« إن التخييل مصطلح يشير عندهم إلى الأثر الذي يتركه العمل الشعري في نفس المتلقي ، وما يترتب عنه من سلوك ، ويمكن القول إنه يشير إلى عملية التلقي في العملية الشعرية،وهي عملية بسيكولوجية لها أساسها المعرفي و الأخلاقي »

إلفت كمال الروبي

الفصل الأول

ملامح التلقي في النقد الأدبي العربي القديم

1. قضايا القارئ في النقد العربي القديم

2. المتلقي وغموض المعنى عند الجرجاني

3. المتلقي والتخييل عند حازم القرطاجني

انشغل العرب– عبر المسار النقدي – بقضايا القارئ le lecteur وأشكال التلقي réception، كما انشغلت به باقي الأمم قديما وحديثا، وذلك أن الاهتمام بتراث العرب النقدي– لا يعني بالضرورة– أن هؤلاء قدموا نظريات للتلقي مؤطرة تأطيرا فلسفيا ومعرفيا يدعو إلى وضعهم في مصاف الأمم التي بنت لنفسها قواعد لـ"فعل القراءة" lacte de la lecteur.

إذا ما حاولنا الاقتراب من التراث النقدي العربي(*) والنبش في صفحاته محاولة تروم فهم نصوصه ذات القيمة الجمالية valeur asthénique وقضاياها مع مبادئ جمالية التلقيesthétique de la réception، من هنا يمكن أن نطرح هذه التساؤلات: هل تنبه نقاد العرب القدامى إلى أثر القراءة والقارئ le lecteur معا، وجعلوهما ضمن العناصر المتفاعلة لإنتاج المعنى؟ وهل استطاع هؤلاء أن يضبطوا قاموسا من الأحكام على صلة بمختلف النظريات التي توصلوا إليها؟ وما الغاية من الاهتمام بالنقد الجمالي؟ وما هي مواصفات القارئ؟

(*) يختلف تراثنا النقدي – من حيث التلقي وجمالياته – عن صنوه الغربي بوصفه يخلو من النزاعات الفلسفية، على نحو ما كان سائدا لدى مفكري ونقاد اليونان، والاختلاف يأتيك من جهة كون الأمة اليونانية جعلت فلسفة التجريد دندنها، أما امتنا فتكوينها البيئي (نفسيا واجتماعيا وثقافيا) أضحى مانعا أمامها لركوب قطار الفلسفة – بشكل متأخر فكان الشعر خير أنيس ينظر: محمود عباس عبد الواحد قراءة النفس وجماليات التلقي، ص 77.

1. قضايا القارئ في النقد الأدبي العربي القديم:

لا شك أن القراءة في النقد الأدب العربي القديم – دراسة وتحليلا ووصفا – تدفعنا إلى التأكيد على أنه هو الآخر جعل المتلقي ضمن مشروعه النقدي، بل تنبه إلى أثر القراءة la lecture بوصفها نشاطا جماليا، وممارسة آلية تسهم في ميلاد النص.

إن الذي توصلنا إليه عناية هؤلاء بموضوع الجمالية[*] ومدى الذوق الذي يبديه القارئ "أن الجمال عند العرب يرجع إلى الشكل أكثر مما يرجع إلى المحتوى (...) ومن ثم كثر عندهم النقد القائم على الأساس الجمالي (...) والشعر عندهم صناعة، ولهذه الصناعة قوانين تتحكم في الشكل فتجعله جميلا أو قبيحا"[1].

وانطلاقا من هذه المقولة فان مسار تحقيق "القيمة الجمالية valeur esthétique" يمر عبر "بؤرة الاهتمام من العالم الخارجي الذي تشكل فيه العمل الفني إلى العالم الداخلي الذي يصبح فيه وجود ذهني ملموس هوتحقيق للموضوع الجمالي (...) ولا يمكن لهذا التحقيق أن يوجد إلا بالتلقي، فهو الذي ينزل الموضوع الجمالي منزلة في النفس وينقله إلى صورة داخلية مؤثرة"[2] والأحراة، فإن الحديث عن "الوظيفة الجمالية" يستلزم من الناقد المتبصر أن يتجاوز العمل الأدبي المنجز، والتفكير في أولئك الذين يتذوقون الناتج الأدبي "والواقع أن كمال الأداء لا يقاس أو يحدد بالاستناد إلى الأداء وحده، بل يستلزم أيضا – من أجل الحكم عليه– الرجوع إلى أولئك الذين يدركون ويتذوقون الناتج الفني. ومعنى هذا أنه إذا أريد للعمل أن يكون فنيا بمعنى الكلمة فلا بد له أيضا أن يكون جماليا، أعني أنه لا بد من أن يصاغ بالصورة التي تجعل منه موضوعا للإدراك والتذوق"[3].

---

[*] يرى بعض الدارسين أن الجمالية أوسع من الجمال، إذ لا تشير الجمالية إلى الجميل حسب، ولا إلى مجرد الدراسة الفلسفية لما هو جميل، ولكن إلى مجموعة معينة من المعتقدات حول الفن والجمال ومكانتها في الحياة "ينظر لطيف الشهرزوري" جماليات التلقي في النص القرآني ص 17.

[1] عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1968، ص 248.

[2] محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص 47.

[3] زكريا ابراهيم: فلسفة الفن في الفكر العربي المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، ط1، د ت، ص 30.

ومن هنا نفهم أن جمال الشعر لا يتحقق في الأفق إلا بوجود عقول تستمع إليه "فالقارئ ليس عنصرا جديدا يتعامل معه النقد، إنه مفهوم قديم منحته نظرية الاستقبال ميزة فائقة، وعلى هذا الأساس فان الموضوع الجمالي هو فعل خلاق متعلق بالقراءة ويوجد بوجودها"[1].

وأيا كان الشأن، فإن النص الأدبي – من منظور النقد القديم– يعد محورا لجملة من العناصر الغائبة عنه الحاضرة في ذاكرة القراء الجماعية "هناك عناصر غائبة من النص، ولكنها شديدة الحضور في ذاكرة القراء الجماعية في فترة معينة إلى درجة أنه يمكن اعتبارها عناصر حاضرة"[2].

إن الحديث عن مقولة الغياب – يعني بالضرورة– الحديث عن القيم الجمالية، ممثلة في البيان وعلم المعاني، ولاسيما الاستعارة والكناية والمجاز وجماليات الحذف والمحسنات الأدبية كالجناس والطباق ولهذا "عادت جماعة مو (mu) للحديث عن هذه الخصائص المكونة لجمالية النص الأدبي في البلاغة العامة، وبلاغة الشعر مطعمة مقارباتها بالدراسات الأسلوبية (الانزياح مثلا) والدراسات السيميائية (التعيين والتضمين والتشاكل والتباين)"[3].

وركحا على هذا الأساس، فإن ثمة حقيقية لا يجوز أن يحجبها عن بصائرنا غبار قد أفصح عنها رواد النقد الأدبي العربي القديم في صميم حديثهم عن المسائل النقدية، وتتمثل في القيم الجمالية، والتي تتقاطع – بدون شك – مع مقولة الغياب بوصفها تبحث في إشكالية (المعنى والرمز).

---

[1] محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص 52.

[2] ت. تودوروف: الشعرية، تر. شكري المبخوت، دار طوبقال، المغرب، ص 30.

[3] أحمد يوسف: شعرية الغياب، وجمالية الفراغ الباني، مجلة الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها جامعة وهران ع4، 1996، ص 115.

وهكذا يبدو أن القيمة الجمالية Valeur esthetique التي يزخر بها النقد القديم ويجعلها ضمن اهتمامه تفتقر إلى خصائص التجسيد المادي، ولكن حضورها متميز بملء تلك الفراغات "لأن الغياب وإن افتقر إلى خصائص التكوين المجسد، والتشكيل المادي، وكذا قانون التجاوز والخطية، فإنه حاضر من خلال الفجوات والثغرات"[1].

ولو أمعنا النظر في النصوص النقدية العربية التي أبدعها القدامى، لوجدنا أن القارئ جزء لا يتجزأ من النص باعتبار أن الكثير من هؤلاء النقاد لم يعيروا اهتماما بجماليات اللغة، بل جعلوا التجربة الجمالية Ĺexperience esthetique ضمن اهتماماتهم، وبالتالي تجسيد العلاقة الغيابية التي تستدعي حضور القارئ في هندسة الخطاب الأدبي، خصوصا الخطاب الشعري الذي "يميل إلى تبني مقولة الغياب أكثر من تبني مقولة الحضور على عكس النص السردي الروائي الذي يجنح إلى التفصيل والتدقيق"[2].

ومن جانب آخر فإن المقاربات النسقية التي أسقطت سلطة المؤلف وفتحت المجال أما سلطة القارئ في إيجاد المعنى مست كذلك الخطاب الأدبي المنتج وجعلته شكلا أو نظاما ثانويا، وبالمقابل أولت العناية بالأشكال التعبيرية المسكوت عنها (non dit)[*].

ولعل تلك السمة نجدها ماثلة في خطابي أمبرتو إيكو Imberto eco القائل بالقارئ النموذجي، والخطاب في نظره "نسيج من الفضاءات البيضاء والفراغ الذي ينبغي ملؤه"[3]. وفولف غانج أيزر W. G iser القائل بالقارئ الضمني Le lecteur implicite في نظره "بنية نصية نتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة"[4]. وكلاهما يجسد مقولة جمالية الفراغ الباني le vide constitufe.

---

[1] م.س.

[2] م.س.

[*] قال به الثنائيان: يوري لوتمان Yori lotman، وإيزوالد ديكرو O / dicrot.

[3] أحمد يوسف: ص 116.

[4] أيزر فولف غانج : فعل القراءة، تر: لحميداني حميد، منشورات مكتبة المناهل (د.ط) ، (د. ت) ص 30.

2. المتلقي وغموض المعنى لدى الجرجاني:

وإذا كان فعل القراءة Lacte de la lecture في النقد الغربي المعاصر (نقاد جمالية التلقي reception esthetique) هو أحد أنشطة الإبداع الذي يمكن المتلقي من فك شفرات النص أو الإبهام embeguite للوصول إلى نبع المتعة الجمالية La jouissance esthetique، فإن متلقي الخطاب الأدبي – من منظور النقد القديم – ينتابه جهد في استجلاء غوامض المعنى "ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الإشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى ..."[1].

لكن إذا جاز لنا السؤال، فما المقصود لدى الجرجاني من عبارة "أن الشيء إذا نيل بعد الطلب ..."[2]؟ ألا يكون الشيء المطلوب هو الخطاب؟ ثم ألا يكون الطالب هنا مقصودا به المتلقي والمطلوب منه هو الباث؟ وما تفسير "كان نيله أحلى"[3]، ألا يكون القصد من ورائه تحقيق المتعة الفنية الغائبة؟ وما معنى قوله "فكان موقعه من النفس أجل وألطف"؟[4] ألا يكون متوقفا على فعل القراءة؟

ومن هذا المنطلق – حسب تصورنا – يسعى الجرجاني إلى تحديد ثلاثة مبادئ نذكرها على الترتيب:

- القارئ بوصفه أداة للكشف عن المعنى.
- عملية معالجة الخطاب في ضوء القراءة.
- الحصول على القيمة الجمالية Valeur esthetique تحقيقا للمتعة.

وفي ضوء هذه العملية، يصبح مفهوم عبد القاهر الجرجاني للقارئ في عملية القراءة شبيها بهذا الطرح "إن العمل الأدبي في نظرية جمالية الأدب (...) لا ينظر إليه بوصفه وحدة، وإنما بوصفه موزعا على حالتين هناك (النص-الشيء)، والذي يمثل العمل

---

(1) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مكتبة المنار، بيروت، (د . ت)، ص 117.

(2) م.س.

(3) م.س.

(4) م.س.

العمل الأدبي في مظهره العادي والممكن، وهناك ثانيا (الموضوع الجمالي) الناتج عن تحقق العمل الأدبي بواسطة القارئ"[1].

ولعلنا لا نغالي في الحكم إذا قلنا إن ما يلفت انتباهنا في هذه الوقفات من التراث النقدي العربي القديم أن "التلقي لم يعد في منظور نظرية النص رسالة سكونية استعابية انقيادية، بل غدا وعيا حيويا يتجاوز الحرفية ويطوقها ويلغيها لينشئ رسالة وليدة"[2].

حينما نتحدث عن الخطاب الأدبي والنقدي تحديدا، فإننا سنكون أمام ظاهرة قد لا يزال يلفها الغموض بوصف أن النقد لايمكن أن يتحول عن مساره، إلا من خلال أسئلة هي في عمقها أشئلة فك شفراته، وبالتالي الحصول على المسكوت عنه الذي أقره الناقد نفسه حول الخطاب الإبداعي، وعلاقته بالقارئ ضمن ما يعرف بنقد النقد meta cretique.

وعلى هذا الأساس فإن عملية استقراء الخطاب النقدي عند عبد القاهر الجرجاني يدفعنا إلى القول بأنه أولى أهمية بالغة للقارئ، فجعله عنصرا مؤثرا في تحقيق القيمة الجمالية Valeur esthetique، ونفى عنه صفتي السكون والإستهلاك.

فالمتلقي يعد "عنصرا مؤثرا في إنتاج النص الأدبي إذ لم يكن دور القارئ في صلته به دورا استهلاكيا فقط، ولم يكن يقتصر على الاستجابة للنص تروي ظمأه الجمالي، بل أصبح هذا القارئ طاغية جديدا تشكل استجابته للنص نسيج الموقف النقدي برمته"[3].

وثمة حقيقة منطلقاتها – في تصورنا – ما أومأ إليه الجرجاني حول فعل القراءة Lacte de la lecture، واستجابة القارئ في قوله "ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الإشتياق إليه"[4] هو بحدّ ذاته بحث عن القارئ الذي يبحث عن المعنى، فيحقق بذلك للخطاب الأدبي متعة le plaisir.

---

[1] محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص 58.

[2] سليمان عشراتي: قراءة القراءة: الخطاب القرآني وأدبية القراءة والتلقي، مجلة تجليات الحداثة، جامعة وهران، ع 4، 1996، ص 72.

[3] إميلو غوماث: مع شعراء الأندلس والمتنبي، تر: أحمد مكي، دار المعارف مصر، ط 3، 1983، ص 3.

[4] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 117.

ذلك أن المتأمل في النص النقدي السابق يستشف – لا محالة – تقاطعا مع ما اعتقده رواد جمالية التلقي esthetique de la reception بعد قولهم إن العمل الأدبي "يتشكل من خلال فعل القراءة وأن جوهره ومعناه لا ينتميان إلى النص، بل إلى العملية التي تتفاعل فيها الوحدات البنائية النصية مع تصور القارئ، ومن خلال انشغال القارئ به "[1].

وإذا ما تأملنا القيمة الجمالية ودورها في تحقيق المتعة المستخلصة من نص عبد القاهر الجرجاني – السالف الذكر – نستنتج أن تحقيقها لا يتجلى إلا بغموض المعنى، فالواقع يحتم على "الباث" المبدع أن يطلق تلك الشفرات اللغوية، حيث يسهم المتلقي في إيجاد معان متعددة للنص أساسها "التأويل interpretation"[*] القائم على الحوار بين المتلقي – بوصفه أداة لإيجاد المعنى– وأبينة النص.

وأيا كان الشأن، فإن التجربة الجمالية تحقق مستواها العميق من التلقي "حينما تتمكن مستويات التأويل لدى القارئ من إثارة كوامنه المتفاعلة مع بنيات النص وطريقة تشكلها"[2].

ذلك أن المتأمل في كلام الجرجاني "كل لفظ نقل عن موضوعه فهو مجاز"[3]، يستشف – لا محالة – تطابقا مع ما أقره "ياوس Jaus" في سياق حديثه عن الارتباط بين التأويل interpretation والتجربة الجمالية "إذ تتيح رؤية مؤداها طبيعة انكشاف البنية الموضوعية للقارئ بين المفاجأة والألفة، من كلمة إلى أخرى، أو بالأحرى من حقل الصورة إلى الآخر"[4].

---

[1] ماجد ياسين الجعافرة: دار الكندي، الأردن، ط1، 2003، ص 57.

[*] التفصيل الدلالي لكل ما يقدمه النص من حيث كونه استراتيجية. ينظر: القارئ في الحكاية، أمبارتو إيكو، تر. أنطوان أبو زيد، ص 7. وأيضا: الكشف عن الدلالة الخفية والعودة إلى أصل الشيء بغية الوصول إلى هدف وغاية من النص الذي يخضع للتأول. ينظر: محمد سالم سعد، ما وراء النص، ص 184.

[2] عمارة كحلي: كتابة مالك حداد من منظور جمالية التلقي، رسالة ماجستير مخطوطة، قسم اللغة العربية وآدابها وهران، 1999، ص 32.

[3] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 117.

[4] Jauss: H.R ،pour une esthetique de la reception ،p 265

إن أولى الإشارات التي ينبغي أن تستوقفنا في هذا النص ما يدفع التأويل interpretation خلال مداعبته لفعل القراءة l'acte de la lecture إلى ملامسة هذا الانبهار الذي قد تنشطر عنه مستويات دلالية جديدة يصل إليها القارئ في النص الذي يعج "ببلاغة المجاز الذي يجعل القارئ محل انزياحات ecart [*] لم يسبق له أن تعود عليها أو توقع أن يصل إليها"[1].

يبدو من النص النقدي لدى الجرجاني "ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالميزة أولى فكان موقعه من النفس أجل وألطف"[2] أنه ينم عن ضرورة وجود بعض الغموض في المعنى الذي يطلقه الناص حتى تطرب له نفس السامع، وتتعدد معانيه لدى القارئ الذي قد يستطيع أن يزيل ضبابا لطالما غطت كثافته نصا يعج بالرموز والإشارات.

وعليه، فإن تلك الإشارة التي أومأ إليها الجرجاني حول ظاهرة "الغموض" دليل على الاهتمام المتزايد الذي أولاه للمتلقي الإيجابي[**] الذي "يشارك في إنتاج معناه أو في كشف الأستار عنه، ولا يريد أن يصل المعنى واضحا للمتلقي، لأنه حينها لن يشعر بلذة في نفسه، كما لو كان متسترا عنه، وقام هو بالكشف عنه بعد قليل من الطلب والمعاناة"[3].

---

[*] أغلب الباحثين ترجموه ecart لكن البعض ترجم كلمة deviation بالانحراف، ويعني « الخروج عن القاعدة ومخالفة القياس ... كما أنه في صطلاح اللغويين المحدثين يشمل كل تغيير في ترتيب الحروف داخل الكلمة، والكلمات داخل الجمل، واستعمال الألفاظ مجازيا لغرض بلاغي »، ينظر: أحمد محمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 50.

[1] عمارة كحلي: كتابة مالك حداد من منظور جمالية التلقي، ص 4.

[2] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، 118.

[**] فهو المتلقي الذي يستطيع المشاركة في إنتاج النص، وبناء معناه، أو استكشاف عدد من المعاني التي يحتملها، فهو يؤدي دورا واضحا في العملية الإبداعية بوصفه منتجا للنص أكثر منه مستهلكا، وهو عكس المتلقي السلبي الذي يكتفي بعملية استقبال النص الأدبي الموجه إليه كما هو، غير قابل لأكثر من تأويل، بل ليس له إلا معنى واحد فقط، ولا يحق للمتلقي أن يحاول سبر أغوار النص، والغوص وراء معانيه حتى يتأول له ما يراه. ينظر: فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 89.

[3] فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد الغربي القديم، دار العالم، بيروت، ط 1، 2006، ص 92.

ويتجلى – من خلال القراءة الأفقية للنص النقدي السابق – أنه لا بد أن يسود النص بعض الغموض، فلا يكون مكشوف المعنى، ولا مفضوح العبارة، حتى لا يأتي عليه

من المتلقين إلا من كان مبتصرا بأدوات القراءة النقدية عارفا بمعاني النص التي تحملها العبارات.

ولا شك أن الغموض من شأنه إفراز عناصر المفاجأة والاستطراف والتعجب، ما يدفع القارئ إلى تتبع الطاقة الايحائية الكامنة في النص، فتتحقق تلك المفاجأة "الاستجابة الجمالية أو اللذة"[1]،

وعليه، فإن المفاجأة تكون نتيجة المعاني اللطيفة أو فك شفرات العلاقات والروابط الخفية التي تربط بين الأشياء أو لحالات التي قد تستغربها النفس وتدهش لحدوثها.

ولم يخرج أبو عثمان الجاحظ عن هذا النهج في سياق حديثة عن (بروز الشيء من غير معدنه)، فقد ذهب إلى أن "الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب وكلما كان أعجب كان أبدع"[2].

لقد وعى أبو عثمان الجاحظ في مستوى "بروز الشيء من غير معدنه" ضرورة لتحقيق التأثير في النفوس أثناء تلقيها لغريب اللفظ والطريف منه، بل المدهش العجيب الذي تستسيغه وتطرب له النفس فيصير النص ذا بعد جمالي أو شعري.

ومن هذا المنطلق أضحى عنصر الاندهاش هو مصدر المعرفة كلها، بل إن المعرفة هي مصدر المتعة التي تتحقق بواسطة التأويلات الجميلة، وبهذا اقتضت ضرورة تحليل اللغة الشعرية: "ممارسة النشاط التأويلي أولا، ومتابعة حركة العلامة، ووحداتها ثانيا"[3].

---

[1] ينظر: محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص 20-21.

[2] أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، مؤسسة الخانجي، القاهرة، د. ت، ص 89.

[3] محمد سالم: ما وراء النص دراسة في النقد المعرفي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2008، ص 194.

وفي ضوء ما مر بنا يتضح لنا ما أشار إليه الناقد محمد المبارك في كتابه "استقبال النص" دليل على اهتمام النقد العربي القديم بقضية "بروز الشيء من غير معدنه هو الصيغة

الفضلى للنص ليحقق التأثير القائم على فهم النفس البشرية في إقبالها على البعيد الغريب، وعدم كتراثها بالقريب المتداول"[1].

ولا ضير في أن نشير إلى أن هذا المبدأ يشكل عنصرا من عناصر نظرية القراءة والتلقي عند العرب، بل لا يكاد يخرج عن معنى المفاجأة عند عبد القاهر الجرجاني في "معنى الطباع وموضوع الجبلة على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر"[2].

ومن اللافت للنظر أن عبد القاهر الجرجاني عبر مدونته النقدية لم يكتف بهذه المبادئ التي يرتضيها "الناص" لقارئه المفترض حتى يشارك في صياغة الأثر الجمالي للنص، ويبين عن مكنوناته الدلالية والتركيبية، بل نألفه يتحدث عن الذاهب من النص الذي يستكشفه المتلقي.

على هذا النحو، غدا القارئ لدى الجرجاني فاعلا في عملية القبض على الذاهب من النص، بل أداة تعبث بحروف النص وجمله الميتة لتعيد بعثها من جديد فـ"النص قد يمثل بنية ثابتة وحروفا ميتة دون قراءة، لذلك تحتم على القارئ إعادة تشكيل النص، لأنه–أي القارئ– أصبح فاعلا ديناميا يؤثر في النص ويضع دلالته، فالقراءة تفاعل بين موضوع النص والوعي الفردي، وهكذا فإن كل فهم عميق للنص هو التقاء بين خطابين: خطاب الذات القارئة المضمر، وخطاب الموضوع المقروء، أي هو حوار بين هذين الخطابين"[3].

---

[1] محمد المبارك: استقبال النص، ص 21.

[2] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 118.

[3] غسان السيد: النص الأدبي بين المبدع والقارئ، المجلة الثقافية، ع 43، 1997، ص 67.

أ. التخييل الشعري لدى الجرجاني:

لا شك أن رهان النقد العربي القديم قد أولى المتلقي مكانة مرموقة بوصفه عنصرا فاعلا في توليد الدلالة وإيجاد المعنى الغامض الذي ينضاف إلى المعنى الظاهر، ما يجعل

المتلقي يؤسس للنص التخييلي texte fictionnel، ونحن إذ ننظر بعين البصيرة إلى هذا النص "حتى نخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، ونجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر"[1]، نجد عبد القاهر الجرجاني يولي أهمية كبرى لفعل التخييل بوصفه آلية من الآليات التي تزيد المعاني تعتيما وغموضا، أو بالاصطلاح النقدي دلالة الباقي على الذاهب.

والأمر ها هنا، لا يختلف عما أفصح عنه ابن رشيق في كتابه العمدة "وإنما كان هذا معدودا من أنواع البلاغة، لأن نفس السامع تتسع في الظن والحساب وكل معلوم فهو مبين لكونه محصورا"[2].

ويتأسس على هذا اهتمام الناقدين عبد القاهر الجرجاني وابن رشيق بما يأتي:

- المعنى الذاهب من النص يحصله المتلقي ويكتشفه.
- الاهتمام بالمعنى المجهول الذي هو ليس هينا.
- المتلقي الذي يستدل على المعنى الخفي بالمعنى الظاهر أو المحذوف بالمعنى الباقي هو متلق ذو صفات خاصة[3].

لكن سؤالنا: هل كان عبد القاهر الجرجاني واعيا بآلية "التخييل" لاستجلاء غوامض النص –حسب المفهوم المعاصر– وبالتالي فك الشفرات المتحكمة la iouissance de texte الغامضة التي يمتلكها النص الجمالي، أم أنها مجرد لعبة شارك النقاد العرب المعاصرون في حبكتها ؟

لا شك أن عملية فك الشفرات المتحكمة في نظام النص لبلوغ معنى المعنى تمر عبر فعل "التخييل"، "إن تحديد المعاني الثواني أو معنى المعنى يتطلب درجة واضحة من مشاركة القارئ أو المتلقي في إنتاج الدلالة تماما كما يقول أصحاب نظرية التلقي"[1].

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص41.

[2] ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح محمد عبد الحميد، ط1، 1972، ص251.

[3] ينظر محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، 1972، ص21.

ويؤكد عبد القاهر الجرجاني – أيضا- على "التمثيل" الذي يزيد استعماله في النص غموضا وتعتيما، لهذا يقتضي استجلاء الغامض من معانيه بواسطة إعمال الفكر، ويشير إلى أن ذلك يتحقق بتفاعل المتلقي أو السامع مع الكلام، يقول: "واعلم أن ما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أبهة وكسبها منقبة، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها"[2].

إن حرص عبد القاهر الجرجاني على استخدام "التمثيل" يهدف من ورائه إلى تجسيد ذاتية المتلقي حينما يطلق العنان لخبراته في الكشف والإبانة عن المعاني المفقودة، وتحدي القارئ في عملية البحث عن أسرار النص.

وإذن، فإن "التمثيل" يساهم في تحريك مشاعر المتلقي، فيكون ذا تأثير خاص في ذاته، شريطة أن يكون المتلقي "ذا معرفة وخبرة في الوقوف عند دفائن الصورة بما احتوته من دقيق المعنى ولطفه، فالمتلقي عنده يشبه الغواص الماهر يكد ويتعب بل يبذل قصاره في الحول والحيلة، باحثا عن الأصداف، قادرا على أن يشقها للوصول إلى الجوهر"[3].

ومن هنا نفهم من النص الآتي ذكره، أن الجرجاني يعتبر عملية إدراك مقاصد النص، واستجلاء أسراره الكامنة وراء ألفاظه، إنما يشبه عمل الغواص الحاذق الذي يبحث عن الأصداف محاولا شقها للوصول إلى الجوهر، ودائرة ذلك نقطة مركزية بين الباث والمتلقي، ذلك أن تلك المهمة تقتضي الخبرة اللازمة في الوصول إلى الأعماق قصد كشف الكامن فيه. يقول: "فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني، كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لايريك وجهه، حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يوذن له في الوصول إليه،

---

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة _نحو نظرية نقدية عربية_، مطابع الوطن، الكويت، 2001، ص 106.

[2] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص7.

[3] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجمالية التلقي، ص99 .

فما كل أحد يفلح في شق الصدفة ويكون في ذلك من أهل المعرفة، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له ..."[1].

ولقد يعني هذا الأمر أن المعاني (الضروب) لا تأتيك سهلة واضحة بل مغلقة مثل الصدف الذي يحيط بالجوهر من كل جهة، ذلك أن فك مغالقها يكون بالاجتهاد والتأمل، فهي تستهوي النفس وتشوقها "لرؤية ما هو محتجب وكشف ما هو مستتر، لا سيما إذا كان للنفس القدرة على إزالة الحجاب وكشف الغطاء"[2].

ب. التخييل الشعري من منظور الفلسفة الإسلامية:

إننا إذا ما التفتنا التفاتة عجلى إلى نظرية الشعر لدى الفلاسفة المسلمين نجد –لا محالة– ابن سينا يتحدث عن "التخييل" من منظور ذلك الأثر الذي يتركه العمل الشعري في نفس المتلقي، "انفعال يظهر في صورة تعجب أو تعظم أو غم أو نشاط من غير أن يكون الغرض بالقول اعتقاد البتة"[3].

والذي نستنتجه من المقولة السابقة، أن التخييل لدى ابن سينا هو بمثابة استجابة تتقبلها الذات الإنسانية بصورة عفوية دون تحكم العقل ولا التفكير، ما يجعل كل الأفعال التي يصدرها الإنسان نابعة من تخيلاته.

ولوصف هذه العملية "عملية التخييل" فقد علقت إلفت كمال الروبي بالقول: وهذه التخييلات قد تكون غير مطابقة لما يدركه من الحقائق، بل قد تكون على نقيض ما يعلمه ويظنه، وبسبب وجود هذه الخاصية لدى الإنسان فإنه يتأثر بالخطاب الشعري لكونه يعتمد أساسا على التخييل[4].

لا شك أن حقيقة الشعر أو "القياس الشعري" تقوم على نوع من الكذب "لأن مقدماته تكون غير مطابقة للواقع، لأنها مخيلة أي تعتمد على المحاكيات، وتهدف إلى

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 119–120.

[2] محمد المبارك: استقبال النص، ص37.

[3] إلفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد، دار التنوير، لبنان، 1989، ص 113.

[4] ينظر: م.س، ص 124.

التأثير، وهو موجه في الوقت نفسه إلى مخيلة المتلقي التي لا تلبث أن تستثار وتنفعل بلا روية أو تفكر"[1].

ولما كان الشعر ذا تأثير في المتلقي بوصفه "أقاويل مخيلة" الهدف منه تحقيق اللذة أو الإمتاع أو النفع، لهذا يشير أحد الفلاسفة بالقول: "والأقاويل الشعرية منها ما يستعمل في الأمور التي هي جد، ومنها ما شأنها أن تستعمل في أصناف اللعب، وأمور الجد التي هي جميع الأشياء النافعة في الوصول إلى أكمل المقصودات الانسانية، وذلك هو السعادة القصوى"[2].

والذي يفهم من كلام الفارابي، أن الشعر نافع، ويتجلى نفعه في الارتقاء بالانسان من حيث التأثير في سلوكه، وبالتالي توجيه أفعاله إلى الغاية المرجوة الكامنة في الإحساس بالسعادة التي يمكن أن ينتشيها القارئ، وكذا الشعور باللذة، وهما خصوصيتان من خصائص الاستجابة لدى المتلقي.

وبهذا الذي مر ذكره، يصبح الشعر "إما هادفا إلى تحقيق اللذة أو تحقيق ما هو نافع ومفيد ... أو يصبح الشعر وسيلة لتحقيق الراحة النفسية التي تقصد لذاتها لمجرد الالتذاذ بها"[3].

وتأسيسا على ذلك، فإن التأثير المباشر الذي يرسمه الشعر في المتلقي، إنما يعود إلى المكتسبات أو الخبرات التي ترتسم معالمها لدى "المبدع"، فتترجمها الصور والأحاسيس المصاحبة للخلق الشعري، دون أن يشترط الصدق في المقول الشعري، أو حتى مطابقة تلك الصور للواقع المعيش.

وإذن، فإننا نلفي ابن سينا يشير إلى ما أومأنا إليه بالقول: "إن الصورة التي يرسمها الشاعر، ويخيل فيها حسنا أو قبحا أو جورا أو خشية، لا تكون مطابقة للواقع، فلا تكون انعكاسا مباشرا للشيء المخيل أو المحاكي، فهو يحدث تأثيرا يتوقف على أساس سلوك

---

[1] ينظر: م.س، ص 115.

[2] الفارابي: الموسيقي الكبير، تح: غطاس عبد الله خشبة، دار الكاتب، 1984، ص .

[3] إلفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 126.

المتلقي إزاء هذا الشيء المخيل بسطا أو قبضا، إقبالا أو نفورا، حتى لو بدا له الأمر مخالفا للواقع ..."[1].

إننا بهذا الذي سلف ذكره، أن قيمة التخييل إنما تستخدم في إنهاض المرء نحو الفعل فيستغل لخدمة أغراض عملية تتعلق بتوجيه السلوك الإنساني عامة، والذي يساعد على قياس تلك الأغراض قدرته على استعماله الناس ..."[2].

لهذا، يتوقف تشكيل النص على مدى قدرة "مبدعه" في إمكانية بلورة ذلك الحوار بين ثنائية (الحضور والغياب)، إذا ما سلمنا بأن الحضور ما تراه عين البصر، والغياب ما تجسده عين الخيال لكي يتبلور، ولعل ما نؤكد به طرحنا هذا مقولة: "أن النص عموما لا يدخل فضاء الشعرية إلا من باب كونه نسيج العلاقات المتوترة بين ثنائية الحضور والغياب على مستوى الصورة الواحدة، وعلى مستوى السياق كله ... وتكون فكرة أرشيبالد ماكليش: الشعر هو كشف للمجهول في المألوف ... أو من حيث أنه موقف يتضمن الانفصال أو الغربة، وليس الاندماج أو الألفة ... ومن ثم يبنى النص وفق تشكيل جمالي خاص يستدرجنا أثناء القراءة إلى اختراق قشرة السطح الخارجي للكون، لكونه يجعل الحسي علامة على المجرد"[3].

وانطلاقا من هذا النص، يمكن القول بأن الشعر متولد أساسا عن تفاعل الذات الشاعرة مع خصوصيات المكان المتسم بالاتساع والسكون القاتل، ولم تجد هذه الذات سوى الشعر لتتخذه وسيلة لتفعيل العلاقة بالمكان تداخلا واختلاطا، ما أدى إلى إخماد نار الهواجس التي أحاطت بالذات الشاعرة، بعدما دخل الشاعر في دوامة استنطاق الجوامد، لعله يجد لمحنته معادلا موضوعيا"[4].

والشعر بين الثنائيتين (الحضور والغياب)، إنما يتوجس المكان الخفي الذي يتجاوز كل ما هو مادي محسوس، ولا تتحقق تلك الخاصية إلا بالصراع الداخلي الذي تعانيه

---

[1] ابن سينا، عيون الحكمة، تج: عبد الرحمان بدوي، المعهد العلمي، القاهرة، 1954،ص 13.

[2] إلفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 115.

[3] الأخضر بركة: الريف في الشعر الحديث، قراءة في شعرية المكان، دار الغرب، وهران، 2002، ص 142-143.

[4] ينظر: العربي عميش: خصائص الايقاع الشعري، دار الأديب، وهران، 2005، ص15.

الذات الشاعرة في محنتها القائمة على عنصري الدهشة والحيرة، وهو ما يدفع بالشاعر ليتذوق نشوة "التغريب"، ومن ثمة يتشكل المكان الشعري: لغة، وتركيبا، صورا وإيقاعا، ودلالات، متخيلا من خلال الصورة الشعرية.

ولو بحثنا عن فاعلية ثنائية (الحضور والغياب) في استجلاء وإدراك المعنى بغية الوصول إلى ما وراء النص، لوجدنا أن الجرجاني من بين الذين أولوا اهتماما خاصا بهذه القضية يقول:" أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكنى أو أن تردها في الشيء تنقلها إياه إلى شيء آخر"[1] ذلك أن الجرجاني في طرحه السابق، وصف تحليله للنص بأنه بحث عن مناطق غيبية من المعنى الذي يأتيك في شكل خواطر متاشبكة عن العلاقة بين المعنى في النحو والمعنى في جماليات الشعر[2].

وأيا كان الشأن، فإن البحث عن العالم المفقود الذي يشكل رقعة حلمنا يتألف "من عالم المتخيل من هذا العالم الغائب الحاضر منه كذاكرة يبليها الزمن، يأتي الكاتب إلى كتابة زمن ضد فنائه، يبني عالما نصه متخيلا له نظامه، له نسقه، يحاول به حوارا مع هذا المتخيل، حوارا يقدمه عملا أدبيا ... حينما ينهض من المتخيل، من ذاكرة، ومن ذاكرة تستقل عن واقع مادي، تستقل عنه ولكن به، تستقل حاملة أثرا دلاليا للموقع الذي منه نهضت العلاقة بين الفرد والواقع المادي الاجتماعي"[3].

والذي هو جدير بالإبداء لدى كلام يمنى العيد الغارق في متاهات التأمل والحيرة أمام بركان الشعر الذي لا تخبو ناره ولا يجف نبعه ولا يخمد نابضه، تختفي فيه ربة الشعر ليتقوى، ويهترئ ليتجدد، إنه النص الذي يخترق المجهول عبر عجلة الزمن ليحاور العوالم، وكأنه يحاول انتهاك المألوف.

وليس يخفى على متأمل وظيفة الشعر أنه: "إثارة المشاعر الجمالية للمتلقي، وخلق الحس بالمفارقة، وانتهاك المألوف، ومخالفة التوقعات وبعث لغة جديدة تهدم العادي

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 92.

[2] ينظر: مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد الأدبي، دار الأندلس

[3] يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق، لبنان، ط 3، 1985، ص 14.

والمألوف لتبني على أنقاضه لغة شعرية، فالشاعر مبدع، والقصيدة هي كيمياء الكلمة ... والوظيفة الشعرية التي يتم فيها التشديد على الرسالة وفقا لتصوير جاكبسون"[1].

لذلك أبانت لنا قراءة التراث النقدي الغربي المعاصر أن دوافع تسليط الضوء على آلية "التخييل" في بناء النص مهما كان جنسه، إنما يعود إلى رغبة الثنائي "ياوس"و"أيزر" في تطويع مقاربة تحقق المتعة الجمالية، والتي تنحو منحى غامضا تتجلى ملامحه داخل نسيج النص، وفي شعور القارئ الذي اكتسب شرعيته مع مقولة "موت المؤلف"، وبالتالي أصبح من يختزل المعنى في بطنه.

وعليه، فإن المعنى الذي يختزنه القارئ في بطنه، إنما يستمد روحه من خاصية "ملء الفراغ" لأن النص يمنح قارئه بياضات أو فراغات تستهوي القارئ فتراه يجتهد كي يملأها ليعيد بناء السياق من جديد، وهو ما يطلق عليه "معنى المعنى".

والمثير حقا، أننا حينما نقرأ نصا تخيليا: "ينبغي دوما إنتاج صور ذهنية، لأن الخصائص المهندسة في النص تعمل على إخبارنا عن أي الشروط التي ينبغي أن يتأسس فيها الموضوع المتخيل".

ويمكن أن نقول إن النص التخيلي إنما "في أفضل الحالات يقوم بالتدخل في المواضيع الفارغة".

إن الحديث عن الجرجاني هو حديث عن التخييل" و"التمثيل" و"الصياغة" وهي عناصر تستكشف شظاياها الكيميائية في ثنايا المتون النقدية التي يزخر بها مؤلفه "أسرار البلاغة"، ذلك أن مقتضيات التلقي تتطلب مراسا نقديا يتوصل به إلى إدراك جمالية النص.

من هنا يعتبر ابن سينا أن "التخييل" هو جوهر الشعر وقوامه، ولهذا كان له الفضل والريادة في إدخال هذا المفهوم إلى نظرية النقد.

يقول في بابه: "كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة وعند العرب مقفاة ... والمخيل هو الكلام الذي تدعى له النفس فتنبسط عن أمور، وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري"[1].

[1] إبراهيم عبد المنعم إبراهيم: بحوث في الشعرية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008، ص 35.

ومن هنا يتضح لنا جليا، أن عبد القاهر الجرجاني، يعود له السبق في رسم معالم نظرية القراءة والتلقي في الموروث النقدي العربي القديم، ذلك أنه أولى اهتماما "بالمتلقي بوصفه أحد أركان دائرة الحدث الكلامي (المبدع والنص والمتلقي) والقارئ عنده لا ينفصل عن نظرية النظم، ومهمة القارئ هي مواجهة النص والكشف عن القيم الجمالية فيه، وذلك يحتاج إلى مقدار من التأمل والتدبر والتأويل، فضلا عن دوره- أي القارئ- في إعادة تشكيل النص، والتأثير في استنباط دلالته"[2].

وحسبنا- الآن- أن نشير إلى بعض ثمار القراءة "التأويلية" التي تعد أداة من أدوات فك شفرات النصوص التي تحكمها ظاهرة الغموض، خصوصا تلك التي تكون مشحونة بالرموز والأساطير، ما يدفع بالمبدع إلى غلق مفاتيح نصه بفعل الانزياح، ويعزو البعض ذلك إلى انتقال المبدع من "الاعتدال إلى التطرف، والإغراق في الضبابية والتعتيم، فإن النص الأدبي قبالة الألسني والناقد يشكل أخيرا جانبين كوجهي القمر: أحدهما مرئي مضاء، والآخر محجوب تلفه عتمة دائمة، وتسكنه مجاهل"[3].

ولما يعمد القارئ إلى تأويل نص ما فإنه "يعمد إلى كشف العتمة وتفكيكها وتحليلها، أو إعادة تركيبها باستمرار، فيكون فعله خلقا مستمرا لذلك المجهول، وصبغه بأصباغ دائمة التحول والتلون، بدءا من وقوفه على الدال في جدله مع المدلول..."[4].

ونستخلص من كل هذا أن (المتلقي القارئ)، إنما يكون أمام زخم من الدوال الملغمة الغارقة في بحر الضبابية والتعتيم، فيأتيه القارئ ضاربا بدف "التأويل" ليتبين "جمله" ويؤكد معانيه ويحللها، فيجني ثمار ذلك ليكون هذا الذي بدا لنا مجهولا خلقا جديدا بعد فك الجدل بين الدال والمدلول، لكن إذا جئنا إلى واقع التأويل، فإنه "يشيع في مجال الصوتي ويغلب على التأويل توظيفه في مجال المعاني، وكذلك في الجمل لا في المفردات ومن هنا

---

[1] ابن سينا: فن الشعر – من كتاب الشفاء ضمن فن الشعر لأرسطو–، تح: عبد الرحمان بدوي، النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص 161 .

[2] محمد سالم سعد الله: ما وراء النص، ص 91 .

[3] حبيب مونسي: نقد النقد – دراسة في المناهج – دار الأديب، وهران، 2007، ص 161 .

[4] م.س: ص 161 .

يختلف عن التفسير الذي يغلب استعماله في بيان اللفظ الذي لا يحتمل إلا وجها واحدا، أما التأويل فهو منغلق باختيار معنى واحد من معان مختلفة يحتملها اللفظ"[1].

وإذا ما سلمنا بأن التأويل هو "القراءة المفتوحة للنصوص"[2]، سواء كانت هذه القراءة منطوقة أو مكتوبة،فإن القارئ تسند له مهمة استكشاف معاني النص، لأن "القراءة التأويلية لابد من أن تعتمد على استغراق القارئ في عالم النص استغراقا شبه تام، وبدون هذا الاستغراق تظل القراءة سطحية، وتدور في إطار التأويل المكروه"[3].

ومن هنا، وجب التأكيد على أن "التأويل" الذي قصده الجرجاني هو القراءة التي تستند إلى فهم الدال وتفسيره، ثم استنباط المدلولات منه "تدقيق في المعاني يحتاج منه إلى فطنة لطيفة، وفهم ثاقب، وغوص شديد"[4].

وهكذا، فإن ما يخفيه نص عبد القاهر الجرجاني، إنما يمكن تلخيصه في فهم النص، تفسيره، واستنباط دلالاته، وإن شئت قل إنه إعمال نشاط التأويل في إنتاج المقروء، بل إنها لعبة تفكيك الأنظمة النصية لصياغة نص جديد.

ولعل ما ذكره عبد القاهر الجرجاني من أمر التأويل تلقيه في الثمار الأتي ذكرها :

1. التنقيب عن البنى البيانية لفنون البلاغة: التشبيه – الاستعارة– المجاز.
2. فهم تشكل شعرية النص، والتواصل مع جماليات اللغة الشعرية.
3. النص بوصفه ميدان تخييل.

لقد كان عبد القاهر الجرجاني بالفعل متحكما بدقة في الأدوات المعرفية والمنهجية، وهو يستقصي قضية الغموض في الشعر، ونخاله قد وقف عند آراء نقدية عالجت عنصر التخييل والتمثيل والصياغة في تلغيم النص وتعتيمه.

---

[1] م.س، ص 161 .

[2] مكي درار: إشكالية التأويل، مجلة اللغة والإتصال، ع1، 2005، ص 13

[3] امبرتو إيكو: التأويل بين السيميائية والتفكيكية، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2006، ص 1 .

[4] نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص – دراسة في علوم القرآن – المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1994، ص219.

إن اهتمام عبد القاهر الجرجاني بالقارئ وخوضه في قضايا الغموض الشعري وعلاقته بالمعنى، ينم عن حس متقدم تفسره آراؤه النقدية التي تخفي من ورائها ما أطلق عليه بـ: التأويل الذي اتخذته نظرية التلقي عنصر حيويا في استقبال النصوص والحوار.

هكذا – حسب اعتقادنا – أصبح فعل القراءة شرطا ضروريا للتأويل، والحاصل "أن النص منتج للحضارة، وهي منتجة للتأويل، ولا ولادة للنص دون عمل التأويل عليه، وهذه حلقة من جزء في مسلسل انتاجي معرفي ضخم يضم جهود نقاد وفلاسفة"[1].

3. المتلقي والتخييل الشعري لدى حازم القرطاجني:

يعد التخيل من العناصر الرئيسة في النظرية النقدية لدى حازم القرطاجني بوصفه ملكة المتلقي، ودندنه الكاشف عن المعنى المستتر، الذي يأتيه من جهة غموض التصوير والتمثيل.

وقد يعني هذا أن التخييل الذي نتحدث عنه ذاع صيته بين نقاد (القول الشعري) بوصفه الأثر الذي يتركه الشعر في نفسية المتلقي/القارئ، فهو "المحرك الأساسي للسلوك الإنساني في الاتجاه الذي يقتضيه ذلك الدور الذي يفترض للشعر أن يؤديه في المجتمع الإنساني الفاضل في تصور فلاسفتنا"[2].

والذي يمكن أن نستنتجه أن القول الشعري يقترن بالمحاكاة والتخييل، وبهذا يصبح "العمل الفني محاكاة لو نظرنا إليه من زاوية علاقته بالواقع، وسعيه إلى تصوير العالم أو الإنسان لمعناهما المتكامل، ويصبح العمل الفني تخيلا لو نظرنا إليه من زاوية القوى النفسية التي تبدعه، فتغدو المحاكاة تجسيدا لوقع العالم على مخيلة المبدع أو تركيبا ابتكاريا، ما دامت القوى المخيلة هي القوى الفاعلة في تشكيل العمل الفني ..."[1].

[1] محمد سالم سعد الله: ما وراء النص، ص 196 .

[2] إلفت كمال الروبي: الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 63.

ولكن الشيء الذي نود الوقوف عنده، يكمن في أن يصبح مفهوم التخييل مرادفا لمفهوم المحاكاة، وعليه يصير التخييل شرحا أو تفسيرا لكلمة المحاكاة دون أن تتخلى عن الغرض الذي وجدت لأجله [2].

يستدعي الحديث عن المتلقي ومن وراءه التخييل لدى حازم القرطاجني حوارا علميا وفكريا بين مختلف التصورات القديمة والحديثة، فلسفية ونقدية، عربية وغربية، نظرا لعدة عوامل:

1. حواره مع النظرية الشعرية القديمة: اليونانية والإسلامية، من خلال فن الشعر لأريسطو.
2. اقتناع المتلقي بعملية القول الشعري، والاستعداد التام لتلقي هذا الأثر.
3. أن يكون للمبدع كما للمتلقي خلفية واحدة تمكنهما من تحقيق مجالي الفني والجمالي بحسب تعبير (أيزر).
4. التمهيد لميلاد الشعريات العربية المنهجية بعد المثاقفة بين حضارتين متباينتين، إحداهما عربية تأصيلية، وأخرى غربية فلسفية.

ويتخذ الحديث عن التخييل لدى حازم القرطاجني في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) صنيعة خاصة تضعه في منطق جدل وحوار بين ثقافتين متباينتين: غربية فلسفية، وإسلامية أصولية.

بيد أن هذا الناقد يتميز بموقف فاصل في العديد من القضايا التي دارت مجرياتها حول التخييل والمتلقي، وكذا أنواع القراء وأثر القول الشعري في المتلقي.

---

1 جابر عصفور: مفهوم الشعر، دار التنوير، بيروت، ط 3، 1983، ص 156.

2 ينظر: محمد المبارك: استقبال النص، ص 241.

وللتركيز على خصوصيتي التخييل وأثر القول الشعري في المتلقي، ارتأينا أن نقسم الحديث عن هذين المرتكزين إلى قسمين، نفترض أنهما يشكلان دعامتين أساسيتين ضمن الدعائم التي انبنى عليها فكر حازم القرطاجني وتصوره للقول الشعري، وهكذا سنتطرق في

النقطة الأولى للحديث عما أطلق عليه المؤلف (فعل التخييل) ثم نعرج بعد ذلك إلى استعراض آرائه االمتنوعة حول (أثر القول الشعري في المتلقي).

أ. **فعل التخييل:**

إن البحث عن تصور حازم القرطاجني –عبر مسار تأثره بنقاد القول الشعري– لفعل التخييل في العملية النقدية، ينتهي بنا عند إشارات تشكل باتحادها وفنائها وتجانسها نظرية متكاملة[1]، وهو تصور يتضمن اهتماما بالمتلقي، ذلك أن أغلب وقفاته النقدية خصت النفس الإنسانية، ومدى قبولها ونفورها للقول الشعري.

ولكننا إذا جنحنا إلى التخييل بوصفه مفهوما تداوله المهتمون بالقول الشعري، وجدنا أنه هو "الأثر الذي يتركه العمل الشعري في نفس المتلقي، وما يترتب عليه من سلوك"[2].

إن في حديث إلفت كمال الروبي المستوحى من خطاب حازم القرطاجني النقدي، كشف عن التواصل الذي يحدثه فعل التخييل بين القول الشعري والمتلقي في تحديد القصد أو المعنى الهارب، ولولاه لظل القول الشعري صورا يلحقها الجدب والخراب.

يتأسس هذا التواصل اللساني على فعل الكلام، الذي من أهدافه تغيير سلوك المتلقي، وتحديد موقفه إما بالاستحسان والقبول، أو التقبيح والرفض، ما يعني القول المقصود عند التداوليين. وعليه "يبدو القصد أمرا محوريا معتمدا في القول الشعري، وهو هدف تواصلي واع يستحضر المتلقي أثناء الإبداع"[3].

---

1 ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 155.

2 إلفت كمال روبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 113.

3 فاطمة عبد الله الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2002، ص 194.

في إطار هذا المنحى يشير الفارابي – بوصفه أحد المنظرين لنظرية الشعر – إلى الأثر الذي يحدثه الشعر في المتلقي باعتباره تخييلا[1]، إذ يقول "الأقاويل الشعرية تركب من أشياء

شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالا ما أو شيئا أفضل أو أخس وذلك إما جمالا أو قبحا ..."[2].

إذ تبدو العملية الآن – في ضوء هذا التعريف – عبارة "عن إثارة تخييلية لانفعالات المتلقي، يقصد بها دفعه إلى اتخاذ وقفة سلوكية خاصة، تؤدي به إلى فعل شيء أو طلبه، أو اعتقاده، أو التخلي عن فعله، هذه الإثارة تحدث فعلها لدى المتلقي فيما يسميه علم النفس القديم (قوى الإدراك الباطن)"[3].

ومن هنا أضحى الحديث عن التخييل الشعري، يستدعي عملية تفاعل بين الشاعر والقارئ / المتلقي ذلك أن التأثير الذي يحدثه الشعر في مخيلة القارئ، إنما هو "تأثير يعتمد على ما تستدعيه الصورة التي يقدمها من خبرات سبق أن خبرها في الماضي"[4].

وعليه يمكننا القول: إن التخييل الشعري مرتبط ارتباطا وثيقا بإثارة الصورة في مخيلة المتلقي، ولتأكيد هذه المسألة يقول حازم القرطاجني: "التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل، أو معانيه، أو أسلوبه، ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها ..." [5].

---

1 ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 157.

2 م.س.

3 جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، 1973، ص 397.

4 إلفت كمال الروبي: نظرية الشعر، ص 114.

5 حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981، ص 71.

ويتبدى لنا من تعريف حازم القرطاجني، أن التخييل عبارة عن عملية إثارة لصور ذهنية في مخيلة المتلقي، تأتيه لتثير فيه صورا في مخيلته توحي له أو تدفعه – دون أن يعي– إلى اتخاذ وقفة سلوكية يبحث عنا الشاعر[1].

لقد تأسس فهم القرطاجني لفعل التخييل من التراث الفلسفي الضارب في أعماق الوجود الإنساني، واستطاع بموهبته الخارقة أن يمزج بين أطروحات فلسفية وأخرى نقدية مكنته من اعتبار التخييل حلقة تواصلية بين الشاعر والمتلقي.

وإذا ما انعطفنا إلى مقولة "الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها من الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها"[2].

وبناء على ذلك وجدنا فكره النقدي يشرب من نبع ثقافات متعددة؛ فإن كان من تراث نظرية الشعر لدى الفلاسفة المسلمين. فإن قوله "الشعر كلام موزون مقفى"[3] تقليد لا يخرج عن دائرة اقتران الوزن بالتخييل الشعري الذي أرسى دعائمه ابن سينا في قوله "لا يتم إلا بمقدمات مخيلة، وزن ذي إيقاع متناسب ليكون أسرع تأثيرا في النفوس، لميل النفوس لمنتظمات التركيب"[4].

---

1 ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 330.

2 حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 158.

3 م.س.

4 جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 158.

بات من الواضح أن الفلاسفة المسلمين وفي مقدمتهم ابن سينا نظروا للوزن في الشعر على أنه وسيلة من وسائل التخييل مؤكدين على ضرورة المزاوجة بين التخييل والوزن مع الإلحاح على ضرورة جعل الأولوية لفعل التخييل على عنصر الوزن، لأن التخييل – في اعتقادهم – السمة التي تكسب القول سمة الشاعرية[1].

إن مثل هذه النظرة يدعم بها حازم القرطاجني تصور الفلاسفة المسلمين، حينما ألح على خصوصية فعل التخييل بوصفه أداة تواصلية بين الناص والمتلقي. وهذا ما يؤكده جابر عصفور بالقول: "وبدون التخييل يغدو السبيل إلى فهم مهمة الشعر منغلقا لا يفضي إلى شيء على الأقل عند الفلاسفة الذين يعتمد عليهم حازم"[2].

ومما يلفت النظر أن نصي ابن سينا وحازم القرطاجني السابقين يضاعانا أمام مقارنة بين الوزن والتخييل في سياق القول الشعري، وإن كان متفقين على ضرورة توافرهما في العملية الشعرية، إلا أنهما يختلفان من جهة الأساس، ذلك أن ابن سينا يراه للتخييل أما حازم القرطاجني فيراه لجهة الوزن أولا.

وأما إذا كان من فضاء القصدية الذي بات يؤطر الفعل المعرفي للفكر النقدي التداولي فإن قوله "أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه ..."[3].

وعلى أن مثل هذا الكلام قد يحمل على الاعتقاد، بأن إدراك القارئ لهذا الانزياح يمر حتما عبر فهم القصد البنائي للنص وفهم تحفيزه الشعري وعليه تصبح مهمة القارئ في النصوص التخييلية، وفي النصوص التداولية تكمن في إدراك الموضوع[4].

---

1 إلفت كمال الروبي: نظرية الشعر، ص 231.

2 جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 252.

3 حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 71.

4 ينظر سوزان روبين: القارئ في النص، تر: حسن ناظم، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2007، ص 106.

ولعل في قول حازم القرطاجني، ما يؤكد هذا الطرح: "ولما كان المقصود بالشعر إنهاض النفوس إلى فعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلى عن فعله أو طلبه أو اعتقاده بما يخيل لها فيه من حسن أو قبح أو جلالة أو خسة، وجب أن تكون موضوعات الشعر الأشياء التي لها انتساب إلى ما يفعله الإنسان ويطلبه ويعتقده"[1].

لقد أسست أطروحة حازم القرطاجني – برأينا– لقيمة نقدية معاصرة لها جذورها في نقديات القدامى وهي بذلك من العناصر التي ينبني عليها فعل التخييل، إنها القصدية أو الفعل المقصود عند التداوليين، حيث يسعى الإبداع إلى تلغيم مستويات النص وإخفاء المعنى حتى يغدو غامضا منحرفا عن معناه، فيأتيه المتلقي (قارئا/ناقدا) باحثا عن المقصود أو المعنى للاستفادة من الكلام.

من هنا يغدو فعل التخييل عملية انحرافية تميز النصوص التخييلية[2]، فتصبح – من هذه الزاوية – عملية "إيهام موجهة، تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفا والعملية تبدأ بالصور المخيلة التي تنطوي عليها القصيدة والتي تنطوي – هي ذاتها – على معطيات بينها وبين الإثارة المرجوة علاقة الإشارة الموحية، وتحدث العملية فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة، والمتجانسة مع معطيات الصور المخيلة فيتم الربط –إلى مستوى اللاوعي من المتلقي– بين الخبرات المختزنة والصور المخيلة، فتحدث الإثارة المقصودة، ويلج المتلقي عالم الإيهام المرجو، فيستجيب لغاية مقصودة سلفا ..."[3].

---

1 حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 106.

2 ينظر: سوزان روبين: القارئ في النص، تر: حسن ناظم، ص 106.

3 جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 161.

بيد أن ذلك "أمر طبيعي، مادام التخييل ينتج انفعالات، تفضي إلى إذعان النفس، فتنبسط عن أمر من الأمور أو تنقبض عنه، من غير روية وفكر واختيار، أي على مستوى اللاوعي ..."[1].

ونحن إذ نسجل هنا تبني جابر عصفور لرؤية حازم التي استمد أصولها من مقولة أرسطو حول النفس الإنسانية، والتي تؤكد "أن الإنسان يتبع مخيلاته أكثر مما يتبع عقله أو علمه، وأن سلوكه يتحدد – في الغالب – بحسب تخيله أكثر مما يتحدد بحسب ظنه أو علمه. ومادام الأمر كذلك، فإن إثارة القوة المتخيلة في المتلقي تعني إفساح المجال أمام الإيهام، لتمارس الأقاويل الشعرية المخيلة دورها فتستفز المتلقي إلى أمر من الأمور"[2].

ومن ذلك كله، نفهم أن حازم القرطاجني وقف لدى فعل التخييل ليقر بأن النص التخييلي يفترض سلفا شكله الخاص من التواصل بين المبدع والدور الضمني للقارئ ليصبح الإبداع الخيالي طافحا بالصور الحية، ذات التصوير الخيالي.

ثم نلفيه، يأتي القول الشعري من جهة التخييل أو المحاكاة. يقول: "بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة الكلام ..."[3].

ويعني ذلك تأثير الفكر اليوناني بعامة، والآرسطي بخاصة في مقولة فعل التخييل لدى حازم القرطاجني، غايتها تحسين الشيء وطلبه، أو تكريهه والنفور منه عند القراء.

من هنا تغدو قراءة النص التخييلي بموجب وهم المحاكاة هي شكل أولي من أشكال التلقي التي تجبر القارئ على أن يتقمص أدوارا تخييلية، قد لا تختلف عن وظيفة الشعر لدى أرسطو والتي تدعو إلى لبوس الفضيلة، وتحبيبها، ونبذ الرذيلة وتنفيرها.

---

1 م.س.

2 م.س.

3 حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 71.

ولعل الأنسب لهذا الموضع من بحث فعل التخييل اعتباره قوام الشعر، ذلك أنه "كلام موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك والتئامه من مقدمات مخيلة صادقة أو كاذبة، لا يشترط فيها – بماهي شعر – غير التخييل"[1].

إذا كان التخييل قوام الشعر – حسب حازم – فإن القارئ للنص التخييلي عليه أولا أن يتلقاه بوصفه محاكاة في نمط القراءة شبه التداولية وعلى ذلك يبنى البعد الجديد للتلقي، الذي يميز القراءة الملائمة للنص التخييلي على القالب العام للعلاقة بين الموضوع Theme والأفق horizon [2].

ويبدو أن حازم القرطاجني أدرك ما مؤداه أن فعل التخييل، إنما هو همزة وصل بين الموضوع الشعري والأفق الذي ينتظره القارئ فوعى أن القصد مرادف للمعنى الذي تنتجه ملكة التخييل أو المحاكاة، فمهمة الشعر تنطلق أساسا من مفهوم التخييل. "وبدون التخييل يغدو السبيل إلى فهم مهمة الشعر منغلقا لا يفضي إلى شيء على الأقل عند الفلاسفة الذين يعتمد عليهم حازم القرطاجني"[3].

ومن كل ذلك نفهم أن حازم أثناء معالجته لمصطلحي التخييل والمحاكاة وأثرهما في القول الشعري والمتلقي معا، لم يفصل بينهما، بل وردا مقترنيين مترادفين، حتى أصبح كل عنصر متمما للآخر؛ والأمر–في اعتقادنا– يعود الى الحوارية التي لمسناها في المنهاج مع الفكرين اليوناني والفلسفي الاسلامي القديمين.

وعليه؛ فإن حازما بوصفه متلقيا لمفهوم الشعر لدى الفلاسفة المسلمين، نألفه يحاور ابن سينا في القضية نفسها "ولو أمعنّا النظر في مفهوم المحاكاة كما فهمه الفلاسفة العرب، ومن بعدهم النقاد ... بل أصبح مفهوم المحاكاة مرادفا أحيانا لمفهوم التخييل دون أن يفقد الأساس الذي قامت عليه المحاكاة"[4].

---

1 م.س. ص 89.

2 ينظر: سوزان روبين: القارئ في النص، تر: حسن ناظم ص 115.

3 جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 164.

4 محمد المبارك، استقبال النص، ص 241.

ولكن الشيء الذي نود الوقوف عنده هو أن ما أسماه عبد القاهر الجرجاني بالغموض، وهو من المصطلحات النظرية لدقتها الفنية، سماه الفلاسفة النقاد كالفرابي وابن سينا وابن رشد والقرطاجني (التخييل)[1]، يقول القرطاجني: "والتخييل أن تتمثل للسامع مع لفظ الشعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها ..."[2].

بعد هذا الطواف بين أهم الأقوال لدى حازم القرطاجني، التي خص بها المتلقي في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، يجدر بنا أن نحوصل اهتمامه بفعل التخييل في العناصر الآتية:

- الشعر فعل كلام غايته تحريك النفوس وتغيير مزاجها أساسه التخييل.
- القصد سمة الشعر، الغاية منه حمل القارئ على كشف المعنى للاستفادة من الكلام.
- المعنى الخفي أساسه التخييل بوصفه مرادفا للمحاكاة.

ب. عناصر التأثير الشعري في المتلقي:

وندرك من خلال فعل التخييل أن العملية الشعرية لدى حازم القرطاجني في نصه – الآتي ذكره – تمثل بعدا ذا وظيفتين:

- أن يكون الشعر ذا فائدة تخص التأثير في المتلقي، ولهذا يصبح دوره يسبح فيما يطلق عليه في حقل ما بعد الحداثة بالتداولية.
- أن يكون الشعر ذا وظيفة جمالية أساسها التخييل أو المحاكاة، وما يشتملان عليه من عنصري الإيقاع والدلالة.

---

1 ينظر: رمضان كريب: روافد الاتجاه الجمالي في التراث النقدي العربي، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع5، 2005، ص168.

2 حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 89.

ومن هذا المنطلق يصبح الشاعر مطالبا باختيار الكلام الذي يلائم المتلقي من جهتي الاستفادة والشعرية لدى حازم القرطاجني. يقول: "و الذي تقبله النفس من ذلك ما كانت المآخذ فيه لطيفة والقصد فيه مستطرفا، وكان للكلام به حسن موقع من النفس والمعين على ذلك أن ينزع بالكلام إلى جهة الملاءمة لهوى النفس من تسرها أو تعجبها أو تشجوها، حيث يكون الغرض مبنيا على ذلك"[1].

هكذا يصبح الشاعر "صاحب رسالة مهمة في حياة الجماعة، كما ينظر إلى الشعر باعتباره وسيلة للوصول بالحياة إلى حال من الكمال ... يحقق السعادة للإنسان يمكنه من تجاوز مستويات الضرورة"[2].

ومن هذه الزاوية يفصح حازم القرطاجني عن الشاعر الحاذق الذي يعي أهمية الشعر، ويعرف أسرار صنعته، حينما يكون قادرا على معالجة قضايا المتلقي الاجتماعية بجلب المنفعة التي يحظى المتلقي برضاها. "إن للمتكلمين حتما غايتين: إما الإفادة إذا كانوا في موقع البث، أو الاستفادة إذا كانوا في موقع التقبل ..."[3].

ويظهر –من خلال هذا العرض– أن لفكرة "المآخذ فيه لطيفة والقصد فيه مستطرف"[4]، نتوقف على تبادل الفائدة بين الباث (المتكلم)، والمتلقي (القارئ) في العملية الشعرية التي يتجلى تأثيرها المباشر في المتلقي بوصفه حلقة تستقبل الكلام وهذا ما كان يحرص على تبليغه حازم القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء.

هكذا إذن، يتمثل التبادل لدى حازم في أمرين: "أولهما الشعر ذاته من حيث قربه أو بعده من التكامل باعتباره فنا متميزا، له جمالياته الخاصة، التي تساهم في توصيل رسالته...وثانيها استعداد المتلقي لن يتحقق إلا بوجود شرط أولي هو التعاطف مع الشعر

---

1 حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص365.

2 جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص184.

3 شكري المبخوت: جمالية الألفة، بيت الحكمة، تونس، 1993، ص 37.

4 حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص365.

خاصة إذا تجاوب موضوع الشعر مع ما يعانيه المتلقي في لحظة تلقيه القصيدة، ويعني هذا ضرورة أن تكون للنفس حال وهوى قد تهيأت بهما لأن يحركها قول ما ..."[1].

وإذن، فالتأثير الشعري في المتلقي يأتي من جهة تحقيق المنافع ودرء المضار، فتنبسط النفس إلى ما حبب لهواها، وتنقبض بما يخيل لها من شر. "القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عما يراد بما يخيل لها فيه من خير وشر"[2].

انطلاقا من هذا التصور، يمكن القول "أن الإضافة الجديدة في تعريف حازم هي الربط (بين المنافع والمضار)، وبين قيمتي (الخير والشر)، وفي هذا يكمن أساس الحل الوسط الذي يقدمه حازم القرطاجني فهو من ناحية يربط بما لا يقبل الشك بين الشعر والقيم الأخلاقية، لكن ذلك الربط من ناحية أخرى من العمومية تتضمن عدم تحول القصيدة إلى موعظة"[3].

نريد أن نصل – من خلال هذا التصور – إلى ضرورة ابتعاد الشاعر عن المعاني التي تنقبض منها النفس وتستوحش، ومعانقة المعاني التي تلائم النفس فتميل لها كل الميل. يقول: "إنه إذا تمادى استمرار الشاعر في الأسلوب على معان من شأن النفس أن تنقبض عنها وتستوحش منها، فقد يحق عليه أن يؤنس النفوس من استيحاشها ويبسطها من قبضها بمعان يكون حال النفس بها غير تلك الحال"[4].

ومن الطبيعي في هذا السياق أن يكون الشعر –لما يقوم عليه من التخييل– مؤسسا لمعان تكون لها النفس أكثر إقبالا وتحبيبا، ويبرز لأخرى سمتها الانقباض والمفاسد فتبغيضا، فالحال هكذا عند المتلقي الذي يطلب الشيء القبيح فتنقبض منه النفس.

---

1 جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص188.

2 حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص337.

3 عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، مطابع الوطن الكويت، 2001، ص 435.

4 حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص359.

إن الانطباع المباشر الذي نستخلصه من قول القرطاجني هو أن الشعر غاية تربوية وأخلاقية، والأمكر لا يختلف عما أسس له الفلاسفة المسلمون، فالشعر عندهم حث على فعل أو الكف عن فعل، فهو بذلك توجيه الذات الإنسانية إلى استحسان ما حسن منه وتقبيح ما قبح منه.

ويعلن حازم "أن للكلام به حسن موقع من النفس، والمعين على ذلك أن ينتزع بالكلام إلى جهة الملاءمة لهوى النفس من تسرها أو تعجبها أو تشجوها، حيث يكون الغرض مبنيا على ذلك ..."[1].

وعليه يمكننا القول إن الشعر (فعل تخييل) يقترن "بالتعجيب والاستغراب والاستطراف، ما دامت القصيدة لا تقدم الأشياء أو الأحداث أو القيم تقديما شعريا، ينطوي على خبرة ذاتية لا تفارق القصيدة باعتبارها فعلا من أفعال المحاكاة هي العملية الإبداعية التي يشكل الشاعر بواسطتها معطيات الواقع الذي يعيش فيه، في ظل مخطط أخلاقي، ينقل الشاعر محتواه القيمي نقلا متميزا إلى المتلقي ..."[2].

والمتأمل في نص حازم يقف على حضور ظاهرة الجمال بوصفها سمة تحقق للشعر قيمته، لما يضطلع به البعد الجمالي في إخصاب شعرية النص، وتكثيف البث الإيحائي والجمالي، ذلك أن الإثارة الجمالية منبعها عنصر التخييل أو المحاكاة، فالتعجيب والاستغراب والاستطراف والانزياح عناصر تحكم القانون الشعري للتأثير في المتلقي.

ووفق هذا المؤدى، فإننا نرى في فعالية التخييل عاملا يقود الشعر إلى التأثير في المتلقي بواسطة تخييل الأفكار، بحيث يتم نقلها إلى واقع احتمالي، يكون الشاعر قد تخيله. "فتخييل الأفكار يعني نقلها إلى واقع احتمالي يخيله الشاعر، ويتوهم المتلقي قبوله بمخادعة النفس وإيهامها"[3].

---

1 م.س. ص 361.

2 جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 198.

3 محمد المبارك: استقبال النص، ص 242.

وأيا كان الأمر فإن القرطاجني يرى "أن التركيب اللغوي هو لب التجربة الجمالية الأدبية، وهو حقيقتها، وعلى أن الإبداع يكمن في توظيف اللغة توظيفا جماليا يقوم على مهارة الاختيار، وإجادة التأليف بغاية التأثير في السامع واستمالته"[1].

إذن، فالقرطاجني يستمد تعريفه في مسألة (غاية الشعر) من تحديد – ابن سينا وابن رشد – "ولما كانت الأفعال الإنسانية التي تحاكي في تصور الفلاسفة عموما إما جميلة وإما قبيحة أو بعبارة أخرى، إما فضائل وإما رذائل، فمن البديهي أن يكون الحث مرتبطا بالأفعال الجميلة أو الفضائل، والردع مرتبطا بالأفعال القبيحة أو الرذائل ..."[2].

إن الباعث الأكبر الذي يدفع المتلقي إلى الإقبال على الفعل الجميل، والنفور من الفعل القبيح هو الشاعر الذي يسهم في التحسين والتقبيح بفعل التخييل. "يقوم الشعر بدوره التخييلي الذي يدفع المتلقي إلى الإقبال على الفعل الجميل والنفور من الفعل القبيح، ويرتبط هذا الدور التخييلي بالتحسين والتقبيح الذين حددهما كل من ابن سينا وابن رشد كغايتين أخلاقيتين للمحاكاة في الشعر"[3].

والملفت للنظر حقا، أن اجتهاد حازم القرطاجني حول مسألة تأثير الشعر في المتلقي من جهة تحقيق الفائدة، إنما يعود إلى الملاءمة بينه وبين حال المتلقي في إبرازالفضائل والتحذير من الرذائل، وقوام ذلك فعل المحاكاة، الذي يتأتى إما تحسينا أو تقبيحا ليكون الاستحسان أو الاستهجان للشيء المتلقى. "إن كل تشبيه أو حكاية إنما يقصد بها التحسين والتقبيح"[4].

لقد أحال هذا الفهم لدى حازم إلى اعتبار أن النفس تتلذذ بالتخيل، وتصير أشد ولوعا به خصوصا لما تنزع إلى هوى التخييل، وتتجاوز هوى التصديق. " اشتد ولوع

---

1 رمضان كريب: روافد الإتجاه الجمالي في التراث النقدي العربي، ص 168.

2 إلفت كمال الروبي: نظرية الشعر، ص142.

3 م.س. ص 143.

4 م.س.

النفس بالتخييل، وصارت شديدة الانفعال له حتى أنها ربما تركت التصديق للتخييل، فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها"[1].

ولهذا فإن (التخييل الشعري) لدى حازم القرطاجني يدفع المتلقي إلى الانفعال بالصور الذهنية، فتكون أكثر إثارة في مخيلته أو خياله.

من هنا، يصبح التخييل "استجابة نفسية تلقائية..."[2]، أو كما يقول جابر عصفور "التخييل – عند حازم – عملية إثارة لصور ذهنية في مخيلة المتلقي أو خياله، كما أنها إثارة لانفعالات في نفس الوقت، فالصلة بين المخيلة والانفعالات صلة وثيقة"[3].

ويتلخص البعد الجمالي المترتب عن التخييل – على هذا الأساس – في مستويين: المستوى الإيقاعي، والمستوى العجائبي؛ أما المستوى الإيقاعي فهو تلك التوقيعة السحرية الجمالية التي تطرب لها أذن المتلقي خصوصا مااتصل اتصالا وثيقا بالقافية والوزن، فالتقديم والتأخير والحذف والتأويل.

من هنا أضحى الحديث عن الإيقاع ودوره في بناء القول الشعري والتأثير في المتلقي حديثا "عما يتصل بالقافية وتفصيل يحاكيه الوزن بالصوت، حيث القافية مركز ثقل مهم في البيت فهي حوافز الشعر ومواقفه إن صحت استقام الوزن وحسنت مواقفه ونهاياته"[4].

إن مثل هذا التناغم الإيقاعي من شأنه إحداث التواصل "بين المعنى والصياغة اللغوية"[5]، وبالتالي "يكون له موقع من النفس بحسب الغرض من ناحية، وبحسب تناسب الوزن من ناحية أخرى، وارتباط القافية بالوزن يجعلهما بمثابة خاتمة الجملة الموسيقية"[6].

---

1 حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 116.

2 إلفت كمال الروبي: نظرية الشعر، ص113.

3 جابر عصفور: الصورة الفنية، ص 361.

4 جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 262.

5 العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري، ص 138.

6 جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص262.

وبهذا، فإن الأثر الذي تحدثه الجملة الموسيقية، إنما يكون بتفصيل "الكلام تقديما وتأخيرا، حذفا وتأويلا، وهي في جملتها كما نظن واقعة في سياق الكلام على الإيقاع، صادفتنا بإزائهما توصيفات جمة"[1].

لهذا كله سعى حازم القرطاجني في قوله: "والقافية هي مابين أقرب متحرك يليه ساكن إلى منقطع القافية وبين منتهى مسموعات البيت المقفى"[2] إلى ترسيخ "شروط الجودة في القوافي، فحدد ما ينبغي أن يتوفر فيها لكي تكون أحسن وقعا في النفس وأشد تأثيرا فيها"[3].

من هنا يحفل الجانب الإيقاعي بأحد عناصره (القافية) ومدى ارتباطها بالوزن، حيث "ترتبط القافية بالمعنى الذي يضيفه التواشج الضمني بين الوزن والقافية، فيؤدي ذلك إلى ميلاد قيمة جمالية يطرب ويستمتع بها المتلقي، وهذا ما يساعد على تعميق التخييل والمحاكاة لدى طرفي المعادلة الإبداعية (الباث/المتلقي)"[4] .

ونألف حازما يضع شروطا تجعل القافية مستجيبة لضوابط الخلق الشعري ومقبولة من جهة المتلقي فتكون "العبارة حسنة وجزلة تتمتع بالقوة في التعبير، وأما المعنى فيكون شريفا، مما تلتفت إليه النفس، وتاما غير ناقص لكي لا يخيب ظن السامع، ويكون المعنى تاما لما تكون الدلالة عليه واضحة بعيدة عن الإشكال والغموض الذي يورث النفس سأما وملالة أثناء الفهم والتأويل"[5].

---

1 العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري، ص138.

2 حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 215.

3 محمد أديوان: قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، منشورات كلية الآداب، الرباط، ط1، 2004، ص545.

4 م.س.

5 م.س، ص 542.

ويؤمن حازم بعد ذلك بالشروط الآتي ذكرها، لأن الشعر لديه "كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية"[1]، ولذلك "يتم النظر في القوافي من جهات أربع:

- جهة التمكن، أي كونها في مكانها من البيت أمكن من غيرها مما يمكن أن يوضع مكانها.
- جهة صحة الوضع، أي كونها قوافي سليمة الوضع غير مضطربة أو قلقة في مكانها.
- جهة التمام أو عدمه، أي ينظر إلى القافية باعتبارها تامة كاملة.
- جهة اعتناء النفس بما يقع في الأواخر والنهايات"[2].

هذا ما يخوّل لنا الآن القول: إن حازما يؤكد اهتمامه كذلك إلى ضرورة تحسين المطالع لأن من شأنها إضفاء الجمالية على النص الشعري، وتدفع النفس إلى الإقبال عليها "فإن النفس تكون متطلعة لما يستفتح لها الكلام به، فهي تنبسط لاستقبالها الحسن أولا، وتنقبض لاستقبالها القبيح أولا أيضا"[3].

وفي موطن آخر نألفه يؤكد عل الوظيفة الاستهلالية حينما رأى أن تحسين المطالع ضرورة في صناعة الشعر فهي تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا. "وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها، المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا ..."[4].

---

1 جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 262.

2 محمد أديوان: قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، ص 546.

3 حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 284.

4 م.س، ص 309.

لقد أطلق النقاد المعاصرون في الوطن العربي التعريفات تلو الأخرى حول مسألة (المطالع) ودورها في التأسيس لجمالية القول الشعري. "يبدو أن حازما يركز على الأساس النفسي في تقبل المطلع الشعري أو رفضه، فالمعول عليه في استحسان المطالع أو استهجانها ليس هو انضباطها للشروط السابقة فحسب، بل المعول عليه في ذلك قبل تلك، إنما هو انفعال نفسي، بهذه المطالع وإقبالها عليه بعفوية، وانبساطها لما فيه من ألفاظ ومعان، أو انقباضها لذلك كله"[1].

ويرى محمد بنيس في حديثه عن الاستهلال "أن حازما شرح وظيفة الاستهلال أفضل من سابقيه حينما رأى أن تحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدالة، على ما بعدها. المنزلة من القصيدة منزلة الوجه تزيد النفس بحسنها وابتهاجها، ونشاطا لتلقي ما بعدها ..."[2].

وإذن فالمطالع – على هذه الصورة – إنما تضفي إلى تلقي النص جمالية، فالمطلع عنصر لا يمكن فصله عن بنيات النص، كما لا يعد حالا سكونية، وبالتالي التعامل معها يكون إيجابيا بوصفها محركا فاعلا لتوترات النص[3].

في حين أن جعفر العلاق جعل المطلع ضروريا في القول الشعري لدوره البارز في نفسية المتلقي، وما يحدثه من جذب واستهواء. "وربما كانت الغنائية بالمفتتح الشعري في أكثر مظاهر الغنائية تجليا، فمن خلال هذه البداية الذاتية يحاول الشاعر أن يختار أعذب المداخل"[4].

---

1 محمد أديوان: قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، ص 542.

2 محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، مطبعة فضالة، المغرب، 1989، ص 131.

3 ينظر: ياسين النصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، وزارة الثقافة، بغداد، 1993، ص 15.

4 علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي، دار الشروق، الأردن، ط1، 1999، ص75.

وإذا كنا قد وقفنا – سابقا– لدى البعد الإيقاعي ودور التقفية والاستهلال في زخرفة القول الشعري حتى يغدو مجالا يزخر بالصور الجمالية التي تجعل منه عملا شعريا أو أدبيا يسبح في فضاء التخييل، وعلى الرغم من القيم الفكرية والوزنية التي تضبطه، يبقى وليد الخصوصيات الإيقاعية التي تجعل منه عملا يغوص في أغوار المتلقي حتى يتقبله بقبول حسن.

يفضي بنا هذا التصور للعناصر الإيقاعية بوصفها أداة يجريها الشاعر على قصيدته للولوج إلى عوالم أخرى يشترطها نقاد الشعر فتغدو مثل حاجة معد الطعام لأنواع التوابل حتى يصير ما يقدمونه لدى متلقيهم حسنا غير قبيح وهو ما يطلق عليه (المستوى العجائبي).

ذلك أن حديث حازم القرطاجني عن التعجيب والاستغراب، إنما القصد منه تحقيق البعد الجمالي داخل المنظومة الشعرية، ما يدفع النفوس للتفاعل مع القول الشعري بوصفه مادة تحتوي على عناصر جمالية من شأنها استفزاز المتلقي وكل ذالك يتأتى بفعل التخييل أو المحاكاة، وقدرة الناص على جلب تلك المنفعة.

ضمن هذا المنظور سعى حازم إلى اشتراط جملة من العناصر الممكنة التي تصاحب الخلق الشعري، ومن شأنها تحقيق المتعة الجمالية. يقول: "لأن النفس إذا خيل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله وجدت من استغراب ما خيل لها مما لم تعهده في الشيء عما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل"[1].

هذا يعني، أن الاستغراب "مرتبط بالمفارقة التي يستشعرها المتلقي وهو يلمح الأشياء تبدو في إطار جديد غير الإطار الذي عهده إلى درجة تجعله كأنه يواجه ما لم يكن يعرف"[2].

---

1 حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 76.

2 جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 200.

إن مثل هذه النظرة، تدفعنا إلى القول بأن الاستغراب عنصر وجب توافره في منظومة اللغة الأدبية، لأنه فعل من شأنه تجاوز المألوف وخرق للشيء المتداول. لذلك فإن "لغة الشعر حقل لتجريب الشواذ، وتكسير القواعد"[1].

فالمتأمل لنص فاطمة الوهيبي – الآتي ذكره – يجده لا يخرج عما ذهبنا إليه. تقول "رؤية حازم للشعرية لا تتحرك على قطب المعتاد والمألوف بل تنحو إلى كسر المألوف وما يتوقعه المتلقي، وتفاجئ أفقه المستطرف والنادر الوقوع والمستغرب، وحينها يزحزح عما توقعه تحدث له لذة الانفعال والهزة الجمالية"[2].

ينقلنا طرح القيم الجمالية التي يسديها مستوى الاستغراب وما يضفيه من جماليات على الخطاب الشعري إلى الحديث عن نشوة يستشعرها المتلقي، فيقف مشدوها أمام الصور التي يستكشفها الشاعر في ظل عملية التخييل أو المحاكاة، إذ من الخطأ أن يقف النقاد لدى جمالية الإيقاع، ويتركون مستويات أخرى مثل الاستغراب والتعجيب وغيرهما.

إذن فالتعجيب بهذا المعطى من جهة، مرتبط بالاستغراب، وهو مجال يجعل المتلقي في تجاوز مستمر للأطر المألوفة التي يعيشها، وهو بذلك "مرتبط بلون من المفاجأة السارة التي لا تفارق الاستغراب وتتصل بما يستشعره المتلقي من تحوير يسير أو غر يسير، ومن خواص الإنسان – فيما يقول ابن سينا – أنه يتبع إدراكه للأشياء النادرة انفعال يسمى التعجيب"[3].

---

1 العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري، ص165.

2 فاطمة الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص 86.

3 جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 201.

و لما كانت إشارتنا إلى خصوصية الاستغراب القائمة على خرق المألوف وتخطيه، فقد رأينا أن نشير إلى التعجيب بوصفه باعثا كل ما من شأنه إثارة الدهشة لدى المتلقين. "فالتعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إلى مثلها فورودها مستندر مستطرف لذلك"[1].

لقد أحال هذا الفهم لدى نقاد المنهاج إلى اعتبار التعجيب ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إلى مثلها أو كالجمع بين متفرقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر وغير ذلك من الوجوه التي من شأنها النفس أن تستغربها[2].

وحسب تصورنا، فإن التعجيب يخص المدلولات الطريفة التي تأتي الشاعر من جهة خرق المألوف وتجاوز الراهن، أو تلك التي تجمع بين متناقضين، قد تأتينا من جهة ما تستغربه النفس.

من هنا يضع القرطاجني "مبدأ الاستغراب النفسي كسبب للإحساس بجمالية النص، وإثارة التعجيب ..."[3] لما لهذا المستوى من دور في إثارة المتلقي وتحقيق المتعة والدهشة له، عبر الدوال والمدلولات التي يتخيرها الشاعر.

---

1 حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص90.

2 ينظر: محمد أديوان: قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، ص388.

3 عبد الله الغذامي: المشاكلة والاختلاف، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1994، ص 6.

«ترى نظرية التلقي أن إهم شيء في عملية الأدب هي تلك المشاركة الفعالة بين النص الذي ألفه المبدع و القارئ المتلقي ، أي أن الفهم الحقيقي للأدب ينطلق من موقعة القارئ في مكانه الحقيقي وإعادة الإعتبار له ... و يعني هذا أن العمل الأدبي لا تكتمل حياته و حركته الإبداعية إلا عن طريق القراءة و إعادة الإنتاج من جديد »

جميل حمداوي

الفصل الثاني

نظرية التلقي في النقد الأدبي الغربي المعاصر

1. نظرية التلقي:

   أ. نشأة النظرية

   ب. المصطلح والأسس

2. جمالية التلقي:

   أ. الإرهاصات المعرفية لجمالية التلقي

   ب. ياوس وجمالية التلقي

تشكل نظرية القراءة في النقد المعرفي الحديث والمعاصر مرتكزا فاعلا كفل مهمة استئصال عوائق التواصل مع النص والرسالة العلاماتية، فبعد فترة زمنية فرضت البنيوية* نفسها منهجا يحتدى به، ما لبثت أن تصدعت لانغلاقها ضمن حدود النص، فأصابها العجز والقصور، لأنها عاشت ضمن النص وتقوقعت بداخله، ففرضت بذلك على نفسها مساحة ضيقة.

ومن هذا المنطلق بات واضحا أن الخطاب النقدي الجديد ظهر على أنقاض الخطاب النقدي التقليدي، حيث أبرز "صراعا بين نظام ديمقراطي يتمتع فيه النشاط الفردي على اختلاف أنواعه بحرية مصونة من جبرية الطبقة ونظام شيوعي يتحدد فيه نشاط الفرد طبقا لجبروت الطبقة أو سياسة الحزب، فهي حرب مناوئة لهذا النظام الذي احكم قبضته على القارئ فجعله موجها بهذه الجبرية فترة طويلة في ألمانيا"[1].

هذا الشعور بعدم كفاية الخطاب النقدي التقليدي وعيائه، جعل المنظور النقدي يتغير ويبحث عن بديل، فتمت الاستعانة بمقاربات أخرى، فبعد البنيوية بدأ الاهتمام بالقراءة، وهنا بالذات أخذ المسار يتحول، وتم إدراك أهمية القارئ الذي غيب عن الممارسة النصية لفترة طويلة، ما أدى بالخطاب إلى الصدع والصراخ، معلنا نقل اهتمامه من دراسة بنية النص الى تأويل النص[2].

هذا الاستشراف سمح بظهور وتنوع مقاربات القراءة الشارحة للنص، انطلاقا من الحوار الذي نشأ بين نظرية التلقي وباقي المناهج النقدية والفكرية، حتى ارتسمت معالم نظرية جديدة، ردا على الاتجاهات النقدية السائدة، والتي أهملت لفترة طويلة ركنا أساسيا من أركان السلسلة الأدبية عندما ركزت على المبدع تارة، وتارة أخرى على النص[1].

---

* البنيوية منهج نقدي معاصر أرهصت لوجوده لسنيات (دي سوسير: f. desaussure ووضع الشكلانيون الروس حجر أساسه، ثم طور أكاديميو حلقة براغ اللغوية أركانه. ينظر: رامان سيلدن: من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر: جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2006، ص 61.

1 عباس محمود عبد الواحد: قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي . دراسة مقارنة . دار الفكر، ط1، 1996، ص 17.

2 voir: vigne gerris : lire du texte au sens, chez international, 1979, p08.

وعليه، بدا رفض تلك الممارسات الجارية التي رأت في المؤلف العامل الحاسم في العملية الابداعية، وإعلان البنيوية* ممثلة في الناقد الفرنسي (رولان بارت R.BARTHES) موت المؤلف، إلى أن تجلى القارئ وحده وجها لوجه أمام النص لكي يفحصه بوسائله الفنية لأجل الكشف عن بنيته، وما يشتمل عليه من رموز وإشارات، معلنا في الوقت نفسه الانتقال من سلطة الإنتاج إلى سلطة الكتابة، وبالتحديد مركزية القارئ/المتلقي.

هذا التحول إلى القارئ ناتج عن التطور الحاصل في الدراسات اللسانية التي عمت أواخر القرن الماضي، والتي انطلقت بالأساس من رفض التعامل مع النص والظروف المحيطة بإنتاجه، والمؤثرة في كيفية اشتغاله، والآثار التي يحدثها في متلقيه، بل لا بد أن نعني بمن أنتج لأجله النص، وعليه تصبح العلاقة في أسمى ارتباطاتها بين منتج النص ومتلقيه[2].

ومن هذا المنطلق نرى أن النقد الأدبي العالمي، قام بعملية الإقصاء لواحد من العوامل الأساسية التي لا يكتمل العمل الأدبي إلا بوجودها، وهو القارئ الذي ظل مغيبا عن الظاهرة الأدبية، ولم يلق الاهتمام المناسب إلا أن أخذت مدرسة كونستانس الألمانية** تقدم نظرية للقراءة سماها مؤسسها (هانس روبرت ياوس H. R. JAUSS)

---

1 ينظر: روبرت هولب: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000، ص 10-11.

* يرى المنهج البنيوي أن العمل الأدبي له وجوده الخاص الذي يجب على الناقد أن يكشف عنه من خلال التركيز على الجوهر الداخلي للنص، أو بنيته العميقة، والتجانس الحاصل بين عناصره التي هي مكوناته الأساسية، ولهذا فان نقطة الانطلاق لأي تحليل أدبي هي النص الأدبي ذاته.

2 ينظر: حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2001، ص 9.

** أما مدرسة كونستانس الألمانية، فالبرغم من اهتمامها بتأسيس نظرية للأدب من خلال لفت الانتباه إلى القارئ، أي بإعادة التركيز على العلاقة بين النص ونظرية القارئ الضمني.

جمالية التلقي (ESTHETIQUE DE LA Réception)، وبحسب هذه النظرية، لا يمكن فهم النص عن طريق إظهار علاقته بمؤلفه أو الكشف عن بنيتيه العميقة فقط، بل يجب تحليل العلاقة المتبادلة بين الكاتب والقارئ[1].

فما هي إذا حيثيات نشأتها، والمفاهيم التي ضبطتها، والمرتكزات التي اتكأت عليها، والمرجعيات الفكرية والاتجاهات التي أطرتها ؟ وما دور القارئ في سيرورتها ؟ وما هي الملابسات والقضايا التي أحاطت بها ؟ كل ذلك سنناقشه في هذا العرض، والذي سبقناه بتأصيل معرفي شرحنا فيه ملامح التلقي في النقد الأدبي العربي القديم.

1. نظرية التلقي:

إن نظرية التلقي أسهمت في بناء تصور جديد عن النقد، حيث احتل القارئ فيها المكان الذي كانت تخصصه البنيوية للنص، وأصبح رواد جمالية التلقي (ESTHETIQUE DE LA Réception) يهتمون في أبحاثهم بالأثر المفتوح، رافعين شعار القارئ كل القارئ ولاشيء غير القارئ .

و من هذا المنظور، فإن النص بنية ثابتة وحروف ميتة من دون قراءة، لأن القارئ هو المقصود في أي كتابة، وهو الذي يعيد تشكيل النص، فلم يعد القارئ تلك الذات السلبية التي تتلقى العمل باستسلام، بل أصبح فاعلا يؤثر في النص ويصنع دلالته من جديد لأن القراءة تفاعل بين موضوع النص والوعي الفردي[2].

وعليه، فإن نظرية التلقي ترى أن أهم شيء في عملية الأدب هي تلك المشاركة الفعالة بين النص الذي ألفه المبدع والقارئ المتلقي "أي أن الفهم الحقيقي للأدب ينطلق

---

1 ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 173.

2 ينظر: روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 174.

من موقعة القارئ في مكانه الحقيقي وإعادة الاعتبار له باعتباره هو المرسل إليه والمستقبل للنص ومستهلكه وهو كذلك القارئ الحقيقي له تلذذا ونقدا وتفاعلا وحوارا"[1].

وركحا على هذا الأساس، فإن عناية نظرية التلقي بالقارئ كانت مطلقة فجعلته عنصرا مؤثرا في إنتاج النص الأدبي، إذ "لم يكن يقتصر على الاستجابة للنص حرة ترضي ظمأه الجمالي ... بل أصبح هذا القارئ طاغية جديدا، تشكل استجابته للنص نسيج الموقف النقدي برمته"[2].

وإذا كانت نظرية التلقي "تشير على الإجمال إلى تحول عام من الاهتمام بالمؤلف والعمل إلى النص والقارئ"[3]، فإن العمل الأدبي لا تستقيم أركانه إلا بالمشاركة التواصلية الفعالة بين المؤلف والنص والجمهور القارئ، ويدل ذلك على أن العمل الإبداعي يتكون من عنصرين أساسين: النص الذي قوامه المعنى وهو يشكل تجربة الكاتب الواقعية والخيالية، والقارئ الذي يتقبل آثار النص في شكل استجابات شعورية ونفسية[4].

وواضح بعد ذلك، أن النص ومن ورائه المؤلف لا يحقق مقصده إلا بفعل القراءة التي تخص بالأساس عمليات ملء الفراغات البانية والبياضات، والمعالم غير المحددة، ولن تتأتى عملية الكشف عن المعاني إلا بالفهم والتأويل.

إننا فعلا، أمام نظرية لا تعني "بما يقوله النص ولا من قاله ولا مضامينه ومعانيه التي تبقي نسبية، بل ما يتركه العمل من آثار شعورية ووقع فني وجمالي في النفوس والبحث عن أسرار خلود أعمال مبدعين كبار وأسباب ديمومتها وحيثيات روعتها وعبقريتها الفنية"[5].

---

1 جميل حمداوي: منهج التلقي أو نظرية القراءة والتقبل، مجلة أفاق، يونيو، 2006، ص 1.
2 ماجد ياسين الجعافرة: التناص والتلقي، دار الكندي، الأردن، ط1، 2002، ص 57.
3 روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 23.
4 ينظر: جميل حمداوي، منهج التلقي، ص1.
5 م.س، ص 2.

من هنا، نستطيع أن نقول بأن نظرية التلقي صدى لتطورات اجتماعية وفكرية وأدبية في ألمانيا الغربية خلال الستينيات من القرن الماضي، وكان اهتمامها بالقارئ، وما يثير

القارئ في النص بغض النظر عنه وشخصية المؤلف، بل ركزت تركيزا كليا بكل ما يثير القارئ، والدور الذي يؤديه في إتمام النص.

يجرنا الحديث عن القارئ، والدور الذي يؤديه في ملء الفراغات أو إتمام النص، إلى التمييز بين مفهوم الغموض لدى أصحاب هذه النظرية، ونظرائهم في المدارس الأدبية أو المذاهب الشعرية، فرواد هذه النظرية يقرون بتعدد الفراغات البانية داخل النص.

فهم يقولون "لو قرأنا جملة: (الطفل ضرب الكرة)، فإننا نواجه بما لا يحصى من الفراغات في الهدف المقدم، فلا ندري إن كان الطفل يبلغ العاشرة أم السادسة من العمر، ولا ندري إن كان أنثى أم ذكرا، أبيض أم أسود، أحمر أم أصفر، وجميع هذه الأشكال غير متضمنة في الجملة، ومن ثم فهي تشكل فراغات أو غموضا، فكل طفل له عمر وجنس ولون بشرة وشعر، وحتى لو كانت الجملة في سؤال أو ضمن جمل متتالية، فإن التفاصيل تبقى غير محددة أو غامضة ..."[1].

ولعل من نافلة القول، التأكيد هنا على أن عملية ملء الفراغات هذه – بما أن القارئ هو الفاعل في تجسيدها – تشتغل على نحو تراتبي systématique، يكون فيها عامل الإقصاء لكل المعايير التي كانت سائدة هو الطريق نحو رفض القوالب والأحكام الجاهزة التي يقدمها النص، فاسحة المجال أمام تعدد القراءات، وبالتالي القراء والمتلقين[2].

1 . ينظر: روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 39.

2 . ينظر: م.س، ص 222.

أ. نشأة النظرية:

تعود نشأة نظرية التلقي* إلى منتصف الستينيات من القرن الماضي، منتسبة على وجه التحديد إلى جامعة كونستانس UNIVERSITE DE CONSTANCE الألمانية، والتي كان الناقدان ياوس H. R.JAUSS، وفولف غانج أيزر W. G. ISER سفيرين لها في ألمانيا وخارجها.

فالبر غم من اهتمامها بتأسيس نظرية للأدب من خلال لفت الانتباه إلى القارئ، أي بإعادة التركيز على العلاقة بين النص والقارئ[1]، فإنها عرفت ميلاد نظريتين: نظرية جمالية التلقي لياوس** ونظرية جمالية التأثير لأيزر***.

تدين نظرية التلقي في وجودها إلى ياوس، حيث أفضى انشغاله بالعلاقة الكائنة بين الأدب والتاريخ، إلى الاهتمام بقضايا التلقي، لقد اعتبر ياوس أن الأساس "الجوهر التاريخي للعمل لا يمكن أن يتضح من خلال فحص إنتاجه أو وصفه فقط، بل ينبغي أن نعالج الأدب باعتباره عملية جدلية بين الإنتاج والتلقي"[2] وآل الأمر إلى أن الأثر بنوعيه الفني والأدبي لا حياة له بدون جمهور[3].

---

* لابد أن نشير في هذا المقام إلى مصطلحي التلقي والتأثير، بحيث أضحى مصطلح جمالية التلقي ESTHETIQUE DE LA Réception مقترنا بمشروع ياوس H. R.JAUSS بينما مصطلح جمالية التأثير Ésthètique de effets مرتبط بعمل أيزر W. G. ISER ذي التوجه الأمريكي، وهذا حسب تصنيف روبرت هولب.

1 VINCENT JOUVE : LA LECTURE. paris. 1993. p 5.

** هانس روبرت ياوس H. R.JAUSS من مواليد سنة 1921، ناقد ألماني عمل على تعميق معالم نظرية في القراءة عرفت بجمالية التلقي، من أعماله مؤلف POUR UNE ESTHETIQUE DE LA Réception الصادر 1966، توفي سنة 1997.

*** فولف غانج أيزر W. G. ISER ناقد أدبي ألماني ركز في أعماله على جمالية التأثير، أصدر كتابا سنة 1976 بعنوان L'ACTE DE LECTUR.

2 روبرت هولب: نظرية التلقي، تر: الجيلالي الكدية، في منشورات علامات 1999، ص 55.

3 ينظر: م.س، ص 57.

وهكذا يبدو أن تصور ياوس قائم على مبدأ أساسي هو أفق الانتظار الذي يمتلكه قارئ النص، إذ يرى فيه مفهوما "يحيل على نسق من الإحالات"[1]، أو مجموعة ذهنية يمكن أن يقدمها شخص افتراضي إلى أي نص كان، مقترحا ثلاث مقاربات يمكن أن ينبني عليها هذا المفهوم.

وإذا كان هذا هو حال ياوس، فإن أيزر قد فسر اهتمامه الأساسي بمسألة كيف وفي أي ظروف يقدم النص معنى للقارئ، إذ انتهى به التفكير إلى "اعتبار المعنى نتيجة تفاعل بين النص والقارئ"[2]، أي بوصفه "أثرا ينبغي أن يجرب، وليس موضوعا ينبغي أن يحدد"[3].

يرى أيزر في مفهوم القارئ الضمني أداة إجرائية، وأساسا مناسبا لوصف التفاعل الكائن بين النص والقارئ، لكن موضوعه عرف جدلا في الساحة المعرفية، لأنه قارئ ليس له وجود حقيقي، لكنه "بنية القارئ المسجلة في النص"[4] ومن ثمة فهو يمثل شبكة التوجيهات الداخلية أو مجموع "البنيات التي تستدعي تجاوبا يلزم القارئ فهم النص"[5].

وبهذا شق النقد الأدبي المعاصر طريقه بمقاربتين: مقاربة ياوس JOUS التي تهتم بالبعد التاريخي للتلقي، ومقاربة أيزر ISER التي اهتمت بأثر النص في القارئ الخاص، فهناك إذن مقاربة مفتوحة تهتم بالعالم الكبير للتلقي، ومقاربة مقننة ركزت على العالم الصغير، لإحداث تجاوب وبلورة منهج حقيقي لتحليل النص.

---

1 م. س.

2 م. س، ص 78.

3 م. س.

4 W. G. ISER : L'ACTE DE LECTUR P 70.

5 فولف غانج أيزر: فعل القراءة – نظرية جمالية التجاوب – تر: حميد لحمداني والجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، 1995، ص 30.

أما المشروع التداولي* فقد اهتم بعلاقة فاعل الخطاب بخطابه ويدمجه فيه بعزله عن المؤثرات الخارجية، ووضع قارئ ضمني يجسده المؤلف ضمن بنية نصه الداخلية، وبهذا يكون

أقطاب هذا الاتجاه قد سحبوا عن الخطاب جماليته التي تركز على القارئ المستمع، فهانس روبرت ياوس H. R.JAUSS يرى "أن العمل الأدبي ليس موضوعا ينهض بذاته عارضا الوجه نفسه لكل قارئ في كل فترة"[1].

فالنص الأدبي يستمد استمراريته من خلال تناول القارئ له، فمتى توقف القارئ عن القراءة حكم على النص بالموت، ويرى أيزر في معرض حديثه عن مجال بناء النص وانتقاده نظرية الأفعال الكلامية مركزا على خصوصية الخطاب الأدبي أن "نظرية الأفعال الكلامية تسعى إلى ضبط كل ما يتصل بعملية التلفظ وشروطها"[2]. فأيزر هنا يرفض الخطاب الذي يتجسد فيه فاعله، حيث يكون المعنى فيه واضحا وجليا.

فالخطاب الأدبي لا ينهض على التعقيد بل يقوم على الرمز الذي يؤدي إيحاءات وتأويلات القارئ الذي بفضله يصبح النص حاضرا، ويضمن لنفسه الاستمرارية، وانفتاحه على دلالات مختلفة، من شأنها أن تشكل الأثر الجمالي للنص، وهذا ما أغفلته البراغماتية، لأن الخطاب من منظورها يكون للتواصل والتبليغ لا غير.

---

* التداولية la pragmatique هي نظرية في السياقية، تبحث في علاقة العمليات بمستعملها، حيث إنها تؤول العلامة مهما كان نوعها انطلاقا من السياق الذي يعكس طبيعة تفكير قائله، لأنها تركز على ذات الباث، ومصطلحاتها متعددة، حيث يطلق عليها بـ (علم المقاصد)، أو نظرية الأفعال الكلامية أو البراغماتية. فالتداولية إذن هي إحدى أقسام السميائية، وتهتم بدراسة الوسائل اللغوية التي يستعملها المتكلم في عملية التواصل، وعوامل المقام المؤثرة في اختياره أدوات معينة دون أخرى للتعبير عن قصده، كالعلاقة بين الكلام وسياق الحال. ينظر: دلاش الجيلالي، مدخل إلى اللسانيات التداولية، ص 38.

1 دلاش الجيلالي: مدخل إلى اللسانيات التداولية، تر: محمد يحياتن، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994، ص 38.

2 فولف غانج أيزر: وضعية التأويل، مجلة دراسات سميائية، المغرب، العدد 6، 1992، ص 57 على الشبكة العنكبوتية.

وعليه، فإننا نرى البعد التداولي يتمثل في تكوين الاستعدادات اللغوية وتطويرها قصد التبليغ الأمثل، ومن ثمة الحصول على فعالية اجتماعية أكبر جراء التواصل بين المتكلم

والمخاطب[1]، فمن منظور التداوليين يكون التواصل بين قطبي الباث والقارئ، والقاسم المشترك بينهما هو اعتمادهما على اللغة التي تمنح أشكالا متعددة من القراءات.

ولهذا الأمر يقول التداوليون بالعلاقة الحوارية بين منتج الخطاب ومتلقيه "وأنه لمن الأهمية بمكان في كل بحث تداولي الاحتفال بالحوار بوصفه بنية كبرى والفعل اللغوي بوصفه بنية صغرى"[2].

ومن هذا المنظور، نجد التداوليين يهتمون بالخطاب وفاعله، فمنتج النص إما أن يتحدث في خطابه عن تجربته الذاتية، أو يتحدث عن أحداث موضوعية بعيدة عنه. "وتأسيسا على ذلك يرى التداوليون أن الخطاب ينقسم إلى نوعين هامين: خطاب مباشر وآخر غير مباشر"[3].

وإذا جاز لنا الموقف، أن نتتبع هذا المصطلح في اللسان العربي، فإن خير معين لنا هو الخطاب القرآني، إذ نألفه عبر أشكاله التعبيرية قد آثر لفظ التلقي في كثير من المواطن، قال تعالى: "فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه، إنه هو التواب الرحيم"[4]، وقال أيضا: "وإنك لتلقى القرآن من لدن حكيم عليم"[5]، والأمر نفسه نجده في قوله: "إذ يتلقى المتلقيان عن اليمين وعن الشمال قعيد"[6].

---

1 دلاش الجيلالي: مدخل إلى اللسانيات التداولية، ص 49.

2 م.س، ص 38.

3 صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، مجلة عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص 99.

4 سورة البقرة: الآية 36.

5 سورة النمل: الآية 6.

6 سورة ق: الآية 17.

ما يمكن استخلاصه – من بعض التفاسير – أن هذه الآيات المحكمات، تحمل كثيرا من معاني الفطانة والفهم والأخذ والقبول، والحفظ والتعلم والعطاء والتلقف[1].

وعليه فإن لفظ (التلقي) قد يميل في الكثير من جوانبه إلى الحوارية الذهنية، وعملية التفاعل النفسي مع النص.

وإذا ما حاولنا التعرف عليه في المعاجم العربية، فإن العرب تقول "تلقاه أي استقبله، وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله، والتلقي هو الاستقبال كما حكاه الأزهري"[2].

ذلك أننا نلاحظ ترادفا بين مصطلحي التلقي والاستقبال كما حكاه ابن منظور عن الأزهري، وهو إسهام يقف عند حدود مصطلح (التقبل) ويعني إنتاج موقف قيمي وذوقي، قوامه الأحكام الذاتية[3].

يستدعي المقام هنا أن نشير إلى التعارض بين الأصل الابستيمولوجي (المعرفي) الذي أسس لميلاد هذه النظرية حتى استقام عودها، وما اقترحه اللسان العربي سواء مدونة المعاجم القديمة، أو إسهامات النقاد الجدد في حقل النقد المعرفي المعاصر، إذ يتضمن هذا الأخير (قابلية) في الفهم، بينما يستبعدها قطبا نظرية التلقي (ياوس وأيزر).

---

1 ينظر: القرطبي: أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري، الجامع لأحكام القرآن، دار الكتاب العربي، لبنان، 1952، ص 9.

2 ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، ج 12، دار إحياء التراث، لبنان، ط 2، 1979، مادة (لقا)، ص 319.

3 ينظر: ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية في نظرية التلقي، دار الشروق، الأردن، ط1، 1997، ص 15.

4 م.س.

ب. نظرية التلقي (المصطلح والأسس):

في ظل التداخل الحاصل بين مصطلحات نظرية التلقي على اختلاف توجهات منظريها النقدية والمعرفية، وعلى الرغم من كثرة الأبحاث النظرية وانتشارها على نطاق أوسع

في الحقل النقدي الأوربي بعامة والأمريكي بخاصة، إلا أن ذلك لم يؤد بهؤلاء إلى اصطناع مصطلح وحيد وأوحد، من شأنه توحيد الرؤى وتنسيق الأبحاث المتعلقة بتلك المقاربة.

وأمام هذا التضارب والتعارض بين الأقطاب الفاعلة في نظرية التلقي حول صياغة مصطلح للنظرية، ظهر (روبرت هولب) بأبحاثه الكثيرة ليميز بين مصطلحي التلقي والفاعلية/التأثير، على أساس أن مصطلح جماليات التلقي مرتبط بنموذج ياوس النظري، بينما جمالية التأثير على صلة بعمل فولف غانج أيزر، والمتجه إلى النموذج الأمريكي الموسوم بنقد استجابة القارئ[1].

الحاصل – بعد هذا العرض تعدد في التسمية – على اختلاف المرجعيات الفكرية والفلسفية التي تؤطر المصطلح، وكذا تنوع الحقول المعرفية التي ينتسب إليها كل من تناول المصطلح بالدرس والتحليل، إلا أن مصطلح نظرية التلقي RECEPTION THEORE بوصفه أصلا من أصول مشروع مدرسة كونستانس الألمانية، تندرج ضمنها فروع تعددت مصطلحاتها من جماليات التلقي إلى جماليات التأثير إلى تاريخ التأثير[2].

---

1 ينظر: روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 33، ينظر أيضا: أحمد بو حسن: نظرية التلقي والنقد الأدبي، الشركة المغربية للنشر، الرباط، 1993، ص19.

2 م.س، ص 34.

بيد أن هذه الدقة المتناهية في التمييز بين مصطلحي التأثير والتلقي، دفعت بالكثير من النقاد إلى الاعتراض على هذا الموقف النقدي، وأهم هؤلاء كارل روبرت مندلاكوف K. R. mandelkov، وديتمار غولد شينغ Dietmar Goldsching، وفولف غانج كاسط W. GAst، وبات بنكر نايل Beate pinkereil، وناومن Nauman، ودليلهم أن التأثير والتلقي وجهان لعملة واحدة (النص والقارئ)، إذ الفصل بينهما سيحيل إلى خلل في ماهية التواصل[1].

يرى كونتر غريم Gunter Grimme أن "جدوى النظرة التي ترى أن المبادرة في التواصل بين المتلقي والنص ترجع أساسا إلى المتلقي، إذ يجب أن يتخلى عن تلك الطريقة في التفكير في جماليات التأثير التي اعتدنا عليها، والتي تكتفي بوصف عناصر التأثير ... إن جمالية التأثير التي تستند إلى التأثير المقصود تتميز عن جمالية التلقي التي تستنبط أحكامها من حدوث تلقي النص مثلما يتميز البحث في التلقي عن البلاغة"[2].

ما يستشف من التعريف السابق، أن ماهية التأثير مرتبطة ارتباطا وثيقا بالناتج العام لعملية التلقي، وما يرافقها من سلوكات وحركات يظهرها المتلقي أثناء تلقيه للأثر، وما يصاحبها من مخاض للمعنى الذي سيولد من فعل القراءة، هذا ما يدفعنا إلى القول إن التلقي يعد وجها من أوجه التأثير، وهو ما يصطلح عليه بالأثر Effet الذي يحدث بين المتلقي والقارئ.

ونراه في موطن آخر، يقر بصعوبة الكتابة في مجال نظرية التلقي، نظرا لتشعب أطرافها في حقول معرفية أخرى، وحجته أن العلوم الإنسانية تخضع لعدة تصورات، تتقارب أحيانا وتتفارق أحيانا أخرى[3].

---

1 ينظر: كونتر غريم: التأثير والتلقي، تر: أحمد المأمون، مجلة دراسات سيميائية، ع 7، المغرب، 1992، ص 28.

2 م.س، ص 24.

3 حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، دار الأديب، وهران، 2007، ص 85.

إن معالم هذه الصعوبة تتبدى – حسب رأيه – بالقول: "إن صعوبة كتابة نظرية للتلقي تجد حجتها في تعقد حقل البحث، وتحليلها يتطلب تنوعا منهجيا لا يمكن أن يحقق إلا بعمل مشترك، وذلك نظرا لتنوع فروع البحث كل منها على حدة، ويمكن اختيار هذه الفرضية إذا ما نحن وصفنا دائرة المواضيع التي يبحث فيها التلقي"[1].

وفي السياق نفسه وقعنا أثناء بحثنا في هذه النظرية على تعريف للتلقي أورده (فولف غانج أيزر W. G. ISER)، ومؤداه أن هذا الأخير مرتبط بماهية الأثر، يقول: "التلقي

بالمنى الدقيق للمصطلح يتناول الإنجاز النصي وهو بذلك يستند بنسبة أوفر على الشهادات التي تعكس الآراء وردود الأفعال بوصفها عوامل محددة"[2].

وبما أن مدار الحديث حول مفهوم التلقي، فإنه أولى لنا أن ننطلق إلى تحديد مفهوم التلقي بوصفه مصطلحا تدور في فلكه سياقات النظرية، فيغدو لدى (أول ريش كلاين Ule riche. K) بمثابة استقبال أدبي تحدده وتوطره العناصر الأدبية الآتي ذكرناها: (إعادة الإنتاج – التكييف – الاستيعاب – التقييم النقدي)[3].

ويرى أول ريش كلاين في حقل آخر من حقول التلقي أن هناك مرجعيات أطرت نظرية التلقي حتى تأسست وصارت مدرسة نقدية ممثلة في مدرسة كونستانس الألمانية قائمة بذاتها معرفيا ونقديا، وقد جاءت كالآتي: النظرية المعرفية (الظاهراتية والتأويلية)، الشكلانيون الروس والبنيوية، النظرية التجريبية السوسيوأدبية، النظريات السيكولوجية، مقاربات نظرية التواصل والسميوطيقا[4].

—

1 كونتر غريم، التأثير والتلقي، ص 19.

2 W. G. ISER. LACTE DE LA LECTURE. P 5.

3 ينظر: كونتر غريم: التأثير والتلقي، ص 20.

4 ينظر: م.س، ص 21.

وركحا على هذا الأساس، فإنه إذا ما أمعنا النظر في حقل التلقي، ووقفنا لدى المصطلح وقوفا متأنيا، لوجدنا أن الدراسات في هذا المجال تلغي مفهوم التأثيرات الذي بات مقترنا بالدراسات الكلاسيكية للأدب، خصوصا ما تعلق بالبحث المقارن، الذي بدأ نجمه في الأفول، فاسحا االمجال أمام المد البنيوي، وما بعده ممثلا في النقد الجديد: (نظرية التلقي – نظرية التناص)، حيث التحول المنهجي الذي مس نظرية الأدب من جماليات الإنتاج (التأثير) إلى جماليات التلقي.

والأمر لم يتوقف لدى واضعي هذه النصوص عند مصطلح التلقي، بل تعداه إلى المعاجم خصوصا الألمانية التي احتضنت النظرية في مهدها، والتي أقر منظروها بإشكالية المصطلح. "هكذا يمكن أن نعود إلى معجم ألماني عام 1989 لنجد فيه كل مواصفات كلمة التلقي ... ولكنه يضيف فيتحدث عن مصطلحي جمالية التلقي ومصطلح تاريخ التلقي. ولعل في هذا ما يشير إلى تداول مصطلح جمالية التلقي ومصطلح تاريخ التلقي"[1].

ما بدا لنا من هذه الالتفاتة السريعة، أن استراتيجية النهوض بنظرية التلقي في الساحة النقدية الألمانية، كان من ورائها تعدد الرؤى والأفكار، ما أدى إلى بروز مقاربات متعددة، كتلك التي أرسى قواعدها (ياوس) ومن بعده (أيزر)، وضمن ما يعرف بمدرسة كونستانس، ما أضفى على الساحة النقدية اشكالا منهجيا، صعب احتواؤه داخل وخارج الفضاء الألماني[2].

وللتلقي أسس تتجلى أولا في فعل القراءة، بوصفه أداة لإنتاج المعنى ومداعبة النص لاستكشاف الجواهر الخفية التي ظل المؤلف يستمتع بتعتيم معانيها الغامضة، بحيث تصبح "ضرورة تحقيقية وإنتاجية، وهي فعل يستمد مفهومه في الأبحاث المعاصرة من

---

1 أحمد بوحسن: نظرية التلقي والنقد الأدبي، ص 15.

2 ياوس: نحو جمالية التلقي، مقدمة جان ستاروبانسكي، تر: محمد العمري، مجلة سلا، ع 6، المغرب، 1996، ص 42.

عملية تهجية الحروف والاستهلاك المحدود إلى عملية المساوقة والمشاركة في الإبداع"[1].

وتعريفها أيضا "فعل التعرف على الحروف وتركيبها لفهم العلاقة الرابطة بين المكتوب والمقول ... وإذاعة نص مكتوب بصوت مرتفع، والانتقال من شفرة (CODE) المكتوب إلى شفرة المقول يفترض معرفة القوانين (LOIS) المتحكمة في عملية الانتقال هذه ... وهي فعل التتبع البصري لما هو مكتوب للتعرف على محتوياته ومضامينه"[2].

ونحن نستطيع أن نقول إنها نشاط تعليمي يلاحق النص المقروء ليستوعب معناه – بتعبير القدامى– أو مدلوله – بتعبير المحدثين – في نقله "بين الدوال الصوتية المجسدة في

أشكال الحروف الكتابية، والمدلولات المعنوية المجردة التي ليست سوى تلك التصورات والمفاهيم التي يضمرها المرء عن الظواهر والأشياء"[3] .

وبناء على ذلك، فإن القراءة بهذا التوجه بمثابة نشاط نفسي تحققه وتقف عند حدوده استجابات داخلية لدى علم النفس اللغوي، أما من منظور علم الاجتماع اللغوي فهي ظاهرة اجتماعية، وإن شئت قل: إنها بمثابة "تجليات دينامية لمعطيات ثقافية ومعرفية"[4].

---

1 محمد خرباش: فعل القراءة واشكالية التلقي، مجلة كلية الآداب، فاس، (د.ت)، ص1.

2 محمد حمود: إستيراتيجية القراءة والإقراء، منشورات ديدة، المغرب، 1993، ص23.

3 محمد بن أحمد جهلان: فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى، دار صفحات، دمشق، ط1، 2008، ص64.

4 محمد خرباش: فعل القراءة وإشكالية التلقي، ص 1.

يرى بول ريكور R P. RICOEUR أن النص بوصفه كيانا مكتوبا يستدعي عنوة آلية القراءة لتشريح دواله وفهم مدلولاته، كي تتبدى مقولاته المختلفة، وتتجلى لدى القارئ القيم التي يحتويها النص الثقافية منها والاجتماعية، فتنكشف البنيات المؤسسة لفضائه[1].

من هنا ظهر الاهتمام بفعل القراءة L'ACTE de la lecture، وتجلت معه نظرية التلقي في مجال النقد الأدبي المعاصر، الذي أطلق العنان للقارئ، ومدى تفاعله مع النص الأدبي، وكان ذلك مع منتصف القرن العشرين، حيث تراجع المنهج السياقي* الذي من اهتماماته المؤلف، فاسحا المجال أمام المنهج النسقي** في علاقة النص بمتلقيه وقارئه.

ويمكن القول إن الانصراف نحو القارئ مؤداه التطور الذي شهدته الدراسات اللسانية، وما انبثق عنها من نظريات جعلت القارئ (المتلقي) في الدائرة المركزية رغم تباين رؤاها، واختلاف منطلقاتها الفكرية والمعرفية، ومعها يحصل التفاعل الكميائي بين القارئ وجمالية النص [2].

---

1 ينظر: بول ريكور: نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى – تر: سعيد الغانمي: المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003، ص 117.

* هو الاهتمام بسياق النص أي بما حوله، وعدم الاهتمام بالبنية الداخلية فيه، وتنضوي تحته المقاربات الآتية: المقاربة التاريخية، والنفسية، والاجتماعية. ينظر: شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص 10.

** المنهج النسقي ينطلق من أدبية الأدب، ويركز على أن مهمة النقد هي دراسة النص من الداخل بوصفه ظاهرة فنية، وهذا ما يتنافى مع الانطباعات الذوقية القائمة على القضايا الاجتماعية، والخلجات النفسية والحقائق التاريخية، وتنضوي تحته المقاربات الآتية: البنيوية، السميائية، الأسلوبية، وما تلاها من مقاربات ما بعد البنيوية مثل: التلقي، التداولية.

2 حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص9.

في ظل هذه الرؤى المتباينة والمختلفة نقديا، برزت بشكل لافت للانتباه مدرسة كونستانس الألمانية، حيث عدت "أولى المحاولات الكبرى لتجديد دراسات النصوص على ضوء القراءة، وكان اهتمام الباحثين قبل ذلك منصبا على كشف الروابط القائمة بين النص ومبدعه، فراح أتباع المدرسة الألمانية ينادون بانتقال البحث من العلاقة بين الكاتب ونصه إلى العلاقة بين القارئ والنص"[1].

إن الانتقال من العلاقة بين الكاتب ونصه إلى العلاقة بين القارئ والنص، مرت بمراحل قبل أن تؤسس في نظرية لها أعلامها وأسسها، إذ عد النص في الدرس السميائي* نسيجا "من الفضاءات البيضاء والفجوات التي يجب على القارئ ملؤها وفق مذهب أمبرطو إيكو"[2].

لقد أخذت مقولة (الغياب) في الدراسات الألسنية المعاصرة مكانة خاصة، فهذا دوسوسير يشير إلى أن "العلائق المركبية ذات طبيعة حضورية، بينما تكتسي العلائق الترابطية طبيعة غيابية : فالغياب يوحد بين الأجزاء والمعاني التي تتجسد في النص الظاهر

---

1 م.س.

* يعود أصل مصطلح السميائية أو السميولوجيا إلى الكلمة اليونانية القديمة (سيمون SEMEON التي تعني علامة، واللاحقة (لوجيا) في الصيغة الثانية أصلها (لوغو) LOGOS الذي يعني خطاب. ينظر: عبد الجليل مرتاض: دراسة سميائية في الرواية والتراث، ص 6.

وقد تردد المصطلح بصيغة سميوطيقا SEMIOTIQUE على يد أطباء الإغريق منذ القديم أمثال الطبيب الفيلسوف (جالينوس) ليدل بها على الأمراض التي تعتري المريض. ينظر: م.س، ص7.

وكان الانتظار إلى غاية القرن السابع عشر ليظهر مصطلح SEMIOTIQUE من جديد بفضل جهود الفيلسوف جون لوك، وأول من بشر بالسميولوجيا بوصفها علما هو العالم اللساني فرديناند دوسوسير (1857 . 1914) في محاضراته، غير أن هذا العلم أصبح قائما بذاته على يد الفيلسوف الأمريكي (ساندارس بيرس)، حيث قام بوضع نظرية خاصة بالإشارة سماها (السميوطيقا).

2 ينظر: محمد بن أحمد جهلان: فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى. ص27.

وتخضع لقانون التداعي، ومنها تسمح العلاقة الترابطية بتوليد المعاني التي تتجسد في الفجوات والثغرات"[1].

أما (يامسليف) فإنه يقف على النقيض من ذلك، فيخالف (دوسوسير) كون العلاقات المركبية ليست تنظيمية، إذ يعطي الأولوية لمقولة الغياب "لأنها هي التي تجعل من الحضور علاقة ممكنة، فبدون الغياب لا يمكن تصور لغة بالأساس، وعليه فإن العلاقة الترابطية تتسم بالثبات، بينما تتسم العلاقات المركبية بالتغير والتحول، وهذا ما يجعل اللغة متعددة لدى البشر"[2].

غير أنك لو أمعنت النظر في التعريفات السالفة الذكر لوجدت أن مقولة (الغياب) وجمالية الفراغ ESTHETIQUE BLANS تستدعي عنوة حضور المتلقي (القارئ)

أثناء عملية القراءة التي تبحث عن المعنى الغائب الذي من خلاله تتم عملية ملء الفجوات، وهذا ما وقفت عنده نظريات القراءة بدءا بالبنيوية إلى السميائية إلى التفكيكية، ومن بعدها نظرية التلقي التي أولت عناية فائقة بمقولة الغياب خصوصا مع أيزر ESER.

ويتضح لمتأمل سيرورة المقاربات النقدية التي أولت اهتماما بالقارئ، أن الطرح التفكيكي بزعامة الفيلسوف الفرنسي (جاك ديريدا) J. DERRIDA* لا يختلف –من حيث المبدأ – عن المقاربة السميائية، إذ تحولت السلطة بآرائه من نظرية النص* إلى نظرية القراءة أو التلقي وحتى سلطة المؤلف[1].

---

1 أحمد يوسف: شعرية الفراغ الباني، ص110.

2 م.س، ص 111.

* J. DERRIDA فيلسوف ومفكر فرنسي، ولد بالأبيار الجزائر سنة 1930، اهتم بطبيعة اللغة في الانتاج الأدبي، واشتهر بريادته في مجال التفكيكية، من مؤلفاته de la grammatologie سنة 1967، Evenment contexte سنة 1972.

* يعد رولان بارث R. BARTHES المفكر الفرنسي المولود بتاريخ 1915، أول من رفع من شأن نظرية النص وأطلق شعار (موت المؤلف) وبمفاهيمه الرائدة عن النص شقت المقاربة البنيوية طريقها نحو التألق.

3 محمد بن أحمد جهلان: فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى. ص28.

يفضي بنا هذا التصور المثمن لنظرية القراءة، إلى القول بأن المعنى "لا يكون قابعا في زاوية من زوايا النص يكتشفه القارئ فجأة عند القراءة، أو يكلف نفسه عناء البحث والتفتيش عنه في كل أرجاء النص، بل إن المعنى يركب انطلاقا من التفاعل الحاصل بين القارئ والنص، ولهذا تغدو القراءة في ذاتها فعلا يستحق الاعتناء والدراسة، فان تقرأ معناه أن تصير ..."[1].

وبناء على ذلك فإن هذه المقاربة تقوم على إقصاء كل قراءة أحادية على صعيد المرجعية والتأويل وتسعى إلى جعل مدلولية النص بين يدي المتلقي فتفككه إلى المرجعيات التي تبنى عليها، وتقف عندها لتقرأها وفقا لرؤيتها، ثم تلجأ إلى الدعوة لانفتاح النص وقابليته للتعديل، وفك الارتباط بينه وبين العالم الخارجي وينطلق (ديريدا) في فكرة

التفكيك** من الهجوم على تراث الفلسفة، حيث ظل متمسكا بأن الوصول إلى الحقيقة والمعنى إنما يتم عن طريق اللغة[2].

---

1 م.س.

** تناول (جاك ديريدا) J. DERRIDA الخطاب بمفهومه العام للنقد، دون تخصصه في النقد الأدبي، وقد كتب عن الإطار التاريخي للميتافيزقيا لتحديد الوجود بوصفه ثابت الحضور، وتؤشر إحالات التفكيكية عنده إلى واقع جمعي يلمس صداه في كتابات العبرانيين المعاصرين، ولهذا فإن وازعا وجوديا يقف وراء التنظير التفكيكي.

2 عثمان موافي: مناهج النقد في الدراسات الأدبية، دار المعرفة، دمشق، 2003، ص 168.

وإذا تأملنا المقاربة التفكيكية، وجدناها تنهض على نزعة المزاوجة بين الفكرين السامي والهيليني، وعليه فإن الاعتقاد السائد كون النهضة الغربية، إنما كانت استيعابا لتراث الإغريق، وبناء على أسسه، مستلهمة منهجها من فكرة التشتت أو الانتشار أي علاقة اللفظة بالتناسل[1].

ويمكن لمستقرئ المقاربات النقدية الجديدة الوقوف عند حقيقة مؤداها التفتح على آفاق النص بشكل أدى إلى بروز مسألتين اثنتين "هما قضيتا القراءة، وفهم النصوص إذا حاول الباحثون رسم حدود نظرية نصية جديدة، تهتم أساسا بالقراءة والتأويل، والمستندة إلى الاعتقاد الجازم بأن لا قراءة يمكنها أن تقبض على حقيقة المعنى كاملا في النص، لأن النص ليس بيانا بالحقيقة، بقدر ما هو ساحة للتباين والتعارض"[2].

و أمام هذا السير المتدفق من المقاربات التي ظلت لوقت طويل تبحث عن معنى النص وعن بنيات اشتغاله الداخلي بزغ فجر جديد ظهرت معه مقاربة جديدة تعنى بالقارئ (المتلقي)، إذ انطلقت من الفكرة التي روج لها الناقد النبوي (رولان بارث) ROLAN BARTHES* بقوله إن القيمة الجمالية VALEUR ESTHETIQUE منبعها النص، لتصل إلى حقيقة مفادها أنه كذلك تحقق مع القارئ بتفاعله مع النص[3].

وإن نحن أردنا التأسيس التاريخي والمعرفي لنظرية القراءة، فإننا نلفيها قد استفادت من "الهرمينوطيقا والسميائية، فسماها مؤسسها هانس روبرت ياوس H.jauss

---

1 عشراتي سليمان: التفكيكية وجذور الوعي التنظيري، مجلة تجليات الحداثة، ع 2، 1993، ص100.

2 محمد بن أحمد جهلان: فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى. ص28.

3 ينظر: عبد الناصر مباركية: جمالية القراءة في الموازنة النقدية للآمدي، مجلة تجليات الحداثة، ع 4، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران ص 202 . 203.

* اهتم رولان بارث كثيرا بجمالية القراءة، ووقف عند ما تثيره في القارئ من رغبة، فتحدث عن الافتنان بالنص والتلذذ بمفاتنه والانجذاب إليه بفعل سحره.

جمالية التلقي، معيدا الاعتبار إلى القارئ (المتلقي)، وفي كثير من الأحيان على حساب الذات المنتجة وسياق الإنتاج"[1].

بيد أن هذا التأثير تجاوز حدود المقاربات المذكورة آنفا، لتكون أيضا نظرية القراءة نتيجة "تفاعل اتجاهات عديدة، ونتيجة تعاقب جميع اللحظات النصية السابق استعراضها، بدء بالبنيوية والشكلانية وصولا إلى الفكر السميائي والتأويلية الحديثة ... وكل اتجاه من هذه الاتجاهات يستند بطبيعة الحال إلى أسس فكرية ومنهجية أثارت مناقشات حادة في أحسن السبل لفهم النص، وباختصار فإن هذه اللحظات (لحظة الكاتب، لحظة النص، لحظة القارئ) كانت أهم اللحظات التي منحت نظرية القراءة بعدها التاريخي والإنساني"[2].

يبدو أن نظرية التلقي وبواسطة آلية فعل القراءة L'acte de la lecture تستمد تجربتها من مفاهيم الإنتاج والاستهلاك والتواصل الأدبي بين النص بوصفه إنتاجا،

والقارئ كونه متلقيا عبر تفاعل هذه الثنائية، وإن شئت قل بين: "فاعل حاضر، وخطاب ماض"[3]، وهي أسس يبنى عليها مشروع القراءة.

من الاعتبارات التي لابد من الإشارة إليها، والتي أكسبت نظرية التلقي مشروعيتها، مفاهيم الذوق والجمال والتأويل. إذ "تجربة التلقي الاعتبار إلى الإدراك المتجدد بواسطة وسائل الفن (الرؤية بالعين) كرد فعل ضد الصدارة التقليدية للمعرفة الذهنية (الرؤية بالعقل)"[4].

---

1 محمد بن أحمد جهلان، فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى. ص28.

2 م.س، ص29.

3 jauss hans robert : pour une esthétique de la réception. p 247.

4 I. PID . p 139.

والظاهر أنه ثمة إضافة جمالية ينجزها القارئ، ويسعى إلى تحقيقها عبر (فعل القراءة) l'acte de la lecture فالنص بوصفه نسيجا (لغويا وفكريا ومعرفيا) لم يعد جماليا في ذاته، وإنما تجسيدا جماليا concrétisation esthétique لمجموعة من القراء يتم تداولهم عليه عبر التاريخ، وعليه. فإنه "يفترض ياوس مفهوم المؤلف الذي يشمل في آن واحد النص بوصفه بنية معطاة (شيء مصنوع artefect بوصفه علامة) وتلقيها أو إدراكها من قبل القارئ"[1].

وركحا على هذا الأساس، فإن منظري (نظرية التلقي) أدركوا بما لا يدع مجالا للشك أن العمل الأدبي، تبنى معالمه وأسسه بـ(فعل القراءة)، وأن لا معنى للنص إلا بتفاعل أبنيته مع ما يتصوره القارئ ويشتغل به[2].

وإذا كنا قد اعتبرنا القراءة أنها أحد أنشطة الإبداع التي يتيحها نص ما لمتلقيه[3]، فإن عملية تجلي المعنى وانبثاقه من وراء البياض والفجوات التي يسهم المتلقي في رسم وتحديد

معالمها، لن تظهر نتائجه إلا بسلطة التأويلية* أو الهيرمينوطيقا Herméneutique ومهمتها دراسة المعنى المنبثق من فهم المتلقي للنص الأدبي.

---

1 M. S. P 212.

2 ينظر: روبرت هولب: نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، مجلة النادي الأدبي، جدة، 1994، ص144.

3 ينظر: سليمان عشراتي: قراءة القراءة – الخطاب القرآني وأدبية القراءة والتلقي – مجلة تجلية الحداثة، 1996، ص 172.

* مصطلح يوناني ويعني فن التأويل، ويعرف بأنه « ذلك المسار الذي بواسطته نعرف شيئا ذا طابع روحي بمساعدة العلامات المحسوسة التي تشكل تجليه »، وعليه فإن فهم بول ريكار ينطلق من المتلقي نفسه، إذ يفهم الكاتب بشكل أفضل مما فهم هو نفسه. ينظر: بول ريكار: نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى – تر: سعيد الغانمي، ص117.

ويعرف بأنه العلم الذي يهتم قبل غيره بمسألة المعنى وإشكاليات الفهم، يقول ميشال فوكو: « التأويلية هي مجموع المعارف والتقنيات التي تسمح للإشارات بأن تعرب عن نفسها وأن تكشف عن معانيها ». ينظر: مختار الفجاري: الفكر العربي الإسلامي – من تأويلية المعنى إلى تأويلية الفهم – عالم الكتب، الكويت، ط 1، 2009 ص 17.

ما يعني أن تحقيق (فعل القراءة) l'acte de la lecture واستراتيجية تلقي النصوص، إنما يتجسد بآلية التأويل l'interprétation، بوصفها وجها من وجوه القراءة المحققة للفهم[1].

وما يقع في الموضوع مؤداه أن "فعل القراءة أضحى ضربا من ضروب الحوار المنتج والفعال بين القارئ والنص، حيث يحاول أن يقيم المتلقي فرضيات من أجل صوغ النسق لا من أجل استكشافه فحسب"[2].

بل بات واضحا في هذه العملية "مراعاة شروط معقدة في عملية الإدراك الجمالي، ومنها على سبيل المثال أخذ مكانة المؤول بعين الاعتبار، وإعادة النظر في علاقة نظرية القراءة، بالعلوم الإنسانية وحرص القارئ على فهم الأثر الأدبي، وامتلاك جوهره من منطلق الخصيصة الرمزية للنص الأدبي"[3].

وفي هذا الشأن، لا بد علينا

أن نقف عند قطبين من أقطاب المنحى التأويلي وهما، بول ريكور P. ricoeur، وهانس غيورغ غادامير H. G. gadamer*. وكلاهما أسهما إسهاما مباشرا في إخصاب (نظرية التلقي) لدى هانس روبرت ياوس jauss الذي أولى أهمية للقارئ في إيجاد المعنى.

---

1 ينظر: محمد خاين: النص الإشهاري – ماهيته، انبناؤه، وآليات اشتغاله – عالم الكتب، الأردن، ط1، 2010، ص 51.

2 أحمد يوسف: القراءة النسقية – سلطة البنية ووهم المحايثة – الدار العربية، لبنان، ط1، 2007، ص556.

3 م.س.

* فيلسوف ألماني ولد سنة 1900، درس الفلسفة في جامعة فرانكفورت عام 1947، تأثر منذ بداية تكوينه الفلسفي بالكانتية الجديدة، وبالفلسفة الفينومينولوجية، تعمق في دراسة الفكر الفلسفي الإغريقي، تقترب آراؤه على نحو واضح من آراء مارتن هايدجر، إذ يرى أن المنهج التأويلي يعتمد على قراءة الطرف الآخر، من أشهر مؤلفاته الحقيقة والمنهج، فن الفهم، فلسفة التأويل. ينظر: هانس غيورغ غدامير: فلسفة التأويل – الأصول، المبادئ، الأهداف – تر: محمد شوقي الزين، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط2، 2006، ص9.

ونتوقف عند هذين الناقدين بول ريكور p. ricoeur، وهانس غيورغ غادامير H. G. gadamer في شأن التأويل، إذ يرى الأول في التأويل بوصفه قراءة دورها البحث عن المرجعية الغائبة عن النص[1]، الذي هو "نسيج من الفضاءات البيضاء، والفراغ الذي ينبغي ملؤه كما يقول أمبرتو إيكو umberto eco"[2].

ولعل من أجل ذلك يكون (التأويل) بحاجة إلى البنية اللسانية للنص، ليفك أبنيته، ويكتشف السياقات المحيطة به، وبهذا فـ"القارئ جزء لا يتجزء من النص فالعلاقة الغيابية تستدعي حضوره، لأن طبيعته البلاغية التي تقوم على الإيجاز أو بالأحرى على أساس الاقتصاد في الأداء اللغوي، تعيش على فائض قيمة المعنى الذي يجلبه إليه القارئ"[3].

أما فيما يتعلق بـ(هانس غيورغ غادامير H. G. gadamer فإن نظريته تنطلق من مبدأ الكشف عن قصدية الناص، مركزا في عملية التأويل على تجاوز سطح النص إلى باطنه أو عمقه، وهذا أمر مؤداه البحث عن البنية العميقة للنص خلف المكتوب، وتتجلى فكرته هذه التي يتبناها في كتابه فلسفة التأويل إلى المزاوجة بين أفقي المؤول والنص[4].

1 بول ريكور: النص والتأويل، تر: عبد الحي آزرقان، مجلة علامات المغربية، ع 11، ص51.

2 أحمد يوسف: شعرية الغياب، ص116.

3 م.س.

4 ينظر: سعيد توفيق: في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 2002، ص89.

في ضوء هذه الطروحات، يمكن القول أن "النص يكتسب بالقارئ ثباتا وديمومة وحياة، وبإيجاز مثله فأن القارئ يكتسب بقراءته النص صفة المبدع المنتج الذي لا يستهلك نصا، بل يبدع أو ينتج نصا على نص"[1]، وهذا ما يوجزه بول ريكور بحق القراءة بوصفها آلية تسعى إلى جعل المتلقي يفهم الناص بدرجة أفضل مما يفهم نفسه.

في حين نألف "القصد في النص قد يكون صريحا أو متضمنا، فالمقاصد الصريحة هي تلك المرتبطة بالمعاني المباشرة للكلمات والجمل، في حين أن المقاصد المتضمنة هي التي ترتبط بالمغزى من استخدام هذا الفعل أو ذاك، عندئذ تصبح القراءة عملية إيجابية وليست مجرد حضور سلبي، أي لابد من توازن حضوري بين الإبداع والقراءة"[2].

الأمر الآخر الذي ينبغي الإشارة إليه كون القارئ يكتسب بنية النص مشروعية، تحقق له سلطة استكشاف المعنى بفعل عملية القراءة التي لم تعد مجرد سياق إضافي خارجي ينضاف على النص، إذ لا تحقق نصية النص إلا من خلال القراءة ذات التوجه المنتج [3].

ولذلك فإن هذا الأمر قد لا يتحقق إلا بتوافر ثلاثة عناصر كما يذهب إلى ذلك وهانس غيورغ غادامير H. G. gadamer: "الفهم الدقيق، والتأويل اللطيف والتطبيق البارع"[4]، وكأن القراءة قراءتان: قراءة لايتجاوز صاحبها سطح النص، وتسمى بالقراءة السطحية، وقراءة يغوص من خلالها القارئ في عوالم النص وتسمى بالقراءة العميقة.

---

1 قاسم المومني: في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات، عمان، ط1، 1999، ص27.

2 حسام أحمد فرج: نظرية علم النص – رؤية منهجية في بناء النص النثري – مكتبة الأدب، القاهرة، ط1، 2007، ص48.

3 ينظر: نصر حامد أبو زيد: النص السلطة الحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1997، ص110.

4 هانس غيورغ غادامير: فلسفة التأويل، ص 44.

بمعنى أن القراءة العميقة، لها أهمية في إنتاج النصوص، وفي إعادة تأويلها واستيعابها لتتم عملية إنتاج النص وفهمه، حتى يتجلى تكوينه لدى المتلقين في ظل تحقيق شرط القصدية* من جهتي الناص والمتلقي، إنه القارئ "الذي يستطيع أن ينشئ لنفسه من خلال قراءاته قصدية جديدة هي قصدية القراءة، وهذه هي القراءة المنتجة"[1].

وإذن، فانفتاح النص على المقاربات – مهما تعددت رؤاها – يتأتى بالتجربة الجمالية** التي تختزنها ألفاظه ومعانيه، وإن شئت قل: إذا تحققت فيه الأدبية والشعرية، وعليه فإن الغاية الأعظم ليست في النص نفسه، وإنما في مخزونه الدلالي ذي المعاني اللطيفة، "والسبب في ذلك الاهتمام في العلم بنقاء الرسالة وبدقة الدلالة، بينما يكون التركيز في النصوص الدعائية على سلب المتلقي"[2].

وركحا على هذا التأسيس فإن المتلقي أو القارئ في ضوء آلية (التأويلية) أضحى من مؤسسي التحليل النصي وإيجاد معانيه الهاربة أو الغائبة من وراء الكتابة، إذ المتلقي بهذا المنظور بعد القراءة الثانية للنص، يبدو دوره فاعلا في نقد الحوار بين الناص والمتلقي، على نحو يشكل انصهارا بين طرفي العملية الإبداعية.

---

* تعني رغبة مؤلف النص أن يقدم نصا مسبوكا محبوكا، وفي معنى أوسع تشير القصدية إلى جميع الطرق التي يتخذها المؤلف لاستغلال نصه من أجل تحقيق مقاصده، والتأثير في متلق بعينه في ظروف خاصة. فالقصد من إنتاج النص يحمل غاية نصية، وأخرى براغماتية. ينظر: حسام أحمد فرج: نظرية علم النص – رؤية منهجية في بناء النص النثري – ص47.

1 عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة – تأسيس للنظرية العامة – دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003، ص 200.

** تدرك التجربة الجمالية مستواها العميق من التلقي، حينما تتمكن مستويات التأويل لدى القارئ من إثارة كوامنه المتفاعلة مع بنيات النص وطريقة تشكلها، وما يدفع التأويل خلال القراءة إلى ملامسة الدهشة التي تولد من كل كشف جديد يصل إليه القارئ في النص. Voir : Jauss : pour une esthétique de la réception. P 259_260

2 نصر حامد أبو زيد: النص، السلطة، الحقيقة، ص 99.

2. جمالية التلقي:

في خضم الأزمة المنهجية التي شهدها الفكر النقدي، والتي كانت سنوات الستينيات من القرن الماضي مسرحا لها، وفي ظل التغيير الجذري الذي مس مناحي الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية خصوصا بعد الحرب العالمية الثانية، ومع الحراك النقدي بين القارات، وما شاهدته من نضج فكري، بات من المؤكد بروز مقاربات على أنقاض المقاربات السائدة في حقل النقد الأدبي عموما والأوربي خصوصا.

ظهرت (جمالية التلقي) Esthétique de la réception لتؤسس قاعدة معرفية جديدة اتكأ عليها مجموعة من الباحثين الألمان الذين سلكوا منهجا جديدا في الدراسات الأدبية، حدث معها تحول في النقد الأدبي من سلطة الإنتاج إلى سلطة الكتابة وبالتحديد

مركزية القارئ المتلقي، وقد كان ذلك بفعل حركة التغيير التي مست العقلية الألمانية في أواخر الستينيات، حيث اكتسبت كوكبة من الشباب الأكاديميين وعيا جديدا مكنهم من الشروع في مناقشة أزمة الدراسات الأدبية لأجل تقويم جديد[1].

وما لاشك فيه أن نظرية التلقي* قد استطاعت أن تعيد الاهتمام للقارئ في الأوساط الأدبية الألمانية، واضعة حدا للأسلفة الأدبية الهرمة، فاسحة المجال أمام الأفكار والرؤى التي ظهرت معها النظرية الجديدة [2]، التي مكنت القارئ من أن يقدم "على كل ما سواه في النص مستعينا بالمرجعيات الأدبية والفلسفية من النظرية الماركسية والوجودية، إلى الشكلانية والبنيوية والتفكيكية"[3].

---

1 ينظر: روبرت هولب: نظرية التلقي، ص41.

2 م.س، ص56.

* تشير النظرية إلى اتجاه في النقد الأدبي، تطور على يد أساتذة ودارسين ينتمون إلى جامعة كونستانس constance في ألمانيا الغربية خلال الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، وكان مبتغاها التركيز على عمليات قراءة النصوص الأدبية وتلقيها بدلا من المناهج التقليدية التي تركز على عملية إنتاج النصوص أو فحصها ... ينظر: رامان سلدن: من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص 479.

3 محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص 45.

ونريد أن نتوقف عند الإرهاصات التي أسهمت في تكوين الوعي لدى هؤلاء الشبان الأكاديميين في الساحة الجامعية الألمانية، وكانت قد تركزت في ثلاثة اتجاهات: "الهيرمينوطيقية (التفسيرية)، والسيميوطيقية، والتأويلية"[1]، ويعني هذا الكلام أن هذه الاتجاهات ينسب كل واحد منها على الترتيب إلى النقاد والمنظرين الثلاثة: "انجاردن . ingarden، وموكروفسكي . mukarovsk ، وفوديكا vodicka"[2].

أ. الإرهاصات المعرفية لجمالية التلقي:

تتجلي الإرهاصات المعرفية التي استندت عليها جمالية التلقي* Esthétique de la réception لبناء نموذجها النظري إلى شبكة من التيارات والمذاهب الفلسفية، ولعل هذا القول "إن جمالية التلقي ليست مبحثا مباحا للمبتدئين المتعجلين"[3] لدليل على حجم التأثر الذي أبداه منظروها ومؤطروها، وهم يشربون من نبع الفلسفة، ويتأثرون بعديد المفاهيم في النقدين الفلسفي والأدبي.

---

1 إيفانوكس خوسيه ماريا بوثوليو: نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد: دار غريب للطباعة، القاهرة، ط1، 1988، ص124.

2 م.س.

* يرى بعض الباحثين الأكادميين أن مسألة التلقي في جوهريا إشكال تاريخي ممتد إلى فعل القراءة l'acte de la lecture ووقع القارئ، أو هو إشكال التواصل الذي يبحث عن أصوله وممكنات وجوده من خلال الوصول إلى الوعي الجمالي الذي صنع دهشة الفنان وبهر مشاعره في غمرة اكتشافه لنص يسكنه ويختلط بدمه وأحشائه.

3 جون ستاروبنسكي: نحو جمالية للتلقي، تر: محمد العمري: مجلة سال، ع6، 1992، ص43.

وأيا كان الشأن، فإن جان ستاروبنسكي الذي أشرف على التقديم للترجمة الفرنسية لكتاب ياوس: نحو جمالية التلقي، يقر بالقول: إن أهم المحطات المعرفية التي نهل منها ياوس وحاورها يتقدمها كل من: الظاهرتية عند ريكور وإينجاردن وهوسرل والفكر الهيدجيري فامتداداته الهرمينوطيقية عن طريق جادامير، والماركسية من خلال جورج لوكاتش وغولدمان[1].

وبناء على ذلك فإن الإرهاصات المعرفية لظهور جمالية التلقي Esthétique de la réception يمكن تلخيصها في الآتي:

- **المدرسة الشكلانية**: لقد انصب اهتمام الشكلانيين على ما يعرف بالتغريب، وما ينتج عنه من علاقة القارئ بالنص، إذ أدى ذلك إلى الاهتمام بالأداة الفنية، بوصفها عنصرا وسع من آفاق مفهوم الشكل الذي ارتبط ارتباطا وثيقا بالأسس الجمالية للنص، وما يترتب عن البحث عن المعنى المخبوء في بطن القارئ[2].
- **ظواهرية رومان انجاردن**: كما نلفي رومان انجاردن R. ingarden يولي اهتماما بالغا لتلك العلاقة القائمة بين النص والقارئ، مؤكدا في معرض حديثه على دور المتلقي في تحديد المعنى، إذ يحتاج إلى إعمال خياله لملء الفراغات والفجوات في النص حتى يصير العمل الأدبي مكتملا[3].
- **مدرسة براغ البنيوية**: كذلك نلفي البنيويين عامة وموكاروفسكي خاصة لا يضعون حدودا للعمل الأدبي بوصفه بنية عن النسق التاريخي، ويرون فيه رسالة يؤديها إلى جانب كونه أداة جمالية، وبهذا فإنه يتوجه إلى متلق هو نتاج للعلاقات الاجتماعية المتغيرة[4].

---

1 ينظر: م.س، ص 44.

2 روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 69 . 70.

3 م.س، ص 76.

4 م.س، ص 67.

- **هيرمينوطيقا جادامير**: الملاحظ على هذا الفيلسوف الألماني، اهتمامه بمصطلحي التاريخ العملي وأفق الفهم L'orizon de compréhension، وقام بتطويرهما حتى كان لهما انعكاسا على جمالية التلقي. يقول: "فالهيرمينوطيقا هي الحقل الكلاسيكي الذي يهتم بفن فهم النصوص"[1] وبهذا فإن الممارسة الهيرمينوطيقية تتكئ على الطبيعة التاريخية لعملية فهم النصوص، حتى يغدو التاريخ وثيقة تضم مجموعة من الخبرات[2].

ب. ياوس وجمالية التلقي:

يمكن أن نقر منذ البدء، والحال هاته أن جمالية التلقي Esthétique de la réception التي أطلق هانس روبرت ياوس H.R.JAUSS لها العنان في سماء النقد الأدبي الألماني قد اكتسبت مشروعيتها من المتلقي/القارئ، فاهتمت بأفق الانتظار* Horizon d'attente، وبصيغ إدراكه للنص وللعالم المحيط به، أي بوصف شعوره داخل النص، مستلهمة مادتها الأولى من التساؤل الهيرمينوطيقي، إذ أن "هذا الاتجاه الذي سوف يطوره (هـ. ر. ياوس) بشكل خاص، يدل على التحول الجذري للموضوع ـالعمل الأدبي ـ على امتداد العملية التاريخية"[3].

---

1 H.G. gadamer : Les grandes lignes dune herméneutique. Paris. 1996. P183.

2 روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 77 . 78.

* يبدو أن أفق التوقع عند ياوس كمفهوم إجرائي ما هو إلا تمثيل للفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة. ينظر :بشرى موسى صالح: ص45. وقد ترجمه الدكتور حسن سحلول إلى العربية بـ(أفق الانتظار) وذلك في مقاله (مشكلة القراءة والتأويل في النص الأدبي).

3 إيفانوكس خوصيه ماريا: نظرية اللغة الأدبية، ص 126.

لا شك أن المنهج الجديد الذي يراه هانس روبرت ياوس H.R.JAUSS ملائما لدراسة تاريخ الأدب، هو ذاك الذي يكون فيه "العمل الفني عامة والعمل الأدبي على وجه الخصوص لا يفرض نفسه ولا يستمر في الحياة إلا من خلال جمهور ما، وعليه فإن التاريخ الأدبي هو تاريخ جماهير القراء المتعاقبة أكثر من تاريخ العمل الأدبي بحد ذاته، وبما أن الأدب هو نشاط تواصل فإنه ينبغي علينا أن نحلل الأدب من خلال الآثار التي يتركها على مجموعة المعايير الاجتماعية"[1].

بيد أننا نستطيع القول: إن المنهج الذي يحقق الرسالة الاجتماعية في الأوساط التاريخية، في الوقت ذاته يحتفظ بسلطة الجمالية [2]، وقد نشأ عن ذلك ميلاد مقاربة ما بعد البنيوية أطلق عليها جمالية التلقي Esthétique de la réception حيث تحول معها الاهتمام من مبدع النص الأدبي إلى المتلقي/القارئ.

وقد أدى انشغاله بالعلاقة بين الأدب والتاريخ إلى الاهتمام بقضايا التلقي، وكان هدفه إعادة التاريخ إلى مركز الدراسات الأدبية، من أجل ذلك كان يرى أنه ينبغي أن نعالج الأدب بوصفه عملية جدلية بين الإنتاج والتلقي، وتبعا لذلك فالأثر الفني بعامة والأثر الأدبي بخاصة لا يمكن أن يعيش إلا من خلال جمهوره، الأمر الذي جعله ينظر إلى التاريخ الأدبي باعتباره تاريخ القراء المتتابعين للأثر أكثر منه تاريخ الأثر ذاته [3].

وأيا كان الشأن فإن هانس روبرت ياوس H.R.JAUSS، انخرط في لعبة مساءلة التاريخ، معلنا عن سؤال لطالما راوده: ما وظيفة الأدب اليوم ؟ ما هو القارئ ؟ ولماذا يتحمل العبء التاريخي في جمالية التلقي ؟ [4].

---

1 حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل، ص 10.

2 ينظر: روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 16.

3 ينظر: يحي رمضان: القراءة في الخطاب الأصولي، عالم الكتب، الأردن، 2007، ص 54.

4 ينظر: مقدمة ستاروبنسكي، نحو جمالية التلقي، ص 39.

ومن هنا نستكشف افتراضات ياوس JAUSS من جملة التساؤلات . السالفة الذكر . والتي من شأنها أننا لا نستطيع إحداث الانفصال بين النص الذي نقرأه عن تاريخ تلقيه، والأفق الأدبي الذي ظهر فيه، وأن العمل الأدبي لا يتطور بإرادة المبدع بمفرده، بل إن للمتلقي دورا في تطوير العملية الأدبية، وبهذا يكون حاملا لمجموعة من المعايير كان قد اكتسبها عبر تجاربه مع نصوص يحملها أثناء قراءاته، فتكون بمثابة انتظارات[1].

ولعل الظاهر على ياوس Jauss في مقاربة جمالية التلقي Esthétique de la réception، اهتمامه بالعلاقة بين الأدب والتاريخ، ذلك أن ما يطلق عليه أفق التوقع إنما يتم بمعيارين: معيار الإدراك الجمالي لدى المتلقي، ومعيار الخبرات الماضية التي تستدعيها[2]، فيصبح القارئ أمام مهمة المزج بين الأدب والتاريخ في الدراسات الأدبية

ويكرس هذا الاتجاه ما نصه "إن النص الذي تقرأه ألا يمكن فصله عن تاريخ استقباله وإن الأفق الذي يبدو فيه أولا مختلفا عن أفقنا أو جزء منه ... فالنص وسيط بين الآفاق، وحيث إن أفقنا الحاضر يتغير، فإن طبيعة اندماج الآفاق تتعدل كذلك"[3].

وينضاف إلى ذلك، البعد الجمالي للنص، وينجزه القارئ مقتفيا المعنى الذي لم يكن جماليا في ذاته، بل تجسيدا جماليا، أساسه القراءة عن طريق التداول عبر مسارات التاريخ، وعليه فإن ياوس يدرك أن المؤلف "ينجز التوتر بين كينونته ومعناه، ذلك أن معنى المؤلف الفني لم يعد مدركا بوصفه مادة عابرة الزمن، بل بوصفه شمولا يتشكل في التاريخ ذاته"[4].

---

1 ينظر: ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 146.

2 روبرت هولب: نظرية الاستقبال، ص 75.

3 م.س، ص15.

4 H. R. Jauss : pour une esthétique de la réception. P212.

من أجل ذلك، نألف ياوس في التجربة الجديدة التي أطلقها جمالية التلقي Esthétique de la réception يحاول أن ينفخ في روح التاريخ الأدبي كي يتجدد

فيظهر في ثوب قوامه الجمالية مؤكدا على أن "تاريخية الأدب ليست متضمنة في علاقة التحام تحقق بعدا بين أحداث أدبية، ولكنها تقوم على التجربة التي يكتسبها القراء من الأعمال أولا"[1].

ومن هذا المنطلق، فإن ما يسميه ياوس أفق التوقع* هو تلك اللحظة التي ينمحي فيها أفق النص بأفق القارئ، وهو مفهوم لمسناه لدى جادامير فانصهار الأفقين La diffusion des horizons، بمعنى التركيز على علاقة علم الجمال بالتاريخ انطلاقا من الاهتمام بحجم التأثير الذي ينتجه عمل ما، والمعنى الذي ينسبه إليه جمهور ما، وهو تصور أساسه القراءة المحشوة برصيد تاريخي.

وإذن، فإن ياوس Jauss أقام أسسه النقدية "على مبدأ ربط القيمة الجمالية للعمل الأدبي الجديد بدرجة (انزياحه الجمالي)، عن أفق التوقع المعهود في عصر تلقي العمل، أي بمدى تجاوزه للتجربة السابقة، وتحريره للوعي بتأسيس إمكانات جديدة لفهم التجربة"[2].

و ركحا على هذا الأساس، فإن دور القارئ من منظور ياوس في فعل القراءة "ينشأ من طبيعة النص أولا، ومن طبيعة ما أسماه بأفق الانتظار ثانيا، إذ لا يمكن تصور هذا القارئ إلا بين أفقين، أفق أسسته النصوص السابقة وركزت فيه جملة من القيم والمعطيات الجمالية، وهو الأفق الذي يحاوره النص الجديد، ويقيم معه لعبته"[3].

---

1 فيرناند هالين: بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي: مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1998، ص 34.

* هي مجموعة التوقعات الأدبية والثقافية التي يتسلح بها القارئ عن وعي أو غير وعي في تناوله للنص وقراءاته.

2 محمد بن أحمد جهلان: فعالية القراءة وإشكالية تحديد المعنى، ص 31.

3 حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، دار الأديب، وهران، 2007، ص 114.

كما نلفي ثلاثة عوامل لدى ياوس Jauss يتشكل منها أفق التلقي: التجربة التي يمتلكها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه العمل، وهنا تتم المقابلة بين أفق توقع الجمهور وأفق توقع العمل الأدبي؛ شكل الأعمال السابقة وموضوعها، وهي أعمال تتطلب

التجربة معرفتها؛ التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع اليومي[1].

ذلكم هو تمثلنا لجمالية التلقي Estetique de la reception من خلال طرح ياوس، إذ تبين مدى التركيز على القارئ بوصفه أداة فاعلة في النص مهمته إبراز الثنائية الملغاة من طرف الفكر النقدي أثناء وبعد البنيوية (المؤلف، النص) حيث يمثل الأول البعد الفني، ويمثل الثاني البعد الجمالي: فالمؤلف هنا يعبر عن أجيال تاريخية من القراء الذين يتداولون عليه في فترات تاريخية مختلفة، أما النص الذي يضمره هو دوما مفتوح على معان جديدة وانزياحات غير متوقعة في فترات القراءة عموما[2].

1 ينظر: أحمد بوحسن: نظرية التلقي – إشكالات وتطبيقات – ص 29.

2 ينظر: جانستاروبنسكي: في نظرية التلقي، ص 66.

« إن اللغة مساحة تكشف عن خديعة القول لأنها تستعمل لغير ما وضعت له في الأساس ، فهي تبعثر الأصول و تنقض البداهات لتفتح أفق المجاز و التأويل ، فاللغة التي تتكلم من وراء الذات الواعية أو الذات المستعلية ليست تعبيرا صافيا عن مقاصد صاحبها ، و إنما هي تعبير عن معنى يستعصي أبدا على الحضور . إنه المعنى الغيبي الذي لا هوية له »

أمينة غصن

الفصل الثالث

التجربة الشعرية والتجربة الصوفية

1. فن الشعر

2. التجربة الشعرية

3. التجربة الصوفية

4. اللغة ومقولة الكشف عند الصوفية

5. الإتباع في تجربة ابن الفارض الشعرية

التجربة الشعرية والتجربة الصوفية:

1. فن الشعر:

يجمع غير قليل من الدارسين[1] أنه إذا كان الشعر في أسمى معانيه هو الكشف والبحث في المستور الذي يظل هذا العالم يخبئه من وراء جدرانه فإنه لا مناص من ذلك السر العجيب الذي يربط بين الشعر والتصوف بوصفهما مجالين يدوران في ميدان واحد قوامه مفهوم "الكشف"*.

ولقد يعني هذا الأمر أن الكشف "من حيث هو حركة متجددة، وفاعلية تثبت ذاتها في تجاوز مدركاتها، وفي حرصها على انفتاح صلتها بموضوعاتها، في منحى من التشبث بها تتعهده حركة الكشف التي تكفها عن الانغلاق وتنأى بها عن الامتلاك، وتعطل معه النهاية فيها بصيانتها من الاستهلاك ومنعها من الامتصاص والنفاد"[2].

وعلى أن مثل هذا الكلام قد يحمل على الاعتقاد بأنه يعني الوحي والإلهام، ومعناه "الكشف الباطني عن حقائق لا تبدو ظاهرة لعيان البصر أو عيان العقل، فهو عمل من أعمال البصيرة النافذة التي تستطيع أن تثبت فوق أسوار الظاهرة لتلتقي بعالم الموجودات لقاء حميميا حاد الرؤية..."[3].

وقد ينشأ عن هذا القول: إن الشعر هو سر الحياة وجوهرها، بل أن الشاعر "العظيم مكتشف عظيم في عالم الجمال والوجدان، لأنه يرى الأشياء والأحاسيس رؤية طازجة، ليست نظرية وليدة المنطق أو العلم، ولكنها وليدة الحدس، وليست أدواته هي التحليل أو التركيب، بل هي الخيال الخصيب"[4].

---

1 ينظر: عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي، دار الحوار، سوريا، ط1، 2005، ص28.

وأيضا: وفيق سليطين: الشعر والتصوف، الهيئة العامة للكتاب، سوريا، (د.ط)، (د.ت)، ص03.

* الكشف في اللغة رفع الحجاب، وفي الاصطلاح على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية والأمور الحقيقية وجودا وشهودا، والكشف بيان ما يستتر على الفهم فيكتشف عنه للعبد كأنه رأي العين. ينظر: أنور فؤدا أبي خزام: معجم المصطلحات الصوفية، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1993، ص147.

2 وفيق سليطين: الشعر والتصوف، ص03.

3 صلاح عبد الصبور: قراءة جديدة لشعرنا القديم، دار العودة، بيروت، ط3، 1982، ص13.

4 م.س، ص13.

وأيا كان الشأن، فإن الشعر يبحث في حقائق الوجود وأسراره، لإدراك ظواهر الأشياء، لهذا أضحى "من أقرب الأشكال التعبيرية للنفس الإنسانية خيالا وعاطفة ونركز هنا على الخيال والعاطفة، لأنهما عنصران أساسيان في محاولة استكشاف مكنونات الغيب، والاتصال به عبر التصور والإحساس. فالشعر بما فيه من أوزان وإيقاعات وصور متخيلة وعاطفة، يعد طقسا من الطقوس التي بها صلة قوية بطبيعة المشاعر الإنسانية ..."[1].

من هنا، أضحى الإنسان ذاته "مسكون بالهوا جسر، مدفوع إلى التخييل دونما اضطرار إلى ذلك، فقد ترى من تحسس ذاتك أن شدة الصمت توجد، في قرارة النفس صفيرا حادا يقلق الذات، ولا يغادرها إلا إذا شغل السمع بمادة صوتية تملأ ذلك الفراغ الصامت الضاج"[2].

يقضي بنا هذا التصور المثمن لقيم الكشف والتخييل والإحساس إلى إعظام خاصية الشعور بوصفهما مجالا للشعر "سواء أثار الشاعر هذا الشعور في تجربة ذاتية محضة كشف فيها عن جانب من جوانب النفس، أو نفذ من خلال تجربته الذاتية إلى مسائل الكون، أو مشكلة من المشكلات المجتمع تتراءى من ثنايا يا شعوره وإحساسه"[3].

ولولا هذه الفسحة الشعورية التي أرساها الشعر باعتباره مادة تحاول أن تستكشف جانبا من جوانب الذات الإنسانية الغارقة في متاهات الوجود، من جهة، وكيانا يسعى إلى تجاوز المادي ليرتمي في أحضان اللا مادي بغية الكشف عن مكنونات الوجود الغارق في غياهيب المتناقصات من جهة أخرى، لذا فالشعر "يرينا نفوسنا في

---

1 أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتب، الأردن، ط1، 2008، ص133- 134.

2 العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري -بحث في الكشف عن آليات تركيب لغة الشعر- ص149.

3 محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، لبنان، 1973، ص376.

انفعالها وعواطفها بما يجلوه من صور نفسية، وهو يرينا الجمال في الحياة ويعلمنا تقديره بما يبعث فينا من الألفة"[1].

ولعل من الواضح، أن غاية القول الشعري لا تعني إطلاقا بأن الشاعر يكون ثائرا الشعور لحظة صياغة قصيدته، بل "يثير في القارئ الشعور بالوسائل الفنية في الصياغة، وذلك بتأليف أصوات موسيقية، تضيف موسيقاها إلى قوة التصوير، فتتراسل بها المشاعر، وهذه المشاعر بدورها طريق لبث أفكار تتمكن من النفس عن طريق التصوير بالعبارات الموقعة[2].

وإذن، فالأصوات الموسيقية تتمظهر في فاعلية الإيقاع الشعري – حسب تعبير المحدثين – الذي يمتلك عبر خاصية الإنشاد "مشاعر المستمع الواعي جمالية الشعر، إلى درجة أن تراه بفضل ما يختزن من الغواية أكثر تفاعلا بإيقاع الشعر المنشد، فالنسوج الإيقاعية يمتد أثرها بكل وضوح إلى المتلقي بفضل الاهتزازات التي يولدها الإيقاع في نفسية التسامع"[3].

يقودنا، الحديث عن الإيقاع – بوصفه آلية من آليات تحريك مشاعر المستمع، حينما يقف مشدوها أمام سحر القول الشعري – إلى خصوصية الخطاب الشعري القائمة على تراتبية العناصر البانية، لأن المتلقي (قارئا كان أم سامعا) "ينتبه أول ما ينتبه تقطيع الكلمات في حد ذاتها، وتوالي ضرباتها، وهو يتقبل كل كلمة كوحدة لغوية مستقلة، وهذا يرغمه على الانتباه إلى وزنها الخاص ..."[4].

ولكن، أيا كان ضرب هذه القراءات التي حاولت أن تترصد عالم القول الشعري لتستكشف مكنوناته، فإن هذا الشعر –كما يسميه نقاده – في جوهره "قسم العواطف

---

1 صلاح عبد الصبور: قراءة جديدة لشعرنا القديم، ص13.

2 محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص376.

3 العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري، ص54.

4 محمد النويهي: الشعر الجاهلي –منهج في دراسته وتقويمه- ص58، نقلا عن: العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري، ص148.

والانفعالات، بل يختص بالمشاعر ويقوم بمهمته عن طريق الإقناع الفكري، إن هناك محاولتين لتحديد الشعر: أنه حقيقة مشبعة بالانفعال والأخرى تحدده بأنه أفكار الإنسان مغموسة في مشاعره"[1].

وإذن، فالشعر يسعى طامحا "لتشكيل العالم من جديد لخلق الصورة الكلية والتاريخية للإنسان ... تلك الصورة الضابية المتميزة بالعنوان والتطرف النرجسي ... إنه يضرب في بنيته اللغوية،و في القلق الوجودي، وفي مجرى اختلافاته في المرئي والما وراء، في الجسيد والشهوة والكمون، لأن الشاعر يبقى هو سيد الرحلة وطقس الروح، إنه يستمد وجوده من الخراب نفسه وفيه يتنفس الشاعر"[2].

و يمكن لمستقرئ بنائية هذا القول أن يقف عند عتبات القول الشعري ليؤكد مدى قدرته على خلخلة هذا العالم، وإعادة تشكيله تشكيلا جديدا تماشيا مع النفس البشرية أثناء تمردها على الذواتين المشكلتين للوجود: الأنا بوصفه منطلقا داخليا، والآخر باعتباره يمثل الكينونة، ويسع دوما إلى تأجيج الواقع حتى يستمر الصراع بين الذات الإنسانية وهذا العالم المجهول الذي يحتاج إلى كشف أغواره.

و ليس بدعا أن نقول: إن لغة الشعر "ليست تلك اللغة التواصلية التي يقننها النحو، فهو لا يكتفي بتصوير الواقع أو الدلالة عليه، فحيثما يكون النص دالا، فإنه يشارك في تحريك وتحويل الواقع الذي يمسك به في لحظة انغلاقه، بعبارة مغايرة لا يجمع النص شتات واقع ثابت أو يوهم به دائما، وإنما يساهم فيه ..."[3].

و قد ينشأ على هذا الموقف ما مؤداه، "أن الشعر لا يعرف الاستقرار ولا يمكن أن يستريح عند حد معين، وأن الشاعر هو الرائي أو الرائد الذي يضيء ويومئ ويكشف، ويترك الميدان بعد ذلك لجيوش العلم والفلسفة والأخلاق والدول والسياسة والزخرفة،

---

1 رجاء عيد: القول الشعري، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، د.ط، 1995، ص26.

2 عبد الله بوخالفة: الشعر والكينونة، مجلة التبيين، ع 6، 1993، ص 66.

3 م.س، ص67.

وكلما اتسمت هذه الفعاليات بالتطلع الشعري أي كلما جاءت خارقة شبيهة بالخيال كانت أروع وأعظم"[1].

و ركحا على هذا التأسيس، فإن الشعر "فن يتوخى الكلمة سبيلا إلى التعبير"[2]، حيث تشكل نواة للخلاص من مجاهل الوجود، والتحرر من عوالم المادة، لذا كان الشعر تعبيرا عن أحاسيس "الإنسان في ماضيه السحيق حينما استشعر في باطنه تلك الروح الخفية، وذلك الغيب المجهول، فأراد أن يحرر نفسه من ربقة المادة، فانطلق عفوا الخاطر في غناء بدائي، أو حركات جسدية تعبر عن رغبة في الانطلاق ... أو أنه أخذ يشحذ خياله في اختراع طقوس أسطورته يرى فيها معاني غيبية وقوى علوية تحل له ما انبهم وما غمض"[3].

يتأسس على هذا، أن مسألة "القول الشعري" يصنعها الشاعر (الإنسان) الذي تتجلى تجربته في نفسه، فيقف على أجزائها بفكرة فيرتبها ترتيبا يتماشى والشعور الذاتي، وهي – إن شئت – تعبير عما في نفسه من صراع داخلي، سواء كانت تعبيرا عن حالة من حالات نفسه، أو عن موقف إنساني[4].

---

1 خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص90.

2 ديزيره سقال: من الصورة إلى الفضاء الشعري، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1993، ص11.

3 أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته، ص133.

4 ينظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص383.

2. التجربة الشعرية:

يظهر لمن يتتبع التجربتين: الشعرية والصوفية، أن مجرى سيرهما يتقاطع لأنه من أعماقهما "تنقدح تلك الشرارة الخاطفة التي تضيء ببرقها عمق الوجود، في الوقت الذي تكثف عتمته، وتضعنا في مواجهة غوره السحيق وسره المتحجب. إنها، إذا، لحظة خاصة تجمع في ذاتها بين الضوء والظلام، وبين الإنارة والتعتيم، والتجاور بين المتقابلين في هذا البرزخ الذي يستنفر الجهد، ويبقى على التوتر"[1].

وأمام تعاظم سؤالي الفناء والحلول، وبؤرة التفاعل بين الشعري والصوفي، زادت مسافة التوتر بينهما اشتعالا، فغدا كل منهما يتوجس مجال الغيب ليرتمي في أحضان المجهول، فيخترق المألوف ويسطو عليه، فيتوق إلى اعتناق ما تصبو إليه التجربة تعبيرا عن موقف لطالما أزعجه، أو عن محبوب يشده الشوق والحنين في الوصول إليه، حيث الكشف هو منبع الرافدين.

وهكذا، فإن اقتران الشعر بالتصوف هو "أن كلا منهما مأخوذ بها حس العمق وارتياد المجهول، فليس ثمة مستقر يمكن الركون إليه في هذا الاندفاع المتجدد الذي يبارح كشوفاته المتحققة، ويجوزها بقوة الكشف ذاتها نحو ما لم يتحقق بعد، بل نحو ما لا تستنفذه صور التحقق التي هي مجرد لحظات منه، أو انبثاقات محدودة في مجرى الاستحالة، أو في أفق التحول المطلق في الصور والأشكال"[2].

حقا إن التجربتين "الشعرية والصوفية في تعالقهما وتعانقهما تفتحان ثغرة سحيقة في غياهب الوجود، يصعب تجاوز مخلفاتها، لأنها رحلة تحاول فيها الذات الإنسانية أن تحقق الاتصال بموجودها الأول، فيحدث الانفصال عن العالم المادي.

---

1 وفيق سليطين: الشعر والتصوف، ص03.

2 م.س، ص05.

لعل من المفيد أن نشير إلى مفهوم التجربة بوصفها خبرة أو مجموع خبرات يكتسبها الإنسان بواسطة المعرفة الشخصية، وتمر حتما عبر ما أنجزه من نشاطات مختلفة سابقة وهي "كافة الفعاليات أو الأنشطة التي تحدث خلال حياة الفرد سواء أكانت شعورية أم لا شعورية"[1].

وإذن، فالتجربة "تتعلق بالمعرفة والإدراك والفكر والفهم، أي بجميع الأنشطة العقلية والذهنية والحسية لإنتاج خبرة يكتسبها الفرد وتشكل له في النهاية سماته المعرفية، وسبل تعامله مع الأشياء والحالات في عالميه الداخلي والخارجي، وبهذا المعنى فإن الذات هي مدار التجربة تمر بها وتعيشها"[2].

وإذا كانت الذات هي أساس التجربة كونها خبرة لا تتحقق من فراغ، فإن التجربة الشعرية "إفضاء النفس بالحقيقة كما هي في خواطر الشاعر وتفكيره، في إخلاص يشبه إخلاص الصوفي لعقيدته، ويتطلب هذا تركيز قواه وانتباهه في تجربته"[(3)] التي هي صور نفسية عميقة تستجلي المشاعر والحقائق، ونستكشف المجهول.

والذي يمكن أن نخرج به من هذا القول: أن التجربة الشعرية هي انفتاح على عالمين: الأول داخلي يتمثل في الذات الإنسانية بوصفها بؤرة مركزية في عملية القول الشعري والثاني خارجي يتأتى بين الأنا الشاعرة باعتبارها منطلقا نحو الآخر، وهو الموضوع الذي يشرب من نبعه الشاعر. إنما "التجربة التي كثيرا ما تكون متنافرة تاركة القارئ يخمن لنفسه شكل العلاقات"[4].

ذلك أنه، ليس بالضرورة "أن يكون الشاعر قد عانى التجربة بنفسه حتى يصفها، بل يكفي أن يكون قد لاحظها، وعرف بفكره عناصرها، وآمن بها ودبت في نفسه

---

1 كمال دسوقي: ذخيرة علوم النفس، مطابع الأهرام، القاهرة، 1988، ص 522.

2 عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي –ابن الفارض أنموذجا– دار الحوار، سوريا، ط1، 2005، ص 20.

3 محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 383.

4

حمياها، ولا بد أن تعينه دقة الملاحظة وقوة الذاكرة وسعة الخيال وعمق التفكير حتى يخلق هذه التجربة الشعرية"[1].

وعلى هذا الأساس، كان لا بد من التفريق "بين شطري شخصية الشاعر: الشعري والعملي؛ فالشطر الأول مثالي يحكي فيه ذات نفسه كما هي، ويصف مثله وأهدافه وآماله وآلامه، والثاني عملي يتقيد فيه بقيود الحياة كما هي من حوله، وليس معنى مثالية الجانب الأول أنه بعيد من الصدق، بل هو أصدق وأسمى وأقرب إلى الدلالة على روح الشاعر من الجانب العملي"[2].

وإذا كانت التجربة الشعرية تتشكل من تقاطع الداخلي بالخارجي (الذات – الموضوع)، فإن هناك عنصرا ثالثا على علاقة بتشكيل التجربة، ألا وهو القارئ الذي يلعب دورا رئيسا في تقديم فهم متجدد للنص الأدبي، إذ عزز طريق موقعه في هذا الثالوث الذي يشارك في بلورة ملامح التجربة[3].

ولذلك ذكر أيرز ISER أن النص "يتضمن بناء موضوعيا حتى وإن كان لا بد من استعمال هذا البناء من خلال القارئ، ويرى كذلك أن كافة النصوص تخلق "فراغات" أو "فجوات"، يجب أن يستعمل القارئ خياله لملئها، ومن خلال التفاعل بين النص والقارئ تنشأ الاستجابة الجمالية"[4].

ويتأسس على هذا أن مسألة "الاستجابة الجمالية التي تنشأ من خلال العلاقة الحديثة التي تقوم بين النص والقارئ هي ما يمكن أن نضع في إطاره تصورا فنيا للتجربة الشعرية، ومن ثم علينا أن نقبل كل تجربة شعرية باعتبارها بصمة متفردة، وقائمة بذاتها"[5].

---

1 محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 385.

2 م.س.

3 رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جاير عصفور، 1998، ص 177.

4 عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي، ص 29.

5 م.س.

وعليه، فإن "ريتشارد" في حديثه عن التجربة الشعرية جعل القارئ والشاعر نفسه في درجة واحدة بوصفهما عنصرين يشتركان في تمام هذه التجربة لأن "الشعر الصادق هو وحده الذي يولد في القارئ الذي يتناوله بالطريقة السليمة استجابة لا تقل في الحرارة والنبل والصفاء عن تجربة الشاعر نفسه أي سيد الكلام، لأنه سيد التجربة"[1].

أما "كولن ولسن" فيرى أن التجربة الشعرية هي "النسيان الفجائي لشخصية الشاعر، فالشخصية أشبه ما تكون بمرآة تشوه الصور، وتقف بين حقيقة الإنسان الداخلية وواقع العالم الخارجي، وفي حال الشاعر فإن هذه الواسطة المشوهة تزول فجأة، فيواجه عالمه الداخلي العالم الخارجي ..."[2].

وإذن، فإن التجربة الشعرية هي ذلك التداخل بين العالمين الداخلي (الذات الشاعرة)، والخارجي (محيط الشاعر)، وبينما تتمركز شخصية الشاعر لتقف "حائلا دون انتقائهما الذي لا يتحقق في صورة مباشرة إلا بزوال هذا الحائل، أي انمحاء شخصية الشاعر ومن ثم فإن الغياب الفجائي لشخصية الشاعر كفيل بأن يجلي التجربة الشعرية التي تقترب بمفهومها السابق – عند ولسن – من مفهوم "الفناء" عند الصوفية"[3].

ومما كان يراه غنيمي هلال أن التجربة الشعرية هي "الصورة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرا يتم عن عميق شعوره وإحساسه، وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي وإخلاص فني"[4].

و أيا كان الشأن، فإن "فعل القراءة في مفهوم "التجربة الشعرية" يقابل فعل الإبداع ذاته، وإن كان لكل منهما آليات مختلفة في العمل، فإذا صدق ذلك على "التجربة الشعرية" من جهة العموم، فإن صدقه على "التجربة الشعرية الصوفية بالأخص وارد بالقياس"[5].

---

1 م.س، ص37.

2 كولن ولسن: الشعر والصوفية، تر: عمر أبو حجلة، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1979، ص 142.

3 عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي، ص 39.

4 محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 383.

5 عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي، ص 40.

التجربة الصوفية:

وركحا على هذا التأسيس، فإن نزوع الصوفية إلى الشعر في تكوين تجارهم، والتعبير عن أحوالهم الشخصية مؤداه أن المعرفة الصوفية، تستمد مواصفاتها من روح "التجربة الشعرية" التي تتقاطع معها في البحث عن المجهول الذي لا مناص من بلوغه إلا بعملية الكشف عن العوالم المستورة وراء الحقيقة المغيبة عن أعيننا.

من هنا "كان الشعر عمدة في التصوف، وكثيرا ما لجأ الصوفية إلى الشعر وتوسلوا به في بناء تجاربهم، أو في الإشارة إلى أحوالهم ومكابداتهم، تسريبا لقدر منها، وتفعيلا لها بقوة الشعر النوعية لإعادة شحنها، وتركيز وقعها، والاحتفاظ بإمكان معايشتها، ذلك أن الشعر بطبيعته لا يستجيب فقط لدقائق هذه التجربة إذ يبوح بشيء من بواطنها ويشق عن خلجاتها، بل هو علاوة على ما سبق يضطلع بتشكيل التجربة"[1].

ذلك أن التجاوب بين الشعري والصوفي بوصفهما تجربتين تنطلقان من مفهوم واحد، وتعبران عن الأحوال، إنما يعود إلى التناغم بين الظاهرتين، "ومن هنا كانت المعرفة الصوفية لازمة الحيرة، إذ تنكشف عن حقيقة كونها دهشة وتوترا وانخطافا، وهي بهذه المواصفات تلتقي بجوهر الشعر، وتكونه في خصائص الذاتية أو في طوابعه الجمالية"[2].

نرى من خلال هذه التمهيدات النظرية أن التجربة الشعرية الصوفية بحث في مظاهر الكون المختلفة، ذلك أن السائد لم يعد يرقى إلى نفس الصوفية، فشكلوا منظومة — الخطاب الشعري الصوفي— التي مؤداها إعادة خلخلة هذا العالم للإجهاز على العالم المادي والسير في ركب العالم الروحي، الذي يحقق لهم الخلاص من ربق المادة، والارتماء في كنف الذات الإلهية.

تتطلب هذه الشعرية الطويلة في كنف الحضرة الإلهية تجاوز كل ما له علاقة بالمحيط الإنساني الذي نحياه، والانصهار في الذات الإلهية، هذا الانصهار يجسده فعل "الفناء" وصولا

---

1 وفيق سليطين: الشعر التصوف، ص 05-06.

2 م.س، ص 05.

إلى المكاشفة، ولن تتأتى الرؤيا الصوفية حتى "يزاول الإنسان نظرة عنصرية على الحياة، أي حين ينسحب منها، ولو للحظة واحدة، فيرى منها قدرا أكبر، بدلا من بقائه محصورا ضمن البؤرة الضيقة، بؤرة النظرية الدودية المعتادة ... فيجلب على الدوام إحساسا بالسمو والغبطة ..."[1].

تقتضي المكاشفة لدى الصوفية أن يحقق السالك صفاء النفس، لأنه بدون أن يصافي العبد ربه، لن يحدث فناء الكلية نحو رب العزة، ذلك أن الوصول إلى المطلق يتطلب من الصوفي أن "يغيب عن ذاته ويفني في خالقه، أن يفترق عن نفسه ليجتمع بربه"[2].

إن حضور وغياب الذات الإنسانية وفنائها في الخالق، جسده الخطاب الشعري الصوفي في استخدامه ضميري "الأنا" و"الأنت" ما حدا بقارئ هذا الخطاب أن يطلق العنان لمصطلح أخذ مفهوم "الحلول"، وقد تمظهر حضوره في النص الشعري الصوفي بعديد التسميات، يقول الحلاج[3]:

مُزجتْ رُوحُك في رُوحي كَما تُمْزجُ الخمْرةُ بالماء الزُلال
فإذا مسّك شيءٌ مسّني فإذا أنْت أنا في كُل حال

تكمن متعة الفناء والانصهار لدى الحلاج في هذين البيتين في العلاقة "بين "الأنا" و"الأنت" عبر استخدام صيغ ضمائرية متعددة للمخاطب، الذي يحل في المخاطب ويقوم الآخر به. وهو ما يصور الأنا الصوفية عند الحلاج باعتبارها مكونا واحدا جوهره إلهي وعرضه إنساني أو ناسوتي، والجدلية بين الجوهر أو العرض في مكون الأنا ترتبط صعودا وهبوطا بالترقي في الأحوال التي يبلغ بهما معا إلى حال واحدة"[4].

---

1 كولن ولسن: الشعر والصوفية، ص42.

2 نصيرة صوالح: إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي، رسالة ماجيستر مخطوطة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تلمسان، 2004، ص33.

3 الحلاج: الديوان، تح: كامل مصطفى الشيبي: دار آفاق غربية، بغداد، ط 2، 1984، ص 73.

4 عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي، ص197.

ولا شك في أننا لا نفكر خطأ حين نتصور ذلك التأسيس الجديد للتجربة الشعرية الصوفية التي أرسى دعائمها الحلاج، ومعها أحدث قطيعة مع القيم الفكرية والشعرية السائدة – على مرّ العصور – في البيئة العربية، لتكون رؤيته الجديدة قائمة على "العلاقة الضمائرية بين "أنا" المتكلم و"أنت المخاطب" ليصل بهما إلى حاله من التوحد والحلولية، حتى لا يصبح هناك اثنينية مطلقا، بل وحدة في الواحد"[1]. يقول[2]:

أنا منْ أهْوى ومنْ أهْوى أنا نحْنُ رُوحان حللْنا بدنا

فإذا أبْصرْتني أبْصرْتـهُ وإذا أبْصرْتهُ أبْصرْتنا

رُوحُهُ رُوحي ورُوحي رُوحُهُ منْ رأى رُوحيْن حلا بدنا

ويتجلى واضحا أن هذه "الطقوس الروحية الحبلى بالمفاجآت وعناصر الدهشة يؤديها الصوفي وكله نشوة تغذيها الرغبة الجامحة في الوصول إلى المطلق والارتقاء رأسا إلى مملكة الحقيقة حيث يتلقى الخطاب الإلهي مباشرة ربا لعبد ... إنه الإلقاء الإلهي المباشر الذي يقع في قلب الصوفي فيتحدث به بمثل ما ألقي إليه على غرار الوحي المنزل على الأنبياء"[3].

ووفق هذا المفهوم، يتجلى الصوفي قارئا أم متلقيا، فيغدو "مستقبلا لما يملي عليه بعد أن يكون قد جهد وأضفي ذاته للوصول إلى حالة نفسية معينة تؤهله لاستقبال ما يملى عليه، ثم يقوم بتجسيد تلك الصور والهيئات التي تتراءى له إبان مخاض التجربة الصوفية"[4].

لا تزال الذات الشاعرة تحترق داخليا، بوصفها تعيش معاناة الانفصال والاتصال بين عالم ظل الصوفي يحيا فيه، وآخر يحاول أن يمتزج به فيحدث التوحد والفناء. "لقد

---

1 م.س، ص 198.

2)

3 نصيرة صوالح: إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي، ص34.

4 عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونس، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، (د.ت)، ص232.

ظل الأنا الذي رمز به الصوفيون إلى بشريتهم مثار عذاب شديد لهم لأنه حجاب كثيف يفصلهم عن الحق، ولم تكن إزاحته وتجاوزه بالأمر اليسير، لأن الانخلاع عن البشرية حال طالما عانى منه الصوفية كثيرا"[1].

وكان الحلاج بأفكاره الجريئة نقطة مفصلية في تاريخ الفكر والشعر الصوفيين، حيث "كشف سرا من أسرار الوجود، وهتك سترا من أستار المعبود، بأقواله تلك، وفي اعتقادي أن كل ما لحق بالحلاج من أذى وهلاك كان ناتجا عن محاولته الجريئة في تأسيس رؤية "الأنا" الصوفية في التجربة الشعرية"[2].

وقد يتولد عن هذا أن التجربة الشعرية الصوفية تستتر وراء حجاب لا يدركه إلا الشعراء الصوفيون، لهذا "اعتبر الصوفية الشاعر مصنوعا على عين الله ... جسمه في الأرض، وقلبه في السماء يتسقط أخبار العالم العلوي الذي يمده بومضات إلهية بها يكون شعره نارا تهجم على الأفئدة بغير حجاب ... ذلك أن الشعر حاله إبداعية تباغت الإنسان إثر تجربة انفعالية"[3].

لا شك أن تجربة الغياب والفناء بين "الأنا" والآخر" قد أحدثت خللاً في الفهم "صعدته العبارات الدقيقة والمعاني العويصة، والأفكار العميقة التي يعبر عنها الصوفي وتصدر عنه في لحظات سكره مجسدة ما يعرف بالشطح، وهو عبارة مستغربة في وصف وجد أفاض بقوته وهاج لشدة غليانه وغلبته، فهي حركة أسرار الواجدين إذا قوي وجدهم فعبروا عن وجدهم بعبارات يستغربها السامع"[4].

وبناء على هذا التصور، فإن غياب الذات الشاعرة "الأنا" في المعبود "الآخر" لا يعد "مزلقاً كفرياً ولا يواجه بالإلغاء والمصادرة، إنما التريث في إصدار الأحكام واجب، والعمل على التحرر من التخندق في دائرة التلقي السلبي والاستيعاب المحدود جهد لا بد

---

1 عدنان العوادي: الشعر الصوفي، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ط1، 1986، ص 198.

2 عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي، ص199.

3 نور الدين دحماني: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الصوفي، مجلة حوليات التراث، مايو 2004، ص 126.

4 نصيرة صوالح: إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي، ص37.

منه، لأنه لا يقف أحدٌ على فهم خطابات الصوفية إلا إذا سلك طريقهم واعتنق دينهم (المحبة) وأذاب نفسه في سواه"[1].

ولعل، الذي يهمنا هنا، وقد أطلقنا عليه عبارة "الفتح اللغوي"، حيث أباح شعراء الصوفية عبر التجربة الجديدة الكلام فيما كان محرما، سالكين في خطاباتهم الشعرية مبدأ البوح بوصفه أداة للتعبير عن المجاهدات والمواجد، ما أحدث تعارضا بين الباث والمتلقي الذي "لم يستسغ سقوط بعض الأساليب التقليدية في الشعر المحدث، كيف يستقبل تحطم المفهوم القديم المنطقي والنفسي والمعرفي لوحدة الأنا، وأحادية الله ؟ وكيف يحل التفكك محل الوحدة، والباطن المتعب محل الظاهر الواضح المريح؟"[2].

وأيا كان الشأن، فإن كثيرا من رؤي شعراء الصوفية عموما، وابن الفارض خصوصا تتقاطع مع صنيعة "الفتح اللغوي" الذي يعد عنصراً من عناصر الانفلات عن الإتباع في القصيدة العربية، والتأسيس لعنصر الابتداع في التجربة الشعرية الجديدة.

ولهذا " فالتحول من حال الصحو إلى محو المحو، هو تحول وتبدل في مسار تجربة الأنا، التي باتت فانية عن صفاتها البشرية، نابذة لأناها الفردية، باقية في صفات الأعلى حقيقة واحدة يحيل كل منهما إلى الآخر، بل ويتوحد الأنا في الآخر، ويتحدا حتى لا يصبح هناك فرق بينهما"[3]. يقول ابن الفارض[4]:

ففي الصحْو بعْد الْمحْو لمْ أكُ غيْرها وذاتي بذاتي إذْ تحلتْ تجلت
تجليْتُ فيهمْ ظاهرًا واحْتجْبتُ با طنًا بهمْ فاعْجبْ لكشْف بسُتْرة
وما زلْتُ إياها وإياي لمْ تزل ولا فرْق بلْ ذاتي لذاتي أحبت

---

1 م.س، ص38.

2 أمنية بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، ط1، 2002، ص 29.

3 عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي، ص 206.

4 ابن الفارض: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، 1979، ص ص 67-71.

4. اللغة ومقولة الكشف عند الصوفية:

وركحا على هذا التأسيس، فإن الصوفي في التجربة الشعرية الجديدة، يسعى للعبور إلى المطلق ممتطيا صهوة اللغة بوصفها أداة تعبير عن آلامه وآماله الضائعة بين جنبات الكون، إنه الإنسان الذي حاول دوما أن يمنح ألفاظه دلالات جديدة، تمنح المكتوب بعدا معرفيا وجماليا يتعدى الكائن إلى عوالم بعيدة العمق في الذات الإنسانية.

ذلك أن اللغة هي الأرضية التي مكنت الصوفي من ركوب فضاءات الروح، وعوالم الخيال الخلاق، ما يؤدي به إلى الكشف عن المستور، ورفع حجاب المجهول، إذ "ليست اللغة في العمل الأدبي مجرد أداة لنقل وتوصيل الصور والدلالات والمضامين إلى وجدان المتلقي، بل هي جزء عضوي من بنية هذا العمل نفسه"[1].

من هذا المنظور، وجد الصوفي "مركبة تقله إلى هناك وتحرره من محدوديته وترتقي به من تفاهة واقعة اليومي إلى قداسة اللحظة الصوفية التي يمثل فيها العارف –دهشا– أمام الجمال الصادم الذي يجيد صياغة الفجاءة ويثير في الرائي رغبة جامحة في الاغتراف من سنا ذلك الجمال، وبين جموح الرغبة وعظمة الجمال يتراءى وجع الصوفي الذي نماه عجزه عن مد جسر يوصله إلى تلك الأصقاع"[2].

وأمام هذا العجز، دُفع الصوفي في تجربته على تجاوز اللغة العادية بألفاظها وبلاغتها المألوفة لدى المتلقي ممارسا العنف عليها، وذلك "بضغطها واعتصارها لإنتاج لغة ثانية في باطن اللغة، تجمع بين قدرة الكلام، وبلاغة الصمت ... هذه اللغة التي يداخلها الصمت ويتحد قولها به على النحو الذي ينأى بها عن التبليغ والإقرار في مجرى التواصل المعتاد، هي ما يقرن التصوف بالشعر من هذا الوجه"[3].

---

1 محمود أمين العالم: أربعون عاما من النقد التطبيقي، دار المستقبل، القاهرة، 1994، ص149.

2 نصيرة صوالح: إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي، ص56.

3 وفيق سليطين: الشعر والتصوف، ص09.

و لقد يعني هذا الأمر الذي أثبتناه، أن الشعر، كما التصوف "لغة اللغة، أي أنه لغة ثانية داخل اللغة الأولى، لغة تتعين في مستوى آخر مختلف، إذ تنحرف عن المعيار وتنحرف به، لتنتج شرطها الخاص، وقولها المختلف، الذي يفتح في لغة الوضع أبعادا أخرى، تخترق قواعد الاستقرار، وسنن التواصل، وطرائق التدليل، وضروب الإحالة المباشرة"[1].

ضمن هذا المنظور، يمكن القول أن التجربة الشعرية الصوفية كانت وما زالت ظاهرة تتجاوز اللغة العادية لأنها أضحت عاجزة عن وصف أحوالهم وتجاربهم الروحية، لترتمي في أحضان لغة "لا تكتفي بدلالة واحدة، بل تمتد لتحتوي جملة من المداليل للدال الواحد، إنه الخروج من قبضة المعنى الواحد والمدلول الموجه"[2]، لأن الصوفي "عمد إلى تحويل دلالاتها الطبيعية إلى دلالات مغايرة تقوم على أسلوب الإشارة والرمز"[3].

ولعل الذي صعد من إشكالية التلقي بين الباث (الناص) والمتلقي (القارئ) ما اصطلحنا عليه (الفتح اللغوي) أو اللغة الثانية التي "تملك تصورا خاصا ومختلفا عما هو عليه من السياقات المعرفية، فإذا كانت تعد وسيلة للتواصل في عرف اللسانيات فإنها في التصوف الإسلامي تجربة روحية ومعاناة لا تفترق عن سائر التجارب الحسية أو الباطنية الأخرى التي يعانيها صاحب العرفان"[4].

---

1 م.س.

2 نصيرة صوالح: إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي، ص57.

3 عبد المجيد الصغير: إشكالية إصلاح الفكر الصوفي، دار الآفاق، ط2، المغرب، 1994، ص18.

4 محمد خطاب: اللغة في العرفان الصوفي، مجلة حوليات التراث، قسم اللغة العربية وآدابها، مستغانم، مايو 2005، ص45.

هو إذن العرفان الذي مكن اللغة أن تكتسب "خاصية جديدة مكنتها من الدخول في فضاءات الروح، حيث تجتمع المتناقصات، وتتزامن كل ألوان التصادف والمنافاة، هناك حيث اللقاء بالجوهر والالتحام بالأصل والعودة إلى النبع الأول، والوقوف أمام حضرة الحقيقة منكشفة للذات التي أشرق فيها نور الله"[1].

وركحا على هذا التأسيس، فإن الصوفي باصطناعه اللغة الثانية تمكن من تجاوز مدلولات اللغة الظاهرة ومصطلاحاتها المتداولة في الميدان المعرفي والنقدي، لذا فالصوفي ينبغي أن يسير وفق إستراتيجية واضحة المعالم حتى يكون عارفا، لأن لغة الصوفي هي "لغة مغايرة تتوافق مع مواجده الداخلية. وهو ما يؤكد خلو الخطاب الصوفي من ميزة التواصل"[2].

وانطلاقا من هذا التصور، فإن تصعيد الموقف بين صاحب التجربة الشعرية الصوفية بوصفه باثا، وبالملتقى باعتباره قارئا، وانعدام آليات التواصل بينهما كرس مقولة أن العقول لم تكن مهيأة لاستقبال الجديد، ما أنتج أول "مظاهر التهميش وعدم التقبل والتي لا تعني في كل الأحوال عدم قدرة المتصوفة على خلق وضع للتواصل والتلقي"[3].

من هنا، كان الانفلات من التجربة القديمة والانتقال إلى اللغة الثانية التي تجسدت في "الفتح اللغوي"، لأن هذا الواقع فرض على التجربة "طريقة جديدة في التعبير، ذلك أنه كشف عن مناطق لا تحيط بها اللغة، لأنها من غير طورها، ومن هنا كان لا بد من خلق لغة ثانية، داخل اللغة الأولى، هي لغة الرمز والإشارة"[4].

---

1 نصيرة صوالح: إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي، ص56.

2 وذناني بوداود: اللغة الصوفية عند جمال الغيطاني، مجلة حوليات التراث، قسم اللغة العربية وآدابها، مستغانم، مايو 2005، ص88.

3 آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص26.

4 أدونيس علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، 1977، ص95.

غير أن هذا التجاوز وخلق لغة ثانية لم يمنع الصوفي من الأسر الذي ألحقه به نمط القصيدة العربية، بل نألفه يتبنى "أسلوب الغزل الإنساني المأثور في الشعر العربي، في صورتيه الحسية والمعنوية، متخذا منهما ستاراً لغوياً وأسلوبيا لمعاني الحب الإلهي، وما يصدر عن هذا الحب من معارف ولطائف وتجليات تفيض على قلب الصوفي، وتغمره بمشاعر مختلفة وأحاسيس متباينة، تدور كلها في فلك المحب والمحبوب"[1].

حقا، لقد وعى الصوفية ضيق اللغة أثناء التعبير عن المحبوب، وحدا بهم إلى خلق لغة الرمز المشفرة، فغدا عندهم مذهباً يستبطن العالم الخارجي، ويستظهر العالم الداخلي، ولهذا كانت "الحركة الرمزية ذاتها هي في أساسها حركة صوفية أنكرت العقل واعتمدت النشوة الصوفية مصدرا للإلهام"[2].

و ركحا على هذا التأسيس، فإن الرمز الصوفي "يتمثل الحكمة العرفانية امرأة فاتنة يهفو الصوفي إلى وصالها، حيث يسمو بها إلى مصاف الروحانية المثالية، ويكابد –في سبيل ذلك– المشاق والمحن، فيشتاق ويحن ويحب ويتألم ... تغدوا المرأة المعشوقة رمزاً للذات الإلهية البدء والمنتهى، ويشكل الحب الإنساني درجة يرتقي من خلالها العارف إلى الحب الإلهي الأسمى، والصوفي – آناء ارتشافه كأس الحب – يسكر سكر روحياً دائما لا صحو بعده، وينتشي بدون خمرة مادية، فيفرغ الرمز الخمري من محتواه المألوف ليشحنه بمعانية الجديدة"[3].

---

1 أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفة، ص187.

2 آمينة بلعلى: الرمز الديني عند رواد الشعر العربي الحديث، ماجيستير مخطوطة، جامعة الجزائر، 1985، ص07.

3 نصيرة صوالح: إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي، ص57-58.

والظاهر، أن الخطاب الصوفي لما أفرغ اللغة المتداولة من محتواها، وألبسها معان جديدة، إنما أسهم بذلك في تأسيس منظومة معرفية جديدة، ما أدى إلى تصعيد أزمة التواصل بين الصوفي والمتلقي (القارئ) لأنه "يعالج مسائل يستعصى على العقل غير المؤيد بالذوق أن يدركها ويستعصى على اللغة غير الرمزية أن تفصح عن أسرارها"[1].

فواضح أن اللغة الرمزية بمثابة مغامرة، تستهدف خلق "منطقها الخاص لتهدم العالم وتهدم كل ما سبقها، وتعيد إنتاجه في سياقات جديدة مختلفة، لغة اختراق المألوف، والتعبير عما لا يعبر عنه ... إنها ثورة مستمرة مع اللغة، وهي في نفس الوقت تجسيد للحقيقة الداخلية أو الباطنية للأشياء والعالم، ولما لا يستطيع الشاعر أن يقوله باللغة العادية، إنها فعل ونوع من أفعال الخلق، فما يقال أو توجده هذه اللغة أو يوجد عبرها، يكون"[2].

هكذا، تصرف الصوفية في خطاباتهم وتجاربهم التي وردت متقاطعة مع التجربة الشعرية بوصفها مادة لغوية، لأن الصوفي تمكن من "نقل اللغة إلى فضاء روحي غيبي مكنه من تجاوز مدلولاتها الظاهرة ومصطلحاتها المتداولة في العلوم العقلية الأخرى، لذا ففهم الخطاب الصوفي يقتضي فهم الإستراتيجية التي يقوم عليها"[3].

يقودنا الحديث عن لغة المتصوفة إلى تلك الشفرة التي اصطنعوها في عالمهم كي تتماشى ورؤاهم، إذ "تخرج اللغة عندهم تماماً عن الإطار التوصيلي وتشكل في مجموعها بناءً مختلفاً يتألف من المفردات العادية، ولكن باستخدامات جديدة، بدلالات جديدة في علاقات جديدة تفضي إلى دلالات وعلاقات أكثر جدة"[4].

---

1 محي الدين ابن عربي: فصوص الحكم، تح: أبو العلا عفيفي: دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1980، ص 09.

2 سحر سامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص 74.

3 وذناني بوداود: اللغة الصوفية عند جمال الغيطاني، ص87.

4 سحر سامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، ص78.

5. الإتباع في تجربة ابن الفارض الشعرية:

وعلى هذا الأساس، فإن الخطاب الشعري الصوفي، لم يتخلص من قيود الأساليب الشعرية العربية المألوفة، إذا ارتمى الناص – عن قصد أو غير قصد – في مجال الغزل الإنساني حيث "لا نستطيع التمييز بين قصيدتين إحداهما يتغنى صاحبها بالحب الإنساني والأخرى بالحب الإلهي"[1].

إنه إذن "التطابق بين أسلوبي شعر الغزل الإنساني، وشعر الحب الإلهي، لاحتفال الاثنين بمفردات مشتركة، كالتوجع، والشكوى من الهجر، والتوق إلى اللقاء والوصال، ووصف محاسن المحبوب المعنوية والمادية ... ذلك فإن الشاعر الصوفي –كما تقدم القول– كان يرى في مفردات الحب الإنساني محض وسيلة للتعبير عن المعاني الإلهية المكنونة في نفسه"[2].

هذه الصورة تحيلنا إلى قاموس أسماء المحبوبات اللائي شرب ابن الفارض من نبعهن حتى أشبع نهمه، إذ حين يذكر محبوبته "تراه يسميها ليلى مرة، وسلمى مرة أخرى، وتارة مي، وتارة أخرى سعاد، إلى غير ذلك من أسماء النساء اللائي أحبهن شعراء العرب وتغنوا بحبهن في شعرهم، وهو بينما يكني عن محبوبه، تراه يعمد إلى ألوان مختلفة من الكنايات: فيخاطب محبوبه بقوله: "سائق الأظعان"[3]، يقول[4]:

سائق الأظعان، يطوي البيد طي مُنْعمًا، عرجْ على كُثْبان طيْ

وقوله في "الميمية" أيضا[5]:

هلْ نارُ ليْلى بدتْ ليْلاً بذي سلم أمْ بارقٌ لاح في الزوْراء، فالْعلم

---

1 نيكولسون: في التصوف الإسلامي، تر: أبو العلا عفيفي: مطبعة التأليف والترجمة، القاهرة، 1994، ص 90.

2 أمين يوسف عودة: تأويل الشعر والفلسفة، ص 188.

3 محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف، القاهرة، ط2، (د.ت).

4 ابن الفارض: الديوان، دار بيروت، لبنان، 1979، ص 07.

5 م.س، ص 128.

ويمكن لمستقرئ هذا الخطاب أن يقف عند ما مؤداه أنه لم يبرح فضاء الغزل الإنساني الذي سيطر زمنا على أساليب القصيدة العربية، حيث تجلت أسامي المحبوبة تارة تصريحا، وأخرى تلميحا بالكناية.

إذا ما تأملنا بنية الخطاب الشعري الصوفي لابن الفارض وجدناه يتغنى بالمحبوبة متغزلا بها، مقرئا إياها السلام، وباثا شوقه وحنينه إليها على طريقة شعراء الغزل في الأدب العربي الذين وجدوا فيه متنفسا يبثون من خلاله حنينهم وشوقهم إلى المحبوب، يقول[1]:

أوميضُ برْق با لْأُبيْرق لاحا، أمْ، في رُبى نجْد، أرى مصْباحا؟
أمْ تلْك ليْلى العامرية أسْفرتْ ليْلاً، فصيرت المساء صباحا؟
يا راكب الوجناء، وُقيْت الردى، إنْ جُبت حزَنا، أوْ طويْت بطاحا
وإذا وصلْت إلى ثنيات اللوى، فانشُدْ فُؤادا، بالأبيطح، طاحا
واقر السلام أُهيْلهُ، عني وقُلْ غادرْتُهُ، لجنابكُمْ، مُلْتاحا

وفي هذه الشواهد، وما إليها يبدو وابن الفارض تائها في حب محبوبته "ليلى" فهو يقاسي العذاب لفراقها، ولشدة الحنين إليها حتى يبكيه الموقف، وكأننا أمام قاموس من ألفاظ الحب العذري من بكاء وحنين، وما يدور في فلكها، يقول[2]:

فمنْ فُؤادي لهيبٌ ناب عنْ قبس ومنْ جُفُوني دمْعٌ فاض كالديم
وهذه سُنةُ العُشاق، ما علقوا بشادن، فخلا عُضْوٌ من الأ لم
يا لائما لا مني في حبهم، سفهًا كُف الملام، فلوْ أحببْت لم تلُم

إن أولى التخريجات في مسألة حضور الأساليب الشعرية القديمة في الخطاب الصوفي، وقدرة الشاعر على استعارتها لدورها في التأثير على المتلقي، وتناسبها مع مقامات وأحوال المحبين والعاشقين من الصوفية، إنما مرده إلى:

---

1 ابن الفارض: الديوان، تح: كرم البستاني: دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، 1979، ص 124.
2 م.س، ص 128.

1. "فكانت الاستعانة بلغة الغزل التي تجر بالضرورة وراءها عالمها الخاص، هو مرجعها، لتصبح العلاقة بين هذا العالم وعالم المتصوف علاقة تأويلية، بمعنى أن عالم الغزل مؤول لمعطيات عالم التصوف، لأن رسالة الغزل تتجاور مع رسالة التصوف التي تقوم على تجسيد علاقة المتصوف بالله، وهذا التجاور يلتقي فيه شعور المتصوف بشعور المحب المتغزل"[1].

والجدير بالملاحظة هنا، أن المطابقة التي تعنيها الباحثة ليست هي عين "المشابهة أو المقايسة بين التجربتين بقدر ما يعد تقريبا لآفاق الانتظار بين الصوفي والمتلقي من خلال بلوغ هذا الأخير متعة عند قراءة الغزل الصوفي بعيدا عن عناصر القلق التي كانت تشوب الخطاب العرفاني وتمعن في كسر الانتظار وتعطيل عملية التواصل بين طرفي الرسالة"[2].

2. "و ليس من شك أيضا في أن ابن الفارض كان إنسانا كغيره من الناس يخضع لما يخضعون له من مطالب الحس والرغبات، ويتأثر بما يتأثرون به من جمال يتجلى في مختلف الصور الإنسانية والحيوانية والجهادية، وإذن فليس ثم ما يمنع من أن يكون شاعرنا قد أحب حبا إنسانيا في أول عهده، ثم أقبل بعد ذلك على الله، وجرد عزمه في حبه له ... ونحن نقرأ بعض أبياته، إننا إزاء غزل من هذا اللون الذي كان يصدر عن العذريين"[3].

لقد أبانت لنا قراءة الخطاب الشعري الصوفي الفارضي أن تجليات المرأة في شعره إنما يعد "فضاء جماليا يشهد فيه الصوفي تجليات وآثار الجمال الإلهي المطلق"[4]، ومؤداه "أن أهم ما عثر عليه الصوفية في شعر الغزل، هو ما تصلح تسميته بالمعادل الرمزي للحالات

---

1 أمينة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي، ص60.

2 نصيرة صوالح: إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي، ص93.

3 محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض والحب الإلهي، ص150.

4 أمينة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي، ص70.

الشعورية الإنسانية المستثارة في لحظات الوجد بالله، وفي حالة التعبير عن محبة العبد للرب، والقرب من حضرة قدسه، والقبول بما يجريه عليه من أحوال البسط والقبض"[1].

3. "ومهما يكن من فهم حب ابن الفارض في بعض قصائده على وجهين: أحدهما إنساني والآخر إلهي، فإن شراحه، وهم الذين ذاقوا ذوقه، ونهلوا من مورده، قد ذهبوا إلى أن كل ما يذكر في ديوانه من محبوب أو محبوبة، ومن صور وتعيينات مختلفة، سواء ما كان منها رياضيا، أو زهرا، أو شجرا، أو طيرا، إنما يقصد به الحقيقة الإلهية من حيث تعييناتها، لا هذه التعيينات ذاتها"[2].

ولعل ابن الفارض في اتخاذه أسلوب الغزل الإنساني، إنما تفسيره يعود إلى كون "الصوفي الذي اختص بالكشف مكنه الله من أن يرى بعين البصيرة ما لا يدرك إلا بها، وما أن يصل حتى يرى المعاني الإلهية في صور المحسوسات، فتتجسد في الصور وكأنها هي، ومن هنا يمكن أن نفهم رمزية الصور التي يجسدها خطاب الغزل أو الخمر"[3].

"على أننا نلقى في ديوان ابن الفارض أبياتا لا نستطيع أن نقف إزاءها مقيدين بقيود التلويح والإشارة، بل نحن مضطرون إلى أن نذهب في فهمها مذهبا إنسانيا أو ماديا يجعل من الحب الذي يتغناه الشاعر فيها شيئا حسيا، ومن المحبوب الذي يذكره مخلوقا آدميا، ومن يدري فلعله نظم هذه الأبيات في وقت لم يكن قد خلص فيه بعد خلاصا تاما من أغلال الحس وشهوات النفس"[4].

---

1 أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته، ص187.

2 محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض والحب الإلهي، ص151.

3 أمينة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي، ص70.

4 محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض والحب الإلهي، ص153.

يقول[1]:

ولما تلاقينا عشاءً، وضمنا سواءُ سبيلي دارها وخيامي
وملْنا كذا شيئا عن الحي، حيث لا رقيب، ولا واش بزُور كلام
فرشْتُ لها خدي، وطاءً، على الثرى فقالت : لك البُشرى بلثم لثامي
فما سمحتْ نفسي ... بذلك، غيرةً على صونها مني لعز مرامي
وبتنا، كما شاء اقتراحي، على المنى أرى الملك ملكي والزمان غلامى

وما يلاحظ على الغزل في الشعر الصوفي لدى ابن الفارض تكثيفه لأساليب الحب العذري نتيجة تقليده الشعراء الغزليين، فتراه يهندس للقاء المحبوبة إذ "كشف فيها عن نفسه، وعما بلغته هذه النفس من الروحانية والصفاء، والتنزه عن شهوات البدن، وليس أدل على هذا كله من أنه، وقد التقى محبوبته ومنحته هذه المحبوبة قبلة، لم يبح لنفسه أن يظفر بها، وهو قد قنع بأن يقضي ومحبوبته ليلتهما على المنى"[2].

ويؤكد عاطف جودة نصر، ذلك قائلا: "ومما يتمم هذا الرمز الغزلي عند ابن الفارض إهابته بالأساليب المكتملة التكوين في شعر الحب العذري، فنجده يشير في شعره على طريقة الشعراء الغزليين على الرحلة" حتى يقطعوها ... ثم هو يمزج ذلك على طريقتهم بذكر الأماكن والأودية والجبال"[3].

---

1 ابن الفارض: الديوان، ص165.

2 محمد حلمي مصطفى: ابن الفارض والحب الإلهي، ص154.

3 عاطف جودة نصر: شعر عمر بن الفارض –دراسة في فن الشعر الصوفي– دار الأندلس، لبنان، (د.ت)، ص119.

وعلى هذا الأساس، "اتجه ابن الفارض في التعبير عن مواجده وعواطفه وأذواقه إلى القصيدة الغنائية مستعينا في ذلك بلغة موسومة بطابع التلويح والرمز، وهي لغة استمدها من أساليب الشعر العذري الذي عني بتصوير العفة والحب، ومعنى ذلك أن ابن الفارض عبر عن حبه الإلهي بلغة الحب الإنساني جاريا في ذلك على طريقة الصوفية في الإشارة إلى مواجدهم والتلميح لأذواقهم ومعانيهم من خلال أساليب مستعارة من الشعر الغرامي"[1].

وتألفه يجسد هذا المنحى في تجربته الشعرية الصوفي، يقول[2]:

وما برحتْ تبْدُو وتخْفى، لعلة على حسْب الأوْقات في كُل حقْبة
وتظهْرُ للعشْاق في كل مظْهر من اللبْس، في أشْكال حُسْن بديعة
ففي مرة لُبْنى، وأخرى بثيْنة، وآونة تدْعى بعزة عـزت
ولسْن سواها، لا ولا كن غيرها وما إن لها، في حُسنها من شريكة

هكذا برزت الصلة بين الغزل العذري والحب الصوفي في تجربة ابن الفارض الشعرية، بإطلاق الدلالات الرمزية، حيث "لوح الشاعر من خلال ذكره شعراء الحب العذري الذين خلدوا معشوقاتهم في أشعار هي من أرقى ما نسبح العرب ... وهذا الذوق هو الذي يكشف لمن تحقق به أن وجود الواحد المطلق قد تعشق ذاته وسرى في عين العاشق وفي عين المعشوق، فهو لبنى وثبينه وعزة"[3].

وترسيخا لفكرة "الطيف" التي كانت تلاحق الشاعر العربي، برزت العواطف الإنسانية، بين المحب، والمحبوب في تجربة الصوفي الشعرية، حيث صورة المحبوبة تتراءئ له في ليالي الأرق والسهاد.

---

1 م.س، ص 112.

2 ابن الفارض: الديوان، ص70.

3 عاطف جودة نصر: شعر عمر ابن الفارض، ص117-118.

يقول ابن الفارض[1]:

وأبيتُ سهرانا أُمثل طيفهُ للطرف، كي ألقى خيال خياله
لا ذُقْتُ يوْما راحة من عاذل إن كُنْتُ ملْتُ لقيله ولقاله

ولا نكاد نغادر أساليب القصيدة الشعرية العربية حتى نراه يفرط في "تصوير النحول والهزال والضنى من شدة الحب والوجد بالمحبوب .أبد الشاعر الصوفي أيما إبداغ في تمثل هذه الصورة واستلهامها من شعر الغزل العذري، وهو في وصفه "[2].

يقول الشاعر[3]:

وفيها تلافي الجسم، بالسقم، صحة له، وتلاف النفس نفس الفتوة
وموتي بها، وجدا، حياة هنيئة وإن لم أمت في الحب عشت بغصة
فيا مهجتي ذوبي جوى، وصبابة ويا لوعتي كوني، كذاك مذيبتي
ويا سقمي لا تبق لي رمقا، فقد أبيت، لبقيا العز ذل البقية

وإذا ما استنطقنا هذه اللوحة الشعرية، وجدناها تجسيدا للمعاناة في أسمى معانيها، من حيث هي وصف للتجسيد الذي حاصرته النوائب والرزايا، ما يؤكد إلمام "شعراء الصوفية بتراث الشعر الغزلي إلماما واسعا، يشير إلى عمق معرفتهم به واستلهامهم له في نواحيه الفنية والموضوعية، وعملوا على مثاله شعرا بكاء يتغلب عليه في رقته وعذريته، وفضلا عن ذلك جعلوه يدل على معان إلهية وفيوضات ربانية، مما يرقى به إلى مستوى رمزي له سمته الخاصة المستمدة من طبيعة الفكر الصوفي نفسه"[4].

---

1 ابن الفارض: الديوان، ص126.
2 أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته، ص191.
3 ابن الفارض: الديوان، ص78.
4 أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته، ص195.

وبالنظر إلى ما سبق، فإن قراءة في التجربة الشعرية الصوفية تدفعنا إلى القول إنها تمثلت – على وجه الخصوص – الغزل العذري في خصائصه الفنية عند كل من المجنون، وكثير عزة، وجميل بثينة، والعباس بن الأحنف، متأثرة بالقصيدة الجاهلية في أسلوبها، وموضوعاتها، ذلك ما يفسره الوقوف على الأطلال، ووصف الرحلة، وذكر الأماكن، يقول ابن الفارض[1]:

وصرح بإطلاق الجمال ولا تقل بتقييده ميلا لزخرف زينة
فكل مليح حسنه من جمالها معار له بل حسن كل مليحة
بها قيس لبنى هام بكل عاشق كمجنون ليلى أو كثير عزة

على أن الملاحظ، يكمن في كون الصوفية قد أجادوا موضوع الغزل في محاولة منهم لتمرير النهج الخطابي الجديد، لأن "ولعلهم بالغزل لا لذاته، بل لجعله معبرا نحو دوافع المتلقي، فإذا اطمأن لحلاوة النص وجمال النسيب أدخل الشاعر في مقطوعته بعض أفكاره الصوفية لا سيما الحب الإلهي"[2].

ويتجلى واضحا – قياسا إلى تلك النصوص الشعرية السالفة الذكر– أن ابن الفارض في خطابه الشعري، إنما يجسد تيمة الفراق والبعد والهجران عن الأحباب بنوع من اللهفة بين المحب والمحبوب، من مثل قوله: "واقر السلام أهيله"[3]، "سلام على تلك المعاهد"[4] ... الخ، ونحسبها من القيم التقليدية التي ميزت الشعر العربي القديم بعامة، والجاهلي بخاصة.

---

1 ابن الفارض: الديوان، ص 69-70.
2 محمد المبارك: استقبال النص، ص 140.
3 ابن الفارض: الديوان، ص 124.
4 م.س، ص 45.

وعلى ذكر الشعر الجاهلي، نألف الشاعر يستحضر – وبشكل ملفت للنظر– الزمن الطللي بوصفه تيمة أخرى تجلت معالمها في الخطاب الصوفي لدى ابن الفارض، مادتها الأولى الخطاب الشعري العربي القديم، إذ "ارتبطت شكوى الصوفي من عامل الزمان بصورة الطلل"[1].

من هنا، يصبح الطلل "علامة على الماضي وتجسيد لزمنه، وهو علامة على القوة المدمرة التي يولدها الزمن في مروره على الأشياء"[2]، فنحسه يثقل شعورنا بوطأة الزمان ويتركنا فريسة له، ولكنه في الآن ذاته، يقودنا إلى الماضي، عبر تمثيله له، وبعثه أمامنا بحيث يجعلنا حاضرين في قلب الزمان المغيب، وعلى هذا النحو كان الطلل ينطق بمحنة الزمان وفجيعته بقدر ما كان حركة مضادة لحركته، وقوة تنهض في مواجهة سلطانه المدمر"[3].

ومن الواضح، أن ابن الفارض في تجربته الشعرية الصوفية بدا متفجعا على الزمن المنصرم، وهذا هو "الموضوع المركزي في الشعر الجاهلي، ولا سيما في المطالع الطللية لقصائد ذلك الشعر، فليس من قبيل المبالغة أن يقال بأن معلقة امرئ القيس برمتها ليست سوى تذكر لزمن غابر ما عاد استرداده ميسورا على الإطلاق"[4].

ونحسب الشاعر في قصيدة بعنوان "قف بالديار" يقف مشدوها أمام الزمن الماضي محاولا الخلاص من هذا الدمار الكائن في ذاته، والانفلات من زمام هذا الاحتواء، ليستشرف المستقبل، إنها الديار حيث الأحبة الذين عبثت بهم قداسة الأزمنة في واقع ظل الشاعر يحن إلى وصاله، لكن هيهات أن تعود تلك الأيام الخوالي التي لم يبق منها سوى ذكراها.

---

1 منصف عبد الحق: الكتابة والتجربة الصوفية، مطبعة عكاظ، الرباط، 1988، ص 487.

2 وفيق سليطين: الزمن الأبدي، المركز الثقافي للطباعة والنشر، دمشق، م1، 2007، ص 16.

3 م.س، ص 17.

4 يوسف سامي اليوسف: ابن الفارض شاعر الحب الإلهي، دار الينابيع، القاهرة، ط1، 1994، ص 44.

يقول[1]:

قف بالديار، وحي الأربع الدرسا ونادها، فعساها أن تجيب عسى
وإن أجنك ليل من توحشها فاشعل من الشوق، في ظلمائها، قبسا
يا هل درى النفر الغادون عن كلف يبيت جنح الليالي، يرقب الغلسا
كم بات طوع يدي والوصل يجمعنا في بردتيه التقى لا نعرف الدنسا
تلك الليالي التي أعددت من عمري مع الأحبة، كانت كلها عرسا

ورغبة منا في استخلاص معاناة الشاعر أمام القوة التدميرية التي خلفها الطلل، وصور الاندثار المصاحبة لعملية الفناء الأبدي، نتوقف لدى نص آخر يتأسس على فكرة "ربط الأزمنة بأماكن معينة" تمثل له السعادة المثلى، لكن فقدانه لها أضحى أمرا عند ربك محتوما.

يقول[2]:

ورعى الليالي الحيف، ما كانت سوى حلم مضى، مع يقظة الإغفاء
واها على ذاك الزمان، وما حوى طيب المكان، بغفلة الرقباء
أيام أرتع في ميادين المنى جذلا، وأرفل في ذيول حباء
يا هل لماضي عيشنا من عودة يوما وأسمح بعده ببقائي
هيهات، خاب السعي وانفصمت عرى حبل المنى، والحل عقد رجائي
وكفى غراما أن أبيت متيما شوقي أمامي، والقضاء ورائي

1 ابن الفارض: الديوان، ص 177-178.
2 م.س، ص 121-122.

ولو عدنا لنتأمل البعد الخطابي للنصين الشعريين السالفي الذكر لدى ابن الفارض على المستوى التداولي، وجدناهما يعجان بحمولة عاطفية يعلو فيها صوت الذات المدمرة بوصفهما كائنا يئن تحت وطأة الزمن الطللي بأسلوب مباشر مؤداه نصيا قوله[1]:

– قف بالديار، وحي الأربع الدرسا
– فاشغل من الشوق، في ظلمائها قبسا
– يا هل لماضي عيشنا من عودة

نرى من خلال هذه القراءة أن ما أطلقنا عليه بالمباشرة إيحاء بالمبالغة في الوضوح الشعري، والتراكمات القصدية، وبتعبير منظري جمالية التلقي Esthetique de la reception يكشف أفق التوقع عن خطاب فعل الطلب بصيغة الأمر، والذي مؤداه الدعوة إلى عودة الذات إلى أصلها، وحثها لأجل الاتصال بموجودها الأول.

إننا أمام قيمة أسلوبية سلطانها مستويات مختلفة: نحوية، وصرفية، ودلالية، إذ نحسبها قد بسطت ذراعيها على نسقية النص وتكوينه، فغدا مبدأ "الكشف" الذي آمن به ابن الفارض نهجا ومؤشرا واضحا على تعتيم الرسالة الصوفية، والتعبير عنها بمقتضيات قيم الشعر العربي القديم.

وإذا تأملنا بنية اللغة في أعمق مكوناتها وجدناها منذ البدء تبين عن النزعة إلى تشويش اتجاه الرسالة الشعرية[2] في خرق واضح للأفق الخطابي دندنها إيمان المتلقي الذي ألف نمطا شعريا تعد فيه المقدمة الطللية وحدة تكوينية في الشعر العربي قديمه وحديثه.

---

1 ابن الفارض: الديوان، ص121-122.

2 ينظر: نعمان بوقرة: مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2008، ص 128.

وبناء على ذلك، فإن الديار بوصفها وحدة دلالية ذات بعد رمزي تحيل على مكان ظل المحب يتوق إليه، لأن به محبوب ودلالته الصوفية ذاك الماضي الذي احتضن الصوفي داخل أصله الإلهي، ما أضفى على النص الشعري بعدا جماليا تؤطره توترات الذات الشاعرة بقلقها الدائم، وسعيها الدؤوب لاعتناق أصلها الأول، إننا إذن، أمام "حالة تلقي بإشعاعها على الحاضر، وتكشفه لنا باعتباره حاضر الوجود الشقي والاغتراب عن الأصل، حيث يجد الصوفي نفسه مقذوفا خارج رحم وجوده الحقيقي، وملقى في عالم غريب، ومدفوعا إلى تأسيس وجوده –الذي لا يتأسس– داخل هذه العوالم"[1].

وعليه، فإن الاتصال يؤطره القول الشعري، وفيه يتجلى حلم الشاعر باستعادة الارتباط الوثيق بين الذات الإنسانية والذات الإلهية عبر الأنوار التي تشع في الكون، فتخمد نار الحرقة الموصوف بها العاشق وشوقه إلى الارتماء في أحضان المعشوقة، وهذا ما يوضحه قوله: "فاشعل من الشوق في ظلمائها قبسا"[2]، فتراه يتوق إلى ماضيه عله يعاود ما انقضى: يقول: "يا هل لماضي عيشنا من عودة"[3].

وركحا على هذا التأسيس، يكون "بعث الماضي عبر الطلل داخل الحاضر نفسه كفيلا بتحقيق قدر من التوازن، ولكنه توازن محكوم عليه بالتصدع، لأنه يحمل في داخله نواة هدمه وانفجاره، ويصبح هو نفسه مصدرا للقلق عندما يظهر للوعي أن الحالة التي ينهض عليها إنما هي مجرد حالة في الماضي الذي انقضى ولن يعود، وعندما ينكشف الماضي بهذا الاعتبار سيكون على حركة الزمن في الأطلال أن تنقلب باتجاه المستقبل"[4].

---

1 وفيق سليطني: الزمن الأبدي، ص 17.

2 ابن الفارض: الديوان، ص 121.

3 م.س، ص 122.

4 وفيق سليطين: الزمن الأبدي، ص17.

وذاك ما نحسبه فطانة امتطاها الشاعر هربا من الوقوع في المحظور الذي بات المتلقي السلبي يفرضه على الخطاب الشعري الصوفي نظرا "للمسافة التي تفصل الوضع التخييلي للمتصوف باعتباره باثا، والمتلقي المشمول إيديولوجيا وفنيا بوضع تخيلي وأفق مغايرين"[1].

يتضح لمتأمل شعر ابن الفارض أنه يلجأ في لحظة الإنتاج الشعري إلى عالم الحس للتعبير عن عالم المطلق[2]، وتلك المفارقة التي ينكشف عنها الطلل إذ "جعلت منه ملائمة لقصيدة التصوف، ومرتكزا حقيقيا لانطلاقها، فلم تدخر هذه الأخيرة بهذا لتطويع الطلل والإفادة منه فنيا بما يخدم التجربة الصوفية ويضيء ما تنطوي عليه من توترات"[3].

يقول ابن الفارض[4]:

أوميض برق بالأبيرق، لاحا أم، في ربى نجد أرى مصباحا؟
أم تلك ليلى العامرية أسفرت ليلا، فصيّرت المساء صباحا؟
يا راكب الوجناء، وقيت الردى إن جبت حزنا، أو طويت بطاحا
وإذا وصلت إلى ثنيات اللوى فانشد فؤادا بالأبيطح، طاحا
يا ساكني نجد، أما من رحمة لأسير إلف لا يريد سراحا
هلا بعثتم، للمشوق، تحية في طي صافية الرياح، رواحا

1 أمينة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي، ص30.
2 ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، ط2، 1983-ص37.
3 وفيق سليطين: الزمن الأبدي، ص19.
4 ابن الفارض: الديوان، ص123.

ولو تدبرنا أمر هذا الخطاب الشعري الصوفي لألفينا تعانقا بين الدال والمدلول (اللفظ والمعنى) ليكونا معا بعدا جديدا ينم عن خلق جديد مؤداه الرمز، حيث تتسع اللغة، فتتجاوز العبارة إلى الإشارة، وذاك ما يميز خطاب ابن الفارض الشعري الصوفي الذي وقع في تعارض أفقين مختلفين، والشاهد فيه أن ساحة التلقي لم تكن مهيأة لقبول الجديد.

إن قراءة في التجربة الشعرية عند ابن الفارض تقودنا إلى القبول بأنها تمثلت "فضاءات الغزل العذري عند المجنون وجميل بثينة وكثير عزة والعباس بن الأحنف، بكل ما يشتمل عليه الغزل العذري من خصائص فنية، وعلامات امتاز بها عن غيره من ضروب الغزل، كانت ترد – على سبيل المثال – في القصيدة الجاهلية، وإن كانت القصيدة الجاهلية في شيء من أسلوبها وموضوعاتها قد مارست حضورا إيجابيا في الشعر الصوفي، من مثل التركيز على ذكر الأماكن – والوقوف على الأطلال، ووصف الرحلة"[1].

وإذا رجعنا إلى الخمريات الصوفية ألفيناها "لم تكن لتبدأ من فراغ خالص لأنها استلهمت ذلك التراث الهائل من الشعر الخمري، استلهمت صورة وأخيلته وأساليبه ولم تستلهم ما فيه من مجون وإباحية، مما يؤكد أن الصوفية كانوا يلمون في شعرهم بالتقاليد الفنية التي اكتسبت طابع الرسوخ والثبات، ثم يعالجون هذه الأساليب مسقطين عليها تجاربهم الذاتية وما ينازلون من أحوال وأذواق"[2].

والحق، أن الشعراء العرب القدامى الذين تغنوا بالخمرة، وتفننوا في وصف طعمها ولونها، والوقوف عند عراقتها، كانوا بمثابة النبع الذي شرب منه شعراء الصوفية، حيث عبروا –عما عبر عنه أسلافهم – بأسلوب يتماشى والتجربة التي عاشوها، فترجموها في خطابهم.

---

1 أمين يوسف عودة: تأويل الشعر الصوفي وفلسفته، ص189.

2 عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1998- ص10.

يقول ابن الفارض[1]:

سقتني حميا الحب راحة مقلتي وكأسي محيا من عن الحسن جلت
فأوهمت صحبي أن شرب شرابهم به سر سري في انتشائي بنظرة
وبالحدق استغنيت عن قدحي، ومن شمائلها، لا من شمولي، نشوتي
ففي حان سكري، حان شكري لفتية بهم تم لي كتم الهوى مع شهرتي

وأيا كان الشأن، فإن اللوحة الشعرية في هذا النص تتشكل من اتحاد القاموسين الخمري والغزلي في شكل علامة كبرى تميز الخطاب الشعري الصوفي لدى ابن الفارض، إذ تقوم أساسا على مقوم القرينة باعتبار السببية التي تحكم العلاقة بين القاموسين، لكن سرعان ما يتحول هذا الإجراء إلى رمز يقوم على أساس سيميائية القصيدية.

يتهيأ لنا من الخطاب الشعري – السالف الذكر – أن الشاعر يشبه عينه الباصرة بكف من سقته خمر المحبة (نشوة الحب)، فلما شربها بيد عينيه سرت في عروقه وأعضائه، فكان أن سكر لدرجة الغيبة عما سوى المحبوب، وراحته التي هي كف لم تسقه إلا خمر المحبة الإلهية، التي يترجمها الحديث القدسي في رواية عن الرسول (صلى الله عليه وسلم): "من عادى لي وليا فقد أذنته بالحرب، وما تقرب إليّ عبدي بشيء أحب إلى مما افترضته عليه، وما يزال عبدي يتقرب إليّ بالنوافل حتى أحبه فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به وبصره الذي يبصر به، ويده التي يبطش بها"[2].

وعليه، فإن الساقي هو الله تعالى، والحسن هو أثر الجمال، باعتبار أن وجه المحبوب كأسه، في إشارة إلى ما ورد بأن الله تعالى كتب الحسن على كل شيء، فقال:

---

1 ابن الفارض: الديوان، ص46.

2 البخاري أبو عبد الله محمد بن اسماعيل : شرح الكرماني، دار مياء للتراث العربي، بيروت، ط3، 1985، ص292.

"....."[1]، والحسن أثر الجمال، والجمال للوجه الإلهي الذي قال فيه:"....."[2].

ومن شأن القاموسين: "الخمري والغزلي" نستنتج ما يأتي:

1. القاموس الخمري وخواصه: السقي، الحميا، الكأس، الشرب، الانتشاء، القدح، النشوة.
2. القاموس الغزلي وخواصه: الحب، المقلة، المحيا، الحسن، النظرة، الحدق، الشمائل، الهوى، النشوة.

ويمكن لمستقرئ بنائية الخطاب الشعري الصوفي لدى ابن الفارض الذي يقول فية الشاعر[3]:

سقتني حميا الحب راحة مقلتي وكأسي محيا من عن الحسن جلت

و يمكن لمستقرئ بنائية هذا الخطاب، أن يعتبر الجمال كأنه شراب، والحب حمياه، ولما قام منطق القرينة على السببية الخالصة لتمثيل الأشياء عبر عن سببية ظهور الحب بالسقي لا بالشراب، إشارة إلى أنه موهبة تمنح ويكسبها المرء، واستعار للحب لفظة (الحميا) على أن تكون قرينة أخرى، باعتبار السببية للسكر، وأيقونا في الوقت نفسه، بوصفه الأثر المشابه الذي يتركه السكر على الشارب، ودلالته أن الحميا من خواص الشرب.

وفي السياق نفسه أحلّ وجه الذات محل الكأس، وهو تشبيه وجه الذات بكأس الشراب على أنه إجراء سيميائي يقوم على "الرمز" symbol، والقرنية السيميائية في هذا المقوم تقوم على قصدية الباث والخطاب الصوفي بشكل عام، إذ لما كان الوجه طرف الجمال، كان الكأس طرف الشراب.

---

1)

2)

3 ابن الفارض: الديوان، ص46.

وفي قوله أيضا[1]:

فأوهمت صحبي أن شرب شرابهم به سر سري، في انتشائي بنظرة

توهموا أن سرور سر الشاعر من شهود الحسن بوصفه أثرا للجمال، ولم يعلموا أنه بلغ مشاهدة الذات بإدراك الجمال، ومن يغرق في الحسن الجزئي يحجب عنه شهود الجمال المطلق وشمائل الذات.

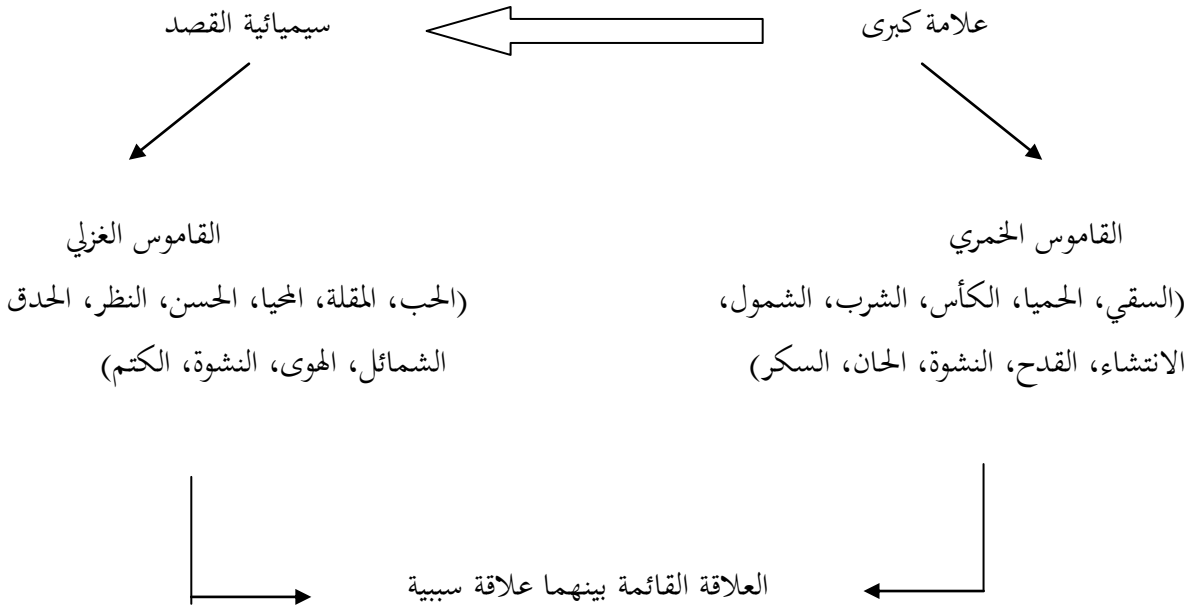
لكن صورة الشبه واضحة بين مشاهد جمال الذات في الحسن وبين مشاهد صورة الحسن (الحسن الجزئي)، باعتبار شراب الناس رمزا للحسن (صورة الحسن)، وبوصف سرور الشاعر قرينة بصرية كاملة، لأن الناتج السببي لفعل الشرب والأيقون البصري الناقص دلالة على أثر الارتياح الفيزيولوجي.

كما يمكن أن يكون السياق الانزياحي المشكل من اتحاد كل من القرينة والأيقون البصريين الدالين على شرب الشاعر المميز إجراء سيميائيا آخر في المستوى الإيحائي الثاني يقوم أساسا على مقوم الرمز الدال على شهود جمال الذات الإلهية المطلق والوجود الحقيقي.

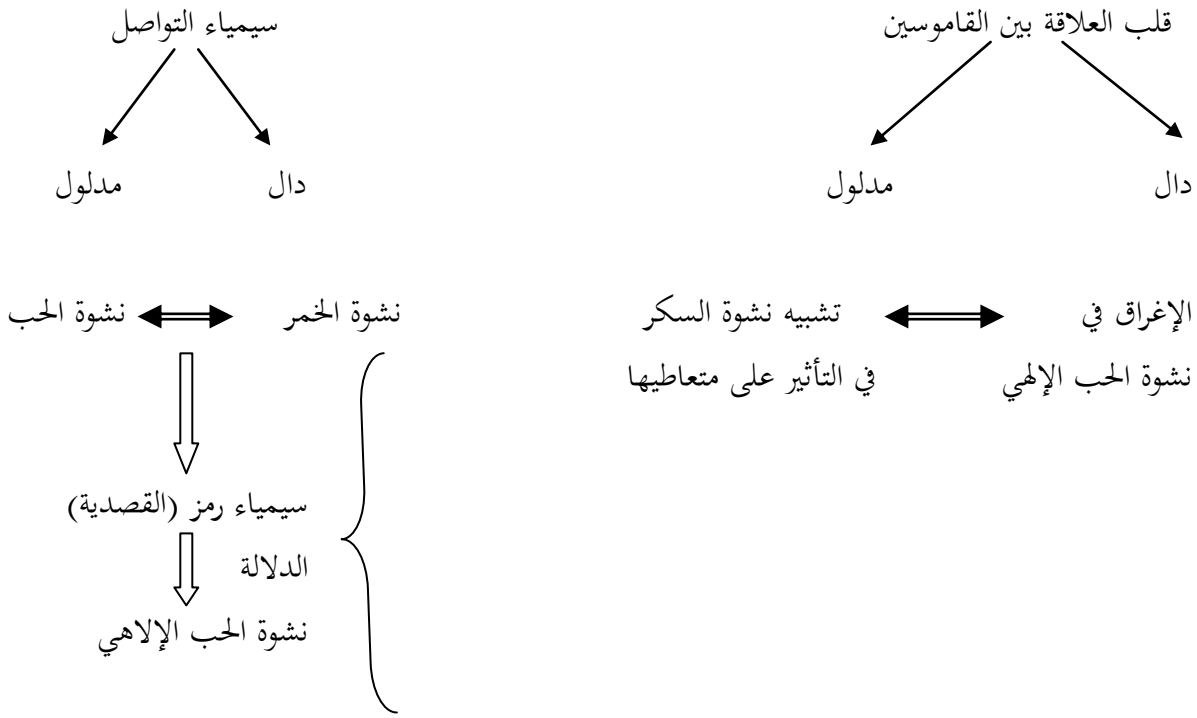
بينما يكون شراب أصحاب الشاعر الدال على صورة الحسن (الحسن الجزئي) رمزا آخر لمعاني الأعيان الكونية، بحيث أن الشاعر قد أوقع أصحابه في الوهم لعدم إدراكهم حاله، وما هو فيه من شهود الوجه الحق الذي ما عداه باطل، وهذا النظر حظ العقل من الإدراك. وعليه، تبين العقلاء جميع ما يدركونه ومن المحسوسات والمعقولات، ولما اشترك الشاعر في السكر مع أصحابه لوقوع نظرهما في منظور واحد هو العقل، شكل عليهم سر سكره، وجهلوا أحواله في إدراك الحقيقة.

---

1 م.س.



الإغراق في نشوة الخمر يؤدي إلى استحضار نشوة الحب



يتكشف الخطاب الشعري الصوفي لدى ابن الفارض بمراحله وتحولاته عن طاقة هائلة من الأفكار الضاربة بجذورها في التاريخ البشري على غرار الأزلية، حيث "القدم عند شعراء

الخمرة من غير الصوفية قدم مادي يتوقف عند فترة تاريخية معينة، بيد أنه عند الصوفية يتحول إلى قدم معنوي يتسرمد في الأزل، ما يخرجها من كونها خمرة حقيقية على خمرة ذات منحى رمزي"[1].

يقول ابن الفارض[2]:

شربنا على ذكر الحبيب مدامة سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم
لها البدر كأس وهي شمس يديرها هلال وكم يبدو وإذ مزجت نجم
ولولا شذاها ما اهتديت لحانها ولولا سناها ما تصورها الوهم

والمتصفح لهذا الخطاب يجد الشاعر يستهل قصيدته بوصف عملية شرب الخمر ونشوة الجلوس في الحان، ومميزات الخمرة وهي تحضر للشرب، وذلك باستثمار الوحدات المعجمية من القاموس الخمري في قالب الوصف والتجسيد، ذلك أن وصف الشاعر لشرب الخمر يتأرجح من الوصف بصيغة ضمير الجمع المتكلم إلى صيغة ضمير المفرد المتكلم.

ونألفه في خطابه، يتنقل من نشوة شرب الخمر في رحاب الجلسة إلى نشوة الاجتذاب إليها والتوجه إلى الحان، حيث هناك انتقال من نشوة الجماعة إلى نشوة الإفراد، هذا الانتقال يفسر بتأكيد أثر النشوة على منتج الخطاب، ومدى تأثيره في المتلقي، لأن العلاقة القائمة بين الحبيب وضمير الجمع المتكلم علامة في المستوى الإيحائي.

---

1 أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص197.

2 ابن الفارض: الديوان، ص140.

وبناء على ذلك نستنتج الآتي:

1. الوحدات المعجمية التي تشكل القاموس (قاموس الخمريات) هي: الشرب، المدامة، السكر، الكرم، الكأس، المزج، الشذا، الحان، السنا.

2. العلاقة بين التصور العقلي والوهم الوجداني علاقة حلول النشوة في الذات.
3. الوحدات النصية الكبرى والصغرى بمثابة قرائن لإيحاء الخطاب، توجهها العلائق الدلالية والإيحائية في النص انطلاقا من انسجام الصورة الشعرية في بعديها التواصلي والإيحائي.
4. الوحدة النصية (شربنا على ذكر الحبيب) تنم عن علاقة الجماعة بالحبيب، وهي علاقة روحية (صوفية)، بينما الوحدة النصية (من قبل أن يخلق الكرم) مقولة فلسفية أزلية تحيل على قدرة الخالق في التأثير على عباده.
5. النجم والهلال تيمتان لهما دلالة خاصة في الخطاب الشعري الصوفي تحيلان على الزهد والانفراد للعبادة.
6. البنية اللسانية لهذا النص عبارة عن دال مدلوله هو الدلالة العميقة التي أنتجها النص نفسه، أو بنيته الكلية التي أطلق عليها (ريفاتر) الشيء الآخر (الغياب).

وركحا هذا التأسيس، فإن الشاعر ألم في قصيدته بالتراث الخمري الذي "كان قد بلغ من الناحية الأسلوبية تمام النضج والاكتمال، مثلما ألم الشعراء الصوفية من قبل تراث الشعر الغرامي، وتدل هذه الملاحظة على أن الشعر الصوفي في أغلبه لم يكن بسبيل تتيح للشعراء أن يبدعوا رموزا تتميز بالجدة والخلق، وإنما كانوا يعوّلون على الموروث الذائع من الأنماط الأسلوبية المستقرة ..."[1].

1 عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص361.

« ظل الشعر الصوفي رافدا مهما و ركيزة أساسية ، إرتكز عليها المتصوفة ، حيث مكّنتهم من البوح و التعبير عما يتأجج في صدورهم من فيض المحبة الإلهية ، وما يسطع عليهم من أنوار الذات العليـة فجادت قرائحهم بشعر عذب سلس يحمل خالص تجاربهم ، و يعبر عن صافي مشاعرهم و أصدق عواطفهم تجاه الذات الإلهية »

حمزة حمادة

الفصل الرابع

المكون الشعري في الخطاب الصوفي لدى ابن الفارض

1. الابتداع في تجربة ابن الفارض الصوفية

2. الرمز الشعري لدى ابن الفارض.

3. أشكال الخطاب الصوفي لدى ابن الفارض

أ. رمز المرأة

ب.رمز الخمرة

1. الابتداع في تجربة ابن الفارض الصوفية:

يتميز الخطاب الشعري الصوفي بعامة ولدى ابن الفارض خاصة ببنية تشكيلية "تفارق فيها أنواع النصوص الأخرى مفارقة كمية ونوعية، إذ هي تعتمد في تشييد بنيتها على عناصر تشكيك ينزاح عملها عن نسق الواقع والمألوف اللغوي في طبيعته التعبيرية السائدة، ويدخل في شبكة علاقات لا يمكن استقبالها وفهمها وإدراك مقاصدها وتأويلها باستعمال الأدوات التقليدية في معالجة لغة النصوص والتوسل بمعانيها بل تتطلب نظم تلق خاصة تتلاءم والطبيعة النوعية الخاصة التي تتمثلها هذه النصوص"[1].

ولما كان عسيرا على الصوفي تمرير رسالته عبر خط الموضوعات الشعرية التقليدية – التي أتيناها سابقا–* اختار ابن الفارض مسلكا مكنه من "اصطناع آليات للتستر والإخفاء، والتي بمثابة البدائل الموضوعية التي تحيل على تلك الأسرار، وتستخدم منها آلية على درجة عالية من العمق للكشف عنها"[2].

من هنا كان ما اصطلحنا عليه "الفتح اللغوي" بمثابة ممارسة تعبيرية جديدة، وأفق استبدالي مكن اللغة الانتقال من حال إلى أخرى لأنها "بنية التشكيل المؤلفة للنص الأدبي قد وضعت أول خطوة في طريق تأسيس فضائها المختلف ... الذي تقوم فيه الحاجة إلى تطوير وتحديث واستبدال هذه الأدوات بأخرى تناسب الكيفية التي حل فيها الخطاب الجديد، بحيث يكون بوسعها محاورته والدخول معه في لعبة فهم وتفسير وتأويل وقراءة"[3].

---

1 محمد صابر عبيد: شيفرة أدو نيس الشعرية –سيمياء الدال ولعبة المعنى– الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2009، ص25.

* ينظر في هذا المقام ما كتبناه في عنصر سابق بعنوان "الإتباع في تجربة ابن الفارض الصوفية".

2 أمينة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص 63.

3 محمد صابر عبيد: شفرة أدونيس الشعرية، ص24.

وأمام ما يخفيه سر الرحلة للكشف عن المحبوب، وضغوط التلقي المفروضة عليه عنوة، ومعاناة الصوفي من ضيق العبارة، برز الخط الجديد، ومعه لغة جديدة "تتكلم دون واسطة العقل، إنها لغة تخطف القارئ، فكما يسكر الصوفي، تسكر لغته، إنه يخلق لغته نشوتها الخاصة في أفق نشوته، لا يعبر عن نشوة الإنسان إلا لغة منتسبة هي أيضا يجب أن تخرج هي أيضا عن نفسها كما يخرج الصوفي من نفسه"[1].

لقد استطاع ابن الفارض من تجاوز اللغة العادية التي يألفها المتكلمون والفقهاء والتأسيس لمنظومة لغوية جسدها "الفتح اللغوي"، ظاهرها تقليدي متداول، وباطنها يتناسب والحالة الروحية، لأن الذات الصوفية تحاول دوما الانفلات من عالم الماديات والارتماء في أحضان عالم المثل العليا أملا في اعتناق الكيان المفعم بالسمو.

بهذا القاموس المتجدد الذي نفخ في اللغة روحا جديدة، تمكن ابن الفارض من ركوب قاموس لغوي، شكل تعتيما للأفق المتلقي الذي انساق وراء خلفية اديولوجية كانت سببا في التعارض بين الأفقين، قوامه المصطلحات الصوفية لأنها "كلما اختلفت مراتبها على عادة أهلها كان وشيها أروع وأجهر"[2].

إن اللغة التي يمنحها الخطاب الشعري لدى ابن الفارض للمتلقي الإيجابي إنما تحقق لقرائها اللذة والمتعة معا لأن "اللذة العامة للنص هي كل ما يتجاوز المهني المفرد الشفاق، هي ما يتولد فينا عندما نرى صلة أو مدى أو إشارة حين تقرأ، فهذا الانتهاك للتدفق المتتابع البريء للنص هو ما يمنحنا اللذة"[3].

---

1 أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط1، 1992، ص 120.

2 أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تح:حسن السندوبي: دار المعارف، تونس، 1991، ص37.

3 رامان سلدان: النظرية الأدبية المعاصرة، ص122

ولأن الصوفي يراوده الحنين للانفصال عن واقع يراه ماديا، والاتصال بعودة الروح إلى مصدرها الأول، عليه أن يركب مدارج "لغة تتوغل بالوعي الإنساني نحو أعمق معاني السمو على تفاهة الحياة وماديتها وحطتها، وأن تخلص الأنا من سجنه وتخرجه من هشاشة الواقع وتحلق به في سماوات المطلق اللامتناهي، بغية تجديد النبض الروحي وارتفاع أعلى درجات الصعود نحو المتعالي"[1].

هذا السمو والتعالي ينتشيه المتلقي في هذا الخطاب الشعري الصوفي الذي سما باللغة إلى مدارج الكشف والعرفان حتى تجلت وكأنها "لغة إلحاد وغطرسة،و لكنها في الحقيقة لغة أناس أرادوا أن يصفوا الله فوصفوا أنفسهم لشعورهم بأنه هويتهم، وأردوا أن يصفوا الروح المحمدي فوصفوا أنفسهم لشعورهم بأنه حي فعال فيهم"[2].

إن اللغة التي لا تسمو الى مصاف الكشف والعرفان، ولاتستميز بعبارات المواجد، والاشتياق، والشطح، والحال، والمقام، والشكر، والبيان والوصل والفناء والقلب الحلم واللغة لا تواكب التجربة الشعرية الصوفية ذالك أنه "ليست اللغة الا بديلا مقننا للتجربة نفسها"[3].

فإن اللغة التي ارتضاها ابن الفارس لنفسه هي لغة التكتم حتى لا تنكشف أسراره، لأن الصوفية "يستعملون ألفاظا فيها بينهم قصدو بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم والجمال والتستر على ما بينهم في طريقهم لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها"[4].

---

1 عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، دار الوصال، الجزائر، ط 1، 1994، ص 56.

2 محمد شرف: دراسات في التصوف الإسلامي، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ط)، 1984، ص 354.

3 جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري: دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص33.

4 أبو القاسم القشيري: الرسالة القشيرية، تح: خليل منصور: دار الكتب، بيروت، 1998، ص 89.

وحتى نستجلي الغامض منها والمبهم، وقفنا عند حدود الديوان، وركزنا على قصائد بعينها تحمل هموم شاعر لم يجد لغة تطفئ ناره وتخمد ظمأه إلا لغة "التعبير عن نشوة الصوفي وسكره ووجده وشطحه، تتألم هي أيضا ألم الصوفي لحظة عجزه عن اختراق الحجب والكشف عن جمال الحقيقة، خاصة وأن القضية تتعلق بالمقول الإلهي وبالواردات والتجليات التي تحجبها اللغة كلما جهدت للكشف عنها"[1].

إن الكشف عن جمال الحقيقة الهارب في ثنايا الأشياء المشكلة للكون يجسده هذا الخطاب، فيفصح عن نشوة الحب الإلهي، يقول[2]:

سقتني حميا الحب راحة مقلتي وكأسي محيا من عن الحسن جلت

قصيدة التائبة الكبرى

↓

علامة كبرى

(سيميائية القصد)

القاموس الخمري القاموس الغزلي

السقي، الحميا، الكأس، الشرب، الشمول الحب، المقلة، المحيا، الحسن،

الانتشاء، القدح، النشوة، الحان، السكر الحدق، الشمائل، الهوى، النشوة

العلاقة القائمة بينهما علاقة سببية

الإغراق في نشوة الخمر يؤدي إلى استحضار نشوة الحب

وقد جاء التعبير عن الحب الإلهي متجاوزا الألفاظ التقليدية المتداولة، حيث أشبعها بمعاني تتصل وتتصف بالروح الأعلى: (السقي، الحميا، الكأس، الشرب، الشمول، الانتشاء، القدح، النشوة، الحان، السكر، الحب، المقلة، المحيا، الحسن، الحدق، النظر، الشمائل، الهوى، النشوة، الكتم، البدر، الهلال.

---

1 نصيرة صوالح: إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي، ص.61

2 ابن الفارض: الديوان، ص46.

إن المتأمل في الخطاب الشعري لدى ابن الفارض يهتدي الى مقولة "الحقيقة المحمدية" التي جسدها الشاعر من خلال الفعل المعرفي والتي تقصي بأزلية الروح المحمدي وقدمه، وسبق وجوده كل الموجودات، إذ تقدمت حقيقته على كل الأشياء والخلفاء والأولياء، وأفاض نور باطنه على أولئك وهؤلاء، وقد عبر ابن الفارض عن هذه النظرية تارة بمصطلح "صحو الجهة" وتارة أخرى بمصطلح "القطب المعنوي"[1].

ينقلنا طرح مقولة "المقام المحمدي" لدى ابن الفارض، الذي أفاض في صياغتها "شعرا بالإضافة إلى معالم صوفية أخرى وبأسلوب فني يرقى بالشعر الصوفي الابتداعي من جفاف التجريد إلى حيوية التصوير واتساع الخيال، موظفا أكبر قدر ممكن من طاقة الشعر التصويرية، واللغوية، والإيقاعية، ومستغلا أساليب الشعراء القدامى وطرائق تعبيرهم، كالوقوف على الأطلال وندب الأحبة، وذكر الأماكن"[2].

وإذا تأملنا بنية الخطاب الشعري لدى ابن الفارض في أعمق مكوناته وجدناه يعج بشعر يصور الحقيقة المحمدية، فنراه يذكرها بشكل مباشر، وتارة أخرى يأتيها بذكر مقام القطبية.

يقول[3]:

فبي دارت الأفلاك، فاعجب لقطبها ال محيط بها، والقطب مركز نقطة
ولا قطب قبلي، عن ثلاث خلفته وقطبية الأوتاد عن بيدليتي

ويقول أيضا بخصوص قضية فيض الأرواح من روح النبي صلى الله عليه وسلم[4]:

وروحي للأرواح روح، وكل ما ترى حسنا في الكون من فيض طينتي

---

1 ينظر: الهواري بلقندوز: مقولة الغيرية وغائية الخطاب الصوفي عند ابن الفارض، مجلة حوليات التراث، مستغانم، ع04، سبتمبر 2005، ص116.

2 أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته، ص 21.

3 ابن الفارض: الديوان، ص 93.

4 م.س، ص76.

ويقول[1]:

فما عالم إلا بفضلي عالم ولا ناطق في الكون إلا بمدحتي

ويقول[2] في معنى الإمداد وسريان الروح الفاعلة التي هي مصدر الأرواح:

ولا فلك إلا، ومن نوري باطني به ملك، يهدي الهدى بمشيئتي

ولا قطر إلا حل من فيض ظاهري به قطرة عنها السحائب سحت

ومن مطلعي، النور البسيط كلمعة ومن مشرعي، البحر المحيط كقطرة

ويقول[3]:

فسمعي كليمي، وقلبي منبأ بأحمد، رؤيا مقلة أحمدية

وفي إشارة إلى المقام الجمع ووحدة الشهود، يقول[4]:

وكل الورى، أبناء آدم غير أن ني حزت صحو الجمع، من بين إخوتي

ويقول في وحدة الشهود[5]:

وعاد وجودي، في فنا ثنوية ال وجود، شهودا في بقا أحدية

تحققت أنا، في الحقيقة واحد وأثبت صحو الجمع محو التشتت

ويقول أيضا[6]:

ولا ناطق غيري، ولا ناظر ولا سميع سوائي من جميع الخليقة

وفي عالم التركيب، في كل صورة ظهرت بمعنى عنه بالحسن زينتي

---

1 م.س، ص78.

2 م.س، ص90.

3 م.س، ص76

4 م.س.

5 م.س، ص ص 92-100.

6 م.س، ص106.

أما قاموس مقولة الحقيقة المحمدية التي تجاوزت اللغة المألوفة لدى المتلقين، كونها قائمة على "التشويق للباحث والسؤال ومعرفة المجهول، والدخول في حركة اللانهاية"[1]. إن الشاعر يتحدث بلسان الجمع نفسه، أي بلسان ما حب المقام محمد (صلى الله عليه وسلم) منسوبا إلى الشاعر نفسه على مستوى البناء اللغوي.

إن تجربة الكشف عن المقولة المعرفية لشعر المعتقد لدى ابن الفارض "الحقيقة المحمدية " جسدتها لعبة اللغة الثانية التي امتطاها الخطاب الشعري الصوفي الفارضي الذي "يؤهل صاحبه للاتحاد بالحقيقة المحمدية، وذلك في حال الوصول إلى مقام الجمع وجمع الجمع والتحقق فيهما"[2].

يبقى أن نشير إلى قاموس الأماكن التي أخذت بعدا صوفيا، حيث خط الرحلة لدى ابن الفارض رمز للمعراج الروحي الذي يسعى لتحقيق في ذاته ليصل به إلى الله تعالى، إذ تصبح الطريقة "هي الحياة الروحية التي يحياها تلك السالك إلى الله فلكل سالك إلى الله حياته الفردية الخاصة وعالمه الروحي الذي يعيش فيه وحده"[3].

وركحا على هذا التأسيس، فإن البائية التي يبدأ بها الديوان "يجوز لك أن تنعتها بأنها قصيدة سياحية، وهي تستهل نسيجها بنداء موجه إلى سائق الأى سائق الأظعان، الأظعان، الأظعان، الأمر الذي ينطوي على أن المسنطوي على أن المسافة التي يطويها هذا السائق هي الموضوع الوحيد لشعر ابن الفارض كله، أو قل ان ابن الفارض هو تحويل المسافة الى شعر"[4].

---

1 أدونيس: الصوفية والسريالية، ص 145.

2 أمين يوسف عودة: تأويل الشعر فلسفته، ص 212.

3 أبو العلا عفيفي: التصوف –الثورة الروحية في لإسلام– دار المعارف، القاهرة، ط1، 1963، ص 131.

4 يوسف سامي يوسف: ابن الفارض شاعر الحب الإلهي، ص 18.

يتحدد دورنا هنا في إبراز أسماء الأماكن الواردة في الخطاب الشعري الصوفي لدى ابن الفارض لنقف عند المستوى الجغرافي اللغوي للمكان، وما يتقبله على المستوى الصوفي راصدين حركة التأويل الصوفي للمكان من خلال شرح النابلسي.

يقول الشاعر[1]:

سائق الأظغان يطوي البيد طي منعما، عرج على كثبان طي
وبذات الشيح عني، إن مرر ت بحي من عريب الجزع، حي

لقد وصل في هذين البيتين إلى ما ينبغي أن يصل إليه الصوفي في رحلة الكش والمشاهدة والعرفان، حيث التعبير بـ"كثبان طي" وهي "واد في ديار طي" عن المقامات المحمدية التي عددها كرمال الكثيب، أو "ذات الشيح" وهي "موضع من ديار بني يربوع، مشتملة على النبت الطيب الرائحة، وفيها إشارة إلى مقام الحيرة في الله بشم رائحة طيبة[2].

يقول ابن الفارض أيضا[3]:

ياراكب الوجناء، بلغت المنى، عج بالحمى، إن جزت بالجرعاء
متيما تلعات وادي ضارج، متيامنا عن قاعة الوعساء

هنا بلغ ابن الفارض درجة سمو المقام الصوفي ممتطيا لغة تخفي من ورائها المسكوت عنه الذي "يضع الّدارس على عتبات الّتوغل في مدن الأعماق أين تربض ماهية النص متكتمة غاية التكتم"[4]، ما حدا بالقارئ الإيجابي احتضان المعاني الصوفية الغامضة والهاربة

---

1 ابن الفارض: الديوان، ص7.

2 ينظر: رشيد بن غالب: شلرح ديوان ابن الفارض، من شرح اليوريني والنابلسي، ج1، دار الكتب العلمية، ط1، 2003، ص36.

3 ابن الفارض: الديوان، ص117.

4 محمد لطفي اليسوفي: الشعر والشعرية، الّدار العربية للكتاب، (د.ط)، 1992، ص 292.

بين جنبات الخطاب الذي أوقع القارئ السلبي في أفق مغاير ومعارض لافتقاده "قراءة الحال"، ولأنه لم يبلغ حال الاستواء مع ما سيتلقاه.

يهدي بنا هذا الكلام إلى القول: بأن اختلاف الّذوق سبب تعارض الأفقين، لأن المتلقي السلبي لم يحتمل أفقه لفظة "الجرعاء" وهي مكان فيه حجارة أو بعضه حجارة، وتعني في التأويل الصوفي مقام المجاهدات النفسانية، والمكابدات الإنسانية في طريق الله تعالى، أما بالنسبة للفظة "واد ضارج" فهي موضع بين اليمن والمدينة فيه عين معروفة، وتعني القلب الإنساني الذي تعتريه الأحوال[1].

ولعل ما هو جدير بالإثبات والمعاودة في بحث "الفتح اللغوي"، الذي ارتضاه ابن الفارض لخطابه الصوفي، ظاهره مّتصف بلغة القوم، وباطنه يتم عن عمق معرفي أساسه "فعل التخيل" بوصفها ستارا أحجم الرؤيا أمام المتلقي المعارض، ما أدى إلى تفاقم أزمة التلقي.

وما يقع في هذا الموضوع تفسيرا أن الرؤيا إنما "للتعبير عن العالم الباطني، من خلال الاستجابة الوجدانية لمخزون تراث البشرية، ولعل ربط المبدع بمعرفته الشاملة لتراثه إنما مرّده –في منظورنا– اليقين المعرفي لإعادة تركيب الموروث، وبعثه من جديد بما يتناسب ومقومات وجودنا"[2].

يقول ابن الفارض[3]:

يا راكب الوجناء، وقيت الردى إن جبت حزنا، أو طويت بطاحا
وسلكت نعمان الأراك، فعج إلى واد، هناك، عهدته فياحا
فبأيمن العلمين، من شرقية عرج، وأمّ أرينه والفواحا
وإذا وصلت إلى ثنيات اللوى فانشد فؤدا، بالأبيطح، طاحا

1 ينظر: م.س، ص370.
2 عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ص04.
3 ابن الفارض: الديوان، ص123.

تأسس بنية هذا الخطاب على ألفاظ بعينها، حيث كلمة "حزن" تعني المكان الوعر على خلاف السهل، فكني به عن مقام مخالفة النفس الذي هو أصعب ما يكون على السالك في طريق معرفة الله تعالى، أما كلمة "بطاح" تعني مسيل الماء، وفي عرف الصوفية مقامات السلوك كالصبر والشكر والتقوى والورع والزهد، فإن السالك مادام قائما يأحدى هذه لمقامات فهو في السلوك لم يصل إلى معرفة الله تعالى[1].

تكمن بؤرة القلق إذن في لحظة المعراج إلى معرفة لله تعالى، بعد مجاهدة النفس كي تتجاوز عالمها المادي، إذن فعبارة "نعمات الأراك" هي اسم واد به شجر السواك، وتعني الدخول في التجلبات الإلهية، والخروج عن الأغيار الكونية، أما عبارة "فبأيمن العلمين" تعني جبلين معروفين ودلالتها الصوفية النفس التي هي في الجانب اليمين من الانسان والعلم الآخر القلب الذي هو في الجانب اليسار منه[2].

يبدو أن جوهر القلق يتجه بالذات الصوفية صوب "العلم الكشفي" الذي يتلقاه الصوفي لينحو باتجاه لغة تشرب من نبع الباطن، فكلمة "الأرين" إشارة إلى مقام الاعتدال الذي هو الكمال الجامع للجلال والجمال، وعبارة "ثنيات اللوى" هي العفبة، وقد كنى بها عن حضرات الأسماء الإلهية والصفات الربانية، أما لفظة "الأبيطح" وهو سيل الماء، ويعني تأويلا المقام الثاني الجامع لجميع الأسماء والصفات[3].

وما يقع في هذا المقام انطلاقا من رؤية الصوفي عموما، وابن الفارض خصوصا نحو ركوب لغة تترجم تجربته، وتقف عند حدود الخضرة الإلهية، إليكم هذا القاموس الذي وقفنا عنده أثناء ترصد البناء اللغوي الذي يحويه الديوان من منظور ما أطلقنا عليه "الفتح اللغوي" المذهب، الحضرة، الفيض، العشق، المريد، القطب، الطريقة، الأحوال، المقامات، التوبة، الورع، التوكل، الرضى، القرب، الشرب، الأنس، الخوف، الرجاء،

---

1 ينظر: رشيد بن غالب: شرح ديوان ابن الفارض، ص 410.

2 م.س.

3 م.س.

الشوق، المشاهدة، المكاشفة، التجلي، النور، اليقين، الباطن، الطاهر، الروح، الصحو، السكر، الغياب، الحضور، الجوهر، الذات، المعرفة، العلم، التأمل، الوصل، الأسرار، الحب، الفناء، القلب، الهوى.

فعلى سبيل التذليل سنقف لدى الخطاب الشعري الصوفي الفارضي لنؤكد صحة ما ذهبنا إليه مؤكدين على أن للخطاب الصوفي لغته، وفي هذا يقول الكلاباذي: "للقوم عبارات تفردوا بها، واصطلاحات فيما بينهم، لا يكاد يستعملها غيرهم"[1].

يقول الشاعر[2]:

وما بين شوق واشتياق فنيت في تول بحظر أو تجل بحضرة

فلو، لفنائي من فنائك رد لي فؤادي، لم يرغب إلى دار غربة

ويقول[3]:

فمن لم يمت في حبه لم يعش به ودون اجتناء النحل ماجنت النحل

تمسك بأذيال الهوى، واخلع الحيا وخل سبيل الناسكين، وإن جلوا

ويقول أيضا[4]:

ونفسي على حجر التجلي،برشدها تجلت، وفي حجر التجلي تربت

وركحا على هذا التأسيس، فإن التجربة الشعرية الصوفية لدى ابن الفارض، تنحو باتجاه الباطن السحيق، لتلامس الأنوار الإلهية بلغة تعيش على وقع التناقضات بين باث أخرجها للوجود، ومتلق قد يسهم في ميلادها، حيث تؤدي وظيفتها الإيحائية فيتبناها هذا ويطرب لها، ويمارس عليها ذاك الإلغاء.

---

1 أبو بكر محمد (الكلاباذي): التعرف لمذهب أهل التصوف، دار الكتب العلمية، بيروت، 1980، ص 111.

2 ابن الفارض: الديوان، ص

3 م.س، ص 134.

4 م.س، ص 105.

2. الرمز الشعري لدى ابن الفارض:

إن الإلغاء الذي مارسه المتلقي الرافض لأشكال والخطاب الصوفي التعبيرية، مؤذاة ما اصطلحنا عليه "الفتح اللغوي"، حينما فهم على أساس الاستواء بين ظاهر الألفاظ، ومفاهيم الدعوة إلى الحلول بعد أن "أنزل المتصوفة الله في خطابهم منزلة حسية، اقتضاها منطق البوح"[1].

ولما كانت قراءة المتلقي المعارض، قراءة تختص بطاهر اللفظ، دون باطنه، وتحوم حول الخطاب، فلا تأتيه من الداخل، وكأنها تهتم بسياقه وتسطو على نفسه، فالخطاب الصوفي من هده الوجهة "ينطوي على توجه ضمني يفترض أن وضعية الإنتاج في صورته المنجزة تحقق وضعية تواصلية، وفي حقيقة الأمر أن التواصل ينعدم إلا في ظلّ تلك الإحالات التي تعرّي اللغة من طابعها الرمزي، ثم تجعل المعنى في سياقة العام ثانيا"[2].

وقد كان للحلاج بصماته في الرّحم الّتي أنتجت خطابا تلوّن بطابع فلسفي، وتغذى من تصورات فكرية أساسها مقولة الحقيقة المحمدية، وحدة الأديان، وفكرة الحلول والاتحاد، ما أدى بالملتقى إلى رفض هذا الأفق الجديد، لأنه لم يستسغ "تحطم المفهوم القديم المنطقي والنفسي والمعرفي لوحدة الأنا، وأحادية الله"[3].

يقول الحلاج ممتطيا فكرة الحلول والاتحاد[4]:

جبلت روحك في روحي كما يجبل العنبر بالمسك الفتق

فإذا مسّك شيء مسّني فإذا أنت أنا لا تفترق

---

1 أمنية بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص30.

2 ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص153.

3 أمنية بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص31.

4 الحلاج: الديوان، تح: كامل مصطفى الشيبي: دار آفاق عربية، بغداد، ط 2، 1984، ص27.

هذا، وإن الخطاب الحلاّجي –السالف الذكر– عبر بما لا يدع مجالا للشك عن معاني فكرة الحلول والاتحاد، لكن السؤال الذي لا يزال يطرح في الدوائر النقدية قديما وحديثا، هل كان الحلاج يقصد هذا الطرح أم أن هناك تصورا مختلفا كان يريد الوصول إليه ؟

ويوضح أمين يوسف عودة هذا التساؤل إذ يقول: "ما يظهر في شعر الحلاج من معاني الحلول والاتحاد في حقيقة الأمر صدى لوحدة الشهود كان يلجها الحلاج وأمثاله عند غلبة السكر والحال، وهي حالة وجدانية شعورية توحي لصاحبها بأنه اتحد مع المطلق، فإذا ما أراد التعبير عن هذه الحالة الشعورية سقط في فخ اللغة الضيق"[1].

على هذا النحو، أرغم الخطاب الصوفي الحلاّجي قارئه على ممارسة العنف المضاد، ما أدى إلى أزمة في التواصل لأن المتصوفة لم يستطيعوا "أن يقربوا المسافة الفاصلة بين الأشطار الموجود سلفا، والأفق الجديد الذي تحمله النصوص الصوفية، وذلك نظرا للمسافة التي تفصل الوضع التخيلي للمتصوف باعتباره باثا والمتلقي المشمول إيديولوجيا وفنيا بوضع تخيلي وأفق مغايرين، والسياق الذي يجمعهما كالسياق الذي يجمع الوهم والواقع"[2].

ضمن هذا الإطار، وفي هذا التوجه، سعى المتوفة لتقريب المسافة بين الباث بوصفه صاحب الرسالة، والقارئ باعتباره متلقيا، فعمدوا إلى "التحاور معه عن طريق جملة من الاستعمالات اللغوية والإرشادات الفكرية التي تصدم المتلقي لجدّتها وطرافتها"[3].

---

1 أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته، ص184.

2 أمنية بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي، ص30.

3 محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص 142.

ويلاحظ من يقف على إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي بين أفقين مغايرين، أن الحلاج ضيّق اللغة وأفصح عن العبارة وبسط الفكرة فلاقى نهاية مأساوية، كان فيها القاضي محقا بإقامة الحدّ على ما ظهر، والحلاج شهيدا على ما بطن.

وركحا على هدا التأسيس، فإن إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي مردّها للخلفية الإيديولوجية التي تحرك القارئ المستهجن، وتنمّ عن قصور في "فعل التخييل" لافتقاد القارئ المعارض لآليات التأويل، وشفرات فك الخطاب الصوفي، واختلاف الذوق، ما حدا بـ"ابن عربي" إلى دعوة المتصوفة قائلا: "إن عاشرتهم على ما هم عليه بعدت عن الحق، وإن عاشرتهم على ما أنت عليه قاتلوك، فالستر أولى وأيسره أن تكون كائنا بائنا"[1].

ولا نرى بأسا من أن ضغوط التلقي المتبادلة بين أفقين مغايرين، يرى فيهما صاحب المجاهدات والشهود والعرفان أن علاقة الهيام والحب بين الإنسان بوصفه محبا، والمولى عز وجل بوصفه محبوبا، إنما أدّت إلى ميلاد المنظومة الترميزية للغة من رحم المنظومة الأدبية المألوفة.

لقد أكدنا –سلفا– بأن ابن الفارض في خطابه الشعري الصوفي، إنما ينطلق من الأشكال التعبيرية القديمة، ويشحنها بالدلالات، حتى تساير فضاءه الروحي، فكان من أبرز من مارس "إعادة التشفير اللغوي في الشعر قديما، عن طريق نزع الدّلالات الأولى الحسية والدنيوية لكلمات تتصل بمحالات الجنس والخمر وحالات النفس لإدراجها في أنساق رمزية جديدة"[2].

---

1 محي الدين ابن عربي: رسائل ابن عربي، كتاب الفناء في المشاهدة، دار إحياء التراث، بيروت، ط1، (د.ت)، ص03.

2 صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1995، ص 227.

وتأكيدا لقول "صلاح فضل"، فإننا نضيف مجالا رابعا وجد فيه ابن الفارض ملاذ للتعتيم والتستر على أفكاره، ألا وهو الأماكن التي أفرغها من مدلولها الأول، وأشبعها بدلالات رمزية* جديدة.

يقول[1]:

وإذا وصلت أثيل سلع فالنقا فالرّقمتين، فلعلع فشظاء
وكذا عن العلمين من شرقيه مل عادلا للحلة الفيحاء

لقد تحول المكان اللغوي "الرقمتان" بوصفه روضتين بناحية الصمّان إلى رمز لمقام محمّدي متداخل مع مقام آخر تتبين فيه الأحوال كالوشم المتبين أو الوشي في الثوب، أما لفظة "لعلع" باعتبارها مكانا لغويا إما اسم جبل أو واد فيه مزارع ومياه فقد أخذ دلالة رمزية تكشف عن مقام محمدي جامع[2].

هكذا سعى ابن الفارض إلى تغيير أفق القارئ الذي "قبل وكل شيء ذات تتلقى وتؤسس الذاتية التي بواسطتها يفصح النّص عن طيوره وحضوره"[3]، لأنه بهذا يستميله بالوقوف على أماكن ودور مألوفة لديه، يضفي عليها الدّلالات الرمزية إشباعا لـ"الأنا" التواقة للسفر الروحي باتجاه المرموز له، وتعتيما للآخر الذي عقد من أفق تلقيه للخطاب الجديد.

---

* سيأتي تفصيل ذلك في مبحث (أشكال التعبير الخطابي).

1 ابن الفارض: الديوان، ص 118.

2 رشيد بن غالب: شرح ديوان ابن الفارض، ص380.

3 عاطف جودة نصر: النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة لبنان، بيروت، ط 1، 1996، ص25.

لا زال الشاعر يستحضر (المكان اللغوي)، ليجعل منه مسلكا لمعراج الروح نحو مسكنها الأول، فتراه يوظف لفظة "شظاء" وهو جبل بمكة أو قرب مكة، ومعناه الصوفي – تأويلا– مقام آخر محمدي جامع، والأمر نفسه ينسحب على لفظة "العلمين" وهما الجبلان بين عرفة ومزدلفة، وتعني مقام جمع الجمع المشتمل على الفرق والجمع فإنهما علمان عظيمان[1].

هذا، وإن التجربة الصوفية على اختلاف درجاتها نجد أنها "استحدثت لنفسها قاموسا لغويا، وإن كان يقوم في الأساس على نفس المصطلحات اللغوية الموجودة في العربية، إلا أنها توحي بغير المتواضع عليه، وتحمل إشاراتها الخاصة كما تعبر عن الباطن المتصل بالإلهي والتفسيرات الصوفية للوجود"[2].

من هنا، حدث تعارض الأفقين، والذي فرض على الصوفية سلوك التعتيم والتستر متجاوزين اللغة الشائعة بمفرداتها، والشأن أنهم "قصدوا أن تكون ملغزة ورامزة، وبعضها الآخر كان نتيجة لغلبة الحال عليهم، وضيق العبارة بالنسبة لهم وعجز اللغة أن تترجم بدقة لأحوالهم ومواجدهم وأذواقهم"[3].

والأمر يعود لاعتقادهم أن ما عبّروا عنه منحة إلهية أكرمهم بها الله فأودعها في قلوبهم، وبهذا امتلأت بالحكم ألفاظهم، فاكتزت بالرموز وتفتقت بالأفكار، طوّعوا هذه اللغة والألفاظ تطويعا خاصا، فرسمت في النفس مفهومات ودلالات جديدة للمعاني المرادة[4].

---

1 ينظر: رشيد بن غالب: شرح ديوان ابن الفارض، ص380.

2 سحر سامي: شعرية النص الصوفي، ص 106.

3 محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1995، ص.31

4 ينظر: سحر سامي: شعرية النص الصوفي، 107.

وركحا على هذا التأسيس، فإن "لغة الرّمز هي اللغة التي تنطق الخبرات والمشاعر والأفكار الباطنة، كما تنطق لغتنا المحلية عن خبرات الواقع مع فارق هام يمكن في شمولية لغة الرمز وعالميتها وتجاوزها لفوارق الزمن والثقافة والجنس"[1].

على هذا النحو، يفتح الخطاب الصوفي لدى ابن الفارض نفسه على آليات القراءة والتأويل التي افتقدها مع متلقيه السلبي، قبل أن يتجدّد القارئ من رحم الوجود، ليبحث عن ذاته في الوجود، إنه الخطاب الذي تبعته القراءة المتجدّدة، وتكشف عن أبعاده اللغة الثانية بوصفها تعج بالرموز لتحقق للخطاب جماليته أو أدبيته.

من هنا امتطى الشاعر الصوفي الرمز، فجسده في خطابه، وحاله تبحث في الماضي لاسترداد نعمة الاتصال بالموطن الأصلي، والانفصال عن الذات والواقع ب وصفهما بؤرتين مدمرتين، وإلى الرغبة في القبض على الإلهي والفناء فيه، وليس ما يطالعنا به شعر ابن الفارض من تحديدات مكانية وألفاظ خمرية وأنثوية سوى صياغة شعرية تنم عن وجدان أصابه الخوف من المجهول فأضحى مدمرا منكسرا الجناحين ينبحث عن الخلاص.

إن الخلاص الذي يبحث عنه الشاعر الصوفي ليتجاوز محنة الانكسار التي يعيشها، لا بد أن تبدأ من تدمير الواقع بنقد ثقافته القديمة، والتأكيد على أولية الباطن، والقوى غير العقلانية كالحلم والخيال والرؤيا والحدس ودون ذلك، "تكون الثقافة الجديدة طبقة تتراكم فوق طبقات الثقافة القديمة بحيث تمتصها هذه الأخيرة، ولا تكون لها أية فاعلية"[2].

---

1 سيزا قاسم: القارئ والنص، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (د.ط)، 2002، ص.206

2 أمنية غصن: قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999، ص40.

وعلى هذا الأساس، ارتبط الرّمز بالخيال ارتباطا وثيقا، بحيث "لا يمكن أن نتصور رمزا من غير خيال، فالخيال جزء لا يتجزأ من الرمز لأنه القوة الدينامكية التي تحرك الإنسان وتصرفاته وعلاقاته بالأشياء"[1]، لهذا فهو قوة إنسانية خلاقة، وأداة للإدراك والمعرفة التي يسعى الصوفي للقبض عليها.

من هنا، نفهم أن الخيال وليد تلك الرّغبة التي يطلقها الإنسان، ليركب عوالم الغيب وسيتشرف المستقبل الحالم، ليتجاوز حالا، ويرتمي في حال أخرى، تقربه من النبوة والألوهية، لهذا فإن الخيال وسيلة تقل الصوفي في تجربته من حاضره الزّائف إلى عالمه المفقود، إنها الحضرة الإلهية التي تتوق الذات الصوفية إلى اعتناقها.

ولن تتحقق للصوفي – في تجربته– الغاية المنشودة إلا بلبوس الخيال، لأن "الصوفية تجربة خيالية روحية ونفسية لا شأن للعقل والمنطق والجسد بها، والخيال ركن أساس في بناء النّصوص الصوفية مضمونا وشكلا، وهو أهم مفاتيح الدخول إليها، وتتبعه وتحليله أبرز مهمة حين التصدي لنقدها، لأنه وسيلة الأدب الصوفي في الانتقال من الآني الزائل إلى الأبدي الخالد، إلى السعادة والمجد والقوة والكمال"[2].

بهذا، قد أبان العقل عن عجزه عن التعبير عن التجربة الشعرية الصوفية، فاسحا المجال أمام الخيال بوصفه مصدرا معرفيا مكّن صاحب هذه التجربة من اختراق تلك المسائل الغيبية التي لم تجد لها جوابا في نفسه، وإلى هذا ذهب الصوفية هذا المذهب، وابن الفارض في تائيته.

---

1 محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، تح: إبراهيم مدكور: الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1986، ص109.

2 وضحى يونس: القضايا النقدية في النشر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص61.

يقول[1]:

هناك إلى ما أحجم العقل دونه وصلت، وبي مني اتّصالي ووصلتي

فأسفرت بشرا، إذ بلغت إليّ عن يقين ، بيقيني شدّ رحل لسفرتي

وأرشدتني، إذ كنت عني ناشدي إلي، ونفسي بي علي دليلتي

وأستار لبس الحسّ ، لما كشفتها وكانت لها أسرار حكمي أرخت

رفعت حجاب النّفس عنها بكشفي الـ نّقاب، فكانت عن سؤالي مجيبتي

بيد أن التحّرر من أعباء العالم الخارجي، موقف تجلّى في الخطاب الشعري الفارضي –السالف الذكر– حيث أحجم عن سلطة العقل، وأطلق العنان لرغباته السّاعية لاعتناق النّور الإلهي السّاكن في الذات الإنسانية، فالشاعر "يدين العقل لأن العقل لا يعطينا سوى التنزيه المطلق الذي يفضي إلى التعطيل، فيجعل من الألوهية مبدأ ميطافيزيقيا مجردا من الفعالية المطلقة ومحكوما بأداء فعل معين أو أفعال محدّدة"[2].

يؤدي الخيال –إذن– بالصوفي إلى الخلاص من الواقع الذي يحياه إلى الغيب اللامتناهي، وكأنّك تحسه يعبر تفاهات الواقع المعيش، ويرتمي بصاحب التجربة إلى حيث السّعادة المنشودة.

---

1 ابن الفارض: الديوان، ص 95.

2 تاجي حسين جودة: المعرفة الصوفية –دراسات في مشكلات المعرفة– دار الجيل، بيروت، (د.ت)، ص 137.

إذ أنه "لا ينشئ تركيبات غير حقيقية، وإنما يظهر المعاني المخبوءة في الأشياء فعمله عمل التأويل يعمد إلى إخفاء الظاهر، وإظهار الباطن، يمس بكيميائه العجيبة الأمور المحسوسة فيجعلها رموزا روحية فكرية"[1].

من هنا، يصبح الخيال "قدرة استبطان قوامها الوعي والذكاء والإدراك الحسي، يمتلكها الصّوفيون وبواسطتها يخوضون رحلتهم بحثا عن الله، وعن معنى وجودهم، فالخيال هو وسيلة العروج إلى السّماء، والإسراء المعنوي إلى الله، والوصول المعرفي إلى حقائق الكون. الخيال صانع المعجزات وخالق كلّ جديد، وهو الذي ينقل للإنسان جمال هذا الألم وجمال خالقه، وهو الوسيلة التي يستخدمها الصوفي لمعرفة ما لا يعرفه الإنسان العادي إلا بالموت"[2].

وركحا على هذا التأسيس، تصبح مهمة الخيال التعبير عن المعارف والحقائق التي لا يستطيع العقل تجسيدها ولا أصحاب الظاهر، فهو عند الصوفية "يساعد في الكشف عن نوع مهم من المعرفة وينير الطريق لإدراك طائفة من الحقائق المتعالية التي لا يصل إليها العقل الصّارم للفيلسوف، ولا يقترب منها ذهن الرّجل العادي المنصرف إلى الظواهر، والذي يتعامل مع الأشياء من زوايا المنفعة دون أن ينفذ إلى دلالتها الرّامزة إلى المعاني الروحية العميقة"[3].

---

1 عبد الكريم اليافي: التعبير الصوفي ومشكلته، مطبوعات جامعة دمشق، سوريا، 1981، ص 145.

2 وضحى يونس: القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص 68-69.

3 جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت، ط3، 1983، ص85.

وانطلاقا من هذه الممارسة التي منحها المتصوفة للخيال، أدركوا لعبة "الشطح" في تعابيرهم الشعرية والنثرية، حتى قيل عنها: "عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوته، وهاج بشدة غليانة وغلبته ... فإن الله تعالى فتح قلوب أوليائه وأذن لهم بالإشراف على درجات متعالية، وقد جاد الحق تعالى على أهل صفوته والمتحققين بالتوّجه والانقطاع إليه بكشف ما كان مستترا عنهم قبل ذلك من مراتب صفوته ودرجات أهل الخصوص من عباده"[1].

والذي يترتب على ذلك، أن الصوفي لما أطلق سلطة الخيال، كان يدرك تمام الإدراك أنه يريد الوقوف على النّور الإلهي، والوصول إليه في الوقت نفسه، إنه الإنسان الذي حوّل ذلك النور إلى ظلام بخضوعه إلى المادة، ففقد الحقيقة يوم أضاع نفسه.

لكن التجربة الشعرية الصوفية تحاول أن تعبد الإنسان الذي أضاع نفسه بين ركام المادة إلى أصله، وذلك بالاتصال والبحث عن تمظهرات الذّات الإلهية القاطنة بداخله، إذ "الطريق إلى الذّات الإلهية لا سبيل إلى السّير في مدارجها إلا على هدي نور القلب، ووهج إشراقته"[2] باعتبار أن نور القلب من نور الذات الإلهية، وتحقيقه يتطلب من السالك سيرا "لا يقتضي أن نخرج من الوجود ومن نفوسنا، وإنما يقتضي على العكس أن ندخل أكثر فأكثر في الوجود وفي نفوسنا"[3].

---

1 الطوسي أبو نصر السراج: اللّمع، تح: عبد الحليم محمود: دار الكتب الحديثة، القاهرة، 1960، ص 453.

2 أحمد بوزيان: المنحى الصوفي في الشعر العربي المعاصر، رسالة ماجسير مخطوطة، جامعة وهران، 1998، ص 66.

3 أدونيس: الصوفية والسريالية، ص 10.

لهذا كله، كانت التجربة الشعرية الصوفية "بحث عن الأسرار الإلهية في الكون: أسرار الحياة والموت، والنفس والروح، والعقل والقلب، وهي تجربة مختلفة من صوفي إلى آخر، لأنها علاقة داخلية بين الذّات الفردية للصوفي والذات الكلية للمطلق، تجربة انعتاق من الأعراف، وتجاوز للحدود، يختبر فيها الصوفي الانفصال عن عالم الأرض والإنسان، والاتصال بعالم السماء"[1].

وليس بدعا أن نقول إن التجربة الشعرية الصوفية بإطلاقها الفاعلية القلبية، إنما نقتضي من صاحبها أن يتبنى لغة ثانية على اللغة العادية، وهذا ما وقف عنده أبو حيان التوحيدي بالقول: "هذا رمز وراءه رمز وإشارة فوقها إشارة، وعبارة حولها عبارة، ولكن التقي ملجم، ولابد من بعض السكوت، كما لا بدّ من بعض القول"[2].

ويمكن لمستقرى هذا الخطاب الشعري – الآتي ذكره– أن يقف لدى الحقائق المذكورة سلفا، ومؤداها أن الأنا الشاعرة أضحت حقيقة إلهية تتصرف في الوجود كما لو أنها هي الإله حقيقة.

يقول ابن الفارض[3]:

وجاء حديثي باتحادي ثابت روايته في النقل غبر ضعيفة
يشير بحب الحق بعد تقرب إليه بنقل أو أداء فريضة
وموضع تنبيه الإشارة ظاهر بكنت له سمعا كنور الظهيرة
وألسنة الأكوان إن كنت واعيا شهود بتوحيد، بحال فصيحة

---

1 وضحى يونس: القضايا النقدية في النشر الصوفي، ص 106.

2 أبو حيّان التوحيدي: الإشارات الإلهية، تح: وداد القاضي: دار الثقافة، بيروت، 1973، ص 175.

2 ابن الفارض: الديوان، ص 113.

ومن خلال هذا الخطاب يمكن القول بأن "الله لا يمكن معرفته بواسطة ذات أخرى كما لو كان موضوعا آخر، وإنما يعرف بذاته هو نفسه، على اعتبار أنه هو الذات المطلقة، وهذه الذات المطلقة هي الذات الفعالة في كل معرفة لله، بمعنى أن الله هو نفسه الذي يفكر في تفكير العقل الإنساني فيه"[1].

ولما كانت التجربة الشعرية الصوفية تجربة قلب وذوق، لم تعد تحتمل اللغة العادية القاصرة عن تأدية مهامها، لأن محنة الصوفي أكبر من أن تعبر عنها تلك اللغة إلا اللغة التي تخترق المجهول، وتستنطق الصمت، وتستحضر عوالم خفية، لأنها "لغة لا تقول إلا صورا منها، ذلك أنها تجليات للمطلق، تجليات لما لا يقال، ولما لا يوصف، ولما تتعذر الإحاطة به"[2].

وقد كان لا بد بكي يرتقي الصوفي درجة الكشف عن المحبوب، والتقرب من حضرة الوجود أن يتجاوزة اللغة المتداولة، ويصطنع لنفسه لغة خاصة، تزيح الستار عن الموجود، بل هي "الموجود ذاته منكشفا، وحيث ينكشف الموجود، تخلق إمكانية الخطر الذي هو تهديد للوجود من قبل الموجود"[3].

وبهذا (الفتح اللغوي) تمكن ابن الفارض من إيجاد نمط لغوي تجاوز به المتداول، لأن هذه اللغة "تفتح المجال واسعا لاحتمالات أكثر وتنشئ مساحة جديدة للفهم قوامها التأويل، وتؤسس لمسار قرائي مغاير يتجاوز الظاهر اللفظي للخطاب الصوفي، وذلك بطمس بنية المعيار والقضاء على نوع القراءة التي تنسب إليه"[4].

---

1 محمود رجب: فبسفة المرآة، دار المعارف، مصر، ط 1، 1994، ص 246.

2 أدونيس: الصوفية والسريالية، ص 23.

3 عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 60.

4 نصيرة صوالح: إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي، ص 67.

وهذا، ما نلحظه في لغة هذا الخطاب – الآتي ذكره – حينما تتبدى الريح، كما لو أنها أنثى، فتتحرش بأعيشاب الحجاز، وهي إذ تفعل ذلك إنما تتشرب الروائح العطرية لتلك الأعشاب، وبهذه الروائح يسكر ابن الفارض، أو الروح الصوفي بعامة، ومدار الأمر أن الريح تذكره بعهوده القديمة، ففي المعتقد الصوفي أن الله أخذ عهدا على البشر أن لا يعبدوا سواه[1].

يقول ابن الفارض[2]:

نعم بالصبا قلبي صبا لأحبتي فيا حبذا ذاك الشذا حين هبت
سرت فأسرت للفؤاد عدية أحاديث جيران العذيب فسرت
لها بأعيشاب الحجاز تحرش به لا بخمر دون صحبي سكرتي
تذكرني العهد القديم لأنها حديثه عهدي من أهيل مودتي

من هنا أضحت الريح في المفهوم الصوفي بمثابة النسيم الذي تستنشق منه الذات الإنسانية نفحاتها الإلهية، فتمحي فيها حتى السكر، لأن الكون كله رموز لا تنتهي، "فالرمز من الألفاظ المشكلة الجارية ومعناه معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر لا يظفر به إلا أهله، ويكاد الرمز الصوفي يرادف الإشارة، وهي ما يخفى عن المتكلم كشفه بالعبارة للطافة معناه، كما يرادف الإيماء وهو الإشارة"[3].

---

1 ينظر: يوسف سامي اليوسف: ابن الفارض شاعر الحب الإلهي، ص 109 – 110.
2 ابن الفارض: الديوان، ص 33.
3 الطوسي: اللمع، ص 338.

وبناء على ذلك، فإن الشاعر في خطابه الصوفي يعمد إلى استخدام الرمز الذي "يصبح تعبيرا عما لا يمكن التعبير عنه ... أي أنه يوحي بالشيء دون أن يوضحه فهو غامض في جوهره"[1]، لأن اللغة العادية أصبحت عاجزة عن نقل أسراره ورغباته التي تنحو باتجاه المحبوب، ولن يتحقق ذلك إلا بركوب الغموض، وإيثار الرمز، وإطلاق الخيال.

ومن هذا المنظور تأسس الخطاب الصوفي على الرمز بسبب "عوامل من داخل التجربة الصوفية وخارجها، فالأفكار والأسرار الصوفية أدق وأخطر من أن توجه للعامة صريحة واضحة، لذلك كان الرمز أحد حلول إشكالية كبيرة واجهتها الظاهرة الصوفية، هي محاولة إيجاد الشكل التعبيري المناسب، فضلا عن الغموض، وأسلوب الغزل"[2].

ولما كانت الأفكار، والأسرار الصوفية، تتجاوز الظاهر وتحتاج إلى الباطن لتعبر عن اللطائف الربانية، أمسى الرمز عند الصوفية هو التلميح "فمن الرمز الإشارة، ومنه الاستعارة، والكناية والتشبيه، وبالرمز تحفظ أسرارهم، وتؤتمن معانيهم، وحقائقهم الجوهرية خوفا من أهل الظاهر أن يستبيحوا دماءهم، فالتستر على طريقتهم أهم الأسباب التي أدت بهم إلى استخدام الرمز"[3].

من هذا المنطلق اتصفت الكتابة الصوفية بالغموض والرمز والإشارة، نظرا لعدم مطاوعة "الألفاظ والعبارات المألوفة لتصوير مداركهم ومشاعرهم، فكان اللجوء

---

1 أمية حمدان: الرمزية في الشعر اللبناني، دار الرشيد، بيروت، 1981، ص 26.

2 وضحى يونس: القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص105.

3 م.س، ص 106.

إلى الإشارة والرمز ضرورة لقربها من حسن عرض المشاعر والأحاسيس وتصويرها والتعبير عنها"[1].

لقد أدى هذا الإفراط في الغموض والرمز والإشارة لدى شعراء الخطاب الصوفي، إلى صعوبة الفهم بالنسبة للمتلقي المعارض، حيث إن "هذه الطائفة مستعملون ألفاظا فيما بينهم، قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم، والاجتماع والستر على من باينهم في طريقتهم لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب ..."[2].

وإلى هذا ذهب ابن الفارض بالقول[3]:

أشرت بما تعطي العبارة والذي تغطى فقد أوضحته بلطيفة
وليس ألست الأمس غيرا لمن غدا وجنحي غدا صبحي ويومي ليلتي

يقودنا الحديث عن ظاهرة عدم البوح وإخفاء المعاني لدى الصوفية، والاحتفاظ بها لأنفسهم إلى نهج مبدأ الانحراف اللغوي حيث اصطنع الصوفي لغة جديدة، مكنته من تجاوز محنة الوقوع في المحظور، لأن اللغة "في الأساس أداة التعرف الوحيدة على العالم والذات فإذا لم تكن اللغة ملكا للإنسان ومحصلة لإبداعه الاجتماعي فلا مجال لأي حديث عن إدراكه للعالم أو فهمه له"[4].

---

1 يوسف محمد: الموسوعة في بيان أدلة الصوفية، دار المؤلف، دمشق، ط 3، 2001، ص 286.

2 القشيري: الرسالة القشيرية، تح: عبد الحليم محمود: دار الكتب الحديثة، ط 1، 1966، ص 200.

3 ابن الفارض: الديوان، ص 92.

4 نصر حامد أبو زيد: النص-السلطة-الحقيقة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص 189.

إن البحث عن المطلق، وإدراك العالم وفهمه الدقيق، منبعه الأصلي الذات الإنسانية التي يرى من خلالها الصوفي نفسه متجلية في الإلهي، حيث تسكن باطنه، لهذا فإن رحلة العرفان "لا تقتضي أن نخرج من الوجود، ومن نفوسنا، وإنما تقتضي العكس أن ندخل أكثر فأكثر في الوجود وفي نفوسنا"[1].

وبناء على ذلك ألفينا الصوفي يستند إلى اللغة الرامزة، حيث الغموض والخيال والإبهام والإيحاء، وكلها عناصر، تبحث عن الباطن الخفي، ذلك أنه "كيان مفتوح لا تستهلكه الشروح، أي أنه يكتم سرا لا يبوح به إلا جزئيا وبالتدريج، كما أنه لا يبوح به إلا عن طريق الكشف، لا عن طريق البرهان ما دام الرمز لا يشع فحواه إلا وفقا لمبدأ التلويح"[2].

وانطلاقا من هذا، فإن أدونيس ينطلق من فكرة أن الرمز هو الوجه الآخر للنص، يقول: "الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص، فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم اندفاعا نحو الجوهر"[3].

وعليه، فإن "الصوفي لا ينفي أن الخيال والكشف والحدس والإلهام والرؤيا والكرامة كلّها عوامل فعالة في الوصول إلى الحقيقة الصوفية، وهذه الطاقات الروحية النفسية طاقات فنية ذاتية وبهذا يعد الإطار الذي يدور فيه الصوفي في إطار الحقيقة الإنسانية

---

1 أدونيس: الصوفية والسريالية، ص 10.

2 عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل –مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة– ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص69.

3 أدونيس: زمن الشعر، ص

الفنية، فما ينتجه الصوفي في صور دالة على الحقيقة الوجودية والكونية في أبعادها المادية والماورائية لا تخرج عن مدارات البناء الفني الذي تتيحه اللغة للإنسان"[1].

وفي هذا الصدد "رأت الصوفية في الكتابة لشعرية الوسيلة الأولى للإفصاح عن أسرارها، ورأت في الشعرية وسيلة أولى للمعرفة ... وفي هذا استعادة للعلاقة الوثيقة بين الشعر والغيب، لقد استخدم الصّوفيون في كلامهم عن الله والوجود والإنسان: الفن، الشكل، الأسلوب، الرّمز، المجار، الصّورة؛ وهي مستعصية على القارئ الذي يدخل إليها معتمدا على ظاهرها اللّفظي،بعبارة ثانية يتعذر الدخول إلى عالم التجربة الصوفية، عن طريق عبارتها، فالإشارة لا العبارة هي المدخل الرّئيسي"[2].

وعلى هذا الأساس، فإن التجربة الصوفية هي تجربة معاناة، وفيها "يذوق الصوفي طعم الحقيقة، لا أن يستدل عليها، ولا يتم له ذلك إلا بالتجلي الكشف الذي يملي عليه صورا ومعاني خاصة لا يعبر عنها أحيانا إلا بلغة الإشارة والرمز، وبهذا نلاحظ أن الصوفي يعرض أثناء تصويره لذاته ولعلاقته بالعالم وبالذات الإلهية تصورات خاصة به"[3].

من هنا أصبح الهدف الذي يسعى الصوفي لتحقيقه على مستوى الوجود "مرتبطا بالجمال والانفلات من قيود العقلانية في التعامل مع الأشياء، ويبقى المقياس الأول لإدراك شعرية النصوص الصوفية هو مدى كشفها السحري عن الغيب وفتح أبواب لانهائية لمعرفة حدسيّة وفنية للكون وخالقة والإنسان والوجود ككلّ، ويتحقق الجمال بامتداد هذه اللانهائية التي تزيد الشوق والرغبة في المزيد من المغامرة"[4].

---

1 محمد المسعودي: اشتعال الذّات -سمات التصوير الصوفي في كتاب الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي- ص69.

2 أدونيس: الصوفية والسريالية، ص 22-23.

3 محمد المسعودي: اشتعال الذات، ص 71.

4 سحر سامي: شعرية النص الصوفي، ص 59.

ومن ذلك ينتج الشطح الصوفي بوصفه ضربا من التعبير عن "حالة الصوفي في لحظة وجد عنيفة يتلاشى فيها بالمطلق وتذوب أناه في الآخر في عملية اتصال وتواصل معرفي في أقصى درجاته إلى حد يصبح فيه العالم هو عين المعلوم والعارف عين المعرفة، وعند أطراف هذه الحدود أمكن القول: إن الشاعر الرمزي يحاول الاقتراب في عمله الفني عبر الكلام مما يعاني منه الصوفي على مستوى التجربة الفعلية"[1].

ومن الواضح أن المعرفة الإلهية والتي أساسها خمرة الصوفي، إنما "تؤدي إلى سكرهم وغيبتهم وتحت السطوة الهائلة لهذه الخمرة لا يملك الصوفي إلا أن ينطق بما يعرف دون أن يحس فهو يهذي ويرمز ويشطح في أفكاره وكلماته، فالصوفية شطح من الظاهر إلى الباطن، ومن الشريعة إلى الحقيقة، ومن التعدد إلى الوحدة"[2].

ولما كانت غايته فناء الذات الإنسانية في الذات الإلهية، أضحى "لغة كونية، لغة ينطلق بها الكون عبر ناطقها الصوفي، والنص الصوفي ليس كلاما، بل هو عمل —صنع– سينمائي تحويلي غايته المشاركة في سر الخلق الأول"[3]، ما أدى بالمؤسسة الرسمية إلى اعتبار هذا الخطاب كفرا وخروجا عن روح العقيدة الإسلامية.

وإذا كان الصوفيون يشطحون في حال بقائهم بذات الخالق، فإن ابن خلدون يقف إلى جانب هؤلاء مناصرا ومدافعا عن الشطح بالقول: "وأما الألفاظ الموهمة التي شأن القوم أنهم أهل غيبة عن الحس والواردات تملكهم حتى ينطقوا عنها بما لا يقصدونه، وصاحب الغيبة غير مخاطب والمجبور مغدور"[4].

---

1 أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته، ص156.

2 وضحى يونس: القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص127.

3 أدونيس: الصوفية والسريالية، ص132.

4 ابن خلدون: المقدمة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 4، 1978، ص 475.

وإذا كان الحلاج "يشطح صائحا: (أنا الحق، أنا من أهوى من أهوى أنا). فيقال له: إنك تدعى الحلول. فيجيب قائلا: من ظن أن الإلهية تمتزج بالبشرية أو البشرية تمتزج بالإلهية فقد كفر، فإن الله تعالى تفرد بذاته وصفاته عن ذوات الخلق وصفاتهم"[1].

وهكذا يمكننا أن نخلص إلى أن اللغة العادية، والتي تؤخذ عن ظاهرها لم تعد تساير التجربة الشعرية الصوفية، ما أدى بالصوفي لأن ينفرد بلغة تقوم على الإشارة من حيث هي "صوت الحقيقة، لأنها تكشف عما لا يرغب في كشفه، وأن الذي يعرف فك غموضها مثل ذلك الذي يرفع الأحجار ومن أجل الكشف عما تحتها"[2]، لأن الصوفي دوما يصيح ويستصرخ شجون الحياة بحثا عن ملاذ يأويه هروبا من أخطبوط المادة.

لقد تعلق الصوفية بالإشارة التي هي "نفي ليقين العبارة وتشويش لما يقضي بتعكير مجراها وخلخلة انتظامها وتعليق بعدها التواصلي في الإشارة قوة الإيحاء من حيث هي تعتيم وجمع متجدد بين الجانبين فيغذي فاعلية الكشف في توثبها لنقض ممكنات الاستقرار الدلالي التي تفضي بها العبارة وتركن إليها"[3].

من هنا أصبح الصوفي فانيا عن ظاهره حيا في باطنه، لذا كان لزاما عليه أن يتجاوز لغة الظاهر بلغة أخرى يسكنها معنى آخر مغاير لما هو معروف، معنى يصدم المتلقي ويشوش عليه الفهم، لأن الخطاب الصوفي لا تحيط به العبارة، ولغته يغلب عليها

---

1 محمد الزغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط 1، 1987، ص 39.

2 م.س.

3 وفيق سليطين: الشعر والنصوف، ص10.

الفيض النوراني والمواجيد والشطح والسكر، فهي بذلك فوق اللغة التي تعتمد الظاهر دون الباطن[1] .

يقول ابن الفارض[2]:

وثم أمور تم لي كشف سرها بصحو مفيق عن سواي تغطت
وعني بالتلويح يفهم ذائق غني عن التصريح للمتعنت
بما لم يبح من لم يبح دمه وفي ال الإشارة معنى ما العبارة حدت

وهكذا يميز المتصوفة بين الإشارة والعبارة إذ "الإشارة مجرد إيحاء بالمعنى دون تعيين وتحديد، ومن شأن هذا الإيحاء أن يجعل المعنى أفقا منفتحا على الدوام، أما العبارة فهي تحديد للمعنى يجعله مغلقا ونهائيا، الأمر الذي يتعارض مع حقيقة الكلام الإلهي الذي تتعدد مستويات الدلالة فيه"[3].

يبين هذا النص رؤية مؤداها أن الإشارة بوصفها تعبيرا عن الذوق الصوفي ووجدانه آن لها أن تنوب عن العبارة، وقد اتخذتها الصوفية لبوسا، لأنها قامت "مقام العبارة في تصوير مدركاتهم ومواجيدهم، حيث عجزت اللغة عن ذلك، فلا بد لمن يريد الفهم عنهم من صحبتهم حتى تتضح له عباراتهم ويتعرف على إشاراتهم ومصطلحاتهم"[4].

---

1 ينظر: وذناني بوداود: اللغة الصوفية عند جمال الغيطاني، ص91.

2 ابن الفارض: الديوان، ص83.

3 وفيق سليطين: الشعر والتصوف، ص10.

4 عبد القادر عيسى: حقائق عن التصوف، دار العرفان، سوريا، ط 2، 2001، ص 419.

وفي ضوء هذه الرؤية يمكن القول إن "التمييز بين المصطلحين يتأسس على التمييز الذي يؤكده المتصوفة بين المعنى الظاهر للخطاب الإلهي ودلالته الباطنة، فالظاهر هو ما يدل عليها الخطاب بدلالة اللغة الوضعية في بعدها الإنساني، في حين أن الباطن هو المستوى الأعمق، مستوى اللغة المشار إليه بطريقة لا تنكشف إلا لصاحب التجربة الصوفية"[1].

هكذا وجد القارئ نفسه أمام لعبة التلغيم التي استدعت منه "جهدا تفجيريا لمعرفة خبايا المتن الصوفي، ذلك أن العارف إنما يلعب بحكم أنه ملعوب به سلفا، لأن معايشته لتجربة التصوف، وما يكتنفها من غموض واضطراب قد جعلته في مهب الأحوال والمقامات من: قبض وبسط، وخفاء وتجل، وسكر وصحو، وفناء وبقاء، هذه المعاني الروحية لا تسعها العبارة، وإنما يشار إليها تلميحا لا يفهم معناها إلا من تذوقها"[2].

وعليه، فإن تحقيق الذوق الصوفي لا يتم إلا بالمكابدة والمكاشفة، حيث يتدرج السالك "جميع المقامات مكملا نفسه بكل مقام قبل أن يدعه إلى تاليه متمرسا بالحال الذي تفضل الله فأسبغه عليه، وبعدئذ فقط يكون قد رقي إلى الدرجات العالية من الأحوال التي يسميها الصوفية (معرفة) و(حقيقة)، حيث يصير الطالب عارفا، ويتحقق أن العلم والعالم والمعلوم شيء واحد"[3].

ويبدو جليا مما سبق أن المتصوفة وضعوا تمييزا — لا يشوبه شك– بين المعنى الظاهر للحطاب الإلهي ودلالته الباطنية، حيث الظاهر تعبير عن اللغة الوضعية، والباطن هو اللغة العميقة، لا يدركها إلا من تكبد حرقة التجربة الصوفية.

---

1 وفيق سليطين: الشعر والتصوف، ص 10.

2 نصيرة صوالح: إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي، ص 79.

3 نيكلسون: الصوفية في الإسلام، تر: نور الدين شربية: مكتبة الخانجي، القاهرة، 1951، ص 34.

وتأسيسا على ذلك، فإن "التعارض بين الظاهر والباطن في دلالة اللغة هو تعارض معرفي يزيله الإنسان الكامل الذي يتحقق بباطنه وباطن الوجود كله"[1]، فالصوفي – من هذه الوجهة– يتعدى المستوى الظاهر لأن الإشارة عند الصوفية هي ما يخفى على المتكلم كشفه بالعبارة.

هكذا يتبين لنا أن التجربة الصوفية القائمة على الكشف والذوق، إنما تستدعي "اللغة الرمزية الإيحائية البعيدة عن البساطة والوضوح، وقد عدّت هذه الصعوبة والخصوصية سببا للجوء الصوفية إلى الرمز والغموض، وهناك تفسير آخر يرى أن الصوفية قد عمدوا لاستخدام هذه اللغة الإيحائية ضنا منهم بعلمهم الباطن الموهوب لهم من طريق غير طريق العقل أو الشرع"[2].

وعليه، فإن "الظاهر والمرادف للتنزيل والشريعة يستند في فهمه للقرآن إلى معاني الألفا، ودلالتها اللغوية الظاهرة، وهذا هو (المعنى)، بينما يستند الباطن المرادف للحقيقة والتأويل في فهمه للقرآن إلى ما وراء الألفاظ وما وراء المعنى، وهذا ما أفرز في الثقافة البيانية ما يمكن تسميته (معنى المعنى)"[3].

وأمام تعظيم الصوفي للحقيقة أدرك أن المتلقي لا يمكنه أن "يقف على أبعاد هذه التجربة، فهو يلجأ إلى التكنية والاستعارة بالإشارة والتلميح التي به حاجة دوما إلى الشرح والتفسير، وهنا تكمن معضلة الصوفي في أن ما حسبه ملجأ صار فخا منصوبا ومشكلة يعوزها الحل والتوضيح"[4].

---

1 نصر حامد أبو زيد: فلسفة التأويل –دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي– المركز الثقافي العربي، بيروت، ط4، 1998، ص 337.

2 إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف، دار الأمين، القاهرة، ط 1، 1999، ص 56-55.

3 وضحى يونس: القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص 84.

4 ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، ص 55.

فالقارئ حينما يأتي الشعر الصوفي لا بد "أن يعمل فكره في النظر في مجمل آرائهم وفلسفتهم ومواقفهم كي يقف على بنية هذا المعنى الأدبي المراد الذي هو كامن في العمق، والذي لا يتم الوصول إليه إلا بالتأويل وطول النظر"[1]، لأن الصوفي تعمق الغموض، واسترسل في التخييل، حتى لا ينفذ إليهما إلا من امتلك ناصية الإشارة من القوم.

من هنا "كان التركيز على الإشارة والرمز واعتماد لغة الشطح التي تنفذ إلى أغوار الوجدان وتستجيب لأدق خلجاته وتعكس تعريفاتهم في هذا المجال الفارق النوعي بين اللغة – الموضوع واللغة– التجربة، أو بين اللغة الأولى وباطن اللغة"[2].

وهكذا، فإن التعبير الرمزي "يحقق للقصيدة الصوفية بعدا جماليا يتمثل في مشاركة المستمع أو القارئ الوجدانية، وهو يتلقى القصيدة، وفي مشاركته من جهة أخرى في تحديد القراءة الصوفية العميقة للقصيدة التي يحصل منها استلذاذ واكتشاف المعنى الإيحائي، ومعنى ذلك أن الرمز يفك أسرار القصيدة التي يتضاءل جمالها بالمباشرة، أي أن الرمز يحقق بالضرورة استبطانا أثناء التلقي يعادل دعوة التصوف إلى استكناه الباطن وإغفال الظاهر"[3].

إن الولوج إلى الباطن مؤدّاه "إفراغ اللغة من محتواها المألوف وتهيئتها لاستيعاب الجديد الصادم، وذلك بإعادة تشفيرها وملئها بجملة من المدلولات التي لم يعهدها المتلقي في أفقه، وبالتالي يعلن الخطاب الصوفي انفتاحه على وفرة من المعاني مصدرها القلب الذي تنزلت عليه المعرفة الإلهية عن طريق الفيض الرباني"[4].

---

1 م.س، ص 38.

2 وفيق سليطين: الشعر والتصوف، ص 12.

3 محمد بنعمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2001، ص140.

4 نصيرة صوالح: إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي، ص 83.

هكذا، تتحقق اللغة الصوفية لتكون "شاملة الوجود، أو تكشفا له، من حيث هي صورة موازية له في العمق، وكذلك تغدو على مستواها الخاص انكشافا للألوهية السارية في العالم، أو مجلى لتحولاتها التي لا تنقطع في عمق الصور والأشكال، فالعالم -كما يقول ابن عربي- حروف مخطوطة مرموقة في رق الوجود المنشور، ولا تزال الكتابة فيه دائمة أبدا لا تنتهي"[1].

ومن الواضح، بعد كل هذا، أن أزمة الصوفي والمتلقي ناتجة عما اصطلحنا عليه "الفتح اللغوي" أو "الإغراب اللغوي" الذي اتخذ لغة رامزة أدت إلى حدوث خلل في الفهم بين الأفقين، ذلك أن الصوفي لم يجد وسيلة للتعبير عن "الحب الإلهي" إلا الرمز، لأنه "الوسيلة الوحيدة للرؤيا المركبة التي تصل بين الماضي والحاضر والمستقبل وتوائم ما بين الإقليمي والقومي والإنساني، وتمزج ما بين الخاص والعام في جدل المعاني المتعددة والدلالات المركبة"[2].

---

1 وفيق سليطين: الشعر والتصوف، ص17.

2 عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاسم، دمشق، ط2، 1993، ص 100.

3. أشكال التعبير الخطابي:

تتأسس رؤية الصوفية على مجاراة الخطاب الأدبي العادي حيث الرموز الشعرية التي ألفها أفق توقع القارئ، لكن بتجاوز دلالتها القديمة وشحنها برموز جديدة تمنح الصوفي عالمه الخاص، والذي يصبح فيه الرمز "معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر لا يظفر به إلا أهله"[1].

وبناء على ذلك، فإن القصيدة الصوفية تطلعنا "منذ نعومة أظافرها، على تبنيها أسلوب الغزل الإنساني المأثور في الشعر العربي، في صورتيه الحسية والمعنوية متخذة منهما ستارا لغويا وأسلوبا لمعاني الحب الإلهي، وما يصدر عن هذا الحب من معارف ولطائف وتجليات تفيض على قلب الصوفي وتغمره بمشاعر مختلفة وأحاسيس متباينة، تدور كلها في فلك المحب والمحبوب"[2].

من هنا، فإن الشاعر الصوفي بعامة، وابن الفارض بخاصة، كان يرى في ألفاظ الحب الإنساني وسيلة تعبير عن الحب الإلهي تسكن كيانه وتعيش بين جنباته "لما بين الحبين من شبه كبير حتى زعم أغلب الصوفية أن الحب الإنساني إن هو إلا حب صوري أرضي لحب حقيقي سماوي"[3].

وأيا كان الشأن، فإن الصوفي وهو يعبر عن الحب الإلهي نألفه يشرب من نبع الأساليب الغزلية الحسية في تعابيرها عن الحب الإنساني، ذلك أن "التشابه بين الأسلوبين في الغزل الإلهي والغزل الإنساني يشتد حتى إن قصد الشاعر الصوفي ليخفي في كثير من الأحيان إلا إذا أظهرته قرينة من القرائن التي توجه النص شطر الغزل الإلهي توجيها

---

1 السراج الطوسي: اللمع، ص 338.

2 أمين يوسف عودة: تأويل الشعر عند الصوفية، ص187.

3 مختار حبار: سيميائية الخطاب الشعري عند الصوفية، مجلة تجليات الحداثة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ع2، 1993، ص56.

لا يدع مجالا للاحتمال، فإذا لم توجد قرينة ظل التشابه بين الأسلوبين قائما حتى إن كثيرا من النصوص تصلح للغزلين الإنساني والإلهي على السواء"[1].

لكن، هذا النبع الذي تدفق على شعر ابن الفارض، إنما "عمد فيه صاحبه إلى معجم العذريين والإباحيين والخمريين، فاستقى منه ألفاظه وعباراته، واتخذ منها إشارات وكنايات يرمي من ورائها على حقيقة أدق، ومعنى أعمق مما يدل عليه ظاهرها"[2].

والمتصفح لخطاب ابن الفارض الشعري الصوفي، تتراءى أمامه ألفاظ "الحب" المستقاة من قاموس العذريين والخمريين على غرار الهوى والغرام والهيام الصبابة والشوق والاشتياق والجوى والقرب والبعد والحب والعشق، إذ "التعبير عن الحب الإلهي بلغة العواطف الإنسانية وبأساليب مأخوذة من شعر الغزل العفيف منه في وجدانيته ومثاليته، والصريح في حسيته وشهوانيته[3].

والحق، أن ابن الفارض في شعره الصوفي، إنما يغترف في خطابه ما يفيض به القلب من معاني الحب، حيث الأسرار والجمال الإلهيين ينبعثان من الوجود.

يقول[4]:

وملك معاني العشق ملكي، وجندي ال معاني، وكل العاشقين رعيتي
فتى الحب، ها قد بنت عنه بحكم من يراه حجابا، فالهوى دون رتبتي
وجاوزت حد العشق،فالحب كالقلى وعن شأو معراج اتحادي رحلتي
فطب بالهوى نفسا،فقد سدت أنفس ال عباد من العباد، في كل أمة

---

1 عبد الحكيم حسان: التصوف في الشعر العربي، مكتبة الآداب، القاهرة، 2008، ص 301.

2 محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض والحب الإلهي.

3 رضوان محمد سعيد الكردي: الشاغوري شاعر التصوف في القرن العشرين، سوريا، ط1، 2002، ص 156.

4 ابن الفارض: الديوان، ص 74.

ويقول أيضا[1]:

هو الحب فاسلم بالحشا ما الهوى سهل فما اختاره مضنى به ، وله عقل
وعش خاليا ، فالحب راحته عنا وأوله سقم ، وآخره قتل
ولكن لدي الموت فيه، صبابة حياة لمن أهوى، علي بها الفضل
فإن شئت أن تحيا سعيدا، فمت به شهيدا ، وإلا فالغرام له أهل
فمن لم يمت في حبه لم يعش به ودون اجتناء النحل ما جنت النحل

إذن، فالمقطوعتان الشعريتان الصوفيتان من شعر الغزل الإلهي الذي شاع في ديوانه، ومثل نسبة كادت أن تكون مطلقة، عبر عنه بألفاظ الحب الإلهي رامزا إليه بقاموس الغزليين والخمريين الحسيين، حيث ألفاظ كالعشق والعاشقين والحب والهوى والصبابة والغرام، فالذات الشاعرة تتأوه وتتعذب لفقدان الحبيب وتشتاق لوصاله، بل إن الموت في سبيل المحبوب أهون، لأنه كما يقول: "فمن لم يمت في حبه لم يعش به".

إن ركوب الرمز الغزلي للتعبير عن الحب الإلهي، بوصفه طريقا يستعين به السالك لأجل الحقيقة المفقودة، وتغيير هذا المسلك بإلباسه معاني جديدة، يعد تعبيرا عن حاجة الصوفي، وتلبية لحاله وموقفه حتى الشطح، إنما تترتب عنه إشكالية في التلقي بين أفقين متعارضين، كان لعدم توفر المتلقي/القارئ للخطاب الصوفي على "قراءة الحال" نقطة تحول لأنه (أي القارئ) لم يبلغ حال الاستواء مع ما يتلقاه في النص الشعري.

---

1 م.س، ص134.

ذلك أن الحال* -بوصفه مكونا من مكونات التجربة الشعرية لدى الصوفية- تعبير عن الوجدان الشعوري والمعرفي، وهو معنى "يرد على القلب من غير تعمد ولا اجتلاب ولا اكتساب، من طرب أو حزن أو بسط أو قبض أو شوق أو انزعاج، فالأحوال مواهب ..."[1]، وصاحب الحال ينتقل من حال إلى حال إذ الأحوال كما تحل بالقلب تزول عنه بين الوقت والآخر.

وقد توصل أحد الدارسين في مفهوم الحال إلى النتائج الآتية:

- الحال مشتقة من جذر (حول) بمعنى تحول وزال.
- الحال نعت وجداني شعوري نفسي.
- الحال هبة من الله للعبد ولا تعمل له في اجتلابها.
- الحال يقسم إلى قسمين، حال مؤقت وحال دائم[2].

ومن هذا المنطلق ن قال ابن عربي في وصف الحال[3]:

الحال ما يهب الرحمن من منح عناية منه لا كسب ولا طلب
تغير الوصف برهاني عليه فكن على ثبات، فإن الحال تنقلب
ولا تقولن إن الحال دائمة فإن قوما إلى ما قلته ذهبوا

---

* جاء في لسان العرب أن الحال: الوقت الذي أتت فيه، بنظرة لسان العرب مادة "حول"، ج11، ص190، وتحول عنه: زال إلى غيره، ينظر: الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ج3، ص37.

1 عبد الكريم القشري: الرسالة القشرية، ص 57.

2 ينظر: أمين يوسف عودة: تجليات الشعر الصوفي -قراءة في الأحوال والمقامات- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001، ص29.

3 ابن عربي محي الدين: الفتوحات المكية، ج 2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1990، ص 284.

وأيا كان الشأن، فإن الصوفية وضعوا فيصلا بين المقام والحال معتبرين أن "المقامات مكاسب ... تحصل ببذل الجهد"[1]، أما الأحوال، "فهي مواهب ... تأتي من عين الجود"[2].

يقول ابن عربي[3]:

إن المقام من الأعمال تكتسب له التحمل في التحصيل و الطلب
به يكون كمال العارفين وما يردهم عنه لا ستر ولا حجب
له الدوام وما في الغيب من عجب الحكم فيه له والفصل والندب
هو النهاية والأحوال تابعة وما يجليه إلا الكد والنصب
إن الرسول لأجل الشكر قد ورمت أقدامه وعلاه الجهد والتعب

وركحا على هذا التأسيس، فإن طريق الصوفي نحو "الحب الإلهي" لا تتم حتى "يعبر جميع المقامات مكملا نفسه بكل مقام قبل أن يدعه إلى تاليه متمرسا بالحال الذي تفضل الله فأسبغه عليه، وبعدئذ فقط يكون قد رقي إلى الدرجات العالية من الإدراك التي يسميها الصوفية (معرفة) و(حقيقة)، حيث يصير الطالب عارفا، ويتحقق أن العلم والعالم والمعلوم شيء واحد"[4].

والذي هو ثابت أن حال "المحبة" من أكثر الأحوال التي عاناها الصوفية فاحتفوا بها في أشعارهم "والواقع أن أهل الحقيقة تكلموا جميعا في الحب، لأن هذه الحال هي الفيصل بينهم وبين أهل الشريعة الذي يعبدون الله طمعا في الثواب وخوفا من

1 عبد الكريم القشيري: الرسالة، ص 193.
2 م.س.
3 ابن عربي محي الدين: الفتوحات، ج 2، ص 385.
4 نيكلسون: الصوفية في الإسلام، تر: نور الدين شريبة، ص 34.

العقاب، ولا يستقيم حال المتصوف إلا إن خلص من دنياه وأخراه، فلا يكون له مأرب غير لقاء الحبيب"[1].

من هنا، صار الحب لدى الصوفية في تجاربهم المختلفة سلّما يرتقون بواسطته لاعتناق الذات الإلهية، حيث هو "أساس الحالة الروحية القلبية الكشفية في التجربة الصوفية، وهو أول درجات سلم الارتقاء الصوفي نحو معرفة الله والاتحاد به، إذ يهب الصوفيون أنفسهم لمن أحبوا فلا يبقى لهم منه شيء"[2].

لهذا، فإن الحب الإلهي "هو المحور الرئيسي الذي تدور عليه رياضات الصوفية المسلمين ومجاهداتهم، وتصدر عنه وترد إليه أحوالهم ومقاماتهم، فليس ثمة حال أو مقام إلا وهو من الحب الإلهي بمثابة مقدمة من مقدماته"[3]، ويبدو أن الصوفية لم يصطنعوا الحب، بل استقوه من القرآن الكريم، يقول تعالى: "قل إن كنتم تحبون الله فاتبعوني يحببكم الله"[4].

ونظرا لامتياز الخطاب الصوفي بخاصية "الحب" كون التجربة الصوفية "تجربة وجدانية قبل كل شيء، فهي تعاش بالمشاعر والأحاسيس بحالات النفس اضطرابا، وقلقا، وتوترا، واغترابا، والحب الصوفي ليس غريزة، ولا حسا ولا عقلا، هو أصل العاطفة، فالحب الصوفي فعل قلبي، لا يعلل عقليا"[5].

ولعل الذي تبلغه المحبة -بأهل المجاهدات والعرفان- "أحوال تكشف لهم فيها عن أسرار الغيوب ولا سيما غيب المحبوب، فقد شاهدنا من يخبر محبوبه

---

1 زكي مبارك: التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج 1، مطبعة الرسالة، القاهرة، ط 1، 1983، ص287.

2 وضحي يونس: القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص 41.

3 م.س.

4 سورة آل عمران: الآية، 31.

5 وضحي يونس: القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص 48.

بكل خفي وجلي من أحوال نفسه، ويدعوه من بعد، فيجيبه مشاهدة لا يتطرق إليها احتمال"[1].

يقول أحدهم في هذا المعنى[2]:

ألاحظه في كل شيء رأيته وأدعوه سرّا بالمنى فيجيب
ملأت به سمعي وقلبي و ناظري وكلّي وأجزائي فأين يغيب

وعليه، فإن كل شيء لدى الصوفية يقوم على المحبة نظرا لاستغراقهم في النشوة العلوية أو الفناء، لا سيما وأن الصوفي يسعى – عبر سفره الروحي- إلى القبض على المحبوب، وهذا الوجد ارتمى فيه عديد الشعراء الصوفية لأنهم "يشيرون به إلى البذل والإيثار وإلى أن يهب المحب كله لمن أحب فلا يبقى له منه شيء"[3].

وقد عبر منصف عبد الحق عن هذا الفناء قائلا "ومادام الإنسان صورة وجودية مركبة، فهو صورة للألوهية والعالم، فقد كان حبه الإلهي أيضا متعدد الاتجاهات، فهو حب للألوهية من جهة، ولتجلياتها عبر أشكال موجودات العالم أيضا"[4].

ولما كانت غاية الصوفي الوصول إلى الله، والاتصال به، والفناء فيه، والتحقق بمعرفته، اتخذ حال الحب طريقا لمعانقة الخالق، يقول الجنيد واصفا ذلك: "عبد ذاهب عن نفسه، متصل بذكر ربه، قائم بأداء حقوقه، ناظر إليه بقلبه، أحرق قلبه أنوار هويته وصف شربه من كأس وده، وانكشف له الجبار من أستار غيبه ..."[5].

---

1 عبد الرحمان بن محمد الأنصاري: مشارق أنوار القلوب، تح: ريتر: دار صادر، بيروت، 1959، ص 106.
2 م.س، ص 107.
3 عاطف جودة نصر: ابن الفارض –دراسة في فن الشعر الصوفي- دار الأندلس، بيروت، (د.ت)، ص 252.
4.
5 عبد الكريم القشيري: الرسالة، ص 143.

وسنحاول أن نثبت ما مؤدّاه أن الحال التي يطلق عليها الصوفية حال البقاء بعد الفناء عبر عنها ابن الفارض، حيث يصف شهوده للذات الإلهية.

يقول[1]:

وهمت بما في عالم الأمر، حيث لا ظهور، وكانت نشوتي قبل نشأتي
فأفنى الهوى ما لم يكن ثم باقيا هنا، من صفات بيننا، فاضمحلّت
فألقيت ما ألقيت عني صادرا إليّ، ومني واردا بمزيدتي
وشاهدت نفسي بالصفات التي بها تحجّبت عني في شهودي وحجبتي
وإني التي أحببتها ، لا محالة وكانت لها نفسي عليّ محيلتي
فهامت بها من حيث لم تدر، وهي في شهودي، بنفس الأمر غير جهولة

يتبين لمتدبر هذا الخطاب أن ابن الفارض في شعره هذا إنما "يفاضل بين هذه الحال وبين ما كان عليه قبلها من حال الحجابية التي يكون العبد فيها محجوبا بصفاته الظاهرة عن نفسه الحقيقية التي ليست شيئا آخر غير الذات الإلهية"[2] التي يغرق الصوفي في حبها، فتتجلى في شكلين من الخطاب، اتخذ الأول "المرأة" رمزا للتعبير عن الحب الإلهي، والثاني "الخمرة" للكشف عن وجه الألوهية.

---

1 ابن الفارض: الديوان، ص 62-61.

2.

أ. رمز المرأة:

يدفعنا طرح رمز المرأة لدى ابن الفارض في خطابه الصوفي إلى القول: بأنه استمد معجم مفرداته من القاموس الغزلي[1] مقتفيا أثر الشعراء الذين تغنوا

بالحب الإلهي، متخذا المرأة رمزا للتعبير عن أحواله ومواجده "بلغة العواطف الإنسانية وأساليب مأخوذة من شعر الغزل العفيف منه في وجدانيته ومثاليته، والصريح في حسيته وشهوانيته"[2].

والثابت أن ابن الفارض في أشعاره، يستخدم "الدلالة التلويحية في رموزه الشعرية التي أهاب فيها بالجوهر الأنثوي، إذ وصف من خلال العواطف الإنسانية والجمال الأرضي الزائل حبه الإلهي وتعشقه بالجمال في علوّه وإطلاقه ... لقد بات هذا لجمال الإنساني المتشخص في الأنثى تعينا للإلهي الذي لا يشاهد بمعزل عن التجلّي في الصور والأشكال المحسوسة"[3].

ولما كان الحب الإلهي "سموّ بالحب العذري وتطور له، هذا الحب الذي نطق به مجنون ليلى، وغنى له قيس بن ذريح، وهتف به جميل وكثير ثم العباس بن الأحنف وسواهم من الشعراء"[4]، تغنى به ابن الفارض مقتفيا الشعراء العذريين، الذين هاموا بمعشوقاتهم، وتغنوا بهن في قصائد رومانسية.

وإذا تأملنا الخطاب – الآتي ذكره – في أعمق مكوناته وجدناه يشرب من نبع الغزل الإنساني متجاوزا معانيه معبرا عن جمال محبوبته الحقيقية وهي الذات الإلهية، إذ "معنى هذا الحب الموجه إلى الصور الكونية المعينة لا يختلف في حقيقته عن الحب الموجه إلى الذات العليّة التي تصدر عنها وتفيض منها هذه الصور الكونية، وإنما الاختلاف

---

1 ينظر: ما كتبناه في موضوعة الإتباع في القصيدة الشعرية لدى ابن الفارض.

2 رضوان محمد سعيد الكردي: الشاغوري، ص 156.

3 عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص 174.

4 محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، ص 203.

– كما يقول ابن العربي – واقع بين المحبين، إذ أن محبي الصور الكونية يتعشقون الكون، في حين أن محبي الذات العليّة يتعشّقون العين"[1].

يقول ابن الفارض[2]:

فلا تك مفتونا بحسنك ، معجبا بنفسك موقوفا على لبس غرّة
وصرح بإطلاق الجمال و لا تقل بتقييده ميلا لزخرف زينة
فكلّ مليح ، حسنه من جمالها معار له، بل حسن كلّ مليحة
بها قيس لبنى هام، بل كلّ عاشق كمجنون ليلى، أو كثيّر عزة
فكل صبا منهم إلى وصف لبسها بصورة حسن، لاح في حسن صورة

وبناء على الخطاب – السالف الذكر – كانت "الاستعانة بلغة الغزل التي تجر بالضرورة وراءها عالمها الخاص، وهو مرجعها، لتصبح العلاقة بين هذا العالم وعالم المتصوف علاقة تأويلية بمعنى أن عالم الغزل مؤوّل لمعطيات عالم التصوّف لأن رسالة الغزل تتجاور مع رسالة التصوف التي تقوم على تجسيد علاقة المتصوف بالله، وهذا التجاور يلتقي فيه شعور المتصوف بشعور المحب المتغزل"[3].

لقد أفضى هذا الشكل الخطابي – بأنماطه التعبيرية المختلفة – إلى تجاوز الخطاب التقليدي، ما أدى إلى حدوث أزمة وإشكالية في التلقي لاحتواء الخطاب الجديد على ألفاظ العشق والوجد والحب التي هي من مكونات الغزل العذري، ما حاد بهذا الأفق الضيق إلى "اتهام الكثير منهم بأن مثل هذه الألفاظ إنما هي ألفاظ دنيوية وجسدية بحتة"[4].

---

1 محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض شاعر الحب الإلهي، ص 165.
2 ابن الفارض: الديوان، ص 70.
3 أمينة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي، ص 65.
4 عبد القادر الجزائري: المواقف في التصوف والوعظ والإرشاد، ج 1، دار اليقظة، دمشق، ط 2، 1996، ص 16.

ولعلنا لا ندعي الحقيقة المطلقة، حين نرى أن الصوفي لما ضاقت العبارة في التعبير عن وجده، تسامى بالمرأة – بوصفها رمزا للذات الإلهية – "إلى مستوى التجلي الإلهي، ورد الجمال الأنثوي إلى الجمال العالي المطلق الذي لا تعين له في نفسه، والذي

تخلل التعينات الجميلة، مع بقائه على ما هو عليه من حيث الوحدة والإطلاق ... ويكشف هذا الذوق الصوفي عن مظهرين: مظهر من حيث العلو والتنزيه، ومظهر من حيث التنزيل والتجلي في الصور والتشبه والتعين، بحيث تبدو هذه الثنائية تعبيرا عن حقيقة واحدة"[1].

ولما أيقن الصوفي أن "المرأة" هي التعبير الأمثل عن الحقيقة التي يفتش عنها "سعى على البحث عما كان عليه قبل أن يكون وهو – في مسيرة بحتة– قد استغرقه الحب واحتوى حنينه، حيث وجد في الجوهر الأنثوي معادلا للحقيقة التي ينشدها، لأن الأنثى تحيل إلى الرحم، والرحم ترمز إلى الأصل الذي يحن إليه الصوفي"[2].

إن ابن الفارض وهو يفتقد المحبوبة ويتوق إليها ويسعى إلى وصلها، إنما يدل خطابه – في هذا المجال – على أن "الوجود هو برسم الحنين إلى المفقود، وأن الوجود هو مكابدة الغياب ومقاساة الهجر والخسران، أما القوة التي تحن وتتوق فهي قوة الوجدان، التي من دونها تنعدم الحياة الروحية ... إنما القوة التي أفرزت الصوفية"[3].

نستخلص مما سبق "أن الشعراء العذريين وإن استطاعوا أن يروا في المرأة إمكانية للسعادة العظمى، وأن يجعلوا منها غاية في حد ذاتها، فإن الصوفية ذهبوا إلى أبعد مما تصوره الخيال الإبداعي العذري"[4]، حيث الوصول إلى المعرفة الحقيقية، بوصفها

---

1 عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص175.
2 نصيرة صوالح: إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي، ص 93.
3 يوسف اليوسف: ابن الفارض شاعر الحق الإلهي، ص 102.
4 عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي، ص 57.

"المشهودة لأهل الشهود، وهي التي يتغزلون بها ويتلذذون بحديثها في أسمارهم وهي المعنية عندهم بليلى وسلمى"[1].

وإذا تأملنا الخطاب الشعري الصوفي لدى ابن الفارض ألفناه "يرث الشعر العذري في بنيته الدلالية، ولغته الشعرية وصوره البيانية، لينتج نصا شعريا جديدا له سماته الأسلوبية، وطرائفه البلاغية، ونظامه اللغوي ومعجمه الشعري الخاص، محققا بذلك خصوصية التجربة الشعرية الصوفية وذاتيتها ... فعلى الرغم من تقارب تجربة الشعر العذري من تجربة الشعر الصوفي في الحب وتشابه تجليات العشق عند كل منهما، إلا أنها في نهاية الأمر يختلفان في ذات المحبوب، وماهيته ومقصود التجربة ومنشودها.

وهذا الاختلاف في ماهية المحبوبة بين الشعرين العذري والصوفي هو الذي يميز بين معاناة كل منهما وطبيعتها، ففي الشعر العذري المحبوبة متجسدة في الوجود، مشهودة للمحبوب، ظاهرة له في كينونة أنثوية، الأعراف الاجتماعية والسلطة الاجتماعية يمنعانه من الاتصال بها، ويظل عدم اتصاله بها هو مصدر المعاناة، أما في الشعر الصوفي فالأمر يغدو أكثر تعقيدا، فالمحبوبة هي حقيقة مجردة لا كينونة لها في الوجود، وتحوي كل الوجود، يعشقها الصوفي من خلال تصور ذهني، لا يجلوه لنا إلا ذلك الشعر الذي يتحدث عنها بصيغة المؤنث، وتصبح المحبوبة في نهاية الأمر صورة حسية في الشعر الصوفي"[2].

والجدير بالملاحظة والتصنيف يكمن في ازدواجية التعبير عن رمز "المرأة"، حيث استطاع ابن الفارض أن يوحد بين الجوهر الأنثوي والحقيقة المطلقة، تارة بإخفاء الصفات البشرية التي يطلقها عادة الشعراء العذريون، والصوفيون منهم، فيشير إليها بضميري الغائبة والمخاطبة، وتارة أخرى بتجسيد الأسماء التي أطلقها شعراء الغزل العذري، تعبيرا عن المحبوبة، وهي الذات الإلهية.

---

1 عبدالقادر الجزائري: المواقف، ص 220.

2 عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي، ص 225.

يقول ابن الفارض، مصورا المحبوبة بصور رمزية بعيدة عن الحسية، غارقا في الوجد، مبديا رغبة حارة في الحيازة السامية، حيث المفقود والكيان الضائع الذي قدمه في شكل

امرأة سرية متمنيا أن تهب إليه قبل أن يفنى حبه رغم أنه يدرك تنزيهها عن كل تعيين وتحديد[1]:

ولما انقضى صحوي، تقاضيت وصلها ولم يغشني في بسطها، قبض خشيتي
وأبشتها ما بي، ولم يك حاضري رقيب لها، حاظ بخلوة حلوتي
وقلت وحالي بالصبابة شاهد ووجدي، بها ما حي، و الفقد مثبتي
هبي، قبل يفنى الحب مني بقية أراك بها، لي نظرة المتلفت

إن الفناء في المحبوبة التي يعشقها ابن الفارض دفعه إلى التمنع عن تسميتها بما سمى الشعراء العذريون معشوقاتهم، ولهذا ظل الشاعر يصارع الفقدان والوجد معلنا في سياق القول الشعري الذي – سنأتيه– أنه لو سماها لاتهم بالجنون، ولأفسد المعارضون حالي الاتحاد والفناء بوصفهما غايتين، والمكاشفة كونها وسيلة لتحقيق الغاية.

يقول[2]:

لعمري، وإن أتلفت عمري بحبها ربحت، وإن أبلت حشاي أبلت
ذللت لها في الحي حتى وجدتني وأدنى منال عندهم فوق همتي
فلو قيل من تهوى، وصرحت باسمها لقيل كنى ، أو مسّه طيف جنة
ولو عزّ فيها الذلّ ، ما الذي الهوى ولم يك لولا الحب في الذلّ عزّتي

---

1 ابن الفارض: الديوان، ص 46-47.
2 ابن الفارض: الديوان، ص 56.

يبدو ابن الفارض متشبثا بالجوهر الأنثوي دون تسميته، حيث تتجلى عاطفة الحب الروحي، تعبيرا عن "الحب الإلهي"، الذي ظل يلاحقه، مصورا المحبين في صورة الأسرى في يدي المحبوبة، معترفا بعجزه عن إدراك أمانيه.

يقول[1]:

قوت روحي ذكرها ، أنى تحو ر عن التوق لذكرى، هي هي
لست أنسى ، بالثنايا قولها: كل من في الحي أسرى في يدي
سلهمو مستخبرا أنفسهم هل نجت أنفسهم من قبضتي
نسب أقرب في شرع الهوى بيننا من نسب من أبوي
ساعدي بالطيف إن عزت منى قصر، عن نيلها ، في ساعدي

وإذا ما افتقدها، يسائلها عن نفسه، فيطلبها، يقول ابن الفارض[2]:

أسائلها عني ، إذا ما لقيتها ومن حيث أهدت لي هداي أضلّت
وأطلبها مني، وعندي لم تزل عجبت لها بي كيف عني استجنّت

ويرفع عنها الحجاب، فتنكشف له، وتجيب عنه سؤاله، يقول[3]:

رفعت حجاب النفس عنها بكشفي ال نقاب فكانت عن سؤالي مجيبتي

---

1 م.س، ص 17 – 19.
2 م.س، ص 94.
3 م.س، ص 95

فالمحبوبة تستميز عن سواها كونها تختلف عن الكل، وتتمظهر في الكل، يقول[1]:

ولسن سواها لا ولا كن غيرها وما أن لها في حسنها من شريكة

وهذه شواهد أخرى تؤكد على تسمية الشاعر للمعشوقة، باستخدام الرمز الصوفي "ذلك أن الصوفي عندما يستحوذ عليه المحبوب، لا يستطيع أن يعبر عن تجربته الداخلية هذه إلا باعتماده التراكيب الرمزية، التي تشير ولا تكشف، وتلوح دون أن تصرح"[2].

يقول الشاعر[3]:

هل نار ليلى بدت ليلا بذي سلم أم بارق لاح بالزوراء فالعلم

وعليه فإن الدارس للخطاب الصوفي تفطن لما يتسم به "الشعر الصوفي من طبيعة رمزية ما جعلهم يتجاوزون الدلالات في مباشرتها إلى تقصي هذه الدلالات من حيث ما توحي به من معان وأحوال وأذواق ومقامات، وبدت لهم الأساليب الشعرية موسومة بتركيب إشاري عبروا عنه بالكناية"[4].

والخلاصة مفادها أن استخدام الرمز الأنثوي لدى ابن الفارض في حب ليلى والتغني بها رمز يهدف الوصول إلى المسمى الحقيقي لهذه الموجودات، ولم تكن نظرته تلك تعشقا لجمالها الحسي الفاني، بل كانت مجلى من مجالي الجمال الإلهي المطلق الذي تعشقه وقدّسه، فكان بذلك رمزا للجمال الإلهي المطلق المتجلي فيها، وأيضا في الرمز الخمري[5].

---

1 م.س.

2 وفيق سليطين: الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد، ص 95.

3 ابن الفارض: الديوان ص

4 عاطف جودة نصر: الرمز الشعري، ص 177.

5 سهيلة عبد الباعث: نظرية وحدة الوجود بين ابن عربي والجيلي، مكتبة خزعل، بيروت، ط 1، 2002، ص 427.

ب. الرمز الخمري:

لقد استنجد الصوفية في خطابهم الأدبي – بشكل عام– وابن الفارض –بشكل خاص– برمز الخمرة لإدراكهم أن اللغة التقليدية لم تعد تتماشى والأسوار الصوفية الدقيقة حيث "الكلام الصوفي أو كلام الجنون الذي هو انقطاع عن الواقع الاجتماعي اللغوي، وتغريب اللغة عن ذاتها ... باختصار هو إطلاق إمكانات اللغة وتحريرها من الأحادية والانغلاق"[1].

لا شك أن ابن الفارض بعد أن شرب من نبع – رمز المرأة–، يجد نفسه "وقد امتلأ قلبه بحب الله وانتشى بهذا الحب يتغنى به رامز له – بالخمر– يصفها ويتفنن في وصفها ولذتها، أو نشوته بها، وهو ما فعله شعراء الخمر العادية ولكن الخمر المتصوف من نوع آخر فهي لا تشبه الخمر العادية في ذاتها ووصفها وسكرها، ولكي يفصلوا بينهما لجأ شعراء التصوف إلى الرمز والبحث عن التعابير التي تجعل منها شيئا تجريديا"[2].

إذن، يتجلى الرمز الخمري في تعابير ابن الفارض الصوفية في وصف وتصوير الذات الإلهية، حيث "موت الصوفي عن – الأنا– والصورة الذي هو من الجهة الأخرى حضور في – الهو– والمعنى، ويعني ذلك – فيما يعنيه– رغبة العودة باللغة والذات والعالم إلى ما قبل الوجود المتعين في الحدود والقيود والأشكال"[3].

ومن القصائد التي تعرض للخمرة الإلهية، وتأمل الذات الشاعرة أن تمتطيها لتعانق المعشوقة قصيدة (شربنا على ذكر الحبيب)، حيث النشوة الأولى، نشوة الوصل والخلود التي تتقدم النشأة الحادثة.

---

1 وفيق سليطين: الشعر والتصوف، ص18.

2 عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص275.

3 وفيق سليطين: الشعر والتصوف، ص19.

يقول ابن الفارض[1]:

وعندي منها نشوة قبل نشأتي معي أبدا تبقى وإن بلي العظم

ففي الخطاب الصوفي الفارضي، يتمظهر – الرمز الخمري– بمصطلحات مختلفة تنم عن قدرة الشاعر الاستيعابية لقاموس الخمريين، وتغريبه عن لغة القوم عن طريق إشباع ألفاظه بالدلالات الرمزية كي تعبر اللغة الرامزة عن مواجده، وتقيه شر التلقي السلبي الذي يعارض التجربة الصوفية.

إن لجوء ابن الفارض (للرمز الخمري) "تأكيد على عجز اللغة المباشرة أمام تلك الفيوضات الروحية المجردة، حيث يعمل الصوفي – في نشاط تأويلي – على تجاوز الظاهر المادي للرموز المعتمدة، والبحث في باطن اللغة عن المعاني الروحية المقصودة رغبة في التستر على تجربته، وغيرة منه على أسراره، خوفا من سلبية التلقي التي كثيرا ما تدين التصوف فكرة وتجربة ولغة"[2].

لذلك، فإن الانحراف عن الكلام العادي الذي مارسه ابن الفارض على اللغة (ترميزا وتغريبا) كان فعلا مقصودا لأجل أن يبقى خطابهم الشعري الصوفي ضمن طائفتهم بعيدا عن المعارضين ذوي الأفق السلبي[3].

قال القشيري عن المتصوفة "يستعملون ألفاظا فيما بينهم قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم والإجمال والستر ... لتكن معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب"[4].

---

1 ابن الفارض: الديوان، ص 143.

2 نصيرة صوالح: إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي، ص 96.

3 يتم تفصيل هذه القضية في الفصل الخامس من المحور الأول (تلقي الخطاب الصوفي).

4 عبد الكريم القشيري: الرسالة القشيرية، ص 218.

ويبدو كما هو مستقرأ من جملة المعطيات النظرية –السالفة الذكر– أن الإغراب اللغوي أدى إلى انعدام التواصل بين المتلقي القارئ والصوفي صاحب الرسالة الجديدة لأن الخطاب ورد معتما قصدا كي تبقى أفكارهم ومعانيهم في نطاق طائفتهم، والسبب الثاني هو عجز اللغة التقليدية عن كشف المواجد الصوفية.

ضمن هذا المنظور، نتوقف لدى نصوص بعينها من مدونة ابن الفارض الصوفية لنبرهن على أن الشاعر انطلق في رحلته نحو الاتصال بالمعشوقة من مصطلحات الشعراء الخمريين، لكن بدلالات رمزية لم تخرج عن نطاق طائفة الصوفية ومن ذلك نذكر: السكر، الكأس، الحان، الدنّ ... الخ.

يقول ابن الفارض في رحلة الاتصال، حيث يمتزج الحب الإلهي بالخمر الإلهي في تصوير ينتقل به من نشوة الشرب إلى نشوة الاجتذاب والارتماء في أحضان المعشوقة[1]:

شربنا على ذكر الحبيب مدامة سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم

والملاحظ أيضا في البيت – الآتي ذكره – أن مصطلحي النجم والهلال لهما دلالة خاصة في الخطاب الصوفي الفارضي، إذ يحيلان على الزهد والانفراد للعبادة.

يقول[2]:

لها البدر كأس وهي شمس يديرها هلال وكم يبدو إذا مزجت نجم

ونقرأ كذلك في شعره نشوة أهل الحي كلها ذكر اسمها، يقول[3]:

فإن ذكرت في الحي أصبح أهله نشاوى ولا عار عليهم ولا إثم

---

1 ابن الفارض: الديوان، ص 140.

2 م.س.

3 م.س.

ونقرأ له، حتى البكم ينطقون لمذاقها، لأنهم أهل أرباب المعارف الإلهية وأصحاب المحبة الربانية، سبيلهم الوجدان للمعرفة الحقيقية يقول[1]:

ولو قرّبوا، من حانها مقعدا مشى وتنطق من ذكرى مذاقتها البكم

وقد أورد الشراح مفهوما للسكر، إذ هو "دهش يلحق سر المحب في مشاهدة جمال المحبوب فجأة، لأن روحانية الإنسان التي هي -جوهر العقل- لما انجذبت إلى جمال المحبوب بعد شعاع العقل عن النفس وذهل الحس عن المحسوس وألم بالباطن فرح ونشاط وانبساط ... وتسمى هذه الحالة سكر لمشاركتها السكر الظاهري في الأوصاف المذكورة"[2].

لا زال الشاعر يعبر عن جمال محبوبته ومحاسنها التي هي في الحقيقة —الخمرة الإلهية- التي ترمز إلى العرفان، يقول[3]:

ومازلت في نفسي بها مترددا لنشوة حسي والمحاسن خمرتي

وكثيرا ما يعمد ابن الفارض إلى استخدام مفرادات: الشراب، والحميا ... الخ، واصفا مجلس شرابه، حيث يفنى في محبوبته حتى يصل إلى درجة نشوة السكر التي تليها درجة الصحو، يقول[4]:

سقتني حميا الحب راحة مقلتي وكأسي محيا من عن الحسن جلت
فأوهمت صحبي أن شرب شربهم به سر سري في انتشائي بنظرة
ولما انقضى صحوي تقاضيت وصلها ولم يغشني في بسطها قبض خشيتي

---

1 م.س.

2 عبد الرزاق الكاشاني: كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر -شرح تائية ابن الفارض- ج 1، المطبعة الخيرية، القاهرة، (د.ت)، ص34.

3 ابن الفارض: الديوان، ص 94.

4 م.س، ص 46.

لقد اتخذ الصوفية – وفي مقدمتهم – ابن الفارض مصطلحي السكر والصحو مجالا للتعبير عن مواجدهم وعواطفهم التواقة إلى المحبوبة والاتصال بها مرة أخرى بعد انفصال يقول الشاعر وهو غارق في روحية مطلقة واصفا الذات الإلهية في خمرة عميقة معبرا عن وجه محبوبته بالكأس[1]:

يقولون لي : صفها فأنت بوصفها خبير، أجل عندي بأوصافها علم
صفاء ولا ماء ولطف ولا هوى ونور ولا نار وروح ولا جسم
وهامت بها روحي بحيث تمازجا ات حادا ولا جرم تخلله جرم

وركحا على هذا الأساس، فإن الخمرة لدى ابن الفارض هي اللذة التي ينتشي بها ويغرق في حبها حتى الهيام، وهذا حال الصوفية حيث، مجالس الشراب الروحية التي يفنى فيها الصوفي حتى السكر.

1 م.س، ص 142.

« فكأن النص الأدبي يتجدد و ينبعث مع كل قراءة يقوم بها القارئ ، وهكذا نجد عطاء النص الأدبي متجددا أزليا لا ينفذ أبدا ، فكلما استعطاه قارئ أعطاه »

عبد الملك مرتاض

الخامس

المكون الجمالي في الخطاب الشعري الصوفي لدى ابن الفارض

- جمالية الصورة الشعرية في الخطاب الشعري
- التناص في الخطاب الشعري
- الخطاب الصوفي الفارضي وأفق تلقيه

تعد الصورة الشعرية مقوما أساسيا من مقومات الإبداع الشعري، فهي تقرب بين حقيقتين متباعدتين[1]، وينبغي على المتلقي أن ينظر إلى موقع هذا الجمع في السياق العام، وما يمكن لهذه العلاقة الجديدة المستحدثة أن تولده من إيحاءات ومدلولات.

يرى الدكتور عبد المالك مرتاض أن مصطلح الصورة[2] "م يكن متداولا، حسب إطلاعنا، بين النقاد العرب القدماء بالمفهوم النقدي المعفي،فمصطلح "الصورة"، فيما نعلم، مصطلح غربي دخل إلى النقد الأدبي العربي حديثا، وهو في الغالب، ترجمة للمصطلح الفرنسي الإنجليزي (مع الفارق في النطق) "Image" أو ما يعادله في اللغات الأوروبية"[3].

وركحا على هذا الأساس، يتبين من خلال كلام عبد المالك مرتاض، أن مصطلح الصورة، مصطلح حديث صيغ تحت التأثر بمصطلحات النقد الغربي، مع الاجتهاد في ترجمته من اللغة الأم إلى اللغات الأخرى، ومن ثمة فإنه "من المصطلحات النقدية الوافدة"[4].

وإذا كان مصطلح الصورة الشعرية، أو "قصيدة الصورة"[5]، من المصلحات الوافدة على نقادنا المحدثين، عن طريق تأثر النقد العربي الحديث بالثقافة الغربية، فهل يحمل الصياغة نفسها التي قام عليها المصطلح في التراث النقدي ؟

1. الصورة في النقد القديم:

[1] عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري – دراسة تشريحية– ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص 49.

[2] يشير محمد ناصر في مؤلفه الموسوم بـ"الشعر الجزائري الحديث" إلى أن عبد القاهر الجرجاني استعمل كلمة "الصورة".

[3] عبد المالك مرتاض: أدب المقاومة، ج 2، ص 248.

[4] عبد الرحمان نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، الأردن، ط2، 1982، ص12.

[5] مصطفى بيطام: الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي، ص 371.

إن الباحث عن عنصر التصوير في التراث النقدي، يجده ماثلا في الأنماط البلاغية القائمة على التقديم الحسي للمعاني، في ظل التعامل مع الصورة من منطلقات عقلية تجسد التقارب بين جزئيات خارجية، اعتمادا على مجالات بلاغية كالاستعارة والمجاز والتشبيه[1].

تقوم الصورة البلاغية التقليدية على رصد القرائن المنطقية والتشبيهات الجاهزة "من هنا تعددت الأشكال البلاغية القديمة في ضروب الصورة بوصفها قوة نفسية محسوسة سواء ما كان منها من جهة التشبيه أم من جهة الاستعارة وهكذا بدت لنا الصورة البيانية في البلاغة العربية من الأسس الفعالة في صناعه الشعر عند العرب القدامى"[2].

ويظهر مما تقدم أن النقاد العرب القدامى وقفوا عند عنصر التصوير وعنوا به عناية فائقة في دراساتهم النقدية حتى غدا من العوامل الأساسية في صناعه الشعر[3].

ويرى محمد ناصر، أن أدق تعريف للشعر في النقد العربي، هو الذي نجده في مقدمة عبد الرحمن بن خلدون[4]، حيث يشير عن وعي إلى أهمية التصوير في العمل الشعري، يقول: "هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي"[5]. وهكذا نرى أن نظرة ابن خلدون تقف عند حدود الاستعارة، التي عدها من العناصر الأساسية التي يبني عليها العمل الشعري.

وعرف الجاحظ "ت 255 هـ" الاستعارة بأنها "تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"[6]، دليل على ما لهذا المجال في كمال التجربة الفنية لدى الشعراء، أما قوله: "إنما

---

[1] عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الجزائري المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب، الجزائر، ط1، 2003، ص 68-69.

[2] عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار الصفاء، الأردن، ط 1، 1998، ص367.

[3] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 423.

[4] م.س، ص 424 .

[5] عبد الرحمان ابن خلدون: المقدمة، ص 573.

[1] الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون: ج1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1984، ص153.

الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير"، فيؤكد على أن الجاحظ بهذا الكلام "يطرح لأول مرة في النقد العربي فكرة الجانب الحسي للشعر، وقدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي"[1].

وإلى جانب عبد الرحمن بن خلدون والجاحظ، يبدو عبد القاهر الجرجاني بحسه الفني يعتمد الصورة معيارا للنقد، فيقول: "ومعلوم أن سبيل الكلام التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب"[2].

يدل هذا على وعي الناقد، باعتبار أن قيمة الشعر تتجلى في صوره التي تحكم على جيده من رديئه.

أما موقف الحاتمي من الصورة الشعرية "ت 388" فقد عرف الاستعارة بما يلي: "وحقيقة الاستعارة أنها نقل كلمة من شيء قد جعلت له، على شيء لم تجعل له"[3]، والحاتمي يؤكد ماهية التصوير في العمل الشعري مبينا أن ذلك يتم عبر "نقل الكلمة من معناها الأصلي إلى المعنى الاستعاري على التفكير النقدي العربي"[4].

2. الصورة في النقد الحديث:

إن الباحثين في العصر الحديث، قد تمردوا على هذه القوالب، وخلقوا لأنفسهم عالما جديدا يتناسب وطموحاتهم، وعملوا بما قاله شارل برينو:

---

[2] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، لبنان، ط2، 1983، ص 260.

[3] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، شرح: محمد بن المنعم خفاجي: مطبعة الفجالة، القاهرة، 1969، ص 255.

[4] الحاتمي أبو علي محمد بن الحسن: الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره، تح: محمد يوسف نجم: لبنان، 1965، ص69.

[5] حسين علي الزغبي: النقد في رسائل النقد الشعري حتى نهاية القرن الخامس الهجري، دار الفكر، سورية، ط1، 2001، ص139.

"من الأفضل ألا نتكلم بعد سنة 1830 عن الأساليب البلاغية القديمة، وإنما نستعمل لقطة الصورة التي تدل على أشياء مختلفة تماما في جوهرها"[1]. وهي "المنبع الأساسي للشعر الخالص"[2].

وإذا كانت "الصورة" في التراث النقدي، تقوم على أساليب البلاغة القديمة وأشكالها، فإنها "في النقد المعاصر جوهر القصيدة كلها، من حيث كونها تتعدى المحسوس إلى الحدس، في ارتباط أشكال هذه الصورة بالأجواء النفسية الكامنة في ذات المبدع، وهنا يؤدي الخيال دوره في نقل التجربة الشعورية التي تصاحب الحدث"[3].

وهذا الكلام يدل على أن النقاد المحدثين، تعاملوا مع الصورة الفنية تعاملا داخليا يعكس "العلاقة بين الذات المبدعة والموضوع"[4]، ما يعطي الانطباع أن الصورة الشعرية في مدلولها الداخلي "تتشكل من مجمل حدوس ومشاعر سبقية يكون المبدع قد اكتسبها من محافظة ذاكرة الضمير الجمعي، وفق معطيات تفاعل محصلة الخبرات، وتعدد التجارب"[5].

يبدو، من هذا المنطلق الذي رسمه النقل الأدبي الحديث للصورة، أنها تكشف المستور عن الحقائق الخفية التي لا تدركها الأبصار، فهي تعبير عن التجارب النفسية، أو كما يقول عز الدين إسماعيل أنه "كشف نفسي"[6].

ومما لا شك فيه، أن الصورة ترتكز على الرابط الوجداني –الانفعالي– من هنا كانت "الصورة الفنية تركيبية وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الوجود"[7]، في ظل إطلاق العنان لفاعلية الخيال "... لا ننسى أن نقرر هنا استحالة وجود شعر خال من الصورة الانفعالية"[8].

---

[1] صبحي البستاني: الصورة الشعرية، دار الفكر، سورية، ط 4، 1996، ص 88.

[2] محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص 8.

[3] عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في تقد الشعر العربي، ص 367.

[4] م.س، ص71.

[5] م.س، ص367.

[6] عزالدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط 4، 1984، ص 69.

[1] نورالدين السد: القضية الجزائرية عند بعض الشعراء العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986، ص54.

[2] كمال نشأت: الصورة في الشعر العربي، مجلة الرسالة، ع 8، يونيو، 1965، ص34.

ومما سبق، يبدو أن النظرة النقدية الحديثة تقف عند الإيحاء كخاصية يشترط أن تتوفر في الصورة الشعرية، فالتداعي الوجداني في الصورة الشعرية، كما يرى فيدوح، "طاقة إيحائية يوظفها الشاعر –حتى ولو كان ذلك دون وعي منه– ليعيد بناء نفسه من الداخل"[1].

وبالإيحاء تصبح الصورة "أبعد تأثيرا في النفس وأكثر علوقا في القلب من الصورة التقريرية الوصفية، وهي أبعث بالتالي على المتعة والإحساس بالجمال، إن الإيحاء يحمل القارئ إلى أجواء خيالية غير الأجواء التي يعيشها، وينقله من عالم الواقع الذي يشده شدا إلى عالم الأحلام والسبحات الفكرية"[2].

وإذا كانت الصورة تعتمد على الإيحاء في التجربة الشعرية، فإنها لا تعتبر ناجحة إلا إذا "حملت شحنة عاطفية في كل جزء من أجزائها"[3]، أو إلى "العاطفة السائدة التي تلونها"[4].

ونود أن نعطي، فيما يأتي، بعض التحديات الأولية لمفهوم الصورة من منظور النقد الغربي، ولو بشكل مختصر، فمن التعريفات التي أوردتها دائرة معارف "Grand Larousse" عن الصورة: "الصورة الأدبية أسلوب يجعل الفكرة تبرز بكيفية أكثر حساسية وأكثر شاعرية تمنح الشيء الموصوف أو المتكلم عنه، أشكالا وملامح مستعارة من أشياء أخرى تكون مع الشيء الموصوف علاقات التشابه والتقارب من أي وجهة من الوجوه "[5].

ويقول برنار كراسي "B. grasset" في تعريفه للصورة أنها: "استحضار مشهد من الطبيعة، أم من حقيقة الإنسان، إنها إجمالا، هي ربط الاهتزازات العاطفية التي يريد المتفنن أن يولدها في محاولة منه لمناقشة الأشياء... وهي أثناء ذلك، نداء إلى العام، من أجل

---

[3] عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص377.

[4] عبد الفتاح صالح نافع: الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر، الأردن، 1983، ص80.

[5] م.س، ص 81.

[6] عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر المعاصر، مؤسسة نوفل، لبنان، ط1، 1980، ص364.

[1] ينظر: Grand la rousse encyclopedique. t 6. image.

الإحساس بالخاص، وإلى المعروف من أجل أن تبرز في مفاتن الشيء المستكشف للعلاقة الجديدة بين الأشياء التي هي عبارة عن إبداع النفس"[1].

يرتكز عبد المالك مرتاض، في تعرضه لمقولة "برنار كراسي" على عنصر الابتكار، لأنه يمنحنا خلقا جديدا يتماشى والذوق الفني للخلق، "فليست الصورة إذن، إلا رسما عبقريا لفكرة مضخمة بالعاطفة الغامرة داخل قريحة المبدع العظيم"[2].

أما روفيردي "P. reverdy"*، فيعتبر "أن الصورة إبداع خالص تقذف بها النفس، ولا يجوز أن تتولد الصورة عن التشبيه، ولكن عن التقريب بين حقيقتين متباعدتين على نحو ما، فبمقدار ما تباعدت العلاقات القائمة بين هاتين الحقيقتين المتقاربتين تكون الصورة قوية، وذلك مما يسمح بحمل القوة المتحركة، والحقيقة الشعرية معا"[3].

فالصورة إذن، إبداع ذهني تنتجه الذات المبدعة، وذلك بمقاربة حقيقتين متباعدتين، تحقيقا للهدف الأساسي في الصورة، «كيفية التعبير»[4]، فالشاعر يبعث بالواقع يكسره ثم يعيد بناءه، "بجمع ما لا يجتمع، ويقرن ما لا يقترن وفق كيمياء اللغة التي تفجر الدلالات المكبوتة في قلب اللغة"[5].

وإذا كان النقاد المحدثون، قد تجاوزوا المعايير النقدية القديمة، فيما يتعلق بعنصر التصوير في مجال الإبداع الشعري، فإن البعض من هؤلاء اعتبر أن «مصطلح الصورة» مضلل، يخلق حالة من الاضطراب في النقد لارتباطه بدلالات لغوية ونفسية، لا تمتان إلى طبيعته الفنية بصلة، يقول الناقد ريتشارد: "إن مصطلح استعارة الذي يجب أن نوسعه حتى يضم جميع ألوان التعبير غير الانفعالية أفضل منه"[6].

---

[2] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 422.

[3] عبد المالك مرتاض: أدب المقاومة، ص 252.

* "روفيردي": شاعر فرنسي من أقطاب الشعر الحديث (1889-1960).

[4] م.س، ص 251.

[5] علي أحمد سعيد أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1972، ص14.

[6] إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص254.

[1] اليافي نعيم: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1982، ص48.

إن مصطفى ناصف، بالرغم من أنه عنون كتابا له باسم "الصورة الأدبية"، إلا أنه يوافق ما ذهب إليه "ريتشارد" في تفصيل لقطة الاستعارة على الصورة، إذ قال: "إن لفظ الاستعارة إذا حسن إدراكه قد يكون أهدى من لفظ الصورة"[1].

أما اليافي فقد فضل مصطلح الصورة لأنها أعم وأشمل من الاستعارة، "وفي الحق أن استعمال مصطلح صورة يشمل جميع الأنواع البلاغية رغم خطورته، ومشكلاته أفضل بكثير من أي استعمال تقليدي"[2].

غير أن "داي لويس"، يعتبر كل صورة شعرية استعارية، يقول جابر عصفور معلقا على رأي "داي لويس": ومهما يكن من أمر (فداي لويس) يستعمل كلمة الصورة على أنها مرادفة للتعبير الاستعاري وبهذا الفهم يصبح كل نعت أو تشبيه أو استعارة صورة"[3].

أليس هذا، ما يدفعنا إلى القول بأن الناقد عبد المالك مرتاض، يوافق "داي لويس"؟ يقول عبد المالك مرتاض: "فما كان يسميه البلاغيون العرب في قول الحجاج الشهير: (إني لا أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها وإني لصاحبها) استعارة مكنية، ليس في مصطلح النقد الأدبي الحديث ومفهومه إلا صورة فنية ..."[4].

والجدير بالملاحظة، أن مفهوم الصورة الفنية مرتبط بالخيال الذي منحه الصوفية مكانة في "القول الشعري"، "إن المتصوفة هم الذين منحوا الخيال أسمى ما يمكن أن ينال من قداسة في الفكر العربي، إن الخيال عندهم يساعد في الكشف عن نوع مهم من المعرفة، وينير الطريق إلى إدراك طائفة من الحقائق المتعالية التي يصل إليها العقل الصارم للفيلسوف ... الصوفي على عكس الفيلسوف، يعتمد على البصيرة والحس ويثق بالنشوة

---

[2] مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط 3، 1983، ص5.

[3] اليافي نعيم: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 49.

[4] حواس بري: شعر مفدي زكريا، دراسة وتقويم، ص 301.

[5] عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب، ص 49.

الروحية الغامرة، وبالخيال المحلق الذي يسمو حتى يدنو من الحقيقة الإلهية ويحوم حول حماها"[1].

وسنحاول، بعد هذه الإطلالة النظرية إلى معالجة الصورة معالجة تحليلية، وسنكتفي بالتركيز على الاستعارات والتشبيهات، ولاسيما الاستعارة، يقول جان مولينو: "إن الاستعارة والتشبيه غالبا ما اجتمعا تحت تسمية عامة هي الصورة الشعرية"[2].

وعليه فإنه "يصعب تصور الكلام عن الاستعارة دون الخوض في نفس الآن في التشبيه، وذلك لأنهما نمطان من الإدراك ينتميان إلى نفس الجنس، ولهذا فعلى الرغم من اختلافهما الشكلي فإنهما يعودان في النهاية إلى إقامة العلاقات بين الأجناس المتباينة. إن اختلافهما الشكلي لا ينبغي أن يعمينا عن الوشائج القوية التي تجمع بينهما"[3].

وبناء على ذلك، يرى كثير من الدارسين أن "خط التشبيه من الاهتمام أقل بكثير من خط الاستعارة، إلا أن هذا لا يقلل من أهميته الخطابية والشعرية. وعلى الرغم من أن الاستعارة كثيرا ما شرفت بوصفها في منزلة أرفع من مقام التشبيه، فإن مناصري التشبيه لا تعوزهم الأمثلة الدالة التي تدعم مواقع التشبيه، وتجعل منه مقوما شعريا وخطابيا لا يقل أهمية عن مكانة الاستعارة ..."[4].

لهذا، فإن الصورة التشبيهية "وسيلة كشف مباشر تدل على معرفة جوانب خفية من الأشياء بالنسبة للشاعر الذي يدرك والقارئ الذي يتلقى، وبهذا الفهم يكون التشبيه عملا خلاقا حقا، إذ أنه يصبح محصلة خبرة جديدة اهتدى إليها شاعر تجاوز أقرانه وتخطى رؤيتهم وتمكن من إدراك التشابه بين المجهول والمعروف، الأمر الذي لا يتيسر لعامة الناس، ولا تقدر اللغة العادية على توصيله"[5].

---

[1] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 39.

[2] محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص 08.

[3] محمد الولي: الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، دار الأمان، المغرب، ط 1، 2005، ص 100.

[4] م.س.

[1] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 202 .

من هنا، كان دورنا دورا انتقائيا لأهم التشبيهات الواردة في ديوان ابن الفارض، حيث اعتمدنا الطريقة التحليلية القائمة على نثر البيت، وبيان جمالية التشبيه ودوره في بناء الصورة الشعرية، التي تعتمد الغموض أساسا ليحجب الصوفي الرؤية أمام المتلقي المعارض، وقد جاءت على النحو التالي:

يقول ابن الفارض[1]:

فطوفان نوح، عند نوحي، كأدمعي وإيقاد نيران الخليل كلوعتي

وفيه، يتحدث الشاعر عن طوفان الشوق الذي غمر روحه، فشبه طوفان نوح بأدمعه، كما شبه نيران الخليل بلوعته، وهذا من باب التشبيه المقلوب الذي يعيد خلق الصورة وقلب المفاهيم الثابتة، للدلالة على أن دموعه لا تنقطع من شدة لوعته، واشتياقه للمحبوبة.

وقد عرف عن ابن الفارض شوقه واشتياقه للمحبوب، الذي امتلك كيانه –كما امتلك كيان رابعة العدوية– وملك عليه قلبه، فيما يعرف لدى الصوفية بـ "التخلي والتحلي"، أي تخلية القلب من كل شيء غير الله، وتحليته بعد هذا التخلي به، فلم يعد يحب سواه[2].

ومثل هذه النغمة، نراها في قوله[3]:

فإن أجن من غرس المنى ثمر العنا فلله نفس ، في مناها ، تعنت

إذ تألق الشاعر يبين عن مدى العناء الذي ألم، حين حيل بينه وبين محبوبته، فيشبه أمانيه بالغرس الذي لا يثمر إلا الأسى والمعاناة لانعدام الوصال بينه وبين محبوبته.

ومن قوله[4]:

---

[2] ابن الفارض: الديوان، ص 60.

[3] ينظر: محمد علي بسيوني: آثار الصوفية في شعر المتنبي، مكتبة الآداب، القاهرة، 2008، ص 13.

[4] ابن الفارض: الديوان، ص 59.

[1] م.س، ص 60.

أغار عليها أن أهيم بحبها وأعرف مقداري، فأنكر غيرتي

نستنتج أن الشاعر في خطابه هذا، يجعل من عزمه سيفا يقطع به كل أدوات التسويف، ومدار الأمر هنا يتجلى في اشتهاء الوصال والفناء في المحبوبة.

فلا غرابة – والأمر كذلك- أن يتجه الشاعر كليا نحو محبوبته فهي قبلته التي طالما يمم فؤاده نحوها، فهي ليست قبلة فحسب، وإنما هي قبلة القبلة، فإن كان الاتجاه نحو القبلة معهودا، فإن الشاعر أضاف إليه أن محبوبته هي قبلة كل قبلة، حيث تتلاقى فيها كل الجهات.

ويقول الشاعر[1]:

ولا غرو أن صلى الإمام إلى أن ثوت في فؤادي ، وهي قبلة قبلتي

وانظر إلى هذا البيت، الذي يقول فيه[2]:

وأقدم، وقدم ما قعدت له مع ال خوالف، واخرج عن قيود التلفت

حيث الشاعر يشبه التلفت بالقيود التي تشده إلى الوراء، فهو يريد التحرر من الماديات والسمو في عالمه الروحاني، أين المحبوبة التي تشده إليها، وتعلو به في درجات التسامي، وتمنعه من الانشداد إلى دركات التعامي عن حبها الطامي.

عند هذا المستوى، نقول: "هي المحبوبة –الذات التي هيمته- وهو الجدل الأزلي- في مجال العشق- بين الأمل- في الوصال ولذته- بين اليأس، وهو الخمار- خمار الوصل الذي يعيش مأخوذا به كالحلم- والصحو- بسبب الفراق- أو اليقظة، والعودة- برغمه- إلى وجوده الأرضي"[3].

ونجد الشاعر في قوله[4]:

---

[2] م.س، ص

[3] م.س، ص 64.

[1] محمد علي بسيوني: آثار الصوفية في شعر المتنبي، ص67.

[2] ابن الفارض: الديوان، ص 74.

وملك معالي العشق ملكي، وجندي ال معاني وكل العاشقين رعيتي

يجعل المعاني جندا له، يستعملهم كيفما شاء، وهذا يدل على قدرة إبداعية في توليد المعاني، وإعطائها أبعادا تأويلية، وكأنما هذه المعاني تحقق له "فتحا لغويا"، يتجاوز به الخطاب الشعري العادي، فينتج بذلك لغة ثانية، يتمظهر فيها الخطاب الصوفي ببعديه الفكري والمعرفي.

ولو تأملنا قول الشاعر[1]:

وسعيي له حج ، به كل وقفة على بابها، قد عادلت كل وقفة

لوجدناه في هذه الصورة يشبه سعيه للمحبوب بالحج، وكأنما هذا السعي ركن من أركان الولاء للمحبوب، حيث يتمظهر فيه ذلك الحب الإلهي الذي يظل الشاعر يعاني من خلاله أشواق البعد والحرمان من ممارسة شعائر العرفان.

ونألفه في موطن آخر من ديوانه يقول[2]:

ومسجدي الأقصى مساحب بردها وطيبي ثرى أرض، عليها تمشت

هنا، تتجلى الصورة في تقديس الشاعر لمواطئ أقدام محبوبته، وكأنما الثرى الذي تتمشى عليه، طيب يتعطر به المحب، ليخفف بعض أشواقه، ويداوي جراحه التي لا تندمل إلا بالتمسح بأثر من آثار محبوبته.

والأمر نفسه ينطبق مع قوله[3]:

وينسيه مر الخطب حلو خطابه ويذكره نجوى عهود قديمة

---

[3] م.س، ص 80.

[4] م.س.

[1] م.س، ص 87.

ومدار المعنى في هذا البيت تشبيه الاستغراق في ذات المحبوب والتلذذ بذكره، حتى تغتسل الروح من كل ما يشوبها من آثار الشهوات الدنيوية.

وإذا كنا –في البيت السابق– قد رأينا الشاعر يستغرق في ذات المحبوب ويتلذذ بذكرها، فإنه في البيت– الآتي – يشبه نقمته بالنار المنطفئة بعدما وسعت رحمته كل شيء، وفي هذه الحالة نجده متوحدا بالذات الإلهية، فيمنح من يشاء، ويمنع ما يشاء.

يقول الشاعر[1]:

فلا ظلم تغشى، ولا ظلم يختشى ونعمة نوري أطفأت نار نقمتي

وفي موطن آخر يشبه الشاعر ضيق الأرض بفقدان الحيلة، وهذا يدل على انعدام القدرة على التغيير، والانتقال من حال إلى حال، حيث يبقى الشاعر يعاني الشوق ويلهث وراء الوصال الذي طالما تمناه ولم يلق إليه سبيلا.

يقول:

ما جئت منى، أبغي قرى كالضيف عندي بك شغل عن نزول الحيف

إذا ما انتقلنا من التشبيه ودوره في بناء الصورة الشعرية، إلى الاستعارة ودورها في خلق هذه الصورة، لدى ابن الفارض، وجدنا أن شعره "ممتلئ بالدلالات الرمزية والإحالات الميتافيزيقية، لكن هذه الدلالات وتلك الإيحاءات تتحقق لغويا بإتباع أيقونة الاستعارة التجسيدية، ولعل هذا التكثيف الهائل للاستعارات التجسيدية في الشعر العربي كان الدافع الأول الذي حدا بالبلاغيين إلى الزعم بأن مغزى الصورة هو إبراز المعنوي في سياق حسي"[2].

وبناء على ذلك، لو تأملنا الخطاب الآتي، والذي يقول فيه ابن الفارض[3]:

---

[2] م.س، ص 93.

[1] رمضان صادق: شعر عمر ابن الفارض – دراسة أسلوبية– ص 196.

[2] ابن الفارض: الديوان، ص 67.

وعانقت ما شاهدت في محو شاهدي بمشهده للصحو، من بعد سكرتي

لوجدناه، يعبر عن أقصى حالات التجلي، حيث فناء الذات الشاعرة وتجليها في ذات المعشوقة، فالمعانقة تدل على التوحد والانصهار حتى أمحت روح الشاعر بروح محبوبته، فاستحال تجليه نشوة صوفية.

ولعل في قوله[1]:

فيا مهجتي ذوبي جوى وصبابة ويا لوعتي كوني، كذالك مذيبتي

ما يحيلنا إلى استعارة توحي بانصهار الذات الشاعرة، والفناء في حب المعشوق، وهذا كله يجعل النفس البشرية تحاول أن تعانق معبودها، وتتصل بالمقام الأول، وتذوب فيه توحدا.

وانطلاقا من هذا "جاء توظيف الشاعر للمركب الاستعاري الفاعلي حيث حرص من خلاله على تأكيد فاعلية المحبوب وتفرده وتميزه وعلى الطرف الآخر تأتي الاستعارة المفعولية ممثلة للشق الآخر من التجربة الصوفية، الشق الذي يظهر فيه المحب بوصفه منفعلا بالمحبوب ومتأثرا به"[2].

ونقف عند قوله[3]:

يشاهدها فكري بطرف تخيلي ويسمعها ذكري بمسمع فطنتي

---

[3] م.س، ص 78.

[4] رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض – دراسة أسلوبية– ص 192.

[1] ابن الفارض: الديوان، ص 85.

لنخلص هنا لحالة التجلي، والتي ليست في صورتها المعهودة، وإنما تكفيه الإشارات واللمحات البارقة ليلج عوالم الخلود ويتنسك في صومعة الحب لتنكشف أمامه الذات الإلهية التي يظل دائما يسبح في ملكوتها.

وعليه، فإن نقطة الانطلاق غير الصوفية –كما عبر عنها ابن الفارض "تنجو إلى قاعدة عرفانية تتمثل في الاتحاد وفي سريان أحكام الصفات بعضها ببعض، وذلك عندما تعود النفس إلى بساطتها الجوهرية، وعندما يحقق الصوفية الواحدة يدرك أن النفس الواحدة هي التي تبصر وتشم وتذوق وتسمع وتتصور وتتخيل"[1].

هكذا إذن، أصبحت الصورة الشعرية لدى ابن الفارض، تنبئ بحالة من التجلي، وانكشاف الحجب أمام الذات الشاعرة الغارقة في الوله، تتراقص اشتياقا لوصال المحبوب، فكأن هذه الذات تعيش لحظات الترقب من أجل الفوز بالجنبات الربانية.

يقول الشاعر[2]:

فيرقص قلبي، وارتعاش مفاصلي يصفق كالشادي، وروحي قينتي

وإذا كان الشعر –برأي النقاد– شأنه شأن الفن عموما "على خاصية حسية بالضرورة ما دامت مدركات الحس هي المادة الخام التي يبنى بها الشاعر تجاربه، وبما أن الشعر تخيل وتخييل في آن واحد فإن ذلك يعني أنه لا ينسخ المدركات بل يؤلف بينها، ويعيد تشكيلها مكثفا العلاقات التي تقرب بين العناصر المتباعدة"[3].

وركحا على هذا التأسيس، فإن الخطاب –الآتي ذكره– يطلعنا الشاعر فيه على تشكيلة من الحواس الجديدة، فمفهومه يعيد تشكيل المتعارف عليه، فالعين تناجي، واللسان يشاهد، والسمع ينطق، واليد تصغي، وكأن هذا "الإغراب اللغوي" يجعل الحواس تتجاوز المألوف، وتنافي ما هو معروف، إلى حد العبث بالمفاهيم، والخوض في اللامكشوف، تحقيقا للمعرفة الذوقية عند الصوفية.

---

[2] رمضان صادق: شعر عمر ابن الفارض، ص 198.

[3] ابن الفارض: الديوان، ص 85.

[4] جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 207.

يقول ابن الفارض[1]:

وكلي لسان ناظر، مسمع، يد لنطق، وإدراك، وسمع وبطشة

ونألفه أيضا يقول في ديوانه[2]:

ونفسي على حجر التجلي برشدها تجلت، وفي حجر التجلي تربت

هنا، إذن يرتمي الشاعر في أحضان التجلي، حيث يربي نفسه وينشؤها على التحليق في حضرة الملكوت، بحثا عن الحقيقة المثلى التي افتقدها الصوفي في لحظة انفصال الموجود عن الواحد، وذاك ما يبحث عنه مريدو الصوفية، ويسعون من خلاله إلى هتك الحجب.

وفي قوله[3]:

قل: عبدكم ذاب اشتياقا لكم حتى لو مات من ضنى ما علما

تتجلى الاستعارة في عبودية الشاعر وانسياقه للمحبوب، حيث يقدم كل فروض الطاعة والولاء، حتى ولو أدى به مجرد التفكير في الوصال إلى الموت.

يقول ابن الفارض[4]:

غرست باللحظ وردا، فوق وجنته حق لطرفي أن يجني الذي غرس

تتمظهر الاستعارة في هذا البيت في ولع الشاعر بالنظر إلى محبوبه، عساه يجد في ذلك تنفيسا عما يعانيه من أشواق، فهو يروي عطشه الروحي بتملي محاسنه، وكأنما سهام لحظة تصطاد له بعض ما يسد نهم الاشتياق في نفسه.

وحين نتأمل البيت –الآتي ذكره– نجد الشاعر يتلذذ بخضوعه ويجد متعة في التذلل للمحبوب، فهو يصور لنا مقام الخضوع وكأنه يغرف من عسل مصفى يلذ

---

[1] ابن الفارض: الديوان، ص 101.

[2] م.س، ص 105.

[3] م.س، ص 185.

[4] م.س، ص 177.

للشاربين، فما أجل الخضوع، وانسياق الذات الشاعرة الصوفية خلف مواطن الحسن والجمال الإلهي.

يقول ابن الفارض[1]:

أشاهد معنى حسنكم ، فيلذ لي خضوعي لديكم في الهوى ، وتذللي

أما البيت الذي يقول فيه[2]:

فسهدي حي في جفوني مخلد ونومي بها ميت، ودمعي له غسل

فإن الشاعر ينفخ الروح في سهده، فينبعث فيه الشوق الأبدي إلى المحبوب، ويموت في عيونه النوم الذي صار له الدمع غسلا، فكفنه بالأنين والصبر على الفراق.

وفي قوله[3]:

وقد صدئت عيني برؤية غيرها ولثم جفوني تربها للصدا يجلو

تصوير لقمة الفقر والحرمان الروحي الذي ينتاب الشاعر، إذا ما هجره المحبوب، فالصدأ تعبير عن السكون وانعدام الحركة النفسية في ذات الشاعر، وهذا الصدأ لا يجلوه إلا النظر إلى المحبوب وتتبع طيفه، فتخضر جنان الذات، ويعود إليها بهاؤها بعد جدب ويباس.

وإذا ما انتقلنا إلى قول الشاعر[4]:

بجمال حجبته بجلال هام، واستعذب العذاب هناكا

---

[1] م.س، ص 179.

[2] م.س، ص 135.

[3] م.س، ص 136.

[4] م.س، ص 156.

يتجلى لنا جلد الشاعر ومصابرته على المعاناة، وتلذذه بالألم والحنين الذي يفضي به إلى الهيام بالذات الإلهية، فالعذاب لديه مستعذب، وكأنه يسقى من شراب الجنة، وهنا تتمظهر قيمة ومكانة المحبوب لدى المحب الذي يسعى دائما في سفره وبكل جوارحه لوصال المحبوب، وإظهار الخضوع بين يديه.

بعد هذه المقاربة، نستنتج أن الشاعر قد استخدم أنماطا من التعبير التخييلي، مكنته من تعتيم خطابه وتشفيره عن المتلقي في رحلة البحث عن الحقيقة المثلى التي افتقدها في لحظة انفصاله عن الموجود.

ذلك أن "الشعر ينطوي شأن الفن بعامة على خاصية حسية بالضرورة ما دامت مدركات الحس هي المادة الخام التي يبنى بها الشاعر تجاربه، وبما أن الشعر تخيل وتخييل في آن واحد، فإن ذلك يعني أنه لا ينسخ المدركات بل يؤلف بينها، ويعيد تشكيلها مكثفا العلاقات التي تقرب بين العناصر المتباعدة"[1].

[1] جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 207.

2. التناص في الخطاب الشعري لدى ابن الفارض:

إن الباحث عن البنية العميقة الدالة التي تنظم وتؤسس للخطاب الصوفي لدى ابن الفارض، يجدها بارزة في ظاهرة التناص، لأنه يعد "في الخطاب الصوفي سندا من السندات التي تمنح الشرعية الأدبية لذلك الخطاب، وتقلص البعد بين الصوفي والمتلقي، وتختزل القطيعة بينهما، ذلك أن التداخل النصي يستدعي حضور أطياف متعددة لوفرة من النصوص الغائبة تساهم في تهيئة الظروف للتواصل والتخفيف من أزمة التلقي"[1].

ولو عدنا إلى الحفر عن مصطلح "التناص"* Intertextualité في النقد الغربي لوجدنا أن الباحثة جوليا كريستيفا Julia Kristiva، أول من أشارت إلى هذا المصطلح من خلال أعمالها المنشورة ما بين (1966-1967) في مجلتي (tel quel) و(critique) وأعيد نشرها في كتابيها (Sémiotique) ونص الرواية (le texte du roman)، وفي مقدمة كتاب شعرية دستوفسكي لياختين[2].

وقد ألفينا الباحثة، تقول "إنه مهما كانت طبيعة المعنى في نص ما، ومهما كانت ظروفه كممارسة إشارية، فإنه يفترض وجود كتابات أخرى ... وهذا يعني أن كل نص يقع في البداية تحت سلطان كتابات أخرى تفرض عليه كونا أو عالما بعينه"[3].

والظاهر من كلام كريستيفا أن التناص أحد مميزات النص، فهي دائما تميل إلى نصوص أخرى سابقة على النص المقروء أو معاصرة له، بمعنى أن النص مأخوذ من نصوص أخرى داخل مكوناته، فهي إذن تطرح النص التوالدي أي النص المحلل كهيكلية بنيوية تهدمها، وتعيد بناءها من جديد بشكل لا نهائي[4].

أما مفهومه عند رولان بارت في كتابه "لذة النص" أو "مغارة الكتابة": "يمثل التناص تبادلا، حوارا، رباطا، اتحادا، تفاعلا بين نصين أو عدة نصوص، في النص تلتقي عدة

---

[1] نصيرة صوالح: إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي، ص 102.

* خاصية سيميائية نصية وتعني تقاطع النصوص وتعالقها فيما بينها وتداخلها تداخلا جماليا.

[2] ينظر: نورالدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، 1997، ص 98.

[3] حسين قحام: التبناص، مجلة اللغة والآداب، جامعة الجزائر، ع 12، ديسمبر 1997، ص 127.

[4] ينظر: السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر، ص 22.

نصوص، تتصارع، يبطل أحدهما مفعول الآخر، تتساكن، تلتحم، تتعانق، إذ ينجح النص في استيعابه للنصوص الأخرى"[1].

ولما كان مصطلح "التناص" من المصطلحات الانشطارية، أدى بـ"جيرار جينيت" "G. genette" في كتابه "معمار النص" إلى القول بـ"المتعاليات النصية" "transtextualité"، ويندرج تحته "التداخل النصي" الذي هو "التواجد اللغوي سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا لنص من نص آخر ويعتبر الاستشهاد أي الإيراد الواضح لنص مقدم ومحدد في آن واحد بين هلاليز أو مزدوجتين أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف... ويندرج ضمن التعالي النصي أنواع أخرى من العلاقات"[2].

ويعرفه فيليب سولرس F. Sollers مؤسس مجلة "Tel quel"، فيقول: "كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، واحتدادا وتكثيفا ونقلا وتعميقا"[3]. أما جون ريكاردو Ricardou، يرى بأن التناص يتلخص في قابلية العناصر المعجمية لنص، واستعدادها للدخول في تفاعلات مع عناصر معجمية أخرى، يقول: "هو استعداد عنصر ما لنص بأن يدخل في علاقة مع عنصر واحد أو عدة عناصر لنص آخر على الأقل"[4].

وظاهرة التناص لدى عبد المالك مرتاض خاصية سيميائية نصية، وهي عنده نوعان: نوع ظاهر أسماه التناص الظاهر أو المباشر، والثاني أسماه الخفي أو المطلق الذي ليس بمقدور أي أحد اكتشافه والوقوف عليه[5]. يقول متسائلا: "من الذي يجرؤ على أن يزعم للناس أن كتاباته ابتكار محض: ألفاظا وأفكارا ؟ إن كل كاتب ناهب، من حيث لا يشعر ولا يريد، فهو منذ نعومة أظافره يخزن الأفكار من أبويه وجديه، ثم معلميه وشيوخه، ثم مما قرأ في

---

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 96.

[2] جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب: دار طوبقال، الدار البيضاء، ط 2، 1986، ص 90.

[3] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 96.

[4] م.س، ص 98.

[5] عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق– ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 278.

الكتب، واستمع في المحاضرات، ومما تداوله في محادثاته اليومية مع أدنى الناس طبقة وتحتهم درجة اجتماعية"[1].

ولو تدبرنا خطابه النقدي، لوجدناه يذهب إلى ما ذهبت إليه جوليا كريستيفا، التي ربطت "التناص" بـ"انتاجية النص"، يقول: "أن النص شبكة من المعطيات الألسنية والبنيوية والإيديولوجية، تتضافر فيما بينها لتنتجه، فإذا استوى مارس تأثيرا عجيبا من أجل إنتاج نصوص أخرى، فالنص قائم على التجددية بحكم مقروئيته، وقائم على التعددية بحكم خصوصية عطائيته تبعا لكل حال يتعرض لها في مجهر القراءة"[2].

وقد تبين للباحث – من خلال تجربته التطبيقية – "نسبية مفهوم الإبداع، إذ لم يعد من حق أي كاتب معاصر أن يزكي نفسه ويزعم لها التفرد، والسيف، والإبداع الخالص ما دام كل ما يكتبه، ما هو إلا إعادة كتابة لما تراكم في ذاكرته الخلفية من مقروء منسي، فيصير بذلك شريكا لكتاب آخرين في الألفاظ والمعاني"[3].

أما "سعيد يقطين" فقد انتهى به التفكير النقدي عند مصطلح "التفاعل النصي"، متفردا ببعض الآراء والتصورات، "أهم ما قام به هو محاولة اقتراح مصطلح "التفاعل النصي" بدل مصطلح التناص لأنه يرى أن هذا المصطلح أعم من التناص، ويفضل هذا المصطلح على "المتعاليات النصية" التي هي مقابل (transtextualité) عند (جينيت)"[4].

لقد رأينا محمد مفتاح، وهو الذي يرى أن التناص يتداخل مع مجموعة من المفاهيم الأخرى مثل الثقافة والسرقات، وقد حدد مجموعة من التعاريف للتناص، استخلصها من الفكر النقدي الغربي المعاصر، فهو عنده:

- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.
- ممتص لها يجعلها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده[5].

---

[1] م.س.

[2] عبد المالك مرتاض: النص من أين إلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 55.

[3] عبد المالك مرتاض: أدب المقاومة الوطنية، دار هومة، الجزائر، 2003، ص 455.

[4] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 109.

[5] ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري –إستراتيجية التناص– المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 2، 1986، ص 121.

فواضح أن محمد مفتاح نهج منهج "جيرار جينيت" بوصف التناص "تعالق نصي" أي دخول النص اللاحق في علاقة مع نص آخر أو مجموعة من النصوص السابقة، وقد حددها في "المعارضة والمعارضة الساخرة والسرقة"[1].

وأيا كان الشأن، فإن التناص –برأي محمد مفتاح– "وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه، إذ لا يكون هناك مرسل بغير متعلق متقبل مستوعب مدرك لمراميه، وعلى هذا فإن وجود ميثاق وقسطا مشتركا بينهما من التقاليد الأدبية ومن المعاني ضروري لنجاح العملية التواصلية "[2].

ينقلنا "محمد بنيس" إلى طرح جديد، وسمه بمصطلح "التداخل النصي"، وهو "هجرة النصوص"، هذا المعنى يتحدد مفهومه في دخول (نص مهاجر) في علاقة أو شبكة من العلاقات مع نص آخر يسميه (نص مهاجر إليه)، فمن خلال "الهجرة"، يحافظ النص على مقروئيته، بحيث "يعيد إنتاج نفسه لأن ما يبقى ويستمر في التاريخ هو ما يكون فاعلا في مصير الإنسان وعاملا رئيسيا في تحوله وتحرره"[3].

بناء على ذلك، فإن تفاعل، وتعالق، وتحاور النصوص في نص واحد، يعد من خواص الخطاب الأدبي، ذلك أن الخطاب الصوفي شرعية أهلته لإمكانية تواصله مع المتلقي الذي يطمئن إلى النص المدعم من الكتاب والسنة خدمة لأفق انتظاره المشمول إيديولوجيا وعقديا[4].

إن الخطاب الصوفي لدى ابن الفارض يتميز بالغموض، والسبب في ذلك أنه نسيج من "المسكوت عنه الذي يعني عدم الظهور على السطح، وفي مستوى العبارة، ولكن هذا المسكوت عنه هو الذي يجب تحقيقه في مستوى تحقق المضمون بالضبط، وهكذا فإن

---

[1] م.س، ص 121.

[2] م.س، ص 134.

[3] محمد بنيس: حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الرباط، (د.ت)، ص 12.

[4] نصيرة صوالح: إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي، ص 102.

النص هو الأكثر تمظهرا من كل رسالة أخرى، لأنه يتطلب حركات مؤازرة حية واعية من طرف القارئ"[1].

وعليه، فإن القارئ هو الذي سيكتشف النص الغائب ويستحضره داخل النص الحاضر أو المقروء "لاستكشاف روح النص المبدع أو سلطة المبدع في نصه، ومن ثم فهو الذي يقوم بصياغة قراءة جديدة مما تجمع له من نصوص، تقول ما لم يقله النص الحاضر أو المقروء فيما لو اقتصر القارئ عليه"[2].

وتحقيقا لهذه الفرضية، سنقف على ظاهرة التناص داخل الخطاب الصوفي لدى ابن الفارض، لأن كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل من نصوص أخرى.

من هنا، سنأتي الخطاب الصوفي لدى ابن الفارض، لنقف عند بعض النماذج التي يتجلى فيها التناص، محاولين استحضار النص الغائب للوقوف على أدبية التشابك الحاصل بينه وبين النص الحاضر.

إن المتتبع لشعر ابن الفارض الصوفي يجده أسيرا لنصوص تأثر بها بشكل أو بآخر، ومن هذه النصوص "النص القرآني" الذي تراه "يتناص" معه بشكل رهيب، حتى يبدو للقارئ أنه أمام النص الأصل، فالقرآن «يعد من أبرز الخصائص الصوفية في شعره، ومما أعان على تقوية هذه الإحالة وتنميتها نزعة الشاعر الدينية واتجاهه الصوفي ..."[3].

والحق، أننا لو جئنا الخطاب الصوفي عامة، ولدى ابن الفارض خاصة، وجدنا القرآن الكريم يغطي مساحة واسعة في شعره الصوفي، حيث نجده يستلهم الألفاظ والعبارات القرآنية التي اتخذها ابن الفارض في تخصيب المادة الشعرية حيث يوظفه بألفاظ تارة، وبمعانيه تارة أخرى.

---

[1] أمبيرطو إيكو: القارئ النموذجي، تر: أحمد بوحسن: طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط 1، 1992، ص 158.

[2] مختار حبار: قراءة تناصية في قصيدة الياقوتة، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ع 1، 1992، ص59.

[3] عاطف جودة نصر: شعر عمر ابن الفارض – دراسة في فن الشعر الصوفي – ص 165.

والجدير بالملاحظة أن تأويل الصوفية الإشاري للقرآن خصائص "من أهمها أنه تأويل قائم على الذوق والاستبطان الذي يلج به الصوفي حضرة الكلام الإلهي بواسطة تحقق ذوقي، يعانيه الصوفي ويمارسه وهو يتلو القرآن كأنه نزل في شأنه"[1].

وعلى هذا الأساس، ألفنا الشاعر يجاري القرآن الكريم في نصوصه، حيث استوقفنا البيت الشعري، الذي يقول فيه[2]:

فتختلس الروح ارتياحا لها، وما أبرئ نفسي من توهم منية

ففيه يتقاطع مع قوله تعالى: « *وما أبرئ نفسي إن النفس لأمارة بالسوء إلا ما رحم ربي إن ربي غفور رحيم* »[3].

ينبئ هذا الاقتباس في معناه الإشاري الباطني إلى أن الصوفي في رحلته الدنيوية يحاول دوما أن يكبح جماح النفس الأمارة بالسوء، والتي تدفعه إلى ارتكاب الخطايا، وتمنعه من السفر الروحي حيث الوصال بالمعشوقة.

وقول الشاعر[4]:

وبين يدي نجواك قدمت زخرفا تروم به عزا، مراميه عزت

يتقاطع مع قوله تعالى: « *يا أيها الذين آمنوا إذا ناجيتم الرسول فقدموا بين يدي نجواكم صدقة ذلك خير لكم وأطهر، فإن لم تجدوا فإن الله غفور رحيم* »[5].

ومن قوله تعالى أيضا « *وزخرفا وإن كل ذلك لما متاع الحياة الدنيا، والآخرة عند ربك للمتقين* »[6].

---

[1] م.س، ص 166

[2] ابن الفارض: الديوان، ص 60.

[3] سورة يوسف: الآية 53.

[4] ابن الفارض: الديوان، ص 55.

[5] سورة المجادلة: الآية 12.

[6] سورة الزخرف: الآية 35.

ونحسب البيت الآتي، الذي يقول فيه الشاعر[1]:

فدع عنك دعوى الحب وادع لغيره فؤادك، وادفع عنك غيّك بالتي

قد تداخل نصيا مع ما جاء في حق الذين أضاعوا أمانة الصلاة المفروضة، لكن الدلالة الصوفية أخذت وجها آخر يتمثل في إضاعة السر الرباني بين الصوفي بوصفه محبا، والله عز وجل باعتباره محبوبا.

يقول سبحانه وتعالى: « *فخلف من بعدهم خلف أضاعوا الصلوات واتبعوا الشهوات فسوف يلقون غيا* »[2].

وقول ابن الفارض[3]:

وأخذك ميثاق الولا حيث لم أبن بمظهر لبس النفس في فيئ طينتي

وقوله تعالى: « *وكيف تأخذونه وقد أفضى بعضكم إلى بعض وأخذنا منكم ميثاقا غليظا* »[4]، فالسمة المشتركة بين الموقف الحاضر والموقف الغائب هي أن المؤمن مرتبط بميثاق اتجاه ربه، والحال نفسه ينطبق على الصوفي الذي يرى في اتصال العاشق بالمعشوق في ظل الرباط أو الميثاق الذي يجمعهما.

والذي سجلناه في قول الشاعر[5]:

ولو أن ما بي بالجبال ، وكان طو ر سينا بها، قبل التجلي، لدكت

يجاور قول الله تعالى: « ***فلما تجلى ربه للجبل جعله دكا وخر موسى صعقا فلما أفاق قال سبحانك تبت إليك و أنا أول المؤمنين*** »[6].

---

[1] ابن الفارض: الديوان، ص 55.

[2] سورة مريم: الآية 59.

[3] ابن الفارض: الديوان، ص 53.

[4] سورة النساء: الآية 21.

[5] ابن الفارض: الديوان، ص 47.

[6] سورة المؤمنون: الآية 20.

وبناء على ذلك، رأى النقاد أن ابن الفارض حينما يحيل على آيات القرآن، لا يعني أنه "باطنيا يبطل ظواهر الآيات، ولكنه كما يقر الظاهر لا يبطل أسرار الباطن، وكما يأخذ بما تواطأ عليه العلماء، يستشرف لطائف الإشارات ودقائق المعاني، ويحيل الواقع التاريخي المحدود بزمان النزول ومناسبته إلى أفق كلي شامل"[1].

والذي هو جدير بالملاحظة أن التدخلات النصية لدى ابن الفارض كشفت عن "الاتصال التاريخي العميق بين الصوفي وبين من سبقوه من الأنبياء. ويمكن أن نصنف هذا الاتصال بأنه تطبيق تاريخي يرسي الماضي باعتباره اكتمالا وتحققا كما يرسيه باعتباره تيارا حيويا – نسيجه هذه الديمومة التي يؤسسها الشعور وهو يمارس أحواله الباطنية– وفي هذا التأسيس يجتلي عيان الصوفي– بضرب من المشاركة الذوقية – وفي صميم هذا العيان الصوفي ينبثق الزمان النفسي الحي، ذلك الذي يعايش الماضي ويحتضنه ويحقق بالنسبة إليه في إطار السيرورة التاريخية هذا التواصل الفريد"[2].

فإذا ما تأملنا قول الشاعر[3]:

فطوفان نوح، عند نوحي، كأدمعي وإيقاد نيران الخليل كلوعتي

تألفه، يجاور قوله تعالى: « *ولقد أرسلنا نوحا إلى قومه فلبث فيهم ألف سنة إلا خمسين عاما فأخذهم الطوفان وهم ظالمون* »[4]، فالسمة المشتركة بين النص الغائب والنص والنص الحاضر هي "المعاناة"، حيث تجرع الصوفي مرارة الانفصال عن أصله الأول، ساعيا للاتصال من جديد، في رحلة المكابدة والمكاشفة.

وركحا على هذا التأسيس، فإن استيحاء الصوفي عامة وابن الفارض خاصة للقصص القرآني باعتباره "علامات ثقافية، وتجارب بشرية لها دلالاتها في التراث الإنساني والتراث الديني، فالأنبياء والرسل والصديقين حضورهم في الذاكرة الجمعية لارتباطهم بتجربة الإنسان

[1] عاطف جودة نصر: شعر عمر ابن الفارض – دراسة في فن الشعر الصوفي– ص 168.

[2] م.س، ص17.

[3] ابن الفارض: الديوان، ص 47.

[4] سورة العنكبوت: الآية 14.

في معاناته وآلامه في سبيل تحقيق هدفه السامي في الوصول إلى الصورة الكاملة للإنسانية"[1].

ومن الحوارات النصية التي وقفنا عندها في ديوانه، قول الشاعر[2]:

وأقدم، وقدم، ما قعدت له مع ال خوالف، واخرج عن قيود التلفت

إشارة واضحة إلى قوله تعالى بشأن من تخلفوا عن نصرة الحق: « *إنما السبيل على الذين يستأذنونك وهم أغنياء رضوا بأن يكونوا مع الخوالف وطبع على قلوبهم فهم لا يعلمون* »[3]، فالسمة المشتركة هنا، تتجلى في استظهار أولئك الذين يتخلفون عن الإقبال نحو المعشوقة، ويؤثرون هوى الدنيا وملذاتها عن هوى المحبوبة.

وإذا تأملنا قول ابن الفارض[4]:

ولا تقربوا مال اليتيم، إشارة لكف يد ، صدت له ، إذ تصدت

وجدناه يتناص مع قوله تعالى: « *ولا تقربوا مال اليتيم إلا بالتي هي أحسن حتى يبلغ أشده، وأوفوا بالعهد إن العهد كان مسؤولا* »[5].

وهو تقاطع "ظاهره نهي الأوصياء على أموال اليتامى عن إتلافه وأكله بالباطل وهو يوازي الإشارة إلى كف من يتعرض لأموال النبي، وأمواله وعلومه ومنازلاته وأذواقه إلا بالاقتفاء والأدب وحسن المتابعة"[6].

وقول الشاعر[7]:

فمنبع صدى من شراب ، نقيعه لديّ ، فدعني من سراب بقيعة

---

[1] عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي، ص 234.

[2] ابن الفارض: الديوان، ص 64.

[3] سورة التوبة: الآية 93.

[4] ابن الفارض: الديوان، ص 74.

[5] سورة الإسراء: الآية 34.

[6] عاطف جودة نصر: شعر عمر ابن الفارض – دراسة في فن الشعر الصوفي– ص 167.

[7] ابن الفارض: الديوان، ص 73.

متناص مع قوله تعالى: « *والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئا ووجد الله عنده فوفيه حسابه والله سريع الحساب* »[1].

ومؤداه أن الصوفي يسعى دوما إلى الارتماء في الأجواء الربانية لوصال المحبوب، والاغتراف من مناهل الشريعة الربانية، وعلومها التي هي كأمواج البحر في محاولة للكشف عن اللطائف والفيوضات والحقائق الغائبة عنه، ولن يتأتى له ذلك إلا بصفاء النفس من الشوائب التي نحسبها هينة وهي عند الله عظيمة.

ومن هنا سعى الصوفي إلى "التحليق في فضاءات الروح حيث تمحي المسافات والأبعاد ويختفي علم المقاييس والكمية ويتجلى عالم المعاني اللامتناهية، حيث لا وصول ولا محطة وإنما سفر دائم من السطح إلى الأعماق، من الأرضي إلى السماوي، من المحسوس إلى المعنوي"[2].

أما قوله[3]:

فطورك قد بلغته ، وبلغت فو ق طورك، حيث النفس كم تك ظنت
وحدك هذا، عنده قف، فعنه لو تقدمت شيئا، لاحترقت بجذوة

فيتناص مع قوله تعالى: « *فلما قضى موسى الأجل وسار بأهله، ءانس من جانب الطور نارا قال لأهله امكثوا إنيّ ءانست نارا لعليّ ءاتيكم منها بخبر أو جذوة من النار لعلكم تصطلون* »[4].

وقوله[5]:

وفي صعق دكّ الحس خرّت ، إفاقة لي ، النفس ، قبل التوبة الموسوية

---

[1] سورة النور: الآية 39.

[2] نصيرة صوالح: إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي، ص 36

[3] ابن الفارض: الديوان، ص 75.

[4] سورة القصص: الآية 29.

[5] ابن الفارض: الديوان، ص91.

متناص مع قوله تعالى: « *فلما تجلى ربه للجبل جعله دكا وخرّ موسى صعقا فلما أفاق قال سبحانك تبت إليك وأنا أول المؤمنين* »[1].

ومدار هذه التناصات، مؤداه أن ابن الفارض إنما "أراد بالنار حرارة عشقه ومحبته الإلهية الناشئة من قلبه، وأشار بالليل إلى ظلمة طبعه ومزاجه العنصري، وقد ظهر له أن تلك النار تجل إلهي فتمنى ليالي الوصل وهي أحواله العدمية الثابتة في حضرة العلم القديم، ولا يحصل ذلك إلا بعد الفناء والاضمحلال، وأراد بالميقات الكشف وارتفاع حجب الأغيار المسدول على القلوب والأفكار، وكنى بجمع الشمل عن ملاقاة المحبوب الحقيقي بكشف حجاب اللبس، وأشار بالجبل إلى ما انحيل منه الظاهر والباطن، وأراد بالمتجلي الحق تعالى فإنه إذا جاء الحق زهق الباطل"[2].

وإذا ما تأملنا هذا البيت، الذي يقول فيه[3]:

قد جاءني مني رسول، عليه ما عنت، عزيز بي، حريص لرأفة

نجده يتناص فيه مع قوله تعالى: « *لقد جاءكم رسول من أنفسكم عزيز عليه ما عنتم حريص عليكم بالمؤمنين رءوف رحيم* »[4].

ومدار الأمر هنا، أنّ "هذا الرسول هو الروح الكلية التي أرسلتها الذات الأحادية إلى النفس الكلية بآيات صفاتها وأسمائها وحقيقة النفس والروح وغيرها هي الذات النازلة إلى المراتب محتجبة بحجب التعيينات ووصف الرسول بالشفقة والحرص لأن الروح شفيق على النفس حريص بتربيتها لما بينهما من التلازم والتعاشق الأزلي"[5].

---

[1] سورة الأعراف: الآية 143.

[2] رشيد بن غالب: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص 203.

[3] ابن الفارض: الديوان، ص 89.

[4] سورة التوبة: الآية 128.

[5] عاطف جودة نصر: شعر عمر ابن الفارض – دراسة في فن الشعر الصوفي– ص 206-207.

إن ابن الفارض في رحلة المعراج الصوفي، ظل يشرب من نبع القرآن الكريم مستثمرا آياته، موظفا العديد من معانيه وعباراته، حيث تناوله تناولا روحيا ينم عن ذوق صوفي، بحيث يتجه به وجهة عرفانية – خصوصا القصص القرآني – ومداره إسقاط المفاهيم الصوفية المتعلقة بالنفس الإنسانية وبواطنها.

وعليه، فإنها "إحالات كشف فيها ابن الفارض عن الاتصال التاريخي العميق بين الصوفي وبين من سبقوه من الأنبياء، ويمكن أن نصف هذا الاتصال بأنه تطبيق تاريخي يرسي الماضي باعتباره اكتمالا وتحققا كما يرسيه باعتباره تيارا حيويا – نسيجه هذه الديمومة التي يؤسسها الشعور وهو يمارس أحواله الباطنية – وفي هذا التأسيس يجتلي عيان الصوفي – بضرب من المشاركة الذوقية – وفي صميم هذا العيان الصوفي ينبثق الزمن النفسي الحي، ذلك الذي يعايش الماضي ويحتضنه ويحقق بالنسبة إليه في إطار الصيرورة هذا التواصل الفريد"[1].

يقول ابن الفارض[2]:

سكرت بخمر الحب في حان حبها وفي خمره للعاشقين منافع

وفيه يتقاطع مع قوله تعالى: « *يسألونك عن الخمر والميسر قل فيهما إثم كبير ومنافع للناس وإثمهما أكبر من نفعهم* »[3].

ومدار الأمر هنا "أن الخمر لا ترتبط بأصلها المتعين النباتي (الكروم) وإنما ترتبط بالمحبة الإلهية، والمعرفة الإلهية اللتين أخرجتا الوجود من العدم، فتجلت الكائنات وظهرت

1 عاطف جودة نصر: شعر عمر بن الفارض – دراسة في فن الشعر – ص 173.

2 ابن الفارض: الديوان، ص 209.

3 سورة البقرة: الآية 319.

الأشياء ... فالمحبة والمعرفة الإلهية موجودتان في الوجود أصلا، والاحتجاب لا يقع عليهما بقدر ما يقع على إدراك المدرك"[1].

ينبئ هذا الاقتباس في معناه الإشاري إلى أن ابن الفارض، أصيب حين سكره بحالة من الاندهاش تنتاب العاشق كلما هام بحبه في مشاهدة جمال المحبوب، فتراءت أمامه الأنوار الإلهية.

ومؤداه، أن ابن الفارض أصابه "وله وهيمان لتحير نظره في شهود الجمال وتسمى هذه الحالة سكرا لمشاركتها السكر الظاهري في الأوصاف المذكورة ... حتى استقر تنازل حال المشاهدة ورجع كل جزء من أجزاء الوجود إلى أصله، عاد شعاع العقل إلى عالم النفس والحس، وظهر التمييز بين المتفرقات من المعقولات والمحسوسات وتسمى هذه الحالة صحوا "[2].

وقول الشاعر[3]:

عزيزة مصر الحسن إنا تجاره وليس لنا إلا النفوس بضائع

يحاور قول الله تعالى « *قال أتستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير، اهبطوا مصر فإن لكم ما سألتم ...*»[4]، فالسمة المشتركة بين الموقف الحاضر والموقف الغائب، أن الصوفي يسعى دوما إلى المعشوق محاولا الارتماء في أحضانه، حتى يحقق درجة المشاهدة، فالمقام يتخذ دلالات معنوية على صلة وثيقة بدواخل النفس الإنسانية من روح وقلب وجوارح.

---

1 عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي، ص 228.

2 رشيد بن غالب: شرح ديوان ابن الفارض، ج 1، ص 34.

3 ابن الفارض: الديوان، ص 211.

4 سورة البقرة: الآية 61.

وفي قول ابن الفارض[1]:

تجافت جنوبي في الهوى، عن مضاجعي ألا أن جفتني في هواها المضاجع

تناص مع قوله تعالى: « *تتجافى جنوبهم عن المضاجع يدعون ربهم خوفا وطمعا ومما رزقناهم ينفقون* »[2].

ونستطيع أن نقول: إن هذا الخطاب تعبير عن لحظة المعاناة التي يقاسيها العاشق في سبيل الوصال بالمعشوق، حيث أن الذي بين ابن الفارض وبين محبوبه، ما يمكن أن نطلق عليه التدرج في العبادات تدرجا يكشف عن حالة شعورية تصنعها التجربة الصوفية.

وقول ابن الفارض[3]:

لقد بسطت في بحر جسمك بسطة أشارت إليها بالوفاء أصابع

يتقاطع مع قوله تعالى: « *قال إن الله اصطفاه عليكم وزاده بسطة في العلم والجسم والله يوتي ملكه من يشاء والله واسع عليم* »[4].

هنا يشير ابن الفارض إشارة واضحة إلى الأنوار الإلهية التي يغترف منها الصوفي بعامة والشاعر بخاصة، ومن قبله نبيه محمد – صلى الله عليه وسلم – بل إلى المعرفة التي اختص بها نبيه وصفوة خلقه، الذين لم يحيدوا عن كتابه وسنة رسوله

ومدار الكلام هنا أن الله "يعرف بذاته هو نفسه ن على اعتبار أنه هو الذات المطلقة وهذه الذات المطلقة هي الذات الفعالة في كل معرفة لله، بمعنى أن الله هو نفسه الذي يفكر في تفكير العقل الإنساني فيه"[5].

---

1 ابن الفارض: الديوان، ص

2 سورة السجدة: الآية 16.

3 ابن الفارض: الديوان، ص 213.

4 سورة البقرة: الآية 247.

5 عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي، ص 263.

وقول الشاعر[1]:

لقد قلت في مبدأ الست بربكم : بلى قد شهدنا، والولا متتابع

تناص مع قوله تعالى: « *وإذا أخذ ربك من بني آدم من ظهورهم ذريتهم وأشهدهم على أنفسهم، ألست بربكم قالوا بلى* »[2].

وفي قول الشاعر[3]:

هي العروة الوثقى بها فتمسكي وحسبي بها أني إلى الله راجع

تناص مع قوله تعالى: « *فمن يكفر بالطاغوت ويؤمن بالله فقد استمسك بالعروة الوثقى لا انفصام لها والله سميع عليم* »[4].

وقول ابن الفارض[5]:

يا سائق الظعن يطوي البيد متعسفا طي السجل ، بذات الشيح من إضم

يحاور قوله تعالى: «***يوم نطوي السماء كطي السجل للكتاب كما بدأنا أول خلق نعيده ، وعدا علينا إنا كنا فاعلين*** »[6].

إن حديث ابن الفارض في البيتين السابقين حديث مشبع بالتأويل، وذاك دأب الصوفية، حيث (ذات الشيح) بوصفه اسم مكان ينبت فيه الشيح دلالة على الخلق ومنه تجلى النور المحمدي الذي هو أول مخلوق وهو المسمى بالروح الأعظم، والدلالة تأخذ بعدا صوفيا، حيث الطهر والصفاء وهما أساسان يسموان بالصوفي إلى الوصال فالمشاهدة فالعرفان.

---

1 ابن الفارض: الديوان، ص 213.

2 سورة الأعراف: الآية 172.

3 ابن الفارض: الديوان، ص 213.

4 سورة البقرة: الآية 256.

5 ابن الفارض: الديوان ص 128.

6 سورة النحل: الآية 80.

وفي قوله[1]:

عن مذهبي لما استحبوا العمى على ال هدى حسدا من عند أنفسهم ضلوا

تناص مع قول الله عزّ وجلّ : « *أما ثمود فهديناهم فاستحبوا العمى على الهدى* »[2].

أما قول ابن الفارض[3]:

وإن ذكرت يوما فخروا لذكرها سجودا وإن لاحت إلى وجهها صلوا

يتناص مع قوله تعالى: « *إنما يؤمن بآياتنا الذين إذا ذكروا بها خروا سجدا وسبحوا بحمد ربهم وهم لا يستكبرون* »[4].

إن النماذج التي وقفنا عندها، كانت في مجملها تحاور نصوصا قرآنية محاورة تعضيد النص الغائب للنص المقروء، حيث أظهر ابن الفارض قدرة فائقة على توظيف النص الديني وتأويله تأويلا صوفيا يتماشى والذوق الذي ارتضاه الصوفيون دون الخروج عن ضوابط الشريعة الغراء، ذلك أن الجمع بين الشريعة والذوق ينتهيان بالصوفي إلى الارتماء في حضرة الحقيقة.

وركحا على هذا التأسيس، فإن "المتصوفة في نظرتهم إلى الجانب الديني من الحياة، لم يحيدوا عن سبيل الإيمان قط، فقد كانوا أحرص الناس على دينهم، وأشدهم مراقبة لله في أنفسهم، توجهوا إليه بكليتهم وفنوا في حبه عن ذواتهم، وتوصلوا إلى معرفته به، فأنعم – تعالى – عليم بالفتوحات والكشوفات"[5].

---

1 ابن الفارض: الديوان، ص 135.

2 سورة فصلت: الآية 17.

3 ابن الفارض: الديوان، ص 137.

4 سورة السجدة: الآية 15.

5 نصيرة صوالح: إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي، ص 123.

الخطاب الصوفي الفارضي وأفق تلقيه:

تأسيسا لهذا المنطق الذي وسمناه بـ: الخطاب الصوفي الفارضي وأفق تلقيه نحاول أن نقف عند المنظر والناقد الألماني هاتس روبرت ياوس الذي أبدع في رسم نظرية جديدة تجاوز بها الفكر النقدي القائل بسلطة المبدع في مرحلة متقدمة من تاريخ النقد الغربي وسلطة النصفي مرحلة متأخرة منه، وانفتح على سلطة القارئ في القبض على معنى النص وإنتاجه، فسماها جمالية التلقي L'ESTHITIQUE DE LA RECEPTION، حيث أفق الانتظارHORIZON D'ATTENTE .

إن أفق الانتظارHORIZON D'ATTENTE عند لدى ياوس بوصفه مفهوما إجرائيا ما هو إلا تمثيل للفضاء الذي يتم من خلاله عملية بناء المعنى ، ورسم مبادئ التحليل العامة، يكون للقارئ فيها دور في إنتاج المعنى عن طريق التأويل HERMENEUTIQUE الأدبي الذي هو محور اللذة، وقد وجد ياوس في افتراضات غادامير GADAMER الأساسية في العملية التأويلية سندا لمنهجيته، والتأويل عند هذا الأخير خاضع لثلاثة أمور متلازمة: الفهم والتفسير والتطبيق[1]

وبناء على ذلك نستطيع القول: أن ياوس JAVSS يكون قد استعار هذا الافق HORIZON وطوره من خلاله تأثره بنهج أستاذه غاداميرGADAMER من حيث هو مفهوم ارتبط ارتباطا وثيقا بالشؤون الثقافية الألمانية على غرار كثير من المفاهيم التي أعادت نظرية التلقي بناءها في مجال الأدب وتلقيه[2]

والذي هو جدير بالملاحظة ، أن هؤلاء الذين يتلقون الاعمال الأدبية مثلا ليسوا صفحة بيضاء، خالية من المعارف والأفكار والرؤى، تنعكس عليهم أثار تلك الأعمال انعكاس الضوء على الأشياء، إنما لهم أفق يمتلكونه قام على تشييده تراكم هائل وتاريخ

[1] ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط1، 2001، ص45.

[2] ينظر: احمد بوحسن، نظرية التلقي،ص26.

طويل من الأفكار والأنظار والرؤى ، ومن خلال ذلك الأفق يتلقون تلك الأعمال ، ويتفاعلون معها سلبا وإيجابا.[1]

وركحا على هذا التأسيس ، فإن خلود الأثر الأدبي موقف على مدى تفاعله مع أوساط مختلفة من القراء والمستهلكين، وهو قادر على ذلك بحكم أن محاولة استيعابه ليست هي لدى كل جيل أو فئة من القراء، ويتوقف أمر قدرته هاته على ما يتضمنه من فعالية يمارسها في مستوى أفق انتظار قرائه.[2]

وعليه فإن القارئ الذي تبنته جمالية التلقي L'ESTHETIQUE DE LA RECEPTION يكون خلقه ساعة قراءة العمل الفني الخيالي، ومن ثم فهو له قدرات خيالية شأنه شأن النص، وهو لا يرتبط مثله بشكل من أشكال الواقع المحدد، بل يوجه قدراته الخيالية للتحرك مع النص باحثا عن بنائه، ومركز القوى فيه، وتوازنه، وواضعا يده على الفراغات الجدلية فيه فيملؤها باستجابات الإثارة الجمالية التي تحدث له[3]

وانطلاقا لهذا التحديد للمسافة الجمالية ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، وإنه لا يمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود أفعال القراء على الأثر ن، أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه.[4]

وإبرازا لمفهوم ياوس حول منطلقات أفق الانتظار HORIZON D'ATTENTEالذي يرى فيه أن الآثار الأدبية الجيدة هي تلك التي تنمي انتظار الجمهور بالخيبة، إذ الآثار الأخرى التي ترضي أفاق انتظارها وتلبي رغبات قرائها المعاصرين هي أثار عادية جدا تكتفي عادة باستعمال النماذج الحاصلة في البناء والتعبير أما الآثار التي تخيب أفاق انتظاره وتغيظ جمهورها المعاصر لها ، فإنها أثار تطور الجمهور....[5]

---

[1] محمد إقبال مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر،ع5، 2009، ص46.
[2] م.س،ص46.
[3] نبيلة إبراهيم، القارئ في النص: نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، ع1، 1984، ص103.
[4] حسين الواد ، في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة، المغرب،ط2، 1985، ص79.
[5] م.س،ص80.

ومن هنا نحاول أن نقف عند الأفاق التي رسمها ياوس والتي مؤداها أن العمل الأدبي يراعي أفق انتظار القارئ عندما يستجيب لمعاييره الفنية والجمالية، ولكن قد يخيب توقعه ويفاجأ إذا واجه نصا جديدا لم ينسجم مع القواعد التي يتسلح بها في مقاربة النص الأدبي أو حينما يتم تغيير أفق الانتظار باكتساب آليات القراءة وأدواتها.

بعد استيفاء هذه الأفاق التي جب أن يكون عليها تلقي الشعر في ضوء جمالية التلقي، يمكن أن نطرح التساؤل الأتي: ما موقع الخطاب الصوفي الفارضي من هذه الأفاق، خصوصا وأنه يحتاج بحكم حساسية تجربته إلى تجربة تلق خاصة تختلف عن أفاق التلقي الأخرى ؟

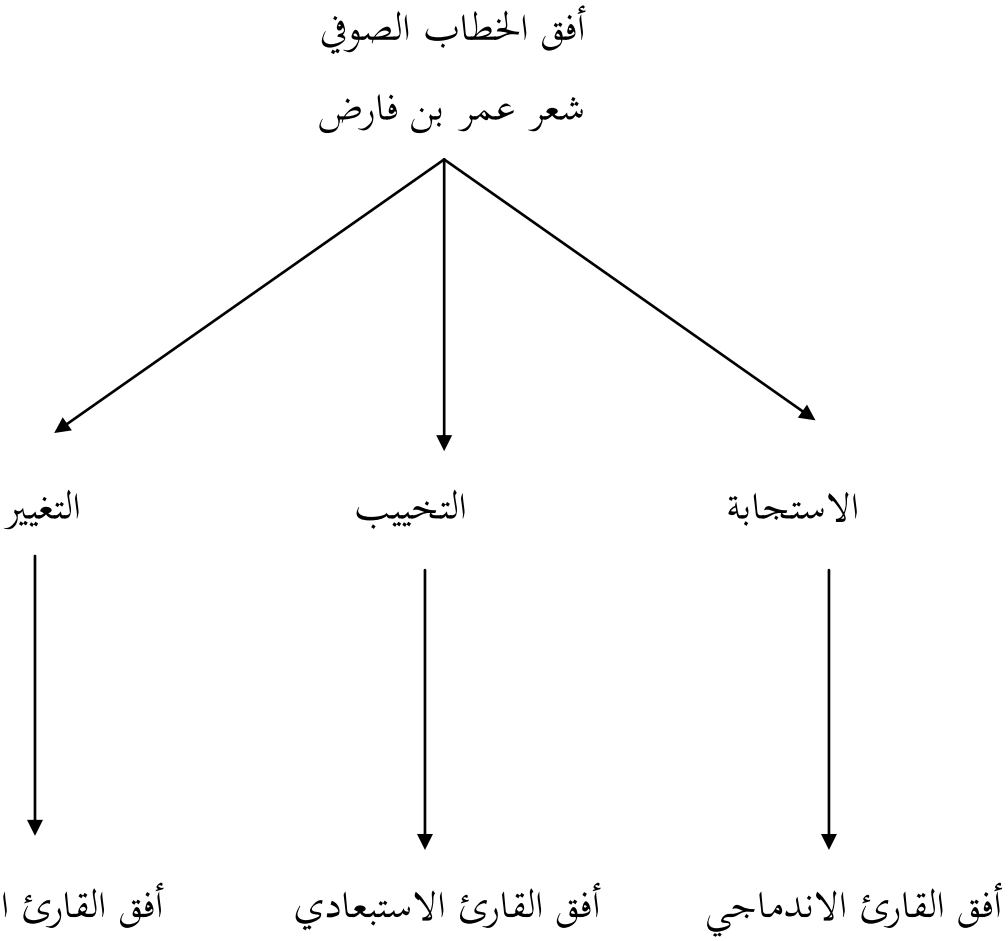
ذلكم ، هو الإشكال الذي نود أن نجيب عنه في ضوء القراءات المنجزة لفعل الكتابة الصوفية بعامة، ولدى ابن الفارض بخاصة التي هي على مستوى اللغة تستميز بلغة دندها الاختراق والتجاوز، بحيث يسعى الصوفي أثناء تشكيلها على إعادة إنتاج لغة ثانية من رحم اللغة العادية، أما على مستوى الغموض فإنها تستميز بالتكثيف الشعري الذي يتطلب إعمالا ذهنيا فائقا، ما أدى إلى ميلاد صورة فنية تنم عن قدرة الصوفي على الخلق والإبداع المتميزين، ناهيك عن طبيعة الإيقاع، ولا ضير ، إن لمورفولوجيا السؤال المطروح أعلاه رنه تكشف عن الخلفية الياوسية التي اعتضدنا بها في اجتراح تصورتنا التأسيسية واقتراح أفق ابيستمولوجي للبحث، وهي الخلفية التي يجسدها السؤال : ما هي شروط القراءة الواعية بخصوصيات الخطاب الصوفي؟[1]

ما كان لهذه الركائز المنهجية والمرجعيات النظرية ، أن تحقق لبحثنا شيئا من غاياته العلمية، وتتفاعل مع تساؤلاته، وهواجسه المعرفية، لولا أن مكن له بمقاربة مركبة قطباها التلقي والسيميائية .

إذ نرى أن اللغة الصوفية تنهل من التجربة ذاتها ، فهل بوسعنا الاستفادة من نظرية التلقي، أو من بعض مقولاتها المحورية، في فهم آليات الخطاب الصوفي حيال متلقيه ؟

[1] تعتمد القراءة الواعية للخطاب الصوفي على الذوق والتخييل والتفسير والتأويل، معتمدة على شروط ينبغي أن يستأنس بها القارئ: أن ينظر لهذا الخطاب على أنه لا يخاطب العقل أولا، وإنما يخاطب الوجدان والروح، ينظر محمد المسعودي، استعال الذات ،ص31.

ذلكم ما نلتمس منه التسويغ، على نحو ما، لكون هذه المقاربة خولت لنا أن ننهل من معين نظرية التلقي حينا، ونستثمر من إرث المنظر لمقولة: جمالية التلقي وخاصية أفق الانتظار أحيين أخرى مما يعني أن العلاقة بين الأفقين أفق العمل الفني وأفق القراءة تفرض لنفسها الترسيمة الآتية:



من هذه الخطاطة نحاول أن نقف ند أفق القارئ الاندماجي الذي مارس تأييدا للخطاب الصوفي الفارضي الصوفية من أهل المواجد حتى ارتسمت الاستجابة في أرائهم وشروحهم لأشعاره إلى أن استبدل هذا الأفق بأفق القارئ التقليدي لخطابه، وقد تبناه معارضوه من الفقهاء فكان التخييب جليا في أرائهم وشروحهم، وللخروج من هذا والإقصاء الذي مارسه التلقي المعارض، ظهرت بوادر الانفراج مع أفق القارئ الإيائي

للخطاب الصوفي لدى ابن فارض عبر تأصيله بإعادة قراءته وتصنيفه ضمن دائرة المنظومة الأدبية العربية القديمة منها والحديثة النقاد المعاصرون.

1- أفق القارئ الاندماجي:

ينطلق هانر روبرت هاوس HANZ ROBERT JAVSS من مصطلح اندماج الأفاق FUSION HORIZON ، ليعبر عن العلاقة القائمة بين الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية والإنتظارات المعاصرة التي قد تحصل فيها نوع من التجاوب[1] ، وهو مفهوم يتداخل فيه الأفقان أفق المقروء وأفق القارئ في شكل حوار يؤدي إلى استجابة متبادلة يتجاوب فيها القارئ مع النص المقروء.

من هنا، تشكل الاندماج بين الخطاب الصوفي الفارضي، وقارئه المنشود عبر الاستجابة التي تمكن فيها مؤيدو ابن الفارض من استمالته عن حالة تغربه ، ثم إدخاله إلى الحاضر المفسر[2] الذي انتشله من دائرة الرفض إلى حيث الانبعاث وفائض المعنى.

وبناء على ذلك ، ترى أن تفسير أصحاب الأفق الإندماجي مع المقروء كان تفسيرا باطينيا، قائما على الفهم الرمزي والإشاري، وينطلق من التأويل في فهم وتفسير الخطابات الصوفية العامة، وخطاب ابن الفارض خاصة ، وهو ما يدعونا إلى الوقوف عند أراء المؤيدين المستجبين للظاهرة الشعرية عند، والشراح الذين حاولوا تقرير نصوصه ومعانيها من أذهان القراء.

إن المتأمل في المتلقي الاندماجي مع المقروء الصوفي الفارضي، يجد نفسه أما كم هائل من الكتابات التي استشعرت جدته ، وقيمته الأدبية ، حتى مكنت له الخلود بين الخطابات الصوفية ، ويمكننا أن نذكر في هذا المجال رأي عبد الرحمان السيوطي في كتابه قمع المعارض في نصرة ابن الفارض يقول: وأما محله من الأدب فكانت النكتة الأدبية تنسل إليه إذا نظم من كل حدب ، انظر إلى شعره تجده دالا على تبحره في حفظ اللغات، وجمعه

[1] أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي،ص30.
[2] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص126.

منها للشتات... ومازالت الأعلام وغيرهم يلحظونه بعين التعظيم، ويحلونه محل التبجيل والتكريم[1]

أما من الشراح، الذين مثلوا الأفق الإندماجي مع المقروء الصوفي، نجد الشيخ عبد الغني النابلسي* ، الذي تمكن من الفهم الباطني في شرح الديوان عبر بوابة التأويل معتمدا القراءة الشارحة الواصفة** لشعر ابن الفارض، الذي هو مادة بحثنا في هذا المبحث.

وعليه ، فإننا نألف عبد الغني النابلسي في شرحه للديوانن قد اندمج أفقه مع أفق الخطاب الصوفي الفارضين وقد تجلى لنا ذلك في المستويات القرائية التي وقف عندها ، وهو يستأنس بهذا البيت الذي يقول فيه ابن الفارض:[2]

وبذات الشيح عني إن مرر ت بحي من عريب الجزع حي

أ/ القراءة اللغوية:

حاول الشيخ عبد الغني النابلسي أن يشرح الغامض من مفردات هذا البيت الشعري، وتخريج معاني اللغة،فقال أن ذات الشيح: موضع من ديار بني يربوع، الحي: البطن من بطون العرب، العريب: تصغير العرب وهم سكان المدن من غير العجم، الجزع: بالكسر متعطف الوادي ووسطه ومنحناه، حي: أخر البيت: فعل أمر من حياه تحية سلم عليه[3]

ب/ القراءة النحوية:

اعتمد القارئ الاندماجي هنا على الآلة النحوية التي مكنته في مرحلة متأخرة من التحليل من فك الارتباط اللغوي، مما ساعده على الاستزادة في فهم لغة النص والتمكن من معانيها، وهو عنده أثناء تخريجاته النحوية، إذ يرى أن بذات الشيح: متعلق بمحذوف

---

[1] عبد الرحمان السيوطي، قمع المعارض في نصرة ابن الفارض ، نقلا عن عاطف جودة نصر، شعر عمر ابن الفارض: دراسة في فن الشعر الصوفينص61.

* هو عبد الغني بن إسماعيل بن عبد الغني النابلسي ،شاعر ، عالم بالدين والأدب، متصوف، ولد ونشأ بدمشق سنة 1050ه ، ورحل إلى بغداد ، وعاد إلى سوريا، واستقر في دمشق، وتوفي بها سنة 1143ه، له مصنفات كثيرة منها: الحضرة الأنسية في الرحلة القدسية.

** تعتمد القراءة الواصفة الشارحة على مستويات: القراءة اللغوية، القراءة النحوية، القراءة الأسلوبية.

[2] ابن الفارض، الديوان، ص07.

[3] ينظر: رشيد بن غالب، ديوان ابن الفارض، من شرحي البوريني والنابلسي، ص36.

على أنه حال مقدم من عريب الجزع والباء فيه بمعنى في، وبحي: متعلق بمررت، ومن عريب الجزع: نعت حي، وحي: أخر البيت جواب الشرط على حذف الفاء، وعني، متعلق به.[1]

ج/ القراءة الأسلوبية:

إن الحوار بين الأفقين أفق عبد الغني النابلسي الاندماجي ، وافق الخطاب الصوفي الفارضي مكن النابلسي من إعادة صياغة النص أسلوبيا عن طريق نثر الشعر، فغدا عمله هذا نصا مقابلا، ما يدفعنا إلى القول بأنه ناقد نتحسس فيه مواطن الذكاء النقدي وجمال التعبير، فهو بذلك قارئ خبير.

ومن هذا المنطلق يرى أن الشاعر قد كفى بذات الشيح عن مقام الحيرة في الله يشم رائحة طيبة من غير أن يدرك شيئا، وأشار بالشيح إلى أنه ليس ثم شيء يدرك بالبصر إلا صور كثيفة ، وليس المقصود هذا المحبوب، قال تعالى: لا تدركه الأبصار الأنعام: الآية 103.

ومن هنا سميت الروح لأنها رائحة الأمر الإلهي، والحي القبيلة كناية عن المناظر العلا، والجزع الذي هو منعطف الوادي إشارة إلى أن هذا الحي انعطفت عليه جميع الأمل وألقيت في ساحته عصا الترحال وكأنه يقول للسائق: إن مررت بالإظعان في المقام المكنى عنه بذات الشيح حيه عني وذلك من قبيل قوله صلى الله عليه وسلم بعد سلامه من الصلاة: اللهم أنت السلام ومنك السلام وإليك يرجع السلام.[2]

والأمر نفسه، نود أن نستجليه من قراءة النابلسي الواعية في قول ابن الفارض[3]

صاديا شوقا لصدا طيفكم جد ملتاح إلى رؤيا وري

فعلى مستوى القراءة اللغوية الشارحة للغامض من الألفاظ ، حيث الصادي: العطشان، وصدا: اسم بئر عذبة الماء، والطيف: الخيال الطائف ومجيئه، وجد: بكسر الجيم مصدر الجدا إذا اجتهد، والملتاح: العطشان، والرؤيا: على وزن رجعى ما رأيته في مناسك.

---

[1] م.س،ص36.
[2] م.س،ص37.
[3] ابن الفارض، الديوان، ص07.

أما على المستوى النحوي فإن صاديا: حال من الصب أيضا ، وشوقا مفعول له، والعامل فيه صاديا ، ولصدا: متعلق بشوقا. وجد: مفعول مطلق من فعل محذوف، أي يجد جد ملتاح. وإلى : متعلقة بملتاح، وتعدتيه بإلي لكونه بمعنى المشتاق، ويجوز تعلقها بجد، ويرى النابلسي سبب الظمأ أنه شرب من البحر المحيط، وهو بحر التوحيد بعد فناء الأغيار وظهور المتجلى الحق ، فإن هذا البحر كل من شرب منه لا يزال إليه ضمأنا ، وإن كان به ملأنا ، فهو مجتهد ليرى طيف محبوبه ويرتوي فلا يمكنه الري ولا دواء له غير الفناء والاضمحلال بالكلية والاستحالة [1]

2- أفق القارئ الاستبعادي:

تشكلت أولى آليات أفق القارئ الاستبعادي للخطاب الصوفي عامة، وابن الفارض خاصة، لما أصبحت معايير الأفق الاندماجي غير صالحة، وما عاد هذا الفهم الذي شكله هذا التلقي للخطاب الصوفي مقبولا ، حيث بدأ التلقي الاندماجي يتعرض للتشويش ، حينما أخذ على ظاهره في ألفاظه كالغناء والمحو، وتبادل الدور مع الله، وغيرها مما يصدم، حين يفهم بأجهزة لغوية بحتة تعادل بين ظاهر الكلمات ومفاهيم الدعوة إلى الكفر، أو ما اصطلح عليه بالحلول[2]

وعليه فإن قصور القارئ التقليدي الاستبعادي ومحدودية ثقافته وسلوكه مبدأ النقل دون التأمل عناصر ساهمت في تعارض الأفقين أفق الخطاب الصوفي وأفق المتلقي التقليدي، لأنه لو خرج من أفقه الضيق واطلع على المجال القلبي الروحي الذي ظهر فيه ذلك الخطاب لأمكنه الوقوف على جمالية تلك المعاني وشفافيتها فضلا عن كونها مؤسسية على الكتاب والسنة، هذا التأسيس الديني هو الذي يستقطب المتلقي ويجنبه الزلل والانحراف.[3]

لقد افتقد هذا القارئ الاستبعادي – حسب رأينا- إلى ألية التأويل interprétation التي تمكنه من ولوج عوالم الخطاب الصوفي الفارضي، واستنطاق

---

[1] م.س،ص47.
[2] أمينة بلعلي، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص33.
[3] نصيرة صوالح، إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي، ص46.

مستوياته، من حيث أن الكتابة الصوفية مليئة بالغرابة والتناقضات والغموض ، وتفكك الصور مما يجعلها تبدو عصية على الفهم.[1]

إن افتقاد القارئ الإستبعادي لهذه الآليات القرائية، أغرقته في مطبات التخييب، لإنبناء الخطاب الصوفي الفرضي على لغة ثانية، سايرت الأفق الاندماجي الاستجابة الذي حقق زمنا طويلا لهذا الأفق المتعة ودفعت بالقارئ التقليدي إلى بذل جهد لتقريب المسافة الجمالية بينه وبين الخطاب الصوفي من أجل أن يستشعر جمالية الانتظار وشعريته حيث تدفعه الرغبة في الوصول إلى خبايا النص اهتداء ببعض البروق التي تضيء مساحات الغموض المنتشرة في فضاءاته والتي تسهل الطريق أمام المتلقي وتجعل النص منفتحا[2]

إن الانغلاق الذي مارسته شعرية الخطاب الصوفي ، أدى بمعارضي خطاب ابن الفار الشعري إلى تجريحه وذمه وتكفيره وحتى إخراجه من دائرة الإيمان بالله ورسوله صلى الله عليه وسلم وقد اصطدموا بخطاب يبنى على الاختلاف والتنوع، وفي ثناياه دلالات للتواصل وأبعادا للجمال، وإمكانات للتأويل وهي عناصر يفتقدها القارئ الاستبعادي، المعارض للخطاب الصوفي، الذي هو نشاط لغوي لذلك فإن التعابير اللغوية قابلة لتأويلات عديدة لا حصر لها، ومن ممثلي هذا التيار التفكيكية وتعددية القراءات والتشييدية من نظرية التلقي[3]

ولو نظرنا في التلقي الاستبعادي مع المقروء الصوفي وجدناه ينطلق في حكمه من دوائر ضيقة اعتاد عليها هؤلاء لأنهم واجهوا خطابا، يحمل رسالة مذهبية عقائدية تطمح إلى الانتشار أو تكتفي على الأقل بمجرد إقناع المتلقي بمدى جديتها وجدارتها الفلسفية[4] والحياتية، ومن ثم يكتسب الخطاب الصوفي جدواه لهذا فإن القارئ الاستبعادي ليس بامكانه أن يصل إلى المعنى الحقيقي المخبوء في بطن التجربة، لأنه إذا جاء التعبير عنه بلغة العقل واللفظ ، قد تكون الفكرة المكونة من عقول الناس عنه موضعا للأفكار ومرد هذا إلى

---

[1] أدونيس ، الصوفية والسريالية، 137.

[2] نصيرة صوالح، إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي، ص47.

[3] محمد مفتاح، التلقي والتأويل: مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط2، 2001، ص143.

[4] خناثة بلهاشم، الرؤيا ولتشكيل في الشعر الصوفيـة، رسالة مخطوطة، قسم اللغة العربية وأدابها، تلمسان، 1990، ص27.

جهل مقاصد الكاتب المعبر عن تجربته الصوفية، فإن الناس لو علموا كنه تلك التجربة لغفروا له خطأ التعبير وفطنوا إلى المعنى الحقيقي في جوفها.[1]

وبناء على ذلك ترى أن المتلقي الاستبعادي ، لم يرق إلى المعنى المخبوء في جوف التجربة الشعرية الصوفية وأخذ معنى اللفظ على ظاهره دون باطنه وظل جاهلا لمقصدية صاحب الخطاب الصوفي.

إذ نألف عبد الرحمان الوكيل في كتابه : هذه هي الصوفية يشكل قارئا استبعاديا تخييبيا ، لم يندمج أفقه مع أفق هذا الخطاب، فحصل هناك تعارض بين الأفقين.

يقول عبد الرحمان الوكيل بوصفه قارئا معلقا على بيت من خطاب ابن الفرض الشعري:

"جلت في تجليها الوجود لناظري ففي كل مرئي أراها برؤيتي

يزعم أن الذات الإلهية هتكت عنه حجت الغيرية، وجلت له الحق المغيب، فرأى حقيقة الله متعينة بذاتها في كل مظاهر الوجود ، رأى هذا الكون المادي بكل ما يدب عليه أو يغتال الحياة والأعراض في غياهب ليله الساجي ومغاوره المظلمة ، رآه هو عين الله وماهيته ورأى وجوده عين وجوده فما تم من شيء عند ابن الفارض إلا وهو الله ، بل ما للرب — رب ابن الفارض– وجود سوى وجود تلك الصور المادية، أو الذهنية المنطبعة عن شيء متحقق أو متوهم أو متخيل[2]"

ويقول في موطن أخر من مؤلفه:

فإن دعيت كنت وإن أكن منادى أجابي من دعاني ولبت

إن دعي الله أجاب ابن الفارض لأنه عينه وإن دعى ابن الفارض لبى الله، لأنه اسمه ومسماه، ولكن أتلمح الكبر جائز العنوس من ابن الفارض شيئا سوى أن يجيب، أما إذا دعي ابن الفارض فما يكفي الربي أن يجيب، وإنما يهرول ملهوفا إلى التلبية.

---

[1] مجدي محمد إبراهيم، التجربة الصوفية: بحث في تحقيق العلاقة بين اعتقاد الثنائية ورؤية الواحدية ، مكتبة الثقافة الدينية، مصر ،ط1، 2003، ص139.

[2] عبد الرحمان الوكيل، هذه هي الصوفية، تح: إبراهيم السيدن دار الإيمان، القاهرة، د.ط، 2004، ص72

م.س،ص74.

* المقام هو الوضع الذي يقيم فيه عنده الصوفي، أو المنزلة التي يقف عندها ، أما الحال فهي الصفة ترد على الصوفي دون انتظار لها، لأ الحال موهبة من الله لا تستمر وقتا طويلا

إن عبد الرحمان الوكيل بوصفه متلقيا ومن هذه الزاوية يكشف عن مذهب أهل التصوف والذي عينه الاتحاد والحلول ويرى من زاوية أخرى معايشة لتجربة الامحاء، حيث يغيب ابن الفارض عن روحه، وينتهي إلى الذات الإلهية وتلك هي المقامات والأحوال.

لقد ألفنا ابن الفارض في خطابه الشعري يولي أهمية بالغة للتلقي من حيث اعتماده المكونات الشعرية والجمالية ** [1]ليستفز ويستفز بها القارئ إيجابا وسلبا فتؤثر فيه بحسب أفقه اندماجا واستبعادا وقد عبر بهذا في قوله:

وثم أمور تم لي كشف سترها بصحو مفيق عن سواي تغطت

وعني بالتلويح يفهم ذائق غني عن التصريح للمتعنت

بها لم يبح من لم يبح دمه في الـ إشارة معنى ما العبارة حدت

بناء على ذلك ومن هذا الخطاب يرى ابن الفارض بوصفه صوفيا خاطب بتوظيفه هذه الأساليب أفقين يطلع بالأول إلى قارئ اندماجي يحتضنه ويثبته ويستجيب إليه لأنه يعتمد الفهم الباطني الذي يستميز بالعمق والتأويل ومنه قوله وغني بالتلويح يفهم ذائق.[2]

كما يتطلع بالثاني إلى القارئ استبعادي فيصادره ويلغيه حتى التخييب لأنه يأخذ بظاهر اللفظ حتى تتمظهر البساطة ومنه قوله غني عن الصريح للمتعنت.[3]

3- أفق القارئ التجديدي:

رأينا أنه كيف كان الأفق الاستبعادي ، ينأى عن الخطاب الصوفي الفارضي ، ويرميه بكل الصفات والنعوت ، أو الشعور بأي امتداد والتنصل من الانتماء إليه، فغدا عندهم خطابا يحمل سموم افكر والإلحاد لأبناء الأمة المسلمة ولا يعدو كونه حلقة لغوية وخطابية مفقودة، لا يمكن أن ندرجها ضن مؤسسة الخطاب الرسمية ومن هؤلاء تطرفا في إلغاء الخطاب الصوفي من دائرة الأدبية نذكر ابن تيمية وعبد الرحمان الوكيل وغيرهم كثر ، ومع انبلاج عصر جديد ، بدأت هذه الصيحات المدوية تخفت، حيث أصبحت هذه الطائفة

** ينظر ما كتبناه عن الموضوع في فصلين الرابع والخامس

[2] م.س،ص83.

[3] م.س،ص83

التي اضطلعت بأفق استبعادي تتوارى و ذلك مع بروز قراءات جديدة تجاوزت الأفق الاستبعادي، وأسست لميلاد أفق تجديدي للخطاب الصوفي.

بدأ ذلك مع محمد أمين في كتابه ظهر الإسلام ومحمد المبارك في كتابه استقبال النص، ثم تلاحقت بعد ذلك أعداد من القراءات المدفوعة بغاية تأصيلية واضحة ومدفوعة برغبة جارفة تضمن لهؤلاء مشروعهم النقدي والابداعي الذي أضحي فيه التوظيف الصوفي في إبداعاتهم واضحا، ومنهم نذكر علي أحمد سعيد أدونيس في كتابه الصوفية والسريالية ، ونصر حامد أبو زيد في كتابه فلسفة التأويل.

وعليه فإنه قد تشكل الأفق التأصيلي بين الخطاب الصوفي الفارضي وقارئه الاحيائي عبر بوابة تغيير الأفق، الذي تمكن فيه الاحيائيون من إعادة قراءة جديدة لمنظومة الخطاب الصوفي عامة، وخطاب ابن الفارض خاصة، يقولل أحمد أمين لافتا الأنظار لهذا الأدب للصوفية أدب غزير له خصائص تخالف الأدب الأخر ، وقد بدأ من أوائل القرن الثاني الهجري واستمر في عصور بعده ، ومن خصائصه السمو الروحي، والمعاني النفسية العميقة، والخضوع التام لإرادة الله القوية، وبعد الخيال والشطحات، كما يتصف بالغموض والمعاني الرمزية..... وهو غني في ألفاظه وأساليبه، هائم مع الروح في عالم اللا نهاية، وحائر على الدوام لا يستقر حتى يفنى في هيامه.[1]

وركحا على هذا التأسيس، فإن أنصار الأفق التجديدين حاولوا الخلاص بالخطاب الصوفي من مؤيدي الأفق الاستبعادي، الذين أخرجوه من دائرة الأدب الغربي، وذلك بتنشيط القارئ الإحيائي ، يقول عاطف جودة نصر، معلقا عن بيتين من شعر ابن الفارض:

وابثثتها ما بي ولم يك حاضري رقيب لها حاظ بخلوة جلوة

وأشهدت غيبي إذ بدت فوجدتني هنالك أياها بجلوة خلوتي

[1] أحمد أمين، ظهر الإسلام، ج4، دار الكتاب العربي، بيروت،،ط5، ص172.

واللوة عند الصوفية ضرورية للسالك حتى يقطع العلائق التي تشغل القلب عن التوجه إلى حضرة القدس فيختار العزلة ويؤثر الوحدة، وإمام الصوفية في الخلوة هو النبي صلى الله عليه وسلم عندما كان يتحنث الليالي ذوات العدد في غار حراء قبل بعثه.[1]

الخاتمة

على هذه الصورة، يكون الباحث قد قام برحلة استكشافية للخطاب الصوفي عامة، ولدى ابن الفارض خاصة –بوصفه مدونة البحث– إذ اطلع من خلالها على خطابه الأدبي، الذي شكل أزمة في التواصل، أدت بأفق انتظار القارئ المعارض/السلبي إلى نقده ثم رفضه حتى أدخله في دائرة اللامقروئية في مرحلة آتية من تاريخ الخطاب الصوفي.

وبناء على هذا الرفض، تشكلت ملامح "التخييب"، التي أدت بالمتلقي المعارض إلى عدم قدرته على احتضان التجربة الصوفية، التي ناشدت – زمنا طويلا– قارئها المغيب، الذي يمتلك الأدوات القرائية اللازمة للولوج إلى هذا الخطاب، ثم التفاعل معه، حيث المحبوبة التي يشرب الصوفي من نبعها لطائفه ومواجده.

وبعد دراستنا لهذا الموضوع، توصلنا إلى جملة من الملاحظات، والنتائج، التي وجزناها في الآتي:

[1] عاطف جودة نصر، شعر عمر ابن الفارض، دراسة في فن الشعر الصوفي، ص184.

1- تبين من خلال اطلاعنا على المدونة النقدية العربية القديمة، خصوصا قضية "الغموض" لدى عبد القادر الجرجاني، التي اقترنت بالدلالة الجمالية، والتي يكون فيها الغموض، فنا مقصودا لذاته، يشكل ظاهرة فنية، يقصدها المبدع لاستفزاز المتلقي، ومشاعره من خلال غموض عباراته، وصوره، وموسيقاه، وهو ما يجعل المتلقي في حاجة لفك رموز هذا العمل، وهذا ما دأب عليه ابن الفارض في مدونته الشعرية.

2- والأمر لا يختلف عن صاحب رائعة "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" الذي أبدع درسا في مصطلح "التخييل" الذي يحدد -لديه- خصائص القول الشعري، حيث يقترن عنده بالقيم الجمالية أو الشعرية، التي ترتبط بالصناعة البلاغية من حيث هي أساس صناعة الشعر، والذي لا بد أن يصنع الدهشة والاستغراب، فيتلقاه القارئ الخبير، ويطرب له، فتستمتع به النفوس.

3- شكلت ثنائية (الباطن، الظاهر) مركزية في أزمة التواصل بين الباث بوصفه مرسلا، والقارئ بوصفه متلقيا، حيث تعمد الصوفي تجاوز اللغة المتداولة إلى لغة أكثر تعتيما وغموضا، فأبدع في تلغيم قصه بأساليب خطابية، تساير المعرفة الجديدة، والتي التزم بها، وعانى لتجسيدها عبر لغة ثانية، اتسمت بالغموض في دوالها ومدلولاتها حتى لا تنكشف أسراره.

4- سعى ابن الفارض في خطابه الصوفي إلى توظيف لغة الرمز والإشارة بوصفها عنصرين مرتبطين بأحوال الذوق والوجدان، ذلك أن الصوفي لجأ إليهما لأجل التستر والتعتيم، حتى لا يواكب المتلقي/العارض التجربة الصوفية التي تجاوزته لضيق العبارة، وقصورها لتحقيق رغبة الوصال بالذات الإلهية، فكانت الإشارة بديلا خطابيا.

5- ولعل من أبرز هذه الرموز المستخدمة في خطاب ابن الفارض الشعري الصوفي تعبيرا عن الذات الإلهية، رمز المرأة الذي يحيل به إلى العرفان الإلهي، ورمز الخمرة للتعبير عن الذات الإلهية، وكلاهما يعبران عن مقام وحال الشاعر.

6- نألف ابن الفارض، يستخدم المعاني جندا له، يستعملهم كيفما يشاء، وهذا يدل على قدرة إبداعية في توليد المعاني وإعطائها أبعادا تأويلية، وكأنما هذه المعاني تحقق له فتحا لغويا،

يتجاوز الخطاب الشعري العادي، فينتج بذلك لغة ثانية، يتمظهر فيها الخطاب الصوفي ببعديه الفكري والمعرفي.

7- إن ما اصطلحنا عليه بـ "الفتح اللغوي" يعد بمثابة ممارسة تعبيرية جديدة، وأفق استبدالي، مكن اللغة الانتقال من حال إلى حال أخرى. استطاعت —من خلالها- التجربة الشعرية الصوفية لدى ابن الفارض، أن تنحو باتجاه الباطن، ليلا مس الأنوار الإلهية.

8- ركب ابن الفارض —في خطابه الشعري الصوفي- قطار الرمز، فجسده في أشعاره، وحاله تبحث في الماضي لاسترداد نغمة الاتصال بالمواطن الأصلي، والانفصال عن الذات والواقع بوصفه مجالا مدمرا، رغبة منه القبض على الإلهي والفناء فيه.

9- إن ركوب الرمز للتعبير عن الحب الإلهي بوصفه طريقا يستعين به السالك لأجل الحقيقة المفقودة، وتغيير هذا المسلك بإلباسه معاني جديدة، يعد تعبيرا عن حاجة الصوفي، وتلبية لحاله وموقفه، إنما ترتب عنه إشكالية في التلقي بين أفقين متعارضين، لم يتمكن القارئ السلبي أن يبالغ حال الاستواء مع ما يتلقاه في النص الشعري.

10- تفنن ابن الفارض في ازدواجية التعبير عن رمز "المرأة"، حيث استطاع أن يوحد بين الجوهر الأنثوي والحقيقة المطلقة، تارة بإخفاء الصفات البشرية التي أطلقها الشعراء الصوفيين، فيشير إليها بضميري الغائبة والمخاطبة، وتارة أخرى، بتجسيد الأسماء التي أطلقها شعراء الغزل العذري تعبيرا عن المحبوبة.

11- إن الانحراف عن الكلام العادي الذي مارسه ابن الفارض على اللغة (ترميزا وترغيبا)، إنما القصد منه أن يبقى خطابهم الشعري الصوفي ضمن طائفتهم بعيدا عن أفق التلقي السلبي.

12- إن الخمرة — من منظور ابن الفارض والصوفية عامة- هي اللذة التي ينتشي بها، الصوفي، ويغرق في حبها حتى الهيام، وهذا حال الصوفية، حيث مجالس الشراب الروحية، التي يفنى فيها الصوفي حتى السكر، لهذا فإن الإغراق في نشوة الخمر يؤدي إلى استحضار نشوة الحب.

13- إن تصعيد الموقف بين الفارض في تجربته الشعرية الصوفية بوصفه باثا، والمتلقي باعتباره قارئا، وانعدام آليات التواصل بينهما كرس مقولة أن العقول لم تكن مهيأة لاستقبال نمط الكتابة الجديدة التي تجاوزت ظاهر اللفظ إلى باطنه.

14- ما يلاحظ على القول الشعري عند ابن الفارض الحنين للاتصال من جديد بالأصل الأول، فهو حلم الشاعر باستعادة الارتباط الوثيق بين الذات الإنسانية، والذات الإلهية عبر الأنوار التي تشع في الكون، فتخمد نار الحرقة الموصوف بها العاشق، وشوقه إلى الارتماء في أحضان المعشوقة.

15- يفصح الخطاب الشعري عند ابن الفارض بمراحله وتحولاته عن طاقة هائلة من الأفكار الضاربة بجذورها في التاريخ البشري على غرار (مبدأ الأزلية)، وهو مقولة فلسفية تحيل على قدرة الخالق في التأثير على عباده.

16- تقوم التجربة الشعرية الصوفية على دعائم من داخل التجربة نفسها، على غرار الغموض والتخيل والرمز والإشارة، فهي مادة هذا الخطاب الذي حاول مبدعوه أن يعتموا النص الشعري بلغة ثانية تتجاوز المألوف العادي منطلقة من فكرة مؤداها أن الحقيقة التي يفكر فيها الصوفي ويبحث عنها إنما تتعين خلف هذا الكون.

17 – يستميز خطاب ابن الفارض الشعري الصوفي بالتكثيف الذي يتطلب إعمالا ذهنيا فائقا ، ما يؤدي إلى ميلاد صورة فنية تنم عن قدرة الصوفي على الخلق و الإبداع المتميزين ناهيك عن طبيعة الإيقاع .

18 – يمكن لمستقرئ خطاب ابن الفارض الشعري الصوفي أن يجده أسير لنصوص تأثر بها بشكل أو بآخر ، ومن هذه النصوص " النص القرآني " الذي يتناص معه بشكل رهيب ، حيث نجده يستلهم الألفاظ و العبارات القرآنية التي يتخذها لتخصيب المادة الشعرية تارة بألفاظها و تارة أخرى بمعانيها .

19 – إن استلهام الشاعر للألفاظ و العبارات القرآنية و توظيفها في خطابه الصوفي إنما القصد منه ردم الهوة بين الصوفي بوصفه باثا و القارئ بوصفه متلقيا ، و إن شئت قل تهيئة الظروف للتواصل و إيجاد بدائل للقطيعة .

20 – إن قراءة التراث العربي بمناهج حداثية ، تدل على أن تراثنا من العظمة و القوة ، بأن يستطيع الإستجابة للفكر النقدي المعاصر و يتماشى معه ، و إن كان رمادا فإن هذا الرماد جذوته مستنيرة ، يستطيع المعاصر أن يواكب بها عصره .

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم :

أولا : قائمة المصادر والمراجع

1. ابراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1990

2. إبراهيم عبد المنعم : بحوث في الشعرية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط1 ، 2008

3. ابن رشيق أبو علي الحسن : العمدة في محاسن الشعر و نقده ، تح : محمد عبد الحميد ، ط1 ، 1972

4. ابن سينا : عيون الحكمة ، تح : عبد الرحمان بدوي ، المعهد العلمي الفرنسي ، القاهرة ، 1954

5. ابن الفارض : الديوان ، دار بيروت للطباعة و النشر ، لبنان ، 1979

6. ابن منظورأبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب ،ج 12، دار إحياء التراث ، لبنان ، ط2 ، 1979

7. أبو بكر محمد بن إسحاق الكلاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوف ،تح : أحمد شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1993

8. أبو الحسن حازم القرطاجيني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء تح : محمد بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، 1981

9. أبو حيان التوحيدي:- المقابسات ، تح : حسن السندوسي ، دار المعارف ، تونس 1991

- الإشارات الإلهية ، تح : وداد القاضي ، دار الثقافة ، بيروت ، 1973

10. أبو زيد نصر حامد ، - مفهوم النص – دراسة في علوم القرآن – المركز الثقافي العربي ، المغرب ، 2006

– فلسفة التأويل – دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن العربي – المركز الثقافي العربي بيروت ، ط4 ، 1998

– النص – السلطة– الحقيقة ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، ط1 ، 1995

11. أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي: الجامع لأحكام القرآن ، دار الكتاب العربي ، لبنان ، 1952

12. أبو عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري: الصحيح ، شرح الكرمانمي ، دار مياء للتراث العربي ، بيروت ، ط3 ، 1985

13. أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ) : البيان و التبين ، تح : عبد السلام هارون ج1 ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط4 ، 1984

14. أبو العلا عفيفي: التصوف – الثورة الروحية في الإسلام– دار الكتاب العربي ، ط1 1963

15. أبو علي محمد بن الحسين الحاتمي : الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي و ساقط شعره ، تح : محمد يوسف نجم ، لبنان ، 1965

16. أبو القاسم القشيري: الرسالة القشيرية ، تح ، خليل منصور ، دار الكتب ، بيروت ، (د ط) ، 1998

17. أبو نصر السراج الطوسي: اللمع ، تح : عبد الحليم محمود ، دار الكتب الحديثة 1960

18. أحمد أمين : ظهر الإسلام ، ج4 ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ط5 ، (د . ت)

19. أحمد بو حسن: نظرية التلقي و النقد الأدبي ، الشركة المغربية للنشر ، الرباط ، 1993

20. أحمد جابر عصفور: – مفهوم الشعر ، دار التنوير ، بيروت ، ط3 ، 1998

– الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ، دار المعارف القاهرة ، 1993

21. أحمد يوسف : القراءة النسقية – سلطة البنية و وهم المحايثة ، الدار العربية ، لبنان ط1 ، 2007
22. الأخضر بركة: الريف في الشعر العربي – قراءة في شعرية المكان – دار الغرب ، وهران ، 2002
23. إلفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن ، دار التنوير ، لبنان ، 1989
24. أمية حمدان: الرمزية في الشعر اللبناني ، دار الرشيد ، بيروت ، 1981
25. أمين يوسف عودة : – تأويل الشعر و فلسفته عند الصوفية ، عالم الكتب ، الأردن ، ط1 ، 2008
– تجليات االشعر الصوفي – قراءة في الأحوال و المقامات – المؤسسة االعربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 2001
26. أمينة بلعلي: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ، منشورات الإختلاف ، ط1 ، 2002
27. أمينة عصن: قراءات غير بريئة في التأويل و التلقي ، دار الأدب بيروت ، ط1 ، 1999
28. بشرى موسى صالح : نظرية التلقي – أصول و تطبيقات – المركز الثقافي العربي المغرب ، ط1 ، 2001
29. الحبيب مونسي: – نقد النقد– دراسة في المناهج – دار الأديب، وهران ، 2007
– نظريات القراءة في النقد المعاصر ، دار الأديب ، وهران 2007
30. حسام أحمد فرج : نظرية علم النص – رؤية منهجية في بناء النص النثري ، مكتبة الأدب ، القاهرة ، ط1 ، 2007
31. حسن مصطف سحلول: نظريات القراءة و التأويل الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب دمشق ، سوريا ، 2001

32. حسين علي الزغبي : النقد في رسائل النقد الشعري حتى نهاية القرن الخامس الهجري ، دار الفكر ، سوريا ، 2001
33. حسين الواد : في مناهج الدراسات الأدبية ، منشورات الجامعة ، المغرب ، ط2 1985
34. الحلاج: الديوان ، تح : كامل مصطفى الشيبي ، دار الآفاق ، بغداد ، ط2 ، 1984
35. حواس بري : شعر مفدي زكريا – دراسة و تقويم – ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ، 1994
36. خالدة سعيد: حركية الإبداع ، دراسات في الأدب العربي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1979
37. خضر ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق ، الأردن ، ط1 1997
38. ديزيره سقال : من الصورة إل الفضاء الشعري ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط1 ، 1993
39. رجاء عيد : القول الشعري ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر (د ط)، 1995
40. رضوان محمد سعيد الكردي: الشاغوري شاعر التصوف في القرن العشرين ، سوريا ، ط1 ، 2002
41. رشيد بن غالب: شرح ديوان ابن الفارض – من شرحي البوريني و النابلسي ، ج1 ، دار الكتاب العلمية ، ط1 ، 2003
42. رمضان صادق : شعر عمر بن الفارض – دراسة أسلوبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر 1998
43. زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر الغربي المعاصر ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ط1 ، (د . ت)

44. زكي مبارك : التصوف الإسلامي في الأدب و الأخلاق ، ج1 ، مطبعة الرسالة القاهرة ، ط1 ، 1983
45. سحر سامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2005
46. سعيد توفيق : في ماهية اللغة و فلسفة التأويل ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ، ط 1 ، 2002
47. سهيلة عبد الباعث : نظرية وحدة الوجود بين ابن عربي و الجيلي ، مكتبة خزعل بيروت ، ط1 ، 2002
48. سيزا قاسم: القارئ و النص ، المجلس الأعلى للثقافة ، د . ط ، 2002
49. شايف عكاشة : نظرية الأدب في النقدين الجمالي و البنيوي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1992
50. شكري المبخوت: جمالية الألفة ، بيت الحكمة ، تونس ، 1993
51. صبحي البستاني : الصورة الشعرية ، دار الفكر ، سوريا ، ط4 ، 1996
52. صلاح عبد المنصور، قراءة جديدة لشعرنا القديم ، دار العودة بيروت ، ط3 1982
53. صلاح فضل، أساليب الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1995
54. عاطف جودة نصر، – شعر عمر ابن الفارض – دراسة في فن الشعر – دار الأندلس ، لبنان ، (د . ت)
– الرمز الشعري عند الصوفية ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات ، القاهرة ، 1998
– النص الشعري و مشكلات التفسير ، مكتبة لبنان ، بيروت , ط1 ، 1996
55. عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي ، دار الحوار ، سوريا ، ط1 ، 2005
56. عبد الحكيم حسان: التصوف في الشعر العربي ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، 2008

57. عبد الحميد هيمة : الصورة الفنية في الخطاب الجزائري المعاصر ، منشورات اتحاد الكتاب ، الجزائر ، ط1 ، 2003
58. عبد الرحمان ابن خلدون: المقدمة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط4 ، 1978
59. عبد الرحمان بن محمد الأنصاري: مشارق أنوار القلوب ، تح : هـ . ريتر ، دار صادر ، بيروت ، (د . ت)
60. عبد الرحمان نصرت : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، مكتبة الأقصى ، الأردن ، ط2 ، 1982
61. عبد الرحمان الوكيل : هذه هي الصوفية ، تح : إبراهيم السيد ، دار الإيمان القاهرة ، مصر ، (د . ط) 2004
62. عبد الرزاق الكشاني: كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر – شرح تائية ابن الفارض – ج1 ، المطبعة الخيرية ، القاهرة ، (د . ت)
63. عبد العزيز المقالح : الشعر بين الرؤيا و التشكيل ، دار طلاسم ، دمشق ، ط2 1993
64. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة – نحو نظرية نقدية عربية – مطابع الوطن ، الكويت ، 2001
65. عبد الفتاح صالح نافع : الصورة في شعر بشار بن برد ، دار الفكر ، الأردن ، 1983
66. عبد القادر الجزائري: المواقف في التصوف و الوعض و الإرشاد ، ج1 ، دار اليقضة ، دمشق ، ط2 ، 1996
67. عبد القادر عيسى: حقائق عن التصوف ، دار العرفان ، سوريا ، ط2 ، 2001
68. عبد القادر فيدوح: – الرؤيا و التأويل – مدخل لقراءة القصيدة الجزاءرية المعاصرة – ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزاءر ، 1994
– الإتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، دار الصفاء ، ط1 1998
69. عبد القاهر الجرجاني: – أسرار البلاغة ، مكتبة المنار ، بيروت ، (د . ت)

– دلائل الإعجاز – شرح محمد بن المنعم خفاجي – مطبعة الفجالة ، القاهرة ، 1969

70. عبد الكريم اليافي: التعبير الصوفي ومشكلته ، مطبوعات جامعة دمشق ، سوريا 1981

71. عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 1981

72. عبد الله الغذامي: المشاكلة و الاختلاف ، المركز الثقافي العربي ، المغرب 1994

73. عبد المجيد الصغير: إشكالية إصلاح الفكر الصوفي ، دار الآفاق ، ط2 المغرب 1994

74. عبد الملك مرتاض: – نظرية القراءة – تأسيس للنظرية العامة – دار الغرب للنشر وهران ، 2003

– بنية الخطاب الشعري – دراسة تشريحية – ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1991

– أدب المقاومة الوطنية ، ج2 ، دار هومه ، الجزائر 2003

– تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سميائية لرواية زقاق المدق ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1995

– النص من أين إلى أين ؟ ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1983

75. عبد الواحد عباس محمود: قراءة النص و جمالية التلقي بين المذاهب الغربية و تراثنا النقدي – دراسة مقارنة – دار الفكر ، ط1 ، 1996

76. عثمان موافي: مناهج النقد في الدراسات الأدبية ، دار المعرفة دمشق ، 2003

77. عدنان حسين قاسم : الإبداع و مصادره الثقافية عند أدونيس ، الدار العربية للنشر و التوزيع ، مصر ، 1989

78. عدنان العوادي : الشعر الصوفي ، وزارة الثقافة و الإعلام ، العراق ، ط1 1986

79. عز الدين إسماعيل: – الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر ، القاهرة ، ط1 1968
– التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ، بيروت ، ط4 ،1984
80. العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعري ، دار الأديب ، وهران ، 2005
81. علي أحمد سعيد أدونيس: الصوفية و السريالية ، دار البسلتين ، بيروت ، 1972
– زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، 1972
– الثابت و المتحول ، دار العودة ، بيروت ، 1977
82. علي جعفر العلاق: الشعر و التلقي ، دار الشروق ، الأردن ،ط1 ، 1999
83. فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم ، دار العالم ، بيروت ، ط1 ، 2006
84. فاطمة عبد الله الوهبي: نظرية المعني عند حازم القرطاجي ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، 2002
85. الفرابي: الموسيقى الكبيرة ، تح : غطاس عبد الله خشبة ، دار الكتاب ، 1984
86. قاسم المومني: في قراءة النص ، المؤسسة العربية للدراسات ، عمان ، ط1 ، 1999
87. كمال الدسوقي : ذخيرة علوم النفس ، مطابع الأهرام ، القاهرة ، 1999
88. ماجد ياسين الجعافرة: التناص و التلقي ، دار الكندي ، الأردن ، ط1 ، 2003
89. مجدي محمد إبراهيم : التجربة الصوفية – بحث قي تحقيق العلاقة بين اعتقاد الثنائية و رؤية الواحدية – مكتبة الثقافة الدينية ، مصر ، ط1 ، 2003
90. محمد أديوان: قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني ، منشورات كلية الآداب ، الرباط ، ط1 ، 2004
91. محمد بن أحمد جهلان: فعالية القراءة و إشكالية تحديد المعنى ، دار صفحات ، دمشق ، ط1 ، 2008
92. محمد بن عمارة: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، شركة النشر و التوزيع ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2001

93. محمد بنيس: – الشعر العربي الحديث ، مطبعة فضالة ، المغرب ، 1989
- حداثة السؤال ، المركز الثقافي العربي ، الرباط ، (د . ت)
94. محمد حمود : استراتجية القراءة ، منشورات ديدة ، المغرب ، 1993
95. محمد خاين: النص الاشهاري – ماهيته ، إنبناؤه و آليات اشتغاله – عالم الكتب ، الأردن ط1 ، 2010
96. محمد الزغيني: محاضرات في السيميولوجيا ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1987
97. محمد سالم سعد الله: ما وراء النص – دراسة في النقد العربي المعاصر ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط1 ، 2008
98. محمد شرف: دراسات في التصوف ، دار النهظة العربية ، بيروت ، (د . ط) 1994
99. محمد صابر عبيد: شيفرة أدونيس الشعرية – سمياء الدال و لعبة المعنى – الدار العربية للعلوم ، بيروت ، ط1 ، 2009
100. محمد عبد المطلب: قراءات اسلوبية في الشعر الحديث ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1985
101. محمد بسيوني : آثار صوفية في شعر المتنبي ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، مصر ، 2008
102. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، لبنان ، 1973
103. محمد لطفي اليوسفي : الشعر و الشعرية ، الدار العربية للكتاب ، القاهرة (د.ط) ، 1992
104. محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض شاعر الحب الإلهي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط2 ، (د . ث)
105. محمد مفتاح – تحليل الخطاب الشعري – استراتجية التناص – المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط2 ، 1986

- التلقي و التأويل – مقاربة نسقية – المركز الثقافي العربي المغرب ، ط2 ، 2001

106. محمد المبارك: استقبال النص عند العرب ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط1 ، 1999

107. محمد المسعودي: اشتعال الذات – سمات التصوير الصوفي في كتاب الإشارات الإلاهية لأبي حيان التوحيدي ، مؤسسة الإنتشار العربي ، بيروت ، ط1 ، 2007

108. محمد منصور إبراهيم: الشعر و التصوف ، دار الأمين ، القاهرة ، 1994

109. محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث – اتجاهاته و خصائصه الفنية – دار الغرب الإسلامي ، ط1 ، 1985

110. محمد النويهي: الشعر الجاهلي – منهج في دراسته و تقويمه ، ج1 ، دار الفكر القاهرة ، (د. ت)

111. محمد الولي : الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1990

112. محمد يوسف: الموسوعة في بيان أدلة الصوفية ، دار المؤلف ، دمشق ، ط3 2001

113. محمود أمين العالم: أربعون عاما من النقد التطبيقي ، دار المستقبل ، القاهرة 1994

114. محمود رجب: فلسفة المرآة ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1994

115. محي الدين ابن عربي: – كتاب الفناء في المشاهدة ، دار إحياء التراث ، القاهرة ، (د. ت)

– فصوص الحكم ، تح : أبو العلا عفيفي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط2 ، 1980

– الفتوحات المكية ، تح : ابراهيم مذكور ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1986

116. مصطفى بيطام : الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1998

117. مصطفى ناصف: – نظرية المعنى في النقد العربي ، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان (د . ت)

– الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ، ط3 ، 1983

118. منصف عبد الحق: الكتابة و التجربة الصوفية ، مطبعة عكاظ ، الرباط ، 1988

119. ناجي حسين جودة: المعرفة الصوفية – دراسات في مشكلات المعرفة – دار الجيل بيروت ، (د . ت)

120. ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق ، الأردن ط1 ، 1997

121. ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي – المكونات و الوظائف – اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2003

122. نعمان بوقرة : مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط1 ، 2008

123. نور الدين السد :– القضية الجزائرية عند بعض الشعراء العرب ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، 1986

– الأسلوبية و تحليل الخطاب ، دار هومة ، الجزائر ، 1979

124. وضحى يونس : القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري ، دمشق ، 2006

125. وفيق سليطين – الشعر و التصوف، الهيئة العامة للكتاب ، سوريا ، (د . ط) ، (د . ت)

– الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد ، دار الرأي للنشر و التوزيع ، دمشق ، 2007

– الزمن الأبدي ، المركز الثقافي للطباعة ، دمشق ، 2007

126. ياسين النصير : الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي ، وزارة الثقافة ، بغداد 1993

127. اليافي نعيم : مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ، 1982

128. يحي رمضان : القراءة في الخطاب الأصولي – الإستراتيجية و الإجراء – عالم الكتب ، الأردن ، 2007

129. يمنى العيد : في معرفة النص ، دار الآفاق ، لبنان ، ط3 ، 1985

130. يوسف سامي: ابن الفارض شاعر الحب الإلهي ، دار الينابيع ، القاهرة ، ط1 1994

الرسائل المخطوطة

ثانيا : الرسائل المخطوطة

1 . أحمد بوزيان : المنحى الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، رسالة ماجستير مخطوطة جامعة وهران ، 1998

2 . أمينة بلعلى : الرمز الديني عند رواد الشعر العربي الحديث ، رسالة ماجستير مخطوطة جامعة الجزائر ، 1985

3 . خناثة بلهاشم : الرؤيا و التشكيل في الشعر الصوفي ، رسالة ماجستير مخطوطة جامعة تلمسان ، 1990

4 . عمارة كحلي ، كتابة مالك حداد من منظور جمالية التلقي رسالة ماجستير مخطوطة جامعة وهران ، 1999
5 . نصيرة صوالح ، إشكالية التلقي في الخطاب الصوفي رسالة ماجستير مخطوطة جامعة تلمسان ، 2004

المجلات و الدوريات

ثالثا : المجلات و الدوريات
1 . أحمد يوسف : شعرية الغياب و جمالية الفراغ الباني ، مجلة الحداثة ،معهد اللغة العربية و آدابها ، جامعة وهران ، ع 4 ، 1996
2 . حسين قحام : التناص ، مجلة اللغة و الأدب ، قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة الجزائر ، ع 12 ، ديسمبر 1997
3 . جميل حمداوي : منهج التلقي أو نظرية القراءة و التقبل ، مجلة آفاق ، يونيو 2006

4 . رمضان كريب ، روافد الإتجاه الجمالي في التراث النقدي العربي ، مجلة الآداب و العلوم الإنسانية ، قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة قسنطينة ، ع5 ، 2005

5 . سليمان عشراتي : – قراءة القراءة : الخطاب القرآني و أدبية القراءة و التلقي ، مجلة تجليات الحداثة ، معهد اللغة العربية و آدابها ، جامعة وهران ، ع 4 ، 1996

– التفكيكية و جذور الوعي التنظيري ، مجلة تجليات الحداثة ، معهد اللغة العربية و آدابها ، جامعة وهران ، ع 2 ، 1993

6 . صلاح فضل : بلاغة الخطاب و علم النص ، مجلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1992

7 . عبد الله بوخالفة : الشعر و الكينونة ، مجلة التبيين ، ع6 ، 1993

8 . عبد الناصر مباركية ، جماليات القراءة في الموازنة النقدية للآمدي ، مجلة تجليات الحداثة ، معهد اللغة العربية و آدابها ، جامعة وهران ، ع4 ، 1996

9 . غسان السيد : النص الأدبي بين المبدع و القارئ ، المجلة الثقافية ، ع 43 ، 1997

10 . كمال نشأت : الصورة في الشعر العربي ، مجلة الرسالة ، ع 118 ، 1965

11 . محمد إقبال : مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي ، عالم الفكر ، ع5 ، 2009

12 . محمد خرباش ، فعل القراءة و إشكالية التلقي ، مجلة كلية الآداب ، جامعة فاس ، (د . ت)

13 . محمد خطاب ، اللغة في االعرفان الصوفي ، مجلة حوليات التراث ، قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة مستغانم ، ع6 ، جوان 2006

14 . مختار حبار : سميائية الخطاب الشعري عند الصوفية ، مجلة تجليات الحداثة ، معهد اللغة العربية و آدابها ، جامعة وهران ، ع2 ، 1993

15 . مكي درار : إشكالية التأويل ، مجلة اللغة و الإتصال ، معهد اللغة العربية و آدابها جامعة وهران ، ع1 ، 2005

16 . نبيلة إبراهيم : القارئ في النص ، نظرية التأثير و الإتصال ، مجلة فصول ، ع1 ، 1984

17 . نور الدين دحماني : الصورة الفنية في الخطاب الشعري ، مجلة حوليات التراث ، قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة مستغانم ، مايو 2004
18 . الهواري بالقندوز : مقولة الغيرية و غائية الخطاب ، مجلة حوليات التراث ، قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة مستغانم ، سبتمبر 2005
19 . وذناني بوداود : اللغة الصوفية عند جمال الغيطاني ، مجلة حوليات التراث ، قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة مستغانم ،ع 6 ،جوان 2006

المراجع المترجمة

رابعا : المراجع المترجمة

1 . أمبرتو إيكو : – التأويل بين السميائية و التفكيكية ، تر : سعيد بن كراد ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، 2006
– القارئ النموذجي ، تر : أحمد بو حسن ، دراسات منشورات إتحاد الكتاب العرب ، ط1 ، 1992

الجيلالي دلاش ، مدخل إلى اللسانيات التداولية
2 . أيزر فولف غانج : فعل القراءة – نظرية جمالية التجاوب – تر : حميد لحمداني و الجيلالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل ، فاس المغرب ، (د . ط) ، (د . ت)
3 . إيفانوكس غوسيه ماريا بوثوليو : نظرية اللغة الأدبية ، تر : حامد أبو أحمد ، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، ط1 ، 1988
4 . إيميلو غومث : مع شعراء الأندلس و المتنبي ، تر : أحمد مكي ، دار المعارف ، مصر ط 3 ، 1983
5 . بول ريكور : – نظرية التأويل – الخطاب و فائض المعنى – تر : سعيد الغانمي المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط1 ، 2003
– النص و التأويل ، تر : عبد الحي آزرقان ، مجلة علامات المغربية ، ع11 (د . ت)
6 . تزفيتان تودوروف : الشعرية ، تر : شكري المبخوت ، دار طوبقال ، المغرب ، (د.ت)
7 . جان ستاروبينسكي : نحو جمالية التلقي ، تر : محمد العمري ، مجلة سال ، ع 6 1996
8 . جون كوهن : بنية اللغة الشعرية ، تر : محمد الولي و محمد العمري ، دار طوبقال الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1986
9 . جيرار جينيت : مدخل لجامع النص ، تر : عبد الرحمان أيوب ، دار طوبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 1986
10 . الجيلالي دلاش : مدخل إلى اللسانيات التداولية ، تر : محمد يحياتن ، ديوان المطبوعات الجامعية ، 1994
11 . رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، تر : جابر عصفور ، دار قباء للنشر و التوزيع ، القاهرة ، مصر ، 1998

12 . روبرت هولب : نظرية التلقي – مقدمة نقدية – تر : عز الدين إسماعيل ، المكتبة الأكادمية ، القاهرة ، 2000

13 . سوزان روبين : القارئ في النص ، تر : جسن ناظم ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ، 2007

14 . فيرناند هالين : بحوث في القراءة و التلقي ، تر : محمد خير البيقاعي ، مركز الإنماء الحضاري ، ط1 ، 1998

15 . كولن ولسن : الشعر و الصوفية ، تر : عمر أبو حجلة ، دار الآداب ، بيروت ، ط2 ، 1979

16 . كونتر غريم : التأثير و التلقي ، تر: أحمد المأمون ، مجاة دراسات سميائية ، ع7 المغرب ، 1992

17 . نيكلسون : – في التصوف الإسلامي ، تر : أبو العلا عفيفي ، مطبعة التأليف و الترجمة ، القاهرة ، 1994

– الصوفية في الإسلام ، تر : نور الدين شريبة ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، مصر ، 1951

المراجع باللغة الأجنبية

خامسا : المراجع باللغة الأجنبية

1 - H . G . gadamer . les grandes lignes d´ une hérméneutique

2 – Hans robert jauss . pour une ésthétique de la réception

3 – Iser . W . G . lacte de la lecture . théorie de l'effet ésthétique

قاموس المصطلحات الصوفية

الحال	المقام	الوصال
المواجد	الإشتياق	الانفصال

الحب	المذهب	الأنس
البعد	البقاء	الشطح
السكر	الصحو	التجلي
الجمع	الجذب	الشرب
السقي	الانتشاء	السالك
الستر	المشاهدة	الطريقة
الحقيقة	العرفان	اليقين
الغوث	الغيبة	الفناء
الإمحاء	القطب	الفيض
القرب	اللمع	الملكوت
الإشارة	العبارة	الهوى
الوجد	الوقت	الباطن
الظاهر	الاستغراق	الإتحاد
الإخلاص	البرزخ	البقاء
الجمال	الوارد	الحجب
الحلول	الحضرة	المكالمة

المعراج	المعرفة	الذوق
الكمال	القبض	البسط
الصبر	الصفاء	الرؤيا
الرجاء	الخوف	التجرد
الخمرة	الخفاء	الإمحاء
النشوة	المكاسب	اللطائف

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
الفصل الأول **– ملامح التلقي في النقد العربي القديم**	

1 – قضايا القارئ في النقد العربي القديم .....
2 – المتلقي وغموض المعنى عند الجرجاني .....
أ – التخييل الشعري لدى الجرجاني .....
ب – التخييل الشعري من منظور الفلسفة الإسلامية ....
3 – المتلقي والتخييل الشعري لدى حازم القرطاجني .....
أ – فعل التخييل .....
ب – عناصر التأثير الشعري في المتلقي .....
الفصل الثاني
– نظرية التلقي في النقد الأدبي الغربي المعاصر .....
1 – نظرية التلقي .....
أ – نشأة النظرية .....
ب – المصطلح والأسس .....
2 – جمالية التلقي .....
أ – الإرهاصات المعرفية لجمالية التلقي .....
ب – ياوس وجمالية التلقي .....
الفصل الثالث
– التجربة الشعرية والتجربة الصوفية .....
1 – فن الشعر .....
2 – التجربة الشعرية .....
3 – التجربة الصوفية .....
4 – اللغة ومقولة الكشف عند الصوفية .....
5 – الإتباع في تجربة ابن الفارض الشعرية .....
الفصل الرابع
– المكون الشعري في الخطاب الصوفي لدى ابن الفارض .....
1 – الإبتداع في تجربة ابن الفارض الصوفية .....
2 – الرمز الشعري لدى ابن الفارض .....

3 – اشكال الخطاب الصوفي عند ابن الفارض ..... أ – رمز المرأة ..... ب – رمز الخمرة ..... الفصل الخامس – المكون الجمالي في الخطاب الشعري الصوفي لدى ابن الفارض 1 – جمالية الصورة الشعرية ..... 2 – التناص في الخطاب الشعري ..... 3 – الخطاب الصوفي وأفق تلقيه	