دولة ليبيا

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

الجامعة الأسمرية الإسلامية

كليـــة اللغـــة العـــربيـــة والـــدراســـات الإســـلاميـــة

قسم اللغة العربية – مكتب الدراسات العليا – شعبة الأدب والنقد

رسالة علمية مقدمة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الإجازة العالية

(الماجستير) في الأدب والنقد بعنوان:

استجـــابـــة القـــراء لشعـــر ابـــن الفـــارض

مقدمة من الطالبة:

أحـلام محمد ميلاد بن خليل

إشـراف الـدكتـور:

الـمـهـدي إبـراهيـم الغـويـل

العام الجامعي

1443-1444هـ / 2022-2023م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَالَّذِينَ جَاهَدُوا فِينَا لَنَهْدِيَنَّهُمْ سُبُلَنَا

وَإِنَّ اللَّهَ لَمَعَ الْمُحْسِنِينَ ﴾

سورة العنكبوت ، الآية: 69

إهـــــداء

(إلى والديّ الكريمين)

حينما تسعفهما بلاغة الحب اتصافاً ...

لا تسعفني بلاغة البيان وصفاً ...

الباحثة ... ✍

كلمة شكر

بعد رحلة بحث وجد واجتهاد، تكللت بإنجاز هذا البحث، نحمد الله ﷻ على نعمه التي منّ بها علينا، ومنها توفيقه إلى اختيار هذا الموضوع، وعونه على إنجازه، وأتقدم بعظيم الشكر والتقدير إلى **الدكتور المهدي إبراهيم الغويل** حين تفضل مشكوراً قبول الإشراف على هذا البحث، ولما قدمه من جهد ونصح ومعرفة طيلة فترة إنجازه.

كما أتقدم بالشكر والتقدير إلى **الأستاذ الدكتور حسين علي عكاش**، لما قدمه من دعم معرفي، وإرشاد وتوجيه، في سبيل اكتمال هذا البحث.

كما أخص بالشكر والتقدير الأساتذة الكرام بقسم اللغة العربية، والأساتذة القائمين على إدارة كلية اللغة العربية والدراسات الإسلامية، الذين كانوا عوناً لنا في مسيرتنا العلمية، ولولا تضافر الجهود ما وفقنا لإنجاز هذا البحث.

وأتقدم بالشكر والامتنان لعائلتي جميعاً، على صبرهم معي، وتشجيعهم لي.

كما أتوجه بالشكر والتقدير إلى الأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة، على تحملهم عناء قراءة هذا البحث، لإثرائه بملحوظاتهم وتوجيهاتهم.

والله من وراء القصد، وهو يهدي السبيل.

الباحثة ... ✍

مـقـدمــة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على نبيه الهادي الأمين، وبعد:

تعد عملية فهم النص من أهم المنطلقات الأساسية لنظرية التلقي، فهي بنية من بنيات العمل الأدبي نفسه، والقراءة هي عملية بناء وإنتاج للنص، وليست عملية كشف عن المعنى ووصولٍ إليه، فالقراءة تتم من خلال استنطاق دلالات النص، وتفاعل القارئ معه.

وتماشياً مع ما عرف بفعالية القراءة، فإن القارئ عندما يستقبل النص، فإنما يتلقاه حسب معجمه ومكوناته الثقافية، وربما يستجيب له بطريقة مختلفة عن مبدع النص نفسه، وبهذا يكتسب النص معانٍ جديدة، تختلف من قارئ لأخر.

فبحسب نظرية التلقي ينفلت النص من متلقيه الأول « وهو منشئ النص »، وينفتح على كل القراءات، كما أنه ينفلت من سياقه، ولكن للنص الصوفي خصوصيته، فالقراءة بحسب مفاهيم نظرية التلقي، تهدف إلى تحقيق الثراء والإنتاجية النصية، بعيداً عن مقصديته ومؤلفه، أما قراءة النص الصوفي فتهدف إلى معرفة ما يتضمنه النص من معانٍ، دون الانفصال عن بنية النص ومُنشئِه، فقراءة النص الصوفي مقيدة بمحددات المعنى للنص وخصوصية التجربة.

فالتجربة الجمالية التي يعيشها الصوفي لا تتعامل مع الحسن الظاهر بصورته الحقيقية، ولكن على أنه عارية مستعارة من الجمال الإلهي، ومن ثم فالمتصوفة دائماً يبحثون عن الباطن ولا يعولون كثيراً على المباشرة ؛ لأنها لا تؤدي إلى معرفة حقيقته، ولا إلى تعبير شعري يُرضي حاستهم ويقوي دعائم الخيال، ما سمح للباحثين والدارسين أن يتوجهوا بالبحث فيه، مستعينين في ذلك بشتى المناهج والإجراءات التي تمكنهم من استكناه دلالاته، وكان لهذه الدراسات باختلاف اتجاهاتها دور في إبراز جمالية الشعر الصوفي.

فالخطاب الصوفي يعد مجالاً خصباً وأفقاً رحباً، لممارسة فعل القراءة والتأويل، وإنتاجية المعنى فيه قائمة أساساً على معطيات فكرية وذوقية، تتجاوز إنتاجيته غيره من الخطابات

الأدبية، فهو واقع تحت سلطة البيان والعرفان، وقائم على جدل العبارة والإشارة، والظاهر والباطن، والحقيقة والشريعة، التي تشكل في مجموعها الإطار العام الذي يشكل المعنى ويؤطره.

أسباب اختيار الموضوع:

ولعل اختياري لهذا الموضوع راجع لأسباب ذاتية وموضوعية، ففكرة إنجاز دراسة بحثية حول النص الصوفي ما فتئت تراودني بعد أن سنحت فرصة سابقة ملامسة بعض تجلياته، فكانت الداعي لاقتحام عوالمه مهما التبس أسلوبه وتمعنت معانيه، بالإضافة إلى المكونات النفسية والثقافية التي كان لها أثر بالغ في تقبّله.

أما الأسباب الموضوعية فتتعلق بإقصاء النص الصوفي من التراث النقدي والأدبي، وهو ما فوّت على الحراك النقدي والفكري فرصة الإنصات لهذا التيار، ومن ثم كشف الستار عن منابعه واستكناه دلالاته، لا سيما أن قراءة النص الصوفي لا يمكن أن تكون نهائية وما كتب عنها في مجمله يتسم بالمتابعة التاريخية الوصفية بقصد إصدار الأحكام القضائية، تفعيلاً لسلطة مذهبية تتعامل مع ظاهر النص لا من خلال حمولاته الدلالية الاحتمالية، وقد وقع اختياري على شعر ابن الفارض باعتبار شعره ترجمة فنية لأحواله النفسية، ومن ثم القضايا التي يثيرها هذا النص، التي عبر عنها باستخدام الرمز والإشارة والتلويح، مما يترتب عليه اختلاف القراء في الاستجابة لشعره، فقد سجل شعره حضوراً لافتاً، متضمناً لدلالات كثيرة، تطرح نفسها موضوعاً خصباً للدراسة، وفق آليات نظرية التلقي.

إشكالية الدراسة:

إذا كان ابن الفارض أحد الصوفية الذين اختلف الناس حولهم وذهبوا مذاهب شتى في أمر عقيدتهم وإيمانهم، وكان من شعره ما لا يُقطع فيه برأي، وكان من هذا الشعر ما قيل بلسان الحال، مما جعل المسائل التي عرض لها في غاية الدقة والخفاء، واختلاف قرائها، وتفاوت دواعيها، واصطباغها بهذه الصبغة النفسية التي تجعل فهمها عسيراً على الذين لم يكابدوا

أحواله ومواجيده أو الذين يريدون أن يخضعوا هذه المسائل للعقل، ولما كان هذا فقد ترتب علي محاولة الوقوف من شعر ابن الفارض موقفاً معتدلاً، فجاءت هذه الدراسة لبيان شعره من خلال رصد استجابة القراء وتأويلهم ما يحتاج إلى التأويل من هذه الأقوال والأحوال.

فرضية الدراسة:

وقد تشكلت لدي مجموعة من الانطباعات الأولية، استحالت لفروض علمية، يحاول هذه الدراسة تسليط الضوء عليها، فمن خلال استقراء القراءات التي اهتمت بشعر ابن الفارض تفترض الدراسة وجود نمطين أساسيين من القراءة هما:

– القراءة وفق منطق التماهي، وهو الحاصل نتيجة لاندماج أفق القارئ مع أفق النص، فتكون الاستجابة إيجابية.

– والقراءة وفق منظور التوازي، حيث يقوم القارئ بوصفه قارئاً متميزاً بالتقاط ما يحمله النص من إشارات وإيحاءات وإيجاد معادل دلالي لها.

اسئلة الدراسة:

تطمح هذه الدراسة غلى الإجابة عن اسئلة وإشكالات متعلقة بطبيعة الخطاب الصوفي الماثل في نص ابن الفارض، عبر فصولها المختلفة، وقد جاءت أسئلة البحث كالآتي:

– كيف قرئ شعر ابن الفارض عبر العصور؟

ومن ثم تتفرع عن هذا السؤال الأساس أسئلة فرعية أجملها فيما يلي:

– ما هي الخلفية التي يرتكز عليها القارئ في مواجهة خطاب مبني على التشفير والترميز؟

– هل اكتفى القارئ بالمعطيات اللسانية في النص، أم أنه يتجاوز الظاهر ويتجه للتأويل؟

– هل للقراءة الصوفية سمات تميزها عن باقي القراءات التي تعرضت لنص ابن الفارض؟

هدف الدراسة:

إن الهدف الأساسي الذي تسعى هذه الدراسة الوصول إليه، هو رصد تحولات المعنى في الخطاب الصوفي، متمثلاً في شعر ابن الفارض، ومدى قابلية شعر ابن الفارض لاستيعاب آليات القراءة وإمكانات التأويل، ومحاولة قراءة التراث وفق معطيات الرؤى النقدية المعاصرة.

المنهج المتبع في الدراسة:

وقد اعتمدت على المنهج التحليلي الوصفي في الدراسة، وحاولت النأي عن انشعاب القضايا الفلسفية والعقدية المتصلة بالفكر الصوفي في مرجعياته المختلفة حفاظاً على مسار الدراسة وعلى ما اختطته لنفسها من غاية.

الدراسات السابقة:

أنجزت دراسات عديدة حول شعر ابن الفارض، ولكن ما يهمني إضاءته هي الدراسات القريبة من بحثي من حيث العنوان بشكل يوضح للقارئ الفرق بين الزوايا التي تناولتْ من خلالها شعر ابن الفارض، والجهة التي تناولتْ منها شعره، وهي:

1. رسالة دكتوراه بعنوان: "الشعر الصوفي في ضوء القراءات الحديثة – ابن الفارض أنموذجاً"، لمؤلفها بولعشار مرسلي، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، سمو 2014 – 2015م، وفيها يحاول تطبيق النظريات النقدية على شعر ابن الفارض دون تسليط الضوء على الحمولات الدلالية، والافكار الكامنة في النص، وتعد دراسة حديثة جمعت وعددت الظواهر الخاصة بالنقد الصوفي.

2. كتاب بعنوان: "ديوان ابن الفارض قراءات لنصه عبر التاريخ"، تحقيق المستشرق الإيطالي جوزيبي سكاتولين، وهي تحقيق لديوان ابن الفارض عبر تتبع مخطوطاته وعددها ثمانية مخطوطات، دون شرح أو تحليل.

3. كتاب بعنوان: "تائية ابن الفارض الكبرى وشروحها العربية"، تحقيق عبد الخالق محمود عبد الخالق، ولم أتحصل عليه، وأصل الكتاب رسالة ماجستير بكلية الآداب بجامعة القاهرة، وقد طبع عام 2009م، عن عين للبحوث والدراسات الإنسانية والاجتماعية.

هيكلية الدراسة:

وتقع الدراسة في أربعة فصول وخاتمة، جاءت على التعاقب التالي:

– المدخل، وقد اشتمل على الأصول المعرفية والنقدية لنظرية التلقي.

– أما الفصل الأول: قراءة النص الأدبي وإشكالية التلقي:

فقد تتبع البحث فيه مفهوم قراءة النص الأدبي، وبينت من خلاله الفرق بين القراءة والتأويل، والفرق بين التفسير والتأويل عند العرب والغرب، فيما يعرف بالهيرمينيوطيقا، وكذلك تسليط الضوء على خصوصية النص الصوفي، وما صاحبه من أزمة التلقي، وتضمن أيضاً ترجمة الشاعر، وجاء في ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: قراءة النص الأدبي وتأويله.

المبحث الثاني: أزمة التلقي في الشعر الصوفي وتغيير الأفق.

المبحث الثالث: ترجمة ابن الفارض.

– الفصل الثاني: القراءة الرمزية، وتناولت فيه القراءات الرمزية لشعر ابن الفارض، وجاء في ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: قراءة عبد الغني النابلسي.

المبحث الثاني: قراءة سعد الفرغاني.

المبحث الثالث: قراءة عبد الرزاق القاشاني.

– الفصل الثالث: وخصصته للقراءات السيميائية، فكان في ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: قراءة حاتم أوس الأنصاري.

المبحث الثاني: قراءة طارق زيناي.

الثالث: قراءة سعد بلنوار.

– الفصل الرابع: وخصصته للقراءة الفلسفية، فكان في مبحثين:

المبحث الأول: قراءة محمد مصطفى حلمي.

المبحث الثاني: قراءة عباس يوسف الحداد.

وأخيراً **الخاتمة** التي لخصت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها.

ثم قائمة بمصادر البحث ومراجعه.

أهم مصادر الدراسة:

كتاب نظرية التلقي مقدمة نقدية، روبرت هولب، وكتاب فعل القراءة لفولفغانغ إيزر.

التفسير الإشاري ونظريات القراءة والتأويل، قراءة في تفسير القشيري، د. المهدي الغويل.

وكتاب الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، وكتاب هكذا تكلم ابن عربي، نصر حامد أبو زيد.

الصعوبات التي واجهت الدراسة:

ولم يخل طريق البحث من الصعوبات التي واجهتني فكان أبرزها صعوبة التعامل مع النص الصوفي وصعوبة الحصول على أهم المصادر والمراجع المرتبطة بشعر ابن الفارض وهذا ما تطلب مني بذل جهد ووقت طويل، ولكننا حاولنا قدر المستطاع أن أوفي الموضوع حقه من البحث والدراسة، وهذا جهد المقل، وختاماً نسأل الله التوفيق والسداد، فهو ولي ذلك والقادر عليه.

أحلام محمد بن خليل
الجامعة الأسمرية الإسلامية
كلية اللغة العربية والدراسات الإسلامية
زليتن، 2023/7/3م

مـــدخـــل

إن نظرية التلقي نظرية حديثة، كما تبدو للدارس من الوهلة الأولى، لكن ذلك لا يمنع من وجود جذور لها في تاريخ النقد والأدب، وتصل هذه الجذور إلى العهد اليوناني القديم. فقد اهتم اليونانيون بالمتلقي آنذاك، ولكن من وجهة نظر مختلفة عن النظريات الحديثة؛ وذلك استناداً للمرجعيات التي كان الدارسون يعودون إليها في أدب ذلك العهد. وقد عدت هذه الاهتمامات فيما بعد الإرهاصات الأولية لهذه النظرية، فأي عملية نقدية لا تستقيم إلا بتوافر ثلاثية المبدع (الذات)، والنص، والقارئ (المتلقي).

وقد كانت البذرة الأولى لها عند أرسطو في كتابه "فن الشعر" والذي يُعد أحد أصول العملية النقدية، فيما أسماه "بالتطهير" حيث نسب للأدب وظيفة تطهيرية، ولهذا « فإن الوضعيات التي يتم فيها التمويه تعد ذات شأن في تحقيق الاندماج التام للمتلقي (المشاهد) مع العمل الدرامي، ولذلك فقد استند ارسطو إلى طريقة في تحقيق الإيهام، وهي المماثلة التي أقامها بين المحاكاة (العالم الرمزي) والطبيعة (العالم الطبيعي) »[1].

والتراث النقدي والبلاغي العربي، كان له هو الآخر اهتمام بمفهوم المتلقي وبعنصر السامع، فقد صارت قضية المعنى من القضايا المهمة التي شغلت بال الدارسين والنقاد آنذاك، وبخاصة بعد ظهور الدراسات البلاغية حول القرآن الكريم، وأسرار بيانه، وأوجه إعجازه، إذ توصلوا إلى ما أسموه بمفهوم "التمكين"؛ ذلك لأن هدف البلاغة العربية كان أولاً وأخيراً تمكين المعنى في نفس السامع، ويرى الدكتور عودة خضر: أن قضية المعنى الأدبي ذات طابع

(1) الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1997م، ص12.

تميزي فهي تسهم في تحديد مفهوم المتلقي في النظرية النقدية، وقد سعت النظرية النقدية القديمة سعياً حثيثاً نحو فهم المعنى لكنها فهمته على أنه معنى المؤلف، أراد لفت الأنظار إليه، ويوهم بحقيقته[1] فهذه الإرهاصات وغيرها وإن كانت تعود لحقب أدبية بعيدة زمنياً، إلا أنها بمثابة البذرة الأولى لنظرية سميت فيما بعد بنظرية الاستقبال/التلقي.

وقد استرفدت مبادءها الأولى على الأقل من روافد أخرى، تنوعت بين المعرفية والنقدية، فأما المعرفية فهي متمثلة في الفلسفة الظواهرية، التي كان لها الأثر الأكبر في تبلور نظرية التلقي، وهذا ما نلاحظه في فكر زعمائها الكبار بخاصة ياوس (1921م – 1997م) وآيزر (1926م – 2007م)، فقد تأثروا بمبادئ هذه الفلسفة، ومثلت رافداً مهماً لهذه النظرية، وأما النقدية فيمثلها كل من نقاد مدرسة جنيف، والمؤلف الضمني عند وابن بوث، وبنيوية براغ، وحتى الشكلانية الروسية.

أولاً: الأصول المعرفية (الفلسفة الظواهرية):

إذا كانت الفلسفات الوضعية، والتجريبية هي الظهير المعرفي الذي ارتكزت عليه الكثير من المناهج النقدية كالبنيوية مثلاً، فإن الفلسفة الظاهرتية أو الظواهرية كانت المنبع الأكبر الذي استرفدت منه نظرية التلقي، بحسب ما ارتأى زعيمها "ياوس" تسميتها بدلاً من المصطلح الآخر (الاستقبال) والذي رآه مناسباً لمجال آخر بعيد عن الأدب وهو الإدارة الفندقية، وهذا ما يمكن استخلاصه من خلال أحد مؤتمراته بجامعة كونستانس سنة 1979م. أثناء حديثه عن

(1) ينظر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص12.

هذا المولود المنهجي الجديد، حيث يقول: « ربما بدت المسائل المتعلقة بالاستقبال أنسب إلى الإدارة الفندقية منها إلى الأدب »[1].

وتعرف الظاهراتية بأنها فلسفة ظهرت في أوائل القرن العشرين، على يد "أدموند هوسرل" (1859 – 1938) وفلاسفة آخرين أمثال ياسبيرز (1883م – 1969م) وهيدغر (1889م – 1976م) وغيرهم. واعتمد هوسرل على فكرة أستاذه الفيلسوف الألماني في علم النفس "فرانس برنتانو" (1838م – 1917م) حول مفهوم الوعي.

وقد طرحت هذه النظرية مفاهيماً شكلت ركيزة الفلسفة الظاهراتية. وهي الذات، والموضوع، والقصد، وجعل هوسرل البحث في العلاقة الموجودة بين "الوعي، الموضوع" هدفه المراد الوصول إليه، فجسد هذه الثنائية في فعل القصد[2].

وكان يرى « الموضوعية هي أن المعنى لا يتكون في التجربة، أو الحساب، أو المعطيات، والقيم السابقة، بل إنه ينشأ في الشعور المحض ... أي أن المعنى هو خلق آني مرتبط بلحظة وجودية، وهذا يعني أننا لا نعرف الشيء "الظاهرة" من خلال ما يعطينا إياه من قيم، وأحكام، ومعان سابقة، وإنما من خلال شعورنا القصدي تجاهه »[3].

وبهذا يكون "هوسرل" أول فيلسوف يتعرض لإشكالية المعنى كونه ناتج عن عملية أخرى أعمق هي فعل الفهم، وقد أكد أن موضوعية المعنى لا تكون بمعزل عما أسماه بـ"الشعور

(1) نظرية التلقي، مقدمة نقدية، روبرت هولب، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ط1، 2000م، ص24.

(2) ينظر: نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد المغاربي، آمنة سعد معمري، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2015 – 2016م، ص18.

(3) الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص76.

الخالص" إضافة إلى دور الذات في عملية الإدراك، وفهم العالم المحيط بشكل كلي فبدون توفر هذا العنصر المهم، لا يكون هناك أي فهم، أو إدراك للموجودات من حولنا.

هيدغر أيضاً كان من الفلاسفة الظاهراتيين، فقد اهتم بجمالية التلقي، وذلك من خلال تركيزه على ما أسماه بمفهوم "الكينونة هنا" أو بعبارة أخرى (ترك الموجود يوجد)، إذ لم يعد الأمر مرتبطاً بقصدية القارئ فقط، بل صار مرتبطاً أيضاً بترك الحرية التامة في أن يوجد وجوداً منفتحاً على مصراعيه، ليصبح بذلك حدثاً جديداً في حياة القارئ / المتلقي. وهو بهذا يعدل من آراء أستاذه هوسرل.

وحاول هيدغر تأسيس جمالية للعمل الفني تقوم على أساس وجودي تبعاً للمبادئ الفلسفية التي ارتكز عليها فكره. ومادامت الجمالية قائمة على مرتكز وجودي، فلابد أن تكون عملية فهمه وتلقيه عملية وجودية؛ لأن المتلقي يبدأ عملية الفهم انطلاقاً من إدراكه لوجوده الذاتي. إن وجود المتلقي لحظة من لحظات الوجود كذلك العمل لحظة وجودية، وعن طريق الالتقاء بين اللحظتين يبدأ الحوار وتبتدئ عملية الفهم، فإذا انتقلنا للنص الأدبي الذي يتجلى فيه العالم من خلال اللغة وجدنا أن مثل العمل الفني يقوم على التوتر بين الانكشاف والوضوح من جهة والاستتار والغموض من جهة أخرى، ومهمة الفهم هي السعي لكشف الغامض والمستتر من خلال الواضح والمكشوف، اكتشاف ما لم يقله النص من خلال ما يقوله بالفعل، وهذا الفهم للغامض والمستتر من خلال الحوار الذي يقيمه المتلقي مع النص[1].

(1) ينظر: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، أنصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربين ط2، 1992م، ص36.

اتكأت نظرية التلقي على ظاهراتي آخر وهو "هانز جورج غادامير" (1900 – 2002م) الذي وإن أبدى بعض التنكر للمنهج إلا أن نموذجه الهرمنيوطيقي المعتمد على علم التفسير شكل رافداً مهماً، خاصة ما تعلق منه بالتاريخ العلمي والأفق.

وعملية التلقي في نظره ليست متعة خالصة تهتم بالشكل، ولكنها عملية مشاركة بين العمل الفني والمتلقي. وبهذا تفتح لنا عملية التلقي عالماً جديداً لم يكن متاحاً من قبل، وأما المبدع فهو كاللاعب في الملعب، يبدأ بتشكيل تجربته الوجودية الخاصة به، قبل أن تستقل هي بدورها عنه، لتتحول إلى وسيط له قوانينه الداخلية، وهذا الأخير ما هو إلا الشكل الفني، وهو الذي يفتح المجال أمام عملية التلقي، وهو بدوره – المتلقي – لا ينطلق من فراغ، بل إن له أساساً يرتكز عليه، وهو تجربة العمل ذاتها، شأنه في ذلك المتفرج الذي يشترط فيه أن يكون على اطلاع بقوانين اللعبة ليفهمها. « إن العمل الفني – وكذلك اللعبة – يبدأ من المبدع (أو اللاعب) وينتهي إلى المتلقي (أو المتفرج) من خلال وسيط – وهو الشكل – محايد إلى حد كبير، هذا الوسيط ثابت مما يجعل تلقيه عملية ممكنة ومتكررة في نفس الوقت من جيل إلى جيل »[1].

وهذا الأمر ينطبق أيضاً على تلقي النصوص الأدبية، تزامناً مع كون اللغة تسري في جميع مظاهر التجارب الفردية للمبدع، فالقارئ بحسب مفهوم غادامير حيثما يواجه النص لأول مرة وبداخله فهم مسبق تكون لديه نتيجة لآفاقه الشخصية والزمانية معاً، وهذا الأخير لابد وأن يكون مسلحاً بما أسماه بالتأويل، فلا يجب على القارئ أن يحلل النص كمادة أولية عضوية

(1) إشكاليات القراءة وآليات التأويل، أص41، مرجع سبق ذكره.

كاملة ومبتورة، بل عليه أن يخاطب النص ويحاوره، وعلى القارئ أن يتحلى بانفتاح استجابي يسمح لمادة النص « من خلال موروثها اللغوي المشترك أن تتجاور وتتجاوب معه كقارئ وأن يقوم النص بتوجيه أسئلته الخاصة إليه، ومعنى النص الذي ندركه ما هو إلا حدث نتج بالضرورة من تداخل الآفاق التي يجلبها القارئ إلى النص، والتي يأتي بها النص إلى القارئ »[1].

نجد فيلسوفاً آخراً كان ظاهرتياً أيضاً، تتلمذ على يد أستاذه هوسرل، وأخذ عنه ونقد أفكاره وعدلها، إنه رومان إنغاردن (1893 – 1970م). وقد كان له تأثير كبير في آراء رواد نظرية التلقي، فقد تعرض بالدراسة والبحث لمشكلات الأعمال الفنية والأدبية على حد سواء والتي أمدته بما أسماه "النموذج المثالي" وهذا ما صرح به سنة 1930م في إحدى كتاباته، وقد اهتم كثيراً بالعلاقة بين النص والقارئ، وهذا ما يتضح في مؤلفاته، بخاصة مؤلفه الموسوم بـ"الخبرة بالعمل الأدبي" الذي طبع ونشر في ألمانيا الغربية سنة 1968م. والذي أضافه إلى كتابه الأسبق "العمل الفني الأدبي" والحقيقة أن كتابه شكل طفرة فعلية في مجال النقد الأدبي، ونظرية الأدب على حد سواء، وإن كان صاحبه مهتماً بالفلسفة الوجودية.

ويطرح إنغاردن فكرة الفراغات أو منطقة اللا تحديد التي تقع في بنية النص الأدبي؛ حيث تكون وظيفة القارئ هي ملء الفراغات بتجسيداته، ويمثل الفراغ المسكوت عنه الذي يقوم القارئ بإنطاقه[2].

(1) دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، سعيد البازعي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000م، ص52.

(2) ينظر: المرايا المقعرة "نحو نظرية نقدية عربية"، عبدالعزيز حمودة، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 2001، ص148.

ويكون هذا الفراغ أو البياض فرصة لإعمال مخيلة القراء؛ ذلك أن ملء الفراغات بأشياء محددة يتطلب قوة إبداعية، يضيف إليه إنغاردن المهارة وحدة الذهن[1]، وملئ الفراغات يتطلب ضوابطاً، فحدود نشاط القارئ تقررها حدود النص اللغوي والتعبيرات الرمزية التي أكد إنغاردن أنها تحدد دوائر حرية حركة المتلقي[2]. ومن المفاهيم الأساسية التي جاءت بها الظاهراتية، وتحولت فيما بعد إلى أسس نظرية ومفاهيم إجرائية لدى آبزر وياوس وغيرهما من رواد منهج القراءة والتلقي. "مفهوم التعالي" الذي شكل النواة الأولى في الفكر الظاهراتي فقد عنى به هوسرل « إن المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضاً في الشعور، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص »[3].

وقد حاول إنغاردن تعديل دلالة التعالي لدى أستاذه، ليضفي عليها طابعاً إجرائياً نوعاً ما، حيث قام بتطبيقها على العمل الأدبي بشكل خاص، ليتحول معناها لديه إلى أن الظاهرة « تنطوي باستمرار على بنيتين: ثابتة ويسميها نمطية وهي أساس الفهم، وأخرى متغيرة يسميها "مادية" وهي تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي »[4].

وهذا الفكر الذي جاء به أصبح حجر الأساس للعديد من التيارات الفكرية والاتجاهات النقدية التي جاءت فيما بعد.

(1) ينظر: نظرية التلقي، روبرت هولب، تر: عز الدين إسماعيل، ص91.

(2) ينظر: المرايا المقعرة، ص148.

(3) الفينومينولوجيا عند هوسرل، سماح رافع محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ط، 1991م، ص43.

(4) نظرية التلقي، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، ط1، 2001م، ص35.

"مفهوم القصدية أو الشعور القصدي الخالص" كان أيضاً من أهم المفاهيم التي لم يغفلها رواد نظرية التلقي، وقد عنى به هوسرل تلك « الخاصة التي تنفرد بها التجارب المعاشة بكونها شعوراً بشيء ما »[1] وبهذا فإن المعنى يشكل من خلال ما يسمى بالفهم الذاتي والشعور القصدي الآني إزاءه، وبهذا فقد اقتصر الفينومينولوجيا في دراسة هذا الشعور القصدي انطلاقاً من كونه أساس المعرفة عنده.

أما "إنغاردن" فقد انتقد أستاذه حول رؤيته للمعنى القصدي، الذي وجد أنه ينطبق على الأعمال الفنية عامة، والأدبية خاصة، وعلى أساليب وجودها أيضاً، وليس على الموضوعات الطبيعية والواقعية التي رأى أستاذه أنها موضوعات قصدية خالصة، رغم افتقارها إلى البنية القصدية التي يحتويها العمل الفني ككل؛ وبهذا « فإن إدراك الظاهرة الأدبية بقصدية انغاردن قائم على عامل يوجد في ذاتها، وآخر يوجد خارج ذاتها "المتلقي" »[2].

وقد صار هذا المفهوم فيما بعد مرتكزاً رئيسياً عند أصحاب منهج التلقي، حيث اعتبروا النص الأدبي ظاهرة لا تتبين قيمتها الحقيقية إلا من خلال التوجه القصدي للمتلقي، وبذلك قالوا بتعدد المعنى في النص الواحد، تبعاً لكون فعل الفهم القصدي لا يمكنه أن يتكرر كونه يستبعد الافتراضات السابقة.

وجاء "إنغاردن" بفهوم "طبقة التخطيطات" التي كانت من أهم الأمور التي أخذت من الموسوعة المعرفية للفلسفة الظاهراتية، وهي من أهم الطبقات التي حددها "إنغاردن" بنية العمل

(1) الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، ص79.

(2) المرجع السابق، ص81.

الأدبي، وهي: « طبقة صوتيات الكلمة، طبقة وحدات المعنى، طبقة الموضوعات المتمثلة، وطبقة المظاهر التخطيطية، حيث تطورت هذه الأخيرة لتصبح أهم الإجراءات النظرية عند آيزر وأتباعه، فقد تبناها وأظهرها في قالب جديد أسماه "مفهوم الفجوات أو الثغرات" التي لا يكاد يخلو منها أي نص، وهي تفتقر دوماً إلى ذات أخرى غير ذات المؤلف لنقوم بملئها، فالعمل الأدبي لا يعنى بالتحديدات الدقيقة، بل يلجأ باستمرار إلى أسلوب التعويض، أي أنه يعوض التفاصيل بإشارات دالة في صياغاته اللغوية، وطرائق تمثل موضوعاته، ويأتي دور المتلقي بوساطة فعل الإدراك، وآلية الفهم، ليقوم بعمليات الرد والتعليق، والتعويض بملء الفجوات »[1].

واستفاد ياوس وغيره من أصحاب نظرية التلقي من بعض أفكار غادامير خاصة تلك المتعلقة بالتأويل، وفعل الفهم، وإعادة الاعتبار للتاريخ من أجل إعادة إنتاج المعنى، وتلقيه، فقد نتج عن هذا التأثير ما يسمى بـ"أفق التوقع"، حيث طرح غادامير مفهوماً إجرائياً لم يوجد عند غيره، وهو مفهوم "الأفق التاريخي" الذي يتم بموجبه التفسير الدقيق للتاريخ، ليعيد الاعتبار إليه مجدداً، بوصفه يحوي إدراكاتنا السابقة، إضافة إلى الخبرات المتراكمة التي هي عنصر ضروري لفعل الفهم، ولا يمكن أن يمتلك إمكاناته الحقيقية الشاملة إلا بواسطتها أو من خلالها.

وقد عنى ياوس بمفهومه الذي استقاه من الفكر الظاهراتي أنه « مدونة تضم معايير تذوق العمل الأدبي عبر التاريخ، هذه المعايير التي تمتلك قيمة متغيرة في كل عملية فهم، فالعمل

(1) ينظر: الخبرة الجمالية "دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية"، سعيد توفيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1992م، ص410.

الأدبي يسعى باستمرار إلى مخالفة المعايير التي نحملها عن موضوعه، والزمن يفعل الفعل ذاته في معاييرنا. وتُغير هذه العوامل مجتمعة معايير العمل الأدبي نفسه »[1].

ثانياً: الأصول النقدية:

كان لظهور المقاربات النقدية الحديثة بالغ الأثر في نشأة نظرية التلقي، إذ عارضت بعض الأفكار، وطورت أخرى، وكان التحول من قطب المؤلف – النص إلى قطب النص – القارئ، أهم ما جاءت به نظرية التلقي، ومن هذه التيارات النقدية التي استرفدت منها نظرية التلقي هي نقاد مدرسة جنيف.

1- نقاد مدرسة جنيف:

لقد أفاد ياوس وآبزر من رواد هذه المدرسة كثيراً، فقد كان نقدهم ظاهراتياً بالدرجة الأولى، إذ إن المطلع على مؤلفات أصحابه المعروفين باسم "نقاد الوعي" لا شك يلاحظ أنها مبنية على افتراض ظاهراتي، يعود إلى "هوسرل"، ويدور حول الوعي القصدي، مفاده أن الذات تتجه دائماً « نحو موضوع ما، وتندمج فيه لكي تكون تلك العملية ممارسة دالة، تنتج معنى مضافاً بعد أن "تعلّق" جميع الافتراضات والأحكام المسبقة »[2].

وقد ظهرت هذه الفكرة في نقد كل من جورج بوليه (1902م – 1991م)، جان بيار ريشارد (1922م – 2019م)، وإميل شتايجر (1908م – 1987م)، وهيليس ميلر (1928م – 2021م)، وغيرهم من النقاد الذين رأوا العمل الأدبي على أساس أنه تجسيد شكلي ولفظي

(1) نظرية التلقي، بشرى موسى صالح، ص40.

(2) الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم خضر، ص104.

لوعي المؤلف، فهذا جورج بوليه وهو أحد زعماء هذا الاتجاه، يعتقد أن العملية النقدية هي في الحقيقة حوار بين ذاتين، ذات صاحب العمل، والذات المتلقية له.

فالقراءة « لا تنقلنا إلى عالم جديد فحسب، بل تنقلنا إلى كائن جديد، وعندئذٍ تصبح عملية النقد تحولاً يندمج فيه الوجود بالمعرفة بحيث يكونان كلا لا يتجزأ، وهي تلغي التمييز بين الخارج والداخل، بين الشيء المتأمل والذات المتأملة »[1].

أما "جان بيار ريشارد" أحد رواد مدرسة جنيف أيضاً، فحاول هو الآخر أن يبدي اهتماماً خاصاً بفعل القراءة، وبالقارئ / المتلقي، حيث يدور مفهومها عنده حول « فهم طبيعة عقل المؤلف من خلال أعماله، ومن خلال وعيه لموضوعاته »[2].

إذن فأصحاب هذه المدرسة حاولوا الوصول إلى: « قراءة ذاتية تامة للنص، دون التأثر بأي شيء خارج ذلك، بتحويل النص في هذه الحالة إلى تجسيد لشعور المؤلف، إذ يتم فهم كل سماته الأسلوبية والدلالية، على أنها أجزاء عضوية لوحدة كاملة معقدة، يوحّد بينها عقل المؤلف »[3] الذين افترضوا توافر عنصر الوحدة العضوية في كل أعماله، وليس في عمل بعينه.

أما المعنى فهو تجربة داخلية، وانسجام تام مع النص، وأما اللغة فهي وسيط عابق بوعي المؤلف الذي أسقطه في نصه، وهي أيضاً محفز مساعد للمتلقي على فهم هذا الوعي

(1) الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم خضر، ص105.

(2) المرجع نفسه، ص109.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والاستجابة لما أراده صاحبه، إذن فقد أرادوا أن يوجد المعنى من خلال إدراك المؤلف لموضوعاته، ومن خلال إدراك المتلقي للموضوعات التي أنتجها.

ونخلص إلى أن هذا الاتجاه النقدي شكل قاعدة أساسية لأصحاب منهج التلقي من خلال رؤيتهم بأن العمل الأدبي يجسد وعي صاحبه، بالإضافة إلى حرصهم على الاندماج التام مع العمل، من أجل تحقيق ذاتية الفهم التي قالوا بها.

2- المؤلف الضمني عند واين. س. بوث (1921م – 2005م):

يعد هذا الناقد الأمريكي بمثابة المرجع الرئيسي الذي استقى منه آيزر أفكاره حول ما أسماه هو بـ"القارئ الضمني"، وقد كان مهتماً بتحليل البنى السردية المتصلة بالقارئ، ونتج عن عمله مجموعة من المفاهيم والمبادئ، لها علاقة بتشكل القارئ نصياً، ومنها: مفهوم المسافة الجمالية، ووجهة النظر، ولكن أهمها على الإطلاق مفهوم "المؤلف الضمني" الذي أعلن عنه سنة 1961م، والذي شكل طفرة في مسيرة النظرية الأدبية التي تحول اهتمامها من البحث عن مرجعيات العمل الأدبي إلى اتجاه آخر، تمثل في البحث عن البنى النصية التي تجسد كل ما هو خارجه من موضوعات مختلفة يتجه إليها بخطاباته.

وقد تحدث واين بوث عن المؤلف الضمني الكامن وراء أسطر النص، فوصفه بأنه: « يختلف دائماً عن الإنسان الواقعي، مهما كان تصورنا حوله، ويخلق نسخة سامية لنفسه، وهو يخلق عمله الأدبي، كل الروايات تنجح في دفعنا إلى الاعتقاد بوجود كاتب نؤوله، بوصفه نوعاً

من الأنا الثانية، هذه الأنا الثانية تقدم – غالباً – صورة الإنسان على مستوى عال من الدقة والصفاء، أكثر معرفة وإحساساً وحساسية مما في الواقع »[1].

إن المؤلف الضمني يمارس تأثيره على المتلقي أو القارئ بهدف الاستجابة لوجهة النظر التي يطرحها المؤلف من خلال النص، ومخاطبة المتلقي على هذا الأساس.

والمؤلف الضمني هو تقنية روائية لها أثرها داخل العمل السردي خاصة، فهي تلعب دوراً بارزاً في التعبير عن وجهة نظر المؤلف الحقيقي، بل وتجسدها نصياً، كذلك الأمر بالنسبة للقارئ الضمني، إنه أيضاً تقنية نصية هدفها الإيهام بحقيقة الفعل داخل النص، ثم خلق استجابة للعمل، بغض النظر عن كونه بنية من بنيات النص، أو قارئاً افتراضياً فيه.

وقد عبر "واين بوث" عن الماهية الحقيقية للقارئ الضمني، أنه ذلك الذي « يتوجه إليه السارد بالخطاب بين فترة وأخرى من فترات السرد، وهو غير مشترك بالأحداث على نحو مباشر، وإنما هو تقنية دالة في البناء السردي ... إن القارئ الضمني ليس له صوت في مجريات الفعل الروائي وإنما هو مخاطب لغاية »[2].

وقد أفاد "آيزر" من فكرة المؤلف الضمني؛ لأنه كان يسعى لإثبات دور القارئ أو المتلقي في بناء المعنى وإعادة إنتاجه، على عكس الذين رأوا في المتلقي مجرد أداة كاشفة عن المعنى وفاكاً لشفراته وحسب.

(1) الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، ص113.

(2) المرجع السابق، ص117.

3- الشكلانية الروسية:

يعتبر الشكلانيون النص عبارة عن شكل، إلا أنهم لم يلغوا الجانب الجمالي فيه، وأبدوا الاهتمام به في فترات لاحقة، وبهذا التحول قامت الشكلانية بتوجيه أنظارها نحو « العلاقة بين النص والقارئ، وذلك عن طريق توسيع مفهوم الشكل، ليشمل الإدراك الجمالي، وتعريف النص على أنه مجموع وسائله الفنية، وتوجيه الانتباه إلى سيرورة التفسير ذاتها، بفضل ذلك أسهمت الشكلانية الروسية بإعطاء تأويل جديد للأعمال الأدبية »[1] فلم يغفل رواد نظرية التلقي عن الاستفادة من آراء المنهج الشكلاني، حينما كانوا بصدد صياغة منهجهم الجديد خاصة مع تواؤم أفكارهم مع آراء شكلوفسكي (1893م – 1984م) وأصحابه الذين ركزوا على العلاقة بين النص والقارئ، ويعود الفضل في تحويل التركيز من الثنائية (المؤلف / العمل) إلى (القارئ / النص) إلى كتابات شكلوفسكي « فالمتلقي عنده هو الذي يعطي القيمة الفنية للعمل »[2]، وقد قدمت الشكلانية بعض المفاهيم التي كان لها تأثير لدى أنصار نظرية التلقي وهي:

أ. الإدراك:

يعتبر الإدراك عند "فيكتور شكلوفسكي" عنصراً من عناصر الفن.

والفن لا يوجد خارج الإدراك، ويعرفه بأنه « ذلك الإدراك الذي تتحقق فيه من الشكل، وأنه من الواضح أن الإدراك الذي نحن بصدده ليس مجرد حالة سيكيولوجة، وإنما هو عنصر من عناصر الفن »[3].

(1) نظرية الاستقبال في الرواية العربية الحديثة، كلاراسروجي، شجراوي، أكاديمية القاسمي، ط1، 2011م، ص20.
(2) المرجع نفسه، ص25.
(3) نظرية التلقي، خلفياتها الابستيمولوجية وعلاقتها بنظريات الاتصال، غنيمة كولوقلي، دار التنوير، الجزائر،ط1، 2013م، ص52.

ويتعلق الإدراك بالقارئ إذ « إن الشخص المدرك هو الذي يقرر الخاصية الفنية للعمل الأدبي »[1]، وهذا من صميم ما جاءت به نظرية التلقي.

ب. الأداة:

تعرّف الأداة بأنها « الوسيلة التي تجعلنا على وعي بالأشياء، فهي التقنية التي تجعل الشيء قابلاً للإدراك كما تجعله فنياً »[2].

وقد اختلف مفهوم الأداة وتطبيقه بين الشكلانيين وذلك يعود إلى:

– « أن الأداة عدت عنصراً شكلياً، أي طريقة بناء العمل الفني.

– أن الأداة تؤدي وظيفتها ووراءها خلفية بعينها، سواء كانت اللغة اليومية أو التقليد الأدبي.

– أن الأداة هي العنصر الذي يملأ الفجوة بين النص والقارئ، جاعلاً من العمل نفسه شيئاً ذا قيمة، وموضوعاً جمالياً أصلاً »[3].

ج. التغريب:

يقول شكلوفسكي: « إن أداة الفن هي أداة تغريب الأشياء، وأداة الشكل الذي أصبح صعباً، أي الأداة التي تزيد من صعوبة الإدراك وإطالته؛ لأن عملية الإدراك في الفن هي غاية

(1) نظرية التلقي، روبرت هولب، تر: عز الدين إسماعيل، ص51.
(2) نظرية التلقي، خلفياتها الابستيمولوجية وعلاقتها بنظريات الاتصال، غنيمة كولوقلي، ص52.
(3) نظرية التلقي، روبرت هولب، تر: عزالدين إسماعيل، ص53.

فـي ذاتهـا، ولابـد مـن إطالتهـا »[1]، « والتغريـب يشـير إلـى خاصـية بـين القـارئ والـنص، تنـزع الشيء من حقله الإدراكي العادي، وهو بهذا المعنى العنصر التأسيسي في الفن أجمع »[2].

والتغريب يضطلع بوظيفتين أساسيتين عند الشكلانيين هما:

– « تلقي الضوء على هذه الأدوات مثل الأعراف اللغوية والاجتماعية، مما يضطر القارئ إلى رؤيتها في ضوء جديد ونقدي.

– الأداة تعين على لفت النظر إلى الشكل نفسه؛ فهي ترغم القارئ بمعنى ما على تجاهل التصنيفات الاجتماعية، من خلال توجيه انتباهه إلى عملية التغريب، بوصفها عنصراً من عناصر الفن »[3].

وبهذا فإن "شكلوفسكي" قام بصياغة أولى مكونات عملية القراءة، ويعتبر التغريب أداة وهو يعبر عن « علاقة خاصة بين القارئ والنص»[4]، وهذه الفاعلية هي التي تحدد الأدب بوصفه فناً.

ويرى شيكلوفسكي أن نظرية التطور يمكن النظر إليها بوصفها ثمرة وتطبيقاً لمفهوم الأداة التي لها القدرة على تغريب التصورات، ولما كانت الممارسة الأدبية الراهنة تقرر – إلى حد ما – ما هو مألوف، فإن ما يطرأ على الفن من تغييرات إنما يحدث عن طريق رفض الطرز الفنية

(1) نظرية التلقي، روبرت هولب، تر: عزالدين إسماعيل، ص54.
(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(4) المرجع نفسه، ص55.

المعاصرة، والنتيجة هي ثورة فنية دائمة، تعاقب للأجيال والمدارس التي تحاول كل منها في دورها أن تستبدل بالتقنيات البالية مبتدعات شكلية مثيرة ومحرِّضة[1].

ويقطع "تيانانوف" (1894م – 1943م) شوطاً بعيداً في سبيل تنقيح وجهة نظر شكلوفسكي، فيطرح فكرتين مهمتين في مقال له بعنوان "عن الثورة الأدبية"، أما الأولى فتتعلق « بخاصية الأدب النوعية والوظيفية. وقد استطاع بطرحه هذه الأفكار أن يفهم التطور الأدبي على أنه إحلال نظام مكان آخر ... أما الفكرة الثانية التي تنشأ في هذا المنحى الوظيفي، فتتعلق بمصطلح "السائد" ... وهي تعين العنصر أو جملة العناصر التي يدفع بها إلى الصدارة في عمل بعينه أو خلال حقبة بعينها، ومن ثم يمكن النظر إلى عملية التعاقب في التاريخ الأدبي على إنها إحلال مستمر لمجموعة من العناصر السائدة مكان أخرى، على أن هذه الأخيرة لا تستبعد نهائياً من النوع ولكنها بالأحرى تتراجع إلى الخلفية لكي تعود فنظهر فيما بعد في ثوب قشيب »[2].

ومن خلال هذا الطرح لا يخفى ما ينطوي عليه من مدد لنظرية التلقي، فهو لا يعين على تفسير التغيرات التي تطرأ في القواعد الأدبية فحسب، بل يعين كذلك على التحول في المسلك النقدي عند الحكم على الأعمال الأدبية، خلال حقب زمنية مختلفة، وقد كان لهذه الأفكار استخداماتها عند كل من ياوس في فكرته عن "أفق التوقعات" وآيزر في فكرته عن "الفجوات" وفكرته عن "المبهمات".

(1) ينظر: نظرية التلقي، روبرت هولب، تر: عزالدين إسماعيل، ص57.

(2) المرجع نفسه، ص58، 59.

4- بنيوية براغ:

إن الحديث عن تأثير "بنيوية براغ" في ظهور نظرية التلقي وإسهامها في بلورة آرائها نتيجة مباشرة إلى عمودين من أعمدتها وهما: جان موكارو فسكي (1891م – 1975م)، وتلميذه فيلكس فوديكا (فوديشيكا).

و« يتضح إيحاء موكارو فسكي بنظرية التلقي عندما حدد الإطار العام للفن عنده بوصفه نظاماً حيوياً دالاً »[1]. وبهذا يصبح كل عمل فني مجرد بنية لها مرجعيات فيما سبقها، مستوعبة في كيانها الجوهري ذاته، ومن ثم فالبنيات غير مستقلة عن التاريخ. ولكنها تتشكل من خلال أنساق متعاقبة في الزمان[2].

ويتبين من خلال ما سبق أن الفرق بين بنيوية براغ والبنيوية الأوروبية؛ أن بنيوية براغ لم تعزل العمل الفني وتغلقه على نفسه، إنما جعلته غير مستقل عن التاريخ، فالعمل الأدبي ليس كياناً مستقلاً، بل سلسلة من البنيات التي تتشكل عبر التاريخ.

ومن أبرز القضايا التي عالجها "موكاروفسكي" في هذا الجانب: « الفرق بين الصنيع والموضوع الجمالي، فالأول هو المظهر المادي والثابت للعمل الأدبي، ويتميز بتعقده وبنائه المحكم. أما الثاني فيمثل نقطة التقاء النص والمتلقي بواسطة التحقق، الذي ينجزه المتلقي، ويتميز بكونه يتحول عبر التاريخ »[3].

---

(1) نظرية التلقي، روبرت هولب، تر: عزالدين إسماعيل، ص71.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) الرواية من منظور نظرية التلقي: سعيد العمري، منشورات مشروع "البحث النقدي ونظرية الترجمة" فاس، د.ط، 2009م ص22.

لقد تأثر "ياوس" ببنيوية براغ أثناء إعداد مشروعه النظري، فقد استطاع أن يقتفي أثرها عندما قال: « إنني أقصد بهذا المفهوم "التحقق"، مشاطراً النظرية الجمالية لبنيوية براغ، المعنى الذي يسند في كل مرة وبصفة متجددة إلى مجموع بنية العمل، باعتبارها موضوعاً جمالياً، وذلك تبعاً لتغير الشروط التاريخية والاجتماعية لتلقيها »[1].

أما "فيلكس فودشيكا" فلم يهتم بجانب التلقي، بوصفه حلاً قائماً بذاته للبحث. إنما أدرج المشكلات المتعلقة بالمتلقي ضمن المجموع الثالث من موضوعاته، أثناء دراسته المجملة لثلاث من الوظائف الأساسية لتاريخ الأدب[2].

وإسهام "فودشيكا" الخاص في نظرية التلقي، يتمثل في سعيه للتوفيق بين الاتجاهين الظوهراتي عند "إنغاردن" والنموذج البنيوي عند موكاروفسكي، فبتبنيه مفهوم التحقق العياني عند انغاردن ورفضه لفكرة التحقق المثالي، وعن طريق ربط المصطلح بتطور المعيار الجمالي فقد وسع فوديشكا من ميدان هذا المفهوم، في حين يؤكد إنغاردن أن مفهوم التحقق العياني كان مهيأ على نحو جيد للاضطلاع بالفروق الذوقية، التي لوحظت من خلال التجربة، أو التغيرات التي تطرأ على النصوص المفردة أو على مجمل القواعد[3].

بالإضافة لهذه الروافد يمكن أن نجد مصادر أخرى، إلا أنها ثانوية مثل نظرية التواصل، وآراء هيدغر عن القارئ، وجون بول سارتر، وعلم النفس، وهذا يدل على شمولية نظرية التلقي

(1) الرواية من منظور نظرية التلقي، ص22.

(2) ينظر: نظرية التلقي، روبرت هولب، تر: عزالدين إسماعيل، ص76.

(3) ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

واتساع دائرة بحثها، سعياً منها للإحاطة بالظاهرة الأدبية، وحرصها على تصحيح المسار النقدي، فقد اهتمت بالقارئ، وكذلك بالنص، والعلاقة بينهما، إلا أنها لم تلغ المؤلف، وهذا يعود إلى فترة ما بعد الحداثة، وعدم الاعتراف بالحدود والثبات، فجاءت شمولية، واستفادت من جل الدراسات التي سبقتها، بالتوافق أو التعارض أو الانتقاد؛ ولهذا عدت مساراً تصحيحياً في عالم النقد والنظرية الأدبية.

الفصل الأول قراءة النص الأدبي وإشكالية التلقي

المبحث الأول : قراءة النص الأدبي وتأويله

المبحث الثاني : أزمة التلقي في الشعر الصوفي وتغيير الأفق

المبحث الثالث : ترجمة ابن الفارض

الفصل الأول: قراءة النص الأدبي وإشكالية التلقي

في الدرس الأدبي الحديث أصبحت قراءة النصوص عملية ذات جوانب عدة، واعتبرت القراءة نشاطاً خلاقاً، مما جعل الفعل القرائي في موازاة العمل الأدبي.

وهذا التفاعل بين النص والقارئ، جعل الدارسين يدرجون الحديث عن النص الأدبي في مستويات متعددة، تبدأ من الفهم الانطباعي الذي يقف على حرفية المعنى المباشر للنص، إلى شرح النص، ومن ثم الغوص في أعماق النص، ثم يأتي التأويل، وتأويل النص ينظر للمعنى على أنه أمر كامن في النصوص، ويسعى القارئ إلى استخراجه، من خلال المعطيات المعرفية والثقافية التي يتكون منها النص، حسب ما يثيره في نفس المتلقي من مشاعر، وما ينتج عنه من تفاعل.

ويتراوح تأثير النص من متلقٍ إلى آخر، كل حسب بنيته، ذلك بما تحمله اللغة من تأثير يتمثل في الأسلوب، والألفاظ، والعلامات، والتراكيب التي تساق من أجل بث فاعلية معينة.

فالنص المكتوب خطاب لم يتم فك شفراته من قبل القارئ، فإذا تناوله القارئ فإنه يتعامل معه بما يمتلك من ثقافة ووعي، ومعجم لغوي، ومخيلة خصبة، فالنص عندما يولد يتفاوت تأثيره على المتلقي. وقد حملت نظرية القراءة مفهوماً مفاده أن إنتاج المعنى مرتبط بنقطة التفاعل بين النص والقارئ، وتسعى هذه النظرية إلى تحرير النص من القراءات المقيدة، التي تحاصر معانيه، وتتجاوز معايير وقيم هذه القراءات النموذجية السائدة في المرجعية القرائية أو الفكرية الثقافية للقارئ.

فالقارئ السليم تحدث الألفاظ في عقله تفاعلاً متشابهاً في النزعات، وتضعه في الوضع نفسه الذي وجد فيه الشاعر، وتؤدي إلى الاستجابة نفسها، وكذلك فإن الفعل القرائي لا يتجه إلا

إلى النص، الذي يجعله نقطة بدئه دائماً، وبؤرة اهتمامه، وما هو خارج النص مجرد حلقات بعيدة عن هذه البؤرة.

والطرق التي يقرأ بها النص الشعري متعددة، تبعاً لتعدد القراء والقراءات، فالطريقة التي يتناول بها القارئ النص الأدبي ما هي إلا اختبار تطبيقي لوعيه بقيمة الأدب بوصفه نشاطاً إبداعياً، وهذا الوعي ما هو إلا نتاج مكونات نفسية واجتماعية، مثل طبيعة القارئ، ومكونات ذوقه وإلهامات عصره، ومحيطه الاجتماعي، ولوعي القارئ أثر فاعل في القضايا ذات الصلة بمنهجه في قراءة النص الأدبي.

المبحث الأول: قراءة النص الأدبي وتأويله

أولاً: قراءة النص الأدبي:

أ/ القراءة في التراث النقدي:

شغل مصطلح "القراءة" حيزاً كبيراً من الدراسات النقدية المعاصرة، إذ تناوله الدارسون من زوايا مختلفة، بحسب التوجهات والمرجعيات الأدبية، مما أدى إلى الاختلاف في تحديد مفهوم "القراءة" كما أضفى على الموضوع صبغة إشكالية، تزداد اتساعاً كلما تعمقنا أكثر في تفاصيله.

ورد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة أن "القراءة هي فك كود الخبر المكتوب وتأويل نص أدبي ما"[1].

وإذا نظرنا إلى ما قيل في مجال القراءة والقصد ودور القارئ، بالنسبة للنص الأدبي، في الثقافة العربية القديمة، وجدنا لدى عبد القاهر الجرجاني أفكاراً جديرة بالاهتمام والدراسة، بخاصة في كتابه "دلائل الإعجاز" « إلا أنها لا تعكس تطابقاً مع النظريات الحديثة والمعاصرة وخاصة نظرية التلقي »[2]، إنما تمثل الفهم العربي للعلاقة بين القارئ والنص الأدبي والديني على وجه الخصوص « والسياق التاريخي يقتضي الحرص على عدم تجاوز الحدود في التأويل والحفاظ على ثبات المعنى؛ لتكريس فكرة الإعجاز القرآني، وإن شمل تطبيق هذه الفكرة / التصور كل تأمل في الظاهرة الأدبية »[3]، فالاهتمام بالمتلقي قديماً، ودوره في العملية الإبداعية، نابع من اهتمامهم بنظرية الإعجاز في القرآن الكريم.

---

(1) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م، ص175.

(2) المقصدية ودور المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني في قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية، حميد لحمداني، فاس، 2000م، ج1، ص147.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وتتأكد مكانة المتلقي في الظاهرة الأدبية، إذ يصبح طرفاً أساسياً في هذه المعادلة. ويشترط في المتلقي شروطاً تتوقف عليها الممارسة الأدبية، فهي حوار بين النتاج الأدبي والمتلقي والمبدع، والحوار المثمر كفيل بأن يقرب المسافات بين عناصر العملية الإبداعية، فيتحول القارئ من مستهلك إلى منتج للمعنى إلى جانب الكاتب، ويشترط الجرجاني في المتلقي مجموعة من الشروط العلمية، والقدرات الذهنية، والخبرات العملية في تحليل النصوص الأدبية، وتحقيق التواصل المراد بين الباث والمتلقي، يقول: « وجملة الأمر أنك لن تعلم في شيء من الصناعات تُمِرُّ فيه وتُحْلِي، حتى تكون ممن يعرفُ الخطأ فيها من الصواب، ويفصل بين الإساءة والإحسان، بل حتى تفاضل بين الإحسان والإحسان، وتعرف طبقات المحسنين.

وإذا كان هذا هكذا علمت أنه لا يكفي في علم الفصاحة أن تنصب لها قياساً ما، وأن تصفها وصفاً مجملاً، وتقول فيها قولاً مرسلاً، بل لا تكون من معرفتها في شيء حتى تفصِّلَ القول وتُحصِّلَ، وتضع اليد على الخصائص التي تعرضُ في نظم الكلم، وتعدها واحدةً واحدة، وتسميها شيئاً شيئاً، وتكون معرفتك معرفة الصَّنعِ الحاذق، الذي يعلم عِلْمَ كل خيطٍ من الإبْرِيسَم الذي في الديباج، وكُلِّ قطعةٍ من القطع المَنْجُورة في الباب المقطَّع، وكل آجُرَّة من الآجُرِّ الذي في البناء البديع »[1].

هكذا إذن القارئ يجد نفسه أمام شروط تعني المتلقي المتخصص، أو الناقد القادر بثقافته الواسعة، بحسه وذوقه، أن يتعامل مع النصوص الأدبية معاملة إيجابية منتجة، حتى تتحق

(1) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، ص37.

ذوات العملية الإبداعية، فحياة المؤلف تتوقف على حياة النص، وحياة النص تتوقف على حياة المتلقي، فالنصوص تحيا بتعدد القراء واختلاف مشاربهم الثقافية[1].

ب/القراءة في الفكر النقدي المعاصر:

وقد اهتم الفكر النقدي المعاصر وخاصة فيما يعرف بمدرسة كونستانس بجمالية التلقي، مستفيداً من التيارات المعرفية والنقدية، كما بينا سابقاً. فالاهتمام بالقارئ الفعلي، وبالتواصل الأدبي الحاصل بين القارئ والنص في اللحظات التاريخية المتعاقبة، من شأنه تقرير الأهمية التاريخية للعمل وإيضاح قيمته الجمالية، وقد طالب "ياوس" بفهم القراءة على أنها فعل تحاور وجدل بين النص ومتلقيه، أو بين النص وعملية التلقي، وما ينتج عنها من تجدد للمعنى[2]، فالنص قبل فعل القراءة مجرد هيكل يحقق الموضوع الجمالي للنص، بينما يحدث الإنتاج الفعلي للنص من خلال فعل القراءة أو الوعي.

ويعد موضوع القراءة وإشكال العلاقة بينها وبين النص الأدبي / النقدي ضرورة إنتاجية وتحقيقية، تنهض على « مجموعة من الأوليات والاشتغالات النفسية والثقافية والاجتماعية والجمالية وغيرها؛ ولذلك فقد نظر إليها وإلى حركيتها من زوايا مختلفة، فكانت هناك أبحاث في سيكيولوجية القراء، وفي سوسيولوجية القراءة في جمالية التلقي وما إلى ذلك. فاعتبرت القراءة بمثابة نشاط نفسي أو استجابة داخلية، واعتبرت بمثابة ظاهرة اجتماعية وتاريخية، واعتبرت بمثابة تجليات دينامية لمعطيات ثقافية ومعرفية »[3].

(1) ينظر: نظريات القراءة والوجه الآخر لجماليات التلقي، قراءة في نقود الباقلاني وعبد القاهر الجرجاني، د. سعيد خضراوي، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، ع7، ديسمبر 2002م، ص88،89.

(2) ينظر: نظرية التلقي، روبرت هولب، نر: عز الدين إسماعيل، ص103، مرجع سبق ذكره.

(3) فعل القراءة وإشكالية التلقي، محمد خرماش، مجلة علامات، ع10، 1998م، ص53.

إن عملية القراءة عملية معقدة تترابط فيها العناصر داخل النص وخارجه، ويقوم القارئ بتكوين تصورات معينة عن النص، مستعيناً بإمكاناته وقدراته على الفهم، ومن ثم فإن القراءة تعتمد على ما يتمتع به القارئ من إمكانات، وما يتولد عنده أثناء القراءة، « وتصبح عملية القراءة إعادة تشكيل للنص الأدبي، وتتحرك على مستويات مختلفة من الواقع، واقع الحياة، وواقع النص، وواقع القارئ، ثم أخيراً واقع جديد لا يتكون إلا من خلال التلاحم الشديد بين النص والقارئ »[1]؛ لذلك تحتل قضية التأثيرات المتبادلة بين النص وقارئه مكانة مركزية في استراتيجيات القراءة والتلقي، ونظرياتها المختلفة؛ نظراً للقول بأن معنى النص ينبع من باطنه وبنيته العميقة لا السطحية فحسب، وبهذا منحت السلطة للقارئ في إيجاد المعنى وتفسيره.

« وفعل القراءة من هذا المنظور الإبداعي، امتلاك الحقيقة المطلقة أو الوحيدة المتعالية على الزمان والمكان؛ لأنها – القراءة – تختلف حسب هذين العنصرين وحسب طبيعة القراء وخلفياتهم الفكرية، ويرى "امبرتو ايكو" أن هناك أنماطاً مختلفة من القراءات بحسب النص وطبيعته:

1- نص مفتوح وقراءة مفتوحة.

2- نص مغلق وقراءة مغلقة.

3- نص مغلق وقراءة مفتوحة.

4- نص مفتوح وقراءة مغلقة »[2].

(1) القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، م5، ع1، 1984م، ص102.

(2) ينظر: جهود عبدالملك مرتاض في تنظير القراءة، قراءة في كتاب نظرية القراءة، إبراهيم عبدالنور، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، ع2، 2010، ص53.

و« يقصد بالنص المفتوح ذلك النص المحدد المصدر، والمحدد المستقبل، والمحدد المعنى، لكن تحديد المعنى لا يوقف مجموعة التفسيرات التي تلاحقه؛ ولذا قيل عنه "النص المفتوح". أما النص المغلق فهو ذلك النص الغائم الدلالة، وبرغم ذلك فإنه لا يحتمل إلا تفسيراً واحداً، وهو ما يلاحظ بوضوح في النصوص القانونية والعلمية، وعلى مستوى الأدبية نلاحظه في النصوص البوليسية وما يتصل بها من روايات الجاسوسية »[1].

ويخالف "تزفتان تودوروف" (1939م – 2017م) هذه المفاهيم إلى حد ما، إذ « يجعل الغلق من لوازم العمل الإبداعي فحسب، بل يجعل "الفتح" لنص النقد؛ لأن نص النقد ليس له نهاية »[2]؛ وذلك لتتابع النقاد، وكل منهم قراءته تعبر عن رؤياه وتحليلاته.

« وإذا كان تودوروف قد ربط انفتاح النص بالخطاب النقدي، فإن باختين – قبله – قد ربطه بأفق الاحتمالات التي تستوعب المتلقي باستجابته بكل مستوياتها الأيديولوجية، والاجتماعية واللغوية، وحدود هذه الاستجابة، سواء أكانت بالرفض أم القبول »[3].

وتعليق انفتاح النص وانغلاقه على أفق الاحتمالات، يقودنا إلى مفهوم القراءة، فهناك قراءة صحيحة، وأخرى غير صحيحة، والأخيرة يجب استبعادها من أفق الاحتمالات، وأما الأولى فإن صحتها مرتبطة بالتحرك في ثلاث دوائر كما يرى بول هيرنادي:

1- القراءة الجمالية.

2- القراءة الاسترجاعية والتفسيرية.

(1) النص المفتوح والنص المغلق، محمد عب المطلب، مجلة محاور، ع2، 2005م، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، ص46.

(2) المرجع نفسه، ص47، 48.

(3) المرجع نفسه، ص51.

3- القراءة التاريخية.

وكل قراءة هي أفق للقراءة التالية، ومجرد حصر القراءة في البنية السطحية أو النصية وحدها يؤدي إلى إغلاق النص، كما الحال عند البنيويين، سواء أكان الحصر خالصاً للبناء الشكلي، أم للناتج الدلالي[1].

والمقصود بالقراءة الصحيحة هي القراءة المفتوحة التي تبدأ من النص إلى المتلقي، ثم ترتد منه إلى النص، لاستنطاقه، والوصول إلى المعاني الخفية الكامنة فيما وراء النص، وبالتالي تكون حركة النص ثنائية إنتاجية.

والقارئ يدرك أن النص لا يفصح عن نفسه إلا مع إعادة القراءة وإمعان النظر، وبهذا فكل قراءة تكون أفقاً لما يليها من قراءات.

أما "رولان بارت" (1915م – 1980م) في تحديده لمفهوم الانفتاح والانغلاق فيرى « أن النص المغلق هو نص غير منتج، أما النص المفتوح فهو عكس ذلك، يتجدد بتجدد المعنى، أي أنه نص منتج »[2]. ويرى أن نص الكتابة « عالم كامل من الدوال، وليس مجرد بنية من المدلولات، إنه نص ليس له بداية، فنحن ندخله من مداخل عدة، لا يحق لواحد منا أن يزعم عن ثقة أنه المدخل الرئيسي، إذ إن الشفرات التي يرسلها النص تصل إلى أقصى ما تمتد إليه العين »[3].

ويرى بارت أن قراءة النص تتحقق من خلال خمس شفرات، أي نسق من العلامات التي تتحكم في إنتاج المعنى:

(1) ينظر: النص المفتوح والنص المغلق، محمد عبد المطلب، ص52.

(2) المرجع نفسه، ص48.

(3) المرجع نفسه، ص53.

« أ. الشفرة التأويلية: التي تهتم بالإلغاز الذي يثير كمّاً من أسئلة المتلقي، نحو: ما الموضوع؟ ماذا يحدث؟ ما العقبة أو المشكلة؟ كيف يتحقق الهدف؟

ب. الشفرة الدلالية: التي تهتم بالمعنى الضمني الذي يستثيره الوصف أو التشخيص.

ج. الشفرة الرمزية: التي تهتم بالتعارضات والتقابلات، التي تتيح للمعنى أن يتجدد، وتعطيه قابلية الانعكاس، مثل العلاقات النفسية والعاطفية والجنسية التي تربط بين البشر.

د. شفرة الأحداث: التي تتصل بالتعاقب والتتابع المنطقي للحدث والسلوك.

هـ. الشفرة الثقافية: التي تتضمن كل الإشارات للمخزون من المعرفة العلمية والنفسية والاجتماعية والأدبية للمجتمع »[1].

وقد مرت القراءة بانتقالات معرفية هائلة، وأصبح مدلولها الحداثي يدل على اقتحام عوالم النص ومساءلته، ولم تعد هنا بالوقوف على عتبات المعنى المعجمي أو بما يقصده المؤلف، بل تتعدد مستويات استنطاق النص، فهي تتميز بالديالكتيك الحاصل بين المبدع والقارئ وكذلك النص والقارئ، وعليه فالقراءة كما يرى "تودوروف" « تجمع بين المتباعد وتفصل المتلاحم »[2].

والقراءة استراتيجية يحتاج فيها القارئ إلى قاعدة رصينة من الأدوات المنهجية المحكمة، ليوجهها نحو "النص" بغية استقرائه، وبالنظر إلى النص فالقراء يختلفون من قارئ عادي إلى قارئ نموذجي، كما يسميه "امبرتو إيكو" (1932م – 2016م) والذي يعني القارئ المثالي الذي يتصوره المؤلف في نصه، ونجد عند أصحاب نظرية القراءة بخاصة آيزر فقد أورد مجموعة من القراء.

(1) النص المفتوح والنص المغلق، محمد عبدالمطلب، ص54، نقلاً عن النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، تر: جابر عصفور، دار الفكر، د.ط، 1991م، ص131، 133.

(2) الشعرية، تزفتان تودوروف، تر: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990م، ص22.

1- القارئ الافتراضي: وهو الذي يمكن أن تسقط عليه كل تحليلات النص الممكنة[1].

2- « القارئ الحقيقي: ويستحضر القارئ الحقيقي أساساً في دراسات تاريخ التجاوبات. أي عندما يُركَّز الاهتمام على الطريقة التي يتلقى بها جمهور معين من القراء العمل الأدبي. وأيا كانت الأحكام التي تصدر على العمل، فإنها تعكس أيضاً مختلف مواقف ومعايير ذلك الجمهور. إذ يمكن القول بأن الأدب يعكس السِّنَنَ الثقافي الذي يشترط هذه الأحكام »[2].

3- « القارئ المثالي: وهو كائن تخييلي خالص، لا أساس له في الواقع، فهو يستطيع سد الثغرات التي تظهر باستمرار على أي تحليل للتأثيرات والتجاوبات الأدبية، وينبغي أن يكون له سنن مطابقة لسنن المؤلف، وكثيراً ما تشق التصريحات التي أدلى بها الكتاب حول أعمالهم الخاصة، الفكرة القائلة بأن المؤلف ذاته قد يكون هو القارئ المثالي لنفسه »[3].

4- « القارئ الأعلى: ويمثل القارئ الأعلى أداة استطلاع، تستعمل لاكتشاف كثافة المعنى الكامن في النص، فهو عند "ريفاتير" مصطلح جمعي لقراء متباينين، لهم كفاءات مختلفة، فإنه يأخذ بعين الاعتبار وصفاً يمكن التأكد منه تجريبياً، وصفاً لذلك الكامن الدلالي والتداولي الموجود في إرسالية النص، وهو وسيلة للتحقق من الواقع الأسلوبي، ولكنه لا يمنع من الوقوع في الخطأ. والتأكد الفعلي من التعارضات الداخل نصية، يفترض مسبقاً كفاءة فارقة، ولا يعتمد على القرب أو البعد التاريخي للمجموعة في ارتباطها مع النص قيد الدراسة، ومفهوم ريفارتير يبين أن الخصائص الأسلوبية لم تعد تحدد فقط بواسطة أدوات اللسانيات »[4].

---

(1) فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ إيزر، تر: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، د.ط، ص20.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، ص22.

(4) المرجع نفسه، ص24،25.

5- « القارئ المُخبَر: وهو الشخص الذي يكون متكلماً كفئاً باللغة التي يُبنى بها النص، ويكون متمكناً من المعرفة الدلالية، كتلك التي يستحضرها المستمع الناضج عند مهمة الفهم، وتكون له كفاءة أدبية، وهو ليس مجرداً، ولا قارئاً حقيقياً حياً، لكنه هجين، الذي يعمل كل ما في استطاعته ليجعل نفسه مخبراً »[1].

وفي هذا الصدد يتحدث "فولفغانغ إيزر" عما يسميه بالأثر الاستنطاقي أو الجمالي الذي يحدثه النص، فهذا الأثر هو المثير والمحرك لقدرات القارئ على التمثيل والاستيعاب. ولرد فعل القارئ دوره الاستراتيجي في استمرارية النص وبقائه، فما يجعل النص الأدبي حياً ومستمراً هو إمكانية محاورته من طرف القارئ، إثر انغماسه الشعوري والفكري. فمن خلال تجربة القارئ المتطورة مع تطور النص نستطيع أن نؤوله وأن نستخرج معانيه الكامنة فيه.

فالأمر متعلق بالإحساس أو بالأثر من خلال المساءلة والمشاركة والتبادل، بواسطة فاعلية الأخذ المتبادلة بين النص والقارئ.

فمهمة القراءة غير منوطة بملء الفراغات وحسب، بل تمنح القراءة التبادل بين القارئ والنص من خلال علاقة جدلية مستمرة بينهما.

إن وجود النص يتوقف على مدى إحساس القارئ به، أي على مدى ما يحدثه فيه من تأثير، لا يتوقف أبداً على إدراكنا لمعنى محدد في النص بصورة قبلية، كما يقول بذلك أصحاب التأويل التقليدي[2].

(1) فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ إيزر، ص25،26.

(2) ينظر: القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، نبيلة إبراهيم، ص105، 106.

ويرى إيزر أن « الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه، ... ودراسة العمل الأدبي يجب أن تهتم ليس فقط بالنص الفعلي بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص »[1].

فالمعنى عنده لا يتم الكشف عنه من خارج النص، وإنما يتم الوصول إليه بالتفاعل بين القارئ والنص.

« وفعل التفاعل عند إيزر يعتمد على ثلاثة أركان هي: النص الذي يشبهه بالهيكل العظمي، أو جوانب تخطيطية يقوم القارئ بإنتاجه للمعنى بتحقيقيها وتجسيدها، ثم فعل القراءة الذي يعتمد على الصور الذهنية لدى القارئ، وأخيراً الوظيفة الإبلاغية للأدب »[2].

ويؤكد إيزر أنه أثناء قيام العلاقة الحوارية بين النص والقارئ يكون للفراغات دورٌ أساسيٌ في دفع القارئ وتحريكه « فهي تمثل مركز النص الأدبي الذي تتم فيه معظم تفاعلات القراء مع النص. حيث يقوم القارئ بملئها في سبيل إنتاج المعنى »[3].

وكثرت التأويلات التي يطالب بها إيزر، والتي تختلف باختلاف الطريقة التي يملأ بها كل قارئ فجوات النص، وهذا لا يعني بأن النص الذي تم إنتاجه من قبل القارئ هو محض اختلاق ذاتي، فكثرة التأويلات برهان على لا نفاذية النص[4].

(1) فعل القراءة، فولفغانغ إيزر، ص12، مرجع سبق ذكره.

(2) جدلية التاريخ والنص والقارئ عند نقاد مدرسة كونستانس الألمانية، رضا معرف، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع12. 2013م، ص280.

(3) قضية التلقي في النقد العربي القديم، فاطمة البريكي، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، ط1، 2006م، ص57.

(4) ينظر: نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنوية، جين تومبّكنز، تر: حسن ناظم، علي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، 1999م، ص25.

وذكر "إيزر" أهمية الفراغات في كتابه "فعل القراءة" فبواسطة الفراغ يتم تنظيم الإطار المرجعي للإسقاطات المتفاعلة، فالنص يثير باستمرار وجهات نظر متغيرة لدى القارئ، ومن خلال تعقيد البنية النصية يصعب إيجاد أرضية مشتركة لوضعية ما، وهذه الوضعية يعاد تشكيلها باستمرار، مثلما يعاد تعديل الإسقاطات نفسها بواسطة لاحقاتها. وفي عملية التصحيح المتواصل هذه ينشأ إطار مرجعي للوضعية المقصودة، ويكون هذا الإطار شكلاً محدداً وليس نهائياً. وبعد أن يتم إيجاد علاقة محددة بينهما، يتكون مجال مرجعي يمثل لحظة القراءة بعينها. من خلال مساءلة المعاني الموجودة، ومن خلال تغيير التجارب الموجودة، فالمعاني الضمنية هي التي تعطي شكلاً ووزناً للمعنى، ومثلما يتولد الشيء غير المذكور في النص في مخيلة القارئ، فإن ما يذكر "بتوسع" لكي يأخذ دلالة أكبر مما يكون قد افترض سابقاً، وهذا ما يضمن استمرارية النص عن طريق التفاعل الناشئ بين النص والقارئ[1].

وهنا يميز "تزفتان تودوروف" بين ثلاثة أنواع من الفعاليات إزاء النص هي: « الفعالية الإسقاطية، والفعالية التعليقية، (أو فعالية الشرح)، والفعالية الشعرية، ونراه ينحاز إلى الضرب الثالث الذي ينسجم ومنهجه في البنيوية الشعرية »[2].

أما الفعالية الإسقاطية: فهي « تنطلق من مفهوم يرى أن النص الأدبي هو عملية نقل أو ترجمة، تبدأ من شيء أصلي آخر، ولذا فإن مهمة الناقد تتمثل في توجيهنا نحو الطريق

(1) ينظر: فعل القراءة، فولفغانغ إيزر، تر: عز الدين إسماعيل، ص99،100، مرجع سبق ذكره.

(2) اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م، ص49.

المعكوس، لاستكمال الدورة والعودة إلى الأصل. ويرى الناقد أن هناك عدداً من الإسقاطات بعدد المفاهيم التي تعتبر هي الأصل »[1].

« وتنطلق القراءة الإسقاطية من خارج النص، فإذا كنا نؤمن بأن حياة المؤلف هي الأصل، فنحن نقدم في هذه الحالة قراءة إسقاطية، قائمة على السيرة (بيوغرافية)، أو قراءة إسقاطية قائمة على التحليل النفسي »، أما الفعالية التعليقية « فإنها تنطلق من الصعوبات التي يثيرها الفهم المباشر لنصوص معينة، ويمكن تعريفها بكونها جزءاً داخلياً من النص موضوع المناقشة، وهي تسعى لإضاءة المعنى لا إلى ترجمته »[2].

أما الضرب الثالث فهو الفعالية الشعرية، « ويتمثل موضوع الشعرية بالتعرف إلى خصائص الخطاب الأدبي، ويرى تودوروف أن القرن العشرين قد شهد نهضة للشعرية، مقترنة بعدد من المدارس النقدية كالشكلانية الروسية، والمدرسة الألمانية المورفولوجية، واتجاه "النقد الجديد" الأنكلو – أمريكي، والدراسات البنيوية في فرنسا، وهو يرى أن هذه المدارس تختلف عن بقية الاتجاهات، في أنها لا تهدف إلى تعيين معنى النص، وإنما تقوم بوصف عناصره التكوينية.

ويؤكد "تودوروف" أن القراءة تختلف كفاعلية عن بقية الفعاليات الثلاث السالفة الذكر، في أن موضوعها النص المنفرد، وأن هدفها أن تعرّي نسق ذلك النص »[3].

واهتمام القارئ لا ينحصر في المعنى الذي يؤكده النص في الواقع، أو ما يحدثه من تأثير، وهذه العلاقة التي يقيمها النص الأدبي مع الأنساق الدلالية السائدة في عصره، سوف

(1) اللغة الثانية، فاضل ثامر، مرجع سبق ذكره، ص49،50.

(2) المرجع نفسه، ص50.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تحدد "السجل النصي" وتكيفه، فأي نص لا ينطلق من الفراغ، إنما يعتمد على ثقافة سابقة، تمثل مجموعة من الحمولات الفكرية والاجتماعية يتواصل بها مع قرائه.

وهذا يمثل علاقة النص بالواقع « فالسجل النصي يشمل كل ما هو سابق على النص، (كنصوص)، وخارج عنه، كأوضاع وقيم وأعراف، (تاريخية، اجتماعية، ثقافية)، وكل ذلك يساهم في بناء وتحديد معنى النص »[1].

أي كلما كان استدعاء النص مجال القراءة، انجر إلينا هذا الرصيد؛ ليشكل الوعاء الثقافي الذي يحفظ للنص ديمومته وبقاءه، أي هو الواجهة الخلفية التي تؤطر النص، وتعمل على تحريض الواجهة الأمامية.

ثانياً: تأويل النص الأدبي:

لقد أصبح التأويل عاملاً مشتركاً بين المدارس النقدية المعاصرة، وبالرغم من أن جذوره كانت موغلة في القدم فإنه استطاع أن يتطور ويتغلغل في النقد الأدبي، ويساهم بدوره في توجيهه، من خلال فتح آفاقه وتوسيع مجاله المعرفي. وكانت ممارسة التأويل تنحصر حول الخطاب القرآني، فكان يختص في تفسير آياته، والكشف عن دلالاتها، وأسباب نزولها، بالإضافة إلى تأويل المتشابه، من خلال فك أسراره، وبيان رموزه، وإدراك وجوه دلالته[2]. معتمداً على أسس عقلية وأدلة وبراهين.

(1) فعل القراءة، بناء المعنى بناء الذات، عبدالعزيز طليمات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، د.ط، 1993م، ص154.

(2) ينظر: فلسفة التأويل (دراسة من تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي)، نصر حامد أبو زيد، دار الوحدة، ط1، 1983م، ص5.

التأويل في اللغة:

والتأويل في اللغة كما جاء في لسان العرب « مأخوذ من كلمة آل، يؤول إلى كذا، أي صائر إليه »[1]، « والتأويل تفسير الكلام الذي تختلف معانيه، ولا يصح إلا ببيان غير لفظه »[2].

وفي اشتقاقات الكلمة نجد أن « الآل هو عمود البيت، والآل هو الأصل الذي تؤول إليه الأشياء »[3]، إلا أنه ارتبط بعدة مصطلحات، من حيث المفاهيم والمقاصد. فهناك من ربط التأويل بالتفسير، وهناك من اعتبره توضيحاً، والبعض الآخر ربطه بالشرح، فقد تداخل مفهوم التفسير والتأويل في الموروث العربي، وقيل إن التفسير أكثر استعمالاً من التأويل، حيث اعتبر التفسير كشفاً لمعاني القرآن، وبيان المراد على مستوى اللفظ والمعنى في غريب ألفاظه وفي معانيه، وعُدّ التأويل كشف ما انغلق من المعنى[4].

والتفسير في اللغة:

« هو بيان وتفصيل الكتاب، وفَسَّرَه يُفَسِرهُ فَسْراً، فَسَّرَه تفسيراً »[5].

والتأويل عند ابن رشد: « هو إخراج دلالة اللفظ، من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازة، من غير أن يخل في ذلك بعادة لسان العرب، في التجوز من تسمية الشيء بشبيهه، أو بسببه،

(1) لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ج11، ص32.

(2) كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح: مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، ج8، ص369.

(3) التلقي والتأويل (بيان سلطة القارئ في الأدب)، محمد عزام، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2007م، ص202.

(4) ينظر: التأويل الشعري في النقد التطبيقي الجزائري، سماحي ليندة، رسالة الدكتوراه، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، 2016/2015م، ص10.

(5) كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، ج7، د.ط، ص247.

أو لاحقه، أو مقارنه، أو غير ذلك من الأشياء التي عدت في تعريف أصناف الكلام المجازي »[1].

ثم تحول التأويل إلى مجال المقاربات النصية، باعتباره فناً يضفي جمالية على النصوص الأدبية، ويعمل على استكناه دلالاتها، والكشف عن معانيها المختلفة، والتحرر من سلطة المعنى الأحادي لها، فالنص الأدبي بحاجة ماسة إلى تأويل، لكي يحييه ويعيد بناءه من جديد[2].

ظهر التأويل في الفكر العربي الإسلامي، ولقد أفاد من المفاهيم الفلسفية ومن جملتها الدراسات التأويلية من علم الكلام، الذي يعتبر في طليعة المعارف التي كان لها شأن عظيم في بلورة طروحات الفلسفة الإلهية، بما في ذلك مدونات الدراسات القرآنية بالعقيدة وعلم التوحيد، وسائر المعارف الأخرى، التي أسهمت في تأصيل قواعد الفلسفة الإسلامية.

« ويمكن اعتبار التأويل في سياقه الفلسفي محل خلاف بين الفقهاء وعلماء الكلام والفلاسفة من حيث السياق الإجرائي، نظراً لوجود الخلاف بين المعرفة الاعتقادية عن طريق القلب واللسان، والمعرفة الكسبية التي يخوض فيها الإنسان العلم والعقل، وقد وصل الخلاف بين القدامى إلى أشده، فبينما وكلت المعتزلة سلطة التفكير إلى العقل المطلق ... أرجعت الفرق الكلامية الأخرى أمر التدبر والتفكر إلى التوفيق بين النقل والعقل ولعل المستفيد من ذلك كله

(1) كتاب فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من اتصال، للقاضي أبي الوليد محمد بن رشد، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط2، 1986م، ص35.

(2) ينظر: فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرآني المتعدد، حبيب مونسي، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د.ط، 2001م، ص217.

هو السبيل الإجرائي لمفهوم التأويل الذي منحته الفلسفة دوراً نشطاً ومكانة متميزة بين الفلاسفة تضاهي منزلة مفهوم النقل لدى أهل الحديث »[1].

وقد وضع المفسرون وعلماء الأصول العرب عدة حدود اصطلاحية للتأويل: فهو عند ابن الأثير: « نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ » وعند أبي العباس أحمد بن يحيى: « التأويل والمعنى والتفسير واحد ». وقال أبو منصور: « يقال أُلْتُ الشيء أُوَله إذا جمعته وأصلحته، فكأنّ التأويل جمع معاني ألفاظٍ أشكلت بلفظ واضح لا إشكال فيه ». و« التأويل تفسير الكلام الذي تختلف معانيه ولا يصح إلا ببيان غير لفظه »[2] ».

وحاول أبو هلال العسكري التمييز بين معنى التفسير والتأويل، فذهب إلى « أن التفسير هو الإخبار عن أفراد آحاد الجملة، والتأويل الإخبار بمعنى الكلام ... وقيل التأويل استخراج معنى الكلام، لا على ظاهره، بل على وجه يُحتمل مجازاً أو حقيقة، ومنه تأويل المتشابه ... وقال تعالى: ﴿ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلاَّ اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي العِلْمِ ﴾[3] ولم يقل تفسيره؛ لأنه أراد ما يئول من المتشابه إلى المُحْكم »[4].

(1) التأويل والهرمنيوطيقا، دراسات في آليات القراءة والتفسير، مجموعة مؤلفين، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، لبنان، د.ط، 2011م، ص92.

(2) لسان العرب، مادة "أول"، ج1، ص33.

(3) سورة آل عمران، الآية 7.

(4) الفروق اللغوية، أبو هلال العسكري، تحقيق محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، ص58.

إذن فالتأويل معناه عند السلف من الفقهاء والمفسرين والمحدثين يفيد التفسير والبيان، وبهذا المعنى عرفوا معاني القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف. وأما معناه عند المتأخرين من الأصوليين والمتكلمين فهو: صرف اللفظ عن ظاهره وحقيقته إلى مجازه وما يخالف ظاهره[1].

وقد تداخل مفهوم التفسير – في النص القرآني – مع التأويل، ولم يفرق بينهما إلا بعد أن دقق العلماء من المتكلمين والمفسرين في التمييز بينهما، فأصبح التفسير ممثلاً لظاهر العبارة، بينما اتجه التأويل إلى الجوانب المستورة والباطنة، وبهذا فالتفسير يقدم للنص الواحد قراءة واحدة، أما التأويل فيعطي أكثر من قراءة، بحسب نظرة المؤول وميوله وأهدافه.

فقد عرفه الشريف الجرجاني في كتابه التعريفات بقوله: « التأويل في الأصل الترجيع وفي الشرع صرف الآية عن معناها الظاهر إلى معنى يحتمله، إذا كان المحتمل الذي يراه موافقاً بالكتاب والسنة، مثل قوله تعالى: ﴿ يُخْرِجُ الحَيَّ مِنَ المَيِّتِ ﴾[2] ، فإن أراد إخراج الطير من البيضة كان تفسيراً، وإن أراد به إخراج المؤمن من الكافر أو العالم من الجاهل كان تأويلاً »[3].

ولما كان المتصوفة هم الذين اختصوا بالتأويل والغوص في الباطن أكثر من غيرهم من الفرق، « فإن العرفان الصوفي يمثل المنهج التأويلي بامتياز، فمع العرفان بما هو تأويل، يتقاطع البيان والبرهان، والحدس والاستدلال، والوحي والنظر، ... وبه يتصالح الرمزي والواقعي، ويطل الظاهر على الباطن، ويظهر الحق في الحقائق، ولذا فإن العرفان الصوفي

(1) تفسير القرآن العظيم، ابن كثير، تح: سامي بن محمد السلامة، دار الفكر، بيروت، د.ط، 1401هـ، ج1، ص39، نقلاً عن: الفلسفة الرشدية، غائية الكون والعقل والإنسانية، سامي محمود الجبوري، دائرة المكتبة الوطنية، د.، د.ت، ص39.

(2) سورة الروم، الآية 19.

(3) التعريفات، الشريف الجرجاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لينان، د.ط، ص52.

– بحسب ما نجده عن ابن عربي – ليس استقالة العقل كما يظن، وإنما هو في الحقيقة تأملات الفكر وفتوحات العقل »[1].

وبهذا كان للتأويل أهمية بالغة، فهو من أوسع أبواب الاستنباط العقلي في تاريخ الفكر الإسلامي، وهو أداة مهمة في يد المجتهدين، تعينهم على بيان روح النص.

والصوفي يسعى في « مجال تفسير القرآن إلى شرح الغامض وإظهار الباطن، في حين يبدو في تعبيره عن تجربته الصوفية ساعياً إلى "الستر" و"الإخفاء" و"الغموض"، من أجل هذا يميز المتصوفة بين مصطلحي "الإشارة والعبارة"، حيث الإشارة مجرد إيحاء بالمعنى دون تعيين وتحديد، ومن شأن هذا الإيحاء أن يجعل "المعنى" أفقاً منفتحاً دائماً. أما العبارة فهي تحديد للمعنى يجعله مغلقاً ونهائياً. الأمر الذي يتعارض مع حقيقة الكلام الإلهي التي تتعدد مستويات الدلالة فيه. والتمييز بين مصطلحي الإشارة والعبارة، يتأسس على التمييز الذي يؤكده المتصوفة بين "المعنى الظاهر" للخطاب الإلهي زبين دلالته "الباطنة"، إذ الظاهر هو ما يدل عليه الخطاب بدلالة اللغة الوضعية في بعدها الإنساني، في حين أن "الباطن" هو المستوى الأعمق، مستوى اللغة الإلهية، "المشار إليه" بطريقة لا تتكشف إلا لصاحب التجربة الصوفية »[2].

وما سجله أهل الإشارة هو قراءة خاصة تسير مع النضير في خط متوازٍ، فقد حملت هذه الإشارات زخماً من الإرجاعات المعرفية وما تعكسه من مكونات ثقافية تجسد حالة الصفاء الروحي وحالة التماهي مع النص القرآني.

« ويرتكز التفسير الإشاري على رياضة روحية يأخذ بها الصوفي نفسه، حتى يصل إلى درجة تتكشف له فيها من سجف العبارات هذه الإشارات القدسية، وينهلّ على قلبه من سحب

(1) التأويل والحقيقة، قراءات تأويلية في الثقافة العربية، علي حرب، دار التنوير، بيروت، 2007م، ص18.

(2) هكذا تكلم ابن عربي، نصر حامد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002م، د.ط، ص139،140.

الغيب ما تحمله الآيات من المعارف السبحانية، ولا يرى الصوفي أن التفسير الإشاري هو كل ما تحمله الآية من المعاني، بل هناك أيضاً معنى آخر تحمله الآية، ويراد منها أولاً وقبل كل شيء، وذلك هو المعنى الظاهر الذي ينساق الذهن إليه »[1].

وللتفسير الإشاري تعاريف كثيرة، فقد عرفه الصابوني: « بأنه تأويل القرآن على خلاف ظاهره، لإشارات خفية تظهر لبعض أولي العلم، أو تظهر للعارفين بالله من أرباب السلوك، والمجاهدة للنفس، ممن نوّر الله بصائرهم، فأدركوا أسرار القرآن العظيم، أو انقدحت في أذهانهم بعض المعاني الدقيقة، بواسطة الإلهام أو الفتح الرباني، مع إمكان الجمع بينهم وبين الظاهر المراد من الآيات الكريمة »[2].

ولقد أضاف المتصوفة معان جديدة على النص القرآني، وكأن معاني القرآن تحيل إلى معان ودلالات أخرى، وهو ما جعل من المتصوفة يستنبطون معانياً مختلفة، فكل حال تقابله معرفة، واختلاف أحوال التلقي هي التي تنتج معانياً مختلفة، وعبارات تكشف هذه الأحوال.

« وقد عجب "الألوسي" ممن يقول باحتمال ديوان المتنبي وأبياته المعاني الكثيرة، ولا يقول باشتمال القرآن وآياته – وهو كلام رب العالمين – على ما شاء الله تعالى من المعاني المحتجبة وراء مرادفات تلك المباني، ويذهب أبعد من ذلك إذ يقول: إن الحوادث جميعها لها في القرآن العظيم إشارة، فهو المشتمل على خفايا الملك والملكوت وخبايا قدس الجبروت »[3].

على هذا يكون التفسير الإشاري له قابلية إنتاج معنى مفارق ومتجدد، فتماهي الصوفي مع النص القرآني متجاوزاً ظاهر النص إلى البنى العميقة المستنبطة؛ ليظهر معانٍ جديدة.

---

(1) علم التفسير، محمد حسين الذهبي، دار المعارف، القاهرة، د.ط، ص70.

(2) البنيان في علوم القرآن، محمد علي الصابوني، نشر إحسان، ط3، 2003م ص171.

(3) الألوسي مفسراً، محسن عبدالحميد، مطبعة المعارف، بغداد، 1968م، ط1، ص309.

« ولقد شغلت قضية العلاقة بين الدال والمدلول الباحثين في مجال الدراسات اللغوية والنقدية، ولا سيما المهتمين بالدراسات السميولوجية، حتى إن بعضهم انتهى إلى أنه لا توجد علاقة بين الدال والمدلول، وتتحول الكلمات في العمل الأدبي إلى إشارات عائمة في فضاء النص وبذا يحصل انعتاقها وتحررها من قيودها. حتى قال رولان بارت بموت المؤلف، وانتهاء ما يعرف بالنقد التقليدي، وبهذا يصبح النص مجرد إشارات والقارئ منتجاً لهذا النص لا مستهلكاً له »[1].

فالاعتباطية بين الدال والمدلول، وتحرير اللفظ ليسبح في فضاءات عدة، ومعاملته بمفهوم الإشارة من شأنه أن يثير في ذهن القراء على اختلاف مكوناتهم الثقافية ما يمكن إثارته ليكتسب اتساعاً دلالياً وشمولياً.

« وقراءة النص القرآني هدفها معرفة ما يتضمنه النص وإثراء معانيه دون الانفصال عن الرسالة التي يحملها للناس، والصوفي في حالة تفسيره للقرآن ينتقل من الظاهر – أي ظاهر اللفظ – إلى الباطن الذي يشير إليه ذلك الظاهر من وجهة نظر المفسر الصوفي، لشرح الغامض والكشف عن الباطن »[2].

ومن أمثلة التفسير الإشاري الصوفي شرح القشيري لقوله تعالى: ﴿وَالْبَلَدُ الطَّيِّبُ يَخْرُجُ نَبَاتُهُ بِإِذْنِ رَبِّهِ وَالَّذِي خَبُثَ لاَ يَخْرُجُ إِلاَّ نَكِداً كَذَلِكَ نُصَرِّفُ الآيَاتِ لِقَوْمٍ يَشْكُرُونَ﴾[3].

(1) التفسير الإشاري ونظريات القراءة والتأويل، قراءة في تفسير القشيري، د. المهدي الغويل، مجلة الساتل العلمية المحكّمة، ع23، 2020م، ص126.

(2) المتواليات، دراسات في التصوف، يوسف زيدان، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1998م، ص31.

(3) سورة الأعراف، الآية 58.

يقول القشيري: « إذا زكا الأصل نما الفرع، وإن خبث الجوهر لم يطب ما تحلل منه، وإن طاب العنصر فالجزء يحاكي أصله، والأسرة تدل على السريرة، فمن صفا باطن قلبه زكا ظاهر فعله، ومن كان بالعكس فحاله بالضد »[1].

« وهذا النوع من التلقي يحدث نتيجة للتفاعل والتماهي مع النص في دقائق دلالاته. ونعني بالتماهي هنا الانصهار والامتزاج مع النص. وهذا الأمر يحصل عندما يندمج أفق القارئ مع أفق النص »[2]، فالمتلقي يجد نفسه في النص « تطابقاً أم تماثلاً بين ما يشتمل عليه من تجربة أو شعور، وتجربته أو شعوره الخاص، سواء على مستوى الواقع أو مستوى الإمكان. ذلك أنه إذ يبني التجربة الشعورية والفكرية التي ينطوي عليها العمل، يشعر كأنه هو صاحبها، ومن ثمّ يكون تلقيه الإيجابي لها »[3]، وهذا هو الفرق في التعامل مع النص باعتباره مجموعة من الكلمات أو مجموعة من الإشارات.

« ويقوم المنهج الإجرائي للتفسير الإشاري، على قيام المفسر بوصفه قارئاً متميزاً باستثمار ما يحمله النص القرآني من طاقات إيحائية، ويحاول إيجاد معادل دلالي لما يصدر عنه من مرجعية عرفانية، وإسقاطات روحية، فيكون النص القرآني موازياً في إشارته لما يجدونه من مواجيد، تعبر عن رؤاهم وتوجهاتهم، التي قد تجعل من النص القرآني أحياناً محفزاً لمسلكهم الحدسي، وموقظاً لمشاعرهم في تعاملهم مع عالم الموجودات، فتتحول تلك المواجيد إلى إسقاطات أو تتبني على فيوضات ربانية ومعارف دينية.

(1) تفسير القشيري المسمّى لطائف الإشارات، الإمام أبو القاسم القشيري ت465هـ، وضع جوانبه وعلق عليه عبداللطيف حسن عبدالرحمن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2007م، ج1، ص339.

(2) التفسير الإشاري ونظريات القراءة والتأويل، د. المهدي الغويل، ص132، مرجع سبق ذكره.

(3) كيفيات تلقي الشعر في التراث العربي، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 2006م، ص18، نقلاً عن التفسير الإشاري ونظريات القراءة والتأويل، د. المهدي الغويل، ص132.

والجدير بالذكر في هذا كله أن أصحاب هذه الإشارات لا يعدونها تفسيراً؛ فالنص القرآني باق على دلالته الظاهرية ومعانيه التشريعية، ولا يقصرونه على ما اقتنصوه أو استنبطوه من إشارات، بل ينصرف تعاملهم مع النص إلى باب القياس والاعتبار، فينطلقون من العام إلى الخاص أو العكس، ويسيرون بمحاذاة النص، مقتبسين من نوره ما يضيء لهم بعض الحقائق »[1].

ولقد استخدمت نظرية التأويل في الغرب تحت مصطلح الهرمنيوطيقا، والذي ارتبط في بدايته بالنصوص المقدسة رغبة في فهم النص الديني بالأساس.

« فإذا نظرنا إلى المادة اللغوية الأولى التي تشكل منها المصطلح نجدها ترجع إلى الأصل اليوناني، فمصطلح الهرمنيوطيقا "Hermeneutic" مشتق من الفعل اليوناني (Hermeneuein) مونثه (Hermeneutic) لدلالته على عملية كشف الغموض الذي يكتنف شيئاً ما، أو إعلان رسالة والكشف عنها »[2].

ويعلق عبد الملك مرتاض على هذا المصطلح بالصيغة التي تناولته بها الثقافة الغربية، فيقول: « والحق أن هذا المصطلح في أصله لا صلة له بالنص الأدبي، وإنما هو من مصطلحات الفلسفة وأدواتها المتخذة لتأويل النصوص الدينية والفلسفية بعامة، ونصوص التوراة بخاصة، حتى قبل "التأويل المقدس"، ثم توسع في استعمال هذا المفهوم الفلسفي، فأمسى يطبق على تأويل كل ما هو رمزي »[3].

(1) التفسير الإشاري ونظريات القراءة والتأويل، د. المهدي الغويل، ص133، 134، مرجع سبق ذكره.

(2) الهيرمنيوطيقا وإشكاليات التأويل والفهم في العلوم الاجتماعية، أحمد زايد، حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، ع14، 1991م، ص229.

(3) التأويلية بين المقدس والمدنس، عبدالملك مرتاض، مجلة عالم الفكر، الكويت، م29، ع1، 2000م، ص264.

وعلى هذا فمصطلح الهرمنيوطيقا « قديم بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية ليشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني "الكتاب المقدس"، والهيرمنيوطيقا بهذا المعنى تختلف عن التفسير الذي يشير إليه المصطلح، على اعتبار أن هذا الأخير يشير إلى التفسير نفسه في تفاصيله التطبيقية بينما يشير المصطلح الأول إلى نظرية التفسير »[1].

إذن فمصطلح الهيرمنيوطيقا يقصد به « علم التأويل والمشكلة التي يعالجها هي معضلة تفسير النصوص، وارتكز محور اهتمامها على علاقة المفسر أو الناقد بالنص »[2].

وارتباط الهرمنيوطيقا بالنص الديني لم يمنع من أن تخضع تدريجياً لتطور دلالي أخرجها من دائرة الارتباط بالنصوص الدينية إلى دائرة الوجود الإنساني عامة، وتعريفها باعتبارها نظرية في تفسير الكتاب المقدس هو أقدم تعريف لها وبه عرفت، وإذا كان هذا التعريف قد نشأ في حقل اللاهوت ونما بمقتضياته فقد اتسع ليشمل الأدب ويشمل نصوصاً بمختلف أنواعها. حيث انتقل مركز الارتكاز بالنسبة للهيرمنيوطيقا من تأويل الكتاب المقدس، إلى تأويل النصوص الأدبية.

وهذا ما وضحه نصر حامد أبو زيد « هكذا أفضى الخوض في تأويل الكتاب المقدس، في تاريخ الثقافة الأوربية، إلى بلورة نظرية التأويل – الهيرمنيوطيقا – التي تم نقلها من مجال

(1) إشكالية القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبوزيد، مرجع سبق ذكره، ص13.

(2) فهم الفهم، مدخل إلى الهيرمنيوطيقا: نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، عادل مصطفى، مؤسسة هنداوي للنشر، د.ط، 2017م، ص229.

دراسة النصوص الدينية، إلى مجال دراسة النصوص الأدبية، في النظرية النقدية المعاصرة »[1].

ولقد انشغلت الهيرمنيوطيقا لفترة من الزمن بتحليل النصوص المكتوبة، وبذلك كانت تُعرّف بـ« فن إدراك وتحديد المعنى المختبئ في النصوص »[2] ومنذ أن نشر شلاير ماخر (1843م – 1834م) كتابه بعنوان (Hermeneutic) تحولت إشكاليات التأويل من نطاق البحث الديني إلى نطاق البحث الفلسفي واللغوي، إلا أن هذا التحول لم يصحبه تحول عن الانشغال بتأويل النصوص المكتوبة، وقد بقي الانشغال بالنصوص الدينية مستمراً، وصاحبه اهتمام جديد بتأويل النصوص الأدبية؛ لأن النص الأدبي القابل للتعدد والاختلاف، منح المتلقي حرية التأويل، ليحل المؤول محل المؤلف أو الباث، ويعيش نفس التجربة التي عاشها، وبهذا ينتقل النص ودلالة ألفاظه، من المؤلف إلى المتلقي وطريقة فهمه، باعتباره الوريث الشرعي للنص الأدبي[3].

وبما أن مهمة التأويل تقوم على معايير ومبادئ يجب اتباعها من طرف المؤول، فإن شلاير ماخر يكتفي بوضع المعايير العامة، التي يراها ضرورية لتجنب سوء الفهم، ويرى بأن نظرية التأويل ماتزال بعيدة على كونها فناً مكتملاً، ويؤكد استحالة أن يستطيع أي تفسير لعمل

(1) النص والسلطة والحقيقة، إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة، حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1995، ط1، ص112.

(2) المدخل إلى الدراسات التاريخية، لانجلواوسينويوس، تر: عبدالرحمن بدوي، النقد التاريخي، 1981م، ط4، وكالة المطبوعات، الكويت، ص118.

(3) ينظر: إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر، عبدالقادر فيدوح، صفحات للدراسات والنشر، 2009م، د.ط، ص8 وما بعدها.

ما استهلاك كل الإمكانيات المعنوية لهذا العمل، وغاية المفسر أن يصل إلى أقصى طاقته في تفسير النص[1].

فالنقلة المهمة للهيرمنيوطيقا على يد شلاير ماخر لتكون فناً قائماً بذاته، فإن نظريته أو مفهومه يبتدئ في حرصه على وضع قوانين ومعايير لعملية الفهم، ومن ثم لعملية تفسير النصوص، محاولاً تجنب سوء الفهم المبدئي في أي عملية تفسير، وإلى جانب دعوته لأن يساوي القارئ أو المفسر نفسه بالمؤلف، ويعتبرها الأساس المهم للفهم الصحيح، يطالبه كذلك بأن يكون ذا طاقة تنبؤية، إلى جانب معرفته باللغة، حتى تتمكن من اكتشاف الجوانب المتعددة للنص[2].

ولهذا يعد شلاير ماخر أباً للهيرمنيوطيقا الحديثة، وقد مهد الطريق للمفكرين والفلاسفة الذين جاءوا من بعده بخاصة ديلثي وجاد امير.

فهذا دلتاي (1833م – 1911م) رأى أن علم التأويل، يقوم على أسس علمية، وركز اهتمامه على عملية الفهم، كما واجه مشكلة الدائرة التأويلية التي تبناها شلاير ماخر، وهي تعني من منظوره أنه حتى نفهم العناصر الجزئية للنص، لابد من فهم النص في كليته، ولفهم كلية النص لابد أن يندمج من الفهم للعناصر الجزئية المكونة له.

وتقوم تأويلية شلاير ماخر، على أساس مفاده أن النص عبارة عن وسيط لغوي، ينقل فكر المؤلف إلى القارئ؛ لأن اللغة هي التي تجعل عملية الفهم ممكنة، وتحدد للمؤلف الطرائق التي يسلكها للتعبير عن فكره[3].

(1) ينظر: إشكالية القراءة وآليات التأويل، نصوص حامد أبو زيد، مرجع سبق ذكره، ص22،23.

(2) ينظر: المرجع السابق، ص23.

(3) ينظر: التلقي والتأويل، محمد عزام، دار الينابيع للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2008م، ص225.

إذن فالدائرة الهيرمنيوطيقية تجعل من عملية الفهم مشتركة بين المتلقي وإمكاناته الثقافية والمعرفية، وقصدية المؤلف من وراء النص، ويتخذ من اللغة وسيطاً لنقل الفكرة إلى ذهن القارئ، فتنشأ علاقة جدلية بين الباث والمتلقي، تؤدي إلى عملية التأويل، فينصهر أفق لقارئ بأفق المؤلف، ومثالية النص هي الرابطة الوسطية في عملية انصهار الأفقين، وينتج عنها انفتاح عالم جديد للمؤول والنص، وهذه هي العلاقة بين النص والمتلقي[1].

والمشكلة التي تواجهها الهيرومنيوطيقا (فعل التأويل) هي معضلة تفسير النصوص الأدبية، وعلاقة المفسر أو الناقد بالنص، وقد كان لها تأثيرها الإيجابي في إبراز المتلقي الذي يقوم بدور الناقد في عملية تفسير النصوص وتأويلها، إذ يقول شلاير ماخر: « هكذا بدأت الهيرمنيوطيقا بالبحث عن القوانين والمعايير التي تؤدي إلى تفسير صحيح، وانتهت – في تطورها الأخير – إلى وضع نظرية في تفسير النصوص الأدبية، وبين البداية وتطورها المعاصر فتحت آفاقاً جديرة بالاهتمام، أهمها: لفت الانتباه إلى دور المفسر أو المتلقي في تفسير أو تلقي العمل الأدبي عموماً »[2].

ومما بيّنت سابقاً أجد أن كلا المصطلحين، حظيا باهتمام كبير من طرف النقاد، سواء في الفكر العربي أو الغربي، وإن اختلف سياقهما فلهما نفس المقاصد، أهمها دور المتلقي في العمل الأدبي.

إن منهجية التأويل هي من أعقد المناهج وأكثرها إثارة للجدل عند القدماء والمحدثين؛ فبالرغم من أن الاهتمام الفلسفي بمنهجية التأويل أو الهيرومنيوطيقا يرجع إلى النصف الثاني

(1) ينظر: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، بول ريكور، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط2، 2006م، ص146.

(2) إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، ص49، مرجع سبق ذكره.

من القرن الثامن عشر، فإنها أصبحت في مكان الصدارة بين العلوم الإنسانية في العقدين الماضيين، وأدى الاهتمام المعاصر بمنهجية التأويل إلى ضروب من التطور في مناهج ونظريات هذه العلوم، وقد بينت فيما سبق أن المنهج التأويلي مهتم بالمعنى والوعي والمفهوم، ومن أبرز أعلامه:

– شلاير ماخر: والتأويل عنده مزدوج لغوي نحوي وفكري لصاحب النص.

– دلتاي: والتأويل عنده مرتبط بالسيكولوجيا الداخلية من جهة، وبتمثلات الحياة والتجربة المعاشة من جهة أخرى.

– مارتن هيدغر: الذي نقل التأويلية من الطرح السيكولوجي إلى الطرح الوجودي.

– هانزجورج غادامير (1900م – 2002م) وخلاصة منهجه تتمثل في أن الوجود اللغوي هو الوجود الوحيد الذي يمكن فهمه.

– بول ريكور (1913م – 2005م): انتقل من فلسفة الإرادة إلى فلسفة القراءة، بوصفه معادلاً للكتابة وانطلاقاً من أن الذات كرغبة وليس كجوهر هي المبدعة للمعنى، وأن اللغة لا تكتسب الإحالة إلا حين تستعمل[1].

و« يتميز التأويل عند "بول ريكور" بخاصية "التملك" أو "الامتلاك"؛ لأنه إنجاز أو تحقيق فعلي للإمكانات الدلالية الكامنة في النص داخل الخطاب الخاص بالذات المؤولة، وبعبارة أخرى فإن بناء المعنى أو إنجاز النص هو وحده الذي يجعل النص يتحقق ويدل، وهو وحده الذي يجعل المعنى الذي لم يكن متعيناً في الأصل شيئاً خاصاً بالذات متملكاً لديها »[2].

(1) ينظر: الفينومنيولوجيا وفن التأويل، محمد شوقي الزين، مجلة فكر وفن، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ع16، 1999م، ص73 – 76.

(2) النص والتأويل، بول ريكور، تر: منصف عبدالحق، مجلة العرب، الفكر العالمي، ع3، سنة 1988م، ص48، نقلاً عن من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، عبد الكريم شرفي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص52.

والتأويل عنده يقوم على اختراق السياج اللغوي للنص، أي علينا البحث عن المقاصد خلف النص، فالنص ينفتح على عوالم متجددة للحياة، ولا يحيل إلى مقاصد خفية، ولا يعني هذا تعليق ذاتية مؤلف النص فحسب، بل تعليق ذاتية القارئ في مقابل النص، وذلك بالاندماج في العالم الذي ينشئه لنا النص، لنحقق ذواتنا من خلال فعل القراءة والتأويل ذاته[1].

كما يجد ريكور عند شارل ساندرس بيرس (1831م – 1914م) ما يؤكد موضوعية التأويل، باعتباره علاقة داخلية يحملها النص ذاته، فبحسب بيرس توجد علاقة أولي بين الرمز وموضوع هذا الرمز، ويشكل المؤول تعليقاً أو تعريفاً أو تفسيراً للرمز في علاقته بالموضوع، وهو ذاته تعبير رمزي[2].

وبهذا فالعلاقة مفتوحة بين الرمز والموضوع، ودائماً يوجد مؤول جديد يتوسط هذه العلاقة، فينتج سلسلة لا محدودة من التأويلات، إلا أن "بيرس" يشترط وجود رابط أو علاقة ضمنية تربط بين الرمز وموضوعه.

ويرى بيرس أن السلسلة المتوالية من التأويلات، مرتبطة بالنص المقروء لا بتوجهات المؤول ومفاهيمه المتبعة، بل ما يربط النص من علاقات وإحالات، وهذا يتشابه إلى حد كبير مع نظرية التأثير الجمالي لدى أيزر، الذي يرى أن النص في حاجة دائمة إلى تدخل الذات القارئة لتحقيق معناه اللا محدود، ولكن عملية التحقيق تبقى دائماً رهناً بشروط يفرضها النص لا القارئ[3].

(1) ينظر: النظرية التأويلية عند بول ريكور، حسن بن حسن، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش – المغرب، ط1، 1992م، ص45.

(2) النص والتأويل، بول ريكور، ص51، نقلاً عن من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، مرجع سابق، ص54

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص53.

ويتراءى التأويل عاملاً مشتركاً بين المدارس النقدية المعاصرة، مُتَّكأ على المنطلقات الفلسفية والعلمية لكل واحدة منها. ومن هذا المنطلق يقدم الباحثون آليات تتفق مع رؤاهم وتوجهاتهم النقدية. وباعتبار أن النص الأدبي يقوم على معنيين أساسيين، أحدهما ظاهري، وآخر باطني وهو المسكوت عنه، وهو المقصود، ومن هنا يختلف التأويل بين القراء وفقاً لتصوراتهم وتحليلاتهم المسبقة للمعنى، فكل قارئ يعمل على إبراز ما في باطن النص على نحو يبرز جماليته وفعاليته. وهذا يتطلب من القارئ قدراته التناصية والمعرفية ومهاراته الإبداعية، ليستنطق شفراته المتعددة، كاشفاً عن دلالته العميقة، حتى يكتمل معنى النص، وبهذا تنشأ العلاقة بين عالم النص وعالم القارئ، وتبقى حرية التأويل لدى القارئ مقيدة بقصدية النص؛ لأنه لا يمكن اعتبار العقل مقياساً للحقيقة، مهما تعددت القراءات وكثرت تأويلات النص، « وبإمكان النص إثارة قراءات متناهية، دون السماح بقراءات لا أساس لها من الصحة »[1]. « ولقد كان ريكور يعتقد بانفتاح النص على الدوام، وبإمكانية استعادته لذاته بشكل متجدد مقابل التأويلات النهائية والفعلية التي تمنحه معنى ما »[2]. والنص المفتوح هو الذي يسمح بتعدد القراءات والتأويلات وتعدد وجوه المعنى، ولا يقبل شكلاً نهائياً، ويتيح للمتلقي إمكانية المشاركة في إنتاج المعنى وصناعته، وثمة سمة أخرى في الأعمال – النصوص – المفتوحة، وهي القابلية على التحول، « وقد أطلق امبرتو ايكو مفهوم التحول أو الآثار المتحولة على الإبداعات غير المكتملة مادياً، والمفتوحة على توليد دائم لعلاقات داخلية، يتطلب من القارئ عملاً تعاضدياً قوياً، يملأ الفراغات أو البياضات الغير مصرح بها[3].

(1) فعل القراءة، نظرية جمالية في الأدب، فولفغانغ إيزر، مرجع سبق ذكره، ص5.

(2) النص والتأويل، بول ريكور، ص47، نقلاً عن من فلسفات القراءة إلى نظريات التأويل، مرجع سبق ذكره، ص55.

(3) ينظر: الأثر المفتوح، امبرتو إيكو، تر: عبدالرحمن بو علي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2001م، ص40.

وهذه الرؤيا تعطي للقارئ وظيفة مهمة في إنتاج نص موازٍ للنص الأدبي، وهو منبثق عنه بالأساس، « فالنص الأدبي يكون عالماً مفتوحاً، حين يستطيع المؤول اكتشاف ما لا يحصى من الترابطات »[1].

وبهذا أصبحت قيمة العمل الأدبي مرتبطة بمستوى التفاعل مع القارئ، وقدرته على حسن محاورته ومجاراته له. وتحولت القراءة من منزلق جامد إلى عطاء إيجابي فاعل، من شأنه أن يجعل النص أهلاً لأن يُقرأ ويُؤول بطرائق مختلفة، تبعاً لاختلاف وسائل ملئ فراغاته وتحبير بياضاته[2].

ويلح الناقد محمود الربيعي في خضم حديثه عن آليات قراءة الشعر على ضرورة احترام المقصدية التي يجب أن تتأسس انطلاقاً من لغة النص؛ لأن « الأدب تشكيل لغوي في نهاية الأمر، ولهذا ينبغي أن يكون المدخل إلى فهمه وتحليله وتقديره مدخلاً لغوياً »[3]، وبهذا فالقراءة أو التأويل ليس توجيهاً قسرياً خارجياً يفترض قصد المؤلف، ولا هوى القارئ، ولكنها انبثاق مما توفره لغة النص من إمكانات التقليب والتوجيه.

فالتأويل « محكوم بعملية استطلاع المعنى المختفي وراء الإشارات والتعبيرات المختلفة، وحينما نتحدث عن تأويل النص الأدبي، فإننا نفترض أن معناه من الاتساع والعمق والتعدد ما

(1) التأويل والتأويل المفرط، امبرتو إيكو، تر: ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2009م، ص49.

(2) انفتاح النص الشعري الحديث بين الكتابة والقراءة، عبدالقادر عباس، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2006/2005م، ص3.

(3) قراءة الشعر، محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، ص121.

يكفل له استمراريته »[1] فالقراءة « تفاعل مركب بين أهلية القارئ، وبين الأهلية التي يستند عليها النص »[2].

ويطلق امبرتو إيكو مصطلح "عالم الخطاب" « الذي يصنع للتأويل حدوداً وهو متواجد بين العناصر التفاعلية "النص – القارئ – الثقافة"، وهذا يؤمن العملية التأويلية من السقوط في مغبة التأويل الهوسي، إذا كانت كل جزئية مؤولة في النص تدعمها جزئية أخرى ولا تناقضها ولا تكذبها »[3].

ويتفاوت التأويل من مؤول لآخر، حسب طبيعة النص، ووفقاً للدلالة المجازية التي يوظفها الشاعر أو الباث. والتأويل كمقارب نقدي، يتخذ من اللغة إطاراً مرجعياً، يسعى من خلالها لفك شفرات النص، حتى يستعيد دلالته المفقودة، ويتحقق المعنى الباطني، الذي ينشأ أو يطفو على السطح، من التفاعل بين النص والقارئ. وما يملكه النص من مرجعيات ثقافية وتاريخية، يستند إليها بجانب السياق اللغوي.

وقد يشكل النص الصوفي بخصوصيته اللغوية، التي اتخذت من الرمز الإشاري، الذي يعتمد على اصطناع لغة تكسب الكلمات فيها غير ما كانت تحمل من دلالة وضعية، صعوبة كبيرة على القراء في فهمهم للنص، وبالتالي فالقراءة السطحية لمثل هذه النصوص غير كافية لاستجلاء المعنى. وتبرز القراءة التأويلية الصوفية بوصفها قراءة في باطن النص متجاوزة الظاهر. وقد شكل الخطاب الصوفي "ظاهرة" من حيث تلقيه، أطلق عليها النقاد فيما بعد "أزمة التلقي"؛ لحدة الرفض التي ووجه بها النص.

(1) النص الأدبي وإشكالية القراءة والتأويل، محمد خرماش، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، ع10، ص58.

(2) التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، أمبرتو إيكو، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، 2004م، ص86.

(3) ينظر: حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، وحيد بن بوعزيزي، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات دار الاختلاف، ط1، 2008، ص83.

المبحث الثاني: أزمة التلقي في الشعر الصوفي وتغيير الأفق

لقد شكل الخطاب الصوفي منعطفاً تاريخياً كبيراً، له أثره في الثقافة العربية الإسلامية؛ وذلك لما أوجده من إشكالات واختلافات في الرؤى النقدية والفكرية، التي دارت حوله من الناحية الفلسفية والدينية، فعد هذا الخطاب فكرياً خروجاً عن السنة الشرعية، ووسموه بالكفر والضلال، وازدادت أبعاد هذا الخلاف، بعد ما تبلور في مذاهب فكرية وفلسفية، كان لها شأن على مجرى الوعي الجمعي الإسلامي، وتمثل ذلك بفكرة الحلول عند الحلاج، ووحدة الوجود عند ابن عربي، والإشراق عن السهروردي، والشهود عند عبدالجبار النفري.

فالخطاب الصوفي هو فعالية خطابية تمتلك من الآليات والشروط التي توفر له النصية، ما يجعله يكتسب الأبعاد المختلفة، التي تضمن له الانسجام وشروط التواصل، من خلال دورانه ضمن معايير الاتصال الأدبي العام، ولئن نزعت الصوفية إلى التفرد فلا يتجلى هذا إلا من خلال الترتيب البنائي للوسائل اللغوية المختلفة، في علاقتها بالتجربة الصوفية.

وعلى الرغم من أن المتصوفة لم يكن هدفهم في البداية الدخول في حوار أو صراع، لفرض منهج فكري أو تربوي في الحياة، يناقض ما كان سائداً؛ فإن خطابهم كان يعكس ذلك التناقض الذي يوحي بالقوة الحيوية للقصد الأدبي، والتي قطباها وعي الكتابة والقراءة معاً[1].

وتوسع المتصوفة في أشكال التعبير التي سمحت بها اللغة، وشكلوا نسقاً خطابياً مختلف المكونات والظواهر النصية، من شعر ونثر، بهدف التعبير عن تجربتهم في الاتصال بالله، وهي تجربة معرفية عاطفية، كما أنها تجربة مختلفة في الكتابة والإبداع.

(1) ينظر: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، آمنة بلعلي، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، مدوحة، تيزي وزو، ط3، 2009م، ص19.

وقد فرض السلوك الصوفي، بشكل عملي، على الذات تملصها من إنسيتها، مما نتج عنه علاقة ضدية، تستولي على الصوفي في شكل ثنائيات تحدد غالباً، بالتحلي والتخلي، أو الانفصال والاتصال، غير أن عدم حصول الحدث الاتصالي كاملاً، لا يعني أنه لا يوجد هناك مجال أو وضع يفرض نفسه على الصوفي، وإن كان لا يلغي حركة الثنائية تماماً؛ لأن الذات تسعى لتدمير نفسها "التخلي" من أجل الحصول على بدائل الذات الأهلية "التحلي"، وهي علاقة يكتشف فيها الصوفي ذاتاً أخرى، وإن كانت هذه الذات الأخرى أو هذا الأنا الآخر، هو في صميمه موجود مطلق، لا سبيل إلى النفاذ إليه أو التواصل معه[1].

وموضوع الحب لم يكن سابقاً لوجوده عند المتصوفة في القرن الثالث الهجري، فقد سبقتهم رابعة العدوية للبوح بحبها لله بقولها:

أحبك حبين: حبَّ الهوى وحبّاً لأنك أهل لذاكا
فأما الذي هو حبّ الهوى فَشُغْلِي بذكرك عمّن سواكا
وأما الذي أنت أهلٌ له فكشفُك لي الحُجب حتى أراكا
فلا الحمدُ في ذا ولا ذاك لي ولكن لك الحمد في ذا وذاكا [2]

ولم يلق خطاب رابعة العدوية أي تعارض، وقد هيأ له العامة شروط التقبل، ولما بدأ المتصوفة في القرن الثالث – خاصة الحلاج – يعبرون عن علاقتهم بالله تعالى أو ما يعرف بالحب الإلهي، تنبّه وضع التلقي، وفكر فيما يسمح له بالتداول، وما ينبغي أن يقابله بالتعارض، فالعناصر التي تلقت الخطاب الصوفي، لم تكن ذاتها التي تلقت الخطاب الشعري؛ لأن المتصوفة لم يعتبروا شعراء بالمعنى المتعارف عليه آنذاك، وهذا ما يبرر خلو كتب النقد

(1) ينظر: مشكلة الحب، زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة، د.ط، ص37.

(2) إحياء علوم الدين، أبو حامد الغزالي، عالم الكتب، دمشق، د.ط، ج4، ص267.

القديم والطبقات من المتصوفة، ولم يستشهد بأشعارهم، أو يستمتع بها من مستهلكي الأدب في ذاك الوقت، وكأن الخطاب الصوفي ولد منزوع الوظيفة الأدبية، واستمر هكذا على مر العصور.

والخطاب الصوفي جاء صادماً لأفق الانتظار الجمعي، حينما عبر عن علاقته بالله بالترفع عن الغرض أو الأجر، وذلك منذ رابعة العدوية، حين قالت إنها لا تعبد الله خوفاً من ناره، أو طمعاً في ثوابه، وتتأكد الفكرة عند الحلاج، حين أعلن أنه لا يحب الله طمعاً ولا خوفاً، بل للعذاب الذي يستمتع به، فقال:

أُرِيـــدُكَ لا أُرِيـــدُكَ للثّـــوابِ ولكنّـــي أرِيـــدُكَ للعِقَـــابِ

فَكُـلٌّ مـآربي قَـدْ نِلْـتَ مِنْهَـا سِـوَى مَلْـذُوذِ وجْـدِي بالعَـذَابِ[1]

« وهنا نقف عند أولى آليات التعارض التي خلقها الخطاب الصوفي مع صاحب المعرفة الدينية، ذي القناعات النفعية، التي تشترط جدوى الخطاب ونفعه، وقد فسرت بدعوة مبيتة لإسقاط العبادات التي لا تتنزه عن الغاية »[2].

أولاً: أزمة التلقي ومعارضة النص الصوفي:

أنزل المتصوفة الله في خطابهم منزلة حسية يُحِبُّ ويُحَبُّ، اقتضاها منطق البوح؛ إلا أن الرسالة الفنية التي جسدت هذه العلاقة كانت داعياً للاستغراب، وقد لاقى تفاعلاً سلبياً غذته صرامة مقاييس التلقي المسبقة، التي لا تنسجم مع النص الصوفي، الذي حمل أفقاً مغايراً، ووعياً جديداً، فالمتصوفة أنفسهم لم يستطيعوا أن يقربوا المسافة بين أفق الانتظار الموجود سابقاً

(1) ديوان الحلاج، وضع حواشيه وعليق عليه: محمد باسل عيون السود، مركز تحقيقات كابيوترى علوم إسلامي، د.ط، ص172.

(2) الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، آمنة بلعلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001م، ص19.

والأفق الجديد الذي تحمله النصوص الصوفية؛ « وذلك نظراً للمسافة الفاصلة بين الوضع التخيلي للمتصوف، باعتباره باثاً، والمتلقي المشمول أيديولوجياً وفنياً بوضع تخييلي وأفق انتظار مغايرين، والسياق الذي يجمعها كالسياق الذي يفصل بين الوهم والواقع »[1].

فحين أقام المتصوفة علاقتهم بالله على أساس المباشرة ونزع الوسائط، لم يتقبل المتلقي هذا الوضع، الذي ينم عن انفجارية لا محدودة للأنا تجاه الله ﷻ، وهذا ما تظهره أبيات الحلاج:

أنـا مَـنْ أهْـوَى ومَـنْ أهْـوَى أنـا نَحـــنُ روحـــانِ حَلَلْنـــا بـــدَنا

نَحْـنُ مُـذْ كنَّـا عَلَـى عَهْـدِ الهـوَى يُضـــرب الأمْثَـــالُ للنّـــاس بِنـــا

فـــإذا أَبْصَـــرتَني أبْصَـــرْتَهُ وإذَا أبْصَـــــرْتَهُ أبْصَـــــرْتَنَا

رُوحُـــه رُوحـــي ورُوحـــي رُوحُـــهُ مَـــنْ رأَى رُوحَـــينِ حَلَّـــتْ بَـــدَنَا[2]

هو إذن وضع نابع من فهم علاقته بالله تعالى، الذي لا يتأتى للمرء أن يحقق ذاته بها، إلا من خلال هذا الشوق الإلهي، وهذا الحب، فيتخلى عن الأنا البشرية، مصدر الظلمة والعدم والجهل والعذاب، وممارسة الحب بهذا المعنى، تدل على انفجار الأنا وانفجار اللغة تبعاً لها، وهي أول مظاهر هذه النزعة.

وإذا تأملنا موقف المتلقي في القرن الثالث الهجري، الذي لم يتقبل سقوط بعض الأساليب التقليدية في الشعر المحدث، « كيف يتقبل تحطم مفهوم الأنا المنطقي والمعرفي وأحادية الله؟ كيف يتحد العبد بربه؟ وكيف تمحي الوسائط بين الذات وخالقها؟ كان لهذا التفكك أفقاً انكشف للصوفي بفعل الاستغراق في الحب فقط؛ لأن الأنا بالمعنى السائد القديم مكون من أعراف أو من مصطلحات اجتماعية – تاريخية – ثقافية، وذلك بسبب خضوعه لعالم الظواهر، فهذا الأنا

(1) تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، آمنة بلعلي، ص32، مرجع سبق ذكره.

(2) ديوان الحلاج، ص158، 159، مرجع سبق ذكره.

ليس في الواقع إلا مستودعاً لأوهام الجماعة أو العالم كقوانين أو لعالم الشريعة، كما يعبر الصوفي، إنه يخبئ قيم الجماعة وموروثاتها ومعتقداتها وطرق فهمها »[1].

وفي عالم التصوف يلتقي عالمان، أحدهما للحضور، وآخر: للغياب، ينطق الحلاج « بما يتخطى الذات والزمن التاريخي المميز للذات، وكل قول هاهنا اندفاع غير مقيد، أمواج متضاربة تنطلق فجأة، شق يعبره ما لا يطاق تجاوز كل حد ... وكل ما قال الحلاج بغض الطرف عن الصورة التعبيرية »[2]، فقد فجر على المستوى الدلالي العلاقة التقليدية بين الكلمات، ووسائط المجاز، وتعتيم الاسترسال، وقد جاء خطابه ككل المتصوفة آنذاك انعكاساً لهذا الوضع المعرفي، « فقد أنتجوا مقطوعات شعرية مستفزة، لم يعتنوا فيها بإيجاد سياق فني يسمح للمتلقي بإيجاد البعد الجمالي للنص، بل أسهم كثيراً في تغييب هذا السياق، وإحداث القطيعة مع أفق الانتظار، الذي كان يمارس مع الخطاب الرسمي في شقه الإبداعي والفقهي على السواء، وهذا الأفق كان انعكاساً لما عاشه المجتمع الإسلامي في القرن الثالث الهجري، حيث برزت ظواهر معقدة في الفقه، وعلم الكلام، والتصوف، والحداثة في الشعر؛ ولأنه لم تكن هناك نظرة نسقية، فكل كان ينظر من زاويته للآخر، مما أنتج أزمة تلقٍ وأحدث التصادم والإلغاء في كل المجالات »[3].

وعلى الرغم من ثورة النص الصوفي على كل الثوابت، فإن الارتجال الذي يمارس به الشعر الصوفي، كان غالباً ما يتم في حالات الوجد، فشعرهم كان انعكاساً لمواقف انفعالية

(1) رامبو مشرقيا صوفيا، أدونيس، مجلة مواقف، ع57، 1989م، ص41.

(2) شعرية التصوف في شعر الحلاج، سامي علي، مجلة مواقف، ع57، 1989م، ص11.

(3) الحركة التواصلية للخطاب النقدي، آمنة بلعلي، ص30، مرجع سبق ذكره.

معرفية بالغة التعقيد؛ لذلك عُدّ المتصوفة من أهل الهوس، أو ممن ضعفت عقولهم، أو من أهل الكفر والإلحاد والزندقة، والتآمر على الدين في أسوأ الأحوال.

يقول الحلاج:

رأيـــتُ ربّـــي بِعَـــيْن قَلْبِـــي فَقُلْـتُ: مَـنْ أَنْـتَ؟ قـالَ: أنْـتَ
فَلَـــيْسَ لِلأيْـــن منـــكَ أيـــنٌ وَلَـــيْسَ أَيْـــنٌ بحيـــثُ أنْـــتَ
أنْـتَ الـذِي حُـزت كـلَّ أيـن بِنَحْـوِ "لا أيـنَ" فـأينَ أنْـتَ؟
ولَـــيْسَ للـــوَهْمِ منْـــكَ وَهْـــمٌ فَـــيعْلَمُ الـــوَهْمُ أيـــنَ أنـــتَ
... ...
ففِـــي بقـــائِي ولا بقَـــائي وفـــي فنـــائِي وَجَـــدْتَ أنـــتَ
فـي مَحْـوِ اسـمي ورَسْـمِ جِسْـمي سَـــألتُ عَنـــي فقلْـــتُ: أنْـــتَ
أشَـــارَ سِـــرّي إليـــكَ حتّـــى فنيـــتُ عنّـــي ودمـــتَ أنْـــتَ
... ...
أنْـــتَ حَيَـــاتي وسِـــرُّ قلبـــي فَحَيْثُمَـــا كنـــتُ كنـــتَ أنـــتَ[1]

إن في أبيات الحلاج بعض عناصر التشويش، مما ينتج عنه تصادم بين أفق النص وأفق الانتظار عند المتلقي، وبخاصة أن المتلقي لم يستوعب انفتاح النص في مستواه الدلالي، فراح يفسره تفسيراً ظاهرياً، مما أدى إلى إفساد المعنى.

« والتصادم في الآفاق يحدث كلما ظهرت هناك طفرات في الإبداع، تحدث تغييراً في المهيمنات والثوابت، وتؤسس لأخرى جديدة، والعمل الفني حقاً يتعارض مع أفق الانتظار

(1) ديوان الحلاج، ص123، 124.

الموجود قبلاً، وإن الانزياح الجمالي بين الأفق القديم والعمل، ينتج تحولاً في الاتجاه، واندماجاً للآفاق، وتشكيلاً لأفق انتظار جديد »[1].

ودعا الحلاج إلى نبذ كل شيء ما عدا عشق الله والفناء فيه، فالتوحيد الحق، إنما هو توحيد الذات بالله، وغير ذلك هو تعلق بالوهم الخادع، يقول الحلاج:

اتَّحَـــدَ المَعْشُـــوقُ بالعَاشِـــق ابْتَسَـــمَ المَوْمُـــوقُ للْوَامِـــق

واشْـــتَرَكَ الشَّـــكْلَانِ فـــي حالـــةٍ فَامْتُحِقَـــا فـــي العَـــالَمِ المَـــاحِقِ[2]

وشحن الحلاج نصوصه بكثافة رمزية، تتيح للمتلقي إمكانات ثرية في إنشاد المعنى، الذي يسهم في تحديد الأفق. ولكن عناصر التشويش المتمثلة في بعض الألفاظ، كالفناء، والمحو، وتبادل الدور مع الله، أدت إلى انعدام انسجام المتلقين لنصوصه، وبخاصة أن التلقي آنذاك يسير وفق اتجاه واحد، وهو الشاعر←الجمهور، دون أن تتوفر له فرصة العودة مرة أخرى إلى النص⇆المتلقي.

ولعل الحلاج كان يعي وجود المتلقي، غير أن كفاءته في التفاعل معه محل شك وتساؤل ومعارضة، يقول الحلاج:

للعلـــم أهـــلٌ وللإيمـــانِ ترتيـــبُ وللعلـــوم وأَهْلِيهـــا تجاريـــبُ

والعلـــمُ علْمـــانِ مَنْبُـــوذٌ وَمُكْتَسَـــبٌ والبحـــرُ بَحْـــرَانِ مَرْكُـــوبٌ وَمَرْهُـــوبُ

والـــدَّهْرُ دَهْـــرَانِ: مَـــذْمُومٌ وممتَـــدَحٌ والنَّـــاسُ اثنـــان: مَمْـــدُوحٌ ومَسْـــلُوبُ

فاسْـــمَعْ بِقَلْبِـــكَ مـــا يَأتيـــكَ عـــن ثِقـــةٍ وانْظُـــرْ بِفَهْمِـــكَ فـــالتَّمييزُ موهُـــوبُ

(1) حول كتاب القارئ المفترض، إبراهيم الخطيب، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1987م، ع6، ص55.

(2) ديوان الحلاج، ص149.

إنّـــي ارْتَقَيْـــتُ إلـــى طـــودٍ بـــلا قَـــدَمٍ لَـــهُ مَـــرَاقٍ؛ علـــى غيـــري مَصَـــاعِيبُ

... ...

إنِّـــي يتـــيمٌ ولـــي آبٌ ألـــوذُ بـــهِ قَلْبـــي لغيبَتِـــهِ مـــا عِشْـــتُ مكـــرُوبُ

أعمـــى بَصـــيرٌ، وإنِّـــي أبْلَـــهٌ فَطِـــنٌ وَلِـــي كَـــلَامٌ، إذا مَـــا شِـــئْتُ مَقْلُـــوبُ

... ...

وفِتْيَـــةٍ عَرَفُـــوا مـــا قَـــدْ عَرَفـــتُ فَهُـــمْ صَـحْبي ومَـنْ يَحْـظَ بـالخَيْرَاتِ مَصْـحُوبُ[1]

و« تبدو هذه الأبيات وكأنها توكل دور المتلقي إلى صاحب مواصفات، كالفهم والتمييز، وهو متلق يكون على قدر المساواة مع باث الرسالة، لكي يفهم الكلام المرموز الغامض، المستغرب باصطلاح ذلك الزمان، وهذه إشارة إلى أن ليس كل المتلقين يصلحون لكل النصوص، أو هو إشارة للتقبل الفردي للنص بمفهوم أيزر، والذي يحيل إلى القارئ الضمني الذي يرتبط بشكل عفوي ببنية النص وبناء المعنى فيه. وهذا لا يتناقض مع مفهوم المتلقي الحقيقي، الذي يعتبر القارئ الضمني في النص شرط التوتر الذي يعيشه »[2].

والمصرع الذي آل إليه الحلاج يختزل كل الخلفيات، ويبرر كل التداعيات التي أحاطت بتلقي نصوصه في حياته وبعد مقتله.

وقد تعرضنا للحديث عن التعارض في أفق الانتظار آنذاك، وافتعال ضغوطه الذي آدى إلى نوع من التجريد في فعل الحب.

إن أفق الانتظار الذي عدل عنه الخطاب الصوفي، أفق معايير للمقاييس السابقة التي كانت تلازم الإبداع من جهة، واعتبار الخطاب الصوفي خطاباً دينياً، ولقد ترتب على هذا ما

(1) ديوان الحلاج، ص121.

(2) Iser Wolfgang, I acte de lecture, Theorie de esthetique, I effet Presse mergada Editear. P. 74. نقلاً عن الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، آمنة بلعلي، ص49

أثاره المتصوفة من تعارض، وإن حاول بعضهم تكييف خطابه، بحسب ردود فعل الآخرين، ومنهم من أحسن هذا التكيف كالجنيد والشبلي، وتعامل آخرون كالبسطامي مع من أحسنوا التكيف كالجنيد، الذي وفق بين أفق النص والوضع السائد. والبعض الآخر عرّضهم تصادم الأفق إلى محن نجوا منها فيما بعد كالنوري، وأبي حمزة، وذي النون المصري، أما مع الحلاج فقد اختلف الأمر؛ لأنه لم يسهم في تعارض الأفق فحسب، وإنما كان المتصوف الوحيد الذي فضح افتعال صور الاختلاف والتعارض[1].

وكما بينا سابقاً أن خطاب الحلاج في الحب الإلهي أثار أفكاراً أساسية في الفكر والأدب الصوفي، لما أحدثه من خلخلة وتغير في علاقة الإنسان بربه، وقد وجدت هذه الأفكار بشكل أو بآخر عند متصوفة آخرين، وبالمفاهيم والمصطلحات ذاتها التي ظهرت في شعر الحلاج، وعرضته لتصادم الأفق مع أصحاب الثقافة الرسمية « وإن ما يوحي باندماج الأفقين في نصوص هؤلاء ليس محض افتعال أو إسقاط للأفق التقليدي عليها »[2].

فالبسطامي مثلاً يصوغ خطابه ضمن ما اصطلحوا عليه بالحلول والفناء، فيقول:

بُعـــدك مِنِّـــي هـــو قُربـــاكَ أخـــذتني عنـــك بمعنـــاك

لا تَفْـرُقُ الأوصـاف مـا بيننـا إن قيـل لـي يـا، كنـت إيـاك[3]

ويقول الحلاج:

أَشَـــارَ سِـــرّي إليـــكَ حتّـــى فنيـــتُ عنّـــي ودمـــتَ أنْـــتَ

(1) ينظر: التأويل أفق استبدالي لمشروعية الخطاب الصوفي، سمراء لبصير، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، الجزائر، ع13، 2013م، ص92.

(2) الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، آمنة بلعلي، ص42، مرجع سبق ذكره.

(3) النور من كلمات أبي طيفور، تح: عبدالرحمن بدوي، ضمن كتاب شخصيات صوفية، ط3، وكالة المطبوعات ، الكويت، 1978م، ص131.

فـي مَحْـوِ اسْـمي وَرَسْـمِ جِسْـمي سَـــألتُ عَنـــي فقُلـــتُ أنْـــتَ

أنْـــتَ حَيَـــاتِي وسِـــرُّ قَلْبـــي فَحَيْثُمَـــا كُنْـــتُ كنـــتَ أنْـــتَ[1]

وأنشد للنوري قوله:

شَـهِدْتُ وَلَـمْ أَشْـهَدْ لِحَاظـاً لَحظَتـه وَحَسْـبُ لِحَـاظٍ شَـاهِدٍ غَيْـرُ مُشْـهَدِ

وغِبْـتُ مُغِيبـاً غـابَ لِلغَيْـب غَيْبُـهُ فَـلَاحَ ظُهـورُ غَيْبـه غيْـرُ مُفْقَـدِ[2]

إذا نظرنـا لهـذه النصـوص، مقارنـة بنصـوص الحـلاج التـي تزخـر بالـذهاب إلـى أقصـى درجات التجريد والترميز التي تكشف عن رؤية جمالية مغايرة، لما كان سائداً، فنجدها متقاربة، ولعل ما يبرر اندماج الأفق المفتعل مع نصوص هؤلاء، هي قلة أشعارهم مقارنة بالحلاج، أو ربما لأن نصوصه أثرت في العامة والمتصوفة، وقد كانت تنتقل بينهم انتقال الشائعة؛ لأنه كان يمارس فعل الحب ويبوح به في الأسواق ويقول: يا أهل الإسلام أغيثوني فليس يتركني ونفسي، فأتهنى بها وليس يأخذني من نفسي فأستريح، وكان الحلاج يتحدث عن الله الذي يتجلى له في لحظات الوجد فيفنى فيه حتى يصيرا شيئاً واحداً، ثم ينشد قائلاً:

نَســمات الــرّيح قُــولي للرّشَــا لــم يَزدْنِــي الــوِرْدُ إلاّ عَطَشــا

لِــي حَبيــبٌ حُبُــهُ وَسْــط الحَشَــا إن يَشَــأْ يَمشــى عَلَــى خــدي مَشَــا

روحُــهُ روحِــي ورُوحــي رُوحُــه إنْ يَشَــأْ شِــئْتُ وإن شِــئْتُ يَشَــا[3]

إن التجربـة الصـوفية فـي جوهرهـا هـي تجربـة باطنيـة، حيـث يسـتقي الصـوفي معارفـه مـن أعمـاق الـذات، فيعيـد النظـر فـي ثنائيـة الإنسـان / الله، أو الـذات والموضـوع، ويجعـل العلاقـة

(1) ديوان الحلاج، ص124.

(2) كتاب التعرف لمذهب أهل التصوف، نصيف أبوبكر الكلاباذي، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط2، 1994م، ص87.

(3) ديوان الحلاج، ص144.

مباشرة مع الذات الإلهية، والإفصاح عنها هو ما أدى إلى تعارض الأفق الذي أفضى إلى مقتل الحلاج، الذي كان منعطفاً تاريخياً، أسهم في جعل تلك المفاهيم ونصوصها تنفذ إلى الوعي وتحدث التغيير، الذي انعكست آثاره على الأدب الصوفي فنتج عنه اصطناع المتأخرين من المتصوفة لآليات الستر، والتي تمثلت في أشعار ابن عربي وأشعار من جاءوا بعده.

ثانياً: تغيير الأفق وانفتاح التلقي:

بعد فترة الفراغ طيلة القرن الخامس الهجري، التي كانت انعكاساً لسيطرة ما يسمى بالتصوف السني، الذي لا يختلف كثيراً عن الزهد، انحسر الإبداع إلى حد ما في المشرق ليصحو في المغرب الإسلامي على يد ابن عربي (560هـ– 638هـ). الذي كان له الدور البالغ في تحويل وجهة الخطاب الصوفي والمتلقي معاً. وكان لذلك أثر كبير في المتصوفة المعاصرين له، والذين أتوا من بعده كابن الفارض وغيره.

وقد مثل ابن عربي نضج التجربة الصوفية ووضوح معالمها المعرفية والعاطفية، وكذلك الكتابة الصوفية بكل زخمها.

وكتب ابن عربي ديوان "ذخائر الأعلاق" الذي أصبح بعد شرحه "ترجمان الأشواق" في الغزل والبكاء على الأطلال، وتحت ضغط المتلقي يقوم ابن عربي بتقديم شرح يعتبر بيان الكتابة الصوفية وبيان تلقيها، فيقول: « وكان سبب شرحي لهذه الأبيات أن الولد بدراً الحبشي، والولد إسماعيل بن سودكين، سألاني في ذلك، وقد سمعا بعض الفقهاء بمدينة حلب ينكرون هذه الأسرار الإلهية، وأن الشيخ يتستر لكونه منسوباً إلى الصلاح والدين، فشرعت في شرح ذلك، وقرأ عليّ بعضه القاضي ابن العَديم بحضرة جماعة من الفقهاء، فلما سمعه ذلك المنكر الذي أنكر تاب إلى الله ﷻ ورجع عن الإنكار على الفقراء، وما يأتون به من أقاويلهم من الغزل

والنسيب لتعشّق النفوس لهذه العبارات، فتتوفر الدواعي على الإصغاء إليها، وهو لسان كل ظريف، روحاني لطيف »[1].

إذن فلقد لجأ المتصوفة إلى الغزل، لمحاولة توجيه المتلقي نحو ممارسة عملية التلقي التي لا تتم إلا بانصهار أفق النص بأفق المتلقي « لتعشق النفوس بهذه العبارات، فتتوفر الدواعي على الإصغاء إليها »، وهي إشارة إلى اختلاف مفهومه عن المتصوفة السابقين له في تعبيرهم عن تجربتهم الصوفية، باعتبارها نوعاً جديداً، وتجربة حب تختلف عن مفهوم المتقدمين منهم، الذي تضمن عناصر تشويش، عُدّت بمثابة تجاوزات داعية للكفر، التي أسهمت في خيبة ظن المتلقي في مطابقة تلك العناصر لمعاييره السابقة في التلقي.

وقد أشار ابن عربي في كتابه "ترجمان الأشواق" بالحسي إلى المثالي – الإلهي – وعبر عن ذلك في قوله عن افتتانه بابنة شيخه، التي كانت عليها « مسحة ملَك وهمة ملِك، فقلدناها من نظمنا في هذا الكتاب أحسن القلائد بلسان النسيب الرائق، وعبارات الغزل اللائق ... ولكن نظمنا فيها بعض خاطر الاشتياق، ومن تلك الذخائر والأعلاق، ... فكل اسم أذكره في هذا الجزء فعنها أكني، وكل دار أندبها فدارها أعني، ولم أزل فيما نظمته في هذا الجزء من الإيماء إلى الواردات الإلهية، والتنزلات الروحانية، المناسبات العلوية، جرياً على طريقتنا المثلى، فإن الآخرة خير من الأولى »[2].

وابن عربي لم يضيّق الأفق على المتلقي بشرحه لديوانه، وقد كان بمثابة دعوة للتعامل مع النص الصوفي بشكل مختلف، حيث كان النظر إلى ظاهر النص هو المقصود بالاهتمام، في

(1) ترجمان الأشواق، محيي الدين بن عربي، دار صادر، بيروت، 1992م، ص9،10.

(2) المرجع السابق، ص9.

حين يقتضي التأويل التنقيب فيما وراء النص من أجل الفهم[1]؛ لأن « أن تفهم هو أن تؤول، وأن تؤول هو أن تصف الظاهرة من جديد، وأن تجد لها معادلاً »[2].

وشرح ابن عربي يوحي بنزوعه إلى تعدد ردود الفعل، وتمايزها في الأثر في كل قراءة عبر سلسلة تلقي النص في الزمن، أو ما يمكن أن نسميه تاريخ القراءة أو تاريخ التلقي، كما يقول ياوس: « إن العلاقة بين الأثر الفني وقارئه، علاقة تتميز بظاهر مضاعف، جانب منه جمالي "صميم"، وآخر جانب تاريخي "متسلسل"؛ وذلك لأن تلقي الأثر من طرف قرّائه الأوائل يتضمن من جهة الحكم قيمةً جماليةً، يستند مرجعياً إلى آثار مقروءة في السابق، ثم إن هذا التلقي المبدئي يستطيع من جهة أخرى أن يتطور ويغتني من جيل إلى جيل، ليكوّن عبر التاريخ سلسلة من التلقيات، هي التي تحدد الأهمية التاريخية وتبين مكانته ضمن التراتب الجمالي أو الفني »[3].

ودلالة الغزل في النص الأدبي متكونة تاريخياً، « وحين تم استخدامها كرمز للمعاني الإلهية تشكل ما لم يكن موجوداً من قبل، وهو مفهوم علاقة الكاتب بالأنوثة، الذي لم يكن سابقاً على لسان الغزل، وإنما يتكون بفعل التلقي، وهذا الأمر لا يوحي بعلاقة موضوعية بين

(1) ينظر: موت النص، النص والنص المضاد والنص الظل، محمد أبو الفضل بدران، مجلة الآداب، قنا، جامعة جنوب الوادي، م4، ع4، 1995م، ص14.

(2) Isem, lacte de lectume, p: 32، نقلاً عن: المعمار نص روحاني، تأثير شعر جلال الدين الرومي على المعمار الإسلامي، مي أحمد حواس، مكتبة الأنجلو المصرية، 2021م، ص65.

(3) المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، إدريس بلمليح، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1995م، ص268.

معاني الغزل والمعاني الصوفية، بقدر ما يعكس مبدأ أساساً يقوم على الوجود كله »[1]، وفي ذلك يقول ابن عربي:

لقد صارَ قلبي قابلاً كلَّ صورَةٍ فمَرْعَى لغِزْلانٍ وديرٌ لرُهبانِ
وبيْتٌ لأوثانٍ وكعبةُ طائفٍ وألواحُ توراةٍ ومصحفُ قُرآنِ
أدينُ بدينِ الحُبِّ أنّى توَجّهتْ ركائِبُهُ فالحُبُّ، ديني وإيماني
لنا أُسْوَةٌ في بِشرِ هندٍ وأُختِهَا وقيسٍ وليلى ثمّ ميّ وغَيلانِ[2]

وإذا كان منهج الحلاج وغيره هو استغراق في الحب عبروا عنه بالفناء فإنه عند ابن عربي والمتأخرين عنه، استغراق في مشاهد الجمال الإلهي المطلق في الكون، « وكل تجل يعطي خلقاً جديداً، ويذهب بخلق ...، وإن الخيال الإبداعي متجه في فاعلية إلى الاندماج والتوحيد بين العلو المتجلي والصورة التي يتجلى فيها، ويضع اللامرئي والمرئي، والروحي والمادي في تجانس وانسجام »[3].

وعلاقة المتصوفة بالله تأسست « ضمن إطار فني غايته تذوق جمالية العالم واكتشافه في أدق مستوياتها، بل سيخرج المتصوفة هذه العلاقة الفنية بتصور مميز، له مفاهيمه الخاصة عن الحب والعشق والعلاقة بالأنوثة والآخر »[4].

ولم يكن الأمر مختلفاً عند ابن الفارض، حين مارس هذه الكتابة العلائقية، كما لم يعد بحاجة إلى شرح وتأويل؛ لأن الأسلوب الصوفي أصبحت له طريقته الخاصة. ومن أهمها دوران

(1) تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، آمنة بلعلي، ص67، مرجع سبق ذكره.

(2) ديوان ترجمان الأشواق، محيي الدين ابن عربي، ص63، مرجع سبق ذكره.

(3) الخيال مفهوماته ووظائفه، عاطف جودة نصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م، د.ط، ص117.

(4) الكتابة والتجربة الصوفية، منصف عبدالحق، منشورات عكاظ، الرباط، 1988من ص194، 195.

المصطلحات الصوفية التي أصبحت المعينات الأساسية للتعبير عن الشخصية الصوفية، بدليل أن الفقهاء الذين استاؤوا من تغزل ابن عربي، الذي رأوه يتنافى مع الصلاح والعبادة، بادروا إلى اتهام ابن الفارض بالحلول والاتحاد، ولم تعد الخمرة والغزل تعني لهم إلا ما ترمز له، وقد يتخفى الشاعر وراءها لبث أفكاره في الاتحاد والحلول كما يعتقدون.

وقد استعمل ابن الفارض الألفاظ التي جرت على لسان المتصوفة، وتداولوها للكشف عن معانيهم فيما بينهم.

وبعد أن أصبحت المصطلحات الصوفية من أهم المميزات التي ارتبطت بالأسلوب الصوفي، فلا عجب أن تكون مؤشرات على طبيعة هذا الأسلوب، بحيث ينتبه إليها القارئ أثناء وقوفه على البنية التقابلية، التي قامت عليها أشعار ابن الفارض، التي فرضها التقابل بين المصطلحات، كالقبض والبسط، والسكر والصحو، والفرق والجمع، والمحو والإثبات، وغيرها من المصطلحات التي استقاها الأدب الصوفي من محاكاته للأساليب التقليدية من الشعر الغزلي والخمري والطللي، وقد صرح ابن الفارض بلجوئه للرمز في قوله من التائية الكبرى[1]:

وعَنِّـــيَ بـــالتَّلْويحِ يَفْهَـــمُ ذَائِـــقٌ غَنِـــيٌ عـــن التصـــريحِ للمُتَعَنِّـــت

فالشاعر الصوفي لما أراد التعبير عن تجربته الصوفية، وما فيها من إشعاعات عرفانية وجد اللغة تحول بين ما يعانيه وما يريد التعبير عنه، « وهنا يجد نفسه مضطراً لأن يؤسس تراثاً لغوياً صوفياً، وأن يجد مخرجاً يتجاوز به أزمة اللغة، التي تحول دون التعبير عن حقيقة الحال الذي يعانيه »[2].

(1) الديوان، ص55.

(2) دلائلية مصطلح السماع في الفكر الصوفي، قويدر قيداري، مجلة الأثر، ع4، جامعة ورقلة، 2004م، ص307.

ومن هنا يضاف إلى الانزياح الذي يحدث في اللغة الشعرية عامة، انزياح آخر متميز في شعرية المتصوفة، أي أن الشعر الصوفي انزياح على انزياح، نتيجة لاستعمال الرصيد اللغوي بشكل مغاير غير مألوف لتغير مصدر الإمداد بين المرسل العادي والمرسل الصوفي.

« فاللغة العادية لا تفي بالتعبير عن عالم الصوفية ذي الخصوصية الشعرية، وقد بلغت حدة الاصطدام باللغة قدراً أودى بحياة بعض الصوفية، وساقهم إلى نهايات تراجيدية، وأشهرهم الحسين بن منصور الحلاج المقتول سنة (304هـ) »[1].

واختلاف الشفرة ليس ناتجاً عن اختلاف اللغة بين الباث والمتلقي، ولكنها نتيجة لاختلاف المصطلح، إذ تعتبر اللغة الصوفية إشكالية منهجية ومعرفية منذ القدم عند الباحثين والمحققين القدامى والمحدثين، باعتبارها الممر الحتمي المفضي إلى عملية القراءة والفهم في النص الصوفي وتفكيك بنيته الدلالية[2].

وهذا يستدعي القارئ المثالي – كما يسميه آيزر – لفهم الشفرة الصوفية؛ لأن المتصوف قد يُحمّل أي دالٍ مدلولاً جديداً، ووسيلة المتلقي لإدراك هذا المدلول هو الذوق معتمداً على قرينة السياق الحالية والمقامية، وعملية التفاعل بين النص والمتلقي تتم عبر مرحلتين قراءة النص وإعادة إنتاجه، فهذا ابن عربي عندما « يصور حال الصوفي الذي يقبل على ربه، وكيف يفارق هذا الصوفي الدنيا بهمته، فلا يصير له مطلب إلا الله، يرمز لهذا الإقبال على الله بطرق الباب، ويرمز لتخلية النفس عن شواغل الدنيا بالفراق ... فيقول الطارق مفارق »[3].

(1) المتواليات، دراسات في التصوف، يوسف زيدان، ص22، مرجع سبق ذكره.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص24.

(3) شرح مشكلات الفتوحات المكية، ابن عربي، الجيلي، يوسف زيدان، دار الأمين، القاهرة، ط2، 1998م، ص22.

والاضطراب الذي يواجهه المتلقي إزاء قراءته النصوص الصوفية، نابع من التناقض في الأدب الصوفي؛ فموضوعات الغزل والخمر وذهاب "الأنا" وبقاء "الهو" في الحب، تقبل بسهولة في شعر غير المتصوفة، فالناقد الذي يقرأ خمريات أبي نواس، وغزلياته، ولغيره من سائر الشعراء لا يجد في ذلك عجباً ولا غرابة، ولكن عند المتصوفة يختلف الأمر، « والسبب في ذلك هو عجز الصوفيين في طوال الأزمان عن إيجاد لغة للحب الإلهي، تستقل عن الحب الحسي كلياً »[1].

فالمتلقي يصطدم بأفق النص، حين يذكر الصوفي محبة الله، ثم ينتقل إلى ذكر مفاتن المرأة مجسدة، في أخرى، أو في القصيدة نفسها، وما هي إلا رموز ومقدسات سامية، لم يجدوا مندوحة في التعبير عن هيامهم بها، إلا بما يهيم به المرء في طبعه من حبه للجمال بالمرأة، والغياب عن المحسوسات بالخمرة.

وتعد المسافة الجمالية المعيار الذي تقاس به جودة الفن وقيمته، فكلما اتسعت المسافة بين أفق انتظار العمل الأدبي، وبين الأفق السائد، ازدادت أهمية العمل وعظمت قيمته، ولكن حينما تتقلص هذه المسافة، يكون النص الفني أقل تأثيراً، ويكون المتلقي أضعف إنتاجاً، « فالمسافة الجمالية هي تلك الفجوة الفاصلة بين أفق الانتظار الموجود سلفاً والعمل الجديد الذي يمكن أن يؤدي تلقيه إلى تغير في الأفق؛ وذلك بالسير عكس التجارب المألوفة، أو بجعل تجارب أخرى تقفز إلى الوعي، وتقاس هذه المسافة وفق سلم ردود الفعل عند الجمهور وأحكام

(1) الأدب في التراث الصوفي، محمد عبدالمنعم خفاجي، مكتبة غريب، د.ط، ص182.

النقد "نجاح مباشر، رفض أو صراع، استحسان القراءة، فهم مبكر أو متأخر" وهذا يمكن أن يصبح مقياساً للتحليل التاريخي كما عند ياوس »[1].

وإذا قارنا بين خمرة أبي نواس، وخمرة ابن الفارض سندرك قيمة الانزياح الصوفي، يقول أبو نواس:

ساعٍ بكأس إلى ناشٍ على طَرَبِ كلاهما عجَبٌ في منظر عجبِ

قامت تُريني، وأمرُ الليل مُجْتَمِعٌ صُبْحاً تَولَّد بين الماءِ والعنبِ[2]

ويقول ابن الفارض:

شَرِبْنَا على ذكْرِ الحبيبِ، مُدامَةً سكِرْنَا بها، من قبل أن يُخلق الكَرْمُ

لها البدرُ كأسٌ، وهي شمسٌ يُدِيرُهَا هلالٌ، وكم يبدو إذا مُزِجَتْ نَجم[3]

والبدر هنا « هو العارف الكامل ... والمدامة هي المعرفة الإلهية التي تفيض أنوارها في جميع الكائنات، أما الهلال الذي يديرها فهو المبلغ عن العارف، كأصحاب الأنبياء، وتلاميذ العارفين، وإذا مزجت المعرفة اللدنية بالمدارك الشرعية الدينية، فكم يظهر هناك نور يهتدي به، « أصحابي كالنجوم بأيهم اقتديتم اهتديم »[4]، ويبدو جلياً الفرق بين الصبح الذي رآه أبو نواس عند مزج خمرته، والنجوم الهاوية التي رآها ابن الفارض عند مزج خمرته، فكلاهما استعمل

(1) النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، حميد سمير، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2005م، ص31.

(2) ديوان أبي نواس، ص104، برواية الصولي، تح: بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية، ابو ظبي، ط1، 2010م، ص62.

(3) ديوان ابن الفارض، شرحه وقدّم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتبالعلمية، بيروت – لبنان، د.ط، ص179.

(4) جامع بيان العلم وفضله، ابن عبد البر، تح: أبو الأشبال الزهيري، دار ابن الجوزي، الدمام، د.ط، 1994م، ج2، حديث رقم (1760)، ص92، شرح ديوان ابن الفارض، الشيخ حسن البوريني، والشيخ عبد الغني النابلسي، جامعة رشيد بن غالب الدحداح، دار الكتب العربية، فيصل عيسى البابي الحلبي، ج2، ص175.

المجاز، غير أن البعد الصوفي، أحدث مجازاً على المجاز؛ لذلك فالعامل في هذه الانزياحات هو المجاز؛ « ولهذا تتخذ لغة الشعر في التجربة الصوفية منهج الرمز الإشاري الذي يعتمد على اصطناع لغة تكسب الكلمات فيها غير ما كانت تحمل من دلالة وضعية، لكن هذه الدلالات ليست بعثاً جديداً، يكون السياق والرؤية الفنية أساس هذا البعد الدلالي الجديد، وإنما أصبحت معادلة لفظية، تستبدل أحد طرفيها بالآخر، عن طريق ما قدمه الصوفيون من شروح وتفسيرات »[1].

إذن فالرمز الصوفي لا يرتبط بمشاعر عامة، ولا يتصل بالآخرين، وإنما يتصل بذات الشاعر وحده، وهذه اللغة الصوفية الخاصة، التي خرق بها أصحابها المألوف، خلقت صعوبة كبيرة على القراء في فهمهم للنص، والمتطلع للخطاب الشعري الصوفي سيجد معاجمه الاصطلاحية متقاربة في مجملها، ومن ثم فإن القراءة السطحية لهذا النوع من النصوص غير كافية، إذ لابد من قراءة عميقة.

(1) لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، 2003م، ص279.

المبحث الثالث: ترجمة ابن الفارض

اسمه ونسبه: هو أبو حفص وأبو القاسم عمر بن أبي الحسن علي بن المرشد بن علي، حموي الأصل، مصري المولد والنشأة والوفاة، واشتهر بابن الفارض، وقيل في ذلك إن أباه كان يعمل بالقضاء؛ فيثبت الفروض للنساء على الرجال، ولد في الرابع من ذي القعدة سنة 576هـ، بالقاهرة، وتوفي بها يوم الثلاثاء الثاني من جمادى الأولى سنة 632هـ، ودفن من الغد بسفح المقطم[1].

عصره:

وهو من شعراء أواخر القرن السادس وأوائل القرن السابع الهجري، وأدرك من ملوك الدولة الأيوبية أربعة: صلاح الدين، والعزيز، والعادل، والكامل.

وقد كانت الدولة الأيوبية منذ نشأتها معتنية بالتصوف، راعية له، مما زاد ابن الفارض بعداً صوفياً.

نشأته وتعليمه:

استقر والده بمصر بعد مجيئه من حماة، وعمل قاضياً، ولما سئل أن يصير قاضي القضاة، رفض وفضل الانقطاع إلى العبادة والزهد بقاعة الخطابة بالجامع الأزهر[2].

حضر ابن الفارض صغيراً مجالس الحكم ومدارس العلم، تأثراً بأبيه الذي دفعه لذلك، فنشأ نشأة سُنّية علمية، طلب فيها العلم الشرعي، الذي كان متوافراً في عصره، وصار شافعيّ

(1) وفيات الاعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلكان، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، م3، ص454.
(2) المرجع السابق، ج3، ص383.

المذهب، وطلب علم الحديث عن شيوخ، منهم ابن عساكر[1]، والحافظ المنذري[2][3].

وكان كثير السياحة في وادي المستضعفين بالمقطم، يتزهد فيه ويتجرد، وله قصة مع شيخه البقال، الذي دله على السفر لمكة، حتى يأتيه الفتح وقد كان[4].

و« بذهاب ابن الفارض إلى مكة يبدأ ما يمكننا تسميته "بطور الفتح"، عاش فيه حياة خاصة، انقطع فيها إلى السياحة بأودية مكة، وكانت سبيله إلى "الفتح الإلهي"، وقد أجمع المترجمون لابن الفارض على أنه قضى بالحجاز خمسة عشر عاماً، وأنه توفي بمصر بعد عودته من الحجاز بأعوام أربعة، – فإن صح كل هذا – كان معناه أن "طور الفتح" لابن الفارض يبدأ سنة 613هـ وينتهي 629هـ »[5].

شعره:

كان لحياة ابن الفارض في مكة أثر ليس في تجربته الصوفية وحسب، بل انعكست المسحة البدوية والصور الحجازية على شعره أيضاً، فيقول:

أَبَــرْقٌ بَــدَا مــن جانــب الغــور لاَمــعُ أم ارتفعــت عــن وجــه ليلــى البراقــع

أنارُ الْغَضَى ضَاءَتْ وَسَلْمَى بِذِي الغَضَى أم ابتَسَـــمَتْ عَمَّـــا حَكَتْـــهُ المَـــدَامِعُ

(1) هو القاسم بن علي بن هبة الله، ثقة الدين الشافعي (527هـ – 600هـ)، طبقات الشافعية الكبرى، السبكي، تح: عبد الفتاح محمد الحلو، محمود محمد الطناحي، دار إحياء الكتب العربية، د.ط، د.ت، ج8، ص351 – 352.

(2) هو الحافظ عبد العظيم زكي الدين بن المنذري (581 هـ– 656هـ)، أحد الذين ولّوا التدريس بدار الحديث التي أنشأها الملك الكامل، ووقفها على المشتغلين بالحديث، ومن بعدهم على المشتغلين بفقه الشافعية، طبقات الشافعية، للسبكي، ج8، ص259 – 261.

(3) وفيات الاعيان، ابن خلكان، ج3، ص454، مرجع سبق ذكره.

(4) ديباجة الديوان، شرح ابن الفارض من شرحي الشيخ البوريني والنابلسي، ج1، ص5، مصدر سبق ذكره.

(5) ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، ص48، مصدر سبق ذكره.

اَنَشْــرُ خُزَامَــى فَــاح أمْ عَــرْفُ حَــاجِرٍ بــأُمِّ القُــرَى أمْ عِطْــرُ عَــزَّةَ ضَــائِعُ[1]

وشعره تحفة أدبية، له خصائصه الفنية، بقدر ما هو تراث روحي له قيمته الفلسفية، "ولعل أظهر ما يمتاز به من الناحية الفنية هو الإسراف في الصناعة اللفظية، أو الإغراق في المحسنات البديعية، كما يمتاز برقة اللفظ، ودقة المعنى، وعمق الفكرة، وبعد الخيال، وجمال الصورة[2]، وهذا ابن أبي حَجَلَة يصف لنا الديوان، فيقول:

« وهو من أرق الدواوين شعراً، وأنفسها درّاً، برّاً وبحراً، وأسرعها للقلوب جرحاً، وأكثرها على الطلول نوحاً، إذ هو صادر عن نفثة مصدور، وعاشق مهجور، وقلب بحرّ النوى مكسور، والناس يلهجون بقوافيه، وما أودع من القوى فيه، وكثر حتى قلّ من لا رأى ديوانه، أو طنت بأذنه قصائده الطنانة »[3].

وقال عنه الشيخ عبد الرؤوف المُناوي (ت1031هـ) في طبقاته: « الملقب في جميع الآفاق بسلطان المحبين والعشاق، المنعوت بين أهل الخلاف والوفاق بأنه سيد شعراء عصره على الإطلاق »[4].

آثاره محصورة في ديوانه، وعلى ضآلته بالقياس إلى آثار غيره من الشعراء الصوفيين، إلا أنه يمكن أن يعد بحق تراثاً روحياً خصباً خالداً، من شأنه أن يهيئ للآداب العربية مكانها إلى جانب الآداب الفارسية، عندما يتساجل الأديان وتتنازع اللغتان أمر الحب الإلهي.

(1) الديوان، ص112، مصدر سبق ذكره.

(2) ابن الفارض، والحب الإلهي، ص83، مصدر سبق ذكره.

(3) شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ابن العماد، تح: عبد القادر الأرناؤوط، محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط1، 1991م، ك7، ص264.

(4) المرجع نفسه، م7، ص262.

ولديوان ابن الفارض نسخ كثيرة، منها ما هو مخطوط ومنها ما هو مطبوع، وترجع هذه النسخ على كثرتها وتعدد نساخها وشراحها – على أقل تقدير – إلى مصدر واحد وهو النسخة التي جمع فيها سبط الشاعر قصائد جده، وقدّم لها بديباجة وصف فيها جده وأحواله الصوفية[1].

– شروح الديوان:

من المهم أن نعرج أيضاً على شروح الديوان التي مثلت محاولات لفهمه وتقديمه للقراء على اختلاف مناهجها لأدبية في التحليل، ومذاهبها الصوفية في التفسير والتأويل، ولغاتها؛ حيث أن منها العربي، ومنها الفارسي، إلى غير ذلك من تنوعاتها قديماً وحديثاً، ومنها:

1– ديوان ابن الفارض، تصحيح محمد الأسيوطي، جمع رشيد بن غالب بشرح الشيخ حسن البوريني كاملاً وشرح الشيخ عبد الغني النابلسي، وبهامشه كشف الوجوه الغربي نظم معاني الدر شرح تائية ابن الفارض الكبرى للشيخ عبد الرزاق الكاشاني، المطبعة الخيرية، 1310هـ.

2– كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر، الشيخ عبد الرزاق الكاشاني، تحقيق أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2006م.

3– منتهى المدارك في شرح تائية ابن الفارض، الشيخ سعد الدين الفرغاني، تحقيق عاصم كيالي، دار الكتب العلمية، بيوت، 2007م، جزآن.

4– شرح تائية ابن الفارض، داوود بن محمود بن محمد القيصري، مخطوط بمعهد دراسات الثقافية الشرقية بجامعة طوكيو.

(1) ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، ص87، مصدر سبق ذكره.

5- شرح على تائية ابن الفارض الكبرى، داوود بن محمد القيصري، تحقيق أحمد فريد المزيدي، دار لكتب العلمية، بيروت، 2004م.

6- شرح القصيدة الميمية، داوود بن محمود بن محمد القيصري، تحقيق محمد بايراقدار، بلا وطن ولا تاريخ نشر، ويذكر أنه يعتمد على المخطوطات المحفوظة في مكتبات اسطنبول.

7- شرح أحمد أمين الشهير بأمير بادشاه، تمت كتابته في 1034هـ، وهو مخطوطة بدار الكتب المصرية.

8- شرح قاضي القضاة بمصر عمر بن إسحاق بن احمد الغزنوي المعروف بالسراج الهندي، المتوفى سنة 773هـ.

9- شرح الشمس البساطي المالكي.

10- الجلال القزويني الشافعي.

11- شرح ابن حجر العسقلاني المتوفى سنة 852هـ.

12- شرح المدد الفائض والكشف العارض، للشيخ علي بن عطية الحموي، الشهير بعلوان الهيتي، المتوفى سنة 922هـ.

13- شرح زين العابدين محمد بن عبد الرؤوف المناوي المصري، المتوفى عام 1022م.

14- المقاصد العلية نفي شرح التائية الفراضية، إسماعيل بن أحمد الأنقروي، المتوفى سنة 1024هـ، مخطوطة بمكتبة الملك عبد الله بن عبد العزيز الجامعية، برقم 111، الرياض، باللغة الفارسية، وقد ألفه عام 1025هـ.

15- المحب المحبوب أو شرح تائية الحراق وابن الفارض في الحب الإلهي، عبد الحق الكتاني، تحقيق أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت.

16- جلاء الغامض في شرح ديوان ابن الفارض، أمين خوري، مكتبة الآداب، الطبعة الخامسة، بيروت، 1910م، وغالبه نقل من شرح البوديني مع مقدمة سبط الناظم.

هذا وقد ظل شعر ابن الفارض موضع الإعجاب والاهتمام عند الكثير من الباحثين عرباً كانوا أم عجماً، فيجد الباحث نفسه أمام "مكتبة فارضية" واسعة من الشروح والدراسات التي تراكمت عبر القرون حتى يومنا هذا حول أشعار ابن الفارض.

الفصل الثاني القراءة الرمزية

المبحث الأول : قراءة عبد الغني النابلسي

المبحث الثاني : قراءة سعد الدين الفرغاني

المبحث الثالث : قراءة عبد الرزاق القاشاني

الفصل الثاني: القراءة الرمزية

يُعد الرمز الصوفي تجاوزاً للواقع ومعادلاً موضوعياً لما يختلج في نفس صاحبه من عواطف ومشاعر وانفعالات، فالرمز هو الرابط بين الواقع والمثال بمساعدة الحدس، لما له من قدرة على الغوص في باطن الذات ومرتوياً من نبع اللا شعور، والتجربة الصوفية تعتمد على الرمز وتضرب من خلاله في عالم ما وراء الحس، راغبين في الوصول بقلوبهم ومشاعرهم إلى ما لا يتسنى للعقل الوصول إليه، وقد استكانوا إلى ما أوصلتهم إليه أذواقهم وأرواحهم من معانٍ، وما صوروا به عالم ما فوق الواقع من صور، لا توجد إلا في أذهانهم وبواطنهم، وهذا يغذي عندهم عجز اللغة.

معنى الرمز:

والرمز لغة: « تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم من غير إبانة، ... مما يبان بلفظ »[1].

والرمز اصطلاحاً: « الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى اللغة على أدائها في دلالاتها الوضعية »[2]، وهو « يستمد ثراءه وتنوعه واتساعه من الطبيعة، والامتزاج بين رموز المكان، والشخوص والزمان »[3].

والرمز الصوفي يتجاذبه طرفان، هما: الظاهر والباطن، كما يقول الطوسي: « الرمز معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر، لا يظفر به إلا أهله »[4]، والنص الصوفي يحمل

(1) لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، ج5، ص356، مرجع سبق ذكره.

(2) الأدب المقارن، د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر، ط9، 2008م، ص315.

(3) الرمز في الشعر السوري المعاصر، عبد الله خلف العساف، دار القلم، دمشق، 2008م، ص25.

(4) اللمع، السراج الطوسي، تح: عبد الحليم محمود، طه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، القاهرة، مصر، 1960م، ص414.

مفارقة الظاهر المرفوض، والباطن الصحيح المستقيم حسب رأيهم، « فالرمز هو الكلام الذي يعطي ظاهره ما لم يقصده قائله »[1].

وقد يلجأ الصوفي إلى الترميز عن طريق الإيماء، والإشارة؛ وذلك إما لغرض تقريب الفهم لمن هم أدنى مقاماً من الصوفية أنفسهم، أو بهدف صون الأسرار والحفاظ عليها، حتى لا يتخذها المنكرون لعقيدتهم سلاحاً للهجوم عليهم، بالابتداع لمجرد قصور أفهامهم عن إدراكها، والأسرار الصوفية أدق وأخطر من أن توجه واضحة للعامة، ولهذا كان الرمز أحد حلول الإشكالية التي واجهتها الظاهرة الصوفية، وهي محاولة إيجاد الشكل التعبيري الملائم، مما أكسب النص غموضاً واتساعاً في الدلالة.

ويلجأ الصوفي إلى الرمز أيضاً؛ لأن اللغة في نظره تبقى عاجزة عن احتواء كل ما يقدمه الذوق في نفسه من معان وأسرار ودلالات.

فكما عبر النّفّري بقوله: « كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة »[2]، « فالعالم المجرد محدود، وجامد في الزمان، والمكان، مقارنة برحابة الفكر الإنساني، ومرونته، واتساع خياله »[3].

ومن أخص قواعد المتصوفة التستر والضن بالعلم الإلهي على غير أهله، كما قال القشيري: يضن المتصوفة بخطابهم عن المتبادر إلى أذهان من هم خارج التجربة الصوفية، فمالوا في شعرهم إلى الانزياح الدلالي، من الاستعارات والكنايات وأنواع المجاز؛ مما أدى لوقوع

(1) الفتوحات المكية، ابن عربي، دار صادر، بيروت – لبنان، ط1، 2004م، ج1، ص265.

(2) المواقف والمخاطبات، محمد بن عبد الجبار النفري، تح: آرثر يوحنا آربري، مكتبة المتنبي، القاهرة، د.ط، د.ت، موقف "28"، ص51.

(3) الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، عثمان حشلاف، منشورات التين، الجزائر، د.ط، 2000م، ص7.

أهل التصوف فيما يشبه الدائرة المغلقة، مع أهل الظاهر المحكومين بالمحسوسات اللغوية أو بظاهر النص[1]، فقد أصبح للمتصوفة لغة اصطلاحية خاصة، اتفقوا عليها فيما بينهم حيث يفهمونها ولا يفهمها غيرهم، بل إنها مستغلقة على من هو خارج جماعتهم، مما يفسح المجال لإعمال الخيال، ليبرز ما وراء الألفاظ والعبارات من معان خفية، يتحملها اللفظ بالتأويل، مما يجعل القارئ يحمّل الألفاظ والصور، لإضاءة جوانب، ربما لم تخطر في ذهن الشاعر.

وهذا ما تتوخاه العملية التأويلية، وهو الوصول إلى الفهم الكامل المترابط مع المعنى الكلي الظاهر « من خلال الحوار المشترك الذي يميز وجودنا ووجود الماضي »[2]، والتأويل لا يعد فعلاً ذاتياً إنما يعد « دخولاً في عملية تراث، يتكيف فيها كل من الماضي والحاضر ... وفي هذا الفهم نكون فعلاً جزءاً من التاريخ وموضوعاً لاستمراره، الذي يكشف عن نفسه بمزيد من الوضوح، من خلال النشاط التأويلي »[3]، ولا يمكن أن تكتمل عملية التأويل؛ لأن اللفظ المكتوب هو تكوين من فعل حي، وذات لها تكوينها ورؤيتها الخاصة أثناء الكتابة، ولا يمكن لأي تأويل نمارسه في النص « أن يعيد بناء أحجاره كما رصفتها أحداثه الأصلية، وبالتالي إن كل تأويل ما هو إلا محاولة لإعادة الحوار بين المؤول والنص »[4] ولدمج « وعينا بمجرى النص »[5].

ونص ابن الفارض لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية، بل هي فضاء دلالي وإمكان تأويلي، وهذا ما يجعل في القراءة طابع المغامرة والاقتحام، للوصول إلى تأويل مقبول. ونتيجة

(1) ينظر: الرسالة القشيرية، عبدالكريم القشيري، مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط1، 1940م، ص48، 49.

(2) تأويلية الفهم، حسن ناظم، مجلة الحياة الطيّبة، ع36، 2017م، ص157.

(3) الفلسفة الألمانية الحديثة، روديجر بوبنر: تر فؤاد كامل، دار الثقافة للنشر، القاهرة، 1987م، ص86.

(4) استراتيجية التسمية، مطاع الصفدي، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، 1986م، ص293.

(5) المعنى الأدبي، وليم راي، تر: يونيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، 1987م، ص17.

لغموض النص الصوفي، كانت الحاجة ماسة إلى الشرح والقراءة والتأويل، بما يتيحه من مجال خصب لتوليد الدلالة، التي شحن بها النص، فظهر ما يسمى بالشروح الصوفية؛ لتبيان المقاصد والمعاني لهذا الخطاب المستغلق. وقراءة الشراح الصوفيين للنص الصوفي قراءة متخصصة؛ لأنها تنهض على تبيان المعاني العرفانية، وكما أن ابن الفارض كان صاحب ذوق وحال فكذلك شارحوا نصه الذين عاشوا التجربة الصوفية، ولعل من أهم هذه الشروح شرح الشيخ عبدالغني النابلسي على ديوان ابن الفارض، المسمى: "كشف الغامض في ديوان ابن الفارض"، وقدم النابلسي شرحاً صوفياً خالصاً؛ لأنه عاش التجربة الصوفية وتلقّاها بالعلم والممارسة، فقد استلهم في شرحه الثقافة العرفانية الصوفية، واتخذ منها مفتاحاً لبيان ما وراء النص، فالبنية الرمزية التي اختارها ابن الفارض للتعبير عن تجربته الصوفية، تحمل دلالات ورؤى عميقة تتجاوز ظاهر اللغة.

المبحث الأول: قراءة عبد الغني النابلسي

« هو عبد الغني بن إسماعيل بنعبد الغني النابلسي، ولد سنة 1050هـ، أي في بداية النصف الثاني من القرن الحادي عشر الهجري، وتوفي في سنة 1143هـ، أي في القرن الثاني عشر الهجري »[1]، « وقد كان خلال هذا القرن زعيم الحياتين: الدينية والأدبية، فقد كان متعدد الثقافة غزير الإنتاج، ألف في موضوعات كثيرة، وكان من أسرة شافعية المذهب، غير أن أباه إسماعيل تحوّل إلى المذهب الحنفي وكذلك كان عبد الغني، وقد شغف عبد الغني بالتصوف منذ صباه، وراقته حياة الزهد والتعبد، والملاحظ على آرائه الصوفية أنه كان متأثراً بوحدة الوجود »[2].

واجتهد النابلسي من خلال قراءته لشعر ابن الفارض في بيان المعاني العرفانية للخطاب الصوفي، فقد « استفرغ فيه مجهوده، ببيان المقاصد الدقيقة المختصة بأهل الطريقة »[3].

وقد حاول من خلال شرحه أن يثبت صحة انتماء هذا الخطاب إلى العقيدة الإسلامية الصحيحة؛ لأنه كان مدركاً وعارفاً بخبايا هذا الخطاب، وفاهماً للمغالط التي وقع فيها منكرو الخطاب الصوفي.

ولقد استطاع النابلسي في قراءته أن يجمع ما تفرق في خطاب ابن الفارض حول موضوعه الأساسي؛ ليجعله بياناً لبعضه، ومن ثم الوصول إلى الدلالة الكلية، أو المقصود الذي

(1) معجم الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط15، 2002م، ج4، ص33.

(2) خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، محمد أمين المحبي، تح: مصطفى وهبي، مطبعة الوهبية، ط1، 1284هـ، م2، ص433 وما بعدها.

(3) شرح ديوان ابن الفارض، من شرحي البوريني والنابلسي، جمعه رشيد بن غالب، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2002م، ج2، ص2.

عبر عنه ابن الفارض من خلال شعره، فقد أوّل النابلسي كل الرموز وجعل كل الدلالات تعبر عن الحب الإلهي، من خلال قراءته للمقامات العرفانية الصوفية ووحدة الوجود، والثنائيات التي قام عليها المنهج الصوفي، مثل الفرق والجمع، والفناء والبقاء، والغيبة والحضور، والصحو والسكر، والذوق والشرب.

وبُنيَ الحب الإلهي على التعبير عن حالات البعد، أو حالات القرب، واستطاع ابن الفارض أن يصوغ تجربته من خلال استحضار أشعار الحب والغزل والخمر منذ الجاهلية وحتى العصر العباسي، ولقد عبر الصوفية عن حال البعد بعدة ألفاظ، منها: حال الغياب، أو ما يسمى عندهم بمصطلح الفرق الأول، أما حال الحضور فهي عندهم حالة الرؤية، أو ما اصطلح عليه بحال الجمع، والصوفي في بداية طريقه يكون في حال الفرق الأول، فإذا ما حصل له الحضور يقع في حال الجمع، فإذا خرج من حال الجمع دخل في حال الفرق الثاني، « والفرق الأول هو الاحتجاب بالخلق عن الحق، وبقاء رسوم الخليقة لحالها، والفرق الثاني هو شهود قيام الخلق بالحق ورؤية الآخر »[1].

وقد أخذ شرح بعد الغياب حيزاً كبيراً في قراءة النابلسي لشعر ابن الفارض، الذي قد أخذه الشوق والحنين إلى لحظة الوصول، التي تغيب فيها الكلمة، ويعجز الشاعر عن تصويرها والتعبير عنها. والكتابة في حال الفرق الأول مبنية على الشوق، بوصفه حالة وجدانية تراود الصوفي منذ البداية، وتدفعه نحو الحنين إلى الله تعالى، فهو المحبوب الحقيقي، ويؤكد الصوفية على أنه « لا محبوب بالحقيقة عند ذوي البصائر إلا الله تعالى، ولا مستحق للمحبة سواه »[2]،

(1) معجم المصطلحات الصوفية، عبد المنعم الحفني، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1987م، ص205.

(2) إحياء علوم الدين، أبو حامد الغزالي، دار مصر للطباعة، 1998م، ج4، ص355.

« فالمحبة استهلاك في لذة، والمعرفة شهود في حيرة، وفناء في هيبة »[1]، « ولا محبة بدون شوق، والشوق اهتياج القلوب إلى لقاء المحبوب، وعلى قدر المحبة يكون الشوق »[2].

ومن هذه المنطلقات الصوفية يتبين بعد الشوق إلى محبة الله عند ابن الفارض من خلال قراءة الرمز وتأويله، ففي التائية الصغرى التي مطلعها:

نَعَمْ، بالصَّبَا، قلبي صبا لأحِبَّتي، فيا حبَّذا ذاك الشَّذى حينَ هَبَّتِ[3]

يقول النابلسي في شرح هذا البيت: « صبا قلبي لأحبتي، أي حن ومال إليهم، لأنهما روح محبوبة، وقوله ذاك: إشارة إلى البعيد لبعد الحضرة الإلهية عن مشابهة الأكوان، والشذى وهو كناية عما تنقله الروح إلى الحقيقة الإنسانية عن الحقيقة الربانية، من الأخبار اللطيفة، والأسرار المنيفة، والعلوم الدينية، والمعارف الرحمانية »[4].

فقد بيّن النابلسي بُعد الغياب المتمثل في شوق ابن الفارض، وحنينه إلى محبوبه الحقيقي، وانطلق الشارح في تفسيره هذا من لفظة "ذاك" وهي اسم إشارة للبعيد، منطلقاً من المعنى النحوي ليستنتج مقام الغيبة التي هي الشذى، فقد فسرها بأنها تعلق الروح الإنسانية باعتبارها من الله، فالروح من أمر ربي.

وقد جعل الشارح بعد الغياب هو المسيطر على القصيدة، وبين من خلال شرحه أنها تدور حول موضوع واحد، وهو الشوق إلى الله.

يقول ابن الفارض في هذه القصيدة:

(1) الرسالة القشيرية، أبو القاسم عبد الكريم القشيري، ص161، مرجع سبق ذكره.
(2) المرجع السابق، ص163.
(3) ديوان ابن الفارض، تح: مهد محمد ناصر الدين، ص83، مصدر سبق ذكره.
(4) شرح ديوان ابن الفارض، البوريني النابلسي، جمعة رشيد بن غالب، تح: محمد عبد الكريم النمري، ج1، ص209.

أُقَـادُ أسـيراً، واصْـطِباري مُهـاجِري وأنْجُـدُ أنصـاري أسـىً، بعـد لَهْفَتـي[1]

يقول النابلسي: « القائد هو الحق تعالى إلى حيث يريد، والقائد من أمام يرى بخلاف السائق، فإنه من وراء لا يرى، وقوله أنجد ... إلخ يعني أن الحزن والتحسر وكثرة الاستعانة أنجد ما يكون لي من الأنصار، على تحمل ما أجده من المشقات والبلاء في طريق الله »[2].

فالمحبة التي تغنّى بها المتصوفة تحتاج إلى مجاهدة وصبر، والطريق إلى الله طويل، ولهذا أوّل النابلسي لفظ "القائد" بأنه الله تعالى، ومن المفاهيم التي وقف عندها النابلسي مفهوم المجاهدة القصوى التي عاشها الشاعر في طريقه إلى الله، والمجاهدة مقام مهم في مدارج أرباب السلوك، وقد استدل المتصوفة على أهمية هذا المقام – الذي يجب أن يكون خالصاً لله وبالله – بالآية الكريمة ﴿ وَالَّذِينَ جَاهَدُوا فِينَا لَنَهْدِيَنَّهُمْ سُبُلَنَا وَإِنَّ اللَّهَ لَمَعَ الْمُحْسِنِينَ ﴾[3] وكذلك بالحديث الذي رواه عمر بن الخطاب ﷺ حين دخل جبريل عليه السلام على رسول الله ﷺ والمحاورة التي دارت بينهما تبين أن أعلى مقام هو مقام الإحسان وهو « أن تعبد الله كأنك تراه فإن لم تكن تراه فإنه يراك »[4]، ويقول الإمام عبد القادر الجيلاني: « ينبغي للعبد أن يعلم أنه في جهاد عظيم، وفي قرب من الرب جل ثناؤه، ولا يوصف مقامه فليثبت ولا يعجز، فإنه إن عجز أو ملّ فقد عصى ربه ﷻ ووقع في جهنم »[5].

---

(1) الديوان، ص89.

(2) شرح النابلسي، ج1، ص245، مصدر سبق ذكره.

(3) سورة العنكبوت، الآية، 69.

(4) صحيح البخاري، الإمام أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط1، 2002م، كتاب الإيمان، حديث رقم 50، ص23، رواه أبو هريرة.

(5) الغُنْية لطالبي طريق الحق ﷻ، عبد القادر الجيلاني، تح: أبو عبد الرحمن بن عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2003م، ج2، ص311.

وقد وقف النابلسي على مفهوم المجاهدة في شرحه للقصيدة الفائية شرحاً صوفياً، يقول ابن الفارض:

فالوَجْـدُ بـاقٍ، والوِصَـالُ مُمـاطلي والصّـبْرُ فـانٍ واللّقـاء مُسَـوّفي[1]

يقول النابلسي: « الوجد: ما يجده المحب من شدائد المحب، وباقٍ: أي ملازم لا ينفك ولا يزول، والوصال: أي الاتصال بالمحبوب، اتصال معدوم مقدّر مصور بالمقدّر المصور، لا اتصال موجود بموجود، فإنه يستحيل عقلاً وشرحاً، وقوله مماطلي: أي يعدني مرة بعد أخرى، والمعنى في ذلك أي خاطر الاتصال المذكور تارة يغلب عليه فيلقيه في الأمل والمطمع، وتارة يستقصي عليه بالكلية، وقوله: والصبر فان: أي لاوجود له أصلاً، وقوله واللقاء: أي الاجتماع برحمته وعلمه، قال تعالى: ﴿ رَبَّنَا وَسِعْتَ كُلَّ شَيْءٍ رَّحْمَةً وَعِلْماً ﴾[2]، وقوله: مُسَوِّفي: أي يعدني بالوفاء مرة بعد أخرى، وقال: ﴿ إِلَيْهِ يُرْجَعُ الأَمْرُ كُلُّهُ ﴾[3]، قال: ليس لك من الأمر شيء ونفسه شيء فليس له أمرها »[4].

وقد أكثر ابن الفارض في ديوانه من ذكر الحب ومتعلقاته، من وله، ووجد، وصبابة، وعشق، والعشق « هو القوة الخفية التي تدفع السالك على المضي قدماً في طريقه رغبة في لقاء المحبوب الأزلي، وهو الله ﷻ »[5]، وابن الفارض في قصيدته الفائية محب عارف، والمعرفة شرط لازم للمحبة، ويعرف القشيري المعرفة بقوله: « صفة من عرف الحق سبحانه بأسمائه وصفاته، ثم صدّق الله ﷻ في معاملاته، ثم تنقّى عن أخلاقه الرديئة وآفاته، ثم طال

(1) الديوان، ص143.
(2) سورة غافر، الآية 7.
(3) سورة هود، الآية 123.
(4) شرح الديوان، النابلسي، ج1، ص285 – 286.
(5) منطق الطير، فريد الدين العطار، تر: بديع محمد جمعة، دار أندلس، ط2، 1979م، ص90.

بالباب وقوفه، ودام بالقلب اعتكافه، فحظي من الله بجميل إقباله »[1]، يقول ابن الفارض في هذا المعنى:

لَوْ قالَ: تِيهاً قفْ على جَمْر الغضَا لَوَقَفْتُ مُمْتَثِلاً، ولم أتوَقّف

أَوْ كَانَ مَنْ يرضى، بخدِّي، موْطِئاً لَوَضَعْتُهُ أرْضاً، ولَمْ أستنكِف[2]

يقول النابلسي في شرح هذا البيت: « لو كلفني هذا المحبوب الحقيقي بأن أدوم قائماً على النار الموقدة بأشد الأحطاب، فإنني أمتثل أمره، لا خوفاً منه، ولا رجاء، بل حباً وشغفاً ... ومن إشارة إلى أنه بعد كمال معرفته بالله تعالى والتحقق به هو قائم بخدمة أوامره ونواهيه على أكمل الوجوه، وأتمّ الأحوال »[3].

وهذه غاية الاستسلام للحبيب، حتى لو تطلب أن يضع وجهه فراشاً أو موطئاً لقدم الحبيب، وهذا من تمام المعرفة.

والمجاهدة عند المتصوفة تستلزم الحيرة، ومن شدة شوق ابن الفارض لمحبوبه طلب زيادة الحيرة، والنابلسي يعرّفها بأنها « عين الهداية إليه، ولهذا طلب الزيادة منها »[4]، يقول ابن الفارض:

زدني بفرطِ الحُبِّ فيك تحيُّرا، وارحمْ حشىً بلَظَى هواكَ تسعّرا[5]

وهذه الأحوال التي عاشها في طريقه إلى الله هي التي جعلته سلطاناً للعاشقين.

أما حال الجمع أو الحضور، والجمع حال يغيب فيها الصوفي عن سوى الحق، وهو حال لا يؤطره وقت، ولا يقيده زمان. يقول ابن الفارض في هذا الحال:

(1) الرسالة، القشيري، ص155، مرجع سبق ذكره.

(2) الديوان، ص146.

(3) شرح النابلسي، ج1، ص301.

(4) المصدر نفسه، نفس الجزء، ص346.

(5) الديوان، ص127، الحيرة في الله تعالى هي المحبة الحقيقية، واللهيب والسعر كناية عن الأنوار الربانية التي تتألق في نفس المريد.

ولقد خَلَوْتُ، مع الحَبيب وبَيْنَنَا سِرٌ أَرَقُّ منَ النسيمِ، إذا سرى

وَأَبَاحَ طَرْفِي نَظْرَةً أَمّلْتُهَا، فَغَدَوتُ معروفاً، وكُنْتُ مُنَكَّرا

فَدُهِشْتُ بينَ جمالِهِ وجَلَالِهِ وغدا لسانُ الحال، عنّي، مُخْبِرا

فأَدِرْ لِحَاظَكَ في محاسنِ وجْهه تَلْقَى جميعَ الحُسْنِ، فيه، مُصَوّرا[1]

يقول النابلسي في شرحه: « سرٌّ: أي أمر خفي عن العقول والألباب، وهو التحقق بحقيقة الوجود الحق ذوقاً وكشفاً ومعاينة، وقوله: أرق من النسيم إذا سرى: كناية عن الروح المنبعث عن أمر الله تعالى، وهذا السر ... هو سر الوجود الذي من شدة لطافته لا يدرك: قال تعالى: ﴿لاَ تُدْرِكُهُ الأَبْصَارُ﴾[2] ... وقوله: أدر لحاظك أي كرر ملاحظتك ومراقبتك، وقوله: وجهه أي وجه ذلك المحبوب، والمعنى في ذلك صور تجليات الوجه فإنها كلها حسنة، وقوله تلقى: ... أي تجد؛ لأنه ليس كل من أدار لحاظه في وجه الحق الظاهر على كل شيء يرى وجه الحق، ما لم يره الحق تعالى وجهه، بمحض فضله وإحسانه »[3].

ونلاحظ من خلال الشرح أن النابلسي قام بتمطيط النص، وذلك لوجود دلالات جديدة أضفاها على نص ابن الفارض، إذ تحول السر من المعرفة التي يتقاسمها اثنان، إلى معرفة خفية عن العقول والألباب، وبعيدة عن مجال الإدراك العقلي؛ لأنها تتعلق باتصال بشري بذات عليا منزهة، وهذا الاتصال ينفلت من مجال الإدراك الحسي ولا تستوعبه الألباب، ولا يدركه إلا ذوق الخاصة: « والذوق أول درجات شهود الحق بالحق ... فإذا زاد بلغ مقام الشهود، ويسمى

(1) الديوان، ص129.

(2) سورة الأنعام، الآية 103.

(3) شرح الديوان، النابلسي، ج1، ص350 – 351.

شرباً، فإذا بلغ النهاية يسمى ريّا، وذلك بحسب صفاء السر عن لحوظ الغير »[1]، فالذوق لا يمنح إلا من شملته العناية الإلهية؛ ليدرك أسراراً خفية وبعيدة عن تناول الحس، ويصيب العجز الحواس والعقل، ليفتح باب القلب، لتلقي التجلي، لاستقبال الأسرار الربانية. « وينطلق المتصوفة في حال الجمع من الحديث القدسي الذي نصه يقول: « وما زال عبدي يتقرب إلي بالنوافل حتى أحبه ... »[2] ... فإذا أحب الحق عبده أقامه مقام القرب منه »[3].

وإذا تم الجمع تغيب الكلمة، وتعجز اللغة عن البيان، يقول النفري: « يا عبد لا تنطق فمن وصل إليّ لا ينطق »[4]، وقال: « يا عبد غيبتي تريك كل شيء، ورؤيتي لا يبقى معها شيء »[5]، ومعنى هذا أي الذات الشاعرة لا تعبر عن لحظة الحضور إلا بعد أن تخف وطأته، فإذا خرج من الفناء يقع حال الفرق الثاني.

وابن الفارض أثناء تعبيره عن مقام المشاهدة، وتجلي المحبوب له، لا يجد إلا اللغة بوصفها وسيلة لتوصيل هذا المقام، أو تقريبه إلى القارئ، فقد لجأ إلى الوصف الحسي للمحبوب، ووصف الذهول في حضرة جمال المحبوب، وما يميز نص ابن الفارض أن المعنى المراد لا يفهم إلا بتلقي إشارات خفية لا يفهمها إلا من عاش التجربة، فظاهره لا يفصح إلا بقدر ما يشير، على نحو ما ينجلي في قوله:

مـا بَـيْنَ مُعْتَـرَكِ الأحـداقِ، والمُهَـجِ أنـا القَتِيـلُ بـلا إثـمٍ، ولا حَـرَجِ

(1) اصطلاحات الصوفية، كمال الدين عبد الرزاق الكشاني، تح: محمود كمال إبراهيم جعفر، انتشارات بيدار، ط2، د.ت، ص162.

(2) صحيح البخاري، الإمام البخاري، الحديث رقم 6502، كتاب التواضع، ص1617، رواه أبو هريرة، مرجع سبق ذكره.

(3) شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل، مختار حبار، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002م، ص50.

(4) المواقف والمخاطبات، النفري، المخاطبة "22"، ص176، مرجع سبق ذكره.

(5) المرجع السابق، المخاطبة "27"، ص183.

ودّعتُ، قبل الهوى روحي، لما نَظَرْتَ عيناياَ مِنْ حُسْنِ ذاك المنظرِ البَهِجِ
للهِ أجفانُ عَيْنٍ، فيكَ، ساهِرة شوقاً إليكَ، وقلبٌ بالغَرام شَجي
وأضلُعٌ نَحِلَتْ كادتْ تُقَوِّمُها، من الجوى، كبِدي الحرّا، من العَوَجِ
وأدمُعٌ هَمَلَتْ، لولا التنفّس مِن نارِ الهَوى، لم أكدْ أنجو من اللُّجَجِ[1]

لقد وظف الشاعر الرمز في هذه الأبيات، فالأحداق والمهج والأضلع والأجفان والأدمع في تقدير النابلسي أمور ذوقية، فالأحداق هي سود العيون الخاصة بالمحبوب، أما المهج فهي نفوس العشاق، و« وكنى بالعيون عن مظاهر تجليات الوجود، وسوادها كونها آثاراً عدمية، فإن الكون كله ظلمة، فهو أحداق الوجود الحق »[2].

« أما الأضلاع فهي كناية عن الأخلاق الكريمة، فكما ينبني الجسد على الأضلاع، فكذلك الشاعر بنى أمره على الأخلاق الكريمة، أما قوله نحلت: فهي كناية عن ظهور ضعف تلك الأخلاق بتجلي الحق تعالى بحقائقها، وقوله أدمع معطوف على أضلع، كناية عما يخرج من عين الوجود الحق من العلوم والتجليات الإلهية، والمراد أدمعه من عين حقيقته، وكنى بالتنفس عن ظهور نفسه وانفراده بها، لرجوعه إلى الفرق بعد الجمع، وقوله: لم أكد أنجو من اللجج: يعني لم أكد أسلم من بحار تلك العوالم الإلهية الفائضة عليّ، من عين وجودي الذي أنا قائم به، فتارة أغرق فيها، وتارة أطفو عليها »[3].

ويأخذ النابلسي في الإفاضة في تأويل هذه الأبيات، الذي يكشف ما ترمي إليه من مقامات أهل الطريقة، حيث تتركز استجابة النابلسي على قراءة الإشارات الخفية، والتفاعل مع

(1) الديوان، ص97، 98.

(2) شرح الديوان، النابلسي، ج2، ص84.

(3) المصدر السابق، نفس الجزء، ص87.

الرموز كون الشارح من أهل الطريقة، فالناظر في ظاهر النص لا يملك تصوراً عما في باطنه، واستقراء النابلسي للرمز العرفاني يجعله يعرض ما هو داخل الصور وما وراءها لاستكشاف أمور ربما لم تخطر على بال الشاعر، والتأويل الصوفي يتقاطع مع التأويل البياني في آلية العلاقة والقرينة، إلا أن كل واحد منهما يعمل في مستوى وجودي مختلف، فالتأويل البياني تعمل علائقه وقرائنه على دال ومدلول من عالم الشهادة، أما التأويل الصوفي فيعمل على دال من عالم الشهادة ومدلول من عالم الغيب.

وبعد الخروج من حال الجمع، يكون الحنين إلى الأنوار الإلهية بعد الفرق الثاني ضرورة لا مفر منها، فعندما تقرأ شرح النابلسي لبيت ابن الفارض القائل:

عَيْنِـــي جَرَحَـــتْ وَجْنَتَـــهُ بـــالنّظَرْ مـن رِقّتِهَـا فـانْظُرْ لحُسْـنِ الأَثَـرْ [1]

يوجه النابلسي هذا البيت ضمن مفهوم التجلي، « فقوله جرحت وجنته: أي وجنة المحبوب الحقيقي – وكنى بالوجنة عما استولى عليه من التجلي الإلهي، بغلبة ظهور اسم من الأسماء جامع لكل اسم – فإن كل اسم من أسمائه تعالى جامع لكل اسم على حسب خصوص ذلك الاسم »[2].

وقد تأثر الشارح بكلام الجيلي في تأويله لهذا النص الفارضي، يقول الجيلي: « وشأن العبد في هذا التجلي أن تنزل عليه الأسماء الإلهية اسماً اسماً، فلا يزال يقبل منها على قدر ما أودع الله في هذا العبد من نور ذاته، إلى أن ينزل عليه اسم الرب، فإن قبله وتجلى له الحق فيه تنزلت عليه الأسماء النفيسة والمشتركة التي هي تحت هيمنة الرب ... حتى ينزل عليه اسم الملك، فإذا قبله وتجلى له الحق في ذاته، تنزلت عليه بواقي الأسماء بكمالها اسما فاسما، إلى

(1) الديوان، ص129، وفي الديوان "النَظَره".

(2) شرح الديوان، النابلسي، ج2، ص311.

أن ينتهي إلى اسم القيوم، فإذا قوّاه الله وتجلى له الحق في اسم القيوم انتقل من تجليات الأسماء إلى تجليات الصفات »[1].

وفكرة التجلي أو الجمع، تتقاطع مع فكرة الاتحاد والحلول، التي لقيت معارضة شديدة، والنابلسي في قراءته لأبيات ابن الفارض المتضمنة لمعنى الحلول والاتحاد، نجده يبتعد عن المعنى الفاسد أو الضال، ليؤوله تأويلاً مقبولاً أو تأويلاً لا يخالف الشرع والدين، ويردد في شرحه عبارة "من غير اتحاد ولا حلول"، ويمثل إثبات صحة هذا الخطاب إلى العقيدة الصحيحة الهدف الذي حمل النابلسي على شرح نص ابن الفارض وتأويله، متخذاً من الرموز وسيطاً لذلك. يقول في شرح هذا البيت:

وهامتْ بها روحي، بحيثُ تمازجَا،اتّ ـــحَاداً، ولا جِـــرْمٌ تَخَلَّلَـــهُ جِـــرْمُ[2]

وقوله اتحاداً: « أي بحيث صَارَا شيئاً واحداً، كاتحاد النخلة بالنواة قبل أن تظهر منها، وهي معدومة فيها، وهو اتحاد العالِم بالمعلوم من حيث هو معلوم، لا من حيث ظهوره ... وقوله: تخلله جرم من خلّل الرجل لحيته أي: أوصل الماء إلى خلالها، وهو البشرة التي بين الشعر، وكأنها مأخوذة من تخللت القوم، إذا دخلت بين خلَلهم وخلالهم، وليس هذا اتحاداً ولا حلولاً، كما شنع به المحجوبون عن أهل طريق الله تعالى العارفين به، فإن ذلك من عدم فهمهم لمعاني كلامهم، وعدم معرفتهم باصطلاحهم في إيراد علومهم الإلهية بينهم، فإن شرط معنى الاتحاد والحلول أن يكون موجوداً، ليتحدّ أو يحلّ في موجود آخر »[3].

(1) الإنسان الكامل في معرفة الأوائل والأواخر، عبدالكريم الجيلي، مطبعة محمد علي صبيح، مصر، د.ت، ج1، ص67.

(2) الديوان، ص183.

(3) شرح الديوان، النابلسي، ج2، ص263.

وتقع المشاهدة أو الرؤية في بعد الحضور في التعبير الصوفي، والنابلسي يستخدم كلمة التجلي إلى جانب كلمة المشاهدة أو الرؤية، والمقصود بهذين المصطلحين في المرجعية الصوفية ليس الوظيفة الحسية التي يقوم بها الإنسان في عالم المحسوسات، فالله عندما يتجلى لا يتجلى بهذه الخاصية، فالله لا تدركه الأبصار، وإنما قصدوا بالمشاهدة أو الرؤية « هي إدراك الحق بنور البصيرة المكملة بنوره »[1]، والمعاينة هي « معاينة وجه الحق بنور البصيرة مطلقاً ومقيداً في كل شيء، وهي معاينة بشواهد العلم »[2]، وقد عبر ابن الفارض عن هذا المعنى كثيراً في أشعاره، ومن ذلك قوله:

وإذا ســـــــألتُكَ أن أراكَ حقيقـــــــةً فاسمَحْ، ولا تَجْعَلْ جوابي: "لن تَرى"[3]

ويطرح البوريني(•) في شرحه لهذا البيت سؤالاً جوهرياً إذ يقول: « واعلم أن كثيراً من الصوفية يعترض على هذا البيت، ويقول إذا كان موسى قد منع الرؤية عندما طلبها فكيف ترقت همة الشيخ ﷺ إلى طلبها؟ »[4] ويجيب البوريني عن هذا السؤال بقوله: « والجواب أن مراده الرؤية في الآخرة، بدليل التعبير بقوله له: وإذا، فإنها تدل على الزمان المستقبل »[5].

ومفهوم الرؤية عند البوريني يتوافق مع مفهومها عند الغزالي في قوله: « الرؤية حق بشرط أن لا تفهم من الرؤيا استكمال الخيال في متخيَّل مُتصوَّر مخصوص بجهة ومكان، فإن

(1) اصطلاحات الصوفية، عبدالرزاق الكاشاني، ص347.

(2) المرجع نفسه، ص348.

(3) الديوان، ص128.

(•) هو الحسن بن محمد بن حسن الصفوري البوريني (693هـ – 1024هـ)، الأعلام، للزركلي، ج2، ص219، مرجع سبق ذكره.

(4) شرح الديوان، البوريني، ج2، ص346.

(5) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ذلك مما يتعالى عنه رب العالمين علوّاً كبيراً، بل كما عرفته في الدنيا معرفة حقيقية تامة من غير تصور وتخيل وتقدير، شكل وصورة، فتراه في الآخرة كذلك »[1].

إلا أن النابلسي في تأويله لهذا البيت يرى أن موسى عندما طلب الرؤيا كان لا يزال باقياً على مادته الطبيعية ونشأته الإنسانية، وإذا كان موسى مُنع الرؤية عند طلبها، فإن هذه الرتبة كانت مدخرة لسيدنا محمد ﷺ من غير سؤال ولا طلب، وبهذا يستنتج النابلسي أن الورثة المحمديين ومنهم ابن الفارض بحسب رأيه، لهم نصيب في هذه الرؤية، فلما « كان الناظم من الأولياء المحمديين، ومن ورثة محمد ﷺ، قال: لا تجعل جوابي لن ترى كما أنك لم تجعل جواب سؤالي ذلك، فإن قلت طلب الناظم هنا يخالفه في التائية الكبرى حيث قال:

ومِنّى على سمعي بلنْ، إن منعتِ أن أراكِ، فمن قَبلي، لغيريَ، لـذَّتِ

قلت: الأولياء الكاملون المقامات ينتقلون فيها من حال إلى حال، فحاله الأولى اقتضت له أن يقول ذلك وحاله الثانية اقتضت أن يقول بخلاف ذلك »[2].

ولعل من أبرز المحطات التي استطاع النابلسي أن يتماهى فيها مع النص، ويصل إلى درجة عالية من التواصل العميق معه النص ليفتح أفقاً جديداً متعدد الدلالات للرمز الصوفي، وقراءته للغزل ورمز الخمر والمكان التي جعلها رموزاً للتعبير عن حالة الوجد والحب، التي يشعر بها الصوفي تجاه محبوبه الحقيقي، وهو الله ﷻ.

ونستطيع أن نبين هذه الاستراتيجية التي انتهجها النابلسي في تأويل نص ابن الفارض، وهي تفسير المحسوس بالمجرد؛ لأنه يسعى إلى كشف الإشارات الكامنة وراء الخطاب

(1) معارج القدس في مدارج معرفة النفس، أبو حامد الغزالي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1977م، ص158.

(2) شرح الديوان، النابلسي، ج2، ص346.

والوصول إلى خواص المعنى، لذلك ينتقل الشارح من خطاب يعتمد على الصورة المحسوسة إلى أخرى قوامها التجربة، وللتمثيل على ذلك نأخذ تعليقه على بيت ابن الفارض:

مُهْيِمِنَــة بــالرّوض، لَـدْنٌ رداؤهــا، بها مرضٌ، من شأنِهِ بُرْءٌ عِلَّتي[1]

يقول النابلسي: « وقوله رداؤها أي ثوبها الذي هي ملفوفة به، وهو النفس، فإن النفس غشاء يشمل الروح ليسترها، وهذا الغشاء اعتراها من طبيعة الجسم، والنفس هي التي يدركها الموت »[2].

وتمثل ثنائية النفس والروح من الثنائيات المتكررة في الفكر الصوفي، فإذا كانت الفلسفة قائمة على ثنائية الجسد والروح، فإن المتصوفة فصلوا بين ما هو نفس وما هو روح، والنفس تزول بزوال الجسم، بينما تبقى الروح حيث لا تموت.

وقد وظّف النابلسي لفظة "الرداء" الواردة في البيت، ليخوض في مسألة النفس التي لا نجد إشارة صريحة إليها في النص، وتتحول الدلالات من النص الشعري إلى نص الشارح من الأنثى إلى الروح، ومن الرداء إلى النفس.

ولفظة "يسترها" الواردة في شرح النابلسي، هي القرينة التي توحي إلى شيء يقتضي الإخفاء وعدم التجلي للعيان، وربط النابلسي الروح بالخفاء؛ لأن سرها لا يعلمه إلا الله، وهذه الفكرة نجدها عند الجنيد، حيث يرى أن « الروح شيء استأثر الله بعلمه، ولم يُطلع عليه أحداً من خلقه، ولا يجوز العبارة عنه بأكثر من موجود، لقوله ﴿ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي ﴾[3]»، إذن فالروح مما يصعب الاتفاق حول ماهيتها وحقيقتها.

(1) الديوان، ص83.

(2) شرح الديوان، النابلسي، ج2، ص140.

(3) كتاب التعرف لمذهب أهل التصوف، الكلاباذي، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط2، 1994م، ص40.

ثم نتوقف عند صورة أخرى، يحاول فيها النابلسي تفكيك الصورة والنظر إليها من زاوية تكسبها معان لا تتوفر في الهيكل اللغوي للنص، يقول ابن الفارض:

ولمّـــا تلاقينـــا عشـــاءً وضـــمَّنا سـواءٌ سـبيلَيْ دَارِهـا وخِيَـامِي
وملنا كذا شيئاً عن الحيّ، حيثُ لا رقيـــبٌ ولا واشٍ بِـــزُورِ كـــلام
فرشت لها خدي، وِطاءً على الثَّرى فقالـت: لـك البشـرى بلـثمِ لثـامي
فمـا سـمحت نفسـي بـذلك، غيـرةً علـى هَوْنهـا مِنّـي لِعـزّ مرامـي
وبِتْنَا، كما شاء اقتراحي، على المُنى أرى المُلْكَ مُلْكي، والزمـانَ غلامـي[1]

قام النابلسي بتحويل النص من سياق الأحداث والحركة إلى فضاء التجريد، فتتحول القرائن المحسوسة إلى إشارات عرفانية. « وقوله عشاء أي أول ظلام الليل... كناية عن الملاقاة السكونية، بينه وبين مجاري الحضرة الإلهية، وقوله: دارها كناية عن الروح الأعظم الذي هو أول مخلوق صدر عن الأمر الإلهي، وهو العقل، والقلم الأعلى، والنور المحمدي، وقوله: وخيامي كناية عن جسده لمركب من الطبائع الأربع والعناصر الأربعة، وقوله: ملنا، أي ملت ومالت متجلية بي ... ويشير بالميل القليل عن جهة الحي إلى العالم الكوني بالوجود والمستعار لاستيفاء معاني الحكم والأسرار، وقوله: حيث لا رقيب ولا واش، فحيث ظرف مكان، وهو العالم الروحاني الذي لا يدخله الوسواس النفساني، والتسويف الشيطاني، فالرقيب إشارة إلى النفس الأمارة بالسوء؛ لأنها تلازم الإنسان فلا تنفك عنه إلا بالموت الاختياري أو الاضطراري، فتراقبه في الخير والشر والنفع والضر »[2].

(1) الديوان، ص191، 192.

(2) شرح الديوان، النابلسي، ج2، ص232.

وعلى الرغم من الانزياح الدلالي من عالم المحسوس إلى عالم المجرد، فإن المعنى الحرفي ما زال قائماً، فمعنى الرقابة مازال حاضراً، وإنما حدث التحول في خصوصية هذه الرقابة ونوعيتها، فتحولت من ضغط خارجي تعانيه الذات، إلى سلطة داخلية نابعة من داخل المرء، وتمارس عليه، ويقرأ النابلسي عبارة الواشي بطريقة مماثلة « فهو القرين الشيطاني، الذي يوقع العداوة بين الإنسان وربه بحمله على السوء »[1]، والوشاية هي محاولة لزرع الفتن والعداوة بين الأشخاص ولكنها عند النابلسي قوة معنوية خفية، تسعى لإبعاد المرء عن خالقه، إذن فالوشاية تحافظ على خصوصية الاختلاف في العامل القائم بالوشاية، والأطراف المستهدفة منها. واستدعاء ابن الفارض لصورة العاذل، وإيجاد النابلسي المعادل لها وهو القرين الشيطاني يرتبط بعملية الاستجابة للنسبة التصويرية، وكيفية تلقي الصورة من خلال إدراك جزئياتها والخلفيات الكامنة وراءها، وعمق الصورة يعتمد على مدى إدراك القارئ لعملية التفاعل بين المشبه به والمشبه، بحيث يكون تأويل معناها محكوماً بالغرض من بنائها.

أما عبارة الثرى فإن للشارح تعاملاً آخر معها فـ« الثرى كناية عن جسده المركب من التراب والماء، لأنها أدنى من الهواء والنار، لغلبتهما في خلقة الجان والشيطان وهو المارج، كما أن التراب والماء هو الطين الغالب في خلقة الإنسان، وإلا فإن تركيب الأجسام كلها من العناصر الأربعة »[2].

وفي هذا الجزء من الشرح يخرج عن السمت الذي نهجه في الشرح آنفاً، والقائم على تأويل كل صورة محسوسة في شعر ابن الفارض إلى أخرى معنوية مجردة، معتبراً إياها المعنى المراد،

(1) شرح الديوان، النابلسي، ج2، ص232.

(2) المصدر نفسه، نفس الجزء والصفحة.

وينتقل الشارح من النهل من الخلفية الصوفية إلى النص الديني، فقد وجد ضالته في قوله تعالى: ﴿ خَلَقَ الإِنسَانَ مِن صَلْصَالٍ كَالْفَخَّارِ وَخَلَقَ الجَانَّ مِن مَّارِجٍ مِّن نَّارٍ ﴾[1].

فالشاعر لم يذكر إلا "الثرى"، ولكن النابلسي انطلق من هذه اللفظة للخوض في العناصر الأخرى الداخلة في تركيبة الأجسام، مما يجعل القراءة أقرب إلى العلمية أو التقريرية، فقد وجه الشارح النص وجهة دلالية جديدة، إذ يحول القرائن الواردة فيه إلى دوال تنتمي إلى حقل مغاير.

ومما لفت انتباهي هو انتهاج النابلسي لطريقة قرائية لا تنتهج أبسط الطرق وأقربها، إنما يختار المعنى البعيد في قراءة بعض النماذج، وإسقاط المعنى الشائع والمتداول، والنظر إلى ما هو بعيد عن أفق التوقع، وللتمثيل على ذلك نأخذ شرحه على قول ابن الفارض:

يلـــذُ لـــه عـــذلي عليـــكِ كأنمـــا يـرى مَنّـهُ مَنِّـي، وسـلواهُ سَـلْوَتي[2]

يقول في الشرح: « السلوى طائر معروف، واحدته سلواة، يعني طيره الذي يأكل لحمه ويلتذ بأكله السلوة عن المحبة، والمعنى يرى شرابه اللذيذ قطعي عن المحبة وتركها، ومأكله اللذيذ سلاني محبة المحبوب »[3].

يجعل النابلسي من السلوى طائراً، وإذا نظرنا للمعاجم فإننا نجد دلالات أخرى منها ما جاء في لسان العرب « السلوى عند العرب العسل »[4]

وقد أورد البوريني دلالة العسل في شرحه اللغوي. وقد اقترنت السلوى بالمن في البيت الشعري، وقد أرجعها البوريني إلى حقل اللذة والحلاوة « والمن هو ما وقع من الطل على حجر

(1) سورة الرحمن، الآية 14 – 15.

(2) الديوان، ص91.

(3) شرح الديوان، النابلسي، ج1، ص258.

(4) لسان العرب، م14، ص395، مرجع سبق ذكره.

أو شجر، ويحلو ويتعقد عسلاً، ويجف جفاف الصمغ »[1]، لكن النابلسي يتجاوز السياق ويقرأ العبارة من منظور آخر، والشارح لم يتجاوز حدود اللغة، فالسلوى طائر وقيل طائر أبيض مثل السماني واحدته سلواة »[2] وقد يكون في اختيار النابلسي لهذا التأويل حضور للنص القرآني ﴿وَأَنْزَلْنَا عَلَيْكُمُ الْمَنَّ وَالسَّلْوَى﴾[3] ولكن ما يهمنا هو إقصاء النابلسي للدلالات القريبة التي يستدعيها السياق، وتبني ما يستبعده المتلقي وفق السياق النصي، فالقارئ أثناء إنجازه للعملية التأويلية، تتدخل بطريقة لا واعية عناصر إضافية على الدلالة المنطقية للعبارة، وهي ما يجب تسميته بالصورة المتداعية[4].

وقراءة النابلسي تبين أن النص الشعري لابن الفارض يشكل بنية متماسكة، فعلى الرغم من وجود التناقضات أو التعارضات فإن النابلسي استطاع إخضاعها إلى الرؤية الواحدة المحددة، والنابلسي كان قارئاً دلالياً ينصب اهتمامه على فك الرموز الشعرية إلى الدلالة التي تتماشى وفق الرؤية الصوفية، ولعل كون الشاعر والشارح تابعين للطريقة الصوفية هو ما تحكم في توجيه القراءة هذا الاتجاه. فقد عمل على توجيه أبيات ابن الفارض المتضمنة للغزل الحسي، إلى الدلالة المتفقة مع المعرفة الصوفية، فجعلها تعبيراً عن الحب الإلهي. وللتمثيل نأخذ شرحه على بيت ابن الفارض القائل:

أهــواهُ مُهَفْهَفــاً ثقيــلَ الــرِّدفِ كالبدرِ يجِلُّ حسنُهُ عن وَصْفِي[5]

(1) شرح الديوان، البوريني، ج1، ص257.

(2) لسان العرب، ابن منظور، م14، ص395.

(3) سورة البقرة، الآية 57.

(4) ينظر: نظريات الاستعارة، في البلاغة العربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، عبد العزيز الحويدق، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، 2015م، ص111.

(5) الديوان، ص150.

يقول النابلسي: « قوله مهفهفاً، يكنى عن صورة التجلي الإلهي من حيث الأسماء الجمالية في حقيقة الروح الأعظم الذي هو أول مخلوق، وهو نور محمد ﷺ وهو القلم الأعلى وهو اللوح المحفوظ نفسه. وقوله ثقيل الردف الإشارة بذلك إلى جميع العوالم المكتوبة بالقلم في اللوح الذي هو نفس القلم بالنور المحمدي المخلوق فيه ومنه كل شيء. وقوله كالبدر وهو القمر ليلة التمام لظهوره في ظلمة الأكوان كما يشهده العارفون بالعيان من قوله ﷺ « إنكم سترون ربكم كما ترون القمر ليلة البدر » »[1].

رمزية المرأة:

وإلى مثل هذا يذهب النابلسي في تأويله رمزية أسماء المرأة الواردة في شعر ابن الفارض فيجعلها إشارات لا تتعدى دلالاتها ما يوافق الرؤية الصوفية. وقد تعددت الأسماء الواردة في شعر ابن الفارض، ولكل اسم دلالة تختلف عن الأخرى، ولكنها في مجملها إشارات عن المحبوب الحقيقي، وكان اسم "نُعْم" من بينها الأكثر دلالة على الحب والشوق والصبابة، وقد عبر ابن الفارض عن هذا الاسم بأكثر تحنن ودلال، ولعل اشتقاق هذا الاسم من الفعل "أنعم" ما سوغ للشاعر هذا الاتجاه حول هذا الاسم.

وقد أول الشارح اسم "نعم" بالحضرة الإلهية أو هي المحبوب الحقيقي "الله" ﷻ، فإن الله ﷻ هو صاحب الإنعام والفضل، وقد عبر ابن الفارض عن حبه لنعم في قصيدته اللامية التي مطلعها:

---

(1) رواه جرير بن عبد الله، صحيح البخاري، م9، ص344، رقم 7431، كتاب التوحيد.

شرح الديوان، ج2، ص318.

روى عبد الرزاق بسنده عن جابر بن عبد الله الأنصاري قال: قلت: يا رسول الله، بأبي أنت وأمي، أخبرني عن أول شيء خلقه الله تعالى قبل الأشياء، قال: « يا جابر إن الله تعالى قد خلق قبل الأشياء نبيك من نوره »، المواهب اللدنية بالمنح المحمدية، أحمد القسطلاني، تح: صالح الشامي، المكتب الإسلامي، ط2، 2004م، ج1، ص71.

هو الحب فاسلم بالحشا ما الهوى سـ هْلُ، فما اختارَهُ مُضْنى به، وله عقلُ[1]

ولم يصرح باسم "نُعَم" إلا في البيت الخامس والعشرين، فيقول:

وماذا عسى عنّي يُقالُ سِوَى غَدَا، بنُعْمٍ، له شُغْلٌ؟! نعَم لي بها شُغل[2]

والشارح يؤول هذا الاسم إلى أنه الحضرة الإلهية يقول: « وقوله لي شغل: أي هو مشغول بحبها، وتجليها عليه بالآثار الكونية من الروحانية والجسمانية، وقوله: نعم لي بها شغل أي: عن كل شيء، بل هو نفسه وأحوالها »[3]، فلا شغل له إلا الحضرة المذكورة.

رمزية المكان:

أما قراءة النابلسي لرمز المكان الوارد في شعر ابن الفارض فكانت تتأرجح بين المستوى التقريري، ومستواها الإيحائي أو التخييلي.

وقد اتخذ النابلسي من حياة ابن الفارض عاملاً لفهم النص، فيكون السياق النفسي الاجتماعي الذي يحيط بالنص، بمثابة نافذة يطل منها الشارح، من أجل إضاءة الجوانب الغامضة في النص.

يقول ابن الفارض:

أبدا تسُحُّ وما تشحُّ جفُونُهُ لِجَفا الأحِبّةِ، وابِلاً ورَذَاذاً

مَنَحَ السُّفُوحَ، سُفوح مَدْمَعِهِ وقد بَخِلَ الغمامُ به، وجَادَ وِجَاذَا[4]

(1) الديوان، ص162.

(2) الديوان، ص165.

(3) شرح الديوان، ج2، ص172.

(4) الديوان، ص124.

يقول النابلسي في شرحه: « يعني أن المحب المذكور في الأبيات قبله أعطى سفوح الجبال هطل دمعه، وذلك كناية عن كثرة سياحته بين الجبال، جبال مكة في ابتداء سلوكه في طريق الله تعالى، وكثرة بكائه وحزنه على فوات حظه من الحق تعالى. وقوله جاد وجاذا، أي ملأ أيضاً دمعه نقرات الجبال »[1].

ولم يقرأ النابلسي البيتين السابقين في مستوى التخييل، وإنما جعل ما ورد في النص مجرد تعبير عن واقع عاشه الشاعر في مرحلة من مراحل حياته، فتمخضت هذه التجربة شعراً. فجعل قراءته للنص سياقية تقتات من الحياة النفسية لصاحب النص، والظروف الاجتماعية المصاحبة للكتابة.

والمكان في الشعر ليس تحديداً فضائياً فحسب، وإنما يكتسي دلالات عميقة، لما قد يثيره من تداعيات نفسية، وأبعاد عاطفية، فليس المكان فضاء لتواجد الموجود فحسب، وإنما هو رمز للهوية وللانتماء الروحي، فالهيام بالفضاء، والتهافت على ذكر أسماء الأمكنة، هي شاهد على دهر ولىّ حاملاً معه ذلك الماضي الجميل، فيكون الحيز المكاني بمثابة الرحم، التي لا ينفك الشاعر يحن إليه، ويتلذذ بذكر اسمه.

والحنين يحدث بصفة خاصة حينما يبتعد المرء عن هذا الفضاء، رمز انتمائه، وهذا هو شأن ابن الفارض في هذه الأبيات، يقول ابن الفارض:

وإذا أتيــت أُثَيْــلَ سَــلْعٍ فالنّقــا فــالرقمتين فلعلــع فشْــظاء
وكـذا عـنِ العلمـين مـن شـرقيّة مــل عــادلاً للحلُّــةِ الفيحــاءِ[2]

(1) شرح الدوان، النابلسي، ج1، ص205.

(2) الديوان، ص20.

وما يهمنا في هذا المقام، هو الطريقة التي تلقى بها النابلسي هذه الأسماء المتراكمة، مما ورد في شرحه: « أثيل سلع كناية عن مقام من المقامات المحمدية، الناشئة من الكشف عن الحقيقة النورية، والنقا كناية عن مقام محمدي تتبين الأحوال فيه لصاحبه؛ لأن الرمل غير ملتصق الأجزاء، "والرقمتين" كناية عن مقام محمدي متداخل مع مقام آخر، نتبين فيه الأحوال كالوشي في الثوب، ولعلع كناية عن مقام محمدي جامع. وقوله فشظا: اسم جبل مقام آخر محمدي جامع. وقوله فكذا، وهو التنقل في المقامات والمنازل المحمدية، التي بعضها فوق بعض وأكشف من بعض، وأشار بالعلمين إلى المأزمين، وهما الجبلان بين عرفة والمزدلفة. وقوله من شرقية أي شرقي شظا، كناية عن مقام جمع الجمع، المشتمل على الفرق والجمع، فإنهما علمان عظيمان من شرقي شظا، وشظا القوم: خلاف صميمهم وهم الأتباع والدخلاء عليهم بالحلف، فإن هذين العلمين من جنس ما هم فيه الأتباع والدخلاء، من المريدين في ابتداء سلوكهم من عدم الثبات على جمع أو فرق. وكنى بالحلة الفيحاء عن منازل العارفين الكاملين المحمديين، ثم وصفها بالاتساع، لكمال الكشف فيها عن الملك والملكوت والجبروت »[1].

وانتقل الشارح من فضاء معلوم حسياً وبصرياً إلى فضاء لا تدركه الحواس، إلا "العلمين" التي تحتل حيزاً محسوساً، يقع بين فضاءين معلومين هما: "عرفة" و"المزدلفة" أما باقي الأفضية فهي بعيدة عن الإدراك الحسي، فهي مقامات تتخذ أبعاداً متباينة، حسب تقدير كل ذات.

والمكان في شرح النابلسي يأخذ أبعاداً رمزية صوفية، فقد أوّل أسماء المكان الواردة في البيتين السابقين بالمقامات المحمدية، التي خلق الله تعالى منها كل شيء، فالحقيقة المحمدية نور خلقه الله تعالى من نوره، من أجل أن يخلق منه العالم، ولا سبيل إلى الوصول إلى الله عند

(1) شرح الديوان، النابلسي، ج2، ص29.

أهل الحب إلا بواسطة النور المحمدي، فإن تجلى لك هذا النور فقد تجلى لك الله تعالى، وإذا كان الحب لا يكون إلا بشرط المعرفة، فإن الموجودات لم تكن لتصل إلى معرفة الله إلا عن طريق واسطة، وهذه الواسطة هي محمد ﷺ.

رمزية الخمر:

« وقد تجلى اكتمال الصورة الخمرية، برموزها العرفانية الأكثر اتساعاً، على يد ابن الفارض الذي ما وصل إلى هذا الكمال إلا بعد إلمام واسع بخمريات الشعر العربي عموماً، وخمريات الشعر الصوفي خصوصاً، وبدت لديه الصورة مشحوذة على مجموع عناصر صورة الخمرة التراثية »[1].

ودلالة الخمر عند الصوفية هي دلالة السكر، والسكر عند الكاشاني له بداية ونهاية، « فصورته في البدايات الحيرة في سماع الآيات الدالة على الحيرة تارة، وعلى القدر أخرى ... ودرجته في النهايات الاصطدام بين سَطو الفناء واستقراره، وبداية البقاء بعده واستهلاكه »[2].

والنابلسي في قراءته لشعر الخمرة عند ابن الفارض، قد وصل إلى البعد الأساسي في إظهار الدلالة العرفانية العميقة، الكامنة فيما وراء النص الفارضي، والتي هي نتيجة للحب الإلهي، الذي بدا الشاعر رحلته من أجله، حتى وصل إلى لحظة المطلق، حيث يحقق كمال اتصافه بالأوصاف الإلهية، وتلك في درجة الخمرة المؤدية إلى حال السكر أو الوجد أو الشطح أو الفناء أو الحلول أو الاتحاد، فأبيات الخمر جاءت رمزاً صوفياً، يدل على الدهشة والفرح

(1) تجليات الشعر الصوفي، قراءة في الأحوال والمقامات، أمين يوسف عودة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001م، د.ط، ص341.

(2) اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، مرجع سبق ذكره، ص356.

وسعادة الحضور وبشارة اللقاء، وتدل على عودة الروح إلى عالمها الحقيقي، بعد سفر طويل إلى عالم الصفاء والطهارة، وللتمثيل نأخذ قول ابن الفارض في مطلع قصيدته الميمية:

شَـرِبْنَا علــى ذكْـرِ الحبيــبِ مُدامَــةً سكِرْنَا بها من قبل أن يُخلق الكَرْمُ[1]

يقول النابلسي شارحاً لهذا البيت: « قوله شربنا أي: معاشر السالكين في طريق الله تعالى، وقوله: على ذكر الحبيب أي: المحبوب وهو الحق تعالى، وذكره: تذكره بعد نسيان الغفلة عنه، وحجاب التباعد منه، وقد يراد بالذكر الذكر باللسان أو بالقلب والجنان، ومن عادة الشربة الفاسقين، أنهم يشربون على السماع والطرب بأنواع التلاحين، فجرى على سنتهم من قلب أعيان الوجود والكشف عن حقائق الكرم الإلهي والجود. وقوله: مدامة أي: خمرة، والمعني بها هنا شراب المحبة الإلهية، الناشئة عن شهود آثار الأسماء الجمالية للحضرة العلية، فإنها توجب السكر والغيبة بالكلية عن جميع الأعيان الكونية، ... وقوله: من قبل أن يخلق الكرم، يعني أن سكره المذكور سابق في الحضرة العلمية قبل ظهور كل مقدور »[2].

ومن خلال الشرح يتضح أن النابلسي عندما أخذ يحيل هذه المفردات على إشارات ورموز، تلوح من وراء الألفاظ، إلى ما يتعاطاها العرفاء المحبون الألهيون، من علوم ومواجد وأسرار، فالبدر من حيث إنه كأس هذه المدامة، قد تفطن أن رمز الخمر إنما هو رمز الإنسان الكامل، بوصفه أفقاً لتجلي المحبة، ومظهراً للمقام الأعلى[3].

وتأويل النابلسي للألفاظ، بما يتماشى مع الرؤية الصوفية، لم يبق من الخمر إلا اسمها، فما يوحي به من سكر وانتشاء اتخذه المتصوفة لكتمان أحوال الوجد الإلهي، فهذه الخمرة

(1) الديوان، ص197.

(2) شرح الديوان، النابلسي، ج2، ص245 – 246.

(3) ينظر: الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، المكتب المصري لتوزيع النطبوعات، القاهرة، د.ط، 1998م، ص369، وما بعدها.

تتجاوز المعطيات المادية إلى المعطيات الروحية، فهي خالصة من كل الأوصاف المادية، كما عبر عنها ابن الفارض بقوله:

صـفاءٌ ولا مـاءٌ، ولُطْـفٌ ولا هَـواً، ونـورٌ ولا نـارٌ، وروحٌ ولا جِسْـمٌ[1]

وقد نقل الشارح الرمز في قصيدة ابن الفارض الخمرية من مجرد وصف حسي، إلى حالة وجدانية ميتافيزيقية تتجاوز الواقع، وتغوص في باطن التجربة الصوفية، التي لا تعترف بالحس، وإنما هي ذلك المعادل الذي قد يحققه عن طريق التراسل، الذي يتخطى حدود النهائي حتى يسبح في ملكوت اللا نهائي.

والرمز الصوفي لا يعترف بالدلالة الواحدة، فدلالة الخمر والسكر متعددة، لاختلاف السياق فأولها النابلسي بالإشارة إلى الذات الإلهية، والإشارة إلى الأسرار والتجليات الإلهية، والإشارة إلى الحب الإلهي والإشارة إلى علم الحقيقة "التصوف"، وغيرها الكثير من التأويلات.

ويمكن تحديد طبيعة هذه الاستجابة، بتحديد المسافة الجمالية القائمة بين شعر ابن الفارض الصوفي، وأفق انتظار شارح صوفي، فقد تشكل هذا الأفق من طرائق المتصوفة في التعبير، واصطلاحهم على تراكيب ورموز لا يفهمها من هو خارج الطريقة، فكانت استجابة النابلسي إيجابية، بسبب توافقه مع أفق انتظاره، وانسجامه مع معاييره الصوفية. وقد مثلت قراءته مفتاحاً للقراءات الأخرى.

(1) الديوان، ص182.

المبحث الثاني: قراءة سعد الدين الفرغاني

هو محمد بن أحمد الفرغاني، الملقب بسعد الدين المعروف بسعيد، وهو من كبار صوفية القرن السابع الهجري، التابع لمدرسة الشيخ الأكبر محيي الدين ابن عربي، لا يعرف تاريخ مولده، وتوفي سنة 700هـ، وقيل سنة 691هـ.

ومن أهم شيوخه الذين نهل عنهم، فشرب التصوف الفلسفي الذوقي، الشيخ صدر الدين القونوي، ربيب الشيخ الأكبر، وشارح تعاليمه، والعارف بالله الشيخ الكبير جلال الدين الرومي[1].

وترتكز قراءة الفرغاني للتائية الكبرى، المسماة بـ"نظم السلوك" على الطريقة الصوفية في تبيان المعاني المستغلقة، والدلالات المستشكلة، التي قوبلت بالرفض والإنكار من البعض على أنها قصيدة تخدش العقيدة، وترسم صورة للتجسيد والتشبيه، ومن خلال قراءته وتأويل الرموز الغامضة فيها، حقق موضوعها الأساسي، ألا وهو الحب الإلهي.

وقراءة الفرغاني هي عبارة عن قراءة رمزية تأويلية، تسعى إلى إبراز المعنى الصوفي، وإذا كان الشاعر يلهج في قصائده بذكر أحواله ومقاماته، فإن قراءة الفرغاني كانت بياناً لأحوال ومقامات الطريق الصوفي، نحو تلك الحقيقة المتعالية والمطلقة، التي وجد فيها ابن الفارض أعلى تحقيق لذاته.

ويمكن تقسيم قراءة الفرغاني للتائية الكبرى إلى ثلاثة أقسام:

(1) منتهى المدارك في شرح تائية ابن الفارض، سعد الدين الفرغاني، تح: عاصم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 2007م، ج1، ص5.

أولاً: قراءة حال المحبة:

وافتتح ابن الفارض قصيدته بالتغزل بمحبوبته، وهي لغة كما أسلفنا قد تبناها المتصوفة للتعبير عن تجربتهم الروحية في الحب الإلهي، والفرغاني في قراءته لمطلع القصيدة يبين أن المقصود هو الله تعالى، وأن هذه الرمزية أو التعبير عنه بصيغة المؤنث ما هو إلا جري وراء عادة العرب في ذكر المحبوب، يقول ابن الفارض:

سَقَتْني حُمَيَّا الحُبِّ راحة مُقْلَتي، وكأسي مُحَيَّا مَن عن الحُسن جَلَّت[1]

وقد استفاض الفرغاني في تأويل جملة "من عن الحسن جلت"، وجعل الحسن بحسب المفهوم والعرف والعموم أربعة أنواع « وهي: حسي: وهو بين الأجزاء والأعضاء من جهة هيئتها وألوانها وبهجتها ونضارتها. وعقلي: وهو في المعاني المتعلق إدراكها بالعقل، نحو العدل والرحمة والوفاق. وروحاني: وهو في الأخلاق خاصة. وشرعي: وذلك في الأمور الدينية، كرعاية أمر الشارع ولزوم الجماعة. وللحسن رتبة خامسة عند الله وعند أهله، خارجة عن مفهوم العامة، وعرفهم المتعلق بالمراتب الأربع السابقة، ولا يضاده قبح مفهوم في مقابلة مفهوم الحسن المتعارف عليه، متعلق ذلك الحسن في الرتبة الخامسة بحكم الموحد الحق تبارك وتعالى وأوصافه، وهو المراد بقوله في البيت: "من عن الحسن جلت" يعني عن الحسن المفهوم عن المتعارف، بحكم رتبه الأربع. وجلّ الشيء عن الشيء: عظم وكبر، من إضافة ذلك الشيء وأوصافه وخواصّه إليه، وإنما أنث المحبوب في جميع هذه القصيدة رعاية لأسلوب العرب، فإنهم لم يذكروا المحبوب إلا بصيغة التأنيث، أو اعتبار التعظيم للمحبوب، فلم يذكره إلا بإضمار الحضرة عند ذلك الذكر تعظيماً لشأنه وتفخيماً لذكره »[2].

(1) الديوان، ص26.

(2) منتهى المدارك في شرح تائية ابن الفارض، سعد الدين الفرغاني، تح: عاصم الكيالي، ج1، ص145، مصدر سبق ذكره.

ولعل الحسن الذي يقصده الفرغاني هو إشراق محبة الله في قلبه، والحب لا ينتج في القلب إلا بحسن المحبوب في نظر المحب.

وجعل الفرغاني الشاعر من أصحاب التجلي والشهود، الذي تعدى فيه أصحابه الذائقون لهذا الحب، حيث وصل ذوقه إلى ذوق المطلق الخارج عن كل تقييد، فكان الأثر الحسي المعبر عنه بقوله: « "سقتني حميا الحب"، هو عين التجلي الفعلي لابن الفارض، ومن جهة الحسن المطلق الذي نسبه الفرغاني إلى جميع المظاهر على السواء، الذي عبر عنه الشاعر بقوله: "وكأسي محيا من عن الحسن جلت" أي جلّت حضرة المنظور، الذي هو متعلق حسي عن الحسن، المقيد المتعارف عليه في الأذهان. وأصحاب التجلي الفعلي على طبقات بحسب تفاوت استعداداتهم، فمنهم من أوقفه قصور استعداده على صورة معينة، ولا يمكنه التجاوز عن تلك الصورة »[1].

وبالنظر إلى النص المؤوّل الذي لا يُقصد ظاهره، وللمحمولات الكثيرة له، فإن هذا يوحي بالجانب المتحرك والمفتوح من النص، فتأويل الفرغاني يحمل معانٍ مغايرة عن الظاهرة ولكنها لا تناقضه، بل تكمله، أو تؤكد على جانب منه، وذلك يتفق مع تعدد الدلالات فلا محدودية للتلقي.

واختار الشاعر رمز الخمر، وأضاف إليه الحب، لتنصرف بذلك عن خمرة الدنيا، ولتدخل في عالم العرفان، وإن كان فعل خمرة المحبة بالألباب، أشد من فعل خمرة الدنيا، فتأويلات المتصوفة ليست اعتباطية، وإنما يعتمدون على رموز تشير إلى دلالات عرفانية، نابعة من منظورهم الفكري والثقافي، فيحررون الكلمة من حمولاتها المكتسبة عبر الزمن، مكونة مع ما

(1) منتهى المدارك، الفرغاني، ج1، ص149.

يجاورها من الألفاظ داخل النص، ما يعطي للقارئ مجالاً واسعاً، ليسقط ذاته وفكره على دلالاته ورموزه.

يقول ابن الفارض:

فأوهمْتُ صَحبي أنَّ شُرْبَ شَرابِهم به سُرَّ سِرِّي، في انتِشائي بنَظْرَةِ

وبالحَدَقِ استغْنَيْتُ عن قَدَحي ومِن شمائِلِها، لا من شَمولِيَ نَشوتي[1]

يظهر في قول الشاعر الفيض الروحي، الذي يعيشه من خلال معرفته بالحق معرفة وجدانية، فالشارح من خلال التقاطه لإشارات نابعة من النص، يجعل ابن الفارض من أصحاب التجلي الفعلي، وهذا التجلي لا يكون إلا في مظهر مشاركتهم – صحبي – في النظرة الأولى والانتشاء به، إلا أنهم تقيد شهودهم به، وصار ذوقهم وسرورهم مقصوراً عليه، أما ابن الفارض فإنه قد تعدى في النظرة الأولى، وترقى إلى شهود إطلاق جمال ذلك التجلي الفعلي.

وليس المقصود بالتجلي هو الاتحاد أو الرؤية الفعلية، وإنما كل ما في الكون لمعة من نور التجلي الوجداني، وقرينة ذلك أنه بالحدق والمقلة أدرك تلك المحاسن والشمائل الشاملة، يقول الشارح على لسان ابن الفارض: « وليست نشوتي من تلك الشربة المقيدة بكأس معين، وبسرعة تخطو نظرتي من المقيد إلى المطلق، ومن الخصوص إلى العموم، أوهمت صحبي حتى ظنوا أن سرور سري مختص بشرب مقيد، والواقع خلاف ذلك، أني تعديت وترقت نظرتي إلى المطلق وشهود شمول شمائله »[2].

(1) الديوان، ص26.

(2) منتهى المدارك، ج1، ص152.

وقدمت قراءة الفرغاني مفهوماً خاصاً لمطلع التائية الكبرى؛ وذلك بتعمق حال المحبة الواردة فيها، فمن خلال التأويل حقق تفصيلات أخرى، لبيان مقام المحبة، فهي عنده أصل الوجود.

ومن أبرز المشاهد التي استطاع فيها الفرغاني قراءة ظاهر النص، واستكناه المعاني العميقة، والتقاط إشاراته، مظهراً الخلفيات الكامنة فيما وراء النص، ما جاء في قراءته للأبيات الحوارية التي أنشأها ابن الفارض مع محبوبه، التي عبر فيها عن تشبثه به، على الرغم من الصد والجفاء الذي لاقاه في طريق حبه، بقصد التصفية، والمحبوب يرد دعوى الحب التي مازالت لم تتحقق بالمعنى الحقيقي في باطن الشاعر، والأبيات هي:

ولـم أحـكِ فـي حُبِّيـكِ حـالي تبرُّمـاً بها لاضطراب، بل لتنفِيسِ كُرْبتي
ويَحسُـنُ إظهـارُ التجلُّـدِ للعِـدى ويقـبُحُ غَيـرُ العَجْـزِ عنـدَ الأحِبَّـةِ
... ...
وعُقبـى اصـطِباري فـي هَـواكِ حمِيـدةٌ عليـكِ، ولكـن عنـكِ غيـرُ حميـدةِ
... ...
وفيـــك شـــقائي بَلائـــيَ مِنَّـــةٌ وفيـكِ لبـاسُ البـؤسِ أسـبَغُ نِعْمَـةِ
... ...
وما احترتُ حتى اخترتُ حُبّيكِ مذهَباً فواحيرتي إن لـم تكـنْ فيـكِ خيرتـي
فقالت: هوى غيري قصَدتَ ودونَـه اقـ ـتَصَدتَ عميّاً عـن سـواء محَجّتـي
... ...
وقـد آنَ أَن أُبْـدِي هـواكَ، ومـن بـه ضَـنَاكَ، بمـا يَنفـي ادّعـاكَ محَبّتـي
حليـفُ غـرامٍ أنـتَ، لكِـنْ بنفْسِـهِ وإبْقَاكَ، وَصْفاً منكَ، بعضُ أدِلّتي

فلـم تَهْـوَني مـا لـم تكـنْ فـيَّ فانِيـاً ولم تَفْنَ ما لا تُجْتَلي فيكَ صورتي

فـدَعْ عنـكَ دعـوى الحـب، وادعُ لِغيـرهِ فـؤادَكَ، وادفَـعْ عنـكَ غَيّـكَ بـالّتي

... ...

هو الحُبُّ إن لم تَقْضِ، لم تَقْضِ مأرَباً منَ الحُبِّ فاختَرْ ذاك أو خَلِّ خُلَّتي[1]

إن الحبيب يرد دعوى الحب في هذه الأبيات، وله في ذلك دلائل، وهذه الدلائل يحددها الفرغاني بقوله: « فإن حقيقة الحب ومقتضاه أن يوصل المحب إلى المحبوب ويوحد كثرتهما، والتوحد مع تحقق ما به الممايزة والمباينة متباينان ولا يجتمعان، فمهما كان أثر الامتياز ثابتاً فيك لا يكون حقيقة الحب ومقتضاه ظاهراً بك، ومضافاً إليك، وجميع أوصافك وحظوظك وميولك وآمالك وأمانيك، بل تعيّنك وإضافة الوجود إليك، عين ما به الامتياز، فلا تظهر حقيقة الحب بك وفيك إلا بفناء هذا العين »[2]، أي بفنائك عن نفسك، وأهوائك وملذاتك.

وإذا كان المعنى الظاهري لـ"إن لم تقض" في البيت الأخير بمعنى الموت، وهو ما يطلبه الحبيب من المحب، بقصد تأكيد هذه المحبة، وهو الشرط اللازم للتحقق بحقيقة الحب، وصرّح بأن ذلك الشرط هو الموت، فإن هذا الموت عند الفرغاني « إنما هو الموت الحقيقي عن هذه الحياة المجازية النفسانية، بموجب أمر صاحب هذا الأصل، الذي هو المحبوب والمحب الحقيقي ﷺ بقوله: « موتوا قبل أن تموتوا» »[3] فإما أن تختار الموت من هذه الحياة النفسانية، وتغرق في بحر الفناء، وإما أن تخلي دعوى خلتي وطلبها »[4].

(1) الديوان، ص29، 30.

(2) منتهى المدارك، ج1، ص261.

(3) المصنوع في معرفة الحديث الموضوع، للإمام الهروي، تح: عبد الفتاح أبو غدّة، مكتب المطبوعات لإسلامية، حلب، ط1، 1969م، ص198، (حديث رقم 373)، وقال العسقلاني: إنه غير ثابت.

(4) منتهى المدارك، ج1، 265.

ورجع ابن الفارض إلى لسان القبول، وفهم الإشارات وتلقيها بالإذعان، فقال مجيباً للمحبوب:

فقلتُ لها: روحي لديكِ، وقَبْضُها إليكِ، ومَا لي أن تكونَ بقبضتي
وما أنا بالشّاني الوفاة على الهوى، وشأني الوَفا تأبى سِوَاهُ سجّيتي
وماذا عسى عني يقالُ سِوى "قضى فُلَانٌ، هوىً"! مَنْ لي بذا، وهْوَ بُغْيَتي[1]

الشاعر في هذه الأبيات يفتخر بالموت، من أجل تحقيق انتسابه إلى المحبة الحقيقية، فهو ليس بمبغض الموت، وشأنه وصفته الوفاء، ولكن الوفاء عند الفرغاني مرتبط بالوفاء بالعهود، وأراد بها رد الأمانات إلى أهلها، ويستحضر الشارح الآية القرآنية ﴿ إِنَّ اللَّـهَ يَـأْمُرُكُمْ أَن تُؤَدُّوا الأَمَانَاتِ إِلَى أَهْلِهَا ﴾[2] ليؤكد هذا المعنى، فالحياة أمانة، والنفس المدبرة أمانة عند كل حي، والعهد على رد الأمانة إنما هو العهد ﴿ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ ﴾[3][4].

والنص الفارضي والقراءة التي ينتهي فيها الفرغاني لأبياته الحوارية، تبين عمق الصراع الداخلي الذي يعيشه الصوفي في طريقه إلى محبوبه الحقيقي، وأن التحقق بهذا المطلب من المشاق الذي تتلف الشاعر، وهذا الحوار وإذعان المحب للمحبوب يثبت قوة حب السالك المريد وثباته على تحقيق مقصده.

ودلالة الرمز في نص التائية، نتيجة لتفاعل معرفي، تندمج فيه دينامية الاستجابة في ظاهرها السطحي، مع روح المتأمل، أو حمولاته الفكرية، بقصد إدراك مخيلاته المخفية، ومن ذلك تأتي القراءة الصوفية بهدف استجلاب أسرار النص، مروراً بعرجاته الاحتمالية، إلى تصور

(1) الديوان، ص34.
(2) النساء، الآية 58.
(3) الأعراف، الآية 172.
(4) منتهى المدارك، ج1، ص267.

تأملي تتفق فيه مع الآخر وفق مبادئ مشتركة، وهذه الدلالات تنطوي على رفع التعينات الجزئية إلى مستوى التجلي الإلهي، ورد الجمال الأنثوي إلى الجمال العالي المطلق، الذي لا تعين له في ذاته، وهذا الذوق الصوفي يكشف لمن تحقق به أن الوجود الواحد المطلق له مظهران: مظهر من حيث العلو والتنزيه واللاتعين. ومظهر من حيث التنزيل والتجلي في الصور والتشبيه والتعين، بحيث تبدو هذه الثنائية تعبيراً عن حقيقة واحدة[1].

« والناظر في أشعار ابن الفارض يلاحظ الدلالة التلويحية في رموزه الشعرية، التي أهاب فيها بالجوهر الأنثوي إذ وصف من خلال العواطف الإنسانية والجمال الأرضي الزائل، حبه الإلهي وتعشقه بالجمال في علوه وإطلاقه، مميزاً في هذا الوصف الشعري بين الجمال الحقيقي المتسم بالوحدة والشمول والأبدية، والجمال المجازي باعتباره مظاهر متنوعة للتجلي، فقد بات هذا الجمال الإنساني المتشخص في الأنثى، تعينا للإلهي الذي لا يشاهد، بمعزل عن التجلي في الصور والأشكال المحسوسة، وهو من هذه الوجهة انفتاح على العلو، وشفرة موحدة بين الروحي والفيزيائي في إيقاع متكامل »[2] يقول ابن الفارض في التائية:

وصرّحْ بإطلاقِ الجَمالِ ولا تَقُل ... بتَقْيِيدِهِ مَيلاً لِزُخْرُفِ زِينَة

فكُلُّ مَليح حُسنُهُ منْ جَمالها ... مُعارٌ لهُ بل حُسْنُ كلّ مَليحةِ

بها قيسُ لُبْنَى هامَ، بل كلّ عاشق ... كَمجنون ليلى أو كُثَيِّر عَزَّة

... ...

وتَظْهَرُ للعُشَّاقِ في كلّ مَظْهَرٍ، ... من اللَّبْسِ في أشْكالِ حُسن بديعة

فَفِي مَرَّةٍ لُبْنَى وأخْرى بُثَيْنَةَ ... وآونَةٍ تُدْعَى بعَزَّةَ عَزَّتِ

(1) ينظر: الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، مرجع سبق ذكره، ص175.

(2) المرجع السابق، ص174.

... ...

ومَا القومُ غيري فـي هَواها وإنمَّا ظَهَرْتُ لهم لَلَّبْسِ فـي كـلِ هيئـةِ

ففـي مَـرّة قَيْسـاً وأخـرَى كُثَيِّـراً وآوِنَـــةً أبـــدو جَمِيـــلَ بُثَيْنَـــةِ[1]

يقول الفرغاني: « صرح بالقول والاعتقاد، بأن الجمال المطلق ثابت كامن في هذه التقيدات ... فإن ما عدا الجمال المطلق، المضاف إلى حضرة المحبوب المطلق، حسنة عارية مفاض منه، وكل عارية لا بد مردودة زائلة من يد المستعير، وراجعة للمعير ... فتجليت في صور هؤلاء العشاق حال ظهوري، لمن أريد بوصف المحبة »[2].

والملاحظ في قراءة الفرغاني أنه تجاوز الدلالات المباشرة إلى دلالات بعيدة، من حيث ما توحي به من معانٍ وأحوال وأذواق ومقامات، وبلا محالة أن هذه الصور والقوالب الموروثة ما هي إلا بناء رمزي، يتخذ من المحسوس سبيلاً إلى اللا محسوس، والمرئي إلى اللا مرئي والدائر الفاني إلى الأبدي الباقي، في وحدة تركيبية موسومة بتركيب إشاري.

ثانياً قراءة حال الفناء ووحدة الوجود:

من مصطلحات الصوفية الفناء والبقاء، ويقصد بالفناء « سقوط الأوصاف المذمومة وأشاروا بالبقاء إلى قيام الأوصاف المحمودة به، ... يقال إنه فنى عن الخلق، وبقى بالحق، بزوال إحساسه بنفسه وبهم »[3].

وعبر ابن الفارض عنه بقوله:

(1) الديوان، ص44، 45.

(2) منتهى المدارك، الفرغاني، ج1، ص375، 386.

(3) الرسالة القشيرية، الإمام القشيري، مرجع سبق ذكره، ص39، 40.

فتُخْتَلسُ الرُّوحُ ارتياحاً لها، وما أُبَرِّئُ نفسي من تَوّهمِ مُنْيتي
يراها على بُعْدٍ عن العينِ مِسمعي بطَيْفِ مَلامٍ زائرٍ، حين يقظَتي
فيغْبِطُ طَرْفي مِسمَعي عند ذِكرها وتحْسِدُ ما أفنتْهُ مِني، بقيَّتي[1]

ويربط الفرغاني في شرحه لهذه الأبيات بين حال الفناء ومقام البقاء، فمقام البقاء هو المحقق لمقام الفناء، والفناء الذي يقصده الشارح هو فناء النفس عن الآثار، والذي يحقق هذا الفناء هو أن يفنى العبد عن الأوصاف الخبيثة، والفناء هو غاية الطريق الصوفي، ومنتهى مآرب السالكين، يقول الفرغاني: « فلما أحست النفس ببقايا تلك الآثار الخفية، التي لم يلحقها الفناء، وبحرمانها عن حقيقة البقاء، بقدر قوتها من حكم الفناء، وقد تحقق بعضها ببقاء "كنت سمعه وبصره" بسبب غلبة الفناء عليه »[2].

وإذا كان السير الروحي في الخطاب الصوفي عمود المحبة، بجميع تعلقاتها ومستوياتها ودرجاتها، فإن هذا السير مقصده في الأخير الحصول على المعرفة بالحبيب، « ولعل أعلى مقام في المعرفة الصوفية هو مقام التوحيد، والحقيقة أنه لا فناء بلا توحيد؛ لأن الفناء في التوحيد هو إدراك لعظمة الخالق، فالفناء يتحقق بالجهد والعمل ورسوخ العلم وحلاوة العبادة »[3]. ومن الأمثلة على ذلك تأويل الفرغاني لبيت ابن الفارض القائل:

فلمْ تهْوَني ما لم تكنْ فيّ فانِيَا ولم تَفْنَ ما لا تُجْتَلي فيكَ صورتي[4]

(1) الديوان، ص37،

(2) منتهى المدارك، ج1، ص300.

(3) التصوف السني، حال الفناء بين الجنيد والغزالي، مجدي محمد إبراهيم، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 2002م، القاهرة، ص393.

(4) الديوان، ص33.

ويشترط الفرغاني لتحقق الفناء زوال ما به الامتياز والمباينة، وبقاء شيء مما به الممايزة والمباينة، بين المحب والمحبوب الحقيقي، مناف لظهور فناء الذات في الله جل وعلا « وحقيقة الحب ومقتضاه أن يوصل المحب إلى المحبوب ويوحد كثرتهما، وجميع أوصافك وحظوظك وميولك وآمالك وأمانيك، بل تعينك وإضافة الوجود إليك عين ما به الامتياز، فلا تظهر حقيقة الحب فيك إلا بفناء هذا العين »[1].

ويتخذ الفرغاني بيت ابن الفارض قاعدة ليفصل منها مراتب الفناء الذي هو استهلاك العاشق في المعشوق وصفاً ثم أثراً ثم عيناً، وهذه المراتب الكلية هي:

« المرتبة الأولى: فناء أوصاف المحب وعوارض تعلقات وتقيدات طارئة على الوجود المضاف إلى العاشق عند نزوله ومروره على المراتب الكونية، وطريق التحقق بهذا الفناء هو التحقق بالمراتب والمقامات والأحوال الإسلامية، وتحقيق دقائقها وخفاياها.

والمرتبة الثانية من الفناء هي استهلاك الصفات الأصلية من المحب المضافة إلى العبد في مرتبة خلقيّته، ونفي إضافتها إليه عن نفسه، وإضافتها كلها إلى الموجد الحق، وطريق هذا الفناء التحقق بباطن مقام الثقة، والتسليم والتفويض والتوكل والرضى.

والمرتبة الثالثة من الفناء هو استهلاك عين التعين من الوجود، ونفي الإضافة منه إلى الغير، وطريق هذا الفناء أن يتعين من عين الحضرة الظاهرية الرحمانية، وهي صورة الحضرة الباطنية الإلهية المشار إليه بقوله: "إذا أحببته"، وفي ضمنه تجلي وجودي إطلاقي، فتنتفي الإضافة المجازية والنسب العارضية إلا وجهه، أي عين الوجود الذي هو وجه كل شيء، وحينئذ يعم حكم ذلك التجلي الإطلاقي الرحماني حقيقة المحب، وجميع قواه، فيصير سمعه

(1) منتهى المدارك، ج1، ص261.

الذي يسمع به ... »، فإن رجع في تلك الحال إلى أثر من آثار عنديته، بظهور أثر الجمعية بين جهتي الوجوب والإمكان، فيه فهو قريب من الكمال، والإيضاح في السكر، بقول: أنا الحق، وقد باح الشاعر في هذه الحال بسر سبحانيّ بقوله:

فلـمْ تهْوَني مـا لـم تكـنْ فـيّ فانِيـاً

ويقول الفرغاني عن قول الشاعر: ولم تفن ما لا تجتلى فيك صورتي، أن المقصود به أنه لم يتحقق بكمال الفناء ما لا تدركك عنايتي وجذبتي، ويظهر فيك من تجلّي ظاهري رحماني إطلاقي في ضمن استقبال حقيقة حبي إياك، فيفنى بذلك تعيّنك، وتنتفي نسبة إضافة الوجود المجازية عنك، حينئذ تنفى وتستهلك فيّ، محقّاً كالهلال ليليّ سلخه »[1].

أما في قراءته للوجود، فقد استلهم الفرغاني في شرحه معنى الوجود من ابن عربي، فقال: « إن الوجود الذي هو عين الذات، والنور واحد لا شريك له في الحقيقة التي هي عين ربه. وجد أن كل شيء عينه وغيره ولا تميز، ولا تنوع، ولا تكثر، ولا تغير، ولا غيرية فيه من حيث عينه أصلاً »[2]، فالموجودات قد استحدثت وجودها منه سبحانه، فوجوده هو وجود حق؛ لأن وجوده من ذاته بذاته، أما وجود غيره فهو مكتسب، « ويقول ابن عربي:

ومـا الوجـه إلا واحـد غيـر أنـه إذا أنـت أعـددت المرايـا تعـددا

فتعدد الصور في الموجودات عين واحدة في مجموعها متكثرة بحسب أسمائها »[3]؛ لأن الصورة غير حقيقية، فوجودها مكتسب من صاحب الصورة، وقد مثل بالمرآة ليبين حقيقة الوجود

(1) منتهى المدارك، ج1، ص262، 263.

(2) المصدر السابق، ج2، ص261.

(3) فصوص الحكم، ابن عربي، بشرح القاشاني، ضبطه وصححه عاصم إبراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، د.ط، ص104.

فالوجود وجودان، وجود حق، وهو وجوده سبحانه، ووجود مكتسب ولكي يفرق بين الوجودين ضرب مثلاً بالصورة في المرآة.

والملاحظ في قراءة الفرغاني أنه ينظر إلى المعنى بما هو مهم عنده، ويظهر هذا من خلال انفراده بجزئية معنية داخل النص، حيث يستطرد حولها إلى عدد من المعاني المتفرعة عن هذه الجزئية، عن طريق استدعاء الخلفيات الدلالية للمعاني الظاهرة للألفاظ، ويتم التعامل مع هذه الخلفيات والمعاني الظاهرة وفق مبدأ الإشارة الذي عرف به المتصوفة، ويبدو هذا جليا من بداية شرحه واستطراده للتجلي الإلهي، مروراً بكل مقامات السلوك الواردة في التائية الكبرى.

ويركب الفرغاني حول جملة "فلتعرف" النفس الواردة في نص ابن الفارض العديد من المعاني الصوفية المتعلقة بالوجود، فالموجودات جميعها وإن اتصفت بالكثرة، فوجودها غير حقيقي، إنما يعتبر وجوداً مجازياً، يقول ابن الفارض:

ألا هكذا فلتعرِفِ النفسُ، أو فلا ويُتْلَ بها الفرقان كل صبيحة
وعرفانها من نفسها، وهي التي على الحس، ما أمّلتُ منيَ، أمْلَت[1]

يقول الفرغاني: « المعرفة في اللغة هي إدراك الشيء بتفكّر وتدبّر لأثره، ... وفي الاصطلاح الخاص إدراك مخصوص متعلق بالحق تعالى، وبأسمائه وصفاته والملأ الأعلى، وإدراك الإنسان نفسه وروحه »[2] وجملة "يُتلَ بها الفرقان كل صبيحة" قد أوحت للقارئ بترتيب وجوده على وجوده تعالى، فيقول: « ويتلى من التلوّ، ههنا بمعنى يتبع الشيء في التكون، وترتب وجوده على وجوده »[3]، و"كل صبيحة" أراد بها "كل حالة تتجدد وتظهر"[4].

(1) الديوان، ص81.
(2) منتهى المدارك، ج2، ص290.
(3) المصدر نفسه، نفس الجزء، ص291.
(4) المصدر نفسه، نفس الجزء والصفحة.

ثالثاً قراءة مقام الجمع والحقيقة المحمدية:

والجمع في فتوحات ابن عربي هو « شهود الأغيار بالله، وجمع الجمع الاستهلاك بالكلية، وفناء الإحساس بما سوى الله عند غلبات الحقيقة »[1]، وهذا ما نقله ابن عربي مما وصل إليه من بعض أهل الطائفة، أما الجمع عند ابن عربي فهو « أن تجمع ما له عليه مما وصفت به نفسك من نعوته وأسمائه، وتجمع ما لك عليك مما وصف الحق به نفسه من نعوتك وأسمائك، فتكون أنت أنت، وهو هو، وجمع الجمع أن تجمع ما له عليه، وما لك عليه، وترجع الكل إليه ﴿ وَإِلَيْهِ يُرْجَعُ الأَمْرُ كُلُّهُ ﴾[2]﴿ أَلاَ إِلَى اللَّهِ تَصِيرُ الأُمُورُ ﴾[3] »[4].

وهذا المقام تتلاشى فيه الذات المحبة، ولا يبقى لها وجود إلا بالذات المحبوبة، التي حقيقتها الجمع بين الظاهر والباطن، والدخول في هذا المقام هو ما يوهم بالاتحاد.

واستطاع الفرغاني في قراءته أن يرد فكرة الاتحاد والوحدة التي قد تفهم في غير مقصدها الذي أراده الناظم، ولبيان ذلك نورد الأبيات التالية:

وغيّبْتُ عن إفرادِ نفسي، بحيثُ لا ... يُزَاحِمُني إبْداءُ وَصْفٍ بحَضْرتي

وها أنا أُبدي، في اتّحاديَ، مَبدَئي ... وأُنْهي انتِهائي في تواضُعِ رِفعتي

جَلَتْ في تَجَلّيها، الوجودَ لِناظري ... ففي كُلّ مَرْئيٍّ أراها برؤيَةِ[5]

(1) الفتوحات المكية، ابن عربي، ضبطه أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، م4، ص217.

(2) سورة هود، الآية، 123.

(3) سورة الشورى، الآية 53.

(4) الفتوحات المكية، م4، ص217، مرجع سبق ذكره.

(5) الديوان، ص41، 42.

يقول الفرغاني في شرحه: « إنه لا يتحقق فنائي عن تلك الأحكام بالكلية، إلا بعناية الحضرة المحبوبية وقد أشارت إلى ذلك بقولها: ولم تفن ما لا تجتلي فيك صورتي، فبعد أن تخلص من آثار الكثرة والقيود، وتخصص بأنوار الوحدة وإطلاق البقاء ببقاء حضرة الرحمن ليفصل ما تحقق به من الحضرات الظاهرية والباطنية والجمعية بينهما »[1]. وهذا المقام عند الفرغاني يسمى بمقام التمكين "الحاصل بحصول التجلي الذاتي الجمعي بين الظاهر والباطن"[2].

والدخول في هذا المقام هو الذي يوهم بالاتحاد، يقول الفرغاني شارحاً "وها أنا أبدي، في اتحادي، مبدئي": « لما تحققت بمقام الكمال والوحدة والبقاء الحقيقي، ووصلت إلى رتبة الاتحاد المشتملة على مبدأ ووسط ونهاية »[3]، والمقصود بالاتحاد هو جمع الجمع، « ويختلف الناس في هذه الجملة على حسب تباين أحوالهم، وتفاوت درجاتهم، فمن أثبت نفسه، وأثبت الخلق، ولكن شاهد الكل قائماً بالحق، فهذا هو الجمع، أما إذا كان مختطفاً عن شهود الخلق، مصطلماً عن نفسه، مأخوذاً بالكلية عن الإحساس بكل غيرٍ، بما ظهر واستولى من سلطان الحقيقة، فذاك جمع الجمع »[4]، وهذا هو الفناء عن كل ما هو دون الذات المطلقة في كمالها وقهرها، « والمقصود بالبقاء الحقيقي هو المقام الأول، من البقاء المسمى بعالم الحقيقة والجمع متدرجاً في درجاته »[5] بدليل (مبدأ ووسط ونهاية)، « والتي هي ظهور شيء من حكم التفرقة فيه، ثم انتفاء ذلك الحكم عنه شيئاً فشيئاً؛ وذلك بسبب تحقق السائر، فيه بكل ما يشمله الاسم الظاهر

(1) منتهى المدارك، ج1، ص352.

(2) المصدر نفسه، نفس الجزء، ص358.

(3) المصدر نفسه، نفس الجزء، ص352.

(4) الرسالة القشيرية، القشيري، ض74، مرجع سبق ذكره.

(5) منتهى المدارك، ج1، ص302.

من كليات الأسماء، إلى أن يتحقق بجميع تلك الكليات، وحينئذٍ ينتهي إلى آخر هذا المقام، الذي هو تمام غلبة الوحدة الحقيقية على الكثرة النسبية الأسمائية »[1]، فتنتفي كل المراتب الوجودية، ويشرف الواصل إلى الذات الكاملة المطلقة، وهي « الواحد المطلق الذي هو أصل لكل ما يسمى وجوداً متعيناً ومقيداً، وكل ما هو متعين مقيد هو فرع لذلك المطلق الأصل، وشعاع مفاض من نوره »[2] وهذا معنى استشفه الشارح من قول الناظم:

وأُثْبِتُ بالبُرهان قَولِيَ، ضارباً مثالَ مُحقّ، والحقيقةُ عُمْدتي

بمتبوعةٍ، ينبيَك، في الصَّرْعِ، غيرُها على فمِها في مَسِّها، حيثُ جُنّتِ[3]

يقول الفرغاني في شرحه: « إن المتبوعة التي تبعها الجن حتى غلب عليها، بواسطة تغير مزاجها، وغلبة المادة السوداوية عليها، وبنسبة تلك المغلوبية عن علة الصرع، غلب الجني عليها، وصار يغشاها، ويغلب بصفاته وخواصه على هذه المتبوعة ... فإذا كان جائزاً وواقعاً أن يظهر شخصان على ما وصفنا، من عدم كون وجود أحدهما فرعاً لوجود الآخر، وعدم احتياج أحدهما إلى الآخر بصورة الوحدة في نظرك وحسك، بسبب غلبة صفات أحدهما على صفات الآخر، فأولى وأحرى بأن يكون الوجود المطلق الواحد، الذي هو أصل لكل ما هو فرع مقيد، ويقهر بأصالة صفات كماله أحكام التقيدات من فرعه المقيد بحيث يضمحل الفرع المقيد في قهر غلبة بدوّ الوجود المطلق »[4].

(1) منتهى المدارك، ج1، ص302.

(2) المصدر نفسه، نفس الجزء، ص364.

(3) الديوان، ص42، 43.

(4) منتهى المدارك، ج1، ص364.

وعلى هذا الاعتبار يصبح المحب في هذا المقام، بين قهر الواحد وفناء المحدث، فلا يظهر إلا الواحد فيتكلم على أنه هو فيقول بالاتحاد « ونحن لا نعني بالاتحاد إلا قهر القديم بصفات قديمة، وصفات المحدث وإفناءها، وظهوره من حيث صفاته القائمة مقامه، لا على ما يفهمه الظاهريون، بحيث يصيران شخصاً واحداً، تعالت طائفة الحق عن هذا المذهب السخيف والتوهم الباطل، الذي ما فيه من الحقيقة طائل »[1].

وينبغي إدراك أن كل ما يصدر عن الصوفية في هذا الشأن – الفناء والاتحاد – هو عبارة عن حالة نفسية، ومشاهدات قلبية، يعيشها الصوفي في وجدانه، ولا علاقة لها بعالم الحس، وما حمل أهل الظاهر على اتهام الصوفيين بالإلحاد، هو معاملة النص الصوفي معاملة حسية، وقد تبرأ الصوفية من ذلك، وعلى رأسهم ابن عربي حيث قال: « لا يقول بالاتحاد إلا أهل الإلحاد »[2].

وكثيراً ما اتهم ابن الفارض على أنه يقول بالاتحاد بين الإنسان والله، وأن هذه الفكرة هي فكرة إلحادية، لا علاقة لها بالدين الإسلامي. وفي هذه المسألة يرى الفرغاني « أن القلب في حالة التجلي له ثلاث حالات، هي: التدلي، والتداني، والمنازلة، والحالة الثالثة هي التي تُوهم الاتحاد، حيث يقع التجلي الإلهي، وقلب المحب خال من كل تعلق أو وصف إلهي أو كوني »[3]، وهذه الحقيقة التي يثبتها مقام الجمع، والذي تنتفي فيه الكثرة ولا يبقى إلا التحقق بالوحدة، والوحدانية هي ثمرة العمل بالمجاهدة والرياضة والمكابدة، وهو معنى قول الشاعر:

(1) منتهى المدارك، ج1، ص364.

(2) الفتوحات المكية، ابن عربي، ج4، ص372، مرجع سبق ذكره.

(3) ينظر: منتهى المدارك، ج1، ص266، مصدر سبق ذكره.

فجاهِدْ تُشاهدْ فيك منكَ، وراءَ ما وصَفْتُ، سُكوناً عن وُجودِ سَكينة[1]

والمجاهدة هي الموصلة إلى مقام المشاهدة، وغالباً ما نجد الصوفية يخاطبون المنكرين لأحوالهم وأذواقهم، ويدعونهم إلى خوض التجربة التي خاضوها في المجاهدة؛ لأنها الطريق الوحيد بصدق المشاهدة، التي حصلت لهؤلاء، وهذه المجاهدة يفسرها الفرغاني بضرورة التغلب عن أحكام السوى في الظاهر والباطن، ونفيها، حتى يصبح القلب خالياً من جميع تعلقاتها « وحينئذٍ تشاهد من ذاتك شيئاً أعلى وأقوى مما فهمته، مما وصفت لك من الأحوال والمقامات، وذلك الشيء إنما يكون سكوناً وطمأنينة في مقام التمكين ...، وذلك السكون إنما يكون صادراً عن التجلي الذاتي الجمعي، المظهر كل شيء على ما هو عليه، فيكون هذا التجلي بهذا الاعتبار سكينة يسكن السائر به عن اضطراب تطرق الشبهات إليه »[2].

ولأن الحقيقة المحمدية هي النور الأول الذي وجدت منه كل الأنوار، وهي الموجود الجامع لكل حقائق الموجودات، وهي المرتبة التي فيها كل المراتب، ولعل الأبيات الأخيرة من التائية الكبرى، فيها إشارة إلى المقام المحمدي، وإلى الحقيقة الأكملية، وهو المقام الذي يسميه الفرغاني مقام أو أدنى، يقول ابن الفارض:

فحَيّ على جَمْعي القديمِ الذي بهِ وَجَدْتُ كُهُولَ الحيّ أطفالَ صِبيَة

ومن فضلِ ما أسأْرتُ شربُ مُعاصري ومَنْ كان قبلي، فالفضائلُ فَضْلَتِي[3]

ويرى الفرغاني في هذه الأبيات أن الناظم يتكلم ويترجم عن الحقيقة المحمدية والتي تعني التجليات الذاتية، التي لا تنبغي إلا لمحمد ﷺ، والتي مقامها حقيقة الجمع وجمع الجمع، فهي

(1) الديوان، ص44.

(2) منتهى المدارك، ج1، ص373.

(3) الديوان، ص82.

لها المقام الأسبق؛ لأنها أصل جميع المقامات. فقد أول الفرغاني « "جمعي القديم" بحضرة أحدية الجمع ومقام أو أدنى السابق المقدم على جميع الحضرات والمقامات ...، بل هي أصل كل حضرة ومقام، والحي كناية عن مقام الولاية(•) من مبدئه إلى منتهاه، والكهول هم البالغون مبلغ التمكين في هذا المقام، وهم أهل مقام التمكين في الجمع الظاهري أو الجمع الباطني، وأهل مقام التمكين في هذين المقامين، الظاهري والباطني، المقيدين بأحدهما مع كونهم كهول الحيّ بالغين بالنسبة إلى أهل التلوين فيهما وغلب أحوالهما عليهم، ولكن هؤلاء الكهول هم أطفال بالنسبة إلى أهل مقام الكمال، وأصحاب التمكين في التلوين، الذين هم أهل مقام جمع الجمع وقاب قوسين؛ لأن غير أهل الكمال متطفلون لأهل الكمال في قبول الأمداد الاختصاصية بواسطتهم فكانوا أطفالهم وعيالهم »[1]. أي أنه جعل كل معرفة، وكل تجل لم يظهر إلا من هذه الحقيقة، فهي الواسطة التي بها تقع المعرفة للكاملين في هذا الطريق الروحي، ولهذا يترجم الفرغاني على لسان هذه الحقيقة بقوله: « ما كان فتح باب الشهود والوجود إلا بي، مني، وختم كتابي الإيجاد والإشهاد والرجوع، من المبدأ إلى المعاد، لم يكن إلا علي. والحمد لله أولاً وآخرا والصلاة على من هذا شأنه، ولسان مقامه باطناً وظاهراً، وتخلقاً وتحققاً »[2](•).

(•) هي قيام العبد بالحق عند الفناء عن نفسه، وقبل تولي الحق ﷻ عبده بظهور أسمائه وصفاته عليه، معجم مصطلحات الصوفية، عبد المنعم الحفني، ص268، مرجع سبق ذكره.

(1) منتهى المدارك، ج2، ص309.

(2) المصدر السابق، الجزء نفسه، ص311.

(•) قاب قوسين: هو مقام القرب الأسمائي، باعتبار التقابل بين الأسماء في الأمر الإلهي، المسمى دائرة الوجود، وهو الاتحاد بالحق مع بقاء التميز والأثنينية المعبر عنه بالامتثال، ولا مقام أعلى من هذا المقام بقوله أو أدنى، وهو أحدية عين الجمع الذاتية المعبر عنه بقوله « أو أدنى لارتفاع التميز والأثنينية الاعتبارية هناك بالفناء المحض والطمس الكلي للرسوم كلها »، اصطلاحات الصوفية، القاشاني، ص142. والتلوين صفة أرباب الأحوال، والتمكين صفة أهل الحقائق، فمادام العبد في

والنص الصوفي نص إشاري مبني على الرمزية، والرمز في التائية الكبرى يستغرق أكثر أبياتها، ولا يعني هذا أن كل ألفاظها جاءت إشارية، وقد تنوعت الرموز في التائية موزعة على موضوعات عدة أهمها التناص القرآني، ورمزية المرأة، والطبيعة والخمرة، والحروف والأعداد، وكل نمط فيها ينطوي تحته عدد كبير من الرموز.

التناص القرآني:

وقد تنوعت الرموز المستلهمة من النص القرآني، بين قصص الأنبياء ومعجزاتهم، والعبادات وما فيها من شعائر، ومخاطبة الله تعالى لعباده، وما أخذه عليهم من المواثيق والعهود.

ومن أمثلة الصور التي استحضرها الشاعر من القرآن الكريم، قوله:

قَتَلتُ غُلَامَ النَّفْسِ بينَ إقامتي الـ جِدَارَ لأحكامي، وخرْقِ سفينتي[1]

أسهب الفرغاني في شهر الدلالة الباطنية الكامنة في هذا النص، مستشفاً منه معان لم يفصح عنها ظاهر اللفظ فقال: « وذكر الخضر هو ذكر الروح، وذكر موسى هو بعينه ذكر ظاهر النفس في العالم الصغير، ولما كان موسى ظاهر النفس، الذي هو شعاع كلي مطلق من حقيقة الروح الأعظم المتعين، ذلك الشعاع الكلي لتدبير مزاج كامل، قام مع يوشع عقل مميز، هو من فتيانه، وتوجّها نحو بحر الباطن ومجمع البحرين، أي حضرة جمع الجمع ... وعند بلوغهما مجمع تفرقة ظاهرهما، الذي هو أول مراتب مقام التمكين، ومحل استقرار حق

الطريق فهو صاحب تلوين؛ لأنه يرتقي من حال إلى حال، وينتقل من وصف إلى وصف، ويخرج من مرحل ويحصل في مربع، فإذا واصل تمكن، وصاحب التلوين أبدأ في الزيادة، وصاحب التمكين وصل ثم اتصل، الرسالة القشيرية، القشيري، ص85.

(1) الديوان، ص79.

اليقين ... فاتخذ حوت علمهما المقيد بالأسباب، في بحر الانطلاق عن التقيد بها طريقاً يسلك فيه، وهما لا يفهمان ... يقول: ولما أطلقت نفسي عن قيود حجب المراتب الخلفية، وبرزت من خلف ستارة الصورة وأحكامها الحسية، وبدت أنوار الشهود، وتنورت بها أشعة ما يضاف إلى الوجود ... فقتلت غلام نفسي الأمارة بسيف المخالفة، بمدد روحي المجرد، بعد ما خرقت سفينة أخلاقي وأعمالي، بنظر الاستقلال من شر العجب، وبقيت بذلك النظر لم أتقيد. وبعد ذلك لما رأيت جدار المزاج مائلاً إلى الخراب، أقمتها بالقدرة، لا بمباشرة الأكل والشراب ونحوهما من الأسباب؛ لأجل إظهار أحكام الشرع، واستخراج كنوز كمالات دنيوية أخروية، متعلقة بالنفس النباتية والحيوانية، وأثر من آثار الطبع، حتى ارتفعت من بين النفس والروح وبينونتهما، واتحدت كينونتهما، وصرت جامعاً بين الظاهر والباطن، جمعية قاب قوسين أو أدنى، في مقام لا أعلى منه ولا أسنى ولا أغنى »[1].

والشعر العرفاني يتضمن لغة قرآنية، قد لا تكون هذه اللغة مقصودة لذاتها، وإنما قد يحمل هذا التضمين قصداً ما ورائيا، كما في نص ابن الفارض وهذا القصد لا يتم التوصل إليه إلا في مستوى التأويل، الذي يحيل إليه هذا الانزياح في الدلالة، فيصبح الرمز بذلك تجلياً إشاريا للمعرفة، التي لا يمكن أن توصف.

وضمّن ابن الفارض الرمز إشارات إلى القرآن وإلى الأنبياء، بقدرة استنباطية مرتبطة بذوق فردي، ولا ريب في أن الرمز ينحرف بنا من خلال النشاط الاستعاري، الذي يعيد تركيب الصور عن الفهم المألوف والتلقي المعتاد، ولما كانت الرموز الصوفية ذات سمة عرفانية فإن الفرغاني بوصفه متلقياً يستخلص الجوهر الرمزي في طابعه العرفاني، وما تحمله من دلالات التلويح والإيماء.

(1) منتهى المدارك، ج2، ص251، 256.

حيث يرتب على قول ابن الفارض "قتلت غلام النفس" أنه قتل النفس الأمارة بسيف المخالفة، وذكره للخضر وموسى عليهما السلام، مع أنهما لم يردا في ظاهر النص، ولكن لأن ابن الفارض اقتبس هذا المعنى من قصة موسى عليه السلام الواردة في القرآن الكريم حمله على ذكر موسى والخضر عليهما السلام، وجعلهما رموزاً لظاهر النفس والروح وهي من الثنائيات المهمة في الفكر الصوفي، ويلتقط الفرغاني إشارات هذا النص فيجعله تعبيراً عن مقام حضرة جمع الجمع، وهذه المعاني متأثرة بالخبرة الشخصية للقارئ، فقد تحول النص من دلالته الظاهرة إلى معنى إشاري لم يفصح عنه ظاهر اللفظ، مما أنتج نصاً جديداً، أقام على توظيف إشارات النص بحسب معطيات تجربة القارئ الصوفية.

وليس ببعيد عن هذه الصورة يستحضر الشاعر صورة فريضة الحج بكل ما فيها من شعائر ومناسك، فشعائر الحج تختزن في جوهرها معنى تعبدياً وروحياً استثمره في التعبير عن تجربته الروحية الصوفية، فيقول:

وقَلبِـيَ بَيْـتٌ فيـه أسـكن دونَـهُ ظُهُـورُ صـفات عَنـهُ مـن حُجُبِيّتـي
ومنهـا يَمينـي، فـيَّ رُكـنٌ مُقبَّـلٌ ومـن قِبْلَتـي، للحُكـمِ فـي فـيّ قُبْلَتـي
وحَـوْليَ بـالمَعنى طَـوافي، حقيقـةً، وسعْيي، لوَجهي، من صفائي لمْروَتي
وفي حَرَمٍ من باطني أمْنُ ظاهري ومِـنْ حولِـهِ يُخشـى تخطُّـفُ جِيرتـي[1]

عرف اعتماد الخطاب الصوفي على تقنية التصوير وحاول تقديم المعاني الروحية في هيئات محسوسة، وبالتقاط الشارح لإشارات النص، يسعى لإبراز المعنى المجرد لكل صورة محسوسة، فالفرغاني يجعل من القلب بيتاً، واليمين هي الحجر الأسود، كونه يمين الله وهكذا الحال مع القبلة والطواف، وبعد إخراج المعاني الرمزية أو الصورة المحسوسة الكامنة خلف

(1) الديوان، ص59.

الصورة التجريدية، يشرع في بيان معنى آخر، يقصد به أرباب السلوك، ولتوضيح ذلك نعود إلى شرح الفرغاني، إذ يقول: « قلبي بيت أسكن فيه، وبيت آخر لي دونه في الرتبة، يعني الكعبة ... يميني فيَّ، أي في مظهري، وبيتي الذي هو الكعبة ركن مستحب تقبيله، هي من تلك الصفات التي تحتجب بها ذاتي، ولثمي جزءً من الكعبة، وهو الحجر الأسود واقع في فيّ لحكمة ومصلحة لي في ذلك »[1]. أما سر كون الحجر الأسود يمين الله، فإن الفرغاني يقدم معنى متعدداً باختلاف الاعتبار فيقول: « فباعتبار أن اليمين يتضمن معنى القدرة والقوة المنبئة عن القهر، والحمل على الخضوع والخشوع والتواضع، لمن قامت به، وظهرت منه تلك القوة والقدرة، ويتضمن أيضاً معنى اليمن والبركة بالإحسان، وباعتبار المعنى الأول، فأي قوة وقدرة وقهر أعظم وأظهر وأتم، من أنه حمل جميع من فهم من موجده شيئاً، وأطاعه لذلك، على أن يتواضعوا له ويخضعوا ... حيث إن النبي أكمل الخلق وأشرفهم، قد تواضع له وخضع وبكى وقال: « هاهنا تسكب العبرات »[•] أما المعنى الثاني المبني على الأول، فبإعطائه إياهم في مقابلة ذلك الخضوع والتواضع من النعم »[2].

« وقوله وتقبيلي جزءاً من قبلتي واقع للحكمة والمصلحة هذا بلسان مقام أحدية الجمع "وذلك لأن في نظره من حيث هذا المقام يظهر له أن كل مظهر وظاهر وباطنهما ومحلهما كلها ليس إلا تعينات ذاته وصور نسبه وتنوعات ظهوره عندما تفصلت ذاته علماً ووجوداً؛ فلا جرم يرى الكعبة من بعض صوره ومظاهره من جهة أن المظهر عين الظاهر، وكل مقبّل للحجر إنما يراه عين ذاته مقبّلا في فيّ هذا الرائي صاحب مقام أحدية الجمع؛ لأنه يرى الحجر

(1) منتهى المدارك، ج2، ص31.

(•) سنن ابن ماجه، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، مطبعة دار إحياء الكتب العربية، د.ط، د.ت، حديث رقم 2945، ج2، ص982.

(2) منتهى المدرك، ج2، ص33.

عين فمه، باعتبار تكلمه به على ما ورد في الخبر أنه قال ﷺ في الحجر: « والله ليبعثنه الله يوم القيامة له عينان يبصر بهما، ولسان ينطق به ويشهد لكل من استلمه بحق » »[1].

والقارئ للشرح يعتقد للوهلة الأولى أن نص المبدع والشارح متنافران، لكن هذا الاعتقاد سرعان ما يتلاشى؛ لأن الشرح وإن كان يتحدث بلغة جديدة عن النص المشروح، لكنه يحمل بعضاً من أوصافه، ويبقى المعنى الحرفي والدلالة الحسية حاضرة، على الرغم من ممارسة التأويل.

واستغرق ابن الفارض كثيراً في وصف محبوبه الإلهي، بتلويحات رقيقة، تستدعي في المتلقي تراثاً غزلياً وزهدياً في ذات الوقت، فالشارح أو المتلقي الصوفي ينطلق من أفق انتظار جاهز، يسعى بكل مكوناته إلى ربط النص الإشاري بالمعاني الصوفية، على اعتبار أن هذا النص يحيل إلى تجربة الصوفي أثناء تدرجه في مقامات السلوك.

يقول ابن الفارض:

وفي كُلّ حيٍّ كلّ حيٍّ كمَيّتٍ بها، عندهُ قتلُ الهَوى خيرُ مَوْتَةِ
تجمَّعَت الأَهواءُ فيها، فما ترى بها غير صَبٍّ، لا يرى غيرَ صَبْوةِ
إذا سَفَرتْ في يومِ عيدٍ تزاحَمتْ عَلَى حُسنِها أبصارُ كلّ قبيلَةِ
فأرواحُهُمْ تصْبو لمَعنى جَمالِها وأحداقُهُمْ من حُسنِها في حديقةِ
وعنديَ عيدي، كُلَّ يومٍ أرى به جَمالَ مُحَيَّاها؛ بعَينٍ قريرةِ[2]

(1) سنن ابن ماجه، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، رقم 2944، ج2، ص982.
منتهى المدرك، ج2، ص34.
(2) الديوان، ص52.

ويتجاوز الفرغاني في هذه الأبيات الدلالة الظاهرية، إلى الغوص في معانيها الماورائية، المرتبطة بالرؤية العرفانية الصوفية، فيقول: « وكل موصوف بصفة الحياة هو كميت في حب الحضرة المحبوبية، في كل قبيلة من قبائل الموصوفين بالحياة الفطرية، معتقد « أنه إذا قتله الحب مات خير ميتة، فلا يرى غير صبوةٍ؛ لأنه لا وجود إلا لتلك الحضرة »[1]، « ويوم العيد كنّى به عن يوم أخذ ميثاق ﴿ أَلَسْتُ ﴾[2] بمناسبة اجتماع الناس فيه بوصف سرور وبهجة، حين أظهرت الذرات الترابية التي كل ذرة منها، كانت أصل تكوّن صورة شخص من بني آدم من ظهر آدم عليه السلام" »[3]. فكان هذا إخبار عن كل حال سائر أهل القبيلة الإنسانية، بأن كان عيدهم الأكمل وسرورهم الأعم الأشمل، وذلك اليوم المعين المخصوص، الذي سلف ومضى وانقطع، وأما حال ومقتضى مقامي الأحدي الجمعي، فنوع وظهور آخر غير مخصوص بيوم معين، ولا بزمان مقيد.

والملاحظ من خلال تتبع هذه القراءة، أن الفرغاني شرح تائية ابن الفارض وفق مفهوم وحدة الوجود، أي من خلال تجربة الفرغاني الصوفية، وهو من تلاميذ صدر الدين القونوي، وهو ربيب ابن عربي وتلميذه، وحُكي أن ابن عربي وضع على التائية الكبرى قدر خمس كراريس وكانت بيد صدر الدين، وقالوا: وكان في كل درسه يختم ببيت منها ويذكر عليه كلام ابن عربي وانتدب لجمع ذلك سعد الدين وسماه منتهى المدارك[4].

والفرغاني في مجمل شرحه كان إلهامياً، لا يقف عند ظاهر النص، إلا بما يحمل من معانٍ ذوقية وحالات قلبية، تتزاحم فيها حلاوة الوصل بمرارة البعد، ومداومة العشق والوفاء لهذا

(1) منتهى المدارك في شرح تائية ابن الفارض، الفرغاني، مصدر سبق ذكره، ج1، ص454.

(2) سورة الأعراف، من الآية 172.

(3) منتهى المدارك، ج1، ص455، مصدر سبق ذكره.

(4) المصدر نفسه، ج1، ص5.

الحبيب، والذي ألهم الشارح هذه المعاني الذوقية، التي تجاوز من أجلها الأشكال التعبيرية هو كونه شارحاً ذائقاً منخرطاً في طريق أهل الذوق والعرفان، « فالذوق الجمالي حالة معرفية انفعالية لدى القارئ ترتبط بالمخططات المعرفية، وما تثيره الرسالة الفنية من تأثير جمالي لديه »[1].

ومن الجدير بالذكر، أن الشرّاح المتصوفة قرأوا شعر ابن الفارض وفق استعدادهم النفسي، وأيديولوجيتهم الفكرية، فجاءت هذه الشروح تعبر عن أفكار أصحابها، ولعل هذا لاتفاق التجربة الصوفية بين الشاعر والشارح، مما حمل الشارح على تقمص شخصية الشاعر، بمعنى أن الشارح اقتفى أثر المبدع، وانصهر في خطابه ومعانيه، فأصبح ينوب عنه في الكلام.

(1) اللغة في المعرفة، نسيم عون، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2013م، ص203.

المبحث الثالث: قراءة عبد الرزاق القاشاني

« هو عبد الرزاق (جمال الدين) بن أحمد (كمال الدين) ابن أبي الغنائم محمد الكاشي (أو الكاشاني أو القاشاني) لا يعرف بالتحديد تاريخ مولده، توفي سنة 730هـ »[1]، ويرجع انتماء القاشاني إلى الشيعة الإمامية، وهو صوفي من تلاميذ صدر الدين القونوي، ينتسب إلى مدرسة ابن عربي ووحدة الوجود[2].

ويقدم القاشاني قراءة رمزية قائمة على المرجعية الصوفية، وهو يحاول من خلال قراءة التائية الكبرى بيان أحوال السالكين، فيكشف عن طبقات من المعاني والدلالات المضمنة في ثنايا هذا النص، إذ يقول في مقدمته: « واحتظيت بمعانيها على قدر ما قُدّر لي من الاستعداد، واجتلبت بمعانيها على ما وفق لي من النظر بالفؤاد »[3]، وقد رام في شرحه إحياء قراءة استبطانية لنص ما فتئ تُمسح بنيته السطحية مسحاً اجترارياً من قبل أهل الظاهر، ما جعله يقوم بالنبش في البنيات العميقة، محاولاً بلوغ درجة المكاشفة حيث الحقائق تفصح عن مضمراتها، جاعلاً من رموزها المتباعدة تنتظم في عقد دلالي واحد، بحيث كل معنى أو تأويل يمهد لما بعده ويحوصل ما قبله، مفصحاً عن حقيقة هذا الحب الإلهي، وتدرج السالك المريد فيه.

ويقول القاشاني في مقدمة شرحه منبهاً أهل الظاهر: « إياك، وإياك أن تتوهم في صاحب هذا النظم أنه اتخذ امرأة حبيبته، وسرد هذا الكلام في حقها وتظن أنه أراد بالشراب غير ما قلت

(1) معجم الأعلام، الزركلي، ج4، ص250، مرجع سبق ذكره.

(2) اصطلاحات الصوفية، القاشاني، ص5، مرجع سبق ذكره.

(3) كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر، الإمام الشيخ عبد الرزاق القاشاني، تح أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص12.

من الجمال والحب فإن هذا الظن إثم لا يرتكبه إلا من حرم حظ الفهم، لكلام أرباب الذوق »[1]، وكذلك دافعاً لتهمة الاتحاد والحلول، وهو بهذا لم يكن بدعاً من الشراح المتصوفة، فقد رام بشرحه رفع حواجز عدم الفهم للخطاب الصوفي، ومحاولة إظهار هذا الأخير بوجهه اللائق به، فالمرتبة العرفانية التي نطقت بها التائية تقوم على دعامتين أساسيتين هما:

1- الدعامة الأولى: بيان معالم الطريق الموصل لمعرفة المولى ﷻ، فالوصول إلى الله هو الوصول إلى العلم به، وقد رأى ذو النون المصري (179هـ – 245هـ) « أن غاية الحياة الصوفية الوصول إلى مقام المعرفة، الذي تتجلى فيه الحقائق، فيدركها الصوفي إدراكاً لا أثر فيه للعقل ولا للروية، وذلك لخاصة أهل الله الذين يرونه بأعين بصائرهم »[2] ويكون ذلك عبر تجربة روحية قائمة على ثنائية (المقام / الأحوال) وبهذا يكون الخطاب موجهاً إلى فئة السائرين أصحاب البدايات، وعامة الناس، من المتلقين وأصحاب الظاهر، الذين لم يتجاوزوا حدود ظاهر النص.

2- والدعامة الثانية: هي أخلاقيات السائر وسلوكياته، وتعد حجر الزاوية في طريق السالك المريد، وعليه فخطاب الشرح بهذا المستوى يكون مستهدفاً لكل الفئات، ما يجعله نصاً مفتوحاً على ما لا نهاية له من المعاني الدقيقة، والإشارات اللطيفة، وفق منهج إشاري بنى عليه خطابه الشارح للكشف عن مضمرات النص ومقاصده.

وتقوم اللغة في التائية الكبرى على المعنى المتعدد؛ لأن تجربة ابن الفارض تقوم على التفريق بين الظاهر والباطن، مما يفتح الباب واسعاً للتأويل؛ لأنه اتخذ الرمز وسيلة للتعبير عن

(1) كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر، القاشاني، ص39.

(2) العذل الديني والمعرفي في الشعر الصوفي، عباس محمود الحداد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2009م، ص276.

تجربته في فهم الوجود فاتخذ بعداً رمزياً في الكشف عن حقيقة الوجود، فالمرأة سر الوجود، وسر غناه وحركته واستمراره. ومن هذه الحركة السارية في الكون « تتوالى المعاني، أو التجليات على الممكنات، ويتجدد الخلق باستمرار »[1]، ويتحقق السالك في درب الكشف بمقامات متدرجة.

يبدأ المقام الأول بالمقدرة الشهودية للقلب، في حال التأمل في صفات المرأة الحسية أو المعنوية، فيكون المقام مقام تجليات، تمكنه من الرؤية الجمالية للمحسوس، فتتحول إلى حمولات رمزية، مرموزها الروح في تحولاتها ومقاماتها وإشراقها. « فالمحبة ميل الجميل إلى الجمال، بدلالة المشاهدة، وفي المقام الثاني تتجلى لنا تجربة روحية، أساسها الباطن؛ هي اللقاء مع الآخر/الأنثى في مقام المحبة، الذي يكشف المقام الأول عن جدلية الحب الأرضي مع الحب السماوي، وفي الثاني يكون التجلي للجمال الذي لا يكون إلا في التناسب والتكامل ما بين السماوي والأرضي »[2].

ويرسم ابن الفارض في مطلع القصيدة صورة رمزية جسد فيها صورة غياب العقل من جمال المحبوبة وهذا الانتشاء هو ما دفعه إلى المباسطة وطلب الرؤيا، فقد أنشأ خطاباً حوارياً بينه وبين المحبوبة، مما يجعله متجرداً من كل أوصافه الإنسانية، ولم يلتفت القاشاني إلى بيان رموز هذه الصورة من الناحية الفنية ولكن استشف بعض المعاني التي تبين سلوك السالك المريد.

يقول ابن الفارض في مطلع التائية:

---

(1) الأنوثة في فكر ابن عربي، نزهة براضة، دار الساقي، لبنان، بيروت، ط1، 2008م، ص78.

(2) ينظر: رموز المرأة ودلالتها عند ابن عربي، رصد لمسار التحولات والإشراق في ديوان ترجمان الأشواق، عبد الحميد شكيل، مجلة آفاق للعلوم، جامعة عنابة، ع9، 2017، ص170.

سَـقَتْني حُمَيَّـا الحُـبَّ راحـة مُقلَتـي وكأسِي مُحَيَّا مَن عن الحُسن جَلَّتِ

فأوهمْتُ صَحبي أنَّ شُرْبَ شَرابِهم بـه سُرَّ سِرِّي، فـي انتِشـائي بنَظْرَةِ

وبالحَدَقِ استغنَيْتُ عن قَدَحي ومِن شـمائِلِها لا مـن شَـموليَ، نَشـوتي[1]

يقـول القاشـاني: « سـقتني المحبوبـة التـي هـي راحـة لعينـي سـورة الشـراب مـن جـنس الحب ... والكأس التي شربت منها وجه محبوبة تعالت عن وصف الحسن، والحب أصل ينفرع عليه سائر الأحوال السنية وظهوره مستنداً إلى شهود الجمال المطلق بإشهاد الذات العلية ...، وكنـى عنـه (براحـة مقلتـي) لاسـتراحتها بتسـريح النظـر فـي مسـارح شـهود جمالـه ...، وإضـافة الحميا إلى الحب وتنزيله المحيا منزلة الكأس يشعر بتنزيله الحب منزلة الخاصية في الشراب، والجمـال منزلـة الشـراب؛ لأن المحيـا طـرف الجمـال الموجـب شـهوده الحـبّ، ... فـلا يجلّ عـن الحسن إلا هي لنزاهتها وقدسها ويؤيد هذه الإشارة ما يتضمنه لفظ الحميّا من القوة والاشتداد؛ فشدة السكر مخصوصة بحب الذات، ولا يصرح بالذات استعطافاً لها، وستراً للجمال، ورعاية لقاعدة التغزلات »[2].

فالشـاعر أراد بإقامـة هـذه السـتر الابتعـاد عـن التقريـر المباشـر للموضـوع، وفـتح المجـال للبحث والاستقصاء، والوقوف أمام هذا الرمز، ومنح القارئ فرصـة موازيـة للتأمل، وبدايـة بتحقق مبدأ الكشف عن طريق الستر.

ويبدو لي من خلال نص القاشاني أنه كان حريصاً على إيجاد مسوغ لتأويله متكئاً على دلالات معينة ووضعها في سياق نابع من منظوره الفكري.

(1) الديوان، ص26.

(2) كشف الوجوه الغر في معاني الدر، القاشاني، ص37 – 38.

ورمز الخمر « هي رمز المحبة الإلهية، بوصفها أزلية قديمة منزهة عن العلل، مجردة عن حدود الزمان والمكان، وهذه المحبة في الأسرار العرفانية هي التي بواسطتها ظهرت الأشياء وتجلت الحقائق، وأشرقت الأكوان، وهي الخمر الأزلية التي شربتها الأرواح المجردة فانتشت »[1]، والحميا هي سبب كل ما نال العارف من الآلام والأسقام وتجليات ومشاهدات.

ولما كان البسط من لوازم السكر، والقبض من لوازم الصحو المنقضي بوجود السكر وهي ثنائية مهمة في الفكر الصوفي « فكما أن السكر يحير الباطن في مشاهدة الجمال، لاستيلاء سلطان الجمال، فالصحو يصيره لتمييز الأحوال، وترتيب الأفعال وتهذيب الأقوال ... والبسط نتيجة السكر وغلبة الرجاء، والقبض نتيجة الصحو وغلبة الخشية(•) »[2].

إلا أن القاشاني يتماهى مع النص ليبرز معنى آخر خلف معنى البسط والقبض الذي استلهمه من قول الشاعر:

ولمَّا انقضى صحْوي، تقاضَيتُ وصْلَها ولمْ يغْشَني في بسْطِها قبضُ خَشيتي[3]

يقول القاشاني: و« المعنى: لما نفد صحوي بغلبة حال السكر، طلبت وصل المحبوب ولم يصبني في هذه المباسطة معها إمساك لأجل خشية »[4] واستشف معنى آخر غير ثنائية القبض والبسط، ليبين طريق ابن الفارض فيقول: « وهذا بيان سيره الموسوي على الطريق الأحمدي؛ لأن موسى عليه السلام لما امتلأ قلبه من سرور سماع كلامه تعالى حمله سكر الحال

(1) الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، ص348 – 349.

(•) (هما حالتان بعد ترقي العبد عن حالة الخوف والرجاء، فالقبض للعارف: بمنزلة الخوف للمستأنف، والبسط للعارف: بمنزلة الرجاء للمستأنف)، الرسالة القشيرية، الإمام القشيري، ص93، مرجع سبق ذكره.

(2) كشف الوجوه الغر في معاني نظم الدر، القاشاني، ص41.

(3) الديوان، ص26.

(4) كشف الوجوه الغر في معاني نظم الدر، القاشاني، ص41.

لانقضاء صحوه على المباسطة معه بالكلام، وطلب الرؤية من جملة مباسطة المحب مع المحبوب[1]، واستحضار صورة المحبة، يستدعي استحضار صورة الرقيب، ولكن القاشاني سيؤول الرقيب ببقاء الحظ؛ لأن الرقيب يمنع المحب عن المحبوب، وبقاء الحظ كذلك، يقول ابن الفارض:

وأبْتَثُّها ما بي، ولمْ يكُ حاضِري رَقيبٌ لها، حاظٍ بخَلْوَةِ جَلْوَتي[2]

يقول القاشاني: « والمعنى: لما سكرت طلبت وصلها، وأخذت في المسامرة، معها والشكاية إليها، ما نزل بي من الوجد المبرح، والشوق الملوح، بواسطة خلو حضرة من حضراتها، أو في مكان خلوة حضرة، والحال أنه لم يحضر بي رقيب بقاء حظ من الحظوظ.

والحظوظ قسمان: نفسانية، وهي مانعة من القرب، وروحانية، وهي مانعة من الاتحاد، فإذا انقطع السيار عن الحظوظ النفسانية إلى حضرة القرب فاز بخلوة يتجلى فيها المحبوب بصفاته، كموسى عليه السلام، ومن صفاته الكلام، وإذا انقطع عن الحظوظ الروحانية إلى حضرة الاتحاد، فاز بخلوة يتجلى فيها المحبوب بذاته كمحمد ﷺ »[3].

واستشف القاشاني من قول ابن الفارض "ولم يك رقيب بها" « أنه يقصد الحظ إشارة إلى انقطاعه عن الحظوظ النفسانية؛ لأن ابن الفارض طلب الوصل والرؤية، وهما من الحظوظ الروحانية »[4]؛ ولأن شدة العشق هي ما حمله على طلب الرؤية، وهو طلب المحال، لوجود بقية منه عند التجلي، واتخذ من الرمز القرآني وسيلة ليعرب عن سيره الموسوي، على الطريق الأحمدي، فجمع القاشاني في تأويله لأبيات ابن الفارض بين المرجعية الصوفية والمرجعية

(1) كشف الوجوه الغر في معاني نظم الدر، القاشاني، ص42.
(2) الديوان، ص27.
(3) كشف الوجوه الغر، ص43.
(4) المصدر نفسه، ص45.

القرآنية، دون أن يسرف في التأويل الصوفي، فجعل حال ابن الفارض في طلبه الرؤية، كحال موسى عند طلبه الرؤية في جبل الطور، يقول ابن الفارض:

وقُلْـــتُ وحـــالي بالصَّـــبَابَةِ شـــاهدٌ ووجـدي بهـا مـاحِيَّ والفَقدُ مُثبتـي

هَبـي، قبـلَ يُفنِـي الحُـبُّ مِنِّـي بَقيَّـةً أراكِ بهـــا لـــي نظـــرَة المتَلَفِّـــتِ

ومِنّي على سَمعي بلَنْ، إن مَنَعْتِ أن أراكِ، فمِـن قَبلـي، لغيـريَ، لـذَّتِ[1]

يقول القاشاني: « ولو سأل وجوداً موهوباً له من الله تعالى في مقام البقاء بعد الفناء ليطيق نور التجلي، وقال بدل ما سأل: (هبي قبل يفنى الحب عيني بصيرة) لكان أجدر وبالإمكان أليق. وكأنه سأل ما سأل ليومئ إلى وجه حرمان موسى عليه السلام عن مسؤوله، وما بعثه على السؤال من تعجيل الشوق؛ كما قال ﴿ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ ﴾ منع عنها بقوله ﴿ لَن تَرَانِي ﴾[2] »[3].

وقد أفادت التجربة الصوفية من الدلالات المعجمية والشعرية في الغزل العذري، ومن بين تلك الدلالات هي المقترنة بفعل الوشاية، وصفات الواشي وأفعاله، وذلك في ضوء إنتاجها دلالة شعرية خاصة مرتبطة بالتجربة الروحية. فالواشي مكون أساسي من مكونات المشهد الشعري الفاعلة في علاقة الحب والعشق بين الذات والمحبوبة، وبامتلاكه الملكة اللسانية كان فاعلاً في تأنيب المجتمع والسلطة على هذا الصوفي، ولكن القاشاني يقدم قراءة خاصة لرمز الواشي

(1) الديوان، ص27.

(2) سورة الأعراف، الآية 143.

(3) كشف الوجوه الغر، ص44.

واللاحي، فجعل من الواشي رمزاً لملك سماوي؛ لأنهم قبحوا آدم عليه السلام عند ربه ﴿قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ﴾[1].

يقول ابن الفارض:

فـــلاحٍ وواشٍ: ذاك يُهـــدي لِعـــزّةٍ ضَـلَالاً، وذا بـي ظَـلّ يَهْذِي لِغيـرةِ

أُخالِفُ ذا، في لومِهِ، عن تُقَىً، كما أخـالِفُ ذا، فـي لؤمِـهِ عـن تقِيـةِ[2]

يقول القاشاني: « اللاحي هو الذي يلوم المحب على محبته ويدعوه على وجه النصيحة إلى السلوّ، والواشي هو الذي ينم بتقبيح حال المحب إلى المحبوب ليصرف نظره عنه ... وكنى باللاحي عن الشيطان؛ لأنه يلوم السالك المجتهد على اجتهاده ويترك مراده، ويدعوه كناصح إلى متابعة الشهوات واللذات ... وكنى بالواشي عن المَلَك؛ لأنهم قبحوا آدم عليه السلام عند ربه، لغيرتهم عليه حيث اصطفاه ربه وكرمه وجعله خليفة، وعبر عن الوشاية بالهذيان، لأنها لم تعد مقصوداً، أشار بـ"ذا" إلى الملك ليومئ إلى قربه، وإلى الشيطان بـ"ذاك" ليشير إلى حالته بين القرب والبعد؛ لأنه قريب من حيث الوسوسة، بعيد من حيث المخالفة »[3].

ثم أخبر عن مخالفته الشيطان، وموافقته الملك تقية؛ لأن الشيطان يدعوه إلى العصيان ومحبة الدنيا منعاً عن محبة المولى، كما يدعوه المَلَك إلى الطاعة ومحبة الآخرة صرفاً عن دعوى حب الذات؛ لأن الملك لا يستأهل مخلوقاً أن يكون حبيب الله، أو محبة حب الذات إلا حب فعله الذي هو الجنة[4].

---

(1) سورة البقرة، الآية 30.

(2) الديوان، ص30، وفي الديوان لِغَرَّةٍ: الغفلة.

(3) كشف الوجوه الغر، ص58.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص58، 59.

والذي حمل القاشاني على هذا التأويل ربما مشابهة حال سيدنا آدم عليه السلام وابن الفارض في البداية، فالقاشاني يسقط حال سيدنا آدم عليه السلام مع الملائكة ووسوسة الشيطان له ليخرجه من طاعة الله، على تجربة ابن الفارض، فقد قرأ البيتين السابقين بمعزل عن البيت الذي سبقهما القائل:

أرانـــي مـــا أوليتُـــهُ خيـــرَ قِنْيَـــةٍ، قـديمٌ ولائـــي فيـكِ مـن شـرِ فتيـة

وبذا يتحول التأويل إلى استنطاق قسري للنص.

ويتماهى القاشاني مع الخطاب الصادر على لسان المحبوبة، لرد ادعاء المحبة الخالصة، فيقيم علاقة معها، من خلال التفاعل بينه وبين رموزها، وتحويلها إلى دلالات تعكس الرؤية والموقف اللذين يصدر عنهما القارئ والباث. يقول ابن الفارض على لسان المحبوبة:

وجئـتَ بوجـهٍ أبـيضٍ غيـرَ مُسْـقِطٍ لِجَاهِكَ في دارَيْكَ خاطِبَ صفوتي

ولو كنتَ بي من نُقْطَةِ الباء خَفضةً رُفِعْـتَ إلـى مـا لـم تَنَلْـهُ بحيلـةِ

بحيـثُ تُرى أن لـم تـرى مـا عَدَدْتَـهُ وأنَّ الـــذي أعْدَدْتَـــهُ غيـــرُ عُـــدّةِ[1]

يقول القاشاني: « أراد بياض الوجه الجاه الحاصل من الغنى على خلاف سواده »[2] وسواد الوجه عند المتصوفة « يدل على الفناء في الله بالكلية، بحيث لا يبقى لصاحبه وجود ظاهراً أو باطناً، دنيا وآخرة وهو الفقر الحقيقي »[3]، وأول القاشاني في رمز نقطة الباء بقوله: ولو كنت معي دليلاً متواضعاً كخفضة الباء تحت نقطتها، لصرت مرفوعاً إلى منبع جنابي، ووجه استعمال المتصوفة لخفض الباء؛ لأنها تلازمها جارة، وتكون خافضة للزوم خفضها،

(1) الديوان، ص33.

(2) كشف الوجوه الغر، ص70.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

فالباء صورة الوجود الظاهر المتعين المضاف، ويجعل القاشاني من حرف الباء صورة للوجود والنقطة تحت الباء هي صورة ذات الممكن، ووجه هذا التشبيه أي الباء تتميز بالنقطة عن غيرها فكذلك الوجود المضاف يتعين بذات الممكن ويتميز عن الوجود المطلق، وقد تأثر القاشاني في تأويله لرمز خفض الباء بقول ابن عربي: « بالباء ظهر الوجود، وبالنقطة تميز العابد من المعبود »[1]، وكذلك قول السُبكي رحمه الله: « أنا النقطة التي تحت الباء »[2] إشارة إلى أنه نظر لنفسه بعين العدم والفناء.

والجدير بالذكر أن رمزية الحروف في الفكر الصوفي رمزية جامدة، لا تستدعي مرموزاتها بسهولة، وتجعل النص الصوفي مغلقاً مقتصراً على الخواص، أو من لهم اطلاع على مصطلحات الصوفية.

وأما المفارقة بالتضاد بين (خفضت، رفعت) فتزيد من غموض الدلالة الرمزية؛ لأنها تستمد دلالتها من تحقق الشاعر في مرتبة "الباء"، وأما الخفضة فلها دلالة أخرى مشحونة ببعد عرفاني، لوجود فرق في الدلالة الصوفية بين الخفض والرفع، فالخفض خفض النفوس تواضعاً لله، والرفع رفع الهمم لأصحاب هذا الطريق[3].

إن الصراع الذي يعيشه الصوفي في بداية سلوكه هو الموصل إلى مقام المجاهدة وهي رياضة روحية، ففي إتعاب النفس راحة القلب، وترك المألوفات والمرادات هو المحقق لمقام

(1) كشف الوجوه الغر في نظم معاني الدر، القاشاني، ص70، مصدر سبق ذكره.

(2) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(3) ينظر: النحو العربي بين الإشارة والعبارة، مع تحقيق كتاب نحو القلوب الصغيرة للقشيري، أحمد علم الدين الجندي، مجلة اللغة العربية، القاهرة، 1972م، ج3، ص165، 167.

الفناء، وقد بين ابن الفارض تدرج السالكين، ومجاهدته لنفسه، لبلوغ مقام الفناء في الذات المحبوبة، فعبر عن مقام المجاهدة بقوله:

وأذْهَبْتُ في تهذيبِها كُلّ لَذّةٍ وأشهَدُ نفسي فيهِ غيرَ زَكيّةِ[1]

وتتركز استجابة القاشاني على قراءة الإشارات الخفية، والتفاعل مع ظاهر النص، باستحضار دلالات عرفانية غير ظاهرة، تجعله يستبطن حال الشاعر أثناء قوله، فلم يلتق في هذا النص بمعنى المجاهدة فقط، وإنما استشف من قوله: « " وأشهد نفسي" أنه إشارة إلى استمرار حال الشهود، وكان الحال أنّي شهدتها غير مزكاة – أي نفسه – وذلك لأن تخوفها من شيء بقاء طلب الحظ فيها ...؛ لأن تحقيق كل مقام موقوف على انسلاخ النفس عن جميع الحظ المعبر عنه بالعبودية »[2].

أما مقام الاتحاد فيكون بعد حال الفرق، وفناء المحب في ذات المحبوب لا يتم إلا بالوجد والاتحاد، وهاتان الدلالتان هما اللتان تمثلان الفرق بين الحب الإنساني والحب الإلهي. وفكرة الاتحاد قد لقيت معارضة شديدة من أهل الظاهر، وقد عمل الشراح الصوفيون على بيان الوجه الباطن من الاتحاد والحلول كما ذكرنا سابقاً.

وقد لجأ الصوفيون إلى رمز العدد، لبيان تصوراتهم المتعلقة بالتوحيد العرفاني، والوحدة الخالصة، والفرق بين الأحدية والواحدية، وسريان الواحد في الكثرة دون أن يتبعض أو يتكثر في ذاته[3]، وقد شهد ابن الفارض في أكثر من بيت على توحيد خالقه في إشارة إلى الواحدية:

وألسِنَةُ الأكوان إن كُنتَ واعياً شهودٌ بتَوحيدي بحالٍ فصيحَة[4]

(1) الديوان، ص41، ورد البيت في الديوان: ولما يبق هول دونها ما ركبته وأشهد نفسي فيه غير زكية.
(2) كشف الوجوه الغر، ص105.
(3) ينظر: الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، ص397، 398.
(4) الديوان، ص79.

ومن الجدير بالذكر أن « اللغة في أنساق التعبير العرفاني [ليست] مجرد أداة للفهم والإيصال ... أو نظام تعبيري تحكمه قواعد مخصوصة، فهي إلى جانب هذا كله تبدي نفسها فيما يسمى بمستويات التعبير التي تناظر من وجهة الحياة الروحية مستويات الشعور العرفاني، أي الإحالة والتناظر بين مستويات التعبير ومستويات الشعور »[1].

ويقول ابن الفارض:

وشَفْعُ وُجودي في شُهوديَ ظِلٌّ في اتحـ ـحاديَ وِتْراً فـي تَـيَقُّظِ غَفـوَتي[2]

يؤول الشارح الوتر بقوله: والوتر حقيقة « هو وجود الرب فرداً باقياً بعد فناء وجود العبد، فعبر عن سر صلاته المعنوية بأن شفع وجوده، وهو وجود الحق في حال شهوده صار وتراً، ولا يُقْرِنُهُ أن وجوده في حال اتحاده، وذلك الاتحاد كان في حال تيقظ من غفوة الغفلة، أي انكشف له في تيقظه أن وجود الحق كان أبداً واحداً وما رآه من وجوده كان خيالاً، تراءى له في نوم الغفلة وجود آخر واضمحل في حال التيقظ، والمراد بالاتحاد هذا، لا أن وجود العبد اتحد مع وجود الرب تعالى الله عن ذلك »[3]، ولإثبات رد فكرة الاتحاد يلجأ القاشاني لكون الصلاة هي الصلة بين العبد وربه، « وبداية هذه الصلة أن يشهد العبد وجوب الرب شفع وجوده، ونهايتها أن يراه وتراً، ولهذا المعنى يؤخر الوتر إلى آخر الصلاة »[4].

ويبدو نص ابن الفارض « إيضاحاً للعرفانية الصوفية القائمة على ثنائية الوجود، وهي ثنائية لا يتأتى للعارف مع ثبوتها، أن يجني ثمرة الاتحاد وكمال المعرفة، ومن البداهة أن

(1) الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، ص422.

(2) الديوان، ص59.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) كشف الوجوه الغر، ص174، مصدر سبق ذكره.

الاتحاد الصوفي، يلاشي الأنا الإنساني من حيث جزئيته وفرديته وإمكانه العرضي في الكينونة الشاملة والأنا الإلهي »[1].

وفكرة الاتحاد والحلول تتقاطع مع مقام الجمع والتوحيد، وقد أول القاشاني لفظة الاتحاد الواردة في النص الفارضي تأويلات عدة فقد تعني بها في النص السابق التعبير عن مقام الفناء والتأكيد على وحدانية الخالق واستحالة الاتحادية، وقد يعنى بها في موضع آخر معنى الجمع، ومن الجدير بالذكر أن لفظة الاتحاد لم يصرح بها المتصوفة بعد النهاية المأساوية للحلاج والسهروردي، فلم ترد في كتابات ابن عربي، ولا غيره قبل ابن الفارض، ولبيان ذلك نعرض تأويله لهذه الأبيات، يقول ابن الفارض:

وها أنا أُبدي في اتّحاديَ مَبدَئي وأُنْهي انتِهائي في تواضُعِ رِفعتي
جَلَتْ في تَجَلّيهَا الوجودَ لِناظري ففي كُلّ مَرْئيٍ أراها برؤيَتي
وأُشهِدْت غَيبي، إذْ بدتْ فوجدتُني هُنَالِكَ إيّاها بجَلوَةِ خَلْوتي
وطاحَ وُجودي في شهودي وبِنْتُ عن وُجودِ شُهودي ماحياً، غيرَ مُثبِت[2]

يقول القاشاني: « في تواضع رفعتي إشارة إلى أن انتهاء التوحيد أن يتواضع الموحد بالنزول من مقام الجمع إلى التفرقة، من الذات إلى الصفات لتعمير عالم الأسباب وتربية الطلاب، بحيث لا يفقد حقيقة الجمع، بل يجمع بين الجمع والتفرقة والذات والصفات، وقدم ذكر جلوة الذات له وجهها المعبر عنه بالوجود المطلق في تجليها لبيان مبدأ الاتحاد؛ لأن تجليها بوجهها سبب خفاء المحب وفنائه في المحبوب المعبر عنه في اصطلاح المتصوفة بالاتحاد،

(1) الرمز الشعري عند الصوفية، ص424، مرجع سبق ذكره.

(2) الديوان، ص41، 42.

أي: أظهرت ذات المحبوبة في حال ظهورها في الوجود المطلق لناظري، فكنت أراها برؤية العيان في كل مرئي، إذا رأيت مظهر وجودها ومرآة شهودها »[1].

ويقول على لسان ابن الفارض: « وأشهدت غيبي بمعنى « أحضرت باطني حين ظهرت المحبوبة فوجدت في ذلك المقام ذاتي ذاتها بكشف باطني الذي عبرت عنه "بجلوة خلوتي" وهذا المعنى مبني على أن المحب محبوب باطناً، محبٌ ظاهراً، كما أن المحبوب محبٌّ باطناً محبوب ظاهراً، فإذا انكشف باطن المحب وجب أن يرى عنه عين المحبوب لاختفاء وصف المحبة في المحبوبية »[2].

وقد لجأ ابن الفارض لاستعمال رمز العدد، لبيان حال الاتحاد، وهي كما قلت سابقاً من الرموز المستغلقة فلا إيحاء فيها ولا يلتقط إشاراتها إلا من له علم باصطلاح أهل التصوف، يقول ابن الفارض:

فَوصْفيَ إذ لم تُدْعَ باثنَين وصفُها وهيئتُها، إذ واحدٌ نحنُ هيئَتي
فإن دُعيَتْ كنتُ المُجيبَ وإن أكُن مُناديً أجابَتْ مَن دعانِي، ولَبّتِ
وإنْ نَطَقتْ كنْتُ المُناجي، كذاك إن قَصَصْتُ حديثاً، إنّما هي قصّت
فقد رُفِعَتْ تاءُ المُخاطَب بَينَنَا وفي رَفعِها عن فُرْقَةِ الفَرْقِ رِفْعَتي[3]

أول القاشاني هذه الأبيات كونها أحكام رتبت على الاتحاد وبفعل الغلبة « بسبب رفع حجاب الإثنينية، وكشف قناع الشبهة عن الذات الواحدة الموصوفة بصفاتها المعنوية بأخلاقها

(1) كشف الوجوه الغر، القاشاني، ص107.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) الديوان، ص42.

... كل وصف مضاف إليّ هو وصفها، وكل هيئة وصورة وخلوّ مضاف إليّ فهو هيئتها »[1]. واستشف من « رفعت تاء المخاطب بيننا » ارتفاع « الغيرية اللازمة لتاء المخاطب في مخاطبتي إياها أو رفعت حركة فتحها بمعنى ضمّت أي اقصار ضمير المخاطب ضمير المتكلم »[2].

فالبعد النحوي يكتسب دلالة عرفانية، فالنص يشير إلى توحد الذات مع الحق، وغياب الحاجز بينهما.

ومن استعمال الشاعر للرموز الحرفية قوله:

فلمّا جلَوْتُ الغَينَ عنّي اجتَلَيْتُني مُفيقاً ومنّي العَينُ بالعَين قَرّتِ[3]

يستهل القاشاني شرحه بتفكيك الصورة الحسية التي قدمها ابن الفارض، وذلك ببيان المقصود من الألفاظ « فالغين حجاب رقيق، والعين الأولى الباصرة، والعين الثانية الذات »[4].

ووصف الغين بالحجاب الرقيق، مستمد من خلفيته الصوفية، فالغين في اللغة لم توصف بالحجاب الرقيق، وردت في لسان العرب « وغين على قلبه غينا، أي تغشته الشهوة، وقيل غطّى عليه وأُلبسَ، وفي الحديث: « إنه ليغان على قلبي »[5] أي ما يغشاه من السهو »[6]. وهذا الحجاب الرقيق هو حجاب الوجود، ويكون في البداية والوسط لا في النهاية، وبعد حمل

(1) كشف الوجوه الغر، القاشاني، ص108.

(2) المصدر نفسه، ص109.

(3) الديوان، ص43.

(4) كشف الوجوه الغر، القاشاني، ص113.

(5) رواه الأغر المزني، صحيح مسلم، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار الحديث، القاهرة، ط1، 1991م، حديث رقم 2702، ج4، ص2075.

(6) لسان العرب، ابن منظور، م13، ص316، مرجع سبق ذكره.

الدلالة التي تحيل إلى رؤية المحبوبة بعد الإفاقة من غلبة السكر إلى لقاء الذات الإلهية بعد الإفاقة من السكر الروحي، وهو حال البقاء بعد الفناء، وجعل الشارح هذا الشهود هو نهاية مقام الاتحاد.

« "واجتلتني مفيقا": إشارة إلى هذا الصحو في هذا المقام ترتفع الحجب بأسرها، فلا يكون ظاهر الوجود حجاب الذات، بل يشاهد صاحب هذا المحو بعين باصرة جمال الذات الموصوفة باسمها الظاهر كما كان قبله في حال السكر مشاهداً بعين بصيرته جمال الذات الموصوفة باسمها الباطن »[1] وبالنظر إلى مقدمة شرح القاشاني على أكثر أبيات القصيدة فيكون التركيز لما يعطيه ظاهر النص، وهذا ما يحدث تفاوتاً دلالياً في الشرح، فيكون المتلقي بين لغتين أولهما تقريرية والأخرى مبنية على التأمل، ويمكن أن نطلق على القراءة الأولى قراءة استكشافية فتتحكم فيها الفعالية اللغوية، بينما يمكن وصف الأخرى بالقراءة الارتجاعية، التي يتحكم في سيرورتها البعد التأويلي، باستحضار القارئ مخزونه القرائي أو الثقافي[2].

فمن الصور الرمزية المعبرة عن مقام الجمع هي صورة الحج، وتستطيع أن تتبين المسلك التذوقي الذي سلكه الشارح في قراءته لنص التائية، فلم يكتف بالوقوف عند حرفية النص إنما يتجاوزها إلى استكناه المعنى، وتعمقه، والتقاط إشارته، والتماس الخلفيات الكامنة وراءه، كما جاء في تعليقه عن الأبيات الذي نظمها ابن الفارض للتعبير عن مقام الجمع، يقول ابن الفارض:

وبي مَوْقِفي لا بلْ إليَّ تَوَجُّهي كَذَاكَ صَلاتي لي، ومِنِّي كَعْبتي[3]

(1) كشف الوجوه الغر، القاشاني، ص114.

(2) ينظر: الاستعارات والشعر العربي الحديث، سعيد الحنصالي، ص17، مرجع سبق ذكره.

(3) الديوان، ص44.

يقول القاشاني: « ورأيت موقفي بعرفات موقفي بي لا، بل توجهي إلى القبلة توجهي إليّ، وصلاتي المؤداة لمحبوبتي صلاة لي، وكعبتي المتوجه إليها صادرة مني »[1]، وهذا تصريح بحقيقة الجمع »، واستدعى الشاعر صورة الحج في أكثر من موقف، وكلها تشير إلى الجمع وحقيقته، يقول ابن الفارض:

وقَـوْلِي بـالمَعنى طَـوافي حقيقـةً وسَـعْيي، لـوَجهي من صفائي لمَرْوَتـي

وفـي حَرَمٍ من باطني أمْنُ ظاهري ومِـنْ حولِـهِ يُخشـى تخطُّـفُ جِيرَتـي[2]

يقول القاشاني: « أي طوافي المعنوي ليس في الحقيقة إلا حول ذاتي، وسعي من صفاي إلى مروتي، أي آخرتي كائن لابتغاء وجهة ذاتي لا شيء آخر غيري »، وقد أول القاشاني « العقبتين بالدنيا والآخرة؛ لأنهما عقبتان حائلتان في الطريق، لا يتيسر للسالك الوصول إلى الذات إلا بعد قطعهما »، « وتخصيص تشبيه الصفا بالدنيا والمروة بالآخرة تخصيص ابتداء السعي بالصفا والانتهاء إلى المروة »[3].

أما البيت الثاني فلفظة تخطف تستدعي في نفس المؤول قول الله تعالى ﴿وَمَـن دَخَلَـهُ كَـانَ آمِنـاً﴾[4] وقول رسول الله ﷺ في وصفه الحرم: « لا يُختَلى خَلاها ولا يُنفَّرُ صيدها، ولا يُعْضَد شوكها، ولا يقطع شجرها، ولا يقتل الملتجي مادام فيها، وما كان خارجا وإن كان حوله يكون عرضة للتخطف »[5]، وكذلك قوله تعلى ﴿وَيُتَخَطَّـفُ النَّـاسُ مِـنْ حَـوْلِهِمْ﴾[6]، وما دعى

(1) كشف الوجوه الغر، القاشاني، ص115.

(2) الديوان، ص59، وردت في الديوان، "وحولي بالمعنى طوافي".

(3) كشف الوجوه الغر، القاشاني، ص173

(4) سورة آل عمران، الآية 97.

(5) رواه ابن عباس، صحيح مسلم، حديث رقم 1353، ج2، ص986، مرجع سبق ذكره.

(6) سورة العنكبوت، الآية 67.

الشارح لاستحضار هذه النصوص، هو مشابهة القلب السليم في هذه الخاصية؛ « لأن النفس وقواها التي عبر عنها بالظاهر، كما دخلت حرم القلب وصولها إلى مقام الرضى والطمأنينة المخصوصين بالقلب، وحينها تختص بقبول الخطاب في قوله تعالى: ﴿ يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ ارْجِعِي ﴾[1] أما غير هذه النفس المطمئنة، سواء من أهل الظاهر أو أرباب الطبائع والسلوك الذين لم يبلغوا هذه الدرجة، فإنهم معذبون بعذاب التفرقة، كما قال سبحانه: ﴿ فَضُرِبَ بَيْنَهُم بِسُورٍ لَّهُ بَابٌ بَاطِنُهُ فِيهِ الرَّحْمَةُ وَظَاهِرُهُ مِن قِبَلِهِ الْعَذَابُ ﴾[2][3] ويتعدى استحضار النص الديني حدود دعم الرأي للوصول إلى غاية أخرى، هي فرض الأيديولوجية الصوفية، وتصحيح علاقة الصوفي بالنص، وهي علاقة استخدام، مثلما يصنفها نصر حامد أبو زيد الذي يستند إلى رأي أحد المستشرقين وهو جولد تسيهر(•) إذ أشار إلى سعي الفكر الصوفي إلى كيفية استخدام النص الديني لإعطاء أفكارهم الصوفية مشروعية دينية[4].

وقد يكون الهدف هو إذابة الحدود بين النص الصوفي والكلام المقدس، أو قد يكون إلقاء الشارح إلى تلك الآيات بطريقة عفوية لا شعورية.

والرمز الصوفي ليس رهناً لمعنى ثابت، بل يكتسب دلالته من خلال السياق، ومن خلال استقراء المؤول وخلفياته الأيديولوجية، فرمز اللاحي والواشي يكتسب دلالته من السياق الوارد

(1) الفجر، الآية 27، 28.

(2) الحديد، الآية 13.

(3) ينظر: كشف الوجوه الغر، القاشاني، ص173.

(•) إجناس كولد صهر، 1340هـ، يهودي مجري، عُرف بعدائه للإسلام وبخطورة كتاباته، الأعلام، للزركلي، ج5، ص237، مرجع سبق ذكره، وكذلك الإسلام في مواجهة الغزو الفكري الاستشراقي والتبشيري، محمد ضي مهدي بِخيت، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأدرن، ط1، 2011 – 2012م، ص100.

(4) ينظر: فلسفة التأويل، نصر حامد أبو زيد، ص28، مرجع سبق ذكره.

فيه، فقد مرّ بنا سابقاً بمعنى المَلَك الذي يحاول صرف المحبوب عن المحب غيرة عليه، وقد يكون مقصد تأويله أن اللاحي كان جاهلاً بحقيقة ابن الفارض، ولكن لما علم بحقيقته صار معيناً، ولكن القاشاني يلبسه دلالات أخرى، مستجيباً لإشارات النص، يقول ابن الفارض:

وإنِّــي وإيَّاهــا لَـذاتٌ، ومــن وَشــى بهــا، وثَنــى عنهــا صــفاتٌ تبَـدَّت

فــذا مُظهِــرٌ للــرُّوحِ هــادٍ لأفقِهــا شُــهوداً غــدا فــي صــورة معنويــة

وذا مُظهِــرٌ للــنَّفس حــادٍ لرِفقِهــا وُجـوداً غـدا فـي صـيغةٍ صُـورَيَّة[1]

يقول القاشاني: « وإنني مع المحبوبة لذات واحدة، ليس بيننا تفرقة، وأما الواشي الذي وشى بالمحبوبة قبح حالي، "وثنى عنها" كناية عن اللاحي الذي صرفني عنها. فالصفات التي ظهرت من الذات الأحدية في مقام وأدنى وباطن جمع الجمع يتحدان مع الصفات الظاهرة من الذات المحبة، ويفترقان عن بعضهما باعتبار التعينات الظاهرة، والشؤون الزاهرة، للذات المعبر عنها بظاهر التفرقة.

وأشار بـ"ذا" الأولى: إلى الواشي، وبالثانية إلى اللاحي، وأخبر عن الواشي بأنه مظهر للروح، أي: معاون ممدّ، من قولهم: أظهرته على كذا أي أعليته، ومن قوله تعالى: ﴿لِيُظْهِرَهُ عَلَى الدِّينِ كُلِّهِ﴾[2]، وأخبر عن اللاحي بأنه مظهر متغلب للنفس، وذلك لأن الملك جند من جنود الروح، إذا ألم بالقلب يقوي الروح ويظهره على النفس، والشيطان من جنود النفس إذا ألم بالقلب يقوي النفس ويظهرها على الروح، وشاهد هذين الإلمامين حديث عبد الله بن مسعود ﷺ

(1) الديوان، ص55.

(2) التوبة، الآية 33.

قال: قال رسول الله ﷺ: « إن للشيطان لمّة بابن آدم، وللملك لَمّةً ... »(•)، ثم أخبر عن الواشي بأنه هاد لأفقها، أي يهدي الروح إلى أفقها، وهو الذات الأحدية التي هي مطلعها، فإن الأفق هو مطلع الأنوار الروحانية.

وأخبر عن اللاحي أنه حاد يرافقها، أي يسوق النفس إلى رفقاتها من القوى الجسمانية شهوية وعضوية إلخ، ووصف الشهود بأنه غدا في هيئة معنوية، يقصد به ليس مثل شهود البصر، وصور المرئيات في عالم الشهادة، لأنه يستدعي أيناً ووصفاً وكيفاً، تعالى الذات الأحدية عنه »[1].

فإذا أمعنا النظر في تأويل القاشاني للفظ الواشي، نرى أنه تغير بتغير الحال، أي وكأنه في بداية حال المحبة كان الملائكة يحاولون صرف الذات المحبوبة غيرة عليه، ولكن بعد وصول السالك إلى مقام جمع الجمع تغير حال الملائكة، وأصبحت مظهرة للروح، لبلوغ الذات الذات الأحدية.

ومن الرموز التي وظفها ابن الفارض رمز النور ومتعلقاته، وهو « رمز للحقيقة المحمدية القديمة قدما نسيا قبل الأكوان؛ لأن الحقيقة المحمدية هي التجلي الأول، وهو حادث، أما الأنوار التي تنبثق عنه، فهي تنبثق من الحقيقة الحادثة، وهي محمد النبي المرسل في زمان ومكان معينين، وعنه صدرت أنوار الأنبياء والأولياء اللاحقين »[2].

(•) أخرجه الترمذي، الجامع الكبير، الإمام الترمذي، تح: بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1996م، م5، حديث رقم (2988) ص94.

(1) كشف الوجوه الغر، القاشاني، 153، 154.

(2) القضايا النقدية في النثر الصوفي، فائز طه عمر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2004م، ص81.

وتعددت الصور الرمزية التي عبر عنها بلفظة النور، مكتسبة دلالات أخرى من خلال السياق الإشاري الذي وضعت فيه، يقول ابن الفارض:

ومن مطلعي النور البسيط كلمعتي ومن مشرعي البصر المحيط كقطرة[1]

يقول القاشاني: « المطلع هو الوجه، والمراد الوجود المطلق الذي هو وجه الذات، والنور البسيط نور الشمس لانبساطه على الأرض، والمشروع: المورد وأراد به عين الجمع ... ونور الشمس بالنسبة إلى نور الوجود المطلق كلمعة بالنسبة إلى نور الشمس، وأن وجود البحر المحيط بالنسبة إلى عين الجمع كقطرة بالنسبة إلى البحر المحيط »[2].

ويقول ابن الفارض في موضع آخر:

كذا كنتُ ما بيني وبينيَ مُسبِلاً حجَابَ التباسِ النّفسِ في نورِ ظلمة[3]

يقول القاشاني: « كنت قبل هذا كذاك المتعبد، مسبلا بيني وبين حجاب الوجود الموجب للباس النفس في لباس الحواس، وعبر عنه بـ"نور الظلمة" لأنها أنوار يهتدى بها سيار بادية الطلب، إذا جن عليه ليل الوجود إلى نار النفس الموقدة من الشجرة المباركة الإنسانية »[4].

فالشارح الصوفي ينتقل من النص، ليسبح في فضاءات روحانية، قد تجعله يسقط النص على حالته، ولهذا فالتأويل يعبر عن تجربة المؤول، بقدر ما هو تأويل لتجربة ابن الفارض والنص الشارح يمثل نصا منغلقا، يحتاج إلى تفسير وتأويل، فالشارح ينتقل من النص إلى نص آخر يوازيه في التعقيد والإغماض.

---

(1) الديوان، ص60.

(2) كشف الوجوه الغر، القاشاني، ص179.

(3) الديوان، ص79.

(4) كشف الوجوه الغر، القاشاني، ص245.

يقول ابن الفارض:

فلمـــا رفعـــت الســـتر عنـــي كرفعـــه بحيث بدت لـي النفس من غير حجة

وقد طلعت شمس الشهود فاشرق الـ ـــوجود وحلـــت بـــي عقـــود أخيَّـــة

قتلـت غـلام الـنفس بـين إقـامتي الـ ـــجدار لأحكـــامي وخـــرق ســـفينتي[1]

يقول القاشاني: « والحال أن شمس الشهود، والنفس طلعت من مطالع الجود، وأشرقت بها أواخي الوجود، وانحلت بها آراض الحواس الكائنة بي، وانطلقت نفسي عن وثائق القيود إلى فضاء الشهود، وقتل حينئذٍ غلام نفسي، بين إقامتي الجدار والوجود بالحق، وخرق سفينة البدن للحق، لأني إذا خرقت سفينة بدني بالرياضات العنيفة، والمجاهدات القوية، وتجلى شاهد نفسي على منصة الظهور في حلل الأسماء والصفات ظهر حجاب وجودها، الحائل بيني وبين الذات الأحدية، ففنيت الوجود ليظهر المقصود، ثم أقمت جدار وجودي بالحق لأحكام ذاتي »[2].

ورغم أن القصيدة – مهما كشفت عن الرمز بواسطة التحليل الواعي – تبقى منطوية على حدس الشاعر ذاته، فالبناء الرمزي في التائية وغيرها من أشعار ابن الفارض ينحل إلى تشكيل عرفاني، يتميز بروح تاريخي، منغلق على أبعاد ثقافية خاصة ومزاج فردي، ولا ريب أن هذه الرموز على تنوعها تنحرف بالقارئ، من خلال النشاط الاستعاري الذي يعيد تركيب العالم، عن الفهم المألوف والتلقي المعتاد.

ومما يمكن الخلوص إليه من خلال هذه القراءات الثلاث، أن الاستجابة الجمالية لا تتحقق بصورتها الإيجابية القائمة على التفاعل مع النص والدخول معه في حوار، ولعل السبب وراء ذلك هو الدخول على النص بأفكار مسبقة، ومحاولة الدفاع عن مشروعية النص الصوفي.

(1) الديوان، ص79.

(2) كشف الوجوه الغر، القاشاني، ص246.

الفصل الثالث القراءة السيميائية

المبحث الأول : قراءة حاتم أوس السنوسي الأنصاري :

المبحث الثاني : قراءة طارق زيناي

المبحث الثالث : قراءة سعد بولنوار

الفصل الثالث: القراءة السيميائية

إن محاولة مقاربة النص الصوفي انطلاقاً من متعالياته النصية، هي في الأساس عملية حفر وتفكيك النسق الفني المضمر للنص الصوفي، وكشف لمضامينه، ومساهمة في الإجابة عن سؤال مرجعياته، وهويته، وطريقة اشتغاله. وفي لغة مشتركة تعتمد على التأويل والتشخيص في غمار الرموز والإشارات، يتمظهر موضوع التصوف والسيميائية الفنية في كثافة قراءة النص وتفكيك أنظمته الفكرية، ونشأة التصوف في معالمه الدينية، والمجاهدات الروحية، المتصلة بحب الذات الإلهية في حقيقة مطلقة، أدت إلى تمايز الصوفية بصور ومعان ولغة، في تيار فكري وفني متفرد ومتمرد، ومنسجم، يتصل ظاهره بموضوعات الأدب، فأغلب علامات الشعر الصوفي مستعارة من المعجم الشعري القديم، واستخدموا تلك القوالب الجاهزة للدلالة على أحوالهم العرفانية، وينفصل بكيان خاص بإشارات ورموز، تتصل بمجاهدات التصوف وعباداته، ويقوم الشعر الصوفي على نسق من العلامات الرمزية المتداخلة مع الخطاب الثقافي السائد، دون أن تضمحل فيه كمحاولة لمواراة معانيهم عن من هم خارج طائفتهم، فالمعنى الخفي يتجاوز الكائن إلى الممكن، وهذا ما أكده أدونيس في دراسته للغة الصوفية، إذ يقول: « هي لغة شعرية، وإن شعرية هذه اللغة تتمثل في أن كل شيء فيها يبدو رمزاً، كل شيء فيها هو ذاته وشيء آخر، الحبيبة مثلاً هي نفسها، وهي الوردة أو الخمر أو الماء أو الله، فالأشياء هي الرؤية الصوفية متماهية متباينة مؤتلفة ومختلفة، وهي في ذلك تتناقض مع اللغة الدينية الشرعية، حيث الشيء هو ذاته لا غير »[1].

وقوة شعرية الخطاب الصوفي، بوصفه شكلاً معرفياً مستبطناً، قبل أن يكون حضوراً على مستوى الأنساق اللغوية الظاهرة، ومقدرته اللا محدودة على الوصول إلى ذروة سنام الإدهاش

(1) بين الصوفية والسريالية. أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط1، 1996م، ص23.

والإغراب على مر العصور باستحكامه – في شقه الفكري – سلطة معرفية حاكمة، حفظت له استمراريته في كل الأزمان، ومختلف الظروف، بفعل مرونته وتكيفه مع كافة المعطيات والمستجدات.

وإطلاق العنان للتخييل والتجسيم، يعد رافداً أساسياً استمد منه المتصوفة قوى النفس ومادتها الأولية، عن طريق تشكل عالم الصور، والمراد به الصفات الإلهية والذات الإلهية، هذا ما ساعدهم في إيجاد لغة رمزية مشفرة، ذات حمولات دلالية متعاقبة، يتم إنتاجها باعتماد الفضاءات الذهنية المشتركة بين أصحاب هذا السلوك، ضمن إنتاج نص جديد، غير ما ظهر بشكله الخارجي، لتظهر لنا أواصر لقاء السيميائية مع اللغة الصوفية، ما بين سعة الأفق وفك طلاسم الرموز، ليتجلى لنا النص الفارضي بإشاراته وأشكاله ضمن الفضاء التشكيلي للسيميائية الحديثة.

وإذا كان البحث الدلالي يدرس تحديد المعاني عبر الإبدالات الزمنية المختلفة (التطور الدلالي) ومحاولة استخراج القوانين المتحكمة في سيرورة المعاني وتحولات الدلالة، فإن البحث الدلالي السيميائي، المتعلق بالخطاب الصوفي، يتناول دراسة المعاني من خلال تحولاتها حسب الأحوال والمقامات، وذلك بالنظر إلى مستويين:

1- « مستوى التجربة الصوفية الجامعة أو المشتركة.

2- مستوى التجربة الذاتية، القائمة على الذوق والحس الخاص لصاحبه »[1].

(1) ينظر: الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، غريب اسكندر، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2022م، ط1، ص48.

فالبحث الدلالي الذي يتناول المفاهيم الصوفية في بعدها اللغوي والعرفاني يسعى لإيجاد رؤية دلالية مركبة ومتلائمة في الوقت نفسه، وعلى سبيل المثال نعرض تنوع الدلالة الذي يبرز في كلمة الحج.

فالدلالة اللغوية تعني: القصد وكثرة الاختلاف والتردد والزيارة والإتيان[1]، وأما الدلالة الشرعية فتعني: « القصد والتوجه إلى البيت، بالأعمال المشروعة فرضاً وسنة وحقيقة الزيارة »[2].

أما الاستعمال المعجمي الصوفي – أي على مستوى التجربة الصوفية الجامعة – فتعني: « إشارة إلى استمرار القصد في طلب الله تعالى »[3].

أما دلالة المعنى على مستوى التجربة الذاتية فتتجلي من خلال سياق معرفي ذوقي خاص لصاحبه كما مر بنا في الفصل السابق من دلالة الحج وأركانه في شعر ابن الفارض على حالة جمع الجمع[4].

وإذا كانت البنية السطحية في النصوص الشعرية، تهتم بالتحليل المعجمي والدلالي، فإن البنية العميقة تهتم بالبنيات الصغرى للدلالة، أي أنها تهتم بما يقع تحت النص؛ والنص الصوفي نص زئبقي، لا يمكن القبض على دلالته العميقة، ومن هنا تكمن أهمية القراءة السيميائية التي يقدم فيها القارئ كل ما يدركه بحواسه من النص الشعري، كعلامات تفيد النص

(1) جمهرة اللغة، ابن دريد، تح: منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط1، 1987م، مادة (ح ج ج)، ج1، ص86.

(2) المخصص، أبو الحسن علي بن سيده المرسي، تح: خليل إبراهيم جفال، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1996م، ج4، ص59.

(3) معجم المصطلحات الصوفية، عبد المنعم الحفني، مرجع سبق ذكره، ص73.

(4) ينظر ص128 من هذا البحث.

المقروء ويقدم هذا الفهم الذي يفضي إليه النص واعياً أو لا واعياً من خلال تأويل العلامة والأيقونة، بعيداً عن السياق المحيط بالقصيدة، تاريخياً واجتماعياً ونفسياً، وبهذه الكيفية فالقراءة وفق المنهج السيميائي تفتح آفاقاً للمتلقي، من أجل استكناه النص، والاستمتاع به، والتعمق فيه، من خلال الآليات التي يقدمها، مما يتيح له فرصة اختراق خفايا وعوالم النص الصوفي، باعتباره بعداً عرفانياً، يتأرجح بين الظاهر والباطن، بين الجلي والخفي، بين الحاضر والغائب، تأرجحاً دلالياً، من أجل ملامسة الحقيقة المطلقة. ولأهمية شعر ابن الفارض، وما يحتويه من شعرية وزخم معرفي ووجودي فكراً وصوراً، حاولت العديد من الدراسات الحديثة اقتحام عوالم نصه، عبر الآليات القرائية المتوسل بها لفهم النص الشعري، ومن هذه الدراسات التي أضافت بعداً جديداً ومنحاً قرائياً أكسب النص الفارضي معان جديدة هي قراءة حاتم أوس الأنصاري، متمثلة في دراسة شاملة لديوان ابن الفارض وقراءة طارق زيناي التي تناولت التائية من الوجهة السيميائية، وقراءة سعد بلنوار لقصيدة "يا جنة فارقتها النفس مكرهة" من خلال آليات المنهج السيميائي.

المبحث الأول: قراءة حاتم أوس السنوسي الأنصاري

قدم الدكتور حاتم الأنصاري قراءة جديدة من منظور مختلف لنص ابن الفارض، ويقيم هذه القراءة على تلمس العلامة والأيقونة السيميائية، للبحث عن البنية الشعرية العميقة، بهدف استنطاق النص الفارضي، بعدة ثنائيات متضادة أهمها:

اللذة والألم (الموت والحياة، والفناء والخلود) وتحليل الأثر الذي تكسبه هذه العلامات للنص الفارضي.

العتبات:

يَعدُّ السيميائي العتبات من أهم المفاتيح التي يلقيها النص إلى متلقيه، ليبدأ في رسم صورة ذهنية لديه عن العمل الأدبي، وهذه العتبات في شعر ابن الفارض، نظراً لظروف العصر الذي ألّف فيه الديوان وجمعه، فلا يكون من العتبات النصية سوى فواتح القصائد وخواتمها.

والموقع الاستراتيجي لفاتحة النص تمثل مرحلة العبور، سواء تعلق الأمر بالمبدع أم بالقارئ، وبما أن موقعها الذي يؤطر النص فإنها تبث إشعاعاتها داخله، لتضيء بعض المعاني اللائذة[1].

فالفواتح مؤشر دال يعين القارئ في قراءته التحليلية، وتوجيهه، حتى يتمكن من استشفاف رمزية النص، وتفاصيل نسجه الأساسي، وقضية الافتتاح والاختتام الشعري قضية اهتم بها الدرس النقدي العربي القديم، وهذا ما جعل الشعراء العرب يتخذون من بداية القصيدة بؤرة

(1) ينظر: سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح، الشاعر عبد الله العتيبي، شادية شفروش، ص69، رسالة ماجستير، جامعة الحاج الأخضر، باتنة، الجزائر، 2002م.

ومرتكزا يترجم شهرته وحذقه، « الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال، وبعدها الخاتمة »[1].

وإذا كانت الفواتح أول ما يتلقاه القارئ، فإن الخاتمة آخر ما يقف عنده؛ ولذا يشكلان علامة شعرية تبقى في مخيلة القارئ مثيراتان تساؤلاً لا يجيب عليه إلا بعد استجلاء الدور الذي يؤديانه في هيكلة النص الشعري، وما يمنحانه من دلالات تسهم في نسج العلاقة بين تمفصلات النص البنائية.

وفاتحة النص أو المطلع كانت معياراً من المعايير التي يحتكم إليها الشعراء في المفاضلة بينهم في النقد العربي القديم، وذلك مثلما فُضل النابغة على جميع القراء؛ « لأنه أوضحهم كلاماً، وأقلهم سقطاً وحشواً، وأجودهم مقاطع، وأحسنهم مطالع »[2].

وعليه فإن المطلع أول علامة يفتتح بها الشاعر قصيدته، وقد قيل « خطاب العنوان يتأكد بخطاب البداية »[3]، فبداية النص العربي بمنزلة العنوان، لما تتمتع به من إيحاء شديد عن مضمون النص، ومفتاح فعال للقصيدة ومنطوياتها التركيبية والدلالية[4]، فالبداية أو الفاتحة النصية، تغدو علامة سيميائية، تعمل عمل الموجّه الفعلي لحركة النص، دلالية كانت أم إيقاعية.

يقرأ الدكتور الأنصاري في قول ابن الفارض:

(1) النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب، دار الفكر العربي، بيروت، 1993م، ص122.

(2) الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء، ابن قتيبة الدينوري، تح، مفيد قميحة، محمد أمين الضاوي، دار اكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1985م، ص90.

(3) البداية والنهاية في الرواية العربية، عبد الملك أشهبون، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2013م، ص52.

(4) ينظر: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، علي جعفر علاق، دار الشرق، عمان، ط1، 2002م، ص125.

تـــه دلالاً فأنـــت أهـــل لِـــذاكا وتحكـم فالحســنُ قـد أَعْطَاكـا[1]

كيف تكون البنية اللغوية كاشفة عن معادلها الشعوري، وذلك عندما تكون هذه البنية مصورة للمعنى أتم التصوير.

فقولـه: "تـه دلالاً" مناسـب أتـم التناسـب، ليوصـل الإحسـاس بحالـة انفعـال ذاك العاشـق الإلهي، كما أن قوله في الشطر الثاني: "وتحكم" معبراً أفضل التعبير عن تنازل الشاعر عن كبريائه وماء وجهه حيث تبدأ رحلة التفاني على طول القصيدة.

وينتقل الدكتور الأنصاري بين علامات مطلع النص، مبينا أسلوب ابن الفارض في طرح المعنى الذي لا يسلم قياده إلا بالتأمل والتعمق؛ مما يجعل هذا المعنى يشيع الإحساس بعمق الموقف، ويفسح المجال أمام المتلقي، ولو كان لا يمارس مجاهدات الصوفية، ولم يشرب خمرة المعرفة الربانية قبلا[2].

فهذا البيت يحيل إلى حدث سابق على إنشاء القصيدة، وهو حدث وجداني، ناتج عن إدراك الشاعر بحواسه المادية أو الذوقية، لمظاهر وتجليات الحسن الرباني في الكون من حوله، وإنما لفت متلقيه إلى مسببها، مخاطباً له، ذاهلاً عن الأسباب الدالة عليه، فقوله " تـه دلالاً" كمن يستحث – في عرف البشر مع عظم الفارق – "فتاة جميلة، أو راقصة، تختال وتبدي جمالها رويداً على الاتقان والإكثار والتدلل"[3]، حيث إن مشاهدها منبهر بها، متأثر بظهورها، وهو أثر يدركه كل بشري سوي مسترسل على فطرته؛ ولذا تكون الصورة المستدعاة هي حالة

(1) الديوان، ص152.

(2) ينظر: شعر ابن الفارض، دراسة سيميائية، حاتم أوس محمد السنوسي الأنصاري، كلية دار العلوم بجامعة القاهرة، رسالة ماجستير، ص73.

(3) ينظر: الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، ص184، وما بعدها.

الانفعال التي يشعر بها الإنسان بما شهده بحواسه، وهي صورة تغمر حالة انفعال العاشق الإلهي، بما شهده بقلبه من دلائل في جمال الكون، تشير بصدق إلى الله تعالى الذي خلق فسوى[1].

ومن صور تعمق الدكتور الأنصاري في فواتح النص، وما تضفيه من معان على النص، قراءته لمعنى الخمر في مطلع خمرية ابن الفارض، يقول ابن الفارض:

شَرِبْنَا على ذكْرِ الحبيبِ مُدامَةً سكِرْنَا بها من قبل أن يُخلق الكَرْمُ[2]

وأول ما يتبادر لذهن المتلقي أنه بصدد حدث مروي، فيه ندامى يعاقرون خمرا، ولكن تذييل المطلع أحدث استغراباً ودهشة لدى المتلقي؛ لخروجه عن المعقول، مما يجعله يعدل من أفق انتظاره على إثر هذا التذييل الميتافيزيقي، فينتقل المتلقي من عالمه المنطقي إلى عالم لا منطقي بالنسبة له، ولكن هذه الدلالة أيضاً دلالة سطحية، ولا تمثل عمق الشعر الصوفي[3].

وما دفع الدكتور الأنصاري لمثل هذا هو عدة محددات داخلية للمعنى، تفيد بأن هذه الدلالة غير مقصودة، فما نستشفه من جدية عند وصف هذه الخمر، أنها هداية لأهل الخور للعزيمة، وأهل الغضب للحلم، وأهل البخل للجود، والحض على مكارم الأخلاق، وذلك في قوله:

تُهذِّبُ أخلاقَ النّدامى فيَهْتَدي بها لطريقِ العزمِ مَن لا لهُ عزمُ

ويكرُمُ مَن لم يَعْرِف الجودَ كَفُّهُ ويحلُمُ عند الغيظ من لا له حِلْمُ

... ...

(1) شعر ابن الفارض، دراسة سيميائية، ص73، مصدر سبق ذكره.

(2) الديوان، ص179.

(3) شعر ابن الفارض، دراسة سيميائية، ص80.

وقـالوا: شَـرِبْتَ الإثـمَ كـلاّ وإنّمـا شرِبْتُ التي فـي تركِها عنديَ الإثم[1]

ووصف الشاعر لهذه الخمر بأن تاركها آثم، إما أن يكون غلواً في اللا منطقية، أو التزاماً شديد الدقة، بمنطق معين، لم يدركه بعد المتلقي، ومن هذه المحددات السابقة يدرك المتلقي أن علامة الخمر تنزاح دلالياً عن المدلول المباشر لها، وعندئذ يتوسع المتلقي في استحضار المؤولات المتاحة، التي يمكنها تقديم تفسير ما، منطقي لهذه العلامة، يراعي انزياحها من مجال البداية اللا منطقية لقصيدة جادة تعبر عن تجربة جادة[2].

وبحسب ما قدمت فالدكتور الأنصاري ينطلق من فكرة أفق الانتظار؛ فابن الفارض في تأكيده على مشروعية الخمر، وأنها داعية للخير، يفاجئ القارئ الذي تعود على استهجانها وحرمتها، إذ إن إظهار الخمر بالمظهر الإيجابي، يحطم أفق الانتظار المتكون لديه، ويجعله يعدل من أفق توقعه.

ويستطرد الدكتور الأنصاري: إلى استحضار موقف مشابه مع تغير بعض المفردات في القرآن الكريم، قوله تعالى: ﴿ وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِن بَنِي آدَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى شَهِدْنَا ﴾[3]، وهذا العهد الذي يسميه المتكلمون عهد "ألست"[4] يتوافق كليا مع التذييل؛ ويشترك معه في كونه مشهداً قبلياً سبق على الوجود الذي نحياه، ويتفق مع صدر البيت لو أولنا الخمر بحديث الله للبشر في عهد الذر، والحبيب بالذات الإلهية، والشرب بتعاطي هذا الحديث وتداوله، ووجه الشبه بين الخمر والمعرفة الإلهية هو ذلك

(1) الديوان، ص182، 184.

(2) ينظر: شعر ابن الفارض قراءة سيميائية، الأنصاري، ص80 وما بعدها.

(3) سورة الأعراف، الآية 72.

(4) سنن أبي داود، أبي داوود السجستاني، تح: محمد عبد العزيز الخالدي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 1996م، ج3، كتاب السنة، الحديث رقم 4703، ص231.

الإحساس الذي ولد نشوتها في عالم الأرواح بالذات الإلهية، عند حديثها إليها، لمّا استخرجها من مسحه على ظهر آدم عليه السلام، ولعله استشف هذا التأويل من قول ابن الفارض:

وعنـديَ منهـا نَشْـوَةٌ قبـلَ نشـأتي معـي أبداً تبقى وإن بَلِـيَ العَظْـم[1]

ولهذا المطلع وما يتوالد منه في القصيدة منطق حاكم، فالتوالد السيميائي لأيقونة الخمر في المطلع أنها رمز للمعرفة الإلهية، تلك المعرفة تعقبها لذة في علاقة حب أنقى ما تكون، وتلك المحبة الإلهية هي التي أعقبت البركة الإلهية، فصار سمعه الذي يسمع به، وبصره الذي يبصر به، ورجله التي يمشي بها، وللفواتح النصية سلطة وامتداد دلالي في جسد النص وجميع تمفصلاته، فتغدو البداية علامة سيميائية، تعمل عمل الموجه الفعلي لحركة النص دلالياً كانت أم إيقاعياً[2] « فتمثل الرابط السيميائي الدلالي بين طبقات القصيدة، والمعبر الأول عن جوهر الخطاب الشعري، الكامن بالتفاعل مع الطبقات النصية الأعلى من الأسفل، وتحظى بهذه الأهمية، كونها تمثل البداية الحقيقية لمتن القصيدة »[3].

« ولكون البداية والنهاية موقع الإطار؛ لأنهما موقعان جدِّيان، يحققان التعيين المفترض للحدود الجوهرية لكل نص، إذ يعتبرهما "يوري لوتمان" (1922م – 1993م) بمثابة حدين نصين، يقومان بتحديد النص من اللا نص، وذلك كما في حالة خروجه منه "النهاية" »[4].

ويقرأ الدكتور الأنصاري خاتمة النص، مستنطقاً إياه، من خلال البنية السطحية والبنية العميقة، وكيف كان الشاعر موفقاً في هذه الخاتمة، يقول ابن الفارض في خاتمة خمريته:

---

(1) الديوان، ص184.

(2) ينظر: شعر ابن الفارض، دراسة سيمائية، ص83.

(3) تقانات التعبير الشعري، د. فاتن عبد الجبار، دراسة جمالية (عشب أرجوانيّ يصطلي في أحشاء الريح)، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2014م، ص19.

(4) البداية والنهاية في الرواية العربية، عبد الملك أشهبون، مرجع سبق ذكره، ص237.

على نفسه فليَبْكِ من ضاع عُمْرُهُ ولـيسَ لـهُ فيها نَصيبٌ ولا سهمُ[1]

ويبرز الأنصاري التشاكل الذي بين حدث فاتحة النص ومتنه مع الخاتمة، متخذاً المستوى النحوي لبيان ما يحويه البيت من معانٍ، على طريقة الإمام القشيري، في كتابه: نحو القلوب الصغير والكبير[2] في محاولة منه، الإحساس بالفلسفة الروحية للغة، ففي العلامة اللغوية "على نفسه" – تقديم الجار والمجرور على فعلهما – يستشف منه أن الشاعر يوجه الاتهام للجاني الذي لم يصن أمانة بذل العمر في السلوك إلى الله تعالى، وكذلك في هذه العلامة إرشاد من الداعي للمفرّط إلى موضع العطب "النفس"، وجاء بالبكاء لكونه يضفي على البيت معنى الجمع بين النهاية والبداية، فهي رمز على النهاية، حين يدرك الإنسان عظم الجرم، ومغبة التفريط، ولا يزال في العمر بقية، فيصاب بالهلع والبكاء والحيرة، ثم يأخذه البكاء نفسه مأخذاً جديداً، من تجديد العهود وبداية في طرق الصلاح.

وجزم الفعل (فليبك) يكون بحذف حرف العلة، كما ينبغي للسالك أول طريقه إلى الله أن يحذف عن نفسه علّته، من طغيان الشهوات والحسيات الأرضية، فهو ملزم بهذا الحذف والتطهير، كي يستقيم على الطريقة، كما استقام الفعل المجزوم بلام الأمر على قواعد النحو والوزن العروضي.

وفي الشطر الثاني يشير الأنصاري لعلاقتين تلائمان المقام، فهو يشير لها بضمير الغيبة العائد على الخمر؛ وفائدة ذلك تقوية الاتصال بين خاتمة القصيدة وباقي نسيجها، من أولها وعلى طولها، فالمتحور حول رمز الخمر دلالة على المعرفة الإلهية، وتجلياتها في النفس

(1) الديوان، ص185.

(2) نحو القلوب الصغير والكبير، عبد الكريم أبو القاسم القشيري، تحقيق أحمد علم الدين الجندي، إبراهيم بسيوني، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 2008م، ط1، ص299.

البشرية. أما العلاقة الثانية، وهي إيمانية، تستحضر مفردات تشير لحقل الحرب، مثل (نصيب، سهم)، وهما متلازمتان مع الفوز، وهذا الفوز يستنبطه الشاعر، فهو نجاة من الهلاك والقتل، أي حياة فوق حياته، وبذلك تسهم هاتان اللفظتان: "نصيب وسهم" في إضفاء مستويات أربعة حياتية للحياة، تجعل البيت ضارباً في الغلو في أحد النقيضين: الأول: السعادة والحيوية بأضعافها كما وكيفاً، لمن يُضِيعْ عمره، وكان سالكاً لطريق الله تعالى، والثاني الحزن والكآبة بأتراحها ودركاتها لمن ضاع عمره ولم يسلك طريق الله.

وحينما نستقرئ تعالق صلة الموصول بالمجاز العقلي في قول الشاعر: "ضاع عمره" فكأن العمر هو الفاعل لحدث الضياع، ويمثل هذا التعالق ظلاً من الظلال الدلالية لمعنى هذا البيت، فضياع الشيء بنفسه ينفي احتمالية العودة، وهذا ما تبين مع جريان الزمن؛ لأن الفائت منه لا احتمالية لرجوعه أبداً، لذا فإن هذا النوع من التعالق شكل أيقونة رمزية، وظفت لتترجم أبجديات الحوار، بل ارتقت به إلى مؤشرات دلالية مكثفة، أفصحت عنها القصيدة التي نقلها الشاعر من مستوى شخصي إلى مستوى إنساني، فقد وضعت القصيدة لتنبه المتلقي ليستعيد شعوره بالزمن فيستدرك فيما بقي منه[1].

ويستمر الدكتور الأنصاري في استنطاق خواتيم النصوص، فينتقل من البحث عن العلامة والأيقونة، إلى استشفاف أحوال صاحب النص، وهذا يجعل القراءة ترجمة خاصة لحياة ابن الفارض الشخصية عن طريق الاستدلال بالشعر، ولبيان ذلك ننظر تأويله لقول ابن الفارض:

لك البِشارةُ فاخْلَعْ ما عليكَ فقد ذُكِرْتَ ثَمّ على ما فيكَ من عِوَجِ[2]

(1) شعر ابن الفارض، دراسة سيميائية، حاتم الأنصاري، ص87 وما بعدها، مصدر سبق ذكره.
(2) الديوان، ص103.

ويرى الأنصاري أن خاتمة هذه القصيدة كانت قبل هذا البيت بيتين، حين يختتم ذلك المقطع في القصيدة، فيقول:

بحق عِصيانيَ اللّاحي عليك وما بأضلُعي طاعةً للوَجْدِ من وهَج
أُنْظُر إلى كبدٍ ذابت عليكَ جَوىً ومُقْلَةٍ من نجيعِ الدّمع في لُجَج
وارحَمْ تَعَثُّرَ آمالي ومُرْتَجَعي إلى خِداعِ تَمَنِّي الوعْدِ بالفرَجِ[1]

لتأتي الخاتمة:

واعْطِفْ على ذُلّ أطماعي بهَلْ وعسى وامنُنْ عليّ بشرْح الصدر من خَرَجِ
أَهْلاً بما لم أكُنْ أهلاً لموقِعِهِ قول المبَشِّر بَعْدَ اليأسَ بالفرجِ
لك البشارة فاخلع ما عليك فقد ذُكِرْتَ ثَمَّ علّى ما فِيكَ مِنْ عِوَجِ[2]

وهذه الخاتمة التي هي غاية في الضراعة والنسك، وتعلق بها الآمال على الله سبحانه، من عبد ينتظر الفتح عليه، هكذا كانت النهاية الملائمة للقصيدة، أو بالأحرى للتجربة الباعثة للقصيدة، ولكن ما دفع الشاعر لإنشاء البيت الأخير: "لك البشارة..." ربما من شدة المبالغة في الدعاء والتضرع حدث له حدث خارجي أفاض عليه منحاً عظيماً، أشعره بالحظوة والحبور، فما كان منه إلا أن همّ بالإفصاح مقتصراً على الإشارة دون العبارة، ويضيف الأنصاري على الاتجاه التذوقي في تأويل البيت، أن كلمة "بالفرج" وردت في البيت 43، وقد وردت كما هي بلفظها ومعناها في البيت 41، فلما يفصل بينهما سبعة أبيات، وهذا ما يعرف عند العروضيين بالإبطاء، وهو من عيوب القافية، وبهذا يستنتج الأنصاري أن الشاعر أمضى زمناً بعد الانتهاء من كتابة الخاتمة الأصلية، ثم جاءه الفتح فكتب البيتين تذييلاً دون استرجاع لما كتب قبلاً،

(1) الديوان، ص103.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وحتى تكون القصيدة متحملة لكل أطوار التجربة الصوفية، بلذات عنائها من جهة سعادات فتوحها من جهة[1].

ولكن هذا المنهج الذي سلكه الأنصاري في تذوقه للبيت لا يسلم من مخاطر ومزالق، « فالأحداث التي تؤخذ من النص الشعري، لا يجب أن تكون على أنها وقائع حقيقية، فالأديب أو الشاعر يحور الوقائع والأفكار والأحداث ويمزج بينها، وأحياناً يبث في عمله الشعري الأشياء التي حُرم منها »[2].

التشاكل والتباين:

ثم ينتقل الأنصاري من قراءة العتبات النصية، إلى التشاكل والتباين في البنية النصية السطحية أو العميقة في شعر ابن الفارض، وهما مصطلحان نقديان، يلعبان دوراً كبيراً في الدراسات السيميائية. ويعد التشاكل آلية من الآليات الإجرائية السيميائية، التي تساعد المحلل على استقراء العلاقات الداخلية، التي قد تتجانس أو تتماثل أو تتفاعل، من خلالها بنيتين أو أكثر، محققة بذلك التشاكل، والغرض من دراسة التشاكل هو بيان الوحدة النصية بين أجزاء القصيدة الواحدة، أو مجموع الديوان.

ومن السمات التي يتمتع بها شعر ابن الفارض أنه ليست هناك معان متجردة أو مطلقة، بل هي متغيرة بتغير الرموز، أو ما تتضمنه السياقات من إشارات ضمنية، كما أنه لا يمكن إدراك شيء مفرد قائم بذاته، بل يتجدد المعنى وفقاً لحضور المعنى الآخر، أو ما يقابل هذا المعنى، ومن ثم يمكن أن تتسلخ الأشياء من معانيها المألوفة، لها إذا وضعت في مقابل ما

(1) شعر ابن الفارض، دراسة سيميائية، ص153.

(2) في عالم المتنبي، عبد العزيز الدسوقي، ط1، دار الشروق، ط2، 1988م، ص178، نقلاً بتصرف عن استجابة القرء لشعر المتنبي قديماً وحديثاً، المهدي الغويل، ص135، مرجع سبق ذكره.

يناقض هذا المعنى، كما تفضي لنا دوال الديوان الفارضي إلى تضادية الألم واللذة، وهذه التضادية وفقاً للدكتور الأنصاري تمثل فرصة لتوضيح قلب ابن الفارض لمواصفات النفس البشرية؛ حيث تكون اللذة في التألم العشقي، ويفضي به عذاب المحبة إلى لذائذ التحلي بهذا العذاب، فيصبح حريصاً على هذا الألم، تماماً كالحرص المعروف لدى الإنسان للذة؛ وسبب ذلك أن آلام العشق تزيد القرب، فتشتد الرغبة في الوصول، فينتقل المريد من رتبة لأخرى مستقبلاً مجاهداته وصعوباتها بابتسامة الرضا، وفي ذلك تتجلى معاني الموت والفناء الشخصيين، والبقاء والخلود المعنوي، في مقابلة أخرى بين تضادية الموت والحياة[1]، ومن أمثلة ذلك قول ابن الفارض:

لك في الحيّ هالكٌ بِكَ حيٌّ في سبيلِ الهَوى استَلَذَ الهَلَاكَا[2]

تقديم الخبر في الجملتين يفيد القصر، وجعْل الثانية وصفاً لكلمة "هالك" فجاءت بعدها مباشرة، ما جعل الفارق الشكلي لترتيب الكلمات الشعرية، يشي بأن الفارق الوحيد بين الهالك والحي هو المحبوب، وجعل المحب حيا بالمحبوب وحده إثبات لهلاكه، عن كل ما يدركه الإنسان من الدنيا، باعتبارها عوائقاً عن المحبوب، وجمع المحب لصفتين أنه "له وبه" هذا يقوي فكرة انتماء المحب لمحبوبه تماماً لدى المتلقي، إضافة إلى اللذة في هذا الهلاك، ويتشاكل مع البيت السابق قوله:

لو تَرى أين خميلاتُ "قبا" وتراءيَنْ جميلاتُ القُبَي

كنتَ، لا كنت بهم، صبّاً يَرَى مُرّ ما لاقيتُهُ فيهم حُلَي[3]

(1) شعر ابن الفارض، دراسة سيميائية، ص180، مصر سبق ذكره.

(2) الديوان، ص153.

(3) المصدر نفسه، ص209.

وهذا وجه متنام آخر، إذ يربط حصول تلك اللذة بشرط ضروري، وهذا الشرط هو نتيجة للعشق، ليدل على أن العشق درجات، منها أن تبلغ حب المحبوب، ومنها حب من أحبه، ومنها حب ما حوله، وما يمت له بصلة، ومنها التملي في جمال شهوده، كما يكون التملي في الخميلات والجميلات، وهذا يدل على تداخلية الجمال ببعضه، ويزيد على ذلك أن تستلذ عبادتك وجهدك المضني، في سبيل الوصول إليه وبلوغ رضاه، كما يستلذ الآدمي الباقي على إنسانيته الحلي[1].

ويقرر الشاعر أن يزيد التفصيل، معرباً عن تجربته في تائيته الكبرى، التي أخذت من نفسه الكثير، فيقول:

فنفسيَ كانَتْ، قبل، لوّامَةً متى أطعْها عصَت أو أعصِ كانت مُطيعتي
فأوْرَدْتُهَا ما المَوْتُ أيْسَرُ بَعْضِهِ وأتْعَبْتُهَا كيما تكونَ مُريحتي
فعادتْ، ومهما حُمِّلَتْهُ تَحَمَّلتْ هُ مني وإن خفّفتُ عنها تأذَّتِ
وكَلَّفْتُها لا بل كَفَلْتُ قيامها بتكليفِها حتى كَلِفْتُ بِكُلْتي
وأذهبتُ في تهذيبِها كُلّ لَذّةٍ بإبْعادِها عن عادِها فاطمأنّتِ
ولم يَبْقَ هوْلٌ دونَها ما ركِبْتُهُ وأشهَدُ نفسي فيهِ غَيرَ زَكيَّةِ[2]

ويرى الدكتور الأنصاري أن هذا التطور التفصيلي في المستوى الانزياحي للدلالة، يجعل اللذة ليست في الألم العشقي وحده، بل يجعل مع ذلك الفتور عن هذا التألم، يمثل أذى في حد ذاته، ولا يقف عند هذا الحد، بل مجرد سلوك الطريق العادي في التنسك والتقرب والعبادة

(1) شعر ابن الفارض، دراسة سيميائية، ص180.
(2) الديوان، ص41.

يجعلها غير زكية، إذ حياتها الحقيقية ومتعتها في ركوب الصعاب والأهوال، وطاقة المرء تزداد بعلو همته وإيمانه[1].

وتحليل الأنصاري لفهم قلب الشاعر لمواصفات البشر الحسية في اللذة والألم رأساً على عقب، يشير إلى وظيفة بارزة من وظائف النص، وهي التأثير في التصورات أو المفاهيم وما يحمل الإنسان على تغيير نظرته أو موقفه أو سلوكه.

وتتجلى تشاكلية الموت والحياة في التعبير عن لذة الآلام حين يقول:

وقـل تَرَكْـتُ صَـريعاً فـي ديـارِكُمُ حيّـاً كميِّـتٍ يُعيـرُ السُّـقْمَ للسَّـقَمِ[2]

وفي هذا تركيز مباشر وسريع في اقتراب حدود الموت من حدود الحياة لديه بما يدل على تساوي الكفتين، طالما هو في رضا المحبوب، فالمهم هو الوصال والاتصال به[3].

ويدعم ما ذهب إليه الأنصاري قول ابن الفارض في معرض آخر للتحسر على الوصال:

يـا جنـةً فارقتهـا الـنفسُ مكرهـةً لولا التّأسّي بدار الخُلدِ مُتُّ أسَا[4]

« وفي تباين آخر دقيق، تكون تباريح الصبابة هي التي تعدو عليه لا هو الذي يطلبها ليتألم، ولكن يظل التشاكل قائماً في تلذذه بها سواء، هي التي بدأت أم هو الذي انفعل وانكسر »[5].

يقول ابن الفارض:

(1) شعر ابن الفارض، دراسة سيميائية، حاتم الأنصاري، ص183، مصدر سبق ذكره.

(2) الديوان، ص186.

(3) شعر ابن الفارض، دراسة سيميائية، ص184.

(4) الديوان، ص133.

(5) شعر ابن الفارض، دراسة سيميائية، ص184.

نعـم وتبـاريحُ الصـبابة إن عَـدَتْ عليّ من النعماء في الحُبِّ عُدَّتِ[1]

« من تباينات الأداء الشعري في هذا البيت عن غيره، أنه يصرح بأن الإطار الحاكم لكل هذه القواعد المبثوثة في الديوان هو إطار الحب، فبه يترك الشاعر مواضعته الأرضية ليحلق في سماوات الجمال الرباني »[2]، ونرى من خلال استعراض الملخص السابق أن الدكتور الأنصاري قام بعملية اختزال للمحور الذي يدور عليه شعر ابن الفارض، إذ يعد هذا الملخص بمثابة صورة كلية، يمكن أن تُفسَّر في ضوئها معظم صور ابن الفارض وتعبيراتها، وترد إليها كافة الظواهر التي يصدرها القراء عند قراءة شعر ابن الفارض، وهذا ما يسمى وفق النقد الحديث بالشفرة، فهذه الشفرة يمكن أن يسار على هدي منها، ويفك بموجبها ما يغمض أو يستغلق.

يستغلق:

ومن الظواهر التي رصدها الدكتور الأنصاري في شعر ابن الفارض التناصات، وهي من أقوى الأدوات التي يتوسل بها المحلل السيميائي، إلى معاني خطابه ومكوناته الأولى، « وهي قراءة يقوم فيها القارئ بربط النص بنصوص أخرى، من خلال علاقات تربطها ببعضها، أو خاصية مشتركة بينها، مما يؤدي إلى تحليل تلك العلاقة التناصية، وبيان إفادة الكاتب منها »[3].

(1) الديوان، ص30.

(2) شعر ابن الفارض، دراسة سيميائية، ص184، مصدر سبق ذكره.

(3) النص الأدبي، تحليله وبناؤه، مدخل إجرائي، إبراهيم خليل، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، 1995م، ص228.

فالقارئ ينتج نصه « باستحضار نصوص مخزنة في الذاكرة، يقوم القارئ ببعثها وإخراجها وإيصالها مع النص »[1]؛ ولذا « لا يشوش التناص الحدود بين النصوص فقط، إنما بين النصوص وعالم التجربة المعنية أيضاً »[2]، وهذا التشويش هو الذي يعمل على تقريب الخفي المهيب اللا واعي بين المتلقي والتجربة.

التناص القرآني:

ولما كان شعر ابن الفارض يعبر عن علاقته بالذات الإلهية، ودرجات حبه وخطوات سلوك الطريق، إلى آخر ذلك صار لزاماً حدوث استدعاء لنصوص من القرآن الكريم، وهذا ما يحمل المتلقي على الدخول سريعاً في التجربة، التي يريد ابن الفارض له أن يعاينها افتراضياً؛ ليحثه إن وجد لذتها أن يواظب عليها، ومن هنا بدأ الاستدعاء الفارضي لآيات الكتاب العزيز متناصاً مع قصص الأنبياء، كما في قوله:

وكـــذلك الخليـــل قلّـــب قبلـــي طرفـــه حـــين راقـــب الأفلاكـــا[3]

والنص المستدعى، قول الله تعالى: ﴿ فَلَمَّا جَنَّ عَلَيْهِ اللَّيْلُ رَأَى كَوْكَباً قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لاَ أُحِبُّ الآفِلِينَ فَلَمَّا رَأَى القَمَرَ بَازِغاً قَالَ هَذَا رَبِّي فَلَمَّا أَفَلَ قَالَ لَئِن لَّمْ يَهْدِنِي رَبِّي لأَكُونَنَّ مِنَ القَوْمِ الضَّالِّينَ فَلَمَّا رَأَى الشَّمْسَ بَازِغَةً قَالَ هَذَا رَبِّي هَذَا أَكْبَرُ فَلَمَّا أَفَلَتْ قَالَ يَا قَوْمِ إِنِّي بَرِيءٌ مِّمَّا تُشْرِكُونَ ﴾[4].

(1) التناص في رواية الجازية والدراويش، وناسة صمادي، رسالة ماجستير، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجزائر، 2003/2002م، ص13.

(2) أسس السيميائية، دانيال تشاندلر، تر: د. طلال وهبة، مراجعة ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008م، ص350.

(3) الديوان، ص157.

(4) سورة الأنعام، 76، 77، 78.

ويرى الأنصاري أن ربط ابن الفارض تجربته بقصة سيدنا إبراهيم عليه السلام في البحث عن الحقيقة المطلقة « يضيف إحساساً لدى المتلقي، باقتفاء أثر الأنبياء من جهة، وفي ذلك ما فيه من الاتباع والمتابعة، وكذلك التحرر من كل قيد في البحث عن الحقيقة، حتى يتم الاهتداء لها من غير إجبار تقليد، أو مواضعة مجتمع له دين بعينه، وهذا يدل على أن البنية العميقة للاستدعاء هو الجمع بين الثنائية المتضادة (الحرية / التبعية) »[1].

ويرصد الأنصاري في شعر ابن الفارض تناصاً مع قصة موسى عليه السلام في جبل الطور مبيناً الانزياح الدلالي لصورة الدك والإفاقة، وكيف أن استدعاء ابن الفارض للفظة القرآنية دليل على قيمة تجربة المحبة عبر الأزمان، يقول ابن الفارض:

وفي صَعْقِ دَكّ الحِسّ خرّتْ إفاقةً لي النفسُ قبلَ التوبة الموسوية[2]

وقوله:

ولو أن ما بي بالجبال وكان طو رُ سينا بها قبل التجلّي لَدُكَّتِ[3]

النص المستدعى: قال تعالى: ﴿ وَلَمَّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَن تَرَانِي وَلَكِنِ انظُرْ إِلَى الجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكّاً وَخَرَّ مُوسَى صَعِقاً فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ ﴾[4].

ويرى الأنصاري أن المراد من التشبيه الجسدي للدك والإفاقة، هو تشبيه الحالة الصوفية بتوبة موسى إلى ربه بعد هذه الواقعة، فتجلى الله عز وجل للجبل يدكه، وبذلك يدك الإحساس كلاّ واحداً، وتفشل عناصر الإدراك البشري عند القيام بعملها، وعندها تخرّ النفس مع موسى الذي

(1) شعر ابن الفارض، قراءة سيميائية، حاتم بن أوس الأنصاري، ص208.

(2) الديوان، ص61.

(3) المصدر السابق، ص27.

(4) سورة الأعراف، الآية 143.

خرّ صعقاً مدكوكة الحواس الأرضية مضيفة بالحس والذوق السماوي، أي أفاقت روحه، وأيقن أن الإيمان به لا يلزمه رؤيته، فكان به مؤمناً من غير ما رؤية[1].

التناص مع الحديث الشريف:

كذلك تناص الشعر الفارضي مع الحديث النبوي في عدة مواضع، وإن كانت أقل بكثير من تناصاته مع القرآن الكريم، إذ يتناص قول ابن الفارض:

وأسمع أصوات الدعاة وسائر اللـ ـغات بوقتٍ دون مقدار لَمحة[2]

مع حديث النبي ﷺ، يقول: عن أبي ذر ﷺ عن رسول الله ﷺ عن الله تبارك تعالى أنه قال: « ... يا عبادي لو أنّ أوّلكم وآخركم وإنسكم وجنكم اجتمعوا في صعيد واحد فسألوني وأعطيت كل إنسان منهم ما سأل لم ينقص ذلك من مُلكي شيئاً إلا كما ينقصُ البحرُ أن يغمس فيه المخيط غمسة واحدة »[3].

وأول ما يبدو للمتلقي أن الشاعر يثبت لنفسه صفة من صفات الاتحاد بالله ﷻ، ويرى الأنصاري في البنية الانزياحية أن مقام الاتحاد قادر على جعل المؤمن يسمع كسمع الله ويرى كرؤية الله، وهذا بحسب رأيه كلام باطل.

ولكن الأهم من ذلك أن الدلالة العميقة لا تفيد هذه الدلالة الانزياحية؛ إذ يشير الشاعر إلى عدة أمور، منها: فكرة كرامة العارف بالله، أن يعلمه الله بعض الأمور عن طريق العلم اللدني، كما كانت فكرة الوحي إلى أم موسى وإلى الخضر وغيره في غير النبوة، وهنا تبدأ فكرة المقابلة بين الثنائية المضادة (علم العبد الدنيوي الضيق × علم العبد الرباني الواسع)

(1) ينظر: شعر ابن الفارض، دراسة سيميائية، ص211، مصدر سبق ذكره.

(2) الديوان، ص70.

(3) صحيح مسلم، باب 15، 1198 – 1199، الحديث رقم 2577، رواه أبو ذر الغفاري ﷺ، مرجع سبق ذكره.

وتتطور بقليل من التجريد إلى:

(قدرة العبد الدنيوي المحدود × قدرة العبد الرباني الواسعة)

ليفيد هذا التناص ارتفاعاً ملحوظاً لشأن المتعلق بالله تعالى، من قدرة، وعلم، وسمع، وبصر، مقارنة بالعبد المتعلق بالدنيا والأرض؛ ويتلافى الشاعر في البيت نفسه أن يدعي لنفسه صفة القدرة على إجابة كل هذه الأصوات وتحقيق أمانيها؛ لأن ذلك ليس إلا لله تعالى، وهذا ما صرف النظر إلى إثبات المقابلة بين الثنائية المتضادة في البنية العميقة[1].

وعلى هذا النحو أخذت الدراسات الحديثة في تقديم قراءات لشعر ابن الفارض تعتمد على تعمق الدلالات الوجدانية، التي تحملها ألفاظ الشاعر، وفي ضوء ذلك يتم هضم المبالغات التي أخذت على أهل التصوف؛ وذلك بتحليل كيفية إيصال المعنى من خلال جعل المتلقي متمثلاً للحدث الشعوري.

ويعتمد الأنصاري في قراءته على الانزياح أو الانحراف باللغة، التي يقدمها النص، وقد يكون الاعتماد على إمكانات وأساليب غير لغوية، ينقلها الخطاب الأدبي، حيث يتضمن الخطاب الصوفي مكونات إشارية، تحمل في طياتها دلالات ضمنية، تسهم في عرض الصورة بطريقة تتراجع أمامها الصيغ اللغوية المعهودة، وقد وظف القارئ عناصر الاستبدال في الخطاب الإبداعي، وجعلها مقومات سيميائية، تجعل من الإشارة أداة لتجسيد المعنى بكل تفصيلاته.

(1) شعر ابن الفارض، دراسة سيميائية، ص233.

المبحث الثاني: قراءة طارق زيناي

قام طارق زيناي بقراءة موسعة للتائية الكبرى بوصفها وعاء حاملاً لأهم الأفكار الصوفية، التي عرفت عند محققي العرفان الصوفي كابن عربي والجيلي وابن سبعين وغيرهم، وتعتمد هذه القراءة على استجلاء التشاكل والتباين في التائية الكبرى، ومحاولة الحفر عند عتباتها، ومحاولة وضع تأويل واقعي لكثير من الصيغ والتراكيب عن طريق التعمق في معانيها واستكناه دلالاتها الإيحائية قصد تقديم قراءة تقارب الخطابات الأدبية المتعالية من خلال المعطى النصي.

« وقد اتجهت الدراسات الحديثة إلى تفضيل العكوف على قصيدة بعينها محددة على تتبع الجهود واستقراء التوجهات في الديوان كاملاً؛ لأن في القصيدة مواجهة للنص الذي تلتقي فيه خبرة القارئ وتجربته مع تجربة الشاعر، كما أن دراسة القصيدة كاملة بوصفها نصاً متكاملاً يبيح للقارئ تمثل المواقف والرؤى التي تنطوي عليها »[1].

إن عنوان التائية الكبرى "نظم السلوك" له ظاهر مرئي، وباطن لا مرئي، وهذا شأن العناوين الصوفية التي تكرس علاقة متميزة بين القارئ والنص الصوفي؛ إذ تكون محكومة بالعناصر نفسها، التي تحكم علاقة الصوفي بكتابته، علاقة « الاحتراق والألم والحلم والموت وبالفعل أن يمارس القارئ لعبة التأويل على تلك الكتابة، لا يعني أنها سلبية، تقدم ذاتها بسهولة لأية قراءة تريد فك رموزها، إنما بالعكس فضاء ممتع، له قوته وثقله الذي تفرضه على القارئ »[2].

(1) استجابة القراء لشعر المتنبي في القديم والحديث، د. المهدي الغويل، ص164، مرجع سبق ذكره.

(2) أبعاد التجربة الصوفية (الحب – الإنصات – الحكاية)، عبد الحق منصف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2007م، ص210.

وطارق زيناي يستنبط من خلال قراءته أوجه الدلالة المتمظهرة في العنوان، فكلا المركبين اللغويين "نظم / سلوك" يكشفان عن مجال دلالي إيحائي خاص، والذي ينعكس بوصفه علامة سيميائية منفتحة على المتن الشعري والقارئ، بحيث يظهر تشابكها شكلاً، وتوحدها دلالة، لتقدم « مبدئياً قصد الرسالة المحتمل »[1].

ويستشف من الحالة أو الحركة الإعرابية لمركب النظم، كونه مرفوعاً بالضمة، والتي هي أقوى الحركات في الدرس النحوي، والتي تحمل في ذاتها معاني العلو والارتفاع، ولفظة السلوك قد جاءت في العنوان مجرورة، وهي تعبر في معناها عن الطريقة التي انتهجها السالك في دروب التعبد المرتبطة بالعبد، فالكسرة تدل على التنقل والانكسار، وارتباطها بالسلوك / والمقترن بالعبودية (الذل / خفض الجناح)، وهذا يدل دلالة غالبة على أن هناك حركة تنظيمية جسدتها الحالتان الإعرابيتان من (الأعلى / الله / النظم / الرفع) إلى (الأسفل / العبد / السلوك / الجر)، يؤيد طارق زيناي ما وصل إليه من تأويل بتقديم الفاضل على المفضول، فقدّم النظم على السلوك، وكان بالإمكان عكس الجملة (سلوك النظم) وهذا دليل في نظره على غياب الاعتباطية في اختيار العنوان.

ويربط أيضاً بين قصيدة نظم السلوك والنظم بوصفه نظرية للإعجاز القرآني، باعتباره « تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض »[2]، وهذه النظرية التي تعد أرقى مراتب الإعجاز البياني، ما هي إلا مقابل مرجعي إحالي لقصيدة نظم السلوك، باعتبارها قمة إبداع الشاعر، وهي ترجمة صادقة للكمال الروحي الذي يصبو إليه الشاعر، والذي ينطلق

(1) دينامية النص (تنظير وانجاز)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006م، ص60.

(2) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، (المدخل في دلائل الإعجاز، من إملائه)، تح: محمود محمد شاكر، مرجع سبق ذكره، ص4.

من منهج القرآن، الذي ارتضاه الشاعر معراجاً لبلوغ مراتب الكمال البشري، ساعياً لتجاوز « إطار الواقع الحسي العياني المباشر، إلى المطلق الثابت الخالد »[1].

وما يمكن أن نضيفه إلى تأويل طارق زيناي مع مختلف تخريجاته، أن تسمية القصيدة بهذا الاسم لم تكن من اقتراح ابن الفارض، استناداً إلى ما رواه سبط الشاعر في ديباجة الديوان « سمعت الشيخ ﷺ يقول: رأيت رسول الله ﷺ في المنام، وقال لي: يا عمر ما سميّت قصيدتك؟ فقلت: يا رسول الله سميتها لوائح الجَنان وروائح الجِنان، فقال: لا، بل سمّها نظم السلوك »، أي جمع معاني السير بالهمة القلبية، إلى حضرة رب البريّة ... وكان سمّاها أولاً أنفاس الجَنان، ونفائس الجِنان ثم سماها لوائح الجنان وروائح الجنان، ثم رأى النبي ﷺ في المنام وقال له: « سمّها نظم السلوك، فسماها بذلك »[2].

وعنوان "نظم السلوك" وإن لم يكن من وضع ابن الفارض، إلا أنه أضفى حلة جمالية، تقدم للقارئ الرغبة، وتعده بالمتعة الفنية، ويتحول العنوان بعد تكرار القراءة، بوصفه ثقافة تحمل أيديولوجية معينة، إلى علامة سيميائية وظيفتها التسمية والتعيين، أما ما يستفز القارئ فهو مرتبط بمدى تعالق العنوان بأيديولوجية النص، التي تكرّس فعل أفق التلقي في استحضار الغائب المسكوت عنه، وتجسيد صورته « الذي يمكن أن تكون له استجابته الذاتية الحرة، دون أن يصادر استجابات أخرى تختلف معه »[3].

(1) فلسفة التأويل: دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين ابن عربي، نصر حامد ابو زيد، ص34، مرجع سبق ذكره.

(2) شرح ديوان ابن الفارض، من شرحي البوريني والنابلسي، جمعة سيد بن غالب، ج1، ص15، 16، مصدر سبق ذكره.

(3) القراءة الأخرى، د. سعاد عبد الوهاب، ط دار قنا، القاهرة، 2000م، ص32، نقلاً عن: استجابة القراء لشعر المتنبي، د. المهدي الغويل، ص02.

ويقدم الناقد قراءة مغايرة لفاتحة التائية الكبرى، فقد سعى إلى إبراز المحور الذي يدور حوله ابن الفارض في عالم التصوف، فيقرر أن الشاعر ارتكز على محور الزمن، كموجه للعلاقة الأبدية بين الإنسان والله، مجسداً بذلك جدلية المطلق / النسبي، الماثلة في الحالات الشهودية (الحضور / الغياب) « بحيث تتجلى لا محدودية الزمن، التي تبرز بوضوح موقف الشاعر كمتصوف من قضية الزمن، والتي تحتل مكاناً واسعاً في الفكر الصوفي؛ حيث يربط بين الزمن المطلق، وبين الذات الواقع عليها فعل الفاعل، "حميا الحب"؛ لتظهر بذلك جدلية المطلق "الزمن" والنسبي الذات "الشاعر" »[1].

يقول ابن الفارض في البيت الأول:

سَقَتْني حُمَيَّا الحُبّ راحة مُقلَتي وكأسي مُحَيَّا مَن عن الحُسن جَلَّتِ[2]

يرى طارق زيناي أن "حميا الحب" بوصفها علامة سيميائية هي المحرك والموجه لفعل السقي "مقام العشق والمحبة"، وفعل النظر "راحة مقلتي" الذي هو "مقام الشهود واليقين" في حركة تكاملية بين الكأس / المقلة، وهذا الفاعل يظهر في النص الشعري صورة الخمرة الأزلية لـ"حميا" ذات الدلالة الرمزية المقترنة بالذات الإلهية، ليجعلها المحرك الأبدي الذي صدر عنها أول فعل في العالم الأكبر؛ موطداً بذلك علاقة الشاعر مفعول به لـ"حميا الحب" كفاعل مجسداً مبدأ التماهي والتوحد، الذي تلغى بموجبه « المسافة بين الدال والمدلول، إلى أن يصبح الدال مثل الصورة يتحد من خلالها مع المدلول »[3].

(1) جمالية النص الموازي في التائية الكبرى لابن الفارض، د. طارق زيناي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، م8، ع1، المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، ص239.

(2) الديوان، ص26.

(3) اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، عبد الوهاب المسيري، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2002م، ص162.

ثم يتتبع طارق زيناي التطور الدينامي لجدلية المطلق والنسبي، عبر التمفصلات الدلالية في القصيدة، ففي قول ابن الفارض:

فأوهمْتُ صَحبي أنَّ شُرْبَ شَرابِهم بـه سُرّ سِرّي، فـي انتِشـائي بنَظْرَةِ[1]

يقول: « ثم نجد الخطاب الشعري الفارضي، قد تحول دلاليا عند استحضاره صورة الصاحب، على طريقة الشعراء القدامى، في استيقافهم الرفيق، طلباً للبكاء أو تسليماً على الديار، هاته الصورة التي تتخذ في النص الصوفي دلالات أخرى تظهر في اعتباره »[2] « المطلع على حقائق الأشياء الخارج عن حكم الزمان وتصرفاته، وماضيه ومستقبله »[3] « جاعلاً الفعل والفاعل "أوهمت" دالاً على الاستمرارية والمعاودة والتجديد، بياناً لموقفه من الصاحب حيث صرح بأنه ممن يسترون حسناتهم عن الغير، رغبة في تضييق مجال الاتصال الروحي بينه وبين الخلق / التضاد، ليتحقق له بذلك مقام الإخلاص(•) الذي نال به منزلة القطب والوتد والبدل »[4].

ويرى طارق زيناي أن ابن الفارض كان في حال وحدة الشهود في القصيدة، وهذا ما يحمله للتمعن في مكانة العين ودورها الفاعل في دلائلية التركيب الصوفي، واعتبارها الوسيط المؤثر في الشاعر وشهود الحق ومعاينة جلاله، حين نلمس التوارد التشاكلي للعين الباصرة

(1) الديوان، ص26.

(2) جمالية النص الموازي في التائية الكبرى، طارق زيناي، ص240.

(3) المعجم الصوفي، عبد المنعم حفني، دار الرشاد، الناصرة، مصر، 1997م، ص140.

(•) مقام الإخلاص: وهو إفراد الحق سبحانه في الطاعة بالقصد، وهو أن يريد بطاعته التقرب إلى الله سبحانه دون أي شيء آخر: من تصنع لمخلوق، أو اكتساب محمدة بين الناس، أو محبة مدح من الخلق، أو معنى من المعاني، سوى التقرب به إلى الله تعالى، الرسالة القشيرية، ص184.

(4) جمالية النص الموازي في التائية الكبرى، مصدر سبق ذكره، ص240.

"الجارحة" والعين البصيرة "عين اليقين"، فالرابط بينهما المعاينة والعلاقة التي تجمعهما هي المشابهة، ولا يزال حضور العين في مختلف تمظهراتها في مقدمة القصيدة، وذلك في قول ابن الفارض:

وبالحَدَقِ استغنَيْتُ عن قَدَحي ومِن شمائِلِها لا من شَمُوليَ نشوتي[1]

يقول طارق زيناي: « إن رمزية الحدق هنا تتمثل في مكاشفة الحقائق ومشاهدة جمال المحبوب بعين القلب – الحدق، في "حضرة الجمع وحضرة الوجود" والذي استغنى به الشاعر عن القدح، الذي أورثه الانتشاء المعقود بناصية الشهود وحقائق الفناء »[2].

وفي قول ابن الفارض:

وأبْتَثُّها ما بي، ولمْ يكُ حاضِري رَقِيبٌ لها، حاظٍ بِخَلْوَةِ جَلْوَتي[3]

يقول طارق زيناي: « نرى أن الشاعر قد افتتح هذا البيت بفعل ماض، مجسداً ثنائية الحضور والغياب، ذات الدلالة الزمنية المتبادلة، والتي يقف منها الشاعر موقف المحرك المتحكم في معادلة الزمن، الكامنة وراء هذا التركيب اللغوي؛ بحيث إنه أوقف لحظة الآنية – والتي هي مقطع زمني ساكن في حيز مكاني ثابت – ليدخل من خلاله الحالة الشهودية التي هي خرق للزمان والمكان، بحيث تصبح الشكاية أقرب للذات من الذات، وقوله: "حاظ بخلوة جلوتي"، هو ربط ناموس الزمان بالمكان، حيث يختلي الشاعر عن نفسه بنفسه، فلا ينتقل بها إلا بعروج النفس من ظواهر الحس إلى كمالات الروح »[4].

(1) الديوان، ص26.

(2) جمالية النص الموازي في التائية الكبرى، مصدر سبق ذكره، ص241.

(3) الديوان، ص27.

(4) المصدر السابق، ص242.

إن الذات الصوفية في رحلتها عبر الزمن، بما تفترضه من وجود أحداث زمنية قبلية معينة، هي قادرة على نقض فكرة التسلسل الزمني للأحداث، يقول وفيق سلطين في هذا المعنى: « إن ما يميز الزمن الصوفي "الإنساني" هو تكسيره حدود الزمن الطبيعي، ونقضه لحركته المطردة في تتابعها، فهو إذ يرغم هذه الحركة على تغيير مسارها وعكسه، يخلق نظامه الزمني الخاص القابل للاستعادة على الدوام »[1].

وقراءة طارق زيناني لمقدمة النص الخمرية، التي صدر بها الشاعر قصيدته "التائية الكبرى ممارساً لفعل التأويل وفقاً لمعطيات النص وإيحاءاته، بإعادة شحن الإشارات برؤى وأطروحات تتطابق والتصور السلوكي العرفاني، بوصفه خلفية فكرية وروحية على حدود سواء.

أما خاتمة القصيدة فيلاحظ القارئ أنها استفاضت بالمفردات، التي تصب في حقل دلالي واحد، والتي تشترك فيما بينها في النور والإضاءة، وتتابع هذه الألفاظ في الخاتمة هي علامات مشحونة بدلالات تعمل على تفعيل دلائلية العلامات الأخرى في النسق « فلا يمكن أن تكسب دلالتها إلا من خلال التعارض والتقاطع مع علامة أخرى »[2].

يقول ابن الفارض في خاتمة التائية الكبرى:

وآنستُ أنواري، فكنتُ لها هُدىً وناهيكَ من نفسٍ عليها مُضِيئَة
وأسستُ أطواري، فناجَيتُني بها وقضّيْتُ أوطاري، وذاتي كَليمَتي
وبَدْرِي لم يأفُلْ، وشمسيَ لم تَغِبْ وبي تَهتدي كُلّ الدّراري المُنيرة

(1) الزمن الأبدي "الشعر الصوفي: الزمان، الفضاء، الرؤيا" وفيق سليطين، دار المركز الثقافي للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2007م، ص241.

(2) دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، عبد القادر فيدوح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 1993م، ص10.

وأنجُــمُ أفلاكــي جــرَتْ عــن تَصَــرُّفي بِملكــي، وأملاكــي، لمُلْكِــيَ، خَــرَّتِ

... ...

ومن فضلِ ما أسأرْتُ شربُ مُعاصري ومَنْ كـان قبلـي، فالفضـائلُ فَضْـلَتِي[1]

ويرى طارق زيناي أن نص التائية الكبرى يحتفي بشكل مطلق بالنور وأبعاده الرمزية باعتباره واقعاً تحت ثنائية الظاهر والباطن، التي « تتبع في حقيقتها من أصل واحد هو الحقيقة المحمدية، النورانية السارية في الكون بأسره »[2]، فابتدأ الشاعر الخاتمة بقوله:

وآنسـت أنـواري فكنـتُ لهـا هـدى وناهيك من نفسٍ عليها مضيئة[3]

هنا يستدعي ابن الفارض القصص القرآني، وهذا الاستدعاء أو التناص مع القرآن الكريم له ما يبرره، من اعتبار أن التجلي الرباني الذي طلبه موسى عليه السلام من الله تعالى هو أصل المقولات الصوفية، كالقول بالفناء والمشاهدة والإشراق والمكاشفة[4]، ويؤول القارئ أن هذا التناص، بأن الشاعر قد تقمص ذات نبي الله موسى في حركة رجعية، تنطلق من النور الأبدي المجسد في محمد ﷺ، الذي فاض نوره على جميع الأنبياء، وأصاب هذا النور قلوب الأقطاب والأوتاد، فالشاعر قد استأنس بنور الجمال المحمدي فأضافه إليه، لينتقل به من الاستعمال المتداول، إلى دلالات رمزية لهذا النور، والذي هو جنس ما فتح الله به على الشاعر من

(1) الديوان، ص82.

(2) فلسفة التأويل، نصر حامد أبو زيد، مرجع سبق ذكره، ص238.

(3) الديوان، ص82.

(4) الإشراق: هو ظهور الأنوار العقلية، ولمعانها وفيضانها، بالإشراقات على النفوس عند تجردها، أصول الفلسفة الإشراقية عند شهاب الدين السهروردي، محمد علي أبو زيان، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1959م، ص59.

المكاشفة: هي حضور القلب بنعت البيان غير مفتقر في هذه الحالة إلى تأمل الدليل، وتطلب السّبيل ولا مستجير من دواعي الريب، ولا محجوب من نعت الغيب.

المشاهدة: هي حضور الحق من غير بقاء تهمة، الرسالة القشيرية، ص11، مرجع سبق ذكره.

الفيوضات الروحية والفتوحات الربانية، فالشاعر مكتسب لهذا النور، ليصبح بهذا محققاً للمقام، والذي لم يبق منه سوى « الاستغراق في عين الوحدة، وذلك عين المقصود، وهذا الاستغراق هو المعبر عنه بالفناء »[1].

وهذه النورانية هي المسيطرة على النص لتوجه دلالته؛ بحيث تصبح القطبية كنتيجة منطقية لمقام الشاعر ومكانته من الحضرة الإلهية والحقيقة المحمدية، وتسعى هذه الخاتمة لتقرر الحقيقة بين النور البشري كوحدة حاضرة، متمايزة عن النور الإلهي الغيبي والحقيقة المحمدية هي الرابطة بين الغيب والشهادة، فتظهر ذات الشاعر في صورة الذات المنعكسة التي تتحرك « نحو هذا المكان البعيد القريب "الذات الإلهية" تطوى المسافات، تصارع الأهوال، تبتغي لقاء، حيث لا تظل حركتها مجرد هروب، وإنما خروج من حالة النفي نحو حالة الإثبات وتأكيد الوجود الفعلي »[2].

ويقرر القارئ أن « الرابطة الدلالية بين مقدمة القصيدة والخاتمة من حيث الحركة التقابلية بينهما « فالشاعر يستهل قصيدته بذكر علامات لغوية متوافرة، شكلت مجالاً دلالياً خاصاً بالخمرة الإلهية وتمظهراتها وأحواله معها، بلغة صوفية أضحت تشكل للشاعر مفهوم الاتحاد الصوفي، وهذا باعتباره نظاماً إشارياً يقوم على تكاملية الذوات والأعيان، في منطق الحب والفناء، هاته العلاقة التي يعيد الشاعر استحضارها على طول مساحة القصيدة؛ ليجعلها خاتمة نصه بعدما ربطها بالسياق المشترك؛ ليضفي بذلك على الخمرة بُعداً روحياً نورانياً، يسعى الشاعر من خلاله إلى اتصال بالحضرة الإلهية، عبر قنوات الفناء والشهود، بحيث يظهر هذا

(1) نصيحة المريد في طريق أهل السلوك والتجريد، علي بن عبد العزيز بن عبد الرحمن العمراني، تح: إبراهيم الدرقاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، 2005م، ص12.

(2) الخطاب الشعري الجاهلي "رؤيا جديدة" حسن مسكين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005م، ص59.

الخطاب كعلاقة تندرج ضمن العملية التواصلية وتصبح القصيدة بحكم ذلك معادلاً موضوعياً يؤسس الجدلية (الذات الإلهية / الشاعر) كطرفي إرسالية، بحيث نجد أن المرسل والمستقبل كلاهما في حالة تبادل الأدوار، أو اشتراك في إنتاج القصيدة وتلقيها »[1].

وباعتبار أن كل نص شعري ما هو إلا بنية مغلقة مشفرة، تنتظر القارئ الذي يقوم بمحاورتها وفك رموزها، بغية الوصول « إلى اكتناه جدلية الخفاء والتجلي وأسرار البنية العميقة وتحولاتها »[2]، يصعب تشخيص هاته التحولات المختلفة باختلاف وجهات النظر، فهذا د. محمد مفتاح يتساءل في سياق حديثه عن الحوارات الداخلية في النص الشعري عن ماهية « الآليات التي يتناسل بها ويتوالد حتى يصير كياناً قائم الذات »[3]، وقد ركز طارق زيناي في قراءته على أهم هذه العلاقات المتحكمة في تحولات النسق النصي بوصفها نظاماً من العلامات أو المحاور العلائقية، والذي ينشأ من خلال « دخول مكونين في علاقة محددة لا تعني بذاتها بل من خلال موقعها بالنسبة للعلاقات التي تتشكل على المحاور الأخرى للنص »[4]، وهذان المكونان اللذان يسهمان في تنظيم البنية التحتية المضمرة هما أساس ما يطلق عليه التشاكل والتباين، وقام بدراسة التركيب البلاغي في نص التائية الكبرى، باعتباره نظاماً تشاكلياً من جملة الأنظمة المشتركة بين جميع الثقافات، على اعتبار أن « الصورة البلاغية هي الوحدة اللسانية

(1) جمالية النص الموازي في التائية الكبرى، طارق زيناي، مصدر سبق ذكره، ص246.

(2) جدلية الخفاء والتجلي دراسة بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1995م، ص8.

(3) دينامية النص، تنظير وإنجاز، محمد مفتاح، مرجع سبق ذكره، ص92.

(4) في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987م، ص42.

التي تشكل انزياحاً »[1]، فالاستعارة الفارضية قد جسدت جمالية الصورة المتفردة في الصياغة وفي المضمون واقعة تحت ثنائية الذات (اللغة / الموضوع) (الله / الوجود) يقول ابن الفارض:

نعـم وتبـاريح الصـبابة إن عَـدَت عليَّ مِنَ النعماءِ في الحبِّ عُدَّت[2]

ويرى القارئ أن الصورة الاستعارية قد جسدت اللذة التي يجدها الشاعر من ألم الصبابة وشدة الوجد، التي يشبهها بالإنسان، الذي له قدرة على الاعتداء في قوله: "عدت علي" فحذف المشبه به ورمز له بأحد لوازمه "الاعتداء" على سبيل الاستعارة المكنية، ويبين طارق زيناي وظيفة هذه الصورة، وإسهامها في بناء النص، وقدرتها على توصيل المعنى، باعتبارها حلقة مفصلية أو آلية دلالية فاعلة لها دورها في انتظام عالم النص، فعمقت هذه الصورة الدلالة العامة في حركة تشاكلية مع البنى التصويرية الأخرى، أما ما يظهر من تضاد وتقابل بين "تباريح الصبابة والنعماء" فهو ليس « تقابلاً ضدياً يحكمه التنافر، ولكنه تقابل تكاملي يرجح طرفا على آخر »[3] فتغلب دلالة النعماء على تباريح الصبابة، وهذا ما يفصح عنه النسق الدلالي العام للقصيدة.

ومفردة الصبابة تعد خيطاً تشاكلياً، يقوم بشد جسم القصيدة بعضه إلى بعض، والذي يعتبر من المفاهيم الأساسية في الخطاب الصوفي، إلا أنها تكتسب دلالات أخرى كما في قول ابن الفارض:

(1) البلاغة الأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، هنريش بليث، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1999م، ص66.

(2) الديوان، ص30.

(3) شعرنا القديم والنقد الجديد، وهب أحمد رومية، سلسلة عالم الفكر، العدد 207، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص79.

وكم في الوَرَى مِثلي أماتتْ صَبَابَةً ولوْ نَظرتْ عطْفاً إليه لأحْيَتِ[1]

فتكرار الصبابة المستمر في سياق الصورة الفنية الاستعارية في هذه القصيدة، يجسد صراع المتناقضات، الذي يتجلى فيه توظيفه لـ"أماتت صبابة" وفي المقابل توظيف مفردة الحياة، ناسباً فعل الموت للصبابة التي تجسد الحياة، إلا أنه في عجز البيت يعدل من مسار البنية التضادية باستخدام أسلوب الشرط "لو ... لأحيت" بحيث يجعل فعل النظر واقعاً على الصبابة التي تنظر بعين العطف للشاعر فتحييه؛ لتظهر بذلك ازدواجية دلالة مفردة الصبابة، التي لها قدرة الإحياء والإماتة في النفس[2]. وهذه الصورة الاستعارية « تمثل وجهاً من وجوه تأدية معنى المعنى، القائم على عملية استبدالية استعارية، جوهرها المشابهة »[3]، والتكامل وإن كان ظاهرها يوحي بالتضاد.

ويبسط طارق زيناي القول في فكرة بناء السياق النصي الصوفي على محورين، هما محور المشابهة، ومحور الاختلاف؛ فتظهر بذلك الفاعلية الشعرية الاستعارية غير مؤكدة للتشابه المطلق، « بل إنها تطرح التشابه والتضاد في بنية واحدة، وما يمكنها من ذلك هو العلاقة التي يؤسسها تصادم التشابه بالتضاد، وتفاعله معه »[4] ويرى أن هذه الفكرة مطردة في القصيدة، وبخاصة في الصور الاستعارية، حيث إنها تظهر التضاد في الظاهر، خاصة بين

(1) الديوان، ص35.

(2) ينظر: التشاكل والتباين في التائية الكبرى، لابن الفارض، طارق زيناي، مجلة آفاق علمية، م9، ع2، 2018م، ص42.

(3) مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص103.

(4) التشاكل والتباين في التائية الكبرى، طارق زيناي، ص43.

الشاعر "الذات" والمحبوب "الذات الإلهية" « كمحوري العملية التفاعلية، وهي تساهم في انسجام النص ونسقية الدلالة »[1].

وتتكرر مفردة الصبابة في مشهد آخر في القصيدة، يقول ابن الفارض:

فيـا مُهجتـي ذوبـي جـوىً وصَـبَابَةً ويـا لـوعَتي كـوني كذاكَ مُذيبتي[2]

استفتح ابن الفارض البيت السابق بـ"ياء" النداء، وقد أتى بأكثر من بيت على شاكلة البيت السابق "يا نار أحشائي، يا جسدي، يا سقمي" معتمداً على آلية التكرار لإعطاء المتلقي صورة عما يكابده الشاعر، فالمنادى جاء ليعمق الإحساس بالتشظي والانكسار، فشكلت هذه النداءات لهذه المدلولات الخاصة والموحية، شبكةً إشعاعية من العلاقات المعقدة المتنامية تنامياً عضوياً، والتي تصل ذروة اكتمالها بعد مرورها بنقاط مركزية، وتجليها في صور ذات دلالات جوهرية[3]، مجسدة في الصورة المودعة في الشاهد الاستعاري السابق، حيث ينزل الشاعر مالا يعقل منزلة العاقل، والبعيد منزلة القريب، عن طريق أسلوب النداء "يا مهجتي"، ولا يتوقف الشاعر عند هذا الانحراف الأسلوبي للغة، بل يتجاوزه إلى استحضار المجرد في صورة المحسوس، عندما يأتي بالفعل ذوبي الراجع إلى المنادى (مهجتي)؛ ليؤكد بذلك تمسكه باستدعاء الحقل الدلالي العشقي (جوى وصبابة) والتي تعكس في الشطر الثاني فعل الإذابة، ليوجهه إلى نفسه باستخدام الآلية الندائية السابقة؛ وذلك من خلال استدعاء مدلول آخر (لوعتي) التي يعطيها صفة الإذابة، كوني كذاك مذيبتي، رغبة منه في التوحد مع الهوى والحب الإلهي[4].

(1) جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو ذيب، مرجع سبق ذكره، ص249.

(2) الديوان، ص51.

(3) ينظر: التشاكل والتباين في التائية الكبرى، طارق زيناي، مصدر سبق ذكره، ص46.

(4) ينظر: المصدر السابق، ص44.

ويقرر طارق زيناي من خلال الاستعارات السابقة، « أن الشاعر قد أصر على مبدأ التشاكل في صوره الفنية، التي تسير جميعاً في سبيل خلق فضاء شعري، تتواشج فيه المشاعر، وتتنازع فيه العواطف، وذلك من خلال تكون المعنى واندراجه ضمن الشبكة الدلالية للنص، والتي عملت على تقرير توازي البنى التصويرية بين الذات والموضوع ». والتي تحكمها مقولات: التشاكل، التماهي، التوحد، كما يبينه الجدول الآتي[1]:

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

وبذلك تتأكد الفرضية القائمة على جدلية الظاهر والباطن للمعنى الصوفي، حيث إن الظاهر (المعنى المباشر) يقدم دلالات مألوفة، بينما هي تقدم دلالة جديدة، ترمز إلى عالم القيم وشبكة من الدوال، والتي لا يمكن تأويلها إلا إذا نظرنا إليها من مبدأ التكامل، القائم على الاختلاف، أو التشابه القائم على التباين[2].

وقدم طارق زيناي قراءة لتمظهرات الكناية في قصيدة ابن الفارض، بهدف الكشف عن الأنساق التشاكلية للصور الكنائية، من خلال المعطى الدلالي العام للقصيدة، وذلك من خلال النماذج التي تجسد مقولة التشاكل البلاغي بوصفه نظاماً موجهاً لتنظيم فاعلية النص وديناميته، مقتصراً في ذلك على الكناية الرمزية، فالرمز يعد من الكنايات المقيدة للدلالة في النص، والمحيلة إلى تعدد الدلالة في الوجود، يقول ابن الفارض:

(1) التشاكل والتباين في التائية الكبرى، طارق زيناي، مصدر سبق ذكره، ص47.

(2) ينظر: جدلية التجلي والخفاء، كمال أبو ذيب، مرجع سبق ذكره، ص249.

فلـو كَشَـفَ العُـوَّادُ بــي وتحققـوا منَ اللَّوحِ ما مِنِّي الصَّبابةُ أبقتِ[1]

« لفظ العواد هو مفرد رامز يراد به الألطاف والروحانيات، أو العناية الإلهية، بدليل إضافة مصطلح الكشف إلى التحقق من اللوح المحفوظ، ولعل المشاكلة هنا تظهر من خلال ربط عدة مفاهيم تتقاطع فيما بينها، لتؤدي سيميائية اتحاد الموقف، وسيميائية الترابط بين مختلف البنى المعجمية (الكشف، العواد، الحقيقة، اللوح، الصبابة، البقاء)، والتي ترجع في مجملها إلى بنية دلالية كبرى، متحكمة في نظام البنى الصغرى، وهذه البنية الدلالية تتركز أساساً في بنية الإحساس العاطفي الصوفي، التي تغدو لغة الشاعر من خلالها قادرة على تجاوز الواقع وعلاقاته، نزوعاً لاحتضان التوحد الداخلي أهم ما يميزها هو الاتحاد بالوجود والامتزاج به »[2].

وخروج الصوفي عن الزمن الذي يتجاوز مجرد الاستغراق في عظمة وجلال وجمال الذات الإلهية، وغياب صورة السّوى إلى « انحلال الجوهر الإنساني واستحالة وجوده إلى عدم »[3] بحيث يكتسب الإنسان العارف الفاني صفات الإطلاق واللا زمنية فالتجربة الصوفية تنشد الإطلاق وعدم التقييد، وقد عبر ابن الفارض بطريق الكناية في التائية الكبرى عن مجاوزته للزمن، فقال:

وكـلّ مقـامٍ عـن سُـلوكٍ قَطعتُـهُ عُبودِيّـــةً حَقّقْتُهـــا بعُبـــودةِ[4]

(1) الديوان، ص29.

(2) التشاكل والتباين في التائية الكبرى، لابن الفارض، طارق زيناي، مصدر سبق ذكره، ص49.

(3) ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، ص88، مصدر سبق ذكره.

(4) الديوان، ص41.

« فالمكان لدى الشاعر مطلق ...، أما الزمن فهو عنده نسبي من جهة، باعتبار آنيته المادية المجردة، ومطلق من جهة أخرى باعتبار تعلقه بالذات الإلهية؛ حيث يغدو الشاعر محوراً لا زمنياً يخرق الزمن بالكشف والمعاينة والفناء، ولا يخترقه الزمن إلا في حدود الزمن الدنيوي، وهذا ما يحيلنا إلى مبدأ التشاكل القائم على التضاد، من حيث التوازي القائم بين الشاعر والزمن البشري باعتبار بشريته المادية، وتوازيه مع الزمن الإلهي، باعتبار روحانيته المجسدة في نقطة التقاطع بين الغيب والشهادة، أو بين الروح والجسد، التي تظهر مقولة الفناء والتجلي، أي توقف عجلة الزمن عند أعتاب الاتحاد والتماهي »[1].

من المفاهيم والتصورات الصوفية حضور الأنا في النص الصوفي، وقد ربط طارق زيناي حضور الأنا الصوفي، الذي استحضره الشاعر ليكون مع لفظ البحر رمزاً شعرياً كنائياً تتواري فيه أبعاده الفيزيقية، ليبقى محتفظاً بعمقه الدلالي ليكون تشاكلاً مع النسق النرجسي للذات الصوفية[2] في قول ابن الفارض:

ودونَكَ بحراً خُضْتُهُ وقفَ الأُلَى بساحلهِ صَوناً لموضع حُرْمتي[3]

يقول طارق زيناي: « هذا البيت هو من جنس ما سبق من نرجسية الذات المتصوفة، وقد جاء هذه المرة في سياق استحضر فيه الشاعر مفردة البحر كرمز شعري كفائي تتوارى فيه أبعاده الفيزيقية ليبقى محتفظاً بنسقه الدلالي المحيل إلى العمق والاتساع والغموض، والجمال والقوة والثراء والعطاء وغيرها، هاته المدلولات التي تحيل إلى البحر كدال يرمز إلى أبعاد صوفية »[4]، رمزية « تتنامى في محيط من التصورات والمفاهيم والموجودات التي تحددها

(1) التشاكل والتباين في التائية الكبرى لابن الفارض، طارق زيناي، مصدر سبق ذكره، ص50.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص51.

(3) الديوان، ص47.

(4) التشاكل والتباين في التائية الكبرى لابن الفارض، طارق زيناي، ص50.

علاقات في فضاء النص »[1]، والقائم على استحضار التعابير الواقعة تحت وطأة الضغط أو الكتابة المعجمية، التي تتشاكل مع النسق النرجسي المسيطر على الشاعر من جهة ومع الدلالة النفسية العامة للشاعر من جهة ثانية[2].

ومن الجدير بالذكر أن طارق زيناي في قراءته قد انتهج طريق الحرية التأويلية، التي تتوسع في المعاني إلى أقصى مدى، فيكشف عن طبقات من الدلالة النصية، على الأقل في تشابكها واستمرارها، بحيث تنتظم القصيدة كلها في مستوى واحد، ويفترض أنها على أسلوب واحد، هو انتقاء للكلمات ذات الدلالات المتعددة إلى درجة التضاد، ومحاولة فهم بنية ما بكل تعقيدها وتشابكها، خاصة البنية الصوفية الواقعة تحت ثنائية الظاهر والباطن، عمل قد لا يعادله في صعوبته إلا خلق هذه البنية في المكان الأول.

(1) الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، تحيل الخطاب الشعري والسردي، نور الدين السد، دار هومة الجزائر، ج2، ص146.

(2) التشاكل والتباين في التائية الكبرى لابن الفارض، طارق زيناي، ص50.

المبحث الثالث: قراءة سعد بلنوار

تقوم قراءة سعد بلنوار لقصيدة "يا جنّة فارقتها النفس مكرهة" على البحث عما يقصده النص من إيحاءات، قد تبدو بعيدة في مضامينها، التي يمكن اعتبارها بنية عميقة جداً، تستفز القارئ بإشاراتها المغرية، والتوجه إلى قراءة النص الصوفي عبر آليات المنهج السيميائي من شأنه أن يشكل إضافة مهمة في سبيل إضاءة الزوايا المعتمة منه، ويكشف عن مواطن التفرد والتميز في النص، سواء على مستوى بنيته اللغوية أو مضامينه المعرفية.

ويرتبط النص الشعري بالعنوان ارتباطاً تكاملياً، وقد اعتبر السيميائيون العنوان سؤالاً إشكالياً، والنص هو الإجابة على هذا السؤال، فالعنوان يعلن عن طبيعة النص إذ « هو تجميع مكثف لدلالات النص، فالبؤرة قد يستقطبها العنوان، ثم يتم ترددها في مقاطع النص، فتأتي تلك المقاطع تمطيطاً للعنوان، وتقليباً له في صور مختلفة »[1].

إذاً فالعنوان هو الذي يساعد القارئ في فك شفرات النص، باعتباره الرابط بين القارئ ومضمون الكتاب، « إذ لا يمكن فهم النص إلا من خلال فك رموز العنوان، ومن ثم ربط المعنى بالمبنى، وهذا ما يجعله يشكل علامة لسانية مكونة من كلمة أو جملة أو نص ذات أبعاد متعددة »[2].

لكل هذه المعطيات عُدّ العنوان أساسياً في العمل الإبداعي، مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالنص الذي يعنونه.

(1) المقاربة السيميائية للنص الأدبي، عبد الجليل منقور، محاضرات الملتقى الوطني الأول (السيميائية والنص الأدبي)، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خضير، بسكرة، 2001م، ص61.

(2) سيميائية الخطاب الصوفي في الديوان الكبير لمحيي الدين بن عربي، مسايل السعدي، جامعة محمد لمين، باغين سطيف، الجزائر، رسالة دكتوراه، 2018م، ص148.

نص القصيدة:

قِفْ بالدّيَارِ، وحَيّ الأربُعَ الدُّرُسَا ونادِها، فعسَاهَا أن تجيبَ، عَسَى
وإنْ أجَنّكَ ليلٌ، مِن تَوَحّشِهَا، فاشْعِلْ من الشَّوق في ظَلَمائِها، قبسا
يا هل دَرَى النَّفَرُ الغَادونَ عن كَلِفٍ يبيتُ جِنْحَ اللّيالي، يرْقُبُ الغَلَسَا
فإن بكى في قِفَارٍ خِلْتَها لُججاً، وإن تَنَفّس عادتْ كُلّهَا يَبَسا
فذو المَحاسِنِ لا تُحْصَى محاسِنُهُ وبارعُ الأُنْسِ لا أعْدمْ به أُنُسا
كم زارني، والدّجى يَرْبدّ من حَنَقٍ والزُّهرُ تبسِمُ عن وَجْهِ الذي عَبَسَا
وابتَزّ قلبي، قَسراً، قُلتُ، مَظْلَمَةً يا حاكمَ الحبّ هذا القلبُ لِم حُبِسا
غرست باللّحظ وَرْداً، فوقَ وجنَتِه حقٌّ لطَرْفَيَ أنْ يَجني الذي غرسا
فإن أَبَى، فالْأقاحي منهُ لي عِوَضٌ منْ عُوّض الدُّرّ عن زهرٍ، فما بخِسا
إن صالَ صِلٌّ عِذَارَيْه، فلا حَرَجٌ إنْ يجْنِ لَسْعاً، وأني أَجتَني لَعَسَا
كم باتَ طَوْعَ يدي، والوصلُ يجمعُنا في بُرْدَتَيْهِ، التّقى، لا نعرِفُ الدّنَسا
تلك الليالي التي أعدَدْتُ من عُمُري، مع الْأحِبّةِ، كانت كُلّها عُرُسَا
لم يحلُ، للعين، شيء، بعد بُعْدِهِمُ، والقلبُ مُذْ آنس التّذكارَ ما أنِسَا
يا جنّةً، فارَقَتْهَا النفسُ، مُكْرَهةً لولا التَّأَسّي بدار الخُلْدِ مُتُّ أسى[1]

يقدم سعد بلنوار قراءة للعنوان من خلال البنية اللغوية « فنجد أن العنوان يتكون من: حرف نداء "يا"، ومنادى "جنة"، وفعل ماضٍ" فارق"، و"ت" ترجع إلى النفس "تاء تأنيث"، وضميرها يرجع إلى جنة، واسم معرف وظيفته فاعل "النفس"، ثم حال "مكرهة"، فيا النداء تأخذ

(1) الديوان، ص131، 133.

معنى التأوه والحسرة »[1] من جراء انفصالها عن ذاك الزمان وتلك الأماكن، فالأيام السالفة تمثل الوصل والسعادة، وتذكر برغد الروح في ظل الأحبة، « غير أنه صرفياً يحمل ما يجمع بين متفارقين، وهما المورفيمين: التاء والهاء.

التاء جمعٌ في التركيب الصرفي الهاء

ثنائية اللقاء / الفراق

النفس فراق جنةً.

فالشكل الذي جمع بين المورفيمين مع ظاهريته هو في الحقيقة بنية عميقة تحمل أمل المرموز له بمجاورة التاء، والهاء، والقرينة الثانية هو حال الفراق أي الإكراه، وهذا الإكراه له دلالة أخرى على النفس، أي أن النفس منقادة لا حول لها، إذ أنها تريد البقاء في هذا المكان الثابت، ولكن تغيرها الإرادي يمنعها من ذلك، فيصبح الصراع في هذا المعطى بين الثابت (الجاذب) لأنه يملك قوته الإرادية، وبين القوى التي تحكم هذا المتغير »[2].

ويشكل "النداء" وجوداً مستمراً وفاعلاً داخل حركتي الانفصال والاتصال، اللتين تمثلان وحدة وجود الذات، فغالباً ما يأتي النداء – لغرض الحسرة والتأوه – بمثابة الذروة في دراما الانفصال والمعاناة، التي يعيشها الشاعر، وتكون شدة الوعي بالغربة قد بلغت مداها، فيمثل اجترار هذا الماضي السعيد نوعاً من الاتصال بهم.

ويعد الصوت « وسيلة تعبيرية إيضاحية »[3]، وقد « اعتبروه رمزاً تلجأ إليه اللغة لتعبر

(1) التمظهرات السيميائية في قصيدة يا جنة فارقتها النفس مكرهة، لابن الفارض، سعد بلنوار، مجلة الباحث، م11، ع1، 2019م، ص42.

(2) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(3) المدخل اللغوي في نقد الشعر، مصطفى السعداني، منشأة المعارف الإسكندرية، مصر، 1982م، ص55.

عن مفهوم معين في ذهن المتكلم »[1].

وهذه القصيدة من البحر البسيط، وهذا الضرب الإيقاعي – في رأي سعيد بلنوار – يعطي انسياباً صوتياً في الموسيقى المؤداة بواسطة الوحدات اللفظية فتخرج الكلمات من الجوف بسهولة ويسر، من تناسق الحركات والسواكن، ويمكن حمل هذه الخفة الصوتية على محمل التنهد الصوتي، وما يدعم هذا الرأي انتهاء القافية بمد وحرف صفيري مهموس، وهو السين وألف المد، إذ إن الوظيفة المبتغاة من اشتغال الهمس الصفيري هي تجسيد الحزن والتحسر على نحوٍ من التخفي، فالسين حرف من الحروف الخافتة في التصويت العربي، وترى في ردف الروي هذا، حرف الباء متردداً بكثرة مع حرف العين والنون، فيحيل هذا المزج الصوتي إلى نوع من البسبسة والعسعسة، والتي دلالاتها التستر وعدم لفت الانتباه[2]، ففي البيت الأول:

قِفْ بالدّيَارِ، وحَيّ الأربُعَ الدُّرُسَا ونادِها، عسى أن تجيب، عسى

نلاحظ تكرار حرف الراء وهو حرف تكراري مجهور ومفخم يفيد الإصرار والتأكيد لصوت بعينه، ويليه مباشرة تكرار آخر لحرف السين، الذي من صفاته أنه حرف صامت رخو ومرقق مهموس يوحي بالإشارة الخفية والخلسة الهادئة.

وفي البيت الثاني:

وإنْ أجَنّكَ ليلٌ، من تَوَحّشِهَا، فاشْغلْ من الشَّوق في ظَلمائِها، قبسا

نلاحظ نمطاً آخر من الإفادة في حرف الشين المتفشي، الذي يحمل معنى الراحة، وفي البيت السابع:

(1) بنية الخطاب الصوفي في شعر أبي الحسن الششتري، غرسي العربي، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر، 2012م، ص33.

(2) ينظر: التمظهرات السيميائية في قصيدة يا جنة فارقتها النفس مكرهة، ص43، مصدر سبق ذكره.

وابتَـزّ قلبـي، قَسـراً، قُلـتُ، مَظْلَمَـةً يا حاكمَ الحبّ هذا القلبُ لِمَ حُبسَا

فنلاحظ فيه تكراراً لحرف القاف مع استعلاء، ويفيد في سياقه قوة الحزن ووقعه في النفس، وتكرار حرف العين في الأبيات التاسع والعاشر والحادي عشر حتى الثالث عشر، وهو حرف حلقي رخو ومجهور يفيد حرارة الشوق أو ما شابه ذلك، وأخيراً نرجع إلى حرف السين في البيت الأخير – على اعتبار أن السين والضاد يكاد تكرارهما يصبح سمة أسلوبية على كل القصيدة، إذ إن كل مجموعة من هذه الحروف المتكررة تتحد في خلق تيار نغمي يتآزر مع غيره من المجموعات الأخرى في صورة من صور التلوين الصوتي الموحي بعمق المعاناة والألم، في بيان البعد عن الأحبة، ويكشف شدة التوجع عليهم، فالبنية الإيقاعية الصوتية شكلت البعد السيكولوجي الذي يسيطر على ذات الشاعر في الزمن الحاضر، جراء انفصالها عن الأحبة زمانياً ومكانياً، وربما كان استخدامه لهذه القافية وانتهائه بالمد دلالة تكشف عن قتامة المشهد الشعري، وما يحمله من عويل وصراخ مع التركيز على شدة العجز عن احتمال ما تعانيه الذات من البعد والانفصال[1].

وعلى هذا النحو يجعل القارئ من التكرار لحروف معينة أثراً في جمالية النص، لما يمثله من خاصية صوتية، قادرة على نقل التجربة الشعورية، بجعل البنية الإيقاعية المفتاح الأساسي للولوج إلى عالم النص الداخلي.

وتحتوي القصيدة في مضمونها على بنيات دلالية، تحيل على معنى ما، فالنص الأدبي بنية لغوية معقدة تتشابك فيه العلاقات شكلاً ومضموناً، وتتظافر لتقدم نصاً عميقاً، تتنوع فيه القراءات، وتفتح المجال واسعاً أمام التأويل، ومن آليات هذا البناء الثنائيات القائمة على التضاد، ولأن النص الصوفي نسق شعري يتجاذبه تياران هما: تيار تأملي تمثله الأفكار، وتيار

(1) ينظر: التمظهرات السيميائية، سعد بلنوار، ص43، 44، مصدر سبق ذكره.

وجداني يمثله الشعور، فالصوفي بين حضور وغياب، واتصال وانفصال، وصحو وسكر، فتشكلت عندهم هذه الثنائيات الضدية، وعايشوها، وعبروا عنها بتكنيك فني، يقوم على نوع من التقابل والتعارض المؤدي إلى المعنى.

ولم يفصح النص عن مدلوله حينما تكلم عن الديار، ففي قول ابن الفارض:

وإنْ أجَنّــكَ ليــلٌ، مِــن تَوَحّشِــهَا، فاشْعِلْ من الشَّوق في ظَلَمائِها، قبسا

ويظهر التباين بين الظلام والنور، باعتبارهما ثنائية تشير إلى الصراع بين الباطل والحق، وما بين ضلال وهدى، «وكلما ظهرت هذه الثنائيات الضدية في الكلام بدعوى من المعنى لا تطفلاً عليه، كانت أنجح في أداء دورها المنوط بها في تحسين المعنى »[1]، « وإثارة المتلقي واستفزازه، فبين المتضادين انسجام ومناسبة تخلق تأثيراً إيجابياً في القارئ، فاستحضار هذه الثنائية (الظلام – النور) في النص الصوفي تثير في المتلقي معنى قد يكون خفياً، فالليل كناية عن ظلمة الأكوان، والوحشة وحشة الدنيا، والقبس اشتعال نور المحبة في نفوس السالكين، وهو السبب في الوصول إلى المعرفة، وهذا ما يؤدي إلى تعميق البنية الفكرية للنص »[2].

ومن جانب آخر يسلط القارئ الضوء على توظيف الأمزجة الحسية، ففي البيت السادس:

كم زارني، والدّجى يَرْبدّ من حَنَقٍ والزَّهرُ تبسِمُ عن وَجْهِ الذي عَبَسَا

« فالصورة تظهر تبايناً حسياً بين غضب وسعادة والذي بدوره يحيل إلى ما يقابله من مجردات عميقة ...، فهذا الغضب يدخل في دائرة الظلام، والسعادة تدخل في دائرة النور، إذ اعتبرنا ثنائية الظلام / النور بنية رئيسية »[3].

(1) علم البديع، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت – لبنان، 2002م، ص91.

(2) التمظهرات السيميائية، سعد بلنوار، ص45، مصدر سبق ذكره.

(3) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

ويرصد القارئ تبايناً آخر في الدلالة يتجلى في البيت الثامن:

غرسـت بـاللّحظ وَرْداً، فـوقَ وجنَتِـه حـقٌّ لطَرْفَـيَ أنْ يَجنـي الـذي غرسـا

« فالفعلان الماضي والمضارع "غرست – ويجني" يشكلان من جهة الزمن بعداً مهماً في تحديد معاني الظرفية والديمومة، إذ إن الغرس تم في الماضي في شدة من التعب ما ينضوي تحت بند الظلام، أما الفعل المضارع الذي يفيد معنى الحالية وكذا الديمومة هو تحصيل حاصل لذاك الجهد، وينال هذا الجني ببسطة من النور »[1].

« واستخدام الصيغ الفعلية بأزمنة مختلفة، تؤثر في الأسلوب على نحو واضح، على اعتبار أن دلالة الماضي تقابل دلالة الحاضر، ومن الطبيعي أن تختلف المعاني باختلاف الأزمنة ... فالأفعال تختص بالدلالة على الحركة باعتبارها أحداثاً مقترنة بأزمنة »[2].

وبالنظر إلى خاتمة القصيدة نلمح فيها إلماماً بظاهرة التضاد، يقول ابن الفارض:

لـم يحلُ، للعين، شـيء، بعد بُعْدِهِمُ، والقلـبُ مُـذْ آنـس التّـذكارَ مـا أنِسَـا

يـا جنّـةً، فارَقَتْهَـا الـنفسُ، مُكْرَهـةً لـولا التَّأَسّـي بـدار الخُلْـدِ مُـتُّ أسـى

« ولعل العجزين الأخيرين لوحدهما يشكلان لنا مربعاً منطقياً كل لوحده، فالأول يعارض – بحسب رأي سعد بلنوار – الشطر الثاني معارضة دلالية.

آنس ـــــــــــــ القلب

التذكار ـــــــــــــ ما أنسا

والثاني:

---

(1) التمظهرات السيميائية، سعد بلنوار، ص45، مصدر سبق ذكره.

(2) جماليات الأسلوب في الخطاب الشعري القديم، د. محمد عبد البشير مسالتي، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، ط1، 2019م، ص199.

التأسي ـــــــــــــــ الموت

دار الخلد ـــــــــــــــ أسى

وبدمجهما معاً:

التذكار ـــــــــــــــ لا أنس

دار الخلد ـــــــــــــــ الحياة

وهكذا تصبح دار الخلد الجنة أو الآخرة ليست في الحياة، والتذكار برمته لا أنس فيه، ورغبة في دار الخلد لا بد من هذا التذكار، كما أن (لا أنس) في الحياة أي التقشف في الملذات والابتعاد عن الحرام موصل إلى دار الخلد الجنة »[1].

بنية النص الشعري شبكة من العلامات الدالة كونها بنى تحتية تمنح النص شعرية لا حدود لها، ومحاولة القارئ استكشاف البنية الدلالية باعتبارها تفصح عما لا تظهره البنية السطحية، فهي باطن مفعم بدلالات وإيحاءات يوظفها القارئ بعطاءات تأويلية وقراءات متعددة ... وذلك بالبحث عن طبيعة الحقول الدلالية التي ينتمي إليها النص المقروء، « فمن المنطقي أن تسود الحقل جملة علاقات: تضاد، ترادف، اشتراك لفظي ....، تستمد بها الكلمة قيمتها الدلالية، فالكلمات لا تكتسب دلالتها إلا من خلال مجموع التقابلات التي تربطها في حقل دلالي واحد »[2].

وما دام سعد بلنوار قد تطرق للتضاد، من قبيل اكتشاف وجه العلاقة بين العناصر التي تشكل المعنى في ذهن القارئ؛ لأن هناك تكاملاً بين أجزاء القصيدة من حيث ما يدل به الشكل على المضمون، فتضيق المسافة إلى درجة التماهي بين المتنافرات في قول ابن الفارض:

---

(1) التمظهرات السيميائية في قصيدة يا جنة فارقتها النفس مكرهة، مصدر سبق ذكره، ص46.

(2) في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، خالد حسين حسين، دار التكوين، د.ط، د.ت، ص144.

وابتَـزّ قلبــي، قَسـراً، قُلـتُ، مَظْلَمَـةً يـا حـاكمَ الحـبّ هذا القلـبُ لِم حُبِسا

و« أول ما نلاحظه ... تعدد الفواصل في الشطر الأول واسترسال الشطر الثاني فالتقطع الموحي بالحزن، يعقبه استرسال يعبر عن الشكوى، غير أن ما يجعل التكامل بين الذات وموضوعها هو حاكم الحبّ الذي هو المحبوب الحقيقي، والقلب هو المنجذب "أي المريد" إلى هذا المحبوب الحقيقي »[1].

وفي البيت الثامن من القصيدة نلاحظ تكاملاً حدث بعلاقة ما، هي علاقة السبب والمسبب، يقول ابن الفارض:

غرسـت بـاللّحظ وَرْداً، فـوقَ وجنَتِـه حـقٌّ لطَرْفَـيَ أنْ يَجنـي الـذي غرسـا

« وهذا التكامل حديث بين الفعلين: غرست ويجني ...، فلا يتصور غرس بلا جني أو جني بلا غرسٍ، فكل منهما مكمل للآخر، وهي حركة الحياة »[2].

وقراءة سعد بلنوار تجعل من القصيدة في تضادها وتداخلها وتكاملها في مستوياتها (الصوتي – التركيبي والدلالي) تختزن الحقائق بين زمنين مختلفين (الماضي – الحاضر)، وعلى هذا فهو يرى أن ابن الفارض يقيم بناء هذه القصيدة على مفارقة تصويرية، قائمة على التقابل والتوازي، طرفها الأول المعاناة، والطرف الثاني الجنة، بكل ما ترمز إليه من معان روحية، فالتقابل من صراع بين موقفين (موقف الأنس والاطمئنان الذي كان عليه الشاعر في الزمن الماضي، وموقف الحزن والاضطراب الذي آل إليه في الزمن الحاضر) ومن هنا تتوالد الدلالات، ويتفاعل بعضها مع بعض، فيقضي برؤية سيميائية، تكشف عن أزمة الشاعر وتمزقه

(1) التمظهرات السيميائية، ص46.

(2) المصدر نفسه، ص47.

الوجداني، وهذا الترابط الوثيق بين أجزاء كل القصيدة هو الذي يؤكد عمق البنية وأصالتها الفنية في تجربة ابن الفارض الشعرية.

إن ما يميز قراءة "سعد بلنوار" لنص ابن الفارض هو سعيه لإحداث قطيعة معرفية كلية مع كل القراءات السياقية، فقد انتهج القارئ الدراسة المدققة للنص عينه، حتى يتوصل بها إلى شرح النص بالنص ذاته، قبل اللجوء إلى عبارات ومفاهيم غريبة أو أجنبية عن النص؛ لأنها لا تزيده إلا تعقيداً.

ولا شك أن تجديد أفق التلقي الأدبي في العصر الحديث والتحول في النظر إلى الأدب بمعايير مختلفة، أسهم في الكشف عن أبعاد جديدة في الخطاب الصوفي، وإبراز مكوناته وسمات ظلت محجوبة عن القراءات القديمة، واعتماد القارئ سعد بلنوار الطريقة الدلالية مناسب، فالبنية الدلالية هدفها استنطاق النص، وبيان مدى تلائم البنية اللغوية والدلالية لمعادلها الشعوري.

وبالنظر إلى هذه القراءات الثلاث نلاحظ أنها قد حاولت تعميق القلق المعرفي الذي أحيط به النص الصوفي، والدعوة إلى السعي الحثيث من أجل المزيد من التفكير في فتح أبواب جديدة لقراءة النص الصوفي لا تزال غير معروفة، فكما تبين أن النص الصوفي لا تحده الحدود، وسيظل الإبداع في شأنه مفتوحاً، فكذلك ما يُكتب حوله يجب أن يبقى مفتوحاً وهو تحليله وقراءته وتأويله.

الفصل الرابع القراءة الفلسفية

المبحث الأول : قراءة محمد مصطفى حلمي

المبحث الثاني : قراءة عباس يوسف الحداد

الفصل الرابع: القراءة الفلسفية

من الأساليب المتعددة التي حاولت الإنسانية أن تشبع بها رغبتها في معرفة "الحقيقة" أسلوبان هامان لا يزالان يتنازعان في مضمار الحياة الروحية، وما يكتنفها من غموض، وهما أسلوبا التصوف والفلسفة.

والتصوف في جوهره "حال" أو "تجربة روحية" خاصة، يعانيها الصوفي، وتلك الحال مختلفة تماماً عما تعانيه النفس الإنسانية من أحوال أخرى، وهذه الصبغة النفسية الذاتية تكاد تكون حظاً شائعاً بين كل الصوفية، وما يصدر عنهم من الآثار المنظومة والمنثورة. « وهي التي حملت فريقاً من علماء النفس والفلاسفة والنقاد القدماء والمحدثين، أن ينكروا على هذه الآثار قيمتها، إذا قيست إلى الآثار العلمية الصادرة عن المشاهدة الخارجية والتجربة الحسية، والتجربة الفلسفية المؤسسة على النظر العقلي والدليل المنطقي »[1]، وليس للصوفي من حيث هو صوفي أن يتفلسف « بأن يتحذ من تجربته الروحية أساساً لنظرية ميتافيزيقية في طبيعة الوجود؛ لأن النظرية الميتافيزيقية توصف بالصدق أو الكذب، ويطالب صاحبها بالدليل على صدقها وسلامتها من التناقض »[2]، أما الحال الصوفي فلا يمكن أن يطالب صاحبها بإقامة الدليل عليها، فابن خلدون مثلاً يحدثنا عن الكشف بما يفيد أنه من قبيل الوجدانيات التي لا عمل للدليل أو البرهان فيها؛ وبأن هذا هو السبب الذي من أجله قصرت مدارك من لم يشارك القوم في طريقهم عن فهم أذواقهم ومواجيدهم[3].

(1) ابن الفارض والحب الإلهي، د. محمد مصطفى حلمي، مصدر سبق ذكره، ص221.

(2) التصوف، الثورة الروحية في الإسلام، أبو العلاء عفيفي، مؤسسة هنداوي، د.ط، ص16.

(3) ينظر: مقدمة ابن خلدون، ولي الدين عبد الرحمن بن محمد بن حلدون، تحقيق عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، ط1، ج1، ص223.

ولكن بعض الفلاسفة كانوا متصوفة أيضاً، كأفلاطون، وأفلوطين من القدماء، واسبينوزا من المحدثين، وبعض الصوفية كابن عربي والسهروردي وابن سبعين، « وقد ذهب بعض النقاد من أن أمثال هؤلاء الفلاسفة والمتصوفين المتفلسفين، كان لهم بالفطرة "مزاج أفلاطوني" أي مزاج فلسفي شعري، وأن تصوفهم كان نتيجة لتفاعل ذلك المزاج مع الدين، أو أن مزاجهم الأفلاطوني كان نتيجة للتفاعل بين نزعتين فيهم إحداهما: عقلية، والأخرى: صوفية، وعلى الرأي الأول يكون تصوفهم نتيجة لمحاولة العقل تفسير التجربة الصوفية، وما تكشفه لصاحبها من الحقائق. وهذا يعني أن التجربة الصوفية سابقة في وجودها على حركة العقل التفسيرية، وما يؤيد الرأي الثاني هو الوقائع التاريخية المستخلصة من حياة الصوفية أنفسهم، فأفلوطين قد وضع أولاً فلسفته العقلية، فلما تصوف تجاوز حدود هذه الفلسفة، وحاول أن يخضعها لتصوفه، أي حاول جعل تصوفه تأييداً لفلسفته، وجعل فلسفته تفسيراً لما شاهده في حاله[1]. وكذلك فعل ابن عربي، وكذلك الغزالي قد رأى أنه مهما بلغ الإنسان من العلوم، ومهما بلغت معرفته بعلم التصوف فإنها لا تغني فتيلاً عن إدراك حالات الصوفية وبلوغ معارفهم، وأنه ينبغي سلوك طريقهم لكي يتذوق مذاق أهل الذوق، فيقول في ذلك الغزالي في كتابه المنقذ من الضلال بعد أن اطلع على كنه مقاصدهم العلمية « فقد ظهر لي أن أخص خواصهم، ما لا يمكن الوصول إليه بالتعلم بل بالذوق والحال، وتبدل الصفات، وكم من الفرق بين أن تعلم حد الصحة وحد الشبع وأسبابهما وشروطهما، وبين أن تكون صحيحاً وشبعاناً ... فكذلك الفرق بين أن تعرف حقيقة الزهد وشروطه وأسبابه، وبين أن تكون حالك الزهد وعزوف النفس عن الدنيا، فعلمت يقيناً أنهم أرباب أحوال، لا أصحاب أقوال، وأن ما يمكن تحصيله بطريق العلم فقد حصلته، ولم يبق إلا ما لا سبيل إليه بالسماع والتعلم، بل بالذوق والسلوك »[2].

(1) التصوف، الثورة الروحية في الإسلام، أبو العلاء العفيفي، ص16، مرجع سبق ذكره.

(2) المنقذ من الضلال والموصل إلى ذي العزة والجلال، أبو حامد الغزالي، تح محمد محمد أبو ليلة، نور سيف عبد الرحيم رفعت، نشر جمعية البحث في القيم والفلسفة، واشنطن، الولايات المتحدة الأمريكية، د.ط، 2001م، ص244 وما بعدها.

وتأسيساً على ما سبق فالتصوف ليس نتيجة لعمل مزاج فلسفي خاص، بل هو تجربة روحية نتيجة للمجاهدة النفسية، فإذا كانت للصوفي فلسفة، إنما تكون لتأييد مشاهداته الروحية أو الكشفية، وعلى هذا فإن الفرق جوهري بين التصوف والفلسفة، كونهما طريقين لمعرفة الحقيقة الوجودية، فالتصوف تجربة نفسية، تسعى لاكتشاف الحق من خلال الفناء فيه، فمعرفته ذوقية لا عقلية، أما الفلسفة كما يعرّفها الإمام الغزالي فهي « العمليات الفكرية، والمحاولات العقلية التي يراد بها التوصل إلى الحق والاهتداء إلى الصواب »[1].

وتاريخ التصوف الإسلامي حافل بما يدل على احتواء شعر الشعراء الصوفيين على المعاني الفلسفية، فالحلاج، وحافظ الشيرازي، وفريد الدين العطار، وجلال الدين الرومي، وعفيف الدين التلمساني، كانوا شعراء ولم يكونوا فلاسفة بالمعنى الدقيق، الذي تدل عليه الفلسفة ولكنهم ضمّنوا شعرهم أفكاراً لها منزع فلسفي، وكذلك ابن الفارض فهو شاعر صوفي قبل كل شيء قضى حياته مقبلاً على الجمال الإلهي حيثما تجلى، وبالنظر في ديوانه فإنه لا يمكن أن يكون فيلسوفاً أو شبيهاً بالفيلسوف، ومع ذلك فإنه لا يمكن إنكار ما اشتملت عليه التائية الكبرى من الخطرات الفلسفية، والتأملات الميتافيزيقية، والمبادئ الأخلاقية، بحسب رؤية محمد مصطفى حلمي.

(1) تهافت الفلاسفة، الإمام الغزالي، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف، مصر، ط4، ص19.

المبحث الأول: قراءة محمد مصطفى حلمي

تسعى قراءة الناقد محمد حلمي إلى الكشف عن فلسفة ابن الفارض الصوفية في الحب الإلهي، على وجه يمكّن القارئ من تكوين صورة واضحة لهذا الشاعر الصوفي، وإقناعه من خلال النص بأن حياة المتصوفة وأحوالهم، ومذاهبهم وأقوالهم، ليست كما يزعم خصومهم بأنها غير جديرة بالبحث والدراسة، ولا خليقة بأن يُعنى بها هذه العناية، التي توجه، أو التي ينبغي أن توجه فقط إلى النظريات العلمية والمذاهب الفلسفية القائمة على الاستدلال، بل إن الصوفية بأذواقهم الروحية وأحوالهم النفسية ربما كانوا أقدر من العلماء والفلاسفة على إدراك الحقيقة الخفية ومعرفة الذات الإلهية؛ لأن العلماء يصطنعون منهجاً تجريبياً قوامه المشاهدة الحسية والتجربة الخارجية، والذات الإلهية ليست مادية، ولا سبيل لإخضاعها للمنهج التجريبي، ومن هذا المنطلق فإن اتصالها بالذوق الروحي أوثق، ومعرفتها عن طريق الوجد الصوفي ربما كانت أدق وأعمق، وبناءً على هذا فقد تعين على الصوفي أن يكون أسمى ما يكون عن عالم المحسوس بما فيه من أغيار، وأن يترفع بقلبه وذوقه عن النظر إلى الأشياء بعين الكثرة التي لا يعرف الماديون عيناً غيرها يبصرون بها؛ وأن سبيله إلى كشف الحقيقة من الإشراق الذي ينبثق من أعماق الروح، وقد صفت وتحررت من سجنها المادي، ولها القدرة على الترقي إلى المبادئ العلمية[1]، كما يعبر ابن الفارض عن نفسه:

فذا نفسُهُ رَقَّتْ إلى ما بَدَتْ بهِ، وروحي تَرَقَّتْ للمبادي العَلِيَّةِ[2]

ويسعى محمد حلمي عن طريق المنهج العلمي، إلى كشف الحقيقة لذاتها، وفق ما يبوح به النص، أو من خلال ما يتوصل إليه، نتيجة لاستقراء النص الفارضي، فـ"التائية الكبرى"

(1) ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، ص230، مصدر سبق ذكره.

(2) الديوان، ص58.

ليست مجرد مرآة انعكست على صفحتها الحياة الذوقية للشاعر فحسب، وإنما قد اشتملت أيضاً على الكثير من الخطرات الفلسفية والتأملات والمبادئ، ويتناول حلمي مذهب ابن الفارض في المعرفة والوحدة، وكيف كان هذا ثمرة من ثمرات حبه، ونتيجة منطقية من نتائجه، ليبين ما لأذواق ابن الفارض من قيمة.

وقد اتفق جمهور المتصوفة على أن غاية التصوف الأسمى هي الوصول إلى الذات العليا، ولكي يبلغ الصوفي هذه الغاية لا بد من أن يقطع طرقاً تتعاقب فيها على نفسه سلسلة من المراتب، وهي ما تعرف فيما بينهم باسم المقامات، وأن تختلف على نفسه أحوال عدة، منها ما تبتهج به نفس السالك، وينبسط له قلبه، ومنها ما يولّد في نفسه الألم، وهذه الأحوال هي ما يطلق عليه الصوفية الأذواق والمواجيد، ويستطيع من خلالها السالك تصفح الصور المختلفة للحياة الخلقية والروحية التي يعيشها الصوفيون.

وهذا يعني أن السالك بعد أن يختلف على المقامات، وتختلف عليه الأحوال ينتهي إلى كشف الحقيقة، بحيث يصبح عارفاً، كما ينتهي إلى الشعور بحقيقة ذاته، من حيث هو محب بالنظر إلى حقيقة الذات الإلهية من حيث هي محبوبة.

ويستنبط محمد حلمي من نص التائية الكبرى أطوار الحب الإلهي التي تمثلها، وما يمكن أن يلتمس لكل طور منها من منازع فلسفية، « فالطور الأول بما يمثله من رضى المحب وصبره على تكاليف المحبة، وابتهاجه بكل ما تمتحنه به المحبوبة من محن، يذكرنا بالمذهب الفلسفي في التفاؤل، إذ يرى أن العالم على ما هو عليه خير العوالم الممكنة »[1].

« والطور الثاني بما يأخذ فيه المحب نفسه من رياضات ومجاهدات، وتخل عن الحظوظ والأعراض، وفناء عن النفس وكشف لحجاب الحس، ليس في حقيقته إلا تحقيقاً لطائفة من المثل العليا الأخلاقية تنتهي بالنفس الإنسانية إلى الكمال والصفاء، اللذين هما سبيل السعادة.

(1) ابن الفارض الحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، ص228.

والطور الثالث بما يصوره من شعور المحب بالاتحاد مع محبوبته، وشهود هذه المحبوبة في مظاهر الوجود، إنما يمثل مذهب ابن الفارض في الوحدة، والذي يهمنا هنا أن ابن الفارض وقد كان من أصحاب الذوق الخالص، والعاطفة القوية، وقد انتهى عن طريق ذوقه وعاطفته إلى مذهب الوحدة »[1]. هذه الوحدة هي فكرة فلسفية، وللفلاسفة مذاهب شتى فيها، وهذا يعني أن ابن الفارض بمنهجه النفسي وذوقه الروحي، قد انتهى إلى إثبات الوحدة، التي أثبتها الفلاسفة الخلص عن طريق منهجهم العقلي الاستدلالي، والصوفيون المتفلسفون، أمثال ابن عربي عن طريق منهجهم الذي هو مزاج من العقل والذوق.

ولم يكتفِ محمد مصطفى حلمي بهذه الأفكار، وإنما بين كيف انتهى الحال بابن الفارض في ربط الحب بالمعرفة، والمتأمل في أطوار الحب الإلهي عند ابن الفارض، يلاحظ أنه يجعل المعرفة ثمرة من ثمرات الحب، وحالاً موهوباً من الله، وليس مكتسباً من جانب العبد، « فالطور الأول من أطوار الحب الفارضي هو في جملته تعبير عن الفناء الجزئي، والطور الثاني تعبير عن الفناء الكلي، الذي أسلم ابن الفارض إلى الطور الثالث وهو طور الاتحاد بما فيه من شهود المحب لذات محبوبته، ومعرفة حقيقة ذاته، وأنها ليست شيئاً بالقياس إلى ذات هذه المحبوبة »[2].

ويخلص محمد حلمي إلى أن هذا الفناء ينطوي على معنيين: "معنى خلقي، وغاية عملية تتحقق بصفاء النفس، وتجردها عن الشهوات...، ومعنى عرفاني، وغاية نظرية تتحقق فيها النفس بالمعرفة الإلهامية، التي يكشفها الله لعين القلب، مما سبق فإن ابن الفارض اتخذ من الفناء سبيلاً إلى التحقق بالمعرفة.

(1) ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، ص228.

(2) المصدر السابق، ص237.

وهذا الفناء لا يعني أن يموت الإنسان ويفنى، وإنما هو موت معنوي، تغيب فيه الصفات البشرية، وتطغى صفات الألوهية على حس العبد، وينطلق الصوفيون في هذه النظرية من قول الله تعالى في الحديث القدسي الذي يقول فيه الرسول ﷺ: « إن الله تعالى قال (...) وما يزال عبدي يتقرب إليّ بالنوافل حتى أحبه، فإذا أحببته، كنت سمعه الذي يسمع به، وبصره الذي يبصر به، ويده التي يبطش بها، ورجله التي يمشي بها، وإن سألني أعطيته ولئن استعاذني لأعيذنه »[1].

ويجمع الإمام أبو القاسم الجنيد بين المحبة والفناء، ويرى أنهما حال واحدة، « فالمحبة تكون نتيجتها الفناء، والفناء يستلزم وجود المحبة حتى يتحقق؛ ولكن يطلق مصطلح المحبة ليدل به على حال الفناء، ويعرفها على أنها دخول صفات المحبوب، وهو الله تعالى على البدل من صفات المحب وهو العبد، أي أن استحواذ ذكر المحبوب على قلب المحب يجعله متغافلاً بالكلية، عن صفات نفسه والإحساس بها »[2].

ويطرح حلمي سؤالاً مهماً، فإذا كانت النفس التي هي مصدر المعرفة، وكذلك المنبع الفياض بالحب، فأيهما أسبق في وجوده في النفس على الآخر؟ هل يسبق الحب المعرفة؟ وهل تنشأ المعرفة عن الحب؟ أم أن المعرفة هي التي تتقدم الحب بحيث يكون نتيجة لها؟

وهناك من العلماء الصوفية المسلمين، ممن عرضوا لهذه المسألة، ووفق بعضهم في محاولة تحليليها توفيقاً لا يقل في قيمته عما وفق إليه بعض الفلاسفة الغرب، فالغزالي يقدم

(1) سبق تخريجه، ص92 من هذا البحث.

(2) إشكالية الحب في الحياة الفكرية والروحية في الإسلام، عبد الحميد خطاب، ديوان المطبوعات بالجامعة، الجزائر، 2004م، ص123.

المعرفة على الحب، وجعل الحب نتيجة للمعرفة[1]، وقد كان أسبق من الفيلسوف الأوروبي اسبينوزا (1632 – 1677م) الذي كان يرى أن الحب يتولد من المعرفة الحدسية[2]، أو المعرفة التامة بالجوهر الإلهي، ويتفق مع الغزالي واسبينوزا مؤلف مسلم آخر هو ابن القيم الجوزية صاحب "مدارج السالكين" حيث يرى أن صفات الله، ونعوت كماله، وحقائق أسمائه هي التي تجذب القلوب إلى محبته، وطلب الوصول إليه، ومعنى هذا أن المعرفة متقدمة على الحب، ويستنبط حلمي من خلال تأمله في أطوار الحب ما يقابلها من مراتب المعرفة من ناحية أخرى، أن المعرفة والمحبة في مذهب ابن الفارض متوازيتان، لا تسبق إحداهما الأخرى، « فحب ابن الفارض في طوره الأول كان ناشئاً عن التقيد بمظهر جميل معين، من مظاهر الأفعال أو الصفات الإلهية، التي تتجلى في المخلوقات. ولم يزل ابن الفارض على هذه الحال من التقيد بمطالعة جمال آثار الأفعال والصفات في عالم الشهادة، حتى كان الطور الثاني، فإذا بالمحب قد فَني هنا عن نفسه وحسه فناءً تاماً، أسلمه إلى الطور الثالث، حيث اتجه اتجاهاً آخر، وانجذب المحب إلى شيء آخر، أجمل وأكمل مما كان منجذباً إليه من قبل، ذلك بأنه ينجذب إلى جمال الذات المطلق، الذي لا يتعين بقيد، ولا يتقيد برسم أحد. ومن هنا يمكن القول

(1) ينظر: إحياء علوم الدين، الإمام الغزالي، ج4، ص254 – 255.

(2) المعرفة الحدسية مرادفة للمعرفة المباشرة، ومضادة للمعرفة الاستدلالية، وهي المعرفة التي ينتقل فيها الفكر من معنى لمعنى، كان ينتقل من المقدمة إلى النتيجة. أما المعرفة الحديثة المباشرة: فهي التي يدرك فيها الفكر النتيجة في ثنايا المقدمة، ويتأمل المعاني تأملاً تشملها من نظرة واحدة، دون أن يكون الفكر في حاجة إلى أن يمر بهذه المعاني الواحد تلو الآخر، فمعرفة الله حدسية كلية، في حين معرفة الإنسان استدلالية جزئية.

والمعرفة التامة عند اسبينوزا هي المعرفة الكلية، التي تستوعب الشيء المراد معرفته، على عكس المعرفة الجزئية التي يشوبها الجهل، وتمتاز الفكرة الكلية بالوضوح واليقين، أو هي تحمل في ثناياها يقينها، على نحو ما نستيقن من وجود النور لمجرد إدراكنا له، في حين أن الفكرة الجزئية تمتاز بالغموض والخلط، وبأنها عين الخطأ.

ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، ص239 – 240.

بأن هناك توازياً أو تقابلاً بين أطراف الحب وبين مراتب المعرفة: فمن معرفة الأفعال والصفات في مظاهرها الكونية نشأ الحب في الطور الأول؛ وعن معرفة الذات المطلقة نشأ الحب في الطور الثالث، وما بين الحبين من تفاوت في درجة الكمال هو كما بين المعرفتين من هذا التفاوت »(•)(1).

ويفترض محمد مصطفى حلمي اعتراضاً على ما تقدم من استنباط، بالنظر إلى طبيعة الحياة الصوفية التي كان يحياها ابن الفارض منذ صباه، وميله إلى الجمال، وتقلبه في أطوار الحب الإلهي، يفترض أن حبه كان في كل أطواره حباً للذات الإلهية تارة في مظاهرها المقيدة، وتارة أخرى في ذاتها المطلقة عن كل قيد أو تعين، وهذا يقضي بأن الحب سابق للمعرفة، وللتوفيق بين الرأيين يفسر هذه المسألة تفسيراً ملائماً لطبيعة الأشياء، موافقاً لمنطق العاطفة التي سيطرت على نفس ابن الفارض؛ « فالحق أن ابن الفارض أحب الله فعرفه، وعرفه فأحبه؛ ولكن كلاً من الحبين، وكلاً من المعرفتين لم يكونا متساويين، فحبه السابق على معرفته كان

(•) أطوار الحب في التائية الكبرى، الطور الأول: من قول الشاعر: سقتني حميا الحب راحة مقلتي، إلى قوله:

وهمتُ بها في عالم الأمر حيث لا ظهور، وكانت نشوتي قبل نشأتي

الطور الثاني: من قوله:

فأفنى الهوى ما لم يكن ثم باقياً هنا من صفاتٍ بيننا، فاضمحلت

إلى قوله: وكنت بها صبّاً فلما تركت ما أريد أرادتني لها وأحبت

نصرت حبيباً بل محباً لنفسه وليس كقول مر نفسي حبيبتي

الطور الثالث: من قوله:

وكل الورى أبناء آدم غير أنّي حزت صحو الجمع من بين إخوتي

إلى قوله: فحَيّ على جَمْعي القديم، الذي بِهِ وَجَدْتُ كُهُولَ الحيّ أطفال صِبيَة

ومن فضل ما أسأرْتُ شرْبُ مُعاصري ومَنْ كان قبلي، فالفضائل فَضْلَتِي

(1) ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، ص241 – 242، مصدر سبق ذكره.

حباً ناقصاً مشوباً بشوائب الأثرة، مقيداً بحسن الصور؛ وحبه الناشئ عن معرفته بالله فقد كان حباً كاملاً صافياً موجهاً إلى جمال الذات المطلق »[1].

أي أن معرفة ابن الفارض لله تعالى في مظاهره وآثاره الكونية كانت سبيله إلى حبه إياه، وكان هذا الحب سبيلاً إلى معرفة الله في ذاته معرفة يقينية مباشرة سقطت فيها الوسائل والوسائط، ومن ناحية أخرى لا يمكن تقرير أن المعرفة متقدمة على المحبة في مذهب ابن الفارض على نحو ما كانت عند الغزالي واسبينوزا، إنما هي متقدمة من وجه ومتأخرة من وجه آخر وأن المعرفة التي تأتي بعد المحبة أروع وأكمل من المعرفة التي تتقدم عليها[2].

إذن فالمحبة الإلهية وحدها في نظر الصوفية هي الطريق الوحيد الموصل إلى تلك المعرفة، بمعنى أن معرفة الصوفي ليست وليدة العقل، ويظهر فيها عنصر الذوق والنزوع[3] والحب الخالص الذي يظهر فيه هذان العنصران، وإما هي حال وهبي، ونور يقذف به الله في قلب من أحبه، فابن الفارض حين يقول:

هُوَ الحبُّ فاسلم بالحشا ما الهَوى سـ ـهْلُ فما اختارَهُ مُضْنى به وله عقْلُ[4]

يظهرنا على مبلغ ما في الحب من تكاليف، وأن الشرط الذي ينبغي توافره في المحب هو أن يطلق نفسه من قيود العقل، ومثل المعرفة في هذا كمثل الحب، فهي لا تأتي من طريق العقل، وليس لإرادة الإنسان أو قدرته فيها مدخل، ولكنها تأتي عن طريق القلب، وإرادة الله وقدرته هما اللتان تقذفانها في هذا القلب، وابن الفارض هنا لا يكاد يتجاوز ما عبر عنه ذو

(1) ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، ص243، مصدر سبق ذكره.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص243.

(3) الإدراك الذوقي لماهية المحبوب وهو الذي نسميه بالمعرفة، والإقبال الكلي عليه هو ما نسميه النزوع.

(4) الديوان، ص162.

النون المصري حين سئل: بم عرفت ربك؟ فقال: « عرفت ربي بربي، لولا ربي ما عرفت ربي »[1](•).

وما سبق ذكره بيان لفلسفة الحب والمعرفة عند ابن الفارض وإن لم نكد نعثر لابن الفارض على أبيات تعطينا تصوراً من شأنه أن يشرح معنى الحب والمعرفة عنده، « على أن ابن الفارض قد فصّل مذهبه في المعرفة، وذلك في قسم كبير من "التائية" تحدث فيها إلى مريد حقيقي أو وهمي، وأظهره على مبلغ الفرق بين المعرفة الإلهامية التي تحصل في مقام الجمع، وبين المعرفة الحسية التي تحصل في مقام التفرقة، وانتهى إلى أن النفس هي مصدر المعرفة، إذ قد طبعت فيها هذه المعرفة منذ الأزل، أي قبل أن تتصل الروح بالبدن، هذا الاتصال الذي أفسد عليها حياتها الأولى، وحال بينها وبين معرفتها الإلهامية ...، التي هي أروع منها وأمتع، وأدق وأنفع، ويدل على هذا قوله مخاطباً ذلك المريد:

فإن كنتَ منّي فانْحُ جمعيَ وامْحُ فَرْ ... قَ صَدْعي، ولا تجنح لجنحِ الطبيعةَ

فـــدونَكَهَا آيـــاتِ إلهـــامِ حكمـــةٍ ... لأوهـامِ حـدسِ الحـسّ عنـكَ مزيلـة[2]

واستدل ابن الفارض على أن النفس مصدر المعرفة، وأن المعرفة مطبوعة فيها، مذ كانت روحا تحيا في العالم العلوي بعدة أمثلة، منها قوله:

تأمّـلْ مقامـاتِ السَّـروجيَّ واعتَبِـرْ ... بتَلْوينِـهِ تَحْمَـدْ قَبـولَ مَشُـورتي

وتـدرِ التبِـاسَ الـنّفسِ بـالحِسّ، باطنـاً ... بمظهَرِهَـا فـي كـلّ شـكلٍ وصـورة

(1) ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، ص244.

(•) الرسالة القشيرية، الإمام القشيري، ص514، مرجع سبق ذكره.

(2) الديوان، ص75.

وفـي قولـه إنْ مـانَ فـالحَقّ ضـاربٌ بِــهِ مَـثَلاً، والــنفسُ غيــر مُجِــدّة
فكُـنْ فَطِنـاً، وانظُـر بِحِسّـكَ، مُنْصِـفاً لنَفْسِـــكَ فـــي أفعالِـــكَ الأثَرِيّـــة
... ...
وقُـلْ لـيَ مَـن ألقـى إليـكَ عُلُومَـهُ وقـد ركـدتْ منـكَ الحـواسُ بغَفْـوَة
وما كنتَ تدري، قبل يومكَ، ما جرَى بأمسِكَ، أو مـا سوفَ يجري بغُدوة
... ...
أتحسبُ مَن جاراكَ، فـي سِنَةِ الكَرَى سِــوَاكَ بــأنواعِ العُلُــومِ الجليلــة
ومـا هِـيَ إلا الـنّفسُ، عنـد اشـتِغالها بعالَمِهـا، عــن مَظهَـرِ البَشَـريّة[1](•)

واستحضـار الشـاعر لمجموعـة مـن الأمثلـة، كـأن يمثـل بـأبي زيـد السـروجي بطـل مقامـات الحريري، وما كان له من تلوينات في هذه المقامات، وبصورة الإنسان في المرآة، والرؤى التي يراها الإنسان في النوم ....، وما يعرض للنائم في نومه من المعارف؛ فالإنسان عندما يقف جسمه عن الحركة، وحواسه عن الإدراك، وذلك في حال النوم لا تنقطع عنه كل معرفة، بل تلقى إليه معارف وعلوم أرقى من تلك التي يحصل عليها وهو في حال اليقظة عن طريق الحواس، هذه المعارف لا ترتبط بالأحداث السابقة أو الحاضرة فقط، بل تتصل كذلك بالأحداث المستقبلية، وإن الإنسان ليخيل إليه أنه استمد معارفه وعلومه من غيره، والحقيقة أنه استمدها من نفسه، وألقاها إلى نفسه: فالنفس هنا تتجلى للفاني أو النائم، في صورة عالم يهديها إلى فهم

(1) الديوان، ص75 – 76.

(•) ينظر الأبيات، 655 – 730من التائية الكبرى.

المعاني الغريبة؛ وهذا التجلي راجع إلى تجرد النفس عن مظهر البشرية "البدن"، واشتغالها بعالمها العلوي الذي ألهمها فيه الله كل علم، وطبع على صفحتها كل معرفة[1].

وانظر إلى قول ابن الفارض:

تَجَلّتْ لها بالغَيبِ في شكلِ عالِمٍ هَداها إلى فَهْمِ المَعاني الغريبة
وقد طُبِعَتْ فيها العُلُومُ وأُعْلِنَتْ بأسمائها قِدْماً بوَحْي الأُبُوّة
وبالعِلمِ مِنْ فَوْقِ السِّوَى ما تنعّمَتْ ولكنْ بما أملَتْ عليهَا تَمَلّت
ولو أنّها قبلَ المَنامِ تَجَرَّدَتْ لشاهَدتْهَا مِثْلي بِعَيْنٍ صحيحةِ
وتجريدُها العاديُّ أثبَتَ أوّلاً تجَرّدَها الثّاني المَعادي فأثْبِت
... ...
ولا تكُ مِمّنْ طَيّشَتْهُ دُروسُهُ بحيثُ استَقَلّتْ عقلَهُ واستقرّت
فثَمّ وراء النّقلِ عِلْمٌ يَدقّ عن مَدَارِكِ غاياتِ العقولِ السليمَة
تَلَقّيْتُهُ مِنّي وعني أَخذْتُه ونفسيَ كانت من عَطائي مُمِدَّتي[2]

ويربط محمد مصطفى حلمي بين ما استنتجه من فلسفة ابن الفارض في اعتبار النفس مصدراً للمعرفة، وبين ابن عربي حيث يقول: « إن الإنسان إذا نام، أو إذا كان صاحب غيبة أو فناء أو قوة إدراك، لا تحجبه المحسوسات في يقظته، فيدرك هذا الإنسان في يقظته ما يدركه النائم في نومه »[3].

(1) ينظر: ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، مصدر سبق ذكره، ص244 – 246.

(2) الديوان، ص76، 77.

(3) ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، ص246 – 247، مصدر سبق ذكره، وينظر: كتاب الكبريت الأحمر في بيان علوم الشيخ الأكبر، الإمام أبي المواهب الشعراني، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، 2012م، د.ط، ص88.

ويربط أيضاً فيما يقرره ابن الفارض بين أن المعرفة وهبية، وأنها مطبوعة في النفس منذ القدم، وأن ما أفسد معرفتها القديمة هو اتصالها بالبدن، وبين نظرية من نظريات أفلاطون في صورة متقاربة لا تكاد تختلف إلا في ظاهرها، وهذه النظرية هي نظرية العلم والتذكر التي قال فيها أفلاطون « من المستطاع أن يُستخرج من نفس الإنسان معارف لم يلقنها من أحد، واستدل على ذلك بإجراء تجربة على فتى لم يكن له سابق علم بالهندسة، ولكنه مع ذلك يجيب على ما يوجه إليه من الأسئلة إجابة محكمة، بحيث يمكن أن يستخرج من نفسه مبادئ هذا العلم، الأمر الذي رتب عليه أفلاطون هذه النتيجة إلى تلخيص نظريته، وهي أنه لابد أن تكون النفس قد منحت معارفها في حياة سابقة على حياتها الراهنة[1].

ويخلص الناقد إلى أن معرفة ابن الفارض مختلفة تماماً عن العلم بمعناه المتواضع عليه الآن سواء كان المعتمد على المشاهدة الحسية والتجربة، أو على النقل والعقل؛ وفي هذا يتشابه ابن الفارض بالفيلسوف أفلوطين(•) إذ انتهى إلى تقرير أن ما يرى وما يسمع في شهود الله ليس عقلنا، ولكنه شيء سابق عليه وأسمى منه ... فإن من يرى على هذا النحو لا يتصور شيئين، ولا يميز بينهما، بل إنه يتغير ويعطل عن ان يكون هو عين نفسه، بحيث لا يبقى له شيء من نفسه، فهو من حيث هو مستغرق في الله، فقد أصبح والله شيئاً واحداً[2]. وعلى هذا فإن أداة المعرفة عند كليهما – ابن الفارض وأفلوطين – ليست العقل، والحال الموحدة عن كليهما هي

(1) ابن الفارض والحب الإلهي، ص247، مصدر سبق ذكره، وينظر: كتاب أفلاطون في الفضيلة (محاورة مينون) تر: د. عزت قرني، دار قباء للطباعة والنشر التوزيع، القاهرة، 2001م (نظرية التذكر: 80 د. 86 ج) ص102 وما بعدها.

(•) هو فيلسوف يوناني (205م – 270م)، ويعتبر أبرز ممثلي الأفلاطونية الحديثة، ويعرف في المصادر العربية بالشيخ اليوناني، وأهم أفكاره وحدة الوجود ونظرية الفيض، أفلوطين عند العرب، عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ط، د،ت، ص1.

(2) ينظر: ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، ص249.

خير ما يوصل إلى إدراك الحقيقة، وشهود الله شهوداً مباشراً، وهذا يعني أن معرفة ابن الفارض معرفة وجدانية وصل إليها كشفاً وذوقاً لا عقلاً ونقلاً[1].

ويصف محمد مصطفى حلمي الحب والمعرفة عند ابن الفارض، بحالتين نفسيتين، ترتكزان على الشعور الباطني، دون الحس الظاهر أو العقل المفكر، وكذلك يتفق الحب والمعرفة عند الشاعر في الأداة، والتي هي بمثابة مركز للعاطفة والشعور، وللمعرفة بمثابة محل للكشف والمشاهدة، هذه الأداة يسميها ابن الفارض مرة بالنفس، وتارة بالروح، وطوراً بالقلب.

ويكتنف الغموض مذهب ابن الفارض في هذه المسألة الدقيقة، هل النفس عنده هي الروح أم غيرها؟ فنحن نقرأ بعض شعره فيتبادر إلى أذهاننا أن النفس هي الروح، والروح هي النفس، في مثل قوله من قصيدته الفائية:

ما لي سِوَى روحي وباذِلُ نفسِه في حُبّ مَن يَهْواهُ ليسَ بمُسرِف[2]

ونقرأ في البعض الآخر من شعره، فنتبين في وضوح وجلاء، أن النفس غير الروح، والروح غير النفس، في قوله من التائية الكبرى:

ومن يَتَحَرّش بالجمال إلى الرّدى رأى نفْسَه من أَنفس العيش رُدّتِ
ونَفْسٌ ترى في الحُبّ أن لا ترى عَناً متى ما تصدّت للصَّبَابَةِ صُدَّتِ
وما ظفِرَتْ بالوُدّ روحٌ مُراحةٌ ولا بالوَلا نَفْسٌ صفا العيشِ وَدّتِ[3]
... ...
أغارَ عليها أن أهيمَ بحُبِّها وأعرِفُ مِقداري فأُنكِرُ غيرتي

(1) ينظر: ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، ص249 – 250.
(2) بعد فناء الجسد لم يبق غير الروح، لأن مرجعها لله تعالى، والروح قصد بها النفس، الديوان، ص142.
(3) المصدر نفسه، ص31.

فتُخــتَلسُ الــرُّوحُ ارتياحــاً لهــا ومــا أُبَــرّئُ نفســي مِــن تَــوهّم مُنْيــة[1](•)

وفي مقام تفرقة الشاعر بين الروح والنفس « ينتهي بنا إلى أن النفس البشرية مشوبة بشوائب الحس ورغبات البدن، على عكس الروح، فإنها إلهيّة من عالم الأمر: النفس أقل مرتبة في حبها ومعرفتها من الروح؛ لأن النفس محل للشهوات والحظوظ الباطلة والأماني الحائلة، أما الروح فإنها محل الحب الإلهي، الذي منحته في عالم الأمر، ومركز الشهود الذي يدرك فيه الذات الإلهية إدراكا غيبياً لا مدخل للحواس فيه، وهي لا تتخذ معرفتها من المظاهر الخارجية للذات، بل تتخذه من الذات نفسها »[2].

وإذا كان هذا مذهب ابن الفارض في النفس والروح، فأين يكون مكان البدن فيهما، وما ينكشف لهما من معارف؟

يرى ابن الفارض أن الإنسان المؤلف من هذه الأجزاء "روح ونفس وبدن" هو وحدة بعضها مسخر لبعض، ومتصل بعضها ببعض، ويستدل على هذه الوحدة بدليل استمده من تجاربه الذوقية، قال ابن الفارض:

فلفْـظٌ وكُلّــي بــي لِســانٌ مُحــدِّثٌ ولحــظٌ وكلّــي فــيَّ عَــينٌ لِعَبرَتــي
وسـمعٌ وكُلّـي بالنَّـدى أسـمعُ النِّـدا وكُلّــيَ فــي رَدّ الــرّدى يــدُ قُــوّةٍ
معاني صِفَاتٍ ما ورَا اللَّبْسِ أُثْبِتَتْ وأَسْماءُ ذاتٍ ما رَوى الحسُّ بَثَّت[3]

(1) الديوان، ص37.

(•) يفسر القاشاني النفس والروح في هذا البيت على أنهما مختلفتان: إذ يرى أن وجود المنية المشعرة ببعد المحب عن المحبوبة لا ينافي حكم الاتحاد؛ لأن المنية من أحكام النفس، وهي بعيدة عن هذا الاتحاد، الذي هو من حكم الروح، كشف الوجوه الغر، القاشاني، مصدر سبق ذكره، ص87.

(2) ابن الفارض والحب الإلهي: محمد مصطفى حلمي، مصدر سبق ذكره، ص254 – 259.

(3) الديوان، ص66.

... ...

وما فيّ عضْوٌ خُصّ دون غَيرِهِ بتَعيينِ وصْف مثْلَ عينِ البصيرة

ومنِي على أفرادها كُلُّ ذَرّةٍ جوامِعُ أفعالِ الجوارحِ أحصت

يُناجي ويصغي عن شُهودِ مُصرِّف بمجموعِهِ في الحالِ عن يَدِ قُدرَة[1]

هذه الأبيات تعبر عن فكرة الواحدية التي سيطرت على نفس ابن الفارض وظهرت في صور مختلفة من ديوانه، فليست أعضاء البدن وحواسه هي التي تسمع وتتكلم وتبصر؛ ولكنها النفس في جملتها هي القائمة بهذه الوظائف جميعاً، وهذه الوحدة تتمثل عندما يصل السالك إلى مقام الجمع.

ولعل ما ذهب إليه ابن الفارض يشبه الغزالي من بعض الوجوه، فابن الفارض يوحد النفس تارة، ويوحد النفس والبدن تارة أخرى، أما الغزالي فإنه يتفق معه في فكرة التوحيد، إلا أن هذا التوحيد ينصب عنده على القوى الباطنية، وهذا يفهم من قوله في "المعارج العقلية" وفي "شرح عجائب القلب" عندما قال:" « وجميع ذلك لطيفة » ويعني العقل والروح والجسد، ولعل الاختلاف بين الغزالي وابن الفارض في إن النفس عند الغزالي يمكن أن يفهم في بعض كتبه على أنها العقل، في حين عند ابن الفارض هي شيء مخالف للعقل تماماً، فهي ملكة باطنية أو هي حركة للشعور والوجدان، وما يتصل بهما من حب ومعرفة، وابن الفارض يذهب مذهباً صريحاً يجافي ازدراء العقل، وإنكار قيمة كل علم يستفاد به[2]، يقول:

أُسافِرُ عن عِلْمِ اليقينِ لِعَيْنه إلى حقّه حيثُ الحقيقةُ رِحْلتي

(1) الديوان، ص70.

(2) ينظر: ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، ص266 – 269، مصدر سبق ذكره.

وأنشُــدُني عنـــي لأُرْشِــدَني علـــى لساني إلى مُسْتَرْشِدِي عندَ نَشدَتي
واسألَني رَفْعي الحِجابَ بكَشْفِي الـ نّقابَ وبـي كانـتْ إلـيّ وسـيلَتي
... ...
إلـى أن بـدا منّـي لِعَيْنِـيَ بـارقٌ وبـانَ سَـنَا فجـري وبانـت دُجْنَتـي
هنـاكَ إلـى مـا احجـمَ العقـلُ دونَـهُ وصَلْتُ وبي منّي اتصالي ووُصْلتي
فأسـفَرْتُ بِشـراً إذ بَلغْـتُ إلـيّ عـن يَقـينٍ يَقينـي شـدَّ رَحـل لِسَـفْرَتِي
وأسـتار لَـبْسِ الحِـسّ لمـا كَشـفْتُها وكانـتْ لهـا أسـرارُ حُكمـي أَرْخَـت
رَفعتُ حِجاب النفسِ عنها بكشفيَ الـ نّقـاب فكانـت عـن سـؤالي مُجيبتـي
وكنـتُ جِـلا مِـرآةِ ذَاتـيَ مـن صـدا صِـفاتي ومنـي أُحـدِقَتْ بأشِـعّة
وأُشــهدُني إيَّــايَ إذ لا سِــواي فــي شُــهودي موجـودٌ فيَقضـي برحمـة[1]

يقول محمد مصطفى حلمي: « وأنت ترى من هذه الأبيات جميعاً أن ابن الفارض أبعد ما يكون عن الأخذ بفكرة نفس ناطقة أو عاقلة وأشد إنكاراً لقدرة العقل على المعرفة اليقينية، وتمسكاً بأن النفس إذا خلصت من حجاب الحس كانت قادرة على الوصول إلى الشهود الذي تتكشف لها فيه الحقيقة العليا، التي يعجز العقل عن إدراكها ولا يجرؤ على كشفها »[2]، يضاف إلى هذا أن ابن الفارض يتشابه مع ابن عربي في رؤيته أن المعرفة العقلية لا توصل إلى الذات، وإنما الطريق إلى ذلك هي المشاهدة التي تحصل للنفس إذا أخلصت من حسها، وغابت عن إدراكها، كما بينا ذلك سابقاً، وعلى الرغم من سيطرة النزعة الفلسفية على ابن عربي في مؤلفاته فإنه « كان في مسألة المعرفة كابن الفارض، يفضل المشاهدة النفسية على المعرفة

(1) الديوان، ص64، 65.

(2) ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، ص267، مصدر سبق ذكره.

العقلية، فطلب معرفة ذات الله تعالى يكون عن طريقين: أحدهما: الأدلة العقلية، والآخر: طريق المشاهدة، وأن الدليل العقلي في رأيه يمنع من المشاهدة، وأن الدليل السمعي قد أومأ إليها، وأن الدليل العقلي قد منع من إدراك ذات الله تعالى عن طريق الصفة الثبوتية النفسية التي هو في نفسه عليها، إذ العقل لا يدرك من الذات إلا صفات السلوب »[1].

ويلحظ الناقد كذلك علاقة أو تشابها بين نظرية المثل الأفلاطونية وقول ابن الفارض بأن كثرة أسماء الذات وصفاتها وأفعالها، وما بها من آثار في العوالم المختلفة (عالم الغيب، عالم الشهادة، عالم الملكوت، عالم الجبروت)، لا يعد مطعنا في أحدية الذات، ويُظهر هذا قول ابن الفارض:

فخُذْ عِلْمَ أعلامِ الصفاتِ بظاهرِ الـ مَعَـالِمِ مِـنْ نَفـسٍ بـذاكَ عليمَـة
وفَهْمُ أسامي الذَّاتِ عنها بباطنِ الـ عَـوَالم مـن روحٍ بـذاكَ مُشـيرَة
ظُهُور صِفاتي عن أسامي جوارحي مجـازاً بهـا للحكـمِ نفسـي تسَـمّت[2](•)

« فمؤدى هذه الأبيات أن تجليات الأسماء في مراتب الوجود والشهود، ليست إلا عين تجليات الذات في هذه المراتب، إذ الذات في كل مرتبة من هذه المراتب ليست في الحقيقة إلا

(1) ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، ص270، ينظر: اليواقيت والجواهر في بيان عقائد الأكابر، الإمام أبي المواهب، ضبطه وصححه الشيخ عبد الوارث محمد علي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، د.ط، ج1، ص8 – 9.

(2) الديوان، ص66.

(•) « أراد بأعلام الصفات مشاهيرها، نحو البصر والسمع والكلام والقدرة، وبالمعالم محالها؛ كالعين والأذن واللسان، واليد، يعني خذ علم مشاهير الصفات الملتصقة بظاهر معالمها من نفس عالمة بذاك العلم، وأراد به نفسه، والفهم إدراك خفي دقيق، المعنى خذ فهم أسامي الذات الظاهرة عن الصفات الكائنة بباطن العوالم الذي هو عالم الجبروت، من روح مشيرة بذاك الفهم، وأراد به روحه والصفات، وإن بطنت حقائقها في الذات لا تكاد تظهر إلا بظهور الصفات »، كشف الوجوه الغر في نظم معاني الدر، القاشاني، ص201 – 202، مصدر سبق ذكره.

أحد أسمائها متصفاً بصفة من الصفات »[1]، وعلى هذا فإن ما في عالم الشهادة من المظاهر المعنية، والصور المتعددة التي يقع عليها الحس، ليس إلا تعبيرات جزئية عن المعاني الكلية التي تنطوي عليها الأسماء والصفات والذات في العوالم الثلاثة الأخرى التي لا سبيل إلى وقوعها تحت الحس أو معرفتها بطريقه، وإنما السبيل إلى ذلك هي النفس والروح والقلب والبصيرة، وأن ما يوجد في عالم الشهادة معيناً متكثراً، يوجد في أحد هذه العوالم الثلاثة مطلقاً موحداً في صفة من صفات الذات، أو في اسم من أسمائها، أو في الذات نفسها، ولننظر فيما يخاطب به ابن الفارض محبوبته، حيث يقسم بالصفات الجوهرية لهذه المحبوبة، وهي الكمال والجلال والجمال، ويبين آثار هذه المعاني الكلية التي هي وراء الحس في العالم المحسوس، فيقول:

ووصْفِ كمالٍ فيكِ أحسنُ صورةٍ وأقومَهُا في الخَلقِ منه استمدّتِ
ونَعْتِ جَلالٍ منكِ يعذُبُ دونَهُ عذابي وتحلو عِنْدَه لِيَ قَتْلَتِي
وسِرُّ جَمالٍ عنكِ كُلّ مَلَاحَةٍ بِهِ ظَهَرَتْ في العالمِين وتمَّتِ
وحُسْنٍ بِهِ تُسْبَي النُّهى دلَّني على هَوىً حسُنَتْ فيه لِعِزِّكِ ذِلَّتِي
ومعنى وَرَاء الحُسْنِ فيكِ شَهدْتُه به دَقّ عن إدراكِ عَيْنِ بَصِيرتي
لأنتِ مُنى قلبي وغايةُ بُغْيَتِي وأقصى مُرادي واختياري وخِبرتي[2]

« لنتبين أن الكمال والجلال والجمال – وكلها صفات كلية من صفات الذات الأحدية – قد أفاضت من معانيها على الكائنات الجزئية، فأكسبتها حسنها الذي يحببها إلى النفس؛ ويكمن

(1) ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، ص271 – 273، مصدر سبق ذكره.

(2) الديوان، ص32.

الفرق بين هذه الصفات ومظاهرها في الكائنات، فهذه جزئية في متناول الحس، وتلك كلية وراء الحس، تدق عن إدراك عين البصيرة »[1].

« وما سبق قريب من نظرية المثل الأفلاطونية، التي لعبت دوراً خطيراً في تاريخ الفلسفة القديمة، وفي العصور الوسطى، وكان من أصدائها في تلك العصور المذهب الوجودي، وهو المذهب القائل بأن الكليات أو المعاني الكلية لها وجود حقيقي خارج عن الأشياء الجزئية والأفراد المتكثرة، وبأن هذه الكليات نماذج أو مثل أزلية خلقت الأشياء الجزئية على غرارها، وتختلف عنها في أن وجودها حادث، في حين أن وجود تلك المثل قديم »[2].

ولعل ابن الفارض في اتخاذه من الذات الإلهية موضوعاً لأرقى أطوار حبه، وأسمى مراتب معرفته، كان مثله كمثل اسبينوزا[3] الذي جاء بعده بحوالي خمسمائة عام، ورأى أن الجوهر الإلهي هو كل شيء في الوجود؛ وأن كل ما في الكون من نفوس وأجسام، حية وغير حية، إنما هو مظاهر لهذا الجوهر، الذي له عند هذا الفيلسوف صفتان جوهريتان هما عين الجوهر، ويعني بهما الفكر من ناحية والامتداد من ناحية أخرى؛ فمن الفكر فاضت كل الأفكار الجزئية، ومن الامتداد فاضت كل الأجسام الفردية ... بالإضافة إلى أن المعرفة اليقينية عند اسبينوزا ليست معرفة المظاهر الخارجية للجوهر، بل هي معرفة عقلية مباشرة من شأنها أن تثبت أن هذا الجوهر هو كل شيء في الوجود، وما عداه فمظاهر فائضة منه صادرة عنه[4].

---

(1) ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، ص274.

(2) المصدر نفسه، ص272 – 275.

(3) اسبينوزا: فيلسوف أوروبي إسرائيلي، ولد في امستردام في 24 نوفمبر 1632م، اسبينوزا، فؤاد زكريا، مؤسسة هنداوي سي آي سي، د.ط، ص19.

(4) ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، ص276، نقلاً عن:

Spinoza: Ethique, V,Prop. XXXVI

ومهما يكن من تشابه بين ابن الفارض والفيلسوف الإسرائيلي اسبينوزا، فإن هناك اختلافاً قوياً بينهما، لا سيما في المنهج الذي اصطنعه كل منهما، فمنهج ابن الفارض ذوقي روحي دعامته الرياضة والمجاهدة، ومنهج اسبينوزا عقلي خالص، قوامه النظر والتأمل؛ ولهذا كان يطلق على حبه اسم الحب العقلي، وعلى معرفته اسم المعرفة العقلية.

وقد عاش ابن الفارض، ونظم شعره، وأسس مذهبه في الحب والوحدة، في عصر كانت الأفكار الفلسفية وتعاليم الفرق الإسلامية قد شاعت فيه شيوعاً قوياً، فوجد الصوفية أنفسهم أمام تراث من الأنظار العقلية والأذواق الروحية، والعقائد الدينية، فإذا هم يستغلونها ويتأثرون بها، ومسألة الوحدة والاتحاد من القضايا المهمة في التصوف الإسلامي، وابن الفارض ليس بدعاً من الصوفية، وإنما كان مثله كمثل كثير منهم، يرى ما يرون من وحدة الرب والعبد، إلا أنه صبغ أشعاره وأقواله بهذه الصبغة العاطفية، فبدت في صورة غزلية رائعة، تتوارى خلفها المعاني الفلسفية التي انطوت عليها.

والاتحاد عند ابن الفارض لا يمكن تحديد معناه تحديداً دقيقاً، أو تأويله تأويلاً معيناً خاصاً به دون غيره من الصوفية، ولبيان حقيقة الاتحاد طرح محمد مصطفى حلمي وجوه المعاني المتعددة للاتحاد الفارضي، التي يمكن أن يدل كل معنى من هذه المعاني على مذهب خاص،

1- المعنى الأول للاتحاد ابن الفارض في خمريته:

وهامتْ بها روحي بحيثُ تمازَجا اتـ حـــاداً ولا جِـــرْمٌ تَخَلَّلَـــهُ جِـــرْم[1]

فالاتحاد هنا ليس امتزاجاً بين الرب والعبد، من نوع الامتزاج الذي يؤدي إلى حلول الله في الإنسان كحلول جسم في جسم، أو تخلل جرم لجرم، وقوله في التائية الكبرى:

(1) الديوان، ص183.

متى حِلْتُ عن قولي أنا هيَ أو أقُلْ وحاشا لمثْلي إنَّها فيَّ حَلَّتِ[1]

2- المعنى الثاني للاتحاد:

وقد يدل الاتحاد على ما يدل عليه المذهب القائل بأن كل الكائنات تستمد وجودها وحياتها من الحقيقة المحمدية التي لم يخرج عنها شيء، ويشير إلى هذا المعنى بقوله:

ولا تَحْسَبنّ الأمرَ عَنّي خارجاً فما سادَ إلا داخلٌ في عُبودتي

ولولايَ لَم يُوجدْ وُجودٌ ولم يكُنْ شُهودٌ ولم تُعْهَدْ عُهودٌ بِذِمّة

فلا حيَّ إلَّا مِنْ حياتي حياتَهُ وطَوْعُ مُرادي كُلّ نفسٍ مُرِيدة[2]

3- المعنى الثالث للاتحاد:

ويدل الاتحاد أيضاً على فناء مراد العبد في مراد الحق تعالى[3]، كما في قوله:

صِرْتُ بهَا صَبًّا فلمّا تركْتُ مَا أريدُ أرادَتْني لها وأحبَّتِ

فَصِرْتُ حبيباً، بل مُحِبّاً لِنَفْسِهِ ولَيسَ كقَولٍ مَرّ نفسي حبيبتي[4]

وهذه المعاني المتعددة لاتحاده استقاها الشاعر وأدخلها في مذهبه على وجه ملائم لأحكام الشريعة، وقسم محمد حلمي رؤيته الاتحاد إلى قسمين يشتمل كل منهما على صورة معينة، الأولى صورة الوحدة الفارضية في جملتها وفي طابعها الخاص، الذي طبعت به، والأخرى

(1) الديوان، ص47.

(2) المصدر نفسه، ص74.

(3) ينظر: ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، ص190، وما بعدها.

(4) الديوان، ص41

صورتها في تفاصيلها التي تألفت منها، وما يمكن أن يكون في هذه التفاصيل من العناصر الصوفية أو الفلسفية الإسلامية وغير الإسلامية، التي استقاها ابن الفارض من مذاهب غيره، أو التي تشعر على أقل تقدير بأن بينه وبين أصحابها وجهاً من أوجه الشبه، أو التقارب في الأفكار والمنازع.

الصورة الأولى تمثل العلاقة بين حب ابن الفارض ووحدته، من حيث هي نتيجة نهائية لهذا الحب، ويذهب القارئ محمد مصطفى حلمي للقول بأن وحدة ابن الفارض هي عبارة عن وحدة نفسية، يشعر فيها المحب بأنه هو والذات الإلهية شيء واحد، كما يشهد فيها تجلي الذات في مظاهر الكون، وبهذا يكون فناء ابن الفارض فناء عن شهود السوى، لا عن وجود السوى، أي أنه لا ينفي وجود ما سوى الله في الخارج، وإنما هو ينكر في شهوده وحسه هذا السوى، وكان فناؤه من ناحية أخرى فناء عن إرادة السوى بمعنى أن المحب يفنى عن مراد بمراد محبوبه، وهذا الفناء الأخير هو فناء خواص الأولياء وأئمة المقربين[1]، وبالنظر إلى ظاهر اللفظ قد يفهم من أبيات ابن الفارض أنه كان متناقضاً، ففي قول ابن الفارض:

---

(1) وينبغي التفريق بين:

– وحدة الوجود ووحدة الموجود: فوحدة الوجود هي فقدان العبد بمحاق أوصاف البشرية ووجود الحق؛ لأنه لا بقاء للبشرية عند ظهور سلطان الحقيقة، وهو يأتي بعد الارتقاء عن الوجد، وهو أخص من الوجد والوجدان، لدوامه بدوام الشهود، واستهلاك الواجد فيه وغيبته عن وجوده بالكلية.

معجم مصطلحات الصوفية، د. عبد المنعم الحفني، ص265، مرجع سبق ذكره.

– أما وحدة الموجود فالموجود متعدد: سماء، أرض، جبال، بحار ... وهو مختلف ولم يقل أحد من الصوفيين الحقيقيين – ومنهم ابن عربي والحلاج – بوحدة الموجود، والقول بأن الله تعالى هو والمخلوقات شيء واحد هو نظرية فلسفية قديمة قال بها هيراقليطس وغيره، فالوجود واحد هو وجود الله المستغني بذاته عن غيره، وهو الوجود الحق الذي أعطى ومنح الوجود لكل كائن وليس لكائن غيره.

المنقذ من الضلال، الإمام عبد الحليم محمود، دار المعارف، القاهرة، ط5، ص154، 156.

جَلَـت فـي تَجَلّيهـا الوجـودَ لِنـاظري ففـــي كُـــلّ مَرْئِـــيٍ أرهـــا برؤيَـــةِ
وأشـــهِدْت غَيبـــي إذ بـــدتْ فوجـــدتُني هُنَالِـــكَ إيَّاهـــا بجَلْـــوَةِ خَلـــوتي
وطَاحَ وُجودي في شهودي وبِنْتُ عن وُجـودِ شُـهودي ماحيـاً غيـرَ مُثبِـت
وعانقْتُ ما شاهدتُ من محْوِ شاهدي بمَشـهِدِهِ للصَّـحْو مـن بَعـد سَـكرتي
ففي الصّحوِ بعد المَحْوِ لم أكُ غيرَها وذاتـــي بـــذاتي إذ تَحَلّـــتْ تَجَلّـــتِ[1]

« قد يفهم هنا أن الشاعر يذهب إلى ما يمكن تأويله بوحدة الوجود، فهو يقول بأن المحبوبة في حال تجليها وظهورها قد أظهرت لعين الوجود، بحيث أصبح يراها كل موجود، وإنه حين كشف عن باطنه الحجاب، شهد أن ذاته هي عين ذات المحبوبة، وأن وجوده قد انمحى في شهوده، ... وأنه تمسك في صحوه الحاصل بعد سكره، بما شهده في باطنه، وهو أن المحبوبة هي الوجود المطلق »[2].

ولننظر إلى قول الشاعر أيضاً:

رَفعتُ حجاب النفسِ عنها بكشفي الـ نقـاب فكانـت عـن سـؤالي مُجِيبتـي

– وحدة الشهود: هي تجربة باطنية، ولا تعد نظرية بحال من الأحوال؛ لأنها تجربة ليست قائمة على نظر عقلي، وإنما هي حالة شعورية تعبر عن حال الصوفي في حال الفناء، والشهود المقصود هو شهود القلب لحقائق التوحيد، أو رؤية الله بحقائق الإيمان.

التصوف السنّي حال الفناء بين الجنيد والغزالي، مجدي إبراهيم، ص423، مرجع سبق ذكره.

– والفناء عن إرادة السوى: الفناء هو تبديل الصفات البشرية بالصفات الإلهية، دون الذات ... وعلامة فناء إرادتك بفعل الله تعالى أنك لا تريد ولا يكون لك غرض، ولا يقف لك حاجة ومراد، بل لا تريد مع إرادة الله تعالى سواها، فيفنى السالك بمراد محبوبه منه عن مراده من محبوبه.

معجم الاصطلاحات الصوفية، د. عبد المنعم الحفني، ص207.

(1) الديوان، ص42.

(2) ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، ص190، مصدر سبق ذكره.

وكنـتُ جَـلَا مِـرآةِ ذَاتـيَ مـن صَـدا صِـفاتي ومنـي أُحْـدِقَتْ بأشِـعّة

وأَشْـهَدُني إيّـايَ إذا لا سِـواي فـي شُـهودي موجـودٌ فيقضـي بزحمـة[1]

وهذه الأبيات تشير إلى معنى الفناء هنا، وهو ليس إلا فناءً عن شهوده السوى[2].

ولننظر إلى قوله أيضاً:

صِـرْتُ بهـا صَـبّاً فلمّـا تَركْـتُ مـا أريـدُ إرادَتْـي لهـا وأحبَّـت

فَصِـرْتُ حبيبـاً بـل مُحِبّـاً لِنَفْسِـهِ ولـيسَ كقَـولٍ مَـرَّ نفسـي حبيبتـي[3]

وهنا يشير إلى أن فناءه كان عن إرادة السوى.

ويفسر محمد مصطفى حلمي هذا التناقض، الذي يجعل الشاعر في صورة المضطرب، الذي لا يستطيع أن ينتهي إلى غاية واحدة معينة تفهم في وضوح، « ولكننا نستطيع أن نلتمس لهذه الإشكالية حلاً يدور حول لفظة الوجود، وكيفية استعمال ابن الفارض لها، وهل يستعملها بالمعنى ذاته عند أصحاب وحدة الوجود؟

وينبغي الانتباه إلى أن الشاعر كان في حالة نفسية أثناء نظمه لقصيدته التائية الكبرى، حيث كان دهشاً غائباً عن نفسه وحسه، إلى جانب ذلك أن الشاعر كان يملي أبيات قصيدته بعد إفاقته من الغيبة »[4]، ولننظر في قوله:

جَلَـتْ فـي تَجَلّيهـا الوجـودَ لنـاظري ففـي كُـلِّ مَرْئـيٍ أراهـا برؤيَـةِ

(1) الديوان، ص65.

(2) ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، ص191.

(3) الديوان، ص41.

(4) ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، ص191.

وأشــهِدْت غَيبــي إذ بــدتْ فوجــدتُني هُنَالِــكَ إيّاهَــا بجَلْــوَةِ خَلْــوتي
وطاحَ وُجودي في شهودي وبنتُ عن وُجودِ شُـهودي ماضياً غير مُثبِت
وعانقتُ ما شاهدتُ في محْوِ شاهدي بمَشْـهَدِهِ للصَّـحْوِ من بَعد سَكرتي
ففي الصَّحوِ بعدَ المحْوِ لم أكُ غيرَها وذاتــي بـذاتي إذ تَخَلَّـتْ تَجَلَّـتِ[1]

« يرى أن المحبوبة في تجليها قد أظهرته أيضاً على الوجود، فإذا هو يراها في كل مرئي رؤية غيبية، وأنه لما انكشف له باطنه وجد أنه أصبح والمحبوبة شيئاً واحداً عند هذا التجلي، فلم يعد يرى لنفسه وجوداً إلى جانب وجود المحبوبة؛ لأن وجوده قد امّحى في شهوده، وأنه قد أصبح في صحوه بعد سكره فانياً عن الوجود الظاهر، متحققاً بوجود المحبوبة التي سقط كل تمايز بين ذاته وذاتها »[2].

ولنتأمل قول ابن الفارض:

كـذا كُنـتُ حينـاً قبَـل أن يُكشـف الغطـا مــن اللَّــبْسِ لا أنفَــكُّ عــن ثَنَوِيَّــة
أروحُ بِفَقْــــدٍ بالشّــــهودِ مُــــؤلِّفي وأغْــدو بوَجْــدٍ بــالوجودِ مُشــتّتي
يُفرّقنــي لُبِّــي، التزامــاً بمَحضَــري ويَجمعُنــي سَــلْبي اصْــطلاماً بغيبتــي
أخال حضِيضي الصّحو والسكر مُعْرجي إليهــا ومَحــوي مُنتهَــى قــابَ سَــدرتي[3]

لنجد ابن الفارض يفرق بين الوجود والشهود، وبين حاله في إدراك كليهما، ففي البيت الثاني يكشف في وضوح عن معنى كل من الشهود والوجود، فالشهود عنده هو علة فقده لوجوده الذاتي، واتحاده بذات المحبوبة، أما الوجود فإنه علة وجوده لذاته، وتفرقته عن ذات

(1) الديوان، ص41 – 42.
(2) ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، 309.
(3) الديوان، ص43.

المحبوبة، ويؤكد في البيت الثالث الفرق بين الوجود والشهود؛ فيقول إن العقل هو علة التفرقة الحاصلة عند إدراك الوجود، كما أن الغيبة عن هذا العقل هي علة الجمع، أو الاتحاد الحاصل في الشهود. إذن فالشاعر يستعمل لفظة الوجود في معنى خاص بتجربته، ويضعه في مرتبة هي دون مرتبة الشهود، من حيث إدراك الوحدة بين المحب والمحبوب. وعلى هذا يكون لابن الفارض مفهوم خاص به في تصويره للوحدة[1]، يقول:

وشَفعُ وُجودي في شُهودِيَ ظلَّ في اتِّ حـاديَ وِتْـراً فـي تَـيَقُّظِ غَفـوَتي[2]

وفي قوله:

تعانَقتِ الأطرافُ عندِيَ وانطوى بساطُ السِّوى عدلاً بحُكم السويَّة

وعـاد وُجـودي فـي فَنـا ثَنَوِيَّـةٍ وُجُـودِ شُـهوداً فـي بَقَـا أَحَدِيَّـة[3]

فحرص ابن الفارض على أن يعبر عن الثنوية "الشفع" بالوجود، وعن الأحدية "الوتر" بالشهود لا يدع مجالاً للشك في أن للوحدة التي يصورها الشاعر معنى خاصاً، يختلف عن معناها عند القائلين بوحدة الوجود، ويمكننا أن نستمد لوحدة ابن الفارض اسماً من مدلولات الألفاظ التي يستعملها، فنطلق عليها وحدة شهود، التي سقط فيها كل تمايز بينه وبين الذات الإلهية، وفنى معها كل وجود فردي، عند تجلي الذات تجلياً لا يشهد معه غيرها، بل يشهد معه الذات متجلية في كل مرئي، فإذا هو يصيح من أعماق نفسه كالمجنون أو السكران[4] قائلاً:

(1) ينظر: ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، ص309 – 310.

(2) الديوان، ص59.

(3) المصدر نفسه، ص62.

(4) ينظر: ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، ص310 – 311.

متى حِلتَ عن قولي أن هيَ أو أقُلْ وحاشا لمثْلي أنَّها فِيَّ حَلَّتِ[1]

وقائلاً:

ومن أنا إياها إلى حيث لا إلى عَرجتُ وعطِّرْتُ الوُجودَ برَجعتي

وعن أنا إيَّايَ لباطِنِ حِكْمَةٍ وظاهرِ أحكام أقيمَتْ لدَعوتي

فغايَةُ مَجذوبي إليهَا ومُنتهَى مُراد به ما أسْلَفْتُهُ قبلَ توبتي[2]

ويفسر محمد مصطفى حلمي الأبيات السابقة « بأن ابن الفارض بتعبيره عن الاتحاد بمثل هذه الألفاظ، قد يتوهم القارئ تشابهاً بينه وبين الحلاج، بمعنى أن اتحاد ابن الفارض يعني تخلل شيء لشيء آخر، دون أن يمتزج به؛ ولكن هذا غير صحيح، فالاتحاد عنده إنما هو فناء عن شهود ما سوى الله فناء تاماً، بحيث لا يشهد السالك إلا ذاتاً واحدة، هي ذات الله، التي فنيت فيها كل الذوات ...، وهذا يعني نفي الثنوية بين الله والإنسان من ناحية، ونفي التعدد بين الله والكائنات من ناحية أخرى، وإثبات أنه في شهوده لا يرى إلا ذاتاً واحدة، قد انعدم إلى جانبها كل شيء »[3]، وليس أدل على مذهب ابن الفارض في هذه المسألة من أبياته التي يعبر فيها عن شهود الوحدة، بما ينفي الامتزاج والحلول، فيقول:

وما زِلْتُ إيّاها، وإيايَ لم تَزَلْ، ولا فَرْقَ، بل ذاتِي لذاتي أحَبَّتِ

وليس معي، في الملك، شيءٌ سِواي، والـ مَعيَّةُ لم تخطُرْ على ألْمَعِيَّة[4]

وقال أيضاً:

(1) الديوان، ص47.

(2) المصدر نفسه، ص50.

(3) ينظر: ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، ص313 – 314.

(4) الديوان، ص46.

وأستارُ لَبْسِ الحِسّ، لما كشَفْتُها وكانتْ لها أسرارُ حُكمي أَرْخَت
رَفعتُ حِجاب النفسِ عنها بكشفيَ الـ نّقابَ، فكانت عن سؤالي مُجيبتي
وكنتُ جلا مِرآةِ ذاتيَ مِن صَدا صِفاتي، ومني أُحدِقَتْ بأشِعّة
وأشهدُني إيّايَ، إذ لا سِواي، في شُهودي، موجودٌ فيَقضي بزحمة[1]

ويرى محمد مصطفى حلمي في البيت الثاني من البيتين الأولين، والبيت الرابع من الأبيات الأخيرة، كافيات لإبراز معنى الاتحاد عند ابن الفارض، فقد نفى المعية والسوى، ونفى أيضاً الحلول، الذي لا يمكن إلا أن يكون بين شيئين يتحد أحدهما في الآخر، أو يحل أحدهما في الآخر، وعلى هذا يقرر حلمي أن ابن الفارض واحدي المذهب، وليس اتحادياً ولا حلولياً، ويضرب ابن الفارض مثلاً لبيت أن اتحاده لا ينافي الأحكام الشرعية؛ وذلك بظهور جبريل في صورة دحية الكلبي[2]؛ إذ يقول:

وها دِحْيَةٌ، وافى الأمينَ نبيَّنا، بصورَتِه في بَدءِ وَحْيِ النّبوءةِ
أجبريلُ قُلْ لي: كان دِحيَةُ، إذ بدا لِمُهْدي الهُدى، في هيْئَةٍ بَشَريَّة؟
وفي عِلمه، عن حاضريه، مزيَّةٌ بماهيَّةِ المَرْئيّ من غيرِ مِرْية
يرى مَلَكاً يوحي إليه، وغيرُهُ يَرى رَجُلاً يُدْعَى لَدَيْهِ بِصُحبة
ولي، من أتم الرّؤيتينِ، إشارةٌ، تُنَزِّهُ، عن رأي الحُلولِ، عقيدتي
وفي الذكرِ ذكرُ اللَّبْسِ ليسَ بمُنكرٍ ولم أعْدُ عن حُكْمِيْ كتابٍ وسُنَّة[3]

حيث ينفي الشاعر الحلول عن هذا الظهور، ويصفه بصفة أخرى مستمدة من الكتاب والسنة وهي "اللبس" كما يفهم من مؤدى أبياته السابقة « وهي عبارة عن الفكرة القائلة بأن

(1) الديوان، ص65.
(2) ينظر: ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، ص315.
(3) الديوان، ص47.

الإنسان إذا كشف عنه حجاب الحس، وفنى عن علائق النفس، وأصبح في حالة من الروحانية لم تكن له من قبل، استطاع أن يشهد شهوداً ذوقياً، الذات الإلهية المطلقة عن كل قيد، المنزهة عن كل تعين »[1].

« ومذهب ابن الفارض من حيث هو شهود للوحدة، أو وحدة في الشهود، مصطبغة بهذه الصبغة النفسية، أدنى ما يكون إلى مذهب فلسفي ظهر في أوروبا في القرن السابع عشر للميلاد، وأعني به مذهب مالبرانش[•] المعروف باسم الشهود في الله، ووجه ذلك أن مالبرانش يرى أن هناك اتحادين يحصل أحدهما بين روح الإنسان وجسده من ناحية، ويحصل الآخر بين روحه وبين الله من ناحية أخرى، ولعل أهمهما هو الاتحاد بالله، وهذا ما انتهى إليه ابن الفارض في الطور الثالث من أطوار حبه »[2].

وما يمكن أن توصف به قراءة محمد مصطفى حلمي بأن اهتمامه برصد الأفكار الفلسفية الموجودة في نص ابن الفارض، كان على حساب الناحية الجمالية والتعبيرية للنص، فاستقراء الإشارات الفلسفية تجعل من قراءة النص الشعري "الصوفي" مستوية مع أي نص آخر، بالإضافة إلى أنها قراءة جزئية، لا تقدم رؤية كاملة للنص الفارضي. ولعل هذا التشابه الذي رصده محمد حلمي كان على سبيل الاتفاق غير المقصود، فالمنهج الذي اصطنعه ابن الفارض للوصول إلى إدراك الوحدة الشهودية منهج ذوقي نفساني، عدته الفناء عن البشرية، إذن فهو منهج شخصي ذاتي لا يعتمد على العقل.

(1) ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، ص315.

(•) نقولا مالبرانش (1638م – 1715م) كاهن وأوراتورا وفليسوف عقلاني فرنسي، تاريخ الفلسفة الحديثة، يوسف كرم، كلمات عربية للترجمة والنشر، مصر، د.ط، 2012م، ص105.

(2) ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، ص322.

المبحث الثاني: قراءة عباس يوسف الحداد

انشغل الصوفية بفكرة الأنا، في حديثهم عن الغيبة والشهود، والفناء والبقاء، والانفصال والاتصال، فالأنا الشعرية لديهم تنطوي على بعد معرفي، يحمل البذور الوجدانية الأولى لفلسفة الشاعر الصوفي، التي تعد الذات أرضها الخصبة الصالحة لنمو هذه المعارف، عبر علاقة الذات بالموضوع (الأنا والوجود بمعنييه الخاص "الوجود الذاتي" والعام "الوجود المطلق)، فالصوفي يبحث عن حقيقة مضمرة في الوجود، جوهرها مستتر وجوباً لجلال الحقيقة وعزتها، ومع ذلك لم يأل جهداً في إقامة علاقة وجودية معرفية معها، فهي حقيقة لا تظهر في عالم التقييد بذاتها، ومع ذلك تتجلى في كل شيء وعلى كل شيء، إنها تلك الحقيقة الملغزة التي لا يستطيع الصوفي أن يمسك بها، وهو لم يزل يحاول الوصول إليها، راغباً وجاداً، ليتحقق له الكشف والمشاهدة والترقي والتمكين، الذي يمكنه من إقامة علاقة مع جوهر الحقيقة العصي المتعالي.

وقد استطاع النص الصوفي في القرنين السادس والسابع الهجريين أن يفلسف مفهوم الأنا، بحيث يكون دالاً في حقيقته على الإدخال في عملية الترميز والتقنع، التي استدعت تحوير مقولة الحلاج المشهورة « أنا الحق » إلى « أنا هي » دون الكشف عن ماهية الضمير الغائب، ومن ثم يكون « الأنا هو ذلك القناع المسعف للتجربة الشعرية الصوفية بعد فلسفة دلالته ليشمل مجمل التجربة الشعرية الصوفية يسمح في هذا السياق بدلالات رحبة وسرية في آن، وكان الضمير "هي" الآخر المتعالي، الحبيبة، الحقيقة »[1].

(1) الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض أنموذجاً، عباس يوسف الحداد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط2، 2009م، ص200.

وينبغي إدراك أن هذه « الأنا الشعرية » ليست فردية ترسخ مفهوم الذاتية الضيق، فقد رأى الصوفية في هذه "الأنا" بمفهومها الضيق حاجزاً ينبغي إزالته، « فتحولت من الأنا ضمير منفصل عن الجميع، إلى ضمير متصل بالكل، فكانت الأنا "أنا جمعية" تتجلى في الفرد وتنطلق منه وإليه تعود، وبهذا تعني الكل »[1].

وتأتي قراءة عباس يوسف الحداد انطلاقاً من الاهتمام بالبعد الفلسفي لتجربة ابن الفارض الصوفية، وهو يحاول تحديد الملمح الفارق في النص الشعري الصوفي عند ابن الفارض، بتعامله المختلف مع المفردات الدالة على التجربة الصوفية، مثل « الفناء، الاتحاد، الغيبة، الحضور، الانفصال والاتصال » فقد استخدمها ابن الفارض كرؤى شعرية خاصة، سعت الأنا من خلالها إلى تحويل الفكري الخالص إلى فني، في تأكيد خصوصية وعي الأنا بنفسها في النص الشعري.

وإن استخدام الشاعر لضمائر المتكلم في شعره بشكل متنوع ومكثف، عبر سياقات جمالية ولغوية عديدة، يشير إلى سعيه لتأسيس فلسفة مختلفة للأنا الشعرية متجاوزاً حيز الضمير المحدد نحوياً إلى فضائه الوجودي الرحب.

ومما ترمي إليه دراسة الحداد تحديد المركزية أو النواة التي تتبنى عليها تجربة ابن الفارض الشعرية، فالأنا داخل النص الفارضي هي المنبع الذي تصدر عنه التجربة، وهي المصب الذي ترد إليه دون أن يكون لذات الشاعر حضورٌ خارج هذه الأنا الشعرية.

فألفيْتُ ما ألقَيتُ عنِّيَ صادراً إليَّ ومنِّي وارداً بمَزيدَتي[2]

(1) الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض أنموذجاً، عباس يوسف الحداد، ص201، مصدر سبق ذكره.

(2) الديوان، ص38.

فمن السمات التي تميز بها حضور الأنا في النص الفارضي، بحسب عباس الحداد أنه لا يقف عند مستوى أحادي الدلالة، ومن ثم يسمح بتعدد الرؤى وإمكانيات القراءة والتأويل دون استكانة.

ولا ينفصل حضور الأنا في النص الشعري عند ابن الفارض عن سعيه الدائم نحو تبديل صفاته البشرية بالصفات الإلهية، تحقيقاً لمبدأ الحب الإلهي، الذي يقوم على « أنا وأنت في الحب أنا »، وهو ما يبتعد بالأنا الشعرية الصوفية لديه عن أحادية دلالتها في النصوص الشعرية السابقة، واقتران حضورها الفارض عند ابن الفارض برؤيته في الفناء والاتحاد[1].

ولأن مفهوم الأنا الفلسفي يعني رؤية الذات وإدراكها، فقد سعى "عباس يوسف الحداد" في قراءته لشعر ابن الفارض لرصد تجليات الأنا في حضورها غير المباشر، الذي تتجلى فيه من خلال المرآة[2] التي تبين لنا أنَّ الأنا ذات بعدين.

الأول: وتتجلى فيه الأنا عبر مرآة الذات، ويمثله في النص مرآتان:

أ. مرآة المعاناة.

ب. مرآة الإنسان الكامل.

---

(1) الفناء: هو الغيبة عن الأشياء.

الاتحاد: شهود الحق الواحد المطلق الذي الكل به موجود بالحق، فيتحد بالكل، من حيث كون كل شيء موجوداً به، معدوماً بنفسه، لا من حيث إن له وجوداً خاصاً اتحد به. معجم المصطلحات الصوفية، أنور فؤاد أبي خزام، مكتبة لبنان ناشرون، د.ط، 1993م، ص137.

(2) الأنا في الفلسفة هي المتكلم نفسه، وهو القائل باعتبار وعيه لقوله ولمقاله بالذات، فالأنا ما تقوله لغيرها، من هنا تبرز الأنا بوصفها عنواناً أعلى وبوصفه مركباً علائقي يتمحور فيه الأنا والآخر والموضوع بوصفه منظومةً للأنا فلسفياً، الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض أنموذجاً، ص190، مصدر سبق ذكره.

الثاني: وتتجلى فيه الأنا عبر مرآة الآخر، ويمثله مرآتان:

أ. مرآة الحقيقة.

ب. مرآة المريد.

ويقرر عباس الحداد أن هذه المرايا (الذات، الآخر) تنعكس على المرآة الكبرى مرآة الفناء والاتحاد التي يمثلها البيت المحور في تجربة الأنا الفارضية؛ إذ يقول ابن الفارض:

فلم تَهْوِني ما لم تكنْ فيّ فانِياً ولم تَفْنَ ما لا تُجْتَلى فيكَ صورتي[1]

« وهذا التقسيم للمرائي بين الذات والآخر تقسيم ينبع من داخل النص، ويتفق والتجربة الشعرية الصوفية عند ابن الفارض، وسيرورة الأنا داخل النص، فقد شكلت المعاناة في حضورها اللافت محوراً أصيلاً في تجربة الأنا الشعرية الصوفية »[2].

ويلاحظ يوسف عباس الحداد أن « سعي الأنا في النص الفارضي إلى التوحد والفناء في المحبوبة، ليقوم فيها قياماً ينفي الإثنينية، ولا يتحقق هذا إلا من خلال ما تمر به الأنا من مجاهدات ورياضات روحية، حتى تفنى عن ذاتها، ولا تشعر بوجودها إلا بقدر شعورها بوجودها في وجود الأعلى « الحقيقة – المحبوبة »، ففكرة المعاناة كانت مسيطرة على فلسفة ابن الفارض الصوفية والشعرية، بحيث شكلت مرآة ذاتية ترى فيها الأنا ذاتها وتتأمل نفسها في معراج روحي، يحقق للأنا غايتها في الغياب عن آنيتها، والحضور في الآخر الأعلى »[3].

يقول ابن الفارض:

---

(1) الديوان، ص33.

(2) الأنا في الشعر الصوفي، عباس يوسف الحداد، ص223، مصدر سبق ذكره.

(3) المصدر نفسه، ص226.

رَفعتُ حجاب النفسِ عنها بكشفيَ الـ نّقابَ فكانت عن سؤالي مُجيبتي

وكنتُ جِلا مِرآةِ ذاتيَ من صَدا صِفاتي، ومني أُحرِقَتْ بأشِعَّةِ[1]

ففي هذه الأبيات « تظهر معاناة الذات بسبب تعلق الصفات البشرية بها، والصفات صدأ للروح يُعمي الذات ويُغيب حقيقتها، وفي خضم المجاهدة للخلاص من الصفات بغية التجرد والمحو، تدخل الأنا في سلسلة من الأحوال، تعينها على جلاء الذات من درن الصفات ... والألفاظ الواردة في البيت (جلاء – صدأ – إحراق – أشعة) دوال مهمة في التعبير عن تلك المعاناة، وتشير على نحو غير مباشر إلى صعوبة كشف حجاب النفس، فالإحراق إحراق الصفات، بأشعة حقيقة الذات، لإثبات جوهر حقيقة وجودها »[2].

ولأن التائية الكبرى تتجلى فيها تجربة ابن الفارض الشعرية والصوفية مكتملة البناء والصياغة، ومن خلال فعليّ الحب والخمر في الأنا، سنرى كيف يرصد القارئ "عباس يوسف الحداد" تجلي الأنا في مرآة المعاناة، وكيف تصبح المعاناة إحدى المرائي الكاشفة للتجربة داخل النص، إذ يقول الشاعر:

فعِنْدي لسُكْري فاقَةٌ لإفاقَةٍ لَها كَبِدي – لَولا الهَوى – لم تُفتَّتِ

وَلَو أَنَّ ما بي بِالجِبالِ وَكانَ طُو رُ سِينا بها قبلَ التَجلِّي لدُكَّتِ

هَوى عَبْرَةٌ نَمَّتْ بِهِ وجَوىً بِهِ حُرَقٌ أدوَاؤُها بِيَ أوْدَتِ

وطُوفانُ نوحٍ عندَ نَوحي كَأَدْمُعي وَإيقادُ نِيرانِ الخَليلِ كلَوعَتي

وَلَولا زَفيري أَغرَقَتنيَ أَدمُعي وَلَولا دُموعي أَحْرَقَتْنِيَ زَفرَتي

(1) الديوان، ص65، وفي الديوان أُحْدِقَت: أحيطت.

(2) الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض أنموذجاً، عباس الحداد، ص227، مصدر سبق ذكره.

وَحُزْنِـــي مـــا يَعقـــوبُ بَـــثَّ أقـــلَّهُ وكُـــلٌّ بِـــلَى أيُّـــوبَ بـــعـــضُ بلِيَّتـــي
وآخِـرُ مـا لاقـى الأُلـى عَشِقوا إلـى الرْ رَدَى بعـضُ مـا لاقيـتُ أوَّلَ مِحْنَتـي
فـــلَو سَمِعَـــت أذنُ الدَّليـــلِ تَأَوُّهـــي لآلامِ أسقـــامٍ بِجِسمـــي أضَـــرَّتِ
لَأَذكَـــرَهُ كَرْبـــي أذى عَيـــشِ أزْمَـــةٍ بِمُنقطِعـــي ركْـــبٍ إذا العيـسُ زُمَّـتِ
وَقَـــد بَـــرَحَ التَّبريـــحُ بـــي وَأَبادَنـــي وَأَبـدى الضَّنـى مِـنِّي خفـيَّ حَقيقَتِـي
فنادَمـتُ فـي سُكـري النُحـولَ مُراقِـبي بجُمـلَةِ أَسـراري وتَفصيـلِ سِيرَتِـي
ظَهَـرتُ لَـهُ وَصفـاً، وَذاتـي بِحَيـثُ لا يَراهـا، لِبِـلوى مِـن جَـوى الحُـبِّ أَبـلَتِ
فَأَبـدَت – وَلَـم يَنطِـق لِسانـي لِسمْـعِهِ هَواجِسُ نَفسـي – سِرَّ مـا عَنـهُ أخفَتِ
وظـــلَّتْ لِفكـــري أُذْنُـــهُ خَـــلَداً بـهـــا يـدورُ بِـه عـن رؤيَـةِ العيـنِ أَغْنَـتِ
فَأَخبَـرَ مَـن فـي الحـيَّ عَـنِّيَ ظاهـراً بِباطِـنِ أَمـري وَهْـوَ مـن أهـلِ خُبرَتـي
كَـــأنَّ الكِـــرَامَ الكَاتِبيـــنَ تَنَـــزَّلوا عـلى قـلبِهِ وَحيْـاً بمـا فـي صَحيفَتـي
ومَـا كـانَ يَـدري مـا أُجِـنُّ ومـا الَّـذي حَشـايَ مِـنَ السِّرِّ المَصُـونِ أكـنَّتِ
وَكَشْـفُ حِجـابِ الجسمِ أبـرَزَ سِرَّ مـا بِـهِ كَـانَ مَستُـوراً لَـه مِـن سَريرَتِـي
فَكُنـتُ بسِـرِّي عَنـهُ فـي خُفْيَـةٍ وَقَـد خَفَتْـهُ لِوَهْـن مـن نحـوليَ أنَّتـي
فَأَظْهَرنـي سُقـمٌ بِـهِ كُنـتُ خافيـاً لَـهُ، وَالهَـوى يَأتـي بِكُـلِّ غَريبَـةِ
وَأَفـرطَ بـي ضُـرٌّ تَـلاشَـتْ لمَـسِّهِ أَحاديـثُ نَفـسٍ بالمَدامِـعِ نُـمَّتِ[1]

ففي هذه الأبيات يتخلى الشاعر عن الضمائر المخاطبة، ويتجه نحو « التركيز على ضمير المتكلم المنفرد في ظهوره بشكل لافت، الذي ينتقل معه الحوار من مستوى الديالوج إلى

(1) الديوان، ص27، 28.

مستوى المونولوج، ويتباعد معه التركيز على المحبوبة في الحوار؛ ليحلّ محله التركيز على ذات المتكلمة، فيغدو حضور المخاطب حضوراً ضمنياً مضمراً في الحالة الوصفية التي تتلبس الأنا المتكلمة، عندها الأنا تصبح ف حالة من الذاتية التي تطغى عليها صور المعاناة المرتبطة بحالة الانقطاع المعيشة بين الأنا والمحبوبة، وهذه المعاناة التي تعيشها الأنا، معاناة تتصف بالشمولية والجمعية، فيها تنطوي كافة معاناة الإنسانية، منذ نشأة الكون حتى الآن، إنها معاناة تتجاور معها الآخرين في الوقت الذي تتجاوزها »[1].

ويؤول عباس يوسف الحداد « استدعاء ابن الفارض لقصص الأنبياء، كونها علامات بارزة في التجربة الدينية ليتمثل من خلالها المتلقي مقدار معاناة الأنا، فالأنا جماع كل هذه الصور الإنسانية من المعاناة، بل هي الأصل الذي تقاس عليه معاناة الآخرين، ففي التشبيه المقلوب في قول ابن الفارض:

وطُوفانُ نوحٍ عندَ نَوحي كَأَدْمُعي وَإيقادُ نِيرانِ الخَليلِ كلَوْعَتي

وَحُزْنِي ما يَعقوبُ بَثَّ أقلَّهُ وكُلُّ بِلَى أيُّوبَ بعضُ بلِيَّتي[2]

جعل الأنا مركزاً ومداراً، ونقل مركز الاهتمام عن طريق جعل القصة القرآنية فرعاً على التجربة الصوفية وليس العكس، فالأنا تعتبر نفسها هي التجربة الأصل، وتعمد الأنا إلى استظهار المعاناة على هذا النحو، لاسترضاء المحبوبة واستمالتها، فالأنا توشك على الانتهاء، واجتماع فعلي الماء والنار »[3] في قول ابن الفارض:

(1) الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض أنموذجاً، عباس يوسف الحداد، ص233، الديالوج: « عرض للتبادل الشفاهي يضم شخصين أو أكثر، المونولوج: خطاب طويل تنتجه شخصية واحدة »، قاموس السرديات، جبر الدبرنس، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003م، ص45، ص113.

(2) الديوان، ص27.

(3) الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض أنموذجاً، عباس يوسف الحداد، ص236، 237.

وطُوفـانُ نـوحٍ عنـدَ نَوحـي كَأَدْمُعـي وَإيقـادُ نِيـرانِ الخَليـلِ كلَوعَتـي

وَلَـوْلا زَفيـري أَغرَقَتنـيَ أَدمُعـي وَلَـولا دُموعـي أَحْرَقَتْنِـيَ زَفرَتـي[1]

« يقوم بدور الإحياء للذات والبقاء للتجربة في المحافظة عليها، فوجود الزفير كان حامياً للأنا من الغرق في الدمع، والدموع كانت واقية للأنا من الزوال، مقابل الاحتراق بالزفير »[2].

كذلك تستدعي الأنا صورة الدليل والركب الذي انقطعت به السبل في الصحراء، لتظهر من خلاله شدة المعاناة المعيشة، ولتظهر هذه المعاناة بشكل بارز ومكبر للمحبوبة، ففي قول ابن الفارض:

فـلَو سَمِعَـت أذنُ الدَّليـلِ تَأَوُّهـي لآلامِ أسـقـامٍ بِجِسمـي أضَـرَّتِ

لَأَذكَـرَهُ كَرْبـي أَذى عَيـشِ أزْمَـةٍ بِمُنقطِعـي ركْـبٍ إذا العيـسُ زُمَّـتِ[3]

« إن محنة الأنا تذكر الدليل بمحنة المنقطعين، والسمة الجامعة بينهما هي الكرب، وتقديم صورة لمعاناة الأنا من خلال الذاكرة العربية والإنسانية "الركب المأزوم" لمشابهتها لحال الأنا، فكما أن الدليل يشبع حاجة الركب المأزوم للاهتداء، كذلك الأنا بحاجة إلى دليل ينتهي بها وبحالها من مقام التيه والانقطاع، إلى مقام اليقين والمعرفة والاتصال، فالأنا تستدعي الآخر باعتباره نقطة استناد، ككاشف مضيء على محنتها، لا بوصفه مطابقاً لها، فاستحضار صورة الركب المأزوم لها دلالة أيضاً على القطيعة والعزلة، التي يعانيها كل من الأنا والركب »[4].

(1) الديوان، ص27.

(2) الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض أنموذجاً، عباس يوسف الحداد، ص237.

(3) الديوان، ص27، 28.

(4) الأنا في الشعر الصوفي ابن الفارض أنموذجاً، عباس يوسف الحداد، ص240 وما بعدها، مصدر سبق ذكره.

ويؤكد عباس الحداد استمرارية الحالة الجدالية التي تعيشها الأنا بين (الفناء والبقاء) وبين (الفقد والإثبات)، بقول ابن الفارض:

وَقَــد بَــرَحَ التَّبريــحُ بــي وَأَبادَنــي وَأَبـدى الضَّنـى مِـنِّي خفـيَّ حَقيقَتِـي[1]

« إن "التبريح" عامل فناء وإخفاء، يقابله "الضنا" بوصفه عاملاً بقاء وإظهار، وعلى الرغم من انتماء اللفظين إلى الحقل الدلالي ذاته، إلّا أن كلاً منها يضطلع بوظيفة مضادة لوظيفة الآخر، فإن كانت الذات يفنيها التبريح، فالضنا يُظهر ما خفي منها، وعبر هذا التضاد تستمد "الأنا" وجودها الحقيقي الدائم، وتحفظ كينونتها، وتغدو استمرارية الأنا في البقاء مرهونة بدوام المراوحة بين فناء الذات وبقائها في آن »[2].

ولعل ما حمل الحداد على هذا التأويل، إدراك ما يلاقيه الشاعر في عشقه الإلهي من معاناة، وما تحمله أبياته من إشارات وتعمية دلالية، تشير إلى ترقي الذات وتغير أحوالها في التجربة.

فبتدرج استدعاء الوسائط، من قصص الأنبياء بوصفها صورة جمعية للمعاناة، إلى الدليل والركب المأزوم بوصفه صورة فردية للمعاناة، وصولاً إلى النحول بوصفه الصورة الذاتية الخاصة للمعاناة، « إذ نعتبر النحول أحد تجليات الأنا، فإنه يظهر بوضوح خلال انقسام الأنا على نفسها، بتشخيص النحول ليصبح مراقباً، وعالماً بأسرارها، وهو المنشطر عنها ليخبر الآخرين عن باطن أمرها »[3]، يقول ابن الفارض:

(1) الديوان، ص28.

(2) الأنا في الشعر الصوفي، ص242، 243.

(3) المصدر نفسه، ص244.

فنادَمتُ في سُكري النُحولَ مُراقِبي بجُملَةِ أَسراري وتَفصيلِ سِيرَتِي
ظَهَرتُ لَهُ وَصفاً، وَذاتي بِحَيثُ لا يَراها، لِبِلوى مِن جَوى الحُبِّ أَبلَتِ[1]

« وإذا اعتبرنا أن النحول تجسيد للأنا نفسها في حال من أحوالها، فإن هذا ما يجعله في الوقت ذاته دالاً على المغايرة، بحيث يصبح في حالة انفصاله المعبر عن بواطنها ودواخلها وسرائرها وأسرارها، ولصيقاً بما يمتلكه من قدرة وبصيرة بكوامن الأنا، ليغدو النحول متصلاً ومنفصلاً عن الأنا في ذات الوقت، ويؤكد هذا ظهور الأنا له بالصفات دون الظهور بالذات، فالبلوى أقامت الصفات محل الذات، بعد أن أفنتها »[2]، ففي قول ابن الفارض:

فَأَبدَت – وَلَم يَنطِق لِساني لِسمْعِهِ هَواجِسُ نَفسي – سِرَّ ما عَنهُ أخفَتِ
وظَلَّتْ لِفكري أُذْنُهُ خَلَداً بهَا يدورُ بِه عن رؤيَةِ العينِ أَغْنَتِ[3]

« في هذا البيت تأكيد على الالتباس بين الذات في تجريدها، والذات في تشخيصها، وملاصقة النحول له، وأنه هو إياه ...، ولعل هذا ما يفسر حالة التمرد المسيطرة على الأنا بين الإثبات والفقد، وبين الفناء والبقاء، وبين الإخبار وعدمه، وبين وحدة الذات وانقسامها، ليتحول النحول إلى علامة دالة على التأرجح بين الحالين، حال المحو، وحال الإثبات والصحو، والضميران "به، بها" يؤكدان أن النحول جانب من جوانب الأنا، وكأنه جزء منها، والنحول شخصية ليست منفصلة عن الأنا، بل هي نفسها، والنحول صفة مجردة ألبست ثوب التشخيص بوصفها مراقباً، ثم أضاف بأن جعل للنحول أذناً، والتعمية الدلالية إحدى تجليات الإخفاء في

(1) الديوان، ص28.

(2) الأنا في الشعر الصوفي ابن الفارض أنموذجاً، عباس يوسف الحداد، ص244، مصدر سبق ذكره.

(3) الديوان، ص28، وتقدير قراءة البيت الثاني: ظلت أذن الريب قلباً لفكري من حيث يدور فكري بها، دوراناً أغنت الأذن بسببه الرقيب عن رؤية العين، كشف الوجوه الغر في نظم معاني الدر، عبد الرزاق القاشاني، ص48، 49، مصدر سبق ذكره.

النص، وتظهر لنا انقسام الأنا، والتمرئي في النحول باعتباره خاصية الأنا نفسها، فالأنا تعيش بين الوحدة والانقسام، بين كون النحول خاصية لذاتها، وبين كونه منتقلاً عنها »[1].

وتأسيساً على ما سبق يمكن أن نلاحظ أن عباس يوسف الحداد قد أضاء الجوانب التي تبني عليها الأنا تجربتها في المعاناة، فالجدلية القائمة بين رموز ودوال النص، وعلاقاتها الانتقالية التبادلية في التجربة الشعرية، هي التي تخلق حالة التوحد التي تعيشها الأنا الصوفية، وهي ذاتها السمة الجمالية التي تجعل النص وحدة كلية مترابطة، تسمح للأنا بأن تتجلى بصورها العديدة والمتناقضة داخل النص.

ويؤكد عباس يوسف الحداد « أن المعاناة ملمح أساسي وأصيل في تجربة الحب الإلهي عند ابن الفارض، وركيزة تقوم عليها تجربته الشعرية "الصوفية"، وبها تسير نحو التلاشي الجسدي، ونحو الفناء في المحبوبة "الحقيقة"، ففي قول ابن الفارض:

وَما حلَّ بي من مِحنَةٍ فَهوَ مِنحَةٌ وقد سَلِمَت من حَلِّ عَقدٍ عَزيمَتي
وكُلُّ أذىً في الحُبِّ مِنكِ إذا بَدا جَعَلْتُ لهُ شُكرِي مكانَ شَكِيَّتي
نَعَمْ وَتَباريحُ الصَّبابَةِ إن عَدَتْ عَلَيَّ مِنَ النَّعماءِ في الحبِّ عُدَّتِ
وَمِنْكِ شَقائي بَل بَلائِيَ مِنَّةٌ وفيكِ لِباسُ البؤسِ أسبَغ نِعمَةِ[2]

وتتحول كافة الصفات السلبية الموجودة على محور الشكوى إلى صفات إيجابية، فتصبح المحنة منحة، وهذا التحول هو تحول من حال السلب إلى حال الإيجاب، ويُعدّ هذا تحولاً في آليات الأنا المرآوية من الحالة السلبية المنكسرة إلى الحالة الإيجابية المنتصرة، وتتوافق هذه

(1) الأنا في الشعر الصوفي، عباس يوسف الحداد، ص244، وما بعدها، مصدر سبق ذكره.

(2) الديوان، ص30.

الحالة مع حالة التناقض التي يعيشها الصوفي بين الفقد والإثبات، والفناء والبقاء، فالمعاناة تكشف لنا عن محاولة لتوحد المتناقضات والمتنافرات في المعرفة الإنسانية والتجربة البشرية ليكون كل شيء في الوجود دالاً على الوحدة القائمة عبر المتناقضات، فكما أن صور المعاناة تجهد الأنا وتضنيها، كذلك هذه الصور ذاتها تقوم على إحياء الأنا وترقيها، وهذا من خلال إدراك الأنا لمفهوم الوحدة في التنوع، أو ما يطلق عليه "وحدة الوجود" »[1].

« أما مرآة الإنسان الكامل فهي تعكس صورة الأنا الصوفية لحظة تحققها بالاتحاد تمثلاً للحديث القدسي « ما زال عبدي يتقرب إليّ بالنوافل حتى أحبه، فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به وبصره الذي يبصر به ... »[2] ففي قول ابن الفارض:

وجاء حديثٌ في اتحاديَ ثابتٌ روايتُهُ في النَّقلِ غيرُ ضعِيفَة
يُشيرُ بحُبِّ الحقِّ بعدَ تقرُّبٍ إلَيهِ بنَفْلٍ أو أداء فريضَةِ
وموضعُ تنبيهِ الإشارةِ ظاهرٌ بكُنْتُ لهُ سَمْعاً كنُورِ الظَّهيرة[3]

وتحولت الأنا الشعرية داخل النص وعبر الاتحاد إلى إنسان إلهي أو حقيقة إلهية تتصرف في الوجود والموجود ...، والإله هنا لا يعني الإله المطلق أو الله، وإنما الإله هنا الإنسان الذي حقق في وجوده معاني الإنسان، بوصفه عبداً ورباً في آن، وقام بهما قياماً قويماً »[4].

أي أن تحقق صفات الألوهية في الأنا لا يلغي افتراقهما في الذات.

(1) الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض أنموذجاً، عباس يوسف الحداد، ص249، وما بعدها.

(2) سبق تخريجه، ص92 من هذا البحث.

(3) الديوان، ص80.

(4) الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض أنموذجاً، ص263، 264.

« ولفظ الإنسان الكامل لم يرد صراحة في شعر ابن الفارض على نحو ما كان في كتابات ابن عربي ...، وهذا ما يجعل له مفهومه الخاص الذي يتشكل عبر تجربة ذاتية فردية ذوقية تنسج رداءها ومفاهيمها عبر سلوكها ومجاهداتها الصوفية للوصول إلى معنى الإنسان الكامل الكامن فيها، الذي يتقاطع مع مفهوم الآخرين "الفلسفي" من حيث المفهوم الأساسي، ويفترق من حيث الصياغة الفردية في ذات الوقت »[1]، يقول ابن الفارض:

فمِن بعد ما جاهدتُ شاهدتُ مَشهَدي وهـادِيّ لـي إيَّـايَ بـل بـيَ قُـدْرَتِي

وبـي مـوْقِفي، لا بـلْ إلـيَّ تَـوَجُّهي كَذَاكَ صَلاتي لـي، ومِنّـي كَعْبَتـي[2]

فهذا « الحضور الكثيف لياء المتكلم هو دال على تحقق الأنا من وجودها الحقيقي، بوصفها حقيقة وخليقة في الوقت نفسه ...، وكان هذا عبر انغلاق الذات على نفسها التي أصبحت الهادي والمهدي في آن والقدوة والمقتدى معاً »[3].

ويقرر "الحداد" أن نظر الأنا في ذاتها عبر مرآة "الإنسان الكامل" ما هو إلا لرغبتها الدائمة في مساءلة الأنا، وتحفيزها على الترقي في الأحوال والمقامات وصولاً إلى الحقيقة المحمدية، التي لم تكتمل في صورة بشرية أكثر من كمالها في الحقيقة المحمدية، وقد ورثتها الأنا وقامت بها مقام الوارث المحمدي، الذي سلك فملك فقام في حقيقة تتسامى عن قيام الإنسان بجسمانيته، وصولاً به إلى قيامه بروحانيته، يقول ابن الفارض:

وكلُّ الجِهاتِ الستِّ نحوي توجَّهتْ بمـا تَـمَّ مـن نُسْـكٍ وحَـجٍ وعُمْـرَةِ

(1) الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض أنموذجاً، عباس يوسف الحداد، ص264.

(2) الديوان، ص44.

(3) الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض أنموذجاً، عباس يوسف الحداد، ص264.

... ...

وما كان لي صَلَّى سِواي ولم تكن صَلاتي لغَيري في أدا كلِّ ركعةِ

... ...

فألفَيْتُ ما ألفَيْتُ عَنّيَ صَادِراً إليَّ ومنِّي وارِداً بمَزيدَتِي[1]

... ...

رَجَعْتُ لأعمال العبادةِ عادَةً وأعدَدْتُ أحْوَالَ الإرادةِ عُدّتي

... ...

وصُمْتُ نَهارِي رغبةً في مَثوبَةٍ وأحْيَيْتُ لَيلي رَهبةً مِن عُقوبَةِ

وعَمَّرْتُ أَوْقَاتي بِوِرْدٍ لِوَارِدٍ وَصمْتِ لسَمْت واعتكاف لحرمة

... ...

ودَقَّقْتُ فِكري في الحلالِ تَوَرُّعاً وراعَيتُ في إصْلاحِ قُوتِي قُوَّتي[2]

... ...

« من هنا تحولت مفاهيم العبادة والشعائر النسكية عند الأنا من أعمال ترتبط بالزمن الآني، إلى معان تقوم في الأنا وتقوم الأنا فيها، بوعي معناها في قائم معناها من معنى الإنسان الكامل فيها ...، وربما كان هذا التحول تحولاً مرآوياً في تجربة الأنا، التي تنظر في مرأة الإنسان الكامل لتشهد حقيقة أمرها، وتدرك معنى أفعالها الصادرة منها بورودها إليها، على نحو يكفل لها التطور والترقي في سلم تجربتها الروحية »[3].

(1) الديوان، ص37، 38.

(2) المصدر السابق، ص46.

(3) الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض أنموذجاً، عباس يوسف الحداد، ص265.

وتأتي الإشارة إلى كمال الأنا في بيت من التائية الكبرى، يحمل دلالة قيام معنى الإنسان بإضافة الكامل فيها، أو قيامها فيه بانعكاسها في مرآته وظهورها على موجوداته، يقول ابن الفارض:

ومَن لمْ يَرِث عنّي الكَمَالَ فناقصٌ على عَقِبَيْهِ ناكِصٌ في العُقوبة[1]

... ...

ولي مِنْ مُفيضِ الجَمعِ، عندَ سلامِه عليَّ بأَوْ، أَدْنَى إشارةِ نِسْبَةِ[2]

« فبوصول الأنا إلى مقام الإنسان الكامل في الوجود الذي جُمع الحق والخلق فيه، وقام العبد والرب فيه، أصبحت تجربة الأنا هي التجربة الأصل، التي ينبغي استعادة الآخر لها حتى يتمكن من الوصول إلى الكمال الذي تحقق للأنا، ومن لم يتمكن من ذلك يظل في كونه إنساناً حيوانياً لا يرقى إلى معنى الإنسان الكامل ولا يقوم فيه »[3]، ولعل ما أعان الحداد للوصول إلى هذا المعنى أو التقاط الإشارة الكامنة في البيت الأول هو تفريق ابن عربي بين الإنسان الكامل والإنسان الحيوان، الذي خلص فيه إلى الحكم بأنه « إذا لم يحز الإنسان رتبة الكمال فهو حيوان، تشبه صورته الظاهرة صورة الإنسان، وأين الإنسان الحيوان من الإنسان المخلوق على صورة الرحمن؟ فهو النسخة الكاملة والمدينة الفاضلة »[4].

والأنا تريد أن تورث هذه التجربة الروحية في الكمال الإنساني؛ لأنها هي بدورها قد ورثتها عن "مَفِيضِ الجمع" رسول الله ﷺ، يقول ابن الفارض:

---

(1) الديوان، ص62.

(2) المصدر السابق، ص82.

(3) الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض أنموذجاً، عباس يوسف الحداد، ص266.

(4) الإنسان الكامل والقطب الغوث الفرد من كلام الشيخ الأكبر محيي الدين ابن عربي، محمود غراب، مطبعة الكتاب العربي، دمشق، 1990، ط2، ص7 وما بعدها.

ولـي مِنْ مُفيضِ الجَمعِ، عندَ سلامِه علــيَّ بــأَوْ، أَدْنَــى إشــارةِ نِسْــبَةِ[1]

« ويمكن أن نفهم فعل الإفاضة باعتباره فعلاً مرآوياً – أيضاً – فقد انعكست صورة الجمع المحمدي "مفيض الجمع" على ذات الأنا، فغدت الأنا بذلك أصلاً بعد أن كانت فرعاً، وأصبحت ناظراً ومنظوراً إليها في الوقت نفسه من خلال علاقتها بالآخر، بعد أن كانت ناظرة فقط من خلال علاقتها بالذات الإلهية، فالأنا إذن هي مثيل الجمع المحمدي " مفيض الجمع" وقلبه ومقلوبه في آن »[2]، « ومن هنا تصبح الأنا في معنى الإنسان الكامل الذي كمُل بإفاضة مفيض الجمع عليه، وصار هو يفيض على الآخرين بما أفيض عليه، إنه جمع الحقيقة من مفيض الجمع، والخليقة ممن سوف يفيض عليه، ليكون بينهما إنساناً كاملاً قائماً في حقيقة تضم الحقّ والخلق معاً[3]»، يقول ابن الفارض:

فـلا تَحْسَـبَنّ الأمْـرَ عَنّـي خارجـاً فمـا سـادَ إلا داخِـلٌ فـي عُبُـودَتِي

ولـولايَ لـم يُوجَـدْ وُجـودٌ ولـم يكُـنْ شُــهودٌ ولــم تُعْهَــد عهــودٌ بِذِمَّــةِ

فـلا حــيَّ إلاَّ مِـنْ حيـاتي حياتُـهُ وطـوعُ مُـرادي كُـلَّ نفسٍ مُرِيـدَةِ[4]

وبنـاءً علـى مـا سبق يمكـن « أن نطلـق مسمـى "مـرآة الحسـن" أيضـاً علـى مـرآة الإنسـان الكامل، فهي توازيها من حيث كونها المرآة نفسها التي تعكس وجهاً آخر من وجوه الإنسان الكامل وباطنه، حقيقته، التي شهدت جمال الوجود في شهودها، ووجدت وتجلت بمرآة حسنها التي تمثل أناها الحقيقة »[5]، يقول ابن الفارض:

(1) الديوان، ص82.

(2) الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض أنموذجاً، عباس يوسف الحداد، ص267.

(3) المصدر نفسه، ص275.

(4) الديوان، ص74.

(5) الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض أنموذجاً، عباس يوسف الحداد، ص275.

وانْظُـرُ فــي مِـرآةِ حُسـنِي كــي أَرَى جَمَالَ وجُودي في شُهوديَ طَلعَتِي[1]

« والمرآة هنا تمثيل لعوالم الإمكان، فإن الوجود المشهود في الأشياء بالنسبة إلى وجود الوجه الحق فيها، بمنزلة الوجه الذي يظهر في المرآة "الصورة" نسبة إلى الوجه الذي يقابله في الخارج عن المرآة "الحقيقة" »[2].

وتتجلى الأنا في مرآة الآخر عبر مرآتين، هما: مرآة الحقيقة، ومرآة المريد، وعلاقة الأنا بالآخر في التجربة الصوفية عند ابن الفارض، هي علاقة الأصل "الأنا" بصورتها "الآخر" الذي لا يعني وجوداً غيرياً منفصلاً عنها، بقدر ما يحيل إليها، وينطلق منها، « فالآخر في النص الفارضي والمتمثل في "الحقيقة، والمريد" هو آخر لصيق بالأنا وبتجربتها، لا يفارقها سواء في حال الكشف والمشاهدة، أو في حال الشوق والحنين ...، الأنا حاضرة به وهو حاضر بها لا ينفصلان، في إطار تلك العلاقة التي تجعل من كليهما صورة وأصلاً في الوقت نفسه، فالأنا لا تعرف نفسها إلا من خلال الآخر، باعتباره المرآة التي تكشف للأنا لتتعرف عليها »[3].

« وجدلية الأنا والآخر وجودية تحقق للأنا وعيها بنفسها وبعالميها الداخلي والخارجي، إن تجربة المرآة بوصفها تجربة إنسانية، هي تجربة بالغة العمق والتعقيد معاً؛ لأنها تركز على ضربين من الديالكتيك لا ينفصل أحدهما عن الآخر: ديالكتيك الأنا – الأنا الآخر – وديالكتيك الداخل – الخارج »[4]، و"الأنا" من خلال تجليها في مرآة الآخر (الحقيقة – المريد) تبدو وبحسب رؤية الحداد ناظراً ومنظوراً إليها في الوقت نفسه، على نحو جدالي يعين التجربة

(1) الديوان، ص64.

(2) الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض أنموذجاً، ص276.

(3) المصدر السابق، ص279.

(4) المرآة والفلسفة، محمود رجب، حوليات كلية الآداب، الحولية الثانية، جامعة الكويت، 1981م، ص14.

الشعرية على كشف حجاب الأنا، وتعرية عالمها الداخلي وبعكسها، عبر هاتين المرآتين سعياً بها نحو العلو والترقي في معراج لا يتوقف. مرآة الآخر هنا تمثل منطقة اللاوعي الماثل في "الأنا" في اكتمال مع مرآة الذات، التي عكست سابقاً منطقة وعي الأنا الفارق والخاص بذاتها وحقيقة وجودها. « فوظيفة المرآة من حيث هي وسيلة من الوسائل التي تنقسم بها الأنا الشعرية على نفسها، فتغدو ذاتاً ناظرة، وذاتاً منظوراً إليها، وهو وسيط يتيح لهذه الأنا أن تراوغ ذاتيتها، وتجافيها لتعرفها ... فالأنا لا يكتمل وعيها بنفسها إلا من خلال آخر هو غيرها، أو هو إياها في حال انقسامها على نفسها لتكون هي؛ الأنا والآخر »[1]، يقول ابن الفارض:

أَمَمْتُ إمامي في الحَقيقَةِ، فَالوَرى وَرائيَ وكانَت حَيثُ وجَّهتُ وِجْهَتي[2]

... ...

ففي الصّحوِ بعد المَحْوِ لم أكُ غيْرها وذَاتي بذاتي إذ تجَلَّت تجلَّتِ

... ...

وها أنا أُبدي في اتّحاديَ مَبدَئي وأُنْهي انتِهائي في تواضُعِ رِفعتي

جَلَتْ في تَجَلِّيها الوجودَ لِناظري ففي كُل مَرْئيٍ أراها برؤيَتي

فوصفي إذا لم نُدْعَ باثنين وصْفُها وهيئتُها إذ واحدٌ نحن هيئتي

فإن دُعيَتْ كُنْتُ المُجيبَ وإن أكُنْ مُناديً أجابَتْ مَنْ دعاني ولَبَّتِ[3]

(1) "عندما أوغل السندباد"، جابر عصفور، صحيفة الحياة، لندن، ع11543 – 1994م، ص18، نقلاً عن: الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض أنموذجاً، عباس يوسف الحداد، ص280 – 281.

(2) الديوان، ص37.

(3) المصدر نفسه، ص42.

« فالآخر لا يلغي الأنا، بل يسعى إلى أن يكوّن الأنا ويجعلها تنمو، بالمعنى الذي يلعب فيه الآخر دوراً في تكوين الأنا التي لا تعرف وجود نفسها إلا بالآخرين، فالآخرون يشكلون جزءاً أساسياً من معرفة الأنا عن نفسها، واستمرارية حضورها في الوجود .... وكون الأنا تمثل في مرآة الذات منطقة الوعي عند الأنا، والأنا في مرآة الآخر تمثل منطقة اللاوعي لديها ...، والوعي واللاوعي يكمل أحدهما الآخر، ليشكلا معاً مجموعة هي الذات، « والذات كيان يفوق الأنا تنظيماً، فالذات تحتضن النفس الواعية والنفس الجماعية، وتشكل بذلك شخصية أوسع، وتلك الشخصية هي نحن »[1]، « والنحن المتشكلة من مجموعة من مرائي الأنا والآخر في نص ابن الفارض هي التي تجعل الأنا "أنا جمعية"، وإن جاء خطابها بصيغة المفرد، فهو مفرد بصيغة الجمع، ويقصد به الإفراد والجمع المعنوي، الذي يصبح المفرد فيه هو عالم للحقائق والخلائق يتكلم بصيغة الإفراد وهو قائم في معنى الجمع »[2]، يقول ابن الفارض:

قُـلْ للّـذِينَ تقـدَّموا قَبلـي ومَـن بَعدي ومَن أضحى لأشجاني يَرَى

عني خذوا وبي اقْتدوا وليَ اسمعوا وتحـدَّثوا بصـبَابَتي بَـينَ الـوَرى[3]

ويؤول الحداد محاولة الأنا "في نص ابن الفارض" بلوغها النحن؛ لتتجاوز اغترابها وتفردها؛ ولتكون صوتاً متميزاً له صفة التفرد والجمع في آن.

« وعلاقة الأنا بالحقيقة و"صورتها" فيها تعتمد على حوار إيجابي صاعد وهابط بيانيا يفضي إلى التوحد بينهما، أما علاقتها بالمريد و"صورتها" فيه فهي تعتمد على حوار سالب

(1) جدلية الأنا واللاوعي ك.غ. يونغ، نر: نبيل محسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1997م، ص94.

(2) الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض أنموذجاً، عباس يوسف الحداد، ص282، 283.

(3) الديوان، ص128.

"الأنا" هي مصدره وموجهه، في حين يبقى "المريد" في حال التلقي السلبي الذي لا يعدو كونه حالا للتمثل وتمني بلوغ صورة المثال "الشيخ" »[1]. يقول ابن الفارض:

مَنَحْتُـكَ علمـاً إن تُـرِدْ كشـفَه فَـرِدْ سـبيلِي، واشـرَعْ فـي اتِّبـاعِ شـريعتي

... ...

فلا تَعْشُ عن آثارِ سَيريَ واخْشَ غَيْـــ ـــنَ إثـار غَيـري واغـشَ عـينَ طريقتِـي[2]

« وعـن طريـق الخطـاب الشـعري الحـواري القـائم بـين الأنـا وانعكاسـها فـي مـرآة الحقيقـة والمريـد، تتشـكل السـمة الكليـة للأنـا فـي مـرآة الآخـر، بحيـث يغلـب عليهـا التحـول مـن "أنـا" مونولوجيـة سـابقة التجلـي فـي مـرآة الـذات، إلـى "أنـا" ديالوجيـة عبـر اسـتبدال خطـاب الـداخل "الباطن" بخطاب الخارج "الظاهر"، ربما تؤكد حوارية النص الفارضي الحضور المكثف لفعل القول، الذي يتردد بصورة تدعم الحوارية، وتعلي من شأن الثنائية "الأنا – الآخر" »[3]، يقول ابن الفارض:

قُـل: تَرَكْـتُ الصَّـبَّ فـيكُم شَـبَحاً مَـا لَـهُ ممّـا بَـرَاهُ الشّـوقُ فَـي[4]

قُلْـتُ: روحـي إنْ تَـرَيْ بَسـطَكِ فـي قَبْضِـهَا عِشْـتُ فرأيَـيَ أن تَـرَي[5]

قُـلْ للعـذولِ: أطلْـتَ لَـوميَ طامعـاً إنَّ المـلامَ عـن الهـوى مُسـتوقِفي[6]

(1) الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض أنموذجاً، عباس يوسف الحداد، ص284، 285.

(2) الديوان، ص47، 48.

(3) الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض أنموذجاً، عباس يوسف الحداد، ص287.

(4) الديوان، ص199.

(5) المصدر نفسه، ص211.

(6) المصدر نفسه، ص145.

لَوْ قالَ تِيهاً: قِفْ على جَمْر الغَضا لَوَقَفْتُ مُمْتَثِلاً ولم أتوَقّف[1]

إن قُلْتُ: عندي فيكَ كُلُّ صَبَابَةٍ قالَ: المَلاحةُ لي وكُلُّ الحُسْنِ فيّ[2]

وقالوا شَرِبتَ الإثمَ؟ كلّا وإنّمَا شربتُ التي في تركِها عنديَ الإثْمُ[3]

« وفعل القول في هذه الأبيات هو المحرك لسيرورة الأنا نحو الحوار، والمناقلة بين المونولوج والديالوج، فالنص الفارضي يتأرجح بينهما، وإن شئنا مونولوج من ناحية التجربة الصوفية وديالوج من الناحية المعرفية، فالأنا تحاورُ الآخر لتعرف نفسها .... ولعل المشهد الافتتاحي للتائية الكبرى وما يضمه من حضور ضمائري، يحيل إلى وضع متبعثر، ضمن مجال دلالي مهيمن هو مجال الشراب والسكر والحوار هو الذي يقوم بعملية الدمج، فالوحدة الحوارية ستجر الأنا نحو الائتلاف، وسترقى عبر الحوار لاكتشاف نفسها وما سواها في مقياس الآخر »[4] وصولاً إلى حالة الاتحاد بالحقيقة. يقول ابن الفارض:

أفادَ اتِّخاذي حُبَّها لاتّحادنا نوادِرَ عن عادِ المُحِبِّينَ شَذَّتِ[5]

يؤكد ابن الفارض في هذا البيت أن الحب ليس الغاية التي تسعى إليها التجربة، بل هو وسيلة لتحقيق غاية هي الاتحاد، وهذا يعني تفرد الشاعر عما سبقه من الشعراء الصوفية، فتجربته تجربة فردية ذاتية، وتتميز بأنها التجربة المثال التي تشكل الأنموذج الأسمى والأوضح والأكمل في السلوك الصوفي[6]، يقول ابن الفارض:

(1) الديوان، ص146.

(2) المصدر نفسه، ص147.

(3) المصدر نفسه، ص184.

(4) الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض أنموذجاً، عباس يوسف الحداد، ص288، 289.

(5) الديوان، ص38.

(6) الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض أنموذجاً، عباس يوسف الحداد، ص30.

ومُلْكُ معالِي العشقِ مُلكي وجندي الـ ـمَعاني، وكُـلّ العاشـقينَ رعيَّتِـي[1]

ومـا يؤكـد باطنيـة تجربـة ابـن الفـارض الشـعرية الصـوفية دورانهـا حـول مركزيـة "الأنـا" باعتبارهـا البدايـة والنهايـة، منهـا يبـدأ الحـوار وإليهـا ينتهـي، ومما يلفت الانتبـاه فـي قـول ابـن الفارض:

تحقّقــتُ، أنّــا فــي الحقيقــةِ واحــدٌ وأثبتَ صَحْوَ الجمع مَحْوَ التَشتُّتِ[2]

« ابتدأ الوحدة الحوارية بضمير المتكلم المذكر وانتهى به، لتوافق بنية الوحدة الحوارية بنية النص الدائرية، حيث تمثل الأنا نقطة الانطلاقة ونقطة العودة والرجوع، فهي البؤرة الدلالية الكاشفة لدلالات النص وبنيته، وكذلك توحي البنية الدائرية بانغلاق الأنا على ذاتها على نحو توحدي لا يجعلها تقبل الانقسام والانشطار. ولكن الأنا تتشظى وتنقسم على نفسها في رحلتها المعرفية، وفي رحلتها الوجودية، فتسير ثنائية التشظي والاتحاد جنباً إلى جنب في تجربة الأنا إلى أن تصل إلى مقام صحو الجمع »[3]. الذي لا يخرج عنه شيء مطلقاً ألا وهو شهود وحدة الحق في عين كثرة الخلق، فيقوم فيه الوجود الحق بنفسه[4].

ويمكن أن نلاحظ من خلال هذه القراءة أن الحداد قام بتسليط الضوء حول حضور الاثنينيات المعرفية المتقابلة في نص ابن الفارض، وأن احتواء بنيته على مظاهر عديدة لها، ليس إلا تنوعاً في إطار الوحدة، التي تتوازى مع تغير الأحوال والمقامات صوفياً وصولاً إلى

(1) الديوان، ص48.

(2) المصدر نفسه، ص69.

(3) الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض أنموذجاً، عباس يوسف الحداد، ص285، مصدر سبق ذكره.

(4) المصدر نفسه، ص316.

الاتحاد، وهذه الرؤى المتجاورة والمرايا المتعاكسة والمتوازية، تثري التنوع، وتضيف إليه أبعاداً تعمق من خصوصية التجربة الشعرية الصوفية عند ابن الفارض.

وفاعلية النص المقروء كانت هي الباعث لإنتاج نص جديد، قائم على التقاط إشارات النص، بحسب المكونات الثقافية للقارئ، واستثماره لما يحمله النص من طاقات إيحائية وإيجاد معادل موضوعي لما يصدر عنه من مرجعية عرفانية، وإسقاطات روحية. فهي استجابة منتجة قدمت رؤية جديدة لنص ابن الفارض، فالنص الأدبي تجربة تفاعلية بين القارئ والنص والمبدع، حيث تحول علاقة القارئ بالنص إلى علاقة انفصال واتصال في آن، فإذا كان القارئ ينتمي إلى عصر ليس هو العصر الذي ينتمي إليه النص المقروء، فإن العلاقة بينهما تكون علاقة انفصال لا محالة، إلا أن هذا الانفصال سرعان ما يتحول إلى اتصال حين يتجاوب النص مع أفق انتظار القارئ، حيث لم يتوقف الخطاب الفارضي عن إثارة الأسئلة المتجددة بتجدد أفق الانتظار.

خـــاتمـــة

من خلال ما تم استعراضه في النماذج السابقة يمكن التوصل إلى بعض النتائج فيما يخص شعر ابن الفارض واستجابة القراء له.

1- القارئ الفعال هو الذي يتمم إنجاز النص ويعطيه تحققه الفعلي، فالقارئ هو صنو الكاتب في إنتاج النص وتفعيله، بل إن القراءة أو القراءات يمكنها مع تعاقب الأزمنة وتراكم الثقافات أن تحقق المزيد في الإنتاجية النصية؛ لأنها تُشرك معرفة القارئ أو القراء بمعرفة الكاتب، فتخصب العمل بطريقة ديناميكية متجددة، ومن ثم فهي تتجاوز ما يجود به النص، لتلاحق ما يندس بين ثناياه وعبر فضاءاته.

2- حظي التأويل في الثقافتين العربية والغربية، بالاهتمام والقبول؛ لأنه كان يمثل المنهج والآلية الممكنة، لقراءة الكتب الدينية وفهمها وتفسيرها، فقد تمثل دور القارئ في تنشيط حوار خلّاق مع النص من أجل فهمه، وقد فتح التأويل المجال أمام القارئ الصوفي لتوسيع دلالات بعض معاني القرآن الكريم، دون الخروج عن مفاهيم الشريعة، ولمّا كان التوسع في المعاني مسموحاً به في فهم النص القرآني، فالأولى أن يكون مسموحاً به في النص الأدبي.

3- يقوم تأويل النص الصوفي على حضور مقاصد المؤلف في النص، وتعد تلك المقاصد إشارات وعلامات تمنع المؤول من التعارض أو سوء الفهم.

4- اعتمد ابن الفارض على اللغة بوصفه وعاءً جمالياً يمكن أن يحمل تجربة شعورية لها طبيعتها الخاصة، بحيث يتحقق فيها المبدأ الصوفي القائل « إن اللغة إن أفصحت أخلّت » وفقدت جلالها وغموضها الذي يُعد سرّ تميزها، فقد عبر ابن الفارض عن تجربته الصوفية بلغة شعرية خاصة، تقوم على الرمز والإيحاء، فاستطاع أن يخلق لنفسه لغة تعبر عن الحب الإلهي والتجليات المصاحبة لأحوال المحب، الغائب الواعي في حضرة الذات الإلهية وبها، وتجلى ذلك عبر استخدامه لمرادفات عديدة، قرينة رؤيته في الحب الإلهي، مثل: الخمر، السكر، القبض،

البسط، المحو، الصحو، الفناء، البقاء، وغيرها من المعاني والمفردات التي تمثل البعد المعرفي الصوفي الخاص.

5- ومن ناحية المضامين الشعرية الصوفية عند ابن الفارض، فهي لا شك رغم ما تحمله من وعاء تقليدي فإنها تشكل قطيعة معرفية عبر جدالية الانفصال والاتصال، فاستخدام الشاعر لبعض السمات الفنية لشعر الغزل العذري مثلاً، لكن عبر تحقق شعري مختلف، ومظهر جمالي نقيض، يؤكده اختلاف انبعاث شعرية الحب الإلهي الصوفي، الذي ينزع فيه المتصوفة باتجاه محبوبة مجازية هي "الحقيقة – الله" مستعصية دوماً ومتعالية أيضاً تحفز الصوفي على دوام الترقي في الأحوال، بغية الوصول إليها والفناء فيها – وبين الحب العذري بمفهومه الإنساني الذي على الرغم من عفافه فإن المرأة البشرية هي موضوعه، وغايته الوصول إليها، وتحقق الوصال البشري، وما الغاية والمعاناة والوسائل في اختلافها وتجلياتها الروحية الشعرية في النص الفارضي إلا تأكيد لذلك الاتصال والانفصال بين التجربتين.

6- غياب التفاعل الإيجابي بين النص الصوفي والمتلقي أدى إلى تغييب النص الصوفي؛ لأن حياة النص الأدبي لا تكمن في وجوده فقط، بقدر ما هي ناتجة عن التفاعل الحاصل بينه وبين المتلقي.

7- عدم التكافؤ بين الباث والمتلقي، والقدرة على إظهار الحق من جهة، والجهل به من جهة أخرى، وانفتاح النص على أفق انتظار مخالف لأفق المتلقي العاجز عن إدراك ذلك الانفتاح في المستوى الدلالي للنص، فيلجأ إلى التعبير الظاهر الذي يفسد المعنى ولا ينفتح على إمكانيات التأويل، وهذا ما أدى إلى أزمة التلقي وتغييب النص الصوفي.

8- إن تباين القراءات التي تناولت شعر ابن الفارض تحكمها المنطلقات والمرتكزات المنهجية لأصحابها، وهي منطلقات لا يتم استنباطها من داخل النص المقروء أو من سياقه الثقافي

والحضاري، بل يتم إسقاطها على النص، وتطويعه لإيجاد المسوغات والمبررات التي تسمح بتمريرها.

9- تماثل الخلفية الصوفية التي يستلهم منها القارئ والمبدع، أدى إلى نمطين من القراءة أولهما: القراءة النمطية التي تنطلق من معطيات النص، لتصل إلى نتائج محددة سلفاً، فتتوجه القراءة وجهة دلالية، يتكهن بها القارئ قبل الوصول إليها، كما في شرح النابلسي الذي يحول الأمكنة بطريقة آلية إلى مقامات مجردة، ويجعل من الأشخاص المقيمين بالأماكن والراحلين عنها إشارة إلى السالكين لطريق الحق، وثانيهما: اتكاء القارئ على خلفيته الصوفية ليلج إلى تأويل النص، حيث يستحضر دلالات إضافية إلى نص ابن الفارض، يتلمسها المتلقي كلما ربط نص القارئ بقائله وبتوجهه الفكري وخلفيته الثقافية، التي كانت وراء إنتاج النص كما في شرح الفرغاني.

10- وبالنظر إلى ما قدمته الشروح الصوفية نلاحظ تغيباً للجانب الجمالي في شعر ابن لفارض، إذ كان هاجس الشراح هو الإقناع الأيديولوجي.

11- يمكننا تقسيم القراءات التي تناولت شعر ابن الفارض إلى ثلاثة أقسام، هي:

أ- قراءة المتأخر في ضوء المتقدم، فنظرت إلى شعر ابن الفارض في ضوء فلسفة ابن عربي الوجودية، فقد انطلقوا من أفق انتظار جاهز، يقتضي بأن النص الفارضي ما هو إلا صورة شعرية لفلسفة وحدة الوجود، التي تظهر في أتم صورها في مؤلفات ابن عربي.

ب- قراءة شعر ابن الفارض وفق تجديد أفق التلقي الأدبي في العصر الحديث والتحول في النظر إلى الأدب بمعايير مختلفة، أسهم في الكشف عن أبعاد جديدة في الخطاب الصوفي وإبراز مكونات وسمات ظلت محجوبة عن القراءات القديمة.

ج- قراءة شعر ابن الفارض وفق النسق الثقافي للقارئ، فرأوا أن الاتحاد والوحدة التي يصفها ابن الفارض في أشعاره ليست إلا وحدة الشهود لا غير، فابن الفارض شاعر صوفي قد وصل

إلى الفناء التام في الذات العلية حتى صارت الموجودات عدماً فيما عدا ربه، وعباراته عبارات شاعرية تصدر عن حالة نفسية، ولا يمكن أن تؤخذ مأخذ العبارات الفلسفية، أما قراءة الحداد فجاءت للكشف عن الرؤية الخاصة للتجربة الشعرية، المنبثقة من خصوصية التجربة الصوفية لابن الفارض، وقد خلص إلى نقطة ارتكاز تجربة ابن الفارض التي تدور حولها كافة نصوصه الشعرية، متمثلة في رؤيته للاتحاد والفناء، كمجليين مهمين لوحدة الوجود.

12- والتعدد في إنتاجية القراءة من قارئ لآخر من الأمور التي تحسب للنص، فكما ثبت أن نص ابن الفارض لا تحده الحدود، وسيظل الإبداع في شأنه مفتوحاً، فكذلك ما يكتب حوله (تحليله، قراءته، تأويله)، يجب أن يظل مفتوحاً، ولما كان التعدد والتنوع لا ينفي الوحدة في الإطار النظري العام، فقد مثلت القراءات التي تحاورت مع شعر ابن الفارض بمثابة تجارب جزئية متنوعة.

ولعل من أهم النتائج التي يمكن التوصل إليها من خلال هذه الدراسة أن القراءات المتعارضة أو المتقاربة بقدر ما تزيد من ثراء النص الفارضي، فإنها توحي بطبيعة الالتباس والتقلب في القراءة، ومدى استجابة النص لآفاق الانتظار ومقتضيات التلقي وتوجهاته، فقد تبين لنا أن نص ابن الفارض ظل مرتهناً إلى تحولات سياقات القراءة، وتبدلات وعي القراء، كما تبين لنا أن دلالات النص الصوفي لا تتأتى من خلال محاورة النص بعيداً عن السياق الذي وردت فيه تلك النصوص، ذلك لأن معاناة الصوفي يعيشها في عمق لا يعبر عنه ظاهر النص، ولا يمكن الحكم على قراءة ما بالصواب أو الخطأ، فتعليق القراءة بالصواب تهميش لدور القارئ والقراءة وانغلاق النص لا انفتاحه وتجدده.

المصادر والمراجع

* القرآن الكريم، رواية قالون عن نافع، طبع جمعية الدعوة الإسلامية، ليبيا.

أولاً: المصادر:

1) ابن الفارض والحب الإلهي، محمد مصطفى حلمي، دار المعارف، مصر، ط2، 1985م.

2) الأنا في الشعر الصوفي، ابن الفارض أنموذجاً، عباس يوسف الحداد، دار الحوار اللاذقية، سوريا، ط2، 2009م.

3) التشاكل والتباين في التائية الكبرى لابن الفارض، طارق زيناي، مجلة آفاق علمية، المجلد 9، العدد 2 ، 2017م.

4) التمظهرات السيميائية في قصيدة يا جنة فارقتها النفس مكرهة، لابن الفارض، سعد بلنوار، مجلة الباحث، المجلد 11، العدد 1 ، 2019م.

5) جمالية النص الموازي، التائية الكبرى لابن الفارض، طارق زيناي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي لتانمغست، الجزائر، المجلد 8، العدد 1.

6) الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، آمنة لاعلي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001م، د.ط.

7) ديوان ابن الفارض، شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.

8) شرح ديوان ابن الفارض، من شرحي الدينوري والنابلسي، جمعة رشيد بن غالب، تحقيق: محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2002م.

9) الفيتومينولوجيا عند هوسلر، سماح رافع محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ط، 1991م.

10) كشف الوجوه الغر في معاني الدّر، الإمام الشيخ عبد الرزاق القاشاني، تحقيق: أحمد فريد المريدي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 2005م.

11) منتهى المدارك في شرح تائية ابن الفارض، سعد الدين الفرغاني، تحقيق عاصم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1، 2007م.

ثانياً: المراجع:

أ/ الكتب:

1) أبعاد التجربة الصوفية (الحب – الإنصات – الحكاية)، عبد الحق منصف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، 2007م.

2) الاتجاه السيميائي في نقد لشعر العربي، غريب اسكندر، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، د.ط، 2002م.

3) الأثر المفتوح، امبرتو ايكو، ترجمة: عبد الرحمن بو عي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2001م.

4) إحياء علوم الدين، أبو حامد الغزالي، عالم الكتب، دمشق، د.ط.ت.

5) الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر، ط9، 2008م.

6) الأدب في التراث الصوفي، محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة غريب، د.ط.ت.

7) إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر، عبد القادر فيدوح، صفحات للدراسات والنشر، د.ط، 2009م.

8) اسبينوزا، فؤاد زكريا، مؤسسة هنداوي سي أي سي، د.ط.ت.

9) استجابة القراء لشعر المتنبي قديماً وحديثاً، المهدي إبراهيم الغويل، أكاديمية الفكر الجماهيري، ط1، 2009م.

10) استراتيجية التسمية، مطاع الصفدي، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، د.ط، 1986م.

11) أسس السيميائية، دانيال تشاندلر، ترجمة: طلال وهبة، مراجعة: ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008م.

12) الأسلوبية وتحليل كالخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، تحليل الخطاب الشعري والسردي، نور الدين السيد، دار هومة، الجزائر، د.ط.ت.

13) إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط2، 1992م.

14) إشكالية الحب في الحياة الفكرية والروحية في الإسلام، عبد الحميد خطاب، ديوان المطبوعات بالجامعة، الجزائر، 2004م.

15) اصطلاحات الصوفية، كمال الدين عبد الرزاق القاشاني، تحقيق: محمد كمال إبراهيم جعفر، انتشارات بيدار، ط2، د.ت.

16) أصول الفلسفة الإشراقية عند شهاب الدين السهروردي، محمد علي أبو ريان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1959م.

17) الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عدة خضر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1997م.

18) أفلاطون في الفضيلة (محاورة مينون)، ترجمة: عزت قرني، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001م.

19) أفلوطين عند العرب، عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ط، د. ت.

20) الألوسي مفسراً، محمد عبد الحميد، مطبعة المعارف، بغداد، ط1، 1968م.

21) الإنسان الكامل في معرفة الأوائل والأواخر، عبد الكريم الجيلي، مطبعة محمد علي عادل صبيح، مصر، د.ط.ت.

22) الإنسان الكامل والقطب الغوث الفرد من كلام الشيخ الأكبر محيي الدين بن عربي، محمود غراب، مطبعة الكتاب العربي، دمشق، ط2، 1990م.

23) الأنوثة في فكر ابن عربي، نزهة براضة، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

24) البداية والنهاية في الرواية العربية، عبد الملك أشهبون، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2013م.

25) البسطامي، المجموعة الصوفية الكاملة، تحقيق: قاسم محمد عباس، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، 2004م.

26) البلاغة الأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، هنريش بليث، ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1999م.

27) بين الصوفية والسريالية، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط1، 1996م.

28) تاريخ الفلسفة الحديثة، يوسف كرم، كلمات عربية للترجمة والنشر، مصر، د.ط، د.ت.

29) التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، امبرتو إيكو، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، 2004م.

30) التأويل والتأويل المفرط، امبرتو إيكو، ترجمة: ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2009م.

31) التأويل والحقيقة، قراءات تأويلية في الثقافة العربية، علي حرب، دار التنوير، بيروت، لبنان، 2007م.

32) التأويل والهيرمينيوطيقا، دراسة آليات في القراءة والتفسير، مجموعة مؤلفين، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، لبنان، 2011م.

33) التبيان في علوم القرآن، محمد علي الصابوني، نشر إحسان، ط3، 2003م.

34) تجليات الشعر الصوفي، قراءة في الأحوال والمقامات، أمين يوسف عودة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2001م.

35) تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، آمنة بلعلي، الامل للطباعة والنشر والتوزيع، مدوحة، تيزي وزو، ط3، 2009م، وطبعة منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001م.

36) ترجمان الأشواق، محيي الدين بن عربي، دار صادر، بيروت، د.ط، 1992م.

37) التصوف السني، حال الفناء بين الجنيد والغزالي، مجدي محمد إبراهيم، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2002م.

38) التصوف، الثورة الروحية في الإسلام، أبو العلاء عفيفي، مؤسسة هنداوي، د.ط.ت.

39) التعريفات، الشريف الجرجاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط.ت.

40) التفسير الإشاري ونظريات القراءة والتأويل، قراءة في تفسير القشيري، د. المهدي الغويل، مجلة الساتل العلمية المحكمة، جامعة مصراته، العدد3، 2020م.

41) تفسير القشيري المسمى لطائف الإشارات، الإمام أبي القاسم القشيري، وضع جوانبه وعلق عليه عبد اللطيف حسن عبد الرحمن، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2007م.

42) تقانات التعبير الشعري، دراسة جمالية (عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)، د. فاتن عبد الجبار، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2014م.

43) التلقي والتأويل (بيان سلطة القارئ في الأدب)، محمد عزام، دار الينابيع، دمشق، ط1، 2007م.

44) التلقي والتأويل، محمد عزام، دار الينابيع للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2008م.

45) تهافت الفلاسفة، الإمام أبو حامد الغزالي، تحقيق: سليمان دنيا، دار المعارف، مصر، ط4، د.ت.

46) جامع بيان العلم وفضله، ابن عبد البر، تح: أبو الاشبال الزهيري، دار ابن الجوزي، الدمام، د.ط، 1994م.

47) جدلية الأنا واللاوعي، كارل جوستاف يونغ، ترجمة: نبيل محسن، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1997م.

48) جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيوت، لبنان، ط4، 1995م.

49) جماليات الأسلوب في الخطاب الشعري القديم، د. محمد عبد البشير مسالتي، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، ط1، 2019م.

50) جمهرة اللغة، ابن دريد، تحقيق: منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.

51) حدود التأويل، قراءة في مشروع امبرتو إيكو النقدي، وحيد بن بو عزيز، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات دار الاختلاف، ط1، 2008م.

52) الخبرة الجمالية "دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية"، سعيد توفيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1992م.

53) الخطاب الشعر الجاهلي "رؤيا جديدة"، حسن مساكين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005م.

54) خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، محمد أمين المحبي، تح: مصطفى وهبي، مطبعة الوهبية، ط1، 1284هـ.

55) الخيال مفهوماته ووظائفه، عاطف جودة نصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1984م.

56) الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، علي جعفر علاق، دار الشروق، عمان، ط1، 2002م.

57) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: أبو فهد محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، مطبعة المدني، د.ط.ت.

58) دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، عبد القادر فيدوح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائرية، ط3، 1993م.

59) دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، سعيد البازعي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000م.

60) دينامية النص (تنظير وإنجاز)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006م.

61) ديوان أبي نواس برواية الصولي، تحقيق: بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط1، 2010م.

62) ديوان الحلاج، وضع حواشيه وعلق عليه محمد باسل عيون السود، مركز تحقيقات كامبيوتري علوم الإسلامي، د.ط.ت.

63) الرسالة القشيرية، للإمام عب الكريم القشيري، مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط1، 1940م.

64) الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، د.ط، 1998م.

65) الرمز في الشعر السوري المعاصر، عبد الله خلف العساف، دار القلم، دمشق، 2008م.

66) الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، عثمان حشلاف، منشورات التين، الجزائر، د.ط، 2000م.

67) الرواية من منظور نظرية التلقي، سعيد العمري، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، فاس، د.ط، 2009م.

68) الزمن الأبدي "الشعر الصوفي: الزمان، الفضاء، الرؤيا" وفيق سليطين، دار المركز الثقافي للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2007م.

69) سنن ابن ماجه، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، مطبعة دار إحياء الكتب العربية، د.ط.ت.

70) سنن أبي داود السجستاني، تحقيق: محمد عبد العزيز الخالدي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

71) شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ابن العماد، تح: عبد القادر الأرناؤوط، محمود الأرناؤوط، دار ابن كثير، دمشق – بيروت، ط1، 1991م.

72) شرح مشكلات الفتوحات المكية، ابن عربي، الجيلي، يوسف زيدان، دار الامين، القاهرة، ط2، 1998م.

73) شعر ابن الفارض، دراسة سيميائية، حاتم أوس محمد السنوسي الأنصاري، كلية دار العلوم بجامعة القاهرة، رسالة ماجستير.

74) شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا والتشكيل، مختار حبار، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2002م.

75) الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء، ابن قتيبة الدينوري، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1985م.

76) الشعرية، تزفتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط2، 1990م.

77) صحيح البخاري، الإمام أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط1، 2002م.

78) صحيح مسلم، للإمام أبي الحسن مسلم النيسابوري، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار الحديث، القاهرة، ط1، 1991م.

79) طبقات الشافعية الكبرى، السبكي، تح: عبد الفتاح محمد الحلو، محمود محمد الطناجي، دار إحياء الكتب العربية، د.ط .دت.

80) العذل الديني والمعرفي في الشعر الصوفي، عباس محمود الحداد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2009م.

81) علم البديع، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ط، 2002م.

82) علم التفسير، محمد حسن الذهبي، دار المعارف، القاهرة، د.ط.ت.

83) الغُنْيَة لطالبي طريق الحق عز وجل، عبد القادر كالجيلاني، تحقيق أبو عبد الرحمن بن عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2003م.

84) الفتوحات المكية، ابن عربي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

85) الفروق اللغوية، أبو هلال العسكري، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط.ت.

86) فصوص الحكم، ابن عربي، بشرح القاشاني، ضبطه وصححه عاصم إبراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط.ت.

87) فعل القراءة، بناء المعنى بناء الذات، عبد العزيز طليمات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، 1993م.

88) فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفانغ إيزر، ترجمة حميد الحمداني والجلالي الكردية، منشورات مكتبة المناهل، د.ط.ت.

89) الفلسفة الألمانية الحديثة، روديجر بوبنر، ترجمة: فؤاد كامل، دار الثقافة للنشر، القاهرة، د.ط، 1987م.

90) فلسفة التأويل (دراسة تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي)، نصر حامد أبو زيد، دار الوحدة، ط1، 1983م.

91) فلسفة القراءة وإشكالية المعنى من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد، حبيب موتسي، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2001م.

92) فهم الفهم، مدخل إلى الهيرمينوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، عادل مصطفى، مؤسسة هنداوي للنشر، د.ط، 2017م.

93) في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.

94) في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، خالد حسين حسين، دار التكوين، د.ط.ت.

95) قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة السيد إمام، ميريث للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.

96) قراءة الشعر، محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط.ت.

97) القضايا النقدية في النثر الصوفي، فائز طه عمر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2004م.

98) قضية التلقي في النقد العربي القديم، فاطمة البريكي، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، ط1، 2006م.

99) كتاب التعريف لمذهب أهل التصوف، أبو بكر الكلاباذي، مكتبة الخانجي، بالقاهرة، ط2، 1994م.

100) كتاب العين، لأبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط.

101) كتاب فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من اتصال، للقاضي أبي الوليد محمد بن رشد، دار المشرق، بيروت، لبان، ط2، 1986م.

102) الكتابة والتجربة الصوفية، منصف عبد الحق، منشورات عكاظ، الرباط، د.ط، 1988م.

103) لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت.

104) اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م.

105) لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، 2003م.

106) اللغة في المعرفة، نسيم عون، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2013م.

107) اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، عبد الوهاب المسيري، دار الشروق، القاهرة، مصر، د.ط، 2002م.

108) اللمع، السراج الطوسي، تحقيق: عبد الحليم محمود، طه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، د.ط.ت.

109) المتواليات، دراسات في التصوف، يوسف زيدان، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1998م.

110) المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، إدريس بالمليح، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1، 1995م.

111) المخصص، أبو الحسن علي بن سيده المرسي، تحقيق: خليل إبراهيم جفال، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1996م.

112) المدخل اللغوي في نقد الشعر، مصطفى السعداني، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1982م، د.ت.ط.

113) المدخل إلى الدراسات التاريخية، لأنجلوا وسينويوس، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، النقد التاريخي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط4، 1981م.

114) المرايا المقعرة "نحو نظرية نقدية عربية" عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 2001م.

115) مشكلة الحب، زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة، د.ط.ت.

116) المصنوع في معرفة الحديث الموضوع، للإمام الهروي، تحقيق: عبد الفتاح أبو غدة، مكتب المطبوعات الإسلامية، حلب، ط1، 1969م.

117) معارج القدس في معرفة النفس، أبو حامد الغزالي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1977م.

118) معجم الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط15، 2002م.

119) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م.

120) معجم المصطلحات الصوفية، أنور فؤاد أبو خزام، مكتبة لبنان ناشرن، د.ط، 1993م.

121) معجم المصطلحات الصوفية، عبد المنعم الحفني، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1987م.

122) المعمار نص روحاني، تأثير شعر جلال الدين الرومي على المعمار الإسلامي، مي أحمد حواس، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، 2021م.

123) المعنى الأدبي، وليم راي، ترجمة: يونيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، 1987م.

124) مفاهيم شعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.

125) مقدمة ابن خلدون، ولي الدين عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، داريعرب، دمشق، ط1، د.ت.

126) المقصدية ودور المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني، في قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية، حميد لحمداني، فاس، د.ط، 2000م.

127) من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، عبد الكريم شرفي الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.

128) منطق الطير، فريد الدين العطار، دراسة وترجمة: د. بديع جمعة، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1979م.

129) المنقذ من الضلال، الإمام عبد الحليم محمود، دار المعارف، القاهرة، ط5، د.ت.

130) المنقذ من الضلال، والموصل إلى ذي العزة والجلال، أبو حامد الغزالي، تحقيق: محمد محمد أبو ليلة، نور سيف عبد الرحيم رفعت، نشر جمعية البحث في القيم والفلسفة، واشنطن، الولايات المتحدة الأمريكية، د.ط، 2001م.

131) المواقف والمخاطبات، لمحمد بن عبد الجبار النِفّرِي، مكتبة المتنبي، القاهرة، د.ط.ت.

132) المواهب اللدنية بالمنح المحمدية، أحمد القسطلاني، تحقيق: صالح الشامي، المكتب الإسلامي، ط2، 2004م.

133) نحو القلوب الصغير والكبير، عبد الكريم أبو القاسم القشيري، تحقيق: أحمد علم الدين الجندي، إبراهيم بسيوني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2008م.

134) النص الأدبي، "تحليله وبناؤه مدخل إجرائي"، إبراهيم خليل، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، 1995م.

135) النص المفتوح والنص المغلق، محمد عبد المطلب، مجلة محاور، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، العدد2، 2005م.

136) النص والسلطة والحقيقة، إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1995م.

137) النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، حميد سمير، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2005م.

138) نصيحة المريد في طريق أهل السلوك والتجريد، علي بن عبد العزيز بن عبد الرحمن العمراني، تحقيق: إبراهيم الدرقاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، 2005م.

139) نظريات الاستعارة في البلاغة العربية من أرسطو إلى لايكوف مارك جونسون، عبد العزيز الحويدق، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، 2015م.

140) نظرية الاستقبال في الرواية الحديثة، كلارا سروجي، سنجرواي، أكاديمية القاسمي، ط1، 2011م.

141) نظرية التأويل والخطاب وفائض المعنى، بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط2، 2006م.

142) النظرية التأويلية عند بول ريكور، حسن بن حسن، دار تيمنل للطباعة والنشر، مراكش، المغرب، ط1، 1992م.

143) نظرية التلقي مقدمة نقدية، روبرت هولب، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ط1، 2000م.

144) نظرية التلقي، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، ط1، 2001م.

145) نظرية التلقي، وخلفياتها الابستيمولوجية وعلاقتها بنظرية الاتصال، غنيمة كوكوقلي، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013م.

146) نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، جين تومبّكنز، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، 1999م، د.ط.

147) النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب، دار الفكر العربي، بيروت، 1993م.

148) النور من كلمات أبي طيفور، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ضمن كتاب شخصيات صوفية، وكالة المطبوعات، الكويت، د.ط، 1978م.

149) هكذا تكلم ابن عربي، نصر حامد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002م، د.ط.

150) وفيات الأعيان وأنباء أنباء الزمان، ابن خلكان، تحك إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت.

151) اليواقيت والجواهر في بيان عقائد الأكابر، الإمام أبو المواهب، ضبطه وصححه عبد الوارث محمد علي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط.

ب/ الرسائل العلمية:

152) انفتاح النص الشعري الحديث بين الكتابة والقراءة، عبد القادر عباس، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2005 – 2006م.

153) بنية الخطاب الصوفي في شعر أبي الحسن الششتري، غرسي العربي، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، كلية الآداب والعلم الاجتماعية والإنسانية، 2011 – 2012م.

154) التأويل الشعري في النقد التطبيقي الجزائري، سماحي ليندة، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلاني ليابس، سيدي بلعباس، 2015 – 2016م.

155) التناص في رواية الجازية والدراويش، وناسة صمادي، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الجزائر، 2002 – 2003م.

156) سيميائية الخطاب الشعري في ديوان "مقام البوح" للشاعر عبد الله العشي، شادية شقروش، رسالة ماجستير، جامعة لخضر، باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2002م.

157) سيميائية الخطاب الصوفي في الديوان الكبير لمحيي الدين بن عربي، مسايل السعدي، رسالة دكتوراه، جامعة محمد لمين دباغين سطيف، كلية الآداب واللغات، 2017 – 2018م.

158) نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد المغاربي، كتاب المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب إدريس بلمليح أنموذجاً، آمنة سعد معمري، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، 2015 – 2016م.

ج/ الدوريات:

159) التأويل أفق استبدالي لمشروعية الخطاب الصوفي، سمراء البصير، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، الجزائر، العدد 13، 2013م.

160) تأويلية الفهم، حسن ناظم، مجلة الحياة الطيبة، العدد 36، 2017م، السنة 21.

161) التأويلية بين المقدس والمدنس، عبد الملك مرتاض، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد 29، العدد الأول، 2000م.

162) جدلية التاريخ والنص والقارئ عند نقاد مدرسة كونستانس الألمانية، رضا معرف، مجلة الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 12، جانفي، 2013م.

163) جهود عبد الملك مرتاض في تنضير القراءة، قراءة في كتاب نظرية القراءة، إبراهيم عبد النور، مجلة قراءات، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد2، 2010م.

164) دلائلية مصطلح السماع في الفكر الصوفي، قويدر قيداري، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، العدد 4، 2004م.

165) رامبو مشرقيا، صوفيا أدونيس، مجلة مواقف، لبنان، العدد 57، 1 يناير 1989م.

166) رموز المرأة ودلالتها عند ابن عربي، رصد لمسار التحولات والإشراق في ديوان "ترجمان الأشواق" عبد الحميد شكيل، مجلة آفاق للعلوم، جامعة الجلفة، المجلد 2، العدد 9، 2017م.

167) فعل القراءة وإشكالية التلقي، محمد خرماش، مجلة علامات، عدد 10، 1998م.

168) في شعرية التصوف: فن الشعر عند الحلاج، سامي علي، مجلة مواقف، العدد 57، 1 يناير 1989م.

169) الفينومنيولوجيا وفن التأويل، محمد شوقي الزين، مجلة فكر وفن، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، العدد 16، 1999م.

170) القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، 1984م.

171) المرأة والفلسفة، محمود رجب، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، الحولية الثانية، 1981م.

172) موت النص، النص والنص المضاد والنص الظل، محمد أبو الفضل بدران، مجلة الآداب، قنا، جامعة جنوب الوادي، المجلد 4، العدد 4، 1994م.

173) النحو العربي بين الإشارة والعبارة، مع تحقيق نحو القلوب الصغير للقشيري، أحمد علم الدين الجندي، مجلة مجمع اللغة العربية، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1972م.

174) النص الأدبي وإشكالية القراءة والتأويل، محمد خرماش، مجلة قراءات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، العدد 2، 2010م.

175) نظريات القراءة والوجه الآخر لجماليات التلقي، قراءة في نقود الباقلاني وعبد القاهر الجرجاني، د. سعيد خضراوي، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، العدد 7، 2002م.

176) الهيرومنيوطيقا وإشكاليات التأويل والفهم في العلوم الاجتماعية، أحمد زايد، حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، العدد 14، 1991م.

فهرس المحتويات

ر.م	الموضوع	رقم الصفحة
1	آية قرآنية	أ
2	إهداء	ب
3	كلمة شكر	ج
4	مقدمة	د – ط
5	مدخل	1 – 20
6	**الفصل الأول: قراءة النص الأدبي وإشكالية التلقي**	**21 – 79**
7	المبحث الأول: قراءة النص الأدبي وتأويله	24
8	المبحث الثاني: أزمة التلقي في الشعر الصوفي وتغيير الأفق	55
9	المبحث الثالث: ترجمة ابن الفارض	74
10	**الفصل الثاني: القراءة الرمزية**	**80 – 157**
11	المبحث الأول: قراءة عبد الغني النابلسي	85
12	المبحث الثاني: قراءة سعد الدين الفرغاني	110

ر.م	الـمـوضـــوع	رقم الصفحة
13	المبحث الثالث: قراءة عبد الرزاق القاشاني	136
4	**الفصل الثالث: القراءة السيميائية**	**207 – 158**
15	المبحث الأول: قراءة حاتم أوس السنوسي الأنصاري	161
16	المبحث الثاني: قراءة طارق زيناي	181
17	المبحث الثالث: قراءة سعد بلنوار	198
18	**الفصل الرابع: القراءة الفلسفية**	**262 – 208**
19	المبحث الأول: قراءة محمد مصطفى حلمي	212
20	المبحث الثاني: قراءة عباس يوسف الحداد	240
21	خاتمة	263
22	المصادر والمراجع	267
23	فهرس المحتويات	286