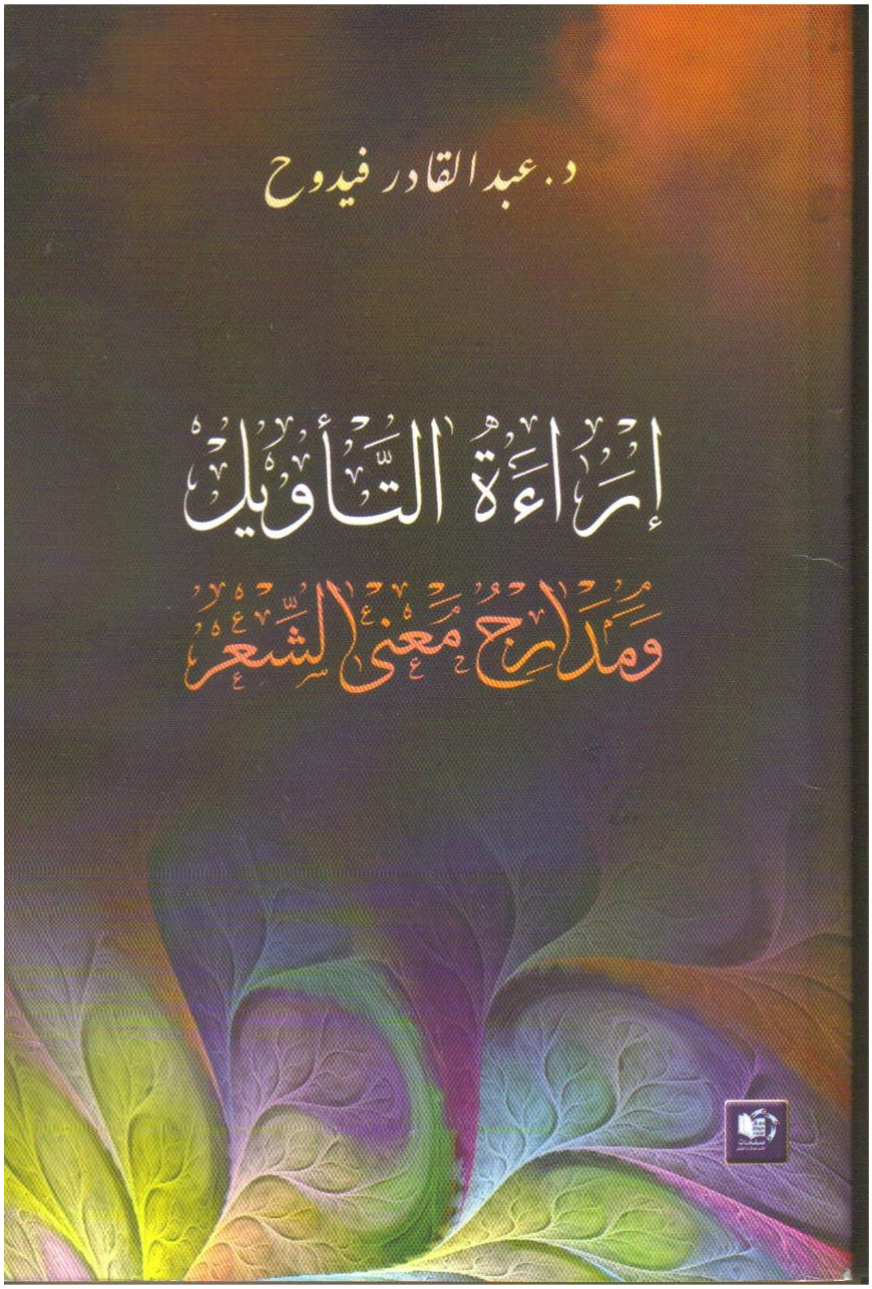

د. عبد القادر فيدوح
إِرَاءَةُ التَّأْوِيلِ
وَمَدَارِجُ مَعْنَى الشِّعْرِ

د. عبد القادر فيدوح

إراءة التأويل
ومدارج معنى الشعر

إلى بصر أنس ونبض إلياس :

إذا رصدتك المثالب يعني أنك على رأس المقدمة

مقدمة

ما في الكون كلام لا يتأول

ابن عربي

هل يروم التأويل المطلقَ ؟

قد يحيلنا هذا السؤال إلى معرفة الكيفية التي يتمثل فيها اللامقول في القــول ؛ غيــر أن نظرة خاطفة تجعلنا نستسلم للشروط الممكنة لنظرية التواصل ــ من المنظور الجمالي ــ مــع المفاهيم الكامنة في هذا العالم، وتشكلاته الدلالية، التي لم يعد يحدها حد ، وليست قابلة للنقض ، أو المساءلة ، ما دامت الرغبة تكسر المنهجيات ، وتطلب الحاجة إلى التعبيــر عــن الأشــياء الخافية. وما دام العالم يفيض بالمستجدات، فليس هناك حكم ناجز . وإذا كان ذلك كــذلك فــإن العين الرائية تبقى ملتمعة بكل ما هو كشفي يشع بالتأمل الذي يستمد قيمته من ذاتــه ؛ لا مــن مرجعية الطي ، أو المطوي في ذاته ، الضامر في منابعه.

وفي مثل هذه الحال يأتي التأويل ليكشف اللامقول في النص، ويرفع عنه ما يواريه ويغطيه، ويزرع فيه روح التجديد إلى اللامتناهي من الدلالات ، امتثالا لمقولة محي الدين بن عربي " **ما في الكون كلام لا يتأول**" بغرض الحصول على أجوبة مرتبطة بمشروع الإنسان في الوجود من ظاهر وباطن .

وإذا كان التاويل الذي نقصده في هذا البحث يقتحم الخبيء واللامرئي في النصوص المعتمدة ، فذلك لأننا نرفض أن نكون مرآة للصورة ، أو المرآة العاكسة ، وإنما رغبتنا في الاندماج مع النص هو ما يشغل بالنا ، ويعزز افتراضاتنا ؛ لأن هناك مسوغاتٍ تدفعنا إلى ذلك ، وفراغات تأسرنا ، وتشدنا إلى تضاعيف النص وفيوضه .

إن التأويل بهذا المنظور، في هذه الدراسة ، مسار مفتوح ، يصوغ أسئلته في فضاء النص ، اعتقادا منا أن العلاقة التي تجمع التأويل بالشعر هي علاقة تكامل، رغبة في البحث عن أغوار الشيء في الذات ومحيطها الكوني ، وأن كلا منهما يفيد الآخر فيما تنطوي عليه مظاهر الكون من أقنعة متعددة، والبحث في جوهر الحياة الإنسانية . والمؤول من منظور نظرية التلقي يكتفي بأن يرى بعين البصيرة ــ في قوة إدراكها وحدسها ــ ما لم يقله النص ، أو اللامعلن عنه، حاجة منه إلى تقصي الخبيء ، والمُدَّخر، من المبدع ــ سواء أكان ذلك بوعي أو من دون وعي منه ــ ولعل في هذا ما يشجع المؤول على السؤال عن هذا المخفي ، وعن كل ما هو محجوب ، ويقربنا من اللامرئي ، ويجعلنا نعيش أجواء النص في " **ما يكون** " ، وليس في " **ما كان** " والتدرج بنا من المعمول إلى المأمول ؛ لأن محمول النص يشير في نظر المؤول إلى تفسير الوجود ، بينما يكون مأمول النص نابعا من تأمل الذات في فيض الكشف عن ممكن أنظمة الوجود وتحديد أنساقه ، وعن أفق الاحتمالات والإمكانات التي تسوِّغ طموح الإنسان في البحث عن الحقيقة الغائبة، وتجسيد مفهوم الأفق، والاقتراب من حدود الإمكان . ولولا اقتران الشعر بالحلم ما كان للكلمة الشعرية أن تبرم العلاقة بين الذات ووجودها ، والذات والآخر، لذلك سيظل الشعر ــ دوما ــ أكثر المشاغل براءة ، كما في نظر الفلاسفة.

والتأويل هو الذي يخلق البيِّن من الخبيء ، وفي هذا أسمى ما يتوصل إليه المؤول لكشف إمكانات كينونة النص وانبعاثه . والنص بوصفه تأسيسا لما يضطلع به الآتي ينتظر من المؤول مضاعفة التزامه لمد الحاضر بالمستقبل ، ليتحول هذا النص إلى خلق جديد باستمرار ، يتجدد بتجدد تأويله ، والكشف عن ثنياته المتعددة ، وأقنعته المتنوعة ، وبما أن الأذواق متغيرة ، فإن التأويلات متغيرة طبقا لها ، وذلك حينما تتجاوز هذه التأويلات حدود اليقين إلى الاحتمالات

الجدلية ، وفي مثل هذه الحال يكون المؤول مدعوا لأن يطرح ما هو في عمق النص، وما في جوهره ، كما يكون في حالة اشتهاء متبادل بين محمول النص ومأموله ، عندما تتحد هذه الحالة بالرغبة le Désir التي تسهم في تعويض الرؤية الأولى برؤيا جديدة، وكذلك في ضوء ما يبرر جمالية النص بمسافات استيطيقية تفصل شفرات النص المتعددة ، وتقتل جمود المعنى المكرور.

وإذا كان مقياس الرؤية الموجهة سبيلا للوصول إلى الحقيقة في نظر المفسرين ، فإن ذلك في نظر المؤولين يجرد النص من إمكان تحققه أنَّى شاء ، وفي ظل هذه الظرفية يعتبر جهد المؤول مسوغا طبيعيا لاكتناه سياق باطن النص الذي تستلطفه الذات، وتستجلبه المتعة ، حيثما كانت ، لمعانقة المأمول والتوق إلى المبتغى ، في مقابل الوضع بالمعمول ، والشعور بالسأم الذي فرضه المدلول المعيَّن؛ وفي ظل هذا التصور المحض يأتي المؤول ليرأم المسئوم من معهود النص ، ويتعامل مع المضمر الخفي الذي يتحد مع ما يشغل رؤاه في استبطانها الكشفي ؛ أي من خلال تجسيد فاعلية الحدس والرؤية التأملية ، رغبة منه في تجاوز ظاهرة " **النص وثيقة** " أو " **مدونة تاريخية** " .

وإذا كنا تطرقنا إلى جذور التأويل ، بقدر من الاختزال، المتقصّد ، فلأن الفلسفة التأويلية في منحاها الجديد تتنفس في حيّز ، وامتدادات ، يشكل التراث أحد محركاتها ؛ لذا، تبدو التأويلية، اليوم ، متحررة من تلافيف الماضي ومألوفه ، ومن أفق انتظار جاهز لا يستخلص من النص رؤاه الاستشرافية التي من شأنها أن تفضي إلى توسع الفهم ، واندماج المتلقي مع إخصاب حقول النص. ولعل ما تسعى إليه هذه الدراسة يصب في كون النص خصوبة متجددة، منبثقة من مسوغات ما أدرجناه من دراسات تحفز على الرغبة في تذوق اللذة الفكرية لكينونة النص، واجتراح مقاصده المأمولة، بعيدا عن تضارب الرهانات والمزايدات . وليس معنى ذلك أننا أرخينا العِنان بإقحام النص فيما لا يقدر عليه ، أو تبعثره وتشتته، وإنما فتح الاحتمالات إلى ما يمكن اعتباره صفة ممكنة هو ملاذنا ، وحدْوٌ لميلنا ، ورُغىً لما يعلو من زبد رغبتنا، ورؤانا ، واستنطاق لمسكوت النص المرْجأ، وبعثه من جديد.

ولعل ما يعززه الشعر من خلق ملاءمة لإمكانية التأويل هو نفسه ما تخلقه الكلمة النيرة في كيانها الحيوي ، وقد يكون الأمر نفسه ما تخلقه الذات في توجس كينونة التجلي والحدس المأمول ، والعمل على بعث المسكوت عنه ، وجعل الثابت متحركا ، وكشف العتمة، وبعث الرؤيا، وكسر الصمت ، وانفتاح على البوح ..هذه هي رغبتنا في هذه الدراسة ، وهذا هو مسعانا النابع من انفلات الشعر من وصاية المعنى ، وكشف انثناءاته، ومثانيه .

البحرين في : ٢٠٠٩/٠١/٢٢

مرقاة النص وتأويل النوذج

- **سمْتُ النص**
- **المرآة والعلامية**

- **حياة الدلالة**
- **فَرْطُ العِقْد**

سمْتُ النص :

يظل تقدير الدراسات الحديثة لموروثنا الثقافي والمعرفي تقديرا نسبيا، في انتظار ما يَجدُّ من اكتشافات تكشف عمق اللاوعي فيه ، واعتقادنا بأننا نعرف كل شيء عن ماضينا هو اعتقاد يقابله : " **لا نعرف إلا بعض الشيء منه** " امتثالا لمقولة النفري : " **كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة** " حيث يتسامى في العبارة ظاهر الوجود وباطنه. ولعل الأخطر من ذلك هو ترفعنا عن معرفة ماضينا بفعل هبوب رياح الحداثة ، تكرسه دافعية مرض الوهم بالتقدم خطوة إلى الأمام ، في حين يتم التراجع خطوات إلى الوراء، وفي المقابل أيضا أن القول بصفاء التراث ، وأنه على مثال كامل ، قول يفعِّل دوافع الريبة والتشكيك ، ويدخله في مذبحة المتربصين بهذا التراث المسطر بمقدار ما جسده في بناء حضارة ثبت استحقاقها دهرا لا يستهان به .

يقوم جوهر إشكالية هذه الدراسة على إمكانية فهم معضلة تصور البنية الذهنية العربية منذ بداية منشئها الفكري من الأثر الملموس في النص الإبداعي . ولا أتصور أنني سأضيف

شيئا ذا أهمية بالنسبة إلى ما قاله من سبقني بالدراسة والتمحيص، ولكن حسبي أن أجيب عن أسئلة كانت تراودني منذ مدة . وقد حاولت أن أتطرق إلى بعضها، وهي الآن مبثوثة في ثنايا بعض دراساتي غير أنها كانت نظرة اختزالية . ومن هنا أحاول في هذه الدراسة أن أعمق هذا الانطباع بقدر ما يتيسر لنا ، وهو ما دفعني دفعا لتقريب بعض الظنون التي كانت تراودني مما ترسخ في ذهني منذ فترة ، ومن هنا يشكل التأويل حجر الزاوية في إعادة قراءاتي لكشف سيولة دلالات النص ، وإبراز ظلاله وإيحاءاته بخاصة اللامتناهية منها ، وسواء ما يظهره النص، مجسدا في إنتاجه مكتوبا، أو ما كان ضمنا ولم يكشف عن هويته إلا من قبيل الاستنتاج من النصوص.

وقد اخترنا ظاهرة متميزة في تراثنا الفكري، بنظرة انتقائية تشمل كل أنماط التفكير ، وتشكل في نظرنا عصب الآلية الفكرية، ولكونها تحيط بمكنونات البناء الذهني للمرجعية الثقافية وهي ظاهرة العلاقة التلازمية بين الشيء وضده ولزوم الاشتراك بين المتناهي وغير المتناهي، بين صورة الشيء في الذهن وصورته في مادته، بحسب تعبير الفلاسفة، أو بين المعنى الذهني والمعنى المقامي. ذلك ما يمكن أن نطلق عليه بحكمة التفكير المستمدة من حكمة الكون في ثنائية " **الزوج** " والتي جسدتها فكرة " عالم المادة وعالم الروح " وكأن ثنائية النسق الكوني لها ما يقابلها في تفكيرنا ، مما يجعل التطرق إلى المسائل العلمية من هذا المنظور تماما كما لو كنا نبحث في ثنائية النسق الكوني. وقد اعتبر الفلاسفة أن العقل يدرك الحقيقة عن طريق الثنائية ، وكأن الإنسان يعيش في صراع محوره بؤرة ثنائية **حضور / غياب** . في حين هي عند المتصوفة والعرفانيين ثنائية **الأنا / الوجود** .

إن ما أطرحه من افتراضات لا يعطي حلولا حتمية ، كما لا ينتج منها تصور قطعي الدلالة . أضف إلى ذلك أنني أستثني صفات ذاته تعالى بوصفه الواحد الأحد ، والأول والآخر ، والظاهر والباطن ،وأن ما نرى من الموجودات كلها صفاته وأسماؤه أي أن هذه الموجودات موجودة ــ بحسب رأي الفلاسفة ــ بالعلة الأولى ؛ أي السبب الأصلي لإيجاد جميع الموجودات.

ولعل هذا ما يسوّغ ارتباط اللغة في مبناها ومعناها في علاقة تفاعلية مع توجهاتهم الفكرية ؛ إذ كل نسق لغوي ينمو داخل منظومة الحاجة إلى ممارسة التفكير ، ولن يكون ذلك إلا بحسب مقتضى حال ما يمكن لهذا النسق أن يوفره؛ ليصنع عالما خاصا، مستمدا من الواقع المتصوَّر ، المقتنع به افتراضا ، وكل نسق لغوي من هذا النوع يحتوي في قصده تصوره لعالمه، بحسب النسق المحمول للواقع الممكن، انطلاقا من أن اللغة ليست إلا أداة لتحقيق معاني

الحياة ، " ولأن حقائق المعاني لا تثبت إلا بحقائق الألفاظ ، فإذا انحرفت المعاني ، فكذلك تتزيّف الألفاظ ، فالألفاظ والمعاني متلاحمة ومتواشجة ومتناسجة"[1].

وليس القصد من المعاني هو تلك المحمولات الدلالية لمعاني الكلمات بقدر ما هي معانٍ لفعل الفكر في منظومتها الاجتماعية والتي تحتوي في مضامينها جهاز المعرفة كاملا ، وهي الأداة الفعالة التي يتم بها الإنجاز ، حيث لا شيء يكون إلا باللغة ، ومتى ما كانت اللغة أداة طيعة في يد الذات العارفة استطاع " **عقل الفعل** " أن يخلق من واقعية الأشياء إنجازا من الصورة وما يشبهها ، من إشارة المبنى التي تولد المعنى، ومعنى المعنى ، والمعاني المتواليات.

وتتطلب المعاني المتواليات أن تتعامل مع الأشياء في دلالاتها العقلانية التي لديها قابلية الإمكان حتى يتمكن العقل المنتج من تفعيل تصور الأشياء في افتراضاتها ، وهذا ما يقلق النموذج السائد الذي يحتوي الكلي في نسق يفرض نمطية جاهزة، ليصبح استعماله سَمْتاً معياريا يحول الأشياء إلى طواعية وخضوع ، من دون إخضاعها إلى إعمال الفكر فيها ، ومن ثم كان المعيار هو السائد بتمثلاته المتوارثة في معرفيتها النموذجية القائمة على الأنطولوجية الحرفية التي تستند إلى تصور الشيء كما هو ، مكتَسَبًا ، وتعتبر الأصل انزياحا ، ولا تعيد المنحرف إلى أصله، وتفسر الأمور أفقيا، وتعيدها إلى ما هي عليه من دون إعمال العقل.

لقد سلك نقادنا أطروحتهم الفكرية على هذا النهج، وكرسوا مسار تفكيرهم على نشاط الفهم ، ووظفوا معارفهم لاستجلاء نبع النص ، واحتواء الدراسات والعلوم التي من شأنها أن توصلهم إلى الأحكام الشرعية باعتماد التفسير بالمأثور الذي عزز مقولة " **لا اجتهاد في مورد النص**" وهو الأمر الذي نتج منه تفعيل "**العقل المكسوب**[2]" في مقابل "**العقل الموهوب**" وهذا ما رجح مقولة إهمال العقل ، وقد يكون النظر إلى "**العقل الموهوب**"، بوصفه مجرد غريزة لا تكتسب فعاليتها إلا من خلال "**العقل المكسوب**"، معناه القول بتبعية العقل لما يحصل عليه الإنسان من معارف : من "**أدب ونظر**" ، ولما كان " **الأدب والنظر**" في الدائرة البيانية محكومين بإشكالية اللفظ والمعنى ..فإن العقل البياني المتكون إنما يتكون داخل معطيات هذه الإشكالية"[3] .

---

[1] أبو حيان التوحيدي : البصائر والذخائر ، مطبعة الإرشاد ، دمشق ، ١٩٦٤ ج ٣ ، ص ٤٩ .

[2] يقصد به " المكتسب "

[3] محمد عابد الجابري : بنية العقل العربي ، دراسة تحليلية نقدية لنظام المعرفة في الثقافة العربية، مركز دراسة الوحدة العربية ، ط ٣ ، ص ٩٠ .

وهي صورة تعكس حقيقة الإيمان في مقابل الإنكار، والإنسان وفق هذه الثنائية بوصفه أحد ظهور الكون في ثنائيته ، وبوصفه أيضا أحد صراعات طرفي هذه الثنائية ، بين عالم الحق وعالم الخلق هو في حقيقة أمره شاهد على هذا الوجود بالزوال ، لذلك غاب "**الموضوع المتأمَّل فيه**" في فكرته الفلسفية باستعمال العقل مقابل النقل الذي كرس البحث عن معنى الحقيقة في الإيمان بعالم الحق الذي مثلته صورة الخلق ، من منظور أن ذات الحق تجلت في ذات الخلق ، على اعتبار أن الذات الإلهية ــ بهذا المنظور ــ تعرض صفاتها في ذوات مدركة ، تشكل مراتب الوجود متجليا في جميع أنواع المخلوقات ، أشرفها صفات الإنسان بوصفه مخلوقا أسمى يمثل العالم الأصغر، ويحتوي على صورة المحاكاة ، ويكون بمقدور هذا الإنسان التمكن من تأكيد صفات الله ؛ بدءا من ذاته امتثالا للأثر القائل : " **من عرف نفسه عرف ربّه**" وهي الصورة الأولى التي يقبض عليها الإنسان لمعرفة ذات الجلالة في ذاته ، صورة يمكن اعتبارها بين التنزيه والتشبيه[1] ، ولذلك كان التأمل في الثقافة العربية الإسلامية نابعا من تأمل في كل ما هو زوج .

والأمر لا يقتصر على معالم الثقافة الإسلامية فقط بل يشمل الثقافة العربية في عصر ما قبل الإسلام التي كان النتاج الإبداعي فيها قائما على الإسقاط في الصراع بين الإنسان ومظاهر الكون ، فعبر الأعرابي عن ما يكتنه عالمه الداخلي بالوسائل التي يملكها وهي اللسان المبين بإخراج الدفقة الإبداعية في الكلمة التي اعتمدت السجع والازدواج على نحو :

إذا حان القضاء ضاق الفضاء

ولقد كانت طريقتا السجع أو الازدواج ــ في البدء ــ تعنى بقسيمين متوازيين سواء أكان ذلك من حيث التركيبة الخارجية في تساوي الكلمات ، أم من حيث التركيبة الداخلية ، أم من حيث التموجات الصوتية والموسيقية الخاضعة للتقطعات النفسية في مثل :

إذا قرح الجنان بكت العينان

وفي مرحلة متطورة نسبيا تجاوزت العملية الإبداعية مرحلة الموازنة في الأقسام إلى تكميل الوزن نفسه حتى يصير كل قسم مساويا للآخر من جهة العروض في مثل قولهم[2] :

شهّاد أندية

جوّاب أودية

---

[1] ينظر كتابنا : نظرية التأويل في الفلسفة العربية الإسلامية ، دار الأوائل ، سوريا ، ٢٠٠٤ الفصل الخاص بـــ " المعراج الصوفي والتأويل الذوقي " ص ١٨١ ــ ٢٠٨ .

[2] ينسب إلى الخنساء

حمَّال ألوية

وقد كانت هذه المرحلة ــ مرحلة الأسجاع والمزاوجة الموزونة ــ هي السبيل الأسلم للذوق العربي بحسب ما اهتدت إليه الذهنية العربية قبل أن تصل إلينا القصيدة العربية في نمطها المعهود ــ عفو الخاطر ــ دون وعي من الناظم .

إن ما يهمنا ، هنا ، هو اتفاق الذهنية المبدعة في تعاملها مع البنية الخارجية في بناء القصيدة، وتقبلها إياها بكل بساطة دون أن نعرف السبب ، ولا أن نسأل إلى يومنا هذا : **لماذا جاءت القصيدة العربية بهذه النمطية التركيبية؟** وذلك باعتمادها في بداية الأمر على الازدواج والثنائية في التعبير ، سواء أكان ذلك في لفظين متساويين ، أو ثلاثة ألفاظ متساوية في التموجات الصوتية والتموجات الإيقاعية ، ويكون بذلك من حقنا أن نتعرف إلى السبب الذي من أجله اعتمدت الذهنية العربية على التركيبة الثنائية التي امتدت على هذا الشكل، إلى أن تطورت فيما بعد فوصلت إلى وحدة البيت وتجزئته إلى شطرين متساويين ، ثم وحدة الغرض المستقل عن الغرض الذي يليه ، فكان تعدد الأغراض التي تعمل مشتركة في خلق إطار معين هو ما يسمى بالقصيدة .

أما بخصوص بنية البيت على نظام شطرين من حيث كونه يشكل ثنائية في النمط التركيبي له ، فلعل السبب في ذلك هو أن هذه الثنائية قد جاءت استجابة لطبيعة العصر ، بل لطبيعة نظرة الإنسان القديم إلى الكون المتكون من ازدواجية لكل المخلوقات التي تتكون من عنصرين اثنين ــ وجد هذا الإنسان ــ حين ظهر للوجود أمام مفارقات الحياة الطبيعية في كل شيء يحيط به حتى إنه أصبح ينظر إلى الأشياء نظرة ثنائية بدءا من تكوينه العضوي الذي يمثل " الانسجام التام بين شطرين " [أ ، ب] فهناك تساوٍ بين الجزأين ، وتوازٍ ، وتقابل بين جزئيات الوحدة [أ] والوحدة [ب] ، والوحدتان معا بأجزائهما المختلفة تجمعهما وحدة عامة شاملة تنسجم فيها علاقة الأجزاء بعضها مع بعض ، وعلاقة كل جزء بالكل ... فإدراكنا لأنفسنا ــ واعين أو غير واعين ــ يجعلنا نتقبل كل ما تتمثل في تكوينه القوانين التي تتمثل في بنيتنا ، ويبقى الشعور بالجمال في توافق الإدراك المباشر لعلاقة الأجزاء كل جزء بالآخر ، وعلاقة الجميع بالكل مثيرا نوعا من المتعة المباشرة والمطلقة [1]، وهكذا مع بقية العناصر الأخرى التي كان يراها في حياته والتي تتحكم فيها قوانين الطبيعة الثنائية المطلقة ، سواء في عبادته كالشمس

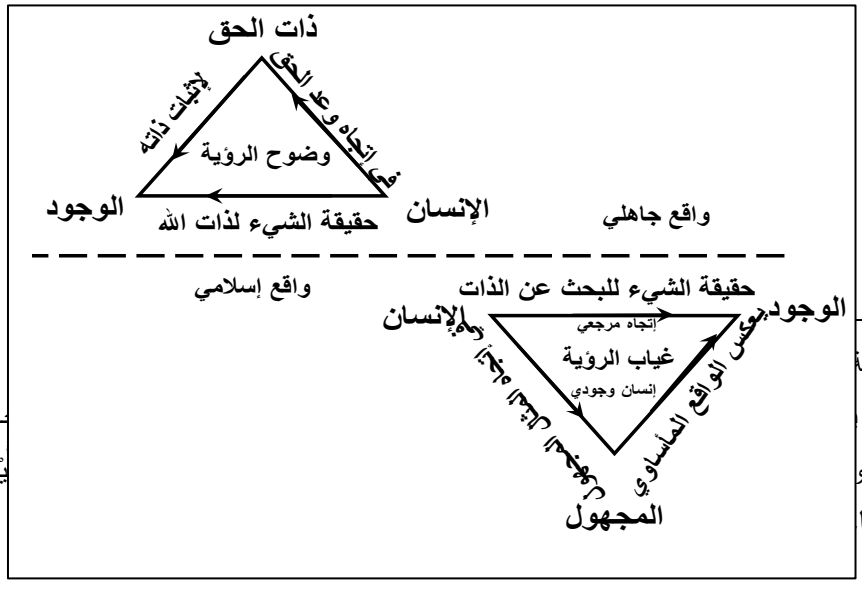
[1] عز الدين إسماعيل : الجمالية في النقد العربي، ص ١٢٤ .

والقمر ــ مثلا ــ أو في نظرته إلى صورة الواقع من نور وظلام ، أو ذكر وأنثى ، أو لنظرته من خلال الطبيعة ــ مثلا ــ كالحر والبرد [1]

ويمكن توضيح علاقة المبدع في هذه الحقبة بمحيطه من خلال تأثر البيئة في عوامل تفكيره ، سواء ما كان منها في شعره على نحو ما قاله فدماؤنا من أمثال أبي هلال العسكري : إنه لا يحسن منثور الكلام ولا يحلو حتى يكون مزدوجاً، كما عرفه المصري حين قال : **هو أن يأتي الشاعر في بيته من أوله إلى أخره، بجمل، كل جملة فيها كلمتان مزدوجتان، كل كلمة إما مفردة أو جملة، وأكثر ما يقع هذا النوع في أسماء مثناة مضافة** " . أو في تشبيهاته المبثوثة في ثنايا خطبه كما فيخطبة قس بن ساعدة الإيادي :" أيها الناس اسمعوا **وعوا**، من عاش **مات**، **ومن مات فات**، وكل ما هو آت آت، ليل داج، **ونهار ساج**، وسماء ذات أبراج، **ونجوم تزهر**، وبحار تزخر، **وجبال مرساة**، وأرض مدحاة، **وأنهار مجراة**.، أو في أمثاله ووصاياه كم في وصيّة أمامه بنت الحارث لبنتها عند زواجها، قولها:

.....

احملي عني عشرَ خِصال تكن لك ذُخراً وذكراً :**الصحبة بالقناعة**، والمعاشرة بحسن السمع والطاعة .**والتعهّد لموقع عَينه** .والتفقد لموضع أنفه **:فلا تقعُ عينُه منك على قبيح** .ولا يشمُّ منكِ إلا أطيبَ ريحٍ . **والكحل أحسن الحسْن** .والماء أطيبُ الطِيب المفقود...، أو حِكمه إلى غير ذلك من تصوره الإبداعي[2]، ولعل كل ذلك انعكس بصورة عفوية على بناء النص في خارجه على النحو الآتي :



[1] ينظر كتابنا ، الجمالية

[2] وقد لا نستغرب أن

في سورة الشمس في قو

إِذَا يَغْشَاهَا } { وَالسَّمَا

لذلك اعتبر الرازي " إن العقل إنما يثبت الشيء إذا أحاط به"[1]. وما أحاط بشأن الطلل هو الوجود الخفي الذي بحث عنه في كل ما هو مثال : في المكان [الطلل] ، في المرأة النموذج ، في الخمرة ، في البطولة ، في الكرم ، [حاتم] ، في البحث عن السلم [زهير] في التضحية [الخنساء] . بينما أحاط بإنسان السماء بعد مجيء الإسلام بما يربطه بخالقه :{ أَنَّ لَهُمْ جَنَّات تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَار [2]} و {وَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا أُو الصَّالِحَات أوْلَئِكَ أَصْحَاب الْجَنَّة هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ[3]} و {إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَات وَأَقَامُوا الصَّلَاة وَآتَوا الزَّكَاة لَهُمْ أَجْرهمْ عِنْد رَبّهمْ وَلَا خَوْف عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ[4]}

فإذا كان العربي بعد مجيء الإسلام قد ربط علاقته الأنطولوجية بربه فإنه كان قبل الإسلام مرتبطا بالمطلق " في أن يرسم النماذج المطلقة المثلى ، ولم يكن يصور هذه الحالة الواحدة المعينة أو تلك ، من الحالات الجزئية التي يزخر بها تيار الحياة الواقعية ، فإذا وصف الشاعر العربي جوادا ، أو ناقة ، أو ما شاء أن يصف ، وصفه كما ينبغي له أن يكون لا كما هو كائن بالفعل "[5]

وقد لجأ الشاعر العربي في هذه المرحلة من عصر ما قبل الإسلام إلى هذا المستوى من التفكير ــ من دون وعي منه ــ لغياب الفكر الديني المخلّص لمشاكله ، أو بالأحرى لغياب موضوع يشغل فكره عقليا والذي من شأنه أن يعوض له هذا الصراع . وهذا لا يعني البتة إقصاء الفكر من الذهنية العربية ، كما لا نستطيع أن نستبعد أن يكون هناك نوع من التفكير عند نخبة ممتازة من العرب في ثقافتها التي اكتسبتها على سبيل التجربة ، لا عن طريق التعلم ، أو

---

[1] الفخر الرازي : التفسير الكبير : ج ٢٩ ، ص ٢١١ .

[2] البقرة من ٢٥

[3] البقرة ٨٢

[4] البقرة ٢٧٧

[5] زكي نجيب محمود : تجديد الفكر العربي ، دار الشروق ، ص ٢٧٩ .

نظرية مؤسسة خاصة فيما جاءت به العرب من " **حِكم مضارعة لحكم الفلاسفة** " وذلك ما بينته في كتابين لي : الأول عن " القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد ، والثاني عن "الجمالية في الفكر العربي" ، ناهيك عن بعض الدراسات المتفرقة والتي نشرت في بعض المجلات والدوريات العربية ، حينما اعتبرت أنه كان بإمكان الحكمة الماثلة في ثقافة العرب قبل الإسلام أن ترقى إلى مستوى الفلسفة لولا ظهور الحدث الجلل المتمثل في ظهور الإسلام الذي غيّر مجرى تفكير عقلية العربي ، ورفع من شأن مستوى معرفة العقل الإنساني ــ عموما ــ وليس معنى هذا أن القرآن كان عائقا في نشوء الفلسفة العربية ، ولكنه أعطى دفعا جديدا في تحريره للعقلية العربية ، والعقلية الإنسانية عموما ، عن طريق المعرفة المستبصرة.[1] إلا أن هذه الرؤية الدينية للفكر لم تستغل بالقدر الكافي لينتج هذا الفكر موضوعا فلسفيا موازيا لما أنشأته الحضارة العربية الإسلامية بمجدها وهويتها المتمسكة بالإيمان.

لقد وجد العربي طريقه مع حلول الحدث الجلل في البعثة وتبليغ الرسالة السماوية ، فانشغلت الأمة بالدعوة والرغبة في التوصل إلى الدلالات العميقة المقصودة من الحكم الشرعي مما أثر على العمل الإبداعي بالصرفة إلا فيما كان يخدم الإسلام، ليس بدافع المنع ، وإنما بدافع السَّمْت السائد المتكون من المناخ الجديد بالانتقال إلى حضارة جديدة بمعالم جديدة ، واستمر الوضع على هذه الحال إلى أن استعاد النشاط الإبداعي حيويته مقتديا بالنموذج المثال الذي خطه ابن حذام ، هذا الشاعر الذي لم ترو لنا أية دراسة خبره غير الذي ذكره ابن سلام[2] من أنه شاعر تقدم على من نعرف من شعراء هذه الفترة ، وأنه وقف على الأطلال وبكى الديار لكنه لم يذكر شيئا عن نسبه ، أو شعره بل اكتفى بذكر اسمه في شعر امرئ القيس حين قال :

عوجا على الطلل المحيل لعلنا نبكي الديار كما بكى ابن حذام

إن أصل الكون في ظهوره قائم على هندسة الأشياء المدركة وارتباطاتها الفلكية ، الأمر الذي عكس بوعي ، أو من دون وعي ، صورة "الفنون السامية " على حد تعبير إخوان الصفا الذين يعتبرون، أن أصل التشكيلات الهندسية في النواميس الكونية نابعة من الاعتماد على فكرة التوحيد في " **لا إله إلا الله**" في مغزاها المشير إلى نفي الألوهية لغير ذات الحق ، وإثبات بالوحدانية لله وحده .

ولأن الإبداع تعبير عن حقيقة الكون في كماله ونظامه المتناسق ، فإن وجاهة ما نذهب إليه بحسب زعمنا أن هذا التناسق الماثل في الإبداع هو أحد أجزاء نظام الكون في سياق ما ،

---

[1] ينظر ، كتابنا ، الجمالية في الفكر العربي ، ص ٢٤ وما بعدها .

[2] ينظر ، كتابنا ، القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد .

ومتجليا عبر آلية اللاشعور الجمعي المشحون ــ من دون وعي ــ بالطابع الرمزي لهذا الموروث البدائي ، وتبعا لذلك فإن الفنان بوجه عام ــ والشاعر على وجه الخصوص ــ يجمع بين ثنائية تكوينية تؤهله لاستكشاف ما ترسب في أعماق البشرية، من تراكمات نفسية، انطوت بفعل مرور الزمن في ذاكرة النسيان ، قد تمتد إلى ما قبل الإنسان ، حيث الوجود الحيواني ، وأن ما يصدر في الحياة هو انعكاس لهذه المكبوتات بخاصة من الفنانين الذين يملكون القدرة على إظهار هذه الرواسب الموروثة من وجهة نظرهم كمظاهر رمزية يعبرون عنها دون وعي منهم بوصفهم أداة تحت ضغط قوة اللاشعور الجمعي[1] . ومن ثم فإن الأعمال الفنية ذات المنشأ العظيم تنتج من مصدر ميتولوجي يأخذ مجراه في طابع البناء المنتظم . ولعل الشاعر أكثر الناس حرصا على الحفاظ على هذا التوازن ، كون الإبداع انعكاسا طبيعيا لمكبوتات الكون، وهذا ما أطلق عليه علوي الهاشمي بالتناسب حين اعتبر "أن الإنسان العربي مجبول على حب النظام وتحقيق التوازن والتناسب في مجمل حياته الخاصة والعامة .. وأن المقصود بالنظام والتناسب ليس وضعا جامدا أو إطارا ضيقا محدودا ، بل يعني حيوية مطلقة وحركة لا متناهية قائمة على الانسجام والانتظام واستخلاص العام في الخاص ، والحركة في السكون ، والمتحرك في القار ، والدائرة المتسعة في المركز المكثف ، والمعنى في المبنى ، وحركة الذات في بنية المحيط ، والقافية في الوزن ، والعاطفة في العقل ، والتخييل في التركيب ... وهكذا على أن يتم كل ذلك في إطار من التقاطع الثنائي؛ أي الثنائية الإشكالية التي نرتكز على قانونها "[2]

وليس الانتظام الثنائي الذي نتزعمه في إسقاطه على مجريات النص الإبداعي في بداية نشأته هو ذلك التناسق المحكم بوعي من المبدع ، أو الإنسان أيا كانت مواهبه ، ولا هو الانتظام الذي أخضعه المبدع في نشاطه قصدا، يكون قد استمده من تجريديات هندسية ــ تحت أي شكل من الأشكال ــ إنما نقصد بذلك أن كل شيء في الإبداع يميل إلى العفوية الكشفية حتى على مستوى الموضوع عبر مراحل الحركة الإبداعية في الثقافة العربية على نحو ما نجده في هذا النص ، على سبيل المثال لا الحصر ، بحيث يمكن أن نطبق ظاهرة الثنائية على أي نص من النصوص القديمة، يقول تميم بن مقبل في مقطع له متحدثا عن الدهر والموت :

وما الدهر إلا تارتان،فمنهما أموت،وأخرى أبتغي العيش أكدح

---

[1] ينظر كتابنا ، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، ص ٦٩ وما بعدها .

[2] علوي الهاشمي ، السكون المتحرك ، دراسة فقي البنية والأسلوب ، الجزء الأول ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، طبعة أولى ١٩٩٣ ، ص ٥٦ .

وقد توقف الدكتور علوي الهاشمي عند هذه الظاهرة في مواضع عديدة في كتابه السكون .

وكلتاهما قَدْ خُطَّ لي في صحيفتي فلَلْعيشُ أشهى لي ،ولَلْموت أرْوَحُ
إذا متُّ فانعيني بما أنا أهله وذُمي الحياة ــ كل عيشٍ مُتَرَّحُ

ولعل أهم سمة مميزة هي سمة التصورات الثنائية على حد تعبير كمال أبو ديب من حيث "إن الكينونة الإنسانية في رؤيا الشاعر كينونة في سياق من التوتر الممزق الذي ينشد [إلى] قطبين يستقطبان الحس والانفعال والإدراك ، وهما لذلك ، يستقطبان اللغة نفسها.ويتقاطع هذان القطبان في نقاط مركزية تعمق مأساوية الرؤيا وشموليتها ، هكذا تنمي القصيدة تصورا للزمن ، يشقه إلى لحظتين ، فالدهر تارتان أي أن الرؤيا تقسم الواحد إلى اثنين ، وبعد هذا الانقسام تطغى صورة الازدواج على حركة القصيدة وتشكل بنية موازية لبنيتها الدلالية ..ومن المدهش أن الشاعر لا ينمي رؤياه في إطار الثنائية الضدية المطلقة: **الحياة/الموت** معتبرا الدهر ذا وجهين أحدهما السعادة والآخر الشقاء، بل في إطار ثنائية مأساوية كلا وجهيها شقاء وموت"[1]. ولعل المتتبع لهذا المقطع يجد هذه الثنائية موزعة على ثنائيات عديدة كلها تصب في إطار رؤيا الكينونة الإنسانية .

والشعر في ذلك شأنه شأن بقية الفنون الأخرى التي تعتمد الصورة التجريدية مظهرا لها ، وليس بالضرورة أن يكون ذا معنى دلاليٍّ فقط ، وإنما صفات الجمال فيه قائمة على عدة عناصر ، منها الشكل ، والإيقاع ، والدلالة ، والقافية ...في مركب جمالي لاستجابة وجدانية .

وليس غريبا من هذا الإنسان أن يكون عارفا بحقيقة الكون بصفائه العقلي مما كون اتحادا بينهما حيث توافق الإنسان في بدائيته مع مبادئ الكون فتمثلت لديه كل الأشياء في زوج ثنائي ، وهي الثنائيات التي تشكل وجود الإنسان في هذا الكون، وتخلق منه توازنا منسجما في ضوء استجابته الإرادية أو القسرية إلى طبيعة الخلق ، سواء في تعامله مع : الفعل ورد الفعل / السالب والموجب /القدر والحرية / الحياة والموت / وكأن واقع الإنسان في إدراكه الأشياء من حوله يعكس صورة الوجود المجازي ــ العرضي ــ في هذه الحياة ، في مقابل الوجود الحقيقي الذي هو في عالم الملكوت .

إن حكمة العقل تسعى ــ دوما ــ إلى تفعيل ثنائية [الفكر والموضوع] رغبة في الوصول إلى الحقيقة بأهم وسيلة وهي العقل المجرِّب أمام مختبر الطبيعة ، وقد يكون الجاحظ ــ

---

[1] كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ــ دراسة بنيوية في الشعر ــ دار العلم للملايين ط١ ، ١٩٧٩، ص ٦٥ ، ٦٦.

بحسب قول علوي الهاشمي ــ أول من التفت إلى هذا القانون في الثقافة العربية باعتباره قانون الحياة الجوهري حين قال :" أن العالم بما فيه من الأجسام على ثلاثة أنحاء **متفق** ، **ومختلف** ، **ومتضاد** " ثم يرد الجاحظ هذه الحدود ، أو المستويات الثلاث التي تجسد حيوية القانون إلى الأصل الثنائي الإشكالي ، ممحورا إياه حول الحركة والسكون ، وذلك حين يستطرد قائلا عن " تلك الأنحاء الثلاثة ، وكلها في جملة القول **جماد ونام** ، وكأن حقيقة القول في الأجسام من هذه القسمة أن يقال : نام وغير نام[1]. ومن ثم لا فكاك من أن يفكر ــ الإنسان القديم ــ في قسمة الكون القائمة على نحو، هذه الثنائيات : الذكر والأنثى / المادة والروح / البرودة والحرارة / النور والظلام / الخير والشر / الفكر والموضوع / الأعلى والأدنى .وبقدر عالٍ من التفكير كما عند العلماء والفنانين ورجال الدين نجد على سبيل المثال ثنائية : توقيف و توفيق / محكم ومتشابه / ظاهر القرآن وتأويل القرآن /حقيقة ومجاز / المواضعة اللغوية والمقاصد اللغوية / الإدراك وإدراك الإدراك / اللفظ والمعنى / الحقيقة المطابقة والتصوف الحلولي .

هذا قليل من كثير من المفاهيم والنظريات التي جاءت مطابقة للبحث في معنى الكشف عن حقيقة تماثلها بهذا الشكل كونها سؤالا عن علم المعلوم، وتمثل غياب الخفي من خلال هذه العناصر الثنائية المتوافرة في كل المخلوقات ، سواء ما كان منها من الكائنات الحية أم من الجماد ، إلى غير ذلك من الموضوعات والظواهر بدءا من الذرة بوصفها كائنا قائما على ثنائية التوازن بين السالب والموجب. أضف إلى ذلك أن في عالم الناسوت ــ بحسب تعبيرات الفلاسفة ــ لا وجود لشيء إلا بنقيضه وفق قانون الطبيعة التي تتبلور موجوداتها تبعا لدلالات النواميس الكونية الكامنة في إبداعاته، والتي تعكس الاحتمالات اللامتناهية لمطلق مفردات الكونية.

وكل من يرغب في معرفة حقيقة المطلق المتضمَّنة في اللانهاية فإن لا نهائية التأويل سبيل إلى مكامن النص ، نتيجة من بلورة هذا النص بوصفه موضوعا تواصليا ونسقا دلاليا يُبيّن من زوايا مختلفة .

ولكن كيف حوَّل المبدع أو المثقف العربي هذه الرؤية إلى نظر ؟ وهل راهن على تفاعله مع الكون، وتوازن شعوره معه ؟ أم أن اللاوعي الجمعي ، بوصفه تعبيرا عن المعنى الباطن هو الدافع للعملية الإبداعية ، والنظرة الفكرية ؟

المرآة والعلامية

---

[1] ينظر الجاحظ : الحيوان ، جزء ١ ص، ص ٢٦ ، وانظر أيضا ، علوي الهاشمي : السكون المتحرك ، جزء ١ ، ص ٥٧ .

إن التحايل على الفكر يقودنا إلى التساؤل عن : كيف طرحت الظواهر المعرفية في الثقافة العربية الإسلامية ؟ ومن أي منبع كانت تستمد مفاهيمها ؟ وهل كانت هناك إشكالات معرفية؟ وما دور العقل في ألوان القضايا المطروحة ؟ وهل كانت النتائج المتوصل إليها من طريق القياس العقلي أو من قبيل الحدس الغيبي المتسلل من اللاوعي الجمعي ؟

وإذا أدرك الإنسان أن اللانهاية الصغرى التي تعكس وجوده بوصفه جزءا من اللانهاية الكبرى الماثلة في الكون، أدرك أنه جزء فاعل في هذا العالم الكوني، وفي اتصال بعضهما ببعض ضمن ترابط كوني متماسك يحدد أعلاها مستوى أدناها ، ويعرف أدناها قيمة أعلاها ، يجمعهما تآلف الروح بالجسد ، وهذا يعني أن كل ما هو إبداعي في طبيعته هو بالضرورة كوني في جوهره " فالقوانين الطبيعية هي قوانين كونية سعى الإنسان جاهدا إلى معرفة رموزها وتبنى قواعدها لتكون عونا له على معرفة نفسه وسر وجوده ، والقوانين الإنسانية هي قوانين طبيعية وكونية تدعو الإنسان إلى تطبيقها لكي يتحد مع الوجود الكلي"[1] وما الظواهر المتناثرة في وجه العالم إلا عبارة عن تناسق محكم من ثنائية ضدية ضمن صور تضادية في الظاهر ، في حين هي في الجوهر تمثل وحدة داخلية ، يكون من الصعب علينا تتبع مدركاتها إلا من خلال آلية اللاوعي الجمعي بوصفه تعبيرا عن باطن النفس وقابليتها للانفتاح ، ومتى ما وجدت الرغبة في استخراجها استطعنا أن نصل ــ نسبيا ــ إلى كشف خلايا نائمة متسللة من موروث التفكير الموجود في عمق كل إنسان.

ولقد تطرقنا في كتابنا **الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي** إلى أن كل مبدع هو " **سياق إبداع** " يمكن تحليل شخصيته انطلاقا من الأثر الذي أبدعه ، من حيث كونه يمثل مضامين رمزية ضاربة في القدم ، تتوارث إلينا عن طريق الأسلاف من الحياة الأولى للإنسان المتكونة من غرائز بدائية ، ترسبت في الذهنية جيلا بعد جيل، والتي تشكل عناصر نفسية أطلق عليها يونج بـــ "النماذج الأولى الأصيلة "، بوصفها طرقا طبيعية للتفكير البدائي[2]. وسواء أصحت هذه المقولة ــ بعد أن تجاوزتها المعرفة الحديثة ــ أم جانبها الصواب فإن حقيقة المعرفة وفق الأسئلة السابقة تبقى تشكل النواة الجوهرية للكشف عن: " **كيف** ؟ "، أي كيف نطمئن على صحة مصدر النتيجة التي وصلت إليها ؟ وهل احتفظت هذه النتائج ــ على مر الأزمنة ــ بمواقفها ؟

---

[1] ندرة اليازجي : مفهوم الكونية الرابط : maaber@scs-net.org

[2] ينظر الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، ص ٧٠ وما بعدها .

إن السمة الدلالية للتحول المعرفي من عصر إلى آخر هي ترجمة لتبدل مواقع الوجود من حالة إلى حالة أخرى ، لا تتكرر صفات الواحدة في الأخرى ،بل كل واحدة تستقل بماهيتها ، وتكون سببا في خلق الثانية وفق التحولات الطارئة على الصورة الأولى بفعل وساطة معينة، حتى تصبح مُعَدة للتحول إلى صورة أخرى ليست ثابتة على وجه اليقين .

ولعل هذا هو جوهر التفاعل الإنساني بالعلاقة العلية الرابطة بين الشيء وأعراضه ، فالقرآن الذي شغل الناس بإعجازه تكمن خاصيته في اللاتناهي بـــ " الفعل " على اعتبار أن مورد استعمال اللاتناهي بـــ " القوة " هو إدراك الوجود المطلق في علاقته بالوجود السابق الرابط للوجود اللاحق إلى غير نهاية ، في سبيل معرفة القوة بـــ " الفعل " عند ذات الحق في إرادته جل شأنه لمعرفة تبليغ قوة تأثير دلالات الإعجاز القرآني بعد أن { عَلَّمَهُ الْبَيَانَ}[1] . وما كان ذلك ليكون لو لم يعلم الله جل شأنه في الإنسان إمكانية سيرورة الفكر البشري للوقوف على سبب الإعجاز من خليفة الله في الأرض { وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلاَئِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الأَرْضِ خَلِيفَةً[2]} الثابتة بقوة؛ لفعلٍ باستمرار إرادة الله .

لقد أخذ استثمار النص الشرعي من قدمائنا دهرا طال حتى القرن السابع في تقديرنا ، ولم يشذ المتأخرون في تفكيرهم عن تفكير من سبقهم من الشعراء والكتاب والفقهاء والمفسرين والمتكلمين والفلاسفة الذين انصب اهتمامهم بالزوج الاثني : " محكم ، متشابه / لفظ ، معنى / حقيقة مجاز. وما دخل ـــ في سياق ذلك ـــ تحت سقف هذا الزوج من فروع أظهرت النسق الثقافي في حدود معينة ، وعندما أرادوا أن يتجاوزوا ذلك بعد القرن السابع اصطدموا بعقبتين أخرتا الخوض في علاقة اللغة بالفكر وهما :

١. التطور الهائل الذي مَثُل في ثقافة الآخر ، هذا الآخر الذي اعتنق نظريات عدة أغلبها مستمد من منهج اليقين بغرض الوصول إلى الحقائق في معارفها الفكرية ، وقد كان ذلك ـــ بخاصة ـــ في أوائل عصر النهضة الغربية.

٢. مواجهة عصر الانحطاط قبيل سيطرة العثمانيين على البلاد العربية عام ٩٢٣ **هـــ**، بعد سقوط ما تبقى من عصر الدولة العباسية التي وصلت إلى مرحلة الشيخوخة والتي تم فيها قطع الصلة حتى مع معرفة " الذات " الأولى، تأسيسا وتطورا.

ولعل هذه الصورة مشابهة ، من حيث المبدأ الشكلي ، بحياة العرب قبل الإسلام الذين تأخرت عندهم فكرة البحث في مسائل فلسفية ، وإذا كنا قد اعتبرنا ـــ كما بينا سلفا ـــ أن

---

[1] سورة الرحمن ، أية ٤ .

[2] سورة البقرة ، من الآية ٣٠ .

الحكمة كانت الممهد للفلسفة ، فلأن انشغال العرب بالقرآن حال دون ذلك . والأمر سيان مع الثقافة العربية في المرحلة الموالية عندما استنفدت طاقتها ، وحينما بدأ التفكير يميل عن "الاهتمام بنظام الخطاب على حساب نظام العقل ؛ الأمر الذي نتج منه الانشغال والاهتمام بتجنب التنافر بين الكلمات على حساب الاهتمام بتجنب التناقض بين الأفكار.

إن التناقض على صعيد الفكر لا ينظر إليه في هذه الحالة من حيث هو تناقض " بل بوصفه طريقة من طرق " صياغات المعاني ..ومن هنا كانت المحسنات البديعية بمختلف أنواعها ؛ وهي محسنات تقوم بمهمة إبستمولوجية هي تعويض الفراغ وإخفاء التناقض على صعيد المعنى. إن النغمة الموسيقية المرافقة للخطاب المسجوع توجه السامع إلى نظام الكلمات وتصرفه ــ من ثم ــ عن نظام الأفكار على نحو يجعله في حالة إغفاء عقلي تسمح لــ " **المعنى** " ــ إذا كان ثمة معنى ــ بالانسياب إلى لا وعيه بدون رقابة عقلية بلا نقاش[1] .

أضف إلى ذلك أن إغلاق باب الاجتهاد يعد تعطيلا للآلية الفكرية في مقاصدها التي تسعى إلى ربط النص بالعوالم الممكنة في مثلها العليا ، وما كان ذلك ليحدث لو كان هناك اهتمام بربط اللغة بالفكر في تداولها اللساني المتواصل ، ولأنه لا يعقل أن نحجم اللغة في قوالب جاهزة تحد من كل ما يَجدُّ في مسارها الحضاري . ولعل مردّ ذلك كله إلى اهتمام القدامى ــ أكثر ــ بالتعليل لكل ما هو آتٍ ، **وقياس الغائب على الشاهد**[2]، أو **قياس التمثيل** كما عند علماء الأصول.[3]

ولقد كان لهذا الاهتمام بأصالة نظام الخطاب على حساب نظام العقل مستمدا من تباين التشكيل في مراتب الحقيقة ظاهريا وتباين الموجودات في ظهورها العياني باعتبار دلالتها على ذات الحق وصفاته الكمالية؛ الأمر الذي كان له الأثر الكبير في مجرى تفكيرهم من دون وعي وهو ما يوضحه التداخل بين آراء كل من الفقهاء والمتكلمين واللغوين والفلاسفة حول ظاهر ة ثنائية التفكير مثل ثنائية اللفظ والمعنى التي كانت حاضرة حضورا إشكاليا، ظاهريا وباطنيا، في الثقافة العربية الإسلامية .

إن بناء حضارة على النحو الذي كانت به الحضارة العربية الإسلامية في تناظرها للأشياء لم يكن له اعتبار لولا اعتقاد قدمائنا الراسخ بتكريس قوة الإيمان بإرادة الكشف التي

---

[1] ينظر ، محمد عابد الجابري : بنية العقل العربي ، ص ١٠٧ ، ١٠٨

[2] بأنه: إذا وجب "الحكم والوصف للشيء في الشاهد ،لعلة ما، فيجب القضاء على أن من وصف بتلك الصفة في الغائب، فحكمه في أنه مستحق لتلك العلة، حكم مستحقها في الشاهد."

[3] عرفه الشيرازي بقوله: "اعلم أن القياس حَمْلُ فرع على أصل في بعض أحكامه بمعنى يجمع بينهما،"

تعطي الوجود معناه ، فتحول كل انتصار في فتوحاتهم واكتشافاتهم ــ بما في ذلك المعرفة ــ إلى انتصار بثواب من الخالق ، مكافأة لهم لإنجازهم الإنساني العظيم ، وإيمانا منهم بأن رسالتهم في خلق هذه الحضارة كانت مستمدة من التوحيد. ولو كان ذلك متضمنا الاهتمام بـــ "**الموضوع الفلسفي**" لخلق توازنا ما كان لهذه الحضارة أن تسقط ــ السقوط القسري ــ وتقطع جذور إمكانية الاستمرار على عكس ما كانت عليه الحضارات : اليونانية ، والهندية ، والصينية ، وغيرها من الحضارات العريقة التي أبقت على قدر من التواصل الحضاري ما يسمح به البقاء للاستئناف من حيث انتهى الأولون. ولعل هذا ما يدعم فكرة غياب " **الموضوع الفلسفي**" في تراثنا الذي كان يستوجب منه استجلاء قدرات تلك الحضارة ، واستخلاص تجارب الحضارات الأخرى للحفاظ على الاستمرارية ، على الرغم من محاولات ابن رشد التي باءت بالفشل من مؤسسة " تهافت الفلاسفة " وما سبقها من أفكار عطلت المنظومة الفكرية ؛ الأمر الذي انعكس سلبا على مستقبل الفكر الفلسفي ، وما نزال ندفع ثمن تراجع هذا الفكر إلى يومنا هذا.

والممكن ــ دوما ــ بحاجة إلى تجديد في كل آنٍ وزمان، ويتشكل بشكل ما يحاذيه من الخلق والابتكار ، من الذات وليس من الآخر على النحو الذي بنى أسلافنا حضارتهم الماجدة ، وعندما دخل الآخر ــ قسريا ــ لزم خروج هذا البناء والتشييد عن جادة الصواب لاستمداد حضارتنا بما دخلها من غيرها ، فتحولت الحضارة العربية الإسلامية من صورتها بذاتها إلى صورة من دون ذاتها ، وعلى هذا النحو يكون الخفاء والظهور في كل شيء .

حياة الدلالة

كل حياة تتجاذبها صفتا الصيرورة ، مما كان ، والسيرورة ، مما يكون ، وفق نظام أسرار الكون ، ويجعلها قابلة لكل ما هو جديد بتجديد نفسها على الدوام . ولعل موقع الإنسان متحركا بين عرشي الصيرورة والسيرورة ، بين التطور والتطوير، للقيام بدور ما، سلبا أو إيجابا ، وفي هذا استجابة لقوى الطبيعة في توازنها الإرادي وغير الإرادي ، سواء وفق قانون العلة والمعلول ، أم وفق قانون الوعي واللاوعي. ومن هنا جاء البناء الذهني للواعية العربية على سبيل الامتثال لقوى الطبيعة في مظاهرها الكونية ، فتفاعل معها المبدع بوجه عام، ضمن سياق هذه السنن الكونية، وبدافع إفرازات المعنى الباطن، وذلك لانعكاس التناظر الموجود في تعددية الأنماط والأشكال ، والظواهر الطبيعية ، والفكرية ، والسلوكية. وهذا ما تؤكده الدراسات

المعرفية من أن فصل الإنسان عن محيط الطبيعة محال ، على اعتبار أن الإنسان على مرّ الأزمنة، وسيظل ، صورة نموذجية للبيئة.

والحاصل أن استجابة الإنسان إلى النسق الطبيعي ، للبيئة في محيطها الكوني ، هو انعكاس للانفتاح على التجديد ، وما دام الأمر كذلك فالنتائج غير نهائية ، وعدم نهائيتها يعني الاستمرار في الكشف ، والكشف أسمى عناصر البحث المنفتح على التجديد ، وفي اعتقادي لن يكون ذلك كذلك إلا بما تستوجبه الذات لنفسها ، وبإرادتها ، وانكبابها على تطوير قدراتها على النحو الذي أثبته قدماؤنا بعد تحولهم من مرحلة تاريخية إلى أخرى، فأنتجوا حضارة قبل أن يدخلها الزيف.

ولقد نظر دارسونا ونقادنا القدامى إلى الآلية الإبداعية بما هو حاصل في المرجعية الثقافية في الصورة المتجلية ، وبما هو ناتج من اللاوعي في الصورة الخفية، والإنسان العربي القديم في هذه الحال موزع ذهنيا بين صورتي الخفاء والتجلي، وبين واقع حال مشترك الوجود اللفظي المقنن، وسَمْتِ النظام الفكري الموروث ، من كلام موزون مقفى في المنظور العقلي، وبين الوجود العياني المتكرر معه يوميا وما يفرضه نظام الطبيعة الكونية، لذلك ركز قدماؤنا كل اهتمامهم حول موضوع الدلالة والاستدلال لتوضيح فكرة المجاز ؛ الأمر الذي شجع القدامى على تناول هذه الفكرة بعمق ، ولعل هذا سبب تأليف أبي عبيدة " **مجاز القرآن** "من حيث إنه سعى إلى شرح النص القرآني باستدعاء الأنحاء التي انتحاها العرب في للتأكيد على أن القرآن إنما جرى على سَمْتهم ، وللبرهنة على أن أصل منشأ النسق الثقافي العربي مجازٌ . وهذا مشهد آخر للتفاعل مع الثنائية في التعبير عند تقسيم الكلام إلى حقيقة ومجاز الذي استنكره ابن تيمية فيما بعد.

لقد كان لقناعة قدمائنا الفكرية ، ومنطلقاتهم المذهبية ، دور كبير في شحذ قريحتهم بدافع الحاجة إلى محاولة تعزيز موقفهم والانتصار على خصومهم ومخالفيهم من هذا المذهب أو ذاك، خدمة لتوصيل ما يتناسب وطبيعة تصور كل مذهب، لفهم الشرع، ووحدة النص الإلهي في جميع مراميه، بما في ذلك النسق الدلالي.

لقد كرست البلاغة العربية جهدها لفهم النص القرآني ، مما أدى إلى التسليم بإعجازه، بوصفه لامتناهيا بفعل مشيئته في كل زمان ومكان . لذا ،كان حرص العرب على دراسة البلاغة في غاية الأهمية بغرض إمكانية توفير الإقناع ، وبوصفها الأداة الإفهامية لمحاربة أهل البدعة والباطل في فهم النص الشرعي ، واستخراج الاستنباطات السريعة الحكم ، وفي هذا جاء قول أبي هلال العسكري :" إن أحق العلوم بالتعلم وأولاها بالتحفظ بعد معرفة الله ــ جل ثناؤه ــ

علم البلاغة ، ومعرفة الفصاحة، الذي به يعرف إعجاز كتاب الله تعالى ، الناطق بالحق ، الهادي إلى سبيل الرشد ، والمدلول به على صدق الرسالة ، وصحة النبوة"[1]

ولعل الاهتمام بالبلاغة لم يكن له الدور الفعال إلا عندما تبلورت إشكالاتها على مستوى تحديد الخطاب البياني ، فانقسم المهتمون بذلك إلى فريقين: أحدهما عني بتفاصيل الخطاب وتفسيره ، أما الثاني فاهتم بكيفية إنتاج الخطاب المبين ، وكان أبرزهم المعتزلة الذين كان لهم فضل السبق في بلورة معالم المصطلح البلاغي بوصفه سياقا إجرائيا لصحة مزاعمهم التي كانت تتعارض مع صحة مزاعم خصومهم ؛ الأمر الذي مكن كل فريق من ضبط استدلالاته تحت سقف البلاغة بكل تفاصيلها من ضوابط وأنواع .

إن كثرة التيارات والمذاهب ، على أساس ما تحتويه من تعصب ، وانغماس بعضها في حمأة الكذب والتزوير كانت تشجع على تفسير القرآن بما تراه يتلاءم مع أغراضها وتأييد مذهبها بتأويلات تعسفية ، وقد ترك ذلك أثرا سيئا ، جرّ على الأمة كثيرا من البلاء [2]

وهل كان باستطاعة البلاغيين ــ مثلا ــ أن ينظروا إلى المسائل الشرعية بمعزل عن النسق الثقافي الإسلامي آنذاك؟ . وهل كان باستطاعتهم أن يتجنبوا ما كان يدور من جدل بين المتكلمين فيما بينهم ، وبين المتكلمين والفلاسفة ، وبين هؤلاء واللغويين؟ . لا أحد يشك في أن لهذه الثقافة السائدة المصبوغة بالجدل الفكري الدور الأساس في تعزيز مكانة المعارف والعلوم، والمقاصد الشرعية بالتيارات الفكرية ، وخير مثال على ذلك تأثر علماء اللغة بالعلل والقياس ، وتأثر علماء الأصول بالمنطق الأرسطي ــ بخاصة مع إمام الحرمين الجويني وتلميذه الغزالي ــ رغبة في الوصول إلى اليقين والمصداقية .

ومن هنا، جاء مصدر التطرق إلى كل ما هو زوج ، والذي انعكس بشكل أدق، في صورة **اللفظ والمعنى** ، ثم أعقبتها نظرية **معنى المعنى** عند عبد القاهر الجرجاني والتي كانت في أساس مبدئها اللاتناهي بالقوة ، في مدركات الإنسان ، لمسايرة اللاتناهي بالفعل ، في مشيئة الرحمان، وإلا حَجَبت عن هذا الزوج صورة إدراك معاني إعجاز القرآن الماثلة بالفعل في العبارة الدالة في الإبداع ، والشعر منه على وجه الخصوص ، بوصفه أسمى تعبير الثقافة العربية الإسلامية، حيث تكون " درجة المعنى الحقيقي [المعنى الأول] بالفعل ودرجة المعنى الذي لهذا المعنى الحاصل بالفعل [المعنى الثاني] إما بطريق الاستعارة والتمثيل ، وأما بطريق الكناية لا تكونان إلا متناهيتين عندما يكون القول ليس شعرا : **أما معنى المعنى الممكن بالكناية**

---

[1] ينظر كتابنا ، نظرية التأويل في الفلسفة العربية الإسلامية ، ص ٢٦ .

[2] نظرية التأويل في الفلسفة العربية الإسلامية ، ص ٤٢ .

أو بالاستعارة والتمثيل فهما مما لا نهاية له بالقوة في الشعر ، ومما لا نهاية له بالفعل في القرآن . فالكناية التي تستند إلى علاقة التبعية بين المعاني لامتناهية بالقوة لكون سلسلة الموجودات كلها مترابطة، فينعكس ترابطها بين أسمائها والمجاز بفرعيه [**الاستعارة والتمثيل**] لامتناه بالقوة، لكون كل موجود من جماعة الموجودات له مع جميعها وجه شبه ، وهو ما ينعكس كذلك بين أسمائها"[1]

إن دراسة اللفظ والمعنى بهذا المنظور لا يعكس منهجا معينا اتبعه القدامى بفعل الإرادة في تعاطي شئونهم ، وإنما بفعل آلية خفية في ذهن المجتمع، جسدت فعل الفكر من اللاتناهي بالقوة المستمد من اللاتناهي بالفعل في صفات ذاته تعالى في علاقة تفاعلية بين إرادة القوة وفعل الإيمان في صفات ذات الله الفعلية[2] ، وهي علاقة متفاعلة، ذات طابع عقدي ، ومرجعي، وذهني. تعاضدت ، كلها ، لتستدعي اللغة في نظامها التعبيري إلى تصور ثنائي يعكس التصور الدلالي الذي يحمل في مضامينه الخفية بين التوحيد والموحّد الذي من شأنه أن يُرجع كل شيء إلى حقيقة ذات الجلال . ومن هنا كانت " **الحقيقة فقه السنة** " **الكونية** كما يرى الغزالي لما تقوم به النفس البشرية من دور في سبيل الوصول إلى المعرفة الكاملة ، والتي تليق بالإنسان بحكم خَلقه على الصورة الإلهية ، وليس هذا فحسب ، وإنما الكمال الحقيقي في حصول المعرفة بحسب رأي الأمير عبد القادر الجزائري [أحد المتصوفة المتأخرين] هو الذي يتحقق باجتماع العقل والروح معا ؛ لأن العقل على ما يقول إذا امتزج بالروح امتزاجا معنويا ظهرت العلوم حينئذ في النفس[3]

لقد سن قدماؤنا تفسير الشرع بما تقره الضوابط اللغوية والمعاني البيانية ، أو بما تفصح عنه دلالة التأويل من دون أن " يخل ذلك بعادة لسان العرب في التجوز من تسمية الشيء بشبيهه أو بسببه ، أو لاحقه ، أو مقارنه ، أو غير ذلك من الأشياء التي عُدّتْ في تعريف أصناف الكلام المجازي"[4] ، لما في ذلك من أثر بليغ بين دلالة المعاني وروح الشرع ، وهذا باعتراف القدماء، والمفسرين منهم على وجه الخصوص كما رآه الزمخشري الذي قال في حق المفسرين

---

[1] أبو يعرب المرزوقي : في العلاقة بين الشعر المطلق والإعجاز القرآني، دار الطليعة ، ط ١ ، ٢٠٠٠، ص ٣٠.

[2] الصفات الفعلية ، وهي التي تتعلق بالمشيئة والاختيار. كالرازق ، والخالق ، والباسط ، والقابض ، والمانع... أما الصفات الذاتية ، فهي عين الذات بلا مغايرة ، وهي التي لا تنفك عن الباري كالعالم ، والسميع ، والبصير ، وما ضاهاها من الصفات التي تعبر عن كماله المطلق .

[3] ينظر كتابنا ، نظرية التأويل في الفلسفة العربية الإسلامية ، ص ١٩٣ وما بعدها .

[4] ابن رشد : فصل المقال ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط،١ ، ١٩٩٧، ص ١٢.

: "لا يتصدى منهم أحد لسلوك تلك الطرائق، ولا يغوص على شيء من تلك الحقائق، إلا رجل قد برع في علمين مختصين بالقرآن، وهما: علم المعاني، وعلم البيان، وتمهل في ارتيادهما آونة، وتعب في التنقير عنهما أزمنة وبعثت على تتبع مظانهما همة في معرفة لطائف حجة الله، وحرص على استيضاح معجزة رسول الله .[1] ومن هذا المنظور كانت البلاغة عنصرا فاعلا في استقراء الحقائق من الشريعة بوجه عام واستكناه ما خفي من النص المقدس وتوضيح إعجازه.

وإذا كانت خصوصية فهم النص مطلبا شرعيا في طلب الحقيقة بالأدلة العقلية والنقلية فإن هذا الفهم قد تشعب بتشعب الشيع والملل ، حتى صار المجتمع العربي الإسلامي ، آنذاك ، ذا مرجعية مشدودة بالنعرات الخلافية ، كما صار محكوما بأفق المفاهيم الافتراضية المتعددة لدى الفقهاء والعلماء ، فتعزز الجدل الكلامي ...على أساس الاعتراضات ، كل يتخذ سلّمه لإثبات رأيه من النص فيما يتصوره ، ومن الصعب أن نتوهم التلازم بين رأيين ، فماذا لو كانت مجموعة آراء ؟!.. [2]

ولقد جاءت وظيفة اللغة، المتعارف عليها بالمواضعة، بغرض وضع اللفظ للوجود الخارجي المتفق عليه، لذلك قال الرازي :" كل معنى كانت الحاجة إلى التعبير عنه أهم كان وضع اللفظ بإزائه أولى"[3] ، وليس القصد من اللفظ والمعنى في تقديرنا التأويلي إلا تلك الصورة التي تعكس عالمين متناظرين هما عالم التجلي في صورة اللفظ ، وعالم الخفاء في صورة المعنى ، لأن دلالة المعنى في تأويلها يقتضي كل شيء فيه خاص بالمعنى الخفي من ظاهر الكلام الذي يعكس ظاهر الوجود ، والذي هو بحاجة إلى دلالة من خارج ذات اللفظ، تستحضر بالتداعي عن طريق الحدس، أضف إلى ذلك أن كل لفظة لها مفهوم وهو ما يتصوره الذهن بالإدراك الاستدلالي في محموله الخفي من دلالات ذلك اللفظ ، وله مصداق هو ما يستعمل في التداول بالمواضعة من سياق ذلك اللفظ المتفق عليه على حد تعبير ابن تيمية الذي اعتبر " أن للشيء وجودا في الأعيان ، ووجودا في الأذهان "[4]

---

[1] مقدمة التفسير للعلامة الزمخشري .

[2] ينظر كتابنا ، نظرية التأويل في الفلسفة العربية الإسلامية ص ١٢ وما بعدها .

[3] التفسير ن ٣١/١ .

[4] ينظر ، تلخيص التمهيد ، ٤٦٥.

ولعل معترضا يذهب إلى أن ثنائية بهذا التصور هي ــ في ظاهرها ــ ألصق بالسياق الفني ، وذات مدلول لغوي فكري، في حين هي أعمق من ذلك، فهي ــ في نظرنا ــ تنتمي إلى المرجعية الدينية في العلاقة بين الفرد ومفردات الكون ، عاكسة بذلك صورة التوحيد بين الإنسان وربه في علاقة تواصل داخلية ، وكلتا الحالتين تمثلان صورة التوحد ، فالأولى توحد مع ظاهر الفكرة ، الحاضر ، والثانية توحد مع الخفي، المطلق في مركز عالم ذات الحق . ومن هذا التوحد تتشكل بنية العالم العلوي والعالم السفلي التي تعكس معاينة الصورة الفنية ، كما في تقسيم البيت من الشعر إلى شطرين متوازيين ، وكما في الصورة التشبيهية ، والاستعارية ، والمجازية، والتقابلية، والضدية ، وصورة التكرار وما شابه ذلك بما يعكس تقسيما أفقيا يقابله التقسيم العمودي الذي يعكس الصورة الخفية ــ من دون وعي المبدع أو الدارس ــ في البحث عن عالمه الآخر الذي يرغب في التوحد معه ، لتتكون بذلك صورة واحدة: **الأنا / الآخر** في علاقة تضمينية .

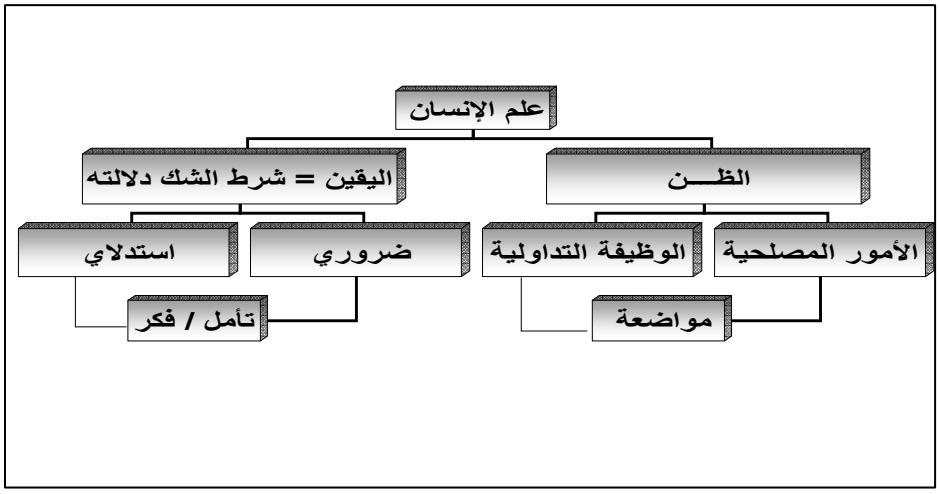
وهكذا تتجسد ثنائية الرؤيا في التصور اللغوي مع ثنائية الرؤيا في التصور الكوني في تجسيد سياق النص ومرجعيته الفكرية لخلق توازن بين الفكر والحس ، والذي يمثل هنا سمو الحس العقدي.

والإنسان بهذا المنظور ، بحسب رؤيتنا ، موزع بين وجوده وخلوده ، أو بين عالم الدنيا وعالم الآخرة ، أو بين ما هو يقين وما هو في حكم الظن الذي ينتج منه الوجود الخارجي، وذلك من خلال تعامل الإنسان مع مجريات الحياة اليومية المعبر عنها بالتداول اللغوي الذي تعكسه مواضعة الألفاظ في جميع التعاملات التداولية ، المصلحية ، على عكس ما يقتضيه اليقين في التعامل مع الشرع . ولا سبيل للوصول إلى الحقيقة إلا عبر الكشف عن معاني الدلالات الخفية في هذه اللغة؛ لمعرفة الشَّرع وكنه مقصده ، فكان لا بد أن تعكس هذه الدلالات التوحد مع دلالات مقاصد الشرع التي مصدرها الخفاء بغرض التجلي حتى تعم الفائدة الخفية بالاستدلال والتأويل ، وهذا ما مرت به الأمة العربية الإسلامية في بداية مهدها رغبة في البحث عن الرؤية السليمة التي جاءت بها الرسالة السماوية بوصفها مصدرا للانبعاث ، وذلك من منظور التأمل في مقاصد الشريعة ، بعد أن كانت مسبوقة بالشك الذي نتج منه إزالة الشبهة بسبب التأمل بحسب منظور الرازي ، من أن " المكلف يحتاج إلى يقين يميز الحق من الباطل ، ليعتقد الحق ، ويميز الخير من الشر ليفعل الخير "[1]

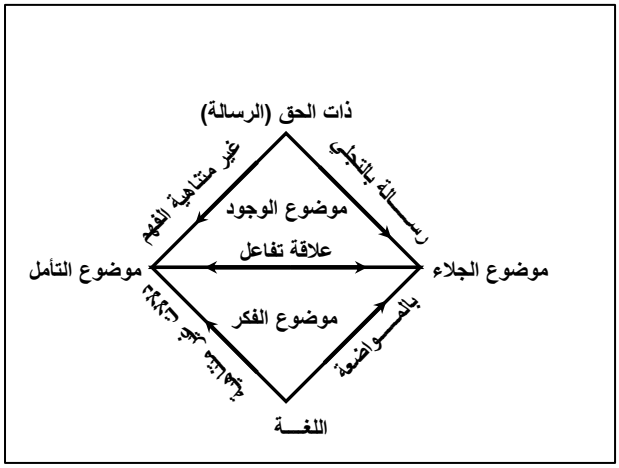
---

[1] الفخر الرازي : مفاتيح الغيب ، أو التفسير الكبير ،ج ٢٨ ، ص ٣١٠ .

والثنائية التي نقصدها في النسق الثقافي العربي القديم هي انتقال التصور بالبديهة والفطرة عبر الصور المستحضرة ذهنيا بقرينة دالة من البحث في مسألة الإعجاز ، ومن خلال التأمل والتفكير، في مقابل التصديقات الظاهرة في العلم الجلي الذي يعكس الاطمئنان النفسي لدى المرء بتوحده مع ذات الله؛ الأمر الذي يجعل من الإنسان أن يكون متعلقا بالجانب الروحي أكثر من ارتباطه بالجانب المادي الذي تجليه الصورة الظاهرة للوجود بالنظر الحدسي والتأمل الفكري بين ما هو ظاهر وما هو خفي ،على نحو ما تبينه هذه الرسمة في معرفة الإنسان .



ألا يمكن أن تكون هذه الصورة معبرة عن علاقة الشيء بالتفكير فيه ، أو علاقة الذات بالوجود في المنظور الكوني الذي يعكس الذات الإلهية ، ومن ثم تكون المعادلة هي علاقة ذات الخلق في ذات الحق ــ كما عبر عن ذلك الصوفية ــ في توحد روحي سواء أكان ذلك بالتدبر والتفكر، أو بالبديهة والفطرة ، أو بالحس الشعوري ، أو بالحدس، كما توضحه هذه الرسمة :



وهذا تصور ضمني يعكس حال الفكر في علاقته بعالم الوجود في كل ما يتصل بفعل اللغة مع نقل التصور الذهني اللاإرادي منه على وجه الخصوص بإحاطة الشيء بالانعكاس ، كانعكاس المرآة إذا أحاط بها الشيء المنعكس فيها ، وهو ما عبر عنه الرازي في أثناء حديثه عن إحاطة الشيء بالعقل في قوله :" فإن العقل إنما يعرف الشيء إذا أحاط به ..... بتقليب حدقة العقل إلى الجوانب طلبا لذلك الانكشاف والجلاء " [1].

إن تعيين الأشياء في دلالاتها بما تسلل إلى ذهن الناس من الموروث الجمعي بالفطرة ، أو بما تواضع عليه الناس من لغة دالة تتضمن محمولات فكرية لمعارفهم التاريخية، والآنية، والافتراضية، هي نتاج لسيرورة دلالة الألفاظ المعقودة بدلالة المعاني والتي تعد في اصطلاحات اللغويين وضعا ، وما دام الأمر كذلك فمن شأن هذا الوضع أن يتغير ويتبدل في قوالب دلالية جديدة يتكون منها فكر جديد ضمن سياق "**بنية مبنى وبنية معنى**" ووفق الحقول الدلالية المستجدة ، أي بتجاوز البدهيات المتعارف عليها إلى العبارات والسياقات المتنامية مع وقائع الأحداث، من حيث إن " استعمال العبارة [ضمن نسقها الثقافي وسياقها التداولي] على وجه يفيد ويصلح، لا يكون إلا بعد العلم بما وضعت له "[2] ومن شأن ذلك أن يسهم في تناول الحقول الدلالية التي تبعث التجديد في البناء المعرفي لأي تصور فكري أو إبداعي رغبة في الاستجابة إلى طواعية التحديث المستمر المرتبط بتطوير المجتمعات، والمطابق لظاهرة الفعل ورد الفعل ؛ أي بالتجربة والاستقراء لتحليل الفرضيات لمختلف التصورات في دلالاتها .

---

[1] الفخر الرازي ، التفسير الكبير، ج ٢٩ ، ص ٢٢١ .

[2] أبو الحسن القاضي عبد الجبار : المغني في أبواب التوحيد والعدل ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، ١٩٦١ ، ج٢ ، ص ٣٦ .

فإذا كانت الحضارة العربية الإسلامية قد أذابت معظم الأمم وصهرتها لما في هذه الحضارة من روح المعاني الإنسانية ، ولما رسمته من معالم كونية جديدة ، فإذا كان الأمر كذلك، فلأن قدماءنا صنعوا مجدا تاريخيا بإرادتهم وجاهدوا أنفسهم بنشر هذه الحضارة على مدى قرون، بنوع من التحدي حتى ملأوا الدنيا وشغلوا العالم بفتوحاتهم الإنسانية .

وبالمقابل فإن هذه الحضارة لم تحول ذلك الإنجاز العظيم من فعل النهوض والإقلاع إلى فعل الفكر الفلسفي في منظومة السيرورة ؛أي التحول من التفكير بالاكتساب إلى التفكير بالإنتاج ، والانتقال من استعارة المعرفة ، بوصفها أساس كل بناء في منشئه، إلى ترسيخ هذا البناء بما يؤهله إلى التأمل في مجريات الكون لبلوغ الحقيقة ، فلم يحظ من قبل المنظومة الفلسفية الإسلامية إلا بما هو حقيقة مطلقة ، مستمدة من الحقيقة الناجزة الماثلة في التصور الديني ــ من دون الاستفادة من دعوته إلى التأمل والتفكر ــ في حين يصل الإنسان في تفكيره الفلسفي إلى الحقيقة النسبية بفعل إنتاجه التأملي المعرفي من خلال عرضه مشروعا للفكر الإنساني رغبة في إمكانية بناء صرح فكري يسهم بدوره في خدمة الإنسانية حتى يكون بذلك متوازيا في فكره مع مضمون الرسالة السماوية في بناء الحضارة الإنسانية.

وإذا كانت الفلسفة العربية الإسلامية قد كرست معظم جهدها في البحث عن معرفة الدين، وأخذت طابعا مشروعا للتأمل في حقيقة الإيمان فإنها عجزت عن خلق مشروع لتصور موضوع فلسفي يبحث في قلق الإنسان وسؤاله في هذا الكون ، بالحوار الدائم والتساؤل المستمر، وإذا كان هناك من رؤية فلسفية فهي في مجال الظواهر المتعارف عليها أو كما قال الشهرستاني "وكان المنطق [في هذه الحقبة) بالنسبة إلى المعقولات على مثال النحو بالنسبة إلى الكلام والعروض إلى الشعر ، فوجب على المنطقي أن يتكلم في الألفاظ أيضاً من حيث تدل على المعاني "[1]. في حين كان على الفلسفة العربية الإسلامية أن تنهج الطابع العلمي الموازي لطابع مد الفتح الإسلامي في البناء والتشييد حتى تكون موضوعا متساوقا مع الفعل الحضاري لتصبح بذلك فلسفة تجريبية . وهكذا نجد العلاقة بين عالم التفكير ــ اللفظ والمعنى، أو في كل ما هو زوج على نحو ما مرّ بنا ــ والعالم الخارجي في تنامٍ مستمر لتصل هذه العلاقة إلى حد التماهي والتطابق بين مستوى ما يفكر به ، وما يفرض نفسه عليه في توحده مع العالم الخارجي

---

[1] الشهرستانى – الملل والنحل ، ج ٢ ، ص ٤ .

، على اعتبار أن وحدة العقل المعرفي في نظر قدمائنا قائمة فقط على الصلة بالواقع الخـــارجي مهما كان مصدره ، وأن العلاقة الخارجية في نظرهم هي مرجعية ثابتة ومتبادلة بـــين الفكـــر والعالم الوجودي المعاش.

وبتطور الفكر العربي ضمن هذا النسق وقع تطور في هذه الثنائية لتحل محلها الصنعة الفكرية بحثا عن حقيقة الأشياء في مظهرها وزينتها ، وكان ذلك نتيجة تعقيـــد الحيـــاة التـــي أوصلت الإنسان العربي إلى القلق والضياع في عالم كثر فيه التصنع والتصنيع حتى تشـــاكلت الحياة ودخلت في المتناقضات ، فأصبح الإنسان بعد مرحلة الصفاء الذهني التي قادتـــه إلـــى التفكير بالثنائية ، أصبح أكثر تعقيدا وأكثر ميلا إلى الصنعة الفكرية ؛ الأمر الـــذي نـــتج منـــه التفكير في الظواهر والموضوعات التي غابت عن فكر المرحلة الثنائية على نحو ما نجده فـــي المحسنات البديعية المتكلفة ، والتصنع في النثر ، أو كما نجده في معظم الموشحات.

إن لا نهائية التأويل في موضوع ثنائية التصور في جميع مظاهر الفكر بما فـــي ذلـــك الفكر الصوفي ــ ولعله الأهم ــ هي رحلة عبر الكشف، وإمكانية الولوج إلى سر مكامن النص الحاضنة حقيقة الإنسان في وجوده الكوني ، وإمكانية ظهور القوى الخفية في ثنايا تضـــاعيف الدلالات ، ومن ثم فإننا " نستطيع أن نعطي النص عددا لانهائيا من المراكز ونحلله تبعا لطبيعة المركز الذي نختاره ، وبإعطاء النص أكثر من مركز نوفر لعملية التلقي وللنص شرطا أساسيا من شروط الكتابة المبدعة هو لانهائية احتمالاتها ، وتصبح العملية النقدية في جوهرها عمليـــة اكتناه للعلاقات المتشابكة والتفاعلات التي تنشأ من اختيار مركز معين للنص [1] .

فَرْطُ العِقْد

نحن من الذين يعتقدون أن هناك جاذبية طبيعية تحرك البنية الذهنية لمجتمـــع مـــا ــ وعبر جميع الأزمنة ــ ولا أحد يعرف سبب ذلك في حينه إلا بعد استتباب الأمر وفق معـــايير سنن التاريخ ، ونعتقد أن فترة ما بعد "**أربعين ســـنة**" ــ وهو العمر الافتراضي الـــذي يعتمـــده المؤرخون لإظهار ما خفي من الحقائق ــ كافية لاستكشاف ملامح أي شيء في هذه الحقبة أو تلك.

---

[1] كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، ط١ ، ١٩٧٩ ، ص ٢٩٩ .

إن السيرورة التي تعتبر نقض الصيرورة شرط حاصل من تغيرات سنن الكون بالصورة الطبيعية التدريجية " إذ الأثر لا يتأبد لأنه أرسى معنى وحيدا" بل لأنه قابل للتغير بالضرورة الحتمية ، والإبداع في هذه الحال " ليس إنشاء ،وليس خبرا ، بل هو خبر عن إنشاءٍ دالٍ عن إنشاءِ خبرٍ مدلولٍ"[1] ، أي أن الشعر على وجه الخصوص والإبداع على العموم لا يحاكي الطبيعة ، الواقع الحرفي ، بل يحاكي كيفية إنتاج الطبيعة في تفاعلها مع سنن الوجود المستجدة ، ولن يكون ذلك إلا بتناسق وحدتي السبب والمسبب ، وأن كل ما هو موجود خاضع للتغير والتحول.

من هنا نجد أنفسنا مضطرين إلى العودة إلى المرحلة التاريخية نفسها التي أسهمت في إفراز أي مصطلح ، أو ظاهرة فنية ، كما هو الشأن بالنسبة إلى حركة الشعر الحديث ، و"قصيدة التفعيلة " تحديدا . ولعل في العودة إلى هذه الحقبة بين الفينة والأخرى ــ ما يرشدنا إلى الكشف عن بعض الحقائق بما يوضح خصائص العصر الدالة على بلورة هذا المفهوم أو ذاك .

ومن هنا ،أيضا ، نكون مضطرين إلى العودة إلى مرحلة سنوات الأربعين من القرن العشرين ، وهي مرحلة بين واقعها وقراءتها غبار أثارته سحب داكنة ، ورؤيا داكمة ، أفرزت جيلا لم يحقق شعور الانتصار على مر توالي الأزمنة ، بخاصة أمام بعض محطات التاريخ المعاصر الرئيسة.

ومن هذا المنظور سوف نغامر بتقديم فرضية استنتاجيه من قصيدة التفعيلة ، مفادها أن مبادرة نازك الملائكة لا تعد انتهاكا للمعرفة السلطوية فحسب ، بل هي أيضا انتهاك للمجتمع السلطوي بغرض التحول من التوحد الثقافي ، بتكريس الجانب الأحادي إلى أماكن هيمنة النزعة الفردانية ، بحيث يكون الفرد أساس المجتمع ، وهو ما عبرت عنه نازك بقولها : "يحب الشاعر الحديث أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز من شخصية الشاعر القديم ، إنه يرغب في أن يستغل ويبدع لنفسه شيئا يستوحيه من حاجات العصر ...وهو في هذا أشبه بصبي يتحرق إلى أن يثبت استقلاله عن أبويه فيبدأ مقاومتهما"[2]

---

[1] أبو يعرب المرزوقي : في العلاقة بين الشعر المطلق والإعجاز القرآني، ص ١٧ .

[2] قضايا الشعر العربي المعاصر ، ص ٤٢ ، ٤٣ .

لذا، سادت لا عقلانية المنظومة الثقافية بعد أن كانت منضبطة الاتساق ، بما في ذلك نظرية المعرفة التي لم تترك في يوم ما مجالا للاختيار الفردي أن يبادر في تحديد مساره ، على اعتبار أن لوكَ الصيغ المكرورة هو السائد ، لكون المجتمع العربي ــ كان ، وما يزال ــ في هذه الحقبة سلطويا بدءا من سلطة الوصاية إلى سلطة احترام النموذج ، وفي ظل هذه السلطة غابت روح المبادرة.

وبقدر ما بقيت الثقافة العربية ضمن منظومة " نموذج النسق " السائد بقيت القصيدة العربية معلقة ، تكرس الحقل المعرفي للغة ، وفي هذه الحال اقتضت الحاجة إلى إمكانية التعاطي مع متغيرات الشأن [الوضع] الاجتماعي بعد التغيرات التي أفرزتها الحرب العالمية الثانية ، هذا المجتمع الذي أصبح مضطربا ، متسرعا في التكيف مع معايير حضارة القرن العشرين القائمة على دعائم : الاختصار / الاختزال / السرعة / القلق / الاختلاف / اللاتمحور / اللاتحديد / اللامبالاة/ على جميع الأصعدة مما أدى إلى صعوبة تمثّلها إلا ممن حاول التمكن من الانسجام والقدرة على تقبل الظاهرة من الجيل الجديد ، وهؤلاء قلة حاولوا أن يجسدوا دواعي المؤثرات الثقافية ضمن ميادين اهتماماتها المتميزة بالتركيز على " مبدأ الذاتية ".

وقد استبدلت " الذاتية " في نزعتها الفردانية ــ التي صاغتها نتائج الحرب العالمية الثانية ــ مبدأ العدمية بمبدأ القيم ، والتحول من مقياس الحقيقة الناتجة من عقلانية الشيء إلى عالم الافتراض وتبني الاختلاف ، ولعل أهم مظاهر هذا الاختلاف ، تجسيدا ، هو صوغ القالب الفني وفق منظور التشظي ، استجابة للتواصل مع الأنساق الاجتماعية التي برهنت بقدرتها على إمكان التحول من الأحادية المستتبة في التعددية الحركية .

ويتضح الأمر جليا من خلال مسألة الانفصال بين القصيدة العمودية والعوامل الزمنية ، بوصفها سلطة أسهمت في إبعاد الدور التقليدي من الحياة . والفكرة حول تلاشي القصيدة العمودية يعني أنها أكملت دورها في ذات متلقيها ، واستنفدت طاقتها التعبيرية مع نهاية الذات المنسجمة ، وقد عبرت نازك عن ذلك بقولها " وهكذا تستطيع النظرة الاجتماعية أن تتبين في حركة الشعر الحر جذور الرغبة في تحطيم الحلم والإطلال على الواقع العربي الجديد دونما ضباب ، ولا أوهام "[1] .

---

[1] قضايا الشعر العربي المعاصر ، ص ٤٢ .

لذا ، جاء دور التجديد ، ليس حبا في التجديد ، ولا انتفاضة على الموروث ، أو السائد ، وإنما بما أملته معايير روح العصر ، واستوجبته الأطر الجديدة التي كانت تضخ حيوية في تقبل نظام اجتماعي آخر يحاول إعادة تصويب العلاقة بينه وبين اللغة المحورية التي يتكلم ، ويبدع، بها . وهي لغة التداول اليومي بالصورة الفنية.

وجاء التحول الطبيعي نحو هيكلة جديدة لنظام القصيدة التي أصبحت شهادة لجيل عاش طرائق الاضطراب والفوضى . وقد أخبرتنا جميع تفاصيل البناء التركيبي لها أن نجاحها ــ وفق منظور ثورتها على الكلاسيكية ــ هو تأكيد لواقع استشرافي مضطرب ، تلاشت فيه خيوط التماسك والوحدة " بعد أن تربعت على عرش النموذج العتيد الذي استمر آمادا ".

وفي هذه الحال لا يمكن التعبير عن مجتمع " كان يتمخض لأن يفرز " ما بعد الحقبة الناصرية، أو بلغة أخرى ما قبل الحرب العالمية الثانية ، أو ــ تحديدا ــ ما قبل عصر النهضة ، إلا أن نقطع مع هذه المرحلة الأخيرة الاتصال ، وهو ما أعلنته نازك ، والسياب ، وغيرهما ، بما أملته مقتضيات تحولات المجتمع ؛ لذلك جاءت قصيدة التفعيلة قفزة على الواقع الاجتراري بعد أن أدركت دور السابق المعطوب.

ومن سنن الكون أن فكرة التجاوز لا يمكن أن تتبلور إلا بعد مرحلة الاستيعاب ، فلكي تكون هناك رؤية ثابتة لا بد من تصور ، وتصور قصيدة التفعيلة ، بكل ما تحمله من نزعات فردية جاءت على أنقاض ثبوتية الرؤية العريقة . ومن ثم فلا غرابة ، هنا ، أن تنفض القصيدة العربية عن كاهلها عبء الثقافة الموروثة ، وأن تفسح المجال " لضرتها " قصيدة التفعيلة بترويض الأنساق المعهودة وفق الواقع العملي على هدى خلخلة البنية الاجتماعية التي بدأت تتفشى في المجتمع العربي ، وكأن قصيدة التفعيلة في هذه الحال فرضت نفسها استجابة للصيرورة التاريخية ذات الطابع الحسي المركب ، والسيرورة الاستشرافية ذات الطابع الانفصامي المعقد .ومن ثم " فنحن لا نجدد لأننا قررنا أن نجدد [كما يقول يوسف الخال] بل لأن الحياة تتجدد فينا ، فالمستقبل لنا ، ولا حاجة بنا إلى صراع مع القديم"[1].

---

[1] يوسف الخال : الحداثة في الشعر ، ص ٩٣ .

وإذا سلمنا بذلك فإن خلخلة القصيدة العربية ــ بحسب مفهوم المجددين ــ وتعويضها بقصيدة التفعيلة هو استجابة لـــ " اللاعقلانية" السائدة ، التي بدأ يتخلق بهـا المجتمـع بحسـب انهيار القوة الإدراكية الراسخة والمرهونة بأسانيد الفكر الأرسطي .

إن تعرية " السائد " في هذه المرحلة مهد السبيل إلى الإسهام في خلق أنظمـة ودلالات ورموز اجتماعية انعكست ــ سلبا أو إيجابا ــ على نمط الفكر ، وقصيدة التفعيلة علـى وجـه الخصوص .

ومن هنا ، يكون خلق قصيدة التفعيلة استنادا إلى هذه الرؤية بمثابة تحديد جوهري للعمل الأنثروبولوجي ، وذلك من خلال التحول المعرفي بالكيفية التي تعاملت بموجبها البنية الذهنيـة للنظم الاجتماعية ــ العربية تحديدا ــ في وظائفها الدالة. لذا ، تعتبر أهميـة المجتمـع فـي تحولاته وضرورة انعكاس ذلك على المستوى المعرفي من الأمور التي تشكل جـوهر التعـدد الوظيفي للحقل الأنثربولوجي ، تلك الوظائف التي كُرست لها قصيدة التفعيلة .

صحيح أن نازك الملائكة ــ بخاصة ــ هي أول من طرحـت القطيعـة مـع الإبـداع المعياري ــ باتفاق معظم الدراسات ــ ولكن يجب ألا ننسى أن الفترة التاريخية المتبلورة عـن حتمية التغير هي التي أنتجت هذه القطيعة ، حيث يشكل زمن القطيعة مميزات التكثيف والضغط النفسي ، والسرعة في التعامل مع الأحداث ، وهي كلها خصائص نجدها في قصـيدة التفعيلـة التي برهنت على أن كل حاضر مشرئب إلى الآتي ، بوصف هذا الحاضر محطة عبـور ، أو انتقال من حاضر مترهل إلى مستقبل بازغ ، حيث القطيعة مع الماضي وإنشاء عـالم جديـد ، وهي سنة الحياة في نظر المجددين ، وهو ما جعل يوسف الخال يصور هذه المرحلـة بأنهـا مرحلة إبداع، تماشي الحياة في تغيرها الدائم ،ولا تكون وقفا على زمن دون آخـر ، فحيثمـا يطرأ تغيير على الحياة التي نحياها فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء يسارع الشعر إلى التعبيـر عـن ذلك بطرائق خارجة عن السلفي والمألوف "[1].

إن عصر قصيدة التفعيلة هو عصر مختل التوازن في جميع العقـود السـابقة ، يأخـذ مقوماته ومراميه من ذاته وليس من رصيده، باستئصال جذوره ، من أجل ذلك كانت القطيعـة

[1] المرجع السابق ، ص ١٧ .

مع التراث ، وبمعنى آخر أن قصيدة التفعيلة بهذا المنظور هي تأكيد لنظام الذات الفردانية التي تفكر حول نفسها.

ومع كل ذلك، ما زالت قصيدة التفعيلة ــ وبنتها النثرية ــ تمارس البحث عن البعد اليوتوبي ، وهو البعد الذي بدأت تتبلور فيه معاني روح التجديد " **المدهوش**" على جميع الأصعدة ، قوامها استمداد الاختيار الذي يجب أن يظهر فيه " دافعية الذات " برهانها المتواصل ضمن فرضيات آلية الوجود وسيرورة الحياة . ومن هنا أصبحت الذات مركزا مرجعيا للهواجس الإبداعية ، وهذا ما يكشف بجلاء تحولات الثقافة العربية التي أصبحت خاضعة لحتمية تحولات العالم من المثال النموذج إلى الواقع المتجلي بممارساته التي يغلب عليها طابع العدول والميل إلى التجربة، بخاصة في الساحة العربية بفعل التطورات التي بدأت تكتسح بنية المجتمع الجديد ، وكأن من شأن القصيدة العربية الحديثة ــ التي ترفض المرساة والخلود إلى الاستقرار ــ أن تكون ضمن تحولات المجالات الثقافية التي تسعى إلى استبدال وعي المجتمع في الكشف عن حقيقة التجديد بالنموذج المثال المستمد من النظام المرجعي ؛ الأمر الذي جعلها تكرس كل طاقاتها وإمكاناتها لتحرير نفسها من سلطة النظام والتمرد على المركز.

عتبات التأويلية

- **إراءة التأويل**

- **الفهم بين التأويل والهيرمونيطيقا**

إذا كانت طرائق التأويل في الفكر الغربي[*] تبدو فلسفة للقراءة المعاصر ، المستمدة من إطارها التقليدي ، وتحديدا منذ شلايرماخر[١٧٦٨ ــ ١٨٣٤] ، واعتبارا من هوسرل [١٨٥٩ ــ ١٩٣٨] الذي أعطى أهمية بالغة لتقصي حقيقة التأويل من خلال كتابه : " **أزمة العلوم الأوروبية** " . وإذا كان التأويل قد حظي بالانتشار المعهود في الدراسات المعاصرة على النحو الذي نلمسه في مختلف العلوم الإنسانية . إذا كان الأمر كذلك ، فإن استكشاف المقاربات التأويلية في إرهاصاتها الأولى تبدي غنى معرفيا ، وتساير النص منذ تأسيسه ، وبالتحديد منذ نشأة النص المقدس ، المنطلق من توازٍ أو موازنة بين معنيين ، المعنى الحرفي وهو الظاهري

---

[*] لا نريد أن نسهب في التجارب الأولى لمفهوم التأويل في مرجعيته التأسيسية ، عبر العصور ، والتي أرجعها أمبرتو إيكو في كتابه " التأويل بين السيميائية والتفكيكية " إلى مدارس قديمة جدا كالهرمسيــة ، والغنوصية ، وغيرها من المدارس الباطنية التي راجت في القرون الأولى للميلاد ، فذلك يعيدنا إلى تتبع مراحل عصر البدايات والمدارس الفلسفية القديمة ، وهذا ما قد يبعدنا عن فكرة التأويل ، المراد تقريبها ، لإبراز كينونة النص في سياق مؤوله .

والمعنى الروحي وهو المعنى الخفي ، وقد تجاوز هذه الثنائية إلى ثلاثية فرباعية ، وهي أن النص يحتوي على المعنى الحرفي أو المعنى التاريخي، والمعنى الأخلاقي ، والمعنى الصوفي ، أو المعنى الروحي ، أو على معان أربع: وهي المعنى الحرفي والتمثيلي والخلقي والغيبي . وقد اتبع أورجين فيلسوف آخر اشتهر بأثره المنطقي بين الناس هو " فورفوريوس " صاحب " إساغوجي " [المدخل] ثم طوماس الإكويني ، وغيره من المؤولين[1]

إن الحديث عن التأويل يقودنا إلى قدم الحضارات الإنسانية ، بتفاوت في الأطروحات ، مما أدى إلى تعدد في المصطلحات ، بتعدد الآراء والتي لا تخرج عن المعنى المراد له بوصفه وسيلة من وسائل الكشف عن مراد المتكلم ، ومعرفة ما تعنيه ألفاظه . وعلى الرغم من ذلك فإن التأويل لم يخرج عن نطاق تفسير الدين في بداية أمره ، سواء في تطبيقه على القرآن ، أم على الكتاب المقدس ، مع اختلاف في وجهات النظر والكيفية ، " وهكذا أفضى الخوض في تأويل الكتاب المقدس في تاريخ الثقافة الأوروبيـــة إلى بلـــورة نظـــرة التأويـــل ــ الهرمينوطيقا ــ التي تم نقلها من مجال دراسة النصوص الدينية إلى مجال دراسة النصوص الأدبية في النظرية النقدية المعاصرة ."[2]

لقد أشار الباحثون الغربيون إلى التأويل بأوجه مختلفة فمن رأى أنه التفسير، ومنهم من اعتبره الشرح ، وآخر ربطه بالفهم ، وهناك من ضمه إلى الترجمة ، إلى غير ذلك من المصطلحات التي وردت عنهم على اختلافها في السياق اللغوي إلاّ أن المقاصد بها متقاربة ومنضوية تحت مفهوم الهرمينوطيقا الذي أخذ بدوره ينحو منحى متعددا بتعدد تنوّع الخطاب ، أو اتساع المعرفة به وشموليته ، والكشف عن طاقاته . هذا من حيث السياق ، أما على صعيد البناء المنهجي فقد شهدت أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر انبعاثات فردية للمصطلح على يد عدد من المفكرين ، وشكلت لحظة **شلايرمخر** حدا فاصلا في تطوّر الهرمينوطيقا .. إذ قدّم بناء منهاجيا استثمر فيه مختلف الاستخدامات الهرمينوطيقية اللاحقة سواء بشكلها الفيلولوجي في القرن التاسع عشر، أو بصيغها الفلسفية في القرن العشرين ، إذ لم تكن الهيرمينوطيقا قبله سائدة إلا في بحث الفيلولوجيا في النصوص الكلاسيكية الإغريقية

---

[1] محمد مفتاح : مجهول البيان ، دار توبقال ، ط١ ، ١٩٩٠ ، ص ٩٠ –٩١ .

[2] نصر حامد أبو زيد : النص – السلطة – الحقيقة ، ط١ ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٥ ص ١١٢ .

واللاتينية ، وفي تفسير النصوص المقدّسة ، فعمد إلى مفهوم عام للهيرمينوطيقا العامة ، بدلا من تلك الاستخدامات المقيدة في حقول معرفية معروفة ."[1]

لقد استطاعت المفاهيم التأويلية في الفكر الحديث أن تتجاوز ما كرّسته التأويلية الكلاسيكية ، وعلى رأسها شلايرمخير الذي لم يتجاوز السياق الظاهراتي في رؤيته المنهجية لقراءة النص بما في ذلك الإفادة من الدواعي الخارجية للنص المتعلقة بالمؤلف ، من منظور أن تأويلية شلايرمخر تشكل الرابط بين المؤلف والقارئ باستجلاء ما يخفيه النص " وكلما تقدم النص في الزمن صار غامضا بالنسبة إلينا ، وصرنا ــ من ثم ــ أقرب إلى سوء الفهم لا الفهم . وينطلق شلايرمخر لوضع قواعد الفهم من تصوره لجانبي النص، اللغوي والنفسي ، يحتاج المفسر للنفاذ إلى معنى النص إلى موهبتين ، الموهبة اللغوية ، والقدرة على النفاذ إلى الطبيعة البشرية " الموهبة اللغوية لا تكفي ، لأن الإنسان لا يمكن أن يعرف الإطار اللامحدود للغة ، كما أن الموهبة في النفاذ إلى الطبيعة البشرية لا تكفي لأنها مستحيلة الكمال ، لذلك لا بد من الاعتماد على الجانبين ، ولا يوجد ثمة قواعد لكيفية تحقيق ذلك "[2]

وفي ظل " **الحقيقة الممكنة** " المتوارية خلف النص يرفض غادامير نظرة شلايرمخر الداعية إلى المقصدية ، معتبرا [أي غادمير] آلية النص قائمة على الحوار . أضف إلى ذلك أن غادمير ينتصر لمفهوم الحقيقة على حساب المنهج ، فهو بذلك ضد كل تقديس أعمى للمنهج ، معوضا بذلك فكرتي الفهم والحوار بين الذات والموضوع ، من هنا تكون الحقيقة عنده متقدمة عن المنهج ، على خلاف ما تدعو إليه هرمينوطيقا شلايرمخر لعملية الفهم التي تنتج من اشتراك لحظتين : الأولى أن فعل الكلام لا يمكن أن يفهم بوصفه لحظة في تطور الفرد ، لم يفهم بالعلاقة مع اللغة . والثانية : أنه لا يمكن لفعل الكلام أن يفهم بوصفه تحويرا في اللغة ما لم تفهم أيضا بوصفها لحظة في تطور الفرد ، وتقابل ذلك صيغتان متميزتان من التأويل يسمي الأولى نحوية والأخرى سيكولوجية ، وهما صيغتان لا يمكن لهما أن توجدا منفصلتين في الواقع . ولكن إذا افترضنا حدوث ذلك فإن التأويل النحوي سيستبعد أو يتجاهل المؤلف ، والتأويل السيكولوجي سيستخف باللغة .

---

[1] صفاء صنكور جبارة : التأويل وقراءة النص التراثي ، مجلة الباحث ، العراق ، ع٤٩ ،١٩٩٨ ص ١٤ .

[2] نصر حامد أبو زيد : إشكالية القراءة وآلية التأويل ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢ ، ص ٢٠ –٢١ .

وإذا كان شلايرمخر قد ظل خاضعا لنوع من المزاوجة بين اصطلاحات النزعة النقدية الكانتية وخلاصات الرومانسية المهيمنة في عصره ، فإن **دلتاي dltai** قدم صياغة فلسفية متكاملة لهرمينوطيقا شلايرمخر، كما رفض الوضعية والفلسفة الكانتية الجديدة ، في مقابل اهتمامه بالتجربة المستمدة من خبراتنا المكتسبة ، وتوظيفها في التفسير ، وهو الأمر الذي ألهم هيدغر وغدامير تبني بعض خواص ما توصل إليه دلتاي بشأن الهرمينوطيقا على وجه التحديد . وهذا ما جعل دلتاي يتعرض لبعض الانتقادات في مجال فهمه له ، وعده من أنصار نظرية التقمص السيكولوجي كما هو الشأن مع كثير من النقاد الذين كانوا وراء فكرة تشويه هرمينوطيقا شلايرمخر ، مستغلين ظهور هوسرل في مقاصده الضمنية التي تبنتها هرمينوطيقيته الظاهراتية تباعا سواء عبر الخط الأنطولوجي الذي اختطه مارتن هايدغر ، أو عبر تأثيره في تلامذته بدءا بأنغاردن ، ومرورا بهيرش ولايبغرد [1]

لقد استطاعت فلسفة هوسرل أن تؤثر في الفكر الغربي ، لذلك عُدّ من أهم مؤسسي الفلسفة المعاصرة في الفكر الغربي ، وهو ما نلمسه بخاصة في كتابه : " **بحوث منطقية** " . واعتماد هوسرل على دعامة اليقين المطلقة نابع أصلا من أثبات العقل ، أو بحسب تعبيره : " الوعي المانح الأصلي " فكانت فلسفته في منظورها الفينومينولوجي تتجه إلى الأشياء ذاتها ، وكلمة شيء تعني هنا المعطى ، أي ما نراه أمام أعيننا ، وهذا المعطى يسمى ظاهرة ، لأنه يظهر أمام الوعي ، وهذا ينحصر في إظهار ما هو معطى وفي إيضاحه ، وهو في هذه الحال يعالج مباشرة ما يأتي بين أيدي الوعي وفي متناوله ، ألا وهو الموضوع . وحيث إن الفينومينولوجيا تدرس أسس المعرفة ، لذلك فإنها " فلسفة أولى " ومنهجا يتميز باليقين الكامل ، وفي نفس الوقت فإنها علم دقيق وبرهاني وليس من السهل تطبيق هذه الفلسفة[2]. لذا كان رفضه للننظرية الأفلاطونية نابعا من موقفه الوضعي في رؤيته الفينومينولوجيا الداعية إلى تبني الشيء في معطاه أي المتصور في العيان .

من هنا يصبح المقصود بتحوّل الفكر من موضوعيته في محاكاة الشيء إلى الذاتية ، التي جوزت أحقية الدخول في اكتناه عالم الذات بوصفها أفق كل فهم للكينونة ، من شأنه أن يوضح معالم طرائق فن التأويل الذي استطاع أن يحوله شلايرمخر إلى الاتجاه العلمي ، بعد أن

---

[1] ينظر ، المرجع السابق ، ص ١٤ .

[2] ينظر إ.م .بوشنسكي : الفلسفة المعاصرة في أوربا ، ترجمة : عزت قرني ، عالم المعرفة ،ع ، ١٦٥، ١٩٩٢

كان منصبا في الاتجاه اللاهوتي المحض ، مما شجع من لحق به وبخاصة " دلتاي " بتركيزه على الجانب اللغوي في بعده النفسي ، إلى أن استقر الوضع على الذي تمارسه الفينومينولوجا الهيدغرية في تعاملها مع التأويل ، وتحليلها ، المتواجد في كينونته بتركيبه وتكوينه . " ومع مارتن هيدغر ومن بعده غادامير حدث تحول في النظرية الهرمينوطيقية ، تمثل في وضعهما فكرة التعامل مع الهرمينوطيقا بوصفها ابستيمولوجيا ، أي تحولت إلى البحث في الوجود [الأنطولوجيا] وتحول السؤال الأساسي فيها ــ بحسب تعبير بول ريكور ــ من كيف نعرف ؟ ، إلى أي نمط من الكينونة ، لتلك الكينونة التي توجد في الفهم فقط . لقد أدى هيدغر هنا مهمة مزدوجة سواء حين تعلق الأمر بتعامله مع الفلسفة بوصفها هرمينوطيقا شمولية ، أو حين منح الهرمينوطيقا معنى جيدا ، وفتح أمامها آفاقا جديدة ، خارج إطار اهتماماتها التقليدية .[1]

إذا كانت الفلسفة تبحث حول الأشياء كما هي موجودة ، وتنظر إلى مبادئ الإنسان كما ينبغي أن تكون ، فهي على هذا النحو قائمة على إمكان إدراك الوجود ، الناتج عن قيمة الفهم . " وهنا يصبح الفهم مفهوما أساسيا لدى هيدغر ، ولدى غادامير من بعده، ترتكز عليه كل أشكال التفسيرات والتأويلات في الحياة الواقعية والعلوم الإنسانية ، فهو وجودي ، وهرمينوطيقي في الآن نفسه؛ لأن كل أنواع الفهم لديه ابتداء بالأولوية حتى الفهم الحقيقي للكينونة ، ونظرا إلى أن الفهم يشكل جزءا أساسيا من كينونة الإنسان في العالم؛ لذا فهو يرتبط بعلاقة باطنية مع زمنيته ، وتبعا لما يراه هيدغر ، تعد كينونة الإنسان زمنية تماما .[2]

غاية الهرمينوطيقا : فن التأويل ، أي التعامل مع الإجراء ، المستمد من الفهم ، بغرض إعطاء المعنى لازمة التفرد ، بتنوع مشارب مكونات المؤول ، بحيث تكون الصورة الموجودة في ذهن شخص ما يمتنع أن تكون بعينها موجودة في أذهان متعددة ، من هنا لزم أن يكون التأويل متساوقا مع إنتاج المعنى ، لمطابقة الصورة مع الاستنتاج ، ووجود هذه الصورة ــ هو تماما ــ كوجود الأظلال المقتضية للارتباط بغيرها من الأمور . لذلك ، ليس غريبا أن تكون الهرمونيطيقا في فن تأويلها مقرونة بالملازمة الذاتية بين الوضع والطبع ، إذ المعنى المنتج لا يتعقّل بدون تعقّل طرفيه ، فصارت المعرفة بالهرمينوطيقا موقوفة على العلم بفن التأويل ، وهو الدور المنتج للمعنى ، من ذلك كانت التأويلية الفلسفية تتجاوز إشكالية النص إلى محاولة

---

[1] الباحث (مرجع سابق) ص ١٤ .

[2] ينظر ، المرجع السابق ، ص ١٥

فهم الإنسان وأوضاعه وإمكانية تجربته وإلى التفكير في أزمة العلوم الإنسانية وأسسها ، بل وفي التفكير في التأويلية الفلسفية نفسها ، فهي إذن ليست مجرد آراء تأويلية ... وإنما هي فلسفة ذات نظرة شمولية إلى كل ما في الكون ، ولذلك نجد فلاسفتها يحتلون أماكن هامة في كتب فلسفة العلم والإبستيمولوجيا [١]

إراءة التأويل

إذا كانت الفلسفة تعنى بالفرضيات التي من شأنها أن تحل المشكلات ، فإنها بهذا الفهم : **مرحلة الطفولة للعلوم** التي أصبحت في بداية القرن العشرين تتحول من السياق العقلاني في إمكان الكشف عن الشيء بما هو عليه ــ إما عن طريق القياس ، أو عن طريق العقل ــ إلى التوجّه الاستقرائي ، التجريبي ، باستعمال طريق الوازع الاحتمالي الذي يتعارض مع الرؤية القياسية المؤدية إلى التعيّن ، لأنها مستنتجة من قضايا الاستدلال ، في حين يكون فن التأويل موقوفا على الظن والملكة ، أو على كون الحاصل ، من خطابه الدال ، بحيث يلزم الاعتقاد به ، الاعتقاد بشيء آخر ، وهذا من آثار دعائم فن التأويل التي تبحث في المعاني المجازية ، ذات القرينة الخفية التي تعكس طبيعة الوجود الخفي بدواعي مرآة الحقائق الخارجية ، وهو ما اتفقت عليه الفلسفة الغربية من أن فن التأويل في تحليله ، وانعطاف الذهن إلى ما وراء الشيء ، لا يمكن اعتباره ماهية لتعيين هذا الشيء بثبوت الحكم عنه بالقياس أو الأسلوب التعقلي .

إن كل نص يتقوّم بتأويله ، كما يتقوّم بفاعله ، آخذا في الاعتبار حمل الرؤية على التميّز الذي هو شرط التأويل عبر الطاقة الهرمينوطيقا في تداعياتها الاستكشافية ، بخاصة منذ غادمير الذي دعا إلى استكشاف " ما هو وراء المنتج النصي ، أو الثقافي ، [من إن الهرمينوطيقا عنده] تعتمد التفسير ، ولكنها لا تنحل فيه وحده . ذلك أنها تعتبر نفسها أكثر من منهج في الفهم ، أي أنها ليست نظرية في المعرفة وأدواتها ، لأنها هي البحث في الفهم عما

---

[١] Mary hess 1980 Revolution end reconstruction in the philosophy of science. esp 9 habermans. consensus theory of truth. pp.206-231 . harvester press limitted .
وينظر أيضا ، محمد مفتاح : مجهول البيان ، ص ١٠٢

يحقق الفهم في أشمل أطره ، أو فيما لا يحدده أي إطار ، . ولذلك فهي تريد إعادة تأسيس الفكر الفلسفي انطلاقا من السؤال السقراطي ، وليس من المنطق الأرسطي ."[١]

وفن التأويل بهذا المستوى يسوّغ لنا قبل ذلك معرفة مدى إمكان تجاوز النص في تحديد معناه ؟ وما قدرة القارئ على النفاذ إلى هذا المعنى المنثني في شكل أقنعة نيتشه التي لا تكاد تصل إلى ثنية حتى نكشف عن ثنية أخرى لقناع آخر " كإعمال قصدي لفعالية الثني التي تشكل جذرا أنطولوجيا لكينونة تجبر نفسها على مواجهة حدها الخاص ، وتجاوزه ، مسكونة بعنف يقودها إلى اختبار أقصى إمكاناتها . هذا الاختبار الذي لا يتحقق إلا على قاعدة من الاستنفاذ والتعديم ، تجعل هذه الكينونة تحقق نفسها من خلال ما يخترقها من فراغ وما يفتحه عدمها من أفق للتلاشي والتحلل ، إنها بقدر ما تعمل على تجاوز حدها ، تجد نفسها حبيسة محدودية عملية التجاوز هذه . "[٢] ، ذلك أن المؤول فاعل إبداعي يخلق الصور والمفاهيم من كنه النص فيعطيه قدرة الخلق والإبداع عبر الحلقة الهيرمينوطيقية التي تبناها شلايرمخر من خلال خلق التجانس بين المبدع والتلقي .

يقصد بالحلقة الهيرمينوطيقية ــ عند شلايرمخر ــ الانتقال من التخمين عند المعنى الكلي للعمل إلى تحليل أجزائه عبر علاقتها بالكل ، ويعقب ذلك العودة إلى تعديل فهم العمل كله ، وتجسد الحلقة عضوية ضرورية . ومن خلال تفسير التأويل بهذه الطريقة تصبح الفجوة التاريخية التي تفصل النص عن القارئ سمة سلبية ، ينبغي التغلب عليها من خلال الحركة المتذبذبة بين إعادة البناء التاريخي من جهة ، والأفعال التكهنية للتقمص من جانب المتلقي ، من ناحية أخرى .

وفي هذا إشارة إلى الاهتمام الذي أولته فلسفة شلايرمخر ، ومن تبعه ، إلى الإلمام ببناء المعرفة بالتأويل ، على خلاف ما كان سائدا من اعتبار الموضوع ، بما هو مرجعية ضرورية ، عاملا مهما في تحديد ضوابط الفكر الفلسفي.

---

[١] مطاع صفدي : استراتيجية التسمية (في نظام الأنظمة المعرفية) مركز الإنماء القومي ١٩٨٦ ، ص ٢٢٣ .

[٢] عبد الصمد الكباص : التأويل وأنطولوجيا الانفلات ، مجلة فكر ونقد ، ع ٣٣ نوفمبر ٢٠٠٠

وفي خضم ذلك ارتأت فلسفة هوسّرل أنها تعدل من نظرية المعرفة ، فوجد أن ما تدعيه بعض الفلسفات ــ كالموضوعية والتجريبية والعقلانية ــ من موضوعية هو محض ادعاء ، فالموضوعية هي أن المعنى لا يتكون من التجربة أو الحساب أو المعطيات والقيم السابقة ، بل إنه ينشأ من الشعور المحض ، أي أن المعنى هو خلق آني مرتبط بلحظة وجودية ، وهذا يعني أننا لا نعرف الشيء " الظاهرة " من خلال ما يعطينا إياه من قيم وأحكام ومعان سابقة ، وإنما من خلال شعورنا القصدي تجاهه ، أي أن فهمنا الذاتي المحض هو أساس العلم المعرفي عند هوسّرل وهو أساس فلسفته الظاهراتية كلها . وقد كانت هذه الأفكار حول المعنى ، تشكل أهمية خاصة في الدراسات الفلسفية .[١]

لقد اعتقد هوسرل أن بناء نظام معرفي قائم على استبعاد الافتراضات المعطاة للفهم ، وأن الفلسفة في إجراءاتها التأويلية تبدأ من تفحص المرء الدقيق والحذر لعملياته العقلية . أضف إلى ذلك أنه يركز على قيمة الوعي بما هو حاضر دوما بالفاعلية القصدية لوصف فعل الوعي الذي يكون واعيا بشيء ما . لذا فإن الوعي الذي يبحث بهذه الطريقة يقال عنه أنه حاضر أمام نفسه ، خارج سياق الزمن الحقيقي ، وأن التحليل الدقيق لأساس الوعي يؤدي إلى اكتشاف العالم .

لكن زعم هوسّرل قوبل بمواجهة من قبل فلسفة هيدغر ، تلميذه العائد إلى أحضان التاريخانية ، وربطها بالظاهراتية ، معتبرا إساءة تصور القصدية من أستاذه هوسّرل ، مما يعني أن فلسفته قائمة على إظهار القيمة التاريخية بوصفها أساس فهم الكينونة ، على اعتبار أن الكائن يتابع الشيء في فهمه ابتداءً من أهمية الزمن ، لما في ذلك من علاقة بين أنماط الكينونة مع الشعور بالزمن ، من حيث كونهما يسيران جنبا إلى جنب لفهم معنى الكينونة التاريخية .[٢] وهذا يعني تحول الهيرمينوطيقا إلى العناية بالوجود ، أي البحث في الأنطولوجيا ، من منظور تعاملها مع الإبستيمولوجيا التي حوّلت السؤال من الكيفية التي بها نعرف الشيء إلى أي نمط من الكينونة ، لتلك الكينونة التي توجد في الفهم فقط ، وهنا يصبح إمكان الفهم شرطا أساسا عند هيدغر في طلب معرفة الوجود من خلال التجربة التأويلية التي لا تتعامل مع الوعي الذاتي ، بقدر اعتمادها الرؤية الوجودية التي من شأنها أن تفصح عن معنى النص في كينونته . وفي هذا تقارب نسبي مع طروحات دلتاي في ارتباط فهم النص بخبرة الذوات والعقول الأخرى ،

---

[١] ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق ، ١٩٩٧ ، ص ٧٦ .

[٢] EIDEGGER ET LA QUESTION fracois dastu H
DU TAMPS . PREESEUNIVERSITAIRES DE FRANCE . P 18

المستمدة من تجربة الحياة برؤية موضوعية . ومن هنا يكون وجه الخلاف بين هيدغر ودلتاي ، هو أن نظرة الأول فلسفية تاريخانية ، في حين تعتبر نظرة الثاني فلسفية موضوعاتية objectification لتجربة الحياة[1]

إن الاهتمام بالوعي التاريخي قيمة إنسانية ، سعى إلى تداركها الفكر التأملي ، بوصفها عاملا مشتركا مع الصيغ الزمانية في المشروع الفلسفي الذي تبنته هيرمينوطيقة هيدغر ، وأعاد تركيبها غادمير بالاستناد إلى التاريخ ، من هنا نجده يؤكد على ربط الصلة بين العلوم الإنسانية ، في مجملها ، وبين الحس التاريخي .

إن اعتبار الحس التاريخي في منظور هيرمينوطيقا غادمير يعني ذلك أنه محفوف بتحذيرات جمّة ، فأن نمتلك حسا تاريخيا ــ في نظره ــ يضعنا أمام إقصاء السذاجة الطبيعية التي تجعلنا نحاكم الماضي تبعا لمقاييس بديهية لحياتنا الراهنة وفق منظور الحقائق المكتسبة ، بل أن نفكر صراحة في الأفق التاريخي الذي يمتد متلازما مع الحياة التي عشناها من قبل . إن الحس التاريخي يحيل بشكل أو بآخر إلى الوعي التاريخي ، وفي حدود العلاقة مع التراث ، أو علاقتنا بما هي كائنات تاريخية مع التراث ترفض الرؤية الحديثة ــ بحسب غادمير ــ متابعة التراث بصورة ساذجة أو الاستسلام إلى حقائق عريقة متفق عليها ، إلا أن هذا يولد إشكالية الانقطاع عن التاريخ ، أو الماضي ، أو التراث ، وليس من الحكمة لأي مفكر أن يلغي التاريخ من وعيه وهو يسعى إلى تأصيل مفهوم الوعي التاريخي ويؤكد ضرورته .

إن هذا السلوك وهذه التحولات الفكرية المتدرجة ، تندرج هي الأخرى لدى غادمير فيما يسميه بـــ " التأويل " هذا المفهوم الذي يرتبط أشد الارتباط بالحس التاريخي أولا ، ثم بالوعي التاريخي ثانيا ، وكلاهما يرتبط بالتراث أو التاريخ .[2]

---

[1] hans –georg gadamer :verite et methode ,pp286 –292
- jaen grandin , l'UNIVERSALITE DE L'herme neutique,pp 129 – 156 .
- paul ricoeur ,le conflit des interpretation essais d'hermeneutque, edition du seuil, paris , 1969 , pp 222 – 232 .

h . g gadamer , l'art de comprendre de l'allemand par marianna simon, edition aubier montaigne , paris 1982 pp 175 – 184

[2] ينظر ، رسول محمد رسول : غادمير : التراث والتأويل وقدرة الوعي ، بيان الثقافة ، ع ٣٨ ، ٢٠٠٠.

إن نظرية غادمير كما تقول نبيهة قارة في كتابها **الفلسفة والتأويل** تريد أن تكون هرمينوطيقا عامة ، لا مجرد تفكير من الدرجة الثانية يتعلق بتفسير النصوص l' exegese وهي تسعى إلى إبراز العنصر المشترك بين كل أنماط الفهم ، وإلى إعلان أن الفهم ليس بسلوك ذاتي تجاه " موضوع " نفترض أنه معطى ، بل هو ينتمي إلى وجود ما هو قابل للفهم . كما أنها تتخلى عن المقتضى المعياري l xigence normative بحيث إن المسائل النقدية المألوفة في ممارسة التأويل ليست من شأنها . إن البنية التأويلية لوجودنا بوصفه وجودا في العالم لا يحتاج إلى تبرير ، والعقل التأويلي لا يحتاج هو كذلك إلى تشريع ، إلا في حالة مجابهة خطاب العلم الذي يدرج مفهوما للتجربة مغايرا لتصور الخطاب التأويلي لها[١].

وتعد هرمينوطيقا انغاردن شاهدا على التأثير الذي مارسه عليه أستاذه وصديقه هوسرل ، باعتبار النص مجموعة طبقات تتحدد من خلال عملية القراءة، وهذا يعني في نظره ، على القارئ أن يملأ بعض الفجوات ، أو يردمها. وفي خضم ذلك تصب مجمل أفكاره حول مواضع " لا تحديد النص " والتي يمكن لأي قارئ الوصول إليها دون الرجوع إلى منهج ظاهراتي ، فهو لا يميز بين الناقد والقارئ في نظريته . أضف إلى ذلك أن إهماله الأبعاد التاريخية للنصوص يجعل من عمله أدق عرض ظاهراتي ، وتتجلى فائدة هذا العمل في إمكانية تصنيف سياق النص إلى مجموعة طبقات ، وأن الطبقة التي تشكل بنى هذا العمل تتميز بأنها ذات خصائص متغايرة ، بمعنى أنها تتألف من مختلف المضامين ، وتؤدي أدوارا مختلفة في العمل، وأن الطبقة الأولى هي طبقة أصوات الكلمات والتشكلات الفونيتيكية phonitic ذات الترتيب الأعلى ، فيما تؤديه من وظيفة توضح طبقات وحدات المعنى ، وهما بدورهما يكملان طبقتي : الجوانب المخطط لها ، وطبقة الموضوعات ، وهو ما يشكل معالم النص القابل للتأويل ، بشكل أكثر وضوحا مما يقدمه النص المنتج ، في مساعدة القراء الذين يصارعون مشكلات تأويلية محددة ، تنطوي عليها نصوص معينة [٢] .

تبين جل الدراسات أن ما يعنيه أنغاردن من التأويل هو اعتبار هذه الطبقات تحقيقا مهما للامحدودية النص ، فهو يرى في طبقة المعاني أن الفعل القصدي من قبل الذات قد يهب المعنى على أنحاء عديدة مغايرة للقصد الدلالي المتضمن أو المتأمل في الكلمة ذاتها ، والذي من

---

[١] الفلسفة والتأويل ، دار الطليعة ١٩٩٨ ، ص ٥٤ .

[٢] إيان ماكلين : التأويل و القراءة ، مرجع سابق ، ص ٣٣

خلاله تشير الكلمة إلى موضوع ما ، ولذلك فإن المعنى وإن كان يعتمد في ظهوره وتعينه على أفعال الوعي فإنه يكون متعاليا عليها ، فهو لا يتلاشى باختفاء الفعل القصدي الفردي الذي يتم فيه تصوره ، فالمعنى نفسه يمكن تعيينه مرارا في أفعال واعية جديدة ، ولذلك فإنه لا يعد جزءا من أفعالنا السيكولوجية .[1]

إن عرض طرائق فن التأويل بالتفصيل في كل مرامي ما جاء به المنظرون قد يبعدنا عن تحديد النهج القصدي الذي رسمناه لهذه الدراسة ، لذا ارتأينا أن ننعطف نحو ما نراه مناسبا ، ومفيدا ، من أجل معرفة سياق الهرمينوطيقا بمقتضى ما يمكن الإفادة منه إجمالا . ولكي نقف عند أهم النظريات السائدة بحسب ملازمة الرؤية الجديدة ، اتضح لنا أنه من المفيد الوثوب على بعض المراحل التاريخية للهرمينوطيقا والوصول إلى آخر محطة ، استلهمت تحولات العقل التأويلي في إشكالاته التأملية ،وعلى رأسهم بول ريكورpaul recou .

إن غاية التأويل ــ في آخر ما توصلت إليه الدراسات الحديثة ــ تنبثق من إمكان فهم الذات لذاتها بما هي موجودة . وقد عبر بول ريكور عن تأويل الرمزية ، معتبرا أنه لا يصح ذلك هرمينوطيقيا إلا بمقدار ما أنه جزء من فهم الذات لذاتها ومن فهم الوجود ، وهو لا يساوي شيئا خارج هذا العمل الذي يسعى إلى امتلاك المعنى[2]. والحديث عن هرمينوطيقا ريكور يقودنا إلى الحديث عن آيزر ــ على سبيل المثال ــ بوصفهما منظرين انتقائيين ، من حيث اعتماد كل منهما على الفلسفة واللسانيات والسيكولوجيا ، غير أن ريكور يستفيد بشكل مكثف من سوسير وياكوبسون ، ونظرية التحليل النفسي ، ويجمع بينهما ليخلق جوا معرفيا هرمينوطيقيا بشكل مؤثر .

يرى ريكور[3] أن الحاجة إلى التأويل تنشأ من حقيقة أن المعنى في النصوص المكتوبة صارت متحررة من مؤلفيها ومن متلقيها ، وهو لا يأخذ بنظر الاعتبار دور المؤولين المتوسطي المعرفة ، ولهذا السبب يميز بين النقاد والقراء ، من حيث إن النصوص كلها تعد قابلة للكثير من التأولات قدر كثرة قرائها ، على الرغم من رفضه للزعم الذاتي القائل إن القراءات كلها تعد

---

[1] ينظر ، ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التأويل ، ص ٨٦

[2] ينظر ، نبيهة قارة : الفلسفة والتأويل ، ص ٢٢

[3] ينظر ، إيان ماكلين : التأويل والقراءة ، مرجع سابق ، ص ٣٦ .

صالحة بشكل متساو . وعلى العكس من قارئ آيزر الذي يتمثل نشاطه في عملية القراءة ، يضع ريكور فهم النص بعد افتراضه . من هنا يعتبر أن " الهرمينوطيقا تمثل في آن واحد تحقيقا وتحولا جذريا لبرنامج الفلسفة التأملية ذاته"[1].

فالتأويل ليس مرجعا ثابتا ، حقيقة ، في نظر بول يكور ، إنه مجموعة علائق تربطنا بهذا الكون؛ لذا كان للتأمل في هذا الكون، ومن حوله، دور لإظهار المعنى الحقيقي للتأويل على حد قوله : ينبغي على التأمل أن يصبح تأويلا لأنني لا أستطيع إدراك فعل الوجود خارج العلامات المتناثرة في العالم .[2] وإذا كان الأمر كذلك فإن تعاملنا مع التأويل هو شبيه ما نواجهه حينما نعتبر أن الإنسان اختلاف لا ائتلاف ، من هنا تكون إرادة التأويل عند ريكور هي إرادة التخطي ، التجاوز ، الانتهاك للحدود المرسومة في النص ، التي لا يمكن تجاوزها إلا به .

لقد تناول ريكور التأويل بوصفه مستوى استراتيجيا على نحو يعطي للدلالة الرمزية أهميتها التحليلية في علاقتها مع الواقع ، ومع التجربة ، ومع العالم، ومع الوجود . وأن هذا الأمر في رأيه لا يتم إلا عبر مستويات المعنى المضاعف الذي من شأنه أن يتفاعل بأثر ما يكون بموجبه أن أي تعبير له أبعاد متغيرة ، على اعتبار أن الشيء إذا كان ذا دلالة فإنه يعطي في الوقت ذاته دلالة أخرى ، الأمر الذي يدعونا إلى تقبل المتواليات التي يعمل فيها التأويل على نحو ما ورد في قوله : أن نؤول يعني أن نمتلك في الحال قصدية النص [وهي في هذه الحال] لا تطابق بصفة أساسية لا القصدية المفترضة للمؤلف ولا المعيش الفعلي للكاتب الذي يمكننا استنباطه ومعايشته ، ولكنها تطابق بالعكس ما يريده النص ــ أي ما يريد قوله ــ لمن يمتثل لما يوحي به . فما يريده النص هو أن يلقي بنا داخل معناه ،وهذا يعني ــ إذا استعملنا مفهوما آخر لكلمة " معنى " ــ أن يلقي بنا في الاتجاه نفسه الذي يقصده . إذن ، إذا كانت القصدية هي قصدية النص ، وإذا كانت هذه القصدية هي الاتجاه الذي تفتح الفكر عليه ، فيجب أن نفهم السيمانيتيكية العميقة للنص بمعنى دينامي عميق جدا ... أما التأويل فيعنى السير في الطريق الفكري الذي يفتحه النص ؛ أي الاتجاه نحو ما يضيئه النص ويشرق عليه . [3]

---

[1] بول ريكور : من النص إلى الفعل، ص ٢٥ ، عن نبيهة قارة الفلسفة والتأويل ، ص ٢٢ .

[2] بول ريكور : صراع التأويلات ص ٣٢٥، عن نبيهة قاري : فلسفة التأويل ، ص ٨٣ .

[3] بول ريكور : النص والتأويل ، ترجمة منصف عبد الحق ، مجلة العرب والفكر العالمي، ع ٣ ، ص ٥٠ .

إن فعل ممارسة التأويل على النص بالنسبة إلى القارئ ، بحسب رأي ريكور، لا تطرح إلا فيما يتطابق مع النص ، وإذ ذاك يكون إنتاج المعنى في سياقه التأويلي موضع العناية ، حتى يحق للقارئ الانتقال إلى المجمعات التصورية المتوالية للمعنى المضاعف . والتعدد هنا ينصب على القواعد الداخلية للتأويل ، على شرط أن يكون هذا الاختلاف قائما على رؤيا ابستيمولوجيا . وما دام الحال هكذا ، فإن التأويل في نظره ، غالبا ما ، يستخدم ضد خدع الوعي الزائف ، بمعنى أن تكون علاقة التأويل متبادلة بين الإشارات الدالة ، والمتولدة ، على النحو الذي رآه نظام انفتاح عالم الإشارات ، وهنا يتحقق معنى النص بطريقة شبه إحالية يصبح فيها عالم النص مكشوفا ، ويدرك القارئ معنى النص بوصفه طريقة للكينونة في العالم .

إن مجمل ما يمكن حصره من استقصاء نظرية التأويل عند ريكور هو أنه يركز في توظيفه لها النصوص الخيالية التي لا يعد طابعها التاريخي إشكاليا ، ويبدو أن هذا الأمر يقربه من الظاهراتية أكثر مما يقربه من الهرمينوطيقا ، إلا أن اهتمامه بالتأويل وبعملية الفهم يضعه في الخانة الثانية ، ولا تكمن قيمة عمله للنظرية في أنموذج الممارسة النقدية ، بل بالعرض المقنع والماهر لحال المعنى ، والتأويل المفهومي .[١]

ويقدم أمبرتو إيكو **Umberto Eco** مساهمة فاعلة في نظرية التأويل المقرونة بالدراسات السيميائية ، فكان آخرها : " **التأويل والتأويل المضاعف** "متأثرا في ذلك بـــ " تشارل. س. بارس **C.S. Peirce** "١٨٣٩ ــ ١٩١٤ وبخاصة ما يتعلق منه بسيرورة إنتاج الدلالة واشتغال العلامات ، فـــ " التماهي " و " اللاتماهيي " و " النمو اللولبي للعلامة " و " حركية الفعل التدليلي " و " السميوزيس " ، كلها مفاهيم تقودنا إلى وضع أسئلة تخص حجم التأويل ، وكثافته وأبعاده وأشكاله . فقد نمضي بهذا التأويل إلى حدوده القصوى ، غير آبهين بأية حدود أو عوائق ، وقد نحيطه بسلسلة من الحواجز والإرغامات نرى فيها دليلا على أننا " فهمنا " ما تود العلامة قوله ، وفي هذه الحالة كما في تلك ، فما يظل ثابتا هو ضرورة التأويل وأهميته .[٢] ويركز إيكو في صياغته لقضايا التأويل على معطيات تطبيقية ، تنتمي إلى التفكيكية ، أو التأويل المضاعف ، وإلى السميوزيس ، التأويلية كما يسميها هو ، ويمثل التأويل لديه صياغة جديدة لقضايا فلسفية ،

---

[١] ينظر ، إيان ماكلين : التأويل والقراءة ، مرجع سابق ، ص ٣٦ .

[٢] ينظر ، مقدمة كتاب ، أمبرتو إيكو : التأويل بين السيميائية والتفكيكية ، ترجمة وتقديم : سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ٢٠٠٠ ، ص ٩ .

لكنه يقف عند حالتين من التأويل ، الحالة الأولى يكون فيها التأويل محكوما بمرجعياته ، وحدوده وقوانينه الضابطة ، حيث تحيل كل علامة إلى أخرى ، وفق مبدأ المتصل الذي يحكم الكون الإنساني ، وهنا تتحكم بالتأويل فرضيات خاصة بالقراءة . أما الحالة الثانية فيدخل التأويل فيها متاهات لا تحكمها أية غاية ، لأن النص يبقى مرجعية متداخلة ، تعمل على إدراج التأويل داخل كل المسيرات الدلالية الممكنة ، وضمن كل السياقات ، والتأويل هنا لا يسعى إلى غاية محددة ، لأن الغاية تبقى هي الإحالات ذاتها ، ويندرج هذا التأويل في إطار الفلسفة ، والتاريخ ، والسياسة .[1]

إن ما مرّ بنا من نظريات فلسفية حول مفاهيم فن التأويل يجعلنا نفك حصار الرؤية في الفكر الإنساني ، ونبعده عن كل ما هو نظم منطقي في موضوعيته المطلقة ، معنى ذلك ــ في اعتقاد هذه النظريات ــ انه ليس للمنظور حقيقة إلا من خلال كونه مظهرا للواقع الذي يدعو العقل إلى التدبّر والتأمل ، وعلى هذا الأساس تصبح المعارف الإنسانية في نظر فن التأويل تصوّرها وتصديقها إراءة نسبية تستسيغها الأذهان المرجّحة ، والطرائق الافتراضية ، وهذا بدوره يخضع التصوّر للشيء إلى التعامل مع الكيفية التي يرسمها في تجديد الموقف من هذا الشيء والظروف المحيطة به ؛ لذا تكاد تجمع هذه الدراسات على تسويغ مقولة : إن إدراكات الإنسان ينبغي أن تكون إدراكات افتراضية نسبية .

الفهم بين التأويل و الهرمينوطيقا

يميل عن جادة الصواب من يعتقد أن التأويل في موروثنا العربي هو نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي ، أو إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية ، فقط . صحيح أن دقة المفاهيم ، ووضوح الرؤية تبدو مكثفة لغلبة البيان على صحة الدلالة ، لكن الأمر يتجاوز هذا المنظور الضيق الذي من شأنه أن يحد الكشف عن الدلالة المجازية . وإذا كان التأويل في التراث العربي بديلا عن التفسير ــ بعد أن كان موازيا له ــ فإن غايته تجاوزت حدود الفهم الذي تصوره البعض أنه يقف عند المقصدية للوصول إلى قول شيء ما .

والمتتبع للهرمينوطيقا في الفلسفة الحديثة لا يجد أدنى اعتبار للتأويل في الفكر العربي عند فلاسفة الغرب من ذوي النزعة الهرمينوطيقية ، على الرغم من وجود بعض أوجه الاتفاق ،

---

[1] ينظر ، مفيد نجم ، التأويل بين السيميائية والتفكيك ، الأسبوع الأدبي ، سوريا ، ع ٧٥٣ .

بخاصة في تعامل الفلسفتين مع العقل والإيمان . وقدعبر عن هذه الظاهرة المستشرق الألماني ماكس هورتن ١٨٧٣ – ١٩٤٥ .الذي يرى أن العتبة بين التأويل وما يسمح به في منهجية تأويل [الكتاب] لم يتخطها أحد بما في ذلك ابن رشد نفسه . ويشير إلى أن الطابع التبريري هو السمة الأساسية في النموذج الفلسفي العربي ــ اليوناني . وأن هذا يشمل ابن رشد أيضا. ويبين هورتن أنه لم يسبق أن كان ثمَّ حل وسط بين المنطق والهرمينوطيقا في [تأويل الكتاب] ولا يتجاوز ذلك ابن رشد أيضا . ثم يتحدث هورتن عن تفسير النصوص . فيقول : إن تفسير النص يتبع منهجية ذات توجيه داخلي محض . إن هذه المنهجية كما تتمثل في حالة تفسير القرآن الكريم ، تمثل عملية تقوم من خلالها السلطة الإسلامية التي يمثلها العلماء ، بتعزيز إجماع الأمة؛ لذا لا يكون غرض التأويل كما يبدو من خلال التفسير ، الوصول إلى الحقيقة الخفية ، بل هو فهم داخلي للحقيقة المتجلية . . وهو يتطابق في هذا مع العملية الإدراكية لمعنى الأمة المشترك.[١]

ولعل توسع القدامى في العقيدة ، وطلبهم المزيد من فهم القرآن ــ عبر آلية التأويل ــ ما يدعو إلى استجابة النزعات الكلامية والفروق السياسية التي أخذت تتبلور معالمها بعد أن أخذ نظام الخلافة الإسلامية مساره المعروف ، واتخذ شكل إمبراطورية ، وراحت تتكئ في ظاهر الأمر على الإسلام ، وتستلهم نظم الإمبراطوريتين الفارسية والبيزنطية ، مما دفع بالفئات المعارضة لهذا الاتجاه إلى إيجاد صيغة إيديولوجية تجعلها سلاحا تعتمد عليه في نضالها ، وبما أن القاعدة المشتركة التي تستمد منها كافة الفرق ــ في الحكم والمعارضة ــ هي القرآن الكريم فطبيعي أن يجد كل فريق مبتغاه في هذا النص ويحاول جهد إمكانه أن يجتهد في تفسيره وتأويله بما لاءم موقعه .[٢]

أما ما جاء عن الرسول ρ كونه دعا لابن عباس بقوله : **اللهم فقهه في الدين وعلّمه التأويل** ، فإن في صيغة " **فقّهه** " ما يشير إلى دلالة الفهم ، وأن التفقّه في الشيء لا يخرج عن هذا الترجيح ، وكأن مصطلح التفقه جاء ليربط العلاقة المشتركة بين الفهم والتأويل . وبما أن تأكيد دور الذات يقوم على إمكان الفهم ، فإن إشكالات المعنى نابع عن فعل الفهم . وليس غريبا أن يكون مصطلح التفقه في أنظمته المعرفية العقدية ، والأدبية ، والفلسفية ، وما شابه ذلك من

---

[١] ينظر ، الباحث ، مرجع سابق ، ص ٤٥ .

[٢] محمد حماد : نظرية المعنى بين الشرح والتفسير والتأويل ، سلسلة الندوات ، جامعة تونس ١ ، كلية الآداب بمنوبة ، مجلد ٨ ، ص ١٤٤ .

المعارف الإنسانية بخاصة ، بعيدا عن الافتراضات الترجيحية المعطاة للفهم الذي يتوخاه المرء ليكفل لنفسه التأمل والتدبر ، وهذا ما دعت إليه الفلسفات الحديثة ، ونظرية التأويل على وجه الخصوص ، التي اعتبرت الفهم أحد أطراف طرائق التأويل ، وقد عبر عن ذلك غادمير في قوله : الفهم دائما تأويل ، وتبعا لذلك يمثل التأويل الشكل الجلي للفهم ، إذ إن اللغة والجهاز التصوري للتأويل يشكلان العناصر الهيكلية الداخلية للفهم . وهكذا تغادر مسألة اللغة الموقع الهامشي الذي كانت تشغله اتفاقا للتحول إلى مركز الفلسفة ... إن الوعي التأويلي يسهم في شيء يشكل العلاقة العامة بين اللغة والعقل .[1] وفي قوله أيضا : الفهم يشكل الأفق التأويلي الذي يتخذ فيه نص ما قيمته .[2]

وغير خفي أن اعتبار التأويل على هذا النحو يستلزم كون الرؤية الفكرية متصفة بوصف فهم الذات ضمن سياق محيطها الكوني ، وهي المعضلة التي واجهت القدامى ، اعتمدها خصوم الإسلام لمواجهة الحركة الإسلامية ، فكان الجدل دائرا بين المسلمين وهؤلاء الخصوم ؛ الأمر الذي عمق دائرة الفهم وطلب الحاجة إلى التأويل كأسلوب معارض لكلا الطرفين ، فكان رأي بعضهم أنه ما خلق الله من ظاهر إلا وله باطن يدل على ذلك ، " ومـــا مـــن تنزيـــل إلا ولـــه تأويل ".

وهذه الظاهرة لم يختص بها المجتمع الإسلامي وحده ، فقد طرحت من قبل نفس المعضلة على المجتمع المسيحي في المرحلة التفسيرية للإنجيل أو ما يعرف عندهم بـــ le poque patristique أي فترة الآباء القساوسة ، وتنبه إلى حقيقة وجود معنيين للنص الإنجيلي :

أ ــ المعنى المباشر للكلمات التي يتألف منها ،والمأخوذة من لغة الحديث العادية. ب ــ المعنى الديني المهيأ في سياق معنيين .[3]

---

[1] جان غاريش : العصر التأويلي للعقل ، عن ، نبيهة قارة : الفلسفة والتأويل ، ص ٥٨ .

[2] هانس جورج غادمير : اللغة كوسيلة للتجربة التأويلية ، ترجمة : أمال أبي سيلمان ، مجلة ، العرب والفكر العالمي ، ع ٣ ، ١٩٨٨ ، ص ٢١

[3] محمد حماد : نظرية المعنى بين الشرح والتفسير والتأويل ، ص ١٣٩ .

إن مشروعية التأويل لا تضع حدا لنص دون آخر، ولا تميز بين النص الديني ، أو الأدبي ، أو الفلسفي ، أو العلمي ، وبأي أسلوب كان ، بوصفه يشكل خطابا يتعلق بمجال تفسير الكون .

وتكمن فرادة الموروث التاويلي ــ في المنظور العربي الإسلامي ــ وميزته ، في النقلة النوعية من فهم النص الديني إلى تعميم التأويل على مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية ، فجعلت المذاهب [المعتزلة ، الأشاعرة ، الشيعة ، مثلا ،] الدين مبررا لفكرهم عن طريق التأويل ، يعبر عن مصالحهم حتى ولو أدى بهم الأمر إلى التفسير المتعسف لبعض الآيات ، وهو ما سوغ لهم تجديد قواعد نظروا من خلالها إلى فهم النص بكيفيات متعددة ، وليس هذا قاصرا على الثقافة العربية الإسلامية فحسب بل شمل جميع المعارف الإنسانية بما في ذلك الغرب الذين قال عنهم بول ريكور : " وهذا ما شكل الهرمينوطيقا كعلم قواعد التفسير ، وهنا لمفهوم النص معنى دقيق ومحدد . لقد قال دلتاي في مقاله " نشأة الهرمينوطيقا " : إننا نطلق مصطلح التفسير أو التأويل على إدراك التجليات الحيوية المستقرة على شكل ثابت ". وأيضا : " يدور من الإدراك في مدار تفسير الشهادات الإنسانية التي حفظتها الكتابة " ، وأيضا " إننا نسمي إدراك تجليات الحياة المكتوبة بالتفسير والتأويل " ويتميز النص بالإضافة إلى طوله عند مقابلته بالشريحة المقتضبة التي يفضل الألسني أن يتعامل معها ، يتميز بنظام داخلي للعمل يطلق عليه zusammenhang أي رابطة داخلية . وكانت الخطوة الأولى في الهرمينوطيقا الحديثة هي وضع قاعدة للانطلاق من الكل إلى الجزء والتفاصيل ، وتناول ــ على سبيل المثال ــ باب من الكتاب المقدس بوصفه ترابطا ، أو كما يقول شلايرمخر بوصفه تآلفا بين شكل باطني وشكل ظاهري .[1]

إذا كان التأويل في نظر الدارسين المحدثين وعلى رأسهم شلايرمخر ، هو فن تجنب سوء الفهم ، فإن **الشرح /الإيضاح** يشكل جزءا كبيرا من الفعالية النقدية لتشخيص النص ، وتوصيفه بما يتلاءم مع واقع الحياة ، سواء فيما تقوم به القراءة بتبريراتها ، أم بما يؤسسه النص من معنى منسجم ضمن سياق محدد تاريخيا على وجه الخصوص ، وفي هذا الشأن يكون

---

[1] بول ريكور : إشكالية ثنائية المعنى ، بوصفها إشكالية هرمينوطيقية وبوصفها إشكالية سيمانطيقية ، ترجمة فريال جبوري غزول ، مجلة البلاغة المقارنة : ألف ، ع ٨ ، ١٩٨٨ ، ص ١٣٩ .

مؤول الميراث على سبيل المثال " خاضعا لسلطان آليته المباشرة ويصبح تفكيره مماثلة مع تلك الآلية والميكانيكية فتستعبده النصوص بما توحي به من تفسير ، وتتلقى منه صيغة معدلة عن هذا التفسير منقولة إلى الخطاب اللغوي أو اللساني المعاصر . في حين أن علاقة المثاقفة مع التراث لا تقوم إلا على أساس فعل حرية وتحرير متبادل ؛ إذ إنها تنطلق أساسا من موقف الحوار ، من موقع سائل ومسئول يتبادلان أدوار السؤال والجواب ، إنهما يصنعان معا خطابهما... يتعاملان مع عمق دلالي متجانس يمد الماضي في أفق الحاضر ، ويستحضر ثمرات الحاضر في قلب حديقة الماضي ، وبالعكس ، ذلك هو اكتشاف التراث في الذات كلٌ زمنٍ ، واستعادة كل زمن في حضورية الذات ماضيا وراهنا . "[١]

إذا كان التأويل يعتبر بمثابة " **مشروع مطروح** " بما هو فكرة افتراضية " **بإخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية** " على حد قول ابن رشد ، إذا كان الأمر كذلك ، في الفكر الفلسفي اللاحق لفكر علم الكلام عند قدمائنا ، فإن ذلك يعد محاولة اكتشاف المحتمل من خلال تجاوز النص المحصور في النزعة الذاتية المقرونة بالأحكام المسبقة ، لهذا اعتبر معظم القدامى من المؤولين أن للنص وجهة واحدة ، مهما تعددت الآراء لا تخرج عن نطاق التوفيق بين الدين والعقل ، على نحو ما عبر عنه ابن حزم ، من أن التأويل هو انحراف عن النص وعن صورته الحقيقية ، وهو تجاهل للنص والحقيقة في آن واحد . فاللغة عنده مكتملة ومطابقة لذاتها ، ولا تحتاج للبحث عن ظاهر أو باطن ، فللنص الديني ، كما يرى ، وجه واحد ، لأن رؤيته من جوانب أخرى سيبتعد به عن حقيقته الفعلية ."[٢] وهذا يدعونا إلى التأكد من أن ظاهرة التأويل في تاريخ الفكر الفلسفي العربي حدث داخلي لا صلة له بالفلسفات الأخرى من أجل تأكد دور الإنسان العربي في التزامه بعقيدته الصادقة ، لهذا كان يدعو إلى أحقية هذه الرسالة السماوية بكل ما يملك من قدرة ، فكان عليه أن يستعين بالمأثور الفلسفي المستجد لتأكيد المأثور الديني ، وهذا ما شرع غالبية الطابع الديني في الرؤية التأويلية بوصفها قراءة لاستنتاج فعل الكينونة ، تلك صلته بالنص المقدس " إنها كينونية ، أي تقرير واقع ، لذلك كان هيدغر ــ مؤخرا ــ يتميز في طلبه الملحاح الدائم الذي شغل كل فلسفة : وهو أن يعود الإنسان إلى حضن الكينونة ذاتها ليسأل عنها ويسائلها وهو في كنفها مستظلا بها دائما .[٣]

---

[١] مطاع صفدي : استراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية، مركز الإنماء القومي، ١٩٨٦، ص ٢٦١.

[٢] انظر ، ben salem himich : la formation idiologique de l islam ed . anthropos. 1980.paris pp .

[٣] ينظر ، مطاع صفدي : استراتيجية التسمية ، ص ٢٤٧ .

من كل ذلك يتضح أن توجه المنظور التأويلي في الفكر العربي ، على وجه الخصوص ، كان ينطلق من موقف المتناظرين أو الخصوم بعضهم ببعض لإمكان مقارعة الحجة بالحجة والدليل العقلي . والذي يدرس تاريخ الفكر العربي الإسلامي يرى مكانة التأويل بغرض أن يسهم العرب بدورهم في تفسير الكون من وجهة نظر الدين والعقل معا ، لذلك كان اهتمامهم بهذا الجانب بوازع التوفيق بين الجانب الروحي والخلقي والجانب الفلسفي من المعرفة التصورية في افتراضاتها التأويلية التي تشتمل على ما يهيئ الإنسان لاستخدام الترجيح العقلي فيما يصبو إليه ، من هذا المنظور نستطيع أن نقول إن العالم الإسلامي " استطاع أن يكون لنفسه فلسفة تتماشى مع أصوله الدينية وأحواله الاجتماعية ، وليس شيء أعون على تعرف هذه الفلسفة ، والوقوف علـــى حقيقتها من دراستهـــا وتوضيحها ."[1] وأن ذلك لن يتم ، في اعتقادنا ، إلا من خلال الخواص المشتركة عن طريق الاستقراء الذي من شأنه أن يبعدنا عن كل ثابت ، ويقين ، مما قد يسوّغ لنا تعزيز التخمين والانتقال به إلى تحليل أجزائه المكونة له ، وعلى أساس ذلك يعرف ما نسعى إلى تحقيقه باستكشاف حكم جزئيات الموضوع المشترك ، أو المختلف بين فلسفة التأويل في الموروث العربي ونظيره المتطور في الفكر الغربي ، " ومن هنا يمكن القول بحسب رأي محمد عابد الجابري : " إن العقل في التصور الذي تنقله العربية المعجمية يرتبط دائما بالذات وحالاتها الوجدانية ، وأحكامها القيمية . فهو في نفس الوقت عقل وقلب ، وفكر ووجدان ، وتأمل وعبرة ... أم في التصور الذي تنقله اللغات الأوربية فالعقل مرتبط دائما بالموضوع ، فهو إما نظام الوجود ، وإما إدراك هذا النظام ، أو القوة المدركة " ويضيف الجابري : " إن المعطيات السابقة تجعلنا من الناحية المبدئية على الأقل ، في وضع يسمح لنا بالقول إن " العقل العربي " تحكمه النظرة المعيارية إلى الأشياء ... إن النظرة المعيارية نظرة اختزالية ، تختصر الشيء في قيمته ، وبالتالي في المعنى الذي يضفيه عليه الشخص ، والمجتمع والثقافة ، صاحب تلك النظرية .[2]

إن محاولة الكشف عن أوجه الاختلاف بين التأويل العربي الإسلامي ، والتأويل الغربي ، يستلزم دراسة مقارنة للمفهومين ، وهو ما قد يخرجنا عن الموضوع لكثرة أوجه الاختلاف بينهما ، من حيث إن النظام المعرفي في الفكر الإسلامي يختلف اختلافا جوهريا في تعامله مع

---

[1] إبراهيم مدكور : في الفلسفة الإسلامية (منهج وتطبيقه) ، دار المعارف ، ط ٢ ، ج١ ، ص ٢٣ .

[2] ينظر ، تكوين العقل العربي، ص ٣١،٣٢ . وينظر أيضا ، مطاع صفدي : استراتيجية التسمية ، ص٢٦٠ .

ظاهرة التأويل عن النظام المعرفي في الممارسة التأويلية الغربية . فإذا كان التأويل في الفكر العربي الإسلامي يعنى بالجوانب الروحية المتجلية في مظاهر الوجود التي نظر إليها القرآن ، فإن النظرية التأويلية الغربية تقوم على معطيات الواقع الحسي . ومن هنا تختلف المعرفة الإسلامية عن المعرفة الغربية " إذ للمعرفة في الفكر الإسلامي مصدران متكاملان ، هما الوحي والكون ، والوسيلة لاكتساب المعرفة من كليهما هي العقل ولا سبيل لاكتسابها إلا به ، وانطلاقا من اختلاف النظامين المعرفيين اختلفت المفاهيم والتصورات ، وانطلق كل تأويل في نحت مصطلحاته انطلاقا من واقعه الثقافي.[1]

إن الشروع في السياق التأويلي ، سواء أكان في الفكر العربي أم في الفكر الغربي، هو حمل النص على فهم الآخر من منظور أن أحكام فن التأويل ليست نابعة من المعرفة الحقيقية والمجاز المعهودين في الاتجاه الدلالي ، وإمكان تحليل النص بالقواعد المتعلقة باستخراج المعنى ، هو إمكان قائم على استنباط المعنى الحقيقي للمشتقات ليس إلا . والأمر هنا يختلف مع فن التأويل في الفلسفة الغربية الذي من شأنه أن يسهم في استيضاح الآخر والبلوغ إلى إضاءة أفق التوقع ، واختراق ما يحوم حوله من دواع غامضة ، وليس من معنى لهذا إلا لكوننا نحاول فهم الآخر، ولهذا الارتباط بين الذات داخل التكوين النصي وبين الآخر قدرة مائزة على عملية التفاعل بين الطرفين ، وهنا يمكن تجاوب الذات مع الكون. وما التأويل في هذه الحال إلا أداة محورية تسهم في إبراز هذا التفاعل المؤدي إلى الفهم . فكما أن وجود النص يعتبر أمرا افتراضيا فكذلك تأويله يعتبر أمرا ممكنا ، أو بحسب رأي غادمير إن هناك دوما حقيقة ممكنة ، وعدّها كذلك ليس إلا من قبيل الحقيقة الاعتبارية ، وهي حدود تجعل من النص حدودا مفهومية وليست حدود المشتقات اللغوية أو الهندسية . ومن ثم تكون مكنونات النص في طرائق تأويله لازمة لتجاوز المحدودية المادية ، والدخول في لا محدودية التأويلات المتصارعة كما هو الشأن في منظور نيتشه ، وهيدغر . وليس غريبا في هذه الحال أن تتميّز الهرمينوطيقا الحديثة بأنها تشكلت حول بؤرة مفهوم خاص بها وهو ما يمكن أن نسميه تحيز الإنسان المعاصر ، أو إشكالية الفهم المسبق ، ومن ثم تحولت الهرمينوطيقا من آليات تفسير نصوص، تحتل مكانة خاصة في الثقافة، إلى علم يعنى بعملية الفهم . والتحول الذي طرأ على الهرمينوطيقا هو انتقال من المؤلف ودلالة كلمته ، إلى المتلقي وطريقة فهمه .

---

[1] ينظر ، عزيز عدمان : إشكالية التأويل بين التراث العربي الإسلامي والنظريات الحديثة ، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه من جامعة الجزائر ، ٢٠٠١ ، ص ٥٦٦ .

أما فيما يخص تاريخ الهرمينوطيقا في مجال الثقافة العربية وتطوره فيمكن القول: إن هناك تحولا في مسار هذا العلم من البحث عن المعنى الأصلي؛ أي الأول ــ وهي العملية التي يدل عليها معنى الجذر المشتق منه مصطلح التأويل " **أول** " ــ إلى البحث عن أثر النص . أضف إلى ذلك أن الممارسة الهرمينوطيقية في العالم العربي اليوم لا تهتم بتحليل تعقيد عملية الفهم وأبعادها بقدر ما تهتم بدور هذه العملية الاجتماعية . وإذا كانت الهرمينوطيقا قد ساهمت في الغرب على دحض الأسطورة ، فربما يصلح القول بأنها عملت في العالم العربي على قهر الاستعمار في الفكر .[1]

إن عملية تشكل إنتاج الدلالة ، المرتبطة بالفهم ، فيما يدعوه فن التأويل يبين مدى العلاقة الحميمية بين **النقل والعقل / الاتباع والإبداع** ، وهي علاقة في بساطة ظاهرها تبدو حركية ومتكاملة تحتاج من المتلقي الرؤية الشمولية المتكافلة، وهذا بدوره يدعونا إلى مواجهة السؤال الملح الذي يضعنا أمام ضرورة تحديد هوية فن التأويل بالنسبة إلى المؤول الممارس للفعل التأويلي من خلال الطرائق والأساليب المستعملة لإعادة إنتاج النص من جديد ، بما في ذلك ضرورة اعتماد منهجية الفعل التأويلي ، على اعتبار أن كل تأويل ينتج ، أو يستهلك ، أو يتفاعل معه، ينبغي أن يكون خاضعا لمنهج معرفي ، ونعني بذلك مجموع الضوابط المستمدة من منظور فن التأويل التي من شأنها أن توجه عملية إنتاج الدلالة بدافع الاستمرارية والتجدد في الكشف المتنامي .

والحاصل في ذلك بحسب رأي بول ريكور " أن نقرأ ، يعني ــ بافتراض أكثر عمومية ــ أن ننتج خطابا جديدا وأن نربطه بالنص المقروء . يكشف ــ داخل التكوين الداخلي للنص ذاته ــ قدرة أصيلة على استعادة الخطاب لذاته بشكل متجدد ، وهي التي تعطي خاصيته المفتوحة على الدوام . والتأويل هو النهاية الفعلية لهذا الارتباط [بين خطاب وآخر] وهذه الاستعادة المتجددة ... [كما] يحتفظ التأويل بخاصية الامتلاك ، امتلاك فهم متجدد للنص والذات المؤولة، مميزة للتأويل نفسها ، وهي الخاصية التي جعلها كل من شلايرمخر وبولتمان مميزة

---

[1] ينظر ، الكلمة الافتتاحية ، مجلة : ألف ، مرجع سابق ، ص ٥ .

للتأويل . "[1] وهذا يعني أن تأويل النص في كل الدراسات ، بما فيها القديمة ، هو بمثابة إسهام في إثارة أسئلة أساسية بطريقة تجمع بين الفهم وسوء الفهم / المودة والريب . [2]

إن وحدة المعنى لعملية الفهم مرتبطة بالاحتمال المتعالي للتصور الذي من شأنه أن يوحد بين النص والحقيقة التي يرمي إليها . والشروع في عملية الافتراض ــ هذه ــ لا يعني الاعتقاد المطلق لمنظور الشيء في وصفه ، بل ما يمكن توقّعه ، وهذا في الأساس مرتبط بعملية الفهم في محاولة إدراكه الشيء وإسقاطه ، فيما يمكن تصوّره ، وهذه هي مهمة فن التأويل التي تجعل من الإمكان ملازما للوجود في علاقته مع الموصوف .

إن أي خطاب في منظور فن التأويل هو إمكان إعادة إنتاج ، محض ، مفاهيم المعرفة ، بما هي فعل أو ممارسة علمية منظمة تقوم بالأساس على ضوابط يتوصل بها إلى صياغة أفكار ، أو إبداع مفاهيم من خلال طول المتواليات التي يعمل فيها التأويل ، على نحو ما عبر عنه دالتاي في قوله : إننا نعطي اسم التأويل لفن فهم التجليات المكتوبة للحياة " ، وما دام الأمر كذلك فإن النص يحتوي على التنظيم الداخلي للعمل ، وكذلك الترابط الداخلي ، وفي هذه الحال فإن قضية المعنى ، بحسب بول ريكور: لم تعد اليوم قضيـــة تتعلق بتداخل العلوم[3] ، وهو الأمر الذي كانت تدعو إليه الفلسفة الإسلامية في مسعاها الحثيث لطلب المعنى المشترك الذي تحدث عنه ابن رشد بإسهاب ، فيما له صلة بالأنماط المختلفة لطبقات الإدراك داخل نطاق المتلقين .

فإذا كان الاتفاق في طرائق التأويل ، على النحو الذي ننظر به إلى النص ، واضحا بين الفلسفتين العربية والغربية ، فإن الخلاف بينهما عميق ، من حيث سياق قوانين الطبيعة التي تحدد مجتمعات المعاني ، سواء تعلق الأمر بالخلق في علاقته مع الخالق ، أم كان ذلك بين الخالق وسنن الطبيعة[4] . فإذا كانت الفلسفة الإسلامية تتعاطى المعنى المشترك في علاقة الخلق بالحق ، فقد عكفت الفلسفة الغربية على محاكاة المعنى في الطبيعة ، كما عبر عن ذلك " **كانت**

---

[1] النص والتأويل ، ترجمة منصف عبد الحق ، مجلة العرب والفكر العالمي مرجع سابق ، ص ٤٧ .

[2] ينظر بالتفصيل ، مصطفى ناصف : نظرية التأويل ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ٢٠٠٠ ، ص ١١ .

[3] ينظر، paul ricoeur: le conflit des interpretation - essais d hareneutique . ed ,seuil , paris , 1969 .p 122

[4] ينظر الفكرة بالتفصيل في : الباحث ، مرجع سابق ، ص ٤٦ .

" في كتابه : **نقد العقل المحض** الذي استبدل بالمعنى المشترك مفهوم ملكة الحكم ، لأن الحكم يخاطب قرار الفرد ومفاهيمه . وبينما حافظ العالم العربي الإسلامي على المعنى المشترك ، بصيغة العلماء والأمة ، نجده أهمل ورفض الملكة النقدية للحكم [بمعناه الكانتي] ، لأنه وجد فيه تعارضا أساسيا مع المعنى المشترك الإسلامي ، فالحكم الكانتي يفرّد الإنسان ، بينما يعيش ذلك الإنسان المُفرّد حالة من التوتّر بوجود المعنى المشترك، ولذلك تمّ تهمـــيش المعنى المشترك في الغرب ، وفي المقابل تم تصعيد الحكم الفردي . ومن هنا يتفرّد التأويل في نظر الدراسات الغربية المعاصرة ، عبر متتاليات أساليب لأقوال وآراء متداخلة الظنون .

أضف إلى ذلك أن حتمية الاختلاف بين التأويل في الفكر العربي الإسلامي، والهرمينوطيقا في الفلسفة الغربية ضمن أحادية تشكّله تؤدي بالضرورة إلى حتمية طرائق الوازع الثقافي ، فبينما يستخدم الأول طرائق القياس الافتراضي ، يستخدم الثاني معالم الأسلوب الذاتي الذي من شأنه أن يسوّغ للمتلقي تعزيز التخمين والانتقال به إلى تحليل أجزائه المكونة له . وعلى أساس ذلك يعرف ما يسعى إلى تحقيقه المؤول باستكشاف حكم جزئيات الموضوع .

النص المتعدد ولا نهائية التأويل

- **تشظي النص**
- **مرجعية التأويل**
- **حدود التأويل**
- **فضاء التأويل / حوارية النص**
- **القراءة بلغة إبداع**

تشظي النص :

يعد التعامل مع النص في منظور الحداثة وما بعد الحداثة بمثابة نزهة على تخوم حقول من الذائقة اللمعية ، تتجلى عبر ممارسة تفجير الكلمة في لعبتها المتحررة ، المتفرعـــة مـــن "

الخلية الرحمية " بطريقة توالدية ؛ لأن دينامية البعد الدلائلي للكلمة المتنامية في نسيج الحداثة جاءت بديلا لما ساد في اعتقادنا زمنا طويلا من البحث عن معنى الشيء ، إلى تفسير النص بحسب الحقيقة ، أو بالتفسير" **الفقهي** " للنص ، والذي عاش في أفياء حكم الظاهر المسرف في المنحى الانطباعي ، وفي هذا الإطار لم يعد للنص تلك العلاقة السببية بانعكاساتها الوظيفية النفعية ، أو الموجهة توجها خارجيا ، بقدر ما أصبح نبضا إيقاعيا على وتر استبطان علامات الذات في مرساة رغائبها المتشظية ، المنعطفة على عالمها المغلق ، إلى ترشيد العالم الكشفي المفتوح عبر شرارة الطاقة الرمزية الماثلة في استطيقا القراءة والتقبل .

إن ما نلحظه في دراستنا العربية أنها بدأت تتحرك نحو التأسيس في اتجاه النقلة الثقافية " **العلمية** " المعاصرة التي تستجيب لمكونات تأسيس شروط العصر . فلا غرابة إذاً أن يعكس النص طبيعة التفكير البشري ــ المتسم بطابع التقلب السريع ــ في بداية هذا القرن الذي تعمه الفوضى البراغماتية ، ضمن ما يحتويه التعامل الإشاري في دلالاته المتفككة ؛ لذلك جاءت السيميائية " التأويلية " في سبيل القضاء على نظرية المحاكاة الأرسطية ، كما جاء ــ مثلا ــ نظام السوق الحرة في القانون الاقتصادي لفرض حكم البقاء للأقوى ، وإعطاء الحرية في التعامل .

فالنص إذاً ، لم يعد يحمل الراية الإيديولوجية التي اعتمدت بنية الخلل الاجتماعي مظهرا لها ، ولا البطاقة الاستنطاقية ، الاستبارية والاستخبارية للذات المبدعة بوصفها علبة سوداء تساعدنا على استكشاف عبقرية الواعية الفردية والجماعية ؛ إنما محاولة الكشف عن غموض كينونته الاحتمالية صفة مميزة له ضمن إجراءات تنظيم دلالاته المتجددة ؛ لأن النص الأدبي ــ اليوم ــ يحمل دلالات متنوعة وفق ما تحدده القراءات المتعددة التي تختلف هي الأخرى باختلاف المكونات الإدراكية للقارئ المنفتح على إطاره الحضاري الذي ينتمي إليه ، ضاربا بذلك لازمة الانكفاء على أحادية التصور ، متخذا سبيل الانفتاح كقوة دلالية لتفجير مكبوته المكتوم . وقد لا نستغرب إذا وجدنا دراساتنا الأدبية تميل ، نسبيا ــ عن نظرتها الأحادية ، القائمة على البناء التقويمي في إبداء الحكم الفصل ، أو بالتوجه إلى النموذج المثال ؛ لأن الدراسة في هذا المنظور كانت خاضعة ــ بغير إرادة منها ــ لظاهرة الواحدية في كل شيء ، تبعا لفكرة " **احترام النظام السائد** " .

ومن ثمة ، فإنه لم يعد للأزمنة الأدبية السابقة ذلك الاهتمام ، كما كان من ذي قبل ، لاستجلاء الغوامض ، وبلورة ملامح النص المختلفة ، فاستبدَلت المعايير الجديدة هذه المصطلحات : [نظرية النص ، الشعرية ، التأويلية ، السيميائية ، نظرية القراءة ، النقد التفكيكي، النقد الجذري ، .. وغيرها ، بالمعايير العتيقة ، حين التعامل معها بوصفها مؤشرا يضيء محيط النص .

وفي هذه الحال ، انتقل " **الدرس** " من تحليل الكتابة ، إلى كتابة إبداع مستمر ، وخلق لاحق ، لنص سابق ، يلحّ على طرح السؤال . وبذلك كان النفاذ إلى أعماق النص بغية استكناه المعنى الخفي عبر آليات السيميائية التأويلية في مداخلتنا هذه بمثابة مغامرة تعمل على تتبع الحركية التركيبية ، واتساع فضائها الإشاري .

إن اعتراض القراءة التأويلية على افتراض : " **النص جواب جاهز** " لسؤال ينبع من تمثل التجربة الإبداعية كمعطى جمالي في ذهن المتلقي إنما مردّه أن جمالية التلقي ــ هذه ــ تخضع لمعايير التأويل التأملي المتجه نحو كومة من التساؤلات التي لا تستقر ، ولا تنتهي إلى جواب ، وهكذا يدخل النص حلبة التبادلات بين الأسئلة والأجوبة ، لتتحول القراءة السيميائية في تأويلها المشروط إلى رهان تساؤُل الخطاب، ومكاشفة أوليات الكتابة الكامنة في مأزق الذات وتفاعلاتها ، ومن ثم يؤدي كل نص إلى طرح سؤال جديد ، وهكذا تتعدد المعاني بتعدد الأسئلة ، بحيث يتوارى خلف كل سؤال أفق لتوقعات منتظرة .

والنص ــ في هذه الحال ــ إثارة السؤال ، وتحريك التراكم المعرفي ، يحفز المشاعر ، وينتصر على الثوابت فيه ، تقوم صياغته في بنية فهمه على متغيرات القراءة التي تخلق فيه الجديد ، وتزيح عنه الثوابت ، لكشف مكوناته ، وهو ما يجعل القارئ يتعدد ، ويتغير ، بتغير القراءات . وشيء طبيعي أن تتغير القراءة نحو تطوير الفهم استجابة لمتغيرات العصر ومتطلباته المستحدثة فيه ، طبقا لما نسعى إلى تحقيقه في لحظات الكشف والرؤيا .

وإذا اتفقنا على أن القراءة خلق جديد للنص ، فإنه ينبغي أن يكون فهمنا لفعل هذا الخلق مسايرا لحركة " **التطوير**" ، مائلين ما أمكن عن " **التطوّر** "* بغرض العمل في السير نحو الاتجاه الصاعد ، قصد شمولية فهمنا لمدركات واقع النص وتجلياته التي تعكس محتوى التجربة الإنسانية ، ومن ثم يكون فهمنا لمدركات الحقيقة نابعا من " **تطوير**" مسار وعينا نحو تعدد قراءاتنا في طابعها الإيجابي الذي تنحوه بفعل عامل " **التطوير** " ، مقابل " **التطوّر** " في معناه الشمولي الذي يشكل الترابط بين السلبي والإيجابي في علائقه المتداخلة.

ومن هنا ، يكون فعل " **التطوير**" في قراءة التأويل نابعا من واقع الكشف بعد الفهم والإدراك ، بينما يكون فعل " **التطوّر** " لمدلول التأويل خاضعا للشرح والتحليل بين الذات والموضوع ، وهذا ما يميت النص ، ويجعل منه تفسيرا قصديا، يتطابق مع الخانة التي نرسمها له ، ضمن إطار قولبة الاتجاه ، من دون أية دوافع تحررية لانبعاثه .

إن واقع سيميائية القراءة [المتعددة] في طابعها المشروط لتأويل الفهم يمنحنا المقدرة على إضاءة " **المعهود** " ، والكشف عنه وفق جسر يربط الماضي بالحاضر على ضوء ما يقتضيه " **الراهن** " للتعبير عن تجليات الحياة الاستشرافية. هذه هي أهداف القراءة المتعددة التأويل ، وهي مهمة تنحصر في فهم تساؤل الخطاب لا في استيعاب القراءة الظاهرة ؛ لأن تساؤل النص وفق تنوع القراءة ، ونوعية الاستيعاب الباطني ، يتخذ طابع القراءة المنتجة لنص لاحق ، يمنح النص السابق فعالية الدفع إلى الاستشراف ، يشبه أن يكون خطابا مستقلا قائما على الإقناع ، بعد الأخذ بضرورة فهم النص الأول نتيجة القراءة التأويلية المنتجة ، والمتجاوزة حدود اليقين إلى الدخول في عالم الاحتمال . لذا ؛ فإننا لا نستطيع أن نراهن على برهنة الإقليمية المعرفية للنص ، كما أنه لا ينبغي أن نشك في القراءة التي تتعامل مع النص بوصفه ممكنا ، يتجاوز الواقع ليذوب في " **لا محدودية التأويل** " المحتمل ، وذلك شأن المعارف الإنسانية التي تدعو إلى أن تصبح قابلـــة "**للتطوير** " ، بشيء يسمح لها بتوالد النتائج من النصوص عبر القراءات المتساوقة ، وضمن حقول التوافق بين السبب والمسبب ، وفق تحاور النصوص ، وفي سياق الفهم ، للدخول في عالم الخلق .

---

* التطور : يهتم بالتغيّر سلبا أو إيجابا . بينما يشمل مفهوم التطوير : التغيّرات المستمرة للفهم الإيجابي في اتجاهه التصاعدي .

مرجعية التأويل

مرَّ بنا ــ إذن ــ أنه إذا كانت طرائقية التأويل تبدو فلسفة للقراءة المعاصرة لدى البعض فإنها دوما تساير النص منذ نشأته ، وبالتحديد منذ نشأة " **النص المقدّس** " المنطلق من تواز، أو موازنة بين معنيين ، المعنى الحرفي وهو العهد القديم ، والمعنى الروحي وهو العهد الجديد. وقد تجاوز هذه الثنائية إلى ثلاثية ، فرباعية ، وهي المعنى الحرفي ، والتمثيلي ، والخلقي ، والغيبي [١] .

أما بعد مجي الإسلام فإن طرائقية التأويل تجد متنفسها لدى مقاصد المفسرين ضمن اتجاهاتهم المختلفة ، حتى إنك لا تستطيع أن تحصي الأشياع والمذاهب المتشعبة لخوضهم في مبدأ تأويل النص الإلهي . ولعل من بين هذه الفرق التي لا تحصى ولا تعد ، نذكر على سبيل المثال : الشيعة ، والمعتزلة ، والمتصوفة ، والفلاسفة ، وإخوان الصفا ، وقد اتخذ بعضهم المصحف كله موضع تأويل على الرغم من اختلاف مستويات خطاب آيات الأحكام والقصص والتمثيل ..وانتفى آخرون ما رأوه خادما لمقاصدهم المختلفة ، بيد أنه يمكن الزعم أنهم جميعا استثمروا الآيات الوارد فيها التمثيل بكيفية صريحة ، أو ضمنية .[٢] وهذا في الواقع هو الطرح البلاغي الذي نحاه القدامى على شكل التعبير غير المباشر للدلالة على الصيغ المجازية والتي كثيرا ما كانوا يطلقون عليها أسلوب المماثلة ، وهو ما ذهب إليه أبو هلال العسكري في قوله : " كأن يريد المتكلم العبارة عن معنى فيأتي بلفظة تكون موضوعة لمعنى آخر ، إلا أنه ينبئ إذا أورده عن المعنى الذي أراده " [٣] ، فكانت المماثلة والمجاز من أساليب البلاغة المعتمدة ، وأوسعها تقبلا للإفادة على استعمال اللفظ ، للدلالة على غير ما تدل عليه الكلمة المباشرة على سبيل طرحها الظاهري ، وهو ما تفطن إليه القدامى للتفرقة بين الحقيقة والمجاز ، أو بين الكلمة في نقلها الظاهر وما يحتويه مدلولها الباطن القابل للتأويل بحسب مقتضى الحال ، على حد ما عبر عنه عبد القاهر الجرجاني من حيث: " اللفظ أصلا مبدوءا به في الوضع ومقصودا ، وأن

---

[١] محمد مفتاح : مجهول البيان ، دار توبقال ، ط١ ، ١٩٩٠ ، ص ٩٠ – ٩١ .

[٢] ينظر ، جولد زيهر : مذاهب التفكير الإسلامي ، عن مجهول البيان ، ص ٩٢ .

[٣] كتاب الصناعتين ، ص ٣٦٤ .

جريه على الثاني إنما هو على سبيل الحكم يتأدى إلى الشيء من غيره [١] ؛ وذلك على نحو المجاز للدلالة على مقصد آخر غير الذي يحمله المعنى الظاهر ، القصدي المباشر .

ولم يقتصر منظور القدامى لمفهوم التأويل على حد تعرّضهم للنص المقدّس ، وإنما تعدى ذلك إلى كل ما له علاقة بالعمل الإبداعي ، وحتى في أثناء قراءاتهم لعمل ما كانوا يدعون إلى أن تكون هذه القراءات مفتوحة[٢] بحيث نلفيهم يولعون ولعا شديدا ببعض النصوص ، كما حدث مثلا لشعر المتنبي الذي وصلنا من التراث أكثر من قراءة ، ومثل ذلك يقال في حماسة أبي تمام ، كما يقال نحو ذلك أيضا في مقامات الحريري .

وهكذا فقد ذهب القدامى في خطابهم إلى التعامل مع الإشارة الموحية ، أو الإحالة الدلالية ، حتى ولو كان ذلك عفويا ، وهو نوع من الأساليب البلاغية التي نجد فيها القدر الكبير من الأنساق الخاضعة للسياق التأويلي ، وإنها تشكل ثورة على انضباط النص المقصود الذي يسلكه أنصار المدرسة الظاهرية الشائعة في عصرهم .

صحيح أن الظاهريين من قدمائنا كانوا متشددين في فتح باب التأويل من الباطنيين ، من حيث النص هو خطاب ظرفي يعايش القارئ في حالة حضوره الدائم ، وبوصفه أيضا ــ وهذا هو المهم ــ يتجه نحو عقلنة " المدلول " وفق أنماط القراءة الثابتة التي تركز الانتباه نحو ماهية النص من دون إعطائه الاستبعاد الاحتمالي للاستخدام اللاحق بقصد تطوير الواقع الظرفي في النص إلى أن يصبح في حالة حضور ، يتعدد بتعدد القراءات ، ويتجدد بتجدد الأزمنة ، بحسب المناسبات والظروف التي تمنح النص صفة القصدية النفسية، يكون لها وجودها النوعي المعياري ، وفق الطبائع والكفاءة الثقافية للمؤول ، ومهارته في استخدام التلميحات المناسبة لمعطيات النص .

ولعل هذا ما أدركه ، قديما ، أبو حيان التوحيدي الذي ذهب في معرض حديثه ، عن تقسيم البلاغة ، إلى بسط كيان التأويلية ، وهو اعتراف ضمني ، ربما لأول مرة في تاريخ تراثنا النقدي بوصفه وثيقة فعلية لروح فعالية التأويلية في الدراسات العربية القديمة ، يقول في

---

[١] ينظر ، أسرار البلاغة ، ص ٣٦٦ .

[٢] ينظر ، عبد الملك مرتاض : التحليل السيميائي للخطاب الشعري ، ص ٧ ، ٨ .

هذا الشأن : البلاغة ضروب ، فمنها بلاغة الشعر ، ومنها بلاغة الخطابة ، ومنها بلاغة النثر ، ومنها بلاغة المثل ، ومنها بلاغة العقل ، ومنها بلاغة البديهة ، ومنها بلاغة التأويل . وأما بلاغة التأويل فهي تحوج لغموضها إلى التدبّر والتصفح ، وهذان يفيدان من المسموع وجوها مختلفة كثيرة نافعة ، وبهذه البلاغة يتسع في أسرار معاني الدين والدنيا ، وهي التي تأولها العلماء بالاستنباط من كلام الله Y ، وكلام رسوله ε في الحرام والحلال، والحضر والإباحة ، والأمر والنهي ، وغير ذلك مما يكثر ، وبها تفاضلوا، وعليها تجادلوا ، وفيها تنافسوا ، ومنها استملوا ، وبها اشتغلوا . ولقد فقدت هذه البلاغة لفقد الروح كله ، وبطل الاستنباط أوله وآخره . وجولان النفس ، واعتصار الفكر إنما يكونان بهذا النمط في أعماق هذا الفن . وههنا تنثال الفوائد ، وتكثر العجائب ، وتتلافح الخواطر ، وتتلاقح الهمم ، ومن أجلها يستعان بقوى البلاغات المتقدمة بالصفات الممثلة ، حتى تكون معنية ورافدة في إثارة المعنى المدفون ، وإنارة المعنى المخزون . [1]

والتأويلية تبعا لرأي التوحيدي ــ بعدما كانت قائمة على نظام الأدلة والحجج في توضيحها للنص المقدس ، أو من حيث كونها تعتمد التبرير البرهاني للنص الفقهي ــ أصبحت فيما بعد تشرك القارئ في تعميم طرائق وظائفها الدلالية المعتمدة على تنوع المعارف المتميّزة ، وبذلك انفلتت من هذا التبرير البرهاني إلى إطلاق العنان للمجمل العام من أبعاد المعنى وفق بناء تسلسل الأفكار في اندماجها النفسي مع المعطى الخارجي ، بمقدار ما تتقبله الوظيفة العقلية لدلالة التأويل بوساطة الخيال الذي يمنحنا خصوصية حرية التحرك بين فعل مقصدية المعنى ، وافتراضية التصور لهذا المعنى الصريح ، وإذا كان معظم نقادنا القدامى يتصلون في شكل دراساتهم بالتجربة الظاهرية ، فإن التجارب الصوفية تتجاوز المألوف للخوض في معرفة العوالم الباطنية بإرجاع الأمور إلى أصولها قصد إدراك المعاني الخفية، وهذا هو شأن فكرة التأويل عندهم التي تقوم على الفهم الكشفي ، بينما هي في نظر الفقهاء ــ ومن تبعهم من الدارسين في حقل كثير من المعارف ــ قائمة على الفهم السطحي بما يحمله من ظنون واحتمالات مرهونة بواقع الحال .

إن فكرة الصراع بين الظاهر والباطن شائعة في حقل معارف القدامى بخاصة عند المتصوفة ، ويمكن عدّ ابن عربي أحد أقطابها البارزين الذين اهتموا بقضايا التأويل ، وجعلوا له

---

[1] الإمتاع والمؤانسة ، ج ٢ ، ص ١٤٠ – ١٤٣ .

مخرجا على المستوى الوجودي بفكرة البرزخ ، وعلى المستوى الإنساني برحلة العارف الخيالية [1]، من أجل الكشف عن جوهر المعرفة .

حدود التأويل :

صحيح أن قدماءنا لم يهتموا بطرح باب التأويل في مضامينه المعيارية ، كما هو عليه الشأن في الدراسات الحديثة ، لكن الذي لا ينبغي إنكاره أن عرض تحديد مصطلح التأويل كان سائدا لدى بعض الأصوليين والبلاغيين حتى ولو كان ذلك بدافع المنهجية الوصفية التي فرضت هيمنتها على الممارسات الإجرائية لجمالية النص الناتجة عن التقويم التفسيري ، قصد الوصول إلى غرض الفهم ، وذلك خلافا لفهمنا اليوم لمصطلح التأويل الذي يتجنب التعامل مع القراءة ذات التوجه " الواحدي " إلى اقتراح نماذج بحسب التفاعل المتبادل مع المتلقي حتى يكون هناك نوع من التماسك بين فعل النص ، واندماج القارئ النفسي ، لإعادة تركيب تشاكل النص ، وفق بصمات مشاعر الخبرة الثقافية لكل قارئ وتجربته في الحياة .

وبذلك يكون مصطلح التأويل في دراستنا اليوم قائما على إعادة ما نملكه من رصيد معلوماتي ، وبلورته في سياق التجربة ، لإعطاء سلطة النص صفة التحرر من قيود خلق الصور التي تحفز الانعكاس الإدراكي لمعنى التأويل ، وهذا ما تنادي به الدراسات الحديثة والتي قعّدت له بعض التيارات الغربية ، أهمها التيار التفكيكي الذي يتزعمه " جاك دريدا " بإعطاء الأدوات المعرفية الشأن الأعظم لحيثيات النص الذي يمكن أن يقرأ بتجاوز لمعناه التواضعي والاصطلاحي ، وهذه القراءة هي نوع من اللعب الحر ، وعلى هذا الأساس ، فإن تأويلات النص ، وتعدداتها ، متعلقة أساسا بمؤهلات القارئ ...وأن السياق العام ومساوق النص لا أهمية لهما في التأويل ؛ لأن المقصود ليس الوصول إلى حقيقة ما يتحدث عنه النص ، وإنما الهدف تحقيق المتعة[2]، والكشف عن طبيعة المقاربة الجمالية للتفكير الحر القائم على " المزاج " المنطبع من النفس ، من حيث كونه نشاطا ذوقيا ، والخبرة بوصفها قيمة تمنحنا الاستجابة لتأثيراتنا المحسوسة التي تستند إلى التطورات اللاحقة لمعايشة واقعنا الممكن .

---

[1] نصر حامد أبو زيد : مشكلة التأويل [دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي] دار الوحدة ، ١٩٨٣ ؛ ٣٦١ .

[2] مجهول البيان ، ص ١٠١ .

وقد يكون من المجحف أن نقوّل نقادنا المعاصرين بالخوض في الحديث عن مدركات باب التأويل بوصفه مصطلحا نقديا له مغزاه السائد في دراستنا الأدبية ، وعلى افتراض أنه وارد ، وهو ما لا ينبغي إنكاره أيضا ، بتحفظ ، فإنه لا يرقى إلى مستوى طروحات السبيل المراد ، وأكثر من ذلك ، فلا يتعدى مرحلته الثانية " **التفسير** " بعد الفهم، وهو ما آل إليه عبد الملك مرتاض الذي عدّ سياق التفسير بديلا لعلم التأويل [1] منهجا ضروريا للخوض في عالم النص ولتفكيك الصياغة الظاهرة ، وتعدد معناها بقصد الوصول إلى التشاكل المتعدد لباطن النص ؛ لأنه ليس ينبغي الاستنامة إلى مستوى واحد من التأويل؛ لأن النص سيظل خاما بدون تأويل ، ومستغلقا بدون تحويل [2] . ولأن قراءة البعد الأحادي تعد بمثابة الشرط المقحم الذي يؤكد قتل النص ، ويجرده من تحقيق الكينونة . والتأويلية هنا تطارد صفة الصيرورة لكائن النص ، وتندمج مع واقع السيرورة في حداثية النص بفضل سيولة التخمينات التأملية التي تظل ممكنة .

إن خصوصية التأويلية تكمن في البحث عن الأنساق العامة التي تتجلى في اكتناه الذات المبدعة بوصفها الكيان المرجعي لاستحضار تصور نتاج الضمير الجمعي في تعامله اليومي ؛ لأن التأويلية لا ترتبط بـــ " **الماحدث** " بوصفها إطارا مرجعيا ثابتا ، وإنما نزوعها إلى شبكة الاحتمالات صفة متداولة لـــ " **المايحدث** " لاستكشاف البعد التأويلي ، بحيث يخلق من النص الأول نصا ثانيا يتشظى في نص آخر ، فتقترب النصوص فيما بينها لتشكل مجريات التناص عبر تفكيك الصورة الكلية إلى وحدات جزئية يكون التأويل فيها متساوقا مع وحدة الرؤيا الممكنة ، ووحدة نتاج تفاعلات المحصلات الخبرية المتساوقة والمتصارعة لتوليد أشكال جديدة من التأويلات .

ومن ثم ، فإن سياق التأويل لا يحكمه مقياس " الرؤية " الموجهة لمعرفة الحقيقة ، وإنما يعتمد بالأساس على سياق منطق الباطن الذي لا تحدّه مفاهيم مسبقة تحيط بالمتلقي ليؤثر فيه ، بل غياب الطريق يصبح شرطا أساساً للمعرفة غير المتحيزة لدى القارئ الذي يسلم سلطانه للعالم المجهول في أثناء عملية القراءة التي هي في عداد " **التأويل التوليدي** " من أجل خلق التأليف الثاني .

---

[1] تعددية النص [نظرية النقد ونظرية النص] ، مجلة : كتابات معاصرة ، ع١ ، ١٩٨٨ ، ص ٢٨ – ٢٩ .

[2] نفسه ، ص ٢٨ – ٢٩ .

فضاء التأويل / حوارية النص

إن راهن النقد الأدبي في طابعه المشروط لتحليل الأثر ، يمنحنا القدرة على تتبع الأعمال الأدبية ، والفكرية ، وفق ما تستكشفه الملامح التي توضح اتجاه النص، من حيث كونه كيانا يجمع فرضيات متعددة على الجمال الإبداعي .

فإذا كان النقد الأدبي القديم يعد موجها ، ورقيبا ، لما ينتهي إليه بإصدار الأحكام ، بناء على خلفيات تحددها قواعد مضبوطة ، فإن نظرية القراءة ، والنقد المعاصر على وجه العموم يحتوي على قدر كبير من الليونة ، بوصفه مسهما ــ وليس طرفا ــ في ممارسته للعملية الإبداعية ، نظرا إلى ما تتخذه هذه الأخيرة من احتمالات دلالية تسمح بتعددية المعاني التي تتفاعل فيها المتعارضات.

وإن تساؤل النص من منظور نقدي متعدد المفاهيم والطروحات يتخذ طابع الاحتمال المعرفي الذي تسعى إلى تحقيقه العلوم الإنسانية ؛ ذلك أن النص في منظور النقد المعاصر لم يعد يتحمل القوالب الجاهزة ، من حيث كونه علبة سوداء للنفسانيين الذي يتخذون منه مادة توضح اتجاه المؤلف من أثره، ضمن العوامل النفسية التي تكوّن شخصيته ، كما أنه لم يعد يستسيغ التقريرية تبعا لطبيعة اللون المعبر عنه ، والراية الإيديولوجية التي ينتمي إليها ، وأكثر من ذلك فإن النقد المعاصر لم يعد يتبنى أحادية التصور في طرحه لبعض الفرضيات التحليلية ، كما أنه يتجاوز الطروحات الضيقة التي تعتمد اللغة بوصفها بنية قائمة على مبدأ ثابت، وأنه يوضح الاختلاف بين دالين عن طريق رصد الملامح الجمالية المجردة في نشاطها البياني ، وهكذا مع بقية النظريات التي تجعل من النقد صفة ثابتة قائمة على أحادية التصور من حيث البناء التقويمي في إبداء الحكم الفصل ، ضمن وجود عناصر وملامح دلالية مشتركة ، تكتسب استنتاجاتها وتقديراتها من الرؤية الخلفية.

وفي هذه الحال ، يمكن اعتبار النقد قيمة تفرض على الدوام وجود محور معين ، ومركز ثابت، وأصيل ، ينبغي الاحتذاء به في صورة النموذج المثال ، غير أن هذا لا يوضح إلا الوجه الخارجي للصورة من منظور فعل القول ، لا لشيء إلا لأن كل استقراء خارجي لا يحمل إلا نزعة التعبير عن بصمات واعية قصدانية، تصب في غاية مستهدفة ، نابعة بالأساس من الانصياع للاتجاهات ، أو المدارس التي تعتمد التقنيات الصارمة منهجا لها .

إن النقلة الحداثية لفعل الفكر في تأسيس النقد الجديد تستجيب بالضرورة لسيرورة متطلبات العصر في جميع ميادينه ، ومن ثم، فلا غرابة ــ إذن ــ أن يعكس النص طبيعة التفكير البشري ــ المتسم بطابع التقلب السريع في بداية الألفية الثالثة ــ الذي تعمه الفوضى

البراغماتية ، ضمن ما يحتويه التعامل الإشاري في دلالته المفككة ، لذلك جاءت السيميائية التأويلية في سبيل القضاء على نظرية المحاكاة الأرسطية ، كما جاء ــ مثلا ــ نظام اقتصاد السوق في القانون الاقتصادي لفرض حكم البقاء للأقوى، وإعطاء الحرية في التعامل، ، ومن هذا المنظور لم يعد للمعارف الإنسانية ــ التقليدية ــ ذلك الاهتمام ، كما كان من قبل؛ لاستجلاء الغوامض ، وبلورة ملامح النص المختلفة، فاستبدلت المعايير الجديدة هذه المصطلحات : نظرية النص / الشعرية / التأويلية / السيميائية / نظرية القراءة / النقد التفكيكي / النقد الجذري / النقد الثقافي/ ، وغيرها بالمعايير العتيقة حين التعامل معها كمؤشر يضيء محيط النص . وفي هذه الحال انتقل " الدرس " من تحليل الكتابة إلى كتابة إبداع مستمر ، وخلق لاحق لنص سابق ، يلح على طرح السؤال [1] .

بلاغة التلقي :

إن القدرة على تواصل الفاعلية النقدية، من منظور نظرية القراءة ، التي تكتنفها هالة من الممكنات، هي بالأساس قدرة على تمكين الناقد من فرضياته الموجهة التي تربطه بقارئه رابطة " الفهم اللامتناهي" ؛ لأن من شأن القراءة النقدية أن تورّث الاستمرارية في الخلق حتى يسمح للنص بالانتشار عبر مجازاته المفتوحة ، وإذا كان الأمر كذلك فإن القراءة التواصلية بوصفها رسالة ذات وظيفة مرجعية ــ للبدء من حيث انتهت مهمتها ــ تمنحنا القدرة على اكتناه العالم الباطني ، من أجل ترك المجال للعالم التخييلي حتى يؤدي وظيفته بتصويب هويته للرؤيا الانفتاحية، بعيدا عن تداول النص لذاته ، أو كما يسميه "رولان بارت" Roland Barthes بلذة النص ؛ لأن في هذه المتعة ما يبعد المكانة الاستراتيجية التي يتوخاها النص ، في تعاملنا النفعي معه. وهكذا ، فإذا كانت صلاحية المقروئية الانتاجية تسبر الأعمق ، فإن النص بوصفه تتويجا للانفتاح، عليه أن يحتوي قدرا كبيرا من القواعد الجمالية المؤهلة لذلك ، على اعتبار أن هذه المواصفات الجمالية تضعنا أمام تحقيق فعل النص الأول ، تشترك فيها بصمات القارئ المنتج عبر توالدية الطروحات والأفكار .

ولكن ، كيف يكون النص الأدبي ممكنا بوصفه رسالة لفهم اللامتناهي ؟!.. وكيف تكون هذه الرسالة افتراضية فعلا ، تؤدي إلى نتيجة نفعية ، سواء نحو الذات ، أو نحو اللسان ؟ ثم كيف يكون هذا الافتراض ممكنا ؟ .

هذا قليل من كثير مما يواجه الناقد ــ القارئ اليوم ــ في مهمته التي تبدو عنصرا مكونا لمتلقيه . أو قل : إن رصد مثل هذه التساؤلات والممارسات الاستنبائية تبدو معززة في مفهوم "

---

[1] ينظر ، كتابنا ، دلائلية النص الأدبي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، وهران ، الجزائر ، ١٩٩٣ .

نظرية التلقي " التي تركز بدورها على الفاعلية التواصلية بين الناقد ــ القارئ ــ وعملية الخلق الإبداعي ، والتي تهتم ــ أيضا ــ بآلية التنسيق بين الفعل في ممارساته التخاطبية كمعطى ، والتقبل في تداول المقروئية التواصلية كمأخوذ / متلقى حيث يكون النص مولدا في الاتجاه الافتراضي ، ومسهما بالنظرية الاحتمالية التي تكشف النقاب عن إدراكات النص باستجلاء الغوامض.

القراءة بلغة إبداع

إذا كانت المادة الإبداعية تثير الإحساس في مشاعر القارئ لتجعل منه منتجا ثانيا ، بخلق قيمة جمالية تضفي على المعرفة السابقة في النص الوارد تجربة جديدة ، إذا كان الأمر كذلك ، فإن نظرية التلقي تحرص على الوجود الفعلي للقارئ بالمشاركة النفعية لعملية الخلق ، بعيدا عن كونه قارئا مستوعبا للمادة فقط ؛ ذلك أن " حالة الإبداع هذه ليست من صنع المبدعين وحدهم ، فإن القارئ ، والناقد، جزء أساس من حالة إبداعية لا تكتمل بدون هذا الثالوث العضوي المتماسك : [المبدع ونتاجه ، والمتلقي وإمكاناته ، والناقد وطرائقه ، وأدوات إبداعه"[1]

لذا، فإن علاقة القارئ بنتيجة المقروئية المرتبطة بفعل التلقي يحصرها التشكل الدلالي " للنص الممكن " أو " الناص الحامل " ؛ لأن هذا التشكل يبقى خاضعا للممكنات المعرفية في وضعها الاستدلالي للإرسالية " التراسلية " التي تحكمها وحدة السبب بالمسبب . والحال ، أن هذا التشكل النوعي لا يتم إلا من خلال توافر ملكة الاستجابة الوجدانية لوعي النص باستكشاف تخوم فضائه، بدلالة ما تحمله توزيعاته التركيبية المتوالية، مبعدا في ذلك وحدة المعنى من دلالة اللفظ الذي يأخذ بضرورة حدود اليقين ، وهو تداول مشروع لكيفية تصور الناتج البنائي التركيبي لهذا التحقق الجمالي . وقد لاحظ نقادنا القدامى هذه الظاهرة من حيث كون النص علامة توالدية ، والقراءة تستنطقها ، بخاصة ما ورد من عبد القاهر الجرجاني الذي اعتبر أن الكلام [النص] على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن بما يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل [2] ، وهو ما أشار إليه أيضا بـ " معنى المعنى"، ويعني

---

[1] كريم أبو حلاوة : دور المتلقي في العملية الإبداعية ، مجلة الوحة ، عدد ٨٣/٨٢ ، ص ١٢٠ .

[2] دلائل الإعجاز ، ص ٢٠٢ .

بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، و"بمعنى المعنى" أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر، وهكذا دواليك مع توالد المعاني التي أشارت إليها الدراسات الحديثة، باعتبار النص جملة من الاحتمالات تتضمنها سيرورة السيميوززيس [1]. وفق هذا المنظور " المبكر" ندرك العلاقة الجدلية بين توالد النصوص باحتمالات دلالية تسمح بتعددية المعاني الواردة في النص المنتج .

غير أن هناك مؤشار أساسيا ــ في منظورنا ــ ينبغي توافره في كل نص ، هو ما يمكن أن نطلق عليه " بالتحول الإرادي من الانفتاح إلى الانغلاق " حرصا على منح الشرعية للمقروئية المتعددة القائمة على الإقناع الإيحائي .

وليس معنى ذلك أن المتلقي ــ في هذه الحالة ــ قصدي في تبنيه النص الأول ، وهو الأمر الذي قد يؤدي إلى حالة من الانفصام بينه وبين القارئ اللاحق ، أو بين النص الأول والنص الثاني ، على العكس من ذلك ، أن الذي نقصده من وراء ذلك هو أن يترك المتلقي [المنتج] بعض الثقوب التي من شأنها أن تفسح المجال للقارئ اللاحق بالتعبير عن موقفه حيال هذا النص ، وهي مؤشرات ، تجعل من يستثيرها ، تتفكك باستمرار ، على اعتبار أنها ثغرات جمالية ، أو ثقوب فضائية تكون سببا في تجاوز الحدود الإقليمية المعرفية للنص ، ليذوب في الدلالة الاحتمالية ، حيث يكون هذا الثقب ــ مثلا ــ هو مولد النص المفترض ، أو حيث يكون النص المفترض مولدا. وهو ما يخلق في القارئ الشعور بأنه في حضرة إبداع حقيقي ، وأنه بإزاء مثال من الغموض الذي يراه القارئ عنصرا من عناصر لغة [النص] ، وهنا يبدأ القارئ بمحاولة تبرير عقلي للظاهرة ، وعندما يجد نفسه عاجزا عن عبور الهوة الدلالية داخل الامتداد الخطي للنص ، حينئذ يحاول أن يعبرها خارج النص بإضافات مكملة للنص[2] بقصد البحث في كيفية البناء الذي يعد ــ بدوره ــ نسيجا من الفضاءات البيضاء ، تحمل فجوات ينبغي ملؤها ، على اعتبار أن النص المغلق هو الأكثر قابلية للانفتاح.

---

[1] أطلق شارل سندرس بورس على هذه السيرورة " السيميوزيس" ويقصد به السيرورة التي يشتغل بموجبها شيء ما بوصفه علامة منتجة ، وهي سيرورة تتصل بقضايا الدلالة، وبكيفية إنتاجها، وطرق اشتغالها، عبر توالد المعاني .

[2] ينظر ، سيميوطيقا الشعر " دلالة القصيدة ــ دراسة في كتاب : أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا " مؤلف بالاشتراك ، والدراسة ل : مايكل ريفاتير ، ترجمة فريال جبوري غزول .

إن الرؤية الجمالية الناتجة من تحقيق غاية هذا التلقي مستخلصة من كون النص "**علامة**" ، فتحاول القراءة استنطاق هذه العلامة بتحويلها إلى دلالة مستثمرة عبـــر وحـــدات علاماتيـــة متعاقبة.

وهكذا، فإن البياض المرخص يخلق في إدراك المتلقي مطابقات ذهنية، أو ضمنية تسهم في ربط النص بفحواه [الراهن / الممكن] .

وحتى في الحالة التي قد يبدو فيها على أنه نص يشكل صمتا ما ، فإنه يحمل نسقا إيقاعيا يمكن وسمه بالصمت المنطق ؛ أي البليغ ، في نطقه الاحتمالي ، عبر إضافات مكملة بترك المبادرة التأويلية في إنتاج المفاهيم ، واعتبار النص وفق هذا التداعي الجمالي ضرورة فنية جمالية.

- **سيمياء النص**
- **ماهية العلامة في التراث النقدي**
- **فاعلية العلامة في الدراسات الحديثة**

سيمياء النص

من الصعب تحديد مصطلح السيميائية نظرا إلى تشعب المنظور الدلالي للكلمة، سواء من حيث طبيعتها الكلية أو الجزئية ، غير أن هذا لا يمنع من الإحاطة بمبحث دلالة الألفظ في محتواها المنطقي والبلاغي، ضمن ما تدل عليه مباحث اللغة، من خلال رصد دائرة المطابقة في بعض ما تتضمنه من دلالات الكلمة، بوصفها ذات مستويات عديدة في البناء التركيبي للنظام

اللغوي ، سواء من حيث نمط المواصفة، أو من خلال الحدود المرسومة ، أو ما ينجز عن ذلك من أداء وصياغة أسلوبية، بما في ذلك معاني الحروف والمفردات، كما عبر عن ذلك السـاكي في كتابه مفتاح العلوم بقوله: إن المفردات رموز على معانيها ، وإن كان هذا لا ينفـي وجـود فوارق صوتية في مفردات الحروف تختص بها[١].

إن صلة اللفظ بمدلوله من الصفات المميزة لحقل العلامات التي لها طبائع فـي البنـاء التركيبي لمدلول اللفظ، وما ينتج عنه من إشارات، وعلامات سيميائية، تتدرج لتمحور العناصر التكوينية للبناء اللفظي، ذلك أن اللفظ المفرد إما أن يكون معناه مستقلا بالمفهوميـة، بحيـث لا يحتاج في فهم معناه الإرادي إلى غيره أو لا يكون كذلك "[٢]

لقد جاءت السيميائية لتقريب العلوم الإنسانية من حقل العلوم التجريبيـة، وهـي تهـتم بإنتـاج العلامات واستخدامها، بحيث تتجلّى الأنظمة السيميولوجية من خلال العلاقات بين هذه العلامات.

والسيميولوجية منهج يهتم بدراسة حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية، ويحيلنا الى معرفة كنـه هذه الدلائل، وعلّتها، وكينونتها، ومجمل القوانين، التي تحكمها. فالكون مركب من دلائل، وبذلك كانت السيميولوجيا بحسب دي سوسير " علم يعرفنا على وظيفة هذه الدلائل والقـوانين التـي تتحكم فيها" [٣] ويعمل من جهة على دراستها ــ بكل أبعادها، وأستعمالاتها، وتعقيداتها ــ دراسة شاملة، وعامة، لكل مظاهرها العلامية؛ لأن ذلك يشكل جوهر مـا ينـدرج ضـمن أهـدافها، وغاياتها، ومطامحها، في تحقيق المشروع السيميولوجي الذي يرمي من وجهة نظر [**هينـو**] " الى تأسيس وعي بنيوي للاستقراء الدلالي، ويعني ذلك وصف القواعد العامة لإنتـاج المعنـى الإنساني وصفا دقيقا "[٤] ؛ وفي ذلك محاولة لفك رموز الخطاب، والاهتمام بخلية النص من حيث كونه مولدا لمجموع من العلاقات والرموز، ذات مدلولات لا يمكن الكشف عنها إلا من خـلال

---

[١] – مفتاح العلوم الانسانية ١٥١

[٢] – محمد عبد المطلب : مفهوم العلامة في التراث ، مجلة فصول، ع٤ ، مج ٦، ١٩٨٦.

[٣] – حنون مبارك : دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، المغرب، ص ٧٩

[٤] – محمد الناصر العجمي: مدخل الى نظرية غريماص السردية / الفكر العربي المعاصر ،ع/٧٨/٧٩ – ١٩٩٠ ، ص ٨٠ .

العلاقات الجدلية القائمة بينها؛ إذ " الطبيعة الحقيقية للأشياء لا تكمن في الأشياء نفسها، بل في العلاقات التي نكوّنها، ثم ندركها بين الأشياء[1] .

ومع ذلك ما يزال المشروع السيميولوجي رهين المغامرة. فهو علم مستحدث اصطلاحيا، لكنه قديم قدم الإنسان في تجاربه واحتكاكه بالكون وبالطبيعة ، وهو حقل علمي واسع ومتنوع يقارب المسعى الفكري في إدراك العلاقات بين العلامات . ونظرا إلى ذلك فهو يستند إلى علوم مختلفة ويلتمس مشروعيته من مجالات إبستيمولوجية متداخلة ، كما أنه لم يستقم بعد كعلم خاص له أدواته المعرفية الخاصة، وأطره وأجهزته المميزة. ولعل علم النفس العام هو السند الأكبر له، لكون هذه الدلائل ذات طابع **اجتماعي ــ نفسي**، ومن ثم فقد تبنى دي سوسير " **آدم الألسنة** " سيكولوجية اجتماعية لتدعيم منحاه السيميولوجي. وعلى الرغم من ذلك ، ما يزال هذا الحقل متضمنا في علوم أخرى ما دمنا نفتقد إلى مفتاح ندخل به إلى عالمه وهو ينحو إلى التجريد والشمولية . وتظل، إلى جانب ذلك، معظم المقاربات التحليلية حول المفاهيم والأبعاد السيميائية تعاني غيابا للمنهج المعاصر في مواصلة البحث السيميولوجي الذي يحوم حول الموضوع ولا يدخله.

وعلى الرغم من المحاولات الجادة في السعي إلى توسيع هذا الحقل وتقريبه إلى الأذهان، إلا أنه ظل يشكو عدم القدرة على تحديد توجهاته. ومن أسباب ذلك عدم تمكنه من الأداة المعرفية التي يطرح بها إشكالاته من منظور جدلي، وفقدان الفكر الديالكتيكي الذي يبث من خلال رؤاه.

وإذا كان المصطلح قد اتخذ مفهوما مشتركا وهو دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، فإن كيفية الطرح والمعالجة تختلف؛ الأمر الذي أفضى إلى تعددية الخطاب السيميائي، فمنهم من يحيله إلى مجرد خطوط بيانية تحصر جدلية الطرح في أطر أو مثلثات، ومنهم من قلص فضاءه ليحيله إلى معادلة ثنائية لا تتعدى العلاقة فيها طرفيها ، وهذا ما غيب الجانب الديناميكي والحركي لهذا الحقل؛ ليظل طيلة السنوات الأخيرة مجرد حقل تجارب يستمد خبراته من مختبر العلوم الأخرى بما فيها الرياضيات، والمنطق، وعلم النفس، وغيره من العلوم التي أحالته إلى محض ممارسة مجانية. إلا أن هذا الجدل في الرؤيا والتعددية في الطرح، أكسب السيميولوجيا وجودا مغايرا ومفهوما مناقضا للأفكار السابقة في ميدان ممارساتها، ومجال استعمالاتها، فاتخذت من الممارسات الفنية أوسع فضاء لها.

---

[1] – ترنس هوكز: البنيوية وعلم الإشارة ، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٤ .

ولقد تعددت المفاهيم السيميولوجية في أدبيات النقاد، والألسنيين، والفلاسفة، مما أفضى إلى ظهور سيميولوجيات متولدة عن التعارض في المنطلقات والتصورات. وتتمثل هذه الأختلافات في التعارض " من حيث النظريات السيميوطيقية المتناثرة "[1]، والمفترحة من قبل المنظرين، وفي البعد التصوري لما يمكن أن يخلق نظرية سيميولوجية، وقد نتجت هذه الأختلافات من تعددية القراءة لمفاهيم **دي سوسير**، وما نجم عنها من تأويلات أعطت أبعادا وتصورات جديدة لهذا الحقل، من حيث الطرح والرؤيا وتجاوز العهد الذي طغت فيه اللغويات وسيطرت فيه العلامة. فمنهم من يمنطق هذا الحقل بحيث يجعله مرادفا للمنطق ، والرائد في هذا بيرس الذي يقول: " إن المنطق في معناه العام ليس إلا كلمة أخرى للسيميوطيقا "[2] .

وعلى الرغم من أن معظم الأطروحات السيميائية تتخذ من الظواهر الاجتماعية ــ على اعتبار أنها دوال لها مدلولات ــ موضوعا لها، فقد جاءت " السيميوطيقا لتكون العلم الذي يدرس بنية الإشارات وعلائقها "[3] إلا أن هذا العلم لم يستوف مقوماته المعرفية، وقدراته المنهجية، لتحقيق استقلالية طموحة تخرج عن دوائر اللغويات ومستويات الطرح الأحادي، وربما يكون **تودوروف** من الذين ثاروا على طغيان الألسنية التي جعلت من نفسها نموذجا سميولوجيا، ومن ثم فقد دعا هذا الباحث إلى تحرر هذا العلم، وألح على أنه "يجب على السيميوطيقا أن تدخل عهدها الثالث الذي يصبح فيه العلم المستقل القائم على تمييز العلامات والرموز"[4] . وفي المقابل تطل علينا كريستيفا باستقراء لا محدود لعالم الرموز والإشارات اللامحدودة، وتنطلق من جدلية النص والذات لتعلن أن " السيميولوجيا هي لحظة التفكير في قوانين التدليل دون أن تبقى أسيرة اللغة التواصلية التي تخلو من مكان الذات"[5] ، وتقصد باللغة، هنا، اللغة الأداتية أو الوسيطة، أو الناقلة التي هي كائنة من أجل الإيصال وحسب، ولكن ما عساه يكون هذا التدليل؟.

إن كريستيفا تنتشلنا من التساؤل لتقول إن تفكيك الدليل، وخلق فضاء جديد، من المواقع القابلة للقلب والتأليب، ذلك هو فضاء التدليل، وهذه مساهمة جريئة لا تخلو من رؤيا جديدة، وإذا كانت محاولات بعض اللغويين، والفلاسفة، والمنظرين لعلم السيميولوجية قد حققت بعض

---

[1] – مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، المغرب ، ١٩٨٧، ص١٨.

[2] – أمينة رشيد: السيموطيقا، مفاهيم وأبعاد، مجلة الفصول، م١،ع٣،١٩٨١ .

[3] – بيير جيرو:علم الإشارة، دار طلاس، دمشق، ص٩ .

[4] – مجلة فصول العدد السابق ص٤٧

[5]– مارسيلو داسكال: الإتجاهات السيميولوجية المعاصرة ص٧٠

المنجزات وحلّقت بعيدا، محاولة الإلمام بمجالات شتى في ممارسات جمة، فإنها أخفقت في بلورة مفاهيمها وتصوراتها في نظرية عامة، ورؤيا شاملة، تستوعب الواقع والذات. وما يكاد هذا الحقل يستقر حتى يتزعزع هدوؤه المزعوم، وربما مآل ذلك ما انتهى إليه القاموس السيميوطيقي من مصطلحات، **كالمؤشر، والأيقونة، والإشارة، والدليل، والتواصل، والشفيرة، والمؤول، والعلامة،**....إلخ، إلا أن ثراء القاموس ــ وإن كان لا يؤدي بالضرورة الى حقائق مسلم بها ــ ما هو إلا نتيجة لكثرة رواده، وتباين اتجاهاته؛ الأمر الذي أسهم في تعدد فروع السيميولوجية وتقاطعت اتجاهاتها، ولم يظهر هذا التنوع، والتفرع على مستوى النظرة والتحليل والرؤيا فحسب، بل وعلى صعيد المفهوم والتصور، والاستعمال. وهذا يعكس ما ذهبت إليه **جان مرتيني** في تحديدها للاتجاهات الثلاثة للسيميولوجية؛ غذ يتناولها "**مونان** " في الاتجاه الأول من حيث الاتصال، ويستعملها الثاني على مستوى الدلالة "**بارت**"، بينما يستخدمها الثالث " **موريس**" في جميع استعمالاتها، وهذا ما أثار إشكالية الدلالة والاتصال، ومن ثم تعددت أشكال الاتصال ، وأنماطه ،وأوصافه ، انطلاقا من السلوك الاتصالي الحيواني الى الأنظمة الترميزية البشرية.

ماهية العلامة في التراث النقدي

تصب السيميائية في اتجاهات كثيرة ، منها الاتجاه " العلاماتي " الذي يهتم بدراسة العلامة وعلائقها ، وأنظمتها ، ورتبها ، وهو **سيمياء الدلالة** . وآخر " إشاري " يبحث في أنواع الإشارات ، وبنيتها، وطبقاتها، والقوانين التي تحكمها ، وهو" **سيمياء التواصل** ". بينما يهتم الاتجاه الثالث بالمظهر الثقافي الذي يفيد من سلوك الفرد ونسقه الثقافي ضمن وحدة تعالق تحدد البنية الداخلية للنص في ارتباطه بالنسق الثقافي ، وقد أطلقوا عليه " "**سيمياء الثقافة**". في حين يهتم الاتجاه التداولي بالتصور الشمولي للعلامة اللانهائية والتي اطلق عليها شارل سندر بورس بالسيميوزيس "semiosis" ، وهو " **الاسيمياء التداولية**".

وإذا كان منظور الاتجاهات السيامائية المعاصرة قد تعدى هذه الآراء بحسب ما يستجد من تصورات ومفاهيم نظرية مازالت سارية المفعول ، إذا كان الأمر كذلك ، فقد تمثلت الذاكرة التراثية بدورها في هذا الحضور ، المرجعي ، على اعتبار أن اللغة بكل تجلياتها وتمظهراتها ، ومركباتها هي القاسم المشترك لهذه التصورات ، من حيث كونها أداة للتراسل ، ورمزا من رموز الواقع ، ومن ثم فقد اكتست العلامة طابعا سيكولوجيا واجتماعيا، منذ القديم.

ويبدو أن اهتمام القدامى بالألفاظ كان محل انشغالاتهم النقدية ، ومرْكَز بحوثهم اللغوية ، وأهمها ؛ الأمر الذي أفضى إلى توسع هائل في مختلف علوم اللغة ، وفي معظم جوانبها

البلاغية ، والنحوية ، والصوتية؛ مما أدى إلى نِعَمٍ فَائِضَةٍ ، وغزارة عَمِيمَةٍ، في مـــواد اللغـــة سواء في الجانب النحوي ، أوالصرفي، أوالبلاغي.

وإذا كنا نميل إلى القول بأن تراثنا النقدي ثرٌّ بمفاهيم متنوعة حول مصطلح الدلالة في طابعه الموسوعي الشمولي ، فلأننا نريد أن لا نغمط نقادنا حقهم ، ولا نجحد جهودهم ، لذلك أفردنا لهم هذه اللفتة في مجمل بعض الآراء التي رأينا فيها السبيل إلى المراد ، منها على سبيل المثال ما جاء على لسان فخر الدين الرازي : إن المعاني التي يحتاج إلى التعبير عنها كثيرة جدا ، فلو وضعنا لكل واحد منها **علامة** خاصة، لكثرت **العلامات** بحيث يعسر ضبطها ، أو وقوع الاشتراك في أكثر المدلولات ، وذلك مما يخل بالتفهيم[1] " أما ابن قيم الجوزية فقد تبين له أن السمة يقصد بها العلامة كما جاء ذلك في أثناء حديثه عن الفراسة في قوله " ...وقد مدح الله سبحانه وتعالى الفراسة وأهلها في مواضع في كتابه ، قال تعالى :{إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِلْمُتَوَسِّمِينَ } "[2]. وهم المتفرسون الذين يأخذون **بالسيما** وهي **العلامة**"[3] . بينما نجد عند المتكلمين " إن الدليل لا يستعمل إلا فيما يوجب القطع كنص الكتاب والخبر المتواتر وإجماع الأمة والأدلة العقلية ، فأما ما يوجب الظن فلا يسمى دليلا ، وإنما يقال " **أمارة** "[4]. وهكذا الشأن مع الإمام الخطيب البغدادي الذي قال: " والفقهاء يسمون أخبار الآحاد دلائل ، والقياس وكل ما أدى إلى غلبة الظن سموه حجة ودليلا .....فأما ما يفضي إليه بغلبة الظن فليس بدليل في الحقيقة ، وإنما هو " **أمارة** . وإذا كان عبد القاهر الجرجاني قد وضح معنى **السمة** ، في أثناء حديثه عن الفرق بين العلامة والدليل ، كما جاء في قوله : اللغة تجري مجرى العلامات والسمات ، ولا معنى للعلامة أو السمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه ... إذا كان الأمر كذلك مع هذا العلاّمة الفذ، فإننا ننظر إلى من تحدث ــ من الأصوليين[5] ــ عن **الأمارة** بوصفها **علامة**، على أنها نظرة ثاقبة مازالت تشكل موضوع الدراسات الحديثة .

---

[1] المحصول في علم الأصول ، ٢٦٢/١ .

[2] سورة الحجر ، الآية ٧٥ .

[3] بدائع الفوائد ، ٢ / ١١٥ ــ ١١٦ .ويستطرد في معنى السيما أي العلامة في مواضع كثيرة . كما وضع فصلا خاصا عن **الإشارة** . بدائع الفوائد ١/ ٣٣٦ .

[4] مسعود بن موسى : الجدل عند الأصوليين . ص ٢٠٤ .

[5] ومنهم :

- إمام الحرمين : التلخيص ، ١٢١/١.
- الغزالي : المستصفى [في مواضع كثيرة] الجزء الأول ، بدءا من ص ٣٦٥ .

بيد أن ذلك لا يعتبر نتيجة ، بقدر ما هو مقدمة لمباحث أفاد منها غيرنا أكثر مما أفدنا منها نحن، حين استلهموا " الماقبل " التراثي بوعي عميق لاستشراف " المابعد" الحداثي ، من أجل تحقيق رؤيا نقدية تتماشى واستحضارات العقل الحديث، وتعايش المرحلة لاستكمال شروط التجربة ومعطياتها الحضارية، وتعقب منعطفاتها في ظل المتغيرات المستجدة ، وفق ما يمليه الواقع المتطور، حيث ثورة الاتصال أحد أهم أنشطته المعاصرة ضمن ما توصلت إليه العلامة من تطور، بوصفها بنية رمزية ذات طبيعة غير مادية ، وما أحيطت به من اهتمام في عالم هو في حد ذاته علامة .

ولقد استقطبت العلامة أنظار كثير من اللغويين ، والمناطقة ، والفلاسفة العرب القدامى ، أمثال الجاحظ ، وأبو هلال العسكري ، وابن سينا ، وابن فارس ، وغيرهم فجعلوا لها مراتب وأقسام وأنظمة ، واحتكموا في ذلك إلى العقل، والمنطق ، والحس ، والخيال ، واستقوا بعض المفاهيم الدلالية من المعارف النفسية على حد ما جاء به ابن سينا في قوله :" معنى دلالة اللفظ أن يكون إذا ارتسم في الخيال مسموع ، ارتسم في النفس معناه ، فتعرف النفس أن هذا المسموع لهذا المفهوم ، فكلما أورده الحس على النفس التفتت النفس إلى معناه ، وهو معنى الدلالة."[1] فكانت بذلك معاني الألفاظ تتخذ دلالتها مما يرتسم في ذهن السامع، وقد توافق مفهوم اللفظ مع الصورة السمعية ، وهي دبلجة تقع في النفس ، ويلتقطها

- الآمدي : الأحكام في أصول الأحكام
- القرافي : [أحمد بن أبي العلاء الصنهاجي] توفي ٦٨٢ هـ ، ينظر ، شرح تنقيح الفصول . / ونفائس الأصول ص ١٦٤ .
- ابن عقيل [علي بن عقيل بن محمد بن عقيل البغدادي الحنبلي توفي ٥١٣ هـ] الواضح في أصول الفقه . ٤٧ ــ ٨٤ .
- الطوفي [الحنبلي] توفي ٧١٦ هـ : مختصر روضة الناظر ، ٦٧٤/٢ .
- وغير ذلك كثير من المواقف التي أشارت إلى موضوع الدلالة بما لايقتضيه الحديث عن مصطلح السيمياء في مفهومه الحديث.

[1] ينظر ، عاطف القاضي : علم الدلالة عند العرب ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع، ١٩/١٨ ، ص ١٣٠ .

الحس لإنتاج الدلالة Signification التي تناولها ابن فارس [1] بأسلوب تفكيكي يقف من خلاله ــ في تحديده لمعاني الألفاظ ــ عند مستويات ثلاث ، وهي بحسب رأيه : **المعنى ، والتفسير، والتأويل،** بحيث تمثل هذه المستويات التشكل البنيوي الذي ينحصر في فلك الدلالة، ولا يخرج عن دائرتها :

- فأما **المعنى** فهو متضمن لطبقات دلالية ثلاثة هي :

١. **القصدية** ، من حيث كون " المعنى من عَنَيْتُ بالكلام ؛ أي قصدت وعمدت" ، ومن ثمّ فالمعنى مرهون ، أو مشروط فيه القصد.

٢. **الإظهار** ؛ أي الأيضاح ، والكشف .

٣. **الإفادة**

ومن ثم فالمعنى قصدي ، ومباشر يتوسل الفائدة.

- وأما **التفسير** فهو التفصيل ؛ أي كشف الشيء وتبيانه، وشرحه، والإفصاح عنه.
- وأما **التأويل** فقد خصه ابن فارس باهتمام خاص ، معتبرا إياه فضاء أوسع من المعنى والتفسير ، بحيث لا يفصح ولا يوضح ، بل يومئ، ويوحي، ويشير ، ويرمز. وبالتالي ففضاء **التأويل** اللامتناهي لا تحده قصدية ، ولا يقف عند مجرد الإفادة ، بل هو على العكس من ذلك ، كما اعتبره ابن فارس ، مستوى دلاليا ، يتجاوز إباحية المعنى ، وتفصيلية التفسير ، ويتعداهما إلى إمكان تأويلي مفتوح وغير محدود ، ومن هنا كان انفتاح الدلالة عند العرب ملتقى لعدة معارف فكرية، وفلسفية، ولغوية.

ولقد انصرف اهتمام القدامى إلى دراسة اللفظ من حيث دلالته على المعنى ، وليس من أجل اللفظ لذاته، واعتبروا اللغة أحد الرموز الجمالية الحاملة لمعنى الوجود ، على اعتبار أن الألفاظ" دلالات لطبائعها على مستويات تلعب دورا مؤثرا في البناء التركيبي ، بحيث نستطيع من خلال رصدها التعرف إلى طبيعة النظام اللغوي الذي يسيطر عليها سواء في مستوى الأداء الإخباري ، أو مستوى الأداء في الصياغة الأدبية"[2]. ومن هنا عُدَّ النظام اللغوي بمثابة المقياس الوحيد الذي بإمكانه أن يحدد ماهية العلامة وطبيعتها، ووظيفتها، وبوصفه ــ أيضا ــ النظام المسيطر، والسائد، وهذا ما لمسناه لدى **دي سوسير** Ferdinand de Saussure الذي جعل من النظام اللغوي نظاما مطلقا وكليا لمختلف الأنظمة السيميولوجية.

---

[1] الصاحبي في فقه اللغة . وينظر ، صبحي البستاني : مفهوم الدلالة عند عند ابن فارس ، الفكر العربي المعاصر ، ع ، ١٩/١٨ ، ص ١٨٢ .

[2] محمد عبد المطلب : مفهوم العلامة في التراث ، فصول ، مج ٦، ع ١ ، ١٩٨٥، ص ٧٢ .

واتخذت مباحث اللغة من الألفاظ مادة لاختباراتها، بحيث انطلقت من بنية اللفظة وما ينتج منها من دلالة إلى جزئيات البناء ، ثم إلى التركيب، وهو المنحى المورفولوجي المعاصر الذي تتوخاه التحاليل السيميائية لإدراك دلالة المعاني ، فقد اعتمد القدامى على ثنائية **اللفظ /المعنى** لإضفاء أبعاد دلالية ، وتوليد علاقات استلزامية ، من منظور أن الدلالة هي " كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر."[1] وضمن هذا السياق تعمقت الأبحاث التراثية في ماهية الدلالة . ويعتبر أبو هلال العسكري أحد أعلام هذه المحاولات بتمييزه بين العلامة والدلالة ؛ إذ يرى " الدلالة على الشيء: ما يمكن كل ناظر فيها أن يستدل بها عليه، كالعالم لما كان دلالة على الخالق، كان دالاً عليه لكل مستدل به. أما علامة الشيء؛ فهو ما يعرف المَعلم له ومن شاركه في معرفته دون كلّ واحد، فالحجر تجعله علامة لدفين تدفنه، فيكون دلالة لك دون غيرك، ولا يمكن لغيرك أن يستدل به عليه إلاّ إذا وافقته على ذلك، كالتصفيق تجعله علامة لمجيء زيد، فلا يكون ذلك دلالة إلا لمن يوافقك عليه، ثم يجوز أن تزيل علامة الشيء بينك وبين صاحبك فتخرج من أن تكون علامة له. ولا يجوز أن تخرج الدلالة على الشيء من أن تكون دلالة عليه، فالعلامة تكون بالوضع والدلالة بالاقتضاء".[2]وهذا تأكيد على خصوصية العلامة ،وعمومية الدلالة، التي تجاوزت ثنائية الفظ / المعنى إلى " استقراء أنواع العلاقات بحسب نوعها إلى وضعية كانت أو عقلية، أو طبيعية"[3]؛ ذلك أن العلاقات الدلالية كما يبدو، لا تخلو من مقاييس محمكة ومضبوطة تحتكم بدورها إلى المنطق والعقل، ومن ثم تمثل مفهوم الدلالة الوضعية في " كون العقل يجد بين الدال والمدلول علاقة الوضع ينتقل لأجلها منه إليه ، أما الدلالة العقلية ، كون العقل يجد بين الدال والمدلول علاقة ذاتية ينتقل لأجلها منه إليه ."[4] وهذه العلاقات المستنبطة من **جدل الطبيعة / العقل**، جاءت لكون المباحث الدلالية لصيقة بالمنطق حين استندت إلى الفكر ، وحاولت ربط الظاهرة الدلالية ــ من حيث كونها أقرب إلى التحليل والبرهنة ــ بالعلم ، والتعيين ، والمقارنة، أو ما اصطلح عليه في الدلالة التراثية بالوضع، واقتضاء الطبع، أو العلية ،أوالمعلولية ، أو بالعلم وبالقرينة التي تعرف في التحاليل السيميائية الحديثة بالشيفرة أو المؤشر، وهكذا يبقى التواضع والاصطلاح أهم ما يميز طبيعة العلامة، بوصفها " ذات شقين : أحدهما **خفي** ، والآخر **بادٍ**، محسوس ، والعلاقة بينهما تقوم

---

[1] عاطف القاضي: علم الدلالة عند العرب، الفكر العربي المعاصر، مرجع سابق ،/ ص ١٢٧ .

[2] الفروق اللغوية : ٥٤ .

[3] محمد عبد المطلب : مفهوم العلامة في التراث ، مجلة فصول ، مرجع سابق ، ص ٦٥ .

[4] نفسه ، ١٢٧ .

على التراسل ، وليست هناك رابطة طبيعية تجعل التلازم بينهما مطلقا ، وإنما هو تلازم عرفي."[1] يؤكد اعتباطية العلامة ، وذلك ما اقترحه سوسير Ferdinand de Saussure في مشروعه السيميائي القائل بثنائية العلامة : **دال/مدلول**، والبعد السيكولوجي لها.

ولكن السؤال المطروح هو ، كيف يكون هذا الشيء إلى ذاك الشيء المشار إليه ؟ أي كيف يكتسب الشيء دلالته ؟ وهذا ما أجاب عنه المناطقة العرب في تحديدهم أنواع الدلالات [2] التي أحالوها بحسب تصوراتهم إلى :

- **دلالة التطابق** : وفيها تطابق اللفظ مع المعنى وهي اصطلاحية، ويؤكد الطويسي أنها " وضعية صرفة" تتمثل في دلالة اللفظ على تمام ما وضع له، وأوجدوا لها تجسيدا في الواقع كدلالة الإنسان على أنه حيوان ناطق .
- **دلالة التضمن** : وتتحقق مشروعيتها باشتراك العقل والوضع في تحديد ماهيتها ، "**وهي بأن يكون المعنى جزءا من المعنى الذي يطابقه اللفظ**" ، ومثال ذلك دلالة البيت على الجدران.
- **دلالة الالتزام** : وهي " **كون اللفظ دالا بالمطابقة على معنى ، ويكون المعنى يلزمه معنى غيره**" ، وقد يكون اللازم خارجيا كالسواد للغراب ، وقد يكون ذهنيا كالعمى للبصر، وقد يكونهما معا ، ويشترط تحقيق العلاقة بين اللوازم ، ومن ذلك التلازم الذهني الذي يحيل إلى دلالة كلية.

ولم يُغفل القدامى التراسل الإشاري ؛ لأنه في نظرهم بنية لغوية ذات شحنة معرفية ، ووظيفة إيصالية، أو إفهامية ، في سلسلة من العلامات، وتحمل دلالات مختلفة، تقع في مستويات متعددة من التعامل اليومي بين أفراد المجتمع وجماعاته ، بحيث تمثل الإشارات بوجه عام ، والإشارات الاجتماعية بوجه خاص ، نوعا من التخاطب الموجه إلى آخرين يفهمون الرموز المستخدمة ...وأهم ما يميز الإشارات الاجتماعية أنها عبارة عن محاولة مقصودة للإفهام ، أو البيان ، أو الدلالة على معنى ، أو قصد معين بغير ألفاظ"[3]، ذلك أن التواصل الإشاري ، أو ما يسمى بالتخاطب غير الكلامي من القيم البلاغية والتي غالبا ما كانت ترافق الخطاب العربي بشقيه النثري والشعري.

---

[1] نفسه ، ص ١٢٧ .

[2] ينظر ، نفسه ، ص ١٢٨ .

[3] محمد نادر سراج : التواصل غير الكلامي بين الخطاب العربي القديم والنظر الراهن ، الفكر العربي المعاصر ، ع، ٨١/٨٠ ، ص ٨٨ .

ولعل الجاحظ أحد السباقين إلى طرْق هذا الباب وفي طرحه مسألة " الإشارة " أو القيمة الإشارية في المجتمعات ، إلا أن تناوله لها كان من منظور بلاغي، غير أنه في اعتقادنا مثّل ركيزة من ركائز علم اللغة الحديث ، كما يعد هذا التصور قريبا من الرؤية السيميائية التحليلة في مفهومها المعاصر ، وقد يكون في هذا الاقتراب ما يشير إلى أن " مصطلحات الجاحظ قرئت بلاغيا ، وساعدت في في تطوير البلاغة العربية ، ولم تقرأ إشاريا " [١] نظرا إلى غياب البعد السيميائي في التراث العربي ومقصديته، إلا أن غيابه كمصطلح لم يقلل من شأن المباحث اللغوية التراثية، وقد أكدت معظم الدراسات الحديثة المعنية بهذا الشأن أن الجاحظ كان سباقا في إبراز أهمية الإشارة من حيث بنيتها، وتشكلها، وطبيعتها، ووظائفها ، وأنواعها بصفتها ذات صورة معروفة.

ولقد كان اهتمام الدرس اللغوي في التراث العربي بالإشارة بقصد إثراء الجانب البلاغي الذي ظل يشكل عصب البنية النقدية ، إلا أن انفلات الجاحظ بهذه اللفتة أثار فضول بعض الباحثين المعاصرين ، واعتبروه من الأعلام المشتغلين بالإشارة في إحاطته إياها بأهمية كبيرة ، وقد أوردت بعض الأبحاث الحديثة في قراءتها للرؤية الجاحظية تصوره في أصناف الدلالات ، فاتضح أن دائرة الدلالة عنده مصنفة إلى خمسة أصناف هي كما عددها : **اللفظ ، والإشارة ، والعقد، والخط، والحال.** أما الرماني فقد اختزل هذا البيان إلى : كلام ، وحال ، وإشارة، وعلامة [٢] ، لكن القراءة المعاصرة للخطاب الجاحظي والتي أثرتها الباحثة فاطمة محجوب ، قد تجاوزت مقولة الرماني ، وأعطت النص التراثي اللغوي بعدا جديدا في ضوء المقاربات الحديثة لقراءة النصوص وتحليلها، وقد اعتمدت هذه الباحثة " **علم الحركة الجسمية** " كأداة معرفية حداثية لدخول النص التراثي ، وذلك وفقا لمبادئ هذا العلم بحيث ترافق كل حركة دلالة معينة . ومن خلال هذه الرؤية التحليلية للمفهوم الجاحظي للإشارة يمكننا إدراك مدى أهمية وعي القدامى بكل تمظهرات اللغة وتجلياتها الإشارية. ولإبراز هذه الأهمية نذكر ما جاء في مقاربة الباحثة فاطمة محجوب مثالين نوردهما لمزيد من الإضاءة ، فـــ " علم الحركة الجسمية يحدد نوعين من الحركة من حيث صلتها بالكلام ، فنوع يشمل الحركات التي تصاحب الكلام ، وآخر يشمل الحركات التي تؤدي وحدها وتحل محل الكلام"[٣]، فالنوع الأول مطابق لقول

---

[١] نفسه ، ص ٩٠ .

[٢] ينظر، محمد عبد المطلب : مفهوم العلامة في التراث ، مرجع سابق ، ص ٦٧ .

[٣] محمد نادر سراج : التواصل غير الكلامي بين الخطاب العربي القديم ، والنظر الراهن ، مرجع سابق ، ص ٨٧ .

الجاحظ " والإشارة واللفظ شريكان ، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه" ، أما النوع الثاني فهو ما يتطابق ، أو ما يقابله قوله :" فأما الإشارة فباليد " ويعني ذلك إيصال فكرة ما ، أو قصد معين ، أو دلالة ما دون التلفظ ، أو الإدلاء بشيء ؛ لأن الإشارة حلت محل الكلام.

وقد تتجلى وظيفة الإشارة من حيث أهميتها، إما في مصاحبة الكلام لتأكيده ، أو إزالة بلاغة الخطيب عنه ، وإما أنها تفيد في التواصل " **مبلغ الإشارة أبعد من مبلغ الصوت** " فهي تعمل بالإضافة إلى ذلك على تقليص المسافة الزمنية والمكانية بين الباث والمتلقي ، وهنا تكمن القيمة الإشارية في إيصال الخطاب وبثه ، ومن ثمَّ تلقيه دون أن يشوبه اضطراب أو خلل .

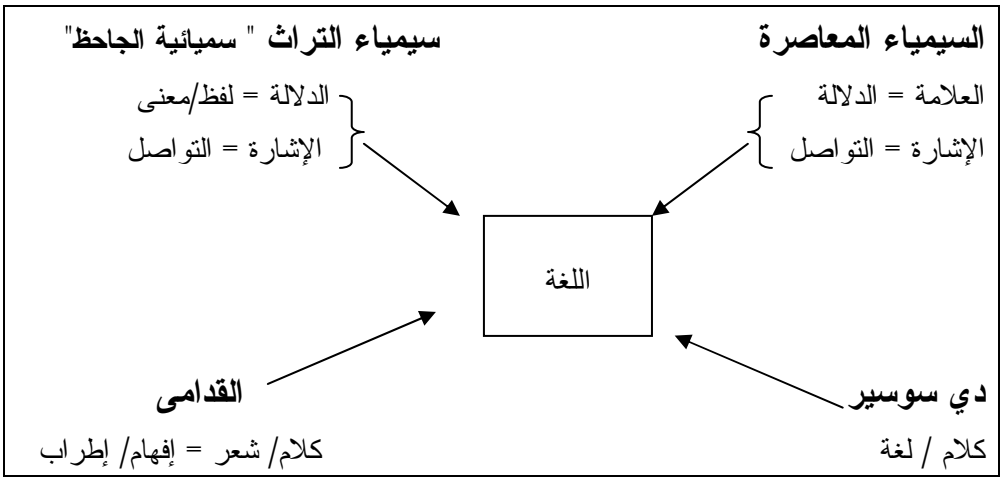
وعلى الرغم من سلوك المنهج البلاغي الذي أسس الخطاب النقدي التراثي ، إلا أنه يمكننا تلمس بعض التجليات السيميائية التي رافقت البحث اللغوي ، وبالتالي ظهورها مع حضور البعد السيميائي كهاجس ، وغيابه كمصطلح . وليس ما يدعم هذا التصور المحاولة الجاحظية فقط ، إنما أمثال الجاحظ كثر في تراثنا النقدي . فقد كان السكاكي يرى أن المفردات رموز على معانيها ، رغم الفوارق الصوتية ، وتباين الأبعاد الدلالية إلا أن "استخدامها بوصفها علامات يستحضر بها التصور الذهني لدى المتلقي"[1] يعني استحضار التصور الذهني الغائب [المدلول] ، وفي هذا أكثر من دليل على قدرة الناقد القديم التأملية ، ورؤيته التي تتجاوز آفاق اللغة المحصورة في ثنائية **اللفظ / المعنى**، إلى ثنائية **الدال / المدلول** ، إضافة إلى تقسيم القدامى الكلام إلى كلام عامة الناس ، وكلام مقتصر على الخاصة منهم ، فأما كلام العامة فهو كلام إبلاغي، غايته الإفهام [البيان] ، وأما كلام الخاصة ، فهو كلام بلاغي غايته، الإطراب [التحسين] .

وإذا كانت وظيفة اللغة العادية هي الإيضاح ، والتفسير ، والوصف، والتعريف، والإفهام، " فإن وظيفة الأخرى قد اقتضت وضع المشترك والمترادف ، والإبهام ، والإجمال ، والجناس، والتأكيد، والتكرار، وغيرها من سمات اللغة الفنية"[2]، وقد يكون في هذا التقسيم تأكيد على وعي القدامى بجمالية اللغة ، ومكوناتها ، وجوهرها. ونجدهم بذلك قد سبقوا التقسيم السوسري الشهير [**كلام / لغة**] ، وتجاوزوا بارت **Roland Barthes** مع كوهن **Cuhen, J** في معرفتهما العميقة بسر اللغة وجوهريتها.

---

[1] محمد عبد المطلب : مفهوم العلامة في التراث النقدي ، مرجع سابق ، ص ٧٣ .

[2] عبد الحكيم راضي : النقد اللغوي في التراث، فصول ، مج ٦ ، ع ٢ ، سنة ١٩٨٦، ص ٨٤ .

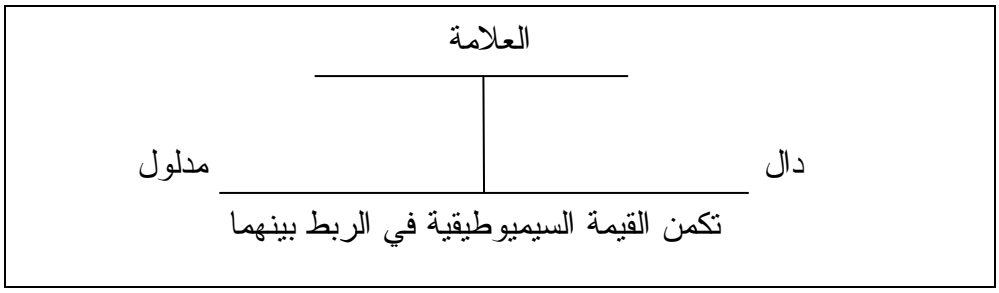


وإذا كان القدامى لم يدرسوا الألفاظ لذاتها من حيث بنيتها، وطبيعتها، وكيفية تشـــكلها، وعلائقها مع جملة الألفاظ الأخرى ، وما ينتج من التنافر، والتشاكل، والتقارب،والتباعـــد، مـــن جدل جمالي، فلربما يرجع ذلك إلى كون التعامل مع اللفظ هو تعامل مادي خارجي، في حين أن التعامل مع المعنى هو تعامل حسي/داخلي ، مما غيّب كثيرا من الإشكالات التي تفطـــن إليهـــا المنهج السيميائي المعاصر في ضوء ترقبه اللغة ، وتفجير مكبوتاتها الجمالية. ولعل هـــذا مـــا أفضى بـــ " جون كوهن إلى التأكد على ما يقوله الشاعر ، واعتبار الإبداع فضاء لتجسيد اللغة بالنظر إلى الصورة المعهودة، والتعبير عنها بشكل غير معهود ، ولذلك يخرق الشعر مبدأ اللغة العادية في مقولاتها المعهودة سواء أكان ذلك بالقوة أو بالفعل؛ ليتحول الشعر إلى إرادة تفعيـــل الكلمة الخلاقة ، أو كما قال بول فاليري **Paul Valéry** : "**الشعر لغة داخل لغة** " .

فاعلية العلامة في الدراسات الحديثة

إذا كانت السيميوطيقا تبدأ بالعلامة فقد اهتم السيميوطيقيون بتصنيف العلامات، وتمييزهـــا، وتعليلها من أجل إدراك أوسع لماهيتها، وتوصلوا الى أن النظام السيميوطيقي للعلامة يتأســـس على نوعين من العلامات : العلامة العرفية (الكلمة)، والعلامة الأيقونية (الصورة)، فالعلامة ذات انعكاسات معرفية ودلالية، اختلافية وائتلافية، ولا يمكن أن تكتسب دلالتها إلا من خـــلال التعارض والتقاطع مع علامات أخرى.

والسيميوطيقا تعنى بالعلامة على مستويين[1]: المستوى الأنطولوجي، ويعنى بماهية العلامة ، والمستوى البراجماتي، ويعنى بفاعلية العلامة وتوظيفها في الحياة العملية، ويُعّد **دي سوسير** من الرواد الأوائل الذين استلهمهم فيض العلامة. فسيميولوجية **دي سوسير** تعنى بالعلاقة بين العلامات على اعتبار أنها تمثل القيمة السيميوطيقية، وتكتسب دلالتها من خلال الربط بين الدال (Signifiant) والمدلول (Signifie)، فهي ذات طبيعة ازدواجية، الأول صورة سمعية تولدها الأصوات، والثاني تصور ذهني تثيره هذه الأصوات



لقد اتخذ **دي سوسير** من اللغويات نظاما أسمى لكل نظام سيميولوجي، ولم يتخذها مجرد نمذج إجرائي. فاللغة في تصوره هي النظام الوحيد الأكثر دلالة وإيحاء، بل إن السيمياء قائمة على أساس لغوي، ذلك أن السيميوطيقا كما يقول **دي سوسير** مبنية على اللغة من حيث كونها تمثل النظام الاجتماعي الذي يقوم عليه البحث السيميائي، وهي الحامل المادي لمعنى الوجود، أما الكلام فهو ممارسة فردية، لذلك اهتم **دي سوسير** بخلفيات الواقع الاجتماعي الكامنة وراء كل واقعة " **كلام** " فردية . ومن ثمَّ فسيميوطيقاه خاصة بهذه الوقائع الاجتماعية (اللسان) وفي هذا إخضاع الأنظمة السيميولوجية إلى الأنظمة الألسنية " وتعميم مفهوم اللسان ليشمل كل نسق دلائل[2]، ولتأكيد أفكاره وتدعيمها يلح **دي سوسير** على أن العلامة لا يمكن أن تكتسب مفهومها خارج المجال أو النظام اللغوي، وبذلك فلا يمكن فهم العلامة السيميولوجية " إلا من خلال العلامة اللغوية ، وهذا ما دفع **بدي سوسير** إلى أن يرسي قواعد حديثة للسانيات، وكان أول من أحدث الفصل بين اللغة والكلام ، إلا أنه ضيق أفق السيميولوجية التي ألحت على الطبيعة الاجتماعية لموضوعها وانطلاقها من منظور لساني بقيت تدور في فلكه.

---

[1] – أنظمة العلامات، مدخل الى السيميوطيقا ، ص١٩.

[2] – الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، ص٢٢ .

وإذا كانت الأطروحة **الدي سوسيرية** قد حصرت العلامة في وحدة ثنائية المبنى، فإن **بيرس** يتجاوز الطرح الأحادي فيما يحاول أن يعطي تصورا مغايرا بتقسيمه الثلاثي للعلامة.

١. **الأيقونة (Icon)** تميزها صفات خاصة تمكنها من أن تكون علامة كالصورة والرسم البياني، ويتضح موضوعها من خلال تشابه بين الدال والمشار إليه. لكن، هل نكتفي بتعليلها من منطلق التشابه، أم العرف، أم من خلال اصطلاح سابق ؟ يقول **أيكو** " إن التشايه ليس علة مطلقة ولكنه يقوم أيضا على علاقة عرفية ثقافية "[١]، بالإضافة إلى أن إبداع العلامات وإنتاجها يتطلب مرجعية اجتماعية " فالتعرف على العلامة ــ أيا كانت ــ يتطلب شيفرة مشتركة بين أفراد الجماعة التي تستخدم هذه العلامات"[٢]

٢. **المؤشر** (Index) : من خلال الارتباط الفيزيقي أو التجاور يحقق المؤشّر ماهيته، فهو بحسب **بيرس** " علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع"[٣] ،ولعل الأمثلة على ذلك الأعراض الطبية، ومن المؤشر ما يكون مزدوج الدلالة، بينما فصل **بيرس** بين المؤشرات حيث جعلها في قسمين:

طبيعة Index : تمثل عالم الموجودات.

فرعية (Surindixes): تمثل ما يدخل في عرف البشرية من علامات، وعلى الرغم من اتفاقهما في الوظيفة إلا أنهما يختلفان في الماهية.

٣. **الرمز** (Simbol) وهو نوع من العلامات المجردة تحيل إلى شيء عن طريق التداعي. وقد تجلّت تصوّرات **بيرس** النظرية بالإضافة الى تقسيمه الثلاثي الى توسيع مفهوم الدليل بحيث تتعدّى العلاقة فيه الطرفين إلى أكثر، تعمل بموجبها السيرورة التي تنقسم إلى ثلاثة عناصر بالإضافة إلى العنصر الرابع الذي هو الشخص الشارح:

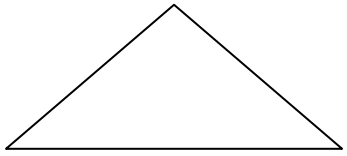
الدليل

---

[١] – أنظمة العلامات، مدخل الى علم السيميوطيقا، ص٣٢ .

[٢] – أنظمة العلامات، مدخل الى السيميوطيقا، ص٣٢ .

[٣] – المرجع نفسه، ص٣٣ .



فالدليل أو الممثل هو شيء يمثل شيئا ما بالنسبة إلى شخص ما، بمظهر ما، أو إمكانية ما، " ويضيف بيرس عنصرا خامسا هو السياق، بحيث تعمل هذه الدلائل داخل مجموعة من السياقات" .

العلامة عند **دي سوسير** ذات وجهين ، بينما هي متعددة الأوجه عند **بيرس** مع تأكيده أن " الصورة الذهنية هي مركز العلامة وليس الشيء الذي يحيل الى شيء آخر"[1]

وهذا ما يؤدي الى توليد ما لا نهاية من العلامات، وبالتالي تتعدد العلاقات بحيث تكون إما تناظرية، أو تفسيرية، أو متناقضة فيما بينها، فالعلامة عند **بيرس** نزوح الى التجريد؛ إذ " هي ذات وجود ذهني أو افتراضي،" وهو طرح ابستيمولوجي يتجاوز أحادية المعرفة.

وإذا كانت سيميولوجيا **دي سوسير** تقصي الجانب الفردي، فإن سيميوطيقا **بيرس** تلّح على تقديم الاستعمال الفردي للدليل الذي يعده من المهام الأساسية للتحليل السيميوطيقي، ومن هنا الفارق بين الأطروحتين، وحينئذ يقترح بيرس أبعادا ثلاثة للسيميوطيقا[2] .

- ❖ التداولية: أن ينصب بحث ما على الذات المتكلمة.
- ❖ حقل علم الدلالة: الاهتمام بتحليل كلام الباث.
- ❖ حقل التركيب المنطقي: يعنى بالعلاقات بين التعابير.

---

[1] – مجلة فصول ع٤ مج ٦ ١٩٨٦ ص١٦٩

[2] – الاتجاهات السيميولوجيا المعاصرة، ص٢٣ .

وانطلاقا من هذا، تعد مساهمة **بيرس** من المقاربات السيميائية التي شقت طريقها بـــوعي نحو القطيعة الإبستومولوجية، التي تؤسس مستويات الخطاب الحر والمعاصر، وذلك عندما حذا حذوه كثير ممن خاضوا غمار هذا الحقل، أمثال " **بنفست** " الذي حاول وضـــع العلامـــة فـــي فضاءات جديدة من شأنها أن تنحو بها باتجاه استعمالاتها المنهجية والجدليـــة، بحيـــث يصـــفها بالقدرة على الدلالة حين يحصر وظيفتها في استدعائها الشيء لتحل محله، على اعتبار أن دور العلامة هو ــ بحسب رأيه ــ التمثيل، بمعنى أن تحل محل شيء آخر؛ أي أن تســـتدعي هـــذا الشيء باعتبارها بديلا عنه، ويمثل " **بنفست** " لذلك بعلامات اللغة، وعلامات الكتابة، وعلامات التحية، وعلامات المرور، والعلامات النقدية، وعلامات العبادات، والشعائر، والعقائد، وعلامات الفن بكل أشكالها. والسمة العامة لكل هذه الأنظمة الاجتماعية هي قدرتها على الدلالة وتكوّنهـــا من وحدات دلالية أو علامات[1] ، وإذا كانت هي التمثيل من حيث كونها تحل محل شيء آخـــر، فليست هي الشيء، ولا الشيء المشار إليه، في حين لا يستبعد **جاكبســـون** أن يكـــون للعلامـــة جانبان: الأول يدرك مباشرة، بينما يستدل على الثاني عن طريق فهمه.

ولا شك في أن اختلاف وجهات النظر والتعارض في الرؤيا والتصور بشـــأن العلامـــة سيكون له أثره على بنية النظام الذي تحتكم إليه الرموز والإشارات، وهذا مـــا يثيـــره أيضـــا السيميولوجيون من جدل حول الأنظمة السيميائية والنواميس التي تديرها، بالإضافة إلى إشكالية التواصل اللغوي والتواصل الإشاري، مما أفضى إلى وجود أنظمة لسانية وأخرى غير لســـانية. فهل يكتسب النظام السيميائي دلالته وشرعيته خارج النظام اللغوي، أم أن اللغة هـــي النظـــام السيميولوجي الوحيد ؟.

هناك أنظمة عديدة دالة في حياتنا اليومية إضافة الى بعض الأنظمة غير اللغوية أو مـــا يصاحبها من إشارات صامتة، وما ينقل من علامات عن طبائع البشر وسلوكاتهم مثل الطقوس، مع ذلك " يمكن للسانيات أن تصبح المقاس العام لكل نشاط سيميولوجي، رغم أن اللسان لـــيس سوى نسق خاص "[2]. **فدي سوسير** يسقط نظامه اللغوي على الأنشطة الإشارية، وبالتالي بقيـــت الأنظمة السيميولوجية تستمد هويتها من الأنظمة اللغوية، إلا أنه ومع تطور النظريات، وتوسيع المفاهيم، وتجديد الرؤى، اتخذ النظام السيميائي أبعادا أخرى، ومعـــايير مخالفـــة، وتصـــورات

---

[1] – ينظر، شكري محمد عياد: أنظمة العلامات. مجلة فصول، مج ٦، ع٤،١٩٨٦.

[2] – حنون مبارك: دروس في السيميائيات، ص٧١.

مغايرة، من أهمها انقلاب بارت الذي يخضع الألسنية إلى بنية النظام السيميوطيقي، وبذلك يقلب الآية السوسيرية. و**باختين** الذي يرى أن " النظام يجب أن يفهم في إطار مجرد؛ أي في إطار جدلي تتفاعل داخله العلامة مع الواقع"[١] ، على اعتبار أنه ليس بنية معنية لها وجود ملموس بقدر ما هو مقولة ذهنية. وقد اجتهد كثير من المنظرين ــ عبر سبل معرفية ذات فضاءات مكثفة وعميقة ــ في أن يصلوا بطروحاتهم الى مستوى إمكانية إلغاء حضور اللسانيات وتغييبها من "البحث السيميائي الجديد الذي يجب أن يتأسس على جثة الألسنية"[٢]، فالمغامرة الجديدة تنفي أن تظل اللغة معيارا أو مقياسا للبحوث السيميائية، لكنها لا تلغي جدلية التواصل معها حين تؤكد " أن اللغة كعلم مستقل تدخل في بناء علمي واسع هو علم السميائيات "[٣] الذي يتجه الآن بحمولة فلسفية ومعرفية تعنى بجدلية الطرح وتعددية الرؤيا، ومن أجل فك رموز إشكالية الأنظمة السيميائية، يصل "**بنفيست**" إلى وضع معايير وظيفية مهمتها تمييز الأنظمة السيميوطيقية عن بعضها من جهة، وتبيان أوجه اختلافها مع غيرها من جهة أخرى، وتتمثل في " كيفية تأدية النظام لوظيفته، ومجال صلاحيته، وطبيعة علاماته، وعددها، ونوعية توظيفه"[٤]، غير أنه يؤكد صعوبة تطبيق هذه التعايير على الفن، في حين يسهل ذلك على النظم الأخرى. ومن الباحثين أيضا " **لوتمان**" الذي حاول توسيع هذا الحقل بإضافاته وإضاءاته، بحيث ذهب الى تقسيم النظام الدلالي وجعله يشمل نظاما أوليا يتمثل في نظام اللغة الطبيعية التي يدرسها اللغويون، ونظما ثانوية يسميها الأنظمة الدالة الثانوية، وتهتم في رأيه بالفن، والأدب، والأساطير، والأديان.

ولقد تجاوزت معظم المقاربات السيميائية ــ برؤاها الحديثة في تطوير النظام السيميائي وإعطائه بعدا معرفيا يخترق البنى التقليدية ــ الأطروحة **الدي سوسيرية** التي سيجت فضاءات الأنظمة السيميائية، ويعد **موريس** من الذين قدموا نمذجا سيميولوجيا فلسفيا، بحيث " استطاع أن يميز بين الأبعاد الدلالية، والأبعاد التركيبية، والأبعاد الوظيفية للإشارة. وطبقا لرأيه فإن العلاقة بين الإشارة والمجموعة الاجتماعية هي علاقة دلالية. والعلاقة بين الإشارة والإشارات الأخرى هي علاقة تركيبة، أما العلاقة بين الإشارة ومستعمليها فهي علاقة وظيفية"[٥]. وبذلك شهدت

---

[١] – مجلة فصول (المرجع السابق) ع ٣، مج ١ ،١٩٨١ ، ص ٤٦.

[٢] – فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث، دار الجيل، بيروت، ص ٣٤٤.

[٣] – نفسه ص ٣٤٧

[٤] – مجلة فصول (المرجع السابق) ع ٤ مج ٦ /١٩٨٦

[٥] – بيير جيرو: علم الإشارة ص ١٦

السيميولوجية عهدها الذي لم يعد بإمكانها أن تظل منهجا واحدا. وقد أدت الأبحاث الدلالية على كثرتها إلى ظهور عدة مناهج نقدية تجاوزت اللغويات **الدي سوسيرية**، وربما كانت نظرية النحو التوليدي لتشومسكي القفزة التي أعادت صياغة مفهوم السيمياء الذي ظل يدور حول النص ويطوف به دون أن يلج عالمه الداخلي، ولا يعني ذلك نهاية الرحلة السيميائية التي أعلنت تمردها على سلطة اللسانيات، فقد أيقظ تصور تشومسكي رغبة الكثير من الباحثين السيميائيين وأحالهم الى فضاءات جديدة من شأنها أن تؤسس معرفة واسعة لهذا الحقل، ذلك أنها تقوم على الكفاية اللغوية التي تقود الكلام، بحيث "تميز النظرية التوليدية والتحويلية بين الكفاية اللغوية؛ أي المعرفة الضمنية لمتكلم اللغة المثالي، بقواعد لغته التي تتيح له إنتاج عدد لا متناهٍ من الجمل وبين الأداء الكلامي"[1]، وبالتالي فهو لا يركز على الخلفية الاجتماعية والنفسية للإنسان، بل على الخلفية المعرفية والفكرية. ومن ثمَّ فهو يرفض أن تكون اللغة مجرد أداة تواصلية إخبارية نقلية. وقد أوضح **تشومسكي** النظام الذي تحتكم إليه القواعد التوليدية والتحويلية والذي يتم تحليله من خلال مكوناته الثلاثة"[2] .

- المكون المورفولوجي: وهو خاص ببنية النطق اللغوي.
- المكون التركيبي: بتحديد الجمل العميقة ووصفها.
- المكون الدلالي: يهتم بتفسير معاني الكلمات؛ أي دراسة دلالات العناصر اللغوية.

لقد تطورت السيميائيات لتنتقل إلى عمق المعنى وتبحث في ماهياته، من حيث هو عمل ناتج من اتحاد عنصري الدال والمدلول، بعدما كان اهتمامها متمثلا في البحث عن تطورها وتغييرها، ومن المنظرين من ذهب إلى حد فلسفة أفكاره وعلى رأس هؤلاء: **كاسيير**، الذي كان إسهامه فلسفيا في طرحه لمبادىء لغوية تمثلت في موقفه من اللغة التي يرفض أن تكون مجرد أداة ناقلة، فليست وظيفتها هي إيصال واقع الإنسان، بل خلقه باستمرار، بالإضافة إلى إضاءته لأنظمة إشارية كالأسطورة والفن.

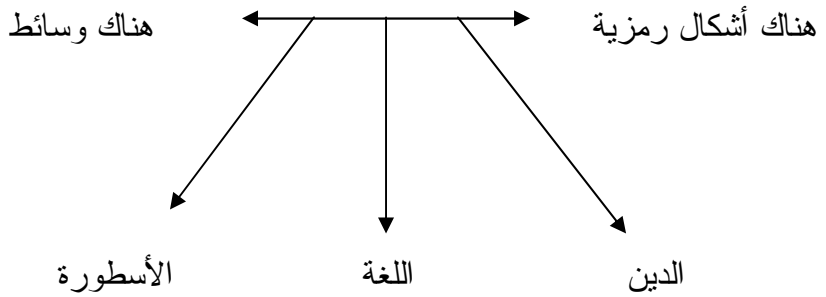
وإذا كانت سيميولوجيا **بارت** ترفض أن تكون منظورا للواقع، فإن سيميولوجيا **كاسيير** تتبنى الرمز لتنفذ من خلاله إلى هذا الواقع، وتتجلّى رؤياه في هذا الطرح الذي يغنيك عن أي تساؤل: **الإنسان حيوان رامز ≠ الإنسان حيوان دال** . . فالدلائل ملموسة، وهي أقرب إلى عالم

---

[1] – ميشال زكريا: المكون الدلالي في القواعد التوليدية والتخويلية. مجلة الفكر العربي المعاصر، ع ١٨/١٩٨٢،١٩،١٩ ص١٢.

[2] – نفسه ص ١٣

الفيزياء، بينما الرموز ذهنية، وهي أقرب الى التصور الفلسفي، أو الكون الرمـــزي، والرمـــز وسيط معرفي بين الإنسان والواقع، ولعل السؤال الإبستيمولوجي هنا: ما طبيعة هذا الوســـيط؟ وما هي حدوده ؟.



ماهية الشكل الرمزي

هي بنية مفهومية ومنطقية ذات عنصر جمالي تعبيري، تعطي بواسطته تصورا للواقع. ومن ثمَّ فإن محتوى الفكر مجرد، وموحٍ، وملغز، ورامز؛ أي أنه مجموع دلائـــل محسوســـة، يستخدمها الفكر بقصدية التعبير، وتتجلّى في شكل معانٍ، ومع ذلك لا يكشف الفكر عن محتـــواه إلا من خلال تمظهراته، فوظيفة الدليل لا تعمل في مجرد إيصال محتوى الفكر وحســـب، بـــل، إنها بالإضافة إلى ذلك تسهم في نموه وتحديده كليا. ينبغي إذن القيام بتعليل منظم لجميع أنمـــاط تمظهرات المحتويات المجردة في شكل دلائل محسوسة، ووضعِ نحوٍ " معين للوظيفة الرمزية[1] . وهنا يؤكد **كاسيير** على أنه بالإضافة إلى وظيفتها الإيصالية فإن للغة وظيفة ترميزيـــة، لهـــا قوانينها التي تحكمها، وقواعدها التي تؤسسها، ولذلك فهو يدعو إلى نظريـــة نحويـــة للـــدلائل الرمزية.

لقد أدت المقاربات السيميائية على اختلاف منطلقاتها، وتباين تصوراتها، وتعارض رؤاها ونظرياتها، وتقاطع اتجاهاتها، وتداخل مفاهيمها ــ أدت إذن ــ الى تفرعات غنية بمركباتهـــا ومختلف مستوياتها، ولكل نظامها الخاص والمميز. فقد اتخذت من كل مظاهر الحياة موضوعا لها، ومن كل أشكال الفنون كالسينما، والمسرح، والأدب، مسرحا لها. ويعد النص الأدبي مـــن

[1] – ينظر،الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، ص ٦٢.

الفضاءات الثرية بشحنات تمتزج فيها مختلف التموجات، من حيث كونه بنية ذات طبقات **عميقة / سطحية، فوقية / تحتية**، على اعتبار أنه كون يحمل جدل الواقع والذات، وعالم تولد فيه الأسطورة والحلم، فهو مستويات تعتلج فيه شرايين وأنسجة " وليس نظاما لغويا ناجزا ومقفلا . . . إنه عدسة مقعّرة لمعانٍ ودلالات متغايرة، متباينة، معقدة في إطار أنظمة "[١] تقع في حدود من الاحتمالات اللامحدودة، وفيض من التساؤلات اللامتناهية.

لقد سعت سيميولوجيا **دي سوسير** إلى تعميم النظام اللغوي على اعتبار أنه المقياس الوحيد الذي لا يمكن الاستغناء عنه بالنسبة إلى مختلف الأنظمة السيميولوجية، إلا أن الطبيعة اللامادية للعلامة، وعدم إمكانية رؤيتها، وقياسها، وإدراكها، جعلها ملتقى العلوم الإنسانية، والمنطق، وعلوم اللغة، بالإضافة إلى أنها تنحو نحو العلم، وتعتمد على البرهنة، وأسلوب التعليل، والتبرير الموضوعي، والاستدلال، والاستنباط، وهذا ما يزيح عنها هيمنة اللغة، ومن ثمَّ الانتقال من الاحتواء اللغوي للدلالة بوصفها بحثا في الصيغ ذات المفاهيم، وتجاوز الرؤيا **الدي سوسيرية** مع مسايرة التصور المغاير والداعي إلى " أن المدلولات عبارة عن ماهيات (Substances) يجب استبعادها من اللسانيات البنيوية "[٢]، من حيث كون علم الدلالات تفكير استفهامي واستقراء دلالي لمعظم الأنشطة الحياتية والنظم الإشارية التي لا يمكن أن يتسع لها النظام الألسني أو يحتويها، ولذلك فـ "إن كل محاولة دراسة الدلالات تتمركز في المكان المبتكر من رفض التجريبية العفوية الحسية الداخلية"[٣]، مما يؤكد البعد الحداثي التجاوزي لهذا العلم المؤسس على النفي الاستيعابي والوعي العميق قي خرق مستويات الخطاب اللغوي القديم، وتجاوزه الى آفاق جديدة تكون قادرة على الاحتواء والخلق والابتكار، حتى يكون بإمكانها الانتقال من الحسي والداخلي إلى الحركي؛ من أجل تدعيم سبل البحث السيميائي بكل ما هو أصيل، وقابل للإنتاج، "وكل جهد مكرس لهذا الوعي وهادف الى تمييز وتسمية، وعَدّ، وتسلسل وحدات المعنى بصورة منظمة وموضوعية"[٤] سيصنف ضمن دائرة البحث الدلالي الذي اتخذ في الواقع مسلكا آخر مغايرا لمسالك اللغة؛ ولذلك فهو مقود لا محالة للافتراق معها وتحقيق استقلالية قد لا تكون مطلقة ومؤكدة في مواجهة جملة من التساؤلات، لعل من أبرزها موقع

---

[١] – فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث، ص١٤٣.

[٢] – رولان بارت: مبادىء في علم الدلالة، تر / محمد البكري، المغرب، ص٦٦.

[٣] – آن اينو: مراهنات دراسة الدلالات اللغوية، دار السؤال للطباعة والنشر، ص ٤١.

[٤] – نفسه ص٤١ .

نظرية العلامات من العلوم الأخرى، وهو تساؤل لابد أن يجرنا إلى المرجع أو السياق الذي نشأ فيه التفكير بماهية العلامة، ووظيفتها، وطبيعتها، ومرتبتها، والقوانين التي تضبطها.

وسيميولوجية **دي سوسير** تتضح من خلال التقسيم الثنائي **دال / مدلول، كلام (فرد) / لغة (جماعة)**، ومن ثم فنظريته شأنها، شأن الفلسفة الغربية المؤسسة على الثنائية منذ أفلاطون، وكما هو معلوم فإن العلامة **الدي سوسيرية** نفسانية بالإضافة إلى أنها لا تستبعد الواقع الاجتماعي، إلا أن العلامة البيرسية سوسيولوجية من حيث كونها تفضي إلى "إقصاء فاعل الخطاب، ببساطة أن الأنا (Le je) هو الذي يتكلم، ولكن ما يقوله ليس، ولا ينبغي أن يكون، ذاتيا، إن **(الأنا)** هو مكان العلامات"[1] وهو المفوض، أو النائب الاجتماعي، أو المتكلم بالنيابة.

أما التفريع الثلاثي الذي يبني عليه **بيرس** تصوره حول مفهوم العلامة فهو يعود إلى نظام المقولات المأخوذ عن **كانط**، غير أن **بيرس** يستبعد الحدس، فيما يرى "أن العلامة نفسها تنتمي الى مقولات وإلى أنماط وأقسام من العلامات مختلفة بحسب النظر إليها، سواء بحسب النظر إليها ذاتها كعلامة أولى، أو بالنسبة إلى موضوعها كعلامة ثانية، أو بالنسبة إلى مؤولّها كعلامة ثالثة"[2]، ومن ثم فمشروع **بيرس** السيميائي مؤسس على المنطق القابل للبرهنة والتبرير، ومع ذلك يبقى سيلان الأسئلة أمام فيض من المعارف. ونحن نتساءل هل استطاعت الأبحاث الدلالية الحديثة والمتنوعة استيعاب التساؤلات الكثيرة المتعلقة بخصائصها وعلائقها بشتى العلوم الأخرى، وما موقعها منها؟ ومن ناحية أخرى قد تكون جوهرية وأكثر حساسية، هي: ما مدى اقتراب الأشعة الدلالية من النص لاستقراء جوهر العملية الإبداعية.

---

[1] – جيرارلودال: بيرس أو دي سوسير. مجلة العرب والفكر العالمي ع ٣/١٩٨٨ ص١١٦ .

[2] – نفسه ص ١١٨ .

شفرات القصيدة

ضميرا لشعر الجزائري / بكر بن حماد

- فضاء النص ولحمته

- **نسيج النص**
- **إقاع النص**

النص تفاعل معرفي قبل أن يكون بنية لغوية ، تندمج فيه دينامية الاستجابة المرئية في طبقاتها السطحية ، ضمن ما يحتويه الموجود الملموس مع روح التأمل الداخلي فيه ، قصد إدراك مخيلاته المخفية، ومن خلال ذلك تأتى القراءة الحداثية لمحاولة استجلاب أسراره مع ورود منعرجاته الاحتمالية إلى تصور تأملي تتفق فيه الذات مع الآخر، وفق مبادئ مشتركة، على الرغم من تعدد أنظمته الدلالية التي تحتويه، من حيث كونه فضاء معرفيا تتداخل فيه الذات المبدعة مع السياق الذي قيلت فيه وتنحل في الحدث أو الهاجس الذي دفعها إلى القول، وما يتولد من ذلك من علاقات تفاعلية، وحركية تمثل المحرك الأساس في حركة النص وانسجامه وسيرورته . وإذا كان البدع لا يكتب ما يقول فإننا لا نقرأ ما يكتب.

ولعل المغامرة السيميائية في محاولتها فك رموز الخطاب دون أن يعني ذلك إحالة هذا الخطاب إلى كومة شفرات وقرائن لا عمق دلالي وراءها ، هي طموح إلى هدم الجدارية المعيارية الثابتة، ونفي للتوثيقية ، ونزوع إلى تفكيك النص وتشريحه ، وفق أدوات إجرائية تستند إلى رصيد معرفي، وخبرات قرائية متنوعة ضمن مناخ استفهامي تساؤلي، يرفض منطق الجواب، ويؤيد عبث السؤال، تبعا لمشروع حر يعتمد على الاستنباط، والاستدلال، والاستقراء. ومن ثم فهو لا يسعى إلى إثبات ، ولا يصل إلى يقين ، وهو مشروع القراءة السيميائية التي تثير سؤالات النص ولا تجيب عنها ضمن شروط الوصف والتفسير والتأويل الذي يضع كل يقين قيد السؤال .

وضمن هذا الإطار جاءت قراءتنا لنص بكر بن حماد[1] محاولة لمقاربة نص قديم في ضوء أساليب وأدوات حديثة ، وهي محاولة أيضا لمقاربة تصب في قالب القراءة التأويلية . وقبل ذلك، لابد من معرفة القصيدة التي وردت على النحو الآتي:

(١) قل لابن ملجم والأقدار غالبة — هدمت – ويلك – للإسلام أركانا
(٢) قتلت أفضل من يمشي على قدم — وأول الناس إسلاما وإيمانا
(٣) وأعلم الناس بالقرآن ثم بما — سن الرسول لنا شرعا وتبيانا
(٤) صهر النبي ومولاه وناصره — أضحت مناقبه نورا وبرهانا
(٥) وكان منه على رغم الحسود له — مكان هارون من موسى بن عمرانا
(٦) وكان في الحرب سيفا صارما ذكرا — ليثا إذا لقي الأقران أقرانا
(٧) ذكرت قاتله والدمع منحدر — فقلت سبحان رب الناس سبحانا
(٨) إني لأحسبه ما كان من بشر — يخشى المعاد ولكن كان شيطانا
(٩) أشقى مراد إذا عدت قبائلها — وأخسر الناس عند الله ميزانا

---

[1] ولد في تهيرت عاصمة الرستميين سنة ٢٠٠هـ . زار المشرق بعد مرحلة تعليمه الأولى حيث واصل طلب العلم، ونظم الشعر. وترتبط أخباره بالخليفة المعتصم (٢١٨هـ). وفي بغداد اهتم بدراسة الفقه والحديث على يد أعلام عصره في العراق مثل :أبي الحسن البري، وأبي حاتم السجستاني، وابن الأعرابي تلميذ الأصمعي . كما استفاد إلى جانب ذلك من قربه من أعلام الشعراء، مثل أبي تمام، ودعبل الخزاعي، وعلي بن الجهم . ويبدو أنه لم يغنم كثيرا من مدائحه للخليفة المعتصم، فقد كان منافسوه أقوى منه جناحا، وأشد مراسا ،كما يبدو أنه كان صاحب شخصية معتدلة، ومزاج مستقيم، لا تصرفه المغريات عما استقر في نفسه ووجدانه .

(١٠) **كعاقر الناقة الأولى جلبت** **على ثمود بأرض الحجز خسرانا**
(١١) **قد كان يخبرهم أن سوف يخضبها** **قبل المنية أزمانـــا فـــأزمانا**
(١٢) **فلا عفا الله عنه ما تحمله** **ولا سقى قبر عمرانا بن حطانا**
(١٣) **لقوله في شقي ظل مجترما** **ونال ما ناله ظالما وعدوانـــــا**
(١٤) **يا ضربة من تقي ما أراد بها** **إلا ليبلغ من ذي العـــرش رضوانا**
(١٥) **بل ضربة من شقي أورثته لظى** **مخلدا قد أتى الرحمن غضبانا**
(١٦) **كأنه لم يرد قصدا بضربته** **إلا ليصلى عذاب الخلد نيرانا**

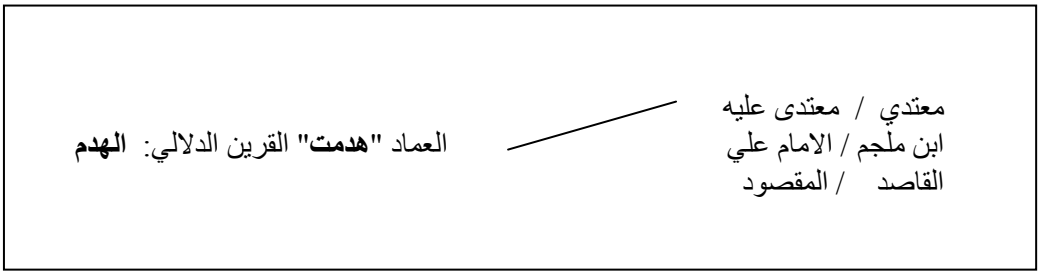
فضاء النص ولحمته

المقطع الأول :

قل لابن ملجم والأقدار غالبة * هدمت – ويلك – للإسلام أركانا**

ويمثل هذا البيت مفتاح البداية المغلقة للنص، أو ملف قضيته، بحيث يفتتحـــه الشـــاعر بفعل الأمر « **قـــل** » في صيغة استنكار وتنديد بفعل المعتدي « **القاتل** » الذي أجرم في حق الإسلام وأدمى قلوب المسلمين باغتياله « **الإمام علي** ». وبذلك فقد هدم أحد أركان الاســـلام المقدسة . فالعلاقة في هذا البيت يتقاسمها طرفان أحدهما قاصد والثاني مقصود ، بحيث يتمثل الأول في شخص ابن ملجم "الجاني" بينما يتمثل الثاني في شخص " **الإمام علـــي – المجنـــي عليه** " والعماد : ((predical)) هدمت في هذه العلاقة يأخذ بعـــدا دلاليـــا يتجـــاوز مدلولـــه المعجمي وكذلك القرين الدلالي (Isotope) الذي يتمثل في عملية " **الهدم** " بمعنـــى تجـــاوزا لحدود الله الذي أمر عباده ألا يقربوها.

ويمكن التمثيل لهذه العلاقة بالشكل الآتي:



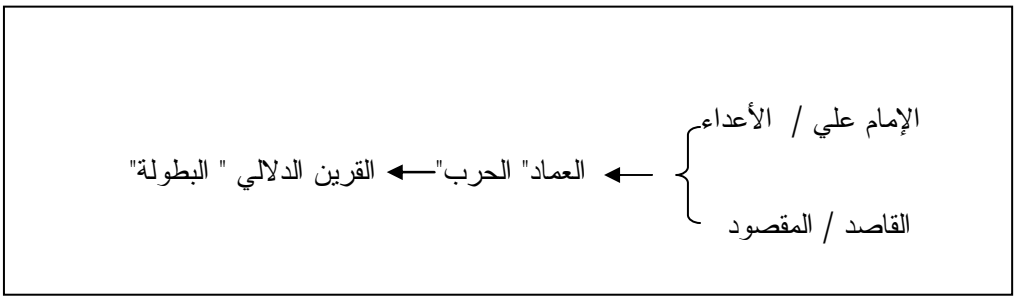
المقطع الثاني :

{ من البيت ٢ إلى ٦ }

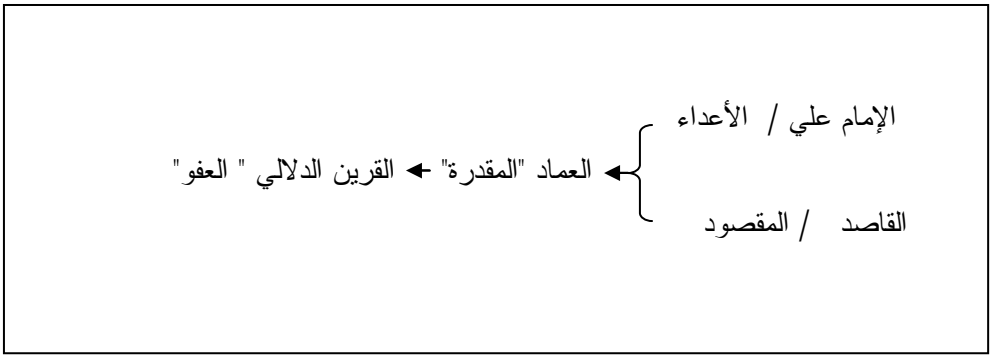
(٢) قتلت أفضل من يمشي على قدم	**وأول الناس إسلامـــا وإيمانا**
(٣) وأعلم الناس بالقـــرآن ثم بما	**سن الرسول لنا شرعا وتبيانا**
(٤) صهر النبي ومولاه وناصره	**أضحت مناقبـــه نورا وبرهانا**
(٥) وكان منه على رغم الحسود له	**مكان هارون من موسى بن عمرانا**
(٦) وكان في الحرب سيفا صارما ذكرا	**ليثا إذا لقي الأقران أقـــرانا**

في هذا المقطع تتنوع العلاقات ، ففي حين يوازي الشاعر بين البيتين الأول والثاني من حيث المعنى؛ إذ ينتقل إلى الافصاح المباشر عن طبيعة فعل الهدم ليصرح بـــه دون التـــزام أسلوب بلاغي معين، أو اللجوء إلى قرينة دالة ليظهر فعل " **القتل** " جليا في البيـــت الثـــاني، ويظل " **الإمام** " هو الضحية، و العماد هنا : الفعل " **قتلت** " والنظير الدلالي هـــو " **القتـــل** ". بينما تتحول العلاقة في البيت السادس لتصبح عكسية إضافة إلى أنه يتجاوز العلاقة الواحدة : بين الذات والآخر

العلاقة الأولى :



العلاقة الثانية :



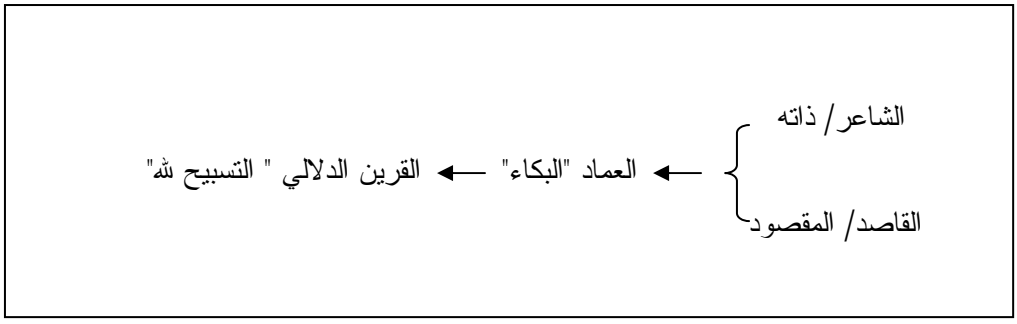
المقطع الثاني إذن، هو عبارة عن تسلسل إخباري عن طريق رصد صـــفات الســـمو، وتعداد مناقب الشجاعة، والإيمان، والعفو عند المقدرة، وهي صفات ترمز إلى شخص الإمام علي، أحد رموز الإسلام، وحامي حماه.

المقطع الثالث :

يتمثل في البيت السابع بمفردة في صورة وقفة تأملية للشاعر مع نفسه :

ذكرت قاتله والدمع منحدر * فقلت سبحان رب الناس سبحانـــا**

والعلاقة هنا لا تتعدى علاقة الذات مع ذاتها :



وفي هذا المقطع يظهر بكاء الشاعر على فقدان الرمز من ناحية، وارتباط رحيله بفاجعة الاغتيال من ناحية أخرى، فالإمام لم يمت ميتة طبيعية، وإنما قتل؛ لذلك فالـــذكرى تســـتدعى البكاء ،واللحظة تحتم الرثاء، وهذا دليل على سمو هذه الروح، وفى الوقت نفسه دلالة علـــى انحلال ذات الشاعر في ذات المجني عليه في توحدها الوجداني.

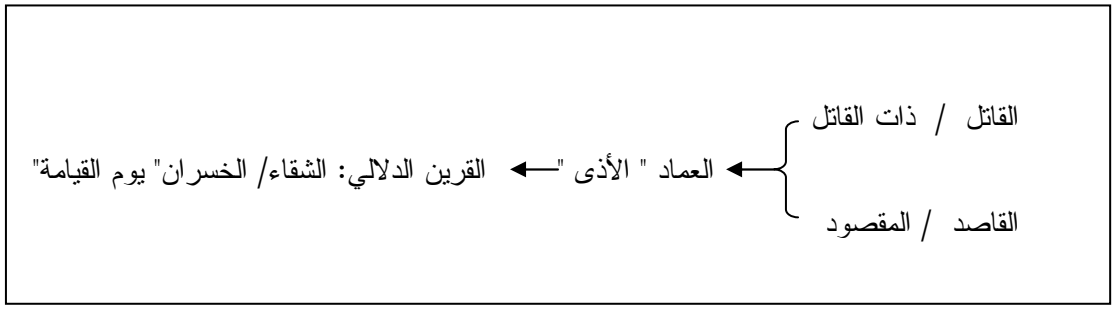
المقطع الرابع :

{ من البيت ٨ إلى ١١ }

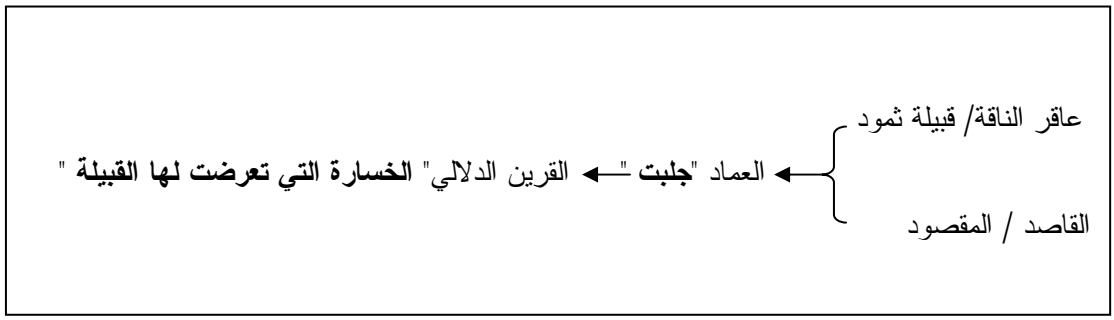
(٨) إني لأحسبه ما كان من بشـــر يخشى المعـــــاد ولكن كان شيطانا
(٩) أشقى مراد إذا عدت قبائلها وأخســـر الناس عند الله ميزانا
(١٠) كعاقر الناقة الأولى جلبت على ثمود بأرض الحجز خسرانا
(١١) قد كان يخبرهم أن سوف يخضبها قبل النية أزمانا فأزمانا

وفي هذه الأبيات التي تشكل المقطع الرابع تتنوع العلاقات بين الأنا والآخر، وبين الذات وذاتها.

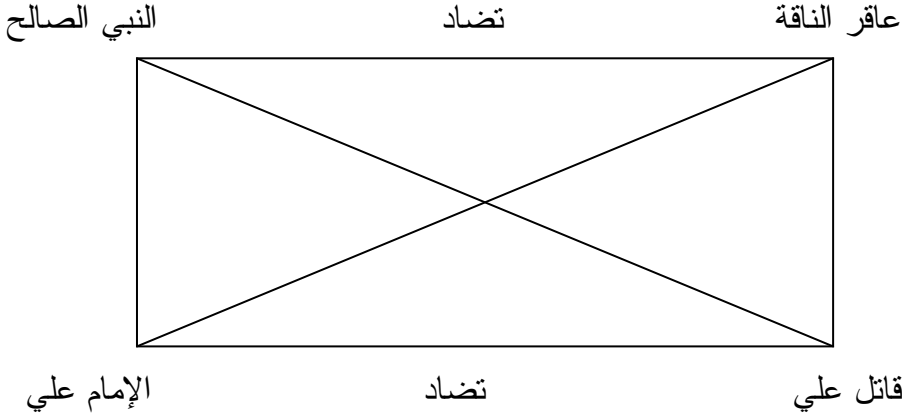
العلاقة الأولى (الذات مع ذاتها) :



العلاقة الثانية (الذات مع الآخر) :



المقطع الرابع هو تمهيد لما يليه، وتتجسد من خلاله صورة القاتل وملامحه وصفاته التي تصل إلى حد الشيطانية، وليس بعيدا أن يكون هذا تدعيما مجازيا، أو بتعبير آخر تجسيدا عكسيا للمقطع الثاني الذي يبرز فيه الشاعر صفات المعتدى عليه. ولعل مراد ذلك ودلالته هو إيضاح حدود الطرفين . وهو استقراء أبعد ما يكون عن المقارنة؛ لأن الشاعر لا يقابل بين نقيضين، وإنما يرفع الأول درجات تدعمها شروط تاريخية وإنسانية ، وينزل الثاني أيضا درجات لأنه في سجل المغضوب عليهم إنسانيا وتاريخيا اللهم إلا " **إيديولوجيا** "[1]



[1] نقصد بذلك نصرة الخوارج للقاتل وتعظيمه، مثلما فعل عمران بن حطان.

التشابه بين عاقر الناقة وقاتل علي :

* الاشتراك في الجريمة

- انتهاك حدود الله " عقر الناقة " ← عاقر الناقة : قدار بن سالف
- محاولة اغتيال النبي صالح ← عاقر الناقة : قدار بن سالف
- الاعتداء على أحد رموز الإسلام ← قاتل علي : ابن ملجم
- تنفيذ الاغتيال " قتل علي " ← قاتل علي : ابن ملجم

* الاشتراك في المصير

- الهلاك الفعلي ← عاقر الناقة
- الهلاك المحتمل ← ابن ملجم

التشابه بين النبي صالح والإمام علي :

* الصفات النبيلة
* الدعوة إلى الإيمان
* الدعوة إلى الإصلاح والهداية

النتائج :

- ما نجم عن عقر الناقة هو هلاك آل ثمود " **من كفروا** " حين أصابهم الله بالصاعقة[1] .

[1] أرسل الله تعالى إلى ثمود أخاهم صالحا ــ كما جاء في الذكر الحكيم ــ يهديهم إلى الصراط المستقيم ،فآمن المستضعفون واهتدوا، وكفر المستكبرون واستهزؤوا، وطلبوا منه أن يأتيهم ببرهان، فأرسل الله إليهم الناقة آيــة وفتنة، وأمرهم ألا يمسوها بسوء، فحز ذلك في نفوس من كفر منهم وخالفوا أمر الله فعقروهــا ، وأرادوا قتــل

- ما نجم عن قتل علي الانشقاق والتفرقة اللذان أديا إلى الصراع الدموي بين المسلمين.

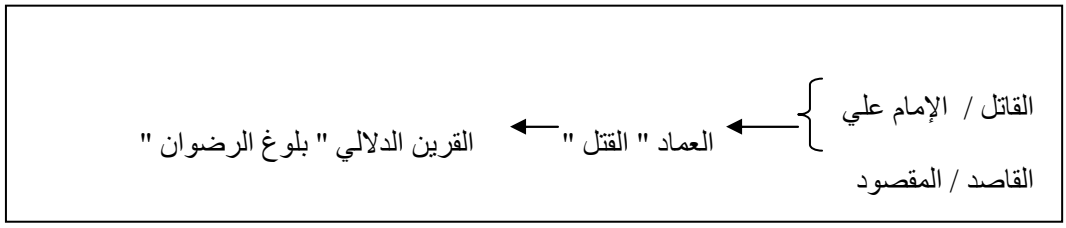
المقطع الخامس :

{ من البيت ١٢ إلى ١٦ }

(١٢) فلا عفا الله عنه ما تحمله ولا سقى قبر عمرانا بن حطانا
(١٣) لقوله في شقي ظل مجترما ونال ما ناله ظالما وعدوانا
(١٤) يا ضربة من تقي ما أراد بها إلا ليبلغ من ذي العــرش رضوانا
(١٥) بل ضربه من شقي أورثته لظى مخلدا قد أتى الرحمن غضبانا
(١٦) كأنه لم يرد قصدا بضربته إلا ليصلى عذاب الخلد نيرانا

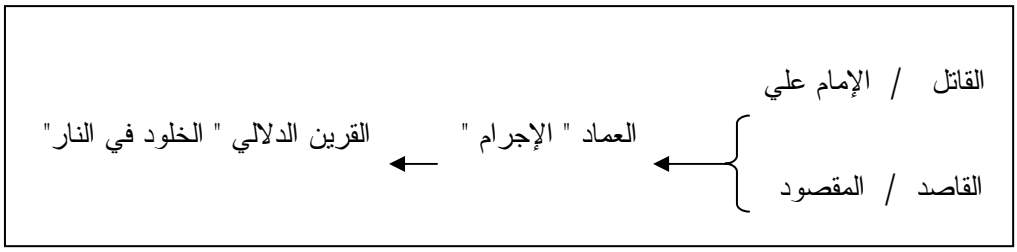
وفي هذه الأبيات الأخيرة من القصيدة يصدر الشاعر الحكم القاطع بالمصــير الجهنمــي، وهو مصير حتمي لكل مجرم سفاك، وبهذا يستخدم الشاعر أسلوبا قضائيا " **الإحالة على جهنم** " في هجائه للقاتل والنقمة عليه

العلاقة الأولى (بحسب الشاعر عمران بن حطان) :



العلاقة الأولى (بحسب الشاعر بكر بن حماد) :

نبيهم " صالح " . ولكن، حق وعد الله، فأصابهم الهلاك. وقد وردت حادثة الناقة في أكثر من سورة في القــرآن الكريم .



وأول ما نلاحظه هو التضاد التأويلي لمصير القاتل" **ابن ملجـــم** " الـــذي أراد بطعنتـــه المسمومة خلاص البشرية من خصمه؛ الأمر الذي أهله في نظر الخوارج ــ وعلى رأسهم بن حطان ــ إلى أن يكون في منزلة الرجل التقي بجرحه التطهيري ــ بحسب زعمهم ــ لـــذلك كانت طعنة "ابن ملجم" شفاء لهم على حد ما جاء في قوله الموجع :

يا ضربة من تقي ما أراد بها إلا ليبلغ من ذي العـــرش رضوانا
إني لأذكره حينا فأحسبه أوفى البريـــة عند الله ميزانـــا

فكان رد فعل الحادثة في نظر بكر بن حماد ــ على الرغم من حداثته قياسا إلى تاريخ النزاع ــ موجعة، وفاجعة شنيعة ، فتأثر تأثرا بليغا لكون الحادثة تمس آل البيت ومن كان في أحضان الدعوة إلى صفوف التوحيد، وأكثر من ذلك اعتبره ابن حماد المجرم الســـفاح، ومـــا أراد بفعله هذا إلا القضاء على الإسلام، وزرع التفرقة، وسفك الدماء بين صفوف المسلمين :

بل ضربة من شقي أورثته لظى مخلدا قد أتى الرحمن غضبانا

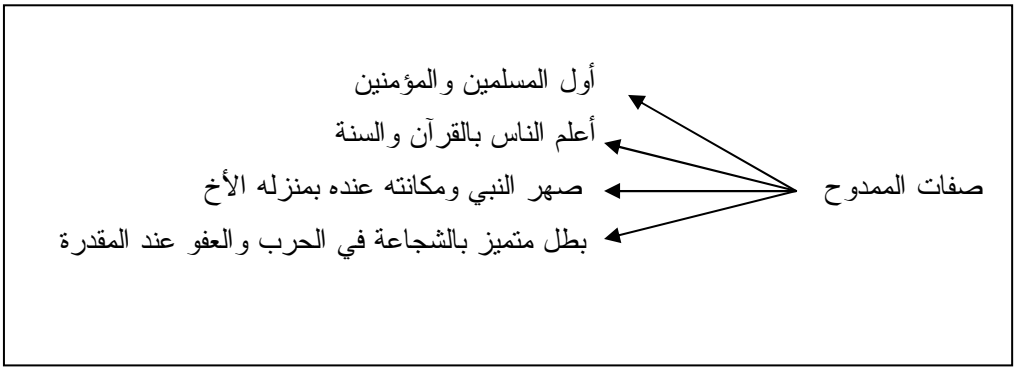
جدول برصد أهم العلاقات التي تشكل حركة النص.

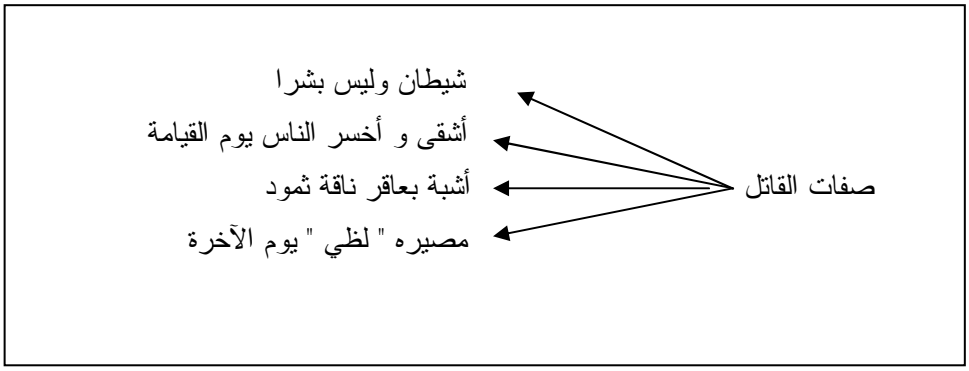
رقم البيت	عدد العلاقت	القاصد	العماد Predical	المقصود	القرائن الدلالية

١	١	الفاعل ضمير مستتر تقديره "أنت "	"هدمت "	أركان الإسلام المتمثلة في شخص الإمام علي	الهدم
٢	١	" " " "	"قتلت "	"من "اسم موصول المقصود الإمام علي	القتل
٦	١	الإمام علي	المقدرة	الأعداء	العفو
	٢	الإمام علي	" الحرب "	الأعداء	الشجاعة
٧	١	الشاعر	البكاء عند التذكر	" الشاعر نفسه "	التسبيح لله
٩	١	القاتل	الأذى	"القاتل نفسه "	الخسران يوم القيامة
١٠	١	عاقر الناقة	" جلبت "	قبيلة ثمود	الخسارة
١٤	١	قاتل علي	القتل	الإمام علي	بلوغ الرضى
١٥	١	القاتل	جريمته	الإمام علي	غضب الله

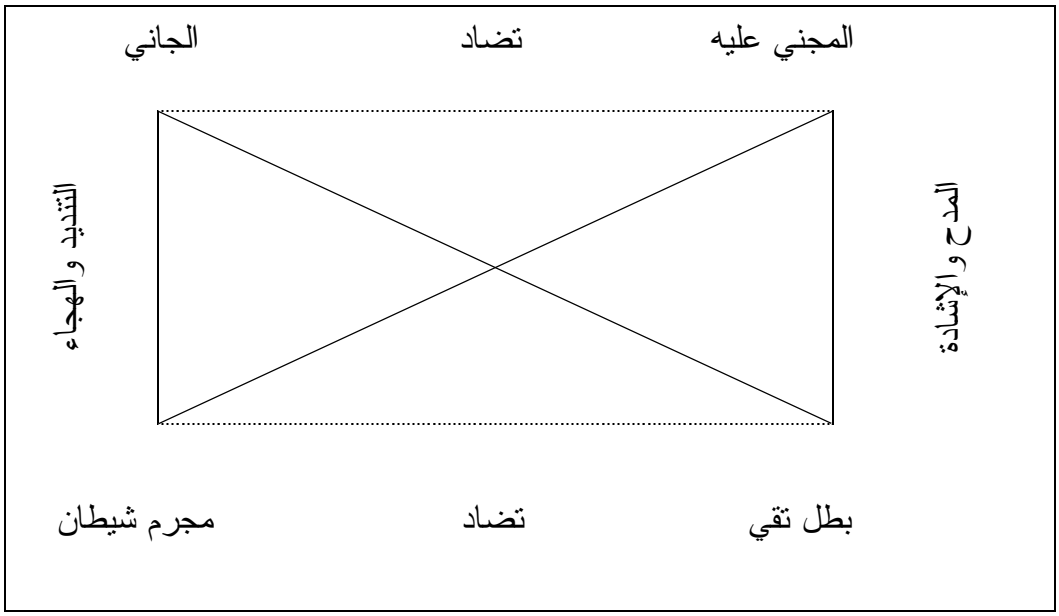
نسيج النص

يقوم النص على جدول وجداني في ذات الشاعر مجسدا في ثنائية الإشادة بصفات الإمام علي والتنديد بمدح قاتله وهجائه :





ويمكن التمثيل لهذه الصفات بالخطاطة التالية :



الحدث في النص تصنعه ثنائية القاصد والمقصود على مستوى البنية السطحية، ولكن هناك بعض العبارات تستدعى في الذهن حدثا ما، أو صورة ما، فنقوم باستحضار هذا المتطور الذهني الغائب " المدلول ". فهناك بالإضافة إلى مجموع الدوال المتحققة في نسيج النص مجموعة أخرى ممكنة، تحتاج إلى مدلولات نستنبطها من خلال استقراء مجموع العلاقات المتحققة، إما في علاقة (الذات / الآخر) ، وإما في علاقة (الذات / نفسها)، ومن أمثلة ذلك دفاع الشاعر، وتحيزه، وتعاطفه، مع المعتدي عليه، لدرجة التوحد، وبالتالي فالمعنى الإجمالي للنص، أو إطار الدليل، يحيلنا إلى أحداث متداخلة لم يعشها الشاعر، ولكنة يتفاعل معها. ودلالة هذه الإحالة تتعدى مجرد الإخبار أو التعريف بذلك الصراع الدموي والنزيف بين المسلمين إلى إحالة أخرى نكشف من خلالها عن أسباب هذا الصراع ومن كان يغذيه .

وإذا اتفقنا على أن الشاعر لسان قومه وحافظة ديوانهم الذي يسطرون فيه تاريخهم ومفاخرهم ــ إذا اتفقنا على ذلك ــ أمكننا القول إن الشاعر دوما يأخذ بأوتاره إلى شد مناقب قومه ، يشيد بحسبها ونسبها، ويهيج معها حين تهيج، ويصبر معها في الملمات . وفي الحق أن هذا اللون من الانتماء عرف به شعراء الخوارج ــ لاحقا ــ متخذين من خصومهم حدثا يظهرون من خلاله بطولاتهم، على نحو ما نجده عند ابن حطان، ومن ثم فإن نص بكر بن حماد يحيلنا إلى البعد التاريخي والأدبي للحادثة .

توزيع المعجم الشعري :

المعجم القرآني :

أسماء الله الحسنى	ألفاظ من العذاب	شخصيات من القرآن
الله رب الناس ذو العرش الرحمن	أشقى الميزان يصلى عذاب الخلد النيران	عاقر الناقة ثمود موسى عمران

التركيب النحوي :

تفيد الجمل الإسمية ــ في رأي النحو العربي ــ الاستقرار والثبوت، أما الجمل الفعلية فتفيد التحول والحركة ، وقد افتتحت قصيدة الشاعر ابن حماد بجملة فعلية ،" قل لابن ملجم "، تعبيرا عن تحول أو انصراف المبدع من حالة سكونية ما قبلية إلى حالة اضطرابية آنية، يستدعيها الموقف الذي تخيره الشاعر والمتمثل في الاستنكار والتنديد. إلا أن التنوع في الجمل الذي يسود النص عبر سيرورته هو دلالة على فوضى الذات المبدعة، الفوضى الوجدانية المتمزقة في حركة انفعالية منعكسة في عالم الشاعر الداخلي، مشحونة بحرقة ولوعة ، ومسكونة بألوان من الحسرة والألم . ومما أذكى الموقف وألهبه هو مدح "عمران بن حطان " قاتل علي، وهنا بؤرة التعبير الدرامي؛ لأن الشاعر لا ينتقل من الثبات إلى الحركة وإنما يظل في اضطراب حركي ثم يهدأ، ثم ما يلبث أن يثور.

التقابل والتشاكل :

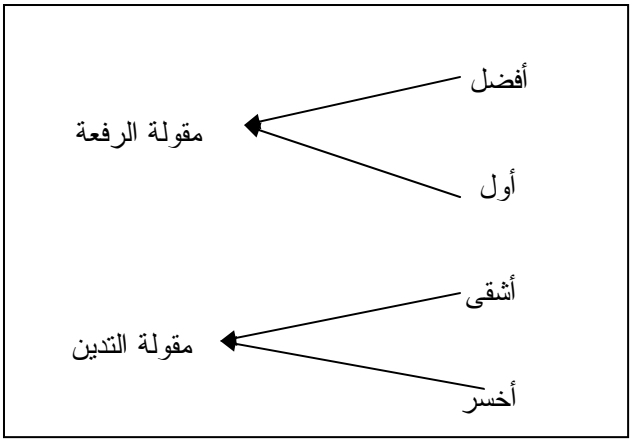
يتمثل محور النص ــ كما مر بنا ــ في موقف جدلي يصنعه طرفان ،وتغذيه صفات كل منهما، ولذلك فالنص لا يخلو من بعض التقابل والتشاكل على مستوى الألفاظ والجمل؛ لأن طبيعة البنية الجدلية تستدعى مثل هذه التقابلات، لرصد مجمل العلائق التضادية و التنافرية

- بشر/ شيطان
- الرضوان/ الغضب
- من غوى / من اتقى

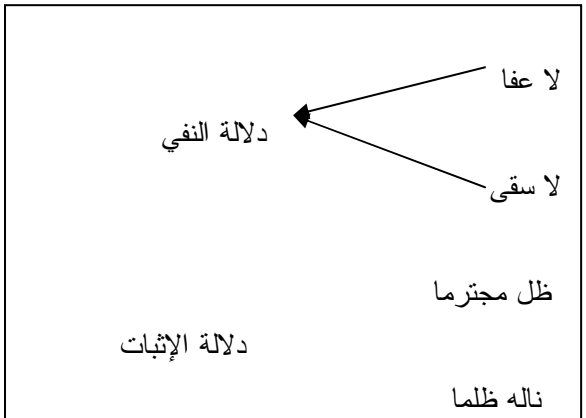
كما أن وجود مثل هذه الاستخدامات هو تفجير لمجموع علائق النص، وتدعيم لصـــفات الطرف الأول" الإمام علي ".ولأن الشيء لا يدرك إلا بنقيضه فقد تم رصد ما أمكن من الصفات المضادة " صفات الشر والظلم وغيرها " مجسدة في شخص القاتل. كذلك فالتشاكل

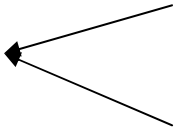
أفضل / أول **أشقى/ أخسر** **سيفا / ليثا**	دلالة على تعميق الهوة بين طرفي الموقف لصالح الطرف الأول.

تشاكل الألفاظ :



تشاكل الجمل:





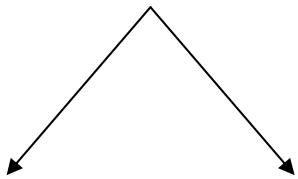
تقابل الألفاظ :

بشر	شيطان
سوف	قبل
الرضوان	الغضب

بشر /شيطان ـــــ تقابل في الصفة (الشيطانية والإنسانية)

سوف/قبل ـــــــــ تقابل في الزمن (المابعدي والماقبلي)

الرضوان/الغضب ـــ تقابل في المصير (اختلاف الشاعرين حول مصيرالقاتل)



تقابل الجمل :

من اتقى / من غوى ←→ تقابل في الفعل .

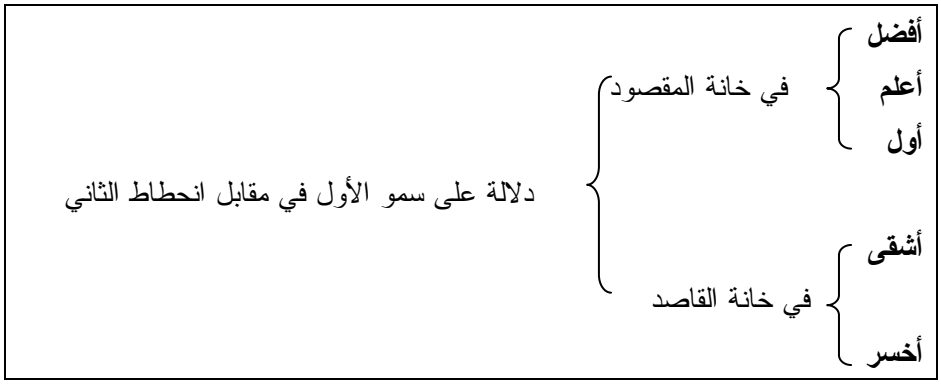
هناك بالإضافة إلى أسلوب التقابل في الألفاظ والجمل التقابل بين البيتين الرابع عشر والخامس عشر :

(١٤) يا ضربة من تقي ما أراد بها إلا ليبلغ من ذي العرش رضوانا
(١٥) بل ضربة من شقي أورثته لظى مخلدا قد أتى الرحمن غضبانا

يا ضربة من اتقى/ بل ضربة من غوى
يبلغ من ذي العرش رضوانا / قد أتى الرحمن غضبانا .

فالقاتل في منظور ابن حطان رجل تقي، أراد بفعله، هذا، القضاء على مارد، وجزاؤه بلوغ الرضى والرضوان من الله تعالى. أما في منظور بن حماد فهو رجل مجرم أراد بفعله، هذا، تحطيم وهدم أحد أركان الإسلام ورموزه العظيمة، وبالتالي جزاؤه غضب الله والخلود في جهنم .

تجرنا دلالة هذا التقابل إلى الصراع الشيعي ،وتفصح عن انتماءات إيديولوجية تغذيها العصبية الحزبية المتمثلة في الانقسام (الخوارج/الشيعة) فقد كان لكل فريق شعراؤه، وكان بين الفريقين نزاع وقتال ما تزال آثارهما تمتد إلى عصرنا هذا ،إضافة إلى ذلك فإن الشاعر يكثر في أدواته الخاصة من التركيب النصي بورود أسماء التفضيل كـ " أفضل " و " أعلم " و" أول " في خانة المقصود و " أشقى "و" أخسر" في خانة القاصد، وهي دلالة على سمو الأول في مقابل انحطاط الثاني .



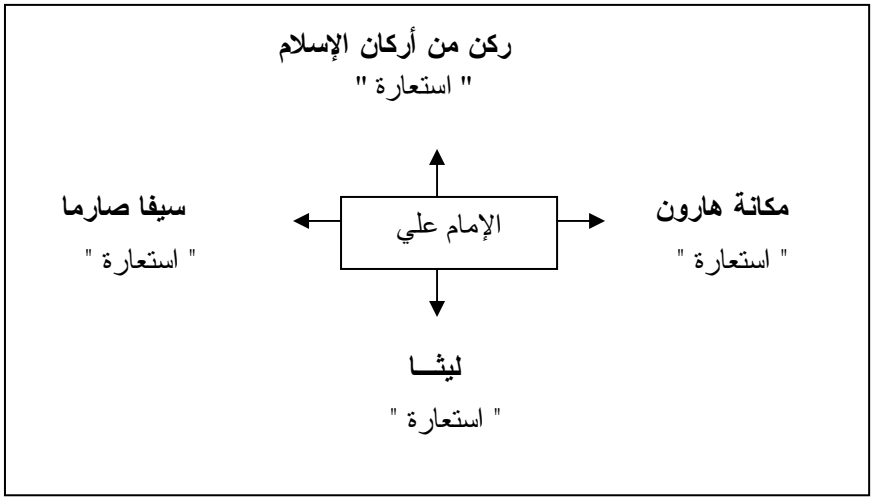
التركيب البلاغي :

تترجم المرسلة " **Message** " في نص ابن حماد ــ دون أن تمر عبر قنوات مجازية من خلالها ــ أبعاد الحدث؛ لأن النص عبارة عن مجموع الصفات، تشكل في مجملها علائق تسهم في التشكيل البنيوي للنص الذي لا يحاول أن يبتعد عن دائرة الوصف " تعداد صفات كل من علي وابن ملجم "؛ لذلك فقد خلت التعابير من التعمق في التخييل. فالنص مجرد رصد لصفات كلا الطرفين، كما يتضح انه يخلو من الأسطورة أو الرمز إلا أن الملاحظ هو حضور رموز دينية " من النص القرآني، "استعارها الشاعر لتوكيد شقاء ابن ملجم ومصيره الجهنمي .ولعل غياب الرمز الأسطوري يعود لكون الشاعر ليس في موقف يطرح من خلاله قضية وجوديه أو رؤية فلسفيه يدعمها بإرث أسطوري ، وإنما هو يحاول ــ في لحظه استشعر فيها نوعا من الظلم ــ ترجمة سفاح، امتدت يده الشيطانية النجسة إلى نفس طاهرة زكيه لها من المواقف الإنسانية العظيمة ما يشهد لها بذلك.

إلا أن الغياب الرمز الأسطوري الذي هو سمة من سمات النص المعاصر لا يمنع من وجود بعض الأساليب البلاغية كالتشبيه والاستعارة . وهذا ما يتضح في الخطاطة الآتية :

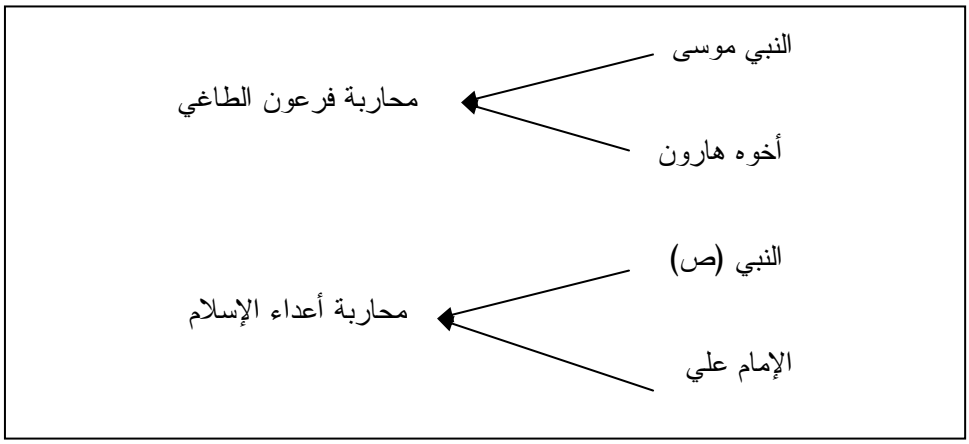
بنيه التشابيه :

الطرف الأول : غياب المشبه " الإمام علي " وحضور القرينة الدالة عليه



في البيت الأول: استعارالشاعر أركان الإسلام ليجسد من خلالها صفات المجني عليه ، وما يغذي دلالة هذه الاستعارة هي المثل العظيمة، والمواقف الكبرى المتمثلة في التضحية،والأسبقيه في الأيمان، والعلم بالقرآن والسنة. وما يدعم هذه الصفات الروحية هو بعض الصفات المادية المتمثلة في شجاعته، وإقدامه، وجرأته في الحرب.

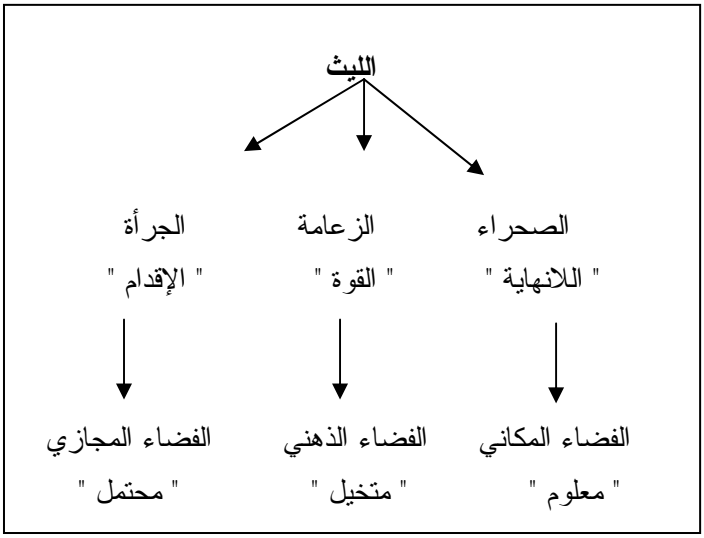
أما في البيت الخامس فيرحل بنا الشاعر إلى أحداث عظيمة شهدتها الأمم السابقة من خلال استعارته لشخصيات من القرآن الكريم، أهمها هارون أخو موسى بن عمران الذي كان رفيق أخيه ومستشاره" { وَاجْعَل لِّي وَزِيرًا مِّنْ أَهْلِي (٢٩)هَارُونَ أَخِي (٣٠)} سورة طه. ودلالة هذه الأخوة والرفقة تتجاوز مجرد الأخوة الطبيعية؛ إذ يتجلى مدلولها في الاتحاد الجوهري والإنساني على دفع الشر ومحاربته ونشر السلام ودعمه .



هذه هي المكانة التي وضع فيها الإمام علي، بغض النظر عن المصاهرة وقرابة الدم. فالقرابة هنا دمها الإسلام، والأخوة دعائمها الجهاد .

البيت السادس :

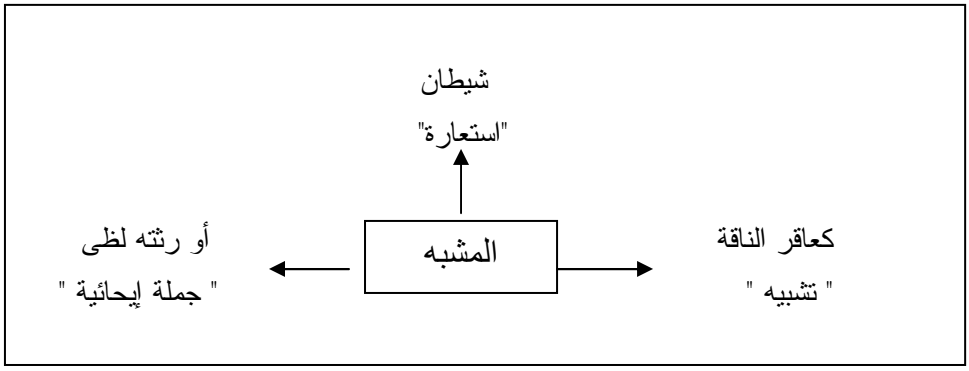
لقد أُلِفت العرب استعارة السيف للدلالة على البطولة، والبسالة، والجرأة، واختراق صفوف الأعداء، وتمزيق شملهم، وذلك لحدته؛ ولأنه أيضا لا يحمله جبان. ولقد ألّف ابن حماد قصيدته هذه ــ شكلا ومضمونا ــ على مجرى عاداتهم ،فاستعار كلمة " سيفا " ودعمها بصفتي " صارما " و"ذكر " ؛ لأن السيوف أنواع منها الذكر ومنها " الأنيث " ؛ وذلك لتوكيد صفات المجني عليه البطولية، ومواقفه في الحرب . وفي البيت نفسه يوظف الشاعر كلمة " ليثا " بأسلوب بلاغي ،بحيث يستعير هذه الكلمة ليعلي من شأن ممدوحه ،وهي استعارة محملة بفضاءاتها المجازية والمتخيلة، كما أنها تحيل إلى دلالات مختلفة تضرب جذورها وتلقي بظلالها في الذاكرة الحربية. ويمكن التمثيل لهذه الدلالات في الخطاطة الآتية :



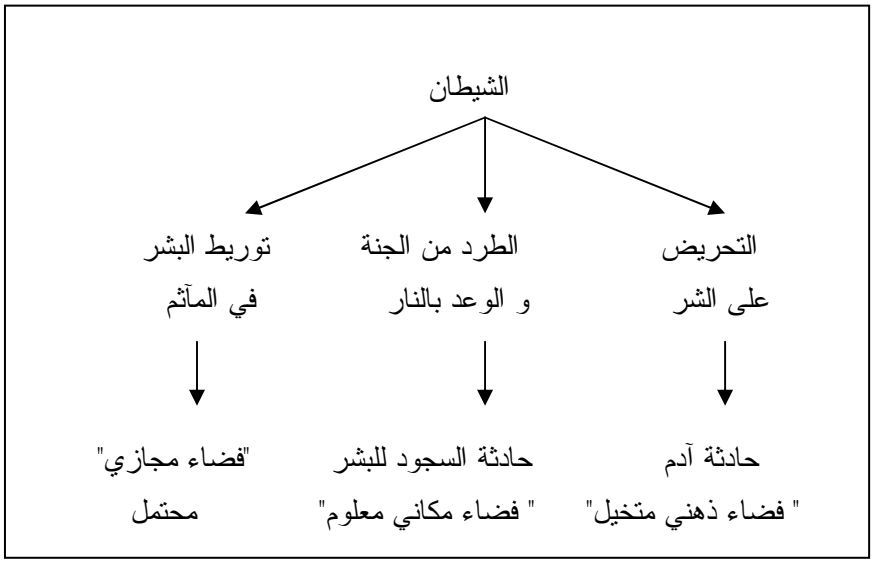
وبمجرد ذكر " الليث " ندرك أن المشبه رجل شجاع، وقوي، وجريء، يستطيع اختراق آفاق بعيدة ،إضافة إلى أنه يملك قدرة فائقة على التحدي، فلا بد أن يكون بطلا مجازفا، وزعيما عظيما، وهذا الذي أراد أن يصل إليه الشاعر .

الطرف الثاني :

غياب المشبه " ابن ملجم " وحضور القرائن الدالة عليه



ونظرا لهول الجريمة وفظاعتها، وظف الشاعر ابن حماد حيز الخطيئة المتمثل في خانة الشيطانية بكل مدلولاتها الاعتقادية والتصورية. فالقاتل في نظره" شيطان " رجـــيم، ولفظـــة "شيطان " لها أكثر من دلالة أجملها الشاعر في ما ليس ببشر :



والشيطان كما هو معلوم له أكثر من حيز، لعل أسوأه حيز الخطيئة الذي يـــرتبط فـــي الذاكرة الجماعية بصور الغدر، والخديعة، والشرور، والآثام. كما أن الله تعالى جعلـــه علـــى رأس شجرة الزقوم { طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُؤُوسُ الشَّيَاطِينِ } (الصافات آية ٦٥) . أما التشبيه فقد أورده الشاعر في البيت العاشر، بحيث نلاحظ على العكس من السابق غياب المشبه مـــع حضـــور المشبه به "عاقر الناقة " وأداة التشبيه " الكاف " وفيه يشبه الشاعر القاتل ابن ملجم بعاقر ناقة النبي صالح ــ كما أشرنا إلى ذلك ــ ودلالة هذا التشبيه هي قمة الإجرام والاعتداء .

وفي البيت الخامس عشر تصادفنا جملة إيحائية " **أو رثته لظـــى** " تحيل القـــارئ إلـــى ميراث الغضب المتمثل في المصير الجهنمي والخلود الأزلي في نار جهـــنم، وكأنمـــا هـــي الضريبة التي لابد أن يدفعها القاتل عن جريمته النكراء التي أدْمَت قلوب المسلمين، وأفضت بهم إلى التفرقة والانقسام. فكان جزاؤه جزاء شيطان أثيم، امتدت يده النجسة إلـــى عصـــب الإسلام وقلب المسلمين "علي بن أبي طالب ".

إيقاع النص

إن الإمتاع الموسيقي مرتبط أساسا بالإشباع النفسي و النصي للسامع. وما تأكيد القدامى عنصري الوزن والقافية، كشرطين أساسين لبلوغ أقصى درجات المتعة والارتواء، إلا دلالة على البعد الجمالي لهاجس القول الشعري. إلا أن استناد القـــراءة المعاصـــرة إلـــى هـــذين العنصرين لاستكشاف جوهرية هذه المتعة قد يوقعها في مغالطة مع موقفها منهـــا؛ لأنهـــا لا تستند إلى المنجز والجاهز، ولا تعتمد على المستهلك، وإنما هي نزوع إلى كشف ما يكشف، ومعرفة ما لم يعرف، هي باختصار التفكير فيما لم يفكر فيه. ولكن هذا التفكير بدوره يســـتند إلى أدواته التي لا ترغب أبدا في أن تكون البديل لمعيارية سابقة ، وإنما هي اقتراح خاضـــع للاحتمال و التأويل الذي هو جوهر القراءة السيميائية التي أفرزت نوعا جديدا من التواصل " **قارئ ⟷ نص**" ؛ لاستنطاق هذا الأخير وتقويله.

وهناك في كل نص إيقاعات داخلية تفجر المكبوت النصي ــ بوعي أو بـــلا وعـــي ــ بحيث تعمل على توليد فضاءات دلالية وإبعاد جمالية من حيـــث وظيفـــة الإثـــارة. وانفتـــاح النصوص الشعرية بوجه الخصوص على مثل هذه الفضاءات دليل على انسجام هذه الإيقاعات وتداعيات الدفقة الإيقاعية تلو الأخرى عبر نسيج النص الموسيقي، إلا أن نص ابن حمـــاد ــ كونه يدخل في مفكرة الشعر العربي القديم الذي يخضع للهندسة المعمارية في بنائها العمودي ــ يجعلنا نقف أمام ظاهرة الوزن والقافية باعتبارهما من مكونات الخطاب الشعري .

الـــوزن :

القصيدة من بحر البسيط وهو من حيث الأهمية العروضية يأتي في الرتبة الثانية بعد البحر الطويل وأما تفعيلاته فهي : " مستفعلن، فاعلن، مستفعلن، فاعلن " مع اتفاق العروضيين على التزام التفعيلة الاخيرية لحالة واحدة تأتي في صورتين : الأولى " فعِلن " والثانية " فعْلن " وهي الصورة التي اختارها الشاعر نظرا إلى توافق بنيتها مع المعنى المراد إيصاله، أو خدمة الغرض، أو لتفاعل الشاعر مع اختياره هذا، وربما لتمكنه من هذا البحر والانسجام معه وسهولة النظم فيه. وقد وردت جميع جوازات بحر البسيط " متفعلن، فاعل، فعلن، فعلن " ولعل هذا التنوع العروضي ما هو إلا امتداد لتنوع العلاقات النصية في تشاركها وتقابلها .

الإيقاع الخارجي :

يبدو أن اختيار الشاعر حرف " النون " لروي قافيته لم يأت صدفة، وليس مجرد محاكاة شكلية لنونية " عمران بن حطان " التي مدح فيها ابن ملجم قاتل علي، ولكن التخير يعود لأسباب، قد يكون من أهمها الشحنة النغمية التي يفرزها هذا الحرف، ووقعه في الأنفس، وقدرته على تحريك العواطف وإثارة المشاعر .

الإيقاع الداخلي :

ونقصد به مجموع العلائق فيما بين الوزن والشحنات الإيقاعية في دفقاتها الشعورية، وما ينتج من ذلك، من مكونات وتموجات نفسية تتلاءم مع قوى تفاعل الكلمة ، ومن ثم ينبغي النظر الى الموسيقى الداخلية على أنها وليدة الدفقة في أحاسيسها المنبثقة من قوى الذات المتفاعلة مع خصوصية تمايز مثيرات الحدث والربط بينه وبين متباعداته في إدراك الشاعر.

وإذا كانت موسيقى الشعر في تفعيلة الفراهيدي تسير ضمن إيقاع سيمتري يبعث على المتعة في نسقه النغمي؛ لما في ذلك من طواعية للتعبير عن الحياة وواقعها الرتيب؛ وإذا كان الأمر كذلك عند " ابن حذام " ومن سار في فلكه إلى عهد قريب، فإن العصر الحديث ــ في استجابته ــ مال إلى رهافة الذوق الخفيف، تمشيا مع الاستعداد النفسي لروح العصر في ماديته، وقلقه، وحمله شعار الحريات، ناهيك عن سرعته المذهلة وراء التمظهر الخارجي .

إن النغم الداخلي يأتي في ترنيماته صدى للنفس، ويصب اهتمامه على نهاية سطر كـــل بيت من حيث التماثل والتأثير وفق مناخ متكامل، وتفاعله مع القوى الشعورية في تداخلها مع القوى الحسية :

التماثل الإيقاعي

- نهاية صدر البيت الثالث **(بما)**
- نهاية الوحدة الإيقاعية **(ر ما)** من "مجترما " البيت الثالث عشر.
- نهاية الوحدة الإيقاعية **(لها)** من " قبائلها " البيت التاسع .
- نهاية الوحدة الإيقاعية **(بها)** من " يخضبها " البيت الحادي عشر.
- نهاية صدر البيت الرابع عشر **(بها)**.
- نهاية صدر البيت الخامس**(لـــه)**.
- نهاية الوحدة الإيقاعية **(لـــه)**من(تحمله) صدر البيت الثاني عشر.

البعد الجمالي للإيقاع الداخلي :

عبر هذه التماثلات، هناك جماليات وقيم فنية وظيفتها التأثير في السامع وإشباع حاجته الذوقية. فغاية النص أن تحقق مثل هذه التماثلات التي تشـــكل لحمتـــه وكونـــه الإيقـــاعي، واستجلاب المتقبل، وإمتاعه، وإسماعه ما في الوجدان .

البعد الدلالي :

إن وظيفة هذه التماثلات لا تقف عند حدود إيصال المرسلة في دفقه نغمية ،وتحقيق الإشباع والإمتاع الإيقاعي؛ بل يتجاوزها إلى إمكانية تهيئة المتلقى ، فهناك مسافة جمالية بينه وبـــين الباث ينتظر السامع أن يملأها المبدع. وهكذا نجد أن المتكلم والمتقبل يلتقيان في قلـــب هـــذه

المسافة الجمالية المهيأة من قبل الطرفين، بحث تتجلى جماليات الإيقاع أكثر عندما تتوافر على عناصر الحس المرهف للتذوق المشبع.

وليس الإيقاع الداخلي تقديم تجزيئات عروضية على الطريقة البنائية في زحافاتها وعللها، وإنما غايتها التعبير عن هواجس الإحساس وعمقه، وقد أفضى هذا التوحد وهذا التعاطف الوجداني بين الشاعر والحادثة " **حادثة اغتيال علي بن طالب** " إلى تلاحم درامي تسبب في إذكائه مدح الشاعر ابن حطان قاتله " ابن ملجم " ، وهو الأمر الذي أضفى سيولة من الأنغام الإيقاعية محملة بكثافة وجدانية .

وبالإضافة إلى هذا، يلاحظ أن النص يزخر بفيض كثيف من المقاطع الطويلة (**غا، لا، ما، يا، ها، طا، نا ،وا، با ....**) وما لها من مصاحبات انفعالية وتأثيرية، بحيث يمتد الصوت عبر هذه المقاطع بحمولته الوجدانية وشحنته العاطفية للتعبير عن موقف الشاعر الوجداني التوحدي مع الإمام علي .

خرق اللغة وجمالية التأويل

- **النص العلامة / التنافر**
- **انزياح الرؤيا / انزياح الوجود**
- **شعرية الالتفات**

النص العلامة / التنافر

منذ أن أثار الشكلانيون قضية الشعرية بوصفها القوانين التي تنظم خصائص الخطـــاب الشعري ، وأخذ ياكوبسون **jakobson** في تطوير وظائفها ، بـــدأت اللغـــة الشـــعرية تعـــرف

بالانحراف، **Divation** أو "**الانزياح**" **Ecart** ، أو الشذوذ، أو الانتهاك، أوالخروج، أوالعدول .. وغيرها من المصطلحات التي ألحت على ضرورة استقلالية الخطاب الشعري، بخرقه السند المألوف للسياق ،وإعطائه الأفق الذي يبتدع فيه لغته ومميزاته الأسلوبية والجمالية ، غير أن تلك الاستقلالية لم تظفر بكامل إرادتها في التحقيق ، ولا تزال إلى اليوم رهينة بعض الشعريات المتعددة ، بيد أن ذلك لايقلل من الجهود النظرية التي أثرت الواقع النقدي، وقفزت به إلى مستوى تعميق التأمل وإثارة السؤال بدل إحاطة النصوص برؤى مسبقة، ومحاولة إخضاعها لمقتضى المنهج الذي من شأنه أن يعيد بناء " الواقع " اللغة ، وبذلك استطاعت بعض النظريات التي استندت إلى مبدأ المحايثة ، الوقوف على الأشكال الإبداعية الأكثر تميزا ، مبرزة كيفية انبثاقها .

إن الشكل الجديد لا يسعى إلى الامتلاء ، إنما هو تجسيد لحركية الاحتواء " احتواء النص والدلالة " ، وحسبنا في هذه الدراسة أن نقف على مدلول الانزياح من حيث كونه جوهر الشعر، باختراقه قوانين اللغة ،وبوصفه أيضا جسديته، وليس مجرد صفة لصيقة به ، وبهذا الموقف نكون قد ألغينا مسبقا كون الانزياح هو مجرد الخروج عن قاعدة والدخول في الاستثناء ، وعلى إثر ذلك يكون الانحراف قد تجلى في حظيرة النص المؤول الذي أشير إليه **بمعنى المعنى** "عبد القاهر الجرجاني" وهو ما أقرته الدراسات الحديثة [**أوجدن / ريتشارد**] من حيث كون النص في مخالفته قانون اللغة ينتقل من المدلول الأول إلى المدلول الثاني ، والوقوف على مستوى التنافر الذي يتيح للقارئ إعادة بناء النص الذي من شأنه أن يسهم في محاولة إنتاج واقع جديد.

إن الانزياح الذي اعتبره الناس دخولا في الغياب، هو أيضا ذلك المستوى الأعلى من اللغة التي تهجس، وتثور، وتطغى. وكونه يحمل كل هذه التشظيات ، فذلك دليل على المحتمل الدلالي والجمالي المتضمن فيه ، ويمكن اعتبار موقف **موكاروفسكي** في الفصل بين التوجه الجمالي نحو التعبير، والتوجه المنطقي نحو التعبير، مدخلا موفقا في محاولة لتأكيد الوظيفة الجمالية للشعرية، واعتبارها المسافة الاختراقية لكسر النمطية، وإعادة تنظيم الخطاب الشعري الذي يستقرئ منظور أرسطو في تأمله الصور التنافرية من حيث كونها :

- **تمنح جوا غريبا**
- **تعطي أسماء لأشياء لا أسماء لها .**

- **وبوصفها ضربا من اللغز .**

فهل هذه الغربة هي تحديدا ما يقع ضمنه الانزياح ؟ أم هناك فوارق أخرى كتلك التي يحـــددها "كوهن" تحاول أن تضع الانزياح في مستوى من التجاوزات والاختراقات ، حتى ليبدو لنا الشعر هو ما ضد النثر ، وكيف تتحدد القاعدة أو المعيار ؟ وهل تكتفي الشـــعرية بتحديـــدات معينـــة لوضعية الخطاب الشعري أم تفتح المجال لتصنيفات وأنماط من الانزياحات تتجـــاوز الجملـــة والنص والكتابة إلى أفق القراءة التي تختار نوع انزياحاتها ؟

إن الأزمة ، إذن ، نظرية ومنهجية :

- سواء من حيث الاختلاف حول المنهج والطريقة التي تفصل بين الاستخدام العادي للغة والاستخدام الأدبي .
- أو من حيث الاتفاق على مبادئ الشعرية والاختلاف حول المعيار الذي في ضوئه تتعـــدد القاعدة ،فهي عند (كوهن) النثر :" ولكن النثر هو اللغة الشائعه ، يمكن أن نتحـــدث عـــن معيار نعتبر القصيدة انزياحا عنه "[1] ، غير أن الفرق بين النثر والشعر على حـــد التعبيـــر الذي أدلاه (كوهن) لا يقام على أساس المادة الضوئية، ولا على أساس المادة الإيديولوجية ، إنه يتأسس انطلاقا من النمط المتميز من العلاقات التي ينجزها الشعر بين الدال والمدلول من جهة ، وبين المداليل فيما بينها من جهة ثانية ،ويمتاز هذا النمط المتميز من العلاقـــات بتمرده ورفضه ، لذلك كانت كل المجازات التي تؤسس اللغة الشعرية طرقا مختلفة ، مـــن حيث القوة والضعف في خرق قانون الاستعمال ،ولذلك أيضا كان الشعر وسيطا بين النثري والعبثي، فيما هو يرفضها معا : يرفض النثري لاحترامه القـــانون الإشـــاري ، ويـــرفض العبثي الذي يعصي الاثنين معا ، إن الجملة الشرية وحدها تمتلك الاثنـــين معـــا بطريقتهـــا الخاصة .

وإذا كان هذا اللون من التنافر حدا أدنى ، فذلك لرسوخه ضمن التقاليد الشعرية، سواء فـــي القصيدة الكلاسيكية أم القصيدة الرومانسية ، ولأننا على الأقل ، درجنا على اعتبار إنطاق ما لا ينطق من قبيل الصنعه والخيال الشعريين[2] ، بينما هذه القاعدة عند "**خوسيه ماريا** " اللغه النمطية ،وهي عند (**موكاروفسكي**) التوجه المنطقي ، وعند بعضهم التناول العلمي " الرياضـــي " فـــي مقابل التناول " الشعري " ..فماذا عن ذلك في المعجم اللسانياتي ؟

---

[1] بنية اللغة الشعرية ، ص ١٥ .

[2] راجع عبد الله : القصيدة المغربية المعاصرة " بنية الشهادة والاستشهاد" ص ٧١ .

إن المفهوم الاصطلاحي لـــ **L'écart** :

فجوة بين الاستعمالين للغة ما (قديم ، فصيح ، عامي ،..)

- ابتعاد ، انزياح ، فارق .
- عدم التقيد بأصول اللغة[1] .

ولعل في هذه التصورات ما يوضح الغرض من وظيفة الانزياح التي ترجع بالأســـاس إلى بنية اللغة الشعرية في منظورها البلاغي ، سواء أكان ذلك بشكل صريح بحسب تعبيـــرات "**جون كوهن** " أم بشكل مخفي كما هو الشأن عند "**ياكوبسون**".

ومن الواضح أن الشعرية تتلبس بمعطيات النص كلما تعلق الأمر بدرجة انزياحـــه؛ لأن في ذلك إشارة لقوة الأسلوب على ابتكار لغته، وإبراز خصائصه. وتلاحـــم وحداتـــه الدلاليـــة والتركيبية، ويعتقد من جهة الأسلوبية المثالية أن لتلك الملامح الانحرافية صفة مائزة من حيـــث تفردها بمعطيات نفسية، ومن ثمّ فسرت" الانحرافات بواسطة الخصائص النفسية التي تثيرهـــا، فاللغة الأدبية انحراف لا بسبب المعطيات الشكلية التي ترد عليها، بل لأنهـــا بصـــورة خاصـــة تترجم عن أصالة روحية وعن قدرة إبداعية ومتفردة، هي التي على المنهج النقدي أن يكتشفها"[2] ولعله الدافع الذي جعل اسلوبية " **ستبرز**" تنظر إلى ما يسميه " الاشكال اللغوية الشـــاردة فـــي أصلها الروحي والنفسي ، وبذلك تطمح هذه الاسلوبية إلى رصد الخصائص ، وهذه المثالية هي التي تقود [**أمادو ألنصو**] التي تصور دلالة الانحراف في شكلها التلاحمي الذي تتـــداخل فيـــه الأدوات الشكلية الخالصة [الانحراف] في نسق تعبيري يتكون مـــن العناصـــر الجوهريـــة: [النفسية والموضوعية والفلسفية]، والمادية: [الأدوات اللفظية].[3]

وربما استطاعت الأسلوبية المثالية تطوير الحس اللغوي بدمجه مشاعر المبدع في روح القارئ ، وهو الإحساس النابع من رقي الحس الجمالي للغة ، امتدادا لجمالية [كروتشه] التـــي ثمنت الحدس، وجعلته جوهر كل تعبير.

---

[1] معجم اللسانيات ، فرنسي عربي .

[2] ينظر ، خوسي ماريا : نظرية اللغة الأدبية.

[3] يمظر ، المرجع نفسه، ص ٣٠/٣١ .

وفي مقابل ذلك تطلعت الشعرية الشكلانية والبنائية إلى معرفة القوانين التي تتحكم في خصائص الخطاب الأدبي ، وقد اعتبر تودوروف **Tzvetan Todorov** الشعرية :" **العلم الذي يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي ، أي الأدبية**".[1]

ولعل السؤال الذي رافق ذلك التحول في الوعي النقدي بالانتقال من بلاغة الأسلوب إلى بلاغة الخطاب هو : ماالذي يجعل من رسالة كلامية رسالة فنية ؟ وقد تعددت الإجابات بقدر تنوع الشعريات ، ولكن أهمها هي شعرية (جاكوبسون) التي طورت نموذجاً للفصل بين الفن الكلامي والفنون الأخرى في ضوء ما أطلق عليه "المسيطر"، فالعمل الشعري لا يحدد بوصفه العمل الذي لا يحقق الوظيفة الجمالية وحدها، ولا الوظيفة الجمالية مع الوظائف الأخرى، بل إن العمل الشعري يحدد بوصفه تلك الرسالة اللغوية التي وظيفتها الجمالية هي المسيطر فيها.[2]

ويلاحظ المتتبع لهذه الشعريات اجتيازها المفاهيم السابقة، وقد يعود الفضل في ذلك إلى فكرة المحايثة التي أفرزتها قراءات "**دي سوسير**" بدءاً من تحول الاهتمام صوب الوظيفة الشعرية، بعدما ظل انشغال الدراسات منصباً على أسلوب الكاتب ضمن انطباعاته الذاتية والتأثرية. ولكن، هل يمكن للشعرية الآن أن تشكل نظرية متكاملة في فهم الخطاب الأدبي؟ أم أنها تكتفي بكونها العلم الذي يسعى إلى معرفة القوانين التي تنظم هذا الخطاب؟ وكيف نعلل طبيعة هذه القوانين من دون أن نبرز اختلاف التأملات النظرية بشأنها؟

يبدو أن جميع الاقتراحات لا تمتلك حلاً مقنعاً، أو حتى مرضيا، حتى وإن كان ذلك افتراضياً، ونقصد كل ما توصلت إليه الدراسات الحديثة من كفاءة تنظيرية، وتحصيل علمي يطمح إلى درجة من العملية المركزة.

ولقد أثارت الشعرية كثيراً من القضايا المتعلقة باللغة، والأسلوب، والبناء الشكلي، والرسالة، والتواصل الكلامي... وغيرها من المسائل التي أحاطت بالفن، وظلت تحوم حوله بكل أدواتها ومكاسبها، غير أنها لم تمنحنا كل ما وعدتنا به، وفي هذا السياق نفسه، تحاول شعرية التقبل أن تربط بين داخل النص وخارجه، ضمن رؤية منسقة، وقائمة على دمج الكليات والممكنات، ويتعلق الأمر هنا برأي (آيزر) **W.iser** حين ألقى بالمسألة إلى أفق انتظار القارئ،

---

[1] الشعرية ، ص ٢٣ .

[2] ينظر ، ك.نيوتن : نظرية الأدب في القرن العشرين ، ترجمة عيسى علي الكاعوب، ص ٢٦ .

فكل نص أدبي له قطبان، هما القطب الفني أو الاستاطيقي، وقطب التحقق الذي يتم بواسطة القارئ[1]. فشعرية أي نص الآن لا تحقق بقدر ما يؤدي النص وظائفه، وإنما بقدر ما تنزاح القراءة باتجاه خلق نظامها المتعي الخاص. وقد لا يكفي ــ لخلق هذا النظام ــ مجرد تطلع ذكي لإنتاج فعل يضاهي فعل الكتابة. إن فعل القراءة يختلف كلياً، لأنه سيكون محملاً بخيبة اللامتوقع، ويجب لأجل تصور الأثر الذي يحدثه النص في أفق استجابة القارئ تهيئة القراءة للوهم الذي سيتم تدميره أمام تعددية النص ذاته. وفي مثل هذه الحال هل النص محكوم فقط بتوقعات القارئ في لحظة تاريخية معينة؟ وهل تستجيب النصوص لقراءة محددة؟ وكيف تخلق النصوص خيبة اللامتوقع؟

وبهذا الطرح للانزياح، فإن قراءتنا ــ هذه ــ لن تدعي لنفسها العثور على النموذج المثال لتحليل النصوص، وحتى الاختيار يبدو أمراً صعباً لافتراضات عديدة، وبإمكان هذه المقاربة ــ لتجربة الشعر الحديث في البحرين ــ أن تكون في مستوى طموحات الطرح المنظر، من أجل ذلك سوف تمارس قراءتنا حرية الاختلاس، اختلاس الرموز الهاربة، في انزياحاتها التركيبية، واستدعاء المعاني الغائبة.

انزياح الرؤيا/ انزياح الوجود

إن ما نسميه شعرية الانزياح هو في الحقيقة نوع من الحوار بين الكلمات والأشياء في أثناء عملية التركيب الدلالي، وبذلك لن تكون اللغة مجرد سلسلة من الألفاظ والدلالات، وإنما هي ذلك الإيقاع المبهم والغريب الذي يحتويه النص.

وقد ظلت هذه الغرابة، وهذا الإبهام، دافعاً لتناول النصوص في تنوعاتها الإرشادية والإيحائية من دون الاعتماد على نسق قراءة معينة، وحتى عندما ترغب قراءتنا في انتمائها إلى منهج الانحراف، فإن ذلك لا يعد إلا نمطاً أو شكلاً من الاحتمال القابل دائماً لتفسيرات وتأويلات لا متناهية، ولا يعني ذلك أبداً أنه قصور في المنهج، وإنما القصد من ذلك مقاومة القراءة لنموذج معين تعطيها حرية التأمل دون الانقياد الكلي للنظرية.

---

[1] ينظر ، يوسف نور عوض ، نظرية النقد الأدبي الحديث ، ص ٥٤ .

إن القراءة التي نتطلع إليها تحاول استثمار بعض المفاهيم الشعرية بما يحقق لها حواراً خاصاً مع النصوص المقترحة، وقد اعتمدنا في ذلك على أهم نمطين من الانزياح، هما:

- **انزياحات دلالية استبدالية.**
- **انزياحات تركيبية.**

وعلى الرغم من ذلك فإننا لم نعن بجميع ما ورد من تصنيفات بشأن الانزياح، وكذلك الأدوات التي تكونها الشعرية لتحليل النصوص، وبخاصة الانزياحات التراكيبية التي تدخل فيها مجمل الأشكال النحوية التي ذكرنا بعضها، بالإضافة إلى بعض الأنظمة النحوية التي يتوسل بها القارئ إلى تفكيك النصوص مثل: **التوازي، والقلب، والتكرار...**

ولكن، هل يعيد الشاعر بناء الأشياء المشتقة في العالم؟ أو أنه يزيد في بلبلتها؟ وأية علامات بإمكانها احتواء هذا الفعل التدميري الشامل الذي يرغب في انتزاع قوة حضورهوصلابته ؟ ومن أي المواقع والجهات يبدأ هذا الفعل في الانبثاق ؟ لقد آمن " **هلدرلن** " بأنه : " **إنما من جهة الشعر يقيم الانسان على هذه الأرض** ". وحتى في اللحظة المتبوعه بخيبة اللامتوقع ، فإن الشعر يضمن للغة حضورا أسمى يجدد بها استكشافاته واندهاشاته ، ولن ينتزع من اللغة هذه المهابة؛ لأنها تشمل في صميمها تعاطي الرمز والإشارة ، وما يهمنا ــ في هذه الحال ــ هو كيف يصبح هذا الرمز حالة من حالات التفكير ؟ وكيف نعثر على تعددية صياغته، ونحن في أثناء ذلك سوف ننقِّب عن الخصائص الفنية التي حملت موضوعها إلى مستوى التشكيل، ولن يكون الفرق في هذه الخصائص دلالياً، وإنما سيكون وظيفياً، سوف يتم العثور على الشكل المحتمل للمدلولات، أما الدلالة فقد تم استهلاكها في اللحظة الأولى للقراءة.

وفي أثناء محاولتنا مكاشفة نص: **دخول في الدخول** " للشاعر قاسم حداد " بدا لنا أن بين داخل النص وخارجه مسافة للاختراق تتفاوت في حدود الألفاظ والرموز، بوصفها دلالات على الحضور المكثف للغة استشرافية:

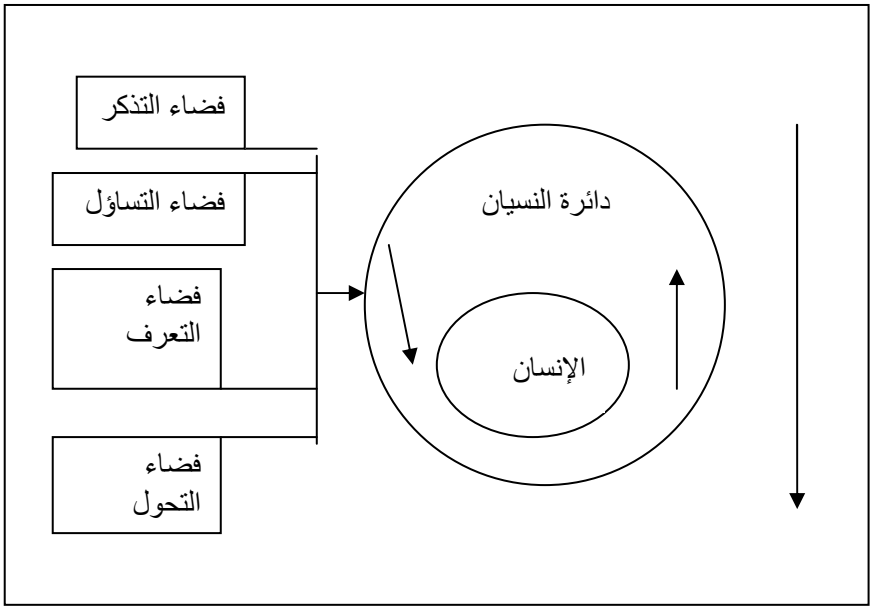
أعطيتُ الشيء الحلو يدي
فتذكرتُ
تذكرتُ، تذكرتْ

– تذكرتُ البدء
تذكرتُ الخطوة في اللون وفي الكون
تذكرتُ البحر، المرآة الحمراء
تذكرتُ الماء الصارخ بي
أدخلُ
فدخلتُ
دخلت مرايا الأحلام [1]

وتتعمق الصورة الانزياحية التي يدعونا النص إلى اكتشافها عبر ثيمات **(البدء/ الكون/ اللون/ الماء/ المرآة)**، ولعل هذه الثيمات هي أول ما تطلع الإنسان إليها عبر التذكر ثم التساؤل ليبدأ التعرف من خلال الفن "**الرؤيا والتحول**". ويمكن تصوّر هذا التطلع من خلال هذه الرسمة:

---

[1] قاسم حداد : قصيدة دخول في الدخول . ينظر ، علوي الهاشمي : شعراء البحرين المعاصرون ــ كشف تحليلي ، ص ١٣٣ .



إن وعي الكينونة عند قاسم حداد هو الذي فجر هذه الرؤيا المنفلتة من العدم، ومنذ انتباه [برمنيدس] إلى أن " **الكينونة هي أن تكون** " تطوراً لدى الحدس الرؤيوي الذي تطلع في البدء إلى معرفة الأشياء أننا نبدأ بالتعرف ثم نرى. ولعل الأفعال التي وظفها قاسم حداد تقودنا إلى الأنفاق المحتجبة في ضبابية النص، وحتى في اللحظة التي نتيه في هذه الأنفاق؛ نقف على ما يمكن أن نسميه [**المنبه اللفظي**]، فالألفاظ لا تحمل دلالاتها بمفردها، وإنما في السياق الذي ترد فيه. ومعنى هذا أن تحليل النص سيتم وفق مبدأ التوزيع والاختيار الذي يقترحه [جاكوبسون]. ولعل الرؤيا التي أراد الشاعر انبثاقها هي التي أملت عليه ألفاظاً معينة صاحبها حس الشاعر وحدسه في تحويل الواقع اللغوي إلى واقع رمزي محمّل بقوة الدلالة، وهذا ما يؤكد أن اللغة الشعرية تضمر أكثر مما تقول، إذ تتحول الكلمات من مجرد علامات دالة إلى نظام متداخل من الترابطات.

ومهما كانت مرجعية الخطاب، فإن القراءة ستكون وفية لمرجعها الخاص، فهي تسعى من جهتها إلى خلق نظام يساعدها على الفهم، وليس نظام هيمنة وسلطة. إن اللغة كما يقول **[بارت]** لا خارج لها، ولذلك سوف يكون من العسير على أية قراءة أن تدعي مهارة التفسير؛ لأن أدبية التأويل هي التي ستقودنا إلى تحليل مستويات النص والبحث عن تنظيماته التي أحدثت نوع الصياغة التي ينتمي إليها هذا النص. ومن ثمّ تستدعي القراءة آلياتها التي لا تسعى إلى مقاربة المعنى، وإنما إلى استعادته عبر الشكل، وعبر الدلالة، ذلك أن العالم الشعري لا وجود

له، ما هو موجود هو الطريقة الشعرية في التعبير عن العالم، الشعر لا يتحدث بلغة وضعية الدلالة، القمر ليس ورديا، والشمس ليست سوداءَ، والليل ليس أخضرَ، ولو وجدت هذه الأشياء بهذا الشكل لعبّر الشاعر عنها بطريقة مختلفة... الشاعر لا يقول أبداً ما يرغب في قوله بطريقة مباشرة، ولا يسمي، أبداً، الأشياء بأسمائها، فالليل الأخضر في قول "**بروتون**" ليس اللون الموضوعي، ذلك ليس أكثر من مدلول أول يقوم بوظيفة الدال لمدلول ثانٍ[1] .

وفي ضوء ذلك، استطاع قاسم حداد أن يعمق أسلوباً خاصاً في قول الأشياء، وبطريقة لا يمكن إلا أن تفجر عمق تجربتها بوعيها الخاص، من خلال ما توصلت إليه قراءة نص (دخول في الدخول) الذي يكشف عن أنطولوجيا البدء منذ أن انتبه الإنسان وسمّى، وأشّر وتلقى، وتساءل، وتذكر، وكل ذلك موصى به في قول الشاعر:

...
فدخلتْ
دخلتُ مرايا الأحلام

فالدخول فعل كينوني، وهو لا يعبر عن الدخول العادي، وذلك بإسناده الفعل إلى ما هو غير حقيقي، واختراقه العادي من مألوف اللغة والكلام، بل يتضمن ما يسميه (كوهن) بدلالة الإيحاء مقابل دلالة المطابقة، ونستطيع تعميق الفارق بين الدلالتين من خلال العلاقات التي تثيرها العلامات، وهي علاقات ترابطية، بحيث تستدعي كل لفظة مدلولاً غائباً يعمل السياق على استحضاره ويمكن رصد هذه المدلولات على الشكل الآتي، كما ورد في النص السابق:

البدء ← الولادة
الخطوة في اللون ← التأمل
البحر مرآة حمراء ← إرادة الغيب
الماء الصارخ بي ← إرادة الرغبة

---

[1] جون كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص ١٢٨ .

وفي كل ثيمة من هذه الثيمات تستدعي شكلها الغائب، فبعد الولادة التي هي انبثاق الوجود، يبدأ العالم في تأمل ذاته، أما خطوات الإنسان، فهي خدوش متفاوتة على وجه الكون، وبالتالي يبقى متسائلاً بين إرادة الغيب وإرادة الرغبة.

وفي هذه النماذج، يطرح قاسم حداد انزياحات تراكبية عبر الاستعارات التي وردت في محاولة منها لتحويل التنافر إلى تلاؤم، على اعتبار أن كل تركيب مجازي ــ في هذا النص ــ هو صورة من صور التركيب الانزياحي المقصود به، وذلك في حال تجاوزنا النظر إليه ظاهرياً، وبذلك ينتقل النص من إشارة مدلوله الأول إلى مدلول ثانٍ عبر سياق الالتفات في انزياحاته الدلالية.

ولكن، ماذا أراد النص أن يقول؟ أو أن يستدعي؟ ثم ما مدلوله الغائب في قول الشاعر مثلاً:

أعطيتُ الشيء الحلو يدي
فتذكرتُ؟

إن إعطاء صفة حاسة الذوق أو المليح " النظر" خاصية اعتبارية، وليست صفة امتلاكية يتم القبض عليها باليد، ومن هنا كان الانحراف في السياق اللغوي، وبالتالي انزياحه، بحكم أن اليد لا يمكنها القبض على الصفات، ومن ثم كان التضاد واضحاً بين " عضو" اليد و" طعم " الحلاوة، والاقتران بينها يدخل في لا معقولية الاحتمال أو التزاوج في الوظيفة.

لكن، ومن زاوية أخرى، ألا يكون هذا الشيء الحلو هو تفاحة الخطيئة ؟! ثم ألا يعني هذا أنه في البدء كانت الخطيئة، مصدر وجود الإنسان على الأرض وأسباب حضوره؟

من هنا، يكون النص مقبولاً في ضوء انزياحاته الدلالية، كل هذا يتم بحسب النص عبر مرحلة التذكر، غير أنه سوف يتم تجاوز ذلك إلى مرحلة التساؤل عبر الحوار:

وكنتُ سلام الماضي للقادم
رأيت الأشياء تعلّمني
فكلّمتُ المحتمل الراكض
قلتُ
سأعرف

قال الريش عرفتُ

فالذات الشاعرة ــ هنا ــ في بنائها تعيش تخوم مسارات سرابية، من أجل ذلك كان وقعها الصوتي لحناً مبرراً لتساؤلاتها اللامتناهية:

تساؤل الأزمنة ←حوار الحاضر/ الماضي
تساؤل الكون ← حوار الأشياء
تساؤل الذات ← حوار الكينونة

ومن أجل ذلك حاد التركيب عن صوابه؛ أي انسجامه ومنطقيته، ودخل في اختراق السياق المألوف، وفي هذه الحال يكون الشاعر متعمّداً في خلق بعض التنافرات في سياقاته التي من شأنها أن تدعم ظاهرة " **الانزياح** " وهو يعمد إلى خلق التنافر داخل تراكيبه، إنما يفرض على القارئ أن يتحرك داخل التنافر ليكتشف المخرج من داخله، وهو بذلك يلفت نظر القارئ إلى أن التنافر هو الطريق الوحيدة التي تؤدي إلى الدلالة المقصودة بطريقة شعرية حقاً [١] .

وإذا تصورنا أن الانزياحات برمتها هي مجرد مخالفات لغوية وقعنا في تناقض قسري، ذلك أن ليس كل المخالفات اللغوية تعابير انزياحية، ومن الخطأ تفسير جميع الصور المجازية في ضوء نظرية الانزياح؛ لأنها لا تحدد القاعدة التي تنزاح عنها، ولعله السبب الذي جعل الشعرية تنعطف إلى محاولة فهم الأدبية Litterarité؛ أي ما يجعل من عمل ما عمل أدبياً، بوصفها تشكل موضوع علم الأدب، أما أن نقرن ذلك بالفارق بين الاستخدام الأدبي للغة والاستخدام غير الأدبي، فقد نواجه خيبة الذين ميّزوا هذه الاستخدامات واقترحوا لها معاييرَ لم تستجب في معظمها لطموحات النظرية، وربما حملت فشلها المسبق. والواقع أننا نعثر على تصوّر متميز لـ: **تودوروف** الذي يرى أن قواعد اللغة لا تطبق على كل الخطابات، بينما قواعد الخطاب لا تطبق إلا على الخطاب[٢] .

وعلى هذا الافتراض، تبدو مقاطع نص "**دخول في الدخول**" مهيأة لنظام استجابتها، مشكّلةً سلسلةً من العلاقات السببية، بحيث يمثل المقطع الأول فضاء التذكر، على حين يمثل المقطع الثاني فضاء التساؤل، ليتضمن المقطع الثالث في تقاطعه مع الثاني فضاء التعرف:

---

[١] ينظر ، راجع عبد الله : القصيدة المغربية المعاصرة، مرجع سابق ، ص ٧٥ .

[٢] نظرية الأدب ، ترجمة : منذر عياشي، ص ٦٣ .

قال الريش عرفت
فجئتُ، عبرتُ جحيم العالم والفردوس
صرتُ أجسّ المستقبل
أجلسُ في راحات الهجس
تذكرتُ المرآة الأولى تصرخ بي
اُدخلْ
فدخلتُ

هذا الدخول المجازي هو الذي يعمق **انزياح الرؤيا/ انزياح الوجود**، بفضل خوض مغامرة المجهول، وعبور ثنائية الوجود [**الجحيم الفردوس**] والتعرف الذي هو استبصار ونبوءة، لا يخلو من عنصر التضاد: **الجحيم ≠ الفردوس**، وفي هذا المستوى من التضاد تتفوق اللغة الشعرية، ولكن ، ليس بانزياحاتها المعجمية التي تملأ النص، وإنما من حيث كونها لا ترغب أبداً في أن تصف الأشياء، وإنما تريد تفجيرها في أشكال مغايرة تضمن للشعر الوقوف في وسط متشظٍّ وتمكن القراءة من استعادة المعنى المنفلت، استعادته مصاغاً ومشكلاً ليبقى دور شعرية التقبل هو فقط البحث في كيفيات انبثاق العلاقات الجديدة التي يحدثها معجم الشاعر بين الكلمات والأشياء من خلال فضاء التحول:

صرتُ الضوء اتساع
تكلمتُ كلام الماء
رأيت الريش الهاطل من جسدي ويدي يقول
فقلتُ

تابع أهمية الانزياح في هذا المقطع الثري، إذ كيف تصير الذات الشاعرة ضوءاً. ثم تتكلم كلام الماء، وهذا ما لا يستسيغه السياق المنطقي لعدم تجاوز وظيفة الصفتين بين **الشاعر/ الضوء، والكلام/ الماء**، ومثل هذه التراكيب متوارية خلف المدلول الأول، لتفسح المجال للقارئ باستكشاف ملامح المدلول الثاني عبر العناصر المشتركة للكناية، وربما استطاع مثل هذا الانحراف أن يعمق فكرة ترابط التراكيب الداخلية في حقولها الدلالية.

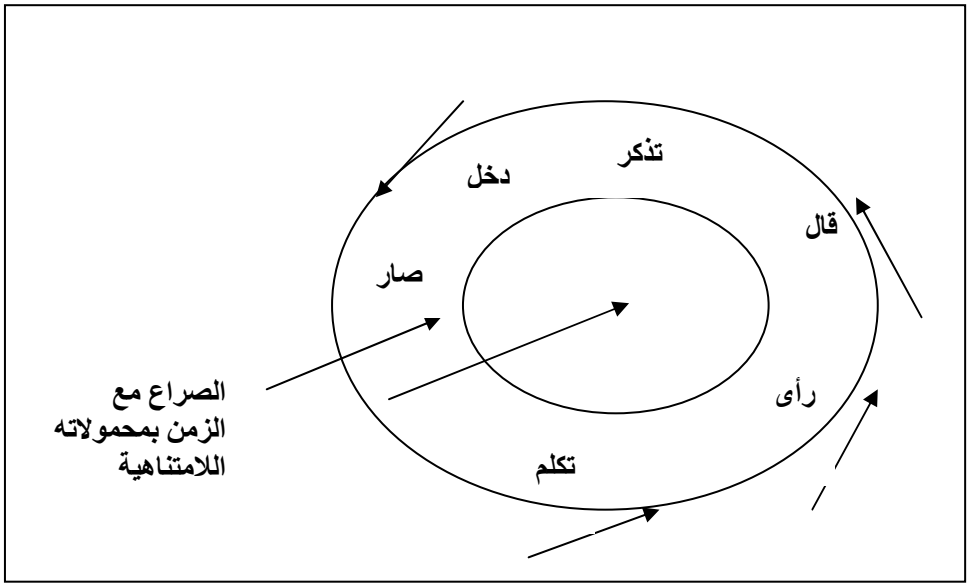
إن اللغة هي التي ترى، وتتحول، وتكشف، وتبني، وتهدم، ولذلك أعطيت لنا [اللغــة] منذ " بابل السعيدة "[1] لكي (نكون) . أما استجاباتنا البدئية فستظل تأملية وتساؤلية، وقد تحمّــل الشعر مهمة الرقي بالكائن، وأتيح للإنسان (الشاعر) ــ دون الإنسان (المتكلم) ــ الــتمكن مــن خبايا الرمز والإشارة: **(فصار الضوء)** و**(تكلم كلام الماء)**... ولعل مثل هذه الإشراقات الصوفية هي التي نمّت رؤى الشاعر الحلمية في اللحظة التي يبتكر فيها لغته الخاصة، ويحدس الأشــياء التي تتراءى غامضة فيوحي بها إلينا:

صرت الضوء ← اتساع الرؤيا

تكلمت كلام الماء ← صفاء الرؤيا

رأيت الريش الهاطل من جسدي ← نهاية التحول

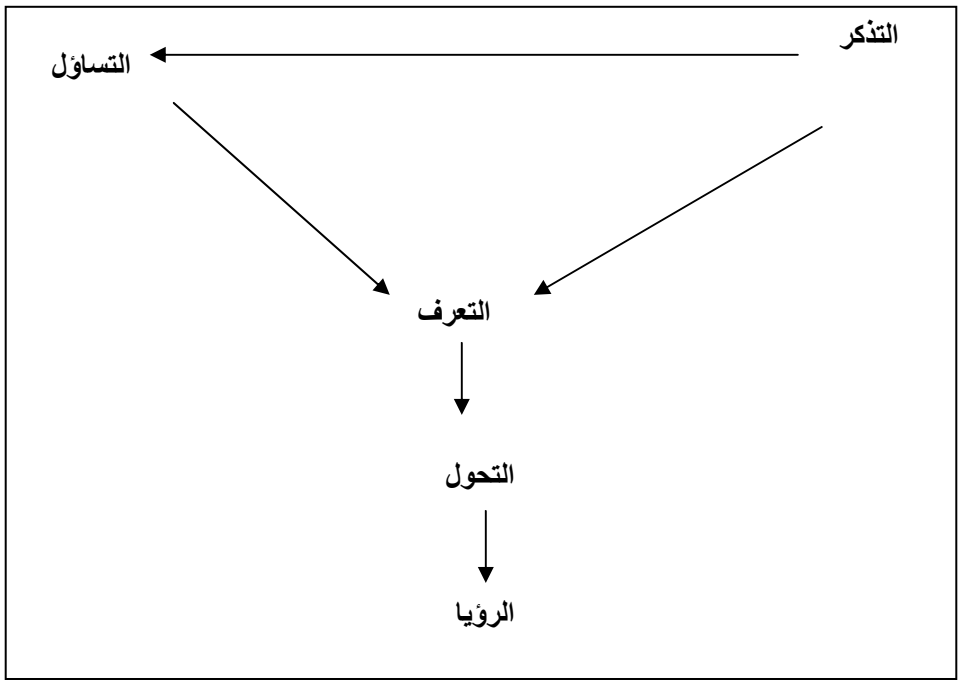
ولعل الشاعر يهيئ لأداء غرضه صوراً انزياحية تشتبك بسياق الرؤيا التي يريد التعبير عنها، متبوعة بنسق من الألفاظ، يعمل على أداء هذا الغرض، وهذه الألفاظ متمثلة في الأفعــال التالية التي تدور في فلك انعدامية الجدوى، وانعتاق الفضاء السرمدي:



[1] ينظر ، الإصحاح الحادي عشر.

وبذلك نستخلص مكوناً إيحائياً لا يحدد درجة الانزياح وطبيعته، وإنما يقود إلى اكتشاف مكونات الرؤيا الكونية التي تجدد قلق الإنسان إزاء التجربة الوجودية؛ وإذ يقف الإنسان في هذا العالم متسائلاً مندهشاً، فلا بد من أن تسمو به اللغة إلى مشارف الغيب، مغموراً بإرادة الرغبة والسؤال.

وإذا قدّر للغة الشعرية أن تنزاح عن المألوف، فقد لا يكون الانزياح في الحقيقة سوى رد اللغة إلى أصلها الغائب، ومن ثمَّ تصور الأشياء في علاقاتها الأولى، وربما كان مصدر التحول في شاعرية قاسم حداد الدخول في ذلك الغائب واستعادته، ورغبة في التجدد، والتحول، والعبور إلى المستقبل، ويمكن تجسيد هذا الهاجس في الرسمة ا:



انزياحات دلالية/ استبدالية :

لا شك في أن لذة النص هي جزء من لذة القراءة، لذلك فإن الشعريات الحديثة ــ على اختلاف تأملاتها ــ تعنى بمفهوم الأدبية الذي يشمل إنتاجية النص وآلياته النصانية، ومستوى الاستجابة التقبلية، أضف إلى ذلك أن مسار القراءة يحاول ــ هو الآخر ــ أن ينحرف بالنص،

ولكن ليس بالبحث عن المعنى، ولا بإعادة إحيائه، وإنما بالوقوف على قوانين التشكيل ومصدر طاقته الكامنة، وفي ضوء ذلك لا ينبغي امتحان القراءة بمعزل عن شعرية النص التي تهيئ ــ إن صح الرأي ــ نظام استجابتها في وعي قارئها المرتقب، كما أن الانزياح المتتبع في هذه الدراسة يشكل رؤية مستنبطة ؛ لمساءلة أسلوبية النص وجماليته.

وإذا كان الدافع وراء تنوع المظاهر النوعية للتلقي بحسب تعدد المتغيرات والممكنات التي تخضع إليها الأفكار والتصورات، فإن أفق هذه التنوعات تستكشف الصور في تراكيبها الملتوية لتزيح عنها غموضها الخاص، مشكّلةً بذلك أفقاً تجريبياً جديداً. وقد رافق هذا التجريب تحرر الاستعارة من مسارها التقليدي ودخولها في بنية متغايرة. وفي ضوء ذلك، وإذا نحن تفحصنا بعض الصور من شعر **علي عبد الله خليفة**، فإننا نجد هذه الصور تقف على طبيعة هذه المغايرة، وتميزها من حيث كونها ترغب في ابتكار وعي جديد بلغة تحتفل برموز وإشارات لا تستقر على حدود مرسومة، أو صور معينة، وثابتة، وإنما تذهب إلى خلق نظام من الاستعارات والمجازات، ولنأخذ على سبيل المثال هذا المقطع:

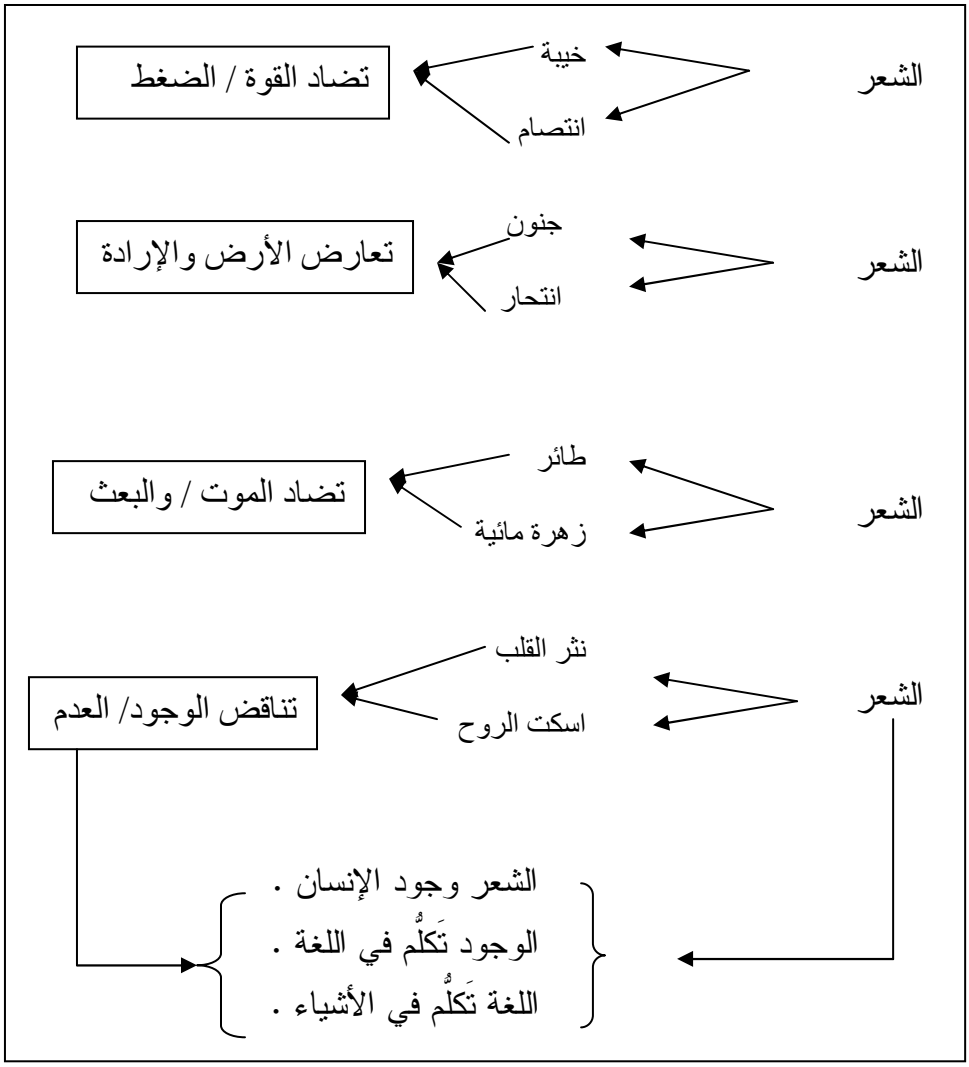
الله، يا أنت، يا قدري يا اقتداري
الشعر كل خيبتي وانتصاري
والشعر، لو تدري يا ليلى، جنوني وانتحاري
الشعر طائر النار يغني في دمي
وزهرة مائية الألوان في ذبولي واخضراري
والشعر لو تدرين يا ليلى
كيف بالشعر أهيم في أزقة الحواري
وأنثر القلب شظايا صامتات
وأسكت الروح ملياً – كي أداري
غضبة العواصف التي
بداخلي تنذر بانفجار [1]

يخرج الشاعر في هذه الأبيات عن مألوف المقول، في بعض تركيباته الشعرية، محاولاً تجسيد نظام من الانزياحات الاستبدالية، وتستند اللغة ــ بما في ذلك أساليب المجاز ــ إلى

[1] علي عبد خليفة : في وداع السيدة الخضراء [ديوان] .

علاقات جديدة بين العلامات والمدلولات، ويبدو أن غرض النص هو الإحالة المستمرة إلى مدلول غائب، فما هي أهمية هذه العلاقات؟ وما مميزاتها؟ وما مدى أهميتها في تعميق شمولية الرؤيا التي يسعى الشاعر إلى بلورتها؟

إن العلاقات الجديدة التي ينشئها النص تكمن بالخصوص في خرق دلالة المطابقة من خلال طبيعة الإسناد وتضاد الصور المتموضعة في مستواها التوزيعي على النحو الآتي:



وهكذا، فإن الشاعر **علي عبد الله خليفة** لم يستعمل هذه الألفاظ بحسب ما وضعت للدلالة عليه **(أي الشيء المشار إليه)** وإنما استطاع تحويلها إلى مدلولات أخرى من وضعه وابتكاره. وهو في أثناء ذلك يعمل على اهتزاز وخرق دلالة المطابقة **(مطابقة الدال/ المدلول)**، فالشعر لا يكون خيبة، ولا يكون انتصاراً، ولا يكونهما معاً في واقع الحياة، وإنما هو تعبير عن انكسارات الذات في اللغة يحوّل اللامتوقع إلى حقيقة، ويصيّر المستحيلات إلى ممكنات تعرض براءة الأشياء المفقودة في نظام بلاغي مؤجل، من حيث كون : "البلاغة تؤجل المنطق وتفتح احتمالات عديدة جداً لانحراف الإشارة" [1]، ولعل هذا التأجيل هو على نحو دقيق دخول في حوارية السائد والمنتظر، والمرتقب والمألوف، لننزع عن وجودنا خيبة المعنى، ولكن من دون أن نتجاوز إخفاقاتنا الذاتية. ومن ثمَّ فإن حقيقة المعنى الأدبي والمعنى الوجودي في قصيدة الشاعر **علي عبد الله خليفة** "طائر النار" ــ الذي هو بمثابة التحقق الأسمى لحرية الشعر ــ لا تكمن في صراع الأضداد، بقدر ما هي نزوع روحي ووجداني تحاول أن تعمق معنى الأشياء والكلمات في علاقتهما المنشودة في وعي الشاعر، والمتحققة في ملامح الوجود والكون، وربما تمكنت الصورة الانزياحية الاستعارية أن تخلق علاقات مجازية محكمة، انطلاقاً من العبور في "**داله الأول** " إلى المسار في "**مدلوله الثاني** " الذي لم يفصح عنه النص، ولكن حدس القراءة يظل مهيئاً لاستعادة هذا المدلول، حتى إن كنّا نؤمن بأن المعنى لا يبدأ ولا ينتهي، وإنما يتشكل في الغياب دون أن يكتمل.

ولعل شاعرية **علي عبد الله خليفة** تذكرنا بما يرتشفه الشعر من أرواحنا عبر "**غيبة**" و"**حضور**" ، يذكرنا بذلك التسامي الذي تطلعت إليه رؤياوية صلاح عبد الصبور، حين اعتبر الشعر أولى النبوءات التي من أجلها نكون[2] :

الشعر زلّتي من أجلها هدمتُ ما بنيتْ
من أجلها خرجت
من أجلها صلبت

فالقلق الذي يحمله الإنسان إزاء ذاته، والعالم، لا ينبغي أن يكون قلقاً سلبياً منتهياً. بل يفترض أن يجسد معاني الكينونة، ويأتي ذلك في تجربة الشاعر علي عبد الله خليفة معبّراً عن

---

[1] وليم راي : المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية ، ص ٢١٧ .

[2] ينظر ، كتابنا : الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، ص ٣٩٧، ٤٤٦

تصادم الواقع واشتباك الذات؛ لكي لا يبقى إلا غصة الشعر وعذابه، فيشركه في سعادته وتعاسته، ورعشة اغترابه، ورؤاه التي "تلوح على مشارف الصحاري"، وهذه الرؤيا التي تظل على مثل هذه المشارف إنما هي مؤشر، أو حامل دلالي يوحي بعظمة التجربة وكفاءة الرمز الذي حمل الشعر من مفهومه الدلالي إلى معناه الكينوني.

لقد اعتبرت البلاغة أن " **الاستعارة هي عبارة عن أشكال خاصة لتغيرات المعنى...**". لذلك وجدنا عبد القاهر الجرجاني يصرّ على هذه المعادلة من حيث تصوّره المعنى ومعنى المعنى، ونعني المعنى المفهوم من ظاهر اللفظ الذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنًى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنًى آخرَ [1].

أما "**بول دي مان**" فقد حاول تفكيك المعنى حين أعدم إمكانية الفصل بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي، في حين يجزم "**تودوروف**" بأن المعنى لا يمكن إلا أن يكون حرفياً، فالكلمات لا تعني إلا ما تعنيه، وليس ثمة طريقة أخرى لقول ما تقوله، ولكن الرمزية هي التي تكون غير متناهية[2] ، وفي ضوء ذلك هل يحتاج الأمر من الشاعرأن يخوض في كل مرة تجربة التعمية، والتضليل، والحيل الشعرية لإضفاء الغموض الدلالي على الصور التي يتلقاها ويبدعها؟ أم أن اللغة الشعرية هي في جوهرها مجازية ؟ وهل نفهم من المجاز مجرد إبدال دلالات لدال واحد؟ أعتقد أن اكتشاف طبيعة العلاقات النصانية هو الذي يتوّج المعنى بحسب السياق الذي يرد فيه والأسلوب الذي يتشكل به. وإلا كيف نفهم صوره؟

الشعر طائر النار يغني في دمي
وزهرة مائية الألوان في ذبولي واخضراري
والشعر لو تدرين يا ليلى
كيف بالشعر أهيم في أزقة الحواري

وتكاد هذه الصورة تجسم التسامي على ما هو حرفي إلى ما هو مجازي ، لما في ذلك من خرق لقانون الكلام التعبيري العادي، غير أن استعارة: "**طائر النار**" تبدو صورة مجازية لتحويل التنافر اللفظي في سياقه العادي إلى تلاؤم تركيبي في رمزيته، بغرض إثارة الافتراضات. والشاعر بعمله هذا يثير اهتمام المتلقي. ولعل نجاح أي تركيب شعري إنما يكمن

---

[1] دلائل الإعجاز ، ص ٢٠٣ .

[2] مفهوم الأدب ، ص ٨٥ .

في قدرة صاحبه على التحكم في عملية فك الرموز قبل اطلاع القارئ على النص؛ أي إنه كلما استطاع صاحب النص أن يفرض على القارئ المعنى نفسه الذي أراده أثناء عملية التركيب، بحيث تتم العملية داخل المجاز نفسه، كان التركيب أقدر على التأثير والإثارة [1] .

هكذا تبدو الصورة الشعرية في القصيدة المعاصرة مدهشةً في مجال التنافرات اللفظية التي تحيل إلى العدول في التركيب، وإذا نحن أخذنا صورة شعرية قريبة من الصورة السابقة من حيث نبض الحركة في ملمحي: " الدم " لدى كل من الشاعر: علي عبد الله خليفة (كما بينا) وعلوي الهاشمي في قوله:

كان دمي شجراً
وجبيني سماء

فهل صورة " **الدم**" هنا تعني الملمح نفسه الذي افترضته الصورة السابقة، الظاهر أن نسبة التطابق تظل متقاربة، وحتى في الحالة التي تختلف عنها في الدلالة، فإنها تشترك في التنافر اللفظي من حيث اختلاف الصيغة مع المعنى (الأول) بما يفرضه الاتساق المشكل في الخطاب، وإلا فهل يعقل أن ينسجم هذا السياق.

" **كان دمي شجراً** "

لولا أن هناك ترابطاً بين أشكال صورة المحسوس بتخمين الحدس في أبعاده التأويلية، وهنا يؤدي الخيال دوره في نقل التجربة الشعورية التي تصاحب الحدث (الموضوع) وتتأثر به من أجل تشكيل وحدة كاملة تنظم في داخلها وحدات متعددة [2] ، هي ما يمكن أن نسميه في هذا المجال: "**الرابط الافتراضي**" أو ما وصفه "**جون كوهن**" بالتابع الدلالي للقاعدة النحوية. ومن ثمَّ جاءت الجملة الشعرية عند علوي الهاشمي:

كان دمي شجراً
وجبيني سماء

---

[1] ينظر ، عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، مرجع سابق ، ص ٦٣.

[2] ينظر ، كتابنا : الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص ٣٦٧ .

في تساوق ترابطي: **نحوي/ دلالي**، وتنافر معنوي: **دمي شجر/ جبيني سماء**. فالوظيفة الربطية للمعنى هنا تولّد نوعاً من الغرابة للقاعدة التعبيرية في بنيتها السطحية، ولكن بمجرد أن تسمو بالمعنى إلى بنيته العميقة يرتفع مناخ الجملة الشعرية إلى إشعاعات فضائية يستمدها القارئ من خيطه الفكري النابض بحدوس مشاعره، ليعطيها أبعاداً تأويلية قائمة على "**الربط الافتراضي**".

وانطلاقاً من هذه الرؤية، يبدو أن الشاعر أحمد العجمي، وكأنه ينحت ــ أيضاً ــ في السياق نفسه الذي مرّ بنا، لما في هذه الصور من اختراق لغوي:

لأجلك تنمو خيارات البحر
بجوار شمعة
أنت وفاكهة العرش
هل المطر إلا دموعك
الابتسامة تنسق فيك سريالية الجسد
في كوب الصباح، قلبك يذوب
لم أدرِ أن في عينيك غابة[1] .

وقد يتجلى للوهلة الأولى أن النص يستفزك، فيعلن انهياراته وتمزقاته، ووقوفه وصلابته، وتشققاته وحيرته وذلك الجرس الإيقاعي، والجسد المقموع في خرافة الرمز، والقلق والهاوية، والخوف، والشهوة... وفي كل ذلك يبدي النص تمرساً بالكتابة الشعرية الواعدة، والنص في إشاراته الواردة يشكل مساراً كاملاً من الانزياحات المتنافرة، كما يسميها "كوهن". كما يجسد مثال المعنى الذي ينتهي ولا ينتهي، ويتشكل ولا يكتمل، على حين تظهر اللغة كأنها هاجس من اللاوعي، والسوريالية، والحلم، وإذا هي تعبث بكل المألوفات تعدُ بنظام، أو نسق جديد، تفتح لشهيتها الخاصة، وتهيئ للذة قارئها غواية المجازات، ومتاهات الرمز، مشبعةً في ذلك بميثولوجيا وأساطير في تناصات غائرة توحي بوحدة الإشارة والحرف.

---

[1] المناسك القرمزية، [ديوان]

واللغة ــ هنا ــ في هذا النص عارية، ومندهشة، ومتوترة، ومفتوحة، وصامتة... إنها تقول الغربة، والوجع، والمنفى. هناك أيضاً السؤال الذي يترامى قلقاً والفتنة التي تعربد على الأرض. وماذا هناك أيضاً في "المناسك القرمزية"؟ هناك العشق ــ سيمفونية الشعر والحب.

وتبدو اللغة التي يستعملها أحمد العجمي كأنها المِعْول الذي هدم طوق المألوف ليحدث انزياحاً في نظام الاستعارات والمجازات وينمي أسلوباً جديداً في قول الأشياء بحسب المنطق الذي آلت إليه، وهو منطق الفوضى، والتعمية، والضبابية، والغموض، ويحاول في غمرة هذه الاختلافات تطوير أداوته وطرائقه في قول هذه الأشياء واستعادتها في شكلها المبعثر والمتوتر، فاستغل تنافر الاستعارات.

في كوب الصباح قلبك يذوب
لم أدرِ أن في عينيك غابة

ولا يمكن أن نبرر ــ في هذه الحالة ــ لجوء الشاعر إلى أسلوب المنافرة أو ما اعتبرته البلاغة القديمة " استعارات بعيدة " ؛ لأن السياق الذي يكرسه النص يفرض على الشاعر نظام العلاقات بين المعاني والرموز، ويحدد أيضاً درجة الانتقال والمخالفة، ومن ثمَّ تبرز الصورة التنافرية مشكّلةً نظاماً من الترابطات في أفق غير متوقع.

إن نظام الجملة المجازي في الجمل الشعرية السابقة يقوم على حركة داخلية تتسع لفراغات لا تقولها اللغة، ولا يحددها التصوير، فالانزياح لا قيمة له الآن إلا بمقدار ما هو متحقق منه في العلاقات الانزياحية أو المجازات التي تقيمها الألفاظ في سياق دلالي متطور يتم فيه اختراق الأنساق المألوفة بحسب انتهاك علاقة الدوال بالمدلولات.

البحر ينمو بجوار الشمعة!..
الابتسامة تنسق سوريالية الجسد!..
القلب يذوب في كوب صباح!..

إن التأمل في مثل هذه القصائد والمقطوعات التي مرت بنا، سواء مع قاسم حداد، أو مع علي عبد الله خليفة ــ وغيرهما ــ يعطينا انطباعاً بكون الرؤيا الجيدة لشعراء الخليج بكل أبعادها تظل تجسيداً حياً من خلال اللغة، وربما تفطنت التجربة الشعرية المعاصرة لهؤلاء الشعراء بأن الخيال، والمشاعر، والعاطفة لا تؤدي أغراضاً جمالية بمفردها، وإنما ينبغي صياغة

كل هذا في أسلوب جديد ينتقل بالصورة من حيزها المعقول إلى شكل انبثاقها الموحد، وهكذا فإن الصور التنافرية، والاستعارات، والمجازات، والمخالفات اللغوية، والانزياحات بكل أنماطها تتدخل للتكثيف من إقامة اللغة في القتامة والغموض، بدافع من تحريض المعنى الغائب، لاستيفاء الحضور الشمولي لرؤيا الفن، وإعطاء الوجود المعنى الحقيقي للتشخيص، الذي يجسد الشعر، حركيته الأكثر تميزاً وشاعريةً، وإعادة تقويم كل القيم.

ولكن اللغة لا تتكلم من خارجها، وإنما تولد وتبعث في الوسط الذي توجد فيه، ولذلك من الصعب على القراءة أن تهمل مناطق أخرى يشترك النص، والسياق، والقارئ في استحضارها، ومهما ادعت التأملات المستحدثة من كون الأدب مجرد وظيفة لغوية تكمن جماليته في شكل الرسالة، فإن الكتابة لا تكف عن الاستجابة للشرط الاجتماعي، من حيث إن اللغة تعمل في واقع من شانه أن يسهم في تشكيل الوعي أو تزييفه ، وهو واقع غالبا ما تكتنفه جملة من التناقضات.

وعلى غرار ــ مثل ــ هذا التصور تتشكل قصيدة علي الشرقاوي " **في الجفاف** " من تمفصل الفعل، والفعل في العربية يدل على الحركة، كما أن الأفعال التي يستعملها الشاعر كلها ذات حركية تموجية، ومندفعة، وسريعة، وهائجة:

هو ماء
يرفض الماء
يرى الأرض قميصاً
لزغاريد الأساطير
وبيتاً
لمواويل المطر
هو ماء من كلام الطين للطين [1]

و النص هنا يوظف ــ من جهة ــ قيمة " **الماء** "، والماء بطبيعته متفجر، طاغٍ، متوتر وفي الوقت نفسه: منساب، هادئ، غامض، وواضح... ومن جهة أخرى، فإن هذه الثيمة لا تتوضح إلا بوصفها لحظة استرجاع: استرجاع اللغة/ الوطن/ الماضي، ومن ثمَّ فإن شعرية

[1] القصيدة منشورة في مجلة ، نزوى ، ع ١٩٩٦/٨

الشرقاوي ــ في هذا المقطع ــ لا يمكن مقاربتها ــ في منظور الانزياح ــ إلا في ضوء رمزية الماء.

وعنوان القصيدة "**في الجفاف**": لشدة الحاجة إلى فاعلية الماء، وكثرة التشوق إلى الغيث والسقيا، والماء المنساب في القصيدة يستدعي مدلول الغائب:

على مستوى الرمز: الماء = الخصب/ البراءة/ الدفء/ النعمة/ الشباب. والحسن: كقولك: ماء الوجه، ماء الشباب، ماء الحياء.

على مستوى الشفرة: الماء = يستدعي مدلول الغائب (الجفاف)

على مستوى الاستعارة: الماء = يتسامى بالروح (إرادة الحياة) : {وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ} الأنبياء جزء من الآية ٣٠ .

والماء في مثل هذه الحالات أساس الحياة؛ مما يجعل منه نعمةً للبشرية، يمنّ الله بها على عباده، وذلك كله دليل على قدرته تعالى على ما يشاء.

ولكن، ماذا أرادت شعرية الشرقاوي أن تقول؟

إنها لا تقول، بل تحاول أن تؤول أشياء العالم وتضعها في البدء، إنها شعرية تعانق حنين الأرض والطين في عمق دلالة الماء: "**من كلام الطين للطين**".

وفي سياق النص الشعري، تنتقل الدوال لتؤدي وظيفة تختلف فيها عن الاستخدام العادي، فالماء من خلال هذه الجمل الشعرية، يرفض، ويرى، ويتكلم، بينما الماء في حقيقته، سائل، منساب، مرو، غير أنه في هذا السياق المنزاح يفجر رمزيته انطلاقاً من موقعه الخاص.

و يعدُّ النص في مجمله نسيجاً متشظياً من الإحالات والرموز تستمد حرارتها من حركية الفعل، بحيث يكرس الشاعر لهذه الحركية أفعالاً تتميز في معظمها بالاهتزاز، والاندفاع، والإثارة، مشكّلةً ترابطات داخلية بين الدوال والمدلولات، ومحوّلةً النص إلى انزياح كلي وشمولي، يتوسل إلى أدواته الرمزية، ويعمل على ذلك بالتقرب إلى علاقة الرمز بالمعنى الذي يتضمنه، والمعنى المؤجل، ويكشف الجدول في هذه الحال عن مفاخرة إسنادية بعيدة، يتم فيها إسناد الفعل إلى فاعل (لغوي/ رمزي) ، ويتم في هذه المنافرة اختراق دلالة المطابقة Denotation في انتظار تحقيق دلالة الإيحاء:Connotation

الفاعل الرمز/ اللغوي	الفعل	طبيعته
الماء	يرفض	حركي
=	يرى	اندفاعي
=	يتكلم	حركي
=	يكسر	اهتزازي
=	يرخي	حركي
=	يغادر	اهتزازي
=	يرتد	حركي
=	يسقي	اندفاعي
=	يلهو	حركي
=	يهرب	اهتزازي
=	يغفو	حركي
=	لا يسكن	اندفاعي
=	لا يهتم	حركي

يوضح هذا الجدول لجوء شعرية الشرقاوي إلى " **الفعلية** " القائمة على الحركية بدل "**الاسمية** " التي تدل على الثبوت والسكون، ويوظف الشاعر أفعالاً حركيةً ذات طبيعة اندفاعية واهتزازية تقود رمزية الماء إلى أقصى انفجاراتها. ولعل الاختراق اللغوي ــ هنا ــ يكمن في التوظيف الرمزي للماء بإزاحته من تركيبته الموصوفة إلى سياقه الموحي به بما يتناسب والقيمة الحقيقة للماء التي تظل دوماً محتوية على: **الخير، والنعومة، والحسن، والانتعاش، والانبعاث...** وهو ما أقره القدامى، كما ورد عند الثعالبي قوله: " **العرب تستعير في كلامها الماء لكل ما يحسن موقفه ومنظره، ويعظم قدره ومحله** "، غير أن الصورة هذه تأخذ مجرًى آخرَ في اتباع مدار الاستعارة نفسها بإسناد دلالة الموصوف إلى ترميز قصدي، وقد تبدو في تركيباتها أنها تتضمن التضاد أو التنافر.

إن نصاً مثل قصيدة الشرقاوي يكشف لنا مدى أهمية الماء في توظيف الشعر في منطقة الخليج العربي منذ القدم، حيث تزخر القصائد العربية القديمة، سواء في استعمال صفات الماء على سبيل **المثال الحقيقة** أو المجاز ؛ لشغف الأرض به، وشدة الحاجة إليه.

وفي مقطع من قصيدة لعلوي الهاشمي، نجده يحاور غيمة، عاكساً بـذلك دقـة الـربط الافتراضي بينه وبين صورة الغيمة التي تظلله بعد شدة مراقبته لها وشعور السعادة التي تغمره في حال زرعها الدفء في بدنه:

...

غيمة أنتِ فوقي تظللني

تسكبُ الدفء في بدني

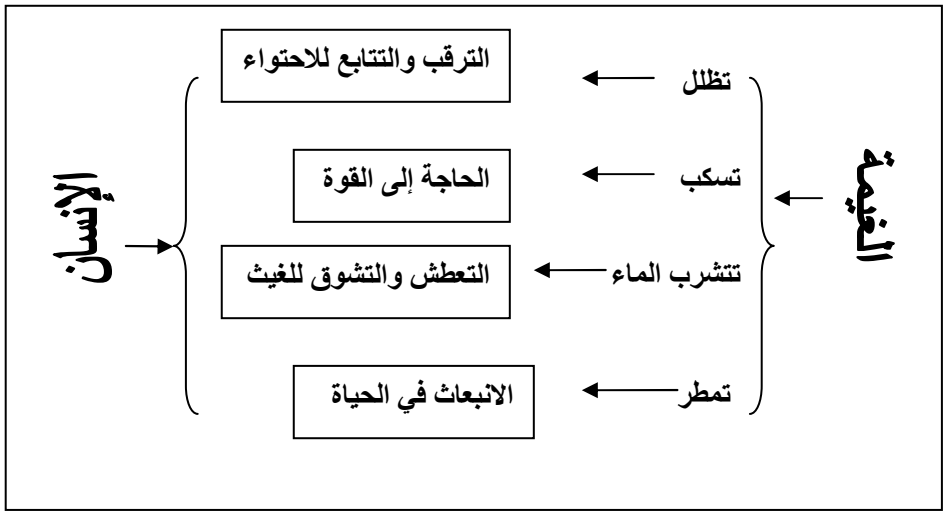
تتشربُ ماءكِ في رحم الأرض كلُّ بذوري

فامطري..

أمطري..

فالغيمة/ الانسكاب/ الماء/ الشرب / المطر، كلها صفات تـدل علـى انسـياب المـاء وتقطره، وتتابعه في النزول بوصفه يروّي كل شيء، سواء من حيث فعله في الأرض أو فـي الإنسان : {وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ} الأنبياء جزء من الآية ٣٠ .

ولعل ما يهمنا هنا في هذا المقطع الأخير هو توالي صفات الماء وفق استخدام الروابط الدلالية، كما يتضح على الشكل الآتي:



ومن هنا، يكمن نجاح الشاعر في إبراز القيمة الدلالية للكلمة بمستوى الوظيفة التي يحققها عالم الشاعر الداخلي، ولن يتأتى ذلك إلا بعامل اللفظ الإيحائي، وهذا ما حدا بعلوي الهاشمي إلى انتقاء ألفاظه للتعبير عن مكنوناته المتساوقة مع أفق انتظاره في طلب الخير.

ولعل رمز الماء هو الرمز المهيمن في قصيدة " **في الجفاف** " للشرقاوي، وفي مقطوعة من قصيدة " **الرحيل في خضرة الماء** " لعلوي الهاشمي، ويبدو الرمز هنا مصحوباً ببعض الدوال التي تشكل هي أيضاً رموزاً ثانويةً، تعين الصورة المتنافرة على التجمع في نسق متوتر يعكس عبثية المعنى الغائب أو المختبئ.

ولا شك في أن هذه الرموز **(الطين/ المطر/ البحر/ الشجر/ العشب/ الحجر/ الطيور)** عند الشرقاوي، و**(الغيمة/ تسكب/ تتشرب الماء/ تمطر)** عند علوي الهاشمي، لا ترغب في أن تعكس واقعاً معيناً، بل هي تحاول أن تشكل صورة تبرز فيها إرادة الماء بوصفه الوجود الأعلى الذي يرفض صورته في المرآة، ويتطلع إلى لغة الطين التي تحيل كينونة الفرح إلى مواسم المطر، ومن ثمَّ جاء عنوان قصيدة الشرقاوي " في الجفاف " لكيلا يقول: يُتْم الأرض ويُتْم اللغة، ولم يرد الجفاف في هذا السياق بمعنى فقدان الماء، ولكنه متضمن في ما قبل النص بوصفه شفرة [**Code**] تعمق جدل الموت والحياة، ومعنى هذا أن وجود الصور ليس شرطاً كافياً بالنسبة إلى اللغة الأدبية؛ لأنها كثيراً ما تظهر خارجها، ولكن اللغة الأدبية تستخدم الرسالة وتسجلها بوصفها شكلاً باقياً، وغير قابل للتغيير[1] .

وإذ ذاك، تبقى الصياغة الجمالية غير مكتفية بالصور والمجازات؛ الأمر الذي يدفعها إلى خلق عالم من الرموز والإحالات؛ لتمكين الأسلوب من الاحتفاظ بقتامته وغموضه، وقصد تثمين شكل الرسالة بانتقال الدوال واستبدال المدلولات، أو بتحويل طاقة المفردات إلى التعبير عمّا لم تألف التعبير عنه، وبطريقة تفتح مجالات لتعريف جديد وعلاقات غيابية ــ حضورية جديدة.

---

[1] ينظر، خوسي ماريا بوثويلو غيفانكوس : نظرية اللغة الأدبية ، فصل نظرية الدلالة ، وفي مواقف كثيرة من الكتاب .

انزياحات تراكبية :

لقد تفطنت البلاغة " الكلاسيكية " إلى أهمية النمو في صياغة التراكيب الشعرية وإنتاج الدلالات، وكان الجرجاني قد تنبه إلى شعرية نحوية مبكرة، لما فيها من اتساع وتجاوز، يعين المبدع على مدِّ أسلوبه بحيوية جمالية غير متوقعة، وبطاقة تفوق أحياناً الطاقة الإيحائية للمجازات، بوصفها الصور الطاغية في مرجعية الخطاب التقليدي، ولكن بانتقال دهشة المتلقي إلى ما تنتجه التراكيب النحوية من صور تفوق أحياناً الصور المجازية، بدأ الاهتمام بالانزياحات التركيبية يشكل مرجعاً تنطلق منه الشعريات في استيفاء الجانب الغائب منها، أو على الأقل، بدأت تحاول ضبط توجيهاتها في مستوى اللغة الذي أصبح لا يهتم بالشيء في ذاته، وإنما في شكله المعطى، وحين تتحدد الشعرية في هذا المستوى، يؤخذ على عاتق النحو تحمّل الجانب الأكبر في بناء شعرية متكاملة، والواقع أن شعرية النحو تتحقق بالحذف، والإضمار، والتقديم، والتأخير، وغيرها من الأشكال النحوية الأخرى، وتصنف الحداثة أكثرها تميزاً في ما يلي:

- أشكال تحذف مفردات.
- أشكال تكرر مفردات.
- أشكال تعدل النظام المستعمل (نظام الرتب في البلاغة العربية)

أ ــ سياق التقديم والتأخير: إذا كان الانزياح الدلالي ينهض على مخالفة الصور المألوفة، وعدم الملاءمة، واهتزاز المطابقة، وغيرها من علامات الخروج عن نمط الاستعمال العادي، فإن بعض الانزياحات التراكبية تجد لها فاعلية في تقليب نظام الرتب بالشكل الذي يكفل للبناء الشعري حضوراً مغايراً، ومثال ذلك قول الشاعر علي عبد الله خليفة:

حيثما امتدت على الأرض فلاة
ثابت أصلك، فرعاء
رذاذ الغيم يقريك سلام النهر والبحر وأجرام السماء

فإذا نثرنا هذا المقطع قدّمنا [**أصلك**] على [**ثابت**] ، وقدّمنا أيضاً [**يقريك**] على [**رذاذ الغيم**][1] . ولكن يبدو أن عناصر الشعرية تكمن في هذا الخرق التركيبي الذي يضفي على النص

[1] لقد أفاد الشاعر في نقل هذه الصورة من الآية الكريمة : { **أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ** } سورة إبراهيم آية (٢٤)

متعة جمالية في مواجهة القداسة التي وضع فيها صورة النخلة، وقوة حضورها في موقف الشاعر ،ومكانتها في واعيته ، ولعل شاعرية التركيب تكمن أيضاً في أن جعل الشاعر (الغيم) مضافاً إلى (الرذاذ)، و(النهر) مضافاً إلى (السلام)، و(السماء) مضافاً إلى (الأجرام)(ثم عطف (النهر) على (البحر)، و(البحر) على (الأجرام)، فتخلقت بذلك مسافات إيقاعية أحدثت تناغماً بإفادة الاهتمام بالمقدم من السياق، ونأتي إلى مثال آخر من قصيدة للشاعر علوي الهاشمي يقول:

ومنصور، وحيداً كان، يقاتل.
يفتح في القلب سماء
ينتشل النجم الآفل في قاع الكأس
منصور سجيناً كان ...
ونافذةً في أعلى الرأس
يفتحها للعشاق القدماء
منصور كئيباً كان...
سجيناً كان..
وحيداً كان..[1]

فإذا تأملنا هذه الأبيات أدركنا مدى استجابة النص لنوع من الكآبة المهيمنة، يصوغها السياق في نظام تركيبي منسق، ولكنه من وحي انتظامه هو ، بحيث يتم خرق القاعدة (تقديم المبتدأ) لتشكيل سيمفونية تتولد عن تقديم خبر (كان).

وإذا كانت البلاغة العربية تركز على دواعي هذا التقديم بغرض القصد إلى رد الخطأ في التعيين، فإن ورود التقديم في مثل نص علوي الهاشمي مفاده التخصيص؛ لأن سياق الكلام المراد به تأكيد إفادة الخبر على المبتدأ لأهمية الاختصاص، وهو ما سوّغته البلاغة العربية سواءً ما كان من التقديم في غرض ــ هذا ــ التخصيص، أو الاهتمام بالشيء، ومن هنا يجوز لزومية التقديم في مثل:

كئيباً كان..
سجيناً كان..

---

[1] شعراء البحرين المعاصرون ، ، قصيدة بعنوان ،" الدخول في دائرة الإغماء" ، ص ١٤٥ .

وحيداً كان..

فالمفردات في هذا السياق لا تقول شيئاً بمفردها، وإنما الطاقة الشعرية التي تتخلق في هذا المستوى من الكلام تعود للعلاقات النحوية؛ لتقول وحدة الكآبة والسجن في صمت الوحدة (المفروضة على الذات العربية).

ولعل تقديم الخبر على المبتدأ في هذه الجمل الشعرية يحمل أكثر من دلالة، فالفرق شاسع بين أن نقول (كان كئيباً) و(كئيباً كان) ففي السياق الأول تكون الجملة خبريةً بحيث تشير إلى حدث أو ترصد حالة (كآبة) ــ المواطن العربي ــ على حين في السياق الثاني يتم انتقال الجملة إلى (الحالية) لتأكيد الحالة الدرامية وتعميقها، وربما حملت هذه التراكيب من الشاعر ما تعجز الصور البيانية والاستعارية عن إدراكه واكتشافه، وقد أورد القدماء مثل هذا السياق تحت مقتضى ظاهر القلب ــ وهو ما أقره السكاكي ــ كونه يورث الكلام أريحية: "**ووجهه أن قلب الكلام يحوج السامع إلى أن ينتبه لاستخراج أصل الكلام**".

ب ــ سياق الحذف: إذا كان الانزياح يُعنى بهدم اللغة العادية؛ لإعادة بناء لغة أخرى، أفلا يوحي ذلك بمجانية المعادلة؟ إن اللغة الشعرية لا تعدل اللغات المنطقية، ولكنها تبتكر قوانينها الخاصة، ومن الصعب أن تتحد هذه القوانين في جميع مستوياتها، ولكننا في الغالب نقف دائماً على ما يجعلها مختلفةً. ومن هنا، يتعلق الحذف ــ بالنسبة إلى الشعرية ــ بترك الذكر والإفصاح؛ لتتحمل الألفاظ غياب مدلولاتها، وهذه الوظيفة تبدو من مقومات الشعرية. ولعبد القاهر الجرجاني دور كبير في هذا الشأن حيث يقول:" **فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تُبن** "[1] . ومعنى هذا أن الانزياح لا يتحقق فقط عن طريق اهتزاز خط المعجم، ومن الممكن أن ينعطف النحو بالنصوص باتجاه شعرية خارقة، ولنأخذ على سبيل المثال قول الشاعر علي عبد الله خليفة:

مهما باعدت بيننا الأيام
ومهما كانت الأشجان
من بيننا أقوى
مهما تراجع البحر
ومات في النخل زهو الحياة

---

[1] دلائل الإعجاز ، تحقيق الشيخ محمد محمد شاكر.، ص ١٤٦ .

وانسدت منافذ السلوى
يا بهجة الدنيا، وما تبقــّى لنا
من حلمنا المغرور
يا جنةً يحنو بها المأوى

ولعل أول ما نلاحظه في هذه الأبيات تَكرار (مهما) .وقد يكون في هذا التَكرار الملح ما يؤكد دعوة استحضار الدال الغائب، والتركيز على ضغط الوزن الخارجي لموقع الكلمة وأهميتها في ردة الفعل. اسمُ شَرْطٍ جازمٌ لِفعْلَيْن، أوّلهما فعلُ الشرط والثاني فعل الجواب أو الجَزاء؛

والملاحظة الثانية تكمن في حذف فعل جواب الشرط ، **(مهما)** ، كونها اسمُ شَرْطٍ جازِمٌ لِفعْلَيْن ، أَوّلهما فعلُ الشرط والثاني فعل الجواب أو الجَزاء، وتحتاج في مثل هذه الحالــة إلــى جواب، كما في قولنا: " مَهْمَا يُفْسِدْ نُصلِحْ ". ، ولكن الشاعر يخفي الجواب لتتحــرك العبــارات، بحيث لا تعد بأي جواب، واكتفى بالقرينة الغائبة لتمكين القارئ من إشباع سبل الاحتمال والإمكان لتشويق الإصغاء. والتراكيب الشعرية تكرّس هذا الحذف، ربما ليشعرنا السياق بما ينطوي عليــه النص من افتقاد وفراغ على مستوى الدلالة، وربما تعمد شاعر ما أن يبقينا في هذا الفراغ لنصل إلى الامتلاء الذي يحتوي شكل العبارة وما ينطوي عليه من دلالات مرْجأة. ويحمل هذا الامــتلاء بعدين: بعد لُغوي تركيبي، وبعد قصدي، فعلى صعيد التركيب يمكن فهم لجوء الشاعر إلى الحذف على أنه نوع من الاستجابة إلى أسلوب مغاير، يحاول أن ينمّي الخواء العاطفي الــذي لا يقولــه السياق، وإنما تستحضره القراءة. أما على صعيد القصدية، فإن الغرض من ذلك التعميــة التــي يكرسها الشكل، والتضليل عن الغاية.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن النص يتولد بالبناء على الإضمار، بحيــث يســتغل الســياق المخاطــَب المضمر (أنتَ) على اعتبار أن الفاعل ضمير مستتر يحيل إلى (الحبيبة) في نص علي عبد الله خليفة، لتوسيع دلالة الغياب في شكل قناع يعكس قيم التستر في مجتمعاتنا العربية.

ولعل ما يحذفه الشاعر، أوما يضمره، يحرّض المعنى على التلاشي، في الوقت الــذي تفشي وحداته الدلالية سمات الغياب المسخــّرة لبناء علاقات حضورية تراعي قوانين ذلك الغياب؛ لتكثيف أسلوبية شعرية تشتغل بالإضمار والتخفي، وتجعل منه لغة أخرى.

ولتوسيع أفق الاستنتاجات، نحاول التعرج على "**شعرية الالتفات**" لاســتخلاص رؤيــة متكاملة تود مداعبة الدال الغائب ومقاربة ذلك الإيقاع الصامت.

شعرية الالتفات

ما زالت الرغبة تلح على المبدع في ابتكار معجمه وإيقاعه وكلماته بحثاً عن ماء اللغة، والأهم في ذلك أن تشكل هذه الرغبة هاجساً ودافعاً للخلق، ومع ذلك فقد لا تخفي قلقها إزاء التجريب المتواصل وانفتاح النص على مسارات مجهولة، لا تضمن أيّة عودة، أو أي نوع من الاستقرار، ولكنها ــ على الأقل ــ تمتلك أسلوبها الخاص في استدعاء الممكن الخالص الذي يستجيب لقلقها وتوقعاتها.

وإذا كانت تجربة القصيدة لدى شعراء الخليج بدأت تتطلع إلى تعميق هذا القلق وهذا الهاجس من خلال اللغة، فإن لذلك ما يسوّغه، انطلاقاً من انفتاح القصيدة الخليجية على آفاق رؤيوية تجاوزت التعبير عن واقع الظرف إلى تصوّر الأفق الذي ينبغي أن يكون عليه الوجود الإنساني، تماشياً مع تفاعلية النصوص ضمن ما يعرف بالتناص **[Intertextualité]** بوصفه منبراً لعلاقات جديدة تمثل الرموز الكونية لإضاءة التجربة وهو ما يتضح في هذه الصور المتعالقة:

زرعتني الأرض عشباً
في طريق الكلمات
وانفجاراً في عذابات الحروف عندما قلت: هضيمٌ أنت يا هذا الوطن
وجميلٌ كلّ شيء في تباريح هواك

وفي قول الشاعرة فوزية السندي:

ينصب الحرف بقلبي
يتدفق كالنهر الممنوع من الصرف
وأنا أستجمع رائحة الطرقات
لأعطي صوتي رائحة الأرض
ألمح كل ذراع يتطاول
أبتعد بضع خطوات للخلق
تقترب المنصة مني
كلماتي تلوح قبضتها وتحاصرني
خلايا الرغبة تتفجر في شفتي[1]

---

[1] فوزية السندي : استفاقات ، ص ٨٦ .

وقبل كل هذا، فهناك الشاعر عبد الله الزايد الذي يشكـّل حلقة وصل بين الجيلين يطرح الموضوع نفسه:

بني الأرض إن الأرض دارُ مشقة فليس لشعب أن ينكـِّل بالثاني[1]

ووثباً على التعامل الحرفي الذي يبدو للوهلة الأولى عند عبد الله الزايد، فإن هناك تشابهاً في التطابق الرمزي المرتبط بالدلالة في هذه النصوص، لما في ذلك من علاقة جزئية تجمع بين الصور المتراصة. وفي أثناء محاولة تفكيك التراكيب الواردة في هذه النصوص ــ لما فيها من تضاد وتنافر ــ يبدو تطابق الانزياح محدداً دلالة المفردات المتشابهة التي لا تدل إلا على ما يشير إليه قانون الترميز. وإلا فكيف يمكن (للأرض أن تزرع الشاعر عشباً) أو أن (تنتصب الحروف بقلب الشاعرة) أو (أن الأرض دار مشقة) إذا لم يكن هناك ما يدعو إلى نقل التعبير التفاتاً من مقتضى الظاهرة إلى الجدل الباطني في تحليل الخطاب.

أما على مستوى التشكيل، فقد رافق هذا التقدم إحساس بضرورة الخروج عن الأنماط السائدة إلى مستوى تكثيف الصور والأساليب في نظام ترميزي غامض ومركب، ويظهر الالتفات في هذا السياق بوصفه أسلوباً تضليلياً يخفي الشاعر من ورائه دلالاته، ويضمر أسرار معانيه، فلنتتبع معاً هذا النص لمعرفة ماذا يحمل إلينا قاسم حداد:

من أين لك كل هذه الوحشة
وأنت جنة النضال
دع اليد في البحيرة
وافرش ريشة تطير بك
ويزداد لك الأفق
وتتأجل لأجلك المواعيد
دع الكلام على سجيته واكتب
تقرأ الطبيعة ثلجك الوحيد[1]

---

[1] عبد الله الزايد : الديوان ، ص ١٥٩ .

يتم عدول قاسم حداد في هذه الصور ــ بصيغ الأفعال ــ من الأمر إلى المضارع، ومن المضارع إلى الأمر في سلسلة من التعالقات بين الضمائر والأزمنة، من خلال بعض الأفعال ــ على سبيل المثال ــ في الجدول الآتي:

الفعل	نوعه	الضمير	نوعه
دع	أمر	أنت	خطاب
تتأجل	مضارع	هي	غيبة
اكتب	أمر	أنت	خطاب
تقرأ	مضارع	هي	غيبة

لقد اشترط في التراث البلاغي لتحقيق الالتفات أن يكون المنقول عنه والمنقول إليه واحداً، ولكن بعض التأملات تجاوزت هذا الشرط بخلاف الآراء السائدة استناداً إلى بعض الأمثلة من الشعر العربي، بحيث يكون المسند والمسند إليه فيها واحداً في مثل قول الشاعر:

تطاول ليلكِ بالأثمدِ ونام الخلي ولم ترقدِ

فامرؤ القيس ــ هنا ــ لا يخاطب أحداً غيره، بل هو يخاطب نفسه، ولكنه ضمّنها ضمير المخاطب (أنتِ) ليكون مقتضى ظاهر الكلام (الخطاب) وباطنه (الحضور) لقصد الشاعر العدول بالضمير، تعميقاً لحسّ الفجيعة الذي يستولي عليه.

وبفضل التوسعات الناجمة من تطوّر الأدوات، وبغرض إعطاء المرسلة أكثر من مدلول، أدخل الالتفات في أفق العلائق التقابلية الداخلية والخارجية؛ أي بين الضمير والشخص، وعلاقة بعضها ببعض، فإذا كانت مهمة الضمير أن يتطابق مع ما يقابله من شخص خارجي، فإننا حينئذٍ إزاء عملية توصيل صريحة وأليفة. أما إذا كان الضمير يشير إلى شخص آخر غير

---

[1] قاسم حداد : لأنين القصب وجوارح الهجرات ، مجلة : النص الجديد ، عدد ٥ ، ١٩٩٦ ، ص ٢٧ .

المنادي، فإننا حينئذٍ إزاء الالتفات فالالتفات، هو الإشارة إلى شخص بضمير لا يطابقه، سواءً أكانت هذه الإشارة بقرينة أم بغيرها [1].

وإذا عدنا إلى تأمل الجدول،والتثبّت في الأمر، فإننا نلمس محاولة لتضليل الدلالة بإخراج الضمير على غير ما وضع له في الحقيقة، فالشاعر لا يخاطب شخصاً غريباً، بل هو في الواقع يخاطب ذاته، أما لجوؤه إلى هذا الشكل من التعبير، فهو مقصود؛ بغرض التباس المعنى من جهة، ولتحفيز المتلقي على صنع المعنى واسترجاعه من جهة أخرى، ولو جاء السياق على غير ما هو عليه، لكان بحاجة إلى سياق آخر لقول تفاعل الأشياء والكلمات بطريقة مختلفة.

وتبدو التفاتات قاسم حداد تصاعديةً بين ظهور وكمون، فالمخاطَب (المضمَر) يظهر بفرط الوحشة، ويتلاشى في حيرة الوحي، لنستكشف في الأخير أن المخاطَب الحقيقي هو الشاعر (نفسه) مسكوناً برغبة الطيران، وهاجس الوحي والكتابة والرمز.

لقد أبدت الحداثة إحساساً متفوقاً بحرية الكلام والشكل في ضوء علم الإشارة، وعلوم النص، والشعريات، والاتصال، وغيرها من نظم الاقتصاد المعرفي الذي بدأ يتحرك في اتجاه التخلص من الباعث، أو الدافع، أو العلة، إلى سبل البحث في التركيبات، وكيف تنشأ مختلف الترابطات الكلية التي تنتخبها اللغة، وبخاصة اللغة الأدبية التي بدأت تتجاوز الحيز الذي وجدت فيه، إلى أفق ممكنها الخاص، وفي ظل هذه التجليات، أصبح لدى البعض استعداد لمناقشة جميع مظاهر التحوّلات والتغيّرات تماشياً مع روح العصر، ووثباً على قيمة السكونية. ومن غير تحقيق قدر من ذلك الانتقال أو العدول، لا يكون الفن فناً، ولا تكون اللغة كلاماً، ولكن كما أن ليس لحركة العدول مدًى أو نهايةً تقف عند حدودها، ليس للبنية، أو القانون، نقطة صفر يتجمد فيها. فكل حركة إلى سكون، وكل سكون هو حركة ساكنة، وهنا تكمن الاتكالية، ويتقاطع الأسلوب بالبنية، والخاص بالعام، والحركة بالسكون، فيولد شيء مركب، مزيج، أو جنس ثالث اسمه الفن، أو الشعر، أو الجمال. وجدير بأيّ فن من الفنون وفي أي لحظة تاريخية أو جمالية أن يمدنا بحدوسنا البدئية، ويضيف إلى وجداناتنا بعضاً من حالاتها المفقودة، أو على الأقل يعيدنا إلى براءتنا الأولى. فهل في وسع الشعر باعتباره فن الرقي بالإحساس أن يصون فينا هذا التطلع البريء؟ .

---

[1] علوي الهاشمي : السكون المتحرك ، ٢/ ٨٣ .

أيقونة الصورة

المجد والانعراج في قصيدة بغداد

- **نص " قصيدة بغداد "**
- **بنية النص**
- **مدارج المعنى**
- **البنية الصوتية وإيقاع النص**

قصيدة بغداد للشاعر عبد الله العشي[1]

مطر ..مطر
بغداد مبتدأ الخبر
بغداد همزة وصلنا
وجملتنا المفيده
بغداد توكيد الحضارة والحضر
مطر ..مطر ..

بغداد سيدة الحروف
بغداد ..
باء البوح ،بابل
بدء البداية
بلح البويب
دبيب روح الروح في الأشياء ..
بلبلة البلابل
بحر البنفسج ، واكتمال الأغنية
بغداد جذر الهويه

بغداد...
الدال مفتتح اليقين
دال لدجلة ، دوحة ، دمها المراق، دمدمة
والدال ورد الأبجدية ...
دولة الكلمات ...

---

[1] فضلنا أن نضمِّن هذه الدراساة بنص القصيدة كاملا، حتى يتسنى للقارئ ربط التشكيلات البصرية بالتحليل ورصد الأثر الجالي .

- **عبد الله العشي** : شاعر وأكاديمي من الجزائر.

دوح الشعر ...
ميلاد اللغه

بغداد إذ تمشي إلى الجبهه
وترتل اللحن المكابر
تمضي وتترك خلفها
قمرا وموعظة وشاعر

قمر ، يمام
بغداد مفتتح الرواية والسلام
سرب من الحجل المغنى ، والحمام
بغداد كانت حين ترسل شعرها
على الكتفين ...
دجلة والفرات جديلتاها .
والنخيل هو القوام
قمر يمام

بغداد معربة ..
بغداد ماضية ومقبلة ...
وباقية بقاء الميم في جسد الكلام
بغداد حالتنا ...
ومستثنى هزائمنا ...
بغداد جمع "مفرد" سالم
بغداد لؤلؤة المواسم في حقول الغيم
أو برد الخيام ..
قمر يمام

بغداد ...

ألف على ألف ومؤتلفة
بغداد مختلفة
ألفاتُها ممدودة ...
كمئذنة تمد إلى فضاء الله كفيها
كنخلتها، كهامتها، كرايتها كطلعة
عاشقين
بغداد مفردة
فكل سلالة الألفات في أيامنا ...
محنية، عرجاء
خشب مسندة
ألفاتُنا مكسورة معلولة محذوفة ،
مقصورة
ألفاتُنا مستلقيه
بغداد معذرة ..
إذا انتمت البلاد إلى اللصوص
وصيرتنا أحذيه

حجر ونام
طلع اليمام فما أفقنا
طلع الحمام
طلع الغمام
طلع الرصاص ، ومر فوق جفوننا ...
وتوسد الرؤيا ، ونام
عاما ، وعام
مر الرصاص فما أفقنا
مر الرصاص ، وكلنا ...
جثث نيام

بغداد فاعلة بأفعال التعدي كلها
بغداد ناصبة ورافعة وخافضة
وباسطة اليدين
بغداد كانت حين تغسل جسمها
بين الفرات ودجلة ..
كانت عصافير الفرات ..
تنقط جسمها عسلا
وعطر الياسمين
بغداد مفردة العرائس كلها
بغداد جملة فاعلين
بغداد تمييز المضاف ...
إلى اللصوص ..

من المضاف ..
إلى الوطن
بغداد تمييز الذكورة عن أنوثتنا
وتمييز الرجال ..
عن الوثن
بغداد وصف عرائنا ..
كشف المخبأ عن فضائحنا
بغداد فاجعة المحن

بغداد قافية الغزل
بغداد ما حفظت بثينة عن جميل
بغداد
ما أهدى الحبيب حبيبه
من دافئ الهمس الجميل
بغداد

وردة عاشقين

بغداد

ما وضع العريس

على شفاه عروسه

والماء يسمع والنخيل

بغداد

ديوان الصبابات الأصيل

بغداد بغداد ...

من الألف المعفر بالدماء ...

إلى جراح الصمت ...

في مر الرحيل

بغداد بغداد

وإن تاه الدليل

بنية النص :

تضطلع أية تجربة إبداعية وبخاصة التجربة الشعرية بمدها الزماني والمكاني، ولا يمكن لأية بنية نصية أن تتأسس بمعزل عن هذين الحيزين، بوصفهما يمثلان الحقيقة الجوهرية في الخصوبة والتجديد، وذلك بغية استقطاب لحظات التوتر الخارجي، واكتناه مستوياته الداخلية، وتعميق فاعلية الابداع في إعادة خلق العالم، وتأصيل رؤيا الذات الإنسانية في تفاعل كينونتها، واندماجها الكلي، وانصهارها في عالم المطلق.

ولعل القصيدة المعاصرة هي الحيز، أو الفضاء الجمالي، الذي استطاع أن يفجر مكبوتات الذات الإبداعية في تلاحمها التراجيدي مع إفرازات الواقع بكل تحولاته المأساوية، وخلفياته الإيديولوجية، وما يعتلج في باطنه من أحلام وآمال، وما يطفو على سطحه من معاناة. وقد أفرز الواقع العربي عبر مختلف مراحل تطوره أكثر من فاجعة تمثلت في هزائم، وحروب، واعتداءات، كان آخرها العدوان الغربي "الأمريكي" الغاشم على العراق وما خلفه من تقتيل وتشريد.

وقد كانت الأقلام الشعرية من طوفانية خليل حاوي، إلى بكائيات السياب، إلى تأوهات صلاح عبد الصبور، إلى ملحمة محمود درويش تستمطر اللعنات، وترمي بقذائفها في يم هزائم العرب. ويعتبر الشاعر "عبد الله العشي" أحد هذه الصوات الصارخة في أعاصير هذا الوطن وأحد شرايينه النازفة، كما تعتبر قصيدته ــ هذه ــ قراءة في جسد العروبة الهشيم وواقعها الآني الأليم:

بغداد تمييز المضاف...
إلى اللصوص...
من المضاف...
إلى الوطن
.....
بغداد وصف عرائنا
كشف المخبأ عن فضائحنا
بغداد فاجعة المحن

أما واقعها الماقبلي فهو ذلك الماضي الجميل الذي لن يكون الحاضر أجمل منه، فبغـداد الأمس هي قبلة عاشقين، وإيقاع شعر، وتدفق نهر، وشدو عصافير، وصبابات شاعر ، وأبراج منتصبة كآلهة عظيمة، وفضاءات ملونة بالأعراس، والبلح، والماء، والنخيل، لكن بغداد اليـوم هي واقع الشاعر المشحون بالقذائف ، والمحشـو بالجثـث، والملغـم بـالكوابيس، والمسـيج بالرصاص، تحول الناس فيها إلى "**جثث نيام**" وكأنما كل شيء ينزف في سكون رهيب، وأنـين جراح صامتة، ولكن الشاعر يستحضر ثلاث صور من الماضي في محاولـة لاشـباع خـواء الحاضر، وإرواء ظمأ القلب بعظمة المجد العربي القديم، واستحضارها، ومثل هذه الصور يعـد "ضربا من الرؤيا الفنية، يقوم فيه الحس التراثي مقام الرصد التاريخي، ويتجلى فيه "**مـا كـان**" بمثابة نبوءة أو حس بما يكون، كما يتجلى فيه "**ما يكون**" تاويل إبداعي لمـا كـان"[1]. فتفاعـل الشاعر مع القضية أفضى إلى تفجير المكبووت التراثي في أسمى تجلياته الكبرى والمتمثلة فـي المخزون الذاكري الحضاري والإبداعي.

أ ــ بغداد الحضارة والخصوبة:

وفي هذه الصورة نتلمس تزامن الحضارة مع الخصوبة، وارتبـاط البنـى الحضـارية بأسباب الطبيعة، وأهمها "**المطر**" الذي هو رمز من رموز التدفق والعطاء والحياة، والانتصـار على العقم، والجدب، والبوار. إنه يمثل أحد رموز الفرح ، والانتصار على الموت، وإخصـاب الأرض:

مطر مطر
بغداد مبتدأ الخبر
بغداد همزة وصلنا..
وجملتنا المفيدة
بغداد توكيد الحضارة والحضر
مطر...مطر

[1] محمد فتوح أحمد، واقع القصيد العربية ، دار المعارف، القاهرةص ١٤٨.

إن الشاعر لا يتوسل إلى السماء، ولكنه يبتهل بوابل المطر البابلي، فبداية الوجود كانت الماء والمطر. في هذا المقطع هو المرادف السيميولوجي للخصوبة والارتواء، وهو يعمل على تجديد الدورة الحياتية للأرض وللإنسان.

بغدا	المطر البنفسج والياسمين الأنهار:بويب/دجلة/الفرات العصافير الحمام النخيل

هذه العناصر الطبيعية تمثل انعكاسا، وتجليا لصور الخصب والنماء، ويمثل المطر ــ بوصفه أحد عناصر الطبيعة التي ينفجر منها ويعود إليها في حركيته الجدلية ــ النواة في هذا المقطع، فكلمة "مطر" التي تتكرر أربع مرات توحي بفيض دلالاتها وأبعادها الأسطورية.

وإذا كانت قصيدة السياب " **أنشودة المطر**" هي بمثابة الأسطورة التي فجرت ينابيع الخصب، وانتصرت على الجدب في مجانيته العابثة، وتمثلت معاناة الانبعاث العسيرة، والمضنية، عبر جدل الحياة والموت الذي يمثل عصب الصراع الإنساني في محاولة الانسلاخ من واقعه الأرضي، ووصله بعالمه اليوتوبي، إذا كان الأمر كذلك عند السياب فإن قصيدة عبد الله العشي هي دفقة من تداعيات الوعي والشعور في فراغات من الصمت والوجع، وفضاءات من الحلم والانكسار، وإذا كانت قصيدة السياب ــ أيضا ــ هي أنشودة الفرح الآتي والمنتظر، فإن قصيدة عبد الله العشي هي صدى لهذا الفرح، والامتداد الطبيعي له.

ثمة علاقة سببية بين التحضر الإنساني وبين الخصوبة التي هي مفتاح لأية حضارة إنسانية، ولعل الحضارة البابلية هي إحدى ثمرات العقل البشري الذي أول ما تطلع ــ ضمن مناخات خصبة ــ إلى السماء كان يوم فكر الناس في تجاوز الطبيعة، فكان برج بابل هو الخطوة الأولى نحو العمران والتحضر، أي بداية تفتح الوعي الإنساني على آفاق رحبة تستوعب الآتي بإدراك واسع، وتطلع بعيد بحيث جاء في الكتاب المقدس "**وقالوا هلم نبن لأنفسنا**

مدينة وبرجا رأسه بالسماء، ونصنع لأنفسنا اسما لئلا نتبدد على وجه كل الأرض"[1] فبابل إذن، هي أول برج فكر الإنسان في بناء صرحه، على اعتبار أن الأرض تدر عليهم بنبتها وزرعها، ومائها، وافر الخيرات، فبغداد هي بكارة هذا العالم، وبداية التشكل البشري، واحتضان شعاع الكون، ودفء الحياة في أبجدية أبدية، وهكذا يختزل الشاعر هذه الأبجدية في :

بغداد همزة وصلنا..

وجملتنا المفيدة

بحيث يختصر الأنا في النحن، والجزء في الكل؛ لتظل بغداد ذلك الكيان الحضاري الأزلي بوصفها الذاكرة الجمعية التي لا نملك إلا أن نفتخر بها. هي أيضا عالم من الفيض المتلألئ بسحر طبيعتها، بحيث ينتصب النخيل وينتشر الماء في كل مكان وتورق الأرض مكللة بالمطر، والبنفسج، والياسمين:

بغداد سيدة الحروف

بغداد...

باء البوح. بابل

بدء البداية

بلح البويب

دبيب روح الروح في الأشياء

بحر البنفسج واكتمال الأغنية

ولعل اكتمال الأغنية هو دلالة على الانسجام الحضاري، والطبيعي، وتأكيد على ارتباط الإنسان بالأرض، وامتداد للنسل وللحياة، فصورة الاكتمال هي أشبه ما تكون بصورة التشكل الكلي للذات الإنسانية مع بداية محاورتها لذاتها وللوجود؛ لأن الغناء هنا رمز للتواصل البشري الأول، وعودة الأنا إلى نبعها البدئي العميق، كما أنه الرابطة الروحية الأزلية بين الإنسان والطبيعة في تواصلهما وصراعهما المرير. فأول ما سخر الإنسان الطبيعة، سخرها بلسانه، وتغنى بها، وأطرب لها، وتفتحت له، ومنحته أسرارها؛ وهو الأمر الذي أدى بالشاعر إلى أن يضفي على الطبيعة بعض مقومات الحس الجمالي في صورة المرأة لما تحمله هذه السمة من رموز الخصب، والنماء، والإخضرار، والتدفق:

---

[1] سفرالتكوين / الإصحاح الحادي عشر.

بغداد كانت حين ترسل شعرها على الكتفين
دجلة والفرات جديلتاها
والنخيل هو القوام

أ ليست صورة بغداد في هذا المقطع قريبة من صورة " **إيزيس** " آلهة المصريين التي عبدها الفراعنة، والتي كانت رمزا للبعث والتجدد، ووفرة الزرع والنبت، وقد انتصبت قامتها الأسطورية الشامخة في صورة النخيل المثالية، فالنخيل إضافة إلى كونه مصدر غذاء كامل، فهو أيضا مصدر غذاء مقدس، كانت مريم العذراء قد لاذت به وتساقط عليها رطبا جنيا، وفوق ذلك أن هذه الآلهة العظيمة " **بغداد** " ترخي جديلتيها، نهري، " **دجلة والفرات** " بزهو وتدلل، ممزوجين بكبرياء الأرض ودفء الحياة، ولعل ارتباط صورة بغداد بصورة المرأة هو تأكيد على الحميمية الوجدانية، بحثا عن الطمأنينة والسكينة اللتين يفتقدهما الإنسان حال انفصاله عن الرحم، واصطدامه بفوضى الأشياء في الحياة، وما تولد عن هذا الاصطدام من شرخ وانفصام؛ لذلك تظل المرأة في مختلف صورها المثالية هي الملاذ، والحذو، والدفء، وتتجلى صورة الأنثى بكل معانيها في صورة بغداد الرائعة، والجميلة، والرخوة، والدافئة، والمتلألئة في المقطع الآتي:

بغداد كانت حين تغسل جسمها بين الفرات ودجلة
كانت عصافير الفرات تنقط جسمها عسلا

هذا الوجه البغدادي المضيء، والمتوهج في إشراقه البهيج، والمتورد على الدوام؛ حيث العصافير تشدو طربا على أنغام النبع الأسطوري " **دجلة والفرات** "، هذه العين السحرية المتدفقة بفيض مياهها العذبة، ولما كان الماء هو الحياة فقد أحيا الطير والزهر. وبغداد هي ذلك الشروق البدئي الذي استيقظت الحياة على نور فجره، وظلت تزرع ظلالها، وتنشر ضياءها، وتعطي بلا نهاية.

بـــ ــ بغداد الذاكرة الإبداعية:

إن الإبحار في ذاكرة العراق هو إبحار في عمق التاريخ وقلب الـــزمن، فقـــد أفـــرزت الحضارة البابلية أقدم ما أنتجه الإنسان، وما أبدعته مخيلته، وأجمع الباحثون والمختصون فـــي التراث على أن أقدم الإبداعات والفنون تعود في الأصل إلى العراقيين، و "أولى محاولات فـــي تاريخ الإنسان للتعبير عن الحياة وقيمها، ومعانيها ، ومشاكلها ، ومآسيها، بأسلوب الفن الأدبي،"[١]

وهناك بالإضافة إلى القدم خاصية من خصائص الشمول والبقاء والعبقرية، والمتمثلـــة في الأسلوب الفني والصور التعبيرية الممزوجة برؤياوية الذات المفكرة في أبعاد الوجود وفلسفة الحياة ، والمرجح أن الأدب البابلي قد سبق الأدب اليوناني، فمما جاء في النصوص الأدبية التي كانت تدون على الألواح الطينية والتي تعود إلى أربعة آلاف سنة قبل الميلاد ما يبرهن علـــى الحضارة البابلية على حد ما تعبر عنه هذه الفقرات:

أعل فوق الأطلال القديمة وتمش عليها
وانظر إلى جماجم المتأخرين والماضين ،
فأيهم الأشرار وأيهم الصالحون[٢]

والإبداع البابلي هو قراءة إنسانية في جوهرية الإنسان، ومساءلته نفسه، بقصد تأصـــيل القيم الكونية، وتحصيل المبادئ العظمى، والشاعر عبد الله العشي يؤكد هذه الأصالة الإبداعيـــة المتجذرة في واعية الذهنية العراقية الموشومة بالشعر والكلمات:

بغداد ...
دولة الكلمات ...
دوح الشعر ...
ميلاد اللغة

---

[١] طه باقر، تعريف بأدب وحضارة وادي الرافيدن، أفاق عربية ، ع ٦

[٢] المرجع السابق.

وبغداد هي عالم الكلمات المنسجم في نظام محكم ومتناسق، وهي أيضا الدوحة الباسقة والعظيمة التي تلقي بأفيائها الناعمة وظلالها المنعشة إلى عشاق النغم، وهي بداية مداعبة الذات لذاتها، وتماسها مع الوجود عبر تفجر اللغة، بوصفها الينابيع الأزلية لخطاب الفكر على وجه العموم، والذائقة الفنية بخاصة، ولكن الشاعر يؤكد على الشعر؛ لأنه خطاب القلب والوجدان:

بغداد إذ تمشي إلى الجبهة

وترتل اللحن المكابر

تمضي وتترك خلفها

قمرا وموعظة وشاعر

ان اعتماد الحدس والتخمين ــ بغية اقتناص المعنى الخفي وراء المعطى المباشر للنص، أو المضمون الحرفي الذي يتحول إلى مؤشر على مدلول باطني أكثر عمقا ــ هو بحث عن الموازيات المستمرة، أو الدلالات الباطنية بوصفها الوجه الآخر للمعنى، فإذا فهمنا أن الشاعر يشير إلى مقومات الإبداع الحضاري والإشعاعي " **القمر**"، والوعي العقائدي " الموعظة " أدركنا أن الدال يحمل مدلولا ليس مقصودا لذاته. فالمؤشرات اللغوية " **اللحن، الموعظة، الشعر**" تحيل إلى إزلية الذاكرة الإبداعية الماقبلية . والفعل " **تمضي** " ، والفعل " **تترك** " يؤكدان المجد البغدادي القديم. وما لحظة التأمل في الوقوف على هذه الرسوم إلا بمثابة النبض الإشعاعي للموروث اللاشعوري الذي يتجسد في ذات الشاعر، ومع ذلك تظل بغداد نغمة إيقاعية في جسد القصيدة، بل روحه التي تدب فيه عبر تناغم الكلمات، وفيض إيقاعاها الممزوجة بهمس العذارى، وقبلات العشاق:

بغداد قافية الغزل

بغداد ما حفظت بثينة عن جميل

بغداد ما أهدى الحبيب حبيبه من دافئ الهمس الجميل

بغداد وردة عاشقين

بغداد ديوان الصبابات الأصيل

إن انعكاس الذاكرة العربية الإبداعية في أكثر النماذج التراثية، وأعظمها قداسة ورسوخا في المخزون الجمعي العربي " **شعر الغزل/القافية/ العشق المقدس** " هو دلالة على التدفق الإنساني بكل معانيه وأبعاده الفنية، والأخلاقية، والتصورية، في وهج هذه الذاكرة.

ولعل بريق تلك الذاكرة الأسطورية بدأ يختفي ويتلاشى، لتتحول بغداد الأمس، ملحمة الشعراء ، وقبلة العشاق، إلى كومة رماد، فالعصافير التي كانت تشدو في حبور تتحول إلى حجر ، والوجه البغدادي المشرق ينقلب رماديا، ويخفت النور، ويتبدد الضوء، والبشرى التي تراءت في الأفق البعيد تتحول إلى نكبة بحيث يركض الموت في كل مكان وترتد جموع البشر إلى جثث ، والأرض تغرق في نزيف موتاها:

حجر ونام

طلع اليمام فما أفقنا

طلع الحمام

واليمام الذي حلق في فضاء العراق يفاجئه ظلام الحرب، ويسد عليه الرؤيا، فتنهشه رصاصات الحرب، وتخنقه سحابات دخان القذائف الكثيف:

طلع الغمام

طلع الرصاص ومر فوق جفوننا

وتوسد الرؤيا ونام

عام وعام

مر الرصاص فما أفقنا

مر الرصاص ، وكلنا

جثث نيام

فحرب الخليج إذن لم تكن قضية الشعب العراقي وحده، بل هي قضية الأمة العربية برمتها، وقضية انتهاك الضمير العربي:

بغداد وصف عرائنا

كشف المخبأ عن فضائحنا

بغداد فاتحة المحن

بغداد إذن، لم تعد مجرد قطعة أرض، أو منطقة نفوذ، إنها بؤرة التوتر التي تكشف عن بواطن نوايانا، وتفضح عرينا الذي لا جدوى من محاولة ستره، وهذا المقطع بالإضافة إلى أنه يحتمل دلالات متعددة، ويحمل قراءات مختلفة فهو يذكرنا بقول الشاعر الفلسطيني محمود درويش في "مديح الظل العالي" حيث يقول:

عرب أطاعوا رومهم

عرب وباعوا روحهم

عرب وضاعوا

سقط القناع

ذلك أن مصير بغداد وضعت الذات العربية ــ لحظة تكالب أعدائها ــ في مواجهة ذاتها بقصد مكاشفتها . فهل قدر الأمة العربية أن تظل رهينة مناورات فاشلة ، وهل قدرها أن تولد في جحيم النار والموت والنزيف، وهل قدرها أن تبتلى ــ كما يقول نزار قباني ــ في كل عشرين سنة بفضيحة يهتز لها ضحك ويرتج فيها بكاء ؟ كما عبر عن ذلك في "هوامش على دفتر الهزيمة":

مضحكة مبكية

معركة الخليج

أضف إلى ذلك، أن حرب الخليج قبل الأخيرة كانت حرب اذاعات وإشاعات أكثر مما هي حرب مواجهة وقتال ، على الرغم من أنها حصدت الكثير من الضحايا، وزرعت الرعب لتجني الأمراض والمجاعات ، ويبقى غزو العراق في ذاكرة الشعوب استلاب حقوق، وانتهاك حقوق شعب، اكذوبة القرن وميلاد هوان من العالم ،وخزي في جبينه، وفضيحة عربية جديدة، ويسقط الشعب العربي كالذباب الأعمى، وأننا نولد في كل لحظة وفي كل لحظة نموت. الصمت يخنق أنفاسنا ، والحق مكتتم في صدورنا، نعيش الحياة الجبانة ولا نحيا الحياة الكريمة، وحتى الموت يأتينا ساخرا مقهقها كما يقول الشاعر نزار قباني:

نموت مجانا... كما الذباب في أفريقيا

نموت كالذباب

ويدخل الموت علينا ضاحكا

ويقفل الأبواب

فما أبشع أن يتحول الناس في وطننا العربي ــ أقدس الكائنات على الأرض ــ إلى مجرد حشرات يقتلها الحر مجانا؛ أي يصيرون مجرد هياكل مترامية هشيمة تآكلتها القنابل وطلقات الرصاص، كما عبر عن ذلك الشاعر عبد الله العشي:

مر الرصاص فما افقنا

مر الرصاص، وكلنا

جثث نيام

جثث متناثر في كل صوب، يجرفها سيلان الحرب وهي توارى فـــي نومهـــا الأزلـــي "فالحرب تعطل حاسة الحياة، وتعرقل التعامل مع الطبيعة، وتقيم موازين لا عدالة فيها، ومنطقا لا يقين فيه"[١]

وهكذا يتسرب جحيم الحرب إلى كيان البشر، فيفقد الشاعر الإحساس بلذة الحياة ونعمـــة الوجود، ويكابد بلبلة ما في الكون ، ويقاسي شدتها ، ويعاني اختلالا في توازن الأشياء، ذلك هو منطق الحرب الذي لا تشرق فيه شمس ، ولا يتبدد فيه ظلام، فكل شيء تحول في لحظة إلـــى رماد، أو هشيم، تذروه الرياح ، ولكن بغداد لم تنحن وهي تسف تراب الأرض، ولم تنكسر في بحر القذائف، إنها تقاوم بالقوة وبالفعل من أجل أن تبقى، أن تمتد وتعلو، ومن أجـــل ذلـــك ـــ وأكثر ـــ فهي واقفة:

بغداد ... بغداد
من الألف المعفر بالدماء ...
إلى جراح الصمت....
في مر النخيل
بغداد ... بغداد
وان تاه الدليل

مدارج المعنى

النص في تراكماته المعرفية ليس إلا مشروع تساؤل ، وهـــو فـــي اســـتيعابه لخلـــيط المتناقصات ليس إلا نسيج التكوين اللغوي، والتصويري، والترميزي، والبحث في هذه الماهيات، مشتركة، يعني العودة إلى الخلية الرحيمة أو النواة ، أي بنية البنى بغية استيعاب اللعبة الجمالية الكامنة في جدل النص المستتر، والنواة في قصيدة بغداد للشاعر عبد العشي هي نفسها ولكنهـــا ليست بغداد الأمس "**التي كانت**" ولا بغداد اليوم "**الكائنة**" ولكنها بغداد التـــي يجـــب أن تكـــون، "**إمكانية الامكان**":

بغداد ... بغداد

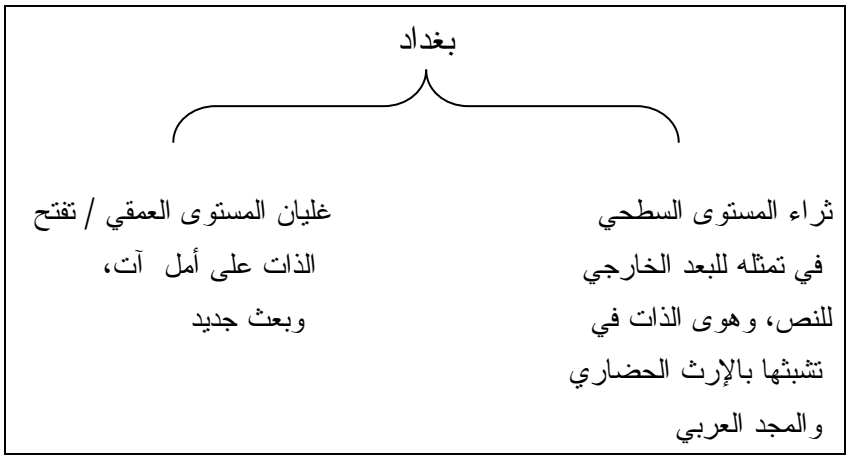
---

[١] محمد سعيد الصكار، دفتر الحرب "شعر" مجلة الناقد ع ٣٥ص١٨.

وان تاه الدليل

فنواة النص، إذن، هي القصيدة التي لم تكتب، والحلم المنتظر، والأمل المرتقب، والشاعر لا يحدث عن شمس أفلت، أو يخبر عن ميراث اندثر، كما يفصح عن ذلك السطح الدال، بل يحدث بغداد الغائبة، فالوحدة اللغوية " **بغداد** " التي تتكرر ثمان وثلاثين مرة في القصدية ليست تعبيرا عن غياب الحاصل فعلا وحسب، وإنما هي غياب الفعلي في حد ذاته، "والتكرار يشكل عنصر تأكيد على مدلول الكلمة، ووعي رغبة الشاعر في أن يجعل للكلمة أهمية خاصة من خلال تأكيدها عن طريق تكرارها، وأن يجعل منها محور القصيدة، بحيث تأتي الخواطر والأفكار في القصيدة سندا لتلك اللكلمة"[1]، وتدعيما لموقف الشاعر في محاولة إسقاطه لانفعالاته ومشاعره على موضوعه، أو توحده لتفجير العمق الدلالي الضارب في التعقيد.

والنص لا يفهم إلا من خلال نسجه المتشابك ، وغموض علائقه وتفاعلاته عبر حركاته المتعاقبة، ومن خلال إيحاءاته وإشارياته، وتأكيد القراءة السيميائية على ما ورائياته، وفضاءاته اللامرئية هو محاولة للكشف عن هذه الرموز وإضاءة دلالاتها ، ومن ثم فإن الخطاب الشعري بوصفه دالا يسعى إلى قطع روابطه مع المعاني الانفعالية التي تحمل الأبعاد الدلالية للخطاب، ويمكن التمثيل للمستويين السطحي والعمقي لقصيدة بغداد على الشكل الآتي :



[1] ينظر ، جان كوهن : بنية اللغة الشعرية الفصل الأول. عن د.أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه.

أ ــ فضاء التشاكل :

بغداد ...

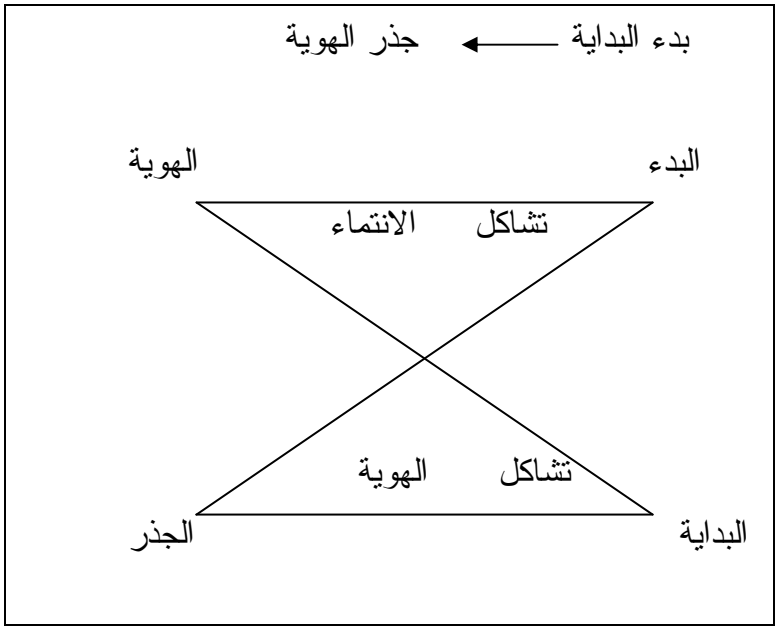
باء البوح، بابل

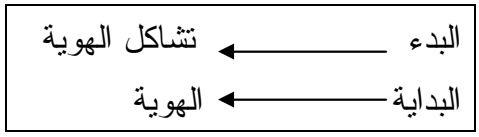
بدء البداية

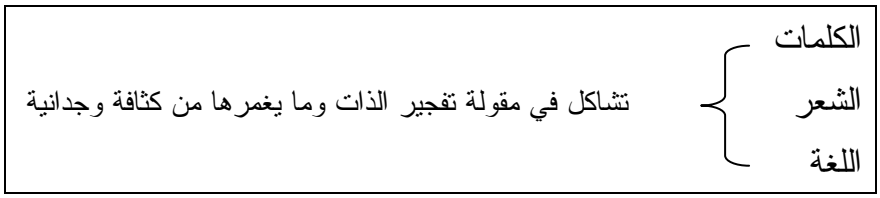
....

بغداد جذر الهوية

"**بدء البداية**" هو مؤشر على تغلغل المدينة في الأزمنة السحيقة ، ودلالة على القدم والعراقة وعلى أنها امتداد للنبع الإنساني الأزلي، وأنها انبثاق للأنا البدئي في اتصاله بالموجودات، واحتكاكه بالكائنات، واتحاده بالكون ، وتفاعله مع الحياة أما " جذر الهوية" فهو تأكيد على الانتماء الأصيل لهذا النبع الإنساني في جوهريته الأبدية وينبوعيته المستقاة من أعماق الوجود والزمن والحياة.







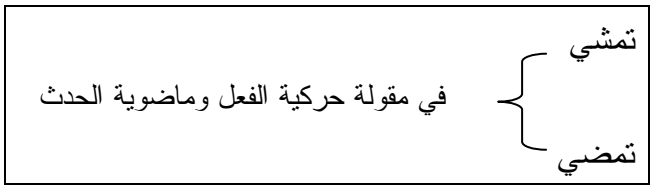
وإذا كان عالم الكلمات هو عالم الروح الصافي. فإن عالم الشعر هو الكيان المضـــيء، واللغة هي فضاؤهما بحيث تفجر الكلمات مضامين القلب، ويبذر الشعر الفرح الكوني والإنساني في الحياة لينتصر على البوار والجدب . وهكذا تلتقي فضاءات الكلمة بكيان الذات فـــي تلاحـــم وجداني، يفجر ميلاد الحياة، ويبعث فيها الدفء والفرح، وبغداد هي الشاعر، والكلمات، واللحن، والنشيد، بحيث تلتتقي بأفيائها وظلالها، وتروي ظمأ القلب.

بغداد إذ تمشي إلى الجبهة

وترتل اللحن المكابر

تمضي وتترك خلفها

قمرا وموعظة وشاعر



وبغداد إذ تمضي إلى سبيل الغناء تترك في إثرها ضياء الكلمة وصوت الشاعر، وهـــذا يعني قلب المعادلة؛ إذ يتحول فعل المضي من الحيز السلبي " **الاندثار** " إلى الحيز الإيجـــابي " **الانبعاث** "، وأعظم الحضارات هي التي تولد من رحم الكلمات، وتبعث في فضاء الفن الذي هو

من أروع بقايا الحضارات الإنسانية التي تضمن لمبدعيها الخلود والبقاء على الدوام. وبغداد هي مثال لهذه العظمة، وحتى وإن زالت الحضارة البابلية فقد تركت لنا آثارها المشعة والمتمثلة في أعظم لمحة تناولت المصير الإنساني في استكشاف قواه الخفية، ومصارعة القدر، ومقت الفناء، وحب الحياة، والبحث عن الخلاص، وطلب الخلود.

بغداد...

ألف على ألف ومؤتلفة

ألفاتها ممدودة..

خشب مسندة

ألفاتها مستلقية...

بغداد معذرة

.....

مسندة

تشاكل في مقولة الإعياء والانحناء

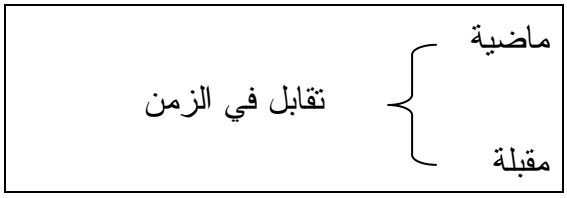
مستلقية

والاستناد إلى الشيء يعني العجز عن القدرة على الحركة ، ويعني أيضا فقدان القوة الكامنة بالداخل، كما أنها المقابل أو التبديل السيميولوجي للفشل والانكسار. والاستلقاء أيضا هو نوع من الاستسلام وعدم المقاومة. فالتشاكل هنا هو تشاكل في النتيجة الواحدة لمقولة الانحناء والعياء؛ أي الهزيمة.

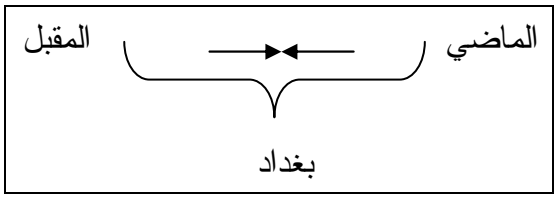
بـ ـ فضاء التقابل :

يعكس التقابل في أي نص شعري عمق التجربة في مضامينها الدرامية واتساع المعاناة، وليس ضروريا أن يكون التقابل بين مفردتين أو عبارتين، فقد يكون بين صورتين ، أو فضاءين، أو موقفين، وأهم تقابل في قصيدة الشاعر عبد الله العشي هو تقابل بغداد المستقبل في ماضيها المشرق مع بغداد اليوم في آنيتها الممزقة، ووجهها الأسود بدخانه، وذلك واضح من

خلال مقومات النص الاستعارية، المعطى منها والمقتنص، من معناه، في تشتت وتوزيع الصور المعبرة عن المفارقة بين ماضي بغداد الخصيب وواقعها الخرب، وهناك بالإضافة إلى ذلك مجموعة تقابلات بين المفردات الدالة الواردة في القصيدة، يمكننا رصدها بقصد إضاءة المعنى الخفي ومدلولاته وإيحاءاته.



وهو تقابل بين فضاءين زمنيين، فضاء الماضي المُدبر، وفضاء الآتي المقبل؛ أي الحيز المنتهي الكائن والثابت والمعلوم ، وحيز الإمكان المتقلب المجهول :



وهناك تقابل آخر يحمل بذور الماضوية أو الضمير الجمعي، وهو تقابل " **الذكورة والأنوثة** " وهو تقابل إلزامي إن صح التعبير بفرضه الحيز المعتقداتي الذي يجعل للرجل منزلة أعلى من الأنثى، أويجعله في خانة القوة والبطولة ويضعها في خانة القهر والخضوع.

البنية الصوتية وإيقاع النص

أ ــ الصوت والمعنى:

ولعل من الإشكالات النقدية حول القصيدة المعاصرة الواردة بإلحاح جدل الصوت والمعنى، وإمكانية ارتباطهما؛ لتحقيق الإشباع الموسقي، وتحصيل المعنى الجمالي الكلي بالإضافة إلى نفي أو استبعاد القيمة التعبيرية الذاتية للأصوات، والبحث عن العلية الجمالية

للصوت، فيما تقتنصه ذائقنا من إفرازات العلائق بين المدلولات، وما يمتاحه استقراؤنا مما تقيمه الكلمات من تشاكلات وتقابلات ،ومن ثم تظل القيمة التعبيرية للصوت كامنة فيما نسقطه على هذه العلاقات من ظلال ، ولذلك فإن ارتباط موسيقى القصيدة باحساساتنا هو نوع من التخمين الحدسي الذي يرافقه شيء من الارتباط الشعوري أو الحميمي بما تحمله هذه الأصوات دون غيرها من شحنات عاطفية، وكثافة وجدانية تتلاءم مع مناخ الذات المتلقية وتنسجم معها.

وضمن ها المنظور، ندرك أن القصيدة المعاصرة استطاعت أن تبتعد عن سيماء الشعر القديم وإيجاد حركية إيقاع توليدية أساسها الوحدة الصوتية [الحرف والحركة] لتفاعلية **داخلية/خارجية**، تستمد إقاعها من مادة صياغتها وهي اللغة؛ لذلك تستتبع القراءة السيميولوجية في تأملاتها سلسلة المتغيرات الداخلية، والتوترات النصية بغية استجلاء ما ينطوي عليه النص من دلالات ومعان وإيحاءات، وهي في أثناء ذلك لا تستبعد الجانب الصوتي باعتباره بنية متكاملة تلعب إلى جانب البنيات الأخرى دورها الفعال في تفجير مكبوتاته الباطنية، وكشف أبعاده الماورائية. وإذا كانت المقاربات النقدية في القديم قد أخضعت الذوق العام إلى عنصري الوزن والقافية، فإن جمالية التلقي ــ في انصرافها الاستيطيقي إلى أبعاد إيقاعية ضاربة في العمق ومتجذرة في الداخل ــ حاولت الانتقالا بالذائقة السمعية إلى رحاب الذات المتلقية لإيجاد المقابل النفسي للنغمة أو الدفقة الشعورية . وليس معنى ذلك إقصاء القافية؛ إذ "... هي عامل مستقل ، وصورة كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى"[1] فانعدام التجانس المعنوي يعني وجود تجانس صوتي مثال ذلك قول الشاعر:

مطر مطر

بغداد مبتدأ الخبر

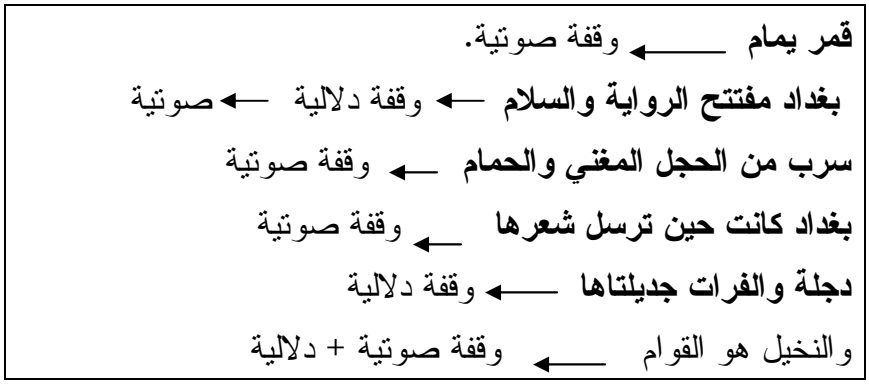
والقافية "**مطر**" والقافية "**خبر**" تقيمان تجانسا صوتيا وحسب، وتلغيان التجانس المعنوي من فضاء النص.

إن السلسة الكلامية الصوتية الدلالية في قصيدة عبد الله العشي تحتمل وقفات نحوية ومعنوية وأخرى إيقاعية صوتية، وهذا التنوع في الوقفات يعمل على اختلال الموازاة بين الصوت والمعنى الذي يؤدي بدوره إلى التعارض في المستوى التركيبي والعروضي، كما في قوله :

---

[1] جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية، دار توبقال للنشر، المغرب ص ٧٤.

قمر ، يمام
بغداد مفتتح الرواية والسلام
سرب من الحجل المغنى ، والحمام
بغداد كانت حين ترسل شعرها
على الكتفين ...
دجلة والفرات جديلتاها .
والنخيل هو القوام
قمر يمام



هذا التعارض والتنافر في الأصوات والمعاني هو ما يشكل لحمة الإيقاع الداخلي بتواتراته ، واهتزازاته ، وانحرافاته بغية تحقيق توازن أقوى في نسيج النص الإيقاعي .

بـ ـ الإيقاع الداخلي:

هو هذا التناغم المحسوس الذي يصل وجدان المتلقي بفيض من الاحساس الناعم، ويداعب مشاعره بنغمات سحرية . وبما أن طبيعة الشعر تنفرد باستقلاليتها عن الوزن والقافية "فإن الإيقاع فطرة ، حركة غير محدودة، حياة لا تتناهى، الإيقاع نبع ، والوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع"[1] ، ولعل هذه الإيقاعات اللامتناهية في حركيتها وتواتراتها ، واهتزازاتها،إنما

[1] أدونيس: زمن الشعر، دار العودة ص ١٦٤.

هي حاجة داخلية أفرزها واقع الخطاب الآني بتفجراته العميقة الناتجة من تحولات جمالية وابستيمولوجيا بإمكاناتها المعاصرة ، ومن ثمَّ جاءت مغامرة الكشف عن البنية الداخلية للإيقاع "حين يتخذ شكل التوتر المتجول في النص ككل، والذاهب في أكثر من اتجاه، والمتداخل في حقول دلالات النص كلها"[1]؛ لأنه في تماس مع مختلف مستويات النص الدلالية والتركيبية وحتى الرؤيوية. لذلك كان البحث في جمالياته وفي أشكاله الخارجية ضربا من العبث، من منظور أن الموسيقى في الشعر الجديد لا تنبع من تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية، بل تنبع من تناغم داخلي حركي هو أكثر من أن يكون مجرد قياس".[2]

ولعل تنوع البحور هو انعكاس لهذه التوترات الداخلية في تفاعلها مع المستويات الخارجية، فتنوع البحر في القصيدة يمنح نسيج النص الإيقاعي نوعا من الانحراف الجمالي، وقد يكون دلالة على اضطراب أو توتر انفعالي ، وبالإضافة إلى الانحرافات الايقاعية هناك انحرافات وزنية تسهم في توزيع الأنغام والدفقات الشعورية "، وقد يلجأ الشاعر إلى تنويع البحور ضمن القصيدة الواحدة ليعبر عن طبيعة الصورة، أو الحدث، أو الدفقة الشعورية عنده"[3] ؛ لأن الإبداعات المعاصرة لا تخضع للمقاييس الوزنية الخليلية، ولكنها في تفجيراتها وتشظيها اللامحدود تمنح نفسها فضاءات لا متناهية من حرية التعبير والكلمة.

وقد جاءت قصيدة الشاعر عبد الله العشي نموذجا للنص المعاصر في عمارته الحرة، وهندسته الجديدة، فلم تظهر القافية عنصرا توحيديا إلا في بعض المقاطع مثل ما ورد في المقطع الأول:

مطر مطر
بغداد مبتدأ الخبر
بغداد همزة وصلنا
وجملتنا المفيدة
بغداد توكيد الحضارة والحضر
مطر مطر

---

[1] يمنى العيد: في معرفة النص، دار الأفاق الجديدة بيرو ص ١٠١.

[2] أدونيس: زمن الشعر، دار العودة ص ١٦٤.

[3] أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث في سوريا ، دار المأمون ص ٢٧٨.

وما نلحظه في بعض المقاطع الأخرى هو غياب القافية لتحل محلهـــا حركـــة وتـــوتر داخليان مع تنوع التفعيلات وطغيان التفعيلة "متفاعلن" من بحر الكامل التـــي رافقـــت بعـــض المقاطع. ومن الملاحظ أن المقاطع الشعرية في قصيدة " **بغداد** " لا تبنى وفق تـــدرج إيقـــاعي موحد تصاعدي أو تنازلي، نظرا إلى سلسة التنوعات الوزنوية والإيقاعية التي تنتشر عبر نسيج النص الإيقاعي دون أن تحدث خللا في البيئة الصوتية، فعلى الرغم من التنوع الملاحـــظ فـــي البحور إلا أننا نستشعر نوعا من الانسجام النغمي في تقفيتها الداخلية.

تأويل العبارة الصوفية
في شعر التجاني يوسف بشير

- **وعي الخارج**
- **وعي الذات**
- **وعي الكشف**

وعي الخارج

تجمع معظم الدراسات أن الشاعر التجاني[1] يوسف بشير عاش في ضيق من كل شـــيء، لفظـــه الواقع بكل معانيه ، وأثقل العبء النفسي كاهله، أو بالأحرى لفظ الواقع بما فيه، و" ربما كـــان التجاني يوسف بشير هو الشاعر السوداني الوحيد الذي يذكر السودانيون مأساته بعطف نبيـــل ، شارف الشعور القومي، بالرغم من شعره العصيّ، بعد أن عاش حيـــاة مضـــيّعة لفظتـــه إلـــى الهوامش السفلى في مدينة (أم درمان) ليعمل في محطات الوقود بين الفقر والحرمان حتى فارق

[1] يوسف بشير التجاني (١٩١٢-١٩٣٧) شاعر متصوف من السودان " أم درمان " ، عمل في الصحافة ، وفي شركة شل للبترول، صدر له ديوان واحد بعنوان : **إشراقة** . وتروي الدراسات أن الديوان جمع ١٩٣٤ ، لكـــن المخابرات البريطانية حالت دون نشره . لم يكمل دراسته في المعهد العلمي بعد فصله لأسباب سياسية ، وقيـــل إنه كان من المعجبين لشعر شوقي ، أيما إعجاب ، حتى أنه وصفه ببعض الدلالات القرآنية ، فما كان من مدير المعهد إلا أن فصله من مواصلة التعليم بعد أن أخذ خصومه يؤلبون عليه . وكان مما قاله في وصـــف مكانـــة المعهد بعد فصله في قصيدة له بعنوان " المعهد العلمي " :

السحر فيك وفيك من أسبابه * دعة المدل بعبقري شبابـــه**
يا معهدي ومحط عهد صباي من * دار تطرق عـــن شباب نابـــه**
الـــيوم يدفعنى الحنين فانثني ***ولهـــــان مضطرباً الى أعتـــــــابه
سبق الهوى عيني فى مضماره ***وجرى واجفل خاطرى من بابـــــه
ودعت غض صباي تحت ظلاله* ودفنت بيض سنى فى محرابـــــــه**
ولقيت من عنت الزيود مشاكلاً ***وبكيت من(عمرو.) وإعرابـــــــه
هو معهدى ولئن حفظت صنيعه* فانا ابن سرحته الذى غنى بـــــه**
فاعيذ ناشئة التقى ان يُرجفـــوا*بفتىً يمُت اليه فى أحسابـــــــــه**
مازلت أكُبِر فى الشباب وأغتدى*وأروح بين بخ ويا مرحـــــى بـــه**
حتى رُميت ولست أول كوكـــــب * نفس الزمان عليه فضل شهـــابه**
قالوا وأرجفت النفوس وأوجفت*هلـــــعاً وهاج وماج قسور غـــابه**
كفر ابن يوسف من شقى واعتدى*وبغـــــى..ولست بعابئ أو آبـــه**
قالو احرقوه بل اصـــــلبوه بل أنسفو * للريح ناجس عظمه وإهابـــه**
ولو أن فوق المـــــــوت متلمس* للمـــــرء مُـــد الي من أسبـــابه !!**

الديوان، ص ٧٧-٧٨ . والنصوص المستشهد بها ــ معظمها ــ من الديوان نفسه .

الحياة التي نذرها للشعر، فكان هو و(محمد المهدي المجذوب) أصفى شاعرين في السودان[1] ؛ ولأن الشاعر عاش ضنكا في حياته ، حاملا هموم حياة تنضح بالأحزان، كان عليه أن يعيش ملحمة هذه الحياة الدرامية التي لم ترحمه، وما كانت ترسمه من ملاحم مأساوية على أجبنة المُعوزين ، عندما كانوا يحملون أصداء الحزن ، والوجع يمتد في مسيرتهم ؛ الأمر الذي انعكس على تجربة الشاعر التجاني بكتابة مغايرة ، قطّر فيها شعرا صافيا تتكشف فيه المعاني عن نُسغ مركزي ، صافٍ ، كما لو كانت نصوصه نصا واحدا ، فالتجاني الذي ظل يمارس ضغطا متواصلا لمأزقه الوجودي في بيئة شديدة المحافظة، فجّر في الشعر تجربته بلعبة لغوية أبدعت جدلاً جمالياً (إن صح التعبير)، صاغ فيه أسئلة الوجود والعدم دون أن يحيلنا إلي كد ذهني، بل انطوى على شفافية وتماسك نسخ المسافة الوهمية بينه وبين نصّه حتى قال في وقت مبكر ما يشبه الوصية، لمن يكتب عنه.[2]

أنا إن مت فالتمسني في شعـ ري تجدني مدثرا برقاعه[3]

لقد امتد الوجع يصارع حياة الشاعر ، هذا الوجع الذي أصبح يوازي صوته، وينقل حسه الباطني واستيهاماته . كان يسير في تيه وضلال، الأمر حوله وكأنه يعيش عالما غريبا عنه على نحو ما جاء في قوله :

أنا وحدي كنت استجلي من العالم همسه
أسمع الخطرة في الـذر واستبطن حسه

وليس غريبا أن يكون شعر التجاني بهذا المستوى من الحس المفعم بأصداء الحزن ، نظرا للإسهامات المبكرة من السودانيين في تحول القصيدة من الرتابة إلى التجديد . ولعل التجاني أحد هؤلاء الذي وثقوا بصماتهم في تكوين نمط الشعر الحيث ، ويعتبر شامة أضفت على القصيدة الحديثة جمالا وشعورا بالانتماء إلى المشاعر الوجدانية ، وقد اعتبرت كثير من الدراسات أن عددا من الشاعراء البارزين الذين ظهروا على الساحة من مجددي الشعر تأثروا به، سواء من داخل السودان أو من الوطن العربي ، من أمثال محمد الفيتوري، صلاح عبد

---

[1] ينظر ، محمد جميل أحمد : الشاعر السوداني التجاني يوسف بشير.. إلى أحمد عبدالمطلب قراءة استعادية، الرابط www.alriyadh.com

[2] المرجع السابق ، الرابط www.alriyadh.com

[3] التجاني يوسف بشير ، ديوان " إشراقة " ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ٤٦

الصبور الذي أشار في اعترافاته إلى تأثره به، بخاصة من حيث الرؤيا الكشفية في تشوفها الصوفي من خلال قصيدة " **الصوفي المعذب** " التي فاحت بإشارقاتها ، وأرِجَت بعالمها ،وفوحها ،على معانقة الكلي في قصائد عبد الصبور .

ويبدو، لنا ،من خلال تتبعنا لمسيرة التجاني، مدى معاناته النفسية التي عايشها قبل إدراكه معنى الحياة ، وهو فتى في مقتبل عمره يمثل حالة متفردة في الشعر العربي ، شأنه في ذلك شأن الشابي ، في هذه الفترة المبكرة من حركة الشعر الحديث التي أفرزت شعرا مضمرا في نزوعه الصوفي ، على اعتبار أنه مر بتجربة وعي ناضجة ، ومرآة للتجربة الصادقة ، انطلاقا من إدراكه معنى الحياة في " **وعي الخارج** " المفعم بالتوقد ، بعد أن وصل معه الوعي إلى درجة عالية من الحكم على الأشياء بمنظور معرفي قائم على تجربة الوعي الإبداعي المرتبط بالواقع الذي لفظه ، كما جاء في قوله يصف حاله في هذه الدنيا :

يا أديبا مضيعا من بني الدنيا بحسب الأديب محض انتجاعه

أنت يا رائد القريض وما أنـ ـت بسقط الورى ولا من رعاعه

أنت قيثارة الجديد بك استظهـ ـر من في الوجود سر متاعه

أدب ملؤه الحياة وشعر مفعم بالسمو في أوضاعه

ضاع : ويح الذي يغار على الشـ ـعر ويح الأديب يوم ضياعه

وهو الذي قال أيضا في القصيدة نفسها :

أنا إن مت فالتمسني في شعـ ـري تجدني مدثرا برقاعه

والشاعر التجاني ، شأنه في ذلك شأن كل الشعراء الذين حملوا على ذواتهم فلسفة هذا الكون ، فهو لم يفارق الحياة إلا حينما فارق الشعر فراقاً مأساوياً، كانت النهاية فيه تأويلاً مكثفاً للحياة والموت والحقيقة برؤية شعرية كشف عن عالم شديد الحساسية. عالم مهجوس بسؤال

فلسفي ، نظام لروحية إبداعه الخاص، الذي ينجذب دائماً من سطح النص إلى أعماق يتأمل فيها الحياة بأسئلة حارقة وغير نهائية[١].

كان الشاعر ينازل العتمة بكل أشكالها ، وأشهَرَ سلاح الشعر في وجه " الظلامية" ليقول ذاته في عذاباتها ومعاناتها، ومن ثم أدراك بوعيه الإبداعي دلالات هذا " الكون " الممزق، كونه لا يقع في حدود الواقع المدرك بالحس ، أو الموجود . وبوصفه ، أيضا ، معطى ماديا جاهزا ، ومحسوسا ، منبثقا من زعزعة هذا الواقع ؛ لذلك أراد التجاني أن يعوضه بصلاته الحسية الناتجة من ظمأ الذات في نشدانها النموذج المثال .

لقد كان التجاني شاعرا مهوسا بالرؤية الكشفية نظرا للعلاقة المتسمة بالفصام من الواقع ؛ لذلك شحن ذاته بالانفعالات ، وظل يبحث باستمرار عن معنى الإنسان في إنسانيته ، أو بحسب الشاعر الفرنسي" رونيه شار "**René Char** الكشف عن عالم يظل في حاجة إلى الكشف ، وهنا تقع الصوفية في تماس مع الشعر ، لأنها استبطان منظم لتجربة روحية ، ومحاولة للكشف عن الحقيقة ، والتجاوز عن الوجود الفعلي للأشياء"[٢]

وعي الذات

لقد وفق الشاعر التجاني في تفعيل الحدث المأساوي وجعله أكثر تأثيرا في نفسه ، قبل حس المتلقي ، كما وفق في أن جعل علاقته بالشعر لا تنحصر في كتابة نص شعري ، وإنما تكمن ــ هذه العلاقة ــ في تعزيز الحضور الكشفي للنص الشعري ، وهذا ما يجعل نص الشعر الصوفي أقرب إلى الحضور المأمول منه إلى الغياب المعمول .

وحين يسمو الفن الشعري بالأحاسيس وينتشي بها تتفتق العديد من الهواجس التي تجعل من المتلقي أن يكشف الإشارات غير المألوفة في النص ، بخاصة إذا كان نصا في مستوى ما جاء به التجاني ، حيث تشعر وكأنك تقرأ نصا مقموعا ، مكبوتا ، ندركه فيما لم يقله في خلفيات الغياب، بانزياحه عن الواقع، وميله إلى التصوف بوصفه شفرات للدخول إلى كنه أسرار الذات ، كما في قوله :

---

[١] محمد جميل أحمد : الشاعر السوداني التجاني يوسف بشير .. إلى أحمد عبدالمطلب قراءة استعادية ، مرجع سابق .

[٢] ينظر محمد مصطفى هدارة ، النزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول ،ع ٤ ،١٩٨١.

قطرات من الصبا والشباب الغض ، منسابة به منساقــه

ورهام من روحي الهائم الو لهان أمكنت في الزمان وثاقه

ظل يهفو إلى السما ويشكو لوعة الروح ها هنا واحتراقه

يتحدرن من " معابد " أيــا مي حنينا .. أسميته "إشراقه"

يشعر القارئ وهو يقرأ مثل هذا المقطع ، أن الشاعر يكرع من كأس التماهي مع الذات في تأملاتها في الوجود ، وكأنه في صراع مع نفسه وهو يحاول أن يسمعنا تأوهاته من ذاتــه الولهانة، وذلك في مقاومتها للزمان ، ومعاناته التي تسري في أوصاله ، فحين " يشــكو لوعــة الروح" يسكن الكون في إيقاعاته الذابحة من شدة الأسى الذي يقطع فلذات من أعماقــه، مــن المدى المنشود في حنينه الذي أسماه " **إشراقة** " الدالة على الاحتمال المأمول ، وهي صــورة للوجه الآخر، للظمأ، لذلك سيظل يبحث عن فضاء الذات في استشــرافها، علــه يجــدها فــي الضحكات :

قال صديقي : وكل ذي أدب صاحب قربى عندي وذو نســب

مالي كأن الحيــاة ساخــرة منـي كأن الأنام يهزأ بـــــــــي

فما رأيت الوجوه ضاحكــة إلا تــأولتــها على سبـــــــب

وما رأيت الثــغور باسمــة إلا حسبت الحساب للغضـــــــب

أدس وجهي منهم وأحسبنــي أني مشف منهم على الهـــــرب

قلت: وهل في الحياة مضطرب إلا لأهل الريــاء والكـــــــذب ؟

يا صاحبــي خلهــم فإنهــم ليحملون الوجوه من ذهـــــــب

يحاور الشاعر الصمت المنطّق ــ من نصيب الطالع ــ الذي أسهم في تقسيم الذات إلى نصفين : وعي بالخارج ، ووعي بالذات ؛ أي واقع معمول ، وواقع مأمول مــن خــلال ســبر الأبعاد المجهولة في ندرة الوجوه الضاحكة في هذا الزمن الموبوء ؛ لذلك أطلق شراراته بحثــا

عن النزوع الأعمق للإنسان في شوقه العارم ، أو بتعبير آخر البحث عن وجه الحقيقة الغائبة، والتعالي على ما ينتاب الواقع من شقاء ، هذه هي حقيقة عوالم الشعر عند التجاني ، عوالم تختزل موقف : **مواجهة وسؤال** ، ومن ثم فإن التعبير عن مكمن الذات في شعره مصدره الخطف والتيه ، بحثا عن حالة أخرى أكثر طهرا وبراءة، لمصير يتخفى وراء وجه الحقيقة. من هنا، ظل يسعى بذاته الشاعرية ــ في محاولة جهيدة ــ إلى تقمص وجدان العالم الروحي ، وتشوف قواه الباطنية في عالم الشعر الفياض ، امتثالا لمقولة هيدجر : " **إن البديل الخلاق للعالم الحقيقي المشوش هو مملكة الشعر والروح** " ،حيث كيمياء التفاعل بين الشعر والروح ، أو بين الحس الوجودي والتوحد بالعلا ، هو الذي أفرز التماهي في المطلق الذي انعكس في البعد الرؤيوي المكتنز بشحنة فلسفية ، وهذا ما تعبر عنه التراكيب الشعرية التي جاءت مفعمة باللمحة الحدسية ":

نهلت من دمي الحوادث واستر وي يراعى مما يدفع دنـــي

تحرقت في الهوى والصبابا تِ وألهبت في المزاهر لحني

...

إنها ثورة الحياة فمن للكو ن يحميه من قذائف رعــن

يفرح الطين في يدي فألهو جاهداً أهدم الحياة وأبنـــي

يصنع الغاب مزهري ويشيد الر مل عرشي ويبعث اللهو أمني

وانفتاح التأويل على هذه الصور يُعد جزءا متمما لخرق المألوف ، خرق العالم المحسوس ، عالم الرتابة، رغبة في الوصول إلى عالم الكشف ، عالم الاحتمال ، إلى عالم ما وراء الحجاب ، حيث البعد الأرحب والأعمق في عالم المدد الذي فضله الشاعر ليغمر فيه كيانه بالنور والحبور ، وهو ما يشكل مرجعية أسايسة للتأسي من كل حيف مليء بالوهم والسراب. كما يعد هربا من الواقع ، وتجاوزا لوجوده المتلاشي رغبة في اعتناق الوجود المطلق ، " وإذا كان الهروب من الذات هو نتيجة لحرمانها من موطنها الأبدي ، وإقصائها من سرمديتها ، فإن وعي الذات لذاتها قد أفرز الفلسفة الوجودية التي لا تؤمن بالذات في ملازمتها لواقعها ومصيرها ، ولكنها لا تتنكر أبدا في رفضها له ومناقضته وتجاوزه نحو استيعاب جوهر كينونته التي لا

تتراءى إلا لأكثر الناس وعيا بالعالم والإنسان والكون . هذا الثالوث الأزلي الذي لا تكف الذات عن مساءلته ، مساءلة ذاتها لفهمه ومعرفته ، وحينما تعجز عن وصله بالفهم والعرفان فهي تسلك مسالك الإبداع والفلسفة والفن عموما [1].

وعي الكشف

١. قلق الغربة :

وإذا كان التجاني يعي ما يكتب؛ فلأنه يُحس بمعانقة أحزان " ثورة الحياة " ،حيث لعبت دورا مؤثرا في تكوين تجربة الشاعر المتفردة في الأدب العربي بوجه عام، والأدب السوداني على وجه الخصوص. وقد أظهرت قسوة الحياة ،هذه ، طاقة كامنة من الإحساس بالغربة ، هيأتها عوامل كثيرة " أثرت في اتجاهه الشعري ، مثل شعوره بالحرمان بكل أبعاده ومعاناته ، وفقره الذي كان يحسه إحساسا عميقا ، بالإضافة إلى الظروف السياسية والاقتصادية والفكرية الصعبة التي كانت تحيط بوطنه ، والتي بلا شك هي عوامل مؤثرة على نفسه الحساسة الشاعرة"[2] . كما حملت هذه العوامل هموم غربته النفسية ، قبل غربته الاجتماعية ، بعد أن محض من الحزن ما كفاه ، وما رسمته فسيفساء العتمة من مآسٍ مسكوبة على صدره ، ومع ذلك ظل يقاومها من دون جدوى ،كما عبر عن ذلك في قصيدة " دنيا الفقير، في قوله :

تعالي معي زهرات الخريف إلى الكوخ أفلت منه الربيع

ومر به غير مستحب إليه سوى زفرة من دموع

وما كان ينفذ منه العبير ولكن شحاً أصاب القنوع

تعالي نعطر ثياب الفقير ونمسح مآسي عبر الربوع

بنفسي من هان حتى توا ضع في نفسه كل معنى رفيع

مشى خاشع الطرف رثّ الثيا بِ كئيبا كثير مرائي الخنوع

---

[1] عبد القادر فيدوح : الرؤيا والتأويل ، دار الوصال ،وهران ، الجزائر ، ١٩٩٤ ص ٥٦ – ٥٧ .

[2] مبارك حسن الخليفة : النزعة الصوفية في شعر التيجاني يوسف بشير ولطفي أمان ، مجلة أداب [كلية الآداب ، جامعة الخرطوم] ع ٢٠ ، ديسمبر ٢٠٠٢ ، ص ٧٥ ، ٧٦ .

تأكله حسرة في الضمير وتسحقه خيبة في الضلــوع

يبين عليه انكسار الفؤا دِ ومسكنة المستذل الوضيع

وفي نفسه ضمأ للعطور وفي روحه حرقات وجــوع

ينام على وله بالثراء ويصحو على نسمات الهزيع

فيرفع كفيه نحو السماء ويضرع. واها له من ضريـــــــع

وماذا يقول : إلهي الكفاف ويردفهــا بالبصيــر السميـــــــع

ويمسح في وجهه راحتيــ ــه ويغضي تقى أو رضى أو خشوع

لقد كان الأسى يتمدد في أوصال الشاعر حتى أصبح ملازما له في حياته ، حيث تتداخل الصور والمعاني والأحاسيس لتجسيم غربته وحرمانه من كافة متطلبات الحياة ،ولعــل "ســبب شعور التجاني بالغربة في وطنه ، إحساسه العميق بالفقر ، وهو يرى الأثرياء حولــه ينعمــون بالعيش الرغد ، وإحساسه بأنه أديب ضائع في وطنه ، وإحساسه بالغبن حين دبرت له مــؤامرة فصل على إثرها من المعهد ، وإحساسه بضياع خيرات وطنه التي ينعم بها الأجنبي ، بينما هو يعاني الفاقة والعوز[1]"، حتى أصبحت هذه الغربة تمثل طعم التيه والمطلق في حياته ، فكونــت لديه استبطانا لتجربة روحية على إثر تقلبات المحيط الكوني . هذه التقلبات التــي لصــقت بــه واستقرت في شعوره ، وعجنت حياته إلى سراب ، فتملكت الكآبة وجوده النفســي ، واقترنــت بغربته ، وأصبح يتعفّر في اليأس ، وتطغى على نفسه الهموم والكروب ، وتضاعف الشجن لديه ، وتعمقت لديه فكرة الرغبة في تحول صورة اليأس إلى معنى من خلال سفره، عبــر رحلــة الكشف في حضرة الرؤيا الصوفية ، وكأنه في ذلك يتطهر إلى الخلاص من وطأة مأساة اليأس التي لازمته.

وعلى الرغم من ذلك فإن الشاعر لم يستسلم لهذه السوداوية الطاغية في ضيقه بــالواقع من دون الرغبة في التخلص من هذه الصورة ، بل ظل في مسعى مستمر يقاوم ويكابد المشاق، رغبة في إيجاد منفذ للخروج من قسوة شدته، كل ذلك لم يشفع له، فركب هوله، ومأساته، بحثا

---

[1] المرجع السابق ، ص ٨٢

عن عالم آخر، فاستبدل النزوع الصوفي بصورة الهموم والكروب ، وعوض المعانـــاة الماديـــة بالمكابدة الروحية ، وانتقل من دائرة اليأس ، في سبيل الوصول إلى الاطمئنان الروحـــي فـــي حضرة التوحد بذات الحق :

الوجُودُ الحقُّ ما أَوْس ـــعَ في النَّفْسِ مَدَاهْ

والسُّكُونُ المَحْضُ ما أَوْ ثَقَ بالرُّوحِ عُـــراهْ

وقوله :

ثُمَّ ماذا جَدَّ مِنْ بَعْـدِ خُلُوصِي وصَفائِي
أظلمتْ رُوحِيَ ما عُدْ تُ أَرَى ما أَنا راءِ
أَيَّهذا العِثْيَرُ الغائِمُ في صَحْوِ سَمائِـــي
للمنايَا السُّودِ آمـــا لِي وللموتِ رَجائِي

أليس من الحيف أن يعيش المرء في هذا الكون مغمورا ، مبعدا ، ومنفصلا عن عـــالم يفترض أن تسمه المحبة ؟ ثم كيف يلازم هذا المرء شدة السأم في غياب فيْء الحنـــان وغمـــرة الحب ؟ ، ولماذا يعيش الانكسار ، ويعصره الخوف والقلق؟.. وأسئلة كثيرة تراود كـــل مبـــدع مرهف الحس مثل التجاني يوسف بشيرالذي لم يجد سبيلا إلى الخلاص من هـــذا مـــن الحيـــف والجور بالسعي إلى الحقيقة الأكثر التصاقا بالمطلق ، ومن ثم إلى حضرة الصفاء في مجاهدتـــه الروحية ، وكأنه يحاول أن يعوض غربة وجوده التي أضفى عليها طـــابع الشـــعور المتعـــاظم بالمثالية ، حيث يعيش الإنسان غربة مستمرة، على اعتبار أن الاغتراب معطى ملازم لوجـــود الإنسان حيثما كان، كما هو الشأن بالنسبة إلى الشاعر التجاني يوسف بشير حين يقول :

يا غريبا عن ربعه قم تلمس بين قيثارة الهوى آثاره

وتعقب معاهد الروح الطيب واقطف من الهوى أزهاره

...

وهو يشكو من الزمان تجنّيــ ــه ويشكو من الحبيب ازوراره

...

ويح هذا الغريب كم ذاب تحنا نا وكم صاغ من دموع دياره !.

ويحه أوشك الزمان وأشفى أن يعرى عن نضرة آذاره !!..

والمقطع يشير إلى إحساس التجاني يوسف بشير بعدوانية الكون بما فيه ، الرفيق ، والطبيعة في انكسار الحياة . فمرة ، عن " ربعه " ،وأخرى عن " زمانه " ، فلم يجد بدا من إطلاق كلمة الرأفة به والتوجع من مصيره في " ويح هذا الغريب " ، " ويحه " مما آل إليه في هذا الزمان ؛ لذلك ركب السعي إلى عالم الروح ، رغبة في الدخول إلى عالم المركز الثابت ، الأبدي ، الكامل ، محرك هذا الكون .

٢. الصوفية المَرْآوية :

إن ما يخبر عن مجهول مَرآة الشاعر، **وأن ظاهره يدل على باطنه** ، في أعمق معاني عباراته الصوفية ، هو الكشف عن عالمه الداخلي بفعل دوافع عالمه الظاهري ، وكأن الشاعر في صراع مع وعي الذات ووعي الكشف ؛ أي في " مواجهة الواقع وتخطيه ، من حيث كونه ضربا من السخف والتدني ، وأن بإمكان الذات التسامي على حِطته ، ورخصه، والقدرة على الصراخ بـ " لا " بما فيها من إمكانات مذهلة يستوعبها اللاوعي الباطني لتكون ملاذها وخلاصها المنتظر ، يقينا منها أن المتعالي هو في جوهره انفتاح للفكر واتساع لآفاقه ، وتجاوز لكل الحدود "[١].

والشاعر عندما يوظف لغته بهذا الشكل ، إنما يستمد منابعها من تجربته التي مر بها في حياته العادية المعقدة ، والتي تعكس تجربة الواقع المتسم بالغموض ، وقد أثبتت الدراسات أن الشعر على مر العصور تمجيد للعالم أنّى كان ، وبحسب رأي جون كوهن أن "غموض الأشياء الموصوفة ليس طريقة للكتابة ، ولكنه وفاء لصدق التمثيل للعالم الذي يلتقطه الوعي عندما

---

[١] ينظر عبد الغفار مكاوي : مدرسة الحكمة ، دار الكتاب العربي ، ٧٠ . وانظر ، عبد القادر فيدوح ، الرؤيا والتأويل ، ص ٦٠ .

يتذكر أو يحلم"[1] ، على الرغم من أن تمثل لغة الوعي بالخارج تستمد فاعليتها من ضوابط العرف الاجتماعي ، وقوانين اللغة البلاغية ، إلا أن المتصوف ، أو ذي النزعة الصوفية ، يضيف إلى هذه اللغة إشارات ومدلولات خاصة به لتدخل في ظاهرة الحدس الخارق " فكما تنفصل روحه عن جسده، فإن لفظه ينفصل عن معناه المتعارف عليه لتحل فيه إشارات ودلالات لم نألفها من قبل، وهكذا ينتقل الخطاب الصوفي باللغة من العبارة إلى الإشارة، ولهذا قال أبو علي الروذباري: " **علمنا هذا إشارة فإذا صار عبارة خفي.**[2]

ولعل تجربة التجاني يوسف بشير لا تبتعد عن هذا الطرح من حيث الارتباط بالوجد بوصفه تجربة، كابدها الشاعر عبر لغة الإشارة في إيحاءاتها الموظفة في صور استعارية ، تقوم على " **شطح الكلمة** " من خلال اللفظ الذي تسكنه روح هذه الكلمة ومدلولها الجديد الذي يبتعد عن المدلول المتداول ، وهكذا يكون الخطاب الشطحي خطابا صوفيا مخصوصا "[3]، تتضافر فيه مستويات عدة ، يكون مركزها الإضمار والتنكر للظهور ، وليس في مقدور أي دارس أن يتمثل ذلك إلا بقدر تشبعه باللغة الصوفية في مداليلها الإشارية الإشراقية.

وإذا حاولنا أن نستقرئ نص " **الصوفي المعذب** " لوجدنا الشاعر يتخطى الصورة الاستعارية في مضامينها الدلالية إلى ابتكار صورة مغايرة ، نجوز لأنفسنا أن نسميها "**صورة شطحية** " ؛ إذ نجد الشاعر يشطح بخياله ، كما ، في هذا المقطع بقوله :

في تَجَلِّيَّاتِكَ الكُبْـــ ـــرَى وفي مَظْهَرِ ذَاتِكْ
والجَلالِ الزَّاخِرِ الفَيَّـاضِ مِنْ بَعْضِ صِفَاتـــــكْ
والحَنانِ المُشْرِقِ الوَضَّـ ـــاحِ مِنْ فَيْضِ حَياتـكْ
والكمالِ الأَعظَمِ الأَعْـلَى وأَسمَى سُبُحاتِـــــكْ
قدْ تَعَـبَّدْتُكَ زُلْفَى ذائداً عنْ حُرُماتِـــــكْ
فَنِيَتْ نفسي وأَفْرَغْـتُ بها في صَلَواتِـــــكْ

---

[1] جون كوهن : اللغة العليا ، ترجمة : أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة ، ط ٢ ، ٢٠٠٠، ص ٢٧٢ .

[2] ينظر ، علي القاسمي : الشعر والتصوف .www.ebabil.net/ebabil/modules وينظر أيضا ، محمد بن إبراهيم النفري، شرح الحكم (بيروت : المكتبة العلمية، ب ت) ج١ ص ٢٩.

[3] ينظر علي القاسمي : الشعر والتصوف ، مرجع سابق .

تبدو صفة تجلي ذات الحق في ذات الخلق واضحة المعالم ، عبر صورة حلول الـنفس في تجلياتها الكونية في اتصالها بالعلوي ، وهذا ما تبرهن عليه قصيدة " **الصـوفي المعـذب** " برمتها ، فيما تحمله من رؤيا كونية ، اتخذت من الطبيعة عناقها لمجاهـدة الشـاعر بإظهـار إشاراته الروحية ، في صورة الاتحاد :

والجلال الزاخر الفياض من بعض صفاتـــــك

إن الظاهرة المسيطرة في " الصوفي المعذب " تكمن في مقام إثبات ذات الحق في ذات الخلق عبر ثنائية محورية ، يكون مركزها خلق الكون في إيقاعه التضميني وَمُعَامَلَـة صـورة الكمال والتمام معاملة الوسيط لظهور الوجود بين نور الحق ونور الخلق ، ولتضـمنه معنـاه . ومن هنا يرى ابن سبعين أن الكمال بالأصالة هو الكل بالمطابقة ، وهو عين الكمـال وغايـة الجلال بالتضمن ، على عكس ما يراه في حق كمال الإنسان الذي هـو الـنقص بالأصـالة ، والجزء بالمطابقة ، ، وفي ذلك تأكيد من ابن سبعين على الوحدة المطلقة في الكمال المـاهوي [الماهية] ؛ أي كمال الحق في مطابقته ــ أيضا ــ للوجود كله ، مما يؤدي إلى أن يكـون مـن حيث المعنى الكمال وسر الوجود ، وغاية الجلال "[1] . وهكذا تؤدي ذات الخلـق دورهـا فـي انعكاس الذات العلية ، والشاعر أكثر مقدرة على التراوح بين الذاتين في النفـاذ إلـى جـوهر انعكاس الذات العلية في خلق الأشياء { وَهُوَ الَّذِي يَبْدَأُ الْخَلْقَ ثُمَّ يُعِيدُهُ وَهُوَ أَهْوَنُ عَلَيْهِ ۚ } سورة الروم من الآية ٢٧ . ولعل هذا هو مكمن السر في تجليات الصوفي الداعية إلى الاشـتياق إلـى صورة الحق . وهذا ما سيطرت عليه رقة الإحساس للدلالات داخل العبارة الصوفية في شـعر التجاني من خلال : " **تجلياتك / مظهر ذاتك / الجلال / الحنان / الكمال / نفسي / صـلواتك** ، إلى غير ذلك من مثل هذه صور المعبرة عن الشطح للمشاعر القلبية فـي يقينيـة الإحسـاس بالمشاهدة . وقد يبدو للقارئ أن مثل هذه الكلمات ذات معانٍ متعارف عليها ، كونها في نظـره تنتمي إلى واقع الاصطلاحات اللغوية المألوفة ، غير أنها في اللغة الصوفية تعنى بالإطلاق ،أو ما يمكن أن نطلق عليه بلغة " **بُعْدُ القربِ** " ؛ أي انفصالها عن المعمول ، واتصالها بالمأمول في معرفة الأسرار ، وذلك من خلال ارتقاء مداليل هذه الكلمات في مدارج الصعود إلى الأعلـى ، رغبة في الدخول إلى عالم الحقيقة ، وهذا ما حاول تأكيده التجاني حين تسامى عن كل شائنة في

---

[1] ينظر ، رسائل ابن سبعين ، تحقيق : عبد الرحمن بدوي ص ١٤٤ . عن كتابنا ، نظرية التأويل في الفسفة العربية الإسلامية ، ص ٩٠ – ٩١ .

العرف الاجتماعي بخلوصه في الفناء بذات الحق والتي أطلق عليها المتصوفة بالحلول، كما في قول الشاعر :

ثم ماذا جدّ من بعد خلوصي وصفائـــي

أظلمت روحي .. ما عد ت أرى ما أنـــا راء

أيهذا العثير الغا ئم في صحو سمائي

للمنايا السود آما لي وللموت رجائـــي

آه يا موت جنوني آه يا يوم قضائـــــــي

قف تزود أيها الجبـــ ـــار من زادي ومائي

واقترب إن فؤا دي مثقل بالبرحـــاء

إن لغة الشاعر في نزعتها الصوفية تنبع من سمو معناها في ذات قيم الوجدان، المفعـــم بالمعالم الروحية ، وتقوم فلسفته على الحدوس في علاقته بـــ " **الخلوص / الصفاء / ما عـــدت أرى ما أنا راءٍ / صحو سمائي/ للموت رجائي/ تزود ، من زادي ومائي / اقترب إن فؤادي.**

في مثل هذه الصور يظهر الشاعر قلق البال من كيد الظلمة وضيومها ، ومن الحَسَرات التي انتابت روحه وعكرت خلوص صفائه، حتى أصبح مشوبا بالهموم ، ولعل في تركيزه على سر الصفاء ، المقابل للكدر ، ما ينم عن الغاية المنشودة لدعوة الحق ، والتوجـــه إلـــى مكمـــن الحضرة الواحدية ، والخُلوص المحضُ ، والبعد عن المذمومات، وإماتة الشـــهوات. فالصـــفاء مرآة القلب الطاهرة التى عليها الحقائق بعد التخلص من آفات العادة والطبع الـــرديء ، وعـــدم الركون لطلبات النفس من الفتوحات، والكشوفات، والتجليات ، وإنما طهارة النفس بلا ملاحظة واهتمام، فانشغال العبد بصفائه واهتمامه بتنقية قلبه إنما هو جفاء؛ أى بعد عن الصفاء، لأنه فى هذه الحالة يكون مريدا للأحوال والمقامات، راغبا فى الكمالات، وهذا انشغال برؤية العقل عن الطاعات والموجبات، فملاحظة ما صفا بالصفاء جفاء. وليس في وسع الشاعر المتصوف فـــي مثل هذه الحال إلا أن يصل إلى درجة عليا من الصفاء وهو صفاء الصفاء، أى يشـــاهد الحـــق بالحق ، ولا يكون هناك حاجز حسي، أو مادي، أو علة وسبب فى الاتصال بالله، لأنه هنا يكون

قد وصل بعد مفارقة الطبع والعادة والفعل والعمل[1] ، وليس لذلك من مبعث إلا طلب الوصـــول إلى الخلود " **للموت رجائي** " حيث تتحول الرؤيا بالمكاشفة بعد أن " **أظلمت روحه** " ، ولم يعــد يرى ما كان يرى ؛ أي إنه لم يكن يرى بالعين المجردة ما كان يفترض أن يراه بعين القلــب ، وبهذه الرؤيا ترتبط المشاهدة بالرغبة في الفناء في نور القدس ، وهذا ما يؤكده المعنى :

أيهذا العثير الغا ئم في صحو سمائي

وهو يتجاوز النظر العقلي بالعين المجردة التي شوهت مقاصده في الوجود ، في مناظر الحياة المستترة عن ينبوع المحجوب ، هذا المحجوب الذي لا يتم الوصول إليه إلا بالتزود من " زاد الماء " :

قف تزود أيها الجبــ ــار من زادي ومائي

وفي قوله في قصيدة " الله ":

ظمأ في النفوس ..لأرى إلا في ينابيعه إلى الأنبياء

إنه النور ، خافقا في جبين الفــ ــجر والليل دافقا في الماء

ولعل اقترانه بالماء في صفائه ما يعطي صورة فرضية التقابل للانصهار في ذات القدس ، ولن يتم ذلك في نظره إلا ، بفعل وحدة الوجود التي تتحقق فاعليتها في الحلولية بما يحصل من توحد في قلب الشاعر، المتعطش بالارتواء من الصفاء والنقاء الروحي ، بعد أن :

غاب في نفسي أشرا قك والفجر الجميل

واستحال الماء فاستحــ ــجر في كل مسيل

وقد يكون طلب التزود من الماء ــ في هذه الصورة المحض، وما تحبل مــن دلالات وحمولات ، في نظر الشاعر ــ إحالة إلى التعطش ، بطلب المحبوب من معشوقه بالتفاني في

---

[1] ينظر ، موقع المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، وزارة الأوقاف ، مصر ، الرابط :
www.islamic -council.com/mafaheemux

عشقه بفعل شراب السر من التوحد بحقائق ذات الحق الموجودة في كل شيء . وذلك بعد أن اتخذ من الماء زادا بما يستعين به على التطهر ، والتقرب إلى الله صافيا منزها .

٣. التجلي بالعبارة :

إن الإفصاح بالتجلي ، منبعه تجلي الذات في السعي إلى طريق معرفة ظهور الشيء ــ بفعل التحول الروحي من حال البطون ــ إلى حال الجهر والظهور. وقد اتخذ مفهوم التجلي عين القلب ، أو الحدس ، سبيلا لإدراك الحقائق الباطنية ، ضمن علاقة ارتباط الحق بالخلق ، امتثالا للحديث الشريف : "**كنت كنزًا مخفيًا فأحببت أن أعرف فخلقت الخلق ليعرفوني** " لما يتضمنه هذا الحديث من صفات الكمال لذات الحق ، وبإفاضة الإيجاد والظهورفي ذات الخلق.

والعبارة التي نقصدها عند التجاني هي التعبيرعن ظهورات الكون بغرض الوصول إلى خفايا البطون ، بتنسيق حميمي بين الظهور والكمون ، فيتشكل بذلك إيقاع موسيقي داخلي مرتبط بالعلوي في لحن منسجم مع الذات من دون شائبة ، وفي هذا مظهر لآيات الآفاق المعبر عنها من آيات النفوس الطاهرة ، الصادقة . أضف إلى ذلك أن حقيقة العبارة الصوفية تكمن في انعكاس الحقيقة بالمعنى المقصود ، وإظهار معاناة الوجدان ووجد المعنى ؛ " أي تطابق ظاهر وباطن الوجدان في العبارة ، وهو تطابق يشحن العبارة الصوفية بالمعنى بفعل احتوائها وحدة البيان والبرهان والعرفان ، ويعطي للمعنى أعماقه السحيقة بفعل استبطانه عوالم الملك والملكوت والجبروت "[١]

والشاعر المتصوف يزداد اهتماما بالعبارة في تناسق تام بين الظهور والكمون، وذلك بعد أن يروض قلبه على فهم الحقيقة بفضل صيرورة الكون المتناسقة ، كما أن العبارة الصوفية لا تطرق باب الاختلاف ، وإنما يُعد باب التماثل مسلكا لها في انسجام الكون وتناسق أجرامه .

وقريبا من هذا الفهم، تندرج تجربة الشاعر التجاني يوسف بشير في معظم قصائد ديوان " إشراقة " ، بخاصة في نصوص : **الله** ، **والصوفي المعذب** ، **ونفسي** ، وفي ثنايا كثير من القصائد الأخرى التي برهن من خلالها على توهجه الروحي ، وقد امتح منها فيض عباراته الكشفية عبر المكابدة والمجاهدة ، رغبة في السعي إلى طريق سر المعرفة بالرؤيا، بعد التجرد من الشوائب وكل ما يدنس صفاء الروح من الرذائل. لذلك فضل الشاعر التجاني الخوض في

---

[١] ينظر ، ميثم الجنابي : تضاريس الإبداع في التجربة الصوفية ، الرابط :www.islamic-sufism.com

تجربة رؤيا العبارة بالفعل لا بالقول ؛ أي أن تمارَس تجربة الفعل بما تكون، لا أن تبقى رهـــن دلالة المقول ، ومن هذا المنظور استطاعت شعرية التجاني أن تتجاوز فضاء إشارة القول، كما تجاوزت وظيفة اللغة عنده في كيانها الاصطلاحي المألوف إلى دلالات جديدة، تتلاءم مع معجم أقطاب التصوف . وقد أتقن سبيله في ذلك وهو بعد في مقتبل العمر، وكأن القـــدر أراد لـــه أن يكون كذلك ، في هذا المقام ، بعد أن عجله إلى أصل الوجود ، حيث المقام الأعظم .

وإذا كنا قد فضلنا إدراج العبارة الصوفية إلى شعر التجاني ، فلأنها تعبر عـــن مســـعى مقام التجليات في شعره، كما تعبر عن كنوز ، ومواهب، وقدرات كبيرة، وقوى كشفية خارقة ، وفي هذا ما جعله يستجيب للغة شعرية مشحونة بتصريحات تخفي من ورائها لغـــة المتصـــوفة الكبار، وذلك من خلال هذه العبارة الصوفية المتضمنة رؤية الاتساق التي تجمع بـــين الوقـــائع المتسترة عن الحقائق المخبوءة .

إن العبارة الصوفية في " الصوفي المعذب " رؤيا بالموهبة المتوقدة ، بعد الامتلاء مـــن نور المعرفة بما في سويداء القلوب ، ومجاهدة النفس بالاستقامة . وبقراءة أولية يكتشف المتلقي الحرارة الوجدانية التي حشدت طاقته بالانقياد للحق :

أَنا وَحْدي كُنْتُ أَسْتَجْـــلي مِنَ العالَمِ هَمْسَهْ

أَسْمَعُ الخَطرَةَ في الذَّرِّ وأَسْتَبْطِنُ حِسَّـــهْ

واضْطِرابَ النُّورِ في خَفْقَتِهِ أَسمعُ جَرْسَـــــهْ

وأَرى عِيدَ فَتىَ الـــــــوَرْ دِ وأَسْتَقْبِلُ عُرْسَهْ

وانْفِعالَ الكَرْمِ في فَقْـــعَتِهِ أَشْهَدُ غَرْسَـــــهْ

رَبِّ سُبْحانَكَ إِنَّ الـــكونَ لا يَقْدِرُ نَفْسَـــــهْ

صُغْتَ مِنْ نارِكَ جنيـــهِ ومِنْ نُورِكَ إِنْسَـــهْ

رَبِّ في الإشراقةِ الأُو لَى على طِينةِ آدَمْ

أُمَمٌ تَزْخَرُ في الغَيْـــ ـــبِ وفي الطِّينةِ عالَمْ

بهذه الصور المكثفة ، في دلالة معانيها الإشراقية ، يستلهم الشاعر تجربته الصـــوفية التي ترى في وحدته استكشاف الباطن الخفي ، فينبلج معنى التقابل بين [**الاستجلاء / الهمس**] وبين توالي المرات ؛ أي في الخطرات وفاعلية الإدراك [**الخطرة / الحس**] كل ذلك من أجـــل إظهار جمالية الرؤيا التي تنبثق منها الإشارات فيما تعطيه اللغة الصوفية ــ في عباراتها الدالة ــ سر اكتشاف الوجود والإنسان الذي لا يعرفه إلا أهل الكشف لدى أهل الإشراق والعرفانيين. ولن يكون ذلك كذلك ــ بحسب التجاني ــ إلا بتفاعل الذات في حلولها مع الطبيعة : [**اضطراب النور / أسمع جرسه**] ، [**استقبال فتى الورد**] في غضه ونضارته ، [**وتفتح الكرْم الذي يشهد غرسه**] ، وغيرها من الصور التي أوحت إليه بامتزاج عناصر الطبيعة فـــي ذات الشـــاعر ، وكان ذلك بصورة جلية ، جلاء نور اليقين ، في شكل اتحاد مع مكونات الكون في نشأته مـــن ذات الحق ؛ الأمر الذي شكل لدى الشاعر شوقا واحتراقا ، وزرع فيه رغبته في طلب اليقين ، والحاجة إلى الكشف ، بتداعيات الحيرة والدهشة ، الإخلاص والرضا ، في سكون القلب إلـــى فعل الحق بالقصد ، والوفاء لمخلوقاته بالفعل لا بالقول ، وبالاختيار لا بالضرورة ، من منظور أن مسلك قصيدة " الصوفي المعذب " ــ على وجه التحديد ــ نزوح دائم في العبارة الدالة على جوهر الكون بفعل المشاعر القلبية :

ربِّ سبحانك إن الكون لا يقدر نفسه

وكأن الشاعر يتقصد في تجليه للرؤيا بالإحالة إلى مصدر مبعثها ، وتدفقها ، من مظاهر الجمال المطلق وما تعكسه قيمته الجوهرية من تطابق الجمال في الوجود المتعـــيّن . والشـــاعر التجاني بين هذا وذاك موزع ، في عشقه ، بين المرئي واللامرئي ، بين الظـــاهر والبـــاطن ، مستغرق في سرّ صنيع الحقّ صورةَ الخلق ، فما كان منه ــ بعد أن مَحِضَ من رحيق العرفان ــ إلا أن اكتنه العبارة بما تتضمنه من رؤى تعكس الظل ومصدره ، وذلك ما خص به التجاني حيرته من أمر صنيع إرادة الحق :

صُغْتَ مِنْ نارِكَ جِنِّيـــهِ ومِنْ نُورِكَ إِنْسَهْ

وفي ذلك تأجج حرقة الشاعر ، والتهاب قلبه المولع بتوهج حيرته في أمَارة خلقـــه . ولكـــن ، سرعان ما فك حيرة قلقه السابح في معنى المجهول " **همسه** " في مضمرات صور الخلق حين أضفى على حيرته إجابة قنوعة راضية ، فيما منح الله هذا الكون ، وفي سكون القلـــب إلـــى

الإيمان بأحكام " الصورة الأولى التي قبض عليها الإنسان لمعرفة ذات الجلال في ذاته " فابتغى وجهه صفات الكمال في الإشراقة الأولى التي حركت فيه انبجاس فيض العبارة في قوله :

رَبِّ في الإشراقة الأُو ... لَى على طِينـــةِ آدَمْ
أُمَمٌ تَزْخَرُ في الغَيْـ ... ـبِ وفي الطِّينةِ عالَمْ
ونُفوسٌ تَزْحَمُ الماءَ ... وأَرواحٌ تَحـــــاوَمْ
سَبَّحَ الخَلْقُ وسَبَّحْـتُ ... وآمنْتُ وآمـــــنْ
وتَسَلَّلَتُ مِنَ الغَيْـ ... ـبِ وآذَنْـــتُ وآذَنْ
ومشىَ الدَّهرُ دِراكاً ... رَبِذَ الخَطْوِ إلى مـــنْ . .؟

ولقد جبل المتصوفة على الرؤية الدقيقة لمظاهر الكون بالاستبطان . وتؤدي النظرة القلبية دورها في إيصال رؤية الوجود لإضاءة العبارة ، ولعل النظر بعين القلب من أكثر الحواس نشاطا لدى المتصوفة في نقل المنزع الإشراقي بين المدرك واللامدرك ، فالومضات اللونية البصرية ، والرؤية القلبية الدقيقة للأشياء ، المرئية واللامرئية ، هي من صميم التجربة الصوفية لإضهار الحقائق العليا .

إن اكتشاف الذات المشبعة بالخصوصية الروحية يعطي توهجا قابلا للتواصل بالعليائي ، النوراني . وبذلك تصبح صورة :

نَضِرَتْ في قُرْبِهِ نَفْـ ... ـسي وزَايَلْتُ غُضونيُ

صورة ذات بعد إضماري بعمق امتدادها، واستنباط مياسم الحسن في قربه من نور الحق ، وقد أعطت هذه الصورة بعدا روحيا متناميا في مداراته ، وفضاءاته الإشراقية ، وكون هذه الصورة كذلك ، فهي تُظهر مقام التوحيد بالعالم العلوي ، حيث الوجود المطلق ، والخير الأسمى . والحال هذه ، أن الشاعر التجاني مولع بابتهاج نفسه في نضارتها بعد توحده ، وذوبانه في الذات الإلهية ، وأن خافية الصورة التي تحكمه هي الجمال الأقدس بتجنبه أبعاد الانكسار ، والإعياء ، وهي تمضّه مضًّا من جهد العالم السفلي " الحادث الزماني " الذي يشق عليه شغف الحب الإلهي، في صورة الالتحام والوحدة ، كنور يبزغ في فجر يقينه بعد أن ترجرجت ، وتصدعت ، غائلة الشك في ذاته ، كما في قوله :

فَمَشَتْ غائِلَةُ (الشَّـ ... ـكِّ) إلى فجرِ يقيني

قَضَتِ اللَّذْةُ فاسْتَرْجَــ عَها لَمْحُ ظُنونـــــيُ
واسْتَردَّ النِّعْمَةَ الكُبْــرَى مِنَ الدَّهرِ ْحَنينـــــي
مَنْ تَرَى اسْتأثَرَ باللَّذْ ةِ واسْتَبْقى جُنونـــي ؟

أَ لَمْ تكن هذه الصورة بمثابة تعبير عن الحد الفاصل بين المعلوم والمجهول ؟ أم أنهـــا تعبر عن انفصال المشتبك بين المرئي والخفي ، والمحسوس والمعقول ؟. وقديما أطلـــق ابـــن عربي على مثل هذه الصورة : " البرزخ "، بوصفها المنطقة الوسطى بين عين البصيرة وعين الحقيقة ، كل ذلك من أجل الاتحاد بكشف أسرار الوجود ، بالعبارة ، وفي ضوء انسجام تـــام بين " **الإنسان الأصغر** " و " **الإنسان الأكبر** ".

ولقد عبر الشاعر بذوقه عن حالة الوجد من خلال تجربته الروحية ، وقلبه الظـــامئ ، ونفسه المتعطشة في قصيدة : " نفسي !. "بقوله :

هي نفسي إشراقة من سماء اللـــ ـــه تحبو مع القرون وتبطي
موجة كالسماء تقلع من شط وترسي من الوجد بشـــــط
خلصت للحياة من كل قيـــــد ومشت للزمان في غير شرط
....
وهبت للجمال أقدس عقـــــد من أهازيجها وأكرم قُـــُرط
وأفاضت على الصبا آيـــــا ت من النور في غلائل خـــط
صابها في الضحى مرش من الطل على آنف الحدائق مبطـــــي
نضرتها يد الربيع وجـــالت في حواشيها برفق وضغـــط
هي نفسي من الندى قطرات لم تنلها يد الزمان بخلـــــــط
هي في صفحة الشباب قوى تز خر بالحب أو تموج بسخـــط
هي قسطي من السماء فما أضـــ ـــيع في العلم الترابي قسطي
ويح نفسي تنام من دونها الأنـــ ـــفس شوطا وما تهم بشوط

وفي عمق هذه الصور الدالة تبزغ نفسه الطاهرة في إشارات لغوية متدفقـــة بتقـــابلات متجانسة ، وفي تجاذب عمقي ، عبرت عنه ما ورائيات اللغة المجازية في تأويلاتها الصوفية ، كما ورد في هذا النص المعبر عن انزياح النفس لدى الشاعر وهو يدرأ بنفسه من كل شائبة إلى

كل ذائقة في : **إشراقة ، من سماء الله / تحبو ، تبطي / تقلع ، ترسي / خلصت ، مشت / قيد ، شرط / أقدس عقد ، أكرم قُرط / نفسي ، قطرات / تزخر ، تموج** . كلها صور تشع بظلالها على أجواء ذات الشاعر المتناغمة مع مركز الكون .

والشاعر بوصفه رائيا لموجودات الوجود ليس له إلا أن يتماثل مع هذه العلائق الكونية في حمولاتها المتناسقة ، وهو ما عبرت عنه الصورة الجوانية الملتحمة في نسمة الهواء، وأنداء بخار الماء المتكاثف في طبقات الجو ، ليصبح فيما بعد قطرات ربانية تنير سبيل الشاعر :

هي نفسي إشراقة من سماء اللـــ ـــه تحبو مع القرون وتبطي

أو كما جاء في قصيدة : قطرات :

قطرات من الندى رقراقة يصفق البشر دونها والطلاقة
ضمنتها من بهجة الورد أفوا ف ومن زهرة القرنفل باقـــة
نثرت عقدها أصابع من نو ر ترسلن خفة وأناقـــــــــة

لتدل ، هذه الصور ، على انصهار النفس في تطابقها المتزايد مع مدلول المطلق . والـــنفس إذ تبوح بذلك فلأنها تبوح باتساع أفق الإمكان الرحيب " **هي نفسي إشراقة من سماء الله** " ، ولن يكون لهذا الاتساع مداه إلا حين تتموج هذه النفس في أجواء الكون ، وحين تقلع وتُرسي ، ثـــم ترسي وتقلع للمكاشفة في صورة تحول دائم ، ما يجعل هذا الموقف في هذه الصور يذكرنا بنهج البردة في الشوقيات :

يا نفس دنياك تخفي كل مبكية وإن بدا لك منها حسن مبتسم
فضى بتقواك فاها كلما ضحكت كما يفيض أذى الرقشاء بالثرم
مخطوبة ــ منذ كان الناس ــ خاطبة من أول الدهر لم ترمل،ولم تئم
يفنى الزمان ، ويبقى من إساءتها جرح بآدم يبكي منه في الأدم
...
يا ويلتاه لنفسي رعاها ودها مسودة الصحف في مبيضة اللمم
...

والنفس من خيرها في خير عافية والنفس من شرها في مرتع وخم

وعلى الرغم من أن هذا المقطع يعبر عن صراع النفس مع ذاتهـا، إلا أن ملامـح الحـس الصوفي، من خلال السعي إلى السكينة ،يظهر ملامح التقارب مع الشاعر التجاني فـي سـكينة النفس المفعمة بالتأنيب المفضي إلى التبصر في الوجود.

٤. الشطح باللغة :

يمتح المتصوف لغته من محض رؤية الكون ليكوِّن عالما خاصا به . واللغة الصـوفية في نسقها الوظيفي نابعة من المجاهدات الروحية ، ومن خـلال تمثـل التجربـة بالممارسـة العرفانية، وهي بذلك غالبا ما تميل إلى لغة الشطح ، بخاصة في حالات غيبوبـة المتصـوف، عندما يخترق في سلوكه حدود العقل والمنطق في المواضعة اللغوية .

ولغة التجاني يوسف بشير لا تختلف عن لغة المعراج الصوفي ، كونها تساعد المتذوق في الكشف بالمشاهدة عن الحقيقة العلوية . وكشفُ الأسرارعند الصوفية، هو "**الاطّلاع على ما وراء الحجاب من المعاني العليّة والأُمور الخفيّة، وجودًا وشهودًا**"، أضف إلى ذلـك أن لغـة الشطح تنير للمتصوف الطريق في سبيل الوصول إلى تجليات المطلق ؛ لأن معراج اللامتناهي لا يعبَّر عنه إلا بلغة اللامتناهي ، وهذا ما يطلق عليه في لغة المتصوفة بـ " **علم الأسـرار** " ، وهو العلم الذي فوق طور العقل . فكلمة " الجوع " مثلا تخترق في لغة المتصوفة حدود معناها الاصطلاحي، وفي عرف اللغة المتواضع عليها، إلى معنى التقرب إلى الله ، والتعطش إلى اللقاء المأمول به ، أو التملك بالرغبة في التزود من الرَّواء، وفيض منبعه العذب .وشتان ما بين لغـة المواضعة ولغة المجاهدة الكشفية ، والشاعر يمر بمراحل في ممارسته تمثل هذه اللغة التي تبدأ من مرحلة الذوق ، وبعدها ينتقل إلى مرحلة الأحوال ، ثم مرحلة المعراج وهي رحلـة داخـل النفس ، وينتهي إلى مرحلة المخاطبة في التبحر بلغة الشطح، وذلك بإخضاع القلـب ، مصـدر كشف الأسرار ، إلى الاسترسال في لغة رامزة لا تعبر إلا عن أحواله . وبهـذا تتحـول لغـة المتصوفة إلى معدن جديد، يستقي منه أصحابه ترميزاتهم الخاصة بهم عبـر مفـاوز وفلـوات جدلية، رغبة في "**الكشف عن العلاقة الوجودية (الانطولوجية) بين الله والإنسـان، والإنسـان الكامل**" .

ولغة التجاني تفضي إلى تجربته الذوقية في طلب اليقين ــ من هذا القبيل ــ بعد أن قاسى من الحياة ما جعله يثور ، ويتمرد على التجربة الوجودية ، حيث لم ينعم براحة البال ، ولا طيب العيش . كما استطاع التجاني بتجربته الصوفية أن يقربنا من معنى الصدق والإخلاص لذات الحق في تعاطي الفعل ظاهرا وباطنا في الآن نفسه؛ حتى يتحقق الوفاء بالعمل لله . وفي هذا تجلٍ للمكاشفة الجمالية الصوفية التي تخترق في لغتها حدود المرئي إلى التعبير بالإشارة عن اللامرئي ، أو بحسب رأي الحلاج :" **من لم يطلع على إشارتنا لا تهديه عبارتنا** "، وفي هذا إشارة إلى مرحلة اللاوصول من غير المريدين ــ وذوي الشأن ــ الذين من حقهم انتهاج سبل اللامتناهي ، واختراق حجب المرئي.

ولقد استطاع التجاني أن يحمل في لغته معاناة البحث والتساؤل . وكل من يحاول مقاربة لغته بالمواضعة يكون قد مال عن جادة الصواب ، ذلك أن لغة المتصوف تنبع من الداخل ، وتقوم على الحدس في علاقته بالبرزخ ، من ثم تبدو غامضة في عرف المتلقي غير المتخصص ؛ لأنها لغة منزاحة عن اللغة المتداولة . والصوفية " بوصفها تعبيرا ، تشويش لنظام الكلام المألوف . ومعنى ذلك أن الصوفي لا يقيم بينه وبين الطبيعة وأشيائها علاقة عقلية ، وإنما الطبيعة عنده مجمع للرموز ، والصور ، والإشارات ، وعلاقته بهذا كله ، علاقات قلبية بالمعنى الصوفي للكلمة ."[1]

إن ما يميز لغة التجاني ــ كونها قائمة على الدلالة الذوقية التي تتعارض مع الدلالة الوضعية ــ هو توسلها إلى دلالات الإشارة المتعارف عليها في لغة المتصوفة ، والتي تستند إلى الإيحاء من دون اختيار ، ومن ثم يكون اختراق حجب لغة المواضعة هو النهج المتبع في معجم المتصوفة الشعري . واقتراب المعنى الغيبي ، ودنوّه من الشاعر يجعله بعيدا عن قصد الحال " **التناهي** " المستمد من الكسب والمعرفة ، والمواضعة في معقوليتها ، وقريبا من قصد المحال" **اللاتناهي** " في احتواء المطلق بلغة متفلّتة ، منسابة انسياب مريديها في عالم البرزخ الخيالي ؛ لذلك سلك التجاني مسلك الرمز ــ في لغته ــ بقصد استلهام عوالمه الغامضة بوصفها مؤشرات على الباطن الخفي ، والداخل المستتر الذي لا تستوعبه إلا الطاقات الكشفية ، وأن معجم الشاعر في مثل هذه الحال " كيان مفتوح لا تستهلكه الشروح ؛ أي أنه يكتم سرا لا يبوح

---

[1] أدونيس : الصوفية السوريالية ، دار الساقي ، ط١ ١٩٩٦ ، ص ١٤٢ .

به إلا جزئيا ، وبالتدرج ، كما أنه لا يبوح به إلا عن طريق الكشف ، لا عن طريق البرهان ، مادام الرمز لا يشع فحواه إلا وفقا لمبدأ التلويح[1]" باللغة الإشـــارية التـــي ينـــتج منهـــا التأمـــل الإشراقي.

[1] ينظر ، يوسف سامي اليوسف : الصوفية والنقد الأدبي ، مجلة الناقد ، ع ٨ ، ١٩٨٩ . وينظر ، كتابنا : الرؤيا والتأويل ص ٦٩ وما بعدها .

الفهرس التفصيلي

مقدمة

مرقاة النص وتأويل النوذج

سمْتُ النص (٨) المرآة والعلامية (١٨) حياة الدلالة (٢٢) فَرْطُ العِقْد (٣١)

عتبات التأويلية

إراءة التأويل (٤١) الفهم بين التأويل والهيرمونيطيقا (٥٠)

النص المتعدد ولا نهائية التأويل

تشظي النص (٦٠) مرجعية التأويل (٦٣) حدود التأويل (٦٦) فضاء التأويل / حوارية النص (٦٨) القراءة بلغة إبداع (٧٠)

سيمياء التأويل

سيمياء النص (٧٤) ماهية العلامة في التراث النقدي (٧٧) فاعلية العلامة في الدراسات الحديثة (٨٦)

شفرات القصيدة ضميرا لشعر الجزائري / بكر بن حماد

فضاء النص ولحمته (٩٨) نسيج النص (١٠٧) إقاع النص (١١٧)

خرق اللغة وجمالية التأويل

النص العلامة / التنافر (١٢٢) انزياح الرؤيا / انزياح الوجود (١٢٦) شعرية الالتفات (١٥٢)

أيقونة الصورة / المجد والانعراج في قصيدة بغداد

نص " قصيدة بغداد " (١٥٧) بنية النص (١٦٢) مدارج المعنى (١٧١) البنية الصوتية وإيقاع النص (١٧٦)

تأويل العبارة الصوفية في شعر التجاني يوسف بشير

وعي الخارج (١٨٢) وعي الذات (١٨٥) وعي الكشف (١٨٨)

صفحة ظهر الغلاف

إذا كان مقياس الرؤية الموجهة سبيلا للوصول إلى الحقيقة في نظر المفسرين ، فإن ذلك في نظر المؤولين يجرد النص من إمكان تحققه أنَّى شاء ، وفي ظل هذه الظرفية يعتبـــر جهـــد المؤول مسوغا طبيعيا لاكتناه سياق باطن النص الذي تستلطفه الذات، وتستجلبه المتعة ، حيثما كانت ، لمعانقة المأمول والتوق إلى المبتغى، في مقابل الوضع بالمعمول ، والشعور بالسأم الذي فرضه المدلول المعيَّن؛ وفي ظل هذا التصور المحض يأتي المؤول ليرأم المسئوم من معهـــود النص ، ويتعامل مع المضمر الخفي الذي يتحد مع ما يشغل رؤاه في استبطانها الكشـــفي ؛ أي من خلال تجسيد فاعلية الحدس والرؤية التأملية ، رغبة منه في تجاوز ظاهرة " **النص وثيقة** " أو " **مدونة تاريخية** " .

عبد القادر فيدوح