وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ورقلة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

تجلِّياتُ التَّناص فِي شعْرِ عفيف الدِّين التِّلمسَاني

مذكرة من متطلبات شهادة الماجستير

تخصص : الأدب العربي ونقده

إعداد الطالب :

عبد الحميد جريوي

إشراف الدكتور :

عبد القادر دامخي

لجنة المناقشة

الأستاذ : د / كمال عجالي	رئيسا	جامعة باتنة
الأستاذ : د/ عبد القادر دامخي	مشرفا ومقررا	جامعة باتنة
الأستاذ : د / صالح مفقودة	عضوا مناقشا	جامعة بسكرة
الأستاذ : د / أحمد جلايلي	عضوا مناقشا	جامعة ورقلة

السنة الجامعية : 2003 / 2004

الإهداء :

إلى كل أولئك الذين قهرهم سلطان الحب . . .

فماتوا ثائرين . . .

تحت وطأة الصمت . . .

مقدمة :

شهدت الساحة النقدية في العقدين الأخيرين من القرن العشرين قفزة هائلة في مقاربة النصوص الأدبية و تحليلها ، استحوذ فيها سلطان النص على اهتمامات الدارسين و انشغالا تهم . فحدث أن برزت نظريات نصية تختلف مفاهيمها من منهج نقدي لآخر.

ولسنا بصدد استعراض قيم التفاوت الحاصلة بين هذه المناهج و إنما نريد أن نستفيد من هذا الثراء العلمي في توضيح معالم هذا البحث ، الذي انصب اهتمامه على محاورة الشعرية الصوفية من خلال ديوان الشاعر الجزائري عفيف الدين التلمساني (610 – 690 هـ) .

وقد اعتمدنا نظرية التناص استراتيجية في الولوج إلى النص الشعري الصوفي بوصفه خطاب أدبيا متميزا و من ثم الكشف على نظام العلائق بين بناه الداخلية الخارجية التي توحدت فاصطبغت بها خلاياه .

لقد تعددت أسباب اختيار هذا الموضوع فبعضها يرجع إلى الديوان نفسه على أساس مادته الشعرية الخصبة التي ما زالت في حاجة ماسة إلى الدراسة و التحليل ، مع العلم أنه لم تمض على تحقيقه إلا بضع سنوات بفضل المجهودات الكبيرة التي قام بها الدكتور العربي دحو ، و بناء عليه سيكون عملنا هذا مشاركة في الكشف عن نفائس تراثنا من الأدب الجزائري القديم .

إضافة إلى ذلك و من الأسباب الوجيهة – أيضا – رغبتنا الملحة في الإسهام في تناول الظاهرة الأدبية من خلال رؤية نقدية حديثة ، تسمح بالكشف و الاستشفاف اعتمادا على الممارسة النصية متجنبين معيارية النقد التقليدي المتسم

– غالبا – بأحكام قيمية جاهزة مؤكدين في الوقت نفسه على حتمية التواصل الأدبي التزامني الملغي لفكرة الفصل المفترض التي تبناها أصحاب التحقيب الأدبي .

و من هذا المنطلق ، ستكون الضرورة قوية في محالة التحكم في المصطلح النقدي الحديث الذي ما زال يسوده بعض الغموض – أحيانا – ، و يعاني – أحيانا أخرى – حيفا في الاستعمال يصل حد التضارب وقد يرجع السبب في ذلك إلى اجتهادات فردية في الترجمة و إلى انعدام التعاون بين الباحثين العرب ، وفي هذه الحالة سأعمد للعمل بالشائع ذي الدلالة الواضحة .

يعد التناص من أبرز المصطلحات الحديثة التي شغلت اهتمام جل الباحثين ، منذ اكتشافه من طرف الباحثة البلغارية "جولياكريستيفا" ، إلى انتشاره السريع شرقا وغربا فعلى المستوى العربي ، لقي اهتماما واضحا حيث تناوله الدارسون بالشرح و التفصيل – تنظيرا و تطبقا – و من أهم الدراسات التي استفدنا منها في ذلك كتاب: « تحليل الحطاب الشعري : استراتيجية التناص » للدكتور محمد مفتاح و كان تناول فيه قسما نظريا متعلقا بعناصر تحليل الخطاب الشعري ، أعقبه بقسم ثان طبق فيه استراتيجية التناص على رائية ابن عبدون حاصرا الظاهرة في ثلاث بني : بنية التوتر – بنية الاستسلام – بنية الرجاء و الرهبة ، مركزا في ذلك على آلية التمطيط إذ رأى البيت الأول هو النواة المعنوية الأساسية التي تتولد منها باقي معاني القصيدة ، لكن ما يلاحظ في هذه الدراسة التطبيقية هو اكتفاء الدكتور مفتاح بالعودة إلى بعض الأمثال أو الأحاديث الشريفة دون الرجوع إلى النصوص الشعرية رغم أنها تشكل مادة خصبة في المقاربة التناصية و بخاصة في المطالع الطللية و الحكمية و الرثائية .

كما تناول الدكتور عبد الله محمد الغذامي ظاهرة التناص في كتابة « الخطيئة و التفكير : من البنيوية إلى التشريحية » مخصصا الفصل السادس للجانب التطبيقي و قد تعرض فيه إلى مداخلة الشاعر حمزة شحاته مع الشريف الرضى ، و الملاحظ في هذا التحليل هو التركيز في تناول الظاهرة على الجانب الوصفي الإحصائي وقام الباحث أحمد مجاهد بمجهود كبير في كتابة (أشكال التناص : دراسة في توظيف الشخصيات التراثية) و الكتاب في أصله رسالة ماجستير ناقشها الباحث في كلية الآداب في جامعة " عين شمس" تحت عنوان « توظيف الشخصيات التراثية في الشعر المصري الجديد) و كان قد قسمها إلى أبواب هي : (آليات استدعاء الشخصيات – مساحتها النصية – تقنيات توظيفها) لدى ثلاثة من أبرز الشعراء المصريين هم (صلاح عبد الصبور ، أحمد عبد المعطي حجازي ، أمل دنقل) . ورغم تركيز الباحث على الجانب الفني في هذه الدراسة الهامة إلا أنها تبقى جزئية لا تفي بشمولية الظاهرة التي تستدعي تنوع النصوص و تعدد الآليات .

كما أشير – أيضا – إلى العمل الهام الذي قام به الباحث سعيد الوكيل في كتابة (تحليل الخطاب السردي : معارج ابن عربي نموذجا) إذ خصص فصلا كاملا لدراسة ظاهرة التناص في معارج ابن عربي معتمدا في ذلك على مصطلحي التآلف و التخالف في تقاطع النصوص ، لكن ما يلاحظ في هذه الدراسة هو تعدد التصنيفات التناصية إلى أنواع تبدو دون مبرر واضح مثل (تناص إبدال العناصر – تناص إحالي ، تناص جيولوجي ، تناص استحضار الشخصية ، تناص تغيير الضمير ... الخ)

أما العمل المتميز في المجال التطبيقي فهو المجهود الكبير الذي قامت به الباحثة آمنة بلعلى في كتابها « تحليل الخطاب الصوفي : في ضوء المناهج النقدية المعاصرة » إذ يعد بحق ثمرة ناضجة من ثمار النقد العربي الحديث بفضل شمولية البحث واتضاح الرؤية هذه – إذن – بعض النماذج التي مست ظاهرة التناص ستشكل هي و غيرها من الدراسات التي سنشير إليها في مضانها ، قاعدة للاسترفاد محاولا في الوقت نفسه تدارك جوانب النقص و بخاصة على مستوى التطبيق الذي كثيرا ما يكون جزيئيا بسيطا أو كليا يعتريه الغموض و التعميم .

ولا أنسى في الأخير أن أشير لبعض المراجع الأجنبية المترجمة وغير المترجمة لباحثين كبار أمثال : رولان بارت في كتابه (لذة النص) وجوليا كريستيفا في كتابها (أبحاث من أجل تحليل سيمائي) وجيرار جينيت في كتابه (مدخل إلى جامع النص) ...

إن الهدف الأساسي لهذا البحث هو التطلع للمشاركة في وضع لبنة بسيطة من لبنات البناء النقدي العربي ، سواء بالارتداد إلى الماضي التليد و النهل من ينابيعه الصافية أو بالتطلع الحثيث إلى الآداب الغريبة و ما أفرزته من نظريات و مناهج أسهمت في دفع عجلة التطور الإنساني – عموما – متجاوزين في ذلك هيمنة الثنائيات الضدية على الفكر العربي ، هذه الهيمنة التي أفرزت خللا ابستمولوجيا حادا كان سبيلا لانزلاق حضاري خطير . ومن تلك الثنائيات التي شغلت الفكر العربي وأرهقت كاهله ردحا من الزمن ثنائية (أصالة –معاصرة) حيث أدت إلى اختلافات جذرية في وجهات النظر وصلت حد الصراع الذي لا مبرر له .

إن الحيدة العلمية هي وحدها الكفيلة بتحقيق نتائج موضوعية وقد رأينا في المنهج البنيوي أداة مناسبة تكفل بنسبة عالية تحقيق هذا الهدف متجنبين –في الوقت نفسه – النظرة التقليدية التي تقوم على إصدار الأحكام الذاتية محاولة تبريرها ولو بفرضها على النص الذي يعاني في نهاية المطاف من عملية إذلال فجة تؤدي به الضمور ثم الفناء وسط صمت رهيب .

إذا كان لتبني المنهج البنيوي مبرراته العلمية ، فهذا لا ينفي استفادتنا من بعض الإجراءات الأسلوبية والسيميائية والاستعانة ببعض المفاتيح في نظرية القراءة مثل أفق الانتظار والمسافة الجمالية ... الخ

وقد اقتضى البحث –بناء على ما سبق – تقسيمه إلى (مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة) وكان عنوان الفصل الأول : التناص بين المفهوم والمصطلح وقسم هذا الفصل النظري إلى أربعة مباحث تضمن المبحث الأول : مقاربة التناص في النقد القديم –أما المبحث الثاني فتضمن : مفهوم التناص في النقد الحديث ، أما المبحث الثالث فشمل أنواع التناص ومستوياته وخصص المبحث الرابع لآليات التناص .

أما الفصل الثاني فتناولنا فيه : تناص الرمز الصوفي عند العفيف وقسمته إلى (توطئة كمدخل أساسي ومبحثين) ، تضمن الأول : تجلي الرمز الغزلي أما المبحث الثاني فخصص لـ: تجلي الرمز الخمري .

أما الفصل الثالث والمعنون بـ: التناص الديني عند العفيف فقد قسمته بدوره إلى (توطئة ومبحثين) ، تناول المبحث الأول : حضور النص القرآني ، أما المبحث الثاني فتضمن : حضور الأثر النبوي وقد راعيت في هذا التقسيم طبيعة الخطاب الصوفي الذي يعتمد أساسا على أسلوب الترميز وينبني على مركزية النص الديني :

وانتهى البحث بخاتمة كانت حوصلة النتائج المتوصل إليها ولعل من أهمها كشف النقاب عن بعض الأسرار المكنونة في الشعرية الصوفية التي مازالت في حاجة إلى تنقيب أكبر بالنظر إلى عمق هذه التجربة المتميزة بحق .

ومن الصعوبات التي واجهتني في هذا البحث هي ندرة الدراسات النقدية حول الخطاب الصوفي من منظور المناهج الحديثة ، وكذا بعض المشقة في التعامل مع الديوان الشعري للعفيف نظرا لانعدام الشكل فيه واحتوائه على بعض الأخطاء العروضية والتركيبية وعلى الرغم من ذلك فقد كانت هذه المشقة فسحة للقراءة الحرة وهو ما صرح به المحقق في مقدمة الديوان وأملي في الختام أن يسهم هذا البحث –على نقائصه– في التقرب من تراثنا الصوفي وفق رؤية حديثة تسمح بتصالحنا مع الذات والتطلع للإمساك بكل ما هو جميل .

من الواجب –أيضا– أن أنوه بالتوجيهات القيمة للأستاذ المشرف عبد القادر دامخي وتشجيعه الدائم الذي أكسبني ثقة بالنفس كانت دافعا لإتمام هذا البحث ، دون أن أنسى يد العون التي مدت إلي بطلب وبغير طلب من الأساتذة الأفاضل: العيد جلولي إبراهيم طبشي ، عبد القادر عباسي ، عمار حلاسة

هذا ونسأل الله التوفيق والسداد . تقرت في :2003/09/08

الفصل الأول :

التناص بين المفهوم والمصطلح .

. مقاربة التناص في النقد القديم .

. مفهوم التناص في النقد الحديث .

. أنواع التناص ومستوياته .

. آليات التناص .

مقاربة التناص في النقد القديم :

التناص مصطلح نقدي حديث ، يتجلى في تعالق النصوص و تفاعلها و اتحاد الحدود فيما بينها ، و بذلك فإن « كل نص هو تناص ، و النصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة و بأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرف فيها نصوص الثقافة السالفة و الحالية : فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة »[1].

و مثل هذا المفهوم لا يعدم وجودا في التراث النقدي ، فلقد تفطن النقاد العرب إلى ظاهرة تداخل النصوص و أسهبوا في تحليلها تحت ما سموه بـ « السرقات الأدبية » لكن جهودهم لم ترق إلى مستوى البحث المنهجي الدقيق ، ذلك أنهم نظروا إلى هذه الظاهرة في بداية الأمر نظرة شك و ريبة في ظل رؤية أخلاقية صارمة حتى « أن أغلب النقد العربي

القديم يدخل التداخلات النصية في دائرة السرقات الأدبية هذا ما يجعل تحديد التنوعات خاضعا لمفاهيم مثل السرقة و الغصب و الإغارة و الاختلاس ، هذا كله يعني أن تلك المفاهيم تنتمي إلى رؤية و نظام يختلفان كثيرا عما تنتمي إليه هذه القراءة التناصية »[2] .

و لم يتطور مفهوم " السرقات " إلى مصطلح نقدي بأبعاده العلمية الواضحة إلا بعد الصدمة الفنية التي أحدثها أبو تمام من خلال مذهبه الجديد في البديع ، و السبب في ذلك أن خصوم أبي تمام اتخذوا من مبحث السرقات منطلقا في مواجهة مذهبه المستحدث ، متسلحين في ذلك بتعصبهم للنظرية الفنية المحافظة المتمثلة في عمود الشعر ، و بتشبثهم بفكرة استنفاذ المعاني ، و قد ترتب عن ذلك التضييق على الشاعر و محاصرة إبداعاته ، فهو « إما أن يأخذ معنى من سبقه أو يولد معنى جديدا من معنى سابق ، و بهذا يتفاوت المحدثون في قدرتهم من هذه الناحية ، فمنهم من يقصر على المعنى السابق ، و منهم من يحتذيه ، و منهم من يزيد عليه ، و منهم مَن يولد معنى لم يخطر للأول ، و بذلك حل التوليد محل الابتكار »[3] .

ورغم ذلك فقد فرض المذهب الجديد نفسه بفضل تطور الوعي الجمالي المواكب للانفتاح الحضاري الذي شاع في العصر العباسي ، و هي الحقيقة التي صرح بها ابن المعتز عندما علل سبب تأليفه لكتاب طبقات الشعراء بأن «هذا الشيء قد كثرت رواية الناس له فملوه ، و قد قيل لكل جديد لذة ، و الذي يستعمل في زماننا إنما هو أشعار المحدثين و أخبارهم »[4]

1- رولان بارت : نظرية النص : ترجمة محمد خير البقاعي– مجلة العرب و الفكر المعاصر– ع (3) سنة 1988 ، ص 96

2-سعيد الوكيل : تحليل النص السردي : معارج ابن العربي نموذجا – الهيئة المصرية العامة 1998، ص 94

3- إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب : دار الثقافة – بيروت 1971 ، ص 39

4- ابن المعتز : طبقات الشعراء المحدثين ، تحقيق : عبد الستار أحمد فراج ، دار المعارف ، القاهرة ، 1956 ، ص86 .نقلا عن : محمد أديوان : سؤال الحداثة في الشعرية العربية القديمة – شركة النشر والتوزيع – الدار البيضاء ، ط1 ، 2000 ، ص 71 .

و كذلك فعل الآمدي عندما حاول رد بعض التهم على أبي تمام و أكد أن « له – على كثرة مآخذه من أشعار الناس و معانيهم – مخترعات كثيرة و بدائع مشهورة »[1] .

و لا يختلف الأمر كثيرا بالنسبة للشاعر أبي الطيب المتنبي ، فقد كان هو الآخر محط أنظار النقاد والعلماء بسبب جموحه الشعري الذي أثار حفيظة مناوئيه وصل حد الخصومة الشخصية و من ثم تأججت معركة السرقات من جديد باعتبارها المنفذ الوحيد الذي قد يحطم كبرياء الشاعر الجريء ، و هذا ما حدا بالعميدي إلى تأليف كتاب خاص عن سرقات المتنبي ، و مما ورد فيه قوله عنه « و يزعم أنه لا يعرف الطائيين ، و هو على ديوانيهما يغير ، و لا يسمع بابن الرومي ، و هو من بعض أشعاره يمير ، و يعيبهم متى ما أنشد لهم مصراع .. »[2] ، و بأسلوب الطعن نفسه و التحامل يقول الصاحب بن عباد : « وهذا التحاذق منه كتغزل الشيوخ قبحا ، و دلال العجائز سماجة »[3] .

و مثل هذه الأحكام لا علاقة له بالممارسة النقدية الجادة بقدر ما هي محاولة لإخماد طاقة فنية هائلة عجزت أمامها أقلام النقاد و اضطربت أفكارهم ذلك أن « شعر المتنبي فيما يبدو – و كما كان شعر أبي تمام – أكبر من أدوات النقاد النقدية ، مما أربكهم و دفعهم عجزهم أمامه إلى الخصومة الشخصية و من ثم كانت السرقات و احتدامها »[4] .

لكن صاحب الوساطة يرتفع بمصطلح السرقات معنا في التدقيق و التحليل و يرى بأن هذا الباب لا ينهض به إلا الناقد البصير ، كما دافع عن الشعراء المحدثين و اعترف لهم بإبداعاتهم الفنية و صرح بأنه « متى أنصفت علمت أن أهل عصرنا ، ثم العصر الذي بعدنا أقرب فيه إلى المعذرة و أبعد عن المذمة لأن من تقدمنا استغرق المعاني ، و سبق إليها و أتى على معظمها و إنما يحصل على بقايا ، إما أن تكون رغبة و استهانة أو لبعد مطلبها و اعتياص مرامها و تعذر الوصول إليها ، و متى أجهد أحدنا نفسه و أعمل فكره و أتعب خاطره و ذهنه في تحصيل معنى يظنه مبتدعا و نظم بيتا يحسبه مخترعا ، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه أو يجد له مثلا يغض من حسنه »[5] . و رغم هامش الحرية الذي أفسحه الجرجاني للشعراء المحدثين ، و ميله للإنصاف ، إلا أنه لم يستطع التخلص من فكرة استغراق المعاني للمتقدمين، وإنما جعل هذه القضية

بمثابة العذر الكافي لسرقات المحدثين المقصودة و غير المقصودة ! و هو نفس الرأي الذي تبناه ابن طباطبا حين أفصح عن محنة

1- الآمدي : الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري : تحقيق السيد أحمد صقر . دار المعرض بمصر 1961 ، ص 123 .

2- العميدي : الإبانة عن سرقات المتنبي : تحقيق إبراهيم الدسوقي البساطي – دار المعارف بمصر 1961 ، ص 24 .

3- الصاحب بن عباد : الكشف عن مساوئ المتنبي – ملحق بالإبانة – ص 263

4- مصطفى السعدني : تأويل الأسلوب : قراءة حديثة في النقد القديم – منشأة المعارف بمصر « ت »ص 174

5- علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي و خصومه : تحقيق علي البجاوي و محمد أبو الفضل ط 3 – دار القلم – بيروت ص 214

شعراء زمانه : « و المحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع و لفظ فصيح و حيلة لطيفة و خلابة ساحرة فإن أتوا بما يقتصر عن معاني أولئك و لا يربى عليها لم يتلق بالقبول و كان كالمطرح المملول »[1] .

و رغم ذلك فإن الجرجاني يقر بأن السرق حتمية لا مفر منها : « و السرق أيدك الله داء قديم و عيب عتيق ولا يزال الشاعر يستعين بخاطر الآخر و يستمد من قريحته ، و يعتمد على معناه و لفظه»[2] . و الحق أن هذه الحتمية مسوغ كاف لرفع المحنة على الشاعر المحدث و هو الباب الذي فتحه الناقد بحذر عندما حصر السرقة الجائزة في « المشترك الشائع » و هو صنفان : « مشترك عام الشركة ... فإن حسن الشمس و القمر و مضاء السيف و بلادة الحمار وجود الغيث و حيرة المخبول و نحو ذلك مقرر في البداية و هو مركب في النفس تركيب الخلقة »[3] و مشترك « سبق المتقدم إليه ففاز به ثم تدوول بعده فكثر و

استعمل ، فصار كالأول في الجلاء و الاستشهاد ، و الاستضافة على ألسن الشعراء ، فحمى نفسه عن السرق و أزال عن صاحبه مذمة الأخذ ، كما يشاهد ذلك في تمثيل الطلل بالكتاب و البرد ، و الفتاة بالغزال في جيدها و عينيها و المهاة في حسنها و صفافها ...»[4] .

لكن الجرجاني يرى بأن الشاعر المجيد لا يكتفي بالتصوير المباشر لأن نفسه تنفر من القوالب الجاهزة و الترديد ، بل يحاول ترك بصماته الشخصية في إبداعه من خلال القلب أو الزيادة ، و ذلك ما فعله " امرؤ القيس " حين أتى بصياغة جديدة لمعنى متداول :

لِمَنْ طَلَلٌ أَبْصَرْتُهُ فَشَجَانِي كَخَطِّ زَبُورٍ فِي عَسِيبٍ يَمَانِي

و كذلك يفعل " لبيد " عندما يطرق المعنى نفسه لكنه يبعث فيه حركية إبداعية أقوى :

وَ جَلَا السُّيُولَ عَنِ الطُّلُولِ كَأَنَّهَا زُبُرٌ تَجِدُّ مُتُونَهَا أَقْلَامُهَا

و يعقب الجرجاني على ذلك بالقول : « و متى جاءت السرقة هذا المجيء لم تعد من المعايب ، و لم تحص في جملة المثالب ، و كان صاحبها بالتفضيل أحق و بالمدح و التزكية أولى »[5].

الذين حاولوا تعطيل الملكات الفنية و تقييد الحريات الإبداعية للشاعر المحدث الذي « إن وافق بعض ما قيل أو اجتاز

1- ابن طباطب : عيار الشعر : تحقيق محمد زغلول سلام – منشأة المعارف بالإسكندرية 1980 ، ص 22

2- علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي و خصومه –، ص 214

3- نفسه ، ص 185

4- نفسه ، ص 185

5- نفسه ، ص 188

وهذا التعقيب يوضح مفهوم السرقة المحمودة ، و يعكس الحس الفني المتطور عند الناقد و هو ما تعامل به مع شعر المتنبي مؤكدا قدرته العجيبة في تداخله مع إبداعات الآخرين دون غصب أو تجن ، بل رد على خصومه المتحاملين منه بأبعد طرف قيل : سرق بيت فلان ، و أغار على قول فلان ، و لعل ذلك البيت لم يقرع قط سمعه و لا مر بخلده ، كان التوارد عندهم ممتنع و اتفاق الهواجس غير ممكن »[1].

أما أبو هلال فإنه يعدل عن مصطلح " السرقة " إلى مصطلح " الأخذ " و يضع عنوانين من كتابه " الصناعتين " باسم : « في حسن الأخذ » و « في قبح الأخذ » و يرى أن التفاضل يكون في الألفاظ بوصفها كسوة للمعاني و هو بذلك يوافق رأي الجاحظ لأن المعاني مشتركة بين العقلاء و إنما « يتفاضل الناس في الألفاظ و رصفها و تأليفهم و نظمها »[2] ، أما بالنسبة للمعاني فيؤكد بأنه « ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تداول المعاني ممن تقدمهم ، و

الصب على قوالب من سبقهم ، و يوردها في غير حليتها الأولى و يزيدها في حسن تأليفها و تركيبها و كمال حليتها ومعرضها ، فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها ... و قال أمير المؤمنين علي : لولا أن الكلام يعاد لنفد ... » .و استدلال العسكري بمقولة الإمام " علي " يدل على وعي عميق بفلسفة " التداخل النصي " أو ما سماه بـ « الأخذ » .

و حسنة أخرى يضيفها الناقد عندما ينفي التفاضل على أساس التقدم أو التأخر ، و يرى بأنه له فضل السبق في ذلك حيث يصرح في ختام باب " الأخذ " بالقول : « و قد أتيت في هذا الباب على الكفاية و لا أعلم أحدا ممن صنف في سرقة الشعر فمثل بين قول المبتدئ و قول التالي ، و بين فضل الأول على الآخر غيري ، و إنما كانت العلماء قبلي ينبهون على مواضع السرق فقط »[3] .

أما عبد القاهر الجرجاني فإنه لم يول الظاهرة كبير اهتمام ، و كأنه بذلك يود إغلاق باب ظل مفتوحا من فرط الزحام ، و قد اكتفى بترديد آراء بعض المعتدلين الذين نظروا إلى القضية عن اعتقاد « بأن معاني الشعر كالهواء و المرعى و الماء ، إنما هي في أساس خلق هذا الكون مشاع بين الناس ، فلا ضير على الخالف أن يأخذ من السالف »[4]

و كان في كتابه " دلائل الإعجاز " قد ضرب أمثلة حية لظاهرة " تداخل النصوص " التي سماها بـ "الاحتذاء " عكست فهمه المتطور للظاهرة ، و حسبنا أن نورد هذا النموذج الذي استدل به من خلال قول البحتري :

1- علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي و خصومه ، ص 52

2- أبو هلال العسكري : الصناعتين– الكتابة و الشعر– تحقيق د.مفيد قميحة – ط (1) دار الكتب العلمية . بيروت . 1981 ، ص 117 .

3- نفسه ، ص 257

4- إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ، ص 40

وَ لَنْ يَنْقُلَ الْحُسَّادُ مَجْدَكَ بَعْدَمَا تَمَكَّنَ رَضْوَى وَ اطْمَأَنَّ مُتَالِعُ .[1]

وقول الفرزدق :

وَ لَقَدْ جَهِدْتمُْ أنْ تزيلوا عِزَّهُ فإذَا أبانٌ قد رسا و يَلَمْلَمُ .[2]

و يرى بعد القراءة المتأنية أن كلا الشاعرين : « قد احتذى ... على قول الفرزدق :

فَادفعْ بكفِّكَ إذَا أردتَ بِناءَنَا ثَهْلانَ ذا الهضباتِ هل يتحلْحلُ »[3]

و بعد هذا المثال الحي عن مفهوم الاحتذاء يقدم بالمقابل مثالا عكسيا كقول القائل :

دَعِ الْمَكَارِمَ لَا تَرْحَلْ لِبُغْيَتِهَا وَ اقْعُدْ فَإِنَّكَ أَنْتَ الطَّاعِمُ الْكَاسِي
ذَرِ الْمَآثِرَ لَا تَذْهَبْ لِمَطْلَبِهَا وَ اجْلِسْ فَإِنَّكَ أَنْتَ الْآكِلُ اللَّابسْ .[4]

و يعلق على ذلك بالقول : لم يجعلوا ذلك احتذاء ، و لم يؤهلوا صاحبه لأن يسموه محتذيا ، و لكن يسمون هذا الصنيع سلخا و يرذلونه و يسخفون المتعاطي له »[5] .

و هكذا يواصل الناقد المتبصر تقديم تصوره لمفهوم الاحتذاء فيقسمه إلى « قسمين قسم أنت ترى أحد الشاعرين فيه قد أتى بالمعنى غافلا ساذجا ، و ترى الآخر قد أخرجه في صورة تروق و تعجب ، و قسم ترى كل واحد من الشاعرين قد صنع في المعنى و صور » و الملفت للانتباه في هذا التقسيم – حقا – هو الحكم على الشاعرين بنزاهة دون اعتبار للتقدم الزمني أو للتأخر ، إنما المعتبر الوحيد هو النص و تتضح فعالية هذه الرؤية النقدية الجادة عندما أرجع سبب التفاوت في القسم الأول إلى كون الاحتذاء وقع « إما لأن متأخرا قصر عن متقدم ، و إما لأنه هدى متأخر لشيء لم يهتد إليه المتقدم »[6]

و ربما يكون مرد هذه الدقة العلمية المتناهية عند الجرجاني إلى إيمانه العميق بنظرية النظم و جدواها في نقض بعض الجوانب الغثائية في التراث النقدي .

لقد شعر جل النقاد القدامى بقصور مفهوم « السرقة » و كأنهم تورطوا في تبني هذا المفهوم بهذه التسمية، فراحوا

1- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز – بحث و تقديم علي أبو زقية – موفم للنشر – الجزائر 1991 ، ص 418

2- نفسه ، ص 418

3- نفسه ، ص 419

4- نفسه ، ص 419

5- نفسه ، ص 419

6- نفسه ، ص 430 - 431

يستنجدون بمواصفات عساها تبعث فيها اللطافة و الاستحسان كقولهم السرقة المحمودة والمستحبة والسرق الحاذق ... إلخ ، و قد أزعجهم حقا هذا القصور المتنامي فاضطرهم إلى ابتداع تصنيفات لا طائل من ورائها ، علق عليها ابن رشيق – رغم أنه لم يتحاشها – بأنها « ألقاب محدثة إذا تدبرتها ليس لها محصول إذا حققت وكلها قريب من قريب ، و قد استعمل بعضها مكان بعض »[1] .

يرتبط بمفهوم " السرقة " حقيقة أخرى ألح عليها النقاد و بينوها في أكثر من موضع و هي ما يمكن تسميته " بناء الذاكرة " ، فهذا ابن طباطبا يطلب من الشاعر أن « يديم النظر في الأشعار ليلصق معانيها بفهمه ، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار »[2] ، و هي الحقيقة نفسها التي أقرها القاضي الجرجاني عندما أعلن بأن « الشاعر يستعين بخاطر الآخر ، و يستمد من قريحته ، و يعتمد على معناه و لفظه »[3]، و قد لخص العلامة ابن خلدون

آراء سابقيه في هذه الحقيقة المتعلقة بماهية العملية الإبداعية بأن اشترط « الحفظ من جنسه ، أي جنس شعر العرب ، حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها ... ثم بعد الامتلاء من الحفظ و شحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم بالإكثار منه تستحكم ملكته و ترسخ وربما إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة إذ هي صادرها عن استعمالها بعينها ، فإذا نسيها فقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يؤخذ بالنسج عليه بأمثالها »[4] و هذا ما عبر عنه بارت بالقول : « أنا أكتب لأني نسيت »[5] .

إذن فالنسج على المنوال يتطلب أولا نسيان المحفوظ و يعتمد على المرجعيات الثقافية التي تتسلل إلى الذاكرة فتنصهر فيها ثم ترتد لتتفجر في عبقرية فذة ، و لن يحدث ذلك إلا بالتفاعل الحي مع الموروث دون تقليد أو اجترار إنما وفق حساسية خاصة يصنعها الخيال المتيقظ و يصبح « الإبداع ليس تذكرا و إنما هو حساسية خاصة للتعامل مع الذاكرة في ظل مناخ جديد ، فالواقع أن الأشياء التي يلتقطها الشاعر تبقى هناك معلقة إلى أن تلتقي معا جميع العناصر التي يمكن أن تتفاعل وتتحد لتكون مركبا شعريا جديدا »[6] .

1- ابن رشيق القيرواني : العمدة في صناعة الشعر و نقده . تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد . ج 2 – ط 5 دار الجيل بيروت 1972 ، ص 280

2- ابن طباطب : عيار الشعر –، ص 23

3- علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي و خصومه –، ص 214

4- عبد الرحمن بن خلدون : المقدمة – شرح و تقديم د.محمد اسكندراني – ط 2- دار الكتاب العربي – بيروت 1998 ، ص525 –526

5- عبد الملك مرتاض : فكرة السرقات الأدبية و نظرية التناص ص 82 . مجلة علامات في النقد الأدبي – ع:12 ،مايو 1991 – جدة

6- مصطفى السعدني : تأويل الأسلوب –ص 224-225

و قد صرح العسكري من قبل بحتمية هذا التفاعل إذ « لولا أن القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول ... و إنما ينطق الطفل بعد استماعه للبالغين »[1] .

و هذا الموقف اعتراف صريح بأن الأخذ و الاحتذاء مشروعان . بل الشعراء أنفسهم يقرون بهذه المشروعية إنصافا لمجلد الشعر عبر الزمان و المكان فهذا عنترة يتساءل « **هل غادر الشعراء من متردم ...**»[2]

و من قبله كعب بن زهير كان قد أجاب عن السؤال :

مَا أَرَانَا نَقُولُ إِلَّا رَجِيعًا وَ مُعَادًا مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُورَا . [3]

كما رد المتنبي على خصومه الذين اتهموه بالسرقة فأعلن بأن « الشعر جادة و ربما وقع الحافر على موضع الحافر»[4] ، و لهذا يجب الاعتراف بحقوق الشعراء الإبداعية فهم « أمراء الكلام ... يقدمون و يؤخرون ويومئون و يشيرون و يختلسون ، و يعيرون و يستعيرون »[5] .

و الشعراء في التصريحات السابقة لا يشكون من مشكلة استنفاذ المعاني كما ادعى ناقدوهم إنما يقرون بحقيقة لا مفر منها و هي الاحتذاء و النسج على المنوال مع اختلاف في الوسائل و الأساليب .

لم يتطرق النقاد إلى ظاهرتي " التضمين " و " الاقتباس " ضمن مبحث السرقات وكأنهم يرون فيها اعترافا صريحا من المبدع بسلطة النص الأصلي ، و هنا يصبح الشاعر غير قابل للمحاكمة لأنه أبدى حسن النية – سلفا – وحفظ النص الموظف من الضياع بين تشابه المعاني و اختلاق الروايات و اختلافها .

إن اعتراف النقاد القدامى بظاهرة التداخل النصي بيّن متفق عليه ، و تبقى المشكلة في الأحكام المتفاوتة المترتبة عن هذه الظاهرة حيث المفهومات « تصلبت رؤيتها حول " الأصل " و على صاحب الفضل و على فضيلة السبق ، و بعده تنتهي مهمة الناقد التراثي ، بينما يكون مفهوم " التناص " أنه حضور لنصوص متعددة ، مع النظر إلى تلك النصوص بحسبانها مداخلات نصية و تحولات فنية »[6] .

ورغم التفاوت الذي يصل حد التضارب أحيانا ،فإننا « لا نغلو في القول إذا قلنا بأن ميدان السرقات الشعرية هي الباب

1-أبو هلال العسكري : الصناعتين –، ص 218

2- الزوزني: شرح المعلقات السبع – ط 5 – دار الكتاب العربي بيروت 1999 ، ص 129

3-كعب بن زهير ، الديوان ، دار صادر ، بيروت 1998، ص 26

4- بدوي طبانة : السرقات الأدبية ط (2) – المكتبة الأنجلومصرية القاهرة 1969 ، ص 42

5- ابن فارس : الصاحبي : في فقه اللغة و سن العرب في كلامها– تحقيق السيد أحمد صقر – دار إحياء الكتب العربية – بيروت 1977 ، ص 468

6- رجاء عبيد : القول الشعري : منظورات معاصرة – منشأة المعارف بالإسكندرية . 1995 ، ص 230

الذي تنفذ منه أغلب القضايا المتصلة بالنقد ، هذا إلى أن السرقات قد مهدت بطبيعتها إلى النقد التحليلي و إلى الموازنة و المقارنة بين الشعراء ، فقد كان من الطبيعي قبل أن يعرض الناقد السرقة أن يأخذ أولا في دراسة أوجه الشبه بينهما »[1] .

لكن ورغم كل هذه الجهود يظل مفهوم " السرقات " قاصرا عن فهم طبيعة العمل الإبداعي كما استوعبها مفهوم "التناص" بمفهومه الحديث من حيث هو حقيقة جمالية يتمثل بها المبدع و الناقد على السواء ، و يمكن إرجاع هذا القصور للعوامل الآتية :

- وضع السرقات ضمن منظومة دينية مبنية أساسا على الإتباع و الابتداع .
- تشقيق تقسيمات توحي بهشاشة البحث النقدي – أحيانا –كالإغارة و الاهتدام ...
- النظرة التجزيئية للقصيدة أثناء تطبيق أحكام السرقة .
- اعتماد الذاتية – أحيانا كثيرة – في دحض إبداعات الخصوم أو لإبرار المقدرة على الراوية .

– تضييق المساحة الإبداعية بحجة استنفاد المعاني أو نضوبها .

– التعصب لعمود الشعر و التركيز على فضيلة السبق .

– التناقض – أحيانا كثيرة – بين الأحكام النظرية و التطبيقات التحليلية كما في " الموازنة " للآمدي أو "المنصف " لابن وكيع .

ولهذه الأسباب جميعها أصر بعض الباحثين المعاصرين على إظهار المفارقة بين " السرقات " و " التناص " على أساس أنهما ينتميان إلى منظومتين مختلفتين تاريخيا و يصرح أحدهم : « و حتى لا نعطي رأيا قاطعا ، لأن القضية تحتاج إلى بحث مفصل ، نكتفي بالإشارة إلى أن هذه المفاهيم النقدية كانت تسعى للبحث عن الأصول ، و عن المصدر الأول للنص الأدبي ، إنها بحث عن المبدع الأول ، التوقيع الأصلي للنص الأبدي صاحب الحقيقة الخالدة ، و ليس باعتبار النص فسيفساء من النصوص تتجاور فيما بينها ، الملاحظة الثانية أن البحث القديم في بحثه عن الأصول و التأثير يختلف جذريا عن المبحث حول التناص ، لأن هدف القدامى كان يكتفي بتسمية النصوص التي تدخل في علاقة فيما بينها دون الاهتمام – كما يفعل المبحث التناصي – بالتأثير التحويلي الذي تمارسه النصوص فيما بينها »[2] و هو نفس الرأي الذي تبناه الباحث سعيد الوكيل في قراءته التناصية لـ« معارج ابن عربي » معلنا أسباب رفضه المصطلحات التراثية في كون

1– محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث – دار النهضة العربية – بيروت 1979 ، ص 337 - 338

2– أنور المرتجى : سيميائية النص الأدبي– إفريقيا الشرق . المغرب 1987 ، ص 59

بعضها : « لا يهتم بعملية التداخل ذاتها ، و إنما يولي اهتماما للقيمة النوعية للنص الغائب (الأصل) .. و لكن هذا لا ينفي وجود بعض المصطلحات الموفقة مثل السلخ فهو يهتم بالعملية التداخلية تماما ، ثم إن هناك اختلافات شتى في تحديد المصطلحات و تبنيها لدى القدماء ، كما أن بعض هذه المصطلحات يشغل نفسه كثيرا بما يوجد في النص من قيم الحسن و الملاحة و الخلابة ... إلخ و منها ما يكون فضفاضا مثل الاحتذاء »[1] ثم يعقب بشكل واضح : « و ليس البحث عن التداخلات النصية عملية بوليسية لإمساك الكاتب متلبسا بارتكاب التناص ، و إنما هو أشبه بضبط برومثيوس قابضا على الجمر ، فهي خلق و معرفة في آن واحد »[2] .

و يؤيد الدكتور رجاء عيد فكرة المفارقة هذه عندما يؤكد بأن التحليل المتأني لمصطلح السرقات« سيزيل ضبابا كثيفا تتغيم بسببه حدود المصطلح و مدى صحته و ربما تنتفي تلك الريبة التراثية تجاه النصوص و ذلك التوجس الذي أفرز تلك التشققات المعروفة و التي تشم أي رائحة فيها عرف بالسرقة و المسخ و السلخ ... إلى تلك القائمة الطويلة و التي تتناسل أسماؤها من ناقد إلى آخر »[3] .

و تتسع دائرة المفارقة بوضوح مع الباحث محمد بنيس الذي يرى أن « العلاقة الرابطة ، و الصلات الوثيقة ، بين النص و غيره من النصوص الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له ، وعاها الشعراء و النقاد ، غير أن القراءة التقليدية لهذه الظاهرة و معالجتها بوعي متقدم ، يشهد به ما وصلت إليه من نتائج ، لقد أصبحت القراءة الحديثة ،و البنيوية على الخصوص ، تحذر من السقوط في الأخطاء نفسها التي سقط فيها النقد القديم »[4] .

أما الدكتور مصطفى السعدني فقد أعلن بأن " السرقات " قد احتلت مكانة مرموقة في كتب النقد القديمة غير « أن كثيرا من جهود النقاد ، بل معظمها تبخر دون سحاب ممطر ، و لم يبق في الأفق البحثي غير إضاءات قليلة تنبئ عن وعي محدود بطبيعة الإيداع الشعري »[5]و هذا الوعي المحدود يقلص حجم المفارقة فتصبح بذلك السرقة ليست مرادفا للتناص ، لكن أشكالها الموظفة تعد ضمن الحالات التي يتضمنها هذا المصطلح ، فهو أعم وهي أخص »[6]

1- سعيد الوكيل : تحليل النص السردي : معارج ابن عربي نموذجا – الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 ، ص 94

2- نفسه ، ص 94-95

3- رجاء عيد : القول الشعري : منظورات معاصرة ، ، ص 230

4- محمد بنيس : ظاهرة الشعرالمعاصر في المغرب ط 2 – المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء 1985 ، ص 252

5- مصطفى السعدني : تأويل الأسلوب : قراءة حديثه في النقد القديم . منشأة المعارف بالإسكندرية – د.ت ، ص 163

6- نفسه ، ص 164

وفي مقابل دائرة المفارقة هذه بين "السرقات" و "التناص" تنفتح دائرة أخرى يمكن تسميتها بدائرة المقاربة ، فهذا الباحث كاظم جهاد و بعد عرضه لنماذج تطبيقية من كتاب "الوساطة" للقاضي الجرجاني يؤكد بأنه « بعد هذه الحالات العامة ، يضع الجرجاني في نظرنا أصبعه على جوهر "التناص" بمعناه الحديث عندما يرينا تدرج العرب بالسرقة من الأخذ باللفظ و المعنى أو بأحدهما دون الآخر ... إلى إخفاء السرقة ، ما يدعوه الناقد بـ " السرق الحاذق " فاللجوء إلى أوليات القلب و التغيير حتى يصير ما تأخذ من الغير كأنه خاصتك ، لا عتب عليك فيه لأحد. و هذا كله مما يبين عن تطور تاريخي للسرقة و تحويل نوعي لها »[1] .

و من باب " نقد النقد " الذي مارسه القاضي الجرجاني في رده على أصحاب نظرية "السرقات" يذهب الدكتور عبد الملك مرتاض إلى التأكيد بأن :« كتابة الجرجاني النقدية من هذه الزاوية كانت ممارسة متقدمة في التبشير بنظرية "التناص" ... ذلك بأن النقد العربي القديم حين كان يذكر مصطلح "السرقات" إنما كان يذكره من باب التهجين و كان ... لا يتورع في تشريح كل أجزاء القصيدة الواحدة و تتبع ألفاظها و تقصي أفكارها »[2] و يواصل الدكتور مرتاض أهمية اكتشافات الجرجاني معلنا بأنه « في هذا التنظير المبكر ، ليس في النقد العربي القديم فحسب ، و لكن في تاريخ النقد

الإنساني من حيث هو يكشف عن فكر ثاقب ، و ذكاء خارق ، فيستنبط من حيث لا يشعر ، نظرية حديثة – و ذلك برده لنظريات السرقات الأدبية التي كانت تشغل الناس على عهده – هي نظرية التناص »[3] .

أما الدكتور عبد العزيز حمودة و من خلال دعوته إلى نظرية نقدية عربية فإنه يقف موقف النقض لما روجه الحداثيون العرب لمصطلح التناص و يرى بأن قبول المصطلح أو رفضه يتوقف على مفهوم النص ذاته و من هذا المنطلق يمكن – أيضا – ربطه أو فصله عن مفهوم "السرقات" و يرى بأنه « إذا نقينا مفهوم التناص المعاصر من بعض شطحاته التي تفتح ما أسميه أبواب الجحيم ، و أبرزها كون النص كيانا مراوغا دائما التغير و التحول ، و لا نهائية الدلالة ، أي بعد ترويض المفهوم و تقليم أظافره و أظلافه الجارحة ، يصبح التناص في الواقع هو الصياغة ما بعد الحداثية البراقة للسرقات الأدبية و التي عرفها عبد القاهر الجرجاني بـ "الاحتذاء" »[4] .

1- كاظم جهاد : أدونيس منتحلا .ط2 . مكتبة مدبولي – مصر 1993 ، ص 18

2- عبد الملك : في نظرية النقد . دار هومة . الجزائر 2002 ، ص 231

3- نفسه ، ص 233

4- عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة : نحو نظرية عربية نقدية – مطابع الوطن – الكويت 2001 ، ص 452

و الباحث- انطلاقا- من هذه القناعة يرى بأن "التناص" بمفهومه الحداثي لا يرقى إلى مستوى مفهوم "السرقات" لما ارتبط به من مبالغات و صلت حد العبثية –أحيانا – و من أجل إثبات هذه القناعة ، ينتقد مقولة للدكتور جابر عصفور كان رأى فيها بأن « قضية السرقات .. أهدرت طاقة الناقد القديم في غير طائل »[1] و قد علق على ذلك بالقول : « إن من الصعب الاتفاق معه في أن الجدل حول السرقات أهدر طاقة الناقد القديم في غير طائل و قد قلنا إن تلك المقولة مبكرة في تطور فكر عصفور ، أي الفترة السابقة على تعرفه على الحداثة الغربية ...و لو أنه توقف عند الموضوع نفسه بعد تحوله الحداثي لربما كان له رأي آخر في السرقات الشعرية »[2]

لكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا : هل الاطلاع على الحداثة الغربية هو المقياس الأمثل لدى الباحثين العرب في قبول القضايا النقدية التراثية أو رفضها ؟ ! .

في ظل الانقسام الواضح بين الباحثين العرب حول جدوى مصطلح "السرقات" ، يمكن إنصاف التراث النقدي بأن هذا المصطلح في جوهره هو إرهاص مبكر – على الأقل – لمفهوم التناص و بخاصة في تلك المرحلة التي دعا فيها عبد القاهر الجرجاني إلى "نظرية النظم" ماحيا بذلك كل الآثار السلبية لسابقيه من النقاد الفاصلين بين اللفظ و المعنى حيث غدت طريقة الصياغة هي المحك الوحيد في قبول عمليات التوليد و الاحتذاء أو رفضها ، و يمكن القول بأن «هذه

الحقيقة على بساطتها تضع حدا نهائيا لموضوع السرقات الذي طال الحديث و الكلام و الخلاف حوله ، فإن مجرد التشابه في الفكرة أو المعنى العام أو حتى في الصورة البيانية أو في المخترع المبتدع من الاستعارة لا يكفي في الإدانة بالسرقة ذلك إذا سلمنا مع عبد القاهر الجرجاني بأن العبرة بصياغة الفكرة لا بالفكرة في ذاتها و بما يضفيه النظم نفسه على الاستعارة من خصائص لم تكن لها من قبل »[3] .

و يمكن في الأخير الإشارة إلى قضية هامة في طريقة التعامل مع قضايا التراث النقدي و هي ضرورة النظر إليها « في ضوء ظروفها التاريخية و في إطار زمنيتها و واقعها الحضاري و الثقافي ، و حسبها أنها تمثل – بصورة عامة – معاصرة لتلك الزمنية ، و مواكبة لذلك التاريخ ، و ذلك أمر ضروري حتى لا نحاكم الأقدمين بمفهومات المعاصرين »[4] .

1- عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة : نحو نظرية عربية نقدية ، ص 455

2- نفسه ، ص 455

3- محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي القديم و الحديث –، ص 398

4- رجاء عبيد : التراث النقدي : نصوص و دراسة – منشأة المعارف بالإسكندرية 1983 ، ص 385

مفهوم التناص في النقد الحديث :

يتداخل مصطلح "التناص" تداخلا وثيقا مع مصطلح "النص" حتى قيل « كل نص هو تناص »[1] . لذا يغدو النص أداة معرفية هامة – لا يمكن تجاوزها – في إضاءة جل المفاهيم النقدية الحديثة ، وانطلاقا من هذا التصور يصبح من البداهة استعراض بعض المعاني و المفاهيم المتعلقة بهذه الأداة الحيوية .

ففي المعاجم العربية القديمة ، كما في " لسان العرب " و " القاموس المحيط " تتشابه التعريفات فقد ورد في مادة " نصص " معان منها « نص الحديث رفعه ، و نص الناقة : استخرج أقصى ما عندها من السير ، و نص الشيء : حركة ، و نص المتاع : جعل بعضه فوق بعض ، ... و نص العروس أقعدها على المنصة و هي ما ترفع عليه فانتصت ، و نص الشيء : أظهره ، و نصيص القوم عددهم ، و حية نصناص أي كثيرة الحركة ، و ناص غريمه استقصى عليه و ناقشه ، و انتص : انقبض و انتصب و ارتفع ، و نص البعير : أثبت ركبتيه في الأرض و تحرك للنهوض ..»[2] .

و من هذه الشروح اللغوية التي تجمع بين المادي و المجرد يمكننا حصر معاني النص في الرفع و الحركة و الظهور و الغاية و الاستقصاء ، و هذه المعاني على بساطتها ستسهم بشكل أو بآخر في بلورة المعنى الاصطلاحي للنص في مراحله

التاريخية المتعاقبة ، لكن بعض الباحثين يرون بأن هذا المعنى « لم يحظ بدراسة تحاول اكتشاف هذا المفهوم في تراثنا إن كان له وجود ، أو تحاول صياغته و بلورته إن لم يكن له وجود . إن البحث عن مفهوم النص ليس مجرد رحلة فكرية في التراث ، و لكنه فوق ذلك بحث عن البعد المفقود في التراث »[3] و تتوجب فعالية البحث عن هذا البعد في كون « الحضارة العربية الإسلامية هي حضارة النص »[4]

أما الدكتور منذر عياشي فيعلل غيبة تعريف للنص في التراث بوجود الممارسة النصية فهي كفيلة بإدراكه مؤكدا بأنه : « إذا جاز لنا أن نستخلص شيئا مما يقدمه التراث لنا بهذا الصدد فيمكننا أن نقول : إنه غيبة التعريف، و إذا كان لهذه الغيبة من دلالة ، فدلالتها تتضح في ممارسة النص انفتاحا على قراءات و كتابات لا تنتهي »[5]

1- رولان بارت : نظرية النص –، ص 96

2- الفيروز آبادي : القاموس المحيط ، مادة نصص ، جـ 2 – دار الفكر – بيروت 19، ص 319-320

3- نصر حامد أبو زيد : مفهوم النص : دارسة في علوم القرآن المركز الثقافي العربي – د.ت ص 10

4- نفسه ، ص 09

5- منذر عياشي : النص : ممارسته وتجلياته – مجلة الفكر العربي المعاصر ع 96-97- سنة 1992 - الكويت ، ص55

أما الدكتور محمد مفتاح فيذهب للتنقيب في عمق التراث ليستنبط بأن الإمام الشافعي هو أهم المؤسسين لمفهوم النص إذ عرفه بأنه ((المستغنَى فيه بالتنزيل عن التأويل))[1] و هذا يعني أن التأويل هو الفاصل بين النص و اللانص ، و هو الأمر الذي أكدته بعض المعاجم العربية الحديثة فقد ورد في معجم "الوسيط" بأن ((النص هو صيغة الكلام الأصلية التي وردت من مؤلفها . و النص ما لا يحتمل إلا معنى واحدا و لا يحتمل التأويل و النص من الشيء منتهاه و مبلغ أقصاه))[2]

و يلاحظ بأن دلالة التعريف مقتصرة على النص الديني نظرا لظهوره وانتشاره بين الناس ، و رغم ذلك فإن اختلافات عميقة حدثت بين الفرق الدينية المختلفة كالمعتزلة و المتصوفة في قبول التأويل أو رفضه .

أما إذا نظرنا إلى النص بوصفه كلاما فقد تمت مماثلته بمسميات مختلفة فهذا الجاحظ يقول : ((إنما الشعر صناعة و ضرب من النسيج و جنس من التصوير))[3] و ابن طباطبا يشبه الشاعر بـ ((النساج الحاذق الذي يفوق وشيه بأحسن التفويق و كالنقاش الرقيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه))[4] ولقد مكن عبد القاهر الجرجاني من تثبيت مماثلة النسج بتأليف الشعر ، مع تأكيده على الخصائص الفنية في هذه المماثلة من خلال نظرية النظم بيد أنه لم يكتف بذلك ، بل ذهب إلى مماثلات أخرى مثل الصناعة حيث يصبح من المعلوم أن ((سبيل الكلام سبيل التصوير و الصناعة))[5] . و الحقيقة أن للجاحظ فضل السبق في هذه المماثلات ، و إنما لعبد القاهر فضل تبنيها بصورة أكثر تنظيما و تطويرا .

كما شهدت الساحة النقدية عند القدامى قفزة نوعية من حيث الحس الجمالي عندما ذهبوا إلى تشبيه الكلام " النص " بالجسد من حيث ((اتصال بعض أعضائه ببعض فمتى انفصل واحد عن آخر و بيانه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه و تعفى معالم جماله – ووجدت حذاق الشعراء و أرباب الصناعة من المحدثين محترسين من مثل هذه الحالة احتراسا يجنبهم شوائب النقصان و يقف بهم على محجة الإحسان حتى يقع الاتصال و يؤمن الانفصال في تألق القصيدة و في تناسب صدورها وأعجازها و انتظام نسيبها لمديحها كالرسالة البليغة و الخطبة الموجزة ما ينفصل جزء منها

1-محمد بن إدريس الشافعي: الرسالة ، تحقيق أحمد شاكر المكتبة العلمية – القاهرة (د ، ت) ، ص .14 .نقلا عن محمد مفتاح : المفاهيم معالم : نحو تأويل واقعي– المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء ،ط1، 1999 ، ص18

2-إبراهيم مصطفى : المعجم الوسيط – دار الدعوة – إستانبول تركيا 1980 ص 226

3- الجاحظ : الحيوان : تحقيق عبد السلام هارون ج1 دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط3 ، 1969 ، ص 131

4-ابن طباطب : عيار الشعر : ، ص19

5- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز : ، ص 24

عن جزء)) [1] . و هذه المقولة تنم عن وعي عميق في تطور المصطلح النقدي من خلال استحداث مقاييس بنيوية و جمالية كالاتصال و التناسب و لعل ذلك ما دعا الناقد الغربي " بارت " للإشارة ((بإعجاب شديد إلى بعض المصطلحات اللغوية العربية من حيث دقة دلالتها و بعد معانيها ، مثل قوله عن إشارة العلماء العرب عن النص بأنه " جسد " و هي إشارة طربت بارت و تنشئ بها))[2]

أما إذا رجعنا إلى الثقافة الغربية ذاتها فإن النص " texte " يستمد هويته من أصوله اللاتينية حيث كلمة(textus) [3] تعني النسيج و قد استعير المعنى من المجال المادي الصناعي إلى مجال النص أين يكون النسيج بالكتابة مكونة من الحروف و الكلمات و مادام من طبيعة النسيج إحداث التماسك و الانسجام فقد ((صار النص أساسا في المعاملات القانونية و الممارسات الدينية و الأدبية و التعليمية ...و تنوع النص إلى نصوص ذات نصيات مميزة فصار يقال النص القانوني و النص الديني و النص الأدبي و النص العلمي ، و النص التعليمي ... أما من حيث المعنى فيفترض بالنص أن يحتوي على معنى قار و حقيقي و نهائي ..))[4]

و رغم تباين المفاهيم في التراثين العربي و الغربي إلا أنه يمكن أن نلمس خيوطا رفيعة تقلص من مساحة ذلك التباين على اعتبار ترجمة « Texte » بالنص اعترافا صريحا في الاشتراك في بعض الصفات مثل الظهور و الاكتمال و اعتماد المعنى القطعي الذي يستبعد التأويل نظرا لانبثاقه من مصدر ديني .

وبناء على ما سبقت الإشارة إليه فإن النص لم يحظ باهتمام بالغ إلا في العصر الحديث عندما عرف انقلابا إبستمولوجيا جذريا حيث الانتقال من البحث عن الحقيقة و القطعي إلى البحث عن المحتمل و الممكن ، و من استبعاد التأويل ونفيه إلى جعله أساسا في كل قراءة جادة وفعالة ، و قد وصل أصحاب هذا الانقلاب حد التطرف – أحيانا – عندما أعطوا للنص سلطة مطلقة جعلته يتخلص من المؤلف و يتربص بالقارئ لكن بعضا من هذه التصور قد يكون مستساغا إذا كان حقيقا أن يحرض على المنافسة في التقرب من النص و سبر أغواره و الطموح إلى إدراك بعض شوارده ، ومن هذه الزاوية بالذات يجب أن نعترف بأن « النص متصور علمي (أو أصولي على الأقل) و هو في الوقت نفسه قيمة نقدية تساعد على تثمين الآثار الفنية

1- أبو علي محمد الحاتمي : حلية المحاضرة في صناعة الشعر ، تحقيق جعفر الكتاني ، دار الرشيد للنشر ، العراق ، 1979 ، نقلا عن : محمد مفتاح : المفاهيم معالم – ، ص25.

2- عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة و التكفير : من البنيوية إلى التشريحية ط3 – دار سعاد الصباح الكويت 1993 ، ص68

3- Paul Robert - Dictionnaire de langue française - Tome IX – Paris 1985 P 272

4- محمد مفتاح : المفاهيم معالم – ، ص16

انطلاقا من ثرائها بالتمعني الذي تمتلكه »[1] .و انطلاقا من هذا التصور فإنه يمكن التسليم بإمكانية محاصرة النص و وضعه في إطار مفاهيمي قابل للتطوير – دوما – و لعل أهم عمل جاد هو ما قامت به الباحثة البلغارية الأصل " جوليا كريستافا " إذ عرفت النص بأنه : « جهاز عبر لساني يعيد توزيع اللغة بالربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار و بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة أو المتزامنة فالنص إذا إنتاجية »[2] ولقد أشاد "رولان بارت" بمجهود الباحثة واعتبر بأنها قد « أعدت مبدئيا تعريفا جامعا و أصوليا للنص »[3] غير أنه انفرد بتعاريف يمكن عدها تطويرا لمجهودات سابقيه إذ يرى بأن « كلمة نص تعني نسيجا "Tissu" . ولكن هذا النسيج عد دائما و إلى الآن على أنه نتاج و ستار جاهز يختفي خلقه المعنى و الحقيقة ، بقدر ما ، و إننا نشدد في هذه الأيام على الفكرة التوليدية التي ترى أن النص يتكون و يصنع ذاته عبر تشابك دائم ، و إن هذه الذات تتفكك وسط النسيج وتضيع فيه ، كأنها عنكبوت تذوب في إفرازاتها التي تصنعها لنسيجها » [4] و يذهب في موضع آخر إلى أن « النص هو تلك الشجرة التي ندين بتسميتها على هذا النحو المؤقت نزولا عند فظاظة أعضائنا » [5] .

و من خلال هذا المفهوم يبدو أن النص وحدة مجردة لا يمكن ضبطها في نموذج معين أو إدراكها بأدوات تحليلية جاهزة . ورغم ذلك فقد اجتهد بعض الباحثين العرب في تحديد تعريف جامع للنص يستمد ماهيته من تعدد التعاريف المطروحة في الساحة النقدية حيث ينظر إليه بوصفه « بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ضمن بنية نصية منتجة و في إطار بنيات ثقافية و اجتماعية محددة » [6]

وفق هذه الخصائص التي يتضمنها هذا التعريف و بفضل حيوية فعلي الكتابة و القراءة ، ينفتح النص عبر تفاعل بنياته مع بنيات نصوص أخرى و هو ما أطلق عليه النقاد المحدثون اسم "التناص Ineterxtualité" وجعلوه شرطا أوليا لقابلية النصوص للفهم » [7]بل غدا إستراتيجية في كل الممارسات النقدية الحديثة . فما الذي يعنيه هذا المصطلح ؟

يرجع جل الباحثين الفضل في ظهوره إلى الباحثة " حوليا كريستفا " التي استفادت كثيرا من جهود الناقد الروسي "

1- رولان بارت : نظرية النص – ص 98

2 - Julia Kristeva , Semeiotike , Recherches pour une sémanalyse .seuil , 1969, P52

3- رولان بارت : نظرية النص – ص 93

4 - Roland Barthres : le plaisir du texte , seuil 1973 – P 100-101

5- رولان بارت : نظرية النص – ص 103

6- سعيد يقطين : إنفتاح النص الروائي – المركز الثقافي العربي – د.ت ، ص 32

7- باسم حاتم و غيان ميسون : الخطاب و المترجم : ترجمة عمر فايز عطاري – مطابع جامعة الملك سعود 1419 هـ ، ص 398

ميخائيل باختين M.Bakhtine " و بخاصة في أبحاثه المتعلقة . بمفهوم " الحوارية Dialagisme " الذي يعد بحق ثورة على المفاهيم الأسلوبية التقليدية حيث لم يعد الأسلوب «هو الرجل ، و لكن بإمكاننا أن نقول أن الأسلوب هو على الأقل رجلان و بالضبط الإنسان و شريعته الاجتماعية » [1]

و هذا الرأي نفي صريح للإرث النقدي الذي هيمن في أوربا وامتد للعالم أجمع حيث المبدأ المطبق هو الربط بين النص و صاحبه و حصر انتمائه فيه وحده ، و هو المبدأ الذي يستمد أصوله من الأديب الفرنسي " بيفون Buffon " الذي كرس مقولة مشهورة مفادها أن «الأسلوب هو الإنسان عينه ، لذلك تعذر انتزاعه أو تحويله أو سلخه » [2] .

إن حواريه باختين ورغم اقتصارها على الفن الروائي إلا أنها كانت الدعامة الأساسية في بلورة مفهوم التناص و تعميمه ، و اعتمادا على ذلك فقد صرح "تودروف T.Todorov " في تعريف بسيط للتناص «إنه على المستوى الأكثر بساطة ، كل علاقة بين ملفوظين تعبر تناصا .. فكل نتاجين شفويين ، أو كل ملفوظين يحاور أحدهما الآخر ، يدخلان في نوع خاص من العلاقات الدلالية نسميها علاقة حوارية » [3]

إن وجاهة هذا التعريف مستمد من مجهودات رائدة المبحث التناصي " جوليا كريستيفا" التي عرفته بأنه :« النقل لتغيرات سابقة أو متزامنة و هو اقتطاع أو تحويل .. و هو عينة تركيبة تجمع لتنظيم نصي معطى بالتعبير المتضمن فيه أو الذي يحيل إليه » [4]

لقد انطلقت الباحثة في بلورة مفهوم التناص بناء على تصوراتها حول النص و بخاصة عندما حددته في كونه " إنتاجية Productivité " و هو التحديد الباعث لفعالية التوليد "engendrement " وتعدد الدلالات أو ما يسمى بالتدليل "Signifiance " و تبعا لهذين العملتين تميز " كريستيفا " بين مستويين في النص الواحد فسمت المستوى الأول بالنص الظاهر " Pheno-texte " ، و المستوى الثاني بالنص المولد "Geno-texte " ، و يتمثل النص الظاهر في ذلك «النص المسجل عن طريق الطبع » [5] أي في تمظهره اللغوي المادي .

1- أنور المرتجي : سيمائية النص الأدبي — ص 398

2- عبد السلام المسدي : في آليات النقد : دار للنشر – تونس . 1994 ، ص 32

3- حميد لحمداني : أسلوبية الرواية : مدخل نظري ط1 . منشورات دراسات سال – الدار البيضاء 1989 ، ص 91

4- مارك أنجينو : في اصول الخطاب النقدي الجديد ، احمد المدني – دار الشؤون الثقافية بغداد 1978 ص 102-10

5- Julia Kristéva : Recherches pour une semanalyse P 219

أما النص المولد فهو «توليد تسيج النص و تحفيز الأنا لإدراك الدلائل المستقرة فيه » [(1)]

إن هذين المستويين يدفعان إلى القراءة الفعالة البعيدة « عن النظرة الأحادية التي تتعامل مع (النص) بوعي ساذج لا يقدر على الكشف عن خبايا النص كعمل متكامل ، و متاهة لا نهائية ترقد تحت صمته الوهمي علاقات و قوانين و نصوص يصعب معها إدعاء القبض عليه كاملة في المرحلة الراهنة .. على الأقل . »[(2)]

ومن هذا المنظور يغدو النص منصهرا في بنيات النصوص الأخرى وفق جدليات الهدم و البناء و التداخل و التعارض و التماثل و التناقض .. و هو إلا «شبكة تلتقي فيها عدة نصوص ، استطاع الشاعر أن يجعل منها كنزه الشعري وذاكرته الشعرية ، وهي نصوص لا تقف عند حد النص الشعري بالضرورة لأنها حصيلة نصوص يصعب تحديدها ، إذ يختلط فيها الحديث بالقديم و العلمي بالأدبي ، و اليومي بالخاص و الذاتي بالموضوعي »[3] .

إن مهمة البحث عن النص الغائب عملية شاقة ، إنها تتبع لشبكة العمليات المعقدة التي تكمن وراء نسيج النص . و من هنا تأتي حتمية التناص لتبرر « استحالة العيش خارج النص اللانهائي .. إن الكتاب يصنع المعنى و المعنى يصنع الحياة » [4]

وانطلاقا من هذا المبدأ يصبح القارئ فاعلا في النص لا تابعا له من خلال استثمار معارفه و توقعاته و الوقوف على الترابطات و الاقتباسات و الإشارات التي تقيم خارجه و هو ما عبر عنه كلر "Culler" بالقول « أن لحظة التعارف بين

القارئ و بين المقيمات خارج النص هي اللحظة الشعرية بصفتها التمدد الأوسع لنص القصيدة في خارجه »[5] ، ذلك أنه لا وجود للكلمة العذراء فكل كلمة مستقرة في النص هي حبلى بتراكم ثقافي متعدد المصادر و المشارب .

و من هنا يأتي التأويل بوصفه عنصرا حيويا متتما لعملية القراءة مرتبطا أساسا بالمفهوم المفترض للنص و لذلك جعل ريفاتير "Refattaire " التناص مرتبة من مراتب التأويل وهذا ما وضحه "تودوروف" جيدا عندما أشار إلى أن : « كل عمل نعاد كتابته من طرف قارئ يفرض عليه منظورا تأويليا ، لا يكون في الغالب هو المسؤول الأول عنه، لكنه يأتيه من ثقافته وعصره أي من خطاب آخر و كل فهم هو التقاء بين خطابين أي حوار »[6]

1- Julia Kristéva : Recherches pour une semanalyse – P 219

2- محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب : ص 251

3- نفسه ص 251

4 - R.Barthes : le plaisir du texte P : 100

5- ينظر : محسن جاسم الموسوي : المقارنة و التناص –مجلة علامات ج 26-م 7 ديسمبر 1998 – النادي الأدبي الثقافي – جدة ، ص 36

6- تزفتيان تودوروف : الشعرية : ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ط 2 – دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء . 1990 ، ص 41

و من هنا تتفجر جمالية النص ويلتقي المؤلف مع القارئ في تنافس نزيه حوله ، ينطلق المؤلف من تزويده بالتناص بينما يعتمد المتلقي على رحابة التأويل وهكذا يصبح « التأويل و التناص عينين تنظران معا في المنظور الفكري والأدبي، لتكونا رؤية حداثوية شمولية لنص في الحياة ، لنص الحياة »[1]

فلا غرو- إذا – أن يكون التناص أداة فنية وقيمة جمالية في آن واحد ، بل يصبح قدرا محتوما مهما حاول المبدعون التخلص من هيمنة الأبوة اللسانية ف « وحده آدم الأسطوري – هويقارب بكلامه الأول عالما بكرا لم يوضع بعد موضع تساؤل »[2]، و من هذا المنطق يصبح التناص بالنسبة للشاعر « بمثابة الهواء و الماء و الزمان و المكان للإنسان ، فلا حياة له بدونهما و لا عيشة له خارجهما ، وعليه فإن من الأجدى أن يبحث عن آليات التناص لا أن يتجاهل وجوده هروبا إلى الأمام »[3]

ورغم شمولية مفهوم التناص إلا أن بعض الباحثين ، يصر على ربط حيويته بمبدأ "الحوارية" الباختيني ربط تاما حتى و كأنهما لا ينفصلان و مؤدى هذا التصور أن « مفهوم التناص يتصادى مع مفهوم الحوارية الباختيني الذي يشير إلى حوارية الذوات و النصوص معا . هذا التصور يعني أن الرواية . بخلاف الشعر الغنائي لا تهيمن عليها الذات المبدعة بنصها

الخاص كامل الهيمنة ، فهي تتنازل عن بعض حقها الوجودي الكامل لصالح نصوص ذوات أخرى » [4] و التالي فإن « مفهومي التناص و الحوارية لا يمكن الحديث عنهما إلا عندما يكون لدينا خطاب ما يتضمن تجاذبا بين مجموعة من الذوات ، و الرواية باعتبارها خطابا أدبيا ، تعتبر من أكثر الفنون الأدبية خصوعا لقانون الحوارية و التناص » [5] وإذا كان مفهوم "الحوارية" ينطبق مع هذه التصورات فإن مفهوم " التناص" أعمق من ذلك ، لأنه يتعدى نظرية الجنس الأدبي الخالص و يجعل الأدب نصا واحدا ، لكنه متفاعل ولا نهائي .

قضية أخرى يجدر الإشارة في هذا الصدد و هي أن توظيف التناص في القديم كان محاصرا بنوع من الرقابة وصلت حد القمع للنشاط الإبداعي – أحيانا – بحجة السرقة و الانتحال وغيرهما إلا انه و بخلاف ذلك يدعونا اليوم إلى « ضرورة إعادة النظر في قراءتنا للنص ، سواء أكان قديما أو حديثا أو معاصرا ، غير أن المعاصر يحفل بقراءة للنصوص الأخرى هي

1- مطاع صفدي – التأويل و التناص عينان – مجلة العرب و الفكر العالمي ع 3 – صيف 1988 ، ص 3

2- ميخائيل باختين : الخطاب الروائي – ترجمة محمد برادة ط 1 – دار الفكر القاهرة 1987 ،ص 53

3- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري : إستراتيجية التناص ، ط 3 – المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء 1992 ، ص125

4- حميد لحمداني : التناص و إنتاجية المعاني – مجلة علامات ج 40 ، م 10 ، يونيو 2001 النادي الأدبي الثقافي جدة ، ص 70

5- نفسه ، ص 71

بالتأكيد أكثر تعقيدا مما هو معروف في النص القديم » [1] و تؤكد " جوليا كريستيفا" في السياق نفسه بأنه :« إذا كان أسلوب الحوار بين النصوص ... يندمج كل الاندماج بالنص الشعري إلى درجة يغدو معها المجال الضروري لولادة معنى النص ، فإنه ظاهرة معتادة على طول التاريخ الأدبي . أما بالنسبة للنصوص الشعرية الحداثية فإننا نستطيع القول ، بدون مبالغة بأنه قانون جوهري ، إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا » [2] وتوضح هذا القانون الجوهري عندما تعلن بأن « النص الشعري ينتج داخل الحركة المعقدة لإثبات ونفي متزامنين لنص أخر » [3]

لكن تزكية التناص لدى المدعين المحدثين بجعله قانونا لا يعني انتهاك حرمة النصوص الأخرى بانتحالها أو تشويهها وجعلها « مجرد لصق ونتوءات تسترخي على سطح النص » [4] إنما التناص فعل خلاق يقتحم سلطة النص الغائب لاستثمار مفاتنه في النص الجديد (الحاضر) وإعادة إنتاج المعاني وفق ثقافة الزمن المعيش .

وفي الأخير نشير إلى الاختلاف الحاصل بين الباحثين العرب في ترجمة مصطلح « L'intertextualité » فالباحث محمد بنيس يصر على اسم " التداخل النصي " ويرى بأن « الطابع العفوي لترجمة "التناص " لا يسهم في إنتاج شبكة العلائق التي نستطيع بها الانتقال من وحدة إلى أخرى أو من جهاز مفاهيمي إلى غيره » [5]

و يقصد بالطابع العفوي تلك الدراسات التي قام بها الدكتور محمد مفتاح تحت اسم " التناص " ومن تم شيوع هذه التسمية في الخطاب النقدي العربي وهو الأمر الذي يذهب إليه أحد الباحثين عندما يصرح بالقول «وإني لأفضل أن أستخدم مصطلح التناص بسبب هذا الشيوع ولمحاولة توحيد المصطلحات في الساحة النقدية »[6] .

أما الباحث سعيد يقطين فيأخذ بمصطلح " التفاعل النصي " الذي يراه أشمل وأوفى ويؤكد تبرير ذلك بالقول: « إننا نستعمل "التفاعل النصي " مرادفا لها شاع تحت مفهوم " التناص Intertextualité " أو " المتعاليات النصية transtextualité "

1- محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب –، ص 152

2- جوليا كريستف : علم النص –، ص 79

3- نفسه ص79

4- رجاء عيد : القول الشعري –، ص 232

5- محمد بنيس : الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدلاتها ط .1 – دار توبقال للنشر الدار البيضاء 1990 ، ص181 .

6- سعيد الوكيل : تحليل النص السردي : معارج ابن عربي نمودجا –، ص94

نفضل " التفاعل النصي " بالأخص لأن " التناص " في تحديدنا ... ليس إلا واحدا من أنواع التفاعل النصي » [1] .

لكن الذي يستدعي التنبيه حقا هو الفرق الأساسي ما بين مصطلحي " تقاطع النصوص Inetertexte " و "التناص Intertextualité " ، حيث المصطلح الأولى يعني « العملية التي نقوم بها عندما نقرب عددا من النصوص إلى نص معين نكون بصدد دراسته أو تأمله وهي عملية ومألوفة في النقذ التاريخي ومعروفة بأنها دراسة لتاريخ المؤثرات الأدبية أو ما يسمى بالبحث عن المنابع ، مما لم يعد له أهمية كبيرة في وقتنا الحالي » [2] ، أما مدلول التناص فإنه منبثق أساسا من سؤال جوهري هو : «كيف ينبني النص وكيف ينشط التفاعل بين النصوص المضمونة فعل التدليل؟ » [3] والإجابة عن ذلك تكمن في النظر إلى التناص بوصفه نقطة تركيب يلتقي فيها فعلا الكتابة والقراءة حيث الفعل الأول يمثل أداة فنية لدى الكاتب والفعل الثاني يمثل قيمة جمالية لدى القارئ ، وهكذا يصبح الأدب نظاما " تزامنيا synchronique " يعيش الحاضر بامتداده في الماضي وتطلعه إلى المستقبل وفق حركية تاريخية نشطة تمحو زيف التحقيب الأدبي الخالص ، ولولا التناص الخلاق لما صمدت القصيدة العربية عبر تاريخها الطويل

وهي الحقيقة التي يصرح بها الشاعر نزار قباني في حديثه عن لحظة كتابة القصيدة ((أشعر بأن عشرة آلاف شاعر يكتبونها معي من طرفة والحطيئة إلى أبي تمام والمتنبي وشوقي))[4]

أنواع التناص ومستوياته :

ا– أنواعه :

شهد مصطلح " التناص " – كما رأينا – اهتماما نقديا متميزا حيث أقيمت له المؤتمرات المحلية والعالمية ،وشغل أشهر النقاد الغربيين على مختلف توجهاتهم ، من بنيويين وسيمائيين وتفكيكيين وظاهرتيين أمثال : رولان بارت ، ميشال ريفاتير ، جاك دريدا ، امبرتوإيكو ، بول ديكور وغيرهم ، هذا على الرغم من أن رائدة المصطلح كانت قد تخلت عنه في عام " 1985"و استبدلته بمصطلح آخر هو "التنقلية "[5] تصحيحا للممارسات الخاطئة التي لحقت به إلا أن هذا المصطلح المستحدث لم يلق إنتشارا يذكر في الساحة النقدية . فالباحث سعيد يقطين يتبنى مفهوم " جيرارحنيت "للتناص ويعتمد عليه في فكرة " التعاليات النصية transtextualité " ليخلص إلى الأنواع الآتية :[6]

1– سعيد يقطين : إنفتاح النص الروائي : ، ص92

2– حميد لحمداني : التناص وإنتاجية المعاني –، ص71 – 72

3– نفسه ص 74

4– ينظر : إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث – ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1991، ص 350 .

5 – ينظر : محمد عزام : النص الغائب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ص22 .

6 – سعيد يقطين : إنفتاح النص الروائي : ص99

1– المناصة (poratextualité) : وهي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة كالهوامش والتعليقات والعناوين . . .

2– **التناص** (Intertextualité) : إذا التفاعل النصي في النوع الأول يأخذ بعد التجاوز ، فهو هنا يأخذ بعد التضمين كأن تتضمن بنية نصيه ما عناصر سردية أو تيمية من بنيات نصية سابقة ، وتبدو وكأنها جزء منها ، لكنها تدخل معها علاقة .

3– **الميتانصية** (Metalextualité) : وهي نوع من المناصة لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية طارئة مع نصية أصل .

وبناء على هذه المعطيات فإن " جيرارجنيب " جعل النص لا يفهم إلا من خلالها وقد وضح ذلك بالقول : « في الواقع لا يهمني النص حاليا إلا من حيث " تعاليه النصي " أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص ، وأضمنه " التداخل النصي " بالمعنى الدقيق والكلاسيكي منذ جوليا كريتيفا» [1].

أما الباحث محمد مفتاح فيحصر التناص في نوعين اثنين هما [2] :

1– **التناص الضروري** : حيث التأثر بمصادر التناص يكاد يكون طبيعيا أو تلقائيا وقد يكون مفروضا ومختارا في آن واحد حيث يتركز في الذاكرة كمورث عام أو شخصي مثل الوقفة الطلبية وهي أقوى المصادر التناصية القديمة .

2– **التناص الإختياري** : وهو ما يطلبه الشاعر عمدا في نصوص مزامنة أو سابقة عليه في ثقافته أو خارجها ..وهذه النصوص هي مصادر أساسية في الشعر العربي الحديث .. وهي متعددة تندرج فيها نصوص أجنبية وعربية في آن واحد .

ويقسم التناص في موضع آخر إلى [3] :

1- **تناص خارجي** : وهو حوار النص مع النصوص الخارجية التي ليست من صميمه وفق علاقات تعضيض أو تنافر أي المحاكاة الجدية والمحاكاة الصاخرة .

2– تناص داخلي : وهو الذي بواسطته تتجلى كل أبعاد النص الجمالية و الإقناعية والذاتية ، ضمن شبكة من العلاقات وعلى ضوء هذه الشبكة يمتاز نص عن نص وشعر عن شعر وبالتالي فالتناص هنا يملك خاصية أسلوبية .

1– ينظر نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب . ص106

2- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري : إستراتيجية التناص –ص122

3- محمد مفتاح : دينامية النص : ط1 – مركز الثقافة العربية – الدار البيضاء 1987 ، ص82

ومن الباحثين من يذهب إلى تبني تقسيمات أخرى مثل [1] :

1– تناص الخفاء : وهو تفاعل النص مع نصوص ؟أخرى بطريقة لا شعورية من خلال تداعيات مخزون الذاكرة ، وهذا ما يمثل جل الشعر العربي ماقبل الحداثة .

2– تناص التجلي : وهو التفاعل النصي الذي يتم بطريقة واعية ، ويلجأ المبدع إلى التناص الواعي بعد أن يمنحه رؤيته الخاصة وذلك بهدف صدم القارئ والتأثير فيه من أجل خلخلته وإيقاظه لكي يعي مأساوية الواقع – ونجد هذا النوع أكثر وضوحا في الشعر الحديث ويشير الباحث نفسه إلى نوعين آخرين كالأتي [2] :

1- تناص مباشر : وهو الذي يعمد فيه الكاتب إلى استحضار نماذج من النصوص إلى نصبه الأصلي لوظيفة فنية أو فكرية منسجمة مع السياق الإبداعي الجديد وهنا يقتبس النص بلغته التي ورد فيها مثل الآيات والأحاديث والقصص ...

2- تناص غير مباشر : وهو الذي يستنتج استنتاجا ويستنبط من النص وبخاصة الروائي وهو ما يسمى بتناص الأفكار أو المقروء الثقافي ، وهي التي تستحضر تناصاتها بروحها أو بمعناها لا بحرفيتها أو لغتها أو نسبتها إلى أصحابها وتفهم من تلميحات النص وإيماءاته وشفراته وترميزاته .

والتناص وفق هذه التطبيقات لا قيمة له إلا بنجاعة إستراتيجية تموقعه في النص من خلال طبيعة العلاقات التي تحكمه والتي حصرها بعض الباحثين في :

1- علاقات إئتلاف : ويرجعها الباحثون عادة إلى المحاكاة المقتدية أو ما يعرف بالمعارضة وتسود في هذا النوع عناصر معينة مثل التبجيل ، الاحترام ، الوقار .

2- علاقات اختلاف : ويرجعها أغلب الباحثين إلى المحاكاة الساخرة أو ما يسمى بالنقيضة ، وتتوفر على عناصر معية مثل الاستهزاء ، السخرية ، الدعاية وهكذا يصبح من الضرورة قراءة النصوص ((على ضوء ما تقدمها وما عاصرها وما تلاها لتلمس ضروب الإئتلاف و الاختلاف)) [3]

ويرى الباحث سعيد الوكيل بأن هذه العلاقات((قد تم تسميتها أخلاقيا بشكل حاد)) [4]، ويفضل تسمية التآلف

1- ماجد الجعافرة : التناص بين القديم والجديد – مجلة المبرز – الجزائر – ع12 – جوان 1990 ،ص34

2- نفسه ، ص35

3- ينظر محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري : إستراتيجية التناص ، ، ص125

4- سعيد الوكيل : تحليل التناص السردي : معارج ابن عربي نموذجا . ، ص101

و التخالف بالطريقة التي أشار إليها الباحث أحمد مجاهد في بحثه الأكاديمي الخاص بتوظيف الشخصيات التراثية حيث قسم الباب الثالث إلى [1]:

1- تناص التآلف : ويتمثل في توافق توظيف الشخصية داخل النص مع المرجع التاريخي .

2- تناص التخالف : ويتمثل في معارضة توظيف الشخصية التراثية داخل النص الحداثي للمرجع التاريخي .

أما الباحث محمد بنيس فيري بأن ((قانون التداخل النصي لم يعد كما كان عليه في القديم الشعر العربي القائم على " شعرية النسيان " فالتقليدية تعلي من شأن الذاكرة فيما تغطي الوظيفة القضائية مكان الامتياز والفحولة")) [2] ولربما ذكرنا هذا بنفي لمقولة بارت " السابقة " : " أكتب لاني نسيت " . وعن الشعر المعاصر في الثقافة العربية فيؤكد

الباحث بأننا نلمس ((اتساع حقل التداخل النصي رغم أننا لا نستطيع الإحاطة المفصلة بكلية النصوص الغائبة فيه لأنها لا نهائية ثم إنها ولدت في حالات عديدة ، ما سماه جيرارجنيت بالعلاقة البكماء)) [3] ويوضح طبيعة الوظيفة التناصية في الشعر المعاصر ويرى بأنها مخالفة لما كانت عليه في القديم إذ أن ((هيمنة الوظيفة القضائية لا تنسحب على مجمل متن الشعر المعاصر فالوظيفة التملكية حاضرة بفتنتها حيث إختيار علاقة النص بغيره من النصوص يبرز بصبغة وعي نقدي يتدخل في مسار العلائق اللانهائية مع النص الآخر)) [4]

وهناك نوع آخر يعرف بالتناص الذاتي ويقصد به الخلفية النصية التي يتعامل معها أديب معين حيث تتشكل علاقات تربط نصوصه من خلال التكرار الفني المتطور ، وهذا لا يعني أن المبدع يتناص مع نفسه حيث ((من المبتذل ...أن يقال أن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها ، فنصوصه يفسر بعضها بعضا وتضمن الانسجام فيما بينها ، أو تعكس تناقضا له إذا ما غير رأيه)) [5]

وبقاء على ما سبق ذكره يمكن أن نجمل أنواع التناص : انطلاقا من مقصدية المبدع –في الآتي :

1–تناص التداعي : وهو الذي يتم بطريقة لا واعية تبعا لتداعيات مخزون الذاكرة وهي التداعيات التي اشترط فيها ابن خلدون " نسيان المحفوظ "

1- أحمد مجاهد : أشكال التناص الشعري : دراسة في توظيف الشخصيات التراثية . الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 ، ص10

2- محمد بنيس : الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاتها –ص187 ، 188

3- نفسه ، ص188

4- نفسه ، ص189

5- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري : إستراتيجية التناص –، ص125 ، 126

وقال عنها بارت " أنا أكتب لأني نسيت " وهذا النوع هو بمثابة القدر المحتوم كالهواء والماء لا مفر للمبدع منه قديما وحديثا ، شريطة أن لا يكون الأمر خضوعا مطلقا لسلطان الذاكرة أو اجترارا فاضحا ، بل هو عملية معقدة حتى ليصعب تفسيرها و اكتشاف أطراس التناص فيها .

3- تناص الاستحضار : وهو ما يتم بطريقة واعية يلجأ إليها المبدع من أجل شحن نصه بالطاقة الفنية اللازمة ومن ثم التأثير على القارئ وجعله شريكا أساسيا في صناعة النص ، ويظهر هذا بأشكال مختلفة لعل أبسطها " المعارضات والنقائض " قديما ، وأهمها ما يعرف بـ" التوظيف الفني " حديثا الذي تتسع دائرته لتشمل

الموروث الحضاري بكل بأبعاده كالقرآن الكريم والحديث الشريف والأحداث التاريخية والشخصيات والأساطير ... ولقد مثل هذا النوع بجلاء شعراء محدثون كالسياب والبياتي وأمل دنقل وصلاح عبد الصبور.

4- التناص البلاغي : ويتم أيضا بطريقة واعية لكنه تناص محدود يعتمد على مفاهيم بلاغية معروفة كالاقتباس والتضمين والاستشهاد ...، ويكون لهذا النوع أهميته إذ استثمر بطريقة فنية بحيث تكون النصوص الموظفة مندمجة في النص الجديد وليست مجرد ترقيعات لمنافذ النص .

ب– مستويات التناص :

تتفاوت مستويات التناص من نص لآخر حسب التراكمات المعرفية والفنية للكاتب ومدى انفتاحه على الحقول المعرفية الأخرى كالتاريخ والمثاقفة والأدب المقارن وغيرها . ومن هنا تطفو فكرة هجرة النص والتي مؤداها ((إن النص لايكتب إلا مع نص آخر؟أو ضده بذلك تخبرنا الحداثة الغربية)) [1]

والكتابة " مع أو ضد" يذكرنا بالمفهوم التقريري للمعارضات و النقائض ، أما مفهوم الهجرة فيمكن أن ينظر إليه من زاويتين يتمثل فيهما النص وهما : ((النص الأثر هو الذي يمارس الهجرة ، فيما النص الصدى لا يمارسها ، ولاشك بأن هذه الوضعية نسبية لأن التاريخ معبأ بأسراره)) [2] .

وبالتالي فإن النص الأثر هو النص السابق الذي يظهر مفعوله في نص واحد ، بينما النص الصدى هو الذي يستقبل نصوص غيره . وما يجب أن لا يخفى علينا هو أن معظم نصوص الأثر كانت في يوم ما نصوص صدى فنصوص السياب الأولى مثلا كانت تمثل هذه الحقيقة .

1– محمد بنيس : الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدالاته –ص197

2– نفسه ، ص198

وبناء على مفعول " هجرة النص " يمكن تمييز تلاثة مستويات من التناص : [1]

1- مستوى الاجترار : وقد ساد في عصور الانحطاط حيث يتعامل الشعراء بوعي سكوني ، لا قدرة له على اعتبار النص إبداعا لا نهائيا ، فساد بذلك تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها عن البيئة العامة للنص العام كحركة سيرورة وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجا جامدا تضمحل حيويته من خلال النص الحاضر المتتبع والمقتدي والمساهم .

2- مستوى الامتصاص : وهو أعلى درجة من المستوي السابق ، حيث ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية النص الغائب وقداسته ، فيتعامل معه كحركة وتحول ، لا ينفيان الأصل ، بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد ، ومعنى هذا الامتصاص لا يجمد النص الغائب ولا ينقده ، إنما يعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها .

3- مستوى الحوار : وهو أعلى المستويات إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة ، تحطم مظاهر الاستلاب ، مهما كان نوعه وشكله وحجمه ، لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار . فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل النص ، إنما يغيره .. وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية ، لا علاقة لها بالنقد كمفهوم عقلاني خالص أو كترعة فوضوية أو عديمة ، وهنا يكون صاحب النص الحاضر مشاكسا معتديا فائرا .

ويذهب الباحث سعيد يقطين إلى استخلاص مستويين من التناص هما : [2]

1- مستوى عام : ويقصد به رصد بنية النص الكلية مع بنية نصية أخرى منجزة تاريخيا وهنا نجد الكاتب قد اتخذ موقفا جديدا مبنيا على نقد التاريخ والوعي والواقع .

2- مستوى خاص : ويتمثل هذا المستوى في التفاعل النصي الحاصل مع بنيات جزئية وليس مع بنية كبرى ، وهذه البنيات يتم استيعابها وتضمينها في إطار بنية النص الجديد .

ويبدو بأن تصنيف المستويات بهذه الطريقة أو غيرها إنما هو تصنيف نسبي يعتمد على اختلاف الرؤى النقدية للدارسين أولا ثم على طبيعة النصوص المدروسة ثانيا ، فإذا كان الباحث محمد مفتاح قد انطلق من النص الشعري في استنباط هذه المستويات فإن الباحث سعيد يقطين قد انطلق من النص الروائي ، وإذا كان الأول – أيضا – قد انطلق من قطب المؤلف فيبدو أن الثاني قد انطلق من قطب القارئ ، وربما قد يؤدي الجمع بين القطبين إلى ابتداع مستويات أخرى

1- محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب –ص253

2-ينظر : سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي ، ، ص126

آليات التناص :

ليس من السهل تحديد آليات للتناص ، إذ يمكن الإقرار بأن لكل نص آلياته التناصية الخاصة ، يمكن استنتاجها بعد قراءة مضاعفة استكشافية وتأولية في آن واحد ، وقد أشار بعض الدارسين إلى((أنه من الصعب على باحث واحد أن ينجز تشخيصا كافيا لتلك الآليات)) [1] بيد أنه يمكن تحديد بعض الآليات بالاعتماد على مهام التناص ووظائفه والتي

من بينها ((توثيق دلالة أو تأكيد موقف ، أو ترسيخ معنى ، أو لمؤازرة النص ، إما بتضمين صريح وإما بتلميح و تلويح أو يكون – من وجه آخر – رفضا لمقولة ، أو نفيا لمعتقد)) [2]

وإذا كانت هذه الوظائف تنطبق في الغالب على التناص البلاغي كالتضمين إلا أنه يمكن تعميمها على أشكال التناص الأخرى بناء على مقصدية صاحب النص المتناص التي تتدخل بشكل واضح في تحديد ملامح التناص وسبر أغواره ، وما على محلل النص إلا أن ((يغامر وسط أدغال من التمثلات والامتصاصات لنصوص قد تنبثق من نص مركزي ربما يمكن العثور عليه وربما لا نجد في النص المتناص استدعاء لنص محدد ، وإنما نتحسس جملة من نصوص سابقة أو محايثة)) [3]

في دراسة جادة قام بها الناقد الفرنسي " لوران جيني « Laurent Jenny » حول إستراتيجية الشكل " la stratégie de la forme " قدم بعض إشكالات التناص ومن القضايا الهامة التي أثارها استعراض بعض الآليات بناء على دراسته لبعض النصوص الشعرية الفرنسية ويمكن إيجازها في الأنماط الآتية [(4)]

1-التشويش (paranomase) : ويعمد فيه الكاتب إلى أخذ فقرة من نص مكرس ، يتدخل هو فيه ويتلاعب مدخلا عليه إفسادا مقصودا أو دعاية أو فنطاسية .

2- الاضمار أو القطع (L'ellipse) : ويمارس فيه الكاتب الاقتباس المبتور أو إنقاص الكلام على نحو يحدث حرفا للنص عن وجهته الأصلية ويمنحه وجهة أخرى لم يكن للقارئ أن يتوقعها .

3- التضخيم أو التوسع (L'amplification) : وهنا يعمل الكاتب بمعكوس الإجراء الذي سبق بأن يحول النص ويحرفه بأن ينمي فيه ، في الاتجاه الذي يريد عناصر دلالية أو مسارد شكلية ، ولعلها كانت كامنة في النص " في البيضة " أو ليست موجودة فيه إطلاقا .

1- محمد مفتاح : دينامية النص : تنظير وإنجاز –، ص94

2- رجاء عيد : القول الشعري : منظورات معاصرة –، ص232

3- نفسه : ص237

4- ينظر : كاظم جهاد : أدونيس منتحلا ، ص53-57

4- المبالغة (L'hyperbole) : وهو إجراء شديد الشبه بما سبقه ، لكن لا يقوم على تضخيم الكلام "كميا" بالضرورة لزحزحة أثره ، بل في مبالغة معناه والمغالاة فيه نوعيا . تقود مفاقمة الكلام هذه إما إلى تعميق الأثر إيجابيا أو صحة بفلسفة أو أدائية غير متضمنة فيه .. أو يقود إلى نتيجة معكوسة مثلما هو معروف في البلاغة إذ يسقطنا الإلحاح على الشيء في الاعتقاد بمعكوسه .

5- القلب أو العكس (L'interversion) : وهو الصيغة الأكثر شيوعا في التناص وخصوصا في المحاكاة الساخرة ، لما فيه من عمل للتضاد يذهب بعكس الخطاب الأصلي أطرافها ، قلب الوضع الدرامي ، قلب القيم الرمزية .

6- تغيير مستوى المعنى : ويتم هذا بنقل المعنى إلى صعيد آخر وتحويل المجاز إلى طرفة أو العكس ، يحدث هذا مثلا عندما يأخذ الشاعر الفلسطيني محمود درويش العبارة اليومية "تصبحون على خير " ويحولها إلى " تصبحون على وطن "

هذه مجموعة من الأوليات التي اكتشفها الناقد " لوران جيني " وهي كما نرى ليست تابثة ولا نهائية ، بل ومتداخلة أحيانا واكتشافها يعتمد على نصوص مبنية في معظمها على أعمال الشاعر لوتريامون "loutreamant "

و بالطريقة نفسها تقريبا اجتهد الدكتور محمد مفتاح في كشف بعض الآليات من خلال قراءته التناصية لقصيدة ابن عبدون الرائية اعتمادا على بعض الدراسات اللسانية واللسانية النفسانية ويمكن تلخيص ذلك في [1] :

1- آلية التمطيط : وتحتوي على :

أ . الأناكرام والبراكرام ويقعان عن طريق عمليات القلب والتصحيف التي يحدثها الجناس ، فالقلب مثل (عسل ، لسع) والتصحيف مثل (نخل ، نحل) ، وقد يكون عن طريق "الكلمة المحور" التي تكون أصواتها مشتتة طوال النص مكونة تراكما يثير انتباه القارئ الحصيف ، وقد تكون غائبة تماما من النص ولكنه يبنى عليها ، وقد تكون حاضرة فيه ... على أن هذه الآلية ظنية وتخمينية تحتاج إلى انتباه القارئ أو عمل لإنجازها .

ب . الشرح : وهو أساس كل خطاب وخصوصا الشعر ، فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعددة تنتمي كلها إلى هذا المفهوم ، فقد يجعل البيت الأول محورا ثم يبنى عليه المقطوعة أو القصيدة ، وقد يستعير قولا معروفا ليجعله في الأول أو في الوسط أو في الأخير ثم يمطه بتقليبه في صيغ مختلفة ، فيصبح هو النواة الأساسية في القصيدة وكل ما تلاه شرح وتوضيح له .

ج- الاستعارة : بأنواعها المختلفة (مرشحة ، مجردة ، مطلقة) فهي تقوم بدور جوهري في كل خطاب ولا سيما

1-محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري : إستراتيجية التناص ، ص125 ، 128

في الشعر بما تبثه في الجمادات من حياة وتشخيص ، وهو ما يؤدي إلى أن يحتل التعبير الاستعاري حيزا مكانيا وزمانيا طويلا .

د- التكرار : ويكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ متجليا في التراكم أو التباين كصيغ زمانية معينة أو تراكيب متماثلة ..

هـ- الشكل الدرامي : جوهر القصيدة الدرامي يولد توترات عديدة بين كل عناصر القصيدة ، مما يؤدي إلى نمو القصيدة فضائيا وزمانيا .

و-أيقونة الكتابة : إن الآليات التمطيطية التي ذكرناها تؤدي إلى ما يمكن تسميته بأيقونة الكتابة أي علاقة المشابهة مع واقع العالم الخارجي وعلى هذا الأساس فإن تجاور الكلمات المتشابهة أو تباعدها وارتباط المقولات النحوية ببعضها أو اتساع الفضاء الذي تحتله أو ضيقه هي أشياء لها دلالاتها في الخطاب الشعري اعتبارا لمفهوم الأيقون .

2-آلية الإيجاز :

وتعتمد هذه الآلية على التركيز والاختصار ، أي الانطلاق من مواد معينة والتخفيف من حمولتها وضغطها وتكثيفها ، و الإيجاز نوع من الإحالة المحصنة التي قد تحتاج إلى شرح وتوضيح ليدركها المتلقي العادي ، لكن مقابلة التمطيط بالإيجاز قد تكون غير ذات جدوى إذا سلمنا بأن الشعر تراكم .

وهذه الآليات – كما أسلفنا – تظل غير نهائية ولا ثابتة ، إنما هي مجرد اجتهادات محصورة في نصوص معينة ، ومن البديهي –حينئذ – أن تكون آليات توظيف الشخصيات مختلفة عن آليات توظيف نص مقدس أو حادثة تاريخية وبالتالي فإن النص الأدبي هو وحده الكفيل بإفراز هذه الآليات كما أن القراءة التأويلية هي المسؤولة عن اكتشافها من طرف القارئ الحصيف وهذا يعني وجوب «أن نترك الأمر للنصوص لتقول كلمتها وتعبر بحرية أكبر عن نفسها ، ثم تحاول تحديد المفاهيم المختلفة لتجليات التداخل النصي »[1] . وهذا ما سنعمل به في الفصلين التطبيقيين اللاحقين .

1-سعيد الوكيل : تحليل النص السردي : معارج ابن عربي نموذجا –ص101

الفصل الثاني :

تناص الرمز الصوفي عند العفيف .

. توطئة

. تجلي الرمز الغزلي .

. تجلي الرمز الخمري .

توطئه :

إن العلاقة بين التجربتين الصوفية والشعرية وثيقة جدا . وليس أدل على ذلك من أن كبار الصوفية كانوا شعراء كالحلاج وابن عربي وابن الفارض ، حيث اتخذوا الشعر مطية للتعبير عن رؤاهم للكون وللوجود .

وقد يكون من أبرز مجالات التعالق بين التجربتين محاولة تجاوز الواقع وتحقيق نوع من الاتحاد بمظاهر الكون حيث تنقلب التجربة إلى «انبثاق كوني ، طوفان يغسل الواقع ويشيع الحياة والحلم في المادة فتصرخ الأشياء وتتآخى .. فتتمازج أشياء العالم ، ويتوحد أي شيء مع أي شيء» [1] و على هذا الأساس فإن التجربتين « تنبعان من منبع واحد ، وتلتقيان عند الغاية نفسها ، وهي العودة بالكون إلى صفاته وانسجامه بعد أن يخوض غمار التجربة » [2]

لكن عمق التجربة الصوفية يجعل اللغة في شكلها الوظيفي الطبيعي عاجزة عن الأداء والتواصل ، مما يدفع إلى اللجوء إلى اللغة الإيحائية لغة الرمز والإشارة ومن هنا تنبثق تجربة إبداعية جديدة تسير نحو المنطق ، إنها تجربة الكتابة التي توحد بين الذات والموضوع في فضاء ممتد لا يتقيد بحدود الدلالة المألوفة ، وإنما تتحقق فيه ثورة الصمت وتتلاشى ماهية الزمن وتتجاوز الأشياء ظاهرها فتنكشف لحظات الخلود ، ذلك أن التجربة الصوفية ليست مادية وضعية ، بل تستمد طاقتها من « التسامي الروحي عن طريق تلاشي الوجدان البشري في الكينونة الإلهية المطلقة » [3] وفي هذه الحالة يكون لأسلوب الرمز – كما أسلفنا – الدور الفعال في تفجير الطاقات الدلالية حيث القصيدة لا تكشف عن حقيقتها و « لا تتجلى إلا في شكل احتمال ، أما الوارد فيها محض علامات دالة تختبئ وراءها مدلولات جمة ومتعددة » [4]

وبهذا تتحقق اللغة التي يطمح إليها المتصوفة وهي لغة تتماهى في عالم المطلقات الروحية والجمالية وحينئذ « تنزاح قوالب الألفاظ ويتداخل بعضها في بعض وتكاد تتحول جميعها إلى نغم واحد » [5] ، وهكذا تصبح اللغة « احتواء للكون في " لا تناهيه " لأن اتساع الممكنات لا يقبل التناهي .. كما أنها لا تتمظهر إلا في شكل " التجلي " وهذه هي اللغة الرامزة .. التي تخلب قلوب المتصوفة » [6]

ومن هنا تأتي فعالية التأويل في مقاربة النصوص الصوفية على اعتبار القارئ ذاتا فاعلة في النص غير منفصلة عنه وهذا لمحاصرة المضمرات الدلالية في شتى تمظهراتها ، والأمر هنا لا يعني أن كل شعراء الصوفية كانوا على مستوى

1- أدونيس : خواطر حول تجربتي الشعرية – مجلة الآداب – مارس 1966 ، القاهرة ، ص 196

2- صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر – دار العودة – بيروت 1969 ، ص 119

3- عبد القادر فيدوح : الرؤيا والتأويل : ط1 – ديوان المطبوعات الجامعية – وهران 1994 ، ص 55

4- نفسه ، ص 67

5- نفسه ، ص71

6- نفسه ،ص71

واحد من حيث القدرة الإبداعية ، فالحلاج – مثلا –وهو من أقطاب الصوفية لم يكن شعره يساير تماما رؤيته الوجودية الرائدة ورغم ذلك يبقى من الإنصاف الاعتراف بأن « الصوفي شاعر ، سوى أنظم القول أم نثر ، فأداة الإدراك عنده هي نفسها أداة الإدراك عند الشاعر والمعين الذي يستقي منه هو نفسه المعين الذي يستقى منه الشاعر ، والوسيلة التشبيهية التي يستخدمها في أداء ما يؤديه هي نفسها وسيلة الشاعر » [1] وانطلاقا من هذه الحقيقة الإبداعية ، حاول بعض الباحثين العرب إثبات الشعرية في بعض النصوص الصوفية النثرية ، بل ردوا ريادة قصيدة النثر إليها . [2]

يبقى أن نشير في الأخير إلى قضية هامة في الفكر الصوفي والمتمثلة في تقسيم الكون إلى ثلاث مراتب[3] وهي :

– مرتبة علوية : وهي مرتبة المعاني المجردة التي تدرك بالعقول .

– مرتبة سفلية : وهي المحسوسات التي تدرك بالحواس .

– مرتبة برزخية : وهي مرتبة وسطى تدرك بالحواس والعقل معا .

والمريد في الصوفية هو الذي يجاهد نفسه للسمو من العالم السفلي المحسوس إلى العالم العلوي المجرد بهدف المكاشفة والمشاهدة ولا يتم ذلك إلا من خلال العالم البرزخ وفق أحوال معروفة يمر بها المتصوف وهي : « المراقبة والقرب والمحبة والخوف والرجاء والشوق والأنس والطمأنينة والمشاهدة واليقين . » [4]

لهذا كان الحب الإلهي هو المنى والمبتغى عند المتصوفة ، فشقوا جميع السبل المؤدية إلية ولم يجدوا ضالتهم إلا في جمالية القصيدة العربية وبخاصة في طابعها الغزلي والخمري ، فنهلوا منها حتى الثمالة وهم في حضرة المحبوب المطلق يناجونه إرضاء لأشواقهم وتسكينا لآلام الوجد التي يعانونها وإشباعا لنهم الحيرة التي تعصف بعقولهم وقلوبهم ومن ثم ترتسم حدود الرفض والتمرد والخروج نهائيا عن منطوية البشر المألوفة ماديا وفكريا .

1- زكي نجيب محمود : مع الشعراء – ط2 – دار الشروق 1980 ، ص217

2- ينظر : نديم دانيال الوزة : ما هي قصيدة النثر ؟ – مجلة البيان ، العديلية ع 353 – الكويت 1999 ، ص 12

3 – ينظر :محي الدين بن عربي عالم البرزخ والمثال ، جمع : محمود محمود الغراب ، مطبعة زيد بن ثابت ، دمشق ، 1984 ،ص9

4 – زكي مبارك : التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق ، ج 2 ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر ، بيروت (د . ت) ص117-130

تجلي الرمز الغزلي :

يشكل الرمز الغزلي أحد أهم المقومات في القصيدة الصوفية ، فمن خلاله يعمد الشاعر إلى اختراق منظم للنصوص السالفة مستفيدا من حمولتها الوجدانية والإيقاعية ، وبهذا الاختراق تتكثف التجربة الشعرية الصوفية مستقطبة كل الرموز من أماكن وشخصيات وإشارات ، لكن ألا يبدو عجيبا « أن تعجز جماهير الصوفية في طوال الأزمان عن خلق لغة للحب الإلهي تستقل عن لغة الحب الحسي كل الاستقلال ولم كان ذلك ؟ لأن الحب الإلهي يغزو القلوب بعد أن تكون انطبعت على لغة العوام أصحاب الصبوات الحسية فيمضي الشاعر إلى العالم الروحي ومعه من عالم المادة أدوات و أخيلة هي عدته في تصوير عالمه الجديد » [1] . إذن لم يكن للصوفية بد من أن يلجأوا إلى « أقرب موارد اللغة إليهم وأدناها استساغة في أذواقهم فاستعاروا منها الاصطلاحات الخاصة » [2]

وانطلاقا من هذه الحتمية الفنية ، جاءت نصوص الشاعر " عفيف الدين التلمساني " تكاشف نصوصا أخرى في حركة ارتدادية تتراوح بين التآلف والتخالف .

لكن قبل الولوج إلى هذه النصوص ومن باب " التعالي النص " الذي طرحه " جيرارجنيت "[(3)] لا بأس أن نقدم نصا موازيا كعتبة أولية تسهم في إضاءة فضاءات هذا النتاج الفني المتميز .

يقول أحد الباحثين [(4)] المهتمين بالشاعر بأن اسمه الكامل هو أبو الربيع عفيف الدين ، سليمان بن علي بن عبد الله بن علي بن يس العابدى الكومي التلمساني .

والمعروف اختصارا د " العفيف التلمساني " ولد في ضواحي مدينة تلمسان سنة (610 هـ –1213 م) .

وليس عجيبا أن يكون المولد في تلمسان ، فقد شهدت أيضا مولد الشاعر الصوفي الشهير أبي مدين شعيب التلمساني المتوفى سنة 594 هـ – ثم انتقل العفيف إلى القاهرة وهو في العهد الثالث من عمره ، وفيها رزق بابنه الوحيد شمس الدين محمد المدعو بـ " الشاب الظريف" وبعد خلوات قام بها في بلاد الروم متجردا كعادة الصوفية ، استقر به الحال في مدينة دمشق ، وفي هذه الفترة من حياته يبدوا بأنه أعرض عن التصوف – على الأقل ظاهريا – حيث أقبل على العيش الرغيد وتمتع بالحياة وقبل الوظيفة وظل كذلك حتى وافاه الأجل سنة (690هـ/1291م) ولازال قبره معلما دينيا إلى اليوم . وقد شهد " العفيف " منذ نشأته مجموعة من الصراعات والانقسامات ، كقيام الدولة الزيانية في تلمسان على أنقاض دولة الموحدين وانحسار الخلافة في بغداد بعد أن تمكن منها الأعاجم وهكذا هو حال البلاد الإسلامية .وهو ما دفع بالشاعر إلى التغني بالعرب

1 – عبد الحكيم حسان : التصوف في الشعر العربي نشأته وتطوره حتى القرن الثالث الهجري ، مكتبة الأنجلو مصرية ، 1954 ، ص77.
2 – نفسه ، ص299
3- Gerard Genette: seuil , coll poetique , edition seuil , Paris , 1987 , p15.
4 – ينظر : عمر موسى باشا : العفيف التلمساني شاعر الوحدة المطلقة – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق 1982 ، ص 35-46

والعروبة من باب الحنين إلى ذلك الماضي التليد .

إن أهم محطة فكرية في حياة الشاعر فهي موقفة الوجودي المتمثل في تبنيه لما يعرف بـ" الوحدة المطلقة " أو وحدة الوجود ، وهو موقف يلتقي فيه مع الكثير من الأقطاب كالحلاج وابن عربي وجلال الدين الرومي ... ويعتقد أصحاب هذا الموقف بأن جوهر الكون متمثل في الحقيقة الإلهية المطلقة وما الظواهر الكونية المختلفة إلا تجليات لها ولهذا نادوا بالاتحاد أي الفناء في ذات الله وهذا ما أثار حفيظة شيوخ السنة واتهموا الشاعر وأمثاله بالزندقة

بعد هذا التقديم للنص الموازي ، وبالرجوع إلى متن النص الشعري عند "العفيف" – وهو هدف الدراسة – فإن أول ما يلفت انتباهنا عند القراءة الأولى للديوان هو حضور صوت القصيدة الجاهلية متمثلا في صداها الإيقاعي الجذاب ونلحظ ذلك جليا في مقدمة أبيات القصيدة الأولى :

مَنعتْهَا الصِّفاتُ و الأسْمَاءُ أنْ تُرَى دونَ بُرْقُعٍ أسمَاءُ

قدْ ضَلَلْنَا بِشَعْرِها وَ هْوَ منْها وهدَتْنا بهَا لَها الأضْواءُ

كيْف بتْنا مِنَ الظَّمَا نتَشاكَى يا لَقوْمي وفِي الرِّحَالِ الماءُ

كَمْ بكيْنا حُزْنا بمَنْ لوْ عرَفنا كانَ مِنْ شدَّةِ السرُورِ البكَاءُ

نحْن قومٌ مِتْنا–وذلكَ فرْضٌ– في هَواها فلْيَيْأَسِ الأحْياءُ

وأَقامَتْ نفُوسُنا في حِماهَا لا بِنا بَلْ بِها ليصْفو الصَّفاءُ (1)

وفور انتهائها من قراءة هذه الأبيات نشعر بوخزة إيقاعية توقظ خدر الذاكرة لترتد بنا إلى عصر سحيق ، إننا نجد أنفسنا في نهاية المطاف وجها لوجه أمام معلقة الشاعر "الحارث بن حلزة " (ت 52 ق هـ):

آذنْتَنَا بِبينِها أَسْماءُ رُبَّ ثاوٍ يُمَلُّ منْه الثَّواءُ

بَعدَ عَهدٍ لنا بِبُرْقَةِ شمَّا ءٍ فأَدنَى دِيارَها الخُلَصَاءُ

فالحيَاةُ فالصَّفَّاحُ فأْعنَا قُ فِناقُ فعاذبٌ فالوفَاءُ

فَرِياضُ القَطا فأوْديةُ الشَّرْ بَبِ فالشعُبَتانِ فَالإبْلاءُ

لا أرَى مَنْ عَهِدتْ فيها فَأبكِي اليومَ دلْهًا ومَا يحيُر البُكاءُ (2)

1-عفيف الدين التلمساني : الديوان حققه وقدم له الدكتور العربي دحو – ديوان المطبوعات الجامعية –الجزائر 1994 ، ص 31

2-الزوزني : شرح المعلقات السبع –ط5 –دار الكتاب العربي بيروت 1999 ،ص 147

وهكذا فإن التداخل الإيقاعي يظهر جليا بين النصين فكلاهما اعتمد بحر الخفيف وزنا والهمزة المضمومة رويا . لكن صاحب النص الحاضر يستغل الترخيص العروضي ليحدث انحرافا بطريقة رائعة على مستوى الوحدة الإيقاعية الأولى حيث جاءت على وزن "فعلاتن" بينما أبقى صاحب النص الغائب على سلامة التفعيلة فوردت في شكلها المعتاد "فاعلاتن" والحقيقة أن المسوغ الدلالي يتناسب وهذا الانحراف فلفظة "منعتها" توحي بالشدة والقوة لأن فعل المنع يتطلب ذلك – عادة- وبالتالي كان زحاف "الخبن" قيمة جمالية فرضت نفسها تبعا للوضع الجديد . بينما الدلالة في "آذنتنا " يعني الرفق واللين ، لهذا بقيت التفعيلة محافظة على حركاتها وسكناتها ، بالإضافة إلى ذلك فإن فعل المنع –في الغالب –يعقب طلب الإذن وليس العكس حتى تستقيم الأمور وتنتفي تداعيات القلق والتوتر والحرمان ... ويمكن استنتاج علاقات التناص الأخرى وفق المعادلة الآتية :

الأذن ⟸ البين ⟸ الدله ⟸ البكاء ⟸ الرحيل = المنع ⟸ الضلال ⟸ الظمأ ⟸ البكاء ⟸ الموت (الفناء)

لكن يجب أن نتنبه إلى الطرف الثاني في هذه المعادلة ، فالمنع خاص بالرؤية العينية لكنه عكس ذلك تماما إذا ما تعلق الأمر بالرؤية القلبية ، والموت خاص بالجسد لكنه سيتحول إلى حياة إذا ما تعلق ذلك بالروح وهكذا ... والنتيجة هي هذا التوازي المنظم الذي سيزيل بلا شك بعض الغموض :

- الأذن (طلب الرخصة) // المنع (الحرمان ..؟)
- البين (الفراق) // الضلال (الحيرة ...؟)
- الدله (فقدان العقل) // الظمأ (فقدان الماء ...؟)
- البكاء (سببه الأذن والبين) // البكاء (سببه الحرمان والحيرة ...؟)
- الرحيل (للتعويض النفسي) // الموت (للتعويض الروحي)

وهكذا يستغل الشاعر المقدمة الغزلية للقصيدة الجاهلية من أجل الوصول إلى المحبوب الأعظم والفناء فيه ، لكن هذا الاستغلال تعدى التصوير المباشر إلى الاعتماد على آليات الشرح وبخاصة في شكلها الدرامي المبني أساسا على خاصية التقابل و الذي يتضح في : - ضللنا ≠ هدتنا

- الظمأ ≠ الماء

- الحزن ≠ السرور

– متنا ≠ الأحياء

وتتجلى قمة الدرامية الإنسانية في البيت الثالث :

كَيْفَ بِتْنَا منَ الظَّمَا نتشَاكَى يا لَقومِي وفي الرِّحالِ الماءُ [1]

و لعل ما ساعد على ذلك –أيضا –هو تضافر أسلوبي الاستفهام والاستغاثة كما أن المعنى في ذاته مستوحي من البيت المشهور :

كَالعِيسِ في البَيْداءِ يقتُلُها الظَّمَا والمَاءُ فوقَ رؤوسِها محْمولُ [2]

وهذا التناص الجزئي شحذ القصيدة كلها بشحنة فنية خاصة ، حتى ليمكن القول بأن البيت الثالث هو بؤرة الدلالة النصية لأنه يمثل الحيرة الدائمة التي تربك عقل الصوفي وتدمي قلبه وهو يفكر في ذلك المحبوب الجميل الجليل ، الظاهر الباطن ، الأول الآخر ، وأما باقي المعاني فهي تداعيات لهذه الحقيقة . ولذلك فإن « الصوفي الحق يرتاح إلى الحيرة كما يرتاح الجاهلون إلى اليقين »[3] .

لم يكتف "العفيف " باستدعاء نموذج واحد من البنيات الطللية والغزلية بل نجده يسعى إلى توظيفها بطرائق مختلفة وبعناية حثيثة على الرغم من الحملة المناوئة التي شهدتها في العصر العباسي وكأنه بذلك ينكر عمل هؤلاء المناوئين ويصر على العودة إلى الأصل ليروي حنينه من ذلك المورد العربي الصميم ولنا في هذه الأبيات خير دليل :

أَمَا هَذِهِ نجْدٌ أنيخَا مطيَّتي ليَسْقِي بهَا دَمْعي مَنازِلَ عُلْوَةِ
وَأُسْألُ عَنْ قلْبي فثَمَّ فقَدْتُهُ عشيَّةَ سَارَ الظَّاعِنونَ بمُهْجَتِي [4]

ويتحرك –من جديد– سلطان الذاكرة ليقوم بدوره في عملية التوجيه ، والذي يقضي في النهاية ودون عناء إلى استحضار بنية نصية لطالما استوقفت الشعراء والنقاد والمتمثلة في :

قِفا نبْكِ مِنْ ذكْرى حبيبٍ ومنزِلِ بسِقطِ اللِّوَى بين الدَّخُولِ فحَوْمَلِ
فتُوضِحَ فالمِقْراةِ لم يعْفُ رسمُها لما نسَجتْها مِن جَنوبٍ وشَمْأَلِ
تَرى بَعَرَ الآرَامِ في عَرَصَاتِها وقِيعانِها كأنَّه حَبُّ فُلفُلِ
كأَني غَداةَ الْبَيْنِ يوْمَ ترحَّلوا لدى سَمُراتِ الحيِّ ناقِفُ حنظَلِ
وقوفًا بها صَحبِي عليَّ مطيَّهمْ يقولُونَ لا تهْلَكْ أسًى و تجمَّلِ [5]

هذه الأبيات للشاعر امرئ القيس المعروف بالملك الضليل ورافع لواء الشعر الجاهلي وبأنه أول من وقف و استوقف وبكى واستبكى ، وهي مواصفات أسهمت في حضور هذه المقدمة الطلية الغزلية كبنية نصية أساسية في النص السالف .

1- عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص31 .
2- أبو الحسن اليوسي : محاضرات في الأدب واللغة ، دار الغرب الإسلامي ، لبنان ، 1984 .ص41 .
3- زكي مبارك : التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق ،ج 2 – المكتبة العصرية للطباعة والنشر ، بيروت (د ت) ، ص 175

4- عفيف الدين التلمساني : الديوان ص 68 .

5- الزوزني : شرح المعلقات السبع ، ص 15-175

وبقليل من التأمل نرى بأن صاحب النص الحاضر قد بلغ مستوى تناصيا متطورا عندما امتص النص الغائب و تشربه بطريقة فنية مميزة و يمكن توضيح ذلك من خلال عناصر التوازي الآتية :

النص الحاضر	النص الغائب
- أنيخا (مخاطبة المثنى)	//- قفا (مخاطبة المثنى)
- مطيتي (مفرد مضاف إلى مفرد)	// مطيهم (جمع مضاف إلى جمع)
- نجد (مكان واحد)	//- سقط اللوى و ما يتبعها من أماكن
- عشية (آخر النهار)	//- غداة (أول النهار)
- سار الظاعنون (سفر تخيلي)	//- يوم ترحلوا (سفر حقيقي)
- منازل (جمع)	//- منزل (مفرد)
- علوة (معلوم)	//-حبيب (مجهول)
- يسقي بها دمعي (بكاء فردي)	//- نبك (بكاء جماعي)
- و أسأل عن قلبي فثم فقدته	//- يقولون لا تملك أسى و تجمل
- سار الظاعنون بمهجتي (الفناء)	//- البين (الفراق)

و بتحليل هذا التوازي نلاحظ قدرة فنية هائلة في استغلال آلية " الإيجاز " حيث قلصت دلالة سبعة أبيات في النص الغائب إلى بيتين اثنين و هذا من خلال تشرب المعاني و تطويرها ، حدث ذلك وفق حركة سريعة لبعض الانحرافات الفنية و المتمثلة في :

- إحداث انتهاك منظم على المستوى الخطي في بنية البيت الأول من النص الغائب ، حيث زحزحت الوحدة الصوتية " قفا " من صدارة البيت و استبدلت بوحدة أخرى هي " أما " و الفرق واضح بين الوحدتين ، إذ لا تقاطع بينهما إلا في الجانب الإيقاعي – العروضي -

- لم يكتف الشاعر بهذا الانتهاك بل تعداه إلى استبدال العلامة البؤرية " قفا " بعلامة بؤرية أخرى " أنيخا " ، ففعل " الوقوف " عابر مؤقت بينما فعل " الإناخة " يتطلب وضعا زمنيا أطول و هو ما انعكس جليا على الجانب الإيقاعي بين الوحدتين :

قفا = (//0 فعو) وحدة إيقاعية غير تامة لأنها تمثل حالة مندثرة زائلة .

أنيخا = (//0/0 فعولن) وحدة إيقاعية تامة لأنها تمثل حالة ثابتة دائمة .

و لهذا جاء فعل البكاء في النص الغائب شحيحا يحتاج إلى مساعدة الصحب (نبك) ، بينما كان في النص الحاضر غزيرا مدرارا لا يحتاج إلى مساعدة أحد (ليسقي بها دمعي) ، بل تحول الدمع إلى ماء للسقيا و هو ما دفع بالشاعر للبوح باسم المحبوب " علوة " على خلاف سالفه الذي اقتصر على لفظ " حبيب " .

– استعمل الشاعر السالف لفظة " غداة " و هي أول النهار في قوله « غداة البين » بينما استعمل الشاعر اللاحق لفظة " عشية " و هي آخر النهار في قوله «عشية سار الظاعنون بمهجتي » و العشية زمن قصير سرعان ما يعقبه الليل و لطالما اشتكى الحيارى و المعذبون من طوله حين يجثم بكلكله على قلوبهم فتنقطع أنفاسهم و تهيج أشجانهم.

– عدد الشاعر امرؤ القيس ذكر الأمكنة (سقط اللوى ، الدخول ، حومل ، توضح ، المقراة) و هي تدل على أنه هائم في ماضيه مجتر لذكرياته ، بينما جمع " العفيف " الأمكنة في مكان واحد و هو رمز للوحدة و دلالة على استمراره الزمني حاضرا و مستقبلا .

– و الشاعر في النص الصوفي يستعمل المطية بصيغة المفرد المنسوب للمخاطب «مطيتي» و كأنه بذلك عاقدا العزم على السفر إلى وجهة محددة و معلومة هي المبتغى و المقصود في ذاتها بينما لم تكن كذلك عند امرئ القيس إنما اعترضت الركب فهيجت ذكرى الحبيب فأمر الشاعر صحبه بالوقوف و لم يأمرهم بإناخة المطايا التي وردت كما نلاحظ بصفة الجمع المنسوب لضمير الغائب «مطيتهم» و هؤلاء الصحب هم أنفسهم من نصحوا الشاعر بالتصبر و التجمل و كأن أمامهم مهمة – أعظم من ذكرى الحبيب – يريدون إنجازها « يقولون : لا تهلك أسى و تجمل » .

و نستنتج من هذه الموازنة التناصية وجود اختلافات جذرية بين النصين رغم تحقق نوع من التوازي الدلالي الظاهري المتمثل في (الرحلة – المكان – الحبيب) ، و مرد تلك الاختلافات في كون الرحلة عند الشاعر الأول حسية مادية و الحبيب فيها حالة ماضية مندثرة ، بينما عند الثاني فالرحلة صوفية روحية و الحبيب فيها لا يندثر و لا ينتهي بل هو دائم الجمال و الجلال عبر الزمن بأبعاده الثلاثة : الماضي و الحاضر و المستقبل .

يواصل العفيف " تداخلاته النصية بعناية فائقة ، و ينتقل هذه المرة إلى إحداث نوع من العلاقات التشاكلية مع درر من النصوص الشعرية في العصر العباسي و يمكن إثبات ذلك من خلال هذا النموذج :

كَمْ ذَا تُموِّهُ بالغَرامِ و تَسْتُرُ صَرِّحْ ودَعْهمْ يَعذِلُوا أوْ يُعذِرُوا !

قُلْ عَبْدُ عُلوَةَ ؛لا أزَالُ بِبابهَا لِي كعْبَةٌ ، خَدِّي علَيهِ أَعفَرُ

أنَا ذَلِكَ الصَّبُّ الذِي بِحَالِهَا أبَدًا أَهِيمُ ، و عَنْهُ لا أتَغَيَّرُ

مَنْ كانَ يعذِلني فقَدْ برِحَ الخفَا وبَدَتْ شواهدُ صبْوةٍ لا تُنكَرُ (1)

بتأمل هذه الأبيات جيدا و بمساعدة القرينة اللفظية المتمثلة في شخصية " علوة " يمكننا استحضار النص الغائب ممثلا في الأبيات :

أُخْفِي هوًى لكَ في الضُّلوعِ و أُظهِرُ و أُلَامُ في كَمَدٍ عليكَ و أُعْذَرُ

و أَرَاكَ خُنْتَ على النَّوى مَنْ لم يَخُنْ عهدَ الهوى و هَجَرْتَ مَنْ لا يهْجُرُ

و طلبْتُ منْكَ مودةً لم أُعطَهَا إنَّ المُعَنَّى طالِبٌ لا يَظفرُ

هلْ ديْنُ عَلوَةَ يُستَطاعُ فيُقتَضَى أوْ ظُلمُ عَلوَةَ يَستَفيقُ فيَقصرُ(2)

يقوم التشاكل في هذا التقاطع النصي على مبدأ التقارب الدلالي و ليس على مبدأ التطابق و من هنا يبرز مستوى عال من التناص و يمكن عده نوعا من الحوار المسالم وفق علاقات التآلف المتماثل المتجلية في :

النص الحاضر		النص الغائب
تموه	=	تخفى
صرح	=	أظهر
لا أزال ببابها	=	لم يخن
يعذلوا أو يعذروا	=	ألام و أعذر
صبوة لا تنكر	=	طالب لا يظفر
الصب	=	المعنى

إن مركز الالتقاء الحقيقي في هذا التشاكل هو الاشتراك في حب " علوة " ، لكنه اشتراك في الظاهر – فقط – إذ " علوة " في النص الصوفي هي الحبيب الذي يراه القلب لا الذي تراه العينان كما هو الحال في النص الأول ، إذن فـ " علوة " الأولى حقيقة و تصريح ، بينما الثانية رمز و تلميح و السبب في ذلك أنه لم يكن لموضوعات الصوفية

« ما يدل عليها إلا على سبيل الرمز و التلميح ، فالرمز قد يعين طريقا للتعبير عند الشاعر الصوفي ، فوجنات الحبيبة الموردة تمثل عنده ذات الله منكشفة في صفاته ، و غدائرها الليلية تصور الواحد محجوبا بالكثرة ... و ما ليلى و سعدى و الرباب

1- عفيف الدين التلمساني : الديوان ص 102

2 - البحتري : الديوان – ج-1- دار بيروت للطباعة و النشر 1978 ، ص 121

إلا أسماء ترمز إلى ذات المحبوب » [1]

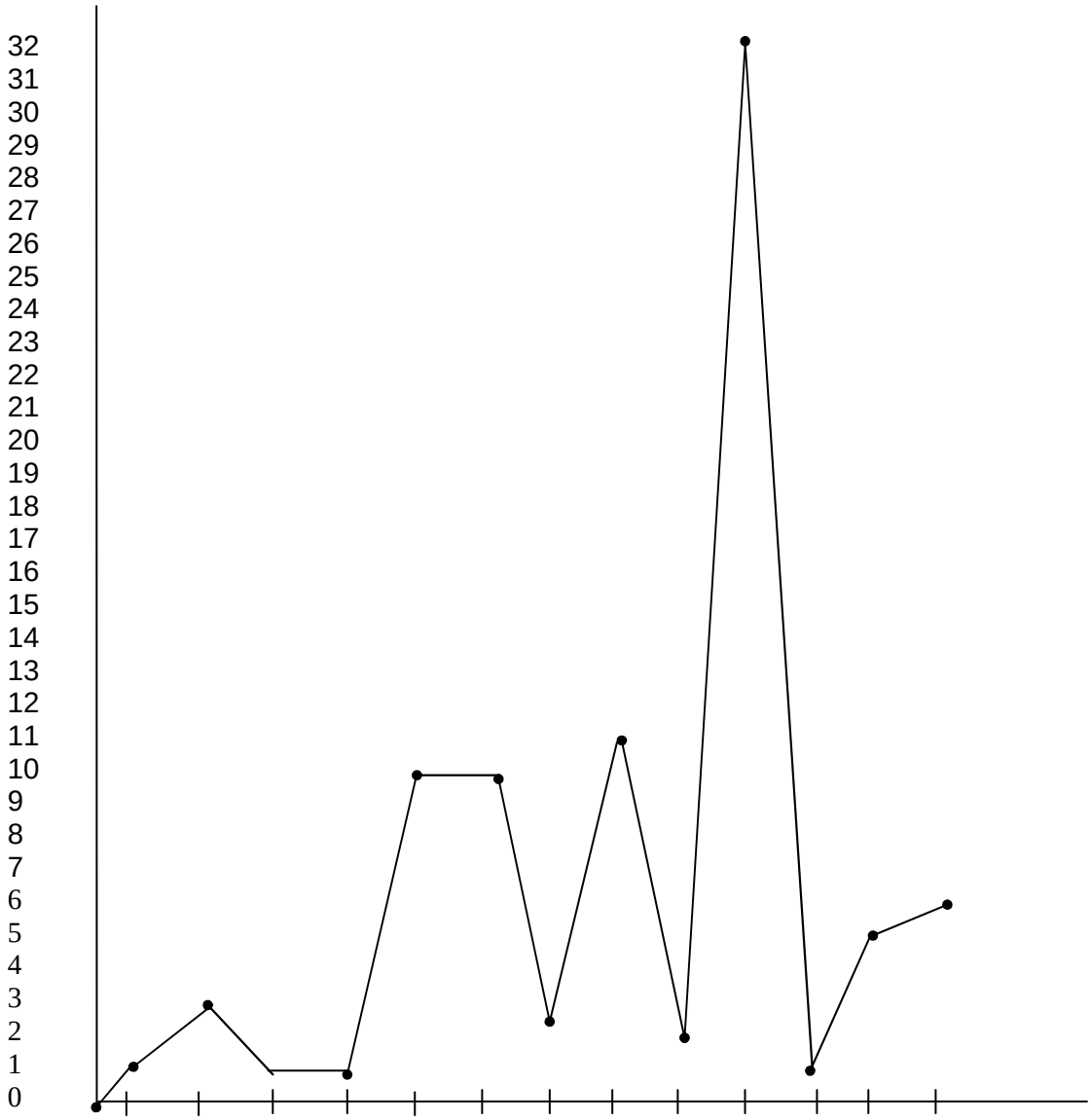
و في هذه الحالة فإن الشاعر الصوفي يقوم باستدعاء المدلول العام للشخصية حتى تصبح« بمثابة الخلفية الرمزية للقصيدة يحس بها القارئ و لكنه لا يلمسها »[2] و بهذه الطريقة تكتسب التجربة الشعرية الصوفية ظلالا إيحائية ، فشخصية " ليلى "- مثلا- في التراث العربي تعد رمز الحب الروحاني العذري في قمة توهجه العاطفي و عليه يغدو الحب بهذا المفهوم قبسة قدسية تستطع من روح الإنسان فتلتقي الأرواح الطاهرة عبر امتداد الزمان و المكان .

و في هذا الصدد ، يستوقفنا سؤال هام : إلام يعزى تعدد أسماء المحبوب في النص الشعري الصوفي ؟! إذا كان الحذر من الوشاية سببا وجيها لدى شعراء الغزل الحسي العذري فإن أسبابا أخرى تبدو أكثر وجاهة من منظور الرؤية الصوفية و لعل أهمها تكثيف التجربة الشعرية و كأن ذكر شخصية واحدة من هؤلاء النسوة لا يشفي غليل الشاعر الصوفي ، فبتعدد الأسماء يقوى الوجد و يتضاعف الشوق حتى الوصول إلى مرحلة " الفناء " و لا عجب إذن أن نجد " ليلى العامرية " قد تبوأت الصدارة في كثافة التوظيف ، أليست هي التي أفنت حبيبها ؟ ، بل أصبحت و إياه أسطورة للحب الخالد في الذاكرة العربية جمعاء .

و يمكن توضيح فعالية التكثيف التناصي من خلال توظيف الشخصيات الغزلية وفق المخطط الآتي :

1- عبد الحكيم حسان : التصوف في الشعر العربي : نشأته وتطوره حتى القرن الثالث الهجري ، 302

2- علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر – دار الفكر العربي – القاهرة 1998 ، ص 201



هند نعمى ليلى عزة أسماء رقية أروى

أسماء الشخصيات الموظفة

– و عند التأمل في هذا المخطط البياني نلاحظ مدى تداخل " العفيف " مع نصوص شعراء الغزل الحسي العذري من خلال توظيف شخصياتهم الغزلية التي طالما تغنوا بها فشكوا لوعة هجرها و استعذبوا لذة قربها .

و هكذا فإن الشاعر الصوفي – بلا ريب – كان قد تمثل تجارب كل هؤلاء الشعراء و ما التفاوت الموضح في المخطط أعلاه إلا دليل على هذا التمثل الفني ، و قد كانت الغلبة فيه لصالح أسطورة الحب الخالد (قيس – ليلى) و غطت بذلك على كل التجارب الأخرى ، و على الرغم من ذلك فإن هذه التجربة الوجدانية الفريدة لا تساوي شيئا إذا ما قيست ببحر الهوى الذي تسبح فيه الذات الصوفية .

و هكذا إذن يسهل التعرف على شعراء الغزل الحسي الذين استفيد من تجاربهم في النص الصوفي و من أهمهم :

- قيس بن الملوح من خلال استدعاء شخصية ليلى .
- البحتري من خلال استدعاء شخصية علوة
- أبو نواس من خلال استدعاء شخصية سعدى
- عمر بن أبي ربيعة من خلال استدعاء شخصية هند
- الشريف الرضي من خلال استدعاء شخصية سلمى
- بشار بن برد من خلال استدعاء شخصية نعمى
- كثير من خلال استدعاء شخصية عزة

و هكذا مع باقي الشخصيات التي وظفها الشاعر وفق رؤية جديدة تقر بمحبوب واحد جميل عظيم و كل ما عداه تلهية و تعلل :

كُلُّ الهَوَى إلا هَواكَ تعَلُّلٌ و الصبرُ إلا عن جَمالِكَ يَجمُلُ (1)

و في موضع آخر يحاور شخصية أحد الشعراء العذريين البارزين و يستصغر غرامه :

وَ أيْن جميلٌ مِنْ غرامي و قَد غدَا لديْهَ جميلُ الصْبِر في الحُبِّ يقبُحُ (2)

لكن " العفيف " في استدعائه لتجربة " قيس بن الملوح " من خلاله محبو بته " ليلى " لم يستعمل أسلوب الاستصغار نفسه بل على العكس من ذلك تماما جعل حب ليلى شعارا يرفعه أصحاب الصبوات الملتهبة إذ المعروف عن

قيس بأنه هام على وجهه بعد أن حجبت عنه المحبوبة و كان يرى تارة في الشام و طورا في نجد حتى اعترته حالة نفسية أشبه ما تكون بالجنون بسبب مصادرة حبه و لم يستسلم حتى فني جسده و بقيت روحه طيفا يؤنس وحشة الهائمين بعده ، إذن فليس عجيبا أن يتحمس " العفيف " لهذه التجربة المميزة و يعلن صراحة بأنه من شيعة قيس إذا جاز التشييع للحب :

عِصابةُ وجدٍ حُبُّ ليلَى شِعارُها وسُقْمُ الغَرامِ الحاجِرِيِّ دِثارُهَا .[3]

وفي موضع آخر :

لا تلمْ صبوتي فمنْ حبَّ يصبو إنما يرحمُ المحبَّ المحبُّ
كيفَ لا يوقدُ النسيمُ غرامي ولهُ في خيامِ ليلى مهبُّ ؟ !
ما اعتذاري إذا خبتْ ليَ نارٌ وحبيبي أنوارهُ ليسَ تخبو ؟ ! [4]

1- عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص 169
2- نفسه ، ص 173
3- نفسه ، ص 121
4- نفسه ، ص 39

ويوظف « العفيف » في هذه الأبيات بالذات تلك الحجة المفتعلة التي سمحت لقيس بحضور خباء أهل ليلى من أجل التماس جذوة من النار لكنه يعطي للنار بعد دلاليا جديدا، فالحبيب هنا « أنواره ليس تخبو » ولهذا فإنه في موضع آخر يجعل أنوار "ليلى" في ذاتها لا في نارها كما في قوله :

يا حداةَ العيسِ مالكمُ في السرى عاقتكمُ ؟ !
سوفَ يهديكمُ لمقصدكمْ ثغرُ ليلى حينَ يبتسمُ [1]

ولربما ذكرنا هذا – أيضا – قول عنترة بن شداد :

ولقدْ وددتُ تقبيلَ السيوفِ لأنها لمعتْ كبارقِ ثغركِ المتبسمِ .[2]

لكن شتان بين الثغرين ، فثغر "ليلى " يهدى الحداة في الظلمات ، بينما ثغر "عبلة " تشبهه السيوف اللامعة مما يستثير قلب الشاعر فيذكره بالمحبوبة حتى إنه ليهم بالتقبيل .

إن تداخلات الشاعر التناصية لا تتوقف عند حد فهو يوظف كل التجارب الفنية السابقة لكن برؤية صوفية رامزة حتى ليمكن القول بأنه يسبح في بحيرة من التناص . إنه التناص الواعي ، ذلك أن كل نص صوفي هو نص جديد سواء قيل قديما أو حديثا .

وإذا كان "العفيف" قد استحضر شخصيات النسوة كخلفيات رمزية لنصوصه وتكثيفا لتجربته الشعرية فإنه قد استعمل الطريقة نفسها في توظيفه لأماكن الأحبة حيث المكان هو اللازمة التي تثبت الزمن حتى لتكاد تنعدم قيمته في تلك اللحظة الحاسمة لحظة الذكرى والقرب والمشاهدة ، إن الشاعر في هذه الحالة لا يبكي أطلالا كما الأولون بوصفها رمزا للخراب والفناء وإنما بوصفها رمزا للحيرة والقلق ، إنها وقفة لمساءلة الوجود عن حقيقته وكنهه : هل الوجود زمان أو مكان ؟!هل الوجود جسم أو روح ؟!هل الوجود واحد متعدد أو كل متحد؟ !

إن الإجابة عن مثل هذه الأسئلة الوجودية لا يمكن أن تكون حاسمة ولا قطعية وقد عجز دونها عقل العالم ومنطق الفيلسوف ، لكن الصوفي بحسه المتميز وجد لها جوابا في "الحب" إنه الحب الذي يغمر القلب فتفيض إشعاعاته على الوجود كله .

و من نصوص " العفيف " التي يستحضر فيها أمكنة تغنى بها الشعراء وبكوا على فراق الأحبة مثلما بكى هو من بعدهم نجد هذه المقطوعة :

1- نعفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص 194

2-أحمد الهاشمي :جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب ، ج1 – دار الكتب العلمية ،بيروت ،1999 ،ص401 (البيت غير موود في الديو ان)

بروقَ الحمى ، هل دمعكنَّ يجودُ وهلْ عطشتْ بعدَ الغريقِ زرودُ ؟ !

منازلُ منْ سعدى سعيدٌ نزيلها كأنَّ يهاتيكَ الخيامِ عقودُ

إذا ابتسمتْ ليلى بكى مستهامها فمنها ، ومنهُ بارقٌ ورعودُ

وفي الحيِّ وسنانُ اللواحظِ سالب وآخرُ مسلوبُ الفؤادِ فقيدُ

وظبيُ فلاةٍ آنسَ ، فكأنهُ لرائيهِ عندَ الالتفاتِ شرودُ

ترققَ ماءُ الحسنِ في وجناتهِ وليسَ لظمآنٍ إليهِ ورودُ ؟

ألا هلْ إلى عصرِ الحمى ليَ عودةٌ وهيهاتَ منْ قدْ مرَّ ليسَ يعودُ ؟

كأنَّ لياليهِ لمدمعِ حسنها شعورٌ ، ومحمرُّ الأصيلِ خدودُ ![1]

والشاعر في إنجازه الفني هذا كأنه يعارض"الشريف الرضي " الذي كثيرا ما اشتكى من ريب الزمان وتقلباته لكن بنفس أبية وروح نبيلة :

أَقُولُ و قدْ جازَ الرّفاقُ بذِي النَّقَا و دونَ المَطايا مَربَخٌ و زَرُودُ

أَتطُلبُ يا قلْبي العِراقَ مِنَ الحِمَا لِيَهْنِكَ مِن مَرعَى عليكَ بَعيدُ

و إنَّ حديثَ النفْسِ بالشيءِ دونَهُ رِمالُ النَّقَا مِنْ عالِجٍ، لَشديدُ

تَرى اليوْمَ في بَغدادَ أنْديةَ الهَوَى لهَا مبَادِئٌ مِنْ بعدِنا و مُعيدُ

فمِنْ واصِفٍ شوْقًا و مِن مُشتكٍ حَشًا رمَتْه المرامي أعْيُنٌ و خُدودُ

تلفَّتَ حتى لَمْ يَبِنْ مِنْ بلادِكُمُ دخَانٌ و لا مِنْ نارِهِنَّ وَقودُ

و إنَّ الْتفافَ القلبِ مِن بَعْدِ طُرفةٍ طِوالَ اللَّيالي نحوَكُم لَيزِيدُ

و لما تَدانَى البيُنُ قال لِيَ الهوى رُوَيْدًا ! وقال القلبُ أين تريدُ ؟ [2]

في هذين المشهدين يشترك الشاعران في الألم والمعاناة وتتبدى قمة الوجد في فعل« الالتفات » حيث المحبوب عند الشاعر الأول "كأنه لرائيه عند الالتفات شرود" أما عند الثاني فالالتفات "طوال الليالي نحوكم ليزيد" ورغم الاختلاف الكبير بين المحبوبين ، إلا أن النص الغائب كان ذا تأثير واضح في نص "العفيف" لأن دلالة الالتفات تعدت المألوف والجاهز إلى

1- عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص 91

الشريف الرضى : الديوان (ج1) – دار بيروت للطباعة و النشر 1981 ، ص 390

الغامض والعميق وهو الأمر الذي يتألف مع التجربة الصوفية التي لا تكتفي بالظاهر والسطحي ، وقد أعلن الشريف الرضي نفسه بفنية رائعة في موضع آخر عن التفات القلب تعويضا عن التفات العين:

وتلفتتْ عيني ، فمذْ خفيتْ عنها الطلولُ تلفتَ القلبُ [1]

لم يكتف "العفيف"بالاستفادة من النص الغائب دلاليا (تباريح الهوى) و إيقاعيا (الاشتراك في البحر الطويل وحرف الروي) ، بل تعداه إلى نص آخر يمكن عدد "طرسا" من الأطراس التي أشار إليها "حيراجيتت"[2] والقرينة الجامعة بين النصوص الثلاثة هي المكان« زرورد » وعنه وعن تبعاته ، يقول أبو تمام

أرأيتَ أيَّ سوالفٍ وخدودِ عنتْ لنا بينَ اللوى فزرودِ ؟

أتركُ غافلةِ الليالي ألفتْ عقدَ الهوى في بارقٍ وعقودِ

بيضاءُ يصرعها الصبا عبثَ الصبا أصلاً بخوطِ الْبَانَةِ الأملودِ

وحشيةٌ ترمي القلوبَ إذا اغتدتْ وسنى فما تصطادُ غيرَ الصيدِ

لا حزمَ عندَ مجربٍ فيها ولاَ جبارُ قومٍ عندها بعنيدِ [3]

إذن فيمكن عد« زرود » بؤرة دلالية مشتركة تستحث مشاعر الشعراء الثلاثة على الذكرى ، لكن الذكرى لدى الشاعر الصوفي ذات مقاييس وأبعاد مخالفة تماما للتجربة الشعرية الحسية ولو كانت عذرية ،

فالشاعر الصوفي يبني قصيدته –كما أسلفنا– على مبدإ "الحيرة" وهو شبيبه بمبدإ "الشك " الذي انتهجته الإمام أبو حامد الغزالي ، وانطلاقا من هذا التقارب يمتزج العقل بالقلب والحسي بالمعنوي ، ويغدو البرزخ محطة هامة في المعراج الصوفي من خلال المجاهدة والرياضة للوصول إلى حالة الفناء .

ويتجلى هذا المبدأ عند "العفيف " في قصائده كلها إذ لا نكاد نستثني واحدة منها والأساس في ذلك هو اعتماد المفارقة المبنية على الثنائيات ضدية مثل :

---

1 – الشريف الرضي : الديوان ج–1– دار بيروت للطباعة والنشر 1981 ص 181 .

2– Gerard Genette :Plimpsestes , ed . seuil , Paris , 1982 p7-11

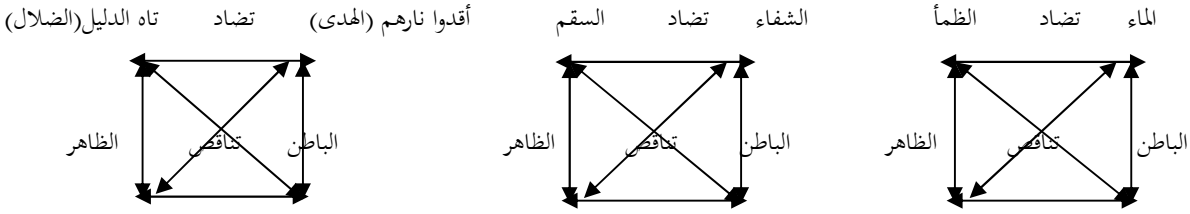
3 - أبو تمام : الديوان ج–1– ت:محمد عبدو عزام ،دار المعارف ، مصر ،ط2، 1969.ص 388

كيفَ بِتْنَا منَ الظَّمَا تتشاكى يا لقومي وفي الرحالِ الماءُ (1)

في عيونِ المريضةِ الجفنِ سقمي يا لقومي وعندهنَّ شفائي (2)

أوقدوا نارهمْ بها ، وبقلبي يا لقومي فكيفَ تاهَ الدليلُ (3)

ويمكن الاستعانة بالمربع السيميائي لتوضيح هول المفارقة النابع أساسا من الحيرة وعذابات المساءلة الوجودية :



لا الظمأ ما تحت التضاد لا الماء لا السقم ما تحت التضاد لا الشفاء لا الضلال ما تحت التضاد لا الهدى

(1) (2) (3)

لقد انبنت جل النصوص في الديوان على مثل هذه الثنائيات الضدية ولربما كانت هذه أوضحها لاشتراكها في عدة مظاهر إيقاعية وأسلوبية ويمكن تحديد بعضها في :

- الاشتراك في البنية الإيقاعية منها اعتماد بحر الخفيف وزنا في النص
- الاستعانة بأسلوب الاستغاثة (يا لقومي ...) ومثل البداية للشطر الثاني
- توزع طرفي التضاد على شطري البيت في النص .

والخلاصة أن الأشكال الثلاثة السابقة تمثل محور الصوفي في كسر أبواب الصمت ، بل هي ثورة على مبدأ التناقص الذي هذا الكون ، أو لنقل بأنها صرخة الروح وهي تحاول الانفلات من براثن الجسد ، ولهذا فإن الظاهر من المعنليس مقصودا بذاته إنما هو مطية للمعنى الباطن .

فالظمأ والسقم لا يفهم منهما الجانب المادي البيولوجي (الجسدي) إنما الظمأ هو ظمأ الروح لليقين ، والسقم هو سقم النفس من شدة الوجد ، وهكذا تتوتر العلاقة بين الدال والمدلول فتستحيل إلى علاقة حدية إما تآلف متطابق أو تخالف متنافر .

---

1 - عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص 31

2 - نفسه ، ص 33

3 - نفسه ، ص 176

وقد يقودنا الحديث عن العلاقة بين معاني الجسد ومعاني الروح أو معاني النفس إلى حقيقة مفادها أن النص الصوفي يعد من النصوص الأولى التي فصلت في قضية الجسد والروح (النفس) منذ أمد بعيد واعتبرت الجسد- على الرغم من أهميته – مطية تركبها النفس وتتجول بها في ملكوت الله فهذا "العفيف" يقول :

وهلْ كانتِ الأجسامُ إلا مطينا تقربها منها لها حينِ نقربُ ؟ (1)

وفي موطن آخر يتمنى أن يبقى الجسم سليما حتى يقوم بمهمته في القرب والمشاهدة والحضور :

وخلِّ جسمي لا تفنهِ سقماً لابدَّ للروحِ فيكَ منْ جسدِ!

وعلى هذا الأساس نجد "العفيف " يقيم "معارضة" شعرية صريحة

مع القصيدة العينية المشهورة للرئيس ابن سينا ، المعروفة بقصيدة النفس ، والتي يقول في مطلعها :

هَبَطَتْ إِلَيْكَ مِنَ الْمَحَلِّ الْأَرْفَعِ وَرْقَاءُ ذَاتُ تَعزُزٍ وَتَمنُّعِ
محجوبَةٌ عن كلِّ مُقْلةِ عارِفٍ وهْيَ التي سفرتْ ولم تتبَرْقَعِ
وصَلت على كرْه إَلَيْكَ وربما كرِهتْ فراقَكَ وهْيَ ذاتُ تفجُّعِ

أنِفتْ وما أنِسَتْ فلما واصلَتْ ألفتْ مجاورَةَ الخَرابِ البلْقَعِ

وأظُنُّها نسيَتْ عَهودًا بالحِمى ومنازلاً بفِراقِها لم تَقْنَـعِ[2]

ويقول "العفيف " من البحر نفسه "الكامل" وعلى القافية نفسها :

يَا طِيبَ ما أهدى نسِيمُ الأجرَعِ عنهُمْ ، فأسكَرَنِي وأطربَ مسمَعِي

إلى أن يقول :

مَا للمليحَةِ غيْرهَا مِن عاشقٍ فهِيَ المصُونَةُ في الحِمَى المتمنِّعِ

ولقَدْ بدتْ فرأتْ بديعَ جمالِها كلُّ القلوبِ و حجْنُها : لم يُرفعِ

لكنْ وعَى مَنْ لاَ يعِيى مِنْ غيرِها وأنا الَّذِي هُوَ عن سِوَاها لا يَعِي

وبحسْنِها الباقي الَّذي أفْنَاهُمُ عنهُمْ بإطلاقِ الجمالِ المبدعِ

قالتْ لكلِّ متيَّمٍ ظهرَتْ لهُ : فارقْ وجودَك فيَّ غيرَ مودَّعِ

1- عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص45

2- أحمد غسان سبانو : ابن سينا في دوائر المعارف العربية والعالمية – دار قتيبة – دمشق 2000 ، ص 27

يا سعْدَ بالعَلَميْنِ مِنْ رمْلِ الحِمَى ودِّعْ حشاكَ بذلكَ المستودَعِ

وإذَا دعاكَ هوًى لساكِنَةِ الحمَى فلكَ البِشارَةُ بالمحلِّ الأرفَعِ [1]

وهكذا فإن "العفيف" يتألف تألف تطابق مع ما ذهب إليه الفيلسوف ابن سينا في ماهية النفس وحقيقتها ، ذلك أن كلاهما يبحث في "الوجود المطلق " ، ومن هنا يمتزج التصوف بالفلسفة والقلب بالعقل والفكر بالحدس فمما ورد عن ابن سينا في النفس ، وصية أوصى بها بعض أصدقائه الصوفيين جاء فيها! ليكن الله تعالى أول فكر له وآخره ، وباطن كل اعتباره وظاهره ، ولتكن عين نفسه مكحولة بالنظر إلية ، وقدمها موقوفة على المثول بين يديه ، مسافرا بعقله في الملكوت الأعلى ومافيه من آيات ربه الكبرى ، وإذا انحط إلى قراره ، فلينزه الله تعالى في آثاره ، فإنه باطن ظاهر تجلى لكل شيء ... ثم يقبل على هذه النفس المزينة بكمالها الذاتي فيحرسها عن التلطخ بما يشينها من الهيآت الانقادية للنفوس الموادية التي إذا بقيت في النفوس المزينة كان حالها عند الانفصال كحالها عن الاتصال .... ويكون دوام عمره إذا خلا وخلص من المعاشرين تطربه الزينة في النفس والفكرة في الملك الأول وملكه .. »[2] ، وعليه فليس "البدن وحواسه إلا وسائل تهيء العقل الإنساني لقبول فيض العقل الفعال »[3]

وهذه التصورات عن النفس من الوجهة الإلهية هي التي ألهمت الشيخ الرئيس ملكة الحس الصوفي ، ودفعته إلى ترجمته شعرا، وقد تكون« ألجأته الضرورة في ساعات انقباضة إلى الكتابة بروح صوفية ... فتصوفه شيء عارض يتوج بناء مذهبه ، ولكنه لا يدعمه أو يقومه »[4]

فلا جرم – إذن– أن يتعمد "العفيف" امتصاص معاني النص الغائب ، ولو عن طريق المعارضة الشعرية ، لكن دون تريد آلي أو محاكاة سمجة ، إنما وفق تمظهر تشاكلي ، يمكن توضيح أبرز عناصره كالآتي :

النص الحاضر **النص الغائب**

- المليحة = ورقاء

- المصونة في الحمى = ذات تعزز وتمنع

---

1 – عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص 136-137

2 –أحمد غسان سبانو : ابن سينا في دوائر المعارف العربية والعالمية ، ص 26-27

3 نفسه ، ص 92

4 – نفسه ، ص 96

-بدت = سفرت

حجبها لم يرفع = محجوبة عن كل مقلة

وهكذا تتوالى باقي التشاكلات في ثنايا القصيدة ، ولعل الاشتراك في عدد الأبيات بين الشاعرين والذي بلغ تسعة عشرة بيتا في كل قصيدة ، يحمل دلالة خاصة ، وكان صاحب النص الحاضر يريد أن يقفو أثر النص الغائب في كل صغيرة وكبيرة ، وهذا من أبرز سمات التناص التآلفي الذي شمل الشكل والمضمون لكن الملفت للانتباه – حقا– هو إصدار "العفيف " على التشبث بالمقدمة الطللية في جانبها الإيجابي والذي يمكن وصفه بقدسية المكان ، وبخاصة الأمكنة العربية ، فهو لا يتنازل عنها أبدا سواء أكان في ذروة الحيرة والتوتر أو في ذروة الرضا والطمأنينة وقد كان مطلع القصيدة إعلانا عن التميز وتحطيما لأي رتابة تشاكلية مع النص الغائب ففي البيت الأول تبرز أهمية المكان ولو كان هذا المكان نفسه رمزا لخلجات النفس الصوفية

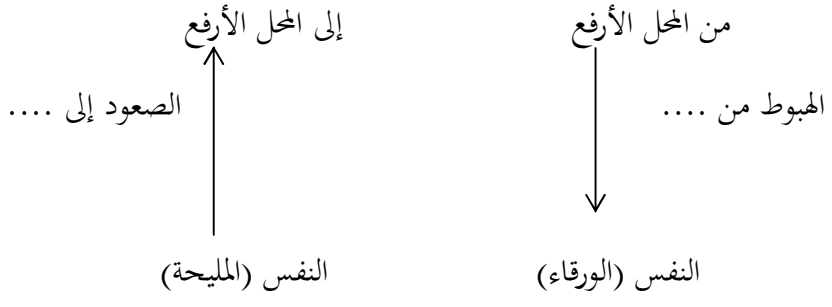
يا طِيبَ ما أَهْدَى نسيمُ الأَجْرَعِ عنهمْ ، فأسكَرَني وأطْرَبَ مسمَعِي (1)

بينما كانت البداية في النص الغائب مباشرة دون ترميز مستعص :

هبطتْ إليكَ منَ المحلِّ الأرْفعِ وَرْقاءُ ذاتُ تعزُّزٍ وتمنُّعِ

فالورقاء هي الحمامة الجميلة التي تحسن التحليق في الذرى كما تحسن الغناء والسجع . وهي في هذا البيت إشارة إلى النفس المزينة بكمالها الذاتي وبفهم هذا الترميز البسيط تتجلى معالم النفس وحدودها وحقيقة انفصالها واتصالها بالمادة (الجسد) القابلة للاندثار ، فالإنسان قائم بنفسه وليس بجسده .

وما يزيد في كسر تلك الرتابة التشاكلية هو الاختلاف في الحركة النفسية لبناء القصيدة ، إذ الحركة في النص الأول تنازلية بينما في النص الثاني هي حركة تصاعدية ويمكن توضيح ذلك بالشكل الآتي :



1- عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص 136

وهكذا فإن ازدواج البؤرة الدلالية (المحل الأرفع – النفس) ولد ازدواجا في الحركة (هبوط –صعود) ، لكن دلالة "المحل الأرفع" تبقى الهدف المبتغى فمنها كان الهبوط وإليها يكون الصعود ، وهو الأمر الذي جعلها تتكرر مرتين في النص "العفيف" على الرغم من وقوعه في عيب التقفية من منظور علماء العروض إذ كرر القافية نفسها (..الأرفع) دون احتفال بالتباعد الإيقاعي المطلوب ويعرف هذا العيب بالإيطاء .

بعد هذا العرض المفصل عن ماهية النفس وعلاقتها بالجسد من خلال الاستحضار التناصي الذي مارسه "العفيف" ،يمكننا الرجوع إلى الرمز المكاني للتعرف على أبعاده الدلالية عبر مجموعة من التداعيات النصية التي استلهمها الشاعر من المقدمات الطللية في القصيدة العربية ، ولنا في هذه النماذج أمثلة على ذلك حيث يقول :

هَذا المُصَلَّى وهذهِ الكُتُبُ لمثلِ هذا يَهزُّنا الطَّرَبُ (1)

و يقول أبو نواس :

عفا المُصلَّى و أقْوتِ الكُتُبُ منِّيَ فالمُريدانِ فاللَّبَبُ (2)

و يقول البحتري :

مُقيمٌ بأكْنافِ المصَلَّى يَصيدُني لأهلِ المصلَّى ظَبْيةٌ لا أَصِيدُهَا [3]

ويقول الشريف الرضى :

أقْرِ عنِّي السَّلامَ أهلَ المصلَّى و بلاغُ السلامِ بعدَ التَّلاقِي [4]

ويقول أبو فراس :

قفْ في رسُومِ المسْتَجَا بِ و حيِّ أكْنافَ المصلَّى [5]

هذه نماذج أربعة يتقاطع معها " العفيف " في الرمز المكاني المسمى " المصلى " و بالطريقة نفسها يتقاطع مع هؤلاء الشعراء في رموز مكانية أخرى مثل " رامة " و حاجر " و " النقا " ... و غيرها و يمكن توضيح بعض النماذج و نبدأ بقول العفيف :

1- عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص 35

2-أبو نواس : الديوان .ص25 .

3- البحتري : الديوان ،ج1 ، 45 .

4- الشريف الرضى : الديوان –، ج 2 ، ص12

5- أبو فراس : الديوان – دار صادر – بيروت – د.ت ، ص 239

مادُونَ رامةٍ للمحُبِّ مَرامُ سِيَمَا إذا لاحتْ له الأعلامُ [1]

و عن رامة يقول البحتري :

أصبَابةٌ برسومِ رامَةَ بعدَمَا عرفتْ معارِفَها الصَّبَا و الشَّمائِلُ [2]

و سألْتُ مَنْ لا يستَجيبُ فكنْتُ فِي أُسُدٍ تِخْبَارُها كمُجيبِ مَنْ لا يسْألُ

و يقول الشريف الرضى :

أصَاحِ تَرى البَرْقَ في لمْعِهِ تَخلِجُ أيْمَن يلْوى مَطَاهُ [3]

و قالُوا سَنَاهُ علَى رامَةٍ و يَا بُعدَ مَوقِفِنَا مِن سَناهُ

و عن "حاجر " يقول " العفيف " :

وقَفَ الهَوى بيَن العَقِيقِ و حَاجِرٍ فجَرى عقَيقُ الدَّمْعِ بينَ محاجِرِي [4]

و يقول البحتري :

لا زَالَ محتَفِلَ الغَمَامِ الباكِرِ يهْمِي علَى حجُراتِ أَهْلِ حاجِرِ [5]

فلُربَّ مَنزِلَةٍ هناكَ محِيلَةٍ و مَحلَّةٍ قفْرٍ و رسْمٍ داثِرِ

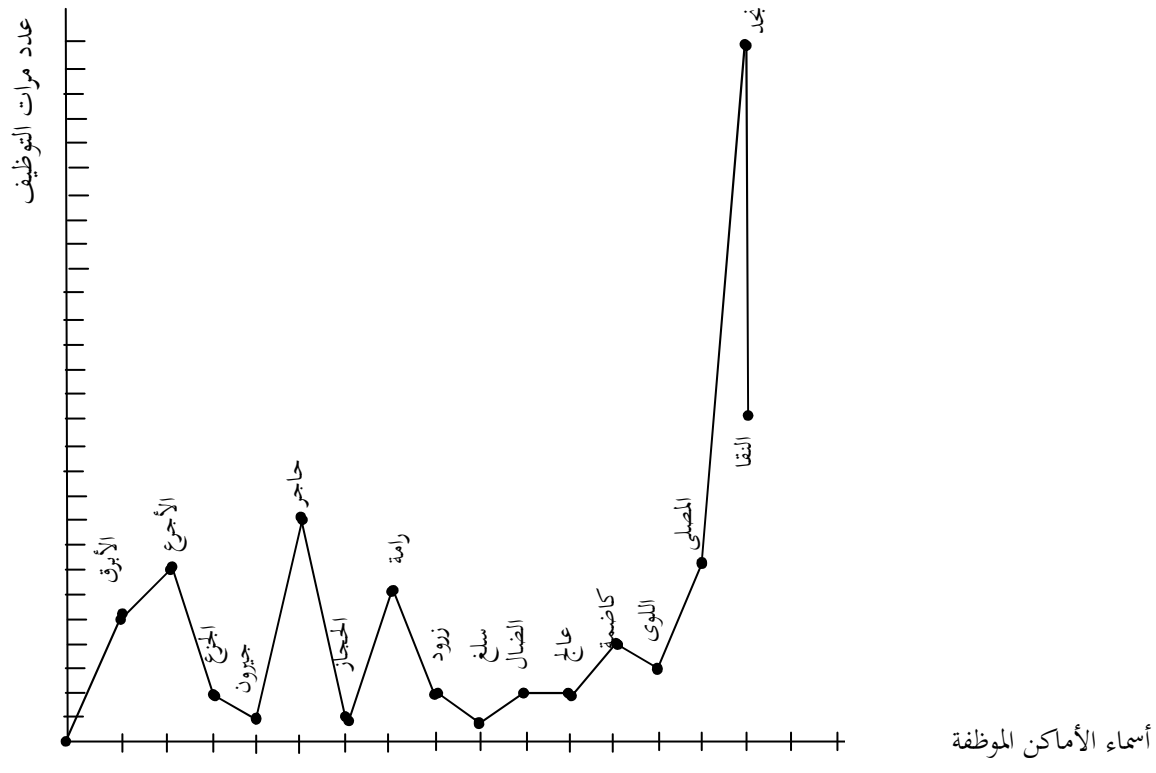
و يقول الشريف الرضى :

إنَّ الضَّعائِنَ يومَ جوِّ سُويقَةٍ عاودْنَ قلْبي عندَ يوْمِ الحاجِرِ

سارَتْ بهِمْ ذُلَلُ الرِّكَابِ فلاَ رَوِي للضَّامِياتِ و لا لَعَا للعاثِرِ[6]

لكن المكان الأكثر توظيفا هو " نجد " حيث بلغ توظيفه أكثر من ثمانية و عشرين مرة نستطيع توضيح التفاوت في توظيف الأمكنة من خلال المنحنى البياني الآتي :

1- عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص 190
2- البحترى : الديوان ، ج1 ،ص 110
3- الشريف الرضى : الديوان ، ج2 ،ص 197.
4- عفيف الدين التلمساني ، الديوان ، ص 112
5- البحترى : الديوان ، ج1 ،ص 75
6- الشريف الرضى : الديوان ، ج1 ،ص 97.



يتضح من هذا المنحنى البياني أن "نجدا" قد احتلت الذروة القصوى في عدد مرات التوظيف ، وهي نتيجة منطقية ، فنحن نعرف بأن هذا المكان هو ربع المحبوبة الأسطورية "ليلى" والتي كانت بدورها قد احتلت الذروة القصوى في المنحنى البياني السابق الخاص بتوظيف الشخصيات الغزلية ، وهكذا يتعدى المكان شكله المادي المجسد في الواقع ليتحول إلى قطعة من الزمن خالدة في تلافيف الذاكرة تهز النفس وتهيج مواجدها كلما قويت المثيرات المرتبطة بها كالنسيم ، والبرق ، والمطر ونحوها .

إن "نجدا"ليست بيداء قاحلة ، إنها جنة فيحاء يقصدها أصحاب الصبوات الملتهبة من العشاق والمتيمين ، فتستحيل نار الهوى بردا وسلاما .ولنا في هذه النماذج الشعرية أمثلة حية عن ذلك

يقول مجنون ليلى :

وإنْ يَكُ لا لَيْلَى ولا نجْدُ فاعْترِفْ بهجْرٍ إلى يوْمِ القيامَةِ والوعْدِ . (1)

ويقول في موضع آخر :

تمتَّعْ من شميمِ عَرارِ نجْدٍ فمَا بعدَ العَشيَّةِ منْ عَرارِ (2)

ويقول أيضا :

خَليليَّ هَلْ بالشَّام عيْنُ خَزينَةٍ تُبَكِّي علَى نجْدٍ لعلِّي أُعينُها (3)

ويقول البحتري :

لو شئْتُ عدتُ بلادَ نجدٍ عودةً فنزلتُ بينَ عقيقهِ وزَرودِهِ (4)

أما الشريف الرضي فيقول :

آهًا علَى نَفَحَاتِ نجدٍ إنَّها رسُلُ الَهوى وأدلَّةُ الأشْواقِ (5)

ويقول أيضا :

يا راكِبانِ قِفَالي واقْضِيَا وطَرِي وخبِّرَانيَ عنْ نجْدٍ بأخْبارِ (6)

وتبلغ حميمية نجد ذروتها عند الصمة بن عبد الله القشيري في قوله :

قِفَا ودِّعَا نجدًا ومَنْ حلَّ بالثَّرى فقلَّ لنَجْدٍ عندَنا أنْ يُودَّعَا (7)

-فلا غرابة – إذن – في تقديس الشاعر "نجدا" حمى الحبيب المتمثل في "ليلى" فإذا كانت "ليلى"رمز الحب الطاهر ، فإن "نجدا" رمز للهياج الوجدي الحزين ، رمز للحيرة والقلق والاضطراب النفسي ، وهكذا تغدو المقدمة الطللية ببعديها (الغزل – الظعن) فلسفة وجودية في الحياة ، وجد فيها الشاعر الصوفي ضالته ، وراح ينهل من فيض

1- قيس بن الملوح : الديوان ، دار صادر –14- بيروت (د.ت) ، ص18

2- نفسه ، ص 22

3- نفسه ، ص 95

4-البحتري : الديوان ، ج (1) ، ص19.

5-. الشريف الرضي : الديوان ، ج (2) ، ص21

6- نفسه ج1 ص 517

7- زكي مبارك : مدامع العشاق ، دار المعارف القاهرة ، 1979 . ص187 .

معانيها ذلك أن« التناقض الذي تمثله هذه المقدمات ليس تناقضا لفظيا أو فكريا ، بل هو تناقض وجودي يتمثل في واقع الحياة كما يتمثل في كيان الفرد » [1]

وبناء على هذا التصور فإن اعتماد المقدمة الطللية ليس اجترارا لبنية شعرية جاهزة ، ولا يفسر بالركوب المسالم للموروث ،إنما وراءه هدف أسمى هو البوح بالمعاناة وإشباع لنهم الحيرة وتعبير عن رؤية وجودية للحياة .

إن التداخل النصي عند "العفيف" يشير إلى التفاصيل حتى ليكاد يصبح محاكاة ، وقد يكون مرد ذلك ولع الشاعر بالتراث العربي وعلى رأسه الشعر فهو ديوان العرب ، كما أن عصر الشاعر شهد نزاعات سياسية وحملات شرسة

على معاقل العروبة والإسلام ، وهكذا يصر الشاعر على تلك التفاصيل مثل برق نجد ، عرار نجد ، أخبار نجد، نفحة نجد فعن برق نجد ، يقول :

يا بَرْقَ نجدٍ هلْ حَكَيتَ فؤَادِي في ذا التَّلهُّبِ والخُفُوقِ البادِي [2]

وعن أخبار نجد ، يقول :

إيهِ! أَعيدَا علَى سمْعِي فَدَيتُكُما أخبَارَ أيَّامِ نجْدٍ أوْ لَيَالِيهَا

لئِنْ وهَبتُمَا ليْلَى مَنْ يُبشِّرُني روحِي ، فَما الرُّوحُ إلَّا مِن أيادِيهَا [3]

ويقول عن نفحات نجد :

مَتَى زُرتُمُ نَجدًا فإنِّي أَراكُمُ يَضوعُ عليكُمْ نفْحةٌ مِنْ شَذَا نَجْدِ

أظُنُّ حِمى ليلَى مَررتُمْ برَبْعِهِ فضاعَ لكُمْ منهُ شَذا البَرْدِ[4]

إن هذه المعاني نفسها كنا وجدناها في النصوص السابقة عند كل من مجنون ليلى ، والبحتري ، والشريف الرضي ، لكن صاحب النص اللاحق جردها من المفاهيم البشرية وأدرجها ضمن الرمز الصوفي ، ففي قوله السابق مثلا :

لئن وهبت لليلى من يبشرني روحي ، فما الروح إلا من أياديها

نستشعر نزعة صوفية خالصة ، وسمو نحو المطلق ، وآية ذلك مزاحمة نص صوفي غائب في هذا الفضاء التناصي ، حيث نجد المعنى نفسه عند سلطان العاشقين ابن الفارض الذي يقول :

1- عزالدين اسماعيل روح العصر ، دار الرائد العربي بيروت 1972 ، ط1 ، ص 20

2 - عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص86

3 - نفسه ، ص259

4 - نفسه ،ص80

لوْ أنَّ روحِي في يَديَّ ووهَبتُها لمبشِّري بِقدُومِكُم لم أُنصِفِ [1]

ويقول أيضا :

تُفديهِ مُهْجَتيَ الَّتي تَلِفتْ ولا مَنٌّ علَيهِ ، لأنَّها مَنْ مَالِهِ [2]

وهذا ما يجعل الوحدات الدلالية في النص الحاضر مخالفة للنظام الدلالي في النص الغائب كارتباط العشق بالله ، إضافة إلى ذلك يعلن "العفيف" صراحة عن محاكاته لسنة المحبين :

سَأَلَ الرَّبعَ عن ظِباءِ المصَلَّي ما علَى الرَّبعِ لوْ أَجابَ سُؤالَهْ ؟!

ومُحَالٌ مِنَ المُحيلِ جَوابٌ غيْرَ أنَّ الوُقوفَ فيهِ عَلالَهْ

هذِه سُنَّةُ المحبِّينَ مِنْ قبْلٍ علَى كلِّ مَنزِلٍ لا مَحالَهْ

يادِيَارَ الأحْبابِ لازالتِ الأدْ معُ في قُربَ ساحَتيْكِ مُذالَهْ (3)

ويقول في موضع آخر :

لوْلاك يا غَايَتِي وقَصْدي ما هِمتُ وجْدًا بربْعِ نجْدِ (4)

ويصرح مرة أخرى بأن المقصود هو الحبيب وليست الديار والأطلال فيقول :

أنْتُمُ المقْصودُ لا العَلَمُ وأهَيْلُ الحيِّ قدْ علِمُوا

كيْف أُخفِي والغَرامُ لهُ شاهِدانِ : الدَّمعُ والسَّقَمُ (5)

ويقول أيضا :

وإنْ ظفرْتَ بمَنْ تَهواهُ في سَفَرٍ فما الْتِفاتُكَ نحوَ الدَّارِ والطَّلَلِ ؟

ذاكَ الحَبيبُ الَّذي دارَتْ محاسِنُهُ تنَقُّلاً في جَمالٍ غيْرِ مُنتَقِلِ (6)

1-ابن الفارض : الديوان ، دار بيروت للطباعة والنشر 1983، ص 152

2- نفسه ، ص 126

3-عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص 183

4- نفسه ، ص 92

5- نفسه ، ص 193

6 – نفسه ، 186

فالأطلال عند الشاعر ليست أطلال مادية بل هي أطلال روحية ذلك أن الحبيب يسكن دار قلبه وقد عبر عن ذلك في أكثر من موضع كما في قوله :

يا سَاكِنينَ فُؤادِي ، وهْوَ مَنزِلُهمْ لا عشْتُ يومًا أراهُ منكُمُ خالِي (1)

ويقول أيضا:

يا مُقيمًا مَدَى الزَّمانِ بقلْبي وبَعيدًا بشَخصِهِ عَن عِيَانِى

أنتَ روحِي إنْ كنتَ تَراها فهْي أدْنَى إليَّ مِن كلِّ دانِي (2)

والأجمل من ذلك هذه الصورة الفنية :

لئِنْ رحلَتْ عن سَفحِ نُعْمانَ عِيسُهُ فقدْ نزلتْ في حيِّ قلْبي خيامُهُ!

أيا عرَبَ الجرْعاءِ ما أوْرقَ الغَضَى بدمعٍ ، ولا غيثٍ يَفيضُ غَمَامُهُ

ولكِنْ حللْتُمْ سفْحَه فتزيَّنَتْ بحسنِكُمُ ساحاتُهُ ، و أكْمامُهُ!

فقَد صفَّقتْ غُدرانُه وتراقَصَتْ غصونُ النَّقا فيهِ وغنَّى حَمامُهُ!

وإلا فَإنَّ الدَّمعَ أفْنَى جَميعَهُ سُرورُ التَّلاقي حِينَ ثمَّ نِظامُهُ

أسكَّانَ قلْبي ،بلْ جَميعي فإنَّ مِنْ جمالِكُمُ في أسْوَديْهِ مَقامُهُ (3)

وهكذا يستغل "العفيف" أقصى ما بلغته الشعرية العربية في هذا الخصوص ليصنع صورة مطلقة للجمال تختزل كل التصورات الفنية والنفسية في مسيرة العشق عبر مراحله التاريخية المختلفة ولنا في هذين النموذجين صورة لذلك:

1–جعل القلب مرعى للحبيب :

ويا غَزالاً في فُؤادي لَهُ مَرعَى ومِن دَمعِي لَه مَشرَبُ (4)

والمعنى نفسه نجده عند الشريف الرضي :

يا ظَبْيةَ البانِ تَرعى في خمائِلِهِ لِيَهنَكِ اليومَ أنَّ القلبَ مَرعاكِ (5)

1- عفيف الدين التلمساني : الديوان ،ص189

2- نفسه ، ص 243

3-نفسه ، 33

4 - نفسه ، ص 207

5-الشريف الرضي : الديوان ، ج 2 ، ص107

2–نفي التراجع عن الحب أو التوبة عنه :

يقول العفيف :

يقُولونَ : تُبْ عنْها وكيفَ أتوبُ وقد جلِيتْ كالشَّمسِ حيَن تغيبُ ؟! (1)

ويقول جميل :

يقُولونَ : مهلاً يا جَميلُ وإنَّني لأقسِمُ مالِيَ عنْ بُثينةَ منْ مهْلِ! (2)

وهكذا يتحول "الحب" إلى دين يعتنقه أصحاب الصبوات وعلى رأسهم المتصوفة وهنا نجد تداخلا نصيا في فضاء صوفي محض بين كثير من شعراء هذا اللون الأدبي وهذا ما يوكده العفيف مرة أخرى :

ومَا عاشَ إلا مُغرَمٌ ماتَ في الَهوى بحُبِّي ، وهَذا في المحبِّينَ سُنَّتي [3]

وهذه السنة تتحول إلى دين عند سلطان العارفين ابن عربي :

أَدينُ بِدِينِ الحُبِّ أنَّى توجَّهتْ ركائِبُهُ ، فالحبُّ دِيني وإِيمَاني [4]

أما سلطان العاشقين فيدعو إلى الشهادة والموت في الحب فيقول :

إنَّ الغَرامَ هُو الحياةُ فمُتْ بهِ صَبًّا ، فحقُّكَ أنْ تموتَ ، وتُعذرَا [5]

ويقول أيضا :

فإنْ شئتَ أنْ تحيا سَعيدًا ، فمتْ بهِ شَهيدًا و إلاَّ فالغرامُ لهُ أهْلُ [6]

ويقول عن مذهبه في الحب :

وعنْ مذهَبي في الحبِّ ماليَ مذهبٌ وإنْ مِلتُ يومًا عنْه فارقتُ ملَّتي [7]

وهكذا فقد اتخذ شعراء الصوفية الحب شعارا في الحياة ومذهبا إنسانيا يناجون من خلاله الحقيقة الإلهية المطلقة ، بل

1- عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص 42

2 - جميل بن معمر : الديوان ، دار بيروت للطباعة والنشر 1986 ، ص 205

3- عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص 16

4- ابن عربي : ترجمان الأشواق ، دار صادر بيروت 1992 ، ص87

5-ابن الفارض : الديوان ، ص 169

6- نفسه ، ص 134

7 – نفسه ،ص52 .

و يتحول الحب إلى ثورة داخل النفس الإنسانية يصبو الصوفي من خلالها إلى الانعتاق من أغلال الجسد و رغباته المتأججة .

لهذا راح " العفيف " يتتبع خطى الشعراء المتيمين في البنى الأسلوبية كبكاء الطلل و وصف الرحلة و ملامح المحبوب .

و كانت " المحاكاة " l'imitation استراتيجية للإبداع عنده ، و هو وفق هذه الإستراتيجية النصية يشترك مع أقطاب الصوفية في هذا المنحنى كابن عربي و ابن الفارض ، و تكون المعارضة بمفهومها الواسع هي السبيل الأمثل في هذا التحول الأسلوبي الذي ينتقل فيه من الحسي إلى المعنوي أي الانتقال من نظام إلى نظام دلالي جديد مخالف للسابق ، و قد تكون المعارضة صريحة من حيث الاشتراك في ازدواجية البؤرة الإيقاعية و الدلالية ، و هنا تتدخل المقصدية كما في هذا النموذج الذي يقول فيه :

أغْناكِ أنْ تبعَثي بالطِّيبِ معناكِ في كلِّ قُطرٍ جمالٌ من محيَّاكِ

ما كَان أقصَرَ مِن مثْواكِ ليلتَنَا تُرى على البرْقِ كانَ فيهِ مسْراكِ ؟

مهْما نظَمتُ عُقودًا في الخُدودِ فمِنْ شَوقي إلى نظْمِ دُرٍّ مِن ثناياكِ

و إن لبسْتُ الضَّنى زهوًا و تِهْتُ بهِ فمِن سُروري بمِا أهدتْهُ جفْناكِ (1)

و دون عناء ، يمكننا أن نستحضر كافية الشريف الرضى الرائعة لخصائصها الأسلوبية المميزة إيقاعا و دلالة ، بقول الشريف الرضى في مطلعها :

يا ظَبيةَ البانِ ترعَى في خمائلِهِ لِيهنِكِ اليوم أنَّ القلبَ مرعاكِ

الماءَ عندَكِ مبْذولٌ لشارِبِهِ و ليْس يَرويكِ إلا مَدمَعي البِاكي

هبَّتْ لنا مِنْ رِياحِ الغوْرِ رائحةٌ بعدَ الرُّقادِ عرَفنَاها بريَّاكِ (2)

و في مثل هذه المعاراضات ، يكون للقافية دور فعال في تحديد النص الغائب بل شريكا فعالا في البنية الدلالية

1- عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص 164 .

2- الشريف الرضى : الديوان ج2 ، ص 171

فالقافية حسب " جان كوهن " « ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر بل هي عامل مستقل ، و ليست صورة تضاف إلى غيرها ، و هي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى » (1)

فالقافية إذن مثير إيقاعي حساس أدى وظيفة دلالية في عملية التداخل النصي رغم الانزياح القائم على المستوى الصوتي في مطلع النصين ، فإذا كان صاحب النص الغائب قد أهمل " التصريع " ، كقيمة جمالية هيمنت على القصيدة العربية التقليدية ردحا من الزمن ، فإن صاحب النص الحاضر آثر الرجوع إلى الاستفادة من حساسية هذه القيمة الجمالية الأصيلة .

إن الفضاء التناصي عند العفيف لم يقتصر على الشعر الغزلي الحسي (العفيف و الصريح) بل تعداه ليشمل التجربة الشعرية الصوفية ممثلة في أقطابها كالحلاج و ابن عربي و ابن الفارض و هنا تظهر أهمية فكرة " التطريس "[2] التي أشار إليها جيرار جنيت أو ما أطلق عليه رولان بارت بـ « جيولوجيا كتابات » فالنص قد يكون كتابية أخرى مثل نصوص أبي نواس ثم البحتري ثم الحلاج ثم ابن عربي ثم العفيف و هكذا ...

و النماذج الآتية تثبت التفاعل الحاصل على مستوى البنية الطللية بين هؤلاء :

يقول ابن عربي :

قفْ بالطُّلولِ الدارِسات بلعلَعِ و انْدبْ أحبَّتَنا بذاكَ البلقعِ

قفْ بالدِّيارِ و ناجِها متعجِّبًا منْها بحسْنِ تلطُّفٍ وتفجُّعِ

عهْدي بمثلِكَ عندَ بابِكَ قاطِفًا ثمرَ الخلودِ و وردَ روضٍ أينعِ [3]

و عن موضوع الطلل نفسه يقول العفيف :

ما بيْنَ رملةِ عالجٍ و الأجرعِ طللٌ يلوحُ لناظِرِي المتطلِّعِ

يا ظَبيَ وجرةَ هلْ ليومِ وصالِنا عوْدٌ ، و هلْ للقائِنا مِنْ مطمَعِ

إنْ تمَّ سُقْمي بالغَرامِ فذاكَ مَمَّا أودعتْه جفونُكَ المرضَى معِي [4]

و عن "الأبيرق" و " نجد " و "ليلى العامرية"... و غيرها من أعلام الأماكن و الشخصيات ، يقول ابن الفارض

---

1 – جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ت : محمد الولي ومحمد العمري ،دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ،1986 ، ص74 2

2 – Gerard Genette , Palimpsestes, seul , Paris , 1982 , P (7–11) .

3 – ابن عربي : ترجمان الأشواق : ص 101

4 – عفيف الدين التلمساني ، الديوان ، ص 135

أوَميضُ برقٍ بالأبَيْرقِ لاحَا أمْ في رُبَى نجدٍ أرى مِصباحَا

أمْ تلكَ ليْلى العامريَّةُ أسفرتْ ليلِي فصيَّرتِ المسَاءَ صباحَا

يا راكبَ الوجْناءِ وُقِّيتَ الرَّدى إنْ جئتَ حَزنًا أو طَويْتَ بِطاحَا

و سلَكتَ نُعمانَ الأراكِ فعُجْ إلى وادٍ هنَاكَ عهِدتُه فيَّاحَا

فأيْمنُ العلَميْنِ ، مِن شرقيَّةٍ عرِّجْ ، و أُمَّ أرينَه الفوَّاحَا

و إذا وصَلْتَ إلى ثنيَّاتِ اللِّوى فانْشدْ فؤادًا بالأُبيْطِحِ طاحَا (1)

و يقول العفيف :

تُرى عِيشةٌ مرَّتْ بنعمانَ ترجعُ وذاكَ الحِمى النجديُّ للشمْلِ يجمعُ

و عنْدي هوًى للظَّاعِنينَ إلى الِحمى يَهيجُه برقٌ على الحيِّ يلمعُ

و في ذلكَ المَغنَى غنيٌّ بحسنِهِ له كلُّ ذي عزٍّ يذِلُّ و يخضعُ

رشيفُ التَّثنِّي ، بابلِي اللَّحظِ فاتنٌ كأنَّ الثُّريَّا مِن ثناياهُ تطلعُ (2)

و هكذا تتداخل معاني الصوفية و تتشابه ، حتى تصل إلى حد المعارضة الصريحة كما في هذا النموذج أيضا :

أيُّها السَّائقُ يبْغي دارَ مَيْ و عُريْبًا دونَ ذيَّاك اللُّوَيْ

هذهِ الباناتُ باناتُ الحِمى حيِّها يا ميِّتَ الأحشاءِ حيْ

و اطْوِ ذكرَ البينِ في ظلِّ النَّقا فيه لي ما بعْدَ نشرِ الوصلِ طيْ

و إذا الحسْنُ بَدا ، فاسْجدْ لهُ ، فسجودُ الشكرِ فرضٌ يا أُخَيْ

هذهِ أنوارُ ليْلى قد بدتْ فلِسلبِ الروحِ يا صاحِ تَهَيْ

فالفَتى مْنْ سلبتـه جُملةً لا الَّذي تسلبُه شيئًا فشيْ

كلُّ حيٍّ في هَواها ميِّتٌ إنَّما ميْتُ هَواها ذاكَ حيْ

لا ترُمْ في شمسِها ظلَّ السِّوى فهْي شمسٌ ، و هْي ظلٌّ و هْي فَيْ (3)

1- ابن الفارض : الديوان ، ص 123

2- العفيف : الديوان ص 132

3 - نفسه ، ص 268

و يقول ابن الفارض :

سائقَ الأظعانِ ، يطْوي البِيدَ طيْ منْهمًا ، عرِّجْ على كُثبانِ طيْ

و بذاتِ الشيحِ عنِّي ، إنْ مررْ تَ بحيٍّ مِن عُريْبِ الجزْعِ ، حيْ

و تلطَّفْ ، و اجْرِ ذكْري عندَهمْ علَّهمْ أنْ ينظُروا ، عطْفًا إليْ

قلْ تركتُ الصَّبَّ فيكمْ شبحًا ما لَه ، ممَّا براهُ الشَّوقُ فَيْ

إلى آخر القصيدة التي بلغت مائة و واحد و خمسين (151) بيتا و أنهاها بهذين البيتين الرائعين :

ذهبَ العمْرُ ضياعًا ، و انْقضَى باطِلاً ، إذْ لم أفزْ منكمْ بشيْ

غيرَ ما أوليْتُ من عقْدي ولا عِتْرةُ المبعوثِ ، حقًّا من قُصيْ [1]

إن الفضاء التناصي للعفيف كان رحبا بحيث شمل الشعر الحسي الغزلي بنوعيه (عفيف و صريح) و شمل أيضا التجربة الشعرية الصوفية ممثلة في أقطابها (الحلاج ، ابن عربي ، ابن الفارض) فإذا نظرنا من زاوية المقصدية ، نجد أن كل إشارة في النص الحاضر تشير إلى نص أو نصوص سابقة ، بل أحيانا تحدده تحديدا كاملا و بخاصة إذا كان في مستوى المعارضة التقليدية و التي قد تخرجها أحيانا من دائرة التناص الجمالية إلى دائرة التنصيص و الاجترار و النتيجة إذن أن نصوص العفيف ، قد تجلب فيها مؤشرات المقصدية و التي يمكن تقسيمها بحسب محمد مفتاح [2] إلى مقصدية التثبيت و كان ذلك عندما يتعلق الأمر بالتفاعل مع التجربة الصوفية الخاصة و إلى مقصدية التغيير إذا ما تعلق الأمر بجل النصوص الشعرية الحسية .

لكن مقصدية التثبيت عند " العفيف " ارتفعت عن مستوى التنصيص كما في المعارضة السابقة مع ابن الفارض حيث اكتفى بثمانية أبيات لخص فبها معظم معاني النص المعارض الذي بلغ من الطول حدا مفرطا جعل المعاني تتكرر في مواضع كثيرة دون طائل ، ولعل البنية الإيقاعية في النص الغائب هي التي استهوت الشاعر فراح ينظم على منوالها دون أن يقع في مثالب الاجترار رغم التماهي الواضح بين التجربتين .

أما بالنسبة للتفاعل النصي مع التجربة الشعرية الحسية فإن التماهي في البنية الإيقاعية واضح و هنا تتأكد مقصدية التثبيت ، بينما إذا تعلق الأمر ببنية الدلالة ، فنستطيع القول بأنها قد انبنت على مجموعة من الانزياحات الموضوعية و هنا تبرز أهمية مقصدية التغيير في تحديد نقطة الانفصال ، وقد حصل ذلك وفق مجموعة من القرائن اللفظية و المعنوية .

1- ابن الفارض ، الديوان ، ص 7 - 25

2- ينظر محمد مفتاح دينامية النص ، تنطير و إنجاز ، ، ص 86

تجلي الرمز الخمري :

تتواصل رحلة النص الصوفي في استمداد الشرعية الفنية من خلال مجموعة من العلائق التناصية المبنية على التكثيف الرمزي و ازدواجية البؤرة الدلالية التي تحمل ظاهرا تشاكليا تؤسس له علاقات التآلف من حيث التشكيل و علاقات التخالف من حيث الموقف و الرؤية .

و لكي تستقيم هذه التجربة الشعرية وفق هذا التداخل العلائقي ، لجأ صاحب النص الحاضر في هذه المرة إلى الرمز الخمري ، حيث الخمرة في هذه الحالة تتجاوز المكان و الزمان فهي تلك المعتقة في الأزل السرمدي يسببها يحدث السكر فيغيب العقل لفرط الدهشة و الحيرة أمام وهج الجمال المطلق و " من قوي حبه تسرمد شربه " [1] ، فالخمرة – إذن – رمز المحبة الإلهية .

و الصوفي يفقد عقله بالسكر و يفقد قلبه بالعشق ، و إذا تلبسه السكر و العشق فقد وجوده المادي و هو ما يعبر عنه العارفون بالفناء في « محبوبهم فناء لم يشاهدوا خلاله غير جمال الحبيب ، و هم في بحر الفناء الزاخر لا يحسون بشيء من الموجودات ، لأن الإحساس قد فني بالنسبة لهذه الموجودات – و الصوفية يقولون إن الفاني لا يحس بما حوله ، بل لا يحس بنفسه حتى لو لأحرق بالنار لما أحس لأنه فني عما سوى الله » [2] و بالفناء يعيش الصوفية في المجال المطلق و الخير المطلق و الحق المطلق .

فلا غرو أن تنوعت أشكال البنى الخمرية الموظفة عند " العفيف " بتنوع الحالات و المقامات التي يعيشها أثناء التجربة و لهذا السبب انحصرت جل النصوص في دائرة التناص المرتبط بالفضاء الصوفي ، و يمكن توضيح ذلك من خلال النماذج الآتية :

يقول العفيف :

نفُوسٌ نَفيساتٌ إلى الوصلِ حنَّتِ فلمَّا سقاها الحبُّ بالكأسِ عنَّتِ

و كانتْ تمنَّتْ أنْ تموتَ صبابة ً فساقَ إليها الوجْدُ ما قدْ تمنتِ

إلى أن يقول :

1- عاطف جودتنصر : شعر عمر بن الفارض – دراسة في فن الشعر الصوفي – دار الأندلس بيروت ط1 – 1982 ، ص 133

2- عبد الحكيم حسان : التصوف في الشعر العربي : ، ص 299

ستأتيكَ منِّي قهوةٌ إنْ شربتَها صحوتَ ، و في صَحوِ الهَوى كلُّ سَكرةِ!

و لا تمزجنْها فهْي بالمزجِ حرِّمتْ و لوْ تُركتْ صِرفًا عليهمْ لحلَّتِ !

فإنْ هي أفنتْكَ بسُكرٍ فعشْ بها فمَنْ صرفتْهُ الصِّرفُ بالنَّفيِ يَثبتِ

و فتيانُ صدقٍ كالنُّجومِ سرَوْا علَى ركائبِ عزمٍ مَا لهَا من أزمَّةِ

ذوي النُّفوسِ لم تبرحِ العزَّ شأنَها رأتْ عزَّ ليْلى بالجَمالِ فذلَّتِ

تواصَوْا علَى حفظِ الهَوى وتراضعُوا كؤوسَ الصَّفا و استمْسكُوا بالمودَّةِ

فناداهمُ خمَّارُ ديرٍ مديرُها فلمَّا أماتَتْهمْ من السُّكرِ أحيَتِ !

فعاشُوا بها فِيها ، لهَا حيَن أسْلمُوا إليهَا صفاتٍ قبلُ منْها استُعيرتِ

فمَنْ عاشَ منَّا لم ينلْ مثلَ نيلِهمْ و لكِنْ متى تذكرْهمُ النفسُ حنَّتِ [1]

إن المؤشر التناصي في هذه القصيدة هي البنية الإيقاعية التي تقودنا دون عناء إلى استحضار نص صوفي غائب متجل في التائية الكبرى لابن الفارض :

سقَتْنِي حميَّا الحبِّ راحَةُ مقلَتِي وكأسِي محيَّا مَنْ عنِ الحسنْ جلَّتِ

فأوهْمُت صَحْبي أنَّ شُرْبَ شرابِهِمْ به سرُّ سِرِّي ، في انْتشاءٍ بنظْرَةِ

و بالحِدقِ استَغْنيتُ عنْ قدْحِيَ ، و مِنْ شمائِلِهَا لا مِنْ شُمُولِيَ ، نَشوتِي

قِفِي حانَ سُكْريَ ، حان شُكْرِي لِفتْيةٍ بهمْ تمَّ لي كَتمُ الهَوى مَعَ شُهرَتِي

و لمَّا انْقضَى صَحْوِي ، تقاضيتُ وصلَها و لمْ يُغْنِنِي في بَسطِها ، قَبْضُ خِشيَتِي

و ابْثَثْتُها ما بِي و لمْ يكُ حاضِرِي رقيبٌ لها حاظَ بخُلْوَةِ جلْوَتِي

وقلتُ وحالي بالصَّبَابةِ شاهِدٌ ووَجْدي بهَا ماحيَّ والفقْدُ مُثبِتِي[2]

ونلاحظ إذن أن البنية الإيقاعية بين النصين تومئ إلى المعارضة التقليدية ، حيث الاشتراك في بحر الطويل

---

1 -عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص 66-67

2 – ابن الفارض : الديوان ، ص76

والقافية الموحدة التي تنتهي بالتاء رويا وحرف التاء كما نعلم هو من الحروف المهموسة التي تناسب مقام المناجاة والتذلل ، وبالتالي غلب على النصين فضاء روحاني صرف أدى إلى تعالق في البنية السطحية العميقة معا .

وعلى الرغم من هذا التداخل البين فإن أسلوب النص الحاضر اعتمد آلية الإيجاز مختزلا بذلك جل المعاني الواردة في النص الغائب ، وهي سمة بارزة عند العفيف أبعدته عن الترديد الآلي ، ونقلته من مستوى الاجترار إلى مستوى الامتصاص ، ولا يبدو ذلك عجيبا إذا قارنا بين طول النصين ، حيث بلغ عدد الأبيات أكثر من سبعمائة (700) بيت بينما كان عددها

في الثاني خمسة عشر (15) بيتا و هي هوة سحيقة أبعدت النص الحاضر عن الوقوع في متاهات التكرار و الحشو و التآكل الذاتي .

و الملاحظ كذلك في هذا التعالق النصي هو الاشتراك في البنية التقابلية كونها أهم البنى في هيكل النصوص الصوفية و هذا ما يتضح في مثل هذه الثنائيات الضدية :

في النص الحاضر	1) الصحو ≠ السكر	في النص الغائب	1) سكري ≠ صحوي
	2) حلت ≠ حرمت		2) بسط ≠ قبض
	3) الفناء ≠ العيش		3) ماحي ≠ مثبتي
	4) النفي ≠ يثبت		4) أماتت ≠ أحيت
	5) عز ≠ ذلت		5) الذل ≠ عزتي
	6) أماتتهم ≠ أحيت		6) عش ≠ مت

و هذه البنى التقابلية تجسد طبيعة المقامات الصوفية التي تعمل في مجملها على بناء الذات وفق حركة نفسية تسعى للانتقال من المعلوم إلى الغيبي بالترك و التخلي قصد الوصول إلى التحلي و التجلي ، و لكي نستوعب هذه الدلالات الشعرية يجب الولوج إلى الباطن الروحي في التجربة الصوفية و ما تحمله من معان خاصة كالأحوال و المقامات و غيرها و لهذا دعا ابن الفارض في التائية السابقة و المسماة بـ (نظم السلوك) إلى فهم كنه رموزه حتى يستقيم الفهم فقال :

وَ عَنِّيَ بالتَّلْويحِ يفهَمُ ذائِقٌ غَنيٌّ عنِ التَّصْرِيحِ للمُتَعَنِّتِ [1]

و يمكن تحديد بعض المصطلحات الصوفية من أجل إضاءة معالم التجربة الصوفية و المتمثلة في :

1-ابن الفارض : الديوان ، ص 83-

– **المقامات**[1]: و هي أعمال يقوم بها الصوفي معتمدا على مجاهدة النفس و ترويضها و هي : التوبة ، الورع ، الزهد ، الفقر ، الشكر ، الخوف ، الرجاء ، التوكل ، الرضا .

– **الأحوال** [2] : و هي مواهب سماوية و ثمار المقامات السابقة و تشمل : المحبة ، الشوق ، الأنس ، القرب ، الحياء ، الاتصال (المشاهدة) ، القبض و البسط ، الفناء و البقاء .

و على الرغم من المصطلحات التي أسهمت بحظ كبير في صناعة المعجم اللغوي للشاعر ، إلا أننا نجده يأخذ من منهل لغوي آخر ، ألفاظه حبلى بدلالات شعرية حسية استقاها من نصوص غائبة مثلت أرقى ما بلغته شعرية التغني بالخمرة :

يقول العفيف :

حَدِيثٌ و لكِنَّ الحديثَ قَدِيمُ و حرْبُ الَهوى فِيهِ الْكَليمُ سَلِيمُ

كَأَنَّ النَّدامَى عطَّلُوها وَ أدْلجُوا علَى أَن كلاً في الدِّيَارِ مُقِيمُ (3)

فهو في هذه الحالة يستحضر قول أبي نواس :

و دَارِ نَدَامَى عطَّلُوها وَ أدْلجُوا بهَا أثرٌ منْهُمْ : جَديدٌ ودارِسُ (4)

مَسَاحبُ مِنْ جرِّ الزِّقاقِ علَى الثَّرَى وأَضْغاثُ ريحَانٍ : جنِيٌّ ويابِسُ

واضح أن العفيف يتبع صورة أبي نواس في الخمر فيحاول امتصاصها لتتكيف مع التجربة الشعرية الجديدة لهذا وردت القرينة اللفظية ((كأن)) لتكون محورا للتناظر في الدلالة للشعرية بين النصين .

فالدار في النص الغائب قد عطلها الندامى و أدلجوا ، بينما هي في النص الحاضر ما زالت آهلة بسكانها .

وهكذا تتواصل الدوال التي تحمل طابعا مميزا وتشير بشكل خفي إلى الفضاء التناصي من خلال عمليات التحويل والامتصاص ، ويمكن توضيح ذلك من خلال هذا النموذج الثاني :

يقول العفيف :

نحْنُ أُناسٌ علَى الهوَى جُبِلتْ طينتُهَا منْ سَوالِفِ الحِقَبِ!

---

1 - ينظر: زكي مبارك : التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق ، ج1 ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر ، بيروت ، (د) ، ص 117

2 – نفسه ، ص137

3-عفيف الدين التلمساني : الديوان، ص 311

4- أبو نواس : الديوان ، ص95

نَدينُ بالحُبِّ مذهبًا ، ولنَا وَجْدٌ بمعْنَى السَّماعِ والطَّرَبِ

لا نشْرَبُ الرَّاحَ حينَ نشرَبُها إلا لشَبَهِ الثُّغورِ بالحبَبِ

وَلا نَسِيمِ البُروقِ إنَّ لمعتْ إلَّا لمَا في الخُدُودِ من لَهَبِ

وَاجْعلْ لُجَينَ الكُؤوسِ مُترعَةً بمثلِ ذوبِ العقِيقِ وَالذَّهَبِ (1)

وبعد القراءة تتداعى دوال مشتركة في نص غائب وهو للشاعر أبي نواس – أيضا– يقول فيه :

قُطْرُبُلٌّ مرْبعِي ولي بقُرَى الـ كرْخِ مصِيفٌ وأُمِّيَ العِنبُ

تُرضِعنِي دُرَّها وتَلحَقُني بِظِلِّها والْهَجِيُر يلتهِبُ

إلى أن يقول :

ثُمَّ توجَّأتُ خِصرَها بِشيًّا الإِشْفَى فجَاءتْ كَأنَّها لَهبُ

أَقولُ لمَّا تحَاكَيا شبَـهًا أيُّهما للتشابَهِ الذَّهبُ

همَا سواءٌ وفرْقُ بينهِـمَا أنَّهُما جامِدٌ ومنسَكبُ (2)

إن الدوال المشتركة والتي استفاد منها النص الغائب في تكثيف التجربة الشعرية تتمثل في :« الحقب ، الطرب ، لهب ، اللجين ، الذهب » وتتوزع هذه الدوال على قطبين مختلفين

القطب الأول ويتمثل في : الهوى والحب هو بؤرة الدلالة في النص الحاضر .

القطب الثاني ويتمثل في : المتعة واللذة وهو بؤرة الدلالة في النص الغائب ولا تعجب إذا اتكأ النص الحاضر على نصوص الخمرة عند أبي نواس ، فبالإضافة إلى تنوع الصور و الأساليب في هذه النصوص ، والتجانس اللغوي والإيقاعي ، فإننا نستشعر فلسفة باطنية أساسها طلب اللذة الحسية والمعنوية كما دعا إليها الفيلسوف اليوناني أبيقورس .

إن اشتمال النص الغائب على كل ما يتعلق بطقوس الخمرة جعله محط استقطاب لباقي التجارب الشعرية وعلى رأسها التجربة الصوفية بما تحمله من دلالات روحية مميزة .

إن أبا نواس في خمرياته يرسم صورة للمتعة الكاملة ولنافي هذه النموذج بيان لذلك حيث يقول :

يَا حسْنًا وبِحَارُ القَصْفِ تغمُرُنَا فِي لُجَّةِ اللَّيْلِ والأوْتَارُ تغْتَردُ

فِي مجْلِسٍ حولَه الأشْجَارُ محدِقَةٌ وفِي جَوانبِهَا الأنهَارُ تطَّردُ

1-عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص 277

2-أبو نواس : الديوان ، ص34

لا تسْتخفُّ بسَاقِينَا لِعِـزَّتِهِ ولا يردُّ عليهِ حكمهُ أحَدُ (1)

وفي هذه اللوحة الغنية لا يهمل الشاعر حتى الساقي فهو عزيز كريم لا يرد حكمه فهو المسؤول عن إسعاد غيره في كل لحظة دون توان أو إهمال إن الشق الأخير في هذه اللوحة الغنية التي رسمها أبو نواس والمتمثلة في مكانة الساقي ، يستغلها صاحب النص الحاضر أيما استغلال في التنويه بمكانة الساقي –أيضا – في أكثر من موضع في الديوان ويمكن الإشارة إليها في هذه النماذج حيث يقول العفيف:

وَسَاقِي كَأْسِنَا ذَاكَ المُفَدَّى عليْهِ كلُّ مشْتاقٍ زِمامُ (2)

ويقول :

وَقَدْ كسَتْ بالشُّعَاعِ وجهَ النَّدامَى وحسَاها جَمَالُ وَجهِ السَّاقِي [3]

وفي موضع آخر يأمر بالسجود للساقي والخضوع له فيقول :

وصل المدامة والنديم وصل لد حانات واسجدخاضعا للساقي [4]

و في معنى السجود المطلق المتعلق بالخمرة الروحية يقول أيضا :

يَا صَاحِ هَبْ هَذِهِ شُمُوسْ تُشْرِقُ بِالدِّيرِ أَوْ كُؤُوسْ

مُدَامَةٌ كُلَّمَا تَجَلت أَنْوَارُهَا تَسْجُدُ النُّفُوسْ

نَارٌ فلوْلاَ المزاجُ يَوْمًا ما عبَدَتْ غيرَها المجُوسْ [5]

إن المعنى نفسه نجده عند أبي نواس في هذه الأبيات :

فَجَاءَ بِهَا زَيْتِيَةً ذَهَبِيَّـةً فَلَمْ نَسْتَطِعْ دُونَ السُّجُودِ لَهَا صَبْرَا

خَرَجْنَا عَلَى أَنَّ الْمُقَامَ ثَلاَثَةٌ فَطَابَ لَنَا حَتَّى أَقَمْنَا بِهَا شَهْرَا [6]

أما عن الصحو الذي يعادل الدواء النفسي عند أبي نواس ، يقول العفيف :

وَأْشْرَبُ الرَّاح حِينَ أَشْرَبُها صِرْفًا وَأَصْحُو بِهَا فَمَا السَّبَبُ

خَمْرَتُهَا مِنْ دَمِي وعاصِرُهَا ذاتِي وَمن أَدْمُعي لَهَا الْحبَبُ

1-أبو نواس : الديوان ، ص 52

2-عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص 367

3- نفسه ، ص 158

4 - نفسه ، ص 159

5 – نفسه ، ص160

6 – أبو نواس : الديوان ، ص102.

إنْ كُنْتُ أصحُو بِشُرْبِها فلقدْ عَرْبَدَ بِها قَوْمٌ وما شَرِبُوا [1]

ويقول في موضع أخر :

وَخلِّياني وقهوةً جلِيتْ لَيْس سوى الثَّغْرِ فوقَها حبَبُ

سُقُوا فلم يسْكَرُوا وكم فئَةٍ أَسْكرَهم عطرُها وما شَرِبُوا[2]

أما عن الخمرة المعتقة التي تديم الصحو فيقول :

وَدَارتْ عليْهم من سُلافَةِ ريقِها طَلاً قبلَ إعْصارِ العصيرِ اعتصارُها

مُدامٌ يُديمُ الصحوَ إدمانُ شُربِها وإن أسكَرتْ صِرْفُ العقَارِ عقَارُها [3]

إن هذه المعاني تثبت بجلاء موسوعية الشاعر في اطلاعه على نصوص الآخرين وبخاصة شعراء الخمرة ، وعلى رأسهم أبو نواس الذي يمثل مدرسة في هذا المجال ، يقول عن الخمرة المعتقة :

أَثْنِ عَلى الخَمرِ بآلائِها وسَمِّها أحسَنَ أسمائِها

لاَ تجعلِ الماءَ لها قاهرا ولا تُسلِّطْها على مائِها

كَرْخيَّةٌ قد عُتِّقتْ حقبةً حتَّى مضى أكثرُ أجزَائِها

فلم يكدْ يُدرِكُ خمَّارُها منها سوى أخِرِ حوْبائِها

دارتْ فأَحيَتْ غيرَ مذمومةٍ نُفوسُ حرَّاها وأنضَائِها

والْخمرُ قد يَشرَبها معشرٌ ليْسوا إذا عُدُّوا بأكفائِها (4)

ويقول عن الخمرة التي تمثل الدواء عنده ، ويرفض مقالة من لامه فيها :

دعْ عنكَ لوْمي فإنَّ اللَّوْمَ إغراءُ وداوِني بالتي كانت هي الداءُ

صَفرَاءُ لا تنزلُ الأحزانُ ساحتَها إن مسَّها حجرٌ مسَّتْهُ سَرَّاءُ (5)

إننا نلمس من خلال هذه التقاطعات التناصية دلالات صوفية مستوحاة من الدلالة الحسية للخمرة ، ويمكن حصر بعضها في العناصر التالية :

---

1 – عفيف الدين التلنمساني : الديوان ، ص36

2 – نفسه ، ص37 .

3 – نفسه ، ص123 .

4 – أبو نواس : الديوان ،ص53 .

5 – نفسه ،ص41 .

. تفضيل الخمرة الصرف غير الممزوجة بالماء أو بغيره .

. تفضيل الخمرة المعتقة حقبا من الزمن .

. ضرورة التكافؤ بين الخمرة وشاربها في وجوب التمثل لطقوس شربها والاستمتاع بها .

. تحويل السكر إلى صحو كما تحولت الخمرة من داء إلى دواء .

وبهذا يكون العفيف قد نجح في رسم صورة شعرية مستوحاة من الشعر الحسي بوصفه لبنة الانطلاق نحو معارج الكمال الإنساني .

الفصل الثالث :

التناص الديني عند العفيف .

. توطئة

. حضور النص القرآني .

. حضور الأثر النبوي .

توطئة :

يسعى رواد الشعر الصوفي إلى اختزال الكون بشقيه الغيبي و المشهود في موقف ديني ، تجلى ذلك في القدرة المتميزة على توظيف النصوص الدينية ، وبخاصة النص القرآني ذلك أن « توظيف النصوص الدينية يعد من أنجح الوسائل، و ذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه ،وهي أنها مما ينزع الذهن البشري لحفظه و مداومة تذكره ،فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينيا»[1] و إذا كنا نسلم بأن النص الصوفي ديني في ذاته ، فهذا يعني – بالضرورة – تفاعله الدائم مع نصوص دينية أخرى مستمدة من روح الإسلام و من مشارب حضارية أخرى ضاربة في عمق التاريخ الإنساني و كما هو معلوم فإن « أكثر الصوفية معروفون بسعة الاطلاع و كثرة الحفظ والهيام بالثقافة الأدبية »[2] ، لكن جوهر ثقافتهم يكمن في « القرآن و الحديث الشريف وآثار السلف الصالح »[3]

وانطلاقا من هذه الموسوعية الثقافية والفكرية سيكون للتناص دور فعال في تفكيك بنائية النص ، ومن ثم فهم مناحي الحركية الشعرية الصوفية ، وهنا أيضا ستبرز فعالية نظرية القراءة في ربط الملامح الأسلوبية بالمنحى التداولي في التأسيس لشرعية الخطاب الصوفي .

إن أشكال التناص الموظفة في النص الصوفي تعمل – غالبا – على هدم أفق الانتظار لدى المتلقي وبخاصة إذا ما سلمنا بقدسية النصوص الموظفة ، وهو الأمر الذي أحدث أزمة في البعد" التواصلي – التداولي " للخطاب الصوفي كادت تقضي على مشروعية هذا الخطاب في الحقب المتوالية من التاريخ الإسلامي .

فلم يكتف المتصوفة بالتفسير النقلي للقرآن الكريم ، إنما تجاوزوا ذلك إلى الاستنباط والتأويل ، ودعوا إلى الكشف عن الأسرار الخفية فيه ، وهو ما أفسح مجالا جديدا للحرية الإبداعية والفكرية لم يكن متاحا من قبلو حجتهم في ذلك أن " النص ثابت أما المتغير فهو الفهم الذي يستجيب لمقتضى الحال" [4].

1 – صلاح فضل : إنتاج الدلالة الأدبية : قراءة في الشعر والقص والمسرح ، هيئة قصور الثقافة ، القاهرة ، 1993 ، ص41 .

2 – محمد عبد المنعم خفاجي : الأدب في التراث الصوفي ، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، 1980 ، ص197 .

3 – علي علي صبح : الأدب الإسلامي الصوفي حتى نهاية القرن الرابع الهجري ، المكتبة الأزهرية للتراث ، القاهرة ، 1997 ، ط2 ، ص270 .

4 – آمنة بلعلى : تحليل الخطاب الصوفي : في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ط1 – المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية 2002 . ص 274

و من خلال هذا التصور يمكن القول بأن المتصوفة كانوا سباقين إلى تجاوز حدود المعني (Sens) إلى رحابة التدليل (Signifiance) ، و هو ما انعكس جليا في تعالمهم مع القرآن الكريم بحيث كانوا ينتفعون بكل العلاقات التي توجد في الآية سواء كانت علاقات تركيبية أم دلالية ، أو حتى صوتية» [1]

و من هذا المنطلق تتقلص دائرة المرجعية السلفية لتحل محلها فضاءات التجربة الذاتية ، و على الرغم من ذلك فإن « التفسير الصوفي لا ينفي غيره ، و لا يقدم نفسه بديلا و لا كافيا في حد ذاته ، إنه طريقة في أخذ الآية من حيث وقعها في النفس ، و من حيث إيحاءاتها الروحانية في تجربة الإيمان العميق »[2] و صاحب التفسير بهذه الطريقة غير المألوفة إنما« يلجأ إلى الحدس و الخيال أكثر مما يتقيد بأن يقدم التفسير المقبول لهذا الإنسان العامي أو داك »[3] و بالتالي لا يتمكن من فهم هذه الطريقة إلا أولئك الذين يهتمون بدراسة "مناهج التأويل التي تجمع تحت اسم علم حديث النشأة هو علم التأويل « Herméneutique »[4]

و منهج التأويل عند المتصوفة مبني أساسا على مجموعة من الإنزياحات الدلالية وعلى الممارسة التناصية العميقة على النصوص المقدسة و المأثورة . و بهذا الفعل الدينامي افتكت التجربة الصوفية شعرية مميزة في بنائها الأسلوبي و في تراثها الموضوعاتي ، مما جعلها تستقطب اهتمام الدراسات الأدبية و النقدية الحديثة .

بل رجع إليها بعض المبدعين أمثال صلاح عبد الصبور ، وعبد الوهاب البياتي ، وأدونيس في استلهام مقومات التجربة الشعرية الحداثية ، ذلك أن التراث الصوفي ما زال يعد أرضية خصبة تحتاج إلى الكثير من البحث والتنقيب .

1- آمنة بلعلى :تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ، ص 274

2 - علي زيعور : التفسير الصوفي للقرآن عند الصادق – ط1- دار الأندلس 1979 ، ص 67

3 نفسه ص 74

4- نفسه ص 72

حضور النص القرآني :

يختلف العلماء في تعاملهم مع القرآن الكريم ،وقد كان المتصوفة متميزين في ذلك ، فعن جعفر الصادق[1] أنه قال : " كتاب الله على أربعة أشياء العبارة و الإشارة و اللطائف والحقائق :

فالعبارة للعوام

و الإشارة للخواص

و اللطائف للأولياء

والحقائق للأنبياء . " [2]

سنحاول من خلال هذا المدخل الجعفري إدراك حساسية التجربة الصوفية عند " العفيف" على افتراض أنه من أصحاب اللطائف ، معتمدين في ذلك – كما أسلفنا – على إستراتيجية التناص بوصفها أداة فعالة ، تمكننا من الكشف عن مكونات النص الصوفي في تعالقه مع النص القرآني ، وقد بلغ هذا التعالق مستوى عال هو مستوى الحوار ، و من نماذجه قول الشاعر :

إنما يَشْربُ التِي تشْربُ العقْ ل نَدَامَى هُمْ لهَا أكْفاءُ

أسْكرُوها بهِمْ كمَا أسكرتْهمُ في ابْتداءٍ بِهَا فثمَّ الوفَاءُ

فجَزاءٌ منْهُم ، و منْها وفاقٌ ووفاقٌ منهمْ ، و منْها جزاءُ

قد تسمَّتْ بهِمْ وليْسُوا سواهَا فالمسمَّى أولئِك الأسْماءُ [3]

إن القراءة المتأنية لهذه الأبيات تبين بوضوح ازدحام الفضاء التناصي بنصوص غائبة مركزية و أخرى ثانوية مدعمة لها تنبني على علاقات من التعضيد و التآلف ، و من النصوص المركزية الموظفة قوله تعالى :

﴿وَ إذَ اخذَ رَبُّكَ منْ بَني آدمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِيّاتِهِمْ وَ أَشْهدَهُمْ عَلَى أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى شَهِدْنَا أَنْ تَقُولُوا يَوْمَ القِيَامَةِ إنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ ﴾ [4]

وقوله : **﴿ وَلَقَدْ عَلِمْتُمُ النَّشْأَةَ الأُولَى فَلَوْلَا تَذَكَّرُون﴾** [5]

وقوله : ﴿**جَزَاءً وِفَاقًا** ﴾ [6]

1- هو جعفر بن محمد الباقر ، المعروف بجعفر الصادق (80 – 148 هـ) ، ولد بالمدينة المنورة توفي بها ، كان من أجلاء التابعين ، و يعد مرجعية دينية كبرى للشيعة و السنة على السواء إليه ينسب المذهب الجعفري الشيعي(ينظر المنجد في اللغة و الأعلام دار المشرق بيروت ط30 – 1988)

2- علي زيعور : التفسير الصوفي للقرآن الكريم عند الصادق ، ص 123

3 – عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص32 .

4 – الأعراف : الآية 172 .

5 : الواقعة : الآية 62 .

6 – النبأ : الآية 26 .

فالآية الأخيرة تمثل بنية أسلوبية بارزة في النص الحاضر وظفها الشاعر عن طريق الاقتباس ، كما أنها تمثل امتدادا للآيتين السابقتين و مفتاحا للتشابك الدلالي بين هذه النصوص من جهة و النص الشعري من جهة أخرى ، و المعنى في « **جزاء وفاقا** » أي « هذا الذي صاروا إليه من هذه العقوبة وفق أعمالهم الفاسدة التي كانوا يعملونها في الدنيا »[1] ، فالجزاء هنا متعلق بأولئك الطاغيين الذين لا يعتقدون بيوم الحساب كما يتضح في الآيات السابقة من السورة نفسها ، غير أن الشاعر ينزاح دلاليا عن هذا المضمون ليستتر تحت المعنى العام ، فالله جل شأنه يرحم المؤمنين بفضله ويعذب الكافرين بعدله ، و الجزاء يكون موافقا لجنس العمل ، و بالتالي فقد تجاوز الشاعر المعنى الظاهر إلى المعنى الباطن وهو عدل الله تعالى لأنه عزت قدرته ، قبل أن يخلق الخلق في صورهم الجسدية أشهدهم على أنفسهم فأقروا بالشهادة و اعترفوا بالربوبية و هذه الإجابة الإقرارية في قوله تعالى على لسان عباده "**بلى شهدنا** " تبين فطرة الإيمان التي بثها في نفوسهم و تظهر في مقابل ذلك حتمية مفادها أن الكفر و الطغيان يمثلان انتهاكا صارخا للفطرة السليمة وخيانة عظمى للعهد الأزلي ، وهذا ما يقصده الشاعر بقوله :

أسكَروهَا بهم كَمَا أسكَرتهمْ في ابْتداء بها فتَمَّ الوفاءُ

والسكر الذي كان في الابتداء هو نفسه مترتب عن موضوعة "النشأة الأولى " المشار إليها في الآية السابقة من سورة الواقعة ، و سببه هو "الذكرى" تشع في قلب الصوفي العارف استجابة للعرض الرباني « **فلولا تذكرون** » ،و أثناء الاستجابة يمتلكه الشوق و الحنين لذلك العهد الأزلي فالعهد أمانة توجب الوفاء ، وفي الوفاء للمحبوب نشوة غامرة لا يشعر بها إلا أصحاب الذوق ولهذا قيل (من ذاق عرف و من حرم انحرف)[2]

وهذه النشوة الممتدة في الأزل يريد الشاعر أن يجعلها ممتدة إلى الأبد ، و قد عبر عن ذلك في موضع آخر فقال:

ولي نَشوَةٌ في حُبكُمْ قدْ تقادَمَتْ تزيدُ علَى مر الزَّمانِ ولا دعْوَى [3]

وهذه النشوة مصدرها الحب المتبادل منذ النشأة الأولى بين الشاعر و بين الحبيب المطلق فقال :

تعَشَّقُ ْهُ من قبْلِ أنْ يخلقَ الهوَى فألفَيتُه قِدْمًا تعشَّقَني قبْلُ [4]

1- ابن كثير : تفسير القرآن العظيم ، ج7- دار الأندلس بيروت (د.ت) ص 200

2- علي علي صبح : الأدب الإسلامي الصوفي حتى نهاية القرن الرابع الهجري ، ص 251.

3- عفيف الدين التلمساني ، الديوان ص261

4 - نفسه ، ص 167

وهكذا تنوع موضوعة "النشأة الأولى" أو " العهد الأزلي" في سياقات كثيرة جعلت الشاعر يحلف بها حينا كما قوله :

قسَمًا بحفظِ حديثِكَ في القِدَمْ وقيامِ عبدِكَ في الولاءِ علَى قَدَمْ [1]

ويؤكد الشهادة عليها حينا آخر كما في قوله :

خاطَبْنا النفوس حتَّى شهِدْنا فوجَدْنا خطابها في النُّفُوسِ [2]

و الخطاب هنا يعود على الذات الإلهية :

وفي هذا السياق – أيضا – تزاحمنا خمرية ابن الفارض المشهورة التي يقول في مطلعها :

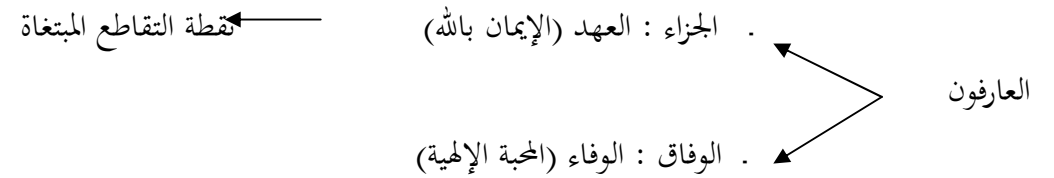
شرِبْنا على ذكْرِ الحبِيبِ مُدامةً سكِرنَا بَها مِن قبلِ أنْ يُخلَقَ الكَرْمُ [3]

ولهذا المدامة نشوة قبل النشأة الأولى و بعدها،و في ذلك قال :

وعنْديَ منْها نشوةٌ قبلَ نشْأتي معِي أبَدًا تَبْقى و إنْ بَليَ العظْمُ [4]

و من خلال هذا التكثيف التناصي (القرآني – الصوفي) يمكننا أن نتبين دلالة لفظتي "الجزاء" و "الوفاق" ولتبسيط ذلك نستعين بالمخطط الآتي :

- الله
  - الجزاء : العهد (الهداية)
  - الوفاق : الوفاء (المحبة)



1- نفسه ص 367

2- نفسه ص 126

3- ابن الفارض ، الديوان ص 140

4- نفسه ، ص 143

وهكذا تتغير الدلالة بتغير التوازي مع تغير السياق و هو « أمر يعتمد أساسا على التواطؤ بين النص و المتلقى .. وبهذا يجبر السياق القارئ على تقبل الدلائل التي استعارها للفظ بقراره الشخصي المتفرد » [1] ، و يتوقف التواطؤ بين النص و المتلقي على الاستدراج التناصي الذي يسهم في استحداث مسافة جمالية للتقبل تعكس الامتداد التواصلي ذلك أن الرسالة حسب جاكوبسون : « تؤدى أساسا إلى ربط التواصل أو إطالته أو قطعه »[2]

وإن كان " العفيف " لم يصل إلى درجة قطع التواصل إلا انه عمد إلى الإكثار من عناصر التشويش التي تدعم فكرة الغموض في الشعرية الصرفية و الحقيقة أن هذا الغموض سيتحول إلى متعة فنية إذا ما تمكنا من فهم آليات التحويل الأسلوبي و الموضوعاتي الذي يمارسه الشاعر في تغيير العلاقات الدلالية بين النصوص الغائبة و النص الحاضر و من أمثلة التقاطع مع النص القرآني وفق هذه الإستراتيجية قوله :

مَنْ كانَ يعْذُلني فقَدْ برِحَ الخَفا وبدتْ شَواهدُ صَبوةٍ لاَ تُنكرُ

قالَ العَواذِلُ : إنَّ توحِيدي لَها ممَّا يظِّلُ بِه المحبُّ و يُكفِرُ

و أظنُّهمْ حلفاءَ مِنْ ذكْرِ اِسمِها فيهِمْ ، فقَالُوا : ذاكَ سحْرٌ يُؤثرُ

ما بعْدَ شُربِي مِنْ كؤوسِ حديثِهَا صَحوٌ يُلِمُّ ، و لا كؤوسٌ تُسكرُ

ملكْتَ عليَّ مَذاهبي و بدتْ بِلاَ حصْرٍ لذا وجْدِي بها لا يُحصَرُ (3)

وواضح بأن الشاعر يقتبس من قوله تعالى :

﴿ **فَقَالَ إِنْ هَذَا إِلَّا سِحْرٌ يُؤثَرُ**﴾ [4]

و يرى بعض المفسرين [5] على أن هذه الآية نزلت في "الوليد بن المغيرة" عندما جاء النبي صلى الله عليه و سلم فقرأ عليه القرآن فكأنه رقّ له ، فبلغ ذلك أبا جهل فأتاه و قال له : يا عم ، إن قومك يريدون أن يجمعوا لك مالا : قال لم ؟

1- سعيد الوكيل : تحليل النص السردي : معارج إبن عربي نموذجا ، ص 115

2- محمد بنيس : الشعر العربي الحديث : بنياته و إبدلاتها ، ج1 – ط1 دار توبقال – المغرب ، ص 130

3- عفيفق الدين التلمساني : الديوان ص102

4- المدثر – الآية 24

5- ينظر ابن كثير : تفسير القرآن العظيم ص156 –158

قال : ليعطوكه ،فإنك أتيت محمدا لتعرض ما قبله قال : قد علمت قريش أني من أكثرها مالا . قال : فقل فيه قولا يعلم قومك أنك منكر لما قال و أنك كاره له ، قال فماذا أقول فيه فوالله ما منكم رجل أعلم بالأشعار مني و لا اعلم برجزه و لا بقصيده و لا بأشعار الجن ، و الله ما يشبه الذي يقول شيئا من هذا ، و الله إن لقوله الذي يقوله لحلاوة ، و إنه ليحطم ما تحته وإنه ليعلو وما يُعلى ، و قال و الله لا يرضى قومك حتى تقول فيه ، قال فدعني حتى أتفكر فيه ، فلما فكر قال : إن هذا إلا سحر يؤثره عن غيره فنزلت الآيات : « ذرني و من خلقت وحيدا » و ما بعدها .

إن هذه المقدمة المتعلقة بأسباب النزول تمثل عتبة أولى أي نصا موازيا " Paratexte" كما سماها جيرار جنيت ، و هي بلا شك تملأ النقص في فك الخيوط الرفيعة للتناص و تكشف توجهات الممارسة النصية .

لقد حافظ الشاعر على الجزء الأخير من البنية التركيبية للآية الكريمة بينما غيّر في الجزء الأول و يمكن توضيح مظاهر التآلف و التخالف بين النصين كالآتي :

بنية التركيب القرآني : « **فقال : إن هذا إلا سحر يوثر** »
أ ب

بنية التركيب الشعري : « **فقالوا ذاك سحر يوثر** »
أ' ب'

و نلاحظ تآلف تام على المستوى التركيبي بين (ب) و (ب') أما التخالف فيظهر جليا بين المستوى التركيبي (أ) و (أ') و يتمثل في : استعمال ضمير المفرد الغائب مع الفعل (قال) في (أ) بينما كان في (أ') مع ضمير الجمع الغائب

- استعمال اسم الإشارة الدال على القرب في (أ) بينما كان في (أ) دالا على البعد

- استعمال أسلوب القصر في (أ) بينما خلا منه التركيب في (أ') وهذا المظهر التخالفي يشترك في نقطة البداية التي مثلها حرف العطف ((ف)) الذي يفيد الربط القريب في القول أو العمل .

لقد اعتمد الشاعر على ظاهره التحويل "transformation" في الجمع بين عناصر التآلف و التخالف و هذا من أجل إسقاط دلالي لسياقين مختلفين يتمظهران في الآتي :

- السياق (1) : الكفار (الهوى – الباطل) في مواجهة الرسول صلى الله عليه و سلم (الوحي – الحق)

- السياق (2) : العواذل (اللوم – الجهل) في مواجهة الصوفي العارف (الوجد – المعرفة)

و العلاقة المشتركة في كلا المواجهتين هي الاهتمام بالسحر المأثور أي المنقول عن أشخاص آخرين ، و قد نفى الله ذلك عن نبيه نفيا قاطعا في مواضع كثيرة منها قوله تعالى :

﴿ **فَلَا أُقْسِمُ بِمَا تُبْصِرُونَ * وَ مَالَا تبُْصِرُونَ * إِنَّهُ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ * وَ مَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَا تُومِنُونَ * وَ لَا بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلًا مَا تَذَكَّرُونَ * تَنْزِيلٌ مِنْ رَبِّ العَالَمِينَ** ﴾ [1]

وبهذا فإن الشاعر ينقل المواجهة الحقيقية الفعالة في السياق الأول إلى مواجهة وهمية تخيلية في السياق الثاني تعكس ما يرد على قلب العارف من الإلهام و الإشراق الرباني بحسب المقامات و الأحوال محدثا في الوقت نفسه مقابلة صوفية بين الكمال و النقص و قد عملت البنية الأسلوبية في النص القرآني السابق على تعضيد النص اللاحق من أجل تجسيد تسامي الذات الصوفية بوصفها بنية نفسية جوهرها السعي نحو الكمال المطلق لهذا يسعى الصوفي العارف إلى التماهي مع شخصية الرسول صلى الله عليه و سلم أي بين الإنسان الراغب في الكمال و الحقيقة المحمدية عن طريق

الإيجاد إلى بعض الآيات التي تشير إلى تكذيب النبي من طرف الكفار وغاية هذا التماهي هي الحصول على سند إلهي قوي مستمد من الدعم نفسه الذي تلقاه الرسول من ربه و لهذا – أيضا – اختار الشاعر بعض التراكيب اللغوية من النص القرآني لتؤدي وظيفة مزدوجة نبوية و إحالية في النص اللاحق ، و من نماذج التماهي الأخرى التي تمثلها " العفيف " قوله :

فأَبَوْا و قالُوا : ذاكَ سِحْرٌ مُفْتَرًى ، إفْكٌ قَديمُ [2]

وهذا البيت متمم لتفاصيل التداخل النصي الذي كشفنا عنه آنفا و قد يضطرنا هذا التكثيف إلى استظهار كل الآيات التي سجل فيها القرآن الكريم عناد الكفار و تكذيبهم للرسول صلى الله عليه و سلم ، وربما نكتفي بالنص القرآني الصريح في قوله تعالى: ﴿ **وَ إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِمُ آيَاتُنَا بَيِّنَاتٍ قَالَ الذِينَ كَفَرُوا لِلْحَقِّ لَمَّا جَاءَهُمْ هَذَا سِحْرٌ مُّبِينٌ** ﴾ [3]

و إذا كان النبي صلى الله عليه و سلم يتلو آيات إلهية ، فإن الصوفي يتلو إشراقات روحانية .

و لم يكتف العفيف بهذا التماهي المتعلق بتهمة السحر ، بل تعداه إلى تماهيات أخرى كما في قوله :

وكلُّ صَبٍّ صَبا لسَاكنِهِ يسْجُدُ شوْقًا و يَقتَرِبُ

---

1 - الحاقة : الآية 38 – 43

2 – عفيف الدين التلمساني ، الديوان ص 197

3 – الأحقاف : الآية7

إلى قوله :

واسْجُدْ لَهمْ و اقتربْ فعاشقُهمْ يسْجُدُ شوْقًا لَهُمْ و يَقتَرِبُ [1]

وسرعان ما يتداعى على أذهاننا النص القرآني الغائب في قوله تعالى : ﴿ **كَلَّا لَا تُطِعْهُ وَاسْجُدْ وَ اقْتَرِبْ**﴾ [2]

وضمير الغيبة (الهاء) كما ورد عند بعض المفسرين[3] يعود على أبي جهل عندما نهى الرسول صلى الله عليه و سلم عن الصلاة . و في هذه الحالة يصبح التناص قناعا لإخفاء حقيقة التجربة لأن توظيفه لم يكن اعتباطيا بل عن قصد تماشيا مع "أسباب النزول " و بخاصة عندما نكتشف عناد الكفار ممثلا مرة في الوليدبن المغيرة ومرة أخرى في أبي جهل و هم من رؤوس الكفر على ذلك العهد .

وهكذا يطمح "العفيف " إلى إشباع الكمال الإنساني من خلال تماهيه مع شخصية الرسول "صلى الله عليه و سلم" و إذا كان الرسول يسعد بالوحي و يحزن لانقطاعه فكذلك الصوفي العارف يسعد بالمكاشفة و من هنا تحدث صورة تقابلية رائعة بين النبي والولي (العارف– السالك) و يصبح هذا الأخير محصنا بحق شرعية ثابتة ممثلة في قوله تعالى : ﴿ **أَلَا إِنَّ أَوْلِيَاءَ اللهِ لَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَ لَا هُمْ يَحْزَنُونَ * الذِينَ آمَنُوا وَ كَانُوا يَتَّقُونَ * لَهُمُ البُشْرَى فِي الحَيَاةِ الدُّنْيَا وَ فِي الآخِرَةِ** ﴾[4]

وهكذا فإن معظم التداخلات النصية عند "العفيف" تعكس تعدد الموضوعات وتقابلها بين المحب و المحبوب وبخاصة إذا كان هذا التداخل قرآنيا كما لا حظنا في موضوعة " النشأة الأولى " و "العهد الأزلي" و"التماهي" والسبب في تعدد الموضاعات هو الاعتماد على الاستنباط و التأويل و بالتالي توليد معان جديدة بناء على الأسرار المكنونة في النص القرآني

و من ثم إحداث تغيرات أسلوبية موافقة للعلاقة بين النص السابق و النص اللاحق أو مخالفة لها حسب مقصدية الشاعر دون مساس بقدسية النص .

و من القضايا التي تستقطب اهتمام الفكر الصوفي ماهية الرؤية الإلهية أو التجلي النوراني لذلك نرى

1- عفيف الدين التلمساني ، الديوان ص 35

2- العلق ، الآية 19

3- ينظر ابن كثير : تفسير القرآن العظيم ص 328

4- يونس : الآية 62 ، 63 ، 64

"العفيف" يتحاور مع نصوص قرآنية كثيرة للوصول إلى "المقصد الأسمى" برسم الملامح التناصية استنادا إلى قصة سيدنا موسى عليه السلام عندما طلب الرؤية من ربه و القصة ترتبط بالنص الحاضر ، وفق علاقات من التعضيد و التآلف و مما جاء في ذلك قوله :

إنَّ قلْبي و اللهِ يا بدْرُ شوْقًا فوقَ ما كنْتَ تَشتَهِي أنْ يكُونَا

كتَبَ الحسْنُ حاجِبَيْهِ و صدغَه فكَانا للمَنْعِ لامًا و نُونَا [1]

و يقول في موضع آخر :

كأنَّكَ تسْتَقِي مِنَ الدمْعِ دمعةً إذا نظرتْ عَيناياَ مَنظَرَكَ الأسْنَى

يلِذُّ لسَمْعي ، النُّطقُ منكَ ، ولوْ بلاَ كمَا تطرَبُ الألحانُ لفظًا بلا معنَى [2]

إن اللام و النون في النص الأول هي حرف النفي "لن" التي أجاب بها رب العزة نبيه موسى عندما كان في الميقات بالوادي المقدس "طوى" أين كانت نقطة التقاطع بين عالمي الناسوت و الملكوت و هي الصورة التي حدثنا عنها القرآن الكريم في قوله تعالى : ﴿ **وَ لَمَّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَ كَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنْظُرِ اِلَيْكَ قَالَ لَنْ تَرَانِي وَ لَكِنُ انْظُرِ اِلَى الجَبَلِ فَإِنِ اِسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَى صَعِقًا فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَ أَنَا أَوَّلُ المُومِنِينَ**﴾ [3]

إذن فقوله تعالى ﴿**لن تراني**﴾ تفيد النفي القاطع ، و لم يوظف الشاعر من النص الغائب غير الإشارة الدلالية للحرف "**لن**" على أساس أن هذا النص بنية دلالية جاهزة أسهمت في تبيانها قرائن لفظية أخرى يمكن أن يستوعبها المتلقي بوصفه ذاتا فاعلة في النص والمعادلة التالية تلخص طبيعة هذا التداخل النصي:

الحسن (الإلهي) + الشوق (الصوفي) = المنع المطلق للرؤية / (لن تراني)

وهنا تزاد الذات الصوفية عذابا و لا تجد عزاء إلا في الإجابة و لو كانت بلا ، لأنها أيقنت بأن التجلي الإلهي قوة لا طاقة للبشر بها ولو كانوا أنبياء ، فكانت النتيجة كما ورد في التعقيب الرباني أن صُعق موسى ونُسف الجبل ،

1- عفيت الدين التلمساني : الديوان ، ص 236

2- نفسه ، ص 237

3- الأعراف: الآية 143

ولهذا يتقرب "العفيف" من المحبوب الأعظم بطريقة مخالفة لا تعتمد البصر للقربى إنما تعتمد السمع وسيلة في ذلك وهو ما يجعل الحواس تفقد وظيفتها البشرية المادية إلى وظيفة روحية معنوية وهذا ما قصده بقوله :

يلِذُّ لسمْعِي ، النُّطْقُ منكَ ، ولوْ بلاَ كمَا تطْربُ الألحَانُ لفظًا بلا معْنَى

و ما دامت الألحان تطرب لفظا بلا معنى فكذلك الأذن تسمع بلا صوت ، والأبيات الآتية توضح حقيقة المخاطبة بين العبد وربه في حالة "التجلي"الذي يسكن قلب الصوفي من غير تجسيم ولا تشبيه :

إذَا وافَى خطابُكَ عَنْ تَجَلٍّ بلاَ مثْلٍ ولا صوْتٍ ، وحرْفِ

فذاكَ القصْدُ لا ما جَاءَ نطْقًا علَى قانُونِ عاداتٍ و عُرفٍ

جميعُ خِطابِ أهلِ الأرضِ معنًى بلاَ لفظٍ وكشْفٍ دونَ كشفِ

و مَنْ في اللَّفظِ أوْقعهُ قُصورٌ فعنْ إلْفٍ ، تملَّكهُ ، وضَعفِ

فإنْ قالَ امْرؤٌ فَخِطابُ موسَى فقلْ : لا كيفَ فيهِ فذاكَ يكفِي [1]

ففي هذا النص يبلغ الشاعر قمة التنزيه ، عندما ينفي الحرف و الصوت عن كلام الله ، أما التشخيص فهو عجز و ضعف من أولئك البشر الذين ليس لهم قدم راسخة في المعرفة الإلهية و بالتالي فهم عاجزون عن إدراك كبرى اليقينيات مما دفع

بالشاعر إلى تقديم حجة دامغة إجابة لمن يحاجج في خطاب كليم الله موسى عليه السلام فقال « **لا كيف فيه** » ثم عقب مسكتا كل الدعاوى « **فذاك يكفي** » **!**

لقد استعان "العفيف" بآلية الشرح "Explication" من أجل توضيح ظاهرة "التجلي" بوصفها رؤية ذاتية تمثل عمق التجربة الصوفية لهذا اختفى تمظهر البنية الأسلوبية للنص القرآني في النص الحاضر و اكتفى بتمطيط البنية الدلالية في مواضع كثيرة من الديوان ، تعبيرا عن الضعف والذهول أمام . جمال الله وجلاله من ذلك قوله :

عمَرْتُ فُؤادي بالحبِيبِ صبابةً ونزَّهتُه عنْ حسْنِ لحْظي و عن سمْعي [2]

وفي البيت عودة للتنزيه الذي ذكرناه آنفا.

1- عفيف الدين التلمساني الديوان ص 147

2- نفسه ، ص 310

ويقول في المعنى نفسه – تقريبا – :

ويزيدُني تلَفًا فأشْكرُ فعلَه كالمسْكِ تسْجفُه الأكفُّ فيعبَقُ [1]

ويقول أيضا :

كشَفتُ حجابَ القلبِ عمَّا وراءَهُ فعاينْتُ بحْرًا ليسَ يُعبرُ بالفلْكِ [2]

ويعبر عن عجزه أمام جلال الله فيقول :

كيفَما شئْتمْ فكُونوا سادَتي أنا في حُبِّي لكُمْ بعضُ العبِيدِ

كلَّما رُمْتُ تقاضِي وصلِكمْ وقفَ الإجْلالُ لي عندَ حُدودِ [3]

ورغم هذا العجز و القصور اللذين صرح بهما الشاعر إلا أن موضوعة "التجلي" تبقى هي المنى و المبتغى عند الشاعر لهذا السبب نجده يستغل كل الدلالات القرآنية القريبة و البعيدة من أجل الوصول إلى الغاية القصوى التي لا تتحقق فعليا إنما يكفيه العذاب في طريقه إليها وفي هذا المعنى يقول :

هواكُمْ هو المنُّ الذي مالَه سلْوَى وحبُّكمُ عنْدي هو الغَايةُ القُصْوى[4]

وفي هذا تداخل مع قوله تعالى :﴿ **وَظَلَّلْنَا عَلَيْكُمُ الغَمَامَ وَ أَنْزَلْنَا عَلَيْكُمُ المَنَّ وَ السَّلْوَى كُلُوا مِنْ طَيِّبَاتِ مَا رَزَقْنَاكُمْ وَمَا ظَلَمُونَا وَلَكِنْ كَانُوا أَنْفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ** ﴾ (5)

والتناص في هذا السياق له دور فعال إلا في استغلال لفظتي "المن" و"السلوى" فحب الله هو النعمة الكبرى كما أنعم الله على بني إسرائيل بالمن و السلوى ، و هنا يبرز معنى"المن" أما في قوله : "ماله سلوى" أي لا يستطيع أن يصبر عليه أو أن ينساه أحد من العارفين .

و بالطريقة نفسها يستغل العفيف علاقة الحب الكبير بين يوسف و يعقوب عليهما السلام ويسقطها على حالته

1- عفيف الدين التلمساني : الديوان ص 349

2- نفسه ، ص 355

3- نفسه ، ص 298

4- نفسه، ص 261

5- البقرة – الآية : 57

النفسية و بخاصة عندما ينقطع الاتصال بينه وبين الحبيب ، فيعبر عن ذلك بقوله :

هذَا الذي هُو في المَلاحِظِ يُو سفٌ أنا فيهِ يعْقوبُ الصَّبابةِ و الجَوى

مازلتُ أخدَعهُ بلطفِ تملُّقي و أُلين من هجْرانِه تلكَ القِوى (1)

وهنا تتحرك ذاكره السياق لتثير فينا كل التداعيات المرتبطة بقصة سيدنا يوسف عليه السلام و بخاصة في علاقته الحميمية بوالده و التي صورها القرآن أحسن تصوير ونكتفي بإيراد الصورة المتعلقة بالحزن الشديد الذي أصاب يعقوب عليه السلام :

قال تعالى على لسان أخوة يوسف : ﴿ **وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَ قَالَ يَا أَسَفَى عَلَى يُوسُفَ وَ ابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الحُزْنِ فَهُوَ كَظِيْمٌ * قَالُوا تَاللهِ تَفْتَأُ تَذْكُرُ يُوسُفَ حَتَّى تَكُونَ حَرَضًا أَوْ تَكُونَ مِنَ الهَالِكِينَ * قَالَ إِنَّمَا أَشْكُو بَثِّي وَحُزْنِيَ إِلَى اللهِ وَ أَعْلَمُ مِنَ اللهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ** ﴾ 2

وهكذا يستغل الشاعر ظاهرة التماهي مستنفدا كل الطاقات الدلالية سير الأنبياء فيرجع –مرة أخرى –إلى توظيف قصة يوسف مع يعقوب عليهما السلام مظهرا للحزن (البشري – النبوي) في أرقى تجلياته وفي هذا يقول :

فوا أسَفًا فيهِ على يوسفِ الِحمى ويعقوبُ تبيضُّ أعينُه حُزنَا

وليسَ الشجِي مثلَ الخليِّ لإجلِ ذَا بهِ نحنُ نُحْنَا و الحَمامُ به غَنَّى (3)

وفي هذا السياق الأخير الذي حدث فيه إسقاط دلالي عن طريق التماهي يلجأ الشاعر إلى تدعيم النص المركزي الغائب بنص غائب ثانوي يتمثل في توظيف المثل العربي الشهير « ويل للشجي من الخلي »[4] ، وهو ما كوّن صورا تقابلية رائعة متممة للبؤرة الدلالية السابقة :

الشجي # الخلي

النوح # الغناء

1- عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص 265

2- يوسف : الآية : 84 – 85 –86

3- عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص 233

4- ينظر : فرائد الأدب في الأمثال و الأقوال السائرة عند العرب ملحق بمنجد اللغة و الأعلام – دار المشرق بيروت 1988 – ط 30 ، ص 1013

لقد عبر الشاعر من خلال هذه التداخلات النصية المتشابكة عن ثقافة موسوعية عميقة تجعلنا نتعامل بحذر في الكشف عن ملابسات التناص و أبعاده و من هذا المنطلق كان من الواجب علينا أن نتساءل لماذا التماهي مع شخصية النبي يعقوب عليه السلام بالذات ؟

إنه بالإضافة إلى امتصاص الحزن اليعقوبي الشديد يطمع في البشرى التي طالما انتظرها هذا النبي الكريم ثم نالها عن يقين واستحقاق و هو الجزء المحذوف في المناورة التناصية السابقة ويتمثل هذا الجزء في قوله تعالى : ﴿**اذْهَبُوا بِقَمِيصِي هَذَا فَأَلْقُوهُ عَلَى وَجْهِ أَبِي يَاتِ بَصِيرًا وَ اتُونِي بِأَهْلِكُمُ أَجْمَعِينَ * وَ لَمَّا فَصَلَتِ العِيُر قَالَ أَبُوهُمُ إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْ لَا أَنْ تُفَنِّدُونَ * قَالُوا تَاللهِ إِنَّكَ لَفِي ضَلَالِكَ القَدِيمِ * فَلَمَّا أَنْ جَاءَ البَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصِيرًا قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ مِنَ اللهِ مَالَا تَعْلَمُونَ**﴾ [1]

ولقد كان الشاعر ذكيا عندما استدرك هذا الحذف المقصود في موضع آخر من الديوان جاء فيه :

يا سائِلِي عنْ شذَا نَسيمٍ قميصُه بالوِصالِ رطْبُ

ذاكَ سلامُ الحبيبِ وافَى في عهْدِه للِّثامِ قرْبُ

إذا تجلَّى علَى النَّدامَى فهْو لهمْ حضْرةٌ وشرْبُ [2]

فألفاظ مثل (شذا ، نسيم ، قميص ، وصال ، سلام ، حبيب ، لثام)

كلها دوال توحى بمضمون الآيات السابقة التي تتمحور حور البشرى وتتواصل ظاهرة التماهي النبوي من أجل "التجلي" ويحدث هذه المرة مع نبينا و أبينا آدم عليه السلام ، يقول "العفيف" :

فلمّا غَدا سُقمِي لِباسِي ، ومدمَعي سَرابي ، فلَا أضْحى هناكَ ولا أظْمَا

تعرَّضتُ للنَّادي فنادَيتث باسْمِها وساهمتُ بالوادِي ، ففزْتُ بها سَهمَا

توهَّمتُ قِدمًا أنَّ ليْلى تبرقَعتْ و أنَّ حِجـابًا دُونَها يَمنَع اللَّثْمَا

فلاَحتْ ، فلا و اللهِ ما كانَ حَجبُها سِوى أنَّ طَرْفي كانَ عنْ حُسنِها أعْمَى [3]

1- يوسف ، الآية 93 - 94 – 95 – 96

2- عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص 54

3 - نفسه ص 211

وفور القراءة نستحضر الآية الكريمة المتعلقة بآدم عليه السلام عندما كان يتنعم وزوجه في الجنة ، قال تعالى :

﴿ **فَقُلْنَا يَا آدَمُ إِنَّ هَذَا عَدُوٌّلَكَ وَلِزَوْجِكَ فَلَا يُخْرِجَنَّكُمَا مِنَ الجَنَّةِ فَتَشْقَى * إِنَّ أَلَّا تَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَعْرَى * وَ إِنَّكَ لَا تَظْمَأُ فِيهَا وَلَا تَضْحَى**﴾ [1] .

لقد وظف الشاعر الدلالة نفسها الخاصة بالظمأ و الضحو الواردين في الآية الكريمة غير أنه قدّم فعل الضحو على الظمأ وقد يكون مرد ذلك المحافظة على حرف الروي في القافية وهو سبب إيقاعي صرف . لكن إذا كان الفعلان السابقان يرتبطان بالجنة الحقيقية ، فإنهما في النص الشعري يرتبطان بجنة تخيلية يعيش فيها الصوفي (العارف – السالك) أثناء التجلي الإلهي عن طريق المكاشفة ، وإذا انعدمت المكاشفة زالت الجنة ووجد الظمأ والضحو وهو ما عبر عنه بقوله :

حننْتُ إلى العهْدِ الذي انْقضَى فها أَنا في الظَّلمَاءِ ألْتمسُ الصُّبحَا!

حريقٌ بنارِ القلْبِ لا أحْملُ الأسَى غريقٌ بماءِ الدَّمعِ لا أُحسِنُ السَّبْحَا!

حُجبتَ فماليَ في لقَائكَ حيلةٌ علَى أنَّني أظْما لبعدِكَ ، بلْ أضْحَى ! [2]

فالظمأ و الضحو يعودان سببهما الحنين الجارف لذلك العهد الأزلي في النشأة ، الأولى عندما أجاب بنو آدم ربهم« بلى شهدنا » وعلى الرغم من ذلك يصر الشاعر على الوفاء في الحب والإخلاص للمحبوب للأعظم والإدمان على الصبر والمجاهدة من أجل الوصول إليه ، وهو من خلال هذه الخصال يستجمع ردودا لأولئك العذال الجاهلين الذين قال فيهم :

يا فارِغَ القلبِ ، أينَ اللومُ مِنْ أُذُنٍ بالحبِّ سُدَّتْ وقلبٌ بالغرامِ مُلِي ؟

ظُلِمتُ في عذْلِ مَنْ لا يَستفيقُ جوًى هَيهاتَ أينَ أخُو وجدٍ مِن العذْلِ (3)

وفي السياق نستحضر الآية الكريمة :

﴿ **وَأَصْبَحَ فُؤَادُ أُمِّ مُوسَى فَارِغًا إِنْ كَادَتْ لَتُبْدِي بِهِ لَوْلَا أَنْ رَبَطْنَا عَلَى قَلْبِهَا لِتَكُونَ مِنَ الْمُومِنِينَ**﴾ (4)

1- طه – الآية 117 – 118 – 119

2- عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص285

3- نفسه ص186

3-القصص – الآية 10

لكن عذال الشاعر ما ربط الله على قلوبهم وما كانوا مؤمنين بل ازدادوا في جهلهم فرد عليهم في موقف آخر باستخدام تناص قرآني آخر :

ومَنْ لم يُجبْ داعِي هواكِ فخلِّهِ يُجبْ في العمَى عنْ جهلِه كلَّ مدَّعِي (1)

ونستحضر هنا قوله تعالى : (والخطاب متعلق بالجن عندما سمعوا القرآن) :

﴿ **وَمَنْ لَا يُجِبْ دَاعِيَ اللهِ فَلَيْسَ بِمُعْجِزٍ فِي الاَرْضِ وَلَيْسَ لَهُ مِنْ دُونِهِ أَوْلِيَاءَ أُولَئِكَ فِي ضَلَالٍ مُبِين** ﴾ (2)

وبنفس الطريقة وضمن تناص قرآني آخر يقول :

إنْ كان توْحيدِي لعزَّةَ زلَّتِي فاسْلمْ فَفي عنُقي رَضِيتُ بطائِرِي (3)

وهنا أيضا نستحضر قوله تعالى :

﴿**وَكُلَّ إِنْسَانٍ أَلْزَمْنَاهُ طَائِرَهُ فِي عُنُقِهِ وَنُخْرِجُ لَهُ يَوْمَ القِيَامَةِ كِتَابًا يَلْقَاهُ مَنْشُورًا * اِقْرَأْ كِتَابَكَ كَفَى بِنَفْسِكَ اليَوْمَ عَلَيْكَ حَسِيبًا**﴾ (4) والآية تتعلق بتحمل الانسان لكل أعماله خيرها وشرها .

ومرة أخرى يؤكد تعلقه الشديد بالمحبوب الأعظم فيقول من خلال محاورة قرآنية رائعة :

وفِي الحيِّ صَبٌّ لوْ دعتْه إلى الهَوى أجابَ ولوْ أضْحَى رميمًا وأعْظُمَا (5)

وتعمل مرة أخرى ذاكرة السياق على استحضار قوله تعالى :

﴿ ضَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَنَسِيَ خَلْقَهُ قَالَ مَنْ يُحْيِ العِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ * قُلْ يُحْيِيهَا الذِي أَنْشَأَهَا أَوَّلَ مَرَّةٍ وَهُوَ بِكُلِّ خَلْقٍ عَلِيم ﴾ (6)

وهنا أيضا يقع نوع من التماهي النبوي مع نبينا محمد صلى الله عليه وسلم لاستمداد مظهر احتجاجي آخر ينضاف

1- عفيف الدين التلمساني : الديوان ،ص141

2- لاحقاف –الآية : 32

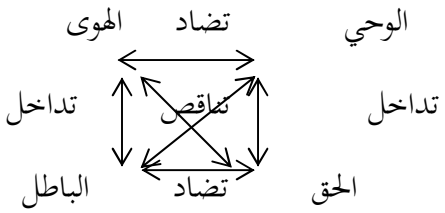
3- عفيف الدين التلمساني : الديوان ،ص126

4- لاسراء –الآية :13،14

5- عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص210

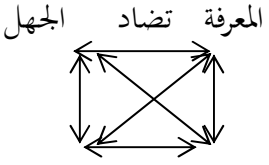
6- س –الآية : 78،79

للمظاهر السابقة لأنه حسب ما تذكربعض كتب التفسير (1) فإن الآية نزلت في "العاصي بن وائل "عندما أخذ عظما رميما وفتته وقال للنبي صلى الله عليه وسلم : **أترى يحي الله هذا بعد ما بلي ورم** ؟ فقال صلى الله عليه وسلم : « **نعم ويدخلك النار** »وهكذا يستغل الشاعر التماهي كلما كان النبي صلى الله عليه وسلم في حاله رد على أحد الكفار ، والرد هنا يكون بوحي من السماء أي بتأييد رباني وهو ما يطمح إليه الصوفي ويجاهد نفسه من أجله ، وقد لاحظنا نماذج سابقة يمكن تلخيصها في المربع السيمائي التالي :



(1)

وهذا المربع الذي يلخص صراع النبي صلى الله عليه وسلم مع أعدائه يسقطه الصوفي على تجربته الذاتية فيتحول إلى الشكل الاتي :



تداخل تناقص تداخل (2)

المكاشفة تضاد العمى

فالمربع الأول يكتشف صراع الصوفي العارف مع العذال الذين يمثلون الجهل ، العمى ...

ولهذا يرد "العفيف" على هؤلاء العذال بقوة وثقة في النفس مستمدة من حاسة التماهي المتيقظة من ذلك قوله :

لا تَطمعَنَّ فمَا سلوُّ فؤادِهِ في وُسعِ طاقتِهِ ولا استعْدادِهِ

هيهاتَ أنْ يُصغِي إلى غيْرِ الهوَى قلبُ المحبِّ فإنْ شكَكتَ فنادِهِ

1- ينظر ابن كثير : تفسير القرآن العظيم ، ص

2- عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص300

ويقول في موضع آخر عن الشأن نفسه :

ولاَ تشْكُ هَجرًا مِنْ حبِيبٍ مُواصِلٍ تَنكَّرَ إذا سَّميتُه باسْمِ كاشِحِ

وإنْ كنتُ مزْكومًا ، فليسَ بلائقٍ مقالُكَ : إنَّ المسكَ ليسَ بفائحِ [1]

وهكذا تتوالى الردود تلميحا وتصريحا في بين أسلوبية مختلفة .

إننا لم نناقش الطبيعة العلائقية لهذه الممارسات التناصية لأن اهتمامنا انصب على البنية الدلالية الظاهرة كونها استشهادات تعمل على تثبيت الرؤية لدى الشاعر وعلى منح شرعية دينية لها من خلال أشكال التماهي المختلفة .

إن حقيقة "التجلى" عند "العفيف" تحدث مرة بسلطان التماهي ومرة أخرى بغيره وفي كلا الحالتين يبقى جوهرها ثابت إذ هي رغبة جامحة في الرقي إلى ملكوت الرحمن والتعلق بحبالها النورانية المشرقة بل هي اختراق للزمن بأبعاده الثلاثة الحبيب الأعظم ، يقول "العفيف" معبرا عن الغيبة :

يا سُقاتي ،مَا في عَيَاني سِواهَا فاقْبَلوهَا مِنِّي مكنَ العَيَانِ

هذِهِ خمْرَتي فأيْنَ وجُودِي غبتُ عَن مَشهَدِي فأينَ أرَانِي ؟ [2]

ويوضح الصورة أكثر فيقول :

وتجلَّى حبِيبُنَا فشَهِدْنا واعْتنَقْنَا مِنْ غيرِ إثمٍ وعَارِ

قُمْ خَليلِي إلَى مَتَى ذا التَّوَاني نَغْتنمْ فرصةَ الزَّمنِ المُعارِ [3]

ويصحح الرؤية لمن أخطأ في الحكم علية فيقول :

فإنْ تكنْ رمدَتْ عينَاكَ إذْ طلعتْ شَمسٌ ، فخِلْتَ ظلامًا ضُوءَ أنوارِي

فلاَ تلُمْنى ولمْ عيْنَيكَ إنَّهُما خاناكَ فِي حُكمِ إدْراكي ، وإبْصَارِي!

كيفَ السَّبيلُ إلى عُذرٍ لِذي أُذُنٍ صُمَّتْ مسامعُها عَن نُطقِ أعْذَاري [4]

إن هذه النصوص التي كاد يصل فيها الشاعر إلى مستوى الشطح كما عرف عند البسطامي أو الحلاج تخلو من منافذ تناصية صريحة مع القرآن الكريم وهذا انطلاقا من مبدأ توافق الكلام مع مقتضى الحال ".لكن الشاعر سرعان

---

1 – عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص75

2 - نفسه ، ص369

3 – نفسه ، ص106

4 - نفسه ،ص107

ما يرجع على النص القرآني من أجل توضيح هذه القضية العميقة ، والتي قد تفهم فهما خاطا من طرف المتلقي المتواضع أو المتوسط . وقد برز النص القرآني من جديد ودخل في علاقة تعضيد مع النص الحاضر من ذلك قول الشاعر :

نوديت من أيمن الوادي ، وآية من تدنو له أن ينادي من ميامنه

وطُفْتُ لكنْ بهِ سَبقٌ لذِي حَرَمٍ تخطَّفَ النَّاسُ منهُ حولَ آمِنِهِ [1]

ونستحضر في هذا السياق نصين قرآنيين يتمثل الأول في قوله تعالى: ﴿ **فَلَمَّا قَضَى مُوسَى الأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ نَارًا قَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّيَ آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّيَ آتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جِذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ * فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ مِنْ شَاطِئِ الوَادِ الأَيْمَنِ فِي البُقْعَةِ المُبَارَكَةِ مِنَ الشَّجَرَةِ أَنْ يَا مُوسَى إِنِّيَ أَنَا اللهُ رَبُّ العَالَمِينَ** ﴾ (2)

وأما النص الثاني فيقول فيه رب العزة :

﴿ **وَقَالُوا إِن نَتَّبِعِ الْهُدَى مَعَكَ نُتَخَطَّفْ مِنَ ارْضِنَا أَوَ لَمْ نُمَّكِنْ لَهُمْ حَرَمًا آمِنًا تُجْبَى إِلَيْهِ ثَمَرَاتُ كُلِّ شَيْءٍ رِزْقًا مِنْ لَدُنَّا وَلَكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لَا يَعْلَمُونَ** ﴾ [3]

ومن جديد يعود الشاعر إلى محاورة النص القرآني مستفيدا من قضاء "التجلى الإلهي " في قصة سيدنا موسى عليه السلام ولعل البنية اللغوية "نوديت من أيمن الوادي " قرينة كافية لاستحضار النص القرآني السابق دون غيره لأنه ورد بصيغ مختلفة في مواضع مختلفة من القرآن الكريم وهذا لأن الشاعر أراد أن يركز على دلالة "التيمن "التي تعني البركة والطهارة ..كما هو ثابت في أحاديث كثيرة للرسول صلى الله عليه وسلم قد ورد في سياق قرآني آخر حول الموضوع نفسه قوله تعالى :

﴿ **فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَى * إِنِّيَ أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالوَادِ المُقَدَّسِ طُوَى**﴾ (3)

وعلى اختلاف في تفسير دلالة "خلع النعلين " فهما إشارتان للتأدب والتقرب وهذا ما قصده الشاعر بقوله : "وآية من تدنو منه أن ينادى من ميامنه"

1- عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص248

2- القصص –الآية 30،29

3- القصص –الآية 57

4- طه –الآية : 12،11

أما توظيف الآية الثانية فهو إشارة "التجلى الأزلى " في النشأة الأولى عندما انتشى الانسان بمخاطبة ربه وشعر بالطمأنينة والأمان إلى ان غادر على الحياة الدنيا .

وبالتالي فإن " التجلى الأزلى " هو المبثوث في روح الانسان وسيتكرر صداه كلما تخلص الانسان من أناه هو هام في ملكوت الله فيحدث ان تستجيب الفطرة السليمة للحقائق الربانية .

ومن الموضوعات السابقة موضوعة "الاستواء "التي احتدم الصراع حولها في مختلف الفرق الدينية ، يقول الشاعر :

إذا ما صبغتَ القُبحَ بالحسْنِ في الَهوى وزالَ بحكمِ العَينِ عن قلبِكَ السَّلْوى

وعادَ الَّذي ألفيْتَهُ متعدِّدًا إلى واحدٍ كلُّ الكثيرِ لهُ أَقْوى

فقدْ أذِنَ التَّحقيقُ أنْ يفْتَدي إلى مُباديهِ والمعْنَى علَى عرْشِهِ اسْتَوى (1)

وبعد القراءة تتراءى أمامنا الآية الكريمة في قوله تعالى –أيضا– :

﴿ **الرَّحْمَنُ عَلَى العَرْشِ اسْتَوَى**﴾ (2) والتي وردت بتقديم فعل الاستواء في آيات أخرى منها قوله تعالى : ﴿ **إِنَّ رَبَّكُمُ اللهُ الذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى العَرْشِ يُغْشِي اللَّيْلَ النَّهَارَ يَطْلُبُهُ حَثِيثًا وَالشَّمْسَ وَالقَمَرَ وَ النُّجُومَ مُسَخَّرَاتٍ بِأَمْرِهِ أَلَا لَهُ الخَلْقُ وَالأَمْرُ تَبَارَكَ اللهُ رَبُّ العَالَمِينَ** ﴾ (3)

لقد اثارت قضية الاستواء خلافا كبيرا بين مدرستي العقل والنقل وغيرهما من المدارس الدينية والفكرية ومنشأ الخلاف قائم على مبدأ التنزيه النافي لتجسيم الذات الالهية أو إثباته عند بعضهم لأن هذا يدخل ضمن ما يعرف بالمتشابه من القرآن الكريم ونرجح أن يكون الشاعر قد أخذ بالمقولة المشهورة عن الإمام مالك رضي الله عنه :« الكيف غير معقول والاسواء غير مجهول والإيمان به واجب والسؤال عنه بدعة ... » [4] وحجتنا في ذلك أن ما أورده عن مخاطبة الله لنبيه موسى عليه السلام قد نفى فيه الكيف حيث قال :

فإنْ قالَ امرؤٌ فخِطابُ مُوسى فقلْ : لا كيفَ فيه فذاكَ يكْفي!

1- عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص262

2- طه- الآية : 05

3- الأعراف (54)

4-جلال الدين عبد الرحمن السيوطي :الاتقان في علوم القرآن –ج-2- عالم الكتب بيروت – د ت ص 06

إن هدفنا في هذا التحليل ليس أن نفتك رأيا فكريا قاطعا نلزمه الشاعر إنما هو محاولة للتقرب من مقصدية هذا التداخل النصي ، لأن من خصائص تحويل النص السلطوي إلى نص مقنع هو« عدم اكتمال معناه بالنسبة لنا ، وقدرته على أن يتابع حياته المبدعة داخل سياق وعينا الأيدلوجي ، والطابع غير المنتهي وغير المنجز لعلاقاتنا الأيدلوجية معه » [1] إن هذا التصور في مفهومه الشامل يجعل من التناص أيديولوجيا مقنعة« قد تختفي على القارئ (الباحث /الناقد) بل وقد تختفي على الكاتب ذاته ، حتى يمكن القول أنه –أي التناص- يفضح النص في علاقته بالعالم كما يفضح القارئ (الباحث/الناقد) ، وإذا شئت التدقيق فإنه يفضح محصلة العلاقة بين النص والقارئ » [2]

وبناء على هذه الرؤية فقد وظف الشاعر النص الغائب بوصفه بنية دلالية جاهزة ،للقارئ كامل الحرية في (تفسيرها أو تأويلها)لهذا قال : والمعنى على عرشه استوى » وفي هذا دعوة قسرية للقارئ من أجل المشاركة في بناء معالم جديدة للنص بعد تفكيكه وفي هذه الحالة فغن القارئ نفسه يمثل« حصيلة ثقافية واجتماعية ونفسية تتلاقى مع كاتب هو مثلها في مزاح تكوينه الحضاري الشمولي والنص هو المتلقي لهذين الثقافتين . والكاتب صاغ النص حسب معجمه الألسني وكل

كلمة من هذا المعجم تحمل معها تاريخا مديدا ومتنوعا ، وعى الكاتب بعضه وغاب عنه بعضه الآخر ، ولكن هذا الغائب إنما غاب عن ذهن الكاتب ، ولم يغب عن الكلمة التي تظل حبلى بكل تاريخيتها ... »[3]

أما الموضوعة المركزية التي تناولها الشاعر ومثلت بؤرة التفكير الصوفي عنده حتى غطت على غيرها هي ظاهرة "الوحدة المطلقة " وهي كما باقي الموضوعات غير المبنية على النظر العقلي ، بل هي حالة شعورية ذوقية تسيطر على كيان الصوفي فيشعر بالوحدة مع الله ، وحدة شهود ، لا وحدة وجود .

وقد شبه المتصوفة علاقة الروح بأصلها العلمي بقصة الناي [4] في صوته الهادي الشجي يحكي ما كان له في الغاب من ألفة ومحبة ، فكما للنادي نوحة فراق كذلك للروح صرخة حنين بعدما هبطت من العالم الأعلى وأصبحت سجينة

1- سعيد الوكيل : تحليل النص السردي : معارج ابن عربي نموذجا ، ص134

2- نفسه ، ص153

3- عبد الله محمد الغدامي : الخطيئة والتفكير من النبوية إلى التشريحة ، ص79

4- ينظر عناية الله ابلاغ الأفغاني : حلال الدين الرومي ، بين المتصوفة وعلم الكلام الدار المصرية اللبنانية ، ط1 1987، ص157

في جسد الإنسان ، وليس من سبيل للوصول إلى ما كانت إلا بالعبادة والتقرب يقول العفيف في هذا الشأن :

وراءَ هاتيكَ السُّتورِ محجَّبٌ لا تهتَدي لجَمالِهِ الأفْهامُ

لولاحَ أدْنى بَارقٍ منْ حُسنِهِ للكوْنِ رنَّحهُ جوًى ،وغَرامُ

إلى قوله :

صَبٌّ يرَى الصَّبابةَ إنَّها في حبِّكمْ برْدٌ لهُ ، وسلامُ

يسْعى علَى أجفَانهِ لكمُ ، ومَا دونَ اللِّقاءِ علَى الجُفونِ مقامُ [1]

ففي هذه الأبيات صورة فنية ممتزجة الألوان تعكس جمال الله سبحانه وتعالى لكنه محجب لا تدركه الأبصار فعجزت الأفهام عن إدراكه ، ولو بدا بارق بسيط منه للكون لرنحه ، أي لغشي عليه أو تمايل سكرا من شدة الوهج النوراني.

لكن الشاعر يلجأ إلى التماهي النبوي مرة أخرى كمخرج لكل عجز بشري قد تعتريه ، وكان التماهي هذه المرة مع نبينا إبراهيم علية السلام الملقب بخليل الرحمن .

إن علاقات التعضيد التي يلجأ إليها الشاعر بتوظيف النص القرآني تمثل قدرة فنية رائعة من حيث البناء الدلالي الأسلوبي أو كليهما معا .

ففي السياق السابق نلمس حضور الآية الكريمة في قوله تعالى :

﴿ **قَالُوا حَرِّقُوهُ وَانْصُرُوا آلِهَتَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ * قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ * وَأَرَادُوا بِهِ كَيْدًا فَجَعَلْنَاهُمُ الْاَخْسَرِينَ** ﴾ [2]

والتوظيف هنا لم يكن بريئا ، إنما حاول الشاعر من خلاله استغلال كل ما له علاقة بقصة سيدنا ابراهيم مع قومه ومن حيثياتها ما روي عن رسول صلى الله عليه وسلم انه قال :« **لما ألقي سيدنا ابراهيم عليه السلام في النار قال : اللهم أنت في السماء واحد ، وأنا في الأرض واحد أعبدك** » [3]

ويروى عن ابن عباس أنه قال ، جعل خازن المطر يقول : متى أومر بالمطر فأرسله؟

1- عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص190

2- الأنبياء ،الآية 68،69،70

3- ابن كثير : تفسير القرآن العظيم –ج4 –ط1–دار الثقافة للنشر والتوزيع الجزائر 1990، ص258

قال فكان أمر الله من أمره﴿ **يا نار كوني بردا وسلاما على إبراهيم** ﴾ قال لم يبق نار في الأرض إلا طفئت ويروى عنه –أيضا– أنه قال : لولا أن الله عز وجل قال : وسلاما لآذى إبراهيم بردها .[1]

ويروى من طرف أخري أنه كان معه في النار : ملك الظل ، أو جبريل يمسح وجهه من العرق ، وأن إبراهيم عليه السلام قال : وددت أن عيشي وحياتي كلها مثل عيشي إذ كنت فيها ، وأن والد إبراهيم عندما رأى ابنه يرشح جبينه قال : نعم الرب ربك يا إبراهيم .وغيرها من الروايات المأثورة التي جمعها ابن كثير .

لقد حذف الشاعر من البيت السابق كلمة "نار" كما وردت في الآية واستبدلها "الصبابة" ولتوضيح وجه المقارنة في ذلك تستعين بالشكل التالي :

إبراهيم (عليه السلام) ←النار ←برد وسلام

الشاعر (الولي) ← الصبابة ← برد وسلام

وهكذا اختفت النار كما اختفت عن سيدنا إبراهيم ولكنها تحولت إلى صبابة مستفيدا الإيحاءات الدلالية المتمثلة في:

–اللهم إنك في السماء واحد وأنا في الأرض واحد أعبدك

-وددت أن عيشي وحياتي كلها مثل عيشي إذ كنت فيها

-نعم الرب ، ربك يا إبراهيم

والخلاصة أن الشاعر ينعم بالصبابة لأنه في رحاب الله يراه في كل شيء وإن كان محجبا ، يعشق جماله ويهاب جلاله مدعما بإشراقات ربانية كما دعم سيدنا إبراهيم بمعجزة إلهية كبرى .

ولهذا رد في موضع آخر عمن تعجب من بكائه :

قالُوا : أتَبكِي مَنْ بقلبِكَ دارُهُ جهِلَ العواذلُ دارُهُ بجَمِيعي

لم أبكِهِ لكنْ لرؤيةِ غيرِه طَهَّرتُ أجْفَاني بفيضِ دُموعِي [2]

واضطر للرجوع إلى دلالة النار المحذوفة في السياق السابق محدثا مفارقة عجيبة هي من صميم الرؤية الصوفية لكنها تستوقف القارئ الحصيف ، جاء فيها قوله :

---

1 – ابن كثير : تفسير القرآن العظيم –ج4 ، ص259

2- عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص138

يا ساكنًا حُبَّ القلوبِ خَوافِقًا إنَّ السُّكونَ لخافِقٍ لم يُعهدِ

ما بالُ قلبٍ أنتَ فيهِ نارُهُ في ماءِ حسْنِكَ دائمًا لم تَخْمُدِ [1]

وأما مظاهر" الوحدة "التي تحدث عنها الشاعر ودعا إليها بتوظيف بعض أسماء الله الحسنى قوله

وحقِّقْ بعَينِ الحقِّ تظـهرْ بأنَّهُ هو الأَوَّلُ المعنَى ، هو الآخِرُ المنْفِي

هو الظَّاهرُ ، البادِي ، هُوَ البَاطنُ الخَفِي لهُ منهُ فيهِ بالإِحاطَةِ ما يكْفِي [2]

وفي هذا السياق إشارة صريحة إلى قوله تعالى :

﴿ **هُوَ الاَوَّلُ وَالآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالبَاطِنُ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ** ﴾ [3]

وقوله جل شأنه :﴿ **أَلاَ إِنَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ مُحِيط** ﴾ [4] تمثل هذه الآية الكريمة الثانية حجة شرعية للمذاهب الصوفية على مختلف مشاربها ، بل وجدوا فيها منفذا للتأويل والاستنباط اعتمادا على الذوق والإشراق القلبي ، وقد ورد في بعض كتب التفسير معاني الدوال الآتية :

-الأول : قبل كل شيء بلا بداية

-الآخر : بعد كل شيء بلا نهاية

-الظاهر : بالأدلة عليه

-الباطن : عن إدراك الحواس [5]

إن هذه المدلولات وإن كانت لا تتعارض مع البعد العقيدي للفكر الصوفي إلا انه لا يكتفي بها فإذا غابت عن الإدراك الحسي عند عامة الناس فإنها لم تغب عن المعرفة الذوقية عند المتصوفة

والشاعر في الأبيات السابقة يدعو إلى التحقيق بالتدقيق ، لهذا استعمل عبارة« بعين الحق » :

1- عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص82

2- عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص148

3- الحديد – الآية (03)

4- فصلت - الآية: 54

5- جلال الدين المحلي الدين السيوطي : القرآن الكريم بهامش تفسير الإمامين الجليلين –تقديم ومراجعة الأستاذ مروان سوار ج (2)- شركة الشهاب للنشر والتوزيع –الجزائر (د.ت) ص718

فالله أول لكن الشاعر مرتبط به بعهد أزلي (النشأة – الفطرة)

والله آخر لكن الشاعر مرتبط به بوعد أبدي (اللقاء – الجزاء)

والله عز وجل في الظاهر والباطن يراه الصوفي العارف ببصيرته لا ببصره لأنه يتبدى في كل شيء وهو بكل شيء محيط أي لا يخرج شيء عن علمه وقدرته ، وعرفان القلب (عين الحق) هو الهادي إلى رؤية الحق ورؤيته سبحانه هي حقيقة الإحسان في الإيمان « ... أن تعبد الله كأنك تراه فإن لم تكن تراه فإنه يراك ... » [1] وغرض الاتحاد بعد المشاهد ينفجر من ينبوع المقامات والأحوال التي تمثل دعامة الفلسفة الصوفية نحلا حظ مما أوردناه أن التفاعل النصي لا يتجاوز المعاني القرآنية وإنما يضيف إليها معاني أخرى إشباعا للدلالة دون مخالفة ، وهكذا يتتبع النص الحاضر كل التفصيلات استجابة للرؤية الصوفية أما في بعض المواضع فإن التعالق النصي القرآني عند "العفيف" لا يعد إلا مظهرا تأويليا محضا ذلك أنه يقوم باستغلال البنية الأسلوبية للنص ثم يلبسها بعدا دلاليا جديدا ينزاح به عن المخزون المعرفي العام للقارئ إلى مخزون خاص يتعلق بالإشارة الصوفية ،وهذا يستلزم مراجعة طبيعة الوظيفة التناصية التي ستصبح بلا شك إيحائية تجبر القارئ على المشاركة في دينامية النص

ومن النماذج التي تعكس هذه الوجهة الفنية عند العفيف ما جاء في قوله :

منَ الشُّعراءِ مَعِي في هَـواهَا تَهِيمُ سيولُهُ في كـلِّ وادِي

فَديْتُكَ هلْ أذَبتَ سِوى جَمْيعي ومِنِّيَ هلْ تركتَ سِوَى وِدَادي [2]

إننا بلا ريب سنستحضر قوله تعالى :

﴿ **وَالشُّعَرَاءُ يَتْبَعُهُمُ الغَاوُونَ * أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ** ﴾ [3] والشعراء في النص القرآني ليسوا هم المقصودين في النص الشعري ذلك أنهم في النص الأول مذمومون مبغوضون ، بينما هم عكس ذلك في النص الثاني وهكذا يستغل الشاعر البنية الأسلوبية للآتين الكريمتين محدثا فيهما تحويرا تركيبيا بالحذف والتغيير من ذلك إسقاطه لفظة« الغاوون » واستحداث لفظتين جديدتين تتمثل الأولى في "السيول" والثانية في "الهوى" ويمكن توضيح

---

1 – أبو عبد الله محمد البخاري : صحيح البخاري ، المجلد (1) الجزء (1) ص18

2–عفيف الدين التلمساني : الديوان ،ص85

3–الشعراء : الآية 224،225

شكل العلاقة التقابلية من خلال التوازن الآتي :

النص الأول		النص الثاني
–الشعراء	//	الشعراء
–يتبعهم	//	معي
–الغاوون	//	(الهوى – السيول)
–واد	//	واد
–يهيمون	//	تهيم

وهذا التوازي يعكس أعلى مستويات التناص ، حيث الشاعر لم يكتف بامتصاص المعاني بل تعدى ذلك إلى محاورة النص وعمل على القلب الكلي للدلالة وكأنه بذلك يوحي إلى الاستثناء القرآني الذي ورد عقب الآيتين السابقتين في قوله تعالى :

﴿ إِلاَّ الذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللهَ كَثِيرًا وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَّنْقَلِبُونَ ﴾ [1]

فالشعراء الذين يقصدهم الشاعر هم الذين شملهم الاستثناء وبالتالي فهم مؤمنون صالحون وفي العرف الصوفي (سالكون – عارفون) حيث هواهم (الحب الإلهي) تجاوز كل حد حتى أصبح سيولا تهيم في كل واد من وديان الذكر وصنوفه . إن مثل هذا النوع من الممارسة التناصية يبنى على علاقات من التعضيد رسمها الدكتور محمد مفتاح في أنساق منطقية متفاوتة ، بناء على مقصدية الشاعر ، ويمكن توضيح النسق الأقرب والذي تتفاعل معه "العفيف "في التركيب الآتي [2] :

مقصدية التثبيت – المماثلة والمشابهة + التبجيل والاحترام وانطلاقا من هذا التصور النسقي ، فإن الشاعر لا يسيء للنص القرآني كما يعتقد القارئ العادي ، بل على العكس من ذلك ، فهو يقر بقداسته ، بوصفه النموذج الأرقى في البناء الأسلوبي والدلالي وبالتالي كل أشكال الحوار الموظفة إنما هي تعظيم لهذا الكتاب العظيم. على شاكلة الممارسة

1-الشعراء –الآية 227

2-ينظر محمد مفتاح : دينامية النص ، تنظروا نجار ، ص 84 – 85

التناصية السابقة يوقع "العفيف" من جديد تناغما فنيا رائعا مع النص القرآني مستفيدا هذه المرة من بعده الأخلاقي والتربوي ، فيقول لمن يريد أن يبلغ الوصل من الحبيب الأعظم :

وطلبتُها فوجَدْتُ أسبابَ الهَوى موصُولَةً باليَأْسِ مِنْ أَسْبابِهَا

إلاَّ لمَنْ أعْطَى الصَّبابَةَ حقَّها وأَتَى بُيُوتَ الحيِّ مِنْ أبْوابِها

والحي هنا هو حمى الرحمن ، وأبواب بيوته ، هي ما يقرب إليه من عمل أو قول ، ولهذا لم يتردد الشاعر في التواصل مع الله بأخلاق القرآن متمثلا قوله تعالى :

﴿ وَلَيْسَ البِرُّ بِأَنْ تَاتُوا البُيُوتَ مِنْ ظُهُورِهَا وَلَكِنِ البِرُّ مَنِ اتَّقَى وَاتُوا البُيُوتَ مِنَ ابْوَابِهَا وَاتَّقُوا اللهَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ ﴾ [1]

وعلى الرغم من أن الشاعر حاول محو ملامح التناص بإحداث تغيير في البنية الأسلوبية ، ألا أن القرائن اللفظية الموظفة كفيلة بإزالة أي تشويش في استحضار النص الغائب ، و من علامات التغيير التي استهدفها الشاعر بغية ربط النص الحاضر بعلاقة التعضيد المناسبة للسياق الشعري نذكر الآتي :

-تغيير الأسلوب من الإنشائي في النص الغائب« آتوا البيوت »

إلى الخبري في النص الحاضر« أتى بيوت ... »

-البيوت في النص القرآني معرفة بـ (ال) بينما في النص الشعري جاءت معرفة بالاضافة« بيوت الحي »

-الاستعانة بأسلوب الشرط« إلا من أتى ... » في النص الحاضر بينما خلا منه النص الغائب

-الفعل« أتى » متصرف في الأمر الذي يفيد الحاضر والمستقبل وجاء مع ضمير الجمع في النص القرآني ، بينما جاء مع المفرد في الزمن الماضي الذي قد يفيد الحاضر والمستقبل لارتباطه بأسلوب الشرط

وكل هذه التغييرات قصدية ذلك أن الشاعر يهدف إلى انزياح دلالي يربط بين سياقين مختلفين لكنهما غير متضادين يمكن توضيحهما بالشكل الآتي :

1- البقرة- الآية : 189.

1-السياق القرآني	2-السياق الشعري
دعوة إلى التأدب مع	**دعوة إلى التأدب مع**
عباد الله	**الله**

ولا نلاحظ أي تضاد بين السياقين ،بل هناك تكامل وتوافق فالذي يتأدب مع الله يتأدب مع عباده أيضا . وهكذا يكون "العفيف" قد مارس الفعل التواصلي مع القرآن الكريم عبر آليات التناص المختلفة مثل (التمطيط ، والإيجاز ، والحذف والتشويش وغيرها ...

ومن الممارسات التناصية الملفتة للانتباه –أيضا- في شعر "العفيف" هي توظيفه لأسماء السور القرآنية كما في النموذجين الآتيين حيث يقول :

دُعُوا إلى بابِ عَلوَةٍ كرَمًا ووجْهُهَا بالجَمالِ محْتَجَبُ

فقدَّمُوا سجْدةً وهمْ زُمَرٌ لغَافِرِ سبَّحَ اسمَه الأدبُ [1]

ويقول في موضع آخر :

وعلَّمتْني سورةُ الإخلاصِ فيكَ فلِمْ لاَ كانَ ينفعُنِي مِنْ سِحرِكَ السُّوَرُ

زُرنِي لتَثْبُتَ لي في المُعجِزاتِ يدٌ ويشْهدَ الناسُ أنْ قدْ زارَني القَمَرُ [2]

وقد نتساءل ما قصدية التناص من خلال هذا التوظيف ؟ إذا كانت القصدية [3] منحصرة في نمطين اثنين يقوم الأول على العفوية وعدم القصد ويقوم الثاني على الوعي والقصد فمما لاشك فيه أن مثل هذه النصوص تنتمي إلى الصنف القصدي وكل وحدة فيها إنما هي متغياة .

فالشاعر يستدعي "سورا" هي "السجدة" "الزمر" و"غافر" والسمة المشتركة بين هذه السور هي الآيات المتعلقة بخلق الإنسان حيث يقول المولى عز وجل في سورة السجدة :

﴿ الذِي أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ وَبَدَأَ خَلْقَ الانْسَانِ مَنْ طِينٍ * ثُمَّ جَعَلَ نَسْلَهُ مِنْ سُلَالَةٍ مِنْ مَاءٍ مَّهِينٍ * ثُمَّ سَوَّاهُ وَنَفَخَ فِيهِ مِنْ رُّوحِهِ وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالاَبْصَارَ وَالاَفْئِدَةَ قَلِيلاً مَّا تَشْكُرُونَ ﴾ [4]

1- عفيف الدين التلمساني : الديوان ،ص37

2- نفسه ،ص101

3 ينظر سعيد الوكيل : تحليل النص السردي معارج ابن عربي نموذجا ص98

4- - السجدة الآية 7،8،9

ويقول سبحانه في سورة الزمر :

﴿خَلَقَكُمُ مِن نَّفْسٍ وَّاحِدَةٍ ثُمَّ جَعَلَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَأَنْزَلَ لَكُم مِّنَ الاَنْعَامِ ثَمَانِيَةَ أَزْوَاجٍ يَّخْلُقُكُمْ فِي بُطُونِ أُمَّهَاتِكُمْ خَلْقًا مِنْ بَعْدِ خَلْقٍ فِي ظُلُمَاتٍ ثَلاَثٍ ذَلِكُمُ اللهُ رَبُّكُمْ لَهُ المُلْكُ لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ فَأَنَّى تُصْرَفُونَ ﴾ [1]

وأما في سورة غافر فيقول عز شأنه﴿ **هُوَ الذِي خَلَقَكُم مِّنْ تُرَابٍ ثُمَّ مِن نُّطْفَةٍ ثُمَّ مِنْ عَلَقَةٍ ثُمَّ يُخْرِجُكُمْ طِفْلاً ثُمَّ لِتَبْلُغُوا أَشُدَّكُمْ ثُمَّ لِتَكُونُوا شُيُوخًا وَّمِنْكُم مَّنْ يُتَوَفَّى مِنْ قَبْلُ وَلِتَبْلُغُوا أَجَلاً مُّسَمًّى وَّلَعَلُّكُمْ تَعْقِلُونَ ﴾** [2]

وترتبط هذه النصوص القرآنية المتعلقة بخلق الانسان تفصيلا وإجمالا بالفعل "سبح" الذي ورد بداية لثلاث سور هي : الحديد والحشر والصف ، يقول الله تعالى في بداية السورة الأولى : ﴿ **سَبَّحَ ِللهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالاَرْضِ ِ وَهُوَ العَزِيزُ الحَكِيمُ** ﴾ .

ويقول في بداية السورة الثانية : ﴿**سَبَّحَ ِللهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَ مَا فِي الَارْضِ ِ وَهُوَ العَزِيزُ الحَكِيم** ﴾ .

أما في بداية السورة الثالثة فتتكرر بداية سورة الحشر نفسها : ﴿ **سَبَّحَ ِللهِ مَا فِي السَّمَاوَاتِ َمَا فِي الَارْضِ ِ وَهُوَ العَزِيزُ الحَكِيمُ** ﴾ وورد الفعل نفسه بصيغة المضارع والأمر في سورة أخرى [3] .

وهكذا فإن الشاعر يعظم ربه الذي خلقه في "ظلمات ثلاث" وخلق السماوات والأرض من أجله وهذا باستغلال الدلالات الإيحائية لهذه السور لأن شكر الله تعالى يستلزم السجود والتسبيح ، فكان التعبير القرآني في الآية التاسعة من سورة السجدة حاثا على الشكر:

﴿ **قَلِيلًا مَّا تَشْكُرُونَ** ﴾

والشاعر يريد أن يكون من هؤلاء القليلين الذين يشكرون ربهم وكان قد سماهم "عصابة" في القصيدة نفسها حيث قال :

إنِّي امْرؤٌ مِنْ عِصابةٍ كرُمَتْ أذْهبُ في الحبِّ حيثُما ذَهبُوا

---

1 الزمر الآية 06

2 – غافر – الآية 67

3– الجمعة ، التغابن ، الأعلى (الآيات الأولى)

ويقول في موضع آخر رابطا بين السجود والشكر :

وإذا الحُسْنُ بدَا ،فاسْجُدْ لَهُ فسُجودُ الشُّكْرِ فَرْضٌ يَا أخِي

هذِهِ أنْوارُ ليْلى قدْ بدتْ فلِسَلْبِ الروحِ يا صاحِ تَهَيْ [1]

أما في النص الثاني فيوظف الشاعر سورة الإخلاص بطريقة صريحة وهذا للاستفادة من وهجها العقيدي في التوحيد الذي يكسب حب الله وجزاءه الأوفى ، فقد جاء في الأثر أن رجلا جاء إلى النبي صلى الله عليه وسلم فقال : إني أحب هذه السورة ﴿ **قل هو الله أحد** ﴾ فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم :« **حبك إياها أدخلك الجنة** ﴾» ، وعن فضلها قال فيها الرسول صلى الله عليه وسلم : «**والذي نفسي بيده إنها لتعدل ثلث القرآن** » [2] وبناء على هذه

الروايات المأثورة ، فإن ما تعلمه الشاعر من هذه السورة هو الإخلاص في التوحيد لأنه رأس الأمر كله ، وعلى الرغم من ذلك فإن الشاعر لا يتوقف عند هذا الحد بل يطلب معجزة إلهية توصله إلى اليقين والفناء في حب الله وقد يكون هذا السياق الشعري تناصا غير صريح مع قوله تعالى : ﴿ **وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِي المَوْتَى قَالَ أَوَ لَمْ تُومِنْ قَالَ بَلَى وَلَكِن لِّيَطْمَئِنَّ قَلْبِي قَالَ فَخُذَ ارْبَعَةً مِّنَ الطَّيْرِ فَصُرْهُنَّ إِلَيْكَ ثُمَّ اجْعَلْ عَلَى كُلِّ جَبَلٍ مِّنْهُنَّ جُزْءًا ثُمَّ ادْعُهُنَّ يَاتِينَكَ سَعْيًا وَ اعْلَمَ انَّ اللهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ** ﴾[3]

ووفق هذا التكثيف التناصي فإن الشاعر يريد أن يعيش في حال "الطمأنينة" ليحصل على اليقين لهذا طلبه من خلال زيارة الحبيب في قوله :

زُرْني لتَثبتَ لي في المُعجِزاتِ يدٌ ويشهَدَ الناسُ أنْ قدْ زارَني القَمَرُ

أما ذكره "الناس" و "القمر" وهما من سور القرآن ، ففضل سورة الناس يكمن في محاربة الشيطان الرجيم فقد ثبت في الأثر أن الرسول صلى الله عليه وسلم قال« **ما منكم من أحد إلا وقد وكل به قرينه** » قالوا: وأنت يا رسول الله ؟ قال :« **نعم إلا أن الله أعانني عليه فاسلم فلا يأمرني إلا بخير** » [4]

1- عفيف الدين التلمساني : الديوان ص 268

2- أبو عبد الله محمد البخاري : صحيح البخاري ، المجلد (3) الجزء (6) ص105

3- البقرة –الآية 260

4- ابن كثير : تفسير القرآن العظيم ج7 – دار الأندلس بيروت (د.ت) ص 422

أما في سورة القمر فقد جاء فيها قوله تعالى ﴿ **اِقْتَرَبَتِ السَّاعَةُ وَانْشَقَّ القَمَرُ** ﴾ [1]

وانشقاق القمر متفق عليه بأنه من المعجزات الباهرات التي وقعت زمن النبي عليه الصلاة والسلام وبالتالي يصبح معنى قوله« ويشهد الناس أن قد زارني القمر » أي ويشهد الناس مع قرنائهم ما وقع له من المعجزات كما قد يكون توظيف أسماء السور مجرد تورية للتشويش على القارئ وإبعاده عن محرق الدلالة ليستأثر الشاعر بمعارفه الذوقية لنفسه .

وخلاصة القول في هذا المبحث أن "العفيف" قد استطاع ببراعة فنية أن يجبرنا على الغوص في بحر خضم من التفاعلات النصية دون أن نمسك بكل لآلئه التناصية المستمدة من أنوار القرآن الكريم ولكننا شاركناه التجربة في عالم التصوف والشعر تماشيا مع صيرورة النص الصوفي التي تفرض نفسها في كل الأزمان .

1- القمر - الآية (1)

حضور الأثر النبوي :

يمثل الأثر النبوي المصدرالثاني بعد القرآن في البناء الفكري عند المتصوفة ، حيث ينظر هؤلاء إلى الرسول " صلى الله عليه و سلم" بوصفة حقيقة مطلقة تنعدم فيها أبعاد الزمن و مقاييسه فهو « الأول في الوصلة و الآخر في النبوة ، و

الظاهر بالمعرفة و الباطن بالحقيقة » [1] ، و يرون بأن الصوفي (السالك /العارف) هو وريث المقام المحمدي إذ الإلهام عنده يوازي الوحي عند النبي .

بيد أننا لا نجد تمظهرا واضحا لمثل هذا التصور في شعر "العفيف" فقد تقلصت دائرة التناص النبوي مقارنة بدائرة التعالق القرآني الذي تجلت تمفصلاته في أكثر من أربعين موضعا ، و لعل سبب ذلك هو هيمنة سلطان الكل على تبعية الجزء ، إذ القرآن إجمال و السنة تفصيل و بذلك يكون "العفيف" قد رسم ملحا آخر من ملامح الوحدة المطلقة التي غطت على عينه و ما أبقت .

ومن أبرز تدخلاته النصية مع شخصية الرسول الكريم ما جاء في وصفه حنينه إلى تربته الطاهرة :

عُيُونَ الْحَيَا جُودِي لِتُرْبَةِ أَحْمَدٍ بِدَمْعِ هَتُونٍ ، وَ دِقَّةِ الْمُتَصَوَّبِ
وَعَادَ بِطِيبٍ مِنْ سَلاِمِيَ نَشْرُهُ نَسِيمُ الصَّبَا النَّجْدِيِّ مِنْ خَيْرِ طَيِّبِ
بلادٌ بهَا للْوحْيِ مرْبَى ، و مرْتَعٌ و مُنتجَعُ الغُفرانِ عنْ كلِّ مُذنبِ !
وحيثُ الكَمَالُ المطلَقُ ، و المرْكَزُ الَّذي إليهِ انْتهَى دُونَ المحيطِ بكوْكَبِ
أفاضَتْهُ أنوارُ العُلومِ علَى الوَرى إفاضةَ و هبٍ خارجٍ عنْ تكسُّبِ
فأصْبر عَنَّا غابَ بالشَّاهِدِ الَّذي يُبرْهِنُ بالإعْجازِ في كلِّ مَطلبِ [2]

و الشاعر في هذه الأبيات يقفو أثر شاعر الرسول صلى الله عليه و سلم حسان بن ثابت في مرثيته المشهورة التي جاء في مطلعها :

بِطيبةَ رسمٌ للرَّسولِ و معْهدٌ مُنيرٌ ، وقدْ تعْفُو الرُّسُومُ و تهمَدُ
ولا تمَّحي الآياتُ مِنْ دارِ حُرمةٍ بهَا مِنبرُ الهَادي الَّذي كانَ يَصعدُ

1- الحلاج : كتاب الطواسين ، دار النديم للصحافة و النشر و التوزيع ، القاهرة 1989 ، ص 05
2- عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص 63

إلى قوله :

وواضِحُ آياتٍ ، و بَاقِي مَعالمٍ ورَبعٌ لهُ فيهِ مُصلًّى ومَسجِدُ

فبكّي رسولَ اللهِ يا عَينُ عَبرةً ولا أعرِفنْكِ الدَّهرَ دمْعَكِ يَجمُدُ

ومالكِ لاَ تبْكِينَ ذَا النِّعمةَ الَّتي علَى الناسِ منْها سابِغٌ يتغمَّدُ

فجُودي عَليهِ بالدُّموعِ و أعْوِلي لفقدِ الَّذي لا مثلُهُ الدَّهرَ يوجَدُ [1]

وهنا تظهر " المحاكاة l'imtation " و لو بطريقة معقدة بين النصين السابق و اللاحق و ذلك من خلال استثمار السياق التاريخي الذي برزت ملامحه في مجموعة من الدول مثل (الدمع ، المرتع ، الربع ، الآيات ، الإعجاز ...) وكلها توحي بالأسى و الحزن من جهة و بالتعظيم و الإعجاب من جهة أخرى .

لكننا و بالمقابل نلاحظ دوالا أخرى ينحرف فيها النص الحاضر عن النص الغائب مما يوافق ثقافة "العفيف" وتجربته الخاصة مثل (الكمال المطلق ، الكوكب ، أنوار العلوم ....)

وهذه الدوال توقظ بداخلنا مجموعة من النصوص الغائبة ممثلة في بعض الأحاديث النبوية كقوله صلى الله عليه و سلم « **إن مثلي ومثل الأنبياء من قبلي كمثل رجل بنى بيتا فأحسنه و أجمله إلا موضع لبنة من زاوية، فجعل الناس يطوفون به ، ويعجبون له ويقولون : هلا وضعت هذه اللبنة ، قال : فأنا اللبنة و أنا خاتم النبيين** »[2]

وهذا يعني أن الرسالة المحمدية هي تمام الرسالات و الغاية منها ربط مجامع الإرث النبوي القديم بالإرث المحمدي .

كما قد نستحضر حديثا آخر جاء فيه قوله صلى الله عليه و سلم : « **ما من الأنبياء نبي إلا أعطي من الآيات ما مثله آمن عليه البشر ، و إنما كان الذي أوتيت وحيا أوحاه الله إلى ، فأرجو أني أكثرهم تابعا يوم القيامة** [3]

1-حسان بن ثابت : الديوان ، دار بيروت للطباعة و النشر 1978 ص 55 – 56

2-أبو عبد الله محمد البخاري : صحيح البخاري ، المجلد (2) ، الجزء (4) ص162 – 163

3- شهاب الدين القسطلاني : إرشاد الساري لشرح صحيح البخاري ج 10 – دار الكتاب العربي بيروت 1983 ، ص 300

لكن "العفيف" لم يوظف هذين الحديثين في النص من أجل وظيفة بنيوية ، و إنما من أجل وظيفة إحالية تعتمد الإيجاز في استحضار النص الغائب الذي يرد – غالبا – في شكل استشهاد تؤسس له علاقات التعدد الدلالي .

و في السياق نفسه ، يواصل " العفيف" ، رسم صورة الكمال المطلق للرسول صلى الله عليه و سلم ، فقلبه نقي طاهر لا تشوبه شائبة الذنوب و المعاصي مثل عامة الناس :

ولكِنْ يَرى أنْ ليسَ حوْلٌ ، وقوَّةٌ لِغيرِ الكمالِ المطلقِ الجُودِ فارْغبِ

و ما ذاكَ إلَّا أنَّ نكتةَ قلبِهِ أُزيلَ بها دَاعي الهُدى و التَّحوُّبِ [1]

وقد جاء في الحديث الشريف :

« **إن العبد إذا أذنب ذنبا كانت نكتة سوداء في قلبه فإن تاب منها صقل قلبه و إن زاد زادت حتى تعلو قلبه فذلك الران الذي ذكر الله في القرآن : كلا بل ران قلوبهم ما كانوا يكسبون** » [2]

إن لفظة نكتة في النصين هي الجسر التناصي الذي يربط بينهما ، غير أنها النص السابق منسوبة إلى الرسول صلى الله عليه وسلم ، بينما في النص السابق منسوبة إلى العبد (الإنسان العادي) ، يمكن توضيح طبيعة هذه النسبة في الجدول الآتي :

الرسول صلى الله عليه و سلم	**العبد (الإنسان العادي)**
– بشر معصوم	– بشر غير معصوم
– نكتة قلبه منعدمة لأن نبي	– نكتة سوداء في قلبه لأنه أبن آدم
– غفر له ما تقدم من ذنبه و ما تأخر	– خطاء و خير الخطائين التوابين
– قلب صاف دائما	– قلب يصفو ويدنس بحسب الذنوب

1–عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص 64

2– جلال الدين عبد الرحمن السيوطي : الإتقان في علوم القرآن (ج2) ، ص 203

لهذا فإن الرسول صلى الله عليه و سلم له مقام خاص عند الصوفية هو " مقام العيان" و من خلاله انكشفت له الحقائق النورانية فهو « سراج من نور الغيب بدا و عاد و جاوز السرج و ساد ، قمر تجلى من بين الأقمار ، كوكب برجه في فلك الأسرار .. »[1]

وهكذا استغل الشاعر دلالة « النكتة » بطريقة مغايرة وهو ماقد تثير ارتباكا في دهن القارئ ، بل تشوش على ذاكرته الدينية لكن سرعان ما يزول هذا الشعور عندما يعلم بأن هذه النكتة ليست موصوفة بالسواد كما وردت في الحديث ، بالإضافة إلى الفعل "أزيل" الذي ينفي عنها أن تكون مدعاة للهدى و التحوب .

يحاول "العفيف" مرة أخرى أن يصور "الحقيقة المحمدية " في أتم تجلياتها قبل الوحي و بعده ، فيبدأ ذلك بأسلوب تقريري بسيط جاء فيه :

يَقُولُ رسولُ اللهِ و هْو المصدَّقُ و عَنْ عالَمِ الغيبِ الإلَهيِّ ينطِقُ

أَطيعُوا الهُدى و اهْدُوا إلى طاعةِ النَّدى ولاَ تَفْرَقُوا فيهِ ولا تَتَفرَّقُوا

ولِي خُلُقٌ عنه الكِتابُ منزَّلٌ فبالقوْلِ منهُ ، والفِعالِ تخلَّقُوا

نطقتُ به عن وحيِ غيبٍ مقدَّسٍ فيسْبِقُني جبريلُ عنهُ وأسبِقُ

وقدْ كنتُ قبلَ الغيْبِ فيهِ ممكَّنًا فأوْجبَ إمْكَاني الوجودُ المحقَّقُ [(2)]

في هذه البيات لا نجد التناص النبوي بارزا إلا في توظيف شخصيته عليه الصلاة والسلام ، بوصفه الشخصية البشرية الوحيدة التي بلغت غاية الكمال والتمام ، وإنما جل الإحالات موجهة نحو النص المركزي القرآني .

ففي البيت الأول إشارة إلى قوله تعالى ﴿ **وَمَا يَنْطِقُ عَنِ الهَوَى * إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَى** ﴾ [(3)]

وفي البيت الثاني إحالة إلى قوله تعالى ﴿ **وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللهِ جَمِيعًا وَلَاَ تفَرَّقُوا** ﴾ [4]

1- الحلاج : كتاب الطواسين ،ص 03

2- عفيف الدين التلمساني ، الديوان ، ص 151

3- النجم – الآية 3-4

4- آل عمران – الآية 103

أما في البيت الثالث فنجد إحالتين إحداهما في الشطر الأول وتتجلى في قوله تعالى ﴿ **وَإِنَّكَ لَعَلَى خُلُقٍ عَظِيمٍ** ﴾ [1] والثانية في الشطر الثاني ونلمسها في قوله تعالى :﴿ **لَقَدْ كَانَ لَكُمْ فِي رَسُولِ اللهِ أُسْوَةٌ حَسَنَةٌ لِمَنْ كَانَ يَرْجُو اللهَ وَالْيَوْمَ الآخِرَ وَذَكَرَ اللهَ كَثِيرًا** ﴾ [2]

وعلى الرغم من الحضور المكثف للنص القرآني إلا أننا نجد تفصيلا لذلك في الآثار النبوية كقوله صلى الله عليه وسلم « **أنا أعلمكم بالله وأن المعرفة فعل القلب لقول الله تعالى ولكن يؤاخذكم بما كسبت قلوبكم** »[3] وقوله :

« **المؤمن للمؤمن كالبنيان المرصوص يشد بعضه بعضا ، ثم شبك بين أصابعه** » [4]

وغيرها من الأحاديث التي تدعو إلى إتباع الهدى و نبذ الفرقة و الشقاق بالإضافة إلى الأحاديث الخاصة بمكانة الرسول صلى الله عليه و سلم من منظور التأويل الصوفي

و في قصيدة أخرى يغلب الشاعر الوظيفة التعليمية ملخصا سيرة الرسول صلى الله عليه و سلم و شارحا مقامه الأعلى فيقول :

اسْمعْ مقامًا رسولُ اللهِ يُعطيهِ أقطابَ أمتِهِ سكَّانَ ناديهِ
قدَ أفْصحتْ ألْسنُ الأحْوالِ فيهِ لمَنْ أُحلَّ أعْلى المعَالي مِنْ مَعاليهِ
فنالَ صلَّى عليهِ اللهُ مرتبـةً ومثلَما قالَ ، قُلْنا في معانيهِ
أيطْمعُ الكونُ منِّي أنْ ألبِّيَهُ إذا دَعا ، ويَراني مَنْ يُوافيهِ

إلى قوله :

ولوْ أجابَ امْرؤٌ دَعا الكمالَ إذنْ أجَابني ، و أطاعَتْني عَواصيهِ

1- القلم – الآية 04

2- الأحزاب – الآية 31

3- أبو عبد الله محمد البخاري : صحيح البخاري ، المجلد (1) ، الجزء (1) ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر ، 1990 ، ص 10 .

4- نفسه ، المجلد (4) ، الجزء (7) ص80

نادَى قُرَيشًا خُصوصًا و الأنامُ بهِ يعْني عُمومًا فصمُّوا عن مُناديهِ

يا قومُ إنْ تَلومونَ لاَ أبَا لكُمُ فكلُّ أرْمدَ ضوْءُ الشَّمسِ يُؤذيهِ [1]

إن المقام الذي خص به الشاعر أقطاب الأمة و أفصحت عنه ألسن الأحوال هو مقام "الدنو والخدمة" الذي يجسد لحظات القرب حين يفنىالعبد في حب الله و طاعته ، فقد ورد في الحديث الذي يرويه الرسول صلى الله عليه و سلم عن ربه : « ولا يزال عبدي يتقرب إلي بالنوافل حتى أحبه ، فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به وبصره الذي يبصر به ، ويده التي يبطش بها ، ورجله التي يمشي بها ، و إن سألني لأعطينه ، و إن استعاذني لأعيذنه » [2]

ويعود الشاعر إلى أسلوب التماهي مع شخصية الرسول صلى الله عليه و سلم – محولا ضمير الغائب "هو " إلى ضمير المتكلم"أنا"

فبعد قوله« فنال صلى الله عليه مرتبة » في البيت الثالث يعود مباشرة إلى التكلم بضمير« أنا » في البيت الرابع :« أيطمع الكون مني أن ألبيه » .

إن استبدال الضمائر ظاهرة معروفة في الشعر عامة ، لكنها أكثر خصوصية في الشعر الصوفي ربما بصورة أكبر عند دعاة الوحدة المطلقة حيث "الأنا" هو "الأنت" و"الهو" هو "الأنا" والكل شيء واحد يثبت وحدانية الله وقدرته .

وفي نقطة التقاطع هذه بين "الهو" و "الأنا" يرتسم أمامنا حديث شريف نقله ابن عمر رضي الله عنهما حين قال : أخذ الرسول صلى الله عليه وسلم بمنكبي فقال : « **كن في الدنيا كأنك غريب أو عابر سبيل * وكان ابن عمر يقول : إذا أمسيت فلا تنتاظر الصباح وإذا أصبحت فلا تنتظر المساء ، وخذ من صحتك لمرضك ومن حياتك لموتك** » [3]

وهذا الحديث يمثل المعادلة الحياتية الصعبة وسيرورة الصراع الأبدي بين الإنسان والدنيا ولهذا كان الحديث القدوسي السابق« **ولا يزال عبدي** ... » بمثابة الحل الأمثل لهذه المعادلة .

1–عفيف الدين التلمساني : الديوان ص 255 – 256

2-محمد المدني : الإتحافات السنية في الأحاديث القدسية ، تصحيح و تعليق محمود أمين النواوي – دار الجيل بيروت (د.ت) ، ص 134

3 – أبو عبد الله محمد البخاري : صحيح البخاري ، المجلد (4) الجزء (7) ، ص 170

والإسلام يعلمنا أن الإخلاص لله والعمل الصالح والدوام عليه وإن قل هو ما يكسب رضا الله ورحمته ، وأن الأخطاء وإن كانت جسمية سيغفرها الله بالتوبة ، وقد ورد في الحديث المشهور المتعلق بالصحابي حاطب بن أبي بلتعة بعد وشايته بالمسلمين « **لعل الله اطلع على أهل بدر فقال اعملوا ما شئتم فقد وجبت كلم الجنة أو فقد غفرت لكم** ... »[1]، لكن المؤمن الصادق – رغم المغفرة – يرغب دائما في رضا الله، لهذا قال الرسول صلى الله عليه وسلم عندما تعجب الناس من كثرة تعبده وقد غفر له ما تقدم من ذنبه وما تأخر :« **أفلا أكون عبدا شكورا** »[2] الحديث .وقد بنى الصوفية مقاماتهم على هدي من هذه المعالم النبوية ، فكان لديهم مقام التوبة ، الشكر ، الرضا . وهي المعاني التي مثلت البؤرة الدلالية في البيت الأول من القصيدة السابقة .ومن الظواهر البارزة –أيضا– في تعالق العفيف مع الأثر النبوي هي توظيفه لمصطلحات علم الحديث : (السند ، المتن ، العنعنة ، الرواية ...) نجد مثلا في :

يا صَاحِ هلْ صحَّ لنَا ما رَوى عنِ الصَّباحش الطائرُ المفصِحُ [3]

وفي : **رأيتُ قتْلى عن مُقلَتيْكِ فَفِي رِوايتي قتْلى بلاَ سنَدِ** [4]

ونجد أيضا في قوله :

يَروي عليكَ الصَّبا عنهُمْ صَحيحَ هوًى من الشَّذا ، فهْوَ نقَّالٌ وعطَّارُ [5]

وفي : **وسَرتْ بأنفاسِ الرُّبوعِ نُسيْمةٌ سَكءرى بنقْلِ حديثِها المتواترِ** [6]

وفي : **حدَّثَنا عَرْفُ نَسيمِ الصَّبا عنْ بانِ نجدٍ ، عن ظُبا حاجِرِ!**

عن أيْمنِ الحيِّ مِن عالِجٍ عنْ طِيبِ ذاكَ المَنزلِ العاطِرِ!

---

1 – أبو عبد الله محمد البخاري : صحيح البخاري ، المجلد (3) ، الجزء (5) ، ص10

2 - نفسه ، المجلد (1) ، الجزء (2) ص44

3 - عفيف الدين التلمساني ، ص76

4-نفسه ،ص 96

5-نفسه ، ص103

6-نفسه ، ص112

قالُوا جميعًا حَدثنَا الصَّبا مُخبِّرةً عنْ غُصنِ ناضِرِ

قالُوا سمِعْنا طائِرًا صادِحًا يُنشِدُ بيْتًا لِبَني عـامِرِ

ما أقبحَ السُّلوانَ منْ عاشِقٍ وما ألذَّ الوصلَ من هاجِرِ (1)

وقد جسدت هذه القصيدة مقصدية "العفيف" من توظيف مصطلح الحديث ، فبؤرة الدلالة تتجمع في البيت الأخير ، أما الأبيات الأولى فما هي إلا رغبة جامحة في إعطاء شرعية مقدسة على ما يعانيه من آلام الجوى .

و من المعلوم بأن "الحديث المتواتر " يأتي في الدرجة الثانية بعد القرآن الكريم ، بل يكون له حلمه و هذا ما دفع "العفيف" إلى ربط علاقات تعضيد قوية ليس مع النص النبوي في حد ذاته بل مع المعالم القوية المتحكمة في شرعية هذا النص و حجيته .

ولم يحدث أن وظف "العفيف" نصا نبويا بوصفه بنية أسلوبية مندغمة في النص الحاضر إلا لماما ، و من التقاطعات الهامة التي يمكن أن تستوقفنا في هذا الصدد :

ولي ليْلةٌ طَرقتْ بالسُّعودِ فحدِّثْ بما شِئتَ عَنْ ليْلتِي

فمَا كانَ أحسنَ مِنْ مجلِسِي ولا كَانَ أرفعَ مِنْ همَّتِي

بشمْسِ الضُّحى وبَدرِ الدُّجَى فعَنْ يمنَتي و عنْ يسْرتي !

وبتُّ ، و عَن خَبَري لاَ تسَلْ بذاكَ الَّذي ،و تِلكَ الَّتي (2)

ودون عناء نستحضر حديث الرسول صلى الله عليه و سلم عندما عرضت عليه قريش المال و الجاه و كلمت عمه أبا طالب في شأنه فرد قائلا : « يا عم ، والله لو وضعوا الشمس في يميني و القمر في يساري على أن أترك هذا الأمر حتى يظهره الله أو أهلك فيه ما تركته »[3] ويستعمل "العفيف" انزياحا دلاليا – كعادته – مرفوقا بتحويل أسلوبي على مستوى التركيب إذ تأتي الشمس مضافة إلى الضحى ، و يستبدل القمر بالبدر و يضيفه إلى الدجى ، فالشمس

---

1 – عفيف الدين التلمساني ، الديوان ، ص335

2- عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص 323

3- ابن هاشم السيرة النبوية ج 1 – تحقيق مصطفى السقا ، إبراهيم الأنباري – عبد الحفيظ شلبي ط2 – مطبعة الحلبي القاهرة 1955 ص 266

في الفكر الصوفي هي رمز الحقيقة المطلقة و البدر هو تجلي هذه الحقيقة .

إن الشاعر ينقل – بذكاء خفي – من النص النبوي السابق ظلاله الخفية و إيحاءاته العميقة المتمثلة في حقيقة التوكل ، حقيقة اليقين ، حقيقة الطمأنينة ، إذ كيف برجل واحد يقف أمام قومه أجمعين بمن فيهم عمه نصيره أبو طالب الذي كان يتمنى أن يُبقي عليه وعلى نفسه لهذا استعان الشاعر بأسلوب التفضيل « ولا كان أرفع من همتي » ، فالرسول صلى الله عليه وسلم كان عظيما في ذلك اليوم كذلك الشاعر كان عظيما في تلك الليلة التي "طرقت بالسعود" يستفيد "العفيف" – أيضا – من الأثري النبوي لكن هذه المرة في جانبه الفقهي المتمثل في (فرائض الصلاة وسننها ، والآذان ، و مناسك الحج ...)

و من أمثلة ذلك :

إنْ شاهدَتْ عطْفيْكَ أغصانُ النَّقا وسهَتْ فكيفَ لسَهوٍ لمْ تَسجُدِ؟ ! [1]

وبطريقة مغايرة قليلا :

وقفتْ ، وهَّمتْ بالسُّجودِ فعَاقَها سهْوٌ لأنَّ جَمالَ حسنِكَ أذْهشَا [2]

وفي توظيف الآذان و المؤذن يقول :

ما راعَني إلاَّ بلالُ الخالِ مِنْ خدَّيهِ في صُبحِ الجَبينِ يُؤذِّنُ [3]

أما عن مناسك الحج فقد تم توظيفها بحسب اصطلاح الصوفية [4] ، كالميقات الذي يعني طلب الرؤية و الصفا الذي يعني الروح ، و المروة التي تعني النفس و هكذا ... و ها هو العفيف نقول بشأنها :

هُناكَ بَيتٌ بالميقَاتِ مُغتَسِلاً فيهِ ، و في ذِي طوًى دمعَتي بهَاتِنِهِ

و لاَ اسْتلمْتُ ، ولا قبَّلتُ مِنْ حجَرٍ إلاَّ و خالُ سليْمى في مسَاكِنِهِ

ولا سَعى بِي إلى بَيْن الصَّفا قَدَمٌ ومروَةٍ لسِوَى قلْبي وساكِنِهِ

1- عفيف الدين التلمساني : ص 82
2- نفسه ص 128
3- نفسه ص212
4- ينظر : على زيعور : التفسير الصوفي للقرآن عند الصادق ، ص 111

ولاَ تحلَّلْتُ للإحْصارِ بَلْ دمُهُ من مهْجةِ القلبِ في أعْلى ضَمائِنِهِ
ولاَ حلَقتُ و لا قصَّرتُ ثمَّ سوَى شعورِ قلْبي يُناديهِ ، وظَاعِنِهِ
ولا أفضْتُ سوَى دمْعي لمُزدَلفِي إلاَّ لأرْمي حَصاهُ مِنْ مَواطنِهِ (1)

إننا لا نشعر بأهمية هذه الأشكال التناصية إلا من خلال المعجم الوظيفي الذي بعث في النص روحا جديدة نستشفها من خلال مقصدية التغيير التي تشوش على القارئ لكنها لا تصدمه بحكم وجود عنصر التبجيل و الاحترام الذييحف النصوص المقدسة عامة .

ومن البنى الدلالية الهامة التي تناولها "العفيف" وشكلت ظاهرة بارزة في شعره نجد دلالة "الرضاع"التي يمكن النظر إليها بوصفها قيمة روحية جوهرية في الفكر الصوفي ولتوضيح ذلك نستعين بالنماذج الشعرية الآتية :

– وإخْوانُ صدْقٍ في هَواها تراضَعُوا خلالَ الهوَى قبلَ الرَّحيقِ المختَّمِ (2)
– وفي المهْدِ أُرضِعتُ الغَرامَ ، وإنَّني لأَشِيبُ فيهِ ما بلَغتُ فِطامِي (3)
– أتَى ربعَها صَحبٌ كرامٌ تَراضَعُوا خلالَ الهوَى قبلَ الرحيقِ المختَّمِ
تكادُ المعَاني مِنْ فَصاحةِ لفْظِهِـمْ تلوحُ لعَينِ الناظِرِ المتوسِّمِ (4)
– يَا زَمانًا بالحمَى حبَّذا لوْ كَانَ دامْ
فيهِ كَمْ نِلْنا المُنى وتراضَعْنا المُدامْ (5)
– وصَبرِي عنْكُمُ شيْءٌ مُحالٌ ومَالي قَاتِلٌ إلاَّ الفِطامُ
إذا شاهَدتُكمْ زالتْ هُمومِي وإنْ غِبتمْ دَنا منِّي الحِمامُ (6)

1- عفيف الدين التلمساني : الديوان ص 249
2- نفسه ، ص214
3- نفسه،ص216
4- نفسه ، ص218
5- نفسه ، ص361
6-نفسه ، ص363

إن القراءة المتأنية لهذه الأبيات تبين بوضوح اشتراكها في فعل الرضاع الذي تم تصريفه في الزمن الماضي مع لفرد والجمع ، مرة مع ضمير المتكلم و أخرى مع الغائب ، عدا في البيت الأخيرين فقد ناب عن الفعل لفظ الفطام ، وهذا من قبيل تعريف الشيء بضده إن هذا التوظيف الدلالي إشارة واضحة إلى تمسك الصوفي العارف بالفطرة الناطقة من الأزل فهي الحبل المتين الذي يربطه بالحق سبحانه وتعالى .

وبالتالي فإن اختيار هذا الفعل« الرضاع » لم يكن عفويا بل هو استجابة لتداعيات نفسية يعيشها الصوفي بكل جوارحه .فالرضاع يوحي بأشد حالات التعلق وأحدِّ حالات الحاجة ، فهو في الأصل رمز لعلاقة المولود بأمه ، علاقة الفرع بالأصل ، إنها تلك العلاقة الطافحة بالحنان والرحمة ، ويكفي بأن يشترك مولودان غير أخوين في هذا الفعل الفطري العظيم حتى تكتب لهما أخوة المحارم ، وتستطيع أن نكشف –أيضا- دلالة الرضاع من خلال القراءة السيميائية لمعجزة الإسراء والمعراج التي تكشف لنا بعض الأسرار الدينية ففي اختيار النبي صلى الله عليه وسلم اللبن على الخمر دلالة رمزية توحي بأن الإسلام هو دين الفطرة ،ففي الحديث« ... **ثم أتيت بإناء من خمر وإناء من لبن، وإناء من عسل فأخذت اللبن فقال : هي الفطرة أنت عليها وأمتك ...** » [1]

والفطرة نفسها هي التي وردت في الحديث الشريف :« **كل مولود يولد على الفطرة فأبواه يهودانه أوينصرانه أويمجسانه كمثل البهيمة تنتج البهيمة هل ترى فيها جدعاء ؟** » [2] ثم يقول أبو هريرة واقرأو إن شئتم :« **فطرة الله التي فطر الناس عليها لا تبديل لخلق الله** » وهكذا يسكن الصوفي إلى داعي الحق في نفسه فيشعر بالحنان و الأنس مثل الرضيع الذي يجد بين ذراعي أمه و في حليبها أكبر نشوة .

هذه النشوة هي التي أشار إليها في قوله « تراضعنا المدام » و هو جمع بين متناقصين – دينيا – لكن مادام هذا الرضاع يؤدي إلى النشوة فلبنه مدام ، لكنها مدام روحية تسمو بالنفس و ترفعها إلى أرقى درجات الكمال .

لكن قد يستعمل الصوفي (اللبن) للدلالة على العلم كما ورد في قول ابن عربي :

و أرْضعتْنيَ ثدْيَ الوجودِ تحقُّقًا فمَا أنا مفْطومٌ و لاَ أنا راضِعُ [3]

1- أبو عبد الله محمد البخاري : صحيح البخاري ، المجلد (2) ، الجزء (4) ، ص249

2-نفسه ، المجلد (1) ، الجزء (2) ، ص104

3- ابن عربي : ترجمان الأشواق – دار صار – بيروت 1992 ، ص 34

ونستشف من البيت إحالة إلى الحديث الشريف : « **بينا أنا نائم أتيت بقدح لبن فشربت حتى إني لأرى الري يخرج في أظفاري ، ثم أعطيت فضلى عمر بن الخطاب قالوا : فما أوّلته يا رسول الله ؟ قال : "العلم"**» [1]

ونستبعد أي تقاطع نصي بين "العفيف" و بين "ابن عربي" بسبب ذلك التركيب الصوفي المحض "ثدي الوجود" الذي أيسبق أن شهدته الشعرية العربية القديمة إلا بعض النماذج الحية عند الشعراء المحدثين كأبي نواس و أبي تمام و المتنبي ، بالإضافة إلى أن العلم لا يُشبع منه أبدا وهو ما أوحى إليه الشطر الثاني من البيت .

و على الرغم من ذلك فإننا نستشعر تحريضا سريا على ضرورة التكامل بين الفطرة و العلم لأن الفطرة السليمة قد تدنس إذ هبت عليها رياح الجهل .

1) – أبو عبد الله محمد البخاري : صحيح البخاري ، المجلد (1) ، الجزء (1) ، ص29 .

الخاتمة

ليس من السهل الخروج بصياغة اختزالية لهذا البحث ، وذلك لعمق التجربة الصوفية التي قد تعجز أمامها الأدوات النقدية في محاصرة مكنوناتها الأسلوبية والموضوعاتية ولكن يبقى أن نكتفي بالأهم مما بدا لي واضحا ، ومما استطعت إدراكه من خلال التحليل التناصي بوصفه مرتبة من مراتب التأويل .

ففي الفصل النظري اقتربت من الظاهرة التناصية وتعرفت على عمقها الفلسفي الذي يمكن اختصاره في مقولة الإمام علي ((لولا أن الكلام يعاد لنفد)) فوحده آدم عليه السلام هو المخلوق الأسطورة الذي لم يستفد من الكلام المكرور وإنما تلقاه من ربه مباشرة ، ولهذا فإن المبحث التناصي يتجاوز السؤال البديهي : لماذا يعاد الكلام ؟ ويتعداه إلى السؤال الجوهري : كيف يعاد الكلام ؟

وفي الإجابة عن هذا السؤال في حقل الإبداع الأدبي ظهرت نظرية التناص بوصفها فعالية إبداعية ونقدية في آن واحد .

وراح أصحاب هذه النظرية يتفننون في تقديم التعاريف المختلفة التي تجمع كلها على أن النص الأدبي غير قابل للفهم إلا من خلال الكشف عن تقاطعاته مع نصوص أخرى ، وفعلا هذا ما لمسته جليا في تعاملي مع نصوص الشاعر ((العفيف)) حيث كان التناص الأداة الفعالة في تفكيك النص وتفجير طاقاته الدلالية الكامنة فيه .

ففي الفصل الثاني المتعلق بتجليات الرمز الصوفي لاحظت دوافع الأسلوب الترميزي عند العفيف ، فكانت مرة بالاحتراس من الاطلاع على أسراره الروحية ، ومرة أخرى في شعوره بعجز اللغة عن استيعاب التجربة التي لا تخضع للعقل وإنما لمعارف ذوقية قد يكون إيقاع الصمت أفضل مترجم لها .

ولهذا لا نعجب إذا لجأ العفيف إلى الرمزين الغزلي والخمري ففيهما وجد ضالته كباقي شعراء الصوفية ، ومن خلالهما أسست الشعرية الصوفية لنفسها مسارا إبداعيا جديدا تقوم دعائمه على التجربة الشعورية الحسية ممثلة في أقوال أشهر الغزليين والخمريين الحسيين ، فكان الرمز الغزلي مناسبا حين الكلام عن المحبوب ، أما حين الكلام عن الحب نفسه فيفضل استعمال الرمز الخمري .

وعلى الرغم من اللجوء إلى أسلوب الترميز عند العفيف فإنه يلجأ في مواضع كثيرة من الديوان إلى المحاكاة التقليدية وبخاصة في البنى الغزلية إذ لا نلمس أي صياغة جديدة لهذه البنى وإنما كل ما نجده هو تحميل دلالي لوحداتها للحصول على المعنى الباطني المقصود بذاته .

وقد يكون مرد ذلك التأثر الفني للعفيف بالشعراء الأعلام أمثال أبي نواس وأبي تمام والبحتري والمتنبي ... إلخ والذين يشكلون مرتبة فنية تجمع بين الحسي والمعنوي وهي مرتبة البرزخ في الفكر الصوفي ، إلا أن العفيف يحاول التعالي على هذه المرتبة ولو كان هذا التعالي افتراضيا .

أما تأملي في الفصل الثالث المتعلق بالتناص الديني فقد وجدت العفيف استلهم النصوص القرآنية والتي كان حضورها قويا تجلى في أكثر من أربعين موضعا تناول فيها موضوعات متشابكة ومتشعبة مثل ((النشأة الأولى ، العهد الأزلي ، التماهي النبوي ، التجلي الإلهي ، الاستواء ...)) ومثل التماهي النبوي ظاهرة ملفتة للانتباه شملت ((آدم ، إبراهيم ، موسى ، محمد)) عليهم السلام وهذا لاستمداد شرعية دينية تسمح بالأداء التواصلي بين الشاعر والمتلقي من جهة والظهور بمظهر العارف الواصل من جهة أخرى .

أما الأثر النبوي فلم يشغل حيزا كبيرا في الديوان وقد يكون السبب في ذلك الاكتفاء بحجية النص القرآني . ومن الموضوعات التي وقف عنها الشاعر في هذا الفضاء التناصي هي الحديث عن الحقيقة المحمدية بأخلاقها وأنوارها وإشراقاتها ، كما استفاد أيضا من الأحاديث النبوية المتعلقة برمزية اللبن في الفكر الإسلامي كالدلالة على الفطرة والطهارة والعلم ...

وأخيرا فقد أظهر البحث أن التناص مثل أداة فنية وبديلا شرعيا يسمح بالممارسة الحرة في استنطاق الذات وكسر جدران الصمت التي تقيد المبدع ، وهو في الوقت نفسه قيمة جمالية تفتح آفاقا واسعة أمام القارئ ليستمتع بلذة النص وعقد وفاق مع سلطته .

المصادر والمراجع

أولا : باللغة العربية :

-القرآن الكريم

1-آبادي ، الفيروز : القاموس المحيط ، ج 2 ـدار الفكر بيروت 1965

2-ابن خلدون ، عبد الرحمن : المقدمة –شرح وتقديم محمد اسكندراني ط(2) دار الكتاب العربي بيروت 1998

3-ابن شداد ، عنترة : الديوان –دار صادر –بيروت 1980

4-ابن طباطبا ، محمد بن أحمد : عيار الشعر ، تحقيق محمد زغلول – منشأة المعارف بالاسكندرية 1981

5-ابن عربي : -ترجمان الأشواق –دار صادر –بيروت 1992

– الخيال : عالم البرزخ والمثال –جمع محمد محمود الغراب –مطبعة زيد بن ثابت دمشق 1984

6-ابن فارس : الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها –تحقيق أحمد صقر –دار إحياء الكتب لعربية – بيروت 1977

7-ابن الفارض : الديوان ، دار بيروت للطباعة والنشر 1983

8-ابن كثير : عماد الدين أبو الفداء : تفسير القرآن العظيم –دار الأندلس بيروت –(د.ت)

تفسير القرآن العظيم –دار الثقافة للنشر والتوزيع –الجزائر 1990

9-ابن الملوح ، قيس : الديوان ، دار صادر –بيروت –د.ت

10-أبو تمام ،حبيب بن أوس : الديوان ج1 –محمد عبدو عزام ط(2)– دار المعارف بمصر 1969

11-أبو فراس ، الحارث بن سعيد ، الديوان –دار صادر –بيروت –د.ت

12-أبو نواس ، الحسن بن هانئ : الديوان تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي دار الكتاب العربي –بيروت –د.ت

13-أديوان ، محمد : سؤال الحداثة في الشعرية العربية القديمة –ط1 –شركة النشر والتوزيع –الدار البيضاء 2000

14-اسماعيل ، عز الدين : روح العصر ، دار الرائد العربي –بيروت 1972

15-الامدي ، أبو القاسم الحسن بن بشر : الموازنة بيتن شعر أبي تمام والبحتري تحقيق السيد أحمد صقر –دار المعارف بمصر 1961
16-أنجينو ، مارك : في أصول الخطاب النقدى –ترجمة أحمد المدني –دار الشؤون الثقافية –بغداد 1978
17- باختين ، ميخائيل : الخطاب الروائي –ترجمة محمد برادة –ط(1) –دار الفكر القاهرة 1987
18- باشا ، عمر موسى : العفيف التلمساني شاعر الوحدة المطلقة –منشورات اتحاد الكتاب العرب –دمشق 1982
19- البحتري ، أبو عبادة الوليد : الديوان ج1 ، ج2 –دار بيروت للطباعة والنشر لبنان 1978
20- البخاري – أبو عبد الله محمد بن إسماعيل : صحيح البخاري ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، شركة الشهاب ، الجزائر ، 1990
21-بلعلى ، آمنة : تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ط1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر 2002
22-بنيس ، محمد :-ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب –المركز الثقافي العربي الدار البيضاء 1985
-الشعر العربي الحديث : بنياته وإبدلاتها ط1 –دار توبقال للنشر –الدار البيضاء 1990

23-الجاحط ، أبو عثمان عمرو بن بحر : الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ج 1 ـدار الكتاب العربي –بيروت 1969
24- الجرجاني ، أبو بكر عبد القاهرين عبد الرحمن : دلائل إعجاز –بحث وتقديم علي أبو زقية –موفم للنشر –الجزائر 1991
25-الجرجاني ، علي بن عبد العزير : الوساطة بين المتنبي وخصومة تحقيق علي البيجاوي ومحمد أبو الفضل ط3 –دار القلم بيروت 1986
26-جهاد ، كاظم : أدزنيس منتحلا ، ط2 –مكتبه مدبولي –مصر 1993
27- حامد أبو زيد ، نصر : مفهوم النص : دراسة في علوم القرآن –المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء –(د.ت)
28- حسان ، عبد الكريم : التصوف في الشعر العربي نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري –مكتبة الانجلو مصرية 1954
29- الجلاج ، الحسين بن منصور : كتاب الطواسين ، دار النديم للصحافة والنشر والتوزيع القاهرة 1989
30-حمودة ، عبد العزيز : المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية – مطابع الوطن الكويت 2001
31-خفاجي ، محمد عبد المنعم : الأدب في التراث الصوفي –مكتبة غريب الفجاله مصر 1980
32-الرضي ، الشريف : الديوان ج1 /2 –دار بيروت للطباعة والنشر 1981
33-رماني ، ابرهيم : الغموض في الشعر العربي الحديث –ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1991
34-زايد ، علي عشري : استدعاء الشخصيات التراتية في الشعر العربي المعاصر –دار الفكر العربي ، القاهرة 1998
35-الزوزني ، أبو عبيد الله الحسين بن أحمد : شرح المعلقات السبع ،ط5 –دار الكتاب العربي بيروت 1999
36-زيعور ، علي : التفسير الصوفي عند الصادق ط(1) دار الأندلس –بيروت 1979
37-سبانو ، أحمد غسان : ابن سينا في دوائر المعارف العربية والعالمية دار قتيبة –دمشق 2000
38-السد ، فور الدين : الأسلوبية وتحليل الخطاب –دار هومة الجزائر 1997
39-السعدني ، مصطفى : تأويل الأسلوب : قراءة حديثه في النقد القديم منشأة المعارف بمصر –(د.ت)
40-السيوطي : جلال الدين عبد الرحمن : الاتفان في علوم القرآن ج1 –2 عالم الكتب –بيروت –د.ت
41-صبح علي صبح : الأدب الاسلامي الصوفي حتي نهاية القرن الرابع الهجري ط(2)المكتبة الأزهرية للتراث مصر 1997
42-ضيف ، شوقي : العصر الجاهلي –دار المعارف بمصر 1977
43-طبانة ، بدوي : السرقات الأدبية ، ط(2)المكتبة الأنجلومصرية القاهرة 1969
44-عبد الصبور ، صلاح : حياتي في الشعر –دار العودة –بيروت 1969
45-عباس ، إحسان : تاريخ النقد الأدبي عند العرب –دار الثقافة بيروت 1971

46-عزام ، محمد ،النص الغائب منشورات اتحاد الكتاب العرب –دمشق 2001
47-العسقلاني : أحمد بن علي بن حجر : فتح الباري شرح صحيح البخاري –ج(2)دار المعرفة –بيروت –د.ت
48-العسكري ، أبو هلال : الصناعتين : الكتابة والشعر ، تحقيق د.مفيد قميحة ط(1)–دار الكتب العلمية ، بيروت 1981
49-العشماوي ، محمد زكي : قضايا النقد الأدبي دين القديم والحديث –دار النهضة العربية –بيروت 1979
50-العميدي ، أبو سعيد محمد بن أحمد : الابانة عن سرقات المتنبي تحقيق ابراهيم الدسوقي البساطي –دار المعارف بمصر 1961
51- عيد ، رجاء : –التراث النقدي : نصوص ودراسة –منشأة المعارف بالاسكندرية 1983
52-الغدامي : عبد الله محمد : الخطيئة والتفكير : من النبوية إلى التشريحة ط(3) دار سعاد الصباح –الكويت 1993
53-فضل ، صلاح : انتاج الدلالة الأدبية : قراءة في الشعر والقص والمسرح هيئة قصور الثقافة –القاهرة 1993
54-فيدوح ، عبد القادر : الرؤيا والتأويل ط(1) –ديوان المطبوعات الجامعية وهران 1994
56-القسطلاني : أبو العباس شهاب الدين : إرشاد الساري لشرح صحيح البخاري وبهامشة صحيح مسلم بشروح النووي ج10 –دار الكتاب العربي بيروت 1983
57-القيرواني ، ابن رشيق : العمدة في صناعة الشعر ونقده –تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ج(2) –ط5 دار الجيل بيروت 1972
58- كوهن : جان : نبيه اللغة الشعرية – ترجمة محمد الولي و محمد العمري ، ط1 دار توبقال للنشر – الدار البيضاء ، 1986
59- لحمداني ، حميد : أسلوبية الرواية ، مدخل نظري ط1 ، منشورات دراسات سال –الدار البيضاء 1989 .
60- مبارك ، زكي : الصوف الإسلامي في الأدب و الأخلاق – المكتبة العصرية للطباعة و النشر ، د–ت
61- مجاهد ، أحمد : أشكال التناص الشعري : دراسة في توظيف الشخصيات التراثية الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998
62- المحلي و السيوطي ، جلال الدين : القرآن الكريم بها مش تفسير الإمامين الجليلين – ج2 – شركة الشهاب للنشر و التوزيع – الجزائر (دت)
63- محمود ، زكي نجيب : مع الشعراء ط2 – دار الشروق 1980
64- المسدى ، عبد السلام : في آليات النقد – دار النشر – تونس 1994
65- – مرتاض ، عبد الملك : في نظرية النقد – دار هومة – الجزائر 2002
66 – مفتاح ، محمد : * تحليل الخطاب الشعري : إستراتيجية التناص ط (3) المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء 1992
* دينامية النص – ط1– مركز الثقافة العربية الدار البيضاء 1987
* المفاهيم معالم : نحو تأويل واقعي – المركز الثقافي العربي – ط1– الدار البيضاء 1999
67 – نصر عاطف جودة : شعر عمر بن الفارض : دراسة في فن الشعر الصفي ط(1) دار الأندلس – بيروت 1982
– الرمز الشعري عند الصوفية – ط3 دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع بيروت 1983
68- الوكيل ، سعيد : تحيل النص السردي : معارج أبن عربي نموذجا الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998
69- يقطين – سعيد : إنفتاح النص الروائي – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – د.ت .

الدوريـات :

– مجلة البيان – ع 353 – الكويت 1999
– مجلة العرب و الفكر المعاصر ع 3 سنة 1988
– مجلة علامات في النقد الأدبي ع 12 جدة 1991
– مجلة الفكر العربي المعاصر ع 97/96

- مجلة الميرز – ع 12 – الجزائر 1990

ثانيا : باللغة الأجنبية :

Barthes, Roland : : Le plaisir de texte , seuil Paris 1973

Genette , Gerard : Palimpsestes, seuil , Paris , 1982

Seuil , coll , poétique , éd seuil Paris 1987

Kristiva , Julia : Semeiotike , Recherches pour une semanalyse , seuil Paris 1969

Robert , Paul , Le grand Robert de la langue Français Tome IX , Paris 1985

فهرس الموضوعات

الفصل الأول : التناص بين المفهوم والمصطلح .

. مقاربة التناص في النقد القديم 05

. مفهوم التناص في النقد الحديث 16

. أنواع التناص ومستوياته 24

. آليات التناص 30

الفصل الثاني : تناص الرمز الصوفي عند العفيف .

. توطئة 33

. تجلي الرمز الغزلي 35

. تجلي الرمز الخمري 54

الفصل الثالث : التناص الديني عند العفيف .

. توطئة 73

. حضور النص القرآني 75
. حضور الأثر النبوي 104
. الخاتمة 116
. قائمة المصادر والمراجع.
. فهرس الموضوعات .