا ثمانيةٌ ما في عطائِهِمْ مَنٌّ ولا سَرَفٌ

كَوْمًا مَهَارِيسَ مثلَ الهَضْبِ لو وَرِدْت ماءَ الفراتِ لكادَ البحرُ ينتزفُ.

-نور: من أسماء الله الحسنى وصفاته العلى, هو الظاهر الذي به كل الظهور, والنور الضياء, وهو ضد الظلمة, ومنه قوله تعالى[4]:-(ٱللَّهُ نُورُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَالْأَرْضِۖ) ,وقد يكون طريق الهداية, كما يطلق على حسن النبات وطوله, نورت الشجرة وأنارت أيضا, أي أخرجت نورها...[5]

-الموت: خلق من خلق الله تعالى, وهو ضد الحياة, ومنه قوله تعالى[6]:-(إِنَّكَ مَيِّتٌ وَإِنَّهُم مَّيِّتُونَ), والميتة: ضرب من الموت, وقد يكون الموت السكون, وكل ما سكن فقد مات , والموت يقع على أنواع بحسب الحياة, فمنها: ما هو بإزاء القوة النامية في الحيوان والنبات, مثل إحياء الأرض بعد موتها, ومنها زوال القوة الحسية, كقوله تعالى[7]:- (يَٰلَيْتَنِے مِتُّ قَبْلَ هَٰذَا),ومنها زوال القوة العاقلة وهي الجهالة, كقوله تعالى[8]:- (إِنَّكَ لَا تُسْمِعُ ٱلْمَوْتَىٰ), وغيرها من المعاني التي يؤديها لفظ الموت, مثل الحزن والخوف المكدر للحياة...[9]

-ثوب: ثاب الرجل يثوب ثوبا وثوبانا, أي رجع بعد ذهابه..., ورجل ثوّاب أي يبيع الثياب, وثاب الناس, إذا اجتمعوا وجاؤوا, ومنه المثابة,... والثوب: اللباس واحد الأثواب والثياب, والجمع أثواب[10], ومنه قوله تعالى[11]:- (وَثِيَابَكَ فَطَهِّرْۖ).

-الليل: عقيب النهار ومبدؤه من غروب الشمس إلى شروقها, وهو ضد النهار, والليل هو الظلام, وضده الضياء, وقال ابن بري: ليلى اسم من أسماء الخمر, وبها سميت المرأة, ويجمع على ليال[12], قال دريد بن الصمة[13]:

وغارة بَيْنَ اليوم والليل فَلْتَة تَدَارَكْتُهَا رَكْضًا بسِيدٍ عَمَرَّدِ.

---

[1] ينظر: ابن منظور, لسان العرب, ص215-218.
[2] سورة القصص, {الآية-6}.
[3] جرير, الديوان, تح: كرم البستاني, بيروت للطباعة والنشر, بيروت, ص307.
[4] سورة النور , {الآية-35}.
[5] ينظر: ابن منظور, لسان العرب, ص4571-4575.
[6] سورة الزمر, {الآية-29}.
[7] سورة مريم, {الآية- 22}.
[8] سورة النمل, {الآية-82}.
[9] ينظر: ابن منظور, لسان العرب, ص4294-4297.
[10] ينظر: المرجع نفسه, ص518-520.
[11] سورة المدثر, {الآية-4}.
[12] ينظر: ابن منظور, لسان العرب, ص4115-4117.
[13] دريد بن الصمة, الديوان, تح: عمر عبد الرسول, دار المعارف, القاهرة, 2009, ص71.

-الرحمة: رحم تعني: الرقة والتعطف والمرحمة مثله, ومنه أسماء الله الحسنى الرحمن, والرحيم: العاطف على خلقه,...والرحمة: المغفرة[1], ومنه قوله تعالى في وصف القرآن[2]:- (وَهُدىً وَرَحْمَةٌ لِّقَوْمٍ يُوقِنُونَ).

هذا نموذج من البنية المعجمية التي تتضح فيه البنية السطحية, وليس المراد المسح الشامل لألفاظ العناوين معجميا, حيث لا يتوقع من هذه البنية في هذا المستوى تقديم دلالات عميقة تتعلق بوجهة الدراسة, فإن إقامة علاقات ما بين هذه الدلالات وتلك المقامات التي جعلت عتبة لها يتوقع تحققه في المطلب الثالث, حيث تتم فيه دراسة البنية العميقة.

ثانيا: بنية التركيب الجزئي.

تأتي عناوين هذا النوع مركبة من مفردتين, تجمع بينهما علاقة الإضافة أو النعت أو العطف, مع غياب جزئي لمكونات بنية التركيب الإسنادي, ممّا يسهم في ارتباط العنوان بالنص, لمعرفة وتقدير المكونات الغائبة في العنوان, إذ تقوم عناوين هذا النوع وعناوين البنية الإفرادية الظاهرة –كذلك- على ثنائية (الحضور والغياب), وذلك بإثبات ركن واحد من مكونات الإسناد, كأنّ (المسند إليه) حاضر في العنوان, وغياب المسند فيكون مقدراً أو كامناً في النص, كما العكس صحيح.

وللتفصيل أكثر لهذا النوع نتناول كل صيغة يرد فيها هذا النوع على حدة، مع إحصائية بعدد العناوين لكل صيغة، ومن ثم البنية بأكملها:

وردت عناوين هذا النوع على ثلاث صيغ، وهي: **أ- عناوين التركيب الإضافي:**

تتكون بنية التركيب الإضافي من مفردتين, فتكون الأولى نكرة مضافة إلى الثانية التي تكون معرفة بأل، فتكتسب النكرة التعريف من خلال إضافتها، فالعنوان الإضافي يكون ثنائي الصياغة, مثل: (معرفة المعارف- حجاب الرؤية- وراء المواقف- اقشعرار الجلود- حقه- إقباله...), وبهذا نكون أمام علامتين لغويتين، وبما أن المضاف والمضاف إليه بمنزلة الشيء الواحد، فإن البنية تتحول من الثنائية إلى الإفراد، إذ بلغ عناوين هذا التركيب ثلاثة عشر عنوانا، أما على مستوى الإحالة النحوية فإنه تعرب كلمة (معرفة)- مثلاً- خبرا مرفوعا بالضمة الظاهرة، وهو مضاف، و(المعارف) مضاف إليه مجرور، مع غياب جزئي لمكونات البنية الإسنادية، المسند إليه محذوف ومقدر ب(هذه- تلك...)، وما قيل في عنوان معرفة المعارف يقال في غيره؛ لأنّه يسير على نفس الشاكلة، ويلاحظ أنّ الإضافة أخرجت العنوان من مطلق التنكير إلى جمالية التخصيص.

ب- عناوين التركيب العطفي: يتكون هذا التركيب من مفردتين الرابط بينهما حرف العطف، فالعلاقة التي تشكل بنيته (عطفية)، به تكون الكلمة الثانية تابعة للأولى في التعريف والتنكير،

[1] ينظر: ابن منظور, لسان العرب, ص1611-1614.
[2] سورة الجاثية, {الآية- 19}.

والإفراد والتثنية والجمع, والإعراب، ويفيد هذا التركيب في الجمع بين شيئين والإشراك في الحكم، وقد جاء العنوان الرئيسي على هذه الشاكلة، فيبلغ عددها خمسة عناوين في كتاب المواقف والسادس في كتاب المخاطبات*[1]، منها: (الفقه وقلب العين، التمكين والقوة، الكشف والبهوت، المحضر والحرف، الصفح والكرم...)، نحويا: جاء المسند إليه محذوفاً ومقدراً ب(هذا، ذاك...) مع ذكر المسند الذي يتبعه المعطوف عليه بعلاقة عطفية ناجمة عن حرف العطف (الواو)، نلاحظ أنها أقل عدداً من سابقتها (الإضافية)، وذلك راجع إلى طبيعة البنية الإضافية الناتجة عن توالي اسمين يجعلهما كالمفرد الذي غطت عناوينه أكبر مساحة في المدوّنة، وهذه الغلبة تفسر طبيعة المواقف التي لا تلجأ إلى النزوع إلى التعددية في الألفاظ، بل تقوم على مبدأ (الاقتصاد في الألفاظ والإسراف في المعاني)، كما يُفَسَّر الغياب الجزئي لمكونات البنية الإسنادية بحاجة النفري في اتصال العنوان بالمتن للوصول إلى مبتغاه.

ج- عناوين التركيب الوصفي: لا يختلف هذا التركيب على سابقه، غير أنّ العلاقة التي تشكل مكوناته (وصفية) قائمة على تابع (الصفة+ الموصوف)؛ كما يقوم هذا التركيب الوصفي في إطار الإسناد الاسمي، ويعتمد الغياب الصياغي لبعض مكوناته التي تحتل الصدارة، والعدد الذي جاء فيه هذا التركيب، هو: (الصفح الجميل، العبادة الوجهية,..) ثلاث عناوين, وبذا يكون مجموع بنية التركيب الجزئي اثنين وعشرين عنوانا.

ثالثا: بنية التركيب الجملي:

تتمتع عناوين هذا النوع بحضور تام لركني الجملة، فيكون العنوان فيها مستقلاً خطيا ببنيته التركيبية الإسنادية عن النص، وذلك بصيغتيه (الجملة الاسمية- الجملة الفعلية)، نلحظ حضور مكونات التركيب الجملي في العنوان دون الحاجة إلى تقدير أو تأويل أو ارتباطه بالنص لإكتمال معنى بنيته، هذا على مستوى البنية السطحية، أما على المستوى الدلالي[2] فيرتبط ارتباطا وثيقا بالنص، وتنقسم بالنظر إلى الصيغة التي يظهر فيها هذا التركيب الكلي إلى قسمين:

أحدهما: بنية الجملة الاسمية:

انتقى الكاتب أن يكون عدد من عناوينه على الصيغة الاسمية الحاضرة بركنيها والمستقلة نسبيا، والتي يبلغ عددها خمسة عناوين، وهي: (أنت معنى الكون- أنا منتهى أعزائي- هو ذا تنصرف- من أنت ومن أنا؟)، الملاحظ في هذه العناوين- على قلتها- أنها تشي بحالة من الثبات والديمومة وتسليم الأمر دون صراع أو معاناة من حدث أو غيره، فمثلا العنوان (أنت معنى الكون) وفق بنيته الإسنادية يتكون من مسند إليه (أنت) والذي يكون مبتدأ مرفوعاً، وكلمة(معنى) خبر و(الكون) مضاف إليه، أما عنوان (من أنت ومن أنا؟) اعتمد الجملة الإنشائية بصيغة السؤال, غير أنّه التزم الترتيب المعياري للجملة, ف(من) مبتدأ, و(أنت) خبر, وهذا يسري على بقية العناوين الواردة في هذا النوع.

---

[1]* العنوان الوحيد الذي عنى النفري بتسميته في كتاب المخاطبات, وورد بتسمية (مخاطبة وبشارة وإيذان الوقت)، أما باقي المخاطبات فتأتي مرقمة ترقيما تسلسليا, ولذلك يستثنى كتاب المخاطبات من هذه المقاربة.

[2] وسيأتي تفصيل هذا المستوى في المطلب المخصص له.

والآخر: بنية الجملة الفعلية:

تتشكل هذه البنى من فعل+ فاعل وأحيانا مفعول به, فالفعل يفيد التجدد والتغير والحركة, وكان لعناوين المواقف نصيب من هذه الصيغة, وهذا ينم على مقصدية الكاتب ومقدرته على صياغة كل تجربة وموقف بما يوائمه, فاختيار صياغة وتركيب معين **"يرافقه تواترات أو تناقضات, تحمل شيئا من الصراع بين الداخل والخارج, يحاول النص أن يفرض ذاته بكيانه الداخلي المنسجم, بينما يقتحم الخارج أطره, ويعبر عن قوة إرادته في اجتياح مفاصل النص, ومحاولة إلقاء ظلاله عليه"**[1], فيكون العنوان نتاج تفاعل مع المتن وذات الكاتب, وهذا يفسر بنية التوتر في تراكيب الجمل الفعلية, إذ كانت عناوينه (قد جاء وقتي- ما يبدو- لا تطرف- وأحلّ المنطقة- لا تفارق اسمي- كدت لا أؤاخذه- ما تصنع بالمسئلة (بالمسألة)- أدعني ولا تسألني- استوى الكشف والحجاب- ما لا ينقال- اسمع عهد ولايتك- قف), ضمت هذه العناوين صيغ الجملة الفعلية الثلاث (ماضي- مضارع- أمر), ففي العنوان الأول أتى الفعل الماضي مع دخول (قد) عليه, فأفادت تحقق وقوع المجي مع تقريب الوقت, وتحليل العنوان الثاني (لا تفارق اسمي), استخدم في هذا العنوان أسلوب النهي, ورد متن النص (إن لم ترني, فلا تفارق اسمي) في هذا المقتبس يلزمه بالذكر وينهاه عن مفارقته, كما وردت ثلاثة عناوين بصيغة الأمر, منها: (اسمع عهد ولايتك), فاسمع فعل أمر يفيد إلزامه بالسماع وتحسس عهد ولايته, وفاعله ضمير مستتر وجوبا تقديره أنت, كما في عنوان (قف) يلزمه بالوقوف لتلقي الإرشاد والتهذيب في السلوك إليه, فهو فعل أمر وفاعله مستتر وجوبا تقديره أنت, ويقصد به النفري, والناظر في متن هذا العنوان يجد تكرارا للفعل كثيرا في ثنايا النص, وكأنه أخذ منه, هذا يوطد العلاقة بين العنوان والنص, وبالطبع هي عناوين تحمل صفة التجدد والتغيير المستمر من حدوث الشيء وانقطاعه وتجدده بعد ذلك, انعكس هذا على محتوى هذه العناوين الذي جاء متأججاً بالتوتر نسبيا, فكانت النصوص التي عناوينها بنية فعلية تحوي الأفعال بكثرة في ثنايا النص, مثل **(موقف ما يبدو)** فيرد فيه: **"أوقفني في ما يبدو فرأيته لا يبدو فيخفى, ولا يخفى فيبدو, ولا معنى فيكون معنى, وقال لي: قف في النار, فرأيته يعذب بها(...) وقال لي: أحد لا يفترق, صمد لا ينقسم, رحمن هو هو, وقال لي: قف في الأرض والسماء, فرأيت ما ينزل إلى الأرض مكراً, وما يصعد منها شركاً, ورأيت الذي يصعد هو عما ينزل, ورأيت ما ينزل يدعو إلى نفسه..."**[2].

وخلاصة القول: إنّ الكاتب وظّف أنواعا مختلفة من البنى في صياغة عناوينه, فاستخدم بنية الإفراد التي جاءت مناسبة لموقفها؛ والتي تعبر عن قضية جوهرية تمثل فكرته الأساس, كما اختار بنية التركيب الجزئي التي جاءت بصيغة الإضافة والعطف والنعت, الذي لا يمكن الاعتماد عليه كلاماً تاماً, وإنما يكون متعلقا بحدث أو خبر يفتقر فهمه إلى النص, فركز على البنى الجزئية, ليدلل على عدم اهتمامه بالخبر أو الحدث بقدر اهتمامه بالوظائف التي أدتها هذه الاستخدامات, من إفادة التخصيص وإزالة الإبهام وإشراك مفردتين في حكم واحد وزيادة في

[1] باسمة درمش, عتبات النص, مجلة علامات, النادي الأدبي الثقافي بجدة, 2007, مج16, ج61, ص47.
[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص106.

الوصف, أما النوع الأخير الذي جاء مستقلاً تاماً بركنيه, بالصيغة الاسمية التي أفادت الثبات والديمومة والاتزان العاطفي, على عكس نظيرتها الجملة الفعلية التي حملت معاني متناقضة تماما, فجاء أسلوبها ينم عن التوتر والقلق والتجدد المستمر والحركة والاضطراب العاطفي.

أما على مستوى الاسمية والفعلية, فنلاحظ أنّ الاسمية طغت على مجموع العناوين, فشملت كل البنى عدا القسم الثاني من البنية الكلية الذي ينتمي إلى الفعلية, ومن خلال فحص المدونة محل الدراسة (المواقف) تبين أنّها تشمل عدد (ستة وستين) عنوانا ورد على الصيغة الاسمية؛ وهذا من وجهة نظري- له دلالته؛ لأنّ المواقف تعالج حالات وخطرات وقضايا فكرية ثابتة في مخيلته ويؤمن بها, لذا تحتاج إلى الثبات والاستمرارية والاتزان العاطفي, بينما ليحافظ النفري على حيوية المواقف وحركيّتها استخدم الصيغة الفعلية, وإن كان من الملاحظ محدودية هذا الاستخدام, فجاء بعدد (اثني عشر عنواناً) من مجموع ثمانية وسبعين عنواناً.

وبالتأسيس على ما سبق جاء توظيفه هذا لأنواع مختلفة من البنى التركيبية؛ لينم عن ذائقته اللغوية ومقدرته الأدبية والإبداعية, فجاء كل نوع منها يؤدي وظيفة قصدية وجمالية, ويعكس دلالة استخدامه, فيسهم هذا التنوع في إثراء النص, ويخدم غرض الكاتب ويعبر عن رؤيته ووجهته.

الدلالات السيميائية وثريا النص.

يفرض العنوان وجهة خاصة من المقاربة, لذا كان المنهج السيميائي أكثر ما يلائم هذا الدرس من التحليل, وللدخول على الثريا ومقارباتها دلاليا.

يعتبر العنوان من المنظور السيميائي, العلامة الإجرائية الأكثر نجوعا في مقاربة النص واستقراء دلالاته, فلا يمكننا -على المستوي الإجرائي, ومن وجهة سيمائية- دراسة متن النص دون العبور بالعنوان, وذلك لأنّه علامة دالة تسم النص, وتبرز مجموع الدلالات المركزية فيه, وعنصر ضروري في البناء العام للنصوص الأدبية, يسهم في تشكيل دلالاته وإثراء معانيه[1].

فالعنوان فضاء سيميائي يفتح آفاق متعددة من القراءة والتأويل, فهو ذو حمولات دلالية وإشارات إيحائية شديدة الثراء والتنوع, تدفع بنا نحو النص وتأسر وجودنا فيه, وبالتالي يعد ذا فاعلية على مستوى التأثير, إذ يخلق نوعا من التوتر في ذهن المتلقي, ومن هذا المنظور يعد العنوان نظاماً سيميائيا, يقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص, ويختزن إشارات مختزلة تحمل في طياتها قيما أخلاقية فلسفية وأيديولوجية, تستدعي من الباحث الوقوف عندها قصد استكشاف بنياتها ومنطوقاتها الدلالية[2].

بعد الإحاطة بالبنية السطحية -التركيبية والمعجمية- للعنوان, يتجه البحث إلى البنية العميقة من خلال تتبع دلالات العنوان في سياق النص, ومحاولة تفجيرها واستقراء أبعادها الدلالية, فارتباط العنوان بالدلالة اللغوية والوضعية يحيل مباشرة إلى البنية الدلالية التي لا تفهم بمعزل عن السياق, والحديث عن البنية الدلالية للعنوان يأخذ بعدا أعمق من الدلالة المعجمية التي تبقى فقيرة في وضعها القياسي, وخاضعة لاحتمالات دلالية كثيرة ومختلفة, تتضح معالمها وتتحدد بالرجوع إلى المتن.

---

[1] ينظر: ياسمين فايز الدريسي, العتبات النصية في شعر إبراهيم نصر الله, ص 50-54.
[2] ينظر: محمد فكري الجزار, العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي, ص8- 30.

فالعنوان نسق يتسم بالإيجاز والتكثيف, تختبئ دلالته في طيات النص, ويسهم -هذا الأخير- في إنتاج البنية الدلالية العميقة للعنوان[1].

[1] ينظر: روفية بو غنوط, شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي, ص108-110.

يتخذ عنوان المدّونة **(المواقف والمخاطبات)** بعداً دينيا صرفا, يتم النظر فيه للعنوان باعتباره بنية متضمنة في النص, وموحية بمضامينه وملخصة لأفكاره, -وبما هي كذلك- تتخطى فيه الإنتاجية الدلالية لهذه البنية حدودها متجهة إلى النص (السياق) ومشتبكة مع دلائليته, ولمعرفة البنيات الدلالية (العميقة)؛ وجب التوقف أمام سياق العنوان الرئيسي للمدونة، ومحاورة التساؤلات الآتية: ماهي المواقف؟ وكذلك المخاطبات؟ وماهي طبيعتها؟ ووصفها؟ وما أبعادها الدلالية, ومتعلقاتها العرفانية؟ وأهم المقولات الأساسية في نهجها؟...

ولعل الملاحظة الأولى التي يدلي بها هذا العمل, والتي يلمحها المتلقي للوهلة الأولى في العنوان -الآنف الذكر- والعناوين التالية له, هو زخم الألفاظ الصوفية ذات البعد الديني, والدالة على التوحيد والتمجيد لجلالة الحضرة الإلهية, وكثرة إيرادها في النص, وكأن الكاتب قد اتحد بها وشخصها, فصارت تعبر عن رؤيته الفلسفية؛ هذه الرؤية التي أملاها الحس الصوفي, وفرضتها روح التجربة الوجدانية, وسطرتها حروف التوحيد والمكابدة في مجاهدة الذات وكبحها عن جماح السوى في الوصول نحو المطلق؛ استطاع الكاتب من خلالها أن يصور رحلته الوجدانية, وينقل لنا تفاصيل تجربة فريدة في ذوقها وفذة في لغتها, هيمنت عليها معاني الجلال والجمال, وهو بهذا الحس العرفاني **"يكشف عن شاعريته التي نلمسها أيضا في المواقف, فالشعر هنا يكمل النثر, وكأن أحدهما امتداد للآخر".**[1]

فعند تلمس الدلالة العميقة التي يرمي إليها العنوان ومحاولة ربطها بحقلها المعجمي, يتضح أنّ البنية العميقة للنص لا تبتعد كثيراً عن المرجع اللغوي؛ بل تتضافر المعاني الواردة في الحقل المعجمي لتشكل البنية الدلالية له, وهذا لا يمكننا تلمسه دون استبطان المكنون الباطني لثريا النص, ومحاولة ربطه بسياق متنه.

فاختيار لفظة (مواقف) يحمل من الإشارات الكثير, التي قد تتسع لتشمل جل المعاني الوضعية, فالوقوف هو **(هيئة انتصاب الجسم)**, وهو بخلاف الجلوس, وتدل هيئة الواقف على استعداد ذاتي وإيقاظٍ لجميع قوى الحواس, بحيث تكون قادرة على التفاعل مع غيره أكثر من هيئة الجالس؛ كما أنّ لدلالة الاحترام التي يحملها معنى الوقوف لتقبل الأوامر بكل معاني الرضا والطاعة من جهة أكبر منه وهي تعادل (الملكوت الأعلى), وهذا يتوافق مع ما يشير إليه معنى (المواقف).

فيما يرمي المعنى اللغوي **(القائم على إدارة خدمة البيعة)**, إلى أنّه مختار من قِبَل جلالة الحضرة الإلهية, وليس بإرادته؛ وذلك لاستيفائه للشروط, ليقلب النفري-بعد ذلك- طرفي المعادلة في اختياره لتسمية المواقف, من كونه خادم بيعة أرضية قائماً على إدارة بيت من بيوت الله وأحد سدنتها, إلى خادم لبيعة سماوية تتمثل في تتويجه لرحلة صوفية صاعدة إلى الله[2], فيها **"تتجلى الحقيقة من باطنه, فيصبح قادراً على التأويل وفهم الباطن الحقيقي لظواهر الوجود, إذا كان ظهور صور أعيان الممكنات يمثل حجبا كثيفة متراكمة على الحقيقة الإلهية؛ فإن التجلي على القلوب يمثل رفعا لتلك الحجب, وذلك على أساس أن القلب هو باطن الإنسان الذي**

---

[1] د.جمال المرزوقي, فلسفة التصوف,ص52.

[2] ينظر: إبراهيم الحمداني وعامر جميل, جماليات الاستهلال في مواقف النفري, مجلة التربية والعلم, جامعة الموصل, مج14, ع 4, 2007, ص86-87.

يقابل حقيقة الألوهة, وظاهره هو جسده الذي يقابل حقائق الكون"[1], فيكون بذا خادماً لأمر إلهي[2], يقوم بتبليغه للناس لطاعة أوامره واجتناب نواهيه.

أما المعنى اللغوي **(الإقلاع عما كان يفعله الواقف)**, فيشير إلى السمة الحركية والحيوية للملفوظ, فالواقف في تقلب متجدد ومتنقل في المقامات والأحوال, حتى يستطيع تلقي التجليات الإلهية.

فيما يأخذنا المعنى اللغوي **(الموضع الذي يقف عليه الإنسان)** إلى المكانة التي تكون للعبد بعد تنقله في المقامات والأحوال, ليستحق أن يكون صاحب مكانة عند الحضرة الإلهية[3], لا المكان بالمفهوم المادي للكلمة, باعتباره السطح الحاوي المتمكن فيه[4], وبهذا المفهوم يتنافى مع تجربة الوقفة والذات الإلهية التي تندثر فيها الرسوم التي هي من عالم الخلق, وتكون المكانة – هنا- منزلة معنوية.

أما الإشارة التي يرمي إليها المعنى اللغوي **(تفهم مقصود الآخر)**, إلى كونه مختاراً من ذي قوى خارجية, لأنه مستوفي الشروط التي تؤهله لتلقي التجلي؛ وله قدرة ذاتية على ما يعنيه المطلق, هذه الملكة مكنته من التفاعل معه[5], وبالتالي وعيه بعظمة الأمر الإلهي وتلقيه.

يتضح- مما سبق ذكره- ارتباط البنية الدلالية لنسق العنوان بالمرجع اللغوي ارتباطا محكم الدلالة والمقصد, وهذا إنّما يدل على قدرة النفري الفذة في اختياره للألفاظ وتناسقها, وانتظامها مع ما يرمي إليه, وارتباطها بسياق متنه.

فالمواقف والمخاطبات هي نصوص نثرية فنية ذات بعد ديني وتنتمي إلى الوجهة الصوفية, توسل النفري فيها بالكتابة الشذرية, وهي كتابة موجزة مكثفة, فضلا عن لغتها الإشارية والرمزية, للتعبير عن تجاربه الفلسفية ورؤيته العرفانية, يتم فيها رصد تأملاته الفكرية ضمن نسقية بنيوية معينة, تتسم بوحدة البنية والدلالة, وتكون فيها التيمة الدلالية واحدة, فيما يشير المحتوى في المواقف على فعل وجداني يتوقف على الوجد الذي يعني مجموعة من الانفعالات والعواطف التي تحصل للعبد الواقف -في لحظة ما نتيجة تهيئة قلبية سلوكية[6], فيشي معنى المواقف إلى تلك الوقفات التي يقفها العبد أمام الله, وتتمثل في مواقفة الله له أو معه حسب ما تتطلبه الأحوال والمقامات التي يمر بها, تأخذ المواقف فيها-بحسب الرؤى الصوفية- شكل المحادثة بين الألوهية والعبد الواقف, تكشف عن جوهر التجليات الإلهية[7], وجاءت هذه المواقف

---

[1] د. نصر حامد أبو زيد, فلسفة التأويل, دار الوحدة ، بيروت ، ط 1، 1983, ص220.

[2] د. سعاد الحكيم ، المعجم الصوفي- الحكمة في حدود الكلمة، ندوة للطباعة والنشر، بيروت, ط1, 1981 ، ص383.

[3] ينظر: د. عبد المنعم حنفي، معجم مصطلحات الصوفية, دار المسيرة ، بيروت، ط1, 1980, ص249.

[4] ينظر: عبد الحق بن سبعين، بد العارف, تحقيق: د.جورج كتورة، دار الأندلس / دار الكندي, بيروت، ط1, 1978, ص46-48.

[5] ينظر: إبراهيم الحمداني وعامر جميل, جماليات الاستهلال في مواقف النفري, ص87.

[6] ينظر: على زيعور ,التحليل النفسي للخرافية و المتخيل والرمز, مؤسسة مجد للدراسات الجامعية, بيروت, ط1, 2008, ص113.

[7] ينظر: منصف عبد الحق, أبعاد التجربة الصوفية- الحب- الإنصات- الحكاية, أفريقيا الشرق, الدار البيضاء, 2007, ص220-221.

استجابة لقول الله في نفسه, فالواقف في فلسفة النفري هو **"المنقطع عن الطلب لفنائه في المطلوب"**[1].

فيما تتجلى المخاطبات في هيئة بنية حوارية, يوجه فيها الخطاب للعبد الواقف, وتأخذ شكل الحوار الداخلي (المنولوج), إذ إنّ **"حواره مع ربه, ليس إلا مخاطبة, تتكشف إشراقيتها عن معرفة, عبر كل وقفة ومن خلال كل لمحة...أو رؤية"**[2], وهي بمثابة القواعد الراسخة التي تتضمن أوامر الله ونواهيه, يركز فيها النفري على نظام التواصل مع الله, ورصد التجليات الإلهية داخل العبد, فعند تتبع مسارب هذا الفن تنعكس صور مواقفه, وبالتالي البنية الكلية لصورة المواقف والمخاطبات.

تأخذ المواقف في فعل الممارسة النصية الصيغة الكتابية التالية: (أوقفني...,وقال لي...), حيث تسم هذه اللازمة الاستهلالية بداية كل موقف, فيما يتكون الموقف الواحد من عدة مقاطع شذرية, يتم الانتقال فيها بلازمة: (قال لي...), وتربط بين مقاطع الموقف تيمة دلالية واحدة, تدور حول تجربة الوقفة والكينونة مع المحبوب الله, تسند صيغة (قال لي...) الفعالية الخطابية لله, وتصادرها عن الواقف الذي -بدوره- يبدو أول متلق للنص وناقل له, وهو في حالة إملاء لما يرد عليه, ويظهر في عبارة (أوقفني ...وقال لي)-من ناحية خطابية- تبادل الأدوار الكلامية؛ بحيث يتجرد المتكلم (الصوفي الواقف) من سلطة الحديث؛ ليحيلها إلى متكلم آخر (الرب), ويصبح هو مخاطب بحكم مضامين الأقوال الموجهة إليه, وليس في دلالة أوقفني ما يوحي بالخروج عن موضعه (الوقفة) والتحدث من خارجها[3].

ويذهب التلمساني إلى أنّ دلالة **(أوقفني)** معناها: **"أيقظ قابليتي لتلقي التجلي"**[4], فهذه الصيغة تشير إلى التوظيف المجازي, فكأنّ الله تولى إيقاظه حتى يهيئ نفسه واستعداده الباطني, ويتكيف مع التجلي المقبل, وصيغة **(قال لي)** معناها: **"عرفني؛ بأن رفع حجابي, فعرفت؛ فكأنه قال لي"**[5], تشير هذه إلى لسان حاله, وفعل القول وما له من دلالة ظاهرة على لغة التخاطب البشري.

بينما يقدّم نفسه في المخاطبات وكأنّه مرسل إليه الخطاب, مستخدما في ذلك أسلوب النداء بصيغة (يا عبد), فيستخدم هذه الصيغة الأسلوبية ليضع القارئ مباشرة في سياق النص (المخاطبة), لما في هذا الأسلوب من قرب من الله والاتصال به, وتحمل دلالة النداء إلى طلب الإقبال من الله إلى العبد, أو التفاته لتلقي التنزلات وفيض الرؤيا, وهو بهذا النداء يكشف عن كينونته ومنطلقه ووجهته أيضا.

ودلالة تسمية المواقف مستخلص من مذهبه **(الوقفة)**, بوصفها المقولة الأولى والأساسية التي يقوم عليها نهج النفري, فالوقفة: هي نافذة المكاشفة والمشاهدة التي **"لا تطل إلا**

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, تح: آرثر أربري, تق: د.عبد القادر محمود, الهيئة المصرية العامة للكتاب, 1985, ص21.

[2] المصدر نفسه, ص24.

[3] ينظر: منصف عبد الحق, أبعاد التجربة الصوفي, ص221-222.

[4] التلمساني, شرح مواقف النفري, ص57.

[5] نفسه.

على المطلق وحده, أو على حضرته المهيبة الجليلة, التي ليس كمثلها حضرة قط, وهذا يعني أنّ غاية غاياته هي أن يرى, ولكن بالبصيرة لا بالبصر"[1], يشي هذا المقتبس بالربط الوثيق بين مقام الوقفة وفعل الرؤيا, وهما البؤرة الدلالية والفكرية التي قام عليها نص النفري, فالرؤيا هي المقولة الثانية والأساسية في نصوص المواقف والمخاطبات.

تعد الوقفة تتويجا للمكابدات الصوفية ومجاهدة النفس عن السوى, لترقى في سلم تصاعدي إلى الله, تتجسد فيها ثمرة الوصول إلى الله, ولا يتحقق ذلك إلا بالتجرد من الذات و متعلقاتها, وكل ما من شأنه أن يعيق عملية الوصل وتحقيق الوصال, ويخصص النفري **الموقف الثامن** لها, **(موقف الوقفة)**, يوضح فيه ماهيتها ومتعلقاتها, وأبرز ما جاء فيه, أن الوقفة نور خالص ونار تحرق ما سواها, إذ يقول[2]:

"وقال لي: الوقفة نورية تعرف القيم وتطمس الخواطر.

وقال لي: الوقفة وراء الليل والنهار, وراء ما فيها من الأقدار.

وقال لي: الوقفة نار السوى, فإن أحرقته بها, وإلاّ أحرقتك به".

وهي آخر المراحل التي يبلغ فيها النفري ذروته, بعد تنقله وتقلبه في المقامات والأحوال* [3], لينقل لنا تجربة الاتصال المباشرة بالحق, إذ يعرفها التلمساني: **"هي فناء ذات الطالب في ذات المطلوب, وسُمّيت وقفة للوقوف فيها عن الطلب..."**[4], يشير هنا إلى ضرورة التخلص من ثقل المادة, والرضوخ تحت سطوة الأشياء وهيمنتها على النفس, وفي ذا يقول[5]:

---

[1] يوسف سامي اليوسف, مقدمة للنفري, ص37.

[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص74.

[3] *ويجرنا الحديث عن الوقفة والرؤيا إلى الحديث عن المقامات والأحوال, يبدو الحديث عنها ضرورة حتمية؛ لأنّها الركيزة الأساسية التي ينطلق منها في بناء النص الصوفي, حيث أثر عن الجنيد أنّه قال: (لا يبلغ العبد إلى حقيقة المعرفة وصفاء التوحيد, حتى يعبر المقامات والأحوال), (أبو نصرة الطوسي, اللمع, ص436), ومقام الوقفة قد وصل إلى تمام المعاني, وتخطى المقامات والأحوال, والمقام في اصطلاح الصوفية هو (ما يتحقق به العبد, بمنازلته من الآدب مما يتوصل إليه بنوع تصرف, ويتحقق بضرب تطلب ومقاسات تكلف, مقام كل واحد في موضع إقامته عند ذلك, وهو مشتغل بالرياضة له, وشريطة أن لا يرتقي من مقام إلى آخر, ما لم يستوفى أحكام ذلك المقام , ...ولا يصح لأحد منازلة مقام إلا بشهود إقامة الله إياه بذلك المكان, ليصح بناء أمره على قاعدة صحيحة), (الرسالة القشيرية, ص132), والحال هو ما (يرد على القلب, من غير تعمد منهم ولا اجتلاب, ولا اكتساب لهم: من طرب, أو بسط, أو قبض,..) (الرسالة القشيرية,ص133), وسمي الحال لتحوله وزواله, والمقام لثبوته ودوامه, فالمقام صفة يرسخ فيها العبد ولا ينتقل منها كالتوبة, والحال صفة محدودة بزمن, كالسكر والصحو والغيبة والرضا, فتنعدم مع شروطها كالصبر مع البلاء (المحاسبي , المسائل في أعمال القلوب والجوارح, ص170), والوقفة مقام جامع لكل الأحوال والمقامات التي يعبرها الإنسان في سلم الترقي والتجاوز.

-أبو نصر السراج الطوسي, اللمع في التصوف, تح: عبد الحليم محمود, وطه سرور, دار الكتب الحديثة, القاهرة, 1960.

-القشيري(أبو قاسم عبد الكريم بن هوازن النيسابوري), الرسالة القشيرية في علم التصوف, تح: معروف مصطفى زريق, المكتبة العصرية, صيدا, بيروت,2002.

-المحاسبي, المسائل في أعمال القلوب الجوارح, عالم الكتب, القاهرة, 1969 .

[4] التلمساني, شرح مواقف النفري, ص115.

[5] النفري, المواقف والمخاطبات, ص75.

"وقال لي: من لم يقف بي أوقفه كل شيء دوني.

وقال لي: الواقف يرى الآواخر, فلا تحكم عليه الأوائل.

وقال لي: الوقفة تعتق من رقّ الدنيا والآخرة".

إنّ ما يتوق إليه الواقف بعد وصوله لأوج الوقفة, هو إحراز **(الرؤيا)***[1], وهي درجة من الكشف تستدعي خرق الحجب الباطنية والحسية؛ لتفضي إلى مناظر القلوب, ويصفها في موقف الوقفة, فيقول[2]:

"وقال لي: الوقفة باب الرؤية (الرؤيا)؛ فمن كان بها رآني, ومن رآني فقد وقف, ومن لم ير لم يقف".

إنّ الوصول الذي تحققه الرؤيا, والذي يسعى إليه بكل سبل المكاشفات والمجاهدات هو منتهى غاية القاصدين, ويكون الكشف الصوفي حينها **"حركة متوترة بين الفصل والوصل, بين المعرفة وغيابها, إنه محاولة للانخراط في حقيقة الخيال الوجودي"**[3], يتأجج التوتر بين الانفصال عن السوى والتخلص من معتقلاته, بل نفيه كلية, وبين الاتصال المباشر المقصود, والمعرفة هي دون مرتبة الوقفة وأعلى من مرتبة العلم؛ أي برهة تتوسطهما لم تبلغ اكتمالها نحو الحقيقة, فيلحّ النفري إلى التجرد منها, لأنها تدخل الإنسان في النسبة وتعيق عملية الوصول, فيقول[4] :

"وقال لي: معرفة لا وقفة فيها, مرجوعها إلى الجهل".

تستوي الأضداد, وتتلاشى الفوارق, وتذوب الحدود بين الأشياء؛ وذلك من خلال الولوج إلى مملكة الخلود (الرؤيا), والتعرف على ديمومتها, كما ورد في المخاطبة الثلاثين[5]:

"يا عبد, الرؤية (الرؤيا) علم الإدامة, فاتبعه, تغلب على الضدية".

كما ينفي الضد عن الرؤيا, في المخاطبة الرابعة والثلاثين[6]:

---

[1] *ينبغي التنبه إلى أنّ (الرؤيا) ترد في النص الأصلي ب(الرؤية) بتاء مربوطة, وتخالف مدلولها في النص, (فالرؤيا): هي مجموع التصورات الذهنية والمواقف الفكرية التي يتبناها الفرد من تصور أيديولوجي خاص, وهذه الدلالة الواردة في النص, بينما (الرؤية) هي سقوط أشعة العين على جسم مادي محسوس وانعكاسها عليه, فيتمكن الشخص من رؤية السطح المرئي, فكتابات النفري تنطلق من رؤيا مؤداها: (بصيرة تخترق عالم الحجب والأستار, تستسقي من الحلم ثراء دلاليا, يوحدها مع الغيب, وهي تضرب بجذورها بعيداً عن رؤية (البصر), رؤية الواقع السطحية المباشرة, واقع الحس والعادة, ومنطق العقل, وتتجاوز لتؤكد حضورها فيها, وهو قائم وراءه في العالم الحقيقي), ساندي سالم أبو سيف, قضايا النقد والحداثة, دراسة في التجربة الشعرية, لمجلة [شعر] اللبنانية, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, ط1, 2005,ص52.
كما يمكن في هذا الخصوص الرجوع إلى كتاب: يوسف سامي اليوسف, مقدمة للنفري, ص35 وما بعدها.

[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص75.

[3] عبد الحق منصف, أبعاد التجربة الصوفية- الحب الإنصات الحكاية, ص25.

[4] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 78.

[5] المصدر نفسه, ص249.

[6] المصدر نفسه, ص252.

"يا عبد, إنما تختلف في الضد, ما في رؤيتي ضد".

فتخرج الرؤيا من حكم الأضداد إلى استواء الأضداد, فيقول[1]:

"إذا رأيتني, استوى الكشف والحجاب".

تمكنه الكينونة مع الحق, الخروج من حكم **(السوى)**[2]*, المقولة الثالثة في مذهبه, فيراهن على إحراز الوقفة والرؤيا, بعزل الواقف عمّا سوى الله, وإلغائه لحكم السوى, والتخلص من سيطرته, لأنّه قد يبعد الواقف عن الحق, فيقول: **"...الكون كله سواي, فما دعا إليّ لا إليه فهو مني, فإن أجبته عذبتك, ولم أقبل ما تجئ به,..."**[3] يشير إلى توسع مدلول السوى حتي يشمل الكون وما فيه, وتعدد الموضوعات التي يتناولها.

إنّ الطبيعة الوجودية للفرد الواقف, تتخذ وضعية كائن يتذكر ويستحضر أسرار تجربته التي بقيت رسوماً داخلية في ذهنه لحظات الانتشاء في ظل الكينونة مع الحق, فيعيد كتابة صحيفته, وكأنّه يسمعها من شخص آخر, فيكتب ما يملى عليه, وليس لديه حيلة للتحريف والتبديل لما كان يسمعه, وهذه الحالة تحصل لأهل المنازلات[4],... ما يعني أنّ الواقف دوّن مواقفه ومخاطباته بعد عودته من رحلته الروحية من مقام الفناء إلى مقام البقاء .

تحضر الذات الكاتبة في نصوص النفري كذات غائبة, تصف لنا وقوفها وإنصاتها لما يقوله الآخر, فيعيش تجربته الصوفية كمنصت فقط, فيكون بذا يكتب صمته؛ فيقول في هذا الصدد[5] :

"يا عبد لا تنطق, فمن وصل لا ينطق".

وذلك لأنّ الكلام صادر عن جهة عليا, له مواصفاته وخصوصيته، لا تستطيع اللغة العادية مجاراته ومحاورته؛ لمحدوديتها, فيتنصل من اللغة الاجتماعية المعتادة التي لا تستطيع استيعاب حجم التجليات والمكاشفات من فيض الرؤيا، ويصبح أسير لغة جديدة تصدر عن المطلق، وتندثر فيها الرسوم والأشياء المادية؛ التي من شأن لغة الخطاب البشري المألوف[6]، تبتعد لغة المطلق عن كل ما هو شكلي ومحدود، وتحتفي بكل ما هو حدسي ورؤيوي، فالصمت الذي يقصد إليه النفري هو **"الصمت الأكثر نطقاً, والغياب الأكثر حضوراً"**[7], وهذا ما عبّر عنه النفري بضيق العبارة؛ لتنافيها مع خصوصية التجربة.

---

[1] المواقف والمخاطبات النفري, ص118.

[2]*السوي/ هو أحد المقولات الهامة في منهج النفري, يتوقف فهم الوقفة والرؤيا على فهم هذا المصطلح, وهو نحت من حرف التعريف (أل) وأداة الاستثناء(سوى), فيصبح اسم يدل على ما سوى الله, ويرجح أنّ النفري أوّل المتصوفة ابتكارا للمصطلح واستعمالا له, ينظر: سامي اليوسف, مقدمة للنفري, ص43, ويتماهى هذا المفهوم مع الحقول الدلالية (الوهم, الغير, الحجاب), ينظر: خالد بالقاسم, السوى في وقفة النفري,2008 <http://www.aljabriabed.net./fikrwanakd/n71-06belkacem.>

[3] النفري, المواقف المخاطبات, ص133.

[4] ينظر: خالد بالقاسم, الكتابة والتصوف عند ابن عربي, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, ط1, 2004, ص93.

[5] النفري, المواقف والمخاطبات, ص239.

[6] عبد الحق منصف, أبعاد التجربة الصوفية- الحب الإنصات الحكاية, ص224- 228.

[7] حسين نجمي, شعرية الفضاء السردي, المركز الثقافي الغربي, الدار البيضاء, ط1, 2002,ص94.

أما في مقاربة العناوين الداخلية ,فقد مثلت لمحة إشارية ورسالة مزودة بشفرة لغوية, يحللها المتلقي ويؤولها بلغته الواصفة، فهي تنساب خلف العنوان الرئيسي, وكأنها أجزاء له، فتسهم وبفعالية في توضيح متن النص، والكشف عن مضمونه، والتخفيف من حدة الغموض, والرمزية الشديدة التي تكتنف النص, كما تشكل علامات دالة، تلخص مدارات التجربة والأبعاد الرمزية لها، وتجدر الإشارة إلى أنّ كثرة العناوين الداخلية جعل بعضها يشرح ويوضح بعضاً، فبتضافرها أسهمت في رسم الصورة الكلية للمواقف.

وذلك ما دفعني إلى محاولة تبويبها وجمعها على أساس مشترك؛ حتى تسهل دراسة دلالتها, فتنتظم في نسق معين وتسير بترتيب محدد، وقد وقع الاختيار على عدد من العناوين الأقرب لمذهبه الصوفي، والحاوية لأفكاره ورؤاه ومقولاته الاساسية **"فالعناوين الصوفية هي بمثابة مفاتيح للتأويل, تعلن وتوحي, وتغري القارئ"**[1], والجامع الذي جمعت عليه...

أ- **عناوين تجسيدية**: يتناول فيها المعاني المحسوسة؛ وأثرها في التعبير عن رؤاه وأحواله الصوفية, نتلمس فيها ميله للحسي والعيني في مقاربة المجرد **(تجريد المجسد)**.

نأخذ أوّل دال يجسّد هذا التصور, عنوان **(موقف البحر),** يحمل هذا العنوان دلالة رمزية عميقة, لا يمكن أن تتضح بشكل تام إلا بالرجوع إلى المتن وفك رموزه وتأويلها بما يوائم التجربة النفرية, ومحاولة ربطها بالدلالة الكلية للعنوان؛ فورد فيه[2]:

"أوقفني في البحر, فرأيت المراكب تغرق و الألواح تسلم, ثم غرقت الألواح, وقال لي: لا يسلم من ركب".

هذا الموقف لأهل البداية في السلوك, والسلوك الشخصي هو الذي يجعلهم في البداية مريدين وفي النهاية شيوخاً وأقطاباً, ويشير بالمراكب هنا إلى الأعمال والعبادة التي يتوكل عليها العبد المريد طلباً للنجاة, فبرؤيته إياها تغرق مؤشر على ضعفها وتقهقرها أمام قدرة الله, فالمراكب المتمثلة في كمال صورتها وأوج قوتها تغرق ولا تبقى إلا شظاياها, (والألواح تسلم) فالألواح لقلة حيلتها وضعفها تسلم في البداية, وذلك لأنّ راكب الألواح لم يعتمد اعتمادا كليا عليها كالمراكب, إذ يدرك أنّها ضعيفة ولا تنجي من الغرق, بل يتخذها سببا للنجاة, (ثم غرقت الألواح) هذا مؤشر على أنّ اتخاذ الأسباب والتعويل عليها لا ينجي من الغرق؛ أي لا يمكنه من الوصول إلى مبتغاه, (لا يسلم من ركب) أي من اعتمد في سفره على سبب غير الله, لن يتمكن من الوصول[3], وقوله[4]:

"وقال لي: خاطر من ألقى بنفسه ولم يركب.

وقال لي: هلك من ركب ولم يخاطر.

---

[1] آمنة بلعلي، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية العاصرة، الأمل للطباعة والنشر, الجزائر, ط3, 2009, ص272.

[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص71.

[3] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص99-100.

[4] النفري, المواقف والمخاطبات, ص71.

وقال لي: في المخاطرة جزء من النجاة, فجاء الموج, فرفع ما تحته وساح الساحل".

وفي هذا المعني مخالفة لما عليه العادة والمألوف, وقفز على السائد المتواضع, وبهذا تتحقق شعرية النص, فالمراكب هنا مؤشر للاعتماد على الأسباب التي هي رمز للأعمال الصالحة, فيتخذها العبد سببا في يقينه الوصول, فيعتمد عليها وينسي-أو ما في حكمه- الاعتماد على الله, وهنا تكمن حتمية هلاكه, ولا سبيل لنجاته إلا بإلقاء نفسه في البحر- وإن كانت فيه المخاطرة-, لأنّ بهذا الفعل يتخلص من الأسباب ويترك التشبث بالأغيار, فتكون المخاطرة جزء من النجاة, وليس النجاة بتمام معناها, ولكنّها أسلم من ركوب المراكب, لأنّه في المخاطرة يكون الاعتماد على السبب الحقيقي هو وجود الله تعالى, وفي (جاء الموج, ورفع ما تحته, وساح على الساحل) فالموج هو رمز للأحكام المسبقة, ودورها رمي الهالكين والإلقاء بهم إلى الساحل, وردهم إلى عالم الحجاب[1], وقوله[2]:

"وقال لي: ظاهر البحر ضوء لا يبلغ, وقعره ظلمة لا تمكّن, وبينهما حيتان لا تستأمن.

وقال لي: لا تركب البحر فأحجبك بالآلة, ولا تلقي نفسك فيه فأحجبك به.

وقال لي: في البحر حدود, فأيها يقلك.

وقال لي: إذا وهبت نفسك للبحر, فغرقت فيه كنت كدابة من دوابه".

يوضح في هذا الموقف النية في السلوك, وأن يكون محلها القلب دون الرجوع فيها إلى العلم الذي يؤول إلى اتباع الأسباب التي هي عالم السوى, فالاعتماد على الظاهر, ضوء لا يبلغ لبعد طريقه, وقعره ظلمة لا تمكن رؤية من فيها, والمراد هنا السير يقع بين الظاهر والباطن, أي: وسط الطريق, وإن كان لا يخلو من الشبهات والقواطع التي تعترض السالك, والتي رمز لها بالحيتان[3], ومن ثم يواصل النفري في سرد القواعد والأسس التي يتبعها العبد المريد لبلوغه إلى مبتغاه, والترقي في السلم إلى الوقفة, وبحثه عن تخطي الأخطاء والأسباب التي تعترض سلوكه لا يحجبه بالألة في اعتماده على غيره, وهي رمز المركب.

(وفي البحر حدود أيها يقلك) يصف لنا النفري مجاهداته وتنقله في المراتب, والبحر هو المسافة حدوداً التي يبلغها الفاني في السلوك, والدآبة رمز للعبد الذي يتخذ مع الله العمل فيعتمد عليه, ولا يرى عناية الله فيه...

إذا تجاوزنا هذا إلى إبداعية الثريا ومتنها؛ نجد النفري يفلح في إسقاط المحسوس على المجرد, واستغلال طاقات اللغة في التعبير والخلق, وهذا ما جعل لغته الشعرية تتميز بسمات خاصة ومنفردة, وجاءت عناوينه مكثفة بالرموز مثقلة بالدلالات, فكانت اللغة الشعرية والتصويرية خير معين في إفراغ طاقاته الفنية والحسية والوجدانية, أسهمت في توظيف الحواس والطبيعة في رسم الصورة, وربطها بالحسي والمدرك والملموس, بحيث تشكل الطبيعة المخزون الخام في قدرته اللغوية والفنية على تشكيلها, واستنطاق مخزونها الحسي.

---

[1] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص100-101-102.
[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص71.
[3] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص102-103.

يتولى الحس جمع جزيئات الموقف, ليرسم لنا مشهداً متكامل الأركان, حتى لكأنّه لا يتجاوز حدود ما هو مادي ولا تقفز على المدركات الحسية, في حين أنّها تكمن وراءها حقائق ذهنية الطابع, مجردة التصوير, عميقة في مدلولها, فكل عنصر من عناصر الحس يقابله عنصر في عالم التجريد والغيب, يعمل النفري على صهر طبيعة الأشياء الواقعية وإذابة مكوناتها المادية, حتى يفقدها تماسكها البنائي في الواقع؛ ليعيد إنتاجها وبناءها من جديد- بفعل خياله المشعُّ- في صورة شعرية على الرغم من ذهنيتها وانتمائها لفكرة مجردة, مستمدة من واقع التجربة الصوفية, فالمدركات الحسية هي المادة الخام لتشكيل خيال الكاتب, وهي **"قائمة على ضرب من التجريد, يميزها عن مجرد نسخ المدركات, ويوائم بينها وبين قدرة التخيّل على التحرر من أثقال المادة"**[1].

فالدلالة الكامنة وراء (موقف البحر), هي ليس البحر بمعناه المادي والمعجمي المعروف, ولكنه استعار منه بعض صفاته, فالبحر يحمل دلالة شدة الاتساع والعمق وطول الطريق وبعد المسافة, والمراد بالبحر هنا هو المسافة حدوداً والطريق الذي يسير فيه العبد إلى الله, والطريق إلى الله شاقة؛ وهي أمر معنوي, لا يمكن للحس إدراكه- إلا لتقريب الصورة للأذهان-؛ لأنّها معاناة باطنية قاسية, رمز إليها النفري بالبحر[2], وهذا الموقف يثير فينا مشاعر متناقضة من الخوف والرهبة والمخاطرة والقلق من المغامرة, ويبعث فينا الغبطة والجمال وتقديس الجلال بالوصول إلى المنتهى.

كذلك يجسد العنوان الثاني **(موقف القرب)** هذا الطرح؛ فيبتعد عن دلالته التقريرية المباشرة, المحدودة بالمسافة المكانية؛ ليتخذ بعداً دلاليا مغايراً, يناسب خصوصية التجربة الصوفية عموماً والنفرية خصوصاً؛ إذ يقول في موقف القرب[3]:

"أوقفني في القرب, وقال لي: ما مني شيء أبعد من شيء, ولا مني شيء أقرب من شيء, إلاّ على حكم إثباتي له في القرب والبعد.

وقال لي: البعد تعرفه بالقرب, والقرب تعرفه بالوجود, وأنا الذي لا يروقه القرب, ولا ينتهي إليه الوجود".

يستخدم النفري في هذا الموقف ثنائية **(القرب والبعد)**؛ وإن كان يشي في ظاهر الأمر إلى القرب المكاني الذي يقاس بالمسافة -إذ لا يجوز في حقه –سبحانه- التحديد بالمسافة-؛ ولكن النفري استعمل هذا التصوير المادي لتقريب التجربة من الأذهان، فليس شيء من الموجودات أقرب إلى الله بشيء منها -هذا من ناحية قرب المسافة-، (إلا على حكم إثباتي له من القرب والبعد) وهذا يشير إلى إمكان القرب من الله قرب مرتبة, كما أنّه لا يمكنك معرفة البعد أو الحال التي أنت فيها إلا بما يحصل لك من القرب المعنوي, ولا يمكن معرفة القرب إلا بما يجده من أحوال وتجليات ربّانية يدرك بها حقيقة الوجود, (لا يرومه القرب ولا ينتهي إليه الوجود) إذ أن

---

[1] جابر عصفور, مفهوم الشعر-دراسة في التراث النقدي, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, ط5, 1995, ص257.

[2] ينظر: هيفرو محمد على ديركي, جماليات الرمز الصوفي, دار التكوين للتأليف والنشر, دمشق, 2009, ص96.

[3] النفري, المواقف والمخاطبات, ص66.

القرب والوجود وصف ثبوتي, ولا يجوز لمن وصل وصفه بالقرب والبعد, لأنّهما مقام حجاب, وهذا ينتفي مع إدراك الحقيقة وهو شهود ذاته[1], ويقول أيضا[2]:

"وقال لي: أنا القريب لا كقرب الشيء من الشيء, وأنا البعيد لا كبعد الشيء من الشيء.

وقال لي: قربك لا هو بعدك, وبعدك لا هو كقربك, وأنا القريب البعيد, قربا هو البعد, وبعدا هو القرب.

وقال لي: القرب الذي تعرفه مسافة والبعد الذي تعرفه مسافة, وأنا القريب البعيد بلا مسافة".

يتخذ هذا القرب وجهة مغايرة لما في الواقع المادي, فلا يتحدد القرب من الله- بوصفه قرباً تجريدياً- باقتراب الأجسام الوضعية, فالعبد القريب يفنى عن ذاته, ويتخلى عن جميع أوصافه, والبعد عن النفس والكون هو قرب من الله، والقرب من السوى هو بعد عن الله، والله ليس في حقه قريب أو بعيد ولا يمكن في حقه التحديد ، فالقرب والبعد هو في بداية الطريق قبل مقام الرؤيا الذي تستوي فيه الأضداد.

فالدلالة الكامنة وراء هذا التفصيل في عنوان (القرب) هو قرب المكانة من الله (المرتبة المعنوية) لا المكان، ولا يحصل هذا إلا بالتعالي عن المواضعات الحسية، وتجاوز عالم السوى، غير أنّه لا يجد سبيلاً من استعمال أشياء تخص الواقع المادي في التعبير عن دقائق تجربته التجريدية.

أما عنوان الموقف **(بيته المعمور)** يتخذ بعداً دلالياً تجريدياً، فدال العنوان يشي في ظاهره إلى ذلك الفضاء المادي المعروف ببيت الله المعمور, وهو الكعبة المشرفة، فاستعار النفري هذا الوصف للدلالة على منزلة معنوية عامرة بذكر الله متجردة عما سواه، وهذه المنزلة متكاملة الأركان وظاهرة الأوصاف, ولها باب وسكان وزوّار وسيّد، يستحضر النفري هذا التشييد في قوله[3]:

"أوقفني في بيته المعمور، فرأيته وملائكته ومن يصلون له؛ ورأيته وحده, ولا بيت, مواصلا في صلاته على الدوام، ورأيتهم لا يواصلون، يحيط بصلواتهم علما ولا يحيطون.

وقال لي: أسررت حكومة بيتي في كل بيت، فحكمت بها لبيتي على كل بيت".

فهذه المنزلة معنوية (البيت المعمور) تتجلى في شهود وحدانية الله، فمن شاهدها فقد رأى رسوم هذا البيت, وسكانه الملائكة، ورسوم كل من فيه يصلون له تعالى, إلا أنه بشهود وحدانيته تندثر تلك الرسوم, ويبقى هو وحده سبحانه وتعالى عن كل سوى، وأنّ صلاته دائمة مطلقة, وصلاتهم مقيدة, لأنّ هذا البيت له خصوصيّته وخصائصه, فحجبه عن أهل الحجاب,

---

[1] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص71-72.
[2] النفري, المواقف والمخاطبات , ص67
[3] المصدر نفسه, ص104.

يتبيّن هذا في (أسررت حكومة بيتي في كل بيت), كما أنّ إحاطته تعالى بجميع البيوت فقد جعلها من جملة بيته المعمور[1].

ومن خصوصية هذا البيت أن لا يكون للسوى مرتعاً ولا مربعاً فيه, فإن دخوله يطردك من بيتك, فيشرع في تبيان مراحل دخول السوى له, فيقول[2]:

"وقال لي: اخل بيتك من السوى, واذكرني بما أيسر لك, ترني في كل جزئية فيه.

وقال لي: إما تراه إذا ما عمرته بسواي, ترى في كل جزئية منه خاطفا كاد أن يخطفك.

وقال لي: خذ فقه بيتك بنعمي, تتنعم به.".

يؤمره هنا بإخلاء هذه المنزلة من السوى, فإذا حصل يسرٌّ بما يجد من شهود الله ووحدانيته, حيث ظاهر في كل جزئية فيه, وإذا لم يحصل- المذكور- فإنّ الله يعمره بدخول السوى فيه, فيطردك منه وذلك بحجابه عن شهوده تعالى, (خذ بيتك بنعمتي) فإن الله تعالى هو من أنعم على عبده برؤية هذا البيت من جملة بيته المعمور.

صوّر النفري هذا البيت تصويرا تجسيديّا, فجعل له قبلة, وباباً يقصده السالكون, وشُبّه تعترض دخولهم لهذا الباب, وسلطة عليا داخل البيت, فنرى في قوله[3]: **"وقال لي: إذا رأيتني في بيتك فلا ضحك ولا بكاء, وإذا رأيتني والسوى فبكاء, وإذا خرج السوى فضحك نعماء".**

بلا ريب أنّ هذه المنزلة التجريدية لها مكانة وهي القلب, وأنّ رؤية الله في بيتك (قلبك) يستوي فيها الضحك والبكاء[4], إذ لا وجود لغيره في وجوده تعالى, وما يخيّل للعبد من رؤية الله والسوى معا, فذلك معدوم لعدم حصوله, لأنّ ذلك من دواعي السوى ولا يقع حقيقة إلا على سبيل التخيّل, إذا فالمطلوب دائما هو إخلاء بيته من السوى, لأنّ بيته هو طريقه إلى الله, وهو قبره ومحشره أيضا, ولا يتكل على العمل الصالح في ذلك, بحيث لا يجد السوى سبيلا له, ورؤية الله في بيته وحده وهي حرمه الآمن من السوى, وفي ذلك يقول[5]:

"وقال لي: بيتك هو طريقك, بيتك هو قبرك, بيتك هو حشرك, انظر كيف تراه كذا ترى ما سواه.

وقال لي: إذ رأيتني في بيتك وحدي, فهو الحرم الآمن يؤمنك من سواي...".

أما دلالة عنوان **(وأحل المنطقة)**, ترتد إلى فضاء مادي له أبعاد وزوايا محدّدة, والمنطقة جزء محدود من الأرض, ويتماهى مع ملفوظ محل وموضع ومكان على وجه التخصيص, فالدلالة الظاهرة للعنوان هي الدخول في هذا الفضاء المادي المخصوص, غير أنّه

---

[1] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص244-243.
[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص104.
[3] المصدر نفسه, ص105.
[4] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص247.
[5] ينظر: المصدر نفسه, ص105.

في ثنايا الموقف تتجلى الدلالة العميقة لثريا النص[1]: **"وقال لي: أفل الليل وطلع وجه السحر, وقام الفجر على الساق, فاستيقظي أيّتها النائمة إلى ظهورك, وقفي في مصلاك, فإنّني أخرج من المحراب, فليكن وجهك أول ما ألقاه, فقد خرجت إلى الأرض مراراً وعبرت, إلا في هذه المرة, فإني أقمت في بيتي وأريد أن أرجع إلى السماء, فظهوري إلى الأرض هو جوازي عليها وخروجي منها, وهو آخر عهدها بي، ثم لا تراني ولا ما فيها أبد الآبدين، وإذا خرجت منها إن لم أمسكها لم يقم, وأحل المنطقة, فينثر كل شيء وأنزع درعي, ولأمتي فتسقط الحرب وأكشف البرقع ولا ألبسه, و أدعو أصحابي القدماء كما وعدتهم, فيصيرون إلي وينعمون ويتنعمون, ويرون النهار سرمداً, ذلك يومي, ويومي لا ينقضي"**.

يتخذ النفري في بناء موقفه من الطبيعة وجزيئاتها مادته التشكيلية، ويكمن خلف هذا التشكيل المادي دلالة ذهنية وحقيقة تجريدية, يرمي إليها النفري لإفراغ محتوى تجربته العرفانية، ولو تأملنا النص نجد أنّه يستجيب لمتطلبات الحداثة الشعرية، إذ مشحون بالتكثيف والرمزية والغموض الذي يطغى عليه, ما يجعل من دلالاته تتوالد وتتقابل في الآن ذاته، لتتجاوز الحدود المادية, وتتطلع لحقيقة غيبية ذات بعد رؤيوي محض.

فيبدأ تسطير موقفه بأفول الليل, وهو زوال ظلمة الحجاب إلى الحدّ المسمى بالبرزخ بين الكشف والحجاب, وهو رمز وجه السحر, ويأمر تلك الخاصية المعنوية الإنسانية بالاستيقاظ من جهلها (وهو نومها), (وقفي في مصلاك) شهود العبد لتجليات ربه, وخروجه من المحراب إشارة إلى اندثار الرسوم والفناء الذاتي وأوّل ما يلقاه بعد خروجه من العدم هو وجهها (أي حقيقة الوجود), ومن هنا يبدأ يسطر قصة خروج هذا الكائن –أو ما في صورته كما يخيّل- إلى الأرض مرارا وتكرارا وعبوراً, إلاّ المرة الأخيرة التي أقام في بيته, ويريد الرجوع إلى السماء, فهناك تجاذب بين سلطة عليا (السماء) وسفلى (الأرض), أي بين التجليات والشهود الذاتي والحجب, والانتصار إلى السماء, هو الذي يجعله يترك الأرض إلى الأبد، (وأحل المنطقة، فينثر كل شيء) والحل: هو إشهاد الولي غيبوبة عالم الأمر وإفناءه في الحق, والمنطقة: هي عالم الملك والملكوت, والاندثار هو فناء كل شيء[2]...

يلاحظ هنا تداخل الصياغة وغموض النص إلى درجة الاستغلاق شبه التام, بسبب التلاعب بالضمائر والعلاقات والإحالات حتى غاب صاحب الصوت تماما في ضجيج فوضى الضمائر والإحالات, وصار المتحرك كائنا حرافيا لا ينضبط بضابط, ولا يحيط به الوصف بحال.

لا تزال ثنائية (الله والسوى) قائمة في مواقف النفري, ففي عنوان **(موقف بحر)**[3] تتخذ مجرى واضحاً في طمس السوى, ودلالة لفظة بحر هنا تختلف عن الدلالة السابقة التي وردت

---

[1] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص109.

[2] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص264-265-266.

[3] ورد عنوان آخر بهذه التسمية, وهذا الموقف التاسع والثلاثون المعنون ب(بحر), كما الموقف السادس المعنون ب(البحر), والاختلاف وارد بين الموقفين, فلكل مقصوده ومدلوله.

بهذه التسمية بحسب السياق والمتن, ويراد بها الحيرة والدهشة التي تعتري العبد عند شهود التّجلي وعالم الخلق, فيقول[1]:

"أوقفني في بحر ولم يسمه, وقال لي: لا أسميه لأنك لي لا له , وإذا عرفتك سواي فأنت أجهل الجاهلين, والكون كله سواي".

فالله سبحانه وتعالى يطلب منه تجاوز التسمية؛ لأنّها توجب استحضار خلقية المسمى وتدخله في العدم, "لا أسميه" منع التسمية هنا واجب حتى لا ينشغل العبد بجانب خلقية المسمى عن الله, "والكون كله سواي" يشير إلى تعدد أوجه السوى واتساعها حتى شملت الكون وما فيه, وكأنّه يقول إنّ الله تعالى يدعوه بأن لا ينجر فيتبع السوى بدعوى العمل الصالح, فيقع في الوهم والحجاب[2], وهذا التّنزّل فيه رفض الكون ومتعلقاته, وقوله[3]: **"وليس لي منك بد, وحاجتي كلها عندك, فاطلب مني الخبز والقميص, فإنّي أفرح, وجالسني أسرك ولا يسرك غيري"**، يتبين فيه أنّ الإنسان فقير إلى الله في أبسط الأشياء وأعقدها, والمطلوب منه شهود حضرته في فقره لله، (فإنّني أفرح) كناية عن رؤية الله له وإجابته, وجالسني بالمراقبة أسرك بتعرفي إليك[4]...

ويقابلنا في جانب العناوين الحسية التي تختبئ وراءها حقيقة غيبية تجريدية عنوان **(موقف نور)**, فالدلالة المحسوسة والظاهرة للفظ النور لها وجود فيزيقي, ويقصد به الضوء والشعاع المنبعث من جسم ما, كضوء القمر مثلا, إلا أنّه قد يأخذ دلالات مجازية, كإشارة للهداية أو الراحة والطمأنينة, أو العلم والمعرفة, وذلك بحسب السياق الذي ترد فيه, والدلالة الكامنة للعنوان تظهر في موقفه[5]:

"أوقفني في نور وقال لي: لا أقبضه ولا أبسطه ولا أطويه ولا أنشره ولا أخفيه ولا أظهره, وقال: يا نور انقبض وانبسط وانطوى وانتشر واخف واظهر, فانقبض وانبسط وانطوى وانتشر وخفى وظهر, ورأيت حقيقة لا أقبض, وحقيقة يا نور انقبض".

وصف نور لا يغاير ذاته سبحانه كونه فاعلا, إذ لا يمكن أن يكون مفعولا منفصلاً عنه, ولذلك قال لا أقبضه ولا أبسطه, والنور هنا من أسمائه الظاهرة, وإيقافه في شهود النور وأمره له بانقبض وانبسط ليس على سبيل الظاهر, ويراد بالنور هو حقيقة جوهر الوجود وهو شيء في الخارج, اقتضت حركته بموجب استحالة سكونه, لأنّ السكون من العدم, والحركة الحاصلة والأفعال كانت على سبيل الاقتضاء بالقول[6], ومبدأ النور هو ما يكون ظاهرا في نفسه مؤثرا فيما سواه, نوره سبحانه لا حدّ له ولا يمكن تجسيده, وأثره ظاهر في الوجود والموجودات, استطاع النفري أن يجسد صورة النور وحقيقته الوجودية التجريدية, وكأنّه صورة فنية متحركة ونابضة بالحياة, حتي يتيه الملتقي في ملاحقة سراديب تلك الصورة, وينسى الدلالة المقصودة من وراء ذلك.

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص133.
[2] ينظر: التلمساني، شرح مواقف النفري، ص347.
[3] النفري, المواقف والمخاطبات, ص133.
[4] ينظر: التلمساني، شرح مواقف النفري، ص348.
[5] النفري, المواقف والمخاطبات , ص134.
[6] ينظر: التلمساني، شرح مواقف النفري, ص353.

أما عنوان **(موقف الثوب)** يحمل دلالة حسية كونه يرتد إلى فضاء مادي, فهو الملبوس الذي يتخذ غطاء للجسد, ولكن سرعان ما يتلاشى هذا المعنى بالرجوع إلى متن الموقف, يقول[1]:

"أوقفني في الثوب وقال لي: إنك في كل شيء كرائحة الثوب في الثوب.

وقال لي: ليس الكاف تشبيه هي حقيقة أنت لا تعرفها إلا بالتشبيه".

ما نلاحظه هو غياب جزئي لبعض مكونات العنوان, فالدلالة التامة له لن تفهم بمعزل عن السياق, والمقصود (كرائحة الثوب), وإن كان حسي في ظاهره, إلا أنّه يخفي وراءه صفة معنوية تجريدية للعبد, فرائحة الثوب ظاهرة في الثوب يستطيع الإنسان تحسسها, ويقصد بها أنانية العبد وهي ظاهرة ولا يستطيع إخفاءها, وإن كانت لا تتجسد في شيء, (ليس الكاف تشبيه) والمراد نفي حقيقة التشبيه, فتنفي وجود أنانية العبد بالكلية, والتشبيه لا يكون إلا بين موجودين؛ لذلك نفاه, ووضّح أنّه ما استخدمه إلا لتقريب حقيقة لا يفهمها السامع إلا بالتشبيه؛ وإن لم يكن التشبيه مقصودا من طرف المتكلم[2].

يرد عنوان **(موقف الليل)** في المدونة في وصفه ظاهرة كونية تعاقبية تزامنية مع النهار, أثرها ظاهر ويستطيع الإنسان تحسسه, يشمل الحقل الدلالي للفظة الليل معاني كثيرة منها: السكون والراحة والستر والهدوء والعتمة والسواد, تتعدد الدلائل اللفظية لليل إلى حدّ التناقض, بحسب السياق الذي يحكمه, تتخذ لفظة الليل عند النفري بعداً رمزيا انطباعيا يناسب خصوصية تجربته الذوقية الروحية, فيقول[3]:

"أوقفني في الليل وقال لي: إذا جاءك الليل فقف بين يدي وخذ بيدك الجهل, فأصرف به عنّي علم السماوات والأرض, فإذا صرفت رأيت نزولي".

يرسم لنا النفري صورة الليل بطابع تجريدي, فيستعير من معانيه ما يلامس فرادة تجربته, ويتخذه –هنا- رمزا للحجاب والجهل, بمعنى أن الرؤيا هي مقام لا يشهد مع الحق سواه, فهو إذ يجهل كل ما سوى الله, فكأنّ الله حجب عنه السوى, لأنّه في مقام حضرته, وعبر عن هذا المقام بالليل لأنّه حضرة سكون, وينتفي هذا المعنى مع لفظة النهار –عند النفري- لأنّها رمز للعلم, والعلم دليل حركة وتجدد ويؤول إلى السوى بالحجب[4].

كما يقابلنا في الوصف الحسي عنوان **(اقشعرار الجلود)**, وهي حالة تنتاب جسد الإنسان نتيجة الروع والخشية, يظهر أثرها واضحا كنتوء على جسده عند تعرضه لانخفاض في درجة الحرارة, أو لمشاعر قوية تؤدي إلى انتصاب الشعر على الجلد, ولا يختلف هذا

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص140.
[2] ينظر: التلمساني، شرح مواقف النفري، ص377.
[3] النفري, المواقف والمخاطبات , ص167.
[4] ينظر: التلمساني، شرح مواقف النفري، ص451-452.

الوصف عن الذي يرمي إليه النفري, وإن كان الاختلاف وارداً في السبيل الذي أدّى لهذا الوصف, فيقول[1]:

"أوقفني في اقشعرار الجلود, وقال لي: هو من آثار نظري, وهو باب محضري".

أراد باقشعرار الجلود الأثر الذي يحدث للسالك في عبادته من شدة الأنس بقربه وشهوده, وهذا حال من الأحوال التي تطرأ على السالك عند وصوله إلى مرحلة ما, ويكون هذا مبدأ أثر نظر العبد إلى ربه، وهو أقرب ما يكون في طريقه إلى الله الذي سماه باب الحضرة[2], كما يقول[3]: **"وقال لي: هي علامة حكم ذكري لك لا علامة ذكرك لي, وهي علامتي ودليلي, فاعتبر بها كل وجد وعقد, فإن أقامت في شيء فهو الحق, وإن فارقته فهو الباطل.**

وقال لي: هي ميزاني فزن به، وهي معياري فاعتبر به, وهي علامة اليقين, وهي علامة التحقيق".

فقد أطلق عليها بأنّها علامة ودوامها دليل الحق, فمن توجه إليه سبحانه وقاه من الشيطان, وهذه العلامة هي الحال المذكورة, التي تحصل للعبد السالك من شدة الوجد والروع .

أما الصنف الثاني ترد فيه العناوين التجريدية، ويوضح فيها المفاهيم والاصطلاحات الذهنية المجردة، التي اتخذها النفري رموزاً وإشارات في التعبير عن تجربته الروحية, يفعّل فيها الكاتب قدرته التخيلية على تشكيل صور تحاكي الواقع وتوازيه, ولا تقع في وجود الحقيقة, ولكن بإمكان الكاتب تصورها في الذهن على سبيل المجاز, وهذه الأشياء غير الحسية هي الأفكار المعنوية المجردة, إذ بإمكان الكاتب ربط المجردات بمجموعة من الأشكال الحسية المقترنة بها والملازمة لها[4], رغم صعوبة تجسيمها في صور؛ لدلالتها المعنوية, **(تجسيم المجرد).**

تكون هذه العناوين من حيث دالها النسقي ألفاظاً معنوية مجردة, وما يرد في ثنايا متنها يغيّر الوجهة الدالة أو يغايرها, ويعمل الكاتب على تجسيد هذه المفردات المجردة, بحيث يقوم بهدم المعطيات الحسية والمجردة الراسخة, وإعادة بنائها وتشكيلها في بنية فنية إشارية, تنقل الصورة من المعنوية المجردة إلى رؤية حسية وشعرية دالة, بإضفاء جو من الحركة والدينامية عليها وبث الحياة في جوانبها, بواسطة مخيلته الفذة والمتفرّدة في طابع صورها وتشكيلها, فالوصف التخيلي **"هو الغرفة المظلمة التي تحول الظلال الشعورية المموّهة إلى صورة ذات شكل وحدود ومعنى, الخيال يترجم الشعور ويجسده,... وينزع غلاف الأشياء وجمودها, ويبعث فيها المعاناة والحنين"**[5]... لذلك يتلاعب الكاتب بالألفاظ ليُكْسِب المعاني دلالات جديدة, وليعبر عن الأشياء المجردة في صورة مدركات حسية, يجسد فيها المعنويات ويشخصها, عن طريق آليات التشابه والتماثل والاستعارة والتنافر فمن خلالها يعاد تشكيل الحسي, في صور

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات , ص194.

[2] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص526-527.

[3] النفري, المواقف والمخاطبات, ص194.

[4] ينظر: حازم القرطاجنّي, منهاج البلغاء وسراج الأدباء, تح: محمد خوجة, دار الغرب الإسلامي, بيروت, ط3, 1986, ص78-99.

[5] إيليا حاوي, فن الوصف وتطوره في الشعر العربي, دار الكتاب اللبناني, بيروت, ط1, 1987, ص14.

وتراكيب تشي بالجدة والابتكار, حيث تجمع بين المتنافرات وتؤلف بين المتباعدات, وتزيل الحدود بين الأشياء؛ لتحقق الوحدة والانسجام[1].

وما تقدم يوائم التجربة الصوفية بوصفها تجربة وجدانية قائمة على المجاز والإشارة والرمز, يتبعها تأويل الدلالة وتعددها, فالتجربة الصوفية تنبع من السلوكيات المجردة التي لا يدركها الحس ولا تراها العين؛ فهي حصيلة المجاهدات والرياضات الروحية, وعمادها الذوق الذاتي والاستكناه الباطني, تتعالى عن المواضعات الحسية المألوفة, واللغة الموضوعية التي من شأنها تحليل **"الظواهر الفيزيائية التي تخضع للإدراك الحسي والتجربة المادية المباشرة, أما الظواهر الوجدانية والحيوية -وهي ما تعني به التجربة الصوفية- فإنها أحوج إلى لغة الرمز, لما في المجال الصوفي من تجاوز للحالة المادية والواقع المادي إلى حالة روحية وواقع روحي, وفي هذه الحالة –الروحية- تقل الموضوعية؛ لتفسح المجال رحبا واسعا للرمز"**[2] والإشارة والتمويه, إذ أنّ **"طبيعة ما يكتنف الصوفي من مشاعر وأذواق مبهمة وبعيدة الغور في أعماق النفس يؤدي إلى قصور اللغة المعتادة عن الإحاطة بتلك المشاعر والأذواق التي يكون تلمسها بالحدس"**[3], لذا كانت اللغة الإشارية والرمزية وسيلة إدراك للتعبير عما لا يمكن التعبير عنه بغيره؛ لعدم وجود معادل لفظي له[4].

وأوّل دال يقابلنا وفق هذا المنظور هو عنوان **(موقف العز),** والعنوان من حيث دلالته اللفظية يدل على حقيقة تجريدية توجد في الأذهان, ولا تتجسد في الأعيان خارج الذهن بحيث تصح الإشارة إليه, والعز يحمل معاني كثيرة منها: القوة والغلبة والرفعة والامتناع والحمية والأنفة وهو بخلاف الذل, تتضافر هذه المعاني- في النص- لتبيين قدرته -تعالى- على خلق الوجود, فيقول[5]:

"أوقفني في العز, وقال لي: لا يستقل به من دوني شيء, ولا يصلح من دوني لشيء, وأنا العزيز الذي لا يستطاع مجاورته, ولا ترام مداومته، أظهرت الظاهر وأنا أظهر منه, فما يدركني قربه وما يهتدي إليَّ وجوده, وأخفيت الباطن وأنا أخفى منه, فما يقوم عليَّ دليله ولا يصح إليَّ سبيله".

يتخذ في هذا الموقف صفة العز التي هي إشارة إلى الوجود, وإثباته دليل على قيّوميّته- تعالى- التي يقوم بها كل شيء, فتفنى الذات في حالة الشهود؛ لأنّها من عدم, فلا تستطيع مجاورته, وأن قيوميته من شهدها يفنى فلا ترام مداومته, وبقدرته سبحانه محيط بالظاهر في

---

[1] جابر عصفور, الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي, المركز الثقافي العربي, بيروت, ط3, 1992, ص13.

[2] د. نظلة أحمد نائل الجبوري, خصائص التجربة الصوفية في الإسلام دراسة ونقد, بيت الحكمة, بغداد, ط1, 2001, ص75.

[3] د. طه فائز عمر, النثر الصوفي, دراسة فنية تحليلية, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط1, 2004, ص378.

[4] ينظر: د. مصطفى ناصف, الصورة الأدبية, دار الأندلس للطباعة والنشر, 1996, ص153.

[5] النفري, المواقف والمخاطبات, ص61

ظهوره, ولأنّ القرب حجاب لا يستطيع إدراكه, (فما يقوم عليَّ دليله) إشارة إلى أنّ الأدلة التي تدرك بالعقل لا تقوم عليه؛ لأنّها من عالم الخلق فلا تصح سبيلا إلى عالم الأمر[1], وقوله[2]:

"وقال لي: لو أبديت لغة العز لخطفت الأفهام خطف المناجل, ودرست المعارف درس الرمال, عصفت عليها الرياح العواصف".

يجسّد هذا المشهد صورة بصرية لصفة العز المجردة, فيجعل للعز الخاص بالذات الإلهية لغة, يشخّص من خلالها الصفات التجريدية, ولكن ليس لغة التخاطب بلسان الحال, بل ترجمة تختص بالذات الإلهية, فيربط هذه الصفة المعنوية بالأشياء تتجسد في الطبيعة, فيحاول التمثيل للتقريب بين لغة العز ومشهد الحصاد في الطبيعة, فيشبّه العز بالفلّاح في استخدامه للمنجل, بجامع القدرة على القطع والحصد في كل, والأفهام بالحصاد بجامع الخضوع والانقياد, واستخدم أداة المنجل لسرعتها في القطع وسهولتها في الأداء, وهذا المشهد يجسد صورة القوة والقدرة التي تحدثها صفة العز من قبل الخالق في الموجودات[3], فامتنع حدوث هذا, لتقيده بامتناع الشرط, (ودرست المعارف درس الرمال) فالمعارف التي هي أعلى مرتبة من الأفهام خطفت كما تمحو الرياح رسوم الرمال, وهذا فيه إشارة إلى قوة وشدة ظهور العز, ففجوة التوتر المسؤولة على الوظيفة الشعرية قائمة بين شذرات الموقف, ومن ذلك يجسد للعز لغة ولسان ينطق به في حين لا يجوز وقوع ذلك حقيقة, فالمفارقة هي التي تسطر شذرات موقفه, وذلك في قوله[4]:

"وقال لي: لو نطق ناطق العز لصمتت نواطق كل وصف, ورجعت إلى العدم مبالغ كل حرف".

وهذا فيه تأكيد للمعنى السابق؛ بأنّ الحضرة الإلهية ذاتها حضرة العزّ تمحي الرسوم التي من عالم الخلق, وأن نطقه –تعالى- مغاير لنطقهم المألوف, وصمت نواطق الرسوم التي هي الحرف والوصف هو اندثارها وفناؤها لقوة نطق العز, فالعلاقة بين العز واللغة والحرف والوصف يحكمها التضاد والتنافر, إذ إثبات شيء يؤدي إلى نفي الآخر بالكلية, ففي ظهور العز تنعدم علوم الخلق[5].

فمن تَتَبُّع جزئيات هذا الموقف نصل إلى بعثرة دلالية منها لا نستطيع الركون إلى معنى محدد للعز, لأنّ البعثرة لا تتسم بأي تثبيت مفهومي, وتستبعد التمييز التقليدي بين المعنى الأصلي والمعنى المجازي[6], فنحن أمام تعدد دلالي يفرضه تعدد التأويلات, فتارة يجعل العز صفة للوجود, وأخرى يجعل له لغة إظهار ونطقها يعفي الرسوم ويرجعهم إلى العدم, وغيرها بأنّ أنوار العز الإلهية لا تشهدها إلا مناظر القلوب, وهو وصف للأولياء الذين لا تستطيع الأرض بما رحبت أن تحمل قلوبهم لفرط ما بأهلها من شوق إلى الله, لأنّهم في حالة شهود,

---

[1] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص57-58-59.
[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص61.
[3] ينظر: سامية بن عكوش, الإشتغال الأنطوبلاغي في كتاب المواقف, رسالة ماجستير, بإشراف: آمنة بلعلي, جامعة مولود معمري تيزي وزو-الجزائر, ص49.
[4] النفري, المواقف والمخاطبات, ص61
[5] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص62-36.
[6] ينظر: بيير زيما, التفكيكية- دراسة نقدية, تح: أسامة الحاج, المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر, بيروت, ط2, 2006, ص92.

بمعنى أنّ تجلياته لا يدركها إلا من شهد وحدانيته -تعالى-, فتتعلق القلوب به وتحرق ما سواه بصرفها عنه[1], فيقول[2]: **"أشهدت مناظر قلوبهم أنوار عزتي, فما أتت على شيء إلا وأحرقته"**.

فمقاربة عنوان **(موقف الرحمانية)** وفق هذا المنظور, يتطلب الرجوع إلى النص؛ لاستجلاء دلالته التي تختفي خلف سراديبه, فصفة الرحمانية منتزعة من لفظ الرحمة, والذي يدلّ في أصل وضعه على معاني الرقة واللطف والعطف والمغفرة, وتناسب رحمته الواسعة التي عمت الوجود والموجود, وهو مشتق من (الرحمن) اسم خاص بالله تعالى, يدل على السعة والكثرة والامتلاء, تتعدد دلالاته ويبقى السياق المنفذ الوحيد للخروج من هذه المتاهة, فيرد فيه قوله[3]:

"أوقفني في الرحمانية, وقال لي هي وصفي وحدي.

وقال لي: هي رفع حكم الذنب والعلم والوجد.

وقال لي: ما بقى للخلافة أثر فرحمة, وما لم يبق أثر فرحمانية.

وقال لي: قف في خلافيّة التّعرف, فوقفت, فرأيته جهل, ثم عرفت, فرأيت الجهل في معرفته, ولم أر المعرفة في الجهل به".

فالرحمانية هنا فضلا عن أنّها صفة معنوية, فإنّها منزلة تجريدية, فهي مؤشر على معنوية الوجود وتختص بشهود وحدانيته, والوجود يعاينه هو الوجود الصرف الذي لا يشهد ذنبا ولا علما ولا حدا لرفع حكم هذه الإسقاطات, والفرق بين الرحمة والرحمانية وارد فيها هذا الموقف, يحكمه الخلاف, فبقاؤه رحمة؛ لأنّه يؤول إلى العلم الذي هو مقام دنيوي, وأما انعدام أثر فهو يختص بمقام الرحمانية في شهود حضرته, وأما خلافيّة التّعرف التي بمعنى الغيرية لا حقيقة لوجودها في مقام الرحمانية[4], وفي قوله[5]:

"وقال لي: إن استخلفتك شققت لك شقا من الرحمانية, فكنت أرحم بالمرء من نفسه, وأشهدتك مبلغ كل قائل فسبقته إلى غايته, فرآك كل أحد عنده ولم ترى أحداً عندك".

تكمن شعرية النفري في خروجه عن النمطية, وتشبثه بالتنافر الذي يحكم جزئيات الموقف ويوتر العلائق, فمن شأنه أن يسبغ الفضاء الحسي على عوالم غيبية تجريدية, فالرحمانية هي غاية في التجريد, فيجعلها تعقل ويشق له فيها شقا يقيم فيه, وهذا يحمل مقاصد خفيّة عند النفري, فهو الإنسان المختار بمجاهداته وأنّه خليفة الله, وله مكانة مرموقة, وغيره دونه مقاما...

---

[1] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص61-69.
[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص66.
[3] المصدر نفسه, ص76.
[4] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص 105-108.
[5] النفري, المواقف والمخاطبات, ص76.

يتخذ عنوان **"موقف الموت"** بعداً ميتافيزيقيا, إذ يدرك به الإنسان حقيقته وكنهه, فهو انتفاء للحياة بمقتضى الذات وخصوصيات الوجود, فالموت لا نتلمسه حقيقة, ولكن نستشعر آثاره, والنفري ينقل لنا في هذا الموقف أفكاره وفق حقائق يتمثل له أنّه عاشها, وتجاوز هذه الحقيقة -الموت- ليقرب لنا صورته ما بعد حصوله, ومن شأن ذلك أن يتخذ لنفسه رموزاً ينقل لنا وصفه وقوله[1], فيقول[2]:

"أوقفني في الموت, فرأيت الأعمال كلها سيئات, ورأيت الخوف يتحكم على الرجاء, ورأيت الغنى قد صار نارا ولحق بالنار, ورأيت الفقر خصما يحتج, ورأيت كل شيء لا يقدر على شيء, ورأيت الملك غروراً, ورأيت الملكوت خداعاً, وناديت يا علم ! فلم يجبني, وناديت يا معرفة! فلم تجبني, ورأيت كل شيء قد أسلمني, ورأيت كل خليقة قد هربت منى, وبقيت وحدي, وجاءني العمل فرأيت فيه الوهم الخفي والخفي الغابر, فما نفعني إلا رحمة ربي,...".

يتحول هذا الموقف من حقيقة معنوية مجردة إلى مشهد حسي متكامل الأركان, جرى فيه تشخيص المجردات وعقلنتها, فنجد رؤيته للأعمال التي يُعوّل عليها العبد في الدنيا كلها سيئات, لأنّها غير خالصة لله في العبادة, وهيمنة الخوف على الرجاء؛ لهول المشهد الذي يجهل الإنسان مصيره فيه, والغنى يؤول إلى النار؛ لأنّه من دواعي السوى, وأما احتجاج الفقر وقدرته على ذلك, لأنّ كل ما يتجسد في شيء فهو من السوى الذي يؤول إلى زوال, وكل زوال في النار, والفقر لا يتجسد في شيء فلا يؤول للنار, وفارقه كل شيء للحق تعالى, يتخذ موقف الموت رمزا للاستسلام لقدرته سبحانه, فكل شيء كان يتمتع بالقوة يصبح عاجزاً أمامه تعالى, حتى العلم والمعرفة تؤول إلى النار, إنّ التجريد الذي يُسطر على النص **"هو عالم حقيقي يبشّر به النفري, والمعرفة التي يحصلها الواقف هي معرفة حقيقية لا مجازية, فالتجربة التي يعيشها النفري يرفض تسميتها مجازاً, أو تشبيها, لأنها بالنسبة إليه حقيقة"**[3].

والدلالة التي يرمي إليها الموقف من خلال عنوان الموت فهي ليس الموت حقيقة, وإنّما على سبيل المجاز, فالنفري يتحدث من مقام الوصول, وهو فقد الأنيات في وجوده تعالى, كما تفقد قدرتها وطاقتها أمام العزيز الجبار, ومقام النفري هنا مقام البقاء بعد شهود الفناء, يروى من خلال ما رأى وشاهد, ويقص للسالك كيف رأى الأعمال تؤول للسيئات, من خلال بناء منظومة سلوكية معرفية للارتقاء لله والفناء في شهوده, يتجاوز من خلالها الأخطاء التي يقع فيها السالكون ولا تمكّنهم من الوصول[4].

أما عنوان موقف **(أنت معني الكون)**, فيتخذ هذا العنوان منحى تجريديا, فهو يدل على صفات الكمال التي يتحلى بها العبد الواقف, ويشير هذا الموقف إلى منزلة (الرؤيا والوقفة), وهي آخر المنازل التي يتوصل إليها السالك ويبتغيها من بداية رحلته التصاعدية العرفانية,

---

[1] ينظر: عبد القادر بلغربي, أسس القراءة وآليات التأويل في النص الصوفي- التلمساني في شرح مواقف النفري, أطروحة دكتوراه, جامعة قاصدي مرباح ورقلة- الجزائر, سنة 2015-2016, ص125.

[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص99.

[3] د. وضحى يونس, القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري, اتحاد كتاب العرب, دمشق, 2006, ص66

[4] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص222-224.

ويوضح فيها القواعد السلوكية التي من شأنها تعليمه الحفاظ على هذا المقام, وتحذره من الأخطاء التي يرتكبها السالك وتلقي به خارج المقام, فيقول[1]:

"أوقفني وقال لي: أنت ثابت ومثبت, فلا تنظر إلى ثبتك, فمن نظرك إليك أتيت, وقال لي: انظر إلى مثبتي ومثبتك تسلم, لأنّك تراني وتراك وإذا كنت في الشيء غلبت.

وقال لي: متى رأيت نفسك ثبتاً أو ثابتا ولم ترني في الرؤية مثبتا حجبت وجهي وأسفر لك وجهك, فانظر ما بدا لك, وماذا توارى عنك".

فمن شدة النور الإلهي أن يمحو العبد, ولكن الله ثبته به, فهو مأمور أن ينظر إلى مثبته (الله) لا إلى ثبته, فمن يرى أنّه ثابت بنفسه حجب عن الحق تعالى, (انظر إلى مثبتي ومثبتك تسلم) فإنّ القيومية التي يقوم بها العبد الواقف تراه مثبتا وتراك مثبتا, وذلك لأنّ الحق تعالى إذا كان حكمه في شيء غلبه, بمعنى أنّ العبد ملحوظ ومراقب بعناية الله تعالى ينصره فلا غالب له, وجاء التنزل الذي بعده تأكيدا للمقصدية, وهي أنّ العبد إذا رأى أنّه بمولاه ثابتا غلب عدله تعالى, فاستولى على تقيد عبده فحجب, وإذ رأى نفسه ثابتا ظهر للعبد أنانيته العدمية, وتوارى عنه وجه الحق تعالى والحيرة توبيخا له[2].

وقوله[3]: **"وقال لي: أنت معنى الكون كله".**

في ظلّ هذه التجربة الوجودية تتبدل وضعية الواقف من شخص عادي إلى فرد خاص يتطلع بتجربته للكون بأسره, ولن يحصل هذا إلا بإتمام معاني الكون وحصولها عنده, وهذه التجربة وجودية خاصة يربطها بالأبعاد الكونية, ليتطلع من خلالها بأسئلة وجوده الخاص, يبحث فيها عن حقيقة هذا الوجود[4], تخص هذه التجربة الإنسان المختار لحمل أمانته, وحل الأسئلة المتعلقة بالوجود ومعنى الكون بأسره.

يتخذ التجريد مجراه في عنوان **(معرفة المعارف),** وذلك لأنّ دلالتها في أصل الوضع هي إدراك وفهم الحقائق الحاصلة في الذهن, في منطقة اللاواعي وتكون سبلها إما بالتجربة أو اكتساب المعلومات أو التأمل الذاتي في طبيعة الأشياء وإدراك كنهها وحقائقها[5], أما دلالتها في المواقف تتخذ فهماً مغايراً, وأكثر خصوصية, لتدل على مستوى من مستويات الاتصال بالحقيقة, أدناها العلم وأعلاها الرؤيا, وتتوسطهما المعرفة, وتقع مرتبة معرفة المعارف دون المعرفة, وهي فوق مرتبة العلم ودون مرتبة المعرفة, فتقع **"حدّا بين الظاهر والباطن, والظاهر**

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص69.
[2] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص87-88.
[3] النفري, المواقف والمخاطبات, ص69.
[4] ينظر: عمر مهيبل, إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة, منشورات الاختلاف, الجزائر, ط1, 2005 , ص134.
[5]

هو العلم والباطن هو المعرفة"[1], وذلك لأنّها التصور الحاصل عن المعرفة وليست المعرفة في حقيقتها, فيقول[2]:

"أوقفني في معرفة المعارف, وقال لي: هي الجهل الحقيقي من كل شيء بي.

وقال لي: صفة ذلك في رؤية قلبك وعقلك هو أن تشهد بسرك كل ملك وملكوت وكل سماء وأرض وبر وبحر وليل ونهار ونبي وملك وعلم ومعرفة وكلمات وأسماء وكل ما بين ذلك يقول ليس كمثله شيء...".

لما كانت معرفة المعارف هي الإدراك المتحصل عن المعرفة, فهي انطباع لأوصاف وصور الحقائق التي هي في طبيعتها تعيينات عن الأشياء, وهذه التعيينات عدمية, والعدميات لقصورها تتنافى في الدلالة على وجود الحق, ولذلك عدها التلمساني **"برزخ بين العلم الحجابي وبين معرفة الله تعالى"**[3], وذلك لأنّها انعكاس لصور الحقائق ومتعلقاتها, وهذه المتعلقات هي عن الجهل بالله؛ لعدميتها, فالوجود الحق يستحيل -في حقه تعالى- أن يدل عليه ما هو عدمي, ومن ثم استخدم المدارك الحسية في دلائليتها على الوجود أكثر وأبلغ من تلك الصور الناشئة عن إدراك الحقائق[4], فيستخدم -مثلا- معطيات الطبيعية تشهد بأن الوجود الحق, والحق ليس كمثله شيء...

أما عنوان **(موقف حجاب الرؤية ‹الرؤيا›)** له منزلة تجريدية, من المعاني التي يحملها الحجاب المنع والستر فهو يواري ما تحته, والرؤية بمعناها المادي الإبصار عن طريق النظر, وبمفهومها المعنوي هي التصور الذي يطرح مفهوم معين حول شيء ما, أما دلالتها في المواقف تختلف تماما -وبحسب السياق ترد بلفظ رؤيا- وهي المنزلة التجريدية والمكانة المعنوية المرموقة التي يتطلع إليها السالك بعد تقلبه في المقامات والأحوال, وهي نتاج مجاهداته ورياضاته الروحية, وكبح جماح نفسه عن الدنيا وملذاتها, وشرطها الأسمى في الوصول هو التجرد كلية عن السوى, وكل ما يؤدي إليه في صوره المتعددة, كالعلم والجهل والنفس كلها حُجُب عن الرؤيا, ومن ثم يشرع في توضيح مقام الرؤيا والحجب التي تعتريها فتمنعه عن الوصول, فيقول[5]:

"أوقفني وقال لي: الجهل حجاب الرؤية والعلم حجاب الرؤية, أنا الظاهر لا حجاب, وأنا الباطن لا كشوف.

وقال لي: من عرف الحجاب أشرف على الكشف.

وقال لي: الحجاب واحد, والأسباب التي يقع بها مختلفة, وهي الحجب المتنوعة".

---

[1] د.جمال المرزوقي, فلسفة التصوف, ص156.
[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص83.
[3] التلمساني, شرح مواقف النفري, ص168.
[4] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص169-170.
[5] النفري, المواقف والمخاطبات, ص116.

عند الحديث عن المشروع الرؤيوي النفري, يتطلب تحديد ماهية الرؤيا, وتحديدها على وجه التدقيق عند النفري أمر محفوف بالمزالق, قد لا ندرك ماهية خصوصيتها عند النفري؛ لصعوبة استخلاص منهجه الفكري من نصوصه الشديدة الرمزية, التي تصل-أحيانا- إلى حدّ الاستغلاق على المتلقي, ولكن يمكن معاينة ذلك من خلال مواقفه, فالرؤيا هي منتهى قدم الواقف, يحاول من خلالها استكناه الوجود, واختراق ظواهره, والوقوف على ما هو غيبي ومطلق, سبيله في ذلك الكشف والمشاهدة لأنوار الله وتجليها أمامه, وهذا ما يسمى بفيض الرؤيا, ولا يتأتى له ذلك إلاّ بالفناء عن حقيقته البشرية بمتطلباتها ومعطياتها[1], إدراكه لمبدأ وحدة الشهود, والرؤيا من هذا المنظور **"مشروع وجداني, على الإنسان أن ينفق عمره وجهده في سبيل أن يحققه, وقد لا يستطيع ...., لأنه لن يحقق إلا في اللحظة التي يستطيع المرء أن يتجاوز وجوده الحسي وكيانه العقلي, كما يتجاوز عالم الأشياء والاعتبار..., ويتجاوز السوى كله بماديّاته ومعنوياته"**[2], وفي تجربة الرؤيا يشهد الانعتاق من عالم المادة والحس, والقفز عن المألوف والمتواضع, وتصبح اللغة المباشرة عاجزة عن مقاربة فضاء الرؤيا, فلا تستطيع إدراك أو حمل المعاني الغيبية, ومعاينة المشاهد المطلقة, فتكون اللغة في صراع حقيقي مع هذا الفيض, وهي تحاول ملامسة ما لا يلامس, **"وهكذا تضطر اللغة إلى خيانة طبيعتها اللغوية من أجل استقبال ما لا يتناهى"**[3], والإمساك بهذه الومضات الخاطفة والمتفلتة, وبما هي كذلك يجد الملتقي فجوة بين نص النفري والدلالة العميقة التي يصل إليها الباحث من خلال مقاربته, وبين ما أراد أن يقوله النفري فعلا, وهذه الفجوة هي التي تخلق الوظيفة الشعرية, وتسمو بها الكتابة النِّفَّرِيَّة.

وما يعتري مقام الرؤيا هو سقوط الأضداد وتلاشي الحدود بينها, واضمحلالها أمام الرؤيا وتجلياتها, فيصبح نقيض الشيء هو عينه, وتستوي فيه المثنويات والمتفرقات, إذ لا تضاد فيها, فالقرب هو نفسه البعد إذ لا مسافة, وذلك لذوبان الفوارق بين الأشياء وتلاشيها, والعنوان الذي يمثل هذا المنظور **(موقف استوى الكشف والحجاب)**, ويذكر فيه[4]:

"أوقفني وقال لي: كل شيء لا يواصلك صلة لي فإنّما يواصلك ويختدعك.

وقال لي: انظر بعين قلبك إلى قلبك, وانظر بقلبك كله إلي.

وقال لي: إذا رأيتني استوى الكشف والحجاب".

هذا الاضمحلال في الحدود بين الأشياء يطال حتى اللغة؛ التي تقع في التضاد أو ما يشبهه بين لغة معيارية ومجازية, طالما سقوط التضاد من ماهيات تجربة الرؤيا, فتتجاوز هذه المعايير, لتعبر عن انفساح الفضاء المطلق, واتساع فيض الرؤيا, متجاوزة أوصاف الأشياء ومسمياتها, تاركة وراءها فجوات وبياضات تشوش القارئ وتُحيّره, ومما ساعده على ذلك مكنته اللغوية وذائقته الأدبية, وخبرته في استكناه الباطن, وإدراكه لتوهج الرؤيا.

---

[1] ينظر: يوسف سامي اليوسف, مقدمة للنفري, ص35-43.
[2] د.جمال المرزوقي, فلسفة التصوف, ص184.
[3] النفري, الأعمال الصوفية, مقدمة سعيد الغانمي, ص17.
[4] النفري, المواقف والمخاطبات, ص118.

أما عنوان **(موقف البصيرة)** لا يبتعد كثيراً عن معناه الموضوع, فكثيراً ما أشير لتسمية البصيرة بالرؤية القلبية, فورد في الموقف توضيحا بين المعيون والمعلوم وأثرهما في الرؤيا النفرية, يقول[1]:

"أوقفني في البصيرة, وقال لي: قصرت العلم عن معيون ومعلوم.

وقال لي: المعيون ما وجدت عينه جهرة فهو معلوم معيون, والمعلوم الذي لا تراه العيون هو معلوم لا معيون.

وقال لي: ما أنا معيون للعيون ولا أنا معلوم للقلوب".

يريد بالمعيون ما يدرك بالعين ونستطيع تلمسه حسيًّا, والمعلوم هو ما يدرك بالعقل لوقوع الأدلة المنطقية عليه, والعلم مقصور على كل ما هو معيون ومعلوم؛ والمعيون يمكن إدراك ماهيته بالعين والعلم, أما المعلوم لا يدرك إلا بالعلم [العقل], وكل ما هو معيون ومعلوم لا يرقى إلى مستوى المعرفة, وأنّ ذاته -سبحانه وتعالى- لا يمكن إدراك ماهيتها بهذين المشتقين, لتميزها عنهما, ولا يستطيع السالك الخروج من جهله لمعرفة الله بالمعيون والمعلوم؛ لقصورهما عن إدراك الحقيقة الكلية [معرفة الله][2], وتبقى البصيرة المنفذ الثاقب للخروج من هذا التيه, وفيها تندثر الرسوم, وتمحى الأوصاف, وتزول الغيريّة, ويشهد فيها النور اليقيني المتجلي عن الكشف وإدراك المتعالي, وهذا ما تحققه البصيرة, ويعيقه كل معيون ومعلوم.

يتوافق عنوان **(موقف ما لا ينقال)** مع مدلوله الظاهر, يشرع فيه موقفه السلبي من القول والمقولات والحرف والمحروف؛ لعجزها عن مواكبة التجربة واستكناه الجوهر, وقصورها عن قول عالم الرؤيا والمطلق, فيقابلها بالرفض, فيقول[3]:

"أوقفني فيما لا ينقال, وقال لي: به تجتمع فيما ينقال.

وقال لي: إن لم تشهد ما لا ينقال تشتت بما ينقال.

وقال لي: ما ينقال يصرفك إلى قوليته, والقولية قول, والقول حرف, والحرف تصريف, وما لا ينقال يشهدك في كل شيء تعرفي إليه, ويشهدك من كل شيء مواضع معرفته".

فمن شهد مقام ما لا ينقال اجتمع -أي اطمأن- بالحق تعالى؛ وذلك لأنّ مقام ما لا ينقال هو مقام الوقفة, التي ينعدم فيها القول وتتبدد فيها الأوصاف وتتشتت فيها الحروف, ومقام ما لا ينقال يجتمع فيه ما ينقال؛ لأنّ الأول في مقامه مطلع على كل مقام, والقول ما يشغل الذهن

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص119.
[2] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص294-295.
[3] النفري, المواقف والمخاطبات, ص122.

ويصرفه عن مقصوده, والحرف مقصور على القول والعبارة, وهو من سمات الخلقية التي هي تصريف للخالق[1], وهذا المقام يتعالى عن الوصف والتحديد والقول والمقول, فيقول[2] :

"وقال لي: العبارة ميل, فإذا شهدت ما لا يتغير لم تمل.

...وقال لي: الحرف يعجز أن يخبر عن نفسه, فكيف يخبر عني".

الحروف التي هي من شأن الخلائق مقيدة عاجزة عن الإخبار عن الحضرة القدسية المطلقة, والعبارة ميل فمن شهدها خرج عن مقام ما لا ينقال, ليبقى **"هذا التقاطب بين الرؤية (الرؤيا) والعبارة هو الذي ولّد مفهوم مأزق العبارة عند النفري, وقلقها وهي تحاول أن تقول ما لا ينقال, وأن ترتاد آفاق الرؤيا وتلامس المستحيل"**[3].

يتوجه في عنوان **(موقف من أنت ومن أنا)**[4]* بالتساؤل عن حقيقة الهوية لكل من: (الله-الواقف), لتكون الإجابة عن سؤال الماهية الذاتية هو الأثر الصادر عن عوالم الطبيعة يتماهي مع حقيقة الصوفي الواقف والحق-تعالى-, فيجيب عن سؤال (من أنت) بإدراكه لمصادر الأنوار التي تدل على قيوميته, و(من أنا) بانطفاء هذه الأنوار التي تشير إلى قدرته-تعالى-, فيصور العوالم المجردة وهي تمارس أفعال التشخيص, لإدراك كينونته الوجودية, والوقوف على أبعاد تجربته, فيقول[5]:

"أوقفني وقال لي: من أنت ومن أنا, فرأيت الشمس والقمر والنجوم وجميع الأنوار.

وقال لي: ما بقى نور في مجرى بحري إلا وقد رأيته, وجاءني كل شيء حتى لم يبق شيء, فقبَّل بين عيني وسلم عليّ ووقف في الظل".

يبحث في هذا الموقف عن ماهية الذاتين الإلهية والواقفة, أما عن حقيقة ماهية الواقف يجيبنا تأشيراً على رؤية عناصر الطبيعة (الشمس والقمر والنجوم والأنوار), وكلها مصدر للنور السماوي وتجليا للذات الإلهية وانعكاسها على رؤية الواقف, ولما كانت هذه الأنوار كلها مرتبطة بالرفعة في السماء , فإنّ ذلك مؤشر على أنّ الذات الواقفة لها خصوصية بتعاليها عن الأرض , وتحقيقا للمبدأ العرفاني بصعود الذات للأعلى وترفعها عن الأرض[6] ، ومن ثم يعدل في الشذرة الثانية إلى استحضار عنصر سماوي (النور) تجليه يشبه انكساف حقائق الموجودات, وهنا يشخص الأشياء والعوالم المجردة ويجعلها تمارس فعل الإقبال والتقبيل والسلام إشارة إلى الانقياد والخضوع له، (ووقف في الظل) يشير إلى العدم؛ فالنور يكشف حقائق الموجودات

---

[1] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص306-307.

[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص122-123..

[3] عطاء الله كريبع, شعرية الخطاب الصوفي النفري أنموذجا, رسالة دكتوراه, جامعة قاصدي مرباح ورقلة, 2005,ص134.

[4] وردت تسمية هذا الموقف في شرح التلمساني بعنوان: (موقف الحقيقة), ولا ندري لأي مخطوط استند في هذه التسمية!.

[5] النفري, المواقف والمخاطبات, ص135.

[6] ينظر: أحمد ديب شعبو, في نقد التفكير الأسطوري والرمزي، ، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2006, ص 215.

والظل يكشف ما تحته من ضوء, إذ الظل لا حقيقة له في ذاته, وإنّما يتحقق بمصدره، وهذا فيه إشارة إلى رجوع كل شيء إلى العدم [1]، وأما عن حقيقة ماهية الذات الإلهية، فيتجلى أثرها في[2]:

"وقال لي: من أنا؟، فكُسفت الشمس والقمر وسقطت النجوم وخمدت الأنوار وغشيت الظلمة كل شيء سواه، ولم تر عيني ولم تسمع أذني وبطل حسي، ونطق كل شيء وقال: الله أكبر...".

وردت هذه الشذرة للإجابة عن سؤال ماهية الذات الإلهية، فكانت الصورة مغايرة لما قبلها، التي كانت مضيئة تشع بالنور، بينما هذه الصورة مظلمة نسجتها أفعال: "كسفت- سقطت- خمدت- غشيت", التي تشير إلى الظلام الذي يغشي الكون، والظلام يرمز للعدم، فكأنّ حضور الذات الإلهية يحجب كل شيء, ويكون غياب كل الموجودات ورجوعها إلى العدم، ما أدّى إلى غياب حواس الواقف عن وعيها, وهذا ما كنّى عنه ب(لم تر عيني ولم تسمع أذني وبطل حسي), حيث صوّر لنا النفري ماهية الذات الواقفة في الحضرة الإلهية تصويرا تجسيديا دقيقا, متخذا من العوالم الحسية بكل متناقضاتها جزئيات موقفه, ساعده في ذلك ذائقته البيانية باصطباغ رؤيته العرفانية بصبغة شعرية.

يتخذ عنوان **(موقف محضر القدس الناطق)** مجرى تجسيم المجرد, وذلك باستعارة محضر القدس, وهو مقام بين يديه, لبعض الصفات الآدمية وهي النطق, وهذا المقام في الأصل ذو منزلة تجريدية تتصف بها الحضرة الإلهية, ولا يجوز لحضرته النطق المتعارف عليه, وإنّما يقع هذا على سبيل المجاز, فيقول[3]:

"أوقفني بين يديه وقال لي: أنت في محضر القدس الناطق.

وقال لي: اعرف حضرتي واعرف أدب من يدخل إلى حضرتي.

وقال لي: لا يصلح لحضرتي العارف قد بنتْ سرائره قصورا في معرفته, فهو كالملك لا يحب أن يزول عن ملكه.

...وقال لي: وليكلمني منك من كلمته, وليحذر منك أن يكلمني من لم أكلمه".

يبلغ هذا الموقف منزلة الوصول لدى السالك, وفيه يخاطبه بآداب شهود حضرته, وسُمَّى بمحضر القدس؛ لقداسة محضره وتنزيهه عما سواه, وتعاليه عن مرتبتي العلم والمعرفة التي لا تصلح لمجاراة حضرته, وأما بتسميته ناطقا فقد بيّنا أنه ليس المراد منه النطق المألوف؛ وإنّما يقع هذا بمثابة الذكر وحالة تخاطب القلب بمنزلة الشهود, وهذا كامن في (وليكلمني منك من كلمته) ويقصد به بأن يخاطبه العبد بلسان الاسم الذي تعرف منه إليه, وهو من حضرة أسمائه, ولا يجوز مخاطبته بالعلم والمعرفة لدنو منزلتهما عن الحضرة القدسية[4].

---

[1] ينظر: التلمساني، شرح مواقف النفري، ص356-357.
[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص135.
[3] المصدر نفسه, ص168.
[4] ينظر: التلمساني، شرح مواقف النفري، ص453-455.

اصطبغت عناوين المواقف النفرية صبغة شعرية, وهذه الشعرية لا تظهر في الألفاظ من حيث هي مفردات معزولة عن نسقها وسياقها, بل تكمن في كيفية صياغتها, إن تركيبا أودلالة, حيث يبتعد النفري عن النمط والنموذج في صياغته لعناوينه, فيخرق بذلك أساليب الخطاب والكتابة المألوفة, إلى التنافر على مستوى التركيب وصياغة المعنى, ما يحقق الفحوة/ مسافة التوتر والتي بدورها- تخلق شعرية النص, وتشتد وتيرة التنافر والتوتر في بعض عناوينه, وهذا ناتج عن الضرورة التي تحتمها التجربة الوجودية في استكناه الوجود وارتياد الغيب, ولكن- دون أن يقصد إلى ذلك- يحقق بالتوتر فنية النص, وهذا ما نجده في عنوان **(موقف قف)**, إذ يقول[1]:

" أوقفني في قف وقال لي: إذا قلت لك قف فقف لي لا لك, ولا لأخاطبك ولا لأمرك, ولا لتسمع مني, ولا لما تعرف مني ولا لما لا تعرف مني, ولا لأوقفني, ولا ليا عبد, قف لا لأخاطبك ولا تخاطبني, بل أنظر إليك وتنظر إلي, فلا تزل عن هذا الموقف حتى أتعرف إليك, وحتى أخاطبك وحتى آمرك, فإذا خاطبتك وإذا حادثتك, فابك إن أردت على البكاء, وإن أردت على فوتي بخطابي وعلى فوتي بمحادثتي".

فحين يقول (أوقفني في قف) يكون قد خرج عن النمطية للخطاب, وقدم نصه بما هو مغاير للمألوف, فأسند الوقوف إلى فعل الأمر, أحدث بذلك خلخلة في بناء المعنى للتركيب, فمن شأن الوقوف يكون في فضاء حسي له أبعاده, ولكن النفري عدل عن ذلك إلى فعل الأمر قف, وهذا له دلالته وقصديّته التي تبرر خرقه, ففعل الأمر يفيد التجدد والحيوية, وهذا ما سعى إليه النفري في نصه, كما يشير الفعل (قف) طلبا لأمر معنوي, وليس الوقوف بمعناه المادي, فكأنّ الله يطلب منه التوقف عن المجاهدات والمكابدات, ليملي عليه آداب التوجه لحضرته-تعالى-.

يسعى النفري من خلال هذه العناوين إلى مقاربة التجريد والباطن الذي **"لا حدّ لتشكلاته, فهو الأصل, وهو النور الذي لا يخضع لتحديدات الظاهر, بل هو الذي يفسر الظاهر ويوضحه"**[2], ولهذا يدرك النفري أن الباطن النوراني هو **"الحقيقة التي لا تدرك إلا بالبصيرة, ولا يتم الوصول إليها إلا بحركة عبور متعبة, هي محاولة استبطان البنية الرمزية للعالم, والتقاء حقائق الأشياء واختراقها, باعتبارها حجبا نحو حقائق أخرى"**[3], وهذه الحقائق متطلعة إلى مساماة الغيب ومعاينة المطلق, ما يتناسب مع حضرة مقام الرؤيا, لكون هذه الفضاءات التجريدية تتعالى عن الوصف والتحديد.

وبالنظر إلى ما سبق نستنتج أن جل العناوين التجسيدية هي لأهل البداية في السلوك, فاستخدم أشياء مادية من الطبيعة والظواهر الكونية التي تتماهى مع خصوصية التجربة, ليبين لهم الطريق الخالص إلى الله مما سواه, والعقبات والشبه التي تعترضه فتعيق عن الوصول, حاول تقريب الصور الباطنية المجردة, باستعارته لصور المحسوس وقياسه عليه, ومعاينته -بعد ذلك- للتجربة الباطنية.

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص174.

[2] سهير حسانين, العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث, دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة, ط1, 2000, ص34.

[3] آمنة بلعلي, تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة, منشورات الاختلاف, الجزائر, ط1, 2000, ص261.

أما العناوين التجريدية, فالغالب على طبعها, أنّها لا تحتاج لصور حسيّة, لأنّ العبد السالك فيها قد وصل إلى مبتغاه- أو ما في حكم الوصول -, وسمة هذا التجريد الذي يعم هذا النوع من العناوين يقارب به فضاء الوقفة والرؤيا, اللتين هما منزلة معنوية غاية في التجريد والترميز, الذي يأبى عن التمظهر والتجسيد.

إنّ عناوين النفري لها دلائل إشارية لا تظهر للقارئ للوهلة الأولى, وقد تستغلق عن الأفهام؛ لرمزيتها الشديدة وعمق مبناها, وذلك لأنّ المقصدية التي بنيت عليها هذه النصوص تجريدية محضة تبحث عن خبايا النفوس, وما وراء الطبيعة, فهي تكرس علاقة السالك بالملكوت, لذا تنطوي على منزلة معنوية, الأمر الذي يزيد من غموض الكتابة هو غموض التجربة, إذ تكون -هذه التجربة- محكومة بعناصر الألم والمكابدة والقلق والتوتر, فتنعكس على كتابته التي جاءت متأججة الأحاسيس والمشاعر, كما أنّ جوهر الشعرية في نصوص النفري هي **"شعرية الأحاسيس الباطنية والانفعالات المتأججة, لا شعرية القوالب اللغوية الجاهزة, فهي خرق لمثل هذه القوالب وابتكار وتشكيل جديد في فضاء يسوده غموض العبارة, وسحرها الفياض"**[1].

وأخيرًا, إنّ هذا الاهتمام بدراسة التراكيب والدلالات للثريا لا يعدّ غاية في حدّ ذاته, وإنما وسيلة تعمل على تحديد دلالة النص وإنتاج المعنى والتناسق بين التركيب والدلالة, فالنص يتكون من بنى لا يمكن فصلها إلا لتيسير أمر مقاربته.

[1] بشير تاوريت, الحقيقة الشعرية, عالم الكتب الحديث, الأردن, ط1, 2010, ص323.

المبحث الثاني: آفاق التعبير والكتابة في تجربة النفري.

المطلب الأول: توتر التجربة وقلق الكتابة.

المطلب الثاني: الكتابة قطيعة مزدوجة.

المطلب الثالث: شعرية الكتابة وخصيصة الرمز.

المطلب الرابع: شعرية التّناص.

توتر التجربة وقلق الكتابة.

تنطلق الكتابة النِّفَّرِية من شعرية خاصة, وتحكمها تجربة رؤيوية ذاتية, نابعة من الوجدان الآهل بأسرار المعرفة ودقائق عالم الرؤى وما يكمن وراء الوجود, ولذلك خطّ النفري طريقه في بناء فكره وذاته وفقا لمعطى تجربته ومقاماته, الأمر الذي دفعه إلى تشكيل عالمه الخاص, وتشييد لغة كتابية فنية فريدة فرادة تجربته.

وبذا أسس النفري لطريقة خاصة في الكتابة, نزع فيها نزعة ذاتية عميقة, حاول من خلالها التوصل إلى المعرفة عن طريق الكشف الباطني, والحدس القائم على الخيال, والولوج في أعماق الأشياء, وإدراك كنهها, والغوص في جواهرها, فكانت كتابته تقوم على التعبير الضمني والأسلوب الإشاري, الذي يشير إلى أبعاد خفية يعانيها هذا المتصوف, ونبذ التقريرية والمباشرة في أساليب التعبير التي لا تدرك حقيقة الأحوال الروحية التي يعاينها, فهذه الأحوال لا يتوصل إليها إلا عن طريق الذوق والكشف الباطني والتحديق في الأعماق, وهذا ما تعجز اللغة العادية عنه, والتي هي غير قادرة على استيعاب المعاني والأفكار الصوفية العميقة, وهي بدورها تعيق هذه التجربة الفريدة, فإذا **"كان الشعر تجاوزا للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله, فإنّ على اللغة أن تحيد عن معناها العادي, ذلك أنّ المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلى رؤى أليفة مشتركة, إنّ لغة الشعر هي لغة الإشارة, في حين إنّ اللغة العادية هي لغة الإيضاح, فالشعر, هو بمعنى ما, جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله"**[1].

إنّ اللغة في نص النفري تحمل سمة التجدد والتطور, والانفتاح على قراءات متعددة, فيستحدث عند كل قراءة تفككه وتعيد تركيبه, فهو دائما في حركة وتحول وإعادة خلق مستمر؛ وذلك لأنّه يصدر عن تجربة روحية تعاين الباطن؛ لترصد خلجات النفس وهي تعيش حالة وجودية خاصة, فالمحتوى في الكتاب **(المواقف المخاطبات)** غيبي, يستلهم منه النفري معاني الرؤى والباطن والتجريد والمشاهد العميقة, انطلق –فيه- من منظور فلسفي عقدي, وبفعل خبرته باللغة ومكناته الفنية, أنتج أدبية النص ضمن إطار جمالي, فخصوصية اللغة النفرية تستمد وجودها وشعريتها من العلاقة التي تربطها بالتجربة العقدية[2].

فإنّ تأسيس أي نص يعتمد في تشكله وتولّده على الخلفيات الأيديولوجية والجوانب الروحية, على اعتبارها الظروف الأولية التي تسهم في إنتاجه, والكتابة النِّفَّرِية لا تنفك عن كونها تعبيرا عن تجربة روحية وتجسيدا لرؤى عرفانية, ذلك أنّها ليست **"مجرد تجربة في النظر, وإنما هي أيضا -وربما قبل ذلك- تجربة في الكتابة"**[3], ولعلّ التجربة الصوفية هي المحرك لهذه العملية الإبداعية, باعتبارها المرجعية المعرفية الأساسية التي يستند إليها مؤلف

---

[1] أدونيس, مقدمة للشعر العربي, دار العودة, ط3, 1979, ص126.

[2] ينظر: علجية مودع, النص الصوفي وفضاءات التأويل- قراءة في تجربة ابن الفارض الصوفية من خلال قصيدته التائية, رسالة ماجستير, جامعة محمد خيضر, بسكرة, 2011, 196.

[3] أدونيس, الصوفية والسوريالية, ص22.

النص, ذلك أنّ **"التصوف باعتباره تجربة نفسية وجودية ذات خصوصية دينية, لا يمكن أن يظل بعيدا عن الشعر, هذا الجنس الأدبي العريق الذي واكب الإنسان منذ بداياته الحضارية, ...قد وجد المتصوفون فيه ما يستوفي مطالبهم التعبيرية وحاجاتهم الإبلاغية, لا سيما ما يتعلق منها بوصف تلك التجربة الخاصة التي يجاسرونها, انطلاقا من أبسط المشاعر وأولها إلى أعقدها وأشدها غموضا وتركيبا"**[1].

يمكن القول في وصف التجربة الصوفية الإبداعية هي مغامرة تستلهم وجدان المبدع وذاته, تلج في الأعماق وتصدر عن الباطن, وهي أيضا متعة فنية تستقطب الروحانيات العميقة؛ لأنّها تهتم بالجانب الروحي, وتعبر عن خلجات النفس العميقة والمستعصية عن الفهم, بوصفها رحلة تصدر من أعماق الذات الإنسانية, وتسعى نحو مدارج الكمال للوصول إلى ما هو أسمى, للاطلاع على أسرار المعرفة الإلهية, والكشوفات والتجليات الغيبية, وهي **"تجربة تقتصر المعاني والألفاظ عن التعبير عنها, ولن يعرفها أحد إلا صاحبها نفسه الذي جربها, ومثل هذه الظاهرة لا يمكن دراستها من الخارج, وجميع العلامات الخارجية التي تزعم بواستطها تكوين فكرة عنها, عاجزة عن الكشف عنها"**[2]. وذلك لأنّها تجربة تنتمي إلى العالم الميتافيزيقي, حيث تكون فيه جواهر الأشياء على غير الظاهر, وتكون شعرية هذه الكتابة متمثلة في **"أنّ كل شيء فيها يبدو رمزا, كل شيء فيها هو ذاته وشيء آخر,... فالأشياء في الرؤيا الصوفية متماهية متباينة , مؤتلفة مختلفة"**[3], كما أنّ **"..استكناه الظواهر والانشغال بالجواهر دون الأعراض, من أخص علامات التجربة الصوفية, من ثمة فإنّ الصوفي الشاعر تنبني رؤاه على كشف الحقائق المختفية وراء حجاب العيان.., فالشعر رؤية خاصة, رؤية من نوع مختلف, على مستوى مختلف, بديهة سريعة لماحة, ولذلك فهوى يرى الغامض الواضح والمثير المألوف والبعيد القريب والمربك المريح والمخيف اللطيف والغائب الحاضر.."**[4]؛ ذلك لأنّ الكتابة فيه تلامس مطاوي الغيب, وما وراء الحس والبصر, بغيه استكناه الوجود ومعاينة المطلق.

ارتبطت التجربة الصوفية -عند النفري- بالكتابة الشعرية أشدّ الارتباط, حتى إن **"التجربة الشعرية تساوق التجربة الصوفية وتناسبها, وتسير وفق مسارها المقامي التصاعدي من القاعدة إلى رأس الهرم, حيث تتحقق رؤيا الكمال, ويحصل الصوفي غايته وهدفه"**[5],... فاستطاع النفري أن يتمثل التجربة الصوفية بكل تفاصيلها وتعقيداتها, وتجسيدها في قالب نثري فنّي, على اعتبار الكتابة الفنية قالبا يحتضن التجربة الصوفية ويحتويها, ويعبر عنها بشكل فني إشاري, ونظرا لخصوصية التجربة التي تحقق التزاوج بين الشعور والفكرة, تستلزم كتابة تقوم على إيمائية اللغة وشاعرية التعبير, فجاءت كتابته **"مطرزة بالرموز, ومشجرة ومنقشة بألطف الإشارات التي تحمل أقصى الدلالات للمعاني البعيدة في عالم الرؤيا,**

---

[1]سفيان زدادقة, الحقيقة والسراب –قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس- مرجعا وممارسة, الدار العربية للعلوم ناشرون, بيروت, 2008, ص209.

[2]إميل بوترو, العلم والدين في الفلسفة المعاصرة, تر: أحمد فؤاد الأهواني, الهيئة المصرية العامة للكتاب, مصر, 1973, ص152.

[3]أدونيس, الصوفية والسوريالية, ص23.

[4]سفيان زدادقة, الحقيقة والسراب, ص218.

[5]عبد الوهاب الفيلالي, شعر التصوف في المغرب خلال القرن الثالث من الهجرة, مركز الإمام الجنيد والأبحاث الصوفية المتخصصة, المغرب, ط1, 2014, ص12.

إنّها كتابة انتظار ولقاء ووصول, إنّها ذوبان الجزء بالكل, والفناء الكلي في المثل والقيم العليا"[1], وهذا ما نتلمسه عند النفري في نصوصه (المواقف والمخاطبات) التفاعل بين كتابته الشعرية وسلوكه المتصوف.

وبالفعل لا يمكن عدّ التجربة الصوفية مذهباً دينيا فحسب, وإنّما هي أيضا تجربة كتابية إبداعية, فأهميّتها- في اعتقادي- لا تكمن في مدونتها العقدية, بالقدر الذي تهتم فيه بطريقة التعبير التي نهجتها, ففي الوقت الذي لا يجوز أن تكون فيه الدراسة دينية صرفة, يجب أن لا تعزل الظاهرة الفنية عن دواعيها الفكرية- التي هي الإطار العام للتجربة- عزلاً تاماً؛ حتى تحيط بحقيقة هذا الإبداع[2].

وبما أنّه لا تكون المعرفة الصوفية بمعزل عن اللغة, فقد عمل النفري على **تشييد لغته** بعد تشييد عالمه الخاص (عالم التجربة), فتتجاوز **"حدود التجربة الدينية العادية"**[3] إلى آفاق الغيب واللامحدود, فكانت تجربته الصوفية تجاوزاً للعادة, وخرقا للمألوف, وكسراً للحواجز والمعيقات التي تقف أمام رؤيته الفكرية الثاقبة, وتعرقل عبورها عبر المطلق واللانهائي؛ لتنتج نسيجا لغويا مختلفا حاكته التجربة الصوفية, ما يكشف عن الاتصال **"بمصادره المتمثل في التجربة الصوفية بمختلف حقائقها الشعورية على عكس اللغة الوظيفية التي ينحسر استعمالها في البحث عن الألفاظ والجمل التي تنقل المعاني بحياد كبير"**[4] فإنّ أهم ما استدعته التجربة الكتابية الصوفية تجاوز اللغة الوظيفية.

وبهذا استطاع النفري أن **يتجاوز اللغة السائدة** ويقوضها, لغة التداول التي من شأنها التعبير عن الواقع المعيش, فهي لغة مسيجة بالقيود والقواعد اللغوية والقوالب الجامدة, فلا تستطيع مواكبة جزئيات التجربة ووصف دقائقها, فتقف عاجزة أمام فيض الرؤيا, وحقيقة الأفق الممتد, وبالتالي عمل على تقويض هذه اللغة, والقفز عن المتوارث بتفجير إمكاناتها اللغوية, حتى تسع التجربة في لحظات الإشراق والمكاشفة والمعاينة[5], ومنه جاء قوله[6]:

"وقال لي: كلّما اتسعت الرؤيا, ضاقت العبارة .

وقال لي: العبارة ستر, فكيف ما ندبت.".

أنشأ النفري من خلال تجربته الصوفية والكتابية لغة متفجرة, يحكمها القلق والتوتر, مليئة بالعنف والسحر, قوية في مبناها ومعناها, فهي مرآة تعكس تفجر الأحوال التي يعيشها الصوفي, ولحظات المكاشفة التي يعاينها, ما نتج عنه لغة تمتاز بالتجدد والتحول عبر الزمن, والتعدد اللامتناهي في التأويل, واستطاع أن يبلغ باللغة إلى أقصى مداها, فيعيد تشكيل أحرفها وكلماتها على نحو مغاير, فهي تستخدم الحرف المعهود ذاته, ولكنها تحوره وتعيد إنتاجه من

---

[1] عبد الحميد جيده, صناعة الكتابة عند العرب, دار العلوم, بيروت, 1998, ص175.
[2] ينظر: عطاء الله كريبع, شعرية الخطاب الصوفي النفري أنموذجا, ص7. (من المقدمة).
[3] نصر حامد أبو زيد, هكذا تكلم ابن عربي, الهيئة المصرية العامة الكتاب, القاهرة, مصر,2002, ص127.
[4] محمد بنعمارة, الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر, ص43.
[5] في هذا الخصوص يمكن الاستعانة بكتاب (في لغة القصيدة الصوفية),للدكتور محمد كندي.
[6] النفري, المواقف والمخاطبات, ص115.

جديد, بعد أن تسبغ عليه بعضاً من خصائص التجربة ولطائفها, وتحرره من ثقل العبارات المعهودة, وتضفي عليه صبغتها العرفانية[1].

كذلك فإنّ اللغة العادية وضيق عباراتها ومحدودية دلالاتها, لا تتسع لطموحات النفري وخياله المتّقد وعوالمه الواسعة اتساع تجربته, تجربة الرؤيا التي هي **"ضربة تزيح كل حاجز, أو هي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه"**[2], باعتبارها قفزة خارج المعقول, وتجاوز للمفاهيم الراهنة إلى ما وراء الحس والحدود والمتعارف عليه, ولا تكون إلا في **"الحلم أو الحدس أو الانجذاب, يشاهد الرؤوي ما هو موجود, أو ما ينبغي أن يكون"**[3], فإنّها تتجاوز ما هو كائن إلى ما ينبغي أن يكون عليه, وتتعدى حدود القول إلى ما لا يقال, حيث تتماهى فيها الحدود وتستوي الأضداد, فتقف اللغة وتراتبيتها المعمارية عاجزة عن إدراك حجم التجليات, ووصف دقائق المعاينة والمشاهدة.

وبالتالي يتعذر ترجمة هذه الرؤيا باللغة, وذلك لأنّها من وصف ما لا يقال, ولأنّ بنيتها الداخلية تمتنع عن التجسد في فعل القول, إذ كلما زادت الرؤيا اتساعاً, ضاقت العبارة وتقلصت المساحة المحدودة للغة؛ لأنّها **"أعجز من أن تحمل ثقل المعاني القادمة من وراء الغيب"**[4], وبهذا تظهر معاناة النفري من اللغة في محدوديتها وصرامة قواعدها, في مقابل انفساح الرؤيا وانفتاحها على عوالم لا حّد لها ولا نهاية من اللطائف والمعاني, فأخذ النفري بهذه الكتابة **"يتوجه نحو الغيب ويحاوره لكن عبر التجربة, لم يعد يتحدث مع المطلق عبر النص بل الجسد, صار الحديث حواراً مباشراً بين الأنا والأنت"**[5], ومعرفة الغيب وما وراء الوجود لا تصل إلى حد معين, فهي تتطلب دائما المزيد من المعرفة والكشف, بوصفها **"تجليات المطلق, تجليات لما لا يقال, ولما لا يوصف, ولما تتعذر الإحاطة به, فما لا ينتهي لا يعبر عنه إلا بما لا ينتهي"**[6], ولهذا تكون هذه الكتابة مشحونة بطاقة روحية, تلفها الغرابة والغموض, عصية عن الفهم, تأبى الوصف والتحديد.

يحاول النفري التأليف بين عالم الحس وعالم الغيب, كما يسعى للتأليف بين عالم التجربة من حيث هي فضاء روحي ممتد وغير متناهي, وبين اللغة من حيث هي كائن ينتمي لعالم الموجودات, فلا يكون سلوكه من حيث هذا التوجه المزدوج **"مجرد سلوك معرفي, بل رحلة ممتدة أو حضور متجدد داخل الشبكة الرمزية للوجود, ولم تكن تجربة الكتابة الصوفية سوى نمط من أنماط هذا الحضور الدائم, إضافة إلى العشق الصوفي والاغتراب, نمط يضع الذات أمام توتر الكينونة واختلاف تجلياتها"**[7], فتكون الكتابة والسلوك صادرا عنها هاجسا

---

[1] ينظر: خالد بلقاسم, الصوفية والفراغ- الكتابة عند النفري, المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء, ط1, 2012, ص238-242.

[2] أدونيس, صدمة الحداثة, دار العود, بيروت- لبنان, ط2, 1979, ص167.

[3] محيى الدين صبحي, الرؤيا في شعر البياتي, منشورات اتحاد كتاب العرب, دمشق, سوريا, 1986, ص34-35.

[4] يوسف سامي اليوسف, مقدمة للنفري, ص57.

[5] أدونيس, الصوفية والسوريالية, ص115-116.

[6] المرجع نفسه, ص24.

[7] منصف عبد الحق, الكتابة والتجربة الصوفية" نموذج محي الدين بن عربي", منشورات عكاظ, الرباط, 1987, ص8.

إبداعيا, و**"ليست أداة لتشخيص وضعيات خارجية, وإنّما هي تجربة في حد ذاتها, داخل السلوك الصوفي تذوب الهوة التي تفصل بين التجربة المعيشية وبين الكتاب, بين السلوك والإبداع"**[1] وتبقى عوامل التجربة هي أشكال للمعرفة وليس الطريق الوحيد الذي يوصل إلى المعرفة الحقيقية.

وكما تقدم فإنّ خصوصية التجربة وتعاليها عن الوصف, تتطلب في الإحاطة بها لغة خاصة لا تعرف دلالتها بالرجوع إلى المعجم؛ حتى تدرك هذا الإبداع المتفلت والعصي عن الإمساك, ولذلك يستعير –الكاتب هنا- لغة الإيماء والإشارة, ليقارب بها تلك اللطائف المعنوية التي تتأبى عن التشكل, فتصرف عنه المعاني الظاهرة إلى معاني عميقة روحية وباطنة؛ تناسب لحظات السحر والإشراق وفيض الرؤيا, وشعرية هذه الكتابة **"تكمن أساسا في السحر والإشارة, فهي لا تعبر ولا تصف, أي لا تبوح ولا تصرح, وهذا مصدر غموضها "**[2], ولغة هذا الإبداع هي **"لغة الرمز والإشارة, فما لا يمكن أن يوصف أو يعبر عنه بالكلام يمكن الإشارة إليه رمزا, والتعبير بالرمز هو وحده الذي يمكن أن يقابل الحالة الصوفية التي لا تحدها الكلمة"**[3], ومن المقاطع الشذرية التي تسفر عن لغة إشارية رمزية خالصة:[4]

"وقال لي: دخل المدعي كلَّ الشيء فخرج عنه بالدعوى, وأخبر عنه بالدخول إلا الوقفة, فما دخلها, ولا يدخلها, ولا أخبر عنها, ولا يخبر عنها".

ولعل السبب في استخدام الرمز والإشارة إلى أنّ النص جاء في مقام الوقفة, الذي من قبيل ما لا يقال, لأنّ القول يثبت السوى, والسوى من عالم الحجاب, فأورد الإخبار عن الوقفة عن طريق الإشارة والرمز.

تتخذ هذه التجربة الكتابية **لغة الرمز والإشارة** مدخلاً أساسيا لها , وتؤسس لطريقة خاصة في الكتابة, قوامها الرمزية والإيحائية في التعبير, يسعى فيها إلى إعادة بنية اللغة وتفجير إمكانياتها, بتغيير نظامها وتشكيل آلياتها بما يتساوق مع نظام المعرفة الصوفية, فيقوم بعملية التحويل والتحوير للألفاظ ودلالاتها؛ وذلك بإفراغ اللغة من محتوياتها المعجمية, وإعادة شحنها بطاقة روحية تحمل معها دلالات جديدة متعددة[5], فاللغة تكتسب محمولات جديدة بمجرد زرعها في نص التجربة, ويعد هذا النموذج من الكتابة **"خير ميدان تتفتح فيه ذاتية الشاعر وفرديته"**[6]؛ لما تتيحه من حرية في التعامل مع مفردات اللغة ومكنون التجربة, ويحقق هذا التوق التزاوج بين التجربة والكتابة والتجربة السلوكية.

رافقت **اللغة الإشارية** التجربة الصوفية في نص **(المواقف والمخاطبات)**, وكان الرمز والإشارة خير دليل للولوج في سبيل هذه الكتابة, وأوّل ما سعت إليه هو التمرد على السائد

---

[1] منصف عبد الحق, الكتابة والتجربة الصوفية, ص6.
[2] محمد بنيس, الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها, ج3, دار توبقال, المغرب, ط1, 1990, ص95.
[3] أدونيس, الثابت والمتحول, تأصيل الأصول, دار العودة, بيروت, 1977, ص95
[4] النفري, المواقف والمخاطبات, ص77.
[5] ينظر: د.عبد الحميد هيمة, الهاجس الإبداعي في الكتابة الصوفية عند ابن عربي, مجلة الأثر, جامعة قاصدي مرباح ورقلة, الجزائر, ع7, 2008, ص229.
[6] عبد القادر فيدوح, الرؤيا والتأويل, دار الوصال, الجزائر, 1994, ص51.

اللغوي-كما ذكرت آنفا-, الذي لا ينقل وصف دقائق التجربة؛ لعدم قدرته على كشف المعاناة والصراع والمشقة التي يعانيها الكاتب في تجربته, فهو يعيش في صراع عنيف مع اللغة[1]؛ حتى تمكنه من ترجمة الخفي والمستتر, فانعكس هذا الصراع والمعاناة على نصه, الذي جاء ينم عن لغة يلفها القلق والتوتر؛ نتيجة ذاته المضطربة والمتوترة؛ وهذا من خصائص تجربة التصوف التي ترى بأنّ **"التصوف اضراب, فإذا وقع سكون فلا تصوف"**[2], وهذا التوتر والإضراب هو مصدر غموضها.

ونماذج ذلك الغموض كثيرة, منها:[3]

"وقال لي: علمك يرجع إليّ بما حوى, ونفسك ترجع إليها بما حوت, فإذا تسميت عند علمك رجع به وبك, فإذا تسميت عند نفسك رجعت إليها بها وبك".

ينتج غموض هذا النص من اسناد الضمائر إلى الضمائر أو مع حروف الجر, الأمر الذي يؤدي إلى تعقيد المعنى وإبهام الدلالة, وهذا ينم عن توتر واضطراب الذات الكاتبة, ومعاناتها مع خصوصية الموضوع, الذي هو آداب شهود حضرته والتعرف إليه, حيث كان مقصد الكاتب نقل التوتر, وإحداث خلخلة في نظم الخطاب.

فإنّ هذا التوجه الذي يجعل من تجربة الكتابة الصوفية **"تجربة عنف وقلق وتوتر"**[4], يفسر الغموض الذي يلف نصوص النفري, فغموض كتاباته ناشئ عن بنية نظام المعرفة الصوفية, الذي تتحول فيه اللغة من كونها وسيلة إبلاغية إلى فضاء متوتر وقلق بين ما ينقال وما لا ينقال, وتصبح الكاتبة تتوهج عنها لغة الإيحاء والإشارة, وتتناسل عنها الدلالات والتأويلات, فغموض الكاتبة ناتج عن غموض التجربة؛ وهو ما يفتح على الكتابة باب الفن والإبداع .

ولعل **الغموض** في الكاتبة النفرية لازم من لوازم التجربة, الذي يسلمنا إلى الغرابة والتعقيد في الأسلوب المعبر عنها, ونرجح السبب الذي يكمن وراء هذا الغموض إلى **"أنّ التجربة الشعورية عند الصوفية غاية في الغموض, والإبهام, بسبب تعلقها بالمطلق, بخلاف التجربة الشعرية والأدبية الصرفة الناتجة عن تأمل الوجود الذاتي أو الطبيعي أو الاجتماعي من زاوية نظر بعيدة عن المعطى الديني, الذي خضع في التجربة الصوفية إلى تحويل عميق؛ لأنّه خاض في أحوال النفس الباطنة"**[5], فالبناء العرفاني لدى النفري يتسم بالغموض؛ لطبيعة التجربة الذوقية التي تفوق الوصف, كما أنّه من **"مسببات الإغراب الصوفي أنه لا يعبر عن التجربة في آنيتها, بل بعد الخروج منها"**[6] , ما يدل على أنّ لحظة انتشاء الكتابة لا تبدأ إلا بعد انتهاء التجربة, وتكون **"الكتابة بهذا المعنى اقتفاء آثر هارب, وانتساب إلى غياب يسكن**

---

[1] ينظر: د.عبد الحميد هيمة, الهاجس الإبداعي في الكتابة الصوفية عند ابن عربي, ص222-224.
[2] أبو عبد الرحمن السلمي, طبقات الصوفية, حققه وعلق عليه: مصطفى عبد القادر عطا, دار الكتب العلمية, بيروت-لبنان, ط2, 2003, ص355.
[3] النفري, المواقف والمخاطبات, ص199.
[4] منصف عبد الحق, الكتابة والتجربة الصوفية, ص10.
[5] محمد زايد, أدبية النص الصوفي, عالم الكتب الحديث, الأردن, 2011, ص263.
[6] أسماء خوالدية, الرمز الصوفي, منشورات الاختلاف, الجزائر, ط1, 2014,ص95.

هويتها, لذلك لا تتغيا كتابة النفري...المجاز والرمز, إنّها منشغلة بحقيقة منفلتة في هذا الانشغال, يتحقق بناؤها وتلامس مناطق بعيدة, حتى وهي تحقق في استعادة تجربة الوقفة, بل ربما كان هذا الاخفاق مصدر قوتها وعلامة استشرافها للأقصى, قدر كتابة النفري أن ترصد أثراً وأن تشهد على غياب"[1], وبهذا تكون الكتابة ومضة مما تبقى من أثر التجربة.

وتكون استعادة التجربة, لحظة الكتابة تحتاج إلى لغة ترافقها وتعبر عن مكنونها الباطني العميق, باعتبار اللغة الوعاء الحاوي للتجربة, فتؤسس التجربة الروحية لعلاقة مع اللغة, تستدعي تأملا خاصا متعدد الأبعاد؛ وذلك لأن هذه الإشراقات الفيضية من وصف ما لا ينقال إذ لا يمكن أن يبلغها الوصف ولا يحددها الحرف, فتتحول اللغة الوظيفية إلى قوة **"تطلق في داخلها قوى اللاتحدد, واستباق مالم يوجد بعد"**[2], فتشهد الكتابة انفتاحاً على عوالم غير محدودة, وتتحرر اللغة من القيود والمواضعات؛ لتعاين المطلق, وتحاصر الغيب, وتلامس في كتابتها مالا يلامس, وذلك عبر آليات الرمز والإشارة والانزياح والغموض والإيحاء والتكثيف والتخييل والومضة والنظام الشذري..., ممّا ساهم في تجسيد النفري كشوفاته الروحية بلغة إشارية تصويرية, تصور معطيات الغيب, وتستجلى كينونة الذات والروح والغيب والكشف والوجود, **"إنّ لغة التصوير الصوفي لغة أدبية محضة, لا تختلف عن لغة الأدب سواء في نوعية الموضوعات التي يعالجها الصوفي, أو في درجة تفاعلها في العالمين المادي الواقعي والميتافيزيقي اللذين تصورهما, وفي طرائق توظيفهما للصيغ التصويرية, والأساليب التعبيرية المتاحة للصوفي, ومن هنا تتسم بمفارقتها لهذه اللغة"**[3], حيث ينتقل المعنى فيها من العبارة إلى الإشارة.

يقودنا الحديث عن غموض التجربة ولغتها الإشارية, إلى **الحديث عن المجاز**, باعتباره الأداة الأسمى في استكناه الوجود والكشف عن ما وراءه[4], والكتابة الصوفية تستمد جمالها منه, فيما يمثله من القفز عن النواميس الراسخة, والحرفية القاموسية المتواضع عليها؛ لأنّه يقول الأشياء بطريقة جديدة, ويسمي الأسماء بغير مسمياتها, وينظر للأمور من زاوية مغايره للمألوف, فشعرية المجاز تكمن في **"لا مرجعيّته, أي كونه ابتكاراً؛ كأنه بداية دائمة, ولا ماضي له, وهو بوصفه طاقة لتوليد الأسئلة, يجدد الانسان فيما يجدد اللغة والفكر والعلاقة بالأشياء, إنه حركة نفي للموجود الراهن بحثا عن وجود آخر, فكل مجاز تجاوز, كما أن اللغة فيه تجوز نفسها, فإن الواقع الذي تفصح عنه يجوز نفسه, عبرها, هو أيضا, هكذا يصلنا المجاز بالبعد الآخر للأشياء, في بعد اللامرئي"**[5], وبهذا الفهم فإنّ المجاز الصوفي يتجاوز المجاز اللغوي الذي يهتم بشكل الأسلوب وطريقة التعبير إلى المجاز المتجاوز للمعرفة والفكر السائد, فينفتح النص على أبعاد رؤيوية غيبية لامتناهية, ويكون -حينها- المجاز العرفاني عملية للتأليف بين المتناقضات والتقريب بين الأشياء المتباعدة, وهو بمثابة **"جسر يربط المرئي وغير المرئي, بين المعروف والغيب, وبما أنّ الغاية هي الكشف عن المجهول, فإنّ الصورة تحديدا,**

---

[1] خالد بالقاسم, الصوفية والفراغ, المركز الثقافي العربي, المغرب, ط1, 2012, ص234.
[2] النفري, الأعمال الصوفية, تقديم: سعيد الغانمي, منشورات الجمل, ألمانيا, 2007, ص17.
[3] د.محمد المسعودي, اشتعال الذات, مؤسسة الانتشار العربي, بيروت,-لبنان, ط1, 2007, ص29,-وينظر أيضاً: محمد كندي, في لغة القصيدة الصوفية, دار الكتاب الجديد المتحدة, بيروت, ط1, 2010.
[4] ينظر: عطاء الله كريبع, شعرية الخطاب الصوفي النفري أنموذجا, ص36.
[5] أدونيس, الصوفية والسوريالية, ص144.

إنّما هي ابتكار محض, وهي بالتالي ليست تشبيهية تولد من المقايسة والمقارنة, وإنّما تولد من التقريب والجمع بين عالمين متباعدين, بحيث يصبحان وحدة"[1] واحدة لا تناقض فيها.

وهذا التوسيع في مدارك الرؤيا والوجود والتجاوز لحدود اللغة والعقل والمنطق, يلزم معه توسع لغوي متفلت التركيب والدلالة, ينم عن التغير والتحول الحيوي في المخزون الدلالي للنص, يجدد العلاقات التي تقوم بين المفردات والتراكيب, فالمجاز- بوصفه يمتاز بخاصية الاحتمالية- ينفي عنه وحدة الدلالة, ويخرج بالنص إلى عدد لامتناهي من التأويلات[2], والخطاب النفري كله مبني على لغة مجازية, إذ استطاع كاتبه أن يشحنه بالأبعاد المجازية الرؤيوية, ما يجعل منه نصا شعريا حداثيا؛ بما يستثمره من آليات الحداثة كالتكثيف الدلالي, والغرابة والغموض, والتفلت من المحدود والبحث عن المجهول في العمق الباطني,...بما يمنح العبارة النفرية سموها وسحرها الشعري, لذا نجد الكاتب يستخدم **"اللغة لا لكي يعبر بالكلمات, فهي عاجزة, وإنّما لكي يعبر بما يقدر أن ينسج بها من رموز وإشارات, اللغة هنا, جوهريا مجازية, لذلك تبدو الكلمات مغمورة بما لا يحدد, وما تنقله ليس فيها, بل هو في ما يختبئ وراءها"**[3], ومن نماذج لغته المجازية نذكر:[4]

"تطهّر للوقفة, وإلا نفضتك".

فهذا النسق المجازي الذي يتجاوز الأطر المعرفية والعلاقات المألوفة, جاء به التركيب الاستعاري الذي يجسّد الوقفة -ذو المنزلة التجريدية- في قيامها بفعل النفض, وهذا التصور يخالف المألوف, وهو التصور اللامعجمي الذي يوحي ببعد الصور القاموسية للملفوظ[5].

فإلى جانب ما تقدم من الآليات والظواهر التي أسهمت بشكل أو بآخر في شعرية نصوص النفري, نجد **خاصية التكثيف** التي استثمرها الكاتب في تخصيب دلالات النص, وتوسيع مداها, حيث يجيد تكثيف العبارة, وشحنها حتى تغذو كالومضة الخاطفة التي تحمل في جوهرها قضايا باطنية عميقة, يستعين فيها باللحظة الشعرية المشحونة بانفعالاته وإحساسه وتوتره؛ لرسم صورة ذهنية حول مشهده الرؤيوي للوجود, ويكون التكثيف الدلالي مبنيا على الإيجاز والاختزال لرؤية شاملة للفضاء الرؤيوي[6], كما أنّ اللغة في نص النفري جاءت مشحونة بكثافة دلالية, بحيث تتلاءم وخصوصية التجربة وغموضها, واكتناهها لأغوار الذات الإنسانية؛ بحثا عن الخفي والمجهول والغامض, الذي ينتج عنه احتمالية الدلالة, فيخرجها من الدلالة الواحدة المقصودة إلى عدد لامتناهي من التأويلات, فنجد -مثلا- موقف قلوب العارفين يهيمن عليه التكثيف الدلالي إلى أبعد أحد:[7]

---

[1] أدونيس, الصوفية والسوريالية, ص160.
[2] ينظر: عطاء الله كريبع, شعرية الخطاب الصوفي النفري أنموذجا, ص62.
[3] أدونيس, الشعرية العربية, ص65.
[4] النفري, المواقف والمخاطبات, ص73.
[5] على قاسم غالب, درامية النص الشعري الحديث, دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح, دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع, دمشق, سوريا, ط1, 2009, ص88.
[6] ينظر: أمجد البياتي, أسلوبية النثر الصوفي, ص16-26.
[7] النفري, المواقف والمخاطبات, ص159-160-161.

"أوقفني في قلوب العارفين, وقال لي: قل للعارفين إن رجعتم تسألوني (تسألونني) عن معرفتي فما عرفتموني, وإن رضيتم القرار ما عرفتم, فما أنتم مني.

وقال لي: أول ما ترث وتأخذ معرفتي من العارف كلامه.

وقال لي: آية معرفتي أن لا تسألني عني ولا عن معرفتي.

... وقال لي: قلوب العارفين تخرج إلى العلوم بسطوات الإدراك؛ وذلك كبرها, وهو الذي أنهاها عنه.

وقال لي: يتعلق العارف بالمعرفة, ويدعى أنه تعلق بي, ولو تعلق بي هرب من المعرفة كما هرب من النكرة.

وقال لي: قل لقلوب العارفين انصتوا له لا لتعرفوا, واصمتوا له لا لتعرفوا, فإنه يتعرف إليكم كيف تقيمون عنده.

...وقال لي: قلوب العارفين ترى الأبد, وعيونهم ترى المواقيت.

وقال لي: أصحابي عطل ما بدا, وأحبائي من وراء اليوم غذا.

وقال لي: لكل شيء أقمت فهي له منتظرة, وعلى كل شيء تأتي الساعة فهو منها وجل.

وقال لي: قل للعارفين كونوا من وراء الأقدار, فإن لم تستطيعوا فمن وراء الأفكار.".

هذا نموذج للتكثيف الدلالي الموحي بمعاني باطنية جمة, يمثل بؤرة فكرية مختزلة لفضاء التجربة الوجدانية, يسرد من خلالها تفاصيل المعرفة وعلامات العارف وما يكون له وما عليه, من خلال شذرات تتسم بطابع سيميائي إشاري, مشحون بدلالات نووية عميقة, تفسح المجال للقراءة الممكنة والمتعددة, كما يذكر التلمساني في شرحه عن شذرة النفري[1]: **"وقال لي: بدأت فخلقت الفرق, فلا شيء مني ولا أنا منه, وعدت فخلقت الجمع فيه, اجتمعت المتفرقات, وتألفت المتباينات"**, أنّ **"هذا التنزل يحتمل بسط مقدار مجلد أو أكثر, لسعة معناه"**[2], وهو خير مثال للتّفجر الفكري والدلالي, تضمنت خلاصة حصيلة تجاربه الروحية وتأملاته الفلسفية, فضلا عن عمق الفكرة وكثافة المضمون, حيث يوظف فيه بنية التكثيف والاختزال, لتوليد معانٍ كثيرة حدّ الاكتناز, تظهر على شكل ومضات, تخفي وراءها تعدد لامتناهي من الدلالات, وهذا التكثيف أسهم بدوره في غموض الكتابة.

وتذكر على سبيل التمثيل التكثيف والمخاطبات:[3]

"يا عبد استغن بي ترى فقر كل شيء.

يا عبد من استغن (استغنى) بشيء سواي, افتقر بما استغن (استغنى) به.

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص68.
[2] التلمساني, شرح مواقف النفري, ص80.
[3] النفري, المواقف والمخاطبات, ص259.

يا عبد سواي لا يدوم, فكيف يدوم به غنى.

يا عبد إن أحببت أن تكون عبدي لا عبد سواي, فاستعذ بي من سواي وإن أتاك برضاي...".

في هذه العبارات المكثفة يختزل فيها مظاهر قدرة البارئ وديمومته على كل شيء, فتختزن المعاني وفيوضات للتمييز بين خالق الكون ومدبره وقيوميّته على الموجودات, وبين السوى الذي يدور في حلقة مفرغة من الاندثار والفناء في بناء متضاد, فعدم دوام السوى هي بؤرة مكثفة يتجلى فيها كمّ متراكم من التجليات والرؤى المنضوية تحتها.

وأخيراً؛ تبقى اللغة في النص هي المكون الأساسي للولوج إلى عالم التجربة الباطنية العميقة, وهي ما تمنح النص وجوده وثباته, وتنقله من الوجود بالإمكان إلى الوجود بالفعل, لذا اعتنى النفري بلغته على نحو خاص, واستطاع أن **"يجدد الطاقة الإبداعية العربية, ويجدد اللغة الشعرية في آن,...ويرفع الكتابة الشعرية إلى مستوى لم تعرفه قبله, في أبهى وأغرب ما تتيحه اللغة"**[1], فجدّد في المفردات والتراكيب والصياغات والأبنية, وجاءت كتاباته تحاكي روحه المنصهرة في غربة ذاته؛ وهذا العمق الروحي للتجربة, مرده إلى الانعزال والاغتراب والسمو بالنفس؛ لتكون تجلياته وكشوفاته معبراً نحو الحداثة الشعرية, كما يتجلى أثرها البارز في الشعر الحديث, وذلك لما أحدثه من طفرة كبيرة متمثلة في أسلوبه الإشاري, وصياغته المحكمة, وتجديده في نمط الكتابة القائمة على الرمزية الشديدة والايحاء بخلاف الظاهر, وشحن النص بالانفعال والتوتر واستنطاق العميق الباطن, ومقاربة المعاني الذهنية المجردة وتنزيلها منزلة الحسي, والخيال القائم على الحدس, وتفجير الطاقة الدلالية بالتأويل المفتوح للنص, واستحداث مدلولات جديدة, فكتابة النفري **"لم تضف مفردات جديدة, ولكنها أعادت تشفير مفردات اللغة, أي أضافت إلى الدوال مدلولات غير مسبوقة"**[2], كما أنّه لم تكن كتابته تكراراً دون استحداث, فقد عمل على تحوير مفردات اللغة لتنتج عنها توظيفات مستحدثة, لم يسبق للذهن العربي استعمالها قبله, من خلال النحت في بنية الكلمات, كما نجده في لفظة **(السوى)**[3] في قوله[4]: **"وقال لي: الوقفة نار السوى, فإن أحرقته بها, وإلا أحرقتك به".**

كما استحدث لفظة **(عندية)**, وهي مأخوذة في الأصل من الظرف (عند), و يشير بها إلى أنّ شهود كل شيء عنده[5], وتعتبر أعلى مراتب السالكين لديه, كما في قوله[6]:

"فأوقفني في هو, وتعرف إلى من قبل هو, التي هي هو, ليس من قبل هو الحرفية, ومعنى هو الحرفية إرادتك هو إشارية, وهو بدائية, وهو علمية, وهو حجابية, وهو عندية, فعرفت التعرف من قبل هو التي هي هو, ورأيت هو فإذا ليس هو هو إلا هو, ولا ما سواه هو يكون هو".

---

[1]أدونيس, الشعرية العربية, ص66.

[2]سهير حسانين, العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديثة, دار شرقيات للنشر والتوزيع, القاهرة, ط1, 2006, ص277.

[3]سبق التفصيل فيها.

[4]النفري, المواقف والمخاطبات, ص74.

[5]ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, 439-440.

[6]النفري, المواقف والمخاطبات, ص163.

الكتابة قطيعة مزدوجة.

تتمثل الكتابة النفرية في كونها ممارسة فكرية وفنية, تتأسّس على تلك العلاقة التي تربط الكاتب بالمطلق, أو تصوره عن الغيب والوجود, فتبحث-هذه الكتابة- في عالم الروح القابع وراء الظواهر الخارجية للكون عن الحقيقة الخفية للوجود, بأدوات معرفية مغايرة, لا تقبل خضوعها لحدود العقل والمنطق, وذلك لأنّها تصدر **"عن رؤية روحية للعالم, رؤية إشراقية حدسية لا نهائية"**[1], فالحدس لا الحس هو مفتاح الولوج لعالم الباطن, ذلك أنّ مضامين كشوفاته روحانية, تستلهم الروح والوجدان, ومن ثم مقاربة النص تكشف عن مضامينه الوجدانية التي تغوص في الباطن, وتنقلنا إلى عالم المطلق واللامتناهي المتعلق بمبدأ الكشف والتجلي, وهذه الرحلة البحثية تكشف عن الخفي والمضمر لحقائق الأشياء, عبر آليات الحدس والاستبصار والاستبطان الذاتي, وذلك لما يتمتع به نص النفري من طاقة جوانية, تلج أعماق الذات والكينونة الإنسانية, وتقصد بعدها الميتافيزيقي[2].

إنّ النص النفري يسعى إلى استجلاء غوامض الذات الخفية, والدخول بها إلى عالم الماورائي, للكشف عن جواهر الأشياء ومواطن أزليتها, وذلك لأنّه يستجلى عالم الرؤيا وكينونة الوجود, بوصفها قوى خفية تمكنه من النفاد في العمق والبحث في البواطن عن رؤى كشفية, تغاير في ماهيّتها وسبلها الواقع المادي, المرتبط بالإدراك السطحي للظواهر والأشياء, ومقاربة الرؤيا هو -في الحقيقة- ارتياد للمطلق ومساماة للغيب, والرؤيا بحسب هذا التصور **"قفزة خارج المفهومات السائدة, هي إذا تغيير في نظام الأشياء, وفي نظام النظر إليها"**[3], مما جعلها تحتاج إلى أدوات معرفية تواكب عملية النزوع ومداناة اللامتناهي.

فيما تتجلى إمكانية النفري في تحويله الواقع المادي للظواهر والوجود, إلى واقع مجرد في عالم المثل, حيث يسلب الأشياء من معانيها الحسية, ويجردها من ماديّتها؛ ليضفي عليها صبغة معنوية مجردة, يرقى بها إلى مستوى التعالي نحو الذات العليا, ويسمو بها عن التمظهر الخارجي, وفيه تسعى الذات المبدعة لتحرير أسرها من عالم المادة الذي يطفو على سطح الأشياء الظاهرية, والارتقاء بها في فضاءات الأفق الغيبية, بما تمتلكه من قوى باطنية مستمدة من عالمها الخفي, حيث تتعالق فيه الذات وفيض المجهول.

فإنّ التصور الذي تقدمه الكتابة النفرية عن المعرفة الباطنية يقتضي التمرد عن النمطية السائدة نصاً وتصوراً, يتجاوز المدركات الحسية الواقعية, بما يمتلكه من يقين روحاني, يمده بالقدرة على استيعاب الآفاق الرحبة للكون, والغوص في أعماق الذات الإنسانية, مستلهما الواقع المادي من حيث كونه دافعا قويا للولوج لعالم الباطن وباعثا للتغيير والتجديد, مضيفا إليه أبعاد

---

[1] عبد الله العشي, أسئلة الشعرية- بحث في آلية الإبداع الشعري, منشورات الاختلاف, الجزائر, ط1, 2009, ص128.

[2] ينظر: يوسف سامي اليوسف, مقدمة للنفري, ص149-152.

[3] أدونيس, زمن الشعر, دار الساقي, بيروت, ط6, 2005, ص105.

ميتافيزيقية, وهي **"أبعاد تفعيل الرؤيا, وتحقيق الخلق الإبداعي المتفرد"**[1], مشكلا بذلك حدسه الابداعي, ومكوّنا لرؤاه الفكرية, الأمر الذي ينص على صاحب النص ومعطياته الذاتية, وفاعليته في خطّ طريقته المختلفة والمتفردة في بناء نصه الخاص[2].

وانطلاقا من مبدأ الرفض للواقع الخارجي والتمرد على قوانينه الثابتة, فإنه تتحقق حرية الذات المبدعة في استجلاء المواطن الغامضة, واكتشاف المجهول, وانفساحها على فضاء الرؤيا, ذلك الفضاء الذي يسمو فوق الواقع, والذي **"كان سببا في إنكار الواقع أو رفضه"**[3], لأنّ الواقع الخارجي ما هو إلا الجانب المحدود من الوجود, والرؤيا تمكنه من الاطلاع على ما وراء الواقع[4], وتمنحه تغيير الرؤية الكلية للأشياء, كما تعمق زوايا النظر إليها, وتقلب المفاهيم الخاضعة للنمط, مما تتيح له التمرد على النظم السائدة بمختلف أشكالها, والبحث عن التغيير في نظام الوجود اللامحدود, وذلك لأنّه **"الإبداع المتشكل عبر كل الأشكال, الرافض لأي شكل أو نظام"**[5], وبهذا فإنّ رفض الثابت وإقصاء النمطية السائدة والبحث عن المتغير والمتحول, هو من سمات هذه الكتابة, التي تعد في مجملها **"ثورة على بنية الثقافة السائدة..., وثورة على الكتابة نفسها, بوصفها مؤسسة تعكس البنية الذهنية السائدة في النظر إلى الأشياء والعالم , في كل ذلك نجد الإبداع الحقيقي"**[6], فالتغيير لا يقتصر على البنية الفكرية في المعتقدات والعادات, وإنما يشمل نمط الكتابة أيضاً, لنصل إلى أنّ الرؤيا النفرية مشروع فكري يدعو للتحرر من القيود التي تكبّل الفكر واللسان معاً.

وبهذا المعنى يمثل نص النفري **"قطيعة كاملة مع الموروث في مختلف أشكاله وتجلياته, وبهذه القطعية يجدد الطاقة الإبداعية العربية, ويجدد اللغة الشعرية في آن, إنه يكتب التاريخ برؤيا القلب ونشوة اللغة, يرفع الكتابة الشعرية إلى مستوى لم تعرفه قبله, في أبهى وأغرب ما تتيحه اللغة"**[7], ولم يكن بإمكان النفري أن يصل إلى هذا المستوى الإبداعي في أداء تجربته, لو لم يتجاوز الواقع الاجتماعي والمادي, ويتجاوز الوجود العياني, لتكون تجربته **"موت عن الظاهر الاجتماعي بمختلف مستوياته وعلاقة, من أجل الحياة في الباطن"**[8] وهذه الثورة القائمة على مبدأ الرفض للبنية الأيديولوجية, يتبعه رفض للبنية اللغوية السائدة وتعابيرها المتداولة وأشكالها التقليدية المتوارثة, التي تحول دون تشييد التجربة النصية الإبداعية, ليحقق

---

[1]حبيب بوهرر, تشكيل الموقف النقدي عن أدونيس ونزار قباني, قراءة في آليات بناء الموقف النقدي والأدبي عند الشاعر العربي المعاصر, عالم الكتب, الحديث, إربد- الأردن, ط1, 2008,ص107.

[2]ينظر: محمد صابر عبيد شيفرة أدونيس الشعرية-سيماء الدال ولعبة المعنى, منشورات الاختلاف, الجزائر, ط1, 2009, ص76-77.

[3]سامي المهدي, أفق الحداثة وحداثة النمط, دراسة في حداثة مجلة شعر بيئة ومشروعا ونموذجا, دار الشؤون الثقافية العامة, العراق, ط1, 1988, ص158.

[4]والواقعي/هو ما يدركه الانسان في العالم الخارجي أو ما يشعر به في وعيه النفسي, ينظر: عبد الرزاق الأصفر, المذاهب الأدبية لدى العرب, مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها, اتحاد كتاب العرب, دمشق, 1999, ص169.

[5]أدونيس, تأسيس كتابة جديدة, مجلة مواقف, ع 17-18, 1971, ص7.

[6]أحمد دلباني, مقام التحول- هوامش حفرية على المتن لأدونيس, دار التكوين- دمشق, 2009, ص109.

[7]أدونيس, الشعرية العربية, دار الآدب, بيروت, ط1, 1985,ص66.

[8] أدونيس, الصوفية والسوريالية, ص159.

الانطلاق إلى لغة جديدة ونمط مغاير, يغزو فيه محطات جديدة, تستجيب لعوالم الخلق والإبداع, وتعبر عن ملكوته الصوفي.

والنفري بوصفه **"فنان يدرك العلاقة بين شكل التعبير الذي يتبناه, وبين رفضه لهذا الواقع المحكوم بأساليب التعبير السائدة الجامدة, محكوم بالتعبير بلغة يرفضها الصوفي, وهو عندما ينسحب من الواقع الاجتماعي السائد, وهو على الغالب واقع السلطة, فإنه عندما ينسحب من صور الأشياء المعروفة الظاهرة أمامه, ومن أشكال التعبير المتعارف عليها ومن اللغة السائدة التي تعبر عن هذا الواقع هذا الانسحاب يلزمه أن يحاول الكشف عن حياة أخرى غير الحياة الدنيوية بمظاهرها المبتذلة"**[1], وبهذا الفهم يتخذ من الكتابة وسيلة, يسمو بها عن الواقع الدنيوي الذي يتعارض مع رؤاه وتصوراته لعالم المثل, إذ تفرض تجربة الرؤيا لغة من الطراز نفسه, بالأفق الممتد نفسه, بحيث تجسدها وتواكب تفاصيلها الدقيقة, وتدرك معانيها الهلامية التي تتفلت من الحصر والتحديد, كما تستشعر جلال المقام الذي تعبر عنه, ف**"النزوع إلى الساميات لابد من أن يخلق لغة ذات ثقل نوعي, يكافئ زخم النزوع نفسه, وهذا يعني أن ثمة توازناً بين الحامل والمحمول"**[2].

فإذا كانت الحركة الصوفية -في عمومها- على مستواها التاريخي المتجذر **تمرداً على الواقع الحسي** السائد آنذاك, إذ **"لعبت دوراً ثوريا يتسم بالاحتجاج, ويمثل حالة اللانصياع الاجتماعي أمام القائم السياسي"**[3], فإنّ الكتابة النفرية-على وجه الخصوص- تمثل نقلة نوعية تشمل الفكر والروح معاً, حركت فيه بواعث التغيير, والرغبة في احتواء الوجود ومتناقضاته, ليعيد تشكيله وخلقه من جديد, فهي محاولة للخروج تعلن اختلافها عن السائد, والتمرد على جميع أشكال الموروث أيديولوجيا واجتماعيا وفنيا, إذ تؤسس لنمط كتابي فريد من نوعه معرفيا وجماليا, يستمد فرادته وتميزه من موضوعه الذي هو محاورة مع الغيب لحظة الإشراق وفيض الكشف, يحاول من خلالها التعمق في كينونة الذات وماهية الوجود, باكتناه المجهول وعناق المطلق, بحثا عن المعرفة في عالم الميتافيزيقيا, الذي ينفذ إلى ما وراء الأشياء والحقائق, بوصفها مؤشرا على قيم معرفية ومعان نصية عميقة, حيث فيه **"يشاهد من الشيء جوهره الصافي, فهو نظرة باطنية ملكية, تخلص الأشياء من أعراضها وشوائبها وما فصل عن صميمها, ابتغاء البلوغ إلى نواتها الأولى, أو ينبوعها الأصلي"**[4] .

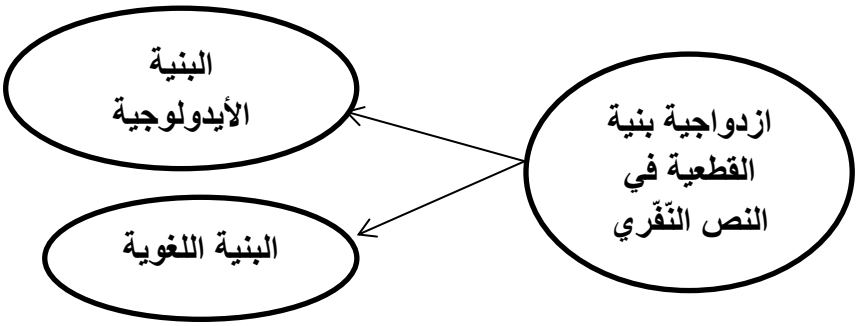
وبهذا يحدث النفري **القطيعة مع واقعه الاجتماعي**, إذ هو **"منخلع من عالمه الواقعي, ومنبت, وإياه لا في حالة مشاقة, وإنما في حالة قطعية"**[5], مؤدية إلى قطيعة مع اللغة السائدة أيضا, تتجاوز بها حدود الرؤى القديمة المكرسة, منفتحة على عالم الكتابة الوجودية, الذي **"ينقل مفهوم الكتابة من حدود الاجتماعي, ليعانق الطبيعة بل الوجود بأكمله, هذه الوثبة من الاجتماعي إلى الطبيعي هي التي ستجعل التجربة الصوفية نزوعا نحو تحقيق اللقاء المباشر**

---

[1] هيفرو محمد ديركي, جمالية الرمز الصوفي, ص60.
[2] سامي اليوسف, مقدمة النفري, ص142.
[3] محمد مصطفى هدارة, النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث, مجلة فصول, ع4, 1981.
[4] يوسف سامي اليوسف, الصوفية والنقد الأدبي, مجلة الناقد, ع8, 1989.
[5] يوسف سامي اليوسف, ما الشعر العظيم, منشورات اتحاد كتاب العرب, دمشق, 1981,ص150.

مع كينونة العالم"[1] اللانهائي, وهي -أيضا- أحد السبل المؤدية إلى فضاءات النص, التي تفسر غوامضه وتسدّ فجواته.

وتتمثل القطيعة المزدوجة في :



وانطلاقا من هذه **القطيعة للسائد الواقعي واللغوي**, فإنّ النص يفرض نمطا مختلفا, يبدأ من رؤية النص وجوه العام, مرورا بالقالب الفني ومقتضيات الصنعة الفنية, وكما هو معلوم إنّه **"لا يحقق اللسان ثورته إلا عندما يتجاوب الشعر والنثر, الواحد مع الآخر"**[2], وبفعل هذه الثورة العارمة والحث على التغيير, أخذ شكل الكتابة في التحول والاختلاف عن السائد, صار يتضمن العلاقات المجردة وغير المرئية, كما يحتمل الصور الميتافيزيقية والمجاز العرفاني المتعالي عن الحس والحد, والخيال المتقد المتفلت من حدود العقل والمنطق, بالإضافة إلى تطلعاته المتعالية, ورؤيته الاختراقية لعالم النائيات, مكنته **"أن يحيل اللغة المنثورة إلى شعر, أو إلى برهة تتوسط بين الشعر والنثر, بل توفق بينهما على نحو مدهش ,...وأنّه أفضل محاولة بذلتها اللغة العربية كي تجعل النص الصوفي النثري نصا أدبيا"**[3], وبهذا يكون النفري قد تخطى الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر, ومحا التمايز بين الأجناس الأدبية, وأدخل النمط الشعري في النص النثري.

وبهذه الممارسة النصية يكون قد مارس تداخل الأجناس بالمعنى الحداثي في عبوره من الجنس الخالص إلى **"الجنس المختلط"**[4], ويكون التصور الرؤيوي لتجربته الكتابية يضم آليات الفن الشعري إلى النثري **"مضيفة إلى أشكاله الوزنية أشكالا أخرى نثرية , نجد فيها ما يشبه الشكل الذي اصطلح على تسميته في النقد الشعري الحديث بقصيدة النثر"**[5], حيث -فيه- تذوب خصائص النوع, وتنصهر الآليات القائمة على كل جنس, لتقترب كتابته-وفقا لهذا التأسيس- لما يعرف بقصيدة النثر, وتكون له أسبقية الريادة لهذا النوع, الذي تحقق فيه خصائص الشعر كما النثر, وتسلمنا إلى حداثة نصه النثري , انطلاقا من اختلافه ومغايرته للقديم[6].

---

[1] منصف عبد الحق, الكتابة والتجربة الصوفية, ص 7.
[2] سمير السالمي, شعرية جبران, دار توبقال, المغرب, ط1, 2011, ص44.
[3] يوسف سامي اليوسف, مقدمة للنفري, ص 6-7.
[4] خالد بلقاسم, الكتابة والتصوف عند ابن عربي, دار توبقال, المغرب, ط1, 2000, ص 192.
[5] أدونيس, الصوفية والسوريالية, ص 22.
[6] ينظر: بشير تاوريت, آليات الحداثة الشعرية, عالم الكتب, القاهرة, ط1, 2009, ص 47.

فإنّ تحقق فعل القطيعة في نص النفري تمده بمنطلقات تجعله يتصف بالحداثة, بالتلازم مع آليات الحداثة الشعرية, من حيث الموضوع والتصور الذي يقدمه النص عن تجربة الرؤيا, والقالب الفني الذي يحتويه, المتمثل في الشكل الكتابي الذي يواكب التجربة, إذ تفرض نمطا هيكليا خاصا تتخلص فيه من القيود التقليدية للشعرية الكلاسيكية, والمتمثلة في الوزن والقافية, وأظهر نص النفري عجز هذه التصنيفات الجاهزة, وتوسل بكل ما يسهم في ارتياد آفاق تجربته, ولم يبال بالخرق الذي أحدثه في الطبيعة النمطية للشعرية السائدة, فتحول هذا الخرق عبر الزمن إبداعاً وابتكاراً يفوق التصور النموذجي, وبالتالي تكون المقاييس التقليدية (الوزن والقافية) دليل على المحدودية والانغلاق, ويستعيض عنهما –في بناء تجربته النصية- بالإيقاع, ذي المفهوم الأوسع والأشمل لموسيقى النص, تتشكل عبر إيقاع داخلي تتآلف فيه الأصوات والكلمات والعلاقة الرابطة بين الصور والمعاني, التي تحفز إيقاع النص وتخلق بنية موسيقية متفردة[1], تتخلص فيها من الرتابة التي يحدثها التكرار للأوزان المتداولة, التي يحتمها تراكم النموذج, فيدخل حيز فضاء الشعرية عبر بناء الجمل الإيقاعية, التي تقوم على **"تقسيم الكلام وتقطيعه, وبناء العبارة بالإضافة إلى عناصر صوتية أخرى كالسجع والجناس والطباق والمقابلة وغيرها من أشكال التكرار المختلفة المولدة للإيقاع, كتكرار الأصوات والألفاظ والجمل"**[2], التي تحدث جرسا موسيقيا يعكس الحالة الشعورية للكاتب[3].

وبهذا ينتج النص **إيقاعه الخاص** من خلال رفضه للقالب الشعري الذي تشكله سياقات خارجية سابقة للتجربة الشعرية, ف**"القصيدة تخلق شكلها الذي تريده, كالنهر الذي يخلق مجراه"**[4], وتواكب عملية بناء إيقاع النص لحظة الإبداع, فالكاتب على **"وعي عميق بالبنية الإيقاعية المتشكلة من داخل النص ذاته, وليست من خارجه, تضفي عليه خصائص صوتية"**[5], تجعل نبر النص يتتبع الانفعال الشعوري للمبدع, ويتشكل الإيقاع في نص النفري عبر توزع بعض **"العناصر المترددة على طول المعطى اللغوي خصوصا منها النبرات والوقفات, في المقام الأول, ثم الوحدات الصوتية والتركيبية والمعجمية, التي يمكن لترددها أن يخلق شعورا بوجود إيقاع"**[6] داخلي, يحدث جرسا موسيقيا, ويدرك خصوصية الفضاء التشكيلي للنص.

كما أنّه **تخلص من القافية** التي بدورها تحد من قدرة الكاتب الكتابية, وتقيد حدوده الإبداعية, وتحصر شعوره وانفعاله في زوايا معينة؛ لأنّها **"تملأ فراغا وزنيا, لذلك يمكن حذفها**

---

[1] ينظر: حبيب بوهرر, تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني, ص 186.

[2] محمد زايد, أدبية النص الصوفي, ص 228.

[3] التي سيتم الحديث عنها والتفصيل فيها في مطلب التشاكل الصوتي.

[4] أدونيس, مقدمة للشعر العربي, دار العودة, بيروت, ط3, 1979, ص 116-117.

[5] بشير تاوريت, استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية, دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم, دار الفجر, قسنطينة, ط1, 2006, ص 99.

[6] محمد الماكري, الشكل والخطاب, مدخل لتحليل ظاهراتي, المركز العربي, الدار البيضاء, ط1, 1991, ص 130.

دون إحداث أي تغيير أو إضعاف في معنى البيت"[1], واكتفى ببعض التكرارات في نهاية كل شذرة التي تتجاوب مع بعضها وتشكل إيقاعا ملحوظاً, كما في قوله[2]:

"وقال لي: إن لم تأتمر ملت, وإن لم تنته زغت.

وقال لي: لا تخرج من بيتك إلا إلي, تكن في ذمتي وأكن دليلك, ولا تدخل إلا إليّ, إذا دخلت تكن في ذمتي وأكن معينك.

وقال لي: أنا الله لا يدخل إليّ بالأجسام, ولا تدرك معرفتي بالأوهام.".

وهذا النمط أكثر ورودا في المخاطبات منه في المواقف, ومنه قوله[3]:

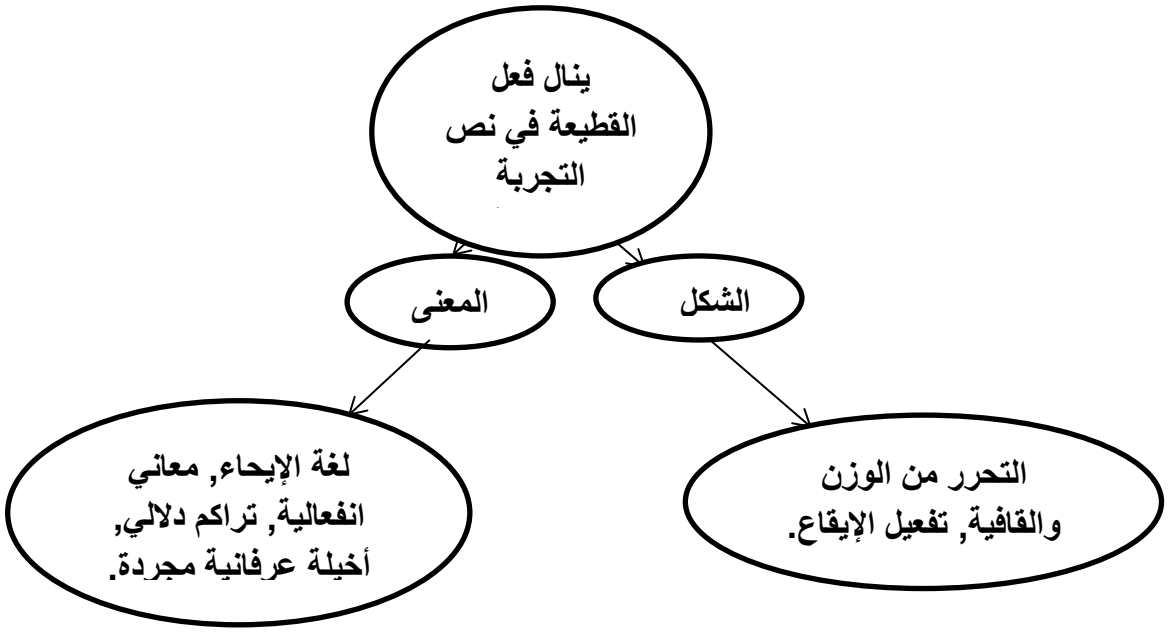
"يا عبد اكفني عينك, أكفك قلبك.

يا عبد اكفني رجليك, أكفك يديك.

يا عبد اكفني نومك, أكفك يقظتك.

يا عبد اكفني شهوتك, أكفك حاجتك.".

لم يتوقف فعل القطيعة عند حدود المستوى الشكلي, الذي يبقى التجديد فيه –رغم أهميته ومفصليته- ظاهريا, ما لم يطل المستوى المعنوي للأفكار والرؤى والأخيلة وتجربة المعنى وطبيعة الكتابة الأدبية, التي تسهم-بشكل كبير- في إنتاج لغة شعرية تضاهي الشكل الجديد المخترق, تكون به القطيعة ذات فعل مزدوج في النص:



[1] أدونيس, الثابت والمتحول, صدمة الحداثة, ص 99.
[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 90- 91.
[3] المصدر نفسه, ص 251.

تقتضي فيه تجربة الرؤيا –بما هي قطيعة- القدرة على التخطي والتجاوز والكشف والانفتاح, التجاوز لسلطة العقل والتخطي لحدود المنطق, والكشف عن درجة الانفعال في النص, والانفتاح على القراءات المتعددة[1], والرؤيا تصادم العقل والمنطق, لأنّها **"تكشف عن علاقات بين أشياء تبدو للعقل أنها متناقضة, ولا يربط فيما بينها أي شكل من أشكال التقارب, وهكذا تبدو الرؤيا في منظار العقل متضاربة وغير منطقية"**[2], وتحتم التجربة -هنا- في التعبير عنها, ما ينفلت من المشترك العام الذي يحده العقل والمنطق[3], ذلك لأنّها **"تقارب المعارف العيانيّة الحدسية أو الكشفية, الناتجة عن ممارسة تجربة روحية في رؤية ما لا يسمى ولا يوصف,... تنفتح على إمكانية احتضان ما لا يسمى, وهي إذ تنفتح على ما لا يتناهى تنغلق في الوقت نفسه على عالمها اللغوي الداخلي, لتصبح لغة لا لغوية"**[4], تخرج فيها اللغة عن تراتبيتها المعيارية, وتطلق العنان لملاحقة المعاني الصوفية, وإدراك اللطائف المعنوية الدقيقة التي تلغي حدود العقل والمنطق؛ لأنّها تبحث عما وراء الظواهر والأشياء, وتكشف عن حالات نائية في الذات ومستترة وراء الوجود, فاللغة الصوفية حينما تؤدي وظيفتها في ملامسة الغيب ومحاصرة المطلق, تسعى لتفعيل الحدس والاستبصار والرؤية الباطنية, لاحتضان حيثيات التجربة, ويغذو النص يصب **"في عوالم جديدة لم يسبق للغة والكتابة أن وصلتاها من قبل, وهكذا ترتفع الكتابة... من مرتبة الأداة والوسيلة, إلى مرتبة البشير والمستكشف"**[5], تتخذ اللغة فيه سبيل الاستكشاف لمناطق محظورة, والكشف عن حقيقة السمو المتعالي, بخلاف المدونة الكلاسيكية التي تنحصر وظيفتها في تدوين الوقائع والتعبير الوصفي, فهذه **"اللغة تستهدف الكشف لا الوصف, تكشف عن واقع مرتفع واقع موسوم بالخرق والاحتمالات والرموز, تختلف باختلاف معاناة أصحابها وقدراتهم التعبيرية"**[6].

كما أنّه هناك أيقونة أخرى تحدث فيها قطيعة مع السائد, ألا وهي **(عنصر الخيال)**, الذي يمثل ركيزة أساسية يبني عليها النفري معرفته, بوصفها أداة للمعرفة تمكنه من استكناه الوجود, وهي السبيل لتفسير السلوك العرفاني القائم على الكشف والاستكشاف, فاتحا دروبا لا متناهية عن طريق الولوج في عوالم رمزية مكثفة, تنسج خيوطا بين العالم المرئي وغير المرئي, تنطلق من وازع عقدي وتطعمه باستمداد جمالي, تجعل من التجربة العرفانية صورة خيالية مبتكرة, تصور عالمه المثالي, الذي يتعالى عن المادة والحس, بخلاف المنظومة الكلاسيكية التي حفلت بالخيال الحسي للواقع الظاهري والطبيعة المادية, التي ترتبط بالوصف الحسي المحدود بمساحة حسية التعبير, الذي أصبحت فيه التعابير متراكمة, نتيجة تناول المعاني المستهلكة, بينما الأمر مختلف في الخيال العرفاني الذي يحمل طاقة التجدد والابتكار[7], لأنّه خيال ميتافيزيقي, يستمد معانيه من فضاء الغيب وعالم المثل.

---

[1] ينظر: يوسف سامي اليوسف, مقدمة للنفري, ص69-80.
[2] أدونيس, الثابت والمتحول, صدمة الحداثة, ص167.
[3] ينظر: أدونيس, الشعرية العربية, دار الأدب, بيروت, ط1, 1985, ص 64.
[4] النفري, الأعمال الصوفية تقديم: سعيد الغانمي, منشورات الجمل, ألمانيا, 2007, ص17.
[5] المرجع نفسه, ص17.
[6] محمد زايد, أدبية النص الصوفي, ص236.
[7] ينظر: يوسف سامي اليوسف, مقدمة للنفري, ص125-147.

والنفري -في نصه- يفعّل طاقة الخيال في أعلى مستوياتها, باعتبارها قوى تعمل في خدمة قوة أخرى أعمق وأعظم منها[1], تسخر إمكاناتها لمقاربة ذلك الفضاء السرمدي الذي يمثل البؤرة المركزية في نصوصه, تمتاز بالتفلت العصيّ عن الإمساك والتوالد الحيوي لصوره, وذلك لأنه خيال خلاق حيوي, وهو **"أشد تأثيرا من الخيال الساكن, وما ذاك إلا لأنّ الحركة حياة وحرارة, أما السكون فهو من سلالة الحبس والفتور"**[2], وهذا ما نلاحظه في نص النفري الذي تتعدد معانيه بتجدد صوره عند كل قراءة.

استطاع النفري أن يصوغ نصوصه مرتكزا على خاصية الخيال التصويري المفارق الذي تجتمع فيه العناصر المتباينة والمتناقضة, **"ويقينا إن خيال النفري المندفع كالسهم, هو سر مزية نصوصه كلها"**[3], فيقول النفري[4]:

"وأوقفني في الرحمانية, وقال لي: لا يستحق الرضا غيري فلا ترضى أنت, فإنك إن رضيت محقتك, فرأيتُ كلَّ شيء ينبت ويطول كما ينبت الزرع, ويشربُ كما يشربه, وطال حتى جاوز العرش.

وقال لي: إنه يطول أكثر مما طال, وإنني لا أحصده, وجاءت الريح فعبرته فلم تتخلله, وجاءت السحاب فأمطرت على العود وأنبل الورق, فاخضر العود واصفر الورق, فرأيت كل متعلق منقطعا, وكل معلق مختلفاً ".

يوظف النّفّري استراتيجية التخييل في النص كآلية بنائية, تهدف لتجسيد عالم وجداني عميق وفق المعطيات الحسية, لخلق فضاء تجريدي يمتزج فيه الادراك الشعوري نحو التسامي والمثال, وتكوين صورة رمزية تكشف عن تصور معرفي للجوانب الغامضة في الوجود, إذ يصور اللطائف الدقيقة ويجسدها بكائنات حية, تصدر عنها الحركة ورد الفعل, فالأعمال كالزرع تطول وتنمو نموا مطردا لا نهاية له, فيرسم لنا لوحة فنية تخييلية مزركشة بالألوان ومفعمة بدفق الشعور والنشوة الروحية, تزيد من القدرة على الإيحاء وحدة الانفعال والتوتر, كما أنّ لمشهد الريح وهي تعبر الزرع ولم تتخلله يوحي بشدة كثافة الزرع الذي لم تمكن الرياح من تخليله, والنص يصدر عن رؤية حدسية وتأمل فلسفي, يكشف لنا عن البعد الرؤيوي الذي يرمي إليه النص, حيث تكمن خلف هذا التصوير الميتافيزيقي حقيقة غيبية , فالرحمانية هي عالم الجمال المتعلق بالغيب, وكل شيء يستمد وجوده من حضرة الرحمانية كاستمداد الزرع, ويطول حتى يجاوز العرش يشير إلى حقيقة العرش من توابع, التي هي أكثر من ما تحت العرش, والريح التي تعبره ولا تخلله ترميز للوهم والشك الذي يعترض الحقيقة ولا يحرفها, كما أنّ كل متعلق بالتفاصيل منقطع عن عالم الرحمانية[5], هكذا يكون الخيال العرفاني الخالق للصور والأشكال والرسوم, التي ترسم مشهدا يتمتع بالحيوية والحركة, وفق تصورات ذهنية مجردة.

---

[1] يوسف اليوسف, مقدمة للنفري, ص 131.
[2] نفسه.
[3] نفسه.
[4] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 136.
[5] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص 360.

أسهمت الرؤيا النفرية بتفعيل التخييل في النص, وفتح مدارات الكتابة على الذات العليا, موظفاً آليات الحدس والاستبصار وتقنية الترميز والأسطورة وأدوات البيان من مجاز واستعارة وتشبيه, بالإضافة إلى قوة عاطفته ومشاعره الجيّاشة, يستخدمه للربط بين الواقع الحسي والواقع الافتراضي (عالم المثل), تكون المعاني انفعالية, تميل دلالاتها إلى الإيحاء, الذي يكسبها صفة التعدد للقراءات والتجدد عند كل قراءة, ما يخرجها من المعنى الواحد والدلالة المعجمية المطابقة, التي تقاس جدواها بمدى عكسها للحقائق, وتصويرها لمختلف الظواهر والأشياء في الواقع, والمعاني النفرية هلامية لا يمكن القبض على مدلولاتها إلا بفتح آفاق التأويل, بحيث تتحرر فيه الدلالات والتراكيب, ونكون بإزاء **"شعرية ذات تركيب خاص, دينامية متوترة من الترسخات والصيرورات والطفرات, أبداً لن يعانق عاشقاً معانيه اللامتناهية بغير خلخلة لمركزية اللفظ, وتحرير لحركة الدلالة من جدل الثنائيات العقيمة"**[1], إلى استواء الأضداد.

فإلى جانب ما ذكر ثمة أمور أخرى يحدث نص النفري فيها قطيعة مع السائد قبله:

* اختلفت نظرة النفري عن كل نزعة, وغاير المتصوفة قبله من حيث المعرفة, وكما هو معروف أنّ التجربة الصوفية- في عمومها- تولد وضعاً معرفيا مستغلقاً, وتكون الدلالات فيه تمتاز بخصوصية المبدع, فالتعامل مع الخواص أمر محفوف بالمزالق, وانطلاقا من هذه الخصوصية, ينشد النفري خطاباً متفرداً, قاطع فيه المتصوفة قبله من حيث مصدر الكتابة, وأساليب المعرفة المتداولة, وطبيعة التجربة الكتابية. أما من حيث **مصدر الكتابة** تكون فيها الذات الكاتبة مغيبة, ويكون مصدرها الذات العليا (الله) -من زاوية نظر التجربة النفرية-, تتجاوز فيه الكتابة إدراك صاحب التجربة, ويكمن دوره في تدوين ما يملى عليه وحسب, وهكذا يتبرأ النفري من مسؤولية خطابه, ويحدث قطيعة مع التجربة الصوفية قبله بصدورها عن الغيب مباشرة[2].

* كما أنّ بلوغ تجربته الصوفية ذروتها جعلته **يستحدث في أساليب المعرفة** التي تبدأ بالتدرج التصاعدي من الجهل فالعلم فمعرفة المعارف فالمعرفة, إلا أنّ النفري استحدث مرحلة (الوقفة)[3], لتكون تتويجا لكل مكابدات الوجدان, وهي آخر المراحل التي يصلها العبد بعد الانفصال التام عن السوى, ولن يتحقق **"إلا في اللحظة التي يستطيع المرء أن يتجاوز وجوده الحسي وكيانه العقلي كما يتجاوز عالم الأشياء والاعتبار, أي باختصار, يتجاوز السوى كله بمادياته ومعنوياته"**[4], يقول فيها[5]:

"وقال لي: كاد الواقف يفارق حكم البشرية.

وقال لي: الوقفة باب سقط قدر كل شيء في الوقفة, فما هو منها, ولا هي منه.

وقال لي: الوقفة باب الرؤية, فمن كان بها رآني, ومن رآني وقف, ومن لم يرني لم يقف.

... وقال لي: لوكان قلب الواقف في السوى ما وقف, ولوكان السوى فيه ما ثبت".

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 152.
[2] ينظر: خالد بلقاسم, الصوفية والفراغ, ص69- 73.
[3] ينظر: يوسف سامي اليوسف, مقدمة للنفري, ص69-70.
[4] أدونيس, الصوفية والسوريالية, ص 23.
[5] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 68.

❊ هناك اعتبارات خاصة دفعته للاشتغال على **كتابة الصمت**, وهي كتابة استدعتها طبيعة التجربة المتعلقة بمصدر الكتابة وأسلوب المعرفة المستحدث[1], ففي الوقت الذي يعاني النفري فيه من اللغة والعبارة؛ لأنّهما حجاب من عالم السوى, تحجب الرائي عن عالم المشاهد كما أنّهما حجاب ساتر للتجربة, ولهذا يقول[2]:

"وقال لي: إن سكنت إلي العبارة نمت, متى, فلا حياة ظفرت, ولا على عبارة حصلت".

يلجأ فيه إلى الصمت, فعالم المشاهدة والرؤيا يحصل بلا لغة, لأنه لا يعبر عن الأشياء برمتها, إذ **"لا يقول إلا صوراً منها, وذلك لأنها تجليات المطلق, تجليات لما لا يقال, ولما لا يوصف, ولما تتعذر الإحاطة به, فما لا ينتهي لا يعبر عنه إلا بما لا ينتهي"**[3], وما لا يوصف جدير بالتعبير عنه بالصمت, الصمت الذي هو أبلغ من الكلام, والتواصل يحتاج للغة يقارب بها الصمت, خارج منطق اللغة ذاتها, وفي هذا يقول النفري[4] :

"وقال لي: ما كل عبد عرف لغتي فتخاطبه, ولا كل عبد يفهم ترجمتي فتحادثه".

والصمت راجع لطبيعة المشاهدة وتأبيها عن القول, تتحول اللغة فيها من لغة المقال إلى الحال التي تصف فيها دقائق التجربة, ويقول في كتابة الصمت[5]:

"وقال لي: حكومة الواقف صمته, وحكومة العارف نطقه, وحكومة العالم علمه".

وأيضاً[6] :

"يا عبد لا تنطق, فمن وصل إليّ لا ينطق".

---

[1] عبد الحق منصف, أبعاد التجربة الصوفية, ص 222-233.
[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 80.
[3] المصدر نفسه, ص 239.
[4] محمد زايد, أدبية النص الصوفي, ص 273
[5] جمال المرزوقي, فلسفة التصوف, ص 184.
[6] النفري, المواقف والمخاطبات, ص75.

شعرية الكتابة وخصيصة الرمز.

يعدّ نص النفري من أكثر النصوص الأدبية خصوصية؛ وذلك لما تتفرّد به لغته من خصائص لغوية ودلالية, ميّزته عن باقي الخطابات الفنية, واستمد هذه الخصوصية من خلال تعامله المختلف مع اللغة الشعرية, كما ترجع -في الغالب- إلى طبيعة التجربة الذوقية, والممارسات العرفانية في ارتيادها لعوالم ثرية, وانفتاحها على رؤى خصبة, توجب لغة خاصة ومشفرة في نقل ما تحمله من إشارات إنسانية ولطائف معنوية, فيحدث على مستوى البنية النسقية انزياحا لغويا ومعرفيا, تتضح فيه رؤيته المتفرّدة للكون والوجود, وأدواته وأساليبه المتميزة, تستلزم –معها- التوظيف الرمزي للغة, للكشف عن الخصوصية الرؤيوية والنصية التي تخص النص.

لنجد أنّ نتاجاته تتسم بطابع الرمزية الشديدة والإشارية المستغلقة, وذلك لأنها تقدم التلويح والإضمار على التصريح والإظهار, واعتماد الطريقة الإشارية في تشفير المفردات والتراكيب, والعلاقات الخفية التي تربط بين الأبنية والأنساق المعرفية, وتعد هذه الوجهة المكوّن الأساسي لعملية الإبداع, بوصفها **"مصدرا للتأمل الدائم, والتأويل المتجدد, والاستلهام الفرادني"**[1]؛ وذلك لأنّ الكتابة الصوفية كتابة باطنية, تعتمد المعاني الروحية, وتستلهم وجدان المبدع, وتستثير خياله, فالرمز على صلة وثيقة بالخيال, إذ الأخير **"جزء لا يتجزأ من الرمز, لأنه القوة الديناميكية التي تحرك الإنسان وتصرفاته وعلاقاته بالأشياء"**[2], وهذا هو الشأن في التجربة الصوفية التي هي **"تجربة خيالية روحية ونفسية, لا شأن للعقل والمنطق والجسد بها, والخيال ركن أساسي في بناء النصوص الصوفية مضمونا وشكلا, وهو أهم مفاتيح الدخول إليها"**[3], بحيث يصبح الخيال في التجربة قدرة على استبطان الذات, واختراق لعالم المثل, وتشكيل رموز وإشارات تشير لعوالم الروح المتعالية, وبواطن التجربة الفسيحة, التي لا سبيل للعقل والمنطق في الولوج إليها؛ لعجزهما عن إدراك دقائق التجربة, وبهذا **"يدين العقل لأن العقل لا يعطينا سوى التنزيه المطلق الذي يفضي إلى التعطيل, فيجعل من الألوهية مبدأ ميتافيزيقيا مجرّدًا من الفعّالية المطلقة, ومحكوما بأداة فعل معين أو أفعال محددة"**[4], يتعالى عن الواقع والمادة, والخلاص منهما إلى الغيب اللامتناهي, وانطلاقا من هذه التجربة فإنّ **"علاقة الصوفي بالعالم, تتميز بنوع من الخصوصية, تجعله مختلفا عن الشاعر في الرؤية والأداء, فإذا كان الشاعر يعترف بوجود عالم منفصل عن ذاته, يدخل في تأثير وتأثر, ساعيا وراء ذلك إلى محاكاته أو إعادة خلقه, أو تغيير خلقه أو تغيير الوعي به, فإنّ الصوفي في**

---

[1] ميثم الجنابي, حكم الروح الصوفي, دار المدى للثقافة والنشر, سوريا- دمشق, 2001, ص 437.
[2] محي الدين بن عربي, الفتوحات المكية, تح: إبراهيم مدكور, الهيئة المصرية للكتاب, القاهرة, 1986, ص 109.
[3] وضحي يونس, القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري, اتحاد كتاب العرب, دمشق, 2006, ص 61.
[4] ناجي حسين جودة, المعرفة الصوفية, دراسات في مشكلات المعرفة, دار الجيل, بيروت, ط1, 1992, ص 137.

تعامله مع عالمه, يعطل كل الحواس للكشف عن دقائقه وأسراره"[1], والفرق جلي بين رؤية الشاعر الذي ينطلق من عالم خارجي يتفاعل معه, ورؤية الصوفي الذي يؤمن بعالمه الخاص ورؤيته الفردية, التي بدلا من أن يتلمس داخل تجربته **"الواقع نفسه, ويسعى إلى تغييره اجتماعيا, بوسائله العملية, فإنه على العكس يغض طرفه عنه,... ويتخذ من ذاته الفردية بديلا عن الواقع الاجتماعي, وينشأ يبحث عن الانسجام داخل أعماق هذه الذات, لا في ظلال الواقع, بل مجردة عنه"**[2], إنها تجربة تنفر من الواقع المادي والاجتماعي بكل مقتضياته؛ لأنّها تجربة متعالية تبحث عن التسامي الروحي في عالم المثل.

ومن حيث هي تجربة ذاتية تخوض غمارها مع المطلق, بحثا عن الأسرار الإلهية الكامنة في الكون والنفس والروح والقلب, لأنّها تربطها علاقة داخلية وِدِّيَّة بين الذات الفردية والذات الكلية للغيب, ممّا يحتم استخدام لغة خاصة لهذه العلاقة, وهي لغة الحب الإلهي, التي هي **"أقوى أساليب التعبير اللغوي عن الصلات الفردية والشخصية العميقة إضافة إلى إمكانياتها في إثارة الوجدان والخيال"**[3], قوام هذه اللغة الرمز والإشارة, فهما الملاذ الذي يلجه الصوفي للتعبير عن تجربته الشعورية ووصف دقائقها, إذ **"ليس من المستحيل نقل الشعور الصوفي عن طريق الرمزية, إذ الرمزية لها عمل كعمل السحر, لا تمس العقل إلا من حيث تثير فيه الخيال والوجدان, ولكنها تمس القلب مسا مباشرا, ويعمق أثرها"**[4], وبما هي تجربة فردية تعتمد المنهج الروحي في التربية وتقويم السلوك, قوامها الذوق والاستعداد الخاص, فهي بهذه الاعتبارات تحمل مواصفات الذات إلى أدنى حد[5].

انطلاقا من هذه الاعتبارات الذاتية التي تستند إليها التجربة النفرية, فإنّها تؤكد على حقيقة **الذوق الذاتي** كخلفية مرجعية لرمزية نصوصه, وبما هي كذلك- فإنّها تتخذ من لغة الرمز اللغة الخاصة لكتاباته؛ لأنّها **"لا ترجع إلى العقل, وإنما ترجع إلى الذوق, ولهذا لا يفهمها أحد بعقله فهما صحيحا, وإنّما يفهمها من تذوقها, ووقف في المقام الذي يقوم فيه المتصوف"**[6], وذلك لأنّ من شأن العقل أن يحكم الأمور الظاهرة, على خلاف الباطن الذي يحتكم للذوق الذاتي والتأمل الفرداني, والنفري يعتمد لغة الباطن التي **"لا سبيل إلى إدراكها بالحواس, بل بالكشف وبالذوق والتأمل الوجداني"**[7]؛ لأنّ الذوق من مبادئ التجليات الإلهية[8], ووسيلة للبحث عن الأمور الغيبية, التي تقتضي البحث عن التفسير الباطني في مستوى البنية العميقة للنص, ممّا يشير إلى أن المحتوى الصوفي بمثابة إفراغ لما ينطوي عليه الوجدان من توتر وصراع, فهو

---

[1] محمد يعيش, شعرية الخطاب الصوفي- الرمز الخمري عند ابن الفارض, منشورات فاس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية, المغرب, 2003, ص 127.

[2] عدنان حسين العوادي, الشعر الصوفي, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 1998, ص 223- 224.

[3] ناجي جسين جودة, المعرفة الصوفية, ص 148.

[4] د. أبو العلا العفيفي, التصوف الثورة الروحية في الإسلام, دار الشعب للطباعة والنشر, بيروت, ص 248.

[5] ينظر: البوزيدي الحسني, التصوف الإسلامي من الرمز إلى العرفان, دار المتون للنشر والتوزيع, الجزائر, ط1, 2006, ص26.

[6] أحمد أمين, الرمز في الأدب الصوفي, مجلة الرسالة, ع3, 1936, ص5.

[7] حمادة حمزة, جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب التلمساني, رسالة ماجستير, جامعة قاصدي مرباح ورقلة, 2008 , ص71.

[8] ينظر: القشيري, الرسالة القشيرية, ص 106, وأيضاً: غالي نعيمي, مستويات الرمز الصوفي, ص133.

يستعير للإفصاح عن معارفه كل ما تقع عليه عينه وحسه من وسائل التعبير كالرمز[1], لذلك أوجد لنفسه رموزا تحمل مضامينه[2].

ووفقا لما سبق, تعد خصيصة الرمز الصوفية معادلا موضوعيا للحال التي يعانيها النفري, وتصويرا لما يعتمل في ذهنه من رؤى وتصورات, وما يجول في خاطره من مشاعر وانفعالات, متجاوزا الواقع إلى عالم المثال, بحيث يرتاد عالم الغيب وما وراء الحس, بواسطة الخيال والحدس, والولوج لمناطق اللاشعور لاستكناه الحقائق الخفية, وأسرار النفس الكامنة في اللاوعي, للوصول إلى معان ميتافيزيقية, تصور عالم ما فوق الواقع, الذي يعجز العقل عن إدراكه, ولا يتأتى للغة العادية نقل تلك الصور التي هي من وحي الخيال والإلهام, والنفري في كتاباته **"قد تجاوز اللغة العادية للبوح بمواجيده إلى لغة الرمز والإشارة, التي تثلج صدره وتبلغه مرماه, نظرًا لشساعة دلالاتها ومرونة انزياحاتها التي تبقى في حاجة دائمة إلى التأويل"**[3], فاللغة التي يستخدمها **"رمزية أكثر منها معجمية, أي أنّها لغة كشف وذوق"**[4], إذ **"لا غنى للصوفي عن لغة الرمز, واصطناع أساليب التمثيل والتصوير, ليترجم عن أحواله, ويعبر عن مواجيده وأذواقه"**[5], وبذلك يعدّ الرمز **"طريقة من طرائق التعبير, يحاول بواسطتها الصوفيون, محاكاة رؤاهم ونقل تصوراتهم, عن المجهول والكون والإنسان, ووصف العلاقة بين الإنسان والله, والعلاقة بين الإنسان والكون"**[6].

يحتاج للرمز للإفصاح عن القضايا الغامضة التي تخص الكون والمجهول, وإدراك كنه العلاقة بين الذات والغيب, لذا فإنّ **"لغة الرمز هي اللغة التي تنطق الخبرات والمشاعر والأفكار الباطنة, كما تنطق لغتنا المحلية عن خبرات الواقع مع فارق هام يكمن في شمولية لغة الرمز وعالميتها وتجاوزها لفوارق الزمن والثقافة والجنس"**[7], ولعل طبيعة التجربة الصوفية هي التي تحتم استخدام الرمز, الذي هو **"تعبير عما لا يمكن التعبير عنه...أي أنّه يوحي بالشيء دون أن يوضحه, فهو غامض في جوهره"**[8] وغموض الرمز نتج عن غموض التجربة التي هي **"بمثابة البنية العميقة التي تتغلغل في أحشائها ذاتية الصوفي الذائبة في شرايين الاحتراق, والصوفيون أنفسهم قد لوحوا إلى هذه الحالة, التي لا يمكن التعبير عنها**

---

[1] ينظر: كمال عبد الرزاق القاشاني, اصطلاحات الصوفية, تحقيق: محمد جعفر, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة,1981, ص6.

[2] ينظر: طلال الحسن, الرمزية والمثل في النص القرآني- من أبحاث المرجع الديني للسيد: كمال الحيدري, مؤسسة الهدى للطباعة والنشر, بيروت, ط1, 2013, ص32.

[3] كمال فوحان صالح, الشعر والدين -فاعلية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي, دار الحداثة, بيروت, 2006, ص69.

[4] طراد الكبيسي, مقدمات في الشعر السومري الصوفي, وزارة الثقافة, مطبعة الجمهورية, 1971, ص 177.

[5] عاطف جودة نصر, الرمز الشعري عند الصوفية, دار الاندلس, دار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع, بيروت, ط1, 1978, ص 502.

[6] د. وضحى يونس, القضايا في النثر الصوفي, ص 106.

[7] سيزا القاسم, القارئ والنص, المجلس الأعلى للثقافة, القاهرة, 2002 , ص 206.

[8] أمية حمدان, الرمزية في الشعر اللبناني, دار الرشيد, بيروت, 1981, ص26.

بحروف العبارة لضيقها, وحدود نفسها, فكانت الإشارة الفضاء الموعود"[1] لعالم النص, حيث الإشارة لا العبارة التي تُكِنُّ دلالاته ومعانيه.

ومن هذا المبدأ **اتسمت الكتابة النفرية بالغموض** الناتج عن استخدام اللغة الرمزية والإشارية, إذ يعدّ النفري **"مِمَّن غلبت عليهم الرمزية في التعبير"**[2] , ونظرا لقصور الألفاظ والعبارات المتداولة عن إدراك تجاربهم وتصوير مشاعرهم, لجؤوا إلى لغة الرمز التي تبحث عن الباطن الخفي, وتستند إلى آليات الغموض والخيال والذوق والإيحاء وتعدد التأويل, بوصفها **"كياناً مفتوحاً لا تستهلكه الشروح, أي أنّه يكتم سرا لا يبوح به إلا جزئيا وبالتدريج, كما أنه لا يبوح به إلا عن طريق الكشف, لا عن طريق البرهان, ما دام الرمز لا يشع فحواه إلا وفقا لمبدأ التلويح"**[3].

ولعلّ الحاجة هي التي دفعت المتصوفة-عامة والنفري على وجه الخصوص- إلى التوظيف الرمزي, فلجؤوا إلى الترميز والغموض والإيماء للتعبير عن مواجيدهم وأحوالهم؛ وذلك لإخفاء مذهبهم وأفكارهم عن العامة, وحفظ أسرارهم أن تشيع في غير أهلها, كما أنّ للحملة التي شنّها الفقهاء ورجال الدولة -في القرني الثالث والرابع الهجري- الذين أبدوا معارضتهم لهم أثرا في تعمية أساليبهم, وما يدعم هذا القول هو **"أنّ لكل طائفة من العلماء ألفاظا يستعملونها, وقد انفردوا بها عمن سواهم, وتواطؤا عليها لأغراض لهم فيها من تقريب الفهم على المتخاطبين بها, أو تسهيله على أهل تلك الصنعة في الوقوف على معانيهم بإطلاقها, وهذه الطائفة يستعملون ألفاظا فيما بينهم, قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم, والستر على من باينهم في طريقتهم, لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب, غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها, إذ ليست حقائقهم مجموعة بنوع من التكلف أو مجلوبة بضرب من التعرف, بل هي معان أودعها الله في قلوب قوم, استخلص لحقائقها أسرار قوم"**[4], لهذه الأسباب السياقية -ولغيرها- وظّف الصوفي الرمز والإشارة.

بالإضافة إلى أنّ التجربة الصوفية تعد أحد أهم الدوافع لهذا التوظيف, فهي تجربة حية تتسم بالحركية والتجدد, ذات مشاعر وجدانية, ومشحونة بأحاسيس وقيم روحية, فهي **"تجربة وجدانية قبل كل شيء, فهي تعاش بالمشاعر والأحاسيس بحالات النفس اضطرابا, وقلقا وتوترا واغترابا, والحب الصوفي ليس غريزة, ولا حسا ولا عقلا, هو أصل العاطفة, فالحب الصوفي فعل قلبي لا يعلل عقليا, فلا خير في حب يدبره العقل, حسب الصوفيين, والحب الصوفي تجربة فردية"**[5], وهذا لأنّ الأديب فيها يبتعد عن لغة العقل؛ ليتحدث بلغة الباطن والمشاعر الخفية, والأحاسيس الفياضة, ويستلهم المعاني العميقة التي تعكس الوجد والانفعال,

---

[1] أحمد الطريبق أحمد, الخطاب وخطاب الحقيقة (مبحث في لغة الإشارة الصوفية), مجلة فكر ونقد, ع40, جوان, 2001, دار النشر المغربية, الدار البيضاء, ص68.

[2] أبو الوفا الغنيمي التفتازاني, مدخل إلى التصوف الإسلامي, دار الثقافة للطباعة والنشر, القاهرة, 1976, ص168.

[3] عبد القادر فيدوح, الرؤيا والتأويل- مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة, ديوان المطبوعات الجامعية, 1994, ص 69.

[4] أبو قاسم القشيري, الرسالة القشرية, تح: معروف مصطفى زريق, المكتبة العصرية, بيروت, ط1, 2001, ص 53.

[5] د.وضحى يونس, القضايا النقدية في النثر الصوفي, ص48.

ممّا يستعصي فهمها عن العامة وكثير من الخاصة[1], لذلك وجد الصوفية وغيرهم في الرمز منفذا رحبا, للتعبير عن رياضاتهم ومجاهداتهم, فاتخذوه قناعا يستترون به عن المعرفة الباطنية[2] ,ظنّا منهم أنّهم مخصوصون بمعرفة الباطن[3] .

فمن الأسباب النصية هو عجز اللغة العادية عن احتواء التجربة, وكل ما ينتجه الذوق من معان وأسرار عرفانية؛ وذلك لأنّها تجليات **"تتكشف في ذات الصوفي دون شك, ممّا لا يمكن للغة الاعتيادية الإخبار عنها بطريقة الحقيقة, لأنّها ببساطة تجليات غيبية لا تقبل صياغة تصويرية, ولا تعين الأدلة العقلية في دحضها لإثباتها, وعليه فإن التجربة الصوفية من هذه الوجهة ذاتها تجربة مجازية, لا توصف إلاّ وصفا مجازيا عن طريق الإشارة بالرمز"**[4], تعكس رحابة الفكر الإنساني واتساع خياله ومرونة تعابيره[5].

وهذه العوامل النسقية والسياقية هي التي دفعت التجربة الصوفية إلى التوظيف الرمزي, كما أنّ التصور العام للرمز هو **"معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر, لا يظفر به إلا أهله"**[6], يستخدم فيه الرمز والإشارة التي تعمل على إطلاق العبارة وتحررها من قيودها, في حين أنّ العبارة تقيدها وتحددها[7], وذلك لأنّ **"العبارات للعموم, والرموز والإشارات للخصوص"**[8], وبهذا الشأن قصدوا إلى أن تكون عباراتهم رامزة[9], فاستحدثوا لأنفسهم معجما خاصاً يقوم على الرمز لتحمل إشاراتهم الاصطلاحية, وخبايا تفسيراتهم للوجود, بحيث لا يلم به إلا مريد, ومن مر بمراحل المكابدة والمجاهدة الروحية, فاللغة في هذا المقام لغة إشارية تخضع لقوانينها الذاتية وتحولات عالمها الخاص, ولا يقف المعنى عند الحدود الظاهرة للفظ[10], بل يعتبر الظاهر حاجزاً يشير إلى الباطن الخفي[11], فذكر ابن عربي عن مذهبه الرمزي بأنّه **"الكلام الذي يعطي ظاهره ما لم يقصده باطنه"**[12], وذكر[13] :

---

[1] ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي, الأدب في التراث الصوفي, مكتبة غريب, القاهرة, 1980, ص 183-184.

[2] ينظر: رينولد نيكلسون, الصوفية في الإسلام, تر: نورالدين شريبة, مكتبة خانجي, القاهرة, ط2, 2002, ص101-102, وكذلك: محمد كندي, في لغة القصيدة الصوفية, ص234.

[3] ينظر:إبراهيم محمد نصر, الشعر والتصوف, دار الأمين- القاهرة, ط1, 1996, ص 55-56.

[4] غالي نعيمي, مستويات الرمز الصوفي, ص81.

[5] ينظر: عثمان حشلاف, الرمز والدلالة في الشعر المغرب العربي المعاصر, منشورات التبيين, الجزائر, 2000, ص7.

[6] السراج الطوسي, اللمع في التصوف, ح: عبد الحليم محمود, طه سرور, دار الكتب الحديثة- 1960, ص 411.

[7] ينظر: عبد الكريم الباقي, التعبير الصوفي ومشكلته, مطبوعات جامعة دمشق, 1982, ص61.

[8] القشيري, لطائف الإشارات, تفسير صوفي كامل للقرآن الكريم, قدم له وحققه: د.عبد الرحمن بسيوني, دار الكتاب العربي للطباعة والنشر, القاهرة, ج1, ص66.

[9] محمد عبد المطلب, قراءات أسلوبية في الشعر الحديث, الهيئة المصرية للكتاب, القاهرة, 1995, ص31.

[10] ينظر: سحر سامي, شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, ط1, 2005, ص55-56.

[11] ينظر: سهير حسانين, العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث, دار شرقيات, القاهرة, ط1, 2000, ص 25.

[12] ابن عربي, الفتوحات المكية, ج3, دار صادر, بيروت, ط1, 2004, ص 120.

[13] ابن عربي, ديوان ترجمان الأشواق, تح: عبدالرحمن المصطاوي, دار المعرفة, بيروت, ط1, 2005, ص25.

كلّما أذكره مما جرى ❊ ذكره أو مثله أن تفهما.

منه أسرار وأنوار جلت ❊ أو علت جاء بها رب السما.

لفؤادي أو فؤاد من له ❊ مثل مالي من شروط العلما.

صفة قدسية علوية ❊ أعلمت أن لصدقي قِدَمَا.

فاصرف الخاطر عن ظاهرها ❊ واطلب الباطن حتى تعلما.

كما يشير ابن الفارض إلى طريقته الرمزية الصوفية في قوله[1] :

وثم أمور تم لي كشف سرها ❊ بصحو مفيق عن سواي تغطت.

وعَنِّي بالتلويح يفهم ذائق ❊ غني عن التصريح للمتعنت.

بما لم يبح من لم يبح دمه وفي ال ❊ إشارة معنى ما العبارة حَدَّتِ.

تشير هذه النصوص الشعرية إلى أن كلام الصوفية يكون عبارات واضحة في ظاهرها, ودلالاتها كامنة في الباطن, حيث تختبئ المعاني وراء المعنى الظاهر للعبارة, كما تشير أيضا إلى اتخاذهم لغة الرمز والإشارة والتلويح قوالب فنية يصبون فيها أفكارهم, لِمَا للرمز من سمات فنية تتماشى مع خصوصية التجربة, من حيث مرونة التأويل وتعدد المعاني, ممّا أفسح مجالا للإيحاء الذي يزيد من احتمالية المعنى, فيكون الرمز مفتوحا على تأويلات غير متناهية[2], وذلك لأن لغة الرمز نفي ليقين العبارة, وتشويش لمجرى سيرها, وخلخلة لنظامها وتعليق جانبها التواصلي, كما تمنحها قوة الإيحاء والجمع بين جوانب متضادة, وتفعيل لخاصية الكشف التي تسهم في الانفتاح[3], فالرمز هو إيحاء بالمعنى دون تحديد وتقييد, وذلك لأنّ من شأن الإيحاء أن يزيد من احتمالية المعنى, فيجعله أفقا للامتناهي من التأويلات, التي تنتفي معها وحدة الدلالة (الوضعية), حيث تقوم بعملية تفريغ الكلمة من محتواها, واصطباغها بدلالات عرفانية أخرى[4], لذا يقوم الرمز مقام العبارة التصريحية والظاهرة, لتصوير مدركاتهم ومواجيدهم[5], حين تعجز دلالة اللغة الوضعية عن مسايرة دقائق التجربة التي تبحث عن المستوى العميق لبنية المعرفة الباطنية, فتنفذ **"إلى أغوار الوجدان, وتستجيب لأدق خلجاته, وتعكس تعريفاتهم في هذا المجال الفارق النوعي بين اللغة الموضوع واللغة والتجربة, أو بين اللغة الأولى وباطن اللغة"**[6], فمن شأن الاستبطان الباطني الناتج عن لغة الرمز أن يكسب النص بعدا جماليا, من خلال اكتشاف المعنى الإيحائي, والاستلذاذ بأسرار النص التي يكتنزها التعبير الرمزي,

---

[1] ابن الفارض, الديوان, شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر الدين, دار الكتب العلمية, بيروت, ط3, 2012, ص55.

[2] ينظر: أمجد البياتي, أسلوبية النثر الصوفي في كتاب المواقف والمخاطبات للنفري, ص 79-86.

[3] ينظر: وفيق سليطين, الشعر والتصوف, الهيئة العامة السورية للكتاب, دمشق, سوريا,2011, ص10.

[4] ينظر: رجاء عيد, لغة الشعر قراءة الشعر العربي المعاصر, منشأة المعارف بالاسكندرية, مصر, 2003, ص279.

[5] ينظر: عبد القادر عيسى, حقائق عن التصوف, دار العرفان سوريا, ط2, 2001, ص419.

[6] وفيق سليطين, الشعر والتصوف, ص12.

فيتضاءل جمالها بالتعبير المباشر[1], كما أنّه يتيح التأمل واستدراك شيء وراء النص؛ لأنّه قبل كل شيء يوحي بمعان خفية عن الظاهر[2].

تتخذ الرمز في التجربة الصوفية منحى التزاوج بين الأسلوب والموضوع, والرمزية الصوفية جمعت بين الرمزية الأسلوبية بما تضمنه من صور المجاز والبديع والبيان, والرمزية الموضوعية وما تتناوله من موضوعات المتصوفة وفلسفاتهم عن الحياة والكون والوجود والحب الإلهي..., ومن التزاوج هذا تتحقق الرمزية الصوفية **"التي قد يكون من أسبابها الموضوع نفسه, أو استعمال الأقيسة المنطقية والمقاييس الفلسفية"**[3], وبهذا تكون الرمزية في نص النفري موسومة بطابع عرفاني بإزاء فنيّتها, **"وهي من هذه الوجهة رمزية عرفانية, لا يتأتى معها عزل التعبير الشعري عن مقومات التجربة الصوفية, لأنّهما في نهاية الأمر يحيلان على تضايف بين البناء الشعري في رمزيته العرفانية, وبين التصوف باعتباره علاقة دينامية بين الإلهي والإنساني"**[4], فالرمزية العرفانية تختزل شعرية نص النفري, وتتمثل في **"مدى كشفها السحري عن الغيب, وفتح أبواب لا نهائية لمعرفة حدسية وفنية للكون وخالقه والإنسان والوجود ككل, ويتحقق الجمال بامتداد هذه اللانهائية, التي تزيد الشوق والرغبة في المزيد من المغامرة"**[5].

أما عن النزعة التي تنطلق منها نصوص النفري, فهي **نزعة أدبية** وجدانية خالصة, فمن شأن الرموز الصوفية -في العموم-أن تكون على وعي واتفاق وهو ما يعرف بالمصطلح, وهذا الصنف تكون نزعته علمية, وليس مقصودا في هذه الدراسة, أو منها ما يرجع إلى حالة وجدانية يعاينها الصوفي وفقا لتجربته, فتعمل سمات التوتر والانفعال الذي يشحن النص بجمالية عرفانية, وهذا صنف آخر تكون نزعته أدبية, وهو ما عليه كتابات النفري ومحل الاهتمام, حيث لا تحفل كتاباته بالاصطلاحات التي من شأن الدراسة العلمية, إذ لم يكن له مريدون يوجه إليهم دراساته, وبهذا تتسم نصوصه بطابع الأدبية التي تنحو نحو الذاتية والذوق الخاص.

ومن هذه الخصوصية تستمد نصوصه شكلها اللغوي, ومنحاها الدلالي, من خلال تعامله المختلف مع اللغة الشعرية, فوظف اللغة المجازية بمكناتها الموسّعة, وقدراتها الدلالية على التعدد والتأويل, لاحتمالية المجاز ومرونته, عبر ما أحدثه من خرق في المنظومة اللغوية, لتتحول إلى لغة رمزية انزياحية, فيصبح الرمز حينها وسيلة إدراك ما لا يمكن التعبير عنه بغيره, وما لا يوجد له معادل لفظي أيضا[6], ...وبذلك تتعدد رموزه اللغوية من حيث التمظهر الخارجي - الصياغة- فمنها: **رموز حسية,** ومنها **رموز ذهنية,** ومنها **رموز مجازية.**

---

[1] ينظر: محمد بنعمارة, الأثر الصوفي الشعر العربي المعاصر, شركة النشر والتوزيع, الدار البيضاء, المغرب, ط1, 2001, ص140.

[2] ينظر: مصطفى السعدي, البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث, منشأة المعارف, مصر ص71-72.

[3] محمد عبد المنعم خفاجي, الأدب في التراث الصوفي, ص185.

[4] عاطف جودة نصر, الرمز الشعري عند الصوفية, ص 508.

[5] سحر سامي, شعرية النص الصوفي, ص59.

[6] ينظر: د. مصطفى ناصف, الصورة الأدبية, دار الأندلس, بيروت, ط3, 1983, ص153.

أولا: الرموز ذات الطبيعة الذهنية.

ينتمي هذا الشكل إلى الأفكار المجردة والتصورات الذهنية, التي تحمل انطباعات نفسية داخلية, ويكون معادلها في الطبيعة الجوانية لعالم الباطن العميق, بحيث **"لا يستمد من الواقع, لأن معادله الموضوعي لا ينتمي إلى الواقع, بل إلى الذهن, حتى يبدو النص كأنه لا رمز فيه, رغم كونه مبنيا أساسا على رمز كبير, هو اللقاء بين الصوفي والله"**[1], ويكثر هذا الصنف في نصوص النفري, لأنّه أكثر ما يلائم التجربة الباطنية المفعمة بالمعاني الروحية واللطائف المتعالية عن الواقع والمادة, وفي قدرته على نقل الانفعالات والـتأملات المتعالية عن الحس عن طريق الحدس والكشف والذوق.

لذا يوظف النفري رموزا ذهنية للتعبير عن تجربته الروحية التي تتناول السلوكيات المجردة, بحيث تفصح له عن ترجمة شعوره, والكشف عن أسرار تجربته القابعة في عالم الباطن, والمتضمنة خلجات الروح وما تكنه الصدور, ويرجع توظيفه للرموز الذهنية المجردة لمجاوزتها للحدود المرئية والمحسوسة, ولتعبيرها عن أشياء عميقة, وكشفها عن حقائق تعجز عنها الحواس[2], ومن رموزه الذهنية التي يُضَمِّنُها, قوله[3]:

"وقالي لي: كلما بدا علم, فهو لما بين رضوان ومالك".

استخدم رَمْزَيْه (رضوان ومالك) للدلالة على رؤية ذهنية مجردة, حيث رمز ل(رضوان) كناية عن وصف الجنة, وكنَّى عن وصف النار ب(مالك), وأبقى لهذا الوصف أحد لوازمه, وهو رضوان خازن الجنة ومالك خازن النار, كما يشير التوظيف الرمزي إلى أن أصحاب العلم هم الذين يعلمون بمقتضى العمل الصالح, ومقياس سلوكهم هو الشرع, فما وافقه في الجنة وما خالفه في النار, حيث صاحب العلم يتجاذبه طرفان.

ومن رموزه الذهنية أيضا لفظ (البلبال) الذي يرمز للحيرة التي تقع للعبد السالك, نتيجة كثرة الأقوال التي تستدعي أوجه الاحتمال, ممّا تدخل العبد وعمله في حيرة وجدال يصحب معه الاضطراب[4], وذلك في قوله[5]:

"وقال لي: حكم الأقوال والأفعال حكم الجدال والبلبال.

وقال لي: حكم الجدال والبلبال حكم المحال والزلزال".

كما رمز ب(الزلزال) إلى الاضطراب؛ نتيجة شتات الأقوال وكثرة توارد الاحتمالات, التي يصعب بل يستحيل معها الركون إلى حكم بعينه.

ومن رموزه الذهنية المجردة أفعالا تقيم تصورا في الذهن, كأفعال المصادر (اللبس- والنزع) في قوله[1]:

---

[1] د.وضحى يونس, القضايا النقدية في النثر الصوفي, ص108.
[2] ينظر: صبحي التميمي, الصورة الشعرية في الكتابة الفنية, دار الفكر اللبناني, بيروت, ط1, 1986, ص12.
[3] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 140.
[4] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص 299.
[5] النفري, المواقف والمخاطبات, ص120-121.

"وقال لي: الشاهد الذي به تلبس هو الشاهد الذي به تنزع".

حيث رمز ب(تلبس) للطاعة, ورمز ب(تنزع) للمعصية, فيتضمن النص حال الشهود في الحقيقة, فإنّ الحال الذي به يلبس هو ذاته الذي به ينزع, وذلك لثبوت مقامه حال شهوده, فلا تقربه طاعة ولا تبعده معصية[2].

ويراد لفظ (الوسوسة) رمزا للحيرة التي تحرض على طلب الحق, وللاضطراب في الرأي عندما تكون في أحكام العلوم التي هي (الظنون-الشكوك-والأوهام), في قوله[3]:

"وقال لي: الوسوسة في كل موقف, والخاطر في كل كون.

وقال لي: طافت الوسوسة على كل شيء إلا على العلم.

وقال لي: العقود قائمة في العلوم, والوسوسة تخطر في أحكام العلوم".

حيث يتخذ لفظ الوسوسة في المواقف, التي هي الشهود, رمزا على التشابه بين وجوه التجليات, وأنّ هذه الوسوسة الله موجبها في قلب الموسوس, حتى تحرضه على الحق وتخلصه من بقية الأحكام التي يبقى أثرها عالقاً بالواقف, فتجبله هذه الحيرة في طلب الخلاص منها إلى الحق وحده, فتدخل الوسوسة في كل شيء إلا العلوم, لأنّها قائمة على العقود, التي هي -العقود- رمز للحقائق, فلا تقع فيها[4], وفي هذا الموقف يجعل من رمز الوسوسة منحى إيجابيا عندما يقع في الشهود.

ومن المفاهيم السلبية التي تزرع في نصوص المواقف, فتكون رمزا لمفهوم إيجابي لفظ (الجهل) في قوله[5]:

"وقال لي: الجهل وراء المواقف, فقف فيه, فهو وراء مقام الدنيا والآخرة.

وقال لي: من لم يستقر في الجهل لم يستقر في العلم".

يرمز بالجهل على التقليد المحض فيما يتعلق بالغيب, الذي يوجب الإيمان المحض, والوقوف فيه يحرره من قيود الرغبة والرهبة, المرموز بهما إلى الدنيا والآخرة, والاستقرار فيه يصحبه الإيمان بالغيب[6], كما أنّه يستخدم الرمز ذاته للدلالة على مفهوم آخر قريب منه في قوله[7]:

"وقال لي: المعرفة التي ما فيها جهل هي المعرفة التي ما فيها معرفة".

يرمز بالجهل هنا عن الفناء الحاصل عند تجلى المشاهدة, فلا يتحقق التجلي العرفاني إلا بفناء الطالب عن ذاته[1], وما يؤكد هذا المضمون قوله[2]:

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 122.
[2] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص304.
[3] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 126.
[4] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص321-322-323.
[5] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 127.
[6] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص324.
[7] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 128.

"أوقفني في الدلالة, وقال لي: المعرفة بلاء الخلق خصوصه وعمومه, وفي الجهل نجاة الخلق خصوصه وعمومه.

وقال لي: معرفة لا جهل فيها لا تبدو, جهل لا معرفة فيه لا يبدو".

وكما تقدم بأنّ الجهل يشير إلى الفناء الكلي, فالمعرفة هي بلاء عن خصوص الخلق (العارفون), لأنّهم مطالبون بمفارقتها عند شهود التجلي, وذلك لأنّها دون مقام الوقفة ويبقى فيها أثر التعلق, وبالنسبة لعموم الخلق (المحجوبون) فهي بلاء أيضا, لأنّهم مطالبون بالتلبس بها, وهذا يفوق مقدرتهم, أما الجهل عند خصوص الخلق فهو نجاة لهم, لأنّه فيه الفناء, وعند عوام الخلق فهو ما يقابل العلم, وبهذا المعنى يكون الجاهل خالياً فلا يترتب عليه شيء, ممّا يوجب معه النجاة, وبهذا القدر فإن المعرفة التي لا فناء عن الرسوم فيها لا تتحقق, والجهل الذي لا معرفة فيه لا يتحقق, لأنّه عدم[3].

ومن بين الرموز التجريدية التي يستقر مفهومها في الذهن, ولا تتراءى للعين كما لا يدركها الحس, هي (الحروف- والأرقام), الذي تجاوز دلالتها الوضعية, واتخذها رموزا للتعبير عن سلوكه ورياضاته الروحية, حيث غذا الحرف **"أداة تعبيرية ذات دلالة رمزية فيه"**[4], يتمتع بخصوصية التجربة وذاتية الذوق, وذلك في قوله[5] :

"يا عبد الحرف ناري, الحرف قدري, الحرف حتمي من أمري, الحرف خزانة سري".

يحتل الحرف هنا مكانة عظيمة, لأنّه يختزن الأسرار الإلهية التي تخص المقدس وحده, ولذلك فهو- في اعتقاده- موضوع ليحمل سرا عظيما وقيمة كبرى[6], والحرف المقصود هنا هو (الألف) الذي يتخذه رمزا للذات الإلهية, ويعني **"الحق من حيث هو أول الأشياء في أزل الآزال"**[7], والخلق موجود كامن في حرف الألف[8], وبقية الحروف لا تستطيع مجاراته, فهي دونه مقاما, ومنه قوله[9]:

"يا عبد الحروف كلها مرضى إلا الألف, أما ترى كل حرف مائل, أما ترى الألف قائما غير مائل".

لما كان (الألف) رمزاً للذات الإلهية المطلقة التي تدل على الأزل في رسوخها وثبوتها ودوامها, على عكس بقية الحروف, التي تعجز عن إدراك الذات المطلقة, ووصفها بالمرض؛ لشعوره

---

[1] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص329.
[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 129.
[3] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص336.
[4] د.نظلة أحمد نائل الجبوري, خصائص التجربة الصوفية في الإسلام- دراسة ونقد, بيت الحكمة, بغداد, ط1, 2001, ص82.
[5] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 271.
[6] ينظر: د. فائز طه عمر, النثر الصوفي, دراسة فنية, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط1, 2004, ص370.
[7] عبد المنعم حنفي, معجم مصطلحات الصوفية, دار المسيرة, بيروت, ط2, 1978, ص 49.
[8] ينظر: آنا ماري شيمل, الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف, تر: محمد السيد, ورضا قطب, منشورات الجمل, ألمانيا, 2006, ص 478.
[9] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 269.

بحالة من العجز والاستحالة في وصولها ومجاراتها لحرف الألف, وبهذا يكون الحرف الذي يحمل دلالة ايجابية يشير إلى الألف.

وقد يتخذ الحرف دلالة سلبية, ليكون مرموزاً به على الخلائق العاجزة, فهو من قبيل السوى[1]:

"وقال لي: الحرف يعجز أن يخبر عن نفسه, فكيف يخبر عني".

كما قوله[2]:

"وقال لي: السوى كله حرف, والحرف كله سوى".

ومن بين المفاهيم المجردة التي اتخذها النفري رمزا لتصوراته وانفعالاته, ألفاظ (الأعداد والأرقام), التي يطلق عليها **"الرمز الرياضي"**[3], ومن رموزه الرياضية لفظ (الأحد, الواحد, الفرد, فردانية, مزدوج....) ومنها قوله[4]:

"يا عبد أنا الدائم فلا تخبر عني الآباد, وأنا الواحد فلا تشبهني الأعداد".

وقوله أيضا[5]:

"يا عبد لا وعزة الفردانية, فردانية العزة, ما أقبض إلا بما أبسط, ولا أبسط إلا بما به أقبض...".

يرمز بالألفاظ (الواحد- والفردانية) على الذات الإلهية, حيث تقترن دلالتها بمعان تخص الذات المقدسة, فيرمز بها على أن الحق واحد ليس قبله شيء, كالعدد واحد الذي هو أول الأعداد, ومن ثم بقية الأعداد تأتي تالية له, كما أنه فرد ليس معه غيره, فيكون علة توظيفها تنزيها وتقديسا للذات الإلهية, وما يعضد هذا المنحنى قوله[6]:

"وإذا فنيت أذكار الأشياء, فلا أنت أنت وأنت أنت, وما أنا في شيء, ولا خالطت شيئا ولا حللت في شيء, ولا أنا في في ولا من ولا عن ولا كيف, ولا ما ينقال, أنا أنا أحد فرد صمد وحدي وحدي أظهرت, ولا مظهر إلا أنا".

ثانيا: الرموز الحسية:

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 123.
[2] المصدر نفسه, ص 152.
[3] د.نظلة الجبوري, خصائص التجربة الصوفية في الإسلام, ص87.
[4] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 276.
[5] المصدر نفسه, ص275.
[6] المصدر نفسه, ص 143.

تعد التجربة الصوفية في الأصل تجريدية متعالية عن الحس والمادة, لأنّها تصدر عن خلجات النفس وبواطن الروح والمشاعر المستترة, فالكلمات **"رموز لمعان الأشياء, أي رموز لمفهوم الأشياء الحسية أولا ثم التجريدية ثانيا, وإن الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس, والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة"**[1], لذلك فهي قائمة على القلب والوجدان, وتعتمد في ظهورها على الذوق الذاتي والكشف والحدس, لهذا يلجأ النفري إلى الرمز للتعبير عن جزيئات التجربة التي تجتاح عالم الحس, فيوظف الأشياء المحسوسة والمظاهر الطبيعة؛ لتقريب الشعور الوجداني وتجسيد الانفعال؛ ممّا يضفي عليها فنية في التعبير, وجمالا في الدلالة, الذي يسهم في شعرية النص[2].

ومن توظيفاته للرمزية الحسية التي تستند إلى ألفاظ منتزعة من المحسوسات, وإدراجها في نسق التجربة المجردة قوله[3]:

"ولا تقعد في المزبلة, فتهر عليك الكلاب, واقعد في القصر المصون, وسدّ الأبواب".

هذا النص مشحون بالرموز الحسية, التي ترجع للطبيعة الحية والصامتة في مظاهرها الخارجية, فرمز ب(المزبلة) للدلالة على الدنيا, و(الكلاب) هم أهلها المتعلقون بزخارفها, كما يشير ب(القصر) للقلب الذي هو محل التوحيد, ويشير ب(المصون) إلى كتمانه عن الغير, و(سد الأبواب) هي العوارض التي تدخل منها الأغيار, هذا التوظيف الحسي يشير إلى معان تجريدية تخص التجربة المعنوية, بحيث يأمره أن يجالس رفقائه في التوحيد, ولا ينزل عن مقامه إلى أهل الدنيا حتى لا يخسر مكانته[4].

كما يوظّف الظواهر الطبيعية الكونية, للدلالة على مفاهيم تجريدية عرفانية, حيث تشكل الطبيعة وموجوداتها المادة الخصبة لرموزه الوجدانية, ومنها: "الظلام, والريح, والظل, والليل والنهار, والنجوم..", كقوله[5]:

"... قع في الظلمة, فوقعت في الظلمة, فأبصرت نفسي, فقال لي: لا تبصر غيرك أبدا ولا تخرج من الظلمة أبدا".

حيث يتخذ رمز (الظلمة) ليشير به على العدم, ودخول كل شيء في الظلمة فيه إشارة إلى انعدامه, ووقوعه في الظلمة, أي شهوده بأنّه عدم[6].

ويرمز ب(الظل), للإشارة على العدم الإضافي, في[7]:

---

[1] محمد أحمد فتوح, الرمز والرمزية في الشعر المعاصر, دار المعارف, القاهرة, 1977,ص 36.
[2] ينظر: محمد كندي, الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث, دار الكتاب الجديد المتحدة, بيروت, ط1, 2003, ص28-32.
[3] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 136.
[4] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص361.
[5] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 136.
[6] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص358.
[7] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 135.

"وقال لي: ما بقى نور في مجرى بحري إلا وقد رأيته, وجاءني كل شيء حتى لم يبق شيء, فقبل بين عيني وسلم عليّ, ووقف في الظل".

يرمز للظل على العدم الإضافي؛ لأنّه ليس له حقيقة في ذاته, وإنما يتحقق بفعل النور المنعكس عليه, والمجرى البحري هي حقيقة وجوده, وانقاد له كل شيء وصار إلى عدم[1], فشهد حقيقة الموجودات, وكيف تتحول إلى عدم كحقيقة الظل, أي ليس لها وجود حقيقي في ذاتها.

ومن رموزه التي يتخذها من المظاهر التي تعتري الطبيعة (الرياح, المطر, السحاب) في قوله[2]:

"وجاءت الريح فعبرته فلم تتخلله, وجاءت السحابة فأمطرت على العود...".

يرمز ب(الريح) للدلالة على الوهم والشكوك, أي أنّ الحقيقة المذكورة -وهي حقيقة العرش- تعبرها الشكوك ولكن لا تتخللها, ويشير بالمطر في تعلقها بالسحابة إلى الموجودات التي تستمد وجودها من حضرة الرحمانية[3].

ومن مصادر الأنوار التي يستخدمها رموزاً (الشمس والقمر والنار والنجوم....) كقوله[4]:

"...وقرب طلوعي, فإنّي سوف أطلع وتجتمع حولي النجوم, وأجمع بين الشمس والقمر...".

فالنجوم التي يهتدي بها السالك في الطريق يوظفها رمزا للعبيد, وهم دون مرتبة المخاطب الموجه إليه التنزل, وجمعه بين الشمس والقمر هما أوجه الإفادة والاستفادة, وكما يحمل تأويلا آخر بحيث تكون النجوم هم الأكابر من عباد الله, ولهم شأن ولكن شأن الواقف أرفع منهم, كما أنّ جمعه بين الشمس والقمر هو ما تخرجه الأرض من كنوزها كالذهب والفضة[5]..., لعله يلاحظ هنا ارتباك التلمساني في توجيه معنى النص المشكل فعلاً, لذلك فهو يفترض تأويلا ثم يأتي بآخر, يكاد يكون نقيضا لسابقه, هكذا هي النصوص الصوفية توغل في الإيماء والإشارة, وتذهب إلى تعمية الرموز وإحاطتها بإظلام شبه تام إن لم يكن تاماً.

ومن المظاهر الطبيعية التي يوظفها النفري رموزا حسية الكائنات الحية (طير- حوت – حمام – كلب- دابة...), كقوله[6]:

"وقال لي: ظاهر البحر ضوء لا يبلغ, وقعره ظلمة لا تمكن, وبينهما حيتان لا تستأمن,

... وقال لي: إذا وهبت نفسك للبحر, فغرقت فيه كنت كدابة من دوابه".

ف(الحيتان) يرمز بها للشبه والقواطع التي تعترض السالك وتقطع عنه سلوكه, و(الدابة) يكنّي بها عن الشبهة[7].

---

[1] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص357.
[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 136.
[3] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص360.
[4] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 70.
[5] المصدر نفسه, ص 98-99.
[6] المصدر نفسه, ص 71.
[7] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص102-104.

كما يرمز للحمام في قوله[1]:

"وقال لي: دور الجنة كلها حمامات".

يستعير من السمات التي يحملها طائر الحمام, رمزا لصفاء النفس من كدر الأغيار والأمن والسلام الذي يعم الروح, وهذه الطهارة تؤهله للقاء الحق تعالى[2].

ثــالثــا: الصورة الرمزية المجازية:

تتشكل الصور الرمزية المجازية من الطاقة الإيحائية للمبدع, **"تبدأ من الأشياء المادية, فيتجاوزها ليعبّر عن أثرها العميق, ولولوجها لمناطق أكثر بعدا في النفس, عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس"**[3], وقدرته على الإلمام بجزيئات التجربة الشعورية التي تمثلها المعاني التجريدية والحسية, ممّا يضفي على الانطباعات النفسية الحركة والحيوية, وبالإيحاء يصدر عنها معان إشارية تبثها الصورة الرمزية خلف الظواهر, ممّا يكشف عن الروابط المستترة التي تربط الصورة المجازية بالتجربة العرفانية, ينتج الرمز المعاني المجازية التي تجسّد -بدورها- المعاني الباطنية المجردة, فتتحول إلى رموز مجازية ذات صورة إشارية متحركة, فهي **"المعاني الثواني التي يعطيها المجاز, لأنّ المجاز هو التعبير المباشر وهو الإيحاء والإشارة, ومنه الاستعارة والكناية والمجاز المرسل, فبعض الرموز تنتج معاني مجازية, كما أن بعض الصور البيانية تتكرر في نتاج الصوفيين, فتتحول إلى رموز, فالرمز المجازي مجال لتعدد المعاني؛ لأنّه ضد الحقيقة"**[4], ومنه قوله[5]:

"أوقفني في التيه , فرأيت المحاج كلها تحت الأرض وقال لي: ليس فوق الأرض محجة, ورأيت الناس كلهم فوق الأرض, والمحجات كلها فارغة, ورأيت من ينظر إلى السماء لا يبرح من فوق الأرض, ومن ينظر إلى الأرض ينزل إلى المحجة ويمشي".

يحمل هذا النص دلالة رمزية في شكل صورة مجازية, وهي تيه العباد في طلبهم السلوك إلى الحق[6], حيث تمتزج الصورة الحسية وهي تيه المسافر في الصحراء والصورة المعنوية؛ لتشكل الصورة الرمزية العرفانية, وهي عدم وجود علامة تهدي الطالب في سلوكه, أما الجزيئات التي تسهم في تشكيل الصورة العامة للتيه, و(المحاج كلها تحت الأرض) تشير إلى أنّها محجوبة, أي مدفونة في الباطن, (ليس فوق الأرض محجة) و(رأيت الناس كلهم فوق الأرض) فيه إشارة إلى أنّ المحجة التي هي الحقيقة مودوعة في الباطن, والظاهر الذي هو فوق الأرض مخصوص

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 138.
[2] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص369.
[3] ينظر: محمد غنيمي هلال, النقد الأدبي الحديث, دار النهضة, مصر, 1997, ص388-389.
[4] وضحى يونس, القضايا النقدية في النثر الصوفي, ص109.
[5] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 137.
[6] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص361.

للباطل؛ لذلك يتيه العباد في طلبهم السلوك في الظاهر[1], حيث تشكلت الصورة الرمزية للدلالة على التّيه بفعل الأطراف التي أسهمت فيه.

وكذلك توجد صورة رمزية مجازية في قوله[2]:

"ولم ترعيني, ولم تسمع أذني, وبطل حسي, ونطق كل شيء, فقال: الله أكبر".

تشير هذه الصورة المجازية إلى دلالة رمزية, وهي تحول كل شيء إلى عدم في شهود حقيقة الحق, ومن ثم صعق هو- المخاطب - نفسه[3], وهي صورة ترمز إلى **"حال فناء الواقف عن شهود السوى, وفنائه عن ذاته"**[4], وبهذا يشهد حقيقة السوى وهو يؤول إلى عدم, ويبقى وجود واحد هو وجود الحق.

وإلى جانب هذه الرموز الجزئية التي يتخذها النفري للتعبير عن أحواله ومشاعره, فإنّه قد **يتخذ الرمز الكلي** التأكيد على معنى محوري يدور حوله الموقف, بحيث يكون هذا الرمز هو المسيطر على الموقف بكامله, كما تنشر فيه -الموقف- الرموز المفردة والجزئية في مفاصل الموقف وكلها تعضد من الرمز الكلي, التي تسهم في خلق رؤية, كما تقدم معرفة جديدة[5], ومن رموزه الكلية التي تسيطر على الموقف هو رمز (البحر) في **موقف البحر**, وهو الرمز الرئيسي فيه, منتزع من المظهر الحسي للدلالة على سلوك العبد ورياضاته ومجاهداته, كما رمز (الموت) في **موقف الموت** الذي هو من الرموز التجريدية, التي يتخذها رمزاً كليا للموقف بتمامه, للدلالة على فقد الأنيات في شهود الحق, وليس الموت بمعناه الحقيقي, وإنّما رمز لشهود الفناء,.... وقد سبق التفصيل فيهما؛ كما يتخذ من الرمز (حقه) التجريدي رمزاً كليا على الموقف, للدلالة على التعلق به وحده دون اعتبار غيره, كما يبدو في قوله[6]:

"أوقفني في حقه, وقال لي: لو جعلته بحراً تعلقت بالمركب, فإن ذهبت عنه بإذهابي فبالسيرة, فإن علوت عن السير فبالساحلين, فإن طرحت الساحلين فبالتسمية حق وبحر, وكل تسميتين تدعوان, والسمع يتيه في لغتين, فلا على حقي حصلت ولا على البحر سرت, فرأيت الشعاشع ظلمات, والمياه حجراً صلداً ".

يشير هذا الرمز الكلي (حقه) إلى التعلق به دون أي اعتبار, وضرب لنا مثلاً بالبحر ليشير أنّ التعلق به غير ممكن دون وساطة, والمركب ميل النفس إلى الأغيار, ومن ثم يشرع في سرد أسباب التعلق التي توهم التعلق به, فيري الطرق التي توهم الإرشاد, وهي في ذاتها عدم كرؤية الشعاشع ظلمة, والماء حجر صلباً كرؤية السراب؛ بحيث لا يكون الإرشاد إليه يتجسد في شيء, وإنّما التعلق الخالص له ولذاته[7].

---

[1] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص361.
[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 135.
[3] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص358.
[4] هيفرو محمد ديركي, جمالية الرمز الصوفي, ص111.
[5] ينظر: أحمد يوسف, القراءة النسقية- سلطة البنية ووهم المحايثة, الدار العربية للعلوم, بيروت, ط1, 2007, ص 95.
[6] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 132.
[7] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص 345.

ولعله بات واضحاً أنّ للنفري أسلوبه الخاص في التوظيف الرمزي, إذ اعتمد طريقة مبتدعة في ابتداع رموزه, وتجريدها, ثم شحنها وإعادة تقديمها بالكيفية التي يراها مناسبة لحالته, فأصبحت الكلمات غير الكلمات, ومعها غابت دلالة وظهرت دلالات... !!.

شعرية التّناص.

ينفرد نص النفري بمرتكزات أيديولوجية يتأسس عليها؛ بفعل ما يختزنه من قيم فكرية وفنية, وطاقات إيحائية وشعورية, بالإضافة إلى العوامل غير النصية التي أسهمت في تشكله, والمؤثرات الداخلية والخارجية التي ينجذب إليها, دور في تحققه ووجوده, والنص-في العموم- لا ينشأ من فراغ أو يولد من عدم, وإنّما هو عملية استهلاك لنماذج سابقة واستيعابها بإعادة صهرها حتى تتولد مكونات جديدة تسهم في إنتاج نص بوجهة مغايرة ومختلفة, بحيث لا يكون جديداً كل الجِدَّة, وإنّما تعود بعض جزيئاته إلى نماذج سبقت وجوده الفعلي, فظهور جنس أدبي جديد أو استحداث ظاهرة فنية, يكون له تراكمات سابقه له, وهكذا يكون التفاعل بين العوامل النصية.

يكتنز نص النفري أساليب فنية متنوعة, ومن ذلك: **توظيف التّناص**, الذي يعد من أهم تجليات أساليب الشعرية المعاصرة, وظاهرة التناص تشكل بعداً فنياً بإزاء البعد الفكري الذي استدعاه في النص, ممّا يكشف عن التفاعل بين النصوص المختلفة, إذ يتم استدعاء أنماط متوالفة ومتخالفة من الخطاب, تنصهر في بوتقة النص -المتناص- وتصبح جزءاً من عوالمه.

والنص باعتباره فضاءً متشابكاً من عوالم متعددة, فهو نسيج تتوالد فيه دلالات وإيحاءات بمعان ومضامين, تعود لنصوص وأحداث أخرى عبر عصور مختلفة, ممّا يحمل سمة الاستمرارية والتأثير والتأثر بين النصوص القديمة والحديثة والمتزامنة, الأمر الذي يحفظ للنصوص بقاءها وحيويتها وتجددها عبر الزمن, وانفتاح النص على فضاءات متعددة, يساهم في بلورة البنية النصية, باكتنازها لمعارف وعلوم متنوعة, تزيده ثراءً معرفيا, وتضفي على التجربة النصية أبعادا فنية وجمالية.

يعود ظهور مصطلح التناص إلى مطلع الستينات من القرن العشرين, على يد الناقدة **جوليا كرستيفا**, وهي أوّل من نظر للمصطلح بالمفهوم المتداول, تأسيساً على مفهوم **ميخائيل باختين** عن **" الحوارية"**[1], الذي انطلقت منه لتوسيع مدار بحثها حتى جعلت منه تقنية لمعالجة النصوص, وهو يقوم -عندها- على **"نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة في النص الجديد"**[2] , ومروراً **برولان بارت** الذي قدّم دوراً فعالاً لاستراتيجية التناص من خلال أبحاثه وتصوراته, إذ يرى أنّ النص ما هو إلا **"فضاء لأبعاد متعددة, تتزاوج فيه كتابات مختلفة, وتتنازع دون أن يكون أي منها أصليا, فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة"**[3], كما أشار من خلال تنظيراته للتناص الذي اعتبره سلسلة من الاقتباسات, التي تقوم على الهدم وإعادة البناء[4], إلى ضرورة تعزيز دور القارئ في إدراك التناصية, فقد جعله ذلك **"الفضاء الذي**

---

[1] ينظر: ميخائيل باختين, المبدأ الحواري, تزفيتان تودورف, تر: فخري صالح, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, ط2, 1996, ص 126.

[2] جوليا كريستيفا, علم النص, تر: فريد الزاهي, مراجعة: عبد الجليل ناظم, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء- المغرب, ط2, 1997, ص,23.

[3] رولان بارت, نقد وحقيقة, تر: منذر عياشي, الأعمال الكاملة, مركز الإنماء الحضاري, حلب, ط1, 1994, ص9.

[4] ينظر: رولان بارت, نظرية النص, تر: محمد الشملي وآخرون, حوليات الجامعة التونسية, ع28, 1988, ص81, كما ينظر: رولان بارت, من الأثر الأدبي إلى النص, تر: عبد السلام عبد العال, ع 28, مجلة الفكر العربي المعاصر, بيروت, 1989, ص 115.

ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة"[1], الذي يعتمد على مخزونه الثقافي والمعرفي في إنتاج تناصات تختلف عن تلك التي يضمنها الكاتب في نصه, بحيث تندمج مع أفكار النص الأصلي, لتشكل نصاً جديداً[2], كما تناول **جيرار جينيت** معمارية النص ضمن ما أطلق عليه ب**"التعالي النصي"**[3], فضلاً عن تناوله التقعيد لأنماط المتعاليات النصية[4], التي منها التناص: الذي يجعل النص في علاقات ظاهرة أو ضمنية مع نصوص أخرى[5], وهو أحد مميزات النص الأساسية التي تحيله إلى نصوص أخرى سابقة أو معاصرة له[6], ما يجعله منفتحاً على ثقافات وأفكار عالمية[7].

أما ظهوره في ميدان الدراسات النقدية العربية في أواخر السبعينات من القرن الماضي, حيث تناوله العديد من النقاد والباحثين بالدرس والتنظير المنهجي, وكلها تدور حول مفهوم تداخل النصوص والتفاعل فيما بينها, والتقاطع في العلاقات بين النصوص ضمن النص الواحد, وهذا التعالق النصي يجعل من النص **"فسيفساء من نصوص أخرى, أدمجت فيه بتقنيات مختلفة- ممتص لها يجعلها من عندياته , وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه, ومع مقاصده- مُحَوِّل لها بتمطيطها أو تكثيفها, بقصد مناقضة خصائصها أو دلالاتها أو بهدف تعضيدها"**[8], وهو بهذا الفهم لا يعني استحضار النصوص وضمّها في بعضها, والخلط فيما بينهما دون آلية أو منهجية مرتبة مسبقاً, بالقدر الذي يعني إدخال العمل في شبكة من العلاقات الحية التي تربط بين نسيج النص بالنص المتناص.

فإلى جانب خاصية التعالق التي تتم بإدراك العلاقة بين النصوص, هناك **صيغة التّحول** التي تقوم على امتصاص النصوص والمعارف من ثقافات متعددة, وزرعها في النص وفق خاصية الدمج والتحوير, بما يلائم النص قيد الإنجاز, بما يحفظ للنصوص حيويتها وتحولها عبر الزمن, فكما يتناص النص الجديد مع النصوص السابقة, يكون هذا النص محل تناص لنصوص لاحقة, فهو فضاء متعدد الأبعاد, منسوج من ثقافات وأعراق مختلفة, تتداخل فيما بينهما في حوار ومحاكاة[9] .

فإلى جانب الوظيفة البنائية المعرفية التي يستدعيها توظيف التناص, هناك وظائف فعّالية, تتمثل في تشكيل بنيات عميقة, تميل إلى توكيد معاني محددة أو نفيها, أو توثيق حدث وموقف, أو ترسيخ ثقافة أو معرفة بعينها, أو إثبات حجة والبرهنة على تصورما, بحيث يؤدي- إلى

---

[1] رولان بارت, درس السيميولوجيا, تر: عبد السلام عبد العال, دار توبقال, ط3, 1993, ص87.
[2] ينظر: أحمد الزعبي, التناص نظريا, وتطبيقيا, مؤسسة عمان للنشر والتوزيع, الأردن, ط2, 2000, ص11, وما بعدها.
[3] ينظر: جيرار جينيت, مدخل لجامع النص, تر: عبد الرحمن أيوب, دار الشؤون الثقافية, بغداد, ص5.
[4] ينظر: سعيد يقطين, الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث), رؤية للنشر والتوزيع, القاهرة, ط1, 2006, ص40.
[5] ينظر: جيرار جينيت, من التناص إلى الأطراس, تر: مختار حسني, ع 25, م7, مجلة علامات في النقد, ص179.
[6] ينظر: عصام شرتح, ظواهر أسلوبية في شرح بدوي الجبل, اتحاد كتاب العرب, دمشق, 2005, ص167.
[7] ينظر: محمد خير البقاعي, دراسات في النص والتناصية, مركز الإنماء الحضاري, حلب, ط1, 1998, ص146.
[8] محمد مفتاح, تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص, المركز الثقافي العربي, ط3, 1992, ص121.
[9] ينظر: رولان بارت, هسهسة اللغة, تر: منذر عياشي, مركز الإنماء الحضاري, حلب, 1999, ص83.

جانب هذه الوظائف- دلالات جمالية يستدعيها المعنى الضمني أو الصريح[1], تفتح فضاءات النص على دلالات واسعة في اطلاعها على نصوص مختلفة تمتزج معها, وتنصهر في بوتقة الدلالة المركزية للنص[2], فالنص **"باعتباره عملاً فنياً, يجسد لحظة فردية خاصة, وهي في أوج توترها وغناها, وهذه اللحظة تتصل –على الرغم من تفردها– بتيار من اللحظات الفردية المتراكمة الأخرى"**[3], بحيث يمكن المتلقي من إدراك العلاقات الخفية الكامنة وراء النص, التي تعود للنصوص الغائبة المتفاعل معها, وهذا ما يحقق فنية الكتابة النصية.

يوظّف النفري ظاهرة التناص في نصوصه بوجهة مغايرة, حيث لا يترسم خطا أحد في كتاباته, ففي الوقت الذي تعج فيه كتابات المتصوفة بالتناصات من الشواهد القرآنية, واقتباسات الأحاديث النبوية, واستدعاء أشعار العرب, يلحظ في خطاب النفري قلة حضور مثل هذه التناصات, بل يكاد يخلو ظاهر كتاباته من الأحاديث النبوية والنصوص الشعرية المقتبسة بلفظها ومعناها, إلا إذا تشرب مضمونها وأعاد قراءتها وفقا لرؤيته الصوفية, فأنتجها بأسلوبه الخاص, ودفعها ضمن كتاباته[4], ممّا اخفى أثرها في نصه, وبهذا يكون **"النفري لا يقتبس من القرآن إلا قليلاً وحسب, أما الحديث النبوي فلا حضور له في تراث النفري, اللهم إلا أن يكون ذلك على نحو طفيف, أو غير ملحوظ"**[5], ما يجعل أسلوبه يتسم بالفرادة والتميز إلى جانب فرادة تجربته ومنهجه في الوقفة, وعلى هذا سنقتصر على دراسة **التناص القرآني** في المدوّنة.

ترد في ثنايا المواقف والمخاطبات تناصات قرآنية لها حضور فعلي[6], تشكّل مصدرًا يستلهم منه النفري إبداعه على مستوى الدلالة والرؤية الفكرية, كما على مستوى الصياغة الشكلية والتعبير الفني, حيث وظّف النصوص القرآنية بما يتلاءم مع سياق نصه ومضمون تجربته, وكان لهذا التوظيف دور في إنتاج الدلالة, وبلورة مفاهيمه, وتوجيهها وفق زاوية معينة, فالمتصوفة -غالبا- ما **"يستلهمون من لغة القرآن ما يفيد بناء الجملة الشعرية لفظاً وإيقاعاَ, ويستوحون من معانيه ما يكسب المضامين أبعادا إشارية منبثقة من سياق تلك المعاني, ويستعيدون القصة القرآنية بناءً وأحداثًا وشخصيات, ويحاولون مقايسة وقائعها ومقاصدها بما يحيط بهم في واقعهم, أو يرونه مماثلاً لما يجري في القصص القرآني من ألوان الصراع بين المثل والفضائل والقيم النبيلة"**[7], ويكون وسيلة في الكشف عن ماهية الوجود وكينونة الذات والمعرفة الحدسية في تجاربهم الروحية[8].

---

[1] ينظر: د. رجاء عيد, القول الشعري-منظورات معاصرة, منشأة المعارف بالإسكندرية, ط1, 1995, ص232.

[2] ينظر: د. فوزي عيسى, تجليات الشعرية- قراءة في الشعر المعاصر, منشأة المعارف بالإسكندرية, 1997, ص5.

[3] علي العلاق, الدلالة المرئية, دار الشروق, عمان, ط1, 2002, ص51.

[4] يذهب إلى هذا التصور الباحث/ عطاء الله كريبع, شعرية الخطاب الصوفي النفري أنموذجاَ, ص157.

[5] يوسف سامي اليوسف, مقدمة للنفري, ص 30.

[6] وإن لم يكن بالكثرة الملفتة التي تشكل معها ظاهرة, ولكن لا نعدم وجود بعض التجليات المبثوتة التي تثبت حضورها خلفية لمرجعيته الإسلامية.

[7] محمد بنعمارة, الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات), شركة النشر والتوزيع, الدار البيضاء, المغرب, ط1, 2000, ص 155.

[8] ينظر: كاملي بلحاج, أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول), منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, 2000, ص 103.

ومن خلال تتبع الظاهرة التناصية في المدونة, يظهر استحضاره لنصوص القرآن - في الغالب- في نمطيتين من أنماط التناص:

أ- **تناص مباشر:** هو الذي يوظّف فيه النص الأصلي صريحاً دون مواربة, ويتم فيه استخدام المقتبس (الآيات القرآنية) بلغتها دون إحداث تحوير فيها.

ب- **تناص ضمني:** وهو ما يشير إلى أبعاد خفية للنص الأصلي, يضمن فيه معاني الآيات أو الصورة الفنية, أو إحالة إلى البنية الأسلوبية (محاكاة لأسلوب القرآن),... وهذا النمط أكثر غموضاً وثراء فنيًّا, لاستخدامه الأسلوب الرمزي والإيحائي في تضمين النص القرآني.

ومن نماذج النمط المباشر قوله[1]:

"أوقفني في معرفة المعارف, وقال لي: هي الجهل الحقيقي من كل شيء بي.
وقال: صفة ذلك في رؤية قلبك وعقلك, هو أن تشهد بسرك كل ملك وملكوت, وكل سماء وأرض, وبر وبحر, وليل ونهار, ونبي وملك, وعلم ومعرفة, وكلمات وأسماء, وكل ما بين ذلك, يقول: (ليس كمثله شيء), وترى قوله: (ليس كمثله شيء), هو أقصى علمه, ومنتهى معرفته".

يتناص النص تناصاً صريحاً مع الآية الكريمة[2]:﴿**لَيْسَ كَمِثْلِهِۦ شَىْءٌ وَهُوَ ٱلسَّمِيعُ ٱلْبَصِيرُ**﴾, باستدعاء ظاهر الآية[3] وتوظيفها في النص بدافع تعزيز رؤيته الصوفية, التي يشير إليها النص في تنزيه الذات الإلهية من الأشباه والنضائر, حيث تشهد الأكوان والخلائق بأنّه ﴿ ليس كمثله شيء ﴾ منتهي معرفته وهي معرفة المعارف,...فمعرفة المعارف هي أن تحمل كل شئ حتى ينفتح لك أفق الرؤيا, بقلبك وعقلك معاً, فتشهد بسرك كل (ملك وملكوت) بمكوناتها الحسية والإدراكية, فتشمل الآيات الكونية الطبيعية (سماء, أرض,...), والعقلية (نبي, ملك, علم, معرفة, كلمات, أسماء), وما بينهما الحدسية (من مشاعر, وأحاسيس, وعواطف,...), كل ذلك وغيرهم مما لا يعلمه إلاّ الله تراه يقول: (ليس كمثله شئ), وبذلك يتأكد لديك أن أقصى العلم ومنتهى المعرفة هو (ليس كمثله شئ).

ومن التناصات المباشرة, قوله[4]:

"يا عبد همك المحزون عليّ كشجرة طيبة, أصلها ثابت وفرعها في السماء".

حيث يتناص مباشرة مع الآية الكريمة[5]: ﴿**أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ ٱللَّهُ مَثَلاً كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِے ٱلسَّمَآءِ**﴾, فالهم المحزون هو بمثابة السلوك الطيب الذي يحرض النفس عن الملل, حتى ينشغل قلب المتصوف بالحق دون سواه[6] لذا شبهه بالشجرة الطبية بجامع ثبات الفعل الحسن ورسوخه.

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 83.
[2] القرآن الكريم, سورة الشورى, {الآية:11}, برواية الإمام قالون عن نافع, الدار المثالية للطباعة والنشر والتوزيع, دار الفتوى في الجمهورية اللبنانية- بيروت, دار الكتب الوطنية –بنغازي, ص484.
[3] كما ترد هذه الآية الكريمة في موقف الأمر: ص 95, وموقف اسمع عهد ولايتك: ص 125, وموقف حق المعرفة: ص 163.
[4] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 216.
[5] سورة إبراهيم, {الآية:27}, ص259.
[6] ينظر: د. حسن الشرقاوي, معجم ألفاظ الصوفية, مؤسسة مختار للنشر والتوزيع, ط1, 1987, ص 123.

كما نلحظ تناص مباشر في قوله[1]:

"يا عبد رأيتني قبل الشيء فعرفت ما رأيت, وهو الذي إليه تصير, وإني سآتيك من وراء الشيء, فإذا رأيتني ورأيته فاستعذ بي مني وصدقني على ما أثبت فيه به منه احتجب من ورائه, فيبقى لا حكم له به وأردك إلي ما رأيت قبله, تلك أمانتي عنده, ومن أوفى بما عاهد عليه الله فسيؤتيه أجراً عظيماً"[2].

يستحضر النص على سبيل التناص المباشر الآية الكريمة[3]: **﴿وَمَنْ أَوْفَىٰ بِمَا عَٰهَدَ عَلَيْهُ ٱللَّهَ فَسَنُؤْتِيهِ أَجْراً عَظِيماً﴾.**

وعلى سبيل الذكر نستشهد أيضاً[4]:

"يا عبد: عبدٌ لا يوافق ربه وهو مرأى عينيك, كلا لما يقض ما أمره".

يستحضر مع قوله تعالى[5]: **﴿كَلَّا لَمَّا يَقْضِ مَا أَمَرَهُۥ﴾.**

أما **النمط الثاني** الذي يعتمد مبدأ الإيحاء والإيماء, ويتلبس بلغة الرمز والإشارة, وهو أكثر حضوراً في المدونة من التناص المباشر, وهو الذي يكون أعاد قراءته بوجهته العرفانية, وتشرب مضامينه وصوره وإيحاءاته حتى تظهر في كتابته وكأنّها نتاج تجربته, التي تحتاج في استخلاصها من النص إلى خلفية واسعة في علوم القرآن؛ وذلك لما قام به من عمليات التحوير والتمطيط ودمج للبنيات المشكلة لنصه, وبهذا يكون استخدام التناص بالمفهوم الحداثي, من خلال صهره لآليات النص الأصلي وتذويبها وسبكها في النص الجديد, ممّا يضفي على النص جمالاً دلالياً, من خلال تعدد تأويلاته, فالنص بالقدر الذي يطوع ويظهر دلالاته, بالقدر الذي يتمنع ويخفي دلائله التي تأبى الترويض والتجلي, ومن نصوصه في هذا النمط[6]:

"وقال لي: اقعد في ثقب الإبرة ولا تبرح".

فيه استدعاء للصورة الفنية الحاصلة, في قوله تعالى[7]: **﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ كَذَّبُواْ بِـَٔايَٰتِنَا وَٱسْتَكْبَرُواْ عَنْهَا لَا تُفَتَّحُ لَهُمْ أَبْوَٰبُ ٱلسَّمَآءِ وَلَا يَدْخُلُونَ ٱلْجَنَّةَ حَتَّىٰ يَلِجَ ٱلْجَمَلُ فِى سَمِّ ٱلْخِيَاطِ وَكَذَٰلِكَ نَجْزِى ٱلْمُجْرِمِينَ﴾,** يشكل النفري جزيئات موقفه من مكوّنات الصورة الفنية في الآية, حيث يستعير الوسائط التي أسهمت في تكوين الصورة في الآية ويسقطها على نصه, معتمداً على نسيج إيحائي لمعاني المفردات والطاقة التخييلية في التعبير, متجاوزًا الخلفية الفكرية –الدينية- للآية, فالصورة المتشكلة من هيئة دخول الجمل في ثقب الإبرة, هي ذاتها الصورة التي تمثل قعود النفري في ثقب الإبرة, على اختلاف المرجع والدلالات, فالآية القرآنية تفيد استحالة دخول الكافرين للجنة كاستحالة وقوع هذه الصورة, أما في نص النفري فيعيد تشكيل أبعادها من جديد, وفق فضاءات عرفانية روحانية, فمفرداته رموز على سلوكيات عرفانية, كما معانيه

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 219.

[2] يشهد هذا النص رمزية نصوصه الشديدة التي تصل إلى حدّ الاستغلاق على المتلقي, انطلاقاً من استخدام حروف الجر المتجاورة والمتوالية (فيه, به, منه) التي تشتت الذهن في الركون إلى دلالة واضحة ومحددة, كما استخدامه للفظ "الشيء" النكرة -وإن كان متعين في ذهن النفري- الذي يغيب مرموزه أو لا يمكن تعيينه, لمبالغته في تشفير نصه المقصود.

[3] سورة الفتح, {الآية:10}, ص512.

[4] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 221.

[5] سورة عبس, {الآية:23}, ص585.

[6] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 137

[7] سورة الأعراف, {الآية:39}, ص155.

مؤشرات سيميولوجية تحوي مضامين التجربة, حيث يرمز ب(ثقب الإبرة) على العلم, و(الخيط) على المعرفة, و تقدمت الإشارة إلى أنّ منزلة المعرفة أرفع مقاماً من منزلة العلم, فإنّه يظهر في التنزل الذي قبله **"فرأيت كلما أظهر إبرة وكلما أستر خيطاً "**[1], فإنّ من شأن العلم الظهور؛ لأنّه للعامة, لذا رمز له بالإبرة, كما شأن المعرفة الستر, وهي للخصوص, فرمز لها بالخيط, وهذه الاستعارة توضح الارتباط الحاصل بين العلم والمعرفة, كارتباط الإبرة بالخيط, فالإبرة تنصرف والخيط يربط, لذا أمره بالقعود في مجرى المعرفة من العلم[2].

ومن تناصاته الضمنية مع القرآن الكريم, قوله[3]:

"وقال لي: هذه عبادتي, ومال ثوبي وما ملت, فلما مال ثوبي قال لي: من أنا, فكسفت الشمس والقمر وسقطت النجوم وخمدت الأنوار وغشيت الظلمة كل شيء سواه".

تناص هذه الصورة الفنية مع آيات قرآنية متعددة, كما في قوله تعالى[4]: **﴿فَإِذَا بَرَقَ ٱلْبَصَرُ وَخَسَفَ ٱلْقَمَرُ وَجُمِعَ ٱلشَّمْسُ وَٱلْقَمَرُ﴾**, وقوله تعالى[5]: **﴿إِذَا ٱلشَّمْسُ كُوِّرَتْ وَإِذَا ٱلنُّجُومُ ٱنكَدَرَتْ﴾**, وقوله تعالى[6]: **﴿ فَإِذَا ٱلنُّجُومُ طُمِسَتْ وَإِذَا ٱلسَّمَآءُ فُرِجَتْ ﴾**, يستعير النفري الصور التي تصور أهوال يوم القيامة, من اندثار الخلق ونهاية الكون وانطفاء الأنوار الموجودة في القرآن, ويعكسها على نصه لتوثيق أفكاره وترسيخ معانيه, وورد هذا التناص ردّ فعل على سؤال الماهية, أي: حقيقة الذات العليا, في (من أنا؟), فجاءت الصورة الإشارية المتناصة مع القرآن جواباً لحقيقة وجوده, حيث ترمز إلى قدرته وعظمته على كسف الشمس والقمر وسقوط النجوم من مواقعها, وإخماد كل الأنوار التي تستمد نورها منه, وإحالة كل الموجودات إلى العدم , والتي رمز لها بالظلمة, وانطفاء الأنوار وانعدام الكائنات يوحي إلى وجوده (الحق), وقدرته على كل شيء.

ومن تناصاته غير المباشرة التي يوجد **معناها أو مضمونها في القرآن**, قوله[7]:

"يا عبد: إذا أقمت عندي جزت الكونية, فما أتاك فلن تفرح به, وما فاتك فلن تأيس عليه".

وما في معناه أيضاً, قوله[8]:

"يا عبد: فرحك بما آتيتك أولى من حزنك على ما لم أوتك".

يتناص مع الآية الكريمة[9]: **﴿لِّكَيْلَا تَأْسَوْاْ عَلَىٰ مَا فَاتَكُمْ وَلَا تَفْرَحُواْ بِمَا ءَاتَىٰكُمْ﴾**, إلّا أنّ النفري يُوَجِّه فهم هذه الآية توجيهاً صوفيًّا, بحيث يضفي عليها صبغة عرفانية؛ حيث استطاع تحوير المعنى حتى يعكس رؤيته, فيشير نصه إلى أنّ العبد الواقف الذي تجاوز الكون والسوى, وانعتق من قيود المادة إلى عالم الروح, ووصل إلى مقام الوقفة بفنائه عن شهود السوى إلى الرؤيا الكبرى, حيث تستوي فيها الأضداد؛ فالفرح والحزن يصبحان بمعنى واحد, إذ لا فرح ولا حزن بمعناهما المألوف..., وهكذا يستفيد النفري من النص القرآني بتوجيه المعنى المتناص معه بنية ودلالة.

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 137.
[2] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص 363.
[3] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 135.
[4] سورة القيامة, {الآية:7-8-9}, ص577.
[5] سورة التكوير, {الآية:1-2}, ص586.
[6] سورة المرسلات, {الآية:8-9}, ص580.
[7] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 234.
[8] المصدر نفسه, ص 244.
[9] سورة الحديد, {الآية:22}, ص540.

ومن تناصاته الخفية التي تعتمد على خاصية التحول, ومزج مكونات البنية التركيبية والدلالية وإدراجها في النص, **كتناص القصة أو الحادثة** في قوله[1]:

"يا عبد: ألق علمك وجهلك في البحر أتخذك عبداً وأكتبك أميناً.

يا عبد: اخرج من بين الحروف تنج من السحر".

يتناص مع قوله تعالى[2]: **﴿وَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ أُمِّ مُوسَىٰ أَنْ أَرْضِعِيهِ فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ وَلَا تَخَافِي وَلَا تَحْزَنِي ۖ إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكِ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ﴾**, وقوله تعالى[3]: **﴿فَلَمَّا جَاءَ السَّحَرَةُ قَالَ لَهُم مُّوسَىٰ أَلْقُوا مَا أَنتُم مُّلْقُونَ﴾**, وقوله تعالى[4]: **﴿وَأَلْقِ مَا فِي يَمِينِكَ تَلْقَفْ مَا صَنَعُوا ۖ إِنَّمَا صَنَعُوا كَيْدُ سَاحِرٍ ۖ وَلَا يُفْلِحُ السَّاحِرُ حَيْثُ أَتَىٰ﴾**, حيث نشهد تناص مفردات نص النفري مع قصة سيدنا موسى -عليه السلام- المذكورة في القرآن, منها (ألق-البحر-السحر...), كما تتناص مع البنية القصصية لحادثة إلقاء موسى في اليمّ وحادثة المبارزة مع السحرة, إلا أنّ التوجيه الصوفي لنص النفري يطغى عليه, حيث يطلب منه المملي –على اعتبار النفري منصت للخطاب الملقى عليه- بإلقاء علمه وجهله في البحر حتى يتخلص من السوى, لأنّه يبقى عالق بهما, وطلبه بالخروج من الحروف, لأنّ الحروف حجاب, تستر الحقيقة.

وقد تتناص مع قوله تعالى[5]: **﴿قَالُوا سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا ۖ إِنَّكَ أَنتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ﴾.**

ويظهر تناص آخر من هذا النمط يكون في **الصياغة وبنية الأسلوب** في قوله[6]:

"يا عبد: قل أعوذ بوحدانية وصفك من كل وصف, وأعوذ برحمانية برّك من كل عسف, يا عبد قل أعوذ بذاتك من كل ذات".

يتناص النص مع قوله تعالى[7]: **﴿قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ مِن شَرِّ مَا خَلَقَ﴾**, وقوله تعالى[8]: **﴿قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ﴾.**

هذه نماذج من تناصات متعددة ومتنوعة شكلت بعضاً من نسيج المدونة محل الدراسة, وتبقى تناصات النفري على درجة عالية من التّفرد, حيث تتعالق تناصاته القرآنية مع معطيات تجربته العرفانية, فيتجلى في نصه اقتباس الآية والألفاظ, والإشارة إلى المضامين, والإيحاء بالمعاني, والاستحضار للقصص القرآني, بما يتوافق مع أفق تطلعاته وتصوراته, ومن خلال قراءة تناصاته يظهر احتفاؤه بالتناص الضمني أكثر من المباشر؛ وذلك لأنّه يجعله أكثر حرية في التعبير عن مكنون تجربته الروحية, كما أنّه يضفي على نصه فنية وجمالية, من خلال الغموض الناتج عن الرمز والتلويح والإشارة, فنص النفري يمتاز بالثراء الرمزي والإشاري الذي ينمي الفاعلية الحيوية للنص, ويجدد الطاقة الابتكارية, ويجعله فضاء رحباً للتأويل والتوالد الدلالي؛ وذلك لأنّه نزوع أصيل نحو التعالي, والولوج إلى عالم اللامتناهي, وانعتاق

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص230.
[2] سورة القصص, {الآية:6}, ص386.
[3] سورة يونس, {الآية:80}, ص218.
[4] سورة طه, {الآية:68}, ص316.
[5] سورة البقرة, {الآية:31}, ص6.
[6] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 228.
[7] سورة الفلق, {الآية:1-2}, ص604.
[8] سورة الناس, {الآية:1}, ص604.

من الحيز والمحدود إلى فضاءات مطلقة, فسمو لغته الشعرية نابع من سمو التجربة, وتوظيفه لآلية التناص برؤيتها الحداثية, من تحوير البنيات وتفجّرها اللغوي, واستخدام دلائل ذات طبيعة منزاحة, والدمج بآليات تتوافق مع الرؤيا الكلية للنص.

الفصل الثالث: شعرية التشاكل والتباين وبناء المفارقة

المبحث الأول: شعرية التشاكل.

المطلب الأول: تأسيس نظري.

المطلب الثاني: التشاكل الصوتي/ الإيقاعي.

المطلب الثالث: التشاكل التركيبي.

المطلب الرابع: التشاكل المعنوي (الدلالي).

المبحث الثاني: شعرية التباين.

المطلب الأول: الصراع بين البني التركيبية (التباين في المستوى التركيبي).

المطلب الثاني: التباين المعنوي.

المطلب الثالث: المفارقة سبيل إلى التباين.

تأسيس نظري.

يعدّ مصطلحي التشاكل والتباين من المفاهيم الجديدة التي زخر بها المنهج السيميائي, وهو من بين المصطلحات السيميائية, التي أولاها النقاد والدارسون في الخطاب النقدي المعاصر اهتماما كبيرا بالدرس والتمحيص, لما له من أثر بارز في تصعيد الدراسات العربية, وتنمية الحركة النقدية, متجاوزًا البنية السطحية للنص إلى إقامة جسور وعلاقات بين المفردات والتراكيب؛ التي تسهم في جمع المعاني المتناثرة, وإنشاء مضمون أكثر انسجاما ووحدة في نصه, فالتشاكل والتباين من منظور سيميائي **"أهم إجراء نقدي بوسعه الإحاطة أو الاقتراب من هذه التعالقات الغامضة, لما يمتلكه من قدرة على تجميع الرموز المبثوثة على امتداد نسوج النص المتوارية, وإعادة تفكيكها"[1]**, وتستخدم النظرية السيميائية هذين المفهومين كأداة إجرائية تسهم في توليد الدلالات وانتظامها, وملاحقة مدى ترابطها وانسجامها داخل النسق, وبهذا يصبح النص فضاءً أو نسيجا لتفاعل الأنساق المتعددة والعناصر المتغايرة من العلاقات المختلفة التي تحيل على أنساق رمزية وثقافية وأيديولوجية[2].

قبل الخوض في تأصيل المصطلح في الخطاب النقدي الغربي, وكيفية انتقاله إلى المنجز النقدي العربي, لابد من الوقوف عند المفاهيم الاصطلاحية, والحقول التي نشأ فيها, وتحديد دلالة كل مصطلح على حدة:

أولا: التشاكل.

يعد التشاكل من أهم الأدوات الإجرائية التي استخدمت في دراسة النص الأدبي وتحليل الخطاب, **"ممّا جعل منه نظرية لتحليل النص من جميع جوانبه, شأنه شأن كل مفهوم موسع..., يجمع بين التحليل المفردي والتحليل الجملي والتحليل النصي, ويتجاوز المعاني الظاهرة في النص إلى إيحائيته الكاشفة"[3]**, فهو إذاً يتناول مستويات النص من حيث الشكل والمضمون وفقاً لهذا المنظور, يقوم على آلية تستنبط العلامات والرموز في النص, وإبراز مدى تشابكها وتماثل وحداتها الدلالية, ما يضمن انسجامها **"فيقال: بأنّ مقطعا خطابيا ما متشاكل إذا كان له "كلاسيم"[4] أو عدة "كلاسيمات" متكررة,... والمفهوم الأساسي للتشاكل يجب أن يفهم كمجموعة متكررة من المقولات الدلالية "كلاسيمية" تجعل قراءة موحدة للحكاية ممكنة, مثلما**

---

[1] خيرة حمر العين, جدل الحداثة في نقد الشعر العربي, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق- سوريا, 1996, ص170.

[2] ينظر: محمد بوعزة, استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية, منشورات الاختلاف, دار الأمان, الرباط, ط1, 2011, ص34.

[3] محمد مفتاح, التلقي والتأويل (مقاربة نسقية), المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء/بيروت, ط1, 1994, ص159.

[4] كلاسيم: هو السيم السياقي, ويتمظهر داخل وحدات تركيبية أوسع, تتضمن ربطا بين ليكسيمين على الأقل, ينظر: جوزيف كورتيس, مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية, تر: د.جمال حضري, الدار العربية للعلوم ناشرون, بيروت, ط1, 2007, ص 76-79.

تنتج عن قراءات جزئية للملفوظات, وعن حل ملابساتها, موجهة بالبحث عن قراءة واحدة"[1], وبذلك يكون للتشاكل وظائف أخرى إلى جانب وظيفته في إزالة الغموض الذي يكتنف النص, ودوره البارز في انسجام الخطاب[2], وتلاحم أجزائه وانتظام فقراته, ما يضفي عليه مسحة جمالية بها تتحقق أدبية النص, ويبقى هذا المصطلح **"رهين تراكم مستوى معين من مستويات الخطاب, فكلما حدث ضغط لغوي على كلمة بعينها, أو على مرادفاتها, أو على تركيب يؤدي نفس الدلالة عبر مستوى معين: صوتي- إيقاعي, تركيبي- نحوي, دلالي, كان حضور التشاكل قويا في بناء الدلالة وضمان انسجام الخطاب"[3].**

فبداية ظهور المصطلح كانت في منتصف القرن العشرين, عام 1966م, وذلك حينما أراد النقاد الغربيون إيجاد حل لمسألة الاتساق, وكلية الدلالة التي ينبغي توفرها في النص[4], فجاء التشاكل في المفهوم السيميائي الغربي في وضعه من جذور يونانية كلمة (Isos) بمعنى التساوي, وكلمة (Topos) بمعنى المكان, فإن هذه التركيبة (Isotopie) تعني المكان المتساوي[5], ومن ثم توسع هذا المصطلح المنحدر من أصول إغريقية؛ ليدل على لسان الحال في المكان, وأصبح يطلق على المقومات الظاهرة أو الباطنة المتجسدة في التعبير, أو في الصياغة الواردة في نسيج النص[6].

وإذا اقتفينا أثر هذا المصطلح, نجد أنّه نقل من ميدان العلوم التجريبية (حقل الفيزياء) إلى ميدان العلوم اللسانية, وأوّل من استثمره في ميدان تحليل الخطاب هو **غريماس Greimas**[7], وذلك بدلالة المصطلح الفيزيائية على الوحدة والتجانس والتناظر والتشابه والانتماء إلى حقل أو مجال معين باستواء خصائص الحقلين, وبذلك يكون غريماس قد استغل المفهوم في التحليل السيميوطيقي للسرد, ببحثه عن انسجام الخطاب ووحدة النص[8], وقد حدده بقوله **"مجموعة متلائمة من المقولات المعنوية التي تجعل قراءة الحكاية متشاكلة"**[9], كما **"تنتج عن القراءات الجزئية للأقوال وعن حل إبهامها, والتي تكون موجهة بغرض البحث عن**

---

[1] جوزيف كورتيس, مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية, ص81

[2] ينظر: جوزيف كورتيس, سيميائية اللغة, تر: جمال حضري, مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع, بيروت, ط1, 2010, ص82.

[3] وداد بن عافية, دلائلية التشاكل في "تنويعات استوائية" لسعدي يوسف ,دراسة سيموتأويلية, ملتقى السيمياء السادس والنص الأدبي, جامعة محمد خيضر, بسكرة, الجزائر, ع6, 2014, ص274.

[4] ينظر: عبد المجيد نوسي, التحليل السيميائي للخطاب الروائي- البنيات الخطابية- التركيب, الدلالة, شركة المدارس للنشر والتوزيع, الدار البيضاء, ط1, 2002,ص93.

[5] ينظر: مولاي علي بو خاتم, مصطلحات النقد العربي السيماءوي - الإشكالية والأصول والامتداد, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق,2005, ص179-180.

[6] ينظر: معجم السيمائيات, فيصل الأحمر, الدار العربية للعلوم ناشرون, منشورات الاختلاف, بيروت, ط1, 2010, ص235.

[7] ينظر: محمد مفتاح, تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص), المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء,- المغرب, ط1, 2005, ص19-20, وينظر أيضا: وردية محمد سحاد, تشاكل المعنى في ديوان مقام البوح, ط1, دار غيداء للنشر والتوزيع, عمان, 2001, ص27.

[8] ينظر: جميل حمداوي, السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق, مطبعة الوراق للنشر والتوزيع, عمان-الأردن, ط1, 2011, ص231.

[9] نقلاً عن: جمال بندحمان, الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري- التشعب والانسجام, رؤية للنشر والتوزيع, القاهرة, ط1, 2011, ص117.(التعريف بحسب منظور قريماس).

القراءة الموحدة"[1], ما يؤخذ على مفهوم غريماس وفقا لتعريفه- أنّه قصره على نوع واحد من أنواع التشاكل ألا وهو (تشاكل المضمون), وأقصى بقية الأصناف الأخرى التي يتمظهر فيها التشاكل.

ومن ثم يأتي- من بعده- **فرانسوا راستي (franclos rastier)** ليسد هذه الثغرة, فيوسع من مفهوم التشاكل حتى يشمل التشاكل التعبيري (الشكلي), من خلال دراسته لقصيدة ملارميه (سلام, salut) التي ميّز فيها التشاكلات الأفقية والتشاكلات العمودية, وعرفه بأنّه **"كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت"**[2] ومن خلال هذا الاتساع في المفهوم تدخل كل المستويات المتشاكلة مثل المستوى الصوتي, التركيبي, الدلالي,.. **"فهو لا يقوم على سمات دلالية فقط, بل على تكرار وحدات لسانية قد تكون صوتية أو صرفية أو دلالية"**[3].

ولا يبتعد مفهوم **جماعة مو "group mu"**[4]عن هذا المعنى, فهو-عندهم **-"تكرار مقتن لوحدات الدال نفسها "ظاهرة أو غير ظاهرة" صوتية أو كتابية, أو تكرار لنفس البنيات التركيبة "عميقة أو سطحية" على مدى امتداد القول"**[5], فيتسع مفهوم هذه الفئة حتى يدخل فيها الخطاب العلمي, وهذا التكرار يحتاج إلى قدرة تأويلية من الملتقى **"فيتحول التكرار بفعل الاستخدام المقصود, وبأشكاله المكثفة والمعينة إلى آلية تأويلية تتطلب فهماً, وإدراكاً من المؤول"**[6].

فمن الإنتاج الغربي إلى الاستهلاك العربي؛ وَفِدَ هذا المصطلح إلى الدرس النقدي العربي مع المناهج النقدية الغربية -وبالتحديد- المنهج السيميائي الذي احتضن هذا المصطلح, وهذا الاختلاف والاضطراب الذي اكتنف المصطلح في بيئته المنشأ, بدأ تأثره واضحا في مقاربات المنجز النقدي العربي, وتظهر هذه الإشكالية في مقابلة المصطلح بنسق عربي من حيث صياغة المصطلح وتحديد المفهوم وكيفية تطبيقه على النص الأدبي, بوصفه أداة إجرائية في مقاربة النصوص, وهذا التداخل المصطلحي جعل كل باحث ينطلق من منظومة مفاهيمية ومصطلحية ذاتية, الأمر الذي زاد اتساع الهوة بين النقاد العرب[7], هو تشعب السبل بالمنظرين,- ونفسه- الذي يفسر الاضطراب في نقل وتحديد المفهوم وتعدد ترجماته.

---

[1] جمال بندحمان, الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري, ص117 وأيضا: عبد المجيد نوسي, التحليل السيميائي للخطاب الراوئي, ص97.

[2] تعريف راستي نقلا عن: محمد مفتاح, تحليل الخطاب الشعري, ص21.

[3] عبد الإله سليم, البنيات المتشابهة في اللغة العربية (مقاربة معرفية), دار توبقال للنشر, الدار البيضاء المغرب, ط1, 2001, ص93.

[4] جماعة مو: فرانسيس إديلن, وفليب مانغيه, وجان ماري كلينكنبرغ, من أبرز دعاة إحياء البلاغة القديمة وتجديدها, وتوسيع إطارها لتشمل كل الحقول الإنسانية, انطلاقا من اللغة إلى علم العلامات والفنون جميعا, يمكن الرجوع إلى: مجموعة مو, بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة, تر: د. سمر محمد سعد, مركز دراسات الوحدة العربية, بيروت, ط1, 2012, ص9-12.

[5] محمد مفتاح, تحليل الخطاب الشعري, ص21.

[6] أحمد مداس, السيمياء والتأويل دراسة في آليات التأويل حدوده ومستوياته, عالم الكتب الحديث, إربد-الأردن, ط1, 2011, ص240.

[7] ينظر: د.محمد فتوح, مصطلح التشاكل في الخطاب النقدي العربي المعاصر بين الترجمة والتعريب, مجلة المركز الجامعي الصالحي أحمد النعامة, 2018, ع3-4, ص286-289.

وقبل الشروع في مقاربات المنجز العربي, لابد من صياغة التساؤلات[1] التي ستتكفل هذه المداخلة بالإجابة عليها, وهي: ماهي الأسس والمبادئ التي استندوا إليها في نقلهم للمصطلح؟ وما هي المرجعية والخلفية التي انطلق منها كل باحث في تنظيره؟ وهل يحمل النسق المترجم شيئا ممّا تعج به المعاجم والكتب البلاغية؟ أي, هل يتضمن المفهوم الغربي مضامين الدلالات والانساق في الأصول التراثية العربية؟ أم أنّه وليد الطفر المتلازم عن التطور الدلالي؟؟!.

وبالنظر إلى الحقل المعجمي لجذر كلمة (شكل) في المعاجم العربية القديمة, نجدها تدل على معنى التشابه والتوافق والتماثل والمصاحبة والتجانس والاشتراك في شيء واحد بين شيئين[2], وتكاد كل مشتقاتها لا تخرج عن هذا المضمار, وكما لا نتلمس المعنى الذي ورد في الفهم الغربي, وذلك لدلالتها الجزئية أو لقصور دلالاتها.

أما في الحقل البلاغي، فقد تعددت المحاولات التي تحوم حول مسألة التشاكل ولم تتعمق فيها، فنجد ذكرهم للطباق والمقابلة واللف والنشر ورد العجز على الصدر والمشاكلة ومراعاة النظير وغيرها من المفهومات التي تحوم حول المصطلح ولا تتعمق فيه؛ لأنّها لم تخرج عن أوجه تحسين الكلام وباب الصناعة اللفظية[3], ويجدر بي الإشارة إلى جهود ابن يعقوب المغربي الذي تطرق لمصطلح المشاكلة بالفهم الحداثي –إلى حدّ ما- في البديع المعنوي وهو **"ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته تحقيقا وتقديرا، أي ذكر المعنى ملتبسا في ذلك الذكر بالإتيان بلفظ غير ذلك المعنى"**[4], كما ينبغي التنويه إلى جهود العلامة عمر بن مسعود المنذري، الذي أضاف للفهم القديم أبعادا مختلفة تتجاوز النظرة الضيقة فيه، فيقول: **"وأعلم أنّ الأشياء المتشاكلة على ثلاث مرات، إحداها: أن تكون متشاكلة في الكيفيتين أعني الفاعلة والمنفعة معا كالحار واليابس مع الحار اليابس وهذا أقوى أنواع المشاكلة. والثانية: أنت تكون متشاكلة في الفاعلتين فقط مثل: الحار الرطب والحار اليابس. والثالثة: أن تكون متشاكلة في المنفعلتين فقط مثل: اليابس الحار واليابس البارد، وهذه المرتبة دون المرتبة الثانية؛ لأنّ المنفعل يكون أضعف من الفاعل"**[5]، ...وعلى قرب المفهوم من النظرة الحديثة, إلا أنّ هذا لا ينبغي أن يسرب إلى الفهم أن مصطلح المشاكلة المتداول في المصنفات البلاغية هو جذور تراثية لمصطلح التشاكل السيميائي، فشتّان ما بين الأسس والإجراءات والمنحى الذي

---

[1] ينظر: محمد دبيح, ثنائية التشاكل والتباين في الخطاب النقدي المغاربي الجديد, مجلة المخبر, جامعة بسكرة, الجزائر, 2014, ع10, ص199.

[2] ينظر: الفيروز آباد, قاموس المحيط, دار الكتب العلمية, بيروت-لبنان, د.ت, ج3, ص550.
كما ينظر: لسان العرب, ابن منظور, دار صادر, بيروت, ط3, 1994, مج11, ص356-357.
ينظر: أبو الحسن بن فارس بن زكريا, معجم مقاييس اللغة, دار إحياء التراث العربي, بيروت, ط1, 2001, مادة (شكل), ص511.

[3] درس الجهود البلاغية واستنتج الباحث: محمد دبيح, ثنائية التشاكل والتباين في الخطاب النقدي المغاربي الجديد, ص201-202. وأيضا: د. صالح لحلوحي, التشاكل والتباين في شعر مصطفى الغماري, مجلة الأثر, جامعة بسكرة, الجزائر, ع17, 2013, ص124, وأيضا: د. سمر الديوب, سيميائية التشاكل والتباين في الفصول والغايات لأبي العلاء المعري, مجلة العلوم الإنسانية, جامعة البعث, سوريا, ع30, 2017, ص165 .

[4] ابن يعقوب المغربي، شرح مواهب الفتاح على تلخيص المفتاح، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1, ج2, ص490-491.

[5] عمر بن مسعود المنذري، كشف الأسرار المخفيّة في علم الأجرام السماوية والرقوم الحرفية، عمان, مخطوط منشور بمجلة نزوى الثقافية، ع1، 1994، ص150.

يتبعه كل مفهوم، فتبقى محاولات مفهوم القدامى تتسم بالسطحية, إذ لم تتعد حدود الإشارة والذكر، وذلك لأنّه –في فهمهم- ذكر للشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته، أما بالفهم الحداثي يستند على تكرار مقومات معنوية متماثلة من شأنها إزالة الغموض عن النص, وتحقيق لمبدأ الوحدة والانسجام النصي.

انتقل المصطلح إلى الدرس النقدي العربي المعاصر عن طريق آليتي[1]: الترجمة, والتعريب، فمنهم من ينطقه معربا ، مثل: "الإيزوطوبيا لدى أنور المرتجي[2], إيزوطوبية لدى عبد الملك مرتاض[3], والإيزوتوبيا عند رشيد بن مالك"[4], ومنهم من يترجمه حسب معرفته الذاتية: "تشاكل, لدى: محمد مفتاح, عبد القادر فيدوح, بسام بركة, شريم ميشال جوزيف, مولاي على بو خاتم"[5],و"مشاكلة عند عبد المالك مرتاض"[6],و"التناظر عند سعد علوش"[7], كما"قطب دلالي عند مولاي على بو خاتم"[8], "والتناظر الموضوعي عند محمد عناني"[9]...إلى غير ذلك من ترجمات التي لا حصر لها لكثرتها؛ والتي تفسر الاضطراب بين الباحثين العرب في نقلهم الدقيق للمصطلح -من وجهة ذاتية-؛ الأمر الذي زاد من اتساع الهوة في إشكالية المصطلح, وتعتيم المفاهيم لدى الباحثين.

ميّز الساحة النقدية العربية جهود النقاد المعاصرين الذين أولوا اهتمامهم بالمصطلح, وظهر هذا واضحا في منجزاتهم سواء على مستوى التنظير والتأسيس أم على مستوى التطبيق والتحليل-بوصفه أداة إجرائية-, ونخصُّ بالذكر أهم الرواد في المنجز العربي, ومنهم:

-**محمد مفتاح** في طليعة النقاد الذين تلقوا هذا المصطلح الوافد وأولوه بالدرس والممارسة, فراح يبحث عن رؤيا شمولية يبلور فيها مفهوم التشاكل من خلال مناقشة لآراء المؤسسين الغربيين, وأقرّ بتوسيع المفهوم ليشمل الشكل والمعنى, بقوله: **"التشاكل تنمية لنواة معنوية سلبا أم إيجابا, بإركام قصري أو اختياري لعناصر صوتية, معجمية, وتركيبية,**

---

[1] قام بإحصاء جهود الدارسين العرب الباحث: بلعيدي رميسة, التشاكل والتباين في ديوان "الساعر" لمحمد جربوعة, رسالة ماجستير, جامعة محمد خيضر, بسكرة, 2019, ص10-14, وأيضا: محمد دبيح, ثنائية التشاكل والتباين في الخطاب النقدي المغاربي الجديد, ص196-197.

[2] ينظر: أنور المرتجى, سيميائية النص الأدبي, أفريقيا الشرق, الدار البيضاء,1987, ص40.

[3] ينظر: عبد الملك مرتاض, شعرية القصيدة قصيدة القراءة (تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية), دار المنتخب العربي, بيروت- لبنان, ط1, 1991, ص24-42.

[4] - ينظر: رشيد بن مالك, قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص, دار الحكمة, الجزائر, 2000, ص93.

[5] ينظر: عبد القادر فيدوح, دلائلية النص الأدبي, ديوان المطبوعات الجامعية, الجزائر, 2003, ص97.
-محمد مفتاح, تحليل الخطاب الشعري, ص24, -مولاي على بو حاتم, مصطلحات النقد العربي السيمياء, ص302. -شريم ميشال جوزيف, دليل الدراسات الأسلوبية, المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر,1987, ص157. - بسام بركة: معجم اللسانية, منشورات جروس برس, طرابلس, 1984, ص116.

[6] عبد الملك مرتاض, شعرية القصيدة قصيدة القراءة, ص24-42.

[7] ينظر: سعيد علوش, معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة, دار الكتاب اللبناني, بيروت, ط1, 1985, ص151.

[8] ينظر: مولاي بوخاتم, معجم مصطلحات النقد العربي السيماوءي, ص302.

[9] ينظر: محمد عناني, المصطلحات الأدبية الحديثة, الشركة المصرية العالمية للنشر, لونجمان, ط3, 2003, ص47.

ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة"[1], ويشمل هذا التعريف جل مستويات النص, ويضيف عليها المستوى التداولي.

انطلق **عبد الملك مرتاض** في دراسته من رؤيا تراثية, فأخذ ينقب عن مفهومه في البلاغة القديمة وفنونها, ويقيم معها العلاقات لهذا المصطلح الحداثي[2], ولعل وقوعه على مخطوط العلامة **(المنذري)**, وهو **"كشف الأسرار المخفية في علم الأجرام السماوية والرقوم الحرفية"** الذي وجد فيه مصطلح (المشاكلة والمقابلة), كما أنّ استعمال الجاحظ لمصطلح المشاكلة بكثرة كان دافعا لمرتاض في اقتناعه بجدوى التراث[3], إلا أنّه في الجانب التطبيقي ينقض ما ادّعاه في التأسيس النظري, باعتقاده أنّ **"هذا المفهوم لا يبرح مرجعا مضطربا, وهو في تصورنا مفتقر-بحكم حداثته- إلى بلورة وصقل وتدقيق, ولعل من أجل ذلك اجتهدنا نحن في التصرف فيه, فذهبنا إلى أقصى ما يمكن الذهاب إليه لدى التطبيق"**[4], فغدا المصطلح لديه -بالمفهوم السيميائي- أداة إجرائية ورؤيا شمولية في تحليل النص الأدبي[5], ويظهر ذلك في قوله: **"المشاكلة أو التشاكل فرع من فروع السيميائية, وغايتها تتمخض لخدمة الدلالة عبر الجملة وبالتالي عبر النص وبالتالي عبر الخطاب الأدبي, فهي إذاً تستخدم في الكشف عن العلاقات الدلالية بواسطة الإجراءات التحليلية لتتخذ معنى خصوصيا يجب أن يتسم بالجِدَّة..."**[6], تعددت تعريفاته للمصطلح في مختلف كتاباته -الذي يبين مدى مرونة المفهوم لديه- منها: **"هو كل ما استوى من المقومات الظاهرة المعنى والباطنة والمتجسدة في التعبير أو الصياغة الواردة في نسج الكلام: متشابهة أو متماثلة أو متقاربة على نحو ما, مورفولوجيا أو نحويا أو إيقاعيا أو تراكبياً أو معنويا, عبر شبكة من الاستبدالات والتباينات بحكم علاقة سياقية تحدد موقع الدلالة"**[7], والناظر في المفهوم لا تخفى عليه نزعة الحداثة السيميائية التي انطلق منها في تحديده للمصطلح, كما اقترح من خلال توسيعه للمصطلح الكيفية التي ينشأ بها التشاكل في النص الأدبي, فيكون بالتكرار والاتفاق والتماثل..., ما يولّد الانسجام والتلاؤم بين العناصر الألسنية, كما أنّ العلاقة التلازمية بين الوحدات اللغوية تؤدي إلى التشاكل[8]..., وبلغ توسيعه للمصطلح أنّه تناول أنماطا متعددة من التشاكل مثل: التركيبي, الصوتي, الدلالي, كما سلط الضوء على تشاكل الزمن والحيز..., واستحدث من خلال ممارساته الدقيقة للمصطلح ثنائية الانتشار والانحصار, التقاين[9]...؛ ممّا زاد من كفاءة هذه الأداء الإجرائية في سبر أغوار النص

---

[1] محمد مفتاح, تحليل الخطاب الشعري, ص25.

[2] ينظر: د.إبراهيم عبد النور وآمال الشرقاوي, خطاب التشاكل والتباين عند عبد الملك مرتاض, جامعة بشار, ص103-108.

[3] عبد الملك مرتاض, نظام الخطاب القرآني (تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن), دار هومة, الجزائر, 2001, ص157.

[4] المرجع نفسه, ص158.

[5] ما فعله مرتاض هو توسيع الأداة الإجرائية إلى أبعد حد.

[6] عبد الملك مرتاض, شعرية القصيدة قصيدة القراءة, ص42.

[7] عبد الملك مرتاض, نظام الخطاب القرآني, ص20.

[8] ينظر: نسرين بن الشيخ وبلقاسم مالكية, عبد الملك مرتاض(المصطلحات المحورية في التحليل السيميائي للخطاب الشعري), مجلة أيقونات, الجزائر, مج6, ع6, 2018, ص80-83.

[9] ينظر: عبد الملك مرتاض, نظرية القراءة - تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية, دار الغرب للنشر والتوزيع, وهران, 2003, ص122-123.

الأدبي, وإيجاد أرضيّة لها في النقد المعاصر, ويظهر ذلك في مقارباته الإجرائية التي تناولت بنية الخطاب الشعري كما البنية السردية.

تناول **عبد الله الغذامي** المصطلح من بُعْدٍ مختلف وفهم جديد, حيث غاير فيه الرواد من حيث التسمية والإجراء, اصطلحه عنوانا لكتابه **(المشاكلة والاختلاف)**, فلم يدّع أو يَتَبَنَّ المفهوم المغربي؛ لأنّه لم يشر إلى الاصطلاح الغربي أصلاً في كتابه[1], إلا أنّه في تطبيقاته لا يختلف عنه كثيراً, حيث قدم لنا تجربة مختلفة تنم عن وعيه الثاقب, ميّز فيها بين "نص الاختلاف/نص المشاكلة", من خلال معادلة رياضية اقترحها[2]:

ــ فإن أي نص -عنده- يتركب من شكل لغوي وفني, وعليه:

الشكل+ المعنى= خطاب غير أدبي ← (نص المشاكلة).

الشكل+ المعنى+ الدلالة= نص أدبي فني ← (نص الاختلاف).

مضمون هذه المعادلة أن النص المختلف هو الذي يؤسس لدلالات إشكالية تنفتح على إمكانات غير متعددة من التأويل..., وبالتالي فهو شبكة دلالية متلاحمة من حيث البنية, ومنفتحة من حيث الإمكانيات الدلالية, وبما هي كذلك- فهي مادة الاختلاف لكون النص يؤسس على معنى معجمي وإيحائي, وأما نص المشاكلة يتأسس على وحدة المعنى فهو نص ثانوي وتابع للمحكي, وأن الإبداع لا يمكن أن يتأسس على المطابقة والمشاكلة والتقليد والاتباع.[3]

ومهما يكن من أمر؛ فإنّ التسميات السابقة التي اصطلحها رواد المنجز النقدي العربي, لها مكامن خفية للعودة إلى التراث وتأصيل المصطلح, وقراءة المصطلح الغربي بعيون تراثية, وإعادة شحنه بطاقة دلالية قابلة للتطور والتمطيط[4], لتكوين نظرية متكاملة على الرغم من محدودية ذلك التراث ونظرته الضيقة ومفهومه السطحي, الذي لا يرقى لمستوى النظرية القائمة بذاتها من حيث الأسس والإجراءات في تحليل النص الأدبي.

ثانيا: التباين.

من الآليات الإجرائية للمنهج السيميائي مصطلح التباين, ويرد هذا المصطلح كمقابل لمصطلح التشاكل, وأكثر التصاقا به من ناحية الإجراء, ويعني بدراسة الظواهر المتنافرة, ورصد العلاقات اللغوية المتباعدة داخل الحقل النصي, فيُحْدِث بذلك التنافر أثراً جماليا, وذلك لاعتبار **"أن كل نص أدبي يشتمل على مجموعة من العناصر الأدبية أو السمات تجعل من سماته اللفظية ترتبط بعضها ببعض, إما على سبيل التشاكل وهو الأغلب, وإما على سبيل التباين أو الاختلاف الذي يسهم في تأسيس الدلالة"**[5].

---

[1] ينظر: محمود فتوح, مصطلح التشاكل في الخطاب النقدي العربي المعاصر بين الترجمة والتعريب, ص290.
[2] ينظر: عبد الله الغذامي, المشاكلة والاختلاف, قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, بيروت, ط1, 1994, ص44.
[3] ينظر: المرجع نفسه, ص6-7
[4] ينظر: محمد دبيح, ثنائية التشاكل والتباين في الخطاب النقدي المغاربي الجديد, ص195.
[5] عبد الملك مرتاض, نظرية القراءة, ص126.

يتعدد مفهوم التباين في المنجز النقدي الغربي انطلاقا من تحديد شرط العلاقة, ولعل أكثر ممّن عنى بتحديد مفهوم المصطلح هو **(غريماس)** فعرفه ب**"وجود لفظين, وعلاقة بينهما"**[1], ما يعني **"أن يكون بين هذين اللفظين معا شيء يربط بينهما, وشيء آخر يباين بينهما"** [2], وفي هذا التصور فإنّ علاقة التباين تنتج عن اختلاف على مستوى الدال يؤدي إلى اتفاق على مستوى المدلول, فانحدرت هذه التسمية من لفظين إغريقيين, أحدهما: (heteros) معناه الغير, والآخر: (topos) بمعنى المكان, فيكون دلالته المكان الآخر أو غير المكان في مقابلة تساوي المكان[3].

أما مقاربة هذا المفهوم في المنجز النقدي العربي, ينبغي تحديد دلالته المعجمية المتداولة أولاً؛ فالجذر اللغوي للفظة التباين (ب ي ن) ومشتقاتها تحمل المعاني التالية: الفراق, الانفصال, الهجرة, الاختلاف, والبعد, ولا تكاد تخرج عن هذه المدلولات[4], وقليل ممّن عني بهذه اللفظة بالتحديد على عكس نظيرتها (التشاكل), أمثال: معجم التوقيف على مهمات التعاريف لعبد الرؤوف المناوي, وكذلك كتاب التعريفات للشريف الجرجاني, فيعرفه **المناوي** انطلاقا من الاختلاف والتمايز بين شيئين, يصنفه إلى تباين كلي وتباين جزئي, وفي ذلك يقول: **"إذا نسب أحد الشيئين إلى الآخر فإن لم يصدق أحدهما على شيء ممّا صدق على الآخر, فإن لم يصدق على شيء أصلاً فبينهما تباين كلي, الإنسان والفردوس ومرجعها إلى سالبتين كليتين, وإن صدقا في الجملة فبينهما تباين جزئي, كالحيوان والأبيض, وبينهما عموم من وجه مرجعهما إلى سالبتين جزئيتين"**[5], ولا يصدق القول -في تقديري- أن هذا الفهم هو ما عليه الدرس السيميائي الحداثي, وإن كان يلامسه في بعض الجوانب.

أما في الدرس النقدي العربي الحديث, فقد انتقل إلينا المصطلح بهذا الدال, أو ما اصطلح عليه هذا الفهم بألفاظ تماثلها في المحتوى, منها[6]:

-اللاتشاكل: نجد هذه التسمية عند **عبد الملك مرتاض, ومحمد مفتاح** فقد ذكر ذلك -على سبيل المثال- في: **"على أنّ الأمر أكثر صعوبة في الاستعارة الكثيفة والمتنوعة, فقد يظهر الكلام, إذا كانت الاستعارات الكثيفة, منقطع, الصلات بين أجزائه فيصير للاتشاكل Allotopie, هو المهيمن"**[7].

---

[1] تعريف غريماس نقلا عن: عبد الملك مرتاض, التحليل السيميائي للخطاب الشعري, ص16.
[2] المرجع نفسه, الصفحة نفسها.
[3] ينظر: المرجع نفسه, الصفحة نفسها.
[4] ينظر: محمد مرتضى الزبيدي, تاج العروس من جواهر القاموس, تحقيق: علي هلالي, مراجعة: مصطفى حجازي وآخرون, المجلس الوطني الثقافي والفنون والآدب, الكويت, ط1, 2001, ج34, ص300, باب النون مادة (ب ي ن), - وأيضا: شعبان عبد العاطي عطية ومجموعة من المعجمين, المعجم الوسيط, مجمع اللغة العربية, مكتبة الشروق الدولية, مصر, ط4, 2008, ص80.
[5] عبد الرؤوف المناوي, التوقيف على مهمات التعاريف, تح: محمد رضوان الداية, دار الفكر المعاصر, بيروت, ج1, ص157.
[6] ينظر: مريم بن عمر, التشاكل والتباين في ديوان "النبية تتجلى في وضح الليل" لربيعة الجلطي, رسالة ماجستير, جامعة محمد بن خيضر, بسكرة, 2016, ص42-43-44.
[7] محمد مفتاح, تحليل الخطاب الشعري, ص28.

-الاختلاف: فنجد تسمية **عبد الله الغذامي** في كتابه **(المشاكلة والاختلاف)** -كما أشرت إليه سابقا- بأنّه يخص نص الاختلاف بالشعرية, مؤكدا ذلك في قوله: **"لم يبحث الجرجاني عن مشاكلة الشيئين اللذين هما غير متشاكلين, بل إنّه ليرى أنّ جمع المتنافرات والمتباينات هو إلى الشاعرية أقرب من الجمع بين الأشياء المشتركة في الجنس والمتفقة في النوع"**[1], كما إشارات **عبد العزيز حمودة** في كتابه **(المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك)** المتعددة باتت تومئ على أهميته التي يوليها لهذا المصطلح, منها **"لكي تعبر أي دالة في لغة ما عن معنى, يجب أن تختلف عن الدالات الأخرى, ونفس الشيء بالنسبة للمدلول, إذ إنّ كل مدلول في نسق لغوي يجب أن يختلف- مهما صغر حجم التضاد –عن كل المدلولات الأخرى, إنّ الاختلافات أساسية لكي تعمل العلامات في اللغة"**[2], كما نلاحظ تسمية **محمد عبد المطلب** في كتابه **(بناء الأسلوب في شعر الحداثة, التكوين البديعي)** للاختلاف, يربطها بثنائية الحضور والغياب, وبذلك يدعونا لملاحظة أنّ لكل عملية ذهنية هناك أخرى تخالفها, إذ وجود طرفٍ حاضرٍ يوازي حتماً وجود طرفٍ غائبٍ[3], ويمثل هذا الطرف الحاضر البنية السطحية الظاهرة في النص, أما الطرف الغائب تستدعيه عملية التأويل, وهو من فيض البنية العميقة, التي ينتج عن دواله مدلولات متعددة, كما يتبنى هذه التسمية **أحمد مداس** في بحثه **(التشاكل والتباين في الخطاب الشعري)** فيعرفه بأنّه الاختلاف في التأليف الشعري وارد, وهو نتاج التنظيم والتأليف للألفاظ[4].

-التقابل: كما نجدها عند عبد الملك مرتاض, ومحمد مفتاح وذلك في قوله: **"قد يتوقع المتلقي هيمنة التقابل في الأسطورة, وفي أيّ خطاب آخر"**[5].

-التناقض: كما عند مفتاح في قوله: **"أما الواسطة البلاغية فهي تزيل الفروق بين مجالين مفهوميين, وتدمج بينهما (إدماج المجرد بالمحسوس) وهي تكثر في أنواع من الشعر الذي يريد أن يحقق الانسجام في الكون بجمعه بين المتناقضات"**[6].

هذه المسميات المتعددة والاختلاف في المصطلحات, يزيد من إشكالية تعتيم المصطلح التي تضع القارئ في حيرة, وهذا ناتج عن اختلاف المشارب التي يستقي منها كل باحث, بل ما يزيد الأمر سوءا هو تعدد التسميات لدى الباحث الواحد, فنجد الباحث نفسه يتخذ عدداً من المسميات إزاء المفهوم ذاته, ما زاد الأمر غموضا وإرباكا في عملية وضع المصطلح.

ونذكر أهم الرواد لهذا المصطلح الذين تولوه بالدرس والتمحيص, سواء على مستوى التأسيس النظري أم على مستوى التحليل بالإجراء:

---

[1] عبد الله الغذامي, المشاكلة والاختلاف, ص18.
[2] عبد العزيز حمودة, المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك, المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, الكويت, 1998, ص329.
[3] ينظر: د.محمد عبد المطلب, بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي, دار المعارف, القاهرة, ط2, 1995, ص234.
[4] ينظر: أحمد مداس, التشاكل والتباين في الخطاب الشعري, محاضرات الملتقى الرابع (السيمياء والنص الأدبي), ص18.
[5] محمد مفتاح, دينامية النص –تنظير وإنجاز, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, ط2, 1990, ص163.
[6] محمد مفتاح, تحليل الخطاب الشعري, ص29.

-عبد الملك مرتاض: يعرفه بقوله: **"مفهوم سيميائي يقوم على إدراك العلاقة الدلالية بين الموضوع والمحمول, بحيث يمكن أن يقع القارئ في خديعة الألفاظ"**[1], وبالتالي فهو عنده **"يرصد العلاقات المتنافرة أو المتناقضة المتعرضة التي تفضي فيما تفضي إليه, في حقيقة الأمر إلى تحديد الدلالة السيميائية للمعنى عبر انصهاره في مساحة النص المطروح للتحليل المجهري أو الشبيه به"**[2], فقد استخدم هذا المصطلح في تحليلاته المتعددة للنصوص الأدبية, كما يربطه بالانزياح بين وحدتين أو مجموعة وحدات, ولا يقوم عنده إلا على أساس التشابه وإدراك العلاقة الدلالية بين الموضوع والمحمول[3].

-أما **محمد مفتاح** في حديثه عنه ينوّه بأنّ: **"التشاكل لا يحصل إلا من تعدد الوحدات اللغوية المختلفة, ويعني هذا أنّه ينتج عن التباين!"**[4], ويعني هذا أنّ التباين لا يحصل إلا من تعدد الوحدات المختلفة في البنية اللغوية الواحدة[5], وهو –في رأيه- **"أحد المكونات الأساسية لكل ظاهرة إنسانية, ومنها لغوية, وقد يكون مختفيا لا يرى إلا من وراء حجاب, وقد يكون واضحا كل الوضوح حينما يكون هناك صراع أو توتر بين طرفين أو أطراف متعددة؛ ولكن لا يخلو منه وجود إنساني"**[6].

وعليه؛ فإنّ التباين لم يأخذ حظه من الدرس والتحليل بالقدر المكانة التي حظي بها مصطلح التشاكل, على الرغم من اقترانه به وقت ظهوره, إلا أنّ صور الاشتغال في المنجز العربي كانت تخص التشاكل أكثر من التباين, كما أنّه لا أحد يستطيع إنكار دوره كأداة إجرائية لها أثر جمالي, وتقنية نصية تسم الكتابة الأدبية.

وللتشاكل والتباين وظيفة ودور يؤديانه, فهما يسهمان في مدى انسجام وتنافر النص الأدبي, والتقليل من ضبابية الغموض, وتجاوز النظرة السطحية التي هي رهينة الأحكام الذاتية إلى الملاحظة والتدقيق في وصف الظواهر, واستكناه خفاياها وتجلية مستورها, فيغذو النص محملا بمرجعية لغوية ومعرفية دقيقة[7], كما يؤدي دورا في تشييد مسار الدلالة داخل النص, انطلاقا من تكرار الوحدات النصية وتكثيفها داخل المقومات السياقية, الذي يسهم في بناء التشاكل[8].

وأخيراً, فإنّ التشاكل والتباين إجراءان سيميائيان, برز ظهورهما في المنجز النقدي العربي في نهاية القرن العشرين كأداة نقدية يتسلح بها للدخول للنص, حيث ظهرا في إطار تجربة جديدة تدخل على النص بأدوات وتفكير حداثي, تعمل على تنسيق الوحدات وانصهارها

---

[1] عبد الملك مرتاض, نظرية القراءة, ص135.
[2] عبد الملك مرتاض, مقامات السيوطي (دراسة), منشورات اتحاد كتاب العرب, دمشق, 1996, ص43.
[3] عبد الملك مرتاض, التحليل السيمائي للخطاب الشعري, ص22, 23, 24.
[4] محمد مفتاح, تحليل الخطاب الشعري, ص21.
[5] ينظر: وليد العناتي, التباين وأثره في تشكيل النظرية اللغوية العربية, ط1, دار جرير للنشر والتوزيع, عمان, 2009, ص325.
[6] محمد مفتاح, تحليل الخطاب الشعري, ص71.
[7] ينظر: منصوري مصطفى, بنية التشاكل والتقابل في مقدمة معلقة عبيد بن الأبرص, محاضرات الملتقى الوطني الثاني, السيميائية والنص الأدبي, جامعة محمد خيضر, بسكرة, أبريل, 2002, ص336-337.
[8] ينظر: عبد الرزاق الحيدري, تشاكلات النص السجني عبد الرحمن منيف نموذجاً, مجلة فصول, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, 2012, ع81-82, ص304.

في البنية الكلية للنص, كما تتحقق سيميائية التشاكل والتباين على مستوى التركيب والدلالة, أي من أصغر وحدة بنائية إلى البناء الكلي للنص, وبالتالي يظهر على مستوى البنية السطحية الظاهرة, ويخترق البنية العميقة الخفية؛ ليزيل غموض الظواهر اللغوية, ويحقق الوحدة والانسجام النصي.

التشاكل الصوتي/الإيقاعي.

ممّا لا ريب فيه أنّ النص الصوفي يمثل مادة دسمة للدراسات النقدية المعاصرة, وذلك لما يختزنه من طاقات فكرية وفنية وأبعاد عرفانية, جعلت له -هذه الخاصية- قابلية على احتضان المناهج الحديثة والآليات النقدية على اختلاف مشاربها, الأمر الذي دفع بالملتقى إلى سبر أغوار النص الصوفي واستكناه مواطنه الفنية, بمساهمة هذه الأدوات الإجرائية الحديثة في الكشف عن فنية النص وشعريته, ونظراً للإمكانيات الفنيّة التي يزخر بها هذا الإبداع, وإبراز مدى أهميته على صعيد الدرس الأدبي من خلال مجاراة بعض الأدباء للكتّاب الصوفيين في كتاباتهم, وصقل موهبتهم الشعرية, كما يتجلى على صعيد الدرس النقدي في تلك المقاربات النقدية للنص الصوفي التي اشتغل عليها النقاد, لاستخلاص خصائص هذه النمط من الكتابة, ولعل أبرزها المقاربة السيميائية ودورها في الكشف عن شعرية هذا النص.

ومن النظم السيميائية التي اهتمت بدراسة النص الأدبي ومقاربته دلاليا, النظام التشاكلي؛ بوصفه ظاهرة أدبية موجودة في النص, ذات أبعاد فنية وفكرية, وآلية إجرائية لها دور في تنظيم العلاقات التي تحكم النص, وتأطيره بنيويا وجماليا, فيتخذها الباحث وسيلة لبلورة دلالات النص, وإبراز أبعاده ومضامينه العرفانية, وانتظام دلالاته ومدى انسجامها, لما للتشاكل من خاصية التكرار التي تنمي الفعل الدلالي من خلال تضافر علاماته الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية.

قبل البدء في استهداف الجهاز التشاكلي الموظّف في المدونة النِّفَّرِيَّة في مستواه الصوتي, علينا أن نحدد الكيفية التي تقوم عليها آلية الدراسة الصوتية:

يعدّ الجانب الصوتي إحدى الآليات المؤثرة في النص الأدبي, وذلك لما يولّده هذا الجانب من بنية إيقاعية تدخل في التركيب العام لخصائص النص الشعري, بوصف الإيقاع **"وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت, أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام, أو في أبيات القصيدة"**[1], وبهذا يكون الإيقاع ملازما للنص الشعري, وخاصية من خصائصه الدقيقة التي يتميز بها ويرقى بها عن الكلام العادي[2], نظراً لكون الإيقاع يقوم على تكرير الوحدات الصوتية التي تمنح النص نسقا صوتيا خاصا, يستهدف إلى إثارة نفسية القارئ[3], وذلك بما تحققه من إحساس بالانسجام والاتساق بين عناصر النص[4], حيث عن أهم مرجع يتحكم في حبكة سياق النص راجع لطبيعة

[1] النقد الأدبي الحديث, د. محمد غنيمي هلال, ص435.
[2] ينظر: أحمد مداس, لسانيات النص (نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري), عالم الكتب الحديث, الأردن, ط2, 2009, ص34.
[3] ينظر: عبد الرحمن تبرماسين, العروض وإيقاع الشعر العربي, دار الفجر, القاهرة, ط1, 2003,ص86.
[4] ينظر: روز غريب, تمهيد في النقد الحديث, دار المكشوف, بيروت, ط1, 1971, ص110.

التفاعل بين العناصر الإيقاعية والترابط بينهما[1], كما يهدف الإيقاع إلى تحقيق وظيفتي الإمتاع والإقناع[2] فالأولى: وظيفة بنائية تدخل في تركيب النسيج العام للنص, والثانية: دلالية تنتج عن الأولى وتلازمها[3].

يوظّف المتصوفون -عامة والنفري خاصة- الإيقاع في كتاباتهم النثرية- إذ لا يقتصر الإيقاع على الشعر- ليحققوا به **"أنساقا صوتية لحمل أبعاد تجربته الروحية وللتأثير في الملتقى"**[4], بحيث يخضع التأليف الفني في نسقه الصوتي إلى مشاكلة هواجس وانفعالات ذات الكاتب, ويتعالق السياق العرفاني مع البنية الإيقاعية, ممّا يفرز نصا متفاعلاً وجدانيا وإيقاعيا, فيتخذه المتصوفة **"أحد أدواتهم في الإيحاء بالمعاني التي يرونها عصية على التعبير بالأساليب المعتادة, فيكون الإيقاع مؤثراً في إحداث أثر في نفس الملتقي, لينسجم مع جو المعنى الخاص الذي يريدون التعبير عنه"**[5], فهو بالتالي موسيقى تحاكي أفكار الكاتب وذاتيته, إلى جانب أنّها موسيقى شعرية, فهي **"موسيقى نفسية في الدرجة الأولى ترتبط ارتباطا وثيقاً بحركة النفس وتموجاتها, وبحركة الانفعال وذبذبته"**[6].

والتشاكل الصوتي/ الإيقاعي يرد في نصوص المواقف والمخاطبات من خلال: تشاكل الصوت, تشاكل الكلمة, تشاكل اللعب بالكلمة؛ عبر آليات الاشتقاق والإبدال,...ويتكئ التشاكل الصوتي على خاصية التكرار الذي يشكل ظاهرة بارزة في نص النفري, ويرتبط توظيفه له بمقتضيات ذاتية تمليها التجربة الصوفية والشعورية, ويركز فيها على توظيف صوت معين أو لفظ يعمل على ترديده, ممّا ينزع إلى استغراقه في أجواء روحية وعرفانية خاصة, تسمو بها نفسه وتترفع **"عن العالم, عن الناس, بكليته وكليتهم ليناجي ربه ويلتذّ (يتلذّذ) بالحديث معه, فيلجأ إلى هذا التكرار"**[7], لتوكيد معاني سامية تضج بها نفسه.

ويتمظهر الجانب الصوتي/ الإيقاعي عبر آلية التكرار من خلال:-

تشاكل الصوت:-

فمن التشاكل الصوتي ما يرد على مستوى الحروف, لما للصياغة التعبيرية ذات الأحرف المتشاكلة من شأنها أن تصبغ المعنى بما تحمله من ترميزات صوتية وقيم تعبيرية

---

[1] ينظر: عميش العربي, خصائص الإيقاع الشعري, بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر, دار الأديب, الجزائر,2005, ص232.

[2] ينظر: عبد الرحمن تبرماسين, البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر, دار الفجر, القاهرة, ط1, 2003, ص198.

[3] ينظر: صبيرة ملوك: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر- قراءة في شعر صلاح عبد الصبور, دار هومة, الجزائر, 2009, ص128.

[4] نسرين الساعدي, الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي, دراسة أسلوبية, كلية الآداب, جامعة بغداد,2001, ص18.

[5] د. فائز طه عمر, النثر الصوفي –دراسة فنية تحليلية, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط1, 2004, ص326.

[6] السعيد الورقى, لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية, دار المعارف, مصر, ط2, 1983, ص233.

[7] إسماعيل خلباص حمادي, الشعرية في النثر الفني الصوفي, أطروحة دكتوراه, كلية التربية, جامعة بغداد, 1998, ص46.

تابعة لها, فتكرار حرف معين في النص ما العناية به دون غيره؛ يحدث تراكما صوتيا متميزا- من خلال خصائصه الفيزيائية- يفضي بقيمة سياقية خاصة به, ويعد الصوت الفونيم **"وحدة مجردة تمثل أصغر جزء صوتي من الكلمة, يمكن تمييزه عن غيره من الأجزاء داخل الكلمة, ويمكن أن يظهر في أشكال مختلفة حسب الأصوات التي تجاوره"**[1], والصوت لا يكتسب معناه معزولاً عن السياق, بل يعزز معناه من خلال السياق الذي ينبني فيه بتآلفه مع الكلمات والجمل التي تشكل النص, وإذا سلمنا بهذا الطرح, فإننا نجد تشعب المعاني للصوت الواحد وارد, باعتباره **"تتابعا محدوداً من علامات لغوية متماسكة في ذاتها, وتشير بوصفها كلا إلى وظيفة تواصلية مدركة"**[2].

ويمكن رصد تشاكل الحرف في المواقف والخطابات من خلال النماذج الآتية:-

"وقال لي: إن لم تنتسب إلى نسبي, لم تنفصل عن نسب سواي.

وقال لي: نسبي ما علق بذكري, ونسبي ما علق بي في ذكري, ونسبي ما أدام لي فيما علق بي, ونسبي فيما أدام لي من أجلي.

وقال لي: نسب السوى من أجل السوى"[3].

يتمثل التشاكل الصوتي في تكرار صوت واحد يتوزع بين كلمات الشذرة, وهو حرف (السين), فقد تكرر إحدى عشر مرة, ممّا شكل نغمة موسيقية مميّزة داخل المقطع, وصوت (السين) بطبيعته **"صوت أسناني لثوي احتكاكي مهموس مرقق"**[4], وهو صوت مهموس ذو طابع صفيري[5], فتكرار صوت السين ساهم في خلق إيقاع متميز ذي نغمة صفيرية يتخللها الهمس في المقاطع السابقة, ما جعله يلائم المضمون الذي يرمي إليه النفري, من أنّه هَمْسٌ من الرّب في أذن العبد الواقف وقلبه, يحثه فيها على الوجد به - تعالى- وتعلق قلبه بالحق -تعالى-, بحيث لا يترك مجالا للنفس والشهوات التي من فعل السوى أن تتخلل قلبه, فيكون قلبه متصلاً بالله منسوباً إليه بذكره, ومن ثم يشرع في بيان الرتب المتفاوتة للأنساب المتعلقة بذكره تعالى[6], فاستحق هذا المضمون المعنوي الحساس صوت الهمس لمناسبته له.

كما يرد تشاكل الصوت بترديد حرف السين في المخاطبة الثامنة عشر[7]:

"يا عبد الاسم معدن العلم والعلم معدن كل شيء, فمرجع كل شيء إلى العلم ومرجع العلم إلى الاسم ومرجع الاسم إلى المسمى, فستهلك الاسم العلم, فكأين هو اسم لا علم فيه, واستهلك العلم المعلوم, فكأين علم لا معلوم فيه, واستهلك المسمى الاسم فكأين هو مسمى لا اسم فيه.

---

[1] منصور بن محمد الغامدي, الصوتيات العربية, مكتبة التوبة, الرياض, المملكة السعودية العربية, ط1, 2001, ص10.

[2] كلاوس بريكنر, التحليل اللغوي للنص (مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج), تر: سعيد حسن بحيري, مؤسسة المختار للنشر والتوزيع, القاهرة, ط1, 2005, ص27.

[3] النفري, المواقف والمخاطبات, ص188.

[4] حازم كمال الدين, دراسة في علم الأصوات, مكتبة الآداب, القاهرة, ط1, 1999, ص43.

[5] ينظر: أحمد محمد قدور, مدخل إلى فقه اللغة العربية, دار الفكر, دمشق, ط2, 1999, ص189-190.

[6] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص509.

[7] النفري, المواقف المخاطبات, ص232.

يا عبد الحرف والمحرف دهليز إلى العلم, والعلم دهليز إلى الاسم, والاسم دهليز إلى المسمى".

فيرد حرف السين في الشذرة السابقة ست عشرة مرة, أدّى هذا التراكم الصوتي إلى إنتاج نغمة خاصة من خلال خصائص حرف السين الصفيرية المهموسة, كما يتشاكل حرف السين في رقته وهمسه بموضوع المقطوعة الذي من شأنه الحديث عن الاسم والعلم والحرف وبيان مكانة كل منها وموقفه من الاسم والعلم والحرف, فهو لا يطرح قضية معقدة تحتاج إلى القوة والشدة, بل جاء هذا الترديد السلس مناسبا لسلاسة الموضوع المطروح, فضلا عن التناغم الموسيقى الذي ساهم فيه كثرة ترديد هذا الصوت.

ويرد أيضا تشاكل صوت الجيم في قوله:

"وقال لي: الحرف يسري حيث القصد جيم جنة جيم جحيم"[1].

وقوله أيضا في المخاطبة الرابعة[2]:

"يا عبد إن أفقدتك الوجد بي حجبتك عن العلم بي, وأن حجبتك عن العلم بي علقتك بعلمٍ من المعلومات سواي, إن علقتك بعلم من المعلومات سواي أوجدتك بك, وإن أوجدتك بك عاد وجدك بك حاجبا عن المعلومات, فلا لك علم بمعلوم وأنت بك واجد ولا لك علم بي وأنت بالمعلومات متعلق".

ويقول أيضا[3]:

"يا عبد احتجب بعلم عن علم تحتجب بحاجب قريب ولا تحتجب بجهل عن علم فتحتجب بحجاب بعيد".

نلاحظ هناك تكرارا لحرف الجيم أحدث جرسا موسيقيا يظهر عند النطق به, وهو صوت مجهور قوي شديد ويسمى بالصوت الشجري[4] ومن صفاته إحداث قلقة[5] عند النطق به, فقد تكرر في المقطع الأول أربع مرات بَيَّن فيها اتباعية الحرف, وأنّ العبد هو الذي يسيره فالجنة التي عرضها السموات والأرض تبدأ بحرف الجيم وكذلك الجحيم, أما في المقطع الثاني فتكرر ثماني مرات تحدث فيها عن الوجد به والوجدان شيء معنوي, لذا احتاج النفري إلى استخدام خاصية الجهر والشدة بالصوت لإظهار ما كان مخفيا, وبيان خطورة فقدان الوجد به لتعلقه بالعلم والمعلومات؛ لأنّ ذلك يحجب عن الله, أما في المقطع الثالث تكرر سبع مرات, شرع- من خلالها- لتوضيح الحجب, فاعتبر العلم حجاب لتعلق العبد به دون الحق- تعالى- ...., فاستخدم النفري الصوت المجهور القوي الشديد الوقع لتشاكله مع هذه المضامين التي تحتاج للجهورية العالية لبيان قصديتها, كما نلاحظ اختلاف المضامين التي يتشاكل فيها الصوت بحسب تركيبه

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص183.
[2] المصدر نفسه, ص212.
[3] المصدر نفسه, ص229.
[4] ينظر: أحمد القدور, مدخل إلى فقه اللغة العربية, ص189.
[5] القلقلة: وهو اضطراب يحدث عند النطق بالحرف وهو ساكن حتى يسمع له نبرة ترديد قوية. ينظر: المرجع نفسه, ص190.

وسياقه, فالحرف لا يظهر معناه ودلالته إلا باندماجه في تركيب وسياق معين, وإذا سلمنا بهذا فإن الحرف تختلف دلالته سلبيا وإيجابيا فاختلاف السياق الذي زرع فيه, والتشاكل الحاصل من منظور تشاكل الصوت لمضمونه.

كما نلحظ تآلف صوتين متشاكلين وإشاعتهما في نسيج نصي, بحيث يشكل ترددهما على وتيرة واحدة متآلفين إيقاعية النص ويدخله ضمن نطاق الشعرية, ويظهر ذلك في قوله[1]:

"أوقفني في البصيرة وقال لي: قصرت العلم عن معيون ومعلوم.

وقال لي: المعيون ما وجدت عينه جهرة فهو معلوم معيون, والمعلوم الذي لا تراه العيون هو معلوم لا معيون.

وقال لي: ما أنا معيون للعيون, ولا أنا معلوم للقلوب".

نجد في هذا النص تشاكل صوتين متآلفين هما: (الميم والعين), فقد تكرر حرف العين خمس عشرة مرة, كما ورد تكرار حرف الميم ثلاث عشرة مرة, نجم عن هذا التكرار توزيع موسيقي يحدثه ترديد صوتين متشاكلين, فصوت الميم **"شفوي, متوسط مجهور مرقق"[2]**, وصوت العين **"حلقي احتكاكي مجهور مرقق"[3]**, فيتشاكل الصوتان في خاصية الجهر والترقيق, ما يؤدي ورودهما متآلفين في نفس المقطع إلى تأكيد لوظيفته الجهورية بالمضمون, يشرع في توضيح وصف الله تعالى الذي يترفع عن العيان والعلم ولا يمكن للمبصرات ولا المعقولات إدراكه لعدم إحاطتهما به, واختار النفري الجهر بالمضمون بواسطة حروف الجهر المتآلفة حتى لا يلتبس في الإحاطة به هذان الوصفان.

كما يرد تشاكل صوتين متآلفين في قوله[4]:

"أوقفني في ما لا ينقال, وقال لي: به تجتمع فيما ينقال.

وقال لي: إن لم تشهد ما لا ينقال تشتت بما ينقال.

وقال لي: ما ينقال يصرفك إلى القولية والقولية قول والقول حرف والحرف تصريف, ومالا ينقال يشهدك في كل شيء تعرفي إليه, ويشهدك من كل شيء مواضع معرفته".

عند تتبعنا لترددات صوت القاف نجد أنّه تكرر أربع عشرة مرة, وصوت اللام تكرر ثمان وعشرين مرة, وصوت القاف لهوي يوحي بالجهورية العالية والشدة, واللام صوت **"لثوي, جانبي, متوسط, مجهور, مرقق,"[5]**, والقاف صوت شديد الوقع مستعلي[6] يوحي بالقطع, انفجاري عند النطق به وتردده على السمع, ممّا يعطي قوة في الأداء, ويحدث جرسا موسقيا

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص119.
[2] حازم كمال الدين, دراسة في علم الأصوات, ص43.
[3] المرجع نفسه, ص44.
[4] النفري, المواقف والمخاطبات, ص122.
[5] حازم كمال الدين, دراسة في علم الأصوات, ص43.
[6] ارتفاع اللسان عند النطق به.

شديداً ينعكس أثره على المضمون الذي زرع فيه, استغل النفري هذه الإمكانيات هائلة التي يحتفي بها صوت القاف في دلالته القوية الموقف (ما لا ينقال), كما اللام من الحروف الذلقية[1] التي لها خاصية الانحراف عند النطق بها, ولها دور في إبراز المعنى المقصود, فيتضافران ليشكلا بناء صوتيا يشاكل حالة الكاتب في قوله ما لا ينقال أو ما لا يقبل القول, فيصوّر لنا الصوتان الجهوريان الصعوبة التي لقيها النفري في ترويضه للمعنى الذي يأبي عن التموضع والحرفية, هذا التشاكل الصوتي ولّدَ تناغما قويا هزّ به كيان المتلقي, التحم فيها الصوت بالحالة المتوترة للكاتب, وكان له أثر في نقل المعنى وتقريبه للذهن.

ومن التشاكل الصوتي في مستوى الحروف ما يرد على تكرار حروف متعددة يشاكل بعضها البعض, قوله[2]:

"أوقفني في العز, وقال لي: لا يستقل به من دوني شيء, ولا يصلح من دوني لشيء, وأنا العزيز الذي لا يستطاع مجاورته, ولا ترام مداومته, أظهرت الظاهر وأنا أظهر منه, فما يدركني قربه, ولا يهتدي إليّ وجوده, وأخفيت الباطن وأنا أخفى منه, فما يقوم عليّ دليله, ولا يصلح إليّ سبيله".

الملاحظ من هذه الشذرة تراكم الأصوات المتكررة, فنجد جملة من الأصوات المتكررة منها الحروف اللينة, وهي (الألف وقد تكرر خمساً وثلاثين مرة, منها ثلاثُ وعشرون حرف لين, والياء تكرر عشرون مرة, منها عشرة أحرف لينة, والواو ورد خمس عشرة مرة, منها أربع أحرف لين, والهاء ثلاث عشرة مرة, والميم إحدى عشرة مرة, والتاء ثمان مرات, والراء سبع مرات), تشاكل الأصوات المكررة في كونها مجهورة عدا التاء والهاء فإنّهما صوتان مهموسان, ولّدت هذه البنية التكرارية نغمة موسيقية تنسجم مع دلالة النص, وذلك عبر الخصائص التي تؤديها بعض الأصوات المكررة كخاصية الاستمرارية التي يؤديها حرف الهاء[3], والتاء في طاقته الانفجارية[4], والراء في وضعه الترددي التكراري[5], والميم في جهره بالصوت[6], فتتظافر هذه الأصوات بخصائصها في تعزيز المعنى الذي أراد النفري أن ينبه الأفهام عنه؛ من بيان وجود الأشياء التي تستدل على قيّوميّته- تعالى-, وعدمها بإفنائها التي تستدل على قدرته- سبحانه-, وتصرفه في ظواهر الأشياء وبواطنها استدلالا على قدرته المطلقة, كما جاءت حروف المدّ لما لها من سمة الإطالة؛ لتدل دلالة عميقة تشاكل مضمونها من استمرارية قدرته على خلق الموجودات.

ومن التشاكل الصوتي ما يقع على **مستوى الكلمات**, وتكون الظاهرة البارزة فيه هي التكرار بأشكاله المختلفة, ويشكل التكرار سمة بارزة في نص النفري, تكاد تكون بنية المواقف والمخاطبات تقوم على بنى تشاكلية تكرارية فيها **"يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة**

---

[1] ينظر: صبحي الصالح, دراسات في فقه اللغة, ط4, دار العلم للملايين, بيروت, 1970, ص283-284.
[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص61.
[3] ينظر: د. أحمد مختار عمر, دراسة الصوت اللغوي, د-ط, عالم الكتب, القاهرة, 1997, ص322.
[4] ينظر: نفسه.
[5] ينظر: نفسه.
[6] ينظر: د. رمضان عبد التواب, المدخل إلى علم اللغة- مناهج البحث اللغوي, مكتبة الخانجي, القاهرة, ط3, 1997, ص43.

ويكشف عن اهتمام المتكلم بها, وهو بهذا المعنى, ذو دلالة نفسية قيّمة"[1] ترتبط بطقوس عقدية روحية, ويكون تشاكل الكلمات ب**"تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير, بحيث تشكل نغما موسيقيا يتقصده الناظم في شعره أو نثره"**[2], وتكرار الكلمة له أثر على مستوى البنية النصية, إذ يمدّه **"بفاعلية أدائية عالية صوتيا ودلاليا بوصفه ترجيعا لصوت اللكنة وترجيعا لمعانيها"**[3], وممّا لا شكّ فيه أنّ هذا التكرار لا يأتي حشوا وإطنابا في النص, بل يستحضره الكاتب لمقصدية ووظائف يؤديها, وذلك على مبدأ الزيادة في المبنى زيادة في المعنى, وإذا ما ثبت صحة هذا, فإنّه يصح على مستوى فنية النص, إذ **"كل مفردة وضعت وضعا فنيا مقصودا في مكانها المناسب"**[4].

ويتمظهر تشاكل الكلمات على الأنماط الآتية:-

تشاكل الكلمة متصل:

يرد تشاكل الكلمة المتصل بإعادة اللفظة مجاورة لسابقتها دون الفصل بينهما بفاصل, ويحقق هذا التكرار جرسا موسيقيا يكون وليد باعث نفسي, ومن ثم فهو مؤشر دلالي **"يدل على أنّ هنالك معاني تُحْوِجُ إلى شيء من الإشباع"**[5], فيأتي توظيفه لوظيفة دلالية وسمة فنية, ويرد تشاكل الكلمة المتصل في النماذج التالية:-

"وقال لي: من علم علم شيء (شيئاً), كان علمه إيذانا بالتعرض له"[6].

يتجلى التشاكل المتصل من خلال تكرار لفظة (علم- علم) هيئة ومعنى, وجاءت علم الأولى والثانية فعلا ماضيا معلوما, والإتيان بلفظة (علم) الثانية فيه تأكيد للأولى, ودلالة الشذرة تشير بأن على السالك أن لا يتعرض لعلم شيء في مذهب الوقفة حتى لا يعيقه ذلك العلم في الوصول للوقفة, فجاءت (علم) الثانية مؤكدة للأولى, فضلا عن دورها الإيقاعي الذي لعبته من خلال التكرير.

كما يرد تشاكل الكلمة متصلا في قوله[7]:

"وقال لي: أوحيت إلى التقوى اثبتي وثبتي, وأوحيت إلى المعصية تزلزلي, تزلزلي".

ورد لفظ التزلزل مكرراً متصلا مرتين (تزلزلي, تزلزلي), شكّل هذا الترديد نغما موسيقيا في نهاية الشذرة, واستخدم تكرار اللفظ متصلا مرتين تأكيدا للمعنى الذي يشير إلى أنّ حقيقة المعصية, في أمره لها بالتزلزل الذي هو عدم إثباتها لما يحدثه لفظ التزلزل من الزعزعة وعدم

---

[1] نازك ملائكة, قضايا الشعر المعاصر, منشورات مكتبة النهضة, مصر, ط3, 1967, ص242.
[2] د. ماهر مهدي هلال, جرس الألفاظ- ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب, دار الرشيد للنشر, بغداد, 1980, ص239.
[3] نسرين الساعدي, الإشارات الإلهية, دراسة أسلوبية, ص20.
[4] فاضل صالح السامرائي, بلاغة الكلمة في التعبير القرآني, دار ابن كثير, بيروت, ط2, 2016, ص6.
[5] أحمد على محمد, التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة (نشيد الحياة) للشابي- دراسة أسلوبية إحصائية-, مجلة جامعة دمشق, سوريا, مج26, ع1-2, 2010, ص49.
[6] النفري, المواقف والمخاطبات, ص77.
[7] المصدر نفسه, ص96.

الركون إلى شيء محدد, كما أنَّ لفظ التزلزل مكرراً توجبه حقيقة المعصية التي تفرض الوحشية بين قلب العبد وربه[1].

ويظهر التشاكل المتصل في المخاطبات في قوله[2]:

"يا عبد و يا كل عبد إنّ ربك غفور غفور, وإنّ ربك شكور شكور, غفور غفور يغفر ما تقول لا يغفر, شكور شكور يقبل ما تقول لا يقبل".

يبرز في النص تكراران متجاوران (غفور غفور شكور شكور) ومن ثم يعود لتكرارهما مرة أخرى متجاورين أيضاً (غفور-غفور, شكور-شكور), ولّد هذا التوالي في التكرار نغما موسيقيا ناتجاً عن ترديد أصوات الكلمات المتماثلة, بالإضافة إلى تشاكل حرف الراء في جرسه التكراري الذي ورد اثنى عشرة مرة, بتعاضده مع توالي التكرارات المتصلة, ليشكلا نغم الإلحاح في طلب المغفرة, وتوكيد إثبات أسمائه الحسنى التي تخص الله دون سواه, وهذا الإيقاع التكراري المُلِحّ يصدر من شعور النفري, وقصديته من حث السالكين بأنّ الله من صفاته الشكر والغفران.

كما يرد تكرار اللفظة متجاورا ثلاث مرات في قوله[3]:

"يا عبد إذا عرض لك أمر فقل: ربي ربي, أقل: لبيك لبيك لبيك".

ورد تكرار اللفظ متصلا ثلاث مرات (لبيك- لبيك- لبيك) لعب دورا إيقاعيا من خلال توالي المكررات, إلى جانب هذا فقد بَيّنَ رغبة النفري في إلحاحه بالطلب (ربى- ربى), وشعوره بتأكيد ورود الاستجابة من الله (لبيك- لبيك- لبيك), فاحتاج النفري إشباع حاجاته في تلبية الله له, وأراد أن ينقل صلته بالله وتعلقه به كتابيّا بتكرار لفظ التلبية.

كما يرد تشاكل الكلمات المتصل على مستوى الضمائر, وذلك في قوله[4]:

"وقال لي: إن طاف بك ذكر شيء فأنت في الثبتية, فتعبد لي واجتهد أحسبه وأجازى عليه, وإذا فنيت أذكار الأشياء فلا أنت أنت وأنت أنت, وما أنا في شيء, ولا خالطت شيئا, ولا حللت في شيء, ولا أنا في شيء ولا من ولا عن ولا كيف ولا ما ينقال, أنا أنا أحد فرد صمد وحدي وحدي...".

يظهر التشاكل الصوتي متصلا في هذه البنية بتكرار الضمائر المتجاور, فضمير المخاطبة توالى تكراره متجاوراً مرتين نحو: (أنت- أنت, أنت- أنت) وضمير المتكلم (أنا- أنا), فإلى جانب الوظيفة الإيقاعية للتكرار والتوكيدية للفظة المكررة, فقد جاء بدلالة أخرى تتجسد في معنوية هذا التشاكل, فتكرار لفظين (أنت- أنت) الأولى فيه إشارة إلى فناء العبد الواقف عن ذاته[5], أما تكرار المعطوف الثاني (أنت- أنت) فيه إشارة إلى أنّ حقيقتك هو فناؤك عن تعلقك

---

[1] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص213.
[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص239.
[3] المصدر نفسه, ص254.
[4] المصدر نفسه, ص142.
[5] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص386.

بذاتك[1], وبتكرار ضمير المتكلم (أنا- أنا) يؤدي وظيفة دلالية وهي إثبات فردانية الذات الإلهية ووحدانيتها تنزيها وتقديسا.

هذا على مستوى تشاكل الكلمات بتكرارها متصلا لفظا ومعنى, وأما **بتشاكلها لفظا وتباينها معنى**, فقد نورد تمثيلا قوله[2]:

"وقال لي: يا صاحب العبادة الوجهية وجِّه وجهك إلي, وجِّه وجه همك إلي, وجِّه وجه قلبك إلي, وجِّه وجه سمعك إلي, وجِّه وجه سكونك إلي".

يتوالى تكرار (وجه وجه) متصلا أربع مرات, بالرغم من تطابق الفونيمات الصوتية للكلمتين, إلا أنّها تتباين دلاليا, فوجِّه الأولى فعل أمر والثانية اسم, وإلى جانب ذلك يمكن الإشارة إلى المضامين الإشارية التي احتوتها هذه المقطوعة, (وجه وجهك إلي) تشير إلى القصد إليه باستقبال القبلة (ووجِّه وجه همك) فيها إشارة إلى الإخلاص في النية إليه (ووجِّه وجه قلبك) تشي بالحضور الخالص له دون انتهاب الغفلة لذهنه وحياده عن الطريق, (ووجِه وجه سمعك) فيه إشارة إلى سماع التلاوة وحضور مجالس الذكر, (وجِّه وجه سكونك) تشير بلجوء العبد إليه دون سواه واتخاذه سكنا له[3].

أما النمط الثاني من التشاكل الصوتي للكلمة هو **التكرار المنفصل**, ويطلق عليه بالتشاكل المفروق أو المتباعد, ويكون بإتيان لفظة مكررة في سياق نصي واحد, على أن تكون الكلمة المكررة مفصولة عن مثيلتها[4], ويشكل هذا النوع من التشاكل الصوتي ظاهرة بارزة في المواقف والمخاطبات, بوصفه ميزة تصف التفاعلات بين الوحدات الصوتية المتماثلة والمتباعدة في آن, **"الأشياء تعبر عن نفسها عن طريق التماثل المتبادل"**[5], وبالتالي تبرز قيمتها بإسهامها في بناء النص وترجمة التجربة الشعورية ووصفها, ويمكن رصد هذا النمط في المدونة من النماذج التالية:-

"وقال لي: العارف يشك في الواقف, والواقف لا يشك في العارف"[6].

يتجلى التشاكل الصوتي المفصول في كلمتي (العارف- العارف) وكذلك في (الواقف- الواقف), صدر عن هذا التكرار المتباعد نغما ترديا, كما جاء هذا التكرار لتعزيز إيضاح مكانة كل منهما, فالعارف أدنى مقاما من الواقف لذلك يرتابه الشك لقصوره عن معرفة أحوال الواقف, والواقف الذي هو أعلى مقاما من العارف لا يرتابه لدرايته بهذا المقام[7], وهذه الكلمات المكررة لو نُظِر إليها معزولة عن سياقها لوجدناها تؤدي المعنى ذاته, فالعارف هو العارف وكذلك مكانة الواقف هي نفسها.

---

[1] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص386.
[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص195.
[3] ينظر: التلمساني, شرح المواقف النفري, ص528.
[4] ينظر: د. فائز عمر, النثر الصوفي, ص278.
[5] عبد الغفار مكاوي, ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى الحديث, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, ط1, 1972, ص81.
[6] النفري, المواقف والمخاطبات, ص78.
[7] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص137.

كما يرد توالي التكرار المنفصل المتعدد, في قوله[1]:

"وقال لي الوقفة وراء القرب والبعد, والمعرفة في القرب, والقرب من وراء البعد, والعلم هو البعد, وهو وحدّه".

ويظهر التشاكل في تكرار النفري لكلمة (القرب) التي وردت ثلاث مرات, وكذلك كلمة (البعد) وردت ثلاث مرات, أو بإزاء الوظيفة الإيقاعية والتوكيدية, فإنّه يؤدي دلالة أخرى (عرفانية) يشي بها المضمون, وهو سمو مقام الوقفة, وإعفاؤه للرسوم المتمثلة في القرب والبعد...[2].

وقد يكون النص بمجمله يتشاكل صوتيا, بحيث يقوم على بنى تكرارية منفصلة, مثل قوله[3]:

"وقال لي: كل مشار إليه ذو جهة, وكل ذي جهة مكتنف, وكل مكتنف مفطون, وكل مفطون متخيل, وكل متخيل متجزئ, وكل هواء ماس, وكل ماس محسوس, وكل فضاء مصادف".

يظهر التكرار في هذا النص من خلال تعدد البني التكرارية المتباعدة, وذلك في لفظ (كل) التي تكررت خمس مرات, كما في لفظ (جهة) تكررت مرتين, ولفظ (مكتنف) كذلك تكرر مرتين, كما وردت لفظة متخيل, ومفطون, وماس مرتين, ممّا جعل النص يتشاكل صوتيا مشكلا من النغمة التكرارية موسيقى داخلية, تستهدف شدّ انتباه القارئ لشعرية النص.

ومن خلال الاطلاع على المدونة يتمظهر لي نمط آخر من أنماط التشاكل الصوتي, وهو **تشاكل اللعب بالكلمة** عبر آليات الاشتقاق والإبدال, ويكون هذا **التشاكل الاشتقاقي** عند تردد لفظتين أو أكثر ترجع إلى جذر لغوي واحد, ويظهر التشاكل الاشتقاقي نتيجة تكرار الملامح الأصلية التي يحملها اللفظان, ويعتمد على **"مصاحبة الألفاظ ذات الاشتقاق الواحد"**[4], وهذا أقرب ما يكون إلى الجناس الاشتقاقي الذي يجمع فيه الاشتقاق بين لفظتين مكررتين متجانستين ترجع إلى أصل واحد في الاشتقاق[5], ...وبالفعل المدوّنة النفرية تحتفي بهذا النمط- من التشاكل- بغزارة, ودلالة هذا الاحتفاء تكمن في **"الأثر الذي يحدثه رنين الألفاظ وجرسها في ذهن الصوفي, ممّا يحفزه إلى إيراد مشتقات من هذه اللفظة أو تلك"**[6], ومرد ذلك إلى الحالة النفسية التي يعايشها الكاتب, والتي تشكل ضغطا على مخيلته بإيراد مشتقات مكررة تشكل إيقاعا يشاكل تجربته الشعورية, ومن المواضع التي وقع فيها التشاكل الاشتقاقي, قوله[7]:

"وقال لي: عبد خائف استمدت عبدانيته من خوفه, عبد راج استمدت عبدانيته من رجائه, عبد محب استمدت عبدانيته من محبته, عبد مخلص استمدت عبدانيته من اخلاصه".

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص79.
[2] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص140.
[3] النفري, المواقف والمخاطبات, ص84.
[4] عبد الله محمد الخضر, أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات, عالم الكتب الحديث, الأردن, ط1, 2013, ص249.
[5] ينظر: مكي الجندي, فن الجناس- بلاغة -أدب -نقد, د-ط, مطبعة الاعتماد, مصر, 1954, ص114.
كما ينظر: د. بن عيسى بالطاهر, البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات, دار الكتاب الجديد المتحدة, بيروت- لبنان, 2008, ص320.
[6] د.فائز عمر, النثر الصوفي, ص282.
[7] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 173.

وتظهر بنية التشاكل الاشتقاقي جلية من خلال تكرار الألفاظ المشتقة ذات الجذر اللغوي الواحد, وهي:

خائف ← خوفه ← خوف.

راجٍ ← رجائه ← رجا.

محب ← محبته ← حب.

مخلص← إخلاصه ← خلص.

أثرى هذا الاشتقاق التشاكلي البنية الايقاعية للنص, بفعل الاشتراك الصوتي للألفاظ المشتقة الذي يرجع إلى أصل واحد, ممّا يحدث اشتراكهما في نفس الحروف الأصلية إلى موسيقى إيحائية معبرة عن أجواء النص.

كما يرد التشاكل الصوتي الاشتقاقي في المخاطبات, ومنه قوله[1] :

"يا عبد إن لم تنر لك أنوار جبروتي, خطفتك خواطف الذلة, وطمستك طامسات الغيار".

يتجلى التشاكل الصوتي في التكرار الاشتقاقي من خلال تريد الجذر الأصلي للألفاظ, فيشتركان في نغمة موسيقية واحدة, تنعكس على مضمونها الاستعاري, فجعل للذلة -التي هي صفة معنوية- مخاطف تخطف, كما جسد الغيار بفعل الطمس, وتكون البنية الاشتقاقية كالآتي:

خطفتك ← خواطف ← خطف.

طمستك ← طامسات ← طمس.

وقد تعدد المتشاكلات الصوتية المشتقة في بنية نصية واحدة, مثل[2]:

"يا عبد قل وارني عن التواري فيما واريتني".

شكل الجذر الثلاثي (ورى) البنية الصوتية للشذرة من نغمة ترددية تتوالى فيها المشتقات, بالإضافة إلى تكرار صوتي (الواو, الراء) اللذين يتشاكلان في صفة الجهورية بالصوت, وصفة النغم التكراري لحرف الراء, أضفى جوا موسيقيا شعريا, ومشتقات هذه البنية هي:

وارني ← التواري ← واريتني ← ورى.

وتعبر البنية التشاكلية الصوتية الاشتقاقية ونغمها التكراري والترددي عن إلحاح النفري وحاجته إلى **"نغم ما أو أنغام معينة ليجعل منها أصواتا تتجاوب معها روح (المتلقي) لتنقله إلى أجواء إيقاعية مشابهة لإيقاع روح الصوفي, لذا فهو عندما يريد أن يبعث صوتا يحكي حلم نفسه**

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص206.
[2] المصدر نفسه, ص 248.

وعناءها, يحاول أن يسلم ذلك الباعث نفسه إلى متلقيه, فيلجأ لتحقيق ذلك إلى تكرار الكلمة التي تتجانس مع سابقتها"[1].

أما **التشاكل الصوتي الإبدالي** يشكل بؤرة تكثيف تشاكلية للكلمة تتجاوب مع بعض الأصوات المكررة فيها, واختلافها في حرف واحد[2], ويكون هذا التشاكل الصوتي دقيق الملاحظة, وما يشدنا إليه هو التوازن الصوتي بفعل بعض الأصوات المتجانسة, إلا أنّها تتباين من حيث المعنى, فينتمي كل من اللفظتين إلى حقل معجمي مختلف, ومن نماذج ذلك قوله[3]:

"وقال لي: الوقفة نار الكون, والمعرفة نور الكون".

يتبين التشاكل الصوتي الإبدالي في كلمتي (نار – نور) من اشتراكهما في صوتين واختلافهما في صوت, أدّى هذا الاختلاف إلى تباين في المعنى, حيث استعار النار للوقفة, لأنّ الوقفة تنفي ما سواها كما تنفي النار الحطب, كما استعار النور للمعرفة؛ لأنّها تنير الكون بنور إلهي- وبما أنّ المعرفة هي في مرتبة وسطى بين الوقفة والعلم, فإنّ نورها يفني البعض لينور البعض الآخر[4].

كما يقع في قوله[5]:

"وقال لي: آليت لا أقبلك وأنت ذو سبب أو نسب".

فالتشاكل الصوتي حاصل بنتيجة التردد النغمي بين كلمتي (سبب- نسب), وهذا الاختلاف في المبنى أدّى إلى اختلاف في المعنى, فالأسباب هنا الأعمال التي يعتمد عليها العبد والأنساب هي الأحوال التي ينتمي إليها[6].

ويرد كذلك التشاكل الصوتي عبر آلية الابدال في المخاطبات, وذلك في قوله[7]:

"يا عبد لا تكن في العقود فيحل ما عقدت, ولا تكن بالعهود فيخفر ما عاهدت".

وقع التشاكل الصوتي الاستبدالي بين (عقود – عهود) وأيضا (عقدت- عاهدت) اللتان أصلهما الثلاثي, (عقد- عهد) الاختلاف واقع في الحرف الأوسط كما يوجد اختلاف في المعنى أيضاً.

وكذلك في قوله[8]:

"يا عبد إذا رأيتني فاهدم أوطارك وأخطارك, فوا عزتي لا يزول الخطر حتى يزول الوطر".

---

[1] إسماعيل حمادي, الشعرية في النثر الفني الصوفي, ص43.
[2] في الجذر الأصلي للكلمة.
[3] النفري, المواقف والمخاطبات, ص80
[4] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص150.
[5] النفري, المواقف والمخاطبات, ص82.
[6] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص163.
[7] النفري, المواقف والمخاطبات, ص236.
[8] المصدر نفسه, ص256.

نلاحظ هنا رنينا صوتيا بين لفظتي (أوطارك- أخطارك) كما بين (الخطر- الوطر), حدث هذا الرنين الموسيقى عن طريق التشاكل الصوتي الاستبدالي, فتشاكلت اللفظتان في الصوت الثاني والثالث وتباينت في الحرف الأول.

وبالنظر إلى مستوى بنية المواقف والمخاطبات في مقاربة هذا الدرس, نجد أنّ العنوان الرئيسي (المواقف) يتشاكل اشتقاقيا مع العناوين الداخلية, بحيث وردت تسمية موقف في بداية كل عنوان مثل: (موقف العز), كما تتشاكل اشتقاقيا بإيراد كلمة (أوقفني) في بداية المتن النصي لكل موقف, كما نجد في بنية كتاب المواقف التشاكل المنفصل, ويكمن في تكرار اللازمة (وقال لي) في بداية كل مقطع والتنقل بين المقاطع, فأحدث بذلك جرسا موسيقيا من خلال إيقاع التكرار, ممّا جعل تشاكل العنوان بالعناوين الداخلية والمتن النص ينطوي على شعرية نصية, من خلال الحضور الشكلي والدلالي للعنوان في متن النص, لأنّ عمل النص **"يمطط هذه النواة العنوانية ويوسّعها"**[1], وهذا ما يفسّر **"العلاقة الجدلية بين العنوان في قمة الهرم, والبنيات المشكلة لمتن الهرم, عبر متابعة العلامات الهابطة من الرأس إلى المتن, أو الصاعدة من المتن إلى الرأس"**[2], وبذلك يكون **"للعنوان الشعري جمالياته وفلسفته القائمة على سيميوطيقا التواصل مع متنه النصي من جهة, ومع مستقبلات المتلقي من جهة أخرى"**[3].

الأمر نفسه يترتب على كتاب المخاطبات, إذ تتشاكل شكليا ودلاليا. فترد عناوين المخاطبات معنونة ب(المخاطبة...) مرقمة بحسب الترتيب التسلسلي, ويتنقل بين شذراته بلازمة (يا عبد)....

وبالفعل حقق التشاكل الصوتي بأنماطه المختلفة توازنا وانسجاما بين الوحدات النصية, الأمر الذي أحدث نغما موسيقيا يتشاكل مع مضمون النص والتجربة الشعورية للكاتب, وهذا ما يؤكد أن وجود التشاكل الصوتي للصوت المفرد أو الكلمة كان وليد سياق محدد ومقصود, وبالتالي يبقى عنصرا أساسيا في ضبط انسجام النص وتماسكه, وتفسير الظواهر الغامضة فيه, وهذا يدفعنا إلى فرضية وجود بنية التشاكل على مستوى التركيب النصي.

---

[1] خالد حسين, شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل, دار التكوين, دمشق, ط1, 2008, ص85.
[2] علي صليبي المرسومي, القصيدة المركزة ووحدة التشكيل, دراسة فنية في شعر الستينات في العراق, دار غيداء للنشر والتوزيع, عمان, 2016, ص164.
[3] محمد صابر عبيد, سيمياء النص الموازي, التنازع التأويلي في عتبة العنوان, , دار غيداء للنشر والتوزيع, عمان, 2016, ص17.

التشاكل التركيبي.

يسعى هذا البند من المقاربة الفنية لإبراز أهم القيم التشاكلية على المستوى التركيبي, وينتج هذا النوع بواسطة تعادل التراكيب النحوية أو إعادة التركيب بألفاظ مساوية له من حيث الشكل أو طريقة الصياغة, وقد يقع هذا التماثل أو التساوي بين تجاور تركيبين أو أكثر حسب ما يستدعيه السياق, وفيه تتعدد الوحدات الكلامية داخل كل تركيب, بحيث تتتابع فيه المكونات اللفظية في التركيب أو التراكيب المشاكلة له, ويكون مبنيا هذا التتابع على أساس من التماثل في الشكل, ويحكمه طابع الازدواج الفني القائم على مبدأ الترابط الفني والانسجام بين العناصر المتشاكلة, ممّا أسهم في توسيع الدلالات الناتجة عن التماثل والتطابق.

ويتداخل التشاكل التركيبي مع ظاهرة التوازي, بسبب سيطرة طابع الازدواج والتقابل على كلا المفهومين, وبهذا تكون **"البنية التكوينية للجملة الشعرية تقوم على أساس التساوي فيما بينها, أو التوازي بين عناصر كل جملة تامة, وربما تتعدى ذلك أحيانا إلى وجوده في سطرين متتاليين يربط بينهما المعنى فتتوازى أو تتشابه, وتتعادل المعاني غالبا مع المعاني"**[1], ولذلك يكون عاملا مُهِمًّا يتطلّب ضرورة البحث والكشف عن البنية المسؤولة عن توزيع العناصر اللغوية والفنية, والصوتية والدلالية[2], التي تتشاكل فيها التراكيب.

ويكون التشاكل التركيبي مبنيا على مبدأ التكرار, الذي تكون فيه العناصر التركيبية متماثلة ومتعلقة ببعضها, بحيث يسمح للتشاكل بإقامة التعادلات بين التراكيب المتوازية, وربط بين المفردات والجمل المتشاكلة, فهو أساس العلاقات التي تحكم التراكيب كالتشابه والتجانس والتقابل, كما يسهم في إدارة المعنى, فتعدد التراكيب المتكررة ينتج عنها -بالضرورة- تعدد في المعنى وتنوع دلالي, ممّا يضفي –ذلك- جمالية على النص الأدبي, وإثراء في مضمونه, وتأثيرا على وجدان المتلقي.

وبالنظر إلى مفهوم هذا النوع من التشاكل الذي اتخذه الكتّاب الصوفيون سمة فنية وتعبيرية وسمت نتاجاتهم الأدبية, وذلك لنقل إحساسهم الوجداني وفلسفتهم للوجود بتعبيرات متوازية تضم بنى تركيبية مبنية على تكافؤ العناصر, وهذا النمط من الكتابة يشاكل الوضع النفسي للكاتب, فتكون -فيه الكتابة- نتيجة وجدان آهل بدواعي التكرار والتعادل والتساوي, لتأكيد رؤية معينة وفق صياغة تركيبية متشاكلة.

ويتمظهر التشاكل التركيبي في المستويات الآتية:-

---

[1] عبد الواحد حسن الشيخ, البديع والتوازي, مكتبة ومطبعة الاشعاع الفنية, الإسكندرية- مصر, ط1, 1999, ص10.

[2] ينظر: المرجع نفسه, ص26-27.

- **تشاكل التراكيب نحويا:**

يوظّف النِّفَّري التراكيب النحوية المتساوية في المبنى بهدف تبليغ رسالة مقصودة اعتمادا على تعادل البنى نحويا, وهذا له أثرٌ جماليٌ ظاهرٌ في شكل المحتوى من خلال حسن التقسيم, إلى جانب أثره في المضمون الذي يحصل من خلال تعدد البنى المتشاكلة الذي له أثره في التقليل من حدة الغموض والرمزية التي تلف نص النفري, والتقريب بين الصور المتنافرة والمتباعدة بإيجاد علاقة تبرر ذلك, كما له دور في تحقيق الترابط والانسجام بين عناصر النص, **"فالتراكيب النحوية في الشعر إذن تصبح ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلائقية"**[1].

وتبرز ظاهرة التشاكل التركيبي النحوي في المدونة بأنماط مختلفة, منها **تشاكل تركيبي كلي**, وذلك بتعمد تكرار تركيب كامل بلفظه ومعناه في البنية المتشاكلة نحويا, ونجد هذا في قوله[2]:

"وقال لي: الجزاء مادة الصبر, إن انقطعت عنه انقطع.

وقال لي: الصبر مادة القنوع, إن انقطعت عنه انقطع.

وقال لي: القنوع مادة العز, إن انقطعت عنه انقطع.".

نجد في النص تشاكل تركيب كامل (إن انقطعت عنه انقطع) يتوالى تكراره ثلاث مرات, فيحقق بتردده إيقاعا موسيقيا, تتكون البنية السابقة من مقطعين, يرد المقطع الأول جملة اسمية والمقطع الثاني جملة شرطية تربط استمرارية المقطع الأول بضمان عدم تحقق الشرط, وبهذا تكون البنى السابقة قائمة على مبدأ الازدواج الفني المترابط الذي حقق انسجاما على مستوى المعنى.

كما يرد في قوله[3]:

"وقال لي: عقوبة كل مذنب تأتي من مستمده, فانظر من أين تستمد, فمن هناك ثوابك وعقابك, فانظر من أين تستمد".

يتحقق التشاكل التام في تركيب (فانظر من أين تستمد) الذي يتكرر مرتين, وفي المرة الثانية يكون تأكيدا وتعزيزا لإتباعية المقطع الذي يسبقه, وبإزاء الوظيفة المعنوية لتردد المقطع, فإنّه دعم الإيقاع الداخلي للبنية المتشاكلة.

ومثل هذا يرد في كتاب المخاطبات[4]:

"يا عبد ثبت لك الحرف, ما أنت مني ولا أنا منك, عارضك الحرف, ما أنت مني ولا أنا منك".

---

[1] محمد مفتاح, تحليل الخطاب الشعري, ص26-27.
[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص131.
[3] المصدر نفسه, ص190.
[4] المصدر نفسه, ص228.

يتشاكل التركيب نحويا بتمامه في (ما أنت مني ولا أنا منك), ليأتي تفصيلا وتأكيدا لحكم المقطع الذي يسبقه, والذي يأتي متشاكلاً نحويا, لكونهما وردا جملة فعلية تامة في (ثبت لك الحرف-عارضك الحرف).

كما يرد **تشاكل التركيب النحوي جزئيا**, كأن يكون هناك تكرار لبعض المقومات الموجودة في التركيب المتشاكل دون غيره, كقوله[1]:

"وقال لي: في الجنة من كل ما يحتمله الخاطر ومن ورائه أكبر منه, وفي النار من كل ما يحتمله الخاطر ومن ورائه أكبر منه".

فالتكرار التركيبي هنا ليس تاما, بل وقع جزء من التركيب المتشاكل الذي زرع فيه, ويكون التحليل كالآتي:

في الجنة, في النار ← تشاكل البنية المتضادة في الوظيفة النحوية.

تكرار جزء من التركيب المتشاكل (...من كل ما يحتمله الخاطر ومن ورائه أكبر منه) وظيفته التركيبية ← المطابقة في كل المقومات.

كما نجد تشاكلا تركيبيا جزئيا, في قوله[2]:

"وقال لي: الشاهد الذي به تلبس هو الشاهد الذي به تنزع.

وقال لي: الشاهد الذي به تستقر هو الشاهد الذي فيه تستقر.

وقال لي: الشاهد الذي تعلم هو الشاهد الذي به تعمل".

ويكون تحليله بتماثل العناصر التركيبية في وظيفتها النحوية, بالنظر إلى تماثل العناصر أفقيا وعموديا, وتحليله على النحو الآتي:

الشاهد الذي به, (تركيب جزئي متكرر ثلاث مرات) ← (المطابق في كل شيء).

تلبس, تستقر, تعلم, ← (تطابق في مقولة الفعل).

هو الشاهد الذي, (تركيب جزئي متكرر ثلاث مرات) ← (المطابقة في كل شيء).

به, فيه, به, ← (الوظيفة النحوية).

تنزع, تستقر, تعمل, ← (مقولة الفعل).

كما يرد تكرار لفظي لجزء من التركيب المتشاكل, في قوله[3]:

"وقال لي: بقى علم بقي خاطر, بقيت معرفة بقي خاطر".

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص177.
[2] المصدر نفسه, ص122.
[3] المصدر نفسه, ص149.

ويكون تحليله أفقيا وعموديا على النحو الآتي:

بقى, بقيت, ← مقولة الفعل.

علم, معرفة, ← مقولة الاسم.

بقي خاطر, بقي خاطر ← مطابقة في كل شيء (الجزء المكرر من التركيب).

ويرد هذا النمط في كتاب المخاطبات أيضا, في قوله[1]:

"يا عبد من تعبد لي أخلص وإلا فلا, من أخلص لي قبلته وإلا فلا, من قبلته كلمته وإلا فلا".

ويتجسد التماثل النحوي بتحليله أفقيا وعموديا:

من, من, من, ← المطابقة في كل شيء (الوظيفة النحوية).

تعبد, أخلص, قبلته, ← مقولة الفعل.

لي, لي, / ← المطابقة في كل شيء.

أخلص, قبلته, كلمته ← مقولة الفعل.

وإلا فلا (التركيب الجزئي المكرر ثلاث مرات) ← المطابقة في كل شيء.

وقد تتشاكل التراكيب نحويا بتعادل مقوماتها, دون أن يقع تكرار لفظي فيها, فتكون **التراكيب المتشاكلة في هذا النمط بتوازي المباني**, ويتبعه تشاكل للمعاني أيضا, ومثل هذا في قوله[2]:

"وقال لي: من أشهدته أشهدت به, ومن عرفته عرفت به, ومن هديته هديت به, ومن دللته دللت به".

تتماثل في هذا النص المقومات نحويا, ووفقا للتحليل الأفقي والعمودي يكون:

من, من, من, من ← المطابقة في كل شيء (الوظيفة النحوية).

أشهدته, عرفته, هديته, دللته ← تطابق الصيغة النحوية (مقولة الجملة الفعلية التامة).

أشهدت, عرفت, هديت, دللت ← تطابق مقولة الفعل.

به, به, به, به ← المطابقة في كل شيء.

كما نجد جمال التراكيب المتوازية وحسن توزيعها في التشاكل الآتي[3]:

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص229.
[2] المصدر نفسه, ص104.
[3] المصدر نفسه,ص204.

"وقالي لي: الغايات غاياتك, والنهايات نهاياتك, والمستقرات مستقراتك, والطرقات طرقاتك"

تتشاكل فيها التراكيب بالتوازي نحويا ودلاليا:

الغايات, المستقرات, النهايات, الطرقات, ← مقولة الاسم (صيغة الجمع مبتدأ).

غاياتك, مستقراتك, نهاياتك, طرقاتك, ← مقولة الاسم (صيغة الخطاب خبر).

كما نجد هذا النمط الذي تتشاكل فيه التراكيب بتعادل الوحدات في المخاطبات أيضا[1]:

"يا عبد المؤتلف كل ما سلمت عقباه, والمختلف كل ما هلكت عقباه".

ويكون تحليله بتطابق الوظيفة النحوية أفقيا وعموديا على النحو الآتي:

المؤتلف, المختلف ← مقولة الاسم.

كل, كل ← المطابقة في كل شيء.

ما, ما ← مطابقة في كل شيء.

سلمت, هلكت ← مقولة الفعل.

عقباه, عقباه ← المطابقة في كل شيء.

-والمستوى الآخر يكون **بتشاكل التراكيب مورفولوجيا:**

تتفاعل فيه التراكيب المتشاكلة صرفيا في بناء موازٍ, فنجد في البنى المتشاكلة تركيبيا تكرارا لنواة صرفية متوالية, يحكمها التقارب في بناء الصياغة الشكلية, فتكون البنى المتوازية والمتشاكلة تتحد في صيغة صرفية واحدة, وهذا موجود بكثرة في نص النفري, ويلعب دورا في الإيقاع الداخلي للنص من حيث التشابه في الصياغة بين المقومات, والنموذج التطبيقي لذلك قوله[2]:

"وقال لي: الأنوار من نور ظهوري بادية وإلى نور ظهوري آفلة, والظلم من فوت مرامي بادية وإلى فوت مرامي آئبة (آيبة)".

سنقتصر في تحليل هذا على المقومات المتشاكلة مورفولوجيا, بموازاة الصيغ المتحدة:

نور, فوت ← على صيغة فعل.

بادية, بادية ← تطابق في كل شيء (فاعلة).

آفلة, آيبة ← صيغة صرفية فاعلة.

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص237.

[2] المصدر نفسه, ص68.

نلاحظ أنّ من خلال عملية التقصي والاستقراء للمدونة النفرية أنّ هذا النمط -في تقديري- يبدو أكثر حضورا في كتاب المخاطبات منه في المواقف, ونذكر قوله في المخاطبة[1]:

"يا عبد لا تكن في العقود فيحل ما عقدت, ولا تكن في العهود فيخفر ما عاهدت".

والتشاكل المورفولوجي وارد على النحو الآتي:

تكن, تكن ← التطابق في كل شيء, على وزن (تفل).

العقود , العهود ← تطابق في الوزن والقافية (الفعول).

عقدت, عاهدت ← تقارب في الوزن (فعلت- فاعلت) وتطابق في القافية.

ويرد أيضا[2]:

"يا عبد أنا الشهيد بما فطرت, وأنا الرحيم بما صنعت".

نجد تشاكلا في الصيغتين الصرفيتين الآتيتين:

الشهيد, الرحيم ← الفعيل.

فطرت, صنعت ← فعلت.

كما يتجسد التشاكل المورفولوجي التركيبي في الوزن والقافية, في قوله[3]:

"يا عبد أنا الأحد فلا توحدني الأعداد, وأنا الصمد فلا تعاليني الأنداد".

ويكون تحليله على النحو الآتي:

الأحد, الصمد ← تطابق في الوزن والقافية (الفعل).

توحدني, تعاليني ← تقارب في الوزن (تفعلني- تفاعلني) تطابق في القافية.

نلاحظ أيضا وجود ظاهرة برزت في المواقف والمخاطبات وتنضم للتشاكل التركيبي, وهي **تشاكل التركيب بالقلب**, ويحدث هذا بتبادل مواقع الوحدات من حيث تموضعها, فتتردد فيه الكلمات المتشاكلة ولكن في وضع مقلوب , يسمح بقراءة تشاكلية للتراكيب, ولن يتضح هذا إلا على سبيل التمثيل[4]:

"وقال لي: السوى كله حرف والحرف كله سوى".

تتشاكل التراكيب بتبادل مواقع وحداتها , حيث ذكر في التركيب الأول المبتدأ لفظة (السوى), بينما المبتدأ في التركيب الثاني (الحرف), هكذا يكون تشاكل التركيب بالقلب, وغالب لا يكون

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص236.
[2] المصدر نفسه, ص260.
[3] المصدر نفسه, ص261.
[4] المصدر نفسه, ص152.

فيه اختلاف في المعنى بين التركيبين, غير التأكيد للمضمون بطريقة مختلفة تخصص فيها المقصود, والدلالة هنا أن كل ما يدخل في السوى فهو حرف أو من قبيل الحرف, فالحرف كله يؤول للسوى, ومن ذلك العلم والمعرفة وكل ما يتجسد في شيء فهو من قبيل الحرف ويؤول كله للسوى.

ومن قبيل هذا نستحضر أيضاً[1]:

"أوقفني في المحضر وقال لي: الحرف حجاب, والحجاب حرف".

نجد تشاكل التركيب بالقلب, فما كان في التركيب الأول مبتدؤه كلمة (الحرف), وخبره (حجاب), نجد العكس في التركيب الثاني, فيأتي التركيب الثاني مقلوب الأطراف ليؤكد دلالة التركيب الأول, فالحرف يدخل في باب الحجب, ومن أنواع الحجب الحرف, فجاء التشاكل بقلب التركيب لغرض التأكيد والتخصيص.

نستنتج – ممّا تقدّم – أنّ تشاكل التراكيب أدّى إلى تشاكل المعنى, وأنّ هذه التراكيب في تقسيماتها المتوازية والمتماثلة تجسد لنا الحالة النفسية والشعورية للكاتب, ولها مكامن خفية في وجدان النفري وشعوره بحالة من التماثل والتكرار تحاكي هذه التراكيب المتشاكلة, التي قد تكون لتأكيد مضمون أو تعزيز حكم أو تبرير لإبطال فكرة , كما نستنتج أنّ تشاكل التركيب النحوي أسهم في الخفض من حدة الغموض والاستغلاق الناتج عن لغته الإشارية والرمزية, وذلك باستخدام تراكيب نحوية وصيغ صرفية خاضعة للقياس والنموذج, على الرغم من لغته الانزياحية, التي تحقق فيها مدى مطاوعة النحو الوظيفي للإجراء التشاكلي.

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص176.

التشاكل المعنوي (الدلالي).

إنّ التشاكل السيميائي يسهم في ضبط انسجام النص وتحقيق اتساقه, ويتحدد بدوره آلية مهمة في الكشف عن مدى التحام عناصر النص وتماسكها, والكشف عن قوانين انتظام البنى الدلالية في النص, بهدف إبراز العلاقات التي تربط بين هذه البنى الدلالية وتحكم انتظامها, وتتطلب المقاربة التشاكلية السيميائية للبحث عن أنظمة العلامات في النص بوصفها إشارات تؤشر على وجود, علاقات سياقية يحكمها الترادف والاشتراك والتماثل تسهم في إنتاجية الدلالة, متجاوزة في ذلك المعنى السطحي الظاهر, بهدف تعقب المعنى الخفي المضمر.

وتأسيسا على الفهم فإن النص يقوم على آليات الازدواج بين النظام المعياري والنظام الإشاري القائم على الانزياح عن النمط والمعيار, وذلك لأنّ **"نمط التدليل المزدوج هو النمط الطبيعي لإنتاج الدلالة الشعرية, فهي دلالة ذهنية بنظامين اثنين: النظام المعياري المغلق نفسه والنظام الإحرافي المفتوح, فضلا عن مجموعة من الآليات التدليلية التي تؤمن هذا الازدواج في التدليل الشعري"**[1], فالنظام المقصود في هذا المستوى هو النظام الإحرافي لقابليته للتأويل والتوليد الذي بفعله تتناسل المعاني والدلالات للاقتراب من التجليات الباطنية التي لا يبديها النص.

فالتشاكل الدلالي من أهم الآليات السيميائية التي تهدف إلى بناء المعنى النصي وتحديد مساره, بوصفه **"وحدة انسجامية, تنزع إليها عناصر الخطاب"**[2], كما هو **"الهوية الشكلية لبنيتين أو اكثر, وتحيل على تصميم أو مستوى سيميائي مختلفة, ويتعرف عليه, بفضل التماثل الممكن, لقنوات العلاقات المكونة له"**[3], ويتحقق بفعل تواتر أو تردد المقومات المعنوية, الذي يعتبر بمثابة تمطيط وتوسيع لنواة دلالية تعمل على توليد مقومات سياقية من خلال التكرار لوحدات معجمية متشابهة, بحيث تحمل في طياتها السمات النووية نفسها, وبالتالي يرد التشاكل في هذا المستوى بتكرار السمات التي تؤمن الوحدة الدلالية المتوالية النصية, ويتجلّى دور المتلقي في إمكانية رصده للسّمات التي تحمل التيمة والمقومات التي تنتمي لحقل دلالي واحد, فالنص الذي يكون مشحونا بتراكم مقوماته المعنوية يتم تأطيره ضمن ما يعرف بالتواتر الدلالي أو التمطيط المعنوي الذي له أبعاد وظيفية ومقصدية.

إنّ من شأن التشاكل المعنوي التطرق إلى دلالات الألفاظ ذات المضامين المشتركة, فالعناية في هذا الجانب تتركز على المضمون ودراسة معاني الألفاظ المترادفة والمنتمية إلى حقل دلالي واحد, دون الاهتمام بتركيب الألفاظ وتنسيقها الشكلي, ولكن لا ينبغي أن يفهم من هذا إنكار دور البنى الشكلية وتمظهراتها في النص وقدرتها على توليد المعاني وتفعيل إنتاجه,

---

[1] يوسف جابر اسكندر, تأويلية الشعر العربي, نحو نظرية تأويلية في الشعر, رسالة دكتوراه, بإشراف أ.د. جميل نصيف التكريتي, جامعة بغداد, 2005, 170.

[2] سعيد علوش, معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة, دار الكتاب اللبناني, بيروت, ط1, 1985, ص130.

[3] نفسه.

وإنما يرد هذا الفصل والتقسيم لأجل تسهيل الدراسة, لذا يتطرق في هذا المستوى للكلمات من حيث المعنى, وإبراز دورها في انسجام النص **"فمعاني الألفاظ في اللغة لها دلالة معجمية, وهذه الدلالة نابعة من المستوى الذهني الذي يُكيِّف التقاطنا للتجربة, فيعبّر عنها في اللغة"**[1], وبالتالي تتضافر الكلمات فتتشابه معانيها داخل الحقل الدلالي الذي هو **"مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها, وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها"**[2], فيكون التشاكل هو التيمة المعبرة التي تشتمل سمات نووية مشتركة بين المقومات المتشاكلة.

وتكمن المقاربة التشاكلية -بحسب مرتاض- في كونها آلية قادرة على اختراق النص الأدبي بعمق, فلا تذر فيها شيئا كامنا إلا وتنبشه, لتجلية مستوره وكشف خفيّه والتقليل من حدة الغموض والضبابية التي تلف النص؛ وذلك بقدرتها على فك الرموز وتفسير الظواهر الكامنة وراء فنيته[3].

يمكننا مقاربة نص النفري من خلال ما استحدثه مرتاض من توسيع للقراءة التشاكلة في مستواها المعنوي, واقترانها بقضايا أخرى للتشاكل كالتلاؤم والتلازم والاحتياز والانتشار والانحصار, الأمر الذي أدّى إلى إثراء دلالات النص وانفتاحه على علاقات مختلفة وقراءات متعددة, وبالتالي يمكن دراسة التشاكل المعنوي بحكم العلاقة التي تحكمه:

أولا: التشاكل التلاؤمي[4].

يتولد التشاكل من حيثية العلاقة التي تحكم المقومات المتشاكلة, ما يعني هذا الضرب الملائمة بين كلمتين أو أكثر من حيث المعنى, فيحيلان إلى سمات ذات دلالة مشتركة على سبيل التلاؤم, ونستحضر ذلك في نص النفري في قوله[5]:

"وقال لي: ما كل عبد يعرف لغتي فتخاطبه, ولا كل عبد يفهم ترجمتي فتحادثه".

وُجِد تشاكل تلاؤميا في معاني المقومات (لغتي, تخاطبه, ترجمتي, تحادثه), تحمل هذه المقومات صفات نووية مشتركة مردّها اللغة وما ينشأ عنها, فاللغة أكثر ما يلائمها التخاطب والترجمة والتحدث, والتخاطب والترجمة والمحادثة لن تحصل دون لغة, فالدلالة السيميائية التي يرمي إليها التشاكل هو أن أهل الكشف يعرفون تجليات الله دون تواطئ عليها[6]؛ لأنّهم مختارون لمعرفة حقيقته بألفاظه ومعانيه من خلال علامات يصعب على غير أهل الاختصاص فك تشفيرها, وهذا يتشاكل أيضا مع حالة النفري النفسية التي يرى نفسه من أهل الاختصاص, الذين اختصهم الله لمعرفة تجلياته بلغته الخاصة.

---

[1] عبد المجيد جحفة, مدخل إلى الدلالة الحديثة, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, المغرب, ط1, 2000, ص100.

[2] أحمد مختار عمر, علم الدلالة, عالم الكتب, القاهرة, ط5, 1998, ص 79.

[3] ينظر: عبد الملك مرتاض, نظرية القراءة, ص248.

[4] يرد المصطلح في: د.عبد الملك مرتاض, شعرية القصيدة قصيدة القراءة, ص45.

[5] النفري, المواقف والمخاطبات, ص68.

[6] ينظر: شرح التلمساني, مواقف النفري, ص80.

كما يرد التشاكل التلاؤمي في قوله[1]:

"وقال لي: ما ينزل مطيتك وما يصعد مسيرك, فانظر ما تركب وأين تقصد".

نلمح تشاكل تلاؤميا بين زوجي المقومات المعنوية (مطيتك- تركب, مسيرك- تقصد), ففعل الامتطاء يتلائم تشاكليا مع فعل الركوب, والمسير يكون لسبيل مقصود كما فعل القصد, وتتشاكل هذه المقومات الأربعة (المطي- الركوب- المسير- القصد) في دلالتها على شيء واحد وهو فعل السير الذي يتلاءم معها, فلا يكون امتطاء ولا ركوب ولا مسير ولا قصد إلا للسير في غاية مقصودة وهي سير روحي للوصول إلى حقيقة العرفانية.

كما يظهر التشاكل التلاؤمي في كتاب المخاطبات, وذلك في قوله[2]:

"يا عبد سقط الحرف وهدمت الدنيا والآخرة واختراق الكون كله وبدا الرب فلم يقم له بشيء, فلولا أنه بدا احتجب واحتجب بما بدا, لما يقي شيء ولا فنى شيء ولو بدا بما أبديه على ما له بدا, ولو احتجب بما احتجب لما عرفه قلب ولا جرى ذكره على خليقة".

يجمع النفري في هذه الشذرة بين عدة مقومات معنوية تتضافر بصورة متجانسة ومتلائمة, لتشكل ظهور الرب الذي بإبدائه يطغى على كل شيء ويفنى به كل سوى, فلا يستطيع شيء دونه الوقاية منه, لأنّ في حضوره ينهدم كل شيء فيفنى, فما ساهم في تعزيز هذه الصورة هو تواتر المقومات المعنوية الدالة على شيء مشترك يجمعها وهو حقل الدمار الذي خلفه النص, وذلك في (سقط, هدمت, احترق, لم يقم, فنى, احتجت).

ونجد أيضا تشاكل تلاؤمي يتشكل من علاقة التضاد والتّناقض إلا أنّه بصيغة الإثبات والنفي يغذو كشيء واحد, منه قوله[3]:

"يا عبد عبدي الذي هو عبدي هو الغضبان لي على نفسه لا يرضى".

تتشاكل المقومات (الغضبان- لا يرضى) في دلالتهما على شيء واحد, فالغضب هو ذاته عدم الرضى, وعدم الرضى يلائمه الغضب.

وكثيرا ما يرد هذا النمط في المدونة النفرية على مختلف المواقف والمخاطبات, إذ نجده يكرر سمات نووية بعينها ومقومات معنوية يصب فيها أفكاره ورؤيته للوجود وتطلعاته للأفق, ومن ثم ينقل لنا تجربته الروحية من خلال فلسفته النصية التي تحمل سمات تتشاكل مع ما يختلج في نفسه, فكيف لا؟ وهذه النصوص انعكاس لما يدور في خلده,... كما نجد نمطا آخر تزخر به المدوّنة ولا يقل اهتماما عن النمط الأول, وهو:

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 106.
[2] المصدر نفسه, ص214.
[3] المصدر نفسه, ص 237.

ثانيا: التشاكل التلازمي[1]:

ممّا يؤدي إلى وجود التشاكل أو يعززه, هو وجود علاقة تلازمية بين المقومات المتشاكلة, فوجود مقوم معنوي في النص يستدعي وجود مقوم متشاكل له ويرتبط به ارتباطا إلزاميا, فيشتركان في مؤدى دلالي واحد على سبيل التلازم[2], ومن ذلك قوله[3]:

"وقال لي: إن طلبت من سواي, فادفن معرفتك في قبر أنكر المنكرين.

... وقال لي: أنت ابن الحال التي تأكل فيها طعامك وتشرب فيها شرابك".

يمكن رصد أزواجٍ من المقومات المعنوية المتشاكلة تلازميّا في هذا النص, التي أقرّتها التجربة العرفانية, لتعضد بها موقفه نحو مقام المعرفة, حتى لا يغلب عليه الباطل فيطلب من السوى, الذي يخرجه من المعرفة الحقيقية؛ ليدفن معارفه في قبر جسده المنكر, ويؤول به الحال إلى التقهقر لأهل المعرفة, كما وَصْفَهُ لنفسه بابن الحال, فيه إشارة على أنه صاحب مقام ثابت ولا تضيره الأفعال البشرية كالأكل والشرب وغيرها لعمله بمواجيد ذلك المقام[4], لذا عليه أن يتشبّث بمقام حاله, ولا يعتمد على الأحوال التي من صفتها التغيّر والتبدّل؛ لأنّها آنية وتؤول إلى الزوال, وتأكيدا لهذه الدلالة الإشارية جاءت المقومات المعنوية متشاكلة على سبيل التلازم, ففعل الدفن يستلزم وجود قبر ليتم فيه الحدث, كما لا يكون أكل دون طعام, ولا الشّراب يبقى بريئا من فعل الشرب.

كما نلحظ تشاكلا ذا علاقة تلازمية في قوله[5]:

"وقال لي: كلاهما مفتقر إلى صاحبه كرأس المال والربح".

هذا النص مرتبط في الوصول إلى معناه إلى ما سبقه في الموقف, وذلك في ضوء حديثه عن الخاص والعام, فالخاص هو الذي خصِّصت له مكانة عند الحق تعالى يتجاوز بها محيطها العام, وجاء هذا التشاكل التلازمي لتعزيز دلالة المشبه, فكل من الخاص والعام مفتقر لصاحبه وهو الحق تعالى, كافتقار الربح إلى رأس المال, أي دون رأس المال لن يكون هناك ربح أصلا, وبالتالي كان دور التشاكل في علاقته التلازمية مؤكدا لدلالة التشبيه.

ويأتي أيضا التشاكل التلازمي متزامنا مع الظاهرة الكونية التعاقبية في تعيينها الأوقات المخصصة تتلازم فيه الفرائض والعبادات, ومن ذلك فريضة الصيام, تستلزم أن تكون في وقت النهار وهو من طلوع الفجر الصادق إلى غروب الشمس, فدون هذا الوقت المحدد لن يكون فعل

---

[1] يرد مصطلح في: د. عبد الملك مرتاض, شعرية القصيدة قصيدة القراءة, ص80.

[2] ينظر: عبد الله بن خليفة السويكت, شعرية العزلة –مقاربة في تشاكل النص السجني القديم, مجلة العلوم الإنسانية والإدارية, جامعة المجمعة, السعودية, 2017, ص20.

[3] المواقف والمخاطبات, النفري, ص81-82.

[4] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص161-162.

[5] النفري, المواقف والمخاطبات, ص117.

يطلق علية الصيام, كما القيام والتهجد الذي يلازم الليل كله وأفضله ما يقارب الثلث الأخير, ويتبدى ذلك في قوله[1]:

"وقال لي: أعلن توبتك بالنهار بالصيام, وأعلن توبتك بالليل بالقيام".

كما نجد تشاكلا تلازميًّا في المخاطبات, منه قوله[2]:

"يا عبد إذا وقفت بين يدي فوارِ عنِّي كل شيء حتى همك المحزون".

بُنِيَ هذا التشاكل بين مقومين معنويين (همك- المحزون) في علاقة تلازمية, فوجود الهم والغم يستلزم معه وجود الحزن, فوصف الهم بالحزن وكلاهما يؤول إلى مؤدي واحد.

ثالثا: التشاكل الاحتيازي.

فالاحتياز آت من التملك, والاحتياز يقوم على النزعة الذاتية التي تجسّدها الأنا الكامنة في النّفس البشرية منذ أن وجدت[3], فهو آلية يستخدمها الفرد لتقدير ذاته وحماية ممتلكاته, وينقسم التشاكل الاحتيازي- بحسب علاقته- في الدرس السيميائي إلى قسمين:

أحدهما: التشاكل الامتلاكي[4].

تحاول فيه الذات الكاتبة امتلاك الشيء كلية, فتحوزه لنفسها دون سواها, فإلى جانب التجانس المعنوي للمقومات المتشاكلة هناك علاقة أخرى تربطهما معاً وهي صفة الملكية[5], وتؤدي إلى تخصيص التشاكل, فنجد في قوله[6]:

(وقال لي: العلم بابي والمعرفة بوابتي).

يقع التشاكل الامتلاكي بين مقومين معنويين تجمعهما سمات نووية مشتركة (بابي- بوابتي), فهذه الثنائية المتشاكلة تحمل دلالة احتيازية امتلاكية فالعلم الذي هو بداية في السلوك يجعله بابه, والمعرفة التي هي مرحلة أعمق ممّا قبلها يجعل لها بوّابة بها بوّاب يأذن بالدخول[7], وهذا الفرق الدقيق بين البوّابة والباب يتشاكل مع دلالتي العلم والمعرفة.

كما نجد في قوله[8]:

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص184.
[2] المصدر نفسه, ص116.
[3] ينظر: عبد الملك مرتاض, شعرية القصيدة, 86-87.
[4] يرد هذا المصطلح في: عبد الملك مرتاض, شعرية القصيدة قصيدة القراءة, ص98.
[5] ينظر: عبد الله بن خليفة السويكت, شعرية العزلة, ص22.
[6] النفري, المواقف والمخاطبات, ص97.
[7] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص213.
[8] النفري, المواقف والمخاطبات, ص98

"وقال لي: من لم يفهم عني ولا عن حقي ولا عن نعمتي, فاتخذه عدوّا, فإن جاءك بحكمتي فخذها منه كما تأخذ ضالتك من الأرض المسبعة".

يتجلى التشاكل الاحتيازي في علاقته الامتلاكية بين المقومات المعنوية (عنّي- حقي- نعمتي- حكمتي), يأتي هذا التشاكل احتيازا تسعى الذات الكاتبة للوصول إليه, كما أنّه يأتي متتابعا حسب أهميته ودرجته, وتنتمي هذه المقومات المتشاكلة إلى ياء الامتلاك التي تحوز فيها الذات صفات معنوية مجردة ثابتة ومستقرة, فلفظة (عنّي) علامة تدل على ذاته تعالى, ولفظة (حقي) علامة تدل على صفاته, ولفظة (نعمتي) علامة تدل على أفعاله, وحكمته ظاهرة في ذاته وصفاته وأفعاله.

ويرد التشاكل الاحتيازي من النوع الامتلاكي في كتاب المخاطبات, ومنه قوله[1]:

"يا عبد قف بيني وبين أوليائي لتسمع عتبي وعتابي, ولترى لطفي وقربي ولتشهد حبي لهم ولا يدعهم أن يرجعوا عني ولا يخلي بين غفلاتهم وبينهم عن ذكري, لأنّي أنا اصطفيتهم لمناجاتي وأنا صغتهم لتعرفي, ولأنّني أنا صنعتهم واصطنعتهم لودّي".

نلحظ التشاكل الامتلاكي موزعا على النص في المقومات المعنوية (لطفي- قربي- حبي- ودي) التي تحمل سمات نووية مشتركة تنتمي لحقل دلالي واحد وهو المحبة, ودلالة هذا التشاكل تكمن في تماسك النص وانسجام مضمونه ومقصده, فيدعوه للوقوف مع أوليائه حتى يشهد تجليات محبته ولطفه لعباده, فيتبيّن احتياز المتشاكلات للذات الإلهية دون سواها, هذا المعنى يتشاكل مع الحالة الشعورية للكاتب.

كما نجد في المخاطبات أيضا قوله[2]:

"يا عبد قل أحضرني ربي بين يديه, وأحضر كل شيء بين يدي, وقال لي هو بي وأنا من ورائه, وأنت بي وأنا من ورائك ولك أظهرته كله, فإن وقفت بيني وبينه إجلالا لعظمتي وهيبة لاستيلائي وكبريائي وقفته بين يديك...".

فالتشاكل الامتلاكي منسوجا في المقومات المعنوية (عظمتي- استيلائي- كبريائي) التي تشترك في سمات نووية كالقوة والجبروت والسلطة, تتجلى فيها الأنا المتعالية التي تمتلك هذه الصفات لنفسها, ويظهر هذا من خلال النزعة الذاتية التي تؤكدها ياء الملكية.

الآخر: التشاكل المتذاتي[3].

التذاتي هو الاشتراك في صفة الذات, والتشاكل المتذاتي هو ذاك الذي يحاول الإذعان للذات الأخرى أو الذوبان فيها, أو السير في سبيلها رغبة وطوعا لها, والفرق بينه وبين الاحتياز الامتلاكي, هو أنّ الامتلاكي تغلب عليه النزعة الذاتية التي تجسد القدرة على الامتلاك أو التطلع

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص909

[2] المصدر نفسه, ص263

[3] يرد هذا المصطلح في: عبد الملك مرتاض, شعرية القصيدة قصيدة القراءة, ص122.

لاحتوائه والاعتزاز به وحيازته دون سواها, أما النوع الثاني المتذاتي من شأن شخصيته مشاركة ما تحوزه فيكون في الأغلب تعلقه بعلاقة خارجية[1], لتجسيد هذا النمط تطبيقا نذكر[2]:

"وقال لي: إذ كنت في مقامك لم يستطعك الإبداء, لأنّك تليني, فسلطاني معك وقوتي وتعرفي".

فعند تحسسنا للتشاكل المتذاتي في النص نجد الاحتياز جليٌّ بين مقومين معنويين متشاكلين (سلطاني- قوتي) يتجسد في استقبال أمر خارجي يشاركه في صفاته المعنوية, وهذا ما حققته ياء الملكية التي أصدرت جرسا موسيقيا يتشاكل مع دلالة النص الإشارية التي تؤكد على أنّ ثبوت العبد- والمقصود النفري- في مقامه وترفّعه عن الأشياء والموجودات, فهو في شهوده ويستطيع مشاركته السلطان والقوة, فتجمعهما دلالة السطوة والقهر من صفاته العليا التي يهبها الله للعبد المشهود.

كما نجد التشاكل المتذاتي في قوله[3]:

"وقال لي: يا عارف أرى عندك قوتي, ولا أرى عندك نصرتي أفتتخذ إلها غيري.

وقال لي: يا عارف أرى عندك حكمتي, ولا أرى عندك خشيتي, أفهزئت بي.

وقال لي: يا عارف أرى عندك دلالتي, ولا أرى عندك محجتي".

نتلمس في النص السالف أزواجا من المقومات المعنوية المتشاكلة متذاتيا (قوتي- نصرتي, حكمتي- خشيتي, دلالتي – محجتي), ودلالة التشاكل الأول تتجلى قوة الله في العبد ظاهرة في سمعه وبصره وبدنه, والعارف لم يصل لمرحلة النصرة التي بها يتجاوز كل المثنويات بالفناء عن ذاته, ودلالة التشاكل الثاني تقع بين الحكمة التي يحظى بها العارف والخشية يتجاوز كونها دون مرحلته, ودلالة التشاكل الثالث تكمن في كون العارف يستدل بوجود الله تعالى فهو يملك الدلالة, وأما المحجة التي هي طريق العوام فيتجاوزها العارف[4], ومن هذا المعنى تتماهى الذات الكاتبة مع هذه التشاكلات من خلال ياء التذاتي المعبرة عن مشاركة الصفات المعنوية الملكية لما هو خارج عنها.

كما نجد تشاكلا متذاتيا في[5]:

"وقال لي: أنا وعزتي ضيف أعزائي, إذا رأوني أفرشوني أسرارهم, وحجبوا عنّي قلوبهم, وأخذموني اختيارهم".

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض, شعرية القصيدة, ص121, وينظر أيضاً: عبد الله بن خليفة السويكت, شعرية العزلة, ص25.

[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص95.

[3] المصدر نفسه, ص98.

[4] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص216-217.

[5] النفري, المواقف والمخاطبات, ص114.

تتشاكل المقومات المعنوية (أفرشوني- أخذموني) متذاتيا, لمشاركتها في الفعل الاحتيازي, فيشي الفعل أفرشوني بخذمته كما الفعل المتشاكل معه, فتشترك معاني المفردتين في نفس الدلالة, لتؤكد أنّ أعزاءه أقاموا واجب ضيفهم فلم يبقوا لأنفسهم, اختيارا ولا تصرفا معه.

كما اختفى كتاب المخاطبات بهذا النمط في قوله[1]:

"يا عبد إنّما أظهرتك لعبادتي, فإن كشفت عن سدولك فلمحادثتي, وإن أقبلت عليك فلمجالستي".

نتحسس التشاكل من خلال تجانس المقومين المعنويين (محادثتي- مجالستي), فترتبط معاني المفردتين ارتباطا متماثلاً؛ وذلك من شأن المجالسة أن تقع فيها المحادثة, والمجالسة أرفع مقاما- في مذهب النفري- من نظيرتها المحادثة, وإنّما تماثلت المفردتين على سبيل التشاكل المتذاتي لاشتراك الذات التي تملي الموقف- الذات الإلهية في تصور النفري- مع الشخصية الكاتبة- شخصية النفري- التي تدون ما يملي عليها في فعل الاحتياز المحادثة والمجالسة.

رابعا: التشاكل الانتشاري والانحصاري.

يربط- مرتاض- إجراء التشاكل بمؤدى مفهوم ثنائية الانتشار[2] والانحصار[3], باعتبارها أهم القضايا التي تتماثل فيها السمات المعنوية لتؤدي إلى وجود التشاكل, تدل سمة الانتشار على الامتداد والانبساط والانفتاح والاتساع, فيما تتحدد دلالة الانحصار في الانكماش والانقباض والضيق والحصر, وبهذا التشاكل الانتشاري هو توافق السمات المعنوية في دلالتها على الانفتاح والامتداد, والتشاكل الانحصاري هو تماثل المقومات المعنوية في دلالة الانقباض والانحباس في حيز دلالي محدود, وتبقى القراءة التشاكلية قاصرة ما لم تتطرق لثنائية الانتشار والانحصار وتزويدها بأداة التأويل التي ساهمت في توسيع وتعميق الأداة التشاكلية, حيث **"فتح هذا الكشف مجالا رحيبا لإثراء مفهوم التشاكل والذهاب به في القراءة التأويلية إلى أبعد الحدود الممكنة"[4].**

فعلى مستوى المقاربة النصية نتتبع السمات المعنوية في المدوّنة النفرية التي تحمل في طياتها ثنائية الانتشار والانحصار المؤدية لتشاكل هذه المقومات, وعلى سبيل التمثيل نذكر[5]:

"وقال لي: أتدري ما يقف بك عن المضي في أمري؟ وتنتظر علم أمري؟ هي نفسك تبتغي العلم لتنفصل به عن عزيمتي, ولتجربي بهواها في طرقاته, إنّ العلم ذو طرقات, وإنّ الطرقات ذوات فجاج, وإنّ الفجاج ذوات مخارج ومحاج وإنّ المحاج ذوات الاختلاف".

نستشف من هذا النص وفقا لمقوماته المعنوية المتشاكلة (طرقات- فجاج- مخارج- محاج) تربطها علاقة الانتشار والاتساع, فالطرقات تتسم بالطول والامتداد والفجاج ذوات مسالك

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص209.
[2] ينظر لهذا المصطلح: عبد الملك مرتاض, شعرية القصيدة, ص51.
[3] ينظر لهذا المصطلح: المرجع نفسه, ص67.
[4] عبد الملك مرتاض, نظرية القصيدة, ص250.
[5] النفري, المواقف والمخاطبات, ص93.

متعددة, والمخارج في اطلاعها فضاء متسع, والمحاج في دلالتها على الجدل والاختلاف الذي لا ينقضي, فكل هذه المقومات ذات قابلية لاتخاذ معنى الانتشار والاتساع, وتتشاكل مع دلالة النص السيميائية التي تشير إلى العرضيات التي تعترض سبل العلم وتبطل العزيمة, فاستعار الطرقات وغيرها لدلالة التأويلات في كثرتها واتساعها التي تضيع على السالك طريقه, وممّا عزز هذا المعنى صيغة الجمع التي وردت بها المقومات في دلالتها على الكثرة والتعدد.

ونجد التشاكل الانتشاري في كتاب المخاطبات في قوله[1]:

"يا عبد رؤيتي كالنهار تشرق وتنير, وغيبتي كالليل توحش وتجهل".

يظهر التشاكل الانتشاري في النهار الذي ينتشر في كل مكان ليمتد ضوؤه وإنارته في أرجاء الكون, وكذلك الليل الذي يغطي ظلامه كل شيء, ممّا يوجس الوحشة والجهل الناتج عن عدم الرؤية الصادرة عن ظلام الليل, فيشبه الكاتب رؤية الله بالنهار وغيبته بالليل فتتشاكل المقومات المعنوية مع مضمون النص في الدلالة على الانتشار والاتساع والامتداد.

ونورد مثالا للتشاكل الانحصاري لتبيين سبيله, وذلك في قوله[2]:

"وقال لي: سدّ باب قلبك الذي يدخل منه سواي لأنّ قلبك بيتي, وقم رقيبا على السّدّ وأقم فيه إلى أن تلتقي, فبي أقسمت وبجلال ثنائي في كرم آلائي, حلفت أنّ البيوت التي تبني على السد بيوتي, وإنّ أهلها أهلي وأعزتي".

نلمح التشاكل الانحصاري من خلال معطيات النص التي تتجلى في (باب- قلب- بيت), فكل هذه المقومات تشترك في دلالتها على الانحصار والتحديد وتضييق المجال, وما يعضد هذا التشاكل هو الفعل (سُدّ) في دلالته على الانغلاق والحصر, إلا أنّ الدلالة التي تكمن وراء هذا التشاكل هي معنوية هذا السد للباب؛ الذي ينصرف إلى كبح النفس عن جماح السوى حتى لا يتخلل قلبه وعمله سوى الله.

كما نجد تشاكلا انحصاريا يماثل المعنى السابق , في قوله[3]:

"يا عبد ابن لقلبك بيتا جدرانه مواقع نظري في كل مشهود, وسقفه قيّوميّتي بكل موجود, وبابه وجهي الذي لا يغيب".

يتجسد هذا التشاكل الانحصاري المتكامل الأركان من تجسيده للبيت الذي جعل له جدراناً تحيطه وسقفاً يحده وباباً يحصره, وكل هذه المعطيات تدل على الانحصار والانكماش والتقوقع, التي تتشاكل مع الدلالة الكلية للنص, فجعل لكل مقوّم مادي ما يقابله من صفة معنوية مجردة, وندرج ذلك عموديا وأفقيّا:

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص246.
[2] المصدر نفسه, ص226.
[3] المصدر نفسه, ص244.

المكون المادي	بيت	جدران	سقف	باب
المحتوى المعنوي	قلب	مواقع النظر	قيّومية	وجه
الدلالة الإشارية ""العلامة""	محل الاعتقاد والعزيمة	الإحاطة المعنوية به	القيام بتدبير أمر	عناية الله به

وقد تجتمع هذه الثنائية القطبية (الانتشار والانحصار), لتشكّل زوجا متشاكلا متعدد الأبعاد والقراءات, كما في قوله[1]:

"أوقفني في البحر فرأيت المراكب تغرق والألواح تسلم, ثم غرقت الألواح, وقال لي لا يسلم من ركب.

...وقال لي: في المخاطرة جزء من النجاة, وجاء الموج فرفع ما تحته وساح على الساحل".

نستشف من هذه اللوحة تشاكلات انتشارية وانحصارية, تتضافر لتشكّل المعنى الكلّي والمقصود منها, فالبحر فضاء واسع وعميق وكذلك الساحل حيز طويل وعريض وغير محدود, والموج كثير متراكم على امتداد البحر والساحل, وأما المراكب والألواح فهي محدودة الحيز تتسم بالانحصار والانقباض, ويظهر عمل هذه الثنائية مجتمعة في النص لوظيفة وغاية مرجوة, من أنّها تبين رحلة الصوفي وبداية السلوك في سبيل الوقفة, ومن ثم تظهر جانب أهوال ما تصادفه هذه الرحلة, والصعوبات والشبهات التي تواجهه فتحيد به عن طريق السلوك, فعبّر عن كل التشاكل الانتشاري والانحصاري وما يناسبه من مضمون النص.

وعليه؛ فإنّ التشاكل الدلالي في علاقاته المختلفة والمتعددة التي تمظهر فيها, أدّى إلى تطوير أداة التشاكل ورفع مستوى أدائها, الأمر الذي ساهم في تخصيب مضمون النص وتبلور دلالاته, وانفتاحها على قراءات متعددة, كما يبرز التشاكل الدلالي في تماسك النص من تماثل المقومات المعنوية, وتوافقها في حقل دلالي واحد, يتم عبر استقراء تراكم المقومات المعنوية في السياق, التي تشترك معها في سمات نووية متقاربة من حيث المغزى والنواة الدلالية الجوهرية, وتمدنا –في النهاية- بتيمة دلالية واحدة, وهي التي تعكس -في تصورنا- شيئا من الترادف المعنوي لتلك المقومات.

نستشف من درس التشاكل من خلال الاستكناه للمستويات التشاكلية التي تبتدئ بالتشاكل الصوتي مرورا بالكلمة والتركيب ووصولا إلى تشاكلات المعنى, ليكون محور اهتمام التشاكل من أصغر وحدة دالة (الصوت) على اعتباره أساس الكلمة ومحور بنائها, ودور التركيب في

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص71.

تنظيم النص ونسج الملفوظات, كما ساهم المستوى المعنوي في تراكم المقومات المعنوية عبر بنية نصية تتوالد منها الدلالات وتتطور كلما استغرقنا في قراءة النص لنصل إلى رؤية شمولية تتفق مع السياق, ويتحقق فيها انسجام النص وتعزيز دلالته المقصودة, فتضافرت هذه المستويات في النص لتساهم في انسجام عناصره, وتماسك بنيته النصية ورفع الغموض الذي يلف النص والتقليل من حدة الرمزية فيه.

كما لا بدّ من التّنويه على أنّه لا يمكن الفصل بين هذه المستويات فنّيّا, إلا لسبيل المقاربة الإجرائية؛ وذلك لوجود فرضية أنّ النص يحمل أكثر من سمة فنية، إن لم يكن ملما بها, لذلك اقتصرت في البنية النصية محل المقاربة بالسمة الفنية التي استدعاها التمثيل والاستشهاد, وتجاوزت بقية الأدوات الفنية الأخرى التي تحتفي بها تلك البنية, وذلك لانتظام عملية المقاربة وتسهيلها على المتلقي.

المبحث الثاني:

تقنية التباين.

مدخل:

ممّا أفضت به الوجهة السيميائية في مقاربتها للنص الأدبي دراسة أنساق الدلائل في حدودها النسقية, وعلى اعتبار النص **"فضاء متعدد الأبعاد"**[1], فإنّ على القراءة السيميائية تتبع مسار هذا الفضاء, ورصد الأبعاد المتعددة للمعنى, وذلك بتوجيه القراءة المناسبة له, التي تخترق بواطن النص وتستكنه خفاياه, عن طريق اختيار أدوات تتناسق مع طبيعة النص المدروس, للوصول إلى مسارات المعنى, وتحديد بؤر ومضاته, وفضلا عن ذلك فإنّ النص الإبداعي يعد شبكة معقدة, تنسجها علاقات لغوية وسياقية متعددة, تسهم في نسج تراكيبه متجهة إلى البناء الكلي للنص.

فأتت المقاربة السيميائية المعاصرة للكشف عن نظام العلامات داخل نسيج النص, وما ينطوي عليه من رموز ودلالات إشارية موحية, يتطلب الكشفُ عنها البحثَ عن الأدوات الإجرائية المناسبة لنسيج العلاقات التي يتشكل منها النص, فيما تعتبر هذه العلاقات الباعث الرئيس لإبداعية النص, بما تختزنه من شحنات جمالية, تدفع بالعمل نحو الشعرية, ومن بين هذه الأدوات السيميائية التي تسهم في تعرية البنية الفنية تقنية التباين.

ودرس التباين ممّا أمدّتنا به المقاربة السيميائية, ويتحدد في الدرس النقدي المعاصر بدراسة الوحدات اللغوية المتباعدة التي تربطها صلات علائقية متنافرة, ويظهر بمعانٍ متقاربة كالتقابل واللاتشاكل والمفارقة والتضاد التي تنصهر في بوتقة واحدة وتنتمي لحقل التباين, فوجود التباين تحتمه طبيعة النص الفني, الذي ينزع إلى التعارض في التأليف مثلما ينزع إلى التماثل (التشاكل), ويتم رصده وفقا للتعارضات بين التراكيب والوحدات النصية, إذ هو **"الاختلاف في التأليف اللغوي"**[2], يقع من خلال التمايز بين نوعين تربط بينهما علاقة في وجه من الوجوه, وهذا الاختلاف هو الذي يسوغ قيمة العلامة في حيز نظام النص,[3] كما أنّه **"المولد لتراكم تعبيري ومضموني تحتمه طبيعة اللغة والكلام, إنّه استراتيجية تحليلية تفك الكثير من عناصر الغموض التي تكتسي النصوص, خاصة منها الأدبية, المتميزة بالإيحاء والجنوح العاطفي الكبير"**[4], فكان له دور في تحليل النصوص, وتحقيق انسجام النص, وفك غموضه, وتوجيه مسار الدلالة فيه.

ينتج التباين من تفاعل سمتين أو أكثر على سبيل الاختلاف والتقابل, فتكون المقومات المعنوية أو السمات اللفظية المتباينة تحكمها علاقات التضاد والتناقض, والدلالات التي تحملها

---

[1] رولان بارت, درس السيميولوجيا, تر: عبد السلام العالي, دار توبقال للنشر, المغرب, ط3, 1993, ص 85.
[2] أحمد مداس, التشاكل والتباين في الخطاب الشعري- قراءة في الوضع التركيبي لقارئة الفنجان, المتلقي الرابع للسيميائية والنص الأدبي, جامعة محمد خيضر, بسكرة, 2006, ص18.
[3] ينظر: محمد دبيح, ثنائية التشاكل والتباين في الخطاب النقدي المغاربي الجديد, مجلة المخبر, جامعة بسكرة, الجزائر,2014, ع10, ص200-210.
[4] فيصل الأحمر, معجم السيميائيات, منشورات الاختلاف- الجزائر, ط1, 2010, ص242-243.

هذه السمات متنافرة, فظهور التباين في بنية النص يؤدي إلى توليد دلالات جديدة كامنة في وعي المبدع, يتجاوز بها حدود المعنى المباشر الذي يبديه النص ظاهرا, إلى أفق رؤيوي يختبئ في طيات النص, يحتاج إلى رؤية وتأمل, نتيجة الاستخدام المختلف والمتنافر للمفردات والتراكيب, فوجود دالين متنافرين في بنية نصية واحدة يؤدي بالضرورة إلى وجود علاقة تربط بينهما وتوحدهما على مستوى هذه البنية, كما تضمن هذه الأداة خاصية الانزياح والمفارقة, وينجم عن البنية المتباينة والمتضادة توتر وصراع بين الأطراف, لتكون الغاية من هذا الدرس **"مطاردة المعنى وترويضه, وردّه إلى عناصره التي أنتجته, وتبعا لذلك, عوض أن يكون الأثر الجمالي قوة حدسية لا يتحكم فيها, ولا يحدد حجمها إلا الذات المتلقية, فإنه سيتحول إلى عملية تحليلية تستند إلى العناصر النصية بانزياحاتها وتقابلاتها وتماسكها"[1].**

ولدى نص النفري مكنات فنّية, قوامها براعة التعبير وبلاغة الأسلوب ودقة اللغة, بالإضافة إلى عمق المعاني واتساع التأملات وسمو التجربة, فضلا عن نبعها عن ذوق راق وخيال متقد وإحساس عنيف صدر عن إلحاح تجربته الفريدة, وذلك لتعبيرها عن تأملات عرفانية واحتوائها لمكونات ذهنية خاصة, فهي صدى لتجربة روحية متوترة, تقوم على أساس المكابدات لمشاق الرياضات الروحية والمجاهدات النفسية, والسمو بعالم الروح لارتياد آفاق التجربة الصوفية التي تمتلك مقومات الرؤيا, فنجم عن هذا الفيض أدب يجسد مظاهر السلوك في التوجه إلى الله, اتسم هذا الأدب بالغموض والرمزية في معاينته للتجريد, ومقاربته للخفي والمجهول.

ويصبح هذا الغموض والرمزية الشديدة سمة تلازم الذات الكاتبة في بحثها عن سبل الوصول إلى الحقيقة الكامنة للوجود, والنفري كان على وعي بمسألة الوجود, والتناقض الذي يحكم قلب الواقف ويجول في نفسه, فهو في صراع دائم مع نفسه في محاولته للتجرد من التجزئات والصور, والانعتاق من جدل الأضداد حتى يروم بهذا التجرد الكمال, وهذا ما يفسر ثراء حضور الأضداد والمثنويات المبثوثة في نصوصه, التي غدت تشكل جوهر الكتابة والداعي إليها عنده, ولعل السبب الرئيسي في احتشاد كتابته بالتضاد والثنائيات المتنافرة هو بغية استكناه الوجود وما وراءه, فهو يرى وراء الثنائيات الضدية المتنافرة الوحدة والانسجام, فالثنائيات تحيل في جوهرها إلى وجود واحد هو (وجود الله) مستتراً وراء الأضداد, والصراع يكمن في طمس المثنويات والغيرية[2], وبزوغ المعرفة الحقيقية التي تتوج بالوقفة.

---

[1] سعيد بن كراد, مدخل إلى السيميائيات السردية –مدخل نظري, منشورات الزمن, المغرب, 2001, ص10.

[2] الغيرية هي: (الغير, والتغاير هو كون كل من الشيئين غير الآخر), الشيخ العلامة التهانوي الحنفي, كشاف اصطلاحات الفنون, وضع حواشيه: أحمد حسن, دار الكتب العلمية, بيروت, 1971, ص 393.

الصراع بين البنى التركيبية (التباين في المستوى التركيبي).

يتمثل التباين التركيبي في ذاك الصراع والاختلاف الذي يتوشح مكانته في النص, ويفرض وجوده فيه, ويتجلى في التوتر القائم بين الأساليب, وتداخل البنى التركيبية, ما يبعد عنها صفة التماثل والتوافق في ظاهر النص, إلا أنّ هذا التناقض والتنافر في تنوع أساليبه, يحقق وظيفة دلالية ومقصدية, غايتها أن تمدنا بمؤشرات وعلامات أولية, من شأنها إضاءة الجوانب المعتمة في النص, ويتحقق هذا بفعل الولوج إلى الأنسجة الدلالية للبنية التركيبية, وربطها بالبنية الكلية للنص.

ولقد أمكن رصد اشتغال التباين التركيبي في المدوّنة, وسيتم الوقوف عند أساليب البنى التركيبية وتمظهراتها في النص كل على حدة:

أولا: الخبر والإنشاء.

من أساليب التعبير في اللغة العربية, الأسلوب الخبري وهو الذي تقع فيه احتمالية الصدق والكذب, بحسب مطابقته للواقع من عدمه, ويشتمل على دلالة واضحة ومقصودة, والأسلوب الإنشائي الذي لا تنطبق على ملفوظه الاحتمالية السابقة- الصدق والكذب- ما يجعل التلفظ به محققا بالفعل, والفارق بينهما, الملفوظ الخبري لا يرجى من التلفظ به وقوع شيء ما, أما الإنشائي فيتزامن التلفظ به مع تحقيق المطلوب[1], ويشار إلى وجود هذا النمط في المدونة على سبيل التمثيل قوله[2]:

"وقال لي: متى رأيت نفسك ثبتا أو ثابتا, ولم ترني في الرؤية مثبتا, حجبت وجهي وأسفر لك وجهك, فانظر ماذا بدا لك ,وماذا توارى عنك".

يتضمن هذا النص تراكيب مختلفة من حيث الأسلوب, ينتمي بعضها للأسلوب الإنشائي, وذلك في:

متى رأيت نفسك ثبتا أو ثابتا؟ ← أسلوب الانشاء الطلبي (الشرط , ويراد به الطلب).

فانظر ← أسلوب الانشاء الطلبي (الأمر, وقد خرج إلى معنى التهكم).

ماذا بدا لك؟ وماذا توارى عنك؟ ← أسلوب الانشاء الطلبي (الاستفهام, وأريد به التقرير والتوبيخ).

---

[1] لا داعي للدخول في إسهاب وتفصيلات ليست من صميم الدراسة, وللاستزادة في تقسيمات وتفريعات كل نوع ينظر:- فاضل صالح السامرائي, الجملة العربية تأليفها وأقسامها, دار الفكر, عمان- الأردن, ط2, 2007, ص 170.

[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص69.

والأسلوب الخبري يتجلى في (ولم ترني في الرؤية مثبتا, حجبت وجهي, وأسفر لك وجهك), فجاءت هذه البنية النصية متضمنة تراكيباً مخالفة يحكمها التنافر المسيطر على عناصر النص, المتضمن انسجاما على مستوى البنية العميقة للنص, فمن شأن هذا التخالف التعاضد لاكتمال المعنى المقصود, ويتبين هذا بالولوج إلى الأنسجة الدلالية للبنى المتباينة, التي تشي بأنّ العبد إذا رأى نفسه بأنه ثابت ومثبت بنفسه طغت أنانيته العدمية, وتوارى عنه وجه الحق, وصار في عالم الحجب, ومن ثم يأمره متهكما بأن يتحقق ما أسفر له وما توارى عنه[1], ليتحرى نفسه أنّه فقد المكانة التي يظن نفسه بها؛ لغلبة الأنا عليه.

ويبدو التركيب المتباين أيضا في قوله[2]:

"وقال لي: اسمع إلى معرفة المعارف, كيف تقول لك سبحان من لا تعرفه المعارف, وتبارك من لا تعلمه العلوم, إنما المعارف نور من أنواره, وإنما العلوم كلمات من كلماته".

يتبين في هذا النص البنيات المتباينة, فقد بدأ بكلام إنشائي يتضمن الأمر والاستفهام, ثم عدل عنه إلى تركيبين خبريين, وهذا العدول منح النص دلالات جديدة, تعكس رؤى النفري وتأملاته, فالغاية منه **"في معظمها نفسية جمالية, تهدف إلى شدّ انتباه المتلقي وإثارته, وإضافة صورة إيحائية إضافية على موضوع تعبر عن مواطن جمالية خفية في النص"**[3], فبعد أن كان الكلام إنشائيا يرجى منه تحقق المطلوب في دلالة الأمر والاستفهام الذي خرج إلى معنى التنزيه والتقديس, يأتي الخبر بمؤكدات؛ لأنّ المتلقي يجهل أو ينكر لحقيقة منزلة معرفة المعارف التي تتوسط المعرفة الحقيقية والعلم, فلا هي بالمعرفة التامة التي تحوي النور الإلهي الخالص, لأنّها منزلة تضاد, ولا هي بمنزلة العلم التي تدرك الوصف بالكلمات, لأنّها تتجلى في القول الذي هو سبيل للعلم, وإنّما هي منزلة بين المنزلتين.

ومنه أيضا[4]:

"وقال لي: أتدري أين محجة الصادقين؟, هي من وراء الدنيا, ومن وراء ما في الدنيا, ومن وراء ما في الآخرة".

تضمن النص تركيبين مختلفين يبدوان متنافرين من حيث أداء الأسلوب, إلا أنّهما يحصل بوجودهما في بنية واحدة انسجام في تأدية المعنى المراد, ففي التركيب الأول الإنشاء باستخدام استفهامين (أتدري- أين محجة الصادقين؟), والتركيب الثاني يتضمن الخبر بتقسيمات متوازية إجابة عن الاستفهام السابق, ودلالاته إخلاص العمل لله, وليس للحياة الدنيا وما فيها من ملذات ولا ما في الآخرة من محبوب, واستثنى ذكر (من وراء الآخرة), لأنّها دار القرار[5] .

---

[1] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص87.
[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص75.
[3] أحمد غالب النوري, أسلوبية الانزياح في النص القرآني, رسالة دكتوراه, جامعة مؤتة, الأردن,2008, ص25.
[4] النفري, المواقف والمخاطبات, ص88.
[5] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص183.

وفي كتاب المخاطبات, منه قوله[1]:

"يا عبد: أنت كل عبد, وليس كل عبد أنت, وكم لي من عبد هو كل عبد؟ أولئك هم المحمولون حملهم سبقي, وأولئك هم الحاملون حملوا الحق بمعرفتي".

فعند استبطان البنية نجد بنية خبرية يتخللها الإنشاء من خلال الاستفهام (وكم لي من عبد هو كل عبد؟) الذي لا يقصد به الاستفهام حقيقة, وإنّما خرج إلى دلالة المدح والتعظيم, فالعبد الذي هو كل عبد -عنده- هو الذي حمل لواء الحق بالمعرفة, فاستحق تخصيص المكانة وتعظيم المنزلة.

ونذكر تباين التراكيب في المخاطبات التي تقوم على التنافر بين الأساليب أيضا[2]:

"يا عبد: إن أردت أن تنظر إلى قبح المعصية, فانظر إلى ما جرى به الطبع وحالفه به الهوى".

يتضمن هذا النص تركيبين متنافرين, الأول خبري, والثاني إنشائي طلبي ورد بصيغة الأمر الذي خرج إلى دلالة الإهانة والتحقير, فجاء التركيب الثاني لإيضاح وتفعيل التركيب الأول, الذي يفتقر لإتمام المعنى, فخصص قبح المعصية في ما جرى عليه الطبع وحالفه الهوى.

ثانيا: التباين على مستوى التراكيب الإسنادية:

وفيه يدرس علاقة الإسناد التي تنشأ بين وحدات التراكيب التامة, ويكون في الجملة الإسمية (المبتدأ والخبر) أي بين المسند إليه والمسند, كما يتعقب علاقة الجملة الفعلية (الفعل والفاعل) بين المسند والمسند إليه, والتباين يكون باجتماع التركيبين المتنافرين (الاسمي والفعلي) في بنية نصية واحدة, ونجد هذا النمط في المدونة منه قوله[3]:

"وقال لي: الوقفة نورية, تعرف القيم وتطمس الخواطر".

يجمع النص بين تركيبين اسناديين متنافرين, الإسناد الاسمي في (الوقفة نورية), والإسناد الفعلي في (تعرف القيم- تطمس الخواطر), وباجتماعهما في بنية واحدة حقق الانسجام والتماسك على مستوى المعنى, وهذا التنافر والتناقض في استخدام تراكيب متباينة يبطن التآلف في دلالة كل تركيب, وربطها بالمعنى السياقي, فدلالة الثبوت والديمومة التي أمدنا بها التركيب الاسمي منح للوقفة نوراً يلازمها ولا يفارقها, ودلالة التركيب الفعلي الحركة والتغيير والتجدد وهو الذي منح للأفعال الصادرة عن الوقفة معناها, من أنّها تعرف القيم التي من شأنها الظلمة التي تؤول إلى زوال, فبها يعرف العبد قيمة نفسه, وأما تطمس الخواطر التي هي من باب الوهم والخيال,

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص224.
[2] المصدر نفسه, ص218.
[3] المصدر نفسه, ص74.

فبفعل الوقفة تبعدها عن النفس, لأنّها من شأن السوى[1], وبالولوج إلى النسيج الدلالي للنص, هو الذي يسوّغ الجمع بين تركيبين مختلفين.

ونجد مثل هذا أيضا[2]:

"وقال لي: العلم حجتي على كل عقل, فهي فيه ثابتة, لا يذهل العقل عنها وإن تذاهل, ولا يرحل عن علمه وإن أعرض".

تحوي هذه البنية تراكيب متنافرة متباعدة, والمعنى هو الذي استدعى وجودهما مجتمعين, فيبدؤهما بتركيبين اسميين ثم يعدل عنهما إلى استخدام تركيبين فعليين, وللخصوصية الدلالية التي يؤديها كل تركيب, ساهم في بناء المعنى على وجه مختلف, فالعلم حجة على العقل, وللعقل صفة ثابتة فيه وهي الغيرية- وبما هي كذلك- فإنّها تلازم العلم أيضا, والله سبحانه دعا عباده بالعلم على قدر عقولهم, فإن أعرضوا قامت الحجة عليهم[3].

ويتضمن كتاب المخاطبات هذا النمط في قوله[4]:

"يا عبد: الأسماء نور الحرف, والمسمى نور الأسماء, فقف عنده ترى نوره, وتمشي به في نوره, فلا تغشى به في نوره".

يتجلى التركيب الاسمي الذي ينسج بداية النص والتركيب المعطوف عليه أيضا, ثم يعدل عن الإسمية إلى الفعلية في التراكيب التالية له, لحاجة استدعاها السياق, فالنسيج للتراكيب المتنافرة في بنية واحدة, هو حقيقته نسج لتأملات ورؤى يعج بها النفري, والكتابة في وصفها تنقل التوتر والتناقض الذي يعيشه في صراعه للأضداد, ومحاولته لطمس هذا التناقض والضد حتى يتجلى له نور الوقفة, والله-تعالى- هو النور الخالص الذي تستمد منه بقية الأشياء نورها, فلا يمكننا- على وجه الحق- أن نلتمس النور في الخلائق ونترك مصدره.

ثالثا: الصراع بين الخطاب والغيبة.

تتجاذب النصَّ صيغتان مختلفتان في توجيه الخطاب, بحيث ينتظم الكاتب نصه بصيغة معينة, ثم يتجاوزها إلى صيغة أخرى مغايرة لها, ما يحقق انحرافا عن النمط المألوف في توجيه الكلام بفعل الانزياح عن النسق المعتاد, ويحدث هذا التحول والانتقال المفاجئ عن الصيغة المعتمدة تحت ضغط التجربة المتوترة, والنص هو الذي يعكس التضارب الذي يعانيه الوجدان, فتكون خصوصية المعنى والمقصد هو الذي استدعى الانحراف والانزياح, ولهذا-الفعل- أثره على المتلقي في شد انتباهه, واندفاعه لاستنتاج الدواعي التي تكمن وراء هذا الالتفات, وذلك لأنّ سير الكلام على وتيرة واحدة, والتوالي في استخدام ضمير واحد يولّد الرتابة والملل, التي

---

[1] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص116.
[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص92.
[3] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص201.
[4] النفري, المواقف والمخاطبات, ص234.

تقلل من حماس المتلقي نحو النص, وإلى جانب ما ذكر فإنّ لهذا التجاذب والتنازع بين الخطاب والغيبة بالانتقال فيه من صيغة إلى أخرى سمات فنية, إذ من شأنه تضليل النص وتعمية المعنى, لما يشتمل عليه من بنى التباسية بفعل الانزياح الذي يتحقق به شعرية النص[1] .

ومن صور الصراع بين صيغتي الخطاب والغيبة[2]:

"وقال لي: تطهر للوقفة, وإلا نفضتُك".

بنى النفري نصه في البداية على الخطاب (تطهر للوقفة) والتقدير أنت, ثم انزاح عنه إلى الغيبة (نفضتك) والتقدير هي, وكان في أصل الكلام أن يرد على وتيرة واحدة فيقول (تنفضك), إلا أنّه عدل عن هذا الاستخدام لبواعث نفسية, أهمها: استخدامه في البداية صيغة الخطاب في الفعل (تطهر) متماشيا مع المعنى فالطهارة صادرة من العبد, والمراد بها طهارة القلب من السوى, والتركيب المنزاح (نفضتك) الغيبة والمقصود بها مقام الوقفة الذي يهبه الله لعباده المتطهرين, والذات الغائبة وراء مقام الوقفة هي ذات الحق سبحانه وتعالى, فعدل عن استخدام الخطاب إلى الغيبة لانصباغ المقام بصبغة الجلال تعالى.

منه أيضا[3]:

"وقال لي: صفة هذه الرؤية أن ترى العلو والسفل والطول والعرض, وما في كل ذلك به فيما ظهر فقام, وفيما سخّر فدام, فتشهد وجوه ذلك راجعة بأبصارها إلى أنفسها...".

ومحل الاستشهاد قوله (فتشهد وجوه ذلك راجعة بأبصارها إلى أنفسها...), فأورد النص في البداية بصيغة الخطاب (فتشهد ← أنت), ثم انزاح عنه إلى (راجعة ← هي) الغيبة, وفي أصل الكلام أن يورد مطابقة الصيغة, فيقول: (ترجع)..., إلا أنّ المعنى لا يستقيم إلا مع الصيغة المنزاحة عن الأصل, ودلالته ترتبط بالحديث عن الرؤية التي يراها متناهية الأبعاد, وحقيقة الموجودات قائمة بذاته- تعالى- وشهودك لأوجه ذلك تشير إلى ملاحظة الموجودات الكثيرة التي تدل على وحدانيته[4], والمؤول لاستخدام الخطاب هو أنّ العبد يشهد الموجودات في كثرتها أمامه, ويدرك أنّها تعود لوحدانيته, كما أنّ هذه الموجودات شاخصة بأبصارها إلى الوجود الواحد[5], لدى استخدم معها الغيبة, لأنّ هذه الموجودات يتعين عليها الفناء في وجود قدرته تعالى, وكأنّ هذه الموجودات يتأملها العبد ليدرك بها حقيقة الوجود, فيجدها شاخصة تحاكي فناءها وعدمها حتى لا يبقى إلا وجوده تعالى.

ونجد هذا النمط في كتاب المخاطبات أيضا, قوله[6]:

"يا عبد: لا تتصرف فيك, أخدمك كلَّ شيء, على عين ترعاه من حسن الاختيار".

---

[1] ينظر: خيرة حمر العين, شعرية الانزياح-دراسة في جمالية العدول, مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع, الأردن, 2001, ص224-225.
[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص73.
[3] المصدر نفسه, ص91
[4] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص197.
[5] المصدر نفسه, ص198.
[6] النفري, المواقف والمخاطبات, ص218.

بنيت هذه البنية في البداية على صيغة الخطاب (تتصرف← أنت) ثم عدل عنها إلى صيغة الغيبة في قوله: (ترعاه← هو), وما جرت عليه العادة والنمط ورودها بصيغة الخطاب (ترعاك), إلا أنّه وقع الانزياح عن الأصل لدواعي تستدعيها خصوصية الدلالة- كما تقدم-.

فالأمثلة السابقة تم الانتقال فيها من الخطاب إلى الغيبة, وقد يرد العكس, فتكون البنية المنزاحة عن الأصل هي صيغة الخطاب التي تولد الاستخدام القلق, المسؤول عن توتر النص وصراع الأطراف المتباينة, التي بفعله تتحقق شعرية النص, ومن ذلك قوله[1]:

"يا عبد: ربّ لا يوافق عبدَه, إن فقهتَ أدركت من العلم دركا بعيدا.

يا عبد: عبدٌ لا يوافق ربَه, وهو مرأى عينيك, كلَّا لما يقض ما أمره".

يقع التعارض والتباين في استخدام صيغ متنافرة تولِّد التناقض بين أطراف النص والغموض والتضليل في مرجعية الخطاب, فبنى خطابه في البداية على صيغة الغائب (يوافق ← هو), ثم باينه بتركيب يتوجه إلى المخاطب, فيقول في النص الأول: (فقهت أدركت ← أنت) والأصل أن يُبْنَي على (يفقه يدرك ← هو), وفي النص الثاني (وهو مرأى عينيك) والأصل فيه المطابقة (وهو مرأى عينيه), فوقع التباين على مستوى التراكيب, لبواعث نفسية كامنة في وجدان المبدع, فحقق بهذا الاستخدام المتنافر جمالية النص.

رابـعا: التباين بين الشيء ومقابله.

يتعين هذا النمط بوجود نواة دلالية تستلزم وجود ما يقابلها على مستوى المعنى, فوجود شيء في النص يؤشر على شيء آخر يقابله, ويحدث هذا- غالبا- عندما تتقاطع الوحدات الدلالية مع أخرى مشكلة مساراً تصورياً يحكمه التضاد والتناقض, وذلك باستخدام صيغة التقابل (إن.. لكن[2]...)[3], ونذكر نماذج لهذا النمط في المدوّنة, وإن كان قليل الورود فيها, ولكن لا نعدم وجوده, منه[4]:

"وقال لي: عهدٌ عهدتُه إليك, إنّ تعرفي لا يطالب بفراق سنتي, لكن يطالب بسنة دون سنة...".

يتبن الاختلاف المعنوي بين تركيبين هما: (أنّ تعرُّفي لا يطالب بفراق سنتي) و (لكن يطالب بسنة دون سنة), الذي يحمل معنى التقابل والتناقض, وذلك باستخدام صيغة (لكن) التي تستدرك حكم ما قبلها لتثبت نقيضه, وعلى أية حال فإنّ الدلالة لن تتضح بمعزل عن السياق الذي ترد فيه, وأن تعرف الحق تعالى إلى عبده يكون بتجليات نور الوحدانية في قلبه, أما عن قوله لا

---

[1] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص221.
[2] لكن المخففة والمشددة تدل على الاستدراك.
[3] ينظر: محمد مفتاح, تحليل الخطاب الشعري, ص71
[4] النفري, المواقف والمخاطبات, ص87.

يطالب بفراق سنته, لأنّ السنة يعتمدها السالك في أمور دينه ودنياه[1], ومن ذلك قوله: **"وقال لي: سلني وقل يا ربُّ كيف أتمسك بك؟,...فأقول لك تمسك بالسنة في علمك وعملك, وتمسك بتعرُّفي إليك في وجد قلبك"[2]** , فالتركيب الأول يحمّل السنة معناها الظاهري في الأعمال والعبادات, أما السنة في التركيب الثاني تشي بجانبها الباطني, ومحلها القلب الذي يحصل به التعرف, وقوله (بسنة دون سنة) يثبت التصور السابق الذي يقول بالمعنى الباطني للسنة, وليس للعبد قدرة على سلوكها, وإنّما يخصصها الله تعالى بتعرفه إلى قلب العبد, فعلى قدر الاستعداد يكون التعرف الإلهي[3], فاستخدام صيغة الاستدراك هو الذي أمدنا بالفرق الدقيق للفظة (سنة), والتناقض والاختلاف واقع بين (السلوك الظاهر والسلوك الباطن) الذي حمله التركيبان.

ومن صور التباين بين الشيء وما يقابله, نورد[4]:

"وقال لي: انظر إليّ, فإنّني لا تعود عليّ عائدة منك, ولكن تَثبتْ بثباتي الدائم, فلا تستطيعك الأغيار".

يتضمن النص وجود نواة دلالية تفصح عن وجود أخرى تقابلها, فالنواة الدلالية الأولى (لا تعود عليّ عائدة منك) تشير إلى أنّ الموجودات عدميّة بحكم وجودها الممكن, وما وجوده ممكن لا يتعين عودة أثره إلى الوجود الصرف, ولكن أمره بالنظر إليه, ليستشعر عظمة الوجود, وأنّ الموجود الممكن هو فعل من أفعال باريه, وتشي النواة المستدركة (ولكن تثبت بثباتي الدائم) بأنّ الفعل من فاعله وهو الحق -تعالى-, فتعصمه هذه الرؤية بالله -سبحانه- ثابتا به, فلا تستطيعه الأغيار[5], فيكون التخالف في المعنى من خلال التقابل الدلالي الذي حققه الاستدراك, ففي التركيب الأول يرى أنّ وجود العبد ممكن لأنّه عدمي, والثاني وجوده ثابت به.

ونجد في المخاطبات أيضا[6]:

"يا عبد: ما أحوجتُك لذلّتِك عليّ, لكن لتجعل مطالبك عندي أينما طلبتَ".

تحمل المخاطبة تركيبين متقابلين دلاليا, فدلالة ما قبل الاستدراك تؤشر على أنّ الحق -تعالى- ما جعل العبد ذا حاجة لتعز نفسه على أن يطلب منه, أي (لذلتك علي) ولم يقل (لذلتك إلي) إلا لأنّها تحمل معنى مغايرا, فالأولى يريده الله أن يطلب منه حتى لا يحوج نفسه للسوى, والثانية ليذل نفسه إليه بالطلب- وهذا المعنى غير مقصود-, ودلالة ما بعد حرف الاستدراك يأمره بتوجيه مطالبه لله وحده, والتقابل في المعنى وارد بين دلالة سوء فهم العبد في شعوره بالذلة لفاقته وحاجته, والثانية يسخر فيها مطالبه لله حتى لا يحوج لأحد سواه ؛ فمن جانب نفى عنه الذلة وهو الشأن, ومن جانب آخر جعله مفتقراً إليه -تعالى- في متطلبات وجوده.

---

[1] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص180.
[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص86.
[3] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص 180-181-182.
[4] النفري, المواقف والمخاطبات, ص101.
[5] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص 229-230.
[6] النفري, المواقف والمخاطبات, ص249.

وعليه, فقد برز التباين التركيبي في الصراع القائم بين أطراف النص, وتجلّى في الأساليب الأكثر حضورا في المدونة وهي الخبر والإنشاء والتراكيب الاسنادية (الإسمية والفعلية), كما نلحظ قلة وروده في التراكيب المتناقضة للخطاب والغيبة, والاستدراك ب(لكن) التي تفصح عن وجود شيء, دليل على وجود ما يقابله, فأضفت هذه التراكيب المتناقضة التي ولّدها الاستخدام القلق والمتنافر سمة فنية, صبغت نصوصه صبغة شعرية, كما حقق هذا التناقض قيمة دلالية في انسجام المعنى مع البواعث النفسية التي استدعته.

التباين المعنوي.

يعد التباين المعنوي من أهم عناصر الأداء الفني ومقوماته التعبيرية, يساهم الكاتب بعملية جمعه للمتنافرات في تكوين مظهري التضاد والتناقض, الذي يوشح النص, ويضفي جمالاً على ألفاظه وتراكيبه, ويسهم في رسم الملامح الجزئية والعامة, لتكوين الصورة الشعرية التي تعبر عن طاقة المبدع في نسج خطابه وصياغته صياغة فنية, وبهذا تتحقق شعرية النص التي يكون التناقض والتضاد فيها **"يمثل أحد المنابع الرئيسية للفجوة: مسافة التوتر في لغة التضاد"**[1], الذي به يكتسب النص ارتباطا بين ألفاظه وعباراته, ما يحقق الانسجام والتناسق بين معنى النص والفكرة التي يعبر عنها.

يعكس استخدام ظاهرتي التضاد والتناقض التي تحفل بهما نصوص المواقف والمخاطبات التوتر الذي يجول في نفس الكاتب وشعوره, فالبنية النصية المتضادة تشخص توتر المبدع في نصه, كما تجسد التفاعل بين الواقع ورؤيته الخاصة للأشياء[2], فيعمد بتوظيفه هذا إلى خلق **"تقابلٍ سياقيٍّ, الاعتماد على رؤيته الذاتية في إدراك ألوان التخالف لا التضاد, وهنا يكون له فضل الكشف, ثم فضل التركيب"**[3], فيلجأ الكاتب لملكته الخاصة التي تعينه على إنشاء أزواج متناقضة وثنائيات متقابلة, لها مكامن فكرية تعبر عن فحوى تجربته العرفانية, وللبنى المتضادة قيمتها داخل السياق النصي, وذلك لما تحدثه من خلخلة في الأبنية والتراكيب تهز بها كيان النص وتغير مسار المعنى فيه, نتيجة لما يحوطها من مخالفة وصراع بين الأطراف, الذي سرعان ما ينتقل إلى –الصراع والتنافر- إيقاظ المتلقي واستنفار حواسه[4], ودفع طاقاته نحو النص, لاستكشاف الدواعي التي أدّت إلى وجوده, وربطها بالدلالات السياقية للنص.

ينشأ التباين المعنوي من لغة التناقض القائمة على تضاد المعنى, ويمكن دراسته من جانبين وهما: وجود التضاد ينتج من صراع المثنويات الضدية, ووجود التناقض ناتج عن التعارض بين النفي والإثبات.

أولا: صراع المثنويات الضدية:

يشكل حضور الثنائيات الضدية ظاهرة بارزة في نص النفري, فجوهر تجربته الصوفية يستند على صراع المثنويات والأضداد, ولعلّ أساس هذه الثنائيات **(ثنائية الله والسوى)**, وعنها

---

[1] كمال أبو ديب, في الشعرية, ص 45.

[2] ينظر: محمد عبد المطلب, بناء الأسلوب في شعر الحداثة –التكوين البديعي, دار المعارف, القاهرة, ط2, 1995, ص147.

[3] المرجع نفسه, ص 148.

[4] ينظر: موسى ربابعة, جماليات الأسلوب والتلقي, مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية, إربد- الأردن, ط1, 2000, ص150.

تصدر الثنائيات الأخرى المنتشرة بكثرة في نصوصه, كما عليها يتأسس فهم النص والثنائيات المتولدة منها, والثنائية الضدية في جوهرها **"وسيلة تكتيكية وأسلوب ديناميكي في بناء القصيدة, إذ إنّ الشاعر مضطر إلى محاكاة التوتر النفسي للإنسان ككائن حي غير مستقر السلوك"**[1], فيتخذه النفري لينسج به خطابه, ويحاكي به طبيعة ذاته المضطربة, نتيجة لما يعانيه من تجربة متوترة تحت ضغط نفسي شديد, ليكون التضاد الذي ينسج النص سبيلا من سبلها, فالنفري كاتب التضاد **"وكاتب التضاد غامض, لا محالة, متوتر, حتى حين يتوشح بالهدوء, وما هذا التوتر إلا قلق أصلي يتدفق من كنه الشخصية, أو من سريرتها المفعمة بالحياة"**[2], وبهذا يكون صراع الأضداد هو السبب في الغموض الذي يلف النص, وفي الوقت نفسه يأتي الغموض تعبيراً عن ذلك التناقض.

ويمكن تقديم بعض النماذج للثنائيات المتضادة المتنافرة المبثوثة في ثنايا نصوصه, التي يؤدي وجودها إلى تعميق البنى الفكرية في حركة جدلية بين الضدين, فطبيعة النص تحتم وجود نسقين دلاليين: أحدهما ظاهر, والآخر مضمر يُكِنُّ في باطنه شبكة من العلاقات, تتناص فيها الأنساق الدلالية المتضادة وبيان الدافع والهدف من نسجها, ومنها **ثنائية الظاهر والباطن** التي كثيرا ما ترد في نصوصه, كقوله[3]:

"... أظهرت الظاهر وأنا أظهر منه, فما يدركني قربه ولا يهتدي إليّ وجوده, وأخفيت الباطن وأنا أخفى منه, فما يقوم عليّ دليله, ولا يصح إليّ سبيله".

فالثنائية الضدية ظاهرة في النص بين (الظاهر والباطن), وما يتولد عنها من اشتقاقات تصب في معناها مثل: (أظهرت, أخفيت) و (أظهر, أخفى), لتأكيد تلك الثنائية, ودلالته أنّ الظاهر ما يمكن تعيينه من الموجودات, والباطن ما يدرك بالحس لتعلقه بالظاهر, وأنّ قيّومية الله -سبحانه وتعالى -محيطة بالظاهر في ظهوره, وبالباطن في خفائه, والحق هو الظاهر والباطن, لا يتغاير شهوده في حضرة جمعه, وما ينبغي على السالك هو عدم تعلقه بالحس مطلقا[4], تبدي هذه الثنائية في ظاهرها التباين والتقابل والاختلاف, ولكن بتفكيك الأنسجة الدلالية للبنيات المتقابلة تشير دلالتها العميقة إلى الوحدة والانسجام, فتنشد هذه الثنائية إلى ما وراء الأضداد باستكناه الوجود بغية الوصول للحقيقة الكامنة, وما يؤكد هذا المعنى ورود هذه الثنائية الضدية في المخاطبات, قوله[5]:

"يا عبد: أنا الظاهر فلا تحجبني الحواجب, وأنا الباطن فلا تظهرني الظواهر".

ومنه أيضا[6]:

"يا عبد: أنا الظاهر فلا تراني العيون, وأنا الباطن فلا تطيف بي الظنون".

---

[1] عمران الكبيسي, لغة الشعر العراقي المعاصر, وكالة المطبوعات، الكويت, ط1, 1982, ص42.
[2] يوسف سامي اليوسف, مقدمة للنفري, ص 77-78.
[3] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 61.
[4] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص 59 -60.
[5] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 260.
[6] المصدر نفسه, ص 276.

تؤكد هذه الشذرات المعنى السابق, الذي يتعالى وصفه -تعالى- عن ما يدرك بالحس والعقل؛ وذلك لأنّ (الظاهر والباطن) من صفاته العلى, المغايرة للثنائية المتباينة في دلالتها على التقابل الذي يخضع للأبعاد الحسية, فظهوره لا يمكن تعينه, وبطونه لا يحاط به.

♦ ومن الثنائيات المتضادة التي لها حضور واضح في نسج نصه, تبدو سيطرتها على تأملاته وأفكاره «**ثنائية القرب والبعد**», وذلك في قوله[1]:

"وقال لي: أنا القريب لا كقرب الشيء من الشيء, وأنا البعيد لا كبعد الشيء من الشيء.

وقال لي: قربك لا هو بعدك, وبعدك لا هو قربك, وأنا القريب البعيد, قربا هو البعد, وبعدا هو القرب".

تحتشد ثنائية (القرب والبعد) في موقف القرب, حتى تكاد تسيطر على الموقف كله, ويظهر من هذا الاجتزاء سيطرت ثنائية (القرب والبعد) على اختلاف تصريفها (القريب-البعيد, قرب-بعد), وينشأ عن هذه الثنائية المتضادة التنافر والتوتر, الذي خلق إيقاعا قلقا يترك أثرا لدى المتلقي, توحي هذه الثنائية بتنزيه الله -تعالى- عن التحديد والتعيين بالمسافة, وإنّما يحق وصفه بالقرب والبعد التجريدي الذي تتلاشى فيه الأضداد, وتزول الفوارق بين الأشياء المتقابلة, فيصبح الشيء هو عين ضده, وهذا المعنى الذي يريد النفري الوصول إليه وإيصاله, هو قرب المكانة من الله الذي يتحقق بالبعد عن السوى, وهذه المنزلة التجريدية التي يستوي فيها القرب والبعد هي الوقفة, وفيها يقول[2]:

"وقال لي: الوقفة وراء القرب والبعد, والمعرفة في القرب, والقرب من وراء البعد, والعلم في البعد وهو حدّه".

ونجد فحوى هذه الثنائية في المخاطبات, منه قوله[3]:

"يا عبد: قل أعوذ بقربك من بعدك, وأعوذ ببعدك من مقتك, وأعوذ بالوجد بك من فقدك".

♦ ومن الثنائيات المتضادة التي وظّفها في كتاباته, لبلورة فكرته للوجود, **«ثنائية النطق والصمت»** منها[4]:

"وقال لي: الواقف ينطق ويصمت على حكم واحد".

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 67.
[2] المصدر نفسه, ص 79.
[3] المصدر نفسه, ص 229.
[4] المصدر نفسه, ص 74.

وفيه يقول أيضا[1]:

"وقال لي: حكومة الواقف صمته, وحكومة العارف نطقه, وحكومة العالم علمه".

وأيضا[2]:

"وقال لي: اصمتْ لي الصامتَ منك, ينطق الناطقُ ضرورةً".

تكرُّرِ مضامين هذه الثنائية في نصوصه, ويختلف موقف النفري منها سلبا وإيجابا بحسب المقام والموقف, وإن اختار في بناء نصوصه الصمت, وقام بدور العبد الصامت الذي يلقى إليه الخطاب, ويقوم هو بتدوين ما يملى عليه, وهذا الصمت تحتمه خصوصية التجربة التي تفترض وجود طرف صامت **"ليتأسس قول آخر, صمت البشري وانفتاح صوت المطلق, إن ثمة صوتين, على أحدهما أن يخفت ويتراجع ليتولّد الآخر,... في خفوت صوت البشري وتراجعه, تصبح المحاورة ممكنة, ليست المحاورة بهذا المعنى تبادلا لحديث بين طرفين, بل صوتا متولدا عن صمت..."**[3]..., فيلتزم النفري الصمت الذي أبلغ من النطق, ليتجرد من فعل الحديث, ويحيله إلى متكلم آخر, ويتأرجح موقفه من الثنائية -بحسب نصوصه- وفقا لمقام العبد السالك, فنطق العالم واجب لدنو منزلته, والعارف الذي أعلى منه مرتبة نطقه يحيد به عن الطريق, والواقف الذي يستوي عنده النطق والصمت, وذلك لأنّ النطق حجاب؛ لأنّه من فعل السوى,... النفري ينسج هذه الثنائية الضدية بغية الوصول إلى الائتلاف بعد الخلاف, وللانسجام بعد التنافر, ونجد هذا المضمون في المخاطبات في قوله[4]:

"يا عبد: من رآني جاز النطق والصمت".

وبما أن الوقفة تتويج للرؤية, فهي -أقصد الرؤية- أعظم شأنا منها, ولذا يصبح فيها الضدين بمعنى واحد, إذ لا حدود بين النطق والصمت, كما أنّ النطق والصمت لا يجوز على مقتضى المألوف البشري, الذي يتحدد بالأبعاد ويتقيد بالمقتضيات.

♦ ونجد **«ثنائية الثبت والمحو»** ظاهرة في نصوصه, التي توثق جدلية (الله والسوى), التي تقوم عليها نصوص المواقف والمخاطبات, وعماد التجربة النفرية, ومنها قوله[5]:

"وقال لي: إن جمعت بين السوى والمعرفة محوت المعرفة, وأثبتت السوى, وطالبتك بمفارقته, ولن تفارق ما أثبته أبدا".

من شروط المعرفة نفي السوى, والعمل إذا تخلله السوى لا يكون خالصا لوجهه -تعالى-, فما كان لأجل السوى فهو للسوى, وإذا كان من مقتضى المعرفة أن يتنافى معها فعل السوى, فإنّه بدخول السوى تمحى المعرفة ويثبت السوى, ونجد ما يباين هذا المعنى بمخالفة ثنائية (الثبت

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 80.
[2] المصدر نفسه, ص 70.
[3] خالد بلقاسم, الصوفية والفراغ –الكتابة عند النفري, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, ط1, 2012, ص 251.
[4] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 227.
[5] المصدر نفسه, ص 82.

والمحو) سلبا وإيجابا بحسب السياق الذي ترد فيه, ففي النص السابق يتخذ الثبت المعنى السلبي, لتعبيره عن السوى الذي يمحو المعرفة, وقد نجد عكس هذا المعنى في قوله[1]:

"يا عبد: أثبتُّ رؤيتي قلبَك, ومحوتَ الكون, فالثبت يحكم في المحو".

ويؤيد هذا الطرح قوله[2]:

"يا عبد: أثبتتُ الأسماء في الرؤية, ومحوتُها في الحضرة".

فالثبت هنا يأخذ معنى إيجابيا؛ لاقترانه بالرؤية القلبية, والمحو سلبا؛ لاقترانه بالكون الذي هو سوى, لذا تباين موقفه من الثبت والمحو بحسب سياق اقترانه بجدلية الله والسوى.

♦ ووظّف النفري أيضا **«ثنائية النور والظلام»**, ليتخذ من وصفهما أبعادا رمزية تخص تجربته العرفانية, ومنها قوله[3]:

"وقال لي: الوقفة نوري الذي لا يجاوره الظُّلم".

ويقول أيضا[4]:

"وقال لي: الأنوار من نور ظهوري بادية, وإلى نور ظهوري آفلة, والظُّلم من فوت مرامي بادية, وإلى فوت مرامي آئبة".

تشير الأنوار إلى الموجودات التي تدل على تجلياته في الوجود, والظُّلم تشير إلى التعيينات العدمية التي تدل على قدرته في زوالها[5], فيتخذ من النور وصفا للوجود ومقابله الظلام الذي يكون وصفا للعدم والزوال, وأما في النص الأول الذي وصف فيه الوقفة بالنور, لكونها تزيل ظلمة الحجاب, ولا يجاورها الظلام, أي ليس للسوى سبيل إليها, فيرمز للنور رمزا إيجابيا للتعبير عن الذات الإلهية, فالنور لا يغاير وصفه -سبحانه-, والظلام يشير إليه بالجهل والحجاب والسوى والهدم وغير ذلك من الأوصاف السلبية, ونجد ما يحمل الإشارات نفسها في المخاطبات في قوله[6]:

"... فإذا دعوتك إلى الاسم, فإلى الحجاب دعوتك, فخذ نوري معك لتمشي به في ظلمة ذلك الحجاب, فكل حجاب ظلمة, لأن النور لي, وأنا النور,...".

ويتضمن قوله أيضا[7]:

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 213.
[2] المصدر نفسه, ص 256.
[3] المصدر نفسه, ص 79.
[4] المصدر نفسه, ص 68.
[5] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص 82 -83.
[6] النفري, المواقف والمخاطبات, ص232.
[7] المصدر نفسه, ص 273.

"يا عبد: تكلمتُ بكلمة سبحت لي الكلمة, فخلقتُ من تسبيح الكلمة نورا وظلمة, وخلقت من النور أرواح من آمن, وخلقت من الظلمة أرواح من كفر, ثم مزجت النور بالظلمة, فجعلتها حجرا وجوهرة, فالجوهرية من النور, والحجرية من الظلمة".

♦ ولعلّ من أكثر الثنائيات الضدية التي تعبر عن ماهية الوقفة وتجربة الرؤية, التي تشير في جوهرها إلى جدلية (الله والسوى), هي **«ثنائية الكشف والحجاب»**, فتأخذ-في المدونة- بعدا عرفانيا خالصا, كما في[1]:

"وقال لي: لا يحس به كشف فيما رآني ورآه, حجاب في الحقيقة".

ويقول أيضا[2]:

"أوقفني وقال لي: الجهل حجاب الرؤية, والعلم حجاب الرؤية, وأنا الظاهر لا حجاب, وأنا الباطن لا كشوف.

وقال لي: من عرف الحجاب, أشرف على الكشف".

ففي الشذرة الأولى ثنائية الكشف والحجاب قائمة, لما يتوهّم للعبد أنّه كشف ولكن يتخلله شرك, فهو في الحقيقة حجاب[3], أما في الشذرة الثانية يبين الحجب التي تحيل دون الوصول للكشف وهي دقيقة وقد لا ينتبه إليها العبد السالك, فالكشف هنا وصف لمقام الرؤية, ولن يدرك الوصول إليه إلا بالتعرف على أنواع الحجب وتجاوزها, وفي هذا المقام -الرؤية من حيث هو كشف- تتصالح فيه الأضداد وتزول الحدود بينها, وذلك في قوله[4]:

"وقال لي: إذا رأيتني استوى الكشف والحجاب".

والثنائيات المتضادة كثيرة في المدونة كثرة توجب في الإحاطة بها دراسة مستقلة, فالنفري حشد نصوصه بمضامين هذه الثنائيات, التي تعبر عن ذاته المضطربة, وتأملاته المتنافرة, ومنهجه القائم على التضاد, فهو يسلك هذا بغية الوصول إلى الانسجام بعد التنافر, والوحدة بعد التجزئة والتفرقة..., وكان لحضور هذه الأضداد في نصه أهمية في تفعيله بالحركة والحيوية, وتعدد التأويلات لإنتاج الدلالة, كما ولّد مسافة التوتر الناتجة عن الفجوة بين الأضداد, الشأن الذي أضفى على النص قيمة فنية, وصبغه صبغة شعرية[5].

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 70.

[2] المصدر نفسه, ص 116.

[3] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص 91.

[4] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 118.

[5] ويصرف عن مدى وضوح الموقف العقدي أو الأيديولوجي من عدمه, فإنّ ما هو محل عناية في هذا التحليل- بل الدراسة بتمامها- هو ذلك التوظيف اللغوي العجيب وغير المألوف, الذي تظهر معه المكونات اللغوية, وكأنها قد غسلت من سابق متعلقاتها.

ثــانيا: تعارضات بين النفي والإثبات.

استراتيجية يستخدمها النفري في بناء رؤاه وتأملاته الفكرية, ينسجها التوتر والتناقض الذي يقوم على النفي والإثبات في بنية نصية واحدة, وبفعله تضيع الدلالة بين النفي تارة, وإثباتها أخرى؛ لعدم ركونها لمقصود واحد, وكثيرا ما ترد هذه الظاهرة الأسلوبية في نصوصه, وكثرتها مرآة تعكس التناقض الذي تضج به نفسه, فخصوصيّة التجربة الوجودية التي يعانيها النفري ويعاينها تقوم على التناقض الظاهري للموجودات, والكتابة النفرية -في حقيقتها- تقترب من هذا التناقض الظاهري, بغية استكناه الباطن التجريدي الذي تتصالح فيه المتناقضات, ولغة التناقض ولّدت التعارض بين النفي والإثبات, فتنشأ المعاني الشعرية وتتناسل بين ما هو ممكن لإثباته, وما هو مستحيل لنفيه, ولهذا التعارض دلالات خاصة يولّدها السياق.

والنفي عكس الإثبات, ويراد به نقض الفكرة وإنكارها, لدفع ما يتردد في الذهن[1], و**"يفيد إخراج الفعل من صفة الحدوث؛ لأنّ الحدوث إيجاب على صفة الإطلاق"**[2], كما يرد في مقابله تقرير الفكرة وإثباتها, ومن النماذج التي يستخدم فيها إثبات المعنى ثم ينفيه بحسب السياق, نورد قوله[3]:

"وقال لي: تعرُّفي الذي أبديته, لا يحتمل تعرفي الذي لم أبده".

فالتعارض قائم بين (أبديته) التي جاءت في محل الإثبات, و(لم أبده) التي يحمل ظاهرها النفي بأداة النفي (لم), وصورة هذا التناقض -في حقيقته- ألاّ تناقض من حيث السبيل والقصد, فبالولوج إلى عمق الدلالة تتبدى صورة التعرف الذي ظهر والذي لم يظهر, فالتعرف الذي ظهر هو العلم الذي يتعرف به أهل الحجاب لمحدودية تطلعهم, والتعرف الذي لم يظهر هو المعرفة وهي للخاصة من عباده, الذين رفع عنهم الحجاب لمعرفة وحدانيته, والتعرف هو الذي يظهر التناقض, لاشتباهه على أهل البداية في السلوك, الذين يجمعون بين العلم والمعرفة الذي لا يقبل الجمع بينهما, لتفاوت منازلهم -مقاماتهم- في الوصول.

ومثل هذا أيضا[4]:

"وقال لي: تعرفت إليك وما عرفتني, ذلك هو البعد, ورآني قلبك وما رآني ذلك هو البعد.

وقال لي: تجدني ولا تجدني ذلك هو البعد,...".

فالتناقض ظاهر في فعل التّعرّف بين إثبات الأنا ونفي الأنت, وبين (رآني, ما رآني), وأيضا (تجدني, لا تجدني), هذا التعارض بين النفي والإثبات أحدث إيقاعا نفسيا متوترا, نقل للمتلقي حالة التناقض التي يعيشها الكاتب وهو يملي كتابته, التي بفعل التجربة المضطربة التي تعاين

---

[1] ينظر: د. مهدي المخزومي, في النحو العربي -نقد وتوجيه, دار الشؤون الثقافية, بغداد, ط2, 2005, ص265.

[2] د. حسين جمعة, جمالية الخبر والإنشاء -دراسة بلاغية جمالية نقدية, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, 2005, ص66.

[3] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 66.

[4] المصدر نفسه, ص67.

ما وراء الوجود, وتحاول مقاربة المطلق ومداناة المستحيل, لأنّها- في الأصل- تجربة وجودية عرفانية أملاها الحس الصوفي, وسطرتها روح المعاناة, قبل أن تكون كتابة فنّية, فهذه الصياغة الفنّية التي بين أيدينا, ما هي إلا تأملات وجدانية ذاتية, لها مرجعية عرفانية خاصة, وبما أنّها كذلك فإن التجربة الوجودية قائمة على التناقض الذي يفسّر التعارض بين النفي والإثبات, ودلالة التناقض في النص توضح البعد بما هو حجاب, فما يتبدى له أن الله-تعالى- تعرف إلى عبده وهو في غفلة عنه, ولم يكن له الاستعداد لذلك التعرف[1], لأنّه محجوب عنه, فلم يحدث التعرف أصلا, كما أنّ القلوب ترى الله ولا توقن الرؤية, فهذا حجاب أيضا, وفي (تجدني ولا تجدني) فإن التعرف حاصل بالوجدان في القلب والحس معا, فإن وجدته ووجدت معه غيره, لم تجده أصلا؛ لأنّك أشركت معه غيره, وما يتبدى له من وجود غيره, فهو في الحقيقة لم يجد, لأنّه ليس في الوجود غير الله, فيخيّل له أنّه وجد الله, وهو لم يجده, لأنّه أشرك في التعرف[2], فذلك هو البعد, فالبعد -هنا- سرمدي, ولا يتحدد بالمسافة, ومثل هذا المعنى في هذا النمط من الكتابة أيضا نجده في المخاطبة يقول[3]:

"يا عبد: من رآني قرّ إليّ, ومن قرّ إليّ قرّ في الوجد بي, ومن لم يرني فلا قرار له أين يقر".

فالتعارض قائم بين إثبات المعنى ثم نفيه, في (رآني, لم يرني) و (قرّ إليّ, لا قرار له), لدواعي تحتمها طبيعة التجربة, وتفاصيل يفرضها سياق المعنى, واستخدامات جمالية تنشدها الصياغة الفنية.

♦ ونجد عكس هذ النمط, فيرد نفي المعنى أولا, ومن ثم يثبته, وذلك في قوله[4]:

"أوقفني في الوقفة وقال لي: إن لم تظفر بي, أليس يظفر بك سواي".

التعارض قائم بين الفعل الظفر المنفي ب (لم), ومضمون الجملة المثبتة التي فيها دخلت همزة الاستفهام على أداة النفي (ليس), وهذا القيد قلب مضمون الجملة من النفي إلى الإثبات, والدلالة من وراء ذلك أنّه إن لم تظفر به-تعود على الله تعالى- باجتهادك في الوصول إليه, فإنّه تعترضك الشبه وتمنعك الوصول, والسوى في الحقيقة هو من يظفر بك.

وفي هذا النمط نجد أيضا[5]:

"وقال لي: فعلك لا يحيط بك, فكيف يحيط بي وأنت فعلي؟".

فالتناقض ظاهر بين (لا يحيط, يحيط), التعارض بين النفي والإثبات الذي يظهره النص له دلالة من وراء القصد, وهي تعظيم قدرة الله تعالى, وبيان قيوميته التي تحيط بكل شيء ولا يحيط بها شيء, وتنزيه الذات الإلهية عن الإطاحة بها, وإدراكها بفعل أو بصفة في الوجود, ومن بعد إظهار عجز العبد أن قدرته لا تحيط بشيء, فهو فعل من أفعاله -تعالى- ومسخر إليه.

---

[1] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص 75.
[2] المصدر نفسه, ص 76.
[3] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 223.
[4] المصدر نفسه, ص 73.
[5] المصدر نفسه, ص 119.

ونجد مثل هذا في المخاطبات في قوله[1]:

"يا عبد: إذا لم ترني تخطفك كل ما ترى".

التعارض بين النفي (لم ترني) والإثبات (ترى), فنفي رؤيته -تعالى- فيه إثبات لرؤية الآخر, ولكن بالولوج إلى عمق الفكر الصوفي الذي تخفيه الدلالة الظاهرة, فإنه -في الحقيقة- لا وجود للآخر, إذ كل ما في الوجود يدل على وجود واحد, وجود الله -عز وجل.

♦ ويتبدى لي نمط موجود في المدوّنة بكثرة, يتضمن على سبيل المجاز والتأويل معنى النفي والإثبات, وهو **«النهي والأمر»**[2], في دلالة صيغه على السلب والإيجاب, وذلك بِحَثِّ المخاطب على شيء إيجابي ليفعله, وشيء سلبي ينهاه عنه ليتجنب فعله, ولنموذج هذا نذكر[3]:

"وقال لي: سل كل شيء عني, ولا تسألني عني".

صيغة الأمر والنهي (سل-لا تسأل) تتضمن تعارضا بين النفي والإثبات, وتأويل المعنى يتجلى في أمره بفعل السؤال يتضمن إثباتا له, ونهيه عنه نفيا له, فيأمره بسؤال كل شيء في الوجود, لأنه يقوم بقيّوميّته وهو دليل عليه, وينهاه عن سؤال الحق –تعالى- عن نفسه, فيمحو بتجليه السائل[4] :

ويرد هذا في المخاطبات أيضا[5]:

"يا عبد: سلني كل شيء لأنّي أملك كل شيء, لا تسألني شيئا لأنّني لم أرضك لشيء".

فما بين (سلني, لا تسألني) تعارض ضمنيا, بين إثبات المعنى بالأمر ونفيه بالنهي, فإثبات فعل السؤال الأول لبيان قدرته وملكه لكل شيء, ونفيه عن السؤال في الثاني لعلة وجود المخلوق لإرضاء الخالق لا لشيء آخر.

♦ وقد يجتمع النفي مع الثنائيات الضدية, لتبيّن حدّة الصراع والتناقض الذي تتوالى فيه حركة الأضداد مع نفيها, لرفع التناقض الحاصل للعبد وهو في حالة الشهود, والمراد نفي الموجودات وتناقضاتها في حضرة شهوده تعالى, لما في هذا الاستخدام من قوة الدلالة في رفع التناقض, ونفي الصور, ومحو الرسوم المتضادة, ليستوي هذا التضاد, ويصير لا تضاد, وذلك في قوله[6]:

"أوقفني وقال لي: ما أنت قريب ولا بعيد, ولا غائب ولا حاضر, ولا أنت حي ولا ميت, فاسمع وصيتي, إذا سميتك فلا تسم, وإذا حليتك فلا تتحل, ولا تذكرني فإنك إن ذكرتني أنسيتك ذكري,

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 245.

[2] يدل أسلوب النهي على (طلب ترك الفعل من العالي إلى الداني) ودلالة أسلوب الأمر (هو طلب الفعل من العالي إلى الداني): عبد الهادي الفضلي, مختصر النحو, دار الشروق للنشر والتوزيع والطباعة, جدة, المملكة السعودية العربية, ط7, 1980, ص190-192.

[3] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 119.

[4] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص 293.

[5] النفري, المواقف والمخاطبات, ص223 .

[6] المصدر نفسه, ص 133.

وكشف لي عن وجه كل شيء فرأيته متعلقا بوجهه, وعن ظهر كل شيء فرأيته متعلقا بأمره ونهيه".

ليبقى القصد من وراء استخدام الثنائيات المتضادة والتعارض بين النفي والإثبات هو الوصول إلى مرحلة لا تناقض لا تضاد, فوجود نسق من التناقض والتضاد, ظاهر, يؤدي بالضرورة إلى وجود آخر, مضمر, يشي بالانسجام والتوحيد, إلى جانب ذلك فإن لهذا الاستخدام المتباين أثراً في تفعيل إيقاع نفسي متوتر, ينقل أثره للمتلقي, فيثير فيه الدهشة والغرابة من هذا الاستخدام المباين والمخالف للمألوف, والمتوالد عن اجتماع ما لا يجتمع بالطبيعة والعرف.

المفارقة سبيل إلى التباين.

انطلاقا من الأساسيات التي تبني عليها المفارقة, نجد أنّ المفارقة تمثل سبيلاً إلى التباين, يتبلور مفهوم المفارقة من العناصر التي يقوم عليها التباين؛ وهي التضاد والتناقض والتنافر والاختلاف, وتنشأ المفارقة من خلال إدراك التعارض والتناقض الظاهري بين مستويين أو موقفين أو بين اللفظ والمعنى, ويكون له بنية دلالية ظاهرة جلية في النص, والأخرى خفية يتعين كشفها إدراك حقيقة التعارض وربطه بالسياق, وبهذا يكون التناقض والتباين مرتكزات أساسية تقوم عليها البنية المفارقة من أجل تأدية المعنى المقصود, ولهذا يقترب مفهوم المفارقة من التباين من خلال عناصر **"التضاد أو التعارض أو التناقض أو التباين أو التنافر أو عدم الاتساق"[1],** التي تنسجها وإن خالفه في بعض الجوانب, إلا أنّ الحديث عن المفارقة هو- في حقيقة الأمر- حديث عن التباين, لكل منهما يشتمل على دوال وعلامات تكمن وراء التناقض والتعارض, لإدراك حقيقته والمغزى الذي استدعى وجوده, كما تشتمل على عنصر التوتر الناجم عن التنافر الظاهر في البنية السطحية, التي تستفز القارئ وتكسر أفق توقعه, وتدفعه للولوج إلى باطن النص, واستكناه العلاقات اللغوية المشكلة للبنية الباطنية.

تتجلى المفارقة من حيث هي أسلوب لغوي إشاري إثاري, يرتبط بالإنسان وكينونة وجوده, انتقل إلى الأدب من فلسفة الحياة الحافلة بالتناقضات التي تتكشف عنها صور التعارضات والمفارقات القائمة بين ما هو ممكن ومستحيل, وروحي ومادي, والمحدود والمطلق, والمظهر والجوهر..., وذلك لأنّ **" تجاور المتنافرات جزء من بنية الوجود"**[2], وهذه التناقضات التي تعج بها الحياة تصدر عنها نظرية المفارقة, التي تعكس التأملات الرؤيوية لفلسفة الذات المبدعة في الوجود, ولتعبر عن مخزونها الفكري وقدراتها الفنية في صياغة أسلوب مراوغ للقارئ, ينحرف عن المعيار اللغوي ويناقض الحقائق, مرتديا أقنعة الإيماء والإيحاء, بما يستخدمه من لغة مجازية, وصور غنية بالإيحاءات, ومعاني ضمنية تغلف بها المعاني الحرفية, ولغة إشارية تحمل دلالات غير متوقعة[3], فرموز نص المفارقة يشي بالخفاء والتستر وراء الحجب التي تعمل على استنفار حواس القارئ, بحيث ينتشي خياله للبحث في التناقض بتأويل الدلالات واستنطاق الإيماءات, لتفكيك شيفرة النص وتجلية المستور, حتى يتبدى له ما وراء التناقض, وبهذا يُضَمِّنُ الكاتب نصه بعلامات وإشارات يكون لها دور في جذب المتلقي وإثارته, فيعمد إلى تنسيق ألفاظه وتراكيبه بطريقة منزاحة, تحمل في طياتها الغموض والغرابة في الاستخدام, وقلب الحقائق وتمويه المعاني, فيخفي الكاتب مقصوده خلف التناقض والتعارض في النص, **"وقد يكون النص -في الغالب- في تضاد مع السياق, ويحمل في الوقت نفسه تناقضا ذاتيا, أو قد ينطوي في الأقل على شيء من المبالغة أو التلميح أو**

---

[1] د.سي ميويك, موسوعة المصطلح النقدي -المفارقة وصفاتها, تر: عبد الواحد لؤلؤة, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, ط1, 1993, ص 166.

[2] المرجع نفسه, ص 160.

[3] ينظر: هيثم جديتاوي, المفارقة عند أبي العلاء المعري –دراسة تحليلية في البنية والمغزى, مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع, إربد, 2012, ص52.

الغموض أو غير ذلك من إشارات الإنذار الأسلوبية"[1], التي تكسر الرتابة والنمطية المترتبة عن الاستعمال المألوف.

والمفارقة -في أبسط معانيها- الإيحاء بنقيض البنية الظاهرة في النص, ويترك الكاتب خيوط إشارية في السياق, ليمسك المتلقي بها ويستنطقها, قصد الوصول إلى الدلالة المقصودة.

ولقد اتجهت الدراسات[2] الحديثة إلى بيان قيمة هذه التقنية في معاينة النصوص الأدبية, وإبراز قيمتها الجمالية والفنية, كما تنبه الكثير من النقاد والدارسين إلى أهمية المفارقة, وتطبيق فاعليتها في العمل الأدبي, ومنهم: (ميويك Muecke)- الذي يعد أهم من درس تقنية المفارقة, ويذكر أنها تجاوزت مفهوم الإيحاء بنقيض ما هو ظاهر[3], فصارت **"نمطاً من السلوك تنطبق على استعمال اللغة بشكل مخادع"**[4], كما أنّه اقترح تعريفا أكثر عمقا وتطورا للمفهوم , وهو **"قول شيء بطريقة لا تستثير تفسيرا واحدا, بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المغايرة"**[5], بحيث وسع من مفهوم الدلالة المفارقة التي تتجاوز ثنائية الدلالة الظاهرة والخفية إلى تعدد دلالي لامتناهي, فيصبح للدال الواحد مدلولات متعددة, ويشير أيضا إلى صعوبة حصر هذه التقنية بمفهوم محدد[6]؛ وذلك لاتساع وتشعب هذه الأداة من جهة, واتسامها بالغموض والضبابية من جهة أخرى.

فتعرضت المفارقة بوصفها مصطلحاً وافداً لكثير من الدراسات والأبحاث, التي تناولتها بالتعريف من حيث تحديد المفهوم, وتطبيق هذه الأداة على النصوص الأدبية, وتواردت الكثير من التعريفات التي تناولت المفهوم على اختلافها, لا نكاد نجد تعريفا محددا متفقاً عليه[7], وذلك لاختلاف زوايا النظر وتعدد الوجهات واختلاف المشارب التي انطلق منها كل دارس, ومن أشهر التعريفات[8] التي جاءت بها الدراسات العربية تعريف **د. علي عشري زايد,** إذ يقول: المفارقة **"تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل, أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق في واقعه الاختلاف"**[9], ويذهب الباحث **ناصر شبانة** بقوله: **"يمكن القول بأنّ المفارقة انحراف لغوي, يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة وغير مستقرة ومتعددة الدلالات, وهي بهذا المعنى تمنح القارئ صلاحيات أوسع",**[10]

---

[1] د. سي ميويك, المفارقة وصفاتها, ص 79.

[2] يمكن الرجوع إلى: د.محمد كندي, في لغة القصيدة الصوفية –المفارقة عند ابن عربي, دار الكتاب الجديد المتحدة, بيروت, ط1, 2010, ص23 وما بعدها.

[3] ينظر: د. سي ميويك, المفارقة وصفاتها, ص 43.

[4] المرجع نفسه, ص 26.

[5] المرجع نفسه, ص 161.

[6] ينظر: المرجع نفسه, ص 18.

[7] ينظر: د. محمد كندي, في لغة القصيدة الصوفية, ص24.

[8] ينظر: يسرى أبو سنينة, المفارقة في شعر الصنوبري, رسالة ماجستير, جامعة الخليل, فلسطين, 2015, ص5-6. -وأيضا: كرار الإبراهيمي, المفارقة في شعر أبي نواس, رسالة ماجستير, جامعة المثنى, العراق, 2017, ص18-19. -وأيضا: نوال بن صالح, خطاب المفارقة في الأمثال العربية- مجمع الأمثال للميداني أنموذجا, رسالة دكتوراه, جامعة بسكرة, الجزائر, 2012, 22-23.

[9] د.علي عشري زايد, عن بناء القصيدة العربية الحديثة, مكتبة ابن سينا, القاهرة, ط4, 2002, ص130.

[10] ناصر شبانة, المفارقة في الشعر العربي الحديث, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, دمشق, 2002, ص46.

وكذلك في تعريفها تذكر **نبيلة إبراهيم**: أنّها **"لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها, على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ, وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي, وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبا ما يكون المعنى الضد, وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضُها ببعض, بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى الذي يرتضيه, ليستقر عنده"**[1], في حين تعرفها **سيزا قاسم**: **"استراتيجية قول نقدي ساخر, وهي في الواقع تعبير عن موقف عدواني, ولكنه تعبير غير مباشر يقوم على التورية, والمفارقة هي طريقة لخداع الرقابة, حيث إنها شكل من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة, فالمفارقة في كثير من الأحيان تراوغ الرقابة؛ بأنّها تستخدم على السطح قول النظام السائد نفسه, بيد أنّها تحمل في طياتها قولا مغايرا له"**[2], ويذهب **د. خالد سليمان, ود. محمد العبد** إلى التقارب في تحديد المفهوم وهو التنافر والتناقض الظاهر بين المعنيين الظاهر والخفي في النص[3], ونجد من الباحثين من يربط مفهوم المفارقة -إلى جانب المفهوم الشائع بتناقض البنيتين السطحية والعميقة- بعنصر السخرية والتهكم[4], فيتناوله من حيث الوظيفة.

وهذا نموذج لتضارب الآراء واختلاف وجهات النظر في تحديد المفهوم, فمن الدارسين من يستند إلى الخلفيات التراثية البلاغية في تحديد المفهوم, ومنهم من يحدده بالعناصر التي تقوم عليها المفارقة, وآخرون تناوله من حيث وظيفته وأثره على القارئ,... ولهذا كثر القول فيها وتشعب.

فالمفارقة من المفاهيم الزئبقية التي لا يستقر بها مفهوم محدد, ولا يمكن ربطها بجانب معين, فهي نسق انزياحي يتحرك في مسارات مختلفة ومتعارضة, للوصول إلى دلالات عميقة من شأنها إضفاء جمالية على النص,... وعليه فليست الغاية في هذا المقام تناول الجذور التاريخية للمصطلح, أو تفصيل القول في جزيئاته المتشبعة من أنماطه وأشكاله, أو ملاحقة كل من نَظَّرَ له, فقد سبقت دراسات في هذا المجال, كما أنّ هذه الدراسة -الجزئية- من شأنها تناول المفارقة بوصفها تقوم على التباين والتناقض, وإبراز المكامن الجمالية التي يحملها النص المفارقي, دون التعرض للتفصيل في أنماطها المختلفة والكثيرة, والاكتفاء بالأنماط الرئيسية للتدليل عليها في النص محل الدراسة, لدى سنتعمد تضييق القول في هذا الجانب ما يتلاءم مع خصوصية الدراسة المشروعة.

ثمة أنماط كثيرة تتمظهر فيها المفارقة في النص الأدبي, فقد تم تقسيمها-من قبل الباحثين- إلى أشكال متعددة بحسب أساليبها وموضوعها وأثرها وتمثلها في النص, وسنقتصر

---

[1] نبيلة إبراهيم, المفارقة, مجلة فصول, الهيئة المصرية العامة للكتاب, 1987, مج7, ع 3-4, ص 132.

[2] سيزا قاسم, المفارقة في القص العربي المعاصر, مجلة فصول, الهيئة المصرية العامة للكتاب, 1982, مج2, ع2, ص 143.

[3] ينظر: د. خالد سليمان, المفارقة والأدب, دار الشرق للنشر والتوزيع, عمان- الأردن, ط1, 1999, ص15.
وينظر: د. محمد العبد, المفارقة القرآنية -دراسة في بنية الدلالة, دار الفكر العربي, مصر, ط1, 1994, ص15.

[4] ينظر: بسام قطوس, مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث, مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية, دار الشروق, إربد, عمان, 2000, ص138.

في هذا البند إلى دراسة النمطين الأكثر بروزا في النص الفني, وذلك لأنّ بقية الأنماط تتولّد عنهما وتندرج تحتهما[1], وهما: المفارقة اللفظية, ومفارقة الموقف أو السياق.

أولا: المفارقة اللفظية:

يحتل هذا النمط مكانة بارزة في الكتابة الفنية, وهو من أكثر الأشكال توظيفا في النص الأدبي, فاستقطب جل اهتمام النقاد والدارسين في تأسيسهم النظري أداءهم التطبيقي, فلا تكاد تخلو دراسة أو كتابة نقدية منه, وذلك لأنّ اللغة تتألف من ألفاظ ومفردات وتراكيب ظاهرة على السطح, فقد أتيح لهذا النمط أن يكون الأكثر انتشارا وأهمية في النصوص الأدبية[2], وتكاد تجتمع أغلب التعريفات في أنّها **"لا تخرج عن كونها دالا, يؤدي مدلولين نقيضين, أحدهما قريب نتيجة تفسير البنية اللغوية حرفيا, والآخر سياقي خفي يعمد القارئ إلى البحث عنه واكتشافه"**[3] , وهذا ما أكده ميويك في قوله: **"المفارقة اللفظية انقلاب في الدلالات"**[4], وبما أنّ المفارقة اللفظية هي قول شيء على سبيل المجاز, فإنّ الدلالة الحقيقية تكمن وراء الانزياح اللغوي, وبهذا فإن المفارقة اللفظية ترتبط بالمجاز- إن صح القول- لاشتمالها على احتمالية الدلالة, فمن المعلوم أن **"الإبداع عندما يحافظ على وضعية اللغة, يفقد أهم خصائص أدبيته, وهي خصيصة ‹الاحتمال›"**[5] , إلا أنّها تختلف عنه بوجود علامة تؤدي إلى الدلالة المقصودة[6] , تعتبر هذه العلامة مؤشرا على وجود المفارقة في البنية النصية, التي تقتضي من المتلقي توجيه الدلالة الصحيحة, كما يتحقق فيها عناصر متعددة, فتشتمل على **"عنصر يتعلق بالمغزىillocutionary, هو مقصد القائل وهذا العنصر قد يتراوح في درجات عنفه وقوته بين العدوان والتدليل اللين, وتشتمل كذلك على عنصر لغوي أو بلاغي, هو عملية عكس الدلالة, ويتمثل هذا العنصر في شكل المغايرة antiphrasis"**[7], فيخالف بهذا القواعد اللغوية والبلاغية المألوفة, ويكسر أفق التوقع عند المتلقي, فالمرجعية -غالبا- لا تكون حاضرة في النص, بالقدر الذي تستحضر في الذهن وقت التلقي[8], وهذا ما يولّد التوتر عند المتلقي ويثري شعرية النص بواسطة الخيال الذي يمنح الرؤيا فاعليتها, وتتحقق المتعة بكشف ما يخفى من تناسب بين العناصر التي تبدو متضادة[9], وبذا تتجلى رؤية الكاتب الفكرية في قالب فنّي.

---

[1] ينظر: يسرى أبو سنينة, المفارقة في شعر الصنوبري, ص19.
[2] ينظر: خالد سليمان, نظرية المفارقة, مجلة أبحاث اليرموك, سلسلة الآداب واللغويات, ع2, 1991, ص68.
[3] ناصر شبانة, المفارقة في الشعر العربي الحديث, ص 64.
[4] د. سي ميويك, المفارقة وصفاتها, ص 32.
[5] أحمد عادل عبد المولى وصلاح فضل, بناء المفارقة –دراسة نظرية تطبيقية, مكتبة الآداب, القاهرة, ط1, 2009, ص91.
[6] ينظر: ناصر شبانة, المفارقة في الشعر العربي الحديث, ص64.
[7] د.محمد العبد, المفارقة القرآنية, ص71-72.
[8] ينظر: قيس الخفاجي, المفارقة في شعر الرواد, دار الأرقم للطباعة والنشر, العراق, ط1, 2007, ص 66-77.
[9] ينظر: قيس الخفاجي, المفارقة في شعر الرواد, ص 32-33.

يركز الكاتب على العناصر الشعورية والنفسية؛ ليعبر عن الصراع والاضطراب الذي يغزو فكره ورؤيته, مستغلا مظاهر التناقض في الكون والوجود, فالمفارقة عند النفري وليدة مواقف نفسية وصراعات باطنية ومشارب عقدية, ترتكز على قضايا متناقضة مثل: الله والسوى, العدم والوجود, الفناء والبقاء..., والمغزى من استخدام هذا النمط **"هو خلق نص جديد يحمل طبيعة الرؤيا المعاصرة, التي تعددت وتشابكت وتداخلت في تعقيد شديد"**[1], فهذه الضغوطات النفسية والفكرية المحيطة بالكاتب تنسحب كمؤثرات على نتاجه الإبداعي.

وتتمظهر المفارقة اللفظية في أشكال وصور متعددة, منها مخالفة العادة والعرف, كقوله[2]:

"... وجاءني كل شيء وفي يده حربه, فقال لي: اهرب, فقلت: إلى أين؟ فقال: قع في الظلمة, فوقعت في الظلمة, فأبصرت نفسي, فقال لي: لا تبصر غيرك أبدا, ولا تخرج من الظلمة أبدا, فإذا أخرجتك منها أريتك نفسي فرأيتني, وإذا رأيتني فأنت أبعد الأبعدين".

يعمد الكاتب إلى إقامة علاقات بين المفردات والتراكيب التي تبدو ظاهريا متنافرة وغريبة, كما تبدو الصورة الناشئة عنها غير مألوفة, ومخالفة لطبيعتها في العادة والعرف, لتنشد القلق والغموض واللامتوقع, لتصدم إدراك المتلقي وتشده إلى إعادة بناء النص وفق رؤيا جديدة, وذلك بإعمال فكره وإثارة مخيلته, يحوي النص السالف مفارقات متعددة, والمفارقة الظاهرة منها (وقعت في الظلمة, فأبصرت نفسي), من شأن الظلمة التي أمره بالوقوع فيها أن تستر كل شيء فيها, فهي حالة من انعدام النور وذهاب الضوء, فلا تمكّن من فيها رؤية شيء, والمفارقة التي أحدثها النفري عندما وقع في الظلمة -التي من شأنها تعتيم البصر- أبصر نفسه, ولا يتأتى هذا المعنى إلا بتأويل النص مجازيا, وفك شيفراته ورموزه, فمعنى الظلمة في النص يشير بالعدم, وأبصر نفسه أي شهد بأنّه عدم. ومن المفارقات المجازية في النص (وجاءني كل شيء وفي يده حربة) هذا المجيء معنوي, بحيث شخّص الأشياء والاعتبارات لقيامها بأفعال بشرية كالمجيء وإمساك الحراب تطارده بها ليهرب في الظلمة, التي يرى بها نفسه عدما والحقائق كلها عدم, ولا يتأتى هذا إلا لمن أفناه التجلي[3], لدى ما يبدو ظاهريا متنافرا ومخالفا للعادة والعرف بالتأويل السياقي يكون انسجاما ومألوفا.

ثمة مفارقة أخرى من هذا النوع, تتضارب فيها الحقائق, ويجتمع فيها التنافر, بأسلوب مراوغ للقارئ, ويوظف رموزا سياقية مشحونة برسائل مشفرة, وهذا ماثل في قوله[4]:

"وقال لي: إذا رأيت النار فقع فيها ولا تهرب, فإنّك إن وقعت فيها انطفت (انطفأت), وإن هربت منها طالبتك وأحرقتك".

استطاع الكاتب في هذا النص أن يقيم علاقات بين أشياء تبدو متنافرة, حيث خرق قواعد اللغة والعرف العام, وأحدث فجوة في النص, ويتأتى دور المتلقي في ملئ الفجوة والتأليف بين ما

---

[1] مصطفى السعدني, البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث, منشأة المعارف, الاسكندرية, 1987, ص 213.

[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 136.

[3] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص 358.

[4] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 144.

يبدو متنافرا, وهذا الاستخدام الغريب والمتناقض يترك للقارئ **"فجوة التأويل, وفرصة لتنوع القراءات"[1] , ف" قيمة المفارقة الفنية تبدو فيما تثيره من بحث دؤوب عن المعنى"[2],** وبلغت المفارقة ذروتها في النص حين طلب منه أن يقع في النار لتنطفئ, التي من شأنها-النار- أن تحرق ما يلقى فيها, والمفارقة الأخرى إذا حاول الهرب منها تلاحقه وتحرقه, وهذه الغرابة في نسج معاني النص وقلب الحقائق, يكمن وراءه مغزى, لا يتأتى إلا بالتأويل والرجوع إلى السياق, فيشير بالنار هنا إلى المعرفة, وشبهت بالنار؛ لأنّها من شأنها أن تحرق ما دونها من العلوم, وهو يوصيه بأن يقع في النار على سبيل المجاز, أن يوافق المعارف[3].

وقد تنسج المفارقة اللفظية شعريتها باستخدام ألفاظ متناقضة تظهر في النص من خلال التضاد الذي يحكم بنيته, وتتأسس وفقا لما يحيط به من أفكار وأحداث متناقضة, يجمع فيهما بين لفظين متضادين يفضيان في بنيتهما العميقة إلى التآلف والانسجام, وهذا ماثل في قوله[4]:

" وقال لي: يوم الموت يوم العرس, ويوم الخلوة يوم الأنس".

يحمل النص مفارقة أسهم التضاد في تجليها, من خلال تبادل الأدوار بين الدوال المؤلفة للنص, فالتضاد قائم بين (يوم الموت يوم العرس) وأيضا (يوم الخلوة يوم الأنس), وبالولوج إلى المستوى الباطني لمعنى النص نصل إلى جوهر المفارقة, بحيث يشير إلى الموت بالفناء عن شهود الحق الذي يصل إلى المطلق, فيكون يوم الموت المقصود به الفناء هو يوم عرس, لأنّ العبد السالك يصل به إلى مبتغاه[5], ويوم الخلوة عن السوى يوم أنس, لأنّ لما في الخلوة أنس بالواحد الأحد, وهكذا يدب الانسجام والتآلف بين ما بدا - في أول الأمر- متضادا متنافرا.

تنتقل الألفاظ من سياقها إلى سياق مناقض لها على سبيل التهكم والسخرية, فتبرز مفارقة لفظية ساخرة, تحمل في طياتها رموزا دالة, وتنهدم فيها الحقائق المألوفة, ليتجلى المغزى والمقصد من وراء أسلوب السخرية والتهكم, ومثل هذا قوله[6]:

"وقال لي: التقط الحكمة من أفواه الغافلين عنها, كما تلتقطها من أفواه العامدين لها, إنّك تراني وحدي في حكمة الغافلين, لا في حكمة العامدين".

تبرز المفارقة اللفظية باستخدام تقنية التهكم والسخرية, يعمد الكاتب فيها إلى استخدام ألفاظ تنتظم في سياق متناقض, وذلك عندما يأمر بالتقاط الحكمة من أفواه الغافلين, ومن المعروف أنّ الحكمة تطلب من الحكماء والعلماء, وليس الغافلين الذين لا دراية لهم بها, وهذا التهكم الذي يبدو مراوغا للمتلقي يظهر على سبيل البنية السطحية الظاهرة, أما في البنية العميقة يبدو المعنى مختلفاً تماما, فتتجلى الدلالة المقصودة بإدراك المغزى وتفكيك رموز النص, فالحكمة في النص النّفّري يشير لها بالإرشاد إلى طريق العبادة, والمسوغ لهذا الاستخدام أنّ حكمة الغافلين لا يعتد

---

[1] بشرى البستاني, شعرية المفارقة بالحرب –قراءة في إكليل جواد الحطاب, مجلة أفكار, الأردن, 2003, ع267, ص112, 113.

[2] ناصر شبانة, المفارقة في الشعر العربي الحديث, ص56.

[3] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص 387.

[4] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 140.

[5] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص 378.

[6] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 161.

بالغافل بشخصه, أي لا يقصد إليها, فتكون حكمته أكثر صدقا وطواعية, بعكس حكمة العامدين فيكونون مستيقظين لها متعمّدين إليها, والقرينة السياقية التي ترجح هذا المعنى قوله (تراني وحدي في حكمة الغافلين) فكأنّك تأخذ الحكمة من الحَكَمِ الحق تعالى, لعدم الاعتداد بالغافل[1], والفعل التقط يرد في حكمة الغافلين نظرا لأنّها تنال دون تعمد وقصد, فتكون أكثر صدقا ونزاهة, وفي هذا الصدد ومثل هذا المعنى يرد قوله[2].

"اكتب حكمة الجاهل, كما تكتب حكمة العالم".

وهذا يظهر قدرة الكاتب على تسويغ دلائل مقصوده بتشكيل علاقات بين أشكال لا علاقة بينها في الواقع[3], فيعدل من الاستعمال المستساغ في إطار العادة والعرف إلى الاستعمال القلق والمتنافر حيث تكمن خلفه الدلالة المقصودة.

وقد تتماهى الألفاظ في التراكيب لتكوّن التناقض, من خلال نفي لحقائق ثابتة واستبدالها بغيرها, فيحدث التنافر في التركيب, ولا يستقيم المعنى إلا بمغامرة تأويلية, ومن النماذج التي تتخلل فيها التراكيب وتتضارب الدلالات مستخدما فيها أداة النفي قوله[4]:

"وقال لي: معناك أقوى من السماء والأرض.

وقال لي: معناك يبصر بلا طرف, ويسمع بلا سمع.

وقال لي: معناك لا يسكن الديار, ولا يأكل الثمار".

أحدث تحويرا في المرجعية المشتركة والمعهودة للصفات والوظائف, فأسهم في تغيير الحقائق الوظيفية للصفات والأشياء, من خلال استخدام تراكيب متناقضة, تصدم وعي المتلقي, وتشده لتتبع سلاسل المعنى السياقية للوصول إلى المقصد والدلالة العميقة, وعن طريق صيغة النفي يشكل مفارقة لفظية تطفو على سطح النص, فنجد النفري يفاجئ المتلقي في تراكيبه: (يبصر بلا طرف, ويسمع بلا سمع), ليبدل بهما الحقائق الثابتة والوظائف المستقرة, فمن شأن العين الإبصار, ويلمح بلفظ الطرف إلى العين التي وظيفتها الثابتة هي البصر, والأذن للسمع, فدون هذه الأعضاء لا يستطيع الإنسان تأدية وظائفه, ولكن في مذهب النفري يستسيغ هذا الأمر على سبيل المجاز, ويتخذ وجهة مغايرة من خلال قرائن وإشارات تبرر الاستخدام المتنافر, فيرد في السياق الحديث عن معناه ويشار بها لمعنوية الإنسان, وهي مرتبة جامعة للحقائق والمراتب والمعاني, كما هي غير متناهية ولا حد لنهايتها, وهي لمعنويتها ذات قوى طبيعية تهتدي للصواب دون وساطة, فتبصر دون بصر, وتسمع بلا سمع[5], وذلك لأنّها لا تنتمي لعالم المادة

---

[1] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص 436.
[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 161.
[3] ينظر: موسى ربابعة, اللغة والمكان واللون –علامات بارزة في شعرية إبراهيم نصر الله, مجلة أفكار, الأردن, 2002, ع160, ص 37.
[4] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 178.
[5] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص 481.

والأجسام, فتترفع عن التجسيم لمعنويتها, وما يرد في مرتبة المعنوية الإنسانية التي تسوغ هذا الاستخدام المتنافر المجازي, ويرد في هذا المعنى مفارقات لفظية أيضا[1]:

"وقال لي: معناك لا يجنه الليل, ولا يسرح بالنهار.

وقال لي: معناك لا تحيط به الألباب, ولا تتعلق به الأسباب.

وقال لي: هذا معناك أنا خلقته, وهذه أوصافه أنا جعلته, وهذه حليته أنا أثبته, وهذا مبلغه أنا جوزته".

وممّا يولّد مفارقات لغوية, حين يتعمد الكاتب استبدال ألفاظ وتراكيب بغيرها متناقضة في سياق واحد, ويقيم بينها علاقات مشتركة, تومئ إلى موقفه من الوجود, ورؤيته وتطلعاته لآفاق الغيب, فتتجاذب توجهاته الفكرية في نظرة مفارقة اتجاه الأشياء من حوله, وفي هذا المعنى نومئ لقوله[2] :

"وقال لي: هذه عبارتي وأنت تكتب, فكيف وأنت لا تكتب".

تظهر قوة المفارقة وتتعالى حدة التوتر حين يفضل وضعية عدم الكتابة ويتسامى بها عن الكتابة, ولعل تفضيله لهذه الوضعية (الأمية), فيه إشارة إلى أمية الرسول الكريم -صلى الله عليه وسلم- وطهارة الإنسان الأسمى, ونقاوة قلبه وتفكيره في تلقي المعرفة والتجلي, والمغزى من وراء هذا الاستخدام هو أن الله -تعالى- تعرف إلى عبده- وهو يكتب ما يملى عليه- فوجده خاليا من الشك والشرك, فكيف لو كان أميا[3], لاشك أنّ الأمي أقرب إلى الحضرة الإلهية من الكاتب والحاسب, وذلك لبقاء الفطرة الإلهية على بساطتها ونقاوتها[4], والنفري -كما يتبدى من خلال نصوصه- أنّه يكتب الصمت, فهو يتجرد من التجليات التي يكتبها, لأنّه في حالة يلتزم فيها الصمت ودوره تدوين ما يملى عليه, لدى نجده يتخذ موقفا سلبيا إزاء النطق لصالح الصمت, وشكواه من العبارة والحرف[5], لضيقهما عن الرؤيا وارتياد الغيب, فهما تموهان الحقيقة؛ لعجزهما عن إدراكها كامنة, لدى -حسب منهجه- الإنسان الأعمى يتطبع بأنوار الحضرة أكثر من الكاتب, وهكذا تتجلى المفارقة باستخدام تراكيب واستبدالها بغيرها متضادة؛ لتبرز حدة المفارقة, والنفري يحاول التقاط الشيء في ضده, ثم يضع في النص قرائن تبرر الاستعمال المتناقض, وتبرز شعرية النص القائم على الثغرات بسبب التوتر والاستخدام القلق في الكتابة, والمتلقي -بدوره- يحاول سد هذه الثغرات, وتخفيف حدة التوتر في النص, فعادة ما يكون التعبير المتناقض في الظاهر غير خاطئ, بل ينم عن شاعرية ما[6].

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 179.

[2] المصدر نفسه, ص 70.

[3] على سبيل التعجب لا الاستفهام.

[4] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص 92.

[5] يتباين موقفه من الحرف والعبارة سلبا وإيجابا بحسب الموقف والمقام, فقد نجده يمدح الحرف ويعلق عليه آماله, ونجده في موقف آخر يصفه بالسلبية؛ لعدم إدراكه للحقيقة الكامنة.

[6] ينظر: إبراهيم خليل, من الشعر الحديث والمعاصر, دار ورد للنشر والتوزيع, عمان, ط1, 2009, ص 240-241.

ومن المفارقات اللفظية أيضا التي ينسب فيها اللفظ إلى ضده, يقول[1].

"وقال لي: قد جاء وقتي, وآن لي أن أكشف عن وجهي,..... وترى عدوي يحبني...".

محل التناقض في التركيب (عدوي يحبني), تتجلى المفارقة حين ينسب المحبة للعدو الذي يضمر الحقد والكره والضغينة, ويستبدلها بمشاعر الحب والطيبة والإيثار, إلا أنّ النفري قلب طرفي المعادلة, ليخفف الموازنة في أفكاره والمقام الذي هو فيه, حيث فيه ينفي كل معاني التضاد وتصبح ذات وجه واحد, ومثل هذا نجد قوله[2]:

"وقال لي: في المخاطرة جزء من النجاة,...".

تظهر الخلخلة في معنى التركيب حين ينسب النجاة للمخاطرة, التي هي فعل يؤدي للهلاك والهاوية, وهو في طور حديثه عن البحر, ويجعل النجاة منه بأن يلقي نفسه فيه, فهذه مفارقة كبرى, ولا يمكن أن يستساغ هذا إلا على سبيل التأويل والمجاز والرجوع للمنظومة الصوفية لفك الرموز والإشارات التي يحتفي بها هذا الموقف, كما سبق التفصيل فيه آنفا.

والنمط الآخر: مفارقة الموقف أو السياق.

يكون هذا النوع من المفارقة نتاج موقف ما, والسياق هو الذي يحكم انتظامه, بحيث يظهر التباين والتناقض من خلال أطراف الموقف, وتحتاج مفارقة الموقف إلى قوة الحدس والتأمل العميق في استنباط التعارض بين دلالات النص, واستبطان الأبعاد الشعورية والفكرية التي تساهم في نسج خيوط التعارض, الذي-بدوره- يكشف الفكرة الأساسية التي تقوم عليها المفارقة, وبهذا يمكن للمفارقة الموقفية أن تستوعب **"موقفا متكاملا يجسد علاقة الذات المتكلمة أو الموضوع المتكلم عنه بالبيئة المحيطة به, أو الآخرين الحافين به في زمان ومكان محددين ... ,وسواء انتشرت المفارقة أو انكمشت, فإنها تمتلك القدرة على استيعاب كل ما يقع في منطقة نفوذها من المواقف والأحوال"**[3], فيما يشير مصطلح الموقفية ل**"تسمية عامة للعوامل التي تقيم صلة بين النص"**[4], وعادة ما ترتبط هذه العوامل بالأحداث والأزمنة والأمكنة, وتتحقق المفارقة باعتبارها موقفا, بإدراك الشاعر للتناقضات التي تحيط به, وتحويله لهذه التناقضات إلى طاقة فعّالة من خلال اتخاذه المفارقة موقفا[5].

والمفارقة السياقية أو الموقفية تختلف عن المفارقة اللفظية, حيث تكون الأخيرة ظاهرة في النص من خلال الأدوات اللغوية المباشرة, ويمكن معاينتها دون عناء, على خلاف السياقية التي تختبئ فيها المفارقة وراء دلالات النص المتصارعة, التي تحتاج إلى استنباط وتحليل

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 70.
[2] المصدر نفسه, ص 71.
[3] محمد عبد المطلب, كتاب الشعر, الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان, ط1, 2002, ص70.
[4] إلهام أبو غزالة, مدخل إلى علم لغة النص, سلسلة الألف كتاب, الهيئة المصرية العامة للكتاب, ط2, 1999, ص209.
[5] ينظر: أحمد عادل عبد المولى, بناء المفارقة, ص 139.

النص وربطه بالسياق, لذا تعتمد في الكشف عنها على المتلقي, بينما المفارقة اللفظية تعتمد على صاحب المفارقة في جعل التناقض ظاهراً على سطح النص[1].

وتنشأ المفارقة الموقفية نتيجة الصراع الذي تحتدم به نفس الكاتب من خلال رؤيته للتناقض القائم عليه الوجود, وتكمن قدرة الكاتب في صياغة هذا التعارض في بنية نصية مفارقة, كما في قوله[2]:

"وقال لي: اقعد في ثقب الإبرة ولا تبرح, وإذا دخل الخيط في الإبرة فلا تمسكه, وإذا خرج فلا تمده, وافرح فإنّي لا أحب إلا الفرحان, وقل لهم قبلني وحدي وردكم كلكم, فإذا جاءوا معك قبلتهم ورددتك, وإذا تخلفوا عذرتهم ولمتك, فرأيت الناس كلهم براء".

يقدم الكاتب نصا تتناقض فيه دلالات السياق بحسب الظاهر, ممّا يمنح النص مفارقة بين الدلالة الظاهرة في أمره له بالقعود في ثقب الإبرة, هذا الأمر الذي يحمل مفارقة سياقية, فكيف يتخيل لحجم الإنسان أن يلج في مجرى الخيط الذي هو ثقب الإبرة؟, فلا يتصور العقل في العادة والمألوف أن يسع ثقب الإبرةِ الإنسانَ للقعود فيه, ولا يتأتى ذلك إلا على سبيل التأويل وربطه بالسياق العرفاني, والنفري في وجهته الصوفية يتخذ لمعانيه وألفاظه رموزا يخفي وراءها رؤيته وأفكاره, الذي لا يستقيم معناه في ظاهر الدلالة, فإنه ينسجم في الدلالة الباطنة بعد تفكيك الرموز والإشارات للنص, فالمراد بالإبرة هنا العلم لعمله بمقتضى الظاهر, والخيط يراد به المعرفة لعملها بمقتضى الباطن, وأمره بأنّه يقعد في ثقب الإبرة الذي هو مجرى المعرفة من العلم, لتلقي المعارف, ثم أمره ألا يمسك الخيط ولا يمده؛ والمراد به أن لا يعارض المعارف؛ وذلك لارتباطها بالعلم في تعلق الظاهر بالباطن[3], وبهذا ما لا يمكن استساغته على سبيل الظاهر يمكن قبوله بالتأويل الباطني, فالنفري يقارب المجرد بالمحسوس, ويتمرد على النمط والمألوف, وينشد التجاوز والتعارض والمفارقة, فهو لا يرسم النموذج والمثال, بل يستهدف التمويه للحقائق والقفز عن العادة والعرف, لإبراز التناقض والتعارض الذي يبني عليه النص, فيستغله للتعبير عن مواقفه وقضاياه, وذلك لأنّه يقارب حقيقة تجريدية صوفية.

ومن شأن النص المكتنز أن تتولّد عنه معانٍ متعددة, يجتهد القارئ في فك شيفراته والتماس أبعاده, ويختلف هذا حسب عمق القارئ وثقافته, وتخييله ما يقصده وما يرمي إليه الكاتب[4], فيشتمل النص على بنى دلالية متضادة ومتناقضة تكون سببا في التوليد الدلالي المفارق, وهذا التناقض في السياق الذي يمنح النص المفارقة الموقفية, ومنه قوله[5]:

"وقال لي: أنت صاحبي, فإذا لم تجدني, فاطلبني عند أشدهم عليّ تمردا, وإذا وجدتني فلا تعصه, وإن لم تجدني فاضربه بالسيف ولا تقتله فأطالبك, وخلي بيني وبينك ولا تخل بيني وبين الناس, وخاصمني وتوكل لهم علي, فإذا أعطيتك ما تريد فاجعله قربانا للنار, وقف في

---

[1] ينظر: نوال بن صالح, خطاب المفارقة في الأمثال العربية, ص 124-125.
[2] النفري, المواقف والمخاطبات, ص 137.
[3] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص 363.
[4] نجلاء الوقاد, بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني والحريري, دراسة أسلوبية, مكتبة الآداب, القاهرة, 2006, ص220.
[5] النفري, المواقف والمخاطبات, ص137-138.

ظل فقير من الفقراء, فسله أن يسألني, ولا تسألني أنت, فأمنع غيرك بمسألتك, فتكون ضدا لي وأخذلك, فرأيت طرح كل شيء الفوز".

يعتمد الكاتب طرقا مختلفة في بناء مواقفه, قوامها الصراع بين الذات السالكة والطريق إلى الحق, وما يعتريه من تناقضات وتعارضات في فعل السلوك, فمن شأن هذا الموقف الذي يختص ببيان أحوال السالكين واختلاف مقاماتهم واضطراب درجاتهم, أن يرصد لنا مفارقات متعددة تبرز التناقض والتباين الذي يقع فيه السالك, ومن سياقات المفارقة حين يثبت له منزلة عظيمة, بأنّه العبد الذي اصطفاه بقوله: (أنت صاحبي) التي لا يجوز-في الحقيقة- أن يكون الصاحب عين صاحبه, وإنّما يقع هذا على سبيل المفارقة والمجاز, كما نجد مفارقة سياقية في طلب إيجاده عند أشدهم تمردا, الذي يخالف به الواقع والعرف حين يغاير مفهوم التمرد في وضعه السيء إلى الحسن, فيجعله مقام الحضرة الربوبية التي يرى فيها صفات الجبروت والقوة والعظمة والعزة, وبها يتمرد على مقام العبودية, وبهذا تكون المفارقة مقصودة بأن يشهده من مقام التمرد وهو مقام الحضرة الإلهية, فإذا وجد الحق في عين المتمرد لا يعصه؛ لأنّه مقام الحقيقة, وإذا لم يجد الحق فيه, فإنّه من عالم الحجاب, فيأمره بأن يضربه بالسيف ولا يقتله, وتكمن المفارقة في هذا السياق بين المعنى الظاهر والباطن, فمن شأن من يضرب بالسيف أن يؤدي لقتله, وإنّما أشار للسيف هنا هو سيف الشريعة والتعاليم الدينية...., ومفارقة أخرى يبين فيها أن عطاءه من عالم الحجاب, فينبغي أن لا يفرح به بل يجعله قربانا للنار, ومن طبيعة المرء أن يفرح بالعطاء, وإنّما يقع هذا التناقض على سبيل المفارقة, وبهذا ينسج النفري نصا تتوالى فيه المفارقات السياقية, وتضطرب فيه المعاني, حتى يصعب الربط بينها وبين الفكرة الأساسية المعبرة عن النص, التي هي هنا (فرأيت الفوز طرح كلِّ شيء).

إذ غالبا ما تستند المفارقة السياقية في الوجهة الصوفية إلى خلفيات أيديولوجية وعقدية, يشير صاحبها من خلالها إلى رؤية وجودية, تغذي أفكاره ورؤاه الخاصة, ويتشرّب منها موقفه من الوجود, بحيث تصطبغ بنية العمل النصي بهذه الزاوية الرؤيوية, كما نجد في قوله[1]:

"طلبك مني وأنت لا تراني عبادة, وطلبك مني وأنت تراني استهزاء".

يقدم النفري في موقف الأدب الآداب التي ينبغي للسالك أن يتحلى بها في سلوكه إلى الله وبالله وفي الله, وبرز التناقض في ظاهر المعاني التي يجليها النص, فمن شأن عدم رؤية الشيء ألا يقع في خشيته -بحسب العادة والمألوف-, كما والعكس فإنّ رؤيته والإحاطة به تستدعي تقديره والاعتبار له, إلا أنّ في المعاني الصوفية قد يقع خلاف ذلك, فتكون المفارقة هي التي تقود المعنى إلى الفهم الصحيح والمقصود, ويتأتى المعنى المفارق التي تنسجه خلفية صوفية من أنّ للعباد السالكين مقامات ودرجات, فمنهم دون مقام الرؤيا, وهم السالكون إلى الله أهل العلم الذين يعملون بمقتضى العمل الصالح, ونصيبهم من الأدب مع الله أن يسألوه ويطلبوا منه حوائجهم, وذلك منهم عبادة, لأنّهم لا يرون الله تعالى, أما أصحاب المقام الثاني السالكون به هم أهل المعرفة, وإن ترفعوا عن مقام العلم إلا أنّهم لا يزالون محجوبون, باعتبار ما بقيت فيهم من الرسوم, فيحق لهم الطلب من الله, والغالب عليهم الانشغال بالله عن الطلب, وأما من هم في مقام الرؤية أهل الوقفة السالكون فيه -تعالى- فنصيب هؤلاء في سلوكهم ألا يطلبوا من الله شيئا,

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص81.

لأنّهم يرون الله, وبحسب مقامهم وقوع الطلب منهم استهزاء, لأنّهم إذا رأوه وجدوه قد استوفى حقهم, والاستهزاء بالطلب منه-ﷻ- لا يقع حقيقة, إذ لا يجوز أن يصدر عنهم الاستهزاء؛ لعلو منزلتهم, وإنّما على سبيل المجاز, فيشبه فعلهم بفعل المستهزئ[1].

وقد نجد المفارقة الموقفية يملؤها الحس الدرامي, وتنسجها حبكة درامية متقنة, تقوم على حدة الصراع والتوتر والحركة بالانتقال من موقف لآخر, وتجاوز من حدث لغيره, لتعبر عما يختلج في نفسه من اضطراب وقلق حيال وضع ما, ويظهر صداه في النص, ويمكن الكشف عن التناقض الفكري والحركي من خلال تقنية المفارقة, وما تستخدمه من كسر لأفق التوقع ومخالفة للعرف, لتتسامى الحبكة الدرامية بالصراعات المتوترة التي تحمل التناقض, ويحققها **"كلام شخصية لا تعي أنّ كلامها يحمل إشارة مزدوجة, إشارة إلى الوضع كما يبدو للمتكلم, وإشارة لا تقل عنها ملاءمة للوضع كما هو عليه, وهو الوضع المختلف تماما لما جرى كشفه للجمهور"**[2], وبهذا يكمن التناقض **"بين الإنسان بآماله ومخاوفه وأعماله, وبين القدر العنيد الذي يحيط به, يوفر مجالا واسعا للكشف عن هذا النمط المميز من المفارقة"**[3], وبالفعل الصور الدرامية كثيرة الورود في نصوص النفري, وذلك بطبيعة اللون الذي يعالجه, القائم على التراجيديا, والمتمثل في خوفه من الشبه التي تجره وتحيد به عن طريق الوصول, ولذا كانت المأساة هي الطابع العام لنصوصه, وفي هذا الصدد نومئ لقوله[4]:

"كذلك أوقفني الرب وقال لي: قل للشمس أيتها المكتوبة بقلم الرب, أخرجي وجهك, وابسطي من أعطافك, وسيري حيث ترين فرحك أعلى همك, وأرسلي القمر بين يديك, ولتحدق بك النجوم الثابتة, وسيري تحت السحاب, واطلعي على قعور المياه, ولا تغربي في المغرب, ولا تطلعي في المشرق, وقفي للظل, إنما أنت مرحمة الرب وقدسه يرسلك على من يشآء, ذلك هدى الله يهدي به من يشآء, كذلك ينزل الله الوحي, فانقلي أيتها الثاوية واطمأني أيتها المتوارية, فقد ألقيت الأزمنة, وقدم الرب بين يديك نجواه".

يتضمن النص مفارقة درامية ذات مشهد قصصي تام الأركان, يشتمل على شخصيات وأحداث متناقضة, والراوي والبطل هما شخصية النفري, أما الشخصيات الأخرى المسيرة فهي شخصيات جامدة كالشمس والقمر والنجوم, وهي رموز مفردة يتخذها النفري ليرمز بها عن اللطائف المعنوية المجردة, بحيث يقارب بها المجرد بالمحسوس؛ لأنّ التعبير الدرامي **"لا يتوافق ومنهج التجريد, فالدراما أو الحركة لا تتمثل في المعنى, وإنّما تتمثل في الوقائع المحسوسة التي تصنع نسيج الحياة"**[5], فيشخص الشمس بهيئتها وبقدرتها على القيام بأفعال الكائن الحي, وهي في حقيقة معناها خصيصة معنوية يخصها الصوفي للعبد السالك التي تجاوز السبل وتنقل في المقامات والأحوال حتى قارب على الوصول للمنزلة المنشودة, أما عن التخالف والتباين في الأحداث التي تحمل التناقض في ظاهرها, تكمن في الأفعال التي تقوم بها

---

[1] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص155-156.
[2] د. سي ميويك, المفارقة وصفاتها, ص158.
[3] خالد سليمان, المفارقة والأدب, ص68.
[4] النفري, المواقف والمخاطبات, ص280.
[5] ناصر علي, بنية القصيدة في شعر محمود درويش, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, ط1, 2001, ص46.

الشمس أو ناتجة عنها, كما يحفل النص بالمفارقات الجزئية وهي مثل: نهيه عن الغروب في الوقت التي يجب أن تغرب فيه, أو طلوعها وقت الشروق, فيخالف بهذا النهي البديهيات المألوفة, ليكسر أفق التوقع من خلال الفجوة التي يتركها الكاتب ليملأها المتلقي, فلا يستقيم المعنى إلا بعملية تأويلية, تستند إلى المنظومة الصوفية, والتي بدورها –المفارقات الجزئية- تسهم في تشكيل نسيج المفارقة الكلية للمعنى العام للنص, الذي أراد النفري إبلاغ فحواه بصورة درامية مفارقة تحيل على عالم غيبي مطلق.

كما تتخلّل تقنية التصوير للمفارقة الدرامية, فينتج ما يعرف بالمفارقة التصويرية, وهي تقنية يستعين بها الكاتب لإبراز التناقض بين الطرفين, ليجسد بها أبعاد رؤيته وأفكاره, وينقلها من حيز الفكرة المجردة إلى حيز الحس والتقمص, باستخدام الصورة الفنية, وذلك لدواعي مقصدية يستدعيها النص, ويكون المعنى المجازي هو الذي يقودنا إلى تأويلات دلالية متنوعة, بتجاوز الظاهرة منها وصولا إلى الخفية والعميقة المقصودة, التي تسوغ الاستخدام القلق والمتنافر وتحببه للنفس, ومنه قوله[1]:

"وقال لي: الواقف يأكل النعيم ولا يأكله, ويشرب الابتلاء ولا يشربه".

يثير هذا النص الغرابة والتنافر في الاستعمال, وذلك بإسناد وهو تصويره لفعل الأكل والشرب إلى شيء مجرد النعيم والابتلاء, وهما أوصاف معنوية تبتعد عن التجسيم والتجسيد, وهذا التباين الظاهري الذي لا يستسيغ فهم معناه على مستوى ظاهر النص, فإنّه بالرجوع إلى الدواعي السياقية وهي نتيجة حتمية للحالة الشعورية والعرفانية, يمكن أن تستساغ هذه الغرابة والتنافر في التركيب الاستعاري, فالمدلول الصوفي يولّد دلالة جديدة تعمق الفهم الظاهر وتحقق الانسجام وتزيح التناقض الظاهر, والدلالة العميقة التي أسهم السياق في توليدها هي أن الواقف يتنعم بالنعيم ولكن لا يسيطر عليه حب النعيم ويتملكه, وكما الابتلاء[2], بمعنى أنّ النعيم والابتلاء لا يفرضان سلطتهما على الواقف, بل هو يتصرف فيهما كيفما شآء, نظرا لمتطلبات المنزلة التي أمدته بذلك, والصورة الاستعارية المفارقة هي التي أمدّت المعنى الصوفي دلالة جديدة, فحمّلته **"شحنة دلالية غير التي وضع لها في الأصل"**[3], وهذا التصوير المتباين هو الذي يعبر عن رؤية النفري وأفكاره الشعورية.

ومن المفارقة التصويرية أيضا, تلك التي يهدم بها البناء الظاهري للعلاقات المتناقضة وغير المألوفة, ليعيد بناءها على نحو متجانس, فتكون المفارقة ناتجة عن صورة متباينة كما يبرزها ظاهر النص, ومنه قوله[4]:

"وقال لي: تطهر للوقفة وإلا نفضتك".

---

[1] النفري, المواقف والمخاطبات, ص75.
[2] ينظر: التلمساني, شرح مواقف النفري, ص123.
[3] جراح وهيبة, الاستعارة في الخطاب الصوفي, مذكرة ماجستير, كلية الآداب واللغات, جامعة مولود معمري-تيزي وزو, الجزائر, 2012, ص45.
[4] النفري, المواقف والمخاطبات, ص73.

فالصورة الناتجة عن النص تحمل معنى مفارقا, وذلك حين صوّر مقام الوقفة ذات المنزلة التجريدية في صورة كائن حي قادر على الحركة والقيام بالأفعال, بحيث جسّم مقام الوقفة بقدرته على النفض, وإن لم يحصل الشرط المقيد, وهو طهارة قلب الواقف وتخلصه من السوى, وبهذا يمكن أن يستساغ التنافر الاستعاري على مستوى المدلول العرفاني.

وممّا لا مناص منه أنّ الكتابة النفرية تحمل لغة مفارقة, وذلك بطبيعتها القائمة على علاقات التضاد والتناقض والتباين والتخالف الذي ولّده الاستخدام القلق والمتنافر, وهو دون شك نتيجة حتمية للصراع النفسي والاضطراب الفكري الذي يعيشه الكاتب, فجاءت كتابته مرآة للحالة الشعورية التي يعايشها, وبهذا حفلت بأنماط من المفارقة التي هي سبيل إلى التباين بمعناه الخاص, كما ارتأينا الاقتصار في الدراسة على الأنماط الرئيسية دون الولوج في التقسيمات الفرعية, وذلك بما يناسب هذه الدراسة الجزئية, التي –يؤمل أن تكون قد- أظهرت الجانب الفني في النص, الذي أضفَى عليها حسا شعريا.

الخاتمة

وبعد هذا البحث الذي أمكننا من الاطلاع على نموذج فريد ومتميز من الأنماط الأدبية, وهو نص صوفي تراثي «المواقف والمخاطبات», الذي يمتلك لغة شعرية رفيعة تتسم بالرمزية والغموض, حيث مارس تفعيل الإمكانات اللغوية في أرقى مستوياتها, وتجاوز المعايير الجاهزة, وتحرر من القيود والحدود, ليرتاد الغيب والكشف وما وراء الحس, ويقارب المجهول والمجرد, وهو نص شعري بامتياز مشحون بطاقات إيحائية وأنساقٍ دلالية, يصدر عن تجربة عرفانية قوامها الذوق والتأمل, وتستند على الاستبطان الذاتي والكشف الجوهري, ليقارب فضاء الرؤيا الذي يقوم على شبكة من الأنساق والدوال التي تمثل إشارات وعلامات تعبر عن مدلولات لا متناهية, نتيجة قابليتها للتأويل, كما تتخذ تجربة النفري خصوصية لغوية, تفرغ فيها الألفاظ من دلالاتها الوضعية, لتكتسب –عند توظيفها في التجربة- معاني روحية مشحونة بإيحاءات متعددة..., ومنه يمكن استخلاص النتائج التي توصل إليها البحث في الآتي:-

◊ تعد الشعرية خصيصة فنية موجودة في العمل الأدبي لتكون علامة فارقة بين ما هو أدبي وغيره, وهي تدور حول الأدوات الفنية الموظفة التي تجعل من النص نصا أدبيا, لذا تعددت المفاهيم التي تصور لها بحسب اتجاهات الدارسين ومعطياتهم الفكرية, فنجد في بيئته الغربية اتفاقا في المصطلح واختلافا في المفاهيم, على عكس ما عليه الساحة النقدية العربية حيث تعدد المصطلحات والمفهوم واحد, يدور حول انتهاك لسنن الكلام العادي, وهي سمة تعطي للإبداع الأدبي فرادته وسماته الخاصة, ولا تتأتى من خلال المفردة منعزلة, بل بالعلاقة القائمة بين الألفاظ والتراكيب, ومدى انسجامها داخل النسق, بغية الوصول إلى غاية جمالية تحدث تأثيراً في المتلقي.

◊ رصدنا علاقة الشعرية بغيرها من الحقول الموازية لها, حيث اتساع مجالاتها وطّد لها علاقات مع حقول معرفية مختلفة, تصل حدّ التداخل والتشابك, مما أسهم في تحسين كفاءتها كأداة إجرائية, فحقل اللسانيات قوّم من استخدام هذه الأداة وجعلها تتسم بالعلمية والموضوعية, وأكثر دقة وضبطا في استخلاص القوانين وإصدار الأحكام, وارتباطها بالدرس الأسلوبي ونقل مركز الاهتمام من الجزء (المفردة والتركيب) إلى الدراسة على مستوى النسق النصي, وحقل السيميائيات جعلها تتخذ بعداً مختلفا حين وجّه البحث عن الأنظمة الإشارية والأنساق الرمزية المكونة للنص.

◊ تعددت مفاهيم النص في النقد المعاصر بحسب العلوم والحقول المعرفية التي تتجاذبه, فاستفاد النقاد العرب مما توصلت إليه الأبحاث الغربية في فهم المصطلح, وأصبح تعريفهم له يتحدد بحسب المنهج المتتبع في الدراسة, كما أنّه من الصعوبة الوصول لتعريف محدد يوجز مفهوم النص, وذلك بالنظر لجملة الخصائص التي يحتفي بها, والتعريفات التي تناولته لا تكاد تخرج عن كونه بنية لغوية تتسم بالاتساق والانسجام, ... ويختلط مصطلح النص بمفاهيم متاخمة له كالخطاب, ومفهوم الخطاب أوسع وأشمل من النص, والنص هو خطاب مثبت بواسطة الكتابة, والخطاب قول أو ملفوظ شفاهي, والنص أكثر ارتباطا بالملفوظ كونه النسق المنجز والمستقل بذاته, والخطاب يقترب من التلفظ بوصفه الفعل الكلامي للغة قيد الاستعمال,... ولذلك آثرت في دراستي استخدام مصطلح النص على الخطاب لما يتسم به مفهوم مصطلح النص على الخطاب من سمات النسق المنجز والمغلق كتابيا ما يجعل أي مقاربة له نصّاً آخرَ.

◊ وظّف النفري أنواعاً مختلفة من البنى التركيبية في صياغة عناوينه, فاستخدم بنية الإفراد وبنية التركيب الجزئي وبنية التركيب التام, وهذا التنويع ينم عن ذائقته اللغوية ومقدرته الأدبية والإبداعية, فجاء كل نوع منها يؤدي وظيفة قصدية وجمالية, ويعكس دلالة استخدامه, فيسهم هذا التنوع في إثراء النص, ويخدم غرض الكاتب ويعبر عن رؤيته ووجهته.

◊ مثلث ثريا النص دلائل إشارية ورمزية, لعمق مبناها وغموض معناها, وذلك لأنّ المقصدية التي بنيت عليها تبدو تجريدية محضة, تبحث عن خبايا الباطن, وما وراء الوجود, فهي تكرس علاقة السالك بالملكوت, وتتمظهر في نمطين دلاليين: عناوين ذات دلالة تجسيدية؛ وهي -كما يبدو لي- لأهل البداية في السلوك, حاول من خلالها تقريب الصور الباطنية المجردة باستعارته لصور المحسوس من الطبيعة والظواهر الكونية التي تتماهى مع خصوصية التجربة, والعناوين ذات الدلالة التجريدية هي التي يقارب بها فضاء الرؤيا والوقفة, ويكون فيها السالك قد وصل – أو ما في حكم الوصول- هذا النمط منزلة معنوية غاية في التجريد والترميز.

◊ انطلقت الكتابة النفرية من شعرية خاصة, تحكمها تجربة رؤيوية, نزع فيها نزعة ذاتية عميقة, عمل فيها على تشييد لغته الخاصة بعد تقويضه للغة السائدة, هذه اللغة يحكمها القلق والتوتر, لأنّها تقارب فضاء الرؤيا وتحاول قول ما لا ينقال, لذا تتسم نصوصه بالغموض الذي هو من لوازم التجربة, حيث تتأرجح كتابته بين ثراء التجربة ومحدودية العبارة.

◊ يمثل نص النفري قطيعة كاملة مع الموروث في مختلف أشكاله, فيحقق حرية الذات المبدعة انطلاقا من مبدأ الرفض للواقع الخارجي والتمرد على قوانينه الراسخة, فيجدد الطاقة الإبداعية والشعرية في آن, وبهذا تكون كتابته قطيعة مزدوجة, تثور على البنية الأيديولوجية والبنية اللغوية والسائدة وأشكالها المتوارثة, كما ينال فعل القطيعة في نص التجربة الشكل (التحرر من الوزن والقافية وتفعيل الإيقاع), والمعنى (تداول لغة إيحائية ومعانٍ انفعالية, وتراكم دلالي, وأخيلة عرفانية مجردة), ليصل إلى أنّ الرؤيا النفرية مشروع فكري يدعو للتحرر من القيود التي تكبل الفكر واللغة معاً.

◊ تتسم نصوصه بطابع الرمزية الشديدة التي تصل حدّ الاستغلاق على المتلقي, وذلك لاعتماده الطريقة الإشارية في تشفير المفردات والتراكيب والعلاقات الخفية التي تربط بين الأبنية والأنساق المعرفية, وذلك لأن الذوق الذاتي هو الخلفية المرجعية لرمزية نصوصه, وتعد خصيصة الرمز المنفذ الوحيد لإخراج أسرار النفس الكامنة في اللاوعي واستكناه حقائق التجربة الخفية, وهي معادلا موضوعيا للحال التي يعانيها, فغموض الرمز ناجم عن غموض التجربة التي يعانيها, يصبح الرمز فيها وسيلة للتعبير عما لا يمكن التعبير عنه بغيره,... وتنوعت رموزه اللغوية من حيث الصياغة الفنية إلى: رموز حسية, ورموز ذهنية, وصور رمزية مجازية.

◊ وظّف النفري التناص بشكل مختلف ومغاير للمألوف, كما يتبدى لي قلة حضور تناصات من الأحاديث النبوية وأشعار العرب, بل يكاد يخلو ظاهر كتاباته من النصوص المقتبسة بلفظها ومعناها, إلا إذا تشرب مضمونها وأعاد قراءتها برؤيته الصوفية, وأنتجها بأسلوبه الخاص, أما التناص القرآني فنجد –على نحو طفيف- تناصات مباشرة قليلة ولا تشكل ظاهرة, على خلاف التناص الضمني الذي هو أكثر حضورا في المدونة, لما يجعله أكثر حرية في التعبير عن

مكنون تجربته الروحية, فعمل من خلاله على صهره لآليات النص الأصلي وتذويبها وسبكها في النص الجديد وفقا لآليات التحوير والتمطيط والدمج للبنيات المشكلة لنصه, وبهذا يكون مارس التناص بالمفهوم الحداثي للمصطلح.

◊ حقق التشاكل الصوتي/ الإيقاعي بأنماطه المختلفة توازنا بين الوحدات النصية, مما أحدث نغما موسيقيا يتشاكل مع مضمون النص والتجربة الشعورية للكاتب, ما يؤكد فرضية وجود التشاكل الصوتي للصوت المفرد أو الكلمة, الذي كان وليد سياق محدد ومقصود.

◊ أدّى التشاكل على مستوى التراكيب بمختلف أنماطه إلى تشاكل المعنى, فتجسد التراكيب في تقسيماتها المتوازية والمتماثلة الحالة النفسية والشعورية للكاتب, كما أنّ لها مكامن خفية في وجدان النفري وشعوره بحالة من التماثل والتكرار تحاكي هذه التراكيب المتشاكلة, التي تستحضر لتكون توكيدا على مضمون أو تعزيزا لحكم أو تبريرا لإبطال فكرة, وباستخدامه لتراكيب نحوية ومورفولوجية خاضعة للنموذج والقياس أسهم في خفض حدة الغموض والاستغلاق الناجم عن لغته الإشارية والرمزية.

◊ وللتشاكل على المستوى الدلالي في علاقاته المختلفة وأنساقه المتعددة دور في تطوير أداة التشاكل ورفع من كفاءة أدائها, مما أسهم في تخصيب مضمون النص وتبلور دلالاته, وانفتاحها على قراءات متعددة, كما عزز تماثل المقومات المعنوية من تماسك النص وضبط انسجامه, عبر استقراء تراكم المقومات المعنوية المتوافقة في حقل دلالي واحد, بحيث تشترك في سمات نووية متقاربة من حيث المغزى والنواة الجوهرية الدلالية التي تمدنا بتيمة دلالية واحدة.

◊ أبرز الاشتغال على تقنية التباين في مستواه التركيبي الصراع بين أطراف البنية النصية, وتجلى ذلك في الأساليب الأكثر حضورا في المدونة, وهي الخبر والإنشاء والتراكيب الإسنادية, كما نلحظ قلة حضوره في التراكيب المتناقضة بين الخطاب والغيبة, والاستدراك ب(لكن) التي تفصح على أنّ وجود شيء دليل على وجود ما يقابله, فأضفت هذه التراكيب المتباينة والمتناقضة التي ولّدها الاستخدام القلق والمتنافر سمة فنية, صبغت نصوصه بصبغة شعرية.

◊ ولّد التباين المعنوي من استخدام الثنائيات المتضادة والتعارضات بين النفي والإثبات, تفعيل إيقاع نفسي متوتر, يتسرب أثره للمتلقي فيثير فيه الدهشة والغرابة, والغاية من هذا الاستخدام هي الوصول إلى مرحلة لا تناقض فيها ولا تضاد, فوجود نسق من التناقض والتضاد ظاهرا, يؤدي بالضرورة إلى وجود آخر مضمراً, متوالداً عن اجتماع ما لا يجتمع بالطبيعة والعرف, مما يشي بالوحدة والانسجام اللذين ينشدهما نص النفري.

◊ وتمثل المفارقة سبيلاً إلى التباين, فحفلت كتاباته بأنماط من المفارقة, وذلك بطبيعة نصوصه التي تحمل لغة مفارقة قائمة على علاقات التضاد والتناقض والتباين التي ولدها الاستخدام القلق والمتنافر, وهو نتيجة لما يعتمل في نفسه من صراع واضطراب, فانعكست الحالة الشعورية على كتاباته, وأضفى الاستخدام المفارقي للغة حسا شعريا على نصوصه.

..والله الموفق.

المصادر والمراجع

-القرآن الكريم, برواية الإمام قالون عن نافع, الدار المثالية للطباعة والنشر والتوزيع, دار الفتوى في الجمهورية اللبنانية- بيروت, دار الكتب الوطنية –بنغازي.

أولا: المصادر:

-النفري, المواقف والمخاطبات, تح: آرثر أربري, تق: د.عبد القادر محمود, الهيئة المصرية العامة للكتاب, 1985.

-التلمساني, شرح مواقف النفري, دراسة وتح: د. جمال المرزوقي, ط1, مركز المحروسة, 1997.

ثانيا: المراجع:

أولا: الكتب المطبوعة.

1. إبراهيم محمد نصر, الشعر والتصوف, دار الأمين- القاهرة, ط1, 1996.
2. ابن الفارض, الديوان, شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر الدين, دار الكتب العلمية, بيروت, ط3, 2012.
3. ابن عربي, الفتوحات المكية, ج3, دار صادر, بيروت, ط1, 2004.
4. ابن عربي, ديوان ترجمان الأشواق, تح: عبدالرحمن المصطاوي, دار المعرفة, بيروت, ط1, 2005.
5. ابن العماد الحنبلي, شذرات الذهب في أخبار من ذهب, دار الآفاق الجديدة, د.ت, ج5.
6. ابن قتيبة, أدب الكاتب, دار الكتب العلمية, بيروت, ط1, 1988.
7. ابن منظور, لسان العرب، تح: عبد الله الكبير وآخرون, دار المعارف, القاهرة.
8. ابن نديم, الفهرست, شرحه وعلق عليه: يوسف طويل, وضع فهارسه: أحمد شمس الدين, دار الكتب العلمية, بيروت, لبنان.
9. ابن يعقوب المغربي، شرح مواهب الفتاح على تلخيص المفتاح، تح: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، ج2.
10. أبو الحسن بن فارس بن زكريا, معجم مقاييس اللغة, دار إحياء التراث العربي, بيروت, ط1, 2001.
11. أبو العباس أحمد المقري, نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب, تح: إحسان عباس, دار صادر, بيروت, 1978, ج2.

12. أبو العلا العفيفي, التصوف الثورة الروحية في الإسلام, دار الشعب للطباعة والنشر, بيروت.

13. أبو الوفا الغنيمي التفتازاني, مدخل إلى التصوف الإسلامي, دار الثقافة للطباعة والنشر, القاهرة, 1976.

14. أبو عبد الرحمن السلمي, طبقات الصوفية, حققه وعلق عليه: مصطفى عبد القادر عطا, دار الكتب العلمية, بيروت-لبنان, ط2, 2003.

15. أبو محمد بن قتيبة الدينوري, عيون الأخبار, تح: منذر أبو شعر, المكتب الإسلامي, بيروت, ط1, 2008,ج2.

16. أبو نصر السراج الطوسي, اللمع في التصوف, تح: عبد الحليم محمود, وطه سرور, دار الكتب الحديثة, القاهرة, 1960.

17. أبوهلال العسكري, كتاب الصناعتين-الكتابة والشعر, تح: علي البجاوي ومحمد إبراهيم, دار إحياء الكتب العربية, ط1, 1952.

18. أحلام الزعيم, قراءات في الأدب العباسي- الحركة النثرية, مطبعة الاتحاد, دمشق, 1991.

19. أحمد أمين مصطفى, المناظرات في الأدب العربي إلى نهاية القرن الرابع الهجري, المكتبة الأزهرية للتراث, القاهرة, 1995.

20. أحمد الزعبي, التناص نظريا, وتطبيقيا, مؤسسة عمان للنشر والتوزيع, الأردن, ط2, 2000.

21. أحمد المتوكل, قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية- بنية الخطاب من الجملة إلى النص, دار الأمان للنشر والتوزيع, الرباط, 2001.

22. أحمد دلباني, مقام التحول- هوامش حفرية على المتن لأدونيس, دار التكوين- دمشق, 2009.

23. أحمد ديب شعبو, في نقد التفكير الأسطوري والرمزي، ، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2006.

24. أحمد عادل عبد المولى وصلاح فضل, بناء المفارقة –دراسة نظرية تطبيقية, مكتبة الآداب, القاهرة, ط1، 2009.

25. أحمد محمد قدور, مدخل إلى فقه اللغة العربية, دار الفكر, دمشق, ط2, 1999.

26. أحمد محمد ويس, الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية, دار المجد للطباعة والنشر, لبنان, ط1, 2005.

27. أحمد مختار عمر, دراسة الصوت اللغوي, عالم الكتب, القاهرة, 1997.

28. أحمد مختار عمر, علم الدلالة, عالم الكتب, القاهرة, ط5, 1998.

29. أحمد مداس, السيمياء والتأويل دراسة في آليات التأويل حدوده ومستوياته, عالم الكتب الحديث, إربد-الأردن, ط1, 2011.

30. أحمد مداس, لسانيات النص "نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري", عالم الكتب الحديث, الأردن, ط2, 2009.

31. أحمد يوسف, القراءة النسقية- سلطة البنية ووهم المحايثة, الدار العربية للعلوم, بيروت, ط1, 2007.

32. أدونيس, الثابت والمتحول, تأصيل الأصول, دار العودة, بيروت, 1977.

33. أدونيس, الشعرية العربية, دار الأدب, بيروت, ط1, 1985 - دار الآداب, بيروت, ط2, 1989.

34. أدونيس, الصوفية والسوريالية, دار الساقي, بيروت- لبنان, ط3, د.ت.

35. أدونيس, زمن الشعر, دار الساقي, بيروت, ط6, 2005.

36. أدونيس, صدمة الحداثة, دار العود, بيروت- لبنان, ط2, 1979.

37. أدونيس, فاتحة لنهايات القرن - بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة, دار العودة, بيروت, ط1, 1980.

38. أدونيس, مقدمة للشعر العربي, دار العودة, بيروت, ط3 , 1979.

39. أسماء خوالدية, الرمز الصوفي, منشورات الاختلاف, الجزائر, ط1, 2014.

40. إسماعيل باشا البغدادي"ت1339ه", هدية العافين في أسماء المؤلفين وآثار المصنفين, تصحيح: محمد شرف الدين, رفعت الكليسي, دار إحياء التراث العربي, بيروت, ج2.

41. ألفت كمال الروبي, نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد, دار التنوير للطباعة والنشر, لبنان, ط1, 9831.

42. آمنة بلعلي, تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة, منشورات الاختلاف, الجزائر, ط1, 2000 - الأمل للطباعة والنشر, الجزائر, ط3, 2009.

43. أمية حمدان, الرمزية في الشعر اللبناني, دار الرشيد, بيروت, 1981.

44. إميل بوترو, العلم والدين في الفلسفة المعاصرة, تر: أحمد فؤاد الأهواني, الهيئة المصرية العامة للكتاب, مصر, 1973.

45. آنا ماري شيمل, الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف, تر: محمد السيد, ورضا قطب, د.ط, منشورات الجمل, ألمانيا, 2006.

46. أنور المرتجى, سيميائية النص الأدبي, دار أفريقيا الشرق, الدار البيضاء, 1987.

47. إيليا حاوي, فن الوصف وتطوره في الشعر العربي, دار الكتاب اللبناني, بيروت, ط1, 1987.

48. بدوي طبانة, دراسات في نقد الأدب العربي, دار الثقافة, بيروت ـ لبنان, ط6, 1994.

49. بسام بركة: معجم اللسانية, منشورات جروس برس, طرابلس, 1984.

50. بسام قطوس, مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث, مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية, دار الشروق, إربد, عمان, 2000.

51. بشرى البستاني, قراءات في النص الشعري الحديث, دار الكتاب العربي, بيروت, ط1, 2002.

52. بشير تاوريت, استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية, دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم, دار الفجر, قسنطينة, ط1, 2006.

53. بشير تاوريت, الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة, عالم الكتب الحديث, إربد, ط1, 2001.

54. بشير تاوريت, آليات الحداثة الشعرية, عالم الكتب, القاهرة, ط1, 2009.

55. بن عيسى بالطاهر, البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات, دار الكتاب الجديد المتحدة, بيروت- لبنان, 2008.

56. البوزيدي الحسني, التصوف الإسلامي من الرمز إلى العرفان, دار المتون للنشر والتوزيع, الجزائر, ط1, 2006.

57. بول ريكور, نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى, ت: سعيد الغانمي, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, بيروت, ط2, 2006.

58. بولس نويا اليسوعي, نصوص صوفية غير منشورة- لشقيق البلخي وابن عطاء الأدمي والنفري, دار المشرق ,بيروت, ط2, 1982.

59. بيير زيما, التفكيكية- دراسة نقدية, تح: أسامة الحاج, المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر, بيروت, ط2, 2006.

60. تزفيتان تودوروف, رولان بارت ,أمبرتو إيكو, مارك أنجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد, تر: أحمد المدني, الدار البيضاء, ط2, 1981.

61. تودوروف وآخرون, في أصول الخطاب النقدي الجديد, تر: أحمد المديني, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة , 1987.

62. تودوروف, الشعرية, تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, ط2, 1992.

63. توفيق الزيدي, أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث, الدار العربية للكتاب, القاهرة, 1984.

64. الثعالبي, يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر, تح: مجي الدين عبد الحميد, دار الكتب العلمية, ط1, 1979, ج2.

65. جابر عصفور, الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي, المركز الثقافي العربي, بيروت, ط3, 1992.

66. جابر عصفور, مفهوم الشعر-دراسة في التراث النقدي, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, ط5, 1995.

67. الجاحظ, البيان والتبيين, تحقيق: عبد السلام هارون, مكتبة خانجي- القاهرة, ط7, 1998, ج1.

68. الجاحظ, الحيوان, تح: عبد السلام هارون, شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي, مصر, ط2, 1965, ج3.

69. جاكبسون, قضايا الشعرية, تر محمد الولي ومبروك جبور, دار توبقال, المغرب, ط1, 1988.

70. جان كوهن, النظرية الشعرية, بناء لغة الشعر, اللغة العليا, تر: أحمد درويش, دار غريب للطباعة والنشر, القاهرة, ط4, 2000.

71. جرير, الديوان, تق: كرم البستاني, بيروت للطباعة والنشر, بيروت.

72. جمال الدين بن تغري البردي, النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة, مطبعة دار الكتب المصرية, القاهرة, 1956, ج8.

73. جمال المرزوقي, فلسفة التصوف- النفري, دار التنوير للنشر والتوزيع, بيروت, 2009.

74. جمال بندحمان, الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري- التشعب والانسجام, رؤية للنشر والتوزيع, القاهرة, ط1, 2011.

75. جميل حمداوي, السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق, مطبعة الوراق للنشر والتوزيع, عمان-الأردن, ط1, 2011.

76. جميل صليبا, المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية, دار الكتاب اللبناني, بيروت, ج1.

77. جوزيف كورتيس, سيميائية اللغة, تر: جمال حضري, مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع, بيروت, ط1, 2010.

78. جوزيف كورتيس, مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية, تر: د.جمال حضري, الدار العربية للعلوم ناشرون, بيروت, ط1, 2007.

79. جوليا كريستيفا, علم النص, تر: فريد الزاهي, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, المغرب, ط2, 1997.

80. جيرار جينيت, مدخل لجامع النص, تر: عبد الرحمن أيوب, دار الشؤون الثقافية, بغداد.

81. حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصفة "المقتربات اللسانية والشعرية والأسلوبية", دار كتابات, بيروت- لبنان, ط1, 1993.

82. حاجي خليفة"ت1067ه", كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون, مكتبة المثنى, بيروت, ج2.

83. حازم القرطاجنّي, منهاج البلغاء وسراج الأدباء, تح: محمد خوجة, دار الغرب الإسلامي, بيروت, ط3, 1986.

84. حازم كمال الدين, دراسة في علم الأصوات, مكتبة الآداب, القاهرة, ط1, 1999.

85. حبيب بوهرر, تشكيل الموقف النقدي عن أدونيس ونزار قباني, قراءة في آليات بناء الموقف النقدي والأدبي عند الشاعر العربي المعاصر, عالم الكتب, الحديث, إربد, ط1, 2008.

86. حسن الشرقاوي, معجم ألفاظ الصوفية, مؤسسة مختار للنشر والتوزيع, ط1, 1987.

87. حسن حنفي, من الفناء إلى البقاء – محاولة لإعادة بناء علوم التصوف, دار المدار الإسلامي, بيروت, ط1, 2009, ج1.

88. حسين جمعة, جمالية الخبر والإنشاء -دراسة بلاغية جمالية نقدية, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, 2005.

89. حسين خمري, نظرية النص من بنية المعني إلى سيميائية الدال, منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون, الجزائر, ط1, 2007.

90. حسين نجمي, شعرية الفضاء السردي, ط1, المركز الثقافي الغربي, الدار البيضاء, 2002.

91. الحلاج, الطواسين, تح: لويس ماسينيون, إعداد وتقديم: رضوان السح وعبد الرزاق الأصفر, دار الينابيع للنشر والتوزيع, دمشق, 2006.

92. حمو الحاج ذهبية, لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب, الأمل للطباعة والنشر والتوزيع, الأردن, ط2, 2012.

93. حميد لحميداني, أسلوبية الرواية, مطبعة النجاح الجديدة, الدار البيضاء, ط1, 1989.

94. حنا الفاخوري, تاريخ الأدب العربي, المكتبة البوليسية, بيروت, 1987.

95. حنون مبارك, دروس في السيميائيات, دار توبقال للنشر, الدارالبيضاء, ط1, 1987.

96. خالد بلقاسم, أدونيس والخطاب الصوفي, دار توبقال, الدار البيضاء, بيروت, ط1, 2000.

97. خالد بلقاسم, الصوفية والفراغ –الكتابة عند النفري, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, ط1, 2012.

98. خالد بلقاسم, الكتابة والتصوف عند ابن عربي, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, ط1, 2004.

99. خالد حسين, شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل, دار التكوين, دمشق, ط1, 2008.

100. خالد حسين, في نظرية العنوان, مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية, دار التكوين, دمشق, ط1, 2007.

101. خالد سليمان, المفارقة والأدب, دار الشرق للنشر والتوزيع, عمان- الأردن, ط1, 1999.

102. خير الدين الزركلي, الأعلام, دار العلم للملايين, بيروت, ط5, 1980, ج2.

103. خيرة حمر العين, جدل الحداثة في نقد الشعر العربي, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق- سوريا, 1996.

104. خيرة حمر العين, شعرية الانزياح-دراسة في جمالية العدول, مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع, الأردن, 2001.

105. دريد بن الصمة, الديوان, تح: عمر عبد الرسول, دار المعارف, القاهرة, 2009.

106. دي بو جراند, النص والخطاب والإجراء, تر: تمام حسان, عالم الكتب, القاهرة, ط1, 1998.

107. رابح بحوش, اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري, دار العلوم للنشر والتوزيع, عنابة,2006.

108. رجاء عيد, القول الشعري-منظورات معاصرة, منشأة المعارف بالإسكندرية, ط1, 1995.

109. رجاء عيد, لغة الشعر قراءة الشعر العربي المعاصر, منشأة المعارف بالاسكندرية, مصر, 2003.

110. رسائل ابن عربي شرح مبتدأ الطوفان ورسائل أخرى, دراسة وتحقيق: قاسم عباس وحسين عجيل, منشورات المجمع الثقافي, أبوظبي, ط1, 1998.

111. رشيد بن مالك, قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص, دار الحكمة, الجزائر, 2000.

112. رمضان عبد التواب, المدخل إلى علم اللغة- مناهج البحث اللغوي, مكتبة الخانجي, القاهرة, ط3, 1997.

113. روجر فاولر, اللسانيات والرواية, تر: حسن حمامة, دار الثقافة, الدار البيضاء-المغرب, ط1, 1997.

114. روز غريب, تمهيد في النقد الحديث, دار المكشوف, بيروت, ط1, 1971.

115. رولان بارت, الأدب والبلاغة, ضمن اللغة والخطاب الأدبي "مجموعة من المؤلفين", تر: سعيد الغانمي, المركز الثقافي العربي, بيروت, ط1, 1993.

116. رولان بارت, درس السيميولوجيا, تر: عبد السلام العالي, دار توبقال للنشر, المغرب, ط3, 1993.

117. رولان بارت, مبادئ في علم الأدلة, تر: عبد الرحمن أيوب و محمد البكري, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط1, 1982.

118. رولان بارت, نقد وحقيقة, تر: منذر عياشي, الأعمال الكاملة, مركز الإنماء الحضاري, حلب, ط1, 1994.

119. رولان بارت, هسهسة اللغة, تر: منذر عياشي, مركز الإنماء الحضاري, حلب, 1999.

120. رينولد نيكلسون, الصوفية في الإسلام, تر: نورالدين شريبة, مكتبة خانجي, القاهرة, ط2, 2002.

121. زكي مبارك, النثر الفني في القرن الرابع الهجري, مؤسسة هنداوي للتعليم والنشر, مصر, 2012.

122. الزواوي بغورة, مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو, المجلس الأعلى للثقافة, القاهرة, 2000.

123. سامي المهدي, أفق الحداثة وحداثة النمط, دراسة في حداثة مجلة شعر بيئة ومشروعا ونموذجا, دار الشؤون الثقافية العامة, العراق, ط1, 1988.

124. سامي عبابنة, اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث, عالم الكتب الحديث, الأردن, ط1, 2004.

125. ساندي سالم أبو سيف, قضايا النقد والحداثة, دراسة في التجربة الشعرية, لمجلة [شعر] اللبنانية, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, ط1, 2005.

126. السبكي, طبقات الشافعية الكبرى, دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع, بيروت, ط2, ج4.

127. سحر سامي, شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, ط1, 2005.

128. السراج الطوسي, اللمع في التصوف, تح: عبد الحليم محمود, طه سرور, دار الكتب الحديثة, 1960 .

129. سعاد الحكيم ، المعجم الصوفي- الحكمة في حدود الكلمة، ندوة للطباعة والنشر ، بيروت, ط1, 1981 .

130. السعيد الورقى, لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية, دار المعارف, مصر, ط2, 1983.

131. سعيد بنكراد, السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها, دار الحوار للنشر والتوزيع, سوريا, ط3, 2012.

132. سعيد بنكراد, مدخل إلى السيميائيات السردية –مدخل نظري, منشورات الزمن, المغرب, 2001.

133. سعيد حسن بحيري, علم لغة النص, المفاهيم والاتجاهات, مكتبة لبنان ناشرون, بيروت, ط1, 1997.

134. سعيد علوش, معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة, دار الكتاب اللبناني, بيروت, ط1, 1985.

135. سعيد يقطين, الرواية والتراث السردي "من أجل وعي جديد بالتراث", رؤية للنشر والتوزيع, القاهرة, ط1, 2006.

136. سعيد يقطين, القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب, دار الثقافة, المغرب, ط1, 1985.

137. سعيد يقطين, انفتاح النص الروائي- النص والسياق, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, ط2, 2001.

138. سعيد يقطين, تحليل الخطاب الروائي, "الزمن -السرد- التبئير", المركز الثقافي العربي, بيروت, ط4, 2005 .

139. سفيان زدادقة, الحقيقة والسراب–قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس- مرجعا وممارسة, الدار العربية للعلوم ناشرون, بيروت, 2008.

140. سلمان كاصد, عالم النص-دراسة بنيوية في الأساليب السردية, دار الكندي للنشر والتوزيع, الأردن, 2003.

141. السمعاني"ت562ه", الأنساب, تق: عبد الله البارودي, دار الجنان للطباعة والنشر, بيروت, ط1, 1988, ج2.

142. سمير السالمي, شعرية جبران, دار توبقال, المغرب, ط1, 2011.

143. سهير حسانين, العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث, دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة, ط1, 2000.

144. سي ميويك, موسوعة المصطلح النقدي -المفارقة وصفاتها, تر: عبد الواحد لؤلؤة, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, ط1, 1993.

145. سيبويه، الكتاب، تع: عبد السلام هارون، مكتبة خانجي, القاهرة, 1988، ج1.

146. سيزا القاسم, القارئ والنص, المجلس الأعلى للثقافة, القاهرة, 2002.

147. شربل داغر, الشعرية العربية الحديثة, تحليل نصي, دار توبقال, الدار البيضاء-بيروت, ط1, 1988.

148. شريم ميشال جوزيف, دليل الدراسات الأسلوبية, المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر,1987.

149. شعبان عبد العاطي عطية ومجموعة من المعجمين, المعجم الوسيط, مجمع اللغة العربية, مكتبة الشروق الدولية, مصر, ط4, 2008.

150. شعيب حليفي, هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل, دار الثقافة, مطبعة النجاح الجديدة, الدار البيضاء-المغرب, 2005.

151. شوقي ضيف, تاريخ الأدب العربي, العصر العباسي الثاني, دار المعارف, مصر, ط2, ج4.

152. الشيخ العلامة التهانوي الحنفي, كشاف اصطلاحات الفنون, وضع حواشيه: أحمد حسن, دار الكتب العلمية, بيروت, 1971.

153. صبحي التميمي, الصورة الشعرية في الكتابة الفنية, دار الفكر اللبناني, بيروت, ط1, 1986.

154. صبحي الصالح, دراسات في فقه اللغة, دار العلم للملايين, بيروت, ط4, 1970.

155. صبيرة ملوك, بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر- قراءة في شعر صلاح عبد الصبور, دار هومة, الجزائر, 2009.

156. صلاح فضل, بلاغة الخطاب وعلم النص, عالم المعرفة , الكويت, 1992.

157. صلاح فضل, شفرات النص- دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد, عين للدراسات والبحوث, ط2, 1995.

158. صلاح فضل, نظرية البنائية في النقد الأدبي, دار الشروق, مصر, ط2, 2011.

159. طراد الكبيسي, مقدمات في الشعر السومري الصوفي, وزارة الثقافة, مطبعة الجمهورية, 1971.

160. طلال الحسن, الرمزية والمثل في النص القرآني- من أبحاث المرجع الديني للسيد: كمال الحيدري, مؤسسة الهدى للطباعة والنشر, بيروت, ط1, 2013.

161. طه فائز عمر, النثر الصوفي, دراسة فنية تحليلية, ط1, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط1, 2004.

162. عادل نويهض, أعلام الجزائر من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر, مؤسسة نويهض الثقافية, بيروت, ط3, 1983.

163. عاطف جودة نصر, الرمز الشعري عند الصوفية, دار الاندلس, دار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع, بيروت, ط1, 1978.

164. عبد الإله سليم, البنيات المتشابهة في اللغة العربية "مقاربة معرفية", دار توبقال للنشر, الدار البيضاء المغرب, ط1, 2001.

165. عبد الحق بلعابد, عتبات "جيرار من النص إلى المناص", دار الاختلاف, الجزائر, ط1, 2008.

166. عبد الحق بن سبعين، بد العارف, تحقيق : د. جورج كتورة ، دار الأندلس / دار الكندي, بيروت، ط1, 1978.

167. عبد الحق منصف, أبعاد التجربة الصوفية- الحب الإنصات الحكاية, أفريقيا الشرق, المغرب, 2007.

168. عبد الحق منصف, الكتابة والتجربة الصوفية "نموذج محي الدين بن عربي", منشورات عكاظ, الرباط, 1987.

169. عبد الحكيم بلبح, أدب المعتزلة إلى نهاية القرن الرابع الهجري, دار نهضة مصر للطباعة والنشر, القاهرة, ط3.

170. عبد الحميد جيده, صناعة الكتابة عند العرب, دار العلوم, بيروت, 1998.

171. عبد الرحمن تبرماسين, البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر, دار الفجر, القاهرة, ط1, 2003.

172. عبد الرحمن تبرماسين, العروض وإيقاع الشعر العربي, دار الفجر, القاهرة, ط1, 2003.

173. عبد الرزاق الأصفر, المذاهب الأدبية لدى العرب, مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها, اتحاد كتاب العرب, دمشق, 1999.

174. عبد الرزاق القاشاني"ت730ه", لطائف الأعلام في إشارات أهل الإلهام, ضبط وتعليق: د. عاصم الكيالي, دار الكتب العلمية, بيروت, ط1, 2004.

175. عبد الرزاق بلال, مدخل إلى عتبات النص "دراسات في مقدمات النقد العربي القديم", دار إفريقيا الشرق, المغرب, ط1, 2000.

176. عبد الرؤوف المناوي, التوقيف على مهمات التعاريف, تح: محمد رضوان الداية, دار الفكر المعاصر, بيروت, ج1.

177. عبد السلام المسدي, الأسلوب والأسلوبية, الدار العربية للكتاب, القاهرة, ط3, د.ت.

178. عبد العزيز حمودة, المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك, المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, الكويت, 1998.

179. عبد العزيز عتيق, تاريخ النقد الأدبي عند العرب, دار النهضة العربية, بيروت.

180. عبد الغفار مكاوي, ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى الحديث, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, ط1, 1972.

181. عبد الفتاح الحجمري, عتبات النص -البنية والدلالة, شركة الرابطة, الدار البيضاء- المغرب, ط1, 1996.

182. عبد القادر عيسى, حقائق عن التصوف, دار العرفان سوريا, ط2, 2001.

183. عبد القادر فيدوح, إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر, صفحات للدراسات والنشر, البحرين, 2009.

184. عبد القادر فيدوح, الرؤيا والتأويل- مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة, ديوان المطبوعات الجامعية, 1994 - دار الوصال, الجزائر, 1994.

185. عبد القادر فيدوح, دلائلية النص الأدبي, ديوان المطبوعات الجامعية, الجزائر, 2003.

186. عبد الكريم الباقي, التعبير الصوفي ومشكلته, مطبوعات جامعة دمشق, 1982.

187. عبد الله إبراهيم, الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة, منشورات الاختلاف, الجزائر, ط1, 2010.

188. عبد الله العشي, أسئلة الشعرية- بحث في آلية الإبداع الشعري, منشورات الاختلاف, الجزائر, ط1, 2009.

189. عبد الله الغذامي , الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية, كتاب النادي الثقافي, السعودية, ط1, 1985.

190. عبد الله الغذامي, المشاكلة والاختلاف, قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, بيروت, ط1, 1994.

191. عبد الله الغذامي, النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية العربية, المركز الثقافي العربي, بيروت, ط3, 2005.

192. عبد الله محمد الخضر, أسلوبية الانزياح في شعر المعلقات, عالم الكتب الحديث, الأردن, ط1, 2013.

193. عبد المجيد جحفة, مدخل إلى الدلالة الحديثة, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, المغرب, ط1, 2000.

194. عبد المجيد نوسي, التحليل السيميائي للخطاب الروائي- البنيات الخطابية- التركيب, الدلالة, شركة المدارس للنشر والتوزيع, الدار البيضاء, ط1, 2002.

195. عبد الملك اشهبون, العنوان في الرواية العربية, محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع, دمشق, ط1, 2011.

196. عبد الملك مرتاض, التحليل السيميائي للخطاب الشعري, تحليل بالإجراء المستويات لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي, دار الكتاب العربي, الجزائر, 2001.

197. عبد الملك مرتاض, دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل الخليفة, ديوان المطبوعات الجامعية, الجزائر, د.ت.

198. عبد الملك مرتاض, شعرية القصيدة قصيدة القراءة "تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية", دار المنتخب العربي, بيروت- لبنان, ط1, 1991.

199. عبد الملك مرتاض, مقامات السيوطي "دراسة", منشورات اتحاد كتاب العرب, دمشق, 1996.

200. عبد الملك مرتاض, نظام الخطاب القرآني "تحليل سيميائي مركب لسورة الرحمن", دار هومة, الجزائر, 2001.

201. عبد الملك مرتاض, نظرية القراءة - تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية, دار الغرب للنشر والتوزيع, وهران, 2003.

202. عبد الملك مرتاض, نظرية النص الأدبي, دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع, الجزائر, ط2, 2010.

203. عبد المنعم الحنفي, الموسوعة الصوفية, دار الرشاد للطبع والنشر, القاهرة, ط1, 1992.

204. عبد المنعم حنفي, معجم مصطلحات الصوفية, دار المسيرة ، بيروت، ط1, 1980- دار المسيرة, بيروت, ط2, 1987.

205. عبد الهادي الفضلي, مختصر النحو, دار الشروق للنشر والتوزيع والطباعة, جدة, المملكة السعودية العربية, ط7, 1980.

206. عبد الهادي بن ظافر الشهري, استراتيجيات الخطاب "مقاربة لغوية تداولية", دار الكتاب الجديد المتحدة, تيزي وزو, ط1, 2004.

207. عبد الواحد حسن الشيخ, البديع والتوازي, مكتبة ومطبعة الاشعاع الفنية, مصر, ط1, 1999.

208. عبد الواحد حسن الشيخ, صناعة الكتابة عند ضياء الدين ابن الأثير, مكتبة الإشعاع الفنية, مصر, ط1, 1999.

209. عبد الوهاب أحمد الشعراني"ت973ه", الطبقات الكبرى –لواقح الأنوار في طبقات الأخيار, ج1, مكتبة علي صبيح وأولاده, مصر, 1954.

210. عبد الوهاب الفيلالي, شعر التصوف في المغرب خلال القرن الثالث عند الهجرة, مركز الإمام جنيد والأبحاث الصوفية المتخصصة, المغرب, ط1, 2014.

211. عثمان حشلاف, الرمز والدلالة في الشعر المغرب العربي المعاصر, منشورات التبيين, الجزائر, 2000.

212. عثماني الميلود, شعرية تودوروف, عيون المقالات, دار قرطبة, الدار البيضاء, ط1, 1990 .

213. عدنان حسين العوادي, الشعر الصوفي, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, 1998.

214. عزالدين المناصرة, علم الشعريات, دار كتب مجدلاوي للنشر, الأردن, ط1, 2007.

215. عصام شرتح, ظواهر أسلوبية في شرح بدوي الجبل, اتحاد كتاب العرب, دمشق, 2005.

216. عفيف الدين التلمساني, شرح مواقف النفري, نسخة خطية بمكتبة شهيد علي باستانبول, 1433-1"1-170ب", 901ه, ص 78\أ.

217. على زيعور, التحليل النفسي للخرافية و المتخيل والرمز, مؤسسة مجد للدراسات الجامعية, بيروت, ط1, 2008.

218. على قاسم غالب, درامية النص الشعري الحديث, دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح, دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع, دمشق, سوريا, ط1, 2009.

219. علي العلاق, الدلالة المرئية, دار الشروق, عمان, ط1, 2002.

220. علي بن أنجب الساعي البغدادي, تح: موفق فوزي الجبر, دار الطليعة الجديدة, دمشق ـ سوريا, ط2, 1997.

221. علي صافي حسين, الأدب الصوفي في مصر في القرن السابع الهجري, دار المعارف, مصر, 1964.

222. علي صليبي المرسومي, القصيدة المركزة ووحدة التشكيل, دراسة فنية في شعر الستينات في العراق, دار غيداء للنشر والتوزيع, عمان, 2016.

223. علي عشري زايد, عن بناء القصيدة العربية الحديثة, مكتبة ابن سينا, القاهرة, ط4, 2002.

224. عمر الدقاق, أعلام النثر الفني في العصر العباسي, دار القلم العربي للطباعة والنشر والتوزيع, 2004.

225. عمر رضا كحالة, معجم المؤلفين- تراجم مصنفي الكتب العربية, مكتبة المثنى, ودار إحياء التراث العربي, بيروت, ج10.

226. عمر فروخ, تاريخ الفكر العربي إلى أيام ابن خلدون, دار العلم للملايين, بيروت, ط3, 1991.

227. عمر مهيبل, إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة, منشورات الاختلاف, الجزائر, ط1, 2005 .

228. عمران الكبيسي, لغة الشعر العراقي المعاصر, وكالة المطبوعات، الكويت, ط1, 1982.

229. عميش العربي, خصائص الإيقاع الشعري, بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر, دار الأديب, الجزائر,2005.

230. عميش عبد القادر, شعرية الخطاب السردي- سردية الخبر, دار الألمعية, قسنطينة, الجزائر, ط1, 2011.

231. فاضل صالح السامرائي, الجملة العربية تأليفها وأقسامها, دار الفكر, عمان- الأردن, ط2, 2007.

232. فاضل صالح السامرائي, بلاغة الكلمة في التعبير القرآني, دار ابن كثير, بيروت, ط2, 2016.

233. فائز طه عمر, النثر الصوفي –دراسة فنية تحليلية, دار الشؤون الثقافية العامة, بغداد, ط1, 2004.

234. فرحان بدوي الحربي, الأسلوبية في النقد العربي الحديث "دراسة في تحليل الخطاب", المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع, بيروت, ط1, 2004.

235. الفرزدق, الديوان, شرحه وقدّم له: علي فاعور, دار الكتب العلمية, بيروت, ط1, 1987.

236. فوزي عيسى, تجليات الشعرية- قراءة في الشعر المعاصر, منشأة المعارف بالإسكندرية, 1997.

237. فولفغانغ إيزر, فعل القراءة "نظرية جمالية التجاوب في الأدب", تر: حميد لحميداني, والجلالي الكدية, منشورات مكتبة المناهل, 1994.

238. الفيروز آباد, قاموس المحيط, دار الكتب العلمية, بيروت-لبنان, د.ت, ج3.

239. فيصل الأحمر, معجم السيميائيات, منشورات الاختلاف- الجزائر, ط1, 2010.

240. القشيري "أبو قاسم عبد الكريم بن هوازن النيسابوري", الرسالة القشيرية في علم التصوف, تح: معروف مصطفى زريق, المكتبة العصرية, صيدا, بيروت, ط1, 2001.

241. القشيري, لطائف الإشارات, تفسير صوفي كامل للقرآن الكريم, قدم له وحققه: د.عبد الرحمن بسيوني, دار الكتاب العربي للطباعة والنشر, القاهرة, ج1.

242. قيس الخفاجي, المفارقة في شعر الرواد, دار الأرقم للطباعة والنشر, العراق, ط1, 2007.

243. كارل بروكلمان, تاريخ الأدب العربي, تر: د. السيد بكر, د. رمضان عبد التواب, دار المعارف, القاهرة, ط2, 1977.

244. كاملي بلحاج, أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة "قراءة في المكونات والأصول", منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, 2000.

245. كلاوس بريكنر, التحليل اللغوي للنص "مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج", تر: سعيد حسن بحيري, مؤسسة المختار للنشر والتوزيع, القاهرة, ط1, 2005.

246. كمال أبو ديب, في الشعرية, مؤسسة الأبحاث العربية, بيروت, ط1, 1987.

247. كمال عبد الرزاق القاشاني, اصطلاحات الصوفية, تحقيق: محمد جعفر, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة,1981.

248. كمال فوحان صالح, الشعر والدين -فاعلية الرمز الديني المقدس في الشعر العربي, دار الحداثة, بيروت, 2006.

249. كوهن, بنية اللغة الشعرية, تر: محمد الولي ومحمد العمري, دار توبقال للنشر, دار البيضاء, ط1, 1986.

250. لسان العرب, ابن منظور, دار صادر, بيروت, ط3, 1994, مج11.

251. لوسيان غولدمان وآخرون, البنيوية التكوينية والنقد الأدبي, تر: محمد سبيلا, مؤسسة الأبحاث العربية, بيروت, ط2, 1986.

252. ليندة قياس, لسانيات النص"النظرية والتطبيق" مقامات الهمذاني أنموذجا, تقديم: عبد الوهاب شعلان, ط1, مكتبة الآداب, القاهرة, 2009.

253. مارسيلودا سكر, الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة, دار الأمان, المغرب, , 1987.

254. ماهر مهدي هلال, جرس الألفاظ- ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب, دار الرشيد للنشر, بغداد, 1980.

255. مجموعة مو, بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة, تر: د. سمر محمد سعد, مركز دراسات الوحدة العربية, بيروت, ط1, 2012.

256. المحاسبي, المسائل في أعمال القلوب الجوارح, عالم الكتب, القاهرة, 1969 .

257. محب الدين الزبيدي"ت1205ه", تصحيح: علي شيري, دار الفكر, بيروت, 1994,ج7.

258. محمد أحمد فتوح, الرمز والرمزية في الشعر المعاصر, دار المعارف, القاهرة, 1977.

259. محمد الطمار, تاريخ الأدب الجزائري, الشركة الوطنية للنشر والتوزيع, الجزائر, 1981.

260. محمد العبد, المفارقة القرآنية -دراسة في بنية الدلالة, دار الفكر العربي, مصر, ط1, 1994.

261. محمد العربي فلاح, أدونيس تحت المجهر, دار الخلدونية, الجزائر, 2008.

262. محمد الماكري, الشكل والخطاب, مدخل لتحليل ظاهراتي, المركز العربي, الدار البيضاء, ط1, 1991.

263. محمد المسعودي, اشتعال الذات, مؤسسة الانتشار العربي, بيروت,-لبنان, ط1, 2007.

264. محمد بنعمارة, الأثر الصوفي الشعر العربي المعاصر, شركة النشر والتوزيع, الدار البيضاء, المغرب, ط1, 2001.

265. محمد بنعمارة, الصوفية في الشعر المغربي المعاصر "المفاهيم والتجليات", ط1, شركة النشر والتوزيع, الدار البيضاء, المغرب,2000.

266. محمد بنيس, الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها- التقليدية, ج1, دار توبقال, الدار البيضاء, ط2, 2001- ج3, دار توبقال, المغرب, ط1, 1990.

267. محمد بنيس, ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب, مقاربة بنيوية تكونية , دار العودة, بيروت, 1979.

268. محمد بوعزة, استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية, منشورات الاختلاف, دار الأمان, الرباط, ط1, 2011.

269. محمد خطابي, لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب, المركز الثقافي العربي, بيروت, 1991.

270. محمد خير البقاعي, دراسات في النص والتناصية, مركز الإنماء الحضاري, حلب, ط1, 1998.

271. محمد زايد, أدبية النص الصوفي, عالم الكتب الحديث, الأردن, 2011.

272. محمد صابر عبيد, سيمياء الموت, تأويل الرؤيا الشعرية , قراءة في تجربة محمد القيسي , دار نينوى, سوريا, 2010.

273. محمد صابر عبيد, سيمياء النص الموازي, التنازع التأويلي في عتبة العنوان, , دار غيداء للنشر والتوزيع, عمان, 2016.

274. محمد صابر عبيد, شيفرة أدونيس الشعرية -سيمياء الدال ولعبة المعنى, منشورات الاختلاف, الجزائر, ط1, 2009.

275. محمد عبد المطلب, بناء الأسلوب في شعر الحداثة -التكوين البديعي, دار المعارف, القاهرة, ط2, 1995.

276. محمد عبد المطلب, قراءات أسلوبية في الشعر الحديث, الهيئة المصرية للكتاب, القاهرة, 1995.

277. محمد عبد المنعم خفاجي, الأدب في التراث الصوفي, مكتبة غريب, القاهرة, 1980.

278. محمد عزام, النص الغائب- تجليات التناص في الشعر العربي, منشورات اتحاد كتاب العرب, دمشق,2001.

279. محمد عناني, المصطلحات الأدبية الحديثة, الشركة المصرية العالمية للنشر, لونجمان, ط3, 2003.

280. محمد غنيمي هلال, النقد الأدبي الحديث, دار النهضة, مصر, 1997.

281. محمد فكري الجزار, العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي, الهيئة المصرية للكتاب, مصر, ط1, 1998.

282. محمد كندي, في لغة القصيدة الصوفية –المفارقة عند ابن عربي, دار الكتاب الجديد المتحدة, بيروت, ط1, 2010.

283. محمد مرتضى الزبيدي, تاج العروس من جواهر القاموس, تحقيق: علي هلالي, مراجعة: مصطفى حجازي وآخرون, المجلس الوطني الثقافي والفنون والآدب, الكويت, ط1, 2001, ج34.

284. محمد مفتاح, التلقي والتأويل "مقاربة نسقية", المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء/ بيروت, ط1, 1994.

285. محمد مفتاح, تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص", المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, ط1, 1985- المركز الثقافي العربي, ط3, 1992.

286. محمد مفتاح, دينامية النص –تنظير وإنجاز, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, ط2, 1990.

287. محمد يعيش, شعرية الخطاب الصوفي- الرمز الخمري عند ابن الفارض, منشورات فاس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية, المغرب, 2003.

288. محمود درابسة, مفاهيم في الشعرية, دار جرير للنشر والتوزيع, ط1, 2010 .

289. محي الدين ابن عربي, الفتوحات المكية, ضبطه وصححه: أحمد شمس الدين, منشورات محمد علي بيضون, دار الكتب العلمية, بيروت, ط1, 1999,ج1, ج2, ج3, ج4.

290. محي الدين بن عربي, الفتوحات المكية, تح: إبراهيم مدكور, الهيئة المصرية للكتاب, القاهرة, 1986.

291. محيى الدين صبحي, الرؤيا في شعر البياتي, منشورات اتحاد كتاب العرب, دمشق, سوريا, 1986.

292. مشري بن خليفة, الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية, دار حامد للطباعة والنشر, عمان, 2011.

293. مصطفى السعدني, البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث, منشأة المعارف, الاسكندرية, 1987.

294. مصطفى الشكعة, الأدب موكب الحضارة الإسلامية, ط2, دار الكتاب اللبناني, بيروت, ط2, 1974, ج2.

295. مصطفى ناصف, الصورة الأدبية, دار الأندلس للطباعة والنشر, ط3, 1996- دار الأندلس, بيروت, 1983.

296. مكي الجندي, فن الجناس- بلاغة -أدب -نقد, د-ط, مطبعة الاعتماد, مصر, 1954.

297. منصور بن محمد الغامدي, الصوتيات العربية, مكتبة التوبة, الرياض, المملكة السعودية العربية, ط1, 2001.

298. مهدي المخزومي, في النحو العربي -نقد وتوجيه, دار الشؤون الثقافية, بغداد, ط2, 2005.

299. موسى ربابعة, جماليات الأسلوب والتلقي, مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية, إربد-الأردن, ط1, 2000.

300. مولاي بو خاتم, مصطلحات النقد العربي السيماءوي - الإشكالية والأصول والامتداد, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق,2005.

301. ميثم الجنابي, حكم الروح الصوفي, دار المدى للثقافة والنشر, سوريا- دمشق, 2001.

302. ميخائيل باختين, المبدأ الحواري, تزفيتان تودورف, تر: فخري صالح, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, ط2, 1996.

303. ميشال فوكو, حفريات المعرفة, ت: سالم يفوت, المركز الثقافي العربي, بيروت, ط2, 1987.

304. ميشال فوكو, نظام الخطاب, تر: محمد سبيلا, دار التنوير للطباعة والنشر, ط1, بيروت,2007.

305. ناجي حسين جودة, المعرفة الصوفية, دراسات في مشكلات المعرفة, دار الجيل, بيروت, ط1, 1992.

306. نازك ملائكة, قضايا الشعر المعاصر, منشورات مكتبة النهضة, مصر, ط3, 1967.

307. ناصر شبانة, المفارقة في الشعر العربي الحديث, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, دمشق, 2002.

308. نبيل راغب, موسوعة النظريات الأدبية, الشركة المصرية للنشر, لونجمان, ط1, 2003.

309. نبيل منصر, الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة, دار توبقال, الدار البيضاء, ط1, 2007.

310. نصر حامد أبو زيد, فلسفة التأويل, دار الوحدة ، بيروت ، ط1، 1983.

311. نصر حامد أبو زيد, هكذا تكلم ابن عربي, الهيئة المصرية العامة الكتاب, القاهرة, مصر, 2002.

312. نظلة أحمد نائل الجبوري, خصائص التجربة الصوفية في الإسلام- دراسة ونقد, بيت الحكمة, بغداد, ط1, 2001.

313. نعمان بوقرة, المدارس اللسانية المعاصرة, مكتبة الآداب, مصر, 2003.

314. النفري, الأعمال الصوفية, راجعها وقدم لها: سعيد الغانمي, منشورات الجمل, كولونيا, بغداد, ط1, 2007.

315. نور الدين السد, الأسلوبية وتحليل الخطاب, دراسة في النقد العربي الحديث, تحليل الخطاب الشعري والسردي, ج2, دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع, الجزائر, د. ت.

316. نيكلسون, الصوفية في الإسلام, تر: نور الدين شريبة, مكتبة خانجي, القاهرة, ط2, 2002.

317. الهادي الجطلاوي, مدخل إلى الأسلوبية تنظيرًا وتطبيقا, منشورات عيون, الدار البيضاء, ط1, 1992.

318. هنري ميشونيك, راهن الشعرية, تر: عبد الرحيم حزل, منشورات الاختلاف, الجزائر, ط2, 2003.

319. هيثم جديتاوي, المفارقة عند أبي العلاء المعري –دراسة تحليلية في البنية والمغزى, مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع, إربد, 2012.

320. هيفرو محمد ديركي, جمالية الرمز الصوفي, التكوين لتأليف والترجمة والنشر, دمشق, ط1, 2009.

321. هيفرو محمد ديركي, معجم مصطلحات النفري, دار التكوين للترجمة والنشر, دمشق, ط1, 2008.

322. وردية محمد سحاد, تشاكل المعنى في ديوان مقام البوح, دار غيداء للنشر والتوزيع, عمان, ط1, 2001.

323. وضحى يونس, القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري, اتحاد كتاب العرب, دمشق, 2006.

324. وفيق سليطين, الشعر والتصوف, الهيئة العامة للكتاب, دمشق, سوريا,2011.

325. وليد العناتي, التباين وأثره في تشكيل النظرية اللغوية العربية, دار جرير للنشر والتوزيع, عمان, ط1, 2009**.**

326. ياقوت الحموي"ت626ه", معجم البلدان, دار إحياء التراث العربي, بيروت, 1979, مج5.

327. يسري نوفل, المعايير النصية في السور القرآنية- دراسة تطبيقية مقارنة, دار النابغة للنشر والتوزيع, مصر, ط1, 2014.

328. يمنى العيد, في القول الشعري, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء, 1987.

329. يمنى العيد, في معرفة النص, دار الأفاق الجديدة, بيروت, ط3, 1985.

330. يوسف سامي اليوسف, ما الشعر العظيم, منشورات اتحاد كتاب العرب, دمشق, 1981.

331. يوسف سامي اليوسف, مقدمة للنفري, دار الينابيع, دمشق, 1997.

ثانيا: الرسائل الجامعية.

1. أحمد ابليلة, شعرية الحداثة عند أدونيس, رسالة ماجستير, جامعة وهران "أحمد بن بله", الجزائر, 2014.

2. أحمد غالب النوري, أسلوبية الانزياح في النص القرآني, رسالة دكتوراه, جامعة مؤتة, الأردن,2008.

3. أحمد ياسين العرود, دراسة في تحول الخطاب النثري العربي في عصر النهضة, رسالة ماجستير, جامعة اليرموك, الأردن, 1996.

4. إسماعيل خلباص حمادي, الشعرية في النثر الفني الصوفي, أطروحة دكتوراه, كلية التربية, جامعة بغداد, 1998.

5. أمجد البياتي, أسلوبية النثر الصوفي في كتاب المواقف والمخاطبات للنفري, رسالة دكتوراه, الجامعة المستنصرية, 2013.

6. بغداد يوسف, الشعرية والنقد الأدبي عند العرب –مدخل نظري ودراسة تطبيقية, رسالة دكتوراه, جامعة جيلالي ليابس, الجزائر,2018.

7. بلعيدي رميسة, التشاكل والتباين في ديوان "الساعر" لمحمد جربوعة, رسالة ماجستير, جامعة محمد خيضر, بسكرة, 2019.

8. حامد الرواشدة, الشعرية في النقد العربي الحديث " دراسة في النظرية والتطبيق", رسالة ماجستير, عمادة الدراسات العليا, جامعة مؤتة, الأردن, 2006.

9. حمادة حمزة, جمالية الرمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب التلمساني, رسالة ماجستير, جامعة قاصدي مرباح ورقلة, 2008.

10. حمدان عبد الرحمن, استراتيجية العتبات في رواية "المجوس" لإبراهيم الكوني -مقاربة سيميائية, رسالة ماجستير, بإشراف: بلقاسم الهواري, جامعة وهران, سنة 2010-2011.

11. د. علي موسى الكعبي, مواقف النفري –دراسة في التراكيب ودلالاتها, رسالة ماجستير, جامعة البصرة, 2009.

12. د.سكينة قدور, محاضرات في أدب العصر العباسي, مطبوعات البيداغوجية لكلية الآداب والحضارة الإسلامية, جامعة الأمير عبدالقادر للعلوم الإسلامية- قسنطينة, 2012-2013.

13. دانا حمودة, شعرية النثر "طوق الحمامة لابن حزم أنموذجًا", رسالة ماجستير, جامعة الشرق الأوسط, 2011- 2012.

14. روفية بوغنوط, شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي, رسالة ماجستير, جامعة منتوري قسنطينة, الجزائر, 2006- 2007.

15. سارة مشتر, الخطاب النقدي عند صلاح فضل من خلال كتابه بلاغة الخطاب وعلم النص, رسالة ماجستير, جامعة محمد بوضياف- المسيلة, 2015- 2016.

16. سامية بن عكوش, الإشتغال الأنطوبلاغي في كتاب المواقف, رسالة ماجستير, بإشراف: آمنة بلعلي, جامعة مولود معمري تيزي وزو-الجزائر.

17. عبد القادر بلغربي, أسس القراءة وآليات التأويل في النص الصوفي- التلمساني في شرح مواقف النفري, أطروحة دكتوراه, جامعة قاصدي مرباح ورقلة- الجزائر, سنة 2015-2016.

18. عطاء الله كريبع, شعرية الخطاب الصوفي النفري أنموذجاَ, أطروحة دكتوراه, جامعة قاصدي مرباح ورقلة, سنة 2014-2015.

19. كرار الإبراهيمي, المفارقة في شعر أبي نواس, رسالة ماجستير, جامعة المثنى, العراق, 2017.

20. محمد باديس, مفهوم النص وقراءته في الفكر العربي المعاصر, أطروحة دكتوراه, جامعة وهران- الجزائر, 2017.

21. مريم بن عمر, التشاكل والتباين في ديوان "النبية تتجلى في وضح الليل" لربيعة الجلطي, رسالة ماجستير, جامعة محمد بن خيضر, بسكرة, 2016.

22. مها العتوم, تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث "دراسة مقارنة في النظرية والمنهج", بإشراف: سمير قطامي, أطروحة دكتوراه, الجامعة الأردنية, آب,2004.

23. نوال بن صالح, خطاب المفارقة في الأمثال العربية- مجمع الأمثال للميداني أنموذجا, رسالة دكتوراه, جامعة بسكرة, الجزائر, 2012.

24. ياسمين فايز الدريسي, العتبات النصية في شعر إبراهيم نصر الله - دراسة سيميائية, رسالة ماجستير, جامعة الأزهر, غزة, 2015.

25. يسرى أبو سنينة, المفارقة في شعر الصنوبري, رسالة ماجستير, جامعة الخليل, فلسطين, 2015.

26. يوسف جابر اسكندر, تأويلية الشعر العربي, نحو نظرية تأويلية في الشعر, رسالة دكتوراه, بإشراف: أ.د. جميل نصيف التكريتي, جامعة بغداد, 2005.

ثالثا: البحوث والمجلات العلمية.

1. أدونيس, تأسيس كتابة جديدة, مجلة مواقف, ع 17-18, 1971.

2. إبراهيم أحمد شويحط, عبد القادر المرعي خليل, فض الشراكة المفاهيمية بين النص والخطاب, مجلة دراسات, العلوم الإنسانية والاجتماعية, الأردن,مج43, ع4, 2016.

3. ابن عمار الحنبلي, شذرات الذهب في أخبار من ذهب, دار الآفاق الجديدة, ج5, د.ت.

4. أحمد الطريبق أحمد, الخطاب وخطاب الحقيقة "مبحث في لغة الإشارة الصوفية", مجلة فكر ونقد, جوان, دار النشر المغربية, الدار البيضاء, ع40, 2001.

5. أحمد أمين, الرمز في الأدب الصوفي, مجلة الرسالة, ع3, 1936.

6. أحمد على محمد, التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة "نشيد الحياة" للشابي- دراسة أسلوبية إحصائية-, مجلة جامعة دمشق, سوريا, مج 26, ع1-2, 2010.

7. أحمد مداس, التشاكل والتباين في الخطاب الشعري- قراءة في الوضع التركيبي لقارئة الفنجان, المتلقي الرابع للسيميائية والنص الأدبي, جامعة محمد خيضر, بسكرة, 2006.

8. باسمة درمش, عتبات النص, مجلة علامات, المغرب, مج 16, ع6, 2007- مجلة علامات, النادي الأدبي الثقافي بجدة, 2007, مج16, ج61.

9. بشرى البستاني, شعرية المفارقة بالحرب –قراءة في إكليل جواد الحطاب, مجلة أفكار, الأردن, ع267, 2003.

10. بشرى موسى صالح, المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث, مجلة علامات في النقد, السعودية- جدة, مج:10, ج: 40, جوان -2001.

11. بن الدين بخولة, الإسهامات النصية في التراث العربي, رسالة دكتوراه, جامعة وهران , الجزائر, 2016.

12. توفيق قريرة, التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص الأدبي, عالم الفكر, الكويت, م32, ع2, 2003.

13. جميل حمداوي, السيميوطيقا والعنونة, مجلة عالم الفكر, الكويت, المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, م25,ع 3, 1997.

14. جميل حمداوي, لماذا النص الموازي؟, مجلة الكرمل, ع88-89, 2009 - ندوة الأصالة وجوهر الحداثة, المغرب, 2006.

15. جيرار جينيت, الأطراس, تر: المختار حسني, مجلة فكر ونقد, ع16, 1999.

16. جيرار جينيت, من التناص إلى الأطراس, تر: مختار حسني, ع 25, م7, مجلة علامات في النقد.

17. حميد لحميداني, التناص وإنتاجية المعنى, مجلة علامات في النقد, مج10, ج40, 2001.

18. خالد سليمان, نظرية المفارقة, مجلة أبحاث اليرموك, سلسلة الآداب واللغويات, ع2, 1991.

19. خولة بن مبروك, الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم, مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري, جامعة بسكرة, الجزائر, ع9, 2013.

20. خالد سليكي, من النقد المعياري إلى التحليل اللساني – الشعرية البنيوية أنموذجاً, مجلة عالم الفكر, الكويت, ع1-2, 1994.

21. سمر الديوب, سيميائية التشاكل والتباين في الفصول والغايات لأبي العلاء المعري, مجلة العلوم الإنسانية, جامعة البعث, سوريا, ع30, 2017.

22. شرفي الخميس, الشعرية مفاهيم نظرية ودلالات جمالية, جامعة محمد خيضر-بسكرة, مجلة كلية الآداب واللغات, العددان الرابع عشر الخامس عشر, جوان-2014.

23. صالح لحلوحي, التشاكل والتباين في شعر مصطفى الغماري, مجلة الأثر, جامعة بسكرة, الجزائر, ع17, 2013.

24. مختار الفجاري, مفهوم الخطاب بين مرجعه الأصلي الغربي وتأصيله في اللغة العربية, مجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الانسانية, السنة الثانية, ع 3, 2013.

25. إبراهيم عبد النور وآمال الشرقاوي, خطاب التشاكل والتباين عند عبد الملك مرتاض, جامعة بشار.

26. محمد فتوح, مصطلح التشاكل في الخطاب النقدي العربي المعاصر بين الترجمة والتعريب, مجلة المركز الجامعي الصالحي أحمد النعامة, ع3-4, 2018 .

27. رولان بارت, من الأثر الأدبي إلى النص, تر: عبد السلام عبد العال, ع 28, مجلة الفكر العربي المعاصر, بيروت, 1989.

28. رولان بارت, نظرية النص, تر: محمد الشملي وآخرون, حوليات الجامعة التونسية, ع28, 1988.

29. سعيد الغانمي, الشعرية و الخطاب الشعري في النقد العربي الحديث, مجلة نزوى, ع3, 1995.

30. سيزا قاسم, المفارقة في القص العربي المعاصر, مجلة فصول, الهيئة المصرية العامة للكتاب, مج2, ع2, 1982 .

31. شادية شقرون, سيميائية العنوان في ديوان مقام البوح لعبد الله العشبي, الملتقى الوطني الأول للسيمياء والنص الأدبي, بسكرة, 2000.

32. شعيب حليفي, النص الموازي للرواية- استراتيجية العنوان, مجلة الكرمل, فلسطين, ع 46, 1992.

33. عبد الرزاق الحيدري, تشاكلات النص السجني عبد الرحمن منيف نموذجاً, مجلة فصول, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, ع81-82, 2012.

34. عبد الله بن خليفة السويكت, شعرية العزلة –مقاربة في تشاكل النص السجني القديم, مجلة العلوم الإنسانية والإدارية, جامعة المجمعة, السعودية, 2017.

35. علي كاظم علي, شعرية المجاز في البلاغة العربية, مجلة جدور, النادي الأدبي بجدة, ج15, مج8, ديسمبر2003.

36. عمر بن مسعود المنذري، كشف الأسرار المخفيّة في علم الأجرام السماوية والرقوم الحرفية، عمان, مخطوط منشور بمجلة نزوى الثقافية، ع1، 1994.

37. محمد الهادي المطوي, شعرية الساق على الساق في ما هو الفارياق, مجلة عالم الفكر, الكويت, مج28, ع1, 1991.

38. محمد الهادي المطوي, في التعالي النصي والمتعاليات النصية, المجلة العربية للثقافة, تونس, ع 32, 1997.

39. محمد بازي, العنوان والتعاقد التأويلي " الوظائف والدلالات", مجلة طنجة الأدبية, الرباط, ع27, يوليو- 2010.

40. محمد دبيح, ثنائية التشاكل والتباين في الخطاب النقدي المغاربي الجديد, مجلة المخبر, جامعة بسكرة, الجزائر, ع10, 2014.

41. محمد مصطفى هدارة, النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث, مجلة فصول, ع4, 1981.

42. محمود فتوح, مصطلح التشاكل في الخطاب النقدي العربي المعاصر بين الترجمة والتعريب.

43. منصوري مصطفى, بنية التشاكل والتقابل في مقدمة معلقة عبيد بن الأبرص, محاضرات الملتقى الوطني الثاني, السيميائية والنص الأدبي, جامعة محمد خيضر, بسكرة, أبريل, 2002.

44. موسى ربابعة, اللغة والمكان واللون –علامات بارزة في شعرية إبراهيم نصر الله, مجلة أفكار, الأردن, ع160, 2002.

45. نبيلة إبراهيم, المفارقة, مجلة فصول, الهيئة المصرية العامة للكتاب, مج7, ع 3-4, 1987 .

46. نسرين الساعدي, الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي, دراسة أسلوبية, كلية الآداب, جامعة بغداد,2001.

47. نسرين بن الشيخ وبلقاسم مالكية, عبد الملك مرتاض"المصطلحات المحورية في التحليل السيميائي للخطاب الشعري", مجلة أيقونات, الجزائر, مج6, ع6, 2018.

48. وداد بن عافية, دلائلية التشاكل في "تنويعات استوائية" لسعدي يوسف, دراسة سيموتأويلية, ملتقى السيمياء السادس والنص الأدبي, جامعة محمد خيضر, بسكرة, الجزائر, ع6, 2014.

49. يوسف الاطرش, المقاربة السيميائية في قراءة النص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول"السيمياء والنص الأدبي", منشورات بسكرة –الجزائر،7-8 نوفمبر,2000.

50. يوسف سامي اليوسف, الصوفية والنقد الأدبي, مجلة الناقد, ع8, 1989.

51. يوسف وغليسي, تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة, مجلة علم الفكر, الكويت,ع3, مج37, يناير /مارس 2009.

52. السعيد بو سقطة, العنونة وتجليات الرمزية الصوفية –نماذج من الشعر العربي المعاصر, مؤسسة بونة للبحوث والدراسات, الجزائر, ع6, 2006.

53. الطاهر الهمامي, القارئ سلطة أم تسلط, مجلة الموقف الأدبي, اتحاد الكتاب العرب, دمشق, ع330, 1988.

رابعا: المواقع الإلكترونية.

1. حسن الرموتي, العتبات النصية, قراءة في عناوين الديوان الشعري المغربي المعاصر, مقال الموقع: http/www.odabasham.net/p2o ,

2. خالد بالقاسم, السوى في وقفة النفري, 2008 http://www.aljabriabed.net./fikrwanakd/n71-06belkacem.

3. الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية, مجد القاسمي, مجلة فكر ونقد, الموقع الاكتروني http.aljariabad.coom, ع.22.

4. محمد مصابيح, الشعرية بين التراث والحداثة, دار ناشري, للنشر الإلكتروني, شبكة المعلومات الدولية.

الفهرس

العنوان	الصفحة

المقدمة.....2

مدخل.....7

المحور الأول: الكتابة النثرية في القرن الرابع الهجري.....8

المحور الثاني: النفري بين غموض سيرته وأدبية نصوصه.....14

الفصل الأول: تأسيس نظري في الشعرية والنص.....20

المبحث الأول: الشعرية وتداخل الأجناس.....20

1. حركية المفهوم بين النقد الغربي والعربي.....21
2. الشعرية بين اللسانيات والحقول الموازية لها "الأسلوبية, السيميائية".....35

المبحث الثاني: النص.....41

1. مفهوم النص في الدرس النقدي المعاصر.....42
2. النص والمفاهيم المتاخمة له "الخطاب, ملفوظ, تلفظ".....47

الفصل الثاني: مظاهر الشعرية في المواقف والمخاطبات.....54

المبحث الأول: الأثر الصوفي وثريا النص "البنية والدلالة".....54

1. مهاد نظري.....55
2. أشكال الثريا وبنيتها اللغوية.....61
3. الدلالات السيميائية وثريا النص.....72

المبحث الثاني: آفاق التعبير والكتابة عند النفري.....100

1. الكتابة النفرية بين ثراء التجربة ومحدودية العبارة.....101
2. الكتابة قطيعة مزدوجة.....111
3. شعرية الكتابة وخصيصة الرمز.....121
4. شعرية التناص.....137

الفصل الثالث: شعرية التشاكل والتباين وبناء المفارقة.....146

المبحث الأول: شعرية التشاكل.....146

1. تأسيس نظري.....147
2. التشاكل الصوتي/ الإيقاعي.....158
3. التشاكل التركيبي.....171
4. التشاكل المعنوي "الدلالي".....178

المبحث الثاني: شعرية التباين.....190

1. الصراع بين البنى التركيبية.....192
2. التباين المعنوي.....200
3. المفارقة سبيل إلى التباين.....210

الخاتمة.....225

المصادر والمراجع.....229

الفهرس.....256