الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد – تلمسان
كليّة الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

التّشاكل والتّقابل في الشّعر الصّوفي الجزائريّ

مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير شعبة بنية النّصّ الصّوفي في الشّعر الجزائريّ
مشروع الأستاذة الدكتورة: خناثة ابن هاشم

إعداد الطّالبة:
– فاطمة الزّهراء ريّاد

إشراف الأستاذة:
– أ. د خناثة ابن هاشم

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د بومدين كرّوم	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د خناثة ابن هاشم	جامعة تلمسان	مشرفا ومقررا
أ.د عبد الحفيظ بورديم	م/ج عين تيموشنت	عضوا
د. محمّد ملياني	جامعة تلمسان	عضوا
أ.د الجيلالي بن يشو	جامعة مستغانم	عضوا

العـام الجامعي: 1437– 1438 هـ / 2016– 2017 م

بسم الله الرحمن الرحيم

يـا عبدُ، أنا عـدّة المـوقنين، وأنـا قوّة الأقويـاء الصّـادقين.

النّفري

إهـداء

إلى أبي -رحمه الله- ؛ .. أنار لي درب العلم ممتدا.
إلى أمي؛ .. أشعلت لي روحها ضوءا.

إلى أشجار الزّيتون وظلال النّخيل
من شاكلت.. حليمة... وعبد الحميد..،
..عائشة وعبد الكريم كرامي
-رحمهما الله-.

شكر وعرفان

الحمد لله حمد الشّاكرين.

جزيل الشّكر لأستاذتي الفاضلة، الأستاذة المشرفة الدّكتورة خناثة ابن هاشم؛
عرّفتني بالتّصوف وورّثت لي حبّ اكتشاف حيويته.

جزيل الشّكر لأستاذي الدّكتور عبد الحفيظ بورديم؛ علّمني قراءة الشّعر.

جزيل الشّكر لأستاذي الدّكتور حبيب مونسي؛ دلّني إلى التّناغم.

شكرا للأساتذة: الدّكتور بومدين كرّوم، الدّكتور محمد مذبوحي، الدّكتور محمّد عبّاس.

شكرا لكلّ من بحث وكتب وأخرج: التّشاكل والتّقابل في الشّعر الصّوفي الجزائريّ.

مقدّمـــــــــــة:

إذا كانت اللّغة من الباث مترجما للمعنى الجوهري لحالة الإبداع فهي بين يدي المتلقي مستودع للصور المحتملة لذلك المعنى، وخلال هذه الصّيرورة للغة من الباث إلى المتلقي تتدخل عوامل ذاتية ونفسية واجتماعية تشكّل جوهر التّحول، وعوامل بنيوية ولسانية وأسلوبية وبلاغية تشكّل مادته. وبذلك يكون النّصّ كائنا ثقافيا ومعلما حضاريا ينقل الإبداع في صورة بنية متكاملة إلى القارئ، وذلك التّكامل يترجم صورة قبض المبدع على هيولى إبداعه الّتي على القارئ أن يتفحصها ليعطي تصورا قرائيا لحالة الإبداع.

لذلك كان لاختيار وسائل فحص النّصّ أهمية بالغة في عملية النّقد والقراءة، فهي المعين على استكشاف أثر الإبداع وتتبع أطروحاته الفكرية؛ من بحث عن ماهيته والسبب وراء وجوده والكيفية الّتي يتجسد بها في بنية النّصّ، وكان على القارئ أن يحسن اختيار وسيلة القراءة حتّى لا يتعسف على النّصّ فيطمس صورة الإبداع أو يشوهها.

هذا منظور عام لحالة الإبداع وكيفية قراءته أما في حالة إبداع الصّوفي فتتدخل بالإضافة إلى ذلك معطيات متنوعة تنوع التّراث الصّوفي ومتشعبة تشعب الفكر العرفاني، مما يصعّب مهمة اختيار وسائل الفحص لأنّ هيولى الإبداع الصّوفي أكثر ميوعة و تَأَثُرا، ولكن يبقى الأهم أن لا تشوه تلك الوسائل الملمح الصّوفي في النّصّ إن لم تستطع ترجمته والكشف عنه. ولأنّ الملامح تخيلية دلالية فهي وليدة العلاقات بين التفاصيل لا التفاصيل في حدّ ذاتها، فالملمح الصّوفي للنصوص لا تترجمه العناصر المؤسسة لبنية النّصّ وتفاصيلها النّسقية بل تختزنه العلاقات بين تلك العناصر.

يستنتج مما سبق أهمية العلاقات في بنية النّصّ ومنافستها لعناصره في حمل الدلالة، وهو ما اهتمت به الدّراسات النّقدية الحديثة فعاملت النّصّ كوحدة واحدة يحكمها السّياق. لذلك عندما أردت أن أختار موضوعا في سياق الشّعبة الّتي انتمي إليها والموسومة بـ: "بنية النّصّ الصّوفي في الشّعر الجزائري الحديث والمعاصر"، ولأنني كنت قد عاينت النّص الصوفي وتعرفت على مشكل الاستغراق في الرمزية والغموض في لغة المتصوفة في مذكرة الليسانس الموسومة بـ:

"إشكالية اللغة في الخطاب الصوفي"، أردت أن أعرف إن كان البحث في العلاقات سيبعد النّصّ الصّوفي عن دوامة إشكالية اللّغة ويعتقه من الغموض المربك للقارئ؟ وهل سيساعد في اكتشاف حيوية السّياق الصّوفي وجماليته؟.

وحتى أضيق البحث واختصر اتساع الإشكالية السابقة اخترت البحث في "**التّشاكل والتّقابل في الشّعر الصّوفي الجزائري**" متسائلة: عن طبيعة قراءة التّشاكل والتّقابل لبنية النّصّ؟ وكيف يمكن قراءة الإبداع الصّوفي في الشّعر الجزائري من خلالهما قراءة جمالية؟

وقد وقع اختياري على التّشاكل لأنّه واحد من أدوات التّصنيف البارع وفق العلاقات في حقل العلوم فأردت أن أتعرف عليه كأداة في النقد الأدبي، أما اختياري للتقابل فكان لأتعرف على مدى قبول النّصّ الصّوفي الواقع خارج ضوابط الفهم المنطقي لعلاقات التّقابل المنطقية. أما بالنسبة للإطار الفني — الشعر– والجغرافي – الجزائري– للبحث فقد فرضتهما طبيعة الشعبة، وكان ذلك فرصة جيدة بالنسبة لي لقراءة الإبداع الصّوفي عند الشعراء الجزائريين لأكفِرَ عن تقصيري إزاءه في مذكرة الليسانس.

وحتى يجيب البحث عن الإشكاليات السّابقة قسمته إلى مدخل وثلاث فصول؛ حيث كان المدخل المعنون بـ: "**بنية النّصّ الصّوفي**" توطئة لفهم طبيعة بنية النّصّ، وكان الاستنباط المعتمد في منهج الوصف فيه لإبراز خصوصية بناء النّصّ الصّوفي، ولعل أهم مصدر اعتمدته في المدخل إلى جانب الدراسات النقدية كتاب المواقف والمخاطبات للنفري.

أما الفصل الأوّل المعنون بـ: **الأصول المعرفية والإجراءات النقدية للتشاكل والتّقابل**"فقد خصصته لتتبع المعطيات النظرية والمحددات المعرفية للتشاكل والتقابل في كل من الدراسات الغربية والعربية، ووضحت فيه التطبيق الإجرائي النقدي لهما عند الدارسين العرب وكيف اختلفوا في ذلك. واعتمدت فيه على المنهج الوصفي الذي تخلله بعض التحليل للتّوصل إلى استنتاجات عن أسلوب قراءة الأداتين لبنية النّصّ، أما أهم المراجع المعتمدة في هذا الفصل فكانت الموسوعات العلمية والقواميس باللغتين العربية والفرنسية والمراجع الفلسفية كموسوعة لالاند.

وفي الفصل الثّاني المعنون بـ: **"قراءة المضامين الصّوفية في الشّعر الجزائريّ"** وضّحت أهم ميزات التّراث الشّعري الصّوفي وركزت على التّجربة الصّوفية والرّؤيا. ثم بحثت في مدى مطاوعة الشّاعر الجزائري للمرجعية الصّوفية التّراثية من خلال قراءة السّياق الصّوفي في الشّعر الجزائريّ، وقد حصرت الدراسة على ثلاثة شعراء مراعية في ذلك خطيّة الزمن بين الحديث والمعاصر فاخترت الأمير عبد القادر ومحمد العيد آل خليفة ومحمد ناصر. وقد اعتمدت على المنهج الوصفي في قراءة تبني الشعراء الجزائريين للمضمون الصّوفي في نصوصهم الشّعرية وقارنت بينها وبين نصوصٍ تراثية لأوضح خصوصيتها، أما المراجع المعتمدة في الفصل فتنوعت بين الدّراسات الفكريّة والنّقديّة والصّوفيّة.

أما في الفصل الأخير من البحث والمعنون بـ: **"قراءة في تناغم النّصّ الشّعري الصّوفي الجزائريّ"** حاولت فيه تطبيق المفاهيم النّظرية للتّشاكل والتّقابل لقراءة حيويّة بنية النّصّ الصّوفي الجزائري في سياقاته الموضّحة في الفصل الثّاني من خلال ثلاث قصائد للأمير عبد القادر ومبارك جلواح ومحمد مصطفى الغماري، وذلك في ارتباطها بمفهوم التناغم الّذي هو من المفرزات الجمالية البنيوية لمفهوم الوحدة العضوية للنصّ، وحاولت فيه أيضا قراءة تناغم الفكر الصّوفي. ولأنّ الفصل كان تطبيقا لكيفية قراءة التّشاكل والتّقابل لبنية النّصّ الشّعري الصّوفي غلب عليه المنهج التحليلي الّذي تضافر فيه الاستنتاج والاستنباط والاستدلال لتوضيح مفهوم التناغم وعلاقته بالتّشاكل والتّقابل، أما أهم مراجع البحث فكانت شعرية وصوفية إلى جانب موسوعة لالاند الّتي تتبعت فيها مفهوم التّناغم.

جمعت النتائج المتوصل إليها من خطوات البجث السّابقة في خاتمة تلتها قائمة المصادر والمراجع، ثم ملحق للبحث تضمن القصائد محل التطبيق في المذكرة ومسردا لترجمة أهم المصطلحات النقدية الموظفة في متن البحث.

أكثر ما عرقل البحث هو التردد في اختيار التّطبيق الإجرائي المناسب للتشاكل والتّقابل في قراءة النّصّ الشعري الصّوفي، والمحافظة قدر الإمكان على موضوعية القراءة، والتردد أيضا في

انتقاء القصائد محل التطبيق فلكلّ قصيدة تميزٌ سيثري البحث ولكن لأنّ القراءة كانت على القصيدة ككل كان لا بدّ من تضييق حيز الخيارات. وكان أكبر عائق واجهني تباين آراء الدارسين حول مفهوم الإيقاع وتداخله مع التّناغم الّذي اعتمدته في المذكرة، وهو ما صعب عليّ محاولة حصر مضمونه وأثر ذلك في تطبيقه أثناء قراءتي للنصوص الشّعرية الصّوفية الجزائريّة.

ولعل أجمل ما حدث معي أنني تعرفت على التّصوف من خلال المنظور الّذي قرأت به أستاذتي الفاضلة الدكتورة: خناثة ابن هاشم، فقد كانت راعية قراءاتي ومعينة لي على عقبات فهم التّصوف قبل أن تشرف على المذكرة، فأشكرها على كرم عِلمها وعلى ثقتها فيّ وصبرها عليّ وعلى قبول الإشراف على هذا العمل.

أسأل الله التوفيق والسداد.

فاطمة الزّهراء ريّاد

برج بونعامة في: 09 شوال 1436هـ الوافق لـ 25 جويلية 2015م

مدخـــــل:

بنية النّـصّ الصّوفـي

" يا عبدُ، الحرفُ والحروفُ دهليزٌ إلى العلم، والعلمُ دهليزٌ إلى الاسم، والاسمُ دهليزٌ إلى المسمى."

محمد بن عبد الجبار النفري: المخاطبات.

إذا تتبعنا مفهوم كلّ مصطلح مركبٍ لجملة "**بنية النّصّ الصّوفيّ**" سنتوصل إلى أنّ تلك المفاهيم لا تتوافق؛ فـ"**البنية**" أفرزتها البنيويّة الّتي تقوم على تجزيء العمل الأدبي وقراءته داخليا بعيدا عن صاحبه. أمّا "**النّصّ**" فقد ثبّتَ له المفهوم الغربي المواضعة على معنى النّسيج، الّذي تتآلف فيه مركبات تصيغ له ظاهرا يفرض على القارئ التعامل معه ككلٍ لا مع مركباته. أمّا "**الصّوفيّ**" فصفة كلّ ما يصدر عن شخص انتهج التّصوّف سلوكا، وعليه فكلّ إنتاج صوفيّ مرتبط ارتباطا وثيقا بصاحبه.

ولكنّ الاستئناس بالعلاقات النّحوية للعبارة يقلّل من التّنافر بين المصطلحات، "فقد عُلِمَ أنَّ الألفاظ مغلقة على معانيها حتّى يكون الإعراب هو الّذي يفتحها، وأنّ الأغراض كامنةٌ فيها حتى يكون هو المستخرجَ لها"[1]؛ وعليه **فالبنية** مبتدأ مجهول لا يتم معناه إلا **بالنّصّ** الّذي هو مضاف إليه يعرّفه، لذلك ستزيح البنية مفهومها ليلاءم مفهوم النّصّ كنسيج. أما **الصّوفيّ** فهي صفة للنّصّ تخصّصه وتميزه، ولما كانت الصّفة ثابتة كان الثّبات في النّصّ الصّوفيّ صبغة عرفانية تلوّن بمعناها النّسيج اللّغوي، ومنه فبنية النّصّ الصّوفيّ هي تحليل لأنوار طيف صادر عن نسيج مركب.

سأحاول فيما يلي توضيح الكيفية الّتي بثّ فيها التّوجّه الصّوفيّ حيويته في بناء النّصّ، والإبانة عن العوامل الّتي ساعدت على استمرار حيويّة النّصّ الصّوفي بعدما فصل عن صاحبه، وكيف ساهم ذلك في سنّ شروط لقراءته.

[1] – عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ): دلائل الإعجاز؛ تعليق محمود محمد شاكر، دار المدني، مصر، ط3، 1992، ص:28.

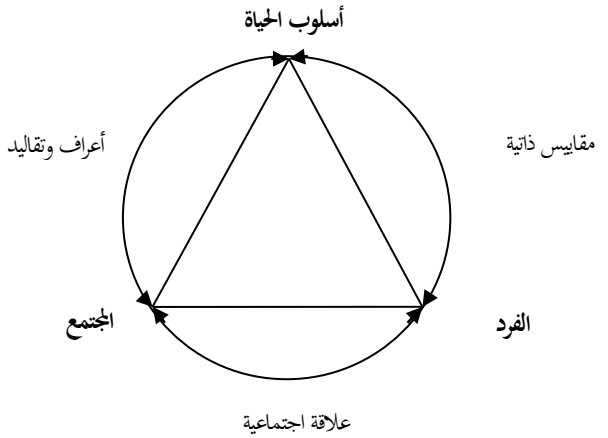
البحث عن موضوع التّصوّف في المتون يسلك بالباحث سبلا ومجالات متشعّبة ومتداخلة، تمتدّ من الفقه إلى الفلسفة، ومن مجال السلوكيات إلى علم النّفس، ومن الأدب إلى الفنّ، وتُسيّر كلّ ذلك تاريخية توجّه مسار تحرّكه، تُخرِجُه من مجال وترفده إلى آخر يطعِّمُهُ بمعطيات جديدة تستدعي إعادة بلورة أو استحداث ما يُخصبُ الفِكرَ الصُّوفي ويُثريه.

وإن رُبط التّصوّف بمورثنا الفكري الإسلامي فسنجد أنّ هذا المجال الخصب ظهر لما جسّد سلوك وأدب طائفة من المسلمين أفكارا صوفية، فتمثل في الوجود " رسالة مذهبية عقائدية تطمح إلى الانتشار، أو تكتفي على الأقل بمجرد إقناع المتلقي بمدى جدارتها الفلسفية والحياتية"[1]؛ سمة المذهبية والعقائدية متعلّقة بصاحب الرّسالة، أما طموح الانتشار وإثبات الجدارة فمتعلق بمتلقي هذه الرّسالة، وعليه فالتصوف رسالة تنبع من دواخل ذاتية وتسعى إلى الاندماج والانسجام مع المحيط الّذي تنتمي إليه تلك الذّات، وهذا مسار كلّ **رسالة ثقافية**.

الثّقافة "هي العلاقة الّتي تحدّد السّلوك الاجتماعي لدى الفرد بأسلوب الحياة في المجتمع، كما تحدد أسلوب الحياة بسلوك الفرد"[2]، والتّواشج بين الفردية والجماعية هو ما يحقق فعالية الثّقافة؛ فالفرد يشارك في رسم حدود ثقافة مجتمعه، وفي المقابل المجتمع يؤثّر في خصوصية الفرد ليندمج في الصّورة الاجتماعية للثّقافة. وكأنّ العلاقات هي من تُوجِد العناصر، وكأنّ دورة حياة الثّقافة باتجاهيها هي من تحدد طبيعة تلك العناصر وخصائصها، كما هو موضح في الشّكل:

[1] – خناثة بن هاشم: : الرؤيا والتشكيل في الشّعر الصوفي؛ مخطوط رسالة ماجستير، جامعة تلمسان، 1990، ص:27.

[2] – مالك بن نبي: مشكلة الثقافة؛ ترجمة عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، ط14، 2009، ص:43.



– العلاقات الثّقافية –

يظهر من المخطط أنّ أيّ نشاط ثقافي مرتبط بفعالية العلاقات الثّقافية الّتي تحدّد مقدار التَّأْثِير والتَّأَثُّر المتبادل بين الفرد ومجتمعه والّذي يظهر أثره في أسلوب الحياة. كما يمكن التّوصُّل إلى أنّ توطيد الصّلة الثّقافية هو أهمّ شرط لتحقيق جدارة كلّ مستحدث؛ لأنّ تلك الصّلة "تمنح الأفكار والأشياء قيمتها الذّاتية والموضوعية في إطار معين"[1]، الأفكار والأشياء هي نواتج العملية الثّقافية توجدها وتستحدثها ذاتية الفرد بمقاييس ذاتية؛ إن حققت تلك النواتج التميّز الذاتي دون إغفال الجانب الموضوعي ذي التّأثير المضاعف (العلاقات الاجتماعية، الأعراف والتقاليد) كان لها فعالية في أسلوب الحياة. ولعلّ التّعطيل النّسبي أو الكلّي للجانب الموضوعي في أوّل ظهور للفكر الصّوفي وخطاباته هو ما وضع الصّوفي خارج دائرة مجتمعه، وتسبّب في رفض خطابه من مجموع خطابات معاصريه وأقصاه ثقافيا، ولعلّ ذلك ما دفع الصّوفيّ إلى تضييق دائرته الثّقافية الّتي استضاف فيها من شاركوه المعرفة الذّوقية وأعراف التّجربة الصّوفية دون غيرهم.

مما سبق يمكن استنتاج أهمية المقاييس الذّاتية وأهمية تكوينها في أي دائرة ثقافية[2]؛ فالدّوائر الثّقافية تضيق وتتسع حسب تأثير المقاييس الذاتية في القيم الموضوعية، وكأنّ المقاييس

[1] – مالك بن نبي: مشكلة الثقافة، ص: 56.

[2] – ينظر المرجع نفسه، ص:54.

والقيم الذّاتية أصلٌ تَرْسُمُ أضواءُ الثّقافةِ ظلالَه الموضوعيةَ المتصلةَ به. ولعله الأمر الّذي ينطبق على دائرة الثقافة الصّوفية؛ فالصّوفية هم "العلماء بالله وبأحكام الله، العاملون بما علّمهم الله تعالى، المتحققون بما استعملهم الله عزّ وجلَّ، الواجدون بما تحقّقوا، الفانون بما وجدوا، لأنّ كلّ واجد قد فنيّ بما وجد"[1]، التعريف يبقي على الاشتراك بين المتصوفة إلى التحقق، وبداية الانفصال كانت في الوجد لأنّه يكون بوساطة قد تختلف من صوفي إلى آخر، لينشطر الانفصال ويزيد حدّة في الفناء؛ وسببه ذاتي لأنّ لكلّ صوفي فناء متعلق بخصوصية وجده. إذا التّصوّف يفرض معرفةً خاصة ويفترض منهجا ولكنّه يبقي على الخصوصية فيما يخص أسلوب الصّوفي في ترجمة مقاييسه الذاتية. وستكون للبحث وقفة في خصوصية دائرة الثّقافة الصّوفية في الفصل الثالث.

ولما كان مرجع خصوصية الأسلوب الّذي يتمثّل في الصّيغ الفنّيّة إلى التّكوين غير الواعي للمقاييس الذاتية المدمجة في الكيان الرّوحي لصاحب الأسلوب[2]، كان الأثر الفنّي دليلا على انتماء صاحبه الثّقافي، وهو ما تحقق في الخطاب الصّوفي الّذي تميز وانفرد بمصطلحات وأساليب تعبير تفرض على القارئ أن لا يذهب " بالحكم المودَع عن الحاكم المودِع، فإليه يرجع ما أودع وبه ينفذ الحكم" وأن لا يذهب "بالحكم الموضوع عن الواضع، فيه يجري ما وضع، وإن شاء وقّفه"[3]؛ **"إليه"** تمثل الغاية **"وبه"** تمثل الوسيلة وهما متعلقتان بالحاكم المودع، والمعنى الباطنيّ هو ما يودعه الصّوفي؛ إذا لتحديد ظلال المعنى المودع يجب أن يمرّ ضوء الحكم بالصّوفي. أما **"في"** – في الجزء الثاني من المقولة– تمثل المكان والحيز وهي متعلقة بالحكم الموضوع، والمعنى الظّاهر هو ما يضعه الصّوفيّ في

[1] – عبد الله بن علي أبو نصر السراج الطوسي(ت378ه): اللمع في التصوف، شركة القدس، القاهرة، ط1، 2008، ص: 52.

[2] – ينظر مالك بن نبي: مشكلة الثقافة، ص:55، 56، 57.

[3] – المخاطبة 17 محمد بن عبد الجبار النفري: كتاب المواقف وكتاب المخاطبات؛ تصحيح أرثر يوحنا أربري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997، ص:168.

العبارة، و"يجري" تدلّ على الحيوية أما التّوقيف فيدلّ على الكبح؛ إذا الصّوفي قد يجعل كلامه الظاهر مفهوما تحيا فيه المعاني وقد يكبحها دونه فيكتنفه الغموض.

يمكن التّوصّل – مما سبق– إلى أنّ للتعبير الفنّي الصّوفيّ باطنا خفيا تستوجب قراءته العلم بصاحبه، وله ظاهر قد يترجم عن صاحبه معنى مفهوما وقد يرسم لوحة غموض يصعب ترجمتها إلى معنى موحد، وبين ذلك الباطن والظّاهر للأثر يحضر الصّوفي كمبدع ويغيب؛ فـ" الحضور هو العقل الشّاخص الّذي يمليه الوعي المتيقّظ، الّذي يتولى هندسة الأثر الفنيّ، والّذي لا يغيب عنه شرط الجنس واللّغة والعرف، بينما يغدو الغياب ليشكّل الغيبة الّتي تترادف فيها أقنعة الفاعل، وتتلابس مشكلة عمق الذّات، وجملة الترسبات الّتي تؤثث امتدادها التّاريخي والنّفسي"[1]؛ إذا فحضور المبدع يُعْلِي عبارةً للأثر الفنيّ وغيابه يُغْرِق فكرة تلتبس بباطنه السّحيق ودفائن مكتسباته الذاتية.

والنّصّ الصّوفيّ – وكل إبداع فني – وجب عليه أن يستوعب هذا الحضور وذاك الغياب وأن يوحّد بينهما بقوة مهيمنة للمبدع، ".. هي الحركة الطاغية الّتي تصنع توتّرها الخاص الّذي يشدّ إليه جميع التّوتّرات الّتي تنطلق جيئة وذهابا في عمق النّصّ، مرتفعة من غيابات الغيب إلى الحضور الشّاخص، أو نازلة منه إلى العتمات الّتي تتلفّع بالغموض والاضطراب"[2]؛ فهي صمّام استقرار توترات الباطن والظّاهر على غرضٍ خاصٍ بالمبدع، هي الضّابط لرسوم نظمه الّتي تكون الحاجة "إلى الثّقافة والحذق فيها أكثر؛ لأنها لجام الألفاظ وزمام المعاني وبه تنتظم أجزاء الكلام ويلتئم بعضه بعض، فتقوم له صورة في النّفس يتشكّل بها البيان"[3]؛ انتظامٌ يكون النّصّ بعده القوّة المهيمنة الّتي تدمج في وحدة لغوية بيانا وصورة تركّبت أجزاؤها في خيال مبدعه.

---

[1] – حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ط1، 2009،ص:28.

[2] – المرجع نفسه، ص:16.

[3] – أبو سليمان حمد بن محمد الخطابي (ت388هـ): بيان إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني؛ تعليق وتحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط3، 1976، ص:36.

يمكن القول إذا إنّ ذاتية المبدع ترسم ملامح الأثر الفني وفق علاقات متعلقة بوعيه؛ أولها متعلقة بالوعي الفردي العميق للمبدع هو هويته الفردية الّتي تكوّن معارفه، ثم وعي متوسط يحوّل المعرفة المدركة سابقا إلى معان وهو وعي فاعل يكثفها في موضوع ذي غرض، وآخر وعي هو السطحي المتعلق بإخراج المعاني في مظهر لفظي هو واجهة الأثر الفني[1]. إذا فالأثر الفنّيّ هو صورة مُوَحِدَةٌ لمستويات وعي المبدع، وبالتالي لا يمكن اعتبار النّصّ ستارا يخفي المعرفة بل يجب معاملته كنسيج "يصنع ذاته ويعتمل ما في ذاته عبر تشابك دائم: تنفكّ الذّات وسط هذا النسيج – هذا النسج– ضائعة فيه، كأنها عنكبوت تذوب هي ذاتها في الإفرازات المشيدة لنسيجها"[2]، فذات النّصّ تصنع معرفتها وتُثْبِتُ وجودها عن طريق تماسك النّسيج الّذي يُدخل في مكوناته نواتجَ تحليلِ ذاتِ مبدعه؛ لأنّ ذات المبدع كَتَبَتْ بمزيج وجدانها وفكرها هاجس المعنى وخلقت تصوّراتها الخاصة ولم تستنسخ تعبيرات للمعنى المدرك[3].

وهذه الذّاتية المدْمَجَةُ في النّص من جهة المبدع تُوجب مراعاة اختيار أدوات قراءة النّصّ لأهميتها في فهم موضوعه وغرضه من جهة القارئ؛ فـ"..الحرف والمحروف دهليز إلى العلم، والعلم دهليز إلى الاسم، والاسم دهليز إلى المسمى"[4]، وفي هذه المتاهة المظلمة الممتدّة من حرف النّصّ ولفظه إلى معناه ودلالته إلى الاسم الدّال على المعرفة فالذات الّتي سماها صاحب الحرف، يجب على القارئ أن يثبّتَ مسار قراءته إلى أصل ثابت هو الحرف أو النّصّ بشكله اللّغوي حتى لا يتيه فيبتعد عن الأصل وفي ذلك حماية للنّصّ.

والاعتماد على النّقد البنيوي "كأصل ننطلق منه ونلتزم به.. وقاية من العبث أيّ وقاية، ولن يسمح هذا المبدأ لأحد في أن يفرض على النّصّ ما هو غريب عنه، لأنّ النّصّ أشبه

---

[1] – ينظر أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية؛ ترجمة أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت/باريس، ط2، 2001 ص:711، 1383.

[2] – رولان بارت: لذة النص؛ ترجمة فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص: 62، 63.

[3] – ينظر رجاء عيد: القول الشعري (منظورات معاصرة)، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، 1995، ص: 203.

[4] – المخاطبة 17 النفري: المواقف والمخاطبات، ص: 169.

ما يكون بالجسد البشري، فهو يرفض كل عضو أجنبي عنه، ويظلّ يقاومه حتى يُفْنِيه، أو يفنى الجسد بسببه"[1]، والأكيد أن أي قراءة هدفها إحياء معاني النّصّ باستمالتها لا الإكراه على البوح الّذي يَعْبَثُ بالمعاني وقد يقتلّ النّصّ، لذلك فالنّقد البنيوي يحاول أن لا يفرض على النّصّ ما لا يناسبه بل يفترض أصوات صدى النّصّ ومعانييه التقديرية من خلال تحريك عبارته، وهو يعلم أنّ الصّدى هو ارتداد لإملاء المبدع لا صوت المبدع نفسه.

وليستوعب السّامع صوت الصّدى يجب عليه تجنّب التّعامل مع أجزائه لأنّها تربكه بتقطعاتها، بل عليه التّعامل مع الصّوت ككلّ حتى يكون تصوّره مجانسا للمصدر، والسّامع هو القارئ والصّدى هو المعنى. أما إذا كان المعنى متقطعا بطبعه فإنّ الرّبط بين أصواته المتقطعة بعلاقات تلملم أجزاء التّصوّر تقلل من ارتباك القارئ؛ وكأنّ تلك العلاقات الّتي تتشاكل وتتقارن تجدل شبكة المعاني المنبثة في فضاء النّصّ ككل[2]، وتنقل إليه صورا لمواقف صاحب النّصّ يبني عليها تصوّرات الذّات المبدعة، وهذا ما يثبّت أهمية العلاقات في القراءة البنيوية.

إذا أخذنا برأيّ بياجيه الّذي يرى أنّ البنية هي تركيب لوحدات تتقمص ثلاث سمات أساسية: سمة **الشمولية** الّتي تتعدى مفهوم الحاصل الكلّي لجمع الوحدات إلى تماسكها الدّاخلي ترفع البنية إلى معنى الخليّة النّابضة بقوانينها الخاصّة الّتي تؤسس لهويتها وهوية وحداتها الجوهرية، وسمة **التّحوّل** الّذي يرافق أيّ حراك للوحدات، باعتبار أنّ تموقعها ضمن البنية الشاملة يطبع كلّ وحدة بخصائص تتأثر مع كلّ تحرك، وسبب هذا التّحول يرجع إلى **التّحكّم الذّاتي** الدّاخلي لوحدات البنية[3]. قيمكننا القول إنّ حركة

[1] – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية،نظرية وتطبيق)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء/المغرب بيروت لبنان،ط6، 2006، ص: 120.

[2] – ينظر رجاء عيد: القول الشعري، ص: 189.

[3] – ينظر المرجع السابق، ص: 32، 33.

نبض البنية في شموليتها صدر عن العلاقات بين الوحدات المركبة، وتحول مميزات الوحدات نتج عن تحول تلك العلاقات، والتّحكم الذاتي ارتبط بطبيعة العلاقات الّتي تضبط البنية، إذا فالنّصّ كبنية تضبط وحداته المركبة علاقات متنوعة بين منطقية ودلالية أو غيرها.

أجد بعد ما سبق أنّ التّعامل مع النّصّ والقصيدة هو تعامل مع ناتج كيميائي تفاعلت عناصره الأساسية وتغيرت من هيئتها البدائية إلى أخرى متحولة منها ومختلفة عنها، تفاعل يعصف بالبناء اللّغوي بما يناسب ويجانس التّوتّر الدّاخلي لذات المبدع[1]، وعليه فبنية النّصّ الّتي تصل إلى القارئ هي محصلة علاقات بين عناصر اختارتها ذائقة فنية لترجمة تصوّرها الإبداعي، ولعلّه لذلك لم تَعْنِ جدّة اللّغة بالضرورة "استخدام كلمات جديدة، ولكنها تعني إحداث روابط جديدة وخلق معان فريدة لتلك الكلمات الّتي يختارها الشّاعر بعد أن يمزج بينها على نحو خاص يرتضيه شكلا لنصّه"[2]، إذا قيمة الإبداع الفني تقاس بجدة العلاقات بين العناصر اللّغوية للنّصّ، والمعاني المستجدة من تلك العلاقات.

ثم إنّ تبنّي معيّار العلاقات جدّد أيضا من نظرة النّقد الحديث إلى بعض المفاهيم النّقدية في النقد القديم؛ فمعاملة القصيدة كمركب تتضافر فيه العناصر الّتي تؤثر فيه وتتأثر به وفق علاقات متشابكة، غيَّر من معاملة البديع كزينة –كما ثبّت له ذلك النّقد القديم– واعتبر أسلوبا مدهشا يعمّق التّجربة الفنية والشّعرية[3]، ولعل نشدان ذلك العمق من بعض الشّعراء هو ما دفعهم إلى البحث عن علاقات جديدة تربط بين العناصر المتباعدة لخلق استعارات بديعة وتراكيب بلاغية مغايرة كما عرف عن أبي تمام، ونحن" ما إن نفهم

[1] – ينظر حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري، ص: 62، 63، 65.

[2] – عبد القادر الرباعي: جماليات المعنى الشعري "التشكيل والتأويل"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص: 15.

[3] – ينظر عبد القادر الرباعي: تشكّل الخطاب النقدي (مقاربات منهجية معاصرة)، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1998، ص:52، 53.

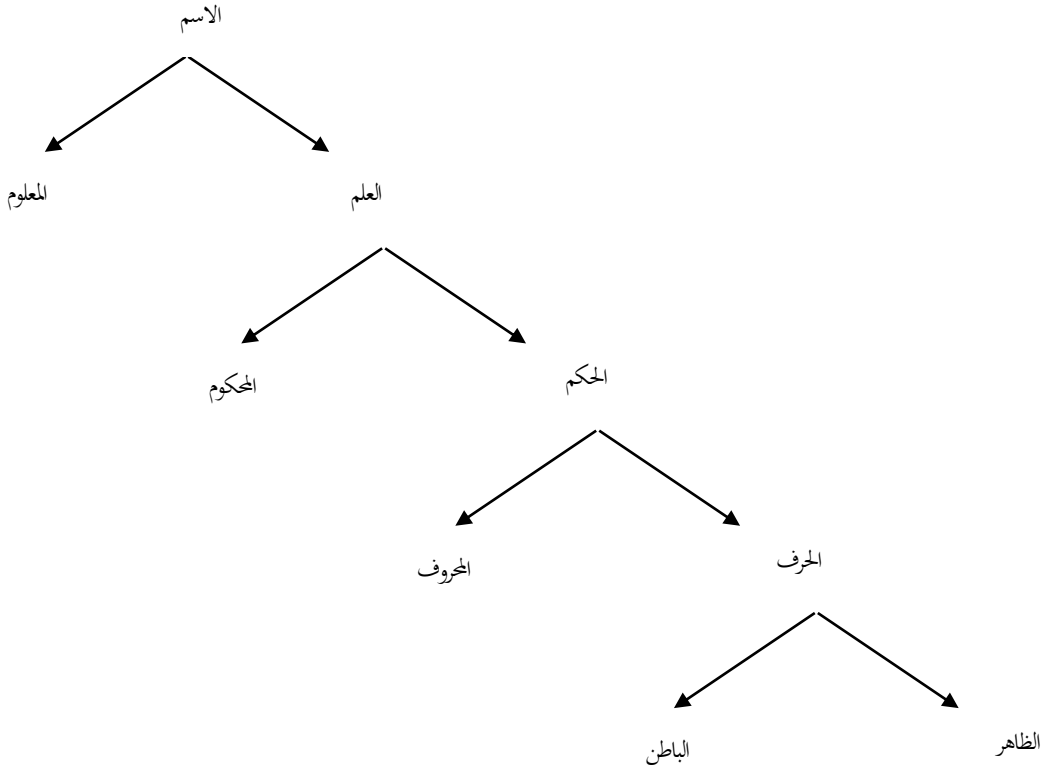
نشاط اللّغة وعلاقاتها المتبادلة حتى نصبح أكثر حساسية لكلّ ما هو متضمن بوفرة في بنائها، وبذلك يزداد الإدراك الجمالي حدّة، وبالتّالي التّجربة الجمالية إمتاعا"[1]، وعليه فالبحث في العلاقات المتحكمة في بنية النّصّ يفتح أفقا للتّصوّرات المحتملة مما يُنَمِّي الذائقة الجمالية ويُخرج البنيوية من القراءة الشّكلية والمعيارية إلى القراءة الجمالية.

إذا ما عدنا بالبحث في بنية النّصّ إلى التّصوف نتذكر تلقائيا عمق المعاني والغموض الّذي طبع النّصّ الصّوفي إذ رمز دائما إلى الخروج عن قوانين النّظم؛ عندما أعاد تشفير اللّغة بالتواضع على مصطلحات اختزلت حالات وجدانية. ولأنّ الفكر الصّوفي ارتبط بتلك الحالات الوجدانية المرتبطة بمقاييس ذاتية متغيرة كان غير ثابت؛ فالأساس الدّيني للتّجربة ثابت ولكن أسلوب السلوك مختلف، والمعارف الذّوقية الّتي تربط الصّوفي بطائفته ثابتة ولكنّ الدّلالة عليها بالتعبير مختلفة [*]. وعليه فإن البحث في العلاقات بين وحدات النّصّ الصّوفي وبسبب عمق معانيه، سيكون بحثا شاقا لأنّ تلك العلاقات نشأت في كون ذوقي خاص. غير أننا نجد النّفري قد رسم لنا طريقا لقراءة تلك العلاقات عندما رأى أنّ".. العلم والمعلوم في الاسم، والحكم والمحكوم في العلم، والحرف والمحروف في الحكم، والظاهر والباطن في الحرف، ولكلّ حكمة إتقان، وإتقانها حصرها على ترتيب القيومية بها"[2]. يمكن تمثيل مقولته هذه في المسار الآتي:

[1] – تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1983، ص:103.

[*] – للبحث وقفة حول الموضوع فيما يلي.

[2] – المخاطبة 17 النفري: المواقف والمخاطبات، ص: 169.



نلاحظ من الشّكل أنّ العناصر المكونة لطريق الحكمة بعضها ينتظم وفق مسار موجّه يبدأ من الاسم فالعلم فالحكم فالحرف فالظاهر، والبعض الآخر يصدر كجزء من عنصر ثابت ولكنّه لا يَنْتَظِمُ ولا يتوجه وجهة واحدة (المعلوم، المحكوم، المحروف، الباطن). وهذا يدفعني إلى القول: إنّ المسار الموجّه هو كلُّ ثابتٍ في الحكمةِ وغيرُ الموجهِ يمثّل المطلق فيها، والنّفري أراد الإشارة إلى أنّ إتقان الحكمة لا يكون بحصر المطلق بل بإتقان ترتيب المقيد من القائم في رحلة العرفان؛ إذ أن ترتيب الحكمة يكون حسب المقام الّذي توجد فيه النّفس العارفة (القيومية) بطريق المعرفة.

والتّرتيب يكون وفق علاقات تثبّت عبارة الحكمة وتفتح أفق المعنى المطلق على احتمالات متعددة ومختلفة ترتبط بقارئها وتوجهِهِ الثّقافي (فلسفي، أصولي، لغوي، صوفي، قياسا على عناصر الحكمة المطلقة).

وأهمية الترتيب في بناء النّصّ أشار إليها النّقد الحديث حين اعتبِرَ جوهر البناء الشّكلي للنّصوص؛ لأنّه يتوسط الإيجاد والعبارة من ضمن مراحل بناء النّصّ بلاغيا[1]؛ وكأنّه يضمن للأفكار الّتي أوجدها المبدع التّشكل في عبارة بلاغية مناسبة.

إذا: بنية النّصّ الصّوفي هي قراءة في تركيبة كائن لغوي تلوّن بكيان صوفي، قراءة في نسيج امتد وانتظم وفق ترتيب متقن يظهر براعة صاحبه في صوغ ما يمكن تقييده، ليكون خير دالٍ على المطلقِ من المعاني الصّوفية.

[1] – هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية (نحو نموذج سيميائي لتحليل النص)؛ ترجمة وتعليق محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء/بيروت، ط2، 1999، ص:48.

الفصـــــــــل الأوّل:

الأصول المعرفية والإجراءات النّقدية للتّشاكل والتّقابل

"العلم يَثْبُتُ بالمعرفة، والعقل يَثْبُتُ بالعلم، وأما المعرفة فإنها تَثْبُتُ بذاتها."

سهل بن عبد الله التستري.

التعامل مع النّصّ كوحدة محكمة النّسج في الدّراسات النّقدية الحديثة ساهم في توجيه نقده وقراءته، إذ فرض تعالق عناصره قراءة داخل نسقه اللّغوي كي لا يخرج المضمون عن سياقه المعرفي. وعلى هذا الأساس فإنّ اختيار المنظور القرائي النّظري يجب أن يكون عونا لقراءة بَنَاءة تخدم النّصّ أثناء التّطبيق قدر الإمكان، و**التّشاكل والتّقابل** من بين المسوغات الإجرائية الّتي كان لها دور مُهِم في تفعيل القراءة البنيوية للنصّ.

يعدّ التّشاكل من المصطلحات السّيميائية الّتي أثارت جدلا في الدّراسات العربية لاختلاف ترجمته ومرجعية تعريفه من قبل الباحثين؛ فقد ارتبط في أغلب الأحيان بمصطلحات مقابلة له كالتّقابل والاختلاف؛ ولعلّ ذلك الجدل يعود إلى مزاحمة الطّرح المعرفي للمصطلحين جملة من المفاهيم التّراثية لمصطلحات بلاغية من البلاغة العربية، هي بالضبط من مصطلحات علم البديع (المشاكلة، المقابلة، المماثلة، التضاد، التكافؤ، التناقض...).

وحتى أتجنب ميوعة التعريفات وتشابك المعطيات الّذي يشتّت البحث فلا يتحقق هدف إيضاح دور التّشاكل والتّقابل في قراءة النّصّ، سأشير إلى المعطيات النظرية الّتي أفرزتهما كأداتين للقراءة، وسأبحث في المحددات المعرفية الّتي تحكمت في المصطلحين كإجراءين لمناقشة وقراءة مستويات النّصّ، وكل ذلك سيكون في شكل موازنة بين الدراسة الغربية والعربية على أن أقدّم الطرح الغربي لأسبقيته في الطّرح المعرفي. وسأتتبع في آخر الفصل كيف كان التّطبيق الإجرائي للتّشاكل والتّقابل في الدراسات العربية.

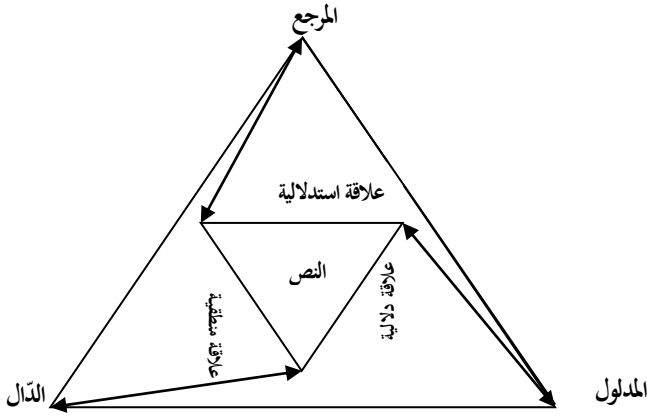
1- المعطيات النّظرية للتّشاكل والتّقابل بين الدّراسات الغربية والعربية:

يعدّ مفهوم النّصّ من المفاهيم الأكثر فاعلية في الدّراسات الأدبية واللّسانية الحديثة لأنّه فتح منافذا جديدة للقراءة ووسع أفق تلقي الخطاب؛ فلم يعد النّصّ الوثيقة الأمينة للحضارة العلاماتية الغربية- الدال، المدلول، العلامة(دي سوسير)- ولا مستودعا للمعنى الشّرعي الّذي تسيّجه هذه العلامة وتمنعه من الارتعاش أو الازدواج أو الهذيان، فيكون الأداة العلمية الّتي تحدّد باستبداد قواعد قراءة أبدية لا تخرج عن عمليتي الاسترجاع والتأويل في ترميم أي ثغرات مفهومية تحدثها أسباب تاريخية أو مادية أو إنسانية عليه[1]. بل أصبح النّصّ حقلا لإنتاج الدّلالة لما تحرر من تضييق العلامة والاتجاه الأحادي للمدلول، وانفتح على تعدد القراءات لما أعطى للقارئ الحق في استساغة مدلولاته وإنتاج معناه؛ لأنّ مفهوم النّصّ خرج عن إحاطة الطباعة الحرْفِيَّة للكلمات والجمل، فهو يستطيع " أن يتطابق مع جملة مثلما يستطيع التطابق مع كتاب كامل... ويقيم نظاما لا ينتمي للنّظام اللساني ولكنّه على علاقة معه، علاقة تماس وتشابه في الوقت نفسه"[2]؛ تدوروف في تعريفه أثبت أنّ الوحدة المطبوعة المتكونة من تعداد جمل لا تحدّد مفهوما للنّصّ، بل أنّ الناتج المضموني لنظام خاص قد يكون جملة أو كتابا كاملا هو ما يحتوي مفهومه، وبذلك يتجاوز النّصّ سلطة النّظام اللّساني بإقامته علاقات يتأثر فيها بتفاعل عناصر المثلّث الدّلالي الّذي اعتمدته اللسانيات في تعريفها للحدث اللّغوي دون أن يكون نسخة عنه وتوثيقا له. "إذا كان تفاعل الدّال والمدلول يفضي إلى إشكال لساني عام، فإن تفاعل الدّال والمرجع- أي الحدث اللغوي الصرف مع الأشياء الخارجة- يفضي إلى فلسفة اللغة، وأما تفاعل المدلول والمرجع- أي المتصورات الذهنية المجردة مع

[1]- ينظر رولان بارت:"نظرية النص"؛ ترجمة محمد خير البقاعي:دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998، ص:27، 28.

[2]- المرجع نفسه، ص: 30، 31.

حقائق الأشياء- فإنّه يفضي رأسا إلى نظرية المعرفة"[1] إذا فالنّصّ استنادا إلى ما سبق مسرح لالتقاء حدث لساني تمثله علاقة دلالية [الدّال- المدلول]، وفلسفة للغة تمثلها علاقة منطقية [الدّال- المرجع]، ونظرية للمعرفة تمثلها علاقة استدلالية [المدلول- المرجع]، والرّسم التّالي يوضح ذلك:



~علاقة المثلّث الدّلالي بتشكيل النّصّ~

يظهر من الشّكل أنّ نظام النّصّ يأبى الخضوع لمكونات الحدث اللّغوي إلا عبر علاقات تفاعلية وهو ما يوضح دور اللسانيات في تحوّل مفهوم النّصّ؛ فباقترابها من المنطق وتبنيها معيار الصّحة بدل معيار الحقيقة تجاوزٌ لحكم المضمون مما ساعد على اكتشاف إمكانات النّصّ اللّغوية وثرائه الدّلالي، وهو ما ربط اللسانيات بمفاهيم جديدة كالشّعرية والأدبية، كما كان للبحث في ما وراء الجملة نصيب في تحول مفهوم النّصّ[2]. ولعل تلك هي أهم الخلفيات الّتي ساهمت بشكل متفاوت في تحول مفهوم النّصّ؛ مثلا أفضت قراءة منطق استواء عبارته إلى استنباط تحليل موسع له أخرجه أحيانا من دائرة النّوع الأدبي الكلاسيكي نتيجة تفاعله وتناصه مع أنواع أخرى، لذلك عرّفت جوليا كرستيفا النّصّ بأنّه " جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللّغة واضعا الحديث التّواصلي- نقصد

[1] - عبد السلام المسدي: التّفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1986، ص:19.

[2] - ينظر رولان بارت:"نظرية النص"، ص:29، 30.

المعلومات المباشرة- في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة"[1]؛ إذا النّصّ أداة للتواصل تركيبُ النّظامِ العلائقي لمحتواها يؤسسُ لقراءة تخرج بالمعنى من حدود تركيبه اللّغوي إلى معاني تراكيب نصوص مختلفة عنه.

التعريف السابق وضع النّصّ في السّياق التّداولي لذلك عُرِّف مرتبطا بمصطلح التّناص؛ "والتناصية قدر كل نصّ مهما كان جنسه، لا تقتصر حتما على قضية المنبع أو التّأثير: فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة...، استجلابات لاشعورية عفوية مقدمة بلا مزدوجتين، ومُتَصَوَّر التّناص هو الّذي يعطي- أصوليا- نظرية النّصّ جانبها الاجتماعي"[2]، فالتّناص يساهم في ترسيخ عضوية المتلقي في العملية التّواصلية؛ لأنّ المبدع في استحضاره لنصوص سابقة أثناء الكتابة إنما يستهدف قارئه المفترض ويعطيه حقّ المشاركة في إعادة إنتاج المعنى.

ويعد إقحام القارئ في سياق إنتاج الإبداع وتداوله من أهم مطالب اللّسانيات التّداولية، والأهم من ذلك تفادي النّظرة الأحادية إلى طرف من أطراف العملية التّواصلية – المؤلّف، النّصّ، القارئ – في معاينة الإبداع؛ "لأنّ الأدب في الواقع هو سيرورة إنتاجية تفاعلية غير خاصة بجانب دون الآخر، أو على الأصحّ هو تجربة دينامية تساهم فيها أطراف متعدّدة لا عن طريق التحكّم والهيمنة التّامة ولكن عن طريق التّفاعل"[3]، لأنّ المؤلف عندما ينطلق من خلفياته المعرفية في إبداعه يوجهها لتندمج في الدّائرة التواصلية لأنّه يعي بصورة ما عناصر سلسلة التّواصل، ولولا ذلك لأسْكَنَ جورُه مدَّ أفكاره ولَمَنَعَتْ أنانيته الألفاظ عنه. فالنّصّ ليس وحدة ساكنة مغلقة بل هو عملية متسلسلة الحلقات من تولّد الفكرة إلى تحققها النّصّي التّام إلى قراءتها المحتملة، لا يلغي فيها المؤلف

[1] – رولان بارت:"نظرية النص"، ص:33.

[2] – المرجع نفسه، ص: 38.

[3] – حميد الحمداني:القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط1، 2003، ص:6.

القارئ بل إنّه يَنْظُم معالم نصّه وفق نموذج يمكن لهذا الأخير أن يستوعبه ولو بطريقة مغايرة فيشارك في تفعيل إنتاجية المعنى وسيرورته؛ فالنّص نشاط ثقافي.
لذلك كان لتشكُّل المعنى ضرورات داخلية لغوية ومتطلبات خارجية اجتماعية تضبط المبدع والعملية التّواصلية؛ فـ"علم اللّغة الخارجي يستطيع أن يجمع بين تفصيل وآخر من غير أن يقع في قبضة النّظام ... أما في علم اللّغة الدّاخلي فإنّ الأمر يختلف تماما، فالتّنظيم العشوائي لا يفيد؛ لأنّ اللّغة نظام له ترتيب خاص به. ويمكن توضيح ذلك بتشبيه النّظام اللّغوي بالشطرنج... فاستبدال الخشب بالعاج لا يغيّر أثره على نظام الشطرنج، ولكنّ الزّيادة والتّقليل في أجزاء الشطرنج لها أثر كبير"[1]؛ إذا فالسياق الاجتماعي للغة نهج فردي يسمح للمبدع اختيار عناصر الإبداع، والنّسق اللّغوي قانون تنظيمي عام للمعنى يفرض على المبدع مقاييس سلامة عبارة إبداعه.

إذا انتقلنا بمفهوم النّصّ إلى الدّراسات العربية، وسأركز على الدّراسات التراثية لأنّ الدّراسات العربية الحديثة عموما لم تنطلق من التّراث العربي كما كان منتظرا منها – بل كان النّموذج الغربي مُرتَكَزَها في أغلب الأحيان[2]–، سنجد أنّ الجرجاني صاحب التّعريفات عرَّف النّصّ على أنّه " ما ازداد وضوحا على الظّاهر لمعنى في المتكلم، وهو سَوقُ الكلام لأجل ذلك المعنى، وإذا قيل: أحسنوا إلى فلان الّذي يفرح بفرحي ويغنم بغنمي، كان نصّا في بيان محبته... والنّصّ ما لا يحتمل إلا معنى واحدا "[3]؛ وكَأَنَّ النّصّ ثقة المتكلم في عبارة صاغها لتنقل غايته المرجوة (المعنى). يظهر مما سبق ارتباط التّعريف بالفقه والأصول لأنّ النّصّ هنا هو الحجّة الّتي تكبح القراءة؛ فالفقيه والأصولي لا يجب

[1] – فرديناند دي سوسير: علم اللغة العام؛ ترجمة يوئيل يوسف عزيز ومراجعة مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية، بغداد، ط3، 1985،ص:41.

[2] – ينظر محمد الصغير بناني: "مفهوم النص عند المنظرين القدماء"؛ مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد 12، شوال 1418هـ/ ديسمبر1997، ص:38.

[3] – علي بن محمد الحسيني الجرجاني(ت816هـ):كتاب التعريفات؛ تحقيق نصر الدين تونسي، شركة ابن باديس للكتاب، الجزائر، ط1، 2009، ص:381.

أن يتعدى قياسه الاستنباطي حيز النّظم؛ والحكم "إما أن يكون ثابتا بنفس النّظم أو لا؛ والأوّل: إن كان النّظم مسوقا له فهو العبارة وإلا فالإشارة، والثّاني: إن كان الحكم مفهوما من اللّفظ لغة فهو الدّلالة، أو شرعا فهو الاقتضاء"[1]، إذا النّصّ في حركة بنائه الظاهرية هو بيان يعلوه صدى المعنى الّذي يمثل مناجاة بين مبدعه وقارئه؛ قد تحمله إشارة مستنبطة من عبارة نظم البيان كما قد توضحه العبارة بلفظها مباشرة.

والبيان في تاريخ الأدب العربي يمثل أحد مفاهيم النّصّ، إذ اتخذ الجاحظ من اشتقاقات لفظه سندا في بناء عنوان كتابه **"البيان والتّبيين"**؛ وعرّفه على أنّه " اسم جامع لكل شيء كشف لك قناعَ المعنى وهتك الحجاب دون الضميرِ حتى يفضي السامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله كائنا من كان ذلك البيان ومن أي جنس كان الدليل؛ لأنّ مدار الأمر والغاية الّتي يجري إليها القائل والسّامع إنّما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع... وجميعُ أصنافِ الدّلالاتِ على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسةُ أشياءٍ لا تنقص ولا تزيد أوّلها اللّفظ ثم الإشارة ثم العقد ثم الخطّ ثم الحال الّتي تسمى النِّصبة"[2]؛ الجاحظ أشار إلى أنّ النّصّ يحمل معنى الكشف والهتك عن مكنُونَات الضّمير إلى سامع هذا البيان، والغاية المشتركة بينهما هو مدّ جسر التّفاهم فأشرك السّامع في فهم وإبانة البيان. كما أكّد على أهمية النّصّ باعتباره محور العملية التّواصلية، "وتعريف البيان بأنّه الدّلالة الظاهرة على المعنى الخفي يجعل من البيان نصّا ذا وجهين؛ وجه خفي وغائب عن الأذان (والعيون إن كان نصا مكتوبا)، ووجه ظاهر وشاهد تسمعه الآذان وتبصره العيون ويكون مُعَبرا عنه بألفاظ صريحة أو مُشارا إليه أو مرموزا إليه بِعُقَدٍ (رموز) خاصة أو برسومٍ خطية، كما يمكن

[1] – الجرجاني: كتاب التعريفات، ص:174، 175.

[2] – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت255هـ): البيان والتبيين؛ تحقيق وشرح حسن السندوبي؛ ج1، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط1، 1926، ص: 68، 69.

للنّصّ أن يكون غائبا في اللّفظ في الرّسم لكنّه مستنتج من النِّصبة أو الحالة الدّالة"[1]، فالنِّصبة الّتي جعلها خاتمة الأصناف الخمسة الدالة على المعاني تنوب عن اللّفظ والإشارة والعقد والخطّ معا إلى جانب كونها تترجم الدّلالات؛ فهي حال "ناطقة بغير اللّفظ ومشيرة بغير اليد، وذلك ظاهر في خلق السماوات والأرض وفي كلّ صامت وناطق وجامد ونام...، فالصّامت ناطق من جهة الدّلالة والعجماء معربة من جهة البرهان"[2] فالنّصبة مرتبطة بمخلوقات الله عز وجل في الكون، وجامعة لعناصر البيان الناطقة من صمته والمبينَة لمكنوناته وسماته، والّتي تمثل واسطة لإيصال رسالة للمتلقي الّذي عليه التّمعّن في جوهر الأشياء.

كما قسّم علماء أصول الفقه النّص القرآني استنادا إلى دلالة اللّفظ على المعنى، فالقرآن العظيم مهما تعدّدت وسائل الكتابة عنه وكثر قراؤه، لن تنضب معانيه فإعجازه يكمن في حيوية معانيه وتجددها رغم ثبات عبارة نصّه؛ لذلك رأى ابن قتيبة " أنّ القرآن نزل بألفاظ العرب ومعانيها، ومذاهبها في الإيجاز والاختصار، والإطالة والتوكيد، والإشارة إلى الشّيء، وإغماض بعض معانيه حتىّ لا يظهر عليه إلا اللّقن، وإظهار بعضها، وضرب الأمثال لما خفي. ولو كان القرآن كلّه ظاهرا مكشوفا حتى يستوي في معرفته العالم والجاهل لبطل التّفاضل بين الناس وسقطت المحنة، وماتت الخواطر."[3] التّعريف يثبت أنّ القرآن لم يلغ الفوارق بين البشر لذلك نجد تفاوتا بين مستويات دلالته، فمُطْلَقُ فكرِ المتلقي قد يستوعب دلالة بعض الآيات ولكنّه يعجز عن بعضها الآخر. لذلك قسم الأصوليون النّصّ القرآني من جهة درجات وضوح معانيه إلى: محكم، ومفسر ونصّ

[1] – محمد الصغير بناني:"مفهوم النص عند المنظرين القدماء"، ص: 55.

[2] – الجاحظ: البيان والتبيين ، ج1، ص:71، 72.

[3] – عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت276هـ): تأويل مشكل القرآن؛ تحقيق أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط2، 2006، ص:132.

وظاهر، ومن جهة غموض معانيه إلى: خفي ومُجمل ومشكل ومتشابه[1]. إن علاقة عناصر البيان واللّفظ والمعنى بقراءة النّص القرآني تقابل علاقة مفهوم النّص بالعلامة اللغوية في اللّسانيات الغربية، إلا أنّ مفهوم النّصّ أكثر عمقا وتفصيلا في الدّراسة العربية لأنّه متعلق بالنّص القرآني المعجز.

بالعودة إلى الدراسات الغربية الحديثة في مفهوم النّصّ يُستنتج أنّ أصحابها قد تعاملوا معه حسب قناعتهم الفكرية، فجاءت تعريفاتهم متباينة لأنها عبَّرت عن جوانب جزئية من النّصّ الّذي يمثل ظاهرة وكلّا شاملا؛ فكانت إما متعلقة بوسائل التّعبير المسؤولة عن نظام اللّغة في عملية تشكيله وتركيبه (هارفج، ايزنبرج) أو ما سَموهُ بنحوّ النّص؛ وإما متعلقة بدلالته وبالبنية العميقة المفترضة من بنيته السطحية (فان ديك ومؤلفو محاضرات في علم لغة النّصّ: كالماير، كلاين، ماير–هرمان، نتسر، زيبرت)؛ وإما تعريفات مرتبطة بالجانب العملي للنّص المنبثق عن التّواصل في علم اللّغة (شميث،جانس) أو ما أطلقوا عليه براغماتية النّص[2]. ونخلص من هذا إلى أن لعلم النّصّ اللّغوي– عند الغرب– فروعا هي: نحو النّصّ، دلالة النّصّ وبراغماتية النّصّ، وكلّها تسعى إلى الإحاطة بمفهوم له يبني نظرية نصيّة تساعد على القراءة الممنهجة، لذلك أورد زتسيسلاف واورزنياك تعريفا له خاطر فيه– حسب قوله– لإيجاز مفهوم يُجملُ فيه مفاهيمَ من سبقوه إليه، يقول:" نفهم تحت (**نصّ**) مكوناً لغوياً أفقياً، نهائياً، مقصودا به التّطابق لواقعة التّواصل المختصّة، يصير من خلال الدّمج الإنجازي وأوجه التّناظر الدّلالية– الموضوعية والترابطات النّحوية تتابعا متماسكا من الجمل"[3]؛ في التّعريف إشارة

[1] – ينظر محمد الراغب: موسوعة مصطلحات الموضوعات في سفينة الراغب ودفينة المطالب؛ ترجمة عبد الله الخالدي تحقيق علي دحدوح تقديم رفيق العجم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2000، ص:20وما بعدها.

[2] – بنظر زتسيسلاف واورزنياك: مدخل إلى علم النص(مشكلات بناء النص)؛ ترجمة سعيد حسن البحيري، مؤسسة المختار للنشر، القاهرة، ط1، 2003، ص:53 وما بعدها.

[3] – المرجع نفسه، ص:60.

إلى التّكوين اللّغوي الأفقي للنّصّ المرتبطِ خطياً المنتهيِّ التّكوينِ اللّفظيِّ، وتوضيح للهدف العملي من تأليفه المتمثل في التّواصل، وإبانة عن خاصية الدّمج الّتي تستدعي ارتباطات علائقية بين الألفاظ المكوّنة لمتن النّصّ؛ والّتي تتنوع بين ارتباطات نحوية وصرفية ودلالية تساهم في تماسك الألفاظ فالجمل فالنّصّ ككل وبذلك يتحقّق الدّمج الإنجازي الّذي يُبِينُ عن معنى مكتمل يحقق الغاية التّواصلية.

من التّعريف السّابق يمكن استنتاج أنّ النّص هو محصلة لسلسلة عمليات تنظيمية وعلاقات تفاعلية بين الوحدات اللّفظية المشكّلة له؛ فالإجراءات الأخيرة تساعد على صيرورة المعنى من خلال تآلف البُنى اللّفظية، "وقد يكون من الأفضل أن نعيد تسمية كلّ العناصر المحايدة جماليا **مواد**، في حين نطلق على الطّريقة الّتي أحرزت بها بنية العناصر فعاليتها الجمالية اسم **بنية**. وتشمل المواد عناصر كانت تعتبر سابقا جزءا من المضمون، وأجزاء اعتبرت في السّابق شكلية. أما البنية فمفهوم يشكّل كلّا من المضمون والشّكل يقدّر ما ينظمان لأغرض جمالية"[1]؛ حسب منظور رنيه وليك النّصّ هو بُنى تمثل قوالب لفظية لمحمولات معنوية تخدم أغراضا جمالية. أما بياجيه – كما مرّ في المدخل– أثبت في خصائص وحدات البنية أنّ الرّوابط التركيبية تُبرز نشاط البناء النّسقي وحيوية التّفاعلات السّياقية، وهذا النّشاط التّفاعلي التَّحَوُّلِي لا يؤدي إلى خارج حدود البنية بل إنّ التّنظيم والتّحكم الذّاتي يولّد عناصر تنتمي إلى البنية نفسها كما يحافظ عليها عن طريق إيقاعات وتنظيمات وعمليات داخلية [2].

وقد يكون واضحا الآن أنّ العلاقات المنبثقة عن تجاور الوحدات اللّغوية الصغرى – الألفاظ–، أو عن تجاور الوحدات اللّغوية المركّبة – الجمل– تشكّل تماسك وانسجام النّسيج النّصي؛ لأنّ "البنية لم تعد فقط مفهوما معرفيا واضعا في اعتباره إمكانية معرفة العالم الدّال وإنما المفهوم المحرك الّذي يُلْزِم أن نسلّم أنّ لكلّ مقدار دلالي شبكة علاقات

[1] – عز الدين مناصرة: علم الشعريات(قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي للنشر، عمان،ط1، 2008، ص:474.

[2] – المرجع نفسه، ص:475، 476.

تشدّه"[1]، غريماس هنا يوضّح أنّ البنية لم تعد الثّابت الّذي نستند إليه لمعرفة المفهوم وإحاطة الدّلالة، بل أصبحت تربط المفاهيم الّتي تحيل إليها بالشّبكة العلائقية الّتي تُركب بناءها؛ فالتّحركات اللّغوية والانزياحات الدّلالية رهينة العلاقات التّفاعلية بين العناصر المكوّنة للبنية. وهذا ما أشار إليه زتسيسلاف واورزنيارك في تعريفه السّابق بالتّناظر الدّلالي- الموضوعي؛ - **Isotopie** هو التّناظر حسب اصطلاح مترجم الكتاب- إذ أن تكرار السّمات الدّلالية سواء كانت لفظية أو مفهومة من حركة السّياق اللّغوي في النّصوص يؤدي دورا استكشافيا من وصف بناءها إلى قراءة دلالتها[2]. فالعلاقات التّفاعلية بين عناصر البنية هي محور اتساق عبارة النّصّ ومجال انسجام مضمونه؛ علاقات تغيّر معنى البنية الإفرادية (اللّفظ) وتشدّ دلالتها السّياقية بفاعلية نسق الجملة والنّصّ، ودلالتها تتنوع حسب مساهمتها في بناء الأسلوب- صرفي، نحوي، صوتي، تركيبي-، كما تتطور حسب الأسلوب البلاغي لمستخدمها (الباث). ولما تصل تلك العلاقات الدّلالية إلى قارئ يستقرئ دلالتها يؤولها تأويلا سياقيا متّسقا؛ فانتقاء العلاقات بين وحدات دلالية تضمن له إغلاق العالم الدّلالي للنّصّ فيساهم ذلك في اتساق قراءته وانسجام تأويله مع سياق النّصّ المقروء[3].

إذا فالعلاقات التّفاعلية بين العناصر البنيوية للنّصّ تُحدِث تفاعلا دلاليا في المعنى يضمن اتساق النّصّ وانسجامه ومنه اتساق قراءته وانسجامها. ولما كان أسلَمَ الطرق للإحاطة بمدلول أي مصطلح وضبط مفهومه التّعرف على مدلول اشتقاقه، سأتطرق إلى دلالة صيغة **التّفاعل**.

التّفاعل مصدر والمصدر اسم لحدث حسب ابن مالك (ت672هـ)، ولما كانت "دلالة

---

[1] - ألجيرداس جوليان غريماس(ت1992م):علم المعاني البنائي،ص:51 نقلا عن آن أينو: مراهنات (دراسة الدلالات اللغوية)؛ ترجمة أودبت بتلت وخليل أحمد؛ تقديم أ ج غريماس وأسعد علي ، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق،ط1، 1980، ص:19.

[2] - ينظر زتسيسلاف واورزنياك: مدخل إلى علم النص، ص:57.

[3] - ينظر حميد الحمداني:القراءة وتوليد الدلالة، ص:114.

المصدر على الحدث لا تجعله من الصّفات... ولا من الأفعال... فالصّلة بين الاسم وبين معنى الحدث... **صلة الاسم بالمسمى"**[1] كان لابد من معرفة دلالة الفعل تفاعل المزيد بالتاء وألف مد لأنّه الحامل للدلالة المسماة بالمصدر. أحرف الزيادة أخرجت الصيغة من الدلالة الفعلية المباشرة؛ فاشتهرت أربعة معاني لصيغة تفاعل[2] :

أولها التّشريك بين اثنين فأكثر؛ إذ يكون كلا الطرفين في صيغة **تفاعل** فاعلا في اللّفظ مفعولا في المعنى، فيتشارك الفاعلين في الفعل، أما المفعول يفهم من سياق المعنى.

ثانيها التّظاهر بالفعل دون الحقيقة، و" باب التّفاعل أكثره لإظهار صفة ليست موجودة"[3]؛ كتناوم وتعامى: أي أظهر النّوم والعمى وهي منتفية عنه بمعنى الادعاء.

ثالثها حصول الشيء تدريجيا ، وهنا تفاعل مماثلة **لِفَعُل** في المعنى نحو: كَبُر الولد تحمل معنى التدرج قبل الوصول إلى الهيئة الأخيرة.

رابعها مطاوعة فاعل؛ وهي للدلالة على حصول فعل عن أثر فعل آخر متعد على وزن فاعل نحو: باعدت زيدا فتباعد، حدث التّباعد مطاوعة بعد حدوث فعل باعد.

نستنتج مما سبق أنّ التّفاعل هو بوتقة اجتماع التّفاعلية والمفعولية، أمّا المعاني الأربعة تُبِينُها طبيعة حدث الفعل وإن كان أكثر هذا الباب يخرج إلى إظهار صفة جديدة حاصلة عن التّفاعل.

هذا التّفاعل هو نوع من العلاقات بين الفعل والانفعال وهو حادث عن الإضافة يكون فيه كل من الجوهر الفاعل والجوهر المنفعل محركا لصاحبه متحركا عنه فيصبح كل منهما السبب والنتيجة في آن واحد أو الحامل لمعنى الفعل ومعنى المفعول معا في الوقت نفسه، ويرى هيغل (ت1831م) أنّ التّفاعل هو أحد أقسام الوجود الحقيقي أو الوجود بالفعل

---

[1] – تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، د.ط، 1994، ص: 95.

[2] – ينظر أحمد الحملاوي: شدا العرف في فن الصرف؛ تعليق مصطفى أحمد عبد العليم، مكتبة المعارف للنشر، الرياض، ط1، 2001، ص:31 وما بعدها، وينظر سليمان فياض: الحقول الدلالية الصرفية للأفعال العربية، دار المريخ، الرياض، ط1، 1990، ص:91، 92.

[3] – الجرجاني:كتاب التعريفات، ص:118.

إلى جانب قسمين آخرين هما: الجوهر والعرض،السبب والنتيجة[1]. فالتفاعل يُوجد وهجا مفهوميا مولدا من تماس الفعل والانفعال أثناء الحدث الّذي يُفاعل العناصر اللّغوية المكونة لأيّ بنية، على أن يكون كل من المتماسين فاعلا بصاحبه ومنفعلا به؛ ولذلك "..نقول إنّ الفاعل والمنفعل ينبغي أن يكونا من جهة متغايرين وضدين ومن جهة متشابهين؛ أما أضداد فمن جهة ما يفعل كل واحد منهما في صاحبه فإن الشبيه لا يفعل في شبيهه، وإلا كان الشيء محيلا ذاته وإنما يفعل الضد في ضده. وأما الجهة التي يلزم عنها أن يكون شبيها فمن جهة قبول كل واحد منهما الفعل عن صاحبه فإن الضدّ لا يقبل ضدّه"[2]؛ في الطرح نشاط جدلي بين عناصر التّفاعل؛ فالتّشارك بين العنصرين المتفاعلين وتبادل الذات الفاعلة والمنفعلة في هذا النشاط يسِمُهُمَا بالتّشابه والاختلاف أو التّضاد في آن واحد؛ كما أنّه يحدث خاصية غير موجودة قبل فعاليته بل إنّها نتجت عنه ونَمَتْ أثناء نشاطه.

هذا الجدل البناء يذكّر بموقف بلاغي لعبد القاهر الجرجاني من بَيْتَي شعر لابن الرّومي؛ فالشّاعر في قوله:

بَـذَلَ الوَّعْـدَ لِلأَخِـلاءِ سَمْحًـا وَأَبَى بَعْـدَ ذَاكَ بَـذْلَ العَطَـاءِ

فَغَـدَا كَـالخِلافِ يُـورِقُ لِلعَيْـ ـنِ وَيَأْبَى الإِثْمَـارَ كُـلَّ الإِبَاءِ[3]

صور رجلا سما قدره لسماحته بين خلانه لذلك لن يُضمِر بذل أعداءه شيئا من رفعته وسموه، فشبهه بالصفصاف الّذي لا يمنع خضرة أوراقه عن الأعين ولكنّه يأبى الإثمار لأنّ

[1] – ينظر إمام عبد الفتاح إمام: المنهج الجدلي عند هيجل(دراسة لمنطق هيجل)،دار التنوير،بيروت،ط3، 2007، ص:221 وما بعدها وينظر طه عبد الرحمان: فقه الفلسفة2– القول الفلسفي(كتاب المفهوم والتأثيل)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت،ط3، 2008، ص:263 وينظر ابن رشد: الكون والفساد؛ تقديم وتعليق علي محمد إسبر، دار التّكوين، دمشق،د.ط، 2007، ص:56، 57.

[2] – ابن رشد: المصدر نفسه، ص:57.

[3] – علي بن العباس بن جريج ابن الرومي: ديوان ابن الرومي؛ تحقيق حسين نصار، ج1، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط3، 2003، ص: 66.

ذاك طبعه. رأى عبد القاهر في ذلك داعيا للاستحسان؛ فـ "لم تأتلف هذه الأجناس المختلفة للمتمثّل ولم تتصادف هذه الأشياء المتعادية على حكم المشبّه، إلاّ لأنّه لم يراع ما يَحضُر العين، ولكن ما يستحضر العقل، ولم يُعْنَ بما تنال الرّؤية، بل بما تُعَلِق الرّويّة... واعلم أنيّ لست أقول لك إنّك متى ألّفت الشّيء ببعيد عنه في الجنس على الجملة فقد أصبت وأحسنت، ولكن أقول بعد تقييد وبعد شرط، هو أن تصيب بين المختلفين في الجنس، وفي ظاهر الأمر شبها صحيحا معقولا، وتجد للملائمة التّأليف السَّويّ بينهما مذهبا وإليهما سبيلا، وحتى يكون ائتلافهما الّذي يوجب تشبيهك من حيث العقلُ والحدس، في وضوح اختلافهما من حيث العينُ والحسّ"[1]؛ إذ للحسّ الذّوقي والتّفكير البلاغي دور في انسجام النّظم الجرجاني للصورة البيانية عند التّأليف بين شدّة الائتلاف وشدة الاختلاف؛ لأنّه اشترط التّلاؤم الّذي يجعل العقل يتقبّل تشابه عناصر الصّورة ويجعل الحس يدرك اختلافهما.

نظرية النّظم عند عبد القاهر الجرجاني تقوم على بلاغة العلاقات التّفاعلية الّتي تحكم الألفاظ فتُآلف بين معانيها؛ عنده " نظم الحروف هو تواليها في النّطق، وليس نظمها بمقتضى عن معنى... وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنّك تقتضي في نظمها آثار المعاني، وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النّفس، فهو نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النّظم الّذي معناه ضم الشّيء إلى الشّيء كيف جاء واتفق... ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النّطق بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الّذي اقتضاه العقل"[2]؛ النّظم الجرجاني هو صفة انتظام نسق الكلام وفق ترتيب المعاني في نفس صاحبها، وهو مصدر لحدث تَعَلُقِ الكلام المنظوم بعضه ببعض فيكون بعضه سببا لبعض، ولا يكون إلا بتوخي الأحكام النّحوية في

[1] – عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان؛ تحقيق محمد الاسكندراني و م مسعود، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ط، 2005، ص:123، 124.

[2] – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص:49، 50.

صياغة المعنى؛ لأنّ الحال المعتبرة منه هي علاقة عناصر النّظم بعضها ببعض؛ فاستقامة المعنى النحوي وثباته الدّلالي في النّظم هو الحقيقة أما الإخلال بالثبات واستعمال المعنى النحوي المستقيم في غير موضعه الدّلالي المنوط به فهو ضرب من المجاز[1].

وهذا الاستخدام المجازي للمعاني عند عبد القاهر رأى أنّه قد يمتد امتداد القصيدة والكلام فيتعقد المعنى ولكنّه " لم يذم لأنّه مما تقع الحاجة فيه إلى الفكر على الجملة، بل لأنّ صاحبه يُعْثِرُ فكرك في متصرّفه ويُشيِّك طريقك إلى المعنى ويوعِّر مذهبك نحوه. بل ربما قسَّم فكرك، وشعَّب ظنّك حتى لا تدري من أين تتوصل وكيف تطلب"[2]؛ فالتعقيد ليس خروجا عن القاعدة النّحوية الّتي تُحكم بناء الجملة بل إنّه نِتَاج تشعّب طريق المعنى، فصاحب الكلام يُلَغِّم طريق المعنى بألغاز تشعّب العلاقات الدّلالية الّتي تحكم بناء النظم فيقع القارئ في حرج فكِّها ويتشتت فكره بينها. بلاغة النّظم القائمة على العلاقات الدلالية عند الجرجاني أسّست لنظرية الإبداع والكتابة وفعّلت سبل توجيه القراءة، وسبقت مثيلتها في الغرب القائمة على بلاغة الخطاب الّتي تستند إلى مفهوم النّصّ.

الإشادة بالبنى الحركية المنفتحة على تعدد القراءات والانتصار للعلاقات التّفاعلية المنظّمة للسّياق اللّغوي فرضت معايير لا تمثل قطيعة مع المعايير السّابقة بل تستند إليها في إرساء مفاهيمها؛ فإن كانت البلاغة القديمة تحدّد المعايير والفاعلية الشّعرية حسب كلّ شكل من أشكال البلاغة المعروفة بمسميات حفظتها كتب التّراث البّلاغي؛ فإنّ البّلاغة الشّعرية المنبثقة عن البنيوية الّتي راجت في النّصف الثّاني من القرن الماضي

[1] – ينظر عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص: 82، 83.

[2] – عبد القاهر الجرجاني:أسرار البلاغة ،ص:121.

توسعت بالمعايير إلى حدود تكوين النّصّ والبحث عن شكل الأشكال وعن الفاعلية الشّعرية العامة طبقا لشكل البنية ولوظيفة وغرض هذه الفاعلية[1].

وما يثبت وجود التداولية البلاغية أنّه في عملية إعادة بناء النّصّ أو القراءة التداولية له يبرز دور العلاقات البسيطة في اختزان علاقات تقابلية معقدة وهو ما يسم البنية في الوقت نفسه بالطّابع الحواري أو الديالوجي حسب مصطلح باختين (ت1975م) ويجعل من موضوع النّصّ ممكنا تابعا للمقصدية وللتأثير فهي رؤية من زاوية المستمع/القارئ[2]؛ فالملمح القار لنشاط التّركيبة اللّفظية النّسقية وإقامتها للمعنى تضبطه علاقات تبدو بسيطة لكنها مشحونة بنشاط تكويني تقابلي يتحكم في السّياق اللّغوي للنّصّ، كما أنّ لكل عنصر من البنية مزيته الخاصة القابلة للحوار مع بنى خارجة عن نسق النّصّ؛ "فالعلاقات الحوارية... نمط استثنائي وخاص من العلاقات الدّلالية الّتي ينبغي أن تتشكّل أجزاءها من تعبيرات برمتها،.."[3] هذه العلاقات الحوارية بين تركيبة حاضرة وأخرى تستحضرها ذاكرة القارئ يُوجدها انزياح على مستوى المفردات اللّغويّة وانزياح على مستوى العلاقات بين التركيبات أو الجمل مما يخلق جوا إستعاريا؛ لأنّ الاستعارة تختزن طاقة إيحائية في اختصارها للدّال على حساب المدلول تلك الطّاقة مكمنها العلاقات لأنّها وسيط التّفاعل الدّلالي، لذلك فالبلاغة الحديثة اعتنت بالاستعارة كوحدة منفصلة وكجزء من البنية الكليّة للنّصّ وأثبتت الدراسات قيمتها في نظرية التّفاعل الدّلالي "... الّتي تنقسم إلى مجموعتين: إحداهما ترتكز على تصورات الاستبدال الاستعاري، والأخرى على تصورات التّشابه. وأهم ما ينجم عن هذا التّقابل

---

[1] – ينظر صلاح فضل :بلاغة الخطاب وعلم النص،سلسة عالم المعرفة؛ 164،المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت،د.ط، 1992، ص:51.

[2] – ينظر هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، مرجع سابق، ص: 24، 33.

[3] – Mikhail Bakhtin :The problem of text in linguistics, philology and the other human sciences, p303 نقلا عن تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري؛ ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات، عمان،ط2، 1996، ص:122.

الواضح بين مفهوم التّفاعل الدّلالي وما عداه هو أنّ الاستعارة المبنية على التّفاعل الدّلالي لا يمكن أن يحلّ شيء محلّها. ومن ثم فهي غير قابلة للترجمة، فهي حاملة معلومات، وليست زينة ولا زخرفا، بل بنية تعلمنا شيئا لا يتم بدونها."[1] إنّ التّفاعل الدّلالي يفرض على القارئ أن يعامل النّصّ كفضاء افتراضي لا كإطار كوني واضح المعالم، للبنية الاستعارية فيه دور محرك القراءة ومثبت أفقها وموجّه دلالة النّصّ؛ "...فمعنى هذا أنّه قد اكتشف علاقات رابطة بين... الاستعارات، بمعنى أنّ هناك تعالقا بين الاستعارات الّتي تشكّله، والسؤال إذ ذاك سيغدو: كيف تتعالق الاستعارات المشَّكلة للنّصّ؟ أوّل من اهتم... بالتعالق الاستعاري هو ميخائيل ريفاتير مصطلحا على هذا الواقع بالاستعارة المتتابعة معرفا إياها بأنها: سلسلة من الاستعارات المتعالقة بواسطة التركيب ...وبواسطة المعنى حيث يعبر كل منها عن مظهر خاص من كل أو من شيء أو مفهوم تعرضه الاستعارة الأولى من السلسلة "[2]. معنى هذا أنّ التّعالق الاستعاري المستمد من التّعالق الفلسفي الّذي يدلّ على التّقارب والتّجاذب[3]، إلى جانب تحريكه للعملية القرائية وتنشيطه للفعل الدّلالي يساهم في تحقيق الانسجام للنّصّ المقروء.

أصبح واضحا الآن أنّ مفهوم النّصّ هو السّياق المعرفي الّذي انبثق منه التّشاكل والتّقابل، أما التّفاعل الدّلالي والتّعالق الاستعاري المؤَسسان لانسجام بلاغة الخطاب هما الحقلان اللذان تبنَيا المصطلحين كموقفين إجرائيين لقراءة النصوص وكعاملين فعالين لحصر احتمالات دلالاته. أمّا النّظرية الّتي تبنّت المصطلحين كأداة للتحليل التكويني

[1]- صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: 142، 143.

[2] - محمد خطابي: لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط2، 2006، ص:331.

[3] - ينظر موسوعة لالاند الفلسفية، مرجع سابق، ص:114.

للمعنى* مرتبطة بعلم النّفس وبالأخصّ مبدأ التّداعي النّفسي المتّصل بلحظة خاصة من حياة المبدع وليست ذات صبغة عالمية؛ فالتّداعي يسبب انزلاقا واستبدالا بلاغيا على مستوى العبارة فيؤثر على دلالتها، إذ يمد جسرا تصوّريا بين الكلام كنشاط فردي واللّغة كخاصية جماعية ونتيجة ذلك تغدو التّداعيات النّفسية حقلا معرفيا لتجديد الدّلالات يسمح بضمّ التّصنيف للشّرح؛ لأنّ التّصنيف والتّسمية لأي ظاهرة بلاغية بعد ذلك مرتبطة بوظيفتها الدّلالية وليس تصنيفها الأولي[1]. إذا التّشاكل والتّقابل باستنادهما إلى نظرية التّداعي النّفسية يظهران كمبدأين تطبيقيين يُتوصل بهما إلى تصور نظري لمشكلة المعنى والدّلالة في النّصّ الشّعري ويظهران مدى وعي صاحب النّصّ وقدرته الإبداعية.

إضافة إلى تلك النّظرية النّفسية كان لنظرية جاشطالت Gestalt في الوعي الشّامل بالظّواهر الدّور البارز في البحث عن بلاغة تتخطى البنى الفردية إلى بلاغة مرتبطة بعلم النّصّ؛ "..فقد أدت إلى إدماج مقولات الشّكل أو البنية في تأويل العالم المادي كما في تأويل العالم الذّهني، وذلك بمراعاة العلاقات الجدلية بين الكلّ والأجزاء مع أولوية الكلّ في الإدراك، وأهمية العلاقات بين الأجزاء. كما بحثت ارتباط الشّكل بالعمق مما أبرز قوانين الحجم والبساطة والانتظام والاختلاف، وحددت معايير العناصر المكوّنة للأشكال ومن أهمها القرب والمشابهة والتسلسل وطريقة رسوخ الشكل، مما يمكن أن يفيدنا جدّيا في دراسة آليات تكوين الصّور اللّغوية في الشّعر وطرق تلقيها"[2] والتّشاكل والتّقابل هما آليتان في القراءة والتأويل المنطقي لتشابه واختلاف الصور البلاغية في النّصّ.

* – حسب نظريات دراسة المعنى: النظرية السياقية للمعنى، نظرية الحقول الدلالية، نظرية التحليل التكويني للمعنى؛ ينظر عبد الكريم محمد حسن الجبل: في علم الدلالة (دراسة تطبيقية في شرح الأنباري للمفضليات)، دار المعرفة الجامعية، مصر، د.ط، 1997،ص:22 وما بعدها.

[3]– ينظر صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: 26، 27.

[2]– المرجع نفسه، ص:29.

2- المحددات المعرفية للّتشاكل والتّقابل بين الدّراسات الغربية والعربية:

بعد التّعرف على المعطيات النّظرية الّتي ساهمت في نشأة المصطلحين يجب التّعرف على المحددات المعرفية الّتي امتلكت قيادة وتوجيه التّشاكل والتّقابل في نظرية القراءة. والمتعارف عليه أنّ مجالهما الأصل هي علوم المادة والمنطق، لذلك ستبدأ المحددات المعرفية من ذلك المجال قبل التّعرف على المحددات بالنسبة للغرب – لأسبقيته في الطّرح المعرفي وتطبيق الإجرائي لهما– والمحددات بالنسبة لعلماء اللّغة عند العرب.

ألجيرداس جوليان غريماس استعار مصطلح **Isotopie** من الكيمياء وعلوم المادة*، والمصطلحين **Isotopie** و **Isomorphisme** في الكيمياء يخرجان إلى التّساوي في الظاهر من المركبات والاختلاف في التّركيب الدّاخلي[1]، إلا أنّ **Isotopes** يكون على مستوى ذرات العنصر الواحد أمّا **Isomorphisme** فيكون على مستوى المركّبات العضوية.

* – الأصل الإغريقي للمصطلح مكون من جزئين **isos** بمعنى التساوي والمساواة، و**topos** بمعنى المكان والموضع ، ويدل دمج الجزأين على معنى المكان المتساوي أو التّساوي في الأمكنة **isotopes**. وهو يوضّح الأساس الّذي صنّف حسبه منديلف العناصر الكيميائية في جدول التّصنيف الدّوري؛ فقد صنّف العناصر المتشابهة في الخصائص الكيميائية والفيزيائية ضمن العمود نفسه في الجدول، لأنّها تشترك في السّلوك الكيميائي؛ وعليه فالدّلالة الكيميائية للتّشاكل تطلق على العناصر الكيميائية الّتي تتفق في العدد الذري وتختلف في الكتلة (لأنّ عدد النيترونات في نواة الذرة أكبر نسبيا من عدد البروتونات)، وتسمى كيمياء النظائر.

وقريب من المصطلح نفسه مصطلح **isomorphisme** المشتق من الكلمتين الإغريقيتين **isos** و**morphe** بمعنى الشكل، ودمجهما يدل على معنى التساوي في الشكل، أما الدلالة الكيميائية له فهو يطلق على المركبات الكيميائية التي لها نفس التركيب الكمي أي نفس عدد ذرات العناصر المكوّنة للمركب لكنّها تختلف في خواصها الفيزيائية والكيميائية، وذلك يعود إلى طبيعة أو شكل توضع الروابط بين الذرات المكونة للمركب.

[1]– Voir René Bimbot: «Isotopes naturels et artificiels» ; Encyclopædia Universalis, corpus12, éditeur Giuseppe Annoscia, Paris, 2002, p570 et voir Grand Larousse Universel, Tome 8, Larousse, Paris, présent édition, 1997, p5720, 5722.

وقد استخدم مصطلح التّشاكل في عدة مجالات علمية أخرى، ففي الرياضيات يعتبر استثمارا للبنيات في اللّغة المنطقية لذلك اعتبر أخص أصناف التّشكيل، والمعتبر في التّشاكل ليس طبيعة العناصر المكوّنة للبنى وإنما هو ارتباط هذه العناصر ارتباطا واحدا فيها[1]؛ لذلك ربط لالاند المفهوم الرياضي للتّشاكل **Isomorphisme** أو التّماثل الشّكلي أو التّناظر البنيوي كتطابق ثنائي محكم بين بنيتين أو جبرين بمصطلح البنية؛ الّتي أورد أنها اندغام للعناصر في كلٍ متكونٍ من ظواهر متضامنة، يكتسب العنصر فيها ميزته داخل الكلّ المندمج وعن طريق علاقته بالعناصر الأخرى[2]، فمعنى العنصر مرتبط بالنّسق البنيوي للمركب الّذي يساهم في تشكيله.

كما استفاد جورج بول في صياغته لجبره – الجبر البولي– من مفاهيم التّشاكل إذ طبق بعض العمليات الخاصة بالأعداد على قضايا منطقية لتشابههما وتشاكلهما[3]. نفهم من ذلك أنّ التّشاكل قد أخرج المنطق التقليدي للرياضيات من التطبيق على الأعداد والمقادير إلى التّطبيق رمزي أو المنطق الصّوري الّذي ساهم في توسيع دائرة نشاطه واستخدامه، فأعطى نموذج المنطق كلغة صناعية تهدف إلى تفادي وجوه القصور في اللّغة الطبيعية كاللُّبْسِ وعدم التّماسك. لكن تطبيق أصحاب هذا المنطق المنهج الرياضي البحت جعلهم يتجاهلون المنطق العملي للغة أو الدّلالة، مما حدا ببياجيه إلى إقامة منطق تأملي يساهم في اكتشاف قواعد الفكر الشّعوري؛ الّذي ساهم في تقارب الأنظمة المنطقية والأشكال السطحية للخطاب بفضل الأبنية العميقة تحت الأشكال السطحية

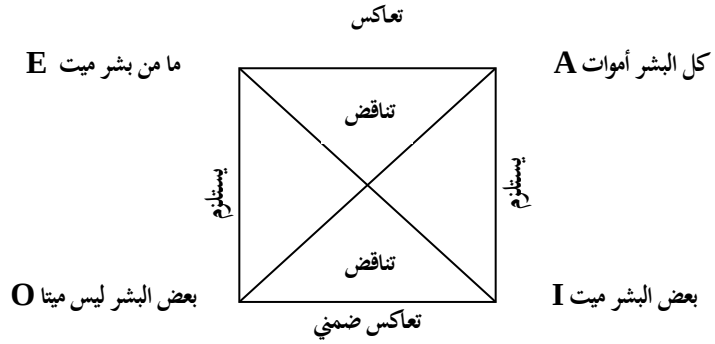
[1] – إن كان التشكيل هو الربط بين بنيتين جبريتين عن طريق عمليات تَضْمَن لكل عنصر من بنية المستقر عنصرا مقابلا في بنية المنطلق، فالتشاكل إلى جانب ما تحقق في التشكيل يُوجب على كل ارتباط سواء علاقة أو عملية في أحد الجبرين أن يقابله الارتباط نفسه في الجبر الآخر مما يحقق لهما البنية نفسها؛ ينظر طه عبد الرحمان: اللسان والميزان والتكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط2، 2006، ص:،198، 199.

[2] – ينظر موسوعة لالاند لفلسفية، ص:1110، 1341.

[3] – استعمل رموزا بدل العمليات وصاغ بذلك أول مثال لجبر غير عددي وأول مثال للمنطق الرمزي وكان ذلك بإيجاد هندسة تحليلية تُصَوَّرُ في شكل دالة ينظر المرجع السابق، ص:185.

القائمة على علاقات رمزية[1]. إذا عمل كل من بول وبياجيه أثبت أنّ التّشاكل ساهم بقدر كبير في اتساق العبارة وانسجام دلالتها معها.

وما هو واضح من المفاهيم السّابقة أنّ التّشاكل في كلّ مرّة يرتبط مفهومه بما يقابله، إما في العناصر الكيميائية أو في المركبات الكيماوية، وفي البنى الجبرية سواء كانت عددية أو غير عددية، وفي البنى اللّغوية المنطقية ذات الدلالة أكانت صوتية أم رمزية. إنّ تصوّر التّقابل **Opposition** المرتبط بشكلين أساسيين هما التّناقض والتّعاكس يمثل أحد أقدم المعارف المنطقية الّتي وضعها أرسطو في تحليله لقضايا الخطاب الفلسفي، واختصرها في ما يسمى بمربع أرسطو أو المربع المنطقي؛ والّـذي قصد بـه أربعة نماذج من المقولات المعروفة لديه: **A** [كل البشر أموات]، **E**[ما من بشر ميت]، **I** [بعض البشر ميت]، **O** [بعض البشر ليس ميتا]، بينها علاقات منطقية خاصة كما في الشكل[2]:



~المربع المنطقي – مربع أرسطو– ~

يظهر من المخطط أنّ التّقابل مبني على ثلاثة علاقات:

1- علاقة تناقض: إن المقولتين **A** و**O** متناقضتان فلا تستطيعان أن تكونا صحيحتين معا أو خاطئتين معا، وكذلك الأمر بالنسبة إلى**E** و**I** .

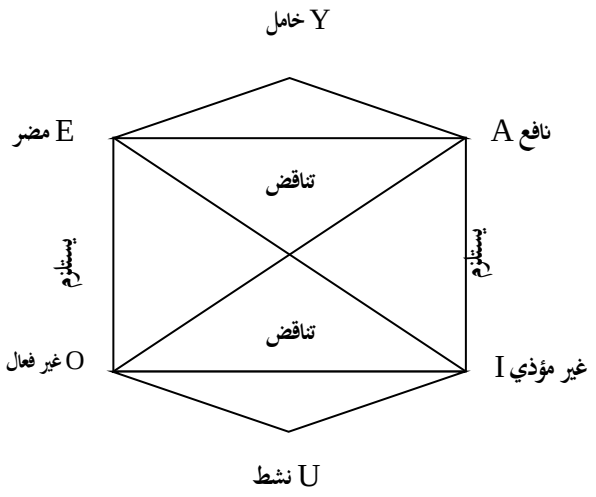
[1] – صلاح فضل :بلاغة الخطاب وعلم النّصّ، ص: 14، 15.

[2]–Voir Emile Jalley: «Opposition (concept)» ; Encyclopædia Universalis, corpus16, Op, p834 et voir Grand Larousse Universel, Tome11, Op, p7598.

2- علاقة استلزام: إن المقولة **A** تستلزم وجود المقولة **I**، كما أن المقولة **E** تستلزم وجود المقولة **O** .

3- علاقة تعاكس: المقولتان **A** و**E** متعاكستان؛ فلا يمكن أن تكونا صائبتين معا ولكن يمكن أن تكونا خاطئتين معا. أما المقولتين **I** و**O** متعاكسان ضمنا؛ لا يمكن أن تكونا خاطئتين معا ولكن يمكن أن تكونا صائبتين معا.

إن نموذج أرسطو يتبنى الحدية الّتي تضبط المقولات على طرفي العلاقة وهو ما يناسب المنطق الرياضي، ولكن قياس ذلك على اللّغة وعلومها صعب لنسبية التضاد بين الكلمات، لذلك اقترح روبرت بلانشه نموذج المسدس المنطقي لتخفيف تلك الحدية؛ فوسع المربع إلى مسدس بضم موقعين إضافيين **Y** (وتحدد بوصفها ليست **A** وليست **E**) فناسبتها صفة المقولة المعقدة و **U**(وتحدد بوصفها **I** و **O** في الوقت نفسه) فناسبتها صفة المقولة الحيادية، والشكل التّالي يوضّح ذلك[1]:



~المسدس المنطقي – روبرت بلانشه– ~

ولعل أهم ما يستنتج من مقولات هذا المسدس:

[1] – ينظر القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ص253، 254؛ Voir Emile Jalley: «Opposition (concept)»; Encyclopædia Universalis, corpus16, Op, p: 840, 841.

- المقولات الموافقة لتعاكس(**E Y A**) تفترض صحة واحدة في مقابل أن المقولتين الباقيتين خاطئتان.

- المقولات الموافقة لتعاكس الضمني (**O U I**) تفرض صحة مقولتين مقابل مقولة واحدة خاطئة.

في الربع الأخير من القرن18م أحدثت فلسفة الفكر الإنتقادي والفلسفة الرومانسية الألمانية تعديلا على نظرية التّقابل الأرسطية؛ استنادا إلى ما طورته نظرية القوى المحركة لنيوتن الخاصة بالجاذبية والتّنافر، ونظرية مبدأ عدم التّناقض لكانط، ونظريات أخرى كتكوين الفكر الإيديولوجي (فيشت، شيلينغ، هيغل). يرى هيغل- مثلا- أنّ منهجه الجدلي يتألّف من سلسلة طويلة من المثلثات الّتي ترتبط فيما بينها ارتباطا ضروريا؛ الضّلع الأوّل من عمل الفهم لأنّه حقيقة مستقلة ثابتة لا تشير إلى غيرها؛ والضّلع الثّاني متوسط لأنّنا نصل إليه معتمدين على الضّلع الأول، إذ التّوسط هو الاختلاف والانقسام والتّمايز. أما الضّلع الثّالث فهو يخفي التّباين في وحدة واحدة فهو وحدة الأضداد، وهو الضلع الّذي يصبح ضلعا أولا في مثلث جديد[1]، فتقابل الأضلاع عند هيغل هو الّذي يضمن اتساق المقولات وانسجامها مع المنهج الجدلي.

أما علماء النّفس والسّلوك رأوا أنّ التّقابل حقيقة فكرية فطرية يتحدد به نشوء العمليات الذّهنية عند الأطفال من المتحضرين، ويستند إليه تطور الممارسات العقلية عند الكبار من البدائيين. إذ رأى كلّ من العالمين النّفسانيين بياجيه وهنري وولون أنّ إدراك العلاقة التّقابلية عند الأطفال يسبق إدراك العناصر الّتي تربط بينها هذه العلاقة؛ فهي الّتي تشكّل الوحدة الفكرية عندهم وتمكّنهم من

[1] - ينظر إمام عبد الفتاح إمام: المنهج الجدلي عند هيجل، مرجع سابق، ص:135وما بعدها.

التمييز بين الأشياء. أما علماء الإناسة فرأوا أنّ الأنساق التّصورية الّتي تنظم أساطير ورؤى المجتمعات البدائية قائمة هي الأخرى على مبدأ الأزواج المتقابلة[1]؛ فكأنّ التّقابل يوضّح مدى وعي الإنسان بأيّ ظاهرة، والاستئناس به في فهمها يمكّن من إدراك جوهر الأشياء ومعرفة دلالاتها لذلك قيل بالأضداد تعرف المعاني. ولهذا السبب اعتبرت المقابلة قانونا خطابيا يتّم به توجيه الكلام ووصل أطرافه بعضها ببعض؛ لأنّها قانون أصلي شمولي ينفذ إلى طبيعة الفكر واللّغة ويبني على أساسها ضوابط تحديد المعنى وتعليله؛ فيحيط باللّفظ من مختلف الجهات ويوجّه المعرفة في كلّ مجالاتها[2]، وعليه فالتّقابل في تحقيقه انسجام المعنى في الكلام يوجّه اللّفظ داخل اللّغة حتى تتحدد دلالته.

هذا التّداخل للمناهج المعرفية في إرساء مفهومي التّشاكل والتّقابل كان له أثر كبير في تباين تعريفهما في الدراسات الغربية؛ فالاجماع على دورهما في القراءة المنسجمة للنّصّ ثبّت أفق تعريفهما ولكنّ التوّجّه الفكري لأصحاب الدراسات باين الرّؤى لمفهومهما.

فغريماس – باعتباره المقتبس الأوّل للتّشاكل من الكيمياء– استخدم التّشاكل في القراءة السّيميائية لبنية القصّة؛ ورأى أنّ وحدات التّحليل من وصف وحوار وأحداث تحصي نظاما متعدد المدلولات، ولكنّ طبيعة التّصور الأحادي لهدف الرّسالة القصصية يدخلها في مجموعة من التّشاكلات القرائية الجزئية الّتي يشكّل انسجامها الدّلالة الكليّة لمعنى القصة[3]. فانتقل بذلك معنى Topique من المعنى الفلسفي للمواضع المشتركة المرتبط بمواضع الحديث والمناقشة الأرسطية إلى

[1] – ينظر طه عبد الرحمان: فقه الفلسفة؛ 2– القول الفلسفي، ص:250.

[2]– ينظر المرجع نفسه، ص: 257.

[3] -Voir A.J.Greimas: Du sens (Essais sémiotiques), Editions du Seuil, Paris, 1983, p51, 52.

وصف الأجزاء المساهمة في توسيع الخطاب وبنائه، فلم تكن المواضع المشتركة في الأصل – حسب بلير– غير معان مشتركة بين جميع أجناس فنّ القول قابلة للتطبيق على عدد من الموضوعات[1]. إذا المضمون المتواتر هو المقوّم الّذي تصاغ منه القراءة المنسجمة، ولذلك عرّف غريماس التّشاكل على أنّه " مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية (أي المقومات) الّتي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية، كما نتجت عن قراءات جزئية للأقوال بعد حلّ إبهامها، هذا الحلّ نفسه موجّه بالبحث عن القراءة المنسجمة"[2]؛ يقصد **بالمجموعة المعنوية المتراكمة** تكرار التراكيب التعبيرية للمعنى الواحد أو جملة من المعاني، ومجموع العلاقات المنبثقة عن هذا التّواتر توضح دلالة النّصّ، لهذا ركز في معظم تعريفاته للتّشاكل على الجانب المعنوي[3]. والمعنى المتكرّر في متن الحكاية إمّا يسهل التّعرف عليه أو يكون متضمّنا في شفرة تتطلب فكّ إبهامها؛ فكلّ قصة هزلية مثلا ترتكز على تعارض واضح في متنها الحكائي، ولكنّ القراءة المتمعّنة تظهر تشاكلا في معناها الّذي يحقق بدوره انسجامها[4]، وبذلك يثبت أنّ التّعارض هو أسلوب لتحقيق تشاكل الدّلالات وانسجام النّصّ عموما والقصّة خصوصا، وأنّ المضمون المتواتر أو المتراكم للتّشاكل يحصل من تكرار المعنى بعينه أو المعنى المخالف. ونوع التّماسك المحقق من تكرار العناصر المتشاكلة قابل للمقارنة مع

[1] – ينظر إحالة هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، ص:25، 26.

[2] – A.J.Greimas: La Sémantique Structurale, Cit,P نقلا عن محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط4، 2005، ص:20.

[3]- Voir Jean Dubois et des auteures: Dictionnaire de Linguistique et des Sciences du langage, Larousse, Paris, présent édition, 1999, p259.

[4]– Voir Jacques Demougin: Dictionnaire; Historique, Thématique et Technique des Littératures, partie1, Larousse, Paris, présent édition, 1990, p776.

تماسك لعبة الدومنو الّتي تفرض استمراريتها تقديم اللاعب قطعا متماثلة الشّكل عند حواف القطع المتلامسة[1].

حَصْرُ التّشاكل على قراءة القصّة واقتصار تعريفه على المضمون عند غريماس رأى فيهما راستي تضيقا لامتداد الأدب والشّعر واحتواءً لطاقة القراءة التشاكلية لهما؛ فعند قراءته لقصيدة "**سلام**" **Salut** لملارميه وجد أنّ السّلام هو المضمون الثّابت للقصيدة أما متنها فكان حيزا للتنوّع اللّفظي له وتشاكلا ملتبسا لمعناه؛ كالتّخليص والإنقاذ، وإظهار التّعاطف، وبعض الألفاظ الدّينية[2]. لذلك اقترح أنّ التّشاكل هو "كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت"[3]؛ إنّ **الوحدة اللّغوية** تشمل الألفاظ ومكوناتها الصّوتية والصّرفية والنّحوية، وأكبر من ذلك الجمل فالفقرات فالنّصّ كوحدة لغوية متكاملة أضف إلى ذلك الإيقاع بالنّسبة للقصيدة. وهذا ما جعل أنواع التّشاكل عند راستي تتعدد حسب مستويات النّصّ لتشمل التّعبير والمضمون معا.

وسار على النّهج التّوسعي نفسه لمفهوم التّشاكل الجماعة م **M** واقترحت أنّه "تكرار مقنّن لوحدات الدّال نفسها (ظاهرة أو غير ظاهرة)، صوتية أو كتابية أو تكرار البنيات التّركيبية (عميقة أو سطحية) على امتداد قول"[4]؛ وإذا أردنا توضيح اختلاف مفهوم التّشاكل بين غريماس والجماعة **M** من خلال التعريفين سنجد أنّ:

1- القول تعميمي على كلّ الملفوظات الخطابية كيفما كان نوعها وموضوعها عند الجماعة **M** تقابله الخصوصية السّردية للقصّة والحكاية عند غريماس.

---

[1] - ينظر آن أينو: مراهنات، ص:78، 79.

[2]- Voir Jean Dubois: Dictionnaire de Linguistique, p259.

[3] - François Rastier: «Systématique des Isotopies», in Essais de Sémiotique Poétique, p82 نقلا عن محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص:21.

[4] - Groupe M: La Rhétorique de la poésie, p35 نقلا عن المرجع نفسه، ص:21.

2- إنّ المقولات المعنوية بالنسبة للعقل هي التّمثلات الّتي تؤثر فيه بالكيفية ذاتها وإن كان بينها اختلاف كلّي أو جزئي في مضمونها، أمّا التّكرار فهو خصوصية منطقية قوامها أنّ العبارة أو التّركيب الكلّي هو ذاته من القيم الممكنة لواحد من المتغيّرات المتضمّنة فيه، وبذلك فهو يفرض صحة تركيب العبارة منطقيا[1]. وعليه فالتّراكم عند غريماس يحدث عن انسجام التّمثلات مضمونيا بعد فكّ اللُّبس عن المعاني وإن اختلفت. أمّا جماعة **M** فتشترط النسق المنطقي للتركيب حتّى يكون الامتداد سليما لا تناقض فيه.

3- حسب الفكرة السّابقة، إذا كانت المقومات أو المقولات المعنوية أو المدلولات من السّياق هي ما جعلت غريماس يركّز على المعنى ودلالاته لتحقيق تشاكل النّصوص، فإنّ تكرار الدّال والصيغة المنطقية عند الجماعة **M** اشترط سلامة التّركيب الّذي يشمل كلّ الوحدات الدّالة الظاهرة وغير الظاهرة الخاصة بالتعبير في النّصّ لتحقيق ذلك.

إنّ تركيز الجماعة **M** على الطّبيعة المنطقية لتركيب الدّوال الّتي يحدّد تكرارها تشاكل النّصّ هو ما يؤاخذهم البلاغيون عليه لأنّ عتبة العلاقات المنطقية تكبح قراءة النّصّ الشّعري في رأيهم؛ فاللغة المنطقية تسيّرها حركة تشبه قليلا حركة التّواصل الرياضية قائمة على التّساوي والاختلاف، والتّواتر الكلاسيكي أو تعاقب عناصر متساوية الكثافة المعنوية الخاضع للضّغط الانفعالي نفسه يفرغ الألفاظ المكرّرة من كلّ ميل إلى الدّلالة الفردية ذات الطابع الإبداعي[2]. لذلك يجب أن تتجاوز العلاقات حدود المنطق؛ لأنّ "..النّصّ لعالم مهول من العلاقات المتشابكة يلتقي فيه الزمن بكل أبعاده، حيث يتأسس في رحم الماضي وينبثق في الحاضر ويؤهل نفسه كإمكانية مستقبلية للتداخل مع نّصوص

[1] – ينظر موسوعة لالاند الفلسفية، مرجع سابق، ص:152، 153، 1183، 1184.

[2] – ينظر رولان بارت: الدرجة الصفر في الكتابة؛ ترجمة محمد برادة، دار الطليعة / الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت/الرباط، ط2، 1982، ص:60.

آنية. والنّصّ كذلك علاقة متشابكة من عناصر الاتصال اللّغويّة يتحد فيها السّياق مع الشّفرة لتكوين الرّسالة، ويتلاقى الباعث مع المتلقي في تحريك الحياة في هذه الرسالة "[1]، إذا فنشاط البنية النّصيّة يعتمد على علاقات تناصية في حراكه لتَكَوُّنِ المعنى؛ لأنّها مهمّة في التّنظيم الدّاخلي وإقامة نسق لغوي محكم، ولأنها فعالة في تنشيط السّياق الدّلالي والإبانة عن غرض تعميمي تواصلي. إذا "في الأخير هي براهين اللسانيات التناصية الّتي تثبت فعليتها في تجديد قراءة كانت محكمة"[2]، وهي إشادة بالبنى المفتوحة على تعدّد القراءات الّتي يدين بها التّناص للنّصّ الشّعري.

هذا التّشعّب للمحددات المعرفية للتّشاكل والتّقابل في الدراسات الغربية توازيه محددات أكثر تشعبا في الدراسات العربية؛ لأنّ للمصطلحين خلفيات علمية ومُعَادِلاتٌ بلاغية في البّلاغة العربية مما ساهم في اختلاف بلورة تعريفه لدى الدارسين العرب.

أول ما اختلف عليه الدارسون العرب هو ترجمة المصطلحين خاصة التّشاكل؛ فعند عبد السلام المسدي التّشاكل مقابل للمصطلح **Isomorphisme** والمشاكلة مقابلة لـ **Conformation** [3] ، وبسام بركة رأى أنّ **Isomorphisme** هو التّماثل المورفيمي أمّا **Isotopie** هو تكرار وإعادة لفئات دلالية [4]. أمّا يوسف وغليسي رأى أنّه "لولا المعيار التّداولي للمصطلح قد فعل فعله، لدعونا-ثانية- إلى إعادة النظر في ترجمة هذين المصطلحين بهذا المقترح الجديد:(التّناظر= **Isotopie**، التّشاكل= **Isomorphisme**) "[5]؛ وحجته في ذلك أنّه لما كان المفهوم الوارد في قاموس

---

[1] – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص:17,

[2]– François Rastier: Sens et textualité, Hachette, Paris, 1989, p10.

[3] – ينظر عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات مع مقدمة في علم المصطلح (عربي/فرنسي، فرنسي/عربي)، الدار العربية للكتاب، د.ط، 1984، ص:128,

[4] –بسام بركة: معجم اللسانية (فرنسي/عربي)، منشورات جروس-برس، بيروت، د.ط، 1984، ص: 116.

[5] – يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/بيروت، ط1، 2008، ص:268، 269.

اللّسانيات لـ **Isotopie** مرتبط بتكرار وحدة لسانية فهي علاقة بين وحدات متواردة اللّفظ أو السيمات في النّصّ، وكان المقابل له في اللاتينية التّساوي في الأمكنة وفي كيمياء النظائر، فإنّ معنى التناظر يلائمه. ولما كان المعنى اللساني لـ **Isomorphism** مرتبط بالعلاقات التّوافقية بين بنيتين لنظامين مختلفين فهو مرتبط بشكل البنيتين، وكان المقابل له في اللاتينية تساوي الأشكال وفي الكيمياء التشابه في أشكال المركبات الكيميائية، وعليه فمعنى التّشاكل يلائمه[1]. ولكن المتفق عليه على العموم هو مصطلح التّشاكل مقابل للمعنى **Isotopie**.

إنّ التّشاكل مرتبط بالجذر اللّغوي **شكل**؛ "..والشّكل المثل، نقول: هذا على شكل هذا أي مثاله، وفلان شكل فلان مثله في حالاته، ويقال هذا من شكل هذا أي من ضربه ونحوه، وهذا أشكل بهذا أي أشبه، والمشاكلة: الموافقة والتّشاكل مثله..."[2]، فهو يخرج إلى معنى الشّبه والمثل وذلك معناه في كلّ المعاجم اللّغوية، أما المماثلة تكون بين المتفقين وهي من التّسوية، وأمّا التّشابه قد يكون بمعنى الاستواء والمساواة بين الشيئين وقد تكون من الاشتباه المشْكَلِ والالتباس[3]، ومنه المتشابه والمشكل في آيات القرآن الكريم؛ "..وما أحكم... لا يحتمل من التّأويل إلا وجها واحدا، كما أنّ المتشابه ما اشتبه منه مراد المتكلم على السّامع لاحتماله وجوها مختلفة...واللّفظ إذا... خفي لنفس الصّيغة فأدرك عقلا فمشكل،... والمشكل على خلاف النّصّ وهو اللّفظ الّذي اشتبه المراد منه بحيث لا يوقف على المراد منه بمجرد التأمل"[4]. لذلك كان كلّ ما به

---

[1] - Voir Jean Dubois : Dictionnaire de Linguistique, Op, p259 وارجع إلى ص:31، 32 من البحث.

[2] - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، م11، دار الصادر، بيروت،ط1، 1992، ص:357.

[3] - ينظر المصدر نفسه، م11، ص:610 وينظر م3، ص:503، 504،505.

[4] - محمد الراغب: موسوعة مصطلحات سفينة الراغب ودفينة المطالب، ص: 20 ،21.

اشتراك في علم الأصول يسمى مشاكلة؛ فالإتحاد مثلا " يطلق على تصيير الذّاتين واحدة ويكون في العدد من اثنين فصاعدا، وإذا حصل الإتحاد في الجنس فهو يسمى المجانسة، وفي النّوع يسمى المماثلة، وفي الخاصة مشاكلة، وفي الكيف مشابهة، وفي الكمّ المساواة، وفي الأطراف مطابقة، وفي الإضافة مناسبة، وفي الأجزاء موازنة"[1]؛ إذا المشاكلة هي إتحاد الذّاتين في الخاصية المدركة بينهما والّتي تخرج عن جنسهما ونوعهما وأصلهما فتلتبس إحداهما علينا بالأخرى؛ والالتباس نتيجة" لاشتراكهما في صفة تناولها الإدراك و..الإدراك إنما يتناول أخص صفات الذّات وهو ما يرجع إليها،...الوجوه الّتي يقع فيها الالتباس معقولة، وهي المجاورة والحلول...ويقع الالتباس مع العلم بتغايرهما."[2] لذلك قيل في العين التي خالط بياضها حمرة–حلول– أنها شكلاء ، وفي الفرس الذي تكون في إحدى يديه وإحدى رجليه بياض(محجل)– مجاورة– أنها شكلاء أيضا، فتلك خاصيتهما[3]، إذا فالالتباس في التّشاكل هو نتيجة لخاصية الحلول أو لخاصية المجاورة.

وقبل التعرف إلى مفاهيم التّشاكل في الدراسات العربية يجب التعرف إلى مدلول لفظ المشاكلة؛ لأنّها تمثل جذرا بلاغيا تراثيا سبق المفهوم القرائي الحداثي وحتى نتعرف على مقدار الانزياح المفهومي الّذي حدث ومقدار ارتباط التّشاكل بالمفهوم العلمي والغربي. المشاكلة من المحسنات البديعية المعنوية وهي "ذكر الشّيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته تحقيقا أو تقديرا؛ ففي قول أبي تمام:

مَنْ مُبْلِغُ أَفْنَاءَ يَعْرُبَ كُلِّهَا أَنِّي بَنَيْتُ الجَارَ قَبْلَ المَنْزِلِ"[4]

---

[1]– محمد النويجي: معجم مصطلح الأصول (تعريفات لغوية وشروحات لكتب الأصول)، دار الجيل، بيروت، ط1، 2003،ص:8 وينظر ص:293.

[2] – عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي:سر الفصاحة، دار الكتاب العلمية، بيروت،ط1، 1982، ص:17.

[3] –ينظر لسان العرب، م11، ص:359.

[4] – الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة؛ شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، ج6، دار الجيل، بيروت، ط3، 1992، ص:26.

المشاكلة أجازت بناء الجار لوقوعه مصاحبا لبناء المنزل، ومن المشاكلة التحقيقية قوله تعالى:﴿ وَجَزَٰٓؤُاْ سَيِّئَةٖ سَيِّئَةٞ مِّثۡلُهَا ﴾[1]، "فالسّيّئة الثّانية ليست بسيئة لأنها مجازاة ولكن... حُمِلَ اللّفظ على اللّفظ، وكذلك ﴿ وَمَكَرُواْ وَمَكَرَ ٱللَّهُ وَٱللَّهُ خَيۡرُ ٱلۡمَٰكِرِينَ﴾[2] إنما حمل اللّفظ على اللّفظ فخرج الانتقام بلفظ الذّنب؛ لأنّ الله عزّ وجل لا يمكر"[3]. هذا بالنسبة للمشاكلة تحقيقا أما تقديرا فكقوله تعالى: ﴿ صِبۡغَةَ ٱللَّهِ وَمَنۡ أَحۡسَنُ مِنَ ٱللَّهِ صِبۡغَةٗ ﴾[4]، **صبغة** في الآية بمعنى الختان الّذي أمر به سيدنا محمد- صلى الله عليه وسلم- وهي في مقابل صبغة النّصارى أولادهم بغمسهم في ماء المعمودية الأصفر، فلفظ الصّبغة لم يتقدم في الحقيقة وإنما تقدمت الحالة المعروفة عند النصارى تقديرا من سياق الآية[5]. قد يتبادر إلى الذهن أنّ المشاكلة من المجاز اللّغوي لأنّها استعمال كلمة في غير ما وضعت له فهذا التّعريف يشمل المجاز والكناية، ولكن علاقة المصاحبة هي التي تنفي ذلك لأنّ التباس قصد المتكلم في الآية الأولى- حسب قول ابن سنان الخفاجي- يرجع حقيقة إلى المجاورة اللفظية، أما التباسها في الثانية فتطلب تقدير الكلام ويرجع ذلك إلى الحلول اللفظي، فهي علاقة عدول عن إسناد اللّفظ إلى معناه بإسناده إلى معنى لفظ مصاحب فلا وجود لأيّ علاقة تجوز، كما أنّ المشاكلة ليست حقيقة لأن اللفظ المشاكل وقع مستندا إلى غير حقيقة وضعه الأولى[6].

---

[1] - سورة الشورى؛ الآية: 40.

[2] - سورة آل عمران؛ الآية: 54.

[3] - ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، ص:141.

[4] - سورة البقرة، الآية: 138.

[5] - ينظر أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط2، 2000، ص:621، 622.

[6] - ينظر إحالة عبد المنعم خفاجي على الخطيب القزويني:الإيضاح، ص:26، 27 وينظر عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص: 266، 267.

أما مصطلح **Opposition** فقد اتفق الدارسون العرب على ترجمته **بالتّقابل**[1] وهو مشتق من الجذر اللغوي **قبل**؛ "..وقابل الشّيء بالشّيء مقابلة وقبالا: عارضه.. الليث: إذا ضممت شيئا إلى شيء قلت قابلته به، ومقابلة الكتاب وقبالة به: معارضته، وتقابل القوم؛ استقبل بعضهم بعضا،..والمقابلة المواجهة والتّقابل مثله، وهو قبالك وقبالتك أي اتجاهك.."[2]، فالتّقابل يخرج إلى المعارضة والمواجهة. والمقابلة بلاغيا من المحسنات البديعية المعنوية كالمشاكلة؛ "وهو أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة ثم بما يقابلهما أو يقابلها على التّرتيب"[3]، كقول الشّاعر:

أَيَا عَجَبًا كَيْفَ اتَّفَقْنَا فَنَاصِحٌ وَفِيٌّ وَمَطْوِيٌّ عَلَى الغِلِّ غَادِرُ

فالنّاصح موافقة لمعنى الوفاء كما وافق معنى الغدر الغلّ، لذلك جُعِلَ بإزاء ناصح: مطويا على الغلّ وبإزاء وفيّ: غادر؛ فقد أتى الشّاعر بكل ما وصفه من نفسه بما يضاده على الحقيقة ممن عاتبه[4]. وقد فرّق علماء اللّغة بين المقابلة والطّباق من وجهين؛ الطّباق يقتصر على لفظين أمّا المقابلة فتتعدى ذلك؛ والطّباق لا يكون إلا بالأضداد أمّا المقابلة فتكون بالأضداد وغيرها[5]. وقسمت المقابلة في الأغلب حسب عدد المتقابلات وطبيعتها في السّياق اللّغوي ، أمّا الزرّكشي فرأى أنها ثلاثة أنواع، هي: "نظيري ونقيضي وخلافي، والخلافي أتمها في التّشكيك وألزمها بالتأويل، والنقيضي ثانيهما والنظيري ثالثهما...ومثال مقابلة النظيرين مقابلة السّنة والنّوم في قوله تعالى: ﴿**لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلَا نَوْمٌ**﴾[6] لأنهما جميعا

---

[1] – ينظر بسام بركة: معجم اللسانية،ص:147 و ينظر عبد السلام مسدي: قاموس اللسانيات،ص:148.

[2] – ابن منظور: لسان العرب، م11، ص: 540.

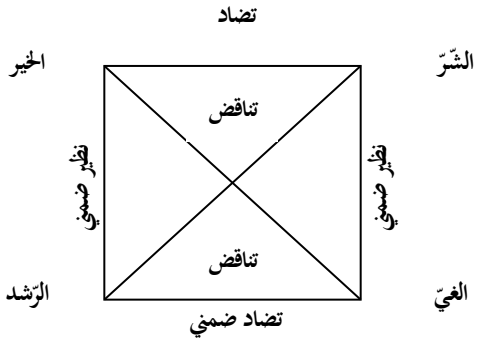
[3] – الخطيب القزويني: الإيضاح، ص: 16.

[4] – ينظر أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص:636.

[5] – ينظر محمد بن بهادر بن عبد الله الزركشي: البرهان في علوم القرآن؛ تقديم وتعليق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2006، ص: 706.

[6] – سورة البقرة؛ الآية: 255.

من باب الرقاد المقابل باليقظة، وقوله: ﴿ وَتَحْسِبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ﴾[1] وهذه هي مقابلة النقيضين... ومثال مقابلة الخلافين مقابلة الشّر بالرّشد في قوله تعالى: ﴿ وَإِنَّا لَا نَدْرِي أَشَرٌّ اُرِيدَ بِمَنْ فِي الْأَرْضِ أَمْ أَرَادَ بِهِمْ رَبُّهُمْ رَشَدًا﴾[2].. وهما خلافيان وضدّ الرّشد الغيّ وضدّ الشّرّ الخير، والخير الّذي يخرجه لفظ الشّرّ ضمنا نظير الرّشد، والغيّ الّذي يخرجه لفظ الرّشد ضمنا نظير الشّر قطعا، حصل من هذا الشّكل أربعة ألفاظ: نطقان وضمنان فكان بهما رباعيان.."[3]، نفهم من ذلك أنّ الزركشي ضمَّن المقابلة فكرة التّضاد والخلاف والنّظير؛ كمّا يوضحه الرّسم الآتي:



إذا يمكن القول أن المقابلة تحكمها أكثر من علاقة؛ والقاعدة الأساسية في التّقابل- حسب الشكل- قائمة على علاقة اختلاف ظاهرة على مستوى الجملة، وعلى علاقتي تناقض متقاطعتين ناتجتين عن خلاف ضمني من المجاز الموازي للخلاف الظاهر؛ فالتّقابل هنا ناتج عن تضاد حقيقي قائم على ضدين قبل دخولهما نسق العبارة وتضاد مجازي يوجدُه سياق المعنى، ولا تتوقف سلسلة العلاقات التقابلية عند هذا الحد بل تنتج علاقة تناظرية بين الظّاهر والمجاز. والظّاهر أنّ طبيعة التّضاد النّاتجة عن نوع الطّباق في

[1] - سورة الكهف؛ الآية: 18.

[2] - سورة الجن؛ الآية: 10.

[3] - الزركشي: البرهان في علوم القرآن، ص:706، 707.

أسلوب المقابلة هي الّتي تحدد نوع التقابل؛ واستنادا على أشكال الطباق يمكن تصوّر تقسيم التّقابل إلى[1]:

1- تقابل التضاد: تضاد لفظي (حقيقة أو مجاز)، وتضاد معنوي.
2- تقابل السّلب والإيجاب.
3- تقابل التّخالف.

وحتّى يصحّ التّقابل يجب تجنّب استحالته وتناقضه الّذي لا مدلول منه، كالجمع بين المتقابلين من جهة واحد وتكون على أربع: "إمّا على طريق المضاف وهو الشّيء الذي يقال بالقياس إلى غيره مثل.. الأب إلى ابنه..، وإمّا على طريق التّضاد: مثل الأبيض والأسود..، وإمّا على طريق العدم والقِنْيَة كالأعمى والبصير..، وإمّا على طريق النّفي والإثبات مثال أن يقال زيد جالس زيد ليس بجالس. فإذا ورد في الكلام جمع بين متقابلين من هذه المتقابلات من جهة واحدة فهو عيب في المعنى"[2]؛ وقصد بالجهة الواحدة أن لا يجتمع المتقابلين لنفس الشّيء من جهة واحدة، كأن نقول زيد أبو عمرو وزيد بن عمرو فهذا مستحيل ولكن يجوز القول أن زيد ابن وأب، وهذه الجهات نتجت عن تأثير الفلسفة في الأدب.

نستنتج مما سبق أنّ المحددات المعرفية للتّشاكل والتّقابل في الدّراسات العربية تتمثل في ظواهر بلاغية خاصّة بالمحسّنات البديعية المعنوية، الّتي مثّلت حلية الأسلوب الأدبي ومجرّد صنعة وزينة على مرّ العصور الأدبية. وتناسينا أنّ القول المتخيّل "..يكون المتعجب منه صادرا عن حيلة في اللّفظ أو المعنى، إما بحسب البساطة أو بحسب التّركيب...، وكلّ حيلة فإنّما تحدث بنسبة ما بين الأجزاء، والنّسبة إمّا بمشاكلة أو مخالفة. والمشاكلة إمّا تامّة وإمّا ناقصة، وكذلك المخالفة إما تامّة وإمّا ناقصة. وجمع ذلك

[1] – ينظر ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، ص: 199، 200 وينظر فايز عارف القرعان: التّقابل والتّماثل في القرآن الكريم، المركز الجامعي للنشر، إربد، ط1، 1994، ص:37 وما بعدها.

[2] – المصدر نفسه، ص:238، 239.

إمّا يكون بحسب اللّفظ أو بحسب المعنى"[1]؛ فأمر التّخيل الشّعري لا ينحصر في المعاني فقط، وإنما للألفاظ في تناسبها التّشاكلي أو الاختلافي فيما بينها حيلة مساهمة فيه، والتّشاكل والاختلاف من أدوات التّرابط وتعالق المعاني فهي تساهم بشكل كبير في نظم معاني النّصّ، لأنّ "المعاني منها ما يتطالب بحسب الإسناد خاصة، ومنها ما يتطالب بحسب الإسناد وبحسب انتساب بعض المعاني إلى بعض في أنفسها بكونها أمثالا أو أشباها أو أضدادا أو متقاربات من الأمثال والأضداد"[2]؛ والتّشاكل والتّقابل يحقّقان النّظم حسب الإسناد النّحوي وحسب انتساب المعاني بعضها لبعض وفق علاقات نسقية تبني فاعلية المعنى السّياقي؛ وفي القول تلميح إلى دور المحسنات اللّفظية الذي تجاوز الصّنعة الّتي ألصقت به إلى نظم الفضاء التّخيلي للنّصّ، ولكن هذا الخروج عن الصنعة تبنته الدراسات العربية نتيجة تبنيها للمفهوم الحداثي للنّصّ وليس لارتباطها بالمفاهيم التّراثية.

[1] – ابن سينا: الشعر(رقم9من المنطق من كتاب الشفاء)؛ تحقيق وتقديم عبد الرحمان بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1966، ص: 25، 26.

[2] –أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء؛ تحقيق وتقديم محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981، ص:44.

3- التطبيق الإجرائي النقدي للتشاكل والتّقابل في الدّراسات العربية:

لقد سبقت الإشارة إلى أنّ اهتمام النّقاد العرب بتطبيق التّشاكل والتّقابل في القراءة جاء بالموازاة مع الاهتمام بالمفهوم الحداثي للنّصّ وبالقراءة البنيوية والسّيميائية، فتعاملت الدّراسات العربية معهما كإجراءين نقديين. فإذا كان النّصّ الحداثي علامة لغوية كبرى أو بنية كبرى "..تتسم بدرجة قصوى من الانسجام والتّماسك.... فالتّماسك يتحدّد على مستوى الدّلالات عندما تكون العلاقات قائمة بين المفاهيم والذّوات، والمشابهات والمفارقات في المجال التّصوري، كما يتحدّد على مستوى المدلولات أو ما تشير إليه النّصوص من وقائع وحالات"[1]، وكان "المعنى الإجرائي للعلامة يلخّص علاقات وقواعد تركيبية موجودة في لغة ما ويثبت الكيفية الّتي تتألّف بها العلامات في التّعبير، وكيف أنّ هذه التّعابير يمكن أن تتغير"[2]؛ فإنّ التّشاكل والتّقابل يتمحور عملهما الإجرائي في تبيان العلاقات على مستوى الدّلالات التّصوّرية المرتبطة بخيال المبدع، وإظهار العلاقات بين المفاهيم النّصية والتّخيلات الذّاتية الّتي تخرج إمّا إلى مشابهات أو مفارقات فيما بينها، وعليه فعملهما الإجرائي على مستوى الدال مرتبط بالنسق اللغوي، وعلى مستوى المدلول مرتبط بالسّياق الخارج لغوي كالاجتماعي والسّياسي والنّفسي وغيرهم.

إنّ بلورة مفهوم قرائي موحّد للتّشاكل والتّقابل يفي كلّ الجوانب المذكورة سابقا، ويخترق السّيميائيات الغربية والعربية معا صعب ؛ والأسباب الآتية تثبّت ذلك[3]:

---

[1] – صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص:236.

[2] – علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري (من البنية إلى القراءة)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص:39.

[3] – ينظر يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي والعربي الجديد، ص:268، 269.

1- إذا كانت المرجعية العلمية للمصطلحين تستمدّ حقيقتها العلمية من العلاقات المنطقية الطبيعية، فإنّ قمة الإبداع الأدبي في ذاتيته التّخيلية المتمردة على كلّ ما هو طبيعي موضوعي.

2- التّداخل المعرفي والمفهومي بين المصطلحين واقترانهما؛ فالتّشاكل لم يعد أمره متعلّقا بتكديس العناصر الإيجابية المشاكلة، بل أنّه أصبح يرى في حضور العناصر المقابلة والمعارضة السّالبة ما يعلن الحضور الضّمني للعناصر الإيجابية غير المقولة، وعليه فلتّقابل دور بنائي لتّشاكل[1]، كما يساهم التّشاكل في تلاحم علاقات التّقابل وتكاملها.

3- التباس مصطلح **Isotopie** بـ **Isomorphism** * ساهم في تعقيد بلورة مفهوم التّشاكل.

4- شيوع التّشاكل والتّقابل في الدّراسات السّردية والشّعرية ساهم في تداعي مفهومها لاختلاف طبيعة نصّ الشّعر عن نصّ السّرد.

5- تداخل المصطلحين الغربيين بمصطلحات موصولة بالبلاغة العربية كان السّبب الأساسي في اختلاف مفهوم المصطلحين- خاصة التّشاكل- عند الدارسين العرب.

صلة التّشاكل والتّقابل بمصطلحات من التراث البلاغي العربي كالمشاكلة والمقابلة ومفاهيم الإعادة اللّفظية والاشتراك اللّفظي والمعنوي أثر تأثيرا كبيرا في اختلاف التّطبيق الإجرائي لهما عند الدارسين العرب، والصّلة البنائية لمصطلح التّقابل بمصطلح التّشاكل جعلتهم يتطرقون لمفهوم الأوّل في الإجراء القرائي التفصيلي للثّاني. وما يمكن الإشارة إليه هو أنّه على اختلاف وتباين المنظور القرائي والمقاربة الدلالية المتعلقين بالعلاقات بين تمفصلات النّصّ الدّالية والمدلولية، فإنّ الدّراسات العربية في مجملها اتفقت على التّعامل

[1] - ينظر آن إينو: مراهنات، ص:94.

* - نرجع إلى ص: 30، 40، 41 من البحث.

مع التّشاكل- ومنه مع التّقابل- كأداة إجرائية تسعى إلى فضّ النّص من مستويات عديدة[1].

محمد مفتاح بعد أن تطرّق إلى مفهوم التّشاكل عند كلّ من غريماس وراستي والجماعة **M** بالشّرح والنّقد اقترح تعريفا له تجنب فيه – حسب قوله – النّقائص الّتي وقع فيها هؤلاء، فرأى أنّ " التّشاكل: « هو تنمية لنواة معنوية سلبيا أو إيجابيا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرّسالة»"[2]. لقد سار على النّهج الغربي نفسه في قضية التّراكم للمحددات اللّغوية والمعنوية الّتي تجعل القراءة متشاكلة، إلا أنّه انتقد تجاهل غريماس للتّعبير كعنصر جوهري في القراءة التّشاكلية للمعنى، واهتمامه بالمقومات النّصية الإيجابية في التّراكم المعنوي مهملا المقومات السّلبية الّتي تساهم في اختبار صحّة المعنى ورفع الإبهام بين المقومين المتعارضين، لذلك أدرج تراكم المقومات السّلبية. كما أنّه رأى في اهتمام الجماعة **M** بالصّيغة المنطقية للتراكيب في القراءة التّشاكلية إبعادا للخطاب الشّعري وما يشابهه كالخطاب الأسطوري والإعلاني؛ لأنّهم يمثلون صورة التّمرد على كلّ ما هو منطقي، فالولع والإعجاب بالتّصوير الشّعري يكمن في الخروج عن المألوف بالجمع بين المتناقضات في صورة لا يَقْبَلُهَا المنطق، لذلك أدرج في تعريفه أنّ الإركام قد يكون قسري يفرضه السّياق اللّغوي أو اختياري تُوجده الذائقة الشّاعرة[3].

وما أضافه تعريف محمد مفتاح إلى جانب الطّابع التّداولي والوظيفة القصدية التّواصلية الّتي تجمع المتكلم بالمخاطب بواسطة نصّ يتخذ من الشّفرة اللّغوية وسيلة لنظم السّياق الضّامن لنجاعة ووجاهة التّواصل، هو إدماج عنصر التّناص الّذي يراه عنصرا فعالا في

[1] – ينظر خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 1997، ص:172.

[2] – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص:25.

[3] – ينظر المرجع نفسه، ص:22، 23.

القراءة التّشاكلية؛ إذ يمثّل التّناص بين النّصوص اللاحقة والسّابقة اركاما وتكرارا لمقومات نواة معنوية تراثية، وهذا التّشاكل التّناصي يبرز أصالة الخطاب واستقلاليته أو فقدانه لها واعتباره نسخة مكرورة، كما أخرج التّناص الانسجام من الدّاخل نصية إلى الانسجام مع الجنس الأدبي وثقافة الأمّة الّتي استقى منها المبدع ثقافته؛ هذه الفكرة مستقاة من التّشاكل بين الحقائق الاجتماعية واللّغة والثّقافة عند الأمم الّذي تناوله سابير وورف ولفي شتراوس[1].

أما عبد الملك مرتاض رأى أنّ التّشاكل والتّقابل ليسا مصطلحين محدثين في القراءة العربية؛ بل أنّ عمر بن مسعود بن ساعد المنذري (ت1160هـ) قد سبق غريماس إلى الحديث عنهما في كتابه **"كشف الأسرار المخفيّة"** فاتخذهما كإجراءين منهجيين لتصنيف معاني الأشياء بما تشاكلت أو تقابلت، ومنه توصل إلى أنّ عمل غريماس لا يتعدى كونه تجسيدا لمساعٍ ذهنية تردّدت في أذهان البلاغيين وعلماء الفلك العرب. وفي إرساء مفهومهما أشار إلى أنّ أثر تداخل العلوم ساهم في إثراء مفهوم التّشاكل والتّقابل وشحنهما بطاقة معرفية قابلة وقادرة على التّحرك في الاتجاه الّذي يريده مستعملهما[2]، ولعلّ هذا ما جعل يوسف وغليسي يرى في المفهوم الإجرائي للد. مرتاض تصرفا إجرائيا خاصا في مفهوم معرفي عام[3]. وفي تعريف له للتّشاكل في سياق قراءة نصّ شناشيل بنت الحلبي للسّياب؛ رأى أنّه "عبارة عن محور تركيبيّ على مدى سلسلة تركيبية من الكلام مؤلّفة من كلاسيمات؛ تستطيع ضمان التّجانس للخطاب المنطوق. وانطلاقاً من بعض

---

[1] – ينظر محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص:25 وينظر Jean Dubois et des auteures: Dictionnaire de Linguistique, Op, p259.

[2] – ينظر عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري (تحليل الإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل بنت الحلبي)، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 2005، ص:9، 10 وينظر خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ص:171.

[3] – يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:266، 267.

هذا التعريف فإنّ مفهوم "**تركيب**" يجب أن يضمّ على الأقلّ صورتين معنويّتين هما اللّتان تشكّلان السّياق الأدنى الّذي يفضي إلى قيام تشاكل"[1] التّعريف حافظ على السّمة التّراكبية والتّعدد أو التكرار للتّشاكل الغريماسي الّذي يضمن انسجام الخطاب، إلا أنّ فيه استحدثا لمصطلح كلاسيمات المشتق من **Classe** ويقابل في ترجمته **الفئة** الّتي تعني جملة الأشياء المحددة بسمة أو سمات مشتركة[2].

كما أشار عبد الملك مرتاض إلى أنّ القراءة الإجرائية السّيميائية التّشاكلية لمستويات النّصّ المختلفة– موافقا بذلك د. مفتاح وقبله راستي – تفضي إلى أنواع للتّشاكل قد يتعدّد كما قد يزدوج، ورأى أنّ هذه التّعددية الإجرائية تبيّن نوايا النّصّ الأدبي وتكشف خفاياه، كما تمنح الإجراء التّحليلي حرية التّأويل ومنه تعدد قراءاته[3]. كما رأى أنّ التّباين في تعارضه المعنوي أحيانا وفي انحسار المعنى منه ضمن ثنائيات أحيانا أخرى، فيه ما يمنح دلالة للتّشاكل، وقاربه اصطلاحيا من **Hétérotopie** الّذي يخرج بعد دمج المفهوم الإغريقي لأجزائه [**Hetéros**: غير أو آخر، **Topos**: المكان] إلى المكان الآخر المقابل لتساوي المكان في **Isotopie**، ومنه إمكانية استعماله تحت مصطلح التّقابل الّذي اصطنعه الفلكي العربي عمر المنذري[4].

أما عبد القادر فيدوح فقد ركّز اهتمامه على " تباين أنماط التّشاكل وما وراءها من ارتباطات تركيبية لوحدات ألسنية في ظلالها الدّلالية بالقدر الّذي تتوافر فيه سمة هذه القصائد الّتي تقتضي جملة من التّشاكلات المنتشرة، على أنّ كلّ قراءة تشاكلية فيها

[1] – عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص:21.

[2] – ينظر موسوعة لالاند الفلسفية، ص: 174.

[3] – ينظر المرجع السابق، ص:18، 21.

[4] – ينظر المرجع نفسه، ص:23.

تفرض عدة تأويلات في أحوال تشاكلها المتعددة لفضاء النّصّ المحتمل"[1]. رأيه في التّشاكل يثبت أنّ تباين أنواعه الّذي تتحكم فيه العلاقات التركيبية بين الوحدات الألسنية في تشاكلها مع سمة النّصّ الشّعري هو ما يفتح أفق التأويل أمام القارئ؛ لأنّ القراءة التشاكلية لتلك السّمة تشحن وحدات النّصّ بطاقة دلالية وتجعل منه فضاء مفتوح الأفق الاحتمالي.

وأشار إلى أنّ التّشاكل لا يعمل على انسجام وحدات النّصّ بل يتعدى ذلك إلى انسجام المغزى الدّلالي لكلّ تشاكل جزئي في النّصّ، تركيبي كان أم صوتي أم نحوي مع غيره من التّشاكلات[2]. كما أشار إلى أنّ طبيعة تشكيل النّصّ الشّعري القائمة على الموقف الجدلي ترصد التّشاكلات والتّقابلات إليه؛ فإذا كان التّقابل يقيم المعنى على أساس من التّنافر والتّضاد بين المعنيين المتجادلين فإنّ التّشاكل يعمل على تعميق الهوّة بينهما ليثبت موقف المبدع من أحدهما[3].

أمّا عبد الله الغذّامي فاتخذ من معنى المشاكلة والاختلاف وسيلة لقراءة النّصوص التّراثية في محافظتها على عمود الشّعر أو خروجها عنه؛ فرأى وفق منظور جرجاني أنهما مبدآن لاحتواء النّصّ في التّصوير والإنشاء، فإذا كانت المشاكلة تنتج عن انعكاس لعلاقات كانت قائمة قبل نشوء النّصّ مما يفضي إلى تشابههما في التقاليد الإنشائية والتّصويرية وائتلاف دلالاتهما، فالاختلاف هو تحول دلالات المعنى من واقعها المتعارف عليه إلى دلالة يحدثها النّصّ فيكون بذلك إضافة سياقية ودلالية مختلفة عما سبقها إذ

[1] – عبد القادر فيدوح: دلائلية النّصّ الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1993، ص:98.

[2] – ينظر عبد القادر فيدوح: دلائلية النّصّ الأدبي، ص: 106.

[3] – ينظر المرجع نفسه، ص:46.

يعقُد ما كان متنافرا ومتباينا من قبل[1].

إذا فالقراءة التّشاكلية والاختلافية عند الغذامي هي تبيان لفلسفة التّقليد وفلسفة الإبداع في الأدب العربي يمثل فيها عمود الشعر المفهوم المركزي؛ فعنده النّصّ الشّعري للبحتري مُشاكل للتّقاليد الشّعرية في عصره، أمّا شعر أبو تمام مختلف عنها وغريب، أمّا شعر المتنبي فكان الشّبيه المختلف للنظام الشّعري آنذاك[2]، وعليه فالغذامي كان بعيدا كلّ البعد عن المفهوم الغربي للتّشاكل والتقابل، بل كان مفهومه خاصا به يمثل بحثا "في النّصّ عن النّصّ وفي التّفسير عن التّفسير، وهو قراءة في المضمر النّصي والمضمر النّظري"[3]؛ هو بحث في إشكالية المعنى في النّصّ الأدبي التّراثي الّذي قد يشاكل التّقاليد الشّعرية وقد يخرج عنها.

[1] – ينظر عبد عبد الله الغذامي: المشاكلة والاختلاف (قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء/بيروت، ط1، 1994، ص: 8، 9، 67.

[2] – ينظر يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي، ص:267 .

[3] – عبد الله الغذّامي: المشاكلة والاختلاف، ص:9.

الفصـــــل الثّـــــاني:

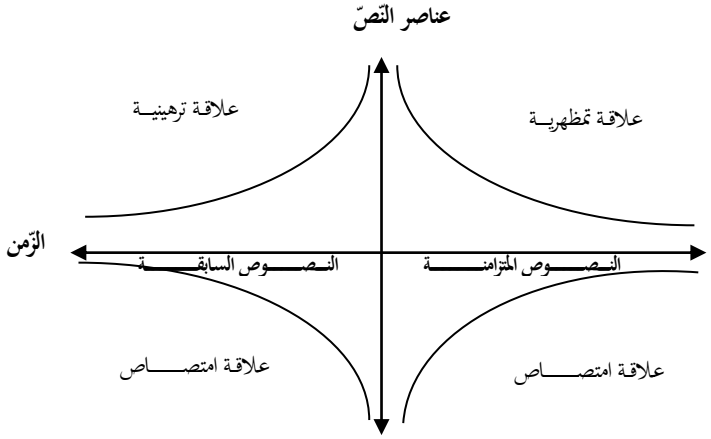
قراءة المضامين الصوفيّة في الشّعر الجزائـريّ

"إذا كـان الشـيء متعلقـا بغـيره ومقيسـا علـى مـا سواه، كان من خير ما يستعان به على تقريبه من الأفهام وتقريره في النّفوس أن يوضع له مثال يكشف عن وجهه ويؤنس به ويكون زماما عليه يمسكه على المتفهم له والطالب علمه." عبد القاهر الجرجاني: الرسالة الشافية.

"اللغـة مواضـعة علـى الدلالـة، والمواضـعة تـواتر في الزمن." عبد السلام المسدي: التفكير اللساني عند العرب

إذا كان المصدر الّذي أشتق منه التّشاكل والتّقابل يَفْتَرِضُ وجود عنصرين (أو أكثر) يتضامّان مع حدث التّفاعل ويجسّدان معناه؛ فقد يجعلهما يتشاركان في معنى الحدث، أو قد يجعل أحد العنصرين مطاوعا ومسايرا في الفعل للآخر، وفي أغلب الأحيان يخرج معنى التّفاعل إلى التّظاهر بصفة ليست موجودة في العنصرين.

وإن اعتبر النّصّ إنجازا فرديا يعيد فيه صاحبه بناء تراكيب لغوية ومنظومة سيميائية معروفة وفق توزيع جديد استنادا إلى حاجاته التعبيرية ورؤياه الجمالية الخاصة؛ إذ يقوم بعملية احتواء وامتصاص عناصر غريبة عن الإطار المعرفي للمضمون وعن الجهاز اللّغوي للمعنى فينسّق بينها لبناء منجزه النّصّي، وهذه العناصر قد تنتمي إلى ثقافة واحدة كما قد تنتمي إلى ثقافات متباينة ومختلفة، والمعلم التّالي يوضح فكرة التناص – الاحتواء والامتصاص– في النّص المنجز[1]:



إنّ العلاقات الّتي تربط النّصّ المحقق بغيره من النّصوص تختلف حسب مساهمتها في إخراج عناصر الأوّل باعتبار عناصر الثّاني؛ فقد تغلب عليها التمظهرية فيعيد فيها النّصّ المحقّق الرّاهن بعض المظاهر والخصائص الشّكلية لنصوص سبقته أو عاصرته؛ وقد تغلب العلاقة الترهينية فيقوم فيها النص المحقق بإعادة إنتاج جزئي لتلك العناصر السّابقة زمنيا ويضيف إليها بعض الخصائص التجريدية الّتي تجعل من النّصّ اللّاحق متميزا عن السّابق

[1] – ينظر حسين خمري: نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص: 256، 257.

فيفلت من الذّوبان الّذي يطمس ميزته؛ وقد تغلب علاقة الامتصاص فتُتْلِفُ عملية استهلاك النّصّ الرّاهن لنصوص سابقة ومتزامنة الفروق بين عناصره وعناصرها، وقد تكون تلك النصوص من ثقافة غير أدبية إعلامية كانت أم تاريخية أم علمية أم غير ذلك[1].

يمثّل المضمون أهمّ عناصر البنية النّصّية لأنّه المصدر الّذي يتحكم في طبيعة الدّوال والمنبع الّذي تستقى منه المدلولات؛ فـ "كما أنّ الحاجة توجد قبل ما ينتج عنها، والصورة توجد بعد الوضع الّذي تصوّره، كذلك العمل الأدبي يصوّر قَبْلِيا سابقا في وجوده من ناحية، ويَنْتُجُ تلبيةً لحاجة اجتماعية وفردية هي علّته من ناحية أخرى"[2]، أي أنّه إلى جانب التّصور الذّهني الّذي يسبق النّصّ هناك علّة لوجوده قد تكون نابعة من حاجة فردية وقد يؤسسه وضع اجتماعي، وتكامل تلك العناصر يشكّل المضمون.

إذا فالبحث في "**المضامين الصّوفيّة في الشّعر الجزائري**" هو قراءة في العلاقات التّمظهرية والتّرهينية وعلاقات الامتصاص للتّعرف على مدى مطاوعة الشّاعر الجزائري للمرجعية الصّوفية التّراثية، بمعنى هل كانت النّصوص الشّعرية الجزائرية مشاكلة للنّصّ الصّوفيّ التّراثي؟ أم مختلفة عنه؟ أم شبيهة به مختلفة عنه في الوقت نفسه؟ وهل ساهم السّياق الصّوفي في إثراء المضامين الشّعريّة الجزائرية؟.

[1] – ينظر حسين خمري: نظرية النص، ص: 257.

[2] – جابر عصفور: المرايا المتجاورة (دراسة في نقد طه حسين)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1983، ص:19.

1- بين التّجربة الشّعرية والتّجربة الصّوفية:

يخضع أيَّ نصّ قبل تمثله اللّفظي في شكل مفردات وجمل، لسلسلة استعدادات وممارسات خاصة في نفس صاحبه، هي أحداث قائمة في ذاته تميزه وتشخّص طباعه وصفاته، أحداث وجدانية عاطفية تنبع من دخائل المبدع العقلية والفكرية والنّفسية يَحْمِلُهَا اللّفظ؛ "فالنّصّ تفاعل معرفي قبل أن يكون بنية لغوية تندمج فيها دينامية الاستجابة المرئية في طبقاتها السّطحية ضمن ما يحتويه الموجود الملموس من روح التّأمل الدّاخلي فيه قصد إدراك مخيلاته المخفية"[1]، إذا فعلى اللّفظ الظّاهر العائم أن يصبر على تنامي التّموجات الدّلالية العاتية الغائرة في معاني النّصّ، وأن تسبر وتستوعب بنيته اللّغوية الفضاء التّخيلي لصاحبه.

ولما كان كلّ ما يحدث من انثناءات بلاغية وانكسارات على قرار اللّفظ تغيّر من معناه حسب شدة المدّ الذّاتي الباطني لصاحبه، عرّف العمل الأدبي على أنّه "تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية"[2]؛ فكلمة تعبير تحدّد وسيلة العمل وطبيعته، أمّا التّجربة الشّعورية فهي تصوّر موضوع العمل ومحتواه، أمّا الصّور الموحية تبيّن لنا شرط العمل وغايته، وعليه فالتّجربة الشّعورية الّتي يعيشها صاحبها ويتأمل فيها موضوعا ما هي ما يبلور التّعبير.

تلك الصيرورة الشّعورية والوقفة التّأملية الّتي ستصحب تكوّن النّصّ فتصوّر مدلولاته وتنتقي دواله يصطلح عليها باسم **التّجربة الشّعرية**، ولما كانت تجربة إنسانية فهي تحتفظ بحرارة معنى وسلطان دلالة تحييهما كلّ قراءة جديدة لشكلها اللّغوي، صعب حدها في تعريف جامع مانع. ثم كونها تجربة خاصّة وشعورية حالت دون تضييق

[1] – عبد القادر فيدوح: دلائلية النّصّ الأدبي، مرجع سابق، ص: 33.

[2] – سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت، د.ط، د.ت، ص:9.

الكلمات على مفهومها؛ لأنّها مشروع تحويل طاقة شعورية متضخمة لصور عالم غير محدودة إلى كلمات محدودة.

ولعلّ أكثر ما يمكن أن يقال عنها أنّها "الصّورة الكاملة، النّفسية أو الكونية الّتي يصوّرها الشّاعر حين يفكر في أمر من الأمور، تفكيراً يُنِمُّ عن عمق شعوره وإحساسه، وفيها يرجع الشّاعر إلى اقتناع ذاتي وإخلاص فنيّ، لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول.. ليعبث بالحقائق أو يجاري شعور الآخرين لينال رضاهم، بل إنّه ليغذي شاعريته بجميع الأفكار النّبيلة ودواعي الإيثار الّتي تنبعث عن الدوافع المقدسة وأصول المروءة النبيلة، وتشف عن جمال الطّبيعة والنّفس"[1]، التّجربة الشّعرية هي محصلة تفكير يصوِّر عمق شعور صاحبها بموضوعها ومدى إحساسه به مما يخرجها في صورة كاملة متجاوزة كلّ الجزئيات المحدودة؛ لأنّ الصّورة النّفسيّة الكونيّة والكليّة لا تأخذ بالأسبقية الوظيفية والنّفسية للعنصر قبل الدّخول في المجمّع البنيويّ: فالمعرفة الانفصالية للأجزاء لا يمكن أن تحيل إلى المعرفة الصحيحة للكلّ لأنّ التّكافل الدّاخلي يضبط قوانينه[2]. وعليه فالصّورة الكاملة للتّجربة الشّعرية هي أن يعيش صاحبها كلّ لحظة فيها متجاوزا الجزئيات المحدودة إلى المحيط الشّامل بواسطة الشّعور الّذي يقود إلى"مسارب خفيّة إلى الكلّ الشّامل من وراء الجزئيات"[3]، فيبلور بذلك رؤيا جديدة كلّية وشاملة.

هذه الكليّة الّتي تحدّد الصّورة النّفسية والصّورة الكونيّة الجوهرية لموضوع التّجربة الشّعرية تذكّر بالتّجربة الصّوفية، الّتي على الصّوفي أن يسلك فيها مراحل جزئية ترقّيه من مريد إلى شيخ فقطب، تتمثل في مدارج المعراج الصّوفي من أحوال ومقامات؛ "والمقام: ما يتحقّق به العبد بمنازلته من الآداب؛ مما يتوصَّل إليه بنوع تصرُّف، ويتحقق به بضرب تطلُّب، ومُقَاسَاة تكلّف... والحال عند القوم: معنى يَرِدُ على القلب من غير تعمد منهم ولا

[1] – محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة ، ط3، 1964، ص: 290.

[2] – ينظر موسوعة لالاند الفلسقية، م1، ص:451.

[3] – سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص: 32.

اجتلاب"[1]، ارتباط المقام بالمكان يجعل من المقامات الصّوفية مكاسبا نفسية ثابتة، أمّا ارتباط الحال بالظّروف فيجعل من الأحوال الصّوفية مواهبا شعورية وقتية، وكلاهما عبارة عن سلسلة من الحالات النّفسية والشّعورية الّتي تعتري مريد الطّريقة الصّوفية[2]. إذا فالتّجربة الصّوفية هي برنامج لرياضة روحية تؤثّر على الحياة الفكريّة والنّفسية والأخلاقية لسالك طريق التّصوّف، عليه تجاوز مراحلها الجزئية ابتغاء المعرفة الكليّة الّتي تُتَوَّجُ بالمشاهدة، فهي ليست ثقافة دينية ولا جملة رؤى إيديولوجية متبناة في حياة الصوفي[3].

التّشابه بين التّجربة الصّوفيّة الذّوقيّة والتّجربة الشّعريّة الفنيّة مردّه- أيضا- إلى روابط وثيقة وعلائق وشيجة بين الشّعر والتّصوّف؛ فأغلب المتصوّفة أحالوا تصوّفهم إلى الشّعر باعتباره خير مستوعب لدفق شعورهم المتنامي، لأنّ مجاله الخصب المشحون بصور المعنى وظلاله له القدرة على استيعاب لطائف معانيهم ومواجد أذواقهم؛ فالتّصوف هو موقف من الوجود ومحاولة تجديدٍ للموجودات فيه وفق رؤيا ذوقية خاصّة بكل متصوّف[4] . وكأنّ هناك اقتران بين الشّعر والتّصوّف كاقتران المادة بالصّورة، فطبيعة في الإنسان تجعله وبصورة خاصة يعي سلطة الكلام ومتعة التأمل في الممارسات الدينية[5]، وهذا ما يدفع إلى التساؤل عن الحدود الفاصلة بين الشّعرية الصّوفية وصوفية الشّعر ومدى تفاعلهما.

---

[1] – عبد الكريم بن هزوان القشيري (ت 465هـ): الرسالة القشيرية؛ وضع حواشيه خليل منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001، ص:91، 92.

[2] – ينظر ناجي حسين جودة: المعرفة الصوفية (دراسة فلسفية في مشكلات المعرفة)، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992، ص:153.

[3] – ينظر خناثة بن هاشم: الرؤيا والتشكيل في الشعر الصوفي، مرجع سابق، ص: 13.

[4] – ينظر عاطف جودة نصر: شعر عمر بن الفارض (دراسة في الشعر الصوفي)، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1982، ص:103.

[5] – ينظر ياسين بن عبيد: الشعر الصوفي الجزائري المعاصر (المفاهيم والإنجازات/ عمر أبوحفص نموذجا)، وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2007،ص:21.

1-1- مواطن الائتلاف:

- الذّاتية والفردية: إنّ أيّ تجربة تتعلق بما تدركه ذات صاحبها، "وذات الشّيء: نفسه وعينه.. والفرق بين الذّات والشّخص: أن الذّات أعم.. لأنّ الذّات تطلق على الجسم وغيره، والشّخص لا يطلق إلا على الجسم"[1] فهي الخاصية النّفسية **للأنا** الفردي، أمّا الإدراك فيتعلق بأخص صفات الذّوات لِنِسْبِيَّةِ ثبوتها على عكس صفات العلل وصفات الفاعل اللّاتي يلتبس أمرها لتَأَثُرِهَا بالسِّيَاق[2]. وهذا ما يؤكّد اشتراك التّجربتين الصّوفية والشّعرية في منبعهما المتمثل في ذات الإنسان؛ "فإذا التقى كلّ من الشّاعر والصّوفي على مشارب البؤرة القابعة وراء الإدراك كانت التّجربة الشّعرية والصّوفية في مضايفتها بين معطيات الشّعر والتّصوف"[3]، وبؤرة ماوراء الإدراك هي خصوصية الذّات والأنا الفردية والجذوة الّتي تؤجّج كيان التّجربة سواء كانت شعرية أم صوفية. والمنظار الذّاتي للتّجارب الإنسانية يجعلها تبدو "وكأنّها جزر منعزلة ليس بينها رابط؛ بسبب أنّها تجربة الإنسان المتفرد"[4] فمحيط إدراكه خاص وحيز رؤياه إنيوي؛ لأنّ القيم الشّعورية سمة شخصية ولكلّ إنسان طابعه الشّخصي وعالمه الدّاخلي الخاص، فلا يمكن الوصول إلى الهدف الّذي يريده حقا صاحب التّجربة.
- الباطنية والوجدانية: " فإذا قلنا: علم الباطن أردنا بذلك علم أعمال الباطن الّتي هي الجارحة الباطنة، وهي القلب،... وقد قال الله تعالى: ﴿ **وَأَسْبَغَ عَلَيْكُمْ نِعَمَهُ ظَاهِرَةً وَبَاطِنَةً** ﴾[5] فالنّعمة الظّاهرة ما أنعم الله تعالى بها على الجوارح الظّاهرة من فعل

---

[1] – الجرجاني: التعريفات، مرجع سابق، ص:178.

[2] – ينظر ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، مصدر سابق، ص:18.

[3] – خناثة بن هاشم: الرؤيا والتشكيل في الشعر الصوفي، ص: 165.

[4] – ناجي حسين جودة: المعرفة الصوفية، ص:170.

[5] – سورة لقمان؛ الآية: 20.

الطاعات، والنّعمة الباطنة ما أنعم الله تعالى بها على القلب من هذه الحالات"[1]، والحالات هي الأحوال والمقامات باعتبارها أعمال القلوب الّتي تستنبط منها التّجربة الصّوفية، والتّجربة الشّعرية هي الأخرى صدى إيقاع داخلي ووَصْلَة تفاعل الإنسان مع الموضوع المعبر عنه. المواطن الباطنية الغامضة الّتي يرتحل فيها الشّاعر والصّوفي هي المأزق الّذي يواجه التّعبير الظّاهر البَيِّن، وهو ما يُوقِعُهُمَا بين أطراف متنافرة تتجاذبهما. ثم إن رجعنا إلى مظاهر التّجربة الصّوفية أو مخاض التّجربة كما حدّدها وليم جيمس لوجدنا تشابها واضحا بينها وبين الحالة الشّعرية، فتعطّل الإحساس بكلّ موجود أثناء لحظة الفناء عند الصّوفي تشبه حالة الإلهام والحدس عند الشّاعر، حيث تسمح الحالتين بكشف مستمر وخلاق لأشكال المعنى[2]. مخاض يولد بعده النّصّ وقد افتعل توتّرا دلاليا بين الدّال والمدلول يظهر أثره في" التّحول المجازي وعملية التّشويه الخلّاقة، الّتي تعيد لنا جدّة التّصوّر بعد أن تمثلتها العادة"[3]، وهذا التوتّر في التّعبير عن الوجد الصّوفي وعن الوّجد الشّعري هو ما يجعل التّجربتين تستعصيان على الفهم والترجمة.

2-1- مسالك الاختلاف:

- الحدس والذّوق: الشّاعر والصّوفي لا يعولان على المنطق في تجربتهما لذلك لا يعتمدان على العقل في الوصول إلى المعرفة؛ فالشّاعر- ومثله الصّوفي- يختار القلب سبيلا لتشكيل توارد الصّور الّتي تمثلها باطنيا، ويَرْكَبُ للعروج بها إلى الظاهر الحدسَ مطية؛ "ففي التّجربة الشّعرية..، تتنفس الذّات والموضوع في إتحاد

[1] - الطوسي: اللمع في التصوف، مصدر سابق، ص:48.

[2]- ينظر مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، الإسكندرية، منشأة المعارف، د.ط، 1987، ص: 99.

[3] - خناثة بن هاشم: الرؤيا والتشكيل في الشعر الصوفي، ص:16.

مطلق يعيد للرؤية الإنسانية مداها اللامحدود ... إنّ هذا يعني أنّ الصّورة الشّعرية.. ليست تعبيرا منتقى قصد به أن يدل على فكرة مجردة..ولكنها انبثاق تلقائي حر يفرض نفسه على الشّاعر كتعبير وحيد عن لحظة نفسية وانفعالية تريد أن تتجسد في حالة من الانسجام مع الطّبيعة "[1]. هذا التآلف بين الرّؤية الذّاتية للفكرة ولحظة تجسدها لا ينظمه إلا الحدس الّذي له القدرة على المعرفة المتكاملة المنفردة بذاتها للموضوع الماثل أمام الفكر ومدركه الواقعي؛ أو بالأحرى التّفكير في كلّ التّصورات الّتي تشكّل بتركيبها الموضوع المفكر فيه في آن واحد[2]. غير أنّ الصّوفي إلى جانب الحدس يعتمد على الذّوق كمنهج خاص بطائفته؛ هو "نور عرفاني يقذفه الحق في قلوب أوليائه"[3] يقودهم في حركة استعلاء روحية إلى معرفة الحقيقة ويكشف لهم عن جوهرها، والذّوق يسبب للصّوفي دائما حالة من المعاناة الدّاخلية بسبب شوق الظّاهر إلى الباطن لأنّه إن "لم يقع المعنى الّذي سمي ذوقا، جاز أن لا نجد له شوقا"[4]. الملاحظ أن الحدس ومثله الذوق معرفتان فرديتان، إذا فما الفرق بينهما؟ " يطلق اسم الحدس على هذا النّوع من التّوالد الفكري الّذي يجري من خلاله الانتقال إلى داخل موضوع لأجل التّطابق مع ما ينفرد به، وتاليا مع ما لا يمكن التعبير عنه"[5]؛ التّوالد الفكري للحدس الّذي يختزن فردية المعرفة هو نتيجة الانتقال من معرفة ذاتية إلى معرفة نظرية عقلية تقوم بالمقارنة والتّحليل للكشف عن طبيعة الموضوع، ولكنّه رغم ذلك تاليٌ لاستحالة التّعبير ولا إمكانيته المتعلّق بالمعرفة الصّوفية الذّوقية الّتي تحقّقت بصدق الحال وثبات المقام، لذلك لم

[1] – محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1981، ص:33.

[2] – ينظر موسوعة لالاند الفلسفية، م2، ص: 702، 709.

[3] – علي زيعور: العقلية الصوفية ونفسانية التصوف، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979، ص: 168.

[4] – ابن سينا: الإشارات والتنبيهات؛ شرح نصير الدين الطوسي تحقيق سليمان دنيا، القسم الرابع، دار المعارف، مصر، ط2، 1968، ص: 19.

[5] – موسوعة لالاند الفلسفية، م2، ص: 704.

يف كنه الذّوق صريح مقال، واستعصت المعارف الذّوقية بكنهها على الإشارة وطفحت على العبارة، وتهادتها الأرواح بدلالة التشامّ والائتلاف، وكرعت حقائقها من بحر الألطاف[1]؛ إذا فالتّعبير عن المعارف الذّوقية لا يكون بصريح العبارة ولا بدلالة الإشارة، لأنّ المعاني الذّوقية إشارات لطيفة [2] تتهاداها الأرواح ولا يمكن القبض عليها ولو بتصور فردي. وعليه فإنّ النّظرة الحدسية الفردية قد تختلف عن جدلية العقل التّعليمية، ولكنّها لا تصل إلى حدّ التّناقض كما هو حال الذّوق بالنّسبة للعقل، إذ يمثل الذّوق اتصال الذّائقة بما تتذوقه، فلا مجال فيه للنّقل أو للتّقليد أو للبرهان أو للاستدلال وإنما هو سلوك وحال يهدف إلى الوصول للحقيقة الباطنية المائعة المتأثرة بتغيّر الحال، ولذلك فهو حركة لا متناهية للباطن تتجاوز كل قواعد وأحكام الظاهر[3].

- الذّات الشّاعرة والذّات العارفة: وإن تأكّد سابقا ذاتية كلّ من التجربتين إلا أن هناك مسلك اختلاف وتجاوز لخاصية الذّات في التّجربة الصّوفية عنها في التّجربة الشّعرية. "أمّا الذّات الشّاعرة .. فهي ذات وجودية؛ عرضية حادثة، أو آنية، تمثل وضع الشّاعر الآني (الآن– هنا) في فضاء الشّعر أي وقد أخذ، الآن – هنا في التّجربة يواجه إمكاناته الشّعرية وضعَه في خارج الشّعر، يفكك بإمكانات اللّغة – الإبداع الأنطولوجي، في العالم الواقعي أو الموضوعي، يعيد صياغة العالم، وصياغة علاقته بالعالم على نحو يحقق الولادة الممكنة له وللعالم."[4] فالوجودية في

[1] – ينظر شهاب الدين أبي حفص السهروردي: عوارف المعارف، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005، ص: 10.

[2] – ينظر محي الدين بن عربي:الفتوحات المكية؛ تحقيق عثمان يحي، السفر13، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1990، ص:209.

[3] – ينظر علي أحمد سعيد أدونيس: الثابت والمتحول (بحث في الإتباع والإبداع عند العرب)– 2 تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت، ط4، 1986،ص:93.

[4] – عبد الواسع الحميري: الذّات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999،ص:14.

الـذّات تفـرض كليّـة الملكـات العارفـة في الإدراك، وذلـك الإدراك هـو اسـتجابة وجدانية وشعورية لماهية الأشياء وإلمام بمظاهرها وما وراء تلك المظاهر من جواهر ميتافيزيقية[1]، وإبداعها مرتبط بلحظة الإدراك تلك وقد يختلف في لحظة أخرى، لأنّ التّجربة الشّعورية الدّاخلية تتأثر بالمنبهات الخارجية الّتي قد تختلف من لحظة لأخرى؛ لـذلك فالشّـاعر " إنمـا هـو صـاحب حساسـية واضـحة تعـيش متعتهـا الخاصة ولا تتوق إلى شيء أكثر بعدا من النّبرات المشبوهة في صوتها الخاص"[2]، والحدس كالإلهام فالإبداع من خلالهما أنطولوجي وقتي وفردي خاص. أمّا الذّات العارفة إلى جانب كلّ ذلك جعلت منها التّجربة الصّوفية ذاتا جذورها تغوص في نفس الصوفي، وفروعها تمتد حسب اشتياق الظاهر الجلي للاتصال بالباطن الخفي؛ مما يحقق إنيوية تُضْعِفُ أحوال الحس وتقوّي أحوال الروح، فتصبح لروح الصّوفي قدرة كامنة يفعّلها الطريق العرفاني فتسعى إلى تحطيم وإزاحة تراكمات الوعي السّلبية فيفسح لها مجال الاتصال بالنّفس وتطهيرها من مذموم الصّفات، فكأن النّفس تكنس بنور روح مجذوبة إلى الحضرة الإلهية متطلعة إلى مواطن القرب[3]. وعليه فالذّات الشّاعرة ترتبط آنيا بلحظة الإبداع وهي بعدها مسايرة لمجريات الزمان والمكان. أمّا الذّات العّارفة وإن كان الصّوفي كالشّاعر "في كل حال بما هو أَوْلَى..، ولذلك قيل: هو ابن وقته"[4] يتلون بلون الحال الّذي هو فيه، إلا أنّه بعد لحظة الإبداع الّتي يلتقي فيها بالشّاعر وهي لحظة ميلاد النّص يعود إلى مقامه من المعراج الصّوفي الّذي سلكه، والّذي سبق أن شهدت فيه روحه

[1] – ينظر موسوعة لالاند، ص:389، 912.

[2] – هربرت ريد: طبيعة الشعر؛ ترجمة عيسى علي العاكوب مراجعة عمر شيخ الشباب، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1997، ص:133، 134.

[3] – ينظر السهروردي: عوارف المعارف، ص:33.

[4] – أبو بكر محمد بن إسحاق الكلابذي: التعرف لمذهب أهل التصوف؛ تعليق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 2002، ص: 156.

ونفسه ولادة معنوية مرتبطة بباطن الكون وعالم الملكوت، جعلت من عقله لسانا لروحه ومن بصيرته قلبا لروحه، ومن لسانه ترجمانا لقلبه[1]، فكل كلامه هو ابن الوقت ولكنّ ذاته شهدت ولادة معنوية وذلك المقام هو موضع العودة بعد كل حالة إبداع وقتية.

ما يمكن استنتاجه أنّ التّجربتين الشّعرية والصّوفية تتضايفان في منبعها الذّاتي الّذي يتحكم في وقت الإبداع، لكن للصّوفي تميّز صدق الحال الّذي يدعمه مقام ثابت في طريق المعرفة. كما تتفقان في إلغاء العقل واتخاذ الحدس منهجا في الإدراك يقود إلى إبداع "... يُولد من أعماق الظلمة شفافا، يبحث في الفراغ عن فراغ يتجوْهَرُ داخله. والفراغ هو هذا اللامرئي من الوجود الّذي لا يُدركُ، أو لا يُعرف معناه إلاّ بالظنّ والحدس...أو بالتخييل "[2]، ولكن إن كان الشّعراء لا يتفقون في حدسهم للأشياء فإنّ المتصوفة في رحلتهم المبرمجة من مقامات وأحوال يتفقون على اتخاذ الذوق وسيلة لسلوك درب العرفان.

وعليه: إذا كانت التّجربة الشّعرية هي تكامل تجربة شعورية فردية بأي موقف شعري وتجربة تعبير إبداعي لذلك الشّعور في قالب لغوي، فإنّ التّجربة الصّوفية هي تكامل تجربة تلوين لأخلاق الصوفي بأحوال وجدانية وتجربة تمكين لنفسه وتنصيبها في مقام ثابت قابل للترقي في المعراج الصوفي وتمتد إلى تجربة تعبيرية إبداعية.

[1] – ينظر السهروردي: عوارف المعارف، ص:54، 55.

[2] – طراد الكبيسي: الاختلاف والائتلاف في جدل الأعراف (مقالات في الشعر)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 2000، ص:19.

2- بين الرّؤيا الشّعرية والرّؤيا الكشفية :

إنّ الموازنة السّابقة بين التّجربتين الشّعرية والصّوفية أثبتت علاقة كلّ من الشّعر والتّصوف بمفاهيم فلسفية ونظريات نفسية؛ فالظّواهر الفيزيقية المتمثلة في الكتابات الإبداعية للشّاعر والصّوفي، لها ما يؤسّسها في النّفس والرّوح من أحوال ميتافيزيقية عندهما. إذا هي قوة خاصة من حقل الفلسفة وعلم النّفس تلك الّتي توازن بين الأحوال الباطنية والوقائع الظاهرية؛ فالشّاعر الألماني المعاصر هورينر ماريا رلكه حين تحدث عن تجربته الشّعرية قال: " ما الأشعار كما يتخيّل النّاس مشاعر ليس غير إنها تجارب. وابتغاء أن يَنْظم المرء قصيدة واحدة... ينبغي أن يكون ثمة ذكريات لليال كثيرة... عليه أن يكون قادرا على تناسيها..، وعليه أن يصبر كثيرا لانتظار حضورها ثانية، فالذّكريات نفسها هي تلك المادة. وحين تستحيل دما يسري في جملة النّسغ، وحين تستحيل إيماضة وإيماءة لا اسم لها ولا قدرة على تمييزها من ذواتنا حينئذ فحسب قد يحدث في ساعة نادرة أن تنبثق في غمرة هذه الذّكريات الكلمة الأولى من القصيدة."[1] إن هذا الموقف الّذي استحالت فيه الذّكريات الّتي نسِيَها أو تَنَاسَاها الشّاعر نسغا تتغذى منه القصيدة ومصدرا لحياتها، لا يكون إلا ومضات خاطفة وإيماءات سريعة تتضاءل لحظتها أيَّةُ قدرةٍ إدراكية، هو إلهام يسعى إلى إعادة بلورة المعاني المعروفة عند صاحبه فيكثّفها حتى تساعده على ترجمة ما شهِدَهُ أثناء لحظة الإشراق الحُلُمية في صورة يرضاها، وما يجب الإشارة إليه أن جوهر ما رآه صاحب تلك اللحظة يموت مع انقضاءها، وما وصل إلينا مما استطاع كتابته هي أوصاف وتعليمات تعميمية وليست كشفا خاصا لجوهرها[2]. كما يجب الإشارة إلى أنّ التعبير عن الإلهام والحلم يختلف من شخص لآخر لأنّ التعبير

[1] – هربرت ريد: طبيعة الشعر، ص: 135، 136.

[2] – ينظر كولن ولسن: اللامنتمي (دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية في القرن 20)؛ ترجمة أنيس زكي حسن، دار الآداب، بيروت، ط3، 1982، ص: 242.

عنهما هو لسان خاص وكلام فردي وليس من عمومية اللّغة، و" هذا اللّسان يحرّكه البصر والقلب والعقل؛ أي أنّه بثلاثة أعين: عين الوجه: البصر، وعين العقل: الفكر، وعين القلب: الرّؤيا أو الكشف"[1]، أمّا البصر والفكر فدورهما تالي للرّؤيا؛ فللرؤيا السّبق الزّمني عند صاحب اللّسان لأنّها مؤشر للهيولى الّتي ستقبض عليها الصّورة بواسطة البصر والفكر، كما أنّها المحفز الفعّال للقوة المتحكّمة في تشكيل تلك الهيولى المائعة.

وعلى هذا الأساس فإنّ التّساؤل حول ماهية النّصّ" ينبغي أن يلهمنا بأنّ الفهم والموضوع والتيمة، هذه الأطراف وإن تعددت تستطيع أن تخضع لتوليفة الرّؤيا.. هي الجامع المشترك الّذي تتولد منه وبه الكتابة"[2]، هي الخيط الذّي ينظم عناصر النّصّ من شكل ومضمون ويدمجها في نسيجه المعرفي، هي ما يؤثّث مضمون النّصّ وفق هندسة موضوعية تستفز الفهم، وكلّ تلك الخصائص تفسّر الإمكانات اللّغوية والاحتمالات الدّلالية لنصّ الرّؤيا. لذلك فالكتابات النّابعة من ثوابت فكرية واضحة ترقبها باصرة تعِي الفوارق بين الصّورة والأصل، بينما الكتابة من منظور الرّؤيا تتجاوز الحسية الواضحة للّغة وتهدم الفروق بين الصّورة والأصل، وتخلق من بنية الاندماج فضاء متعدد الدلالات يتجاوز المحدود إلى المطلق. وهذا مكمن المفارقة بين الرؤية والرؤيا؛ الرؤية — بالتاء– ميزة يملكها كل من يسعى لإنشاء لغة فنية صورها قائمة "على انفعال عابر سرعان ما تموت بعد ولادتها"[3]، أما الرؤيا في حقيقتها انفعال بجوهر الأشياء في زمن وحم شعري وولادات عجيبة، ينتقل من انفعال الرؤية وعراك انوجادها، إلى فعل الرّؤيا وهدأة تواجدها[4]، لذلك فلصاحب الرؤيا تميز وتفرد؛ فهو وإن انطلق في رؤيته من مبدأ مفهوم لدى الجميع لكنّه سرعان ما يخرج عن دائرة ذلك الفهم الجمعية ويغوص منفردا في مسارب الفهم الذاتي،

[1] – طراد الكبيسي: الاختلاف والائتلاف في جدل الأعراف، ص:18.

[2] – أحمد المديني: أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1985، ص:13، 14.

[3] – أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص:155.

[4] – ينظر ساسين عساف: دراسات تطبيقية في الفكر النقدي العربي (محورها الرؤية والرؤيا)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1991، ص:139، 140.

لذلك فصاحب الرّؤيا لامنتمٍ[1] ولا يقاس كلامه بمعيار الفهم العام؛ إذ أنّه يشعر لا بذاته المنفردة في سعة الكون وإنّما يذهب إلى إلغائها منه والبحث عن موطن منفرد لها.

الرّؤيا في كلّ من التّجربتين الشّعرية والصّوفية هي حالة يُوجِدُها انعتاق القلب من أسر النّفس، وانصبابه في روح مطلق يعمل على تحريره من رقِّ الكثافة المادية الزّائلة، لذلك سمّاها ابن عربي **الواقعة** ورأى أنّها "ما يرد القلب من العالم العلوي بأيّ طريقة كان، من خطاب أو مثال أو غير ذلك"[2] فهي من عالم أرفع من عالم الماديات. والرؤيا متعلقة بذات الإنسان وباطنه الخفي، "والاستبطان الداخلي هو أكثر صعوبة وأقل ثقة من الاستنباه الخارجي، لا لأنّ الأوّل خاص... لكن حياة الوعي الدّاخلية هي دائما معتمة وروّاغة وهي باستمرار سريعة التغيُّر ويصعب استقرارها لفحصها، والأجزاء المنفصلة عنها ليس لها في العادة ملامح قاطعة حتى نميِّز بعضها عن بعض، إذ يندمج بعضها في بعض فيتلاشى بطريقة لا نشعر بها."[3] الاستبطان أقلّ ثقة لأنّ الاستدلال عليه لا يكون بثوابت قارة قاطعة، بل بدلائل ذات طبيعة زئبقية متوثِّبة كتقلب الباطن. وعليه فإن اعتبرت التّجربة الصّوفية ومثلها الشّعرية قدرة طبيعية كامنة تزيح التراكمات السّلبية للوعي[4]، فإن الرؤيا هي الطاقة المكتسبة من لحظة الإشراق الّتي تزيح كل غموض والتباس أمام الدافعية الإيجابية للوعي من التّجربتين، كما أنّها المحفز لاستمرار الإشراق الروحي التّصاعدي.

ارتبط مصطلح الرّؤيا في الدّراسات المعاصرة بالشّعر، فينظر أصحاب تلك الدراسات أنّ "محنة أو مهمة الشّعر "الآن" كما كانت منذ القديم..، قراءة هذا المُمْحِيِّ

[1] – ينظر كولن ولسن: اللامنتمي، ص:142.

[2] – ابن عربي: الفتوحات المكية سفر 13، ص:191، 192.

[3] – ولتر ستيس: التصوف والفلسفة؛ ترجمة وتقديم إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ط، 1999، ص:83.

[4] – ينظر كولن ولسن: الشعر والصوفية؛ ترجمة عمر الديراوي أبو حجلة، منشورات دار الآداب، بيروت، ط2، 1979، ص:301.

المنفي عن المدن الفاضلة، المنسي– أبداً– بين التّرحال والنّسيان والمحْوِ ومجهول البيان، وما وراء القراءة، وخلف الاستعارة...، هذا الّذي يُراد تهميشه أو عدم الاعتراف به، والّذي لا يظهر في الكلام الخطّي، لكن لا يظهر بدونه، إنّه الّذي يأتي من الصّمت ويعود إلى الصّمت، كما يقول ملارميه"[1] إذا الرّؤيا هي ذلك المنسي الّذي يُحْيِي النّصّ دون أن يظهر، إنّها الصّمت الّذي يُنْطِقُ النّظم ثم يعود إلى حالة الصّمت الّتي على القارئ استنطاقها ومراودتها للتّعرف على مضمون النّصّ. لذلك فمُهِمَة القراءة ليست هضم الظّاهر والولاء للتّعبير بل هي التّعرف على الرّؤيا التي تشكل المثلَ الأعلى ومراد الذات الشاعرة ورغبتها القلبية، ثم".. إنّ وعينا المثل الأعلى يغدو متباينا حسب ارتقائنا في سلم الفضيلة، وحسب القوة والضبط اللّذين تعمل فيهما قدراتنا. حين يكون الإيقاع الحي تاما، وحين يكون الفعل صرفا، فإن الولاء للكمال ينفذ إلى الرّؤية... ومثل هذه اللحظات من الإلهام هي مَعِينُ الفنون الّذي لا تكون له مهمة أسمى من أن يَرْفِدَهَا بماء جديد."[2] إذا الرؤيا التأملية الّتي تساعد على الإلهام الإبداعي هي ماء حياة النّصّ الّذي لا تُنْفِذُهُ مشارب القراءة، وتلك المثالية مرتبطة ارتباطا رحميا بالذات الشّاعرة وصفائها.

من حالات ذلك الصفاء حالات الوجد الصوفي، ففي ارتحال الصّوفي في عوالم خفية باطنية، وخوض غمار تجربة شعورية وشهود روحه مكاشفات يرث أمواج وجدٍ وغلبةٍ، يودُّ الصّوفي لو تستقر في مرسى كتمانه، لأنّه يدرك أنّ الكلمات تعجز عن صدِّ أمواج ذلك الوجد. وهذا ما عَنَاهُ الصّوفي شكثل في قوله: "يا هذا، الكون توهّمٌ في الحقيقة ولا تصحّ العبارة عما لا حقيقة له، والحقّ تقصر عنه الأقوال دونه، فما وجه الكلام ؟"[3] فلغة التخاطب الوضعية لا تستوعب المعرفة الذّوقية الدّالة على العمق الشّعوري للتّجربة الصّوفية وهو ما ألزمه حالة الصمت.

---

[1] – طراد الكبيسي: الائتلاف والاختلاف في جدل الأعراف، ص:8.

[2] – هربت ريد: طبيعة الشعر، ص: 138.

[3] – الكلابذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، ص:166.

إن قراءة الحقيقة الشعورية تتأثر بالوظيفة التعبيرية؛ فأيّ تغيير في الألفاظ ونظامها وفي نسق العبارات أو في طريقة صياغة المضمون، يؤثر في صورة الشّعور كما يؤثّر في مشاعر الآخرين. والصّوفي قبل هذا وقع في مأزق السّكوت على وجده أو التّعبير عنه[1]، ولكن أمواج باطنه تخنقه ولابد له من شاطئ يحتضن مدَّها ليتجنب تدمير نفسه، واللّغة هي مرسى الأمان ومتنفس الكتمان والّتي ستكون امتدادا لحالته الشّعورية، ستشكل تموّج كتابات تستمد حيويتها من فلسفة عرفانية ذوقية لا تؤمن بالعقل، بل تشحن اللّغة بطاقة تعبيرية ترسم منحنيات خطاب موافق للإيقاع النّفسي الدّاخلي للمتصوف.

والشّعر إذ يكشف عن أشياء غامضة يتخذّ من الغموض نفسه وسيلة للتّعبير، لذلك "حين يدخل الشّاعر الصّوفي مرحلة التّجليات الإلهية تدخل لغته الشّعرية لحظات الكشف وأنوار المعاينة فيغمرها النور ويشحن خيوطها الدقيقة"[2] وهذا ما ميَّز الشّعر الصّوفي عن سواه. الصّوفي يعيش وهجا رؤياويا خاصا لما بداخله من عاصفة تعبيرية، متوافقة مع عواصف الوهج الرّوحي، يريد أن يَعْبُرَ بها درب الكمال والقداسة ليكشف عن الغيب بلغة القلب الّتي تكشف عما يعتبره العقل محالا [3]. سدّ فجوة المتناقضات بالموافقة بينهما يحتاج إلى مختبر لغوي يبدع فيه الإلهام الصّوفي مادة شعرية خصبة، تساعد على الكشف عن أبعد نقطة في الوجود بوساطة بؤرة رؤياوية [4] هي من صميم التّجربة الصّوفية وتُبَلوِر تجربة فنية، فتجعل من النّصّ فضاء فنيا يلائم الفضاء الرؤياوي وتجعل من الأعمال الإبداعية قراءة استكشافية للوجود.

---

[1] – ينظر محمد شوقي الزّين: تأويلات و تفكيكات(فصول في الفكر العربي المعاصر)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط1، 2002، ص:92.

[2]– خناثة بن هاشم: الرؤيا والتشكيل في الشعر الصوفي، ص:62 .

[3] – ينظر علي أحمد سعيد أدونيس : الثابت والمتحول 3– صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط1، 1978، ص: 166 وما بعدها.

[4]– ينظر المرجع السابق خناثة بن هاشم ، ص:71.

لقد رأى ابن عربي أنّ الصور المتولدة عن الرؤيا الصوفية ذات سر عجيب وكشف صحيح؛ فكأنّ تلك الرّؤيا هي الرّحم الّذي ينشأ فيه المعنى وتتكون فيه الصّورة الّتي تمثل شبه إتحاد بالغيب[1]، لذلك تتباين من صوفي إلى آخر وتَتَبُّع معناها يدخل في متاهات ميتافيزيقية لا حدود لها. غير أن الإلمام بأدب الصوفية والقراءة المتأنية له سيكشف أنّ الرّؤيا الكشفية هي ما ينْظِمُ النّصّ الشّعري الصّوفي ويسري في روحه كما يسري في روح الصّوفية جميعا، مما يحيل العملية القرائية إلى البحث عن المرجعية الدّلالية العميقة الّتي تمثّل منبع عمل أهل العرفان ومشربهم الإيديولوجي المشترك[2]، إذا الرؤيا الكشفية تختلف باختلاف الحال الّتي يكون عليها الصّوفي في معراجه الرّوحي وهي من ستتحكم في سياق خطابه، أمآ الرّؤيا الشّعرية ستشكِّل الخصائص الفنيّة واللّغوية المكونة للبنية السّطحية للنّصّ الصّوفي.

هذا بالنسبة للخطاب الصّوفي الّذي هو امتداد لتجربة صوفية سلوكية، أما إذا تعلق الأمر بالكتابة وفق المنحى الصّوفي – وذلك دأب الشّعراء الجزائريين المعاصرين–، فإنّ الأمر سيزداد تعقيدا لأنّ هذا المنحى هو هيكل فني فَقَدَ الرّوح السّلوكية للتجربة الصّوفية أثناء إعادة دمجه في ثقافة أخرى قد تشبه التّصوف وقد تكون بعيدة عنه كل البعد، وهذا ما ستوضحه القراءة السّياقية للشعر الجزائري فيم يلي من هذا الفصل.

[1] – ينظر محمود محمود الغراب: الخيال عالم البرزخ والمثال من كلام الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي، دار الكتاب العربي، دمشق، ط2، 1993، ص:49.

[2] – ينظر مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني(الرؤيا و التشكيل)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2002، ص:18،19.

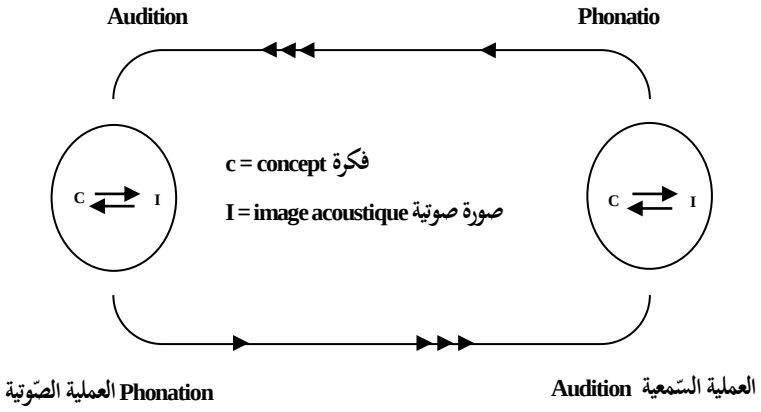
3- السّياق الصّوفي في الشّعر الجزائريّ؛ المضامين الصّوفيّة في عُرْفِ التّداولية:

النّصّ طاقة شعرية انصهرت فيه تفاصيل فكرية وعاطفية من تجربة فردية؛ يتلف صاحبه ما استخلصه من تجربته الشّعورية في نسق لغوي، لذلك قيل أنّ "الشّعر هو انفجار الذّاكرة لحظة التقائها بالأشياء واللّغة معاً، في لحظة خاطفة... بمعنى استحضار عالمٍ مفقود"[1]؛ ويصبح بذلك النّصّ الشّعري خشبة للمشهد الإبداعي وحلبة لصراع المعنى الباطن واللّفظ الظّاهر. ويظهر إثر ذلك التفاوت في ترجمة النّسق للسّياق؛ فإمّا أن يكون النّسق بلورة وضعية وترجمة حرفية للسّياق؛ أو يكون إزاحة واعية لمعنى خاص يمكن استنتاج سياقه وتصوّره؛ كما قد يتخطى النّسق كلّ أعراف الإزاحة ويعمل على طمس الصّورة الأصلية بتشويه العلاقات الصّورية الّتي تربط النّسخة النّسقية بالصّورة السّياقية.

إنّ القراءة السّابقة في التّرجمة النّسقية للسّياق هي من مفرزات النظرية التواصلية الّتي اهتمت بكلّ العناصر المتضافرة لإنتاج النّصّ متجاوزة بذلك الوصف المحدود لفرديناند دي سوسير؛ الّذي رأى أنّ التّواصل هو حدث كلامي يبدأ من الباث الّذي يترجم تصوّره أو فكرته إلى صورة صوتية وفق علاقة سيكولوجية، ثم يجسّد تلك الصّورة فعلا كلاميا وفق علاقة فيزيولوجية، وعندما يستقبل المتلقي الإرسال الفيزيولوجي الصّوتي للصّورة يعيد ربطها بتصور سيكولوجي في ذهنه، وإن ترجم تصوره إلى أداء سمعي تكتمل الدّائرة التواصلية كما هو موضح في الشكل[2]:

[1]- طراد الكبيسي: الائتلاف والاختلاف في جدل الأعراف، ص:21.

[2] - ينظر فرديناند دي سوسير: علم اللغة العام، مرجع سابق، ص: 30.



~الحدث التواصلي اللساني عند دي سوسير~

أمّا رومان جاكبسون تجاوز الحدث اللساني إلى مفهوم شامل للرّسالة أكانت لسانية أم لا، ورأى في الفّعل الاتّصالي أنّ "المرسل يوجّه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرّسالة فاعلة فإنها تنتقي بادئ ذي بدء سياقا تحيل عليه،..وتقتضي..بعد ذلك سننا مشتركة كليّا أو جزئيّا بين المرسل والمرسل إليه،..وتقتضي الرسالة أخيرا اتصالا أي قناة فيزيقية وربطا نفسيّا بين المرسل والمرسل إليه"[1]، واختصر ذلك في الدّائرة التّواصلية الآتية:

إذا حتّى تُحَقِقَ العملية التواصلية عند جاكبسون الهدف التّواصلي يجب أن يتحقّق شرط الفعالية في الرّسالة؛ أي أن يحيل نسقها كيفما كان نوعها إلى سياق هو المرجع الذي يقف عنده كل من الباث والمتلقي، ثم حتى يتحقق شرط الاتفاق على مرجعية الرسالة ومعناها بينهما يجب أن ينهلا من مورد سنن لغوية مشترك، وكلّ ذلك لن يكون ما لم تتواجد قناة اتصال ومَكْمَنُ وصل بين المرسل والمرسل إليه حتى يتحقق شرط التواصل والتّفاهم. لذلك أسند جاكبسون لكلّ عنصر من عناصر الدّائرة التّواصلية وظيفة كلّها

[1] – ينظر رومان جاكبسون: قضايا الشعرية؛ ترجمة محمد الولي ومبارك حانور، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص:27 وما بعدها.

متعلقة باللّغة كوسيلة اتصال؛ ويمكن اختصارها فيما يلي[1]:

1- المرسل هو المعبِّر باللّغة عن تصوره ← وظيفة تعبيرية انفعالية.

2- السّياق هو المرجع غير اللّغوي الّذي تحيل إليه اللّغة ← وظيفة مرجعية.

3- قناة الاتصال هي الأداة الّتي توصل فكرة البّاث إلى المتلقي بواسطة اللّغة ← وظيفة انتباهية افهامية.

4- الرّسالة أو النّصّ حامل مضمون الباث في اللّغة للمتلقي ← وظيفة شعرية.

5- السنن أو الشفرات الّتي تحمل دلالات المعنى وسماته في لغة الرّسالة ← وظيفة لغوية واصفة.

6- المتلقي باعتباره مستقبل الرسالة وقارئ لغتها المحتمل ← وظيفة طلبية تأثيرية.

إنّ الوظيفة المرجعية الّتي تنقل عناصر غير لغوية للرسالة أو النّصّ هي من تساهم في وضع المتلقي في سياق موضوعي يجسّد ما أراد الباث إظهاره من ذاتية سياق رسالته، ويستحيل مهما كانت براعة المرسل إيفاء المقام كلّ الموقف الشعوري؛ لأنّ " الحادث من تلاحم الموقف مع خصوصية كلّ فرد إنما هو من قبيل التّفاعل المعقّد الغامض الّذي نشهد بعض آثاره في خواص المادة، ويَعْسُرُ علينا إدراك كمِّه وكيفه."[2] لذلك فقراءة النّصوص هي خوض فيما يَظْهَرُ ويُفْهَمُ من موضوعية التّجربة الفنية وليست استقصاء للشّعور الذّاتي؛ لأنّ " القصيدة تعبير عن تجربة وليست التّجربة، وهي لهاث أحاسيس وليست الأحاسيس، وهي مهما سمت تظلّ دون ما يختلج في صدر الشّاعر، وأَبْرَدَ مما يلتهب في أحشائه... ذلك لأنّ أحاسيس الشّاعر لا تتألف من اسم وفعل وحرف، ولا

[1] – ينظر رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص:33 وينظر بيير جيرو: الأسلوبية ؛ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط2، 1994، ص:99.

[2] – حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية)، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001، ص:91.

يتكوّن اضطرامه من المقاطع والقوافي"[1]. فالشّعر إذا إفصاح وتعبير عن لحظة رؤياوية في سياق " هو ربط القول بغرض مقصود على القصد الأول"[2]؛ القصد الأوّل هو من صميم التّجربة الشّعورية السّابق زمنيا فيرتبط به تلقائيا الغرض المقصود من التّعبير؛ وكأنّ السّياق هو الظروف الشّعورية الّتي تفهم من دلالات ما تُلُفِظَ به من كلام.

لقد ارتبط مفهوم السّياق في الدّراسات العربية بمفهوم المقام- لكلّ مقام مقال ولكل كلمة من صاحبتها مقام- المرتبط أساسا بمفهوم البلاغة؛ لأنّ بلاغة الكلام "هي مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته، ومقتضى الحال مختلف، فإنّ مقامات الكلام متفاوتة... وارتفاع شأن الكلام في الحسن والقبول بمطابقته للاعتبار المناسب"[3]، المطابقة هي شرط للمناسبة بين الكلام اللّغوي المعياري والحال غير اللّغوي المتذبذب، لذلك فالمقام أو مقتضى الحال أو الاعتبار المناسب هو العقال الّذي يتحكّم في حركة البناء اللّغوي، الموثق بالموقف النّفسي والاجتماعي للمتكلم، وفي جوّ التّواصل يذهب إلى حدّ التّعلّق بالموقف النّفسي والاجتماعي للمتلقي الّذي يقوم بالقراءة. وهنا يُفهم تخطي السّياق الارتباط بالعوامل النّفسية والاجتماعية للباث إلى حدّ التَأَثُر بالمتلقي في مجال القراءة التواصلية، وكيف أنّ مفهوم السّياق قد تجاوز معنى المقام ذي الانتماء اللّغوي إلى دلالة السّياق متشعب الاهتمامات الاجتماعية والنّفسية؛ ومنه تفسر منزلة الوظيفة المرجعية التي ترافق فعل التواصل من لحظة إعمال الفكر إلى إنتاج الكلام محل التّداول، الّذي يعدُّ السّياق خلاله "دليل المرسل في اختيار إستراتيجيته الخطابية"[4]، فيتحكّم بذلك

---

[1] - نديم نعيمة: الحياة والفن (دراسات نقدية في الأدب العربي الحديث)، دار النهار للنشر، بيروت،د.ط، 1973، ص:144، 145.

[2] - أبو محمد القاسم الأنصاري السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع؛ تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980، ص:188.

[3] -الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ج1، مصدر سابق، ص:41، 42، 43.

[4] -عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2004، ص:44.

في الاتجاه الفكري الإيديولوجي للنّصّ ونبرته الخطابية اللّغوية، واتصال السّياق دلاليا بالفعل اللّغوي يُمَكِّنُ من تصوُّر اللّغة حبيسة معترضتيه؛ عارضة سياقية منفتحة على المدّ الإيديولوجي للمبدع من جهة، وعارضة سياقية منغلقة أمام الإيديولوجية الفكرية للمتلقي من جهة أخرى. وهذا ما يفسر تحكم عناصر مختلفة في السّياق، بعضها ذاتي متعلق بالمعتقدات الفكرية والاهتمامات النّفسية الدّاخلية الإنيوية للمتكلم أو المتلقي، أو بالأحرى كلّ ما يتعلق بالكفاءة التّواصلية لكليهما، وأخرى موضوعية يفرضها الواقع الخارجي عليه من ظروف زمنية ومكانية وعوامل حياتية اجتماعية وسياسية وثقافية تساهم في التّفاعل التواصلي[1].

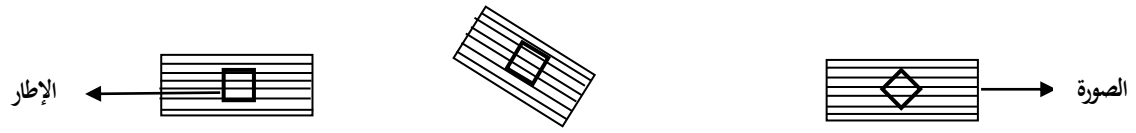
ولهذا في قراءة المضامين الصّوفية في الشّعر الجزائري يجب أن يُعامل النّصّ الشّعري بخصوصية يفرضها التّكوين الفكري لأصحابه والّذي يظهر جليّا في كتابتهم؛ لأنّ " اللّغة الّتي هي أهمّ مقتنيات الإنسان؛ بمعنى أنها ليست المقتنى الوحيد لكنها ما يؤسّس أرضيّة حقيقية للثقافة. ونقول: **ثقافة** ذاك أنّ الموضوع الفني مدينٌ بتعبيريّته إلى كونه يقدّم عملية تنافذ تام وشامل لمواد متّصلة باللّحظة المنقضية واللّحظة الفاعلة، حيث تكون الأخيرة إعادة تشكيل كامل للمواد المخزونة من تجربتنا السّابقة"[2]، إذا فالتنافذ هو عملية استحضار للحظة منقضية ساهمت في تكوين إيديولوجيا المبدع أولا ثمّ كيفية تفعيلها في السّياق الحاضر لحظة الإبداع ثانيا، وتستوجب هذه العملية وقفتين تأمليتين: وقفة في زمن الكتابة حيث يكون التنافذ داخليا ذاتيا متعلقا بالمبدع وبالتّناص الّذي يمثّل المظهر الدينامي لتفاعل عدة نصوص في نّصه الإبداعي، ووقفة أخرى في زمن القراءة حيث يكون التّنافذ خارجيا غيريا متعلّقا بإيديولوجية المتلقي الّذي يقرأ ثقافة المبدع من خلال النّصّ؛ أي أنها قراءة سياقية متسقة تُفَسرُ بُنْيةً نَصِّيَّةً لُغوية ببُنْيةِ واقعٍ خارجي يتصوره

[1] – ينظر عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب، ص:45 وما بعدها.

[2] – طراد الكبيسي: الائتلاف والاختلاف في جدل الأعراف، ص:22.

القارئ بغية إغلاق دلالة النّصّ، على أنّ ذلك التّفسير هو مماثلة بين النّصّ والخطاطة الذّهنية الّتي للقارئ عن الواقع وليست مماثلة بينه وبين الواقع كما هو[1].

إنّ إظهار صورة الإبداع الشّعري الجزائري في السّياق الصّوفي للنّصوص محل تطبيق البحث، هو تصور سياقي صوفي- أو مضمون صوفي- يحدده إطار القراءة الّذي تتحكم فيه مواقف أصحاب النّصوص من التّجربة الصّوفية، لأنّ للإطار تأثير قويّ في دلالة المضمون، والمثال البصري في الشّكل الموالي يوضّح ذلك[2]:



-ج- -ب- -أ-

فالإطار لم يتغير شكله الموضوعي-رباعي- في المواضع الثلاثة (معين في **أ**، مربع مائل في **ب**، مربع في الاتجاه نفسه للصورة في **ج**) ولكن لاختلاف شكله الخاص ووضعيته قياسا بوضعية الصّورة أثر في طبيعة الصّورة المنقولة داخله. إذا فلإظهار قراءات للنّصّ الشّعري الصّوفي الجزائري، أو بالأحرى لمعرفة التوافق والاختلاف بين الصّورة الأصلية وصورة الإطار باعتبار الصّورة هي الشعر الصّوفي والإطار هو الشّعر الجزائري، لابد من استنتاج العلاقة بينهما أهي علاقة تمظهر أم علاقة ترهين أم أنها علاقة امتصاص، وفي ذلك إظهار للقدرة الإبداعية للشّاعر. ولما كان الإبداع تعاملا خاصا مع الذاكرة في ظل مناخ

[1] - ينظر حميد الحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، مرجع سابق، ص:117، 118.

[2] - ينظر مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني(في الشعر خاصة)، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1981، ص:159، 160.

إبداعي متجدد وليس تذكرا آليا، تحكّمت في تعامل الشّعراء الجزائريين مع الذّاكرة الصّوفية ثلاثة حقائق[1]:

- الذاكرة الشّعرية وعاء ثقافي يُملأ بقيم التّراث؛ حقيقة استلال للفكر التراثي وتغييب للزمن.
- وعي بالتّراث ووعي بالزّمن، حقيقة إحياء الأفكار التّراثية.
- وعي إبداعي خلاق، حقيقة إحياء فريد للماضي مع الحاضر.

لأنّ السّياق السوسيو-ثقافي للمجتمع الجزائري وللثّقافة الجزائرية المنتمية إلى نظيرتها العربية، يفرض إرساء أرضية فكرية تستوعب الإبداع الشّعري الصّوفيّ، وتلك الأرضية أسسها من مواد إسنادية قد تكون آتية من التّراث العربي عامة والصّوفي منه خاصة المنتميين إلى التّراث الإنساني، وقد تتبلور من حركية التّوثّب الفكري المعاصر ومن الثورات المعرفية في الثّقافة الغربية[2]، وذلك ما تجسده الحقائق الثّلاثة السّابقة للتّعرف إلى وتيرة الإبداع الشعري الجزائري.

[1] - ينظر مصطفى السعدني: التناص الشعري (قراءة أخرى لقضية السرقات)، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1991، ص:67، 68، 69.

[2] - ينظر أحمد المديني: أسئلة الإبداع، ص:9.

1-3- شعر الأمير عبد القادر الجزائريّ: صدى تراثيّ للسّياق الصّوفيّ؛ نصّ مشاكل:

إنّ اقتصار الدّراسة على الشّعر الجّزائري الحديث والمعاصر كان حيزا زمنيا لاختيار أصحاب القصائد الشّعرية محلّ البحث، والأمير عبد القادر الجزائري الحسيني (ت1300هـ/1883م) باتفاق علماء التّاريخ هو مؤسس الدولة الجزائرية الحديثة، لذلك كان منطقيا أن تبدأ قراءة السّياق الصّوفي في الشّعر الجزائري الحديث من نصوصه الشّعرية؛ فكتابه المواقف وديوانه الشّعري خير دليل على أنّه صاحب تجربة صوفية سلوكية؛ إذ ضمَّنهما معارف ذوقية من تجربته الّتي نازل فيها مواهب أحوال نفسية ومكاسب مقامات سلوكية.

لقد اعتبر التّصوف وسلوك الدّرب العرفاني تمسّكا بالدّين الإسلامي في الجّزائر؛ فقد ظلّ الإسلام على عهد الحكم العثماني ثم إبان الاستعمار الفرنسي حتّى بدايات القرن الماضي " يقف موقف الدّفاع عن بقاياه، منطويا عليها في (زاوية) في الصّحراء، أو كتّاب في القرية، أو (طريقة) صوفيّة ينتشر أتباعها هنا وهناك، وربما أنس من صحوة مسرية، فحاول الانتفاضة، وامتشق السّلاح، ولكنّه لا يلبث أن يتهاوى، ويلملم جراحه، ويعود إلى سابق انطوائه وانغلاقه، والتّنفيس عن مأساته في أجواء صوفية روحية"[1]، وتلك الأطوار تمثل اختصارا لمسيرة تصوف الأمير عبد القادر؛ الّذي نشأ تنشئة إسلامية في بيئة اجتماعية محافظة –كان والده شيخ الزاوية القادرية– ساهمت في تكوينه الفكريّ والأخلاقي، وكانت خير مهاد لتصوّفه الّذي أتمت بلورته فتوته ومرابطته أثناء جهاده لإعلاء كلمة الحقّ ودحض المستعمر؛ لأنّ التّصوّف الإسلامي يجمع بين العلم الّذي

[1] – صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1984، ص:12.

يقوي الرّوح والعمل الّذي يصقل ذلك العلم فجمع بين الجهادين الأصغر والأكبر[1].
لذلك استأنس الأمير في إحدى رسائله* بأبيات عبد الله بن المبارك (ت181هـ):

يَا عَابِـدَ الحَـرَمَيْنِ لَـوْ أَبْصَـرْتَنَا ... لَعَلِمْـتَ أَنَّـكَ فِي العِبَـادَةِ تَلْعَـبُ
مَـنْ كَـانَ يَخْضِبُ خَـدَّهُ بِدُمُوعِهِ ... فَنُحُـورُنَا، بِـدِمائِنَا تَتَخَضَّـبُ
أَوْ كَـانَ يُتْعِبُ خَيْلَـهُ فِي بَاطِـلٍ ... فَخُيُولُنَـا يَـوْمَ الصَّبِيحَـةِ تَتْعَـبُ
رِيـحُ العَبِـيرِ لَكُـمْ، وَنَحْـنُ عَبِـيرُنَا ... رَهْجُ السَنَابِكِ وَالغُبَارُ الأَطْيَبُ [2]

الأمير رأى أنّ الجّهاد الأصغر في ظروف بلاده أسبق من جهاد النّفس بكثرة التّعبد والانزواء. إذا فتأملات الأمير عبد القادر في مرحلة الأسر والنّفي والّتي أنضجت معرفته الصّوفية سبقها تكوين صوفي جهادي عملي، و" خير الشّعر ما صدر عن فكر ولع بالفنّ والعرض الّذي القول فيه، مرتاح للجهة والمنحى الّذي وجّه إليه كلامه لإقباله بكلّيته على ما يقوله وتوفير نشاط الخاطر وحدّته بالانصباب معه في شعبه والميل معه حيث مال به هواه"[3]، إذا لا يمكن قراءة شعر الأمير عبد القادر على أنّه إعادة نسخ لقصائد صوفية تراثية، وهو صوفي نازل مقامات العارفين وذاق سياقات وجْدِهم، فشعره انصباب لذوق صوفي وترجمة لوَجَدٍ ذاتي.

تقليد شعر التّراث العربي أو الكتابة على منوال أصالة القصيدة العربية هي أهم ميزة وُصف بها شعر الأمير عبد القادر وكلّ إنتاج أدبي في ذلك العصر في أي قطر من

[1] – ينظر فؤاد صالح السيد: الأمير عبد القادر الجزائري شاعرا ومتصوفا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،د.ط، 1985، ص:116وما بعدها.

* – أبيات عبد الله بن المبارك أرسلها للفضيل بن العياض،أما رسالة الأمير فأرسلها لما أصيب في إحدى المعارك إلى كاتبه قدور بن رويلة الذي كان يتعبد بالمسجد النبوي.

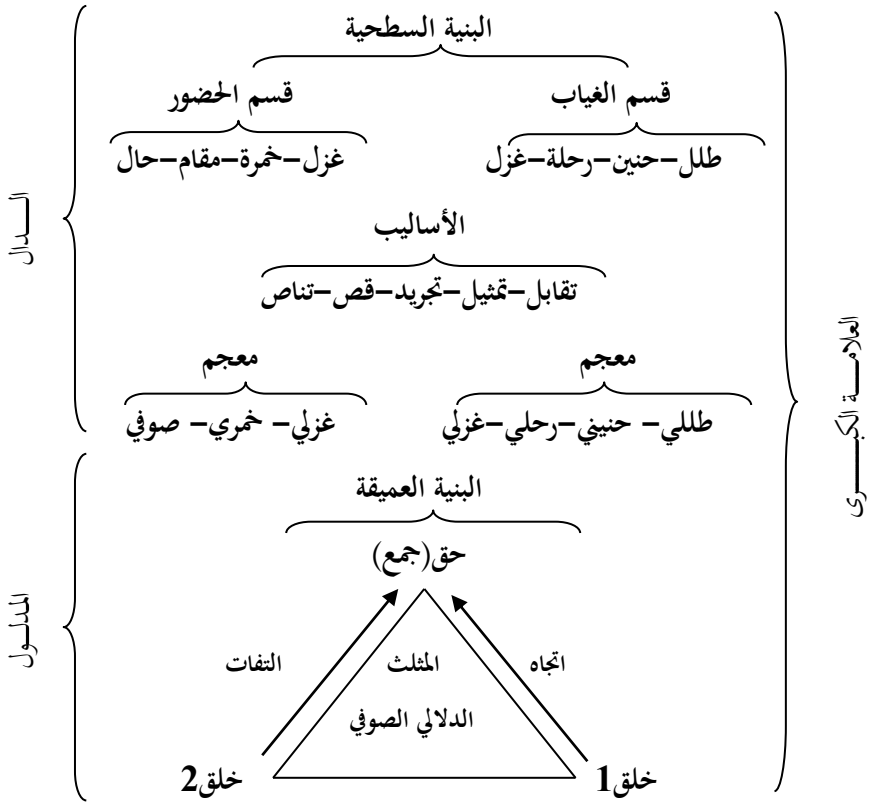
[2] – الأمير عبد القادر الجزائري: الديوان؛ تحقيق زكريا صيام، ديوان المطبوعات الجامعية/ المؤسسة الجزائرية للطبع، الجزائر، د.ط، 1988، ص:115، 116.

[3] – القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:341.

الأقطار العربية كما هو مثْبَتٌ في كتب تاريخ الأدب. والأدب الجزائري لم يشذ عن ملامح موكب تطور الأدب العربي إلا في الظّروف الّتي عرفتها الجزائر والّتي كان لها أثر في ملامحه الخاصة؛ فالشّعر الجزائري اتجه إلى موضوعات أكثر من غيرها كالجانب البطولي والنظرة الدّينية والصّوفية[1] بسبب الظّروف الاستعمارية الّتي جعلته ينتسب إلى كتائب الجند المجاهد لرفع الظّلم، وينتسب إلى حلقات الذّكر الصّوفي والزّوايا ليصدّ حملة التّنصير الصّليبية وينتصر لدينه الإسلامي.

وبما أن البحث في مقام قراءة لسياق الشّعرية التّكوينية في شعر الأمير عبد القادر، ستكون قراءة أصالة الفكر الصّوفي عنده وتقليده للقصيدة الصّوفية بحثا في معيارية السّياق الصّوفي وفاعلية التّناص مع قصائد ذلك السّياق، ودورهما في إرساء جمالية القصيدة الأميرية من جانب المضمون. وللبحث في معيارية السّياق الصّوفي عند الأمير لابد من الإبانة عن جملة معايير تستطيع افتراضا اختصار سياق القصائد الصّوفية الّذي يخضع للحال والمقام، وسأعتمد في ذلك على الرّسم البياني الذي وضعه د. مختار حبار للتّجربة الشّعرية الصّوفية؛ إذ وضحها في المخطط الآتي:

[1] – عبد الله الركيبي: الشعر... في زمن الحرية (دراسات أدبية ونقدية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1994، ص:171، 172.



~ رسم بياني للتجربة الشعرية الصوفية العملية[1] ~

من المخطط نستنتج أنّ صاحبه اعتمد على مفهوم دي سوسير للعلامة اللّغوية لإظهار بنية القصيدة الصوفية[2]:

- الدال: عند سوسير هو الصّورة الصوتية، وعند الصّوفية يمثل البنية السطحية للقصيدة؛ أي الهيكل العام للخطاب الصّوفي أو الشّكل اللغوي.
- المدلول: عند سوسير هو الفكرة أو المفهوم، وعند الصّوفية هو البنية العميقة للقصيدة؛ أي ما يعالجه الصّوفي في تجربته الروحية.
- العلامة: عند سوسير هي العلاقة التّفاعلية بين الدال والمدلول أو الإشارة، وعند الصّوفية تمثل العلامة الكبرى؛ أي الجمع بين التّجربة الصّوفية والتّجربة الشّعرية في إطار عام للقصيدة الصّوفية.

[1]– مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، ص: 25.

[2] – ينظر المرجع نفسه، ص:23 وما بعدها وينظر دي سوسير: علم اللغة العام، ص:86.

ولما كانت القصيدة الصّوفية علامة كبرى شديدة التّعقيد كانت عناصرها مركبات متعددة التّفاصيل؛ فالهيكل العام للنّصّ الصّوفي (الدال) قسمين: قسم الغياب وقسم الحضور.

- أما الغياب عند الصّوفي فهو " أن يغيب عن حظوظ نفسه فلا يراها، وهي- أعني الحظوظ- قائمة معه موجودة فيه، غير أنّه غائب عنها بشهود ما للحق"[1] وذلك بإقصاء حظ الحس في الإدراك وإعمال الحدس القلبي، ويمثل مرحلة ما قبل الاتصال والشّهود. والبنى الموضوعاتية الصغرى الواردة في قسم الغياب توافق حالة الغياب الصّوفي كالطّلل والحنين والرّحلة والغزل، وهي ذات حضور واسع في الأدب الصّوفي لأنّ الغياب عن الواقع الأرضي المادي واستشراف خيال سماوي روحي حقل يغوي الشّعراء وحيّز يتبنى الشعرية.
- وأمّا الحضور أو الشهود " أن يرى حظوظ نفسه بالله لا بنفسه، ومعنى ذلك: أن يأخذ ما يأخذ بحال العبودية وخضوع البشرية لا للّذة والشّهوة... الشهود أن تشهد ما تشهد مستصغرا له معدوم الصفة لما غلب عليك من شاهد الحقّ، كما جاء:

أَلاَ كُلُّ شَيءٍ مَا خَلاَ الله بَاطِلٌ وَكُلُّ نَعِيمٍ لا مَحَالَةَ زَائِلُ"[2]

هو حضور قلبي بحال التعبد والخضوع بين يدي الله عز وجل، وهو مرحلة الاتّصال والشهود وتمتد إلى ما بعد ذلك، والبنى الموضوعاتية للحضور تدل عمق الرّؤيا الصّوفية كالغزل والخمرة والمقام والحال.

وأبيات أبي الحسين النوري (ت295هـ) المتصوف توضح معنى الغيّاب والحضور وتكشف دلالتهما، إذ أنشد يقول:

تَسَتَّرْتُ عَنْ دَهْرِي بِسَتْرِ هُمُومِهِ مُحَيِّرَةً فِي قَدْرِ مَنْ جَلَّ عَنْ قَدْرِي
فَلا الدَّهْرُ يَدْرِي أَنَّنِي عَنْهُ غَائِبٌ وَلا أَنَا أَدْرِي بِالخُطُوبِ إِذَا تَجْرِي

[1] - الكلابذي : التعرف لمذهب أهل التصوف، ص:136.

[2] - المصدر نفسه، ص:137، 138.

إِذَا كَـــانَ كُلِّـــي قَائِمًـــا بِوَفَائِـــهِ فَلَسْتُ أُبَالِي مَا حَييتُ يَدَ الدَّهْرِ"[1]

التّستّر عن الدّهر في البيت الأوّل هو الغياب عن ملذات الدّنيا والنوري انشغل عن همومها بحَيْرَة التدبّر في عزّ الله وجلال قدره؛ وهو الفناء الصّوفي" فناء عن الأشياء كلّها شغلا بما فني به... فيكون محفوظا فيما لله عليه، مأخوذا عما له وعن جميع المخالفات"[2]، وتلك الغيبة وصلت إلى مقام آخر أرفع من الأول كما في البيت الثّاني هي غيبة عن النّفس وعن الخلق لأنّه قائم للشهود بالحقّ، وهو البقاء الّذي يعقب الفناء " .. أن يفنى عمّا له ويبقى بما لله، ..فتكون كلّ حركاته في موافقات الحقّ دون مخالفاته، فيكون فانيا عن المخالفات باقيا في الموافقات"[3]، لذلك ستزول مهابة خطوب الدّهر إذا كان وفيا في قيامه باقيا بما لله.

أمّا البنية العميقة لشكل القصيدة الصوفية- اعتمادا على الشكل- اختصرها المثلث الصّوفي الّذي يتضمن: الفرق الأوّل والجمع والفرق الثّاني، فلا تكاد تخلو قصيدة صوفية في بنائها من الفرقين معا أو أحدهما مع وجود ظلال إيحائية للبعد المناقض[4]:

- أمّا الفرق الأوّل فمبنيّ على الغيّاب عن الحضرة ويتّجه نحو الحقّ أو الفناء، إذ أنّ الفرار عن الخلق دلالة على صدق المريد في بدء رحلته ووجوده بالحقّ علامة على فراره.
- وأمّا الفرق الثّاني فمبنيّ على الحضور ويلتفت إلى الحقّ وهو البقاء، فبعدما تم الشهود لا بدّ من الصحوّ والعودة إلى موقع الخلق للدلالة على صدق شهوده.
- أمّا الجمع فهو حالة انخطاف تجعل المتصوف ينطق بشطحات لا يتقبّلها المنطق والعقل.

---

[1] - الكلابذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، ص: 138.

[2] - المصدر نفسه، ص:142.

[3] - المصدر نفسه، ص:143.

[4] - ينظر مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني(الرؤيا والتشكيل)، ص: 20، 21، 22.

إذا المثلث الدّلالي الصّوفي [خلق1 ← حقّ ← خلق2] يمثل دورة التّصوّف العملي وسلوكه، لذلك يستمد النّصّ الصّوفي كيانه المعرفي السّياقي ووجوده اللّغوي النّسقي من رؤيا صوفية عميقة موافقة لهذا المثلث.

ومن قصائد الأمير عبد القادر الّتي يوضح مضمونها أنّها من قسم الغياب تلك الّتي يقول في مطلعها:

مَـاذَا عَلَـى سَـادَاتِنَا أَهْـلِ الوَفَـا ... لَـوْ أَرْسَـلُوا طَيْـفَ الـزِّيَارَةِ، فِي خَفَـا
يَتَرَصَّـد الرُّقَبَـاءَ حَـتَى يَغْفَلُـوا ... وَيَكُـونُ مـانِعُ وَصْـلِنَا- لَـيْلاً- غَفَـا
فَـإِذَا تَمَكَّنَـتِ الـزِّيَارَةُ خِفْيَـةً ... يَأْتِي مُوَاعِـدُ وَصْـلِنَا، مُتَلَطِفَـا
وَيَكُـونُ قَبْـلَ حُلُولِـهِ أَفْرَشْـتُهُ ... خَـدِّي وِطَـاءً لِلْنِعَـالِ وَلِلْحَفَـا
وَيَكُـونُ بَيْـتَ نُزُولِـهِ، قَلْـبِي الَّـذِي ... -وَحَيَاتهم- مِنْ حُبِّ غَيرِهم، عَفَا[1]

الأبيات رسمت ملامحَ مريدٍ في أوّل درب العرفان، وما يثبت عدم حصول مكاشفة ولا مشاهدة للأمير من النّصّ توظيفه زمن الماضي مع التّمني ليكون إثباتا على عدم حصول المشاهدة في الماضي، وتوظيفه لزمن الماضي مع الشّرط يدل على عدم تحقيق الوصال أما المحقق في لحظة القصيدة فهي ظروف الاستقبال، فالأمير يتوق إلى وصالٍ في ظروف كثر فيها رقباء يمنعون عنه طيف حبيبه؛ لذلك اختار سكون الليل موعدا لأنّه وقت غفلة إلا على قلب المشتاق.

إنّ كل أحوال القلب وخاصة المحبّة تشكّل محورا أساسيا لمدار الرؤيا الصوفية المتحكمة في السّياق الشعري إذ يشكّل الحبّ الإلهي إلى حدّ ما الموضوع المشترك والغالب على نصوص المتصوّفة؛ ذلك أنّ القلب عندهم مطية الرّوح للوصول إلى المعرفة الصّوفية لهذا غلبت لغته على شعرهم فاجتاحهم الحبّ وصار سمعهم وبصرهم وغمر كلّ أحاسيسهم، وحتّى حين يشكو الصّوفي الضجر والاضطراب فهو يجسّد مأساته فيه[2]، ولذلك عرّف

[1]- الأمير عبد القادر الجزائري: الديوان، ص: 237.

[2] - ينظر خناثة بن هاشم: الرؤيا والتشكيل في الشعر الصوفي، ص: 25، 35.

التّصوّف بأنّه " محبّة بين معرفتين"؛ معرفة أولى هي رحلة داخلية لمعرفة الذّات والعودة إلى صفاء الفطرة الآدمية، ورحلة متممة هي عروج لمعرفة الله وشهود جلاله وجماله، والحبّ هو المعين والدافع في كلتا الرحلتين المعرفيتين، وأنشد في ذلك المنتجب العاني(ت400هـ) [1]:

فَيَا صَاحبي والصبُّ مَا انْفَكَّ في الهَوَى ... يُنَاجِي بِشَجْوِ الحُبِّ مَنْ بَاتَ يَصْحَبُ
أَعْنِي عَلَى وَجَدِي القَدِيمِ بِوَقْفَةٍ ... عَلَى مَلْعَبٍ لم يَبْقَ لي فِيهِ مَلْعَبُ
فَعُجْ يُمْنَةً إِنْ كُنْتَ لِلخِلِّ مُسْعَدًا ... وَخَلِّي دُمُوعَ العَيْنِ في الدَّارِ تُسْكَبُ
لَعَلَ مَسِيلَ الدَّمْعِ يُعْقِبُ رَاحَةً ... فَيُطْلَقُ مِنْ أَسْرِ الغَرَامِ المعَذَّبُ

الأبيات وضّحت أنّ الحبّ رفيق الرّحلة المعرفية؛ هو محرك شوق المحبّ إلى آدمية الجنّة وإنسانية الفطرة الأولى، ومُعِينُهُ في دار الدّنيا على عذاب أسرِ الغرام ليتحقق له الشهود بالحقّ. و" انجذاب الصّور في دورانها السريع حول مرتكز الحبّ تتولد عنه طاقة من الانطباعات الحسية الّتي يعي الشاعر من خلالها ملامح اللامحسوس من خلال المحسوس فيحقق بذلك الكثير مما سماه جاكبسون مدلول المفاجأة"[2] وهي تحقيق غير مألوف أسلوبيا من الأسلوب المألوف، لذلك شاعت أغراض كالغزل والخمريات والحنين والطلل في الشّعر الصّوفي، إذ اتخذها الشّعراء المتصوّفة منعطفا رمزيا للدلالة على لطائف ومعان وجدانية صوفيّة.

والبحث في ثنايا قصائد التّراث الصّوفي يحيل إلى قصيدة لابن الفارض يمكن أن تساعد على قراءة فاعلية التناص لقصيدة الأمير؛ إذ يقول:

قَلْبِي يحَدِّثُنِي بِأَنَّكَ مُتْلِفِي، ... رُوحِي فِدَاكَ، عَرَفْتَ أَمْ لَمْ تَعْرِفِ
يَا أَهْلَ وُدِّي! أَنْتُمُ أَمَلِي، وَمَنْ ... نَادَاكُمُ «يَا أَهْلَ وُدِّي» قَدْ كُفِي
عُودُوا لِمَا كُنْتُمْ عَلَيْهِ مِنَ الوَفَا، ... كَرَمًا، فَإِنِّيَ ذَلِكَ الخِلُّ الوَفِي

[1] – ينظر أسعد أحمد علي: فن المنتجب العاني وعرفانه، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1980، ص:429 وما بعدها.
[2] – خناثة بن هاشم: الرؤيا والتشكيل في الشعر الصوفي، ص: 129.

لَوْ قَالَ: تِيهاً: قِفْ عَلَى جَمْرِ الغَضَا لَوَقَفْـــتُ مُمْتَـــثِلاً، وَلَمْ أَتَوَقَّـــفِ
أَوْ كَانَ مَنْ يَرْضَى، بِخَدِّي مَوْطِئاً، لَوَضَـــعْتُهُ أَرْضـــاً، وَلَمْ أَسْـــتَكْنِفِ
أَلِـفَ الصُّـدُودَ، وَلِي فُـؤَادٌ لم يَـزَلْ مُـذْ كُنْـتُ، غَيْـرَ وِدَادِهِ لَمْ يَأْلَـفِ[1]

ابن الفارض يناجي أهل وداده أن يسلكوا به سبيلا لوصالهم؛ فقلبه الّذي لم يألف إلا محبّتهم أَتْلَفَ روحَه؛ ووجدُه سيوقفه على الجمر امتثالا لا تظاهرا ويُصَيِّرُ خدَّه مداسا لموطئ نزولهم لو كان ذاك يرضيهم. يظهر جليا أنّ الأمير عبد القادر قد علم بحال ابن الفارض لذلك وَعَدَ ساداته " أهل الوفا" بأن يمتثل لما رآه ابن الفارض حقّا لهم عليه؛ غير أنّ هذا الأخير نادهم بأهل وداده وذلك دليل على أنّه قد ترقّى درجات في المعراج الصّوفي أمّا الأمير فقد عَرَف بأنّ مَنْ يُناديهم مِنْ غياهب سجنه بالأمبواز هم أهل وفاء ووصال لمن استغاث بهم وسلك سبيل العرفان إليهم. إذا ولأنّه "لا يكتمل لشاعر القول على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوّة حافظة وقوّة مائزة وقوّة صائغة"[2]؛ فيمكن القول بأنّ القوّة الحافظة للأمير في مقام سجنه رسمت ملامح النّصّ المحاكى باستحضاره للمناجاة القلبية الّتي كانت عصارة شوق ابن الفارض المحبّ لمقام الوصال، فقال الأسير مناجيا:

يَا أَهْـلَ طَيْبَـة، مَـالَكُمْ لم تَرْحَمُـوا صَـبًّا غَـدَا، لِنِـوَالِكم مُتَكَفِفَـا
لَمْ أَدْرِ شَـيْئاً قَبْـلَ مَعْرِفَـةِ الهَـوَى حُـبِي لَكُـمْ مَـا كَـانَ قَـطُّ، تَكَلُّفَـا
مَـا بَالُهُـمْ يَا صَـاحِ، لَمْ يَتَـذَكَّرُوا صَـباً كَئِيبـاً، فِي المحَبَّـةِ مُـدْنِفَا
مَـا قِيـلَ: ذَاكَ أَسِـيرُنَا وَقَتِيلُنَـا بَـيْنَ العَـوَادِي وَالأَعَـادِي، مُثَقَّفَـا
قَلْبِي الأَسِيرُ، لَدَيْكُمُ، وَالجِسْمُ فِي أَسْـرِ العُـدَاةِ مُعَـذَباً وَمُكَتَّفَـا[3]

[1]- عمر ابن الفارض: الديوان؛ شرح وتقديم مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2002، ص:142 وما بعدها.

[2] - القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص:42.

[3] - الأمير عبد القادر الجزائري: الديوان، ص: 240، 241.

الأسر الحقيقي جعل الأمير يبحث في غمرة اغترابه وتيه ذهنه وضيق صدره عمّا يفرّج عن روحه المشتاقة ونفسِه الكئيبة، فيفلتهما من عقال الأعادي وينجيهما من تعذيب العوادي، فكان انفلات الأسير من الوثاق ليحلّق في معارج الوجد والشّوق واردا قلبيا للاهتداء إلى طمأنينة التّوبة أول درب العرفان، وتسمى هذه الحالات الممهدة للتّجربة الصّوفية في التصوف الأجنبي بـ "الليالي المظلمة للروح"[1] حدثت مع كبار المتصوّفة في شكل هاتف غيبي أو رؤى في الأحلام وكانت نقطة تحول حياتهم.

أمّا القوّة المائزة والصائغة للأمير تحكّمت في تَمَيُّزِ مضمونِ إنتاجه الشّعري عن مضمون النّصّ المحاكى وعليه في صياغة تعبيره؛ فابن الفارض في مناجاته تحقق له سماع أحيا قلبه فقال:

أَسْعِدْ أُخَيَّ، وَغَنِّنِي بحدِيثِهِ، وَانْثُرْ عَلى سَمْعِي حَلاَهُ، وَشَنِّف
لأَرَى بِعَينِ السَّمْعِ شَاهِدَ حُسْنِهِ مَعْنىً، فَأَتْحِفْنِي بِذَاكَ، وَشَرِّف
يَا أُخْتَ سَعْدٍ، مِنْ حبِيبِي، جِئْتِنِي بِرِسَالَةٍ أَدَّيْتِهَا بِتَلَطُّفِ
فَسَمِعْتُ مَا لَمْ تَسْمَعِي، وَنَظَرْتُ مَا لَمْ تَنْظُرِي، وَعَرَفْتُ مَا لَمْ تَعْرِفِي[2]

طَرَبَ ابن الفارض لما تحقق له سماع هو وسيلته للمشاهدة ولتحققِّ المعرفة الذّوقيّة؛ "فالسّماع إذا قرع الأسماع أثار كوامن أسرارها، فمن بين مضطرب لعجز الصّفة عن حمل الوارد، ومن بين متمكّن بقوّة الحال"[3] ويظهر ابن الفارض متمكّنا بقوة الحال لأنّ الأوراد الّتي تغنى بها المريدون في مجلس السّماع كشفت له عمّا لم تسمعه وتنظره وتعرفه أرواحهم – أخت سعد مصطلح دل على الروح–. أمّا الأمير فنادى سعدا في قوله:

يَا سَعْدُ، إِنْ كُنْتَ البَشِيرَ بِوَصْلِهِ فَلَقَدْ أَتَيْتَ عَلَى المسَرَةِ وَالوَفَا
لَوْ أَنَّ نَفْسِي لِي، إِلَيْكَ بَذَلْتُهَا وَأَرَاهُ بَذْلَ مُقَصِّرٍ، مَا أَنْصَفَا

[1] – ينظر ناجي حسين جودة: المعرفة الصوفية، ص: 173،174.

[2] – ابن الفارض: الديوان، ص: 147.

[3] – أبو بكر محمد بن إسحاق الكلابذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، ص: 178.

وَتَكُــون يَا سَــعْدُ، المسَــاعِدَ لِلَّــذِي مِنْ هَجْرِ مَنْ يَهْوَاهُ، صَارَ عَلَى شَفَا[1]

مخاطبة سعد عند الأمير ارتبطت بسياق الشّرط؛ فسيأتي السّرور إذا كان سعد بشيرا بوصال الأحبّة وسيبذل نفسه المشتاقة إلى سعد إذا امتلكها، إذا فلا يظهر عليه حتى الاضطراب فالأمير يتوق إلى مجالس سماع كشفية تنجيه من شفا اليأس في غربة أسره. وعليه فالنّصّ المحاكي وظّف السّماع كوسيط للأُنس والذّكر؛ والأنس " هو أن يستأنس بالأذكار فيغيب عن رؤية الأغيار"[2]، أمّا النّصّ المحاكى فوظف السّماع على أنّه وسيلة للكشف بـ "بيان ما يستتر على الفهم فيكشف عنه للعبد كأنّه رأي العين،.. وقال النّوري رحمه الله: مكاشفات العيون بالإبصار ومكاشفات القلوب الاتصال."[3].إذا فالسّماع عند ابن الفارض كان وسيلة للاتصال، أما عند الأمير فكان الغاية الّتي يأملها؛ لذلك كانت صفة المنادى عند ابن الفارض الودّ؛ والودّ " لا فيه قطع ولا بعد ولا قرب"[4] فهو وصل؛ وكانت صفة المنادى عند الأمير الوفاء لأنّه كان مريدا؛ إذ قال أبو عبد الله البرقي:

مُرِيــدٌ صَــفَا مِنْــهُ سِــرُّ الفُــؤَا دِ فَهَــامَ بِــهِ السِّــرُ فِي كُــلِّ وَادْ
فَفِــي أَيِّ وَادٍ سَــعَى لَمْ يَجِــدْ لَــهُ مَلْجَــأً غَيْــرَ مَــوْلى العِبَــادْ
صَــفَا بِالوَفَــاءِ وَفَى بِالصَّــفَا وَنُــورُ الصَّــفَاءِ سِــرَاجُ الفُــؤَادْ
أَرَادَ وَمَــا كَــانَ حَــتى أُرِيــدَ فَطُــوبى لَــهُ مِــنْ مُرِيــدٍ مُــرَادْ[5]

إذا صفا سرّ فؤاد المريد بالوفاء لله ووفّى بذلك الصّفاء باللجوء إليه في كلّ الحالات تنوّر له السّبيل فاهتدى وكان مُرَاداً من الله؛ قال تعالى: ﴿ **وَالَّذِينَ جَاهَدُوا فِينَا لَنَهْدِيَنَّهُمْ سُبُلَنَا**﴾[6]،

[1] – الأمير عبد القادر: الديوان، ص: 238.
[2] – الكلابذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، ص: 125.
[3] – الطوسي: اللمع في التصوف، ص: 369.
[4] – المصدر نفسه، ص:263.
[5] – المصدر السابق، ص:159.
[6] – سورة العنكبوت؛ الآية:69.

وكان هذا أمر الأمير عبد القادر الّذي عرف بسرّ قلبه أنّه يبغي الوصال وسيتحمّل لأجل ذلك كلّ مشقّة؛ إذ قال:

قَلْبُ الشَّجِيّ، كَمَا عَلِمْتُمُ، أَنَّهُ لاَ يَنْثَنِي عَنْ حُبِّكُمْ مُتَخَوِّفَا
يَبْغِي الوِصَالَ وَلَوْ تَمَزَّقَ تَالِفاً وَيَلَذُّ أَنْ يَلْقَى العَذَابَ، وَيَتْلَفَا
يَسْرِي، وَلَوْ أَنَّ الظَّلاَمَ عدَاتُهُ وَيَسِيرُ، لَوْ كَانَ النَّهَارُ، المرهفَا[1]

"لا ينثني" نفي للإمالة والحياد عن محبّة الله ولو المصدرية في البيت الثّاني تأكيد على ذلك، وطريق المعرفة منهج سيسلكه الأمير إسراء متحدّيا غياهب الظّلام الّذي سيغيّبه عن سلطان نفسه، وسيرا متحديا حدّة ووهج النّهار الّذي سيكشفه للغير.

إذا يمكن القول إنّ مضمون نصّ الأمير عبد القادر شاكل مضمون نصّ ابن الفارض مع مراعاة لمقام الأمير في درب العرفان، فطريقة تعبيره عن مضمون القصيدة يكشف عنه مريدا يبتغي من أحبّته وفاء يحقّق له وصالا يطفئ لهيب صبابته ويخمد زفرات وجده ويكون سكينة لروحه المشتاقة. ولما لم يكن الشّعر "مجرد مظهر ثقافي أو تعبير عن روح ثقافية ما...ولكنه الأساس الّذي يسند التّاريخ، والتّسمية الّتي تشقّ عن الأشياء قشورها وتنفذ إلى لبابها وماهيتها"[2]، فلقد وضحت قصيدة الأمير واقعة تاريخية تصف حالة أسره في سجن أمبواز، كما بيّنت مرحلة ترقيه في تصوّفه من الجهاد العملي إلى مجاهدات النّفس. ويظهر إبداع الأمير عبد القادر في تكييف معاني نصّ ابن الفارض وترجمتها ترجمة حالية في نصه؛ إذ نقل مضمونا ذوقيا من منازل مجاهدة الكشف إلى سياق شوق في مجاهدة التقوى بملمح التوبة؛ و"حقيقة التّوبة أن تضيق عليك الأرضّ بما رحبت، حتى لا يكون لك قرار.. ثمّ تضيق عليك نفسك، كما أخبر الله تعالى في كتابه

[1] – الأمير عبد القادر الجزائري: الديوان، ص:241، 242.

[2] – عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص:109.

بقوله: ﴿وَضَاقَتْ عَلَيْهِمُ أَنْفُسُهُم وَظَنُّوا أَنَّ لَا مَلْجَأَ مِنَ اللهِ إِلَّا إِلَيْهِ ثُمَّ تَابَ عَلَيْهِم لِيَتُوبُوا ﴾[1] "[2] وذلك ما نقلته لنا معاني قصيدة الأمير؛ إذ قال فيها مصورا حالته:

لم يُبْقِ يَوْمُ البَيْنِ، وَالهَجْرِ الَّذِي ... خُلِقَا لِتَعْذِيبِ الأَحِبَّةِ مُسْعِفَا

إِلاَ صَبَابَتَهُ، وَجِسْمًا قَدْ غَدَا ... مُلْقَى، كَشِنٍ بِالفَلاَ لَنْ يَخْصِفَا

زَفَرَاتُ قَلْبِي، جَمْرُ نَارٍ أُجِّجَتْ ... مِنْهُ دُمُوعُ العَيْنِ، فَاضَتْ ذُرَّفَا

هَلْ مِنْ مَنَامِ لِلَّدِيغِ، بِمَرَّةٍ ... فَضْلاً عَنِ المِرَاتِ، أَوْ هَلْ مِنْ غَفَا[3]

معاني الأبيات تظهر الإرهاق النّفسي والتّلف الرّوحي الّذي يعانيه المشتاق إلى وصال الأحبّة، ويأمل فيما يكون دباغة إصلاح لشن أفسدتها حوادث الدّهر وظروف الدّنيا، فتمحي عفونة الشّهوة وتمحق رعونة النّفس وتندي يبوسة القلب.

وعليه: إن اعتبرنا "الأصالة والزيف ليسا من الخواص الّتي تلزم الكلام بما هو كلام، وإنما يحيلان إلى وجود من يتكلم، فبحسب وجوده أصالة أو زيفا، يكون ما يصدر عنه من كلام"[4]، فالأمير عبد القادر صاغ قصيدته من صميم تجربته الذوقية ولم ينسج في منوال ابن الفارض وهذا من أصالة التعبير وصدقه.

[1] – سورة التوبة؛ الآية:118.

[2] – القشيري: الرسالة القشرية، ص:131.

[3] – الأمير عبد القادر: الديوان، ص: 238، 239.

[4] – عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص:62.

2-3- شعر شعراء الإصلاح: إحياء تراثي للسّياق الصّوفي؛ نصّ شبيه مختلف:

إذا كان صدى السّياق الصّوفي في الشّعر الجزائري هو قراءة لرجع النّصوص الصّوفية التّراثية فيه للتّعرف إلى طبيعة المحاكاة والتّشاكل بين السّابق واللاحق، فالإحياء التّراثي هو قراءة من خلال منظار الزّمان لذلك التّراث الصّوفي لإظهار تكيّف مضمونه مع الرّاهن ولتمييز تمظهر النصوص السّابقة في النّصوص اللاحقة؛ وعليه فالإحياء هو استعادة لمضمون التّراث بإدارة عجلته الثّابتة بواسطة محرّك الزّمن الرّاهن.

إنّ حركة التّاريخ في الأدب الجزائري – والّتي أبقته وفيا في إتباعه لحركة المركز المشرقي- تستوقف البحث أمام عامل الإصلاح؛ إذ إنّه في بدايات القرن الماضي لم يُنْظَر إلى القصيدة الجزائرية إلاّ ضمن إطار الفعل الإصلاحي فهو المقام الّذي قيّدت إليه التقليدية، سواء كان الإصلاح المرتبط بالحركة السّلفية أو المرتبط بالثّورة[1]. لكن كيف يرتبط الإصلاح بالتّصوّف؟

مثّلت النّهضة في الجزائر – قياسا على نظيرتها في البلاد العربية – في القرن العشرين وعيا مختلفا بالأحداث والمتغيرات المرتبطة بالاستعمار والّتي أفرزت جملة إصلاحات سياسية واجتماعية وثقافية، ومفهوم النّهضة عند العرب – عموما- لم يدرك إلاّ في اعتبار الأسّ الدّيني[2] الّذي يمثّل التّاريخ فيه الأساس الثّابت والاستعمار العامل المثبّط لحركة الوعي التّاريخي المرتبط بالدّين الإسلامي؛ وتكون بذلك معادلة النّهضة كالآتي:

النّهضـــة = التّاريـــخ الـــدّين / الاستعمـــار

[1]- ينظر يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي، ج1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2006، ص:101.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص: 71، 72.

قبل مرحلة النّهضة كانت السياسة الاستعمارية عاملا فعّالا في تثبيط وإعاقة الوعي التّاريخي؛ وذلك بتقزيم الوعي الدّيني إلى حدّ العدمية ليؤول بسط معادلة النّهضة إلى أقل قيمة فيكون الاستعمار هو العامل الأساسي في المعادلة التي يريدها بالتأكيد إما وجها آخر للاستعمار (النهضة هي مقلوب الاستعمار: 1/ الاستعمار)، أو معدومة وذلك بتشويهه للدّين من خلال سياسات تشجّع وتروّج "للخرافات والبدع والضلالات.. لعلمه أنها تفسد عقائد الإسلام الصحيحة وتحبط عباداته وتبطل آثارها وتخلط الموازين، ..فعقيدة الحقّ إذا شابها الباطل أبطل أثرها في صفاء الأرواح، وعبادة الحقّ إذا لبسها الضّلال بطُل تأثيرها في تصفية النّفوس، والفضيلة إذا مازجتها الرّذيلة بطلت خاصيتها في تكوين الجماعات الفاضلة"[1]؛ وعليه فتشويه الدّين كان عاملا قارب التاريخ إلى العدم فانعدمت بذلك معادلة النّهضة.

أما خلال مرحلة النّهضة فكان لتفعيل وتنشيط منبّهات الوعي الدّيني أثر كبير في حراك النّهضة؛ لأنّ الوازع الدّيني أحيا مجسّات الوعي التّاريخي الّتي حاول الاستعمار الفرنسي إماتتها، وبالتّالي تضخّم بسط النّهضة ولم يستطع المستعمر كبح تلك الدافعية لأنّ مُفَعِّلَها هو الدّين الإسلامي. ترجمت تلك النّهضة في بادئ الأمر إصلاحات اجتماعية وثقافية حتى وصلت إلى مرحلة الثّورة الّتي ستزيح غياهب استعمار استوطن ما يزيد على القرن اتبع خلال ذلك كلّ سياسة لإبادة تاريخ الأمّة الجزائرية ومحوّ كلّ ملمح إسلامي في المجتمع الجزائريّ وذلك بتشويه الدّين الإسلامي.

مفهوم الصّلاح يبدأ من فكرة متصوّرة عند شخص ما على أن يكون لها أثر القبول عند الآخر؛ وكأنّ الصالح هو استخراج معرفة صالحة للآخرين من تحولنا الشّخصي[2]، أمّا الإصلاح فـ "هو إرجاع الشّيء إلى حالة اعتداله بإزالة ما طرأ عليه من فساد، ..

[1] – محمد البشير الإبراهيمي: في قلب المعركة، دار الأمة، الجزائر، ط1، 2007، ص: 68.

[2] – ينظر موسوعة لالاند الفلسفية، ج3، ص:1521.

وإصلاح النّفس بمعالجتها بالتّوبة الصّادقة"[1]؛ وعليه فالتّوبة الصّادقة هي تحول شخصّي نستخلص منه ما يعيننا على إصلاح الآخرين، والتّوبة مبدأ العرفان وأوّل مجاهدات الصّوفي[2]؛ ثم أنّ من أركان التّصوّف إيثار الإيثار بـ" أن يُؤَثِر على نفسه بالإيثار ليكون فضل الإيثار لغيره"[3] وهذا ما يخرج المتصوّف من دّائرة الإنيوية إلى التّأثير في الآخر ممّا يعطي للتّصوّف الصّبغة الاجتماعية الّتي تربطه بمعنى الإصلاح.

تعد جمعية العلماء المسلمين في الجزائر قائدة الإصلاح وعنوانه الأمثل؛ "فهي الّتي جمعت الشّتات وأحيت الأموات، وحدّدت المبادئ، ووفّرت الوسائل للقوادم المستعدة أن تطير وتحلّق، وللأفكار المقيدة أن تبحث وتتعمق، وبدأت النّهضة الأدبية تسابق الإصلاح الدّيني وتغذّيه، وفي هذا الجوّ ظهر محمّد العيد آل خليفة متأثِّرا بالنّهضة ومُؤثِّرا فيها"[4]، ويعدّ محمّد العيد (1904م- ت1979م) شاعر الجمعية الّذي تأثّر أسلوبه بالمعنى الإصلاحي، وشهد له الشّيخ البشير الإبراهيمي بأنّ من يعرفه " ويعرف إيمانه وتقواه وتديّنه وتخلّقه بالفضائل الإسلامية يعرف أنّ روح الصّدق المتفشية في شعره، إنّما هي آثار صدق الإيمان وصحّة التّخلّق... رافق النّهضة الجزائرية في جميع مراحلها.. فشعره..سجّل صادق لهذه النّهضة وعرض رائع لأطوارها " [5]، هي شهادة تثبّت خلفية موضوعية ذات أفق إصلاحي يساعد على إثبات بعض الملامح الصّوفية في قصائد محمد العيد.

---

[1] – عبد الحميد بن باديس: مجالس التذكير من كلام الحكيم الخبير، دار البعث، قسنطينة، ط1، 1982، ص:107.

[2] – ينظر عبد الرحمان بن خلدون: شفاء السائل لتهذيب المسائل؛ تعليق الأب إغناطيوس عبدو اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية،بيروت، د.ط، 1959، ص: 34.

[3] – الكلابذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، ص:103.

[4] – محمد البشير الإبراهيمي: في قلب المعركة، ص:200.

[5] – محمد البشير الإبراهيمي: آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي؛ جمع وتقديم أحمد طالب الإبراهيمي، ج1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1997، ص:369.

ومن قصائده الّتي ارتسمت فيها المعاني الصّوفية قصيدة "أين ليلاي؟"؛ الّتي علّق عليها الشّيخ عبد الحميد بن باديس متسائلا " ..من هي ليلى شاعرنا يا ترى؟ ... إنّ محمد العيد الّذي يشعر شعور الشّعب ويتخيّل خيال الشّعب، لا تشغله.. – وهو البلبل الغريد في قفص...– إلاّ الحرّية فهل يوافق على هذا بعض من ينقصهم شيء من السّياسة ليفهموا؟ "[1]، من هي ليلى الشّاعر؟ تساؤل أثبت تعدّد أوجه قراءة النّصّ، وأسلوب إجابة الشّيخ أبان عن مبادئ صاحبه؛ فأسلوب القصر حصر الانشغال بالحريّة وفقط لمن كان حاله الأسر في سجن الاستعمار. ثم أنّ السّؤال الّذي طرحه الشّيخ في آخر الإجابة وضّح المغزى من النّصّ؛ ذِكْرُ ليلى في الشّعر هوّ من التّشبيب، فبم لوّن ذكرها شعر محمد العيد، وإلى أي معنى أزاحتها الظّروف السّياسية؟.

رسم أسلوب الاستفهام **"أين ليلاي؟"** بعدا ونأيا عن ليلى، وأبان عن انتكاس وتيه تجسّد في السّؤال عن أيْنِيَةٍ مكانيةٍ قبل إنيوية المسؤول عنه، كما بيّنت ياء المتكلّم المتّصلة بليلى تعلُّقَ ذات الشاعر بها، إذ يقول:

أَيْـــنَ (لَـــيْلَايَ) أَيْنَهَـــا حِيـــلَ بَيْـــنِي وَبَيْنَهَـــا[2]

يظهر انشغال محمد العيد بالبحث عن مكان تواجد من فقد وصالها كما انشغل قبله ابن عربي؛ إذ يقول في قصيدته:

أَحْبَابُنَـــا أَيْـــنَ هُـــمْ بَاللهِ قُولُـــوا: أَيْـــنَ هُـــمْ[3]

يظهر من مقارنة البيتين أنّ ابن عربي سمّى من فقدهم بأحبابه بينما اختار محمد العيد اسم ليلى لمفقوده؛ وليلى كانت دائما المحبوبة وترنيمة الروح المشتاقة، إذن فهي أيقونة للأحباب الّذين يمثلون الأرواح العلوية بالأينية اللائقة بهم عند ابن عربي. ولأنّ " الكلمات ليست مسكونة بأصوات الآخرين فقط، وإنّما مستلبة بمقاصدهم فعلى الشّعر

[1] – محمد العيد آل خليفة: الديوان، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1979، ص:42.

[2] – المصدر نفسه، ص:41.

[3] – محي الدين بن عربي: ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، ط3، 2003، ص: 167.

أن يتمكّن من امتلاك الكلمة وتحريرها من الآخرين لتصبح مُلكا خاصا له دلالته وعلامته وتخومه وحدوده" [1]، فامتدادات دلالة ليلى عند محمد العيد تحددها رؤياه إلى هذا المعنى المستل من التّراث الصّوفي.

البحث عن مكان مفقود الوصال يحيل إلى معنى القرب والابتعاد وهي المعاني الّتي ضمّنها الصّوفية في حال القرب، ويكون هذا الحال " لعبد شاهد بقلبه قرب الله منه فتقرّب إلى الله تعالى بطاعته..، وهو كما قال القائل:

وَتَحَقَّقْتُكَ فِي السِّرِّ فَنَاجَاكَ لِسَانِي فَاجْتَمَعْنَا لِمَعَانٍ وَافْتَرَقْنَا لِمَعَانِي

إِنْ يَكُنْ غَيْبُكَ التَّعْظِيمُ عَنْ لَحْظِ عِيَانِي فَلَقَدْ صَيَّرَكَ الوَجْدُ مِنَ الأَحْشَاءِ دانِي[2]

إذا هو الشّوق والوجد الّذي يُسْكِنُ كلّ من أبعدته المسافات القَلْبَ فيقرّبه ويدنيه، لذلك اقتضى حال القرب عند الصّوفي المحبّة والخوف؛ " فإن شاهد قلبه في قربه من سيّده عظمته وهيبته وقدرته فيؤديه ذلك إلى الخوف والحياء والوجل، وإن شاهد قلبه في قربه لطف سيّده وقديم عطفه وإحسانه له ومحبته أدّاه ذلك إلى المحبّة والشّوق والقلق والحرق "[3]، ويظهر أنّ ذلك ما صوّره الشّاعران؛ فابن عربي قال:

كَمَا رَأَيْتُ طَيْفَهُمْ، فَهَلْ تُرِينِي عَيْنَهُمْ وَكَمْ

فَكَمْ، وَكَمْ أَطْلُبُهُمْ، سَأَلْتُ بَيْنَهُمْ وَمَا

حَتَّى أَمِنْتُ بَيْنَهُمْ، أَمِنْتُ بَيْنَهُمْ[4]

تجلّى شوق الشّاعر في غرض أسلوب الاستفهام الّذي خرج إلى استعطاف محدَثِه وتمني رؤية حقائق اللّطائف، أمّا تكرار "**كم**" فيدلّ على الحرقة طلبا للوصال وعلى القلق، أمّا خوف الشّاعر ارتسم في هيبته من ضعفه أمام الأنوار العلوية.

---

[1] – رجاء عيد: القول الشعري، مرجع سابق، ص:153.

[2] – الطوسي: اللمع، ص: 82.

[3] – المصدر نفسه، ص: 85، 86.

[4] – ابن عربي: ترجمان الأشواق، ص: 167.

أما محمد العيد في قوله:

هَـلْ قَضَـتْ دَيْـنَ مَـنْ قَضَـى ... فِي المحِبِـــــينَ دَيْنَهَـــــا
أصْـــلَتِ القَلْـــبَ نَارَهَـــا ... وَأَذَاقَتْـــــهُ حَيْنَهَـــــا
مُـــذْ تَعَرَّفْـــتُ سِـــرَّهَا ... وَتَعَشَّـــــقْتُ زَيْنَهَـــــا
رَوَّعَتْـــــنِي بِبَيْنِهَـــــا ... لَا رَعَـــــى اللهُ بَيْنَهَـــــا
فَتَعَلَّقْـــــتُ بِالطُّيُـــــو ... فِ اللَّـــــوَاتِي حَكَيْنَهَـــــا
وَتَعَلَّلْـــــتُ بِالمـــــنَى ... فَتَبَيَّنْـــــتُ مَيْنَهَـــــا
مَـــا لِـــ (لَـــيْلَاي) لَمْ تَصِـــلْ ... مُهُجُـــــاتٍ فَـــــدَيْنَهَا
وَقُلُـــــوباً عَلِقْنَهَـــــا ... وَعُيُـــــوناً بَكَيْنَهَـــــا[1]

احتاج في ترجمة شوقه إلى سرد حال تعلّقه بليلاه وحال الانفصال عنها ثم المعاناة الّتي تبعت ذلك. وبمقارنة الموقفين يظهر أنّ الّذي غلب على حال القرب عند ابن عربي هو الحبّ، أمّا محمّد العيد فقد غلب عليه الخوف لأنّه سأل بهل مع فعل ماضي (**قضت**) وهو استفسار المرتاب، ثم لأنّه صاغ عتابه في سؤال تغلّب فيه القلقُ على حرقةَ المشتاقِ وحبَّه (**ما لليلاي لم ..؟**)، وهو في اضطرابه هذا يشتكي البُعْدَ. ويتّضح ذلك أكثر في خاتمة كلّ واحد منهما، فابن عربي أنهى القصيدة متفائلا برجاء الوصال، فقال:

لَعَلَ سَعْدِي حَائِلٌ ... لِتَنْعَمَ بَيْنَ النَّوَى وَبَيْنَهُمْ فَلَا
العَـــــــيْنُ بِهُـــــــمْ، ... أَقُـــــولُ: أَيْـــــنَ هُـــــمْ[2]

أمّا محمد العيد أنهى كلامه متشائما يائِسا من الوصال، فقال:

إِيْـــــــه يَا عَـــــــيْنُ اذْرُفِي ... لَـــــنْ تَـــــرَي بَعْـــــدُ عَيْنَهَـــــا
السَّـــــــــــمَاوَاتُ وَالأَرَا ... ضِـــــي جَمِيعـــــاً نَفَيْنَهَـــــا
كَمْ تَسَاءَلْتُ سَالِكاً ... لم أَنْهُجـــــاً مَـــــا حَوَيْنَهَـــــا

[1] – محمد العيد آل خليفة: الديوان، ص:41.

[2] – ابن عربي: ترجمان الأشواق، ص: 167.

يُجِبْـــــنِي سِـــــوَى الصَّـــــدَى أَيْـــــنَ (لَـــــيْلَايَ) أَيْنَهَـــــا؟![1]

وإذا قسنا الحالتين بالرّجاء والخوف اللّذان هما " زمامان للنّفس حتّى لا تخرج إلى رعونتها....، الخوف له ظُلَمٌ يتحيّر صاحبه تحته يطلب أبدا المخرج منه، فإذا جاء الرّجاء بضيائه خرج إلى مواضع الرّاحة فغلب عليه التّمني، ولا ينفع حسن النّهار إلا بظلمة اللّيل، وفيهما صلاح الكون، فكذلك القلب: مرّة في ظلم الخوف أسير، فإذا طرق طوارق الرّجاء فهو أمير"[2]، ويتبين من ذلك أنّ ابن عربي أمير فهو يتمنى من الرّعاية الإلهية الّتي سبقت له في القدم أن تُنِيله المشاهدة، أمّا محمد العيد فهو أسير خوفه محتار ضاقت يداه بأمره فأحسّ بالتّيه لأنّ ما يريحه مفقود في هذا الوجود، ثم لأنّ الصّدى وحده من أجابه برد سؤاله عليه لا غير، لذلك الأول تمنى أمّا الثاني فطلب تغيُر حاله.

وما يلفت الانتباه ويثبت ما سبق الضّمائر المعتمدة في النّصين، فابن عربي حدّد الذوات المتكلِّمة والمتكلَّم إليها والمتكلَّم عنها؛ فاعتمد على ما يحدّد طائفة انتماء ذاته وما يشكل أتباع سامعيه والذوات الّتي هي محور موضوعه. بينما ظهر محمد العيد وحيدا لما اكتفى بالضمير **"أنا"**، ثم عندما بيّن أنّ سامعه هو ذاته نفسها – لما تكلم عن مهجته وقلبه وعيونه بأسلوب غير مباشر فذكرهم بانتماءات جماعية ثم عينه مباشرة– والفراغ الّذي ردّ عليه سؤاله، وظهر تائها لما غرق في تغليب الضّمائر المجهولة؛ فنائب فاعل **حيل** ضمير مستتر ولأنّه لا يمكن تحديد ضمير يقدره فهو مجهول، وكأنّ حدث الانفصال وحده يشغل الشاعر، ثم إنّه اختار لذاته المحبة اسما موصولا مجهولا ولم يشهرها علنا.

وكذلك علاقة الزّمان بالمكان، فابن عربي يعلم أنّه ابن وقته وقد تتحقق لروحه مشاهدة تصله بأحبابه، أما محمد العيد فهو يشعر بوطأة وقيد الزّمن لأنّه يعلم أنّ "التّحرك في

[1] – محمد العيد آل خليفة: الديوان، ص:42.

[2] – الطوسي: اللّمع، ص: 88، 89.

الزّمان هو ابتعاد ليس افتراق!.. أجل إنّ الزمان ينأى بنا عن ماضينا ولكنّه لا يفصلنا تماما عن هذا الماضي... فنحن نضيق ذرعا بالزّمان، لأنّنا نشعر بأنّه لا يسير إلا في اتجاه واحد، وأنّه لا يقبل الإعادة بأيّ حال من الأحوال" [1] وذلك ما أشعر الشّاعر بالحسرة؛ لأنّ الزّمن أبعد مسار تحركه عن مكان الوصال ولا نهج يعيده إليه. والسّؤال الواجب طرحه بعد هذا، ما هي ملامح ذلك المكان الّذي يُرْجى وصاله؟ وما هي ملامح المكان الذي تاهت فيه ذات الشاعر؟ أمّا الظّروف الّتي سبّبت التّيه فهي بيّنة واضحة، هو الظّرف الاستعماري الّذي قتل كلّ ملمح حياة في الزمن الفاصل بين المكانين.

تلك الملامح تصفها حقيقة الواقع الجزائري في مرحلة الاستعمار، واقع يترجم إشكالية تاريخية للفجوة بين الماضي العربي التليد والحاضر الّذي لا صدى يعلو فيه على صدى الحضارة الغربية، فجوة أربكت الذّات الجزائرية في فهمِ محلها هناك؛ فالذات الجزائرية كانت أمام مرآتين مرآة ماض عربي إسلامي لذات أخفاها صدأ الجهل والخرافات، ومرآة حاضر أوروبي عمل جاهدا لطمس وتشويه صورة المرآة الأولى حتى لا تعي الذات الجزائرية ملامحها الأصلية[2]، ولعل هذا كان أهم سبب في حسرة محمد العيد.

أما وصال ليلى فكان عند المحبين دائما رمزا لراحة ضمائرهم وهدأة نفوسهم وسعادة قلوبهم، ولما عرف محمد العيد أن الوصال كان كذلك مع ابن عربي سلك سائلا عن راحته وعن ليلاه، ولأنّ المحيط هو" إطار المواقف والنضال الإنساني، الّذي يضفي المعنى على طبيعة الوجود–في– والوجود–مع– "[3] ، عرف أن راحته في الظروف الاستعمارية مع كل سياسات المستعمر القهرية ستنبعث من صفاء أرواح تُكوّن جماعات فاضلة

[1] – زكريا إبراهيم: مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت ، ص: 76.

[2] – ينظر يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي، ج1، ص: 72.

[3] – عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 107.

تخلص الجزائر من رعونة الاستعمار وعفونة سياساته، تفتح أمامه أفق الحرية واسعا، ليسلك مدارج الحضارة ويستعيد أمجاد أمس، أمجاد الحضارة العربية الإسلامية.

إذا يمكن القول بعد هذا إنّ دلالة ليلى عند محمد العيد تمتد بامتداد رؤياه إلى أمجاد تاريخ أجداده وحضارتهم الإسلامية العريقة، والّتي سلك بحثا عنها مسالكا فلم يجد محبوبته ومحبوبة كلّ غيور على حضارة الإسلام لأن المستعمر عمل على نفيها ومحوها على مدى قرن من الزّمن.

3-3- شعر شعراء الحداثة: خلق إبداعي للسياق الصّوفي؛ نصّ مختلف:

كلّ من الصّدى والإحياء للسّياق الصّوفيّ هو تحرك من أصل ثابت؛ فالفروع المنبثقة عنه هي امتداد حيّ يحيا على نسغ جذوره العرفانية وإن كان على تفاوت –كما تبين ذلك سابقا-. أمّا الخلق الإبداعي للسّياق الصّوفيّ فهو ترقيد لفروع بُتِرَتْ من ذلك الأصل في ذاتية صاحب الإبداع؛ فهي ترتوي من تربة ذاتيته وتنتج فروعا حسب طبيعة نسغ تلك التربة.

وهذا التّحول في استخدام السّياق الصّوفي ناتج عن تأثير الرّاهن الحضاري في المفاهيم الثّقافية؛ فإذا قرأنا طبيعة ذلك التّحول في الثّقافة العربية الماضية والحاضرة، سنتوصل إلى أنّ الثّقافة التّراثية العربية كانت ترى في السّكون أصلا وفي الحركة فرعا؛ لأنّنا في التّساؤل عن الشّيء لا نسأل عن سبب سكونه وإنما عن محركه، وعكس ذلك في الثّقافة المعاصرة –قياسا على مثيلتها الغربية – فالظّاهر أنّ الحركة هي الأصل أما السّكون فهو الفرع، ولذلك فالثّقافة التّراثية كانت ثقافة تأصيل وتسكين وتثبّت فتبنّت قوانين عرضية وتقاليد، أما الثّقافة المعاصرة فتقوم على الزّعزعة والتّحريك[1]، ثقافة مشحونة بالتّوتر الّذي أزاح التّراث من ثباته وحرّكه حسب شدّة ذلك التّوتر.

لذلك أقام الشّاعر المعاصر علاقته بالتّراث من خلال رؤية جدلية يسيطر هو عليها ويخضعها لما يريده، ولا يستسلم لرؤية التّراث وإنما يوظّفه ويستفيد منه في تشكيل بنيته النّصيّة، فينطق هذا التّراث بما يريد الشّاعر، لا أن يقول الشّاعر ما يريده التّراث[2]. وهذه المغالبة لتراث فاقد لهوية الثّبات أصبحت " ضربا من الرّؤيا الفنية يقوم فيه الحسّ التّراثي بديلا عن الرّصد التّاريخي، ويتجلّى فيه **ما كان** بمثابة نبوءة أو حدس **بما يكون**، كما يتجلّى فيه **ما يكون** بمثابة تأويل إبداعي **لما كان** بكلّ ما يترتب على هذا التّأويل من

[1] – ينظر زكي نجيب محمود: المعقول واللامعقول (في تراثنا الفكري)، دار الشروق، بيروت القاهرة، ط3، 1981، ص: 128.

[2] – ينظر مدحت الجيار: الشاعر والتراث (دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث)، دار الوفاء، الاسكندرية، د.ط، 1995، ص:227.

خصوصية في الحذف والإضافة والإضمار والتّحريف والتّفسير، ومن ثم يغدو الجدلُ بين الماضي والحاضر إلغاءً للمواجهة بينهما في وضعهما السّكوني الجامد، وينهض حلول أحدهما في الآخر عوضا عن تلك الثّنائية الّتي تفرض الاختلاف في الأصل"[1]، حلول هو قراءة جديدة وفريدة لمفاهيم تراثية وخلق يبدع فيه الشّاعر تأويل ما كان ماضيا بذاتية تخلق صورة ما يكون في الحاضر أو ما يمكن أن يكون في المستقبل.

إذا فالإبداع الشّعري متعلق بقارئه وهو صورة للتّجديد تتخطى التّاريخ بتجاوز التّطابق مع ما كان، كما تتخطى العلم بتجاوز ما ينبغي أن يكون، وتذهب إلى التّطابق فقط مع ما يعتقده العموم ممكنا وإن كان مفارقا تماما للوقائع التّاريخية وللممكن العلمي[2]؛ هو التزام بالواجب الاجتماعي المهمّ لأيّ إبداع أدبي وأيّ تنكر له يوقع الإبداع في عبثية تجتثه ثقافيا.

وعلى هذا الأساس فالقصيدة الجزائرية المعاصرة – قياسا على مثيلتها العربية- تحاول ترسيخ هوية ثقافية لها؛ لأنّ تلك الهوية هي ثروة محفزة لتواصل العملية الإبداعية فهي تمكّن مبدعها إلى جانب التّغذي على ماضيه وتراثه، من قطف الثّمار الخارجية الملائمة لخصوصيتها[3]. لذلك نجد أنّ تلك القصيدة انفتحت على الواقع الاجتماعي الجزائري، وتجاوزت مفهومها العربي التّقليدي في **حفظ الآثار واستبقاء الذّكر** وانفتحت على مستجدات العصر[4]، كمفهوم النّصّ "باعتباره ضربا من الإيلاج والضّم والاحتضان، ولم يكن غريبا أن يستعار من علم النّبات مصطلح التّطعيم النّصي للتّعبير عن نوع من التّعضي، يفسّر النّصّ باعتباره مشيجا من الثّقافات والرّموز ويتناوله بوصفه امتصاصا وتشرّبا وارتفاعا بالإشارات والسّوانح والرّموز المصكوكة من المادة الثقافية إلى مركب

[1] – محمد فتوح أحمد: جدليات النص الأدبي، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2006، ص: 36.

[2] – ينظر عبد الله الغذامي: المشاكلة والاختلاف، ص: 34.

[3] – ينظر أحمد المديني: أسئلة الإبداع، ص: 68.

[4] – ينظر يوسف الناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي، ج1، ص: 116.

جديد... وهو يقيم النّصّ الشّعري في شكل تمدّد وإضافة نامية في السِّياق الثّقافي"[1]؛ إذا عملية الامتصاص بتشرّبها لعناصر جديدة على النّصّ تحوّر المادة الثّقافية التّراثية إلى مركبات توسِّع السّياق الثّقافي، ويصبح النّصّ رافدا مطعّما بمواد ثقافية متنوعة، ولذلك تمدّد السّياق الصّوفي في الشّعر العربي ومنه في الشّعر الجزائري لما امتصت قصيدته عناصر فرضها العصر، وخرجت التّجربة الصّوفية عن حدودها السّلوكية والأخلاقية لتصبح تجربة فنّية وتجربة في الكتابة. وقد كان التّصوّف أكثر السّياقات انفتاحا على العصر فاستوعب مستجدّاته واتسع، فلم كان له ذلك؟

برغم أنّ الأمور العقلية هي الصالحة – غالبا– للاستمرار ووصل الماضي بالحاضر، بخلاف الوجدانيات باعتبارها تجارب فردية يصعب توريثها من فرد إلى آخر فما بالك بتوريثها من جيل إلى جيل، ولكن إن ترفّع صاحب التّجربة الوجدانية عن فرديته وذاتيته وارتقى إلى حقيقة الإنسان حيثما كان وأينما وجد[2]، فستصبح تلك التّجربة الفردية تجربة إنسانية صالحة للتوريث؛ والتّجربة الصّوفية هي تجربة لرّقي إنسانية الإنسان، تجربة تخلية من شوائب الأخلاق اللاإنسانية، تجربة تحلية وتمكين لسلوك إنساني قويم.

بالعودة إلى الواقع الجزائري الّذي هو أحد صور الواقع العربي، سنجد أنّ الواقع الّذي يجب على الذّات الشّاعرة الانفتاح عليه واقع ممزق متوتر، واقع مأساوي بسبب الرّكود الحضاري، فكيف ستترجم نصوص الذّات الإنسانية الصّوفية واقعها؟ أو بالأحرى كيف ستكون طبيعة المثاقفة والامتصاص بين الواقع والنّصّ في السّياق الصّوفي؟

لعل الواقع فرض على الذّات في التّجربة الصّوفية الإنسانية إما الانفتاح على هذا الواقع أو الانفصام عنه؛ تجربة الانفتاح تتجلى في حضور الآخر الإنساني في الأنا الإبداعي

[1] – عاطف جودة نصر: النّصّ الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة لبنان ناشرون/الشركة المصرية العالمية للنشر، بيروت/القاهرة، ط1، 1996، ص: 173.

[2] – ينظر زكي نجيب محمود: المعقول واللامعقول، ص: 374.

بأشكال مختلفة حسب أسلوب صاحب التجربة في ترجمة ذلك، إما في صورة اندماج بالواقع أو تحول عنه بحثا عن ممكن بديل لذلك الواقع[1]. أما تجربة الانفصام عن الواقع تغيّب الآخر الإنساني في الأنا الإبداعي إما في صورة قطيعة مع ذلك الآخر الموجود لغويا فيُرفضُ ويُتمرد عليه، وإما في صورة تتجاوزه حتى لغويا وتتحرر إطلاقا من وجوده[2]. والذّات الإنسانية الصّوفية في كلا التّجربتين تبحث عن عالم بديل؛ إما أنّه عالم يتخطى المآسي اللاإنسانية ويشاكل وجودا إنسانيا صّوفيا؛ وإما أن ذلك العالم البديل يشاكل حالة الشّطح الموغلة في ذاتية تقصي كل ماعداها.

ولتوضيح المثاقفة والامتصاص بين الواقع والنّصّ في السّياق الصّوفي اسند البحث إلى نصّ لمحمد ناصر بعنوان "**رومانسية الزّمن الواقعي**"، العنوان عتبة واضحة للمضمون المتضمن فيه؛ وكأننا نبحث عن معنى في غير محلّه وغير زمانه، فكيف وجد الشّاعر ذلك المعنى؟

قال محمد ناصر:

دَعْني بربِكَ لا تثرْ قلبي المسافر في أكفِ الحورِ في دنيا الخيال[3]

الشّاعر يطلب أن يُترك "**دعني**" وفي هذا تخل وهروب من أمر ثَقُلَ عليه تحمله، ثم هو ينهى من يحدثه من إثارة قلبه، فنفهم أنّ قلبّه آنذاك في سكينة وطمأنينة ومصدر ذلك هو سفر خيالي في أكف حور الجنة، إذا حال الشّاعر حال صفاء وطمأنينة جاء بعد ضيق وشدة، والطّمأنينة هي حال قلوب " هشّت من معرفة جلال الله تعالى وعظمته، وبشّت من معرفة رحمة الله وفضله، وسكنت من معرفة كفاية الله وصدقه، واستأنست من معرفة إحسان الله ولطفه"[4]، فما مصدر طمأنينة الشاعر؟

---

[1] – ينظر عبد الواسع الحميري: الذّات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ص: 25، 27، 28.

[2] – ينظر المرجع نفسه، ص: 75، 76.

[3] – محمد ناصر: أغنيات النّخيل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1981، ص: 89.

[4] – الطوسي: اللمع في التصوف، ص: 93.

يكمل الشّاعر شارحا مصدر طمأنينته:

في هدأةِ الصَّمت البديعِ سمتْ بهِ أرجوحة سكْرى يهدهدُه الجمال
آنا تغازلُه بنظرتِها الوديعة زهرةٌ جلّى الرّبيع بها الدّلال
ولقد تمرُّ يَدُ النَّسِيمِ بشعره لترشَّ في خصلاته ذوبَ التلال
ومع الهوى صفصافةٌ مالَت تسوّي شعرَ فتنتِها على الماءِ الزلال
وفراشةٌ رفَّت على الأزهار في شوقٍ لتَنْشُد في مَقْبَلِهَا الوِصال
ويَنْغُمُ الأفقَ الطروبَ حمامةٌ راحَت تناجِي بالسَّلامة ذا الجلال
الكلُّ في حضنِ الطّبيعة عاشقٌ يحي بأنفاس المحبة والجمَال
لا حقدَ، لا إكراهَ، لا استهزاءَ لا مَلَقَ النفاقِ فتلك في دنيا الرجال
غير السّكون الهائم الولهان يسري بالوداعة بين أحضان الظلال [1]

في الأرجحة والهدهدة حركة لكنَّها لما كانت بيد الجمال احتضنت قلب الشاعر بصمت بديع الهدوء سما بروحه فسمع الحمام ينشد جمال الجميل ذو الجلال، وتنسّم صدره رَوْحَ التِلال فنفَّسَ عنه كلّ ضيق، وبَصُرَ قلبه دلال الزّهر ووداعته وميلان الصفصاف وغنجه ورفيف الفراش وشوقه، فطرب وسكت كلّ ما أضنى الشّاعر من واقعه وسكّنت كلُّ صور الحقد والنّفاق والكره. إذا هي صورة لهروب الشّاعر من دنيا الرّجال –كما قال– الّتي تُشغِلُ القلب وتُتْعِبُ الرّوح وتُضيّق الصدر، إلى أحضان ظلال الطبيعة حيث الأُنسُ والسكينةُ والاطمئنانُ. سكون وديع وراحة تتنفس محبة وجمالا في كنف الظّلال، والظّلّ عند الصّوفية هو راحة تعقب رؤية الضّياء الّذي هو رؤية الأغيار بعين الحق[2]، وراحة الشّاعر مصدرها شهود جلال الله وجماله من تأمل طبيعة حقق له "التصديق بالغيب بإزالة كل شك وريب، ونهاية اليقين: الاستبشار والمناجاة وصفاء النّظر إلى الله تعالى،

[1] – محمد ناصر: أغنيات النخيل، ص: 89.

[2] – ينظر ابن عربي: الفتوحات المكية؛ السفر الثالث عشر، ص: 178.

بمشاهدة القلوب بحقائق اليقين بإزالة العلل ومعارضة التّهم"[1]، لذلك قال الحكيم الخبير في محكم تنزيله: ﴿ **وَفِي الأَرْضِ ءَايَاتٌ لِلْمُوقِنِينَ** ﴾[2]. إذا هو يقين تحقّق لمحمد ناصر من تأمل الطّبيعة هش به قلبه فرقّت صوره الشّعرية، وبشّ فارتسمت ملامح الفرح على محيا صوره، وسكن قلبه واستأنس فأشعرنا أن الجمال وحده من يحيي صوره المنقولة ويحركها. السّكينة والأمل الّذي تَسوقُه الطبيعة بحراكها وتغيرها يذكّر برجوع الشّاعر الصّوفي الأندلسي إلى الطّبيعة لتأمّل الجمال الإلهي وجلاله ويذكّرُ برموز الطّبيعة في شعره، فهذا أبو مدين التلمساني يقول:

بَكَتْ السَّحَاب فَأَضْحَكَتْ لِبُكَائِهَا ... زَهْرَ الرِّيَاضِ وفَاضَتِ الأَنْهَارُ
قَدْ أَقْبَلَتْ شَمْسُ النَّهَارِ بِحُلَّةٍ ... خَضَرَا وفِي أَسْرَارِهَا أَسْرَارُ
وَأَتَى الرَّبِيعُ بِخَيْلِهِ وَجُنُودِهِ ... فَتَمَتَّعَتْ فِي حُسْنِهِ الأَبْصَارُ
وَالوَرْدُ نَادَى بِالوُرُودِ إِلَى الجَنَى ... فَتَسَابَقَ الأَطْيَارُ وَالأَشْجَارُ
وَالكَأْسُ تَرْقُصُ والعُقَارُ تَشَعْشَعَتْ ... والجَوُّ يَضْحَكُ والحَبِيبُ يُزَارُ[3]

هو مدُّ ريّ من سحاب المعرفة أضحك جو علومه الذوقية وفتح أبواب الورود؛ فأزهرت نفسه وفاضت أنهار الذّكر على قلبه وطلعت شمس الحقيقة على روحه لتكشف عن الأسرار وتتحقق المشاهدة الّتي تُمتّع البصيرة وتطرب الرّوح وتُطَمْئِنَ القلب بزيارة الحبيب ومشاهدته.

الشّاعران اتفقا على أنّ تأمل الطبيعة ورؤية جمال الله وجلاله يطرب الرّوح ويفرح القلب، غير أنّ أبو مدين في قوله:

فَتَأَلَّفُوا وَتَطَيَّبُوا واسْتَغْنِمُوا ... قَبْلَ المَمَاتِ فَدَهْرُكُمْ غَدَّارُ

[1] – الطوسي: اللمع، ص: 98.

[2] – سورة الذاريات؛ الآية: 20.

[3] – أبو مدين التلمساني(ت580هـ): الديوان، مطبعة الترقي، دمشق، ط1، 1938، ص: 63.

واللهُ أَرْحَـــمُ بالفَقِـــيرِ إِذَا أَتَـــى مـــن والِدَيْـــهِ فَإِنَّـــهُ غَفَّـــارُ[1]

طلب ممن يحدثهم بأن تتآلف قلوبهم بحب الله ويطيب كلامهم بذكره عز وجل وتغنى نفوسهم وأرواحهم بالله وحده ويختاروا الفقر مقاما لهم في الدّنيا، وعلامة الفقير الصّادق "ترك الشّكوى وإخفاء أثر البلوى"[2] ؛ لأنّه عرف أن الدنيا دار ابتلاء وامتحان.

ولعل ذلك ما جعل محمد ناصر يطلب مرة أخرى أن يُترك في المكان الّذي وصفه ليفنى:

دَعْـنِي هُنَـا أَفْـنَى، كَمَـا تُفْـنِي رِمَـالُ الشَّـوَاطِي موْجـةً حَيْـرَى تَـذُوب
جـاءَت بهَا مِـنْ لُجَّةِ البَحْـرِ البَعِيـدِ عَواصـفٌ لَقِـيَ الشَّـمَالُ بها الجَنُوب
عَشِـقَتْ حَيَـاةَ السَّـفَرِ فَارْتَحَلَـتْ تَحُـطُ هنـا وبعـد غـدٍ هُنـاكَ كالغَرِيـب
مَغْرُومَـةُ النَّبَضَـاتِ تُنْشِـدُ في قَـرَارِ المـوْجِ عَـن دُنْيَـا مِـنَ الأَمَـلِ الطَّـرُوب
وَيَشُـدُّ قِبْلَتَهَـا حَنِـينٌ جَـارِفٌ نحـوَ العُـلا، لكـنْ تَضِـلُّ بهـا الـدُرُوب
عَطْشَـى إلى عـبِّ الحيـاةِ هَنِيئـةٍ، والكَـأْسُ في يَـدِ هَـذِهِ الـدُّنْيَا اللَّعُـوب
يَعْلُـو بهَـا أَمَـلٌ فَتَبْتَسِـمُ للحيـاةِ وتَحْتَـوِي الأَفْـلاكَ والأفُـقَ الرَّحِيـب
أَوْ تَنْـزِلَ الـدُّنْيَا بهـا في ظُلْمَـةِ الأَعْمَـاقِ تَغْشَـاهَا المصَـائِبُ والخُطُـوب
دُنْيَـا بهـا الأَسْمَـاكُ في رعْـبٍ مـنَ الحِيتَـانِ، والحيتـانُ في هـولٍ عَصِـيب
دَعْنِي هُنَا أَفْنَى، فإِنِّي ما اتخَذْتُ سِوَى السُّكُونِ لنَفْسِيَ الوَلهى طبيب[3]

شبه محمد ناصر نفسه بموجة جالت في دنيا الحلم فتفاءلت بالحياة وعشقت السّعادة، أملت في الخير والحب والجمال وحلمت بالارتقاء، لكن واقع الحال الّذي تعيشه بعواصفه وتعارضه والّذي اصطلح عليه بـ "**الدنيا**" بـ "**ال**" التعريف منع عنه تلك الرؤيا الحلمية، هو واقع مضطرب القوي مرتبك من دنيا قد تغر به، والضعيف يخشى ذلك القوي المرتبك، واقع لا محل فيه للطمأنينة والسّكينة لذلك سار بنفسه الولهى المتعبة إلى سكون

[1] – أبو مدين التلمساني: الديوان، ص: 63.
[2] – الطوسي: اللمع، ص: 74.
[3] – محمد ناصر: أغنيات النخيل، ص: 89، 90.

الطبيعة وهدأة جمالها ليطببها ويداويها؛ فيعلمها أن الافتقار من ملذات الدنيا سيعلمها كيف تصبر على ابتلاءاتها فتَتْرُكَ الشَّكْوَى من مصاعبها وترضى وتطمئن.

إذا ذات محمد ناصر اندمجت بواقعها ومرادها التّحول عنه؛ لأنّها ذات تبحث عن يقين يهدئ ثورة نفس أتعبها الواقع، ربما لذلك تبنت التّغيير والخلق؛ ففي إلحاحها على تجربة الاندماج بالطبيعة كان هدفها تفجير واقعها وتغييره بخلق عالم آخر بديل هو من صنع خيالها، تفجّر ما هو واقعي بما هو ممكن بنظرها وما هو مأساوي بما يجاوزها مأساتها[1]، ولم تذهب ذات الشّاعر إلى الانفصام الذي يدخل الإبداع الشعري إلى التغريب اللّغوي والشطح البياني.

وعليه: فالذات الشعرية المعاصرة تستطيع أن تخلق سياقا صوفيا " في أشد الحالات اختلاطا بالناس في المدن المكتظة...مما يعني أن الخبرة الدنيوية في واقع المدن المعاصرة تهيئ سياقا لتجربة لها أبعادها المعرفية والأنطولوجية والنفسية... وهكذا يكون سياق الخبرة الدنيوية مشكاة للتجلي وحجابا يستر"[2]، فلا تحتاج الذّات الإنسانية الصّوفية إلى العزلة والزّهد والخلوة لتتجلى لها الحقائق العرفانية؛ لأنها تمارس ذلك في عالم إبداعها الذاتي ويمكن أن تعزله عن الواقع الدنيوي، كما لها حرية اختيار ما تمتصه من ذلك الواقع وتبدع في ترجمته بأي صفة، لأنّ المثاقفة مع تراث مزعزع محرك الهوية تفتح لها أفق الاختيار لإبداع صورها الشّعرية الصّوفية.

[1] – ينظر عبد الواسع الحميري: الذّات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ص: 55.

[2] – عاطف جودة نصر: النّصّ الشعري ومشكلات التفسير، ص: 180، 181.

الفصل الثّالث:

قراءة في تناغم النّصّ الشّعري الصّوفي الجّزائري

أَنْجَدَ الشَّوْقُ وَأَتْهَمَ العَزَاءُ، فَأَنَا مَا بَيْنَ نَجْدٍ وَتِهَامْ
وَهُمَا ضِدَّانِ لَنْ يَجْتَمِعَا فَشَتَاتِي مَا لَهُ الدَّهْرُ نِظَامْ

ابن عربي: ترجمان الأشواق.

"الشّيء الّذي ينمى يلزم ضرورة أن يكون لجهة ضد ولجهة شبيها، أما كونه ضدا فمن جهة ما يستحيل، وأما كونه شبيها فمن جهة قبوله صورة النامي وتغيره."

ابن رشد: الكون والفساد.

توصّلت في مدخل هذا البحث إلى أنّ بنية النّصّ الصّوفي هي قراءة في تركيبة كائن لغوي تلوّن بكيان صوفيّ، قراءة في نسيج امتد وانتظم وفق ترتيب متقن يُظْهِرُ براعة صاحبه في صوغ ما يمكن تقييده ليكون خير دال على المطلق من المعاني الصّوفية. التّرتيب المتقن لعناصر بنية النّصّ هو انتصار للعلاقات فيها؛ فتلك العلاقات تُظْهِرُ براعة صاحب البناء في استخدام طاقةِ نشاطها التّفاعلي لتنشيط الفعل الدّلالي في النّصّ، وتُتَرْجِمُ حسّه الجمالي وذوقه هندسيا.

براعة صاحب النّصّ تتجلى في النّسق النّصّي الّذي " يتماهى في مراوغة بين الحضور والغياب... فعناصره الحضورية قارة في بنيته وأنساقه اللّغوية، تتصاعد في تعالق جزئياته، وتشابك وحداته، وتشاكلها مع عناصر التّوافق والتّخالف. بينما تتبدى عناصره الغائبة في فعالية إحالات تتنامى في مداره ومن ابتثاث دالات تتكاثف في دائرته"[1]؛ التّماهي، التّصاعد، التّشابك، التّشاكل، التّنامي والتّكاثف كلّها على صيغة تفاعل، غير أنّ التّصاعد والتّشابك والتّشاكل علاقات تفاعلية بيِّنَة الأثر لأنّها بين دوال، والتّنامي والتّكاثف علاقات تفاعلية أثرها خفي لأنّها متعلقة بالدّلالات.

أما التّماهي المرتبط بالمراوغة فهو تفاعل جوهري يزاوج بين الحضور والغياب في وحدة تتبنى كلّ العلاقات السّابقة، أما أثرها فيتراوح بين الخفاء والتّجلي ويحقق سلاسة التّوالي الّذي يحفظ توازن البنية ووحدة عناصرها في شكل جمالي مكثّف يشير إلى براعة صاحب البناء.

[1] – رجاء عيد: القول الشعري، مرجع سابق، ص: 192.

العلاقات السّابقة تحدد اتساق بناء النّصّ وانسجام المعاني فيه، وسبق أن وضحت في الفصل الأوّل أنّ التّفاعل والتّعالق المؤسسان لانسجام بلاغة الخطاب هما الحقلان الدلاليان اللّذان تبنَيا التّشاكل والتّقابل كموقفان إجرائيان في قراءة بنية النّصّ.

إذا في هذا الفصل سأحاول أن أطبق المفاهيم النّظرية للتشاكل والتّقابل لقراءة حيويّة بنية النّصّ الصّوفي الجزائري— في سياقاته المختلفة الموضّحة في الفصل الثّاني- الّتي تتجاوز الاتساق والانسجام إلى التّماهي والتّناغم. ولكن قبل ذلك سأحاول توضيح أنّ التّناغم هو من المفرزات الجمالية البنيوية لمفهوم الوحدة العضوية للنصّ، كما سأتَبَيَّنُ تجلي مفهوم التّناغم في الفكر الصّوفي.

4-التّناغم: مفهوم بنيوي جمالي للوحدة العضوية:

تتجلّى براعة صاحب النّسيج النّصي في استخدامه للعلاقات الّتي تحرّك العناصر اللّغوية على محوري النّير (أفقي) والسّدي (عمودي)؛ محور السّدي يتيح له اختيار العناصر وعلى محور النّير يؤلّف بين تلك العناصر المختارة، وعليه أن يُنَظِّم تلك العناصر وفق علاقات تترجم الفكرة المتصوّرة في ذهنه والّتي تتسع وتضيق حسب طبيعة العلاقات[1].

إن عدنا إلى طبيعة العلاقات المنظّمة للعناصر في محوري النّسيج سنستنتج أنّ: العلاقات الّتي تشكّل أفقيةَ النّيرِ هي علاقات بين الدوال، أما العلاقات الّتي ترسم أفق السّدي هي علاقات بين الدلالات. وبين تلك الخطية الموجّهة على محور التّأليف والتّموج المتكاثف على محور الاختيار يتحرك النّصّ ويتماهى بين الحضور والغياب؛ الحضور هو الهندسة الشّكلية للمعنى في نسيج النّصّ والغياب هو إحياء دلالي لذلك المعنى، وبين شكل الصّورة وتصوّر الحركة للمعنى تتجسد حيوية النّصّ كوحدة عضوية.

التّماهي عمل يوحّد بين ماهية عنصرين بتحريك أحدهما إلى الآخر، فيظهر المماهى جوهرا واحدا ولكنّه في الواقع متعدد، وهو بذلك من المعاني الّتي تؤسّس لمفهوم العضوية الّتي تمثل وحدة تركيبية من عدة عناصر مختلفة ومتمايزة منتظمة بواسطة قوة مركزية تبثّ فيها حيوية فتقدم نشاطا متناسقا متكاملا[2]، إذا فالوحدة العضوية للنّصّ مقيسة على العضوية بمعناها البيولوجي.

والعمل الفنّي يتخذ صفة العضوي إذا انبثق عن روح إبداعية تدمج البنية والمحتوى في كلٍّ موحّد وهي في كلّ ذلك تستند على فطرتها الخاصة، أما إن رَسَخَ ذلك العمل الفنّي العضوي وأصبح يكرَّرُ بوصفه أنموذجا، فلا يعود مقصد الفنان مرتبطا بالفعاليّة الفطريّة للعملية الإبداعية بل هو ينشد إخضاع المحتوى لبنية محددة من قبل؛ فالعمل الفنّي النّاتج

[1] – ينظر محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)،دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995، ص: 433.

[2] – ينظر موسوعة لالاند الفلسفية، ص: 605، 606، 920، 921.

إثر ذلك يمكن أن يوصف بأنّه مجرد[1]. إذا شدة القوّة المركزية الّتي تبثّ الحيويّة في العمل الفني تحدّدها الرّوح الإبداعية والذّوق الجمالي الفطريين لصاحبه، وهما يطمحان – دائما– إلى تفعيل علاقات غير مستهلكة حتى لا يكون العمل مجردا لا حيويّة فيه.

الاهتمام بالعلاقات في قراءة النّص يتجاوز" أحادية المعنى أو ما يسمّى بالمضمون، إنّ هذه القراءة تجعل وجهتها البحث عن تشكّلات المعاني في تضامّ بعضها إلى بعضها الآخر والمتشيئة في بنية النّصّ جميعه، ولا على هذه القراءة ولا من مهمتها – بالضرورة – افتراض معنى معين، وإنما سبيلها **"منطقة"** سبل التّقارن والتّشاكل"[2] من خلال مراقبة الوحدات الدّلالية، إذا فهدف التّقابل والتّشاكل توضيح الاتساق والانسجام في النّصّ وتحليل رسالته أكانت لغوية أم رمزية بوِجْهَةٍ منطقية –كما حددت ذلك إجمالا في الفصل الأول–.

إنّ الاتساق **Cohésion** المتماثل مع معنى الثّبات **Consistance** متعلق بالتحام أجزاء الأجسام المختلفة؛ هو قوة تحفظ وحدة الأجزاء فترسّخ الجسم وتثبته وتكسبه متانة موضوعية دائمة وليست تعسفية طارئة، وبالتّالي تتصف هذه الوحدة بالتّناظم **Régularité** الّذي هو تشاكل بلا اختلالات. وبعد قوة الاتساق تحتاج الوحدة إلى قوة الانسجام **Cohérence** الّتي تعمل على التّماسك الّذي يغيّب أي تناقض أو تنافر بين العناصر؛ فالانسجام هو كليّة الفروق الفردية لعناصر الوحدة بخلق روابط فكرية داخلية. وبعد الانسجام تحتاج العضويّة إلى قوة تجمع بين الاتساق والانسجام؛ والتّشابك أو التّواطؤ **Collusion** هو قوة توافقية اتحادية بين قوتين في عمل مشترك، ولكنّه يتسم بنوع من الوهم[3] الّذي يجب أن يزاح حتى تتّحد القوتين جوهريا.

---

[1] – ينظر هربرت ريد: طبيعة الشعر، ص: 15.

[2] – رجاء عيد: القول الشعري، ص: 171.

[3] – ينظر موسوعة لالاند الفلسفية، ص:178، 182، 215، 1196.

إذا قُسْنَا هذا المسار المنطقي على النّصّ كوحدة، سنجد أنّ الاتساق يتم على مستوى الوحدات الدّالة الّتي ترسّخ المعنى في تركيب ملتحم الأجزاء لا تنافر بينها ولا تناقض، فهو متعلق بالتّطبيق النّحوي والصرفي والمعجمي والبلاغي، والتّناظم صفة لشكل النّصّ المتّسق. أما الانسجام فيَتِمُ على مستوى الدّلالات بخلق رابط داخلي هو عامل وحدة متناسقة لمعاني النّصّ. أما التّواطؤ والتّشابك فهو التّماهي – سبق أن حددت مفهومه– الّذي يجمع بين اتساق الدالات وانسجام مدلولاتها، وحتى يتحقق للنّصّ معنى العضوية الحيوية يحتاج إلى مفهوم جوهري.

من بين المصطلحات الّتي تشاكل الوحدة العضويّة للكثرة: **التّناغم Harmonie***، سمته التّزامن في الإدراك والمفهوم لذلك فهو توالف ناجح بين عناصر الوحدة لأنّه ينمو موازيا لجوهر العناصر المنتظمة في العضويّة يقيم بينها في كلّ آن علاقة تبادلية، وكأنّ التّناغم يقوم بتكييف العناصر **Adaptation** لتعدّل وظيفتها لتحقق الاندماج في الوظيفة الكلّية للعضوية[1].

إذا فالتّماهي تواطؤ يوهم بإتحاد الاتساق والانسجام ولكنّ التّناغم توالف ناجح بينهما يمتد بامتداد بنية النّصّ في حركة سلسة لأنّه تزامني آني، وهو ليس قوة ذات حركة موحدة على امتداد النّصّ؛ ففي الطّابع العلائقي " ليس هناك لفظ يستمد الكثافة من نفسه، بل هو يقتصر على الإشارة لشيء ما ويكون على الأصح ممهدا لعلاقة ما؛ بدلا من أن يغوص اللّفظ في حقيقة داخلية جوهرية بالنسبة لشكله، فإنّه يمتد بمجرد تلفظه نحو ألفاظ أخرى بحيث يشكّل سلسلة مصطنعة من النّوايا"[2]. وربما لذلك جاء التّناغم بمعنى خاص ليكون " ميزة جمالية للإحساس النّاشئ من السّماع المتساوق لعدة أصوات موسيقية وهو بهذا المعنى يتعارض مع المنغومة

* – ورد مصطلح **Harmonie** في موسوعة لالاند على أنه انسجام ولكن في معنى **Préétablie** التي ترجمت على أنها انسجام المسبّق ورد **Harmonie** على أنه نَغَامة؛ ينظر موسوعة لالاند، ص: 1025.

[1] – ينظر المرجع نفسه، ص: 30، 543، 544.

[2] – رولان بارت: الدرجة الصفر في الكتابة، مرجع سابق، ص:59، 60.

Mélodie"[1]؛ فالمنغومة عُـدِلَتْ أصواتها لتنسجم نغميا أما التّناغم فهو ميزة جمالية ناشئة يحسّ بها السّامع مع الحركة الامتدادية للأصوات.

إذا أمعنا النّظر في التّعريف السّابق للتناغم نستطيع أن نحدّد أربعة عناصر أساسية شاركت في صياغة ماهيته: السّماع المتساوق هو **فعل**، الإحساس النّاشئ من السّماع المتساوق وهو **انفعال**، الميزة الجمالية للإحساس وهي **صفة للانفعال**، أما الأصوات الموسيقية فهي **آداة الفعل ومنبه الانفعال**. وحتى أثبّت معنى واضحا لتّناغم يجب أن أحدّد صفة العناصر المشاركة في صياغة الماهية المركّبَة والعلاقة بينها لمعرفة مدى التّفاعل.

الإحساس كلمة عجيبة يجري استخدامها بمعنيين متعارضين، فهو مرتبط بالجانب الخارجي للموضوع وفي الوقت نفسه بماهيته الباطنية[2]، وهذه الازدواجية هي امتداد لازدواجية القيمة الجمالية للأشياء، فـ "الجمال لا ينبع من الأشياء الجميلة وحدها حتى يكون موضوعيا فحسب، ولا من النّفس من غير مؤثرات مباشرة أو غير مباشرة حتى يكون ذاتيا فحسب، وإنما الجمال في هاتين الناحيتين، وفيم يبدو بينهما من توافق وانسجام؛ فالجمال من النّاحية الذّاتية هو ما ينسجم مع الإحساس بالكمال العقلي، ومن النّاحية الموضوعية هو ما يتجلّى في التّناسق والتّوازن ولاسيما حين يبدو ذلك في توحيد العناصر المتفرقة"[3]، إذا فالإحساس بالقيمة الجمالية للأشياء المنسجمة تام لأنّه يدرك جمالها الظاهري والباطني منسجمين. ولذلك فالصّفة الهندسيّة للأعمال الفنيّة مهمّة و" واجب الفنّان أن يوازن بين عاطفته وبين نظام الفنّ الّذي يصوغ فيه تجربته، بحيث ينتهي الأمر بالتّمازج التّام بين الشّكل الخارجي وبين الصّورة الخياليّة، وبحيث يصبح الوزن الشّعري أو القالب نابعين من انفعال واحد وعاطفة واحدة. يتم الاتحاد العضوي الّذي هو نتيجة

[1] – موسوعة لالاند الفلسفية، ص: 544.

[2] – ينظر فريديريك هيجل: علم الجمال وفلسفة الفن؛ ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، الحلقة الأولى، مكتبة دار الكلمة، القاهرة، ط1، 2010، ص: 209.

[3] – صلاح الدين عبد التواب: الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1995، ص: 22.

طبيعية لما يحققه الفنان من توازن تقوم فيه الإرادة الواعية بنصيبها مع الإرادة غير الواعية"[1]؛ وفي الشّعر الخيال هو الإرادة غير واعية والتّعبير هو الإرادة واعية. إذا الانسجام شرط مهم للنصّ حتى يحقق التّناغم، ويجب أن يمتدّ ذلك من الانفعال العاطفي المكوّن إلى الفعل الهندسي المؤسّس إلى العناصر الـمُفَعَّلَةِ المركّبة إلى فاعلية البنية المؤثّرة؛ ولذلك وُصِفَ السَّمَاع بالمتساوق وهي صفة لتتالي متسق سلس للأصوات المتعددة والمختلفة، وكان الإحساس ناشئٌ من السّماع لا عنه ليتحقق الانسجام في التّفاعل، وبعد ذلك ستنسجم الصّفة الجمالية تلقائيا لأنّها محصلة تفاعل منسجم. بعد أن حددت صفة العناصر المتفاعلة في صياغة الماهية المركبَة لتّناغم يمكن أن أحدد ماهية العناصر بدون التباس لتصحّ صياغة المفهوم.

لما كان التّناغم على وزن تفاعل فهو يشير إلى وحدة حميمية بين عناصر بنية النّصّ لتحقق صفة جمالية من تفاعلها، وهناك موقف لـ "**والتر بيتر**" مفاده أنّ " الفنّ جميعا يطمح إلى حالة الموسيقى، حيث يكون الشّكل والمادة حسبما يرى مما لا يمكن التمييز بينهما"[2]، إذ لا يستطيع السّامع للموسيقى أن يفصل فكرتها الجوهرية عن شكلها الّذي خرجت فيه لأنها كلّ موحّد متناغم؛ فالدّافع الانفعالي نَظّم الأصوات وفق نسق منسجم الإيقاع مع شدّته.

وإذا أردنا وصفا لحالة الإبداع الشّعري سنجد أن "أوّل استجابة للانفعال هي استجابة موسيقية تبعث في الذّات حالة من الإيقاع المبهم الّذي يبحث عن التّشكيل، ثم إنّ الكثافة الوجدانية الّتي تملأ ذات الشّاعر تمنعه من استخدام اللّغة ، فالشّاعر في حاجة إلى التّقليل من هذه الكثافة أو إلى ترتيبها وتنظيمها بشكل يسمح له من أن يجد لغته"[3]؛ فالانفعال نوع من الاضطراب يوتّر الوجدان وحتى يصدح صاحب الوجدان نغما جميلا عليه أن يضبط أوتار التّنغيم، ومشاعر

[1] – محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1980، ص: 95، 96.

[2] – ر.ب. جونسن: " الجمالية"؛ موسوعة المصطلح النقدي؛ ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المجلد1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1983، ص: 290.

[3] – عبد الله العشي: أسئلة الشعرية (بحث في آلية الإبداع الشعري)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص: 33.

الشّاعر تحت سلطان الخيال تتخذ من الصّور والموسيقى نبضا للغة إيقاعية تسحر الذّهن كالماء المقوس بفعل قوة تدفعه[1]. نبض اللّغة الإيقاعية هو البنية المتناغمة للنّصّ المتشكّل، والخيال والصورة والموسيقى هي مواد بناء النّصّ، أما المشاعر فهي مهندس التّصميم الّذي يهدف دائما إلى سحر الأذهان. من هنا يمكن التّوصل إلى أن أداة الفعل المنبهة للانفعال هي الخيال والصورة والموسيقى، أما الفعل فهو الإيقاع، والانفعال هو التّناغم الّذي تتْبَعه الميزة الجماليّة التي تحدّد صفته. هذا التّحديد يربط التّناغم بالإيقاع لأنّ الانفعال ناتج عن الفعل، ولصياغة مفهوم واضح للتناغم يجب أن يثبّت إطار مفهومي للإيقاع.

إنّ الإيقاع "يشكّل خطا عموديا يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها، وبذلك فهو يخترق كلّ الخطوط الأفقيّة، بما فيها خطّ الوزن، ليتقاطع معها جميعا في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموع بنى القصيدة ومستوياتها؛ فيغير من طبيعتها الجزئية الناقصة المعزولة، ويدخلها في نظام حيويّ شامل متصل يبعضه البعض، كما يغير من فوضى تراكمها وتراكبها إلى بناء وظيفيّ مركّب، ومن جمودها إلى حركة لا تتوقف"[2]، التّعريف قريب جدا من التّناغم الّذي يعدل وظيفة العناصر لتندمج في الوظيفة الكليّة للعضوية؛ فما الحدود الفاصلة بين الإيقاع والتناغم؟

الإيقاع حدث والتناغم صفة محتملة لهذا الحدث، ولما كانت الصّفة تتبع الموصوف وجب لالتماس الصّفة وجود الموصوف فلا تناغم بدون وجود إيقاع. والإيقاع – حسب رأي **ل. بواس**– يجب أن يتجاوز مفهومه "**الصّفة الدورية (الوتيرة) للحركة**"؛ لأنّ الوتيرة هي من فعل الذّات لا من صميم الحركة نفسها، لذلك فالإيقاع هو **روح الديمومة**[3]؛ وهذا ييسر لي القول بأنّ الإيقاع نابع من ذات المبدع، والتّناغم صفة طارئة مسايرة للإيقاع تصفه في كل آن في تحركه؛ وعليه فالتّناغم هو نبض الحيويّة أما الإيقاع فهو الحياة الّتي تنبض، لذلك اعتبر الإيقاع " الرّوح

[1] – ينظر ر.ب. جونسن: " الجمالية"، ص: 304، 305، 306.

[2] – علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 2006، ص: 24، 25

[3] – ينظر إحالة التعليق في موسوعة لالاند الفلسفية، ص:1126

الّتي تكهرب المادة الأدبية وتصيّرها شعراً، فلا شعر من دونه مهما حشد الشّاعر من صور وعواطف، بل إنّ الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحقّ إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن"[1]، والوزن والموسيقى من مظاهر الإيقاع.

خلاصة ما سبق، أنّه: إن كان الإيقاع هو روح ديمومة العضويّة، هو قوة الحيوية الّتي تحدد شدتها الرّوح الإبداعية والذّوق الجمالي، فإنّ الإيقاع في اندفاعه منبثقا من روح النّصّ يفاعل عناصر بنيته ويخلق مع قوةِ الانبثاق وقوةِ التّفاعل قوة **التّناغم** الموازية له، شدتها من شدته، غير أنها تَرِثُ الإبداع الجمالي من روح النّصّ وتبحث عن قيمته في الإيقاع وهو يفاعل عناصر بنية النّصّ.

[1] – نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1981، ص: 224، 225.

5- تجليات التّناغم في الفكر الصّوفي:

نستنتج من المبحث السّابق أنّ الحيوية هي صفة كلّ شيء عضوي متحرك؛ فالعضوية تسجم العناصر المكونة للوحدة فيما بينها في كلٍّ موحدٍ، فإن دفعها دافعٌ كانت حركتها متناغمة ذات بعدٍ جمالي مؤثر. ولعلّ الصّوفي اختار السّفر والرّحلة للدلالة على طريق معرفته لما علم أنّ الحياة والحيوية في الحركة؛ إذ يرى أنّ: "في السّفر: استكشاف دقائق النّفوس واستخراج رعونتها ودعاويها، لأنّها لا تكاد تتبيّن حقائق ذلك بغير السّفر، وسمي السّفر سفرا لأنّه يسفر عن الأخلاق، وإذا وقف على دائه يتشمر لدوائه،... فإذا سافر المبتدئ تاركا حظّ النّفس تطمئن النّفس وتلين .. ويكون لها بالسّفر دباغ يذهب عنها الخشونة الجبلية والعفونة الطبيعية، كالجلد يعود من هيئة الجلود إلى هيئة الثّياب ...في السّفر: رؤية الآثار والعبر وتسريح النّظر في مسارح الفكر... واستماع التّسبيح من ذرات الجمادات...، فقد تتجدد اليقظة بتجدد مستودع العبر والآيات."[1] السّفر يكشف عن الأخلاق فينيرها ويداويها، يليّن النّفس بدباغتها وتحريكها؛ لأنّ ما تراه العين في ترحالها وأسفارها ينوّر البّصيرة ويقوّي السّمع ويوقظ القلب فتتنفس النّفس وتتجدد طمأنينتها. إذا فالصّوفي في رحلته يُحي ببصيرتِه وسمعِه وقلبِه نفسَّه، والإحياء – على وزن إفعال– معناه تمكين الحياة للشيء[2]، بمعنى تمكين الحيويّة للنفس.

إذا: **كيف يمكن تصوّر تناغم إيقاع النّفس الصّوفية في رحلة العرفان الإحيائية؟**

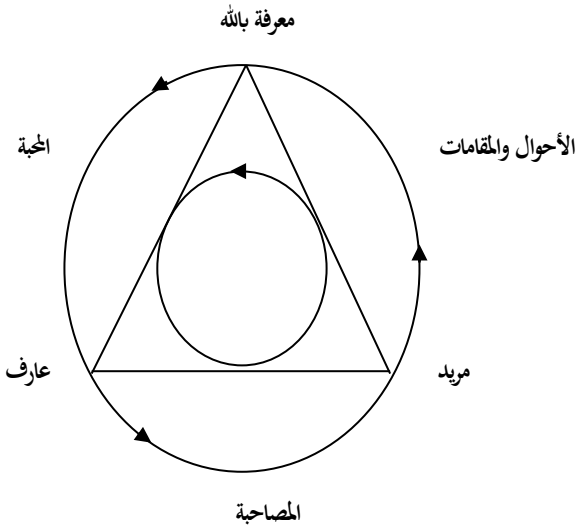
وبما أنّه أُثْبِتَ – سابقا– أنَّ التّناغم يتبع الإيقاع، فيجب تحديد تجليات إيقاع النَّفس في رحلة العرفان.

في مدخل البحث استنتجت أنّ التّصوّف رسالة ثقافيّة تنبع من دواخل ذاتية وتسعى إلى الاندماج والانسجام مع المحيط الثّقافي، ولكنّ تجاوز الصّوفي للمقاييس الموضوعية ذات التّأثير

[1] – السهروردي: عوارف المعارف، ص:75، 76.

[2] – ينظر أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، ص: 38.

المضاعف أقصاه ثقافيا، وهو ما جعله يؤسّس دائرة ثقافية خاصّة استضاف فيها من شاركوه أعراف التّجربة الذّوقية، وانسجم معهم ولكن في صورة مميزَة بعلاقات مميزَة هي من صميم حياته الثّقافية الإنيوية الذّاتية*. وحتى لا أطيل البحث بالسّرد سأصوغ اعتمادا على شكل العلاقات الثّقافية والمثلث الدّلالي الصّوفي** مخططا يصوّر تميُّز دورة حياة الثّقافة الصّوفية أو رحلة العرفان الإحيائية لأوضّح تصورا لإيقاع النّفس فيها. وسأقترحه كما يلي:



~دورة حياة الثّقافة الصّوفية~

يظهر من المخطط أنّ لدورة حياة الثقافة الصّوفية مسارين يتماسان داخليا وخارجيا مع المثلث الدّلالي الصّوفي [مريد، معرفة بالله، عارف] وفق علاقات توجّه الدّورة وجهة واحدة – وليس في اتجاهين متعاكسين كما في العلاقات الثّقافية عموما–؛ لأنّه لما كان التّصوّف رحلة عرفان كان المثلث الدّلالي الصّوفي هو الأساس الّذي يتحكّم في العلاقات الثّقافية، ولما كان مُرَادُ المريدِ المرتحل ليعرف بالله أن يكون عارفا كانت وجهة الطريق واحدة.

* – نعود إلى ص: 61، 64، 65 من البحث.

** – نعود إلى ص: 4، 85، 86 من البحث.

فما ميزة العلاقات الثقافية في دورة حياة الثقافة الصّوفية؟ وكيف يَحْدُثُ التَّأْثِير والتَّأَثُّرُ إن كانت العلاقات موجهة توجها واحدا؟ ولم المساران بدل مسار واحد؟.

لقد دلّ النّفري على سبيل رحلة المريد في قوله:" وقال لي أوقفت الحرف قدّام الكون، وأوقفت العقل قدّام الحرف، وأوقفت المعرفة قدّام العقل، وأوقفت الإخلاص قدّام المعرفة"[1]، فهو بقوله هذا عرّف ببداية الطريق وبالمراد من نهايته؛ فالكون " اسم مجمل لجميع ما كوّنه المكوّن بين الكاف والنون"[2] هو الحقيقة ومنتهى معرفة المريد في رحلته. ولبلوغ هذه النهاية لابد من تخطي مراحل مهمّة تبدأ بالإخلاص، والإخلاص " إفراد الحقّ سبحانه في الطّاعة بالقصد، وهو أن يريد بطاعته التّقرب إلى الله سبحانه دون أيّ شيء آخر"[3]؛ والطّاعة بالقصد هي نية عمل المريد في سلوكه الطريق. ولِوَصْلِ نقطتي الإخلاص والكون لابد من ربط ثلاث نقاط على التّرتيب: معرفة وعقل وحرف؛ فالمعرفة معرفتان: معرفة حق وهي معرفة وحدانية الله ومعرفة على أنْ لا سبيل لمعرفة حقيقة الله لأنّها ممتنعة عن الإحاطة والإدراك؛ والعقل هو ارتفاع الشّكّ وهو اليقين بتحقيق الإثبات لله عز وجل بكلّ صفاته وهو درجة الإحسان؛ أما الحرف فهو بيان علم الحقائق وهو لسان الحقيقة الّذي يؤدى إلينا بلا واسطة[4].

ولأنها رحلة ثابتة المراحل [الإخلاص فالمعرفة فالعقل فالحرف فالكون] فترتيب مراحلها واجب ولذلك نبّه النفري إلى أنّه " لن تدوم في عملٍ حتى تُرَتِبَهُ وتقضي ما يفوت منه وإن لم تفعل لم تعملْ ولم تَدُمْ"[5]؛ فترتيب المريد للأعمال مهم لصحّة الارتقاء وديمومته، والأعمال هي المقامات، وتَرَتُّبُهَا يكون وفق ترتيب العلوم الّتي يحتاجها في طريقه ليصبح عارفا. وأوّل ما يجب أن يعلمه المريد **علم الأحكام الشرعية** من أصول الفقه وفروعه؛ ليصحّح أعماله، ثم بعد ذلك **علوم**

---

[1] – الموقف 67 النفري: المواقف والمخاطبات، ص: 115.

[2] – الطوسي: اللمع في التصوف، ص: 378.

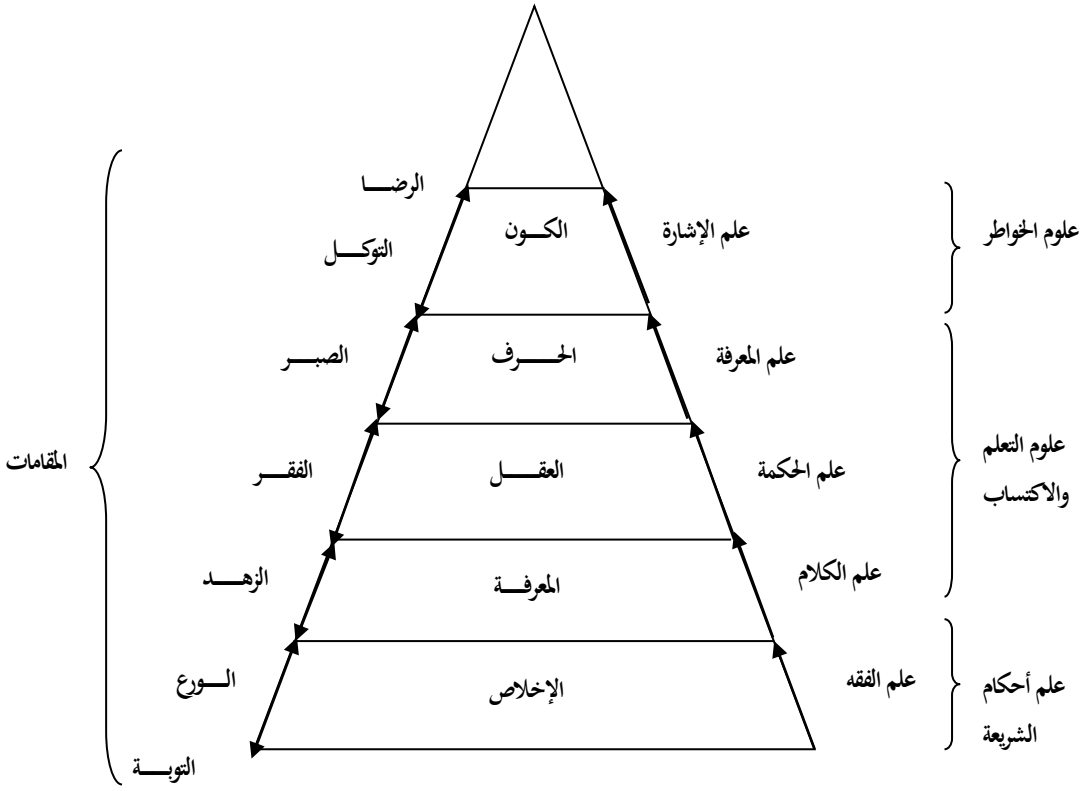
[3] – القشيري : الرسالة القشيرية، ص: 242.

[4] – ينظر اللمع، ص: 60، 96، 97، 376.

[5] – الموقف 57 المصدر السابق، ص: 98.

التّعلّم والاكتساب ليُحْكِمَ العملَ بما عَلِمَهُ وهي ثلاثة علوم: **علم التّوحيد** أو علم الكلام الّذي يعلّم المريد الاجتهاد، **علم الحكمة** الّذي يعلّم المريد الاحتراز من آفات النّفس ويكسبه تهذيب الأخلاق، **علم المعرفة** الّذي يعلّم المريد تطهير سرائره ويكسبه مراقبة خواطره. وآخر العلوم وهو ما اختص به الصّوفية من **علوم الخواطر** أو **علم الإشارة** وهي علوم ذوقية لأنّها ترد قلب المريد فتلهمه، كعلوم المشاهدات والمكاشفات[1].

إذا ما يميز العلاقات في دورة حياة الثّقافة الصّوفية أنّها مرتبة ترتيبا موجّها وفق المقامات، و" لكل مقام بدء ونهاية وبينهما أحوال متفاوتة، ولكلّ مقام علم، وإلى كلّ حال إشارة، ومع كلّ مقام إثبات ونفي، وليس كل ما نفي في مقام كان منفيا فيما قبله، ولا كلّ ما أُثْبِتَ فيه كان مثبتا فيما دونه"[2]، يمكن تمثيل توالي المقامات كما يلي[*]:



[1] – ينظر الكلابذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، ص: 98– 100.

[2] – المصدر نفسه، ص: 101.

[*] – المقامات وترتيبها حسب ما وردت في كتاب اللّمع للطوسي، ينظر ص: 68– 79.

فلا يحقّ للمريد التّصرّف في العلاقات وكلّ علاقة يضبطها علم يصل بين بداية المقام ونهايته، وكلّ علم يُوجِب العلمَ بما سبقه والعملَ به.

وبما أنّ "علوم الصّوفية علوم الأحوال، والأحوال مواريث الأعمال، ولا يرث الأحوال إلا من صحّح الأعمال"[1]، كانت الأحوال الوقتية الّتي تَرِدُ كإشارات على الصّوفي هي ما يرثه من صحّة عِلْمِه وصدق عَمَلِه، فتنقله من مقام إلى آخر بعدما تحقّق نفي ما يجب نفيه من المقام وتثبّت ما يجب تثبيته. ففي التّوبة يُنفى كلّ ما ذمّه العلم ويُثبَّت كلّ ما مدحه، وفي الورع تُنفى الشّبهات وتُثبّت اليقينيات، وفي الزّهد يُنفى الامتلاك ويُثبّت الخلوّ، وفي الفقر يُنفى الطّلب ويُثبّت التَّعَفُفُ، وفي الصّبر تُنْفى الشّكوى ويُثَبَّت الصّمت، وفي التوّكل يُنْفَى تدبير النّفس ويُثَبَّت الاسترسال القلبي مع الله، وفي الرّضا يُنْفَى الجزع والخوف ويثبّت ويسكّن القلب ليطمئن*. فالمنفيات والمثبتات مواريث الأحوال المتفاوتة الّتي ترد على الصّوفي في المقام.

ولما كان التّدرج في الإثبات والنّفي من عوامل تخصيص الأمور كانت العلاقات الثّقافية في دائرة الثّقافة الصّوفية هدفها التخصيص، فكانت الأحوال هي علوم الصّوفية دون المقامات، وعُرِّف التّصوف بأنّه:" نشر مقام واتصال بقوام...نشر مقام: هو أن يُعَبِّرَ عن حاله إذا عَبَّرَ، لا عن حال غيره بلسان العلم. ومعنى اتصال بقوام: هو أن يحمله حالُه في حالِهِ عن حال غيره"[2]؛ فالمقامات مراحل موضوعية ولذلك دلّت على الثّبات وحتى يتحقّق معنى السّفر لابد من الارتحال عن الأماكن، والأحوال بصفتها الجوانية القلبية تضيق بالمقام فتنشره ولكن شرط أن تكون أحوال صاحب المقام لا أحوالا علمها لغيره من العارفين المرتحلين. ولما كانت المحبّة أخصّ أحوال القلب وألطف علوم الإشارة كانت ما يبقى مع المريد بعد أن يعرف بالله حتى يبصر باليقين.

---

[1] – الكلابذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، ص: 97.

* – مستنتجة من تعريف المقامات الّتي أوردها الطوسي في اللّمع ، ينظر ص: 68- 79.

[2] – المصدر السابق، ص:106.

واليقين هو عين القلب الّتي لا ترى إلا الحقائق[1]، لذلك رأى النّفري أنّ "العلم الّذي ضدّه الجهل علم الحرف، والجهل الّذي ضدّه العلم جهل الحرف، فاخرج من الحرف تعلم علما لا ضدّ له وهو الرّباني، وتجهل جهلا لا ضد له وهو اليقين الحقيقي... إذا علمت علما لا ضد له وجهلت جهلا لا ضد له فلست من الأرض ولا من السماء"[2]، وهذه حالة الّعارف الّذي وصل إلى مرحلة الكون والمشاهدة فعِلْمُه نوراني ربّاني وجهله حقّ اليقين، لذلك فهي حالة لطيفة جدا لمعرفة العارف ولأنّ الأحول وقتية تنقضي وانقضاؤها من صدق العارف، قال النفري " أوقفني في قلوب العارفين وقال لي قل للعارفين... إن رضيتم القرار على ما عرفتم فما أنتم مني... وإذا أَلَّفَتْ معرفتي بينك وبين علم أو اسم أو حرف أو معرفة فجريت بها وأنت واجد وأنت بها ساكن فإنما معك علم معرفة لا معرفة"[3] بمعنى أنّ أيّ ركون أو ألفة للعارف بمعرفة دليل عدم حصول المعرفة؛ لأنّ قلوب العارفين لا ترضى القرار فهو ركود وفساد لأحوال القلب وإحياء وتزكية لصفات النفس، ثم أنّه في رحلة العرفان " البداية هي كالنّهاية، والنّهاية فهي كالبداية، فمن ترك شيئا في نهايته مما كان يعمل في بدايته فهو مخدوع"[4] لذلك وجب على العارف مواصلة الارتحال وأن يبدأ الرحلة من جديد، ولكن بصفة عارف وليس بصفة مريد.

ولهذا وُجدت المصاحبة في رحلة العرفان فالعارف الّذي سلك الطّريق السّابق وعَرفَ بالله يصحب المريدين فيه، ويستعين بثقافته العرفانية لتثقيف المصاحَب وإرشاده إلى السّبيل القويم للمعرفة بالله؛ ولذلك نجد في كلّ مقام ولكلّ حال وصف للمريد وللعارف، فمثلا إن كانت توبة المريد من الزلل والغفلة فتوبة العارف من رؤية الحسنات والطاعات[5]. وهذا ما جعلني أثبت مسارين في دائرة الثّقافة الصّوفية، وهما منفصلان لأنّ المعرفة الصّوفية خاصة –كما وضحت ذلك سابقا– وأحوال المريد يجب أن تكون خاصة به وليست علما بأحوال العارف.

---

[1] – ينظر الكلابذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، ص: 121.

[2] – الموقف 55 النفري: المواقف والمخاطبات، ص: 91.

[3] – الموقف 57 المصدر نفسه، ص: 97.

[4] – اللمع، ص: 454.

[5] – ينظر المصدر نفسه، ص: 69.

والمصاحبة هي بدل عن التّأثير والتّأثّر؛ فإن كان التّأثير والتّأثّر فيهما سلطان النّفاذ إلى أفكار الآخر وإلى إرادته[1]، فالمصاحبة – على وزن مفاعلة– من المشاركة وأوصى الصّوفية أن " لا تصحب... مع الخلق إلا بالمناصحة... و..مثل المصطحبين مثل النّورين إذا اجتمعا أبصرا باجتماعهما ما لم يكونا يبصرانه من قبل "[2] لأنّ المشاركة بالنّصيحة تُنْزِلُ المعارف بالبصيرة بصورة أكمل، وفي نفي الفعل التّأثيري في المصاحبة تأكيد لخصوصيّة المعرفة الصوفيّة.

إذا دائرة حياة الثّقافة الصّوفية هي رحلة لـ" ما كان معلولا من أوصاف العبد ومذموما من أخلاقه وأفعاله"[3]؛ مسار لتصفية نفس الصّوفي وتخليتها من مذموم الأخلاق والأفعال وتحليتها بفضائل الإحسان حتى تحصل لها معرفة ذوقية تجعل من المريد عارفا. إذا فإيقاع النّفس مرتبط بما يرد عليها من طريق العرفان وخاصة من الأحوال، فإن كان الإخلاص أوّل الطريق هو " إخراج الخلق من معاملة الله تعالى، والنّفس أوّل الخلق"[4] قد استبعد النّفس، فإنّ الكون سرٌّ والسّرُ" ألطف من الرّوح، والرّوح ألطف من القلب"[5] يفني النّفس كليّا.

إذا يمكن القول أنّ إيقاع النّفس في رحلة العرفان متنازل وينعدم في آخر الطريق، ولكنّه يبدأ بالمحو وينتهي بالتّمكين وهذا إيقاع متصاعد، وعليه فإيقاع النّفس في طريق العرفان مزدوج فهو رفع أحوال الرّوح مقابل خفض صفات النّفس، لذلك فليتناغم إيقاع النّفس كانت الأحوال متناقضة: كالقبض والبسط، الهيبة والأنس، الجمع والفرق، الفناء والبقاء، الغيبة والحضور، القرب والبعد...إلخ. ولأنّ تمحيص ومحوَ صفات النّفس كان تدريجيا ولم يكن قسريا تناغمت معه العلوم وتدرجت لترتّب المقامات. ولأنّ تدقيق أحوال القلب يتطلب التخصيصَ تناغمَ النّفي والإثبات في المقامات ليحقق أحوالا لطيفة تناسب لطافة علوم الإشارة والمشاهدة.

---

[1] – ينظر موسوعة لالاند الفلسفية، ص: 674.

[2] – اللمع، ص: 208.

[3] – الرّسالة القشيرية، ص: 123.

[4] – المصدر السابق، ص: 251.

[5] – المصدر السابق، ص: 124.

ويمتد تناغم إيقاع النّفس إلى المسار الخارجي لأنّ العارف يصاحب المريد على الطريق نفسه، ولكن صفات مقام العارف وأحواله متناغمة مع صفته وليس لها صفات مقام المريد وأحواله، ولذلك تغلب على العارف المحبّة؛ لأنّ من علامة معرفته " أن يرى نفسه في قبضة العزة، ويجري عليه تصاريف القدرة، ومن علامة المعرفة: المحبّة لأنّ من عرفه أحبّه"[1].

وهناك تناغم آخر بين العارف والمريد وهو المصاحبة مع حفظ شرط الأدب[2]، ولنا في قصة مصاحبة سيدنا موسى لسيدنا الخضر عليهما السلام مثال للتناغم الّذي إن فُقِدَ انتفت المصاحبة؛ جاء في ذكر الحكيم: ﴿هَٰذَا فِرَاقُ بَيْنِي وَبَيْنِكَ﴾[3]، اعتراض سيدنا موسى لثالث مرة – وإن لم يكن اعتراضا بالمعنى الصريح– أخلّ بشرط المصاحبة فأشار سيدنا الخضر بأنه فراق لما يجمع بينهما[4]. وفي قصة الحلاج مع شيخه عمرو بن عثمان المكي صورة لانتفاء التّناغم بين العارف والمريد؛ إذ أنّ الشّيخ عمرو بن عثمان دعا على الحسين بن منصور الحلاج بسوء الخاتمة لما لم يحفظ أدب مصاحبة شيخه[5]. ولذلك حدّد الصّوفية آدابا للمصاحبة تحفظ التّناغم بين المريد والعارف في رحلة العرفان.

صور التّناغم السّابقة هي لإيقاع نفس الصّوفي في رحلة عرفانه وشهوده للكون، وبما أنّ "اللّغة هي الموجود ذاته منكشفا وحيث ينكشف الموجود تخلق إمكانية الخطر الّذي هو تهديد للوجود من قبل الموجود" [6]، كان لابد للصوفي أن يضبط إيقاع اللّغة ليحافظ التّجلي على تناغم صورة الوجود أو الكون الّذي شهده فلا يفسده أو يشوهه. ولعلّه لذلك عُنِيَ الصّوفية بنظرية

---

[1] – اللمع، ص: 61.

[2] – ينظر الرسالة القشيرية، ص: 361.

[3] – سورة الكهف؛ الآية: 78.

[4] – ينظر أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل؛ تحقيق وتعليق عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض، ج3، مكتبة العبيكان، الرياض،ط1، 1998، ص: 606.

[5] – ينظر الرسالة القشيرية، ص: 363 وينظر اللمع، ص:434.

[6] – عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 59، 60.

الخيال لتكون وسيطا يحفظ إيقاع النّفس وبرزخا ورحما ينقل تناغمها إلى اللّغة، فتصوروا تجليَ الحقائق في قلب الصّوفي كـ " انطباع الصّور في الأجسام الصّقيلة ليس على أي وجه اتفق، بل إنما تنطبع الصّور انطباعا صحيحا على ما هي عليه بشرط أن يكون الجسم الصّقيل على شكل الدائرة الّتي تتساوى فيها الخطوط الخارجة من مركزها إلى محيطها، وحينئذ تنطبع فيها الصّور على ما هي عليه في نفسها. وأما إذا كان الجسم الصّقيل مستطيلا أو مربعا أو مقعرا أو محدبا فلا تنطبع على ما هي عليه في نفسها بل تنطبع على حسب ما هو عليه القائل وتختلف باختلافه"[1]؛ التّجلي الحقيقي لصور الكون في قلب العارف هو ميراث تناغم إيقاع نفسه في رحلة العرفان، فإن كان إيقاعها متناغما كالمرآة المستديرة شديدة الانسجام كان التّجلي هو الآخر متناغما. وعندما يدخل الخيال كوسيط يؤلف بين الرّؤيا والتّشكيل فإن تنفيذ التّصوير باللّغة سيرتبط بخلق الصور في مخيلة صاحب اللّغة؛ لأنّ " الإلهام الحقيقي هو ذلك الّذي يتولد عن مضمون معين يعقله التخييل ليعطي عنه تعبيرا فنيا، وهو يتداخل مع عمل التّكوين والتّشكيل الخلاق، الّذي يرتبط من جهة أولى بالحميمية الذاتية، ومن الجهة الثانية بالتّنفيذ الموضوعي"[2]، فيرث التشكيل صفات التّخييل والرّؤيا.

وعليه: إن كانت رحلة نفس الصّوفي متناغمة الإيقاع ستتناغم الرّؤيا الذاتية وسيرث التشكيل ذلك التناغم.

[1] – عبد الرحمان بن خلدون: شفاء السائل، ص: 38.

[2] – فريديريك هيجل: المدخل إلى علم الجمال (فكرة الجمال)؛ ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1988، ص:448، 449.

6- التّشاكل والتّقابل وقراءة التناغم في بنية النّصّ الشّعري الصّوفي الجزائري:

في تعريف التّناغم أشرت إلى أنّه قوة ثالثة للإيقاع متولدة مع قوة الانبثاق من روح النّصّ وقوة تفاعل عناصر بنيته، وقد وضّحت في المبحث السّابق تناغم قوة انبثاق الإيقاع من نفس الصّوفي المرتحلة، وفي الدّراسة التحليلية الموالية سأحاول تتبع تناغم قوة التّفاعل الإيقاعية في عناصر بنية النّصّ الصّوفي وقيمتها الجماليّة من خلال تتبع التّشاكل والتّقابل.

الإيقاع في تحركه على احتمالات اللّغة يوتّر العناصر الّتي كانت ساكنة ويُكسبها قدرة على التّأثير والتّأثّر بالعناصر المختارة لمجاورتها، فتتشارك لخلق صورة مستجدة للتّفاعل فيما بينها تترجم تأثيره عليها ثم تنقل ذلك إلينا، لذلك قيل أنّ "لغة الشّعر لغة التّصوير المكثّف والخيال المتعقّل"[1] ولا يتعقّل الخيال ولا تتكثّف الصّور إلا بالإيقاع؛ لأنّ قوة انبثاقه من روح النّصّ تَعْقِلُ تَوَثُّبَ الخيال، وقوته في تفعيل عناصر النّصّ تُكَثِّفُ جمودَ الصور.
إذا الإيقاع في انبثاقه من روح النّص يحمل توتّر المضمون فيعمل على إفراغ شحنته في التّعبير، لذلك تعتبر عملية الإبداع عملية تفاعلية لإعادة توازن المبدع المتوتِّرِ والمنفعل؛ لأنّ عملية الاستفراغ هي تنظيم يُفَاعِل جوانب المضمون كلها – تكثيف– بحيث لا يفلت منها شيء في سبيل إعادة الاتزان[2]، أما أسلوب استفراغ توتّرِ المضمونِ فيرجع إلى شدّته وإلى كفاءة المبدع اللّغوية والبلاغيّة والتّصويريّة والموسيقيّة. ولأنّ "الشّاعر حين يستخدم اللّغة أداة للتّعبير إنما يقوم بعملية تشكيل مزدوجة في وقت واحد، إنّه يشكّل من الزّمان والمكان معا بنيةً ذات دلالة"[3]، فالاستفراغ يتطلّب فسحة مكانية وموالاة زمنية ليفاعل عناصرا ستتحول دلالتها وتتجدد في البناء؛ فتدار سلسلة صور شعرية متوالية وتحرك على وقع موسيقي في

[1] – عبد القادر الرباعي: جماليات المعنى الشعري، مرجع سابق، ص: 110.

[2] – ينظر مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني، ص: 288، 289، 290.

[3] – عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط4، 1984، ص:48.

تفاعل يترجم المضمون ويجدله في وحدة متكاملة متناغمة تتحمّل شدّة توتّره. إدارة سلسة الصّور الشّعرية تكون بواسطة علاقات تربطها بالموسيقى في شكل إيقاع تصويري صوتي، والتّشاكل والتّقابل آليتان لقراءة تلك العلاقات التّفاعلية.

فـ: كيف يمكن لتّشاكل والتّقابل أن يقرآ تناغم الإيقاع في النّص الشّعري ؟

إن اعتبرنا أنّ القصيدة المتناغمة هي تلك الّتي " لا تموت موسيقى الكلمات الأولى في العقل حين تصوّت الكلمات الأخيرة، ... الموسيقى في القصيدة.. شيء ملازم لا يغيب أبدا، شيء غير متطاول مع الشّكل، ذلكم هو....جمال الجدول الّذي نتابعه من منبعه إلى البحر غير مبصرين إياه في وقت واحد كُلّا تامّا لكنّنا منتبهون دائما إلى استمراريته، إلى رتابته في تغيّر إلى موسيقاه في تصاعد."[1] – الموسيقى فيما سبق هي الإيقاع–؛ إذا فالقصيدة المتناغمة هي الّتي لا تغيّب الإيقاع المصاحبَ لشكلِها ولا تتصنَّعه، وإدراكنا له فيها لا يكون بصورة كليّة مباشرة بل إنّنا ننتبِه لحركته ولتغيراته المتفاوتة ونتابعه من المبدأ إلى المنتهى. ولما كان الإيقاع في الأصل تقسيما ".. لحركة الزّمن اللامتناهية بهدف إخضاعها إلى حيز المكان المحدود، وهو علاقة جدل لا تتوقف بين السّكون والحركة، تطويع الحركة للسّكون وتفجير السّكون بالحركة"[2]، فإننا نستنتج أن الإيقاع هو حالات متعاقبة للحركة والسّكون، وللتفاعل فيه صورتان صورة تفاعل ينمو ويتحرك وصورة تفاعل يقرّ ويسكن.

طبيعة الحركة والسّكون للإيقاع مرتبطة بتوتّر المبدع وبالإطار الّذي يحتوي إبداعه؛ فرغم عدم انسجام التّجربة الإبداعية إلا أنّه يمكن القول* أنّ الدّافعية المنبثقة من **"أنا"** المبدع

[1] – هربرت ريد: طبيعة الشعر، ص: 64.

[2] – علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، ص: 59.

* – هي خلاصة لتفسير مصطفى سويف لعملية الإبداع؛ ينظر مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني، ص: 278–306.

المتوتِّر تفعِّلُ ديناميةَ توتّرٍ يَنْضَبِطُ بإطارٍ مرنٍ* موجِّهٍ لفعلِ الإبداع؛ فتُفَرَّقُ شحنة التّوتر وتتوزعّ في شكل وثبات هي نبض يصل بين وحدات النّصّ. الوثبة أو النّبض من مفرزات الطّبيعة الدورية للإيقاع في تحركه على البنية، لذلك يمكن اعتباره صيغة لتنظيم التّفاعل في الإيقاع الّذي ينتهج تعاقب الوحدات وتكاملها؛ إذ أنّ " الشّاعر لا يتقدم من التّوتّر العام القائم وراء القصيدة ككل إلى الأبيات، ولكن هناك بين هذين الطرفين مرحلة وسطى على جانب كبير من الأهمية، هي مرحلة التّوترات الصّغرى الّتي تقوم وراء الوثبات"[1]، فتقسم التّوتّر العام إلى توترات خاصة بالنّبض. ولأنّ النّبض – الوثبة– ليس على وتيرة واحدة بل يتشكل من مرتفعات يحدثها التّوتر العالي ومنخفضات ناتجة عن تخامد ذلك التّوتر الجزئي، فهو الآخر تتعاقب فيه الحركة والسّكون.

إذا يمكنني القول أن الإيقاع في قوة التّفاعل: هو تنظيم دوري للحركة التّفاعلية النّاتجة عن التّوتّر العام للنّصّ الشّعري – قوة الانبثاق– في شكل وثبات، هي نبض تهتزّ له بنيته في شكل تموجات ترتفع وتنخفض تبعا للتّوتر الجزئي للوحدة النّصية، والّتي تتكامل مع الوحدات الأخرى المكوّنة للنّصّ في تعاقب يرسم داخل الإطار** معالم إبداع صاحب النّصّ الشّعريّ.

لما كان النّبض تكرارا متعاقبا لعدد من الموجات في زمن دوري تحدده قوة انبثاق الإيقاع، وكان التّعاقب هو العلاقة الّتي تربط بشكل ترتيبي بين آنات متمايِزَةٍ ومتجاورة من الزّمن، فتنصهر معا ليكونَ كلٌ منها ممثِلا للكلِّ فلا تنعزل الآنات عنه ولا تتميّز دونه؛ لأنّ التّعاقب يلمُّ إلماما حميميا في آن بين أطراف منفصلة ومتراكبة[2]، فإنّ قراءة صورة النّبض ذي التّعاقب المتناغم في النّصّ الشّعري هي قراءة للتّشاكل والتّقابل بين ووحدات النّصّ

* – الإطار عند مصطفى سويف معادل للملمح الثقافي للمبدع؛ نرجع إلى ص:3، 4، 5 من البحث وينظر مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني ، ص: 159– 183.

[1] – المرجع نفسه، ص: 296.

** – استخدم الإطار في الفصل الثاني– ص:79– على أنه حدّ ينقل الخلفية، وهنا الإطار هو الحيّز الّذي يُمارسُ فيه الإبداع.

[2] – ينظر معنى تعاقب **succession** موسوعة لالاند الفلسفية، ص: 1371، 1372.

وعناصره الّتي يحددها التّوتّر ويفاعلها لتحقق تراكبا يصهر المتممات الجزئية للنّبض في الفكرة الرئيسية للتّوتر العام للمضمون.

وعليه: إذا كان الإيقاع يضخ توتر المضمون في النّصّ الشّعري على شكل نبض تفاعلي يحفظ وحدة بنيته، وكان التناغم يصف النبض في امتداده على عناصر البنية، فهما معا يحفظان النّبض من الاختلال الذي سيخل ببنية النّص؛ فإن ارتعش النبض ستشل بنية النص وتختل حيويته وإن توقف فستتكلس البنية وتضمحل الحيوية. فإن التّشاكل والتّقابل يكشفان عن آليات النّبض وصور امتداده في بنية النّصّ، فهما يقرآن تناغم نبض الإيقاع. تناغم النّبض متعلق بصورة تتابع الحركة والسكون فيه وفي الإيقاع؛ فإن كان تناغم الحركة هو بحث في جمالية اتزانها وتناغم السّكون بحث في جمالية حيويته، فتناغم النّبض بحث في جمالية الحراك وديناميةالتّفاعل.

أما كيفية كشف التّشاكل والتّقابل لطبيعة النّبض فهي متعلقة بأسلوب صاحب النّصّ في توزيع التّوتر العام للمضمون، وذلك التّوزيع متعلق بصورة السّكون في الإيقاع بالنسبة للحركة؛ فقد يكون السّكون نقطة لمواصلة الحركة وهو ما سأطلق عليه الإيقاع الدينامي المتواصل، وقد يكون نقطة للتوالي المنتظم لها وسأطلق عليه الإيقاع الدينامي المتوالي، وقد يكون السكون نقطة انعطاف وتغيير إلى حركة جديدة وهو ما سأصطلح عليه بالإيقاع الدينامي التوليفي. سأوضح طبيعة صور هذا الإيقاع فيما يلي وأفترض لكلّ منها ما يناسبها من نصوص شعرية صوفيّة من الشّعر الجزائري؛ وأقرأ الكيفية التي كشف بها التّشاكل والتّقابل عن تناغم النّبض في إيقاعها.

3-1 قراءة لتناغم النّبض في الإيقاع الدّينامي المتواصل:

إن اعتبرنا أنّ هناك نصوصا تتخذ من تكامل البنية الموضوعاتية والدّلالية والتّداولية* نسقا يضمّ العناصر السّياقية للمضمون، واعتبرنا الدّينامية هي معالجة علاقة مختلف القوى بالحركة التّفاعلية[1]، فإنّ النّبض في الإيقاع الدّينامي المتواصل هو قراءة لتواصل حركة تفاعل العناصر السّياقية** بفعل قوة الانبثاق في البنى الثّلاث متكاملةً. وقراءة التّناغم في هذه الحالة هي بحث في جمالية تكامل انسجام الصّدى المرتد عن تحول هوية العناصر السّياقية وتميزها في تفاعل متواصل النّبض. حالة السّكون في الإيقاع المتواصل هي نقطة وصل بين نبضين أو وثبتين، وفي النّبض هي وصل بين تموجاته.

اخترت قصيدة "**مسكين لم يذق طعم الهوى**" للأمير عبد القادر الجزائري لأستبين منها نبض الإيقاع المتواصل وتناغمَه، ولقد اعتبرت هذه القصيدة نسخة عن حائية السّهروردي المقتول وصورة ممتدة لها؛ "فحرف الرّوي – وهو الحاء– هو نفسه في كلا القصيدتين، والمعاني متشابهة عند الرّجلين حتّى ليظنّ القارئ أنّ القصيدتين من نظم شاعر واحد"[2]. فهل يمكن أن تغيّر قراءة نبض الإيقاع المتواصل وتناغمه في نصّ الأمير هذا الموقف منها؟

القراءة المتمعّنة للنص*** تجعلنا نقسّمه إلى أربع نبضات: من البيت الأوّل إلى البيت العاشر، ومن البيت الحادي عشر إلى البيت التّاسع عشر، ومن البيت العشرين إلى البيت السّادس والعشرين، وآخر خمس أبيات من القصيدة تمثّل نبض الخروج من توتّر الإيقاع.

المعنى الّذي يحكم توتّر أوّل نبض هو "**الرّؤيا**" الّتي استخدم لها الشاعر وحدات تحفظ تشاكل التّعبير فيه، وتلك الوحدات على ضربين؛ وحدات تعبيرية تركيبية خاصة برؤيا الأمير: أوقات

---

* – ينظر مفتاح بن عروس: "الاتساق والانسجام في القرآن الكريم"؛ مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2008/2007، ص: 122.

[1] – ينظر موسوعة لالاند الفلسفية ص: 308.

** – ينظر معنى "تواصل" **Continuité** في المرجع نفسه، ص: 221.

[2] – فؤاد صالح السيد: الأمير عبد القادر الجزائري متصوفا وشاعرا، ص: 233.

*** – القصيدة مثبتة كاملة في ملحق البحث.

وصلكم عيد، اكتحلت عيني بطلعتهم، حقّقت في محيا الحسن، ما نظرت إلى شيء بدا إلا وأحباب قلبي دونه لاحوا، نظرت حسن، ليس في طاقتي الرّؤيا لغيرهم؛ ووحدات تعبيرية تركيبية خاصة برؤيا غيره ممن يحدثهم أو يتحدث عنهم: ألم تري، من رأى جمالهم ليس تبدو له، لو شامت محاسنهم، لو أبصرتهم.

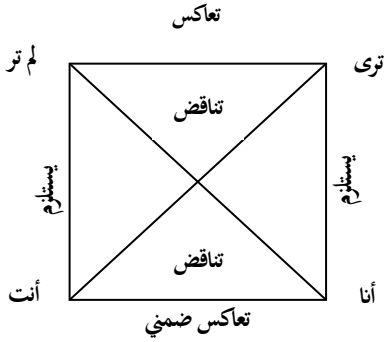
الوحدات المعجمية الّتي اختارها الأمير لصياغة تراكيب رؤياه تدلّ على أنّ مشاهدته لا يشوبها تعسّف أو اضطراب: وصل، اكتحل، حقّق، لاح، نظر، الرّؤيا؛ لذلك لم تطربه فرحة الوصال بل أنّها أراحته لوقوعها على روحه لا على قلبه، ثم أنّ سُكْرَ التَّمَكُّن اغْرَقَهُ من بحرِ المحبةِ رِياً من الشّراب أَدَبّ في جسمه وعقله ونفسه وروحه حميا الحبّ فانتفى كلّ عارض دون أحبابه وتحققت له المشاهدة (تشاكل دلالي مع البيت الرابع). ولأنَّه " من كان مُحقا في حاله كان محفوظا في سكره"[1] فالأمير اطمأن قلبه بمحبوبه ولم يَرُقْهُ سواه من أمور الدّنيا وأهلها، وصوّر نفسَه في هذا النّبض كحال القائل[2]:

شَـرِبْتُ كَأْسـاً عَلـى ذِكْـرَاكَ صَـافِيَّةً فَمَـا يُعَلِّـلُ فِيـكَ القَلْـبَ تَعْلِيـلُ
فَمَـا وَجَـدْتُ لِشَـيءٍ عَنْـكَ لي شُـغْلاً لا عِشْتُ إِنْ قُلْتُ:إِنِي عَنْكَ مَشْغُولُ

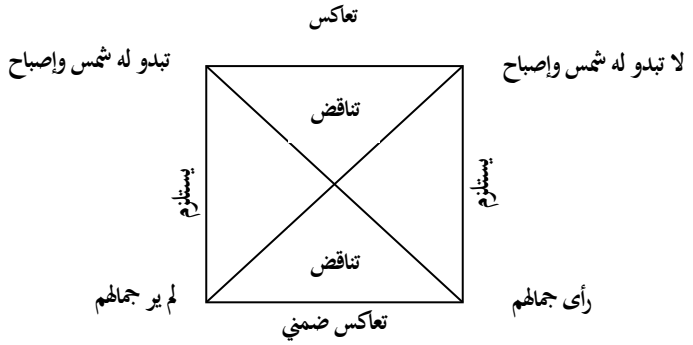
هو تشاكل تناصيّ دفع الأمير إلى الغرق منشغلا بأحبابه فصيّر ذاته سفينة وملاحا في بحر المعارف كي يبقى قريبا من مَعِينِ المحبّة الإلهية، ولكن من يرى حقّا هذه الحال للأمير؟ هنا يُدخِل الأمير في سياق الحديث مقابلا لذاته يحدّثُه فيسأله: **"ألم تري؟"**، ويمكن أن يُشَكَّل حديثهما في التّقابل الآتي:

[1] – الرسالة القشرية، ص: 107.

[2] – ينظر اللّمع، ص: 393.



الظّاهر أنّ المتكلّم إليه غافل عن رؤية حقيقة الأمير أو أنّه لا يمكنه ذلك (تقابل السّلب والإيجاب- ترى، لم ترى-)، وحقيقة الأمير أنّه عارف لأنّه عرف أنّ لا طاقة لمخلوق لرؤية حقيقة الخالق؛ وصرّح بذلك في التّقابل الوارد في البيت الثّامن الممكن تمثيله كما يلي:



لا تبدو له شمس وإصباح هو تعبير يشاكل دلاليا الموت؛ لأنّ الشّمس والإصباح إيذان بالتّجدّد والاستمرارية في دار الدّنيا؛ قال تعالى في محكم تنزيله: ﴿ **فَالِقُ الْإِصْبَاحِ وَجَعَلَ الَّيْلَ سَكَنًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ حُسْبَانًا ذَلِكَ تَقْدِيرُ الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ**﴾[1]، وهذا التّقدير الحسابي من العزيز العليم لتوالي اللّيل والنّهار لا يدركه من غادر إلى دار البقاء. لذلك فالغرض من الاستفهام غير الحقيقي في هذا البيت هو إقرار أنّ لا طاقة لمخلوق في دار الدّنيا لرؤية الخالق.

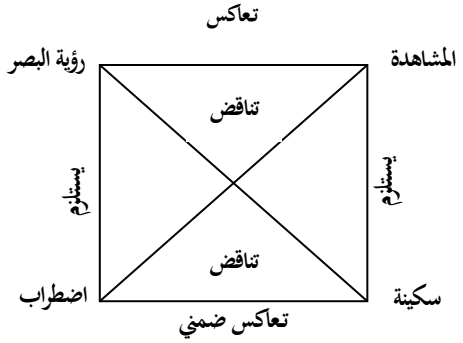
واستند الأمير لإثبات رأيه إلى حقيقتين هما من رؤيا غيره؛ الأولى أنَّ جبال مكّة الّتي تسبّح لله باقيةٌ لأنّ الحقّ سبحانه وتعالى لم يتجل لها كما تجلى للجبل الّذي خرّ واندكّ، قال تعالى: ﴿ **وَلَمَّا جَاءَ مُوسَىٰ لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِيٓ أَنظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَن تَرَىٰنِي وَلَٰكِنِ انظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَىٰنِي فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقًا فَلَمَّآ أَفَاقَ قَالَ سُبْحَٰنَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا۠ أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ**﴾[2]

[1] – سورة الأنعام؛ الآية: 96.

[2] – سورة الأعراف؛ الآية: 143.

وهو تقابل ضمني. كما أثبت حقيقة أنّ المتصوّفة – شهب الدراري– لم يَقِرُّوا لأنّهم عرفوا أنّ القرار من عدم المعرفة*، وشهودهم هو رؤيا تدبّر وليس رؤية عين ولو كان كذلك لخرّوا كما حدث للجبل، وبين الحقيقتين تشاكل دلالي. إذا يمكن القول أنّ المتحدث إليه في نص الأمير مريد وليس عارفا (تعاكس ضمني).

إذا: في هذا النّبض سكينة وقرار لأنّ الأمير يحدّث مريدا ويريد أن يبيّن له صورة المعرفة الحقيقية، لذلك استعان بالتّشاكل التّعبيري للرّؤيا ليوضّح له أنّ هناك رؤيا العارف وهي مشاهدة تختلف عن رؤية البصر (تقابل التّخالف)، ويمكن أن نمثّل ذلك كما يلي:



لذلك استخدم الأمير النّظر في رؤياه وجعله تدبرا لجمال الله في خلقه، وفي النّظر تسبق السّكينة الاضطراب فهو يشاكل المشاهدة. كما أنّه استخدم تقابل السّلب والإيجاب وجاء بصيغة السّؤال "**ألم تريني؟**" لينبهه بهدوء، ثم أنّه ذكّره بثبات جبال مكّة وترك له تذكّر جبل الطّور، وذكّره بحال خيرِ المتّبعين كي يحذو حذوهم في رؤياهم ويصحّح رؤياه (علاقة التناقض في تقابل)، فواصل من هذه النّقطة موضّحا في النّبض الموالي أحوال العارفين وصفتهم.

بدأ الأمير النّبض الثّاني متعجبا من حال صبر العارف بالله الشّاهد للحقيقة الّذي لا يبوح ولا ينوح رغم أنّ حاله قمّة الغلبة؛ وذلك تشاكل تناصي مع حال الصّبّار " الّذي صبره في الله، ولله وبالله، فهذا لو وقع عليه جميع البلايا لا يعجز ولا يتغيّر من جهة

---

* – نعود إلى ص: 125 من البحث.

[1] – اللمع، ص: 76.

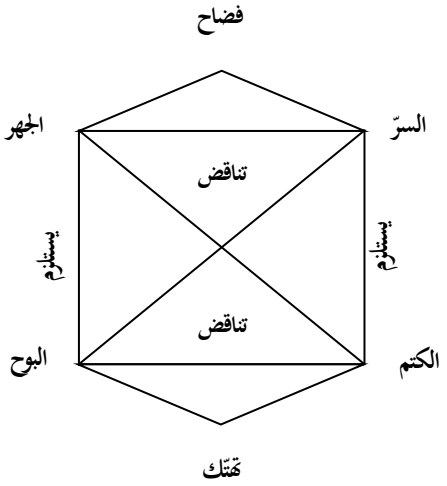
عَبْرَاتٌ خَطَطْنَ فِي الخَدِّ سَطْرَا قَدْ قَرَاهَا مَنْ لَيْسَ يُحْسِنُ يَقْرَا

إِنَ صَوْتَ المُحِبِّ مِنْ أَلَمِ الشَّوْ **136** قِ وَخَوْفِ الفُرَاقِ يُوَرِّثُ ضُرَّا

صَابَرَ الصَّبْرَ فاسْتَغَاثَ بِهِ الصَّبْـ ـرُ فَصَاحَ المُحِبُّ بِالصَّبْرِ: صَبْرَا"[1]

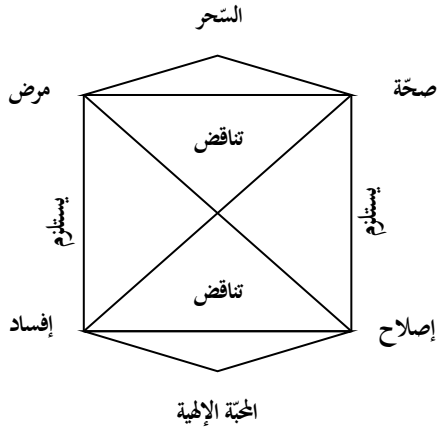
الوجوب والحقيقة، لا من جهة الرّسم والخلقة. وكان يتمثل الشّبلي –رحمه الله– بهذه الأبيات إذا سئل عن الصّبر:

حالة صبر المريد الّتي أراد أن يوضّحها الأمير معقّدة جدّا فهو صبَّار تتجاذبه حالات متعددة مختلفة، يمكن أن تمثّل في مسدس لا في مربع:



فضّاح حالة معقّدة لأنّها ليست جهرا وليست سرّا، والتّهتك حالة حيادية بين الكتم والبوح؛ ولكنّ الأمير جعل التّهتك هنا أقرب لمعنى البوح لأنّه منعه من الكتم وعليه ففضّاح تحمل معنى الجهر لا معنى السرّ.

لذلك انطلق بعدها مثبتا أنّ لا شيء يثني **"عنانه"**، وقد اختار الأمير اللّفظ المشاكل والمناسب لخلفية ذلك التّوتّر الشّديد الّذي لن يمنعه مانع فيكتمه ويُسِرُّه. ثم دخل بعد ذلك في حوار جدليّ مع من عذله لحاله الشّبيهة بالمسحور ولكنّه ردّ بأسلوب منطقي ينّم عن حذقه، يمكن تمثيله كما يلي:



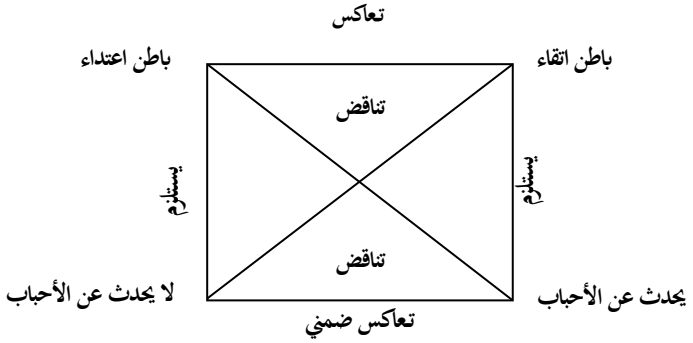
المفروض أنّ السّحر ليس صحة وليس مرضا، ولكنّ الأمير أثبت أنّ السّحر الّذي أصابه هو من طريق العلم الصّحيح فهو صحّة لروحه وإصلاح لنفسه الّتي تصل بواسطته إلى درجة التّروحن؛ إذا فالسّحر الّذي أصابه صحّةٌ وليس سحرا ولا مرضا والمحبّة الإلهية هي إصلاح لا يوجد فيها أيّ معنى للإفساد.

وتلك قمّة السّحر الصّحي المصلح من المحبة الإلهية الّتي يريد أن يحافظ عليها، فكبح دونها لائمه ورأى أنّ لومه إغراء للنفس وتقوية لها، وخسر لأجلها خِلَّه الّذي لا يحدثه عن أحبابه. أما التّركيب "**وتحرم في التّوراة ألواح**" فهو تشاكل تناصيّ مع المعنى المؤول من الآية الكريمة: ﴿**وَسْـَٔلْهُمْ عَنِ ٱلْقَرْيَةِ ٱلَّتِى كَانَتْ حَاضِرَةَ ٱلْبَحْرِ إِذْ يَعْدُونَ فِى ٱلسَّبْتِ إِذْ تَأْتِيهِمْ حِيتَانُهُمْ يَوْمَ سَبْتِهِمْ شُرَّعًا وَيَوْمَ لَا يَسْبِتُونَ لَا تَأْتِيهِمْ كَذَٰلِكَ نَبْلُوهُم بِمَا كَانُوا۟ يَفْسُقُونَ**﴾[1] ويفترض لفهمه ربطا دلاليا بين المعنيين؛ فُسْقُ أهل القرية الّذي أخبر به الله سبحانه وتعالى في الآية احتيالهم "على ما حرّمه الله تعالى من الصّيد بأن نصبوا الشّباك يوم الجمعة فلمّا وقع فيها الصّيد أخذوه يوم الأحد... ومعلوم أنّهم لم يَسْتَحِلُّوا ذلك تكذيبا لموسى عليه السّلام وكفرا بالتّوراة، وإنما هو استحلال تأويل، واحتيالٌ ظاهره ظاهر اتقاء وباطنه باطن اعتداء... بحيث لم يتمسّكوا إلا بما يشبه الدّين في بعض ظاهره دون حقيقته"[2]،

[1] – سورة الأعراف؛ الآية: 163.

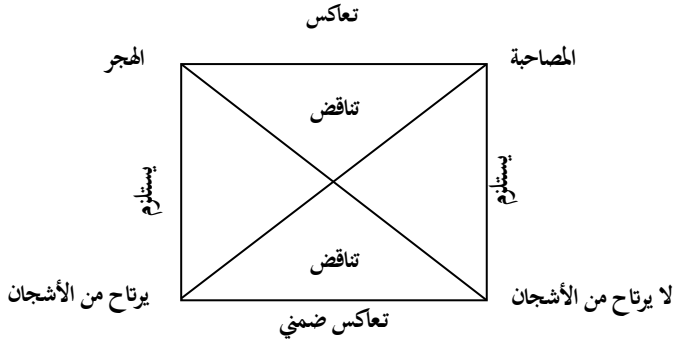
[2] – ابن قيم الجوزية: بدائع التفسير؛ جمع يسري السيد محمد مراجعة صالح أحمد الشامي، م**1**، دار ابن الجوزي، السعودية، ط1، 1428هـ، ص: 418، 419.

والأمير رأى أنّ من لا يحدثه عن أحبابه وإن كان خِلاً فهو لا يستحق المصاحبة وحقه الهجر، فلا يهمّ ما يلوح من أنّه خلّ إن لم يحدّثه عنهم، ويمكن أن يُمثّل ذلك في التّقابل الآتي:



باطن الاتقاء يستلزم وجود الحديث عن الأحباب، ولهذا اشترط شرع المحبّة قاض في حكم المصاحبة (تشاكل دلالي).

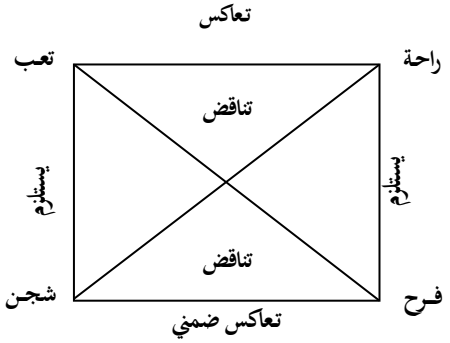
إذا: في هذا النّبض ظهرت نتيجة السّكينة في النّبض الأوّل؛ فاليقين بالله يلهم العارف الصّبر على شدائد الطريق مهما صعبت، فدخل على التّقابل عند الأمير السّحر وفضاح كمقولتين معقدتين والمحبة الإلهية والتّهتك كمقولتين حياديتين. كما أنّ اليّقين – أيضا– يدفع العارف بالله إلى السّلوك القويم الّذي يجعله يحسن اختيار المصاحب في طريق العرفان بالله؛ فليس كلّ خليل مصاحب فيه، لذلك محّص الأمير صفة المصاحب لأنّها لا تشاكل صفات الخلّ، ورأى أنّ المحبة كزمام يحكم شرعيّة المصاحبة في سبيل العرفان بالله تقضي بالانفصال عن خلّ يرتاح من الأشجان، ويمكن تمثيل ذلك في تقابل التّضاد الآتي:



فحتى لا تضطرب معرفة سالك درب العرفان يجب عليه الالتزام بمصاحبة من لا يرتاح من الأشجان في مقابل الالتزام بالانفصال عن خلّ يرتاح منها، لهذا فنقطة سكون هذا النّبض

مشحونة بطاقة توتّر مزدوجة؛ ولذلك واصل الشّاعر منها موضحا فيما يلي حقيقة كل من يرتاح من الأشجان ومن لا يرتاح منها.

التّعاكس الضّمني في التّقابل السّابق يحيلنا منطقيا إلى استنتاج أنّه من الخطأ أن تنتفي الرّاحة من الشّجن وعدَمُها معا، ولكن من الصّواب أن تتحققا معا فتجتمعا، ولكن كيف يتحقّق هذا الاجتماع والتّقابل بهذا الشّكل؟:

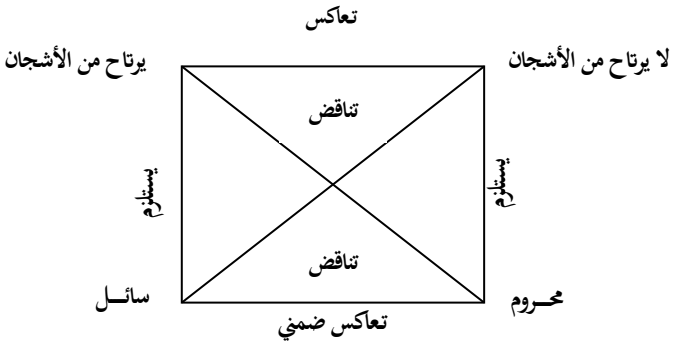


الرّاحة والتّعب مقولتين متعاكستين لا يمكن أن تكونا صائبتين معا، ولكن يمكن أن نجد مقولة معقدة صائبة ليست راحة وليست تعبا، أما مقولتا التعاكس الضمني فيمكن أن تكونا صائبتين معا وتجتمعا في مقولة حيادية صائبة، وهما المقولتان اللّتان يجب أن توضحا فيما يلي حتى يتحقّق التّواصل في إيقاع قصيدة الأمير والتناغم في الدلالة.

التّمعن في مضمون ثالث نبض يدفعنا إلى تقسيمه إلى ثلاث موجات متواصلة فيما بينها يحكم مضمون كلّ منها توتر جزئي موحّد؛ ثلاث أبيات الأولى منه (20، 21، 22) هي الموجة الأولى، والثّلاث المواليّة لها(23، 24، 25) هي الموجة الثّانية، والبيت السادس والعشرون (26) هو الموجة الثّالثة الّتي يخمد توتّرها الجزئي النّبض ويصله بما بعده.

اختار الأمير في الموجة الأولى صفة **المسكين** لخلّه الّذي يرتاح من الأشجان، ومعلوم أنّ المصاحب في طريق العرفان والّذي لا يرتاح من الأشجان يُعرف بين الصّوفية بـ**الفقير**، وحتى نفرّق بين صاحبي الصّفتين لابد لنا من التفريق بين الصّفتين أوّلا. أَثْبَتَ الذّكر الحكيم أنّ الفقير

غير المسكين؛ قال تعالى: ﴿ إِنَّمَا ٱلصَّدَقَٰتُ لِلۡفُقَرَآءِ وَٱلۡمَسَٰكِينِ ﴾[1] وقال أيضا: ﴿ وَفِيٓ أَمۡوَٰلِهِمۡ حَقّٞ لِّلسَّآئِلِ وَٱلۡمَحۡرُومِ ﴾[2] ، فمن هو السّائل ومن هو المحروم؟. قال تعالى في الذّكر الحكيم واصفا الفقراء: ﴿لِلۡفُقَرَآءِ ٱلَّذِينَ أُحۡصِرُواْ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ لَا يَسۡتَطِيعُونَ ضَرۡبٗا فِي ٱلۡأَرۡضِ يَحۡسَبُهُمُ ٱلۡجَاهِلُ أَغۡنِيَآءَ مِنَ ٱلتَّعَفُّفِ تَعۡرِفُهُم بِسِيمَٰهُمۡ لَا يَسۡـَٔلُونَ ٱلنَّاسَ إِلۡحَافٗا ﴾[3] ؛ إذا الفقير على ضعف حاله وعدم استطاعته لا يسأل النّاس ليعطوه صدقة من تعففه فيَحْرِمُ نَفْسَهُ من إظهار حقّه على المتصدّقين فهو المحروم، ولذلك قال الصّوفية أنّ الفقير "هو المحروم من الإرفاق والمحروم من السّؤال"[4]. وقال تعالى في الذّكر الحكيم يصف المسكين: ﴿أَوۡ مِسۡكِينٗا ذَا مَتۡرَبَةٖ﴾[5] وقال أيضا: ﴿وَأَمَّا ٱلسَّآئِلَ فَلَا تَنۡهَرۡ﴾[6] ؛ الآية الأولى ترسم حالة فقر المسكين المُتْرَبِ المُغْبَّرِ وهو ما يدعو إلى الرّفق به، والآية الثّانية تصوّر سؤاله النّاس حقّه في الصّدقة، إذا فالمسكين يستدعي الرّفق ويسأل النّاس الصّدقة. بهذا المعنى من يرتاح من الأشجان ومن لا يرتاح منها مقولتين متعاكستين ولا يمكن أن تكونا صائبتين معا، والتّقابل تقابل سلب وإيجاب وهو بهذا الشّكل:



[1] – سورة التوبة؛ الآية: 60.

[2] – سورة الذاريات؛ الآية: 19.

[3] – سورة البقرة؛ الآية: 273.

[4] – التعرف لمذهب أهل التصوف، ص: 112.

[5] – سورة البلد؛ الآية: 16.

[6] – سورة الضحى؛ الآية: 10.

فمم حُرِمَ الّذي لا يرتاح من الأشجان؟ وماذا يسأل الّذي يرتاح منها؟. ولما كانت مقولتا السّائل والمحروم متعاكستين ضمنيا فيمكن أن تكونا صائبتين معا؛ فماذا يسأل من لا يرتاح من الأشجان؟ ومم حرم المرتاح منها؟

أثبت الأمير للمسكين صفات تشاكلت مركباتها التعبيرية الكبرى في الابتداء بالنّفي بـ**ما** لفعل ماضي: ما ذاق، ما بات يرعى، ما دبّ، فهذا تصريح قاطع بنفي حدوث هذه الأفعال. أوّل فعل نفاه هو الذّوق وهو مما يعبّر به الصّوفية " عما يجدونه من ثمرات التّجلي، ونتائج الكشوفات، وبواده الواردات. وأوّل ذلك الذّوق ثم الشّرب ثم الرّيّ، فصفاء معاملاتهم يوجب لهم ذوق المعاني، ووفاء منازلاتهم يوجب لهم الشّرب، ودوام مواصلاتهم يقتضي لهم الريّ"[1]، ولما نُفِي الذّوق فهذا يستلزم أنّ هذا المسكين لم يستلذ طعم العشق منذ بدأ السلوك لأنّ معاملاته لم تَصْفُ، لذلك أكدّ الأمير هذا النّفي بتأكيد نفي الاستفزاز بأرواح من لقمان؛ فإن كانت "الحكمة جند من جنود الله يرسلها إلى قلوب العارفين حتى تروّح عنها وهج الدّنيا"[2] فتأكيد النّفي يشاكل تناصيا ما جاء في سورة لقمان ، قال تعالى: ﴿**وَلَقَدْ ءَاتَيْنَا لُقْمَٰنَ ٱلْحِكْمَةَ أَنِ ٱشْكُرْ لِلَّهِ وَمَن يَشْكُرْ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِۦ وَمَن كَفَرَ فَإِنَّ ٱللَّهَ غَنِىٌّ حَمِيدٌ**﴾[3]، فالمسكين لم يؤت الحكمة لما لم يحصل معه الذّوق.

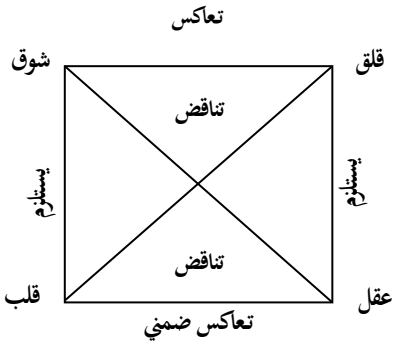
أما البيت الثّاني وإن شاكل البيت الأوّل في الابتداء بالنّفي بـ**ما** ولكن لم يعطف نفي التّرقب القلق للنجوم بما يؤكده بل أثبت حالة شوق كبير؛ حالة التّرقب القلق تشاكل دلاليا العلم الاستدلالي العقلي وهو ما يتشاكل تناصيا مع ما جاء في الذّكر الحكيم عن اهتداء سيدنا إبراهيم عليه السّلام لتوحيد الربوبية والألوهية؛ قال تعالى: ﴿**وَكَذَٰلِكَ نُرِىٓ إِبْرَٰهِيمَ مَلَكُوتَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ**

[1] – الرسالة القشرية، ص: 108.

[2] – اللّمع، ص: 373، 374.

[3] – سورة لقمان؛ الآية: 12.

﴿وَلِيَكُونَ مِنَ ٱلۡمُوقِنِينَ﴾[1]، أما حالة الشّوق فهي من مواريث القلب. يستنتج مما سبق تقابل التّخالف التّالي:



يثبت هذا التّقابل أنّ المسكين قضّ مضجعه حال قلبي لا أمر عقلي فهو ينفي انشغاله بالعلم لأنّ قلبه قد أهمّه الشّوق. إذا في البيتين السّابقين نُفِي الذّوق والحكمة والعلم للمسكين وأثبت له الشّوق لهذا أُثبت في البيت الموالي ما يشاكل معناهما؛ فمن لم يذق لن يتحقق له الشّرب ولا الرّيّ الّذي يحقق دبيب الخمر العرفاني في روحه، والأمير قد نفى حال الكشف أو المكاشفة للمسكين (تشاكل دلالي مع "لا يشجه من سعاد أرواح") لما صاغ إثبات النّفي لفعل مضارع؛ لأنّ لا النّافية إذا دخلت على الفعل المضارع فالمنفي بها يكون للحال[2].

إذا المسكين لم يعرف بالله لذلك فهو من يجب على الأمير هجره وعدم مصاحبته، في مقابل مصاحبة من خصّه بالتّعريف في الموجة الثّانية من هذا النّبض، فهو قد اختار الفقير العارف بالله نديما له في مجالس الأنس.

وقد تشاكلت المركّبات التّعبيرية لهذه الموجة في الاعتماد على أسلوب القصر بالنّفي والاستثناء، والّذي يعتبر الاستثناء فيه تحقيقا*؛ ففي البيت الأوّل منها حقق الأمير أنّ الفتى هو نديمه دون غيره، وهذا الفتى صفته أنّه صاحب ذوق وعلم وحكمة وهذا ما يشاكل دلاليا عبارة "له

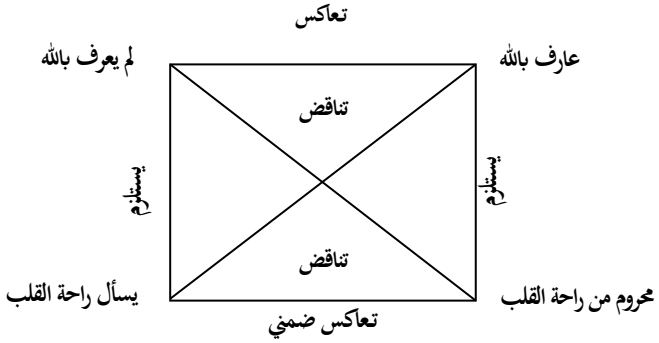
[1] – سورة الأنعام؛ الآية: 75.

[2] – ينظر حسن بن قاسم المرادي: الجنى الداني في حروف المعاني؛ تحقيق فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1992، ص: 296.

* – ينظر الخليل بن أحمد الفراهدي: الجمل في النحو؛ تحقيق فخر الدين قباوة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1985، ص: 297، 298.

لأخبارهم نشر وإيضاح". أما في البيت الثّاني وإن لم يستخدم الشّاعر أداة للاستثناء ولكن يفهم من السّياق أنّه رغم نفيه لجنس الكسب (لا كسب لي) إلا أنّه حقق وأثبت أنّ في حديثه تجر وأرباح؛ فحديثه بمنزلة الاستثناء فهو كسبه وربحه، ولكن ما هو هذا الحديث؟ وما موضوعه؟ يجيب آخر بيت في هذه الموجة عن السّؤال بحصر جنّة الخلد تحقيقا في مجالسهم؛ لأنّ فيها الثّمار الّتي تشاكل دلاليا الذّوق، والأطيار الّتي تشاكل دلاليا الفهم والعلم، والأرواح الّتي تشاكل دلاليا الحكمة، إذا فالحديث هو العرفان وموضوعه المعرفة بالله.

في هذا المقام أستطيع أن استنتج أنّ الّذي يرتاح من الأشجان يسأل راحة القلب لذلك فهو محروم من المعرفة بالله والمكاشفة، في مقابل أن الّذي لا يرتاح من الأشجان محروم من راحة القلب لأنّه يسأل المعرفة بالله والمكاشفة، ويمثل ذلك في تقابل السّلب والإيجاب كما يلي:



يستنتج من التّعاكس الضّمني في هذا التّقابل أنّ العارف بالله ومن لم يعرف بالله كلاهما أهمّه أمر قلبي، وهذا ما أُثْبِتَ معناه في الموجتين السّابقتين، ولكن من هو المحبّ حقا؛ السّائل أم المحروم؟ هو ما أجاب عنه الأمير في بيت الموجة الثّالثة؛ فقد أخبر أن محبّة المحبّ مِلْكُ محبوبِه فلا سلطان له عليها، وهذا يشاكل دلاليا صفة محبّة العارفين؛ فـ "حبُّ الله الصَّافي الّذي لا كدرة فيه: سقوط المحبّة عن القلب والجوارح، حتى لا يكون فيها المحبّة، وتكون الأشياء بالله ولله، فذلك المحبّ لله"[1]، الّذي لا سلطان لقلبه وجوارحه على محبّته فهي قد تجاوزتهما إلى المحبوب – هو ما حققه معنى "**عن**"–، وفي مثل هذا الحال يتحقق معنى الشّرط: "كيفما راح هبت منه أرواح"، وهذا التّوافق بين فعل المحبوب ورد فعل المحبّ يتشاكل تناصيا مع ما جاء في القرآن عن الصّبر على

[1] – اللمع، ص: 85.

لسان لقمان الحكيم، قال تعالى: ﴿يَٰبُنَيَّ أَقِمِ ٱلصَّلَوٰةَ وَأۡمُرۡ بِٱلۡمَعۡرُوفِ وَٱنۡهَ عَنِ ٱلۡمُنكَرِ وَٱصۡبِرۡ عَلَىٰ مَآ أَصَابَكَۖ إِنَّ ذَٰلِكَ مِنۡ عَزۡمِ ٱلۡأُمُورِ﴾[1]، فالتوافق السّابق يتطلب صبرا يغالب به المحبّ نفسَه لتطاوع أمر الله. ويفهم من الآية الكريمة أنّ "الصّبر متعلق بالمأمور والمحظور والمقدور بالخلق والأمر"[2]؛ إذا فالمحبّ يصبر في فعله للمأمور ويصبر عن المحظور فيجتنبه ويصبر على ما قضي له من الله، وهذا ما يربطه بمحبوبه ويقربه منه ليكون حاضرا في قلبه لا يغيب في أيّ حال. ومن كان هذا حاله فهو "يذهب بالشّوق عن رؤية الشوق، فهو مشتاق بلا شوق"[3] وهو ما يخالف شوق المسكين الّذي " أساود الشوق في أحشائه طاحوا"؛ هذه العبارة البلاغية تخالف صورة الصّبر وحسن التّجمل لأنّ الشّوق غالب الصّبر فغلبَه، والمسكين مشتاق غير صابر. إذا فالمحبّ هنا عارف بالله لأنّه لما عرف أنّ بحر المعرفة لا ساحل له وعرف أنّ حبّ المعرفة بالله لا بد له من استدامة الشّوق ودوام العلم، ذهب بشوق المعرفة عن شوق القلب.

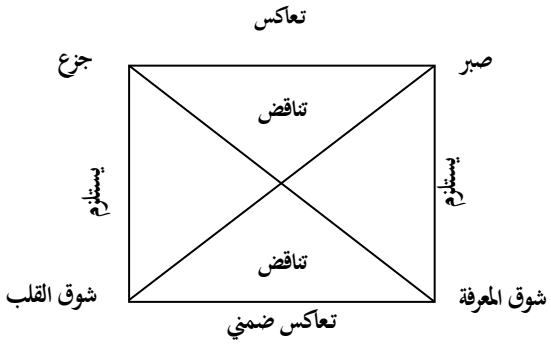
إذا نستنتج من النّبض الثّالث: أنّ الصّبر هو المقولة المعقّدة التي تتوسط الرّاحة والتّعب، وهو لا يكون إلا للعارف بالله الّذي سلك لذلك علوم المعرفة؛ لأنّ "العلم حرف لا يعربه إلا العمل، والعمل حرف لا يعربه إلا الإخلاص، والإخلاص حرف لا يعربه إلا الصّبر، والصبر حرف لا يعربه إلا التّسليم"[4]، والتسليم توكل ورضا وهو يناقض صورة شوق القلب الّتي أثبتها الأمير للمسكين. وبهذا يصح اقتراح تقابل التّضاد الآتي ليلخص توتّر هذا النّبض:

[1] – سورة لقمان؛ الآية: 17.

[2] – ابن قيم الجوزية: بدائع التفسير، ج2، ص: 319.

[3] – المصدر السابق، ص: 90.

[4] – من الموقف 55، النفري: المواقف، ص: 90.



ذهاب العارف بشوق المعرفة عن شوق القلب لا يعني انتفاء هذا الأخير وإنما هو حاضر لا يغيب، وهو ما يحققه التّعاكس الضّمني في هذا التّقابل. كما أنّ آخر بيت في هذا النّبض لخّص بعض أحوال العارف المشتاق للمعرفة*؛ فحال مراقبته قد تجاوز المطالعة القلبية أو المحبّة إلى سرّه لذلك حصل التّوافق، وهو يشاهد قرب الله منه في كلّ مقام سلكه للعرفان وهذا ما أثبته تعميم المكان بـ"**حيث**"، والأمير ضمّن النّبض الموالي موقفه من الأحوال الصّوفية وهو ما يحقق التّواصل.

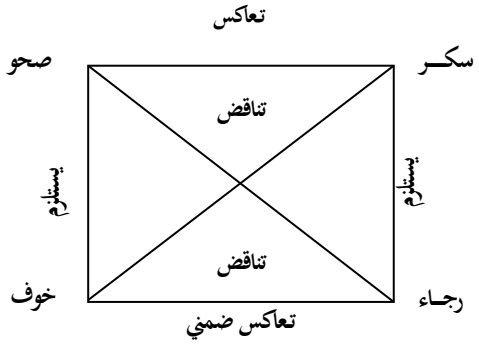
موقف الأمير من الأحوال الصّوفية هو المعنى الّذي يحكم توتّر آخر نبض في القصيدة، وصياغة أبياته تمكّن من ملاحظة تشاكل تعبيري تضافرت فيه الأساليب الخبرية مع الأساليب الإنشائية الطلبية لصوغ دلالات الأحوال وموقف الأمير منها.

تشاكل أوّل بيتين من هذا النبض تعبيريا في تضافر التّمني مع الخبر؛ ففي البيت (27) وقع التّمني جوابا لجملة فعل الشّرط الخبرية؛ فالأمير ودّ لَوْ تطول اللّيالي عند اختلائه بأحبته في وقت الشّرب الّذي يشاكل دلاليا قوله: "قد أديرت أباريق وأقداح"، ودلالة البيت تشاكل تناصيا حال الرّجاء فالأمير عارف تمنى ألا يُقْطَعَ به دون الوصال والقرب[1]. أما البيت (28) فهو يشاكل تناصيا حال الخوف؛ فالأمير أخبر عن خوفه من زوال الوقت لما قال: " يروعني الصبح إن لاحت طلائعه" لذلك تمنى عدم زواله في قوله: "يا ليته لم يكن ضوء وإصباح"؛ فالضوء يصدر عن الشّمس الّتي يكون إشراقها إيذانا بانقضاء الوقت وتجسيدا لحكمة الاستمرار بالحركة الّتي

* – حسب الأحوال التي أثبتها الطوسي في اللمع، ينظر : المراقبة، القرب، المحبة والشوق، ص:81، 83، 84، 90.

[1] – ينظر اللمع، ص: 88.

تحقق الزمن[1]. من البيتين نستنتج أن الأمير أحب وقت السّكر والخلوة وترجى أن يطول، وخوفه من انقضائه جعله يتمنى توقف حركة الزّمن الّتي تفرض الاستمرارية بالصّحو؛ "فالصّحو رجوع إلى الإحساس بعد الغيبة، والسّكر غيبة بوارد قوى"[2]، ويمكن أن يمثل موقف الأمير من هذه الأحوال في تقابل التّضاد الآتي:



الرّجاء والخوف حالين يمكن أن يجتمعا معا في حال الأنس كمقولة حيادية على أن يغلب الرّجاءُ الخوفَ، وبما أنّ الأمير قد ذهب عن رؤية الأنس وأخبر عن الهيبة والقرب فهو عارف بالله[3]، وما يؤكد ذلك هو الخبر الذي ضمّنه في البيت(29)؛ فليل الأمير بدا مشرقا من حسن طلعة محبوبه وهذا ما يشاكل دلاليا حال المشاهدة، " فكما أن اللّيلة الظلماء بتوالي البروق فيها واتصالها، إذا قدرت تصير في ضوء النهار، فكذلك القلب إذا دام به دوام التّجلي متع نهاره فلا ليل"[4]، إذا فحال المشاهدة مقولة معقدة فهي ليست من السّكر ولا من الصّحو لذلك عرفت على أنها "ما لاقت القلوب من الغيب بالغيب ولا يجعلها عيانا ولا يجعلها وجدا"[5]، العيان يشاكل دلاليا الصحو والوجد يشاكل دلاليا السكر. إذا فالتّقابل في هذا البيت اختصر حالين من الأحوال الصوفية، يمكن أن يمثل في المسدس التّالي:

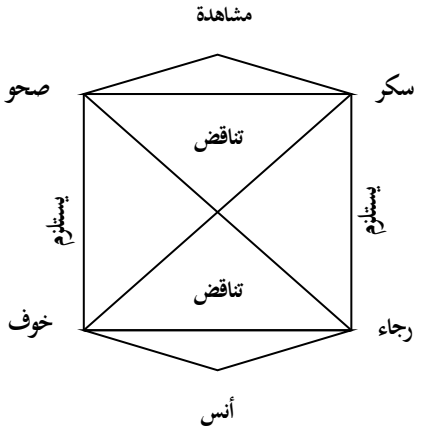
[1] – ينظر ابن قيم الجوزية: بدائع التفسير؛ ج3، ص: 220.

[2] – الرسالة القشرية، ص: 106.

[3] – ينظر التعرف لمذهب أهل التصوف، ص: 125 وينظر اللمع، ص: 92.

[4] – المصدر السابق، ص: 111.

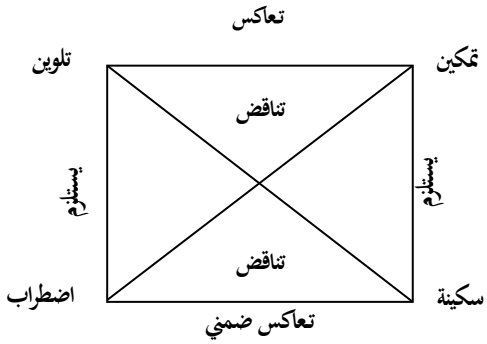
[5] – اللمع، ص: 94.



لأن المشاهدة حال رفيع من لوائح الغيب على قلب العارف فالأمير واصل النّبض بعد تحققها آمرا فؤاده أوامر إلزامية ولذلك تشاكل آخِر بيتين من النّبض تعبيريا؛ فتضافر الأمر الإلزامي مع الخبر الطلبي لتوضيح موقف الأمير من هذا الحال الرفيع. في البيت (30) أمر الأمير فؤاده بالسّكون والقرار ولكن القلب سمي قلبا لتقلب الأحوال فيه، إذا تحقق حال المشاهدة الّذي يشاكل دلاليا قوله "لقد بلغت ما رمت" يجب أن يظهر أثره على قلب الأمير فيطيب نَفَسا، وصاحب الأنفاس أرق وأصفى من صاحب الأحوال؛ لأنّ الأحوال وسائط والأنفاس نهاية الترقي وهي لأهل السّرائر، فإن جعل الله القلوب معادن المعرفة فإن الأسرار التي وراءها محل التوحيد[1]، إذا يمكن لنا اعتبار الأمير صاحب حقيقة لأنّه علم أن الوقوف في محل التّوحيد يوجب السّكينة وصفة أهل الحقائق التّمكين. ولقد ذكر في عجز البيت مقابلا لصفة سكينة قلبه وهي صفة الاضطراب التي تشاكل دلاليا قوله: " قرّ الناس أو ساحوا"، والاضطراب للقلب بتقلب الأحوال فيه والانتقال من وصف لآخر وهذه صفة المتلون[2]. إذا يمكن تلخيص معنى البيت في تقابل التّخالف التّالي:

[1] – ينظر الرسالة القشرية، ص: 119.

[2] – ينظر معنى التلوين والتمكين، المصدر نفسه، ص: 115.



وَصَفْنَا الأميرَ بالمتمكن لأنّه مطمئن أمر قلبه بالسّكينة، ووقوف القلب على ما عرف يشاكل دلاليا حال اليّقين لأنّ كلّ ما تعلمه القلوب ينسب إليه[1]، "ونهاية اليقين الاستبشار وحلاوة المناجاة"[2] وهو الغرض الّذي حققه الأمر في البيت (31)، مما حقق تواصل النّبض وتناغم الدلالة؛ فإدراك الأمير ليقين التّوحيد جعله مطمئنا مستبشرا فأمر قلبه بالمناجاة والدّعاء.

إذا من هذا النبض نستنتج أنه: بورود المشاهدة على قلب العارف الصّابر تكتمل صورة من لا يرتاح من الأشجان، فهي المقولة الحيادية التي يجتمع فيها الفرح والشجن؛ والمريد يفرح بالوصال ويحزن لانقضاء وقته بالصّحو. ومن هذا التّقابل نتوصّل إلى أن مقام الصّبر هو المكسب الذي يَهَبُ قلبَ العارفِ المشاهدةَ.

نلاحظ من خلال توترات النّبض في القصيدة أنها بدأت بالسكينة وأنهيت بها، وهذا ما يثبت أن الأمير متمكن عارف بالله لم يطربه الوصال بل أوقفه على يقين التوحيد، وهو الأمر المخالف تماما لما جاء في حائية السّهروردي، فهو بدأ القصيدة مضطربا لأنه قال:

أَبَـــداً تَحِـــنُّ إِلَـــيْكُمُ الأَرْوَاحُ وَوِصَـــالُكُمْ رَيحَانُهَـــا وَالـــرَّاحُ
وَقُلُـوبُ أَهْـلِ وِدَادِكُـم تشتاقكم وَإِلى لَذِيـــذِ لِقَـــائِكُمْ تَـــرْتَاحُ[3]

[1] – ينظر اللمعً، ص: 97.

[2] – المصدر نفسه، ص: 98

[3] – صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي (ت 764هـ): الوافي بالوفيات؛ تحقيق أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، ج2، دار إحياء التراث، بيروت، ط1، 2000، ص: 238.

السّهروردي وصف نفسه بالمشتاق، وهو المشتاق أبدا لذلك فصفته الاضطراب ولا يمكن أن نعد شوقه من شوق العارفين بالله كما استنتجنا ذلك من قصيدة الأمير. ثم إنه في قوله:

أَحْبَابُنَا مَاذَا الَّذِي أَفْسَدْتُمُ بِجَفَائِكُمْ غَيْرَ الفَسَادِ صَلاحُ[1]

يريد بالفساد ما تعلق بالنّفس وترويضها وإتعابها حتى تصلح، والأمير اختار مقولة السحر المعقدة بدل الفساد وقد وضحت العلاقة بينهما. والسّهروردي ختم قصيدته بمعنى الاضطراب حين صوّر مصير المحبّ الّذي يبوح بحبّه، حيث قال:

مَنْ بَاحَ بَيْنَهُمُ بِذِكْرِ حَبِيبِهِ دَمُهُ حَلَالٌ لِلسُيُوفِ مُبَاحُ[2]

ولكن الأمير في مقابل ذلك متيقن مطمئن لأنّه أثبت أنّه لا يوجد أيّ عائق يثني عنانه عن محبه أحبابه؛ لأنّه خاض بحار المعرفة فجال بسفن عقله وروحه ونفسه وبدنه فيها فأصبح ملاحا تمرّس علومها.

بعد هذه الموازنة نتوصل إلى أن الأمير حافظ على بحر قصيدة السّهروردي وعلى قافيتها ورويّها ولكن معانيها من منظور العارف بالله المطمئن المتيقن لا من منظور المريد المضطرب، فكان نبض الإيقاع المتواصل سلسا وكان التّناغم المساير لهذا الإيقاع هادئا انتظمت دلالات نبضاته لتشعرنا بتمكّن الأمير في رحلته العرفانية. وعليه نتوصل إلى أن قصيدة الأمير ليست محاكاة بل كانت فاتحة في صورة مستحدثة لشعر النقائض في الشعر الصوفي التي تقوم على تصحيح المعاني لا على نقضها.

[1] – صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي: الوافي بالوفيات، ص: 238.

[2] – المصدر نفسه، ص: 239.

3-2 قراءة لتناغم النّبض في الإيقاع الدّينامي المُتوالي:

إذا اعتبرنا أنّ بعض النّصوص تفترض تدرجا في بلورة المضمون وهو ما يحيل صاحبها إلى الرّبط الدّلالي بين وحدات التّدريج بعلاقات متشاكلة الدّلالة*، واعتبرنا أنّ التّدريجات المتجاورة المتوالية هي النّبض في الإيقاع، فإنّ النّبض في الإيقاع الدّينامي المتوالي هو قراءة للتّحول الدّلالي للنّبض المتتالي المتتابع في سبيل تحقيق تقدم تفاعلي يحقق غاية الحركة الدينامية للإيقاع، أما قراءة التّناغم في هذا النّبض فهي بحث في جمالية تعالق وتداعي دلالات النّبض المتجاور والمتعاقب في دلالة موحدة لمضمون النّصّ**. حالة السّكون في الإيقاع المتوالي هي نقطة تعاقب نبضين أو وثبتين، وفي النّبض تعاقب موجتين.

القصيدة التي اخترتها لأتتبع فيها تناغم نبض الإيقاع المتوالي هي" **أجارة روض الخلد**"*** للشاعر مبارك جلواح[1]، من خلال قراءتها نستطيع تقسيم إيقاعها إلى نبضين: من البيت الأوّل إلى البيت الثّالث عشر، ومن البيت الرّابع عشر إلى البيت الثّامن والعشرين.

فرّق الشّاعر في تموّجات النّبض الأوّل من القصيدة نظرته الخاصة إلى حالة الحبّ، وقد استهل توتّرها بطرح إشكالي عن طبيعة العلاقة بين المحبّ طالب الوصال ومحبوبه البائن، فالمفروض أن المحبّة هي حالة تجمع بين طرفين مختلفين يكون أحدهما محبّا والآخر محبوبا، ويمكن تلخيص ذلك في تقابل التّخالف التّالي:

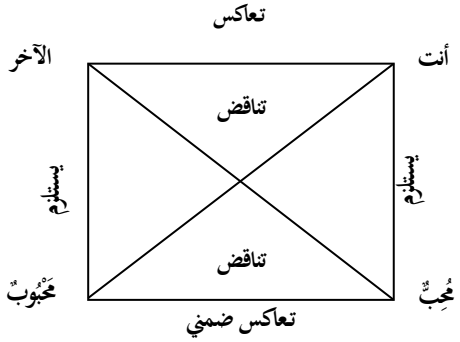
---

* – ينظر مفتاح بن عروس: "الاتساق والانسجام في القرآن الكريم"، ص: 117، 118.

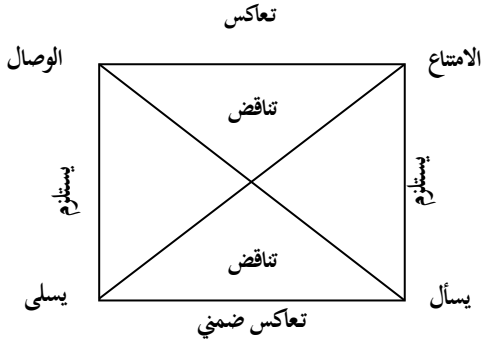
** – ينظر إلى معاني: تدرج ومتوالية **progression**، ترابط بالتجاور **contiguïté**، تعالق **corrélation** موسوعة لالاند الفلسفية، ص: 219، 232، 1055.

*** – القصيدة مثبتة كاملة في ملحق البحث.

[1] – عبد الله ركيبي: الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار، دار الكتاب العربي، الجزائر، د.ط، 2009، ص: 311- 314.



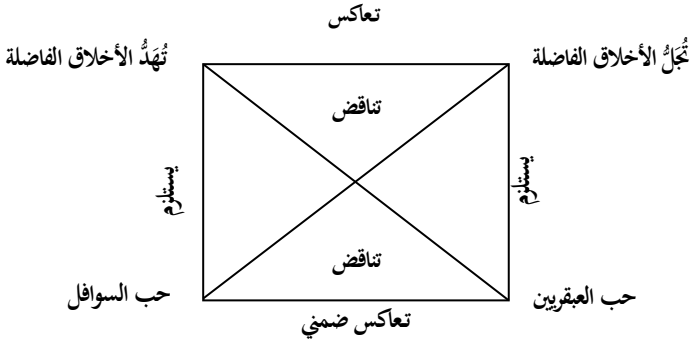
فالمحبّة هي أن يحبّ "الأنت" "الآخر"، لكن جلواح عندما نادى من يسأل وصال محبوبته البائنة – وقد اتخذ لها ليلى معادلا رمزيا وفي ذلك تشاكل تناصي مع قصة مجنون ليلى– ثبّت أنّه يحب نفسه في حبّه لليلى، لذلك كان تساؤله في هذا البيت يشاكل دلاليا مدى المصداقية في حبّ المتحدث إليه. والبيتان المواليان يمثلان موجة مفسرة لشكّه، ففي البيت الثّاني فسّر الشّاعر تعلّق النّفس بليلى؛ لأنّ الصّدى المنبعث منها جعل نفس المحبّ تضطرب لذلك هام وراءها طمعا في الاطمئنان؛ وفي البيت الثّالث صاغ تقابل تضاد لإثبات صحة منطقه، يمكن أن يمثّل كما يلي:



الوصال يطمئِن النّفس وعليه فالمحبّ سينسى الآخر، أما الامتناع يبقيه مضطربا وعليه فسيبقى سائلا عنه، إذا فهذا الحبّ متعلق بالمحبّ لا بالمحبوب. وحتى يُقنعَ الشّاعر هذا المحبّ بموقفه منه عقب على التّفسير بالاحتجاج بأحوال عرفتها نفسه في الأبيات الأربعة الموالية (4، 5، 6، 7) الّتي تمثّل الموجة الثالثة في النّبض، اختار فيها جلواح وحدات تعبيرية تشاكلت لإثبات أن ما أهمّ هذا المحبّ نفسه لا محبوبه؛ فكل من الأفعال (تئن ترهب، تشتكي، تخشى) أحوال وقعت لنفسه فأرهقتها والمحبوب في كلّ مرّة هو السبب، وليرسخ حججه عقب مفسرا لها؛ فلأنه حبّ أبقى على النّفس اختار الشاعر الصورة

البلاغية "**الوهم الكذوب**" لتشاكله دلاليا، وعليه فكل حالة تظهر من هذا المحب فهي توهّم.

أعقب جلواح التّفسيرات والحجج باستنتاجات في آخر موجة من النّبض – الأبيات (8، 9، 10، 11، 12، 13)–، تشاكل أوّل بيتين تعبيريا في الاعتماد على "لولا" وهي حرف وجوب لوجوب؛ فوجوب الدّلال أوجب الحبَّ وأوجبَ المجد والعلا لأنّه يبقي على السّؤال وهذا الاستنتاج من التّقابل الوارد في البيت الثالث. أما الاستنتاج المثبت في البيت العاشر فهو مستنتج من البيت السّادس؛ فحال المحبّة تعقل العقل وعليه فلا يمكن أن يتعقّل المحبّ المُعَاني ولذلك سيصدّق الأوهام. لينهي الشاعر استنتاجاته بدور الحبّ في الدّنيا ورأى أنّ ذلك مرتبط بطبيعة البشر، وصاغ ذلك في تقابل التّضاد الآتي:

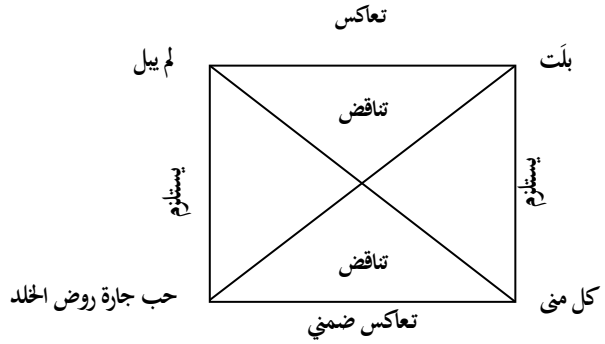


حب العبقريين الّذي يجل الأخلاق الفاضلة ويمحو رذائل نفس الإنسان هو الحبّ الصوفي، أما حبّ السّوافل الّذي يهدّ الأخلاق الفاضلة فهو من يبقي على النّفس الأمارة بالسوء.

إذا نستنتج أن تموجات هذا النبض توالت في تعاقب سلس لترسخ النتائج المتوصل إليها، والنّبض التقدمي لموجات الإيقاع المتوالي جعلت المعاني تتناغم لإزالة اللّبس الذي طرحه توتر أول موجة منه.

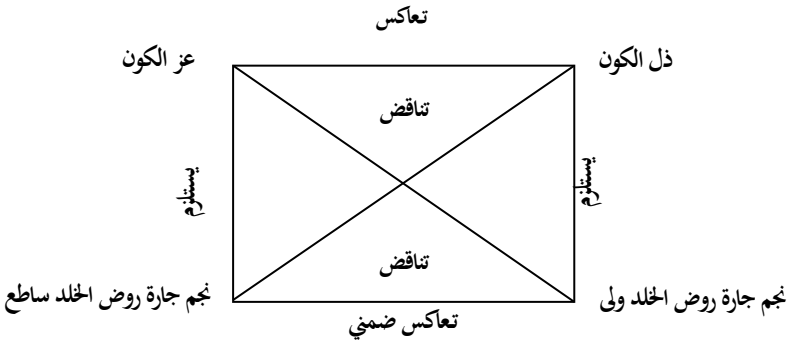
بعد أن وضّح الشّاعر موقفه من محبّة المحبين في النّبض الأوّل انتقل في النّبض الثّاني متكلما عن حبّه؛ إذ يلاحظ غياب تام للضمير المتكلم في النّبض الأول فاكتفى بالضمائر المخاطبة والغائبة. القراءة المتمعنة للنّبض الثّاني تمكننا من تقسيمه إلى ثلاث موجات: من البيت الرّابع عشر إلى البيت الواحد والعشرين، ومن البيت الثّاني والعشرين إلى البيت السابع والعشرين، وتوتر آخر بيت يمثل موجة الخروج من النّبض ومن القصيدة ككل.

بدأ الموجة الأولى بمناداة محبوبته لينبهها إلى حقيقة صاغها في تقابل السّلب والإيجاب التّالي:

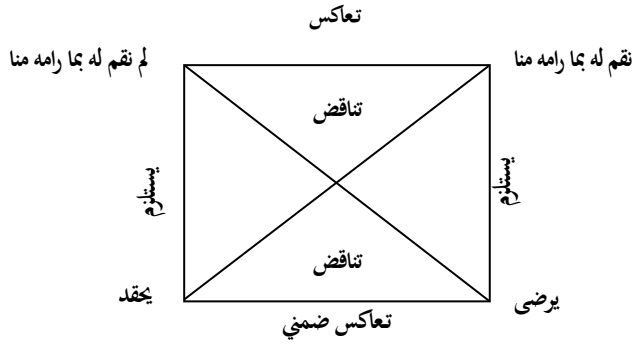


أثبت جلواح في هذا التّقابل أنّ قلبه قد أبلى بتقلبه كلّ الأماني إلا حبّ جارة روض الخلد الّذي بقي ثابتا إذا فالبيت يشاكل دلاليا تعلق الشاعر بها، فما هي صفة هذا الحب الّذي سبق زمنيا كلّ الأماني (تشاكل دلاليا "بلت وراءك") ولكنه لم يبل كما بلت؟ ومن هي جارة روض الخلد؟.

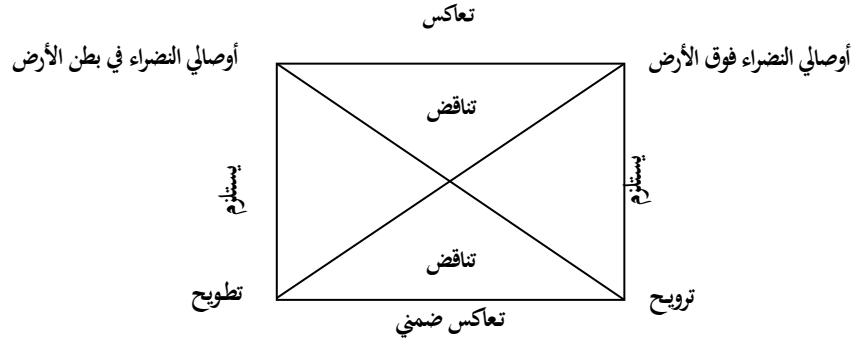
البيت الموالي وإن صيغ معناه بأسلوب خبري غير أن غرضه –الحيرة– إنشائي يفيد التساؤل، فمن البيت (15) يمكن استنتاج تقابل التّضاد الآتي:



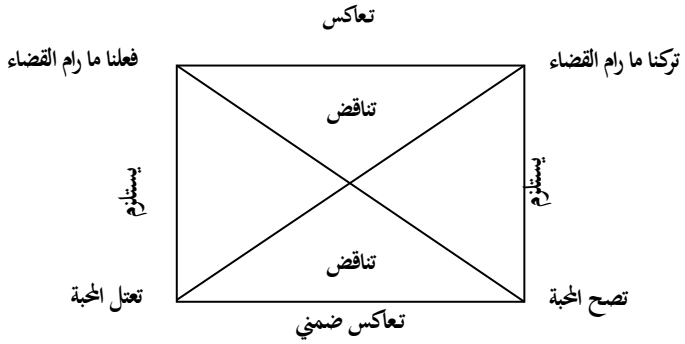
جلواح يظهر مضطربا عندما تساءل عن النّفع الّذي يبتغيه القضاء والقدر من ذلّ الكون بعد أن تولى نجم محبوبته الّذي كان سببا في عزه، والأسلوب الخبري وغرضه البلاغي شاكلا دلاليا المنزلة المميزة لمحبوبة جلواح والنّفع الّذي في حبّها رغم تولي نجمها. أما البيت (16) معناه مرتبط بالقضاء المذكور في البيت السّابق، حيث تساءل الشّاعر فيه عن طويّة القدر بعد أن أَثْبَتَ الشَّرْط الّذي يجزم عدم ائتمار الضمير "**نحن**" بطلباته ورغباته وهذا يشاكل دلاليا معنى عدم الرّضا بالقضاء، ويمكن أن نمثّل هذه الدلالة في تقابل السّلب والإيجاب التّالي:



من التّقابل نستنتج أنّ التقصير من الجماعة – الّتي من ضمنها الشاعر– هو ما جعله يهتم بموقف القضاء وطويته إن كان حاقدا عليهم أم لا، ولفظ تُرى في هذا البيت يفتح أفق الافتراض على جواب السؤال إن هو بالإيجاب أم بالسلب. ويظهر أن جلواح قد افترض الإيجاب؛ فالبيت (17) رسم صورة بلاغية لما فعله القضاء به كمحبّ مقصر، يمكن أن نصوغ منها التّقابل التّالي:



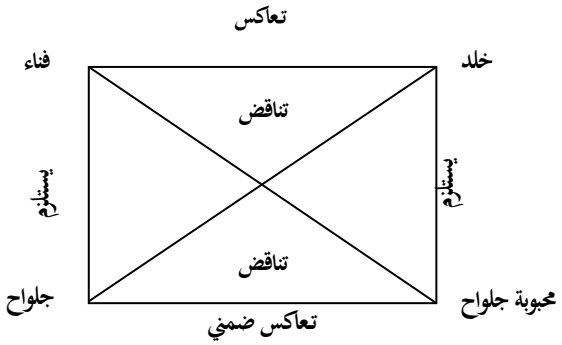
صفة النضراء الّتي تشاكل تناصيا صفة نضارة وجوه أهل الجنة كما جاء في قوله تعالى: ﴿تَعۡرِفُ فِي وُجُوهِهِمۡ نَضۡرَةَ ٱلنَّعِيمِ ﴾[1]، حملت نضارة الفطرة الأولى الّتي مزقتها الصفات الأرضية -صفات النّفس- فكانت سببا في تيه جلواح، ولولا ذلك لترفعت أوصاله عن درن الأرض فتروّحت. أما البيت (18) وإن ابتدأ بأسلوب التمني الإنشائي إلا أن جلواح أقر فيه حقيقة أنّه وجماعته مؤمنون بالقضاء والقدر، وهي الدلالة الّتي تشاكل قوله: " **نقدس ما أبدى إلينا وما أملى**". ولم يترك سبب التقصير معلقا بل أنه عقب مفسرا سببه فيما تبقى من أبيات الموجة (19، 20، 21)؛ فالرّضا بالقضاء الّذي غيب جارة روض الخلد يريح النّفس وذلك ما تعتل له حالة الحبّ -كما تبين ذلك في النّبض الأوّل-، ويمكن أن نصوغ ذلك في تقابل التّضاد التّالي:



إذا فحتى تصح محبة جلواح سيترك ما أراده القضاء ولن يرضى بوصال يعلل محبته، ولكن أين هو الشاعر وأين هي محبوبته؟ ما طبيعة هذا الوصال الذي سيعلل المحبة؟

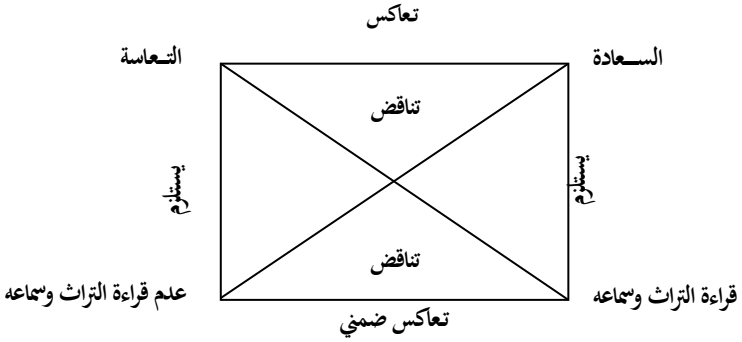
[1] - سورة المطففين؛ الآية: 24.

استهل جلواح الموجة الثّانية من النّبض مناديا جارة روض الخلد وفي ذلك تشاكل تعبيري بين الموجتين، غير أنّه سألها مترجيا هذه المرة لا مخبرا، ومن ذلك الرجاء نستنتج تقابل التّضاد التّالي:



وعليه فجلواح هو المشتاق من دار الفناء المتأمل في لقاء محبوبته في منزل الخلد، لذلك صوّر الشّاعر نفسه في البيت الثاني من الموجة (23) متعبا ضعيفا يئن وهي صورة تنفّر الأنام من حوله، وهذا التفسير يعقب موضحا سبب ذل الكون الواردة في البيت الخامس عشر (15)، وهذا ما جعله ينتقل في البيت (24) من عالمهم الذي صوره قاسيا إلى عالم حلمي (تشاكل دلاليا " أراك") رسم فيه صورة انفتاح أبواب السعادة بإزاحة المحبوبة للقفل المانع للوصال.

بإزاحة القفل تتحقق القراءة والسماع فتتحقق السعادة رغم المانع الزماني (تشاكل دلاليا "أعصر") والمانع المكاني (تشاكل دلاليا " بر وبحر") والمانع الحالي (تشاكل دلاليا "قبر") وهو ما وضحه الشاعر في الأبيات (25) و(26) و(27). إذا قراءة آيات الصبابة والوفاء بمنظور ورؤيا المحبوبة (تشاكل دلاليا "مقلتك النجلا") وسماع الكلام المكتوب لها (تشاكل دلاليا " صمت حديثك") هما تشاكلان تعبيريان لمفهوم السعادة عند جلواح، وعليه فمحبوبته والتي جاورت روض الخلد تركت ما يسبيه، هو تراث لن يكون فعالا إلا بقراءته وسماعه، ويمكن أن نصوغ بعد هذا تقابل التّضاد التّالي:



لنتعرف على هذا التراث الذي يحقق السعادة بقراءته وسماعه لا بد لنا من معرفة "القفل"، معنى القفل هو تشاكل تناصي مع ما ورد في قوله تعالى: ﴿**أَفَلَا يَتَدَبَّرُونَ ٱلْقُرْءَانَ أَمْ عَلَىٰ قُلُوبٍ أَقْفَالُهَآ**﴾[1] إذا فالتراث هو القرآن الكريم ودلّ عليه جلواح بالوحدتين التعبيريتين " آيات" و"آي الوحي"، أما جارة روض الخلد محبوبة الشاعر التي يفصلها عنه الزمان والمكان والحال هي **الحقيقة المحمدية** التي تركت فينا ما إن تمسكنا به لن نضل أبدا عن الصراط المستقيم: كتاب الله وسنة رسوله صلى الله عليه وسلم.

إذا فالإعجاز في القرآن يعجزك عن القبض على الحقيقة المطلقة أي معرفة الله سبحانه وتعالى فيمنع عن المحب القارئ السامع الوصال في دار الفناء، ولو لم تكن متمنعة عصية لسلوناها بمجرد الوصال وهذا ما يفسره آخر بيت نخرج به من النبض (28)؛ فالشاعر يثبت أن حبه وتعلقه بالحقيقة النفيسة هو ما شغله في كل حالاته.
معرفة جارة روض الخلد وصفة محبة جلواح تزيح اللبس المتعلق بعدم الرضا بالقضاء والقدر؛ فتأخرنا زمنيا عن عصر الرسول صلى الله عليه وسلم لا يجب أن يخضعنا للتسليم، لأنّه صلى الله عليه وسلم ترك فينا ما يعرف بحقيقته ويدلنا إلى الصراط؛ فمن سلّم بقضاء التخلف الزماني عنه صلى الله عليه وسلم ستفسد محبته.

[1] – سورة محمد؛ الآية: 24.

إن كان التعالق ربطا سببيا بين بعض عناصر النّبضين أو أنه متعلق بأسباب مشتركة بينهما*، فإن التقدم الدينامي للإيقاع المتوالي المحقق في قصيدة جلواح ترجم الروابط السببية لا بين بعض العناصر أو بين أسباب مشتركة بل التي تثبت أنّ النّبض الأوّل هو حجّة موضوعية سبقت الموقف الذاتي، وعليه فتناغم إيقاع القصيدة منطقي استنباطي تداعت فيه الدلالات المتعاقبة لإثبات موقف جلواح من المحبة الصوفية.

* – ينظر موسوعة لالاند الفلسفية، ص: 232.

3-3 قراءة لتناغم النّبض في الإيقاع الدّينامي التوليفي:

إن اعتبرنا أنّ هناك نصوصا شعرية تخرج من نهج الاستمرارية بمسنديها اللّغوي والدّلالي إلى صورة القطيعة التي يُفْقَدُ فيها وضوح التّوتر الموحّد وحتى تدرجه، وهو ما يحيل الدّينامية التّفاعلية إلى البنية التّداولية* للبحث عن توليف في النّبض المتقطع. إذا النّبض في الإيقاع الدينامي التوليفي هو قراءة تصوّرية تداولية لإلحاق النّبض المفكك ودمج تفاعله المتقطع في تصور توليفي للكثرة في غائية موحدة تحقق تداعيا نسقيا متكاملا، وقراءة التّناغم في هذا الإيقاع هي بحث في جمالية خلق صور التّداعي الّذي يسدّ فجوات النّبض**. أما حالة السّكون في الإيقاع التوليفي هي نقطة لإلحاق نبضين أو وثبتين، وفي النّبض هي لإلحاق موجتين.

اخترت قصيدة "**مناجيات**"*** لمصطفى محمد الغماري لتتبع الإيقاع الدينامي التوليفي وقراءة تناغم النّبض فيها، من خلال معاينة الشّكل الّذي وردت به القصيدة في الدّيوان[1] نلاحظ أنه جزأها إلى ستة أجزاء، فهل هذا يفرض عليّ معاملة كل جزء على أنّه نبض للإيقاع فيها؟

إن القراءة العروضية لأجزاء القصيدة تبين تشاكلات تعبيرية صوتية وتقابلات تخرجها من التزامات القصيدة الخليلية ولكن لا تحيلها إلى الموشحات متناسبة الأبيات؛ فالغماري لم يلتزم ببحر موحّد وقافية موحّدة كما لم يلتزم بطبيعة الأقفال ولا بعدد الأسماط في الدور. فنجده زاوج بين المتقارب والطويل؛ مثلا البيت الأوّل من بحر المتقارب:

---

* – ينظر مفتاح بن عروس: "الاتساق والانسجام في القرآن الكريم"، ص: 84، 86.

** – ينظر معنى التداعي النسقي في **Association** وتوليفي**Synthétique** والملحق **Subordonné** في موسوعة لالاند الفلسفية، ص: 103، 1356، 1414.

*** – القصيدة مثبتة كاملة في ملحق البحث.

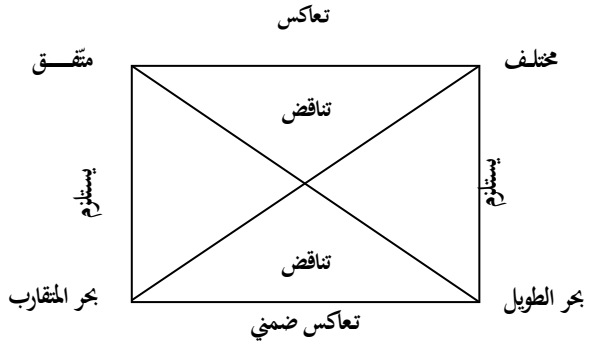
[1] – مصطفى محمد الغماري: بوح في موسم الأسرار، لافوميك، الجزائر، د.ط، 1985، ص: 87- 93.

ولـــــو أنَّ لي قـــــوَّةً بالبِحَـــــارِ	لأَبْحَـرْتُ أبحـرتُ حـتَّى العبـورْ[1]
وَلَـــوْأَنْ نَلِيْقُـــوْ وَتَنْبِـــلْ بِحَـــاْرِيْ	لَأَبْحَـــرْ تُأَبْحَـــرْ تُحْتَتَـــلْ عُبُـــوْرْ
0|0|| 0|0|| 0|0|| 0|0||	0|0|| 0|0|| 0|0|| 00||
فعـــولن فعـــولن فعـــولن فعـــولن	فعـــولن فعـــولن فعـــولن فعـــولْ

أما البيت الثّالث فمن بحر الطويل:

وتحمِلُـــني عينـــاكِ حرفـــاً تغـــرَّبا	وأمعـنَ في وادِي الغُـروبِ فـأغرَبا[2]
وَتَحْـمِ لُنِيْعَيْنَـاْ كِحَـرْفَنْ تَغَـرْرَبَاْ	وَأَمْـــعَ نَفِيْـــوَاْدِلْ غُـــرُوْبِيْ فَـــأَغْرَبَاْ
0||0|| 0|0|| 0|0|0|| |0||	0||0|| 0|0|| 0|0|0|| |0||
فعـــول مفـــاعيلن فعـــولن مفـــاعلن	فعـــول مفـــاعيلن فعـــولن مفـــاعلن

التزم الغماري بالطويل في الجزء الثّاني والثّالث والرّابع والخامس، والتزم بالمتقارب في الجزء السّادس قي مقابل مزجه لهما في الجزء الأوّل. إذا قسنا بَحْرَي القصيدة على الدّوائر العروضية سنتوصل إلى وجود تقابل بينهما؛ فالطويل من دائرة المختلف والمتقارب من دائرة المتّفق وبين الاتفاق والاختلاف تضاد يمَكِنُنَا من صياغة التّقابل التّالي:



[1] – مصطفى محمد الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص: 87.

[2] – المصدر نفسه، ص: نفسها.

من خلال هذا التّقابل نستنتج أن جَمْعَ الغماري لبحر الطويل مع بحر المتقارب صحيح، لكن هذا الجمع لا يحقق صحة الجمع بين المختلف والمتفق في البناء الصوتي لتضادهما، وهذا يحتّم عليّ تجزيء الأجزاء صوتيا حسب بحر البيت.

والشّاعر أيضا لم يلتزم بقافية موحدة لبحر الطويل رغم تشاكلها صوتيا في إطلاقها؛ فتنوعت بين مقطع صوتي متدارِك* (|0||0) ومقطع صوتي متواتِر (|0|0)، التزم بالمتواتِر منهما في أوّل بيتين من الجزء الثّالث وفي آخر أربعة أبيات من الجزء الخامس وفي باقي الأبيات التزم بالمتدارِك. لكنّه التزم بقافية موحدة مقيدة (مقطع صوتي مترادِف) للمتقارب (|00) هذا إن اخترنا أن نقيدها في آخر جزء؛ فالغماري ترك لنا حريّة اختيار تقييد قافية المتقارب في الجزء الأخير لما لم يضبطها بالشَّكْلِ، فإن اخترنا أن نُحَرِك الرّوي بالكسرة فسيكون المقطع الصوتي للقافية متواتِرا (|0|0) وستشاكل قافية الضرب قافية العروض فيه – إلا في أول شطر من البيت الأول منه– وهو التشاكل الّذي لم يلتزم به في الجزء الأول. وهذا يحتم عليّ مرة أخرى تقسيم الأجزاء صوتيا حسب طبيعة القافية أيضا.

أما آخر التشاكلات التعبيرية الصوتية هي التقفية الّتي كانت بين العروض والضرب في كل الأبيات الموزونة على بحر الطويل ما عدا البيت الرّابع من الجزء الخامس، في مقابل عدم التزام الشّاعر بتشاكل التقفية في الأبيات الموزونة على بحر المتقارب إلا في تصريع البيت الأوّل والتقفية في البيت الثّاني والخامس إذا اخترنا الالتزام بقافية المتواتر من الجزء السّادس. ومما يلاحظ على أبيات القصيدة مراعاة التشاكل في الوزن والقافية – إلى حدّ ما– بين أربعة أشطر وهو ما يصنف القصيدة ضمن المشطّر**، الّذي حققت فيه الأبيات الموزونة على الطويل شكل الدوبيت وحققت فيه الموزونة منها على المتقارب شكل المربّع. ولعله لذلك نجد أنّ الغماري في مطلع الجزء الثّالث – في بيتين– قسم البيت الواحد الموزون على الطويل إلى أربعة أشطر:

* – المتكاوِس والمتراكِب والمتدارِك والمتواتِر والمترادِف مسميات للقافية حسب عدد الحركات بين الساكنين في القافية.

** – المشطر والدوبيت والمربع من مسميات القصائد التي تتنوع قوافيها، ينظر إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو مصرية، مصر، ط2، 1952، ص: 276 وما بعدها.

عشـــــقتُ صَـــــبَا نجـــــد	فعشـــــت صِـــــبَا وجـــــدِي
عَشِـــــقْتُ صَـــــبَانَجْدِنْ	فَعِشْـــــتُ صِـــــباْوَجْدِيْ
0|0|0|| |0||	0|0|0|| |0||
فعـــــــول مفـــــــاعيلن	فعـــــــول مفـــــــاعيلن
شـــــقيتُ بـــــه وحْـــــدِي	علـــــى القـــــرب والبعـــــدِ[1]
شَـــــقَيْتُ بِهِيْوَحْـــــدِيْ	عَلَلْقُـــــرْ بِوَلْبُعْـــــدِيْ
|0|| 0|0|0||	0|0|| 0||0|
فعـــــــول مفـــــــاعيلن	فعـــــــولن مفـــــــاعيلن

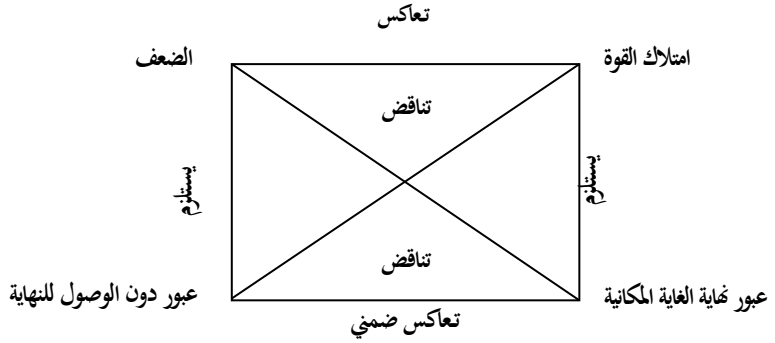
وعليه فهو التزم بشكل الدوبيت دون وزن البحر لذلك لا يحق لي أن استند إلى الضابط العروضي؛ ومنه فعدد أبيات قصيدة الغماري اثنتان وثلاثون بيتا لا ثلاثون بيتا أو هي بالصورة الصائبة ست عشر (16) مربع، وهذا يفرض عليّ مرة أخرى أن أقسم الأجزاء بضابط أربعة أشطر للمشطّر.

إذن: إذا استندنا إلى التشاكلات التعبيرية الصوتية والتقابلات السابقة يمكننا التّوصل إلى أنّ قصيدة الغماري مبنية على ثلاث وحدات عروضيا، وحدتين متشاكلتين في وزن البحر (الطويل) وفي إطلاق القافية متقابلتين في اختلاف مقاطع أصوات قافيتهما، ووحدة مقابلة لتلك الوحدتين لأنها على وزن بحر المتقارب وبقافية مقيدة نسبيا. وعليه فالوحدات التي جزئت إليها القصيدة بعضها متشاكل صوتيا كالجزء الثّاني والرّابع (بحر الطّويل قافية مطلقة من المتدارِك) والجزء السّادس (بحر المتقارب قافية مقيدة من المترادِف وقد نجعلها من المتواتِر) وبعضها متشاكل في بحر الأبيات مختلف في القافية كالجزء الثّالث والخامس (بحر الطّويل قافية مطلقة من المتدارِك ومن المتواتِر)، أما الجزء الأوّل ففيه تقابل في بحر الأبيات (الطويل والمتقارب) وفي القافيتين (مطلقة ومقيدة). كما أنني توصلت إلى ثلاثة معايير لتقسيم الوحدات: حسب نظام المربع الّذي يفرضه

[1]– مصطفى محمد الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص: 89.

التّشطير وحسب بحر البيت المختلف في الأجزاء وبينها وحسب طبيعة المقطع الصّوتي للقافية؛ فالمعايير السابقة تملي عليّ قراءة التناغم بين مربعات الجزء الواحد وبين الأجزاء المُحْتَكِمَة للوزن الموحّد وللقافية الموحّدة والمتقابلة منها.

يمكنُني حسب المعطيات السّابقة أن أقسّم الجزء الأوّل إلى ثلاث مربعات، بدأ الغماري أوّل مربع بحرف شرط أفاد عدم امتلاك القوة للعبور الّذي يُوصل إلى نهاية الغاية المكانية – يشاكل دلاليا معنى "حتى"–، فنستنتج من أوّل شطرين التّقابل التّالي:



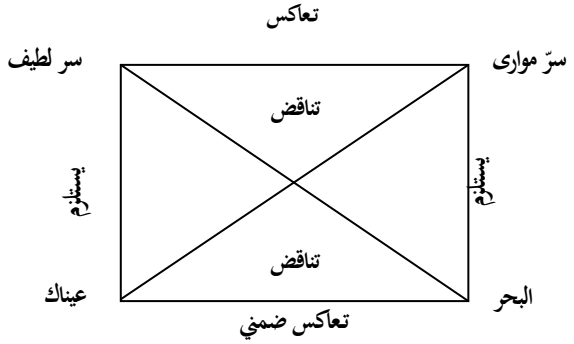
امتنع العبور لامتناع نهاية الغاية المكانية رغم إظهار الغماري لإرادة عالية للقيام بالعبور – يشاكل دلاليا التوكيد اللّفظي "لأبحرت أبحرت"–، وهو لم يترك سبب الامتناع دون تفسير بل أثبت نافيا القدرة عليه – يشاكل دلاليا حرف الاستدراك المكفوف "لكنّما"– بالإخبار عن عمق البحر الّذي يوارِي عصورا ممتدة من الأزل إلى الأبد. إذا بيّن أوّل مربع صفة بحر شاسع عميق يمنع عن المبحرين عبوره لأنّ لا قوة لهم لتحقيق ذلك، وهذا يجيز القول أنّ هذا البحر لا ساحل له ولا قاع، صورة هذا البحر تتشاكل تناصيا مع ما جاء في قوله تعالى: ﴿**قُل لَّوۡ كَانَ ٱلۡبَحۡرُ مِدَادٗا لِّكَلِمَٰتِ رَبِّي لَنَفِدَ ٱلۡبَحۡرُ قَبۡلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَٰتُ رَبِّي وَلَوۡ جِئۡنَا بِمِثۡلِهِۦ مَدَدٗا**﴾[1] وفي قوله تعالى أيضا: ﴿**وَلَوۡ أَنَّمَا فِي ٱلۡأَرۡضِ مِن شَجَرَةٍ أَقۡلَٰمٞ وَٱلۡبَحۡرُ يَمُدُّهُۥ مِنۢ بَعۡدِهِۦ سَبۡعَةُ أَبۡحُرٖ مَّا نَفِدَتۡ كَلِمَٰتُ ٱللَّهِۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٞ**﴾[2]، إذا فالبحر الممتنع هو بحر المعرفة الّذي ينفد البحور دون أن ينفد لذلك لم يسمح بالنفاذ منه ولن يسمح،

[1] – سورة الكهف؛ الآية: 109.

[2] – سورة لقمان؛ الآية: 27.

وهو ما يجعلنا نتفهّم لما أثبت الغماري ضعفه وقلّة حيلته أمام هذا البحر.

تشاكل المربّع الثّاني المتقابل صوتيا مع المربّع الأوّل في وجود ضمير يعود على المتكلم – ياء المتكلم– ولكن قابل الغماري الضمير الغائب في الّذي سبق بكاف الخطاب للمؤنث فكررها في بيتي المربّع الثاني بالوحدة التعبيرية "عيناكِ"، ولكن لا يمكنني اعتبار الضميرين متقابلين بتضاد لأنّهما تشاكلا في معنى السّرّ؛ فـ "البحر سرّ عميق" و"عيناكِ سرّ لا يريم محجب". بعد تأمل المربعين يتضح أنّ ما تقابل من الضميرين هي طبيعة صفة السرّ في البحر وفي العينين؛ ففي الأولى مواراة وفي الثانية لطيفة، ويمكن تمثيلها في تقابل التّخالف التّالي:

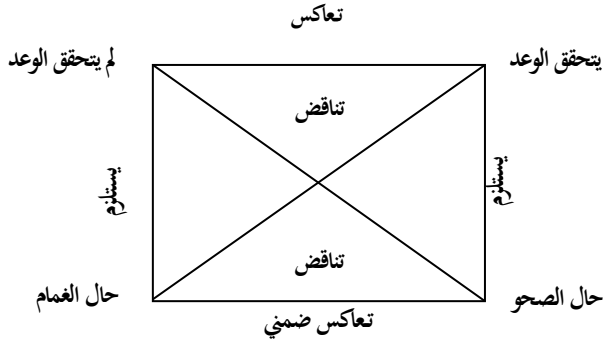


إذا: إن كان البحر قد رمز إلى المعرفة الّتي تواري الأسرار فتخفيها فإلام رمزت عينا المخاطبة الّتي تحجب الأسرار فتصبح لطيفة؟ المحقق للعينين في هذا المربع أنهما تحملان من تغرَّب صفة من طاوع الفعل غرّب[1]؛ فالغماري أثبت أنّه قد أمعن طواعية في وادي الغروب فطاوعته الأشياء وأصبحت غريبة – تُشاكل دلاليا "أغربا"–، وعليه فالغماري مُتَأَثّر بمن غرّبه مُؤَثِّرٌ فيمن أَغْرَبَهُ، فمن هو المُؤَثِرُ في الشاعر؟ والمُتَأَثِّرُ به؟.

المربّع الثّالث من الجزء الأوّل – والّذي يشاكل صوتيا المربّع الأوّل– بدأ بشِبْه جملة من جارٍ ومجرور تفيد الظرفية المكانية، وهذا الظرف متعلق بالمبتدأ " السماءُ" في البيت الثاني منه، وعليه فتواجُد الغماري هناك في تلك الصحراء الشاسعة الخالية – تشاكل دلاليا الصورتين الشعريتين: "يمتد فيها الصدى" و"تشرق بآلال منها الخيام"– لم يكن لأمر يهمه بها بل أنّ الأمر

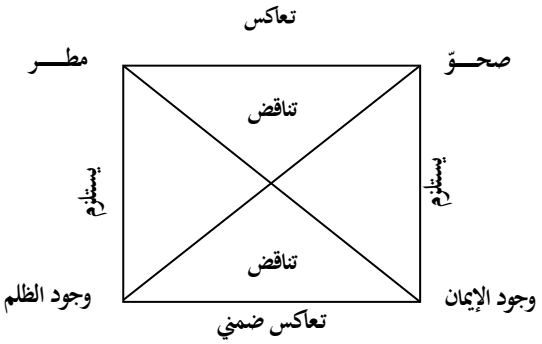
[1] – ينظر أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، ص: 41.

المُنتظر والوعد سيأتي بالاستعانة بالسماء – يشاكل دلاليا معنى حرف الجر الباء بـ "بها"–، فإن جاء ذلك الوعد سيغير الأحوال إلى صحو وسيروي له الغماري حال التلبد وقصة الغمام. ويمكن صياغة ما سبق في تقابل السلب والإيجاب التّالي:



إنّ تغيّر الأحوال مرتبط بتحقق الوعد وحصول الموعد وما يحول دون ذلك هو الزمن فالمكان مناسب والحدث محقق لأنّ الغماري يقوم به – وهذا يشاكل دلاليا قوله "أَرُودُ"–. نستطيع أن نجمع مما سبق المعطيات التالية: الصحراء كالمكان، القيام بحدث مستعينا بالسماء إلى أن يتحقق الزمن فيصبح الحدث فعلا، تغير الأحوال إلى الصحو بين المضارع والمستقبل، ووجود الغمام قبل الصحو، خط يحبك الأحداث في تسلسل لا يمكن معه التقديم والتأخير، نمط سردي خبري مدعم بأوصاف، تأزم يُفرج بتحقق الموعد، الغماري كشخصية بَيِّنَة ظاهرة وصاحب الوعد ومحققه. كل تلك العناصر تشكل قصة قد اختصرها المربع أَهُمُ ما فيها أنها ربطت الأحداث بمكانين الصحراء والسماء وليتحقق الفعل المنتظر لابد من حلول الزمن، ولعل هذا يحقق تشاكلا تناصيا مع قصة سيدنا نوح عليه السلام عندما بنى سفينة النّجاة بوحي من الله في الصّحراء ولما جاء أمره سبحانه وتعالى تغيرت الأحوال، قال تعالى: ﴿**فَأَوۡحَيۡنَآ إِلَيۡهِ أَنِ ٱصۡنَعِ ٱلۡفُلۡكَ بِأَعۡيُنِنَا وَوَحۡيِنَا فَإِذَا جَآءَ أَمۡرُنَا وَفَارَ ٱلتَّنُّورُ فَٱسۡلُكۡ فِيهَا مِن كُلّٖ زَوۡجَيۡنِ ٱثۡنَيۡنِ وَأَهۡلَكَ إِلَّا مَن سَبَقَ عَلَيۡهِ ٱلۡقَوۡلُ مِنۡهُمۡ وَلَا تُخَٰطِبۡنِي فِي ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓاْ إِنَّهُم مُّغۡرَقُونَ**﴾[1]؛ تغيرت الأحوال وصارت الصحراء بحرا عظيما أغرق الظالمين ولم ينج إلا أهل السفينة الّذين كانوا غرباء بإيمانهم عن أهلهم الكافرين ثم جاء الصّحوّ الّذي انتصر للمؤمنين. ويمكن من هذا التشاكل التناصي أن أصوغ تقابل التضاد التّالي:

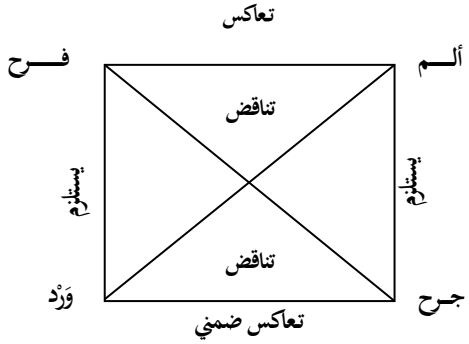
[1] – سورة المؤمنون؛ الآية: 27.



الصّحوّ يتناقض مع وجود الظلم وعليه فالصحو الّذي ذكره الغماري في المربع يشاكل ذلك الّذي عقب إغراق الظالمين من قصة سيدنا نوح عليه السلام وليس الّذي سبق، فقابل الشاعر معناه بدلالة الأحداث ورمزيتها واختار صورة "شدو المطر" لتشاكل دلاليا مطرا يحمل خيرا لا غضبا، وعليه فهو يرى بمنظور أهل السفينة.

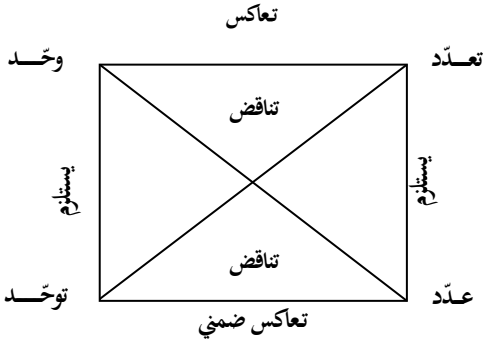
الّذي يتضح من مقابلة هذا المربع بالمربع الثاني أنّ العينين الحاملتين هما السفينة لتشاكل الغربة الّتي أثبتها الشاعر لنفسه مع غربة أهل السفينة؛ إذا فالتّقابل الصّوتي لم يمنع التّشاكل الدّلالي بين المربعين. ولكن هل هناك علاقة تجمع بين البحر الّذي سيتكون بوعد من السماء – والذي يشاكل دلاليا البحر الّذي أنجى المؤمنين– وبين بحر المعرفة في المربع الأوّل؟.

في الجزء الثّاني المتكوّن من مربع واحد والمتشاكل صوتيا مع المربع الثاني من الجزء الأوّل، رجع الشاعر إلى محادثة العينين – التي اعتبرتُها سفينة للنّجاة– وقد استخدم التعبير "توغل بي" لإثبات أنها وسيلة نقلته موغلة به في "جرح تورّدا"، هو تعبير مجازي يثبت تعقيدا دلاليا لأنّه يُصَاغ في تقابل التّضاد التّالي:



ولكن ما يلبث أن يفسر ويزاح اللّبس في الشطر اللاحق؛ فهذا الجرح يتزود من مقلتي قيس وليلى وهو ما يشاكل دلاليا المحبّة؛ إذا فالجرح الّذي توردا هي المحبّة الصوفية مقولة حيادية تصح فيها المقولتين المتعاكستين ضمنيا، أما المقولة المعقدة الّتي تتوسط رفع الألم والفرح معا هي المعرفة الذّوقية، ومنه فالعينان الحاملتان للمتغرب الموغلتان به في المحبّة الصوفية تشاكلان دلاليا رؤيا المعرفة الذّوقية.

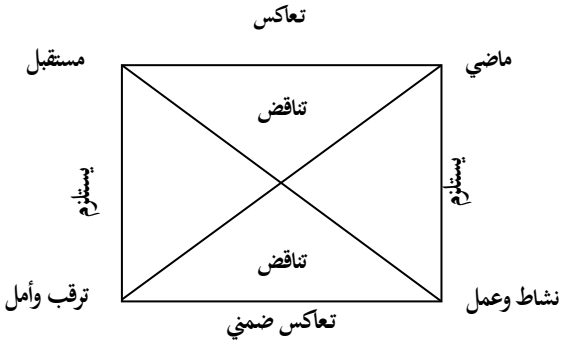
وعليه: فالبحر الّذي سيتكون بوعد من السّماء في الصحراء هو بحر المعرفة الذوقية وهو جزء من بحر المعرفة اللامحدود؛ ولعلّه لذلك الغماري في آخر بيت من هذا المربع فسر وحدة الوجود ليثبت أن بين البحرين مسألة احتواء لا تشاكل، فصاغه في تقابل التّضاد التّالي:



معرفة الله تعدّدت وتوحّدت وهو الواحد الأحد الصّمد الّذي عدّد خلقه ووحّد تسبيحها له عزّ وجلّ لذلك فمعرفته سبحانه وتعالى أكبر من أن يدركها العقل المحدود الّذي يُهِمُّه الصحة والخطأ في القضايا، إذا فالإحسان وحده سيذيق الشاعر من بحر المعرفة الّذي يمنع عنه العبور.

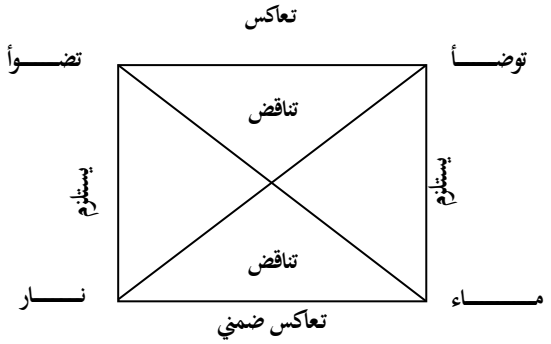
استهل الغماري الجزء الثّالث بتشطير البيتين الأولين إلى مربعين من الدوبيت تشاكلا صوتيا في البحر والقافية وحتى في التقفيّة؛ فهناك تشاكل صوتي في شدة كل من الدّال والقّاف. ولكن المتقابل منهما هو زمن الأفعال ففي المربع الأول وظف الماضية منها (عشقت، فعشت، شقيت) وفي المربع الثاني استخدم المضارعة (أشقى، أبقى، لا يسقى)، إذا أمعنا النظر في المربعين سنكتشف أن الشاعر قابل بين حالتين حالة نشاط وعمل بدأت في الماضي وهي مستمرة إلى الحاضر فالأفعال مرتبة حسب تسلسل وقوع أحداثها، وحالة أمل وترقب تبدأ من الحاضر إلى

المستقبل رافقها السؤال – يشاكل تعبيريا هل أشقى؟ هل أبقى؟–، يمكن أن نصوغه في التّقابل التّالي:



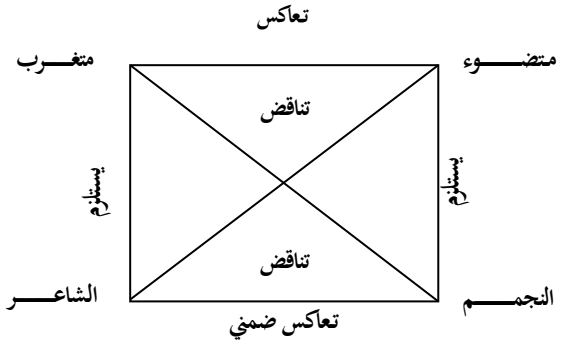
لعل اجتماع النشاط والعمل مع الترقب والأمل هو ما جعل الغماري يضيق بطول بحر الطويل فجزأه إلى مربعين وحتى أنّه وظف قافية أقصر صوتيا، فتشاكلت حالة الشاعر مريدا مع طبيعة الكلام المرفق في القصيدة؛ فلهفته للوصال جعلته يقف مضطربا أمام الآتي الّذي لم يتفاءل به وهذا يشاكل دلاليا ربطه للشقاء بالحب والبقاء بالصفات الأرضية بصورة لسقاية الرمل التي لا تكون إلا بوِدْقِ الصّدى، وفي هذا تعالق استعاري ربط هذا المربع بالمربع الثّالث من الجزء الأوّل في قول الغماري: "بصحراء يمتد فيها صدى".

يعود الشاعر في آخر مربع من الجزء الثالث ليتثبت أن عدم التفاؤل لم يوقفه عن الاستمرار في العمل؛ فهاهو يسائل في العينين مرة أخرى نجما فريدا رافقه في سفينة المعرفة الذوقية، هو فريد لأنّه جمع بين المتناقضين في التّقابل التّالي:



"توضّأ بنار الهوى العذري" أي أنّه نجم لم يشق بعد الوصال بل أكسبه راحة أصبح بعدها

متضوئا كضياء النّجوم الّتي سخرت لهداية الضالين في الظلمات، وهذه الصورة للنجم تقابل صورة الجرح المتورد في الجزء الثاني، يمكن تمثيلها في تقابل التّخالف التّالي:



كان النّجم فريدا لأنّه خالف كل العارفين والسّالكين بتضوئه لذلك فرحلته العرفانية كانت فريدة، ولذلك اختار الغماري صفة البيض لتشاكل تعبيريا رؤاه الهادية الشافية من كلّ اضطراب وسقم وتغرب. صورة هذا النّجم تتشاكل دلاليا مع حقيقة الرسول صلى الله عليه وسلم إذ أثبت المولى عزّ وجلّ في الذّكر الحكيم: ﴿**مَا ضَلَّ صَـٰحِبُكُمْ وَمَا غَوَىٰ، وَمَا يَنطِقُ عَنِ ٱلْهَوَىٰ، إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْىٌ يُوحَىٰ،... مَا زَاغَ ٱلْبَصَرُ وَمَا طَغَىٰ**﴾[1]؛ فرؤاه وكلامه صلى الله عليه وسلم من وحي المولى فلم تطغ عليه نفسه ولم يغلب عليه هواه؛ إذا فالمرض الّذي يترجى الشاعر أن يشفى منه هو نفسه الّتي تمنع عنه قراءة مناجاة الحبيب التي أملاها النّجم، وهو بذلك يثبت صفته مريدا وهذا تعالق استعاري يربط بين مربعات هذا الجزء.

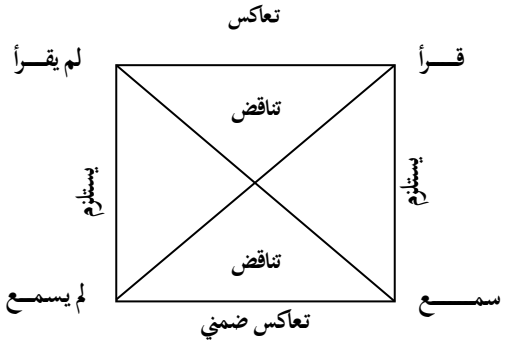
إذا فمناجاة الحبيب تشاكل دلاليا وحي المولى عزّ وجلّ الّذي يترجى الشاعر أن يقرأه بعد أن يبرأ من نفسه المانعة، فعما تمنعه نفسه للوصول للقراءة؟ قال تعالى في الذكر الحكيم: ﴿**وَإِذَا سَمِعُوا۟ مَآ أُنزِلَ إِلَى ٱلرَّسُولِ تَرَىٰٓ أَعْيُنَهُمْ تَفِيضُ مِنَ ٱلدَّمْعِ مِمَّا عَرَفُوا۟ مِنَ ٱلْحَقِّ يَقُولُونَ رَبَّنَآ ءَامَنَّا فَٱكْتُبْنَا مَعَ ٱلشَّـٰهِدِينَ**﴾[2] ، فاضت دموع مَنْ سمعوا الذّكر لأنهم عرفوا مِنَ الله سبحانه وتعالى؛ فـ "من" تفيد ابتداء الغاية يعني سمعوا من الله بدون واسطة لذلك وصفهم الحق في آية بعد هذه أنهم المحسنون: ﴿**وَذَٰلِكَ جَزَآءُ ٱلْمُحْسِنِينَ**﴾[3]

[1] – سورة النجم؛ الآيات: 2، 3، 4، 17.

[2] – سورة المائدة؛ الآية: 83.

[3] – سورة المائدة؛ الآية: 85.

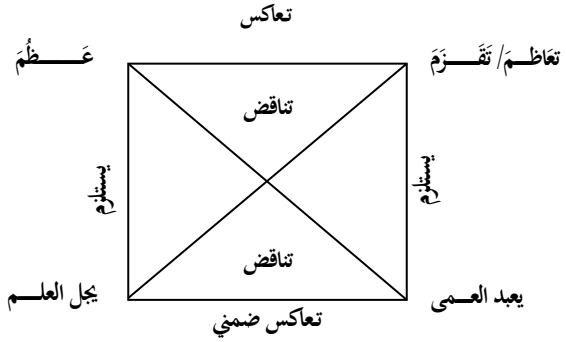
؛ إذا وجود النّفس يمنع سماع حقائق الإيمان الّتي في الوحي فلا تتحقق القراءة الّتي تَسَمَّى بها هذا الوحي، فنستنتج من المربّع تقابل السّلب والإيجاب التّالي:



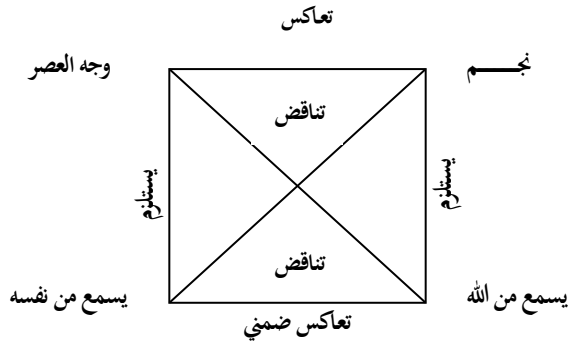
إذا فالشاعر يترجى قراءة المحسنين الّتي يتحقق فيها السمع المؤدّي إلى المعرفة الذوقية، ومن لم يسمع لم يقرأ ولم يؤمن.

أشار الشاعر في الجزء الرابع في أوّل شطر من مربعه الوحيد إلى التحوّل– يشاكل دلاليا معنى انتهاء الغاية لـ "حتى"– من حدث التفاعل (تعاظم) إلى حدث التفعّل (تقزّم)، وقد نتج عن هذا التّحول مفهوم جديد في الشطر الثّاني– يشاكل دلاليا معنى تجدّد الحال لـ "أصبح" – فباسم العلم عُبِدَ العمى، يمكن ملاحظة أنّ التّحول غير منطقي ولذلك كان المفهوم المستحدث غير منطقي أيضا؛ فبين التّعاظم والتّقزّم تناقض وبين العلم والعمى تناقض أيضا. ولكن إن اعتبرنا أن تعاظمَ ليست صفة أصلية لما فيها من إدّعاء وإن فهمنا من تقزّم معنى التدرّج في وقوع الحدث[1] سيزاح التناقض؛ فالإدعاء هو إظهار عكس الحقيقة وعليه فادعاء العظمة سيتدرج ليَكْتَمِل الحدث الحقيقي في نهاية الغاية بإظهار عكس العظمة الّتي تشاكل دلاليا تقزم. ولقد اختار الغماري الوحدة التعبيرية التركيبية "أصبح باسم العلم معبودُه العمى" لتشاكل دلاليا التّحول؛ وعليه فعبادة العمى توافق الادعاء والعلم يوافق الحقيقة التي يختبئ خلفها المدّعي، إذا يمكن استنتاج تقابل التّخالف التّالي:

[1] – من معاني تفاعل وتفعّل، ينظر أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، ص: 41.



وجه العصر المتقزم من إدّعائه للعظمة هو من عَبَدَةِ العمى وليس جاهلا وقد اختار له الشاعر ذلك لأنّه باسم العلم خالف المنطق وناقض نفسه؛ فهو يصدّ رافضا ويُبْدِي التأييد لما صدّه وبين الموقفين تعاكس لا يمكن اجتماعهما صحيحين معا. إذا تراجعه ليس بسبب الاقتناع العقلي بل لإرضاء نفسه حتى تحتل مرتبة في العلم وهذا يشاكل دلاليا ما ورد في البيت الثاني من المربع – "يرى ذاته في الكون تحتل أنجما"–. وعليه فوجه العصر يريد أن يكون نجما ولكنّه مازال يسمع نفسه، ونحن قد عرفنا من المربع الثّالث في الجزء الرابع حقيقة النّجم المتضوء والسبيل إلى التّشبه به، ومن مقابلة المربعين يمكن أن نصوغ تقابل التّخالف التّالي:



النّجم ووجه العصر لا يجتمعان صحيحين ولذلك رأى الغماري استحالة تحقيق رجاء وجه العصر ليكون نجما – شاكل دلاليا حرف الترجي المكفوف "لعلما"–، لأنّ نفسه طغت على سمعه فلن يقرأ ولن يكون من العلماء الّذين قال عنهم عزّ وجلّ: ﴿ **إِنَّمَا يَخْشَى ٱللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ ٱلْعُلَمَٰٓؤُا۟ إِنَّ ٱللَّهَ عَزِيزٌ غَفُورٌ** ﴾[1] ؛ فالعلم يوجب الخشية، والخشية تَتَحقق بالقراءة التي يسمع فيها من الله تعالى فيكون صاحب العلم من الشاهدين الّذين يخشونه سبحانه وتعالى. إذا بإحقاق التشاكل التناصي

[1] – سورة فاطر؛ الآية: 28.

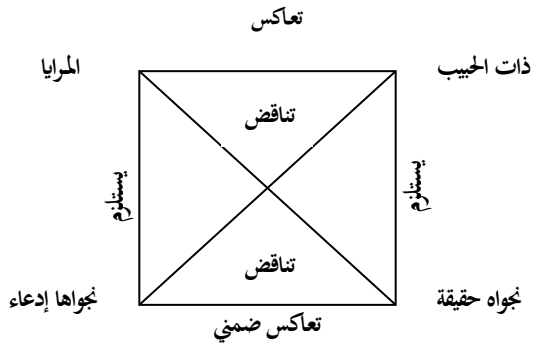
السابق سأعتبر الأنجم في آخر شطر من المربع تشاكل دلاليا العلماء الذين ذكرهم المولى في الآية، أما ووجه العصر يشاكل دلاليا صورة كل عالم ادعى العلم لإرضاء نفسه.

تشاكلت المربعات الثلاث الأولى من الجزء الخامس – إلى جانب التّشاكل الصوتي– في ورود ضمير المخاطب " الكاف"، ولكن الغماري لم يظهر تشكيله بالكسر فلا يمكننا أن نعيد الضمير على العينين في الأجزاء الثلاث الأولى لإحقاق التّشاكل بينهما. أما بالنسبة للمربّع الأوّل فقد تشاكلت أشطره تعبيريا في تكرار ضمير المؤنث الغائب (ها) الّذي يعود على المرايا الّتي أثبت لها الغماري الجنون وقتما استعانت بنفسها – يشاكل دلاليا معنى حرف الجر "الباء"– لتدعو ضمير المخاطب، وهذا الجنون المرتبط بوقوع حدث هذا الدّعاء يتصل بصورة جنون أكدها وتعجب منها الشاعر؛ فالغرض من أسلوب النّداء هو التعجب وحرف الجر الزائدة للتأكيد.

صورة الجنون الّتي تعجب منها الشاعر تشاكل دلاليا تشوهات الرّسوم بالمرايا، ففي أي مرآة لابد من توافق يوحّد وجه المرآة بطسمها حتى لا تغيّر في رسم الأشكال المنقولة بها، لكن هذه المرايا بها علة وخلل؛ التفاؤل بالمستقبل – يشاكل دلاليا "بيض الأماني"– يعلل جسمها والحال في طسمها ازدراء – يشاكل دلاليا "قهقهة الماضي هتوف"–، وقد ألحق الغماري الماضي الّذي يحمل الحقيقة بطسم المرايا وألحق المستقبل الّذي يحمل الحلم بجسمها، أما حاضر المرايا معلول – يشاكل دلاليا المضارع "تعلل"–. إذا فتشوهات الرّسوم بسبب تشوه المرايا واعتلالها لانفصال طسمها عن جسمها والذي يترجم صورة القطيعة بين ماضيها وحاضرها، والمرايا بعد هذا صورة حيّة لمعنى المفارقة.

وليبين الغماري مثبتا جنون المرايا عقد مقارنة بينها وبين المُخَاطَب في المربّع الثاني من الجزء الخامس، فاختار وحدتين تعبيريتين تركيبيتين (تعشو محاجر، جفون اللاهثين مقابر) تشاكلتا تعبيريا – جملة اسمية– ودلاليا لإظهار فناء المرايا وأرضيتها، في مقابل وحدتين تعبيريتين تركيبيتين (طاب الحنين بطيبة، رفرف العشاق) تشاكلتا تعبيريا – جملة فعلية– ودلاليا لإظهار أزلية

المخاطب ونورانيته، كما أثبتت مفارقة نار المرايا التي تطفئ البصر إدعاءها وفي ذلك تعالق استعاري مع الجزء السابق، وبهذا يفهم كيف أن دعاء المرايا للمخاطب باسمها ضرب من الجنون.
آخر مربع من المربعات التي تشاكلت خصّصه الغماري للمُخاطَب مثبتا فيه الدلالة التي حققها له في المربع السابق مبينا من هي المرايا ومن هي ذات المخاطب، فهي تشاكل الخلائق التي غرقت في طينها وهو يشاكل ذات الحبيب الّتي نجواها حقائق، نستطيع بعد ذلك صياغة تقابل التّخالف التّالي:



بين الحقيقة والمرايا تناقض لذلك نفى الشاعر معرفة الحقيقية للخلائق في الشطرين أخيرين من المربّع. لو نجمع ما أثبته الغماري للمرايا عند دعائها سنقابلها بقوله عزّ وجلّ: ﴿ **ٱدۡعُواْ رَبَّكُمۡ تَضَرُّعٗا وَخُفۡيَةًۚ إِنَّهُۥ لَا يُحِبُّ ٱلۡمُعۡتَدِينَ، وَلَا تُفۡسِدُواْ فِي ٱلۡأَرۡضِ بَعۡدَ إِصۡلَٰحِهَا وَٱدۡعُوهُ خَوۡفٗا وَطَمَعًاۚ إِنَّ رَحۡمَتَ ٱللَّهِ قَرِيبٞ مِّنَ ٱلۡمُحۡسِنِينَ** ﴾[1]؛ فالتضرع والخوف والطمع معاني تقابل تجافي عيون اللاهثين وقت دنو نار المرايا، والخفية التي أمر بها تعالى تقابل المعاينة التي أثبتها الشاعر لما قال (أرى)، إذا فالمرايا بعيدة حد التضاد لصفة المحسنين.

آخر مربعين من الجزء الخامس تشاكلا في التقفية فالتزم الشاعر بحرف النون في كلّ الأشطر، وتشاكل أوّل مربع منهما مع أوّل مربع في الجزء الثالث دلاليا – وبينهما تشاكل صوتي أيضا– في تأكيد حالة النّشاط والعمل حتى أنّ الضمير المتصل للمذكّر الغائب (الهاء) في "أنفاسه" و"منه" يعود على "صبا نجد"، و"ذات شجو وشجوين" عبارة شاكلت دلاليا صفة شوق المريد

[1] – سورة الأعراف؛ الآيتين: 55، 56.

وبقاء نفسه التي وضحها الجزء الثالث. غير أن الغماري أثبت بهذين المربعين الجواب لحالة التّرقب والأمل الّتي كانت بأمر من حرفين، يظهر إن ربطنا المربع الثاني دلاليا بالمربع الأول أن الأمر ليس فعل أمر بل هو قضاء الله بـ "لن" للباحثين عن الحقيقة، وهو ما دلّ عليه آخر مربع من الجزء الخامس والّذي يتشاكل تناصيا مع صورة الصّوفي الّذي قدّه حبّه وأبلى جسده في قول السري السقطي:

فَمَا الحُبُّ حَتَّى يَلْصَقَ القَلْبُ بِالحَشَا وَتَــذْبُلَ حَــتَّى لَا تُجيــبَ الــمُنَادِيَا
وتَنْحَـلَّ حَـتَّى لَا يُبْقِـي لَـكَ الهَـوَى سِــوَى مُقْلَــةٍ تَبْكِـي بِهَـا وَتُنَاجِيَـا[1]

هي صورة للمحب الّذي يريد المعرفة بالله، ولكن معرفة الحقيقة أكبر من أن يستوعبها مخلوق ولن يجد السبيل إلى إدراكها إطلاقا، وبهذا تعالق استعاري لهذين المربعين مع أول مربع في الجزء الأول.

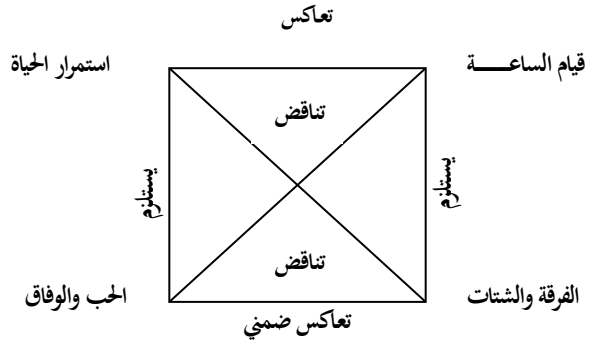
آخر جزء من القصيدة هو من ثلاث مربعات، استهل الغماري المربع الأوّل منه بأسلوب إنشائي أمري أمر فيه مخاطبه بفعلين متواليين اللملمة والاصطباح، الفعلان معا يشاكلان رحلة العودة إلى البداية الواضحة المقابلة لحالة الضياع الّتي بالضحى – تشاكل دلاليا "دروب الضحى"– وفي هذا تعالق مع صفة المرايا في الجزء السابق. وقد وضّح الشاعر مثبتا الدافع الموجب للالتزام بهذا الأمر فـ "وعد على الدرب لابد آت" تشاكل دلاليا حتمية تحقق الوعد، وصورة تحقق هذا الوعد المتشاكلة تناصيا مع سورة العاديات تشاكل دلاليا قيام الساعة الّذي سيكون على أوجه من دمى ورفات.

وفي المربع الثاني الّذي استعان فيه الغماري بوحدات تركيبية تشاكلت تعبيريا في الاعتماد على الشرط شَرَحَ أشراط الساعة التي تتقلب فيها الأحوال ويصبح البشر دمى بلا آدمية ورفات بلا إنسانية، فاستعان بصيغة فعّل لتشاكل دلاليا التّكثير والمبالغة (غرّبوا، صوّحوا) كما استعان

[1] – القشري: الرسالة القشرية، ص: 353.

بتركيب بلاغي يصور قلب المفاهيم؛ فأصبحت الصفة تبارك بالموصوف وكأنه الأصل – تشاكل دلاليا "باركوا الفقر باسم الفقير"– وبذلك يسوء التقدير وتسقط الحقوق فتصبح الزكاة من حق الجائع لا الفقير.

أنهى الغماري الجزء الخامس والقصيدة بعقد موازنة بين الظروف التي تؤذن بالساعة – تشاكل دلاليا " حتى تخلت"– وبين من بحبهم تستمر الحياة – تشاكل دلاليا "السحب الممطرات"–، يمكن أن نصوغ منه تقابل التّضاد التالي:



الفرقة والشتات والحب والوفاق مقولتان متعاكستان ضمنيا يمكن أن تكونا صحيحتين معا وقد اجتمعتا والحياة مستمرة حتى أن الساعة لن تقوم وفي الأرض محبة ووفاق لأنها ستكون المانع لغضب المولى عزّ شأنه، وهذا ما بينه الغماري في هذا المربّع الأخير واضعا نفسه ضمن زمرة المحبين (من حبنا).

تساعدنا المعطيات من آخر ثلاثة أجزاء في فهم من غرّب الشاعر في الجزء الأوّل وهي: وجه العصر والمرايا وظروف الفرقة والشتات، وبهذا تتعالق الأجزاء استعاريا وتتناغم لتوضيح أن العلم الصحيح الّذي ينجي من دوامة هذا العصر هي المعرفة بالله؛ فبحر المعرفة الذوقية سيغرق ما علق بالنّفس من شهوات الدنيا التي أثقلتها فيتجدد الإيمان الذي سيسمع به المحسن من الله، ولعله لذلك اختار الغماري حرف الفاء ليبدأ به آخر جزء وكأنه يربط الجواب بالشروط التي فرضها العصر حتى يجدد الإنسان إيمانه.

إذا: نبض القصيدة متقطع لم تخمد فيه الأجزاء توترها؛ فكل جزء كانت له خصوصية في تفعيل توتر يندمج في الإيقاع العام للقصيدة قد يخمد فيه توترا بقي عالقا في جزء سابق أو يفتعل توترا جديدا، وإن لم نصل تلك التوترات المتلاحقة بخلق صلات دلالية فيما بينها ستبدو القصيدة مفككة الشكل وإيقاعها متقطع. وتناغم نبض القصيدة يكمن في تداعي توترات النبض مترجمة عنوان القصيدة "مناجيات" الدال على تعدد المناجاة؛ فالغماري لم يعط صورة مناجاة واحدة بل عدد تلك الصور وبين سبلها، فهناك من يناجي ربه فيسمع منه فيقرأ ويصح إيمانه، وهناك من عرف بحقيقة المناجاة الأولى فسعى جاهدا ليسمع، وهناك من يدعي سماع تلك المناجاة، وهناك من لا يناجي إلا نفسه.

خاتمـــــــــــــة:

البحث عن التّشاكل والتّقابل في الشّعر الصّوفي الجزائري فرض على الدراسة الخوض في التّصوف كمجال فكري سلوكي فني بمحددات لسانية بنيوية، ومكنني من التّوصّل إلى النتائج التّالية:

- النشاط الثقافي مرتبط بفعالية العلاقات الثّقافية الّتي تحدّد مقدار التَّأْثِير والتَّأَثُّر المتبادل بين الفرد ومجتمعه والّذي يظهر أثره في أسلوب الحياة، والتصوف رسالة ثقافيّة تنبع من دواخل ذاتية وتسعى إلى الاندماج والانسجام مع المحيط الثّقافي. ولكنّ تجاوز الصّوفي للمقاييس الموضوعية ذات التّأثير المضاعف أقصاه ثقافيا، وهو ما جعله يؤسّس دائرة ثقافية خاصّة استضاف فيها من شاركوه أعراف التّجربة الذّوقية، وينسجم معهم ولكن في صورة مميزَة بعلاقات مميزَة هي من صميم حياته الثّقافية الإنيوية الذّاتية.

- بنية النّصّ الصّوفي هي قراءة في تركيبة كائن لغوي تلوّن بكيان صوفي، قراءة في نسيج امتد وانتظم وفق ترتيب متقن يظهر براعة صاحبه في صوغ ما يمكن تقييده، ليكون خير دالٍ على المطلقِ من المعاني الصّوفية.

- مفهوم النّصّ هو السّياق المعرفي الّذي انبثق منه التّشاكل والتّقابل، أما التّفاعل الدّلالي والتّعالق الاستعاري المؤَسسان لانسجام بلاغة الخطاب هما الحقلان اللذان تبنَيا المصطلحين كموقفين إجرائيين لقراءة النصوص وكعاملين فعالين لحصر احتمالات دلالاته. أمّا النّظرية الّتي تبنّت المصطلحين كأداة للتحليل التكويني للمعنى مرتبطة بمبدأ التّداعي النّفسي الّذي يظهر مدى وعي صاحب النّصّ وقدرته الإبداعية، وبنظرية جاشطالت الّتي تبحث عن بلاغة تتخطى البنى الفردية إلى بلاغة مرتبطة بعلم النّصّ كما بحثت ارتباط الشكل اللغوي بعمق المعنى.

- تنوع المجالات التي احتضنت التشاكل وتشعبها من علوم المادة إلى المنطق الرياضي إلى الفلسفة إلى النقد كان سببا في ميوعة المفهوم الذي شعب المحددات التعريفية له، وكذلك ارتباط مفهوم التشاكل بمفهوم التقابل الذي لا يقل تشعبا عنه.

- وجود محددات معرفية تراثية بلاغية للتشاكل والتقابل في الدراسات العربية زاد من تشعب مفهومها عند الدارسين العرب المتأثرين أصلا بالمفهوم الحداثي للنص لا بالخلفيات التراثية للنظم.

- التّشاكل والتّقابل يتمحور عملهما الإجرائي في تبيان العلاقات على مستوى الدّلالات التّصوّرية المرتبطة بخيال المبدع، وإظهار العلاقات بين المفاهيم النّصية والتّخيلات الذّاتية الّتي تخرج إمّا إلى مشابهات أو مفارقات فيما بينها، وعليه فعملهما الإجرائي على مستوى الدال مرتبط بالنسق اللغوي، وعلى مستوى المدلول مرتبط بالسّياق الخارج لغوي كالاجتماعي والسّياسي والنّفسي وغيرهم.

- إذا كانت التّجربة الشّعرية هي تكامل تجربة شعورية فردية بأي موقف شعري وتجربة تعبير إبداعي لذلك الشّعور في قالب لغوي، فإنّ التّجربة الصّوفية هي تكامل تجربة تلوين لأخلاق الصوفي بأحوال وجدانية وتجربة تمكين لنفسه وتنصيبها في مقام ثابت قابل للترقي في المعراج الصوفي وتمتد إلى تجربة تعبيرية إبداعية.

- الإلمام بأدب الصوفية والقراءة المتأنية له يكشف أنّ الرّؤيا الكشفية هي ما يَنْظِمُ النّصّ الشّعري الصّوفي ويسري في روحه كما يسري في روح الصّوفية جميعا، وهي تختلف باختلاف الحال الّتي يكون عليها الصّوفي في معراجه الرّوحي فهي المتحكمة في سياق خطابه، أمّا الرّؤيا الشّعرية ستشكِّل الخصائص الفنيّة واللّغوية المكونة للبنية السّطحية للنّصّ الصّوفي. هذا بالنسبة للخطاب الصّوفي الّذي هو

امتداد لتجربة صوفية سلوكية، أما إذا تعلق الأمر بالكتابة وفق المنحى الصّوفي – وذلك دأب الشّعراء الجزائريين المعاصرين–، فإنّ الأمر سيزداد تعقيدا لأنّ هذا المنحى هو هيكل فني فَقَدَ الرّوح السّلوكية للتجربة الصّوفية أثناء إعادة دمجه في ثقافة أخرى قد تشبه التّصوف وقد تكون بعيدة عنه كل البعد.

- لما كان الإبداع تعاملا خاصا مع الذاكرة في ظل مناخ إبداعي متجدد وليس تذكرا آليا، تحكّمت في تعامل الشّعراء الجزائريين مع الذّاكرة الصّوفية ثلاثة حقائق؛ حقيقة استلال للفكر التراثي وتغييب للزمن تكون فيه الذاكرة الشعرية وعاء ثقافيا يملأ بقيم التّراث؛ وحقيقة إحياء للأفكار التّراثية فيه وعي بالتّراث ووعي بالزّمن معا؛ وحقيقة إحياء فريد للماضي مع الحاضر يظهر فيه الوعي الإبداعي الخلاق.

- إن اعتبرنا أنّ الأصالة والزيف في الإبداع هما باعتبار وجود المبدع في إبداعه، فإنّ الأمير عبد القادر عندما صاغ قصيدته كانت من صميم تجربته الذوقية ولم ينسج في منوال ابن الفارض وهذا من أصالة التعبير وصدقه.
- الكتابة وفق المنحى الصوفي عند محمد العيد آل خليفة لم تغرق في الذاتية الموازية للمنهج الانطوائي الصّوفي بل كانت ذات طابع إصلاحي؛ فدلالة ليلى عنده تمتد بامتداد رؤياه إلى أمجاد تاريخ أجداده وحضارتهم الإسلامية العريقة.
- قصيدة محمد ناصر الّتي اخترتها لقراءة الوعي الإبداعي الصّوفي لم تذهب فيها ذات الشّاعر إلى الانفصام الّذي يدخل الإبداع الشعري إلى التغريب اللّغوي والشطح البياني، بل أنّه صوّر تجلي الحقائق العرفانية في عالم إبداعه الشعري.
- مسار تناغم النص يبدأ من الاتساق الذي يتم على مستوى الوحدات الدالة الّتي ترسخ المعنى في تركيب ملتحم الأجزاء لا تنافر بينها ولا تناقض، وهو متعلق بالتطبيق النحوي والصرفي والمعجمي والبلاغي، والتّناظم صفة لشكل النّصّ المتسق. أما انسجام النص يَتِمُ

على مستوى الدلالات بخلق رابط داخلي هو عامل وحدة متناسقة لمعانيه. أما التواطؤ والتشابك فهو التماهي الّذي يجمع بين اتساق الدالات وانسجام مدلولاتها حتى يتحقق مفهوم العضوية ولكنه جمع لا يصبح جوهريا إلا بالتناغم. الذي هو توالف ناجح بينهما يمتد بامتداد بنية النّصّ في حركة سلسة لأنّه تزامني آني، وهو ليس قوة ذات حركة موحدة على امتداد النّصّ.

- إن كان الإيقاع هو روح ديمومة العضوية، هو قوة الحيوية الّتي تحدد شدتها الرّوح الإبداعية والذوق الجمالي، فإن الإيقاع في اندفاعه منبثقا من روح النّصّ يفاعل عناصر بنيته (الخيال، الصورة، الموسيقى) ويخلق مع قوة الانبثاق وقوة التفاعل قوة **التناغم** الموازية له شدتها من شدته، غير أنها ترث الإبداع الجمالي من روح النّصّ وتبحث عن قيمته في الإيقاع وهو يفاعل عناصر بنية النّصّ.
- إذا دائرة حياة الثّقافة الصّوفية هي رحلة لتصفية نفس الصّوفي وتخليتها من مذموم الأخلاق والأفعال وتحليتها بفضائل الإحسان حتى تحصل لها معرفة ذوقية تجعل من المريد عارفا. إذا فإيقاع النّفس مرتبط بما يرد عليها من طريق العرفان وخاصة من الأحوال. إذا يمكن القول أنّ إيقاع النّفس في رحلة العرفان متنازل وينعدم في آخر الطريق، ولكنّه يبدأ بالمحو وينتهي بالتّمكين وهذا إيقاع متصاعد، وعليه فإيقاع النّفس في طريق العرفان مزدوج فهو رفع أحوال الرّوح مقابل خفض صفات النّفس، لذلك فليتناغم إيقاع النّفس كانت الأحوال متناقضة: كالقبض والبسط، الهيبة والأنس، الجمع والفرق، الفناء والبقاء، الغيبة والحضور، القرب والبعد...إلخ. ولأنّ تمحيص ومحوَ صفات النّفس كان تدريجيا ولم يكن قسريا تناغمت معه العلوم وتدرجت لترتّب المقامات. ولأنّ تدقيق أحوال القلب يتطلب التخصيصَ تناغمَ النّفي والإثبات في المقامات ليحقق أحوالا لطيفة تناسب لطافة علوم الإشارة والمشاهدة.

- يمتد تناغم إيقاع النّفس إلى المسار الخارجي لأنّ العارف يصاحب المريد على الطريق نفسه، ولكن صفات مقام العارف وأحواله متناغمة مع صفته وليس لها صفات مقام المريد وأحواله. هناك تناغم آخر بين العارف والمريد وهو المصاحبة مع حفظ شرط الأدب ولذلك حدّد الصّوفية آدابا للمصاحبة تحفظ التّناغم بين المريد والعارف في رحلة العرفان.

- صور التّناغم السّابقة هي لإيقاع نفس الصّوفي في رحلة عرفانه وشهوده للكون، لذلك كان لابد له من ضبط إيقاع اللّغة ليحافظ التّجلي على تناغم صورة الوجود أو الكون الّذي شهده فلا يفسده أو يشوهه. ولعلّه لذلك عُنِيَ الصّوفية بنظرية الخيال لتكون وسيطا يحفظ إيقاع النّفس وبرزخا ورحما ينقل تناغمها إلى اللّغة. وعليه فإن كانت رحلة نفس الصّوفي متناغمة الإيقاع ستتناغم الرّؤيا الذاتية وسيرث التشكيل ذلك التناغم.

- الإيقاع في قوة التّفاعل: هو تنظيم دوري للحركة التّفاعلية النّاتجة عن التّوتّر العام للنّصّ الشّعري – قوة الانبثاق– في شكل وثبات، هي نبض تهتزّ له بنيته في شكل تموجات ترتفع وتنخفض تبعا للتّوتر الجزئي للوحدة النّصية، والّتي تتكامل مع الوحدات الأخرى المكوّنة للنّصّ في تعاقب يرسم داخل الإطار معالم إبداع صاحب النّصّ الشّعريّ.

- إذا كان الإيقاع يضخ توتر المضمون في النّصّ الشّعري على شكل نبض تفاعلي يحفظ وحدة بنيته، وكان التناغم يصف النبض في امتداده على عناصر البنية، فهما معا يحفظان النّبض من الاختلال الذي سيخل ببنية النّص؛ فإن ارتعش النبض ستشل بنية النص وتختل حيويته وإن توقف فستتكلس البنية وتضمحل الحيوية. فإن التشاكل والتقابل يكشفان عن آليات النّبض وصور امتداده في بنية النص، فهما يقرآن تناغم نبض الإيقاع. تناغم النّبض متعلق بصورة تتابع الحركة والسكون فيه وفي الإيقاع؛ فإن كان تناغم الحركة هو بحث في جمالية اتزانها وتناغم

السّكون بحث في جمالية حيويته، فتناغم النّبض بحث في جمالية الحراك وديناميـة التّفاعل.

- كيفية كشف التّشاكل والتّقابل لطبيعة النّبض متعلقة بأسلوب صاحب النّصّ في توزيع التّوتر العام للمضمون، وذلك التّوزيع متعلق بصورة السّكون في الإيقاع بالنسبة للحركة؛ فقد يكون السّكون نقطة لمواصلة الحركة وهو ما أطلقت عليه الإيقاع الدينامي المتواصل، وقد يكون نقطة للتوالي المنتظم لها وأطلقت عليه الإيقاع الدينامي المتوالي، وقد يكون السكون نقطة انعطاف وتغيير إلى حركة جديدة وهو ما اصطلحت عليه بالإيقاع الدينامي التوليفي.

تلك هي أهم النتائج المتوصل إليها من هذا البحث الذي لم يستوف كل جوانب الموضوع لخصوصية الأدب الصوفي وخصوصية النّصّ الصّوفي في الشعر الجزائري، كما أن النتاج الشعري الجزائري غني بإبداع فني متميز يستحق الوقوف عليه لقراءة جمالياته. ويبقى باب البحث في بنية النّص الصّوفي في الشّعر الجزائري ثري ثراء الفكر الصّوفي وحيوي حيوية البحث البنيوي.

الحمد لله الذي وفقني إلى هذا فإن أصبت فبتوفيق من المولى تبارك وتعالى وإن أخطأت فمن نفسي ومن الشيطان.

قائمة مصادر و مراجع المذكرة:

- قائمة المصادر الشّعرية الجزائرية.
- قائمة المصادر الصّوفية.
- قائمة المصادر و المراجع والدّراسات الأدبية والنّقدية.
- قائمة المراجع والدراسات والقواميس بالفرنسية.
- قائمة مخطوطات رسائل دكتوراه وماجستير.
- قائمة المجلات والدوريات.

القرآن الكريم؛ برواية ورش لقراءة نافع.

أ) قائمة المصادر الشعرية الجزائرية:

1. الأمير عبد القادر الجزائري: الديوان؛ تحقيق زكريا صيام، ديوان المطبوعات الجامعية/المؤسسة الجزائرية للطبع، الجزائر، د.ط، 1988.

2. عبد الله الركيبي: الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار، دار الكتاب العربي، الجزائر، د.ط، 2009.

3. محمد العيد آل خليفة: الديوان، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزئر، د.ط، 1979.

4. محمد ناصر: أغنيات النخيل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1981.

5. مصطفى محمد الغماري: بوح في موسم الأسرار، لافوميك، الجزائر، د.ط،1985.

ب) قائمة المصادر الصوفية:

6. أبو بكر محمد بن إسحاق الكلابذي: التعرف لمذهب أهل التصوف؛ تعليق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 2002.

7. شهاب الدين أبي حفص السهروردي: عوارف المعارف، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005.

8. عبد الرحمان بن خلدون: شفاء السائل لتهذيب المسائل؛ تعليق الأب إغناطيوس عبدو اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية،بيروت، د.ط، 1959.

9. عبد الكريم بن هزوان القشيري: الرسالة القشيرية؛ وضع حواشيه خليل منصور، دار الكتب العلمية،بيروت، ط1، 2001.

10. عبد الله بن علي أبو نصر السراج الطوسي(ت378هـ): اللمع في التصوف، شركة القدس، القاهرة، ط1، 2008.

11. عمر ابن الفارض: الديوان؛ شرح وتقديم مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2002.

12. محمد بن عبد الجبار النفري(ت354هـ):كتاب المواقف ويليه كتاب المخاطبات؛ تحقيق أرثر يوحنا أربرى، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 1997.

13. محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية؛ تحقيق عثمان يحيى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1990.

14. : ترجمان الأشواق، دار صادر. بيروت، ط3، 2003.

15. أبو مدين التلمساني(ت580هـ): الديوان، مطبعة الترقي، دمشق، ط1، 1938.

ج) ***قائمة المصادر والمراجع والدراسات الأدبية والنقدية باللغة العربية:***

16. آن أينو: مراهنات (دراسة الدلالات اللغوية)؛ ترجمة أودبت بتلت وخليل أحمد؛ تقديم أ ج غريماس وأسعد علي ، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق،ط1، 1980.

17. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو مصرية، مصر، ط2، 1952.

18. أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف؛ تعليق مصطفى أحمد عبد العليم، مكتبة المعارف للنشر، الرياض، ط1، 2001.

19. أحمد المديني: أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1985.

20. أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط2، 2000.

21. أسعد أحمد علي: فن المنتجب العاني وعرفانه، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1980.

22. إمام عبد الفتاح إمام: المنهج الجدلي عند هيجل(دراسة لمنطق هيجل)،دار التنوير،بيروت، ط3، 2007.

23. أندريه لالاند (ت1963م): موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة أحمد خليل ، منشورات عويدات، بيروت/باريس، ط2، 2001.

24. بسام بركة: معجم اللسانية (فرنسي/عربي)، منشورات جروس-برس، بيروت، د.ط، 1984.

25. بيير جيرو: الأسلوبية؛ ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط2، 1994.

26. تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1983.

27. تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري؛ ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات، عمان، ط2، 1996.

28. تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، د.ط، 1994.

29. جابر عصفور: المرايا المتجاورة (دراسة في نقد طه حسين)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1983.

30. حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ط1، 2009.

31. : فلسفة المكان في الشعر العربي(قراءة موضوعاتية جمالية)، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001.

32. حسن بن قاسم المرادي: الجنى الداني في حروف المعاني؛ تحقيق فخر الدين قباوة ومحمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1992.

33. أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء؛ تحقيق وتقديم محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981.

34. حسين خمري: نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

35. حميد الحمداني: القراءة وتوليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي) ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط1 ، 2003.

36. الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة؛شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي،ج6، دار الجيل، بيروت، ط3، 1992.

37. الخليل بن أحمد الفراهدي: الجمل في النحو؛ تحقيق فخر الدين قباوة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1985.

38. خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 1997.

39. ر.ب. جونسن: " الجمالية"؛ موسوعة المصطلح النقدي؛ ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، م1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1983.

40. رجاء عيد: القول الشعري (منظورات معاصرة)، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 1995.

41. ابن رشد: الكون والفساد؛ تقديم وتعليق علي محمد إسبر، دار التكوين، دمشق، د.ط، 2007.

42. رولان بارت: الدرجة الصفر في الكتابة؛ ترجمة محمد برادة، دار الطليعة / الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت/الرباط، ط2، 1982.

43. : لذة النص؛ ترجمة فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988.

44. :"نظرية النص"؛ ترجمة محمد خير البقاعي:دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998.

45. رومان جاكبسون: قضايا الشعرية؛ ترجمة محمد الولي ومبارك حانور، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988.

46. زتسيسلاف واورزنياك: مدخل إلى علم النص(مشكلات بناء النص)؛ ترجمة سعيد حسن البحيري، مؤسسة المختار للنشر، القاهرة، ط1، 2003.

47. زكريا إبراهيم: مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت.

48. زكي نجيب محمود: المعقول واللامعقول (في تراثنا الفكري)، دار الشروق، بيروت القاهرة، ط3، 1981.

49. ساسين عساف: دراسات تطبيقية في الفكر النقدي العربي(محورها الرؤية والرؤيا)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1991.

50. أبو سليمان حمد بن محمد الخطابي (ت388هـ): بيان إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني؛ تحقيق وتعليق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط3، 1976.

51. سليمان فياض: الحقول الدلالية الصرفية للأفعال العربية، دار المريخ، الرياض، ط1، 1990.

52. سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت، دط، د.ت.

53. ابن سينا: الإشارات والتنبيهات؛ شرح نصير الدين الطوسي تحقيق سليمان دنيا، القسم الرابع، دار المعارف، مصر، ط2، 1968.

54. : الشعر (رقم9من المنطق من كتاب الشفاء)؛ تحقيق وتقديم عبد الرحمان بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1966.

55. صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1984.

56. صلاح الدين عبد التواب: الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1995.

57. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص،سلسلة عالم المعرفة؛164،المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت،د.ط، 1992.

58. طراد الكبيسي: الاختلاف والائتلاف في جدل الأعراف (مقالات في الشعر)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 2000.

59. طه عبد الرحمان: اللسان والميزان والتكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط2، 2006.

60. : فقه الفلسفة2- القول الفلسفي(كتاب المفهوم والتأثيل)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت،ط3، 2008.

61. عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس/ دار الكندي، بيروت، ط1، 1978.

62. : النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة لبنان ناشرون/الشركة المصرية العالمية للنشر ، بيروت/القاهرة، ط1، 1996.

63. :شعر عمر بن الفارض (دراسة في الشعر الصوفي)، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1982.

64. عبد الحميد بن باديس: مجالس التذكير من كلام الحكيم الخبير، دار البعث، قسنطينة، ط1، 1982.

65. عبد السلام المسدي: التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1986.

66. : قاموس اللسانيات مع مقدمة في علم المصطلح(عربي/فرنسي، فرنسي/عربي)، الدار العربية للكتاب، د.ط، 1984.

67. عبد القادر الرباعي: تشكل الخطاب النقدي (مقاربات منهجية معاصرة)، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1998.

68. : جماليات المعنى الشعري "التشكيل والتأويل"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.

69. عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1993.

70. عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ): أسرار البلاغة في علم البيان؛ تحقيق محمد الاسكندراني و م مسعود، دار الكتاب العربي،بيروت، د.ط، 2005.

71. : دلائل الإعجاز، تعليق محمود محمد شاكر، دار المدني، مصر، ط3، 1992.

72. عبد الكريم محمد حسن الجبل: في علم الدلالة (دراسة تطبيقية في شرح الأنباري للمفضليات)، دار المعرفة الجامعية، مصر،د.ط، 1997.

73. عبد الله الركيبي: الشعر... في زمن الحرية (دراسات أدبية ونقدية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1994.

74. عبد الله العشي: أسئلة الشعرية (بحث في آلية الإبداع الشعري)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

75. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية،نظرية وتطبيق)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء/المغرب بيروت لبنان،ط6، 2006.

76. : المشاكلة والاختلاف (قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء/بيروت، ط1، 1994.

77. عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي:سر الفصاحة، دار الكتاب العلمية، بيروت،ط1، 1982.

78. عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت276هـ): تأويل مشكل القرآن؛ تحقيق أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط2، 2006.

79. عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري(تحليل الإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل بنت الحلبي)، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 2005 .

80. عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب(مقاربة لغوية تداولية)،دار الكتاب الجديد المتحدة،بيروت،ط1، 2004.

81. عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999.

82. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ(ت255هـ): البيان والتبيين؛ تحقيق وشرح حسن السندوبي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط1، 1926.

83. عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط4، 1984.

84. عز الدين مناصرة: علم الشعريات(قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي للنشر، عمان،ط1، 2008.

85. علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشّعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.

86. علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري(من البنية إلى القراءة)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2000.

87. علي أحمد سعيد أدونيس: الثابت والمتحول (بحث في الإتباع والإبداع عند العرب)-2 تأصيل الأصول،دار العودة،بيروت،ط4، 1986.

88. : الثابت والمتحول 3- صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت،ط1، 1978.

89. : زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.

90. علي الزيعور: العقلية الصوفية ونفسانية التصوف، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979.

91. علي بن العباس بن جريج ابن الرومي: ديوان ابن الرّومي؛ تحقيق حسين نصار، ج1، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط3، 2003.

92. علي بن محمد الحسيني الجرجاني(ت816هـ):كتاب التعريفات؛ تحقيق نصر الدين تونسي، شركة ابن باديس للكتاب، الجزائر، ط1 ،2009.

93. غيورغي غاتشاف: الوعي والفن (دراسات في تاريخ الصورة الفنية)؛ ترجمة نوفل نيوف مراجعة سعد مصلوح، سلسلة عالم المعرفة؛ 146، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990.

94. فؤاد صالح السيد: الأمير عبد القادر الجزائري شاعرا ومتصوفا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،د.ط، 1985.

95. فايز عارف القرعان: التقابل والتماثل في القرآن الكريم، المركز الجامعي للنشر، إربد، ط1، 1994.

96. فرديناند دي سوسير:علم اللغة العام؛ ترجمة يوئيل يوسف عزيز ومراجعة مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية، بغداد، ط3، 1985.

97. فريديريك هيجل: المدخل إلى علم الجمال (فكرة الجمال)؛ ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1988.

98. : علم الجمال وفلسفة الفن؛ ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، الحلقة الأولى، مكتبة دار الكلمة، القاهرة، ط1، 2010.

99. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، دار الصادر، بيروت، ط1، 1992.

100. أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل؛ تحقيق وتعليق عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض، ج3، مكتبة العبيكان، الرياض،ط1، 1998.

101. ابن قيم الجوزية: بدائع التفسير؛ جمع يسري السيد محمد مراجعة صالح أحمد الشامي، دار ابن الجوزي، السعودية، ط1، 1428هـ.

102. كولن ولسن: الشعر والصوفية؛ ترجمة عمر الديراوي أبو حجلة، منشورات دار الآداب، بيروت، ط2، 1979.

103. : اللامنتمي (دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية في القرن 20)؛ ترجمة أنيس زكي حسن، دار الآداب، بيروت، ط3، 1982.

104. مالك بن نبي: مشكلة الثقافة؛ ترجمة عبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، ط14، 2009.

105. محمد البشير الإبراهيمي: آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي؛ جمع وتقديم أحمد طالب الإبراهيمي،ج1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1997.

106. : في قلب المعركة، دار الأمة، الجزائر، ط1، 2007.

107. محمد بن بهادر بن عبد الله الزركشي: البرهان في علوم القرآن؛ تقديم وتعليق مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2006.

108. محمد الراغب: موسوعة مصطلحات الموضوعات في سفينة الراغب ودفينة المطالب؛ ترجمة عبد الله الخالدي تحقيق علي دحدوح تقديم رفيق العجم،مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2000.

109. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1981.

110. محمد خطابي: لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط2، 2006.

111. محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1980.

112. محمد شوقي الزّين: تأويلات و تفكيكات (فصول في الفكر العربي المعاصر)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط1، 2002.

113. محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي)،دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995.

114. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة ، ط3، 1964.

115. محمد فتوح أحمد: جدليات النص الأدبي، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2006.

116. أبو محمد القاسم الأنصاري السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع؛ تحقيق علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980.

117. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء/بيروت، ط4، 2005.

118. محمد النويجي: معجم مصطلح الأصول (تعريفات لغوية وشروحات لكتب الأصول)، دار الجيل، بيروت، ط1، 2003.

119. محمود محمود الغراب: الخيال عالم البرزخ والمثال من كلام الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي، دار الكتاب العربي، دمشق، ط2، 1993.

120. مختار حبار: شعر أبي مدين التلمساني(الرؤيا و التشكيل)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2002.

121. مدحت الجيار: الشاعر والتراث (دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث)، دار الوفاء، الاسكندرية، د.ط، 1995.

122. مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، الإسكندرية، منشأة المعارف، د.ط، 1987.

123. : التناص الشعري(قراءة أخرى لقضية السرقات)، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1991.

124. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني(في الشعر خاصة)، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1981.

125. ناجي حسين جودة: المعرفة الصوفية (دراسة فلسفية في مشكلات المعرفة)، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992.

126. نديم نعيمة: الحياة والفن (دراسات نقدية في الأدب العربي الحديث)، دار النهار للنشر، بيروت،د.ط، 1973.

127. هربرت ريد: طبيعة الشعر؛ ترجمة عيسى علي العاكوب مراجعة عمر شيخ الشباب، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1997.

128. هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية(نحو نموذج سيميائي لتحليل النص)؛ ترجمة وتعليق محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء/بيروت، ط2، 1999.

129. ولتر ستيس: التصوف والفلسفة؛ ترجمة وتقديم إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط، 1999.

130. ياسين بن عبيد: الشعر الصوفي الجزائري المعاصر(المفاهيم والإنجازات/عمر أبو حفص نموذجا)، وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2007.

131. يوسف ناوري: الشعر الحديث في المغرب العربي، ج1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2006.

132. يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف/ الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر/بيروت، ط1، 2008.

د) قائمة المراجع والدراسات والقواميس بالفرنسية:

133. A.J.Greimas: Du sens (Essais sémiotiques), Editions du Seuil, Paris, 1983.

134. Encyclopædia Universalis: corpus 12, corpus 16, éditeur Giuseppe Annoscia, Paris, 2002.

135. François Rastier: Sens et textualité, Hachette, Paris, 1989.

136. Grand Larousse Universel: Tome 8, Tome11, Larousse, Paris, présent édition, 1997.

137. Jacques Demougin: Dictionnaire; Historique, Thématique et Technique des Littératures, partie1, Larousse, Paris, présent édition, 1990.

138. Jean Dubois et des auteures: Dictionnaire de Linguistique et des Sciences du langage, Larousse, Paris, présent édition, 1999.

هـ) قائمة مخطوطات رسائل دكتوراه وماجستير:

139. خناثة بن هاشم: الرؤيا و التشكيل في الشعر الصوفي؛ مخطوط رسالة ماجيستر، جامعة تلمسان، 1990.

140. مفتاح بن عروس: "الاتساق والانسجام في القرآن الكريم"؛ مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2008/2007.

و) قائمة المجلات والدوريات:

141. مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، العدد 12، شوال1418/ديسمبر1997.

ملحـــــــــق:

- ملحق القصائد الشّعرية محل التّطبيق في المذكرة.
- ملحق ترجمة مصطلحات واردة في المذكرة.

قصيدة "**عذاب الأسر**" للأمير عبد القادر:

1-مَـاذَا عَلَـى سَـادَاتِنَا أَهْـلِ الوَفَـا لَـوْ أَرْسَـلُوا طَيْـفَ الـزِّيَارَةِ، فِي خَفَـا

2- يَتَرَصَّـد الرُقَبَـاءَ حَـتَى يَغْفَلُـوا وَيَكُـونُ مـانِعُ وَصْـلِنَا- لَـيْلاً- غَفَـا

3- فَـإِذَا تَمَكَّنَـتِ الـزِّيَارَةُ خِفْيَـةً يَأْتِي مُوَاعِـدُ وَصْـلِنَا، مُتَلَطِفَـا

4- وَيَكُـونُ قَبْـلَ حُلُولِـهِ أَفْرَشْـتُهُ خَـدِّي وِطَـاءً لِلْنِعَـالِ وَلِلْحَفَـا

5- وَيَكُونُ بَيْتَ نُزُولِهِ، قَلْبِي الَّذِي -وَحَيَـاتهم- مِـنْ حُـبِّ غَـيرِهم، عَفَـا

6- ضَـيْفٌ لَـهُ نَـزَلَ لَـدِيَ-كَرَامَـة- كَبِـداً، شَـوَاهَا البُعْـدُ فِي جَمْـرِ الجَفَـا

7- يَا سَعْدُ، إِنْ كُنْتَ البَشِيرَ بِوَصْلِهِ فَلَقَـدْ أَتَيْـتَ عَلَـى المسَـرَةِ وَالوَفَـا

8- لَـوْ أَنَّ نَفْسِـي لِي، إِلَيْـكَ بَـذَلْتُهَا وَأَرَاهُ بَـذْلَ مُقَصِّـرٍ، مَـا أَنْصَـفَا

9- وَتَكُون يَا سَعْدُ، المسَاعِدَ لِلَّذِي مِنْ هَجْرِ مَنْ يَهْوَاهُ، صَارَ عَلَى شَفَا

10-لم يُبْقِ يَوْمُ البَيْنِ، وَالهَجْرِ الَّذِي خُلِقَـا لِتَعْـذِيبِ الأَحِبَّـةِ مُسْـعِفَا

11- إِلاَ صَبَابَتَهُ، وَجِسْمًا قَـدْ غَـدَا مُلْقَـى، كَشِـنٍ بِالفَـلاَ لَـنْ يَخْصِـفَا

12- زَفَرَاتُ قَلْبِي، جَمْرُ نَارٍ أُجِّجَتْ مِنْـهُ دُمُـوعُ العَـيْنِ، فَاضَـتْ ذُرَّفَـا

13- هَـلْ مِـنْ مَنَـامٍ لِلَّـدِيغِ، بِمَـرَّةٍ فَضْـلاً عَـنِ المِرَاتِ، أَوْ هَـلْ مِـنْ غَفَـا

14- مَـا إِنْ تَأَلَـقَ بَـرْقُ سَـلْعٍ وَالحِمَـى حَـتَّى تَفِـيضَ الـنَّفْسُ مِنْـهُ، تَأَسُـفَا

15- وَأَرَاهُ سَيْفاً صَارِماً، وَسَطَ الحَشَا فِعْـلَ الأَفَـاعِي، أَوْ شِـهَاباً مَـا انْطَفَـا

16- يَحْكِـي زَفِـيرِي رَعْـدَهُ، وَرِيَاحَـهُ وَبَوَبْلِـهِ، حَـاكَى دُمُـوعِي الوُكَفَـا

17- وَإِذَا جَـرَى ذِكْـرُ العَقِيـقِ وَأَهْلِـهِ أَجْـرَى العَقِيـقَ، تَأَسُـفاً وَتَلُهُفَـا

18- يَا أَهْـلَ طَيْبَـة، مَـالَكُمْ لم تَرْحَمُـوا صَـبًّا غَـدَا، لِنِـوَالِكم مُتَكَفِفَـا

19- لمَ أَدْرِ شَـيْئاً قَبْـلَ مَعْرِفَـةِ الهَـوَى حُـبِي لَكُـمْ مَـا كَـانَ قَـطُّ، تَكَلُّفَـا

20- مَـا بَالُهُـمْ يَا صَـاحِ، لَمْ يَتَـذَكَّرُوا صَـباً كَئِيبـاً، فِي المِحَبَّـةِ مُـدْنِفَا

21- مَـا قِيـلَ: ذَاكَ أَسِـيرُنَا وَقَتِيلُنَـا بَـيْنَ العَـوَادِي وَالأَعَـادِي، مُثَقَّفَـا

22- قَلْبِي الأَسِيرُ،لَدَيْكُمُ، وَالجِسْمُ فِي أَسْـرِ العُـدَاةِ مُعَـذَباً وَمُكَتَّفَـا

23- حَاشَاكُم، لِجَمِيلِ ظَنِّي فِيكُمُ أَنْ تُشْمِتُوا فِيَّ العَدُوَ المُرجَفَا
24- وَلَطَالَمَا، لاَمَ العَذُولُ بِحُبِّكُم وَأَطَالَ عَتْبِي، نَاصِحاً وَمُعَنِّفَا
25- وَلَكَمْ سَعَى، كَيْمَا يَعْرِفُ وِجْهَتِي عَنْ وَجْهِ وِدِّكُمْ، وَلَمْ يَكُ مُصْرِفَا
26- وَيَوَدُّ لَوْ أَنِي سَلَوْتُ هَوَاكُمُ فَيَكُونَ لي خِلاً وَفِياً مُنْصِفَا
27- قَلْبُ الشَّجِيّ، كَمَا عَلِمْتُمُ، أَنَّهُ لاَ يَنْثَنِي عَنْ حُبِّكُمْ مُتَخَوِّفَا
28- يَبْغِي الوِصَالَ وَلَوْ تَمَزَّقَ تَالِفاً وَيَلَذُّ أَنْ يَلْقَى العَذَابَ، وَيَتْلَفَا
29- يَسْرِي، وَلَوْ أَنَّ الظَّلاَمَ عُدَاتُهُ وَيَسِيرُ، لَوْ كَانَ النَّهَارُ، المرْهَفَا [1]

الأمبواز، بين 1848 م و 1852 م.

[1] – الأمير عبد القادر الجزائري: الديوان، ص:237– 242.

قصيدة "**مسكين لم يذق طعم الهوى**" للأمير عبد القادر الجزائري:

1- أَوْقَـــاتُ وَصْـــلِكُمْ عِيـــدٌ وَأَفْـــرَاحُ يَا مَـــنْ هُـــمُ الـــرُّوحُ لِي والـــرَّوْحُ والـــرَّاحُ

2- يَا مَـنْ إِذَا اكْتَحَلَـتْ عَيْـنِي بِطَلْعَـتِهِمْ وَحَقَّقَـــتْ فِي محيَـــا الحسْـــنِ، تَـــرْتَاحُ

3- دَبَّـــتْ حُمَيَّـــاهُمْ فِي كُـــلِّ جَـــوْهَرَةٍ عَقْـــــلٌ وَنَفْـــــسٌ وَأَعْضَـــــاءٌ وَأَرْوَاحُ

4- فَمَـا نَظَـرْتُ إِلى شَـيْءٍ بَـدَا أَبَـداً إِلا وَأَحْبَـــابُ قَلْـــبِي دُونَـــهُ لاحُـــوا

5- نَظَرْتُ حُسْنَ الَّذِي لا شَيْءَ يُشْبِهُهُ فَمَـــا يَـــرُوقُ لِقَلْـــبِي -بَعْـــدُ- مِـــلاحُ

6- وَلَـــيْسَ فِي طَـــاقَتِي الـــرُّؤْيَا لِغَـــيْرِهِم وَلَـــوْ قَلَتْـــنِي الـــوَرَى فِي ذَاكَ أَوْ شَـــاحُوا

7- غَرِقْـــتُ فِي حُـــبِّهِمْ دَهْـــراً، أَلَمْ تَـــرَنِي فِي بَحْـــرِهِم سُـــفُنٌ- حَقـــاً- وَمَـــلاحُ

8- مَـاذَا عَلَـى مَـنْ رَأَى -يَوْمـاً- جَمَـالَهُمُ أَنْ لَـيْسَ تَبْـدُو لَـهُ، شَمْـسٌ وَإِصْـبَاحُ

9- جِبَـالُ مَكَّـةَ لَـوْ شَـامَتْ مَحَاسِـنَهُم حَنُـوا،وَمِنْ شَـوقِهِم نَاحُوا،وَقَـدْ صَـاحُوا

10- شُـهبُ الـدَّرَارِي مَـدَى الأَيَّامِ سَـابِحَةٌ لَـــوْ أَبْصَـــرْتَهَم لَمَـــا جَـــاؤُوا ولا رَاحُـــوا

11- لَوْ كُنْتُ أَعْجَبُ مِنْ شَيءٍ لَأَعْجَبَنِي صَـبْرُ الـمُحِبِين، مَـا نَاحُـوا ولاَ بَاحُـوا

12- أُرِيـدُ كَـتْمَ الهَـوَى، حِينـاً، فَيَمْنَعُـنِي تَهَتُّكِـي، كَيْـفَ لاَ؟ وَالحُـبُّ فَضَّـاحُ

13- لا شَـيءَ يُثْنِي عَنَـانِي عَـنْ محَبَّـتِهِم وَلاَ الصَّـــوَارِمُ فِي صَـــدْرِي وَأَرْمَـــاحُ

14- قالَ العَوَاذِلُ:فِيكَ السِّحْرُ،قُلْتُ لهُمْ: نَعَـــمْ، وَلِي صِـــحَّةٌ فِيـــهِ وَإِصْـــلاَحُ

15- لازالَ يَرْبُـو مَـعَ الأَنَّاتِ بي، أَبَـداً فَلِـي بِـهِ بَـيْنَ أَهْـلِ الحُـبِّ أَمْـدَاحُ

16- يَا عَـاذِلِي كُـنْ عَـذِيرِي فِي محَبَّـتِهِم فَـإِنَّ قَلْـبِي -بِمَـنْ يَهْـوَاهُ- مِشْـحَاحُ

17- إِنَّ الْمَـــلاَمَ لإِغْـــرَاءٌ، وَتَقْوِيَـــةٌ مَهْـــلاً، فَإِنَّـــكَ مِكْثَـــارٌ وَمِلْحَـــاحُ

18- إِنِي لَأَهْجُـــرُ خِـــلا لا يُحَـــدِّثُنِي عَـــنْهُمُ، وَتَحْـــرُمُ فِي التَّـــوْرَاةِ أَلْـــوَاحُ

19- شَـرْعُ المحَبَّـةِ قَـاضٍ فِي حُكُومَتِـهِ بِصَـرْمِ خِـلٍّ مِـنَ الأَشْـجَانِ يَـرْتَاحُ

20-مِسْكِينٌ،مَا ذَاقَ طَعْمَ العِشْقِ مُنْذُ بَدَا وَلاَ اسْـــتَفَزَّتْهُ مِـــنْ لُقْمَـــانَ أَرْوَاحُ

21- مَـا بَاتَ يَرْعَـى نُجُـومَ اللَّيْـلِ مِـنْ قَلَـقٍ أَسَـاوِدُ الشَّـوْقِ، فِي أَحْشَـائِهِ طَـاحُوا

22- مَـا دَبَّ فِي عَظْمِـهِ خَمْـرُ الهَـوَى أَبَـداً وَلاَ يُشْـــجِيهِ مِـــنْ سُـــعَادَ أَرْوَاحُ

23- فَمَا نَدِيمِي بِحَانِ الأُنْسِ، غَيْرُ فَتَى لَـــهُ، لِأَخْبَـــارِهِمْ نَشْـــرٌ وَإِيضَـــاحُ
24- لا كَسْبَ لِي، بَلْ وَلا شُغْلٌ وَلا عَمَلٌ فَفِـــــي حَـــــدِيثِي تَجْـــــرٌ وَأَرْبَاحُ
25- مَـا جَنَّـةُ الخُلْـدِ، إلا فِي مَجَالِسِـهِمْ فِيهَـــــا ثِمَـــــارٌ، وَأَطْيَـــــارٌ وَأَرْوَاحُ
26-هَوَى المحبِّ لدَى المحْبُوب،حَيْثُ ثَوَى وَكَيْفَمَـــــا رَاحَ هَبَّـــــتْ مِنْـــــهُ أَرْوَاحُ
27- أَوَدُّ طُـولَ اللَّيَـالِي، إِنْ خَلَـوْتُ بِهِـم وَقَـــدْ أُدِيـــرَتْ أَبَارِيـــقٌ وَأَقْـــدَاحُ
28- يُـرَوِّعُنِي الصُّبْحُ إِنْ لاحَـتْ طَلَائِعُـهُ يَا لَيْتَـــهُ لَمْ يَكُـــنْ ضَـــوْءٌ، وَإِصْـــبَاحُ
29- لَيْلِي بَدَا مُشْرِقاً مِنْ حُسْنِ طَلْعَتِهِمْ وَكُـــلُّ ذَا الـــدَّهْرِ أَنْـــوَارٌ وَأَفْـــرَاحُ
30-اسْكُنْ فُؤَادِي، وَطِبْ نَفْساً وَقَرْ،لَقَدْ بَلَغْـتَ مَـا رُمْـتَ، قَـرَّ النَّـاسُ أَوْ سَـاحُوا
31- وَاطْلُبْ إِلهَكَ مَـا تَرْجُـو، فَـإِنَّ لَـهُ خَزَائِنَـــاً مَـــا لَهَـــا قُفْـــلٌ وَمِفْتَـــاحُ[1]

دمشق، بين 1856 م و1883 م

[1] – الأمير عبد القادر الجزائري: الديوان، ص: 125-129.

قصيدة **أين ليلاي** محمد العيد آل خليفة:

أَيْـــنَ (لَـــيْلَايَ) أَيْنَهَـــا حِيـــلَ بَيْـــنِي وَبَيْنَهَـــا
هَـلْ قَضَـتْ دَيْـنَ مَـنْ قَضَـى فِي المحِبِـــــينَ دَيْنَهَـــــا
أصْـــلَتِ القَلْـــبَ نَارَهَـــا وَأَذَاقَتْـــــهُ حَيْنَهَـــــا
مُـــذْ تَعَرَّفْـــتُ سِـــرَّهَا وَتَعَشَّـــــقْتُ زَيْنَهَـــــا
رَوَّعَتْـــــنِي بِبَيْنِهَـــــا لَا رَعَـــــى اللهُ بَيْنَهَـــــا
فَتَعَلَّقْـــــتُ بِالطُّيُـــــو فِ اللَّـــوَاتِي حَكَيْنَهَـــا
وَتَعَلَّلْـــــتُ بِالمـــــنَى فَتَبَيَّنْـــــتُ مَيْنَهَـــــا
مَـــا لِـــ (لَـــيْلَاي) لَمْ تَصِـــلْ مُهُجُـــــاتٍ فَـــــدَيْنَهَا
وَقُلُـــــوباً عَلِقْنَهَـــــا وَعُيُـــــوناً بَكَيْنَهَـــــا
إِيْـــــهِ يَا عَـــــيْنُ اذْرُفِي لَـــنْ تَـــرَي بَعْـــدُ عَيْنَهَـــا
السَّـــــــــمَاوَاتُ وَالأَرَا ضِـــي جَمِيعـــاً نَفَيْنَهَـــا
كَـــمْ تَسَـــاءَلْتُ سَـــالِكاً أَنْهُجـــاً مَـــا حَوَيْنَهَـــا
لم يُجِبْـــنِي سِـــوَى الصَّـــدَى أَيْـــنَ (لَـــيْلَايَ) أَيْنَهَـــا؟![1]

[1] – محمد العيد آل خليفة: ديوان، ص:41، 42؛ نشرت في الشهاب سبتمبر 1938.

قصيدة " **أجارة روض الخلد**" لمبارك جلواح:

1- تُرَى أَنْتَ تَهْوَى غَيْرَ نَفْسِكَ فِي لَيْلَى أَيَا مَـــنْ يُنَاجِيهَـــا وَيَسْـــأَلُهَا وَصْـــلاَ
2- رَأَتْهَـــا فَأَصْـــبَاهَا الصَّـــدَى لِرِضَـــابِهَا فَهِمْـــتَ وَرَاهَـــا كَـــيْ تُبَلِّغَهَـــا السُّـــؤْلاَ
3- وَلَوْ نِلْتَ مِنْهَا السُّؤَالَ يَوْماً سَلَوْتَهَا فَمَـــنْ يَـــكُ مَحْبُـــوباً وَلَمْ يَمْتَنِـــعْ يُسْـــلَى
4- تَـــئِنُّ إِذًا بَانَـــتْ وَتَرْهَـــب إِنْ دَنَـــتْ لِقَاهَـــا وَلَمْ تُشْـــهِرْ ظِبَـــاة وَلاَ نَصْـــلاً
5- وَلَولاَ هَوَاكَ النَّفْسَ مَا بِتَّ تَشْتَكِي نَوَاهَـــا وَلاَ تَخْشَـــى لِقَاهَـــا إِذَا حَـــلَّ
6- يُرِيهَـــا لَـــكَ الـــوَهْمُ الكَـــذُوبُ جَلِيلَـــةً فَتَسْـــمُو لَهَـــا حُبًّـــا وَتَحْنُـــو لَهَـــا ذُلًّا
7- فَتَأْخُـــذُ مِنْـــكَ الجِسْـــمَ وَاسِـــطَةً لَهَـــا فَيُهْزِلُـــــهُ مِنْهَـــــا تَـــــدَلُّلُهَا هَـــــزْلَا
8- وَلَـــوْلاَ دَلاَلُ الغِيـــدِ مَـــا مَلَـــكَ الهَـــوَى عَلَى الْمَرْءِ فِي ذَا الكَوْنِ عَقْداً وَلَا حَلَّا
9- وَلَـــوْلاَ دَلاَلُ الغِيـــدِ مَـــا دَفَعَـــتْ إِلَى بِنَـــاءِ العُـــلَا وَالْمَجْـــدِ خِـــدْناً وَلا بَعْـــلَا
10- وَلَـــوْ عَقِـــلَ العَـــانِي لَمَـــا هَـــدَّهُ العَنَـــا وَلَكِـــنْ عِقَـــالُ الحُـــبِّ قَـــدْ يَعْقِـــلُ العَقْـــلَ
11- فَمَـــا الحُـــبُّ إِلاَ آلَـــةٌ بِيَـــدِ القَضَـــا يُـــدِيرُ بِهَـــا الـــدُّنْيَا وَيَحْمِـــي بِهَـــا النَّسْـــلَ
12- لَقَـــدْ يَـــكُ عِنْـــدَ العَبْقَـــرِيينَ رَاحَـــةٌ تُجَـــلُّ بِـــهِ الآدَابُ وَالخُلُـــقُ الأَعْلَـــى
13- وَقَـــدْ يَـــكُ فِي أَيْـــدِ السَّـــوَافِلِ مِعْـــوَلاَ يَهُـــدُّ بِـــذِي الـــدُّنْيَا الفَضِـــيلَةَ وَالنُّبْـــلَ

۞ ۞

14- أَجَارَةَ رَوْضِ الخُلْدِ كُـلُّ مُنًى بَلَتْ ۞ وَرَاءَكِ فِي قَلْـــبِي وَحُبُّـــكِ لَمْ يَبْـــلَ
15- وَلَمْ أَدْرِ مِنْ ذَا الحُبِّ مَا يَبْتَغِي القَضَا لِـذُلِّ الكَـوْنِ مِـنْ نَفْـعٍ وَنَجْمُـكِ قَـدْ وَلَى
16- تُرَى بَاتَ يَطْوِي حِينَمَا لَمْ نَقُمْ لَهُ بِمَـــا رَامَـــهُ مِنَّـــا لَنَـــا الحِقْـــدَ والخِـــذْلَا
17- فَطَوَّحَ فَوْقَ الأَرْضِ بِي حِينَمَا رَمَى بِأَوْصَـــالِيَ النَّضْـــرَاءِ فِي بَطْنِهَـــا أَشْـــلَا
18- فَيَـــا لَيْتَـــهُ قَـــدْ كَـــانَ يَعْلَـــمُ أَنَّنَـــا نُقَـــدِّسُ مَـــا أَبْـــدَى إِلَيْنَـــا وَمَـــا أَمْلَـــى
19- وَمَـــا تَرَكْنَـــا مَـــا رَامَ إِلا مَخَافَـــةً عَلَـــى الحُـــبِّ فِينَـــا أَنْ يُصَـــابَ وَيَعْتَـــلَّ
20- فَمِـــنْ حُبِنَـــا لِلْحُـــبِّ خِفْنَـــا زَوَالَـــهُ بِوَصْـــلٍ لِأَنَّ الوَصْـــلَ يَقْتُلُـــهُ قَـــتْلَا
21- وَمِـنْ عِلَلِ الإِنْسَـانِ فِي الكَـوْنِ أَنَّـهُ يُحِـبُّ وَإِنْ نَالَ الَّـذِي قَـدْ هَـوَى مَـلَّ

22- أَجَارَةَ رَوْضِ الخُلْدِ هَلْ مِنْ رَجَا بِأَنْ يَلُـمَّ لَنَـا الْمَقْـدُورُ فِي خُلْـدِكِ الشَّـمْلَ
23- أَئِـــنُّ فَيَقْلِيـــنِي الأَنَامُ لِأَنَّـــتِي وَمَنْ يَبْدُ مِنْهُ الضُّعْفُ بَيْنَ الوَرَى يَقْلَى
24- أَرَاكِ كَمَا قَدْ كُنْتِ فِي مَيْعَةِ الهَوَى تُـزِيحِينَ عَـنْ بَابِ السَّـعَادَةِ لِي قِفْـلَا
25- وَأَقْـــرَأُ آيَاتِ الصَّـــبَابَةِ وَالوَفَـــا مُفَصَّـــلَةً غُـــرًّا بِمُقْلَتِـــكِ الـــنَّجْلَا
26- وَأَسْمَـعَ فِي صَـمْتٍ حَـدِيثَكِ نَازِلاً عَلِـيَّ كَـآيِ الـوَحْيِ فِي أُذُنِي تُتْلَـى
27- وَمِـــنْ بَيْنِنَـــا بَـــرٌّ وَبَحْـــرٌ وَأَعْصُـــرٌ وَقَبْـرٌ كَمِسْـكِ التُّـرْبِ طَـاهِرَةٍ فُضْـلَى
28- أَجَلْ صِرْتِ شُغْلِي فِي التَّيَقُّظِ وَالكَرَى وَلَوْلاَ هَوَايَ النَّفْسَ مَا صِرْتِ لِي شُغْلَا[1]

[1] – عبد الله ركيبي: الشاعر جلواح من التمرد إلى الانتحار، ص: 311– 314.

قصيدة " **رومانسية الزمن الواقعي**" لمحمد ناصر من ديوانه أغنيات النخيل:

دَعْـني بربِـكَ لا تثـرْ قلـبي المسـافر في أكـفِ الحـورِ في دنيـا الخيـال
في هَـدْأَةِ الصَّـمْتِ البـديعِ سَمَـتْ بِـهِ أرجوحَـةٌ سَـكْرَى يُهَدْهِـدُهُ الجمَـال
آنا تغازِلُـــهُ بنظرَتِهَـــا الوَديعَـــةِ زَهـــرةٌ جَلَّـــى الرَّبِيـــعُ بهَـــا الـــدَّلاَل
وَلقـــدْ تَمُـــرُّ يَـــدُ النَّسِـــيمِ بِشَـــعْرِهِ لتَـــرُشَّ في خَصَـــلاَتِهِ ذَوْبَ الـــتِلاَل
ومـعَ الهَـوى صَفْصَـافَةٌ مَالَـتْ تُسَـوِّي شَـعْرَ فِتْنَتِهَـا عَلَـى المـاءِ الـزُلال
وَفَرَاشَـــةٌ رَفَّـــتْ عَلَـــى الأَزْهَـــارِ في شَـــوْقٍ لِتَنْشُـــدَ في مقبلِهَـــا الوِصَـــال
وَيُـــنَغِّمُ الأُفُـــقَ الطَـــرُوبَ حَمَامَـــةٌ رَاحَـــتْ تُنَـــاجِي بِالسَّـــلامَةِ ذَا الجَـــلاَل
الكُـــلُّ في حُضْـــنِ الطَّبِيعَـــةِ عَاشِـــقٌ يَحْـــيَ بِأَنْفَـــاسِ المحبَّـــةِ وَالجمَـــال
لاَ حقْـدَ، لا إِكْـرَاهَ، لا اسْـتِهْزَاء لا مَلَـقَ النِفَـاقِ فَتِلْـكَ في دُنْيَـا الرِّجَـال
غَيْـرَ السُّـكُونِ الهَـائِمِ الوَلْهَـان يَسْـرِي بِالوَدَاعَـةِ بَـيْنَ أَحْضَـانِ الظِـلال
دَعْـنِي هُنَـا أَفْـنَى، كَمَـا تُفْـنِي رِمَـالُ الشَّـوَاطِي مَوْجَـةً حَيْـرَى تَـذُوب
جَـاءَتْ بهَـا مِـنْ لُجَّـةِ البَحْـرِ البَعِيـدِ عَوَاصِـفٌ لَقِـيَ الشَّـمَالُ بها الجَنُـوب
عَشِـقَتْ حَيَـاةَ السَّـفَرِ فَارْتَحَلَـتْ تَحُـطُ هنـا وبعـد غـدٍ هُنـاكَ كالغَرِيـب
مَغْرُومَـةُ النَّبَضَـاتِ تُنْشِـدُ في قَـرَارِ المـوْجِ عَـن دُنْيَـا مِـنَ الأَمَـلِ الطَّـرُوب
وَيَشُـدُّ قِبْلَتَهَـا حَنِـينٌ جَـارِفٌ نحـوَ العُـلا، لكـنْ تَضِـلُّ بهـا الـدُرُوب
عَطْشَـى إلى عـبِّ الحيـاةِ هَنِيئـةٍ، والكَـأْسُ في يَـدِ هَـذِهِ الـدُّنْيَا اللَّعُـوب
يَعْلُـو بهَـا أَمَـلٌ فَتَبْتَسِـمُ للحيـاةِ وتَحْتَـوِي الأَفْـلاكَ والأُفُـقَ الرَّحِيـب
أَوْ تَنْـزِلُ الـدُّنْيَا بهـا في ظُلْمَـةِ الأَعْمَـاقِ تَغْشَـاهَا المصَـائِبُ والخُطُـوب
دُنْيَـا بهـا الأَسْمَـاكُ في رعْـبٍ مـنَ الحِيتَـانِ، والحيتـانُ في هـولٍ عَصِيب
دَعْنِي هُنَا أَفْنَى، فإنّي ما اتخَذْتُ سِوَى السُّكُونَ لنَفْسِيَ الوَلهى طبيب [1]

الجزائر في جويلية 1974.

[1] – محمد ناصر: أغنيات النخيل، ص: 89، 90.

قصيدة " **مناجيات**" لمصطفى محمد الغماري من ديوانه "بوح في موسم الأسرار":

ولـــــو أنَّ لي قـــــوَّةً بالبِحَـــــارِ
لأَبْحَـــرْتُ أبحـــرتُ حـــتَّى العبـــورْ!
ولكنَّمـــا البحـــرُ ســـرٌّ عميـــقٌ
تـــوارتْ بـــه آبقـــاتُ العصـــورْ!
وتحمِلُـــني عينـــاكِ حرفـــاً تغـــرَّبا
وأمْعَـــنَ في وادِي الغُـــروبِ فـــأغرَبا!
وعينـــاكِ ســـرٌّ لا يَـــرِيمُ محجَّـــبٌ
مـــا ألطـــفَ السِّـــرَّ العميـــقَ المحجَّبَـــا!
بصـــحراءَ يمتـــدُّ فيهـــا الصَـــدَى
وتَشْـــرَقُ بآلال منهـــا الخِيَـــامْ!
أرودُ الســـماء بهـــا مَوْعِـــدَا
وأروِي إلى الصَّـــحْو شـــدْوَ الغَمـــامْ!

❁ ❁

وَتُوغِـــلُ بي عَيْنَـــاكَ جُرْحـــاً تَـــوَرَّدَا
وَمِـــنْ مُقلـــتَيْ ليلـــى وقـــيسٍ تـــزوَّدَا!
تَعَـــدَّدَ .. يُغْرِيـــهِ الفَـــرَاغُ فَعَـــدَّدَا
ووحَـــدَ مَعْـــنَى ذَاتِـــه فَتَوَحَّـــدَا!

❁ ❁

عَشِـــــقْتُ صَـــــبَا نَجْـــــدٍ
فَعِشْـــــتُ صِـــــبَا وَجْـــــدِي
شَـــــقِيتُ بِـــــهِ وَحْـــــدِي

عَلَـــــى القُـــــرْبِ وَالبُعْـــــدِ
وَيَا رَبِّ: هَـــــــلْ أَشْـــــــقَى
بِحُـــــبِي.. وَهَـــــلْ أَبْقَـــــى؟!
كَمَـــا الرَّمْـــلُ.. لا يُسْـــقَى
بِغَـــيْرِ الصَّـــدَى وِدْقَـــا!
أُسَـائِلُ فِي عَيْنَيْـكِ نَجْمـاً تَوَضَّـأَ
بِنَـارِ الهَـوَى العُـذْرِيِّ حَـتَّى تَضَـوَّءَا!
لَعَـلَّ رُؤَاهُ البِـيضَ تَأْسُـو فَـأَبْرَأُ
وَتُمْلِـي مُنَاجَـاةَ الحَبِيـبِ فَـأَقْرَأُ!

❁ ❁

تَعَـاظَمَ وَجْـهُ العَصْـرِ حَـتَّى تَقَزَّمَـا
وَأَصْبَحَ بِاسْـمِ العِلْـمِ مَعْبُـودُه العَمـى!
يصُـدُّ ويُـدِي عـن صُـدودٍ .. لعلَّمـا
يـرَى ذاتَـه فِي الكـونِ تحتَـلُّ أَنْجُمـا!

❁ ❁

وجُنَّـت مَـرَايَا حِـينَ تَـدْعُوك بِاسْمِهَـا
فَيَـا لجُنُـونِ الحـادثاتِ برسِمِهـا!
تعلِّلُهـا بِـيضُ الأمـانِي بجسـمِها!
وَقَهْقَهَـةُ الماضِـي هَتُـوفٌ بِطِسْـمِهَا!
أَرَى نَارَهَـا تَـدْنُو فَتَعْشُـو مَحَـاجِرُ!
كَـأَنَّ نُجُـومَ اللاَهِثِـينَ مَقَـابِرُ!
وَلـوْلاَك مَـا طَـابَ الحَنِـينُ بِطَيْبَـةَ
وَلاَ رَفْـرَفَ العُشَّـاقُ وَالـدَّهْرُ سَـادِرُ!

وَنَجْــوَاك يَا ذاتَ الحبِيــبِ الحقــائِقُ
وَإِنْ غَرَقَــتْ في طِيــنِهِنَّ الخَلاَئِــقُ!
فَـلاَ ذَاقَ مِـنْ شَـهْدِ الحقيقـةِ ذَائِـقٌ
وَإِنْ كَثُـرَتْ فِيهَـا الـرُّؤَى وَالوَثَائِـقُ!!
دَنَــوْتُ شِــفَاهاً ظامئــاتٍ وَعَيْنَــيْنِ
وهِمْـتُ عَلَـى أَنْفَاسِـه قَـابَ قَوْسَـينِ
وَدَقَّتْ فَرَقَّتْ ذَاتُ شَجْوٍ وَشَجْوَينِ!
بِأَمْـرٍ.. وَكَـانَ الأَمْـرُ مِنْـهُ بِحَـرْفَينِ!
وَإِنْ يَعْـرَ مِـنْ شَـوْقِ الحَقِيقَـةِ إِنْسَـانُ
وَغَامَـتْ بِأَمْشَـاجِ الأَسَـاطِيرِ أَجْفَـانُ!
فَـدُونَ اللِّقَـاءِ الصَّـعبِ تنهَـدٌّ جُـدْرانُ
وَدُونَ الوِصَـالِ العَـذْبِ تَنْقَـدٌّ قُضْبَانُ!

❁ ❁

فَلَمْلِــمْ دُرُوبَ الضُّــحَى وَاصْــطَبِحْ
بِوَعْــدٍ عَلَــى الــدَّرْبِ لا بُــدَ آت!
تُغِــيرُ صــباحاً بــه العَــادِيَات
عَلَــى أَوْجُــهٍ مِــنْ دُمَــى وَرُفَــات!
إذا غرَّبــوا أشْــرَقَتْ بالوُعُــودِ
وَإِنْ صَــوَّحُوا أَزْهَــرَتْ في المــوَات!
وإن بَارَكُــوا الفَقْــرَ بِاسْــمِ الفَقِــيرِ
أَفَــاءَتْ عَلَــى الجَــائِعِينَ الزَّكَــاة!
وَإِنْ "ثَــوَّرُوا" الأَرْضَ حَــتَّى تَخَلَّــتْ
فَمِــنْ حُبِنَــا السُــحُبُ المْطِــرَات!

هُـــوَ الحُـــبُّ يَجْمَـــعُ مَـــا فَرَقُـــوهُ
وَإِنْ أَبْرَقَـــتْ بِالوَعِيـــدِ "شَـــتَات"![1]

15 جانفي 1985 م
23 ربيع الثاني 1405هـ

[1] – محمد مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، ص:87– 93.

1- مسرد عربي – انجليزي- فرنسي:

عربي	انجليزي	فرنسي
اتساق	Coherence	Cohésion
إحساس بالحركة/ حِراك	Kinesthetic	Kinesthésique
إحياء	Reviving	Reviviscence
اختيار	Paradigm	Paradigme
إدراك	Understanding	Entendement
استبدال	Substitution	Substitution
استبطان	Introspection	Introspection
استدلال	Reasoning	Raisonnement
استقراء	Induction	Induction
استنباط	Inference	Inférence
استنتاج	Deduction	Déduction
إسناد	Concatenation	Concaténation
امتصاص	Absorption	Absorption
انبثاق	Emergence	Emergence
انسجام	Consistency	Cohérence
انفعال	Passion	Passion
آنية	Ontological	Ontologique
إيقاع	Rhythm	Rythme
إيقاع توليفي	Rhythm synthetic	Rythme synthétique
إيقاع متواصل	Rhythm continuous	Rythme suivi
إيقاع متوالي	Rhythm progressive	Rythme progressif
تأثير	Influence	Influence
تآلف	Homogeneity	Homogénéité

Confusion	**Confusion**	**التباس / غموض**
Homogénétique	**Homogenetic**	**تجانسي (توالدي)**
Subcontraire	**Sub contrary**	**تحت تضاد**
Pragmatique	**Pragmatic**	**تداولي**
Contiguïté	**Contiguity**	**ترابط بالتجاور**
Association	**Association**	**ترابط توليفي/ تداعي**
Corrélation	**Correlation**	**ترابط/ تعالق**
Patrimoine	**Tradition**	**تراث**
Ordonnance	**Order**	**ترتيب**
Marcottage	**Layer**	**ترقيد**
Syntagme	**Systematic**	**تركيب**
Actualisant	**Actualize**	**ترهينية**
Collusion	**Collusion**	**تشابك/ تواطؤ**
Ressemblance	**Likeness**	**تشابه**
Homoplastique	**Homoplastic / Homolog**	**تشاكلي (تشكيلي)**
Isotopie	**Isotope**	**تشاكل**
Morphologie	**Morphology**	**تشكّل**
Contraste	**Contrast**	**تضاد**
Correspondance	**Correspondence**	**تطابق**
Greffage textuel	**Textual grafting**	**تطعيم نصي**
Succession	**Succession**	**تعاقب**
Interaction	**Interaction**	**تعالق**
Opposition	**Opposition**	**تقابل**
Intégration	**Integration**	**تكامل**
Adaptation	**Adaptation**	**تكيّف**
Analogie	**Analogy**	**تماثل /مماثلة**
Consistance	**Coherency**	**تماسك**

Identification	**Identification**	**تماهي**
Aspectuelle	**Aspectual**	**تمظهرية**
Affinité	**Affinity**	**تناظر**
Régularité	**Regularity**	**تناظم**
Harmonie	**Harmony**	**تناغم**
Incohérence	**Inconsistency**	**تنافر**
Contradiction	**Contradiction**	**تناقض**
Intensif	**Intensive**	**تواتر**
Continuité	**Continuous**	**تواصل**
Consistance	**Consistency**	**توافق/ ثبات/ رسوخ**
Intensité	**Intensity**	**توتّر**
Tenseur	**Tenser**	**توتر ذاتي /موتر**
Extension	**Extension**	**توسع**
Extensif	**Extensive**	**توسعي**
Synthèse	**Synthesis**	**توليف**
Synthétique	**Synthetic**	**توليفي**
Sublime	**Sublime**	**جليل**
Esthétique	**Aesthetic**	**جمالي**
Essence	**Essence**	**جوهر**
Intuition	**Intuition**	**حدس**
Mouvement	**Movement**	**حركة**
Vital	**Vital**	**حيوي**
Imagination	**Imagination**	**خيال**
Horme	**Hormel**	**دافع حيوي**
Sémantique	**Semantic**	**دلالي**
Dynamique	**Dynamics**	**دينامي / حِرَاك**
Dynamique	**Dynamic**	**دينامي / حراكيّ**

Dynamisme	**Dynamism**	**دينامية/ حراكية**
Soi / Sujet	**Himself / Subject**	**ذات**
Subjectif	**Subjective**	**ذاتي**
Subjectivité	**Subjectivity**	**ذاتية**
Connecteur	**Connection**	**رابط منطقي**
Esprit	**Spirit**	**روح**
Statique	**Statics**	**سكون**
Comportement	**Behavior**	**سلوك**
Audition	**Audition / Hearing**	**سماع**
Contexte	**Context**	**سياق**
Code	**Code**	**شفرة**
Valable / Validité	**Valid / Validity**	**صالح/ صلاح**
Image - acoustique	**Sound- image**	**صورة صوتية**
Contraire	**Contrary**	**ضد/ ضدي**
Organique	**Organic**	**عضوية**
Relation	**Relation**	**علاقة**
Audition	**Audition**	**عملية سمعية**
Phonation	**Phonation**	**عملية صوتية**
Actif	**Active**	**فعّال**
Acte	**Act**	**فعل**
Concept	**Concept**	**فكرة**
Classe	**Class**	**فئة**
Rupture	**Breaking**	**قطيعة**
Contrainte	**Constraint**	**قيد/ قسر**
Théosophie	**Theosophy**	**كشف**
Quiddité / Identité	**Quiddity / Identity**	**ماهية**
Homéoméries	**Homolog**	**متجانس الأجزاء/ المتشاكل**

Homologue	**Homologous**	متشاكل/ متناظر
Contraposition	**Contraposition**	متعاكس إيجابي
Isotrope	**Isotropic**	مُتَمَاكِن
Contradictoire	**Contradictory**	متناقض
Continu	**Continuous**	متواصل/ متصل
Univoque	**Univocal**	متواطئ
Progressif	**Progressive**	متوالي
Homonyme	**Homonym**	مجانسة/ جناس
Dynamogène	**Dynamo genesis**	مُحَرِّكْ/ قوة الانبثاق
Hétérogène	**Heterogeneous**	مختلف
Contenu	**Content**	مضمون
Paradoxe	**Paradox**	مفارقة
Subordonné	**Subordinate**	مُلحق /تابع
Faculté	**Faculty**	ملكة
Organisé	**Organized**	منتظم
Mélodie	**Melody**	منغومة
Homogène	**Homogeneous**	مؤتلف/ متجانس
Thématique	**Thematic**	موضوعاتي
Pouls	**Pulse**	نبض
Système	**System**	نسق
Systématique	**Systematic**	نسقي
Analogue	**Analogous**	نظير
Harmonie préétablie	**Preestablished harmony**	نغامة/ انسجام مسبق
Pragmatique	**Pragmatic**	نفعية
Existentialisme	**Existentialism**	وجودية
Intermédiaire	**Intermediary**	وسيط
Conscience	**Conscience**	وعي

Illusion	**Illusion**	**وهم**
Certitude	**Certitude**	**يقين**

2- مسرد فرنسي – انجليزي– عربي:

فرنسي	انجليزي	عربي
Absorption	**Absorption**	امتصاص
Acte	**Act**	فعل
Actif	**Active**	فعّال
Actualisant	**Actualize**	ترهينية
Adaptation	**Adaptation**	تكيّف
Affinité	**Affinity**	تناظر
Analogie	**Analogy**	تماثل /مماثلة
Analogue	**Analogous**	نظير
Aspectuelle	**Aspectual**	تمظهرية
Association	**Association**	ترابط توليفي/ تداعي
Audition	**Audition / Hearing**	سماع
Audition	**Audition**	عملية سمعية
Certitude	**Certitude**	يقين
Classe	**Class**	فئة
Code	**Code**	شفرة
Cohérence	**Consistency**	انسجام
Cohésion	**Coherence**	اتساق
Collusion	**Collusion**	تشابك/ تواطؤ
Comportement	**Behavior**	سلوك
Concaténation	**Concatenation**	إسناد
Concept	**Concept**	فكرة
Confusion	**Confusion**	التباس / غموض
Connecteur	**Connection**	رابط منطقي
Conscience	**Conscience**	وعي

Consistance	**Coherency**	**تماسك**
Consistance	**Consistency**	**توافق/ ثبات/ رسوخ**
Contenu	**Content**	**مضمون**
Contexte	**Context**	**سياق**
Contiguïté	**Contiguity**	**ترابط بالتجاور**
Continu	**Continuous**	**متواصل/ متصل**
Continuité	**Continuous**	**تواصل**
Contradiction	**Contradiction**	**تناقض**
Contradictoire	**Contradictory**	**متناقض**
Contrainte	**Constraint**	**قيد/ قسر**
Contraire	**Contrary**	**ضد/ ضدي**
Contraposition	**Contraposition**	**متعاكس إيجابي**
Contraste	**Contrast**	**تضاد**
Corrélation	**Correlation**	**ترابط/ تعالق**
Correspondance	**Correspondence**	**تطابق**
Déduction	**Deduction**	**استنتاج**
Dynamique	**Dynamics**	**دينامي / حِرَاك**
Dynamique	**Dynamic**	**دينامي / حراكيّ**
Dynamisme	**Dynamism**	**دينامية/ حراكية**
Dynamogène	**Dynamo genesis**	**مُحَرِّكْ/ قوة الانبثاق**
Emergence	**Emergence**	**انبثاق**
Entendement	**Understanding**	**إدراك**
Esprit	**Spirit**	**روح**
Essence	**Essence**	**جوهر**
Esthétique	**Aesthetic**	**جمالي**
Existentialisme	**Existentialism**	**وجودية**
Extensif	**Extensive**	**توسعي**

Extension	**Extension**	**توسع**
Faculté	**Faculty**	**ملكة**
Greffage textuel	**Textual grafting**	**تطعيم نصي**
Harmonie	**Harmony**	**تناغم**
Harmonie préétablie	**Preestablished harmony**	**نغامة/ انسجام مسبق**
Hétérogène	**Heterogeneous**	**مختلف**
Homéoméries	**Homolog**	**متجانس الأجزاء/ المتشاكل**
Homogène	**Homogeneous**	**مؤتلف/ متجانس**
Homogénéité	**Homogeneity**	**تآلف**
Homogénétique	**Homogenetic**	**تجانسي (توالدي)**
Homologue	**Homologous**	**متشاكل/ متناظر**
Homonyme	**Homonym**	**مجانسة/ جناس**
Homoplastique	**Homoplastic / Homolog**	**تشاكلي (تشكيلي)**
Horme	**Hormel**	**دافع حيوي**
Identification	**Identification**	**تماهي**
Illusion	**Illusion**	**وهم**
Image - acoustique	**Sound- image**	**صورة صوتية**
Imagination	**Imagination**	**خيال**
Incohérence	**Inconsistency**	**تنافر**
Induction	**Induction**	**استقراء**
Inférence	**Inference**	**استنباط**
Influence	**Influence**	**تأثير**
Intégration	**Integration**	**تكامل**
Intensif	**Intensive**	**تواتر**
Intensité	**Intensity**	**توتّر**
Interaction	**Interaction**	**تعالق**
Intermédiaire	**Intermediary**	**وسيط**

Introspection	**Introspection**	**استبطان**
Intuition	**Intuition**	**حدس**
Isotopie	**Isotope**	**تشاكل**
Isotrope	**Isotropic**	**مُتَمَاكِن**
Kinesthésique	**Kinesthetic**	**إحساس بالحركة/ حِراك**
Marcottage	**Layer**	**ترقيد**
Mélodie	**Melody**	**منغومة**
Morphologie	**Morphology**	**تشكّل**
Mouvement	**Movement**	**حركة**
Ontologique	**Ontological**	**آنية**
Opposition	**Opposition**	**تقابل**
Ordonnance	**Order**	**ترتيب**
Organique	**Organic**	**عضوية**
Organisé	**Organized**	**منتظم**
Paradigme	**Paradigm**	**اختيار**
Paradoxe	**Paradox**	**مفارقة**
Passion	**Passion**	**انفعال**
Patrimoine	**Tradition**	**تراث**
Phonation	**Phonation**	**عملية صوتية**
Pragmatique	**Pragmatic**	**تداولي**
Pragmatique	**Pragmatic**	**نفعية**
Progressif	**Progressive**	**متوالي**
Pulsation	**Pulsation**	**نبض**
Quiddité / Identité	**Quiddity / Identity**	**ماهية**
Raisonnement	**Reasoning**	**استدلال**
Régularité	**Regularity**	**تناظم**
Relation	**Relation**	**علاقة**

Ressemblance	Likeness	تشابه
Reviviscence	Reviving	إحياء
Rupture	Breaking	قطيعة
Rythme	Rhythm	إيقاع
Rythme progressif	Rhythm progressive	إيقاع متوالي
Rythme suivi	Rhythm continuous	إيقاع متواصل
Rythme synthétique	Rhythm synthetic	إيقاع توليفي
Sémantique	Semantic	دلالي
Soi / Sujet	Himself / Subject	ذات
Statique	Statics	سكون
Subcontraire	Sub contrary	تحت تضاد
Subjectif	Subjective	ذاتي
Subjectivité	Subjectivity	ذاتية
Sublime	Sublime	جليل
Subordonné	Subordinate	مُلحق /تابع
Substitution	Substitution	استبدال
Succession	Succession	تعاقب
Syntagme	Systematic	تركيب
Synthèse	Synthesis	توليف
Synthétique	Synthetic	توليفي
Systématique	Systematic	نسقي
Système	System	نسق
Tenseur	Tenser	توتر ذاتي /موتر
Thématique	Thematic	موضوعاتي
Théosophie	Theosophy	كشف
Univoque	Univocal	متواطئ
Valable / Validité	Valid / Validity	صالح/ صلاح

حيوي	Vital	Vital

فهرس الموضوعات:

الموضوع: **الصفحة:**

- **مقدمة** :.....أ
- **المدخل** : بنية النّصّ الصّوفي 1
- **الفصل الأوّل** :

الأصول المعرفية والإجراءات النقدية للتّشاكل والتّقابل.....13

1- المعطيات النظرية للتّشاكل والتّقابل بين الدّراسات الغربية والعربية.....15

2- المحددات المعرفية للتّشاكل والتّقابل بين الدّراسات الغربية والعربية..... 31

3- التطبيق الإجرائي النقدي للتّشاكل والتّقابل.....48

- **الفصل الثّاني**:

قراءة المضامين الصوفية في الشّعر الجزائري.....55

1- بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية 58

2- بين الرؤيا الشعرية والرؤيا الكشفية.....67

3- السّياق الصّوفي في الشعر الجزائري: المضامين الصوفية في عرف التداولية.....73

3-1- شعر الأمير عبد القادر الجزائري: صدى تراثي للسياق الصّوفي؛ نصّ مشاكل.....80

3-2- شعر شعراء الإصلاح: إحياء تراثي للسياق الصّوفي؛ نصّ شبيه مختلف.....93

3-3- شعر شعراء الحداثة: خلق إبداعي للسّياق الصّوفي؛ نصّ مختلف.....102

- **الفصل الثّالث:**

قراءة في تناغم النّص الشّعري الصّوفي الجزائري.....110

1- التناغم: مفهوم بنيوي جمالي للوحدة العضوية.....113

2- تجليات التّناغم في الفكر الصّوفي.....120

3- التّشاكل والتّقابل وقراءة التناغم في بنية النّص الشّعري الصّوفي الجزائري.....129

3-1- قراءة لتناغم النّبض في الإيقاع الدينامي المتواصل.....133

3-2- قراءة لتناغم النّبض في الإيقاع الدينامي المتوالي.....151

3-3- قراءة لتناغم النّبض في الإيقاع الدينامي التوليفي.....160

- خاتمة :.....178

- قائمة المصادر والمراجع.....185

- الملاحق 202

1- ملحق القصائد الشّعرية محل التطبيق في المذكرة.....203

2- ملحق ترجمة مصطلحات واردة في المذكرة.....215

- فهرس الموضوعات

ملخص المذكرة:

..إذا كان الإيقاع يضخ توتر المضمون الصّوفي في النّصّ الشّعري الجزائري على شكل نبض تفاعلي يحفظ وحدة بنيته، وكان التناغم يصف ذلك النّبض في امتداده على عناصر بنية هذا النّصّ. فإن التّشاكل والتّقابل يكشفان عن آليات النّبض وصور امتداده في بنية النّصّ، فهما يقرآن تناغم نبض الإيقاع وانسجامه...

الكلمات المفتاحية: التّشاكل، التّقابل، الصّوفي، النّص، الشّعري، الجزائري، النّبض، الإيقاع، التّناغم، الانسجام...

Le résumé:

..Si le rythme est pompé la tension de contenu soufisme dans le texte poétique Algérien sous la forme d'un pouls réactionnel qui préserve l'unité structurelle du texte, et l'harmonie décrit l'effet de pouls dans les éléments de structure de ce texte. L'isotopie et l'opposition révèlent les mécanismes d'impulsion et leur extension dans la structure du texte, ils reconnaissent l'harmonie et la cohérence du rythme de pouls…

Les mots clés: Isotopie, Opposition, Soufisme, Texte, Poétique, Algérienne, Pouls, Rythme, Harmonie, Cohérence.

The summary:

If the rhythm pumps the tension of Sufism content in the Algerian poetic text in a form of interactive pulse which preserves the unity of text's structure, and harmony describe this pulse when it effect the elements of the text's structure. Isotope and opposition will reveal the mechanisms of pulse and its extension in the structure of the text, they are recited harmony and consistency of the rhythm…

Key words: Isotope, Opposition, Sufism, Text, Poetics, Algerian, Pulse, Rhythm, Harmony, Consistency.

ملخص المذكـرة:

إذا كانت اللّغة من الباث مترجما للمعنى الجوهري لحالة الإبداع فهي بين يدي المتلقي مستودع للصور المحتملة لذلك المعنى الجوهري، وخلال هذه الصّيرورة للغة من الباث إلى المتلقي تتدخل عوامل ذاتية ونفسية واجتماعية تشكّل جوهر التّحول، وعوامل بنيوية ولسانية وأسلوبية وبلاغية تشكّل مادته. وبذلك يكون النّص كائنا ثقافيا ومعلما حضاريا ينقل الإبداع في صورة بنية متكاملة إلى القارئ، تكامل يترجم صورة قبض المبدع على هيولى إبداعه الّتي على القارئ أن يتفحصها ليعطي تصورا قرائيا لحالة الإبداع.

لذلك كان لاختيار وسائل فحص النّصّ أهمية بالغة في عملية النّقد والقراءة، فهي المعين على استكشاف أثر الإبداع وتتبع أطروحاته الفكرية؛ المتمثلة في البحث عن ماهية الإبداع والسبب وراء وجوده والكيفية الّتي يتجسد بها في بنية النّصّ، وكان على القارئ أن يحسن اختيار وسيلة القراءة حتى لا يتعسف عليه فيطمس صورة الإبداع أو يشوهها.

هذا منظور عام لحالة الإبداع وكيفية قراءته أما في حالة إبداع الصّوفي فتتدخل بالإضافة إلى ذلك معطيات متنوعة تنوع التّراث الصّوفي ومتشعبة تشعب الفكر العرفاني، مما يصعّب مهمة اختيار وسائل الفحص لأنّ هيولى الإبداع الصّوفي أكثر ميوعة و تَأَثُرا، ولكن يبقى الأهم أن لا تشوه تلك الوسائل الملمح الصّوفي في النّصّ إن لم تستطع ترجمته والكشف عنه. ولأنّ الملامح تخيلية دلالية فهي وليدة العلاقات بين التفاصيل لا التفاصيل في حدّ ذاتها، فالملمح الصّوفي للنصوص لا تترجمه العناصر المؤسسة لبنية النّصّ وتفاصيلها النّسقية بل تختزنه العلاقات بين تلك العناصر.

يستنتج مما سبق أهمية العلاقات في بنية النّصّ ومنافستها لعناصره في حمل الدلالة، وهو ما اهتمت به الدراسات النقدية الحديثة فعاملت النّصّ كوحدة واحدة يحكمها السّياق. لذلك عندما أردت أن أختار موضوعا في سياق الشّعبة الّتي انتمي إليها والموسومة بـ: "بنية النّصّ الصّوفي في الشّعر الجزائري الحديث والمعاصر"، ولأنني كنت قد عاينت النّص الصوفي وتعرفت على مشكل الاستغراق في الرمزية والغموض في لغة المتصوفة في مذكرة الليسانس الموسومة بـ:

"إشكالية اللغة في الخطاب الصوفي"، أردت أن أعرف إن كان البحث في العلاقات سيبعد النّصّ الصّوفي عن دوامة إشكالية اللّغة والتعبير ويعتقه من الغموض المربك للقارئ؟ وهل سيساعد في اكتشاف حيوية السّياق الصّوفي وجماليته؟.

وحتى أضيق البحث واختصر اتساع الإشكالية السابقة اخترت البحث في "**التّشاكل والتّقابل في الشّعر الصّوفي الجزائري**" متسائلة عن طبيعة قراءة التشاكل والتقابل لبنية النّصّ؟ وعن كيفية قراءة جمالية الإبداع الصّوفي في الشعر الجزائري من خلالهما؟

وقد وقع اختياري على التّشاكل لأنّه واحد من أدوات التصنيف البارع وفق العلاقات في حقل العلوم فأردت أن أتعرف عليه كأداة في النقد الأدبي، أما اختياري للتقابل فكان لأتعرف على مدى قابلية النّصّ الصّوفي الواقع خارج ضوابط الفهم المنطقي لعلاقات التقابل المنطقية. أما بالنسبة للإطار الفني — الشعر– والجغرافي – الجزائري– للبحث فقد فرضتهما طبيعة الشعبة، وكان ذلك فرصة جيدة بالنسبة لي لقراءة الإبداع الصّوفي عند الشعراء الجزائريين لأكفرَ عن تقصري إزاءه في مذكرة الليسانس.

وحتى يجيب البحث عن الإشكاليات السّابقة قسمته إلى مدخل وثلاثة فصول؛ حيث كان المدخل المعنون بـ: "**بنية النّصّ الصّوفي**" توطئه لفهم طبيعة بنية النّصّ، وكان الاستنباط المعتمد في منهج الوصف فيه لإبراز خصوصية بناء النّصّ الصّوفي، ولعل أهم مصدر اعتمدته في المدخل على جانب الدراسات النقدية كتاب المواقف والمخاطبات للنفري.

أما الفصل الأوّل المعنون بـ: **الأصول المعرفية والإجراءات النقدية للتشاكل والتّقابل**"فقد خصصته لتتبع المعطيات النظرية والمحددات المعرفية للتشاكل والتقابل في كل من الدراسات الغربية والعربية، ووضحت فيه التطبيق الإجرائي النقدي لهما عند الدارسين العرب وكيف اختلفوا في ذلك. واعتمدت فيه على المنهج الوصفي الذي تخلله بعض التحليل للتّوصل إلى استنتاجات عن أسلوب قراءة الأداتين لبنية النّصّ، أما أهم المراجع المعتمدة في هذا الفصل كانت الموسوعات العلمية والقواميس بالعربي والفرنسي والمراجع الفلسفية كموسوعة لالاند.

أما الفصل الثاني المعنون بـ: **"قراءة المضامين الصوفية في الشعر الجزائري"** فوضحت فيه أهم ميزات التراث الشعري الصّوفي وركزت على التّجربة الصّوفية والرّؤيا. ثم بحثت في مدى مطاوعة الشّاعر الجزائري للمرجعية الصّوفية التّراثية وسلطت الضوء على السياق الصّوفي في الشعر الجزائري، وقد حصرت الدراسة على ثلاثة شعراء مراعية في ذلك خطية الزمن بين الحديث والمعاصر فاخترت الأمير عبد القادر ومحمد العيد آل خليقة ومحمد ناصر. وقد اعتمدت على منهج وصفي لاستقراء طبيعة التوظيف الخاصة للشعراء الجزائريين للمضمون الصوفي في نصوصهم الشعرية، أما المراجع المعتمدة في الفصل فتنوعت بين الدراسات الفكرية والنقدية والصوفية.

وفي الفصل الأخير من البحث والمعنون بـ: **"قراءة في تناغم النّصّ الشعري الصوفي الجزائري"** حاولت أن أطبق فيه المفاهيم النّظرية للتّشاكل والتّقابل لقراءة حيويّة بنية النّصّ الصّوفي الجزائري في سياقاته الموضّحة في الفصل الثّاني من خلال ثلاث قصائد للأمير عبد القادر ومبارك جلواح ومحمد مصطفى الغماري، وذلك في ارتباطها بمفهوم التناغم الّذي هو من المفرزات الجمالية البنيوية لمفهوم الوحدة العضوية للنصّ، وحاولت فيه أيضا قراءة تناغم الفكر الصّوفي. ولأنّ الفصل كان تطبيقا لكيفية قراءة التّشاكل والتّقابل لبنية النّصّ الشّعري الصّوفي غلب عليه المنهج التحليلي الّذي تضافر فيه الاستنتاج والاستنباط والاستدلال لتوضيح مفهوم التناغم وعلاقته بالتّشاكل والتّقابل، أما أهم مراجع البحث فكانت شعرية وصوفية إلى جانب موسوعة لالاند الّتي تتبعت فيها مفهوم التناغم.

وحاولت أن أجمع حوصلة ما توصلت إليه من الخطوات السابقة في خاتمة البحث، ثبتت بعدها قائمة المصادر والمراجع ثم تلاها ملحق للقصائد محل التطبيق في المذكرة ومسرد لترجمة أهم المصطلحات النقدية الموظفة في متن البحث.

أكثر ما عرقل البحث هو التردد في اختيار التطبيق الإجرائي المناسب للتشاكل والتقابل في قراءة النّصّ الشعري الصوفي، والمحافظة قدر الإمكان على موضوعية القراءة، والتردد أيضا في انتقاء القصائد محل التطبيق فلكل قصيدة خصوصية ستثري البحث ولكن لأن القراءة كانت على القصيدة ككل فكان لا بد من تضييق حيز الخيارات. وكان أكبر عائق هو تباين آراء الدارسين حول مفهوم الإيقاع وتداخله مع التناغم الذي اعتمدته في المذكرة.

المدخل:

إذا تتبعنا مفهوم كلّ مصطلح مركبٍ لجملة "**بنية النّصّ الصّوفيّ**" سنتوصل إلى أنّ تلك المفاهيم لا تتوافق؛ فـ"**البنية**" أفرزتها البنيويّة – مدرسة نقدية– الّتي تقوم على تجزيء العمل الأدبي وقراءته داخليا بعيدا عن صاحبه. أمّا "**النّصّ**" فقد ثبّتَ له المفهوم الغربي المواضعة على معنى النّسيج، الّذي تتآلف فيه مركبات تصيغ له ظاهرا يفرض على القارئ التعامل معه ككلٍ لا مع مركباته. أمّا "**الصّوفيّ**" فصفة كلّ ما يصدر عن شخص انتهج التّصوّف فكرا، وعليه كلّ إنتاج صوفيّ مرتبط ارتباطا وثيقا بصاحبه.

ولكنّ الاستئناس بالعلاقات النّحوية للعبارة يقلّل من التّنافر بين المصطلحات، "فقد عُلِمَ أنَّ الألفاظ مغلقة على معانيها حتّى يكون الإعراب هو الّذي يفتحها، وأنّ الأغراض كامنةٌ فيها حتى يكون هو المستخرجَ لها"[1]؛ وعليه **فالبنية** مبتدأ مجهول لا يتم معناه إلا **بالنّصّ** الّذي هو مضاف إليه يعرّفه، لذلك ستزيح البنية مفهومها ليلاءم مفهوم النّصّ كنسيج. أما **الصّوفيّ** فهي صفة للنّصّ تخصّصه وتميزه، ولما كانت الصّفة ثابتة كان الثّبات في النّصّ الصّوفيّ صبغة عرفانية تلوّن بمعناها النّسيج اللّغوي، ومنه فبنية النّصّ الصّوفيّ هي تحليل لأنوار طيف صادر عن نسيج مركب.

[1] – عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ): دلائل الإعجاز؛ تع محمود محمد شاكر، دار المدني، مصر، ط3، 1992، ص:28.

وسأحاول فيما يلي توضيح الكيفية الّتي بثّ فيها التّوجّه الصّوفيّ حيوية في بناء النّصّ، والإبانة عن العوامل الّتي ساعدت على استمرارية النّصّ الصّوفي وحيويته بعدما فصل عن صاحبه، وكيف ساهمت تلك الحيوية في سنّ شروط لقراءته.

الفصل الأول:

معاملة النّصّ كوحدة محكمة النّسج في الدّراسات النّقدية الحديثة ساهم بشكل كبير في توجيه قراءته، إذ يفرض تعالق عناصره قراءة داخل نسقه اللّغوي كي لا يخرج المضمون عن سياقه المعرفي، وعلى هذا الأساس فإنّ اختيار المنظور القرائي النّظري يجب أن يكون عونا لقراءة بَنَاءة تخدم النّصّ أثناء التطبيق قدر الإمكان. ومن بين المسوغات الإجرائية الّتي لعبت دورا كبيرا في تفعيل القراءة **التّشاكل والتّقابل** فهما موقفان في القراءة والتفسير يقابلان نظريات الإبداع الشعري قد يتقاطعان معها ويتداخلان؛ فإن كانت الشعرية الّتي تنبع من اللّغة لتصف هذه اللّغة تتعرض للنّصّ وإبداعه، فإنّ التّشاكل والتّقابل ينظمان طرائق قراءته واستقباله؛ هنا النّصّ مقروء وهناك النّصّ مكتوب[1].

ويعتبر التّشاكل من المصطلحات السّيميائية الّتي أثارت جدلا في الدراسات العربية لاختلاف ترجمته ومرجعية تعريفه من قبل الباحثين، ثمّ أنّه ارتبط بمصطلح التّقابل الّذي لا يقل عنه جدلا؛ ولعلّ ذلك الجدل يعود إلى مزاحمة الطّرح المعرفي للمصطلحين جملة من المفاهيم التّراثية لمصطلحات بلاغية أوردتها كتب البلاغة العربية والنّقد، خاصة مصطلحات علم البديع (المشاكلة، المقابلة، المماثلة، التضاد، التكافؤ، التناقض...).

وحتى أتجنب ميوعة التعريفات وتشابك المعطيات الّذي يشتّت البحث فلا يتحقق هدف إيضاح دور التّشاكل والتّقابل في قراءة النّصّ، سأشير إلى المعطيات النظرية الّتي

[1]- ينظر عبد الله الغذامي: المشاكلة والاختلاف (قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء/بيروت، ط1، 1994، ص:8، 9.

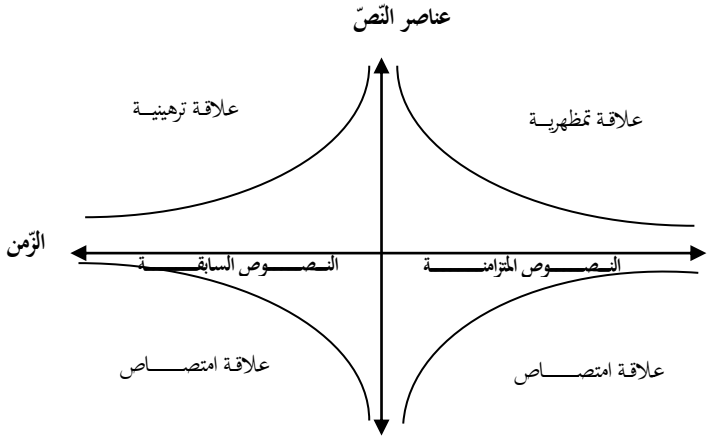
أفرزتهما كأداة للقراءة، وأبحث في المحددات المعرفية الّتي تحكمت في المصطلحين كإجراءين لمناقشة وقراءة مستويات النّصّ، وكل ذلك سيكون في شكل موازنة بين الدراسة الغربية والعربية على أن أقدّم الطرح الغربي لأسبقيته في الطّرح المعرفي، وبعد ذلك أبين كيف كان التّطبيق الإجرائي للتّشاكل والتّقابل كأداتين للقراءة في الدراسات العربية.

الفصل الثاني:

إذا كان المصدر الّذي أشتق منه التّشاكل والتّقابل يَفْتَرِضُ وجود عنصرين (أو أكثر) يتضامّان مع حدث التّفاعل ويجسّدان معناه؛ فقد يجعلهما يتشاركان في معنى الحدث، أو قد يجعل أحد العنصرين مطاوعا ومسايرا في الفعل للآخر، وفي أغلب الأحيان يخرج معنى التّفاعل إلى التّظاهر بصفة ليست موجودة في العنصرين.

وإن اعتبر النّصّ إنجازا فرديا يعيد فيه صاحبه بناء تراكيب لغوية ومنظومة سيميائية معروفة وفق توزيع جديد استنادا إلى حاجاته التعبيرية ورؤياه الجمالية الخاصة؛ إذ يقوم بعملية احتواء وامتصاص عناصر غريبة عن الإطار المعرفي للمضمون وعن الجهاز اللّغوي للمعنى فينسّق بينها لبناء منجزه النّصّي، وهذه العناصر قد تنتمي إلى ثقافة واحدة كما قد تنتمي إلى ثقافات متباينة ومختلفة، والمعلم التّالي يوضح فكرة التناص – الاحتواء والامتصاص– في النّص المنجز[1]:

[1] – ينظر حسين خمري: نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص: 256، 257.



إنّ العلاقات الّتي تربط النّصّ المحقق بغيره من النّصوص تختلف حسب مساهمتها في إخراج عناصر الأوّل باعتبار عناصر الثّاني؛ فقد تغلب عليها التمظهرية فيعيد فيها النّصّ المحقّق الرّاهن بعض المظاهر والخصائص الشّكلية لنصوص سبقته أو عاصرته؛ وقد تغلب العلاقة الترهينية فيقوم فيها النص المحقق بإعادة إنتاج جزئي لتلك العناصر السّابقة زمنيا ويضيف إليها بعض الخصائص التجريدية الّتي تجعل من النّصّ اللّاحق متميزا عن السّابق فيفلت من الذّوبان الّذي يطمس ميزته؛ وقد تغلب علاقة الامتصاص فتُتْلِفُ عملية استهلاك النّصّ الرّاهن لنصوص سابقة ومتزامنة الفروق بين عناصره وعناصرها، وقد تكون تلك النصوص من ثقافة غير أدبية إعلامية كانت أم تاريخية أم علمية أم غير ذلك[1].

يمثّل المضمون أهمّ عناصر البنية النّصّية لأنّه المصدر الّذي يتحكم في طبيعة الدّوال والمنبع الّذي تستقى منه المدلولات؛ فـ "كما أنّ الحاجة توجد قبل ما ينتج عنها، والصورة توجد بعد الوضع الّذي تصوّره، كذلك العمل الأدبي يصوّر قَبْلِيا سابقا في وجوده من ناحية، ويَنْتُجُ تلبيةً لحاجة اجتماعية وفردية هي علّته من ناحية أخرى"[2]، أي أنّه إلى جانب

[1] – ينظر حسين خمري: نظرية النص، ص: 257.

[2] – جابر عصفور: المرايا المتجاورة (دراسة في نقد طه حسين)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1983، ص:19.

التّصور الذّهني الّذي يسبق النّصّ هناك علّة لوجوده قد تكون نابعة من حاجة فردية وقد يؤسسه وضع اجتماعي، وتكامل تلك العناصر يشكّل المضمون.

إذا فالبحث في "**المضامين الصّوفيّة في الشّعر الجزائري**" هو قراءة في العلاقات التّمظهرية والتّرهينية وعلاقات الامتصاص للتّعرف على مدى مطاوعة الشّاعر الجزائري للمرجعية الصّوفية التّراثية، بمعنى هل كانت النّصوص الشّعرية الجزائرية مشاكلة للنّصّ الصّوفيّ التّراثي؟ أم مختلفة عنه؟ أم شبيهة به مختلفة عنه في الوقت نفسه؟ وهل ساهم السّياق الصّوفي في إثراء المضامين الشّعريّة الجزائرية؟.

الفصل الثالث:

توصّلت في مدخل هذا البحث إلى أنّ بنية النّصّ الصّوفي هي قراءة في تركيبة كائن لغوي تلوّن بكيان صوفيّ، قراءة في نسيج امتد وانتظم وفق ترتيب متقن يُظْهِرُ براعة صاحبه في صوغ ما يمكن تقييده ليكون خير دال على المطلق من المعاني الصّوفية. التّرتيب المتقن لعناصر بنية النّصّ هو انتصار للعلاقات فيها؛ فتلك العلاقات تُظْهِرُ براعة صاحب البناء في استخدام طاقةِ نشاطها التّفاعلي لتنشيط الفعل الدّلالي في النّصّ، وتُتَرْجِمُ حسّه الجمالي وذوقه هندسيا.

براعة صاحب النّصّ تتجلى في النّسق النّصّي الّذي " يتماهى في مراوغة بين الحضور والغياب... فعناصره الحضورية قارة في بنيته وأنساقه اللّغوية، تتصاعد في تعالق جزئياته، وتشابك وحداته، وتشاكلها مع عناصر التّوافق والتّخالف. بينما تتبدى عناصره الغائبة في فعالية إحالات تتنامى في مداره ومن ابتثاث دالات تتكاثف في دائرته"[1]؛ التّماهي، التّصاعد، التّشابك، التّشاكل، التّنامي والتّكاثف كلّها على صيغة تفاعل، غير

[1] – رجاء عيد: القول الشعري، مرجع سابق، ص: 192.

أنّ التّصاعد والتّشابك والتّشاكل علاقات تفاعلية بيِّنَة الأثر لأنّها بين دوال، والتّنامي والتّكاثف علاقات تفاعلية أثرها خفي لأنّها متعلقة بالدّلالات.
أما التّماهي المرتبط بالمراوغة فهو تفاعل جوهري يزاوج بين الحضور والغياب في وحدة تتبنى كلّ العلاقات السّابقة، أما أثرها فيتراوح بين الخفاء والتّجلي ويحقق سلاسة التّوالي الّذي يحفظ توازن البنية ووحدة عناصرها في شكل جمالي مكثّف يشير إلى براعة صاحب البناء.

العلاقات السّابقة تحدد اتساق بناء النّصّ وانسجام المعاني فيه، وسبق أن وضحت في الفصل الأوّل أنّ التّفاعل والتّعالق المؤسسان لانسجام بلاغة الخطاب هما الحقلان الدلاليان اللّذان تبنَيا التّشاكل والتّقابل كموقفان إجرائيان في قراءة بنية النّصّ.

إذا في هذا الفصل سأحاول أن أطبق المفاهيم النّظرية للتشاكل والتّقابل لقراءة حيويّة بنية النّصّ الصّوفي الجزائري— في سياقاته المختلفة الموضّحة في الفصل الثّاني- الّتي تتجاوز الاتساق والانسجام إلى التّماهي والتّناغم. ولكن قبل ذلك سأحاول توضيح أنّ التّناغم هو من المفرزات الجمالية البنيوية لمفهوم الوحدة العضوية للنصّ، كما سأتَبَيَّنُ تجلي مفهوم التّناغم في الفكر الصّوفي.

خاتمة:

البحث عن التّشاكل والتّقابل في الشّعر الصّوفي الجزائري فرض على الدراسة الخوض في التّصوف كمجال فكري سلوكي فني بمحددات لسانية بنيوية، ومكنني من التّوصّل إلى النتائج التّالية:

- النشاط الثقافي مرتبط بفعالية العلاقات الثّقافية الّتي تحدّد مقدار التَّأْثِير والتَّأَثُّر المتبادل بين الفرد ومجتمعه والّذي يظهر أثره في أسلوب الحياة، والتصوف رسالة ثقافيّة تنبع من دواخل ذاتية وتسعى إلى الاندماج والانسجام مع المحيط الثّقافي. ولكنّ

تجاوز الصّوفي للمقاييس الموضوعية ذات التّأثير المضاعف أقصاه ثقافيا، وهو ما جعله يؤسّس دائرة ثقافية خاصّة استضاف فيها من شاركوه أعراف التّجربة الذّوقية، وينسجم معهم ولكن في صورة مميزَة بعلاقات مميزَة هي من صميم حياته الثّقافية الإنيوية الذّاتية.

- بنية النّصّ الصّوفي هي قراءة في تركيبة كائن لغوي تلوّن بكيان صوفي، قراءة في نسيج امتد وانتظم وفق ترتيب متقن يظهر براعة صاحبه في صوغ ما يمكن تقييده، ليكون خير دالٍ على المطلقِ من المعاني الصّوفية.

- مفهوم النّصّ هو السّياق المعرفي الّذي انبثق منه التّشاكل والتّقابل، أما التّفاعل الدّلالي والتّعالق الاستعاري المؤَسسان لانسجام بلاغة الخطاب هما الحقلان اللذان تبنَيا المصطلحين كموقفين إجرائيين لقراءة النصوص وكعاملين فعالين لحصر احتمالات دلالاته. أمّا النّظرية الّتي تبنّت المصطلحين كأداة للتحليل التكويني للمعنى مرتبطة بمبدأ التّداعي النّفسي الّذي يظهر مدى وعي صاحب النّصّ وقدرته الإبداعية، وبنظرية جاشطالت الّتي تبحث عن بلاغة تتخطى البنى الفردية إلى بلاغة مرتبطة بعلم النّصّ كما بحثت ارتباط الشكل اللغوي بعمق المعنى.

- تنوع المجالات التي احتضنت التشاكل وتشعبها من علوم المادة إلى المنطق الرياضي إلى الفلسفة إلى النقد كان سببا في ميوعة المفهوم الذي شعب المحددات التعريفية له، وكذلك ارتباط مفهوم التشاكل بمفهوم التقابل الذي لا يقل تشعبا عنه.

- وجود محددات معرفية تراثية بلاغية للتشاكل والتقابل في الدراسات العربية زاد من تشعب مفهومها عند الدارسين العرب المتأثرين أصلا بالمفهوم الحداثي للنص لا بالخلفيات التراثية للنظم.

- إذا كانت التّجربة الشّعرية هي تكامل تجربة شعورية فردية بأي موقف شعري وتجربة تعبير إبداعي لذلك الشّعور في قالب لغوي، فإنّ التّجربة الصّوفية هي

تكامل تجربة تلوين لأخلاق الصوفي بأحوال وجدانية وتجربة تمكين لنفسه وتنصيبها في مقام ثابت قابل للترقي في المعراج الصوفي وتمتد إلى تجربة تعبيرية إبداعية.

- الإلمام بأدب الصوفية والقراءة المتأنية له يكشف أنّ الرّؤيا الكشفية هي ما يَنْظِمُ النّصّ الشّعري الصّوفي ويسري في روحه كما يسري في روح الصّوفية جميعا، وهي تختلف باختلاف الحال الّتي يكون عليها الصّوفي في معراجه الرّوحي فهي المتحكمة في سياق خطابه، أماّ الرّؤيا الشّعرية ستشكِّل الخصائص الفنيّة واللّغوية المكونة للبنية السّطحية للنّصّ الصّوفي. هذا بالنسبة للخطاب الصّوفي الّذي هو امتداد لتجربة صوفية سلوكية، أما إذا تعلق الأمر بالكتابة وفق المنحى الصّوفي – وذلك دأب الشّعراء الجزائريين المعاصرين–، فإنّ الأمر سيزداد تعقيدا لأنّ هذا المنحى هو هيكل فني فَقَدَ الرّوح السّلوكية للتجربة الصّوفية أثناء إعادة دمجه في ثقافة أخرى قد تشبه التّصوف وقد تكون بعيدة عنه كل البعد.
- لما كان الإبداع حساسية خاصة للتعامل مع الذاكرة في ظل مناخ إبداعي متجدد وليس تذكرا آليا، تحكّمت في تعامل الشّعراء الجزائريين مع الذّاكرة الصّوفية ثلاثة حقائق؛ حقيقة استلال للفكر التراثي وتغييب للزمن تكون فيه الذاكرة الشعرية وعاءا ثقافيا يملأ بقيم التّراث؛ حقيقة إحياء الأفكار التّراثية فيه وعي بالتّراث ووعي بالزّمن معا؛ وحقيقة إحياء فريد للماضي مع الحاضر يظهر فيه الوعي الإبداعي الخلاق.

- إن اعتبرنا أنّ الأصالة والزيف في الإبداع هما باعتبار وجود المبدع في إبداعه، فإنّ الأمير عبد القادر عندما صاغ قصيدته كانت من صميم تجربته الذوقية ولم ينسج في منوال ابن الفارض وهذا من أصالة التعبير وصدقه.

- الكتابة وفق المنحى الصوفي عند محمد العيد آل خليفة لم تغرق في الذاتية الموازية للمنهج الانطوائي الصّوفي بل كانت ذات طابع إصلاحي؛ فدلالة ليلى عنده تمتد بامتداد رؤياه إلى أمجاد تاريخ أجداده وحضارتهم الإسلامية العريقة.
- قصيدة محمد ناصر الّتي اخترتها لقراءة الوعي الإبداعي الصّوفي لم تذهب فيها ذات الشّاعر إلى الانفصام الّذي يدخل الإبداع الشعري إلى التغريب اللّغوي والشطح البياني، بل أنّه صوّر تجلي الحقائق العرفانية في عالم إبداعه الشعري.
- مسار تناغم النص يبدأ من الاتساق الذي يتم على مستوى الوحدات الدالة الّتي ترسخ المعنى في تركيب ملتحم الأجزاء لا تنافر بينها ولا تناقض، وهو متعلق بالتطبيق النحوي والصرفي والمعجمي والبلاغي، والتّناظم صفة لشكل النّصّ المتسق. أما انسجام النص يَتِمُ على مستوى الدلالات بخلق رابط داخلي هو عامل وحدة متناسقة لمعانيه. أما التواطؤ والتشابك فهو التماهي الّذي يجمع بين اتساق الدالات وانسجام مدلولاتها حتى يتحقق مفهوم العضوية ولكنه جمع لا يصبح جوهريا إلا بالتناغم. الذي هو توالف ناجح بينهما يمتد بامتداد بنية النّصّ في حركة سلسة لأنّه تزامني آني، وهو ليس قوة ذات حركة موحدة على امتداد النّصّ.

- إن كان الإيقاع هو روح ديمومة العضوية، هو قوة الحيوية الّتي تحدد شدتها الرّوح الإبداعية والذوق الجمالي، فإن الإيقاع في اندفاعه منبثقا من روح النّصّ يفاعل عناصر بنيته (الخيال، الصورة، الموسيقى) ويخلق مع قوة الانبثاق وقوة التفاعل قوة **التناغم** الموازية له شدتها من شدته، غير أنها ترث الإبداع الجمالي من روح النّصّ وتبحث عن قيمته في الإيقاع وهو يفاعل عناصر بنية النّصّ.
- إذا دائرة حياة الثّقافة الصّوفية هي رحلة لتصفية نفس الصّوفي وتخليتها من مذموم الأخلاق والأفعال وتحليتها بفضائل الإحسان حتى تحصل لها معرفة ذوقية تجعل من المريد عارفا. إذا فإيقاع النّفس مرتبط بما يرد عليها من طريق العرفان وخاصة من الأحوال. إذا

يمكن القول أنّ إيقاع النّفس في رحلة العرفان متنازل وينعدم في آخر الطريق، ولكنّه يبدأ بالمحو وينتهي بالتّمكين وهذا إيقاع متصاعد، وعليه فإيقاع النّفس في طريق العرفان مزدوج فهو رفع أحوال الرّوح مقابل خفض صفات النّفس، لذلك فليتناغم إيقاع النّفس كانت الأحوال متناقضة: كالقبض والبسط، الهيبة والأنس، الجمع والفرق، الفناء والبقاء، الغيبة والحضور، القرب والبعد...إلخ. ولأنّ تمحيص ومحوَ صفات النّفس كان تدريجيا ولم يكن قسريا تناغمت معه العلوم وتدرجت لترتّب المقامات. ولأنّ تدقيق أحوال القلب يتطلب التخصيصَ تناغمَ النّفي والإثبات في المقامات ليحقق أحوالا لطيفة تناسب لطافة علوم الإشارة والمشاهدة.

- يمتد تناغم إيقاع النّفس إلى المسار الخارجي لأنّ العارف يصاحب المريد على الطريق نفسه، ولكن صفات مقام العارف وأحواله متناغمة مع صفته وليس لها صفات مقام المريد وأحواله. هناك تناغم آخر بين العارف والمريد وهو المصاحبة مع حفظ شرط الأدب ولذلك حدّد الصّوفية آدابا للمصاحبة تحفظ التّناغم بين المريد والعارف في رحلة العرفان.

- صور التّناغم السّابقة هي لإيقاع نفس الصّوفي في رحلة عرفانه وشهوده للكون، لذلك كان لابد له من ضبط إيقاع اللّغة ليحافظ التّجلي على تناغم صورة الوجود أو الكون الّذي شهده فلا يفسده أو يشوهه. ولعلّه لذلك عُنِيَ الصّوفية بنظرية الخيال لتكون وسيطا يحفظ إيقاع النّفس وبرزخا ورحما ينقل تناغمها إلى اللّغة. وعليه فإن كانت رحلة نفس الصّوفي متناغمة الإيقاع ستتناغم الرّؤيا الذاتية وسيرث التشكيل ذلك التناغم.

- الإيقاع في قوة التّفاعل: هو تنظيم دوري للحركة التّفاعلية النّاتجة عن التّوتّر العام للنّصّ الشّعري – قوة الانبثاق– في شكل وثبات، هي نبض تهتزّ له بنيته في شكل تموجات ترتفع وتنخفض تبعا للتّوتر الجزئي للوحدة النّصية، والّتي تتكامل مع الوحدات الأخرى المكوّنة للنّصّ في تعاقب يرسم داخل الإطار معالم إبداع صاحب النّصّ الشّعريّ.

- إذا كان الإيقاع يضخ توتر المضمون في النّصّ الشّعري على شكل نبض تفاعلي يحفظ وحدة بنيته، وكان التناغم يصف النبض في امتداده على عناصر البنية، فهما معا يحفظان النّبض من الاختلال الذي سيخل ببنية النّص؛ فإن ارتعش النبض ستشل بنية النص وتختل حيويته وإن توقف فستتكلس البنية وتضمحل الحيوية. فإن التشاكل والتقابل يكشفان عن آليات النّبض وصور امتداده في بنية النص، فهما يقرآن تناغم نبض الإيقاع. تناغم النّبض متعلق بصورة تتابع الحركة والسكون فيه وفي الإيقاع؛ فإن كان تناغم الحركة هو بحث في جمالية اتزانها وتناغم السّكون بحث في جمالية حيويته، فتناغم النّبض بحث في جمالية الحراك وديناميةالتّفاعل.

- كيفية كشف التّشاكل والتّقابل لطبيعة النّبض متعلقة بأسلوب صاحب النّصّ في توزيع التّوتر العام للمضمون، وذلك التّوزيع متعلق بصورة السّكون في الإيقاع بالنسبة للحركة؛ فقد يكون السّكون نقطة لمواصلة الحركة وهو ما أطلقت عليه الإيقاع الدينامي المتواصل، وقد يكون نقطة للتوالي المنتظم لها وأطلقت عليه الإيقاع الدينامي المتوالي، وقد يكون السكون نقطة انعطاف وتغيير إلى حركة جديدة وهو ما اصطلحت عليه بالإيقاع الدينامي التوليفي.

تلك هي أهم النتائج المتوصل إليها من هذا البحث الذي لم يستوف كل جوانب الموضوع لخصوصية الأدب الصوفي وخصوصية النّصّ الصّوفي في الشعر الجزائري، كما أن النتاج الشعري الجزائري غني بإبداع فني متميز يستحق الوقوف عليه لقراءة جمالياته. ويبقى باب البحث في بنية النّص الصّوفي في الشّعر الجزائري ثري ثراء الفكر الصّوفي وحيوي حيوية البحث البنيوي.