الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعــة الجـزائـر 2 كليّة اللغة العربية و آدابها واللغات الشرقية

أبو القاسم سعد الله قسم اللغة العربية وآدابها

تَأْوِيلُ الرَّمْزِ الصُّوفِيّ في شِعْرِ ابْنِ الفَارِضِ

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم

في تخصص: الأدب العربي قديما وحديثا

إعداد الطـالب: حسين مشارة

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الجامعة	الوظيفة
أ. د. نذير بوصبع	جامعة الجزائر 2	رئيسا
أ. د. فاتح علاق	جامعة الجزائر 2	مشرفا ومقررا
أ. د. محمد بن منوفي	جامعة الجزائر 2	عضوا مناقشا
د. زاوي لعموري	جامعة الجزائر 2	عضوا مناقشا
أ. د. سعيدي دراجي	المدرسة العليا للأساتذة ببوزيعة	عضوا مناقشا
أ. د. آمنة بلعلى	جامعة تيزي وزو	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2019 / 2020 م

1440 / 1441 ه

بسم الله الرحمن الرحيم

قَالَ اللهُ تَعَالى:

﴿ ...وَأَنزَلَ اللَّهُ عَلَيْكَ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَعَلَّمَكَ مَا لَمْ تَكُن تَعْلَمُ وَكَانَ فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكَ عَظِيمًا﴾

سورة: النساء، من الآية: 113.

الإهـداء :

إِلَى المَبْعُوثِ رَحْمَةً لِلْعَالَمِينَ محمدٍ النَّبِيّ العَرَبِيّ الأَمِينِ،

صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وعَلَى آلِهِ وصَحْبِهِ أَجْمَعِينَ.

إِلَى وَالِدَتِي ....،

إِلَى رُوحِ وَالِدِي الذِي عَاشَ ومَاتَ مُحِبًّا لِابْنِ الفَارِضِ وشِعْرِهِ،

إِلى زَوْجَتِي، وأَبْنَائِي: أَسْمَاءَ وعَبْدِ الحَيّ وإِلْيَاسَ ومَوَاهِبَ،

إِلَى جَمِيعِ مُعَلِّمِيَّ وأَسَاتِذَتِي،

إِلَى أَصْدِقَائِي وزُمَلَائِي،

إِلَى كُلِّ أَصْحَابِ الفَضْلِ والخَيْرِ،

أُهْدِي ثَمَرَةَ هَذَا العَمَلِ.

المقدمة:

ما يزال النص الشعري الصوفي يدهش القرّاء بما يثيره من مشكلات في مسألة خلو مدونة المختارات الشعرية العربية منه، وبما فيه من أفكار ذات طبيعة دينية تعكس قضايا التصوف في السلوك والفكر عكْسًا يأخذ صورة العَرْض حينا، ومظهرَ الحجاج أحيانا أخرى تبعا لكثير من المشاهد القَلِقَةِ في تاريخ هذا المسار الذي كُتِبَ له أن يتراوح موقفُ الناس منه بين القبول والرفض منذ بدايات تَمَيُّزه في الفكر.

وتبعا لذلك كان شعر ابن الفارض موضوعا خصبا للتجاذب في مستوى القراءة العامة، بين من يجعله في أعلى درجات الإبداع ومن ينزل به إلى أوصاف التقليد والتكلف...، غير أن ذلك لا ينقص من قيمة الشعر التي كانت محل اهتمام لدى بعض النقاد المعاصرين وتخصصهم فيه ضمن ما يمكن أن يسمى بالظاهرة الشعرية الفارضية بعد أن شهد ديوانه انتشارا واسعا في كل البلاد العربية وبعض البلاد الغربية، وكان موضوعا لكثير من الدراسات المتخصصة مثل دراسة الأستاذ عباس يوسف الحداد: (الأنا في الشعر الصوفي: ابن الفارض أنموذجا) ودراسة الأستاذ رمضان صادق بعنوان (شعر ابن الفارض: دراسة أسلوبية)، وكتاب الأستاذ عاطف جودة نصر (شعر ابن الفارض دراسة: في فن الشعر الصوفي)، ودراسة الأستاذ عبد الخالق محمود (شعر ابن الفارض في ضوء النقد الأدبي الحديث)، بالإضافة إلى ما حظي به ديوان ابن الفارض قديما من الشروح العامة أو الجزئية لبعض قصائده.

وكان من وراء توجهنا إلى هذا البحث جملةٌ من الدوافع الذاتية، تتعلق بميلنا منذ الصغر إلى المشرب الصوفي وحضورنا في جلسات (القصيد) بأشعارِ أعلامِ هذا الشعر من أمثال: محمد شرف الدين البوصيري وعبد الرحيم البرعي وعمر بن الفارض...، بالإضافة إلى الدوافع الموضوعية المتعلقة بمسائل القراءة والتأويل التي تعد في الوقت الراهن من بين أشهر موضوعات البحث في مجالات اللغة والأدب والفلسفة في معظم بلاد العالم، عبر العديد من المحاولات التي تسعى إلى تحديد ضوابط التأويل بما يضمن الوصول إلى فهم النص وإدراك الحقيقة، ومنها محاولات المتصوفة وجهودهم المتميزة في مجال التأويل، وقد اخترنا لبحثنا هذا عنوان **(تأويل الرمز الصوفي في شعر ابن الفارض)**، وهو تكملة وتوسيع لمشروعنا السابق في مذكرة الماحستير: (رمزية المكان في شعر ابن الفارض) الذي اقتصرنا فيه على الرمز المكاني من دون غيره من الرموز واكتفينا في فصله التطبيقي بما ورد منه في قصيدة التائية الكبرى، واعتمدنا فيه على شرح الشيخ القاشاني فقط، كما كان بحثنا مركزا في الخصائص الرمزية الصوفية.

أما بحثنا هذا فقد وسعناه ليشمل كل أنواع الرمز الصوفي في شعر ابن الفارض، وليغطي كل قصائد الديوان الذي قام بضبطه وتحقيقه الأستاذ: عبد الخالق محمود، ويمتح من خمسة شروح تناولت ما في تلك القصائد من المقاصد، وقد اخترنا الاعتماد على تلك الشروح لأنها تضمنت الشروط الأساسية لموضوع بحثنا المتعلق بما يتجاوز حدود الشرح إلى التأويل للرموز والإشارات وردّها إلى غاياتها الصوفية، وما يتخلل ذلك

من الروابط الجامعة بين التصوف والرمز والتأويل بحكم ما يعطيه السياق الفكري الصوفي للمؤول من قوة في إنتاجية القراءة التأويلية، ترتقي بالعلامات الدالة في اللغة من مستوى بلاغية الصورة المحكومة بالعلاقات الرابطة بين الحقيقة والمجاز إلى مستوى أدبية الرمز في كثافته وإطلاقه.

إن النص الذي نبحث فيه ذو طبيعة تأويلية يحاول تفسير وتوضيح وبسطَ ما هو غامض أو مستغلق أو خفي وراء تلك الرموز الشعرية المركّزة والإشارات الكثيفة ذات الصبغة الصوفية المتعالية حتى على فهم أكثر الطبقات المثقفة من الناس...، وإزاء ذلك كان أفضل منهج نقارب به مدونتنا هو التفكيك (LA DECONSTRUCTION) لأنه المنهج الكفيل بإعادة بعث مجال البحث في هذا النوع من النصوص من جديد، ولا يمكن أن نتصور أن محاولات القراءة والتأويل قد أغلقت تجاه الشعر الصوفي مهما كان حجم ما كتب فيه من شروح وتأويلات، ثم إن هذا التعدد في المصنفات التي كتبت في شرح شعر ابن الفارض وتضمنت تأويلات رموزه ما هو إلا دليلٌ على انفتاح باب القراءة وتعدده فيه، مما يسمح للقارئ أن يبدع في تحقيق قراءته في عالم الوجود الفكري الإنساني وهو – أي تعدد القراءات – مظهرٌ خصب للاختلاف في رؤية كل رمز حسب الحال والتجربة وما فيهما من تفرد...، والتفكيك هو المنهج الكفيل بالبحث عن المعاني الخفية والأبعاد المقصودة والعلاقات المتحكمة في إنتاج النص ومحاولة

الإمساك ببعض التوترات أو الفجوات التي يمكن أن تحدث بين التأويلات المتعددة للرمز الشعري أو التي يمكن أن تظهر في التأويل الواحد بين زمن كتابته وزمن قراءته.

ونحن إذ نتبنى المنهج التفكيكي ننطلق من موقف نقدي لا نتجاوز في اختيارنا إطارَ بحثِنا المحدد بالنص الشعري الذي يتضمن كثيرا من الرموز الصوفية وبنصوص شروحه المتعددة التي احتوت على كثير من التأويلات المختلفة لتلك الرموز وتعبّر عن أقوال أصحابها ومواقفهم في محاولاتهم الشاقة والشجاعة لتبسيط وتفريع وتفصيل ما أُجْمِلَ في كثافة الرمز، وكان اختيارنا على عرض إجراءات التفكيك التي أدت إلى إنتاج المعنى في النص التأويلي ممثلة في آليات الاشتقاق والوصف والسياق، آملين أن تفضي بنا إلى الوقوف على ما بين البنيتين السطحية والعميقة للرمز الصوفي من روابط في مختلف أنواعه: المرأة والخمر والمكان والعدد والحرف.

وما من شك في أن بعض متعلقات هذا المنهج هي التي وجَّهت مسار التأويل إلى سلوك هذا النوع من الكتابة الخطرة، بعدما تحقق تدوين هذا الزخم من الشروح لشعر ابن الفارض، فيبادر بعض المؤولين إلى كتابة شرح آخر انطلاقا من فكرة الإرجاء (أو التأجيل) ووصولا إلى إنجاز (الكتابة)، وكان دافعهم الأول هو تباين ثنائية الحضور والغياب بين تحقق الرمز بصفته دالا وغياب المعنى التأويلي الصحيح الذي يراه باعتباره مدلولا، ولهذا فإن اختيارنا للمنهج التفكيكي تقتضيه طبيعة النص التأويلي، مثلما يُعتبر التأويلُ المنهجَ المناسبَ لقراءة النصوص الرمزية.

ونأمل في هذه المحاولة أن نقف عند بعض الإشكاليات المطروحة ومنها: ما المقصود بالتأويل وما هي حدوده، وما هي أسسه عند المتصوفة؟ وما الذي يميز صوفية الرمز عند ابن الفارض؟ ثم ما هي دوافع المؤولين للاشتغال بالتأويل الاشتقاقي؟ وما هي آليات الوصف في الرمز وما المعاني التي يشير إليها في التأويل؟ وما هي أنواع التأويل السياقي وكيف يتم توجيهها لخدمة المشرب الصوفي، وهل يمكن للتأويلات الصوفية – بما فيها من معارف كلية – أن تصمد أمام التجدد الزمني؟

وللإجابة عن ذلك قسَّمْنا البحث إلى تمهيد وبابين بثلاثة فصول لكل منهما، أما التمهيد فقد عرضْنَا فيه بسطا موجزا عن القضايا العامة المرتبطة بالتأويل منذ سعي الإنسان الأول إلى إدراك الحقيقة في نفسه وفي الكون، عَبْر بعض مظاهر الفكر الأسطوري ثم الفكر الهرمسي، وصولا إلى نزول القرآن بما فيه من إعجاز، وتميُّزِ الفكر الصوفي في فهمه وتأويله، أما الفصل الأول من الباب الأول النظري فقد عرضنا فيه الظروف التاريخية والفكرية المغذّية للفكر التأويلي، مركزين على بيان الشروط والحدود، وتحديد العوامل المساعدة على إنتاج التأويل الجيد ثم عرضنا بعض المفاهيم الملتبسة مع مصطلح التأويل أو الملازمة له كالسياق والقراءة والتفسير والهرمنيوطيقا والترجمة، واختصَّ الفصلُ الثاني بعرض الأبعاد الفكرية التي يمتح منها التأويلُ عند المتصوفة مُمَثَّلةً في الفلسفة والفن والدين، وعرضنا في الفصل الثالث بَسْطاً حول الرمزية الشعرية الصوفية تضمَّنَ مفهومَ الرمز الشعري والفرقَ بينه وبين ما يلتبس به من المفاهيم

كالعلامة والإشارة والصورة وصولا إلى وظائف الرمز ومفهومه، ثم ما يتميز به الرمز الشعري عند الصوفية منذ بدايات ظهور التيار الصوفي في بغداد، وأصل تسمية (صوفي) وأشهر الأعلام فيه والعلاقات الرابطة بين التصوف والشعر، ثم عرضنا بسطا عن حياة ابن الفارض والعناصر المكونة لصوفية الرمز الشعري عنده، ثم تناولنا في الباب الثاني التطبيقي تصنيفات بثلاثة فصول لِما وجدناه من تأويلات لمختلف الرموز، الأول في التأويل الاشتقاقي الوارد في الأسماء وفي الأفعال وفي المشترك اللفظي وفي الاشتقاق داخل النص التأويلي نفسه، وتناولَ الفصلُ الثاني التأويلَ الوصفي من جهة آلات التقاط الموصوفات في الذات الواصفة وهي الحواس مفردةً ومجتمعةً، ومن جهة أصناف الموصوفات نفسها في التأويل بدءًا بذات الله تعالى، ثم أوصاف المخلوقات من الرسل والخلفاء الراشدين والأولياء وعامة أهل التصوف، وفي الفصل الثالث تناولنا التأويل السياقي بمختلف أنواعه كالفكري والحجاجي والعجائبي إلى جانب بعض النماذج عن أقصى درجات التأويل وصولا إلى بعض الفجوات الحاصلة في هذا المسار التأويلي، وانتهينا إلى خاتمة لخصت النتائج المتوصل إليها، وأَضفنَا بعدها ملخصا للبحث باللغة الإنجليزية، تتبعُهُ قائمةٌ بالمصادر والمراجع التي أنارت طريقنا لإنجاز هذا البحث.

أما أهم المصادر التي اعتمدنا عليها، فهي أولا القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف بحكم طبيعة الموضوع الدينية، ثم ديوان ابن الفارض في نسخته التي حققها

الأستاذ عبد الخالق محمود، ومتون الشروح التي تناولت ما في الديوان من الرموز بالتأويل الصوفي المساوق لطبيعة تلك الرموز، وهذه الشروح هي:

1-(مُنْتَهَى المَدَارِك ومُشْتَهَى لُبِّ كُلِّ كَامِلٍ وعَارِفٍ وسَالِكٍ) للشيخ سعد الدين الفرغاني.

2-(كشْفُ الوُجُوهِ الغُرّ لمَعَاني نَظْمِ الدر) للشيخ عبد الرزاق القاشاني.

3-(شرح تائية ابن الفارض) للشيخ داود بن محمود القيصري.

4-(شرح ديوان ابن الفارض) للشيخ حسن البوريني.

5-(شرح ديوان ابن الفارض) للشيخ عبد الغني النابلسي.

ويعود اعتمادنا على هذه الشروح المتعددة لأسباب عِدّةٍ؛ أولها: يتعلق بالمنهج التفكيكي المتبع الهادف إلى الإمساك بالتوترات والفجوات الكامنة في هذا النص التأويلي المتعالي باتكائه على النصوص الحجاجية الدينية المتعددة، والثاني: أن تلك الشروح جزئية؛ فالثلاثة الأولى اقتصرت على شرح التائية الكبرى، والرابع والخامس اقتصر المطبوعُ منهما على شرح الديوان ما عدا التائية الكبرى، لذلك كانت تشكل في مجموعها تكاملا في شرح الديوان، وقد اعتمدنا إلى جانب ذلك على مجموعة من المراجع في الجانب النظري منها: (فلسفة التأويل) لغادامير، و(القراءات المتصارعة) لأرمسترونغ، و(التأويل بين السيميائية والتفكيكية) لأمبرتو إيكو، و(الخطاب والتأويل) لنصر حامد أبي زيد، و(حدود التأويل) لوحيد بن بوعزيز، و(النص بين القراءة

والتأويل) ليحيى رمضان وإدريس مقبول، و(الرمز الشعري عند الصوفية) و(النص الشعري ومشكلات التفسير) لعاطف جودة نصر، و(الفهم والنص) لبومدين بوزيد...

أما أهم الصعوبات اتي اعترضتنا فهي أولا صعوبة تصنيف النماذج التأويلية في الجزء التطبيقي بسبب تقاطع العناصر الاشتقاقية والوصفية والسياقية فيها...، وثانيا طبيعة الموضوع المتداخلة بين الفكر والاعتقاد، بحيث كانت مسارات الدراسة في جانبها النقدي الأدبي في المرمى المباشر للتوجيهات النصية التأويلية الحجاجية منها بصفة خاصة، ولكن هذه الصعوبة شكلت – من جانب آخر – متنفسا ذوقيا أتاح لنا قدرا من المتعة في قراءة هذا النوع من النصوص الموسوعية وأفدنا به كثيرا في مختلف المعارف الأدبية والدينية والنفسية والطبيعية.

ولا يسعني في ختام هذا العرض إلا أن أزف أبلغ عبارات الشكر والعرفان والتقدير والامتنان لِمُعَلِّمِي المشرف الأستاذ الدكتور: **(فاتح علاق)** على ما رعى وبذل، ووجه وأشار عليّ في مختلف مراحل هذا البحث، وقد أرهقته بكثرة أسئلتي حول إشكالياته منذ الخطوات الأولى، وببعض مسؤوليات المتابعة الإدارية، أدعو الله عز وجل أن يجازيه بها خير الجزاء وأن يمتعه بموفور الصحة والمعافاة وأن يهيء له أسباب الرضى والقبول منه تعالى.

كما أشكر أساتذتي من جميع أعضاء اللجنة الموقرة الذين اجتهدوا في تصويب ما في هذا البحث من الفجوات، وتَعِبوا في تتبع ما تخلله من الهنّات، ولن تكون له أية

قيمة من دون توجيهاتهم وتصويباتهم وإفاداتهم، وأشكر أيضا كل من ساعدني من الزملاء والأصدقاء على دعمهم ونصحهم وتوجيههم، والله الموفق إلى كل خير.

إزمير في يوم الأربعاء: 13 مارس 2019.

التمهيـــد:

منذ بداية انعكاس موجودات الكون على المعرفة الذاتية للإنسان الأول عبْر الحواس وهو يسلك طريق بحثه الطويل عن حقيقة تلك الموجودات، وكلما تعرّف على شيء منها تعرف على شيء من ذاته، وأخذت معرفته بنفسه وبأشياء العالم تتزايد وتتفاعل بتوسّع ما يصله من عوالم الحس الظاهر في الطبيعة كالبرق والرعد والمطر والرياح والنجوم... ثم الذي يليه من عالم الكائنات الأخرى كعالم الحيوان والنبات.

غير أن انحصار اهتمام الإنسان حينئذ في مجال الحاجات الفطرية الأولى ألقى بظلاله على ملامح فكره فاتسم بالبدائية والتلقائية، لكنّ درجاتِ وَعْيه ما لبثت أن أخذت ترتقي وتتوسع بنزوعه نحو التجاوز لأنه ((لم يستسلم لتلك الضروب من التخلف والقصور والنقص، بل ... تخطى كل ذلك بأداة فذة خلق بها عالما جديدا، ولم يكن هذا العالم المخلوق وهما، وكانت تلك الأداة الفذة في يد الإنسان البدائي هي الأسطورة))[1] باعتبارها فكرا جامعا محقِّقا للتواصل بين الذات والآخر من عالم الموجودات بما فيه من فعل وانفعال، وتأثير وتأثّر، وما يصاحب كل ذلك من الغموض الناتج عن الإحساس بالقصور والعجز الذي يصاحب إنجاز الخطوات الأولى في هذا المسار الطويل.

1 عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت،ط 3، 1983، ص: 28 .

ولم تكن الكلمة غائبة عن هذا المشهد الأول للوجود الإنساني بكل ما يحمله من تناقض وتداخل بين مختلف عوالم الذات والآخر لتتجسد ضمن المفهوم الأسطوري بِبُعدِها الوجودي، لأن الكلمة ((ليست مجرد دلالة إشارية إلى الموضوع، إذ الموضوع نفسه محضر في الكلمة متحد بها، وهي ليست مجرد نسق صوتي أو شكل مرقوم، إذ أن فيها من القوة والحياة والمعنى ما يجعلها قادرة على أن تتجسم وتنفِّذ تأثيرها الفعال في الأشياء))[1]، وهو الأمر الذي جعل الإنسان حينئذ يدرك ما في الكلمة من قوة سحرية تنقل الأشياء من مجاهل العدم إلى معالم الوجود، غير أن تداخل عناصر اللغة والوعي والسحر والوجود لم يكن وفق روابط واضحة، كما أن تأثّر الأشياء باللغة هو الذي مكّن من تعميق التجريد في منظومة الفكر الأسطوري بحكم عدم وضوح الروابط بين تلك العوامل المؤثرة والمتأثرة بما يوحي بشيء من التقابل أو التناظر بين الوجود الإنساني في مستوى الفكر واللغة، وبين ما يقابله من موجودات العالم.

ويتداخل الفكر الإنساني باللغة التي تتجاوز كونها نتيجة للفكر باعتبارها عملا محايثا للنشاط الفكري، ولا يمكن أن يفكر الإنسان من دون لغة علوية داخلية نازعة إلى عالم التجريد، أما اللغة حين تَصدُر فهي تنجِز فعلا سحريا من غير روابط واضحة تماما كالعلاقات الرمزية، وفي المقابل كان توجه الوعي الإنساني الأسطوري إلى أنَّ الموجودات تستجيب للغته المعبرة عن تلك الحاجات الفطرية الأولى التي كانت توفرها

1 عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط 3، 1983، ص: 75.

الأرض بما تحمله من بَرَكة وخير تَفيضُبه بعد ما ينزل عليها ماءُ السماء، فكان توجه الفكر الإنساني الأسطوري الرمزي إلى الاعتقاد بنسبة الجوهر الأنثوي للأرض، باعتبارها الوعاءَ الذي يتجسّد فيه أثرُ اللغة.

وقد كان لهذا التفكير الأسطوري الأول تأثيرٌ ممتد عبْر فترات التاريخ الإنساني القديم، حيث تجسَّدَ في أظْهَرِ ما استطاع التاريخ أن يحفظه من الإبداع الشعري القديم ممثلا في ملحمتي هوميروس (ق9 ق م) مع ملاحظة ما بين الفكر الأسطوري للإنسان الأول وبين الطابع الأسطوري لكل من الإلياذة والأوديسة من فروق، أبرزها ما يميز الملحمتين من خصائص أدبية، كما أن موضوعَهما الذي يشترك في تصوير بطولات أمة اليونان وانتصاراتها كان يستند إلى وقائع تاريخية حدثت في القرن 12 ق م، أما تدوينها فقد تأخر إلى زمن حياة هوميروس أي بعد حوالي ثلاثة قرون، مما أتاح للخيال الأسطوري أن يهيمن على النص الملحمي فيتغلب على واقعية ما في حوادث التاريخ من الواقعية.

ثم برز الفكر الأسطوري إثر ذلك في القرن الثاني بعد الميلاد في إطار ما يسمى بالفكر **الهرمسي**[1] الذي ينهج إلى تحويل ((العالم كله إلى ظاهرة لسانية ويحرّم اللسان في الآن نفسه من أية سلطة إبلاغية))[2]، ويأخذ **هرمس** صورةَ الكائن الغامض المتقلب

---

1 **الفكر الهرمسي**: (نسبة إلى هرمس HERMES): ((وهو إله إغريقي متعدد الوظائف والاختصاصات ويرمز إلى المعرفة الكلية والتأويل الشامل، ورسول الحكمة إلى الناس، إنه أيضا رمز الكلمة التي تنفذ إلى أعمق أعماق الوعي، بالإضافة إلى ذلك فهو إله الفصاحة ورمز للتعدد التأويلي والمعرفة الآتية من كل أصقاع الكون))أمبرتو إيكو، التــأويل بين السيميائية والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2004، ص: 138.

2 أمبرتو إيكو: التــأويل بين السيميائية والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، ص: 34.

المبدع في كل الفنون الجامع لكل المتناقضات، ويشير أيضا إلى بعض المعارف السِّرِّية التي ينبغي كتمها عن الطبقة العامة من الناس.

ثم جاء الدين الإسلامي بنزول القرآن على النبي **محمد** (صلى الله عليه وسلم) خاتم الأنبياء والمرسلين، وأخذ الإسلام يتوسع انطلاقا من شبه الجزيرة العربية إلى بلاد الشام والعراق وبلاد فارس والمغرب العربي والأندلس وتركيا...حتى وصل إلى كل قارات العالم، وكان للقرآن أثرٌ عميقٌ على معتنقيه في مستويات العقيدة والفكر والسلوك، كيف لا وهو الكتاب المعجز الذي تحدى العرب – وهم أهل الفخر بالبيان – أن يأتوا بمثله، لكنهم عجزوا أمام قوة بيانه التي أبهرتهم ثم حفزتهم لمعرفة ما تشتمل عليه آيات القرآن من أحكام الدين والدنيا، فأخذ القرآن صورة النواة الأولى التي نشأت حولها كثير من العلوم كالنحو والبلاغة والمعاجم والعقيدة والفقه والتفسير... والتي عُنِيَتْ ببيان معانيه، ثم ظهر بعد ذلك علم الأصول وما يتضمنه من قواعد المقاصد العامة للدين الإسلامي...، وكان من بين المعضلات التي وقف عندها العلماء ثنائية الحقيقة والمجاز في استخلاص المعاني المقصودة من الخطاب القرآني حين يتعذر حمل المعنى من ظاهر اللفظ في دلالته الحقيقية إلى المعنى المجازي المستنتج بواسطة علاقة الشبه أو المقارنة أو الإلحاق...، مستثمرين في ذلك ما وصلهم من تراث العصر الجاهلي وما تضمَّنه من طُرُقِ وعاداتِ العرب في تَجَوّزِ التحوّل من الحقيقة إلى المجاز، وما ثبت عن النبي (صلى الله عليه وسلم) وعن صحابته (رضي الله عنهم)

من سُبُل الفَرْي والمعالجة لمختلف المسائل، وصنوف البيان والتوضيح لما أشكل عليهم من المعاني.

وظهرتْ في ذلك مؤلفات كثيرة في علم التفسير، قسمها العلماء إلى أصناف متعددة أهمها التقسيم إلى صِنْفَيْ: التفسير **بالمأثور** والتفسير **بالرأي**[1]، أما أشهر كتب التفسير بالمأثور فهي: **جامع البيان في تأويل القرآن** لابن جرير **الطبري** (310هـ)، و**معالم التنزيل** للحسن بن مسعود **البغوي** (516هـ)، و**تفسير القرآن الكريم** لإسماعيل ابن عمر **بن كثير** (774هـ)، و**الدر المنثور في التفسير بالمأثور** للحافظ جلال الدين **السيوطي** (911هـ)...، وأما أشهر كتب التفسير بالرأي فهي: **مفاتح الغيب** لفخر الدين **الرازي** (606هـ)، و**أنوار التنزيل وأسرار التأويل** للقاضي عبد الله بن عمر **البيضاوي** (685هـ)، و**مدارك التنزيل وحقائق التأويل** لعبد الله بن أحمد بن محمود **النسفي** (710هـ)، و**لباب التأويل في معاني التنزيل** لعلاء الدين علي بن محمد **الخازن** (741هـ)...، ويلاحظ في معظم عناوين هذه المصنفات أنها تحتوي على مصطلحين متداولين في هذا العلم وهما (التفسير والتأويل) وكلاهما وارد في النص القرآني، غير أن مصطلح (التأويل) مكرر أكثر فيه، واستعماله كان في مجالين اثنين؛ الأول: بيان ما نصَّت عليه آيات القرآن والثاني: تعبير الرؤيا، وقد كانت مسألة تأويل القرآن مثار جدل حاد بين علماء الإسلام، تَمَحْوَرَ حول الحدود الضابطة للتأويل، ويبدو أن اختلاف

1 ينظر: نصر حامد أبو زيد: الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة فصول، القاهرة، العدد: 3، أفريل 1981، ص: 142.

تخصص العلماء قد ألقى بظلاله على هذا الجدل وهو أمر متوقع من حيث اختلاف مصادر المعرفة بين مختلف التوجهات الفكرية.

وإلى جانب ثنائية التفسير بالمأثور أو بالرأي توجد تقسيمات أخرى وفق **التفسير الفقهي** (حنفي وشافعي ومالكي)، و**التفسير البلاغي** ومنه الكشاف لجار الله أبي القاسم محمود بن عمر **الزمخشري** (538هـ)، و**التفسير الصوفي** ومنه الفتوحات المكية لمحيي الدين **بن العربي**[1] (638هـ) وغرائب القرآن ورغائب الفرقان لنظام الدين الحسن بن محمد **النيسابوري** (850هـ)، وروح المعاني لأبي الثناء محمود بن عبد الله **الألوسي** (1270هـ)...

غير أن التخصص الفكري الذي صنف علماء الإسلام إلى مفسرين ومتكلمين وفلاسفة وبلاغيين ومتصوفة... لم يُخْرِجْهم جميعا من مرجعية النص القرآني، فبقي نظرهم فيما ورد من آيات القرآن الكريم محكوما بالقيمة التي يحظى بها عند جميع المسلمين باعتباره كلامَ الله المخصوصَ بالحفظ من التحريف الذي طال الكتبَ السماوية السابقة، ومصدرُ هذا الحفظ هو الله الذي أنزله وتولى حفظه بنفسه حيث يقول تبارك وتعالى:﴿ إِنّا نَحنُ نَزَّلنَا الذِّكرَ وَإِنّا لَهُ لَحافِظونَ﴾[2]، فبقي القرآن نصا مقدَّسا عند المسلمين، يتعبدون بتلاوته ويتأملون معانيه ويستنبطون أحكامه...، وهو المرجع الذي

1 الصحيح في اسم الشيخ الأكبر صاحب كتاب (الفتوحات المكية) أنه محيي الدين بن العربي (بالألف واللام) لأن كل الآثار التي كتبها بنفسه تدل على ذلك كما أن كل تلاميذه الذين صاحبوه لا يسمونه إلا معرفا بالألف واللام ومنهم صدر الدين القونوي: هذا الرأي لصاحبه الأستاذ عبد الباقي مفتاح، المتخصص في فكر ابن العربي، أخبرنا به في لقاء معه في بيته بمدينة قمار بولاية الوادي، يوم الأربعاء: 2019/02/13.

2 سورة: الحجر، الآية: 09 .

يُنيرُ طريقَهم إلى الحق حينما تحيد بهم سُبُلُ الغواية والنزوات وتتغلب الأنفس على أصحابها وتنجرُّ إلى الغرور بِزُخْرُفِ الدنيا وعروضها...، وتلك – مع الأسف – الصورة التي آلت إليها المجتمعات في معظم حواضر بلاد الإسلام في الحجاز والعراق والشام...، لكن الخَلَوَاتِ التي لجأ إليها كثيرٌ من الناسكين في تلاوة القرآن وتدبر ما تدعو إليه آياته من مثل قوله تعالى:﴿وَاعبُد رَبَّكَ حَتّى يَأتِيَكَ اليَقينُ﴾[1]، وقوله عز وجل:﴿ وَاصبِر نَفسَكَ مَعَ الَّذينَ يَدعونَ رَبَّهُم بِالغَداةِ وَالعَشِيِّ يُريدونَ وَجهَهُ﴾[2] وغير ذلك مما يدعو إلى أولوية العمل للآخرة على طلب الحياة الدنيا، جعلت كثيرا من الناس يميلون إلى العزلة والزهد في طلب ما في أيدي الناس من متاع زائل، والتشبّه بأولئك الفقراء المُعْدَمين في عهد **رسول الله** (صلى الله عليه وسلم) الذين لم يجدوا بعد هجرتهم إلى المدينة لباسا يستر عوراتهم إلا الصوف، ولا مأوى يركنون إليه إلا ساحةَ (الصُّفَّة) التي وَجَّهَهُمْ إليها **الرسولُ** (صلى الله عليه وسلم) وكان كثيرَ التَّرَدُّدِ عليهم فيها والتفقد لهم...، فوجدوا في أنموذج أولئك المسلمين الأوائل الضعفاء معالمَ طريقِهم إلى الفوز برضا الله تعالى، ثم أخَذَ هذا الطريقُ يتوسعُ في عدد السالكين فيه حتى أصبح ظاهرا في المجتمع، وبرزت فيه شخصيات كثيرة من أمثال **سعيد بن جبير** (95هـ) و**الحسن البصري** (110هـ) وإبراهيم **بن أدهم** (161هـ)...، ثم لم يلبث هذا الأنموذج السلوكي أن ارتقى إلى عالم الإبداع الشعري ليعبّر عن أفكاره التي يؤمن بها، وذلك حينما ظهر

1 سورة: الحجر، الآية: 99.
2 سورة: الكهف، من الآية: 28.

اسم **رابعة العدوية** في منتصف القرن الثاني الهجري وكانت النجم الأول في طريق الإبداع الصوفي بتعبيرها الواضح الصريح عن (الحب الإلهي) الرابط بين العبد وربه من غير طمع فيما سواه من الجزاء، ثم تَدَعَّمَ التعبيرُ عن الفكر الصوفي غداة القرن الثالث الهجري بكل من **ذي النون المصري** (245هـ) وأبي يزيد **البسطامي** (261هـ) وأبي القاسم **الجنيد** (298هـ)، وغيرهم من الذين أضافوا إلى هذا الفكر موضوعَ الحديث عن غيبة السكر ووحدة الشهود، واجتهدوا في تنظير مبادئ التصوف وتفصيل حالاته...، ولم يكد القرن الثالث الهجري ينتهي حتى ظهرت أزمة أبي المغيث الحسين ابن منصور **الحلاج** التي أفضت إلى قتله سنة (309هـ) بسبب اتهامه بالكفر فيما يَدّعيه من معاني الحلول، وعلى الرغم من أن الحلاج كان يلجأإلى الترميز الخطي واللغوي في الدلالة على أفكاره، لكن يبدو أن تصريحه بجزء من تلك الأفكار كان أكثر من مستوى التقبل لدى عامة الناس.

وقد تركت هذه الحادثة عظيم الأثر في مسيرة التصوف من خلال ما يُلاحَظ من فراغ نسبي خلال القرنين الرابع والخامس الهجريين من جهة الفكر ومن جهة الإبداع؛ فقد اتجه المهتمون بالفكر الصوفي من أمثال **الكلاباذي** (380هـ) و**الطوسي** (460هـ) و**القشيري** (465هـ)[1] إلى التأكيد على سنية التصوف، فامتلأت كتبهم بما يدل على أصل التسمية وما يؤكد تأصّلها في الإسلام حتى يَطَّلِعَ الناسُ على ما يُثبت تطابق

1 ينظر: آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص:45.

سلوك أهل التصوف مع كثير مما وصف الله به عباده المؤمنين في القرآن الكريم، وما صح من آثار **النبي** (صلى الله عليه وسلم) في حديثه وسيرته.

غير أن واقع المشهد الصوفي خلال القرنين السادس والسابع الهجريين وما عرفه من ثراء في مختلف المجالات يدل على أن الإبداع لم يتوجه إلى الخفوت والتراجع في القرنين السابقين إلا ليعود بالقوة والشمول والعمق، وهو ما نجده عند كثير من أشهر شعراء التصوف من أمثال **أبي مدين** شعيب (589هـ) وعمر **بن الفارض** (632هـ) وأبي الحسن **الششتري** (668هـ) وغيرهم، وكان لبعض الظروف التاريخية والاجتماعية أثرُها في توسّع وانتشار تيار التصوف حينئذ بفعل اهتزاز كرسي الخلافة العباسية تحت وطأة الضعف ومؤامرات القصور وتهديدات المغول، فبدأت المجالس العلمية تتحول من بغداد إلى الشام ومصر[1]، بالإضافة إلى تحوّل الحكم في مصر من الفاطميين إلى الأيوبيين الذين هيأوا البيئة المناسبة لانتشار التصوف خلال هاذين القرنين حين بزغ نجم الشيخ محي الدين **بن العربي** (638هـ) كأشهر أنموذج للشخصية الصوفية الجامعة بين السلوك والعلم والتأليف إبداعا وتنظيرا عبر مصنفاته الكثيرة في الشعر والنثر من أشهرها ديوانه (ترجمان الأشواق) وشرْحِهِ (ذخائر الأعلاق)، و(الفتوحات المكية) و(فصوص الحِكَم) و(شجرة الكون) و(الرسائل) و(كتاب اليقين) و(كتاب المعرفة) و(عنقاء مغرب)...

1 ينظر: ابن النفيس (علاء الدين القرشي): الشامل في الصناعة الطبية، تحقيق:يوسف زيدان، المجمع الثقافي أبو ظبي، ط1، 2000، ص: 07.

وقد كان للبيئة الفكرية المتنوعة والنشطة التي عاصرها **ابن العربي** دورٌ مهم في بلورة أفكاره، وتتمثل في وجود عدد من الفلاسفة كأبي الوليد **بن رشد** (595هـ) الذي كان يميل إلى ضبط التأويل باشتراط توفر المفاهيم المنطقية وتأثير الأسباب في النتائج وما إلى ذلك مما يدخل في مجال الفلسفة، وهي الشروط نفسها التي يراها المتصوفة سببا في فساد التأويل عند الفلاسفة وعلماء الكلام، لأنه لا يمكن فهم القرآن إلا من طريق مصدره نفسه، لأن العقل يبني قراءته على الافتراض القبلي وليس على تفاعل حقيقي مع النص، كما عُرف الشيخ **ابن العربي** برؤيته الخاصة إلى ما يعنيه (الحب) في بعده الوجودي الشامل لأنه يمثل القيمة السامية للدين ولا يمكن التوصل إليه إلا من طريق المعرفة القلبية بحكم أن ((مقولة التوحيد الصوفية تهدف على النقيض من فكرة التنزيه الكلامية إلى معرفة الله بالقلب والوصول إليه بالحب وانتهوا إلى الشك في قدرة العقل على الوصول إلى الحقائق الربانية واعتبروه حجابا، وذهبوا إلى أن المعرفة الحقيقية هي معرفة قلبية وحدسية))[1]، وقد لقيَ موقفُ المتصوفة هذا معارضة من قبل الفلاسفة قديما وحديثا[2] ولكنه أفرز بالمقابل من ذلك فتحا وتجاوبا لدى فئة من الشعراء، لما في الشعر من عناصر العاطفة والانطلاق والفردية والأخذ بالإلهام والخيال والرمز[3]...، وهي العناصر التي يحتفي بها عالم التصوف، وتُمَكِّنُ أهله من التعبير عن تجاربهم.

1 منصف شعرانة، ظاهرة الحب في الفكر العربي الإسلامي، مركز النشر الجامعي، تونس،2002، ص:230.
2 ينظر: زكي نجيب محمود: المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري، دار الشروق، بيروت، ط2، 1981، ص: 383.
3 ينظر: أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2008، ص: 135 - 159.

ويعتبر (الحب) من أعظم الموضوعات التي اهتم بها التصوف ومكنته من التساوق مع الشعر حتى انعكس واقع الشعر الصوفي بطابع غزلي عام يهيب بالرموز الدالة على جَمْع المختلف وتوحيد المتعدد، وأصبح الحب الإنساني يشكل أفضل الصور المتاحة التي تعبر عن الحب الإلهي، وغدا الشعر الصوفي يمثل المراح المعرفي الأنسب لاجتماع الدين والشعر في عالم رؤيا الخيال، والسمو الروحي وتجاوز ظاهر الحس وما يَعْتَوِرُهُ من نمطية العيش المحدود، وما يفرزه عبر تراكم الزمن من تآكل روحي يقيد الإنسان بإطار من النمذجة ينحدر به إلى سخافة (الأشياء) بين مختلف الموجودات...، وفي إطار هذا التوجه نحو السمو في الدين وفي الشعر ينشط موضوع (الحب) الصوفي في طابعه الإلهي السرمدي المتمثل لحقائق الخلق الأول حينما لم يكن للوجود الإنساني أي تحقق إلا في حضرة علم الله أنه سيخلقه بدافع الحب، ولذلك فإن الحب يمثل الخيط الناظم لحكاية الخلق الإنساني ابتداءً وانتهاءً، وهو المنطلق في تشريع أوامر الدين ونواهيه لأجل تمكين العبد من الوصول إلى أسمى الغايات.

ولعل ارتباط الشعر الصوفي بالدين للتعبير عن تميّز التصوف في مستوى تحديد الغايات والأهداف وتميّزه الأسلوبي المتناغم مع تلك الغايات هو الذي شكل من جهة أخرى بعض التوتّر في علاقته مع أنموذج من القراءة غير المتساوقة مع تلك الغايات الدينية ولا مع الأساليب الإبداعية المعبر بها، وهذه المسألة ذات طابع فني صرف

تجعل من الشعر الصوفي خطابا لا يتناسب مع الاتجاه العام في نظرية الشعر عند النقاد العرب قديما وهي التي عبَّر عنها **الأصمعي** (216هـ) بقوله: ((طريقُ الشعر إذا أدْخَلْتَهُ في باب الخير لاَنَ؛ ألا ترى أنَّ حسانَ بنَ ثابتٍ كان عَلَا في الجاهلية والإسلام، فلما دخل شعره في باب الخير – من مراثي النبي صلى الله عليه وسلم وحمزة وجعفر رضوان الله عنهما وغيرهم – لَانَ شِعْرُهُ))[1]، وكان **الأصمعي** حين يُسأل عن الشاعر **لبيد** يقول إنه ليس بفحل لأنه كان رجلا صالحا، ((كأنّه ينفي عنه جودَةَ الشّعر))[2]، فالأسس الفنية المتوارثة تعفي الشعر من أداء أية وظيفة دينية أخلاقية، بل تجعل من هذا الهدف الأخلاقي سببا في نزع القيمة الفنية من الشعر الصوفي وبالتالي عدم الإقبال عليه وإخراجه من دائرة المختارات الشعرية.

ولعلنا نصل بالوقوف عند بعض الملابسات إلى ما يكشف عن أسباب هذه القطيعة بين الشعر الصوفي وقراءته، ذلك أن في التاريخ العام لنظرية القراءة صورًا أخرى من حالات الانقطاع بين النص والقارئ في غير الثقافة العربية، ومنها ما حدث في بداية نشاط الفكر الغربي الحديث حينما عجز الإنسان في بوادر نهضته عن فهم نصوص التراث، وكانت نتيجة صراعه الحثيث من أجل تحقيق الفهم أن ظهر ما يسمى بـ(الهرمنيوطيقا) التي بدأت في صورة بسيطة لا تعدو أن تكون ((آلية أو أداة ترجمة

1 المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1995،1، ص: 78.
2 المرجع نفسه، ص: 88.

وتفسير وشرح، وليست نظرية أو علما))[1] ولكنها مع ذلك قد منحت الفكر الأوربي الحديث قوة وتمكينا للانتقال من قيد العجز عن القراءة إلى حرية تحقيق الفهم في مستوى الأفكار، وفي صور بعض الشخصيات مثل شخصية (**فاوست** Faust1539) المعبرة عن الانطلاق وتجاوز العقبات وتحقيق الوعي بالذات والتحرر من كل القيود للوصول إلى المعرفة الكلية التي يجب أن يتميز بها الإنسان[2]، ثم امتدَّ الفكر الغربي وتوسعَ في موضوع (**الهرمنيوطيقا**) عبْر كثير من المفكرين مثل (**فريديريك شلايرماخر** Friedrich Schleiermacher1834) و(**فلهلم ديلتاي** Wilhelm Dilthey1911) و(**مارتن هيدغر** Martin Heidegger1976) و(**غادامير** Gadamer 2002) حيث شهدت امتدادا في كلمن التاريخ والفلسفة (الوجودية بصفة خاصة)، وفي نظرية المعرفة، حتى وصل بها كل من (إميليو **بيتي** Emilio Betti 1968) و(بول ريكور Paul Ricœur 2005) و(إيريك دونالد **هيرش** E.D.Hirsch) إلى مستوى النظرية العامة في التفسير[3]، وهو الأمر الذي ساعد على نضج مفهوم (التأويل) في إطاره النظري الشامل بعد أن تحرر من مجال تفسير النص الديني ليشمل جميع النصوص التاريخية والأدبية[4]، مستفيدا أيضا مما حققته نظرية المعرفة في القرن العشرين بما أضافته النظرية النسبية للفكر الإنساني من حرية

---

[1] غادامير: فلسفة التأويل، ترجمة: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط 2 ، 2006، ص: 35.

2 ينظر: عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ص :68.

3 ينظر: نصر حامد أبو زيد: الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة فصول، القاهرة، العدد: 3، أفريل 1981، ص: 156.

4 ينظر: نابي بوعلي: (مقال): فلسفة التأويل من شلايرماخر إلى ديلتاي، (ضمن مصنف): التأويل والترجمة: مقاربات لآليات الفهم والتفسير، إشراف: إبراهيم أحمد، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط 1، 2009، ص: 180.

جعلت (التأويل) منهجا عاما للعلوم الإنسانية يقابل (التجريب) في علوم الطبيعة[1]، وأصبح الفكر الغربي أكثر تفتحا على التعدد والمشاركة حتى أضحت كلمة (ربما) الافتراضية أفضل من كلمة (يجب) القاطعة[2]، وغدَتْ آليات التأويل تمثل المورِدَ الذي يُطلَب من خلاله المعنى الصحيح بغض النظر عن قصْدية المؤلف أو المعطيات الداخلية التي تحملها البنية الموسوعية للغة النص، وفي خضم هذا الانفتاح التأويلي حافَظَ النصُّ على قوته في استثارة المعنى، لكنْ من غير أن يكون شرطا يخنق رغبة القارئ ويَحُد من إرادته في إنتاج المعاني التي يراها فيه.

وكان لهذا للانفتاح التأويلي في الفكر الغربي أهميةٌ كبرى في بلورة ما يمكن أن ينتج عن السؤال الافتراضي المسبق الذي يصاحب قراءة النص حول المعنى الكامن فيه؛ فإذا كان هذا السؤال يحمل الطابع الاستفهامي الحقيقي فإنه لا يمتنع أن تنتج عنه إجابات متنوعة قد يصل بعضها إلى تجاوز خط التوقع الأول[3]، كما يمكن الوصول إلى إنتاجٍ تأويليٍّ حتى ضِمْنَ الدائرة المفرغة للفهم إذا استطاعت تلك الدائرة أن تؤسس لنفسها شواهد تعتمد عليها في تشكيل دليل وجود المعنى وصحته.

كما نجد أن هذا البحث الطويل في استقصاء مفهوم التأويل وضبط حدوده التي يجدر أن يقف عندها بين الفكر الغربي وما تم نقله إلينا منه، نجده يطرح معضلة أخرى تتصل بتقويم الانفتاح الجديد الذي تأخذه (الكلمة) حينما يتم نقلها من لغة إلى أخرى،

1 ينظر: بومدين بوزيد: الفهم والنص: دراسة في المنهج التأويلي عند شليرماخروديلتاي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2008، ص: 07.
2 ينظر:أرمسترونغ (بول. ب): القراءات المصارعة: التنوع والمصداقية في التأويل: ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، الأردن، ط 1، 2009، ص: 53.
3 ينظر: المرجع نفسه، ص: 54.

حيث يرى (**جاك ديريدا**Jacques Derrida2004) أن الترجمة تمثل إحدى إمكانات تجسيد الاختلاف على مستوى الكلمة المفردة أو على مستوى التركيب أو مستوى الأفكار[1]، ذلك لأن السياق التداولي للكلمة حين ترجمتها إلى اللغة الجديدة يحمل معه أبعادَه السياقية الأولى المختلفة عنها في لغة النص الثانية، وهو ما يشير إلى مشكلة اختلاف الأبعاد الفكرية والمعرفية لكل سياق، فالترجمة بذلك تتجاوز مجرد نقل مفهوم كلمة أو جملة من لغة إلى أخرى، لأنها أيضا نقل للثقافة وتحويل للفكر من عالم إلى آخر، بالإضافة إلى التداخل الذي نجده في ترجمة مصطلح (ترجمة) إلى اللغة الفرنسية (interprétation)[2] فهو من مقابلات اللغة الفرنسية أيضا لكلمة (تأويل)[3]، في حين نجد أن المعنى الاصطلاحي يقتصر في المعجم (الفرنسي الفرنسي) لكلمة (interprétation) على الإشارة إلى كتاب (سيغموند **فرويد**Sigismund Freud 1939) (تفسير الأحلامl'interprétation des rêves)[4] من دون أن يشير إلى المعنى الاصطلاحي للتأويل! باعتباره نشاطا فكريا يحتوي كل أشكال التراث الإنساني، وهو الاتساع نفسه الذي آل إليه مفهوم الرمز في الأدب الحديث[5] حين أخذ يهدف من الجمع بين الأفكار المتباعدة إلى ((تثبيت العلاقات التي تصل بين الأشياء والفكر، وما

---

1 ينظر: معرف مصطفى: (مقال): أبعاد الفلسفة والتأويل في فلسفة جاك دريدا، (ضمن مصنف): التأويل والترجمة: مقاربات لآليات الفهم والتفسير، إشراف: إبراهيم أحمد، ص: 41.

2 دانيال ريغ: لاروس (السبيل عربي فرنسي)، مكتبة لاروس، باريس، 2006، رقم الكلمة: 701.

3 المرجع نفسه ، رقم الكلمة 243 .

4 Pierre Varrod:Le petit Robert Des Noms Propres, Dictionnaire illustré :Arts,Litteratures,Histoire, Géographie,Sciences,Technique, Mithologies,,Religions,Philosophies,Direction Générale , Edition: Marianne Strainchamps,2004 .

.

5 ينظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 87.

بين المحسوس والعاطفة، وما بين المادة والحلم أو الخيال الذي يتجاوزها، والصور تتوالد من المقارنة ما بين أمرين متباعدين قليلا أو كثيرا، وفي عالم الحس أشياء ونبات وحيوان، ولكن ليس فيه صور، والشاعر هو الذي يخلق هذه الصور من مواد الحس))[1]، وإذا كان هذا هو القصد من وراء الرمز عند الغربيين، فهل هو نفسه عند العرب؟

إن هذا الإشكال يؤول بنا – قبل مناقشة القصد من الرمز – إلى التاريخ الذي ظهر فيه الرمز بكل ما يتضمنه من أبعاد فنية وفكرية، فإذا كان الأدب الأوربي قد عرف الرمزية كمذهب فني أدبي في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي[2]، فإن الأدب العربي قد عرفه منذ القرن الثالث الهجري عند **ذي النون المصري** (245هـ /859م) حين عبّر عما يكابده في سلوكه الصوفي من حال الوجد والغيبة برمزية الخمر، وهذا بيان على أن الصوفية الإسلامية هي التي أبدعت الرمزية الأدبية من دون منازع، ويتدعَّمُ هذا الرأي أيضا بالآثار التي تركها أبو يزيد **البسطامي** (261هـ) وأبو القاسم **الجنيد** (298هـ) والحسين بن منصور **الحلاج** (309هـ).

ولكن هل يمكن أن ينجرَّ عن هذا السبق التاريخي تميّزٌ أيضا في المستوى الفني بين الرمز الشعري العربي والرمز الشعري الغربي...؟ إنه على الرغم من ادعاء شمول الرؤيا الشعرية الغربية وتجاوزها ظواهر الحس لكننا لا نتوقع أن تصل إلى مستوى

1 محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، (د ط)، 1997، ص: 400.
2 ينظر: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف القاهرة، ط2 ، 1978، ص: 08.

الانطلاق الصوفي الذي بلغ ذروته غداة القرنين السادس والسابع الهجريين ليس على مستوى التنظير الفكري فحسب كما هو الشأن عند الشيخ محيي الدين **بن العربي** (638هـ) وإنما على مستوى الإبداع الخالص في أنموذج ما أبدعه الشيخ عمر **ابن الفارض** (632هـ) وهو الشاعر ((الملقب في جميع الآفاق بسلطان المحبين والعشاق، المنعوت بين أهل الأخلاق والوفاق بأنه سيد شعراء عصره على الإطلاق))[1]، وقد شهد شعره انتشارا واسعا في المشرق والمغرب العربيين وكذلك في بعض البلاد الأوربية مثل فرنسا وانجلترا وألمانيا وإيطاليا[2]...، لكننا لا نعدم ما يقابل ذلك قديما وحديثا من معارضة بعض نقاد الأدب لما صدر عن ابن الفارض من بعض أساليب التشبيه والتوشيح فيحكم عليه بعدم الابتكار والثقل والابتذال[3]...، وعلى الرغم من ذلك فقد كانت أشعار ابن الفارض موضوعا لكثير من المؤلفات بدءا بطبقة الشارحين لشعره منذ القرن السابع الهجري الذي أدرك **ابنُ الفارض** (632هـ) ثلثه الأول وأدرك شارح شعره الشيخ سعد الدين **الفرغاني** (700هـ) ثلثيه الباقيين، وقد وصفه الشيخُ داودُ بن محمود القيصري (751هـ) بأنه الشارح الأول[4]، وصولا إلى زمن الشيخ عبد الغني **النابلسي** (1143هـ) وهي فترة ليست قصيرة، تدل على تجدد العزم في كل عصر على شرح ما في هذا الديوان من المعاني وفق تجدد معطيات السياق بما يرى كل لاحق مما يمكن

1 ابن الملقن: طبقات الأولياء، تحقيق: نور الدين شريبة، دار التأليف، القاهرة، ط1، 1973، ص: 464.
2 ينظر: محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف، مصر، ط 2، 1985، ص: 103 - 109.
3 ينظر: حسن البوريني: شرح ديوان ابن الفارض،دار الكتب العلمية، بيروت،ط 2، 2007، ج 2، ص: 318. وينظر: أحمد أمين: النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 4، 1967، ص: 239.
4 ينظر: داود بن محمود القيصري: شرح تائية ابن الفارض الكبرى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2004، ص: 114 و146.

أن يضيفه إلى السابق في قراءة ما فيه من إشارات ورموز، ومحاولات الإجابة عن قصدية الشاعر منها، وهل يمكن حصر ما تنتجه تلك القراءات في القصدية الأولى لإنتاج النص، وبيان الآليات المعرفية الكفيلة بالوصول إلى قراءة منتجة لهذا النص...، وإذا كان التصوف هو الإطار العام المشترك بين رمزية شعر ابن الفارض وتأويل نصوصه فما هي مبررات تعدد نصوص التأويل الصوفي لتلك الرموز؟ ثم هل يمكن أن يكشف هذا التعدد في التأويل بعض صور القصور فيها؟ وما هي المفاهيم المرجعية التي تتيح إمكانية إنتاج النص التأويلي لهذا الشعر وتعمل على توسّعه؟

الباب الأول :

الفصل الأول : مفهوم التأويل وحدوده

الفصل الثاني: أبعاد الفكر التأويلي عند المتصوفة

الفصل الثالث: في الرمزية الصوفية

الفصل الأول :

مفهوم التأويل وحدوده

إن وعي الإنسان بوجوده وبوجود العالم يعتبر من أهم القضايا التي تشغل المهتمين بنظرية المعرفة حديثا من خلال مشروع بحثها المفتوح ضمن أسئلة الهوية والسببية والغائية التي تقف وراء هذا الكون وما يحمله من عناصر الحياة، وسنحاول أن نلج جانبا من هذا البحث عن طريق استعراض أهمية اللغة بالنسبة إلى الوجود الإنساني وصولا إلى الدرجة التي لا يمكن أن نرى فيها حقيقة الوجود إلا من خلال اللغة أو من جهة أن الحقيقة تلبس شكل اللغة باعتبار أن ((الوجود قبل اللغة ليس له علاقة بالوعي... وبوجود اللغة ظهر العالم للوعي الإنساني))[1]، أو كما يقول مارتن **هيدغر** إن ((ظهور العالم وتحقق اللغة متعاصران))[2]، ويلاحظ أن هذه اللغة التي تحقق الوجود ليست مقصورة على صورة وجود الخطاب بين ثنائية الباث والمتلقي، بل إن وعي الإنسان بذاته لا بد أن يتم بواسطة اللغة، لغة فكر الإنسان مع نفسه ومع العالم، وينتج عن ذلك أنه ليس من الغريب أن يربط كثيرٌ من المفكرين بين الفكر والوجود الإنساني، وبين الفكر واللغة، وبين الإنسان واللغة.

ولكنّ الوجود الإنساني قائمٌ على التعدد والكثرة الأمر الذي يستوجب تعدد الصور التي يحاول الفكر أن يعرض بها حكمه على الكون ومظاهره وقضايا الإنسان...، ومن هنا تبرز بقوة مشكلة تعدد طبائع المقاربات الإنسانية لقضايا الإنسان والكون إلى درجة

1عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص، 61.
2هيدغر(مارتن): في الفلسفة والشعر، ترجمة عثمان أمين، الدار القومية، القاهرة، 1963، ص: 86.

التناقض أحيانا، لأن كل إنسان منتج للفكر عن نفسه أو عن غيره أو عن العالم إنما يكون خاضعا للشروط المحيطة به والمسيطرة عليه لحظة اشتغال فكره وإنتاج حكمه...، لكنه بمقابل ذلك نجده مضطرا إلى مشاركة غيره بحكم طبيعته الاجتماعية، فتعدُّدُ أفراد البشر صفةٌ تخدم الإنسان إذا وظفها في المشاركة مع غيره بما يلبي حاجات جميع الأطراف، لذلك كان لا بد عليه أن يحقق نسبة من التقارب والتفاهم مع سواه...، وبين طبيعة التعدد وضرورة التقارب كان لازما عليه أن يجد الآليات والمسوغات التي يبرر بها الإنسان لغيره مشروعية المعنى الذي ينتجه، أو الموقف الذي يبديه ليحقق نسبة كافية من التواصل والتقارب والانسجام في العيش مع غيره، ويبدو أنه ما من سبيل لتحقيق ذلك غير التأويل.

1 – مفهوم التأويل:

إن التأويل الذي يعنينا في بحثنا يتجاوز المفهوم العام المتعلق بمواقف الإنسان وآرائه تجاه مسائل الكون والوجود وما يتصل بوعي الإنسان الأول وحاجاته الفطرية وإن كان لا ينفيها، فهو يبدأ منها ويتجاوزها إلى ما تقتضيه ممارسة الحياة اليومية وما يصاحبها من صراع حول امتلاك المكان واكتساب الحظوة بين الناس، ثم الحصول على قدر أكبر من المتع المتاحة ضمن مجموع المعارف الإنسانية.

ويبدو من خلال ذلك أن التأويل ضرورة فكرية إنسانية قائمة في الظاهر على أساس التعدد الإنساني والمشاركة اللازمة بين الأفراد لبلوغ الحد الأدنى الذي يضمن

التفاهم والعيش المشترك بينهم، غير أن قيم الخير والشر لا تختص بالجماعة الإنسانية فحسب، بل لها ضمن الحدود الفردية الذاتية أهميةٌ لا تقل عنها في الحياة الاجتماعية كما يرى كثير من المفكرين المحدثين[1]، ومن هنا يتعمق اهتمامنا بمسألة التأويل في نواحيه الباطنية أيضا حينما يحاول الإنسان أن يبرر لنفسه سلوكا يتعلق بمجرد الظن أو الاعتقاد المؤدي إلى الإضرار بنفسه مثلا، ويدل ذلك على الترابط المتين بين التأويل وقيم الخير والشر، فما يراه البعض سلوكا خيّرا قد يراه الآخر غير ذلك، ولكلٍّ ما يبرر به رأيه وموقفه...

أما إذا أردنا تأويل الرمز ضمن مجال البحث الإبداعي اللغوي فسنجده يختلف من حيث مفهومه ودرجة عمقه عن تأويل المواقف الفكرية أو السلوكية العامة بما يمنحه الإبداع اللغوي لصاحبه من قيمة أفقية تتجاوز حدود وطنه حينما تصل الكلمة المكتوبة أو المسموعة إلى أكبر عدد من المتلقين المعاصرين له، وما تمنحه – إلى جانب ذلك – من قيمة عمودية تاريخية توسع مجال حياته كمبدع إلى زمن يطول أو يقصر بعد موته، مما يتيح لهذا الإبداع بما يتضمنه من أفكار ومواقف أن يجد من قرّائه مختلف المواقف بين المؤيد المساند والمتردد والمتوقف والمعارض...، وكل ذلك يؤدي إلى اتساع دائرة التأويل تبعا لكثرة القرّاء، والظاهر أن كثيرا من المؤولين حين يستعرضون آراءهم يجدون أنفسهم بين نازعين متلازمين؛ أوّلهما: الدفاع عن وجهات

1 يعرض الأستاذ **توفيق الحكيم** مثالا واضحا عن ضرورة توفر قيم الخير والشر حتى عندما نفترض إنسانا يعيش وحده في الكون، من حيث أنه لا يمكنه أن يقتل نفسه. ينظر: توفيق الحكيم: التعادلية مع الإسلام والتعادلة، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1989، ص: 13.

نظرهم، والثاني: محاولة نقض آراء غيرهم، وكثيرا ما يجرهم ذلك إلى ولوج دائرة التأويل لترجيح كفة آرائهم في هذا الصراع المتعدد الأطراف، ولكن بحكم هذا التعدد الجامع للمواقف ضمن اتساع دائرة التأويل ومواقف القبول والدعم أو الرفض، في محاولة تضييق دائرة التأويل يجد المشتغلون في هذا المجال الفكري أنفسهم أمام وجوب بيان مفهوم التأويل في اللغة والاصطلاح، وتحديد طبيعته، وضبط المفاهيم التي تلتبس به وبيان الفرق بينها.

لقد ورد تعريف مصطلح **(تأويل)** في معظم أمهات معاجم اللغة العربية، ومنها ما أورده **ابن منظور**عن **الأزهري** أن التأويل يأخذ معنى الرجوع والعودة[1]، وهو قريب لما أورده أيضا عن **ابن الأثير** أنه: ((من آلَ الشيءُ يَؤُولُ إِلى كَذَا أَيْ رَجَعَ وصَارَ إِلَيْهِ))[2]، وكأنّ التأويل في اللغة هو إرجاعٌ وعَوْدٌ بالمعنى إلى أصله الأول.

أما في الاصطلاح فقد تباينت تعريفات علماء المسلمين العرب تبعا للمذهب الفقهي أو الفكري لكل عالم حسبما يتوجه به إلى مجال الفلسفة أو علم الأصول أو التصوف، ويبدو أن موقف المتصوفة في ذلك قريب جدا من موقف الفلاسفة في الأخذ بأسباب التأويل من غير أن يعني ذلك أن لهما موقفا موحّدا فيه، وما المواجهة الفكرية بين **أبي حامد الغزالي**(505هـ) و**أبي الوليد بن رشد** القرطبي (595هـ) إلا دليلٌ على

1 ينظر: ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، (دط)، (دت)، مادة (أ ول)، ج 1، ص:172.
2 المرجع نفسه: ج: 1، ص: 172.

ثراء البحث في مسألة التأويل[1]، ومن المهم أن نعرض نماذج عن أقوال الفلاسفة والمتصوفة وعلماء الأصول في حدِّ التأويل ومختلف الشروط التي لا بد من توفّرها في الموضوع المراد تأويله وفي الذات المؤوِّلة...، أما تعريف التأويل عند **ابن رشد** فهو: ((إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية من غير أن يُخل ذلك بعادة لسان العرب في التجوّز من تسمية الشيء بشبيهه أو بسببه أو لاحقه أو مقارنه، أو غير ذلك من الأشياء التي عُدِّدت في تعريف أصناف الكلام المجازي))[2]، ويبدو من التعريف أن (إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية) هو في الأصل إجراءٌ مطلوبٌ حين يستحيل تحققُ أي معنى، أو يستحيل قبول المعنى المتحقق في الظاهر، ثم لا بُدَّ في الإخراج من ألاّ (يخل بعادة لسان العرب في التجوز) وهو ما يجعل تأويل القول محصورا في الطرائق المعهودة عند العرب في الربط بين اللفظ المقول والمعنى المقصود بالتجوّز الذي يُقصَدُ به التأويل، ومن الشروط التي يراها **ابن رشد** لازمةً في المؤوِّل أن يكون على علم بشروط البرهان من معرفة تأثير الأشياء في بعضها ومعرفة الوسائط...، كما نجده ينص على خطر التصريح بالتأويل إلى الجمهور[3]، لأن في عدول الشارع عن التصريح حكمةً لا ينبغي أن يُخْطِئَها المؤولُ.

ومن الواضح أن دفاع **ابن رشد** عن الفكر الفلسفي البرهاني قد جعله يميل إلى حصر تأويل النصوص الشرعية في مستويين؛ أوّلهما: ما اختُلِفَ في تأويله أو عدم

1 ينبغي التنبيه إلى أن الغزالي المتوفى سنة (505 هـ) لم يكن معاصرا لابن رشد المولود في سنة (520 هـ) .
2 ابن رشد: فصل المقال وتقرير ما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، تقديم: ألبير نصري نادر، دار المشرق، بيروت، ط 2، 1968، ص: 35.
3 ينظر: المرجع نفسه: ص : 52

تأويله، والثاني: ما اتُّفق على ضرورة تأويله لاستحالة حمله على الظاهر، أما ما يفهم على ظاهره فلا تأويل فيه، والتأويل على أية حال لا يمكن أن يؤديَ إلى إنكار أصل من أصول الشرع أو يفضي إلى مخالفة أحكامه، كما أن تأويل النص الشرعي يتعدّد بتعدد مستويات المخاطَبين من الناس لأنه خطابٌ موجه إلى الناس كافة، أما غاية **ابن رشد**– من شدة اهتمامه بمسألة التأويل وسعيه إلى ضبطه وتقنينه – فهي محاولته لرأب الصدع الذي قسم الأمة الإسلامية إلى فرق مختلفة اختلاف المتحاربين.

وبعد الفلاسفة نجد من محاولات الأصوليين في حد التأويل وبيان شروطه ما قدمه الإمام أبو إسحاق **الشاطبي** (790هـ) الذي انطلق في نظرته لمسألة التأويل من اختلاف فهم الناس لآي القرآن الكريم كما في قوله تعالى:﴿مَّن ذَا الَّذِي يُقْرِضُ اللَّـهَ قَرْضًا حَسَنًا فَيُضَاعِفَهُ لَهُ أَضْعَافًا كَثِيرَةً...﴾[1]، وقد فَهِمَ الصحابيُّ الجليل **أبو الدَّحْدَاح** (رضى الله عنه) من ذلك كرَمَ الله تعالى إذ استقرَضَنا منّا ما أعطانا، وأما اليهود فقالوا حسبما ورد من هذه الآية على لسانهم:﴿... إِنَّ اللَّـهَ فَقِيرٌ وَنَحْنُ أَغْنِيَاءُ...﴾[2]، فكان توَجّه الإمام الشاطبي من هذين الفهمين المتناقضين إلى القول: إن فهم المقصود الحقيقي من النص القرآني يستوجب الإيمان والإذعان وسلامة النية

1 سورة: البقرة، من الآية 245.
2 سورة: آل عمران، من الآية: 181.

ومعرفة كلام العرب والعلم بمقاصد الشريعة[1]، ولا يشترط الضلوع في علوم العقل وما يرتبط بها من كثرة القياس والاستنباط.

أما الإمام **ابن حزم** (456هـ) فيرى أن التأويل ((نقل اللفظ عما اقتضاه ظاهره وعما وضع له في اللغة إلى معنى آخر، فإنْ كان نقله قد صح ببرهان وكان ناقله واجبَ الطاعة فهو حق، وإن كان نقله بخلاف ذلك اطّرح ولم يلتفت إليه))[2]، فهذا التعريف يؤسس للتأويل على أنه (نقل) للفظ من مقتضى مفهومه الظاهر وموضعه الأصلي في اللغة إلى (معنى آخر)، وإطلاق الإمام **ابن حزم** صفة (الآخر) على المعنى المنقول إليه في مقابل تحديده ووصفه للمنقول عنه يدل على عدم ميله للأخذ بالتأويل، كما نجده يميز في هذا (المعنى الآخر) بين أن يكون (حق) أو لا يلتفت إليه، وشرط (التأويل الحق) أن يصح ببرهان وأن يكون القائم به (واجب الطاعة) وهو ولي الأمر.

ويرى الشيخ محمد **بن تيمية** (728هـ) أن التأويل هو: ((صرفُ اللفظ عن الاحتمال الراجح إلى الاحتمال المرجوح لدليل يقترن بذلك))[3]، ويدل خبر هذا التعريف (صرفُ اللفظ) على أن التأويل تحويلٌ لما يمكن أن يتجه إليه معنى اللفظ من دلالة أصلية إلى غيرها لوجود دليل يجعل المعنى المرجوحَ راجحا...

1 ينظر: الشاطبي (أبو إسحاق): الموافقات، دار المعرفة، بيروت، ج 3، ص: 92.
2 ابن حزم: الإحكام في أصول الأحكام، دار الكتب العلمية، بيروت (د ط) (دت)، ج 1، ص: 43.
3 ابن تيمية: مجموع الفتاوى، جمع وترتيب: عبد الرحمن بن محمد بن قاسم، مكتبة ابن تيمية للطباعة والنشر، القاهرة، (دط)،(دت)، ج 5، ص: 35.

أما الشيخ محي الدين **بن العربي** (638هـ) فيشترط في التأويل أن يراعِيَ أولا قابلية النص للتأويل فليست كل النصوص قابلة له، ويراعي أيضا ما يمكن أن تعطيَه الكلمة من المعاني في وضع اللسان، وألا يخالف نصا صريحا أو يناقض ظاهر الشرع وأن يراعيَ ما يستحقه الله تعالى من الجلال والتعظيم[1]، ويعتبر الشيخُ **ابن العربي** أفضلَ منظّر للتصور الصوفي القائل باعتبار الحروف كائناتٍ حيةً كسائر الأمم، فمنها العامة والخاصة وخاصة الخاصة وخلاصة خاصة الخاصة وصفوة خلاصة خاصة الخاصة...، وبذلك تقوم بين الحروف علاقات الغنى والافتقار والأمر والامتثال...

ويرى المتصوفة أيضا أن فساد تأويل الفلاسفة وعلماء الكلام آتٍ من كون النص القرآني المنزل من الله إلى الخلق لا يمكن فهم معانيه بالاعتماد على مصدر آخر للمعرفة غير مصدر الرسالة ذاتها (فلا يعرف الله إلا الله)، وعليه فلا يمكن بناء قراءة صحيحة للنص القرآني باعتماد النظر المبني على العقل، لأن ذلك يؤدي بالضرورة إلى قراءته على أساس افتراضي قبلي وليس على تفاعل حقيقي مع النص.

كما أن العلاقة وثيقة جدا بين تأويل النص الشرعي وتأويل النص الأدبي، لأن الجدل حول الإعجاز القرآني كان – ولا يزال – يستند إلى الإعجاز اللغوي والبلاغي عند العرب، ولا يَخفَى ما للغة من جوانب اجتماعية وتاريخية تَفرض على الناظر في الإعجاز القرآني العودةَ إلى النص الأدبي لتحديد ما يمكن أن يفهمه هذا المتلقي (المفترَضُ) للنص

1 ينظر: محيي الدين بن العربي: الفتوحات المكية، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط 1، (دت)، ج 2، ص: 178.

القرآني في كل عصر[1]، الأمر الذي يدل على أهمية الخصائص الأسلوبية للنص الأدبي المساوق لنزول القرآن.

ومن جانب آخر فإن المتصوفة وإن كانوا شركاء الفلاسفة والمعتزلة في مسألة تأويل القرآن إلا أنهم يكادون ينفردون بجانب تأويل الشعر نظرا لتجربتهم الرائدة فيه، وبصفة خاصة ما عُرفوا به من استخدام الرمز بمختلف نماذجه في المرأة والخمر والمكان والعدد والحرف، أما غايات استخدامه فمتعددة منها الضن بالتعبير عن حالات الوجد عن غير أهل الذوق الصوفي، والخوفُ من الفتنة كما وقع في حادثة الحلاج، وللضرورة الفنية التي يحملها الرمز في القدرة على استيعاب الأحوال المتضادة التي يكابدها الصوفي في رحلة سلوكه والتي لا قِبَل للغة في وضعها العادي بها.

ويلاحظ فيما سبق من تعريفات وحدود أنها تربط مفهوم التأويل بالاشتغال بالنص الشرعي، كما يعتمد معظمها على المفهوم البلاغي فيما يتعلق بثنائية ظاهر اللفظ وباطنه، والحقيقة والمجاز...

لكن النص الصوفي الذي نحن بصدده ذو طابع إبداعي أدبي تأويلي مما يقتضي منا شيئا من تخصيص مفهوم التأويل ضمن إطاره الأدبي، ولعل أظهر ما توصلنا إليه من محاولات في الدراسات الأدبية المعاصرة الرأيُ الذي يقول إن: ((التأويل في أدق معانيه هو تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي، أما في أوسع معانيه فالتأويل هو

1 ينظر: نصرحامد أبوزيد، الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء، المغرب، ط 1، 2000، ص: 261.

توضيح مرامي العمل الفني ككل ومقاصده باستعمال وسيلة اللغة))[1]، فالملاحظ من هذا التعريف أنه يجمع بين موقفي التحديد والتوسيع تبعا للالتزام بمعاني اللغة أو بيان المرامي والمقاصد التي يحملها العمل الفني اللغوي، كما أن موقف توسيع التأويل يرتبط بكلية العمل الفني أي بالسياق الشامل الموحد، ومع ذلك فإن حصر التأويل في تحديد المعاني اللغوية للنص وتوضيح مراميه ومقاصده يجعل من هذا التعريف مقتصرا على عنصرَيْ النص ومبدعه، ويغفل عن دور المتلقي، على عكس ما تراه المحاولات المعاصرة لتحديد مفهوم التأويل والتي تفتح أمام المتلقي آفاقا واسعة تصل إلى درجة تتجاوز فيها النص ومبدعه.

أما **(ديلتاي)** فيعرّف التأويل بقوله إنه: ((عملية كشف تفتح وعي المؤول للتواصل بروح غريبة عنه برغم قرابتها له))[2]، وهذا التعريف وإن كان يحدد غاية التأويل لدى المؤول وهي التواصل بروح غريبة عنه بواسطة الكشف، غير أنه لا يحدد الوسائل والكيفيات التي يَحصُل بها هذا الكشف، ولا يخفى ما في ذلك من أهمية في المنظور الصوفي من جهة وصف التأويل بالكشف ذي الطبيعة الحدسية حين لا يتطلب حصوله واسطة أو برهانا، وهو ما يزيد في تعقيد مهمة الإمساك بالمفهوم، ويحاول الأستاذ: **يحيى رمضان** تجميع الدلالات اللغوية والاصطلاحية لمفهوم التأويل فيرى دلالته على

1 محمد الزموري: (مقال): مقاربة تأويلية لروايتَيْ: اسم الوردة وعزازيل، (ضمن مصنف): النص بين القراءة والتأويل (بحوث الندوة المنعقدة في المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين بمكناس ـ المغرب) إشراف: يحيى رمضان وإدريس مقبول، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2013، ص: 125.

2 أرمسترونغ: القراءات المصارعة: التنوع والمصداقية في التأويل: ترجمة: فلاح رحيم، ص: 80.

معاني الرجوع والعاقبة والتفسير والجمع والإصلاح والسياسة[1]، ويظهر أن كثيرا من محاولات تحديد المفهوم تتميع بالمفاهيم الفردية التي تطبع فكر كل محاول للإمساك بحد جامع.

2 – حدود التأويل:

لا تقِلُّ مشكلةُ رصد حدود التأويل وضوابطه أهميةً عن تحديد مفهومه، حتى يكاد ينحصر تحديد مفهوم التأويل في بيان حدوده حينما يتحول من الماهية إلى إشكالية الحقل أو المجال الذي يجدر بالتأويل أن يصل إليه أو يتوقف دونه، ويمكن تصنيف العلماء المجتهدين في بيان حدود التأويل إلى ثلاثة فرق كما يلي:

الفريق الأول: ويشمل عددا من المعارضين للتأويل أصلا ومن المضيقين للدائرة التأويلية حتى تقتصر على أدنى حدودها، ويجدر بنا في مستهل عرض مواقف هذا الفريق أن نذكر أن الفلسفة الإغريقية كانت تميل إلى رفض قبول القراءات المتعددة لأن من أهم مبادئ العقل التي تأسست عليها تلك الفلسفة مبدأ الثالث المرفوع الذي يرى أن أية قضية إما أن تكون صحيحة أو خاطئة ولا يمكن أن تكون شيئا آخر.

أما عند العلماء المسلمين فنجد على رأس المعارضين للتأويل الشيخ **ابن القيم الجوزية** (751هـ): الذي يرى أن ((...افتراق هذه الأمة على ثلاث وسبعين فرقة إنما

1 ينظر: يحيى رمضان: (مقال) قراءة النص بين موت المؤلف ومقصدية المتكلم، (ضمن مصنف) النص بين القراءة والتأويل، إشراف: يحيى رمضان وإدريس مقبول، ص: 38.

أوجبه التأويل، وإنما دَخَل أعداء الإسلام من المتفلسفة والقرامطة والباطنية والإسماعيلية والنصيرية من باب التأويل، فما امتُحِن الإسلام بمحنة قط إلا وسببها التأويل))[1]، ويفيدنا هذا القول أن صاحبه يقف موقف الرفض التام للتأويل باعتبار نتيجته التي لم تفرز إلا التفرق والتشتت إلى هذا العدد الهائل من الفرق والطوائف التي لم تكن من الإسلام ولكنها أصبحت منه عن طريق التأويل، ويحسن التساؤل هنا عن سبب ضيق الشيخ **ابن القيم** من هذا التعدد وهو الذي يعلم أنه أمر واقع في الخلق ومُثْبَت في النص القرآني بقوله تعالى: ﴿وَلَو شاءَ رَبُّكَ لَجَعَلَ النّاسَ أُمَّةً واحِدَةً وَلا يَزالونَ مُختَلِفينَ﴾[2]، وإنما كان منه ذلك بسبب ما ينتج من فتح مجال التأويل من التفرق المؤدي إلى تأثر الإسلام بعقائد الداخلين فيه.

وللشيخ **ابن القيم** موقف آخر أقل حدة في معارضته للتأويل حينما يميز بين نوعين منه؛ أوّلهما: تأويل التفسير وهو المقبول المعقول ويقوم به الراسخون في العلم، والنوع الثاني: تأويل التحريف وهو مرفوض كالذي نجده عند القدرية والجهمية[3]، وتكمن إشكالية هذا الرأي في المزج بين مفهومي التأويل والتفسير لتبرير القبول به، مع أن إشارة الآية السابعة من سورة آل عمران تذْكر الراسخين في العلم في سياق الحديث عن التأويل لا التفسير.

1 ابن القيم الجوزية: أعلام الموقعين عن رب العالمين، تحقيق: طه عبد الرؤوف سعد، مكتبة كليات الأزهر، القاهرة، 1968، ج 4، ص: 215.

2 سورة: هود، الآية 118.

3 ينظر: ابن القيم الجوزية: الصواعق المرسلة، تحقيق: علي بن محمد الدخيل الله، دار العاصمة، الرياض، ط1، 1408 هـ، ج 1، ص: 219.

الفريق الثاني: ويدعو أصحابُه إلى إزالة كل العقبات التي تعيق المؤول في ممارسة فعل التأويل إلى الدرجة التي تمَكّنه من أن يسلك كل السبل التي يُحَمِّل بها تأويلاتِهِ ما يشاء من أفكار وتوجيهات بغض النظر عن قصْدية صاحب النص المؤوَّل، وعن حدود التوسّع الدلالي التي تمتلكها لغة النص...، ويلاحظ أن معظم مؤيّدي هذا الرأي هم من المعاصرين، من دون أن نغفل في التاريخ القديم عن احتفاء مفكري الحضارة الرومانية بالفكر **الهرمسي** الداعي إلى بلورة قراءة قادرة على جمع المتناقضات مما ساعد على التمكين لمبدأ التعدد والاختلاف...، وهو المبدأ الذي استند إليه كثير من أقطاب الفكر المعاصر المؤيدين للتأويل المفتوح ((حيث انتقل مؤولو النص من البحث عن الحقيقة وعن المعنى القار الوحيد إلى البحث عن المحتمل والممكن وعن المعاني المتعددة))[1]، ويحيلنا هذا القول إلى أزمة الفكر المعاصر حين أدرك الإنسان حقيقة فشله في الوصول إلى الحقيقة المنشودة حول مسألة الهوية والمصير وغيرهما، وكلُّ ما وصل إليه جرّاء الخوض في هذه المعضلة هو ضرورة الاقتناع بأن الحقيقة متعددة، فإذا كانت الهندسة – ضمن العلوم الكمية المادية – ترى أنه لا يمكن الربط بين نقطتين إلا من خلال مستقيم واحد، فإن الحقيقة بهذا المفهوم واحدة أما الخطأ فمتعدد، لكن هذا القياس وهذا الحكم الناتج عنه ليسا بصحيحين في عالم الفكر الإنساني المعاصر الذي يمنح للتأويلات حتى المتطرفة منها دورا مُهِمًّا في عملية التوسيع الابتكاري، فهي تعمل على تمكين فعل التجاوز تجاه الفكر المنغلق المحدود بما

1 محمد مفتاح: المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999، ص: 28.

توفّره عناصرُ التحفيز تلك من قوة لاستجلاء المعاني الجديدة وتوليد الأفكار، وقد يصل التأويل فيما يمكن أن يوفره من إمكانات الإنتاج الفكري إلى درجة النظر إليه كـ((عمل خلاّق متحرر من الزمان والمكان يعطي للذات الحق في ممارسة النبوة الرمزية التي ورثناها من أبينا آدم عليه السلام والتي هي حقيقة الاستخلاف وكنه الأمانة))[1]، ومن المعلوم أن للعمل الفني أهميتَه في عالم الفكر الإنساني المعاصر بصفة خاصة، حيث يعكس بوضوح ما تصبو إليه توجهات الإنسان الغربي في إصرارها على التجاوز وإسقاط كل الحدود التي تقف في طريق حرية الأفكار ومنتجاتها، لأن لفعل التجاوز دورًا مُهمًّا في إنتاج تلك الدلالات حين تقوم باستدعاء السياقات المُحيلة إلى أفكار أخرى بحكم علاقات التشابه أو التداخل أو التجاور...، ومع ذلك يمكن أن تكون نتيجة التأويل بعيدة كل البعد عن مقتضيات النص المؤوَّل ((فكل محاولة للتأويل يعتبر(كذا) لغة ثالثة تبعُدُ عن اللغة الأولى بضعف المسافة حيث لا يمكن أبدا القطع بوجه من وجوه الدلالة))[2]، فالمعتاد في محاولات قراءة النصوص أن تُنْتِجَ نصا ثانيا هو ما يمكن أن نسميه بالشرح أو التفسير، لكن إذا تعذّر ذلك بسبب ما يتصل بطبيعة النص الأول من غموض أو إبهام أو انغلاق فلا بد من تجاوز ذلك إلى مستوى التأويل وما يوفره بين يدي القائم به من آفاق الإبداع التي لا تقل في اتساعها عما يمتلكه مبدع النص الأول.

1 عبد القادر بوعرفة: (مقال): الخطاب الديني وإشكالية التفسير والتأويل، (ضمن مصنف): التأويل والترجمة(مقاربات لآليات الفهم والتفسير) إشراف: إبراهيم أحمد، ص: 241.

2 محمد زايد: (مقال): التأويل عند الصوفية بين التنظير والتظهير، (ضمن مصنف): النص بين القراءة والتأويل، إشراف: يحيى رمضان وإدريس مقبول، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2013، ص: 119.

أما محاولات التأويل الأولى التي وَصَلتنا من الفكر الهرمسي فقد كان لها كبير الأثر في ظهور هذا الفريق الثاني الذي يتوسع في الأخذ بالتأويل، من خلال رؤياه التطبيقية في معالجة النصوص، حيث يرى أنه مادام مدلول ((كلمة أو شيء ليس سوى كلمة أخرى أو شيء آخر، فإن أي شيء ليس سوى إحالة مبهمة على شيء آخر))[1]، بمعنى أن هذا التتابع التأويلي لا يقتصر على ثنائية (نص أول يتبعه نص ثان) بل يتجاوزه إلى تحول النص الثاني إلى نص أول من جديد يمكن الحكم عليه بنص ثالث وهكذا دواليك في تتابع لا نهائي من محاولات الظفر بالحقيقة في غضون المعنى، غير أنها تظل ضائعة أو غير موجودة على حسب الفكرة التي عبّر عنها (بول فالري) القائلة بأنه((لا وجود لمعنى حقيقي في النص))[2] وهو القول الذي يتوافق مع ما يسمى بالمتاهة الهرمسية التي كان أصحابها على وعي غير قليل بعلاقة اللغة مع مشكلة الألوهية والصفات حيث إن ((اللغة بقدر ما تكون غامضة ومتعددة بقدر ما تكون غنية بالرموز والاستعارات، وهو ما يجعلها قادرة على تعيين الله الذي يحتضن داخله كل المتناقضات))[3]، ويقف هذا القول على ما بين اللغة وحقائق الوجود من تقابل، فالاتساع والتعدد بل والتناقض الذي يطبع الوجود يقابله اتساع اللغة في غموضها المنبثق من الرموز والاستعارات وما يحمله كل منهما من وسائط وعلاقات وروابط.

1 أمبرتو إيكو: التأويل: بين السيميائية والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، ص 119 .
2 المرجع نفسه: ص: 37.
3 المرجع نفسه: ص: 33.

الفريق الثالث: ويقف موقف التوسط بين قبول التأويل ورفضه، ويمكن وصف أصحابه بأنصار التأويل النسبي الذين يسمحون بالتأويل إذا حقق شروطا ذات طبيعة بلاغية كما هي عند معظم أعلام المسلمين من الفلاسفة وعلماء الكلام والفقهاء التي بيّنوها في معرض تعريفاتهم للتأويل، ومن ذلك ما سبق عرضه من الشروط المصاحبة للمفهوم كما فصّله أبو الوليد **بن رشد** والإمام **الشاطبي** و**ابن العربي**...

أما في الدراسات الغربية المعاصرة فنجد موقف **(أمبرتو إيكو)** واضحا ضمن أنصار التأويل المشروط، حينما يرى أن الانفتاح التأويلي يبقى رهينَ الثقافة التي تعطيه حدوده الضامنة بمنع التأويلية المطلقة، ويطلق على هذا الضمان مصطلح (عالم الخطاب)، مضيفا إليه ضامنا آخر وهو النص كوحدة كلية من حيث التناغم المطلوب بين أجزائه من جهة وبين الأجزاء والكل من جهة أخرى، وما من شك في أن الحرص على توفر الحدود الضامنة أملته ضرورات التحكم والضبط حتى لا يأخذ التأويل صفة العبث.

وعلى غرار ارتباط التأويل **بالهرمسية** في البحث الفكري الغربي، ارتبط عند العرب بعلم التفسير إلى الدرجة التي كان فيها التأويل يُحمَل على معنى التفسير في بعض عناوين المدونات القديمة لتفسير القرآن[1]، والغالب أن ذلك يرجع إلى كثرة ورود مصطلح التأويل في القرآن معقلة ورود ما يتصل بالجذر اللغوي للتفسير، غير أن تلك

1 ينظر: محمد رفيع: (مقال): ضوابط التأويل عند الشاطبي من خلال ثنائية الظاهر و الباطن في القرآن، (ضمن مصنف) النص بين القراءة والتأويل، إشراف: يحيى رمضان وإدريس مقبول، ص: 40.

المدونات كانت قد اختارت لعناوينها مصطلح التفسير بسبب القضية المطروحة بقوة حول إمكانية العلم بالتأويل لدى بعض البشر مع الله تعالى في قوله عز وجل:﴿وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِّنْ عِندِ رَبِّنَا...﴾[1]، خشية أن تكون (الواو) الواردة بين لفظ الجلالة (**الله**) و(الراسخون في العلم) استئنافية لا عاطفة...، فوجد المجتهدون في استجلاء معاني القرآن في مصطلح (التفسير) مندوحة تغنيهم عن ادعاء العلم بالتأويل.

3- التأويل والقَصْدية:

يقوم الخطاب الأدبي على عناصر متعددة أشهرها المؤلف والنص والقارئ، وباختلاف تسميات هذه العناصر حسب طبيعة الخطاب يمكن أن يكون المؤلف متكلما في حالة إلقائه الشفهي المباشر، فيكون النص ذا طبيعة صوتية ويكون القارئ مستمعا...، ولكل من هذه العناصر أهميتُه في عملية التأويل بالنظر إلى فكرة (القَصْدية)، وقد حاول (**هيرش**) بناء منهج للقراءة قائم على الانتصار للمؤلف، حيث يقابل في محاولته هذه بين مصطلحي دلالة النص (meaning) ودلاليته (singnifiance) أما دلالة النص فيصفها بـ(الأصلية) وهي التي انطلق منها المؤلف أو المعنى الذي قصده من خلالها، وأما دلالية النص فهي المعنى المنتج الذي يؤوله القارئ اعتمادا على معنى النص ومقاصد مؤلفه، ويرى أن الدلالة مضمونة بواسطة

1 سورة: آل عمران، من الآية: 07.

المقاصد التي عبّر أو لم يعبر عنها فيه[1]...، وفي هذا القول تمْييز بين المعنى الأول (الخالص) الذي يقصده المؤلف (عند إنتاج النص) والمعنى المنتج (بفعل التأويل) المركب من قصد المؤلف وتأويل (قصد) القارئ.

وقبل (**هيرش**) كان (**شلايرماخر**) قد عبّر عن رأيه المساند لموقف المؤلف حين يفترض أنه ((إذا أردنا إدراك النص في مصداقية دلالته الأصلية فينبغي رؤيته كتجلي لحظة إبداعية وإعادة توظيفه داخل شمولية السياق الروحي للمؤلف))[2] وهذا القول لا يحيل إلى الالتزام بقصدية المؤلف إلا إذا توفرت لدى المتلقي إرادة فهم النص ضمن إطار الدلالة الأصلية، ولذلك فليس لقصدية المؤلف من أهمية إلا بما يمنحها لها المتلقي حسب إرادته.

وإلى جانب هذين الموقفين لبعض رجال الفكر المنتصرين لقصدية المؤلف نجد ضمن تاريخ الدرس اللغوي المعاصر ما يعرف بتيار **التداولية**[3] التي ترى أن عمليتي الفهم والتواصل اللغوي لا يمكن أن تتحققا من دون الاهتمام بمقاصد المتكلم، وهذا الرأي وإن كان ينطلق من درس الخطاب العام فإنه ينسحب أيضا على الخطاب الأدبي.

1 ينظر: يحيى رمضان: (مقال): قراءة النص بين موت المؤلف ومقصدية المتكلم، (ضمن مصنف): النص بين القراءة والتأويل، (إشراف) يحيى رمضان وإدريس مقبول، ص: 25.
2 غادامير: فلسفة التأويل، ترجمة محمد شوقي الزين، ص: 41.
3 **التداولية** هي: ((محل التقاء بين مساحتين: مساحة المعارف النفسية والاجتماعية ومساحة اللغة بما هي ملفوظات ونصوص)) إدريس مقبول: الأفق التداولي: نظرية المعنى والسياق في الممارسة التراثية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2011، ص: 02.

ومع ذلك فإن مهمة الإحاطة بقصدية الكاتب لا يمكن أن تتحقق بسهولة، بسبب غياب ما هو ضروري من الإحاطة بالشروط المصاحبة لإنتاج النص[1]، بغضِّ النظر عن قدرة القارئ على القيام بهذه الإحاطة، لأنه بالرجوع إلى علاقة الكاتب بالنص الذي أنتجه ليس من السهل الحكم على تلك القصدية للمؤلف بحكم ما بداخله (المؤلف) من هامش الأفكار والكلمات التي لم يستطع أن يجعلها محققة في النص، بل إن ما في اللغة من زخم فكري يمكن أن يتجاوز ما في قدرة المؤلف على الإحاطة بها، لأن للغة صفة الكلية وليس المبدع سوى موظِّف محدود لهذا الكل المتراكم، فإذا حاول أن يمتلك ما في اللغة من كلية فإن محاولته ستبوء حتما بالفشل، من منطلق الفكرة الغنوصية النصية المعاصرة التي ترى أنه ((بإمكان أيٍّ كان أن يكون كائنا كليا شريطة أن تكون لديه الرغبة في أن يحل قصدية القارئ محل قصدية الكاتب التي تستعصي على الضبط، لحظتها سيصل إلى الحقيقة، حقيقة أن الكاتب لا يعرف ما يقوله، فاللغة هي التي تتحدث نيابة عنه))[2]، فمع صعوبة الإحاطة بقصدية المؤلف بسبب استحالة الرجوع إلى الظروف التاريخية والنفسية والاجتماعية التي أدت إلى إنتاجه للنص فإن للغة (ممثلة في النص) من القوة ما يجعلها تنتج رسالتها وتبلغها عبر المؤلف، كما أن النص عند (**إيكو**) ليس بناء مغلقا أو بابا موصدا لا يفتح إلا بمفتاح واحد، بل هو عالم مليء

1 Miriam Dobson And Benjamin Ziemann:Reading PremarySources,Routledge, New York, 1 Pub, 2009, P: 47-48.

2 أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، ص: 42.

بالأسرار والطبقات التأويلية[1]، وهذا الموقف يمثل جهة الانفتاح التأويلي عند **(إيكو)** في مقابل حرصه على الحدود الضامنة للتأويل من داخل النص وخارجه.

ويرى **(جاك ديريدا)** بأنه ليس من غايات التفكيك أن يبحث عن القصد في النص بل يسعى إلى العثور على توترات أو تناقضات داخلية فيه توصلنا إلى تأويلات لا تتقاطع مع ما هو مقصود[2]...، ولقد تعمق هذا الاتجاه مدعوما بالتيار الداعي إلى تحجيم دور قصدية المؤلف حتى تبلور لدى عدد من رجال الفكر الغربي المعاصر فيما يسمى بـ(موت المؤلف) وهي مقولة يحملها عنوان مقال لـ(**رولان بارت** Roland Barthes) أصدره سنة 1968 يرى فيه أن ولادة القارئ لا يمكن أن تكتمل إلا بموت المؤلف[3]، وجدير بالذكر أن التيار القائل بموت المؤلف لم يكنضمن فترة تاريخية لاحقة عن تيار الدفاع عن قصدية المؤلف حيث تعاصر التياران بتعاصر **(بارت)** و**(هيرش)** في عشرية الستينيات من القرن العشرين.

أما التيار البنيوي فيُعَدُّ من أقوى عناصر اتجاه الانتصار للنص من حيث هو بنية مغلقة ومكتملة لا تحيل إلى مؤلفه إلا من داخله أي من داخل النص.

ولقد مَكَّنَ هذا الفضاء المفتوح في النص كما يراه **(إيكو)** مع ما يراه **(بارت)** من موت للمؤلف وولادة للقارئ، وبمؤازرة ما أخذ يتوسع من مفاهيم الفلسفة الذرائعية الغربية

1 ينظر: وحيد بن بوعزيز: حدود التأويل: قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2008، ص: 128.
2 ينظر: يحيى رمضان: (مقال): قراءة النص بين موت المؤلف ومقصدية المتكلم، (ضمن مصنف) النص بين القراءة والتأويل، إشراف: يحيى رمضان وإدريس مقبول، ص: 20.
3 ينظر: المرجع نفسه، ص: 21.

المعاصرة، مكّن كل ذلك من التوجه نحو توسيع المساحة المتاحة للقارئ في التأويل بدرجات متفاوتة تبدأ من بلورة دور وظيفي جديد للقارئ تجاه النص حيث يتجاوز كونه مجرد مستهلك، إلى دور المنتج حسب رأي **(بارت)**[1]، ويرى (نورمان **هولاند** .N Hollond) أهمية كبرى لدور القارئ في التفسير بحيث يستحيل تحقق أي وجود للنص بمعزل عن ذاتية القاري[2]، ويصل اتساع حرية القارئ في التأويل عند **(هارتمان)** إلى درجة أنه ((من حق القارئ العنيد أن يجد في النص ما يصبو إليه))[3]، وبهذا يكتسب القارئ صفة الانتصار على المؤلف والحذق أكثر منه.

ويدخل هذا التيار المساند لحرية القارئ في التأويل ضمن ما يسمى بـ(نظرية التلقي) التي كان من أبرز مؤيديها أيضا كل من **(ياوس**Yaws) و**(أيزر**Izer) في أواسط ستينيات القرن العشرين حينما ظهرت كرد فعل على ما دعا إليه التيار البنيوي من عزل للنص عن سياقاته الخارجية.

أما الناحية الوظيفية للمتلقي فلم تعد – في إطار نظرية التلقي –مقتصرة على مجرد القراءة، بل تمتد إلى صفة المخاطَب من حيث أن النص يتحدث إليه وهو أيضا ((يتحدث إلى النص، وهكذا يظهر فعل التلقي بوصفه حوارا لا ينقطع ونموا في درجة الوجود يتجلى في هذا التبادل الدوري بين الأنت والأنا، بين وضعي المخاطبة

1 ينظر: عاطف جودة نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، لونجمان للنشر، القاهرة، ط 1، 1996، ص: 26.
2 ينظر: المرجع السابق، ص: 27.
3 أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، ص: 75.

والتكلم))[1]، بمعنى أن فعل القراءة مقترن بالضرورة بفعل التحدث والمشاركة في إنتاج المعنى بين النص والقارئ من جهة كونهما كيانين متعاونين.

ومن نتائج هذا التوسيع في هامش الحرية الذي يتمتع به قارئ النص في تأويله أنه بإمكانه استعمال افتراضاته المسبقة في عملية الفهم المنتج على حد قول **(غادامير)** ((فالمؤول والنص يمتلك كل واحد منهما أفقه الخاص والفهم يمثل انصهار هذه الآفاق))[2]، ويرى أيضا أنّما يسبق من الآراء والتي تكون أساس قراءتنا للنص، وتصاحبنا أثناء القراءة تساهم في تأسيس ما يمكن أن يسمى بالفهم المسبق[3]، وبين الافتراض المسبق والفهم المسبق فرق واضح، يكفي أن نشير فيه إلى أن الفهم المسبق يدل على سبق حصول التأويل، بينما يشير الافتراض المسبق إلى مجرد تحضير إشكالات أو أسئلة يطلب القارئ من النص أن يجيب عنها، وفي هذا الصدد يشير **(أرمسترونغ)** في عملية التأويل إلى وجود نوعين من الأسئلة –في ذهن القارئ – منتِجة وغير منتِجة، فالأسئلة المنتجة هي التي ((تسمح بنطاق واسع من الأجوبة التي قد تؤدي إلى أسئلة جديدة في تبادل متواصل))[4]، بمعنى أن الإنتاج التأويلي ليس رهينا بتحقيق الإجابات أو الأفكار المطلوبة في مضامين الأسئلة، ومن جانب آخر فإن السؤال الحقيقي لا يمكن أن يقرر((إجابته الكاملة مسبقا، وإنْ فَعَلَ ذلك فإنه ليس سؤالا جادا، بل تأكيد متنكرا

1 المرجع السابق، ص: 19.
2 غادامير: فلسفة التأويل، ترجمة محمد شوقي الزين، ص: 87.
3 Gadamer , H. G, Verite et Methode ,Suil , Paris,1996, p: 89.
4 أرمسترونغ: القراءات المتصارعة، ترجمة: فلاح رحيم، ص: 54.

(كذا) لفكرة ما))[1]، بمعنى أن السؤال فقط هو الذي يمتلك صفة السبق عن نقطة التأويل أما الجواب فلا.

ويلاحظ أن الخوض في مسألة الافتراض المسبق وفعلِهِ في تحقيق الخطوات الحاسمة للوصول إلى المعنى يمثل المشكلة الأساسية والمعضلة الحقيقية التي تُطْرَح بإلحاح في الحديث عن حدود التأويل وضوابطه، لأن التأويل باعتباره ضرورة ملحة في فعل قراءة نصوص التراث سواء فيما يحمله من أوجه غامضة فقط أو في تأويله جميعا، فهو في كل ذلك ليس مُهِمًّا من حيث المفهوم بقدر أهميته من حيث الحدود والضوابط، وبمعنى آخر إن لجملة الضوابط والشروط التي ينبغي أن يلتزمها المؤول وللحدود التي يجب أن يقف عندها الأهميةَ الوظيفيةَ التي تجعله مقدما على صياغة المفهوم اللغوي والاصطلاحي للتأويل، إن لم نقل إن معظم محاولات تعريف التأويل تتأسس على رصد حدوده وضوابطه وشروطه.

ومسألة الافتراض المسبق من بين أخطر مسائل البحث في حدود التأويل وضوابطه فهي أولا ضرورة في تحقق فعل التأويل لأنه ((لا وجود لتأويل دون افتراض مسبق عن كينونة العمل والعالم))[2] وإلا فكيف يمكن أن نتصور دور المتلقي في إنتاج المعنى المؤوَّل من دون ما يحمله من افتراضات في شكل توقعات أو أسئلة أو انطباعات أو تصورات؟ إنه القارئ المؤوِّل باعتباره ثالث عناصر الخطاب بعد كل من

1 المرجع نفسه، ص: 54.
2 المرجع السابق، ص: 26.

المبدع والنص، ولا وجود للمعنى من دون أفقه المعرفي المتفاعل مع النص انطلاقا من التفاعل الجدلي الذي تفرضه الضرورة التأويلية التي ((ليس يحددها الإنتاج النصي وحده، وإنما تنبع أيضا من رغبة المتلقي وإرادته))[1]، غير أنه لا يمكن تصور الافتراض المسبق لدى المتلقي على أنه كل متكامل يقارب به النص، وإنما يخضع لعملية انتقاء تتحكم فيه طبيعة التأويل نفسه حيث يرى **(أرمسترونغ)** ((أن اعتماد نمط من التأويل يعني القيام بقفزة اقتناع تتجلى في قبول مجموعة افتراضات مسبقة ورفض ما عداها))[2]، ويحيلنا هذا الرأي إلى الطابع الجدلي الذي يؤطر عملية التأويل بين النص والقارئ من جهة ما يُحْدِثُهُ النص في القارئ من التأثير في افتراضاته المسبقة إلى الدرجة التي يرفض فيها بعضا منها.

ولثنائية الجزء والكل أهميتها في إنتاج التأويل وفي تحقيق شروط صحته بحيث يتحكم الفهم الكلي فيفهم التفصيل، وكل تفسير جزئي يستوجب فهما للمعنى الكلي العام[3]، ويتناوب فهم الجزء والكل في تصويب أحدهما للآخر وتصديقه حتى يتحقق فهمهما معا، ومن مؤيدي هذه الفكرة أيضا نجد عددا من المفكرين منهم **(أمبرتو إيكو)** في معرض حرصه على ضمان صحة التأويل حين يخضع لمتطلبات (عالم الخطاب) وحين يتم التحكم في النص من جهة كونه وحدة كلية يقوم تأويل كل جزئية منه على

1 فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، المغرب،(دط)، 2003، ص: 57.
2 أرمسترونغ: القراءات المتصارعة، ترجمة: فلاح رحيم، ص: 25.
3 ينظر: المرجع نفسه، ص: 80.

دعم وتصديق تأويل جزئية أخرى أو على الأقل لا يناقضها[1]، ويبدو أن لهذا التوجه في ضرورة التناغم بين الجزء والكل ما يبرره في مجال اللسانيات النصية الحديثة في إطار ما يسمى بضبط الاتساق والانسجام.

4 – آليات إنتاج التأويل:

يتحقق إنتاج المعنى في التأويل بتوفّر بعض العناصر أو الحالات مثل حصول ((تناوب متواصل بين طورين: طور (لا عقلاني) تُسقط فيه مخيلة الناقد تخمينا على النص، تعقبه عملية (عقلانية) من تحليل الفرَضية ونقدها وتقويمها))[2]، ولأن سبيل الإنتاج في الفكر يتضمن كثيرا من المعترضات التي تعيق التقدم فيه فلا بد من التسلح بقدر غير قليل من الثبات والإصرار قصد التغلب على مختلف العقبات التي تعترض تحقق الفهم المنتَج بالتأويل من غير أن يقودنا ذلك الإصرار إلى التزمت والعزلة[3]، لكن هذا الإنتاج قد يحصل في كثير من الأحيان بطريقة غير متوقعة لأننا ((نمارس ونحن نقرأ الأعمال الأدبية افتراضاتنا وتوقعاتنا، لكن في إمكان المفاجآت التي نصادفها أن

1 ينظر: أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، ص: 129.
2 أرمسترونغ: القراءات المتصارعة، ترجمة: فلاح رحيم، ص: 81.
3 المرجع نفسه، ص 86.

تقنعنا بتغيير إطارنا التأويلي))[1]، ومن الجلي أن النتيجة المتوصل إليها في نهاية التأويل قد تكون فكرة جديدة لم تكن ضمن الإطار المعرفي للمتلقي ليس لأنه قرأها في النص بل لأنه استنتجها كما يقول **(كولن ولسن)** على إثر انصهار أفقه مع أفق النص فاستطاع أن يعيش حالة من الوعي المزدوج الذي يحصل بالاطلاع على إطار إنساني بديل مرغوب فيه انطلاقا من الإطار الإنساني المعيش[2]، والفكرة الجديدة ناتجة عن التوليد والإثارة بفعل التوارد بانتقالها –أو بزوغها أو نزولها– من مطلق افتراض عالم الأفكار إلى قيد عالم المعرفة الإنسانية.

ويمكن أن نرى في مختلف هذه التوجهات المؤطرة للتأويل من حيث هو إنتاج أنها حوّلت طبيعة النظرة إلى القارئ من صفة المستهلك إلى صفة المنتج للنص بحكم أن وعي الإنسان بنفسه وبالعالم من حوله يستند إلى المعرفة المتعددة الأنواع والأطراف، بحيث يأخذ صفة الشبكة الممتدة عبر مختلف الحواس والجوارح لتنصهر فيها المعطيات المتباينة في الفكرة المقصودة بالبحث والتأمل حين يجتهد في التنقيب عنها في باطن النص، فتأخذ طريقها إلى الظهور والإشراق عبر تحوّل الإشكالية من سؤال واحد جوهري أو أسئلة قليلة محددة إلى إشكاليات متعددة ومتنوعة يهتدي الذهن إلى سبيل الجواب عن بعضها فيسهل لديه الجواب عن معظمها، ثم لا تلبث أن تطرح تلك الأجوبةُ أسئلةً وإشكالياتٍ جديدةً في تتابع مستمر يجعل النزوع الإنساني إلى

1 المرجع نفسه، ص: 102.
2 ينظر كولن ولسن: الشعر والصوفية،ترجمة: عمر الديراوي أوحجلة، دار الآداب، بيروت، ط 2، 1979، ص: 65.

امتلاك حقائق الأشياء رهينا بحالة من القلق الفكري والحيرة المعرفية مجسدة في أسئلة تسكن الذهن، لكن تلك الأسئلة لا يمكن أن تكون منتجة إلا بالنزوع الجاد إلى البحث عن الحقيقة التي تلبس شكل جوابٍ لا يمكن أن يكون نهائيا بحكم أنه إذا تحصل عليه فليس من السهل أن يطمئن إليه أو يقف عنده لأنه سرعان ما يتحول إلى أسئلة جديدة.

5 – التأويل الجيد:

ومن الشروط المعقدة التي تواجه الإنتاج التأويلي أن يَثبُت تجاه ما يوجه إليه من أسئلة جديدة حول بعض قضاياه الجوهرية أو الجانبية، لكنه – من حيث هو إنتاج – يخضع بالضرورة إلى نسبية الحكم عليه بالجودة أو الرداءة.

ولكي يكون التأويل جيدا لا بد من توفر شروط يراها بعض علماء التأويل المعاصرين ضرورية ومنها ما تم عرضه قبل قليل مما يصطلح عليه **(أمبرتو إيكو)** بالوحدة الكلية حيث تتساند التأويلات الجزئية للنص بالدعم والتصديق بين بعضها أو على الأقل لا تتناقض[1]، ويؤيد **(شلايرماخر)** هذا الرأي أيضا حينما يشترط أن يتوفر كل تأويل على عدد من العلاقات المعنوية التي تربط الكل بأجزائه وعناصره[2]، ويبدو أن هذا الشرط ضروري إلى حد كبير لأن الانسجام الذي نود توفره في النص الخاضع

1 ينظر: وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل: قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، ص: 129.
2 ينظر: نابي بوعلي، (مقال): فلسفة التأويل من شلايرماخر إلى ديلتاي (ضمن مصنف): التأويل والترجمة: مقاربات لآليات الفهم والتفسير، إشراف : إبراهيم أحمد، ص: 176.

للتأويل يجب أن يتوفر أيضا في النص المنتَج من التأويل باعتباره بنية متكاملة، وإن لم تكن كذلك يجب على الأقل ألا تكون متناقضة بين أجزائها.

ومن جانب آخر نجد شرط الانسجام بين الجزء والكل في التأويل الجيد ضمن شروط متعددة أخرى عرضها **(أرمسترونغ)** تحت مسمى (اختبارات شرعية القراءة) حيث يضيف إلى شرط الانسجام سالف الذكر شرطين آخرين؛ أولهما: **تشارك الذوات** ومفاده أنه ((مادام التأويل من حيث الجوهر فعل اعتقاد، فإن معقولية قراءتنا تزداد إذا ما وافق عليها آخرون أو عدّوها على أقل تقدير معقولة))[1]، بمعنى أنه مما يجعل التأويل جيدا أن يقبل به عدد من المتلقين لا أن يبقى رهين قراءة واحدة، والشرط الثاني: **أن يكون التأويل ذا فعالية**، والمقصود بالفعالية أن يؤدي إلى مردود نفعي يقود إلى اكتشافات جديدة وفهم مستمر[2]، لا أن يبقى حبيس الاستنتاج الضيق غير المتجدد إلى رؤى تفتح وعي القراءة إلى اكتساب معارف أخرى.

ويلاحظ في هذه الشروط أن ما يُطلِقُ عليه **(أرمسترونغ) تشارك الذوات** يعتبر من أقوى العناصر التي تكسب التأويل جودته، لأن تلك الجودة ترتبط بوصف الحقيقة – المتوصل إليها – بالموضوعية حين يتعدد امتلاكها والقبول بها لدى أفراد متعددين، لأنها تكسب صحتها في التأويل –من بين ما تكسبها– من القراءة الجماعية المتوافقة.

1 أرمسترونغ: القراءات المتصارعة، ترجمة: فلاح رحيم، ص: 37.
2 ينظر: المرجع السابق، ص: 39.

ولم يكن **(أرمسترونغ)** وحده في اشتراط **تشارك الذوات** لتحقيق التأويل الجيد، فقد رأى ذلك قبله **(غادامير)** تحت مسمى (المشاركة) حين يقول إن ((الحوار ليس إرادة هيمنة معرفية تفرض على شركاء الحوار الخضوع والامتثال إلى حقيقة معينة يرتضيها طرف دون الآخر، وإنما اكتشاف جماعي لحقيقة تشغلهم وتؤسس تاريخهم ومصيرهم المشترك، ومشاركة لا تنضب في إنتاج المعاني وصياغة الأحكام وتشكيل التصورات))[1]، وما يجعل هذه المشاركة أمرا ممكنا هو وحدة الانشغال والتاريخ والمصير المشترك.

وتختلف البرهنة على جودة التأويل عن البرهنة على رداءته، من حيث أن التأويل الجيد يحتاج إلى توفر عناصر متعددة كالتي سبق ذكرها، ويكاد يجمع أهل النظر في ذلك على وجوب توفر جميع تلك العناصر من أجل الحكم على التاويل بالجودة، بينما يكون من السهل جدا الحكم على رداءته، كأن يفتقد واحدا فقط من شروط صحته.

ثم إن إنتاج التأويل وإن كان يتم ضمن الحدود المعرفية المرتبطة بقصدية المؤوِّل في بحثه عن المعنى، فإنه غير ملزَم بالوقوف عند حدود تلك القصدية، لأنه في أحيان كثيرة يجد نفسه يتجاوز القصدية الأولى التي انطلق منها من حيث أن ((تأويل نص ما يستطيع – بصفته دليلا على قوة الافتراضات المسبقة التي يستند إليها وإمكاناتها التأويلية – أن يُقَدِّمَ درسا ثمينا في أمور كثيرة تمتد خارج حدود العمل الذي يحلله))[2]،

1 غادامير: فلسفة التأويل، ترجمة: محمد شوقي الزين، ص: 31.
2 أرمسترونغ: القراءات المتصارعة، ترجمة: فلاح رحيم، ص: 103.

ويرجع ذلك إلى ما تتميز به المعرفة الإنسانية من التشابك والتداخل بين أنواعها مما يجعل ومضات إنتاج التأويل تمتد إلى مجال غير مقصود في كثير من الأحيان، وبصفة خاصة إذا كان السؤال المعبّر عن القصدية الأولى عند المؤول يتميز بالدقة والموضوعية والإلحاح فإنه وإن كان لا يفرض إجابة محددة مسبقا فهو ينتج إجابات متنوعة ((قد لا يكون بعضها متوقعا على الإطلاق، كما أن الاستجابات المدهشة قد تتحدى خط التساؤل وتغَيِّرُهُ، فيمكن دائما أن نجد ما نسعى إليه لكن قد يتضح لنا أننا لم نكن نعرف ما كنا نبحث عنه))[1]، لذلك فإن لهذا التشارك الجدلي بين النص والمؤول أهميةً بالغة في إنتاج دلالة التأويل غير المتوقع من جهة تنوّع الأسئلة وتحوّلها المستمر في ذهن القارئ، ومن جهة تنوع الإجابات التي يقدمها النص وامتدادها إلى ما لم يكن متوقعا، بل إن تلك المفاجآت التي تمنح المعنى الجديد في التأويل صفة الإنتاج هي أكثر من المعاني المقصودة بسؤال القراءة الأول من حيث الأهمية، لأنه لن يكون دورُ النص في إنتاجه أكثرَ من وظيفة التصديق على افتراض مقصود بعينه وإن كنا لا نقرره سلفا، ومع ذلك نحن بحاجة إلى تبرير استمرار افتراضاتنا في مواجهة البدائل التي تظهر من حين لآخر[2]، وكأن إنتاج التأويل يكسب جودته مما تُرشِّحُهُ اختياراتنا بين المعنى المفترض المقصود وبين المعنى العارض.

6 – التأويل والسياق :

1 المرجع نفسه، ص: 54.

2 Malcolm Heath, Interpreting Classical Textes, Gerald Duckworth, 1Pub, 2002, P: 110.

وللسياق دوره الحاسم في تفسير النص الأدبي وتأويله، بحكم أنه إذا ((نظرنا إلى النصوص الشعرية العربية القديمة وخاصة في المؤلفات التي تتخذ لها الشعر موضوعا وجدنا أنها لا تروي النص معزولا عن محيط إنتاجه، بل تضع كل نص – مقطوعة كان أم قصيدة – في سياقه حتى إن النصوص تبدو أحداثا تؤرخ لأحداث))[1]، غير أن هناك فرقا واضحا بين السياق التاريخي المحايث لإنتاج النص وبين السياق الفكري والمعرفي الذي ينطلق منه المؤول، ويشير بعض الدارسين إلى ارتباط الإنسان الشديد مع الشروط المكانية والزمانية وما تختزنه ذاكرته من تاريخ ضمن معرفة الإنسان للعالم التي تمثل الركيزة الأساسية المتحكمة في إنتاج النص وفي تأويله، وهو ما يدرجه الأستاذ **محمد مفتاح** تحت مسمى التناص[2] الذي لا فكاك للإنسان منه.

لكن حجم السياق قد يختلف بين النصوص القديمة والحديثة، لأن كثرة القراءات وتعدد التداول التأويلي للنصوص القديمة يزيد حتما من حجم سياقها، بينما لا نجد ذلك متوفرا في النصوص المعاصرة التي تنطلق من الرؤيا الخيالية للشاعر البعيدة عن كل قص أو وصف، ومع ذلك فإن هذا النوع من النصوص لا بد أن يتوفر بدوره على قدر مما يصنعه هذا النص نفسه من المقام الانسجامي مع نفسه[3]، ويقوم بتوفير تلك المعرفة الأولية الممهدة والمسايرة لفعل التأويل.

1 محمد خطابي: لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص: 298 .
2 ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، دار التنوير، بيروت، (د ط)، 2007، ص: 134.
3 ينظر: محمد خطابي: لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، ص: 308.

ويؤدي السياق وظيفة الواسطة المعرفية التي تساعد المتلقي على الوصول إلى الفهم بحيث كلما توفر على معلومات أكثر حول ظروف إنتاج النص ((تكون أمامه حظوظ قوية لفهم الرسالة وتأويلها، أي وضعها في سياق معين من أجل أن يكون لها معنى))[1]، وتفيدنا هذه الشواهد في إثبات ما للسياق من أهمية في إنتاج التأويل فضلا عما له من أهمية في أن يكون التأويل جيدا.

وإذا كان التأويل نشاطا فكرياعاما وقديما، مارسه الإنسان منذ فترات وجوده الأولى في الكون، فإن الفكر التأويلي الذي نحن بصدده مرتبط بالخطاب اللغوي على وجه الخصوص، كما أن المحاولات الأولى التي استطاع الإنسان تحقيقها في هذا المجال كانت ضمن عالم الخيال حينما كان مضطرا للتعبير عن حاجاته الروحية المتزايدة[2]، وهو تعبير يتناغم مع ما كان يجده في الخطاب الموجه إليه من تداخل والتباس، لذلك فهو يتسم بالإجمال والغموض والرمزية، وهو صادر عن الوعي الحدسي البعيد عن كل وسائط الاستدلال والتعليل المنطقي، أما لغته – المنطوقة – فهي تحمل من الأفكار والدلالات أكثر مما يمكن للمفردات أن تدل عليه دلالة مباشرة.

غير أن التعبير الفني – كما يرى **(هيجل)** – قد ظهر في مرحلة متأخرة من مراحل التطور التي توازتْ فيها ثلاثةُ أنماط فنية مع ثلاث حضارات من مراحل تطور التاريخ الإنساني:

---

1 المرجع نفسه، ص: 297 .
2 ينظر: عاطف جودت نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 73.

الأولى: هي حضارة الشرق القديم وتشمل النهضة الأولى التي شهدتها بلاد الهند وفارس والصين، ويوازيها في الفن النمطُ الرمزي.

و**الثانية:** حضارة اليونان والرومان وبرز خلالها النمط الفني الكلاسيكي.

و**الثالثة:** الحضارة الحديثة التي انتشر فيها النمط الرومنسي[1]...، وما يلاحظ في أطوار هذه الحركة التاريخية الفنية أنها تتجه من الكثافة المادية إلى الرهافة الروحية، بحيث ينتقل التشكيل الفني من التعبير بالحجوم ويمثله فن العمارة في المرحلة الأولى، إلى الجسوم ويمثله فن النحت في المرحلة الثانية، إلى التصوير الذي تجسده الموسيقى والشعر في المرحلة الثالثة.

ولا يمكن أن ينفي هذا التقسيم بعض التداخل بين هذه الأطوار التاريخية والأنماط الفنية، لأن المرحلة الثانية التي بدأت بازدهار حضارة اليونان كانت قد شهدت انتشارا واسعا لفن الشعر أيضا، لأن بزوغ الأنموذج المثال في الشعر اليوناني قد سبق النماذج المثالية في الفلسفة، وذلك حينما أبدع **(هوميروس)** ملحمتيه العظيمتين الإلياذة والأوديسة مما أتاح للإغريق أن يؤسسوا أول فعل للقراءة[2]، وبصفة خاصة مع الهامش الخيالي الذي كانت تتضمنه الملحمتان ممثلا في الشخوص والحوادث الأسطورية التي تراكمت وتضخمت عبر تداول الروايات الشفهية، الأمر الذي جعل قراءة تلك النصوص الشعرية يأخذ صفة التأويل مادامت تحتوي على دلالات رمزية، بمعنى أن القراءة فعل

1 ينظر: عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص: 95 - 96.
2 ينظر: بومدين بوزيد، الفهم والنص، دراسة في المنهج التأويلي عند سلايرماخروديلتاي، ص: 13.

عام وشامل يقوم به المتلقي، لكنه يتجه نحو التخصص في فعل التأويل إذا كان إجراء القراءة يقوم على فك الرموز.

ومن منظور آخر يمكن المقابلة بين الأساسين الكلاسيكي والرومنسي في وجهة النظر إلى عملية قراءة النصوص الإبداعية، بحكم أن التفسير الكلاسيكي يتجه إلى هيمنة تأثير الواقع الخارجي على المبدع ضمن ما تراه نظرية المحاكاة، بينما تفسح نظرية التعبير التي أنتجت الرؤية الرومنسية هامش الحرية لناقد العمل الأدبي والمفسر باعتبار النقد عملا إبداعيا جديدا له أن يأخذ صفة الانطباع الحر، وبالتالي يمكن أن تتعدد دلالات النص بتعدد القارئين، فيقرأ المؤول ما في نفسه تماما ملثما يعبر المبدع عما في نفسه، أما الإطار الكلاسيكي فلم يُعط للمبدع فرصة التعبير عن نفسه أو ذاته وإنما هو مقيد بالموضوعات ذات الصلة بالطبقات العليا في المجتمع.

7 – التأويل والقراءة :

ويلاحظ المشتغلون بالتأويل أنه يتداخل مع عدد من المصطلحات الآخرى، تقابله في المفهوم أو تذكر معه في السياق، ومنها مصطلح (القراءة)، ويمكن الوقوف على بعض صور هذا التداخل لدى أشهر المشتغلين بالدرس البلاغي العربي القديم كالشيخ عبد القاهر الجرجاني في مظان تفصيله بين المعنى ومعنى المعنى[1]، على أن هذه

1 ينظر محمد بلحسن: (مقال): التأويل لدى عبد القاهر الجرجاني بين فعل القراءة وسحر التلقي، (ضمن مصنف): النص بين القراءة والتأويل، إشراف: يحيى رمضان وإدريس مقبول، ص: 65-66.

المصاحبة تتحقق عند شرط القراءة لتصل إلى أغوار معاني اللغة، وبذلك يتضح موقفه من أن كل تأويل قراءة والعكس غير صحيح.

وتتعقد مشكلة التداخل بين مفهوم التأويل وغيره من المفاهيم بأكثر مما نجدها مع مفهوم القراءة، ذلك أن المفهوم الاصطلاحي للقراءة أشمل وأوسع من التأويل، لأنها أصبحت تمثل نظرية عامة تؤسس للفعل الفكري الذي أصبح يقوم به القارئ في الزمن الراهن، وتتجاوز كونه مجرد مطالع أو مستقبل للنص إلى دور المشارك في إنتاج المعنى عبر النص بحكم أن ((المتلقي مخاطب من جهة أن النص يتحدث إليه، لكنه متكلم كذلك؛ لأنه يتحدث إلى النص، وهكذا يظهر فعل التلقي بوصفه حوارا لا ينقطع ونموا في درجة الوجود يتجلى في هذا التبادل الدوري بين الأنت والأنا، بين وضعي المخاطبة والتكلم))[1]، ويبدو أن ما تقوم عليه نظرية القراءة في العصر الراهن هو تعميق وتوسيع دور القارئ الذي يأخذ صفة الفاعل بمشاركته في إنتاج المعنى بما يتجاوز فِعْلَيْ القبول أو الرفض على مستوى التلقي إلى إثبات وجوده كطرف في هذا الحوار المتعدد الأطراف، ولم تبق كلمات القارئ في حدود الافتراض أمام كلمات النص المتحققة بل أصبحت كلمات القارئ أيضا متحققة داخل جدل ديناميكي تحفل به نظرية المعرفة في تأكيدها أن القارئ لا ينطلق – حين يقرأ – من فراغ، وهو حر في مساءلة لا نهائية للنص، لكن مع ضرورة احترامه للإستراتيجية التي يتضمنها هذا النص[2]،

1 عاطف جودة نصر: النص الشعري ومشكلات التفسير، ص: 19.
2 ينظر: يحيى رمضان: (مقال): قراءة النص بين موت المؤلف ومقصدية المتكلم، (ضمن منصنف): النص بين القراءة والتأويل، إشراف: يحيى رمضان وإدريس مقبول، ص: 27.

بمعنى أن معطيات اللغة التي يتأسس عليها النص تفرض إطارها المحيط بحرية القارئ.

8 – التأويل والتفسير:

وإلى جانب القراءة يتداخل مفهوم التأويل أيضا مع مفهوم التفسير وبصفة خاصة في تراثنا الفكري الإسلامي المرتبط منه بالنظر في النص القرآني، ومما أشار إليه بعض الباحثين من هذا الفرق ((أن القرآن أشار إلى لفظ التأويل ولم يشر إلى لفظ التفسير، وهذا يعني أن الله ربط فهم القرآن بالتأويل واختص صفة التأويل بذاته لكونه الأعلم، ومنه يصبح فعل التفسير مرادفا للتأويل))[1]، وأول ما يلاحظ في هذا القول أن القرآن قد تضمن لفظ التفسير مرة واحدة وذلك في قوله تعالى:﴿وَلَا يَأْتُونَكَ بِمَثَلٍ إِلَّا جِئْنَاكَ بِالْحَقِّ وَأَحْسَنَ تَفْسِيرًا﴾[2]، ثم إذا سلمنا مع صاحب هذا الرأي بأن الله ربط فهم القرآن بالتأويل وخصَّ العلم به في ذاته تعالي...،فإن ذلك لا يعني صحة النتيجة المتوصل إليها وهي أن التفسير مرادف للتأويل، ذلك لأن تطابق الدلالة بين المصطلحين يقتضي على سبيل الافتراض تداول الإشارة إلى لفظيهما فيما يشير إلى معنى فهم القرآن وهو ما لم يحصل، كما أن اختصاص ذات الله تعالى بصفة التأويل

1 عبد القادر بوعرفة: (مقال): الخطاب الديني وإشكالية التفسير والتأويل: دراسة حول الاختلاف والاتفاق، (ضمن مصنف): التأويل والترجمة (مقاربات لآليات الفهم والتفسير)، إشراف: إبراهيم أحمد، ص: 220.
2 سورة: الفرقان، ص: الآية: 33.

لا يعني بالضرورة اختصاصه بالتفسير حتى نحكم بالترادف بينهما، ولذلك فإن من شأن هذا القول أن يدل على الفرق بين المصطلحين لا أن يدل على ترادفهما.

ثم إنّ هذه الآية الكريمة قد نَسَبت التفسيرَ إلى الله تعالى كما نسبت إليه عز وجل التأويلَ آياتٌ أخرى، لكن التفسير في هذه الآية لا يعني التأويل ولا يعني (التفسير) المتداول، لأنه مقيد بصفة الـ(أحْسَن).

ومما نجده في محاولات بيان الفرق بين التأويل والتفسير ما أورده الراغب الأصبهاني في قوله إن: ((التفسير أعمُّ من التأويل وأكثر استعماله في الألفاظ ومفرداتها، وأكثر استعمال التأويل في المعاني والجمل، وأكثر ما يستعمل التأويل في الكتب الإلهية، والتفسير يستعمل فيها وفي غيرها))[1] ويلاحظ في هذا الرأي أنه يؤسس الحكم في الفرق بين المفهومين على أساس العموم والخصوص، وأنه ينطلق من الحكم بأن التفسير أعم من التأويل ويبرر ذلك باختلاف مجالَيْ الاستعمال أولا: بين المفردات والجمل، فالتفسير للمفردات والتأويل للجمل، وثانيا: من حيث اختصاص استعمال التأويل في الكتب الإلهية وعموم استعمال التفسير فيها وفي غيرها، ويبدو في هذا القول أن نتيجة الحكم المقدم أولا (بأن التفسير أعم من التأويل) تُوَافِقُ الفرق الثاني في عموم التفسير لكل الكتب، وخصوصِ استعمال التأويل للكتب الإلهية دون غيرها، لكن هذا الحكم يتناقض بالضرورة مع تعليل استعماله الأول بين أن يكون التفسير للمفردات

1 الزركشي (بدر الدين بن محمد): البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة المعرفة، بيروت (دت)، ج2، ص:148.

ويكون التأويل للمعاني والجمل، بحكم أنه يمكنني أن أنتج من عدد من المفردات عددا مضاعفا من المعاني والجمل، لأن عدد المعاني والجمل أعم وأكثر من عدد المفردات.

أما **ابن جزي** فيرى أن ((التفسير شرح القرآن وبيان معناه، والإفصاح بما يقتضيه بنصه أو إشارته أو نجواه))[1] أما التأويل فهو ((تصفية الظاهر والباطن))[2]، فالتفسير مرتبط بالنص القرآني يشرحه ويُبيّن معناه الذي يُفهم من نصه أو من غيره مما يمكن أن تتضمنه أنواع المجاز، أما حد التأويل بتصفية الظاهر والباطن فهو أشمل وأعم من التفسير، لأن بيان المعنى في التفسير يمكن أن يكون أيضا ضمن (تصفية الظاهر والباطن).

والتفسير مرتبط بالنقل كأسباب النزول والقصص فهو يعتمد على **الرواية**، أما التأويل فهو ما يدرك بالجمع بين العلم بالقواعد العربية ومعرفة علوم البلاغة والكلام والفقه[3]، ويعتمد فوق ذلك على **الدراية**، ويقوم هذا الفرق على اختلاف مجال النظر في كلٍّ؛ فالرواية مجال التفسير والدراية مجال التأويل، والرواية تسبق الدراية، وهذا أمر مهم فيما يفيدنا به صاحبه من الفَرْق، غير أن ما تقوم عليه الدراية ويقوم عليه التأويل يصعب فهمه حينما يؤسس للرواية بما يرتبط بالنقل كأسباب النزول والقصص، ويؤسس – فيما يقابل ذلك – للدراية بما يدرك بالقواعد العربية التي يشير بها هنا إلى قواعد

1 ابن جزي: التسهيل لعلوم التنزيل، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط)، 1995، ج 1، ص: 10.
2 المرجع نفسه، ص: 10.
3 ينظر: الزمخشري (جار الله محمود بن عمر): الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار المعرفة، بيروت، ط 3، 2009. ص: 23.

البلاغة وما تحتويه من علوم البيان والبديع والمعاني، لكن الظاهر أن الفرق يقوم على التعاقب في الترتيب بين التفسير والتأويل، فالتفسير يأتي أولا ولا بد أن يستعرض ما ورد في رواية النصوص من بيان أسباب النزول والقصص ثم يتلوه التأويل وما يقتضيه من إعمال النظر وفق ما تضمنته مختلف علوم اللغة العربية من قواعد، غير أن هذا الموقف يقتصر في بيان الفرق على النص القرآني.

كما نطالع كثيرا من صور التلازم في ذكر مصطلحي التأويل والتفسير عند بعض أهل النظر المعاصرين في معرض بيانهم للفرق بينهما، ومعظم هذه الآراء تأتي لبيان محدودية التفسير في مقابل إطلاق التأويل، ومنها قولهم: إن ((العالم البيولوجي حين يفسر الظواهر يعتمد فقط على الملاحظات والمعطيات التي بين يديه...، والمفسر كذلك لا يشرح النص إلا بالرصيد العلمي الذي حفظه وقرأه، أما المؤول فيعطي لمخيلته العنان فيأتي تأويله للنص تأويل إبداع))[1]، فموضوع التفسير يمكن أن يتنوع بين النظر في الظواهر البيولوجية وبين شرح النصوص، لكنّ المفسِّر – في كلا المجالين – مقيدٌ بالمعطيات المحفوظة وإبداء بعض الملاحظات، أما المؤول فيتجاوز ذلك من جهة ما يزيد به عن المفسر مما هو متاح لديه من إطلاق الخيال والإبداع.

ويرى آخرون أيضا أن التأويل يختلف عن التفسير في أن التفسير خطاب للجمهور وهو يصلح لكل مقارنة، أما التأويل فهو خطاب للخاصة ولا يصلح لكل

1 يحيى رمضان: (مقال): قراءة النص بين موت المؤلف ومقصدية المتكلم، (ضمن منصنف): النص بين القراءة والتأويل، إشراف: يحيى رمضان وإدريس مقبول، ص: 22.

مقارنة[1]، ويقوم هذا التفريق على الفئة التي يستهدفها كل من التفسير والتأويل بأن يكون للجمهور أو للخاصة وما يتطلبه ذلك من شروط في مضامين كل منهما، مع إشارته أيضا إلى اتساع التفسير عن التأويل في احتوائه لكل المقارنات.

ومنه يمكن القول إن التفسير جزئي وظاهري أما التأويل فباطني ومن ثم فهو عام في حين أن التفسير خاص، كما أن التأويل للمتشابه والتفسير للمحكم، فبيان قوله تعالى:﴿...وَتُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ...﴾[2]على أنه من قبيل إخراج الدجاجة من البيضة فهو تفسير، أما إذا قُصِدَ به إخراج المؤمن من الكافر فهو تأويل[3].

9 – التأويل والهرمنيوطيقا:

ويلاحَظُ من جانب آخر أن كثيرا من المهتمين بمسألة التأويل والعلاقة بين المفسر والنص من الدارسين الغربيين يجدون أنفسهم في سياق عرض مفاهيم تعريفية يدل عليها مصطلح (الهرمنيوطيقا) مما يستوجب علينا بحث العلاقة بينهما من منظور بحثنا في التأويل على وجه الخصوص.

ومن الصعوبات التي تعترض محاولات الحصول على مفهوم لأي مصطلح في مجال العلوم الإنسانية خضوعه للتطور عبر التاريخ؛ فما يصلح لتعريفه في مرحلة لا

1 ينظر: الزمخشري (جار الله محمود بن عمر): الكشاف، ص: 241.
2 سورة آل عمران، من الآية: 27.
3 ينظر: القرطبي (محمد بن أحمد) الجامع لأحكام القرآن، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 1، 2006، ج 5، ص: 86.

يصلح له في مرحلة لاحقة، وهو ما ينطبق على مصطلح (الهرمنيوطيقا) الذي ساهم في ضبط مفهومه عددٌ من المفكرين والفلاسفة من أمثال(**فريديريك شلايرماخر** Friedrich Schleiermacher1834)، و(**فريدريك نيتشه** Friedrich Nietzsche 1900) في مؤلفه (إرادة القوة)، وكذلك (**ديلتاي**) بمقالته (أصول الهرمنيوطيقا) ومؤلفه (بناء العالم التاريخي في علوم الروح) وجهود (**إدموند هوسرل**Edmund Husserl 1938) بكتابه (أبحاث منطقية)، ثم (**فرويد** 1939) بمجموعة كتبه (تفسير الأحلام) و(موسى والتوحيد) و(الطوطم والطابو)[1].

وقد أخذ مصطلح (**الهرمنيوطيقا**) أهميته في العصر الحديث أولا من أصل المشكلة الفلسفية التي اقتضت وجوده، فمن الطبيعي جدا أن يعرّفها (**شلايرماخر**) بأنها ((فن تفادي عدم الفهم))[2]، بحكم أن فترة القرن الثامن عشر في أوربا شهدت أزمة عجز القارئ على فهم واستيعاب ما كان يقرؤهمن الكتب الدينية على وجه الخصوص، ويرجع هذا العجز إلى مشكلة القطيعة التاريخية التي سبقت عصر النهضة الحديثة ودامت عشرة قرون يَصطلِح عليها علماء التاريخ بالقرون الوسطى أو فترة التاريخ الوسيط، وعلى كل فإن هذا التعريف يقارب المصطلح من جهة بيان ضرورته أو الحاجة إليه.

1 ينظر: تروين مصطفى: (مقال): التأويل والعلوم الإنسانية عند جورج هانس غادامير، (ضمن منصنف): التأويل والترجمة، إشراف: إبراهم أحمد، ص: 98 - 99.
2 غادامير: فلسفة التأويل، ترجمة: محمد شوقي الزين، ص: 105.

أما (**ميشال فوكو**Michel Foucault 1984) فيرى أن **الهرمنيوطيقا** هي مجموعة المعارف والتقنيات التي تُنْطِق الرموز وتكشف عن معناها[1]، وينطلق هذا التعريف من الإشارة إلى أداة (**الهرمنيوطيقا**) وهي (مجموعة المعارف والتقنيات) بشكل مطلق أي من دون الإشارة إلى طبيعتها اللغوية أو غيرها وهو ما يشكل قصورا في هذا التعريف، ثم يوضح ما تقوم به هذه الأداة من وظيفة تتمثل في معالجة الرمز، فبوجود الرمز توجد (**الهرمنيوطيقا**) وجودا يُنطِق صمتَه وانغلاقه ويكشف ما يخبئه من المعاني.

ومما أورده (**فوكو**) في تعريفها أيضا أنها تمثلكل تفكير فلسفي تأويلي حول الرموز الدينية والأساطير والتأويل لكل أشكال التعبير الإنساني بصفة عامة، وتقابل التحليل الموضوعي[2]، ويقوم هذا التعريف على القول بتطابق (**الهرمنيوطيقا**) مع التأويل في تخصيص مجال نظرهما حول الرموز الدينية والأساطير، كما يحاول الإلمام بالتطور التاريخي للمفهوم الذي توسع – بعد عصر النهضة الأوربية – ليشمل كل أشكال التعبير الإنساني، كما بدأ بالجمع في طبيعة التفكير بأن يكون فلسفيا تأويليا، ثم تخصيصه في التأويل، كما نلاحظ أن موضوع التأويل في هذا التعريف وهو (أشكال التعبير الإنساني) يقترب من مصطلح (فن) التي استخدمها (**شلايرماخر**) في تعريفه، ومن أهم ما نجده في هذا التعريف أيضا هو مقاربة المصطلح بما يقابله ويضاده وهو

1 Foucault Michel , Les mots et les choses , Gallimard , 1990 , p: 44 .

2 المرجع السابق، ص: 44.

التحليل الموضوعي الذي يتوجه إلى طبيعة التفكير في علوم الطبيعة، وكأنه يشير إلى جانب مهم جدا في حد مفهوم **(الهرمنيوطيقا)** وهو كونها تمثل منهجا شاملا لكل العلوم الإنسانية في مقابل منهج التحليل الموضوعي المستخدم في علوم الطبيعة.

ومن أشهر ما نجده في الفكر الغربي الحديث من متعلقات مصطلح الهرمنيوطيقا ما يعرف بـ**(الدائرة الهرمنيوطيقية)** التي تمثل إجراءً عمليا لتأسيس الفهم يقوم على التساند المتتابع بين الفهم الكلي والفهم الجزئي للنص، بحيث يعاد بناء الفهم في كل مرحلة وفق ما يقدمه الفهم الكلي للفهم الجزئي والعكس بالعكس، كما أن كل عملية تهدف إلى الفهم لا بد أن تبدأ بالفهم المسبق أو ما يصفه **(ديلتاي)** بالاعتماد أولا على المعلوم للنفاد إلى المجهول[1]، ويقترب هذا المنهج المرتّب لمراحل الفهم في التأويل مع ما يراه **(ليو سبتزر**Leo Spitzer 1960) من أن ((التأويل تناوب متواصل بين طورين: (طور لاعقلاني) تُسقِط فيه مخيلة الناقد تخمينا عن المعنى، تعقبه عملية (عقلانية) من تحليل الفرضية ونقدها وتقويمها))[2]، ومع أن المفهوم العام متقارب في هذين الرأيين من حيث الدلالة على ما يكتنف محاولة الفهم عند المقاربة المبدئية من غموض وخلو الذهن مما في النص من أفكار، ثم يكون إجراء التحليل (العقلي) الذي ينتهي بتحقق الفهم...، غير أن وصف الطرفين المتناوبين بـ(المعلوم والمجهول) عند **(ديلتاي)** يبدو أفضل من وصفهما بـ(العقلاني واللاعقلاني) عند **(سبيتزر)**، ومع

1 أرمسترونغ: القراءات المتصارعة، ترجمة: فلاح رحيم، ص: 81.
2 المرجع السابق، ص: 81.

وضوح الفرق بين الثنائية الأولى الواصفة للهدف المطلوب وهو المعنى وبين الثنائية الثانية الواصفة لعملية البحث، غير أن ذلك لا ينفي أن فعل البحث عن المعنى يبقى دائما في إطار العمل العقلي.

ولم يَبقَ مفهوم الدائرة الهرمنيوطيقية عند **(ديلتاي)** في حدود التأثير والتأثر بين جزئية فهم النص وكليته، بل يتسع ليشمل تجربة الحياة، فالتجربة الجزئية مرتبطة بالتجربة الكلية وكلاهما يؤثر في الآخر بالقدر نفسه، وبما أن **(ديلتاي)** يوحّد بين النص والتجربة الحياتية فهو يقول بتغيّر المعنى حسب تغير تجربة الحياة[1]، وكأن مفهوم التجربة الحياتية هو العنصر الرابط بين طبيعة إنتاج النص وطبيعة قراءته، وهذا الترابط هو الذي يعطينا فرصة الحصول على قراءة جيدة.

10 – التأويل والترجمة :

ومن أكثر المشكلات المعترضة في محاولة تحديد مفهوم شامل للتأويل أنهاتتداخل أيضا مع مصطلح (الترجمة) وبصفة خاصة في العصر الحديث بعد تأثر الفكر العربي بالفكر الغربي الذي يكاد يتوحد فيه فعل التأويل مع الترجمة،فحين نحاول استعراض ما يقابل مصطلح (تأويل) في اللغتين الفرنسية والإنجليزية نجد مصطلح (interpretation)، لكننا نجد لهذا المصطلح مقابلا آخر في اللغة العربية وهو

1 ينظر: نصر حامد أبوزيد: مقال: الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة فصول،القاهرة، العدد: 3، أفريل 1981، ص: 149.

(ترجمة)[1]، وهو ما يدل على تداخل مصطلحي التأويل والترجمة، وإنْ كان ظاهرُ مصطلح (ترجمة) في اللغة العربية يدل على نقل مفهوم كلمة من لغة إلى ما يدل عليه في لغة أخرى[2]، غير أن مصطلح (تأويل) لا يدل على هذا المعنى.

ويبدو أن هذا التداخل بين المصطلحين أمر حتمي في بعض اللغات الأجنبية طالما أنه يدل على كل من التأويل والترجمة، وما يُمَكِّنُ لهذه الحتمية ما يشهده العالم في الوقت الراهن من توسع في ربط العلاقات الفكرية والمعرفية بين مختلف اللغات، حتى غدا تعلم اللغات الأجنبية مطلبا مُلحّا في أوساط كثير من شعوب العالم، لأجل الاطلاع والمعرفة ولأجل ترجمة المفاهيم المستحدثة في العالم المنتِج من لغته إلى اللغات الأخرى.

غير أن القيام بالترجمة من لغة إلى أخرى يطرح صعوبات فكرية متشابكة تتعلق – في نظرية المعرفة – بما تتميز به كل لغة عن غيرها من خصوصية في تراكمات التاريخ والفلسفة والدين والفن، بالإضافة إلى مؤثرات المكان والانتشار الجغرافي لكل لغة، وتحيل هذه الخصوصية إلى واحدة من أهم القضايا الفلسفية المعاصرة وهي علاقة الفكر باللغة، والذي يعنينا من مشكلة تداخل التأويل مع الترجمة ما يراه أصحاب فكرة تطابق الفكر مع اللغة من أن لكل لغة هويتها الفكرية والاجتماعية، لذلك فإن ترجمة النصوص من لغة إلى أخرى ((تطرح صعوبات جمة تتجاوز إطار المستوى التطبيقي

1 ينظر: قاموس أكسفورد المحيط، إنجليزي عربي، أكاديميا، بيروت، (د ط)، 2015، ص: 552.
2 ينظر: المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط 31، 1991، ص: 60.

لتضعنا في مواجهة مباشرة مع الهوية الداخلية للنصوص في لغاتها الأصلية))[1]، فبحكم اختلاف اللغات مع بعضها في مستويات مخارج الحروف وصفاتها وعددها ومتعلقات بناء الكلمة فيها وقواعد تركيب الجملة ونسبة ما تحتويه قواميسها من عدد المواد المعجمية وما ينتج عن كل ذلك من اختلاف في المعاني والدلالات فإن لكل لغة هويةً يصعب تطابقها مع هويات غيرها.

وفي ظل هذا التطابق بين الفكر واللغة يمكننا أن نستثمر من صعوبة تطابق هوية لغة مع غيرها، لأن اختلاف الهوية يمْكنه أن يمنحنا رؤية بديلة من شأنها أن تكون منتجة للتأويل، لكنه ليس بفعل اختلاف الإطار المعرفي للمتلقي عنه للنص، بل نجده عند تعرض أفق تابع للغة مع نظيره التابع للغة أخرى، وقد عبر **(هيدغر)**عما في هذا النقل من فائدة في إنتاج المعنى حين يرى أن الترجمة تحدث تغييرا عميقا وحتميا في جوهر الفكر، وهذا التغير قد يصبح مصدرا خصبا لإطار جديد منتج إذا طرحت فيه الإشكالية الفكرية[2]، فالترجمة تتجاوز كونها مجرد نقل تقني لمعنى أو فكرة من لغة إلى أخرى، وهي تجعل الفكر في وضع تحوّل حتمي إلى روح أخرى تمنحه أفقا فكريا بديلا يجعله قادرا على إنتاج معنى جديد، ومن الواضح أيضا أن هذا الرأي يشير إلى ما يخضع له الفكر داخل اللغة من خصائص تميزه عن غيره في لغة أخرى وفق ما

1 حسين الزاوي: (مقدمة المصنف): التأويل والترجمة: مقاربات لآليات الفهم والتفسير، إشراف: إبراهيم أحمد، ص :12.
2 ينظر: أحمد إبراهيم: (مقال): سر الترجمة وهاجس التأويل، (ضمن مصنف): التأويل والترجمة، إشراف: أحمد إبراهيم: ص: 32.

توفره نظرية المعرفة من تنوع وخصوبة وتَمَيُّزٍ في مختلف المجالات بين المذاهب والفِرَق.

وحاصل القول في ذلك أن مفهموم التأويل في مجال الفكر اللغوي و الأدبي لا يقوم على الفرق البسيط بين قراءة الكلمة أو قراءة الجملة بقدْر ما يقوم على وَضْعٍ مشكَلٍفي النص المقروء يفضي إلى صعوبة في تحقق القراءة والفهم، سواء أكانت تلك الصعوبة مقصودة بالتشفير والإغلاق على فئة من الناس أم كانت غير مقصودة وإنما حصلت بسبب الاختلاف الزماني أو المكاني أو اللغوي أو المذهبي بين سياق إنتاج النص و سياق قراءته، كما أن فهم بعض الجمل والنصوص يقوم على تأويل ما أمكن من المعاني التي تدل عليها بعض الكلمات الأساسية (المفتاحية) ضمن الروابط التركيبية السياقية المحيطة بها، ولهذا فإن التأويل الأدبي ملكةٌ إبداعية تُمَكّن صاحبها من قراءة الكلمة أو الجملة أو النص الفني، والقدرة على إعطاء مفهوم متميز مبني على ما يؤسسه هو من تبريرات مقنعة بحقيقة ما ينتهي إليه من المفاهيم، أو مغرية بجماليته.

الفصل الثاني:

أبعاد الفكر التأويلي عند المتصوفة

1 –الفلسفة:

تعتبر الحضارة اليونانية النموذج الأبرز من حيث ترتيب ظهور مختلف الأنشطة الفكرية الإنسانية التي ترتبط بالفن ومظاهره، حيث مرت بثلاث مراحل؛ أولاها المرحلة الأسطورية التي نشطت بين القرن 12 ق م (و هو تاريخ الانتصارات الحربية اليونانية) وبين القرن 9 قم تاريخ حياة الشاعر الملهم (**هوميروس**)، حيث كانت تلك الانتصارات موضوعا لحكايات البطولة عند اليونانيين على امتداد ثلاثة قرون من دون تدوين، مما جعلها عرضة لنسيان بعض التفاصيل، وهو ما حمل الرواة على توظيف الخيال لابتكار البدائل وسد ثغرات الحوادث التي محاها النسيان، فتحولت شيئا فشيئا من وقائع تاريخية واقعية إلى ملاحم أسطورية يجتمع فيها الواقع بالمتخيل الملحق من جهة توقع الراوي أو من جهة رغبته في توجيه الحوادث.

وحينما جاء الشاعر (**هوميروس**) استطاع بفضل حافظته القوية أن يجمع مختلف الروايات الأسطورية لأمّة اليونان وأن يصوغها في قالب شعري من خلال ملحمتيه العظيمتين: الإلياذة والأوديسة اللتين تحتويان على عشرات الآلاف من الأبيات، وبهذا العمل استطاع أن يبدع أشهر نص شعري في تاريخ الفن الإنساني القديم، ليجسد المرحلة الثانية مرحلةَ الشعر التي كانت تحتوي على أهم الموضوعات التي شغلت الفكر اليوناني...، ثم لمعت نجوم أشهر الفلاسفة: **سقراط** (469–399ق م) و**أفلاطون** (428–348 ق م) و**أرسطو** (384–322ق م) وغيرهم من الذين مثلوا

المرحلة الثالثة من مراحل النشاط الفكري الإنساني وهي مرحلة الفلسفة[1]، وتوصف الفلسفة بأنها أم العلوم، ومن وظائفها أن تؤسس المعرفة بمختلف حقائق الوجود الإنساني التي من أبرزها ما شغل فكر فلاسفة اليونان من بحث في مسألة القيم الإنسانية واستطاعوا ضبطها في ثلاثية الحق والخير والجمال.

غير أن الوضع المعرفي للفلسفة حينما ظهر عند المسلمين فيما بعد اتجه نحو الاختلاف عن الأنموذج اليوناني ((فقد عرف المسلمون الفلسفة بعد أن فتحوا الأمصار وأقاموا امبراطورية واسعة مستقرة لنشر لواء الدين وإعلاء كلمته، فكانت الدولة دينية قبل كل شيء))[2]، لكن ذلك لم يمنع من ظهور حركة فكرية فلسفية عند المسلمين تحاول الوصول إلى معرفة الحقائق باستعمال النظر العقلي، لكنه مرتبط بوضعه الخاص تجاه النص الشرعي، حيث يمكن الخوض فيما سكت عنه الشرع، وفيما كانت نتيجة النظر فيه موافقة لما ورد في النص الشرعي، وعليه يمكن القول إن التأويل من حيث هو فكر أو من حيث هو إبداع بقي متأثرا أو تابعا لأحكام النص الشرعي وجودا وعدما، وإجمالا وتفصيلا.

1 **الفلسفة**: تشتق في اللغة اليونانية من كلمة (philosophia) وهي مؤلفة من مقطعين: (فيلوس) ومعناها محبة، و(صوفيا) ومعناها الحكمة فتكون الفلسفة هي (محبة الحكمة)، وقد كان سقراط أول من سمى نفسه فيلسوفا أي (محبا للحكمة) تواضعا وتمييزا له عن السفسطائيين (المتاجرين بالحكمة) الذين كانوا يطوفون البلاد يعرضون على الناس ما يعرفونه (بالثمن) كما يفعل الباعة، وكان أفلاطون عرّف الفلسفة بأنها علم الواقع الكلي أو العلم بأعم العلل ومبادئ الأشياء، فجعل حب الحكمة علما، أما أرسطو فقد عرّفها بأنها العلم الذي يشمل كل المعارف العقلية ابتداء من التشريع إلى الميتافيزيقا. ينظر: كميل الحاج: الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، مكتبة ناشرون، بيروت، (د ط)، 2000، ص: 407.

2 نظمي لوقا، الحقيقة عند الفلاسفة المسلمين، دار غريب، القاهرة، (د ط) (د ت)، ص: 167.

لكنّ غاية الوصول إلى الحقيقة تفترض وسيلة من الوسائل المختلفة التي تُكتسَب بها المعرفة حسب طبيعة كل فئة من علماء الفكر في الإسلام، فالوسيلة الأولى للمعرفة عند علماء الأصول هي النقل أو النص، بينما يعتمد المتكلمون على النظر العقلي، أما المتصوفة فيؤسسون نظرهم على المعرفة الحدسية[1]، والظاهر أن هذا التصنيف لا يمكن أن يؤخذ به إلا في إطار شريعة الإسلام القائمة على النص الشرعي، ذلك أنّ كُلا من المتكلمين والمتصوفة يخضعون أيضا إلى ضرورة الالتزام بالنص، وعليه فإن المسألة تتجاوز مجرد ثنائية ما ذكره الشرع أو سكت عنه إلى قضية وسيلة المعرفة التي يقرأ بها كل فريق ما ورد في مختلف النصوص الشرعية، فيميل علماء الأصول إلى قراءتها وفهمها على النحو الذي فهمها به الصحابة المعاصرون لنزول القرآن، وهو ما يصطلح عليه بعضهم بـ(التفسير بالمأثور)[2]، أما المتكلمون فيقاربون فهم آيات القرآن وفق ما يقتضيه العقل من القياس وأَحكام السبب والنتيجة وعدم التناقض ومختلف متعلقات المنطق كالآراء التي اشتهر بها المعتزلة في إثبات الحرية للإنسان في فعل أفعاله من خير أو شر ليستوجب عليها مآله في الآخرة إلى الجزاء بالجنة أو العقاب بالنار، أما المتصوفة فيحاولون مقاربة النص الشرعي عبر التأويل باعتباره عملا إشراقيا حدسيا من حيث كونه المنهج العام الأمثل لحياة الإنسان

1 ينظر: رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض: دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د ط) 1998، ص: 19.
2 ينظر: نصر حامد أبو زيد: الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة فصول، القاهرة، العدد: 3، أفريل 1981، ص: 142.

حتى يحقق له القدرة على احتضان الحقيقة بكل جوانبها المتناقضة الشاملة لهذا الكون المتعدد.

وفي العصر الحديث أخذ يتزايد هذا التوجه بضرورة تبني التأويل كمنهج بديل للعلوم الإنسانية من جهة ارتباط التأويل باللغة وما تحمله من أبعاد تتصل بالفكر والفهم والوعي الإنساني عموما، وعلى الرغم من الانتصارات التي حققتها الحضارة الغربية بدءا بالثورة الصناعية وما قدمته من نتائج باهرة سهلت حياة الإنسان، واختصرت له مسافات الوصول إلى الأهداف...، غير أن ذلك لم يمنع من ظهور نتائج كارثية، أفاق على آثارها الفكر الأوربي بعد الحربين العالميتين وما خلفته الآلة فيهما من دمار يهدد الوجود الإنساني نفسه، فاتجه إلى تأكيد النسبية ونبذ المطلق[1]، وكانت القناعة الحاسمة بوجوب الفصل بين المنهج التجريبي المطبق في علوم المادة المتوصل إلى فهمه عن طريق العقل، وبين التأويل كمنهج بديل يناسب العلوم الإنسانية وكل ما يُتوصل إلى فهمه بوسيلة الروح ومتعلقاتها من العاطفة والخيال والحدس...

ومن المؤكد أن هذه العناصر هي التي كرست توسع الاتجاه الفلسفي للتأويل في الفكر الأوربي الحديث وبصفة خاصة عند كل من **(غادامير)** و**(ديلتاي)**؛ بحيث تركزت جهود الأول على الأهمية التي تنتجها الهرمنيوطيقا من جهة أنها تعصمنا من عدم الفهم ومن سوء الفهم، بينما يرى فيها **(ديلتاي)** الميزة الأساسية الفاصلة بين علوم

1 ينظر: بومدين بوزيد: الفهم والنص: دراسة في المنهج التأويلي عند شلايرماخروديلتاي، ص: 07.

الإنسان وعلوم الطبيعة[1]، وذلك باعتبارها ذات أساس جدلي بين الذاتي للمفسر والموضوعي للنص.

ومن جانب آخر فإن الموقف الوجودي الضروري في عملية فهم الماضي والحاضر إنما تدخل في تأسيسه النوازع والأهواء التي يصعب أن تتجرد منها ذات المفسر، وهو ما يؤكد أيضا دور التاريخ وما يصاحبه من متعلقات المعارف التقليدية في تأسيس فهم الإنسان لوضعه الراهن.

ومن أشهر القضايا ذات الطابع الفلسفي التي بحث فيها مفكرو التصوف أيضا فكرة الخلق والعلاقة الرابطة بين الله والإنسان، والبحث في حقائق ذات الله تعالى وصفاته وأفعاله، وقضايا النبوة والولاية، وكل صور الوجود في العالم باعتبارها ظلا لله تعالى، كما أن هذا الظل (العالم) ليس موجودا من العدم ((بل هو تجلي الحق الدائم في صور الموجودات، أي الظهور بالوجود لا الإيجاد))[2]، فكلُّ ما يصل إلى حواسنا إنما هو دليل على الحقيقة الكبرى ليس أكثر.

ويرى الشيخ محي الدين **بن العربي** أن العلاقة الرابطة بين الحق والخلق والتي تولت مهمة بيانها جميع الأديان إنما تقوم في جوهرها على المحبة (أو الحب)، وله في هذه الحقيقة بيت مشهور يقول فيه :

1 ينظر: نصر حامد أبو زيد: الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة فصول، القاهرة، أفريل 1981 العدد: 3، ص: 156.
2 حميدة صالح البلداوي: فلسفة التصوف في الشعر الأندلسي من العهد المرابطي حتى نهاية الحكم العربي 484 - 894 هـ، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط 1، 2011، ص: 92.

أَدِينُ بِدِينِ الحُبِّ أَنَّى تَوَجَّهَتْ رَكَائِبُهُ فالحُبُّ دِيني وإِيمَاني[1]

وعلى الرغم من توجه معظم النماذج المعبرة عن الحب عند المتصوفة إلى الطابع التجريدي في حالات الاعتقاد والتأمل والعبادة فإن الطابع الحسي قد ألقى بظلاله على مستوى التعبير عن تلك الحالات، ويعتقد أنه لا يمكن مناقشة مشكلة الحب بين التجريد والتشخيص عند المتصوفة بمعزل عما يرونه ضمن مشكلة الوجود والعدم، فالإنسان يستطلع جميع ما تقع عليه حواسه من مظاهر الطبيعة ومن مظاهر نفسه لكنه يجهل حقيقة كل ذلك أو على الأقل لا يدرك كل حقيقته، وهو لا يفتأ يبحث عن السبل التي تقرّبه من جوهر عناصر الوجود، وكلما وصل إلى نتيجة معرفية أدرك أن عليه البحث فيما ظهر له من خلالها لأن ((بعض الأمور المستغلقة على الفهم – محمولة في الإنسان – بقيتْ مجهولة الجوهر لا تدرَك إلا بآثارها))[2]، لكن توجه المتصوفة إلى التأمل في وجود تلك الآثار الغيرية من عالم الطبيعة لم يكن على حساب تأملهم في وجود عالم الإنسان نفسه انطلاقا من أن ((أول كينونة مكانية عرفها الإنسان هي جسده بوصفه مكانا وجلبابا ومقاما يقوم فيه ويتحيز له))[3] إقامةً وتحيزًا يترجمان حالة التوتر التي كان قد قاساها الإنسان الأول في طريق سلوكه من حيرة واضطراب الجهل إلى طمأنينة وسكينة المعرفة، ويمكننا أن نستثمر فيما يقرره (**هيدغر**) من أهمية الفلسفة الظاهرية في تحقيق عملية الفهم قديما وحديثا حينما يشير

1 محيي الدين بن العربي: ترجمان الأشواق، دار المعرفة، بيروت، ط 1، 2005 : ص: 62.
2 أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص: 137.
3 عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي: ابن الفارض أنموذجا، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2005، ص: 131.

إلى القوة الكامنة في مختلف الظواهر لتكشف لنا عن حقائقها وهو ما يستوجب علينا – كذوات باحثة عن الحقيقة– أن نُتيح الفرصة للأشياء من أجل أن تظهر كما هي في حقيقتها لا أن نفرض عليها مقولاتنا، فالإدراك الحقيقي (أو الفهم) إنما ينشأ من استسلامنا أمام قوى الأشياء لتكشف لنا عن نفسها[1]، أما ما يراه مفكرو المتصوفة في هذا الشأن فهو كثير جدا من حيث أنه نشأ عن تجارب سلوكية فردية تحاول وصف المشاهدات في مختلف المجاهدات، من غير أن نغفل عن شدة ارتباط التصوف الإسلامي بإطاره الديني الذي يمده بكثير من الحقائق المنقولة من الوحي وتتضمن ما أنزل الله تعالى من الآيات الدالة على الخلق، بالإضافة إلى نصوص السُّنَّة الجامعة لمختلف الأحاديث والآثار المروية عن **النبي** (صلى الله عليه وسلم) والتي كانت الأساس الذي بنى عليه المتصوفة تأملهم لحقيقة الوجود، بكل ما ثبت فيها من حقائق في ذات الله تعالى ومن بيان لصفاته وأفعاله، وما فيها من نصوص صريحة في الحديث عن خلق الإنسان وغيره من الجبال والشجر والبحار والدواب...، على أن الأصول الأولى لجميع مخلوقات الله ترجع إلى ما يسمى بالعناصر الأربعة وهي: النار والهواء والتراب والماء، وكان الفكر اليوناني القديم قد اهتم بهذه العناصر أيضا ضمن مصطلح (**الأسطقسات**)[2]، وكل ذلك يسوق بالضرورة إلى البحث في حقيقة هذه الموجودات وما يمكنها أن تفيد به الإنسان في الإحاطة بمعرفة حقيقة ذاته والمساهمة

1 ينظر: نصر حامد أبوزيد: الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة فصول، العدد: 3، أفريل 1981، ص: 150.
2 ينظر: عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 395.

في التقرب من خالقه، وتلك هي الغايات التي خلقت لأجلها، لأنه مهما كانت علاقة الحب الرابطة بين الإنسان وخالقه موغلة في الخيال والتجريد فإنه لا يمكن تصور هذه العلاقة على مستوى النص الفكري والإبداعي عند المتصوفة إلا بصورة مشخصة لأن ((السبيل الذي يوصل إلى الله لا بد أن يمر بالعالم))[1]، وبحكم أن ما يحتويه هذا العالم من تعدد في الذوات والأشياء والصفات وما يطرأ على كل ذلك من التحوّل والتبدّل لا يمكن أن يكون قائما بنفسه مستقلا عن غيره، فما هو إلا ظلٌّ لحقيقة أعظم وألطف وأقوى منه لا يملك الإنسان أن يحيط بها، وإن كان لا ينفك ينزع إليها نزوع العرض إلى جوهره والمخلوق إلى خالقه، وكأن هذا العالم (الظل) هو الأداة المشخصة الفريدة المتاحة بين يدي الإنسان ليعبّر بها وبأشيائها عن حبه لله تعالى.

ومن أظهر صور بحث المتصوفة عن الحقيقة الكلية ما عرف لدى **ابن سبعين** المرسي (668هـ) بـ(الوحدة المطلقة) وهي فكرة ترى أن الله هو حقيقة كل الموجودات، وما في الوجود إلا الله[2]، وطريق التوحيد هذا لا بد أن يمر بالتأمل الذاتي أولاً لقول العرفاء من الصوفية: ((من عرف نفسه عرف ربه))[3]، وبتأمل الكون والمجاهدة ثانيا، والابتعاد عن عالم المادة للوصول إلى الإحساس بالإحاطة بالكل وإحاطة الكل به[4]، بينما يرى الشيخ محيي الدين **بن العربي** أن العلاقة بين الحق

1 زكرياء إبراهيم: مشكلة الحب، دار سحنون، تونس، (د ط)، (د ت)، ص : 126 .
2 ينظر: ابن سبعين: بد العارف، تحقيق: جورج كتورة، دار الأندلس والكندي، بيروت، (د ط)، 1978، ص : 45 .
3 عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 423.
4 ينظر: حميدة صالح البلداوي: فلسفة التصوف في الشعر الأندلسي، ص: 97.

والخلق كالعلاقة بين الواحد العددي وبين ما ينتج عنه من أعداد[1]، ويراها **ابن الدهاق** كالعلاقة بين الضوء والألوان[2]، حيث لا يمكن أن توجد من دون وجوده، وانعكاسُهُ على مختلف الأجسام من إنسان وأزهار وأشجار وحيوان وتراب هو الذي يكشف عن وجودها.

أما الغايات التي يطمح الصوفي إلى الوصول إليها فنجد من بينها (المعرفة والتوحيد)، والمعرفة كما يراها **رويم البغدادي** (303هـ) هي المرآة التي إذا نظر فيها تجلى له مولاه[3]، وغايتها الحياء والتعظيم، أما التوحيد فغايته الرضا والتسليم.

ويقسّم الشيخ محيي الدين **بن العربي** المعرفة إلى قسمين: معرفة العام وهي (علم اليقين) وتحصل بالاستدلال والنظر، ومعرفة الخاص وهي (عين اليقين وحق اليقين) وتحصل الأولى منهما بواسطة المشاهدة والكشف وهو مقام خواص الأولياء أما الثانية فهي ما يحصل بعين المشاهدة في القلب بعد سلامته من جميع الكدورات النفسانية وتجرده عن التعلقات البدنية[4]...، فجعل المعرفة المتوصل إليها بالاستدلال والنظر وما يليهما من وسائل الإحاطة العقلية في مستوى العام، أما المستوى الخاص فهو لأهل الولاية بالشهود أو المشاهدة القلبية السالمة من كدورات البدن.

1 ينظر : محيي الدين بن العربي: فصوص الحكم، علق عليه: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، (دط)، (دت)، ج1، ص:78.
2 ينظر: حميدة صالح البلداوي: فلسفة التصوف في الشعر الأندلسي، ص: 92.
3 ينظر: أبو القاسم القشيري: الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق: معروف مصطفى رزيق وعلي عبد الحميد أبو الخير، دار الخير، بيروت، ط 3، 1997، ج 2، ص: 605.
4 ينظر: محيي الدين بن العربي: الفتوحات المكية، ج 4، ص: 299.

وكان اهتمام المتصوفة بفكرة (الحب) منذ بدايات تميّز تيار التصوف على المستويين السلوكي والإبداعي، ذلك أن الحب يمثل جوهر العلاقة الحقيقية الرابطة بين المعبود والعبد، ويعرض الباحثون منهم في تأصيل الجذر اللغوي لهذه الكلمة أصولا متعددة، فالحب: ((اسم لصفاء المودة، لأن العرب تقول لصفاء بياض الأسنان ونظارتها: حَبَب وقيل الحُبَاب ما يعلو الماء عند الغليان الشديد؛ فعلى هذا المحبةُ غليانُ القلبِ وثوراتُهُ عند العطش وهي الاهتياج إلى لقاء المحبوب، وقيل إنه مشتق من حبَاب الماء بفتح الحاء وهو معظمه وسمي بذلك لأن المحبة غاية معظم ما في القلب من المهمات))[1]، وقد توجهتْ حقيقة الحب عند الفلاسفة المسلمين إلى علاقة التناغم والتجاذب بين الله والإنسان، على عكس ما كانت تراه الأساطير اليونانية من صور الصراع والمنافسة بين الطرفين[2]، ويعتبر **ابن حزم الظاهري** (456هـ) من أشهر المساهمين في مقاربة هذا المفهوم من الناحية العقلية بما يمكن أن يسمى بـ((مبدأ (المشاكلة والمنافرة) فإن تشاكل الأمزجة يؤلف ويجذب من غير قصد ولا اختيار، واختلافها يباعد ويفارق، وينسحب هذا القانون على البسائط الحية وغير الحية، ومثال ذلك ما يوجد بين الحجر والمغناطيس والحديد من انجذاب، وبين النار والماء من تباعد، كلاهما يحن إلى جنسه ويطلب شكله، فإذا كانت الأشكال بهذه الصورة فما بالك

1 أبو القاسم القشيري: الرسالة القشيرية ، تحقيق: معروف مصطفى رزيق وعلي عبد الحميد أبو الخير، ج 1، ص: 144.
2 ينظر: منصف شعرانة: ظاهرة الحب في الفكر الإسلامي، ص: 85.

بالنفس وعنصرها الرفيع العلوي))[1]، وقوله من غير قصد ولا اختيار يفيد قَدَريّة ما يصيب الذات من حظوظ الحب أو العشق.

ويتداخل مصطلح (العشق) مع مصطلح (الحب) في بعض الحدود والمقاربات، وعلى الرغم من اتفاق كثير من المنظرين حول مفهوم الحب وصفات المحبين، لكنهم مختلفون في الحكم على العشق بين القيم الإيجابية والسلبية؛ فعلى سبيل المثال نجد الإمام **ابن حزم الظاهري** يدافع عن العشق حينما يرى أن علته ((اتصال النفوس ومناسبة قواها في عالمها العلوي))[2]، وبالتالي فإن العشق مثل الحب في مصدره العلوي، ومن أشهر صفات الذات العاشقة الوفاء والكتمان.

ويشترك الشيخ **ابن سينا** مع الإمام **ابن حزم** في التأكيد على الصورة الإيجابية للعشق، وتشير كتاباته فيه إلى أنه يمثل جوهر العلاقة بين جميع الموجودات وخالقها واجب الوجود، وهي علاقة انجذاب وتوجه دائمين[3]، وبهذا فإن صورة كل منهما تكاد تكون متطابقة بحكم هذا التفرد في تسمية العلاقة بين الخالق والمخلوق.

أما المتصوفة فيرون أن المحبة تختزل جميع المقامات والأحوال، كما نجدهم كثيرا ما يشفعون ذكر المحبة بذكر المعرفة لرابط الاستلزام بينهما، لأن المعرفة تفضي بالسالك إلى المحبة لقول **السهروردي** ((كل معرفة توجب محبة))[4]، كما يلاحظ أن

1 المرجع السابق، ص: 85.
2 المرجع نفسه، ص: 104.
3 ينظر: ابن سينا: رسالة في ماهية العشق، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، (د ط)، 2017، ص: 23.
4 السهروردي: مقامات الصوفية، تحقيق: إميل معلوف، دار المشرق، بيروت، ط 1، 1993، ص: 143.

التوجه العام في الفكر الصوفي ينزع إلى وجوب التفريق بين المحبة والعشق، وقد عبّر **القشيري** عن ذلك صراحة حين يقول إن العشق إفراط في المحبة و((لا يمكن أن يقال ذلك في حقه تعالى لأن الله لا يوصف بالإفراط في الشيء))[1] بالإضافة إلى ما يمكن تأصيله من متعلقات المصدر اللغوي في كلمة العشق، فهو من العَشِقة، وهي (اللبلاب) ومن صفاتها التغيّر من الخضرة إلى الاصفرار[2]، كما أنها تعْلق بما جاورها من أشجار ولا تقوم بنفسها...، وهي صفات لا تليق بوصف العلاقة بين المخلوق والخالق.

أما المحبة (أو الحب) في الفكر الصوفي فهي العلاقة الصحيحة بين العبد وخالقه، ويشير بعض الدارسين إلى توجه المتصوفة نحو تأصيل السلوك الصوفي في مصادر التشريع وبصفة خاصة بعد محنة **الحلاج** (309هـ) واتهام بعضهم بالكفر[3]، والظاهر أن هذا التوجه كان متأخرا على المشهد الإبداعي الصوفي الأول الذي أعلنته **رابعة العدوية** (185هـ) حين لم تجد غضاضة في الصّدح برابط الحب بين العبد وربه:

أُحِبُّكَ حُبَّيْنِ حُبَّ الهَوَى و حُبًّا لأَنَّكَ أَهْلٌ لِذَاكَا
فَأَمَّا الَّذي هُوَ حُبُّ الهَوَى فَشُغْلِي بِذِكْرِكَ عَمَّا سِوَاكَا
و أَمَّا الذي أَنْتَ أَهْلٌ لَهُ فَكَشْفُكَ لِي الحُجْبَ حَتَّى أَرَاكَا
فَلَا الحَمْدُ في ذَا ولا ذَاكَ لِي و لَكِنْ لَكَ الحَمْدُ فِي ذَا وذَاكَا[4]

1 القشيري: الرسالة القشيرية، ص: 45.
2 ابن منظور: لسان العرب، مادة (ع ش ق)، ج 4، ص: 2958.
3 ينظر: عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص:485.
4 عبد الرحمن بدوي: شهيدة العشق الإلهي : رابعة العدوية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 2، 1962، ص: 119.

ومن الجدير بالذكر أن التعبير عن عاطفة (الحب) عند المتصوفة منذ رابعة العدوية في مستوى الإبداع الشعري كان بديلا عن عاطفة الخوف التي ميزت سلوك الزهاد قبلها مثلما كانت في الطابع الغالب على سلوك **الحسن البصري** (110هـ).

ثم ظهرت تجاربُ كثيرةٌفي الحب الصوفي لذات الله تعالى في نماذج مختلفة منها (الحب الحلولي) **عند الحلاج** (309هـ) والإشراقي عند **السهروردي** (587هـ) والإلهي عند **ابن الفارض** (632 هـ).

ولعلنا لا نبالغ إن قلنا إن موضوع الحب يمثل جوهر القضايا الفلسفية التي بحث فيها المتصوفة إلى جانب موضوعات الوجود والمصير وعلاقة المخلوق بالخالق، ذلك أن مفهوم الفلسفة قائم في أصله على الحب، وقد كان القدماء يقاربون مفهومها على أنها (حب الحكمة)، ولكن الفيلسوف الألماني المعاصر (**هيدغر**) يأبى إلا أن يقلب ترتيب عنصري هذا التركيب حين يقول: ((إن الفلسفة هي (حكمة الحب) والفيلسوف هو الحكيم الذي تخصص في الحب))[1] فيأخذ الحب عنده ما كان للحكمة عند الفلاسفة الأوائل.

ومن أبرز تلك المشكلات التي تعترض موضوع الحب في البحث الفلسفي قضية التنازع في الوجود بين الحب الصوفي والذات المُحِبة، لأننا ((نجد في الحب الصوفي موضوعا للحب، دون أن تكون هناك ذات تحب، مادامت هذه الذات قد

1 زكرياء إبراهيم: مشكلة الحب، ص: 32.

اختفت وفقدت إنّيتها...أما حين تعود تلك الذات إلى نفسها فإن موضوع حبها هو الذي يكون قد اختفى))[1]، ويعبر المتصوفة عن حال انتفاء الوجود عند المحب هذه بمصطلحات متعددة منها السكر والغيبة والفناء...، وما نلاحظه في ذلك أن هذا التنازع بين الذات والموضوع يُعَد من الأسباب التي تشعر الصوفي بضيق الفضاء.

ومما تَمَيَّزَ به الحب الصوفي أيضا تجرده عن كل قيمة أخرى تشوبه، فليست الغاية من حب الله أن يَنَالَ العبدُ ثوابه بالجنة أويجيره من نار جهنم، لأن ذلك من شأنه أن يكدّر قيمة هذا الحب بما ليس من حقيقته مما يمكن أن يشوبه من صور الطمع فيما عند الله من النعيم...، وقد عبّر كثير من المتصوفة عن هذا التوجه المؤكد على استبعاد أية قيمة تتعلق بالسعادة أو الخير فيما يعدو تصورهم لجوهر الحب، ومنهم **رابعة العدوية** التي وضعت في إحدى يديها نارًا وفي الأخرى ماءً، ولما سئلت عن مقصدها قالت: ((أنا ذاهبة إلى السماء كي أُلقِي بالنار في الجنة وأصبَّ الماء على الجحيم فلا تبقى هذه ولا تلك، ويظهر المقصود، فينظر العبادُ إلى الله دون رجاء، ومن غير خوف ويعبدونه على هذا النحو، ذلك أنه لو لم يكن ثمت رجاءٌ في الجنة وخوفٌ من الجحيم أفكانوا يعبدون الحق ويطيعونه؟))[2]، ونجد هذا التوجه الخالص في الحب لدى كثير من النماذج السلوكية الأخرى عند المتصوفة كأمثال **ذي النون المصري**

1 المرجع السابق: ص: 30.
2 عبد الرحمن بدوي: شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية، ص: 90.

والحلاج و**ابن الفارض** وهم جميعا ينزِعون إلى تجريد حبهم لله عن عواطف الرغبة أو الرهبة أو الطمع أو الخوف فهو حب خالص منزّه.

وعلى غرار حضوره القوى في المستوى السلوكي فللحب الإلهي الصوفي حضور قوي أيضا في النصوص الإبداعية الشعرية، وقراءة هذه النصوص تمثل مشكلة موازية تتضاف إلى مشكلة ماهيته والصور التي يعبر بها المبدع الصوفي عن هذا الحب، ذلك أن بعض أهل النظر يرى أنه من الضروري أن يبقى الشعر موضوعا خاصا بأهل الفكر الفلسفي باعتباره شكلا من أشكال الوعي والإدراك وبالتالي لا بد من وضعه في سياق المنطق والعقل وإلا فإنه سينحرف عن الجادة ويَجرّ السلوكَ الإنساني إلى الوجهة غير المرغوب فيها[1]، ومن الواضح أن هذا التأطير للشعر عموما وللشعر الصوفي المعبر عن الحب الإلهي خصوصا يحتوي على قدر غير قليل من التجنّي على معظم القوى والملكات الإنسانية، لأن الإنسان لا يعيش بالعقل وحده وإنما أيضا بالخيال والعاطفة وغيرهما مما يدخل في القوى الروحية التي تتناسب مع طبيعة المعرفة الحدسية، فلا بد للناظر في الإبداع الشعري كما يرى (**رودلف بلتمان**R. Bultmann) أن يستعيد العملية الإبداعية وأن يعيد تركيبها في نفسه حتى يحقق غاية الفهم[2]، وهي مرحلة ضرورية تسبق مرحلة الحكم على هذا النوع من الإبداع، فضلا على ما يراه البعض من الفلاسفة في تلك النماذج الإبداعية من طبيعة الفكر اللاواعي، لكنه يظهر

1 ينظر: ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير، بيروت،(دط)،2007، ص:68.
2 ينظر: عاطف جودة نصر: النص الشعري ومشكلات التفسير، ص: 13.

في صورة لغوية كما يراه **(لاكان)**، بدلا من أن يظهر في صورة شهوانية كما كان يراه **(فرويد)**، أو في صورة نموذجية بدئية كما هو عند**(يونغ)**[1]، وبالتالي فإن معيار الحقيقة يختلف من موضوع إلى آخر ويخضع بالضرورة إلى طبيعة ذلك الموضوع بحيث يمكن في الموضوعات ذات الصلة بالمعارف المتخيلة المرتبطة بالمعرفة الحدسية أن تؤسس لحقائق بعض المفاهيم بالاعتماد على ما تشكله هي نفسها من إبداعات الصور والأفكار.

وما ينبغي التأكيد عليه في هذا المبحث هو أن احتفاء المتصوفة بالحقائق ذات الطبيعة الحدسية لا يعني بالضرورة أنهم ينكرون المنطق العقلي، وإنما يعني تأكيدهم على ضرورة الأخذ بمنطق العرفان المتصل مباشرة بالتأويل كمنهج شامل للفكر الإنساني، وترجع مكونات هذا المنطق العرفاني إلى الذوق والعقل واللغة[2]، وهي ثلاثية جامعة بين القيم الذاتية والكلية في وجودها اللغوي.

على أنه لا يمكن القطع بصحة هذه الحقائق مادامت ضمن المقولات الإنسانية، ومن البديهي أن تتفاوت نسبية هذه الحقائق من فرد إلى آخر حسب موضعه منها، ((فنحن نقول إن الأرض مستديرة، لكن رائد الفضاء يمكن أن يكون قوله ذلك في

1 ينظر: أرمسترونغ: القراءات المتصارعة، ترجمة: فلاح رحيم، ص: 31.
2 ينظر: محمد زايد: (مقال): التأويل عند الصوفية بين التنظير والتظهير، (ضمن مصنف): النص بين القراءة والتأويل، إشراف: يحيى رمضان وإدريس مقبول، ص : 101.

لحظة الرؤية (الشهود) بنسبة صحة أكثر))[1]، ومن هنا فإنه لا يمكن أن نصل إلى الحقيقة الكلية ما دامت خاضعة إلى نسبية الشهود وخصوصيته.

1 كولن ولسن: الشعر والصوفية، ص: 70.

2 -الـــفـــــن:

يعتبر (**أفلاطون**Platon 428-348 ق م) من أقدم الفلاسفة الذين قدّموا نظرياتٍ شاملةً حول الفن تتضمن المفهوم والخصائص والغايات...، وهي تدور في الغالب حول إرجاع جميع الفنون إلىمحاكاة العالم المرئي المادي الذي نراه في الواقع، وهذا العالم بدوره محاكاة لعالم آخر أسمى وأرفع منه هو عالم المُثُل الذي يشمل المطلق من الأفكار[1]، وبالتالي فإن جميع الفنون تأتي في الرتبة الثالثة بعد عالم المثل، وعالم الواقع المحسوس الذي يضم الموجودات التي تطالعها حواسُنا، ثم يأتي عالم الفن باعتباره ناتجا عن محاكاة عالم المحسوسات، ويرى **أفلاطون** أيضا أن منشأ التميّز بين مختلف الفنون إنما هو من تميّز أداة المحاكاة بين أن تكون الألوان في فن الرسم، والمادة المشكلة في فن النحت، والأنغام في فن الموسيقى، والكلمة باعتبارها وسيلة للمحاكاة في فن الأدب...، ومن هنا فإن الفن يأتي في الدرجة الثالثة وهي رتبة متأخرة في سلم العوالم التي تقوم عليها وتقوى بها الأمم والحضارات.

لكن هذا الرأي لم يكن مفردا عند أهل النظر الفلسفي القديم، حيث فَهِمَ (**أرسطو** Aristote 384-322 ق م) المحاكاة فهما مرنا حين اعتبر الفن محاكاة إيجابية جوهرية لأنها لا تحاكي المحسوسات ولكن الأفعال والسلوكات، ورفع الشعر إلى درجة الفلسفة لأنه يحاكي العام والكوني بطريقة فنية خاصة عن طريق اللغة والإيقاع، كما

1 ينظر: شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب،دار الحداثة، بيروت، ط 1، 1986، ص: 23.

أنه ((يحاكي ما يمكن أن يحدث وما ينبغي أن يحدث بالضرورة أو بالاحتمال، أي لا يحاكي الخاص والجزئي أو ما وقع بالفعل))[1] ، وإلى قريب من ذلك يذهب (**أفلوطين**Plotinus205-270م) إلى أن العمل الفني ليس مجرد تقليد للعالم المرئي بل هو أرقى وأرفع منه[2]، بمعنى أن لقوى الإحساس والإدراك عند الفنان دورا في خلق جمالية الفن والتمكين لها من خلال استيحائه من عالم المثل والأفكار أيضا.

ولم تعد مسألة رتبة الفن موضوعا يشغل أهل الفكر في العصر الحديث بقدر ما يشغلهم مفهومه وخصائصه، ومن الآراء التي وردت في ذلكما يذهب إليه (**بندتو كروتشه**Benedetto Crouché1952) من أن ((الفن رؤيا وحدس))[3] أما مصدر هذا الأصل الحدسي فهو العاطفة ((و من العاطفة وحدها يمكن أن يتفجر الحدس))[4]، كما أن ما يتضمنه الفن من مزايا إنما ينشأ من العاطفة لا الفكرة.

ومن جانب آخر فإن حدسية الفن تقتضي أن يكون بعيدا عن المادية وعن الغايات النفعية، كما أنه ليس له علاقة باللذة ولا بالأخلاق وهو أيضا لا يمكن أن ينشأ عن الإرادة[5]، بل ينشأ من الروح وهي من جانب آخر الوسيلة المثلى لتلقّي الفن.

---

1 المرجع السابق، ص: 39.
2 ينظر: عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، (د ط)، 2000، ص: 36.
3 كروتشه (بندتو): المجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، دار الأوابد، دمشق، ط2، 1964، ص:28. و**الحدس** (L'Intuition): ((هو المعرفة المباشرة، والمقدرة على فهم الحقيقة دون استدلال)) ينظر: كميل الحاج: الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط 1، 2000، ص: 200.
4 المرجع نفسه: ص: 55.
5 ينظر: المرجع نفسه، ص: 29-32-35-36.

ويعتبر الفن – كغيره من الظواهر الإنسانية – موضوعا شائكا من حيث تحديد المفهوم بسبب الاتساع والتنوع وصعوبة القياس، لذلك فقد اختار بعض الباحثين تنويع مقاربة مفهوم الفن على مصدره (المبدع) وعلى متلقيه (المؤول) بهدف التحرر من سيطرة نظرية المحاكاة التي هيمنت على توجهات البحث في مفهوم الفن عند كثير من النقاد الغربيين[1] والتي لا ترى الفن إلا من ناحية منبعه ومنشئه...، والواقع أن لا أثر للفن إلا بكونه رسالة لا تتحقق من حيث الوجود والمفهوم من غير وصولها إلى المتلقي، حيث اختار بعضهم في مقاربة المفهوم أن يمسكوا بالقيمة التي يحققها الفن وهي القيمة الجمالية لأن ((الموضوع الجمالي وحده هو الفن والفنان والعمل الفني))[2] ومن الواضح في هذا القول أن التركيز على بيان القيمة الجمالية إنما يدخل في توضيح الغاية وهي لا تمثل إلا جزءا من الحد، كما أن القيمة الجمالية يمكن أن تكون مهمة في تحديد المفهوم إذا كان وجودها في موضوع الفن وحده، أما إذا كان لها امتدادٌ أيضا في غير الفن فهي لا تزيد عن وظيفة الصفة المميزة وليس لها قيمة في محاولة الإحاطة بالمفهوم.

ومن جهة تعلق موضوعنا بفن الشعر وهو الغالب على أنواع الفنون الأخرى عند العرب منذ التاريخ القديم،فقد حظي الشعر باهتمام الصحابة (رضي الله عنهم) وورد أنهم كانوا يحثون الناس على تعلّمه[3]، بالإضافة إلى أن القيمة ((الجمالية ارتبطت

1 ينظر: عفيف البهنسي: علم الجمال وقراءات النص الفني، دار الشرق، دمشق، ط 1، 2004، ص: 15.
2 زكرياء إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة،(د ط)، (د ت)، ص: 104.
3 ينظر: العقاد (عباس محمود): عبقرية عمر، مكتبة رحاب، الجزائر،(د ط)، 1989، ص: 193.

ارتباطا وثيقا بالشعر ولكن ذلك لا يعني خلو النثر منها))[1]، وهو ما نراه في حجم ما وصل إلينا من تراثنا القولي العربي، وإن كان الحجم لا يدل بالضرورة على القيمة الجمالية لكن أثره واضح في تمكين حفظ هذا التراث من الضياع لأن المفترض أن يكون حجم الفن القولي النثري أكثر من حجمه الشعري من جهة ما تم إبداعه، غير أن الفن القولي الشعري يحمل من العناصر الفنية المتعددة ما يجعله مقاوما لعوامل النسيان والضياع والتلاشي، وهي التي تُمَكِّنه من الثبات في أذهان المتلقين على مرّ العصور.

وقد عرض الدارسون عددا من تلك العناصر الجمالية في فن القول الشعري عند العرب قديما وحديثا، ومنه ما يتعلق بالمبدع بين أن يكون إبداعه ناتجا عن طبع أو عن تصنع، ومن السهل جدا أن نرى مع **الفارابي** أن الشاعر المُسَلْجِس ((هو الذي يجمع بين جودة الطبع وجودة الصنعة))[2]، لكن ذلك لم يمنع من وجود إشكالية معرفية تضمنتها نظرية النقد العربي القديم تمثلت في ثنائية مذهبية بين أنصار الصنعة وأنصار الطبع، و((مذهب الصنعة هو الذي كان سائدا في الشعر العربي على تفاوت الناس في الأخذ بهذا المذهب، ولم يبق لما يسمى بالطبع إلا مجال محدود))[3]، لكن الأهم في ذلك أن نرى الأثر الفني لكل من الطبع والصنعة فيما يُحْدثانه من مظاهر جمالية ماثلة في النص، وهو ما اهتم به كثير من النقاد القدامى واختلفوا حوله أيضا، وبرزت إثر ذلك مشكلة اللفظ والمعنى؛ فهل المعنى المقصود هو المحدِّد لجمالية الفن

1 محمد مرتاض: مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(د ط)، 1998، ص: 31.
2 ينظر: ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 67.
3 عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص: 133.

الشعري أم اللفظ؟ وكان لكل رأي أنصاره، فمن أشهر النقاد المنتصرين للفظ نجد **الجاحظ**، و**قدامة بن جعفر** و**ابنَ خلدون**، ويقابله الموقف المضاد عند بعض النقاد المنتصرين للمعنى مثل **أبي عمرو الشيباني** و**الآمدي**[1]، وكذلك **حازم القرطاجني** الذي يرى أن المعنى هو المحور الذي تدور عليه القضية اللغوية والوجودية[2]، والملاحظ في ذلك كله أنّ بحْثَ بعض النقاد العرب المعاصرين فيما رآه النقاد القدامى من مواطن الجمال في الفن القولي وعرْضه على هيئة ثنائيات مثل (الطبعوالصنعة) و(اللفظ والمعنى) قد جَرَّ هؤلاء النقاد المعاصرين إلى بعض الالتباس في تصنيف عناصر هذه الثنائيات، ونرى مثال ذلك حينما أراد الأستاذ **عز الدين إسماعيل** أن يلخّص موقف الشيخ **عبد القاهر الجرجاني** من ثنائية (اللفظ والمعنى) نجده يقول: ((و هكذا يمكن فهم موقف عبد القاهر، فهو لا يريد أن يجعل الشكل المحض، الشكل الجامد، وهو موطن الجمال في العمل الفني، بل هو يضم إلى هذا الشكل الروح، وينفخ فيه من الحياة، فهو إذا أخذ بمبدأ الصنعة في الأدب لا يريد تلك الصنعة الآلية بل يريد الصنعة التي تمتزج بالروح، فهي صنعة ولكنها حية))[3]، ويبدو لنا أن في هذا القول التباسا في عرض المقاييس المحددة للقيمة الجمالية في القول الفني، لأن ما ينص عليه **عبد القاهر الجرجاني** من ثنائية (الشكل والروح) هو أقرب إلى ما درج عليه النقاد العرب السابقون من ثنائية (اللفظ والمعنى) منه إلى ثنائية (الطبع والصنعة)، ومع ذلك

1 ينظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص: 253-256.
2 ينظر: فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص: 46.
3 عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص: 340 .

فإن الأستاذ **عز الدين إسماعيل** قد استطاع أن يميّز في القيم الجمالية في فن الشعر عند العرب بين طبيعة الشعر عند القدامى باعتباره (صنعة) وبين النظرة الحديثة باعتباره (تجربة) و((جماليات التجربة تختلف اختلافا شنيعا عن جماليات الصنعة))[1]، بحكم أن التجربة أدخل من الصنعة في حياة المبدع بصفة عامة وفي حياة الصوفي منه بصفة خاصة، ذلك لأنها أكثر امتزاجا بالحقيقة التي يعيشها المبدع.

والحقيقة في الفن لا تعني بالضرورة ما يطابق الواقع النفسي أو الاجتماعي أو التاريخي، لأن ذلك يجعل مناقشة مشكلة الحقيقة ضمن منظور قيم الخير أو قيم المنطق، وليس ذلك مجال حديثنا، لأن المقصود بالحقيقة في الفن ما يتعلق منها بما يدخل في قيم الجمال، لأن الحكم على الموضوع أو الفكرة بأنها (الحقيقة) التي يقابلها (الكذب) إنما هو من صميم علم المنطق الذي لا يمكن حسب رأي **(كروتشه)** أن يتداخل مع الفن[2]، وقد وصلت آراء بعض النقاد في هذه المسألة إلى أكثر من مجرد الفصل بين قيم الخير وبين العمل الفني؛ حيث نجد بعضهم يتوجه إلى أن العمل الفني الشعري بشكل خاص يزداد قوة وعمقا كلما ابتعد عن تلك القيم حينما يقول إنه ((ربما كانت الموضوعات غير الخيرة أنسب لطبيعة العمل الشعري عند العرب ولا يرفع من قيمة القصيدة أن تستهدف الخير، بل شأن هذا أن يقلل من قيمتها الشعرية))[3]، وهذه قضية مشهورة في نظرية الأدب بين نزعة المحاكاة وما نتج عنها من المذهب

1 المرجع السابق، ص: 318.
2 ينظر: كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سام الدروبي، ص: 42.
3 المرجع السابق، ص: 338.

الكلاسيكي الذي يؤكد ضرورة احتواء العمل الفني على الرسالة الأخلاقية التعليمية التي يؤديها إلى الفرد والمجتمع، وبين نزعة التعبير التي نتج عنها المذهب الرومنسي وجردت الفن من أداء أية رسالة تعليمية.

أما الشعر الصوفي فهو ذو طابع ديني إسلامي بالأساس، ملتزم بأداء رسالة فكرية تنبع من معين قيم الخير والحق...، وهو الأمر الذي لا يتناسب مع أشهر نظريات الجمال الفني في الشعر العربي على امتداد عصوره، مما جعل هذا الشعر الصوفي خارج إطار **الأَنطولوجيا**[1]، حيث ((لا نرى متصوفا واحدا تضمنته كتب الطبقات، ولا النقد ولا كانوا ممن يحتج بشعرهم))[2]، بما في ذلك تلك النماذج الصوفية الأشهر في تاريخ الشعر العربي فهي على الرغم من قيمتها العالية عند المتصوفة لكنها في منظور النقد الشعري العربي العام ليست كذلك بحكم أن تميّزها إنما يكمن في معانيها وأفكارها، في حين أن اهتمام النقد كان أكثر توجها للبحث فيما يميز نصوص الشعر من إبداع فني يرتبط بالإيقاع والصورة، ومن شأن تلك الأفكار أن تستحوذ على اهتمام المتلقي وتشوش عليه تذوق العناصر الجمالية.

لكن الإطار العام للنقد العربي القديم والحديث لا يعدم بعض التوجهات المناقضة لهذا التيار السائد الذي لا يكاد يلتفت إلى غير القيمة الجمالية في النص الأدبي، والمقصود بذلك تأكيد وجود النظريات النقدية التي تشترط في النص الإبداعي

1 **الأَنطولوجيا** (بفتح الهمزة)(Antologie): المختارات الشعرية، وهي تختلف عن الأُنطولوجيا (بضم الهمزة) (Ontologie): وتعني علم الوجود. ينظر: عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر، تونس، (د ط)، 1994، ص: 46.
2 آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي، ص: 26.

أن تتوفر أفكاره ومعانيه على ما يستند إلى المنطق، وفيما يبدو أن هذا التوجه متأثر بتخصص القائمين به في مجال الفكر الفلسفي حيث ((وُضِعَ الشعرُ في سياق المنطق عند فلاسفتنا، واعتبار النظر فيه والتنظير له أمرا يخص المنطقي وحده(و هو هنا الفيلسوف) يعني أنه شكل من أشكال الوعي والإدراك))[1]، كما يمكن أن تستند تلك النظريات إلى علم الأخلاق لأن ((التذوق الجمالي موصول بالفعل الأخلاقي))[2]، وهذا القول أقرب ما يكون إلى ما يراه المتصوفة في الصورة الجمالية الجامعة بين الفن والأخلاق، لكن المشكلة أن الأدب الصوفي أخذ يتلقى سهام النقد الأدبي بالاتهام بالجمود وسهام التكفير الديني لأصحابه ونعتهم بالزندقة من الجهة التي كان أدباء التصوف يأملون منها التميز والتفرد، لأن هؤلاء المنتقدين أخذوا يقيسون هذا الأدب ((بمقياس لا يتفق وحقيقة الشيء المقيس، مقياس الصواب والخطأ الذي يصح في مجال العلم بمعناه الدقيق ويبعد كل العبد عن مجال الأدب بعامة والشعر بخاصة والصوفي منه على وجه أخص))[3]، ويعتقد أن هذه المشكلة المتقاطعة بين مختلف القيم بصفة عامة وبين الفن الشعري والمعتقد بصفة خاصة بقيت معضلة تستعصي على الحل بين تجاذبات عناصر الاشتراك والافتراق.

والشعر والتصوف عالمان يختلفان من حيث الطابع العام للشعر المتوجه نحو البوح والكشف والإعلان، وما يناقض ذلك منعالم التجارب الصوفية المتوجهة نحو

1 ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص: 66.
2 محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1999، ص: 284.
3 عبد الخالق محمود: شعر ابن الفارض في ضوء النقد الأدبي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط 3، 1984، ص: 64.

الستر والعزلة والكتم، وعلى الرغم من كل ذلك فإن هاذين العالمين يتداخلان في جوانب متعددة ومنها اشتراكهما في الأخذ بالإلهام والخيال والرمز[1]، ولا يخفى على المتأمل في مختلف نماذج التجارب الصوفية التي خلفت آثارا فنية في قول الشعر بصفة خاصة أن كل تجربة كانت بمنزلة الثورة في عالم الفن، وفي عالم السلوك، بحيث يكون غريبا جدا أن نجد من ينسب اكتشاف قيمة الحب للفلاسفة دون المتصوفة من جهة، ثم يؤخر هذا الاكتشاف إلى التاريخ المعاصر من جهة أخرى، وذلك حين يستعرض قول بعضهم:((إذا كان الفلاسفة التقليديون قد درجوا – تحت تأثير الديانات القديمة – على اعتبار القيم ثلاثا وهي الحق – الخير – الجمال، فإن الفيلسوف المعاصر لم يجد حرجا في أن يضيف إلى هذه الثلاث قيمة رابعة ألا وهي الحب، والحب هو الذي يخلع على تلك القيم الثلاث كل ما فيها من قيمة))[2] فأين نضع – إزاء هذا القول – ما أبدعته **رابعة العدوية** (185هـ) في شعرها من تعبير عن الحب الإلهي؟ وأين نضع توجه الشيخ **محيي الدين بن العربي** (638هـ) إلى المطابقة بين الحب والدين، على اعتقاد راسخ منه أن الحب هو القيمة الجامعة الشاملة لغيرها من القيم...؟ والناظر في تاريخ الشعر الصوفي يلاحظ قلة النماذج الإبداعية التي اشتهرت في إطاره خلال قرون التصوف الأولىمنذ القرن الثاني الهجري، ويبدو أن التجربة الشعرية الصوفية الأولى التي تمثلها **رابعة العدوية** (185هـ) لم تكن متأخرة جدا عن التجارب السلوكية الصوفية

1 ينظر: أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية ، عالم الكتب الحديث، إربد، (د ط)، 2008، ص: 135 ... 159.
2 زكرياء إبراهيم: مشكلة الحب، ص: 32.

الأولى التي عاشها كل من**الحسن البصري** (110هـ) و**إبراهيم بن أدهم** (161هـ) و**الفضيل بن عياض** (185هـ) و**معروف الكرخي** (200هـ) وربما يدل هذا التقارب في الظهور بين التجربتين الصوفيتين السلوكية والإبداعية على ما نحن بصدده من القول بالتقارب بين التصوف والشعر من جانب استجابة التصوف عند ظهوره إلى دخول عالم الفن بكل توافق وانسجام.

والناظر في مختلف نصوص الشعر الصوفي من بدايته حتى القرن السابع الهجري يدرك لا محالة جملة من الموضوعات الفنية المشتركة بينه وبين الشعر العربي القديم، ومن ذلك مثلا الشعر الغزلي والشعر الخمري، لكنه اشتراك ممحص لما في ذلك التراث، حيث استلهَمَ ((صُوَرَهُ وأخْيِلَتَه وأساليبه ولم يستلهم ما فيه من مجون وإباحية))[1]، ومن جهة أخرى فإن نماذج الشعر الصوفي – على كثرتها – حين تنطلق من حالة سلوكية حقيقية إنما تعبر عن (تجربة) تتطابق مع معظم خصائص الرؤية المعاصرة لفن الشعر[2]، الأمر الذي يدل على توجه فن الشعر الصوفي إلى الاحتفاء بالصورة الكلية للنص على عكس ما درجت عليه نظرية الشعر العربي القديم من الاعتماد على وحدة البيت، وهذا التجاذب بين الأنموذجين يعطينا الصورة الأمثل للتأثر الممحص وبصفة خاصة حين ينزع الشعر الصوفي إلى نبذ المجون والإباحية، والواقع أن السلوك الصوفي أبعد ما يكون عن ذلك.

1 عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 10.
2 ينظر: فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، ط 1 2، 2008، ص: 45.

ولا يمكن لهذا الانتقاء الصوفي لِمَا وُجد في تراث الشعر العربي أن يبدد الصورة العامة للتقارب بين التصوف والفن عموما وفي مسألة (التجربة) خصوصا، لأن ((التجارب الصوفية أشبهشيء بالتجارب الفنية))[1]، ويمكن أن نرى ذلك من نواح متعددة منها ما يتعلق بالسعي في كلا المجالين إلى نبذالنسبي والتوجه إلى المطلق في كل شيء فـ((الصوفية في هيامهم بالجمال لا يقتصرون من صوره على الوجوه الحسان، بل يتعدونها إلى كل مظاهره وألوانه، لأنهم يهيمون بالجمال المطلق))[2]، فكل صورة تتضمن عناصر جمالية لا يراها الصوفي إلا أثرا مموها لحقيقة أرقى وأجمل، كان منها وجودُها بالتجلي، وينطبق هذا الحكم أيضا على جَنّة الخُلد التي وَعَدَ اللهُ بها عباده المؤمنين وهي منتهى طلَبِ غيرِ المتصوفة، وما هي في مقياس النسبي والمطلق عند الصوفي إلا بعضٌ من جمالِ وأزليةِ خالقها.

لكن ذلك لا يعني نفي النسبي من الوجود، فالأشياء والألوان وجميع الأجسام وإنْ كانت نسبية فإن دورها حاسم في الوصول إلى المطلق عبر العالم المتخيل، وهو أمر يؤكده الأستاذ **جابر عصفور** حين يرى أن اللجوء إلى عالم الحس للتعبير عن عالم المطلق أمر واقع مادام الحس هو منشأ التحول وحيث لم يوجد تخيل فإن الإنسان لا يمكنه أن يستحضر أمرا من الأمور ما لم يؤد إليه الحس[3]، كما أن التخيّل يمتد في

1 أبو العلاء عفيفي: التصوف: الثورة الروحية في الإسلام، دار الشعب للطباعة والنشر، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص: 238.
2 عبد الحكيم حسان: التصوف في الشعر العربي الإسلامي: نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار العرب، (د ط)، دمشق، 2010، ص: 85.
3 ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1983، ص: 37.

عملية استثماره لمختلف صور المحسوسات أيضا إلى كل ما هو متوفر منها في الذاكرة، لأن المتخيل أقرب إلى الإطلاق لكنه يكتسب إطلاقه من فعل الإتمام والإكمال بواسطة توظيف مخزونات الذاكرة حيث يمكن استحضارها وتوفيرها بفعل الإثارة أو الحث النابع من مجرد اللمحة النسبية.

وتتعقد هذه المشكلة أكثر حين تصل إلى مستوى النص الشعري الصوفي حيث تتجاوز مراحل المشاهدة والتذكر والتخيل لتصل إلى مرحلة الإبداع القولي عن طريق (الكلمة) وما تحمله من معاني الوجود، والمقصود بذلك الإشارة إلى صعوبة الجمع بين هاذين العالمين عالم الأفكار وعالم النص الذي لا يمكن أن يجد في غير الكلمة أداة أكثر تعبيرا عن الفكرة وتمثيلا لها، مع ضرورة الإشارة إلى أن أدوات أخرى كالنغمات والألوان يمكن أن تثبت دورها وتبرهن على أهميتها في فنون أخرى، لكنها تبقى أكثر نسبية وحصرا إزاء الكلمة، لأن الصورة المطابقة مثلا ((لا تستطيع أن تمثل إلا الأشياء التي يشبه بعضُها بعضا، أما الكلمة فتستطيع أن تمثل بدرجة متساوية وفي وقت واحد أشياء بين بعضها وبعض بون شاسع، وتستطيع – من ثم – أن تحدث ارتباطات شعورية عجيبة))[1]، لذلك فإن العملية الإبداعية في الفنون القولية بصفة عامة وفن الشعر بصفة خاصة تتجاوز كونها مجرد ربط بين صورتي الواقع والفن عن طريق الوسائط اللغوية، إلى حقيقة دورها الفعلي في خلق عالم جديد من الكلمات يمنح عالم

1 عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط 4، 1981، ص: 69 – 70.

الواقع بعدا أزليا عبر الزمن وبعدا جماليا عبر ما تملكه الكلمات من وظائف الإخبار والإيحاء وغيرهما.

ولا يخفى ما يمكن أن تجره التجربة الإبداعية الصوفية على صاحبها من مشكلات إذا تحولت إلى نص معلن للمتلقين من كل مشرب ومذهب، والواقع أنه ليست كل تجربة صوفية تتحول إلى نص تؤدي بالضرورة إلى أزمة تصادم مع المتلقي، فقد وقف المطلعون على الشعر الصوفي موقفين مختلفين من التجربتين الأوليين: أولهما موقف التقبل والتسليم لتجربة **رابعة** (185هـ) والثاني موقف الرفض والإنكار لتجربة **الحلاج** (309هـ)، ويرجع ذلك إلى أنّ ما عبّرت عنه **رابعة** في حبها الإلهي لم يكن يستفز الرأي العام لأنه لم يصل إلى درجة القطيعة ولم يشكل تحولا دلاليا شاذا بفعل توجه الناس إلى وضع هذا (الحب) في إطار الغزل باعتباره أداة فنية خالصة من شوائب الانحراف أو الزيغ، أما موقفهم من **الحلاج** فقد كان الرفض لأن اندفاعاته الدلالية كانت تستفز الرأي العام أكثر مما كانت تمتعه[1]، بالإضافة إلى اعتبار ما في تجربة الحلاج من تفرّد شديد يجعل منها استثناءً أفرز رفضا لها أيضا حتى عند بعض أهل التصوف ممن عاصروه مثل أبي القاسم **الجنيد**(298هـ) حيث ذكرت بعض المصادر أنه وافق على قتله[2]، وعلى الرغم من تحفظ بعض دارسي التصوف على موقف **الجنيد** فإن ذلك لا يخرج عن موقف عموم المتصوفة من **الحلاج** حينئذ وهو

1 ينظر: آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي، ص: 40.
2 ينظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص:472.

الأقرب إلى لومه الظاهر أو الخفي على اختيار طريق البوح بما لا يحسن البوح به من سر هذا النوع من التجارب السلوكية، حتى أصبحت الفكرة الغريبة في النصوص الشعرية للحلاج هي المظهر الغالب على الفن فيها.

ولم يكن لحادثة قتل **الحلاج** عام 309 هـ أن تمر من دون أن تترك أثرا في مسيرة الإبداع الشعر الصوفي، حيث شهدت الفترة التي تلتها فراغا نسبيا[1]، في مقابل الثراء الذي شهده نشاطُ تيار التصوف السني حينما توجه معظم علماء التصوف إلى التأكيد على سنيته بالحرص في جمع الأحاديث والآثار المؤيدة للسلوك الصوفي.

ومن جانب آخر فقد بَدَا لمبدعي الشعر الصوفي من خلال حادثة **الحلاج** أن سبيل البوح لا ينتهي بهم إلا إلى الهلاك والقتل، فكان لزاما عليهم أن يجدوا بديلا عنه يبعدهم عن المهالك ويمكّنهم من القول ويضمن لهم صون تجربتهم فاهتدوا إلى طلب ما في اللغة من إمكانات أسلوبية تمكنهم من اصطناع ((آليات الستر والخفاء لتحقيق إمكانية تمرير حمولة المعنى))[2]، فكان الرمز أكثرَ الأدوات الفنية المتاحة لبلوغ هذه الغاية من ناحيتين، أولاهما: تتعلق بالمبدع في تعامله مع اللغة المتميزة بالقصور عن حمل المعاني المعبرة عن العالم المطلق، والرمز بانفتاحه الدلالي يمثل الحل الأمثل، والثانية: تكمن في أن الرمز يوفر الستر بما يتميز به من انغلاق على غير أهل التصوف لأنهم غير قادرين على فهم ما يحمله من المعاني.

1 ينظر: آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي، ص: 59.
2 المرجع نفسه، ص: 58.

ولهذا فإن للرمز من هذا الجانب صفتين متناقضتين من جهة المبدع ومن جهة المتلقي، وكلتا الصفتين تخدم الخطاب الصوفي، فالمبدع (الصوفي) يحتفي بصفة الرمز باعتباره البديل الدلالي عن اللغة العادية التي يتميز بها ويراها في إطار مشكلة انحراف للرمز عن الشيء نفسه[1]، ويحيل هذا الكلام إلى مسألة العلاقة بين المعنى والعلامة اللغوية الدالة عليه، فلا يمكن القول إن العلامة اللغوية مطابقة تماما للمعنى الذي تدل عليه، وطبيعة المعنى بما هو فكرةٌ (أو موضوع) مُعَبّرٌ عنها تختلف عن طبيعة العلامة الدالة ملفوظةً كانت أم مكتوبة، أما المتلقي (الصوفي أيضا) فيحتفي بما في الرمز من صفة الحَجْبِالنسبي للخطاب عن غيره من المتلقين، فيأخذه في صورة الرسالة السرية الخاصة.

ومهما كانت طبيعة الرمز فهو جزء من عالم اللغة يتيح إمكانات مفتوحة للمبدع المتصوف ليعْبُر به من عالم الحس النسبي إلىأفكار العالم المطلق، ويبدو أن رمز المرأة من أقوى الوسائط في مقاربة المطلق.

غير أن هذه القوة تصطدم بانطباع سيء عن الصورة الفنية التي تبدو بها المرأة لدى العديد من النقاد العرب في العصر الحديث حين استقصائهم لمختلف مراحل الشعر العربي، وفي ذلك يقول الأستاذ **أحمد أمين:** ((نلاحظ أن الشعر العربي في المرأة أغلبه مادي يبعث على الشهوة، أكثر مما يبعث على السمو بالروح، فكثيرا ما

1 ينظر: زكرياء إبراهيم: مشكلة الحب، ص: 31.

يصفون الخصر والردف، ويشبهون العين بالنرجس، والخد بالورد، والبَنَان بالعُنّاب والأسنان بالبَرَد، وقَلَّ أن يعنوا بالمعاني))[1]، وإذا نَحَوْنَا نَحْوَ التجوز في قبول هذا الرأي على أن قائله يخصصه ضمن مدونة الشعر العربي ويمْكن تبعا لذلك لعالم الشعر أن ينحرف بنسبة ولو قليلة عن الواقع بما فيه من مبالغات العواطف والأخيلة...، وهو لا يعيب عن الشعراء إلا كثرةَ اهتمامهم بجسد المرأة دون التفاتهم إلى ما يتعلق بروحها من عواطف وأحاسيس...، إذا نحونا نحو كل ذلك فكيف يمكننا التجوز في قبول رأي **أبي القاسم الشابي** حين يعمم ويعمق هذه الصورة السيئةمعبرا عنها بتلك ((الفكرة الجائرة التي كانت تستحوذ على أدمغة العالم العربي كله من أن المرأة مثل للغدر واللؤم وخساسة الطبع، وحطة النفس وخبث الضمير))[2]، ولا يخفى أن هذه الصورة القاتمة عند كل من **أحمد أمين والشابي** إنما الغرض منها توجيه الفكر العربي الحديث إلى ضرورة إنصاف المرأة بالتعامل معها ككيان إنساني مستقل بذاته لا كمتاع تابع للرجل وهذا الأنموذج الإيجابي الذي يوجهنا إليه **الشابي** على وجه الخصوص نجده محققا– كما يرى الشابي – في آثار الشعراء الآريين[3] والرومنسيين مثل **لامرتين** و**جبران**.

وأما المبحث الصوفي الفني من جهة حب المرأة فإنه يمتح من دين الحب فسحة تمكنه من توسيع ما ورثه من قواعد فنية تمتد إلى العصر الجاهلي ليصبح قادرا على تلقي النص الشعري الغزلي في الإسلام مهيبا بما فيه من عناصر جمالية حتى في

1 أحمد أمين: النقد الأدبي، ص: 241.
2 أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب، الشركة القومية للنشر والتوزيع، تونس،1961، ص: 75.
3 ينظر: المرجع نفسه ص: 72.

عهد النبوة الأول[1] حين عرْض قصيدة (بانت سعاد) **لكعب بن زهير**، فاتجه **الرسول** (صلى الله عليه وسلم) وصحابته (رضي الله عنهم) في سماعها إلى التقاط ما فيها من عناصر جمالية[2]، أو على الأقل لم يأخذوا تلك العناصر الجمالية من طريق قيمة أخرى غير قيمة الفن، في إطار ما درجوا على تلقيه من فنيات القصيدة العربية التي امتزجت بمقدمات الطلل والتشبيب في أي موضوع أو فكرة يريد الشاعر تبليغها، وهي في هذا المثال تحمل بشرى يتطلع إليها الرسول (صلى الله عليه وسلم) ومن معه، وتدخل في صميم وظيفة النبوة من دعوة الناس إلى الدخول في دين الله.

ومن الواضح أن الواقع الشعري العربي القديم يشتمل على صور متعددة للشعراء حول المرأة تضم أيضا النماذج العليا من الحب العذري عند **قيس بن الملوح** مثلا الذي لا يرى لنفسه وجودا إلا مع ليلى أو بحب ليلى، وهي الصورة التي احتفى بها المتصوفة في مشهدها الجامع بين عمق الحب وفنيّة الغزل، وربما كان الشعرُ الذي قاله هذا الشاعر المحب في ليلى السببَ الأظهر لتحول اسم المرأة إلى رمز يشير إلى كل ذات محبوبة عند المتصوفة وغيرهم، ويبدو إلى جانب ذلك أن ما بين عناصر (الشعر– الحب– قيس– ليلى) من تداخل وتوحّد يجعل منه أنموذجا له أهميته النسبية في سبق التطابق بين التجربة والتعبير عنها.

1 ينظر: آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي، ص: 60.
2 ينظر: المرجع نفسه، ص: 60.

ومع ذلك فقد أصبح **مجنون ليلى** مثالا حيا وَجَبَ أن يُقتدى ببعض توجيهاته في الحب الصوفي، والإشاراتُ إليه شواهدُ ثابتة تستنير بها مدونات شروح الشعر الصوفي مثل قولهم: ((لما سُئِلَ مجنونُ بني عامر: أَوَصْلُ لَيْلَى أَحَبُّ إِلَيْكَ أَمْ هَجْرُهَا؟ فقال: فإنَّ في هَجْرِها رَجَاءَ وصْلِها، وفي وَصْلِهَا خَوْفَ هَجْرِهَا، والرَّجَاءُ أَوْلى عِندي من الخَوْف))[1]، غير أن المتأمل في قول **ابن الملوّح** يدرك أنه يعيش في حبه بالأمل اللاحق في الغد، لا بالحالة المُدْرَكة في زمنه الراهن، كما أن موازنته هذه بين الرجاء والخوف تدل حسب الرؤية الصوفية على أنه مازال في رتبة متأخرة من المراحل المتعددة في طريق الحب الصوفي، بحكم موقف **رابعة** المشهور في ذلك وهو نَفْيُ كلٍّ من الرجاء والخوف فلا يبقى إلا الحب خالصا لذاته.

وإلى جانب رأي النقد الحديث في صورة المرأة كالذي عبّر عنه كل من**الشابي** و**أحمد أمين** فيما ظهر لهما في الشعر القديم، نجد في مواقف الشعراء العرب القدامى أنفسهم اتهاماتٍ واضحةً للمرأة بالجفاء والغدر والحقد والبغض كما هو الحال عند **المتنبي** (354هـ) مثلا في قصيدته التي يقول فيها:

إذا غَدَرَتْ حَسْنَاءُ وَفَّتْ بِعَهْدِهَا فَمِنْ عَهْدِهَا أَلَّا يَدُومَ لَهَا عَهْدُ[2]

1 الفرغاني (سعد الدين): منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2007، ج 2، ص: 169.

2 المتنبي: ديوان المتنبي، دار صادر، بيروت، (د ط)، (دت)، ج 1، ص: 397.

وقد أنكر على **المتنبي** بعضٌ من النقاد موقفه الجائر هذا على المرأة حين كتب فصلا بعنوان (أبا الطيب رفقا بالقوارير)[1]...، ونحن إذ نَعْرِضُ هذه النماذج المختلفة عن صورة المرأة من الشعر العربي ونقده إنما هو بقصد الإشارة إلى التميّز الذي تتلون به هذه الصورة في مختلف النماذج الشعرية والفكرية عند المتصوفة، حتى غدَتْ أقربَ إلى المثال الجمالي المطلق منها إلى الصورة الواقعية المقيدة، فكل صورة جميلة تتبدى بها أي مرأة ما هي إلا إحالة فرعية دالة على أصلها الذي منحها ذلك الجمال المتسم بالتعميم والتجريد باستخدام الأساليب الفنية المشهورة في الغزل والتشبيب وتجسدت أكثر في نماذج الأشعار المعروفة عند **أبي مدين** شعيب (589هـ) و**ابن الفارض** (632هـ) ومحيي الدين **بن العربي** (638هـ) و**جلال الدين الرومي** (672هـ).

ومع ارتباط الفن بوجود ثنائية الإنسان والعالم منذ الأزل، فإن لكل واحد منهما تعددا؛ فالعالم متعدد في مظاهره بين الأشكال والألوان والأصوات...، ولكنه واحد من حيث كونه موضوعا للتأمل والقراءة، والإنسان يمتلك حواسه كأدوات اطلاع تعددت كذلك على السمع والبصر واللمس...، ولكنه واحد باعتباره ذاتا متأملة قارئة، وحاجة الإنسان إلى ما في موجودات العالم خضعت منذ القديم إلى مشكلة تصنيف حاجته إلى الفن بالنسبة إلى الحاجات الأخرى، فهل أن طَلَبَهُ للطعام والشراب... أكثر إلحاحا من

1 عبد العزيز عبد المحسن التويجري: في أثر المتنبي بين اليمامة والدهناء، دار الساقي، بيروت، ط2، 2004، ص: 101.

طلبه لحاجاته الفنية؟ أو بعبارة أخرى:هل يمكن أن يصل الفن إلى مرتبة أهمية الحاجات الفطرية؟

والظاهر أن فكرة رقي عالم الفن على بقية العوالم قد ألقت بظلالها على التصور العام لهذه المسألة، وبصفة خاصة فيما يرتقي بإنسانية الإنسان ويميزه عن غيره من الكائنات، فإذا كانت الحاجات الفطرية ضرورية لحياة بدنه فإن الفن ضروري لحياة روحه وإنسانيته، ومن أوضح الصور التي تدعم هذا التوجه ما نجده من تعدد وإطلاق يصاحبان مختلف أنواع الإبداعات الفنية إلى الدرجة التي يفرض فيها الإبداع (من حيث هو موضوع) ما لا سبيل للمبدع أن يحيط به أو يتحكم فيه، لأنه ليس مطلوبا من الفنان– وهو يؤلف عمله الفني–أن يعطي تفسيراته الممكنة المتعددة، كما ((أنّ تعدّد المعاني هذا المميزَ للعمل الفني لا وجود له في مؤلفات التفكير المجرد الذي يتمتع بدقة التنظيم))[1]، ويظهر من ذلك أن للعمل الفني قوةً تتجاوز إرادة الفنان ذاته...، ومن جهة أخرى وبحكم ارتباط أكثر لحظات الإبداع الصوفي بالفناء أو على الأقل بالزهد أو التخلي فإنه يمكن اعتبار الإبداع حالةً أُنطولوجية تخضع لتجاذب ثنائية الوجود والعدم فيما يؤطّرهما من مقتضيات الفن أو الدين.

1 غيورغي غاتشف: مقال : الوعي والفن، ترجمة: نوفل نيوف، مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 146، فيفري 1990، ص: 225.

3 -الـديـــن:

يحتل (النص) مكانة مهمة جدا في الحضارة الإسلامية من حيث قيامها على (القرآن) الذي كان له عظيم الأثر في ظهور وازدهار علوم التفسير والفقه واللغة والكلام...، وتدل كثير من الآثار على توظيف النص الأدبي لدى المسلمين الأوائل لفهم بعض معاني القرآن، وهذه الروابط بين النصين محكومة بكثير من العلاقات منها الإعجاز القرآني للعرب على أن يأتوا بمثله–وهم أهل البلاغة والبيان– بناءً على ما كان لديهم من نصوص أدبية شعرية ونثرية كان لها الأثر العميق في حياتهم الفردية والجماعية.

وقد غَيَّرَ نزولُ القرآن حياة العرب في جميع نواحيها ومنها الناحية اللغوية، وإذا كانت الوظيفة الأساسية التي جاء بها القرآن دينية تتصل بمسألة الدعوة إلى توحيد الله بالعبادة، فإن فيه الكثير من الوظائف الأخرى ذات الأهمية القصوى ومنها الوظيفة الأخلاقية والفكرية وغيرهما.

غير أنه إذا نظرنا إلى القرآن من جهة كونه كتابا معجزا فإن وظيفة الإعجاز فيه تتجاوز مسألة البرهان على صحة نزول القرآن من الله تعالى وعلى صدق نبوة محمد بن عبد الله (صلى الله عليه وسلم) إلى موضوع الإعجاز من حيث هو، فقد شغل الإعجاز القرآني كثيرا من علماء البلاغة العربية في بيان تعريفه وأنواعه عبر مختلف

المعارف العلمية والتاريخية والجغرافية والعددية...، لكنهم يؤكدون على أن الإعجاز اللغوي هو الأظهر على غيره من أنواع الإعجاز لأنه محَقّقٌ في جميع السور والآيات، وله–فضلا عن ذلك – بأساليبه الجميلة أثرٌ واسع النطاق في تكييف الوضع الفني عند العرب[1]، مضافا إلى ما كان بين أيديهم من موروث قولي فني جاهلي.

ومن المهم جدا أن ننظر أيضا إلى الإعجاز القرآني من جهة كونه نصا (قديما) ثابتا لم يلحقه التبديل والتحريف كما لحق غيره من الكتب السماوية، بحيث بقي محافظا على صفته الإلهية المصدر، وضمن هذا السياق يمكن أن نفهم نفي القرآن عن نفسه أن يكون من (أساطير الأولين) بحكم أن الأسطرة ليست من الدين في شيء وهي فعل إنساني متعدد ومتعاقب في مسار تبديل النص عن صفته الحقّية الأولى، ثم إن الأسطرة وصْفٌ أطلقه الكافرون على القرآن كما ورد في قوله تعالى:﴿وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلًا﴾[2]، وهي أيضا جزء ثابت في أذهان كثير من العرب قبل الإسلام وبعدَهُ، استُخْدِمَتْ لتكذيب (النص) و**الرسول** (صلى الله عليه وسلم) والدين كله.

ونشاط العرب قديمٌ في عملية البحث عن المعنى بين النصوص، حيث وردت في العصر الجاهلي بعض المواقف الدالة على ذلك لأجل توجيه الدلالة الحاسمة في الحكم بين الشاعرين المتنافسين **حسان بن ثابت** و**الخنساء** أيهما أشعر، فكان الاعتماد على

1 ينظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص: 159.
2 سورة: الفرقان، الآية: 05.

الحكم النقدي الذي تولاه **النابغة الذبياني** هو ما تدل عليه صيغ مفردات (الجَفَنَات – يَلْمَعْنَ – أَسْيَاف –يَقْطُرْنَ) من معاني التقليل الدالة على حقيقة القصور والضعف[1]...، فهذه الحادثة وإن كانت تنقل واقع المنافسة في قوة الفخر بين نَصَّيْن اثنين فإنها تعطينا صورة واضحة على أهمية الرجوع إلى الأنموذج اللغوي المستنبط من النصوص في عملية البحث عن المعنى لترجيح الدلالة ثم تحديد النص الغالب.

ومما وصلنا من العصر الجاهلي حادثة الأعرابي الذي وفد على ملك ظفار باليَمَن، فقال له الملك: (ثَبْ) أي أُقْعُدْ، فوثب فتكسر[2]...، وتدل هذه الحادثة على أهمية السياق التداولي في تحديد دلالة الكلمة بين المرسِل والمستقبل، وهو ما يؤكد أن عملية الفهم تختلف وتتعدد حسب اختلاف بيئات تداول الكلمة بين القبائل العربية قبل نزول القرآن.

لكن النص القرآني قد منح تعدد الفهم والتأويل أبعادًا أخرى يمكن أن نراها في مستويات مختلفة منها:

1 كثرة حضور مصطلح (تأويل) في القرآن الكريم[3].

1 ينظر: المرزباني: المُوَشَّح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص: 88.
2 ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (و ث ب)، ج 6، ص: 4762.
3 يشير الأستاذ: **عباس أمير** إلى أن كلمة (**تأويل**) وردت في القرآن ضمن أربع عشرة آية، لكن الشواهد التي يوردها على ذلك كانت خمسة عشر شاهدا وهو الصحيح فيما وجدناه، أما عدد المرات التي ذكرت فيها كلمة (تأويل) فهو سبع عشرة مرة لأنها وردت مرتين في آية من سورة آل عمران ومرتين في آية من سورة الأعراف، ووردت في ثماني آيات من سورة يوسف...، على النحو التالي من السور وأرقام الآيات: آل عمران:07 (مرتين)-النساء:59-الأعراف: 53 (مرتين)- يونس:39- يوسف: 06، 21، 36، 37، 44، 45، 100، 101- الإسراء:35- الكهف: 78، 82. ينظر في ذلك: عباس أمير: المعنى القرآني بين التفسير والتأويل (دراسة تحليلية معرفية في النص القرآني)، دار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008، ص: 95.

2 وجود معنى (التأويل) في كثير من القصص القرآني بصفة خاصة، ومنه ما ورد في قصة النبي يوسف(عليه السلام) في قوله تعالى:﴿ قالوا أَضغاثُ أَحلامٍ وَما نَحنُ بِتَأويلِ الأَحلامِ بِعالِمينَ وَقالَ الَّذي نَجا مِنهُما وَادَّكَرَ بَعدَ أُمَّةٍ أَنا أُنَبِّئُكُم بِتَأويلِهِ فَأَرسِلونِ﴾[1].

3 وجود النصوص المغلقة المستعصية على الفهم وما يتبع ذلك مما يظهر للعلماء من وجوب التنبّه إلى حكمة عدول الشارع عن التصريح بمضمون التأويل.

ويضاف إلى ذلك ما ثبت مما قام به الصحابة من التأويل في فهمهم للحديث النبوي الشريف، كقوله (صلى الله عليه وسلم) حينما كان في يوم الأحزاب: ((لا يُصَلِّيَنَّ أَحَدٌ العَصْرَ إلَّا في بَنِي قُرَيْضَة))[2]، وقد انقسم الصحابة إلى فهمين: فالتزم بعضُهم بظاهر النص ولم يُصَلُّوا حتى وصلوا إلى بني قريظة ليلا، ورأى الآخرون أن القصد هو حَمْلُهم على الإسراع فَصَلُّوا في الطريق، وحينما أخبروا **النبي** (صلى الله عليه وسلم) باختلافهم في الفهم والعمل لم يُعَنِّفْ أيًّا من الفريقين.

ولهذه الآثار كلها من القرآن والسنة وقعٌ خاص في توجيه المتصوفة إلى الأخذ بالتأويل، لأنها وجدت في التصوف ما يناسبها من ذاتية التجربة والسعي نحو المطلق، وانعكس ذلك على ما وجده القاريء الصوفي من دعوة حرة تمكنه من أن ((يكشف

1 سورة: يوسف، الآيتان: 44-45.
2 أخرجه الشيخان عن ابن عمر (رضي الله عنهما).

بنفسه كل إيحاءات الرمز، اكتشافا يتفاوت فيه الناس بمقدار تفاوت ثقافتهم وأذواقهم ودرجة شعورهم قوة وضعفا))[1]، فكان من التناسب بين التأويل والتصوف ما يستند إلى الإطلاق والتفاوت في الذوق والشعور، وهي من دون شك مصادر مهمة تمكّن صاحبها من تجاوز عتبات الرمز وتخطي حواجزه وفتح مغالِقِهِ.

أما مفردة (تأويل) الواردة في عدد من آيات القرآن فقد استُعمِلتْ في قراءة نوعين من الرموز؛ الأول: في تعبير الرؤيا ومثاله قولة تعالى:﴿...وَقالَ يا أَبَتِ هذا تَأْويلُ رُؤيايَ مِن قَبلُ قَد جَعَلَها رَبّي حَقًّا...﴾[2]، أما الأساس الذي فهم به المتصوفة حاجة التأويل إلى الرؤيا فهو ينطلق من فكرة أن ((الأحلام رموز تخيلية تفتقر إلى التعبير الذي بواسطته تمتليء الصورة بالدلالة، وتعبير الرؤى والأحلام على هذا النحو لا يعدو أن يكون كشفا عن المضمون الرمزي للصورة، وانتقالا يدل عليه الوضع الفيلولوجي لكلمة التعبير من الحسإلى المثال، وذلك لأن الصورة ليست مقصودة لذاتها في الحلم، وإنما هي تركيب تخيلي للدلالة الرمزية))[3]، أما الثاني: فهو استعمالها في قراءة المتشابه المقابل للمُحْكم من آيات القرآن.

وتعتبر الآية السابعة من سورة آل عمران الأكثرَ إشارةً إلى هذا التقابل بين ما في القرآن من المُحْكم والمتشابه وما ينجرّ عنه من التأويل قصدا إلى الفتنة من قبل الذين

1 محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص: 162.
2 سورة: يوسف، من الآية: 100.
3 عاطف جودة نصر: الخيال: مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،(د ط) 1984، ص: 94.

في قلوبهم زيغ، وفي ذلك يقول الله تعالى: ﴿ هُوَ الَّذِي أَنزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُّحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِّنْ عِندِ رَبِّنَا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّا أُولُو الْأَلْبَابِ ﴾[1]، بَيْد أن وضوح الإشارة إلى تطابق المعنى بين الذين يبتغون الفتنة والذين يبتغون تأويل القرآن من الذين في قلوبهم زيغ بعيدٌ كل البعد على أن يكون المقصود بذلك بعض الفرق الإسلامية حسب ما يراه مفسرو هذه الآية، ومنهم الإمام محمد بن جرير **الطبري** حين ينص على أنهم وفدٌ من نصارى نجْران ((جادلوا الرسول (ص) بمتشابه ما أنزل إليه من كتاب الله، إما في أمْر عيسى، وإما في مُدّة أُكْله وأُكْل أمته...))[2]، ثم يُضِيفُ الإمام **الطبري** إلى نصارى نجران بعضَ الفرق التي يشملها وصفُ (ابتغاء الفتنة) من اليهود والمجوس، واقتصر صاحب تفسير (فتح الرحمن في تفسير القرآن) على أنّ المقصود بذلك هو وفدُ نجران، ويُفَصِّل في بيان أجزاء هذه الآية بقوله: ((...(فأما الذين في قلوبهم زيغ) أي ميلٌ عن الحق (فيتبعون ما تشابه منه) المعنى : الزائغون يتعلقون من المتشابه بما يوافق هواهم ظاهرا، وهم وفد نجران، خاصموا النبي (ص) في عيسى، وقالوا : أَلَسْتَ تَزْعُمُ أنه كلمةُ الله وروحٌ منه؟ قال : (بلى) قالوا حسبنا، فأنزل الله هذه الآية ...))[3]، ويدل ذلك على أن المقصود بصفة (الزيغ) من هذه الآية بعيدٌ عن أن يكون من المسلمين، بحكم أنها

1 سورة: آل عمران، الآية: 07.
2 الطبري (محمد بن جرير): جامع البيان عن تأويل آي القرآن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 1، 1994، ج 2، ص: 216، والأُكْل: الرزق.
3 مجير الدين بن محمد العُلَيْمي المقدسي: فتح الرحمن في تفسير القرآن، دار النوادر، بيروت، ط 1، 2011، ج 1، ص: 419.

نزلت بسبب هذا الموقف من هذه الطائفة حين اكتفت من القرآن وشهادة **النبي** (صلى الله عليه وسلم) بجزء من الحقيقة، وتركت الباقي الذي لا يوافق هواهم.

أما النص في الآية على اختلاف صفة آيات القرآن على أن تكون (مُحْكمات) أو (متشابهات) فمن أجل بيان توجُّه (الذين في قلوبهم زيغ) إلى تَتَبُّعِ المتشابه قصد تأويله حتى يجدوا ما يوافق هواهم، ولأجل طلب فتنة المسلمين عن دينهم، أما الفَرْقُ بين المُحْكم من الآيات (و هن أم الكتاب) والمتشابه، فيتمثل في أن ((المحكم: ما زاد وضوحا على المفسَّر، (هن أم الكتاب): أي أصلُهُ الذي تُعمل عليه الأحكام... والمتشابه: ضد المحكم، وهو ما استأثر الله بعلمه، لأنه اشتبه مراد المتكلم على السامع، لاحتمال وجودِه، وحُكْمُهُ التوقفُ فيه أبدا))[1]، وما يلاحظ في هذا البيان للمتشابه قوله (لاحتمال وجوده) بمعنى أن وجوده في إطار زماني ومكاني إنما هو محتمل وغير لازم، ويوحي بوجوده فيما استأثر الله بعلمه من زمان ومكان آخريْن، مما يتيح للنص القرآني أن يكون مفتوحا فيما يظهر من معانيه حسب انفتاح الزمان والمكان بالمعارف المتجددة التي يراها كل ناظر فيه.

ثم نجد حصر الله تعالى العلمَ بتأويل المتشابه على نفسه (و ما يعلم تأويله إلا الله)، أما (الراسخون في العلم) فقد ((اختلف أهلُ التأويل في ذلك، وهل (الراسخون) معطوف على اسم (الله) بمعنى إيجاب العلم لهم بتأويل المتشابه، أم هم مستأنفٌ

1 المرجع السابق، ص: 418.

ذكرُهم، بمعنى الخبر عنهم أنهم يقولون: آمنا بالمتشابه وصدّقنا أن علم ذلك لا يعلمه إلا الله؟ وقال بعضهم معنى ذلك: وما يعلم تأويل ذلك إلا الله وحده منفردا بعلمه... وقال آخرون بل معنى ذلك: وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم، وهُمْ مع علمهم بذلك ورسوخهم في العلم يقولون (آمنا به كل من عند ربنا)...))[1]، وقد ثبت في الحديث الشريف ما يدعم زعم **ابن عباس** (رضي الله عنه) أنه ممن يَعْلم تأويل القرآن حين دعا له **النبي** (صلى الله عليه وسلم) بقوله: ((اللهم فَقِّهْهُ في الدين وعَلِّمْهُ التأويل))[2]، ويدعم هذا الحديثُ صحةَ الرأي الذي ذهب إلى عطف (الراسخون) في الآية على لفظ الجلالة (الله) وإن كان مرجوحا عند جمهور المفسرين، ثم إن هذا الحديث يدل على مكانة **ابن عباس** (رضي الله عنه) والتي مكنته من تصنيف تفسير آيات القرآن إلى عدة أوجه؛من ظاهره وجهان: وجهٌ تعرفه العرب من كلامها، وتفسير لا يعذر أحد بجهالته من حلال وحرام، ومن باطنه: وهو التفسير الذي تعرفه العلماء بالاستنباط والفقه[3]، فضلا عما لا يعلمه إلا الله، وقد ورد في الأثر أيضا خبر عن **النبي** (صلى الله عليه وسلم) في جوابه حين سُئِل: ((من هم الراسخون في العلم؟)) فقال: ((مَنْ بَرَّتْ يَمِينُهُ وصَدَقَ لِسانُهُ، واسْتَقَامَ قَلْبُهُ، ومَنْ أَعَفَّ قَلْبَهُ وفَرْجَه))[4]، ويحصل لنا من مجموع ما ذهبت إليه الآيات والتفاسير وما دلت عليه الأحاديث أنه لا يمتنع الأخذ

1 محمد بن جرير الطبري: جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج 2، ص: 218.
2 رواه الإمام أحمد وابن حبان والحاكم، وصححه الحافظ العراقي في تخريج أحاديث إحياء علوم الدين.
3 ينظر: تعليق الشيخ محمود شاكر في هامش كتاب: الإتقان في علوم القرآن لجلال الدين السيوطي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 1، 2008، ص: 783.
4 أخرجه الطبراني في المعجم الكبير.

بالتأويل على من اتصف بالاستقامة من المسلمين إذا توفرت فيه شروطه...، هذا في النص القرآني الذي لا يمتنع أن يبقى تأويل بعض منه مختصا بالله تعالى، أما في غيره من النصوص فهو أوكد وأوسع...

ومن اختلاف المظاهر التي يتبدّى فيها الدين الإسلامي عند معتنقيه بين السلوك والعبادة والمعاملة والفكر يظهر تميز المتصوفة في مستوى السلوك والعبادة منذ نهاية القرن الهجري الأول حين بدأت الإشارات تتجه نحو أشخاص نأوا بأنفسهم عن الطمع في متاع الحياة الدنيا وسلكوا طريق الزهد فيما يرونه يملأ أيدي الناس وأخلصوا التوجه إلى الله في العبادة والانقطاع عما سواه...، وهي الصور التي ظهرت عند كل من سعيد **بن جبير** الذي قتله الحجّاج سنة 95هـ، و**الحسن البصري** (110هـ) و**إبراهيم بن أدهم** (161هـ)، ثم ظهر فيما أبدعته **رابعة العدوية** (185هـ) من أشعار صدحت بما كان يشع في قلبها من الحب الإلهي وكانت أول ما ظهر من الفكر الصوفي الذي يرى ((أن الله قد خلق الإنسان بفعل محبته، ولما كان الحب هو الباعث الذي عمل على إيجاد البشر، فلا غَرْوَ أن يكون الحب أيضا هو الباعث الذي يحكم رغبتهم في الرجوع إلى الله...، إنَّ ما صدر عن الحب لا بد من أن يلقى غايته وآماله في هذا الحب))[1]، فحبُّ الله لعباده سابق على حبهم له، مما هو ظاهر وثابت في قوله تعالى:﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا مَن يَرْتَدَّ مِنكُمْ عَن دِينِهِ فَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ...﴾[2]، أما

1 زكرياء إبراهيم: مشكلة الحب، ص: 112.
2 سورة: المائدة، من الآية: 54.

خَلْقُ الله للعباد عن محبته سبحانه فهو ما نصَّ عليه الحديث القدسي القائل: ((كُنْتُ كَنْزًا مَخْفيًّا فأحْبَبتُ أن أُعْرَفَ فخلقتُ خلقًا فبي عَرَفوني))[1]، ثم إن هذا الحب تلقائي ليس لإرادة المحبين فيه شيء ((فهؤلاء المحبون المحبوبون، كما انجذبوا بحبهم الصادق لرب العالمين يَجْذِبُون غيرهم نحو هذا الحمى الأقدس، فهم أشبه بالمغناطيس الذي يَجْذِبُ إليه بخاصيته الحديدَ غيرَ الممغنط، وكل قرين بالمقارن يَقتدي))[2]، وتتسع دلالة هذا الحب في علاقةٍ رابطةٍ بين مقام الألوهية ومقام العبودية لتصبح الطابعَ العامَّ الجامع لحقيقة الدين نفسه، فالحب عند أهل التصوف يختزل جميع المقامات والأحوال[3]، كما أن اتساع مفهوم الحب إلى احتضان الدين لا يخص الإسلام وحده بل هو جوهر يشمل كل الأديان، وباعتبار الإسلام دينا خاتمًا أرسلَ اللهُ به نبيه **محمدا** (صلى الله عليه وسلم) خاتِمَ الأنبياء، واختار له صفة (حبيب الله)، كما أن **إبراهيم** (عليه السلام) خليلُ الله، و**موسى** (عليه السلام) كليم الله[4]، ومن هنا يكون الدين الخاتم مطبوعا بالحب في العلاقة الأزلية بين الخالق والمخلوق، ويكون النبي (صلى الله عليه وسلم) الخاتمُ موسوما بالحب حتى يكون أقرب المخلوقين إلى الخالق.

وفي الرسالة القشيرية جملة من شواهد القرآن والسنة تدل على رسوخ المحبة في الدين الإسلامي[5]، وتدل على تأصّل التصوف بصفة عامة في مصادر التشريع

1 رواه العجلوني في كشف الخفاء.
2 حسن كامل الملطاوي: الصوفية في إلهامهم، دار الجمهورية للصحافة، مصر، (د ط) 1999، ج 1، ص: 146.
3 ينظر: منصف شعرانة: ظاهرة الحب في الفكر الإسلامي، ص: 181.
4 ينظر: محمد إبراهيم الجيوشي، بين التصوف والأدب، ص: 81.
5 ينظر: أبو القاسم القشيري: الرسالة القشيرية، تحقيق: معروف مصطفى رزيق وعلي عبد الحميد أبو الخير، ص: 318.

الإسلامي، وقد جمعها صاحبها في سياق الرد على ما اتُّهِمَ به بعض رجال التصوف من الكفر والخروج عن الدين من أمثال أبي **يزيد البسطامي**(261هـ) و**الحلاج** (309هـ)، فاتجه بعض كتّاب القرن الرابع الهجري إلى بيان سُنّية التصوف ومنهم **الكلاباذي** (380هـ) و**أبو طالب المكي** (386هـ) و**الطوسي** (460هـ)[1]، والذي يعنينا مما يراه المتصوفة من الطابع الديني الشامل لمسألة الحب هو ما ينعكس منه على نشاطهم التأويلي في إطاره الفني، لأن تلك الرؤية التي اختارها المتصوفة في بعدها الوجودي لمعاني خلق الله للإنسان تتوسع – في تصنيف المعارف – من دائرة الدين لتكون في قلب المبحث الفلسفي.

أما المبحث الصوفي الفلسفي فيرى في الحب عاطفة تتصل بالقلب وتصل إلى نتائجها عن طريق المعرفة الحدسية المباشرة، ولكنها في الوقت نفسه لا تنفي العقل تماما، فالمعرفة القلبية هي الأجدر في تمْكيننا من الانطلاق إلى ما وراء الحس من عوالم التجريد، وهي القادرة أيضا على التساوق مع ما يعيشه الإنسان من تداخل المتناقضات في بعضها، ولا ينبغي لنا ههنا أن نخطيء بيان الوضع الحقيقي للفلسفة في الدين الإسلامي بحكم ((أن الدين هو المرجع لكل شيء يمس الأفكار والعقائد من قريب أو بعيد))[2]، فالاشتغال بالفلسفة عند المسلمين لاحق لاشتغالهم بالدين ولم يعرفوا الفلسفة إلا بعد فتح الأمصار وتوسع رقعة الدولة، وبقي الدين هو المرجع.

1 ينظر: آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي، ص: 48.
2 نظمي لوقا: الحقيقة عند الفلاسفة المسلمين، ص: 167.

ويظهر أن هناك تلاحما شديدا في هذه المسألة ضمن متعلقات الروابط بين حب الرجل للمرأة وحب الإنسان لله من جهة وبين ثنائية النسبي والمطلق من جهة أخرى، ذلك لأن ((التجربة الصوفية إنما تفترض منذ البداية أن الحب الإلهي هو صلة مشخَّصة بين الخالق والمخلوق))[1]، كما أن ((الحب الروحي إنما ينشأ على أنقاض الحب الجسمي))[2]، وما من شيء خُلِق من العالم المقيد إلا وسيلةٌ لإدراك المطلق عبر رابطة الحب دائما.

ومنه فإن الغزل عند المتصوفة لا يمثل سوى أداة فنية تمد الشاعر بما في عالم الحب من عواطف الشوق والقرب والتوجه إلى الله، وأما المرأة عندهم فهي ((ليست مشتهاة أو موضع حب، إنما هي الصورة المثلى من بين الصور المتعددة التي يحب فيها الله))[3]، لذلك فإن الله هو هدف الصوفي دائما، يقصده ويتوجه إليه بكل ما أتيح له من وسائط العبادة، كما أن المرأة ليست وحدها من تلك الوسائط لكنها الأكثر تمكينا للإنسان من التقرب إلى ربه، وهذا التصور الديني هو من صميم ما دل عليه **الرسول** (صلى الله عليه وسلم) في حثه على الزواج بقوله: ((مَنْ رَزَقَهُ اللهُ امْرَأَةً صَالِحَةً، فَقَدْ أَعَانَهُ عَلى شَطْرِ دِينِهِ، فَلْيَتَّقِ اللهَ فِي الشَّطْرِ الثَّانِي))[4]، ومنه فإن سبيل التقرب إلى الله ممثلا في العبادة يختص نصفه بالزواج كإطار شرعي للعلاقة بين الزوجين يضمنان بها نصف الدين، وهي نسبة لها قيمتها في تحقيق المطلق.

1 زكرياء إبراهيم: مشكلة الحب، ص: 111.
2 المرجع نفسه: 61.
3 آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي، ص: 76.
4 أخرجه الحاكم في المستدرك.

ويأخذ الحب موقعه من الدين أيضا من جهة التعبير الجامع بين السعادة والشقاء والطمأنينة والخوف والوصل والقطع...، وهي الأوصاف الأكثر انطباقا على واقع عالم المحب في طريقه إلى الله على عكس ما يراه **(كير كيجارد)** الذي ينزع إلى رؤيةٍ تشاؤمية شَكَّلتْ في ذهنه صورةً قاتمة حالكة عن العلاقة القائمة بين الإنسان والله ((فجعلته يربط الحب بالعذاب، ويؤكد أن علاقة الذات الإنسانية بالموجود اللامتناهي إنما تتحدد من خلال الألم والضيق والقلق والصراع والتناقض والشعور بالخطيئة والتمزق الداخلي))[1]، لكن الخطاب الشعري الصوفي في موضوع الحب وما يَعْتَوِرُهُ من ذكر لآثار المكابدة والمعاناة لا يخرج عما دعا إليه الشرع من ضرورة إظهار التذلل في مناجاة الله في صور جامعة بين الخوف والطمع، والشك واليقين لأنه ((حينما لا يكون الفرد على ثقة من وجود علاقة بينه وبين الله، فهناك فقط تكون ثمة علاقة بينه وبين الله))[2]، ذلك لأن الألم مصاحب للذة لا ينفصل أحدهما عن الآخر في مستوى السلوك والفكر، فما كان هدفا يريد الإنسان الوصول إليه في وقتٍ يصبح قيدا ينشد الانفكاك والتحرر منه في وقت آخر في رحلة مستمرة يدفعها النزوع نحو المطلق، وتجاوز جميع العقبات والحواجز في مختلف أفعال الإنسان ومنها فعل القراءة التأويلية التي تصبو إلى الوصول إلى ما وراء الصور الحسية التي يستقبلها العقل ويستبين آثارها ثم يلج إلى جوهرها المطلق ضمن ((الرؤية الصوفية التي تَسِمُ التجربة بعمق التجاوز وتَخَطّي أطر

1 زكرياء إبراهيم: مشكلة الحب، ص: 117.
2 المرجع نفسه، ص: 115.

الألفة والامتلاك، وهذا ما يعزز اندفاعها نحو الاختراق المستمر بحيث تجد نفسها دائما في مواجهة العصي والمجهول))[1]، وهذه هي ملامح الذات المؤولة التي ترى في الاستسلام للمعضلات والوقوف عند الحواجز خَنْقاً لها لا يلبث أن يتحول إلى هلاك.

ويستند التأويل عند المتصوفة – من بين ما يستند – إلى ما تناوله الفقهاء والمفسرون بصفة عامة من موضوعات تتصل بذات الله تعالى وصفاته وأفعاله، والموضوعات التي تتصل بالإمام وشروطه، وما يخص النص القرآني من حقائق وصفات...، وهي كلها موضوعات دينية في الأصل نظر فيها المتصوفة بعين الحدس والكشف والإشراق، وغَذَّتْ نوازعهم نحو التعرض لمختلف النصوص بالبحث والتنقيب.

غير أن فعل التأويل عند المتصوفة وإن كان منطلقه النص الديني وما يتصل به من العلوم فهو يتجاوزه إلى النصوص الفنية الإبداعية حتى يكون في مستوى قراءة ما تحمله من إشارات خاصة بأصحاب المشرب الصوفي يضِنون بها عن غيرهم ويقصرونها على أهل مشربهم، فيؤدي التأويل الصوفي دور إعادة إحياء النص من جديد عن طريق فك رموزه وبيان إشاراته أداءً يتسم بالذاتية حتى يتناغم مع روح المبدع فيرتقي بذلك التأويل الصوفي من فعل القراءة إلى ابتكار إبداع جديد يعبر به القارئ المؤول عمّا رآه هو من إشراقات الرمز ودقائق الإشارات ويتمكن بواسطته من استجلاء ما في عالم الفن من إلهام وخيال وعاطفة.

1 وفيق سليطين: الشعر والتصوف، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط 1، 2013، ص: 70.

ثم ينبغي ألا نغفل عن رافد مهم استعان به المتصوفة ومكنهم من تعميق قراءاتهم التأويلية وهو وجود تيارات فكرية متعددة في رحاب الدين الإسلامي مثل المعتزلة والأشاعرة وإخوان الصفا، مع ملاحظة الفرق بين ما ينزع بالمتصوفة إلى حاضرة التوجه السني الأشعري، لكنهم استفادوا من طابع المنافسة الفكرية في مختلف القضايا المشتركة التي بحثوا فيها مع تلك الفرق، مثل قضية الوجود والأزلية والذات والصفات والعصمة...، وكان لها أثرها في توسيع الأساس الديني للتأويل الصوفي نحو مختلف المعارف الفلسفية، فهذا الرافد – حينما ينضاف إلى ما سبق –يتيح للمتصوف إمكاناتٍ واسعةً ليكونوا من أهل الرمز والتأويل.

ومنه فإن معظم المسائل الفكرية أو الفنية أو الدينية المطروحة على الرأي في عالم التصوف تخضع بالضرورة إلى هذه المشارب المختلفة، بحكم أن الغاية من طرح الرأي للتفكير عندهم هي الوصول إلى الحقيقة التي يراها الإنسان من خلال النص بملكاتِ خياله وعواطفه من دون أن يلغي عقله، وبصفة خاصة إذا تعلق الأمر بمسائل الفن لأنها أوثق بالخيال والعاطفة، كما أنّ ما تَوَاتَرَ عبر الزمن من نظرياتٍ حول نشأة الفن وأصله وأهميته يؤكد ارتباطه بالذوق والذاتية والحدس مما يلي قيم الجمال أكثر من ارتباطه بالعقل والمنطق مما يلي قيم الحق، ثم إن النص الأدبي العربي ظل حاضرا في مختلف مسائل البحث في حقائق النص الديني ومنها مسألة التأويل، لمعرفة ما دَرَجَ عليه العرب من احتمالات إخراجِ أو نَقْلِ أو صَرْفِ المعنى الذي وضع له في التعبير

عن الحقيقة التي يقتضيها المعنى الظاهر الراجح إلى معنى آخر مرجوح بشرط أن يكون هذا النقل بدليل أو قرينة، وقد ألقت هذه القضية – المرتبطة أصلا بالنص الديني– بظلالها على نظرية التأويل بصفة عامة، لكنها لم تمنع أهل التصوف من التوسع في تأويل نصوصهم الفنية للكشف عن مختلف الحقائق التي يمكن أن يدل عليها الرمز.

الفـصــل الثـالــث:

في الرمزية الصوفية

1 – في مفهوم الرمز الشعري:

البيان منحة إلهية أنعم الله بها على الإنسان وجعلها في الرتبة الثانية عليه بعد نعمة الخلق من خلال قوله تعالى:﴿الرَّحْمَنُ عَلَّمَ الْقُرْآنَ خَلَقَ الْإِنسَانَ عَلَّمَهُ الْبَيَانَ﴾[1]، ويُرَجِّحُ الشيخ **ابنُ كثير**أن المعنى المقصود بالبيان هو ((تيسيرُ النطق على الخلق، وتسهيلُ خروج الحروف من مواضعها من الحلق واللسان والشفتين، على اختلاف مخارجها وأنواعها))[2]، ويدل عموم المفهوم في كلمة (بيان) على الوظيفة الأساسية للغة في مختلف مستوياتها: النفسية وما تخدم به نشاط الفكر، والاجتماعية وما تفيده به من التواصل مع الآخر، والإبداعية بكل ما تستند إليه من فنيات الانزياح في الصوت والكلمة والجملة والنص...

ولا شك أن النشاط اللغوي للإنسان قد طرأت عليه كثيرٌ من التغيّرات عبر الزمن تبعا لتطور أنماط التفكير التي كانت في القديم متأثرة بفعل الأسطرة لكل ما تقع عليه الحواس من عالم الإنسان الداخلي والخارجي، واللغة في كل العصور بقيت تابعة لعالم الفكر بحكم أنه الزاد الذي تمتح منه كل جديد لتقوم تجاهه بوظيفتها الإبلاغية التي قد تنجح في القيام بها أو تفشل بسبب اتساع عالم الأفكار الرحب المتجدد أمام ضيق اللغة ومحدوديتها، وهذا الوضع بينهما هو الذي يجعل اللغة في خدمة الخيال، لكنها خدمة غير مضمونة تتوفر حينا وتغيب آخر...، كما أن الطابع العام المشترك لعالَمَيْ

1 سورة: الرحمن، الآيات: 1 - 4.
2 ابن كثير (إسماعيل بن عمر)، تفسير القرآن العظيم، تحقيق: سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، ط 2، 1999، ج 07، ص: 489.

الفكر واللغة لا يتميز بالثبات، بل هما عالمان آخِذان في التوسع منذ فجر التاريخ، لكن الفكر سيظل المَعين الذي يمد اللغة بالتجدد والاتساع، وستبقى اللغة عاجزة عن الإحاطة بكل ما في الفكر من انطلاق وابتكار.

ويمكن وصف عجز اللغة هذا أمام اتساع الفكر بأنه داخلي يأخذ صورة الصراع بين قوى الإنسان ذاته، ينضاف إليه عجز خارجي يخص الفكر نفسه تجاه قوى الطبيعة التي كان يراها في مظهرها العام تقوم على ثنائية الأرض والسماء وما بينهما من تأثير وتأثر من خلال الظواهر الطبيعية، وما رسخ في ذهن الإنسان في المراحل الأسطورية الأولى التي كان يتعامل معها بنوع من التشخيص على اعتبار أن الطبيعة ليست إلا الكائن الآخر المقابل للإنسان تخاطبه بأدواتها المتاحة لديها خطابا كان عليه أن يفهمه في دلالته عن انفعالاتها التي أسقطها هو على انفعالاته المختلفة بين الرضى والسخط والفرح والحزن والسكينة والغضب...

وبما أن للطبيعة لغةً تتوجه بها إلى الإنسان وتخاطبه بها كان عليه أن يجدَ في كيانه ما يمَكّنه من أن يكون طرفا فاعلا في هذا الخطاب، فاخذ يطوع لغته لترتقي إلى عمل طقوسي يخاطب به الطبيعة، ولتكون اللغة المستوى الأفضل في التعبير ضمن الخطاب الصوتي العام، وهي المستوى الأفضل أيضا بما تحتويه من قوى مجردة تسعفه في تبديد مشاعر الخوف التي كانت تنتابه من مصادر لا تقع عليها حواسه، ولهذا لم تعد اللغة مقتصرة في عملها على ((مجرد أداة للتفكير والحوار وتأسيسٍ متصل

مع الوجود للغير، ولكنها كشفت لدى العرفاء عن وظيفة لا تخلو من طابع سحري يتمثل في طرد الأرواح الخبيثة وشفاء الأمراض المستعصية وجلب المنفعة والخير، فهي من حيث هذا الجانب الوظيفي أداة تضم قوى سماوية وأرضية))[1]، وهو ما يعبر بوضوح عن الطابع الكوني الشامل الذي كان يطبع تصور الإنسان الأول لحقيقة اللغة.

وإلى جانب ذلك كان الفكر الإنساني يقوم على ما يشبه الإسقاط الوظيفي بين قطبي الأنموذج الإنساني (رجل – امرأة) وبين ثنائية عالم الطبيعة (سماء – أرض) وما يوازي ذلك من تواصل واتصال يفضي في الأخير – إثر نزول الماء من السماء إلى الأرض – إلى إنتاج النبت الذي يعود عليه بالنفع والخير والاستمرار، وهي عناصر لها أثرها في ارتقاء مستوى الفكر واللغة من حاجات البدن الفطرية إلى حاجات النفس وعالم القيم.

ومن بين خصائص عالم القيم أنه يتميز بالتجريد والعلو، وإذا ما عدنا إلى علاقة الإنسان الأول بعالمه المختلف العناصر من سماء وأرض وعواطف وأفكار...، وما تقتضيه تلك العلاقة من تواصل فإننا نجده حينئذ عاجزا تجاه كل ذلك في مستويين؛ أوّلهما: في التعبير عما يريد أن ينقله من أفكار، وثانيهما: عجزه عن فهم بعض ما تستقطبه حواسه من إشارات عالمه الخارجي أو الداخلي، ومن المؤكد أن العجز في كلا هذين المستويين يُمْكن توحيدُه في الفكر مادام التعبير اللغوي يلتقي مع الفهم في النشاط الفكري وما يحتويه من مستويات متعددة يتميز جزء منها بالغموض أو الالتباس

1 عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 410.

أو الإبهام، ولم يكن من مانع في خضم هذا السعي الحثيث الملحّ إلى التعبير عن هذه العوالم المجردة التي تعرّف عليها وتأكد من وجودها على الرغم من كونها لا تقع عليها حواسه فقد عرفها معرفة حدسية، لم يكن من مانع تجاه ذلك من اللجوء إلى استخدام الرمز في مستوى التعبير وفي مستوى التفكير لأن ((التفكير بالرموز قد كان ارتقاءً بالتجريد نفسه إلى درجة عليا تتعدد فيها الدلالة وتتعمّق، ويصل فيها الذهنُ إلى خصوبة فكرية تمكّنه من إدراك العلاقات والنماذج والصيغ والكليات))[1]، والتفكير بالرمز يستلزم التعبير به بما تعنيه علاقة الاستلزام من حاجة كل طرف إلى الآخر، وقبل الخوض في متعلقات ملامح الرمز في الأدب لا بد أن نتعرف أولا على معناه.

وقد ورد في لسان العرب أن الرمز ((تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرمز في اللغة ما أشرتَ إليه مما يبان بلفظ، بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين، ورمز يرمُز ويرمِز رمزا، وفي التنزيل العزيز في قصة زكريا عليه السلام: ﴿أَلَّاتُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا...﴾[2]))[3]، ومما يلاحظ في هذا التعريف أنه يقارب مفهوم الرمز بشيء من التباين والتعدد بين الإخبار عنه بأنه (تصويت) ثم تقييده بقوله (من غير إبانة

1 عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ص: 21.
2 سورة: آل عمران، من الآية: 41.
3 ابن منظور: لسان العرب، مادة : (ر م ز) ج 3، ص: 1727.

بصوت)، وإن كان الإخبار الأول بالتصويت مقيّدا بوصف (الخفي)...، وهذا اللبس في اختلاف الحدين يمكن أن يفهم على أنه يكون بهما معا بما يفيد التعدد.

أما الجارحة التي يصدر عنها الرمز في مفهومه اللغوي هذا فهي متعددة أيضا من اللسان إلى الشفتين إلى العينين والحاجبين والفم، ولا يمكن أن يُفهم ما يصدر عن الشفتين ههنا باعتبار ما يدخل في علم الأصوات من الحروف الشفوية كالباء والميم، وإنما يقصد الإشارة بهما من غير اللفظ إلى بعض المعاني كالتعجب والتأسف وغيرهما.

ولا يقف هذا التعريف عند الحد الذي أوردناه من نصه وإنما يستفيض في بيان ما يدل عليه هذا الجذر من المعاني المتعددة مما يوحي باتساع دلالته إلى مفاهيم أخرى ينص عليها **ابن منظور** بعد أن استفادها من مختلف سياقات استعمال العرب لهذه الكلمة من المنظوم والمنثور، وتدل تلك المفاهيم الأخرى على معاني الرزانة والجودة والعقل والحركة والحزم[1]...، وتمثل هذه الدلالات المتسعة أفضل رابط يمْكننا أن ننتقل به إلى المفهوم الاصطلاحي للرمز كما بينه أهل الاختصاص من العرب وغيرهم في العصر الحديث، ويجدر أن نشير أولا إلى صعوبة هذا المبحث لأن الرمز ذو طبيعة تجريدية تصعب الإحاطة به ضمن تعريف محدد مضبوط، لذلك فإن المفهوم الاصطلاحي العام للرمز ينبغي أن يشمل مع التعريف كل الخصائص التي تميز الرمز والوظائف التي يضطلع بها في مختلف حالات الحاجة إليه، وكذا الأنواع التي يتمظهر

1 ينظر: المرجع السابق، ج 3 ، ص: 1727.

بها، بالإضافة إلى ضرورة تخليص مفهوم الرمز من بعض المفاهيم الأخرى التي قد تلتبس به كالعلامة والإشارة.

فالعلامة (اللغوية) هي من المصطلحات التي انتشر الحديث عنها في العصر الحديث منذ ظهور المنهج البنيوي على يد **(دو سوسور)**، وما يَفْصل العلامة عن الرمز يتمثل فيما يميّز العلامة من اعتباطية بينما لا يكون الرمز اعتباطيا بشكل كامل[1]، كما أن ما تدل عليه العلامة محدد، بينما ليس لما يدل عليه الرمز من حد واضح، وترتبط العلامة بعالم الحس بما فيه من تعين بينما يمتد الرمز إلى عالم التجريد المطلق، ومن هنا يمكن أن يعبّر الرمز على مرحلة لاحقة في التوظيف اللغوي بصفة عامة تأتي بعد مرحلة التواضع بالعلامات مما يدل على ((نضج البعد الفني للغة بنضج طاقتي التجريد والتعميم عند الإنسان، فإن التطور من العلامة إلى الرمز إنما يحكي حركة انتقال الذهن البشري من التعامل مع المادي الملموس إلى التعامل مع صورته الذهنية ومن استخدام الشيء إلى استخدام رمزه))[2]، ذلك لأن التفكير الرمزي يعد من أهم المرجعيات الأساسية التي وظفها الإنسان في بناء اللغة وهو ما يقرره **(أرسطو)** حينما يرى ((أن الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة))[3]، ويدعم هذا القول نزوع الرمز إلى عالم التجريد لأنه يقوم – من حيث هو نمط من الفكر – بدور الربط والجمع بين عوالم النفس والنطق

1 ينظر: فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص: 63.
2 عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ص: 19.
3 محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص: 39.

والكتابة، و تتفق من جهة أخرى رؤية كل من **(أفلاطون)** و**(أرسطو)** في حصر الرمز وارتباطه بالتحفيز أما العلامة فهي كيان غير محفز[1]، و حاصل القول في الفرق بين العلامة و الرمز أن الرمز أوثق في صلته بالإنسان من العلامة، إذ تأخذ العلامةُ بالنسبة إلى السلوك قيمةً عَمَلية يدركها الحيوانُ أيضا أما الرموز فلا يمارسها إلا الإنسان، كما يمثل الرمز تطورا في الفكر من استفال المادة إلى علو التجريد بينما تنحصر العلامة في حدود عالم الحس و هو ما يجعلها أقرب في الدلالة إلى الإشارة منها إلى الرمز.

أما **(كارل يونغ Carl Jung)** فيعتمد على المصدر النفسي في التفريق بين الرمز والإشارة حين يرى أن الرمز يستمد من الشعور واللاشعور ممتزجين[2]، بينما تكتفي الإشارة بالاقتصار على الشعور ((ذلك أن الإشارة تعبير عن شيء معروف ومعالمه محددة في وضوح، فالملابس الخاصة بموظفي القطارات إشارة و ليست رمزا))[3]، و الإشارة تنتمي إلى عالم الوضوح والمواضعة المتفق عليها، بينما ينتمي الرمز إلى عالم الغموض والتساؤل و الحيرة والمجهول بما فيه من وظائف الإخبار والإجابة والوصف والإغراب المفضية إلى انتهاء الغاية و تحقق الوصول إلى المطلوب، ويمكن أن يكون معنى الإشارة بديلا عن الرمز إذا توقف ما يُرْمَزُ إليه عند حدود التعبير عن المعاني والأفكار البسيطة التي تواضع عليها الناس في حدود

1 فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص:49.
2 ينظر: محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص: 36.
3 المرجع نفسه، ص: 36.

الحاجات اليومية الأساسية المشتركة بينهم، وعلى هذا الأساس كان التعبير القرآني قد ساوى بين الإشارة والرمز في قصتَيْ السيدة **مريم** والنبي **زكرياء** (عليه السلام) حينما التزما الصوم عن الكلام، حيث ورد التعبير القرآني بلفظ (الإشارة) في حالة السيدة مريم: ﴿ فَأَشارَت إِلَيهِ ﴾[1]، وورد بلفظ (الرمز) في حالة النبي **زكرياء** (عليه السلام): ﴿ قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا ﴾[2]، وفي غير هذا الاشتراك يختلف الرمز عن الإشارة أيضا من حيث نفي أية أهمية للإشارة في ذاتها، بل تكمن أهميتها فيما تعنيه[3]، بينما يمتلك الرمز أهمية في ذاته بحكم تجرده وعلوه، وقد يهمنا في ملفوظه الرامز مع أهميته فيما يرمز إليه.

ولا يخفى أن الرمز الأدبي يعنينا في بحثنا هذا أكثر مما يعنينا الرمز اللغوي لأن مجال الممارسة الأدبية يعتبر من أنشط عوامل الإبداع في استعمال اللغة بكل مستوياتها و وظائفها، وبتوفر الرمز في كل ذلك يمكننا أن ننظر فيه بهدف رصد مدلوله ومفهومه وأسسه وخصائصه وأنواعه التي تفصل الرمز الأدبي عن الرمز العام، وفي ذلك يرى الأستاذ **محمد فتوح** أن الرمز الأدبي ((يتميز بأن ما فيه من إشارة ليس أساسه المواضعة أو الاصطلاح كما هو الحال في الرموز العامة، وإنما أساسه اكتشاف نوع من التشابه الجوهري بين شيئين اكتشافا ذاتيا غير مقيد بعرف أو عادة،

1 سورة: مريم، من الآية: 29.
2 سورة: آل عمران، من الآية: 41.
3 ينظر: محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص: 43.

فقيمة الرمز تنبثق من داخله ولا تضاف إليه من الخارج))[1]، ويفيدنا هذا القول بما في الرمز الأدبي من الابتكار والحرية، وبما يقوم فيه على خلق روابط جديدة بين أشياء مختلفة متعددة.

وكثيرا ما يلتبس مفهوم الرمز بمفهوم الصورة في تراثنا العربي حتى يصل الأمر إلى حد التعبير عن الرمز بإحدى صور البيان وهي الكناية، ونرى ذلك بشكل واضح متواتر في شرح ديوان **ابن الفارض**[2]، وهذا الالتباس يرجع إلى ما ساد التفكير البلاغي القديم عند العرب من تقسيم الكلام إلى ثنائية الحقيقة والمجاز، ومن التطابق بين المجاز والصورة وبصفة خاصة منها المجاز العقلي والاستعارة والكناية، فكان اتجاه الناس إلى تصنيف ما ليس بحقيقة ضمن المجاز ممثلا في الصورة، ويرى الأستاذ **عز الدين إسماعيل** أن الإدراك المعتمد فقط على الحس وما يتصل بتصور المكان هو الذي حصر الشعراء والمفكرين والنقاد العرب فيما يمكن أن يسمى بالصورة الأولى المدرَكة بالحواس، أما الصورة الثانية المنشغلة بالجمال المعنوي الذي يدرَك بالبصيرة والمهتم بالغاية القصوى المقصودة في المعنى فهي غير موجودة[3]، وعلى الرغم من كثرة استخدام كلمة (رمز) في التراث العربي لكنها بقيت في حدود المعاني اللغوية المطابقة للصورة وعناصرها الرابطة بين ثنائية الحقيقة والمجاز، والتشبث بهذه الثنائية لا يسعف

1 المرجع السابق، ص: 37.
2 ينظر: عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 2007، ج 2، ص: 204...207.
3 ينظر: عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، ص:143 – 147.

في الكشف عن الرمز[1]، والواقع أن ما يتميز به النص الإبداعي الصوفي من إغراق في التجريد – وهو ما لم يكن معهودا في أعراف الإبداع العربي العام – هو الذي نزع بكثير من شارحي الشعر إلى التمحّل في تلمّس أوجه التناسب وعلاقات الربط بين الحقيقة والمجاز، ولا تقوى تلك الأنساق على التعبير عن حال سلوك المتصوف إلى الله بكل ما في هذه الحال من عوالم ليس للشاعر العربي القديم عهد بها، فهو عالم لاحق مبتكر أبدع لنفسه أنساقا لغوية عليا توازي علو عالمه في التجريد المعبِّر عن اندماج الذات بالموضوع، حيث بقي الشاعر العربي الأول مستقلا عن موضوعه فاكتفت لغته بوظيفة الإحاطة الخارجية، أما الحال التي يعيشها الصوفي عبر الترقي والمجاهدة فـ((لا يمكن للعبارة التعبير عنها، ولا لاستعارة أو تشبيه أن يجسداها، ذلك أن الصوفي في حال إدراكه الحقيقة الإلهية لا يمكن أن يحيط بها بكلمة أو عبارة لأنه في تلك الحالة يندمج في موضوع إدراكه اندماجا يجعله شيئا واحدا، وأما الكلمات فهي وصف يحوم حول الموضوع ولا يصل أبدا إلى قلبه ولبابه))[2]، وما يقال في التشبيه والاستعارة ينطبق على الكناية بحكم أن وظيفتها جزئية من حيث انحصار المعنى المقصود ضمن ما يحصل به الفهم كما أنها تقوم على أساس التناسب بين المكنى به والمكنى عنه، وتتجه في التعبير من الحسي إلى المجرد، بينما لا تنحصر دلالة الرمز في معنى واحد مقصود بالفهم، وهو أيضا مغرق في التجريد[3]، غير أن حرص النقاد على هذا التفريق

1 ينظر: عاطف جودة: الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 215.
2 آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي، ص: 45.
3 ينظر: عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 504.

بين الرمز والصورة لا يعني الاختلاف المطلق بينهما في الرمزية الأدبية العربية، بحكم أن الرمز يوظف في بنيته الأسسَ التي تقوم عليها الصورة، لكنه يعيد بناء تلك الأسس مع العناصر الفكرية الخاصة التي لا تتوفر في الصورة، بحيث ((يبدو أن الفرق بين الرمز والصورة ليس في نوعية كل منهما بقدر ما هو في درجته من التركيب والتجريد، فالرمز وحدته الأولى صورة حسية تشير إلى معنوي لا يقع تحت الحواس... ومن ثم فإن علاقة الصورة بالرمز من هذه الناحية أقرب إلى علاقة الجزء بالكل))[1]، فقراءة الصورة تعتمد على توجّه نمطي يقوم على تحديد الروابط المتعارف عليها بين الحسي والمعنوي، أما الرمز – وإن كان لا يقوم على تحديد روابط معلومة ومتعارف عليها سلفا في تشكيل قواعد ثابتة – فلا يمكنه أن يستغني عما يفضي إلى عالمَيْ الحس والمعنى، وكأنّ الرمز في درجته الأعلى من الصورة يحتفظ بطابعه الشمولي العام لأجل أن يستثمر بعض أشكال الصورة ثم يتحرك من خلالها ويتجاوزها منطلقا إلى عالمه المجرد اللامحدود المنفلت عن كل مواضعة أو تقعيد.

أما الرمزية الأدبية الغربية فتتجه إلى الفصل التام بين الصورة والرمز، بل إن الدوافع الجوهرية التي أنتجت الرمزية الغربية كانت تدعو إلى استخدام الرمز باعتباره بديلا فنيا عن الصورة، ويصل هذا التوجه إلى درجة الامتناع التام عن استخدام ما كان متداولا من المفردات الرابطة بين أجزاء الصورة، مثل النزوع إلى عدم استعمال أدوات

1 محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص: 139.

التشبيه من باب الاعتداد بالقوة الرمزية، وعلى أية حال فإن أمر الفرق بين الصورة والرمز يكمن أيضا في الجانب الوظيفي لكل منهما، فالصورة التي يختص بدرسها علم البيان في البلاغة العربية وظيفتها الإظهار والتوضيح إلى جانب الإيجاز بحكم أن ((الصورة الموجزة في التعبير هي عنوان البلاغة عند العربي قديما))[1]، أما الرمز كما يراه **(يونغ)** فهو ((لا يناظر أو يلخص شيئا معلوما لأنه إنما يحيل على شيء مجهول نسبيا، فليس هو مشابهة أو تلخيصا لما يرمز إليه وإنما هو أفضل صياغة ممكنة لهذا المجهول النسبي))[2]، ويفيدنا هذا القول في بيان وظائف الرمز مادام يتضمن نفي وظيفة الإيجاز التي تقوم عليها الصورة البلاغية، بقدر ما يفيدنا في بيان الفرق بين الرمز والصورة من ناحية وظيفة كل منهما.

وعلى كلٍّ فإن الالتباس الذي ساد الفكر البلاغي العربي القديم بين مفهوم الصورة والرمز إنما يعود – فيما يعود – إلى أسبقية الإبداع الشعري الصوفي في ابتكار الرمز لأنه ما من شك في رمزية ذلك الإبداع، وقد ظهر مشكل التباسه بالصورة من قراءته التي لم تكن في مستوى إبداعه، بسبب خضوع تلك الرؤى النقدية حينئذ إلى مؤثرات القواعد البلاغية السائدة.

1 عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص: 20.
2 عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 20.

والحق أن هذا الوضع يرشّح النماذج الشعرية الصوفية الأولى إلى درجة الريادة والتميّز بقدرتها على الجمع بين الصورة والرمز، على العكس من الرمزية الغربية الحديثة التي قامت – من بين ما قامت – على الرمز البديل عن الصورة.

وفي بيان الوظائف الحقيقية للرمز وتبعا لما نحن بصدده من نفي ما ليس في الرمز من الوظائف مع إثبات ما له منها يرى الأستاذ **محمد غنيمي هلال** أن وظيفة الرمز ليست (الإقرار) أو (الوصف) بل هي ((الإيحاءأي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية، والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح))[1]، ويدل هذا القول على وظيفة الإيحاء التي تؤدي فعل الإثارة الفكرية عند التعرض للرمز، فهو دعوة إلى التفكير والبحث المفتوح، كما يقوم بدور الصلة الرابطة بين الذات والأشياء ليوفر الإطار الذي تمتزج فيه ذاتية الإنسان بالموضوع فيصبحان شيئا واحدا، على أن هذا الإيحاء الذي يؤديه الرمز بعيدٌ كل البعد عن وظيفة التعيين أو الحصر لأن من شأن ذلك أن يعيق فعل الفكر.

أما عن وظيفة الرمز الأولية فهي ((أن يعبر عن طائفة من الأشياء ذات الطابع الكلي...، وهي تخدم الإنسان في وظائف التذكر والتوقع والتعرف والإدراك))[2]، ويشير

1 محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار نهضة مصر، القاهرة، ط 9، 2008، ص: 315.
2 عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 87.

هذا الجمع من الأنشطة الفكرية التي يحركها الطابع الكلي للرمز إلى أن الرمز عالم مثير متحرك يسعى إلى بعث الأفعال التي من شأنها أن تعمق ما في الإنسان من قيم.

وفي مستوى آخر يمكن أن نرصد وظائف الرمز من جهتين متقابلتين: جهة الشاعر المبدع وجهة القارئ المتلقي فهو ((بالنسبة للشاعر محاولة تعبير، ولكنه بالنسبة للمتلقي منبع إيحاء))[1] وكلاهما أمر واقع لأن الشاعر في عالمه العلوي المتميز بكل أنواع القلق والأزمة والارتباك لا يمْكنه أن يحقق وجوده إلا بالرمز بحكم أنه الأداة اللغوية الممكنة التي تقوى على الارتقاء إلى ما يقارب ذلك العالم، أما بالنسبة للمتلقي فهو إزاء الرمز يقوم بتأسيس قراءة واعية ما دامت تستند إلى أنشطة فكرية متعددة تفضي به إلى اختيار ما يناسب سياقه المعرفي الذي يتميز به عن غيره.

والرمز أيضا يعمل على تكثيف الواقع بدلا من تحليله[2]، ليس باستحضار ما يختزنه الخيال من صور ذات علاقة بما في الواقع لأن ذلك من شأنه أن يؤول به إلى القيام بوظيفة الصورة، لكنه التكثيف المضايف بين الذات والموضوع بمعزل عن القيود التي يفرضها الزمان والمكان لأجل ((الخلاص من الكثافة المادية الغليظة وتحقيق الرفاهية الروحية الشفيفة))[3]، لكن وظيفة التكثيف هذه على الرغم من أهميتها لا تقتصر على المزج بين الذات والموضوع، فما الموضوع – ممثلا في الأشياء – إلا مكملٌ للذات من الجانب الأُنطولوجي الذي يؤكد أن جميع أشياء العالم خلقت لأجل خدمة

1 محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص: 140.
2 ينظر: المرجع نفسه، ص: 137.
3 عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ص:21.

الإنسان والارتقاء بإنسانيته...، فهذا وإن كان تكثيفا يحققه الرمز لكنه يبقى في صورته البسيطة التي تقترب من التلقائية المسلّم بها، أما التكثيف الأعمق الذي يؤديه الرمز في مختلف وظائفه فهو قدرته على الجمع بين المتناقضات داخل الذات والموضوع كليهما حينما يناغم بين الرضى والسخط والسعادة والشقاء والوجود والعدم.

واللغة بكل مستوياتها ووظائفها من أقوى مظاهر الوجود، ونرى ذلك في قصة خلق الإنسان الأول سيدنا **آدم** (عليه السلام) الواردة في القرآن الكريم، حيث كانت مسألة العلم بالأسماء موضوع مفاضلة بينه وبين الملائكة...، وهي شديدة الصلة بمسألة الوجود البشري، فقد ورد في تفسير قوله تعالى:﴿ قَالَ يَا آدَمُ أَنبِئْهُم بِأَسْمَائِهِمْ فَلَمَّا أَنبَأَهُم بِأَسْمَائِهِمْ قَالَ أَلَمْ أَقُل لَّكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ غَيْبَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَأَعْلَمُ مَا تُبْدُونَ وَمَا كُنتُمْ تَكْتُمُونَ﴾[1]، وَرَدَ أنه ((تَبَيَّنَ للملائكة فضلُ آدم عليهم، وحِكمةُ الباري وعِلْمُهُ في استخلاف هذا الخليفة))[2]، ويتأكد هذا التلازم بين اللغة والوجود الإنساني أيضا عند كثير من المهتمين بالدراسات المعاصرة المتخصصة في فلسفة اللغة إذ يؤكدون على أن اللغة ليست مجرد وسيط بين الإنسان والعالم، وإنما هي التجلي الوجودي للعالم، وهي ظهورُ العالم وانكشافُه بعد أن كان مستترا[3]، ويشير ذلك إلى الأصل الرمزي في بناء اللغة عند الإنسان الأول الذي كان يرى – بتأثير النظرة

1 سورة: البقرة، الآية: 33.
2 عبد الرحمن بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنّان، مركز صالح بن صالح الثقافي، عنيزة، السعودية،(د ط)، 1987، ج 1، ص: 73.
3 ينظر: نصر حامد أبوزيد: الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة: فصول، القاهرة، عدد 3، أفريل 1981، ص: 150.

السحرية الأسطورية – أن لا فرق بين المفاهيم والكائنات[1]، وبالتالي فإن ثورة المذهب الرمزي في الفن عموما وفي الأدب خصوصا والتي ظهرت في فرنسا غداة نهايات القرن التاسع عشر كانت – في أحد مظاهرها– تدعو إلى الخروج من مأزق صعوبة التعبير الفني في اللغة عن طريق العودة إلى منهج الإنسان الأول في بناء لغته على أساس رمزي، وإن كان بين الحالتين اختلاف واضح في الهدف بين صورة البناء الأولى وبين ما تصبو إليه الرمزية الفنية الحديثة من الرمز.

ويبدو أن للرمز دورا حاسما في بيان الفرق بين مختلف مستويات اللغة، فإذا تجاوزنا مستوى الفكر فيها إلى مظهرها في النطق فإن ذلك يمثل صورة من صور انحراف الرمز عن الشيء نفسه، فوجود الرمز يدل على ((حركة انتقال الذهن البشري من التعامل مع المادي الملموس إلى التعامل مع صورته الذهنية، ومن استخدام الشيء إلى استخدام رمزه))[2]، هذا في مستوى إصدار الرمز عند المرسل، ويقابله انحراف آخر في مستوى القراءة يسميه **(غادامير)** الفهم الرمزي الذي تسعى أشكاله ((إلى إدراك دلالات مختلفة وليس المعنى نفسه لمفهوم الرمز، بحيث تؤسس (معنى) مختلفا حول الرمز في الواقع))[3]، وإلى قريب من هذا الرأي يذهب **(كروتشه)** حين يرى أن ((الرمز جمع خارجي اتفاقي تحكُّمي بين واقعتين روحيتين: المفهوم أو الفكرة من جهة والصورة من جهة أخرى، جمع يفترض أن تشير هذه الصورة إلى هذا المفهوم، ولن نصل

1 ينظر: عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ص: 45.
2 المرجع نفسه، ص: 19.
3 غادامير: فلسفة التأويل، ترجمة: محمد شوقي الزين، ص: 98.

بواسطة فكرة الرمز إلى تفسير طابع الوحدة في الصورة الفنية، بل إننا حين نأخذ بهذا الرأي إنما نقرر بإرادتنا وجود الثنائية))[1]، ونرى أنه من الطبيعي أن يأخذ الرمز هذا التصور المتعدد ما دامت اللغة متعددةً في مستوياتها حسبَ مختلف التصنيفات بين السطحي والعميق، وما وجودُ الرمزِ في مختلف التصنيفات إلا دليلٌ على طابع الثراء والكُلّية فيه.

وقد حاول البعض من الدارسين المعاصرين تقديم تعريف للرمز على أنه ((علامة تعتبر ممثلة لشيء آخر ودالة عليه فتمثله وتدل عليه، وهو علامة محسوسة تذكر بشيء غير حاضر))[2]، وأول ما نلاحظه في هذا التعريف هو تقييده الرمزَ بالعلامة وقد سبق أن أشرنا إلى الفرق بينهما، كما أن هذا التعريف يمكن أن ينطبق على عموم ألفاظ اللغة، وبهذا فهو ليس مانعا لأن يصلح لتعريف (الكلمة) مثلا، فهي علامة تمثّل شيئا وتدل عليه وتذكر به...، بالإضافة إلى ما يحتويه هذا التعريف من تكرار (... ممثلة لشيء آخر ودالة عليه فتُمَثِّلُهُ وتدل عليه...)، ولهذا لا يمكن الاعتماد عليه.

ومنهم من عرّفه من خلال (الرمزية) بقوله: ((هي طريقة في الأداء الفني تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر وإثارتها بدلا من تقريرها أو تسميتها أو وصفها))[3]، ويلاحظ في هذا التعريف أيضا أنه لا يمتنع أن ينطبق على غير الرمز اللغوي، بحكم

1 كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدرّوبي، ص: 50.
2 محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 1999، ج 2، ص: 488.
3 محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص: 03.

أن الأداء الفني يتعدى اللغة إلى الرسم والنحت والموسيقى...، أما ما ورد فيه من جنس اللغة في قوله (تسميتها) فقد كان ضمن البدائل المنفية التي لا يؤديها الرمز، ولا يمنع هذا القصور في هذا التعريف من أن يكون أقرب من سابقه في مقاربة مفهوم الرمز.

والحق أن ما يتميز به الرمز من عمق وسعة وتنوع يَنِد به عن الحصر والحد، لذلك فإننا نرى أن هذه المهمة هي من الصعوبة على ما يطيقه ناقد أدبي واحد أو منظر، لذلك فقد اتجهنا إلى التماس تعريف اصطلاحي جامع في الموسوعات المعجمية التي يشارك في تأسيسها أكثر من شخص واحد، ويحرص أصحابها على النظر فيما سبق من محاولات والتدقيق فيها بغية تحريكها نحو الإحاطة بالمعنى المقصود ولو بنسبة محدودة...، وهو ما وجدناه في (المعجم المفصل في اللغة والأدب) لكنه تعريف مطول يحتوي على أكثر من مائة وعشرين كلمة، وهو اتساع منطقي إذا كان يتوخى حصر المفهوم والخصائص والوظائف، وقد رأينا أن ننقل منه التالي: ((الرمزية: مذهب فني في الأدب يعتمد الرمز دلالة حسية توحي بأغراضه الفكرية التجريدية، والرمز الحسي هو صورة، وهو أيضا أسطورة وإيقاع موسيقي ومناخ عام ينبثق مما توحي به الدلالات الرمزية جميعا، والغرض المقصود من وراء هذه الدلالات هو فكرة تجريدية توجز موقف الفنان الذاتي في معاناته...، وأقصى غايات الرمز ألا يقع في الوصفية أو الروائية، بل أن يكون إيحائيا يشير إلى مدلوله بالتلميح لا بالتصريح،

ويومئ إلى غرضه بإيجاز وتكثيف يلامسان حد الإبهام))[1]، وعلى الرغم من أن هذا التعريف يقارب مفهوم الرمز أيضا من خلال الرمزية، فإنه أقرب إلى واقع الرمز في الإبداع الأدبي من حيث المفهوم والخصائص والغايات، غير أنه يعطي للرمز صفة الصورة وهو أمر سبق الكلام فيه ولا يستبعد أن يكون ذلك راجعا لاختلاف آراء أهل الفكر حول حقيقة الرمز تبعا لاختلاف الاهتمامات الفكرية للمبدعين في توظيفهم للرمز الشعري، وصفة الجمع في التعريف تقتضي شمول كل تلك المشارب على اختلافها بما يتيح لكل منها أن يسهم في بناء المفهوم من جهة تميزه وتفرده في مستويات الفكر والتجربة والإبداع كما هو الشأن فيتفرد الرمزية الشعرية الصوفية.

1 إميل بديع يعقوب وميشال عاصي: المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت، (د ط)، 1987، ج 1، ص: 671.

2 –الرمز الشعري الصوفي:

إذا أطلق مصطلح (صوفي) في مختلف البلاد الإسلامية فإنه يدل على أنموذج من الناس يتميز عن غيره في الجوانب الفقهية والسلوكية والفلسفية والإبداعية بالإضافة إلى تميّزه في النواحي النفسية، ولكنه ليس مفصولا عن الحياة اليومية التي يعيشها عامة الناس بحكم أنّ للتصوف بذورا ((كامنة في قرارة النفس الإنسانية، غير أنها قد تنمو في بعض النفوس تحت تأثير العوامل الروحية المواتية، أو بفضل مزاج طبيعي ملائم، وقد تظل كامنة من غير نمو في نفوس أخرى لم تتهيأ لها تلك العوامل أو ذلك المزاج))[1]، ومن المؤكد أن هذا الوجود لبذور التصوف في الأنفس بصفة عامة إنما هو بتأثير عوامل مساعدة بمختلف مستوياتها النفسية والتاريخية والاجتماعية والفكرية...، كما أنّ لبعض متعلقات التصوف صفة جامعة لكل طبقات المجتمع ولا تقتصر على أفراد معينين أرفع من المستوى المعتاد[2]، وهذا الحظ المشترك – وإن كان يسيرا – بين جميع الناس هو الذي جعلمن االصوفيةصفة إنسانية ((عالمية ليست خاصة بملة دون ملة أو أمة دون أخرى))[3] لما لها من اهتمام بالجانب الروحي للإنسان وما ينتج عنه من استثمار في الوجدان والعاطفة والشعور وتثمين للأخلاق والقيم وما يدعو منها إلى السمو بالإنسانية داخل الفرد والمجتمع.

1 ينظر: أبو العلاء عفيفي: التصوف الثورة الروحية في الإسلام، ص: 237.
2 ينظر: كولن ولسن: الشعر والتصوف، ص: 08.
3 خميسي حميدي: مقالات في الأدب والفلسفة والتصوف، دار الحكمة، الجزائر، (د ت)، 2005، ص: 82.

والتصوف الذي نقصده في بحثنا هو المذهب السني الأشعري الفقهي السلوكي الذي نشأ وازدهر في إطار الشريعة الإسلامية، وهو يعنينا من ناحية ما يتميَّزَ به في مستويات الإبداع الأدبي بالدرجة الأولى باعتباره انعكاسا لمستويي الفكر والسلوك إن لم نقل إن الإبداع الأدبي الصوفي جزء لصيق بالفكر والسلوك عند توفر الموهبة.

والواقع أن اهتمام المتصوفة بالحياة الروحية وما يتصل بالمعارف القلبية وما يليهما من طبيعة المعرفة الحدسية لا يعني أنهم يلغون عالم الحس والمعطيات العقلية وما ينتجانه من منطق وعلوم تجريبية إلغاءً تاما بل هم ينتهجون سبيل ((تحجيم العقل والتعامل معه كأداة معرفية تتجاور مع مجموعة من الأدوات المعرفية الأخرى التي تصل بالصوفي إلى تصور تكاملي عن طبيعة العلاقة بين الميتافيزيقي والفيزيقي، بين عالم الغيب وعالم الشهادة، فالمعرفة الصوفية تعتمد الإلهام والكشف، كما تقوم على الاستبطان الفردي والذوق والمجاهدة، وفي الوقت نفسه لا تنفي العقل))[1]، ولهذا فإن جميع نواحي ومستويات المعرفة الإنسانية الشاملة الظاهرة منها والخفية فيما يصطلحون عليه بثنائية الظاهر والباطن تشترك في تشكيل هذا الوعي المتميز، فالموقف الصوفي حين يهيب بالقوة التي تختزنها طاقات الإنسان الروحية لا يقوم بالإلغاء بل بإضافة ما من شأنه أن يقارب به الأفكار الكلية والمجردة ومن ذلك

1 عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي: ابن الفارض أنموذجا، ص: 26.

الفكر المتصل بحقائق ((الذات الإلهية من حيث إنها أبعد ما تكون عن المادية، وعن أن تجري عليها المساحة والمقدار، فإن اتصالها بالذوق الروحي أوثق ومعرفتها عن طريق الوجد الصوفي ربما كانت أدق وأعمق))[1]، وما من شك في أن تفعيل طاقات الروح والقوى الباطنية للإنسان له عميق الأثر على الجانب المعرفي وبصفة خاصة ما يرتبط بصفة أوثق مع تلك الطاقات، ونعني به الأثر الذي ميز الفكر الصوفي في بحث المعارف المتصلة بالنفس الإنسانية بحكم ما في الجمع بين التجربتين الحسية والصوفية من تكامل في إنتاج المعرفة لأن ((التجربة الحسية ذهاب نحو معرفة توجد خارجها، أما التجربة الصوفية فهي عود إلى معرفة توجد فيها))[2]، ولهذا فإن أدوات نقل المعرفة العليا من ذات إلى أخرى لا يمكن أن تتم بواسطة ما درجت عليه ألسِنةُ الناس من اللغة الوظيفية التلقائية أو حتى الإبداعية المتداولة، وإنما سلك المتصوفة مسلك لغة الرمز والإشارة.

وإلى جانب ما اختصوا به من المعارف المتصلة بذات الله تعالى وصفاته تميزوا أيضا بما يعرف بوحدة الوجود التي ترى أن الكون كله ((إنسان كبير شديد التماسك والترابط، وأن أي اختلال في أي عضو من أعضائه سيؤدي به إلى اختلال كلي، ومن ثم إلى الانهيار))[3]، ثم إن الكمال المتجلي في مقام الألوهية وما تعلو به من صفات الجمال والجلال يقابله ما اصطلحوا عليه في مقام العبودية بـ(الحقيقة المحمدية) التي

1 محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض والحب الإلهي، ص: 230.
2 محمد يعيش: الرمزية في التجربة الصوفية،مجلة: عوارف، طنجة، المغرب، العدد: 02، 2007، ص: 52.
3 خميسي حميدي: مقالات في الأدب والفلسفة والتصوف، ص: 78.

أصبحت نظرية قائمة بذاتها، حاولوا فيها أن يفصلوا بين الوجود الجسدي للنبي (الوجود الزمني) والوجود المعنوي له (الوجود المطلق)...))[1]، فإذا كان الإنسان قد حاز من الله على مرتبة التكريم والتفضيل على غيره من الخلق لقوله تعالى:﴿ وَلَقَد كَرَّمنا بَني آدَمَ وَحَمَلناهُم فِي البَرِّ وَالبَحرِ وَرَزَقناهُم مِنَ الطَّيِّباتِ وَفَضَّلناهُم عَلى كَثيرٍ مِمَّن خَلَقنا تَفضيلًا﴾[2] فإن أفضل بني آدم الأنبياء (عليهم السلام) وأفضلهم وخاتمهم محمد (صلى الله عليه وسلم).

أما عالم الدنيا عند المتصوفة فما هو إلا صورة زائفة ومرحلة عبور فانية، كثيرة التقلب، وهي كما يقول ذو النون المصري سجنُ المؤمن وجنة الكافر[3]، أو هي كالحية التي على الرغم مما يظهر من لونها الحسن وملمسها الناعم، لكن يجب ألانثق بها.

والتصوف على عكس ما يُتهم به أهلُهُ من التحجّر والجمود، يعتبر الصورة الأقرب لنموذج الحراك الديني حسبما يراه بعض الدارسين في التمييز بين نمطين من الدين: ((الدين السكوني المتصف بالتحجّر والتخوّف من انفتاح الشعور الديني، والدين الحركي القادر على استبطان وانفتاح الشعور على الحقيقة الإلهية في كليتها وشمولها))[4] وهي الصفات المثالية التي تتوفر في المتصوف بانفتاحه على جميع علوم

1 آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي، ص: 275.
2 سورة الإسراء، الآية: 70.
3 ينظر: محمد إبراهيم الجيوشي: بين التصوف والأدب، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة،(د ط)، (د ت)، ص: 61.
4 عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 475.

الفقه واللغة والفلسفة والطبيعة والفلك والحساب، ومشاركته في مختلف قضايا عصره منذ نشأة التصوف.

وقد ظهرت البوادر الأولى للسلوك الصوفي عقب انتشار تيار الزهد الذي التزم به كثيرٌ من الناس في البلاد الإسلامية بعدما ساءهم ما يرونه من الترف المنتشر والدعة المتاحة واللهو المطلوب، فاختار بعض الأفراد ترك كل ذلك من زينة الحياة الدنيا الفانية والتمسك بما هو أوثق من سمو الدين وروحانية العبادة والإعراض عن كل ما يفتن المؤمن عن مراقبة الله تعالى والإقبال عليه...، وكانت نماذجه في مظهرها الاجتماعي تمثل أحسن صورة لحياة الزهد التي أخذت في التوسع لدى الطبقات البسيطة من الناس ثم لم تلبث أن تبلورت في صورة سلوك صوفي عند **أبي هاشم الكوفي** (162هـ) باعتباره أول من أطلق عليه اسم (صوفي)[1]، ويرى بعض الدارسين في هذا الانتقال أن ((صلة الزهد بالتصوف تشبه صلة الأبوة بالبنوة أو المقدمة بالنتيجة))[2]، غير أن الواقع لا يوافق ذلك تماما في مستويي السلوك والفكر؛ لأن العلاقة الرابطة بين الأبوة والبنوة في فطرة الله التي فطر الناس عليها من تعاقب الأجيال تقتضي التجاوز والتداول على هذين الدورين أو الصفتين، وكذلك الأمر في ثنائية المقدمة والنتيجة، لأنه ليس من دور أو مبرر لوجود المقدمة بعد تحقق النتيجة...، أما الصلة الحقيقية التي نراها بين الزهد والتصوف فهي ليست من التجاوز

1 ينظر: محمد إبراهيم الجيوشي: بين التصوف والأدب، ص: 13.
2 المرجع نفسه، ص: 16.

أو التداول في شيء لأنهما متلازمان على الدوام، وتؤكد ذلك كثير من التعريفات التي وردت في بيان التصوف حيث ((رُشِّحَتْ ألفاظٌ عديدة لتكون أصلا لكلمة صوفي منها: الصفاء – الصفوة – الصوفانة – سوفيا – صوفة القفا – الصوفة المرمية – بنو صوفة – الصوف))[1]، ويبدو أنّ الراجح في الأصل اللغوي للتسمية هو الانتساب إلى (أهل الصُّفَّة) وهم جماعة من أوائل فقراء الصحابة الذين هاجروا مع **النبي** (صلى الله عليه وسلم) إلى المدينة ولم يجدوا ملجأ يؤويهم فاختار لهم **النبي** (صلى الله عليه وسلم) ساحة الصفة، وهي بقعة قرب المسجد بالمدينة، وكان كثير التفقد لهم والسؤال عن مأكلهم ومشربهم.

أما التعريف السلوكي للتصوف فيتأسس على مفهوم الزهد في عروض الدنيا واليأس مما في أيدي الخلائق، وعليه فإن الظهور الحقيقي للتصوف فيما نعتقده إنما يتمثل في مستوى الفكر المعبَّر عنه بالأقوال الواردة في هيئة أحكام لم تكن معروفة عند الناس، ثم في هيئة إبداع حينما تجسّد عند **رابعة العدوية** (185هـ) التي مثلت ((الصورة الأولى في الطريق، وهي أول منارة أرسلت الشعاع الروحي لتنتعش به وتتجمل بالفضائل الخلقية والنفسية والمواجيد القلبية والروحية))[2]، ويعتقد أنها ما وصفت بالصورة الأولى لأجل سلوكها فحسب وإنما لأجل قدرتها على تحقيق ذلك السلوك أيضا في مظهره الفني الذي لا يخلو من الابتكار الفكري.

1 كامل مصطفى الشيبي: صفحات مكثفة من تاريخ التصوف الإسلامي، دار المناهل، بيروت، ط 1، 1997، ص: 07.
2 عبد الباقي سرور: رابعة العدوية والحياة الروحية في الإسلام، دار الفكر العربي، بيروت، (د ط)، 1957، ص: 102.

ويؤكد بعض أهل الفكر أسبقية **رابعة** في ابتكار الحديث عن فكرة الحب في العلاقة الرابطة بين العبد وربه ابتكارا تصحيحيا لأصل هذه العلاقة الثابت وجودُها في القرآن الكريم وفي الحديث الشريف، وقد اهتم رجال التصوف ببيان ذلك وتفصيله، مدافعين عما صرحت به **رابعة** وتبعها فيه من جاء بعدها من المتصوفة كل حسب استعداده من الاتباع، فعلى خطواتها جرى **الحلاج** (309هـ) وسار **ابن الفارض** (632هـ)[1].

وقبل جرْي **الحلاج** نجد **ذا النون المصري** (245هـ) أنموذجا واضحا في الجمع بين السلوك والفكر الصوفيين، لكنه لم يَرِدْ أنه صاغ أقواله في طابع فني نثري أو شعري بل إنه لم يكن يكتبها بنفسه وإنما تولى جمعها وتسجيلها أبو القاسم **الجنيد البغدادي** (298هـ)، وتعتبر هذه الفترة حاسمة في ظهور الفكر الصوفي بحكم ما يراه الأستاذ **منصف شعرانة** حين ينص على أن التصوف قد تبلور ((في شكل علم منذ منتصف القرن الثالث الهجري وظهر معرفة موازية للمعارف الأخرى، وكان **الجنيد** المتوفى سنة 298هـ أول من وضع معالم طريقة الصوفية))[2]، ويبدو من خلال ذلك أن معطيات الإبداع والابتكار تختلف بين مستويي الفكر والإبداع بحيث يمكن أن يُنسَب السبق والريادة في الإبداع لمجرد بزوغ أنموذج واحد، ونعني به – فيما ذكرنا –**رابعة العدوية**، أما مجال الفكر فلا يكفي فيه أنموذج واحد، فعلى الرغم من أن **رابعة** هي

1 ينظر : أحمد الطويلي: حديقة الرياحين في التعريف بإربعة من عشاق رب العالمين: رابعة العدوية ـ ابن الفارض- ابن عربي ـ الحلاج، المطبعة العصرية، تونس، (د ط)، 2005، ص: 28.
2 منصف شعرانة: ظاهرة الحب في الفكر العربي الإسلامي، ص: 185.

التي عبّرت أولا عن رابطة الحب بين العبد وربه، لكن ذلك لم يكن كافيا لجعلها رائدة في الفكر الصوفي أو علم التصوف الذي تأجل إرساؤه وتبلوره إلى منتصف القرن الثالث حين برز لدى كل من **ذي النون المصري** و**الجنيد**، والشعر الصوفي يعتمد – فيما يعتمد كغيره من أصناف الشعر –على المعطيات الخيالية الكثيرة الواردة على الشعراء ثم يعيشونها بين الناس، فمنها ما يبقى في صورة الإبداع ومنها ما يتحول إلى فكر إذا أتيح له من أسباب التذوق والتصديق والتوسع والتقعيد.

وفي خضم هذا المبحث المتشعب عن السبق في ابتكار معاني الرموز الصوفية بين أن يكون للفكر أو للإبداع يرى بعضهم أن **ذا النون المصري** هو أول من تكلم في رمز الخمر الصوفي[1]، ونرى أن هذا حكم غير صحيح، بحكم ما ثبت مما تغنت به **رابعة** من قبلُ في قولها:

كَأْسِي وخَمْرِي والنَّدِيمُ ثَلاثَةٌ و أنَا المَشُوقَةُ في المَحَبَّةِ رَابِعَةْ

كأسُ المَسَرَّةِ والنَّعِيمِ يُدِيرُهَا سَاقِي المُدَامِ على المَدَى مُتَتَابِعَةْ

فإذا نَظَرْتُ فَلا أَرَى إلاّ له و إذا حَضَرْتُ فلا أرَى إلا مَعَهْ[2]

فهذه الأبيات صريحةٌ في بيان السبق إلى تأسيس أهم مصطلحات الرمز الخمري الصوفي وهي: الخمر – المدام – الكأس – النديم – الساقي – يديرها، وهذا الشاهد

1 ينظر: ديلاسي أولري: الفكر العربي ومكانه في التاريخ، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، (دط)، (دت)، ص: 208.
2 عبد المنعم قنديل: رابعة العدوية: عذراء البصرة البتول، دار الشهاب، الجزائر،(د ط)، 1987، ص: 235.

موضوع إزاءَ هذا الرأي فقط، ولا يعني بالضرورة أن كل ما احتواه الفكر الصوفي هو بالضرورة راجع إلى سبق الإبداع.

والحاصل أن معظم ما وصل إليه التصوف في منتصف القرن الثالث الهجري من كل نماذج السلوك والإبداع والفكر هو الذي مكنه من الارتقاء إلى درجة المُعْطَى الحركي الجامع، وأتاح له أن يفرض رؤيته كبديل يحل ((محل الفلسفة وعلم الكلام وأصول الفقه))[1] حتى غدا التصوف مشهدا ثابتا ومألوفا في حياة الناس...، لكنه لم يلبث أن شهد أشهر النماذج حدّة في الخروج عما ألف الناس قبوله حين بدا لهم ما كان يصدره أبو المغيث الحسين بن منصور **الحلاج** (309هـ) من الشطح الصوفي[2] معلنا ما كان يراه من حقائق لم يَقْوَ على كتمانها ولم تكن في حدود ما يتقبله الرأي العام في بغداد حينئذ، ومن ذلك رأيه في وحدة الأديان باعتبارها من أصل واحد[3]، كما كان يعلن أن ((الإنسان إلهي بجوهره لأن الله خلقه على صورته، ولهذا يأمر الله الملائكة في القرآن أن يسجدوا لآدم))[4] ويرى أيضا أن الصوفي ((وجداني الذات لا يقبله أحد ولا يقبل أحدا))[5]، وانطلاقا من تجربته الذاتية كان **الحلاج** يؤطر أنموذجه المتفرد في أعين الناس وفق ما تراه القاعدة الصوفية من أن ((الطريق إلى الله كعدد

1 حميدة صالح البلداوي: فلسفة التصوف في الشعر الأندلسي من العهد المرابطي حتى نهاية الحكم العربي (484–897هـ)، ص: 87.
2 **الشطح الصوفي**: ((تصرفات وتعبيرات تصدر عن الصوفي في أوقات خاصة)). ممدوح الزوبي: معجم الصوفية، دار الجيل، بيروت، ط 1، 2004، ص: 230.
3 ينظر: أحمد الطويلي: حديقة الرياحين في التعريف بأربعة من عشاق رب العالمين، ص: 45.
4 ديلاسي أولري: الفكر العربي ومكانه في التاريخ، ترجمة: تمام حسان، ص: 202.
5 محمد إبراهيم الجيوشي: بين التصوف والأدب، ص: 09.

نفس بني آدم))[1]، فالراجح أنه كان على درجة عالية من الوعي بحاله ومآله ولم يكن ينتظر شيئا من الناس، وكان يقول أيضا في بعض شعره:

سُبْحَانَ مَنْ أَظْهَرَ ناسُوتُهُ سِرَّ سَنَا لاهُوتِه الثّاقِبِ

ثُمَّ بَدَا في خَلْقِهِ ظَاهِرًا فِي صُورَةِ الآكِلِ والشَّارِبِ

حَتّى لَقَدْ عَايَنَهُ خَلْقُهُ كَلَحْظَةِ الحَاجِبِ بالحَاجِبِ[2]

ولعل أقصى ما خرج به **الحلاج** وقد توسط جمعًا من الناس في السوق قوله ((أنا الحق والحق أنا))[3]...، وقد ظلت تجربته هذه شاهدا متميزا في عجائبية الشطح الصوفي من عدة نواح؛ أُولاها: أنها جامعة بين التحقق في الشعر وفي النثر، إلى جانب الرسم كما يتضح في كتابه (**الطواسين**)[4]، والثانية: أنها عاصرت شخصية سلوكية وفكرية تعتبر من أكثر النماذج الصوفية توسطا وضبطا ومشاركة مع الناس وهو **أبو القاسم الجنيد** (298 هـ) الذي كان ينكر على **الحلاج** بَوْحَه بأَسْرارِ ما كان يراه في مجاهداته...، وقد توجه الرأي الجامع بضرورة سَجْن **الحلاج**، وبقي في سجنه ((حتى استخرجه وزير المقتدر خالد بن العباس الذي ولي الوزارة سنة 306هـ وجمع له القضاة والأئمة فناظروه بأشياء أوجبت قتله فقتَلَهُ في أواخر سنة 309هـ))[5]، ويظهر

1 أبو القاسم القشيري: الرسالة القشيرية، ص: 261.
2 الحلاج: ديوان الحلاج ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين: وضع حواشيه وعلق عليه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2002، ص: 123.
3 محمد بوشحيط: الكتابة لحظة وعي، المؤسسة الوطنة للكتاب، الجزائر،(د ط)، 1984، ص: 10.
4 انظر مثلا: طاسين الدائرة وطاسين النقطة، المرجع السابق، ص: 97-99.
5 صهيب الرومي: التصوف الإسلامي، بيسان للنشر، بيروت، ط 1، 2007، ص: 119.

من قياس تاريخ موت **الجنيد** (298هـ) وقتل **الحلاج** (309هـ) أن هذه المحنة قد دامت أكثر من عشر سنوات وهي مدة غير قليلة.

وبقدْر ما كان في محنة **الحلاج** من عنف وإثارة كانت ملابسات تنفيذ حكم القتل فيه؛ حيث قُطِعَتْ يداه ثم طوّفوا به ((في شوارع عاصمة الرشيد على أمل أن يستغفر **الحلاج** جلاديه ويتراجع... لكن هذا التراجع لم يحصل))[1]، فضُربت عنقه وصُب فوق رأسه النفط وأُحرق وحُمل رماده على رأس منارة لتنسفه الريح[2]، ولعل هذا التنكيل في القصد إلى التغييب التام هو الذي أوقع ((الاختلاف فيه بين الناس أهو الذي صُلب أم رُفع كما وقع في عيسى عليه السلام))[3]، ولم يكن لحادثة القتل هذه أن تمر من دون أثر على مسارَيْ الفقه والإبداع عند المتصوفة، فقد ثبت في الأنفس حينئذ أن البوح ثمنه الحياة، ولم يكن لتكرار هذا المشهد العنيف من سبيل...، واتجه فقهاء التصوف إلى إعادة ضبط الصف بسلوك سبيل البحث والتقصي في مختلف الآثار من أجل التأكيد على أن التصوف ليس كفرا كما يُتّهم به بعض رجاله[4]، والتدليل على أن ما يتضمنه من سلوك إنما يعود إلى الآثار المثبتة من الكتاب والسنة.

ويبدو أن من أسباب حدوث هذه المحنة ثلاثة عوامل؛ أوّلها: تاريخي يرتبط بزمن سبق **الحلاج** إلى إعلان ما لم يجرؤ على إعلانه أحدٌ من الناس قبله، والثاني: يتعلق

1 محمد بوشحيط: الكتابة لحظة وعي، ص:10.
2 ينظر: أحمد الطويلي: حديقة الرياحين في التعريف بأربعة من عشاق رب العالمين، ص: 42.
3 المرجع نفسه: ص: 42.
4 ينظر: عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 44.

بقلة عدد الأبيات التي احتواها ديوانه بصفة عامة، مع قلة عدد القصائد والمقطوعات التي تضمنت أقواله مما جعلتلك المقولات مكشوفة ظاهرة تصل إلى عدد أكبر من المتلقين حتى من دون قصد منهم إلى البحث الكثير أو القراءة المطولة، ثم إن الحالات التي كانت تنتابه كانت تحدث له أمام جموع الناس في الساحات الجامعة ببغداد، والثالث وهو الأهم: موضوعي يتصل بمضامين الأفكار التي كان يصدح بها.

وبقيت هذه الصورة مختلفةً تماما عن تجارب الإبداع الشعري الصوفي التي جاءت بعدها، ومنها حالة **ابن الفارض** الذي أملى ديوانه في المرحلة الأخيرة من حياته **(628-632هـ)** حينما عاد إلى مصر من مكة، وهو ما يدل على أنه كان يملي ديوانه في بيته في القاهرة غداة فترة الحكم الأيوبي التي كانت ترعى التوجه الصوفي، لذلك فإن هذه الظروف قد أتاحت **لابن الفارض** شجاعة الإعلان الواسع عن هذه الأسرار على الرغم من أنه طالما كتمها على حد قوله:

إلى كَمْ أُوَاخِي السِّتْرَ هَا قَدْ هَتَكْتُهُ وحَلُّ أُوَاخِي الحُجْبِ فِي عَقْدِ بَيْعَتِي[1]

كما أن المجال العام للحقيقة المَعَبَّرِ عنها يختلف بين **الحلاج** و**ابن الفارض** في أن **الحلاج** متوجه بالخطاب إلى الذات نفسها بالتسمية الصريحة، أما **ابن الفارض** فيملأ خطابه بالتعبير عن الصِّلات والروابط نحو الذات، كمتعلقات الصلاة والحج، وما يلحق الذات أيضا من الأسماء والصفات والأفعال، لذلك يبدو أن نضج المظهر

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 102.

الإبداعي للرؤية الصوفية كما هو مرتبط بالمرحلة التاريخية، فهو يتعلق أيضا بالمرحلة العمرية للسالك، حيث تتسع الرؤية وتتعمق مع نضج التجربة وتجاوز عنفوان الشباب وبلوغ الاستواء الفكري.

أما أثر محنة **الحلاج** هذه في الإبداع فيتمثل في ظاهرتين؛ أولاهما: مؤقتة وهي العزوف عن القول الإبداعي،مما ترك فراغا نسبيا غداة القرنين الرابع والخامس الهجريين، وأما الثانية وهي الأهم: فتتمثل في توجّه مبدعي التصوف إلى البحث في أدوات الفن وآلياته عما يمكّنهم من التوفيق في الجمع بين التعبير والسلامة، فلم يكن من حل سوى توظيف الرمز بما فيه من طاقات تستّرية تمكنهم من إخفاء ما يمكن أن يصطدم من معاني الوجد الصوفي مع أفق الانتظار لدى عامة الناس.

وبعد فتنة **الحلاج** نجد من أشهر شخصيات الفكر الصوفي **الإمام أبا حامد الغزالي** (505هـ) الذي كان عصره ثريا بصور الجدال بين المتصوفة وغيرهم من الفقهاء والفلاسفة حَوْل كثير من القضايا المتعلقة بذات الله تعالى وصفاته، والتأويل والولاية...، وأَخَذَ **الغزالي** ينظر في حيثيات هذا الجدل ((حتى انتهى به الأمر إلى تفضيل سلوك التصوف))[1]، وقد ورد أيضا أنه ((صرف من عمره أحد عشر عاما في

1 عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 44.

الاعتكاف والتعبد))[1]، وكانت تجربته في هذه الفترة قد خففت من حدة الفراغ الذي شهده القرن الخامس الهجري بصفة خاصة.

أما القرنان المواليان فقد شهدا ظهور الكثير من الشخصيات الصوفية في مختلف بلاد الإسلام من أمثال **أبي مدين شعيب** (589هـ)، و**ابن الفارض** (632هـ) و**جلال الدين الرومي** (672هـ)، ويعتبر الشيخ محيي الدين **بن العربي** (638هـ) أشهرهم على الإطلاق وهو يمثل غاية ما وصل إليه الفكر الصوفي من شمول وعمق وضبط عن طريق ما ألفه من كتب أشهرها (الفتوحات المكية) و(فصوص الحكم) و(عنقاء مُغرب)...، وفي الشعر كتب ديوانه المشهور بـ(ترجمان الأشواق) ثم كتب شرحه في (ذخائر الأعلاق) لبيان إشاراته وتوضيح رموزه.

ثم إن المستعرض لمختلف نماذج السلوك الصوفي منذ تميّزه في القرن الثاني الهجري يلاحظ وجود عدد من التجارب المثيرة عبْر ما يظهر فيها من صور الوجد أو الشطح أو الخروج عن المألوف تدل على أن هذا التيار مختلف عن غيره، وإذا ما بحثنا في أسباب تلك الصور الغريبة فإننا نجدها تعود إلى ما يصاحب التجربة الصوفية في حد ذاتها من عجائبية القوة والقلق والتأزم، وهي جميعا ليست من اختيار صاحبها وقد قَبِلَ بها منذ أن اختار غايته في الوصول إلى الله، وهي غاية صعبة لأنها سامية، والوصولُ إليها لا بد أن يمر عبر موقف حاسم من الدنيا وهو الإعراض عنها وعدم

1 ديلاسي أولري: الفكر العربي ومكانه في التاريخ، ترجمة: تمام حسان، ص: 212.

الوثوق بها، وبالتالي التحول إلى العيش في عالمه البديل المؤقت الذي يجب السعي فيه بالتوجه إلى مراقبة النفس والمجاهدات لأجل نيل القرب من الله، وفي خضم الجمع بين غاية الوصول إلى الله مع حتمية المرور عبر هذا العالم المؤقت تطال الصوفيَّ حالاتٌ من فيض الوجد تصله من لوامع إشارية علوية يتلقاها قلبه، فينفعل بها حسب استعداده الذي لا يسعفه في بعض الأحيان على ضبط انفعالاته تجاهه، إذ ليس له طاقة للتحكم فيها، منها ما يتصل بالحركة ومنها ما يتصل بالقول، فيترجم عن تلك الإشارات الواردة بما يناسب عالم الحال أو المقام الذي استطاع الوصول إليه مقصودا بمجاهداته أو ممنوحا له من غير قصد منه أو اجتهاد، وحينما يطالع فيه الناس تلك الترجمات ينكرونها عليه لأنها ليست من عوالم أنفسهم المشغولة بتحصيل ما في أيدي بعضهم في شيء، وفي هذا الوضع يكون حال الصوفي مفردا وحده بين اجتماع الناس في تَلَقّي ما يقول أو يفعل فيكون منهم الإنكار عليه، ويصل البُعدُ بين عالم الصوفي وعالم غيره من الناس إلى أقصاه فيستحيل أن يكون بينهما أي تقبل بَلْهَ مشاركة.

ولا يبدو أمل في إمكانية الجمع بين هذين العالمين بسبب انعدام أي تجانس أو توافق بين عموم ((الموجود البشري من جهة والهاوية الصوفية من جهة أخرى... فلا يمكن أن تقوم بينهما أية مشاركة حيوية أو أي تبادل حقيقي))[1]، فعالم الناس مأخوذ بالتعدد والفرق والاختلاف، أما الصوفي فمأخوذ في عالمه الداخلي بالتوحد والجمع

1 زكرياء إبراهيم: مشكلة الحب، ص: 30.

والرتق حتى يتمكن من ردم تلك الهوة الفاصلة بين الأشياء، وقد أفاق حين وجد نفسه في خط الصف الصوفي الذي يمكّنه من رؤية الوحدة في الاختلاف، أما الواقفون في غير هذا الخط فلا يمكنهم أن يروا إلا المتعدد المتباين.

ومن أسوأ القراءات التي عالجت حالات الشطح الصوفي تلك التي صنفتها ضمن الأعراض المرَضية أو التي رأت فيها تقاطعا مع حالات السكر الناتج عن تناول بعض العقاقير مثل **أكسيد النتروس** وما ينتج عنه من شعور ((البهجة والفرح الزائد وتلاشي الإحساس بالتقدير الدقيق للزمان والمكان))[1]، أو القراءة التي ترى وجود ((شَبَهٍ سطحي بين النيرفانا(Nirvana) البوذية والفناء الصوفي))[2] ، والواقع أن تاريخ التصوف الإسلامي ليس له جذور من خارج الدين الإسلامي، كما أن مظاهر الشطح الصوفي وما يصحبها من حالات الوجد بعيدة تماما عن أن تكون من أثر تناول بعض العقاقير لأن مؤثرات السكر الناتج عن العقاقير ((تهيء حالة الوجد من الخارج عكس التجارب الصوفية التي نلاحظ فيها انبثاق السكر الروحي من الداخل))[3]، لذلك فإن تشابه النتائج أو تقاربها في مستوى السلوك لا يدل بالضرورة على وحدة أو اشتراك عواملها ومسبباتها.

ومن جانب آخر فإن الشعر الصوفي تعترضه مشكلات أخرى داخل إطار الفن نفسه تتمثل في أنه لم يَحظَ ((بأهمية كُتّاب الأدب وتاريخه لأنه قد وقر في أذهان

1 عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 352.
2 ديلاسي أولري: الفكر العربي ومكانه في التاريخ، ترجمة: تمام حسان، ص: 200.
3 المرجع السابق، ص: 354.

الناس ألاّ صلة بين الأدب والدين))[1]، وهو أمر غريب أن تجتمع سهام الإنكار الموجه إلى التصوف بَيْنَ أن يكون من الدين فلا يُلتفت إليه وبين أن يُتهم أهله بالكفر لأن شطحاتِهم ليست من الدين!

ومع ذلك فإن الإعراض عن الشعر الصوفي والتحفظ تجاهه من طرف شريحة واسعة من القراء العرب أمر يعود – فيما يعود – إلى مشكلة ذوقية تتعلق باختلاف التوجه والاهتمام بين النص والقارئ، لأن موضوع هذا النوع من الشعر لا يتوجه إلى ما يشد اهتمام الناس ويزين لهم ما يشتهونه من مختلف عروض الدنيا...، وهو اتجاه يخالف الوظيفة الأدبية التي يلمحها الناس في غير هذا النوع من الأدب في مختلف الفنون الشعرية والنثرية و((كأنّ الخطاب الصوفي كان يولد منزوع الوظيفة الأدبية، ولقد بقي هذا الوضع قدَرَ الخطاب الصوفي في كل العصور))[2]، وكان **الأستاذ عز الدين إسماعيل** قد عالج أسباب هذه الظاهرة مُرجعا إياها إلى البون الشاسع الذي يفصل معطيات الذوق الفني عند العرب عموما مع معطيات الدين، إلى الحد الذي تكون فيه معاني الدين ليست عديمة التأثير في التذوق فحسب بل هي عنصر يقلل من قيمة الشعر[3]، ولكن هذه المسألة تخضع لمبدأ فصل القيم بين الدين وما يتضمنه من مقولات الحق وبين الفن وما فيه من مقوّمات الجمال.

1 محمد إبراهيم الجيوشي: بين التصوف والأدب، ص: 54.
2 آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي، ص: 26.
3 ينظر: عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص: 155.

ويبدو أن مسألة عدم إقبال عامة الناس على قراءة الأدب الصوفي تثير قلق دارسيه في حقل النقد الأدبي أكثر مما تثير قلق المتصوفة أنفسهم، بل نكاد نجزم أن المتصوفة راضون بهذا الوضع المنعكس من ميلهم إلى الضن عن غيرهم بما يحتويه خطابهم من مواجيد المحبة والفناء.

وإذا كان الشاعر (عموما) يتميز بقدرته على استشفاف مشاعره وأحاسيسه وعواطفه وتحويلها من عالم التجريد إلى عالم اللغة، فإن الشاعر المتصوف – فوق ذلك – يرتقي بوجدانه متجاوزا عالم الظاهر الذي تنقله إليه حواسه بكل ما فيه من نسبية وزيف وحصر، ليهيم ويسبح في عوالم علوية ويتنعم بما يُشرِف عليه فيها من إطلاق وحقيقة وشمول، وينكفئ دور الحواس فيه وتخطر المعاني على قلبه من طريق الحدس، فيغدو تحميلُ دلالات اللغة أقربَ من منبعه في عالم التجريد أو يصبح هو نفسه، فلا تكون للشاعر حينئذ أية وظيفة أخرى سوى الرّتْق بين عالَمَيْ التجريد واللغة، أو يكون الشاعر الصوفي في صورة روح للغة لبِسَتْهُ فارتقى بها إلى عالم التجريد، ومن ثَمّ فإن هذا الامتزاج يجسّد أوضح مظهر للتماهي بين الإنسان واللغة، وكأنّ جوهرَ الوظيفة في هذا المزج يتمثل في أن يكون الشاعر الصوفي وعاءً للغة.

غير أن زوايا النظر إلى لغة الإبداع الصوفي تختلف بين عوالم المبدع والنص والمتلقي، وهذا الفصل يقتضيه منهج الدراسة للكشف عن وظائف اللغة الصوفية الناتجة عن الغايات المتفاوتة في كل عالم.

أما الشاعر المبدع فإن تصوّفه يضعه في حيرة بين نازعين متناقضين ينبع أحدهما من جهة الشعر والآخر من جهة التصوف؛ أما الأول: فهو **المنحة التي ينالها الشاعرُ من جهة تصوفه** على اعتبار أن الصلة ((أشد ما تكون عمقا بين المتصوف والشاعر، إذ أن كلتا التجربتين وجدانية خالصة))[1]، فالوجدان المشترك يولد في الشاعر الصوفي إطارا مساوقا يدمجه في موضوعه، وأما الثاني: فهو **المحنة التي تصيب المتصوفَ من شعره**، حينما يقع بين نوازع الكتم والبوح لأنه ((إذا كان الشاعر يعترف بوجود عالم منفصل عن ذاته، يدخل معه في علاقة تأثر وتأثير، ساعيا وراء ذلك إلى محاكاته أو إعادة خلقه، أو تغيير الوعي به، فإن الصوفي يرفض وجود العالم في ذاته ويسعى إلى نفيه باعتباره ظلا غير ثابت لحقيقة أبعد منه، هي الأحق عنده بالتوجه والقصد))[2]، ويدل هذا على تضارب ما تقتضيه التجربة الصوفية من كتم وحجب مع ما يستوجبه الشعر من إعلان ونشر، فلم يكن من سبيل لحل هذه المعضلة سوى أن تفرض اللغة (النص) سيرها عبر الرمز بكل طاقاته السحرية الأسطورية التجريدية القادرة على الجمع بين المتناقضات.

أما المتلقي فقد تعامل مع ما في النص الشعري الصوفي من رموز حسب موقفه من التصوف، فإن كان من غير أهله فهو منصرف عنه إما لأنه لا يفهمه تماما أو لأنه يفهمه على غير وجهه الصحيح المحتمل، وإن كان من أهله فهو يُقبل عليه متذوقا

1 عبد الله التطاوي: الشعر والفلسفة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص: 140.
2 محمد يعيش: الرمز في التجربة الصوفية، مجلة: عوارف: طنجة، المغرب، العدد 2، 2007، ص: 51.

متمتعا بما يختاره من صور ((الأخذ بالتأويل وصرف المعاني الظاهرة إلى معان روحية باطنة))[1]، وعلى هذا المتلقي أن يوفر شرطا مُهِمًّا يتمثل في الابتعاد عن تأثير التداولية في قراءته للرمز الصوفي، لأن الرمز ينهار ويفقد دلالته إذا سلكت قراءته طريقَ الأسلوب النسقي المحاكي لغيره[2]، وأكثر ما يكون التلقي جماعيا مما يعد من أشد عوامل قتل الرمز الذي ينشد فيه الصوفي ذاته وتفرده، ويسمو به ليمنحه عالما من الانفتاح والتوليد والإبداع في القراءة يضاهي إبداع الشاعر حينما يتيح له فرصة قراءة تأويلية تمزج بين سمو الفكرة ودقة اللغة وجمال الصورة وامتلاء الرمز.

وبالإضافة إلى الشروط المطلوبة في المتلقي للوصول إلى قراءة تأويلية جيدة للرمز، توجد شروط أخرى لا تقل أهمية عنها تتعلق بالنص وبالرمز وما يزخران به من حيث الوفرة والتنوع والعمق، وهي عناصر محفزة للتأويل ظهرت في الشعر الصوفي منذ القرن الثاني للهجرة وأخذت في التوسع والتنوع حتى وصلت ذروتها في القرنين السادس والسابع لدى العديد من أقطاب الإبداع الصوفي من أشهرهم **عمر بن الفارض** (632هـ) الذي توسطت حياته بين هذين القرنين المزدهرين واستفاد من أعمق تجارب التصوف في السلوك والفكر والإبداع فكان أنموذجا ظاهرا في إبداع الرمز الشعري الصوفي.

1 عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 502.
2 ينظر: المرجع نفسه، ص: 232.

3 –ابن الفارض وصوفية رموزه الشعرية:

كانت مصر في بداية النصف الثاني من القرن السادس الهجري تحت الحكم الفاطمي (358–567هـ)، وكانت صور الضعف والخور ظاهرة في جميع أركان الدولة بفعل التناحر الداخلي بين الملوك وآثار الحروب الخارجية ضد الصليبيين، فانتشر الفساد وعَمَّت الفوضى وتدنى مستوى الأخلاق، بالإضافة إلى انخفاض منسوب مياه نهر النيل، وضاق الناس في جميع أنحاء مصر بهذا الوضع المتردي، وأصبحت الأنفس تتطلع إلى الانعتاق من هذا الأسر، فكانت الظروف مواتية للأيوبيين لاستخلاف الفاطميين بقيادة **صلاح الدين الأيوبي** عام (567هـ)، فعادت مصر إلى الحكم السُّنّي في مذهبه الصوفي، واستفادت من أحسن ثمار ما وصل إليه التصوف، بالإضافة إلى ((تلك العناية التي أبداها الأيوبيون بالعلم والأدب والفقه))[1]، وفي خضم هذه الظروف ولد الشاعر **ابن الفارض**، وهو ((أبو الحفص وأبو القاسم عمر بن أبي الحسن علي بن المرشد بن علي الحموي الأصل، المصري المولد والدار والوفاة، المعروف **بابن الفارض** المنعوت بالشرف...، وكانت ولادته في الرابع من ذي القعدة سنة ست وسبعين وخمسمائة بالقاهرة))[2]، ويلقب **ابن الفارض** بـ(سلطان العاشقين) و(إمام المحبين)، واختار**ابن خلكان** أن يصنفه في كتابه (الوفيات) تحت اسم (الشرف ابن الفارض).

---

1 رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض: دراسة أسلوبية، ص: 15.

2 ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت،(د ط)، (د ت)، ج:3، ص: 454 - 455. ويعرض ابن الملقن بعض المصادر الأخرى التي ترجمت لحياة ابن الفارض مثل: (البداية والنهاية - معجم المؤلفين - شذرات الذهب - حسن المحاضرة - النجوم الزاهرة - كشف الظنون) ينظر: ابن الملقن: طبقات الأولياء، تحقيق: نور الدين شريبة،ص: 464.

وقد استفاد المهتمون بتأريخ حياة **ابن الفارض** من الترجمة التي قدمها سِبْطُهُ **علي**، بالرغم من احتوائها على كثير من المبالغة والإسراف في عبارات الثناء والمدح والإشادة بخُلُقه ومظهرِه[1]، وتشير تلك العبارات إلى بلوغه الغاية في جمال الصورة ومنتهى الأخلاق مما جعله محل احترام وهيبة من قبل معاصريه.

ويمكن تصنيف حياة **ابن الفارض** إلى أربعة أطوار[2]:

الطور الأول: يمتد من نشأته إلى أن حُبِّب إليه سلوك التصوف

الطور الثاني: من بداية تصوفه إلى رحلته نحو مكة سنة 613هـ.

الطور الثالث: ويشمل فترة رحلته إلى مكة التي امتدت خمسة عشر عاما(613-628هـ).

الطور الرابع: من رجوعه من مكة عام 628هـ حتى وفاته.

وكانت وفاته بالقاهرة في ((يوم الثلاثاء الثاني من جمادى الأولى سنة اثنتين وثلاثين وستمائة، ودفن بها من الغد بسفح المقطم ، رحمه الله تعالى))[3]، ولم يترك من الآثار إلا ديوانه المشهور[4].

وتحتل المرحلتان الثالثة والرابعة من حياة **ابن الفارض** أهمية بالغة، غير أن المرحلة الثالثة تختص أهميتها في ناحية السلوك الصوفي فهي مرحلة الفتح الذي عاشه

1 ينظر: ديباجة ديوان ابن الفارض: تحقيق ودراسة: عبد الخالق محمود، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 3، 2007.
2 ينظر: في تفصيل هذه المراحل: محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض والحب الإلهي، ص: 42 - 51.
3 ابن خلكان: وفيات الأعيان، ص: 455.
4 ينظر: كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ترجمة: رمضان عبد التواب، دار المعارف، مصر، (دط)، 1975، ج 5، ص: 69.

في مكة متعبدا في حَرَمها سائحا في أوديتها، أما المرحلة الرابعة فهي مهمة من ناحية الإبداع حينما رجع الشاعر إلى مصر وتفرّغ لإملاء ديوانه.

غير أن وصف المرحلة الرابعة بمرحلة الفتح كان محل اختلاف بين المهتمين بدراسة حياة **ابن الفارض** وشعره، فبعضهم يرى أن هذه المرحلة لا تدخل في وصف الفتح حينما يصف عودته من مكة إلى القاهرة بأنه ((الانتقال المكاني الذي يواكبه تحول أيضا على المستوى العرفاني إذ يفارق الحجاز ليس بوصفها مكانا، ولكن بوصفها حالا مختلفا من التجريد والفتح إلى حال من التجسيد وانقطاع الفتح))[1]، بينما يرى البعض الآخر أن هذه المرحلة الرابعة هي فتح أيضا حينما يؤكد أن الشاعر بعد عودته إلى القاهرة كان ((... يقضي على هذه الحال أياما قد تبلغ العشرة، وقد تزيد عليها أو تنقص عنها وهو فيما بين هذا كله لا يأكل ولا يشرب ولا ينام ولا يتحرك ولا يتكلم وما يزال كذلك حتى يفيق وينبعث من غيبته فيكون أول ما يتكلم به أن يملي ما فتح الله عليه من قصيدة (نظم السلوك) ويؤيد هذا جماعة ممن صحبوا **ابن الفارض** وباطنوه))[2]، والأرجح أن المقصود بالفتح في هذا القول هو الوصف العام الذي يمتد لفترة طويلة من دون انقطاع، ويؤكد ذلك الوصفُ السلوكي الذي يسبق إملاء الإبداع الشعري سبقَ السبب للنتيجة، حيث يرآها الأستاذ **محمد مصطفى حلمي** شيئا واحدا، بينما يتجه المفهوم من قول الأستاذ **عباس يوسف الحداد** إلى أن الفتح يسم مرحلة

1 عباس يوسف الحداد: ابن الفارض: سيرة الحياة ومسيرة التجربة، مجلة العربي: الكويت، العدد: 494، يناير 2000، ص: 124.
2 محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض والحب الإلهي، ص:61 - 62.

حياة الشاعر في الحجاز فقط وهي مرحلة سلوكية مُغَذية ومُمِدّة لمرحلة الإبداع في القاهرة بعد انقطاع الفتح، ومن المفيد أن نُدعّم هذا الترجيح في المفهوم بما يراه الأستاذ **عباس يوسف الحداد** نفسِه في مدونة له أخرى حين يقول ((كانت حياة **ابن الفارض** الشعرية نتاجا مباشرا لتجربته الروحية، والمتأمل لمسيرة تجربته الصوفية في علاقتها بسيرة حياته يلمح ذلك التوازي العكسي بينهما فالحياة وبداية النشأة كانت في مصر أما بداية حصول الكشف والفتح عليه كانت في الحجاز))[1]، فالملاحظ أن استنتاج علاقة السبب بالنتيجة من تَلاحُق مراحل حياة الشاعر إنما يتأسس في هذا القول على المرحلتين الثانية والثالثة من حياته، بخلاف رأي الأستاذ **محمد مصطفى حلمي** الذي يبدو أنه يميل فيه إلى تغليب علوية النص الصوفي، انطلاقا من تأكيده في النص السابق على غرابة الحال السلوكي للشاعر في الانقطاع طيلة تلك المدة عن الطعام والشراب، في تشبيه له بحال السيدة مريم حينما كانت في انقطاع تعبدها تتلقى الرزق من عند الله.

وحاصل القول في هذه المسألة إنه مهما كانت المرحلة التي تجلى فيها الفتح في حياة **ابن الفارض** ومهما كانت طبيعتُهُ ممتزجةً نتيجتُهُ مع أسبابها أم منفصلةً، فإن الفتح أمر واقع ومؤثر جدا في شعره، ويُعَدّ – من جهة الإلهام – رافدا قويا من روافد صوفية الشعر عنده.

1 عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي: ابن الفارض أنموذجا، ص: 70.

ومن أشهر الأعلام الذين عاصروا **ابن الفارض** نجد: شهاب الدين أبا حفص عمر **السهروردي** (632هـ)، والشيخ الأكبر محيي الدين محمد بن علي **بن العربي** (638هـ)، و**ابن خلكان** (682هـ) وأبا الحسن **الششتري** (668هـ) وشهاب الدين **الخيمي** (685هـ).

وكان له أيضا بعض الأعلام الذين تأثروا به من أصحاب المشرب الصوفي، مثل الشاعر عبد الكريم **الجيلي** (805هـ) الذي كان تأثره به من ناحية الأنواع في الشعر الخمري[1]، ومن ناحية المعارضة والمحاكاة[2]، حينما تأثر **الجيلي** بقصيدة **ابن الفارض** التي مطلعها:

أبَرْقٌ بدا مِنْ جَانِبِ الغَوْرِ لامِعُ أمِ ارْتَفَعَتْ عَنْ وَجْهِ لَيْلَى البَرَاقِع[3]

فكتب الجيلي قصيدته :

فؤادٌ بِهِ شَمْسُ المَحَبَّةِ طالعُ وليسَ لنَجْمِ العَذْلِ فيه مَوَاقِعُ[4]

بالإضافة إلى عموم تأثره به في معانيه واستعاراته وزخرفته وتوشيته وبديعه[5].

1 ينظر: عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 375.
2 ينظر: المرجع نفسه، ص: 238.
3 ابن الفارض: الديوان، ص: 193.
4 المرجع السابق، ص: 238.
5 ينظر: المرجع السابق، ص: 241.

وإلى جانب **الجيلي** نجد من أشهر شعراء التصوف الذين تأثروا **بابن الفارض** الشيخ عبد الغني **النابلسي** (1143هـ) في معرض المعارضة أيضا لقصيد **ابن الفارض** ذات المطلع:

صَدَّ حِمَى ظَمَئِي لَمَاكَ لِمَاذَا وهَوَاكَ قَلْبي صَارَ مِنْهُ جُذَاذَا[1]

فقال **النابلسي** :

غَلَبَ الهَوَى واسْتَحْوَذَ اسْتِحْوَاذَا فَمَنِ الذي نَلْجَا إِلَيْهِ عِيَاذَا[2]

غير أن تأثر **النابلسي بابن الفارض** إنما يتبدى في شرحه لديوان **ابن الفارض** وما تضمن من تأويل أكثر مما نجده في معارضته.

ومن المؤكد أن صوفية المعاني في شعر **ابن الفارض** كانت المحفز الأساس لوجود تلك المعارضات وغيرها عند أعلام الشعر الصوفي، ومن المثير للانتباه فيما يعرضه النقاد من المقارنات راصدين فيها ما يجمع أو يفرُق بين شاعرين، تلك الأحكام التي تستند إلى المعاني الصوفية حتى مع من هو سابق **لابن الفارض** ولم يُعرَف عنه أنه من أهل التصوف، وذلك حينما يعرض ما في معاني شعر **أبي تمام** (231هـ) من سمو فيقول إنه ((يسمو في عشقه إلى فناء ليس له نظير إلا عند الشعراء المتصوفين

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 164.
2 عبد الغني النابلسي: ديوان الحقائق ومجموع الرقائق، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2001، ص: 210.

أمثال **ابن الفارض** وغيره))[1]، **فابن الفارض** يحتل المكانة الأمثل في التعبير عن سمو الروح الذي ظهر فيه من المورد الصوفي، ويتميّز**أبو تمام** في الشعر العربي غير الصوفي بما يتوفر فيه من سمو الروح الصوفية، ولكنها تبقى محدودة فيه، حيث ((يقف أبو تمام عند جوهر الجمال ويرتقي **ابن الفارض** إلى خالق الجمال))[2]، فالوقوف عند (جوهر الجمال) إذا بقي في حدود الصورة الفنية فهو من عالم الحس ودون مرتبة الرقي إلى مصدرها خالق الجمال، ومنه يتبين أن رمزية شعر**ابن الفارض** تكتسب صوفيتها من طبيعتها الإلهية.

وإلى جانب امتداد سمو الروح الصوفية إلى جهة الشعر العربي، فهي تمتد أيضا إلى جهة الفلسفة من حيث ما يتقاطع بين حياة **ابن الفارض** وحياة بعض الشخصيات الفلسفية الغربية، إذ ((يشترك الفيلسوف **اسبينوزا** مع **ابن الفارض** في تأكيد فكرة أزلية حُبِّنا ومعرفتنا لله، لكن منهج **اسبينوزا** عقلي قوامه التأمل والنظر، أما منهج **ابن الفارض** فهو ذوقي روحي دعامته الرياضة والمجاهدة))[3]، وتشترك الأزلية الفلسفية مع الفكر الصوفي في القول بالمطلق.

ولقد اتيحت **لابن الفارض** مصادر مختلفة ساهمت في تغذية فكره تشمل سياحاته الشخصية وبعض أعلام التصوف؛ أما الذي كان من سياحاته الشخصية فقد بدأه منذ صغره، حينما ثبَتَ جبلُ (المقطم) في مخيلته صورةً توازي (غار حراء) بسبب علوه

1 موهوب مصطفاي: المثالية في الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1982، ص: 542.
2 المرجع نفسه، ص: 547.
3 محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي، ص: 286.

وصعوبة الوصول إليه، إلى جانب انقطاعه منذ شبابه للعبادة في (وادي المستضعفين)[1]، ومما هو واضح فإن هذه السياحات قد ألقت بظلالها في تعميق أثر المكان في نفسه، حتى غدا (المكان) أيقونة رمزية مهمة في تنويع أشكال الرمز في شعره.

وإذا كان المكان في صورته النمطية البسيطة مما يلتقط غالبا بحاسة البصر، فإن شاعرنا شديد التأثر أيضا ((بما يسمع من نشيد الحراس أو النواح أو الغناء))[2]، وبذلك يكون الشاعر قد استجمع لنفسه رصيدا حسيا يطالع به ما في الطبيعة أو يصدر عنها من إشارات، ويتبين به ما في طبائع الناس في سكونهم وحركتهم.

وأما تأثره بأعلام التصوف فهو يرتكز في فكرة **(الحب الإلهي)** التي تأثر فيها بكل من **رابعة العدوية** شهيدة العشق الإلهي والحب الخالص، و**الحلاج** و**شهاب الدين السهروردي** (587هـ) شهيد الحب الإشراقي، ومحيي الدين **بن العربي** شهيد الحب الإلهي والحب الحلولي[3]...، وفكرة الحب التي استقرت عند **ابن الفارض** من كل تلك النماذج تدخل في مفهوم الحال وليس المقام، لأن ما يناله من الحب لم ينله عن اجتهاد أو عمل منه، بل هو موهبة له من الله، وهو أيضا يرى أن حبه أزلي حيث يقول:

1 ينظر: عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي ابن الفارض أنموذجا، ص: 65.
2 محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض والحب الإلهي، ص: 72.
3 ينظر: منصف شعرانة: ظاهرة الحب في الفكر العربي الإسلامي، ص: 190 - 197.

مُنِحْتُ ولاها يومَ لا يومَ قبلَ أنْ بَدَتْ عِنْدَ أخْذِ العَهْد في أوَّليَّتي[1]

أما في موضوع السكر فقد تأثر شاعرنا بكل من **رابعة العدوية** (185هـ) و**أبي يزيد البسطامي** (261هـ) وأبي القاسم **الجنيد** (298هـ)، غير أن **البسطامي** كان يرى أفضلية السكر على الصحو بينما يؤْثر **الجنيد** الصحو على السكر لأن السكر يؤدي بالعبد إلى الاضطراب وفقدان السلامة[2]، أما **ابن الفارض** فقد اختار أولا طريق **البسطامي** ثم تحول إلى ما يراه **الجنيد**، والفرق بينهما هو أن الصحو الذي يفضله **الجنيد** ليس الذي يأتي بعد المحو (السكر) بل الذي يكون منذ بداية السلوك، وأما صحو **ابن الفارض** فهو الذي يأتي بعد المحو والغيبة[3]، ويظهر بين هذا وذاك ما يؤثِّر به اختلافُ حالة التجربة الخاصة على اختيار كل سالك في هذا الطريق.

وعلى أية حال فإن الشاعر قد تَوَفَّرَ على جملة من المؤثرات الحسية والفكرية شكلت عناصر خيال إبداعه المتميز وأضفى عليه هو نفسه من نفحات طبعَتْ شعره بسماتٍ خاصة فصَّلَ في بيانها نقادُ شعره ومنها تلك الرؤية الكلية للجمال في صوره المطلقة عبر مختلف الموضوعات مثل تأكيده على شهود الوحدة في تعدد الحبيبات حيث يقول:

ومابَرِحَتْ تَبْدُو وتَخْفَى لِعِلَّةٍ على حَسَبِ الأوْقَاتِ فِي كُلِّ حِقْبَةِ

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 102.
2 ينظر: محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي، ص: 208.
3 ينظر: المرجع نفسه، ص: 208.

و تَظْهَرُ للعُشَّاقِ في كُلِّ مَظْهَرٍ مِنَ اللَّبْسِ في أَشْكَالِ حُسْنٍ بَدِيعَةِ

فَفِي مَـرّةٍ لُبْنَى و أخرى بُثَيْنَةٍ و آوِنَة تُدْعَى بعَزَّةَ عَزَّتِ

و لسْنَ سِواهَا لا ولا كُنَّ غَيْرَها ومَا إِنْ لَها في حُسْنِها مِنْ شَرِيكَة[1]

وهو بذلك ((يعلن عن تشكيل صورة مطلقة للجمال تختصر تاريخ كل العشاق ويعكس تعدد كل الصور التي تبدو بها الحبيبة، صور التجلي التي تحدث عنها المتصوفة))[2]، غير أن هذه الكلية التي تطبع الصورة عنده، يشترك معه فيها كثير من شعراء الصوفية، ومن أمثال الذين سبقوه إليها **أبو مدين** التلمساني (589هـ) في قوله:

و أَبْدَتْ لَنَا في كُلِّ شَيْءٍ إِشَارَةً و مَا احْتَجَبَتْ إلاَّ بِأَنْفُسِنَا عَنَّا

و لمْ تُطِقِ الأَفْهَامُ تَعْبيرَ كُنْهِهَا و لَكِنَّهَا لاذَتْ بِأَلْطَافِهَا الحُسْنَى

و مَا الكَوْنُ إلا مَظْهَرٌ لِجَمَالِهَا أَرَتْنَا بِه فِي كُلِّ شَيْءٍ بَدَا حُسْنًا

لَهَا القِدَمُ المَحْضُ الذي شَفَعَتْ بِهِ بَقَاءً غَدًا يَفْنى الزّمانُ و لا يَفْنَى

يُعِيدُ و يُبدي فِعْلُها كُلَّ مُحْدَثٍ وكلَّ قَدِيمٍ فَهْيَ قَدْ حَازَتِ المَعْنَى[3]

وقد عَبَّرَ بعضهم عن هذه الصورة الكلية التي نالتها الأنثى عند **ابن الفارض** والمتصوفة على العموم بوصفها الصورة الوجودية المكثفة للجمال الكوني[4]، ولا ينفي

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 114.
2 آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي، ص: 326.
3 عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 359.
4 ينظر: طارق زيناي: الرمز الأنثوي ومخرجاته العرفانية في شعر ابن الفارض، مجلة: علوم اللغة العربية وآدابها، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، العدد: 14، ج 1، 15جوان 2018، ص: 66.

هذا الاحتفاء بالصورة الكلية أن نقع في شعر **ابن الفارض** على صور جزئية متميزة[1]، كما أن حظ الشعراء في موضوع الحب عموما يختلف من شاعر إلى آخر حسبما يطلبه كل شاعر من حبيبه أو يبذله دونه، لأن الشعراء المحبّين المشهورين عند العرب إذا كانوا ((يقتنعون بالطيف من محبوبتهم فإن **ابن الفارض** لا يرضى بذلك ولايرى فيه مقنعا لجوعه الروحي وظمئه النفسي وهو يرى بذل الروح في سبيل المحبوب قليلا))[2]، وهذا التموضع بين المرجو والمبذول تجاه الحبيبة يؤكد سمة الإطلاق في الحب الصوفي، فالحبيب مطلوب في كليته وشموله ووجوبه والمحبُّ جزءٌ ممكنٌ فانٍ فيه.

أما المسافة فتتبدى في شعر **ابن الفارض** في قالب الشوق أو الحنين الذي يتقاطع مع معظم مضامين الرموز عنده، حتى تغدو المسافة ومفرزاتها ((هي الموضوع الوحيد لشعر **ابن الفارض** كله، أو قل إن **ابن الفارض** هو تحويل المسافة إلى شعر، وذلك بعد تحويلها إلى حنين...، إن **ابن الفارض** يكرر هذه الموضوعية في الكثير من قصائده، الأمر الذي يؤكد ما فحواه أن المسافة محور كبير من محاور شعره، إن لم تكن نواته المركزية الوحيدة ومحوره الأول والأكبر))[3]، ويتلاحم موضوع المسافة مع موضوع المكان في الشعر الصوفي عموما، غير أن مصطلح المسافة يوحي بالسلوك والمجاهدة في الطريق بين نقطة (أو مكان) التوجه الأولى ونقطة القصد بالوصول، ويبدو أن التجربة الصوفة أشد ما تكون انطباقا على التجربة الشعرة حين يتحقق

1 ينظر: رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، ص: 190.
2 محمد إبراهيم الجيوشي: بين التصوف والأدب، ص: 85.
3 يوسف سامي اليوسف: ابن الفارض شاعر الحب الإلهي: دراسة في شعره وتصوفه، دار الينابيع، دمشق، ط1، 1994، ص:23.

الهدفان الصوفي والشعري في آن معا، والهدف الصوفي إنما يتحقق بوصول ذات الشاعر إلى الغاية العليا...، فتتصهر في الدلالات الرمزية مستويات ثلاثة؛ رمزية نفسية تحتفل بذات الشاعر السالك، ورمزية موضوعية ترنو إلى المطلق وتسعى إلى الفناء فيه، ورمزية أسلوبية[1] تهدف إلى شق طريق جديد في اللغة قادر على تحقيق التجربة وإخراجها من عدمية الصمت إلى وجودية الخطاب.

إن هذه العناصر الفنية الداخلة في تشكيل بنية الرمز عند **ابن الفارض** تخضع بقوة – غداة تشكيلها – إلى انتماء الشاعر المذهبي الصوفي، فيكتسب الرمز طاقات تجريدية تتدخل في توجيه القارئ إلى فهمها داخل المشهد الصوفي بما يتناسب ودرجته السلوكية سواء منها المعبرة عن الوصول أو عن الحرمان، وينطبق هذا الحكم على قصائد **ابن الفارض** كلها، ولكن انطباقه الأظهر على التائية الكبرى.

1 ينظر: عبد الخالق محمود، شعر ابن الفارض في ضوء النقد الأدبي الحديث، ص: 145.

البـــاب الـثـــــاني:

ديوان ابن الفارض وشروحه

الفصل الأول: التأويل الاشتقاقي

الفصل الثاني: التأويل الوصفي

الفصل الثالث: التأويل السياقي

ديوان ابن الفارض وشروحه:

إن تأويل الرمز الشعري الصوفي يخضع في العموم إلى معطيات المعارف المختلفة لدى المؤول سواء منها ما يتعلق باللغة في مختلف علوم النحو والصرف والمعاجم والبلاغة...، أو ما يرتبط بمختلف بواعث الصناعة الشعرية من الطبع أو التصنّع ومن الإلمام بمختلف الأوزان وغير ذلك، مما يدخل في شروط امتلاك أدوات القول الشعري التي تُمَكّن صاحبها من الجمع بين تجربة السلوك وتجربة الإبداع جمعا يصل إلى درجة محو كل الفروق الفاصلة بين كلتا التجربتين، ليعَبِّر الشاعر الصوفي بحال رؤياه الفنية عن حال تجربته الصوفية.

وتجربة **ابن الفارض** أفضل شاهد على هذا الأنموذج حيث يؤكد عدد من الدارسين أنه لم يكن له من الآثار إلا الديوان الشعري[1]، الذي يحتوي على مقدمة مطولة كتبها **علي** سِبْطُ الشاعر **ابن الفارض**، تتضمن حياة الشاعر ووَصْفَه الظاهري والسلوكي في سياحاته بمصر، وتفصيل حادثة سفره إلى الحجاز ومجاهداته في أودية مكة.

ويتضمن متن الديوان أربعةً وعشرين قصيدةً أقصرُها تقع في سبعة أبيات وهي ذات المطلع:

1 ينظر: كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ترجمة: رمضان عبد التواب، ج 5، ص: 69.

أُشَاهِدُ مَعْنَى حُسْنِكُمْ فَيَلَذُّ لِي خُضُوعِي لَدَيْكُمْ في الهَوى وتَذَلُّلِي[1]

وأطولها التائية الكبرى بواحد وستين وسبعمائة بيت ومطلعها:

سَقَتْنِي حُمَيَّا الحُبِّ راحَةُ مُقْلَتِي وكَأْسِي مُحَيَّا مَنْ عَنِ الحُسْنِ جَلَّتِ[2]

كما يتضمن الديوان عددا من المقطوعات منها تسعة عشر قطعة في الألغاز وسبع قطع في غير الألغاز، وعليه فإن مجموع عدد أبيات الديوان هو **خمسة وستون وسبعمائة وألف بيت**[3]، ليس منها أبيات قصيدة (غيري على السلوان قادر) التي نص محقق الديوان على أنها منسوبة إليه وليست له، لكنه أثبتها في الذيل بعد قصيدة:

نَشَرْتُ في مَوْكِبِ العُشَّاقِ أَعْلامِي وكانَ قَبْلِي بُلِي في الحُبِّ أَعْلامِي[4]

أما القصيدة ذات المطلع (أَبَرْقٌ بَدَا) فقد ذكر محقق الديوان ما ورد عن (**عَلِيٍّ**) سِبْطِ الشاعر **ابن الفارض** أن هذه القصيدة بقيَتْ مفقودةً مدة مائة عام، وتَطَلَّبَهَا هو أربعين عاما وتطلبها قبله ولدُ الشاعرِ ستين عاما ولم يَبْق بين أيديهم منها سوى مطلعها: أَبَرْقٌ بَدَا مِنْ جَانِبِ الغَوْرِ لامِعُ أَمِ ارْتَفَعَتْ عَنْ وَجْهِ سَلْمَى البَرَاقِعُ[5]

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 239.
2 المصدر نفسه: ص: 73.
3 هذا ما تحققنا منه في عدد الأبيات بالاعتماد على نسخة الديوان المحققة، وقد أورد الأستاذ: رمضان صادق إحصائيتين مختلفتين لعدد أبيات الديوان: الأولى على أنها: 1630، والثانية على أنها: 1648. ينظر كتابه: شعر عمر بن الفارض: دراسة أسلوبية، ص: 98 وص: 157.
4 المصدر السابق، ص: 240.
5 المصدر نفسه، ص: 227.

فبادَرَ **(عَليٌّ)** سبْطُ الشاعر إلى تذييلها بتسعة وخمسين بيتا وذلك في شهر ربيع الأول من عام ثلاث وثلاثين وسبعمائة، ولم يكد يصل شهر رجب من العام نفسه حتى وجدوا الأبياتَ المفقودةَ التي قالها **ابن الفارض** من هذه القصيدة وعددُها أربعةٌ وعشرون بيتا فقط بالإضافة إلى المطلع المذكور[1].

وقد ذكرت الأستاذة **حميدة صالح البلداوي** أن ديوان **ابن الفارض** محقق من قبل الأستاذ: **فوزي عطوي**[2]، ولم نَطّلع على هذه النسخة المحققة اكتفاءً بما توفر لدينا من النسخة التي حققها الأستاذ **عبد الخالق محمود**.

وتحتوي قصيدة التائية الكبرى على واحد وستين وسبعمائة بيت، وبهذا فهي تمثل ما نسبته: 43% من مجموع أبيات الديوان التي يبلغ عددُها خمسةً وستين وسبعَمائة وألفًا، وهي نسبة هائلة، و(التائية الكبرى) هو الوصف الأشهر لها عند القراء تمييزا لها عن (التائية الصغرى) ذات الثلاثة ومائة من الأبيات.

وقد سمى الشاعر قصيدته هذه أولا باسم (لوائح الجَنَان وروائح الجِنان) ثم رأى في المنام أن رسول الله (صلى الله عليه وسلم) يسأله: ((يا عُمَرُ ما سمّيتَ قصيدتَك؟ فقلت يا رسول الله سميتها (لوائح الجَنَان وروائح الجِنان) فقال بل سَمِّها (نظم السلوك) فسميتُها بذلك))[3]، وإذا حاولنا فصل تسمية (نظم السلوك) عن الدلالة الاصطلاحية

1 ينظر: المصدر السابق، ص: 207 - 225 - 229.
2 وأفادت الأستاذة البلداوي أنه مطبوع في بيروت عام: 1969، من دون ذكر دار الطبع ولا رقم الطبعة.
3 المصدر السابق، ص: 27.

التي تجعلها تنحصر في تمييزها عن بقية قصائد الشاعر، ثم أخذناها في وظيفتها كعنوان جامع لمعاني أبياتها، فإن (نظم السلوك) تبدو في وضوح ((على أنها ليست إلا ترجمةً لحياة الشاعر الروحية كتبها عن نفسه بنفسه، وقص فيها ما تعاقبت عليه من أطوار الحب وما عاناه من ألوان الرياضات والمجاهدات وما خضع له من ضروب المحن والآلام))[1]، فهي إذن صورة مثلى استطاعت أن تجسّد الإبداع على حقيقته حينما يتبدى في قالبٍ رافل بكل عناصر الشعر كالفكرة المنطلقة والخيال الواسع والعاطفة القوية والصورة العميقة والزخارف المتنوعة والوزن المضبوط والرمز الموحي بما كان في سلوكه من مجاهدات، حتى غدت (نظم السلوك) أفضل نص يمثل التجربة الجامعة بين التصوف والشعر حينما تجاوز **ابن الفارض** فيها ((مجرد الإخبار باللغة ليضحى الخطاب لديه أسرا يلفه حول عنق المريدين والمبتدئين في سلم التصوف... ويجعل العالم كما تبتغيه الكلمات أي يجعله كما يحلم به هو فيؤسس بذلك فضاء صوفيا يقوم بديلا عن مثله الوضعي الاجتماعي الذي يحيى (كذا) فيه هو))[2]، ويتأسس الفضاء الصوفي المميز لهذه القصيدة – من بين ما يتأسس – على السمو المرتقي الموحي بمختلف ((أحوال المحب وأشواقه وأذواقه ومقاماته...، بالرموز والإشارات والمعاني الصوفية الماورائية))[3]، ويظهر من خلال ما يُجمِع عليه النقاد عموما وقرّاء المتصوفة خصوصا حول (التائية الكبرى) أنها نص تَصْعُبُ مقاربته من ناحيتين؛ أما الأولى:

1 محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض والحب الإلهي، ص: 93.
2 محمد بن عياد: مضارب التأويل، التسفير الفني، صفاقس (دط)، 2003، ص: 210.
3 أحمد الطويلي: حديقة الرياحين، ص: 87.

فتكمن في صعوبة الإحاطة بكل الآراء النقدية التي قيلت حوله حتى على الدارسين المتخصصين أنفسهم، وأما الثانية: فهي صعوبة الوصول إلى ما ورد في أبياتها من المعاني، وقد عبّر عن ذلك بعض النقاد المتخصصين في هذا الدرس حين يقول إنه ((من الصعب جدا تحديدُ الوحدات الكبرى والوحدات الصغرى في أغلب قصائده ولا سيما (التائية الكبرى)...))[1]، وهي صعوبة إجرائية أوّلية تتعلق بالتصنيف، تتضاف إليها صعوبة أخرى نهائية تتعلق بالوصول إلى المعنى لأن عتبات الرمز في هذا النص تزيد في معضلة عدم الفهم وقد عبر عنه الأستاذ **محمد مصطفى حلمي** حين خلص إلى نتيجة غير محمودة بعد قراءتها معبرا عنها بقوله: ((و من هنا كان وقوفنا من بعض أبيات تائية **ابن الفارض** حيارى لا ندري أي معنى تقصد إليه، ولا أي سر تنطوي عليه))[2]، ويُبَيِّنُ هذا الموقفُ ما يتميز به الرمز من إيغال في الذاتية، بحيث يتم حجب الدلالة المقصودة من قبل الشاعر وفق معطيات شهوده التي يتشكل فيها الرمز، بالإضافة إلى ما يتميز به هذا النص من شمول واتساع ((الأمر الذي يكشف عن احتواء نص التائية لمعظم تجربة **ابن الفارض** الصوفية باعتبارها الأصل، وباقي قصائد الديوان المسودات الأولية للأصل))[3] فإذا أضفنا الغموض إلى الاتساع أدركنا سبب ما يراه كثير من أهل النظر من صور الشبه والمطابقة بين (التائية الكبرى) وكتاب (الفتوحات المكية) للشيخ **محيي الدين بن العربي**، ومن ذلك ما حكاه **المقري** ((في

1 عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي: ابن الفارض أنموذجا، ص: 186.
2 محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض والحب الإلهي، ص: 64.
3 المرجع السابق، ص: 221.

ترجمة سيدي عمر **بن الفارض** – أفاض الله علينا من أنواره – أن الشيخ **محيي الدين بن العربي** بعث إلى سيدي **عُمَرَ** يستأذنه في شرح التائية فقال: كتابك المسمى بالفتوحات شرح لها))[1]، ويوازي هذا الرأي ولكن مع كتاب (فصوص الحكم) حين انتهى بعضهم ((إلى أن التائية لا تختلف عن الفصوص إلا في أن الأولى شعر والثانية نثر))[2]، والراجح أن ما رواه **المقري** ليس صحيحا من الناحية التاريخية حيث أن **ابن العربي** كان قد فرغ من تأليف كتابه (الفتوحات) سنة 636هـ، أي بعد وفاة **ابن الفارض** بأربع سنوات مما يؤكد عدم اطلاعه عليه[3]، كما أن ابن الفارض لم يَلْتَقِ في حياته بابن العربي[4]، أما من ناحية المضامين فإن المستشرق الإنجليزي **نيكلسون** يرى ((أن **ابن الفارض** لم يكن في التائية الكبرى متأثرا **بابن عربي**))[5]، وربما تكون تلك الآراء التي طابقت بين فكر **ابن العربي** والتائية الكبرى **لابن الفارض** بسبب ما يشترك بينهما من اتساع وشمول لمختلف المعارف اللدنية التي يزخر بها الفكر الصوفي.

لكن على الرغم من ذلك الشمول والاتساع الذي اتسمت بهما (التائية الكبرى) فإن الشيخ **المقري** الجد اعتبرها غير تامة، وكتب عليها عددا من الأبيات مَهّد لها بقوله: ((هذه (لمحة العارض) لتكملة ألفية **ابن الفارض** سلبَ الدهرُ من فرائدها مائةً وسبعةً وسبعين فاستعنتُ على رَدّها بحول الله:

---

1 المقري (أحمد بن المقري التلمساني): نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر،بيروت، (د ط)، 1988، ج2، ص: 166.
2 محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض والحب الإلهي، ص: 26.
3 ينظر: المرجع نفسه، ص: 238.
4 هذا الرأ ي أخبرنا به الأستاذ: عبد الباقي مفتاح، المتخصص في فكر الشيخ الأكبر محيي الدين بن العربي في مقابلة لنا معه في بيته بمدينة قمار بوادي سوف بتاريخ: 2019/02/13.
5 محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض والحب الإلهي، ص: 302.

رفضتُ السِّوَى وهو الطَّهَارَةُ عِنْدَمَا تلفَّعْتُ في مِرْطِ الهَوَى وهو زينتي

وجئتُ الحِمَى وهو المُصَلَّى مُيَمِّمًا بِوِجْهَةِ قَلْبِي وَجْهَهَا وهو قِبْلتي

وقُمْتُ ومَا استفتحَتُ إلا بذِكْرِها وأَحْرَمْتُ إِحْرَامًا لِغَيْرِ تَحِلّةِ))[1]

وتشمل هذه التكملة خمسةَ فصول هي: فصل الإقبال ومنه الأبيات السابقة، والاتصال والإدلال والاحتفال والاعتقال،... وهذا الخبر يحمل غرابتين؛ الأولى: أن عدد أبيات التكملة الذي ذكره **المقري** في التوطئة وهو (سبعة وسبعون ومائة) غير موافق لعدد الأبيات التي نص عليها بعد ذلك وهو (خمسة وخمسون ومائة)، وأما الغرابة الثانية فهي قوله في التوطئة إن هذه الأبيات هي تكملة الألفية بما يعني العدد ألف، غير أنه إذا جمعنا أبيات تكملة **المقري** سواء أكان سبعة وسبعين ومائة، أم خمسة وخمسين ومائة إلى أبيات التائية الكبرى وعددها واحد وستون وسبعمائة فإنها لا تصل إلى ألف بيت! وعليه فإن المقاربة العددية لا تستقيم البتة حسبما وصفه الشيخ **المقري** في التقديم وما ثبت في (تكملته) من الأبيات مع عدد أبيات (نظم السلوك)، ولا يمكن – والحال هذه – إلا أن توضع أبيات **المقري** في إطار المعارضة أو المحاكاة لما ورد في هذه القصيدة من المعاني تأثرا منه بها وإعجابا.

وحاصل الأمر فإن قصيدة (التائية الكبرى) بطول حجمها وإحاطة معانيها وتنوع صورها وإيحاء رموزها هي قصيدة كلية جامعة لكل ما عاينه الشاعر في شهوده من

1 المقري: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ج 5، ص، 328.

الأحوال والمقامات، وهي بحق النص الشعري الصوفي الذي بلغ المثالية في الإبداع الرمزي، لكن يبقى أن نعرف إلى أية درجة من الإبداع يمكن أن ترتقيَ إليه قراءاتُهُ؟

أما الشروح التي تناولت توضيح ما ورد في ديوان **ابن الفارض** من معان فهي كثيرة ذكر منها كارل **بروكلمان**:

- المدد الفائض: **لنور الدين بن يونس بن الفارض** (ابن أخي الشاعر).
- الزهور السنية في القصد الفارضية: لمحمد بن تقي الدين **الزهري** (ت1076هـ).
- شرح حسن **البوريني** (1024هـ).
- شرح عبد الغني **النابلسي** (1143هـ).[1]

وإلى جانب ذلك توجد شروح جزئية لبعض قصائد الديوان منها:

- منتهى الدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك: في شرح التائية الكبرى، لسعد الدين **الفرغاني** (ت700هـ).

-كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر: في شرح التائية الكبرى، لعبد الرزاق **القاشاني** (المتوفى بعد 730هـ).

- شرح التائية الكبرى: لداود بن محمود **القيصري** (ت751هـ).

1 للاطلاع على المكتبات التي تحتوي على مختلف هذه الشروح المخطوطة والمطبوعة بالعربية والفارسية والتركية ينظر: كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة: رمضان عبد التواب، ج 5، ص: 69 ...77.

– شرح المدد الفائض والكشف العارض: لعلوان بن عطية **الحموي** (ت936هـ).

أما الشروح التي استطعنا الحصول عليها فهي:

1 **جلاء الغامض في شرح ديوان ابن الفارض: لأمين الخوري**[1](ت1916م)، وهو مطبوع في جزء واحد يقع في 243 صفحة من الحجم المتوسط، يشتمل الجزءُ العلويُّ من صفحاته على متون الأبيات المقصودة بالشرح وهي مكتوبة بخط واضح ومشكولة شكلا تاما يتراوح عددها ما بين الأربعة والأربعة عشر بيتا في الصفحة الواحدة، وأما الجزءُ السفلي فيتضمن الشرح بالتهميش لكل بيت على حدة، يبدأ بالإعراب المختصر لبعض الكلمات ثم يعرض لبيان معاني بعض المفردات ثم المعنى العام للبيت في حوالي سطر أو سطرين، وفي بعض الأحيان يقتصر على عرض الإعراب الموجز لبعض الكلمات أو يكتفي ببيان الشرح المعجمي الموجز لبعض المفردات، وقد اخترنا منه هذا الأنموذج في شرح البيت الأول من التائية الكبرى حيث يقول: ((الحُمَيّا الخمر، والراحة هنا بمعنى الكف، ومقلة عين والمحيا الوجه، وجَلَّتْ تنزَّهتْ وترفّعتْ))[2]، ومن الغريب جدا أن يذكر الشيخ **أمين الخوري** في مقدمة شرح التائية الكبرى قوله: ((لم نتوخ شرح هذه القصيدة كغيرها من قصائد الديوان إلا حيثما لم يتصد لها أحد قبلنا من الشراح ولم يكن قصدنا... إلا التنبيه بأن هذا هو السبب الوحيد

1 طبعته مكتبة الآداب ببيروت، ط 4، 1904. ورمزه في المكتبة الوطنية بتونس: 204030 – 8 – A.
2 أمين الخوري: جلاء الغامض في شرح ديوان ابن الفارض، ص: 46.

فاكتفينا بأن نبيّن ألفاظها الغريبة))[1]، فكيف يقول ذلك وقد نالت التائية الكبرى من الشروح حظا لم تنله القصائد الأخرى، ومن ذلك شرح الفرغاني الذي يعد من أقرب الشارحين في الزمن إلى ابن الفارض! ولذلك لا نكاد نجد في شرح **الخوري** للتائية الكبرى على الخصوص أثرا للإعراب...، ومن نماذج شرحه للقصائد الأخرى مع الإعراب قوله في بيان البيت:

سَائِقُ الأَظْعَانِ يَطْوِي البِيدَ طَيْ مُنْعِمًا عَرِّجْ عَلَى كُثْبَانِ طَيْ[2]

((الإعراب: سائق منادى محذوف الأداة وجملة يطوي في محل نصب حال من (سائق) ومنعما حال مقدم من ضمير (عرّج) و(على) متعلقة بِعَرِّجْ، و(طَيْ) مفعول مطلق (ليطوي) والوقوف عليه بالسكون على لغة ربيعة، و(الأظعان) جمع ظعينة وهي الهودج و(يَطْوِي) يقطع و(البيد) الفلوات و(طي) مصدر طوى و(المنعم) اسم فاعل من أنعم عليه إذا تفضل، و(عرّجْ) مِلْ، و(الكثبان) جمع كثيب وهو تل من الرمل وطي اسم لأبي قبيلة، (المعنى) يا سائق الأظعان يطوي الفلوات طيا أنْعِم عليّ وعرّج على تلك الكثبان التي تنزلها هذه القبيلة))[3]، ومن الواضح أن الإعراب قد أخذ الحظ الأوفر من الشرح، والشرح في مجمله يكتفي ببيان المعاني المعجمية والوظائف النحوية لا يتجاوزهما، لذلك استبعدناه من دراستنا إذ لم نجد فيه ما يعنينا من التعرض لتأويل الرموز الصوفية الواردة في أبيات الديوان.

1 المرجع السابق، ص: 46.
2 ابن الفارض: الديوان، ص: 45.
3 المرجع السابق، ص: 07.

2 **المدد الفائض والكشف العارض:** وقد وجدنا هذه النسخة في المكتبة الوطنية بتونس[1] وليس فيها اسم مؤلفها ويبدو أنه **نور الدين بن يونس بن الفارض** (ابنُ أخي الشاعر)، وذلك من خلال مختلف عناوين الشروح التي عرضها كارل **بروكلمان**[2]، وهي منشورة في طبعة حجرية أشرف عليها محمد أبو الذهب **الكتبي** سنة 1311 هـ، تتضمن المقدمةَ المثبتةَ في أول الديوان، ثم أبيات القصائد في المتن بدءا من قصيدة (سائق الأظعان) ثم (صد حمى ظمئي) ثم (نعم بالصبا)... إلى قصيدة (أبَرْقٌ بَدَا من جانب الغور)...، وهذا الشرح كله يقع في 56 صفحة، ولقد أحسن القائم على طبعه حين وصفه بأنه (مختصر لطيف) من غير أن يذكر اسم دار النشر أو مكانها أو زمان نشرها، وليس أدل على شدة اختصار هذا الشرح ما ورد من تعليق على الأبيات الثلاثة الأولى حسب الأعداد التي تشير إلى ترتيبها من قصيدة (سائق الأظعان) حيث يقول: ((1 **السائق** منادى محذوف الأداة والأظعان جمع ظعينة والبيد الفلوات وعرّج مِلْ والكثيب تل الرمل وطَيْ اسم قبيلة، 2 **ذات الشيح** موضع من ديار بني يربوع وعُرَيْب تصغير عُرْب والجزع منعطف الوادي اهـ، 3 **تلطّف** أي ترفَّقْ واجْرِ ذكري أي اطرَحْ اهـ))[3]، والملاحظ أن هذا الشرح أيضا يقتصر على التعريف المعجمي للكلمة أو ذكر اسم موقع المكان أو بعض الإشارات النحوية المختصرة، لذلك استبعدناه من دراستنا لأنه خلو – كسابقه – من تأويل الرموز الصوفية.

---

1 رمزها: A – 8 – 222422.
2 ينظر: كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة: رمضان عبد التواب، ج 5، ص: 69.
3 نور الدين بن يونس بن الفارض: المدد الفائض والكشف العارض، ص: 04.

3 **شرح ديوان ابن الفارض:** جمعه **رشيد بن غالب** (1306هـ) وضبطه وصححه محمد عبد الكريم **النمري** وأخرجه في كتاب واحد بجزأين[1]، ويحتوي على شرحين وافيين:

الأول: **البحر الفائض في شرح ديوان ابن الفارض،** لحسن **البوريني** (1024هـ).

والثاني: **كشف السر الغامض في شرح ديوان ابن الفارض،** لعبد الغني **النابلسي** (1143هـ)[2]، وعلى الرغم من أن هذين الشرحين مطبوعان في كتاب واحد تحت عنوان (شرح ديوان ابن الفارض) إلا أننا سنحيل إليهما في الهامش بنسبة كل قول في الشرح إلى صاحبه بعنوان الشرح الجامع الذي اختاره رشيد ابن غالب.

وهذان الشرحان –على أهميتهما –لا يحتويان على شرح التائية الكبرى، لذلك كان لزاما علينا التعرض لشروح أخرى تختص بالتائية الكبرى، لأنها القصيدة الجامعة لمسيرة الشاعر الروحية والمتضمنة لكثير من الرموز المشيرة إلى مختلف الأحوال والمقامات التي استطاع ابن الفارض التحقق بها.

وإنما لم يَحتوِ شرحُ **البوريني** و**النابلسي** على بيان ما في التائية الكبرى من إشارات ورموز لأن الشيخ حَسَنًا **البوريني** اعتذر عن شرحها قائلا: ((وقد استوفيت شرح

1 طبعته دار الكتب العلمية ببيروت، 2007، ط 2.
2 اقتصر كارل بروكلمان على ذكر المكتبات التي تحتوي على شرح النابلسي مخطوطا، ولم يذكر أنه مطبوع إلا مع شرح البوريني، ينظر كتابه: تاريخ الأدب العربي، ترجمة: رمضان عبد التواب، ج 5، ص: 69 - 70.

كلامه واستوعبت بيان نظامه ما عدا التائية الكبرى، فإني أوضحت في عدم شرحها عذرا لكونها في بيان الدقائق الصوفية، وفي إيضاح الرقائق المعنوية ولست مكتفيا بالمقال من دون مساعدة الحال، لأني لا أحب أن أظهر من الأمر غير ما بطن لأن ذلك قبيح ولا تليق القباحة بالحسن))[1]، وقوله (من دون مساعدة الحال) يدل على أنه يعتذر بسبب عدم الانتماء إلى هذا المشرب الذي يمَكِّنُهُ من الفهم بحكم المشاركة...، لذلك كانت حاجتنا ملحة إلى توسيع النظر في شروح أخرى تناولت التائية الكبرى وهي:

4 **منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك:** لسعد الدين بنمحمد **الفرغاني** (700هـ)[2].

5 **كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر:** لعبد الرزاق **القاشاني** (ت بعد 730هـ)[3].

6 **شرح تائيةابن الفارض الكبرى:** لداود بن محمودبن محمد **القيصري** (751هـ)[4]، ويشير **القيصري** إلى أنه اطلع على شرحَيْ **القاشاني** و**الفرغاني**، ولكنه يقيّد **الفرغاني** بوصفه (الشارح الأول)[5].

1 حسن البوريني: شرح ديوان ابن الفارض، ج 1، ص: 33.
2 ضبطه وصححه: عاصم إبراهيم الكيالي، وطبعته دار الكتب العلمية ببيروت، ط 1، 2007.
3 حققه: أحمد فريد المزيدي، وطبعته دار الكتب العلمية ببيروت، ط 1، 2005.
4 طبعته دار الكتب العلمية ببيروت، ط 1، 2004.
5 ينظر: داود بن محمود القيصري: شرح تائية ابن الفارض الكبرى، ص: 54 - 85 - 114 - 146.

7 **ديوان ابن الفارض: تحقيق ودراسة** للأستاذ **عبد الخالق محمود** الذي تضمن كثيرا من الشروح، وبصفة خاصة في الهوامش المستفيضة في شرح معاني الرموز الواردة في أبيات التائية الكبرى التي ترقى بحق إلى مستوى الدراسة كما هو مثبت في العنوان، وقد نص صاحبها في تقديم قصيدة التائية الكبرى على أنه اعتمد في بيان رموزها على شروح كل من **النابلسي** و**الفرغاني** و**القاشاني**[1]، ولهذا فإننا سنشير في الهوامش إلى مضمون الشرح المثبت في حاشية الديوان بنسبته إلى صاحبه وهو الأستاذ **عبد الخالق محمود**، وسنشير إلى ما ورد في المتن من الأبيات إلى الشيخ **ابن الفارض**.

8 **شرح ديوان ابن الفارض** للأستاذ مهدي محمد **ناصر الدين**[2].

وقد اطّلَعْنَا إلى جانب ذلك على **مخطوطة** لشرح ديوان **ابن الفارض** الذي كتبه الشيخ عبد الغني **النابلسي** تحت عنوان : (كشف السر الغامض في شرح ديوان ابن الفارض)[3]، وتحقيقها يحتاج إلى عمل مستقل.

1 ينظر: عبد الخالق محمود: ديوان ابن الفارض، تحقيق ودراسة، ص: 82.
2 طبعته دار الكتب العلمية ببيروت، ط 2، 2005، وقد اعتمد الأستاذ: منصف شعرانة على هذا الشرح بالإضافة إلى شروح محقق الديوان والنابلسي والبوريني. ينظر منصف شعرانة:ظاهرة الحب في الفكر العربي الإسلامي، ص: 189.
3 هذه المخطوطة موجودة بالمكتبة الوطنية بتونس، رمزها: MSS–13292– A، تحتوي على: 499 ورقة من الحجم الكبير (20/32سم) وكل ورقة تحتوي على 35 سطرا، ويمتد شرح التائية الكبرى فيها من الورقة: 93 إلى 285.

وبعدُ فإنّ كثرة الشروح التي تناولت شعرَ**ابن الفارض** لا تدل مطلقا على تحقق وصول أصحابها إلى حقيقة المعاني المتضمنة فيه، ونرى ذلك بوضوح في المستويين النظري والتطبيقي:

ففيما يتعلق بالمستوى النظري فإننا نعتبر الموقف الاعتذاري من عدم شرح التائية الكبرى **لابن الفارض** الذي أبداه الشيخ حسن **البوريني** مؤشرا على تعالي مستوى الترميز عند الشاعر، ويشير بعضهم إلى هذه الظاهرة على أنها خاصية تميز **ابن الفارض** عن غيره من أعلام مسيرة الإبداع الشعري الصوفي حين يميز بين أسلوبَيْ التجريد عند **الحلاج** والترميز عند **ابن الفارض** في تعبيرهما عن المواجيد[1]، وكأنّ الرمزية الصوفية ألصق وأدخل في شعر **ابن الفارض** منها في شعر غيره من شعراء المتصوفة حتى أصبحت علامة مميزة له، وإنْ كان الشيخ **البوريني** قد سعى إلى شرح الرموز الواردة في غير التائية الكبرى فإن توقفه عن شرحها قد برر له بما يفيد شعوره بقصور أدواته التأويلية دون بلوغ ما في هذه القصيدة من رموز خاصة جعلت كثيرا من الدارسين يعتبرونها – من دون غيرها – سجلا عن تجربة الترقي الصوفي عبر مختلف الأحوال والمقامات التي نالها **ابن الفارض** وقَطَعَهَا فهي: ((ترجمة عن حياته الروحية كتبها بنفسه عن نفسه ووصف فيها سلوكه في طريق الحب الإلهي، وما كابده من الأحوال، وما عاناه من الأهوال وطمح إليه من الآمال وما تقلب فيه من الأطوار التي

1 ينظر: عبد الكريم اليافي: التعبير الصوفي ومشكلته، منشورات جامعة دمشق،(د ط)، 2000، ص: 64.

ظل يترقى من أحدها إلى الذي يليه حتى وصل في النهاية إلى أرقاها وأنقاها))[1]، وكان لا بد لهذا الوصول من أن ينعكس في التائية الكبرى بما يحمل شخصية الواصل إلى ما يسمى بالفعل الإنجازي أو القوة الإنجازية الظاهرة في قوله:

فَجَاهِدْ تُشَاهِدْ فيكَ مِنْكَ وَرَاءَ مَا وَصَفْتُ سُكونًا عَنْ وُجُودِ سَكِينَةِ

فلا تكُ مَفْتُونًا بِحِسِّكَ مُعْجَبًا بِنَفْسِكَ مَوْقُوفًا عَلَى لَبْس غِرّة

وفارِقْ ضَلالَ الفَرْقِ فالجَمْعُ مُنْتِجٌ هُدى فِرقةٍ بالاتِّحادِ تَحَدَّتِ [2]

فمن خلال هذا التواتر الطلبي بين الأمر والنهي في مستوى الخطاب الإبداعي، ومن خلال الصورة السلوكية التي يراها الناس في الشاعر حين يقابلونه في مصر ويحاولون تقبيل يديه فلا يُمَكّن أحدا من ذلك...، يمكن أن ندرك ما يمْكن أن نسميه بروافد التعالي الرمزي الذي يحول دون مقاربة كثير من محاولات فك تلك الرموز.

وفي المستوى التطبيقي نجد محاولة الشيخ **الحافظ بن حجر العسقلاني** (852هـ) حين ((كتب شرحا لبعض أبيات التائية وقدمه إلى الشيخ **مَدْيَن** ليكتب له عليه إجازة، فكتب له: سارتْ مُشَرّقَةً وسِرْتَ مُغَرّبًا شتّانَ بَيْنَ مُشَرّقٍ ومُغَرّبِ))[3].

وهي صورة واضحة لهذا التعثر الظاهر حتى عند أهل التخصص في فك رموزها وفهم معانيها فكيف عند غيرهم؟

1 محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض والحب الإلهي، ص: 181.
2 ابن الفارض: الديوان، ص: 113.
3 المرجع السابق، ص: 96 – 97.

ومن جانب آخر فإن المعترضات الفنية الحائلة دون الوصول إلى معاني الرمز الصوفي كثيرة ومتنوعة، منها ما يتعلق بمستوى الرمز من حيث هو معطى فني عام إذا لم يكن يتوفر على قصْدية مخصوصة من مؤلفه فإنه كما يرى **(دو سوسور)** يؤدي لا محالة إلى قراءات خاطئة[1]، لكن يبدو أن الخضوع لمثل هذه العقبات يؤدي بالضرورة إلى أسوأ ما يمكن أن يتصور من نتائج تضييع ثمرات هذا المسلك الطويل الجامع بين القارئ والنص، أعني بذلك معظلة الوصول إلى نقطة الانسداد، وتعثر السير في سبيل تحقيق غاية الظفر بالمعنى من خلال النص، ولو تطلب الأمر التضحية بالوصول إلى قصدية المؤلف، ضمن غايات التفكيك التي هي العثور على توترات أو تناقضات أو فجوات داخلية في النص، تلك الغايات التي لم تكن تقصد البحث عن أي قصد[2]، وهذا التوجه هو الذي ساعد في النقد المعاصر على التمكين من فكرة موت المؤلف ليفسح المجال أمام هذا الحوار الجدلي المقتصر على ثنائية النص والقارئ.

وبالتالي فإنه يمكن النظر إلى مختلف الحالات التي فشلت فيها قراءات الرمز الصوفي ليس من جهة انتصار المؤلف ضمن هذا الإنجاز المتعالي، بقدر ما هو قصور وضعف وانهزام من جانب القارئ في محاولته للولوج إلى عالم تأويل الرمز الصوفي في طبيعته الشعرية ذات الأسلوب المزدوج الذي يطمح إلى الوصول إلى

1 ينظر: تودوروف (تزفيتان): نظريات في الرمز، ترجمة: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 1، 2012، ص: 462.

2 ينظر: يحيى رمضان، (مقال): قراءة النص بين موت الملف ومقصدية المتكلم،(ضمن مصنف): النص بين القراءة والتأويل، إشراف: يحيى رمضان وإدريس مقبول، ص: 20.

طبقات متعددة من القراء منهم ((الطبقة العامة الذين يقنعون بظاهر الألفاظ، والخاصة الذين يتلمسون الإشارة ويستخرجون اللباب الذي يحتاج إلى نفاذ البصيرة وانقداح الفهم، أو أنهم طبعوا كلامهم بهذا الطابع لِمَا ألَمَّ بهم من نوازل ومحن عندما كانوا يصرحون بأذواقهم ومواجيدهم، أو أنهم رمزوا كلامهم غَيْرَةً منهم على الأسرار الإلهية أن تذاع وتفشى بين المحجوبين))[1]، لذلك فإنه إذا أمكننا الحديث عن قصدٍ لدى الشاعر الصوفي فهو حجب الدلالة، ولكنه حجب مُنْتَجٌ بوسائط فنية رمزية لا يمكن أن تَخرُجَ عن إطار نظرية المعرفة في مختلف مستوياتها ومدركاتها.

والمبدع الصوفي – شأنه في كل عصر – موسوعي المعرفة باللغة وعلومها والفقه والحديث والتفسير والحساب والفلك والألغاز والتشريح...، وهي عتبات لا بد أن يرتقيها المنبرون للولوج إلى عالمه، ومن هذا الاعتبار يمكن وصف الانخراط في محاولة تفكيك رموز الشعر الصوفي عموما وشعر **ابن الفارض** خصوصا بأنه نوع من الترقي المعرفي المتناوب بين الإدراك والتصور، لأن كل مدرَك يُحصّله القارئُ في هذا الطريق ((يكون مصحوبا بملابسات وقيم تَدرُجُ ذلك المدرَكَ في البنية التصورية للإنسان فينضاف إلى جهازه المعرفي الذي يتحول باستمرار إلى جهاز تأويلي، فكل معرفة هي بالضرورة وبالصيرورة تأويل))[2]، على أنه في ظل هذا الأخذ والرد التأويلي ضمن نظرية المعرفة يُطرَح مشكل الاختلاف والتباعد بين زمن التأويل وزمن الإبداع، لذلك

1 عاطف جودة نصر: شعر بن الفارض: دراسة في فن الشعر الصوفي، دار الأندلس، بيروت، ط 1، 1982، ص: 143.
2 محمد المصطفى عزام: المصطلح الصوفي بين التجربة والتأويل، نداكوم للصحافة والطباعة، الرباط، ط 1، 2000، ص: 67.

فإن أي ((تأويل إنما يقصد أن يتغلب على التباعد... الذي يفصل بين العصر الثقافي الذي تم والذي ينتمي إليه النص، وبين المؤول نفسه، فإذا تجاوز المفسر هذا البعد وأصبح معاصرا للنص فإنه يستطيع أن يمتلك المعنى))[1]، مع ضرورة التحفظ على أن المعنى المنتَج من التأويل يمكن أن يتجاوز حدود ما يقرره المبدع لأن امتلاك المعنى يخضع – من بين ما يخضع – إلى الاعتبارات الشخصية للمؤول، إضافة إلى الاعتبار العام في نظرية المعرفة حسبما يراه **(غادامير)** في أن ((كل تأويل هو محاولة إعادة الحوار بين المؤول والنص))[2] ضمن صيرورة مستمرة تمنح للرمز قيمته الراهنة وتتيح له فرصة أن يقول كلمته في كل عصر، لكن ذلك مرهون بقوة التأويلات التي ستظل إلى جانب النص ((توازيه دلاليا وتسير في ركابه لأنها أقرب إليه من غيرها محكومة بضوابط قابلة للقياس، للتفكيك والتركيب لاكتشاف آلياتها وطرائق عملها))[3]، وهي الضوابط التي حاولنا أن نقارب بها مختلف النصوص التأويلية التي تناولت الرموز الواردة في مختلف قصائد **ابن الفارض** باعتبارها محاولاتٍ شجاعةً لأنها نجحت في الوصول إلى هدفها من حيث لم تنجح غيرُها، ومن جهة ما تحتويه من آليات قابلة للتصنيف والقياس وبالتالي للتفكيك لأجل الوصول إلى ملامح عامة تساعد في تأسيس نظرية شاملة تحاول تحديد الخطوات العامة الموجِّهة لتأويل الرمز الشعري عند المتصوفة، وعلى الأسس التي ينبني عليها هذا النوع من التأويل، ثم بيان ما يساهم به

1 بول ريكور: صراع التأويلات: دراسة هرمنيوطيقية، ترجمة: منذر عياشي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1،2005،ص: 45.
2 بومدين بوزيد: الفهم والنص، ص: 35 .
3 محمد بازي: التأويلية العربية: نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2010، ص:138.

التأويل الصوفي في دعم نظرية التأويل والقراءة عموما عند العرب وغيرهم بحكم ما تتسم به المعرفة الصوفية من إطلاق يُمَكّنها من مواكبة الفكر الشمولي دائم الانشغال بقضايا الإنسان والوجود والمصير.

ويبدو أنه من الضرورات التي تتيح للإنسان أن يأخذ بالتأويل إرجاع المعنى إلى أصله بغاية الوصول إلى حقيقته، ونرى أن هذا الإرجاع يُمثّل في نماذج التأويل التي استطعنا الوصول إليها الآلية المبدئية التي يحسن أن ننطلق منها في عرض تلك الأصناف التأويلية، ونعني بمفهوم الإرجاع العودة بمفردة الرمز إلى أصل دلالتها الأولى المستفادة من معنى جذرها اللغوي، وهو ما سنحاول مقاربته بما يمكن أن نصطلح عليه بالتأويل الاشتقاقي.

الفصل الأول :

التأويل الاشتقاقي

يعتبر الاشتقاق واسطة أسلوبية قوية عند القارئ الصوفي تساعده على إنتاج المعنى التأويلي، ولا يعني ذلك أن المتصوفة هم الذين ابتكروا هذه الواسطة أو أن الاشتغال بها مقتصر عليهم بقدر ما يعني احتفاءهم بها وتمكنهم فيها، ذلك أن العمل المعجمي عند العرب يقوم على هذه الآلية – وغيرها – في تطلبهم لمعاني بعض الكلمات، أو بعبارة أخرى فإن الوصول إلى التأويل من هذه الزاوية الاشتقاقية يأخذ تقريبا المسار نفسه الذي يسلكه العمل المعجمي في منهجه العام.

أما الرابط الإجرائي المشترك بين (الاشتقاق) و(التأويل) فيظهر ضمن ما ورد في اللسان من مادة (أ و ل) في قولهم: ((الأَيَّلُ والأُيَّلُ مِنَ الوَحْشِ وقيلَ هُوَ الوَعِل قال الفارِسِي سُمِّيَ بذلك لمآلِهِ إلى الجَبَلِ يَتَحَصَّنُ فيه))[1]، والملاحظ أن وظيفة البيان المعجمي في هذا المثال يُمْكن أن تتوقف عند الإخبار بالمرادف (الوعل)، لكن التجاوز إلى بيان السبب الأصلي الأول للتسمية (مآله إلى الجبل) هو الذي يعطي مفهوم (التأويل) بمعناه اللغوي الاشتقاقي الذي يدل على إرجاع المعنى إلى ما كان عليه في الأول، ومما ورد في اللسان أيضا عن (التهذيب) قوله : ((وأما التَّأْويلُ فهو تَفْعِيلٌ من أَوَّلَ يُؤَوِّلُ تَأْويلًا، وثُلاثِيُّهُ آلَ يَؤُولُ أَيْ رَجَعَ وعَادَ))[2]، وهو الأمر الذي يؤكد على أن التأويل – في هذا التخريج – بعيد عن إجراءات التوسع في الدلالة وإطلاقها وتعددها.

1 ابن منظور، لسان العرب المحيط، مادة (أ ول)، ج 1، ص: 171.
2 المرجع نفسه، مادة (أ ول)، ج 1، ص: 172.

ومن المفيد أن نعرض هذا الأنموذج عن التأويل الاشتقاقي الوارد في الحديث النبوي الشريف الذي رواه ابن عباس (رضي الله عنهما) فيما أخبر به عن النبي (صلى الله عليه وسلم) حين قال: ((تَنَفَّلَ رسولُ الله (صلى الله عليه وسلم) سيفَه ذا الفقار يَوْمَ بدْرٍ، وهو الذي رأى فيه الرؤيا يوم أُحُدٍ فقال: (رأيتُ في سيفي ذي الفقار فَلاًّ، فأوَّلْتُهُ فَلاًّ يكونُ فِيكُمْ، ورأيتُ أني مُرْدِفٌ كبْشًا، فأوَّلْته كبشَ الكتيبة، ورأيت أني في دِرْع حصينة، فأوّلتها المدينة، ورأيْتُ بَقَرًا تُذْبحُ، فَبَقْرٌ[1] واللهِ خيرٌ، فَبَقْرٌ واللهِ خَيْرٌ) فكان الذي قال رسول الله صلى الله عليه وسلم))[2]، وإن كان هذا الحديث الشريف يقصد تأويل الرؤيا لا النص، فإنه مصدرٌ واضحُ الدلالة على استبيان المعنى الخفي من طريق التقارب الاشتقاقي بواسطة الربط بين مصدر الكلمة الرامزة وما تشير إليه في تأويلها، والشاهد في هذا الأثر يكمن في التأويل الأخير للرمز (بَقَر) بدلالته على (بَقْر).

1-في أسماء الأعلام (الأماكن والمحبوبات):

أما في موضوعنا فقد وجدنا في مختلف التوجيهات التأويلية التي تضمنتها شروح ديوان ابن الفارض نماذجَ كثيرةً تجعل من الاشتقاق موردا قويا لإنتاج التأويل نفتتحها بهذا التوجيه الطريف الذي وظّف به المؤول الأصلَ الاشتقاقي لبنية **اسم العلم** الدال على المكان (ذو سَلَم) في قول الشاعر:

1 بَقْر: ((مِنْ بَقَرَ بَطْنَهُ: إذا شقه وفتحه)) الفائق في غريب الحديث، جار الله محمود بن عمر الزمخشري، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم، نشر عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ط 2، 1971، ج 1، ص: 123.
2 أخرجه الإمام أحمد في مسنده عن ابن عباس (رضي الله عنهما).

هَلْ نَارُ لَيْلَى بَدَتْ لَيْلًا **بِذي سَلَمِ** أَمْ بَارِقٌ لاحَ بِالزَّوْرَاءِ فَالعَلَمِ[1]

ويقول الشيخ عبد الغني **النابلسي** في تأويله: ((و قوله **بذي سلم**: كناية عن القلب **السالم السليم** الذي ينفع صاحبَه إذا أتى الله به))[2]، وإذا كان الاعتماد قويا عند مختلف المؤولين على استخراج المفهوم بردّه إلى معناه الأول في جذره الاشتقاقي فهل يمكن أن يتوحد التأويل لرموز متعددة بصيغ صرفية ومعنوية مختلفة؟

ولمعرفة ذلك يجدر بنا أن نقرّب تلك الصيغ المختلفة ذات الجذر الواحد من بعضها، ومن الجذر الاشتقاقي السابق نفسه يقول **ابن الفارض** في اسم العلم الدال على المرأة **(سلمى)**:

أَبَرْقٌ بَدَا مِنْ جَانِبِ الغَوْرِ لامِعُ أَمِ ارْتَفَعَتْ عَنْ وَجْهِ **سَلْمَى** البَرَاقِعُ[3]

ويقول الشيخ **النابلسي**: ((و كنى **بسلمى لسلامتها** عن مشابهة كل شيء))[4]، ويلاحظ في ذلك أنه كان يمكن أن يعبِّر عن معنى الجَمَال والتنزيه المقصود بكلمات من جذور أخرى كالوحدة والتفرد، لكنه اختار السلامة عن المشابهة لأن مشابهة الأشياء ببعضها عند المتصوفة توحي بالكثرة والتعدد والنقصان.

ويقول **ابن الفارض** في الرمز **(سلمى)** أيضا في موضع آخر:

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 179.
2 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 72.
3 المصدر السابق، ص: 227.
4 المصدر السابق، ج 2، ص: 194.

عُتْبُ لَمْ تُعْتِبْ و**سَلمى** أسْلَمَتْ وحِـمَى أَهْـلِ الحِـمَى رُؤْيَـةُ رَيْ[1]

وورد في تأويله ((... و**سلمى** كنى بها عن النفس الإنسانية وأنها **أسلمت** الأمر ولم تنازع شيئا))[2]، ويلاحظ في تأويل اسم المرأة (سلمى) الوارد في قصيدتين مختلفتين من الديوان أن المؤول يجتهد في توجيهه إلى معنى التميّز وإلى معنى الخضوع عبر واسطة الاشتقاق التي تجمع هذين المعنيين أيضا مع اسم المكان (ذي سلم) الدال على النفع بالسلامة من الهلاك عند لقاء الله، ويَنْتُجُ من هذا البناء التأويلي إطارٌ موحد يجمع ضرورة عدم التشبه بالأشياء لضمان خضوع النفس لخالقها والظفر بسلامة القلب.

ومن البيت السابق نفسه يورد الشاعر اسم المرأة (**عُتْب**) وهو: ((كناية عن الروح الإنسانية المتوجهة من عالم الملكوت الأعلى لتدبير هذا الهيكل الإنساني وقوله **لم تعتب** يعني أنها دائما **تكثر العتب** عليَّ في جميع أقوالي وأفعالي وأحوالي لأنها من العالم الأعلى وأنا من العالم الأدنى))[3]، وما يتعلق بالاشتقاق واضح وحاسم في إنتاج هذه النماذج من التأويل، وتأويلُ (**عُتْب**) يشترك مع تأويل (**سَلمى**) في الإشارة إلى الإنسان لكنه من جهة (الروح) في (**عُتْب**) ومن جهة (النفس) في (**سَلمى**).

1 ديوان ابن الفارض، ص: 59.
2 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 1، ص: 142.
3 المصدر نفسه، ج 1، ص: 142.

ومنه أيضا اسم المرأة (**عزة**) الوارد في القصيدة الرائعة ذات المطلع (أبَرْقٌ بدا من جانب الغور؟) التي يغلب على مطلعها دهشة الشاعر في هذا التجلي الجمالي الظاهر من أسلوب الاستفهام الغالب على القصيدة، حيث يقول في (**عَزَّة**):

أنَشْرُ خُزَامَى فاحَ أمْ عَرْفُ حاجِرٍ بأمِّ القرى أمْ عِطرُ **عَزَّةَ** ضائعُ؟[1]

ويقول الشيخ **النابلسي** في تأويله: (**عَزَّةَ**)((كناية عن المحبوبة الحقيقية **لعزتها** عن مدارك العقول))[2]، أما المعنى المستفاد مما يشير إليه التأويل فهو يدل على المفارقة الكبرى بين عالمين متباعدين باعتبار ما يدل عليه ظاهر النص في البيت من السياق المحيط بالرمز وما يشير إليه التأويل، لأن موضوع (الحب) في المنظور الصوفي يمثل حقيقة من حقائق الوجود الواجب منذ الأزل؛ فقد كان الحب قبل أن يُخلق العقل، فأنى لِلاّحق أن يُحيط بالسابق...؟ لذلك فإن المرأة من حيث هي ذات ومهما بلغت في الإطلاق لا تتجاوز كونها صورة نسبية مقيدة من صور التجلي المتعددة التي تظهر بها المحبوبة الحقيقية المتصفة بالعِزَّةِ عن الإدراك من جهة تقيد الاسم (عَزّة).

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 227.
2 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 196.

2- **في الأسماء الدالة على الذوات (من غير الأعلام):**

ومن التأويل الاشتقاقي لأسماء الأعلام من الذوات المحبوبات إليه في الأسماء الدالة على **الذوات من غير أسماء الأعلام** فيما تَضَمَّنَهُ قولُ الشاعر في الميمية الخمرية:

فَإِنْ ذُكِرَتْ فِي الحَيِّ أَصْبَحَ **أَهْلُهُ** نَشَاوَى ولا عَارٌ عَلَيْهِمْ ولا إِثْمُ [1]

أما التوجيه التأويلي الذي يراه الشيخ **النابلسي** فيقول فيه ((قوله **أهله**، أي أهل ذلك الحي يعني **المتأهلين** بالاستعداد لقبول أنوار الفيض الرباني والمدد الرحماني))[2]، ويظهر من خلال نماذج التأويل الاشتقاقي المعروضة حتى الآن التركيز على الشواهد التي قدمها الشيخ **عبد الغني النابلسي** لأن تأويله أكثرُ حَسْما في تحديد الدلالة بحيث يعيدُ التصريح بتسمية التأويلات المقصودة من مختلف الوظائف المعجمية والنحوية، فهذا البيت مثلا يكتفي محقق الديوان في شرحه بقوله: ((إشارة إلى أنَّ ذِكْرَ الخمر يوجب النشوة لأهل حي الذكر حتى الصباح))[3]، وكان قد أشار في شرحه للبيت الأول إلى المقصود بالمدامة بقوله: ((يريد بها المعرفة الإلهية والشوق إلى الله تعالى))[4]، أما الشيخ **البوريني** فيجمع في شرحه جملة كاملة من البيت حين يرى أن ((قوله (أصبح أهله) فيه إشارة إلى أن ذكر الخمرة ليلا يوجب النشوة لأهل حي الذكر صباحا قتستمر

1 ديوان ابن الفارض، ص: 189.
2 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 249.
3 عبد الخالق محمود: ديوان ابن الفارض: تحقيق ودراسة، ص: 189.
4 المرجع نفسه، ص: 189.

النشوة في الحي إلى الصباح))[1]، حيث يلاحظ الاختصار الشديد في تعليق الأستاذ **عبد الخالق محمود**، وأما **البوريني** فيبني شرحه على إعادة إسناد الوظائف النحوية إلى ألفاظ الرموز المنصوص عليها في البيت، ونعني به (أهل الحي) بخلاف الشيخ **النابلسي** الذي يقيّد هؤلاء المستعدين لقبول الفيض الإلهي بصفة (التأهّل)، مع ملاحظة التشابه الكبير بين شرحي **حسن البوريني** و**عبد الخالق محمود**.

3- في الأسماء المصادر:

وفي تأويل **المصادر** نماذج كثيرة اخترنا منها المصدر **(عنائي)** الوارد في قصيدة (أرج النسيم) التي يقول فيها **ابن الفارض:**

ولِفِتْيَةِ الحَرَمِ المَرِيعِ وجِيرَةِ الْـ حَيِّ المَنِيعِ تَلَفُّتِي و**عَنَائِي**[2]

حيث يقول **النابلسي** في تأويله: ((**عنائي:** أي تَعَبي من **الاعتناء** بمَنْ ذَكَرَ والاشتغال بهم ومشاهدة الحق تعالى بتجلياته بظواهرهم وبواطنهم))[3]، فالرابط الاشتقاقي بين عنائي والاعتناء هو الجذر (ع ن ي)، والتأويل قائم على تخريج معنى مصدر بواسطة آخر، غير أن صيغة الرمز (عنائي) توحي بمعنى التعب والنصَب بينما تتجه دلالة المصدر (اعتناء) الوارد في التأويل إلى دلالة الاشتغال والاهتمام اللذين استفادهما المؤول من دلالة المصدر المضاف إلى الشاعر (تلفتي)، وعلى الرغم مما بين الرمز (عنائي)

1 حسن البوريني: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 249.
2 ابن الفارض: الديوان، ص: 175.
3 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 39.

وتأويله (اعتناء) من رابط اشتقاقي حاسم إلا أننا نجد في سنن القول الشعري العربي القديم والحديث ما يدل على استفادة معنى (الاعتناء) من (التلفت) ومَثَلُ ذلك في قول الشاعر **الصمة بن عبد الله القشيري:**

تَلَفَّتُّ نَحْوَ الحَيِّ حَتَّى وَجَدْتُنِي وَجَعْتُ مِنَ الإصْغَاءِ لَيْتًا و أَصْدُعَا[1]

و(تَلَفُّتُ) الشاعر نحو الحي هنا واضح الدلالة على اعتنائه واهتمامه بل وهيامه بمن فيه...، وفي الشعر الحديث شواهد على استمرار دلالة (التلفت) على (الاعتناء والانشغال)، ومنه ما ورد في قول **أحمد شوقي** في قصيدة (نكبة دمشق):

وذِكْرَى عَنْ خَوَاطِرِهَا بِقَلْبِي إِلَيْكِ تَـلَـفُّتٌ أبَـدًا وخَفْقُ[2]

و(التَّلَفُّتُ) هنا دال أيضا على انشغال الشاعر واهتمامه المستمر بما حل بدمشق...، لكن هذا الرابط لا يرقى إلى مستوى التحفيز التأويلي في استنتاج (الاعتناء) من (العناء) كما هو عند الشيخ **النابلسي**، لأن صفة الاشتقاق في التأويل تمثل سندا لغويا مثبتا في النص وليس مجرد تجاور معنوي في سُنن القول الشعري، من غير أن نستبعد هذه الآلية في التجاور المعنوي لتحفيز التأويل والتي يستعملها **النابلسي** – مع الاشتقاق – بحكم أنه يؤول (العناء) بـ(التعب) لا (الاعتناء)، فهذا التجاور المعنوي قائم على تعدي المعنى الأساسي في التأويل وهو (تَعَبي) بحرف الجر (من) الدال على السببية

1 أبو الفرج الأصفهاني: أغاني الأغاني، (مختصر كتاب الأغاني): جمعه: الخوري يوسف عون، دار طلاس، دمشق، (د ط)، 1985، ج 1، ص: 457.
2 أحمد شوقي: الشوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 10، 1984، ج: 2، ص: 74.

الداخل على (الاعتناء) وبهذا فإنه ليس من الضروري أن يكون المنتج الاشتقاقي في نص التأويل عُمدة في وظائف النحو، بل يكفيه أن يكون دون ذلك ليصبح في مستوى الرابط المنتِج للتأويل.

4- في الأسماء غير المصادر:

ونجد نماذج أخرى قوية في التأويل الاشتقاقي ضمن **الأسماء غير المصادر** مثل قولهم في معنى الرمز **(راحة)** الوارد في مطلع التائية الكبرى:

سَقَتْنِي حُمَيَّا الحُبِّ **رَاحَةُ** مُقْلَتِي وكَأْسِي مُحَيَّا مَنْ عَنِ الحُسْنِ جَلَّتِ[1]

ويقول فيه الشيخ **القاشاني:** ((بدأ بذكر وجدانه وسبب ظهوره الذي هو شهود مشهد جماله، وكنى عنه بـ(**راحة** مقلتي) **لاستراحتها بتسريح** النظر في **مسارح** شهود جماله))[2]، وأول ما يبدو في هذا التوجيه هو تعدد صيغ المشتقات المستخرجة من مفردة الرمز (راحة) وهي (استراحة – تسريح – مسارح) مما يدل على رسوخ هذا الطريق الاشتقاقي في إنتاج التأويل الصوفي عموما، لأننا في هذا الأنموذج بإزاء مؤوِّلٍ آخرَ، ويظهر ثانيا أن كل هذا التعدد الاشتقاقي في التأويل المنتَج لا يقدمه المؤول في مستوى المعنى التأويلي المقابل مباشرةً للرمز (راحة) لأننا لو تأملنا في وظائف تركيب التأويل لوجدنا أن صاحبه يقابل بين الرمز (راحة) والمرموز إليه (مشهد جماله)، أما

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 83.
2 عبد الرزاق القاشاني: كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر، ص: 38.

تلك المشتقات فهي ضمن وظيفة التعليل لسبب الظهور المحقق لمعاني (الاستراحة والتسريح في المسارح) بالدلالة الوظيفية لِلَامِ التعليل في قوله (لاستراحتها).

ومن طرائف ما ينتجه التأويل من طريق الاشتقاق أيضا ما قيل في بيان (**الطيف**) من قول الشاعر:

فَطَيْفُ خَيَالِ الظِّلِّ يُهدي إليْكَ في كَرَى اللَّهْوِ مَا عَنْهُ السَّتَائِرُ شَفَّتِ[1]

ويقول فيه الشيخ **الفرغاني**: ((... و**الطيف** ما **يطوف** بالإنسان من الجن أو من خيال الشيء وصورتِهِ المترائي في المنام واليقظة))[2]، ويظهر فيه إيراد المعنى الدال على الطواف والإحاطة من رمز (الطيف) لأن المفهوم المعجمي العام لهذه الكلمة يدل على معنى (الخيال) الذي أورده المؤول في بيانه على سبيل الإبدال بالعطف بواسطة الحرف (أو) مع التأكيد على أثر فعل الجن في (الطيف) حين يحيط رؤية الإنسان من كل نواحيها بصورة أو خيال عن الشيء، لحجبه عن رؤية حقيقته، لذلك فإن المعنى المستفاد من جذر الكلمة مَكَّنَ المؤوّلَ من الوصول إلى دلالة الإحاطة التي تفيد الإطلاق والتعميم في تعرض الإنسان لحَجْب رؤية الحقيقة بالطيف.

وإلى قريب من معنى الطيف نجد أنموذج (**السّراب**) الوارد في قول الشاعر:

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 165.
2 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 2، ص:236.

فَمَنْبَعُ صَدًّا مِنْ شَرَابٍ نَقِيعُه لَدَيَّ فَدَعْنِي مِنْ **سَرَابٍ** بِقِيعَةِ[1]

ويقول الشيخ سعد الدين **الفرغاني**: ((**السَّرَاب**: اللامع في المفازة كالماء وذلك **لانْسِرَابِه** في مرأى العين وكأنَّ السَّراب فيما لا حقيقة له كالشراب فيما له حقيقة))[2]، فقوله في معنى السراب: لانسرابه في العين بمعنى سيلانه وذهابه فيها، ويفهم المقصود من معناه أكثر في مقابلته بين السراب لما لا حقيقة له والشراب الذي له حقيقة وكأن قوله (لانسرابه في العين) يعني ذهابه فيها على وجه الضياع وعدم النفع، ثم يضيف قائلا: و((... حاصله أمر باتباع شريعته، والورود في سبيل هداه وطريقته لكشف حقيقة عِلْمٍ مَنَحَهُ لمتابعيه ونهى عن متابعة غير (كذا) ممن يدعي التحقيق في العلم والمعرفة الحقيقية نحو علماء الظاهر من الأصوليين والفلاسفة أن المورد العذب الهنيء النافع الذي لا يشوبه مضرة ووخامة وكدورة من الشبهات والتخيلات إنما هو أثر قطرة من ذوق وشرب منبع ذلك الشرب))[3]، أما التقابل التأويلي ههنا فواضح بين ما رمز به الشاعر من قوله (منبع) وبين ما ذهب إليه المؤول من أنه العلم والمعرفة الحقيقية، ويكاد يتطابق عند مختلف الشارحين تأويل رمزية السراب أو الماء بالمعرفة الحقيقية[4]، والجامع بينهما هو النفع المنقذ من هلاك الموت في عنصر (الماء)، والنفع المنقذ من وخامة الجهل في عنصر (المعرفة).

1 ابن الفارض : الديوان، ص: 117.
2 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 1، ص: 400.
3 المصدر نفسه، ج 1، ص: 400 – 401.
4 ومن ذلك مثلا: تأويل (العَرَق) بالعِلْم الخاص. ينظر: عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض: ج 2، ص:309.

ومن هذا النوع أيضا ما قيل في رمزية (**الحروف**) على ما أورده الشاعر في قوله: ولَوْ رَسَمَ الرَّاقِي **حُرُوفَ** اسْمِهَا عَلى جَبِينِ مُصَابٍ جُنَّ أَبْرَأَهُ الرَّسْمُ[1]

وجاء في تأويله أن ((قوله حروف اسمها كناية عن **انحرافات** ما تخيّله السالك من معاني تجليات الحضرة الإلهية وقت حضوره معها بها لا بنفسه))[2]، فرمزية (الحروف) عند إضافتها إلى (اسمها) مع دلالة الفعل (رَسَمَ) أي كتب توحي في دلالتها القريبة بحروف الكتابة المبنية منها الكلمات، والحرف ضمن هذا المعنى المتوارد القريب لا يزيد – افتراضا – عن دلالته على معنى (الجزء) باعتبار أن حروف الكلمة أجزاؤها، لكن المؤوّل يشق بنا طريق دلالة رمز (الحرف) إلى معاني: (الطرف) أو (الناحية) أو (الجانب)، وهي إحدى الدلالات المستفادة من قوله تبارك وتعالى:﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يَعْبُدُ اللَّهَ عَلَى حَرْفٍ فَإِنْ أَصَابَهُ خَيْرٌ اطْمَأَنَّ بِهِ وَإِنْ أَصَابَتْهُ فِتْنَةٌ انقَلَبَ عَلَى وَجْهِهِ خَسِرَ الدُّنْيَا وَالْآخِرَةَ ذَلِكَ هُوَ الْخُسْرَانُ الْمُبِينُ﴾[3]،فمما ورد في تفسيره: ((...عَلى ضعف في عبادته، كضعف القائم على حَرْفٍ مضطرب فيه، وحَرْفُ كلِّ شيء: طَرَفُه وشَفِيرُهُ، وحَدُّهُ...))[4]، ومن الواضح أن هذا التحول إلى المعنى البعيد عن الذهن، الثابت في المدونة المعجمية، هو الذي يعطي لهذا (الشرح) رتبة التأويل ويكسبه قوة الحكم عليه بالجودة.

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 190.
2 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص: 257.
3 سورة: الحج، الآية : 11.
4 القرطبي (محمد بن أحمد): الجامع لأحكام القرآن، ج 14، ص: 330 .

ومما ورد من الرموز المعبرة على معنى (**البَيْنِيَّة**) الدالة على التعدد قول الشاعر:

فَأَجْنَادِ جَيْشِ البَرِّ مَا **بَيْنَ** فَارِسٍ عَلى فَرَسٍ أوْ رَاجِلٍ رَبِّ رِجْلَةِ[1]

ويقول الشيخ **الفرغاني** في بيانه: ((قوله ما بين كذا وكذا يعني: شيء مباين بعضه بعضا في الصفة أو الهيئة، ويقال فلانٌ رَجُلٌ بين الرّجْلَة والرُّجُولية والرُّجُولة كما يقال عبد ظاهرُ العبادة والعبودية والعبودة))[2]، وضمن نص التأويل هذا وبالقياس على معنى كلمة (ظاهر) فإن كلمة (بين) الواردة في قول المؤوِّل (فلان رجل بين...) يقصد بها (بَيِّن) بمعنى جَلِي وواضح، لكن اللافت في ذلك هو الانتقال من معنى (التعدد) المستفاد من كلمة (بَيْنَ) الواردة في البيت، إلى معنى (المباينة) ثم معنى (الظهور) في نص التأويل، ويبدو أن معنى (الرجولية والرجولة) قد استفاده المؤول من قول الشاعر (رب رجلة) لكنه يجعله في شرح معنى (بَيْن) المضافة إلى (فارس) وإلى (راجل) على العطف بالحرف (أو)، أما (رب رجلة) فتفيد وصف (راجل) بالرجولية على الرغم من أن معنى (بين) في سياق البيت يفيد تعدد الصفات التي يكون عليها الجند بين ركوب الفارس ومشي الراجل، وهذا ما لم يشر إليه المؤول حتى في إجمال تأويل الخطاب العام للبيت حين يَخْلُصُ إلى أن الشاعر ((يقول: فترى أجناد البر التي تخاصم جيش البحر بعضها خيالة وبعضها رجالة صاحب رجولية ذاتية))[3]، ومنه فإن المعنى

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 166.
2 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 2، ص: 241.
3 المصدر نفسه، ج 2، ص: 241.

المضاف بالصفة قد غطى على المؤول أن يذكر المقصود – الذي نراه – من سياق البيت.

5-في الأفعال:

ومن تأويل الرمز الوارد في المصادر إلى الوارد في صيغة **الفعل** وفيه نماذج كثيرة منها الفعل المضعف (**هَـمَّ**) الذي تضمنته القصيدة الخمرية المشهورة في قوله:

هَنِيئًا لأهْلِ الدّيرِ كَمْ سَكِرُوا بِهَا ومَا شَرِبُوا مِنْهَا ولكنَّهُمْ **هَمُّوا**[1]

ويغوص الشيخ عبد الغني **النابلسي** في بيان المقصود من هذا الفعل حين يرى أن ((... قوله **هَمُّوا** أي صرفوا **هِمَمَهُمْ** إلى حقيقة عينها بمحو نقطة غينها...))[2]، وما يعنينا من ذلك هو الأصل الاشتقاقي الموحد بين صورة الرمز الشعري الدال في الفعل الماضي (هَمُّوا) المسند إلى جمع المذكر وبين صورة التأويل بالاسم (هِمَمِهِمْ) الوارد بالإضافة إلى ضمير جمع المذكر في موضع المفعول به بعد الفعل والفاعل (صرفوا)، ومما يبدو في هذا الأنموذج وما قبله أن المؤوِّل يوزع إنتاجاته التأويلية الاشتقاقية عبر ما هو متاح من مختلف الوظائف النحوية، بحيث لا نشعر ونحن نستعرض هذه النماذج الموحدة من ناحية الرابط الاشتقاقي أنها مختلفة من ناحية الوظائف النحوية في

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 192.
2 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 269.

كل ثنائية تأويلية؛ ففي مثال الرمز في صورة الفعل (هَمَّ) يحوله إلى الاسم (هِمَّة) حتى تتاح له اختيارات متعددة من الوظائف النحوية للاسم في التأويل كالمفعول به.

ومن رمزية الأفعال أيضا ما ورد في الفعل المقصور **(تَثَنَّى)** في قول الشاعر:

تَثَنَّتْ فَخِلْنَا كُلَّ عِطْفٍ تَهُزُّهُ قَضِيبَ نَقَا يَعْلوهُ بَدْرُ تَمَامِ[1]

وينص الشيخ **النابلسي** في قراءته للفعل **(تَثَنَّتْ)** على أنّ: ((معنى **التثني** هنا أنْ تكون تلك المحبوبة الحقيقية المذكورة مع كل شيء **اثنين**، هي وما تقدره في نفسها من معلوماتها التي هي كاشفة عنها في الأزل وبالإرادة تتجلى فيظهر وجودها على ذلك المعلوم الذي قدَّرته في نفسها، وهذا معنى تثني الأغصان بالنسيم فإن الإرادة كالنسيم ووجود الغصن واحد، فإذا كان في حيز فمال إلى حيز آخر فكأنه صار اثنين، ولهذا يقال تثنى الغصن مع أنه واحد))[2]، أما حكمنا بوجود تأويل في هذا المثال فهو من تجاوز دلالة التثنّي على ما يمكن أن يتبادر في أذهاننا من معنى (الميل) إلى ما يستفاد من دلالته على العدد اثنين، واللافت في ذلك ما يتوافق مع التأويل فيما يذهب إليه من الدلالة المعجمية التي تقول في شرح الجذر (ث ن ي): ((ثَنَّيْتُهُ تَثْنِيَةً أَيْ جَعَلْتُهُ اثْنَيْنِ))[3]، الأمر الذي يؤكد مرة أخرى أن التأويل في كثير من صوره هو عَوْد بدلالة الرمز إلى معناها الأول، ولهذا العَوْد قوةٌ ظاهرة في التأكيد على صحة التأويل بحكم أن

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 206.
2 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 228.
3 ابن منظور: لسان العرب، مادة (ث ن ي)، ج 1، ص: 511.

إنتاج المعنى فيه ليس خاضعا لثنائية بَيْنية تقتصر على النص وتأويله إنما هو مستند إلى موافقة المعجم باعتباره طرفا ثالثا له من القوة والحياد ما ليس يخفى.

6- في المشترك اللفظي:

ومن تلك الآليات الاشتقاقية أيضا ما شد انتباهنا في عدد من النصوص التأويلية وهو الوصول إلى معنى التأويل عبر **المشترك اللفظي**[1]، الذي يتوفر فيه الجذر الاشتقاقي على دلالات مختلفة وبعيدة عن بعضها، يُوَظِّفها المؤوِّل لاقتناص الشوارد من معاني عالم التصوف وما يتوجه إليه من إطلاق، حيث لا بد في التأويل من تحقق فعل الارتقاء عبر عتبات المعنى وهو ما يوفره المشترك اللفظي، غير أن مفهوم المشترك اللفظي قد يتقاطع مع ما يعرف بـ(المفارقة) التي عُرِفت عند بعض أعلام اللغة قديما في الاستعمال المزدوج لبعض المفردات مثل كلمة (تعزير) التي أخذت معنى التعظيم في قوله تعالى:﴿ لِّتُؤْمِنُوا بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ وَتُعَزِّرُوهُ وَتُوَقِّرُوهُ وَتُسَبِّحُوهُ بُكْرَةً وَأَصِيلًا ﴾[2] وقد تستعمل في معنى اللوم والتعنيف والتأديب للمذنب، وهو المعنى الأغلب والأكثر شيوعا[3]، وقد يصل الأسلوب المفارقي إلى الجمع بين معنيين متعارضين أحدُهما مباشر سطحي يُدرك من تراكيب النص الظاهرة، وهو غير مقصود، والآخر عميق يومئ إليه النص ولا يقوله وهو المقصود، وينبغي للمتلقي أن يُعْمِلَ

1 المشترك اللفظي هو: ((ما اتَّحدت صورته واختلف معناه))، صبحي الصالح: دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، ط 7، 1978، ص: 302.
2 سورة: الفتح، الآية: 09.
3 ينظر: أبو الطيب اللغوي: الأضداد في كلام العرب، تحقيق: عزة حسن، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، 1963، ج 4، ص: 506.

الذهنَ للتوصل إليه من خلال استنطاق النص والبحث في ثناياه[1]، غير أن رأي الأستاذ **محمد عبد المطلب** أقرب في وصفه للمفارقة إلى ما نحن بصدده حين يرى أن المفارقة ليست أسيرة ((المواضعة، بل هي دائمة التمرّدِ عليها، لأن الإبداع عندما يحافظ على وضعية اللغة يفقد أهم شروط إبداعيته، ثم يفقد أهم خصائص أدبيته وهي خصيصة الاحتمال، وعندما يفقدها يتحول إلى نص مغلق، قد لا يقدم إلا دالة مفردة، وغالبا ما تكون دالة محفوظة قد انتهت مدة صلاحيتها))[2]، لهذا فإن البحث عن تعدد المعاني سيجد لا محالة في الرمز مِراحَه الأرحب ليس من باب التجاوز العبثي لكنه من بابٍ أصيلٍ ووثيق في أصل اللغة وهو المشترك اللفظي الذي يتيح للقارئ اختيار أي المعاني التي تناسب سياقه الفكري والروحي ليشق بها طريق تأويله وبصفة خاصة إذا كانت القراءة متوجهة إلى فك مغالق الرمز، ومن أوضح تلك المحاولات ما وجده مُؤَوِّلو الرمز الصوفي في المشترك اللفظي من اتساع قادر على قنص ما يتناسب مع معاني عالم التصوف، كالذي وجدوه في تأويل رمز الـ(**الثنايا**) الوارد في قول الشاعر:

لَسْتُ أَنْسَى **بِالثَّنَايَا** قَوْلَهَا كُلُّ مَنْ فِي الحَيِّ أَسْرَى فِي يَدَيْ[3]

أما المعنى الأول الذي يتبادر إلى ذهن القارئ من مفردة (الثنايا) فهو الذي يتطابق مع الشرح الوارد في هامش الديوان حين يكتفي الأستاذ **عبد الخالق محمود** بقوله:

1 ينظر: نبيلة إبراهيم: مقال: المفارقة، مجلة: فصول، القاهرة، العددان 3 + 4، 1987، ص: 133.
2 محمد عبد المطلب: كتاب الشعر، الشركة العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، (د ط)، 2002، ص : 59 .
3 ابن الفارض: الديوان، ص: 54.

((**الثنايا:** المراد بها جمع ثَنِيَّة وهي العقبةُ أو طريقُها أو الجَبَل أو الطريقُ فيه))[1]، أما الشيخ **النابلسي** فيقول في تأويله: ((كنى **بالثنايا** عن حضرات الأسماء الإلهية والضمير في (قولها) عائد للمحبوبة أي الحضرة الإلهية وكنى بالحي عن عالم الإنسان الذي هو نوع من أنواع الأكوان))[2]، فاستنتاج التقابل المعنوي في التأويل بين (الثنايا) و(حضرات الأسماء الإلهية) مرتبط بتراتب التجلي والظهور بعد الخفاء انطلاقا مما يستفاد من الحديث القدسي ((كنتُ كنزًا مخفيًا فأحبَبْتُ أن أُعْرَف فخلقت خلقاً فبي عرفوني))[3]، وعلى الرغم من أن الوظيفة النحوية للمضاف في (قولَها) في البيت واقعة مفعولا به للفعل المنفي (أنسى)، لكن التجاور التركيبي في (بالثنايا قولها) يوحي بشيء مما يذهب إليه المؤول من ارتباط القول بالظهور، أو بتعبير أوضح ارتباط ما يحمله فعل (القول) في الفكر الصوفي من قوة في تحقيق الكون وتحويل الأشياء من العدم إلى الوجود باعتبار قوله تعالى:﴿ إِنَّما قَولُنا لِشَيءٍ إِذا أَرَدناهُ أَن نَقولَ لَهُ كُن فَيَكونُ﴾[4]، وإذا ما استفدنا من صورة أخرى لتأويل (الثنايا) في سياق آخر مما قاله الشاعر في قصيدة مخالفة يقول فيها:

بَرِيق **الثَّنَايَا** مِنْكَ أَهْدَى لَنَا سَنَا بُرَيْقِ **الثَّنَايَا** فَهْوَ خَيْرُ هَدِيَّةِ[5]

1 عبد الخالق محمود: ديوان ابن الفارض: تحقيق ودراسة، ص: 54.
2 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 1، ص: 107.
3 أخرجه العجلوني في كشف الخفاء.
4 سورة النحل، الآية: 40.
5 ابن الفارض: الديوان، ص: 75.

فإن ثنائية النص على **(الثنايا)** في كلا الشطرين ههنا تتيح لكل من الشارح والمؤول أن يوزع المعاني على كل نص، حيث يرى الأستاذ **عبد الخالق محمود** أن ((**الثنايا** الأولى بمعنى **الأسنان** التي في مقدم الفم، والثانية بمعنى **الجبال**))[1]، أما الشيخ **النابلسي** فيقول في معنى (الثنايا) الواردة في الشطر الأول: ((كنى ببريق أي لمعان **الثنايا** الأربع من المحبوبة المذكورة عن الأسماء الإلهية الأربعة التي هي أركان الإيجاد والتأثير في العوالم وهي الاسم **الحي** و**العليم** أعلى، و**المريد** و**القدير** أسفل))[2]، أما **(بُرَيْقِ الثَّنَايَا)** في الشطر الثاني فيقصد به ما أنتجه ضياءُ تلك الأسماء الإلهية الأربعة من **العوالم والأكوان** الظاهرة كلمع **البرق** ولمح البصر[3]، وبإسقاط المعنى المستفاد من تأويل بيت على آخر يظهر أن هذه الأسماء الإلهية الأربعة المفصلة هي المقصودة من قول الشيخ **النابلسي** الأول في بيت اليائية (كنى بالثنايا عن حضرات الأسماء الإلهية)، بحيث يتطابق معنى ثنايا الأسنان الأربعة مع معنى أركان الصفات الإلهية الأربعة المذكورة، وقد رود في اللسان أن ((الثَّنِيَّة واحدةُ الثَّنَايَا مِن السِّنّ... وثَنَايَا الإنْسان في فَمِهِ الأربعُ التي في مُقَدَّمِ فِيه: ثِنْتَانِ مِنْ فَوْقُ وثِنْتَانِ من أسْفَلَ...، والثَّنِيَّةُ الطريقةُ في الجَبَل كالنَّقَبِ وقِيل هي العَقَبَةُ وقيل هي الجَبَلُ نَفْسُه))[4]، ويبدو أن الشيخ **النابلسي** أكثر توظيفا لما يتيحه المعجم من دقائق دلالات المعنى حينما يقابل الصفات الأربعة اثنتين باثنتين بين الأعلى والأسفل، وهذا الفعل التأويلي في كلا البيتين يقوم

1 عبد الخالق محمود: ديوان ابن الفارض : تحقيق ودراسة، ص : 75.
2 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 1، ص: 240.
3 ينظر: المصدر نفسه، ج 1، ص: 240.
4 ابن منظور: لسان العرب، مادة (ث ن ي)، ج 6، ص: 516.

على توظيف التعدد المتراتب للمعاني في المشترك اللفظي، أما في بيت اليائية فتتوقف دلالة الرمز (الثنايا) عند (الشرح) في مستوى المرادف الأول (الطرق)، لكنها تتجاوز ذلك عند (التأويل) إلى (ثنايا الأسنان) في مستوى المشترك اللفظي البعيد عما يمكن أن يتبادر إلى الذهن حين قراءة البيت في سياقه العام، فضلا عما يَؤُولُ بالمعنى إلى الدلالة الصوفية على أركان الصفات الإلهية، والطريف في هذا التوجه التأويلي أن الدلالة التي أنتجها التأويل أكثر التصاقا بمفردة الرمز نفسه، لأن هذا النوع من الأسنان المشار إليه في التأويل يتطابق تماما مع الصورة اللفظية لصيغة الرمز في الجمع (ثنايا) كما في المفرد (ثَنِيَّة)، وكأن المؤول يقول بكل تأكيد «الثنايا: ليست (الطُّرُق) وإنما هي (الثنايا)»، وهذا ما يجعل التأويل الصوفي خير أنموذج لما سبقت الإشارة إليه في مفهوم التأويل من اشتغاله على إرجاع الرمز إلى معناه الأول.

ومن المشترك اللفظي أيضا ما ورد في قول الشاعر من قصيدة (خفف السير):

عَمْرَكَ اللهَ إنْ مررتَ بِوادي يَـنْبُعٍ فَالدَّهْنَا **فَبَدْرٍ** غَادِي[1]

والمقصود بقوله **(بدر)** ((هو ماء مشهور بين مكة والمدينة))[2]، وهذا التعريف المكاني الجغرافي هو الذي اختاره الأستاذ **عبد الخالق محمود** في شرحه لمفردة (بدر)[3]، وهو المعنى نفسه الذي يستولي على ذهن قارئ هذا البيت في السياق العام لأبيات القصيدة الغالب عليها كثرة أسماء المكان ومنها (الربوع- الوهاد- ينبع-

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 179.
2 ياقوت الحموي: معجم البلدان، تحقيق: فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت، (دط)، 1990، مادة (ب د ر)، ص: 425.
3 ينظر: عبد الخالق محمود: ديوان ابن الفارض: تحقيق ودراسة، ص: 180.

الدهناء...)، لكن التأويل الصوفي يعيد توجيه دلالة الرمز **(بدر)** إلى معنى مغايرٍ تماما حين يرى أن الشاعر كنى ببدر ((عن الطبيعة الكلية قبل أن تصير أربعة: حرارة وبرودة ورطوبة ويبوسة.... وهي نظير **البدر** القابل لظهور نور الشمس فيه))[1]، وعلى الرغم من أن هذا التأويل قد انطلق من الإخبار عن الرمز بأنه يحمل معنى (الطبيعة الكلية) المعبرة عن مرتبة سابقة في أزل الوجود حينما كانت واحدة، ثم زاد في توضيح تلك المرحلة الأولى ببيان ما آلت إليه فيما بعد من التعدد والتنوع إلى (حرارة – برودة – رطوبة– يبوسة)، على الرغم من ذلك إلا أنه يؤخر ذكر الرابط الدلالي بين الرمز **(بدر)** وتأويل **(الكلية)** وهو قوله (و هي نظير **البدر** القابل لنور الشمس فيه) وهو (بدر القمر) حين (يُكْمِلُ) وظيفةَ عَكْسِ نور الشمس فيه، فيصل إلى مرتبةٍ تُطابقُ منتهى طاقتِهِ في قَبول النور مع تحقق وصفِهِ بذلك، ومنه فإن (كلية الطبيعة) المشار إليها في التأويل هي من كلية **(بدر القمر)** من جهة قبول كل منهما للتميّز والتعدد في مرتبة لاحقة...، لكن أين نحن في خضم هذا التدرج التأويلي من دلالة (البدر) على ذلك الماء المشهور بين مكة والمدينة؟ إنه التأويل الصوفي البارع في استغلال وتوظيف الإمكانات الأسلوبية الكامنة في التراتب الدلالي المتاح من تعدد المشترك اللفظي بين ما يشير من الرمز إلى الأرض وما يشير منه إلى السماء.

1 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 120 – 121.

ثم يفيدنا الشيخ **القاشاني** بسلوك طريق ثان في تأويل المشترك اللفظي، بواسطة الرمز المتاح في معنى الجذر(ر وع) الوارد في قول الشاعر من التائية الكبرى:

وأَعْجَبُ مَا فيها شَهِدْتُ فَرَاعَني ومِنْ نَفْثِ رُوحِ القُدْسِ في **الرَّوْعِ** رَوْعَتي[1]

حيث يرى أن ((جبريل يَتَخَلَّفُ عمَّنْ يَلِجُ حريمَ الذات والجبروت والقدرة مجاوزا عن عالم الصفات والملكوت والحكمة حتى ينزل إلى منازل الصفات من معراج الذات فيعود إليه جبرائيل ويلقي في قلبه شيئا، فخوْفُه من إلقاء جبرائيل لنزوله من الأعلى إلى الأدنى هذا إذا فسر (الروع) بالإعجاب))[2] بمعنى أن الإعجاب هنا إنما هو من نزول جبريل من الأعلى إلى الأدنى، أما إذا فسر (الروع) بالإفزاع فإنه حينما يلقي جبريل في قلبه معنى يوجب الخوف بسبب حقارة الشاهد وعظمة المشهود[3]، فتأويل معنى (الروع) في هذا البيت يتضمن معنيين مختلفين على البدلية حسب ما يتناسب مع كل سياق.

وإذا كان تأويل الرمزين (الثنايا) و(بدر) قائما على اختيار تخصيص المعنى المفرد فيما يوفره المشترك اللفظي من التعدد، وكان تأويل (الروع) قائما على الاختيار البدلي، فإنه يتوجه إلى اختيار آخر في تأويل الفعل **(أصغى)** الوارد في البيت:

و**أَصْغِ** لِرَجْعِ الصَّوْت عِنْدَ انْقِطَاعِهِ إِلَيْكَ بِأَكْنَافِ القَصُورِ المَشِيدَةِ[4]

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 144.
2 عبد الرزاق القاشاني: كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر، ص: 193 .
3 ينظر: المصدر نفسه، ص: 193.
4 ابن الفارض: الديوان، ص: 164.

فقد ورد فيه قولُهم إن: ((الإصغاء: **الميل بالسمع** نحو المتكلم أو المُصَوِّت))[1]، ويلاحظ أن هذا التاويل قد اكتفى بما ورد من أقوال علماء المعاجم في الشرح اللغوي لهذه المادة كما هو وارد في اللسان حيث نجد معظم دلالات فعل **الإصغاء** على **الميل** وهو الأصل فيه، وينسب (الإصغاء) في أمثلته التوضيحية إلى الأفئدة كما في الآية: ﴿ وَلِتَصغى إِلَيهِ أَفئِدَةُ الَّذينَ لا يُؤمِنونَ بِالآخِرَةِ وَلِيَرضَوهُ وَلِيَقتَرِفوا ما هُم مُقتَرِفونَ ﴾[2]، وينسب إلى قوام الرجل وإلى رأسه، كما ينسب إلى الناقة وإلى الإناء كما ورد في الحديث أن النبي (صلى الله عليه وسلم) ((كان يُصْغِي للهرَّةِ الإِنَّاءَ فتشربُ ثُمَّ يَتَوضَّأُ بفضلِها))[3]، ويستعمل أيضا في الدلالة على السمع[4]، وهو الشرح الذي يستفاد من حقيقة دلالة الحدث في الواقع المطلوب فِعْلُهُ، الرابطِ بين مصدري السمع والميل أي السمع مع الميل رجاء بلوغ غاية الوصول إلى تلقي رجع الصوت، أو هو الميل من أجل السمع، على سبيل الجمع بين المعنيين، ومنه فإن المشترك اللفظي يعد منهلا وافرا للتأويل في استخراج ما أمكن من المعاني بوظائف التخصيص أو البدلية أو الجمع.

1 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 2، ص: 226.
2 سورة الأنعام، الآية: 113.
3 أخرجه الطبراني في المعجم الأوسط، عن السيدة عائشة (رضي الله عنها).
4 ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ص غ ي)، ج 4، ص: 2454.

7- الاشتقاق داخل النص التأويلي:

ومن ضمن الآليات الإنتاجية التأويلية الداخلة في هذا النوع الاشتقاقي أيضا ما وجدناه من توظيف ظاهر للمفردات ذات الأصل الاشتقاقي الواحد في إنتاج المعاني الصوفية داخل النص التأويلي نفسه وليس بين ما يقوله ابن الفارض وبين تأويله، وهو ما يُمْكن أن نصنفه بقَوْلنا: التأويل الاشتقاقي الداخلي، وفيه نماذج كثيرة، منها ما ورد ضمن المدونة المتسعة في الرموز الصوفية المتعلقة برموز الجمال الإنساني ليس باعتبار أسماء الذات كما مر بنا في تأويل (سَلْمَى) و(عُتْبُ) و(عَزَّة)[1] ولكن باعتبار مظاهر الجوارح كما ورد في تأويل (**الجَفْن**) من قول الشاعر:

فَمِنْ فُؤَادي لَهِيبٌ نَابَ عَنْ قَبَسٍ ومِنْ **جُفُوني** دَمْعٌ فَاضَ كالدِّيَمِ[2]

و في تأويله يرى الشيخ **النابلسي** أن: ((قوله (و من **جفوني**) جمع جفن والعبد **جفون** على العين الإلهية، وكسر **الجفون** من صفات الحسن ولهذا ورد في الحديث القدسي: (أنا عند المنكسرة قلوبهم من أجلي)[3]...))[4]، والملاحظ في ذلك هو التحول السريع داخل نص التأويل من جزئية الجفن إلى كلية العين ثم إلى صفة (الانكسار) المستفادة من الحديث الشريف باعتبارها وصفا حَسَنًا للقلوب لا للعين أو الجفن، فإثبات شاهد الحديث الشريف كان من أجل استحضار صفة (انكسار القلب) لكنه استعارها (للجفن)

1 ينظر: ص: 210-211-212 من هذا البحث.
2 ابن الفارض: الديوان، ص: 179.
3 ذكره الإمام الغزالي في البداية، وروى نحوه الإمام أحمد في كتاب الزهد عن عمران القصير قال: ((قال موسى أيْ رب أين أبغيك؟ قال: ابغني عند المنكسرة قلوبهم من أجلي...)).
4 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 78.

للوصول إلى الغاية في الجمال وهي (الحُسْن)، مع أن سياق الحديث عن الجفن في البيت يدل على الغاية في البكاء، لكن إنتاج معنى المصدر (كَسْر) داخليٌّ مستفادٌ من متعلقات نص التأويل فيما ورد في الحديث الشريف بصيغة الاسم المشتق (المنكسرة).

ومنه أيضا ما ورد في قول الشاعر في مطلع قصيدة التائية الصغرى:

نَعَمْ **بِالصَّبَا** قَلْبِي صَبَا لِأَحِبَّتِي فَيَا حَبَّذَا ذَاكَ الشَّذَى حِينَ هَبَّتِ

وفي البيت الخامس منها يقول:

تُذَكِّرُنِي العَهْدَ القَدِيمَ **لأَنَّهَا** حَدِيثَةُ عَهْدٍ مِنْ أُهَيْلِ مَوَدَّتِي[1]

ويقول الشيخ **عبد الغني النابلسي** في هاء الضمير من **(لأنها)** العائد إلى **(الصبا)** في البيت الأول: و((**الصبا** المكنى بها عن الروح الآمري متجددة حادثة مخلوقة، وإنما سميت **روحا** من سرعة **رواحها** وذهابها وتجددها...))[2]، فهذا القول وإن كان يقوم على المقابلة بين الرمز (صبا) والمعنى الأساسي في تأويله (الروح) إلا أنه يوظف الاشتقاق فيما يتبع ذلك التأويل من أوصاف تربطه بالرمز، وهي (الرواح) و(الذهاب) و(التجدد)، من غير أن نغفل عن المفهوم العام المقصود من هذا البيان وهو الدلالة على ما يجده في الصبا من تذكير له بمصدرها فهي قريبة العهد به، كما أن آلية الاشتقاق في هذا المثال تقوم على بيان وصف جهة من جهتي التأويل، لأن الرواح من متعلقات الحدوث.

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 71.
2 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 1، ص: 212.

ومما ورد أيضا من صور توظيف الاشتقاق داخل النص التأويلي ما قيل في بيان قول الشاعر:

أَنَارُ الغَضَى ضَاءَتْ وسَلْمَى **بِذِي الغَضَى** أَمِ ابْتَسَمَتْ عَمَّا حَكَتْهُ المَدَامِعُ؟[1]

و((**ذو الغضى**: أرض ينبت فيها شجر الغضى وهو كناية عن عالم الإمكان، قال تعالى: ﴿ وَاللَّـهُ أَنبَتَكُم مِّنَ الْأَرْضِ نَبَاتًا﴾[2]...))[3]، ومناسبة ذِكْر الآية في هذا البيان هو ما تتضمنه من ذكر الإنبات بواسطة الفعل واسم المصدر، تبعا لعالم إمكان الوجود والنشأة مثلما ينشأ هذا النوع من النبت في هذه الأرض، فالرابط الاشتقاقي داخلٌ ضمن أجزاء التأويل من جهة الوصف.

وقد بدا لنا من خلال هذا الاشتقاق الداخلي في أنموذجه الأخير خطؤنا فيما كنا قد ظنناه في بحثنا السابق[4] من حصر استنتاجٍ حول تصرف المؤول في ترتيب الحروف بين ما ورد في الرمز (بانات) وهو من (البان) الذي هو((شجر ينمو ويطول في استواء))[5]، وبين تأويله الذي تَضَمَّنَ أيضا هذه الآية من سورة سيدنا نوح (عليه السلام)، فقد كان اعتقادنا حينئذ محصورًا في أن بنية التركيب التأويلي خارجية بين الرمز (بانات) الوارد في بيت **ابن الفارض** وبين ما ورد في نص التأويل من الآية الكريمة بحكم شاهد (الإنبات)، وكان يظهر حينئذ من قول المؤول في ذلك السياق

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 227.
2 سورة نوح، الآية: 17.
3 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 195.
4 ينظر: بحثنا في مذكرة الماجستير:رمزية المكان في شعر ابن الفارض، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر،2009، ص:122.
5 ابن منظور: لسان العرب، مادة (ب ي ن)، ج 1، ص: 408.

((بانات: كناية عن النشآت الإنسانية الفاضلة، قال الله تعالى:﴿ وَاللَّـهُ أَنبَتَكُم مِّنَ الْأَرْضِ نَبَاتًا﴾[1]...))[2] أنه يؤول الرمز (بانات) بـ(الإنبات) تأويلا خارجيا اشتقاقيا مقلوبا، لكنّ إيراد شاهد الآية نفسه في تأويل الرمز **(ذي الغضى)** ههنا يدل على أن شاهد (الإنبات) في الآية الكريمة إنما هو لرابط معنوي داخلي يتصل بمفهوم (النشأة) الوارد في نص التأويل نفسه وليس لرابط المشابهة في العلامات الصوتية بين (بانات) و(إنبات)، ومما يؤكد لنا ذلك أيضا أن الشيخ النابلسي يستشهد بهذه الآية الكريمة نفسها الدالة على الإنبات لكل الرموز الحاملة لمعنى النبات مثل (أُعَيْشَاب) و(ذات الشِّيح) و(قَضِيب)[3].

ومن التأويل الاشتقاقي الداخلي أيضا ما جاء في تأويل رمزية **(مَرْمَى)** الوارد في صيغة اسم المكان من اليائية وهي أولى قصائد الديوان:

حَاظِرِي مِنْ حَاضِرِي **مَرْمَاكَ** بَا دِي قَضَاءٍ لا اخْتِيَارَ لِيَ شَيْ[4]

ويقول الشيخ **النابلسي** في بيان ذلك على لسان الشاعر: ((إنَّ مَانِعِي عن حضوري محل رمي الجمار هو قضاءٌ رباني إذ أن اختياري ليس هو بشيء، وكنى **برمي الجِمار** عن **إلقاء** دعاوي الصفات السبع صفات المعاني: الحياة والعلم والقدرة والإرادة والسمع والبصر والكلام، وهي الحصيات السبع المحصوبة بالدعوى في النفس الإنسانية،

1 سورة: نوح، الآية: 17.
2 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 1، ص: 215.
3 ينظر: المصدر نفسه، ج 2، ص: 46 و75 و228.
4 ابن الفارض: الديوان، ص: 60.

فرميها في هذه المواضع الثلاثة جمرة العقبة في الدنيا، والوسطى هي البرزخ، والتي عند مسجد الخيف من الخوف في العقبى))[1]، فقوله (مرماك) الدال على اسم مكان رمي الجمرات من قِبَلِ الحاج إلى بيت الله الحرام يؤوَّل بهذا المعنى الصوفي وهو فناء السالك عبر إلقاء ونفي تلك الصفات السبع عن نفسه عند العقبات الثلاث الصغرى والوسطى والكبرى، ثم يستدعي المؤول اسم مكان آخر قريب من مشعر منى وهو **(الخيف)** وفيه المسجد المعروف، ومن **(الخيف)** يشتق معنى **(الخوف)**، كما يشتق معنى **(العُقْبَى)** من **(العَقَبَة)**، وهذا – كما هو واضح – اشتغال أسلوبي كثيف على التأويل الاشتقاقي لكنه داخلي يربط معنى تأويلي بمفردة رامزة داخل نص التأويل نفسه ولا يربط معنى في التأويل بمفردة رامزة من البيت الشعري، ولا ينفي ذلك أن يقوم الشارح بتأويل (الخيف) بـ(الخوف) تأويلا خارجيا في مواضع أخرى[2].

وفي نماذجه أيضا نجد الرمز **(نشْر)** المضاف إلى الصبا في قول الشاعر في الذالية:

أرْبَتْ لَطَافَتُهُ على **نَشْرِ** الصَّبَا وأبَتْ تَرَافَتُهُ التقمُّصَ لاذا[3]

يقول الشيخ **النابلسي** في بيانه **((نشر** الصبا كناية عن الروح الآمري من قوله تعالى:﴿وَيَسأَلونَكَ عَنِ الرّوحِ قُلِ الرّوحُ مِن أَمرِ رَبّي وَما أوتيتُم مِنَ العِلمِ إِلّا قَليلًا﴾[4]،

1 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 1، ص: 149.
2 ينظر: المصدر نفسه، ج 1، ص: 189.
3 ابن الفارض: الديوان، ص: 65.
4 سورة: الإسراء، الآية: 85.

وهو **الروح** الأعظم بمنزلة **الرائحة** الفائحة من المسك ونحوه تنقل رائحة الأمر الإلهي إلى جميع الأكوان، وقد أضاف النشر إلى الصبا وهو ألطف **الرياح** التي تهب وقت الصباح والصبا كناية عن الأرواح الجزئية المدبّرة للأجسام الإنسانية))[1]، وعلى الرغم من التركيب الإضافي بين (نشر) و(الصبا) إلا أنه لا يلتبس بيان المقصود بكل منهما في التأويل، ومحل الشاهد في هذا الأنموذج هو المصدر (نشْر) الذي يعطيه التأويل أولا معنى (الرُّوح) بحكم شاهد الآية، ثم يشتق من **(الرُّوح)** معنى **(الرائحة)**، كما يتضح في هذا الشاهد استنتاجُ ألطف **(الرياح)** من (الصبا) ثم يختم بدلالة (الصبا) أيضا على **(الأرواح)**، ويحصل لنا من كل ذلك الدلالةُ على الروح التي هي بمنزلة الرائحة ودلالة الصبا على الرياح وعلى الأرواح، والروابط الاشتقاقية الداخلية واضحة في هذا الخضم.

ومنه رمز **(الطُّرَّة)** وقد تضمنه قول الشاعر:

مُحُجَّبٍ لوْ سَرَى في مِثْلِ **طُرَّتِهِ** أَغْنَتْه غُرَّتُهُ الغَرّا عَنِ السُّرُجِ[2]

ويقول فيه الشيخ **النابلسي:** ((الطرَّة من **الشَّعر** إشارة إلى **الشعور** بمعنى **الإدراك**))[3]، وعلى الرغم من اختصار تركيب هذا الشاهد التأويلي لكنه يحتوي على الرمز الوارد في البيت **(الطرة)** وعلى طبيعته **(من الشَّعْر)** ثم تأويله إلى **(الشُّعُور** و**الإدراك)** وشتان بين دلالة المعنيين الواردين في أول نص التأويل وفي نهايته، وتُمَثِّل هذه النقلات الثلاث

1عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 1، ص: 179.
2 ابن الفارض: الديوان، ص: 182.
3 المصدر السابق، ج 2، ص:94.

عتبات فاصلة في مستوى الدلالة لا يربطها بالرمز سوى التشابه اللفظي المحيل إلى هذا الرابط الاشتقاقي، ولهذا فإن داخلية الاشتقاق عتبة قوية وحاسمة تصل بين الرمز وتأويله، وتتيح للمؤول إمكانات متعددة لإنتاج المعنى حسب ما يتوفر في مفردات مقدمات التأويل من الوظائف النحوية وخيارات الدلالات المعجمية بين المترادفات.

وهذه النماذج التي تم عرضها في هذا الصنف من التأويل تتميز بكونها تحافظ على ترتيب الحروف الأصلية من الجذر المشترك، وتوجد إلى جانبها نماذج أخرى ترتبط بالاشتقاق أيضا لكنها تخرق شرط الترتيب؛ فيكون المعنى المنتج في النص التأويلي على غير ترتيب حروف الرمز الوارد في البيت وهو ما سنحاول أن نراه في المبحث التالي.

8- التأويل الاشتقاقي المقلوب:

ومن نماذجه تأويل الاسم الموصول **(الأُلَى)** في قول الشاعر:

وذُونَكَ بَحْرًا خُضْتُهُ وَقَفَ **الأُلَى** بِساحِلِهِ صَوْنًا لِمَوْضِعِ حُرْمَتِي[1]

و((**الألى** ههنا مقلوب من الأَوَّل لأنه جمع أولي منك أخر وأخرى، ومنه قولهم: ذهبت العرب الألى...، وأشار بالبحر إلى حضرة أحدية الجمع المختصة بالحقيقة الأحمدية والمحمدية...، وبقوله وقف الأولون بساحله، يشير بالساحل إلى حضرة جمع الجمع

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 117.

ومقام قاب قوسين، وظاهره حضرة الألوهية التي هي غاية جميع الكُمّل والخلفاء وأولي العزم من الرسل...))[1]، وفي هذا التأويل عتبة أولى تعود إلى الاشتقاق باستنتاج معنى (الأوّلية) من (الألى) الاسم الموصول الدال على جمع المذكر والمؤنث[2]، ثم يعرض المقصود بتأويلها وهُمْ مَنْ دون الرسول (صلى الله عليه وسلم) في الرتبة الذين وقفوا عند مقام (قاب قوسين) من الكمّل والخلفاء...، أما الرسول (صلى الله عليه وسلم) فقد زاد عنهم بمقام (أو أدنى)، ثم يتوسع المؤول في بسطه لمعاني هذا البيت إلى عرض قول أبي يزيد البسطامي: ((خضت بحرا وقف الأنبياء بساحله))[3] ومعنى البحر والساحل في قول **البسطامي** يختلف عن معناهما في قول ابن الفارض، لأن معنى البحر عند **البسطامي** هو بحر الولاية وليس مما هو مختص بحضرة أحدية الجمع وبالحقيقة الأحمدية المحمدية، كما أن الساحل عند **البسطامي** يدل على رتبة النبوة، وليس ساحل حضرة جمع الجمع كما هو الشأن عند **ابن الفارض**[4]، وهذه الإشارة مهمة من ناحيتين؛ أولاهما: أن تأويل الرموز الصوفية ليس مطلقا أو مطردا في تقابلاته، بل قد تدل كل إشارة أو يدل كل رمز على معنى تأويلي مخصص بعينه في سياقه، والثانية: أهميتُها في بيان الفرق في ترتيب كل مصدر للرمز حسب مقامه وتحققه ودرجة وصوله، ومن هنا وبعد تبين هذا الفرق بين السلوكَيْن فإن **ابن الفارض** قد بلغ مرتبة لم يبلغها **البسطامي**، ويحسن بنا التوكيد ههنا أيضا على الشاهد في هذا

1 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 1، ص: 401.
2 ينظر: إميل بديع يعقوب: معجم الإعراب والإملاء، دار اشريفة، الجزائر، (دط)، (دت)، ص: 71.
3 المصدر السابق،ج 1، ص: 402.
4 ينظر: المصدر نفسه، ج 1، ص: 402.

الأنموذج وهو هذه الآلية الأسلوبية المنتجة للتأويل والتي نص عليها المؤول في بداية شرحه للبيت، وهي قلب ترتيب أحرف الرمز، حتى أنتج معنى (الأولية) من الاسم الموصول (الألى).

ومن هذا الطريق الأسلوبي نفسه ما ورد في تأويل قول الشاعر:

أهْفُو إلى كُلِّ **قَلْبٍ** بالغرامِ لهُ شُغْلٌ وكُلِّ لسانٍ بالهوى لَهِجِ[1]

وفي معناه يقول الشيخ **النابلسي**: ((**قَلْبٌ**: إشارة إلى لب الروح وهو العقل الكامل **المُقْبِل** على الوجود الحق كما ورد (أول ما خلق الله العقل فقال أقبل فأقبل ثم قال أدبر فأدبر)[2] الحديث، فالمُقبل قَلْب والمدبر نفس))[3]، فتلاحظ أن الوصول إلى المعنى المؤول كان أولا عبر بيان الإشارة المقصودة من القلب وهي (لب الروح) ثم بيان المقصود من لب الروح وهو (العقل) بحكم رابط الوصف بصيغة اسم الفاعل (الكامل) أولا و(المقبل) ثانيا، ثم الاستشهاد بالحديث النبوي وفيه الفعل (أقبل) بصيغتي الأمر والماضي، ويضيف ببيان الجملة الاسمية ذات الطرفين الأساسيين في هذه الوظيفة التأويلية (المُقبل قلب)، ففعل التأويل يقوم هنا على تبديل ترتيب الحروف بين الرمز ومعناه الصوفي...، وكان يمكن لو اقتصر الأمر على الاشتقاق المحافظ على الترتيب لأنتجنا

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 193.
2 رواه أبو أمامة وأخرجه الطبراني في الأوسط، وأخرجه البيهقي في شعب الإيمان، وقال ابن الجوزي: حديث موضوع لا يصح.
3 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 86.

من (القلب) معنى (التقلب) كما ورد في الحديث: ((يا مقلب القلوب ثبت قلبي على دينك...))[1]، لكنه أنتج معنى (الإقبال) بعد التصرف في ترتيب جذر الرمز (قَلْب).

وقد وجدنا في هذا الصدد أنموذجا عكسيا للمثال للسابق في الاشتقاق المقلوب، في تأويل الفعل (أقبل) الوارد في قول الشاعر من التائية الصغرى:

وكَمْ راحـةٍ لـي **أَقْبَلَتْ** حينَ أَقْبَلَـتْ ومِن رَاحَتِي لَمَّا تَوَلَّتْ تَوَلَّـتِ[2]

ويقول فيه الشيخ النابلسي: ((حين أقبلت يعني المحبوبة وإقبالها تجليها على **قلبه** وانكشاف الأمر له أنها هي لا هو على وجه اليقين))[3]، والتقابل الاشتقاقي ههنا قائم بين الرمز بـ(أقبل) والتأويل بـ(القلب) وهو محل انعكاس تجلي الإقبال، ويبدو من خلال هذا الجمع بين قلب مشتق الرمز في التأويل مرة، ثم تبديل اتجاه الإنتاج التأويلي إلى عكسه مرة أخرى بحيث يأخذ الرمز مكان تأويله في سياق آخر، يبدو من ذلك أن الرمز قد يعادل تأويله من حيث الخصائص الفنية ومن حيث الإيحاء بالدلالة، وعلى أية حال فإن هذا التصرف في إعادة ترتيب حروف الرمز هو من الآليات الأسلوبية التي يوظفها المتصوفة في إنتاج التأويل الحامل للمعاني الصوفية.

غير أن صوفية التأويل تبلغ مستوى أعمق من ذلك حينما لا تتوقف في بعض النماذج على استخدام آلية أسلوبية واحدة مما تم عرضه، بحيث لا يعدم المتأمل في

1 رواه أنس بن مالك وأخرجه الترمذي وابن ماجة.
2 ابن الفارض: الديوان، ص: 79.
3 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 1، ص: 274.

نصوص شرح ديوان **ابن الفارض** نماذج من التأويلات الجامعة بين آليتين اثنتين في تأويل واحد، ومنه ما ورد في تأويل رمزية **(الاعتناق)** من قول الشاعر:

وعَلَى **اعْتِنَاقِي** لِلرِّفَاقِ مُسَلِّمًا عِنْدَ اسْتِلامِ الرُّكْنِ بِالإيمَاءِ[1]

ويبين الشيخ **النابلسي** المعنى المقصود من ذلك بقوله: ((الاعتناق معانقته **لرفاقه** وأصحابه القادمين من السفر الإلهي أو عليه، ممن **يفارق** نفسه إلى ربه في سفره الأول، ومن ربه إلى ربه على وجه التحقق به في سفره الثاني، ومن ربه إلى نفسه في سفره الثالث ليعرف نفسه حق المعرفة ومن نفسه إلى نفسه متحققا بنفسه وبربه وهو السفر الرابع))[2]، فتلاحظ تعدد التحويلات بين نقطة المنطلق الدلالي في **(الاعتناق)** ونقطة الوصول إلى المعنى الصوفي في تفصيل وجهات السفرات الأربعة ويظهر – بالتأمل – أنه ليس بين دلالة **(الاعتناق)** و**(السفر)** أي تناقض أو نشاز؛ والشاهد في هذا التأويل يتفرع إلى ناحيتين؛ أولاهما: **داخليةُ الاشتقاقِ** المنتِج للتأويل بين مفردتَيْ **(رفاق)** و**(يفارق)**، أما الكلمة العمدة في التأويل فهي الرمز **(الاعتناق)** ومعناه بعيد عن طرفَيْ الاشتقاق، والثانية: الاشتغالُ بآلية **تقليب** ترتيب حروف المشتق بين (رفاق) و(يفارق)، ليتنج لنا من كل ذلك بسط الكلام عن السفرات الأربعة مُرَتَّبةً مع بيان المنطلق والغاية في كل منها.

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 175.
2 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 42.

وهكذا فإن الوصول إلى المعنى البعيد في التأويل يمر عبر عتبات أسلوبية متعددة تظهر هنا داخل الاشتقاق مطلقا، أو مقيدا بالمشترك اللفظي على التخصيص أو البدلية أو الجمع، أو بدخوله ضمن نص التأويل، أو بتقليب حروف أصول الرمز.

وعلى العموم فإن الاشتقاق لا يقتصر عند أهل المشرب الصوفي على القائِمِين بوظيفة التأويل في مختلف نصوص الشرح، وإنما هو آلية لغوية مكينة عندهم في مستويات أخرى من التأليف ومنها الإبداع الشعري نفسه، ويظهر ذلك في كثرة استخدام صيغ التصغير، باعتبارها صورةً يُنتجها الاشتقاقُ عبر كثير من النماذج التي يتضمنها ديوان ابن الفارض مثل:(القُلَيْب،أُصَيْحاب)[1] أويقا ت[2] (الصُخَيْرات، العُلَيْمَيْن)[3] ، (سُلَيمَى،العُذَيْب)[4]، (بُعَيْد، الغُوَيْر، عُرَيْب)[5]، (اللوَيْلات)[6]...، ولم نختر هذه النماذج من قوافي القصيدة اليائية ذات الروي الساكن المفتوح ما قبله، لأن في هذه القافية كثيرا من الأسماء المصغّرة بسبب تناسب بعض أوزان التصغير مع مجرى هذه القافية.

لذلك يمكن أن نخلص إلى أن تتابع اشتغال المؤولين في قراءاتهم لمختلف أبيات شعر **ابن الفارض** – وغيره – وتواصل انقطاعهم لها هو الذي يجرهم إلى التأثر بهذا الأساس الاشتقاقي في تمثّل أصول الكلمات واكتساب هذه الآلية الأسلوبية ثم توظيفها ضمن شروحهم بكيفيات متعددة، وإذا كان توظيف التصغير آلية اشتقاقية خارجية بين

1 ينظر: ابن الفارض: الديوان، ص: 58.
2 ينظر: المصدر نفسه، ص: 79.
3 ينظر: المصدر نفسه، ص: 183.
4 ينظر:المصدر نفسه، ص: 227.
5 ينظر: المصدر نفسه، ص: 228.
6 ينظر: المصدر نفسه، ص: 229.

الصورة النموذجية للرمز غير المصغر في ذهن الشاعر وبين توظيفه في الشعر، فإن الآليات الاشتقاقية الأخرى ذات تصنيف داخلي ضمن النص الشعري الرامز عند **ابن الفارض**، بحيث تحتوي كثير من الأبيات على صيغ صرفية متعددة يشتقها الشاعر من جذر واحد بمعنى واحد، وأكثرها تواترا في البيت الواحد ما جاء في قوله:

وكَلَّفْتُهَا لا بَلْ كَفَلْتُ قِيَامَهَا بِتَكْلِيفِهَا حَتَّى كَلِفْتُ بِكُلْفَتِي[1]

ويزداد عدد الأمثلة إذا أضفنا إلى هذا التنويع الاشتقاقي المنتِج للتأويل تنويعا ثانيا يتيحه لنا المشترك اللفظي حين يتوحّد المشتق وتختلف دلالاته كما في قوله من التائية الصغرى:

سقَى بالصَّفَا الرَّبْعِي رَبْعًا بِهِ الصَّفَا وجَادَ بَأَجْيَادٍ ثَرَى مِنْهُ ثَرْوَتِي
غَرَامِي بِشَعْبِ عامِرٍ شِعْبُ عامرٍ غَرِيمِي وإِنْ جَاروا فَهُمْ خَيْرُ جِيرَتِي
على فائِتٍ مِنْ جَمْعِ جُمعٍ تأسُّفي ووُدِّي على وَادي مُحَسِّرِ حَسْرَتي[2]

ومن التائية الكبرى قوله:

و سمعٌ و كُلِّي بالنَّدَى أَسْمَعُ النِّدَا و كُلِّيَ في رَدِّ الرَّدَى يَدُ قُوَّةِ[3]
وفي ساعَـةٍ أو دُونَ ذلِكَ مَنْ تَلا بِمَجْمُوعِهِ جَمْعِي تَلَا أَلْفَ خِتْمَةِ[4]

1 المصدر السابق، ص: 108. واختيار هذا البيت الشاهد عن كثرة الاشتقاق هو للأستاذ: عبد الخالق محمود. ينظر كتابه: شعر ابن الفارض في ضوء النقد الأدبي الحديث، ص: 128.
2 المصدر نفسه، ص: 78 – 79.
3 المصدر نفسه، ص: 150.
4 المصدر نفسه، ص: 158.

ونضيف إلى ذلك اشتغال الشاعر على التصرّف في تبديل رتب حروف المشتق ليجمع بين (الولوع) و(اللوعة) في قوله:

وما جَزَعِي بالجِزْعِ عَنْ عَبَثٍ ولا بَدَا وَلَعًا فيها **وُلُوعِي بِلَوْعَتِي**[1]

ثم يُضاف إليه إنتاجُ معنى جديد مما هو مشترك مع جزء فقط من جذر المعنى الأول، وهو الأمر الذي يظهر في نماذج الجناس الناقص من جهة اختلاف الحروف بين المشتقَّيْنِ، كالجمع بين الجذرين (ب ل ي) و(ب ل ل) في قوله:

رَضُوا بالأمَانِي و**ابْتُلُوا** بِحظوظِهِمْ وخَاضُوا بِحَارَ الحُبِّ دَعْوَى فَمَا **ابْتَلّوا**[2]

وبالتالي فإننا نخلص إلى أن تعدد صور الاشتقاق وكثرة نماذجه في شعر ابن الفارض **هي المحفز الأساس** الذي جرَّ كثيرًا من الشارحين إلى الاشتغال بالاشتقاق في مختلف تلك الرموز لإنتاج التأويل، ومنه فإن النص التأويلي المنتَج من هذا الطريق ذو صفة موضوعية تؤول بنا إلى القبول به والحكم عليه بالجودة، ولأن رابطَ الاشتقاقِ عَقْدٌ صحيحٌ ومتينٌ في قواعد اللغة بحكم أن إيحاءاته نابعة من العلامات الدالة نفسها، وما ينتج عنه من توليدٍ لمعاني التأويل جديرٌ إذن بالاحتفاء والرعاية.

لكن يجدر بنا في أعقاب هذا المبحث المتعلق بالاشتقاق أن نفرّق بين ما أشرنا إليه في النماذج السابقة مما هو ضمن النص الشعري الفارضي المكتنز بالرموز المولَّدة

1 المصدر السابق، ص: 79.
2 المصدر نفسه، ص: 185.

من المشتقات مما يوفر حافزا من داخل النص لإنتاج التأويل، وبين ما ينتمي إلى مدونة الشروح التي تناولت تلك الرموز بالتأويل من جهة الاشتقاق أيضا، لأن اشتغال المؤولين به نابع كذلك من امتلاكهم لهذا العلم الراسخ من علوم اللغة العربية باعتبارهم قارئين متذوقين، لهم من الخصائص المعرفية في أنفسهم ما يمكنهم من الإبداع في فن تخريج المعاني والوصول إلى المقاصد من حيث يعجز الآخرون عن ذلك، ويؤكد لنا ذلك ما وجدناه من تفاوت بين المؤولِين الشارحِين لديوان ابن الفارض في عدد النماذج التي أمكنهم أن ينتجوا منها تأويلات من طريق الاشتقاق، حيث كان الشيخ **عبد الغني النابلسي** أكثرَهم في ذلك، وهو أحد الأسباب التي جعلت شواهدنا له أكثر من شواهدنا لغيره من المؤولين في هذا النوع.

وهذا التأثير من قبل الشاعر في المؤولين للاشتغال بالاشتقاق لا يمكن أن يعود إلى عامل المعرفة باللغة وحده من دون دافع ذاتي قوي وملحّ نابعٍ من هذه التجربة القاسية نفسها، وهو الأمر الذي يعانيه أيضا كثيرٌمن شعراء التصوف المعاصرين حين تستحثهم مكابدات التجارب فيلجأون إلى الاشتقاق لخلق قوالب لغوية مستحدثة[1]، قادرة على تمكينهم من شق طرقهم في التعبير ونقل المعاناة.

وعلى الرغم من أن التأويل الاشتقاقي يعتبر أكثرَ موضوعيةً من حيث ارتباطه بالنص المؤوَّل، لكنّ توليد المعاني بالتأويل وإنتاجها لا يتوقف عنده بل يتعداه إلى

1 ينظر: فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، ط 2، 2008، ص: 45.

وسائل أخرى تمتد إلى خارج إطار النص فيما يتصل بذات القارئ المؤوِّل من جهة الحس والتذوق أكثر مما هو من باب التفاوت بين الشارحين في إتقان بعض علوم اللغة...، ولا يزيد الاشتقاق على أن يمثل رتبة من رتب إنتاج التأويل يُمْكن الوقوف عندها والاكتفاء بما آلت إليه من المعاني والدلالات، ويمكن اعتبارها عتبة خادمة ومرحلةً مُهَيِّئَةً لتوظيف آليات أخرى منتجة للمعاني المقيدة بالتأويل الوصفي.

الفصل الثاني :

التأويل الوصفي

الوصف من أكثر الطرائق الأسلوبية استعمالا في نقل المعنى، حتى كان الطابعَ العامَ الغالبَ على الفنون السردية في القديم والحديث، والوصفُ ((هو أحد أبرز وأهم فنون الكتابة في الأدب...، إنه لغة الكشف عن الشيء والرّسم بالكلمات، يصف مشهدا حقيقيا أو خياليا، ويبرز الأحاسيس التي يخلقها هذا المشهد في الوصّاف، هدفه إظهار الموصوف، وتحديدُ ملامحه وإبراز خصائصه وذلك بتصوير داخلي ذاتي، أو خارجي موضوعي))[1]، وأما ما نعنيه في بحثنا من تقييد التأويل بالوصف فهو ما يَتَّجه به المؤوِّل إلى تناول الرمز من جهة ما يراه فيه من علامات دالة وخصائص محدِّدة ترتبط بتلقيه من طريق **الحواس** وما يتصل بها من الألوان والأصوات والروائح والأذواق والمَلامس والجهات، وبالتالي فإن مجالات الوصف تتسع لكثير من المعاني التي تَلْحَقُ عوالِمَ **الذوات** وأولها وأظهرها ذات الله تعالى وصفاته وأفعاله، ثم عوالِمُ ذوات الرُّسُلمن الملائكة ومن الناس، وسائر البشر وما هم عليه من مراتب الأرواح وأمزجة الأنفس وصور الأبدان ووظائف الجوارح وما ينجر عن ذلك من مختلف الأفعال، ثم عوالم بقية الخلق من الحيوان والنبات وأماكن الأرض وأجرام السماء...

1- البصر:

ويبدو أن المعاني المتصلة بتأويل الرمز الصوفي مما يخص حاسة البصر هي الأكثر بحكم أن المبصرات كثيرة، كما يمكن للإنسان أن يجمع تلقي المتعدد منها في

1 جورج مارون، تقنيات التعبير وأنماطه بالنصوص الموجهة، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، (د ط)، 2013، ص: 187.

آن، بخلاف المسموعات، أو المشمومات التي هي الأقل ذِكرًا إنْ على مستوى النص الشعري الرمزي أو النصوص التأويلية، وبحكم ارتباط دلالة الرمز بتأويله لا ينبغي أن نَحْصُرَ العناصر المبصرةَ من جهة التقييد الرمزي فحسب، بل أيضا من جهة التخريج التأويلي، ومادمنا في مستهل عرض نماذج التأويل الوصفي من جهة النظر يحسن بنا أن ننطلق من الأنموذج الجامع في رمزه وتأويله بين معنى الوصف وحاسة البصر وهو الأنموذج المتوجه إلى الدلالة على غلبة لون واحد في رؤية الإنسان، كما في تأويل **الشيخ الفرغاني** لقول الشاعر:

ومَدْحُ **صِفَاتِي** بي يوَفِّقُ مَادِحِي لِحَمْدي ومَدْحِي بِالصِّفَاتِ مَذَمَّتي[1]

حيث يقول: ((يعني: لَمَّا كان كمالُ الصفات متوقفا على انصباغها بصبغة الذات في إطلاقها وعدم تَقَيُّدها بمعنى وحكم وأثر مخصوص واشتمالها على الكل وإحاطتها بالجميع كان السَّيَّارُ إذا تحقق أولا بحضرة الذات وبالتجلي الذاتي وشهوده، ثم بحضرة الذات وبالتجلي الذاتي وشهوده، ثم نظر بنظرة المنصبغ بصبغة الذات في الصفات ألقاها كاملة شاملة مطلقة لسراية أثر الذات فيها من جهة نظرة المنصبغ بتلك الصبغة، كما أن صاحب اليرقان[2] المنصبغ نَظَرُهُ بالصَّفراء يرى كلَّ شيء مُصْفَرًّا، وحينئذ يوفقه نظره في الصفات من حيث الذات أن يحمدني لها ويصفني بما يليق بكمال ذاتي وإطلاقها واشتمالها على الكل غير مقيد بوصف ومعنى وأثر

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 138.
2 ((اليرقان: دود يكون في الزرع، ثم ينسلخ فيصير فراشا، و... داء معروف يصيب الناس)). ابن منظور: لسان العرب، مادة (ي ر ق)، ج 6، ص: 4956.

معين مخصوص))[1]، وهذا ما يقوم في غايته العليا على تأكيد الفرق بين المدح والذم وموقع كل منهما بين الذات والصفات، حيث إن مَدْحَ الصفات بالذات هو المدح الحق ويجعل صاحبه في رتبة الحمد وهو الذي يقول به الشاعر ويراه حسنا ويرشد إليه، أما من يمدح الذات بصفاتها فهو مدح زائف قريب من المذمة، وترجع حقيقة ذلك وزيف هذا إلى الفرق بين توحد الذات وتعدد الصفات، وحين أراد المؤول أن يعطي صورة واضحة عن المدح الحقِّ للصفات بالذات، شَبَّهَ القائمَ به بصاحب اليرقان المنصبغ نظرُهُ بالصفراء بحيث لا يرى من تعدد الألوان إلا الأصفر بسبب تَوَحُّدُ ذاتِه هو حين تذوب في نظرها جميع الألوان في ذلك اللون الواحد، وهذا تشبيه تمثيلي وصفي يؤدي وظيفة البيان والتوضيح بواسطة التجسيد الحسي باللون.

ومن التأويل بالأصفر إليه بالأحمر فيما وَرَدَ من قولهم على بيت ابن الفارض:

زَرَعْتُ باللَّحْظِ **وَرْدًا** فوْقَ وَجْنتِهِ حَقًّا لِطَرْفِيَ أنْ يَجْني الّذِي غَرَسَا[2]

يقول الشيخ **عبد الغني النابلسي** في تأويله: ((**وَرْد**: كنى به عن **حُمْرة** الروحانية السارية في مجموع الكائنات وهو ملكوتُ كل شيء))[3]، والظاهر أن ما يحمله هذا البيت من غاية في البعد الفني الجمالي قد جعل الشيخَ **النابلسي** ينطلق من أسر قيد الحس إلى عتق إطلاق الخيال وما فيه علو المعاني حين ارتقى بالمعنى من عالم

1 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 2، ص: 99.
2 ابن الفارض: الديوان، ص: 237.
3 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 240.

المُلْك إلى عالم الملكوت، وما فيه من علو أمر الله وهي الروح، لكن بتقييد ما ينعكس من تلك الروح من صفة اللون الأحمر في صفحات أوراق الورد وهي المثالُ الذي تأخذ منه الوجنةُ حُمْرَتَها في عَالَم الحِسّ.

ويقترب منه ما ورد في تأويل قول الشاعر:

ما تَرى **العِيسَ** بَيْنَ سَوْقٍ وشَوْقٍ لِرَبيعِ الرُّبُوعِ غَرْثَى صَوَادِي[1]

و**العِيسُ** هي ((الإبل البِيضُ يخالِطُ بَيَاضَها شَيْءٌ مِنْ الشُّقْرَة))[2]، أما الشيخ **النابلسي** فيبني من هذا الخلط اللوني تصوُّرَهُ التأويلي الصوفي حين يرى أن ((**العيس** كناية عن نفوس السالكين التي ابْيَضَّ طَرَفٌ منها بلمَحَات الرُّوحانية))[3]، وكأنّ صورة الصراع مع النفس في حثها على الاستقامة في طريق الله مُسْقَطَةٌ على الخلط اللوني المشهود في ظواهر أجساد العيس، مع الإيحاء بأن الجزء اليسير المتحول من لونها إلى البياض هو من أثر الروحانية في سائر لون الجسد، ثم إن الغالب من اللون الأشقر (أي الأحمر) يوازي الغالب من طبائع النفس وما تتصف به من التوجه نحو التَّفَلُّتِ والانحراف.

ثم إلى الخلط اللوني الجامع بين الحُمْرة والسَّواد في تأويل قول **ابن الفارض** من قصيد (خفف السير):

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 181.
2 ابن منظور: لسان العرب، مادة (ع ي س)، ج 4، ص: 3189.
3 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص : 116.

ووَرَدْتَ الجَمُومَ فالقَصْرَ **فالدَّكْـ نَاءَ** طُرًّا مَناهِلَ الوُرَّادِ[1]

إن الغالب على أبيات هذه القصيدة كثرةُ أسماء المكان[2]، ومع ذلك فإن ما يُوَجِّهُ به الشيخُ **النابلسي** لمعنى (الدكناء) هو قوله إنها: ((من **الدُّكْنَةِ** وهو لون بين **الحُمْرة** و**السواد** وهو اسم موضع أيضا، كناية عن أول تميّزِ العناصر وتعيّنها في عنصر النار الكلية السارية في جملة العالم السفلي))[3]، وما يلاحظ من جديد المعنى في التأويل الوصفي بواسطة الألوان حتى هذا المثال هو حديث المؤول عن العناصر وهي أربعة: النار والهواء والماء والتراب، التي يرد ذكرها كثيرا في مدونات التأويل الصوفي، ويُعبَّرُ بها ههنا عن الانتقال من عالم الوحدة إلى بداية مرحلة التميّز في عالم تعدد المخلوقات من الملائكة والجن والبشر والحيوان والنبات والجماد، وفي كل المواضع يتوحد الحديث عن العناصر بهذا الترتيب نفسه، ولذلك كان إسقاط المؤول لمعنى (الدكناء) على (النار) لأنها أول رتبة في العناصر، ولأنها – من جهة الشاهد الوصفي في التأويل – جامعة في لونها بين حُمْرَةِ اللَّهَبِ وسَوَاد الدُّخَان.

ثم إلى (اللونين) الأكثر تلازما في الوصف على العموم وفي التأويل الصوفي بالأخص وهما الأبيض والأسود، وقد أخبرتْنَا بهما النصوصُ التأويلية في عرضها ما

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 182.
2 تحتوي هذه القصيدة على 37 بيتا بها أكثر من 30 اسم مكان من الأعلام، فضلا عن أسماء الأماكن غير الأعلام مثل: مقام، معراج، وادي، ربوع، موطن، ملقى ...
3 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج: 2، ص: 124.

يدل عليه الوصف (**سُمْر**) المضافة إلى اسم المكان (سَمَرْقَنْد) من قول الشاعر في إحدى الرباعيات من الدوبيت[1]:

لَمَّا نزَلَ الشَّيبُ بِرَأْسِي وَخَطَا والعُمْرُ مَعَ الشَّبَابِ ولَّى وخَطَا

أَصْبَحْتُ **بِسُمْرِ** سَمَرْقَنْدٍ وخَطَا لا أَفْرُقُ ما بَيْنَ صَوَابٍ وخَطَا[2]

ويقول الشيخ **النابلسي** في ذلك: ((سُمْرٌ: جمع أسمر: وهم الذين يترددون بين بياض نور التجلي وسواد ظلمة الاستتار من المشايخ الأخيار والأساتذة الأبرار))[3]، ثم يضيف بعد ذلك تقييد التأويل بالجمع بين المضاف والمضاف إليه حين يرى أن (**سُمْر سَمَرْقَنْد**) ((هم أولياءُ العَجَم أَهْلُ الكمال والعرفان))[4]، وأعتقد أنه على الرغم من أن (السُّمْرَةَ) في اللون كافية لاستنتاج الجمع بين البياض والسواد وإضفاء كل منهما على (نور التجلي وظلمة الاستتار) إلا أن في قوله (أولياء العجم) أيضا ما يوحي بالجمع بين ما فيالوَلاية من صفة الظهور، وما في البعد عن بلاد العربمن الخفاء.

ويتطابق هذا التأويل الممنوح للون السُّمْرة حتى في انطلاقه من دلالة (الأسمر) على الرمح ضمن سياق البيت الذي يقول فيه **ابن الفارض:**

1 كان الأستاذ عبد الخالق محمود قد انتهى إلى إخراج أبيات الدوبيت والألغاز والمواليا من مدونة دراسته لشعر ابن الفارض بحكم أنها لا تتفق مع المشرب الصوفي، (ينظر: عبد الخالق محمود: شعر ابن الفارض في ضوء النقد الأدب الحديث، ص: 144) أما اعتمادنا على تلك الأنواع في دراستنا هذه فهو لأنها أُوِّلتْ تأويلا صوفيا مما يجعلها في مستوى قوة الرمز الصوفي.

2 ابن الفارض: الديوان، ص: 224. (وخطا الأولى: من وخط الشيبُ شعرَ الرأس أي خالطه، و خطا الثانية من الخطو والمشي، والثالثة مدينة في بلاد الترك والرابعة عكس الصواب: ينظر: عبد الخالق محمود: ديوان ابن الفارض: تحقيق ودراسة، ص: 224)

3 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 327.

4 المصدر نفسه: ج 2، ص: 328.

أَحْبِبْ **بِأَسْمَرَ** صِينَ فيه بأبْيضٍ أجفانُهُ مِنّي مكانُ سَرَائـري[1]

إذ يرى الشيخ **النابلسي** أن ((**الأسمر** وهو هنا الرمح: كناية عن المحقق الكامل في المعرفة فإنه تغلب عليه السمرة من كثرة مجاهداته في طريق العرفان وسبيل التحقيق والإتقان))[2]، ومما يلفت النظر في التركيب بين هذا التأويل والذي سبقه تلازم الدلالة على لون السمرة مع الرمح ونسبته إلى مدينة (خطا) في بلاد الترك وهي التي تنتج أجودها وأصلبها، وهو تلازم متواتر في مستوى الدال الوصفي العام في الشعر العربي كما هو ثابت في قول بشار بن برد:

وجيشٍ كجُنْحِ اللَّيْلِ يَزْحَفُ بالحَصَى وبالشَّوْكِ و**الخَطِّيِّ** حُمْرٌ ثَعَالِبُهْ[3]

وما يربط تأويلَيْ الشيخ **النابلسي** السابقيْن هو توجيه اجتماع اللونين الأبيض والأسود (الأسمر) إلى الدلالة على الذوات المُتَّصِفِينَ بالوَلاية.

ويزداد فعلُ التلوينِ في التأويل الوصفي عند عرض مختلف الصور التي يتحقق بها (الموت) ويتعدد، انطلاقا من اختيار الشاعر لصيغة الجمع (**حِمَامي**) الأولى الواردة في قوله:

بِرُوحِيَ مَنْ أَتْلَفْتُ رُوحِي بِحُبِّهَا فَحَانَ **حِمَامِي** قَبْلَ يَوْمِ حِمَامِي[4]

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 197.
2 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 14.
3 بشار بن برد: ديوان بشار بن برد، تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، (د ط)، 2007، ج 1، ص: 334.
4 ابن الفارض: الديوان، ص: 205.

ويرى فيه الشيخ **النابلسي** أن قوله (فحان **حِمَامِي** قبل يوم حمامي): ((يعني دخل وقتُ موتي الاختياري قبل دخول وقت موتي الاضطراري وقد جاء في الحديث (موتوا قبل أن تموتوا) قال الشيخ الأكبر قدس الله سره: لأَهْلِ الله تعالى في طريقهم أربعُ مَوْتات: الموتُ الأبْيَض وهو الجوع وأعني بذلك جوع العادة، والثاني الموت الأخضر وهو لباس المرقعات زهدا لا المشهرات، كان لعمر بن الخطاب رضي الله تعالى عنه ثوب فيه ثلاث عشرة رقعة إحداهن قطعةُ جلد وهو أمير المؤمنين، والثالث موت أسْوَد وهو تحمل أذى الخلق، الرابع موت أحمر وهو مخالفة النفس في مشيئة أغراضها))[1]، فالمؤول ينطلق من تعدد الجمع في صيغة الرمز **(حِمَامِي)** ويختار أن يطابق له التعدد من عالم الحس بالألوان، لكنَّ فعلَ التأويل بالتلوين في هذا المثال يبقى مقتصرا في تعدده على إضافةِ اللونين الأحمر والأخضر إلى اللونين الأبيض والأسود لأنهما (أعني الأبيض والأسود) أقل أثرا في التلوين باعتبارهما لونين محايدين ومتماثلين في موضعهما من سلم الألوان[2]، وعلى الرغم من توفّر كثير من النماذج الرمزية المؤولة بالمعاني المقيدة بهذين اللونين إلا أننا نفضل عدم عرضها بسبب شرحها النمطي في دلالة الأبيض على الرضى والقبول[3]، ودلالة الأسود على ظلمة الأكوان[4].

1 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 215.
2 ينظر: كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالتها)، مجد للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013، ص: 63 – 64.
3 ينظر: المصدر السابق، ج 2 ، ص: 100.
4 ينظر: المصدر نفسه، ج 2، ص: 109.

ومهما تعددت ألوان الموت المذكورة هذه فهي جميعا ضمن صنف واحد من تصنيف الشيخ **عبد الرزاق القاشاني** للموت إلى نوعين حين يرى أنّ ((تَرْكَ كلِّ مألوفٍ موتٌ اختياري، ومفارقةُ الروح للجسد موت اضطراري، ولا شكَّ أن الموتَ الاختياري أشدُّ وأصعب))[1]، وبين التوحد والتعدد يستقصي الموتُ الاضطراريُّ كلَّ الأنفس، لكنه واحد لكل نفس وهي لا تدري زمانه أو مكانه، ويتعدد الموت الاختياري بالألون وبترك المألوفات، وأما وصفه بالأشد والأصعب فلأنه الغالب على أوصاف السالك الصوفي.

وعلى الرغم من أن المُبْصَراتِ كثيرةٌ ومتنوعة إلا أن تلقيها من طريق النظر لا يُعتمد عليه كثيرا عند أهل التصوف لأنها لا تزيد عن كونها أشياء، تظهر في صورة الظِّلال الحاجبة لحقائق أخرى متخفية بها، ومن هنا فإن العناصر الرمزية الدالة على حجب البصرِ كثيرةٌ في النماذج التي استطعنا الحصول عليها، ومنها رمز **(الجَفْن)** الوارد في قول الشاعر:

رُدُّوا الرُّقَادَ **لِجَفْنِي** عَلَّ طَيْفَكُمُ بِمَضْجَعِي زَائِرٌ في غَفْلَةِ الحُلُمِ[2]

ويقول فيه الشيخ **النابلسي** ((**جفني:** أي غطاء عيني فإن النفس البشرية غطاء العين الحقيقية))[3]، ويأخذ المؤول إنتاجه للمعنى المقصود من الجفن من وظيفته في حجب رؤية العين، ثم من دلالة العين على الحقيقة المطلوبة من حيث استدعاء معنى النفس

1 ينظر: عبد الرزاق القاشاني: كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر، ص: 104.
2 ابن الفارض: الديوان، ص: 180.
3 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 80.

البشرية التي تؤدي وظيفة الحجب نفسها عن رؤية الحق باتباع الشهوات، ومن تطابق **الجفن** و**النفس** في وظيفة الحجب إذا غلبت عليهما صفة الكسر نجد المؤول نفسه ينتهي إلى نتيجة إيجابية، ثم إن سياق البيت المحيط بالرمز **(جفن)** يؤيد هذا التوجيه التأويلي لأن الشاعر في موقف طلب الرقاد وإطباق الجفن قصدا لإدراك هذا الطيف الزائر من الأحبة.

وورد أيضا في بيانه لمعنى **(الجفن)** من قول الشاعر في موضع آخر:

للهِ **أَجْفَانُ** عَيْنٍ فيكَ ساهرةٍ شَوْقا إليْكَ وقَلْبٌ بالغرامِ شَجِ[1]

إذ يرى الشيخ **النابلسي** أن الشاعر كنى **بالأجفان** ((عن صور الكائنات، فالأرواح: **الأجفانُ** العليا والأجسام: الأجفان السفلى فإذا انكسرت الأجفانُ العليا الروحانيةُ النفسانيةُ أو السفليةُ الجسمانيةُ كان ذلك من دواعي القبول ومقتضيات الحُسْن كما ورد (أنا عند المنكسرة قلوبهم من أجلي)[2] ...))[3]، وهذا أكثر بيانا للأجفان بالوصف المُفَصَّل بين سُفْلِيّها وعُلْوِيّهَا، لكنها إذا انكسرت عن رؤية غير الحقيقة نالت الفوز بالقبول والحُسنِ حينما تَنَالُ مَعِيَّةَ حضرةِ الذاتِ العليةِ.

ويبقى ضروريا أن نَعْرض في حاسة البصر مثال وصف انعكاس صورة العين أو بعض أجزائها إلى نفسها كالذي ورد في قول الشاعر من التائية الصغرى:

---

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 193.
2 حديث قدسي ذكره الإمام الغزالي في البداية،وروى نحوه الإمام أحمد في كتاب الزهد عن عمران القصير قال: ((قال موسى أيْ رب أين أبغيك؟ قال: ابغني عند المنكسرة قلوبهم من أجلي...)).
3 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 85.

و قد **سَخُنَتْ** عَيْنِي عَلَيْها كَأَنَّهَا بها لم تكنْ يومًا مِنَ الدَّهْرِ قَرَّتِ

فإنْسَانُها مَيْتٌ و دمعيَ غُسْلُهُ و أكفانُهُ ما ابْيَضَّ حُزْنًا لِفُرْقَتِي[1]

ويرى الشيخ **النابلسي** في ذلك أن الشاعر ((كنى **بسخونة** العين عن تجلي المحبوبة الحقيقية عليه بالجلال والفيض فإن ذلك يورث الحجاب والأعمال النفسانية الحارة...، وإنسان العين كنى به عن المثال الذي يُرى في سواد العين... وهو مقام القُرْب))[2]، حيث تأخذ العين وظيفة المرآة العاكسة لصورة الناظر فيها من قريب، فحين ينظر مستجليا لما في العين من الجمال تظهر له صورة نفسه، ولا يتحقق ذلك إلا بوصف حال القُرْب.

2- الشم:

وإذا كان الفوز بالقَبُول أو القُرْب مِنْحَةً ينالها العبد مما يصل إليه من طريق النظر، فإنه يمكن أن ينال مثلهما من حاسة الشَّم حسبما يراه الشيخ داود بن محمود **القيصري** في شرحه لما يقوله **ابن الفارض** في أحد أبيات التائية الكبرى:

وأوْجَدْتُني رُوحي ورُوحُ تَنَفُّسي يُعَطِّرُ أنْفَاسَ **العَبيرِ**المُفَتَّتِ[3]

حيث يرى أن: ((**العبير** أنواع من الطيب يُخْلَطُ بعضها مع بعض... وذلك لأن النَّفَسَ الرحماني الذي أشار إليه صلوات الله عليه بقوله: (إني لأجد نَفَسَ الرحمان من قِبَلِ

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 77.
2 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 1، ص: 261.
3 المصدر السابق، ص: 148.

اليَمَنِ)[1] هو الذي يعطر الأكوان بإعطاء الوجود إياها))[2]، وبين المِنْحَتَيْنِ تكون منحةُ الوجود هي الأُولى، وكأن تَنَسُّمَ العبير قَرِينٌ بتلقي أمرِ الوجود، ويقترب هذا المعنى مما يقرره الشيخ **الفرغاني** عما يتلقاه الشاعر من عبير النسيم أيضا في قوله:

ولَيْلِيَ فِيها كُلُّهُ سَحَرٌ إذا سَرى لِيَ مِنْهَا فيه **عَرْفُ** نُسَيْمَـةِ[3]

و**العَرْف** هو: ((... نسيمٌ خفيُّ الهبوبِ من أثر خطابٍ أو جوابٍ أو سؤال مستطابٍ استنشق منه روائح اللطف والتربية والقبول والكرامة))[4]، فالإشارة بعَرْف النسيم هنا إلى ما يناله العبد من ربه بإنعامه عليه من صفات اللطف والقبول والكرامة، وهو توظيف واضح لحاسة الشم وما تستقبله عبر النسائم من مختلف المنح الإلهية.

ومن الواضح أن الدلالة المعجمية لكل من الرمزين (العبير) و(العَرْف) تشير إلى الطِّيب من حيث هو صفة إيجابية في حاسة الشم وهو ما وَجَّهَ التأويلَيْنِ إلى معاني النيل من المِنَح والنِّعَم، مع ملاحظة أن (العَرْف) من طبيعة وقت السحر حسب سياق البيت الأخير، وليس مما هو مصنوع كـ(العبير).

وإلى جانب ذلك من رموز حاسة الشم من الطبيعة أيضا ما ينسب إلى أنواع النبات وهو كثير في الشعر الصوفي كقول **ابن الفارض:**

1 أخرجه الإمام أحمد في مسنده، وأخرج مثله الإمام الطبراني في المعجم الأوسط.
2 داود بن محمود القيصري: شرح تائية ابن الفارض الكبرى، ص: 141.
3 ابن الفارض: الديوان، ص: 126.
4 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 1، ص: 465.

ما شَمَمْتُ **البَشَامَ** إلاَّ وأَهْدى لِفُؤَادي تحيَّةً من سُعَاد[1]

ويقول الشيخ **النابلسي** إن الشاعر قد كنَّى **بالبشام** ((عن الروح الكُلِّي والنور المحمدي الممتد منه في كل حقيقة كونية بالصبغة الإلهية، وشَمُّهُ كناية عن إدراك رائحته أي الإحساس بسريانه في الحقائق الكونية والآثار الحسية والمعنوية))[2]، ومن تخصيص هذا الشجر المعروف برائحته الطيبة يتخصص التأويل في مصدرية الطِّيب من الذات المحمدية التي يسري امتداد أنوارها في جميع الآثار الحسية والمعنوية، والرابط في هذا التأويل هو صفة الشمول والانتشار الذي لا تحده حواجز الحواس الأخرى.

وللتأويل القائل بالمعاني الصوفية ما يقول أيضا في إصلاح حاسة الشم إذا تعطلت، حسبما ورد في تأويل قول الشاعر من القصيدة الميمية الخمرية:

ولوْ عَبَقَتْ في الشَّرْقَ أنْفَاسُ طِيبِها وفي الغَرْبِ **مَزْكُومٌ** لَعَادَ لَهُ الشَّمُّ[3]

ويختلف المعنى المَرَضي العام للمزكوم عنه في خصوصية المعاني التي ينتجها التأويل الصوفي، وفق ما يراه الشيخ **النابلسي** حين يقول إن **المزكوم** هو الذي ((لا يشم رائحة التجليات الإلهية لاشتغال نفسه بتوهّمات الأغيار الكونية))[4]، بمعنى أن من شغلته نفسه بغير الله فلم يهتم بالتعرض لنفحاته ولم تصله نسائم تجلياته فإن كل ما يصله من

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 184.
2 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 137.
3 المصدر السابق، ص: 190.
4 المصدر السابق، ج 2، ص: 253.

مشمومات لا يعد شيئا، وإذا اقتصر على تلقي تلك الشواغل النفسية فهو معدوم الحس من هذا الباب، ولا يَذْهَبُ عنه سُقْمُه ذلك، ولا يستعيد شمَّه إلا بالتنعُّم بتلك التجليات.

3- الذوق:

ومن حاسة الشم إلى**الذوق** التي تتعقد فيها حدود المعاني التأويلية فيما يتصل باللسان من عدة جهات؛ أُولاها: الدلالةُ البسيطة الخاصة بذوق الأطعمة وهي أبعدُ ما تكون عن حَمْلِ المَعَانِي الرمزية الصوفية، والثانية: ما يقوم به اللسان من فعل القول أو الكلام، والثالثة: ما يصدر من متعلقات هذه الحاسة من الريق وما يُتَوَجَّهُ به إلى الإشارات الغزلية الصوفية، والرابعة: الدلالة الشاملة لمعاني الحواس كلها مما يُمَكِّن صاحبَهُ من فَهْم المعاني ومطالعة الأفكار وحسن المعملات، وهو المُعَبَّرُ عنه بالذوق العام، وهذه الدلالة الرابعة هي التي تتوجه إليها كثيرٌ من مقاصد الرمز في الإبداع الشعري الصوفي، ويمكن التمثيل لها بما أورده **ابن الفارض**:

وعَنِّيَ بالتَّلْويحِ يَفْهَمُ **ذَائِقٌ** غَنِيٌّ عَنِ التَّصْرِيحِ للمُتَعَنِّتِ[1]

ومن أحكام هذا الذوق المتصل بمعنى الفهم، أن الذائق يَنَالُ منه ((بقدر قابليته واستعداده بشرط أن يكون ذلك الذائق لطيف القابلية والفهم ماضي الغريزة نافذ الطبع ينتقل من الحاضر إلى الغائب بنفوذ رَوِيَّتِهِ، غَنِيٌّ بسبب هذا عن التّصريح

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 129.

بالمقصود))[1]، فالمعنى المقصود من الذوق هنا هو ما يدل على (حاسة) الفهم، فـ(الذائق) هو الذي يفهم، وغيره يسمى (المُتَعَنِّت)، لكنّ وصف العبد بالذائق المتفهم لا يتحقق إلا بشروط يجب توفرها فيمن يسعى إلى تأويل هذا النوع من التلويح، وهو أن يكون على ذوق يُكسبه قابلية للفهم، ومُضِي الغريزة ونفوذ الطبع والانتقال بالرّوية من حاضر الإشارات إلى غائب المعاني.

ثم يضيف المؤول في بيانه توزيع أصناف الخطاب وضبط وظائفه من الأنبياء والأولياء إلى المخاطبين المختلفين أيضا ((لأن الأنبياء عليهم السلام مشرعون للعامة ومنبهون للخاصة، والأولياء مشرعون للخاصة منبهون للعامة، فالمقصود من بيان الأولياء أولا تذكير الخاصة، وقِبْلةُ خطابهم هُم لا العامة، فبالتلويح غُنْيَةٌ وكفاية عن التصريح، لأن هذه القصيدة على لسان ترجمانية مقام الولاية الأحمدية لا النبوة المحمدية))[2]، وهذا البيان واضح في تعليل ما يتجه إليه الشاعر من الرمز والإشارة والتلويح لأن خطابه صادر عن مقام الولاية التي تتجه بأمر كلامها بالتشريع للخاصة من الناس أصحاب الذوق المتوفرين على شروط تأويل هذه الإشارات، بالإضافة إلى تنبيه العامة.

غير أن هذا التوجيه لحاسة الذوق نحو خصوص الفهم لا ينفي وجود إشارات إلى معاني أخرى ترتبط بهذه الحاسة ارتباط المصاحبة، لكنها بعيدة عما يمكن تصوره من

1 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 1، ص: 478.
2 المصدر نفسه، ج 1، ص: 478.

عموم ما يطعمه الإنسان من مأكل ومشرب، ومن ذلك قول الشاعر متحدثا عن الخمر:

عَلَيْكَ بِهَا صِرْفًا وإِنْ شِئْتَ مَزْجَهَا فَعَدْلُكَ عَنْ **ظَلْمِ** الحَبيبِ هُوَ الظُّلْمُ[1]

فالشطر الأول ظاهرٌ معناه في الخمر وضرورة شربها صِرْفًا، لكن الشطر الثاني يعيد توجيه المعنى إلى عالم التصوف بذكر مفردة (ظَلْم) وقد ورد في اللسان أن ((الظَّلْم بالفتح، مَاءُ الأَسْنَان))[2]، وما يلاحظ في هذا الأنموذج أمران؛ أولهما: أن التحوُّلَ من المعنى المتعلق بـ(ذوق) الشراب في مستوى مادية الحس قد تم داخل النص الشعري نفسه إلى الخطاب الغزلي في عجز البيت، والثاني: أن هذا التحولكان باتجاه معنى غزلي رمزي آخر يحتاج هو بدوره إلى تأويل لبيان ووصف القصد منه، وكأني بالشاعر يسارع إلى إزاحة ما يرتبط بالرمز من المفهوم البسيط للذوق، حتى إذا أتيح لكلامه أن يؤول فإن المعنى يتجه إلى أن تذوق (شراب) الغزل أولى بعد ذلك التحويل من تذوق شراب الخمر.

ويبدع الشيخ **النابلسي** في التحليق بالتأويل حين يوجه دلالة آخر هذا البيت بقوله: ((عَدْلُكَ عَنْ**ظَلْمِ** الحبيب: عَدْلُكَ أي انْصِرَافُك، و**الظَّلْمُ** ماءُ الأسنان وبريقُها، والحبيبُ أي المحبوب وهو النور المحمدي الذي هو أو مخلوق من نوره تعالى على معنى أنه أول تقدير عَدَمي وتصوير اقتداري، فكأنه ماءُ ثغر الحبيب القديم، ورشحاتُ ثنايا مراشف النديم، لأنها آثارُ أسمائه الحسنى، وتجلياتُ حضرات وَصْفِهِ

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 192.
2 ابن منظور، لسان العرب، مادة (ظ ل م)، ج 4، ص: 2760.

الأَسْنَى...))[1]، وما دام هذا النور **المحمدي** هو أول متحقق من الخلق فهو الأقرب في الامتزاج مع رشحات ماء ثنايا الحبيب حين القَوْلِ بكونه ووجوده.

وينبغي أن نشير في حاسة الذوق وارتباطها العام بجارحة اللسان أنها تجمع بين التلقي والإصدار وهي تشترك في هذا الجمع مع عين البصر، بل إن هذه الصفة أوضح في عين البصر، لأنها من ناحية الرؤية تستقبل ما يرِد إليها من الصور والصفات، ومن ناحية الإصدار هي منبع لما يصدر عن صفاتها من الجمال المؤثر في قلوب الناظرين إليها، وكذلك اللسان من ناحية هذا الجمع فهو من جهة؛ آلةٌ لتحسسما يصل إليه من الأذواق، ومن جهة أخرى هو مصدرٌ للكلام وتمييز الأصوات وما يليهما من الصفات المؤثرة في حاسة السمع، ومصدر للريق وما يتصل به من المعاني الغزلية المشيرة إلى أعلى مقامات الحقيقة المحمدية.

4- **السمع**:

وللسمع حظ وافر هو أيضا عند أهل التصوف على الرغم من أنه ذو طبيعة تأثّرية تقتصر على التلقي، وقد ورد في ديوان **ابن الفارض** عددٌ من المفردات الرامزة ذات الطابع السمعي من حيث هي، أو المشيرة إلى ما يتصل بالسمع في مضامين تأويلها، ومنه قوله:

1 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 271.

ومُنِّي عَلى **سَمْعي** بِلَنْ إِنْ مَنَعْتِ أَنْ أرَاكِ فَمِنْ قَبْلِي لِغَيْرِيَ لَذَّتِ[1]

فعلى الرغم من أهمية الرؤية عند المحب في استجلاء صفات الحبيب، غير أن الحبيب إذا اختار منعها عليه فإن المحب مكتف بما يتلقاه من طريق السمع، ومن المؤكد أن عالم الحب المقصود هو الواقع بين الله والعبد، ويشير الشاعر إلى صفة قِدَمِ النماذج السابقة في لذة سماع خطاب المحبوب، ومن ألطف جماليات التأويل الصوفي أنه يُقَيِّدُ العبدَ المقصودَ بذلك في قول الشيخ **القاشاني**: ((... لأن هذه الكلمة طابت لغيري من قبل وهو سيدنا موسى عليه السلام))[2]، وهو الموصوف على التخصيص من بين الأنبياء بكليم الله، ويهتمُّ المتصوفةُ بتوظيف قصَّتِهِ في بيان أهمية السمع من منطلق المقارنة بينه وبين البصر، لأن صوت الذات الإلهية وصلَ على التحقيق إلى الأرض في جبل الطور حين تلقاه سيدنا **موسى**(عليه السلام) بسمعه حقيقة، وهي درجة عالية في مقامات القرب، لكن قرب نبينا **محمد** (صلى الله عليه وسلم) من الله أعلى لأنه المخصوص بمقام (أو أدنى)...، غير أن قربه كان في سدرة المنتهى عند معراجه، لذلك تبقى للسمع أهميته من جهة كونه الحاسة التي تلَقّى بها العبد خطاب ربه في الأرض من غير واسطة من الملائكة.

والسمع واحد من مجموع الحواس يخضع لموارد الحال والمقام حسب شروط كل استعداد، لذلك فإن ((أهل السماع مختلفون في حمل المعاني على قدرهم، فما مَنْ سَمع

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 85.
2 عبد الرزاق القاشاني: كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر، ص: 44.

في مقام التوبة كمن سمع في مقام العبادة، ولا من يسمع في مقام العبادة كمن يسمع في مقام الزهد...))[1]، وتتعين شروط التلقي من العبد على حسب القابلية والاستعداد التي يمنحها الله للعبد، وحاسة السمع بذلك كفيلة بتلقّى الخطاب العلوي ليس في حدود ما يقتضيه فحوى الكلام إنما أيضا من طبيعة الصوت المجرد نفسه، كالذي يستأنس به الصبي في مهده على حسب قول الشاعر:

ويُعْرِبُ عَنْ حَالِ **السَّمَاعِ** بِحَالِهِ فَيُثِبتُ للرَّقْصِ انْتِفَاءَ النّقِيصَةِ

إذا هَامَ شَوْقًا **بالمُنَاغي** و هَمَّ أنْ يَطـيـرَ إلى أَوْطَـانِـهِ الأَوَّلِـيَّــةِ[2]

ويطول قول الشيخ **الفرغاني** في تأويل هذين البيتين بسبب قوة ما يفعله **(السَّمَاع)** في النفْس الوارد في البيت الأول من ((أثر المجاذبة الواقعة بين روحه ومزاجه وميل كل واحد منها إلى مركزه تظهَر الحركةُمن صورته إلى فوقُ وتحتُ في الرقص، أو تتحرك بهيئة دورية بحكم إرادة تتميم دائرة الأولية والباطنية اللتين نسبة جهة الفوقية إليه أتم، والآخرية والظاهرية اللتين نسبة جهة التحتية إليهما أحق، ومن جهة أنّ مقتضى وقته حالتئذ تركُ العلائق ونفضُ غبار الغيرية والخَلْقية عن أذيال الحقّية يتحركُ يداه، ولتحقيق السير في عينِ طريقِ الطلب والمطلوب يتحركُ رجلاه))[3]، فالرقص قصدٌ إلى الكمال عبْرَ حال اضطرابٍ من طريق السماع يبدأ أولا بالتجاذب بين علوية الروح

1 عبد الباقي مفتاح: السماع والمصطلحات والرموز الصوفية عند عبد الكريم الجيلي وابن العربي، عالم الكتب الحديث، إربد، 2017، ص: 30.
2 ابن الفارض: الديوان، ص: 134.
3 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 2، ص: 25 – 26.

وسفلية المزاج، وكل قطب منهما يجذب الذاتَ إلى مركزه، فتكون بذلك حركتان بارزتان لليدين لأجل التخلي عن العلائق وللرجلين لأجل السير في طريق الطلب، أما الحركة الأولى فهي عمودية تعكس تجاذب سفلية المزاج وعلوية الروح، والثانية دائرية فوقية تتصل بالاِسْمَيْنِ الأولِ والباطنِ، وتحتية لتصل بالاسمين المقابلين الآخِرِ والظاهرِ.

والبيت الثاني يتضمن أوصاف آثار السماع حينما((يشير **بأوطانه** الأولية إلى اللوح المحفوظ الذي هو مجمع الأرواح الجزئية ثم إلى حضرة إطلاق الوجود الظاهر التي هي أصل جميع التعينات الوجودية وجميعها من فيضه وشعاعه، ثم إلى حضرة العِلْمية التي جميعُ المعلومات والحقائق وصور معلوميةِ كلِّ شيءٍ ثابتةٌ فيها، ثم إلى حقيقة الواحدية التي جميعُ النِّسَبِ مُنْدَرجةٌ فيها، وحقيقة هذا الطفل والوجود المضاف إليه وروحه لم ينصبغ بَعْدُ بأحكام العادات واختلاف الأماني والمرادات...))[1]، فالوطن الأول الذي يسعى الإنسان (الطفل) إلى أن يؤوب إليه مُقَيَّدٌ بأوصافِ رُتْبته عند أهل التصوف، وهو غير الوطن الأول الذي يألفه غير المتصوفة من حنين العودة إلى حياة زمن الطفولة ومراتع الصبى والتمتع بحياة اللهو البرئ عن كل ما يلحق حياة الإنسان فيما بعد من أدران علائق الأنفس ومقتضيات العيش مع الناس، فالمتصوفة وإن كانوا يشتركون مع غيرهم في الحنين إلى الزمن الأول والعودة إلى صفاء عيشه فإنهم يتميزون بخصوصية المقصود بذلك الوطن الذي تتحقق لهم فيه سعادتهم، وينالون منه

1 المصدر السابق، ج 2، ص: 26.

راحتهم، أما ذلك الوطن فهو الحال الأول للإنسان قبل أن يولد حينما كان في مراتبِ اللوح المحفوظ وحضرةِ إطلاق الوجود الظاهر، وحضرةِ العِلْميَّةِ أي حينما كان في عِلْمِ الله أنه سَيَخْلُقُهُ وحضرةِ الحقيقة الواحدة التي تَصْدُرُ منها كلُّ الموجودات.

لكن هل (السمع) وفق هذه الرؤية مجرد واسطة تشير إلى تلك الأوطان الأولية؟ أو بعبارة أخرى: ما الذي سيجنيه الصوفي من عودته إلى أوطانه الأولية، أوطان وجوده حينما كان في حضرة علم الله قبل التميّز؟

يشير الشيخ **عبد الرزاق القاشاني** إلى ما في طلب هذه الأوبة من سر يتصل بالسمع نفسه عند الطفل أنه ((يصغي إلى المناغي مثل المستمع إلى متكلم، وينسيه (كذا) حلاوةُ خطاب المناغي مرارةَ خطبه أي كَرْبِه، ويذكّره مسامرة روحه مع محبوبه إذْ أخذ عليه العهود القديمة...، فيلغي به كلَّ هَمٍّ أصابه، ويميل بسمعه نحوه للاستماع وتنسيه حلاوة خطابه مرارة كربه الحادث من تنازع الروح والنفس وتذكره مسامرته مع المحبوب إذْ أخذ عليه الميثاق حيث خاطب العموم فقال: ﴿...**أَلَستُ بِرَبِّكُم قالوا** بَلى...﴾[1]، يوافق هذا المعنى قول الجُنيد حين سُئل عن رجل وقور لا يَحُلُّ صَبْوةً ومسامرةً بحالٍ، فإذا سمع صوتا موزونا يظهر فيه قلق، ويصدر منه حركات غير معتادة فقال: (لَمَّا خاطبَ سبحانه يومَ الميثاق ذواتَ ذرياتِ آدمَ عليه السلامُ بَقِيَتْ حلاوةُ ذلك الخطابِ في مسامع أرواحهم لا جَرَمَ أنهم إذا سمعوا طيبا تذكروا حلاوة ذلك

1 سورة: الأعراف، من الآية: 172.

الخطاب، فتظهر منهم الحركاتُ الغيرُ المعتادةِ شَوْقًا وطرَبًا)...))[1]، وفي هذه الإشارة بيان إلى أن أشد ما يدعو في الوطن الأول من طلب الأوبة إليه هو طلب التمتع بحلاوة الخطاب الأول في وقتِ أَخْذِ اللهِ العهدَ من بني آدم على أن يشهدوا له بالربوبية، فخطاب المناغاة ما هو إلا إشارةٌ إلى خطابٍ آخرَ في ذلك الوطن الأول، ثم إن هذا البيان الذي اختار صورة تأثير خطاب صوت المناغي في الصبي على وجه الخصوص في بيت الشاعر إنما هو دليل على أن طلب العودة منه ليست لأي وطن من هذا العالم المحسوس الذي نعيشه، وإلا فكيف يمكن أن يَطْلُبَ الصبيُّ ذلك وهو حديثُ العهدِ بالدنيا؟ مما يدل على أن حنينه إلى الرجعة إنما هو نحو وطن سابق عن زمن مولده.

أما سبب ذكر تلك (الأوطان) المطلوبة بصيغة الجمع فيظهر لنا أكثر من بيان الشيخ **عبد الغني النابلسي** عند تأويله للبيت:

لَمْ أَدْرِ ما غُرْبَةُ **الأَوْطانِ** وهوَ مَعِي وخاطِري أَيْنَ كُنّا غيرُ مُنْزَعِجِ[2]

حين يرى أن ((أول **الأوطان:** حضرة **العِلْم** الإلهي القديم، ثم حضرة **الإرادة** الربانية، ثم حضرة **الكلام** النفساني القديم، ثم حضرة **القلم الأعلى واللوح المحفوظ** إلى أن يظهر الكائن في عالم الدنيا فيكون غريبا عن أوطانه...))[3]، فالأسماء والصفات الإلهية هي المقصودة بالأوطان، وتعدّدها تابع لتعدد أسمائه وصفاته تبارك وتعالى، لكنها تبقى

1 عبد الرزاق القاشاني: كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر، ص: 167.
2 ابن الفارض: الديوان، ص: 195.
3 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 107.

ضمن أربع مراتب مع بعض الاختلاف بين المؤولين في وصف بعضها، أما حصرُها في الأربعة فتابعٌ لما هو مقيد بالصفات الأعلام.

ومثلما كان لنا في حاسة البصر وقوفٌ على انعكاس صورة المُشاهِدِ المحبِّ من عين الحبيب إلى عينه، نجد ذلك في السمع أيضا من قول الشاعر:

وأَصْغِ **لِرَجْعِ الصَّوْتِ** عِنْدَ انْقِطَاعِهِ إِلَيْكَ بِأَكْنَافِ القُصُورِ المَشِيدَةِ

أَهَلْ كَانَ مَنْ نَاجَاكَ ثَمَّ سِوَاكَ أَمْ سَمِعْتَ خِطَابًا عَنْ صَدَاكَ المُصَوِّتِ[1]

ويقول فيه الشيخ **القاشاني:** ((واستمعْ لرجع صوتك إليك عند انقطاعه بأكناف القصور المرتفعة (أهل كان من ناجاك) ثمة بمثل قولك غيرَك أم أنت سمعْتَ عن صوتك المصوِّت الراجع منك خطابًا سبق منك لا يريبك شك أنه عكس خطابك المعبّر عنه بالصدى))[2]، فمثلما كانت صورة مثال المشاهد معكوسة إليه من عين حبيبه كان صدى الصوت الراجع المنعكس إلى سمعك من مختلف الأشياء صادرا منك في أصله، وكل خطاب – ككل صورة – يصل سَمْعَك إنما هو خطابك السابق القديم منك إليك فليس ثمة إلا أنت في الحقيقة.

لكن هل أن كلَّ ما يتلقاه الإنسانُ من نافذة السمع يُعْتَدُّ به عند أهل التصوف؟

نجد الجواب عن ذلك في التأويلات التي كتبت على القصيدة الميمية الخمرية التي كان تعطيلُ الحواس غالبا على معانيها، ومنها قول الشاعر:

---

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 164.
2 عبد الرزاق القاشاني: كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر، ص: 238.

ولوْ جُلِيَتْ سِرًّا على أَكْمَهٍ غَدَا بَصِيرًا ومِنْ رَاوُوقِها تَسْمَعُ **الصَّمُّ**[1]

والراووق هو (المصفاة)[2] ويقول الشيخ **النابلسي** إن الشاعر يشير به ((إلى العقل الذي للإنسان الكامل فإنه لا يهجم على الإدراك وصاحبُه لا يدرك به، وإنما يدرك بنور ربه ثم يعرض ما أدركه بنور ربه على عقله، وعقله يصفي ذلك من كدَر الأغيار ودنس الآثار فهو الراووق وهو الفاروق، وقوله تسمع الصم، يكني بالصم عن الغافلين الذين لا يسمعون الحق لاشتغالهم بالباطل))[3]، فالسمع مقيد بالحق وإلا فهو معدوم، لكن هذا الحق لا يصدر إلا من راووق الإنسان الكامل الذي من شأنه – بالإرشاد والتوجيه – أن يحوّل الأصم إلى سامع، وهذا المعنى في التأويل يقترب كثيرا مما فُسِّر به الصمم في قوله تعالى:﴿ صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لَا يَرْجِعُونَ ﴾[4] حيث ورد في بيانه قولهم:((...(صُمٌ) لا يسمعون خيرا (بُكْم) لا يتكلمون بما ينفعهم (عُمْي) في ضلالة وعماية البصيرة))[5]، وبالتالي فإن المعنى المقصود من البيت أن لهذه (الخمرة) تصريفَ الهداية من الصمم إلى السمع.

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 190 .
2 ينظر: ابن منظور، لسان العرب المحيط، مادة (ر وق)، ج3، ص: 1781.
3 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 255.
4 سورة البقرة، الآية: 18.
5 ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج 1، ص: 187.

5- **اللمس:**

أما الأوصاف التي تصل الإنسان من طريق **اللمس** فمما ورد فيها قول الشاعر:

إنْ تَعُدْ وَقْفَةً فُوَيْقَ **الصُّخَيْرَا تِ** رَوَاحًا سَعِدْتُ بَعْدَ بِعَادِي[1]

ويقول فيه الشيخ **النابلسي: ((الصّخيرات** إشارة إلى خواطر القلب **المتصلّب** في معرفة الله تعالى على اليقين القاطع، قال تعالى:﴿وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الْأَنْهَارُ﴾[2]، وهي قلوب أرباب اليقين من أهل التمكين ﴿وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَاءُ﴾[3]، وهي قلوب أرباب التوسط في طريق الوصول إلى حضرات القرب الإلهي وذلك لأهل التلوين﴿وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ﴾[4] وهي قلوب أهل الفناء في الله والانمحاق من السالكين))[5]، وأول ما يشد الفكر في هذا التوجيه هو قدرة التأويل على تطويع أوصاف الرموز تجاه المعاني المقصودة حتى تصل إلى الدلالة العكسية حين تدل صفة التصلب على اليقين القاطع في معرفة الله، ثم دقة التأويل في اقتناص ما يناسب توجيه الدلالة من شواهد آيات القرآن المعبرة عن منتهى مظاهر صفات اللّينِ من التَّصَلُّبِ.

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 183.
2 سورة: البقرة، من الآية: 74.
3 السورة: نفسها، من الآية: 74.
4 السورة: نفسها، من الآية: 74.
5 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 128 - 129.

ومن حيث يُنتِج التأويلُ من الوصف الصوفي دلالةَ (اليقين في معرفة الله) من (تصلب الصخر) يُنْتِجُ أيضا دلالةَ (الموت والإفناء) من (رقة التراب) في شرح بيت التائية الكبرى:

وأَرْغَمَ أَنْفَ البَيْنِ لُطْفُ اشتمَالِهَا عَلَيَّ بِمَا يُرْبِي عَلَى كُلِّ مِنَّةِ[1]

حيث يقول فيه الشيخ **الفرغاني**: ((أَرْغَمَ أَنْفَ البَيْنِ: أيْ أَسْخَطَهُ حتى كأنه أسقط أنفه في الرغام الذي هو **التراب الرقيق** من شدة الغضب، وهذا كناية عن إعدامه وإيقاعه في معرض الإفناء...))[2]، فالمسار التأويلي واضح الاتجاه إلى المعنى المقصود انطلاقا من المستوى المعجمي باختيار الصفة المساعدة على التوجُّهِ نحو الدلالة المتوخاة وهي التقييد الوصفي المستفاد من تفكيك رمزية الرغام بقوله (التراب الرقيق) لأنه أقرب وأسهل في الولوج إلى أنف من وُضِعَ فيه وأَدْعَى إلى خَنْقِهِ، بِعَكْسِ التُّرَابِ الغَلِيظِ الأقرب إلى حجم الحصى فهو لا يَخْنِق...، فَتَوَجُّهُ المؤولِ إلى صفة الرقة في التراب حَسَمَ خطواتِ ترشيح المعنى المقصود وهو الإعدام والإفناء كصفتين للتفرقة والبُعْدِ بَيْنَ المحب المتصوف وحبيبه، ويحسن التنويه قبل الفراغ من هذا المثال على أنه شاهد من جهة **صفة الرقة في الرغام** لأن كلامنا في حاسة اللمس، لا من جهة دخوله في جارحة الأنف التي سبق عرض نماذجها في حاسة الشم.

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 126.
2 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 1، ص: 469.

وضمن ما يتصل بالحس من جهة اللمس أيضا ما ورد في قول الشاعر من القصيدة الميمية الخمرية:

ولو خُضِّبَتْ مِنْ كَأْسِهَا **كَفُّ لامِسٍ** لَمَا ضَلَّ فِي لَيْلٍ وفِي يَدِهِ النَّجْمُ[1]

ويوضح الشيخ عبد الغني **النابلسي** المقصود من ذلك بقوله: ((... **كَفُّ لامِسٍ**: يَدُ المريد الصادق في إرادة الله تعالى إذا وضعها في يد الإنسان الكامل المرشد المحمدي الجامع وقت المبايعة والمعاهدة))[2]، فالرمز العام في سياق البيت عن خمر المعرفة الصوفية ومختلِفِ ما تضفيه على ذائقها من أسرار، وهي ليست مقصورة على تلقيها من طريق الذوق باعتبارها شرابا، بل يتلقاها من مختلف حواسه ومنها اللمس بالكف، غير أنه يختلف عن لمس الكفِّ لأجسامٍ ذاتِ طبائعَ أخرى كما في المثالين السابقين حول (تصلب الصخيرات) و(رقة الرغام)، فاللامس والملموس كلاهما (كف) في هذا الأنموذج حسب ما يوضحه التأويل بَيْنَ يَدِ المريد الصادق ويَدِ المرشد بما يسديه من التوجيه إلى طريق الهداية التي هي ضالة كل مريد يطلبها بحاسة لمسه، فينال بها مختلف المعارف من تصلب الصخيرات، ويدرك الفناء من رقة الرغام، ثم يتلقى الهداية والرشد من مصدر اللمس نفسه.

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 190.
2 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 254.

6- اجتماع الحواس:

وكما ثبت تأويل الرمز الصوفي من جهة الوصف بواسطة الحواس مفردةً، جاء أيضا بواسطتها **مجتمعةً** في مواضع كثيرة أغلبها في التائية الكبرى، ومن ذلك قول الشاعر في جملة من الأبيات المتقاربة:

فَخُذْ عِلْمَ **أَعْلَامِ الصِّفَاتِ** بِظاهِرِ الْـ مَعَالِمِ مِنْ نَفْسٍ بِذاكَ عَلِيمَةِ[1]

والملاحظ أولا صفة علوية الخطاب من الشاعر إلى المخاطَب بأن يستعد إلى تلقي أسرار ولطائف (علم أعلام الصفات) لأنه عليم به، أما المقصود بتلك الأعلام من الصفات فيبينه الشيخ **الفرغاني** بقوله: ((... أراد بأعلام الصفات صفة الكلام والبصر والسمع والقدرة وأراد بظاهر المعالم مَحَالَّ ظهور هذه الأعلام وهي اللسان والعين والأذن واليد...))[2]، ويدخل تأويل هذا البيت وما بعده فيما اهتم به علم التصوف من البيان والتصنيف والترتيب فيما يتصل بجناب الله تعالى بما يتعلق بالذات والأسماء والصفات، وفي هذا البيت يُبين المؤول ما أَمَر الشاعر بأخذه وهو علم أعلام الصفات الأربعة من الله تعالى، ثم ذكر محال ظهورها في مستوى الجوارح حيث ترتبط كل جارحة منها بواحدة من تلك الصفات الأعلام.

ثم يقول الشاعر:

وفَهْمُ أَسَامِي الذَّاتِ عَنْها بِبَاطِنِ **الـ عَوَالِمِ** مِنْ رُوحٍ بِذَاكَ مُشِيرَةِ[3]

---

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 149.
2 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 2، ص: 120.
3 المصدر السابق، ص: 149.

والمقصود **بالعوالم** عالم الجبروت وعالم الملكوت وعالم الملك، و**بواطنها** هي حضرة الأحدية الجمعية ومقام (أو أدنى) المختص بالحقيقة الأحمدية، أما **أسامي الذات** فهي باطن اسم المتكلم والبصير والسميع والقدير[1] ، ويلاحظ في تخصيص تلك (الأسماء/الصفات) الأربعة أنها جاءت إما على جهة (الصفة) فيذكرها المؤول بصيغة اسم المصدر (الكلام – البصر – السمع – القدرة) أو على جهة (الاسم) فيذكرها بصيغة اسم الفاعل أو صيغة المبالغة (المتكلم – البصير – السميع – القدير) وهو أمر يتوافق مع خصائص هذه الصيغ في اللغة بحكم أن المؤول حينما كان بصدد بيان (أسامي الذات) جعل لها اسم الفاعل وصيغة المبالغة اللذين يتضمنان معنى الذات مع معنى الحدث، أما الصفة في (الكلام – البصر – السمع – القدرة) فهي تشير إلى الحدث دون الذات.

ثم يأخذ الشاعر في ربط تلك الصفات الأعلام بمختلف العلوم:

رُقُومُ عُلُومٍ في سُتُورِ هَيَاكِلٍ على مَا وَرَاءَ الحِسِّ في النَّفْسِ وَرَّتِ[2]

وحسب ما يوضحه الشيخ **الفرغاني**[3] يمكن هَيْكلةُ شرح البيت وفق هذا التصنيف المبني على عرض صورة الجارحة ثم بيان طبيعتها ثم العِلْم الذي يَصدر من جِهتها وفق التقابل التالي:

1 ينظر: سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 2، ص: 121.
2 ابن الفارض: الديوان، ص: 149.
3 ينظر: المصدر السابق، ج 2، ص: 123.

صورة اللسان ← رَقْمٌ ← يُفْهِم مضامين المقولات.

صورة العين ← رَسْمٌ ← يُظهِر معنى جميع المبصرات.

صورة الأذن ← كتابة ← تُبيّن علوم المسموعات.

صورة اليد ← نقش ← يُبدي علوم المفعولات.

ثم يشير الشاعر إلى ما بين الذات والأسماء والصفات من تراتب وتضايف بقوله:

وأسْمَاءُ ذاتي عَنْ صِفَاتِ **جَوَانِحِي** جَوَازًا لِأَسْرَارٍ بِهَا الرُّوحُ سُرَّتِ[1]

وفيه يقول الشيخ **الفرغاني**: ((كنى بالجوانح التي هي الأضلاع الباطنة تحت الترائب عن المعاني والاعتبارات والنسب المضافة إلى الواحدية الباطنة الثابتة في حضرة أحدية الجمع التي صورُها ظاهرةٌ بصورة صفة القول، وصفة البصر، وصفة السمع، وصفة القدرة والبطش، لهذا أضاف الصفات إلى الجوانح كإضافة الصور إلى المعاني، وأراد بأسماء الذات أعيان مفاتيح الغيب التي هي الأسماء الأُوَّلُ للذات الأقدس من حيث تعيّنها وتجليها الأَوَّلُ...، وظهرت بصورة القائل والبصير والسميع والقادر...))[2]، ويظهر في هذا البيان أنه أعطى لرمز (الجوانح) معنى (الأضلاع) على سبيل الإخبار عن المعنى بمرادِفِهِ، لكنه يُقَيِّدُهُ بصفة (الباطنة) وهي أيضا مخفية بغطاء (تحت الترائب)، ثم في مرحلة تأويلية أخرى يشرع في بيان المعنى المقصود من هذا الرمز وهو (المعاني والاعتبارات والنسب المضافة إلى الواحدية الباطنة الثابتة)، وهذا التأويل

1 ابن الفارض، ص: 149.
2 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 2، ص: 124.

يتشكل في بنائه اللغوي من الاسم المجرور (المعاني) بالحرف (عن) المتعلق بالفعل (كنى)، والاسم (المعاني) يأخذ وظيفة الخبر في دلالة تأويل (الجوانح)، لكنه ليس الخبرَ المتعين المقيد بحكم ما هو معطوف عليه ويشاركه في وظيفة الخبرية التأويلية وهو (الاعتبارات) و(النسب) المضافة إلى (الواحدية)...، ثم الوصف بـ(الباطنة الثابتة) ثم الظرف مع الإضافة الثنائية (في حضرة أحدية الجمع) ثم الوصف بالاسم الموصول (التي) المتعلق معناه بصلته (صُوَرُها ظاهرةٌ)، وخبر هذه الصلة غير مقيد في معنى محصور بتعدية الخبر (ظاهرةٌ) بحرف الجر ومجروره (بصورة) ثم تتابع الإضافة مرتين بعد المجرور (ظاهرة بصفة القول) مع العطف والإضافة من جديد (و صفة البصر).

ويمكن تشكيل هذا الأنموذج التأويلي بهذا البيان التخطيطي:

أولا: التعريف الوصفي (للجوانح):

الجوانح ← الأضلاع (الخبر بالمرادف).

الأضلاع ← الباطنة (الصفة الدالة على الخفاء).

الباطنة ← تحت (الظرف الدال على الخفاء).

تحت ← الترائب (الإضافة الدالة على الخفاء).

ثانيا: البيان التأويلي (للجوانح) بواسطة قوله ((كنى عنها بالمعاني و...)):

الجوانح ← المعاني (بواسطة حرف الجر عن).

المعاني ←الاعتبارات (العطف).

الاعتبارات ← النسب (العطف).

النسب ← المضافة (الصفة).

المضافة ← الواحدية (الجر بإلى).

الواحدية ← الباطنة (الصفة الأولى).

// ← الثابتة (الصفة الثانية).

الثابتة ← حضرة (الجر بفي).

حضرة ← أحدية (الإضافة).

أحدية ← الجمع (الإضافة).

أحدية الجمع ← التي (الصفة).

التي ← صورها (صدر الصلة).

صورها ← ظاهرة (عجُز الصلة).

ظاهرة ← صورة (الجر بالباء).

صورة ← صفة (الإضافة).

صفة ← القول (الإضافة)...

ويظهر بهذا أولا: أن بنية التركيب التأويلي التوسّعي في بيان المقصود من الرمز يقوم على تعدد الوظائف النحوية وهو ما ينتج عنه التحوُّلُ من كثافة الرمز إلى توسيع التأويل.

ثانيا: أنه لا يمكن قياس أهمية (الصفة) من ترتيبها بين بقية الوظائف النحوية حسب التواتر الأكثر، لأن (الوصف أو الصفة) الذي نحن بصدده يتجاوز في وظيفته التأويلية مجرد أن يكون فضلة أو تابعا من توابع الأحكام الإعرابية كما هي معروفة في مقاييس النحاة، بل له وظيفة (العُمدة التأويلية) التي لا تقل في درجة كشفها للمعنى عن وظيفة الخبر نفسه.

ثالثا: أن كثيرا من الوظائف النحوية الأخرى (من غير الصفة) تتضمن معنى الوصف، كتقييد معنى (الباطنة) بالظرف (تحت الترائب) مما يدل على الوصف بالخفاء، وكتضمنه في جملة صلة الموصول ((صورها ظاهرة)) فالخبر (ظاهرة) يؤدي دلالة الوصف للمبتدأ.

رابعا: أن حدود الفصل بين الشرح والتأويل ليست مغلقة، بحكم أن المعاني اللغوية المعجمية التي يمنحها (الشارح المؤول) للمفردة المراد شرحها بالمرادف إنما يضعها في رتبة وظيفية خادمة للمعنى التأويلي اللاحق بما يضفي على ذلك المرادف من تعدد في الوظائف النحوية كالصفة والإضافة والظرف وغيرها.

وبالتالي فإن هذه المدونة في شرح هذا النوع من الرموز ذات الطابع الصوفي يُمَثِّلُ الشرحُ اللغويُّ فيها **عتبة تأويلية** لها أهميتها في تهيئة القارئ لتقبّل البسط التأويلي بعدها، ثم إن تلك الوظائف المتعددة في مستوى التركيب اللغوي إنما يقابلها تعددٌ في

الرتب والمنازل بين الذات الإلهية وما يفيض عنها في صور أشياء الكون باعتبارها ظلاً لذاته يمده أو يقبضه في مختلف الرتب والصور والهيئات حسبما يريد سبحانه.

7- الصفات الأربعة الأصول:

ثم في عرض معنى آخر متصل بهذه الصفات الأربعة الأصول نفسها، يرى الشاعر أنه ليس بين تلك الصفات أو بين جوارحها الظاهرة أيّ فصل، بحيث يمكن أن تقوم إحداها بوظائف غيرها، وفي ذلك يقول الشاعر:

فَكُلّي **لِسَانٌ نَاظِرٌ مسمَعٌ يَدٌ** لِنُطْقٍ و إِدْرَاكٍ و سَمْعٍ و بَطْشَةِ[1]

ويُلاحَظُ في هذا البيت أنه يحتوي على ما يقابل أسماء الذات من الجوارح أو الحواس مرتين بين الشطرين، مرة بالجارحة وأخرى بالمصدر، واللافت في ذلك توافق الترتيب في تطابق ثنائيات المعني، كما أن تلك الصفات بقيت في التقييد ضمن رتبة العدد أربعة، الأمر الذي يُعَمّق الانطباع في أن هذا التفصيل والتفريع إنما هو نابع من علم راسخ ومعرفة ثابتة عند أهل المشرب الصوفي...، وبعدما يعرض الصفات في صورة (كليةِ الذات) يشرع في تفصيل الكلية انطلاقا من تعَيُّن كل صفة فيقول:

فَعَيْنِيَ نَاجَتْ واللسَانُ مُشَاهِدٌ وينْطِقُ مِنّي السَّمْعُ و اليَدُ أَصْغَتِ

وسَمْعِيَ عَيْنٌ تَجْتَلي كُلَّ مَا بَدا وعَيْنِيَ سَمْعٌ إِنْ شَدَا القَوْمُ تُنْصِتِ

ومِنّيَ عَنْ أَيْدٍ لِسَانِي يَدٌ كما يَدي لِي لِسَانٌ في خِطابي وخُطْبَتِي

كذاكَ يَدِي عَيْنٌ تَرى كُلَّ مَا بَدا وعَيْني يَدٌ مَبْسُوطةٌ عِنْدَ سَطْوَتِي

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 156.

وسَمْعِي لِسَانٌ في مُخَاطَبَتِي كَذَا لِسَانِي في إِصْغَائِهِ سَمْعُ مُنْصِتِ[1]

وفيه يقول الشيخ **الفرغاني:** ((كل واحد من أعضائي يعمل عمل صاحبه غير مقيد بوصف أو أثر خُصص به لارتفاع المغايرة الغيرية بينها، فالعين تناجي وتنطق واللسان يشاهد والسمع يبطش واليد تصغي وتسمع، والسمع يرى والعين تسمع ...))[2]، لكننا إذا حاولنا أن ندقق في تتبع عناصر شبكة التقاطعات التي جمع بها الشاعر بين هذه الجوارحِ الأربعةِ كلّ على حِدَة، وبين بقية الحواس والجوارح نَخْلصُ إلى هذا التوزيع المرتب حسب تتابع المعاني في الأبيات:

1 –**العين** : ناجَتْ – سَمْعٌ – يَدٌ.

2 –**اللسان** : مشاهِد – يد – سمع.

3 –**السمع** : يَنْطِق – عين – لسان.

4 –**اليد**: أصغت – لسان – عين.

وبِغَضّ النظر عن اختلاف الصيغ الصرفية للمفردات المعبرة عن مختلف الحواس أو جوارحها فإن هذا الترتيب يظهر في شكله أنه متوازن في توزيع وظائف ثلاث جوارح على الجارحة الرابعة، وهذا حكم صحيح فيما أُعطِيَ (1 للعين) و(2 اللسان) و(4 اليد)، لكنه غير ذلك فيما أعطي (3 للسمع) فقد أخبر عنه الشاعر في الأبيات أنه (ينطق – عين – لسان) بمعنى أنه مَنَحَهُ التقاطع مع اللسان مرتين: الأولى بالفعل

1 المصدر السابق، ص: 156.
2 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 2، ص: 170.

(ينطق) والثانية باسم الجارحة (اللسان)، ولم يَرِدْ في شبكة هذه الأبيات أنه (يد) أو (يبطش) على غير ما أشار به المؤول في قوله (و السمع يبطش)، مع أننا نُقَدِّر أن تأويله ههنا إنما يقوم على المفهوم العام من السياق الكلي المتجه إلى نفي التميز والغيرية بين تلك القوى.

ومما يَلفت الانتباه بين هذا التجميع لمعاني الحواس وتداخلها في هذه الأبيات وبين قول الشاعر بعدها مباشرة في البيت:

وللَّشمِّ أَحْكَامُ اطِّرَادِ القِيَاسِ في اتْ تِحَادِ صِفَاتِي أوْ بِعَكْسِ القَضِيَّةِ[1]

مما يشد الانتباه في ذلك أولا: أن الشاعر – ومعه المؤول – لم يكن قد ذكر حاسة (الشَّم) أو آلتها (الأنف) في كثير من مواضع تجميع الحواس قبل هذا الموضع على الخصوص، ونرجح أن السبب في ذلك هو عدم النص على حاسة الشم في الحديث القدسي ((مَنْ عَادَى لي وَلِيّاً فقَدْ آذنْتُهُ بحربٍ مِنّي، وما تقرب لي عبدي بشيء أحب إليّ مما افترضته عليه، ومازال عبدي يتقرب إلي بالنوافل حتى أحبه فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به وبصره الذي يبصر به ويده التي يبطش بها وقدمه التي يمشيبها وإذا سألني لأعطينه وإذا استغفرني لأغفرنّ له وإذا استعاذني أعذته))[2]، مما جعلها في تلك المواضع متوقفة على العدد أربعة.

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 156.
2 أخرجه البخاري وأحمد بن حنبل والبيهقي.

ثانيا: بحكم أن هذا البيت يلحق الأبيات السابقة مباشرة ويشترك معها في معناها العام الجامع والموزع لوظائف الحواس على بعضها، لكن الشاعر على الرغم من ذكره لحاسة الشم لم يقم بتوزيع وظيفتها على بقية الحواس أو جوارحها توزيعا مفصلا ضمن الشبكة، وإنما اكتفى بالإخبار عن اشتراكها معها بالاطراد على سبيل الإجمال.

ثالثا: أن المؤول لم يشر في تأويل معاني الأبيات الستة السابقة إلى أنها من صفات الله تعالى كما فعل من قبل في مواضع أخرى، لأنه اختار – في هذا الموضع– الالتزام برتبة المعنى الأول الذي يظهر لنا من خلال قصد الشاعر إلى توسيع دائرة الحواس والقوى والأعضاء، والنصِّ على أن كُلًّامنها يعمل عمل الكل.

ولم يكن ذكر حاسة الشم إلا انتقالا من مرتبة إلى أخرى في امتداد مسيرة سلوك الشاعر في قصيدة التائية الكبرى، ونحن في هذا الانتقال نحصي البيت رقم 585 من مجموع الأبيات 761، حتى يصل الوصف التأويلي في البيت رقم 710 إلى الحديث عن رتبة العدد سبعة حين ينبه الشاعر إلى أن التشابه في المظهر لا يدل بالضرورة على التشابه في الحال فيقول:

وَيَجْمَعُنَا في المَظْهَرَيْنِ **تَشَابُهٌ** وَلَيْسَتْ لِحَالِي حَالُهُ بِشَبِيهَةِ[1]

ويقول فيه الشيخ **الفرغاني:** ((إنما يجمع التشابه بيني وبين صاحب الخيال في رتبة مظهرينا مظهر ستارته وصورة أفعاله ومظهر صورتي البدنية العنصرية ومرتبتها الحسية ومظاهر أفعال **رؤيتي وسماعي وشمي وذوقي ولمسي وأخذي وسعيي** التي

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 167.

هي **عيني وأذني وأنفي وفمي وبشرتي ويدي ورجلي ...**))[1]، فهذا التعديد المتقابل بين المظاهر وجوارحها يتميز بأنه يحتوي على مختلف مظاهر الأفعال السبعة التي تتضمن الحواس الخمسة بالإضافة إلى مظهري (الأخْذ والسَّعْي) بحكم أنهما واردان في الحديث القدسي المذكور آنفا، وجميع المظاهر المذكورة فيه **أربعة:** وهي **السمع والبصر والبطش والمشي**، بالإضافة إلى المظهر الخامس وهو **القول** (الكلام) المستفاد من قول **النبي** (صلي الله عليه وسلم) فيما رواه **أبو موسى الأشعري** قال: ((عَلَّمَنَا رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ الصَّلاةَ، فَقَالَ إِذَا كَبَّرَ الإِمَامُ فَكَبِّرُوا، وَإِذَا رَكَعَ فَارْكَعُوا، وَإِذَا سَجَدَ فَاسْجُدُوا وَإِذَا قَالَ: سَمِعَ اللَّهُ لِمَنْ حَمِدَهُ، فَقُولُوا: اللَّهُمَّ رَبَّنَا وَلَكَ الْحَمْدُ يَسْمَعِ اللَّهُ لَكُمْ، **فَإِنَّ اللَّهَ عَزَّ وَجَلَّ، قَالَ عَلَى لِسَانِ نَبِيِّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: سَمِعَ اللَّهُ لِمَنْ حَمِدَهُ...**))[2]، غير أن (القول) يتطابق مع حاسة الذوق في مستوى جارحة اللسان (أو الفم) حسب النص التأويلي الأخير للشيخ **الفرغاني**، كما أضاف اللمس للبشرة، وأضاف البطش لليد، وهو بمثابة تفريع لمظهرَيْ اللمس والبطش من جارحة واحدة وردت في الحديث الشريف وهي اليد، ومنه يحصل لنا ستة مظاهر واردة في التأويل وهي: الرؤية والسمع والذوق واللمس الأخذ والسعي، أما المظهر الذي أضافه النص التأويلي فهو (الشم) ليصبح العدد سبعة ويوافق عدد مرتبة الصفات الكلية وهي: الحياة والعلم والإرادة والقول والقدرة والجود والعدل.

1 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 2، ص: 250.
2 أخرجه مسلم.

غير أن العلاقات الرابطة بين مختلف الصفات لا يمكن اختصارها في التشابه، لأن بينها علاقات أخرى مثل التقابل كالذي يدل عليه قول الشاعر:

وكَانَ ابْتِدَا حُبِّ المَظَاهِرِ بَعْضَهَا لِبَعْضٍ و**لا ضِدَّ** يُصَدُّ بِبَغْضَةِ[1]

ويقول الشيخ **الفرغاني** في نفي الضدية في الصفات: ((... ولما كان مرجع الجميع حضرة اسم الله لكن أهل قبضة الشمال مرجعهم إليها بواسطة ستر بعض سدنتها التي هي القهار والمنتقم وشديد العقاب والجبار إياهم في كنفها، وبعض أصحاب اليمين كانوا مخصوصين بالرحمة الاختصاصية فيوصلهم بها إلى الحضرة الرحيمية الذاتية بلا واسطة سادن من سدنة اسم الرحيم، كالغفار والغفور والحليم والعفو والرؤوف ونحوها...))[2]، وهذا المعنى تابع إلى سياق الأبيات السابقة التي تشير إلى ابتداء الخلق **بآدم** (عليه السلام) ومنه ابتداء شهود صفات الله عز وجل التي ترتبط ببعضها ضمن علاقات التقابل وفق أصناف معروفة في قواعد علم التصوف، تجتمع فيها جملة من الصفات المنتمية إلى قبضة الشمال وتدخل في معاني صفات البطش والقهر والعذاب، في مقابل صفات قبضة اليمين التي تشير إلى معاني الرحمة والمغفرة والرأفة، ثم يضيف المؤول أن ذلك التقابل بين الوجهتين إنما توازيه ثنائية معنى الحب من جهة، والواشي واللاحي من جهة ثانية[3]، مع أن الغلبة تكون لجهة الحب لأن أثرَهُ ظاهرٌ محسوس، أما أثر الواشي واللائم فهو باطن ومتوهم لذلك فهو مغلوب.

---

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 114.
2 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 1، ص: 380.
3 ينظر: المصدر نفسه، ج 1، ص: 380.

8- أوصاف الرسل من الملائكة:

وفي عتبات الانتقال من التأويل الوصفي المتصل بالصفات الإلهية وما بينها من التقارب في المراتب أو من التقابل ونفي الضدية، يحسن بنا التحوُّلُ إلى التأويل الوصفي المتصل **بالذوات من الخلق**، وأوَّلُهُ هذا الأنموذج المتعلق تأويلُهُ بذوات الرسل التي اصطفاها الله عز وجل من جنس **الملائكة**، ومنه ما يراه الشيخ **القيصري** في قول الشاعر:

فَلَاحٍ و**وَاشٍ** ذَاكَ يُهْدِي لِعِزَّةٍ ضَلاَلًا و ذَا بِي ظَلَّ يَهْذي لِغَيْرَةِ[1]

و((اللاَّحي: كناية عن الشيطان و**الوَاشي** كناية عن المَلَك))[2]، والملاحظ أن توظيف الشاعر لاسم الفاعل **(الواشي)** كان في مقابل (اللاحي) كما في هذا الموضع، بينما يختار في موضع آخر أن يقابل (اللاحي) مع (الساعي)[3]، ولذلك فإن التقييد الوصفي (للواشي) من قبل المؤولين يخضع لشروط التقابل مع غيره من أسماء الفاعلين حسب كل سياق، أما **(الواشي)** في هذا البيت فهو يرمز إلى الصورة الإيجابية التي يتّسم بها (المَلَك) وقد جعله المؤول في مقابل (اللاحي = الشيطان) بناء على تقابل وظائف كل منهما، ويتفق الشيخ **القيصري** (751هـ) مع الشيخ **القاشاني** (ت بعد 730هـ) في هذين التأويلين، غير أن تأويل الشيخ **القاشاني** لهذا المثال أكثر ارتباطا بالوحدات اللغوية البسيطة التي تتطابق مع وحدة الرمز في شكل المفردة ولذلك فإن تأويله أكثرُ

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 90.
2 داود بن محمود القيصري: شرح تائية ابن الفارض الكبرى، ص: 17.
3 ينظر: المصدر نفسه، ص: 130.

وضوحا في تخصيص المعاني وضبط المصطلحات...، بحيث نجده في هذا الأنموذج يوضّح المقصود من قول الشاعر (ذاك يُهدي لعزة ضلالا) وهو (اللاحي = الشيطان) وقوله (ذا بي يَهذي لِغِرَّة) هو (**الواشي** = الملك) بحكم أن الملائكة أنكرت صورة **آدم**(عليه السلام) عند الله حينما قالوا:﴿...أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ...﴾[1]، فَوَصْفُهم بالهذيان كان من هذه الوشاية، كما أن هذا التأويل يقيّد عمل (الواشي = الملك) إلى جهة (المحبوب = الله)، ويقيد عمل (اللاحي= الشيطان) إلى جهة (المحب = العبد)[2]، أما الشيخ **الفرغاني** فيجعل تأويله **للاحي** و**الواشي** في هذا البيت ضمن أصناف أربعة **من الناس** حسب موقفهم من التصوف وأهله؛ **الأول:** وهم السالكون في طريق التصوف، و**الثاني:** المؤمنون بهم والمحبون إياهم المسَلّمون إليهم أحوالَهم ومواجيدهم غير المنكرين عليهم، و**الثالث:** المنكرون على أهله سلوكهم والمكفرون لهم والرامون إياهم بالزندقة، واللاحي (من البشر) يدخل ضمن هذا الصنف، و**الرابع:** المبالغون في التنزيه حتى أقبلوا على نفي الصفات العُلَى وانكروا اللقاء مطلقا ومقيدا وهم أهل الوشاية[3]، ويمكن اعتبار ما يصل إليه الشيخ **الفرغاني** في الرد على هذا الصنف الرابع ضمن المتقابلات النصية التي اهتم بها بعض النقاد المعاصرين في عرض النصوص المتضادة[4]، حينما يصرّح باسم الإمام جار الله محمود بن عمر

1 سورة: البقرة، من الآية: 30.
2 عبد الرزاق القاشاني: كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر، ص: 58.
3 ينظر: سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 1، ص: 205- 207.
4 James-M.Haule and J.H.Stape. Editing Virginia Woolf, Interpreting, The Modernist Text ,Palgrave, N.York , 1pub, 2002,p: 127.

الزمخشري صاحب كتاب (الكشاف) ويجعله من هذا الصنف من أصحاب التنزيه الذين يجري على ألسنتهم قولهم: ((ما للتراب ورب الأرباب))، ويكون **الفرغاني** في انتقاله من الصنفين الأول والثاني إلى الصنفين الثالث والرابع قد انتقل من الوصف إلى الحِجَاج.

ومن الصور الرمزية الوصفية التي تشير إلى وظائف الملائكة أيضا ما وجدناه في عشرة أبيات وردت ضمن الألغاز نكتفي باثنين منها:

ما اسْمٌ إذا فَتَّشْتَ شِعْرِي تَجِدْ تَصْحِيفَهُ فِي الخَطِّ مَقْلُوبَهْ

و هْوَ إِذَا صَحَّفْتَ ثَانِيهِ مِنْ أَنْوَاعِ طَيْرٍ غَيْرِ مَحْبُوبَهْ[1]

وحاصل مقصوده كما يراه الأستاذ **عبد الخالق محمود** أنك إذا قلَّبتَ كلمة (شعري) ثم صحفتها تجد كلمة **(بَزْغَش)** وهو نوع غير محبوب من الطير[2]...، ويرى الشيخ **النابلسي** أن الـ**(بزغش)** هو البعوض على وجه التحديد، ويقول فيه ((... بزغش من أسماء الأتراك ليس بعربي إشارة إلى عالم الوهْم المتولي على كل حيوان... وتصحيفُ هذا الاسم بعد قَلْبِه راجعٌ إلى قوى المَلَك القابض من ملائكة اللوح المحفوظ، وهو الحقيقة العزرائيلية، والحقائق الثلاث الملكية هي: الحقيقة الإسرافيلية النافخة في الصوَر الجسمانية والحقيقة الميكائيلية المُقيتة للأجسام العنصرية، والحقيقة الجبرائيلية المقيتة للنفوس البشرية))[3]، ويظهر أن الرابط الوصفي في هذا الأنموذج يقع في مستويين

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 221 - 222.
2 ينظر: عبد الخالق محمود: ديوان ابن الفارض: تحقيق ودراسة، ص: 222.
3 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2 ،ص: 286.

أوّلهما: في نص اللغز من القول الشعري، والثاني: واقع في نص التأويل ويختص ببيان الوظيفة التي أُوكِلَتْ إلى كل مَلَك في كل صنف من الأجسام والصور والأنفس.

9- أوصاف الرسل من الناس:

أما التأويل الوصفي المتصل بالخلق من ذوات الرسل من الناس فأوله ما قيل في النبي **محمد** (صلى الله عليه وسلم) على الرغم من أن الإحصاء في مستوى النص الشعري يشير إلى أن ذكر أسماء بقية الأنبياء أكثر من ذكره اسمه (صلى الله عليه وسلم)، ويرجع ذلك إلى ما وضحه المؤولون من أن الشاعر **ابن الفارض** إنما يقوم بدور المترجم بالنظم عن مقام النبي**محمد** (صلى الله عليه وسلم) مثلما يقول الشيخ **سعد الدين الفرغاني** في مقدمات شرح التائية الكبرى ((...لا جرم لما التزم صاحبُ القصيدة أن يكون بنظمه مترجما عن ذوقه وسيره في مقاماته وتطوراته في أطوار تقلباته (صلى الله عليه وسلم) كان مَشرع تقريره نظما على لسان المحبة المختصة به وبحقيقته صلوات الله وسلامه عليه))[1]، ويقول الشيخ عبد الرزاق **القاشاني** في خاتمة شرح التائية الكبرى: ((و هذا الكلام محمول على سبيل الحكاية بلسان الجمع عن المقام المحمدي كما سبق مرارا))[2]، ومنه فإن نسبة هائلة من هذا الخطاب الشعري مرتبٌ مصدرُها من نفس مرتبة الحقيقة المحمدية، وهو ما يفسر قلة ذكر خاتم الأنبياء بالقياس إلى البقية منهم (عليهم السلام).

1 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 1، ص: 141.
2 عبد الرزاق القاشاني: كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر، ص: 256.

ومع ذلك فقد وردت بعض الإشارات إليه في النص الشعري، ومنها قوله:

ولا غَرْوَ أَنْ سُدْتُ الأُلَى سَبَقُوا وقَدْ تَمَسَّكْتُ مِنْ **طَهَ** بِأَوْثَقِ عُرْوَةِ[1]

ويقول فيه الشيخ **الفرغاني**: ((**طه** قيل: اسم النبي (صلى الله عليه وسلم) وتحقيق ذلك أن حرف الطاء مُنبئٌ عن التخلص عن جمع الغواشي والاعتلاقات الحاصلة بالظهور لكمال الصورة في تنزّل الأمر العلي، وعن تقدُّس كامل عما تتعلق به الأوهام من وقع ظهور الحياة الذي من ذلك التقديس اسمُهُ الظاهر والطيب، وحرف الهاء منبئة عن الإحاطة القيمة بغيب كل ظاهر منها اسم هو الذي باطن جميع الأسماء الظاهرة ومحيط بها جميعا...، فكان حرف الطاء من هذا الاسم العلي مخبر (كذا) عن هذا التخلص والتقدّس المذكور، وأما حرف الهاء فمنبئة عن مقامه العلي الذي هو (أو أدنى) وحضرة أحدية الجمع...))[2]، فيلاحظ هذا الوصف الدقيق من جهة حرف الطاء لما يمكن أن يتوهم من لزوم نسبة القصور لذات النبي (صلى الله عليه وسلم) لأنه بشر ظاهر حي كغيره من ذوات الخلق، أما من جهة حرف الهاء فهو وصفه بعلو مرتبته في مقام (أو أدنى) التي ليست لغيره من الخلق.

ومن الإشارات القوية إلى النبي **محمد** (صلى الله عليه وسلم) ما ورد في هذا الأنموذج الفارق بين المُحِب والعاشق، ويُعَبِّرُ عن هذا الفَرْقِ ظاهرُ قولِ ابن الفارض في مطلع قصيدته:

---

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 123.
2 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 1، ص:443 - 444.

نَسَخْتُ **بِحُبِّي** آيَةَ **العِشْقِ** مِنْ قَبْلِي فَأَهْلُ الهَوَى جُنْدِي وحُكْمِي عَلَى الكُلِّ[1]

ويوضّح الشيخ حسنٌ **البوريني** فِعْلَ النَّسْخ المنسوب إلى الحب بقوله ((الكلام هنا عن الحقيقة المحمدية والنور الإلهي المتجلي بالحضرة الأحمدية لأنه لمْحَةٌ من لمحات ذلك النور، وقطرةٌ من بَحْر ذلك العالم المقدور، وقد ورد في الحديث أن الله تعالى خلق الكائنات جميعها من نور محمد (ص) بعد أن خلق نورَه من نورِه، فليس بعجيب أن يرجع الشيء إلى أصله ويتصل السهم بنصله، والاقتصار في النَّسْخ على ذكر المحبة لأن المحبة مقامه (ص) لأنه حبيب الله أي محبوب الله، فَعيل بمعنى مفعول...، والعشق هو إفراط الحب ويكون في عفاف وغيره، أو عَمَى الحسّ عن إدراك عيوب المحبوب، أو مرض وسواسي يجلبه لنفسه بتسليط فكره على استحسان بعض الصور، فإن مقام محمد (ص) مقام المحبة لا مقامُ العشق ردٌّ على المشركين لما قالوا إن محمدا عاشقٌ رَبَّهُ، والوارد عنه أنه محبٌّ لربه لا عاشق، فقد نسخ عليه السلام آية العشق فهو باق على بشريته﴿ قُل إِنَّما أَنا بَشَرٌ مِثلُكُم يوحى إِلَيَّ...﴾[2]، فلا فرق إلا بالوحي بجبريل وبالعصمة ﴿...وَاللَّهُ يَعْصِمُكَ مِنَ النَّاسِ...﴾[3]...))[4]، ومنه فإن روابط القرب بين المسلم الصوفي والنبي محمد (صلى الله عليه وسلم) لا تُسمى إلا بما يتصل بالمحبة، تَقَيُّدًا بطبيعة مقامه (صلى الله عليه وسلم) من ربّه، وإبعادا لما في العشق من

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 224.
2 سورة: الكهف، من الآية: 110.
3 سورة: المائدة، من الآية: 67.
4 حسن البوريني: شرح ديوان ابن الفارض: ج 2، ص: 335.

الأعراض المَرَضية المُقيَّدَةِ بأوصاف الإفراط والعمى والوسْوَاس، ثم ما يتصل بهذا النَّسْخ من غايات أخرى تتعلق بمحو الوصف الذي اختاره المشركون لعلاقة النبي (صلى الله عليه وسلم) بربه، وكيف لا تكون المحبة هي المقيِّدة لمقامه وهو معصومٌ من الخطأ لا يُرى فيه عيبٌ أو يَنْجَرُّ عَنْ قُرْبِهِ مَرَضٌ أو سُوءٌ؟!

ويبدو أن الاشتراك بين الشاعر والمؤول في الانتماء إلى التصوف يمنح المؤول المجال الأرحب لبيان وبسط وشرح ما أشكل من المعاني بفضل قوة المعنى الذي ينشئه الشاعر؛ فمن خلال هذا البيت يظهر أن الشاعر هو الذي يقرر وجود الفرق بين الحب والعشق أولا، وأن الحب أفضل من العشق ثانيا، ثم يأتي ما يجتهد فيه التأويل في مثل هذه المواضع من إيراد الآثار المختلفة من النصوص المؤيدة للحكم التأويلي كالآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة الدالة على أوّلية الحب بين الخالق والمخلوق وأن الحب هو السبب الأول في بدء الخلق.

والإشاراتُ التأويلية إلى ذات **النبي** (صلى الله عليه وسلم) كثيرة تضمنها الرمز في النص الشعري بصور مختلفة منها، صورة (**الغزال**) في قول الشاعر:

واسْألْ **غَزَالَ** كِنَاسِهِ: هَلْ عِنْدَهُ عِلْمٌ بِقَلْبِي فِي هَوَاهُ وحَالِهِ[1]

وكان الشاعر قبل هذا البيت قد أشار إلى مخاطِبِهِ بالوقوف عند (العقيق) وهو أحد الأماكن المشهورة في المدينة المنورة، وإليه يعود ضمير الهاء في قوله (كِنَاسِهِ)،

1 ابن الفارض: الديوان: 230.

و(الكِنَاس) هو الموضع الذي يختبئ فيه الغزال[1]، ويوضح الشيخ عبد الغني **النابلسي** ذلك بقوله: ((غزالُ كناسِ العَقيقِ: الحقيقةُ المحمديةُ وكناسُهُ الوجودُ الحقُّ الغائبة في حضرة كلامه...، كنى عنه بالغزال **لنفرته** عن جميع الأغيار وتآلفه بالأنوار...))[2]، ويُلاحَظُ أولا أن الغزال من أكثر أنواع الحيوان استعمالا في الترميز الصوفي بمختلف الأنواع كالظبي والرشأ والشادن، وجميعها تشترك عند الشيخ **النابلسي** في الإشارة إلى صفة **النفور**، وثانيا أن وصف الحقيقة المحمدية بالنفرة هو للدلالة على عدم مشابهة أي خَلْق للنبي **محمد** (صلى الله عليه وسلم) في مقامه، وأن لا أحد يمكن أن يدركه في رتبته، وتحسن الإشارة أيضا في هذا الخضم من تتابع الإضافات في الرمز (غزال كناس العقيق) أن (العقيق) يشار به إلى صفة القرب[3]، وليس من التناقض اجتماع صفتَيْ النفرة مع القرب لأن كل صفة منهما باعتبار، فالنفرة عن بقية البشر من الخلق في الرتبة، أما القرب فهو من حضرة جناب الله تعالى.

أما بقية الأنبياء فهم مذكورون في مواضع مختلفة، أبرزها ما ورد في التائية الكبرى في الأبيات التالية:

بذاكَ عَلا الطُّوفانَ **نُوحٌ** و قَدْ نَجَا بِهِ مَنْ نَجَا مِنْ قَوْمِهِ فِي السَّفِينَةِ

وغَاضَ لَهُ مَا فَاضَ عنْه استجابَةً وجَدَّ إلى الجُودي بِهَا و اسْتَقَرَّتِ

وسَارَ ومَتْنُ الرِّيحِ تَحْتَ بِسَاطِهِ **سُلَيْمَانُ** بِالجَيْشَيْنِ فَوْقَ البَسِيطَةِ

1ينظر: عبد الخالق محمود: ديوان ابن الفارض: تحقيق ودراسة، ص: 230.
2عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 06.
3ينظر: المصدر نفسه، ج 2، ص: 05.

وقَبْلَ ارْتِدَادِ الطَّرْفِ أُحْضِرَ مِنْ سَبَا لَهُ عَرْشُ بَلْقَيْسٍ بِغَيْرِ مَشَقَّةِ

و أَخْمَدَ **إِبْرَاهِيمُ** نَارَ عَدُوِّهِ و مِنْ نُورِهِ عَادَتْ لَهُ رَوْضَ جَنَّةِ

و لَمَّا دَعَا الأَطْيَارَ مِنْ كُلِّ شَاهِقٍ و قَدْ ذُبِحَتْ جَاءَتْهُ غَيْرَ عَصِيَّةِ

و مِنْ يَدِهِ **مُوسَى** عَصَاهُ تَلَقَّفَتْ مِنَ السِّحْرِ أَهْوَالاً عَلى النَّفْسِ شَقَّتِ

و مِنْ حَجَرٍ أَجْرَى عُيُونًا بِضَرْبَةٍ بِهَا دِيَمًا سَقَتْ و لِلْبَحْرِ شَقَّتِ

و **يُوسُفُ** إِذْ أَلْقَى البَشِيرُ قَمِيصَهُ على وَجْهِ **يَعْقُوبٍ** إِلَيْهِ بِأَوْبَةِ

رَآهُ بِعَيْنٍ قَبْلَ مَقْدَمِهِ بَكَى عَلَيْهِ بِهَا شَوْقًا إِلَيْهِ فَكُفَّتِ

وفِي آلِ إِسْرَائِيلَ مَائِدَةٌ مِنَ السْـ سَمَاءِ **لِعِيسَى** أُنْزِلَتْ ثُمَّ مُدَّتِ

و مِنْ أَكْمَهٍ أَبْرَا و مِنْ وَضَحٍ عَدَا شَفَى وأَعَادَ الطِّينَ طَيْرًا بِنَفْخَةِ[1]

وعدد المذكورين من الأنبياء في هذه الأبيات سبعة وهم: **نوح** و**سليمان** و**إبراهيم** و**موسى** و**يوسف** و**يعقوب** و**عيسى** (عليهم السلام)، لكن الشيخ **الفرغاني** يصنفهم تبعا لواحد من المظاهر الأربعة: **فعيسى** (عليه السلام) مظهر **القول** وفقا لما ورد في التنزيل:﴿ذلِكَ عيسَى ابنُ مَريَمَ قَولَ الحَقِّ الَّذي فيهِ يَمترونَ﴾[2]، و**موسى** (عليه السلام) مظهر **السمع** فهو كليم الله، وإبراهيم (عليه السلام) مظهر **البصر**حسب ما ورد من قول الله تعالى:﴿فَلَمّا جَنَّ عَلَيهِ اللَّيلُ رَأى كَوكَبًا قالَ هذا رَبّي فَلَمّا أَفَلَ قالَ لا أُحِبُّ الآفِلينَ فَلَمّا رَأَى القَمَرَ بازِغًا قالَ هذا رَبّي فَلَمّا أَفَلَ قالَ لَئِن لَم يَهدِني رَبّي لَأَكونَنَّ مِنَ

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 158- 159.
2 سورة: مريم، من الآية: 34.

القَومِ الضّالّينَ فَلَمّا رَأَى الشَّمسَ بازِغَةً قالَ هذا رَبّي هذا أَكبَرُ فَلَمّا أَفَلَت قالَ يا قَومِ إِنّي بَرِيءٌ مِمّا تُشرِكونَ﴾[1]، و**يوسف** و**سليمان** (عليهما السلام) مظهَرَا **القدرة** من حيث الباطن بالحُكْم ومن حيث الظاهر بالمُلْك و**يعقوب** (عليه السلام) مذكور على التبعية **ليوسف** (عليه السلام) في البيت نفسه، وأما **نوح** (عليه السلام) فلأنه أول من تصرف بحكم الرسالة[2]، ثم يذكر الشاعر بعدهم في الأبيات الخمسة الموالية آخر الأنبياء **محمدا** (صلى الله عليه وسلم) وهو النبي الخاتم الذي أفاض بإذنه على جميع سَلَفِهِ من الأنبياء ويظهر في ذلك دائما حرصُ المؤول على رباعية الصفات الذاتية الشاملة للقول والسمع والبصر والقدرة، مع المطابقة بين الأنبياء السبعة والصفات الأربعة، ثم يقول الشاعر:

وكُلُّهُمُ عَنْ سَبْقِ مَعْنَايَ دَائِرٌ بِدَائِرَتِي أَوْ وَارِدٌ مِنْ شَرِيعَتِي[3]

ويقول الشيخ **الفرغاني** فيه: ((و هؤلاء الأنبياءُ كلُّهم... فروعٌ وتوابع منتشئةٌ عن معناي السابق على جميع المعاني بأصالته وأوليته وكليته، وكلهم دائر في حقيقتي ومقام جمعيتي))[4]، فالدائرة تعبيرٌ وصفيٌّ هَنْدَسي يدل على الإحاطة والاحتواء لكل الحقائق والمعاني والمقامات...، وما من نبي إلا وهو تابع لدائرتي تبعيةَ لاحقٍ لسابقٍ، ونُبُوَّتُهُ تابِعَةٌ لنبُوَّتِي تبعيةَ مَمْدودٍ لمُمِد.

وفي الأنبياء أيضا يقول الشاعر:

1 سورة: الأنعام، الآيات: 76 - 77 - 78.
2 ينظر: سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 2، ص: 183- 184.
3 ابن الفارض: الديوان، ص: 161.
4 المصدر السابق، ج 2، ص :197.

وفي المَهْدِ حِزْبِي **الأَنْبِيَاءُ** وفي العَنَا صِرِ لَوْحِيَ المَحْفُوظُ والفَتْحُ سُورَتِي[1]

ويعني بذلك أن حقائق الأنبياء لم تكن ((إلا حزبي وشيعتي، وكذلك العناصر لها صور وهي الأركان الأربعة من نار وهواء وماء وتراب، ولها معاني(كذا) وهي جمعيةُ كل واحد من الكيفيات الأربعة من حرارة ورطوبة وبرودة ويبوسة، ولها أصول ومعاني(كذا) هي حقيقةُ الحياة والعلم والإرادة والقدرة))[2]، ويُلاحظ في هذا التأويل – وقد وصلنا إلى الخُمْس الأخير من التائية الكبرى وشرحها – كثرةُ إشارات المؤول إلى هذا الأصل العددي الرباعي، حيث ينطلق في هذا البيت من رمزية (العناصر) ليشير إلى ما تدل عليه حسب ثلاثة مستويات: الأول هو الصور الأركان الأربعة (النار والهواء والماء والتراب)، والثاني معاني الكيفيات الأربعة وهي (الحرارة والرطوبة والبرودة واليبوسة) والثالث أصول أركان الحقائق الإلهية وهي (الحياة والعلم والإرادة والقدرة)، على أن ترتيب وحدات المستوى الثاني خاضع لما يوافق عناصر المستوى الأول، مع أن معاني وحدات هذا المستوى الثاني يمكن أن يخضع ترتيبها إلى تقابل معنيين في كل ثنائية (حرارة – برودة) (رطوبة – يبوسة)، لكن المهم في ذلك هو توظيف المؤول لكل معطيات علم التصوف الخادمة لبيان المعنى وتوضيحه، ويتجلى في هذا المثال في الدلالة على أنّ أزلية وأولية الزمن عبر تلك الأصول والكيفيات والعناصر تدل على أن ذات الشاعر – على لسان الجمع المحمدي – أصل ممد لغيره من الأنبياء.

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 161.
2 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 2، ص :201.

ومن المهم جدا أن نبحث عن أصل ومصدر هذه الأركان الأصول من الصفات الإلهية من حيث انتماؤها إلى الفكر الصوفي، فهل يمكن أن تكون من إبداع المؤول، وليست من قصْدِيَّة الشاعر؟

ويجيبنا عن ذلك الشاعر حين يقول في هذه الأشطر الستة:

فَلَا حَيَّ إِلّا عَنْ حَيَاتِي حَيَاتُهُ وطَوْعَ مُرَادِي كُلُّ نَفْسٍ مُرِيدَةِ

و لا قَائِلٌ إِلَّا بِلَفْظِي مُحَدِّثٌ و لَا نَاظِرٌ إِلَّا بِنَاظِرِ مُقْلَتِي

و لا مُنْصِتٌ إِلَّا بِسَمْعِيَ سَامِعٌ و لا بَاطِشٌ إِلَّا بَأَزْلِي وشِدَّتِي[1]

وبعيدا عن المقارنات والمقاربات بين مقام الألوهية ومقام العبودية، وما ينجر عن ذلك من الفرق بين علوية ووجوب صفات الخالق في مقابل سفلية وإمكان صفات المخلوق...، فإننا ملزمون ههنا بالنظر في هذا النص الشعري الذي قيل على لسان **ابن الفارض**، وملزمون معه بالنظر فيما كُتب عليه من شروح، ويظهر بكل وضوح أن الشاعر على عِلْمٍ ثابت وراسخ بهذه الصفات ومراتبها، وينسبها نسبا صريحا إلى نفسه على سبيل الحصر كما هو واضح، وهذا ما يدل على أن هذا الفكر ليس من إضافات المؤولين الذين جاؤوا بعد **ابن الفارض**، على الرغم من أن نظريات القراءة المعاصرة ترى أنه من حق المؤول أن يبني قراءته على ما يراه وفق ما انتهى إليه من العلم والفكر، وألا يحصر فهمه في حدود قصْدية المؤلف[2].

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 162.
2 ينظر: محمد مفتاح: المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، ص: 28.

ونحن إذ نرى أن تلك التفاصيل المتعلقة بمختلف الصفات وما يكون منها في مرتبة الأربعة أو مرتبة السبعة، وبين أن يُعَبَّرَ بها عما يتصل بذات الخالق أو يتصل بذات المخلوق، فإن النص الشعري الذي قاله **ابن الفارض** (632هـ) يؤكد أن هذا الفكر أصبح واضحا مستويا في مدونة القول الصوفي بنهاية الثلث الأول من القرن السابع الهجري.

10- أوصاف الخلفاء الراشدين:

ومن انعكاس الصفات الإلهية في صورة المخلوقين من الأنبياء، إلى انعكاسها فيهم من طبقة الخلفاء الراشدين حينما يشير الشاعر إلى ذلك في قوله:

وَمَا نَالَ غَيْرِي مِنْهُ شَيْئًا سِوَى **فَتًى** عَلَى قَدَمِي فِي القَبْضِ وَالبَسْطِ مَافَتِي[1]

ويُبَيِّنُ الشيخُ **الفرغاني** المقصودَ من ذلك بقوله: ((ما أَدرَكَ من هذا المقام شيئا أيْ أثَرًا من آثاره وشعلةً من أنواره غيري إلا فتى، أي ذا طراوة في الأخلاق والأفعال والأقوال والأحوال وكمال الاستعداد كان ملازما لمتابعتي ومقتفيا أثر قدمي...، وكأنه يريد به **عَلِيًّا** رضي الله عنه))[2]، فالمؤول يبني فهمه على ما يراه من الروابط الدلالية بين رمزية (فتى) وتأويل (**عَلِي**) فيما هو مشترك بينهما من الطراوة والأخلاق والأقوال والاستعداد...، وهي صفات كثيرة يجب توفرها جميعا حتى تنحصر في **علي** (رضي الله عنه) من دون غيره لأن الرمز في البيت محصور في نَيْلِ حالَتَيْ القبض والبسط.

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 117.
2 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 1، ص: 403 - 404.

11- أوصاف الأولياء:

ومن الإشارة بتأويل الرمز إلى الخلفاء إلى الإشارة به إلى الأولياء حتى في تلك المقطوعات التي تضمنها الديوان من الألغاز، فقد تعرض المؤولون لبيان أسرارها ذات المعاني الصوفية، ويحسُنُ التذكيرُ هنا إلى أن بيان التأويل يختلف تماما عن حل اللغز، ومنه ما ورد في قول الشاعر:

اسْمُ الذي تَيَّمَنِي حُبُّهُ تَصْحِيفُ طَيْرٍ وهْوَ مَقْلُوبُ

لَيْسَ مِنَ العَجَمِ ولكِنَّهُ إلى اسْمِهِ في العُرْبِ مَنْسُوبُ

حُرُوفُهُ إِنْ حُسِبَتْ مِثْلُهَا لِحَاسِبِ الجُمَّلِ أَيُّوب[1]

ويَفُكُّ المؤول مغالق هذا اللغز بعد أن يوضح المقصود من الطير وهو (بَط)، وبعد قَلْبِهِ وتَصْحِيفِهِ يصبح (طَيْ)، ويتوافق عدَدُهُ في حساب الجُمَّل[2] مع عدد الاسم (أيوب) وهو تسعة عشر، ثم يقول المؤول ((...(طَيْ) اسم قبيلة من قبائل العرب...، أشار بذلك إلى شيخه وأستاذه الشيخ الأكبر **محيي الدين بن العربي الحاتمي الطائي** فإنه من قبيلة **طَيْ**))[3]، والمتتبع لخطوات المطلوب في هذين البيتين يمكنه أن يصل عبر آليات التصحيف والقلب والحساب إلى المعنى المقصود وهو **(طَيْ)**، لكن اشتغال الرمز يبدأ من حيث انتهى اللغز، ويبدو أن الدافع إلى فعل التأويل بعد الاطمئنان إلى حل اللغز

---

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 219.

2 حساب الجمل: يكون فيه لكل حرف من الحروف الهجائية رقم يقابله وفق ما يلي:
(أ1)(ب2)(ج3)(د4)(هـ5)(و6)(ز7)(ح8)(ط9)(ي10)(ك20)(ل30)(م40)(ن50)(س60)(ع70)(ف80)(ص90)(ق100)(ر200)
(ش300)(ت400)(ث500)(خ600)(ذ700)(ض800)(ظ900)(غ1000). ينظر: عبد الخالق محمود: ديوان ابن الفارض: تحقيق ودراسة، ص: 219.

3 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 291.

هو ما تضمنه الشطر الأول من قول الشاعر من الدلالة الغالبة على أن المقصود الأقصى من كل هذا الوصف هو اسم ذات وقع الشاعر في حبه وليس اسم قبيلة.

ومما ورد في هذا النوع نفسه من تأويل الرمز قول الشاعر من القصيدة اليائية وهي الأولى في ترتيب قصائد الديوان:

ولَوْ طَوَيْتُمْ نُصْحَ جَارٍ لَمْ يَكُنْ فِيهِ يَوْمًا يَأْلُ طَـيًّا يَالَ طَـيْ[1]

ويقول فيه الشيخ عبد الغني **النابلسي**: ((... والخطاب لحضرة شيخه الشيخ الأكبر والكبريت الأحمر **محيي الدين بن العربي الحاتمي الطائي** وكنى عنه بآل طي تفخيما له وتعظيما لمقامه لأنه هو أول من بسط الكلام في الحقائق الإلهيات والمعارف الربانيات وصنف الكتب الكثيرة في هذا الشأن تنشيطا وتسهيلا على أهل السلوك في طريق العرفان))[2]، ويُذكر أولا أن تخصيص المقصود من **(طَيْ)** في شخص الشيخ محيي الدين **بن العربي** تكرر من المؤول نفسه انطلاقا من هذا الرمز ومنه ما ورد في أول هذه القصيدة، وثانيا أن هذه الشهادة من المؤول للشيخ محيي الدين **بن العربي** حاسمة في بيان مصادر مؤولي الرموز التي تضمنها شعر **ابن الفارض** على الأقل، باعتباره أول من بسط الكلام وصنف الكتب في هذه الحقائق لِغَايَتَيْ التنشيط والتسهيل للمجتهدين في البحث والتنقيب عن أسرار هذه المعارف ليسهل فهمها على طالبيها من

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 56.
2 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 1، ص: 124.

الناس، وما يؤيد هذا الرأي أن كثيرا من التأويلات لتلك الرموز جاءت متقاربة في توجيهاتها عند مختلف المؤولين.

وفي أوصاف الأولياء دائما ولكن من غير تخصيص لواحد معين منهم، يقول الشاعر في البيت ما قبل الأخير من التائية الكبرى:

فَحَيَّ عَلَى جَمْعِي القَدِيمِ الذي بِهِ وَجَدْتُ **كُهُولَ الحَيِّ** أَطْفَالَ صِبْيَةِ[1]

ويبين الشيخ **الفرغاني** المقصود من رمزَيْ (الحي) و(كهول) بقوله: ((... الحي التي هي (كذا) القبيلة كناية عن مقام الولاية من مبدئه إلى منتهاه وكهول هذه القبيلة هم البالغون مبلغ التمكين في هذا المقام...))[2]، ويشترك الرمز في هذه الثنائية مع تأويله في صنف الذوات، وفي العدد المجموع، وفي الصفة (كهول ← البالغون) ولكنهم مع بلوغهم يعتبرون (أطفال صبية) أي قاصرين عن إدراك مقام الشاعر المعبر عنه بقوله (جمعي القديم)، فكان التوازي بين الرمز وتأويله في هذا الشاهد منتظما بين سُلَّمِ العُمْر لدى الإنسان وبين سُلّم المقامات.

12- أوصاف عامة أهل التصوف:

ومن التأويل الوصفي المشير إلى الأولياء، إلى صور أوصاف العامة من **أهل التصوف**، ومما ورد في ذلك قول **ابن الفارض**:

فَمِنِّيَ **مَجْذُوبٌ** إِلَيْهَا وجَاذِبٌ إِلَـيَّ ونَـزْعُ النَّـزْعِ فِي كُـلِّ جَذْبَـةِ[3]

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 172.
2 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 2، ص: 309.
3 المصدر السابق، ص: 133.

ويوضح الشيخ عبد الرزاق **القاشاني** المقصود بذلك في قوله: ((...**المجذوب** هو **الروح** تنجذب إلى الذات تارة وإلى القلب أخرى، و**القلب** ينجذب إلى الروح تارة وإلى النفس أخرى، و**النفس** تنجذب إلى القلب تارة وإلى الطبيعة أخرى، و**الطبيعة** تنجذب إلى الطبيعة لا غير، فالذات جاذبةٌ من الطرف الأعلى غيرُ مجذوبة، والطبيعة جاذبةٌ من الأسفل مجذوبةٌ إلى الأعلى...))[1]، ويقع هذا البيت من التائية الكبرى في بدايات حديث الشاعر عن سر الحركة والاضطراب والرقص، وما يميز تأويلات الشيخ **القاشاني** أنه كثيرا ما يورد التعريفات الموضحة لكثير من المفاهيم المتداولة بين أهل التصوف ومنه تعريفه للجذبة[2]، أما تأويله لهذا البيت فيُبَيِّنُ فيه تعدُّدَ مصادر جذب المجذوب بين أعلاها وهي **الذات** وأدناها وهي **الطبيعة**، وبينهما **الروح** ثم **القلب** ثم **النفس**، ويمكن تصوُّرُ تخطيط مشهَدِ الجَذْبِ بين هذه العناصر كما يلي:

(جهة العلو)**الذات**<- **الروح**<-->**القلب**<-->**النفس**<-->**الطبيعة**(جهة الاستفال)

والتميّز فيه (للذات) لأنها جاذبة غير مجذوبة، أما الطبيعة فهي جاذبةٌ ما يعلوها إلى الأسفل، مجذوبة بالنفس إلى الأعلى.

ومن ذلك أيضا ما ورد في قول الشاعر من الميمية الخمرية:

ولَوْ أَنَّ رَكْبًا يَمَّمُوا تُرْبَ أَرْضِهَا وفي الرَّكْبِ **مَلْسُوعٌ** لَمَا ضَرَّهُ السُّمُّ[3]

1 عبد الرزاق القاشاني: كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر، ص: 165.
2 ((**الجذبة**: هي تقريب العبد بمقتضى العناية الإلهية المهيئة له كلَّ ما يحتاج إليه في طي المنازل إلى الحق بلا كلفة وسعي منه وجهد وتكلف)) ينظر: المصدر نفسه: ص: 165.
3 ابن الفارض: الديوان، ص: 190.

ويرى الشيخ عبد الغني **النابلسي** أن **الملسوع:** ((هو المُحِب العاشق الذي لدَغَتْهُ حيَّةُ الهوى))[1]، فليس للإنسان من جهةِ ما يصيبه من سوءٍ إلا ما يعطله عن قصده في طريق سلوكه الذي يقربه من ربه، ويكفيه حسب نص البيت أن يكون مع أهل الطريق موجها قصده إلى مراده حتى تنزاح عنه كل صفات التعثر والقصور، ويبين الشيخ **النابلسي** أيضا في موضع آخر حقيقة **(الملدوغ)** بقوله: ((وهو **ملدوغ** من الحية... ولدْغُها له غَلَبَةُ حكمِها على جسمانيته))[2]، والطريف في ذلك أن هذه الأوصاف الصوفية المعطاة إلى **الملسوع** و**الملدوغ** تجعله في موضع وَسَطِي جامع بين الحياة والموت فعلى الرغم من أنه حيّ لكنه مسلوب الإرادة وأمره ليس بيده.

ومن (الملسوع) إلى وصف آخر أكثر منه شهرة في التعبير عن ذات الصوفي البسيط القريب إلى حياة الزهد، لكنه دال على انتظامه مع أهل الطريق إلى الله، وهو **(الفقير)** الذي عبر عنه **ابن الفارض** في قوله:

وكَمْ لُجَّةٍ قَدْ خُضْتُ قَبْل وُلُوجِهِ **فَقِيرُ** الغِنَى مَا بُلَّ مِنْها بِنَغْبَةِ[3]

وفي هذه المَرة يقدم الشيخ **الفرغاني** تأويله لهذه الصفة على سبيل الاحتمال حين يقول: ((و يحتمل أنه أراد **بفقر** الغنى كل واحد من المقيَّدين بمقامات الطريق مثل الزهد والتوكل ونحوهما معتقِدين أنهم لا يصلون إلى شيء من مراتب الوصل والاتحاد إلا بالتحقق بهذه المقامات والأعمال والأقوال والأحوال فيعدون نفوسهم محتاجين إلى معنى

1 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 256.
2 المصدر نفسه، ج 1، ص: 42.
3 ابن الفارض: الديوان، ص: 135.

الغنى والثروة بهذه الأحوال والأقوال والأعمال غافلين عن تسبيح المقربين في مواظبتهم على ذكر (سبحان من لا يصل إليه إلا به) وذاهلين عن أصل (لا يُدْرَك الشيءُ بغَيْرِهِ)...))[1]، وينطبق هذا الوصف للفقير على الفئة الغالبة الكثيرة العدد بين السالكين في الطريق الصوفي، لأن مراتب الوصول كثيرة أيضا، وكل مرتبة يتوقف عندها بعض من أولئك السالكين، ومادام الفقر ملازما لهذه للكثرة والتوقف، فهو بعيد عن مرتبة الغنى بالمحبوب...، والملاحظ أن الشيخ **الفرغاني** قد حدد المعنى الذي يدل عليه تأويل الفقر بوصفين اثنين؛ الأول: أن الفقير مُقَيّد والثاني: أنه غافل، بينما يتجه الشيخ **النابلسي** إلى وصفٍ تأويلي آخر **للفقير** الوارد في قصيدة أخرى يقول فيها الشاعر:

كَمْ مِنْ **فَقِيرٍ** ثَمَّ لا مِنْ جَعْفَرٍ وَافَى الأجَارِعَ سَائِلاً شَحَّاذَا[2]

حيث ينطلق في تأويله من الانزياح إلى المرادف البعيد حين يقول: **فقير** ((أي **بِئْر** كناية عن المريد الكاذب في إرادته كما قال تعالى: ﴿وَبِئْرٍ مُّعَطَّلَةٍ وَقَصْرٍ مَّشِيدٍ﴾[3] **فالبئرُ قلبُ المريد الكاذب** لطلَبه أسافل الأمور كالدنيا والشهوات، والقصرُ قلبُ المريد الصادق لطلبه معالي الأمور كمعرفة ربه وما يقرب إليه))[4]، فعلى الرغم من قوة وكثافة المعنى السياقي في البيت الدال على المعنى الأول المستفاد من كلمة (فقير) وهو الإنسان المعدم العاجز عن تدبير قوته، بحكم قرينتي الحال (سائلا شحاذا)، لكن

1 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 2، ص: 30.
2 ابن الفارض: الديوان، ص: 67.
3 سورة: الحج، من الآية: 45.
4 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 1، ص: 191.

المؤول يميل إلى الانطلاق في إنتاج تأويله من المعنى المرادف وهو (بئر) ثم يشرع في استجلاء الوصف الأساسي الغالب المستفاد منه وهو (طلب الأسافل) المعبر عن غاية المريد الكاذب...، وهذا المعنى النهائي المنتَج في تأويل هذا الرمز عند الشيخ **النابلسي** على الرغم من اختلافه مع ما استنتجه الشيخ **الفرغاني** من احتمال رمزية **(الفقير)** على التقييد والغفلة، لكن النتيجة واحدة في كلا الحالين وهي قصوره عن بلوغ المراتب العالية إذا غلب عليه طلب الأسافل.

ويظهر ما في هذه النصوص التأويلية من الاستعانة بالأوصاف المختلفة التي تساعد المؤول في الوصول إلى تقييد الدلالة المقصودة بالتأويل على قدْر الحاجة من النعوت بالكلمة المفردة أو الجملة، غير أنها إذا لم تكن كافية فلا بد من توظيف نصوص داعمة أطول من الشواهد ومن القصص المؤيدة للمعنى الذي اختاره المؤول للرمز، ومن شأن ذلك أن يوسع في حجم النصوص التأويلية حتى تخرج من الوصف إلى السياق.

الفصل الثالث :

التأويل السياقي

على الرغم من الأهمية التي نجدها في المعاني التأويلية الناتجة من الاشتقاق والوصف إلا أنها – فيما يبدو – تبقى دون مثيلاتها الناتجة من التأويل السياقى، ذلك أن خط التدّرج المنتقِل من الاشتقاق إلى الوصف ومنهما إلى السياق تتجه فيه النصوصُ التأويليةُ نحو التمدد والتوسع، وإن كان الوصف أقربَ إلى السياق في جانب التوسع لأن الاشتقاق محصور بحروف المباني الأساسية في الوحدة المعجمية المشتركة بين الرمز وتأويله، أما الوصف والسياق فكلاهما متعدد، ولا ينفي هذا الحكم أن نجد في بعض النصوص التأويلية التي تعرضت للرمز الصوفي في شعر **ابن الفارض** جميع هذه الطرق التي يتولد منها التأويل، كما أن التقارب في صور التوسع بين التأويلين الوصفي والسياقي لا ينفي من جانب آخر الفرق الفاصل بينهما؛ وهو أن التأويل الوصفي أكثر ارتباطا ولصوقا بالرمز، أما السياقي فهو أميل إلى الانعتاق من دلالة الرمز الأولى إلى متعلقاتها مما يلي المؤولَ من معارفِ علوم الفقه والتفسير والتصوف...، كما أن الغاية الغالبة من الوصف هي البيان القريب الذي يقف عند حدود التوضيح والإظهار، أما الهدف الأساسي من السياق فيتم إنجازه عن طريق وضع الرمز في إطاره المعرفي من أجل النزوع التوسّعي إلى غايتَيْ البرهنة والإقناع وغيرهما.

ومع ذلك فإن تراتب ما اخترناه لأصناف التأويل من الاشقاقي إلى الوصفي ثم إلى السياقي لا يشير بالضرورة إلى مسافات متفاوتة تحكم ما بينها من تداخل، لأن

المعاني المستفادة من الكلمة تَنْتُجُ من نوعين متجاورين من السياق؛ أولهما ((**السياق اللغوي:** وهو ما يحيط بالمفردة من عبارات تساعد على فهمها وضبط دلالاتها، وتتمثل هذه العبارات في الوحدات المعجمية والنحوية والصرفية وكذلك العلاقات التركيبية))[1]، بمعنى أن ما تتضمنه متعلقات اللغة من مستويات التعبير في إطارها النصي تُوَفِّرُ معطىً أولَ من السياق ينبغي ألا نغفل عنه في تحديد المفهوم العام للسياق المنتج للدلالة الذي هو أقرب ما يكون إلى النوع الاشتقاقي المرتبط بالوحدات الدلالية المعجمية، أما النوع الثاني: فهو **السياق الخارجي** وهو ((مجموعة الشروط الحافة بإنتاج النص أو الخطاب، وهي التي تبني عالمه الخارجي، ويتطلب إدراكُهُ التعرفَ على المدرسة الفكرية التي ينتمي إليها الكاتب وتوجهه الإيديولوجي والنقدي))[2]، ويطرح شرط التعرف ههنا بعض المشكلات في قراءة النص الصوفي على وجه التحديد، باعتبار اختلاف الذات المؤولة عن الذات القائلة من حيث الانتماء إلى الفكر الصوفي من عدمه أوّلا، ومن حيث تعدد الفِرَق داخل حاضرة التصوف ثانيا، ومن ناحية فردية التجربة الذوقية المنتجة لنص الرمز الشعري ونص تأويله داخل الفرقة الواحدة ثالثا، وما ينعكس من كل ذلك على مجمل المعطيات التي تحكم بِتحقُّقِ الفهم أو عدمه.

1 خليفة الميساوي: المصطلح اللساني وتأسيس المفهوم، منشورات ضفاف، بيروت، ط 1، 2013، ص: 191.
2 المرجع نفسه، ص: 191.

وعلى أية حال فإن معطيات الفهم وإن كانت تعتورها تجاذبات ثنائية الفكر والاعتقاد لكنْ لا يُمْكنها أن تنحصر في شروط الاعتقاد، اعتمادا على ما توفره معطيات التأويل أيضا من إمكانيةِ فرديةِ القراءة أو الفهم بما يتأسس في داخلها من مساندات بينية وعلاقات رابطة تدفع بالتأويل إلى مستوى الإغراء إن لم يحقق الوصول إلى مرتبة التقبل أو الإقناع.

ويظهر أن سياقية التأويل هي التي توفر لهذا النوع من النصوص الرمزية أعلى درجات القراءة إذا كان من شأن هذه السياقية ألا تلغي معطيات الوصف والاشتقاق، بل تأخذها كآليات مساعدة تستند إليها في التوجّه المتضافر نحو تحقيق الفهم، ذلك أنَّ السياق أيًّا كان لغويا أو خارجيا يمثل آلية متكاملة للتوسع في توظيف معطيات اللغة المصاحبة للرمز من داخل النص أو المحيطة به ((فنحن نفهم قصيدةً شعرية من خلال أبياتها المفردة، والبيت من خلال كلماته، والكلمات تشكل في مجموعها وحدة كلية تجعلنا نفهم القصيدة، والقصيدة نفهمها ضمن ديوان الشاعر، كما نفهم الديوان من خلال السياق الأدبي والفني وكذلك من خلال السياق الاجتماعي والثقافي التي (كذا) ولدت فيه تلك القصيدة، والذي يعمل كمصفاة لتوجيه الفهم، وكذلك الآفاق التي انصهرت فيها تلك القصيدة والأبعاد القيمية التي جسدتها والتي لا تزال تحملها في جوفها وتجعلها تزحف إلى الحاضر وتلقي بظلالها على الواقع))[1]، وبالتالي فإن تعدد

1 نابي بوعلي: (مقال): فلسفة التأويل من شلايرماخر إلى ديلتاي، (ضمن مصنف): التأويل والترجمة: مقاربات لآليات الفهم والتفسير، إشراف: إبراهيم أحمد، ص: 177.

عناصر إنتاج النص يسهم في العثور على مدخل إلى معناه، كما أن التشارك الطبيعي المفترض بين ذات المؤلف وسياقه المعرفي حين ذلك الإنتاج يخدم التشارك المطلوب بين القارئ وسياقه المعرفي أيضا حين تأويله، وبهذا التصور ينتظم المبدع الرامز مع القارئ المؤول في تقابلِ عمليَّتَيْ التركيب والتفكيك على الترتيب، لكن هذا التشارك يختلف بين لحظة إبداع النص الأول من حيث الإحالة على الإطار المعرفي السياقي الذي يقترب من الثبات والتوحد مادام مرتبطا بمبدع واحد للنص الرمزى، وبين لحظة تأويله من حيث الإحالة على الإطار المعرفي السياقي المتعدد المتعاقب بين مختلف المؤولين عبر العصور، وفق تعدد الأحكام والشروط التداولية المؤطرة لقراءة هذا النص.

وإذا كانت أهمية الإطار التداولي العام تتمثل في توفير التراتب الفكري الذي يخدم السياقات المتلاحقة المشتركة في تأسيس الإطار المعرفي لكل مؤول، فإن أهمية السياق بالنسبة إلى التفكيك تكمن في أن مفردة (تفكيك) ((لا تتمتع... بقيمة إلا في سياقٍ معين تحُل فيه محل كلمات أخرى أو تسمح لكلمات أخرى أن تحددها))[1]، بمعنى أن القراءة التفكيكية تفقد قيمتها إذا لم تتم في سياق محدد يضبط بدوره ذلك الإطار المعرفي المتحكم في توارد تلك الكلمات البديلة.

1 جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال، المغرب، ط 2، 2000، ص: 62.

وعلى الرغم من واقع تعدد سياقات القراءات الصوفية للرمز فإن ((المدخل التداولي مفيد في سياق دراسة الأدب الصوفي من جهة أن كل قول ذي طابع صوفي محكوم بمقام تلفظه))[1]، على أن تكون بين التداول والسياق خدمةٌ متبادلة تفضي إلى التأويل المنسجم بين المعطيات العامة والتجارب الخاصة المؤسسة للفكر الصوفي الذي أصبحت له مكانته الظاهرة منذ حياة الشاعر **ابن الفارض** (576-632هـ).

والمتأمل في تلك الفترة يدرك ما وصل إليه التصوف سلوكا وإبداعا وفكرا من الثبات والتوسع والاستواء، حتى أصبح واقعا يطبع حياة نسبة معتبرة من الناس في معظم الحواضر الإسلامية مشرقا ومغربا، عربا وعجما، وما انعكس من ذلك على التمكين للدولة الأيوبية ذات التوجه الصوفي من الحكم السياسي في مصر منذ نهاية القرن السادس الهجري، وهو الأمر الذي وفر للتصوف هامشا من الحرية لم يكن له من قبل في زمن **الحلاج**، وسمح له بأن يقول كلمته بصوت أعلى، وهي البيئة التي نشأ فيها الشاعر **ابن الفارض** ومؤولو شعره من بعده، فكان لهم المجال الأرحب ليتوسعوا ويبسطوا في شروحهم ما بدا لهم من مضامين السياقات المناسبة لشرح الكثير من الرموز، وبيان دلالاتها المرتبطة في الأساس بقضايا الدين في مسائل التوحيد والنبوة وقضايا الفكر والوجود وغيرها، وتحسُنُ الإشارة في مستهل عرض هذه النماذج إلى أنّ مِن أظهرِ خصائص النصوص التأويلية السياقية ما تتميز به من الطول مقارنة

1 محمد بن عياد: مضارب التأويل، ص: 202.

بنصوص التأويلين الاشتقاقي والوصفي، وسنختار الولوج إلى عرض هذه النماذج التأويلية السياقية من التَّوَجّهات المختصةِ في إطار السلوك الصوفي.

1- صوفية السياق التأويلي:

إن الدعوة إلى الله من أهم المَهَمَّات التي أُوكِلَتْ إلى الإنسان المسلم، لكن من الصعب جدا الفصل في ذلك بين ما ينتمى إلى الدعوة في إطارها الإسلامي العام وبين ما يدخل ضمن الدعوة إلى المذهب الخاص من دون غيره من أطياف المذاهب والفِرَق الدينية، وتظهر هذه الصعوبة في أنموذج التصوف على وجه التحديد، باعتباره من التيارات الإسلامية التي تنحو في دعوتها منحى استقطابيا غير مباشر، على النحو الذي سلكه التجار المسلمون المتوجهون إلى بلاد جنوب شرق آسيا عن قصد منهم أو غيره، فكذلك نهَجَ المتصوفة سبيلهم في الدعوة إلى الله بواسطة السلوك الصوفي، مع وضوح الفرق بين مفهومين في السلوك؛ الأول: المقصودُ به التوجه إلى ذات الله تعالى والتدرج في القرب منه عز وجل، والثاني: السلوك الأخلاقي في مظهره الاجتماعي المسالم المتسامح مع الناس والعاذر لهم، بحكم أن ما يشغل هموم المتصوف هو نفسُهُ فحسب، وما هي عليه من التقصير في حق الله تعالى، وبحكم هوان تلك النفس في عين صاحبها فهي لا ترقى عنده إلى مستوى المثال الذي يجدر بغيره أن يَحْتذِيَ به في

العبادات أو المعاملات، ولذلك فإنه يصعب فصل النصوص التأويلية السياقية ذات الوعظ الديني العام عن مثيلاتها ذات الطابع الدعوي المذهبي وهي كثيرة جدا.

تُضاف إلى ذلك – من الناحية الافتراضية – صعوبة أخرى تكمن في أن معظم الداعين إلى مذاهبهم إنما يتوجهون إلى مخاطبيهم على أن دعوتهم إنما هي إلى الدين لا المذهب، باعتبار المذهب – من دون غيره – محلَّ الوسطية في الدين، ومع ذلك يمكن أن نفتتح عرض هذه الأصنافببعض القضايا التي وردت في مضامين التأويلات السياقية لشعر **ابن الفارض** في إطار الوعظ الديني العام، ومنها فكرة تنبيه الإنسان من **(الغفلة)** التي تضمنها قول **ابن الفارض:**

ومِنْ مُلَحِ الوَجْدِ المُدَلَّهِ فِي الهَوى الْـ مُوَلِّهِ عَقْلِي سَبْيُ سَلْبٍ كَغَفْلَةِ[1]

ويورد الشيخ **سعد الدين الفرغاني** في تأويل ذلك هذه القصةَ الطريفة: ((يقول إن مشابهة حالي بحال المُغَفَّلِينَ المشهورين في غيبتي عن نفسي وطَلَبي إياها مني كما حُكي عن حالهم من جملة المستملحات ونوادر الحالات والحكايات على ما حُكي أنّ واحدًا منهم ورد في سفره إلى طاحونةٍ مساءً وبات فيها، وكان عليه ملبوسٌ له قيمة وبات معه فيها فلاّحٌ بجنبه وعليه فِرَقٌ عتيقة مقطَّعة، فقال المغفل للطّحان: نَبِّهْني سَحَرًا فقُدَّامي مفازةٌ لعلي أقطعها على بَرْد الهواء، ثم نام فتغطى بثوبه الفاخر فوق ثوبه الآخر، فطمِع الطحان في ملبوسه الفاخر، فأخذهوغطاه بفروة أنحس من فروة الفلاح وأنجس، ثم نبهه قبل السَّحَر، فقام في ظلمة الليل لابسا فروة الطّحان غافلا عما عليه

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 145.

من الملبوس ومضى حتى أصبح ونظر فإذا عليه فروة مُقطّعة، فقال لعن الله الطحان ما أجهله، قلت له: نبهني فغلط ونبه الفلاح وخلّاني نائما في الطاحون، ثم رجع وعاتب الطحان بكونه نبّه الفلاح مكانه، فقال له الطحان: نبهتك قبله وخرجتَ ومشيتَ على أثر الفلاح صوبَ البلد، فقال: لا حول ولا قوة إلا بالله، كان مقصدي الضيعة فغلطت ومشيت صوب البلد، فأخذ طريق البلد طالبا نفسه...))[1]، وأول ما يلاحظ في أسلوبية عرض هذا الشاهد انطلاقه بالنص على الفعل (يقول) بما يوحي أن المؤول إنما ينقل قول الشاعر لا أكثر، وهذا الادعاء من شأنه أن يزيد في متانة الروابط السياقية بين البيت الشعري وتأويله، ثم يلاحظ تصنيف المؤول حين الشروع في عرض هذا المثال التوضيحي القصصي بأنه من قبيل الاستملاح...، لكنه لا يكتفي في هذا العرض بهذا الشاهد – على طوله – بل يستفيض بعدَه في عرض قصتين أخريين عن المغفلِينَ والحَمْقى، من قبيل التوسع السياقي في إيراد الشواهد المبيّنة لأقصى ما يمكن أن تصل إليه الغفلةُ وذهابُ الفطنة عند بعض الناس، وهي جميعا بمثابة الصورة المشابهة لحالة الشاعر في دلالته على غفلته حين اجتمعت فيه صفات الوجد والدَّله والوَلَهِ والسَّبْي والسَّلْب.

وإن كان تنبيهُ الناس من (الغفلة) أمرا يتسع له الوعظ الديني العام فهو كذلك من أشهر ما اهتم به مذهب التصوف محذرا من عواقبها، ويمْكن الوقوفُ على بعض النماذج التأويلية ذات السياق المذهبي الصوفي بحكم كثرتها في مدونة شروح شعر **ابن**

1 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 2، ص: 88.

الفارض ذات الصبغة الصوفية بالدرجة الأولى، ومنها قصة **(سَمْنُون المُحِب)** التي وردت في تأويل قول الشاعر:

ويَحْسُنُ إِظْهَارُ التَّجَلُّدِ للعِدَى و يَقْبُحُ غَيْرُ العَجْزِ عِنْدِ الأَحِبَّةِ[1]

ويقول الشيخ **الفرغاني** في بيان ما يستفاد من معنى البيت: ((... ومما يدل على صدق هذه القضية قصة **سَمْنُون المُحِب** أنه قال في بعض خلواته ومناجاته:

ولَيْسَ لِي فِي سِوَاكَ حَظٌّ فَكَيْفَ مَا شِئْتَ فَاخْتَبِرْنِي

لما كان فيما قاله شبهة ادعاء المقاومة مع ابتلاءات محبوبه سلط الله عليه من ساعته عسر البول تأديبا له حتى اضطر وأبان عجزا واستكانة وسمى نفسه كذابا، حتى إنه كان يدور في أزقة بغداد معطيا للصبيان شيئا على أن يدعونه (كذا) كذّابًا ويتضرع لهم ويقول: ادعوا لعمكم الكذاب فكان مُلَقَّبًا بسمنون الكذاب، وأهل الله يسمونه بسمنون المُحِب، وكان من أكابر أهل الله المشهورين))[2]، ومع أن المعنى في بيت **ابن الفارض** واضح الدلالة في حسن إظهار المقاومة والصبر مع الأعداء، كما يحسن في المقابل إظهار العجز مع الله، فقد ساق المؤول هذه القصة على سبيل المثال العكسي حينما يقع الإنسان في خطيئة ادعاء القوة مع الله سبحانه، وبيان قُبْحِ هذا الادعاء بأيسر الابتلاءات، وهذا الأنموذج وإن كان ينطبق على المسلمين كافة لكنه يكتسب طابعه الصوفي من ناحيتين؛ الأولى: في تصنيف المتصوفة لصاحب القصة بأنه من

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 89.
2 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 1، ص: 198.

(أهل الله) وهي تسمية متداولة في الدلالة على الانتماء الصوفي، وأما الثانية: فتكمن في وصفه بالمحب بدلا من الكذاب بعد أن أدرك خطيئته وتاب منها وعزّر نفسه.

ومن القصص الواردة في التأويل السياقي الصوفي ما هو متداول بينهم أيضا من حكاية **(بَلْعَام)** انطلاقا من قول الشاعر:

مَعَانِي صِفَاتٍ مَا وَرَا اللَّبْسِ أَثْبَتَتْ وأَسْمَاءُ ذَاتٍ ما رَوَى الحِسُّ بَثَّتِ

فَتَصْرِيفُهَا مِنْ **حَافِظِ العَهْدِ** أَوَّلًا بِنَفْسٍ عَلَيْهَا بالوَلاءِ حَفِيظَةِ[1]

ويبسط الشيخ **الفرغاني** كلامه على التخصيص في شرح قوله **(حافظ العهد)** ويستشهد لذلك أولا بآيتين من القرآن الكريم؛ الأولى: قوله تعالى:﴿مِّنَ الْمُؤْمِنِينَ رِجَالٌ صَدَقُوا مَا عَاهَدُوا اللَّهَ عَلَيْهِ... ﴾[2] ، والثانية قوله عزَّ وجلَّ: ﴿...أَلَستُ بِرَبِّكُم...﴾[3]، وهي الآية التي يكثُرُ ورودُها في المدونات الصوفة للدلالة على العهد الأول المأخوذ من الناس كافة في إثبات ربوبية الله عليهم...، ثم يبين المقصود بـ**(حافظ العهد)** أنه الولي، الذي يجدر به أن يُحيل أمرَ الربوبية إلى الله بلا مداخلة منه ولا إضافة شيء من الفعل والتصرف إلى نفسه، ثم يشير المؤول إلى إثبات ذلك بعرض صورة عكسية عن **(حافظ العهد)** حينما يتصرف الولي في شيء من **القول** و**الرؤية** و**السماع** و**القدرة** من نفسه، أو يرى مشاركة له في ذلك فإنه ينخلع عنه لباس الولاية وينقطع تصرفُهُ كما وقع في حال **(بَلْعَام)** الذي كان في عهد **موسى** (عليه السلام)

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 150.
2 سورة: الأحزاب، من الآية: 23.
3 سورة: الأعراف، من الآية: 172.

((وكان مُجَابَ الدعوة ثم إن موسى أقبل في بني إسرائيل يريد الأرض التي فيها **(بلعام)** فرعِب الناس منه رعبا شديدا فأتوا **(بلعام)** فقالوا: ادْعُ على هذا الرجل فقال حتى أؤامرَ[1] ربي فوامر في الدعاء فقيل له لا تدْعُ عليهم فإن فيهم عبادي وفيهم نبيُّهم فقال لقومه قد آمرت في الدعاء عليهم وإني قد نُهيت، قال اهدوا إليه هدية فقبلها ثم راجعوه فقالوا ادع الله عليهم، فقال حتى أؤامر فوامر فلم يُحار[2] إليه شيء فقال قد وآمرت فلم يُحار إليّ شيء فقالوا لو كره ربُّك أن تدعو عليهم لنهاك كما نهاك الأولى فأخذ يدعو عليهم فإذا دعا جرى الدعاء على لسانِهِ على قومه فإذا أرسل أن يفتح على قومه جرى على لسانه أن يفتح على موسى وجيشه فقالوا: ما نراك إلا تدعو علينا قال ما يجري على لساني إلا هكذا ولو دَعَوْتُ عليهم ما استجيب لي...))[3]، ويستفادُ من هذه القصة النزوعُ إلى التوسع السياقي في التوضيح عن طريق عرض الأنموذج القصصي العكسي من الواقع التاريخي الديني بضرورة حفظ العهد وعدم التصرف فيه بالخُلْف لمراعاة شرطه، وقد أورد الشيخ **المقري** في نفح الطيب خبرا يتعلق **ببلعام** هذا، مفاده أن **ابن شاطر** سُئل عن معنى قول **ابن الفارض:**

ولَمْ أَلْهُ باللاهُوتِ عَنْ حُكْمِ مَظْهَرِي ولَمْ أَنْسَ بِالنَّاسُوتِ مَظْهَرَ حِكْمَتِي[4]

((فقال يقول ما أنا بالحلاج ولا **ببلعام**))[1]، باعتبارهما – حسب رأي **ابن شاطر** – أنموذجين متعثرين في مسارات الولاية، الأول بجُرْمِ الإخبار عن التجربة والثاني بخطيئة

1 أؤامر: أشاور، ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (أ م ر)، ج 1، 127.
2 يحار: يُوَجَّه ، ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ح ي ر)، ج 2، ص: 1066.
3 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 2، ص: 131.
4 ابن الفارض: الديوان، ص:137.

دعائه على موسى (عليه السلام) وقومه من غير إذن من الله، تبعا لما تبتغيه أهواء قومه، فكان هذا التصرُّفُ إخلافا لشرط حفظ العهد مع الله تعالى، وهو ألا يَنْسِبَ وألا يرى لنفسه تصريفا أو حتى مشاركة فيه، وتَكْمُنُ صوفيةُ هذا السياق في توجيه هذه العِبرة للأولياء وتنبيههم بضرورة حفظ عهد الله الذي خصَّهم به من أسرار أسمائه وصفاته، كما يبدو أنه من بَيْن العلامات المميزة لخصوصية السياق في التوجيه الوعظي بين أن يكون عاما أو يكون صوفيا، أَنَّ السياق الوعظي الصوفي يختص بذكر اسم الشخصية، كما رأيناه في أنموذَجَيْ **(سَمْنون المُحب)** و**(بلعام)**، بينما يغفل السياق الوعظي العام ذكرَ اسم صاحب القصة كما في أنموذج الدلالة على **(الغفلة)**.

2- التأويل السياقي الفكري:

من المعلوم عن المتصوفة في أغلب العصور أنهم أصحاب فكر موسوعي شامل لمختلف العلوم السائدة من علوم الدين والدنيا، مثل الفقه والتفسير والأصول واللغة والفلسفة والنفس والحساب والفلك، ومن الطبيعي أن تنعكس تلك المعارفُ على أقوالهم وكتاباتهم من جهة كونها فكرا جامعا يهتمون به في إطاره المشترك مع غيرهم أو في إطاره الخاص الخادم للتصوف من حيث هو فكر، وإبراز مسائله في مختلف قضاياه، ومنها القضايا **اللغوية النحوية** مثل تعليق الشيخ **حسن البوريني** على قول الشاعر من قصيد (هو الحب):

---

1 المقري: نفح الطيب نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، ج:05، ص:271.

وقُلْتُ لِرُشْدِي والتَّنَسُّكِ والتُّقَى تَخَلُّوا ومَا بَيْنِي وبَيْنَ الهَوَى خَلُّوا[1]

إذ يلاحظ الشيخ **البوريني** أن الشاعر يُنَزِّل معاني (الرشد والتنسك والتقى) منزلة العاقل في الخطاب[2] حين أمرهم بقوله: (تَخَلُّوا)، وحتى لا يتوهم القارئ خطأ الشاعر في ذلك يورد دليلا شاهدا عليه من التنزيل في قوله تعالى:﴿...إِنِّي رَأَيتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوكَبًا وَالشَّمسَ وَالقَمَرَ رَأَيتُهُم لي ساجِدينَ﴾[3]، وهذا الموقف ينتصر به المؤول للشاعر في بيان صحة ما يقول فيما يخالف قاعدة عدم معاملة الجماد معاملة العاقل، فكانت قوة الشاهد القرآني دليلا واضحا على جواز ما اختاره الشاعر، وإلى جانب هذه المسألة العامة في قواعد اللغة توجد مسائل أخرى تمتزج فيها قواعد اللغة بدقائق المعاني الصوفية امتزاجا **ممتعا**، مثل تعليل المؤول لرفع الفعل المضارع **(تَلْقَى)** بعد فعل الأمر **(أَدِرْ)** من قول الشاعر:

فَأَدِرْ لِحَاظَكَ في مَحَاسِنِ وَجْهِهِ **تَلْقَى** جَمِيعَ الحُسْنِ فِيهِ مُصَوَّرَا[4]

حيث يبرر الشيخ **عبد الغني النابلسي** ذلك بقوله: ((... لم يقصد به الجزاء فلم يجزم في جواب الأمر... لأنه ليس كلُّ مَنْ أدار لحاظَهُ في وجه الحق الظاهر على كل شيء يرى وجهَ الحق، ما لم يُرِهِ الحقُّ تعالى وجهَهُ بمحض فَضْلِهِ وإِحْسَانه))[5]، بمعنى أن الفعل المضارع **(تَلْقَى)** ليس في مقام الجزاء لفعل الأمر **(أَدِرْ)** لذلك فهو لا

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 187.
2 ينظر: حسن البوريني: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 181.
3 سورة يوسف: من الآية: 04.
4 ابن الفارض: الديوان، ص: 231.
5 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 1، ص: 350.

يستوجب الجزم، بحكم الإفادة بحقيقة أن حدوث الطلب من العبد لا يستلزم الإجابة من الله تعالى الذي له مطلق الإرادة في المَنّ على عبده بحصول الطلب أو من دونه.

ولا تمثل هذه المسائل المستوجبة لعرض قواعد النحو من حيث عددها إلا مقدمة لذلك الكم الهائل الذي تضمنته سياقات التأويل الصوفي من **التعريفات** لمفاهيم متعددة في مختلف المعارف الراسخة في علم التصوف، ومنه تعريف **النفس** بسطا لما ورد في قول الشاعر :

أَلا هَكَذَا فَلْتَعْرِفِ **النَّفْس** أوْ فَلَا ويُتْلى بِهَا الفُرْقَانُ كُلَّ صَبِيحَةِ[1]

ويرى الشيخ **القيصري** أن حقيقة **(النفس)** التي يجب أن تُعرف هي أنها ((جوهرٌ مجردٌ قائم بذاته موصوف بالصفات الإلهية منعوت بالنعوت الربانية، ظاهرٌ في صور جميع الموجودات علويّها وسفليّها، ويظهر له ربُّهُ فيعرف من ربه الذي هو اسم من أسماء الإله رب الأرباب الذي له المرجع والمآب))[2]، ويُلاحَظ في هذا التعريف أنه يوحي – على سبيل التصور – بما يلتبس بتعريف (الروح) لولا أن (الروح) بقيت فيما قَصَرَهُ الله من علمه على أمره وحده لقوله تعالى:﴿وَيَسأَلونَكَ عَنِ الرّوحِ قُلِ الرّوحُ مِن أَمرِ رَبّي وَما أوتيتُم مِنَ العِلمِ إِلّا قَليلًا ﴾[3]...، ويظهر طابع العموم في هذا التعريف من جهة استغراق ظهوره في جميع الموجودات العلوية والسفلية بما يشمل الملائكة والبشر والجن والحيوان، وإن كنا نود أن يفيدنا هذا التعريف فيما إذا كان قوله ((منعوت

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 170.
2 داود بن محمود القيصري: شرح تائية ابن الفارض الكبرى، ص: 189.
3 سورة: الإسراء، الآية: 85.

بالنعوت الربانية)) يدل على إطلاقه أيضا على واجب الوجود بحكم نسبة النفس إليه تعالى كما ورد في الحديث القدسي ((...إني حرّمت الظلم على نفسي...))[1]، أو بالعكس من ذلك أن هذا الإطلاق يستحيل في حقه سبحانه بحكم قوله تعالى: ﴿كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ...﴾[2] ؟

ومن جملة ما يورده من تلك التعريفات أيضا بيانه لمفهوم **(الحَظ)** في شرحه لقول الشاعر:

وأبْتَثْتُها مَا بي ولمْ يَكُ حَاضِرِي رَقِيبُ بَقَا **حَظٍّ** بِخَلْوَةِ جَلْوَةِ[3]

ويقول الشيخ **القاشاني** إن **الحظ** هو ((نصيب زاد على الحق))[4] ثم يُقَسِّمُ جملة الحظوظ إلى قسمين ((نفسانية وهي مانعة من القرب، وروحانية وهي مانعة من الاتحاد، فإذا انقطع السيار عن الحظوظ النفسانية إلى حضرة القرب فاز بخلوة يتجلى فيها المحبوب بصفاته؛ كموسى – عليه السلام – ومن صفاته الكلام، وإذا انقطع عن الحظوظ الروحانية إلى حضرة الاتحاد فاز بخلوة يتجلى فيها المحبوب بذاته كمحمد – صلى الله عليه وسلم –))[5]، والتعريف المقدم للحظ في هذا الشاهد يتميز بالاختصار والتركيز مما يقرّبه من صفة الإطلاق، بحيث يمكن أن ينطبق على مجالات معرفية متعددة، ويفيدنا التفصيل الوارد بعد التعريف بأن الوصول إلى درجة قطع حظوظ الروح يمر بالضرورة

1 أخرجه مسلم في صحيحه.
2 سورة: آل عمران، من الآية: 185.
3 ابن الفارض: الديوان، ص: 84.
4 عبد الرزاق القاشاني: كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر، ص: 43.
5 المصدر نفسه، ص: 43.

بدرجة قطع حظوظ النفس نظرا لما بينهما من تراتب، ثم إن من غايات هذا التعريف الدلالة على أن تَجَلّي الله تعالى على الأنبياء (عليهم السلام) هو منحة من الله عليهم وليس من جملة حقوقهم عليه، كما يفيدنا تقسيمه إلى ما يتعلق بالنفس أو بالروح بالطريق السلوكي الذي نال منه كل من سيدنا **موسى** (عليه السلام) وسيدنا **محمد** (صلى الله عليه وسلم) ما قَسَم الله لكل منهما من حظ التجلي بالصفات أو حظ التجلي بالذات.

ومن التعريفات المشَكّلة للسياق الفكري الصوفي أيضا ما ورد في تأويلقول الشاعر:

فَلَوْ مَنَحَتْ كُلَّ الوَرَى بَعْضَ حُسْنِهَا خَلا يُوسُف مَا فَاتَهُمْ بِمَزِيَّة [1]

ويختار الشيخ **القاشاني** في شرحه لهذا البيت أن يبادر إلى دعمه بتعريف **(المحبة)** عند الشيخ **أبي القاسم الجنيد: ((المحبة:** دخول صفات المحبوب على البدل من صفات المُحِب))[2]، ومن الواضح أن مصطلح **المحبة** غير وارد في هذا البيت، وهو الأمر الذي يعمق صفة السياقية في التأويل عبر الانتقال في ما بين الأفكار من روابط التشابه أو التقابل أو التلازم ...، لكنّ وجود التأويل خادم للمعنى من حيث أن الجمال في كل جميل ما هو إلا مما تمنحه الذات العلية من جمالها إلى محبيها على القدر الذي ترتضيه الذات، وما تفوق النبي يوسف (عليه السلام) في ذلك إلا بالقدر الذي

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 127.
2 عبد الرزاق القاشاني: كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر، ص: 148.

منحته إياه الذات من جمالها وجمال صفاتها، أما المحبة فهي من متعلقات الجمال ويجدر بالمحب أن يتوجه إلى الذات لأنها المصدر الذي يمنح كلَّ جميل من الصفات.

وإلى قريب من البيت السابق يتوسع الشاعر في تفصيل ما يجده من حسن المحبوب من فيوضات جماله عليه من طرق متعددة فيقول:

يُشَاهِدُ مِنّي حُسْنَهَا كُلُّ ذَرَّةٍ بِها كُلُّ طَرْفٍ جَالَ في كُلِّ طَرْفَةِ

ويُثْني عَلَيْها فِيَّ كلُّ لَطِيفَةٍ بكلِّ لِسَانٍ طَالَ في كُلِّ لَفْظَةِ

وأَنْشَقُ رَيَّاهَا بِكُلِّ رَقِيقَةٍ بها كُلُّ أَنْفٍ ناشِقٍ كَّل هَبَّةِ

ويَسْمَعُ مِنّي لَفْظَهَا كُلُّ بِضْعَةِ بِهَا كُلُّ سَمْعٍ سَامِعٍ مُتَنَصِّتِ

ويَلْثُمُ مِنِّي كُلُّ جُزْءٍ لِثَامَهَا بِكُلِّ فَمَ في لَثْمِهِ كُلُّ قُبْلَةِ[1]

وبعد تقديم الشرح اللغوي والمعنى العام يقول المؤول: ((...اعلم – أيدك الله – أن لهذه الأبيات الخمسة ثلاثة معاني أولها ظاهر يتعلق بالشعر وهو مشرب الطبع يقول الشاعر إنه للمبالغة غير مطابق للواقع لأنه إخبار عن الصفات كل جزء من أجزاء وجود المخبر بصفة المشاهدة والثناء والشم واللثم، واستحالته ظاهرة لكنه في طريق الشعر محمود، الثاني باطن يتعلق **بالذوق**، وهو مشرب القلب يطابق الواقع من غير مبالغة فيه عند أهل الذوق...، الثالث باطن الباطن ويتعلق بالذي في المشاهدة، وهو مشرب الروح ويطابق الواقع أيضا عند الموحد...))[2]، ثم يفرّع من المعنى الثاني الباطن

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 127.
2 عبد الرزاق القاشاني: كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر، ص: 148 – 149.

في هامش الصفحة تعريف **(الذّوْق)** فيقول: ((هو أول درجات شهود الحق بالحق في أثناء البوارق المتوالية عند أدنى لبث من التجلي البرقي، فإذا زاد وبلغ أوسط مقام الشهود يسمى مَشربا، فإذا بلغ النهاية يسمى ريًّا، وذلك بحسب صفاء السر عن لحظ الغير))[1]، أما تصنيف المعاني فهو على التدرج من الأول الذي تراه أفهام العامة من ظاهر القول بما يفيد استحالة حصول ما يقول به الشاعر، وأما الثاني والثالث فهو الواقع في غير مبالغة كما يراه أهل الباطن وأهل باطن الباطن، وأهل الذوق في المعنى الأوسط، مشربهم القلب، ويتنامى شهودهم بحسب سِرّيته عن غيرهم بداية من مختلف البوارق، ثم يتوسع ليصبح مَشربا، ثم ينتهي إلى الرَّي.

ومنه التعريف المفصل من حيث اللغة والشرع والحقيقة لكل من مصطلحي **(الشفع)** و**(الوِتر)** الواردين في قول الشاعر:

وَ**شَفْعُ** وُجُودِي في شُهُودِيَ ظَلَّ فِي اثْـ ـتِحَادِيَ **وِتْرًا** في تَيَقُّظِ غَفْوَتِي[2]

حيث يبين الشيخ **القاشاني** معناهما بقوله: ((...**(الشفع)** بفتح الشين **لغة** هو الزَّوْج، و**شرعا** هو ركعتان، و**حقيقةً** هو وجود الرب شفع بوجود العبد، و**(الوِتْر)** بكسر الواو **لغة** هو الفرد، و**شرعا** هو ركعة فردة لا تقارن (كذا) بأخرى، و**حقيقة** هو وجودُ الرب فردا باقيا بعد فناء وجود العبد، فعبَّرَ عن سر صلاته المعنوية بأن شفع وجوده، وهو وجود الحق في حال شهوده صار وترا لا يقرنه وجوده في حال اتحاده، وذلك الاتحاد

1 المصدر السابق، ص: 149.
2 ابن الفارض: الديوان، ص: 136.

كان في حال تيقظ عن غفوة الغفلة، أي انكشف له في تيقظه أن وجود الحق كان أبدا واحدا، وما رآه في وجوده كان خيالا تراءى له في نوم الغفلة وجودا، آخر فاضمحل في حال التيقظ، والمراد بالاتحاد هذا، لا أنّ وجود العبد اتحد مع وجود الرب تعالى الله عن ذلك))[1]، فيلاحظ أن هذا الترتيب لمستويات التعريف بين اللغة والشرع والحقيقة، مع التركيب بين ما يُستفاد من معنى **(الشفع)** مع نظيره من معنى **(الوتر)** يتوجه به المؤول إلى بيان مفهوم التوحيد كما يراه المتصوفة، والذي يستفاد من إثبات صفة الواحد في حقه تعالى على كل صورة وفي كل حين ومع كل متعدد، وأن شهود هذا الوجود الواحد إنما يتراءى للعبد أثناء الانكشاف في مرحلة التيقظ بعد الغفلة.

ومنه تعريف مصطلح **(التأويل)** كما ورد في قول الشاعر:

وأَوْضَحَ **بالتَّأْوِيلِ** مَا كَانَ مُشْكِلًا عَلِيٌّ بِعِلْمٍ نَالَهُ بِالوَصِيَّةِ[2]

ويقول فيه الشيخ **القاشاني** إن: ((**(التأويل)** صَرْفُ معنى الكلام عن ظاهره إلى أحد محتملاته لمانع، ولا ينبغي لأحد أن يتناول مشكلا إلا الذي رسخ قدمُهُ في العلم كما قال الله تعالى:﴿... وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ... ﴾[3]، وعلِيٌّ –عليه السلام– رسخ قدمه فيه لأَنّه بابٌ من مدينة العلم... فصحّ له إيضاح مشكلات العلوم))[4]، أما المعنى العام للبيت فهو التأكيد على ما اختَصَّ به الإمامُ **علي** (رضي الله عنه) به من العلم بالتأويل من طريق ما أوصاه به **النبي** (صلى الله عليه وسلم)

1 عبد الرزاق القاشاني: كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر، ص: 174.
2 ابن الفارض: الديوان، ص: 160.
3 سورة: آل عمران، من الآية: 07.
4 عبد الرزاق القاشاني: كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر، ص: 229.

فكان أهلا لإيضاح ما أشكل على الناس من المعارف في عصره، ويبدو في هذا الأنموذج أن سَوْقَ المؤول لتعريف **(التأويل)** كان من باب تخصصه في صوغ التعريف بالمصطلحات ذات العلاقة بالتصوف.

ومن المؤكد أن عرض التعريفات هو في صميم ما نحن بصدده من النصوص التأويلية ذات السياق الفكري، وما يلي ذلك من بيان الروابط الجامعة بين التعريف والسياق، لأن الوظائف التي يؤديها التعريف ههنا تتجاوز مجرد حمل القارئ على الفهم، إلى تزويده بالمفهوم العام الذي يعنيه المصطلح المعرّف به من جهة قصد إضافته إلى رصيده المعرفي الفكرى العام الذي يحوزه ذهنُه فيمَكّنه من توظيفه في العمليات الفكرية الأخرى غير المرتبطة بهذا النص في أنشطة الفهم أو الفكر عموما.

غير أن المضامين الفكرية التي تحتويها التأويلات السياقية لا تقتصر على التعريفات، بل فيها أيضا كثيرٌ من التقسيمات والتفريعات للعديد من المعاني ذات السياق الصوفي بشكل لافت، بل يمكن القول إن التفريع والتقسيم لكثير من المفاهيم هو جزء مهم من التعريف، ويعتبر ذلك من أبرز خصائص التأويل السياقي الصوفي ومن أظهر أسباب التوسع والطول اللذين تتميز بهما نصوصه.

وأول أمثلة التفريع والتقسيم ما انطلق المؤولون في بيانه حول عمدة المسائل عند المتصوفة وهي (قضية الحب) وبيان توزّعها على كل من جَارِحَتَيْ (الكبد) و(القلب) مما تضمّنه شرح بيت الشاعر:

فَعِنْدي لِسُكْري فَاقَةٌ لإِفَاقَةٍ لَهَا **كَبِدِي** لَوْلا الهَوَى لَمْ تُفَتَّتِ[1]

ويقول الشيخ **الفرغاني** في تأويله: ((**الكبد** عضو معروف رئيس حامل للروح الطبيعي مقسم للغذاء على سائر الأعضاء والأجزاء الظاهرة والباطنة بتلك الروح، كما أن **القلب** الصنوبري أيضا عضو رئيس حامل للحرارة الغريزية والروح الحيوانية موجب لسريان الحياة بها في سائر البدن))[2]، وهذا الأنموذج ينطلق من التعريف بوظائف (الكبد) وهو الرمز الوارد في بيت الشاعر، ثم يتوسع إلى التعريف بوظائف (القلب) لرابط المشابهة بين الجارحتين في أهمية تلك الوظائف، أما وصف القلب بالصنوبري فهو باعتباره مضغة لحمية عضلية، ولهذا التوسع السياقي وظيفةُ الدلالة على أن **(الكبد)** المذكور في البيت ليس وحده في الأهمية لحياة الإنسان وإنما معه **(القلب)** مَعِيَّةً تفوق أهمية **(الكبد)** من حيث تولي **(القلب)** سريان الحياة في سائر البدن.

ومن التوسع السياقي أيضا تأكيدُ المؤول على أهمية **(الحب)**، ويورد هذا التأكيد بعد تفصيل شرحه للبيت الموالي وهو البيت الحادي عشر من التائية الكبرى:

ولَوْ أَنَّ مَا بي بِالجِبَالِ وكَانَ طُو رُ سِينَا بِهَا قَبْلَ التَّجَلّي لَدُكَّتِ[3]

ومع أن كلمة **(الحب)** لم ترد في هذا البيت ولا الذي قبله بل وردت قبلهما في البيتين الأول والثامن من القصيدة، غير أن المؤول يعمد ههنا إلى القول: ((اعلم أن **الحب**

1 ابن الفارض : الديوان، ص: 86.
2 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 1، ص :161.
3 المصدر السابق، ص: 86.

بموجب حكم (...فأحببت أن أعرف فخلقت الخلق...)[1] هو الأصل في كل توجه إلى كل أمر كان ما كان من أي متوجه يكون، على أنّ الأفعال منسوبة إلى الحق عز وجل، وإلى وجوده ومخلوقة له على الاعتقاد الصحيح المطابق للكشف الصحيح، فالحب هو السائر بكل محب ومرقيه في أطواره ابتداءً ووسطا وانتهاء...))[2]، ويطول هذا التوسع بعد بيان الأهمية الأصلية في (الحب) إلى بيان أطواره الثلاثة:

أما **الطور الأول**: فيجعلُ فيه الحبُّ عينَ المحب إلى نفسه في تعلقه بالمحبوب، فهو في الحقيقة محبٌّ لحصولِ لذَّاته، ولهذا الطور ثلاث مراتب:

البداية: وفيها انبساط المحب مع المحبوب، فيطلب المحب حظوظه ولذاتِه من المحبوب، ويعاتب المحبُّ محبوبَهُ عند منعه إياه ما يطلب.

و**الوسط**: أن يتوغل الحب في ذات المحب ببلاء العناء والإحراق بتأثير متعلقات الحب كالشوق والوجد والعطش.

و**النهاية**: وفيها كمال سكر المحب وغيبته عن كل ما هو فيه من الآلام والأسقام وحتى عن نفسه ومحبوبه.

و**الطور الثاني**: يُحوِّل الحبُّ فيه وجهَ المحب من نفسه إلى محبوبه بحكم فناء نفس المحب، ولهذا الطور كسابقه أحكام بداية ووسط ونهاية:

البداية: تظهر فيها للمحب علومٌ وحِكَمٌ وإلهامات وأسرار عرفانية.

---

1 رواه العجلوني في كشف الخفاء.

2 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 1، ص: 163 – 164.

الوسط: تظهر له فيها مكاشفات ومشاهدات إلهية.

النهاية: فناءُ المحب عن كل قيد، وتوجُّهُهُ نحو المطلق.

و**الطور الثالث:** ينتقل فيه المحب من كثرة المُحبية والمَحْبوبية إلى وحدة الحب الموحد لكليهما في حضرة الجمعية الذاتية، وهو ما عبر عنه **النبي** (صلى الله عليه وسلم) في دعائه لله عز وجل: ((... أَسْأَلُكَ حُبَّكَ ...))[1]، ومن صور هذا الطور الثالث أيضا ما خاطَبَ به **قيس بن الملوح** ليلى قائلا: ((شغلني حُبُّكِ عَنْكِ))[2].

ثم تحت عنوان (تنبيه وتحقيق) يعرض المؤول بسطا سياقيا إضافيا حول الرابط الجامع بين (الحب) و(الحرارة) فيقول: ((اعلم أن (الحب) له حرارة لازمة بها يُفني عن المحب أحكامَ امتيازاته عن المحبوب لتجرِّدَه ثم تفرِّدَه ثم توحِّدَه بمحبوبه، وهذه الحرارة اللازمة للحب تارة بحكم مبدئها يكون معها أثر رطوبة من مثل رجاء وطلب ووصل، فيوجبُ طرَبًا وفرَحًا، ومرة يكون بحكم انتهائها معها أثر خشونة ويبوسة من خوف حرمان وخشية دوام هجران فتحدث غما وحزنا، فمهما كان مصحوبها خشونة من حزن ويبوسة من غم يكون أثر لهبها في ظاهر نفس المحب وباطنها وجوارحها وجوانحها في غاية الشدة...))[3]، ثم يستفيض في تفريع ذلك مركزا على ذكر ما تحدثه حرارة الحب بين الرطوبة واليبوسة والحرق والبخار والماء والعرق والدمع... وصولا إلى أن حدود تلك العناصر تختلف بين أن تكون متناهية أو تكون غير متناهية، وهذا الفَرْق

1 رواه الحاكم في المستدرك، والترمذي في صحيحه.
2 ينظر: في تفصيل هذه الأطوار: سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج1، ص: 164-166.
3 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 1، ص: 169.

هو سِرُّ نجاة سيدنا **نوح** (عليه السلام) من الغرق بحكم أن ماء الطوفان – على كثرته – متناه، لكن ماء عبرته غير متناه نظرا إلى سببه وسبب حزنه وآلامه وبلاياه الحاصلة من الحب...، وكذلك هو سِرُّ نجاة سيدنا **إبراهيم** (عليه السلام) لأن نار حبه لله غير متناهية فظهرت على نار قوم **نمرود** المتناهية...، فالملاحظ من كل ذلك أن المؤول يؤخر تفصيل هذه الأطوار في الحب بحكم اشتراك جارحتي (الكبد) و(القلب) في الأهمية لحياة الإنسان، لذلك كان تأجيل عرض سياق التأويل لأجل مناسبته لسياق الأبيات، ثم إن مظهر القوة السياقية يكمن في تعاقب التفريعات وتلاحقها من وظيفة الكبد إلى وظيفة القلب إلى ما يرتبط بالقلب من الحب ثم إلى بيان أطواره وتفصيل مراحل كل طور وما يصاحب ذلك من أنواع العناصر في حرارة النار ويبوستها وحرقها، ورطوبة الماء والبخار والعرق والدمع، وتفصيل الفرق بين ما هو مطلق من ذلك وما هو متناه مُرْجِعا إليه سبب ظهور بعض الأنبياء على الماء أو على النار، أما الجانب الفكري في هذا التفصيل فيكمن فيما يتصل بالمعارف النفسية الكاشفة والواصفة لما يحدثه الحب من تأثير في ذات الإنسان، ويكمن أيضا في بيان مظاهر عنصري النار والماء وبعض أحكامهما في أنفس المحبين من عامة الناس ومن الأنبياء.

ومن صور السياق التفصيلي ذي الطابع الفكري أيضا ما ورد عن معنى **(الإنباء)** في شرح قول **ابن الفارض:**

وَ**يُنْبِيكَ** عَنْ شَأْنِي الوَلِيدُ وإِنْ نَشَا بَلِيدًا بِإِلْهَامِ كَوَحْيٍ و فِطْنَةِ[1]

ويرى الشيخ **القاشاني** أن ((المنبئَ الحقيقي هو أنه يُنْبِئُ الأنبياءَ بطريق الوحي والأولياء بطريق الإلهام، والعقلاء بطريق الفطنة، والوحي لا يكون إلا عند كشف الحجاب، وهو قسمان: وحي مشافهة من غير واسطة، ووحي مراسلة بواسطةِ إرسال الملك، والإلهام يكون من وراء حجاب وكذلك الإنباء بطريق الفطنة، إلا أن حجاب الفَطِنِ غليظٌ لا يتراءى له منه وراء ذلك شيء، وحجاب المُلْهَم رقيقٌ يستشف من ورائه نور اليقين...))[2]، ويتضمن هذا القول الكيفيات الثلاثة لما يصل إلى الإنسان من العلم والمعرفة من الله تعالى وهي: الوحي والإلهام والفطنة، وهي مستفادة من نص البيت في شطره الثاني، لكن المؤول يضيف إليها تفصيل ما يميز بعضا من الوحي من بعض، بين المباشر بلا واسطة بالمشافهة الكلامية كما هو الحال عند سيدنا **موسى** (عليه السلام)، وبين غير المباشر بواسطة الملك كغيره من **الأنبياء** (عليهم السلام)، كما يتضمن تفصيل نوعَيْ الحجاب المشترك بين الملهم والفطن، فحجاب الفطن (العالم بالظواهر) غليظ وذلك ما يؤخر رتبة المعرفة عنده عن رتبة المعرفة عند الملهم (الولي أو الشيخ) ذي الحجاب الرقيق يستشف من ورائه نور اليقين.

ويظهر من جملة هذه النماذج في التأويلات المتضمنة لقضايا الفكر في التعريفات والتفصيلات أنها واردة في شرح الشيخ عبد الرزاق **القاشاني** بنسبة أكثر من

1 ابن الفارض: الديوان، ص:134.
2 عبد الرزاق القاشاني: كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر، ص: 167.

ورودها في شروح **الفرغاني** أو **القيصري** أو **النابلسي** أو **البوريني**، بحكم تخصص **القاشاني** في التصنيف المعجمي الصوفي[1]، وهذا من أقوى عناصر السياقية الدالة على انعكاس المعارف الخاصة بالمؤول في توسيع وتوجيه مضامين نصه التأويلي نحو تخصصه الغالب على زاده المعرفي.

ومنه أيضا أن يكون المؤول شاعرا فإننا نجد في نصوص تأويله بعضا من شواهد شعره الذي قاله في المعنى المشروح نفسه، ومن ذلك ما يورده الشيخ حسن **البوريني** في شرح قول **ابن الفارض** من التائية الصغرى:

أَبِيتُ بِجَفْنٍ للسُّهَادِ مُعَانِقٍ تُصَافِحُ صَدْرِي رَاحَتِي طُولَ لَيْلَتِي

وذِكْرُ أُوَيْقَاتِي الَّتِي سَلَفَتْ بِهَا سَمِيرِيَ، لَوْ عَادَتْ أُوَيْقَاتِيَ الَّتِي[2]

ويقول **البوريني** في شرحه للبيت الثاني جامعا لسياق البيتين: ((... وهذه عادة المحبين يعانق أجفانَهم السهادُ وراحاتُهم الواحدةُ تصافحُ الصدرَ والأخرى بمنزلة الوسادة والذكرُ سميرُهم والدمعُ نصيرهم...، وقد قُلْتُ في معنى ذلك:

وحَقِّكَ لَوْ تُشَاهِدُنِي بِلَيْلٍ ولِي في طُولِهِ حُزْنٌ طَوِيلُ

ولِي كَفٌّ غَدَتْ سَنَدًا لِخَدِّي وأُخْرَى فَوْقَ صَدْرِي لا تَحُولُ

وقَدْ جَرَّيْتُ مِنْ عَيْنِي دُمُوعًا غِزَارًا دُونَ مَجْرَاهَا السِّيُولُ

وقد عَلِقَتْ جُفُوني في نُجُومٍ تَزُولُ الرَّاسِيَاتُ و لا تَزُولُ

1 ينظر كتاباه: 1) رشح الزلال في شرح الألفاظ المتداولة بين أرباب الأذواق والأحوال، تحقيق: سعيد عبد الفتاح، طبعته المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة،1995. 2) اصطلاحات الصوفية: تحقيق:عبد العال شاهين، طبعته دار المنار، القاهرة، ط 1992،1.

2 ابن الفارض: الديوان، ص: 79.

لَكُنْتَ بَكَيْتَ لا أَبْكَيْت حُزْنًا لِحَالٍ لَيْسَ يَرْضَاهَاخَلِيلُ))[1]

وكقول الشيخ **عبد الغني النابلسي** في شرحه لبيت ابن الفارض:

قَلْبِي يُحَدِّثُنِي بِأَنَّكَ مُتْلِفِي رُوحِي فِدَاكَ عَرَفْتَ أَمْ لَمْ تَعْرِفِ[2]

فحين يأخذ في تبرير اختيار الشاعر للإخبار عن حديث القلب، نجده يرى أن ذلك على الحقيقة، بحكم أن القلب لا يكذب وحديثه روحاني وأن النفس لا تصدق وحديثها شيطاني ثم يقول: ((و قد أشرنا إلى الفرق بين القلوب والنفوس بقولنا في مطلع قصيدة:

قُلُوبٌ مَتَى مِنْهُ خَلَتْ فَنُفُوسُ لِأَحْرُفِ وَسْوَاسِ اللَّعِينِ طُرُوسُ

و إِنْ مُلِئَتْ مِنْهُ ومِنْ نُورِ ذِكْرِهِ فَتِلْكَ بُدُورٌ أَشْرَقَتْ و شُمُوسُ))[3]

وهو الشاهد الذي يدل على تحول الصفة الغالبة في الإنسان بين الربانية والشيطانية، وذِكْرُ الله هو سببُ الفرق، أما منطلق الفكرة في إيراد هذا الشاهد فهو صدقُ قول الشاعر لأنه صادر من القلب.

أما في شرح قول ابن الفارض من اليائية:

ذَابَتِ الرُّوحُ اشْتِيَاقًا فَهْيَ بَعْـ ـدَ نَفَادِ الدَّمْعِ أَجْرَى عَبْرَتَيْ[4]

فقد وصلت الشواهد الشعرية التي يتضمنها تأويل هذا البيت إلى اثني عشر بيتا ساقها الشيخ **البوريني** من سبع قصائد، منها أحدُ الأبيات من التائية الكبرى **لابن الفارض**

1 حسن البوريني: شرح ديوان ابن الفارض، ج 1، ص: 271-272.
2 ابن الفارض، الديوان، ص: 199.
3 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 1، ص: 281 .
4 المصدر السابق، ص: 49.

نفسه[1]، وأحد الأبيات للشارح **البوريني**، تدل كلها على أن الدمع الجاري من العين أسى وجوى على الحبيب إنما هو نفْسُ المُحِب ذابت فَجَرَتْ دمعا.

وكثيرا ما يصل المؤول بين بسطه للمعنى المقصود وبين الشواهد الشعرية التي يوردها في معناها بتراكيب وعبارات ممهدة مثل: ((... وعلى ذكر العين فيعجبني ما حكاه شيخ الإسلام الشهاب بن علي بن حجر...))[2]، ((وقلت فيما يقارب ما نحن فيه:...))[3]، ((وما ألطف قول المؤيد الطغرائي...))[4]، ((وما أحسن ما قلتُ من قصيدة...))[5]، ((وقد خَمَّسْتُ بَيْتَيْ الشيخ **ابن الرفاعي** وأنا في زاويته بدمشق في ميدان الحصباء حيث قلت...))[6]، وهي عبارات نمطية رابطة بين المعنى الوارد في البيت وبين الشاهد الشعري المستدعَى حسب كل سياق لوظيفة دعم المعنى وإثباته، وأكثر الشواهد الشعرية في الشروح يتضمنها شرح الشيخ حسن **البوريني**.

يُضاف إلى ذلك وفي إطار السياقات الفكرية الصوفية توجيهاتُ بعض المؤولين للقارئ عند بسطهم لبعض معاني الأبيات إلى الأخذ بالشرح الأوفى بالرجوع إلى مؤلفاتهم النثرية إذا أرادوا التوسع في فهم مضامين تلك المعاني، ومنه ما ورد في شرح قول الشاعر في مطلع قصيدته:

قَلْبِي يُحَدِّثُنِي بِأَنَّكَ مُتْلِفِي رُوحِي فِدَاكَ عَرَفْتَ أَمْ لَمْ تَعْرِفِ[7]

1 ينظر: حسن البوريني: شرح ديوان ابن الفارض، ج 1، ص: 67-68.
2 المصدر نفسه: ج 2، ص: 176.
3 المصدر نفسه: ج 2، ص: 185.
4 المصدر نفسه: ج 2، ص: 198.
5 المصدر نفسه: ج 2، ص: 200.
6 المصدر نفسه: ج 2، ص: 260.
7 ابن الفارض: الديوان، ص: 199.

يقول الشيخ **النابلسي** فيه: ((... وهذا البيت لنا في معناه رسالة على الاستقلال سميناها «النظر المُشْرِف في معنى (عرفتَ أم لم تعرف)»...))[1]، ويبدو أن هذا البيت قد أثار مشكلة في قبول التأويل بأن الخطاب موجه لذات الله تعالى جريا على أغلب سياقات التأويل الصوفي، بسبب قول الشاعر: (عرفت أم لم تعرف)، وقد عبّر عن هذه الإشكالية الشيخ **البوريني** في قوله: ((... والمراد من قوله (عَرَفْتَ أم لم تعرف) جازيتَ أم لم تجازِ، ولك أن تجعله من قولهم: عرفَ فلانٌ لفلانٍ صنيعَهُ أي إحسانه أي ادّخر له في باطنه ذلك الإحسان ليكافئه به في وقته، فلا يَرِدُ ما قيل من أن الشيخ إنما يقصد خطاب الباري جلَّ وعلا فكيف يخاطبه بقوله (عرفت أم لم تعرف) على أني أقول إن كلام الشيخ رحمه الله ليس منزلا بأسره على قانون الحقيقة فكثيرا ما ترى فيه ما لا يصلح للمجاز ألا ترى إلى قوله:

أَهْوَاهُ مُهَفْهَفًا ثَقِيلَ الرِّدْفِ كَالبَدْرِ يَجِلُّ حُسْنُهُ عَنْ وَصْفِ

وإلى قوله: ما أَحْسَنَ مَا بِتْنَا مَعًا فِي بُرْدٍ إِذْ لاصَقَ خُدُّهُ اعْتِنَاقًا خَدِّي...))[2]، لذلك كانت الحاجة لدى الشيخ **النابلسي** للتوسع الذي يتطلب أكثر من الحجم المتاح في شرح الديوان على ما فيه من بسط وتفصيل، فما كان منه إلا أن يوجه القارئ إلى مؤلفه المستقل.

ومن ذلك أيضا ما ورد عقب شرح قول الشاعر:

1 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 1، ص: 282.
2 حسن البوريني: شرح ديوان ابن الفارض، ج 1، ص: 280.

ولَيْسَ أَلَسْتُ الأمْسِ غَيْرًا لِمَنْ غَدَا وجُنْحِي غَدَا صُبْحِي ويَوْمِيَ لَيْلَتِي[1]

حيث يبسط الشيخ داود بن محمود **القيصري** قوله في فكرة اتصال الزمان ببعضه وعدم انقطاعه، ثم يختمه بقوله: ((...و قد بَيَّنَّا ذلك في رسالةٍ مسماة بـ(نهاية البيان في دِرَاية الزمان)...))[2]، كما نجده في موضع آخر قريب منه في شرح قول الشاعر:

فَبِي دَارَتِ الأفْلاكُ فاعْجَبْ لِقُطْبِهَا المُ حِيطِ بِهَا والقُطْبُ مَرْكَزُ نُقْطَةِ[3]

نجده يستفيض في توضيح ما يبلغه القطبُ من الجمع بين صفتَيْ المركزية والإحاطة مُبيّنا أنَّ الشاعر بلغ مرتبة الكاملين المكملين من حيث اتحاده بالروح المحمدي قطب الأقطاب الجامع بين المركزية والإحاطة بالأفلاك وهي مرتبته بالعلم والقدرة، ثم يقول المؤول: إنه بَيَّنَ كلَّ ذلك ((في مقدمات شرح الفصوص بيانًا شافيًا))[4]، ثم نجده يشير إلى توجيه القارئ نحو المؤلف نفسه حينما يكون بصدد شرح قول الشاعر:

أُسَافِرُ عَنْ عِلْمِ اليَقِينِ لِعَيْنِهِ إلى حَقِّهِ حَيْثُ الحَقِيقَةُ رِحْلَتِي[5]

وإشارة الشاعر واضحة إلى هذه المستويات الثلاثة من اليقين على الترتيب: علمه وعينه وحقه، ويصنف الشيخ **القيصري** الفئة البالغة لكل رتبة على أن **علم** اليقين للعلماء الراسخين، و**عين** اليقين للأولياء الكاملين، و**حق** اليقين للأنبياء والأولياء الكاملين المكمّلين، ويشير خلال ذلك بقوله: ((وقد بيَّنَّا مراتب الكشف والمشاهدة

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 142.
2 داود بن محمود القيصري: شرح تائية ابن الفارض الكبرى، ص: 128.
3 المصدر السابق، ص: 143.
4 المصدر السابق، ص: 131.
5 المصدر السابق، ص: 145.

وأنواعها إجمالا في مقدمات شرح الفصوص...))[1]، وما يشد الانتباه في هذه التوجيهات هو ما اهتمت به طبقة من علماء المتصوفة منذ القرن السابع الهجري من شرح وتوضيح وبسط ما أجمل من معاني المؤلفات في علم التصوف، وما تضمنته تلك الشروح من مقدمات مطولة ينبغي على القارئ أن يسترشد بها حتى يتمكن من فهم مضامين الشرح في المتن، وأظهرُ صورةٍ في ذلك ما كُتب من شروح لمؤلفات الشيخ **محيي الدين بن العربي** بصفة خاصة[2]، ومنه أيضا ما وجدناه في بداية قراءتنا لمدونة بحثنا هذا حيث افتتح الشيخ **سعد الدين الفرغاني** كتابه الوافي في شرح التائية الكبرى ممهدا له بمقدمة امتدت حتى الصفحة 145، تضمنت أربعة فصول: **الأول** في ذكر رتب الذات وتعيّن الأسماء منها والصفات وذكر كيفية انتشاء الفروع من تلك الأسماء والصفات من أصولها، مع تعرضه لشرح الأسماء التسعة والتسعين، وذكر انتشاء باقي الأسماء منها دقيقِها وجليلِها، و**الثاني** في ذكر أحكام مرتبة الأرواح وعالم الملكوت وبيان كيفية تحققها وتعينها من حضرة الجبروت، و**الثالث** في ذكر تعيّن عالم المثال ومرتبة الأجسام إلى تكوّن صورة آدم عليه السلام، والأصل **الرابع** في مراتب الإنسان وأطواره وأحواله وكيفية رجوعه إلى مرجعه ومآله، ثم يختم المقدمة بفقرة أخرى مستقلة عنوانها (تتمة الديباجة) يَسِمُها بقوله: (مهمة محررة للأمر المقصود وهي بعينها مقدمة مقررة للشروع في الشرح الموعود) وتضمنت القول في رتب القرب الأربعة، وهي رتبة

1 داود بن محمود القيصري: شرح تائية ابن الفارض الكبرى، ص: 136.
2 ومن ذلك كتاب: المفاتيح الوجودية والقرآنية لكتاب (فصوص الحكم) للشيخ عبد الباقي مفتاح، دار الكتب العلمية،بيروت،ط2009،1.

المحبة ورتبة **التوحيد** ورتبة **المعرفة** ورتبة **التحقق**[1]...، وما من شك فيما تؤديه هذه المقدمات وتلك الشروح من وظائف الإحالات السياقية ذات الطبيعة المعرفية الفكرية التي تفضي إلى توسع النص التأويلي في مسار توجّهه الدائم إلى الإلحاق المناسب بين الرمز والدلالة.

غير أن الإشارات إلى تلك المؤلفات لا تخلو لدى المتصوفة من نية القصد إلى إقناع غيرهم في إطار الحوار الفكري الذي يغلب عليه الطابع الجدلي بين مختلف التيارات والمذاهب الإسلامية، بحيث إذا تجاوز عرضُ المسائل الفكرية إطارَهُ الدعوي العام نحو تخصيص التفصيل في قضايا التصوف الخاصة فإن توسع الخطاب التأويلي يتحول بدوره من مجرد الإخبار بالمعرفة إلى وظيفة الحجاج بها.

3- التأويل السياقي الحجاجي:

إن السياق الخطابي محكوم بمدى تأثره بدوائر الفكر والاجتماع والتاريخ، تلك الدوائر التي فرضت نفسها في المشهد الصوفي منذ حادثة مقتل الحلاج (309هـ)، ولم يكن للحلاج من جرم عند أصحابه أكثر من (زلة) الإخبار عن تجربته التي كان حريا به أن يكتمها لأنها ليست في مستوى تقبل العامة من الناس...، وأفرزت هذه الحادثة كثيرا من عوامل الضغط على التصوف فكرا وإبداعا ومذهبا، وقد جرّ هذا الوضع على التصوف قَدَرَهُ في التوجه إلى خطاب العموم مبررا ومقنعا بالصفة التي

1 ينظر: سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 1، ص: 18 – 145.

تفوق طاقات اللغة في وضعها الطبيعي الخالي المفترض خلوّه من الحجاج[1]، بحكم صدور هذا الخطاب الخاص من منطلق رد الفعل وتبرير الموقف.

ولذلك فإن ما كُتب من النصوص ذات الطابع الصوفي سواء ما كان منها في الوعظ أو الدعوة فإن جزءا منه كان بتأثير ما يوجهه غير المتصوفة إليهم من الاتهام بالكفر، وهو الأمر الذي جعل الخطاب الصوفي في معظم العصور يتجه إلى الدفاع عن نفسه أكثر من اهتمامه بالدعوة إلى الدخول في المذهب، أو هو بعبارة أخرى الدعوة الخفية إلى المذهب في لباس تبرئة النفس من تهم الآخرين، وبيان صحة التوجه.

وتبعا لذلك كانت مدونة شروح شعر **ابن الفارض** في بعض جوانبها ذات خطاب حجاجي، يتجاوز قصد التعريف والشرح المباشر وتبسيط المعاني إلى قصد الإقناع بالتدليل على صحة المذهب، من خلال عرض القضايا ذات الطابع الصوفي المحض، وقد تضمنتْها مصنفاتُ الشروح مفصَّلةً بعدما يشير إليها الشاعر مُجملة، ومن ذلك التدليل على صحة **(التلبّس)** بين الذوات في عدد من الأبيات بدأها بقوله:

ولَسْتُ عَلَى غَيْبٍ أُحِيلُكَ لا ولا على مُسْتَحِيلٍ مُوجِبٍ سَلْبَ حِيلَةِ

وكَيْفَ وبِاسْمِ الحَقِّ ظَلَّ تَحَقُّقِي تَكُونُ أَرَاجِيفُ الضَّلالِ مُخِيفَتِي[2]

1 **الحجاج:** ((جنس خاص من الخطاب، يبنى على قضية أو فرضية خلافية، يعرض فيها المتكلم دعواه مدعومة بالتبريرات، عبر سلسلة من الأقوال المترابطة ترابطا منطقيا، قاصدا إقناع الآخر بصدق دعواه، والتأثير في موقفه أو سلوكه تجاه القضية)). محمد العبد: النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب، القاهرة، ط 1، 2005، ص: 189.

2 ابن الفارض:الديوان، ص: 116.

وانطلاقا من إشارة الشاعر يعرض المؤول قصة الصحابي **دحية الكلبي** (رضي الله عنه)[1]، ونصها في الأثر ما روته السيدة عائشة (رضي الله عنها) من قولها: ((رأيْتُ رَجُلًا يومَ الخندق على صورة **دحية بن خليفة الكلبي** على دابته يناجي رسول الله (صلى الله عليه وسلم) وعليه عمامة قد أسدلها خلفه فسألتُ رسول الله (صلى الله عليه وسلم) عنه قال: كان ذلك جبريل عليه السلام أمرني أن أخرج إلى بني قريظة))[2]، وقد رآه الصحابةُ أيضا في صورة الصحابي **دحية الكلبي** (رضي الله عنه)...، ويتوجه اهتمام الشاعر والمؤول بتفصيل حُجِّية هذه القصة على صحة حدوث **(التلبس)** بين الذوات، لأنه في تلك اللحظة كان **رسول الله** (صلى الله عليه وسلم) يراه – على الحقيقة – في صورة **جبريل** (عليه السلام)، لكن **الصحابة** (رضي الله عنهم) كانوا يرونه في صورة **دحية** (رضي الله عنه) الذي كان حينها في بيته، ثم يستأنف المؤول التدليل على ذلك من نص القرآن الكريم ومن نص الحديث الشريف، وكل هذه الشواهد والحجج سابقة على ذكر بيت **(دحية)** من التائية الكبرى، الأمر الذي يعمق الدلالة على سياقية التأويل وحجاجيته، ثم يعرض الأبيات الموالية لتفصيل هذه القصة:

و ها **(دِحْيَةٌ)** وَافَى الأَمِينَ نَبِيَّنَا بِصُورَتِهِ فِي بِدْءِ وَحْيِ النُّبُوَّةِ

أَجِبْرِيلُ قُلْ لِي كَان **(دِحْيَةُ)** إِذْ بَدَا لِمَهْدِي الهُدَى في صُورَةٍ بَشَرِيَّةِ

و فِي عِلْمِهِ عَنْ حَاضِرِيهِ مَزِيّةٌ بِمَاهِيَّةِ المَرْئِي مِن غَيرِ مِرْيَةِ

1 ينظر: سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 1، ص: 396.
2 أخرجه البيهقي في شعب الإيمان.

يَرَى مَلِكًا يُوحَى إليهِ و غَيْرُهُ يَرَى رَجُلاً يُرْعَى لَدَيْهِ لِصُحْبَةِ[1]

ليصل إلى قوله:

ولِي مِنْ أَتَمِّ الرُّؤْيَتَيْنِ إِشَارَةٌ تُنَزِّهُ عَنْ رَأْيِ الحُلُولِ عَقِيدَتِي

وفي الذِّكْرِ ذِكْرُ اللَّبْسِ لَيْسَ بِمُنْكَرٍ ولَمْ أَعْدُ عَنْ حُكْمَيْ كِتَابٍ وسُنَّةِ[2]

بمعنى أن رؤية **النبي** (صلى الله عليه وسلم) بأنه **جبريل** (عليه السلام) هي الصحيحة، ورؤية غيره الصحابة (رضي الله عنهم) بأنه **دحية** وليس هو، فلم يكن **دحية** حاضرا بل كان في بيته، وهو ما يدل على أن **دحية** (رضي الله عنه) لم يكن في حالة (حلول) مع **جبريل** (عليه السلام)، ولمّا كان لمخلوق (و هو جبريل) أن يتلبَّس ((بأي صورة شاء فإنه يَصِحُّ أن يتلبس الحق تعالى بصورتي بفناء أنانيتي بالكلية...))[3]، ولا يخفى أن ظاهر ما نص عليه قول الشاعر أصلا هو في أعلى درجات الحجاجية الصوفية الدالة على صحة هذا الرأي، مدعوما بحجاجية التأويل فيما تضمّن من توكيد رأي الشاعر بشواهد من النص القرآني في قوله تعالى:﴿فَلَمَّا جَاءَهَا نُودِيَ أَن بُورِكَ مَن فِي النَّارِ وَمَنْ حَوْلَهَا وَسُبْحَانَ اللَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾[4]، وقوله عز من قائل:﴿...نُودِيَ مِن شَاطِئِ الْوَادِ الْأَيْمَنِ فِي الْبُقْعَةِ الْمُبَارَكَةِ مِنَ الشَّجَرَةِ أَن يَا مُوسَى إِنِّي أَنَا اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ﴾[5]، وهما الآيتان الدالتان على صحة تلبّسه عز وجل بصورة

---

[1] ابن الفارض: الديوان، ص: 116.
[2] المصدر نفسه، ص: 116.
[3] سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 1، ص: 398.
[4] سورة: النمل، الآية: 08.
[5] سورة: القصص، من الآية: 30.

الجماد، وإذا صح ذلك فبصورة الإنسان أولى، وهو ما ثبت أيضا بالنص الصريح في قوله تعالى:﴿...وَما رَمَيتَ إِذ رَمَيتَ وَلكِنَّ اللَّـهَ رَمى...﴾[1]، ومن حديث **النبي** قوله صلى الله عليه وسلم: ((إن الله قال على لسان عبده: سَمِعَ اللهُ لِمَنْ حَمِدَهُ...))[2]، المُثبت أيضا لصحة **(التلبس)** بين الذوات من أجل حَمْل القارئ على تصديق دعوى الشاعر بأنه يتلبس بأي لباس من غير حلول، ولا يخفى ما في التركيب الأسلوبي في عرض الشواهد الحجاجية من خطوات ومسلّمات وتوجيهات تجعل المخاطب على بينة من معالم المسار الحجاجي[3]، وتأخذ بيده إلى تقبل النتيجة والاقتناع بالرأي.

ومن التأويل السياقي الحجاجي المستند إلى النصوص الشرعية إليه مستندا إلى القصص الدالة على **بسط الزمان وقبضه** انطلاقا من قول الشاعر:

ولَيْسَ **(أَلَسْتُ)** الأمْسِ غَيْرًا لِـ**(مَنْ)** غَدَا وجُنْحِي غَدَا صُبْحِي ويَوْمِيَ لَيْلَتِي[4]

وفي البيت نفي للغيرية بين زمان الأزل الأول المشار إليه بآية أخذ العهد من بني آدم حينما أشهدهم اللهُعَزّ وجَلَّ على الربيوبية، وبين زمان الأبد في خطابِهِ تعالى لجميع الخلق يوم القيامة:﴿...لِّمَنِ الْمُلْكُ الْيَوْمَ...﴾[5]، ويؤكد الشاعر في الشطر الثاني على معنى نفي الغَيْرية في الزمان بدمج المتقابلين (من زمن الليل والنهار) في اليوم،

1 سورة: الأنفال، من الآية:17.
2 أخرج نحوه مسلم عن أبي موسى الأشعري بنص: ((...فإن الله تبارك وتعالى قال على لسان نبيه: سمع الله لمن حمده...))، وينظر في عرض هذه الشواهد: سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 1، ص: 399.
3 ينظر: محمد عطا الله: الحجاج في كتابات محمد البشير الإبراهيمي، مقاربة معاصرة في ضوء المنهج الأسلوبي التداولي، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة البليدة 2، 2017-2018، ص: 63.
4 ابن الفارض: الديوان، ص:142.
5 سورة: غافر، من الآية: 16.

أما المؤول فيختار لتأكيد نفي الفرق بين سابق الزمن ولاحِقِهِ عرضَ قصةٍ يقول فيها: ((أخبَرَني بما يؤيد هذا المعنى ثقةٌ من أكابر علماء هذا الشأن عن الشيخ العالم **نور الدين الجيلي** نزيل كورة من كور قزوين رحمه الله، أنه قال سألْتُ ربي عزّ وعلا في بعض خلواتي كيفية الأمر للملائكة بسجود آدم عليه السلام وسجودهم له ائتمارا لأمره وإباء إبليس عن ذلك، فأجابني وأحضرني في حضرة من حضراتي، فعايَنْتُ رأي العين من مبدأ تكوين آدم طورا بعد طور إلى انتهائه، وشاهدت قيامَهُ بعد تمام نشأته، وشاهدتُ أمرَ الملائكة بالسجود وسمعتُ معهم ذلك الخطاب بعد المخاطبة الواقعة بينهم في شأن الإنباءِ بجميع الأسماء وعاينتُ سُجُودهم له ورأيت إباء إبليس، وسمعت دعوى أنانيته وخطاب لعنة الله عليه، وغير ذلك دفعة واحدة بلا تخلُّلِ زمانٍ هنالك))[1]، وهذا الشاهد يعطي أنموذجا عن قبض الزمان بين عهد حياة هذا الشيخ وعهد الخلق الأول، وأن المشاهدة تمت في دفعة واحدة من الزمن، كما يدل على بسطه من حيث التأكيد على مشاهدة تفاصيل الحوادث حينئذ، ومما يعمق حجاجية هذا العرض تأكيد المؤول على صفة راوي القصة أنه (ثقة من أكابر علماء هذا الشأن)...، ثم التوجه إلى الغرض الأساسي من هذه المحاججة وهو – بالنظر إلى تأكيد مختلف الشروح – رفعة مقام الشاعر **ابن الفارض** باعتباره ((من أكابر الأولياء الذين ورثوا نبينا عليه الصلاة

1 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 2، ص: 71.

والسلام وله نصيب من جميع أحواله))[1]، لذلك فإن حدوثها في رتبة الشيخ **نور الدين الجيلي** يدل على صحة حصولها أيضا عند الشيخ **ابن الفارض**.

وللغرض الحجاجي نفسه يوجه التأويل سياقاته في شرح قول الشاعر:

وفِي **سَاعَةٍ** أوْ **دُونَ** ذَلك مَنْ تَلا بِمَجْموعِهِ جَمْعِي تَلَا **أَلْفَ خَتْمَةِ**[2]

ويورد المؤول حكايتين شاهدتين على **بسط الزمان وقبضه** عند بعض الأولياء، الحكاية الأولى عن الشيخ **موسى السدراني المغربي** صاحب الشيخ **أبي مدين**، وقد كان له وِرْدٌ في اليوم والليلة يقرأ فيه سبعين ألف ختمة من القرآن، وهذه الحكاية يذكرها المؤول نقلا عن الشيخ عماد الدين محمد بن الشيخ شهاب الدين عمر **السهروردي** الذي كان حريصا على التأكد من صدق هذه الحكاية فتبع الشيخَ **موسى السدراني** في الطواف بالبيت وسمع منه إتمام قراءة ختمة من القرآن في شوط واحد سمعًا مفهوما حرفًا بعد حرف...، ثم يورد بعدها حكاية عن مُريدٍ لدى الشيخ **ابن سُكينة** مُكَلَّفٍ بحَمْلِ سجّادات الصوفية كل جمعة من الخانقاه[3] إلى الجامع ليصلي عليها الناسُ ثم إرجاعها، فكان أحدُ أيام الجمعة فجَمَعَ السجادات وشدَّها وقبل أن يأخذها إلى الجامع خرج لغُسْل الجمعة في نهر دجلة وخلع ثيابه ووضعها إلى شاطئ النهر وبعد أن اغتسل خرج فإذا هو بنهرٍ غيرِ دجلة فسأل فقالوا: هذا نهر النيل، فدخل البلدَ ووقف أمام دكان صائغ فسأله الصائغ: إن كان يحسن الصياغة، فقال: نعم، ثم جرَّبَهُ وتأكد له صدقُهُ، فأخذه

1 داود بن محمود القيصري: شرح تائية ابن الفارض الكبرى، ص: 114.
2 ابن الفارض: الديوان، ص: 158.
3 الخانقاه: مكان الخلوة عند الصوفية، ينظر: عبد الخالق محمود: ديوان ابن الفارض: تحقيق ودراسة، ص: 28.

إلى بيته وزوجه إحدى بناته وأنجب منها ثلاثة أولاد في سبع سنين، ثم ذهب يوما ليغتسل في نهر النيل، ولما خرج وجد ثيابه الأولى التي تركها قبل تلك السنين، وعَرَفَ أنَّهُ ببغداد، لبس ثيابه ثم جاء إلى الخانقاه ووجد السجاداتِ مشدودَةً كما تركها واستعْجَلَهُ بعضُ أصحابه لأن الناس بكَّروا إلى الجامع، وبعد الصلاة رَدّها إلى الخانقاه وذهب إلى بيته متعجبا من أمره، وإذا بأهله يسألونه عن ضيفه الذي أوْصاهم بِتَشْوِيَةِ السمكِ له فأحضره وأطعمه، ولما حكى المريدُ ذلك إلى شيخه **ابن سكينة** أمر بإحضار أولاده الذين أنجبهم من مصر إلى بغداد فأحضروهم وتأكدوا من صدق الخبر، ثم سأل الشيخُ هذا المريدَ عن حاله وفكره يومئذ قال: وقع في نفسي نزاعٌ في قوله تعالى:﴿...فِي يَوْمٍ كَانَ مِقْدَارُهُ خَمْسِينَ أَلْفَ سَنَةٍ﴾[1]، ثم كان جواب الشيخ **ابن سكينة** أن الله قادر على بسط الزمان والمكان وقبضهما لبعض عباده[2]...، وهذا التوسع السياقي بإيراد تفاصيل هاتين الحادثتين يدخل في باب حجاجية الخطاب التأويلي وغايته التأكيد على صحة ما يراه المتصوفة من القبض والبسط في الزمان والمكان، ومع أن معنى البيت يقتصر على الإشارة إلى بسط الزمان لكن التوسع السياقي في كلا القصتين الشاهدتين يفيد بما يدل من ذلك على المكان أيضا في مسافة الشوط الواحد أثناء تلاوة الختمة، وفي الدخول إلى نهر دجلة ثم الخروج من نهر النيل، ومن الحجاجية أيضا الإشارة إلى النص القرآني الذي يفيد بقبض زمن خمسين ألف سنة إلى يوم.

1 سورة: المعارج، من الآية: 04.
2 ينظر: سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 2، ص: 176 – 177.

وتتداخل المحاججة الصوفية على قبض المكان بالتدليل على صحة وقوع **المكاشفة** في شرح قول ابن الفارض:

و سَارِيَةٌ أَلْجَاهُ لِلْجَبَلِ النِّدَا ءُ مِنْ عُمَرٍ والدَّارُ غَيْرُ قَرِيبَةِ[1]

وقد كان الخليفة **عمرُ بن الخطاب** (رضي الله عنه) يخطب على المنبر في المدينة حينما نادى **ساريةَ** (رضي الله عنه) موجّهًا إياه إلى الجبل وقد سمع منه الناس في المسجد ذلك التوجيه، و**ساريةُ** (رضي الله عنه) بنهاوند[2]، فهذه القصة دليل على صحة وقوع **المكاشفة** عند **عمر** (رضي الله عنه) بالرؤية، وعند **سارية** (رضي الله عنه) بالسمع، وهي من جهة أخرى في مقام الحُجّية على إثبات المكاشفة بعد زمن الرسول (صلى الله عليه وسلم).

4- التأويل السياقي العجائبي:

كما تُسْتَعَار القصة إلى النص السياقي لتكون حجة لدى الشاعر على ما يريد إثباته من الحقائق الصوفية، تستعار أيضا لطابعها العجائبي في الخلق، ولا يعني ذلك الفصل التام بين الوظيفتين الحجاجية والعجائبية إلا من جهة تغليب إحداهما على الأخرى حسب كل فكرة أو قضية تستلزم هذا الشاهد القصصي أو ذاك، ومن تلك العجائب ما ورد في تأويل البيت:

وأَنْفَقْتُ مِنْ يُسْرِ القَنَاعَةِ رَاضِيًا مِنَ العَيْشِ في الدُّنْيَا **بِأَيْسَرِ** بُلْغَةِ[3]

1 ابن الفارض: الديوان، ص:160.
2 ينظر: عبد الرزاق القاشاني: كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر، ص: 228.
3 المصدر السابق، ص: 115.

ويرى الشيخ **الفرغاني** أن ((... الاكتفاء باليسير أمرٌ تتفاوت الناس فيه، فقد سَمِعْنا أنّ خلقا كثيرا في كفار الهند وهم **(الجَوْكيّة)** اكتفوا كل أسبوع بحبة واحدة من الباقلاء، ويعيشون على ذلك برهة من الزمان، وكل ما سوى تلك الحبة تركوه وأنفقوا على أنفسهم من كنز ذلك الترك الذي لا نهاية له ولا فناء بالإنفاق...))[1]، فإن كانت هذه القصة تفيد من ناحية الحجاج إثبات صحة التزام الشاعر بالقناعة واكتفائه باليسير، فإن حظها في المعنى العجائبي أكثر بسبب ما أفادت به عن غاية ما وصل إليه أصحاب هذه الفرقة من الهنود حين التزموا باليسير جدا من الطعام وما يوازي ذلك من مِثْلِهِ في حياة الشاعر في اكتفائه بالطعام اليسير، والعجيب في الأمر أن المؤول لم يكن مبالغًا في عرض هذا الشاهد القصصي إذا وضعناه إزاء ما أفادت بعض المصادر حول واقع المرحلة الأخيرة من حياة الشاعر أنه حينما كان يملي قصيدته (نظم السلوك) كان ((في غالب أوقاته لا يزال دهشا وبصره شاخصا، لا يَسْمع مَنْ يكلمه ولا يراه، فتارة يكون واقفا وتارة يكون قاعدا، وتارة يكون مستلقيا على ظهره، مُسَجّى كالميت، يمرُّ عليه عشرة أيام متواصلة، أو أقل من ذلك أو أكثر وهو على هذه الصفة، لا يأكل ولا يشرب ولا يتكلم ولا يتحرك))[2]، فإذا كان سوق المؤول لمثال **(الجوكية)** عجائبيا من حيث صورة التفاوت بين الناس في الالتزام باليسير من القوت والوصول إلى الاكتفاء

1 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 1، ص: 394.
2 عبد الخالق محمود: ديوان ابن الفارض: تحقيق ودراسة، ص: 29.

بحبة من الباقلاء في الأسبوع، فإن خبر الشاهد من حياة الشاعر يدل على أنه أكثر عجائبية في الالتزام باليسير.

وفي قصة قريبة من هذا المعنى العجائبي يورد المؤول مثلا آخر في شرحه للبيت:

تَسَبَّبْتُ في التَّوْحيدِ حتّى وَجَدْتُهُ ووَاسِطَةُ الأسْبَابِ إِحْدَى أَدِلَّتِي[1]

وبعد أن يعرض الشيخ **الفرغاني** الشرح الأول القريب من معاني البيت في ستة أسطر، يعقد فقرة موالية تحت عنوان **(توضيح)** تستغرق ثمانية وثلاثين سطرا يقول في أولها: ((اعلم أن الأسباب بأسرها معدات لا مؤثرات وعلل، وإنما المؤثر ليس إلا الوجود الواحد الحق بجمعيته وإطلاقه الساري في الوجود المفاض المضاف إلى ذلك السبب، وهذا الحق المذكور فاعل ومؤثر عند ذلك السبب لا بِهِ، ولا يضاف إلى ذلك السبب إلا إعداد المسبب لقبوله الفعل والتأثير من الحق تعالى مثل إزالة مانع عنه أو تحصيل شرط...))[2]، ثم يسوق مثالا توضيحيا وشاهدا على ذلك مفاده أنّ امرأة عاشت في زمن المؤول ثلاثين عاما بلا أكل ولا شرب وكانت صحيحة قوية الجسم سليمة من الأمراض...![3]، أما الإطار السياقي الذي وظف فيه المؤول هذه القصة فهو الدلالة على أن الوصول إلى أعلى المقامات ليس يقترن بالضرورة بتوفر أسبابه من أداء الفرائض والنوافل، لأن تلك الفرائض والنوافل هي أصلا من العناية الإلهية، التي هي

1 ابن الفارض: الديوان، ص:168.
2 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 2، ص: 267.
3 ينظر: المصدر نفسه، ج 2، ص: 268.

العلة والمؤثر...، فكانت القصة العجائبية التي شهدها الناس في الحياة بمثابة الشاهد الواقعي على صحة الفكرة التي يشير إليها الشاعر ويبسطها المؤول بالبيان المتدرج والتحليل المفضي إلى الإقناع المعجب بهذه الحقيقة أو تلك.

ومن العجيب أن يتضمن عدد من النصوص التأويلية بعض العبارات المحيلة إلى معنى آخر بعد بسط تفاصيل الرمز الوارد في البيت وذكر معناه، كما في شرح بيت التائية الكبرى:

بِعِتْرَتِهِ اسْتَغْنَتْ عَنِ الرُّسُلِ الوَرَى و أَصْحَابِهِ و التَّابِعِينَ الأَئِمَّةِ[1]

حيث يرى الشيخ **القيصري** أن كُلًّا من **آل النبي** (صلى الله عليه وسلم) و**صحابتِهِ** و**التابعين** (رضي الله عنهم) ((ورث معنى نبي من الأنبياء الماضين وخواص رسول من المرسلين وأقاموا جميع أحوالهم فحصل بهم الاستغناء منهم لذلك صاروا﴿...خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ...﴾[2]، و**فيه سِرٌّ يعرفه من يعرفُ درجات الحد**))[3]، فما يبدو من ظاهر معنى البيت واضح الإشارة على هذا الإرث الذي تركه **الأنبياء** إلى**آل النبي** و**الصحابة** و**التابعين** (رضي الله عنهم)، فوجودهم يُغني الناس من أمة **النبي** الخاتم (صلى الله عليه وسلم) عن حضور **الأنبياء** مادام فيهم هؤلاء الوارثون، غير أن المؤول يختم بالإشارة إلى سِرٍّ لا يعرفه كل الناس ثم لم يفصح عنه، ليترك مجال الفكر مفتوحا لدى القارئ في حدود التساؤل عن مضمون هذا السر، وما القصد من الإشارة إليه دون بيانه؟

---

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 160.
2 سورة: آل عمران، من الآية: 110.
3 داود بن محمود القيصري: شرح تائية ابن الفارض الكبرى، ص: 162.

5-التأويل المتعدد:

يلتقي الإبداع الرمزي الشعري مع التصوف في النزوع نحو المطلق وفي نبذ القيود والحدود التي تقف عائقا دون تحقيق الغايات، لكن ما ينتج عن ذلك من نصوص تكون بحاجة إلى انفتاح آخر في مستوى القراءة يوفره التأويل بما فيه من طاقات النظر في المفاهيم، والتخريج لمختلف الغوامض، والرَّبْط بين العلاقات، والتوليد للمعاني الكامنة في غضون تلك الدلالات الرمزية، بما يتيح للمؤول من غاية الوصول إلى المعنى، لكنّ عالم القراءة مفتوح على أكثر من قارئ للنص مما يجعله قابلا لأكثر من وجه ممكن فيما يدل عليه من المعاني، وهو الأمر الذي وقفنا عليه كثيرا في مدونة الشروح التي كتبت على شعر **ابن الفارض**، ومن ذلك تعدد القراءات الظاهر من تعدد القُرَّاء الناتج عن تعدد الروايات للنص الشعري أصلا، كما قيل في شرحهم لقول الشاعر:

فَيَا حَبّذَا الأَسْقَامُ في جَنْبِ طَاعَتي أَوَامِرَ أَشْوَاقِي وعِصْيَان عُذَّالِي[1]

أما الاختلاف فقد كان بين كل من الشيخين **البوريني** و**النابلسي** حول كلمة (عصيان) غير مشكولة الآخر في الديوان، فقد قرأها الشيخ **البوريني** بالجر على أنها معطوفة على طاعتي فكان المعنى ((أنه يقول رضيت بالأسقام الحاصلة لي بسبب أنني أطعت أوامر الأشواق وعصيت العاذلين على وصف الاشتياق...))[2]، فيصبح التركيب (فيا حبذا الأسقام في جنب طاعتي أوامر أشواقي وفي جنب عصيانِ عذالي)، بينما قرأها

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 232.
2 حسن البوريني: شرح ديوان ابن الفارض: ج 2، ص: 139.

الشيخ **النابلسي** بالنصب على أنها معطوفة على أوامر ((و معنى البيت أنه مطيعُ عصيانِ من يلومه على المحبة كما أنه مطيع أوامر أشواقه، وذلك يوجب السقم والنحول في المحبة الإلهية طلبا للوصول وحصول القبول))[1]، ويظهر أن توجيه الشيخ **البوريني** أقرب إلى الصواب الذي نراه، بسبب ما في قراءة هذه الكلمة بالنصب من التمحّل في مآل المعنى إلى أن الشاعر يقول: (فيا حبذا الأسقام في جنب طاعتي أوامرَ أشواقي، وطاعتي عصيانَ عذالي)، لكن الطريف في ذلك أن هذا الاختلاف لم يؤد إلى فرق بعيد في المعنى النهائي الدال على استطابة الشاعر للأمراض إذا كان سببها استجابته لأوامر الأشواق وعصيانه للعذال، وهو ما يدل على قوة التوجيه في التأويل إلى المعاني الصوفية.

ومنه اختلافُهُمَا في قراءة الكلمة (زور) في قول الشاعر ضمن الرباعيات:

أَصْبَحْتُ وشَانِي مُعْرِبٌ عَنْ شَانِي حَيَّ الأَشْوَاقِ مَيِّتَ السِّلْوَانِ[2]

يَا مَنْ نَسَخَ الوَعْدَ بِهَجْرٍ ونَأْيٍ فَرِّحْ أَمَلِي بِوَعْدِ زورٍ ثَانِ[3]

ويرى الشيخ **البوريني** أن ((قوله... (بوعد زَوْر) والزور: بفتح الزاي بمعنى الزيارة وثاني: صفة لوعد أي بوعد ثاني (كذا) بعد الوعد الذي نسخه الهجر))[4]، وحاصله أنه بما أنك وعدتني أولا بالزيارة ثم نقضتَ وَعْدَكَ بالهجر والنأي فأسعِدْني بوعد زيارة ثان،

---

[1] عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض: ج 2، ص: 139.
[2] (شاني) بهمزة مخففة من (شأني)، الأولى منهما: بمعنى مجرى الدمع، والثانية: بمعنى الحال، ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ش أ ن)، ج 4، ص: 2178.
[3] ابن الفارض: الديوان، ص: 214.
[4] حسن البوريني: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 314.

بينما يرى الشيخ **النابلسي** أن ((... قوله (بوعد زُور ثاني) بضم الزاي أي كذب بلا وفاء كالوعد الأول الذي أُبْدِلَ بالهجر وهذا على طريقة المحبين مع المحبوبين والمحبة تقتضي ذلك وإلا فإن الوعد من الحق تعالى﴿إِنَّ اللَّـهَ اشتَرى مِنَ المُؤمِنينَ أَنفُسَهُم وَأَموالَهُم بِأَنَّ لَهُمُ الجَنَّةَ يُقاتِلونَ في سَبيلِ اللَّـهِ فَيَقتُلونَ وَيُقتَلونَ وَعدًا عَلَيهِ حَقًّا فِي التَّوراةِ وَالإِنجيلِ وَالقُرآنِ وَمَن أَوفى بِعَهدِهِ مِنَ اللَّـهِ...﴾[1]...))[2]، ومعناه أنك تفرحني بعد الهجر والنأي بوعد الوصل ولو كان كاذبا وهو المقصود بطريقة المحبين، وقد استعملها الشاعر أيضا في بدايات (التائية الكبرى) حين قال معبرا عن نفسه وعن غيره من المحبين:

ومُنِّي عَلَى سَمْعِي بِلَنْ، إِنْ مَنَعْتِ أَنْ أَرَاكِ فَمِنْ قَبْلِي لِغَيْرِيَ لَذَّتِ[3]

كما أن شاهد الآية يدخل في صميم تعليل ترشيح الشيخ **النابلسي** للمعنى الذي اختاره باعتبار أن الله تعالى هو المحبوب الحقيقي الذي لا يصدر عنه وعد إلا على جهة الحق.

وإذا كان الاختلاف بين المؤولين في توجيه المعنى أمرا واردا في حالة اختلاف روايات النص المقروء، فإن التعدد في القراءة وارد أيضا مع عدم الاختلاف في رواية النص كما في تأويل المعنى من كلمة **(الشرق)** في قول الشاعر من الميمية الخمرية:

---

1 سورة: التوبة، من الآية: 111.
2 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، 314- 315.
3 ابن الفارض: الديوان، ص: 85.

ولَوْ عَبَقَتْ في **الشَّرْقِ** أَنْفَاسُ طِيبِهَا وفي الغَرْبِ مَزْكُومٌ لَعَادَ لَهُ الشَّمُّ[1]

ويرى الشيخ **البوريني** أن الشاعر ((إنما اختار أن يكون الطِّيبُ في **الشرق** والمزكوم في الغرب لأن **الشرق** محل الطلوع والغرب محل الغروب و**الشرق** محل الابتداء والغرب محل الانتهاء فالمناسب **للشرق** أن يكون محل الطيب كما ذكرناه فاعلم ذلك، والله تعالى أعلم بما هنالك))[2]، وهذا التوجيه قائم على مقابلة ثنائية **الشرق** والغرب مع ثنائية الابتداء والانتهاء في انتقال العبق من مصدره حتى بلوغ غايته في شم المزكوم، أما الشيخ **النابلسي** فيرى أن ((قوله في **الشرق** أي التي خرجت منها أولياء العراق ومنها القطب وتوجهت إليها الدنيا من جميع الآفاق))[3]، ويلاحظ أن الشيخ **البوريني** قد وقف في تخريج معنى العبَق عند دلالته على الرائحة الزكية وهي الدلالة التي تقف ببيانه عند حدود الشرح، بينما ينطلق الشيخ **النابلسي** في مساره التأويلي بدءًا من رمزية الرائحة الزكية التي تشير إلى الأولياء ثم يربطها بقول الشاعر (في الشرق) ليخصص معناها في أرض العراق ويُصرّح بمثال عنهم (و هو القطب) ويقصد به الشيخ **عبد القادر الجيلاني** دفين بغداد، ويبدو أن هذا التأويل أصبح نمطيا ثابتا عنده حيث نراه أيضا في تأويله لأحد أبيات قصيدة (أَبَرْقٌ بدا من جانب الغور؟):

1 المصدر السابق، ص: 190.
2 حسن البوريني: شرح ديوان ابن الفارض،ج 2، 253.
3 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 253.

وهَلْ نَزَلَ الرَّكْبُ العِرَاقِي مُعَرِّفًا؟ وهَلْ شُرِعَتْ نَحْوَ الخِيَامِ شَرَائِعُ؟[1]

حين يرى أن ((العراقي: المنسوبون إلى العراق وهي محل القطب إمام الأوتاد المستعدين لظهور الحقائق بهم كمال الاستعداد))[2]، فدلالة العراق على القطب ثابتة عنده بل هي الدلالة الغالبة على العراق، كما يرى في موضع آخر أن لجوء العارفين إلى بغداد يرجع ((لأنها مسكن القطب الذي تدخل جميع أهل المراتب الإلهية تحت حيطته من أقطاب المقامات وغيرهم إلا الأفراد خاصة))[3]، وهذه النماذج المتكررة تعطي صورة واضحة عن نمطية التأويل الصوفي في قراءة بعض الرموز ضمن دائرة المعارف الصوفية.

ومن الاختلاف في تأويل الرمز الواحد نجدما جاء في تخريجهم لقول الشاعر **(سناها)** في القصيدة الخمرية:

ولَوْلَا شَذَاهَا مَا اهْتَدَيْتُ لِحَانِهَا ولَوْلَا **سَنَاهَا** مَا تَصَوَّرَهَا الوَهْمُ[4]

ويرى الشيخ **البوريني** أن ((السنى بالقصر النور وبالمد الارتفاع والذي في البيت المقصور رائحتها سببٌ للدلالة على موضعها، ونورُها سبب لتصورها في الوهم...))[5]، بينما يرى الشيخ **النابلسي** أن ((... قوله سناها كنى به عن نور العقل الإنساني فإنه ضوء البرق الروحاني والبرق الروحاني كناية عن الروح الآمري الذي هو كلمح

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 229.
2عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 207.
3 المصدر نفسه، ج 1، ص: 192.
4 ابن الفارض: الديوان، ص: 189.
5 حسن البوريني: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 247.

بالبصر...))[1]، ويظهر من ذلك أن توجيه الشيخ **النابلسي** أكثر شجاعة في الكشف عن المعاني الصوفيه من الشيخ **البوريني** الذي يختار في عدد المواضع عدم الخوض في بيان تلك المعاني حينما يحيل الدلالة إلى مجال (التصور في الوهم) من دون أن يقيده بتخريج في معنى واضح مخصوص، ونراه يكرر هذا (الهروب) في غير هذا الموضع عند تأويله لبَيْتَيِ الشاعر:

أَهْوَاهُ مُهَفْهَفًا ثَقِيلَ الرِّدْفِ كَالبَدْرِ يَجِلُّ حُسْنُهُ عَن وَصْفِي

مَا أَحْسَنَ وَاوَ صَدْغِهِ حِينَ بَدَتْ يَا رَبِّ عَسَى أَنْ تَكُونَ وَاوَ العَطْفِ[2]

فلم يستطع أن يعطي دلالة مخصوصة لأهم شيء في معنى البيتين وهي الذات المقصودة بالقول والتي يتوجه إليها الشاعر بالوصف والهوى، فيقول: ((الهاء في أهواه عائدة إلى متصور في الذهن))[3]، أما الشيخ **النابلسي** فيرى أن قوله (مُهَفْهَفًا) ((يكنّي به عن صورة التجلي الإلهي من حيث الأسماء الجمالية في حقيقة الروح الأعظم الذي هو أول مخلوق، وهو نور **محمد** (ص) وهو القلم الأعلى واللوح المحفوظ نفسه...(ثقيل الردف) الإشارة بذلك إلى جميع العوالم المكتوبة بالقلم في اللوح الذي هو نفس القلم بالنور **المحمدي** المخلوق فيه ومنه كل شيء))[4]، ويبدو من ذلك أن الشيخ **النابلسي** لا يتوقف عن إنتاج التأويلات التي يزخر بها مشربُهُ الصوفي، وبصفة خاصة في تخريج المعنى الخاص من هذين البيتين اللذين حكم فيهما الشيخ البوريني بعدم الصلاحية

1 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 248.
2 ابن الفارض: الديوان، ص: 215.
3 حسن البوريني: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 317.
4 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 218.

للتأويل بالمجاز[1]، ويظهر من ذلك أن الحقيقة التأويلية تأخذ انطلاقها وقوتها من قوة تصوّف المؤول التي تمنح سياقه المعرفي اتساعا ومُضِيًّا ونفاذًا في اختراقِ أسرار الرمز، مما يتيح له أن ينتج أكثر من معنى واحد...، ومنه تعدد تأويل الذات المقصودة من الوصف **(ذي الخال)** الوارد في قول الشاعر:

وحيًّا مُحَيًّا عَاذِلٍ لِيَ لَمْ يَزَلْ يُكَرِّرُ مِنْ ذِكْرَي أَحَادِيثِ **ذِي الخَالِ**[2]

ويرى الشيخ **النابلسي** أن ((قوله **الخال** كناية هنا عن النقطة السوداء في الوجه الإلهي، وهي الكون لأن الكون ظلمة وإنما أناره ظهور الحق فيه، وإما أن يُرَاد بالخال النفس الإنسانية الغافلة عن ربها فإنها ظلمة سوداء))[3]، ونرى في هذين التوجيهين أنهما ينطلقان من وحدة الأساس الوصفي لنقطة **(الخال)** ذات اللون الأسود، لكنها تحمل بعدا جماليا إيجابيا في الوجه إذا قُصِدَ بها الأكوان، وبُعْدًا آخر سلبيا إذا قصد بها الإشارةُ إلى النفس الإنسانية الغافلة عن ربها المحجوبة بظلمة سوادها، أما عرض المؤول لهذين التخريجين فكان على غير الترجيح لأحد الخيارين على الآخر.

وكذلك الأمر فيما يعرضه الشيخ **القيصري** في تأويله للبيت:

أَرُوحُ بِفَقْدٍ بالشُّهُودِ مُؤَلِّفِي وأَغْدُو بِوَجْدٍ بِالوُجُودِ مُشَتِّتِي[4]

حيث يقول: ((أي: كنتُ قبل كشف الغطاء حينا من الزمان لا أنفكُّ عن الثَّنَوِيَّةِ فتارة كنت أُمسي مصاحِبَهَا بفقدِ نفسي أي فاقدا إياها بسبب شهودي لمن يجمعني بذاته وهو

1 ينظر: حسن البوريني: شرح ديوان ابن الفارض ، ج 1، ص: 280.
2 ابن الفارض: الديوان، ص:232.
3 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 146.
4 المصدر السابق، ص: 112.

الحق سبحانه لأنه إذا تجلى له يَفنى وجودي الحادث ويبقى وجودُه الباقي، وتارة أصبح واجِدًا لنفسي التي هي مشتتي بسبب وجودي الحادث فإنه إذا ظهرت البشرية بصفاتها اختفت الربوبية بذاتها، **(و يجوز)** أن يكون الوجد بمعنى الشوق والوجود بمعنى الوجدان أي: أمسي بشهودي المؤلفي ذا فقدٍ لنفسي وأغدو بوجودي لمشتتي ذا وجد وشوق، **(و يجوز)** أن يكون معناه: أروح مؤلفي بسبب فقد نفسي بشهودي إياها وأغدو مشتتي بسبب وجدي لنفسي الحاصل لي بوجودي في الخارج))[1]، فترى قوة المؤول في تعديد هذه التخريجات الثلاثة على غير الترجيح أيضا لكن المهم في ذلك هو التعدد، الذي لا تكون به القراءاتُ التأويليةُ ((ضرورةً مضادة لماسبق نافيةً لكل ما سواها ماضيا وحاضرا))[2]، وإنْ كان التعدد الثنائي أو الثلاثي في تخريج التأويل يدل على قوة المؤول وانطلاقه فهو يبقى محدودا أمام السمة الحقيقية للإطلاق التي يمكن أن نجدها في منتهى التأويل.

6- منتهى التأويل:

إن عالم التأويل يستقي وجوده ويكتسب توسعه من فعل التجاوز المستمر، فهو لا يني يَطْمَحُ إلى تحقيق تجديد الرؤية وانفتاح الفهم على توليد دلالات غير مسبوقة، لا تحدُّهُ في ذلك أيةُ عوائق، لأن وصف الشيء بالجديد والمبتكر أمر نسبي أيضا عبر الزمن باعتبار انتظار بزوغ أنموذج آخر في مجاله من بعده، ذلك أن الفكرة المبتكرة

1 داود بن محمود القيصري: شرح تائية ابن الفارض، ص: 60.
2 محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، ص: 285.

تفقد ريادتها بما يُستحدث بعدها في مجالها، تماما مثلما يفعل التوظيف التداولي للصورة الفنية المبتكرة حين تتعود الألسنة على استعمالها وتكرارها حتى يتقارب عنصراها المجازي والحقيقي إلى درجة الرتق، وتتقارب دلالتهاها العميقة والسطحية حتى تفقد نظارتها ويأخذ المجاز فيها صورة الحقيقة، وهو الأمر الذي وجدناه في مستوى التعريف بالمصطلح عند الشيخ عبد الغني **النابلسي** في قول **ابن الفارض**:

نَقَلَتْنِي عَنْهَا الحُظُوظُ فَجُذَّتْ وَارِدَاتِي و لَمْ تَدُمْ **أَوْرَادِي**[1]

ففي شرحه لكلمة (**وِرْد**) يقول: ((هو الجزء من القرآن والنصيب من الماء))[2]، فأصبحت دلالة المصطلح (**وِرد**) على معناه المستحدث (الجزء من القرآن) المستعار له قبل دلالته على (النصيب من الماء) وهو معناه الأول الحقيقي، والذي يُمَكِّنُ لهذا التَّحَوّل من المجاز إلى الحقيقة هو فعلُ التداول على المصطلح بحيث ينتقل معه من أوصاف الجدة والابتكار والغرابة إلى سمات النمطية القديمة المتعارف عليها، وهذا التجاوز في مستوى التعريف المعجمي لا يمثل إلا صورةً مصغرة لنماذج الابتكار في إنتاج التأويلات الساعية إلى تذوق ما في عالم التصوف من ذلك التجاوز والانطلاق إلى أقصى الدلالات، كما ورد في تأويلهم لقول الشاعر:

ودُونَكَهَا فِي**الحَانِ** واسْتَجْلِهَا بِهِ عَلَى نَغَمِ الأَلْحَانِ فَهِيَ بِهَا غُنْمُ[3]

1 ابن الفارض: الديوان، ص:184.
2 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 135.
3 المصدر السابق، ص: 192.

ويشير الشيخ **النابلسي** في تأوله لرمزية **(الحان)** بقوله: ((**الحان** وهو حانوت الخمّار: الإشارة بذلك هنا إلى **كل شيء**، لأن هذه المدامة المكنى بها عن الوجود الحق الواحد الأحد له ظهور وتجل وانكشاف بتقدير كل شيء وتصويره، فكان كل شيء حانة على الاستقلال...))[1]، بمعنى أن كل شيء في الكون يمثل مظهرا لتجلي الذات وهو السبيل الذي تُطْلَبُ منه تلك الذات وتُستجلى به، وقد بدا لنا أن التأويل **(بكل شيء)** لم تختص به دلالة **(الحان)** وحدها فقد دَلَّتْ عليه أيضا رمزيةُ **(القَد)** في قول الشاعر:

أَهْوَى رَشَأً رُشَيَّقَ **القَدِّ** حُلَيْ قَدْ حَكَّمَهُ الغَرَامُ والوَجْدُ عَلَيْ

إِنْ قُلْتُ خُذِ الرُّوحَ يَقُلْ لِي:عَجَبًا الرُوحُ لَنَا فَهَاتِ مِنْ عِنْدِكَ شَيْ[2]

وفيه يقول الشيخ **النابلسي** إن **(القد)**: ((كناية عن صورة **كل شيء** يتجلى به الحق تعالى على قلب العارف))[3]، وهو التأويل نفسه الذي تدل عليه رمزية **(البراقع)** من قول الشاعر:

أَبَرْقٌ بَدَا مِنْ جَانِبِ الغَوْرِ لامِعُ؟ أَمِ ارْتَفَعَتْ عن وَجْهِ سَلْمَى **البَرَاقِعُ**؟[4]

حيث يرى الشيخ **النابلسي** أن ((**البراقع** كناية هنا عن **كل شيء** قال تعالى:﴿...كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ...﴾[5]، فالأشياء أستارُ ذلك الوجه وهي كلها فانية فينور وجهه

1 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 272.
2 ابن الفارض: الديوان، ص: 217.
3 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص:321.
4 المصدر السابق، ص: 227.
5 سورة :القصص، من الآية: 88.

الحق))[1]، وتتبين من خلال هذه التأويلات المتطابقة أمثلةٌ واضحة عن تصور المتصوفة للوجود المطلق الذي يشغل أرواحهم ويملأ قلوبهم من نور الوجود الحق الذي يتجلى بنوره على العوالم كلها من السماوات والأرضين وما بينهما، وهي كل شيء مما تقع عليه حواس المخلوقات من عوالم الوجود الممكن، خَلَقَهَا بإرادته لتكون أستارا حاجبة عن مطالع نور جماله في أعين الغافلين تماما كما تحجب البراقع تجلي جمال الوجه، ولتكون دلائل مشيرة إلى نور وجهه في قلوب العارفين، ثم إن تلك الأشياء في كلها المطلق المادي ليست بشيء في الحقيقة، لأنه ليس لها وجود بذاتها، إلا بما يَفيض عليها من الاستعداد لقبول تجلي نوره فيها، أما العامل المشترك في تلك الإشارات الرمزية فهو وظيفة حَجْبِ التجلي الحقيقي، ومنه فإن عالم التصوف الحقيقي يبدأ من حيث ينتهي عالم غيرهم، كما أن نهاية ما تقع عليه حواسُّ عامةِ الخلق لا يمثل عندهم المنتهى من الوجود، ولا يعدو كونه ظلا ممدودا حاجبا عن رؤية الوجود الحق، ينبغي تجاوزه ليكون سُلَّمًا للرقي إلى علو حضرته، وصورةً دالة على جمال مصوِّرِهِ.

ثم إن المنتهَى في التأويل قرينُ المنتهى في المأمولِ بُلُوغُهُ ليس في الدنيا فحسب، بل في الآخرة أيضا حين ينتهي مآل كل نفس عند حدود آمالها، وهو المعنى الذي ظهر في تأويل قول الشاعر:

1 عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج: 2، ص: 345.

وحَوْلِيَ بالمَعْنَى طَوَافِي حَقِيقَةً وسَعْيِي لِوَجْهِي مِنْ **صَفَائِي لِمَرْوَتِي**[1]

ويرى الشيخ **القاشاني** أن ((... من جملة أركان الحج ومناسكه الطواف حول الكعبة والسعي بين الصفا والمروة عقبتين بقرب البيت... وفسّرنا العقبتين بالدنيا والآخرة لأنهما عقبتان حائلتان في الطريق لا يتيسر للسالك الوصول إلى الذات إلا بعد قطعهما وتخليتهما طريق الوصول...، وهذا المعنى في الدنيا ظاهر، وأما في الآخرة فلأنهما حجاب الحق، إذ الوقوف مع الجنة وقوفٌ مع النِّعَم وبُعْدٌ عن المُنْعِم، وتخصيصُ تشبيهِ الصفا بالدنيا والمروةِ بالآخرة تخصيصُ ابتداء السعي بالصفا والانتهاء إلى المروة))[2]، فمهما بلغ فعلُ الارتقاء إلى بلوغ النعيم من الإطلاق في الحكم بالوصول إلى القصد وحصول المبتغى بإدراك الجنة، فإن ذلك لا يعدو كونه توقفا وانحصارا بذلك النعيم، يحول دون الوصول إلى أصلِهِ الموجِدِ وسَبَبِهِ المحقق له وهو خالقُهُ ومبدِعُهُ.

وفوق كل ذلك يبقى جزءٌ غيرُ معلومٍ قدرُهُ من محتويات الشرح مطلقا لا يحصره أي تقييد، ومنه ما أشار إليه الشيخ **القاشاني** في تأويله للبيت:

ولا قُطْبَ قَبْلِي عَنْ ثَلاثٍ خَلَفْتُهُ و قُطْبِيَّةُ الأوْتَادِ عَنْ بَدَلِيَّتِي[3]

فبعد أن استوفى بيان المعاني التي يدل عليها (القطب) و(القطبية) و(البدلية)، وما تمثله(الأوتاد) من مظاهر صفات (العلم) و(الإرادة) و(القدرة)...، يطوي بيان مثال

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 136.
2 عبد الرزاق القاشاني: كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر، ص: 173.
3 المصدر السابق، ص: 143.

القطب الحقيقي بقوله: ((ومثال القطب الحقيقي في فطرته الذات الإنسانية التي هي مدار الأنفس في شرح أهوال هذه الطائفة طولٌ لا يحتمله (كذا) المختصرات))[1]، فهذه الشروح المبسوطة على طولها لا تعدو كونها مختصرات لا تتسع لاحتواء ما يعبر عن تلك المعاني، وهي إشارة واضحة إلى أن هذا الفيض من العلم ليس للقول فيه حدٌّ أو حصر.

وإذا اتسع مستوى التقبل والتسليم في قراءة ما اختاره المؤولون من تلك التبريرات المنتهية إلى الموافقة على ما ينتجونه من التأويلات البعيدة، فهل يمكن أن يتسع التقبلُ إلى درجة الموافقة على كل تأويل؟

7- فجوات التأويل:

يظهر أن التأويل يكتسب قيم الحق والجودة من قوّته في محاولات إحكام الروابط الجامعة بين الرمز والمعنى الذي يَنْتُجُ منه، لكن تلك المحاولات لا تنتهي إلى النجاح والسداد في جميع الحالات، وهذا أمر يؤكده أولا الافتراض النظري من حيث اعتبار التأويل فعلا إنسانيا يعتريه النقص من قصور صاحبه عن بلوغ مرتبة الكمال، وتؤكده ثانيا جملة من النماذج التي وقفنا عندها، والتي يمكن وصفها بالفجوات أو التوترات أو العثرات التي حصلت في مطبات مسار هذا الطريق الصعب، فتجاوزت حدود القبول والإغراء والتسليم بما آلت إليه، ومنها وقوع المؤول في خطأ قراءة الكلمة من البيت الشعري، ثم يسوق التأويل على ذلك الخطأ، كالذي كان في شرح قول الشاعر:

1 عبد الرزاق القاشاني: كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر، ص: 192.

وغَنَّتْ مِنَ الأَشْعَارِ مَا رَقَّ فَارْتَقَتْ لِسِدْرَتِهَا الأَسْرَارُ فِي كُلِّ **شَذْوَةِ**[1]

ويقول الشيخ **الفرغاني** في بيانه: ((و السّدرة: الغاية اعتبارا بسدرة المنتهى التي ينتهي إليها أعمال الخلائق الظاهرة المحسوسة، و**الشذرة:** واحدة الشذرات يقال شذرات مختلفة مثل نغمات وأصوات ونحوها وأصلها التشذر وهو كالنشاط والتسرع في الأمر، يقال تشذرت الناقةُ حركتْ رأسها فرحا، والمراد ههنا النغمة والصوت من الفرح والنشاط))[2]، وبعد التأكد من أن آخر كلمة في البيت هي **(شَذْوَة)** في شرح الفرغاني هذا نفسه وفي نسخة الديوان المحققة، يتبين أن الشيخ **الفرغاني** وقع في خطأ قراءتها حينما ظن أنها (شذرة)، فراح يشرح معناها اللغوي بأن جاء بجمعها، ومَثّل له في وزنه بـ(نغمات وأصوات) ثم عاد إلى أصل (التشذر) مستخلصا منه معانى النشاط والحركة والفرح، وإن كان واردا فيما تدل عليه الكلمة[3]، ليربطه بالمعنى العام في سياق البيت وهو النغمة والصوت من الفرح، لكن ما نجده في هذا التأويل من الطول واللَّيْ ما يصل إلى درجة التمحّل إذا ما قورن باعتماد الكلمة الصحيحة الواردة في البيت في كل من الشرح والديوان، ويمكن أن يكون التشاكل الخطي في العلامتين الدالتين (سدرة –شدوة) هو الذي أملى على ذهن المؤول العلامةَ (شذرة) على سبيل التصور.

1 ابن الفارض: الديوان، ص:169.
2 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 2، ص: 270 .
3 ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ش ذ ر)، ج 4، ص: 2220.

ويزداد عمق الفجوة في بعض النماذج الأخرى حينما يضطرب الشرح بين مختلف روايات البيت، وهو ما وجدناه في شرح الشيخ **الفرغاني** أيضا حينما أضاف كلمة في البيت المشروح وقد ورد في نسخة شرحه كما يلي:

عَلَيْهَا مَجَازِيٌّ سَلَامِي لِأَنَّمَا حَقِيقَتُهُ **بِالْجَمْعِ** مِنِّي إِلَيَّ تَحِيَّتِي [1]

أما نسخة الديوان فقد تضمنت البيت على الشكل التالي:

عَلَيْهَا مَجَازِيٌّ سَلَامِي وإِنَّمَا حَقِيقَتُهُ مِنِّي إِلَيَّ تَحِيَّتِي[2]

فبِغَضِّ النظر عن الفرق بين الروايتين في الشطر الأول من قوله: (لِأَنَّمَا) وقوله: (وإِنَّمَا) لأنه لا يحيل المعنى، ولأن نسخة الشرح قد أشارت في هامشها إلى هذا الفرق بين بعض النسخ...، لكن ما لم يشر إليه التهميش هو أن الشطر الثاني من البيت الوارد في نسخة شرح **الفرغاني** لا يستقيم من حيث الوزن، ويحتمل في تصحيحه وجهان؛ الأول: ما جاءت به نسخة الديوان المحققة، والثاني: أن يكون على الصورة (حَقِيقَتُهُ بِالجَمْعِ مِنِّي تَحِيَّتِي)، وعلى الرغم من أنّه المفترض – والحال هذه – أن نأخذ البيت الصحيح كما ورد في نسخة الديوان المحققة، لكن المثير في هذه المسألة أن الشارح يورد في تأويله بيانا لمعنى كلمة (الجمع) في الشرح اللغوي حين يقول: ((ضمير الهاء في عليها راجع إلى (طه) حملا على اللفظ، و(ما) في قوله (لأنما) كافة تمنع (أنّ) عن العمل، وبالجمع – يعني بلسان الجمع – على حذف المضاف

1 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 1، ص: 444.
2 ابن الفارض: الديوان، ص: 123.

والمصدر في قوله: تحيتي مضاف إلى المفعول، يعني: لما غرقتُ في لجة محبته وشهود حضرته والتوجه بكليتي إلى رتبته ثم رُددتُ إلى مقام ترجمانيته حتى صرتُ في هذا الحال لسانه يحق لي أن أتكلم بلسان جمعيته فإن سلمت عليه في هذا الحال يكون سلامي عليه بلسان التفرقة مجازي (كذا)؛ لأن حقيقة السلام بلسان الجمع سلامة وتحية مِنِّي إليَّ))[1]، وإدراجنا لاحتمال أن يكون الشطر الثاني على الشكل: (حَقِيقَتُهُ بِالجَمْعِ مِنِّي تَحِيَّتِي) يرجع إلى أن المعنى العام في البيت يتجه إلى انتفاء الغيرية، وإلقاء السلام يوحي بوجودها في التعدد بين المسلِّم والمسلَّم عليه، أما الشاعر فيؤكد على مجازية هذا السلام لأن طرفيه باعتبار الواحدية لا الثنائية، أما اختيارنا لعدم تضمن الشطر الثاني لـ(إليَّ) فلأن معنى حرف الجر (إلَى) يتضمنه قول الشاعر (عليها سلامي) في الشطر الأول أي (إليها سلامي)...، وعلى أية حال فإن حكمنا على هذا الخطأ ليس في مستوى اختلاف الروايات، لأنه أمر واقع في كثير من المصنفات، لكنه فيما لا ينبغي أن يكون من الجمع بين البديلَيْنِ في الروايتين المختلفتين وهو أمر يحول دون الوقوع فيه تحكيم السمع في صحة وزن بحر الطويل الذي جرت فيه القصيدة.

ومنه ما جاء في شرح الشيخ **الفرغاني** أيضا من تأويل بيت **ابن الفارض:**

وفي البَرِّ تَسْرِي العِيسُ تَخْتَرِقُ الفَلَا وفي البَحْرِ تَجْرِي **الفُلْكُ** فِي وَسْطِ لُجَّةِ[2]

1 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 1، ص: 444.
2 المصدر نفسه، ج 2، ص: 240.

والمدهش في ذلك أن الشيخ **الفرغاني** يورد بيانا عَقِبَ هذا البيت يشرح فيه كلمة (السفر) وهي ليست واردة في البيت ولا في سابق شرحه على سبيل مجيئها في شرح الشرح، ويقول في ذلك: ((السَّفْرُ: المُسافر، قال ابن دريد يقال رجل سَفْر وقوم سَفْر))[1]، وحينما رجعنا إلى نسخة الديوان المحققة وجدنا أن البيت فيه مفردة (السُّفْنُ)[2] بدلا من (الفُلْكُ)...، مما جعلنا نرجِّحُ أن النسخة التي كانت بين يدي الشارح وردت فيها كلمة (السُّفْنُ)، لكنه قرأها (السَّفْرُ)، وهذا أيضا يُحْوجنا إلى تعليلِ سبب جمع شرح **الفرغاني** لرواية البيت بـ(الفُلْكُ) ثم يعقبه بشرح (السُّفْرُ) الذي لم يرد ذكره فيما سبقه حتى البيت العاشر! والأمر نفسه رأيناه في اختلاف رواية متن قصيدة التائية الكبرى على نص شرح **الفرغاني** بين (**شُقَّتْ/ شُفَّتْ**)[3] لكنه يشير في هامشه إلى هذا الفرق الواقع من اختلاف بعض نسخ الديوان، لكننا لم نجد أية إشارة أو بيان من القائم بنسخ هذا الشرح من مسودة المؤلف وهو الشيخ (**شمس الدين أحمد بن يعقوب الطيبي**)[4]، ولا المشرف على طبعه وتصحيحه وهو الشيخ (**محمد شكري الأوفى**)[5]، لم نجد إشارة إلى مصادر هذه الفروق بين نسخ روايات الديوان لا في المقدمة ولا في الخاتمة.

أما **الفجوات الواقعة في المفاهيم** فيمكن الإشارة فيها إلما توجّه به الشيخ **الفرغاني** في شرح قول الشاعر:

---

1 المصدر السابق، ج 2، ص: 240.
2 ينظر: ابن الفارض: الديوان، ص:166.
3 ينظر: المصدر السابق، ج 2، ص: 236.
4 ينظر: المصدر نفسه، ج 2، ص: 313.
5 ينظر: المصدر نفسه: ج 2، ص: 316.

وعُدْتُ بِإِمْدَادِي عَلَى كُلِّ عَالِمٍ عَلَى حَسَبِ الأَفْعَالِ فِي كُلِّ مُدّةِ[1]

وفي معرض تفصيل رمزية معنى هذه العودة من الشاعر بالإمداد على كل عالم بالأفعال على حسب كل زمن، يشير المؤول إلى ما في المرتبتين البرزخيتين الأولى والثانية قائلا: ((لما تَنَزَّلْتُ أولا من مرتبتي الأولى وبرزخيتي الكبرى التي حكمُها ظهور كمالي الذاتي وغنايَ المطلقُ بالتجلي الأول، والنِّسب الكلية الأولية الأصلية الاشتمالية التي هي مفاتح الغيب المطلق إلى البرزخية الثانية المتعينة من الأول في المراتب الثانية الألوهية، وتلبسَتْ تلك النسبُ فيها بصور **الصفات السبعة الكلية التي هي الحياة والعلم والإرادة والقول والقدرة والجود والعدل**،... وتَعَيَّنَتْ للتجلي الوجودي الرحماني المتجلي في هذه البرزخية الثانية بحسب هذه **الصفات أسماء سبعةٌ** هي أئمة الأسماء التي يتوقف عليها الأمر الإيجادي مشتملٌ كل واحد من هذه الأئمة على حكم جميع هذه **الصفات السبع** الثابتة في إجمال هذه البرزخية الثانية... ثم شرعتُ بحكم اجتماع هذه **الأئمة السبع الأسمائية** من خلف حُجب هذه **الصفات السبع** وتوجهها في الأمر الإيجادي، وأظهرتُ القلم واللوح المشتمل على الأرواح والروحانيات والملائكة المقربين والروحانيين، وجعلتُ كليات هؤلاء الملائكة مظاهر تلك **الصفات والأسماء السبعة**. ثم أنْشَأْتُ العرشَ والكرسي، ثم **السماوات السبع، وجعلتُها مظاهرَ تلك الصفات السبع وكواكب سيارة وجعلتُها مظاهر آثار الأئمة السبع الأسمائية**...))[2]،

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 169.
2 سعد الدين الفرغاني: منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ج 2، ص: 256-257.

فالملاحظ أن المؤول يبني تقريره على العدد (سبعة) في مظاهر الصفات الإلهية الكلية والأسماء الأئمة، وبعد إنشاء العرش والكرسي، يربط بين إنشاء **السماوات السبع** وبين جعْلها مظاهِرَ **للصفات السبع**، كما يربط بين إنشاء **الكواكب السيارة** وبين جعلها مظاهِرَ لآثار **الأسماء الأئمة السبع**، كما يشير الشيخ الفرغاني في المقدمات الأولى من شرحه هذا ضمن الأصل الثالث (في ذكر تعيّن عالم المثال ومرتبة الأجسام..) يشير إلى هذا التقابل بين رتب السماوات والصفات السبعة والأفلاك وما يناسبها من الأسماء وفق الجدول التالي[1]:

السماء	***الصفة***	***الفَلَك***	***الاسم***
الأولى	القول	القمر	القائل
الثانية	الإقساط	عطارد	المُقسط
الثالثة	الإرادة	الزُّهرة	المُريد
الرابعة	الحياة	الشمس	الحي
الخامسة	القدرة	المريخ	القادر
السادسة	العلم	المشتري	العالم
السابعة	الجود	زحل	الجواد

1 ينظر: المصدر السابق، ج 1، ص: 89، وص: 105.

وإذا كان الخَبَرُ بأن عدد السموات سبعة قد ورد النص عليه صريحا في محكم التنزيل[1] فلا جدال فيه، كما ورد في الأثر أيضا كثيرٌ من معدودات السبعة أخبر بهن ابن عباس (رضي الله عنها) حينما سأله عمر ابن الخطاب (رضي الله عنه) عن ليلة القدر فقال: ((يا أمير المؤمنين إن الله وتر يحب الوتر، فجعل أيام الدنيا تدور على سبع، وخلق أرزاقنا من سبع، وخلق الإنسان من سبع، وخلق فوقنا سموات سبعا، وخلق تحتنا أرضين سبعا، وأَعطَى من المثاني سبعا، ونهى في كتابه عن نكاح الأقربين عن سبع، وطاف رسول الله (صلى الله عليه وسلم) بالكعبة سبعا، وبَيْن الصفا والمروة سبعا، ورمى الجمار بسبع، فأراها في السبع الأواخر من شهر رمضان))[2]، لكن الخبر عن سباعية الكواكب السيارة غير وارد في ذلك، ومقابلتها بالأسماء الأئمة السبعة فيه اليومَ نظر، بحكم أن المؤول كان قد بنى تلك المقابلة على حسب ما انتهى إليه العلم في زمنه، وتتيح لنا كثرةُ التصانيف التي كتبت في تأويل شعر **ابن الفارض** فرصةَ التعرّف على هذه الكواكب السيارة التي كانت معروفة عند الناس عامة وأهل التصوف منهم خاصة، على امتداد الزمن بين القرن السابع الذي عاش فيه الشيخ **سعد الدين الفرغاني** (700هـ)، والقرن الثاني عشر الذي عاش فيه الشيخ **عبد الغني النابلسي** (1143هـ) الذي يفيدنا بتفصيله المُمتع بما كان عليه التصور حينئذ، في شرحه لعدد من الأبيات من قصيدة (خَفِّفِ السَّيْرَ) التي امتلأت بأسماء الأماكن ذات الدلالات الرمزية:

1 ينظر مثلا: سورة: الملك، الآية: 03.
2 أخرجه أبو نعيم في الحلية.

عَمْرَكَ الله إنْ مَرَرْتَ بِوَادي يَنْبُعٍ فالدَّهْنَا فَبَدْرٍ غَادِي

وسَلَكْتَ النَّقَا فَأَوْدَانَ وَدَّا نَ إلى **رَابِغٍ** الرَّوِيِّ الثِّمَادِ

وقَطَعْتَ **الحِرَارَ** عَمْدًا لِخَيْمَا تِ **قُدَيْدٍ** مَوَاطِنِ الأَمْجَادِ

وتَدَانَيْتَ مِنْ **خُلَيصٍ فَعَسْفَا نَ فَمَرَّ الظَّهْرَانِ** مَلْقَى البَوَادِي

ووَرَدْتَ **الجَمُومَ** فالقَصْرَ فَالدَّكْـ ـنَاءَ طُرًّا مَنَاهِلَ الوُرَّادِ[1]

ويقول الشيخ **النابلسي** في تأويل ذلك: ((**رَابِغ** (الروي الثماد: الذي ماؤه قليل) يكني بذلك عن فلك **زُحَل** الكوكب المشهور بكيوان وهو نجم من الخُنَّس... وهو إشارة إلى أعلى مقامات الفناء عن الوجود في مقامات السالك عند طلوع شمس الأحدية الوجودية وهو فناء النفس الإنسانية عن حولها وقوتها[2]، **الحِرَار**: اسم مكان قرب المدينة المنورة كنى بها عن فلك **المُشْتَرِي** وهو نجم من الخنس...، **قُدَيْد**: منزل من منازل الحاج يكني به عن فلك **المَرِّيخ** وهو الأحمر قال في الصحاح المريخ من الخنس في السماء الخامسة...، **خُلَيْص**: بالتصغير منزل معروف بين الحرمين كناية عن فلك **الشَّمْس** وهو الفلك الرابع في السماء الرابعة قلب الأفلاك والسماوات ومنبع النور والإمداد في أهل القبول بالاستعداد...، **عَسْفَان**: منزل من منازل الحاج بين الحرمين يشير بذلك إلى فلك **عُطَارِد** وهو نجم من الخنس في السماء الخامسة وفيه الحجاب عن نور شمس الأحدية الوجودية بالعكس من الخنس الثلاث العلويات زحل والمشتري والمريخ، وفيه

1 ابن الفارض: الديوان، ص: 181-182.

2 ضمن بحثنا في مذكرة الماجستير كنا قد أشرنا إلى خصوصية هذا النص التأويلي في تعدده إلى ثلاث مستويات؛ **الأول**: رمزية المكان الجغرافي من الأرض، و**الثاني**: الإشارة إلى كوكب فلكي، و**الثالث**: الإشارة إلى مقام سلوكي صوفي كما هو واضح في تأويل الرمز الأول (رابغ). ينظر: حسين مشارة: رمزية المكان في شعر ابن الفارض، مذكرة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 2009، ص: 139.

بقاء الحول لله والقوة... **مَرُّ الظَّهْرَان:** الإشارة بذلك إلى فلك **الزُّهْرَة** وفيه حجاب النفس عن شمس الأحدية الوجودية... **الجَمُوم:** (البئر الكثيرة الماء) كنى بها عن فلك **القَمَر**...))[1]، وعلى الرغم من أن أسماء الأماكن الأعلام الواردة في هذه القصيدة يصل عددها إلى ثلاثين لكن المؤول يكتفي بربط سبعة منها فقط بإشاراتها إلى الأجرام الفلكية، وما يزيد في تأكّدنا من هذا التصور الذي يقف فيه مختلِفُ الشارحين عند العدد سبعة في إحصائهم للكواكب السيارة، ما وجدناه عند الشيخ حسن **البوريني** أيضا في تأويله المجمل للبيت الثاني من الميمية الخمرية:

لَهَا البَدْرُ كَأْسٌ وهْيَ **شَمْسٌ** يُديرُها هِلالٌ وكَمْ يَبْدو إِذَا مُزِجَتْ نَجْمُ[2]

إذ يقول: ((**الشمس:** الكوكب النهاري العظيم المضيء وهو الأوسط في **السبعة السيارة** فوقَهُ ثلاثةٌ وهي **زحل** و**المشتري** و**المريخ** وتحته ثلاثة وهي **عطارد** و**الزهرة** و**القمر**...))[3]، ويتبين من خلال هذه الشواهد التأويلية الثلاثة أولا: الخلط بين مفهوم الكوكب والنجم في إطلاق النجم على المشتري وعطارد، وإطلاق الكوكب على الشمس، ثانيا: خطأ ضم القمر إلى مجموعة الكواكب السيارة، ثالثا: عدم ذكر الأرض في تلك الكواكب...، وعليه فإن المعلوم عندهم من الكواكب السيارة ستة وهي: عطارد والزهرة والأرض والمريخ والمشتري وزحل، لكنها كانت في العدة سبعة بإنقاص الأرض وزيادة الشمس والقمر، وحسب ما وَصَلَنَا اليوم من علم الفلك فإن بقية الكواكب الثلاثة تم

1عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 122-124.
2 ابن الفارض: الديوان، ص: 189.
3 حسن البوريني: شرح ديوان ابن الفارض، ج 2، ص: 246.

اكتشافها بعد تاريخ هؤلاء المؤولين وهي: كوكب **أورانوس**: 1781م، و**نبتون**: 1846، و**بلوتو**: 1930[1]، وهو الأمر الذي يؤكد خطأ التأويل في تنزيل الكواكب السيارة ضمن مرتبة العدد (سبعة) من أجل أن تقابل الأسماء الأئمة السبعة، وعلى الرغم من هذا التوتر الواقع في المطابقة بين الرمز وتأويله فإنه لا يمكننا أن نطلب من المؤول أكثر مما هو متاحٌ له من معارف عصره.

وما نخلص إليه هو أن صفة الإطلاق التي يتميز بها الرمز أوسع وأرحب من صفة التحديد والتعيين التي يتطلبها التأويل، وهو الأمر الذي **يتيح للرمز أن يحقق الانتصار على التأويل** حينما يَحُولُ سُلّمُ التَّجَدّد الزمني في الذوات والمعارف دون بلوغ التأويل مرتبة الرمز، كما تمثل هذه الفجوة صورة من صور التعثر في محاولات فك مغالق الرمز حينما يبدو للموؤل أنه وصل إلى مرتبة الفهم، غير أن إطلاق الرمز وعلوية دلالته يثبتان تخطيه لتقييد وحصر التأويل داخل سياقه المعرفي حينما يثبت الزمن اللاحق أن السياق المعرفي العام للموؤل لا يقوى على الإحاطة بدلالة الرمز، ومنه فإن البنية الرمزية تتوفر على طاقات دلالية متفاوتة ومتجددة تسمح لكل موؤل أن يعكس فيها معارفه باعتبارها واحدة من الطبقات المعرفية التأويلية المتعددة المتلاحقة.

1 Michel Marcelin , L'Astronomie, Hachette Livre, Paris, 1998, p: 71-72-73.

الخاتمة :

كانت نظريةُ التأويل في الفكر العربي محل تجاذب بين البلاغيين والفلاسفة وعلماء الأصول والمتصوفة، ولم تكن مختلفة كثيرا في إطارها العام عن نظرية التأويل في الفكر الغربي من حيث اهتمامها بضبط الحدود التي يمكن أن يصل إليها التأويل أكثر من اهتمامها بتحديد مفهومه الاصطلاحي، غير أن ما يميز نظرية التأويل في الفكر العربي القديم تأثرها الشديد بثنائية الحقيقة والمجاز، وقد تضمنت هذه النظرية ثلاثة تيارات كبرى، أولها: المتشدد المضيق ومنهم ابن القيم الجوزية الذي غلب على موقفه اعتبارُ النتيجة التي يمكن أن يصل إليها التأويل من اختلاف المتحاربين، وكان هذا الموقف متوافقا مع مبدأ تضييق التأويل عند فلاسفة اليونان بحكم قولهم بمبادئ العقل التي منها مبدأ الثالث المرفوع، والثاني: الموقف المتوسع فيه إلى أقصى ما يمكن أن يصل إليه، وأظهر ممثليه في الفكر الغربي أصحاب الفكر الهرمسي قديما وبعض المعاصرين مثل بول فالري و هارتمان، أما التيار المتوسط بينهما، فكان منهم عند العرب الإمامان ابن رشد والشاطبي، ومن الغربيين أمبرتو إيكو، أما الفكر الصوفي الإسلامي فقد مثله الشيخ محيي الدين ابن العربي الذي كان أميل إلى التوسيع غير المطلق بما يوافق التيار المتوسط.

وقد خضعت شروط التأويل إلى تجاذبات التخصص وبصفة خاصة بين أصحاب الفكر الفلسفي الذين يرون في القائم بالتأويل ضرورة أن يكون على علم بشروط البرهان

وكيفيات تأثير الأسباب في بعضها وطرائق الانتقال منها إلى النتائج، وبين علماء الأصول الذين يرون أن تلك الشروط ليست واجبة بل الشرط الواجب هو توفر الإيمان فيمن يقوم بالتأويل...

ومن أظهر ما بحثتْ فيه نظريةُ التأويل في الفكر الغربي المعاصر ضوابطُ التأويل الجيد، وكانت بحوث (أرمسترونغ) رائدة في هذا المجال حينما توصل إلى أن التأويل الجيد يجب أن يتوفر على ثلاثة عناصر؛ أولها: المشاركة في القبول به من قبل عدد من القراء، لا أنْ يقتصر على مؤول واحد، والثاني: أن يتصف بالفعالية في إنتاج معرفة جديدة، والثالث: ألاّ يتناقض مع فكرةٍ جزئية داخلية في النص المراد تأويله، وقد شاركه في هذا الشرط الأخير أيضا (أمبرتو إيكو).

أما التأويل في الفكر الصوفي فقد تأثر بفكرة تغليبه للمعرفة القلبية على المعرفة العقلية من دون إلغاء العقل، فكان من نتائج ذلك احتفاء المتصوفة بعاطفة الحب التي تعتبر السبب الأول لخلق الله للبشر، بل إن الحب عندهم هو القيمة الجوهرية التي تمنح غيرها من قيم الحق والخير والجمال ما فيها من أهمية، وهي القيم التي عرفها الفكر الإنساني منذ الحضارة اليونانية واقتصر عليها، وتبعا لذلك كان اهتمام المتصوفة ظاهرا بقوى الإلهام والخيال، وكان الشعر أفضل نوع أدبي يحتضن التجارب السلوكية الصوفية، ولكن الشعر خطاب علني، لا يتناسب مع ذاتية التجارب الصوفية التي لا يتقبلها كثيرٌ من الناس، مما تسبب في اتهام بعض شعراء التصوف بالكفر وحكم عليهم

بالقتل، فلم يجد المتصوفة أفضل من الرمز كوعاء فني يوفّق بين تناقض تحقيق التعبير عن التجربة وبين كتمها للسر الصوفي فتدرك غاية المحافظة على المبدع من الهلاك، وغاية حجب الفكرة عن غير القادرين على فهمها مثلما يفهمها أهلُها.

ويتقاطع مفهوم الرمز في التراث الفكري العربي مع مفهوم الصورة بحكم تأثره بثنائية الحقيقة والمجاز، ولكنه يتميز عنها بالإحالة على شيء كلي غامض، كما يتقاطع مع مفهوم العلامة والإشارة ويتميز عنهما بأن له أهميةً في ذاته وليس فقط بما يدل عليه، كما يتميز بالإنسانية والتحفيز، وبقدرته على الجمع بين المتناقضات.

وأشار كثيرٌ من دارسي الأدب الصوفي إلى مشكلة خلو المختارات الأدبية من النصوص الإبداعية الصوفية، ونرى أن هذا الوضع لا يُقْلق المتصوفة بقدر ما يقلق هؤلاء الدارسين، فالمتصوفة راضون باقتصار رسالتهم الإبداعية على أنفسهم ما دامت تحمل أسرارهم التي يجب أن تُحْجَبَ عن غيرهم.

وقد استفاد الرمز الشعري الصوفي من الموروث الفني العربي القديم في توظيف قوالب الشِّعْرَيْنِ الغزلي والخمري بصفة خاصة، واستطاع أن يستثمر ما فيهما من عناصر فنية هي أنسب ما تكون للتعبير عن الغيبة والفناء في ذات المحبوب، وكانت صورة المرأة هي الواسطة الفنية المثلى المتاحة لهم في عالم القيد ليعبروا بها عن حقيقة الحب في عالمه المطلق، أما الرمز الخمري الصوفي فلم يبدعه ذو النون

المصري كما يعتقد كثير من الدارسين، إنما تدل الشواهد الشعرية على أنه من إبداع رابعة العدوية إلى جانب سبقها في إبداع الحب الإلهي.

كما اجتهد المتصوفة في توظيف كل الأبعاد الفنية الغزلية والخمرية لصياغة القوالب الرمزية وتشفير الرسائل الخطابية التي استطاعت أن توظف آخر ما وصل إليه الفكر الصوفي في القرنين السادس والسابع الهجريين، وهي الفترة التي عاش فيها الشاعر ابن الفارض بين مكة ومصر، ثم اجتهد كثيرٌ من المؤولين من بعده في فك مغالق الرموز التي تضمنها شعره بتأليف عدد من شروح شعره كله أو بعضه وخاصة منه قصيدة التائية الكبرى ذات 761 بيتا التي تُعَدُّ القصيدة الجامعة لكل تجربته الصوفية، وكان تأويلهم بواسطة ثلاث طرائق أسلوبية:

أُولاها التأويل الاشتقاقي: عن طريق ردِّ معنى الرمز إلى دلالته في الجذر الأصلي لكلمته، وهو بذلك يتطابق مع المعنى اللغوي العربي للتأويل الذي يدل على رجوع الشيء إلى ما كان عليه في الأول، فتضَمَّنَ التأويلُ كل ما يمكن أن يفهم من مشتقات جذر الكلمة مثل إنتاج تأويل (الاعتناء) من (العَنَاء)، ويتوسع توليد المعنى بالاشتقاق إلى أكثر من ثنائية الرمز في النص الشعري مع ما يقابله في النص التأويلي، بحيث يوظفه بعض المؤولين مع بعض الكلمات داخل النص التأويلي نفسه ليُنتجوا منه الدلالة المقصودة، كما وَجَدَ المؤولون فضاءً رحبا في التأويل من تعدد دلالات المشترك اللفظي، فيختارون تأويلهم من معانيه المعجمية البعيدة التي لا تتبادر

إلى الذهن لدى عامة القراء، كأن يدل الرمز (بدر) الوارد في سياق دلالته على المكان المشهور الذي دارت فيه الغزوة الكبرى بين مكة والمدينة فيتوجه في التأويل إلى معنى (الكمال) الذي يستفاد من (بدر القمر) في منتصف الشهر عندما ترتقي دائرته إلى الاستعداد لعكس نور الشمس بجميع مساحتها، أو يكون على الجمع بين مَعْنَيَيْ المشترك اللفظي كليهما كما في مثال (الإصغاء) في دلالته على السمع مع الميل، واستخدموا في بعض الحالات قلب حروف جذر الكلمة لإنتاج التأويل كاستنتاجهم لمعنى (الإقبال) من (القلب) فكان الرمز في هذه الحالة دالا في حدود مستواه الصوتي، ويعتبر التأويل الاشتقاقي من أقوى الوسائط المنتجة للتأويل الجيد، وقد بدا لنا من كثرة النظر والتقليب لنماذج الرموز في النص الشعري وتأويلاتها في الشروح أن اعتماد المؤولين على التأويل الاشتقاقي يرجع إلى تأثرهم بأسلوبية النص الشعري لابن الفارض نفسه، لأنه يتميز بهذه الخاصية في صياغة الجملة الشعرية، ووجدنا أيضا أن الشرح اللغوي الذي ينطلق منه المؤول ببيان المعاني المعجمية والوظائف الإعرابية واللمحات البلاغية لا يخلو من الغايات التأويلية، فهو يؤدي في كثير من الأحيان دور العتبة الممهدة لعرض التأويل.

والثانية التأويل الوصفي: ونتج منها تصنيف الأوصاف الواردة في النصوص التأويلية حسب الحواس، وأولها ما يتعلق بالبصر وأكثره في نماذج الألوان: الأبيض والأسود والأحمر والأصفر، ثم ما يتعلق بالشم والذوق والسمع واللمس، ويتضمن النص

التأويلي – إلى جانب ذلك – كثيرا من معاني نفي الحواس لأنها لا تنقل الحقائق كما هي بل تعطي صورة مزيفة لحقيقة أعلى وألطفِ منها، وللتأويل الصوفي احتفاء خاص بالسمع (أو السماع) لأن الأنغام الجميلة تذكّر الإنسان بجمال صوت الخطاب الأول من ربه حينما أخذ عليه العهد بإقرار الربوبية له تعالى عليه، وتلك هي الصورة التي تشير إلى الوطن الأول الذي يحن إليه الصوفي في النزوع إلى أوبته نحو مقام القرب من ربه كما كان في الأزل، حينما كان في علم الله أنه سيخلقه.

ووجدنا أن الحاسة الأضعف عندهم هي (الشم) لأنها الأقل ذكرا في عرضهم لمختلف الحواس وآلاتها، وقد بدا لنا أن سبب ذلك يعود إلى عدم ذكر حاسة الشم في النصوص الشرعية التي تدل على معاني تداخل الحواس بين الخالق والمخلوق.

ثم حاولنا أن نرتب التأويل الوصفي بعَرْضنا لصفات الذات الإلهية أولا، وبعده عرضنا صفات الخلق وأولهم الرسل من الملائكة ثم من الناس وأولهم الصفات التي يراها الذوق الصوفي في (الحقيقة المحمدية)، ثم من طبقة سائر الأنبياء وذَكَر منهم ابنُ الفارض سبعةً في أحد مواضع التائية الكبرى، واختار لهم المؤولون أربعة مراتب بعدد الصفات الأصول، ثم من طبقة الخلفاء الراشدين (رضي الله عنهم)، ثم من الأولياء، وكانت النصوص التأويلية قوية جدا في إقدامها على تخصيص الدلالة المستفادة من الرموز إلى الأولياء كتسمية الشيخ محيي الدين بن العربي والشيخ عبد القادر الجيلاني،

ثم الانتهاء إلى الأوصاف العامة المشهورة بين أهل التصوف مثل: (المجذوب) و(الفقير).

ويستعين المؤول في توسيع تأويله بتنويع الوظائف النحوية المتعددة كالوصف والجر والإخبار والإضافة والعطف، أما الوصف في التأويل فيتجاوز تابعية الصفة في تلك الوظائف النحوية إلى أن يكون عمدة في دلالة التأويل، كما أن كثيرا من الوظائف الأخرى تؤدي وظيفة الوصف في التأويل كالظرف والخبر.

والثالثة التأويل السياقي: ويتميز بنصوصه الطويلة ومنها النصوص القصصية التي يَسْرُدُها المؤولون لغايات الوعظ الأخلاقي العام كالتنبيه من عواقب الغفلة، أو لعرض بعض الإشارات الخاصة بمذهب التصوف كتنبيه الأولياء من خطر نسبة التصرف إلى النفس من دون الله كما في قصة (بلعام)، ثم نصوص السياق الفكري الذي وجد فيه المؤولون فضاءً يعرضون فيه أفكارهم، مثل فكرة تضمين بعض اللطائف من معاني التصوف بين دقائق قواعد اللغة كعرض سبب رفع الفعل المضارع (تلقى) الواقع في جواب الطلب (أَدِرْ)، وكعرض التعريفات لكثير من المصطلحات والمفاهيم كتعريف (المحبة) عند الشيخ الجنيد، أو عرض التصنيفات والأنواع لبعض المعارف والعواطف كتصنيف أطوار الحب، أو سياقات عرض الشواهد الشعرية التي ألفها المؤولون أنفسهم أو التي ألفها غيرهم، أو سياقات الإشارات إلى الكتب المصنفة من قبل المؤولين على سبيل توجيه القارئ إلى التوسع أكثر في الموضوع، ثم نصوص

السياق الحجاجي التي كانت مجالا للدفاع عن أشهر قضايا التصوف، كإثبات حقائق التلبّس والمكاشفة وبسط الزمان والمكان وقبضِهِمَا، ثم التأويل السياقي العجائبي في عرض القصص الغريبة التي لا يكاد يصدقها العامةُ مثل اقتصار بعض الناس على النزر القليل من القوت، والتأويل المتعدد للرمز سواء منه ما كان بين مختلف المؤولين بسبب اختلاف رواية النص الشعري أو بسبب اختلاف الوظائف الإعرابية، أو التعدد الذي يعرضه المؤول الواحد مما يمكن أن يحتمله المعنى على غير الترجيح، وصولا إلى منتهى التأويل في دلالة بعض الرموز مثل (البُرْقُع) و(القَد) (الحَان) على (كل شيء) ولكنه في عالم التصوف ليس بشيء لأن كل ما تظهر به الصور والحقائق هي من عالم الوجود الممكن الفاني بالنسبة إلى عالم الوجود الواجب.

وبهذه الطرائق الثلاثة يعتبر التأويل الصوفي الأنموذج الأمثل الذي يساهم في تأسيس نظرية التأويل بصفة عامة، لما فيه من طاقات استخراج الدلالة من الرمز، واحتواء ما فيه من كثافة وكلية وغموض وتناقض.

كما لاحظنا أن التأويل الصوفي لشعر ابن الفارض يتقيد بالفكر الصوفي العام الذي كتبه الشيخ محيي الدين بن العربي بصفة خاصة، وأكثر مظاهره في تقييد الصفات بين مرتبة الأربعة ومرتبة السبعة، كما يظهر انعكاس المعارف الخاصة للمؤول في نصوص تأويله، مثلما وجدناه من ميل الشيخ عبد الرزاق القاشاني إلى

عرض التعريفات لكثير من المصطلحات بحكم تخصصه في التأليف المعجمي الصوفي.

ومادام التأويل فعلا إنسانيا فلا بد أن توجد فيه فجوات، وكان أكثرها في مواضع أخطاء كتابة النص الشعري نفسه، حين يأخذ الشارح في تأويل كلمة ليست موجودة أصلا في المتن الشعري، ويزداد التوتر الذي تحدثه هذه الفجوة إذا كان وجود الكلمة المؤوَّلة لا يتناسب مع وزن البيت ولم ترد في أيٍّ من رواياته، بالإضافة إلى بعض الفجوات الواقعة في جانب المفاهيم المستقاة من السياق المعرفي الراهن الذي يعيشه المؤول والتي يثبت الزمن اللاحق خطأها، كوضع الكواكب السيارة في رتبة العدد سبعة بما يوافق تصور الفكر العلمي العام الذي عاشه المؤولون في أزمانهم، لكن الاكتشاف العلمي بعدهم يدل على أن عدد تلك الكواكب أكثر من سبعة، مما يفيدنا بحقيقةِ أن الطابع الكُلّي المكثفَ للرمز يجعلُهُ في وضعٍ مُتَعَالٍ عَلَى أنْ يُدْرِكَه التَّأْويل.

ملخص البحث باللغة الإنجليزية

Interpretation of the Sufi (Mystical) Symbol in IbnAlfaredh Poetry

The Sufi (mystical) concept of interpretation has undergone numerous tensions thatcharacterized the General Theory of Interpretation. Established by rhetoricists, philosophers and fundamentalists**,** this theorywas not greatly different from the interpretation theory in western thought. On one hand, it did not give importance to defining the conventional concept, but rather concentrated on the borders that this concept may reach. On the other hand, it englobed three big trends in defining those borders: the narrow extremist trend, the vast trend and the moderate one in between. The Islamic Sufism was inclined towards the limited non-absolute expansion.

The good interpretation, however, is the one that shares acceptance among a number of readers. It does not contradict any internal partial idea in the text to be translated. Moreover, it is characterized by the efficiency to bring out new knowledge.

The Sufi thought is characterized by overpricing heart knowledge, but it does not suppress mind. The Sufis value love because it is the primary motive for Allah to create humans. Love, for them, is the first value that surpasses the values of truth, good and beauty known in human thought since the Greek Civilization. This is why the Sufis gave importance to inspiration and imagination. Thus, poetry was the best container (genre) that embraces the behavioral Sufi practices. However, poetry is an oral public discourse; it does not suit the subjectivity of the Sufi experiences mostly rejected by people. This led to the accusation of some Sufi poets of infidelity and even to their assassination. The Sufis ,hence, resorted to symbolism as the best means able to

create a balance between the contradiction of realizing the expression of the experience and concealing the Sufi secret that is only understood by the Sufis.

The concept of the symbol overlaps the concepts of the mark, the signal and the image, but it is characterized by humanity, stimulation and reference to a global, mysterious thing. In addition, it is important in itself, and not only for its significance. It is also able to englobe contradictory concepts.

The Sufi poetry symbol benefited from the old artistic Arabic heritage, especially by employing the moulds of the flirtuous and wine poetry. It employed these moulds to encode its oral message that included the latest of the Sufi thought reached in XI and XII century Hegira. In this period, lived the poet IbnAlfaredh between Mecca and Egypt. After him, many interpreters tried to decode the symbols that his poetry comprised. They wrote a number of explanations of his poems, especially the 761 verse poem that summarized its composer's whole Sufi experience.

Three techniques of interpretation were adopted. First, derivative interpretation is used. It is rendering the meaning of the symbol to the meaning of the original root of the word. This technique matches the Arabic linguistic meaning of interpretation that signifies returning everything to how it was first. Deriving meaning in this way expands to exceed the duality of the symbol in the poetic text and in the interpretive text in explanation. Some interpreters use it, together with some words in the text, in the interpretive text itself to produce the intentional significance. Moreover, interpreters found a wide space of interpretation in the multiple connotations when the word has more than one meaning. So, they interpreted it relying on its remote lexical meaning that common readers do not think of. In some cases, they even changed the order of letters in the root word to interpret it. In this

case, the symbol gains significance from the phonemic form of its letters.

The second approach is the descriptive interpretation. We opted to the classification of the ways of description in the interpretive texts according to the senses. First, we classified those related to sight; having mostly to do with colours: white, black, red and yellow, then the descriptions linked to the senses of touching and smell. Furthermore, the descriptive interpretive text includes a great deal of sense-negation since human senses do not transmit facts, but superior softer fake images. As for the described themes, we started by presenting the qualities of the Devine Self. Then we dealt with the characteristics of angel messengers and later the qualities of human messengers (MPABUT) specifying the qualities that the Sufi taste see in the Mohammedan truth. After that, we tackled the qualities of the class of the prophet's companions, Allah's allies *(alawlia*), and last the characteristics of *almajdhub* and the *fakir*.

The third type is the contextual interpretation. It is characterized by its long texts, especially those narrated by the interpreters for the sake of public moral advice or for indirect invitation to Sufism. Then are the texts of thought in which interpreters found an opportunity to expose their thoughts including definitions of many terms and different classifications of knowledge and emotions. In addition, interpreters classified evidence of poetry composed by the interpreters themselves or by others. Contextual interpretation is concerned with noting the books compiled by the interpreters in order to enhance readers to know more about the subject. Another kind of contextual interpretation is the contextual argumentative texts that were a field for defending major Sufi issues like proving the concepts of *attalabus, almukashafa,* time and place extension and contraction. Then, the contextual interpretation of the miraculous dealt with

exposing strange stories such as living on too little food. The last one is the multi-interpretation of the symbol where the interpreter presents many possible meanings without outbalancing any of them until the end of interpretation is reached; when some symbols signify everything, but nothing in Sufism because everything that facts and images show of possible world existence is finite in the survival of the imperative world existence.

Being human, interpretation must have gaps. Most of them are mistakes in writing the poetry text itself. The explainer starts explaining a word that does not exist in the original text, especially when the interpreted term does not fit/ rhyme with the poem. Other gaps concern some concepts drawn from the recent context of the interpreter that are, later, proven wrong. This leads to conclude that the whole intensive characteristic of the symbol puts it in a transcendent position that is out of interpreters reach.

المصادر والمراجع:

أولا: النصوص الشرعية:

- القرآن الكريم، برواية حفص عن نافع.
- الحديث النبوي الشريف.

ثانيا: المصادر والمراجع العربية:

1. آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.
2. إبراهيم أحمد: (إشراف) التأويل والترجمة (مقاربات لآليات الفهم والتفسير)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
3. أبو الطيب اللغوي: الأضداد في كلام العرب، تحقيق: عزة حسن، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، (دط)، 1963.
4. أبو العلاء عفيفي: التصوف الثورة الروحية في الإسلام، دار الشعب، بيروت، (دط)، (دت).
5. أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب، الشركة القومية للنشر والتوزيع، تونس، (دط)،1961.
6. أحمد أمين: النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 4، 1967.
7. أحمد شوقي: الشوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 10، 1984.
8. أحمد الطويلي: حديقة الرياحين في التعريف بأربعة من عشاق رب العالمين: رابعة العدوية – ابن الفارض– ابن عربي – الحلاج، المطبعة العصرية، تونس، (دط)، 2005.
9. إدريس مقبول: الأفق التداولي: نظرية المعنى والسياق في الممارسة التراثية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2011.
10. أرمسترونغ (بول.ب): القراءات المصارعة: التنوع والمصداقية في التأويل: ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، الأردن، ط1، 2009.
11. الأصفهاني (أبو الفرج): أغاني الأغاني، (مخصتر كتاب الأغاني): جمعه: الخوري يوسف عون، دار طلاس، دمشق، (دط)، 1985.

12. ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير، بيروت،(دط)، 2007.
13. أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004.
14. أمين الخوري: جلاء الغامض في شرح ديوان ابن الفارض، مكتبة الآداب، بيروت، ط4، 1904.
15. أمين يوسف عودة: تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتب الحديث، إربد، (دط)، 2008.
16. بشار بن برد: ديوان بشار بن برد، تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر،(دط)، 2007.
17. ابن تيمية: مجموع الفتاوى، جمع وترتيب: عبد الرحمن بن محمد بن قاسم، مكتبة ابن تيمية للطباعة والنشر، القاهرة، (دط)، (دت).
18. ابن جزي: التسهيل لعلوم التنزيل، دار الكتب العلمية، بيروت،(دط) 1995.
19. ابن حزم: الإحكام في أصول الأحكام، دار الكتب العلمية، بيروت (دط) (دت).
20. ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، (دط)،(دت).
21. ابن سبعين: بد العارف، تحقيق: جورج كتورة، دار الأندلس والكندي، بيروت، (دط)، 1978.
22. ابن سينا: رسالة في ماهية العشق، مؤسسة هنداوي المملكة المتحدة،(دط)، 2017.
23. ابن رشد: فصل المقال وتقرير ما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، تقديم: ألبير نصري نادر، دار المشرق، بيروت، ط2، 1968.
24. ابن الفارض (عمر): ديوان ابن الفارض، تحقيق ودراسة: عبد الخالق محمود، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2007.
25. ابن القيم الجوزية:أ- أعلام الموقعين عن رب العالمين، تحقيق: طه عبد الرؤوف سعد، مكتبة كليات الأزهر، القاهرة،(دط)، 1968.
26. ب- الصواعق المرسلة، تحقيق: علي بن محمد الدخيل الله، دار العاصمة، الرياض، ط1، 1408 هـ.

27. ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، تحقيق: سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، ط2، 1999.
28. ابن الملقن: طبقات الأولياء، تحقيق: نور الدين شريبة، دار التأليف، القاهرة، ط1، 1973.
29. ابن النفيس (علاء الدين القرشي): الشامل في الصناعة الطبية، المجمع الثقافي أبو ظبي، تحقيق:يوسف زيدان، ط1، 2000.
30. بول ريكور: صراع التأويلات: دراسة هرمنيوطيقية، ترجمة: منذر عياشي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2005.
31. بومدين بوزيد: الفهم والنص (دراسة في المنهج التأويلي عند شليرماخر وديلتاي)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
32. تودوروف (تزفيتان): نظريات في الرمز، ترجمة: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2012.
33. توفيق الحكيم:التعادلية مع الإسلاموالتعادلة، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1989.
34. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1983.
35. جورج مارون: تقنيات التعبير وأنماطه بالنصوص الموجهة، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، (دط)، 2013.
36. حسن البوريني: شرح ديوان ابن الفارض، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2007.
37. حسن كامل الملطاوي: الصوفية في إلهامهم، دار الجمهورية للصحافة، مصر، (دط) 1999.
38. الحلاج: ديوان الحلاج ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين: وضع حواشيه وعلق عليه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2002.
39. حميدة صالح البلداوي: فلسفة التصوف في الشعر الأندلسي من العهد المرابطي حتى نهاية الحكم العربي 484 – 894 هـ، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط1، 2011.
40. خليفة الميساوي: المصطلح اللساني وتأسيس المفهوم، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2013.
41. خميسي حميدي: مقالات في الأدب والفلسفة والتصوف، دار الحكمة، الجزائر،(دط)، 2005.

42. دريدا (جاك): الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال، المغرب، ط2، 2000.
43. ديلاسي أولري: الفكر العربي ومكانه في التاريخ، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، (دط)، (دت).
44. رمضان صادق: شعر عمر بن الفارض: دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (دط)، 1998.
45. الزركشي (بدر الدين بن محمد): البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة المعرفة، بيروت، (دط)، (دت).
46. زكرياء إبراهيم: أ- فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، (دط)، (دت).
ب- مشكلة الحب، دار سحنون، تونس، (دط)، (دت).
47. زكي نجيب محمود: المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري، دار الشروق، بيروت، ط2، 1981.
48. الزمخشري (جار الله محمود بن عمر):أ- الفائق في غريب الحديث، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبي الفضل إبراهيم، نشر عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ط2، 1971.
49. ب-الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار المعرفة، بيروت، ط3، 2009.
50. السهروردي: مقامات الصوفية، تحقيق: إميل معلوف، دار المشرق، بيروت، ط 1، 1993.
51. السيوطي (جلال الدين): الإتقان في علوم القرآن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 2008.
52. الشاطبي (أبو إسحاق): الموافقات، دار المعرفة، بيروت، (دط)، (دت).
53. شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت،ط1، 1986.
54. صبحي الصالح: دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1978.
55. صهيب الرومي: التصوف الإسلامي، بيسان للنشر، بيروت، ط1، 2007.
56. الطبري (محمد بن جرير): جامع البيان عن تأويل آي القرآن، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1994.
57. عاطف جودة نصر: أ- الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،دط، 1984.
58. ب - شعر بن الفارض: دراسة في فن الشعر الصوفي، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1982.

59. ج – الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983.
60. د– النص الشعري ومشكلات التفسير، لونجمان للنشر، القاهرة، ط1، 1996.
61. عباس أمير: المعنى القرآني بين التفسير والتأويل (دراسة تحليلية معرفية في النص القرآني)، دار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008.
62. عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي: ابن الفارض أنموذجا، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2005.
63. عبد الباقي سرور: رابعة العدوية والحياة الروحية في الإسلام، دار الفكر العربي، بيروت، (دط)، 1957.
64. عبد الباقي مفتاح: السماع والمصطلحات والرموز الصوفية عند عبد الكريم الجيلي وابن العربي، عالم الكتب الحديث، إربد، (دط)، 2017.
65. عبد الحكيم حسان: التصوف في الشعر العربي الإسلامي: نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري، دار العرب، دمشق، (دط)، 2010.
66. عبد الخالق محمود: أ– ديوان ابن الفارض: تحقيق ودراسة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2007.
67. ب– شعر ابن الفارض في ضوء النقد الأدبي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984.
68. عبد الرحمن بدوي: شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1962.
69. عبد الرحمن بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنّان، مركز صالح بن صالح الثقافي، عنيزة، السعودية، (دط)، 1987.
70. عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر، تونس، (دط)، 1994.
71. عبد العزيز عبد المحسن التويجري: في أثر المتنبي بين اليمامة والدهناء، دار الساقي، بيروت، ط2، 2004.
72. عبد الغني النابلسي: أ– شرح ديوان ابن الفارض، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2007.

73. ب- ديوان الحقائق ومجموع الرقائق، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001.
74. عبد القادر بوعرفة: الخطاب الديني وإشكالية التفسير والتأويل (التأويل والترجمة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
75. عبد الكريم اليافي: التعبير الصوفي ومشكلته، منشورات جامعة دمشق، (دط)، 2000.
76. عبد الله التطاوي: الشعر والفلسفة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة، (دط)، (دت).
77. عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط3، 1983.
78. عبد المنعم قنديل: رابعة العدوية: عذراء البصرة البتول، دار الشهاب، الجزائر،(دط)، 1987.
79. عز الدين إسماعيل: أ- الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، (دط)، 2000.
80. ب- التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981.
81. عفيف البهنسي: علم الجمال وقراءات النص الفني، دار الشرق، دمشق، ط1، 2004.
82. العقاد (عباس محمود): عبقرية عمر، مكتبة رحاب، الجزائر، (دط)، 1989.
83. غادامير(هانز غيورغ): فلسفة التأويل، ترجمة: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، الجزائر، (ط2)، 2006.
84. فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، ط2، 2008.
85. فاطمة عبد الله الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.
86. الفرغاني (سعد الدين): منتهى المدارك ومشتهى لب كل كامل وعارف وسالك، ضبطه وصححه: عاصم إبراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2007.
87. فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، المغرب،(دط)، 2003.
88. القاشاني (عبد الرزاق) : كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005.
89. القرطبي (محمد بن أحمد): الجامع لأحكام القرآن، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي،مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 2006.

90. القشيري (أبو القاسم): الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق: معروف مصطفى رزيق وعلي عبد الحميد أبو الخير، دار الخير، بيروت، ط3، 1997.
91. القيصري (داود بن محمود): شرح تائية ابن الفارض الكبرى، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004.
92. كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ترجمة: رمضان عبد التواب، دار المعارف، مصر، (دط)، 1975.
93. كامل مصطفى الشيبي: صفحات مكثفة من تاريخ التصوف الإسلامي، دار المناهل، بيروت، ط1، (1997).
94. كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدرّوبي، دار الأوابد، دمشق، ط2، 1964.
95. كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها) مجد للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013.
96. كميل الحاج: الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، مكتبة ناشرون، بيروت،(دط)، 2000.
97. كولن ولسن: الشعر والصوفية، ترجمة: عمر الديراوي أوحجلة، دار الآداب، بيروت، ط2، 1979.
98. المتنبي (أبو الطيب)، ديوان المتنبي، دار صادر، بيروت، (دط)، (دت)،
99. مجير الدين بن محمد العُلَيْمي المقدسي: فتح الرحمن في تفسير القرآن، دار النوادر، بيروت، ط1، 2011.
100. محمد إبراهيم الجيوشي: بين التصوف والأدب، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة،(دط)، (دت).
101. محمد بازي: التأويلية العربية: نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
102. محمد بن عياد: مضارب التأويل، التسفير الفني، صفاقس (دط)، 2003.
103. محمد بوشحيط: الكتابة لحظة وعي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،(دط) 1984.
104. محمد خطابي: لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

105. محمد الطاهر بن عاشور: التحرير والتنوير، دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، (دط)، (دت).
106. محمد العبد: النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب، القاهرة، ط 1، 2005.
107. محمد عبد المطلب: كتاب الشعر، الشركة العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، (دط)، 2002.
108. محمد غنيمي هلال: أ- الأدب المقارن، دار نهضة مصر ، القاهرة، ط9، 2008.
109. ب- النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، (دط)، 1997.
110. محمد فتوح أحمد:الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف القاهرة، ط 2 ، 1978.
111. محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.
112. محمد مرتاض: مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 1998.
113. محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1985.
114. محمد المصطفى عزام: المصطلح الصوفي بين التجربة والتأويل، نداكوم للصحافة والطباعة، الرباط، ط1، 2000.
115. محمد مفتاح:أ- تحليل الخطاب الشعري:- استراتيجية التناص، دار التنوير، بيروت، (دط)، 2007.
116. ب- المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999.
117. محيي الدين بن العربي:أ- ترجمان الأشواق، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2005.
118. ب-الفتوحات المكية، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، (دت).
119. ج-فصوص الحكم، علق عليه: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، (دط)، (دت).
120. المرزباني: المُوَشَّح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995.
121. المقري (أحمد بن المقري التلمساني): نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، (دط)، 1988.
122. ممدوح الزوبي: معجم الصوفية، دار الجيل، بيروت، ط1، 2004.

123. منصف شعرانة: ظاهرة الحب في الفكر العربي الإسلامي، مركز النشر الجامعي، تونس، (دط)،2002.
124. مهدي محمد ناصر الدين: شرح ديوان ابن الفارض: دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005.
125. موهوب مصطفاي: المثالية في الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(دط)، 1982.
126. نصر حامد أبو زيد: الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
127. نظمي لوقا، الحقيقة عند الفلاسفة المسلمين، دار غريب، القاهرة، (دط)، (د ت).
128. نور الدين بن يونس بن الفارض: المدد الفائض والكشف العارض، مطبوع سنة: 1311هـ، من دون دار الطبع ولا مكانها ولا رقم الطبعة، رمزه في المكتبة الوطنية بتونس: 222422 ـ A ـ 8.
129. هيدغر (مارتن): في الفلسفة والشعر، ترجمة عثمان أمين، الدار القومية، القاهرة،(دط)، 1963.
130. وحيد بن بوعزيز: حدود التأويل: قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
131. وفيق سليطين: الشعر والتصوف، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2013.
132. ياقوت الحموي: معجم البلدان، تحقيق: فريد عبد العزيز الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت، (دط)، 1990.
133. يحيى رمضان وإدرس مقبول: النص بين القراءة والتأويل: بحوث الندوة المنعقدة في المركز الجهوية لمهن التربية والتكوين بمكناس، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013.
134. يوسف سامي اليوسف: ابن الفارض شاعر الحب الإلهي دراسة في شعره وتصوفه، دار الينابيع، دمشق، ط1، 1994.

المعاجم اللغوية:

1. قاموس أكسفورد المحيط، إنجليزي عربي، أكاديميا، بيروت، (دط)، 2015.
2. لاروس (السبيل عربي فرنسي):دانيال ريغ، مكتبة لاروس، باريس،(دط)، 2006.
3. لسان العرب:ابن منظور ، دار المعارف، القاهرة، (د ط) (د ت).
4. معجم الإعراب والإملاء: إميل بديع يعقوب، دار اشريفة، الجزائر، (دط)، (دت).
5. المعجم المفصل في الأدب: محمد التونجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1999.
6. المعجم المفصل في اللغة والأدب:إميل بديع يعقوب وميشال عاصي، دار العلم للملايين، بيروت، (دط)، 1987.
7. المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط31، 1991.

المخطوطة:

1-عبد الغني النابلسي : كشف السر الغامض في شرح ديوان ابن الفارض، رمزها في المكتبة الوطنية بتونس: A-MSS-13292.

المراجع الأجنبية:

1- Foucault Michel , Les mots et les choses , Gallimard , 1990.
2-James-M.Haule and J.H.Stape. Editing Virginia Woolf, Interpreting The Modernist Text ,Palgrave, N.York , 1pub,2002.
3-Gadamer , H. G, Verite et Methode ,Suil , Paris,1996.
4-Malcolm Heath, Interpreting Classical Textes, Gerald Duckworth, 1Pub, 2002.
5-Michel Marcelin, L'Astronomie, Hachette Livre, Paris, 1998.
6-Miriam Dobson And Benjamin Ziemann: Reading Premary Sources, Routledge, New York, 1 Pub, 2009.

7-Pierre Varrod:Le petit Robert Des Noms Propres, Dictionnaire illustré : Arts,Litteratures,Histoire,Géographie,Sciences,Technique,Mithologies, Religions, Philosophies, Direction Générale , Edition: Marianne Strainchamps,2004 .

المجلات الدورية:

1- طارق زيناي: الرمز الأنثوي ومخرجاته العرفانية في شعر ابن الفارض، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، الجزائر، العدد: 14، ج 1، 15 جوان 2018.

2- عباس يوسف الحداد: ابن الفارض: سيرة الحياة ومسيرة التجربة، مجلة العربي: الكويت، العدد: 494، يناير 2000.

3- غيورغي غاتشف: الوعي والفن، ترجمة: نوفل نيوف، مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد: 146، فيفري 1990.

4- محمد يعيش: الرمزية في التجربة الصوفية، مجلة: عوارف، طنجة، المغرب، العدد: 02، 2007.

5- نبيلة إبراهيم: مقال: المفارقة، مجلة: فصول، القاهرة، العددان: 3 + 4، 1987.

6- نصر حامد أبو زيد، الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة فصول، القاهرة، العدد: 3، أفريل 1981.

البحوث الجامعية:

1- حسين مشارة: رمزية المكان في شعر ابن الفارض، مذكرة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي،جامعة الجزائر،2009.

2- محمد عطا الله: الحجاج في كتابات محمد البشير الإبراهيمي، مقاربة معاصرة في ضوء المنهج الأسلوبي التداولي، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة البليدة 2، 2018.

فهرس الموضوعات:

المحتوى	الصفحة
المقدمة	04
التمهيد	13
الباب الأول:	
الفصل الأول: مفهوم التأويل وحدوده	
1 مفهوم التأويل	34
2 حدود التأويل	43
3 التأويل والقصدية	49
4 آليات إنتاج التأويل	57
5 التأويل الجيد	58

6 التأويل والسياق	62
7 التأويل والقراءة	66
8 التأويل والتفسير	67
9 التأويل والهرمنيوطيقا	72
10 التأويل والترجمة	76
الفصل الثاني: أبعاد الفكر التأويلي عند المتصوفة	
1 الفلسفة	81
2 الفن	98
3 الدين	118
الفصل الثالث: في الرمزية الصوفية	
1 في مفهوم الرمز الشعري	135
2 الرمز الشعري الصوفي	154
3 ابن الفارض وصوفية رموزه الشعرية	174
الباب الثاني	
ديوان ابن الفارض وشروحه	187
الفصل الأول: التأويل الاشتقاقي	
1 في أسماء الأعلام (الأماكن والمحبوبات)	209

2 في أسماء الذوات (من غير الأعلام)	213
3 في الأسماء المصادر	214
4 في الأسماء غير المصادر	216
5 في الأفعال	221
6 في المشترك اللفظي	223
7 الاشتقاق داخل النص التأويلي	231
8 التأويل الاشتقاقي المقلوب	237
الفصل الثاني: التأويل الوصفي	
1 البصر	248
2 الشم	258
3 الذوق	261
4 السمع	264
5 اللمس	272
6 اجتماع الحواس	275
7 الصفات الأربعة الأصول	281
8 أوصاف الرسل من الملائكة	287
9 أوصاف الرسل من الناس	290

10 أوصاف الخلفاء الراشدين	299
11 أوصاف الأولياء	300
12 أوصاف عامة أهل التصوف	302
الفصل الثالث: التأويل السياقي	
1 صوفية السياق التأويلي	313
2 التأويل السياقي الفكري	319
3 التأويل السياقي الحجاجي	339
4 التأويل السياقي العجائبي	347
5 التأويل المتعدد	351
6 منتهى التأويل	358
7 فجوات التأويل	363
الخاتمة	374
ملخص البحث بالإنجليزية	383
قائمة المصادر والمراجع	387