جمالية النص الموازي في التائية الكبرى لابن الفارض
The aesthetic of the parallel text in the great T- by ibn Al-Farid

د. طارق زيناي
أستاذ محاضر قسم (أ)
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصُّوف * ميلة *
البريد الإلكتروني: zinaitarek@gmail.com

تاريخ الإرسال:2018/09/17	تاريخ القبول: 2018/12/28	تاريخ النشر : 2019/02/10

ملخص البحث

إن محاولة مقاربة النص الصوفي انطلاقا من متعالياته النصية، هي في الأساس عملية حفر وتفكيك لنسق المضمر الفني للنص الصوفي، وكشف لمضامينه، ومساهمة في الإجابة عن سؤال مرجعياته وهويته وطريقة اشتغاله، ولما كان هذا النص يستبطن نصوصا موازية متمثلة في العنوان والفاتحة والخاتمة، ارتأت الدراسة أن تخوض غمار تجربة مع الشاعر ابن الفارض من خلال أبرز منجز شعري لديه وهي التائية الكبرى، التي ملأت الدنيا وشغلت الناس، بوصفها وعاء حاملا لأهم النظريات الصوفية، التي يدندن حولها محققو العرفان الصوفي كابن عربي والجيلي وابن سبعين وغيرهم، وقد ارتكزت الدراسة على آليات المنهج السيميائي، الذي يستبطن الدلالات الخفية، ومحاولة تأويلها على مقتضى ما يسمح به النص.

الكلمات المفتاحية : جمالية؛ نص؛ موازي؛ تائية؛ ابن الفارض.

Abstract:
The attempt to approach the mystical text from its textual deals is essentially a process of digging and dismantling the pattern of the mystical art of the Sufi text, revealing its contents, and contributing to the answer to the question of its references, its identity and its mode of operation. As this text draws parallel texts represented in the title, the opening and the conclusion, this study attempts to be engaged in an experiment with the poet Ibn al-Farid through the most outstanding achievement of his poetry, which is the major attaaiya(T), which filled the world and occupied the people, as a container carrying the most important Sufi theories, which mocked around mystic investigators as ibnArabi, Jelly and ibnsabaain and others.

The study was based on the mechanisms of the Semantic approach, which delineates the hidden connotations, and attempts to interpret them on the basis of what is permitted by the text
Keywords: aesthetic; text; parallel;attaaiya; Ibn al-Farid.

تمهيد :

لقد استطاعت الدراسات النقدية المعاصرة أن تعطي النص الأدبي حقه من خلال استكناه جميع الملابسات المحيطة به باعتبارها نصوصا أو بنيات موازية لها دورها الفاعل في إضفاء الجمالية، وتوسيع دائرة الأبعاد الدلالية، بحيث يستطيع القارئ أو المتلقي إدراك خط سير النص وتوجهاته من خلال هاته المظاهر، أو السمات، ولعل أهم هاته العتبات النصية هو العنوان باعتباره واجهة أيقونية تستفز القارئ وتفتح له أبواب النص وأيضا الفاتحة أو المقدمة والتي يظهر أثرها ودورها في النصوص الشعرية من حيث هيكلية بنية النص الدلالية وتنظيم العلاقات الرابضة بين بنياته باعتباره أول ما يلقى في الأسماع، وأول ما يبوح به النص من المتن الشعري، وأيضا الخاتمة النصية كآخر عزف وأول همس للقارئ وهو في طريقه إلى اكتشاف النص؛ حيث إنه آخر ما يبقى من القول الذي يأذن بإعادة استحضار المسموع ومحاولة إيجاد المنفذ الذي يُدْخل من خلاله إلى النص، ولأهمية مقاربة النص الموازي في الخطابات الشعرية، سأحاول أن أدلو بدلوي متخذا من هاته العتبات النصية بابا ألج من خلاله إلى عوالم النص من أجل فك شفراته ومحاورة أبعاده بداية بعنوان القصيدة باعتباره أول نص مواز طاف على سطح النص فنتساءل بذلك ما هي أبعاده وتجلياته ؟ ما هي وظائفه الشعرية ؟ كيف يمكن قراءة دوره من خلال المعطى النصي، هاته الإشكالات وغيرها سنحاول الاقتراب منها من خلال:

سيميائية العنوان:

لقد أثارت ظاهرة العنونة – باعتبارها وحدة نصية تسهم في عملية قراءة وتأويل النصوص الأدبية– انتباه النقاد والمبدعين، إذ كانت العناوين وخاصة قبل فترة المد الرومانسي في أوربا هامشية، لم يُؤسَّس لها مكان كإحدى العتبات النصية وهذا يرجع لعدة اعتبارات : لعل أهمها التركيز الكبير على المتن في مقابل الفضاءات الدلالية الأخرى، والتي كان للنَّقاد الفرنسي جيرار

جينيت (**G.Gentte**) الفضل الكبير بعد ذلك في إعطائها الأهمية المستحقة باعتبارها تشكل نصا موازيا، يعمل على إضاءة الملابسات المتشابكة والمعقدة، ولعل استراتيجية العنوان تدخل بشكل مباشر في هذه المنظومة النصية وذلك أنه « المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني ... التي تساعدنا في فك رموز النص وتسهيل مأمورية الدخول إلى أغواره وتشعباته الوعرة » [1].

وهذه الأهمية لم تتجسد في الواقع النقدي بصفة بارزة وملموسة إلا مع ظهور المناهج النسقية، ذات التركيز المحوري على كل الملابسات المحيطة ببنية النص، والتي تساهم في العملية القرائية للنصوص الإبداعية، وهذا بالنظر إلى ما يحمله العنوان من وظائف شعرية متعددة، تعمل على تحقيق الجمالية والإدهاش، وإضفاء الصبغة الترميزية، وتجسيد العلاقة الجدلية بينه وبين المتن الشعري.

إن غياب العنوان في الخطابات الشعرية القديمة، جعل النقد العربي يستعيض عن استهداف الجهاز العناويني بتحليل المطالع (المقدمات) التي تقوم في النصوص الشعرية القديمة – غالبا– مقام العنوان في القصيدة المعاصرة،إلا أننا لا نعدم بعض القصائد التي نجد فيها هذه الميزة، كما هو الحال في تائية السلوك موضوع المقاربة، وهذا الغياب الواضح لظاهرة العنونة في النصوص الشعرية القديمة قد لاح بظلاله ليصبح التمييز بين القصائد الشعرية للمبدع نفسه لا يتم إلا من خلال استدعاء الخصائص الإيقاعية الماثلة في المتن الشعري كسبيل للتفريق بينها؛ حيث شاع في الاستعمال النقدي إطلاق تسميات كلامية الشنفرى وسينية البحتري ورائية أبي فراس... فإذا تأملنا قصيدة ابن الفارض فإننا نجد لها عنوانا كما هو مثبت في الدواوين والشروحات نظم السلوك الذي رغم تشكيله البنيوي القصير فإنه يحمل دلالات عالم شعري مكثف وعميق، يصلح أن يكون كلُّ مركب منه حيزا دلاليا مستقلا لما يحمله من « إيحاءات رمزية عالية تحتاج إلى الربط بين جزئياتها المتنوعة للوصول إلى رؤيا منسجمة لهذا الخطاب العنواني » [2] وخاصة إذا قمنا باستحضار المقابل الدلالي لكلا المركبين اللغويين نظم / السلوك بحيث يكشف كل مركب عن مجال دلالي إيحائي خاص، يساعدنا على فك الشفرات ومحاورة الأبعاد المتأبية في القصيدة أو ربط أحدهما بالآخر للخروج بالدلالة المحتملة للعنوان، والتي

تنعكس –كعلامة سيميائية متفتحة على المتن الشعري وعلى القارئ – بحيث يظهر تشابكها شكلا وتوحدها دلالة لتقدم « مبدئيا قصد الرسالة المحتمل » [3].

فكلمة النظم كأحد المركبين البنياويين للعنوان نجدها من المفردات الواسعة الاستعمال والتداول في حقل الدراسات البلاغية والإعجازية على أنها نظرية رائدة من جملة منظومة الإعجاز البياني في القرآن الكريم أما المركب الثاني السلوك فإن له تقاطعات كبيرة مع المعجم الصوفي باعتباره علما على هذه النزعة الروحية الموسومة بـ "علم السلوك".

أما إذا أردنا أن نحفر عن العلاقة بين كلا المركبين فإن القاسم المشترك بينهما هو المرجعية الدينية ذات الطبيعة التوالدية والتفاعلية مع الخطاب الروحي الإسلامي ،بحيث يظهر العنوان ك « دال إشاري وإحالي يلمح إلى تداخل النصوص استنساخا واستلهاما أو تحاورا » [4]؛ الذي يحقق الإطار التطابقي العام بين العنوان والمتن الشعري والنصوص الدينية المستدعاة والمتمظهرة في عدة أشكال وحقول معرفية،حتى ليظهر النص الإبداعي عبر الجهاز العنواني حلقة تواصلية تربط بين مختلف البنى المكونة لهذا النص.

إن قراءة العنوان باعتباره علامة مركبة يفتح أمامنا المجال واسعا لتطبيق آليات القراءة، وذلك لاكتشاف أوجه الدلالة المتمظهرة فيه، ولعل أول ملاحظة يمكن استنتاجها : أن اختيار العنوان بهذه الصيغة النحوية في اعتبار النظم : خبرا لمبتدأ محذوف، يمكن تقديره (اسم الإشارة) ((هذا)) والسلوك : مضاف إليه نستطيع أن نخضعه لقراءة يمكن أن تكون بعيدة، لكنها تدخل في حيز التأويل المحتمل والمقبول، خاصة إذا علمنا أننا أمام خطاب صوفي يلعب التأويل فيه دورا رئيسا كما هو معروف.

فمركب النظم من حيث الحالة أو الحركة الإعرابية نجده مرفوعا والضمة هي أقوى الحركات من حيث الحضور الأولي في الدرس النحوي، والتي تحمل في ذاتها معاني العلو والارتفاع، أليس بمقدور القارئ أن يربط بين معاني الرفع المذكورة وبين النظم ذي المرجعية الإلهية المتعلقة بالنص القرآني والتي ترجع رجوعا سببيا للخالق عز وجل، هذا من جهة النظم،أما من جهة لفظة السلوك فقد جاءت في العنوان مجرورة، وهي تعبر في معناها عن الطريقة التي انتهجها السالك في درب التعبد والمرتبطة بالعبد،فحضور الكسرة كبنية تدل على التسفل والانكسار وارتباطها

بالسلوك/ المقترن بالعبودية (الذل/ خفض الجناح) ألا يدل دلالة غالبة على أن هناك حركة تنظيمية جسدتها الحالتين الإعرابيتين (ُ، ِ) من الأعلى/ الله/ النظم/ الرفع) إلى (الأسفل/ العبد/ السلوك/ الجر) وما يزيد الأمر تأكيدا هو تقديم الفاضل على المفضول النظم على السلوك وكان بالمقدور عكس المعادلة (سلوك النظم) ما يدلنا على غياب الاعتباطية في اختيار العنوان.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى الربط الملاحظ بين النص الصوفي (القصيدة) والنظم باعتباره نظرية للإعجاز القرآني هذا بوجود علاقة دلالية تفسر هذا الربط، إذ أن النظم القرآني باعتباره « تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض » [5] المرتبة على حسب تداعيات المعاني النحوية في الذهن، هاته النظرية التي تعتبر أرقى مراتب الإعجاز البياني ما هي إلا مقابل مرجعيٌّ إحاليٌّ لقصيدة ابن الفارض السلوكية (الصوفية) باعتبارها قمة إبداع الرجل، والتي هي ترجمة صادقة للكمال الروحي الذي يصبو إليه الشاعر، والذي ينطلق من منهج القرآن (النظم) الذي ارتضاه الشاعر معراجا لبلوغ مراتب الكمال البشري ساعيا لتجاوز« إطار الواقع الحسي العياني المباشر إلى المطلق الثابت الخالد » [6].

أيضا قضية الترتيب كأهم مقوم لنظرية النظم نرى له الحضور نفسه تقريبا من حيث المبدأ – لا من حيث النظام – مع ترتيب الشاعر لمقامات الرقي الروحي (مقام الطالب، مقام السالك، مقام المريد) الظاهرة في أبيات القصيدة ولعل أهم ما يمكن الانتهاء إليه أن الشاعر قد ألمح إلى نظرية (الاتحاد) التي سنبسط القول فيها، والتي ستتخذ لنفسها القيمة المهيمنة عبر مختلف السياقات الدلالية والرمزية القصيدة، والواقعة تحت ثنائية الخالق/ المخلوق، والتي حقيقتها جهاد دائم « ونشاط مستمر، حتى يبلغ صاحبه الله يتحد به، فيدرك حقيقة الكون ويصبح هو الله في أقنوم واحد » [7].

وبهذا ننتهي إلى أن عنوان القصيدة قد حقق الدلالية والتكثيف والإحالة وخلق فضاءات تبادلية بين النص والقارئ.

سيمياء الفاتحة:

لا شك أن الفاتحة النصية في القصيدة تعدُّ اللوحة الإشهارية الثانية، التي تقابل القارئ باعتبارها البنية الهيكلية الممهدة لدخول النص.

فلو أردنا أن نلقي نظرة على واقع المقدمة في القصيدة العربية القديمة، فلا مفر من الاصطدام بمفهوم المطلع، الذي يتماهى في بعض الأحيان مع مفهوم المقدمة،حتى ليصعب التفريق بينهما إذ أن المطلع في رأي كثير من الدارسين هو البيت أو البيتين اللذين تستهل بهما القصيدة، وقد أخذ من القدماء الحظ الوافر من الدراسة والتحليل والتعليق فلطالما نبهوا وأشادوا بالافتتاحات والاستهلالات الحسنة، التي يعتبرونها دليلا على براعة الشاعر وتمكنه من ناصية القصيدة، أما المقدمة فلا تعدو أن تكون مركبا دلاليا يتجانس عبر عدة مستويات مع الموضوع أو الغرض المتناول في القصيدة كما أشار إلى ذلك نقادنا القدماء كابن طباطبا وابن رشيق وغيرهما، حيث إن المقدمة في بناء القصيدة عرف فني متداول يتراوح بين عدة أنواع كالمقدمة الطللية، الغزلية والخمرية والفروسية وغيرها، وقد اشترط فيها شروط كثيرة من دقة لفظ واختراع معنى، وجمال صورة ومطابقة للحال وغيرها من العناصر التي تتضافر فيما بينها « لتعليق الدلالة الشعرية في متخيل النص الكلي » [8].

والمقدمة في الغالب تعبر عن الجانب الذاتي للشاعر في حين أن الأجزاء الأخرى تندرج ضمن الجانب الغيري، الذي يجسد الحوارية بين الأنا/ الآخر/ والكون.

وتجدر الإشارة إلى أننا في هذه المقاربة للقصيدة الصوفية سنتعامل مع الفاتحة أو المقدمة بحذر شديد؛ لأنها قد أخذت في المتصور الصوفي أبعادا جديدة، تقدم من خلالها شبكة دلالية معقدة « ترمز بشكل أيقوني لمدلولات بعيدة، عما كانت تحمله الكلمات الطبيعية » [9]

وذلك من خلال تحرير الإشارات كدوال تعتمد تعدد القراءة، والانعتاق الكلي من سجن الاستعمال المعجمي، بحيث تصبح القصيدة كلها « معادلا لغويا رمزيا لا يسلم نفسه للمتلقي من أول مرة » [10]، والتي سنجد تمظهراتها في القصيدة بدءا بالمقدمة النصية حيث اشتملت « بمفرداتها على الجو الذي سيطر على كل أجزاء القصيدة » [11]. كأهم أبعاد الرؤية الشعرية الصوفية، فعلى سبيل المثال رمز المرأة في القصيدة الصوفية إذا تأملناه وجدنا له الحضور نفسه في قصيدة الغزل، من حيث إن كلا منهما هو في الأصل تجسيد ومحاولة الارتقاء والتعالي والسمو عن ملذات الذات، ورغبة جامحة في توحيد الإرادات وتجانس الرغبات بين المحبين، ورغم هذا نجد تباينا ووجه اختلاف بين كلا الخطابين حيث إن المتصوفة « أشربوا رمز المرأة في

أشعارهم دلالات لم تكن موجود من قبل في شعر الغزل فاحشا كان أو عذريا عفيفا » [12].
هذا وإن كانت ماهية الحب عند الصوفية لا تخلو من تأثير مباشر بحالات الذهول والغياب عن جادة الإدراك، التي كانت ظاهرة في حكايات العشاق والتي تبلغ ذروتها مع مقولات التماهي والامتزاج عند مجنون بني عامر "أنا ليلى" التي تطورت في الفكر الصوفي مع الحلاج، حيث قال في إحدى شطحاته "أنا الله" وهذا التشابه الكبير للحضور الأنثوي في خطاب الحب البشري والإلهي هو ما دفع بابن عربي عند كلامه عن الحكمة الفردية في الكلمة المحمدية تأكيده أن « شهود الحق في النساء أعظم الشهود وأكمله »[13]. وهذا الكلام في رمز المرأة ينطبق على دلالة الخمرة الماثلة في تائية ابن الفارض؛ حيث أخذت بعدا صوفيا، استلهمت معظم مفرداتها الدلالية الخمرية من وحي التراث الشعري العربي وخاصة مع أعلامه المبرزين كالأعشى وأبي نواس.

وهذا الاستحضار الواسع للخمرة في مختلف تمظهراتها الرمزية كنقطة ارتكاز محورية قد أثبتت حضورا لافتا في القصيدة، حتى أضحت القصيدة بمجموعها تشكل حقلا دلاليا كاملا يمتد على طول الأبيات للتأكيد على العلاقة بين الخمرة والمحبة الإلهية في التصور الصوفي « بوصفها أزلية قديمة منزهة عن العلل المجردة عن حدود الزمان والمكان التي بواسطتها ظهرت الأشياء وتجلت الحقائق وأشرقت الأكوان » [14].

والخمرة الفارضية هي تجسيد حيٌّ لهذا الطرح، إذ هي عرفانية تعزف على وتر التفرد في الرؤية والحداثة في تصور العلاقة بين الخمرة والأحوال الصوفية لكن بطرح آخر لم نلمسه « عند سلفه... في الشعر وهي علاقة السكر، بحال البسط والصحو بحال القبض » [15] وذلك في مقدمة القصيدة [16]:

فَفِي حَانِ سُكْرِي حَانَ شُكْرِي لِفِتيَةٍ	بِهِم تَمَّ لِي كَتْمُ الهَوَى مَعَ شُهرَتِي
وَلَمَّا انْقَضَى صَحْوِي تَقَاضَيتُ وَصْلَها	وَلَم يَغْشَنِي فِي بَسْطِهَا قَبْضُ خَشيَةِ

فخرجت بذلك مقدمة القصيدة عندما ارتكزت على محور الخمرة كمحرك دينامي فاعل يظهر حضوره كبنية إيحائية مكثفة رسمت لنفسها خطا من التمرد والثورة باعتماد آلية التركيب الرمزي المشفر، فاجتمع بذلك للشاعر النموذج الشكلي للقصيدة الكلاسيكية مع إضفاء

التجديد الدلالي على المفردات والتراكيب كما سنرى ذلك من خلال تحليل نص المقدمة الخمرية لقصيدة نظم السلوك :

وقد اعتمدت الدراسة في تحديدها على المعيار السياقي العام، للأبيات العشر الأولى، حيث وجدت تباينا دلاليا واضحا في هذه الأبيات بالقياس إلى المعنى العام للقصيدة، ولم أجنح في مقاربتها إلى الطريقة التقليدية التي تعتمد الشرح والتفسير كأساس لحل مغاليق النص، بل حاولت بقدر الإمكان تحويل (المفردة أو الجملة) من بعدها السطحي الظاهر إلى « إشارة شعرية رمزية تخضع للتأويل » [17] لكي تنسجم والنص الشعري كبنى دلالية كبرى لا تكشف عن نفسها إلا من خلال كل البنيات الأخرى التي يحركها نظام العلاقات الإشاري الموحد الرابض في النص « تحت ضغط التجربة الروحية المشحونة بكثافة والمستبطنة داخليا بشكل كلي » [18] بحيث نقوم بالبحث المستمر ومتابعة جميع حركات الدوال في النص الأدبي بغية الاقتراب وتعرّف كنه المدلولات القابعة خلف نقاب الدوال، وذلك من أجل الكشف عن فاعليته كعلامة في النسق الكلي للنص الفارضي، الذي يشكل كلا مركبا من مشاهد ومقاطع دلالية تتنامى وتتناسل مكونة هذا العالم الشعري الصوفي، وذلك عبر عدة قنوات تعمل فيما بينها على التشكيل التكاملي لهذا النص.

فمقدمة القصيدة كأول بوح يهمس به الشاعر في أذن القارئ من المتن الشعري والذي استهله بفعل ماض ممتد بزمنه إلى الحاضر سقتني الذي هو« من لوازم الماء وما جانسه مما يشرب، والصوفية استعاروا هذه اللفظة ليستعملوها في معنى الشرب المعنوي الذي يمثل مادته في الإحساس الناشئ عن قرب المحب من محبوبه ومطالعة جماله » [19]؛ بحيث تتجلى لا محدودية الزمن التي تبرز بوضوح موقف الشاعر كمتصوف من قضية الزمن، والتي تحتل مكانا واسعا في الفكر الصوفي؛ حيث يربط بين الزمن المطلق وبين الذات الواقع عليها فعل الفاعل (حميا الحب) لتظهر بذلك جدلية المطلق (الزمن) والنسبي الذات (الشاعر) والتي سنرى لها بعد ذلك تطورا ديناميا يظهر عبر التمفصلات الدلالية للقصيدة حيث إن هذا الفاعل يظهر في النص الشعري صورة الخمرة الأزلية (الحميا) ذات الدلالة الرمزية المقترنة بالذات الإلهية ليجعلها المحرك الأبدي الذي صدر عنها أول فعل في العالم الأكبر، موطدا بذلك علاقة الشاعر مفعول به لـ (حميا

الحب) كفاعل مجسدا مبدأ التماهي والتوحد الذي تلغى بموجبه « المسافة بين الدال والمدلول، إلى أن يصبح الدال مثل الصورة يتحد من خلالها مع المدلول »[20]؛ حيث يقول في البيت الأول :[21]

سَقَتْنِي حُمَيَّا الحُبَّ رَاحَةَ مُقلَتِي	وَكَأْسِي مُحَيَّا مَن عَنِ الحُسْنِ جَلَّتِ

فالشاعر في الشطر الثاني يجمع بين فعل الشرب وآلته أو أداته والمتمثلة في الكأس موظفا المقابلة التجنيسية بين (الحميا – المحيا) لتصبح حميا الحب كعلامة سيميائية هي المحرك والموجه لفعل السقي (مقام العشق والمحبة) وفعل النظر (راحة مقلتي) الذي هو (مقام الشهود واليقين) في حركة تكاملية بين الكأس / المقلة، ثم تجد الخطاب الشعري الفارضي في البيت الثاني قد تحول دلاليا عند استحضاره صورة الصاحب على طريقة القدماء من لدن امرئ القيس في استوقافهم الرفيق طلبا للبكاء أو تسليما على الديار، هاته الصورة التي تتخذ في النص الصوفي دلالات أخرى تظهر في اعتباره « المطلع على حقائق الأشياء الخارج عن حكم الزمان وتصرفاته، وماضيه، ومستقبله » [22] جاعلا الفعل والفاعل أوهمت دالا على الاستمرارية والمعاودة والتجديد بيانا لموقفه من الصاحب حيث صرح بأنه ممن يسترون حسناتهم عن الغير رغبة في تضييق مجال الاتصال الروحي بينه وبين الخلق / التضاد، ليتحقق له بذلك مقام الإخلاص الذي به نال منزلة القطب والوتد والبدل، فبنظرة لنهاية صدر البيت الأول راحة مقلتي وعجز البيت الثاني [23] :

ندرك مكانة العين ودورها الفاعل في دلائلية التركيب الصوفي واعتبارها الوسيط المؤثر بين الشاعر وشهود الحق ومعاينة جلاله حين نلمس التوارد التشاكلي للعين الباصرة (الجارحة) والعين البصيرة (عين اليقين) على هذا النحو:

التشاكل (1)	الرابط	التشاكل (2)	العلاقة
العين الباصرة	المعاينة	عين اليقين	المشابهة

بحيث تصبح عندنا شبه جدلية لا يمكن استحضار البنية الدلالية للعين ذات البعد الصوفي – كرمز يحيل إلى الأحوال التي تعتري الصوفي – إلا برصد مقابلها الدلالي الظاهر، بحيث يغدو هذا المركب مرموزا « لا يمكن النفاذ إلى المرموز إليه الباطن إلى من خلاله » [24]، ولا

يزال حضور العين في مختلف تمظهراتها له حضور في هاته المقدمة، وذلك عند ذكر الحدق في قوله [25]:

وَبِالحَدَقِ اسْتَغْنَيْتُ عَنْ قَدَحِي وَمِنْ	شَمَائِلِهَا لَا مِنْ شَمُوليَ نَشْوَتِي

إن رمزية الحدق هنا تتمثل في مكاشفة الحقائق ومشاهدة جمال المحبوب بعين القلب = الحدق في « حضرة الجمع وحضرة الوجود » [26] والذي استغنى به الشاعر عن القدح الذي أورثه الانتشاء المعقود بناصية الشهود وحقائق الفناء.

أما البيت الرابع من المقدمة النصية نرى فيه الشاعر يستمر في استدعاء المعجم الخمري كحقل دلالي محوري في مختلف محطات القصيدة حيث يورد لفظة ((السكر)) الذي يستقي معناه من لغته المرجعية الرامزة والتي تعني « دهش يلحق سر المحب عند مشاهدة جمال المحبوب فجأة ، فيذهل الحس ويلم بالباطن فرح وهزة وانبساط » [27]، هذا السكر الذي يشكل بنية تضاد مع الصاحب من حيث تغييبه لهذا المقام عنه إخلاصا لرقابة الحق عن اطلاع الخلق عليه "**تَمَّ لَهُ كَتْمُ الهَوَى**" .

ثم يعمد الشاعر لينقلنا ثانية إلى مقام السكر حيث يقول [28] :

وَلَمَّا انْقَضَى صَحْوِي تَقَاضَيْتُ وَصْلَهَا	وَلَمْ يَغْشَنِي فِي بَسْطِهَا قَبْضُ خَشْيَةِ

ليجدد لنا وصفه لحال السكر ولكن بذكر مقابله، حيث زالت عنه صدمة أنوار الجلال بحصول مقام الأنس والاستقرار وزوال الدهشة وعودة العقل والإدراك، الذي هو مقام الصحو، والذي يورده في سياق الكلام عن ثنائيتي البسط القبض، اللذين هما بمرتبة المحبة العامة بشقيها الخوف والرجاء، لتتحقق له بذالك المحبة الخاصة ،حيث ينتقل من « مرتبة الإيمان إلى مرتبة أسمى فيقبضه الحق تارة ويبسطه أخرى » [29]، وهذه الطبيعة التباينية والتكاملية –في الوقت نفسه – هي التي تحكم هذا التصور في الخطاب الصوفي، وهذا التفسير هو الذي يطغى بعد ذلك ليعلل نظرية الاتحاد باعتبارها جامعة بين النقيضين الإلهي والبشري بهدف إيجاد التكامل المنشود، الذي يغدو من خلاله العبد « إلها قادرا على كل شيء ، عالما بكل شيء، ترث عنه الكائنات الكمال » [30].

ثم ينتقل الشاعر إلى برزخ دلالي آخر في الأبيات الخمسة الأخيرة من المقدمة النصية، حيث يستهلها شاكيا مما أصابه من فرط الصبابة وألم الوجد [31]:

وَأَبْثَثُها مَا بِي وَلَمْ يَكُ حَاضِري	رَقِيبٌ لَهَا حَاظٍ بِخَلْوَةِ جَلْوَتِي

موظفا في ذلك الرمز الأنثوي كعلامة يعبر من خلالها عن الحب الإلهي مقررا في ذلك تربعه المطلق على عرشه ، إذ أن كل العشاق بعده عالة عليه فقد جمعهم « تحت لوائه وجندهم تحت قيادته » [32].

فمن خلال استحضار الشاعر لصورة المرأة تظهر لنا الصلة والعلاقة الوطيدة التي تجمع الدلالة الرمزية للخمرة والدلالة الرمزية للمرأة في تشكيل بنية المحبة الإلهية في التصور الصوفي.

وفي البيت السادس نرى أن الشاعر قد افتتحه بفعل ماض مجسدا ثنائيتي الحضور / الغياب ذات الدلالة الزمنية المتبادلة، والتي يقف الشاعر منها موقف المحرك المتحكم في معادلة الزمن الكامنة وراء هذا التركيب اللغوي؛ بحيث إنه أوقف لحظته الآنية – التي هي مقطع زمني ساكن في حيز مكاني ثابت– ليدخل من خلاله الحالة الشهودية التي هي خرق للزمان والمكان ، بحتى تصبح الشكاية من الشاعر أقرب للذات من الذات .

وقوله : "**حاظ لخلوة جلوة**"، هو ربط ناموس الزمان بالمكان ،حيث يختلي الشاعر عن نفسه بنفسه ،فلا ينتقل بها عما أريد لها إلا بعروج النفس من ظواهر الحس إلى كمالات الروح، ليذهب بنا الشاعر بعد ذلك إلى منزلة دلالية أخرى، حيث يوظف من خلالها ثنائية ضدية ذات مرجعية صوفية والمتمثلة في المحو والإثبات حيث يقول [33] :

وَقُلْتُ وَحَالِي بِالصَّبَابَةِ شَاهِدٌ	وَوَجْدِي بِهَا مَاحِيَّ والفَقْدُ مُثْبِتِي

وذلك في سياق الكلام عن حال المحب الذي أخذت عليه الصبابة وجدانه حتى دخل حال المحو، بحيث رفعت عنه أوصاف الإدراك فغاب عن عقله « بذهاب القلب عن حس المحسوسات بمشاهدة ما شاهد » [34].

فكأن الشاعر بفقدان عقله عن إدراك المحسوسات بفعل ما ناله من فتوحات المحو هو في الحقيقة مثبت قدرته الإيمانية والانتقال بين مقامات النفس المختلفة .

وفي البيت التالي يظهر مقول قول البيت السابق [35]:

هَبِي قَبْلَ يُفْنِي الحُبُّ مِنِّي بَقِيَّةً	أَرَاكِ بِهَا لِي نَظْرَةَ المُتَلَفِّتِ

ليتأكد إصراره في طلب الاتحاد والفناء، راجيا من الذات الإلهية رجاء المستكفي "نظرة المتلفت"، بما بقي له من إدراك ووعي لم تصله يد الفناء والحب، الذي يوشك على أن يسجن الشاعر سجنا أبديا، ويظهر ذلك من خلال المقابلة بين تركيب المجرد (بقية الحب) والمحسوس (نظرة المتلفت)، راسما بذلك إمكانية الجمع بين مجرد الشيء ومحسوسه، أو بين جمع المتباعدين في صورة علامة يحكمها نظام علاقات موحَّد.

فكأن الشاعر يأمل في لمِّ وإعادة تركيب ما تشظى في نفسه بفعل جلال الحق وإشعاع نوره على القلب، وذلك من خلال استحضاره في البيت التاسع لقصة موسى عليه السلام، وطلبه من ربه أن يراه عيانا، وهي الحادثة المعروفة في العرف الصوفي بحادثة التجلي، حيث يقر عجزه باستحالة إدراك كنه الحق ﴿ فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكّاً ﴾ [36].

وفي آخر بيت من المقدمة النصية نرى الحضور المتكرر لمصطلح السكر المقرون بمصطلحي الفاقة (الفقر) والإفاقة (الصحو)، موظفا من خلالهما ثنائية الحضور والغياب، والتي تظهر تفاوت حال الشاعر بين سكر يلحقه من الدهشة والذهول عن مشاهدة المحبوب (الغياب)، وبين إفاقة تستقر فيها نفسه عند شاطئ الأنس والاستقرار(الحضور).

سيمياء الخاتمة:

إن الخاتمة الشعرية لبنية القصيدة تضطلع بأهمية كبيرة، بحيث تسهم بشكل أو بآخر في تمتين الروابط المنطقية والدلالية لهيكل القصيدة، فإذا كانت الفاتحة أو المقدمة النصية هي بمثابة الغرة أو أول ما يقع في أذن السامع والدال على ما بعده من الوحدات الدلالية المكونة للموضوع أو الغرض المتناول، فإن الخاتمة هي أيضا ذات وظيفة لا تقل أهمية عن الفاتحة، في تنظيم العلاقات التي تربط بين مختلف الأنساق المكونة للنص الشعري، وترك الأثر الحسن عند المتلقي، وقد اعتنى نقادنا القدماء بالوظيفة التأثيرية والجمالية للخاتمة أو المقطع، حيث اشترطوا فيها شروطا كثيرة من بينها إصابة المعنى ودقة اللفظ وابتكار الصورة وغيرها من الشروط التي تشترك فيها مع

المقدمة باعتبارها آخر ما يبقى في الأسماء، وهي في الغالب تكون البيت أو البيتين من آخر القصيدة.

فإذا تأملنا نص ابن الفارض فإننا نجد أنه قد امتدت خاتمته لسبعة أبيات، وليس في هذا مخالفة للعرف الشعري العربي كما يمكن أن يتبادر إلى الذهن بقدر ما هو مراعاة للفضاء البنيوي المتسع للقصيدة (760 بيت)، ونحن في حصرنا لها في سبعة أبيات إنما انطلقنا من ملاحظة التغير الدلالي؛ حيث إن الفضاء العام قبل هذه الخاتمة كان منصبا على ذكر تمظهرات مقام الجمع عند الشاعر، إذ يمضي السياق الشعري « بعد ذلك في حركة صاعدة [إذ] توالت مجموعة من الأبيات » [37] تعبر بمجموعها عن فضاء دلالي آخر، هذا من جهة ومن جهة أخرى البعد الرمزي للعدد (7) في الفكر الصوفي، والذي نراه يتقاطع مع عدة مظاهر؛ حيث إنه عدد أيام الأسبوع الذي تعتبر محل الحوادث وأصل الدهر، وأيضا عدد آيات سورة الفاتحة وطوال السور، وأيضا البعد الروحي لهذا العدد المتمثل في أمهات الأسماء الإلهية السبع: (الحي، العالم، القادر، المريد، السميع، البصير، المتكلم) وأيضا الأفلاك السبع السيارة، وما لها من دور في تنظيم حركة الكون، وأخيرا اعتبار العدد سبعة هو إجمالي الأطوار التي تكونت عند الصوفية تأثرا بقضية التجلي الرباني لجبل الطور، وهذه الأطوار هي « الطبع والنفس، والقلب، والروح، والسر، والخفي، والأخفى »[38]، ومعها تبقى هذه المنطلقات المعتمدة في تحديد الخاتمة أمرا نسبيا محل اجتهاد لا غير.

إنَّ أول ملاحظة يمكن ملاحظتها في هذه الوحدة السميائية هي استفاضت المفردات التي تصب في حقل دلالي واحد والتي تشترك فيما بينها في النور والإضاءة؛ حيث نجدها تباعا في أبيات الخاتمة، على شكل علامات مشحونة بدلالات تعمل على تفعيل دلائلية العلامات الأخرى في النسق، فمن بين هذه المفردات نجد (أنواري، مضيئة، بدري، شمسي، دراري، المنيرة، أنجم، أفلاكي) التي نجد لها انعكاسات إيقاعية رمزية « لا يمكن أن تكتسب دلالتها إلا من خلال التعارض والتقاطع مع علامة أخرى »[39]، ومن أمثلة ذلك في هذه الخاتمة:

وأسست أطواري / وقضيت أوتاري | بدري لم أفل / وشمسي لم تغب.

هذا التوظيف الواسع لمفردات الحقل الدلالي المرتبط بالنور لا يحتاج منا إلى كثير إمعان للنظر، وخاصة إذا استحضرنا أن هذا النص الصوفي يحتفي بشكل مطلق بالنور وأبعاده الرمزية باعتباره واقعا تحت ثنائية الظاهر والباطن التي « تنبع في حقيقتها من أصل واحد هو الحقيقة المحمدية، النورانية السارية في الكون بأسره » [40]، فالشاعر عندما ابتدأ خاتمته بقوله [41]:

وَآنَسْتُ أَنْوَارِي فَكُنْتُ لَهَا هَدَىً	وَنَاهِيكَ عَنْ نَفْسٍ عَلَيْهَا مُضِيئَةِ

فإنه يستحضر بذلك القصص النبوي، والمتمثل في قصة موسى عليه السلام، ولعل هذا الاستدعاء أو التناص القرآني له ما يبرره من اعتبار أن التجلي الرباني الذي طلبه موسى من الله هو أصل المقولات الصوفية بعد ذلك، كالقول بالفناء والمشاهدة والإشراق والمكاشفة ...

فقوله : آنست أنواري هو تضمين مباشر لقوله تعالى ﴿ إِذْ رَأَى نَاراً فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَاراً لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى ﴾ [42]، حيث نرى أن الشاعر قد تقمص ذات نبي الله موسى في حركة رجعية تنطلق من النور الأبدي المجسد في محمد ρ الذي فاض نوره على جميع الأنبياء، ومنهم أصاب هذا النور قلوب الأقطاب والأوتاد.

فالشاعر قد استأنس بنور الجمال المحمدي فأضافه إليه ليجنح به من الاستعمال العرفي المتداول إلى دلالات رمزية لهذا النور، والذي هو جنس ما فتح الله به على الشاعر من الفيوضات الروحية والفتوحات الربانية، فالشاعر قد اكتسب النور من عدة جهات .

ليصبح الشاعر بهذا محققا للمقام لم يبق له منه بعد ذلك إلا « الاستغراق في عين بحر الوحدة، وذلك عين المقصود، وهذا الاستغراق هو المعبر عنه بالفناء » [43].

حيث نجد أن هذه النورانية تطغى بعد ذلك لتوجه الحركة الدلالية في أبيات الخاتمة؛ بحيث تظهر قطبية الشاعر كنتيجة منطقية لمقام الشاعر ومكانته من الحضرة الإلهية والحقيقة المحمدية؛ حيث نرى توارد الأفكار مقررة هاته الحقيقة بين النور البشري كوحدة حاضرة، متمايزة عن النور الإلهي الغيبي، والواسطة النبوية (الحقيقة المحمدية) الرابطة بين الغيب والشهادة، حتى ليظهر الشاعر في صورة الذات المنعكسة التي تتحرك « نحو هذا المكان البعيد القريب [الذات الإلهية] تطوي المسافات، تصارع الأهوال، تبتغي لقاء، حيث لا تظل حركتها مجرد هروب وإنما خروج من حالة النفي نحو حالة الإثبات وتأكيد الوجود الفعلي » [44].

وفي الأخير بقي أن نشير في هذا العنصر إلى نقطة مهمة وهي الرابطة الدلالية بين مقدمة القصيدة –كبنية أولية تحمل في داخلها مؤشرا إحاليا تظهر مدلولاته منعكسة على سطح البنى الدلالية الأخرى– والخاتمة النصية، ذلك من حيث تلك الحركة التقابلية بينهما، حيث إن الشاعر استهل قصيدته بذكر علامات لغوية متوافرة، شكلت مجالا دلاليا خاصا بالخمرة الإلهية وتمظهراتها وأحواله معها، بلغة صوفية عرفانية أضحت للشاعر تشكل مفهوم الاتحاد الصوفي، وهذا باعتباره نظاما إشاريا يقوم على تكاملية الذوات والأعيان في منطق الحب والفناء، هاته العلاقة التي يعيد الشاعر استحضارها على طول مساحة القصيدة، ليجعلها خاتمة نصه بعدما ربطها بالسياق المشترك، ليضفي بذلك على الخمرة بعدا روحيا نورانيا يسعى الشاعر من خلاله إلى اتصال بالحضرة الإلهية عبر قنوات الفناء والشهود، بحيث يظهر هذا الخطاب الصوفي كعلاقة تندرج ضمن العملية التواصلية تصبح القصيدة بحكم ذلك معادلا موضوعيا يؤسس لجدلية (الذات الإلهية / الشاعر) كطرفي إرسالية بحيث نجد أن المرسل والمستقبل كلاهما في حالة تبادل الأدوار، أو اشتراك في إنتاج القصيدة وتلقيها.

خَاتِمَةٌ :

ومما سبق من عناصر هذا الدراسة نصل إلى النتائج التالية:

1/ إنَّ عنوان هذا النص (التائية الكبرى) قد ارتكز على وظائف شعرية متعددة، فكان بمثابة المبتدأ الذي يأتي المتن مخبرا عنه، شارحا ما فيه من تكثيف مبينا ما فيه من إجمال موضحا ما فيه من إبهام.

2/ عند تطبيقنا لاستراتيجية التأويل على الجهاز العنواني وجدنا أنه يبوح بمضمون القصيدة، من حيث إشارته لمقولة الاتحاد والتي تظهر عبر مختلف محطات النص الشعري.

3/ إن الرمز الشعري عند الصوفية، هو شبكة دلالية معقدة ومشفرة، تتخذ من التراث الصوفي نقطة محورية مرجعية أثبتت لنفسها التميز والتفرد كخطاب نخبوي، وذلك عبر تطويق السياق اللغوي وتحرير الإشارات لإعادة شحنها برؤى وأطروحات تتطابق والتصور السلوكي العرفاني كخلفية فكرية وروحية على حد سواء.

4/ استحضار الشاعر لصورة الخمرة كمجال دلالي واسع استطاع من خلاله أن يعبر عن حالته النفسية وأن يفرغ مكبوته الروحي في شكل قوالب لغوية رمزية تراوح بين الحقيقة والخيال.

5/ ارتكاز الشاعر على محور الزمن كموجه للعلاقة الأبدية بين الإنسان والله مجسدا بذلك جدلية المطلق/ النسبي، الماثلة في الحالات الشهودية (الحضور/ الغياب).

6/ استعمال الشاعر للحيز الدلالي النوراني كمقابل رمزي لدلالات الخمرة – بين الفاتحة والخاتمة- للتعبير عن حالات الحب الإلهي واعتبار أصل النور إنما هو نابع من الحقيقة المحمدية التي تفيض على كل الكون.

7/ الترابط الدلالي بين العنوان والفاتحة والخاتمة النصية، مما يدلنا على توافر الوحدة العضوية المتحكمة في توجيه المعنى وتراتبيته على حسب التصور الصوفي .

هوامش :

[1]/- جميل حمداوي: " السيميوطيقا والعنونة "، مجلة عالم الفكر، مج25، عدد03، الكويت، يناير/ مارس، 1998، ص 90.

[2]/- فتحي رزق الخوالدة، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2006، ص 128.

[3]/- محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص 60.

[4]/- جميل حمداوي، " السيميوطيقا والعنونة "، مرجع سبق ذكره، ص 109

[5]/- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 1998، ص 15.

[6]/- نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل (دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2003، ص 34.

[7]/- ثريا ملحس، القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الكتاب اللبناني، لبنان، بيروت، ص 98، 99.

[8]/- صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1998، ص 49.

[9]/- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1988، ص43.

[10]/- محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2001، ص 171.

[11]/- المرجع نفسه، ص 50.

[12]/- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، مصر، 1998، ص 132.

[13]/- مصطفى بن سليمان بالي زادة الحنفي، شرح فصوص الحكم لابن عربي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2003، ص 316.

[14]/- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، مرجع سبق ذكره، ص 366.

[15]/- أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي قراءة في الأحوال والمقامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 278.

[16]/- عمر بن الفارض، الديوان، اعتنى به وشرحه : هيثم هلال، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط02، 2005، ص 24.

[17]/- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص 265.

[18]/- محمد أركون، الفكر الإسلامي، تر: هاشم صالح، لافوميك، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1993، ص 159.

[19]/- أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي قراءة في الأحوال والمقامات، مرجع سبق ذكره، ص 274.

[20]/- عبد الوهاب المسيري، اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2002، ص 162.

[21]/- الديوان، مصدر سبق ذكره، ص 24.

[22]/- عبد المنعم الحفني، المعجم الصوفي، دار الرشاد، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص 140.

[23]/- الديوان، مصدر سبق ذكره، ص 24.

[24]/- نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل (دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي)، مرجع سبق ذكره، ص 269.

[25]/- الديوان، مصدر سبق ذكره، ص 24.

[26]/- علي زيعور، العقلية الصوفية ونفسانية التصوف نحو الاتزانية إزاء الباطنية والأوليائية، في الذات العربية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 167.

[27]/- عبد المنعم الحفني، المعجم الصوفي، مرجع سبق ذكره، ص 26.

[28]/- الديوان، مصدر سبق ذكره، ص 58.

[29]/- المرجع نفسه، ص 43.

[30]/- ثريا ملحس، القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه، مرجع سبق ذكره، ص 107.

[31]/- الديوان، مصدر سبق ذكره، ص 25.

[32]/- عبد المنعم الحفني، المعجم الصوفي، مرجع سبق ذكره، ص 194.

[33]/- الديوان، مصدر سبق ذكره، ص 24.

[34]/- علي بن عبد العزيز بن عبد الرحمن العمراني، نصيحة المريد في طريق أهل السلوك والتجريد، تح: عاصم إبراهيم الدرقاوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 12.

[35]/- الديوان، مصدر سبق ذكره، ص 25.

[36]/- سورة الأعراف: الآية (146).

[37]/- شفيع السيد، قراءة الشعر وبناء الدلالة، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، القاهرة، 1999، ص 22.

[38]/- عبد المنعم الحفني، المعجم الصوفي، مرجع سبق ذكره، ص 25.

[39]/- عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي (دراسة سيميائية للشعر الجزائري)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1993، ص 10.

[40]/- نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل (دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي)، مرجع سبق ذكره، ص 238.

[41]/- الديوان، مصدر سبق ذكره، ص 73.

[42]/- سورة طه: الآيتان (9-10).

[43]/- علي بن عبد العزيز بن عبد الرحمن العمراني، نصيحة المريد في طريق أهل السلوك والتجريد، مرجع سبق ذكره، ص 79.

[44]/- حسن مسكين، الخطاب الشعري الجاهلي (رؤيا جديدة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 59.