الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة غرداية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الدلالة الإيحائية في الخطاب الشعري الصوفي
من بنية الرمز إلى أفق التأويل (عينات مختارات)

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في اللغة والأدب العربي

إعداد الطالب :

بن دحو محمد

إشراف الأستاذةالدكتورة:

شامخة خديجة

لجنة المناقشة				
01	يحيي حاج أمحمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة غرداية	رئيسا
02	خديجة شامخة	أستاذ التعليم العالي	جامعة غرداية	مشرفا ومقررا
03	محمد فنطازي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأغواط	مناقشا
04	بولرباح عثماني	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأغواط	مناقشا
05	عقيلة مصيطفى	أستاذة التعليم العالي	جامعة غرداية	مناقشا
06	صليحة سبقاق	أستاذ محاضر–ا–	جامعة بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية 1444/1443هـ– 2023/2022م

﴿ رَبَّنَآ ءَاتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ

أَمْرِنَا رَشَدًا ﴾

صدق الله العظيم

إلى من علمتني و عانت الصعاب لأصل إلى ما أنا فيه... إلى من كان دعاؤها سر نجاحي و حنانها بلسم جراحي... والدتي.

إلى مقام الأمل و النجاح و التفائل... إلى من علمني العطاء بدون انتظار...والدي.

إلى مملكة العمر وبلسم القلب...زوجتي أم سرين

إلى سلوة الفؤاد وريحانة الخاطر ...ابنتي

إلى جميع أفراد أسرتي الصغيرة و الكبيرة كل باسمه أينما وجدوا وارتحلوا

إلى الرفقة الصالحة من داخل الجامعة و خارجها.

إلى التائهين الهائمين في بحور العلم و المعرفة.

إلى كل من يقتنع بفكرة فيدعو إليها و يعمل على تحقيقها، لا يبغي بها إلا وجه الله و منفعة الناس، وخدمة البحث العلمي

إليكم أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع.

شكر وتقدير

الحمد لله القائل ﴿ قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُولُو الْأَلْبَابِ ﴾. **والصلاة والسلام على رسول الله القائل"** « فَضْلُ الْعَالِمِ عَلَى الْعَابِدِ كَفَضْلِي عَلَى أُمَّتِكُمْ ».

الشكر أولا لله عز و جل على أن هدانا لسلوك طريق البحث و التشبه بأهل العلم و إن كان بيننا و بينهم مفاوز.

وكما قيل :

علامة شكر المرء إعلان حمده فمن كتم المعروف منهم فما شكر

أخص بالشكر فضيلة الأستاذة الدكتورة: شافعة خديجة على متابعتها وتهذيبها وترويضها لأفكار هذه الأطروحة، فقد كانت أمينة، وموجهة، ومرشدة، وحريصة على قراءة كل ما أكتب، ومصوبة إياه بما يخدم المنهج العلمي الرصين، وذلك بأرق عبارة، و ألطف إشارة، فلها مني وافر الثناء و خالص الدعاء.

خالص شكري وعظيم امتناني إلى أساتذتي في جامعتي **الأغواط وغرداية** والذين أحاطوني برعايتهم ونصحهم وإرشادهم وأفاضوا علي من فيض علمهم الكثير، وزودني بملاحظاتهم القيمة التي كانت نبراساً واستثماراً في مسيرتي البحثية، وأسهمت في إرساء أقدام باحث مبتدأ في إبراز في النبش في التراث بالاتكاء على جهود من سلف فما ما نحن فيمن مضى إلا كطفلٍ في أصول نخل لهوال .

الباحث

الباحث في الخطاب الشعري الصوفي يقف على المد الجارف للغة الجانحة، والتي خلقت مستوى لغوي مغاير لا تحققه اللغة العادية بتراكيبها المتداولة المألوفة؛ فقد عُرف هذا الخطاب على أنَّه تيار من التيارات الدينية المحضة، ونُعت أحياناً بالتطرف والتضليل، مما جعل الكثير من الدارسين يزهدون في الاستفادة منه كظاهرة لغوية أدبية متفردة، وانعكست هذه النظرة السلبية الدونية على مجموع الأدب العربي بحيث بقي جزء مهم منه يقبع في ظلام الرفوف يعاني العزوف، على الرغم من **عبقه بأريج المجاز وثراء المعنى، وتشظيه بديمومة التَّوالد النَّاجم عن قوة الخيال، وثراء الأسلوب**؛ وتروم هذه الدراسة رتق الصلة بين أجزاء هذا التراث الزَّاخر (**ظاهره وباطنه**).

وإنصافاً لهذه **التجربة الباطنية الصوفية**، رمنا الكشف عن مضمراتها **بتوظيف للمناهج النقدية المعاصرة**، لنكتشف في الأخير أنَّها ليست تجربة في الشطح بلا وعي، وكذلك ليست تجربة دينية محضة، وإنما تجربة في الإبداع الأدبي الفريد والمتميز، واللغة الراقية من حيث المعنى والمبنى، وعليه استنجد بها الصوفيون في كلامهم عن الله والوجود **والإنسان، والفن، والشكل، والأسلوب، والرمز الدلالي، والمجاز، والصورة، والوزن، والقافية، والانزياحات**، فأضفوا بذلك دلالة إيحائية للكلمة وبعدا جماليا لمن تذوق تجربتهم، واستنشق أبعادها وفنونها ونظريتها الجدلية.

لم يعد ظاهر الكلمة لدى الصوفي هو الهدف بل باطنها الزاخر بأنواع الإيحاء، والطافح بشتى أفانيين المتعة والإثارة، لتصبح العبارة جواز ترحال للإشارة، وأوائل المعاني تفضي إلى ثوانيها وثوالثها، وهي بطبيعة الحال عصية الفهم على القارئ الخالي الذهن، **فالإشارة لا العبارة هي المدخل الرئيس لفهم هذه المعاني القابعة خلف مضمرات** الألفاظ، **فالتجربة الصوفية** لون من هذا الأدب الرفيع الذي يحمل في طياته معاني الرمزية والإيحاء وجمالية الإبداع الدلالي.

وكان اقترابنا من هذه **التجربة** اقتراباً حذراً في استكناه أسرارها مزودين لفهم هذه الذائقة بالإنصات جيداً لما توحي به بحسن تلق، فكلما هززنا جذع هذه التجربة إلاَّ وساقط علينا ثمرها الجني، مدركين أيما إدراك أن استلهام تلك الأسرار الروحانية الربانية ليس بالأمر الهين، فدلالة الكلمة عند المتصوفة هي **علم إلهامي لدني**، لا يكتسبه الإنسان بالتَّعلم بل يدرك عن طريق الوهب لا الكسب.

لعلى أهم معضلة يمكن أن تعترض الباحث في حقل المعرفة العلمية هي: **قضية تطبيق المنهج**، بحيث أضحت من بين أهم الإشكالات الإبستيمولوجية المعاصرة وبقدر ما أصبح ضرورة ملحة، غدا كذلك هاجس مؤرق للباحثين في امتلاك إجراءاته التي تختلف أحياناً بينهم.

إنَّ الإحاطة بتجربة صوفية والغوص في جدلية فلسفتها يعد ضرب من ضروب التيه، لأننا نتعامل مع نص الديمومة والتجدد والتعدد، وعند مقاربته بمنهج معين نكون قد ضيقنا أنفاسه خنقا، لكن ما لا يدرك كله لا يترك جله.

لذلك وجدنا أنه من الأنسب **استنطاق المعنى عبر نسق النص، أي من داخله لا من خارجه**، وبهذه الطريقة

نستجلي **الخيال والرمز والإشارة والقناع**، انطلاقاً من متلق خبير مدرك لأساليب التأويل مزوداً بنضج عقلي ومعرفي، ولعل هذا ما ذهب إليه ربرت شولز Robert Schulze حين قال بأن بعد الأعمال منغلقة مستعصية ترفض أن تنفتح لنا حتى ننضج بما فيه الكفاية.

في دراستنا هذه تستوقفنا **تركيب الكلمة ودلالتها معجمياً واصطلاحياً**، محاولين العبور من خلال التركيبين إلى **الدلالة العميقة والمقارنة بين دلالة السياق الشعري ودلالة الكلمة كمصطلح صوفي**، وما ترسمه من معالم الدهشة **وأفق غير متوقع لدى المتلقي**.

تأتي هذه الدارسة التي نقوم برسم معالمها ومقاربتها بإحدى أهم **النظريات في النقد الدلالة في فهمها الدلالي للألفاظ**؛ ونحن نعي أنَّ موضوع الدلالة بحاجة إلى عناية الدارسين واهتمام الباحثين، ولا نظن إنَّ البُحوث المبذولة لحد الآن قد حققت الغرض الكافي، ووفت برصد خبايا الغموض والإيحاء في هذا العِلمِ ـ علم الدلالة ـ فقد حاول **اتجاه سيمولوجيا الدلالة** استدراك الأمر حيث أشار **رولن بارث** إلى ضرورة **نقل الملفوظ في لغة الأدب من المستوى التقديري إلى مستوى الإيحاء** حتى نتمكن من تفجير الطاقات المخزونة داخل ألفاظ هذا الخطاب، وعلى نفس الخطى سارت **جوليا كرستيفا** حينما شبهت الأدب بالحلم الذي يتجلى على شكل مجموعة من الرموز التي لا تفهم إلاَّ إذا خضعت للتحليل والتأصيل .

إنّ إدراكنا بعدم جدوى **القراءة الكلاسيكية** القديمة بدون نفض أثوابها المعتمة بغبار الماضي، وانفتاحها على **المناهج الحديثة**، هو الذي استلزم منا الخطو بخطى أكثر حماساً وتحرزا للتنقيب في **المدونة الصوفية دلالياً**؛ لكن مهما كان تبقى مسألة القراءة في المناهج الحديثة والوقوف على مستجدات **الأبحاث الدلالية** أمراً يحتمل التّأني والبعد في النظر لأن المآل فيه:

- **إما** أنْ يكون استنهاض همنا، وشحذ عزائمنا، للنظر في العلم وفق ما تتطلبه معطيات التقدم العلمي الحديث، وذلك بشرط المحافظة على خصوصية **اللغة العربية ومقوماتها الاشتقاقية والصرفية والنحوية** وبالأحرى الدلالة **الإيحائية للكلمة**.

- وقد يكون سبباً في التعصب لما ورد عند أسلافنا والانتصار له، وذلك ما يجعلنا نلبس التراث اللغوي والنقدي أثواباً فضفاضةً لكل ما توصل إليه الدرس الدلالي الحديث، وبذلك نرغمه على البوح بما هو غير قادر عليه إلاّ بشق الأنفس.

- وأحياناً يكون سبباً في الانسياق التام وراء النظريات الدلالية الحديثة، وهذا ما قد يؤدي إلى جعلها تحكم على الجهود اللغوية للأسلاف بالإقصاء مع سبق الإصرار والترصد، وهو ما لا نبتغيه ولا يستغيه بحثنا.

إنَّ الذائقة الشعرية للشاعر الصوفي بلغت درجة النضج في صنع الدلالة، فمصنع هذا العارف كان جذاباً وأكثر رواجاً في أسواق **الغموض والتلميح والإضمار والانزياح**، وإذْ نتحفظ على ما يروج لهذه الدلالة ومعناها لدى بعض الفقهاء إلى حين؛ نريد أنْ نبحث موضوعياً عن الحقيقة المتسترة **وراء المرأة والطبيعة والخمرة ودلالتها الإيحائية**.

مهما يكن يبقى **الخطاب الشعري** الذي نركب صهوته خطاباً متفرد في لغته العميقة وبناء هيكله، ظل ردحاً من الزمن حبيس رفوف المكاتب يتوسل الدراسة على موائد الباحثين والذين أعرضواْ عليه إما لغموضه أو لصعوبة لغته الرمزية، أو لتعارضه مع اتجاههم الفكري ومعتقدهم الديني، متناسين أنّ هذا الخطاب يعد جزءاً لا يتجزأ من الأدب العربي الغني بمكنوناته المتفردة.

من هنا فإنَّ دراستنا تخوض غمار لجة **فهم الدلالة الإيحائية التي يبوح بها شعراً أو قد لا يبوح بها** من خلال **التلقي** وذلك انطلاقاً من الحس الموجود لديه لهذا الإبداع، مُلَملِماً أشتات تاريخه وسياقه ومستحضراً واقعه الاجتماعي؛ وهنا تكمن المغامرة الملبدة بغيوم المخاطر **في اختيار المنهج** وأنت تقف على بحر منفتح الأطراف، لُجي ظلمات بعضه فوق بعض، فاختيار المنهج أحياناً ـ في حقل التصوف ـ أشبه بالحكم غيابياً على المعنى الذي كلما اقتربنا منه ابتعدنا أميالاً عن المراد.

يفرض **الفهم الإيحائي** لدلالة الكلمة نفسه **خطوة أُولية للقراءة والتلقي**، باعتبار أنْ الدلالة تُطِل على نافذتين مهمتين في الخطاب عموما **والنَّص الشعري** خصوصاً هما: **الظاهر والباطن**؛ وعليه تكون القراءة عملية متبادلة من **النص إلى القارئ** ومن **القارئ إلى النص**؛ وفقاً لهذا يتحدد دور **المتلقي** في الخطاب الشعري للضيافة التي يقيمها بينه وبين النَّص في محاولة **الفهم والتأويل**.

وعليه وبناء على ما سبق عنونا الأطروحة بـ **[الدلالة الإيحائية في الخطاب الشعري الصوفي من بنية الرمز إلى أفق التأويل – عينات مختارات–]**.

الاتجاه نحو الخطاب الشعري الصوفي دراسة وتأويلا فعل شامل يرتكز على معطيات مؤسسة علميا للكشف عن دلالة النص الباطنية ، فلكل صوفي معجمه الشخصي، ينطلق من مواجيده الذوقية، وإن كانت هذه الألفاظ تتشابه أحيانا، لكنها تحدث انفلاتاً في المعنى والمبنى، من ثمة اختيارنا للدراسة لم يكن محض الصُّدف ومحباتٍ واستعطافا لأهل الطرق، وإنَّما كان بهدف الكشف عن المستور وراء هذا المعنى الغني بالمضمرات، والمتميز بأسلوبه الأكثر فهم ودقة، وكذلك لكشف الزوايا الأكثر غموضاً وتعتماً في الدلالة، وهذا كله يسهم في **إغناء وإثراء القاموس العربي**.

إنَّ **لُبَّ العملية التأويلية يكمن في المتلقي المتميز** الذي يعمل على سد مساحات الخواء الممتدة على **جسد النص**، وذلك باستنطاق **فضاء المسكوت عنه**، فقد انكشف الخطاب الصوفي في هيئة رمزية ليثير في القارئ إرادة التجربة الباعثة على الفضول والإغراء، لما في لغة الصوفي من أفضية شاغرة لدلالة تنشئ تواتراً إدراكياً يسهم في انفتاح النَّص على جملة من المغامرات التأويلية، شرط ألَّا تخرج تلك الجهود عن مساحة المحتمل أو فضاء الإيحاء الذي يدور في فلكه المعنى.

من هذا المنطلق **اخترنا الدلالة الإيحائية التي يوحي بها النص لمعالجة تجربة إبداعية صوفية**، وأفردنا التخصيص لثلة من الشعراء الأكثر إيغالا في الإيحاء الدلالي كلٌ حسب تجربته الشعرية. **وتراودنا** انطلاقاً إشكاليتان رئيستان وهما: **كيف نتلقى الدلالة الإيحائية في الخطاب الشعري الصوفي؟ من المسئول عن الالتباس وعدم الفهم؟ هل هو الكاتب أم المتلقي؟**

ومن هذين الإشكاليتين تتفرع عدة إشكالات ثانوية نحاول معالجتها من خلال هذه الدراسة لعل أهمها:

1) كيف يمكن **للمرأة والطبيعة والخمرة** أن تتحول إلى رموز إيحائية في النص الشعري؟
2) أين تكمل جمالية الرمز والإشارة في الشعر الصوفي لدى **المتلقي** ؟
3) ما الدور الذي يشكله الانزياح الدلالي والتركيبي في ميزان المعنى الايحائي ؟
4) إلى أي مدى يمكن اعتبار القراءة الحديثة مفتاحاً لتأويل هذا الخطاب وفهمه ؟

النص الأدبي عموماً والصوفي منه خصوصا يتضمن قيمة إنسانية وجمالية وفنية وفلسفية؛ وهو يكتسب مشروعية الاستمرار من تلك القيم، و يُكُون **للمتلقين** رأي أخر في صناعة المعنى Polysemie للنص، لأن النص ليس من وسعه أن يمتلك المعنى إلا عندما يكون قد قُرِء، وبتعداد **القراءة** يتولد لدى **المتلقي/القارئ** الحس الجمالي من خلال ممارسته الفعلية للتجربة الجمالية باعتباره المبدع الثاني.

إنَّ شخصية العارف الصوفي شاعرا وناثرا فيض من المعارف المحصنة والتي تحتاج إلى من يقتحمها ليطلع على سرها وعبقريتها، والواقع إنَّ الإقدام على هذا الاقتحام يعتبر مغامرة ممن قل زاده الثقافي وفكره المعرفي من الدارسين، أو كان مثلنا من الباحثين المبتدئين؛ ومع ذلك وطدنا المودة والصداقة مع هذا الخطاب، يحدونا في ذلك:

1) ضرورة الاعتراف بالشعر الصوفي كتراث أدبي لا ينفصل ولا ينفصم عن الأدب القديم وعدم التنمر له بحجة المعتقد الديني لدى البعض.
2) الكشف عن الأفق الباطن والمضمر لرمزية ودلالة الكلمة الإيحائية في الخطاب الشعري الصوفي.

ومن ثمة تجسيد **مشروع معجم اصطلاحي ايحائي للمفردة الصوفية.**

هذا؛ وقد انتهجت الدراسة في مسارها البحثي المنهج الموضوعاتي، إذ يعتبر المنهج الموضوعاتي أحد المناهج النقدية المعاصرة، التي تعمل على تتبع التيمات الكبرى والصغرى في العمل الأدبي. إذْ أنَّ إي دراسة تختار طريقها إلى البحث عن طريق القراءة التأويلية واستكناه خفايا النصوص الغامضة والمضمرة للمعاني، وتحاول

استخلاص دلالاتها وتحليلها للكشف عن الإبداعية والجمالية فيها. تسنجد **بالمنهج الموضوعاتي** لما له من قيمة علمية في مثل هكذا بحوث.

إن الطريقة التي سوف نختصر بها البحث للوصول إلى الأهداف هي:

الوصف لظاهرة الإبداع لدى **الشعراء المتصوفة** وخاصة عند ابن عربي وابن الفارض وعفيف الدين التلمساني فلكل واحد من الثلاث طربه الخاص، اختار العزف عليه، والتميز به، والرقص على أوتاره، ولفهم ذلك التجأنا إلى الدلالة الإيحائية بمنظورها الحداثي لدى الغرب مستفيدين من روافد النظرية العربية القديمة **ونظرية حقول الدلالة semantic Fields**؛ مبرزين الأفق التي قد تعترض المتلقي في تلقيه لهذا الإبداع المتميز العصي عن الفهم.

وعليه فقد أُعْتُمد في الأطروحة هذه على خطة قوامها مدخل وثلاث فصول، كل فصل يتفرع إلى مجموعة من المباحث التي تثير عديد القضايا في الخطاب .

جاء مدخل هذه الدراسة معنون بـ: **(من الدلالة إلى الإيحاء الدلالي)**، وهو توطئة للفهم الدلالي ونظرياته، وكان الغرض منه حصر الدراسة لتحقيق أهدافها لما سيأتي من تحليل في فصولها الثلاثة .

ففي **الفصل الأول** حاولنا بالتحليل والتفصيل الإشارة إلى مفهوم الدلالة الإيحائية لغوياً واصطلاحياً، وعرجنا كذلك على أهم المقاربات المفهومية لهذا المصطلح في الحقلين العربي والغربي، ومن خلال هذه المقاربة كذلك أشرنا إلى أهمية الدلالة الإيحائية في عديد المجالات كالأدب والإعلام والسياسة والفنون؛ وتوقفنا على لب الدلالة – حسب اعتقادنا – ألا وهو **الرمز** ومال له من أهمية وغموض داخل المتون الشعرية عامة، ثم انتقلنا إلى محوري الدلالة الإيحائية عند المتصوفة والبلاغين، ألاَ وهما **العبارة والإشارة** وعليه أتى معنون بـــ **(مسالك إنتاج المعنى من الإيحاء والرمز إلى العبارة ولإشارة)**.

وفي **الفصل الثاني** استجمعنا شتات المبتغى في تأويل المتن الشعري الصوفي، وبدأنا أولاً باللغة إذ هي عماد الفكر، ومنطلق الأمر، و هي الظاهرة الأولى في كل عمل فني، وهي أول ما يصادفنا، وهي النافذة التي من خلالها نطل، ومن خلالها ندرك المعنى، ففصلنا بداية في **تجربة الشاعر الصوفي** ومثله في عملية الأبداع والإمتاع، ثم انتقلنا ثانيا: إلى السلم التدرجي **لمستويات اللغة عند الشاعر الصوفي والخطاب الصوفي** عامة وذلك وفق الاستراتيجيات التي انتهجها؛ أما ثالثا استوقفتنا الحاحا **الإيحاءات الرمزية واشكالاتها**، وذيلنا هذا الفصل **بالانزياحات دلالة وتركيباً**، انطلاقاً من المعجم اللغوي القديم وصولاً إلى محطة التمايز والتباين. من ثمة أمكننا عنونة هذا الفصل:﴿ **اللغة والبناء التركيبي للإيحاء في الخطاب الشعري الصوفي)**.

أما **الفصل الثالث** فكان إجمالاً تطبيقياً وإحصائياً وتحليلاً واستقراءً لمفردات الدلالة الإيحائية لدى ثلاثة من الشعراء الذين اخترناهم كعينات وفقاً لدراسة؛ وعليه اعتمدنا على عديد الجداول والمخططات والأشكال؛ وأول مبحث فيه–الفصل الثالث– كان دراسة ألفاظ الطبيعة ودلالتها الإيحائية، ومن خلاله تقربنا إلى المعنى والآليات

والتفاعل النصي؛ وثاني مبحث وقفنا عنده هو: **تنامي دلالة الأنثى وتولد صورتها في تائية ابن الفارض**، بحيث أمطنا اللِّثام عن الأنثى من اتجاهين، أولهما: **كجزء من النص ونسق متفاعل** وثانيهما: كلفظة مستقلة بدلالتها وظفت من أجل غرض، وأخيراً وقفنا عند الألفاظ المستحدثة في الدلالة الايحائية للخمرة، وذلك لأهميتها الإحصائية، وعنونا المبحث **بالأبعاد الدلالية لألفاظ الخمرة لدى عفيف الدين التلمساني**، وقد جالت تأويلاتنا في هذا العنصر حول الأسماء والصفات ومجالس الخمرة والأواني؛ وعموماً أجملنا عنونة هذا الفصل بـ: (**تجليات الإيحاء الدلالي في الخطاب الشعري الصوفي وأفق التأويل**).

وقد استعانت دراستنا بعديد المصادر والمراجع التي مهدت لها الطريق وصقلت لها الفكر أولها كتاب **الفتوحات المكية** لابن عربي، **وعديد الدويين الصوفية**، وكتاب **معجم اصطلاحات الصوفية للكاشاني، والمعجم الصوفي** لسعاد الحكيم، ومؤلف أمنة بلعلى في **تحليل الخطاب الصوفي، ومؤلفات نصر حامد في فلسفة التأويل وغيرها كثير من المؤلفات التراثية كالبيان والتبين للجاحظ والخصائص لابن جني ودلائل الاعجاز للجرجاني، ومجموعة من مراجع علم الدلالة الحديثة والمعاصرة.**

هذا، وفي دراستنا **لا ندعي السبق المعرفي، ولا التميز النقدي**، بلْ نُقِرَّ بكل إخلاص وأمانة ووفاء بجهود أولي الفضل علينا لدراسة التراث الصوفي وترصد معناه ومبناه، فهناك من تمرس وتفرس وتخصص في دراسة هذا الشعر من جملة دراستهم للخطاب الصوفي **على غرار سعاد الحكيم في المعجم الصوفي**، وبعض القصائد والدراسات النقدية الأخرى في **مؤلفات آمنة بلعلى ونصر حامد أبو زيد، والمستشرق نكلسون؛ وهي مؤلفات غنية وثرية بأفكار تستحق الدراسة من لدن الباحثين**، وقد فتحت لنا أبواباً كثيرة لولوج الفكر الصوفي منهجاً وفلسفة وتأويلا؛ وعليه أثرنا الاسهام في البحث **انطلاقاً من محيط هذه الدراسات و من محيط اعتبره النَّذر الكثير من الباحثين ثانوياً في فهم المعنى**—في اعتقادنا – ذلك أنَّهم دائما يتجهون في أغلب الدراسات نحو **القراءة المعجمية دونما مقاربة اصطلاحية وفكرية وفلسفية دقيقة لتأويل المقروء ومقارنته بالسياق.**

السير على **خطى الموضوعية والعلمية** في البحث تجرنا إلى البوح بالصعوبات ولعل أولها تشعب وتشبع نوازع الفكر الصوفي بالترسبات الدينية والفلسفية والسياسية وحتى المعتقدات الأسطورية والخرافية، والكرامات التي قال بها البعض في سبب كتابة خطابهم، وهو ما جعل **ضبابية وعتامة التفسير والتأويل** أعسر كلما توغلنا في هذا الخطاب، وهو ما جعلنا أكثر رهبةً وتوجساً وخيفةً لا من شيء إلاّ خشية من الوقوع في الزلل والانزلاق في محظور الدلالة، خاصة ونحن أمام مسرح ذاخراً بثراء المؤلفات والمصطلحات.

إنَّ الغاية التي نروم إليها من خلال اشتغالنا على **الدلالة الإيحائية هي فهم الخطاب الصوفي فهما صحيحا** منطلقين من ثنائيتين **الظاهر والباطن**، وعليه نرسم طريقا أخر لقراءة الشعر الصوفي بمنظور بعيد عن التطرف الديني والمذهبي، مرتكزين على **آليات القراءة والتلقي.**

ومن هذا المنطلق يمكن تحديد أهداف دراستنا هذه بأكثر تفصيلا ودقة فيما يلي:

1) تحديد معالم الدلة الايحائية ومسالكها في الخطاب الصوفي الشعري القديم من خلال المتلقي.
2) الوقوف على رمزية الكلمة في الشعر الصوفي ودلالتها في المعنى من خلال السياق.
3) إظهار الدلالة الإيحائية والدلالة الذاتية من خلال القراءة التأويلية للشعر الصوفي.
4) إبراز جمالية الانزياح الدلالي والتركيبي في القصيدة الصوفية.

وقبل نهاية ديباجة المقدمة وإنصافاً للأمانة العلمية والموضعية أن نطأطئ رؤوسنا لكل ما ورد من الزلل والتشدق بغير الصواب رغم تصحيحنا وتلقيحنا وتنقيحنا، إلَّا إننا لا ننكر هذه العيوب التي قد تشوب أيَّ بحث يقتفي هذا المنحى التأويلي المتعدد الأضرب؛ فسبيلنا الجهد والاجتهاد وقبول التوجيه والإرشاد لترميمه مستقبلاً، ففي كل محطة نهاية يظهر لنا قصور الفهم، فيصير حالنا كما قال المتنبي:

ولم أرى في عيوب الناس شيئاً

كنقص القادرين على التمام

نقول في ختام هذه المقدمة بلسان الحال والمقال: **إنَّ** ما قدمناه في أوراق هذه الأطروحة لا يَعْدوا أنْ يكون بداية لامتطاء دراسات قادمة، أو هو بالأحرى –أن صح القول– تمهيداً يشفع لنا ركوبه دلالياً لنفهم مضمرات علم التصوف، لأنّ الدلالة تجمع بين العلمين القديم والحديث المعاصر، **ونحن إذْ نقدمه على موائد المناقشة وفي أقلامنا غصة لعدم الوصول إلى منتهى الطريق في حصر ألفاظ الخطاب الصوفي؛** ولكن نتوسل من أولي العلم والدراية والتحكيم التشجيع والتقويم و الإرشاد للنهوض به، وبتراثنا بثوب الحداثة والتجديد، لا التبدد والتشريد، وهذا لا يكون إلا بالنظر لهذا التراث على أنه أمانة في أعناقنا، علينا إيصالها وإنصافها على الوجه الذي يرضي السلف عن الخلف ولو نسبياً ﴿ **وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا** ﴾.

أوجه الشكر ختاماً مقروناً ومشفوعاً بالعرفان والتقدير والاحترام والامتنان **لفضيلة الأستاذة الدكتورة شامخة خديجة** على كرم إشرافها وإشراقها العلمي المنهج في حثها الدائم على تحري الدقة للمعلومة والأمانة العلمية، ورعايتها لبذرة هاته الأطروحة، فجزيل العرفان لتقويم أوراقها، ولملمت ما شَرُدَ على باحثٍ قاصر مبتدئٍ، متعصبا أحيانا مندفع نحو الانتصار للتراث؛ لتخرج بأفكاره إلى بِرِّ السَّلامة و الأمان، واعتذر منها اعتذاراً جميلاً لهمس بريد الليالي وتمتمة مناقشة الأصابيح، عبر التباسات وإشكالات علمية وجدلية فلسفية ومنهجية للرأي والرأي الأخر، فما كان مبتغانا هنا إلاّ الاستزادة من فضل أصحاب العلم والفكر والرأي و الاختصاص منهجاً وعلماً.

والـله من وراء القصـــــــــد، وهو يهـــدي السبيل

الباحث: بن دحو محمد

غرداية يوم: الخميس27 رمضان 1443هـ

الموفق ل2022/04/28 م

المدخل

من الدلالة إلى الإيحاء الدلالي

أولا : مفهوم الدلالة

ثانياً: نشأة علم الدلالة

ثالثا: علم الدلالة عند الغربيين

رابعا: أنواع علم الدلالة

أثارت إشكالية المعنى جدلاً منقطع النظير في أبحاث الدّارسين **لعلم الدلالة**، لذلك فهي لم تعالج في المعاجم والقواميس والتي قدمت معاني ألفاظ اللغة التي ترصدها من دون أن تقدم نظرية حول طبيعة المعنى في اللغة، فما تقدمه المعاجم حكم و صفي لا يعالج سؤال (**ما هو المعنى**) الذي يهتم به علم الدلالة. ومن ناحية أخرى فإنّ علم الدلالة اتجه إلى العوامل الخارجية ذات الأثر في الألفاظ من أبعاده إنسانية واجتماعية، بل ونفسية وعاطفية، وما لهذه العوامل من أثر في انكماش بعض الألفاظ في دلالتها أو انحدار في سموّها[1].

وبالتالي فنحن أمام علم حديث يكاد يصل إلى مقام النظرية النهائية المتخصصة في **دراسة المعنى**، فعلى الرغم من ذلك مزال يشكل إضافةً مهمةً في دراسة المعنى، **واستنطاق الخطاب من أجل القراءة**.

وعلى مدار عقود من الزّمن موغلةً في القدم حاول علماء اللغة **تشقيق المعنى**، والبحث في **دلالة الألفاظ** وسبر معانيها المدهشة والمفعمة **بالغموض**، **والغنية بالإيحاء**، مدركين أنّها تحمل في أغوار أعماقها شيء ثمين يستحق المغامرة من أجله، وحمل هم هذه التضحية علماء اتجهوا صوب الألفاظ ليغازلوها على أوتار المعاني وطبول الإيحاءات، يرقصونها شجواً تارةً، وأخرى يقفون مندهشين بصورة المُستفهم عن خبايا دلالتها؛ من ثمة أتت محاكمة **المعنى** في مجالسهم ـ اللغويين واللسانيين ـ بمطرقة القاضي والمحامي، عاكفين على الإجابة على سؤال قديم حديث، **كيف يمكن القبض على روح المعاني والدلالات المتفلتة والمتشظية؟ هل المعاني أوعية لمعان أخرى ؟ أم أنّ الألفاظ أجسادٌ والمعاني أروحها؟ ما طبيعة المعاني التي تفرزها الألفاظ عبر السّياق؟**.

إنَّ المجال الذي تندرج فيه الدراسة يمكن حصره في **ثنائيتي الدال والمدلول**، والمعاني التي تحيلنا إليها، وما يتفرع عن هده العملية في تقصي للألفاظ والمعاني الموحية من **مصطلحات المعجم الصوفي**، انتهاءً بمقارنتها بنظيرتها في **المعجم العربي**، ومن ثمة إحداث **مقاربة تأويلية لمعانيها**؛ فلهذه الألفاظ الاصطلاحية–لدى شعراء التصوف –دلالة على المعاني لا ريب ولا مراء في هذا القول، فهي حمالة أوجه، ولكن الجزم القطعي عقلياً بوجود المعاني التي تدل عليها الألفاظ هو الأمر المبحوث عنه وجوداً أو عدماً، فدلالة الألفاظ لديه مرتبطة بما تفيد من معنى عند تركيبها داخل السياق، **فالذوق الفني للمعاني الموحية** يعود إلى حسن الإبداع في التّأليف والتّمرد على المعنى العرفي للكلمة.

وعليه اهتم المفكرون والباحثون في شتى مجالات العلم بالعلاقة بين اللفظ والمعنى كمناقشتهم دلالة اللفظ على المعنى المدلول، وأهمية اللفظ في هذه العملية الإنسانية السريعة وأهمية المعنى في كونه الأصل الذي تكونت من أجله الألفاظ، ومسائل فلسفية أخرى كانت محيّرة غير ثابتة الآراء كتلك التي تناقلوها حول نشأة اللغة، وهو موضوع أيقن بعض القدماء، وتابعهم في ذلك جلّ المتأخرين، وأنّ لا جدوى من الخوض فيه، لأنّ ذكره في الأصول فضول.

من هذا المنطلق سنقف في مدخل هذه الدراسة على **ماهية الدلالة** والتي هي عبور إلى **الدلالة الإيحائية**.

[1] سالم شاكر: **مدخل إلى علم الدلالة**، تر: محمد يحيا تين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص: 12.

أولا: مفهوم الدلالة:sémantique

ارتبط مفهوم الدلالة ارتباطاً وثيقاً بعلم البلاغة التقليدي، في الثّقافة الغربية القديمة؛ ولم يستطع هذا المصطلح إثبات كيانه مستقلاً إلاّ في سنة 1897م حين نشر اللغوي الفرنسي **ميشال بريال** * **miche breal** مقاله تحت عنوان "مقالة في علم الدلالة "1. والذي من خلاله استطاع بلورة مفهوم اصطلاحي لعلم الدلالة sémantique وهو ما رسم المعالم الأولى لتحديد إطار هذا العلم؛ وعليه سنقف عليه لأنه يمثل جانبا مهما لفهم أبعاد الدلالة ومدى علاقتها بالعلوم الأخرى.

إنَّ أهم محور في علم الدلالة هو **دراسة المعنى**، وقد بدء البحث عن المعنى منذ أنْ حصل للإنسان وعي لغوي، ويُرجع الباحثون جذوره إلى علماء الهنود واليونان، فاهتم اللّغويون العرب والمفسرون وعلماء الأصول بدراسة المعنى ووضعوا قواعد وأصولا لاستنباطه ولم يكن ثمة فصل في هذا المجال بين البحث في طرق استنباط النص وبين البحث اللغوي، بل تأثرت مباحث الدلالة عن اللغويين بمباحث الأصوليين و مناهجهم في تقعيد فهم النص، وتواتر استعمال مصطلح الدلالة في التعبير عن المعنى المستنبط من النصوص والألفاظ، وكان ذلك بالخصوص في كتب الأصوليين[2].

أشارت المعاجم العربية إلى كلمة الدلالة، والتي ينحدر مفهومها العام من الجذر (دلّل) بحيث ألفينا **ابن فارس(ت:395هـ)**يحصرها فيما يُدل به أو يُشار أو يُرشِدُ النَّاس أو يهديهم، ويضيف بأن لها أَصْلان "أحدهما إبانة الشيء بإمارة تتعلمها والآخر اضطراب في الشيء كأن نقول في: الأول دلَلْتُ فلاناً على الطريق، والدَّلِيلُ، الأمارة في الشيء الدلالة والدلالة. والأصل الثاني قولهم: تَدَلَّلَ الشَّيءُ إذ اضطرب "[3].و يقول ابن منظور (ت 711 هـ): " والدَّلِيل: ما يُسْتَدَلُّ به. والدَّلِيل: الدَّالُّ. وقد دَلَّه على الطريق يَدُلُّه دَلالة ودِلالة ودُلولة. والجمع أَدِلَّة وأَدِلاَّء، والاسم الدِّلالة والدَّلالة، بالكسر والفتح، والدُّلُولة. والدِّلِّيلي. قال سيبويه: والدِّلِّيلي عِلْمُه بالدلالة ورُسوخُه فيها. ودَلَلْت بهذا الطريق: عرفته، ودَلَلْتُ به أَدُلُّ دَلالة، وأَدْلَلت بالطريق إِدْلالاً. والدَّلِيلة: المحَجَّة البيضاء . والاسم الدَّلالة والدِّلالة، والدِّلالة: ما جعلته للدَّليل أَو الدَّلاَّل "[4].

فهذا المفاهيم والتعاريف للدلالة تقودنا دائما إلى فهم الدلالة على أنّها هدي وإرشاد ونصح؛ بمعنى إنّه عندما يتحقق فعل الإرشاد والنّصح تحصل الدلالة؛ ومنه الدلالة تطلق ويراد بها معنى واحد وهو الإبانة والتسديد،

*يرى علماء الدلالة المحدثين أن اللغوي الفرنسي مشال بريال miche breal يعتبر مؤسس علم الدلالة المتعارف عليه اليوم وهو الذي وجه الاهتمام لدراسة المعنى لذاته.

[1] ينظر: **عبد الكريم مجاهد، الدلالة اللغوية عند العرب**، دار الضياء، عمان ، د ط، 1985 م، ص: 12.

[2] عادل فاخوري: **علم الدلالة عند العرب**، دار الطليعة، بيروت ، ط1، 1985، ص:05.

[3] ابن فارس: **مقاييس اللغة**، مادة (دل)، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر 1399هـ - 1979م، ج2، ص 259

[4] ابن منظور: **لسان العرب**، مادة (دلل) ،دار الفكر، دمشق، 1988م، ،ج 5 ، ص: 242.

بمعنى أن المعنى العام لكلمة دلالة هو الإبانة أو التسديد بالأمارة، أو بغيرها من الإشارات والعلامات اللفظية أو غير اللفظية.

وإذا أردنا أن نقف على الشواهد التي ترسّخ في أذهاننا معنى الإرشاد والهداية والإبانة فإننا نستشهد ها هنا بكتاب المولى عز وجل في قوله:﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَى تِجَارَةٍ تُنجِيكُم مِّنْ عَذَابٍ أَلِيمٍ**﴾[سورة الصف :10] وقوله تعالى ﴿**وَحَرَّمْنَا عَلَيْهِ الْمَرَاضِعَ مِن قَبْلُ فَقَالَتْ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَىٰ أَهْلِ بَيْتٍ يَكْفُلُونَهُ لَكُمْ وَهُمْ لَهُ نَاصِحُونَ**﴾ [سورة القصص: 11].

ونريد أن نشير هنا ونحن نحوم حول **المفهوم المعجمي** للفظِ –**الدلالة** –أنه يختلف اختلافاً مائزاً عن **المعنى، فالدلالة أبلغ من المعنى** باعتبار أنها تحمل **معاني متعددة**، وبمفهوم أدق نقول أن **المعنى متضمن في الدلالة**؛ بينما الدلالة هي مجموع هذه المعاني، وهي لا تختص باللغة بل هي عامة تسبح في كل ما يوصله **المدلول** لفظي وغير لفظي .

أما مفهوم الدلالة كمصطلح في التراث العربي فنجد له أصول عند أهل عند أهل الميدان تأصيلا، ومن ذلك ما جاء في قول الشريف الجرجاني (تـ 816هـ): " الدلالة هي كون الشيء بحاله يلزم من اللم بشيء أخر، والشيء الأول هو الدال ، والثاني هو المدلول "[1].

وخلاصة القول: **الدلالة في التراث هي استعمال الدال لبيان المراد من المتكلم للوصول إلى السامع** .

أما في الاصطلاح فيعرف أحمد مختار عمر هذا العلم في كتابه المعنون: **بعلم الدلالة** على أنه "...العلم **الذي يدرس المعنى** أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول **نظرية المعنى** أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توفرها في **الرمز** حتى يكون قادرا على حمل المعنى "[2].أما جوهن لينز John lyonsفيعرفها بـ"**دراسة المعنى** "[3]. فعلم الدلالة هو العلم الذي يتناول المعنى بالدراسة والشرح والتفسير والتحليل .

والمتأمل في هذا التعريف يدرك أن **علم الدلالةsémantique** علم يعنى **بمعنى الكلمة وما تظهره من ظلال ودلالة** في النفس **بإيحاءات** عدة؛ فمعنى الكلمة ينحصر في عدة معانٍ، ومن أجل ذلك أشبهت الكلمة البوصلة التي تحدّد شتى الاتجاهات المحتملة في المعنى، قبل أن تستقر على **تفسير تأويلي صريح للمعنى**.

وإذا أردنا استقراء نشأة مصطلح الدلالة وتطوره، فبلا شك أنّنا نعود إلى تحديد المفهوم اللغوي الذي تعارف عليه الدارسون لهذا المصطلح، لأنّه يُلقي بظلاله على المعنى العام المجرد في الدَّرس اللِّساني الحديث؛ فالمصطلح يتشكل مع نمو الاهتمام بالعلم والاحتكاك الثقافي بين الشعوب؛ من ثمَّ جاء وجه الاختلاف بين علماء اللُّغة المحدثين في رسم المصطلح العربي الذي يقابل مصطلح السمانتيك بالأجنبية والذي أشار إليه اللغوي الفرنسي

[1] الشريف الجرجاني، **التعريفات**، مكتبة مصطفى البابي، القاهرة، 1938، ص215.

[2] أحمد مختار عمر: **علم الدلالة**، دار علم الكتاب، القاهرة، ط 7، 2009 م، ص11.

[3] -John lyons **: Semantics** , combridge university.press 1977 p 286 .

(بريال)سنة 1882م، وأطلقه بالأخص "على تلك الدراسة الحديثة التي تهتم **بجوهر الكلمات** في حالاتها **الإفرادية المعجمية** وفي حالتها **التركيبية السياقية** وآلياتها الداخلية التي هي أساس عملية التواصل والإبداع، فاهتدى بعض علماء اللغة العرب إلى مصطلح المعنى باعتباره ورد في متون الكتب القديمة لعلماءٍ أشاروا إلى الدِّراسة اللُّغوية التي تهتم بالجانب المفهومي للفظ.

فمصطلح علم الدلالة (**Sémantique**) بالفرنسية أو (**Semantics**) بالإنجليزية من الأصل اليوناني (**Sémantikos**) أو (**Semmaino**) بمعنى: يعني ويدلّ، ومصدره كلمة (**sema**) أي دال. وقبل أن يحمل هذا المصطلح معناه العلمي مر بعدة مراحل ليستقر في العصر الحديث في كتاب"حياة الكلمات" لمؤلفه الفرنسي دمستتر (**Darmestete**)عام1887م، وفي كتاب "محاولة في علم الدلالة"للفرنسي (بريال)عام1897م-الذي أشرنا إليه، وعُدّ هذا العلم في تلك الحقبة الزمنية قسم من أقسام اللسانيات وهو عندهم علم المعاني، وما يزال على ذلك حتى يومنا هذا، مع أنه لم يخرج عن الناحية التاريخية. وقد نبّه الباحثون من بعد بريال إلى الناحية الاجتماعية والعوامل الخارجية الفاعلة في تطور المعنى، ثمّ جاء المؤلفان الإنجليزيان أوغدن (**C K-Ogden**) وريتشاردز (**RichardsI A**) فبحثا في كتابهما:) **Meaning of Meaning** (الذي صدرعام1923م، تطوّر المعنى من الناحيتين الاجتماعية والنفسية وهو ما جعل الدلالة تشتمل عدة حقول أهمها علم النفس [1].

وتصفحنا للبحث الغربي يؤكد لنا تطور الدرس الدلالي واستقلاله، ومن ذلك ماكتبه نيروب(Nyrop) عام 1913م، وما تعرّض له دي سوسير(DeSaussure) ، وما عمّقه دارسون تالون كفيرث (Firth)، وأولمان(Ullman)، ولاينز(Lyons)، وبالم (Palmer) ، وغريماس(Greimas)، وجيرو(Guiraud) ، وغيرهم لا يمكن لهذا الموجز المقتضب أحصائهم جميعا؛ مع الاعتراف انصافاً للموضوعية -كما رأينا - بأنّ نشأة المصطلح الحديث (Sémantique) كانت من الثقافة الفرنسية وشيء فشيء بدء يعلن هيمنته على الدراسة وفرض نفسه كمسير للتحليل النصي[2].

وعند الدارسين العرب فإن مصطلح المعنى كان أكثر شيوعا، فمن علماء العرب المحدثين الذين استعملوا مصطلح المعنى تمام حسان إذْ يقول في سياق حديثه عن **العلاقة بين الرمز والدلالة**: ولبيان ذلك نشير إلى تقسيم السميائيين **للعلاقة بين الرمزsymbole** والمعنى إلى **علاقة طبيعية وعلاقة عرفية وعلاقة ذهنية**، وفي مقام آخر يستعمل الكاتب نفسه مصطلحي **الدال signifiant**و**المدلول signifié** في حديثه عن **العلاقة الطبيعية بين الرمز الأدبي ومعناه**، إذ يقول: "وهناك طريقة أخرى للكشف عن هذه الرموز الطبيعية في الأدب،

[1] *ينظر:* محمود السعران، **علم اللغة مقدمة للقارئ العربي**، دار المعارف، مصر، 1962م، ص*317-318.*

[2] ينظر: عمر مختار، **علم الدلالة**، ص: 23.

الطريقة هي عزل الدال عن المدلول أو الشكل عن المضمون ثم النظر إلى تأثير الدال في النفس بعد ذلك"[1].

وهناك من الدارسين من يُؤْثر استعمال مصطلح الدلالة مقابلاً للمصطلح الأجنبي لأنَّه يعيننا على اشتقاقات فرعية مرنة نجدها في مادة (**الدلالة: الدال _المدلولات _ الدلالي**)، **لكن** هذه الاشتقاقات تُدخل الباحث في متاهات التعرف على المصطلح بل تطرح إشكالية أخرى لتوالد مصطلحات عديدة لمدلول واحد.

وخلاصة هذا الموجز المقتضب عن مصطلح **علم الدلالةsémantique**نسدل ستاره "درئاً للبس وتحديد لإطار الدراسة العلمية ما استقر رأي علماء اللغة المحدثين على استعمال مصطلح علم الدلالة، مرادفا لمصطلح السمانتيك بالأجنبية **وأبعدوا مصطلح المعنى** وحصروه في الدراسة الجمالية للألفاظ والتراكيب اللغوية وهو ما يخص علم المعاني في البلاغة العربية"[2]. والغاية الأهم من سرد هذه التوليفة الغربية والعربية لعلم الدلالة وتفرعاتها تكمل في توظيفها داخل متن الدراسة، وإدراك أهميتها ومعانيها عند الإشارة إليها.

وقد أشار أحمد مختار عمر إلى المعاني التي يمكن الوقوف عندها في البحث الدلالي، وقسمها إلى خمسة معانٍ، نذكرها تواليا:[3]

1_**المعنى الأساسي: ويطلق** عليه أسماء مختلفة منها المعنى التصويري أو المفهومي conceptualmeaning، أو الإدراكيcognifit، ويعتبر عامل رئيسي في الاتصال اللغوي والتفاهم ونقل الأفكار، ولتوضيح المفهوم في هذا السياق لفهم هذا المعنى –المعنى الأساسي– نستحضر المثال التالي :

رجل = إنسان _ أنثى + بالغ.

أما كلمة بنت التي نرى أنها متباينة اختلافا عن الرجل بالشكل التالي:

بنت =إنسان + أنثى _ بالغ؟

وعلى ضوء هذا ندرك أن **المعنى الأساسي** هو ما تأخذه الكلمة وهي تُدْلِي بشهادتها على منصة السِّياق، هذا المعنى لا يبقى ملازماً لها لو اقْتُطِفَتْ من حقلها.

2–**المعنى الإضافي أو الثانوي أو التضمني**: وهذا يحيلنا على اللفظ وما يضفيه من ظلال، وهو غير ثابت ولا شامل ويتغير بتغير الثقافة وبمرور الزمن أو الخبرة، فمثلاً ملفوظ المرأة يحمل ثلاثة معاني، وهي أنَّها: إنسان+ أنثى + بالغ؛ لكن هذا الملفوظ قد يحمل معان أخرى بالإضافة إلى المعاني السابقة، فنسميها بالمعاني الإضافية نتيجة تعدد الثقافات، والصفات المرتبطة في أذهان الناس باسم المرأة كالثرثرة والإحساس والحنان والحب، فبنود هذا المعنى تحيلنا على اللفظ وما يضيفه من ظلال، وهو غير ثابت ولا شامل، ويتغير بتغير الثقافة أو الزمن أو الخبرة، وحتى يتضح هذا المعنى ويتجلى نشير إليه بكلمة امرأة مثلا تحمل الثلاثة التي أشرنا إليها في **المعنى الأساسي** وهي: إنسان + أنثى +بالغ.

---

[1] عبد الجليل منقور، **علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب –دمشق، د ط، د ت، ص: 25–26.

[2] **المرجع نفسه**، ص: 26.

[3] ينظر: **المرجع نفسه**، ص: 36.

والسؤال الذي يطرح نفسه علينا إلحاحاً هو **ما العلاقة بين المعنى الإضافي والأساسي؟** نقول المعنى الأساسي يكسب مادته من الموروث اللغوي والاستعمال العادي للكلمة، بينما **المعنى الإضافي** يأتي من خلال **السياق،** وهنا ينشأ التزاوج بين **الأساسي والإضافي.**

فكلمة كتاب مثلاً في سياقها القرآني تعني الكتاب المنزل وحياً من الله سبحانه وتعالى، وهذا المفهوم يعرفه جميع النَّاس ولا ينصرف المعنى إلى غيره، وهو ما نسميه بالمعنى الأساسي، أما المعنى الثّانوي فهو يعني القداسة والتنزيه، وهذا يعني أن اللفظ قد اكتسب عناصر دلالية جديدة بالإضافة إلى المعنى الأساسي. وفي ضوء هذا ندرك أن المعنى الأساسي هو ما تأخذه الكلمة في معناها السياقي؛ وتكتسب العديد من **العناصر الدلالية الجديدة** نتيجة علاقتها المتنوعة مع العديد من المفاهيم الأخرى.

3_**المعنى الأسلوبي:** وهو الذي يتحدد من خلال الظروف الاجتماعية والجغرافية، كما يتقيد بالعلاقة بين المتكلم والسامع وبرتبة اللغة المستعملة أدبية كانت أو رسمية أو عامية، وكذلك نوع اللغة بين شعرية أو قانونية.

4_ **المعنى النفسي:** وهو ما يمتلكه الفرد من **دلالات ذاتية** لذلك اللفظ، ونلتمس ذلك في كتابات الأدباء والمبدعين وأشعار الشعراء التي تنسكب منها **المعاني النفسية.**

فالعناصر **العاطفية والانفعالية** جزء لا يتجزأ من **النظام اللغوي،** "وتستطيع الكلمات أن تعبر عن **العواطف** والانفعالات بفضل المضمون العاطفي الذي تكتسبه في بعض المواقف المعينة، وربما يكون المضمون قوياً إلى درجة يتسبب عنها اختفاء ذلك القدر من **المعنى المنطقي** اختفاءً تاماً"[1].

5_**المعنى الإيحائي:** وهو المعنى الذي نحن بصدد مغازلته في هذه الدراسة، إذ نتشبث بخيوطه المخملية، فله أهمية بالغة كونه يعمل على استنباط **الدلالة الكامنة في المفردات اللغوية؛** والمعاني الإيحائية لها "تأثيرها في ثلاث جوانب هي **التأثير الصوتي والصرفي والدلالي** و**إحداث نوعا من الدهشة والمفاجأة؛** ذلك إنّ هناك كلمات وأساليب مستحدثة لها إيقاعها ووقعها لا يمكن بأي حال أن تتبدل بغيرها لكونها غير قادرة على أداء وظيفتها و إحداث تأثيرها ووقعها في لبِّ المتلقي وعاطفته"[2].

ويشير إبراهيم أنيس في كتابه **دلالة الألفاظ** إلى "أن القدماء من علماء العربية لم يصادفوا صعوبة في تحديد معالم الكلمة فقد قنع أكثرهم بوصفها على أنها **اللفظ المفرد (أو القول المفرد)**، ولم يخطر بأذهانهم أن الإفراد في الكلام لا يمكن تصوره إلا بالسكنات أو الوقفات والتي مرجعها إلى الناطق بالكلام، فهو إن شاء وقف بعد حرفين أو ثلاث أو عشرة أو أكثر. ويتكون نطقه حينئذ من مجموعات صوتية، تختلف طولاً وقصراً، منها ما ينطبق على الكلمة الواحدة ومنها ما ينطبق على كلمتين أو أكثر"[3].

---

[1] ستيفن أولمان: **دور الكلمة في اللغة**، تر: كمال محمد بشير، مكتبة الشباب، د ط، 1985 م، ص: 92.

[2] فخرية غريب قادر: **تجليات الدلالة في الخطاب القرآني في ضوء اللسانيات المعاصرة**، أربد عالم الكتب الحديثة، ط 1،2011 م،1432 هـ، ص: 11.

[3] إبراهيم أنيس: **دلالة ألفاظ**، مكتبة الأنجلوا المصرية –مصر، د ط، 1998م ، ص: 42.

وسنعود إلى بيان هذا في مستهل الفصل الأول.

ثانيا: نشأة علم الدلالة عند العرب

أحيانا عندما يذكر علم الدلالةsémantiqueيذكر على أنّه عِلمٌ حديث ابتكره المحدثون، أياً كانوا هم عرباً أم غرباً؛ لكن جذوره الثابتة في التأصيل تثبت العكس، ذلك أنَّ المحدثين لم يصلوا إلى مسيرة من سبقهم من القدامى في حفريات هذا العلم، ولم " يأتوا بجديد محض أو ابتكروا ما لم يكن، أو بحثوا ما لم يسبق إليه فالأمر قد يكون على العكس هنا ذلك إذا لاحظنا جهود السابقين من علماء العرب والمسلمين الذين أشاروا لجملة من الموضوع أو كتبوا دلالته أو كشفاً عن سماته، فكوَّنوا بذلك ركائزه الضخمة وحققوا مزية لاكتشاف العلمي"[1].

والمتقصي لصفحات التراث العربي في علم البلاغة يجد كثير من الإرهاصات التي انماز بها هذا العلم عندهم، ويقف على تلك الجهود المضنية والمثمرة للبحث في **دلالة الكلمة ومعناها**، "ويعدُّ هذا التّاريخ المبكر للاهتمام بقضايا الدلالة، نضجاً أحرزته العربية، وما الأعمال العلمية المبكرة عندهم من مباحث علم الدلالة كضبط المصحف الشريف بالشكل الأخير إلَّا دليل على ذلك إذ يعتبر عملاً دلالياً. فتغير ضبط الكلمة يؤدي حتماً إلى تغيير وظيفتها، وهذا يترتب عنه تغيير في معناها، مما يجعلنا لا محالة نتحدث عن أسباب نشأة النحو العربي "[2].

إنّ نشأة الدّرس الدّلالي عند العرب مرتبطٌ بالحياة الإسلامية واهتمام اللّغويين بالقرآن الكريم، وهو ما أنتج رؤيةً جديدةً لتسجيل غريب القرآن الكريم، وجمع أشعار العرب ونوادرهم، وأسند اللُّغويون أحكامهم على أصول دراسة الحديث والقرآن والقراءات، وقالوا في أمور اللغة بالسّماع والقياس والإجماع والاستصحاب تماما كما فعل الفقهاء في معالجة أمور علوم الدين فأسسواْ بذلك قواعده الأولى.[3]

فالدلالة في الفكر العربي القديم **يمهد لها عُرفاً ومنطقاً بعلم التَّفسير، وتقصي غريب القرآن وإعجازه، والوقوف على فن النظم والتجانس**، باعتبار القرآن الكريم كتاب أعجز البلغاء والفصحاء بياناً؛ وهو متجدداً بتجدد الحياة بكل تفرعاتها، لذا فهو متماش مع تجدد اللّغة والمعاني الدّالة، فاللّغة كما عبر عنها ابن جني (ت392 هـ) " أصوات يُعَبِّر بها كلُّ قوم عن أغراضهم "[4]. إلاَّ أن هذه الأصوات قد تكون واحدة في اللهجات العربية ولكن ما ترمز إليه يكون مختلفاً، وهذا من غير شك، كما يعد من مظاهر اختلاف اللهجات؛ لذا عُدَّت المعرفة اللّغوية لدلالة الألفاظ من أهم الأدوات التي عَمِدَ إليها أهل التّفسير والبيان في فهم ما أشكل عليهم من النَّصوص القرآنية، وعليه كانا السند والمعول للاشتغال بعلوم القرآن، فيفسروه ويتعقبوا ألفاظه، وكانت الحاجة إلى معرفة القرآن وغريبه سبباً لخوضهم في بحوث لغوية من المعنى والدلالة مثل تسجيل معاني الغريب في القرآن الكريم،

[1] محمد حسين علي الصغير: **تطور البحث الدلالي، دراسة في القرآن الكريم**، دار المؤرخ العربي، بيروت ، ط 1، 1999 م، ص27.

[2] صفية مطري: **الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية**، ص 15.

[3] ينظر: عبد الجليل منقور: **علم الدلالة وأصوله في التراث**، ص 19.

[4] ابن جني: **الخصائص**، تح: محمد علي الفجار، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت، ج 1، ص: 3.

والحديث الشريف، وعن مجاز القرآن، والتأليف في الوجوه والنظائر في القرآن الكريم، وتأليف المعاجم وحتى ضبط المصحف بالشكل يُعَدُّ في حقيقته عملاً دلالياً لأن تغيير الضبط يؤدي إلى تغيير المعنى، وهذا مدعاة لقولنا: إنّ الاحتفاء بالدلالة ومعانيها في الدراسة اللغوية القرآنية أضفى عن اللغة العربية صفة الجمال والإبداع والخلود والديمومة؛ ذلك أنَّ القرآن نص خالد بكل ما تضمنه.

ولعل مسائل نافع بن الأزرق(ت60هـ) التي عددها (128) مسألة الموجهة لأبن عباس – وهو جالس بفناء الكعبة – الخطوة الأولى التي وثقة في الدرس الدلالي وبالأخص تفسير غريب القرآن و مشتكله، والاستدلال على الألفاظ الغريبة بالشعر العربي الذي ألفه العرب قبل نزول القرآن الكريم فيهم[1].

وتعد كذلك مصنفات الوجوه والنظائر في القرآن الحاضن الأوّل للبحث الدلالي المتعدد المعنى في الألفاظ، ويرجح البَّاحثون في علم اللغة إلى أن أقدم ما وصل منها إلى مقاتل بن سليمان (150هـ)، وشهد القرن الثالث، الهجري حركة عملية في المجال اللغوي كان من المحفزات لها علم الوجوه والنظائر في القرآن أو " ما اتفق لفظه واختلف معناه في القرآن المجيد" كما هو عنوان كتاب المبرد(286هـ)، ومن جهة خصت كتب الأصوليين قسماً خاصاً لمباحث الدلالات إذا كان علماء الفقه والأصوليون أوائل من احتضنوا الدِّراسات التي تدور حول الألفاظ ومعانيها، أمّا اهتمام اللُّغويين بدراسة الدلالة؛ كما يرى إبراهيم أنيس . فكان مقتصراً على الناحية التاريخية الاشتقاقية للألفاظ، كأن تقارن الكلمة بنظائرها في الصورة والمعنى حتى يتسنى إرجاعها إلى أصل معيّن.[2]

من ثم خرج البحث الدلالي في الألفاظ والكلمات يخطو بخطى ثابتة، يبحث عن **المعنى المضمر** خلف الكلمة **المُكَوَّمَةِ بالإيحاء**، واحتاج ذلك منهم إلى وضع أسس نظرية، أضحت من خلالها البحوث الدلالية في التراث العربي لا تحصى كثرةً وتنوعا وثراء، لتشمل مساحة واسعة من العلوم.

وأشهر من عُرف هنا كذلك أبي إسحاق الحضرمي(تـ 117 هـ)، وأبو عمر بن العلاء (تـ154هـ)، ويونس بن حبيب (ت182هـ)؛ فمن المأثور عنهما أن رجلاً سأل يونس بن حبيب هل يقول الصويق يعني السويق؟ قال نعم عمر بن تميم تقولها. وما تريد إلى هذا عليك باب من النحو يطرد وينقاس[3]. وتطرقنا إلى هؤلاء ليس من باب الفضول كما سنرى بل يعكس مدى إطلاع الشاعر العربي عبر العصور على مدونة السلف والتزود من دررها البلاغية.

إنَّ مثل هذا الجواب من يونس بن حبيب يوحي لنا بدهاء العربي وبداهته لرصد الظواهر اللغوية وما تحويه من دلالات؛ **فدراسة الأصوات العربية إنما هي دراسة للوحدات الأساسية** التي يتكون منها **التركيب اللغوي**. وفي تراثنا العربي إجماع على واضع النحو العربي أبي الأسود الدؤالي (ت69 هـ) فهو "أول من أسس العربية ونهج

[1] ينظر :محمد أحمد الدالي، **مسائل نافع بن الأزرق عن عبد الله بن العباس من الطريقين** ، رواية أبي بكر بن جعفر محمد سالم الخاتلي، وريواية أبي طاهر محمد بن علي بن يوسف بن العلاق ،ت 442هـ ، الحقان والجابي للطباعة والنشر .

[2] – فايز الداية: **علم الدلالة العربي**، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 2003، ص: 10.

[3] ينظر: محمد خير الحلواني، **المفصل في تاريخ النحو**، ج1، مؤسسة الرسالة –بيروت –، ط1،1979، ص: 18.

سبلها، ووضع قياسها، وذلك حين أضطرب كلام العرب"[1]. إنَّ اهتمام أبي الأسود الدؤالي(ت69 هـ)بعلم النحو وتقويمه يحمل إرهاصات النُّبوغ للفكر العربي الضارب في عمق التدبر والبحث المتميز للوصول إلى المعنى وجني ثماره.

والنّاظر في التراث يجد نفسه أمام رفوف مُلئت كماً في هذا العلم وإنْ لم يكن بمصطلحه المتعارف عليه عند المحدثين، فالمفكرون العرب قد خصصوا للبحث في المعنى حيزاً واسعاً من جهودهم اللغوية، وكما إنَّ اللغة تخضع لحياة الأمة، وتنموا بنموها، وتتطور بتطورها، فينشأ من هذا النُّمو تغير واختلاف بين لغة عصر ولغة العصر الذي يسبقه.

وبمرحلة متقدم قليل للزمن نجد الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت170هـ) قد أفاد الدارسين العرب في مباحث معجمه الأصيل (العين)حين بحث في تراكيب الكلمات من مواردها الأولية في **الجذر البنيوي الحرفي**؛ فإذا قلّبنا أبصارنا في التراث العربي فإننا نقف على ذلك الفهم الثَّاقب الذي أبان عنه في كتابه؛ حيث قدم مباحث معجمه في تراكيب الكلمات ومكنونها واكتشف تقليب الحروف لأن مهمته كانت لغوية إحصائية ولكنها تشير إلى دلالة الألفاظ كما يفهمها المعاصرون عن قصد أو غير قصد، وهو إلى القصد أقرب و به ألصق لما تميز به الخليل من عبقرية ولما اتسمت به بحوثه من أصالة وابتكار. وقد أفاد من ذلك كثيراً سيبويه كما يتضح من استقراء الكتاب[2].

ويعتبر كتاب سيبويه(ت 180 هـ)أول مؤلف تاريخي يكشف على عديد المستويات الدلالية اللغوية منها الفونولوجية و التركيبية والسياقية وذلك في تعامله مع الألفاظ يتعامل مع الألفاظ وربطها بالمعاني بحيث كان يضع رموزاً صوتية تتمثل في القوالب الصرفية ويمثل لها بمدلولات جزئية كأن يقول مثلا فعل يفعل فعلا فنحو ضَرَبَ يَضْرِبُ ضَرْباً وهو مَضْرُوبٌوبذلك – كما نعتقد – بُذور البحث الدلالي القديم تعود عند العرب إلى اللغويين والنحويين بالدرجة الأولى وأقدمها في ذلك إشارات سيبويه الدَلالية في كتابه، فقد تنبه هذا الأخير إلى علاقة الدال بمدلوله في باب اللفظ للمعاني[3].

ومثل هذا الفهم الذي نجده **عند سيبويه (ت: 180 هـ)**نجد نظيره لدى **أحمد ابن فارس (ت:390 هـ)** صاحب كتاب مقاييس اللغة؛ فيعد بحق صاحب **نظرية متميزة في دلالة الألفاظ**، وأبان على عبقرية نادرة من خلال كتابه المسمى مقاييس اللغة، بحيث أشار إلى **الصلات القائمة بين الألفاظ والمعاني**؛ ثم تابع نظريته هذه في كتابه الصاحبي في فقه اللغة، وحدد الدلالة ثلاث محاور وهي: **المعنى، التفسير ،التأويل**[4]. وتبرز أهمية الكتاب

[1] الزبيدي: **طبقة النحويين واللغويين**: تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط 2، 1973 م، ص 21.

[2] ينظر: محمد الصغير: **تطور البحث الدلالي في القران الكريم**، ص: 159.

[3] ينظر: سيبويه: **الكتاب**، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1983 م، ج 1، ص: 24.

[4] ينظر: محمد الصغير: **تطور لبحث الدلالي**، ص: 31.

الأول _ **مقاييس اللغة** _ في دراستنا للكلمة وأُصولها عند الشاعر الصوفي، وما جاءت به هذه الكلمة من الإيحاء انطلاقاً من الدلالة المركزية .

أما **ابن جني (ت:392 هـ)**فقد بسط القول في قضية **اللفظ والمعنى** في كتابه **الخصائص**، وعقد له أبواباً كثيرةً، منها باب سماهُ(**بابُ في تَلاقِي المعاني على اختلافِ الأصولِ والمبانِي**)وتحدث في أخرى عن التقاليب الستة للكلمة وما يترتب عنها من معان[1]، كما أضاف ابن جني (ت: 392 هـ) ملامح الحداثة حين ربط بين الحس والأصداء و الأصوات والانفعالات وبين ابتكار الألفاظ في أصولها الأولى، وهو عين ما سنطوف عليه في أبواب **الدلالة الإيحائية بنيتاً وتأويلاً**.

وكذلك نجد ما يقترب إلى ما أشرنا إليه سابقاً من مفهوم دلالة اللفظ والمعنى لدى الفارابي(**ت 339 هـ**)فيظهر جلياً، من خلال دراسته للألفاظ لا يمكن تصورها بمعزل عن الدلالة، فلا وجود للألفاظ فارغة الدلالة في علمي المنطق والفلسفة، إنَّما للألفاظ ودلالتها وجهان لعملة واحدةٍ، وقد قسم الفارابي الألفاظ الدالة إلى ثلاث أقسام: الاســـــم والفعل والأداة _**إي الحرف** _[2].

كما يحدد ابن سينا (427هـ) ماهية اللفظة المفردة بالنظر إلى دلالتها، فما كان دلالتها وحدة تتجزأ فهي لفظة مفردة، بحيث إذا تجزأت دلالته لم تفصح عنه وتحولت إلى دال غيره؛ فاللفظ "... الدال المفرد هو اللفظ الذي لا يريد الدال به على معناه أن يدل بجزء منه ألبسته على شيء "[3]. وقد حدّد ابن سينا ماهية اللفظ المفرد بالنظر إلى دلالته، فما كانت دلالته واحدة لا تتجزأ فهو اللفظ المفرد، بحيث إذا تجزأت دلالته لم تفصح عنه، وتحولت إلى دال غيره.

ومتابعة للجهود العربية في علم الدلالة نقف عند ابن خلدون في فكره المتميز في البحث عن اللفظ والمعنى، يقول هذا الأخير "صناعة اللفظ والنثر إنَّما في الألفاظ لا في المعاني، وإنَّما المعاني تبع لها وهي أصل "[4]وفي المقدمة له نجد أيضاً إشارة لأهمية اللفظ باعتباره الصورة الشكلية للمعنى، وقد أسس قوله كذلك على اعتبار إن آخر –في رأينا– وهو الصورة المرئية للمعنى، ويقصد باللفظ عنده ملكة اللِّسان لا مجرد اللّفظ الفرد فحسب، ويضيف أيضا قائلا: "فالصانع الذي يحاول ملكة الكلام في النَّظم والنثر إنما يحاولها في الألفاظ لحفظ أمثالها عند العرب، لكثرة استعماله وجريانه على اللِّسان حتى تستقر له الملكة في لسان مضر ويتخلَّص من العجمة التي ربي عليها جبلة ...وذلك ما قدمناه **أن اللسان ملكة الملكات** في النطق يحاول تحصيلها بتكرارها على اللسان حتى تحصل والذي

[1] ينظر: صفية مطهري: **الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية**، ص 159.

[2] ينظر: الفارابي: **إحصاء العلوم**،. تح: عثمان أمين، دار الفكر العربي، القاهرة، د ت، ط 2،ص 159.

[3] ابن سينا: **منطق المستشرقين**، *دار الحداثة، بيروت، ط 1، 1982م*، ص 31.

[4] ابن خلدون: **مقدمة ابن خلدون**، دار الفكر، بيروت، ط 1،1997 م، ص 448.

في اللسان والنطق إنما هي الألفاظ، **وأما المعاني فهي في الضمائر**، وأيضا **المعاني موجودة عند كل واحد** وفي طوع كل فكر ما يشاء ويرضى فلا يحتاج إلى **صناعة وتأليف الكلام** ..."[1].

فهنا يشير ابن خلدون إلى **ضرورة امتلاك الألفاظ للتعبير عن المعاني** وهو ما فعلته العرب في أساليبها بحيث امتلكت ملكة اللسان من خلال البلاغة؛ ومن ثم فهو يرى وجود المعاني عند كل واحد وفي طوع كل فكر، فهي تختلف فقط في تأليفها. ورأي ابن خلدون هنا في علاقة اللفظ بالمعنى مخالفٌ-في اعتقادنا-تماماً لموقف عبد القاهر الجرجاني. فقد سبق لعبد القاهر أن تناول هذه القضية في أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز وانتهى إلى أن "الألفاظ خدم للمعاني... فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء عن جهته وأحاله عن طبيعته"[2].وأياً يكن فإنَّ ابن خلدون يعالج هذه القضية من خلال إسناد الأولوية والأهمية للصياغة الفنية، حيث رأى أنَّ المعاني ليست حكراً على أحد، فهي في متناول كل واحد ولا تحتاج إلى صناعة ولكن صياغتها تحتاج إلى فن ومهارة وصناعة. وبتعبير أخر أكثر دقةٍ إنَّ الألفاظ قبل صياغتها فنيا لا قيمة لها عنده.

وحين نتصفح بإمعان أفكار ابن خلدون ونظرته للدلالة نجده قد تجاوزت الماهية إلى البحث العميق في جوهر الدلالة وطرق تأديتها، فأشار إلى ذلك بقوله"واعلم بأن الخط بيان عن القول والكلام، كما أنَّ القول والكلام بيان عما في النفس والضمير من المعاني، فلا بد لكل منهما أن يكون واضح الدلالة"[3]. فابن خلدون هنا يشير توضيحاً إلى العلاقة القائمة بين المعاني المحفوظة في النفس، والكتابة والألفاظ ويحصرها في ثلاثة أصناف: **الكتابة الدالة على اللفظ، واللفظ الدال على المعاني** التي في **النفس والضمير**. و(**الصورة الذهنية**). وهذه المعاني إنْ لم تكن مجردةٌ فإنها تدل على موجود في الأعيان وعلى هذا الأساس فالصنف الثالث للدلالة هو **المعاني الدالة على الأمور الخارجية**.

ومع ابن خلدون نكتشف دلالة أخر وهي دلالة **الخط والكتابة**، فهي تحمل أبعاداً مهمة في **العملية التواصلية**، بوصفهما أداتين مهمتين في **العملية التعليمية** وهو ما كان يشغل فكر ابن خلدون، وأكد على ذلك بقوله:"الخط وهو رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس، فهو ثاني رتبة عن الدلالة اللغوية"[4]. فابن خلدون –في اعتقادنا – يرى أن **الخط يصنف في المرتبة الثانية كعلامة دالة**، وذلك في تأديته للدلالة اللغوية بعد الألفاظ، فالخط دال على الألفاظ والألفاظ دالة على المعاني. والخط يحمل عدة معاني إيحائية وهو ما سنستفيد منه.

ونخلص من هذا التطّواف في الفكر العربي للبحث الدلالي، إلى القول إنّه كان أرضاً خصبةً ذات قطوف دانية، تحمل زئبقية الثّراء والتنوع والعمق، والإبداع ونضج القول مع كثرة التصنيفات وتطور المعرفة.

---

[1] المصدر السابق، ص 448.

[2] عبد القاهر الجرجاني: **أسرار البلاغة**، تح: عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، ط 1،1991 م، ص: 26.

[3] *ابن خلدون: **المقدمة**، ص: 509.*

[4] *المصدر السابق ، ص: 502.*

ثالثا: علم الدلالة عند الغربيين:

مر مصطلح الدلالة في الدَّرس الغربي بمسميات عديدة حتى استقر على مسماه المعروف؛ فأولى المسميات la sémiologie وهي كلمة مشتقة من أصل يوناني أي (معنى)(دَلَّ)"، فكان موضوع العلاقة بين اللّفظ ومدلوله من القضايا التي تعرض لها أفلاطون في محاورته عن أستاذه سقراط وكان اتجاه أفلاطون نحو العلاقة الطبيعية الذاتية، مدعيا أَنَّ تلك الصلة الطبيعية كانت واضحة سهلة التّفسير في بدء نشأتها ثمّ تطورت الألفاظ ولم يعد من اليسير أنْ نتبين بوضوح تلك الصلة، أو نجد لها تعليلا وتفسيراً "[1].

ولم يكن الهنود أقل اهتماماً بهذا العلم بمن سبقهم من الأمم كاليونانيين "فقد عالجوا منذ وقت مبكر جداً المباحث التي ترتبط بفهم المفردات والجمل، بل لا نغالي إذا قلنا إنهم ناقشوا معظم القضايا التي يعتبرها علم اللغة الحديث من مباحث علم الدلالة "[2].

والمتصفح لميراث هذا العلم في الثقافة الغربية قديماً، يجده يلامس امتزاجه مع علوم البلاغة وخاصة محاضرات ()ressigفي سنة 1825. ولم ينفصل عنها –كما أشرنا إلى ذلك سابقا- إلاَّ بعد أنْ جاء كتاب **حياة الكلمات la vie des mots لمؤلفه درمستترdarmestetr عام 1887** والعالم اللغوي الفرنسي **ميشال بريلmiche breal** الذي كتب كتاباً أسماه (**محاولة في علم الدلالة سنة 1897** ولكن هذا العمل جاء ضمن المنهج التاريخي؛ بحيث "أنَّ العالم اللغوي (بريال)انطلق دون ريب _في تحديد موضوع علم الدلالة ومصطلحه من جهود من سبقه من علماء اللغة الذين وفروا مفاهيم مختلفة تخص المنظومة اللغوية من جميع جوانبها "[3].

يعد السِّباق نحو المعنى سباقاً عسيراً وشاقاً ومعقداً رغم ما جادت به قريحة الدَّارسين قديماً وحديثاً، لكنها لم تستطع وضع نظرية متكاملة نستطيع من خلالها القبض على الخلايا النَّابضة بالحياة في النَّص، وهو ما جعل الدَّراسات الدَّلالية تتخبط في أوحال المنطق والفلسفة وعلم النفس والاجتماع وعلم الأجناس وحتى السياسة والاقتصاد والتاريخ والجغرافيا.

كل هذا كان أرضاً خصبةً لنمو متسارع لنظريات متعددة تتشبّث بالمعنى وتجعل منه اللبنة الأساس للبحث في **سميائية النّص sémiotique du discours**، ولعل من أهم هذه النظريات **النظرية الإشارية، والنظرية السلوكية**، ونظرية **السياق، ونظرية الحقول الدلالية، والنظرية التحليلية**؛ وتفصيلنا فيها سيكون تدرجاً للوصل **إلى الدلالة الإيحائية.**

---

[1] عبيدة صبطي: **الدلالة والمعنى في الصورة**، دار الخلد ونية للنشر والتوزيع الجزائر، ط1، 1430هـ، 2009م، ص: 14.

[2] أحمد مختار عمر: **علم الدلالة**، ص: 18.

[3] عبد الجليل منقور: **علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق، د ط،2001 م، ص 21.

1 _نظرية الإشارة denotational أو référentialtheory:

إنَّ الملكة التي وهبها الله للإنسان جعلته يبدع في إيصال رسائل مشاعره، وينحت أفكاراً لينسج عوالم من المعاني، فاتجه صوب الكلمات والألفاظ ينتقيها، وجعل من الرمز والكتابة والإيحاءات والإشارات والصور والحركات مرتشفاً لتذوق المعنى.

إنّ التأسيس المرجعي يعود بنا إلى الأصل التاريخي لهذه النظرية وعلاقتها بالفلسفة المنطقية والسلوكية، ولذا فإن إلقاء الضوء على هذه النظرية يحتاج إلى الإلمام ببعض المفاهيم الفلسفية والمنطقية، أهمها:

1_**مراتب الوجود:** ويتلخص هذا المفهوم في رؤية الفلاسفة والمناطقة من أن وجود الأشياء يتجسد في أربعة أنواع:

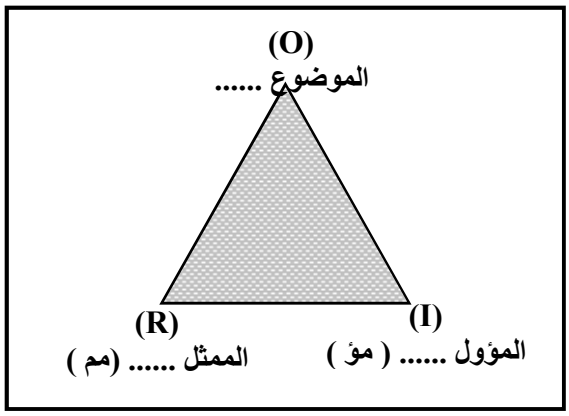
أ) **الوجود الذهني:** وهو وجود صورة للشيء المتحدث عنه في الذهن،ويظهر ذلك حين يستدعي ذكر كلمة (إنسان).

ب_**الوجود الخارجي لشيء:** وهو وجود أفراد البشر مثلا بكل أجناسهم وألوانهم وأشكالهم في الواقع الخارجي.

ج_**الوجود اللفظي:** وهو وجود أصوات الكلمة التي تدل على صورة ذهنية، وتتطلب استدعائها في الذهن.

د_**الوجود الكتابي:** وهو وجود حروف هجائية مكتوبة تدل على الكلمة كحروف كلمة (إنسان).

وما يميل إليه **علماء اللسانيات عامة** هو الاقتصار في أغلب الأحيان على الأنواع الثلاثة الأولى المذكورة، لأنهم يرون أن الكتابة جزء طبيعي من اللغة البشرية وهو عادة عملية اصطلاحية لرموز حرفية لا تمثل بالضرورة الحروف التي تنطق ويعد أوجدن وريتشارد من أوائل من وضع هذه الأنواع الثلاثة في شكل مثلث عرف **بالمثلث الدلالي:**[1]



الشكل (1)العلامة كعلاقة ثلاثية

[1] ينظر: شاهر الحسن: **علم الدلالة السمانتيكية و البرغماتية في اللغة العربية**، دار الفكر، عمان، ط 1، 2001م، ص 210. وكذلك: جيرار دولو دال: **السيمائيات أو نظرية العلامات**، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للطباعة والنشر–اللاذقية – سوريا، ط 1،2004م، ص 35.

2_الإشارة والإحالة:

من الخلافات السائدة لدى علماء الدلالة وبعض اللسانيين إشكالية التفريق بين **الإشارة refernce** و**الإحالة demotatiom**، فالإشارة هي علاقة بين اللفظ وما يشير إليه، بينما الإحالة هي علاقة اللفظ بالمفهوم العام الذي يحيل عليه في ذهن المخاطب بغض النظر عن المقام "ومن أمثلة الفرق بين الإشارة، و الإحالة ما تدل عليه التعابير الآتية: سيد المرسلين، و أفضل الكائنات وخاتم النبيين. فإحالاتهم هي معانيها الوضعية بغض النظر عن المقصود بها، أما إشارتها فتعني تأويلها بتوضيح المقصود بها على وجه التحديد وهو سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم. فالمحال عليه إذن هو شخص موصوفا بأنه سيد جميع الرسل، وإنه أفضل المخلوقات، وإنّه لا نبي بعده دون الوقوف على المراد منه تحديداً، وقد أعانتنا عقيدتنا الإسلامية (التي تدخل في إطار السياق الثقافي)على معرفة المشار إليه في كل التعبيرات السابقة وهو سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم[1].

وللنظرية الإشارة أهمية كبرى في الدرس الدلالي لاسيما عند دراسة **الترادف والتضاد و الاندراج والعكس والانضواء والحقول المعجمية** وهو ما سنستفيد منه عند وقوفنا بطلل الدلالة الإيحائية.

2_النظرية السلوكية:

أرست هذه النّظرية قواعدها من امتدادها على علم النفس **بزعامة واطسنWatson**. ويعد **بلومفيدBloomfield** حلقة الوصل بين المدرستين، حيث كان جسر عبور لنقل أفكار السلوكيين إلى مجال اللغة، وتطبيقها على الدَّراسات اللغوية "ونتيجة لهذا أَقَرَ بلومفيلد **Bloomfield** الاتجاه إلى أنَّ المعنى يتألف من ملامح الإثارة ورد الفعل القابلة للملاحظة والموجودة في المنطوقات. وعرف معنى الصيغة اللُّغوية بأنَّه "الموقف الذي ينطقها المتكلم فيه والاستجابة التي يستدعيها من السَّامع. فعن طريق نطق صيغة لغوية يحث المتكلم سامعه على الاستجابة لموقف هذا الموقف، وتلك الاستجابة هما المعنى اللغوي للصيغة "[2].

وخلاصة هذه النظرية أنّها تقوم _كما لاحظنا من خلال القول السابق _على **المثير stimulus**، **والاستجابة response** المعروفين في **علم النفس السلوكي**، وهي تتبع منهجاً صارماً للوصول للمعنى وهو مفهوم أقرب لمفهوم **اللسانياتLinguistics**، الذي يعزف على وتر يدرس اللغة دراسة علمية.

وقوام هذه النظرية كذلك على مجموعة من الأسس، والتي جعلت منها نظرية مستقلة بذاتها، وهو ما أشار إليه أحمد مختار عمر، ومن هذه الأسس:

1_التشكيك في كل المصطلحات الذهنية، مثل العقل والتصور والفكرة، وقد رفضت مبدأ الاستبطان كوسيلة للحصول على مادة قيمة في **علم النفس**.

[1] ينظر: محمد يونس: مقدمة في علمي التخاطب، ص 20.

[2] مختار عمر: علم الدلالة، ص 61.

2_اتجاهها إلى تقليص **دور الغرائز والدوافع والقدرات**، وقد أكدت كذلك على الدور الذي يلعبه التعليم في اكتساب **النماذج السلوكية**، وتركيزها على التربية أكثر من الطبيعة، وهي بذلك تنسب دائما إلى الشيء الكثير للبيئة، والقليل للورثة.

3_اتجاهها الآلي أو الحتمي الذي يرى كل شيء في العالم محكوم بقوانين الطبيعة.

4_أنَّه يمكن وصف السُّلوك عند السُّلوكيين على أنّه نوع من **الاستجابات responses لمثير ما stimuli** تقدمها البيئة أو المحيط environment.

وهذه النَّظرية تملك جملة من **المفاتيح للانفتاح على المعنى وفق قابلية الملاحظة**؛ هذه الملاحظة تقودها إلى النظر في **المعنى للكلمات** من خلال البيئة مثل شكلها ولونها ووزنها...داخل البيئة، وهو ما يجعل هذا المنهج قاصراً على بلوغ سقف الإدراك والاستظلال في مساحة من الانفتاح، وعجزه على تسلق عدداً لا متناهٍ من الدَّلالة المُشَكَّلَ في أذهان القراء. هي نظرية نشأت في أحضان علم النّفس وقد أراد أصحابها أنْ يجعلوا هذا العلم كالعلوم الطبيعية: الفيزياء والكيمياء والميكانيكا ركوناً إلى المناهج العلمية القائمة على الملاحظة والتجربة لكن يبدوا أنهم لم يحققوا مرادهم وذلك لعدة اعتبارات منها:

أ) ليس بمقدورنا وصف مؤثرات كل حدث كلامي؛ لأنَّه أحياناً قد تكون المؤثرات خفية وغير ظاهرة فمثلاً الحب والكره والحقد يصعب وصفها أو وصف مؤثراتها بشكل علمي.

ب) تعدد المؤثرات وراء العبارة الواحدة، فمثلا (إني جائع) قد ينطقها الولد لأنه جائع فعلا، أو لأنه لا يريد أن ينام، أو لأنه يريد أن يلعب بالطعام.

3- النظرية السياقية

سطعت أنوار هذه النظرية في الأفق ببزوغ نجم اللساني البريطاني **جون ربرت فيرثFITH. R.ز*1960**، ولُبُّ هذه النظرية ينبع من **نظرتها إلى المعنى في السياق**، وهي بذلك أحدثت انقلابا جوهرياً في الدلالة، ما منح للقارئ شرعية المشاركة في إنتاج المعنى لأن المعنى "ليس معطى في النص بل يتجلى من خلال **التشكيل الدلالي** الذي يبينه القارئ بنفسه "[1]، ما يعني أنّ دلالة السياق تبوح بأشياء قد يعجز

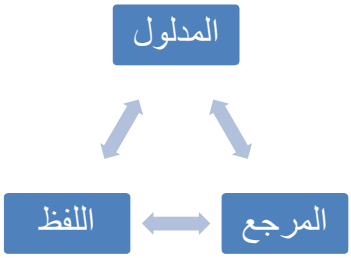
*جون روبيرت فيرث (**1890–1960**) هو لغوي بريطاني وشخصية رئيسية في تطوير علم اللغة ببريطانيا . مركزي في عمله، يعرف إجمالا بعلم اللغة الفيريثيان وبنظريته السياقية عن المعنى وأفكاره فيما يخص المتلازمات و الأنظمة التعددية .وبالنسبة له المتلازمة هي ترتيب للكلمات والعناصر اللغوية الأخرى. أما الأنظمة التعددية فهي طريقة تحليلية تبنى على الرأي القائل بأن النظام المفرد للمبادئ والإضافات لا يمكن شرحها أنماطا في اللغة. وفي أواسط الثلاثينيات اعتقد فيرث بأن علم الفونيمات (علم الفونولوجيا)العروضية هي طريقة منظمة للنماذج الصوتية في اللغة. ولد فيرث في كيغلي ، يورك شاير بإنكلترا . وكان أستاذ اللغة الإنكليزية في جامعة البنجاب بلاهور، الهند من 1991إلى 1928 وكان محاضرا أقدما في علم الأصوات في الكلية الجامعة بلندن من 1928إلى 1938. وكان رئيس قسم علم اللغة العام في جامعة لندن من 1928 إلى 1956. وتتضمن أعماله المنشورة الكلام (1930) وألسنة الرجال (1937). وتظهر كتاباته العديدة الأخرى في صفحات في علم اللغة 1934-1951 (1957) وأوراق منتخبة لـ .J.R Firth 1952 -1959(1968) .

[1] عبد الكريم شرفي: **من فلسفة التأويل إلى نظرية القراءة**، الدار العربية للنشر، منشورات الاختلاف، ط 1، 2006م، ص: 212.

اللفظ منفرداً البوح بها، **فالدلالة التي ترسمها الكلمة** من خلال السياق تفتح أبواباً من **التخيلات والتأويلات للقارئ.**

والشي الجديد الذي استحدثته هذه النظرية هو مفهوم (المعنى المركزي للمنطوق = النواة) وهو الأصل في دلالات المنطوق، ويصاحبه المعاني الهامشية = الثانوية التي يكتسبها من خلال دورانه في فلك الأنساق الكلامية المتنوعة . ويتضح هذا المفهوم بصورة كبيرة عند دراسة المشترك اللفظي Polysemy[1]

يعرف أولمان Ullmann السياق على أنّه: "النّظم اللفظي للكلمة وموقعها من ذلك النظم "[2]، ومن خلال هذا التعريف يتجلى لنا معرفة السياق على أنّه **أشبه بغلاف تغليف لِمـُنتج هو الكلمة**، إلّا أن هذا المنتج يختلف حسب المادة المراد تصنيعها وتشكيلها، ويعرض مجمع السياق أبوب الكلمة الصوتية والصرفية، والنحوية والمعجمية"، ولا يُظْهر المعنى المقصود للمتكلم إلا بمراعاة الوظيفة الدلالية للألفاظ المستخدمة "[3]. وقد اعتمد **أولمان** على مثلث أوجدن و**ريتشاردز** في تعريف المعنى وبيان طبيعة الدلالة. وقد اختار مصطلح اللفظ بدلاً من رمز أو دالّ ومدلول بدلاً من فكرة أو ارتباط ذهني كما يبينه المخطط التوضيحي التالي:



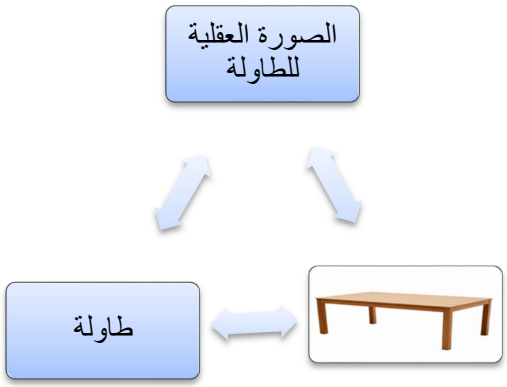
الشكل –2– مخطط يبن يظهر المعنى المقصود للمتكلم

وهكذا فأن أولمان يرى أنّ العلاقة بين اللفظ والمدلول علاقة متبادلة، إذ ليس اللفظ وحده هو الذي يستدعي المدلول، بل إنّ المدلول أيضاً يمكن أن يستدعي اللفظ . فعندما أفكر في طاولة مثلاً سوف أنطق الكلمة التي تدل عليها . كما أنّ سماعي لهذه الكلمة يجعلني أفكّر في الطاولة باستحضار الصورة العقلية للطاولة.وفكرة أولمان هذه نتبعها بهذا المخطط:

[1] أحمد مختار عمر، **علم الدلالة** ، 32 .

[2] ستيفن أولمان: **دور الكلمة في اللغة**، ص: 57.

[3] محمد يونس علي: **مقدمة في علمي الدلالة والتخاطب**، ص: 28.



الشكل –3– تبادل العلاقة بين اللفظ والمدلول

وتفصيلا لرواج النظرية السياقية قدم فيرث في عرضه لها خمس وظائف أساسية تنموا في **رحم المعنى** :[1]

1) **الوظيفةالأصواتية phoneticfunction**.

2) **الوظيفة الصرفية morphologicalfunction**.

3) **الوظيفة المعجمية function lexical**.

4) **الوظيفة التركيبية syntacticalfunction**.

5) **الوظيفة الدلالية semanticfunction**.

وتجتمع كل هذه الوظائف مسمى واحد يسمى **بمنهج الإبدال**، ولا يظهر معنى العنصر اللغوي إلا من خلال تميزه في السياق. فإذا لم يكن هناك بديل سياقي فلا يكون لذلك العنصر معنى. ونظير هذا المفهوم الغربي نجده في الدرس التراثي العربي بما يعرف **بالإتباع**.

ونشأ على أثر هذه النظرية وتقليلها من العلاقات الخارجية زيادة الاهتمام بالعناصر الداخلية وهو ما أشار إليه فيرث بمصطلح المصاحبة collocation وهي "الترابط المعتاد لكلمة ما في لغة ما بكلمات أخرى معينة في جمل تلك اللغة "[2]، ويثبت هذا المصطلح دوره القيادي للمعنى في ملازمته، فيعد المحدد الأساسي لمعاني المفردات. وعليه تكون _ المصاحبة_ذات أبعاد مهمة للولوج للدلالة الإيحائية.

4_نظرية الحقول الدلالية:

ويتلخص مفهوم **الحقل الدلالي** في احتضانه للكلمات المتقاربة في معانيها يجمعها صنف عام مشترك، وهي نظرية تعنى بإدماج العناصر اللغوية الدلالية المشتركة في حقل دلالي واحد مثل: أخضر، أحمر، أسود،...الخ التي تشترك في حقل اللون، ومثل أب وأم وجدة وابن وبنت وأخو أخت،... الخ المشترك في حقل القرابة.

[1] ينظر: **المرجع السابق**، ص: 28.

[2] محمد يونس علي: **مقدمة في علمي الدلالة والتخاطب**، ص: 30.

والحقل الدلالي كما يعرفه عبد القادر الفاسي الفهري بقوله"... إن كل لغة تنتظم في حقول دلالية semantic Field وكل حقل له جانبان: حقل تصويري comcentued Field وحقل معجمي lescical Field، ومدلول الكلمة مرتبط بالكيفية التي تعمل معها كلمات أخرى، في نفس **الحقل المعجمي**، لتغطية أو تمثيل الحقل الدلالي "[1].

وإذا اقتربنا من الفكر الغربي حتى نتبين مفهوم النظرية نجد أولمانUllmann يعرفه بقوله "هو قطاع من المادة اللغوية ويعبر عن مجال معين من الخبرة "[2]أما جون لينز j. Lyns يذهب بقوله إلى أنّه _ الحقل الدلالي _ "مجموعة جزئية لمفردات اللّغة "[3]؛ وقياساً عليه يمكنا القول بأن الحقل الدلالي هو مجموعة من الألفاظ التي ترتبط مع لفظ معين وذلك بعلاقة دلالية، وقاسم الاشتراك بينها يكمل في **المعنى الذي يبرز من خلال ما توحي به الكلمات**.

5_نظرية التحليل التكويني للمعنى:

تُعنى هذه النظرية بالقيمة التحليلية للمعنى وبتجزئة الوحدات المعجمية إلى مكوناتها الأساسية، وتتجلى أهمية هذه النظرية في تحديدها نوع العلاقة بين معاني الوحدات المعجمية أهي ترادف، أم تضاد أم اندراج، أم تضمن...الخ، وتركز كذلك على دراسة علمية دقيقة، كما تجد لها تطبيقات جد مميزة في مجال النحو.

والانطلاقات الفعلية لهذه النظرية تعود إلى "**كاتز و فودور "jerrold katz و Jerry foder** تلميذي **تشومسكيChomsky**، صاحب المدرسة التحويلية التوليدية، حيث نشرا مقالهما المشهور في مجلة اللغة **language سنة1963** ومن خلاله قدما أنموذجاً لتطبيق نظرية في تحليل الكلمة تقوم معالمها في التنقيب في معاني الكلمات في سبيل الوصول إلى المكون الرئيس أو المؤلف الأساس لها[4].

ويقوم قوام هذه النظرية حسب المفهوم الذي استخلصنا من تشجير كلٍّ معاني من معاني الكلمة إلى مجموعة من المعاني تسمح للمتلقي من الانتقال من العام إلى الخاص لمعرفة الدلالة، فمعنى الكلمة يحدد عبر المرور بخط: المحدد النَّحوي إلى المحدد الدلالي. وهكذا يتمُّ التشجير بدقة متناهية حتى يتحقق القدر الضروري من الفهم والشرح والتوصيف وهو ما سندرك فحواه في الفصل التطبيقي لهذه الدراسة.

6–نظرية أفعال الكلام

[1] عبد القادر الفاسي االفهري: **اللسانيات و اللغة العربية، نماذج تركيبية و دلالية**، دار طويقات للنشر، الدار البيضاء، و منشورات عويدات، بيروت، 1ط،1985م، ص 370.

[2] مختار عمر، **علم الدلالة**، ص: 73.

[3] – Lyons Jean, **Sémantique Linguistique**, Traduction de J. Durand Etd Boulonnais, Librairie Larousse, Paris, 1980, p : 268.

[4] ينظر: مختار عمر: **علم الدلالة**، ص:114.

وهي أخر نظرية نختم بها هذا المدخل، وتُنسب إلى **أوتسن austin***،**وقد** جمعت محاضراته التي ألقاها في جامعة هارفارد سنة 1955م في كتابه المسمى **كيف تفعل الأشياء بالكلمات** " فيما قطفت ثمار هذه النظرية على يد جون سيرل john .R .SEARLE*و**غيرهم من البراغماتيين** حين طوروا هذه النظرية أثناء السبعينيات والثمانيات وأضحت "تسهم إلى جانب السياق في تحديد الدلالة الدقيقة ونوع التواصل بين المتكلم وبين المخاطب "[1].

ومفهوم النظرية ندركه من خلال التخاطب، والذي تجعل منه عملية مرتبطة بموقف نعبر عنها، فالطلب يعبر عن فعل كلامي هو الرغبة في الشيء، وكذلك المدح الذي يعتبر إيحاء بالرضا، والشكر يعبر عن امتنان، وهنا يمكننا قياس التخاطب بمدى اكتشاف المتلقي.

للموقف والأفعال المرسلة للكلام بحيث أن ملخص هذه النظرية يقوم:"...على النظر إلى اللغة على أنها أداء أعمال مختلفة في إن واحد وما القول إلا واحد منها، ويقاس مدى التخاطب بمدى اكتشاف المتلقي للموقف المعبر عنه من خلال فهم قصد المتكلم "[2].

وقد قام **أوستين austin**بمحاولة لتصنيف الأفعال إلى مجموعات ذات وظائف ودلالات:

- الأفعال الدالة على الحكم: ومن ضمن هذه الأفعال نجد أفعال التبرئة، الحكم، التقدير، التحليل ...
- أفعال الممارسة: الانتخاب، التعيين، الاستشارة، الترشيح ...
- أفعال الوعد: الرهان، التعهد، الضمان ...
- الأفعال السلوكية: الاعتذار، التهنئة، التعزية، الشكر ...
- أفعال العرض: الإثبات، التأكيد، النفي، الوصف، التعريف، التأويل ...

ورغم ما قدمه **أوستين** فأنه بعدم جدوى هذا التقسيم أحياناً بسبب تداخل هذه الأفعال فيما بينها تداخلا يجعل أفعال الحكم يمكن تصنيفها كذلك مع مجموعة أخرى مثل أفعال الممارسة.

---

* جون لانجشو "جيه إل" أوستن (26 مارس 1911 – 8 فبراير 1960) كاتب وفيلسوف لغة بريطانياً. ويعرف عليه بأنه واضع لنظرية أفعال الكلام. وكان له فكر واسع في النُّهوض باللغة. زار أوستن جامعة هارفارد وكلية بيركلي في منتصف الخمسينات؛ وفي عام 1955، قدم محاضرات ويليام جيمس بجامعة هارفارد التي ضمن إلى كتاب عرف فيما بعد بـ(كيفية فعل الأشياء بالكلمات)، والتقى في هذا الوقت ب نعوم تشومسكي الذي أصبح صديقه. وكان رئيس جمعية الأرسطية من عام 1956 إلى عام 1957. تُوفي أوستن وعمره 48 عامًا بمرض سرطان الرئة.

* فيلسوف أمريكي معاصر، متخصص في فلسفة اللغة وفلسفة الذهن. ولد سورل في دنفر بولاية كولورادو عام 1932م، ودرس الفلسفة في أوكسفورد. وفي عام 1959م صار أستاذا لفلسفة اللغة بجامعة بيركلي. أسهم في إغناء نظرية أفعال اللغة أو أفعال الكلام التي أسسها جون أستين في كتابه المشهور كأحد أبرز الفلاسفة المحدثين يدرّس سيرل الفلسفة في جامعة كاليفورنيا. يطمح سيرل في مشروعه الفلسفي إلى تصحيح الكثير من المفاهيم التي سيطرت على الفلسفة في القرون الأخيرة . من أشهر أعمال جون سيرل: "أفعال الكلام"، "التعبير والمعنى"، (القصدية) ، (لعقول والأدمغة والعلم) ، (إعادة اكتشاف العقل) ، (بناء واقع الاجتماعي) ، (لغز الشعور) .

[1] حنا سامي، كريم زكي حسام الدين، نجيب جريس: **معجم اللسانيات الحديثة**، مكتبة لبنان –لبنان–، د ط ، د ت، ص: 112.

[2] المرجع نفسه: ص: 34.

وتعد عملية إحصاء وتقصي الحقول **الدلالة** أشبه بالأمر الصعب و المستحيل لثراء اللغة ونمائها المستمر، وكذلك لتشعب وتشرذم هذا العلم بين شعاب الدارسات القديمة والحديثة وحتى المعاصرة. فحتى ينتج المعنى فإنه يمر بأطوار ترتقي به إلى سلم النضوج. كما يوضح ذلك الشكل التالي :

الشكل(4) حلقة تشكل المعنى

لقد أسبغ السياق على الدلالة أبعاداً داخل التركيب وبهذه الأبعاد تعددت أنواع الدلالة، وعليه قسم علماء اللغة الدلالة إلى أربعة أنواع نذكر ها ترتيباً: الدلالة الصوتية، الدلالة الصرفية، الدلالة النحوية، الدلالة المعجمية. والتفصيل في هذه الأنواع يعد من الأطناب الذي نراه يخل منهجيا بالأهداف المرسومة سالفا لهذا البحث، لكن قد لا نجابه الصواب إذا قلنا أن الوقوف عندها هو قلب البحث النابض، فالدراسة اللغوية لابد لها أن تتجه إلى المعنى، فالمعنى هو الهدف المركزي الذي تُصوَّبُ إليه سهام الدراسة من كل جانب.

وهكذا يصبح المعنى مِبْضَعاً يستقبل كل فرع من فروع الدراسات اللغوية بشيء من الدلالة الجديد؛ وحتى نضع أقدامنا على الفك المنغلق عن الفهم لزاما علينا أن نتعرف على أنواع الدلالات، وهو ما يتيح لنا فرصة الغوص في المعاني الإيحائية للألفاظ، ويقودنا أولاً إلى تطور الدلالة.

رابعاً: أنواع الدلالة:

أ) الدلالة الصوتية

الإشارة إلى الصوت وأهميته في الدرس النقدي قديمة قدم البحث في أصول الكلمة ومعانيها ودلالتها والى هذا أشار ابن جني بقوله وهو يعرف اللغة بأنها:" أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم "[1] فلا

اندهاش ولا غرابة إذا وجدنا الصوت من مقدمة أبواب علم الدلالة لأنه يمثل الجوهر الخام للكلمة، وهو يقبل الذوبان والانصهار ليولد عناصر أخرى يطلق عليها **أسم الفونيمات phonèmes**، وعليه نشأة دراسة تفرده كحقل علمي متخصص، وقد استعارت اسمها من مسماه ألا وهي **الفونولوجي phonologie**.

والصوت في الاصطلاح العلمي " هو الأثر السمعي الذي تحدثه موجات ناشئة عن اهتزاز جسم ما"[1]، وقد يكون هذا الصوت طبيعيا أحيانا واصطناعيا سواء كان ذلك مقصودا أولا. وهنا يمكننا أن نستبين أهمية الدلالة الصوتية التي تتجلى لنا من خلال تمييزها بين الكلمات، فكل تغيير صوتي يلاحقه تغيير دلالي، سواء أكان ذلك عن طريق المباشرة، مثل المعنى المعجمي في كلمة (قال)، فحين نغير **الوحدات الصوتية phonèmes** "ق" بوحدة صوتية أخرى "ن" تصبح الكلمة "نال" وهنا تتغير الكلمة بالنسبة للمعجم.

وهكذا مباشرة تتغير **الدلالة متأثرة بالتغير الصوتي**، حيث نستنجد بالوحدات الصرفية، وهذا الاستنجاد يحدث لنا تغير في المعنى، مثل الهمزة: تحول الفعل اللازم إلى متعد مثل:فهم ⟵ أفهم، ذهب ⟵ أذهب، وهنا يحدث تغير الصيغة الصرفية مما أدى إلى تغيير الدلالة.

ومن الظواهر المؤثرة في عملية بناء الدلالة الصوتية نجد ما يعرف عند اللغويين **بالتنغيم Intonation**، ويكسب هذا المصطلح أهميته في التفريق بين أنماط الجمل،كالتفريق بين الجملة الاستفهامية والإثباتية بواسطة التنغيم، وبذلك توحي لنا بأشياء أخرى.

ب) الدلالة الصرفية

وتسمى أحيانا الوظائف الصرفية أو **الوحدة الصرفية morphème** لها تأثير مباشر على المعنى؛ وإذا أردنا تعريفها نقول هي "المعنى المستفاد من الأوزان والصيغ المجردة؛ وتتغير دلالة الألفاظ بتغير الصيغة الصرفية فمثلا كلمة (استغفر) لا تكتفي ببيان **المستوى المعجمي** فقط والذي يحيلنا على حروفها الأصلية غ، ف، ر ، بل لابد علينا أن نتجه إلى الصيغة الصرفية التي هي على وزن(استفعل).

وقد أكد ابن جني في كتابه على أهمية **الدلالة الصرفية** مثلما أدركها من سبقه من قدماء النحاة العرب، وذلك في مستهل تأصيلهم للقول في مدلولات الأوزان ومعانيها، ولعل هذا ما دفعه إلى التفريق بين دلالة مَفْعَلٌ ومِفْعِلٌ، فالميم المفتوحة تدل على اسم الآلة غير الثابت. يقول " ومن ذلك قولهم للسلم: مرقاة، وللدرجة مرقاة،

[1] يوسف خياط: **معجم المصطلحات العلمية والفنية**، دار لسان العرب، لبنان، د ت، د ط، ص: 391.

فنفس الحدث الذي هو الرقي، وكسر الميم يدل على أنها مما ينقل ويعتمل عليه به، كالمطرقة والمئزر والمنجل، وفتحة ميم مرقاة تدل على أنَّها مستقر في موضعه، كالمنارة والمثابة "[1].

نتوقف هنا اختصاراً لنقول: أنَّ الدلالة الصرفية هي جزء لا يتجزأ من دراسة الكلمة باعتبارها تقدم إيحاءات للمعنى، لذلك كان من الواجب على دراستنا التي تهتم بالكلمة أن تقف عندها، من باب فك الالتباس والغموض للتقرب من مقاصد المتكلمين وتلميحاتهم.

ج) الدلالة النحوية

يرتبط مفهوم الدلالة النحوية بتغيير مواقع الكلمات في الجملة، فأيُّ تغيير في الوظيفة يتبعه كذلك تغيير في المعنى، وعليه يمكن القول إن هذه الدلالة هي "... استخدام الألفاظ والصور الكلامية في الجملة المكتوبة والمنطوقة على المستوى التحليلي والتركيبي "[2].والدلالة النحوية: هي الدلالة التي تحصل من خلال العلاقات النحوية بين الكلمات التي تتخذ كل منها موقعاً معيناً في الجملة حسب قوانين اللغة إذ أنَّ كل كلمة في التركيب لابد أن تكون لها وظيفة نحوية من خلال موقعها.

وهذا المضمون للدلالة النحوية الذي تحدثنا عنه يؤكده لنا قول الجرجاني وهو يدلل على هذا " وإذا أردت أن ترى ذلك عياناً فاعمد إلى أي كلام شئت وأزل أجزاءه من موضوعها يمتنع معه دخول شيء من معاني النحو فيها، فقل في قفا نبك على ذكرى حبيب ومنزل (من نبك قفا حبيب ومنزل)، ثم أنظر هل يتعلق منك فكر بمعنى كلمة منها "[3]. وبذلك يكون الجرجاني حسم الخلاف النقدي للدلالة النحوية وهو يؤصل **لنظريته النظم**، وأعطى بياناً شافياً لأهمية تغيير مواقع الكلمات في الجملة، فالتغيير يوحي بدلالات مختلفة حسب الموقع الإعرابي داخل الجملة.

ولقد كان النَّحو العربي منذ نشأته الأولى مهتماً بالمعنى، يعتد به ويتأثر به، يمد الجملة بمعناها الأساسي الذي يكفل لها الصّحة والسّلامة، ويحدد عناصر معناها، ويكشف تركيبها، لأنَّ الجملة هي الغاية الأولى لكل نظام نحوي، وعلاقة النحو بالدلالة قديمة قدم النحو نفسه، وقد ارتبط كل واحد منهما بالأخر بأقوى الأسباب. ومن ثم كان النّحو كله دلالة سواء أكان علامات إعرابية أم أساليب كلامية أم حروفا وأدوات نحوية أم قرائن وسياقات.

د) الدلالة المعجمية

من خلال التسمية لموضوع هذه الدلالة نتعرف عليها، وهي وتعرف عند علماء اللغة وعلماء الدلالة بأنه ذلك الفرع من علم اللغة الذي يقوم بدراسة المعنى المعجمي، وبمفهوم أيسر فعندما نقول الدلالة المعجمية، فإنَّنا

[1] ابن جني: **الخصائص**، ص 100 -101.

[2] فاضل مصطفى الساقي: **أقسام الكلام العربي، من حيث الشكل والوظيفة**، مكتبة الانجي،1977م، ص: 314 .

[3] عبد القاهر الجرجاني **دلائل الإعجاز**، ص: 314.

نعني اللفظ المستعمل فيما وضع له أولاً في اللغة، ويسميها البعض المعاني المفردة [1]. ونجد أن هذا التعريف يكاد يحصر الدلالة في معناها المعجمي، فمساواة **علم الدلالة بعلم المعجمية** قد تكون مساواة لا تنماز بالدقة والموضوعية لما لعلم الدلالة من تشعب وتنوع في التنقيب عن المعنى، فيمكننا اعتبار علم المعاجم جزء من علم الدلالة كون علم الدلالة يهتم بدراسة المعنى بعيداً عن **المعاني الرئيسية** أي **المعاني المعجمية**، ومن ثَمَّ يمكننا الانطلاق إلى اكتشاف دلالات أخرى **نحوية واجتماعية و إيحائية** .

ويشير علماء اللغة المحدثون والمعاصرون، وفي مقدمتهم علماء المعاجم، فالمعنى المعجمي Lixial Meaningيتكون من عناصر رئيسة ثلاث:[2]

1- ما تشير إليه الكلمة في العالم الخارجي: ويطلق إبراهيم أنيس مصطلح الدلالة المركزية، على العنصر، والمراد بالدلالة المركزية، ذلك القدر المشترك من الدلالة، الذي يعرفه أفراد المجتمع للكلمة، والذي يصل بهم إلى فهم هذه الكلمة وقد تكون هذه الدلالة المركزية واضحة في أذهان كل أفراد المجتمع، كما قد تكون مبهمة في أذهان بعضهم

2- ما تتضمنه الكلمة من دلالات، أو ما تستدعيه في الذهن من معان: ويطلق مصطلح الدلالة الهامشية على العنصر الثاني، ويعني تلك **الظلال من المعاني التي تختلف من فرد إلى آخر** تبعا لتجارب الأفراد وخبراتهم، وما ورثه عن آبائهم وأجدادهم.

وهذه الدلالة الهامشية تتباين في الاختلاف من شخص لأخر حسب المخزون الفكري والثقافي .

3-درجة التطابق بين العنصر الأول و الثاني: وهي **درجة تطابق بين دلالتين المركزية والهامشية**، فإذا أخذنا كلمة الماهية وكلمة الأجرة على سبيل وجدنا بينهما تطابقا في الدلالة المركزية لأنهما تشتركان في الدلالة على ما يأخذه المرء من المال نظير عمل يقوم به، ولكن بينهما فرقا يتمثل في درجة التطابق بينهما، فالماهية تدل على ما تأخذه طبقة من الموظفين كل شهر، أما كلمة الأجرة فهي تدل على مبلغ الذي تتسلمه طبقة أخرى كل يوم نظير عمل يوم .

وفي تراثنا العربي تكفل علماء العربية، بالكشف عن الدلالة المعجمية للكلمة وبيان **معاني الألفاظ**، وبذلك ميزوا بين **الكلمة المعربة والدخيلة، والمولدة** وغيرها كثير؛ حتى أضحى البحث عن المعنى يؤشر لدراسة متخصصة، أُطلق عليها اسم **علم المعاجم LEXICOLOGIE**؛ وبذلك أُرْسِيت موانئ هذا العلم الذاخر باكتشافات المعني المتشظية انطلاقاً من الدلالة المعجمية مروراً بالدلالة النحوية والصرفية والصوتية وقوفاً إلى ما أطلق عليه حديثاً مسمى **الدلالة الإيحائية أو المعاني الثواني أو الدلالة الهامشية** وغيرها من المسميات التي نسبر أغوارها في دراستنا، وذلك اعتماداً على النظريات التي أشرنا إليها سالفا.

[1] ينظر: أحمد مختار عمر، **علم الدلالة**، ص: 14.

[2] فريد عوض حيدر، **علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية**، مكتبة الأدب، القاهرة، 2005، ص: 49، 50.

الفصل الأول

مسالك إنتاج المعنى من الإيحاء و الرمز إلى العبارة و الإشارة

أولا : الدلالة الإيحائية وإنتاج المعنى

1) تعريف الدلالة الإيحائية
2) تجليات الدلالة الإيحائية بين التراث والحداثة
3) أهمية الدلالة الإيحائية

ثانيا: الرمز وإنتاج المعنى

1) مفهوم الرمز
2) أنواع الرمز
3) خصائص الرمز

ثالثا : الدلالة الإيحائية للإشارة والعبارة في بين البلاغة و التصوف

1) العبارة والإشارة عند البلاغيين
2) إيحائية العبارة والإشارة عند الصوفية

المبحث الأول: الدلالة الإيحائية وإنتاج المعنى

البحث في **الدلالة والمدلول** بحث قديم حديث يزاوج بين رؤيتين جدليتين هما: **اللّفظ والمعنى**، فهذه الجدلية ما زالت تتغازل حولها المفاهيم والدِّراسات لتحديد العلاقة بينهما نتيجة التّطورات اللُّغوية والفكرية والعلمية التي عرفتها الدِّراسات اللِّسانية خاصة، وهو ما جعل الدِّراسة الدلالية وعلاقتها بالعالم الخارجي جوهر الدِّراسة اللِّسانية واللغوية بصفة عامة، لأن الانتظام بين اللفظ والمعنى بَيَّنَ أنّ جميع الأوضاع اللغوية تختلف من وضع إلى أخر ومن نص إلى أخر، فإذا كانت المعاني تصورها الألفاظ فهي تدل عليها دلالةً قويةً، فالنُّصوص القيمة اشْتُهرت بحسن التنسيق بين الألفاظ والمعاني رغم أن معنى الكلمة مكتسب، وأن نفس المنطوق به قد اكتسب مختلف المعاني في مختلف الأوساط، فإذا سلمنا بهذا التوازي بين الدلالة والإنسان عرفنا أن **كل دلالة هي ظاهرة اجتماعية**، وأن كل ظاهرة في المجتمع هي بذاتها دلالة[1]، وعلى الرغم من كل هذا لابد من تسليط الضوء على الدلالة من حيث شقها الإيحائي، فالناس محتاجون إليها أثناء التفاعل في المواقف المختلفة. لأن وظيفة اللُّغة ليست نقل الأفكار فقط بل هي المشاركة الوجدانية وهذه المشاركة تتطلب وظائف عديدة و من بين هذه الوظائف التي هي همزة وصل بين البَّاث و المتلقي: **الوظيفة الرمزية وظيفة التعبير وظيفة الفهم والإفهام**.

قبل أن نخوض في معنى **الدلالة الإيحائية** نشير أولاً إلى أَنَّ **الدِّارسات الدلالية étude géomantique** عرفت أتساعاً في رقعتها على أيادي علماء الدلالة، وأفرزت أراءً ونظريات؛ وبذلك تطورت الدلالة المركزية المعجمية حتى استقرت على **معاني إيحائية**، "فدلالة الأطفال هي أطفال الدلالة نتبناها منذ صغرنا ونغذيها بما يتاح لنا من علم وتجارب، فتتغير وتتطور مع الزمن حتى تستقر على حال معينة في ذهن كل منا"[2].

وللولوج إلى **الدلالة الإيحائية** نمهد لها الطريق أولا بـ **(الكلمة)** ومرحلة وصولها إلى **الإيحاء**، وقد نتساءل لماذا الكلمة أولا؟ فنقول من باب محاورة النفس وإجابتها " ولما كانت **الكلمة تعد أصغر وحدةٍ دلاليةٍ** في النظرية الحديثة اتضحت لنا أهمية دراسة الكلمات من حيث احتوائها على معاني ثابتةٍ ثبوتاً نسبياً "[3].

وعلى ضوء هذه الرؤية قد تشكل كلمة واحدة دلالة على المستوى المعجمي المنفرد و لكن على مستوى الوحدات التعبيرية المتجاورة تكون العلاقات قائمة بين المفاهيم و الذوات و هذا يكون النسيج المنسجم المتماسك

1 ينظر: عبد السلام المسدي، **اللسانيات وأسسها المعرفية**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص: 55.

[2] إبرا هيم أنيس، **دلالة الألفاظ**، ص: 103.

[3] علي زوين: **ظلال المعنى بين الدراسات التراثية وعلم اللغة الحديث** _مقال _مجلة أفاق عربية، أيار، السنة الخامسة عشر، 1990 م، ص: 44.

يؤدي إلى دلالة تتجاوز دلالة المفردات و الجمل تسمى بالأبنية النصية[1]، و هذه الأبنية تتحقق دلالتها الكبرى ضمن التركيب و هو يعني بدراسة العلاقات الشكلية بين العلامات مع بعضها بعض[2].

إنَّ دلالة أيُّ نص تنطلق من الكلمة والتي تفهم من خلال السياق، فالعلامة اللغوية تشكل مجموعة من التراكيب تضم بعضها إلى بعض لتعطي دلالة، و هذه الدلالة تقوم على الاختيار و رؤية الكاتب، و أن البحث في مشكلة تطابق القول مع الدلالة قد أثار جدلاً كبيراً لدى علماء اللغة لكون طبيعة الدلالة أو المعنى ووضع الكلمة ليس على الدوام وجيها[3]، فتحليل وتفكيك دلالة البنية اللغوية يبدو معقداً و يختلف هذا التعقيد في نفس اللسان و في ضرب من الكلمات إلى ضرب آخر من الكلمات[4].

إذاً: تعتبر الكلمة هي النواة الصلبة التي يمكن الانطلاق منها، وهذه الصلابة لم تكتسبها صدفة، بل بفعل تطور المفردات عبر أزمنة متتالية، لذلك اتجه الذواقون للكلمة صوب **المعنى المعجمي** لإزالة اللبس في دلالة الكلمة منطلقين من مبدأ **دلالة الكلمة مستقلة قبل دخولها في السياق** لتشكيل وحدات وظيفية. فالكلمات " تمارس فعلها السِّحري والإيحائي كلَّما كانت مستعملة بأحكام وبراعة، ولاسيما أنَّ القصد من المعجم البيان والتفسير ".[5]

فالصِّفة العرفية هي الاستعمال الثابت المعجمي للكلمة، ومحاولة تخطي هذا المعنى تعني المواجهة مع السلطة المحافظة على العرف اللغوي، أما الصفة الثانية للكلمة فتظهر في تلون الكلمة بأكثر من معنى وذلك بفعل العامل الاجتماعي في فعله و حركيتها ولهذا السبب وقع الخلاف بين اللغويين والبلاغيين، "فأغلب البلاغيين ركزوا على المعاني الثانية (**الدلالة الهامشية للكلمة**)، متجاوزين بذلك أراء اللُّغويين والنُّقاد الذَّواقين الذين التزموا **بالدلالة الأولى (المحورية)** للكلمة في إطار ما تدل عليه في المعجم. فالبلاغيون _وفق مفهوم الاتساع هو صفة قارة في الإبداع والحداثة _ كانوا أكثر فهما لطبيعة المبدع وصنعته وفعله في الحضور والاختيار والقصد فيه ".[6]

فالكلمة تبوح **بوظائف اِرتكازية**، لأنَّها وسيلة الإنسان **للتَّفاهم والتَّعبير**. وقد بين ذلك تمام حسان حين قال "إنَّ الكلمة المفردة وهي موضوع المعجم يمكن أنْ تدل على أكثر من معنى وهي مفردة، ولكنها إذا وضعت في مقال يفهم في ضوء مقام انتفى هذا التعدد عن معناها ولم يعد لها في **السياق cotexte** إلَّا **معنى واحد** لأنَّ الكلام هو مجلي السياق، لابد أنْ يحمل من **القرائن المقالية اللفظية** والمقامية **والحالية** ما يعين معنى واحد لكل كلمة، فالمعنى بدون المقام سواء أكان وظيفياً أو معجمياً متعدداً ومحتمل لأن المقام هو كبرى القرائن، ولا يتعين

---

[1] ينظر: سعيد حسين بحيري، **علم لغة النص**، الشركة المصرية للنشر، القاهرة، ط1، 1998، ص: 126.

[2] ينظر: محمود أحمد نحلة، **آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر**، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية،2002،د ط ، ص: 09 .

[3] نفس المرجع، ص: 105.

[4] نفس المرجع ، ص105.

[5] مصطفى درواش: **وجه ومريا، المنظومة النقدية التراثية**، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2014م، ص: 78.

[6] المرجع نفسه، ص: 76.

المعنى إلاَّ بالقرينة "[1]. فاللغة عامل أساسي في المجتمعات الإنسانية تكون وسيلة الاتصال الوحيدة بين الناس؛ فالتجارب المختلفة في حياة النَّاس السابقة تركت أثراً في فهم الألفاظ. ومع هذا فالنَّاس يتوصلون إلى فهم مشترك وقد يكون تقريبياً ويكفي في حياتهم العامة. وهذا ما يجعلهم يتبادلون الأفكار ووجهات النظر، وهو ما يغني المعجم في اللغة، وهذا القدر يسجله اللغوي في معجمه، ويسميه **الدَّلالة الذَّاتية**، فكلمة (شجرة) تتخذ وضعاً واحداً في حياة الطفل، إلاَّ أنَّ **لفظة (الحبِّ)** تختلف باختلاف العمر وتتطور دلالة اللفظ، ففي الطفولة تأخذ المفردة وضعاً يختلف هذا الوضع عن الشباب والكبر. وهذه الأوضاع التي تتخذها هذه الدلالة للألفاظ هي التي تجعلها من قبيل الإيحاء.

ومن هذا المنظور يمكننا الانطلاق للتعرف على **دلالة الكلمة وإيحاءاتها** بدءاً بتعريفها انتهاءً بإسقاط مفهومها في القطريين العربي والغربي قديماً وحديثاً.

1_ تعريف الدلالة الإيحائية:

أ) تعريف الإيحاء لغة : الممحص لكتب المعاجم قديماً وحديثاً يجد مفهوم الإيحاء يقترن بمفهوم **الإشارة** و**الإلهام** والكلام الخفي. يقول ابن منظور معرفاً مشيراً إلى هذا اللفظ "وأوحى أليه: بعثه، وأوحى إليه ألهمه وفي التنزيل العزيز﴿ وَأَوْحَى رَبُّكَ إِلَى النَّحْلِ أَنِ اتَّخِذِي مِنَ الْجِبَالِ بُيُوتًا وَمِنَ الشَّجَرِ وَمِمَّا يَعْرِشُونَ ﴾ [سورة النحل :67] وفيه ﴿ بِأَنَّ رَبَّكَ أَوْحَى لَهَا ﴾ [سورة العاديات 4]. أي إليها، فمعنى هذا أمرها، و وحى في هذا المعنى قال العجاج:

وَحَى لَهَا القَرارَ فَاسْتقرتِ وَشَدَّهَا بِالرَّاسِياتِ الثُّبَتِ

وقيل: أراد أوحى إلَّا أنَّ من لغة هذا الرجز إسقاط الهمزة من الحرف، ويروى أوحى؛ فابن بري: ووحى بمعنى كتبه و وحى إليه كلمه بكلام يخفيه من غيره"[2].

أما في الشعر العربي فإننا لم نرصد له إلاَّ النذر اليسير والعابر، ومنه قول أبي نواس واصفاً لكلب:

حَتى تَوفِى السِّتَةَ الشُّهورا مِن سنَةٍ أوْ بَلَغَ الشُّفورَا

وعرف الإيحاء والصَّفِيرَا والكَّف أن تومئَ أو تُشِيرَا[3]

من هذا التعريف اللغوي يمكننا أن نقف على مفهوم الإيحاء في اللغة، والذي يقصد به الإشارة السريعة الخاطفة، وهو أحياناً يدل على الخفاء، ومنه (**الوحي الإلهي**) إلى الملائكة والأنبياء وحتى الكائنات –كما جاء في الآية –، ومنه (الإلهام) من الإيحاء سواء كان بشري، وغير البشري. فمن الأول إلهام أمّ موسى عليه السلام

[1] حسان تمام: **اللغة العربية معناها ومبناها**، دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب، د ط،1994 م، ص: 39.

[2] ابن منظور: **لسان العرب**، ج 9 ، تح: مجموعة من الأساتذة، دار الحديث ، القاهرة، 2003، ص 243.

[3] أبو نواس، **الديوان** ، شرح محمود أفندي واصف ، المطبعة العمومية ، القاهرة ، ط1 ، 1898، ص 214.

بإرضاعه، وإلقائه بصندوق في النهر حين خافت عليه قتل فرعون له. وذلك قوله تعالى:﴿**وَأَوْحَيْنَا إِلَى أُمِّ مُوسَى أَنْ أَرْضِعِيهِ فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ**﴾ [القصص:08].

والنوع الثاني من الإيحاء، وهو غير البشري، ويكون من قبيل **الإلهام** الذي أودعه الله فطرة في الإنسان وغريزة، وهو مستمر، كإلهام النحل باتخاذ البيوت من الطبيعة من شجر وجبل، ومن الطبيعة الصناعية، وهي العرائش التي يبنيها الناس، ثم الأكل من أنواع الثَّمر لصنع أرقى شرابٍ ألَا وهو العسل. فهذا أيضًا سماه المولى عز وجل إيحاءً، فقال تعالى: وَأَوْحَى **رَبُّكَ إِلَى النَّحْلِ أَنِ اتَّخِذِي مِنَ الْجِبَالِ بُيُوتًا وَمِنَ الشَّجَرِ وَمِمَّا يَعْرِشُونَ، ثُمَّ كُلِي مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ فَاسْلُكِي سُبُلَ رَبِّكِ ذُلُلاً يَخْرُجُ مِنْ بُطُونِهَا شَرَابٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ فِيهِ شِفَاءٌ لِلنَّاسِ** ﴾[النحل:28-29].

وفي العرف البشري يستعمل الإنسان للإيحاء وسيلتين في التعبير عن المراد: إحداهما: **الكلام**، والأخرى: **الحركة**. فهو بهذا الأخير يجري مجرى الإشارة الرمز. وحسب اعتقادنا هو كذلك ما عرف عند علمائنا القدماء في البلاغة باسم **المعاريض**[*]، الذي مفرده مِعْراض، و الإيحاء هو كذلك أشبه ما يكون **بالتورية في الكلام**. وسيأتي الحديث عن هذا في المبحث الثالث من هذا الفصل.

ولم يكن علمائنا بمنأى عن الإشارة لهذا المصطلح تفسيراً وتأويلاً خاصةً ما تعلق بتفسيره لكتاب الله عزَّ وجلَّ، يقول الزرقاني " أما الوحي فمعناه في لسان الشَّرع أن يعلم الله تعالى من اصطفاه من عباده كل ما أراد اطلاعه عليه من ألوان الهداية والعلم، ولكن بطرقة سرية خفية غير معتادة للبشر "[1].

ونجد كذلك محمد عبدو (1266 هـ – 1323 هـ / 1849م – 1905م) مستند إلى ما جاء عند السَّلف من مفاهيم لوحي واستثمر في ماهيتها، يقول :" وقد عرفه شرعاً إنَّه إعلام الله تعالى لنبي من أنبيائه بحكم شرعي ونحوه، أما نحن فنعرفه على شرطنا بأنَّه عرفان يجده الشخص في نفسه، مع اليقين بأنَّه من الله بواسطة أو بغير واسطة، فالأول بصوت يتمثل لسمعه أو بغير صوت "[2].

وعلى ضوء التعريفين السابقين يمكننا أن نستدرك **دور الصوت في صناعة وإنتاج المعنى**، فالوحي القرآني جامع لفظ والمعنى معا، لكنه يستحضر الصوت في جميع أطوار هذه العملية، وهو ما يسمى **بالإيحاء الصوتي**.

ب) **اصطلاحا: عَرَف** الدَّارسون **الدلالة الإيحائية** بتعريفات شتى ومسميات متعددة **فإبراهيم أنيس** يعرفها بقوله: "هي تلك الظلال التي تختلف باختلاف الأفراد وتجاربهم وأمزجتهم وتراكيب أجسامهم، وما ورثوه من إباءهم وأجدادهم،

---

[*] المعاريضُ في الكلام، وهي التَّوْرِيَةُ بالشيء عن الشيء، وفي المثل: (إن في المعاريض لَمَنْدوحةً عن الكذب"؛ أي سَعَةً) والمعاريض عامة هي ما وقع في عرض المعنى، ولم يكن موضوعاً له ولا مستعملاً فيه، بل قصد من اللفظ بالتقارن، وكان اللفظ داعياً للانتقال إلى المعنى الآخر الموازي، أو محفزاً ومثيراً، مع وجود نوع خفاء ذاتي أو عرضي شخصي أو صنفي أو نوعي، وقد دُل عليه بإحدى الحجج العامة على المعاريض، أو بإحدى القرائن الخاصة. المعاريض لها أصول وأدلة في السنة وأقوال السلف.

[1] الزرقاني، **مناهل العرفان في علوم القرآن**، تح: بديع السيد اللحام ، ج1، دار قتيبة، ط1، 1988 ، ص: 92.

[2] ينظر: رشيد رضا: **الوحي المحمدي**، ص:28 .

وهي لدى فرد من البيئة الاجتماعية توحي بظلال من الدلالة قد تخطر في ذهن آخر من البيئة نفسها لأن تجاربهم مع الكلمة مختلفة "[1].

ولعل تعريف إبراهيم أنيس هذا يثير جدلية في عدم الإشارة إلى طبيعة هذه الدلالة ومكوناته، خاصة ما تعلق بالجانب النفسي الذي يعتبر جد مهم في صنع هذه الدلالة، ذلك أن هذه الدلالة **تتصل اتصالاً وثيقاً بما يسميه علماء النفس العاطفة.**

وعرفها علي زوين بالتّسمية نفسها **الدلالة الهامشية.** فقال "الدلالة الهامشية هي فردية مختلفة من شخص إلى آخر تبعاً للمستوى الثقافي والتجربة والمزاج والعاطفة والعوامل الوراثية وغالباً ما تختلف في الشخص نفسه باختلاف أحواله النفسية "[2].

وأياً تكن التعاريف والمفاهيم التي أشارت إلى هذه الدلالة فإنها عموما تكتسب هذه المعاني الشخصية الذاتية الطافحة على **المخيلات الفردية** من باب **المجاز** أو **الاستعارة** أو **الكناية؛** والدلالة الإيحائية تستعمل خلافاً لما هو معهود في المعجم اللغوي، وأسباب هذه الدلالة الهامشية كثيرة أهمُها **الأسباب النفسية** التي تؤثر في **الشعور واللاشعور.**

وفي الفكر الغربي نجد جون لينزJohn lyons في كتابه **اللّغة والمعنى والسّياق** يعرفها بتسمية مختلفة على ما هي عند الباحثين العرب، ويسميها **المعنى الوصفي** أو **المعنى المعبر،** وهو ما لمسناه في قوله: "المعنى الوصفي ويتضمن ما سأشير إليه بالقول هناك مصطلحات بديلة معادلة له تقريباً وهي مؤثر وموقفي و انفعالي، فالمعنى المعبر أي المعنى الذي يعبر المتحدث عن معتقداته وموقفه ومشاعره بدلاً من أن يصفها "[3].

ومن هذا التعريف للينز John lyonsيمكننا أن نقف على طرف من مفهوم الدلالة الإيحائية الذي يتكون من **الانفعال والمعنى المعبر** أي **الموحي والمؤثر،** هذا التأثير يحدث وقع في النفس نطلق عليه اسم دلالة **إيحائية.**

ويشيد لينز lyons بالعلاقة بين هذه الدلالة و اللغة الشعرية، ويفرد لها اسم (**الوحدات العروضية**) – الأوزان الشعرية–قائلاً:" واللغة الإنجليزية تدخل **المعنى المعبر** في جزء كبير من مفرداتها وفي **التركيب العروضي للوحدات الكلامية،** ومع ذلك يستحيل علينا أن نعبر باللّغة عن مشاعرنا ومواقفنا ومعتقداتنا مهما كانت هذه شخصية وعفوية إلاَّ باستخدام الفوارق المتميزة المستوفية في نظم لغوية معينة"[4].

---

[1] إبراهيم أنيس: **دلالة الألفاظ،** ص:107.

[2] علي زوين: **ظلال المعنى بين الدراسات التراثية وعلم اللغة الحديث،** ص: 45.

[3] جون لينز: **اللغة والمعنى والسياق،** تر:عباس صادق الوهاب، صموئيل يوسف عزيز، سلسلة المئة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1976 م، ص: 35.

[4] المرجع نفسه، ص: 36.

ويتقدم البحث في هذه الدلالة في التّسميات المستحدثة لها فنجد **مصطلح الشفرات**، بحيث أنَّ الكلمات أشبه بشفرات في ابتعادها عن **المعنى الأصلي**، وتتحول إلى معنى خاص وبذلك تفتح مجالاً مفتوحاً أمام التخييل والتأويل والتلقي، ومن خلال هذه الشفرات نستطيع أن نقف على **التجربة النفسية**، والعاطفية لصاحب الشفرة.[1]

والدلالة التي نروم البحث فيها استنطاقاً واستعطافاً للمفاهيم السَّابقة هي تلك **المحشوة بالمعاني** التي تتولد من اللفظة الواحدة داخل السياق، فيكون إحداها **المعنى الرئيس** للفظة، وتكون المعاني الأخرى كالظلال له؛ وقد لمح ابن جني إلى هذا المفهوم حينما رأى " **أنَّ الكلمات وإن اختلفت في أصولها من حيث كون بعضها ثلاثية والأخرى رباعية، فإن مجرد اشتراكها في الحروف الثلاثية الأولى منها يؤدي إلى الاشتراك في الدلالة** "[2]ولهذا أشار قديماً كذلك **عبد القاهر الجرجاني(ت471 هـ)** بإقراره إنّ: "لكل نوع من المعاني نوعاً من اللّفظ هوية أخص وأولى، وضروباً من العبارة هو بتأديتها أقوم "[3].

فهذه الإشارة من ابن جني وعبد القاهر لا تعني أنّهما فهم المصطلح بقدر ما تعد تنبيه لأهمية الألفاظ في **صناعة المعاني عبر السياق**، فلا جرم أنَّهما كان أكثر وعياً بأهمية الكلمة في الدلالة، وعليه التنبيه إليها كان في تاريخ مبكر.

فاختيار الألفاظ يعتبر قاعدة لا مناص منها في السياق لأنها تحيلنا **لتعدد المعاني polysémie** والتي تسيطر على النفس، وتثير انفعالات؛ وكلما كانت إيحائية الكلمة عالية، كلما كانت قيمة تلك الكلمة عالية أيضا، والعكس بالعكس؛ وهو ما عبر عنه الجاحظ (ت255 هـ)حينما قال: "لكل ضربٍ من الحديث ضربٌ من اللفظ ولكل نوع من المعاني نوع من الأسماء "[4]؛ كما نجد ابن رشيق في كتابه العمدة يعبر عن العلاقة بين اللفظ والمعنى ويشبهها بعلاقة الجسم بالروح ، بحيث يقول: "إن اللفظ جسمه و روحه المعنى ، و ارتباطه به كارتباط الجسم بالروح، ويضعف بضعفه و يقوى بقوته ، فإن سلم المعنى و اختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجن عليه كما يعرض لبعض الأجسام من العرج و الشلل و العور ... فإن اختل المعنى كله و فسد و بقي اللفظ نواة لا فائدة منه... كما أن الميت لا ينقص شخصه في رأي العين إلا أنه لم ينتفع به ، و لا يفيده فائدة و كذلك أن اختل اللفظ جملة و تلاشى لم يصبح له معنى لأننا لم نجد روحا في غير جسم البته"[5]. ومن هنا يتأكد لنا إيحائية الألفاظ ودلالتها، فهناك من الألفاظ ما توحي بأكثر من المعاني المعهودة فيها.

---

[1] ينظر: بيير جيرو، علم الإشارة : السيميولوجيا، تر: منذر عياشي، قدم له مازن الوعر، طبع دار أطلس للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة –مصر– 1992 م، ص : 80-82.

[2] ابن جني: **الخصائص**، ج 2 ، ص: 135.

[3] عبد القاهر الجرجاني، **الرسالة الشافية**، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: وتعليق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة –مصر، د ت، ص: 107.

[4] الجاحظ: **الحيوان**، تح: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 3، 1969 م، ج 3، ص: 39.

[5] ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، مطبعة السعادة القاهرة، 1955، ص124.

وإذا طرقنا أبواب الدِّراسات الغربية، نجدهم يميزون بين مفهومين **الإحالة denotation** و**الإيحاء connotation** أحدهما فلسفي والثاني لغوي هذا ما أشار إليه محمد يونس علي، حيث ذهب إلى "أن الأول أقرب إلى مصطلح **الدلالة المركزية** والثاني أقرب إلى **مصطلح الدلالة الهامشية**، فأنه ينبغي التنبيه إلى أن لهما جذور فلسفية تعود بدايتها إلى **جون ستورت ميل John Stuart Mill** الذي قدم التقابل الاصطلاحي عام 1843 وحسب رأيه فأن كلمة أبيض **تحيل denote** على كل الأشياء البيضاء، كالثلج، والورقة وزبد البحر، ونحو ذلك، وتستلزم implies أو **توحي connotes** بصفة البياض .[1]

وفي كتاب ظلال المعاني لمحمد يونس أيضا نجد أشار **لكوبر cooper** يوضح فيها سبب انعطاف الفلاسفة على القول بإشارة الكلمة وإحالتها يقول "أن الفلاسفة تبعا لجون ستورات مل فسروا إحالة الكلمة بأنها ما تشير إليه، في حين أن الإيحاء هو تلك الخصائص التي ينبغي أن تكون متلبسة بما تشير إليه " ومن هنا يمكننا استخلاص تلك الرابطة الوطيدة بين **الإحالة** و**الإيحاء** .

كما حاول لينز الرّبط بين **المعنى الفلسفي للإيحاءconnotation** والمعنى الغير فلسفي، وأشار إلى مصطلح يوحي **connote** وارتسى مفهومه للإيحاء بقوله أن "إيحاء الكلمة هو فكرة المكون العاطفي أو **الوجداني affectire**إضافة **إلى المعنى المركزي central meaning**."[2]

وإذا تركنا لاينز واقتربنا أكثر في الحقل الغربي تنوعاً لاستجلاء المفهوم، سنقف عند التعريف البارز لدى الغربيين ألا وهو تعريف أندري مارتنيهMartinet Andréالذي يرى أن الإيحاءات هي "كل ما في استعمال كلمة ما، مما لا تشتمل تجربة جميع مستعملي تلك الكلمات في اللغة "[3].

وعلى مدار عقوداً من الزمن تطور مفهوم هذه الدلالة تطوراً يبرز مدى أهميتها وتنوعها، فقد ورد لدى **هنري لوفيغر** هذه الكلمة "**إيحاء** "وعدد معانيها التي خرجت عن المفهوم الذي وجد عن كد **جون ستورت ميل** ومن ثم تجدها تدل على "أصداء العلامات الانفعالية والعقلية: عناصر انفعالية، إيحاءات ألهمتها الألفاظ المستعملة، قيم إضافية متصلة بالعلامة وملازمة لها بدون تغيرها "[4].

ومن هذا التعريف الذي استوقفنا يمكننا أن ندرك تمايز **الإيحاءconnotation** عن **الإحالة denotation**؛ وكلمة أصداء تومئ إلى **الإيحاءات** و**التلميحات**، وهي لا تقتصر على الانفعالات، بل أصداء عقلية أي التي تكون في ذهن وفكر المتلقي، بينما **الإحالة** تشير إلى العلامة نفسها بمعنى أننا عندما نحيل إلى الشيء نحيل إلى ذاته.

---

[1] ينظر: محمد يونس محمد، **المعنى وظلال المعنى،أنظمة الدلالة في العربية**، دار المدار الإسلامي، بيروت ، ط 2، 2007م، ص: 182.

[2] نفس المرجع، ص: 183.

[3] جورج مونان: **مفاتيح الألسنية**، تر: الطيب البكوش، مشورات الجديد، تونس،1981 م، ص: 140.

[4] هنيري لوفيغر : **اللسان والمجتمع**، تر: مصطفى صالح، مطبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د ط،1983م، ص: 118.

وفي دراسة المعنى يقول بيار جيرو: "هي القضية التي يتم خلالها ربط الشيء والكائن والمفهوم والحدث بعلامة قابلة لأن توحي بها: فالغمامة علامة المطر، وتقطيب الحاجب علامة الارتباك والغضب، ونباح الكلب علامة غضبه، وكلمة حصان علامة الانتماء إلى فصيلة الحيوان"[1].

ومن خلال الأفكار والآراء السابقة يمكن القوالب أنَّ القدرة على توليد الدلالات مرجعها ما يكسبه الإنسان من ألفاظ معينة ومن ربطه بين تلك الألفاظ ودلالاتها وفي هذا يشير جوزيف **فندريس** Joseph Vendryes "إنَّ كلمة أياً كانت توقظ دائماً في الذهن صورة ما، بهيجة أو حزينة، مرضية أو كريهة، كبيرة أو صغيرة، معجبة أو مضحكة. ويضرب مثلاً قائلاً اذكر اسم إنسان ما أمام شخص لم يره قط فانه يكون عنه فكرة في الحال، فكرة زائفة على وجه العموم فإذا قدمت له هذا المجهول على الفور، ومثل هذا الشيء ونفسه يحصل بالنسبة إلى كلمات اللغة، فإدراكنا للأشياء خاضع لانطباعات فجائية منبعثة من الاسم الذي يدل عليهما"[2]. فالإيحاء من حيث المفهوم، يمكن أنْ نعده إشارة أو إيماءً إلى معنى غير مباشر بطريق التلميح والتعريض والكناية والرمز، وما تحمله الكلمات من تاريخ نفسي أو دلالي، يفضي إلى معان وصور في ذهن المتلقي، بطريق التذكر والتداعي، هي غير المعاني الحرفية التي تدل عليها هذه الكلمات في الواقع .

وخلاصة تِطوافنا في **المعنى الإيحائي** لغةً واصطلاحاً يمكننا أنْ نجني ثمارها فيما ترسخ في ذهننا من تذليل هذه الدلالة وإجلاءُ كثيرٍ من الغموض كان يتلبس بها ونجمله فيما يلي:

1_ الدلالة الإيحائية يقصد بها **المعنى العاطفي** وهو معنى زائد إضافي عن المعنى الذي ندركه أي المعنى **المركزي** أو **المعجمي**؛ فهناك تكتسب نوعاً من الإيحاء، والقدرة على الإثارة الدلالية، ما لا تمتلكه ألفاظ أخر، وهذا يخضع لشفافية اللفظة ذاتها، فثمة ألفاظ موحية بطبعها، ذات مقدرة على الإيحاء، والعطاء والتوالي الدلالي، فتكون (مائعة) الدلالة إلى حد التفشي والانتشار.

2_لا يمكن اعتبار **الإحالة** هي نفسها **الإيحاء**؛ بل هي خلافاً له كما تبين لنا من خلال المقارنة والموازنة بين المفهومين.

3_أن الدلالة الإيحائية **غير مرتبطة بالمعنى المعجمي** على وجه الخصوص بل هي متلونة طبقا **لتلون المعنى والسياقات** و **الأنماط الأسلوبية والتغييرات القواعدية** مثل التنغيم، والتقديم، والتأخير، وأساليب التعجب، والمدح والذم وغيرها.

4_ لا حظنا أن بعض التَّعاريف والمفاهيم في الحقل الغربي أقصرت الإيحاءات على **المعنى النفسي** الذي يدغدغ العواطف، ويُوغِز الحواس، ومن هذه التَّعاريف تعريف **لاينز** و **مارتنيه** و**لوفيغر** وهي تعاريف نستحسن معناها ومبناها في دراستنا هذه لأنّها جاءت بالمعنى الصريح لدلالة الإيحائية الذي يتكون من (العاطفة، و الإحساس، و

[1] بيار جيرو: **علم الدلالة**، تر: أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، 1986م، ص: 15.

[2] إبرا هيم أنيس:**دلالة الألفاظ**، ص 78.

الأفكار، والمشاعر، و الانفعالات) ؛ بينما نجد على الضفة الأخرى في ثقافتنا العربية اللغوية والبلاغية مفاهيم متشرذمةٌ لهذه الدلالة، ومصطلحات متضاربة في المعنى، مثل ما جاء به إبرا هيم أنيس بحيث أطلق اسم **الدلالة الهامشية** وتبعه جمع كثيرٌ من الباحثين العرب. **فالدلالة الإيحائية إذن حسب المفهوم الذي استنطقناه من النصوص السابقة هي شعور داخلي توحي أو تقذف به النفس الإنسانية بما تتأثر به من أصوات تحيط بها وتتفاعل معها.**

ثانيا _ أنواع الدلالة الإيحائية:

بنظرة ترصد للألفاظ من حيث تقسيمها المقترح على أساس من الحقول الدلالية أو اللّغوية على أقسام أربعة:[1].

1 . الموجودات ***entities*** .

2 . الأحداث ***events*** .

3 . المجردات ***abstracts*** .

4 . العلاقات ***relations*** .

أما عند أولمان ***Ullmann*** الحقول اللغوية على ثلاثة أقسام :

1 . الحقول المحسوسة المتصلة، ويمثلها نظام الألوان .

2 . الحقول المحسوسة ذات العناصر المنفصلة، ويمثلها نظام العلاقات الأسرية .

3 . الحقول التجريدية ، وتمثلها ألفاظ الخصائص الفكرية[2].

فإذا نظرنا إلى الألفاظ على ضوء من هذين التقسيمين، فإن ألفاظ المجردات، والعلاقات، أو الحقول المحسوسة المنفصلة، والحقول التجريدية، هي الألفاظ الأكثر إيحاء، والأكثر عطاء للدلالة من خلال ما يتفشى منها من أبعاد دلالية، ذلك أنها الأكثر فاعلية على مستوى الاستعمال، والتعلق بالإنسان وفعالياته الحياتية، والنفسية والاجتماعية، ومن ثم تكون عرضة للتأثر و التأثير بالمشاعر والانفعالات والأجواء النفسية، فهذه الألفاظ لا يستخلص منها المعنى الأصلي أو المعنى الرئيس حسب، بل ينظر إلى ما سواه من معان على أنَّها تشبه الوحدات الجانبية التي تضيف انطباعات دلالية على المعنى الأصلي، فتضعه بين هالة من الفيوضات الدلالية تكاد لا تقف أو تنتهي عند حد.

وقد ارتبط المفهوم الاصطلاحي للدلالة الإيحائية بتجارب الأفراد والمجتمع وخبراتهم؛ وهي تجارب اختص بها أفراد بعينهم، وأخرى ارتبطت بالمجتمع لذلك ارتأينا أن نوضح ذلك في هذا المبحث التعريفي بنوعي الدلالة الإيحائية، لما سيرسمه هذين المفهومين من ظلال وألوان، ويكشف لنا عن جوهر الألفاظ.

---

[1] علم الدلالة: مختار عمر،ص 87 ، وهذا التصنيف يقدمه معجم : (***Greek New Testament***) .

[2] نفسه 107 .

أ) الدلالة الإيحائية الاجتماعية:

من خلال الاسم المشار به لهذا النوع نستطيع فهم أبعاده الأولية، فهو "اكتساب الكلمة أو العبارة مشاعر وعواطف وانفعالات ودلالات حضارية وفكرية من قبل عدد كبير من أفراد المجتمع طيلة عمرها الاجتماعي "[1].

إذاً: الكلمة تمر **بدلالات اجتماعية** تتراكم في تاريخها الدلالي، وبذلك تلبس ثوب الإيحاء؛ وقد تكسب الكلمة أحياناً **دلالات مضادة لدلالتها الإيحائية** السابقة، مثل كلمة طيب التي وُسمت في القديم بمعنى مدحي، بينما اتسمت اليوم بمعنى ضمني، وذلك لانقلاب المفاهيم وتغير العصر فالطيبة أصبحت ترادف التبلد والبداهة والسذاجة.

فالإيحاءات التي ترتبط بالكلمة عند النظر إليها نجدها متصلة اتصلاً وثيقا **بالمجتمع وأحواله** "فإن زوال تلك الأحوال قد يؤدي إلى تفريغ مثل هذه الكلمات أو العبارات من محتواها العاطفي. فكلمة دهليز مثلاً وهي كلمة فارسية معربة، تعني حسب ما جاء في لسان العرب، ما بين الباب والدار، وقد الفت البيئة العباسية تسمية (اللقطاء)بأبناء الدهاليز "[2].

وبناء على أضرب هذه المقولات يمكننا القول: **أن اللغة تستمد معانيها ودلالتها من الواقع الاجتماعي الذي ينمو فيه كل من المتكلم والمتلقي** وهي قضية المزواجة الاضطرارية بينهما، لكون المعنى أو الدلالة هو المحور الذي يدور حوله اللفظ، كما أن اللفظ هو الصورة التي يخرج بها المعنى إلى الوجود، فالألفاظ عندما تكون مطابقة لمعانيها ومألوفة الاستعمال مثل ما يقول ابن الأثير في هذا: " ومن له أدنى بصيرة يعلم أنَّ الألفاظ في الأذن نغمة لذيذة ...وهي تجري مجرى النغمات والطعوم "[3].

وعندما نتفرس المجتمع نجد كثير من الكلمات الدالة على الإيحاء، وليس سهلا أن نحدد مأربها، ولعل أبرزها تلك **الكلمات الدالة** على الألوان، فالأحمر يوحي عند كثير من الناس بالتضحية كما يوحي بالليالي الحمراء بالمجون، وقد يوحي كذلك في حياتنا اليومية بالتحذير والاحتراس، أما اللون الأخضر فيرتبط بالأمل، وربما كان كذلك لون الجنة أخضر، أما الأسود فهو لون الحزن و الأبيض يوحي بالصفاء والنقاء، وما قيل عن الألوان قد يتعدى حتى المأكولات والمشروبات، فالليمون على سبيل المثال يوحي بالحموضة والعسل بالحلاوة؛ وكذلك نجد **الدلالة الإيحائية** الاجتماعية في أعضاء الجسم كدلالة اليد على القدرة والعين على الضوء والنور .

[1] محمد يونس: **المعنى وظلال المعنى**، ص: 212.

[2] المرجع نفسه، ص: 113.

[3] ينظر: ابن الأثير :. **المثل السائر**، مطبعة النهضة، الطبعة1 ،1960، ص: 59.

ب) الدلالة الإيحائية الفردية:

وهي عند محمود يونس " تلك الإيحاءات المقترنة بالكلمات بسبب عوامل شخصية خاصة بمستخدم الكلمة سواء كان مرسلا أو متلقيا."[1] فمن هذا التعريف المقتضب نقف على المفهوم الذي يحيلنا إلى متلق واع بماهية كلامه وبذلك يتلفظ ألفاظ ذات ابعد **دلالية إيحائية ذاتية.**

ولم يحتفِ الدَّرس اللُّغوي بهذه الدلالة كثيراً لاعتبارها ذات وميضٌ شخصي، لكن على النقيض أقامت الدِّراسات النَّفسية صرحاً تطلع من خلاله إلى استجلاء هذه الدلالة بحثاً عن المعنى في أكوام الكلمات. وكذلك احتفاء بالسَّامع كمتلقي، فالكلمات المستخدمة في مجال الأدب أغنى من غيرها إيحاءاً وأكثر اشتمالاً على **الدلالة الإيحائية الفردية**، لأنها تبحر في الذاتية، فالشُّعراء يطلقون العنان لخواطرهم وذاتيتهم وينسجون نظاماً على مقاسهم، فمثلاً أبو القاسم الشابي رأى بين مفردتي الصيف والأحلام علاقةً حميميةً فعقد قران في قوله:

ثُمَّ أَجْنِي صَيفَ أَحْلامِي السَّا هِرِ مَا لَذَ مِنْ ثِمارِ الخُلودِ

ولنلتفت إليه في غياباً ونسأله عن ماهية العلاقة بين الصيف والأحلام؟ ماذا لو استشرناه في تغيير الكلمة بالربيع بدلاً من الصيف؟ ربما توجد أسباب ذاتية تجعله يختار الصيف؛ هذا ما يطلق عليه **الإيحاء بالكلمات** واستعماله لهذه الكلمة قد يكون لأسباب ذاتية، وقد تستعمل عند غيره بإيحاء آخر.

وهذا النوع لا يقتصر فقط على **دلالة المعنى** لكن على **دلالة الصوت** كذلك. ويستمد هذا النوع من الدلالة وجوده مما توحي به الأصوات من معان خاصة ينفرد بها متكلم واحد، أو عدد قليل من المتكلمين، وهو مرتبط بالظاهرة المعروفة (**محاكاة الأصوات**)، ومما يستوحي أيضاً من بعض المحسنات البديعية كالجناس والترصيع، ومن موسيقى الألفاظ ويرتكز كذلك على طبيعة الصوت اللغوي، اعتمادا على أجزائه، ونغمه، وجرسه.

ومما يجدر الإشارة إليه هنا هو أن مسألة الدلالة الصوتية الموحية ليست وحدة ذات معنى مستقلة بنفسها، فهي ليست دلالة مؤسسة للمعنى، إنَّما هي مؤكدة لهضمن عناصر السياق[2]. ومن أمثلة الإيحاء الصوتي لفظة ((متشاكسون)) في قوله تعالى: ﴿**ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً رَجُلاً فِيهِ شُرَكَاءُ مُتَشَكِسُونَ وَرَجُلاً سَلَمًا لِرَجُلٍ هَلْ يَسْتَوِيَانِ مَثَلاً الْحَمْدُ لِلَّهِ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لاَ يَعْلَمُونَ**﴾[3] [الزمر: 29]، تدل –متشاكسون– على المخاصمة والجدل [(4)]. ويبدو أنَّ اختيارها منظور فيه إلى تشكيلها الصوتي، فقد "جمعت في الكلمة حروف الأسنان والشفة... التاء والشين والسين تعاقبا، تتخللها الكاف، فأعطت هذه الحروف مجتمعة نغماً موسيقياً خاصاً حملها أكثر من معنى الخصومة والجدل والنقاش بما اكسبها من أزيز في الأذن يبلغ السامع إلى أنَّ الخصام قد بلغ درجة الفورة والعنف من جهة،

[1] المرجع نفسه، ص: 217.

[2] ينظر: **التناسب الدلالي في سورة الضحى ـ دراسة في الإعجاز القرآني**، محمد جعفر، مجلة القادسية ،ع 2 ، 1999، ص:104، 109 .

[3] الزمر: 29.

[4] الراغب الأصفهاني: **معجم مفردات ألفاظ القرآن**، ص: 273 .

كما أحاطه بجرس مهموس خاص يؤثر في الحس والوجدان من جهة أخرى "[1]؛ ليوحي بالدلالة على الحزن والأسى على هؤلاء، وهذا الإيحاء الصوتي مراد هنا، إذ "كان البيان القرآني قد اهتم بموسيقى العبارة، وحرص اشد الحرص على تحقيقها"[2].

ومن هذا التفاعل تشكل الدلالة الإيحائية دفقاً دلالياً مضافاً من خلال الصُّوت، يحس في عناصر التشكيل وبنائها، ولما كان منبعثاً من عناصره فليس إحساسه مقصورا على شخص معين، إنَّما هو مادة دلالية يبصرها الجميع، فكانت لذلك الدلالة الصوتية، بما تعطيه من إيحاء مضاف وثانوي للمعنى . دلالة نفسية موضوعية، أي هي مما يمكن أن يشترك في الوقوف عليها أغلب أهل اللغة مادامت منبعثة من عنصر لغوي ثابت يتحسسه الجميع، فيكون تحسس إيحائه جمعيّاً أيضاً.

ثالثا: تجليات الدلالة الإيحائية بين التراث والحداثة:

شكل المعنى الدلالي حلقة مميزة في المجتمعات البشرية، وذلك تبعاً للحاجة للرقي بالفكر، ومن ثم أعلنت الأدب العربي عهد ولاء لمطاوعة هذا الرقي الحضاري في المجتمعات، وخرجت من الطفولة إلى المراهقة تناضل وتكابد من أجل العيش، فألقت **بظلال للمعنى** على بحر **التأويل والتلقي**، فتنوعت مشارب الدَّارسين والمتذوقين للاغتراف من بحرها وتعددت مصطلحاتهم ومسمياتهم لها، فراحوا يستعطفونها بدلل الأسماء فتارة نعتوها **بالهامشية** وأخرى **معنى المعنى**، وحينا **إيحائية** و**حافة** و**انعكاسية**، وكثرة الأسماء كما أشار الأسلاف تدل على عظمت المسمى.

وتجليات الدلالة الإيحائية في التراث والحداثة توطد العلاقة بين التراث والحداثة في سبيل المقارنة بين المفهومين القديم والحديث وإبرازهما في طابع يليق بهما؛ وسنحاول كذلك إكمال ما بدأنَه في تعريف الدلالة الإيحائية اصطلاحياً، لكن هذه المرة من وجه المقاربة والمقارنة؛ ومفهومي المقاربة والمقارنة يتشبثان دائماً لدى النُّقاد بطرح أسئلة والإجابة عليها؛ وفي هذا المقام نجد أنفسنا ملزمون لسير على ذلك. فنقول عبوراً إلى جسر هؤلاء _النقاد والباحثون _:

كيف استطاع العلماء اللُّغويون والبَّلاغيون فهم الدلالة الإيحائية؟ وما هي الأسماء المقاربة التي ألبسوها أياها ؟

ما وجه الاختلاف في المفهوم العربي والغربي للدلالة الإيحائية ؟.

ما هو دور السّياق في العبور إلى المعنى داخل النّص ؟.

من هنا سنشد الرحال في بحث عن هذه الاستفهامات التي أرَّقت العلماء قديماً وحديثاً من باب خوضنا في تشريح الدلالة وحصر الموظف منها في الشعر الصوفي.

[1] علي الصغير: **الصورة الفنية في المثل القرآني** ، ص:239 .

[2] نعمة رحيم العزاوي: **النقد اللغوي عند العرب**، ص: 293 .

أ) **الدلالة الإيحائية في ضوء التقسيمات الدلالية العامة :**

ونشير قبل الولوج إلى ماهية هذه المبحث إلى أنَّ علماء الدلالة قسموا الدلالة إلى أقسام مختلفة تداخل بعضها في الأخر، فالشاطبي _من علماء التراث العربي _قسمها إلى معنيين هما: **الدلالة الأصلية والدلالة التابعة** كما يقول " الكلام من حيث دلالته على المعنى الأصلي ومن حيث دلالته على المعنى التابعي الذي هو خادم الأصلي "[1]؛ أما ابن القيم فاقترب كذلك من هذا التقسيم بتغيير في اسم المصطلحين يقول "دلالة النصوص نوعان حقيقية و إضافية والدلالة الحقيقية تابعة لقصد المتكلم وإرادته، وأما الدلالة الإضافية فضابطها أنها لفهم السامع وإدراكه، وجودة فكره وقريحته وصفاء ذهنه ومعرفته بالألفاظ ومراتبها "[2].

وإذا غُصنا أكثر في التراث العربي نجد في كتاب ابن الأثير ما يشير إلى ما ذهبنا إليه في تجليات الدلالة في التراث وذلك في موضوع سماه (في الحكم والمعاني)، وقد يسرد لنا من خلاله أنواع الدَّلالة حيث يحوم حول المفهوم الحديث بين **المركز والإيحاء** " اعلم أنَّ الأصل في المعنى أن يحمل على ظاهره ومن يذهب التَّأويل يفتقر إلى دليل كقوله تعالى (ثيابك فطهر) فالظاهر من لفظ الثياب هو ما يلبس، ومن تأويل ذهب إلى أن المراد القلب لا الملبوس...لأنه عدول عن ظاهر اللفظ "[3].

فابن الأثير هنا يشير إلى مفهوم المعنى المحمول على الظاهر وأنَّه لا خلاف فيه، وإنما الخلاف على المعنى المحمول على التأويل، **فأبواب التأويل ليست محدوداً**.

وإذا تقدم بنا الزمن إلى العصر الحديث نجد مصطلحين بارزين لهذا التقسيم الذي وجد عند القدماء وهما **الدلالة المركزية والهامشية**؛ والهامشية هذه تأخذ عدة مسميات كما عرفنا في مفهوم الدلالة الإيحائية في الاصطلاح، **والذي استحسناه في مقام البحث هو مصطلح الدلالة الإيحائية**، لما له من معنى وهيبة ودلالة.

ب) **تقسيم الدلالة الخاص والمعنى الإيحائي:**

المتتبع لميادين الباحثين _اللغويين والنقاد _ لا مناص يلتفت إلى ذلك التقسيم الخماسي الذي أورده أحمد مختار عمر في كتابه (في علم الدلالة)، بحيث عدد للمعنى خمسة أقسام:[4]

المعنى الأساسي _المعنى الإضافي _المعنى الأسلوبي _المعنى النفسي _المعنى الإيحائي.

وقراءتنا لهذا التقسيم تجرنا إلى موازنتها ومقارنتها مع التقسيمات العامة السَّابق ذكرها؛ وبذلك نصل إلى نتيجة مفادها إنَّ الباحث _ أحمد مختار عمر _ تَزايد في إضافة بعض المعاني التي كان بالإمكان الاستغناء عنها للاعتبار أن هذه المعاني تدرج أما مركزية أو إيحائية (هامشية)، فالمعنى **الأساسي** هو نفسه **المعنى المركزي والإضافي** هو نفسه الإيحائي، بينما الثلاثة المتبقية فتكون من قبيل **الإيحاء أو المركز** .

---

[1] الشاطبي: **الموافقات**، تح:مشهور آل سليمان، دار ابن القيم، 2001 م ، ط 3 ، ج 2، ص: 151.

[2] ابن القيم: **أعلام الموقعين**، تح: مشهور آل سليمان، دار بن الجوزي، السعودية، ط 1، 1423هـ، ج 3، ص: 116.

[3] ابن الأثير: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة مصر، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص:72.

[4] مختار عمر: **في علم الدلالة**، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط5، 1998 م، ص: 36.

ولم يكن أحمد مختار عمر الوحيد من احتفى بتنوع الدلالة بل ألفينا كذلك من سبر أغور هذا الموضوع من شاكلة فجفري **ليج** والذي قسمها إلى تسعة وهي:[1]

1/المعنى الصريح

2/المعنى الضمني

3/المعنى الأسلوبي

4/المعنى الانعكاسي

5/المعنى الانظامي

6/المعنى الرصفي

7/المعنى الموضوعي

8/المعنى الانفعالي

9/المعنى التداولي البرغماتي

وهذه المعاني التي ذكرها **جفري ليج** نجدها متداخلة فيما بينها، ويصعب أحيانا التفريق بينها، لاعتبار أنَّ التّقسيم خاص يمكن اختزاله في اثنين هما **المركزي والإيحائي**.

أما جون روبيرت فيرث John Rupert Firthفيقسمها إلى أربعة أقسام مغايرة تماماً لما وجد عند جيفري مبتدعاً في ذلك أسماء اصطلاحية جديدة وهي:[2]

1_القصد Intention: وهو معنى غير مباشر، ويكون سبيل للإيحاء.

2_القيمة valun: وهي تحدد من الاتفاق الجماعي للمجتمع.

3_المرجع Referent: وهو استرجاع للمحزونات في الذهن عند سماع الكلام.

4_العاطفة Emotion: وهي تتجسد في الشعور المتكلم.

ومن هذا التقسيم نرى تباين في الرؤى طبقاً لاختلاف الأشخاص لذلك كان هذا التقسيم خاص وقد نراه اغتباطي أحياناً وهو اختلاف تنظيري يعود إلى الفكر والمنهج، فمن دارس إلى أخر نجد هناك تباين وتزايد في الدلالات والمسميات الاصطلاحية؛ وتقسيم الدلالة إلى ثلاث أقسام أو أكثر _على رأي الدارسين _ تقسيم ضعيف، إذ أن الدلالة لا تثير فينا إلاّ نوعين هما المركزي (المعجمي) والإيحائي (**الهامشي الإضافي**).

وخلاصة ما في القول: الدلالة الإيحائية تبسط سلطانها على مجالات عديدة من أهم مجال الدعاية والإعلام، والأدب وعلم النفس وغيرها من المجالات ومحاولة استقراء هذه الدلالة في كل المجالات يكون أشبه بالعدو خلف

[1] ينظر:محمد هادي مرادي وسيدة فاطمة سليمي: **الدلالة الهامشية بين الدراسات التراثية وعلم اللغة الحديث**، مجلة العلوم الإنسانية الدولية 2013 م،1434 هـ، ع 20، ص: 92.

[2] ينظر: محمد يونس: **المعنى وظلال المعنى**، ص: 182.

غزلان في صحراء، فاستثمار الطاقة العاطفية ليس مقتصر على مجالات دون غيرها، بل يتعدى ذلك إلى حياتنا اليومية التي لا تخلوا من المواساة والمجاملة، وأكثر من ذلك أنها تشمل مجال الإرشاد والتوجيه، فيستعين بها الخطيب والمعلم والمربي والمرشد ليوصل الكلمات المحملة بالمشاعر سواء الدينية أو العاطفية، وليس بالسهل استقراء الدلالة الإيحائية بكل المجالات فهي تطفوا إلى سطح النص عيانا ولا سبيل إلى نكرانها. وعليه فأدراك ماهيتها يتطلب مجموعة من تضافر الاختصاصات Interdisciplinaire، مع الاتكاء على إعمال العقل للتأويل الصحيح.

ج) تجليات الدلالة الإيحائية من خلال النظرية السياقية:

حين الاتكاء على إشكالية فهم النّص فهما صحيحا يبرز الدور الخطير الذي تلعبه الدلالة في تقديم الإيحاءات النصية ومكامن الجمال في الأثر الأدبي؛ من ثم يترصع المعنى ببعداً جوهرياً يَشْتَجِرُ إلى تحديد الخطاب وصناعته، وضوحاً وتعقيداً، وإحساساً، وفكراً وثقافتاً؛ والدلالة الإيحائية تكسب قيمتها ضمن خليتها المتواجد فيها، أي ضمن العلاقات المعنوية بين الكلمات بكل ما يحيط بها من **القرائن المقالية** (الصوت والاشتقاق و...) والمقامية (الثقافة والخبرة وغيرهما)، وهذا ما تعارف عليه القدماء والمحدثون باسم السياق.

وللوصل إلى أهمية الدلالة الإيحائية في النظرية السَّياقية فإنَّنا نُعرج على تقسيم علماء الدلالة المحدثين، والذين السياق إلى أربعة أقسام:

1_ السياق اللغوي

2_ السياق العاطفي

3_ السياق المقامي

4السياق الثقافي

فإذا ما استعرنا فكرة المقامية الواردة عند علماء الحداثة نجد لها إشارات عند العرب قديماً حتى غدت مثلاً سائرا على كل لسان: (**لكل مقام مقال**)؛ فالسَّياق دائما ما يتطلب معرفة بالظروف المحيطة للمتحدث زماناً ومكاناً؛ وهو عين ما ذهب إليه اللساني **جون ربرت فيرث JR Firth** حين رأى "أن سياق الموقف مصطلح واسع لا يقتصر على السياقات اللغوية بل يشمل أيضا السياق الثقافي، وأقوال المتخاطبين، وغير المتخاطبين، وأفعالهم، وكل الأشياء المتصلة اتصالاً وثيقاً بالقولة المستعملة، وتأثير الحدث اللغوي..."[1].

وعلى مدار اللغة يشغل السياق حيزاً واسعاً يستحوذ دوره في تحديد الدلالة على انتباه البَّاحثين اللُّغويين وفي مقدمتهم عالم اللغة الإنجليزي" فيرث**JR Firth** "، الذي وضع تأكيداً كبيراً على الوظيفة الاجتماعية للغة، وكذلك معنى الكلمة عند أصحاب هذه النظرية يحدده استعمالها في اللغة، ولهذا يصرح " فيرث**JR Firth** " بأنَّ المعنى لا ينكشف إلاَّ من خلال تسييق الوحدات اللغوية، أيْ وضعها في سياقات مختلفة[2]، وانطلاقاً من هذا

[1] محمد يونس: **مقدمة في علمي الدلالة والتخاطب**، ص: 31.

[2] ينظر: أحمد عمر المختار، **علم الدلالة**، دار العروبة، الكويت، 1982، ص68.

فإن الوحدات الكلامية للغة الطبيعية ليست سلسلة أو خيوط من نسيج كلمات، فهناك عوامل ومكونات كلامية تفرض فوق المكون الكلامي في كل وحدةٍ كلاميةٍ محكيةٍ، وكذلك في تحديد معناها على مستوى الكلمة وعلاقتها بالمعنى النحوي ويدخل كلاهما في المكون الكلامي[1]، ويطلق لفظ السياق في اللغة والدور الذي يؤديه قصد الكشف على معنى الدلالة، لأنَّه يرشد إلى بيان المجمل وتعين المحتمل، وهو من أعظم القرائن الدَّالة على مراد المتكلم، فمن أهمله غلط في نظره وغالط في مناظراته[2]، ومراعاة هذه الاعتبارات السياقية التي تكشف عن المعنى وتطبيقه يصدق على النّصوص المختلفة ذات المقام، ومن هنا تأتي أهمية السّياق في النَّص وعدم وضوحه يعتبر دائماً سبب في قصور الفهم[3]، وتعددت السَّياقات لكونها أوسع وأشمل بكثير من غيرها، وعدم تحديد مفهوم حولها وبتعدد معاني الكلمة في التركيب، وهي أن يخضع الموقع دائما لقواعد صارمة أو بدرجة أقل أو أكثر[4].

يأتي إذاً **دور السّياق الثّقافي** في إخراج هذه الدلالة، وممارستها على مستوى الواقع اللغوي، إذ يؤدي سياق الثقافة دورا في إغناء الدلالة، وديمومة الحياة الدلالية للألفاظ، فيجنبها الركود الدلالي بما ينفثه فيها من أحوال، وما يختطه لها من أبعاد دلالية متنوعة .

وحين نتقصى **مفهوم الدلالة الإيحائية** من خلال **السياق** نجد أن **السِّمات الأسلوبية** لا تدخل في الخليط الأصلي لهذه الدلالة، بل يمكن فهمها من خلال موقع الألفاظ داخل السياق، لأنَّ الأسلوب كما يقول ستيفن أولمان **Stephen Ullmann** "...يتضمن فكرة اختيار الأنسب من طرائق التعبير الممكنة التي تضعها اللغة بين يدي الكاتب أو المتكلم وقدرته على تناول الظلال والألوان العاطفية والجمالية لهذا المعنى "[5].

وأهمية **السياق العاطفي** تتأتى من خلال الكشف عن المعنى الوجداني ودرجة الانفعالات في **الوحدات اللغوية**، وهو يختلف من ايحائيته باختلاف الإفراد، فليس كل الأفراد سواسية في طريقة الانفعالات والشعور، ولعل هذا ما نبه إليه القرطجني (هـ684) بتسميته **الجهة النبيهة** التي تعود إلى نسبة معنى إلى معنى يقول "للنفوس في تقارن المتماثلات والمتشبهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكاً وإبلاغاً بالانفعالات إلى مقتضى الكلام "[6].

ومن هذا الفهم تبدو لنا بداهة العربي لفهم الدلالة الإيحائية من خلال **السياق العاطفي الذي يتضمن مقتضى الكلام، بصيغ انفعالية مختلفة.**

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص28.

[2] ينظر: عبد الرحمان بن ناصر السعيري ، **تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان** ، تق: عبد العزيز بن عقيل محمد صالح العثيمين ، دار المنان، ص: 30.

[3] ينظر: تمام حسان، **اللغة العربية مبناه ومعناه**، ص:372.

[4] ينظر: كارل ديتر بينتج، ص:162.

[5] ستيفن أولمن، **دور الكلمة في اللغة**، ص: 94.

[6] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم محمد حبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي 1966 م، ص 44، 45.

وغير بعيد عن الواقع نجد تعريف **السياق المقالي** عند المحدثين يقترب من التراث وإن لمسنا تغيراً في المصطلحات بحيث يعرفونه على أنَّه " البنية اللغوية التي تحيط بصوت أو فونيم أو مرفيم أو كلمة أو عبارة أو جملة "[1].

ومن ثم هو ثمرة استعمال الكلمة من بيئة خاصة كاستخدامها أحيانا بالتنغيم وأخرى **بالمشترك اللفظي والاشتقاق**، وبذلك تكسب معاني عدة تجعل منها تتلون كالحرباء بمعاني عاطفية إضافة إلى معناها المعجمي.

رابعاً: أهمية الدلالة الإيحائية:

اكتسبت الدلالة الإيحائية أهمية من تشظي معناها داخل النص، وذلك بارتباطها بالكلمة في التأثير في الآخرين، وهي بذلك تكشف لنا عن معاني كثيرة لم يفصح المتكلم عنها، ومن ثم كانت أشبه ببوصلة توجه الخطاب إلى ما يَطربُ النفوس من المعاني، فالنفس "تسكن إلى كل ما وافق هواها وتقلق عما يخالفه ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت له أريحية وطرب، فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت "[2]. وقد كان للإيحاء حضوره البارز في البلاغة العربية، رغم ميل البلاغيّين أحيانا إلى الإعلاء من شأن الكشف والتصريح والوضوح، **وأول ملامح الإيحاء عند البلاغيّين يتجلَّى في كثرة المصطلحات الدالة عليه أو الدائرة في فلكه من قبيل الرمز والاستعارة التَّلميحِ، والتَّلويحِ، والتَّورية، والكناية، والتخييل، والإيماء، والتَّضم، والتعريض، والإشارة، والإيهام، والإضمار والتستر خلف المعاني الملتبسة، كما سنشير إلى ذلك في المبحث الموالي** .

إذاً: الدلالة الإيحائية هي الموجه الماهر في قيادة المعنى وإذعانه إلى الحقيقة النسبية، وهو ما جعلها تلبس أثواباً عديدة مجازاً وانزياحاً واستعارةً، وجعلها كذلك تخرج عن المألوف وتجنح إلى الخيال وتركن إلى الإلهام والذوق؛ وتقربنا من هذا الدلالة يعطينا انطباعا لأهمية هذه الدلالة في الحياة اليومية للأفراد والجماعات؛ ومن أهم المجالات التي أقامت علاقة حميمة مع هذه الدلالة هي:

1)مجال الدعاية والأعلام: مخاطبة النفوس ترتكز في هذا المجال على الدعاية والإعلام، وهو ما جعلها تعتمد على اختيار الكلمات ذات الصدى العاطفي والشعوري في النفس، فمثل هذه الكلمات من شأنها أن تحقق الغاية التي يروم إليها الإعلامي، لاسيما أنَّه يعرض تلك الأحداث بدون حجة وبرهان، وهو ما يجعل حضور الدلالة الإيحائية جد مهم للنفاذ لشعورِ " ويسمى هذا الأسلوب الذِّي تستخدمه وسائل الإعلام بـ (الدعاية propagande. ويبدو أنَّ أَهم طرق الدِّعاية هي استخدام كلمات اللغة بطريقة عاطفية تضمن نجاح المتكلم فيما يرمي إليه وينادي به في إطار زماني ومكاني محدد لتحقيق أهداف معينة "[3].

---

[1] محمد علي الخولي، **معجم علم اللغة النظري** مكتبة لبنان، بيروت، د ط،1991م، ص: 67

[2] ابن طباطبا، **عيار الشعر**، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982م، ص: 21.

[3] محمد يونس، **ظلال المعنى وأنظمة الدالة**، ص: 234.

وهذا ما يجعل الدلالة الإيحائية أحياناً تؤدي طابع سلبي خاص عند الإعلاميين؛ فتزيف الحقيقة، وتوهم المتلقي _السامع _بعكس الصواب باستخدام ألفاظ موحية مشحونة **بالدلالة العاطفية**، التي تتوسل التصديق، وهذا ما يجعل هذا المجال يستغل **الطاقات الإيحائية**.

ويدخل هنا كذلك استغلال توظيف الألفاظ كذلك للدعاية والترويج للسلع المعروضة، "باختيار الكلمات المناسبة للسلع المباعة بواسطة ما يعرف بالإشهار advertisment، فكلما كان اسم السِّلع مغرياً زاد الإقبال على شرائها والعكس بالعكس "[1].

وعلى العموم فإنَّ استخدام هذا المفهوم في الدلالة في هذا المجال يصدر عن نية حسنة وأخرى سيئة، لذلك علينا دائماً **أن نكون على اطلاع على المعنى اللغوي للكلمة ومرادفاتها** لأنَّها من شأن ذلك أنْ يحيلنا على **المعنى الصحيح**.

2) _ **مجال الأدب**: المتأملُ في النُّصوص الأدبية بنوعيها _الشعري والنثري _ لا يكاد يبرح عتبة المضمون حتى يتأكد له ما لهذه الدَّلالة من منزلة عند الأدباء فاحتفوا بها في نصوصهم كلمحة فنية تصورية لا يمكن الاستغناءُ عنها لما لها من أشراك المخاطبين وجدانياً في التَّجربة الشُّعورية؛ فَتجاوزَ النَّص الأدبي بذلك الدَّلالة المركزية إلى الدَّلالة المفتوحة على الإيحاء .

واستنطاقاً لأهمية هذه الدلالة نمثل لها بالمثال التالي لأبي الطيب المتنبي حيث يقول:

عِيدٌ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتَ يَا عِيدُ بِمَا مَضَى أَمْ بِأَمْرٍ فِيكَ تَجْدِيدُ [2]

فالشّاعر وظف كلمة (**عيد**) وأضفى عليها **معنى إيحائي**، وهنا يرسم لنا به مشاعره التي يرى من خلالها العيد، الذي لم يعد يأتي بجديد اليوم، فهو يعود "كل عام ليعلن انصرام العمر ويؤكد الرتابة والملل الذي يأتي به في الليالي المتشابهة والأيام المتكررة فهو يعود حقا بما (مضى) وليس لـ (**أمر فيه تجديد**)، وإنما هو عائد خاوي الوفاض خيب ظن شاعرنا فيه، وجعله يحسه إحساسا مناقضاً لواقعه الاجتماعي المعروف به بين الناس"[3].

من ثمة شق الإيحاء طريقه في حقل **الدَّراسات الدلالية و الأسلوبية**، وأصبح يأخذ زعامة الصدارة أحياناً في تحليل النصوص الأدبية، **وفك شفرة الغموض** ومضمرات معانيها.

3)_**مجال علم النفس**: اهتم الأخصائيون النفسانيون كثيراً بلغة الكلام، لما لها من كشف عن خبايا مرضاهم وأصابتهم النفسية، ذلك **أنَّ اللغة هي تُرجمان الشّعور** الذي يكشف عن الأسرار المختبئة خلف العقل، وعليه "استغلها أتباع **مدرسة التَّحليل النَّفسي psychanalysais** بزعامة سيقموند فرويد Sigmund Freud للنفاذ إلى شخصية المتكلم بواسطة ما يعرف عندهم **بالتداعي الحر free association** حيث

[1] **المرجع نفسه**، ص: 225.

[2] المتنبي، **الديوان**، دار صادر، بيروت، د ط، د ت، ص: 506.

[3] محمد عناني، **النقد التحليلي**، مكتبة الانجلوا المصرية، القاهرة، د ط، د ت ، ص: 50 .

يعمل المحلل النفسي إلقاء بعض الأسئلة على الشخص المراد استجوابه، وقد روعي في تلك الأسئلة الدِّقةُ المتناهية ...ثم ينظر المحلل النفسي فيما توحيه من إجابة المتهم من علاقة بينها وبين الكلمات التي طرحها ذلك المحلل، مع ملاحظة عامل الزمن "[1].

والإيحاء النفسي جد مهم في علم النفس، ومن خلاله نجبر الآخرين على الإنصات والانتباه عملياً، ونقودهم للاستجابة من غير إكراه ولا تمحيص أو نقد الحركة أو إشارة أو دعوة أو رأي أو معتقد. ولتبيان ذلك نفرض أنك تريد أن تجمع حشداً من الناس في مكان ما، فباستطاعتك أن تفعل ذلك بطرق مختلفة من بينها مثلاً أن تقف في زاوية مزدحمة بالغادين والرائحين وأن تحدق إلى سطح مبنى عمارة، ولسوف تكتشف بعد لحظات أَنَّ عدداً من النّاس غيرُ قليل قد توقف عن المسير وأخذ يحدق إلى سطح ذلك المبنى. فإذا ما تساءل امرؤٌ إلى ما يحدق القوم؟ فليس عليك إلا أن تقول (ربما السَّطح يحترق)، وعندئذ قد تكتشف أيضا أن واحداً من الحشد قد بدأ يصرخ قائلاً إنَّه يرى في الواقع عموداً من دخان أو ألسناً من لهبٍ. والحق أن العقل ينزع دائماً إلى استكمال الصّور النَّاقصة. فإذا ما قام امرؤٌ بحركة تشير إلى الرَّمي أو القذف فعندئذ يستشعر كثير من المشاهدين وكأن شيئا قد فارق يده من غير ريب. وإذا قال الطفل (إني أحس بالحمى) فعندئذ تسارع أمه إلى وضع راحتها على جبينه وتقنع نفسها بأنه محموم فعلا على الرغم من أن المحرار (أو ميزان الحرارة) خليقٌ به أنْ يُظهرَ لها أنَّ حرارة الطفل طبيعية. والأطفال أشد تأثراً بالإيحاء من البَّالغين لأنَّهم أقل منهم خبرةً ونزوعاً إلى الانتقاد؛ وغير المثقفين هم من هذه الناحية كالأطفال لأنهم أسرع إلى التصديق من جمهور المثقفين.

والإيحاء في علم النفسي يقابله مصطلح الإيحاء الذاتي auto suggestuon بوصف هذا المصطلح جزء مهم في نظرية العلاج النفسي، وهو بمثابة الطبيب المعالج بداخلنا، وتكمل قوته في التأثير المغنطيسي على الإنسان، ومن خلال الإيحاء الذاتي نفهم خبايا الصحة النفسية، وبالتالي الوقوف على مكامن السعادة وتوازن الشخصية، وعليه يبني الاختصاصي علاجه لتخلص من السلوك السلبي كالغضب والحقد والوسواس والاكتئاب وضعف الشخصية، ومختلف الهواجس والنوازع [2].

فالإيحاء الذاتي auto suggestuon يعطي لشخصية قوة مثالية، لأنه ضرب من الانتباه المركز بحدة فائقة، وهو حالة ذهنية مفتعلة، تصنع من الإنسان قابلية لمجارات الموضوع. وتقتضي هذه النظرية فعلا شعوريا،

[1] محمد يونس، **ظلال المعنى**، ص: 227.

[2] عباس المسيري، **الإيحاء الذاتي – كيف تتخلص من أمراضك-** ، مكتبة الأنجلو، القاهرة ، ص: 173.

لأن " الشعور(العقل الظاهر) هو وسيلتك لتأثير في العقل الباطن (اللاشعور) عن طريق مراقبة نفسك والإيحاء إليها، فالإيحاء الذاتي المستمر هو السَّبيل لتغير حياتك اللاشعورية التي تتحكم في مصيرك " [1].

وقد لا يكون من باب المبالغة القول بأنَّ **الإيحاء النفسي ينتقي الكلمات والألفاظ ليستخدمها في التعذيب النفسي للقارئ** الذي لا يُجيد أحياناً الفهم. وفي علم النفس كذلك أدرك خبراء التنمية البشرية والمسوقون والمعلنون هذه السِّمة النفسية واستثمروها في الإيحاء للمستهلك بمعلومات عن المنتج الذي يريدون تسويقه، وكلما كانت لغة الإعلان مركزة وإيحائية فتحت المجال للذهن لاستقبال أكثر كم من الدلالة الموحية. ويحرص المديرون والقادة على إعطاء العاملين معهم قوة إيحائية تؤكد لهم أنهم مهمّون وأنهم قادرون على تقديم الإضافة وإحداث تغيير إيجابي في نطاق العمل، ويلاحظ أن إحساس العاملين يكون إيجابيًا ويندفعون للعمل بإخلاص مع هذا النوع من القادة. إذاً يمكننا في ضوء هذا القول إننا نستعمل الدلالة الإيحائية في حياتنا اليومية دونما علم ولا انتباه ولا شعور.

ويمكن إيضاح هذه العملية بالجدول التالي:

	الكلمة المنبهة	الجواب	زمن الرجع	
1	رأس	شعر	1،4	ثانية
2	الخضر	زرع	1،6	ثانية
3	ماء	عميق	5	ثانية
4	سفينة	يغرق	3،4	ثانية
5	يسأل	يجيب	1،6	ثانية
6	صوف	يغزل	1،6	ثانية
7	بحيرة	ماء	4	ثانية
8	حبر	أسود	1،2	ثانية
9	يعوم	يستطيع العوم	3،8	ثانية

جدول –1– طريقة تعرف الأخصائي النفساني عن الإيحاء باستعمال الزمن

فمن خلال هذا الجدول يتعرف الأخصائي عن الكلمات الموحية بالصّدق والكذب، بمراعاة زمن الرجع ـ أي الزَّمن بين السؤال والجواب ـوهذا ما يبدو لنا جلياً في الاختلاف بين الأزمنة في الجدول.

[1] أحمد توفيق، **الإيحاء العقلي، عالم الثقافة**، عمان، ط1، 2006، ص: 19.

ولتحقيق الدلالة الايحائية أوجب البلاغيون على الكتاب أو الشاعر أن يراعي الجوانب النفسية مراعاة تامة، فلا يكون كلامه بليغاً ومؤثراً في النفوس ما لم يكن كذلك، وهذا ما ينسجم مع الواقع النفسي، إذ من الطبيعي أن يراعي في الكلام نفسية المخاطب ومستوى إدراكه، وظروف الخطاب، حتى يستطيع الكلام أن يؤدي دوره المطلوب في التأثير وإثارة الانفعال اللازم. ومن هنا أكدوا على أنّ الألفاظ لكي تكون قادرة على التأثير في السامع يجب أن تكون ملاءمة منسجمة مع المعنى المراد نقله. وقد بلغ من إحساسهم بهذه الظاهرة أن اعتبروا من أهم صفات البليغ أن تكون : " **الألفاظ قوالب لمعانيه** "[1] ، لأنّ ذلك من العوامل التي تزيد من القيمة الجمالية والفنية للفظة، ومن قدرتها على التأثير في نفس المتلقي من حيث إحداث التخييل المناسب الذي يتماشى وتنغيم إيقاع صيغتها.

وجملة ما في القول: وقوفاً واستخلاصاً لما جاء به الدَّرس النقدي قديماً وحديثاً لأهمية وماهية هذه الدلالة نقول:

1_ إنَّ الدلالة الإيحائية عرفت في القديم بمسميات عدة منها المعنى **والمعاني الثواني والدلالة الحافة ...والدلالة الإيحائية هي القسم الثاني من الدلالة العامة قديما وحديثا؛** ولقد اثبت النظام اللغوي قدرته على التعبير عن المعاني المركزية أولا، ثم **المعاني الإيحائية التي تتوالد من الشحنات النفسية ثانيا.**

2_ من خلال تتبعنا واستقصائنا للمخزون المنجز قديما وحديثا في علم الدلالة وجدنا **اختلافهم البين حول الدلالة الإيحائية في التقسيم،** فهناك من ذهب إلى تقسيمها إلى ثلاث وهناك من أحصى لها أزيد من خمس.

3_ في الدرس الحديث وجدنا أسماء هذه الدلالة تتنوع في الألسنية بمصطلحات أشهرها: (**الدلالة الإيحائية الانعكاسية والحافة و ظلال المعنى و القيم السلوكية و العاطفة الشخصية أو الشفرات الجمالية**).

4_يمكن ترويض المفردة وفك لجامها من خلال بث فيها روح الإيحاء بإلباسها **أقنعة المجاز والاستعارة والتعبير النفسي.**

5-يمكن اعتبار الدلالة الإيحائية إحدى التَّوابل والبهارات التي تقلب طعم المعنى رأساً على عقب ويرتكز عليها الدور المهم في المواءمة مع أذواقنا وتُعطينا إحساسًا بالطعم يشبه ما يُعرف **بالإيحاء الحسي** الذي يتوسل اللغة لتجود عليه بكل معانيها أو لنقل بمعظم المعاني التي قد لا يبوح المتكلم. ويتشرط الإيحاء أن يكون كامنًا خلف ستار من اللغة أو الحركة ويفقد قيمته في حال التصريح عنه.

ومن خلال هذا التِّطواف في معاني الدلالة الإيحائية، يمكننا أن نوضح وجهة نظرنا إليها، إذ نرى أنها منزلة غير مباشرة من منازل المعنى، ولا يمكن إدراكها إلا بالوقوف على المعنى المباشر، وهذا الوقوف لا يتأتى لنا دون تأمل ونظر واستبيان دقيق، لذلك حق للباحثين أن يطلقوا عليها مسمى المعنى الضمني أو أصداء العلامات الانفعالية والعقلية، إي ما تشير إليه العلامات من أفكار إضافية في ذهن المتلقي، ومن ذلك كان إيحاء الكلمة هو

[1] ابن رشيق، العمدة ،ج1،ص173.

فكرة **الإيحاء العاطفي أو الوجداني** Affective إلى جانب **المعنى المركزي Meaning central** ويسمى أيضا في عرف الدلاليين بظلال المعنى. ومن خلال هذا يظهر التقابل واضحا بين الدلالة والإيحاء من حيث الهدف، والأجراء، والنتيجة.

الدلالة الايحائية ليست بدعة الدرس اللغوي الحديث، فقد أصلت الجهود اللغويين لهذه الظاهرة على الربط بين إيقاع اللفظة من حيث مادة حروفها وبين دلالتها المعنوية والإيحائية، بل تعدته إلى الربط بين الصيغة وحالها من دلالة إيحائية معنوية، بصرف النظر عن طبيعة الأصوات التي تركبت منها . فقد التفتوا إلى أن لكل صيغة من صيغ الزيادة دلالة معنوية إيحائية عامة تختلف عنها في الصيغ الأخرى[1].

والدلالة التي يوحي بها اللفظ بالأصداء والمؤثرات في النفس يكون له وقع خاص يسيطر على النفس ، ولا يوحيه لفظ يوازيه لغة ، فهو مجال الانفعالات النفسية والتأثير الداخلي للإنسان .

وما نود الإشارة إليه ختاماً لهذا المبحث، هو التأكيد على أن الإيحاء ليس مقصورًا أبدا على التعبير عن المعاني السلبية التي لا نريد التفوّه بها مباشرة، أما خوفاً أو حياءً، ولكنه يستخدم للتعبير عن الأمور الإيجابية كذلك التي قد يكون الإيحاء أغنى وأقوى في الدلالة عليها؛ فالفرح والسرور والابتسامة، والنظرة العابرة، وإيماءة الرأس، وأحيانًا الصمت، يكون لذلك كله دلالات متشعبة ربما لا يسع اللغة التعبير عنها بما يناسب الموقف الذي يحمل صيغة الإيجاب والمتعة.

[1] - ينظر : ابن جني ، **الخصائص** ،ج2، ص152.

المبحث الثاني : الرمز وإنتاج الدلالة

من المفاهيم الأكثر شيوعاً في الخطاب الأدبي عموماً والشعري خصوصاً ظاهرة الرمز، فبروز الرمز في الخطاب الصوفي أضفى صبغة الفن والجمال خاصة لدى الشعراء، بل أضحى سمة متأصلة وملازمة لنصهم بصفة عامة، فالخطاب الأدبي عموماً هو خطاب رمزي في الاعتبار الأول؛ وبمعنى آخر فهو جهد يحشد مجموعة من الدلالات الرمزية التي تختلف في شحناتها الإيحائية من شاعر إلى أخر.

ولكي يتشكل الرمز الفني لزاماً عليه أن يمر عبر الصورة فهو يعد **شكل من أشكال الصورة الشعرية**، ولا ينفصل اختياره من تشكيل الصُّورة عادة عن سائر أفكار القصيدة، ويظل يحمل أصداء داخل النص تتجاوب في أنحائه، مؤكدة لشيء ما، فليس اختياره تعسفياً أو اغتباطياً وإنما تدعو إليه ضرورة نفسية، وخاصة عندما يتشكل محور الصورة الشعرية فتنهض بنية الصورة في أبعادها الإيحائية، وتأسس عليه بحيث إنَّ ايحائية الصُّورة تقوم على إيحائية الرمز.[1]

والرمز ليس أداة من أجل التزيين والتنميق والجذب يلجأ إليها الكاتب، ولا أداة تقرير ومقابلة وانتخاب، بل الرمز نابع من إبداع، الغرض منه نقل الحقيقة المبهمة بإبهامه وغموضه، فالرمزية حالة عليا من الإشراق والاستشراق تم في **لحظات خارقة من الخيال والتَّخييل يتمكن عبرها الشاعر من الحلول في قلب الحقيقة ذاتها**، ومن ثمة نقلها للمتلقي في ثوب حسي مبتكر، وفي الرمز شيء من أحوال المشاهدة يبتغي المتصوفة سبيلها ويتطلعون شوقا لإدراكها أو إدراك جزء منها؛ كما سيأتي ذكر ذلك من خلال الفصول المتقدمة.

وعليه فالرمز في دراستنا **نقتفي أثره كظاهرة إيحائية دالة** تستوجب الوقوف عندها للقبض على ما وراء الكلمات **وتصنفيها حسب حقولها الدالة**، حتى لا يحيد القارئ والمتلقي عن المعنى المقصود، فيحرف النصوص عن مواضعها.

1) مفهوم الرمز :

ا– لغة : الرمز بالإجماع المتعارف عليه في أُمَّات المعاجم العربية يحمل طابع الإيجاب واللطافة في المعنى، جاء في لسان العرب لابن منظور الرمز " الرَّمْزُ : تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنّما هو إشارة بالشفتين وقيل: الرّمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرّمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيدٍ أو بعينٍ، ورَمَزَ يَرْمُزُ، ويَرْمُزُ رَمْزاً ورَمَزَتْهُ المرأة بعينها، ترمزه رمزاً: غَمَزَتْهُ وجاريَةٌ رمّازة :غَمَّازةٌ والرّمز والتَّرَمُزُ في اللغة :الحزم والتَحَرُّك "[2] . أما ابن فارس صاحب المقاييس فيسير إلى أن (الراء

[1] رابح بن خوية، **جمالية القصيدة الإسلامية المعاصرة (الصورة –الرمز – التناص)** ، عالم الكتب الحديثة ، الأردن ، ط1، 2003 ، ص: 109.

[2] ابن منظور، **لسان العرب** ، دار صادر ، بيروت، د ط، 1997، مج: 5، ص: 356.

والميم، والراء) أصل واحد ...واضطراب يقال كتيبة رمازة تموج من نواحيها، ويقال ضربه فما إرمأز؛ أي ما تحرك وارتمز. [1]

كما جاءت هذه اللفظة – الرمز- في قوله تعالى حاكيا عن سيدنا زكريا عليه السلام ﴿ **قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا وَاذْكُرْ رَبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ**﴾ [آل عمران: 41]. أي علامتك عليه أن لا تقدر على كلام الناس إلا بالإشارة ثلاث أيام بلياليها مع أنك سوي صحيح والغرض أنه يأتيه مانع سموي يمنعه من الكلام بغير ذكر الله[2] .

وفي العمدة لابن رشيق القيراوني (456هـ) نجده يخطو على نفس الرأي حيث يعتبر أنّ " أصل الرمز الخفي الذي لا يكاد يفهم ثم استعمل حتى صار الإشارة " [3].

وبناء على ما أشرنا إليه نلاحظ أن الرمز من خلال المعاجم والتفسير القرآني هو تنبيه إيماء وإشارة؛ ويطلق الرمز على ما يُشير إليه من شيء أخر، ويقال لذلك الأخر مرموز إليه، وجمعه رموز، ومنه قول الشاعر :

فَقالَ لي بِرُموز مِن لَواحِظِهِ يا شيخ أهل الهوى يا شيخ كل تقي[4]

اصطلاحاً: علاقة الرمز بالدلالة علاقة وطيدة تحمل طابع الارتباط والتأصل والتفرع؛ فالرمز يتخذ قيمته ما يدل عليه ويوحي به ويعتبر الوسيلة الأنجع في تحقيق الغايات الغيبية الجمالية، وهو آلة أدبية تمكن الأديب من أن يتكلم وراء النص و " يتيح لنا أنْ نتأمل شيء آخر وراء النَّص، فالرمز قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء " [5].

وفي المفهوم الاصطلاحي نجد التنوع والتعدد في مفهوم الرمز فهناك من يعرف الرمز على إنَّه " لحظة انتقالية من الواقع إلى صورته المجردة، وهو الإطار الفني الذي يتم فيه الخروج من الانفعال المباشر إلى محاولة عقلنته وهو تجسيم للانفعال في قالب جمالي "[6].

ويعرف **كارل يونج Carl Gustav Jung** الرمز على إنّه " وسيلة إدراك ما لا يستطيع التعبير عنه بغيره فهو أفضل طريقة ممكنة لتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، وهو بديل من شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته "[7].

---

[1] ينظر: بن فارس، **مقاييس اللغة**، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل ، بيروت، ط 1991،1، مج1، ص: 439.

[2] الصابوني، **صفوة التفاسير تفسير القرآن الكريم**، دار الفكر، بيروت، د ط ، 2001، ص: 182.

[3] ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده** ، تح : محي الدين عبد الحميد ،دار الجيل ، بيروت، ط 5، 1981، ص: 300.

[4] بطرس البستاني، **محيط المحيط- قاموس عربي مطول** –، مكتبة لبنان، بيروت، 1998، ص: 251.

[5] أدونيس، **الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب**، ص: 160.

[6] إبراهيم رماني، **أوراق في النقد الأدبي**، دار الشهاب، باتنة، ط 1، 1965، ص: 160.

[7] شايف عكاشة، **مقدمة في نظرية الأدب**، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، د ط، د ت ،ج2، ص: 85.

أَمَّ مصطفى ناصف فيشير في تعريفه للرمز: " كلمة الرمز قد تستعمل للدلالة على المثال، كأن يعبر عن طبقة ينتمي إليها وقد يراد بها إنابة القليل عن الكثير أو الجزء عن الكل فالكلمة تختلط ...ومن ثم يتبادر إلى الذِّهن أنّ الرمز ما ينوب ويوحي بشيء أخر لعلاقة بينهما من قرابة أو اقتران أو مشابهة "[1].

والرمز عند تودروف Tzvetan Todorov " يشير إلى كل أنواع المجاز حيث يكون للكلمة بالإضافة إلى المعنى المعجمي معنى أخر " [2]؛ وما وُجد عند تدروف Todorov قد نجد له مثيلاً في أشارت في المدونة العربية التراثية، ومنها ما ألفيناه عند السَّكاكي والذي صنف الرمز كنوع من أنواع الكناية، معتبراً أنّ الكناية تتنوع إلى تعريض وتلويح ورمز وإيماء وإشارة [3].

أما عند أدونيس فالرمز هو "...اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنَّه البرق الذي يتيح لوعي أن يستنشق عالماً لا حدود له، لذلك هو إضاءةٌ لوجود المعتم واندفاع صوب الجوهر "[4].

والرمز يعد ركن من أركان المثلث الذي طرحه شارل ساندريس بيرس Charles Sanders Peirce في تصوره للعلامة (الرمز– الإشارة – الأيقونة) ويفض علينا التفريق بين هذه العناصر. **و الرمز كذلك من أكثر العلامات كثافة دلالية، وقد عرف العديد من المنظرين الفن على إنه نسق رمزي. وبالمقابل عرفوا الإنسان بأنه كائن رامز، وقد اثبت البحث العلمي إنَّ الطفل يشرع في الترميز الصوتي والحركي بناءً على معطيات ما يتعايش معه داخل البيئة، وليست الاصطلاحات اللغوية (الأصوات والكلمات والإشارات العرفية) إلاَّ رموزاً يستعين بها الأطفال كما هو الحال مع الراشدين للتفاهم والتواصل والتفكير.**

وخلاصة ما نود الوصول إليه: الغرض من هذا التِّطواف في عالم الرمز الاصطلاحي، أن الرمز يحمل على عاتقه معاني إيحائية يجب التنبه إليه وتبصرها فهو تعبير إيحائي غير مباشر، يأتي مشبع بالإيحاء النفسي والاجتماعي، وهو نوع من أنواع التلميح أيضا، وهو كذلك جزء مهم من مكونات الدلالة الإيحائية وفهم معناها.

2) أنواع الرمز:

أشرنا سابقاً إلى أن الرموز متنوعة ومتعددة ولها أنواع كثيرة تتجلى في عدة مجالات أعمها ما يتبلور في الميدان العلمي والأدبي والأسطوري والتاريخي والديني والصوفي؛ وعليه فالرمز متشعب المصادر، وهو ذو أبعاد وغموض يجعل منه قوة فاعلة ونافذة في الإيحاء الدال؛ وفي ما يلي نشير إلى أهم هذه الأنواع التي عرج عليه معظم ذو الاختصاص في النقد الحديث والمعاصر:

---

[1] مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية**، دار الأندلس لطباعة والنشر، بيروت ، ط3، 1983، ص: 152.

[2] محمد الوال، **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990، ص: 192.

[3] محمد يعيش، **شعرية الخطاب الصوفي–الرمز الخمري عند ابن الفارض أنموذج** –، منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية ،د ط ، 2003، ص: 123.

[4] مصطفى السعداني، **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**، مطابع رواي، الأسكندرية، د ط، د ت، ص: 71.

ا) **الرمز الأدبي**: وهذا النوع من الرمز يعتمد على الإيحاء والإشارة ويقوم بعلاقة ليست حسية مباشرة، فالعلاقة فيه علاقة ذاتية تتجلى فيها الصلة بين الذات والأشياء .

ويعرف مصطلح الرمز الأدبي وفقا لمذهب الرمزية – بأنه تركيب لفظي يستلزم مستويين: مستوى الصورة الحسية التي تأخذ قالبا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية التي نرمز إليها بهذه الصورة الحسية. فالرمز الأدبي ليس مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر والتي تمنح الأشياء مغزى خاصا[1].

وعليه يمكن حصر أهم أنواع الرموز الأدبية فيما يلي :

- الرمز الذي يعتبر كصورة مركزية داخل التركيب في عمل محدد، مثل أنشودة المطر للشاعر (بدر شاكر السياب) .
- الرمز الذي يتراوح بين الظهور والاختفاء في الإنتاج الأدبي، ويتطور بحيث يكتسب أهمية خاصة جملتها ودلالتها الميزة بداخلها مثل الأرض الطيبة في مسرح شكسبير .
- الرمز الذي ينتقل من شاعر إلى آخر ويكتسب حياة جديدة مختلفة.
- الرمز الذي يمارس وظيفته في إطار ثقافة عامة مثل رموز العهد القديم والعهد الجديد (التوراة والإنجيل).
- الرموز التي تتردد في ثقافات مختلفة ليس بينها علاقة .

وجملة ما في القول لسرد هذه الأنواع، هو الإشارة إلى دورها وأهميتها في التعبير عن الحالات النفسية الموحية عن طريق دلالتها ومعانيها، وهي تولد لدى المتلقي سلسلة من المشاعر فيها قيمة فنية تكمن في خلق الرمز.

2) **الرمز العلمي**: وهو الرموز التي أدركها الإنسان في وقت متأخر سنياً، فالرمز العلمي " وسيلة استكشفها الإنسان عندما أراد أن يشير إلى مادة المعرفة لإشارة موجزة " [2].

فهذا الرمز يعد وسيلة لتقريب وتيسر الفكر، وهو من باب الإيجاز.

بينما تعد الرمزية العلمية اصطلاح متعارف عليه هدفه السيطرة المنطقية على الظواهر المعطاة، فالرمز يتحرك على صعيد منطقي هو صعيد التصورات العامة والقوانين، ولا يوجد هذا المستوى العقلاني من تلقاء نفسه، وإنما يرتبط حيثما كان بشيء أساسي[3].

وأجمالا الرمز العلمي هو ما تعارف عليه مصطلح في مجال العلوم المختلفة.

3) **الرمز الصوفي**: وهو الذي نحن بصدد دراسته من خلال فصول هذه الرسالة، فهذا الرمز تعددت استخداماته لدى أقطاب الصوفية في أشعارهم وتعبيرهم عن عوالمهم وأحوالهم ومقامتهم، حتى أضحت لصيقة بهم **كمصطلحات صوفية**.

---

[1] ينظر: عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 3، (د.ت) ، ص: 198.

[2] محمد كندي، **الرمز والقناع في الشعر الحديث**، ص: 53.

[3] ينظر: عاطف جودة نصر، **الرمزية الشعرية عند الصوفية**، دار الأندلس، بيروت، ط 1، 1987، ص: 26.

يُبين لنا الطوسي معنى الرمز الصوفي بقوله: " الرمز معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهره إلا لأهله "[1]. فالرموز الصوفية رموز متفردة في دلالتها ومتحددة، تنطلق دلالتها من عمق التجربة وتحمل بين رفوفها تعدد القراءة والتأويل، وهي أفق مفتوح على المطلق واللانهائي.

قد لا نبالغ إذا قلنا أنَّ الرمز هو المفتاح لفهم الأدب الصوفي شعراً ونثراً، فقد لجأ الصوفية إلى الرمز والغموض وعدم الوضوح في أدبهم وألفاظهم وتعبيراتهم، فلا مراء ولا ريب أن هناك دوافع ألجأت القوم إلى استخدام مثل هكذا رموز واتكاءهم عليها كسند ومعول، فناءوا عن الوضوح وجنحواْ إلى عدم التصريح، ونزعوا إلى الحب والغرام والهيام، فيا ترى هل هذه الأسباب كافية للخروج عن المعاني المطروح لدى العوام؟ أو هناك ما هو أبعد من ذلك ؟؛ وحتى نجيب عن هذا السؤال، وللاستدلال عن هذا نشير إلى قول القشيري، والذي مفاده: " إنَّ لكل طائفة من العلماء ألفاظٌ يستعملونها، انفردواْ بها عن سواهم وتواطؤاْ عليها لأغراض لهم فيها تقريب الفهم على المخاطبين بها، أو تسهيله على أهل تلك الصنعة في الوقوف على معانيهم بإطلاقها، وهذه الطائفة – يعني الصوفية – يستعملون ألفاظاً فيما بينهم قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم والإخفاء والستر على من بينهم في طريقهم، لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها إذ ليست حقائقهم مجموعة بنوع تكلف أو مجبولة بضرب تصرف، بل هي معان أودعها الله تعالى في قوم واستخلص لحقائقها أسرار قوم "[2].

لقد حاولت الكتابة الرمزية الصُّوفية خلق تباعد بين اللُّغة المألوفةِ واللغةِ الرمزية الحُبلى بالدلالات والتي تصدم القارئ وتدخله في أُفق التأويلات. وسيأتي الكلام بالتفصيل عن الدلالات الرمزية وتأويلاتها في الفصلين المواليين.

4) **الرمز اللغوي**: الرُّموز اللغوية تكتسب قدرتها الإيحائية عن طريق الاستخدام، فالكلمة أقل عناصر اللغة دلالة، ويعتبر حملها لرمز جسراً أدبياً بين المبدع والمتلقي؛ ومجملاً الرمز هو: " الذي اصطلحنا على الإشارة إليه بهذه الكلمة ولكن دون أن تكون هناك علاقة حيوية، علاقة التداخل والامتزاج التي تكون بين الرمز الشعري وموضوعه بين الرمز والمرموز إليه "[3].

5) **الرمز الأسطوري**: تعتبر الأسطورة الأكثر شيوعاً في الأدب العربي الحديث لما تحيل إليه من دلالات مختلفة، اقتبسها الشّاعر العربي من منابع كثيرة، والأسطورة هي "حكاية تاريخ مقدس تروي حدثاً جرى من الزمن البدائي "[4]. أما في قاموس الأنثروبلوجيا هي " قصة تقليدية من عالم غير موجود وزمن غير معروف لمؤلف مجهول أبطالها

[1] الطوسي: **اللّمع في التصوف**، تح: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور دار الكتب الحديثة، مصر، د ط ،1960م، ص 414، ص: 10.

[2] الرسالة القشيرية

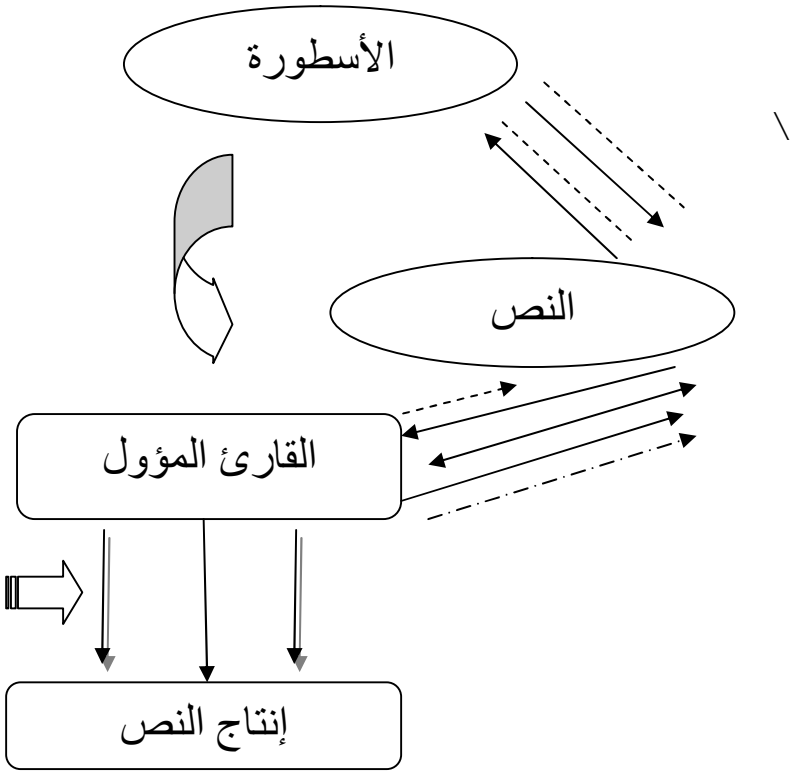
[3] عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر**، ص: 195.

[4] أحمد راغب، **مبادئ الانثروبلوجية**، علم الإنسان، مطبعة صخري، الوادي، ط 1 ، 2012، ص: 74.

خياليون "، ومنه ندرك أنّ الأسطورة هي قصة من نسج الخيال تحمل في طياتها عالم غير ممكن وأشخاص ليس لهم حضور في الواقع، وقد يكونون بصفات ومزايا غير مألوفة.

والرمز الأسطوري ناب من الحدس الذي يلوذ اللحظة الحاضرة ويستقر في التجربة المباشرة، وقد استخدم لدى الأدباء والشعراء بالأخص لأبطال أفكارهم، ومن أجل الوصول إلى مبتغاهم في إثراء البناء الفني، وتحقيق رؤية مستقبلية مستحيلة، فالأسطورة رؤية تنفتح من خلالها النصوص مرجعياً ودلالياً، وعندما لجأ إليها اليوت Thomas Stearns Eliot " بحث عن معادلات موضوعية لتجاربه في تجارب الأولين ليحقق المصداقية والجمالية في آن واحد" [1].

ولعل من أهم أسباب التجأ الشّعراء إلى الأسطورة هو البحث عن تجارب للعجز اللغوي، فالأسطورة غنية بتجارب إنسانية وحافلة بالروحانيات، ومن ثم فهي تساعده على **إنتاج النّص** بطريقته الخاصة، ما تجعل فكر القارئ يتوجه **خارج النص**، لأن الجمل خذلته في إبداء المعنى، وجعلته ينكمش في حيرة لقبض على الشارد من الأساطير الرمزية، ويمكننا هنا أن نختصر هذا القول في الخطاطة التالية:



الشكل – 5– الدلالة الإيحائية للأسطورة

[1] راوية يحياوي، **البنية والدلالة في شعر أدونيس**، ط 2 ، 2014، دار ميم للنشر، الجزائر، ص: 183.

3- خصائص الرمز وشروطه

إنّ الاشتغال على الرمز وتوظيفه داخل النسيج الخطابي يحتاج إلى دراية وثقافة بماهيته وخلفيته التراثية والدينية ولأدبية وأحيانا الأسطورية، ولا يتأتى ذلك إلا بالانفتاح الدلالي فـ" فبدل القصيدة المغلقة، المنضوية على نفسها، والتي لا تفسر إلا بطريقة واحدة ومنظار واحد واتجاه واحد يتطلع الشاعر الجديد إلى القصيدة المنفتحة بمكنات كثيرة" .[1]

وحين توظيف الرمز يتطلب منا القبض على خصائص ومهارات وشروط حتى نتمكن من أثراء الصورة الشعرية، وتحقيق الانفتاح الدلالي على دلالات لا منتهية ، كما يكسبها- الصورة- حيوية لتخرج من الماضوية إلى الحاضر، فالقارئ يجد صعوبة حين يحاول استخراج الرمز وإرجاعه إلى طفولته الفكرية، لأنّ قدرة الشّاعر على التّوظيف تحتاج لقراءة محترفة، تعي الرؤى الفكرية والفنية لإقامة **علاقة بين الرمز والمرموز**.

من هنا فإنّ الرمز حتى يصل إلى درجة النّضج لزاماً أن تتوفر فيه مجموعة من الخصائص والشروط في عملية التوظيف.

- أولا: الخصائص: يمتاز الرمز بسمات عدة يمكن استنباطها من **الأنواع المتعددة للرمز** ينتفي كونه رمزا، ويتحول إلى إشارة أو علامة دالة وهي :

1) **الغموض:** بالعودة إلى مفهوم كلمة الغموض في الدرس النقدي نجد ابن الأثير في المثل السائر يقول " أفخر الشعر ما غمض فهو لا يعطيك غرضه إلا بعد مماطلة " [2]. فالغموض هو الابتعاد عن المألوف والوضوح والمباشرة في الكلام أو العبارة لأن كل هذا لا يفهم إلا بالتأويل.

2) **التمثيل:** أوجز قدامة بن جعفر هذه الخاصية بقوله: هو أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضع كلام يدل على معنى آخر وذلك المعنى الآخر والكلام عما أراد أن يشير إليه " [3].

3) **السياق:** حظي السّياق باهتمام منقطع النظير لدى الدارسين القدماء منهم والمحدثين، فتنوعت التصورات حوله حيث ظل النقطة الأساس في المناهج التي ابتغت تحليل المعنى من وجهات نظر متنوعة.

والسّياق هو الموقف الذي ينجز فيه القول، ويسهم في تكوينه ظروف زمنية ومكانية، ومع إدراك المتكلمين لهذه الظواهر ومعرفتهم أيضاً لفكرة التي يتواصلون من خلالها.[4]

والرمز داخل السّياق يخلق شيء من الإبداع والإمتاع، وقد لاحظ البلاغيون هذا منذ القديم من خلال مقولتهم الدقيقة بأن لكل مقام مقال، فالسّياق يبدأ باللغة " من حيث مبانيها الصرفية وعلاقتها النّحوية ومفرداتها المعجمية وتشمل الدلالة بأنواعها من عرفية إلى طبيعية، كما تشمل على المقام بما فيه من عناصر حسية ونفسية

[1]. أدونيس، **مقدمة للشعر العربي**: ص: 107.

[2] ابن الأثير، **المثل السائر**، ص:

[3] إنعام فوال عكاوي، **معجم المفصل في علوم البلاغة**، ص: 44.

[4] ينظر: كريم الكواز، **البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد**، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2006 ، ص: 301.

واجتماعية كالعادات والتقاليد ومأثورات التراث، وكذلك العناصر الجغرافية والتاريخية ما يجعل قرينة السياق كبرى القرائن بحق، لأن الفرق بين الاستدلال بها على المعنى وبين الاستدلال بالقرائن اللفظية النحوية كالبنية والإعراب والربط والرتبة والنظام ...الخ، هو فرق بين الاعتداد بحرفية النص والاعتداد بروح النص " .

ومنه نلاحظ أنّ مفهوم السياق في بعده العام **يقوم على تلك المعطيات اللغوية والغير اللغوية ومنها الرموز المستعملة والتي ترتبط فيما بينها ارتباطا وثيقا،** ويجب عدم فصلها عن هذا السياق إذا كنا بصدد **القراءة التأويلية.**

4) **الإيحائية:** وهنا نشير اختصارا في هذه السِّمة لما سيأتي لإبراز دورها وأهميتها وجودها داخل النص الصوفي الفصلين المتبقين في الدراسة.

فلرمز الفني دلالات متعددة ولا يجوز أن يكون له دلالة واحدة فحسب، وإن يكن هذا لا يمنع ذلك من أن تتصدر إحدى الدلالات، **فالإيحاء هو حضور دلالة في الكلام ليس في عناصره ما يرتبط بها مباشرة.**

والإيحاء يضفي على أطراف المعاني ظلال حقيقية يشتغل بها الذهن ويعمل فيها الخيال، بحثا عن تأويلات ودلالتها الشاردة.

5) **الانفعالية:** يحمل الرمز شحنة من الانفعال يجب أن يتقيد بها في سياق استعمالها، فسمته الأساسية إنّه حامل انفعال لا حامل مقولة، فهو لا ينقل أبعاد الأشياء وهيئتها كاملة إلى المتلقي، وإنما وظيفته أن يقع في نفسك ما وقع في نفس الشاعر من أحاسيس أو معادل لها.

وعليه لا تعد هذه الخصائص التي أشرنا إليها، مجمل السِّمات التي يتصف بها الرمز، ولكن أهمها وجوداً في بنيته وتكوينه، وإلا فإن هناك خصائص أخرى مثل **الحسية، التلغيز، والاتساع،** وسيكون لنا مساحة للحديث عن دورها في مجمل شرحنا لتوظيف الرمز عند المتصوفة كدلالة إيحائية.

نستنتج إجمالا: من هذه السّمات أنّ الرمز يحمل طابعاً فنياً، **الغرض منه التواصل،** و بتعبير آخر **تواصل ليس كالتواصل المتمخض عن ثنائية الدال والمدلول،** وإنما هو أعمق منه وأرقى، يستنفر الذهن، والذوق، والذاكرة، عند كل من الشاعر والمتلقي، بناءً واستيعاباً، **متخطياً بذلك لغوية اللغة إلى شاعريتها.**

- **ثانيا: شروط توظيف الرمز :**

من خلال الاشتغال على الرمز ندرك أن هناك أربعة شروط يتميز بها، أو هي سب في تفعيل آلة تفاعله داخل المنظومة السياقية، ومن ثم يبرز أحيانا كأيقونة إيحائية تفيض على أطرافها المعاني؛ فهو بذلك يستهلك وفق التالي:

ا- خاصية التشكيل التصويرية : فهذا الرمز يحدث تشكيلا للصورة بما يرمز إليه .

ب- قابليته للتلقي: يجب أن يكون هذا الرمز قابل لتلقي ومعترفاً به من لدن أهل الصنعة، أو بمعنى آخر يكون موضوعياً.

ج- قدرته الذاتية: أيْ أنّ الرمز له طاقة خاصة منبثقة عنه تميزه عن الإشارة.

د– تلقيه كرمز: يمتاز الرمز بعمقه اجتماعياً وتاريخياً وإنسانياً، ويصبح من الخطأ تصور قيام الرمز ثم تقبله بعد ذلك، لأن العملية تحول الشيء إلى رمز وتقبله على هذا الأساس تعد عملية واحدة لا تتجزأ إلى مراحل.[1]

إنّ للرمز العديد من الشروط الأخرى التي يمكن أن نعتد بها حسب كل باحث ورؤاه العلمية ولكن يجب دائما أخذ ما هو أهم منها لتجنب اللبس و الإيهام .

في مجمل القول: المتأمل لطبيعة الرمز كما أوردناه سالفا بتعريفه وأنواعه وشروطه يقف على رؤية تهتم **بمكانه الرمز في السيرورة الخطابية الايحائية**، لا تبعد المتلقي أو تنقص من شأنه، بل تجنح إلى إثارته واستفزازه وحمله على **التحليل في منصات الدلالة الموحية**، ومن ثم يمكننا القول بأنّ الرمز قاصر على التواصل المباشر إنْ صح التعبير، لأنه يستند لجدران **التأويل والقراءة**.

وبعد؛ فالرمز من الوسائل الفنية المهمة في بناء الدلالة الإيحائية وتحقيق **شعرية الخطاب**، لذلك أثرنا الخوض في مطباته وما يحمله من **آليات** لتجاوز والاستحضار؛ تجاوزا للواقع اللغوي الحاضر واستحضار للغائب الأدبي المحتمل محققا الترابط الحسي المشترك بين الرمز والمرموز ومن ثم يتجاوز **المعنى الإشاري دون أن يلغيه إلى المعنى الإيحائي الأدبي المحتمل**.

[1] شايف عكاشة: **مقدمة في نظرية الأدب**، ص: 92.

المبحث الثالث: الدلالة الإيحائية للإشارة والعبارة في بين البلاغة و التصوف

البحث في أغوار **النّص البلاغي والصّوفي**[1]* يشكل لذاته مشروعاً طموحاً للنُهوض به، واكتشاف ما غمض من التراث العربي القديم، **فالنَّصين في مسارهما الفكري واللغوي ينجذبان نحو قوتان اثنتان تمثلان المرجعية والإنشائية**؛ الأولى لتحلق به حقيقة اللغة في بساطتها ومعانيها؛ بينما تغازله الأخرى بعيونها نحو الاتجاه المعاكس تنزاح به في شباك المتعة، وتشربه كأس الإغراء، وتجعله يكسر المرجعية، ويبحث عن خروقات للولوج إلى هذا البحر اللجي.

لذلك كانت المغامرة لفهم الخطاب الصوفي هي مغامرة البقاء للأقوى ضمن صراع الإبداع؛ لكن إغراءات الصوفي أهلته للخروج من هذه المعركة رافعاً راية الانتصار مثبتاً جدارته على مستوى الكتابة والإنشاء، وضامناً بذلك مقعده الدائم ضِمنَ مجالس اللغويين والأدباء مستعيناً **بحيل فنية artefacts** لإثارة القارئ.

أنّ محاولة الصوفي الأديب **استنطاق الباطن** والقبض على الهارب الشارد من المعني، هو جهد جرئ يحتاج إلى سند عبور ومحاكمة إنْصافٍ، لإثباتِ سلامته وبراءته علناً وسط محيط يبوح بالشُّحُنات السَّالبة أكثر من الموجبة، وإشارات الرقابة الخادعة، التي قلما تنصف الصوفي؛ نقول ذلك بناء على التاريخ الدامي، لأنّ سيف الفقيه كان وهاجاً لا يبرح يتصيد الفرص للإيقاع **بالمعنى ظاهرياً**، من خلال مقصلة أعدها لذلك لا تخلوا من الاتهام والسَّذاجة في الفهم أحياناً، مُوئِداً بذلك ظروف الكتابة الصوفية وبيئتها، فكان سليط اللسان أرهق القلم والقرطاس.

إنَّ أولى المرتكزات التي تَغَنى بها الصُّوفي على موائده هي تقديس الجانب الإلهي في الإنسان من ثَمَّ رأينا أن فكرة الباطن شريين الوصول إلى الحقيقة عند المتصوفة، فهي الأصل والجوهر، وعليه "لا يمكن محاكمة النَّص الصوفي عقليا، فهو وليد تجربة لا محل فيها للعقل وأحكامه "[2].

وما دامت هي كذلك _التجربة الصوفية _تجربة حية باطنية مفعمة بالمعاني الروحية فقد اخترنا أهم مفهومين يعبران عن دلالتها، **وهما العبارة والإشارة**، وذلك لما لهما من وزن في ميزان المتصوفة، حتى أضحوا يعرفون **بأهل الإشارة**.

---

* أقوال مشايخ الصوفية في ماهية التصوّف تزيد عن ألف قول، يطول نقلها، كما قال السهروردي ، لهذا حاول استنتاج ضوابط تجمع مجمل معانيها و إن اختلفت ألفاظها، ذلك أنها مع اختلاف الألفاظ فالمعاني متقاربة، و يجمعها حسب تقديره أصول مهمة، وفي هذا يقول مشيرا إلى أحوال ومقامات المتصوفة :" الصوفي هو الذي يكون دائم التصفية لا يزال يصفي الأوقات عن شوب الأكدار بتصفية القلب عن شوب النفس، ويعينه على كل هذه التصفية دوام افتقاره إلى مولاه، فبدوام الافتقار ينقى الكدر، وكلما تحرّكت النفس وظهرت بصفة من صفاتها أدركها ببصيرته النافذة وفر منها إلى ربّه، فبدوام تصفيته جمعيته، وبحركة نفسه تفرقته وكدره؛ فهو قائم بربه على قلبه، وقائم بقلبه على نفسه، قال تعالى:[**كونوا قوامين لله شهداء بالقسط**] وهذه القوامية لله على النفس هو التحقق بالتصوف". ينظر : السهروردي: **عوارف المعارف**، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 2 ،1403 هـ- 1983 م،ص 53. وعرف أحد علماء التصوف وهو معروف الكرخي 200 هـ "التصوف هو الأخذ بالحقائق، واليأس مما في أيدي الخلائق " أمين يونس عودة: **تأويل الشعر وفلسفته عند المتصوفة**، جامعة آل البيت الأردن ،جدار للكتاب العلمي للنشر والتوزيع ، ص: 12.

[2]أدونيس: **الشعرية العربية**، دار الأدب، بيروت، ط 3، 2000م، ص: 70.

وتعتبر **العبارة** "... أصغر وحدة دلالية في بعض أراء علماء اللغة فكثير ما يذهب فلاسفة اللغة إلى القول بأن العبارة هي أصغر وحدة لغوية ذات معنى يرى أصحاب النظرية التصورية أن معنى العبارة يكون على كل ما تقوم بتصوره سواء أكان ذلك على سبيل **التمثيل** أو **الرمز**، فيكون معنى **العبارة** هو الواقعة التي تصورها أو الموقع الذي تمثله أو حالة الأشياء التي ترمز إليها "[1].

وما نود الإشارة إليه في محطة البدء لهذه الدراسة هو طبيعة التبسيط والتيسير والتمهيد لما سيأتي من دلالات إيحائية في الممارسة الصوفية، فهي تختلف اختلافاً مائزاً عن نظيرتها الفقهية، بحيث تجعل –التجربة الصوفية – ركيزتها الأولى "العلم الوهابي الذي لا يدخله كسب بوجوه، وهو علم –كما يرى المتصوفة – يقذفه الله في أفئدة من اصطفاهم من خلقه لحمل رسالته، وعلى هذا الأساس هم يتكلمون إشارةً أحياناً وعبارةً حيناً أخر، طبقاً لتوجيه الرباني على حد زعمهم.

أما مفهوم العبارة والإشارة فيتخذان مفاهيم عدة، لذلك سنأتي على هذه المفاهيم تواليا من خلال السير في الصفحات القادمة.

أولاً: العبارة والإشارة عند البلاغيين:

حتى نستطيع فهم **الإشارة والعبارة** فهماً مستفيضاً في قادم الفصول، علينا أولاً أن ننهل شرباً من معينها الزلال عند البلاغيين، وبذلك نستطيع القفز أمتار إضافية لتقدم في الدراسة بحثاً عن الهدف المنشود _**الدلالة الإيحائية** _ لدى هؤلاء جميعا _المتصوفة والبلاغيون _ فننصف كل منهم بما جادة به قريحته لفهم المصطلحين.

والولوج إلى حصون البلاغة للكشف عن مصطلحي الإشارة والعبارة يجرنا أولاً إلى التَّساؤل عن سر هذين اللفظين؟ وما مدى وقعهما في العملية الإيحائية؟ وكيف استطاع المتصوفة ترويضهما للانزياح عن المعنى؟ وكيف انطلقوا بهما إلى عالم مدلهم كخيول عادية تسابق المعنى وتجره نحو تحول جذري في مجهول الألفاظ، هذا المجهول ينزاح في فهمه الجديد للتمرد على قانون المعجم؟.

والعبارة هي في الأصل **الإعراب والتبيين**، ومنه البيان عند الجاحظ(255هـ) وهي: " اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع، وهتك الحجاب دون الضَّمير حتى يفضي السَّامع إلى حقيقة...لأن مدار الأمر والغاية التي يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام "[2]. وقرأتنا في رؤية الجاحظ هذه لمفهوم البيان الذي يتراءى لنا إنّه _عند الجاحظ _ الظاهر لا الباطن، ومن ثمة نسجت البلاغة أشرعتها كخيمة قائمة على ثلاث أركان، هي :**المعاني، والبيان، والبديع**.

واستنطاقاً لمفهوم البيان هذا نقول: **البيان** يشتمل ما هو **ظاهر المعنى** ولا يحتاج إلى تفسير؛ ورغم ذلك إلا أنّه يشتمل على **الخفي والباطن**، وهو ما يسمى **إشارة**؛ فالإشارة بماهيتها حسية **وليست لفظية مجردة**، وهي في نفس

[1] سليمان أحمد عطية: **الدلالة الاجتماعية من كتاب الفاخر في ضوء نظرية الحقول الدلالية**، مكتبة زهراء الشرق، مصر، د ط، د ت، ص: 6.

[2] الجاحظ: **البيان والتبيين**، دار أحياء التراث العربي، بيروت،1968م، ج 1، ص: 55.

الوقت أداة للدلالة عن **المعنى الإيحائي**، وتكون باليد والرأس والعين والحاجب والمنكب إذا تباعدا الشخصان، وهي تكتسب أهميتها "... في أمور يسترها بعض الناس من بعض ويخفونها من الجليس وغير الجليس ولولا الإشارة لم يتفاهم الناس معنى خاص الخاص "[1]. وهذا التَّفطُّن الحاذق من الجاحظ في مرحلة البُكور للدرس اللغوي العربي، و كأنّه إيماءٌ إلى استخدام المتصوفة للإشارة كوسيلة لإخفاء الأفكار عن أعين الآخرين. والجاحظ في اعتقادنا هو أوّل من قسم الدَّلالة على الأغراض وفق المقام والمقتضى إلى خمسة أقسام وعبر عنها بقوله:" **وكلما كانت أوضح، كانت الإشارة أبْيَن وأنْوَر، كان أنْفَع وأجْمَع، والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان الذي سمعت الله عز وجل يمدحه ويدعوا إليه، ويحث عليه. بذلك نطق القرآن، وبذلك تفاخرت العرب** "[2].وقد جَمَعَ لنا الجاحظ أصناف الدلالات على المعاني إشارة وعبارة من لفظ وغير لفظ في خمسة أشياء بقوله: " أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقْد، ثم الخَط، ثم الحَال التي تسمى نصبة، وهي الحال الدال التي تقوم مقام تلك الأصناف، ولا تقتصر عن تلك الدلالة، ولكلّ واحد من هذه الخمسة، صورة بائنة من صور صاحبتها، وحلية مخالفة لحلية أختها، وهي التي تكشف لك عن أعيان المعاني الخمسة "[3]

إنَّ المفهوم الذي جاء به الجاحظ 255 هـ_مفهوم الإشارة والعبارة _ فتح أبواباً للبحث في دلالتهما، ومن ذلك انطلق البلاغيون يعدون لتوسيع والتبويب والغوص في المعنى؛ فإذا ما وقفنا بأحدهم على سبيل المثال نجد قدامة بن جعفر (337هـ) يعرف الإشارة انطلقا من اللفظ، وهي عنده:" أن يكون اللفظ القليل دالاً على معان كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تدل عليها، كما قال بعضهم في وصف البلاغة هي لمحة دالة "[4]. وعلى هذا الدرب سار جماعة آخرون _من البلاغيين _ينشدون ويؤيدون، نخص بالذكر منهم أبو هلال العسكري (295 هـ)صاحب الصناعتين، وأبو طاهر البغدادي (429هـ) صاحب قانون البلاغة، وغيرهما، وزاد أبي الأصبع(654 هـ) على هذا بقوله :"وشرح هذا الحد أنها إشارة المتكلم إلى معان كثيرة بلفظ يشبه لقلته واختصاره بإشارة اليد، فإن المشير بيده يشير دفعة إلى أشياء لو عبر عنها بلفظ لاحتاج إلى ألفاظ كثيرة جدا "[5].

وهذه المفاهيم التعريفة التي جاء بها الجاحظ ومن جاء بعده ليست الأولى في فكرهم، بل نجدها متكررة في مؤلفاته تبين لنا عن أهمية النظام الإشاري في الكلام، ففي كتابه الحيوان نجد يشير إلى ضرورة التنبه للكتابة وما تخفيه، ويوجز ذلك قائلاً " وكان يجعلون الكتابة حفراً في الصخور، ونقشا على الحجارة، وحلقة مركبة في البنيان.

---

[1] الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج 1، ص: 51.

[2] المصدر نفسه، ج 1، ص: 55.

[3] المصدر نفسه، ج 1، ص: 55.

[4] قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت ، د ط، د ت، ص: 154.

[5] أبو محمد عبد العظيم بن عبد المجيد أبي الأصبع: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القران، تح: محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1986 م،ص: 20.

فربما كان الكتاب هو الناتئ، وربما كان الكتاب هو الحفر، إذ كان تاريخاً لأمر جسيم أو عهداً لأمر عظيم، أو موعظة يرتجى نفعها، أو إحياء شرف يريدون تخليد ذكره "[1].

لغة الإيحاء التي تقدمها الإشارة من خلال اللفظ، تبوح بدلالتها على معان كثيرة، فهي لغة ترفض الثبات والمحدودية، لتغدو بلا حدود ولا قيود، وبذلك فالإشارة تقدم خدمة مجانية للبلاغة تحت مسمى **الإيجاز**؛ بل عُدَّ **الإيجاز** وتَدُ الخيمة التي أقامت عليها البلاغة أشرعتها لتستضيف من دعتهم لمؤدبتها، لكون الإشارة وميض برقي يبعث الحياة في النّص.

أما ابن رشيق القيراوني (456 هـ) في تعريفه الإشارة فقد جعلنا نَسْتَمْلح مفهومه ونستسيغه –في دراستنا– لدلالة معناه وعمق مبناه، يقول :"إنّ الإشارة من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة تدُّل على بعد المرمى وفرط المقدرة وليس يأتي بها الشاعر المبرز و الحاذق الماهر، وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة واختصار وتلويح يعرف مجملاً ومعناه بعيد من ظاهر لفظه "[2].وحين نتمعن في هذا التَّعريف نرى بأنه يموج بإضافة جديد للمفاهيم السَّابق للإشارة ويكشف لنا عن أنوعها بحيث عدها في الظواهر البيانية التالية: **اللمحة، والتمثيل، الكناية، اللغز، التعمية، الحذف، التورية** [3]. ولعل هذه الإشارات–من ابن رشيق– كلها تدخل في صلب الدلالة الإيحائية إما استعارة أو الكناية أو الانزياح وغيرها من أضرب البلاغة.

فالمعاني التي مر بها ابن رشيق القراوني نجدها تتمازج وتتداخل؛ وقد فصل في هذا ابن وهب(ت335هـ) في كتابه البرهان في وجوه البيان، فاللحن عنده –ابن وهب –هو "التَّعريض بالشيء من غير تصريح أو الكناية عنه بغيره، كما قال الله عز وجل ﴿**وَلَوْ نَشَاءُ لَأَرَيْنَاكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُمْ بِسِيمَاهُمْ وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ الْقَوْلِ**﴾والعرب تفعل ذلك لوجوه "[4]. ومن هذا المقام ندرك الربط القائم بين **اللحن والتعريض والكناية**؛ وهناك من ذهب إلى أن هذه الظواهر باب من الكناية و " إن الكناية تتفاوت إلى تعريض ورمز وإشارة وإيماء"[5].والكناية يتحقَّق إيحاؤها بالانتقال من المعنى الذي يفيده اللَّفظ بحرفيته إلى ما يستلزمه ويترتب عليه؛ أي الانتقال من المعنى إلى معنى المعنى، وقد ربط البلاغيّون بين **الكناية والرمز والإشارة** وعدد من الأنواع الأخرى التي تشترك معها في التلميح وعدم التصريح بالمعنى، بأن يعبر عنه بطريق غير مباشر، أو يكون اللَّفظ القليل دالاً على المعاني الكثيرةِ، أو يُغمض الكلام فتتعدد دلالته، ولا يتبين إلاَّ ببعض القرائن، ولا تخفى صلة جميع هذه الظَّواهر بالإيحاء.

---

[1] الجاحظ: **الحيوان**، تح: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج 1، ص: 70،71.

[2] ابن رشيق: **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت 1983 م، ص: 22.

[3] ينظر: **المصدر نفسه**، ص: 213–220.

[4] أبي الحسن إبراهيم بن سليمان بن وهب: **البرهان في وجوه البيان**: تح: حفني شرف، مكتبة الشباب، د ط، د ت،ص: 109.

[5] ينظر: **السيوطي: شرح عقد الجمان في علم المعاني والبيان**، تح: إبراهيم الحمداني وأمين لقمان الجبار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 ،1201 م، ص: 237.

والذي نسير عليه استحساناً هو القول بأن هذه الوجوه تعد ضرب من **ضروب الدلالة وفهمها، خاصة ما تعلق بشقها الإيحائي**، لاعتبار أنّها أشبه بملح الطعام، كلما زادت تلمسنا ذلك في الأكل، شرط أن لا تتعدى النِّصاب؛ وهكذا هي هذه المعاني كلما زادت في النّص تغير من تذوقه وإيحاءاته.

ومن فنون الإيحاء عند البلاغيين نجد كذلك **التورية**، "ويقال لها **الإيهام** بالتحتية والتخييل فن عظيم وباب منيع وهي استخدام أفضل أنواع البديع...وأصل التورية مصدر وَرِيتُ إذا سترته وأظهرت غيره كأنه مأخوذ من وَرَاء الإنسان كأنّ المتكلم يجعله ورائه بحيث لا يظهر"[1].ومحاورة هذا المفهوم الذي جاء تقودنا إلى مفهوم الإشارة التي تكون محمولة على الإيحاء والخفاء إلى شيء لا يكون المراد في الغالب، ومعنى غير موحي به يكون هو المبتغى.

وهناك ما يسمى كذلك **الأرداف والتتبع**، وهو أن يريد المعنى فلا يعبر عنه بلفظه الموضوع له، ويعبر عنه بلفظ هو ردفه وتابعه أي قريب من لفظه[2]. ومن أمثلة هذا قوله عز وجل: ﴿**وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِّلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ**﴾ [سورة هود:44]. حقيقتها جلست على المكان فَعَدَلَ عزّ وجلَّ عن اللفظ الخاص بالمعنى إلى مرادفه، لما في الاستواء و الجلوس من دلالتين متشبهتين في السّياق، ومنه أيضا ما جاء في الحديث الشريف "كل شيء من المرأة حلال إلا ما بين الرجلين "[3]. وفي صحيح البخاري { **مَنْ يَضْمَنْ لِي مَا بَيْنَ لَحْيَيْهِ وَمَا بَيْنَ رِجْلَيْهِ أَضْمَنْ لَهُ الْجَنَّةَ** }[4]، ومن ها هنا تنشأُ العلاقة بين اللّفظين أحدهما قرر الاختباء والثاني قرر الظهور، وعليه يجب استحضار الفكر والعقل معا لإيجاد علاقة بين **اللفظ**.

الرديف والمصرح به، ومالم يصرح به يفهم من الإشارة، وهو يدخل في ضروب ما نصبو الوصول إليه داخل النّص الصّوفي.

وعبوراً إلى **التّلويح** نقول" أنّه ما سيق لأجل موصوف محذوف مع كثرة الوسائط وخفاء في الملزوم لان التلويح إشارة مباشرة بعيد "[5] ونورد كذلك تعريفاً للرمز والذي يعتبر ضرباً من ضروب الإيحاء وهو "ما يشار به إلى المطلوب مع قلة الوسائط وخفاء الملزوم وهو إشارة مع قرب سبيل الخفية، والإيماء وهو "ما قلت وسائطه من دون خفاء "[6].

أما **الكناية فيعرفها** بعضهم بقولهم "أنْ يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة هو...فيومئ إليه، وجعله دليلاً عليه، والتمثيل هو "أن يريد المتكلم معنى فلا يدل عليه بلفظه الموضوع له ولا

[1] المصدر نفسه ص: 259.

[2] السيوطي: **شرح عقد الجمان**، ص: 267. وينظر كذلك: قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**، ص: 157.

[3] الطبراني: **مسند الشاميين** ،تح: حمدي بن عبد المجيد السلفي، مؤسسة الرسالة بيروت 1405 هـ -1984 م ،ج 2 ، ص 360.

[4] **صحيح البخاري**، ج 5 ،ص: 2386.

[5] السيوطي: **شرح عقد الجمان**، ص: 265.

[6] المصدر السابق، ص: 103.

بلفظ قريبا من لفظ هو أبعد قليلا من لفظ الأرداف "[1].وسنرى ضُروبٌ متعددة من الكنايات في تحليلنا ودراستنا لملفوظات ابن عربي وابن الفارض وعفيف الدين التلمساني وغريهم.

ومن خلال الخوض في هذه المعاني أردنا الوصول إلى نتيجة مفادها أنّ الدلالة الإيحائية تقيم علاقات وتستضيف أصداء وظلال من أجل إبراز شخصيتها في معترك الدلالة ومن الظلال الإشارة التي تتفرع إلى أنواع شتى، كُلٌ يبوح بمعناه تصريحاً وتلميحاً ومجازاً، لكن يبقى أن نقول من خلال هذا التِطواف **أنَّ المجاز عند البلاغيين أبلغ من الحقيقة، والكناية عندهم أبلغ من التصريح.**

ويدخل في ضروب الإشارة ما يعرف عند **أهل البلاغة بالاستعارة؛** بل تعد الاستعارة أهم أشكال الإيحاء وصوره، وهي أقدر من التَّشبيه على التصوير والتخييل، ونقل المشاعر والإيحاءات، ولذلك كانت أعلى مراتب التَّشبيه هي أولى مراتب الاستعارة، وإذا كان التَّشبيه يحافظ على استقلال طرفيه، فإن **الاستعارة قد تدمج طرفي الصّورة محدثة نوعاً من التفاعل الحي بينهما،** وهذا ما يعزز خاصية الإيحاء التي تمتاز بها. وقد أشار غلى ذلك الجاحظ (255هـ) بحيث عرف الاستعارة بقوله: **"الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"[2]**، ومن يتابع هذا التعريف للاستعارة يجده يشير إلى كل الاستعاضات المجازية التي تتضمن استبدال كلمة أو صورة مجازية بأخرى حرفية من أي سياق كان لوجود علاقة أو صلة فيهما أو تسمية الشيء بغير اسمه لوجود هذه العلاقة.

وإذا بسطنا القول عن الاستعارة فإننا لا يمكن أن نضرب صفحا عن الرؤية الرسينة لعبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) فهي طليعةٌ لتأصيل المفهوم الاصطلاحي، فالاستعارة عنده تمثل مكونا أسلوبيا يعود في الأصل إلى وضع لغوي معروف، وهذا يتضح من قوله: "اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلاً غير لازم فيكون هناك كالعارية"[3].

وخلاصة تنقيبنا في أراضي الإيحاء البلاغية عن مفهوم العبارة والإشارة نجملها فيما يلي:

_**الإشارة هي ضرب من ضروب الإيحاء** القائم على الاختصار في اللفظ وتكثيف المعاني.

_**الإشارة تحمل معاني عدة** وأحيانا تحمل المعنى وضده.

_إن **الإشارة تقوم على المجازية** بحيث تكون الألفاظ مستخدمة في غير ما وضعت له .

_أن **الإشارة تعمل على الإخفاء،** وهذا الإخفاء يجعلها تتلون بألوان مختلفة، كالكناية، والمجاز والتمثيل.

_لم يحظى مفهوم العبارة بالاحتفاء مقارنة بالإشارة لدى البلاغيين وعرف تعتيما وإعراضا.

---

[1] عبد العظيم بن عبد المجيد أبو محمد أبن أبي الأصبع: **تحرير التحبير، في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القران،** تح: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية –القاهرة–د ط ، د ت ، ص: 214.

2 الجاحظ، **البيان والتبيين:** ج1،ص153.

3 عبد القادر الجرجاني، **أسرار البلاغة،** مطبعة وزارة المعارف، استانبول، أعادت طبعه مكتبة المثنى – بغداد، ط4، 1979،ص 19.

ثانياً: إيحائية العبارة والإشارة عند الصوفية:

الخوض في دلالة **العبارة والإشارة** عند المتصوفة سيفتح أمامنا فتحا نغوص من خلاله في الروائع الدلالية اللفظية، فالصوفي مبدع وفنان موهوب، خَبر أسرار النَّفس الإنسانية وعَزف على خباياها وغموضها، وامتزجت روحُه بآيات الكون الثَّلاث: الخير والحق والجمال، فجاءت سنفونيته تعج بشتى الألحان، وتطلق العنان لخيول العقل الجامحة تعدوا وراء المعاني.

من هنا صاح الصُّوفي عبارةً وإشارةً معلناً وجوده كمبدع بأسلوبه اللفظي الخاص؛ وهو ما قذف في العقول الريبة والشك والتساؤل والاستفهام؛ هل لمثل هذه الألفاظ في الأدب نصيب؟ يجيبنا زكي نجيب مبارك قائلا: "لا مفر من الاعتراف بأن الصوفية كان لهم وجود أدبي ملحوظ وكيف لا يكون الأمر كذلك، **وقد عُرفت عنهم ألفاظ وتعابير دوَّنها المؤلفون، وتلك الألفاظ والتَّعبيرات هي ثروة لغوية يقام لها وزن تدرس المصطلحات**، وقد يقال: لكل قوم ألفاظ وتعابير حتى النجارين والحدادين، ولا يكون ذلك عنوناً على سلطتهم الأدبية، ونجيب بأن ألفاظ الصوفية جرت في الأغلب حول **معان وجدانية وروحية واجتماعية** فهي ألصق بالحياة الأدبية "[1].

إذاً: إنَّ ما ننطلق منه –في مفهوم الإشارة والعبارة عند المتصوفة–أنّها تختلف تماما ما هي عند البلاغيين؛ فالمتصوفة بنو مفاهيمهم طبقاً لتعريف البلاغيين، إلاَّ أنّهم أوغلوا في هذا المفهوم وألبسوه جلباب الغموض. لذلك قالوا:

إِذَا أَهْلُ العِبَارةِ سائلونا أَجَبْناهم بِإِعَلاَم الإِشَارةِ
نُشِيرَ بِها فَنَجْعَلُهَا غُموضاً تَقْصُرُ عَنْهُ تَرجَمَةُ العِبَارَةِ[2]

فالحجب الذي اِلتجأ إليه الصوفية كان مقصوداً، حتى لا يفسد المعنى أو يخبر غيره بما هو غير مراد في النص، فينصب الفاعل تحريفا للمعنى، ويرفع المفعول تزييفاً للقصد، وبذلك يجر هذا الصوفي إلى مقصلة الحكم غياباً وحضوراً كما حدث مع **الحسين بن منصور الحلاج (ت309هـ ،922م)**، وفي هذا قال محي الدين ابن عربي :

فَمَن فَهِمَ الإِشَارَةَ فَلْيصُنهَا وإِلَّا سُوفَ يُقْتَلُ بِالسَّنَانِ
كَحَلاَجِ المَـــحَبَةِ إِذِ تَبَدتِ لَهُ شَمْسُ الحَقِيقَة بالتَّـــدَنِي
فَقَالَ أَنا هُو الحَقُ الذَّي لَا يُغَيُر ذَاتَه مر الزَّمَـــانِ[3]

إنّ العزف على أوتار القلوب بلغة الإشارة كان مقصداً للصُّوفي، فالإشارة عنده هو حديث الروح للروح، حديث اللاوعي محمولاً على أجنحة الخيال، ومن هنا لجأ إلى **الحجب** بإلباس **المعاني اللغة الإيحائية الإشارية،**

[1] مبارك زكي: **التصوف الإسلامي**، مطبعة الرسالة ، مصر، ط 1، 1938 م، ص: 71.

[2] أبو بكر الكلاباني: **التعرف لمذهب أهل التصوف**، تح : أرثر جون ابري، مكتبة الخناجي، القاهر، د ط،1933 م، ص: 61.

[3] محي الدين ابن عربي :**الأسرى إلى مقام الأسرى**، تح: سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر بيروت، لبنان ،1408 هـ – 1988 م، ص: 59.

ومن ثم قذف أنغاماً في أذان السامعين لم يعهدوها فاستغربوها، وكان عليهم كمتلقين لخاطبهم أن يقربوا المسافة بين الصوفي والعامة وبذلك ينصفونه في بعض ما يمكن تأويله بأوجه عديدة. وهذا التباعد هو الذي أفرز فهما منغلقاً للإشارة والعبارة في الخطاب الصوفي، وجعل الصوفي يدخل مصاف الخطابات المؤهلة للترشح **للاستحالة والغموض** في مقاعد المتلقين زمنا طويلا، ثم انطلقت ألسنتهم تلهج للبحث عن أهلية هذا الخطاب داخل المنظومة الأدبية العربية والتراثية وحتى العالمية.

ومن خلال تصفحنا **لأوراد** هؤلاء المتصوفة وجدناهم يتفقون مع البلاغيين في فهم هذه الإشارة في مبدأها الأول، من خلال تلبيس الألفاظ الغموض، وعليه يمكننا القول في تعريف الإشارة هي " الأخبار من غير الاستعانة إلى التعبير باللسان، وقيل ما يخفى عن المتكلم كشفه بالعبارة للطافة معناه، وتكون مع القرب ومع حضور الغيب، وتكون مع البعد "[1].

وهو ما أشار إليه ابن الفارض في تعريفه في تائيته الكبرى حيث قال :

أَشَرتُ بمَا تُعطِي العَبارةُ والذِّي تُعطِى أَوضَحْتهُ بَلَطيفةٍ[2]

وفي نفس التائية يقول:

وَعَنِّي بالتَّـلويحِ يُفهَم ذَائـقٌ غَنِيٌ عن التَّصْريحِ للمتعنتِ

بِها لم يبحُ من لم يبحْ دَمه وفي ال أشارتِ ما الـعَبارةِ حدتِ[3]

والقراءة لهذين البيتين تكشف استعمال ابن الفارض لتلويح؛ **والتلويح** هو مصطلح من مصطلحات الصوفية التي يعبرون بها لما يدرك بالذوق والمشاهدة.

وغير بعيد من عصر ابن الفارض نتدحرج قليلا لمركز الثقل في الأدب الصوفي، فنجد ابن عربي يقدم فرقاً للكمون في نتيجة البحث **عن الإشارة والرمز*** يقول:

عِلمُ الإشَارةِ تَقريبٌ وأبعـادُ وَسـيرهَا فيه تَأويبٌ وإرشادُ

فَابحْث عليه فأن الله صـيرهُ لمَنْ يقـومُ بِه أفْـك والحـادُ

تَنبيه عصمةٌ مَن قال الإله لهُ كُن فَاسْتوى كَائنٌ والقُوم إشهادُ

---

[1] وذناني بودود: **المختصر في المصطلحات الصوفية**، سلسلة أبحاث مخبر اللغة العربية، الأغواط، ط 1، 2009 م، ص: 9.

[2] ابن الفارض: **ديوان ابن الفارض**، دار صادر بيروت، د ت، د ط، ص: 92.

[3] المصدر نفسه، ص:83.

* بالرجوع إلى نصوص ابن عربي خاصة في **كتابه الفتوحات المكية** نجده يقيم فاصلا بين الرمز والإشارة من حيث تبويب كلا منهما في باب خاص به، فيجعل الباب السادس والعشرون في معرفة أقطاب الرمز وتلويحات من أسرارهم وعلومهم في الطريق. بينما الفصل يخصص الباب الرابع والخمسون في معرفة الإشارة وهذا الفصل يوحي في ظاهر إلى وجود فرق بينهما. أما إذا انتقلنا إلى المضمون يضمنه كلاهما ينظر: سيد أحمد مخلوف، **مقاربة في فلسفة اللغة**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، د ط،2010، ص: 105.

ويلج بنا ابن عربي هذه المغارة المدلهمة من **عوالم الإشارة والعبارة**، ويرشدنا إلى فك ألغازها انطلاقاً من الكتاب المقدس _القرآن الكريم _. فالمتأمل في تفسيره _ابن عربي _لكلام المولى سبحانه عز وجل يجد فيه بلاغة هذه الدلالة الإيحائية والإشارات النورانية والمعاني السرمدية؛ وعلى سبيل التمثيل نأخذ من شرحه هذه الآية تمثيلا: "فقوله تعالى (ذلك الكتاب) بعد قوله (الم)إشارة إلى موجود بيد أن فيه بعداً. وسبب البعد لمن أشار إلى الكتاب وهو المطروق محل التفصيل، وادخل حرف اللام في ذلك وهي تؤذن بالبعد في هذا المقام، والإشارة نداء على رأس البعد "[1].

وسبر أغوار هذا النّص التفسيري لابن عربي يجعلنا ننسج على منواله بالقول **بأنّ المتصوفة يميزون بين مصطلحي الإشارة والعبارة حيث الإشارة مجرد إيحاء دون تعيين وتحديد**، ومن شأن الإيحاء أن يلبس المعنى أفقاً منفتحاً دائماً، زئبقي الدلالة، **أما العبارة فهي أشبه ما يكون بالطريق المسدود، وهو ما لا يحبذه الصوفي، لأنه يجعله سجين المعاني المنتهية** .

ومن المهم هنا أن نؤكد على أن المتصوفة لا يقيمون قلعتهم في العراء، لانفصال العبارة و الإشارة؛ وهذا يؤكده لنا إصرارهم على التأكيد على البعد الظاهر للولوج إلى أعماق الباطن؛ إنّ الظاهر هو الرمز الذي بدونه يستحيل النفاذ إلى المرموز؛ وعلى ذلك فهجوم الفقهاء على تأويلات المتصوفة ناتج عن التباس في فهمهم، إذ نراهم "...يرمزون بالظواهر فينسبونهم الباطنية وحاشهم من ذلك، بل هم القائلون بالطرفين "[2].

وعموماً ما نخرج منه لدراستنا لأفكار ابن عربي حول الإشارة، هو أنه يدرجها في **مفهوم اللطيفة** والتي تطلق عند أهل الله معنيين بذلك المعنى الثاني أي الإيحائي، ومن هذا المنطلق تكون دراستنا لها من جانب ما تقدمه من **دلالة إيحائية داخل السياق**، ذلك **أن إغفال الإشارة هو بتر أحد جناحي هذه الدلالة**، وبذلك تكون الدراسة بعيدة عن الواقعية، والإجابة عن التساؤلات والفرضيات المطروحة في المقدمة.

ومن هذا يتأكد لنا كذلك أهمية **الإضمار** الذي اعتمده المتصوفة، و إبداعهم في تشييد **بنية دلالية مزدوجة**، أو بعبارة أوضح، نقول لو عَمِدَ هذا الصوفي بفك الشفرة الإشارية، فأن الخطاب يصبح مرتعاً للعامة، فالعبارة هي كشف و الإشارة هي ستر ويستخدم **المنهج الإشاري لدى الصوفية تقليداً للنهج الإلهي في خطابه**، ومن السهل أدراك ذلك عند القارئ فالتفسير الصوفي ليس هدفه الوضوح ولا غايته، بل يجر المتلقي لمضمرات النص المتشظية.

فالصوفي يناشد عالم علوي في قوالب من العالم الواقعي، لذلك قرر الانفلات و الانقلاب على عقال أدواته، معلنا ضيق لوازمها على فهمه، ومدعيا ترويضها في عالمه الجديد، ولذلك أدار ظهره لها _ العبارة _ لأنها لا تحقق تطلعه للتحليق في عالم الخيال المسمى عنده عالم الملكوت؛ وأعلن هجرها بدعوى أخرى هي:"إنّ النَّصوص

[1] ابن عربي: **الفتوحات المكية**، دار صادر، بيروت، د ت، ج 1 ص: 283.

[2] المصدر نفسه، ج 1، ص: 645.

المتناهية لا تستوعب الوقائع اللامتناهية "[1]، واستعان _الأديب الصوفي _ لإكمال المسيرة بوهج **لغةٍ توليدية دلالية إيحائية جديدة**، يرُى لها بريق الحشود الدلالية السائدة ويَتَلَمَسُ فيها اللفظ الواحد بالمتعدد، فاللغة تلوذ **بالرؤى لتعبر عن رؤية مغايرة**، لغة تنماز **بالإشارات والشفرات**؛ لغة تغازل الحروف لتراودها، لغة تنقب في الأعماق لتسيل لعابك، فالتعبير بهذه اللغة" هو وحده الذي يمكن أن يقابل الحالة الصوفية التي لا تحدها الكلمة...فكما إن الحالة الصوفية لا يحكمها **مقياس الحس والعقل** كذلك ليس في مقدور لغة الاصطلاح والوضع أن تعبر عما سيتناقض مع الاصطلاح والوضع "[2].

ولا نبرح هذا الباب في مفهوم الإشارة عند ابن عربي، فمفهومها يرتبط عنده بمفهوم أخر هو الرمز، وأحياناً يجعلهما شيء واحد، فالرمز يسلك مسلك الإشارة، فلو أخذنا الكلام كما هو على الظاهر، فإنّه لا ريب سوف يجني عواقب تسقط الرؤوس من فوق الرقاب وهذا ما حدث مع الحلاج وعبر عنه ابن عربي قائلا:

ألّا إنَّ الرُّمُوزَ دَلِيلُ صِـــدْقٍ عَلَىَ الْمَعْنى المُغيبِ في الفؤادِ
وإنْ للعـــــالمـــــــين لـــه رموز وألغـــاز ليدعى بالعبادِ
ولولا اللغز كان القولُ كفراً وأدّى العالمين إلى العنادِ
فَهُم بالرّمز قد حسبوا فـــقالوا بإرهاق الدماء وبالفسادِ[3]

يبحر ابن عربي في ماهية الرمز وسريرته وصيرورته، ويزيح لنا الالتباس عن أسرار هذه الرموز استعمالاً، ويبين لنا أن هذا الرموز لا تطلب لذاتها، بل لأغراض دلالية إيحائية، ويقرن هذا الرمز بالإشارة ويعتبرهما خطين متوازيين لا ينزاحا اختلافاً، يقول: "اعلم إن الرموز و الألغاز ليست مرادة لنفسها، وإنما هي مرادة لما رمزت له ولما ألغزت إليه...وكذلك شأن الإشارة والإيماء قال تعالى لنبيه زكريا {أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا } أي بالإشارة ..."[4].

وقد عبر عن هذه المعاني التي ذهب إليها ابن عربي عبد الكريم الجيلي (805 هـ) ، في أبيات له في قصيدته العينية النادرة بقوله:

وَها أَنا ذا أُخفي وَأُظهِرُ تارَةً لِرَمزِ الهَوى ما السِرُ عِندِيَ ذائِعُ
وَإِيّاكِ أَعني فَاِسمَعي جارَتي فَما يُصَرِّحُ إِلّا جاهِلٌ أَو مُخادِعُ
وَلَكِنَّني آتيكَ بِالبَدرِ أَبلَجاً وَأُخفيهِ أُخرى كَي تُصانَ الوَدائِعُ

[1] أبو حامد الغزالي: **المنقذ من الضلال**: تح: جميل صليبا وكامل عباد، دار الأندلس –بيروت –د ط ،1981 م، ص: 121 .
[2] أدونيس: **الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب**، دار العودة، بيروت، ط 4،1986 م، ج 2، ص: 95.
[3] ابن عربي: **الفتوحات المكية**، ج1، ص: 188،189.
[4] نفس المصدر، ج 3، ص:196،197.

خُذِ الأمرَ بالإيمان مِن فوق أوجِهِ ونازِع إذا نفسٌ أتتك تُنـــــازع[1]

وما يستوقفنا في هذا الكلام هو أهمية الإشارة، وكيف يمكنها أن تبطن مالم يقله المتصوفة من الأسرار؛ فالإشارة حمالة أوجه وحسب اعتقادنا هي مفتاح النص الصوفي فبها خاطب الله أوليائه الذين قذف في قلوبهم العلم والحكمة؛ يقول الشيخ الأكبر _ابن عربي _ :"...فتنبه إلى ما أشرتُ إليك، فإن الشَّرْع ما ترك شيئاً إلاّ وقد أشار إليه إيماءً، علمه من علمه وجهله من جهله، ولهذا لم يعلم أسرار هذه الأمور ألا أهل الكشف والوجود "[2].

ولم يكن ابن عربي متفرداً في هذا المنحى _ عالم الإشارة والباطن _ بل كان هناك من سبقه إلى ذلك، فمن يطالع كتابات الحلاج يرى أوضح صورة للإشارة والغوص، خاصة في **كتاب الطواسين***، والذي انتهج فيه أسلوباً إبداعياً لاستخدام الكلمات القصار التّي تستعص عن البوح بالمعنى وتقبض عليه في يد الغموض، وتطرق الأسماع بالوقع الصوتي الإيحائي، نفرد له من ذلك قوله "الحقيقة دقيقة، طرقها فيها نيران شهيقة، ودونها مفازة عميقة "[3] ويقول في موضع أخر، هذه صورة الحقيقة وطلابها وأبوابها وأسمائها: **باب البراني** ما وصل إليها، والثاني وصل وانقطع طريقتها، والثالث ضل في مفاوزها حقيقة الحقيقة "[4].

بعد هذا التِّطواف يمكننا القول: أنّ البحث في دلالة الإشارة والعبارة يعد من أهم المباحث الصوفية التي تميزت دراستها بالتعمق والإكثار في **التشابك**. وفي ذلك تكمن عدة أسباب، تدور كلها في محور الأهمية القاعدية لهذه الدلالات في **إخفاء المعاني وإغراقها بالغموض** لدى الصوفي. فالوقوف أمام كون من **الرموز والألغاز والإشارات عند** المتصوفة لا يمكن أن يكون مجدياً إذا تعاملنا معه بالمنطق والواقع والظاهر، لانّ التّعامل المنطقي مع الرموز هو ضرب من العبث و اللاجدوى ونفي للمضمر، فإحالات الرموز تتجاوز حد المنطق والمألوف، ما دام الأمر في نطاق الخيال.

لقد استخدم مصطلح الإيحاء في مفهوم الإشارة والعبارة في مجال المعرفة الصوفية، وكانت أهدافه عرفانية، الهدف منها "إيصال المعاني إلى نفس المريد دون البوح بها له ، وقيل إلقاء المعاني في النفس بسرعة وخفاء ". فالسادة القوم – المتصوفة – كان مبتغاهم التوسل بطريقة موحية ،وذلك من أجل الارتقاء إلى شتى المقامات العرفانية .

---

[1] الجيلي: **القصيدة النادرة، مخطوطة** بدار الكتب بالقاهرة، الأبيات 156 إلى 159 **نقلا عن**: خالد علي عباس، **دلالة الأرقام، أنموذج رمزياً**، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، السنة الخامسة، العدد 8، ص: 345.

[2] المصدر نفسه: ج 8، ص: 485.

***الطواسين**: هي مجموعة من المفاهيم والعقائد الصوفية المجموعة في كتاب، وهي خاصة بالحلاج، وضع فيها جملة من آرائه واعتقاده بشكل تعبيري لافت للنظر يحمل الكثير من الغموض و الإغراق في الخيال والرؤية، مما جعل كثير من أهل التصوف الأعراض عنها وإقصائها من أرائهم في الواردات الإلهية، ولم يدرجوها كذلك ضمن التلقي العرفاني، واعتبروها في أكثر الأحيان طلاسم تعبر عن رأيه فقط ومعرفته التي وصل إليها في التصوف، ينظر، أمنة بلعلى: **تحليل الخطاب الصوفي**، ص: 289 .

[3] الحلاج، **الطواسين**، تح: أبو طريف الشيبي، كلونيا، منشورات دار الجمل، ألمانيا، 1997 م، ص: 124.

[4] المصدر نفسه، ص: 175.

وعلى ضوء هذا فالإيحاء يحمل عمقاً دلالياً **يستلزم القراءة الإدراكية لماهية المصطلح الصوفي**، فالقراءة السطحية الجامدة التي تقصي **البعد الوجداني للإشارة في النص الصوفي** هي قراءة واقعة في خلل الفهم لا محالة، فالصوفية يستعملون جلَّ الآليات اللغوية المعروفة، والتي إن أنكرناها فإن كل الخطابات سيكتنفها الغموض، وتصبح دلالتها معرضة إلى أن تحمل على غير محملها، ومن هذه الآليات كما أشرنا المجاز والاستعارة والكناية والعام الذي يراد به الخاص، والخاص الذي يراد به العام واعتماد الإشارة عوض العبارة إلى غير ذلك، ففي لسان القوم من الاستعارات وإطلاق العام وإرادة الخاص وإطلاق اللفظ وإرادة إشارته دون حقيقة معناه ما ليس في لسان أحد من الطوائف غيرهم. وهذا ما سندركه كلما توغلنا في ثنايا هذه الدراسة.

الفصل الثاني
اللغة والبناء التركيبي للإحياء في الخطاب الشعري الصوفي

توطئة

أولاً: التجربة الشعرية الصوفية وبناء الدلالة الإيحائية

1) ملكوت الجمال
2) فضاء الخيال
3) نشوة الحب

ثانياً: مستويات اللغة الشعرية وتشكل المعنى الإيحائي

1) استراتجية المجاز المألوف في الشعر
2) استراتجية التداعي اللفظي
3) استراجية تداعي المعنى

ثالثا: الدلالة الإيحائية للرمز .

1) الرمز وإنتاج المعنى في الشعر الصوفي .
2) أشكال الرموز الإيحائية

رابعا: الانزياح والتحول الدلالي

1) الانزياح في اللغة و الاصطلاح
2) الانزياح الدلالي في الشعر الصوفي
3) تقنيات الانزياح في الشعر الصوفي

توطئة

البَّاحث في الخطاب الصوفي يدرك بعد برهة من الاطلاع بأنّه أمام جنساً إبداعياً يراهن على بناء الدلالة منطلقا من المكابدة والحيرة والقلق والإحساس الوجداني، فهو يجذب العقل من لجامه إلى التجربة الروحية ولوجاً إلى **مقامات الصوفية***، ليصور له العالم بين أقطاب ثلاثة: الله، الكون، الإنسان؛ وهو بذلك يحيله إلى عالم عقائدي مشحون بالآراء والمقولات والأحكام الفقهية، ما يصور إليه عياناً باستحالة القبض على الهارب الشَّارد من معاني الخطاب، ويرهن كذلك مقاربته بالانكماش على المناهج الحداثة.

فالمتصفح لما تركه هؤلاء القوم من نتاج يَكْتَشِفُ لا محالة تنوع هذا التراث الصوفي وغزارته ما بين شعرا ونثرٍ؛ وهذا الكم الكثيف الذي جادت به قريحتهم أتى من سعة إبداع وتنوع روافد أسلوبية وكتابية، وبذلك وصل صدى صوتهم إلى أبعد الحدود وهم ينشرون فكرهم التّصوفي الممنهج.

فالمتصوفة يستخدمون تارة للتفصيل والإبانة **العبارة** وتارةً أخرى يلجأ إلى **الإشارة** متسترين وراء **الرموز**؛- وهو ما أشرنا إليه في نهاية الفصل الأول - **فالعبارة** عندهم تنماز بقربها من القارئ إذ لا يحتاج لجهد عقلي لفهمها، وهي تقبض على **الشرح والتفسير لإيصال الرسالة**، ويكثر استخدامها في التَّفاسير، وهم بذلك يبسطون ما غمض من الأفكار بسطاً سهلاً بفكرهم الصوفي المتشبع بالثقافات، مستخدمين أدوات التفسير.

إذَاً: وعلى ضوء هذا ننطلق لدراسة لدراسات مستويات الدلالة في الخطاب الشعري الصوفي منطلقين من **العبارة و الإشارة**، وعليه أضحت اللغة **متعددة الدلالة** كونها خطاب للنّاس كافةً. وهي بذلك تمزج بين **الظاهر والباطن**، بدليل أنّها تستعمل اللُّغة الوضعية وهي **العبارة**، و**اللغة المكثفة بالرموز الإشارية**.

وقد أدرك الشاعر الصوفي إنَّ لغته التي يستعملها أحياناً قد لا تفهم على الوجه الذي يريد، فعمد إلى التَّأويل والشَّرح لها، وحدد قواعد لهذا التأويل والشَّرح، كما فعل ابن عربي وعفيف الدين وابن الفارض، وقد دعوا القارئ لصرف النَّظر عن **الظاهر والانغماس** في باطن القول من أجل التّأويل والوصول إلى **المعنى المضمر**، وهو ما أشار إليه ابن عربي في مستهل مدخل شرحه والذي أسماه ذخائر الأعلاف، موجهاً القارئ للقراءة التي ينبغي أن يُقْرأَ بها الخِطاب الصُّوفي عامة، وخطابه خاصة، داعياً إياه —القارئ - للغوص في الباطن:

---

* مقامات الصوفية: المقام في اللغة المكان والمجلس، منه قوله عز وجل﴿**وَاتَّخِذُواْ مِن مَّقَامِ إِبْرَاهِيمَ مُصَلًّى**﴾ سورة البقرة 125. والمقام عند ابن عربي والصوفية هو مكتسب ثابت يقابل الحال ،اختلفت إشارات الشيوخ في الفرق بين الحال و المقام، فتراءى للبعض أنّ هذا الشيء يُعَد حالا وتراءى للبعض مقاما، وكلا الرؤيتين صحيح لوجود تداخلهما، بحسب تقدير السهروردي، و ضابط التمييز بينهما، أن اللفظ والعبارة عنهما مشعر بالفرق، فالحال سمي حالا لتحوّله، و المقام مقاما لثبوته واستقراره وكل مأمور به فهو مقام ،فالتوبة مثلا لا وجود لها بمعزل عن التائب، بل التائب هو الذي يخلقها بإقامته فيها. والمقامات عند ابن عربي كثير تتدرج في الارتقاء بالصوفي.ينظر سعاد الحكيم: المعجم الصوفي ،الحكمة في حدود الكلمة، دندرة للطباعة والنشر، بيروت،لبنان، ط1، 1401 هـ -1981 م، ص 931-932. وينظر كذلك: عبد القاهر بن عبد الله السهروردي: عوارف المعارف،دار الكتاب العربي، بيروت،ط 2، 1403 هـ-1983م، ص: 469.

فَاصْرِفِ الخَاطِرَ عَنْ ظَاهِرِهَا وَاطْلُبِ البَّاطِنَ حَتى تَعْلَمَا[1]

يعد أنموذج الشعر الصوفي من أعمق وأغنى النماذج دلالة إيحائية خاصة القديم منه، فهو يسمو بالتواصل الروحي الذي يكون بين العبد والرَّبِ، في أثناء استيفاء العبد معرفة المقامات والأحوال والمواقف سعياً وراء الوصول إلى **حالة الفناء***والوقوف في الرؤية، وهذه الدّلالة التي جاء بها الشيخ الأكبر تختزل الغاية السَّامية للخطاب الصُّوفي الحق المنزه عن الشعوذة كما يَدعي البَّعض، بل هو خطاب يعرج بالروح إلى مقامات وأحوال، وذلك بغية تلقي المعرفة اللَّدنية .

علينا أن ندرك أولاً ونحن في طريقنا إلى الدلالة الإيحائية للخطاب الشعري إننا أمام تجربة ذاتية تقوم على **الذوق والوجدان**، وهي بهذا أقرب ما يكون إلى الفن وأكثر التصاقا به، وهو ما يكسب أصحاب العرفان القدرة على ترجمة أحوالهم ومنازلهم، لتتجاوز التصريح إلى التلميح.

من هذه التَّوطئة سنخوض غمار هذا **الخطاب المعجم الصوفية وبنيته اللغوية** من خلال نماذج في الشعر الصوفي. فالكلمة أو اللفظة في الخطاب الشعري الصوفي لم يعد لها نفس الدلالة التي عرفنها سابقاً من خلال حيزها المعجمي بل استقطبت **دلالات أُخرى** جعلتها طافحة **بالخيال** و**الصور**، وهي مرتبطة بالحالة الصوفية "...والتي في ضوئها يتحدد **المعنى الصوفي** المراد من ناحية، ومن ناحية أخرى فأن هذه **الدلالات الجديدة** أيضا تختلف فيما بينها باختلاف السياق فإذا ما كانت الموازنة بين **المعنى الغزلي المباشر**، وبين المعنى الصوفي قريبة واضحة جاء تفسير **الرمز** بغير اعتسافٍ ظاهرٍ، لأنه في هذه الحالة لا يجد ما يحمله على **الأغراب في التأويل**، وأما إذا كانت تلك الموازنة بين المعنيين بعيدة ضعيفة، فعندئذ يغلب أن يجيء تفسير الرمز مفتعلا يدعو إلى كد الذهن ولقف العلاقات بين الرمز وما يشير إليه "[2].

وهكذا؛ من هذا القول وأمثاله لدى الدّارسين نستطيع التوصل إلى مسلمة هي: أن اللغة وبنيتها في القصائد الصوفية، ذات معنيين، **المعنى الظاهر** و**المعنى الباطني**.

---

[1] محي الدين ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، دار صادر، بيروت، لبنان 2003،ص: 11.

*الفناء: في عرف المتصوفة هو دون الذات مقام الصفات البشرية، فكلما ارتفعت صفة بشرية قامت صفة إلهية إلى مقامها، فيكون الحق سمعه وبصره كما جاء في الحديث، وقيل هو العتبة بين الأشياء كما كان فناء موسى حين تجلى ربه للجبل فجعله دكا وخر موشى صعقا، وقيل الفناء ألا ترى شيئا غير الله عز وجل، وتكون ناسيا لنفسك ولكل شيئا .ينظر: عبد المنعم حفني ،معجم مصطلحات الصوفية ، دار المسيرة، بيروت، ط 2،1986 م، ص: 207،208.

[2] المصدر نفسه، ص: 87.

المبحث الأول : التجربة الشعرية الصوفية وبناء الدلالة الإيحائي

لقد استخدم الشاعر الصوفي الكلمات **كأيقونات للدلالة** على **المعاني بطريقة إيحائية** رائعة الإبداع والصنع، وبذلك يكون طرق أبواباً تقليدية طرقها كذلك شعراء فطاحل من قبله، فكما يقول بول فاليري Paul Valéry: " لا شيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين، فما الليث إلاّ عدة خراف مهضومة "[1]وهو عين ما ذهب إليه مكائيل ريفاتير:" أن الكلمة أو العبارة تصبح شعرية إذا كانت تحيلنا إلى أسرة كلمات أخرى موجودة سلفا ". ومن هنا ندرك أن ابن عربي سار على نهج من سبقه لكن بطريقته الخاصة.

فالكلمة هي النواة التي لجأ أليها الشاعر لِبَثِّ وتأصيل مصطلحاتهم وأفكارهم، وعنايتهم بالكلمة لم تكن محض صدفة بقدر ما كانت دليل نبوغ وتضلع كبيرين في اللغة العربية، واطلاع شمولي على **الفلسفة الغربية والعربية**، وهو ما مكنه من البوح بأسرار تنغلق عن الفهم أحيانا، ما لم يعرف أصالتها الباحث من خلال الاطلاع والمقارنة و الإبداع؛ فالتصوف ليس"...فكراً أو مذهباً ابتدعه العقل، بل هو خبرة لا خيار فيها لمختبرها، وكل ما يفعله العقل حيالها هو يتلقاها ويفهمها ويعبر عنها، فالصوفي صاحب موهبة تماماً كالشاعر والرسام والموسيقي والروائي. ولئن كان هؤلاء أحراراً نسبياً في التعبير عن موهبتهم على النحو الذي تسمح به أدواتهم، إلا أنَّ الصُّوفي وأداته اللَّغة ومناخه الدين ليس حراً في التَّعبير عن تجربته إذْ تعبيره هذا منافياً لشريعة التي نزل بها الوحي"[2]. من هنا كان التنظير لتجربة الصوفية يترنح بين الحقيقة والشريعة ويتجنب دائماً التعارض بين الوحي الإلهي.

وعليه فإنّ التّجربة الصوفية في أغلب الأحيين تمتزج **بين التجربتين التجربة الوجدانية الخاصة والتجربة الصوفية الروحانية.**

إنَّ اختلاف **التّجربتين الإبداعية في معجمياً واصطلاحياً** يطرح عديد الأسئلة الاستفهامية للغرابة التي يُؤول بها الشّعر الصوفي، ومدى **غموضه وغوصه في المجهول من المعاني**، بحيث تحولت الدلالة وانعكست من **الحب الوجداني الإنساني إلى الحب الروحي الإلهي**، وهذا ما ألفيناه عند أكثر من شاعر صوفي، وأحياناً لا يمكن القبض على الشَّارد من الألفاظ والمصطلحات إلا بالعود إلى شروح هؤلاء لشعرهم بأنفسهم كما فعل ابن عربي وابن الفارض خاصة إذا علمنا هؤلاء يسبحون في فلك فهم تلك الإشارة الغزلية دونما تأويل، وإلا فماذا يفسر لنا قول ابن عربي :

طَالَ شَوقِي لطفلة ذات نـــثر ونظام ومـــــنبر ...وبيان
من بنات المُـلوك منَ دارِ فُرس من أَجلَّ البِلادِ من أَصْبهان

[1] محمد غنيمي هلال، **الأدب المقارن**، دار العودة، بيروت، د ط، د ت، ص: 17.

[2] نهاد خياط، **دراسة في التجربة الصوفية**، دار المعرفة، دمشق، ط 1، 1414 هـ-1994،ص: 121.

هي بِنْتُ العِراق بنت إمــامي وأنا ضدُّها سليل يمـــانـي
هَلْ رَأَيتم يا سادتي أو سمعتم أَنَّ ضدَّين قطُّ يجـــتمِعانِ
لو تَرانا برم نتعـــــــاطى أكؤوسا للـــهوى بغير لسانِ
والهــوَى بَينَنَا يَسُوقُ حـديثاً طيبّاً مطرباً بِغـــير لـــسانِ
لرأيتُم ما يَذْهَبُ العقلُ فـــيهِ يـَمَنُ والعـــــرِاقُ مُعتنقانِ[1]

فقراءتنا لهذه الأبيات ومثيلتها في المدونة الشعرية الصوفية كثيرة تفضح لنا **حبَّ الصُّوفي الوجداني العفيف** والذي جسده في هذه **التجربة الشُّعورية الشِعرية الشطحية**[*]؛ وهذه الأبيات لا تحتاج إلى تأويل أو فك للرموز، فهي كما أوردها تعبير صريح عن **محبوبته الإنسانية** بنت أمامه، التي سحرته بجمالها الفارسي، وملامحها العراقية الفاتنة الحسن، فهي كما عبر عنها (عراقية الظرف). ولكن ماذا يريد ابن عربي إنّ يقول لنا من خلال هذه الأبيات؟ وما الهدف من البوح الصريح الذي قد يجر عليه سيلا من الملامة والتشهير بالضلال ؟.

من باب الإنصاف له نقول: إنَّ ما جاء به ليس هو تجربة وجدانية إنسانية محضة هدفها الوحيد والأوحد التّغزل بالمحبوبة كما ذهب إلى ذلك **رينولد آلن نيكلسون** [Nicholson, R.A1868-1945م][♦] في كتابه دراسات في التصوف الإسلامي Studies in Islamic Mysticism ونسج على أرائه غير قليل من الباحثين العرب والمستشرقين؛ وإنما كان له أهداف أخرى روحانية صوفية، ولا نزعم الصَّواب إذا قلنا مشيرين إلى ابن عربي وغيره من المبدعين أطلقوا العنان لغرائزهم، فللجنس"...دوراً في عملية الإبداع والخلق الفني لاسيما في إضافة كثير من الرموز والكشف عن محتواها، فشعر الغزل مثلا مهما كان عفاً فمن بواعثه الجنس ثم يتسامى الشاعر بهذه الإحساسات والمشاعر لتأخذ خطوطها، وأبعادها الإنسانية العامة "[2].

إذاً: فنحن نخوض في تجربة شعرية منفصلة عن التجارب السابقة في التراث العربي، تجربة غذائها **الفلسفة والخيال**، وهو ما يجعلها جنسٍ مُعْجمي متخصص في فن التّصوّف وكلماته؛ إنّ التجربة الشعرية العرفنية اللَّدنية ظاهرة معرفيّة ليس لها نظير في تاريخ هذا الحقل من حيث وفرة ما أُنتج فيه ومن حيث الهُموم التشريعية والمعرفية التي تحرّكها وتغذيها: فالصوفية ينتجون معاجِمَهم الأصطلاحية الذاخرة بالعرفان والجمال

[1] **المصدر نفسه**، ص: 47.

[*] الشطح عند المتصوفة لفظ مأخوذ من الحركة، لأنها حركة أسرار الواجدين؛ القوم عبروا عن وجدهم ذلك بعبارة يستغرب سماعها. ينظر: أبوا نصر عبد الله السراج الطوسي، **اللّمع في التصوف**، تح: رينولد نيكلسون، طبعة برلين،1960 م، ص: 375.

♦ أحد المستشرقين الانكليزيين ووحد من كبار الباحثين في التّصوف الإسلامي، وُلد في Keighly في8 أغسطس عام1868م. ودخل جامعة أبردين، ثم كلية الثالوث في كمبردج، حيث بدأ بالدراسات الكلاسيكية (اليونانية واللاتينية) وبعد أن برز فيها، تحول إلى دراسة اللغتين الفارسية والعربية. وصار زميلاً في كلية الثالوث بكمبردج. ثم انتقل إلى كلية الجامعة في لندن أستاذاً للغة الفارسية، في 1901، لكنه عاد –بعد عام واحد–إلى كمبردج مدرّساً للغة الفارسية، أما إنتاجه العلمي، فكان غزيرًا، ويدور أغلبه حول التصوف الإسلامي خصوصًا، وإن كان قد اهتم أيضًا بالأدب العربي والفارسي.

[2] سعد أبو الرضا، **نحو منهج نفسي في نقد الشعر**، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط،1984 م، ص: 84.

والجلال ليثبتوا لوجودهم ويجعلوا من مذهبهم عِلماً قائم الذات؛ فهاجسهم الأول ابستيمولوجي، أبعد من مجرّد صناعة معجم مختصة بهم .

فالتعبير المعجمي الوجداني للعارف يستمد قواه من التجربة الروحية للصوفي ويُطعن هذه التجربة بالمفاهيم الاصطلاحية الخاصة، والتي تتشاكل وتتشابك مع المفاهيم المعجمية لتتخلص منها في الأخير سالكة طريق ما وراء المعنى، محدثتا نمو الروحانيات في علق الشاعر في صورة محبة إنسانية إلا أنها تبوح بفيض رباني إيماني؛ منهج اختاره العارف _ حسب رأينا_ من أجل العزف على الوتر الحساس في الإنسان ألَا وهو منهج يميل إلى **غريزة الحب والجنس**. من ثم صرح جهاراً بمنهجه ورسالته في الحب حتى لا يساء الظن به:

كُلّماَ أذكرُه مــن طَلَـــــل أو ربُوع أو مَغان كلـــــّما
أو بدوٌر في خدور أَفَـــلَت أو شموسٌ أو نبـــاتٌ أنجَما
أو خليلٌ أو رحيـــلٌ أو رُبى أو رياضٌ أو غياضٌ أو حمِيَ
أَوْ نسِاءٌ كاعِباتٌ نُـهَّـــد طالعاتٌ كشموس أو دَمَـى
كلّما أذكره ممّــا جـــــرى ذكُره أو مِثُلُه أن تَفْـــهَما
صفةٌ قُدســـــــيةُ عُلـويةُ أعلمت أنَّ لصدقي قِـــدَمَا
فاصرِفِ الخــاطرَ* عن ظاهرِها وأطلبِ الباطنَ حتى تَعْلَمَا[1]

ويقول الدسوقى مبينًا أن ما يذكره من أسماء إنما يشير بها في الحقيقة إلى الذات الإلهية التي هي محبوبته الحقيقية:

وما شهدت عيني سوى عين ذاتها لأن سواهـا لا يلم بفكرتـي
بذاتي تقوم الذات في كـل زروة أجـدد فيها حلـة بعد حلـة
أنا موجد الأشياء من غير حاجـة بكره كان الكون من غير التـي
فليلى وهند والربـاب وزينـب وعلوا وسلمى بعدها وبثينـة
عبارات أسماء بغير حقيقـة ما لوحوا بالقصد إلا بصورتي[2]

فالتجربة الصوفية ما هي "إلا **انفتاح الأنا على المعنى الباطني للوجود كله** وهذا الانفتاح مرهون **بالقدرة على التواصل بين الأنا والكون الذي هو جزء**، فمن الطبيعي أن تمثل التجربة الصوفية تجربة موازية لتجربة

* الخاطر: ما يرد على القلب من الخطاب أو الورد الذي لا تعمد للبعد فيه، وما كان خطابا فهو على أربعة أقسام. رباني: وهو أول الخواطر. ويسميه السهل. السبب الأول، والخاطر الذي يبعث على مندوب أو مفروض وفي الجملة ما فيه صلاح يسمى إلهاما. ونفساني وهو ما فيه حظ للنفس ويسمى هاجسا. ينظر: عبد الرزاق الكاشني: معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق وتقديم وتعليق عبد العال شاهين، دار المنار، ط 1 ،1412هـ ،1992م ص :177.

[1] ابن عربي، **ذخائر الأعلاف**، تحقيق محمد علي الدين شقيري، ص: 49.

[2] الدسوقي، ***جوهرة الدسوقي***، ص: 114.

الوحي النبوي، الفارق بين تجربة النبي ﷺ وتجربة الصوفي أن التجربة الأولى تتضمن الإتيان بتشريع جديد، بينما يكون فهم الوحي النبوي بالاتصال بنفس المصدر هو مهمة العارف في التجربة "[1]. وبذلك تكون التجربة ذات قواعد متينة مبنية من الإسلام الحق والأيمان بالله سبحانه وتعالى تتجاوز حدود المألوف الديني للمبالغة في العبادة بشتى الطرق رافعة شعار أن تعبد الله كأنك تراه فأن لم تكن تراه فأنه يراك .

ويرصد لنا بشير ونيسي في طبيعة الإبداع بين الشعر والتصوف في عناصر ثلاث _يمكن إسقاطها على الديوان _ وهي:

1_ملكوت الجمال: احتفى المتصوفة بالجمال وجعلوا منه قديس يتمسحون ببركته واستلهموا منه سر الوجود في الكون، فالجمال عندهم له صلة وثيقة بالمقامات والأحوال، فبدايته **التخلية** من كل ما يشين و**التحلية** بكل جميل وهو المعنى الحقيقى للتصوف، فجاءت اللغة كاشفةً لشطحاتهم ليخرج الكلام من مرحلة اللهج إلى لحظة الذكر القلبي، والتجربة الصوفية الجمالية إبداع واتباع تقتضي القول بملكه خاصة غير العقل والمنطق هي التي يتم بها الإتصال وفيها تتحد الذات بالموضوع، وفيها تقوم اللمحات والإشراقات مقام التصورات والأحكام والقضايا في المنطق العقلي و المعرفة فيها مُعاشة وجدانياً، ويغمر صاحبها شعور عارم بقوي تضطرم فيه وتغمره كفيض من النور ويصطحب هذه الأحوال أحياناً ظواهر نفسية غير عادية مثل الشعور بوجود " هاتف " أو رؤي خارقة والإحساس بخبرات ومواجيد، وقد يستعان علي استدعاء هذه الأحوال بوسائل صناعية مثل الموسيقي (السماع) حسب التعبير الصوفي أو الذكر بالتمايل وهو تحريك البدن بطريقة منتظمة وبإيقاعات متفاوتة الشدة، ولذا كان للأحوال والمقامات – بالمعني الاصطلاحي- دور أساسي في التصوف[2].

عند نطرق باب الجمال عند الصوفية فلزاماً أن نقف على فلسفتهم في التعامل معه، وهو ما سيفيدنا في تقصي أثر الدلالة الايحائية في النص؛ فقد ميز الغزالي(450هـ - 501هـ) [(*)] بين الجمال المدرك بعين الرأس وهو الجمال الظاهر وبين الجمال المدرك بعين القلب وهو الجمال الباطن، إلَّا إنَّه لا يستبعد تمازج جمال الظاهر والباطن عندما يؤكد دور الحواس في إدراك الجمال الظاهر والتي بقبولها لما تدركه تمهد الطريق للبصيرة إدراك الجمال الباطني للظواهر، فالجميل "...في الأصل وضع للصورة الظاهرة المدركة بالبصر، مهما كانت

[1] نصر حامد أبو زيد، **هكذا تكلم ابن عربي**، ص: 89.

[2] ينظر: أحمد النقشبندي: **جامع الأصول في الأولياء**، تح: أديب نصر الدين، ج 3 ، معجم الكلمات الصوفية ، دار الانتشار العربي، لبنان، ط1 ، 1997، ص: 22 .

* – الغزالي: هو أبو حامد محمد الغزالي ، فيلسوف و متكلم و فقيه و متصوف عربي ، من ابرز مفكري العصر الذهبي في الإسلام ، ولد في طوس بخرسان شمال إيران، درس في نيسابور، تحول في وقت مبكر إلى الشكية وفي كتابه المنقذ من الضلال سرد بمنتهى الدقة و الوضوح تطبيق منهج النظر العقلي على علم الكلام ،كان ناقدا عنيفا للأرسطو طاليسية المسلمة ، وفق بين علم الكلام الوضعي و بين حياة الشعور و العاطفة كما تتجلى في التصوف ، من أهم نتاجه المعرفي تهافت الفلاسفة ، مشكاة الأنوار، نقد العقل الخالص وفيه وصل إلى ما وصل إليه كانط قبل قرون. ينظر : جورج طرابيشي : معجم الفلاسفة، ص: 429-331

بحيث تلاءم البصر وتوافقه، ثم نقل إلى الصورة الباطنية التي تدرك بالبصائر"[1].

النظرة العامة إلى الجمال بمنظار الرؤية الصوفية ضمن هذا التقسيم، هي نظرة مرتبط بالضرورة **بمفهوم الوجود**. فالجمال يرسخ فينا انطباع يُحيلنا على **حميمية الوجود**، وعلى التعرفِ الشامل **بمقام الإنسان** بين سائر الموجودات باعتباره مرآة عكست **خلاصة معاني الجمال** بعد أن التمسَته من أصله الإلهي الذي أضفى عليها مع ذلك جلالاً. وهو ما يُفيد بقوة أنَّ **الجمال الإنساني قد تحول من منحة إلهية إلى مسؤولية إنسانية كبرى تتجسَّد في التفاؤل بالوجود والدفاعِ عنه**، وعن جمالية الإنسان في هذا الكون وحَقِّهِ في السعادة.

استناداً لهذا الرؤية الصوفية يتحدد الإدراك الجمالي وفق قدرة توفير **متعة الشعور بالرضا لدى مدرك الجمال** عبر **الملائمة والتوافق** بين **الموضوع والحاسة المدركة له**، بما يحقق شعوراً بنوع من اللَّذة وفقاً لنوع الحاسة، بحيث تكون لذة العين في إبصار الصور الجميلة بينما تكون لذة أعضاء اللَّمس الجسدية في اللَّين والنعومة، بينما لذة الشهوة تقترن بالنظر و اللمس ويتعزز الإحساس الجمالي بما هو جديد بينما يقل الإحساس بما هو معهود ،إذ يقول (الغزالي) "...إنّ الشهوة إنَّما تنبعث بقوة الإحساس بالنظر واللمس، وإنما يقوى الإحساس بالأمر الغريب الجديد. فأما المعهود الذي دام النظر إليه مدة، فإنه يضعف الحس عن تمام إدراكه والتأثر به ولا تنبعث به الشهوة"[2].

إنَّ رؤية الصُّوفي للجمال أو تمثل للذات الإلهية، وهو ما جعله دائم التطلع لرؤية هذه الذات، ولذلك عشقوا كل ما تتجلى فيهمن مظاهر الكون، وبالطبع إنها لا تتجلى إلا في كل جميل "ويتخذ الصوفية من الجمال الحسي درجا يرقون به إلى معرفة الجمال المطلق"[3] وهذا كله عبر منهج يعتمد على **شفافية الرؤية ورقة الذوق**.

إنّ مفهوم **الجمال والحسن لدى الشعراء الصوفية مفهوم ذو أبعاد ايحائية دلالية** عميقة **الفهم في معناها ومبناها**، وهذا ما لمسناه لدى شعراء القرن السابع بجانب ابن الفارض كعفيف الدين التلمساني، الذي يرى أن الإيمان الحقيقي بالذات، لا يأتي إلا عن طريق تجلي هذه الذات في الكون بمظاهرها المختلفة، من هنا يأتي **الانفتاح الدلالي**:

يقول ابن الفارض :

[1] أبو حامد الغزالي: **المقصد الأسنى في شرح معاني أسماء الله الحسنى**، تح : فضلة شحاذة ، دار المشرق، لبنان، د.ت، ص: 126

[2] أبو حامد الغزالي، **إحياء علوم الدين**، ج4، دار الشعب، القاهرة، د.ت، ص: 719 .

[3] عبد الحكيم حسان، **التصوف في الشعر العربي، ص: 74.**

وَمَا كُنْتُ أَدْرِي فِتْنَةَ العِشْقِ قَبْلَهَا إِلى أَنْ رَأَتْ عَيْنِي جَمَالَكَ يُعْبَدُ
إِذَا مَا ارْتَشَفْتَ الرَّاحَ مِنْ ثَغْرِ كَأْسِهَا أَلَستَ تَرَاهَا نَحْوَ وَجْهِكَ تَسْجُدُ
وَلَوْ لَمْ يَكُنْ مَعْنَاكَ فِي الكَوْنِ مُطْلَقاً يدُّلُ عَلَيْهِ مِنْكَ حُسْنٌ مُقَيَّدُ
لَمَا شَهِدَتْ عَيْنِي جَمَالَكَ جَهْرَةً وَمَنْ لَمْ تُشَاهِدْ عَيْنُهُ كَيْفَ يَشْهَدُ[1]

وهكذا لم يكن تعلق الصوفية بالجمال وارتباطهم به وعشقهم له عشقا للظواهر والماديات الحسية، فهند وليلى وبثينة ومعالم الكون لم تكن في نظرهم إلا **ماديات يعرجون من خلالها الى الذات الألهية**، فسلبوها روحها المتعارف عليها ونفثو فيها **روح المعنى الهامشي** أو **لنقل المعنى الايحائي منطلقين من الحيرة الصوفية Désorientatio perplexit•**، إذاً: هو عشق ليس كالعشق وهيام ليس كالهيام وولع ليس كالولع، ولكنه كان أفق جمالي فني إبداعي يطل على ما وراء الظواهر، لذلك كانت التجربة التذوق الجمالي عندهم تجربة شعرية شعورية تأملية تخيلية مبتغاها القبض على الجمال الأسمى والمطلق الذي تهفو إليه الأرواح، والذي هو علة الجمال في كل شيء موجود، وأدى بهم هذا الحب إلى السمو الروحاني والترقي إلى **درجة الفناء والاتحاد بالذات الألهية والتماهي فيها والسكر في جنباتها لشطح بالمفردات على أبواب المعاني المختلفة.**

الاحتفاء بالجمال في التجربة الشعرية الصوفية انعكس على دلالة معانيهم إيحاء، ذلك أنه "صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفوس سرور وإحساساً بالانتظام والتناغم. وهو أحد المفاهيم الثلاثة التي تنسب إليها أحكام القيم: الحق والخير والجمال"[2]. فالجمال صفة عليا للذات الإلهية، يهتف بها العبد كلما أبصر شيء جميل بقوله (بسم الله، ما شاء الله)، لأن الله سبحانه يتجلى في الجميل على حد قول الجيلي:

تَجلَّى حَبِيبِي فِي مَرَائِي جَمَالِهِ فَفِي كُلِّ مَرئًى لِلحبِيبِ طَلَائِعُ
فَلَمّا تَبَدى حُسنُهُ مُتَنَوّعًا تَسَمَّى بأسمَاءٍ فَهُن مَطَالِعُ[3]

وفي رؤية الجيلي (ت826هـ) فرعين من الجمال: الأول معنوي وهو معاني الأسماء الحسنى والأوصاف العلا، وهذا النوع مختص ببشهود الحق أياه. الثاني، صوري وهو العامل المطلق المعبر عنه بالمخلوقات، وعلى تفاريعه وأنواعه، فهو حسن إلهي، ظهر في مجالي الإلوهية[4].

---

[1] عفيف الدين التلمساني، **الديوان**، ج1، ص: 197.

• الحيرة هي حالة يمر بها الصوفي السالك لطريق المعرفة ووعيه بالوجوديات المتناقضة، وهي كذلك موقف بين اليأس في الله والطمع في الله، بين الرضا والخوف، وبين التوكل والرجاء وهي التي تدفعه إلى القلق المعرفي والفكري فتنكشف الحقائق العرفانية وهنا تبدأ حيرة الصوفي.

[2] أسماء خوالدية، **المحبة عند الصوفية بين تحفظ العذريين ورعونة الفتيان**، منشورات ضفاف- بيروت، ط1437هـ-2016م، ص:92.

[3] يوسف زيدان، **عبد الكريم الجيلي، فيلسوف الصوفية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1988، ص ص: 152-153 .

[4] ينظر: أسماء خوالدية، **المحبة عند الصوفية**، ص: 92.

فالجمال هو الباعث على المحبة، هذا ما أشار إليه ابن عربي في تقسيمه المحبة إلى سببين: الجمال والإحسان، اعتبارا لما ورد عن النبي صلى الله عليه وسلم **إِنَّ اللهَ جميلٌ يُحبُّ الجمالَ**، فنبهنا بهذا أن نحبه، وعذر المحبين بهذا الخبر، لأن المحب لا يرى محبوبه إلا أجمل العالم في عينه، فلول جمال الحق ما ظهر في العالم جمال، ولولا حسن العالم ما علم حسن القديم[1].

هذا الجمال الصوفي استلهم منه الفنان المعاصر أرضا لأبداعه، خاصة في **فن التصوير**، والتصوير والتصوف كلاهما من مفردات عالم الوجدان، فكلاهما تجربة شخصية فردانية تقوم في المقام الأول على الذوق، فأبرز ما يلتقي الصوفية مع فن التصوير الحديث هي تلك الصورة المجردة أو الغيبية، حيث أن العالم الغيبي هو ذلك العالم الغير مفسر والذي يختزن في باطنه **آلاف الحقائق الميتافيزيقية والجمالية. فالشعر يُعرَّف عند بعضٍ بأنه "اللغة في وظيفتها الجمالية"**[2] وهي الغاية التي حققها الشاعر وأتبعها بالغموض والالتباس.

إنَّ معالم الجمال الشعري الصوفي، تنطوي على **ظواهر ومظاهر صوتية، صرفية، تركيبية ودلالية**. وهذه اللغةُ الجمالية في الشعر العرفاني، تؤدي وظائفها بضرب من خرق **قوانين اللغة العادية خرقاً يعقبه ارتقاء جديد باللغة، وليست الخروقاتُ اللغويةُ كلُّها انزياحاتٍ يَنتج عنها صوغ جميل للغة بخلق صور فنية**- كما سنرى في مبحث الانزياح- وليست كلُّها لعباً ناجحاً دائماً، **ولا يعني الانزياح هدماً لسلامة البنية الإملائية، الصرفية أو النحْوية للغة، بل هناك خروقاتٌ لغويةٌ لا تشكل انزياحاً**، كما لم تشكل انزياحاً حتى بالنسبة إلى صاحب نظرية الانزياح نفسه جان كوهين (Jean Cohen) الذي كان يرتاب حين يواجِه عباراتٍ يصعب تأويلها لما كان يكسوها من غموض، لذلك لم يكن يطمئن إلى تنظيرات الشعراء السورياليين الذين غالباً ما كانوا يدفعون بالانزياح إلى حدود قُصوى تُشرف على اللامعقول، لذلك اعترف (جان كوهين) بأن بعض الانزياحات تكون جمالية وبعضها الآخَر لا يكون كذلك[3].

2_ فضاء الخيال: الخيال ثاني المرتكزات التي ارتكز عليها الصوفي لبناء **الدلالة الإيحائية وشعرية النص** الطافحة بالغموض، فالصوفي ينبثق توهجه الإبداعي من الإيحاء الذي هو الإلهام الذي به يتم انتقال الفكرة أو الرؤية إلى ذهن المبدع الشاعر من الخارج _الواقع _ أو من باطنه فيعبر عنها بالقصيد ولذلك فالإيحاء يوجد في كل شيء إذا نظر الإنسان وصدق، والصوفي صاحب كشف يرى ما يستتر عن الفهم ويتجلى له كأنه أدرك ببصره وتلك هي لحظة المكاشفة، مكاشفة العين للبصر، إنه يكشفه برفع الحجاب عن المعاني والأشياء الخفية يستشعرها

[1] ينظر: محمود محمود الغراب، **الحب والمحبة الإلهية من كلام الشيخ الأكبر محي الدين بن العربي**، ص: 33.

2 سليكي، خالد، **من النقد المعياري إلى التحليل اللساني**، مجلة (عالم الفكر)، مج (23)، ع (1-2)، يوليو/ سبتمبر- أكتوبر/ ديسمبر، 1994، ص 336.

[3] ينظر: **جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم المقداد، وزارة الثقافة، دمشق، 1993. ص: 379.**

وجوداً وشهوداً*.

والخيال عدة الأديب شاعرا كان أو كاتباً، أو خطيباً، أو روائياً، ومن الصّعب إعطاء تعريف شامل ودقيق للخيال، لأن هذه الكلمة ترد في العبارات المبهمة، ولأنها كذلك تدل على صور عقلية متشابهة وإن لم تكن متحدة ويقول Ruskin في كتابه:les peintres modernes إنّ حقيقة الخيال غامضة، صعبة التفسير، وينبغي أن يفهم في آثاره فحسب[1].

يعمل الخيال على **تشكيل رؤية خلاقة** ليس لها وجود بالفعل أو القدرة الكامنة على تشكيلها[2]. وعلى هذا الأساس يعد عنصر مهم وبارزاً في الإبداع وهو القوة ذاتها التي تجعل المبدع يربط بين الأشياء المختلفة وهنا تتجلى براعة الكاتب المبدع الذي يحسن توظيف الخيال في الربط بين الأشياء التي لا توجد صلة بينها كما تبدوا في أعين الناس، فرؤية الشاعر والأديب رؤية إلى ما وراء اللغة، وهو ما دفع كول ريدج Coleridge Samuel Taylor يعرفه بقوله إنّه القوة السحرية التي توافق بين صفات متنافر وتظهر أشياء قديمة ومألوفة بمظهر الجدة والنظارة أي انه اجتماع حالة غير عادية من الانفعال بحاله غبر عادية من النظام ويعرفه أيضا بكونه قوة تركيبية تشيع نغما وروحا ويقوم بزج وصهر الملكات واحدة بالاخرى وتكشف هذه القوة عن نفسها بتوازن الصفات المتنافرة واشاعة الانسجام بينها أي انه عبارة عن حالة عاطفية غير عادية وتنسيق فائق للعادة[3].

وللخيال تقسيمات يسير وفقها الشاعر في عمله وهي ثلاث: **الخيال الابتكاري Creative Innovation**: وهو الذي يختار عناصره من بين التجارب السّالفة، ويؤلفها مجموعة جديدة وهو ما سنرى نماذجه تطفو على سطح النّص الصّوفي كثيراً، ثاني الأخيلة هو **الخيال التأليفي**: ويجمع بين الأفكار والصور المتناسبة، التي تنتهي إلى أصل عاطفي واحد صحيح. فإذا لم تفهم هذه الصورة على أساس صحيح متشابه، كانت وهما، أما ثالث الأخيلة فهو: **الخيال البياني أو التفسيري**: وهذا الخيال لا يعني بوصف الأشياء الخارجية، إنما يحاول تفسيرها، كأن يجسد الشاعر الطبيعة إنساناً، أو يتمثلها فتاة حسناء بغية تفسير جمالها. وهذا النوع هو الغالب في أدبنا العربي.

* الوجود عند ابن عربي مقام قابل للتحصيل ثمنه الزهد في الموجود، بمعنى الموجودات أي كل ما سوى الله، واستعمل ابن عربي لفظة الوجود للدلالة على تعيين الأشخاص في الوجود الخارجي في مقابل عالم الثبوت، وبذلك يكون الوجود هنا هو العالم المحسوس في مقابل العالم المعقول (ثبوت). أما الشهود عند ابن عربي هي نفسها المشاهدة، وهي رؤية الأشياء بدلائل التوحيد ورؤيته في الأشياء وحقيقتها اليقين من غير شك. ينظر: سعاد الحكيم: **المعجم الصوفي**، ص: 659-662-1130.

[1] ينظر: أحمد الشايب: **أصول النقد الأدبي**، ص: 211.

[2] ينظر: **معجم مصطلحات الأدب**، مجدي وصبه، مكتبة لبنان بيروت،1974 م، ص: 166.

([3]) ينظر، **تمهيد في النقد الأدبي**، روز غريب، دار المكشوف بيروت، ط 1، 1971، ص: 86.

إذا اتجهنا نحو الشعر دراسةً وبحثاً فعلينا أولاً أن ندرك أنّ هذا العنصر- الخيال- له حيزه الذّي لا ينازعه فيه غيره من ألوان البيان والبلاغة، بل قد يعد معياراً لنجاح الشَّاعر، **فكلما كان الشَّاعر يمتلك خيال واسع كان أكثر قدرة على إنتاج صور جديدة، مليئة بالدَّلالات والتَّلوحيات،** لم يسبق لها عند غيره، يكون لها تأثير بالغ الأهمية في الملتقي، بحثا عن تأويل ما قد يصادفها من هذه الصَّور الخيالية، فالخيال هو جهور النَّص الأدبي ولذته ونكهته، بل هو أهم ميزةٌ تميز النَّص الأدبي عما سواه من النُّصوص، فإذا كان الرسام يستخدم الريشة والألوان لإنتاج لوحاته الفنية فالشاعر أو الكاتب المبدع يستخدم الكلمات والجمل في رسم مشاعره وأفكاره وأحاسيسه وعواطفه التي استثيرت فيصوغها في قالب فني مؤثر يترك أثره في المتلقي، هذا الأخير يقف تائها عطشا بحثا عن **أفق أنتظار** Horizon d'attente ♦ للتأويل قد يظفر به أو قد لا يظفر.

وفي سياق حديثنا عن **الخيال وعلاقته بالدلالة الايحائية** نلاحظ أن المتصوفة اعتمدوا كذلك على آلية التشبيه ضمن أفق مخصوص لا يشذ عن تجربتهم الاستثنائية، أفق يتم فيه التركيز على الفعل التشبيهي ذاته بما هو عين وجوهر الخيال .

إنَّ منزلة **التّشبيه** في الفكر الصّوفي تكمل في **فتح الأفق للخيال،** فالتشبيهات لدى العارفين تتفاوت من شاعر إلى آخر؛ ولكن الأكيد أنّ الصّوفيين إجمالاً وُفّقوا في إضفاء جمالية فريدة على تشبيهاتهم، مما جعلها مميزة وذات ألقٍ خاصٍ تستمده من الصّور واللوحات التي يتداخل فيها المحسوس مع المجرد والعقلي مع الخيالي. والتشبيه هو آلة يستعملها الشاعر من أجل الوصول إلى تصوير المعاني، وذلك من خلال علاقة بين المشبه الذي هو مدار الصورة، والمشبه به الذي يكون غالباً المثال الأكبر الذي يتجلى فيه وجه الشبه المراد إبرازه في التشبيه، وبذلك يكون التّشبيه نوع من الخيال الذي يبرز الدلالة في تشفيرها. يقول ابن عربي مجسداً المعنى التشبيه في قالبه الإيحائي:

♦ **أفق الانتظار Horizon d'attente** يعتبر هذا المصطلح فتي في حقل الدراسات النقدية وهو مفهوم إجرائي ويطلق عليه أيضا أفق التوقع وقد وظفه "ياوس Jauss Robert Hans لتوضيح نموذجه الجديد في دراسة الأعمال الأدبية، ودور تجربة القارئ في فهم الأعمال الأدبية وتطورها، ولن نستطيع إعطاء تعريف مدقق للمصطلح، كون "ياوس" لم يحدده بدقة، تعد مسألة التوقعات وتخييب أفق الانتظار مساعد على تحديد وظيفة الأدب من الناحية الاجتماعية، لأن العمل الأدبي لا يكتفي بتخييب أفق انتظار قرائه، بل يثير أيضا أسئلة مخيبة ومشاكسة قد تمس الحكومة أو الدولة أو الدين أو الجنس ، أن الأفق الذي يحمله العمل الأدبي يتميز بخاصيتين تأثيريتين هما: التخييب Deception ثم الاستجابة أو التأكيد Confirmation ،مؤكدا أن العامل الأساسي في إنجاز أي مشروع علمي بصفة خاصة أو أي تجربة خاصة بصفة عامة يتمثل في تخييب الانتظار L de attente- deception على اعتبار أنه عندما "نستخلص بأن فرضياتنا خاطئة، نكون آنذاك مهيئين أكثر للاحتكاك بالواقع ينظر: -

-Hans Robert Jaus.pour une esthetique de la reception traduit par claude Maillard preface de Jean Starobinski gallimard paris 1978p 43.

يـــا بدرُ بادر إلى المنادي	كَفيتَ فاشكر ضُرّ الأعادي
قَد جَاءَكَ النُّور فاقتبســه	لا تُعـــــرِّج على السوادِ
فمن أَتـاه النُّضـــارُ يوماً	يزهـــــد في الخط بالمدادِ
فَقُم بوصف الإله وانــظر	إليـــــــه فرداً على انفرادِ
وحَصن السَّمع إذ تنادي	وَخْلـــُص القُول إذْ تُنادى
والبـــس لمولاك ثوبَ فقرٍ	كي تحـــظى بالواهب الجوادِ[1]

فقد وظف الشاعر هنا التشبيه الضمني تبييناً وتوضيحاً لنهجه الذي هو الإعراب عن أخذه من الفيوض الربانية، متجاهلاً الأدوات الحسية من البَّحث والكتابة وقراءة ما يقوله الآخرون، فاللّغة التّصوفية التشبيهية تجنح إلى الخيال والذي يربطها بحالة اللاشعور في تغييب الوعي والحس المادي ليلتقي بهذءات المجانين إلمثلما هو الشأن عند ابن عربي والحلاج والنفري وغيرهم، فهي تحمل مدلولات تشبيهية تواصلية فلسفية مع الآخر يتدخل الوعي الشعوري و الادراكي. في حين تكون مثل هذه الفعالية التواصلية بقدرات اللغة والتعبير معدومة تماماً في هلوسة وهذيان المجنون، وهذا ينطبق أيضا على الكثير من التجارب التصوفية.

3- **نشوة الحب•**: يعرف الصُّوفي بأنَّه رسولُ الحب، والشاعر نبي الحب، فالحب عند الصُّوفي لذةٌ ترد على القلب من المحبوب فتجعل المحب في حالة نشوة ودهشة لا يرى سوى المحبوب ولا يشهد سواه، فيتجاوز شهود الحب المتجددة في الحسن والجسد، ليدخل إلى **حضرة الحق**، ويكون بذلك قد فهم جوهر الحكمة التي تقول: (أَحبب من شئت فأنك مفارقه).

والحُبُّ غريزةٌ متقدة لا يمكن كبحها إلا بالوصل، وهو ربط متين بين إنسان وإنسان، وللحب مظاهر شتى تختلف باختلاف الأفراد، والشَّاعر العربي طرق أبواب الحب بشتى أنواعها، متذللاً على أبوابها فكان حب الشَّاعر لولده، وحب الشَّاعر لأخيه، وحُب الشَّاعر لآبائه، وحُب الشَّاعر لنفسه، وحُبُّ الشَّاعر للمرأة، وحُبُّ الشَّاعر لله

---

[1] ابن عربي: **الديوان**، ص: 12.

• للحب عند الصوفيين مفاهيم تختلف إخلافا مائزا لما هو عند العوام، فهو إعراض عن الدنيا، وإطراح للجسد، ثم إطلاق للروح في سفرها الطويل الشّاق، حتى تبلغ بُغيتها ومرادها، فترى الله وتفنى فيه فناءً مفارقاً، و الصوفيّ يحن للوصول إلى الله، ورؤيته، حتى إذا غمره النور انتشى، وإذا علم، اعتراته غبطة كبرى، وإذا وصل اتحد بالله وفني فيه، وأصبح هو إياه، فهؤلاء المحبّون أحياء بأرواحهم، خالدون، وفي ذلك قال الشبلي (ت 334هـ): [3]

إنْ المحبين أحياءٌ وَلوْ دُفنوا في التُرابِ أَو غَرِقوا في المَاءِ أو حُرِقوا.

ينظر: ثريا عبد الفتاح ملحس، القيم الروحيّة في الشعر العربي (قديمه وحديثه)-حتى منتصف القرن العشرين-1950، مكتبة المدرسة ودار الكتب اللبناني للتوزيع والنشر والطباعة، بيروت، د.ت، ص ص 87-97، ويُنظر: القشيري، المصدر السابق، دار الكتب العربية الكبرى،1330 هـ، ص: **98**، وكذلك داود الأنطاكي، تزيين الحقائق ومجموع الرقائق في صريح المواجيد الإلهيّة، مطبعة بولاق، مصر، 1270هـ، ص: 29 .

تعالى ولرسله وملائكته الكرام...إلخ. وقد هلّت الفلسفة في الفكر العربي، وظهر تجاوبها في الشّعر العربي، فأخذ الشّاعر يُغذي تأملاته، ويرفعها عن المادة، متأثراً بفلسفة الحب الأفلاطوني وكان من قبل قد خطا خطوة أو أكثر عند الشعراء العذريين الذين تصوّفوا لحب واحد، وفنوا في سبيله، فلقيت هذه الفلسفة اليونانية في الفكر العربي تربة خصبة وارتقاء إلى حب إلهي مطلق. ونرى أن كلا الحبين: الحُب الأفلاطوني والحب الصُّوفي يقصدان غاية واحدة وهي الوصول إلى المعرفة الكبرى. ولصوفيين سفرٌ روحيٌ طويلٌ، مزودٌ بالتوبة والمجاهدة، والخلوة، والتقوى والورع والزّهد، والصمت والحزن والجوع والصبر والاستقامة، والصدق والإخلاص والحرية وغيرها من الأحوال والمقامات[1]، فالحب عند الصوفيين إعراض عن الدنيا، ورياضة للجسد، ثم إطلاق للروح في سفرها الطويل الشّاق، حتى تبلغ بُغيتها ومرادها، فترى الله وتفنى فيه فناءً مفارقاً، و الصوفيّ يحن للوصول إلى الله، ورؤيته، حتى إذا غمره النور انتشى، وإذا علم، اعترته غبطة كبرى، وإذا وصل اتحد بالله وفني فيه، وأصبح هو إياه، فهؤلاء المحبّون أحباء بأرواحهم، خالدون، يشربون من معين المحبة حتى تفيض أروحهم، فيصلون إلى درجة فقد الصبر لامتلاء قلوبهم، فلا يقدرون حينئذٍ على الكتمان، فيتقدمون للبوح به، وقد قيل:

بـــــاحَ مجنونُ عامرٍ بهواهُ وَكَتمت الهَوى فمتّ بِوَجدي

فَإذا كانَ في القيامةِ نودي مَن قتيلُ الهَوى تَقدّمت وَحدي

لَم يكنِ المَجنونُ في حالةٍ إلّا وَقَـــــــد كنتُ كَما كانا

لكنّهُ باحَ بسرّ الهـــــــوَى وَإِنّنـــي قَد ذبتُ كِتـــمانا[2]

إنَّ نشوة الحُبّ في تجربة الشاعر الصُّوفي هي التي تدخله في جنون البحث عن المصطلحات المناسبة لتعبير عن الذات الإلهية وبالتالي تجعله يبتدع معاني إيحائية تفيض بالغموض والالتباس، وتفتح للقارئ تعدد المعنى Polysemy، ومن أجل ذلك نرى الشاعر يأخذ من العذرية معنى التعالي على الغرائز والمحافظة على العفة والسمو الروحاني، يقول ابن الفارض:

[1] ينظر: ثريا عبد الفتاح ملحس، **القيم الروحيّة في الشعر العربي (قديمه وحديثه)–حتى منتصف القرن العشرين**–1950، مكتبة المدرسة ودار الكتب اللبناني للتوزيع والنشر والطباعة، بيروت، د.ت، ص ص:87–97.

2 ابن عربي: **لوازم الحب الإلهي**، تح: مرفق فوزي الجبر، ط: 1 ، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع ودار النمير للطباعة والتوزيع، –دمشق ، 1998، ص: 39.

ولمـــّا تلاقَينا عِشاءً وضمـــّنا سـواءُ سبيلَيْ دارِها وخيامي
ومِلْنَا كذا شيئاً عن الحيّ حيثُ لا رقيـــبٌ ولا واشٍ بِزُورٍ كَلام
فَرَشْتُ لها خدّي وِطاءً على الثّرَى فـقالت لكَ البُشْرَى بلَثْمٍ لِثامي
فما سَمَحَتْ نفسي بذَلِكَ غَـيرَة على صَـوْنها منّي لِعزّ مرامي
وبِتْنَا كما شاء اقتراحي على المُنى أَرَى المُـلْكَ مُلْكِي والزمانَ غلامي[1]

من هذه الأبيات ونظيراتها ندرك أنَّ الشّاعر ترفع بمحبوبته عن رغبات الأجساد الرخيصة، وبحث عن **تعاشق الأرواح**، فتوظيفه للفظة (عشاء) أي أول ظلام الليل كناية عن **الملاقاة الكونية بينه وبين تجلي الحضرة الإلهية**، وقوله دارها كناية عن الروح الأعظم الذي هو أول مخلوق صدر عن الأمر الإلهي، وهو العقل والقلم الأعلى والنور المحمدي... فالرقيب إشارة إلى النفس الأمارة بالسوء... والواشي هو القرين الشيطاني الذي يوقع العداوة بينه وبين ربه، وعلى الثرى كناية عن جسده المركب من التراب والماء، وقوله: بتنا أي أنا والمحبوبة المذكورة، وهو الدخول في عالم الكون، لأنه ظلمة لازمة، وقوله كما شاء اقتراحي على المنى، فالذي اقترحه أمر ذوقي معرفته من وراء دائرة العقل، لأني ظهرت بالمظهر الرباني في **التجلي الرحماني** بعد فناء شأني الجسماني وأمري الإنساني2.

لقد عشعش الحب في ألفاظ الشعراء المتصوفة وارسى قواعد له في الإبداع، هذه القواعد جعلته يختلف عن غير من الشعراء العذريين مقصداً وهدفاً وهو ما صرح به أبو مدين التلمساني (594هـ) :

أوافق قوماً ضمهم مقعـــد الهوى وإن كان كل منـهم قاصدا فنـــّا
فهذا يورى بالغـــزالة غـــيرة وهذا بعين السكر يستـملح الغصنا
وهذا بلين العـــطف يبدي صبابة وهذا يرى ميلا إلى المقلـة الـوسنا
وذا في سرور بالـــدنو وذا لـــه غرام وهذا بالنوى يظـــهر الحـــزنا
وذا باسم إذ نـــال ما كـان طالبا وهذا يسيل الدمع قد قرّح الجـفنا
وذا خائف من قطعه بـــعد وصله وذا بالرضى من حاله وجد الأمـــنا
وهذا محب بالصـــدود منـــعّم وذا آخذ بالصد من قربه مضـــنى

1 ابن الفارض: ***الديوان***، ص: 206.
2 ينظر : النابلسي، ***شرح ديوان ابن الفارض*** : ص 38.

وهذا تساوى الوصل والهجر عنده أنحى إلها يقطع السهل والـــحـزنا
وهذا يرى بالسيف منها إشارة فيشتاق سعيا نحوها الضرب والطعنا
وهذا يرى كل الجهات مقاصدا وهذا يرى مهدا على متـــــنه يبنى
وما ضر هذا الخلق والقصد واحد إذا نحن أخلصنا إليها توجـــــهنا[1]

إن **نقطة الالتقاء بين الشاعر العذري والصوفي** هي: لحظة الجنون والهيام في الحب، لذلك يستحضر في قصائده معشوقات لشعراء سابقين عُرف بالهيام والولع، وأحياناً يشاركهم ألم الهوى ويتعذب ويتذلل معهم، لكنه ينؤ بنفسه متفرداً في المقصد ليتسامى نحو الذّات الإلهية فلذلك هو يقول: (تسميت بالمجنون من ألم الهوى): ويدعو العشاق إلى الموت كما مات قيس وفاء للمحبوبة وهو ما نقرؤه من قوله:

تذلَّلت في البلدانِ حين سبيتَني وبتُّ بأوجاعِ الـــهوى أتَقَـــــلَّب
فلو كان لي قلبان عشتُ بواحدٍ وأترُكُ قلباً في هواكَ يعـــــــذَّبُ
ولكنَّ لي قلبا تملَّكهُ الهوى فلا العيشُ يهتنا لي ولا الموت أقربُ
كعصفورةٍ في كفِّ طفلٍ يضمها تذوقُ سياق الموت والطفل يلعــبُ
فلا الطفلُ ذو عقلٍ يحنُّ لما بها ولا الطيرُ ذو ريشٍ يطـيرُ فيَذهـــبُ
تسمّيتُ بالمجنون ألم الهوى وصارت بي الأمثال في الحي تُضرَب
فيا معشرَ العُشّاقِ موتوا صبابةً كما ماتَ بالهجرانِ قيس معـــــذَّب

بعد أن حددنا أبرز **مكامن الإبداع** بين التصوف والشعر كما جاء بها هذا الباحث يمكن أن ندرك أشياء كنا نجهله في العلاقة بين الشعر والتجربة الصوفية . ونلخص هذه العلاقة في البنود التالية:

_ ألفاظ التجربة الشعرية لدى العارف تحيلنا إلى **العاطفة والوجدان** "ففي التجربة الصوفية أو التجربة الشعرية على حد سواء نحصل على ضرب من الجد المكشف وننخرط بواسطته في وعينا الداخلي الذي لا يفتأ يأخذ في الاتساع والنمو والتمدد "[2].

– التجربة الصوفية تبحث في **الخفي في الذات الإنسانية** وهي أشياء لا يكشف عنها الصوفي تصريحا بل تلميحا.

– التجربة الصوفية تعبر عن **مواجيد وتجليات تتعلق بالذات الإلهية** وتبوح أحيانا بمعاني متعددة .

– الدلالة الإيحائية تتجسد في التجربة الشعرية الصوفي في **صورة ألفاظ لشعراء العذريين وشعراء الخمرة**، هذه

1 **موسوعة الشعر العربي الإلكتروني**، ديوان التلمساني الإصدار الأول محمد بن راشد أل المكتوم، ص: 72.

2 محمد كعوان، **الرمز الصوفي في الخطاب الشعري المعاصر وفعالية التجاور**، أطروحة دكتورة، جامعة قسنطينة، 2007، ص: 135 .

الألفاظ تنصاع لهيبة الصوفي في قالب رموز عرفانية واصطلاحية تعارفوا عليها، وهو ما سنقف عنده بالتفصيل في ألفاظ الأنثى والخمرة في الفصل الثاني .

أول ما يوجهه القارئ للنّص الصوفي الشعري، هو اللّغة والمستويات المتعددة لفهمها، فاللغة في هذا النَّص هي البوابة والمفتاح لفهم والتأويل وعليها يكون العمدة لاستنطاق فهم النّص، وتفكيك رموزه ودلالته وأقنعته وانزياحاته. والسُّؤال الذي نطرحه لفهم ما وراء اللغة هو **كيف يمكن اكتشاف معالم ومواطن الإيحاء في المعجم الاصطلاحي الصوفي** ؟.

لقد تبنى الشاعر الصوفي هدفاً محدداً في تجسيد العلاقة مع الله **والانغماس في الذات الإلهية والمحبة الربانية،** وحدد لذلك سياقات معينة، ولتحقيق هذه **الرؤية** لجأ إلى تطويع اللغة وفق نمط يتوفر على مجموعة من الأركان هي "الغرض المتحدث عنه، والمعجم التقني وكيفية استعماله ، وهذه جميعا تكون وحدة غير قابلة للتجزئة "[1].

وعلى ضوء هذا اللغة الصّوفية الشِّعرية تتخطى الأعراف والتقاليد المعهودة، محدثة زلزالاً في الفهم الأولي للنص الشعري، فهي تعارض الكتابة بلغتها الكلاسيكية لتعكس لنا صيرورة ما وراء اللغة في ثوب أكثر غموضا وتشظيا، فهي تحمل منطلقات وأسس لخصها أنيس في خمسة هي[2] :

1- انعدام الفكرة المسبقة، أي التخطيط أو التصميم المسبق .
2- انعدام أية رقابة للوعي أو العقل .
3- انعدام النظام الكتابي التقليدي: تبدو ظاهريا إنها فوضوية بلا هوية ولا مضمون .
4- انعدام المعنى الجمالي بالمعنى التقليدي والأخلاقي .
5- الغيبية : ففي الكتابة نوع من فيض الكيان ، فيض اللاوعي بحرية مطلقة .

لقد طَوع الشعراء الصوفية اللغة لصالحه كعجينة يعملون بها ما يشاءون، واستحضروها كملهم ليطلوا بها إلى عوالم الروحانية الرحيبة؛ مستعينين **بلغة خارج اللغة،** عرفت بلغة **الشطح***؛ ذلك أن الإبداع لدى ابن عربي ينطلق من **الأحاسيس والذوق والخيال،** من ثم أثارت أزمة اللغة و إشكالاتها الكبرى لديه مشكلة الانغلاق عن الفهم، وأحدث أزمة التَّعابير التي تقف حجر عثرة في طريق الباحثين لفهم الخطاب الصوفي" فلم يستوعبها العقل بآلياته، ومنهجه وصرامته وثباته وسكونه، وبذلك تحول الشطح من **الدلالة العرفانية** إلى دلالة أخرى تقابله وتقصيه حيث صار مرادفا للجنون، بل صار الجنون معادلاً موضوعياً لما يعانيه الصوفي من حالات السُّكر والفناء والوجد التي يعسر قبضها باللغة العادية "[3] .

إنَّ اللغة عند المتصوفة أو لنقل **منطق الإبداع** ينطلق من مستويات حتى تصل إلى ذروة **الإبداع والجمال،** متخلصة من قبضة العقل ورقابته، فتصبح أشبه بالجنون؛ فالمجنون لا يأبه لكلامه الذي يكون في أغلب الأحيان

---

[1] ناهضة سارة، **بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات الوظائف والتقنيات،** دراسة مطبعة اتحاد العرب ، دمشق، د ط ، 2003، ص:41.

[2]

* الشطح هو:"صفة كمالية للوجدان ويدين المنكر لهذه الأحوال ...ويتوسع في تبيان ما خفي من معاني الشطحات. والشطح هو كذلك كلمة عليها رائحة رعونة ودعوى، وهي نادرة أن توجد من المحققين. ينظر سعاد الحكيم: المعجم الصوفي ص 650.

[3] نصيرة صوالح ، **أسئلة المعنى في الكتابة الصوفية،** أطروحة دكتورة سنة 2011_2012، جامعة تلمسان أبو بكر بلقايد، ص:128.

صحيح، كذلك الصوفي صاحب **الحال يشطح** ولا يؤخذ بكلامه لحظة التفاني في **الحب الإلهي**، ولو حاولنا الفهم نقع في إشكالية التصديق والتكذيب.

فاللغة عندهم- الصّوفية - اكتسبت **أبعاد جديدة**- في اعتقادنا -، بحيث سُحِبت من ألفتها الاجتماعية إلى **مدار أنطلوجي** مطلق، نقلوا من خلالها معارفهم القلبية وأشواقهم الإلهية، وجعلوا اللغة تَذْعَنُ لتجربة العرفانية، وبذلك فهذه اللغة تقترب " من وظيفة الحقيقة المتمثلة في التقاط الحقيقة وقولها بإخلاص إلهي، ليتخلى الإنسان بعدها عن تخريب اللغة عبر تشويهها بأشكال مزيفة وبهذا التخلي وحسب، يتخذ الإنسان المحقق بكلمته "[1]. فاللغة _عند ابن عربي _ هي لغةٌ مرنةٌ تطاوعه لتطال أعماقه منفتحة على إمكانات دلالية بلغةٍ تتحرر من عقال المنطق لتقتنص لوامع الحقيقة، إنَّها "لغةُ الكينونة التي تناديه وتستدعيه وتأمره بالإنصات لها "[2]. وعليه يمكننا الانطلاق لدراسة هذا الفكر العرفاني من مبدأ "أنَّ اللغة لا تقول الأشياء، ولكنها تقول رؤاها للأشياء، وهذا يعني أَنَّها لا تعكسها ولا تنعكس فيها، فاللغة ليست مرآة وكذلك حال الأشياء"[3].

وإذَا اتفقنا على هذا المبدأ في الدراسة، **فيجب أن ندرس اللُّغة ودلالتها الإيحائية عندهم على أنَّها مفردات دالة**، وكل مفردة تحمل وقعها الخاص، وكل وقع للمفردة يحمل شحنة ايجابية، وكل شحنة تحمل ترسانة من **المعاني الإيحائية. فاللُّغة عند العارف هي –كما نرى – ميدان الممكن والمحتمل والمتخيل.**

يُعد **الغموض في اللغة الصوفية ظاهرة شائعة وملفتة للقارئ**، والتَّشكيل الجديد للمفردات المعجمية الاصطلاحية أكسبها **مفهوم الإيحاء والظلال في المعنى**، وجعل طاقة الكلمة تتجاوز قدرة الحرف، وتنغلق عن الفهم. يقول ابن عربي كاشفا عن حقيقة اللغة التي عبروا بها " سمعت كلاماً مني، لا داخلا في ولا خارجا عني "[4].يا ترى أيُّ نوع من ذينك الخطاب كان يعبر به ابن عربي ومن سار على شاكلته من الشعراء المتصوفة ؟. على أيِّ أساس يمكن تصنيف ألفاظ القوم في منزلة الدَّلالة؟. إننا أمام إبداع أدبي من **عالم البرزخ•**، لغته يقف

---

[1] أبو يزيد البسطامي، **المجموعة الصوفية الكاملة ويليها كتاب تأويل الشطح**، تح: محمد عباس، دار مدى للثقافة والنشر، بغداد، 2004 ص: 14.

[2] منصف عبد الحق، **أبعاد التجربة الصوفية**، دار أفريقيا الشرق، ط 1،2007 ص : 27.

[3] منذر عياشي، **الكتابة الثانية وفاتحة المتعة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1998، ص 39.

[4] محي الدين بن عربي: **الأسرى إلى مقام الأسرى، من رسائل ابن عربي**، ص:

• علم البرزخ هو مصطلح ديني، فالبرزخ هو الروح بعد خروجها الجسم لا تنتقل إلى الجنة أو النار مباشرة، بل إلى حياة البرزخ.. وكلمة البرزخ أصلها فارسي وكان يستعملها العرب للتعبير عن مكان بين مكانين وقد استعملها القرآن عن مرحلة أو حياة بين حياتين... وفي ذلك يقول تعالى:(ومن ورائهم برزخ إلى يوم يبعثون)[المؤمنون: 100] فالبرزخ مرحلة بين الموت ويوم تقوم الساعة. ورؤية الصوفية لعالم البرزخ ذات أبعاد روحانية وأسرار ربانية وهو برزخ الأحوال، أو الروحانيات، الذي يركب فيه السالك مراكبَ الأنوار، ليُبحر بها في رحاب الملكوت، فيرى الجنةَ كأنها رأيُ عين، ويبصرُ النار كأنها رأيُ عين، فيكونُ إيمانُه بمشهودٍ لا بغائب، وتظهر عليه علاماتُ الزهدِ في الدنيا، والرغبةِ في الآخرة، فيُقوّي ذلك فيه الإخلاصَ والصدقَ، ويقرّبُه من **التوكل** والاعتماد على مولاه، ويُحقّقُه بصفاء **اليقين**، ويبعثه على **المراقبة** لربّه في كُلِّ أوقاته وأنفاسه. قسموها إلى ثلاث لدى الإنسان الكامل وهي:

البرزخ الأول: يسمى البداية ، وهو التحقق بالأسماء والصفات .

البرزخ الثاني: يسمى التوسط، وهو فلك الرقائق الإنسانية بالحقائق الرحمانية، فإذا استوفى هذا المشهد علم سائر الممكنات ، واطلع على ما شاء من المغيبات .

المتلقي محرجاً في تأويلها، بل تقف اللّغة نفسها حرجة أمام هذا الموقف الصُّوفي الحميمي الروحاني، لأنها اللّغة تعجز على مثل هكذا تقمص **للغرابة والغموض**.

يقول ابن عربي

الجودُ أولى بهِ والفـــقرُ أولى بنا فكنْ بهِ لا تكـــــنْ إلا لهُ ولنا

ما في الوجودِ سوى فقرٍ وليسَ لهُ ضدٌّ يسمونهُ في الاصطلاحِ غنى

أينَ الغنى وأنا بالذاتِ أقبـــلُ ما يريد تكوينه والكونُ منـــي أنا

فالكونُ مني ومنهُ فاعــتبرْ عجباً هذا الذي قلتهُ قدْ كانَ قبلُ بنا[1]

إنّ القارئ لهذه الأبيات الشعرية يدرك مدى مساحة الغموض التي اكسبتها حتى تلبست بثوب الغرابة والابهام، ويدرك كذلك **حمولتها الدلالية والايحائية المثقلة بالرموز والتشفير**، فهذه المعاني لا تنفتح إلاّ بالتأويل وتصنيف مفرداتها وفق معجم وحقول دلالية اصلاحية للمتعارف عليه لديهم، وهو ما يدخل القارئ في دوامة من المفارقة والتخمينات، تؤرق وعيه، وتدعوه لأعمال العقل للتفتيش عن **المعنى المضمر**.

سيطرت ثنائية **الظاهر والباطن** على الشّاعر الصوفي خاصة لدى الحلاج و ابن عربي وبدا ذلك جليا في **نظرتهما للوجود** بصفة عامة واللغة ومفرداتها في شعرهما بصفة خاصة، ومفاد ذلك عندهم-الصوفية- أن كل ما تقع عليه حواسنا له ظاهر وباطن، **واللغة تشترك فيها حواس ثلاث هي: السمع والبصر والكلام**، ومن حيث مصدرها وتكوينها وأثرها في المتكلم تخضع بدورها لهذا التصور، فالمعنى الظاهري للعبارة الذي يبدو من خلال **المعنى المعجمي** وتعارف عليه الناس وشاع بينهم، وهو بذلك يمثل اللغة الإنسانية أو اللغة الفرع أما المستوى الباطني فهو يمثل اللغة الحقيقية أو اللغة الإلهية "[2]، وعبروا عن ذلك في أكثر من موضع.

يقول الشاعر :

إنَّ لي معنىً أعيشُ بـــــهِ هو مني مثل نا وأنـــــــا

فيقولُ الشرعُ أنتَ هـــنا ويقولُ الكشفُ لستُ هنا

كلُّ منْ تعدوه حـــكمتهُ فهوَ في تعمى بـــها وهنا

وجميعُ الخلق ليس لـهم منْ غذاءٍ غيرهمْ فـــــبنا

البرزخ الثالث : وهو معرفة التنوعات الحكمية في اختراع الأمور القدرية ، لا يزال الإنسان تخرق له العادات بها في ملكوت القدرة حتى يصير له خرق العوائد عادة في تلك الحكمة . ويلخص هذا الفكرة الشيخ الأكبر ابن عربي بقوله : « البرزخ : هو مرتبة التنزل الرباني ليتصف الرب فيها بالصفات العبدانية، ومرتبة الارتقاء العبداني ليتصف العبد فيها بالصفات الربانية فهي العماء ».ينظر : سعاد الحكيم – المعجم الصوفي، ص 192 – 194، الشيخ عبد الكريم الجيلي – الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل – ج 2 ص

[1] ابن عربي: **الديوان**، دار الكتب العالمية، بيروت 1996، ص 177.

[2] ينظر: نصر حامد أبو يزيد: **فلسفة التأويل دراسة في تأويل القرآن عند ابن عربي**، دار الوحدة للطباعة ط 1، 1983، ص: 112.

فبنا كانتْ عوارضُـــــنا وبــه كنا لـــه سكـــنا

إنّ الكون بما يضمه من أشياء هو إشارة دالة لدى ابن عربي؛ ومن سار على نهجه من أمثال ابن الفارض وعفيف الدين التلمساني وأبو مدين الغوث، فالكلمة لديهم _هي جزء من العالم _إشارة "حبلى بطاقات البداية _الخلق _وهي تضعنا دائماً في أفقٍ ما لا ينتهي وهذا نفسه ما تفترضه حين تتحول إلى خط ،ذلك أنَّ الحرف إذْ يتحول إلى خط، يدخل في لا نهاية المكان، ينحني، يتماوج، يتشابك، يتقابل، يتدور ينبسط، يلبس الحركة في جميع أبعادها ويختزن جميع الإشارات "[1] . **فالكلمة هي شحنة من الطاقات الموحية** جعلها **أساس بناء الصورة**؛ وأي صورة، **صورة الحب والفناء في الذات الإلهية**، وبذلك تنكشف له أسرار الوجود في الكون؛ وسبيل ذلك –حسب اعتقادنا–**الإلهام والوجدان والخيال**.

إن الدلالة الإيحائية ليست كالمعنى وليدةَ اللفظة، إنما يخلقها السياق، وإذا كان المعنى يلازم المفردة، فإن الدلالة تلازم التركيب، وهذا النص لا يقدم مؤشراتٍ لملابسات تتعلق بالحدث الكلامي المكوّن له. فالانتقال بين مستوى الكلمات المفردات وبين مستوى التراكيب الجملي، كَشَفَ بالتحليل الدَّلالي أن الوحداتِ الداخلةَ في هذه البنيةِ مخلخلةٌ غيرُ مُستساغَةٍ، و لعل هذه الطريقة في الكتابة هي التي جعلت الشاعر الصوفي يطفوا على بحر المعاني المستحدثة والتي قد تختلف في القاموس العرفاني من شاعر إلى آخر .

فاللغة المشحونة بالتخمينات والخيال والتخييل والأقنعة والتشفير دائماً تضعنا في أفقٍ غير منتهي من الدَّلالات، وعلى ضوء هذا القارئ للمدونة الصُّوفية الشِّعرية تصبح نظرته أشبه ما يكون بالزجاج المعتم للرؤية. يقول أدونيس " لئن كان الوضوح طبيعياً في الشِّعر الوصفي أو القصصي أو العاطفي الخالص؛ لأنَّه يهدف إلى التعبير عن فكرة محددة أو وضع محدد، فأنَّ هذا الهدف لا مكان له في الشِّعر الحقِّ، فالشَّاعر لا ينطلق من فكرةٍ واضحةٍ محددةٍ، بل له حالة لا يعرفها هو نفسه معرفةً دقيقةً "2. فاللغة الايحائية هنا تمارس لعبة الحضور والغياب لتكشف عن فضاءات البوح المطلق بعذابات الذَّات، وهي– اللُّغة– لا تختص بقضية التَّواصل والتوصيل بالمعنى المفتوح، فالهدف الأسمى هو الارتقاء بالذات الإنسانية في مدارك السَّالكين للحب الإلهي بقميصٍ روحاني ومعجم لدني.

يقول عفيف الدين معبراً عن هذا المعنى :

غَدَا وَصْفُكُمْ لِلْحُسْنِ ذَاتاً فَشَمْسُكُمْ ⁂ بِكُمْ مِنْكُمُ فِيْكُمْ لَهَا الشَّرْقُ والغَرْبُ

تُحَرِّكُهَا الأَشْوَاقُ نَحْوَ جَمَالِكُمْ ⁂ فَتَمْنَعُهَا تِلْكَ المَهَابَةُ والحُجْبُ

[1] أدو نيس، **الصوفية والسريالية**، ص: 24.

*اللغة الشارحة أو اللغة الواصفة واللغة حول اللغة، ومنهم من ترجم ب "الميتا لغوي "على سبيل الاقتراض الاستنساخي أو ما وراء اللغة. ينظر: حنيفي بناصر ولزعر مختار، **اللسانيات منطلقاتها النظرية وتعميقاتها المنهجية**، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 2009 م، ص: 14.

[2] أدونيس، **الصوفية والسريالية**، ص:12.

فَلاَهِي يَغْشَاهَا سُكُونٌ وَلاَ تَرَىَ ⁂ سَبِيلاً لِذَاحَارَتْ فَدَارَتْ فَلاَ تَنْبُو

تَدُورُ عَلَى بُعْدٍ مِنَ المَرْكَزِ الَّذِي ⁂ بِهِ أَنْتُمُ إِذْ كَانَ شَخْصَكُمْ القُطْبُ

فَلَوْ قِيْسَتْ الأَبْعَادُ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ ⁂ تَسَاوَتْ فَلاَ بُعْدٌ يُرَامُ وَلاَ قُرْبُ[1]

فالمتأمل لهذه الأبيات يلاحظ أنّ الشاعر يحاول **هنا أن يخوض في إبراز (الأنا) المضمرة في عمقها الباطني الغائب** عن حدود وعينا واستيعابنا، والتي ربما لا يستطيع أن يعبر عنها إلا الشّاعر المرتبط بالفكر والعُرف الصوفي الذي يقتضي التعامل مع كل ما يدرك ولا تحيط به الصفة، فإنّ القارئ سيجد نفسه في مواجهة لغة تُخفي أكثر مما تستنطق تُعانق المسكوت عنه لتُثير حسه، وتتحرش بفكره الذي يدعوه للمكابدة والبحث عن ما هو **مضمر خفي**، وهذه اللُّغة لا تكون ملكاً أحياناً إلا للمتصوفة، فهم أولى معجم إصطلاحي وقف لهم، وكذلك هم أصحاب شعور روحاني يجنح إلى الخيال الخلاق، والذي يشعر به هؤلاء **يحتم عليهم الكتابة بلغة تسبح في فلك الماورائية**، وتتجاوز الفهم المعتاد للمعنى وظاهرالمعجم إلى اللامتناهي من المعاني القابعة في **الممكن من مخرجات اللفظ واللاممكن**، وتحاول الوقوف بالدلالات والأسرار، وفي كثير من الأحيان تعجز اللُّغة أمام ما يمر به الصوفي، ويود التعبير عنه، ومرد على هذا العجز عن **الكشف والبوح** هو ما يجعلها **لغة شعرية برمزيتها وبمعانقتها للغموض**، ولأفق يضيق باللفظ، ويمتد ليشمل أفق وفضاء أرحب من الدلالات والمعاني المتخنة والمشحونة بشظايا التداخل والتشابك والتي تلزم القارئ العودة إلى السيّاق للفهم **وبآليات للقراءة تفتك مضمون المعنى الخفي** أو تقترب من تلابيبه.

التنوع اللّغوي الموجود داخل النّص الصّوفي يفرض عليه صورا فنية غير معهودة، ونرى الارتباك الشعري والخلخلة بادية في نصوصهم بحثاً عن مفقود في عالمهم الذي يعيشون فيه، أو بالأحرى يرمون العيش فيه، فتصبح الصُّورة لديهم " ليست زينة لا معنى لها، بل هي تشكل جوهر الفن الشعري نفسه، ...وهي التي تحرر الطاقة الشعرية المختبئة في العالم"[2].

الرسم بالصورة الموحية هو ديدن الصّوفي، بل هو عالمه الذي وقل فيه حتى يصل إلى درجة الفناء، فيتعانق **الأنا والإله**، فيصبح ويمسي الشَّاعر لا يرى نفسه إلا بالحق، وهي اللحظة التي يصب تصديقها لدى أهل الظَّاهر، وحتى لدى البعض من أهل الباطن، فينادون بالقصاص والحدود انتصاراً للذات الإلهية، وأنى لهم أن يصدقوا مثل هذا القول:

[1] عفيف الدين التلمساني، **الديوان**، تح: يوسف زيدان، دار الشروق، ج1، ص: 85.

[2] جون كوين، **النظرية الشعرية** ، بناء لغة الشعر اللغة العليا، ص: 96.

أنا حقّ أنا خلق	**أنا ربّ أنا عبدٌ**
أنا عرشٌ أنا فرشٌ	**وجحيمٌ أنا خلدٌ**
أنا ماءٌ أنا نارٌ	**وهواء أنا صلدٌ**
أنا حقّ أنا خلق	**أنا ربّ أنا عبدٌ**
أنا عرشٌ أنا فرشٌ	**وجحيمٌ أنا خلد**
أنا ماءٌ أنا نارٌ	**وهواء أنا صلد**
أنا ذاتٌ أنا وصفٌ	**أنا قربٌ أنا بعد**
كل كون ذاك كوني	**أنا وحدي أنا فرد**[1]

في هذا النص يبدوا جليا **انتقال الأنا** إلى معادلات موضوعية **تنوعت بين الحسي والمجرد**، وبين **المحدود والمطلق**، وبين المعنى ونقيضه، وهذا كله في شكل تعالق وتآلف صوري جديد ومفارقة نابعة من التجربة الصوفية في هذه اللحظة والتي تسمى **عندهم بالتّجلي**، حيث هذا المفهوم- التجلي يخرج " العبد عن كل شيء، ويرد الموجودات جميعها إلى متوليها، فلا يكون ثمة شيء على الحقيقة غيره، فهو يشاهد في كل متعين بلا تعين به، لأنّ الحق لا ينحصر في كل متقيد باسم أو صفة أو تعين أو اعتبار أو حيثية، وإنْ كان مشهوداً فيه "[2].

إذاً: بواسطة هذه اللغة التي استعانوا بها وقدموا لنا من خلالها لوحة **استعارية لمعجم الطبيعة و الغزل والخمر** في شكل **معارف إلهية على حد زعمه**، وبذلك اشتغلوا على تحويل وإنتاج الدلالة، فالشّاعر الصّوفي "حقق نقلة على المستوى اللغوي تماما كما حقق نقلة على مستوى الشهود والنظر الصوفي ...فكما حقق نظرة الصوفي من التحديق في الأعماق إلى مراقبة الآفاق، فكذلك حول اللغة الصوفية من الاصطلاحات المبنية على **اللفظ الواحد** إلى مصطلح أخذ **شكل العبارة** "[3].

وفي كتاب ابن عربي **مولد لغة جديدة** لسعاد الحكيم ترصد لنا هذه الأخيرة بدقة متناهية **اللغة عند ابن عربي** يمكن إسقاط ذلك على **مجموعة من شعراء التصوف** سلكوا هذا النهج، في ثلاث أشكال وهي كالتالي:[4]-

1_الإضافة: وهي عبارة تتكون من اسم أخر مثل: نهر القرآن، بحر الأرواح.

[1] الأمير عبد القادر: **الديوان**، ص:136.

[2] وفيق سليطن: **الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد**، ص:115.

[3] سعاد الحكيم: **ابن عربي ومولد لغة جديدة**، ص 79.

[4] ينظر: **المرجع نفسه**، ص 80.

2_النسبة: وهي عبارة تتكون من لفظين ينسب أحدهما للآخر مثل تجلي ذاتي، ولي عيسوي.

3_ **الوصف: وهي** عبارة تكونت من لفظين أحدهما يصف الآخر مثل: الأرض الواسعة.

ومن خلال هذه البنود التي حددتها سعاد الحكيم وهي مقاربة دقيقة –في نظرنا– لما جاء في أَخْطِبةِ ابن عربي، ويمكن أن نسقط ما جاءت به على الشعر الصوفية الشعري عامة، خاصة تلك الأشعار المزامنة لما قبل وما بعد ابن عربي بسنوات قليلة، فنجد اللغة في هذا الخطاب **تارة إضافية، وتارة نسبية** وأخرى **وصفية؛** فمن خلال الكلمات التي تكررت كثيراً في الذخائر لدى العارف في شرح نظمه المسمى الذخائر و الأعلاق مثلا كلمة (نبي)وكلمة (ولي)فالمعجم العربي يثبت لنا قدم الكلمتين، كما يثبت لنا في الظرف نفسه عدم وجود بينهما أي علاقة، لكن استعمال الخيال لدى العارف جعل بينهما مناسبة، فوحد العبارتين وأعطى الكلمتين (نبي ولي) والتي تعنيان عنده (**العلم اليقيني**) وهذا **المعنى الجديد** لدى ابن عربي تشكل من الإضافة.

وفي الأسماء ينتهج أيضاً استراتيجية أخرى للوصول بها إلى **دلالة الأعماق** فيضيف أسماء مفردة إلى بعضها البعض مشكلا أسماء جديدة تتشظى منها الدلالة الموحية "فالاسم عند ابن عربي له دلالتان: **دلالة على الذات،** ودلالة **على أمر زائد على الذات،** وهو ما تعطيه خصوصية ذلك الاسم، فالأسماء الإلهية جميعاً تشترك، وتتوحد في دلالتها على الذّات الإلهية الواحدة، ولكن في الوقت نفسه هذه الأسماء أعطت بحقائقها أمراً زائداً على معقولية الذات كل اسم بحسبه "[1].

وتكتمل أهمية هذه الاستراتيجية _**الإضافة**_ عنده في دلالة الاسم بعد إضافتها، ف (عبد الغفار) لا تبوح بنفس دلالة (عبد) بعد إضافتها إلى اسم أخر من أسماء المولى عز وجل، بل تحمل دلالات أخرى حسب الاسم المضاف، وكل مسمى له نصيب من أسمه، ف (عبد الرحيم) له شيء من الرحمة، و(عبد الحليم) له شيء من الحلم، والقياس هذا نسبي لا قطعي.

إنَّ إبداع العارف في انتهاج هذا السبيل للوصول للمعنى المراد فتح أفاقاً و اشتقاقات جديد، وجعل الإضافة ذات أهمية في الخطاب الصوفي للوصول للمعارف الإلهية؛ وقد أبرزها بعضهم هذه الأهمية فيما يلي:[2]

1_الإضافة تبرز جانب العلائق والنسب، وتؤكد على مبدأ التفاعل وتبادل الصفات لأن الإضافة ليست مجرد اجتماع حقيقتين.

2_ أن الإضافة تجسد لنا المعنى الذي يريد التعبير عنه أبن عربي بهذه الإضافة، فلذلك على من يروم البحث في كتابات ابن عربي عامة، وذخائر الأعلاق خاصة، أن يكون ذا إطلاع على مبدأي **الإشارة والعبارة** _وهو ما أشرنا إليه في نهاية الفصل الأول _ لأنهما مبدأين يكشفان لنا معنى التستر والغموض.

3_ أن صيغة الإضافة تفتح أفاقاً لغوي واسعاً، فكلما وجد معنى إضافي يمكن لنا أن نبدع في الخطاب الصوفي

[1] المرجع نفسه، ص: 82_83.

[2] ينظر: عبد الحميد هيمة، **الخطاب الصوفي وآليات التأويل**، ص: 129،130.

اصطلاحية جديدة.

إنَّ النَّهج اللغوي الذي استعان الشاعر الصوفي جعله يلتزم بالدقة والمهارة في التصوير الفني، وهو ما أشار إليه أبو العلاء عفيفي بقوله –وهو بصدد الحديث عن ابن عربي–:"وأنّ وهب بسطه في الفكر والخيال وعمقا في الحس الروحي يعوزه المنهج الدقيق والتحليل المنظم، ويأخذ بمنهج التصوير العاطفي والرمز والإشارة والاعتماد على الخيال ...وهذا السبب الذي نلمسه في كل سطر من أسطره "[1]. وهذا ما أشار إليه كذلك محمد مصطفى حلمي بقوله "إنَّ الشيخ لم يكن صاحب ذوق فحسب، ولا صاحب عقل ونظر عقلي فحسب ولا مصطنعاً لأسلوب الرمز فحسب وإنما كان هذا كله حتى لا تكاد شخصية الصوفية والفلسفية تتشحان بوشاح واحد ولا ندري إلى أي الطائفتين يصح أن ينسب "[2]. **فلغة الهيام في حب الذات الإلهية جعلت الصوفي يستخدم قاموساً نوعاً ما ينفرد من حيث المفاهيم والإجراءات وتطويع اللغة واستيعابها.**

الاقتراب لغوياً من تخوم التجربة اللغوية الإيحائية في الخطاب الصوفي الشعري يكشف لنا سيولاً من المعاني تطفح بها هذا المتون والدواوين تتقلب بين الظاهر والروحاني الباطني، فتحولت اللغة في قراطيسهم كائناً تتلون بشتى الألوان، فكما "يسكر الصوفي تسكر لغته، إنه يَخْلُقُ للغة نشوتها الخاصة ..."[3]. وما جاء على لسان ابن عربي وابن الفارض وعفيف الدين وأبو مدين الغوث وغيرهم كثير من غزل لم يكن إلاّ ترجماناً لما صرح به بعضهم في الشرح أو ما أوله مريدوهم في تأويل أخطبتهم بالمعارف والأنوار الإلهية والأسرار الروحانية؛ وقد ينغلق هذا الفهم علينا وعلى بعض الباحثين لتشبع هذا الخطاب بالرمز والغموض؛ **والرمز ولعبة الإغماض التي لجأ إليها هو الأساس لتشفير هذا الخطاب لذلك أفردنا له مبحثاً يلي هذا المبحث لنفصل في ماهيته وتفكيك ما أشكال منه.**

ولا نبرح هذا المقام حتى نشير إلى أكثر ما كان يثير الدَّهشة لدى البعض من الباحثين والمتلقين ونحن منهم _العرب والغرب _في كتابات المتصوفة خاصة ابن عربي، وما يثير القلق والانزعاج لدى آخرين؛ إنّه سبق عصره بقرون في استخدام الرموز على نحو غير مسبوق، ونجح في استنطاق الكون الصامت الذي يتكلم بلغات لا تحصى وأفواه لا تُعَدّ، وفي شرحه ذخائر الأعلاق لابن عربي إصغاء إلى لغة الشمس والقمر والنهر والشجر والحيوانات على اختلافها؛ أيُّ إبداع لغوي هذا الذي ينقل أحاديث الطبيعة وما تقوله على لسان العناصر والموجودات مستشرفًا تجليّاتها في شعره ونثره؟ الأمر الذي صنع له هالة من الإبهار لدى المبدعين الأوروبيّين – باعتبار أنهم الأوائل الذين اهتموا بفكر ابن عربي _ والذي كان قد سبقهم إلى استخدام المجاز اللغوي والتحرر من المباشرة في التعبير، واستطاع أن يتمثّل الصورة المتقدّمة والزاهية لما كانت قد وصلت إليه الحضارة العربية في

[1] محي الدين ابن عربي، **فصول الحكم**، تح: أبو العلاء عفيفي، دار الكتاب العربي –بيروت، د ط ، 1946 م، ص ص:10،9.

[2] مصطفى حلمي، **الكتاب التذكاري** ،كنوز في رمز، ص:54.

[3] محمد شوقي الزين، **تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر الغربي المعاصر**، المركز الثقافي العربي بيروت والدار البيضاء، د ط، 2002 م، ص: 24.

مجال الفكر الفلسفيّ والإبداع، مستفيد من روافد الثقافات التي تشبع بها فكره.

من هنا يمكننا القول: أن التوليفة الفكرية للمعاني الصوفية تتوالى في شكل ألفاظ، ثم تتطور هذه الألفاظ من معناها اللغوي إلى معنى صوفي، يتطلب منا في كثير من الأحايين فك شفرات بياناته لانغلاقه – النص الصوفي– عن الفهم؛ واندساسه في الغموض والتستر.

ومن خلال الاطلاع على مجموعة من مدونات القوم، يبدو لنا جلياً كيف نسجوا قصائدهم وكيف تعاملوا معها تأويلاً وشرحاً بطريقةٍ صوفيةٍ تعتمد على **الخيال والذوق** –كما أشرنا إلى ذلك سابقا_. وإذا حاولنا التقرب من مضان اللغة للتدليل على اللفظ ومعناه ثم أذعنا اللفظ لمعناه النقلي من القرآن والأحاديث المأثورة، واعتمد كذلك للتدليل على اللفظ على الاستشهاد بالشعر، وحاول بنسج غريب التقريب بين المعنى الظاهري لبيته والمعنى الباطني له، ورغم ذلك فهو يقدم لنا نصاً صوفياً آخر يحتاج هو كذلك لشرح. فهل يمكن إن نرى شرح الشرح في الخطابات الشعرية الصوفية ؟. أو **تأويل التأويل؟**.

إن الشّارح الصوفي، والقارئ المؤول، **يعتمد على مرجعيته الصوفية في الشرح أو التأويل** لهذه الأشعار، ومن هنا تتولد لنا تجربتين، تجربة **الحب الحقيقي** التي تعتمد على **ظاهر اللفظ**، والثانية **الحب الإلهي** التي بحث فيها عن المناسبة بين الألفاظ الغزلية، والمحبة الإلهية مستعينا بالعقل واستنطاق **الرموز الإيحائية**، وكل ذلك يقوم على دلالة اللغة، التي يطوعها في **الاشتقاقات والأضداد والمشترك اللفظي والمجاز والاستعارات**؛ وبذلك جعل الكلمة حمالة معاني كثيرة.

ومن ثمة نراهم يعتمدون على استراتيجية محكمة في إيصال إيماءات وإيحاءاته في قصائده أهمها:

1–إستراتيجية المجاز المألوف في الشعر: واستعان الصوفي بهذه الاستراتيجية في التشبيه بين الألفاظ فالتمس علاقة شبه واضحة بين المشبه والمشبه به، وحاول جاهداً أنْ يجد مناسبة بين المعنى الغزلي وبين المعنى الصوفي " فنراه يرمز إلى الأرواح بالطير وإلى الطبيعة البدنية بالصخر، وإلى الإنسان بعد كسبه للمعارف، بالعود الذي أورق، وإلى حياة النعيم ..."[1].

ولتوضيح هذه الاستراتيجية نورد البيت التالي واصفاً محبوبته:

مَرَّغْتُ خَدَي رَقَةً وَصَبَابَةً فَبِحَقِ حَقِ هَوَاكُمْ لَا تَؤْيَسُواْ[2]

فهنا يربط لنا ابن عربي تمريغ الخد ورقة الصبابة، مشيرا إلى الذل والتودد للوصول سالكاً كل سبيل إلى ذلك، ثم ينتقل من **المعنى الغزلي** الذِّي هو بمثابة المجاز **إلى المعنى الصوفي الذي هو بمثابة الحقيقة**، يقول ابن عربي في شرحه لديوانه: "مرغت خدي رقة وصبابة يشير إلى نزوله لحقيقة من الذل والافتقار طلباً للوصول، فإنَّ الحق يقول: تقرب إليّ بما ليس لي هو والذلة والافتقار والصبابة رقة الشوق، فإذا كانت الذلة بضرب من المحبة

[1]:ابن عربي، **ذخائر الأعلاق**، ص: 99.

[2]ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، ص: 36.

هي أمكن في الوصلة من الذلة بلا حب، وقوله: رقة يشير إلى حالة اللطف والارتقاء عن عالم الكثافة وجعل للهوى حقا يقسم به لكونه ذا سلطان لأنه من العالم العلوي، ولهذا سمي سقوطه فقيل فيه هوى أي سقط "[1].

والملاحظ إنَّ ابن عربي هنا انتقل من اللفظ المجازي الذي يدل على الغل لتمريغ الجسم في أكناف المحبوبة، إلى المعنى الذي يريده حقيقة هو التمرغ في حضرة المولى عز وجل تذللاً وافتقارا لطلب رحمته وعفوه.

2_ **استراتيجية التداعي اللفظي أو الصوتي:** من خلال قراءتنا لشرح ابن عربي ذخائر الأعلاق، لاحظنا أنه استثمر في التركيب الصوتي واللفظي للكلمة، ووظفه توظيفا عرفانيا صوفيا_وهو ما سنشير إليه في ختام الدراسة _ ، فاستفاد من لغة من سبقه كابن جني وابن فارس، وربط بين اللفظ ومعناه، فقد "أغرم بتلمس هذا الربط بين اللفظ ومدلوله، فنراهم يقولون أنما سمي إنسانا لأنه مشتق من النسيان وكثير ما ينسى الإنسان وبلغ بابن دريد وعنايته بهذه الناحية الاشتقاقية، أن وضع كتاباً سماه وحاول فيه تعليل الأعلام العربية كأسماء القبائل والأمكنة في جزيرة العرب "[2].

وحتى نفصل في التداعي اللفظي أو الصوتي نورد البيت التالي لابن عربي في وصفه الحكم الإلهي:

بيضٌ أوانسُ كالشُّموسِ طوالعٌ عِينٌ كريماتٌ عقائلُ غِيدُ[3]

نختار للتدليل على هذا كلمة (أوانس) يقول في الذخائر شارحاً هذه الكلمة "أوانس، يتوانس بهن من الأنس والنظرة والنظر فيها، أي يبصرهن كما جاء في الخبر الإلهي (كنت بصره الذي يبصر به). "[4]ونرى إنَّ هذا **المعنى الغزلي** أخذه ابن عربي من سابقيه في علم اللغة كابن فارس، يقول هذا الأخير في مقاييسه: "الهمزة والنون والسين أصل واحد، وهو ظهور الشيء، والأنس أنس الإنسان بالشيء إذا لم يستوحش منه" وقد استخدم ابن عربي الكلمة منطلقا من التداعي اللفظي والصوتي فتارة عنده هو "انبساط المحب إلى المحبوب "[5]وتارة هو "ارتفاع الحشمة مع وجود الهيبة "[6].

وابن عربي يتعدى بمعنى الكلمة ما حدده اللغويين والفقهاء، فيشير في فتوحاته إلى أن الأوانس من الأنس، و"الأنس مباسطة، وأنس العلماء بالله إنما هو أنسهم بنفوسهم لا بالله، إذ قد علموا أنهم ما يرون من الله سوى صورة ما هم عليه، ولا يقع أنسهم عندهم ألاّ بما يرون "[7]ويقول أيضا مفصلا في الكلمة الأنس في رسائله "أثر جمال الحضرة الإلهية في القلب، وهو جمال الجلال "[8].

---

[1] ابن عربي: **ذخائر الأعلاق**، ص: 29،30.

[2] إبراهيم أنيس: **دلالة الألفاظ**، ص:64، 65.

[3] ابن عربي:**ذخائر الاعلاق**، تح: خليل عمران، ص :31.

[4] المصدر نفسه، ص :31.

[5] الكلاباني: **التعرف لمذهب أهل التصوف**، ص: 107.

[6] المرجع نفسه، ص: 107.

[7] ابن عربي: **الفتوحات المكية**، ج 4، ص: 317.

[8] ابن عربي: **رسائل ابن عربي**، ص:521.

وهكذا: كما تبين لنا في هذا الشرح للابن عربي إنهم **ينطلقون من اللغة المعجمية ومن دلالة مركزية مستحضرين المعنيين اللغوي والصوفي**، ثم ينسلخون من المعنى الأول –اللغوي –إلى المعنى الثاني _الصوفي _ أي أنّهم ينطلقون من المادي المحسوس إلى المعنوي المجرد. وسنعود إلى **التشاكل الصوتي** وأهميته في الإيحاء في نهاية الفصل الثالث من هذه الدراسة لما له من أهمية بارزة لا يمكن بترها–حسب اعتقادنا –في التدليل الايحائي.

3_ **استراتيجية تداعي المعنى**: آخر استراتيجية نقف عليها هنا هي استراتيجية المعنى المتداعي، ونقصد بالمعنى المتداعي كيف خرج بالمعنى الذهني المفهوم إلى معاني أخرى.

يقول ابن عربي في الترجمان :

يا مُوقِدَ النَّار الرُّويدَ هذه نَارُ الصَّبَابَةِ شَأنُكُم فَلتَقْبَسُوا

لمَعَتْ لنا بالأبرقين بروق فَصَفَتْ لَهَا بَيْنَ الضُّلُوعِ رُعُودُ [1]

فحين نقلب بصرنا في هذين البيتين، نجدهما ذخائر ملئت بالشوق والحنين والحب، فتعلقت بالقلب وانصهرت معه لتمتزج في كأس واحد، وهو المحبة الإلهية، ويشير إلى شرح البيتين في الذخائر بقوله "...فهذه نار الشوق في كبدي ظاهرة، فخذ حاجتك منها، أي انتقل إلى النَّار اللطيفة التي هي حالة موسوية منشأ لطلب نار لأهله يصلح به عيشهم، فنودي من حيث طلبهم من نار يسرع بالإجابة من غير انتقال من حال إلى حال، وكان التغيير في النَّارين لما في الطلب، فإن أوحد الهمة لأنه ما تراء له المشهود إلا في صورة نارية متعلقة بشجرة وادية من التشجار، وهو مقام تداخل المقامات لأنه مشهد للكلام والكلام متداخل المعاني على كثرتها فأشبه الشجرة فنودي من الشجرة هذا المعنى وفي النار لأنها مطلوبة فلا يتغير على حال "[2].

وهنا نلاحظ كيف دلل ابن عربي على الكلمة ليخرجها إخراجاً صوفياً. ما أصعبها من استراتيجية تلك التي انتهجها لتظليل المعنى الأولى بمعاني ثانوية؛ وكيف لا تكون شاقة ومتعبة ومعنى واحد يستدعي عدة معاني وألفاظ عنده؛ فالنار في البيت متعلقة بالشجرة، والشجرة من التشاجر، والتشاجر عرفانياً عند ابن عربي يشبه تداخل المقامات .

وكثيرة هي الألفاظ التي تداعى معناها في ذخائر شرح ترجمان الأشواق لابن عربي وحتى عند تلقي شعر أقطاب التصوف كالحلاج وابن الفارض وأبو مدين الغوث وغيرهم نذكر جملة من أشهر في الجدول التالي:

المفردة	المعاني المتداعية الجديد في المدونة الصوفية
القمر	_يشير به للدلالة على مشهد برزخي فهو الحسن والجمال والنظارة والبهاء: وتداعى إلى هذا المعنى _عند ابن عربي–لأنه حالة بين الهلال والبدر فهو دلالة على حال بعدما كان دلالة على الرفعة والجمال في لغة الشعراء الغزليين .

1

[2] ابن عربي: **ذخائر الأعلاق**، تح: خليل عمران منصور، ص: 30.

البرق	_ إذا كان يعرف في العرف على إنه ظاهرة فلكيةأو هو الضوء الذي يظهر فجأة في قلب السماء في الأيام التي تسوء فيها أحوال الجو،فهو عند العارف:رؤية الحق في الخلق :وهو كذلك يخرج إلى معاني أخرى فيكون البرق حجاب فنحن لا نرى البرق؛وقد يتحول هذا البرق كذلك من الدلالة على ذات للدلالة على صفة .
الحب	خرج عن معناه الذي كان يشير إلى التعبير عن العواطف والأحاسيس، لكنه في الذخائر تشظى إلى معاني أخرى، فهو الحضرة الإلهية، والحضور الكلي، والتجلي.... وسيأتي الحديث على هذا في الفصل الثالث.
العذاب	ومفهوم العذاب عند ابن العربي في مفهومه بالعذوبة، بينما نجده في اللغة الشعرية القديمة يقترن بالألم والحزن.
النكاح	النكاح في الذخائر يحوز صفة الشمولية والبسط فهو أعم مما كان عليه في اللغة العتيقة وهو أنواع طبيعي وروحي والنكاح الإلهي والنكاح المعنوي .
الشفق	مقام الحياء،ففي اللغة العتيقة القديمة كان اسم لذات بينما أصبح في اللغة الذخائرية الأكبرية اسم لمرتبة من الصفات
السحاب	تعني حقائق الجسد _ حقائق الروح _

الجدول –2– تمثيل نموذجي للألفاظ التي اكتسبت إيحاءات أخرى في المدونة الصوفية

لقد عمل الصوفي على **توسيع فضاء الدلالة** ليعبر عن تجربته؛ وهذا كله يبين لنا بأنه أحدث قطيعة مع اللغة العتيقة المتداولة لدى العوام، وبذلك "وسع الهوة بينها وبين ماضيها حتى لا يتسنى لها الإفصاح عن عمق حيوية التجربة والتعبير المدهش والغريب المباغت ومالم يكشف عنه. وها هنا يكمن التحول الحقيقي في لغة الكتابة التي أصبحت في خطاب ابن عربي تدخر من المفهوم والمعاني والأبعاد الإيحائية والجمالية والسمات الأسلوبية ما يجعلها تحوز كل مميزات التفرد والسعة والتجديد والانحراف عن الجادة التعبيرية ..."[1].

وهكذا فالعارف يفهم مصطلحات الخطاب القرآني حسب السياق الذي قيلت فيه، كما يفهمها حسب المقام و الحال الذي هو فيه، ويلبسها هالة جديد من الفهم، ليجعلها تتكدس بالمعاني، وهذا العمق و التوليد في المعاني يحيلنا إلى ما يعرف في النقد المعاصر النحو التوليدي والتحويلي grammaire générative et transformationnelle . فلجوئه لتوسيع فضاء الدلالة إما لسترِ محبته الفياضة للخالق، أو لستر علومه

[1] قدور رحماني: **بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي** (أطروحة دكتورة) جامعة الجزائر،كلية الأدب واللغات 2005 م _2006 م ص132.

عن من لا يفهمها حتى لا تظلم الحكمة و يظلم الصوفي معها.

ومن هنا، فاللّغة الصوفية لها ضربان: ضرب ظاهري سطحي يدركه عامة الناس عن طريق النّص أو النّظرة العقلية، وضرب باطني لايدركه سوى الخاصة من علماء الباطن والسلوك الذوقي والمشتغلين لأمد طويل على فهم ثقافة وروحانية عالم المتصوفة اعتماداً على المقارنة للمعجم اللدني الاصطلاحي ومثيله في اللغة، استحضاراً لتراث، ومستعملا آليات فهم العرفان بالقلب والحدس. وينتج عن هذا انشطار المفردة لدى القوم إلى دلالتين: دلالة حرفية **لغوية ظاهرية**، و**دلالة إيحائية رمزية** قائمة على **الانزياح والمجاز**، وتستوجب هذه الدلالة الرمزية استخدام التأويل لشرح المعاني وتفكيكها.

المبحث الثالث: الدلالة الإيحائية للرمز :

المتصفح **للأوراد*** الصوفية يجدها طافحة بالرموز الإيحائية التي تُوغِلُ العقل في الخيال والغموض، مما تجعل القارئ يتشبث بالتحليل عديد المرات، ذلك أن المتصوف يعبر على مقامات هذا العلم التي تغوص في الوجدان ويستحيل التعبير عنها باللغة العادية، فيلجأ إلى اللغة الرمزية بإيحائها الدلالي فيرسم لنا بذلك فيوضات ربانية عرفانية، ويعرج بالأرواح إلى **عالم الشرود والإدهاش والإبداع**.

إنَّ **لغة الرمز الإيحائية** هذه هي التي ألحت علينا الوقوف عندها لبيان خباياها، ذلك إنّه لا يمكننا الخوض في فهم الدلالة الإيحائية ما لم نفهم الأساس الذي قامت عليه هذه الدلالة في الخطاب الصوفي، وبالأخص في شعر **الحلاج (309 هـ) و محي الدين بن عربي (638هـ)؛ وابن الفارض (632هـ) ، أبو مدين التلمساني (594هـ)** إذ في ميزان الشعر الصوفي هم من أبرز الشعراء الصوفيين الرمزيين الموغلين في الإيحاء، وأصحاب باع طويل في لغة الرمز الشعرية لضرورة أو لغير ضرورة؛ يقول **أبو القاسم القشيري (495هـ)** مشيراً إلى اللغة الرمزية عند الصوفية: " إن كل طائفة من العلماء لهم ألفاظ يستعملونها، انفردوا بها عمن سواهم، تواطئوا عليها لأغراض فيها: من تقريب الفهم على المخاطبين بها، أو تسهيل على أهل تلك الصنعة في الوقوف على معانيهم بإطلاقها. وهذا الطائفة يستعملون ألفاظاً فيما بينهم في طريقتهم لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب، غيرة على أسرارها أن تشبع في غير أهلها؛ إذْ ليست حقائقهم مجموعة بنوع تكلف، أو مجلوبة بضرب تصرف، بل هي معان أودعها الله قلوب قوم، واستخلص لحقائقها أسرار قوم "[1].

فمن هذه المقولة ونظيراتها من أئمة الصّوفية ندرك ما كان يخفي هؤلاء من رموز داخل منظومتهم اللغوية المتلبسة بالإشارات، والتي كانت تومئ بالكثير من الأسرار العرفانية، توجست خشية الفهم، فاختبأت خلف الرمز وقد تراءى لنا الكثير منها في تتبعنا للرمز في عديد الدواوين الصوفية والتي سنشير لبعضها. **فالرمز كان لغة فضلة لدى جل الشعراء الصوفية**، وهذا يعود للأسباب كثيرة، **فك شفراتها المتصوفة نفسهم**، وفرقوا بين **الرمز واللغز والإشارة**.

لقد تمكن الشّاعر الصّوفي من **إخراج الأشياء من دالها الطبيعي إلى أفق أوسع** حيث نفث فيها روح المعاني و المدلولات غير التي تظهر بها معجميا، فصير الدَّال الظَّاهر إطاراً خارجياً لمضمون يستوحى منه اصطلاحياً، وقد يكون هذا النَّقل موافقاً ومطابقاً لما قصد إليه الأديب، وربما يكون خلافه، ويستنبط المعنى من مجموع الدَّلالات التي تلحق به **ويكون الاستنتاج هو الرَّابط بين الدَّال والمدلول**، وهذا ما أتفق على تسميته "الرمزية " وهي " طريقة في الأداء الفني تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر وإثارتها بدلاً من تقريرها أو تسميتها أو وصفها"[2].

[1] القشيري، **الرسالة القشيرية**، ص 89.

[2] فتوح أحمد ، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر** ، دار المعارف ، ط1 – 1984م ، ص: 3.

إنَّ **الحدس**• **الصوفي ومهارته في استنشاق واستشراف ما وراء الظاهر الحسي لبيان الباطن النفسي** شأن كبير في خلق الصورة الرمزية وبعث إيحائها، من خلال استنباط العلاقة الخفية بين الرمز والمرموز، فما تحيلنا إليه الكلمة إشارة فهو مرموزها، وهذا التشابه هو العامل القوي في عقد الصلات، وإدراك الغايات، فطرفا الرمز لا يؤديان الغرض الفني المأمول منهما، والمفروض عليهما ما لم يكشفا عن مدى التقارب بينهما ونوعه، سواء ما يُسْتلهم بالحواس، أو ما يُقرأ من المعاني، وهذا هو الأقوى لما له من دلالة على عمق التَّجربة الشُّعورية للشَّاعر، مضافاً إليهما ما تختزله ذاكرته من معلومات، يسحب منها ما يشاء وقتما يريد، مدعمة بما يملك من قدرات تخييلية، تمكنه من إضفاء أبعاد عميقة، وتأثيرات بليغة تدعم إبداعه وتفرضه. إنَّ الرمز ينماز – وينبغي له ذلك– بالحرية؛ فهو يأبى أنْ يتقوقع في قالب واحدٍ ليؤدي معنىً واحداً فقط، أو يلبس ثوباً واحداً لا يحق له خلعه، فيكون ملازماً له معروفاً به، بل هو تابع للناحيتين الفنية والجمالية اللتين يفرضهما اتجاه الإبداع الشعري وقصده، فالنار – مثلاً – قد تكون رمزاً للدفء عند شاعر، ورمزاً للعذاب أو الهلاك أو الدمار، عند شاعر آخر، ورمزاً للإعلام والهدى في استخدام غيرهما.

لعل بداية الرمز لدى الصوفية نعزوها أولا إلى ما عرف عندهم **بالشطح**•؛ فأبو يزيد البسطامي (**261**هـ) يعد لدى الدارسين للخطاب الصوفي أول من سلك هذا الباب الرمزي لكنه كان أكثر غموضاً والتباساً وإبهاماً؛ ثم تلاه بمرحلة متقدمة الحسين بن الحلاج (**309**هـ) والذي أفصح برموزه وبالغ وضرب صفحاً بالتقاليد اللفظية خارجاً عن المألوف ديناً، وهو ما أدى إلى إعدامه بتهمة **الحلول والاتحاد** التي " أنكرها أهل السنة والصوفيون الحقيقيون...وحاربوها أشد محاربة ونفوا عن رجالهم...أن يكونوا قد قصدوها أوكليهما أو أحداهما "[1]، وهذه الوقعة –مقتل الحلاج –كانت **مفترق طرق في حركية الرمزية الإيحائية لدى المتصوفة بحيث**

• الحدس «introsp» شعور داخلي يغص بالمعاني، ورؤى يقينية بدون ألفاظ، لأنها أكبر من الألفاظ بكثير، وقد حدد لالاند مصطلح «introsp» بكونه تلك الملاحظة التي تقوم بها الذات لذاتها إما لغرض معرفة ذاتها كفردية متميزة أو كفردية يمكن ملاحظتها ملاحظة مباشرة وهو مرادف للكشف عند الصوفية والاستبطان في الفلسفة والحقائق التي نعلمها بالحدس نوعين حقائق عقلية وحقائق علمية. (ونلاحظ هنا أن كلمة الاستبطان لا تمثل إلا الحركة الداخلية، أي معرفة ما ينعكس في داخل الذات)، أما الصوفي في مقابل هذا الفهم فيحافظ على نوع من البسط الخارجي داخل علاقته مع الكائنات الوجودية. ينظر: أندرية لالند: موسوعة لالاند الفلسفية، عويدات لنشر والطباعة، بيروت، ط2 ،2001، ص:702.

• الشطح في اللغة من الفعل شطح ،ويقال للبيت الذي يجمعون فيه الدقيق مشطاحا، وسمي مشطاحا من كثرة ما يحركون فيه فوق الموضع الذي يغربلونه فيه ،وربما يفيض من جانبي ذلك من كثرة ما يحركونه . أما اصطلاحا : فسر أبو نصر السراج الطوسي الشطح الصوفي بأنه "عبارة مستغرقة في وصف وجد فاض بقوته، وهاج بشدة غليانه وغلبته" وهو ينقسم إلى نوعين : قولي وفعلي ؛ أما القولي فمثلا قول سمنون 297 هـ :

وليس لي سواك حظٌ* **فكيفما شئتَ فامـــــتحنّي**

إن كان يرجو سواكَ قلبي* **لا نلتُ سُؤلي ولا التمنّي**

فهذا القول شطح اعتراضي على الله لأنه مخالف للشرع في سؤاله عن البلاء والعذاب ،والمفروض السؤال عن العافية .

أما الفعلي فهي تلك الخرافات والرقصات والمغالات في الأفعال التي ترجمت لها كتب السير في حياة المتصوفة . ينظر: **اللمع في التصوف**، ص :321 وكذلك **الرسالة القشيرية**، ص: 83،84.

[1] بكري الشيخ أمين، **التعبير الفني في القران**، دار الشروق، بيروت ،1980، ص: 122.

شهد الإبداع الشعري تخوفا من المآل فأدى انكماشه وانكفاءه عن نفساه غداة القرن الربع والخامس الهجريين، وعلى إثر ذلك تبلورت أقلام اختصاصية في "...رد المعاني والمصطلحات الصوفية على أصولها من القرآن والسنة "؛ ولعل ابرز هذه الأقلام التي اشتغلت على الرمز من حيث الاصطلاح والدلالة الإيحائية نجد من ضمنهم : **الطوسي (378) ، الكلابادي (380)، المكي(386) والقشيري(390)** ، ولسنا هنا بصدد الإحصاء التاريخي بقدر ما نبتغي سبيل تحول الدلالة إلى إيحاء رمزي.

إنَّ الإشارة إلى الرمز في الخطاب الشِّعري الصّوفي تستوجب علينا الوقوف على الانطلاقة الأولى في هذا الخطاب لما لها من أهمية في المقارنة وتنامي في **إنتاج الدلالة وحتى تراكم استعمال المصطلحات** عبر مراحل عصرية، **فالدلالة ما بين الحلاج وابن عربي قطعت أشواطا عسيرة ومضنية لدى العارفين** حتى تصل إلى **مصطلحات متداولة يفهما أهل التأويل من المشتغلين على الخطاب الصوفي،** فعندما قراءتنا للحلاج نصطدم **بطلاسيم رمزية** صلبة التفكيك وهي في نفس الوقت مشحونة بمعاني أُحكم الإغلاق عليها شطحاً وسكراً ونسجاً إبداعياً متفرد، حتى باتت" تستفز الرأي العام أكثر مما تمتعه، وكثيراً ما كانت تحدث **قطيعةً مع أفق الانتظار** "[1].

والشَّاعر الصوفي حينما يوظف الرمز فإنّما يوظفه بطريقتين، **فالطريقة الأولى يستخدمه عن وعي وإتقان** لأسباب كثيرة ومختلفة، وهو يعبر عن التجربة الصوفية الشعرية، **والطريقة الثانية خارجة عن الإتقان والمواضعة** وهو معتمداً في كل ذلك عن **الذوق والخيال؛** فالحلاج وابن الرومي وابن عربي وابن الفارض ونظرائهم، وظفوا الرمز **الاصطلاحي والفني**- وبدا ذلك جلياً أكثر في ديوان ترجمان الأشواق لابن عربي، من خلال المنظوم والمنثور فكان الديوان أيقونة للدلالة على الحقائق أو المعارف الإلهية.

ودراسة الدلالة الرمزية يتطلب الكثير من التبصر **بمركزية هذه الدلالة،** من ذلك عُدَّت "مشكلة بحيث لا نرى منها إلا **الدلالة الثانوية** عن طريق **الدلالة الأولية،** حيث تكون هذه **الدلالة الثانوية الوسيلة الوحيدة للدنو من فائض المعنى، والدلالة الأولية هي التي تعطي الدلالة الثانوية بصفتها معنى المعنى،** وهذه السمة التي تميز الفرق بين الرمز والأمثولة"[2].

وحتى تُفهم الدَّلالة الإيحائية فهماً صحيحاً مقارباً لصواب، فيجب أولاً الأخذ **بالمعايير التفسيرية** لشطح القولي، والتي على المفسر إدراكها حتى يحلل ويفكك للوصول إلى **ما وراء المعنى،** فإطلاق العنان لتفسير دون مراعاة **قواعد وأسس،** ضرب من العشوائية البحثية و التعالي عن الحقيقة الكامنة للرمز؛ فهو القلب النابض للعمل الأدبي الرصين، **"واستخدام الرمز في الشعر يعني العودة إلى جوهر الشعر وطبيعته الإيحائية، حيث لا يقف الرمز عند قدم الأشياء المادية لتصويرها، بل يتعداها لينقل التأثير الذي تتركه هذه الأشياء في النفس**

[1] أمنة بعلى، **تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة،** ص: 48.

[2] بول ريكور، **نظرية التّأويل الخطاب وفائض المعنى،** تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي المغربي، ط 2 ،2006 م، ص: 98.

بعد أن يلتقطها الحس "[1]. إذاً يجب أن يحظى الرمز بالأهمية الدراسية حتى يتم تاويله بطريقة صحيحة وفق بنود معلومة سلفا، ومن أبرز هذه البنود والتي تسهم في تأويل النّص ما يلي :

أولا- أن يكون المؤول مؤهلاً للبحث عن المعني المحتملة، ومتمكنا لتمييز بين الموافق منها والمخالف، وهذا لا يمسك بتلابيبه إلاَّ العارف بالدلالة العرفية واللغوية، ويجب كذلك الإدراك الواعي لعلوم الشريعة كذلك و الاطلاع على كتب السير والتراجم للوقوف على المؤول له ثقافة ومنهجاً وتفكيراً؛ وهذا كله يجعل العارف يعرف أصل القول .

ثانيا– يجب على النَّاقد المؤول إن لا يقرأ الرموز الشطحية والألفاظ والصُّور المخالفة التي صاغ بها مراده الصحيح، فظاهر القول يبقى منكرا ولو قصد به في الباطن معنى صحيحا، فالمرادات الصحيحة إن وجد ما يناسبها من الألفاظ والصور الصحيحة فذاك، وإلا ففي السُّكون سعةٌ.

ثالثا– أن يكون المؤول له ممن عرف فضله وصلاحه واستقامته لا ممن عرف بغير الاستقامة، لأن الشاطح إذا كانت استقامته لا ممن عرف بغير الاستقامة، لأن الشاطح إذا كانت استقامته معلومة فظواهره الشطحية التي نسبت إليه تتنافى مع ما علم من حاله، فالتشكيك في المؤول له يجعلنا نخرج عن الدَّلالة اللغوية لإيجاد المخارج المقبولة، كما فعل بعض الفقهاء مع الحلاج وابن عربي، فقتل الأول ظلما، وسفه ورمي الذندقة الثاني ريبا وبهتانا.

رابعا – يشترط في المؤول له أن يكون ميتاً، لأن الحي يسأل عن مراده ويفاوض في قوله وفعله.

هذه جملة من البنود التي يجب الأخذ بها أولا ونحن نلج أبواب الدلالة الإيحائية الرمزية، والتي من خلالها يمكن استدعاء مكامن الرمز الغائبة والغائرة في الزمان والمكان، ويمكن اعتماداً عليها أنْ نصل إلى أفقِ انتظار في تأويل وتفكيك مغالق القراءة، ثم نتلوه بأفق تأمل والتمتع بعجائب المعاني والدلالات الطافحة في الخيال.

فالدلالة الرمزية في الخطاب الشعري الصوفي تقع بين بعدين دلاليين وتكون في "بعدها الأول تمثل **مستوى المعنى الظاهر** وتشير في الوقت نفسه الدلالة الإلهية الباطنية، وهو ما يفسر الإصرار على تأكيد أهمية البعد الظاهر ــ بل جوهريته ــ للنفاد للمستوى الباطن وإن الظاهر هو الرمز الذي بدونه يستحيل النفاذ إلى المرموز، وعلى ضوء ذلك فهجوم الفقهاء على تأويلاتهم ناتج عن جهل فهم منهجهم "[2]. يقول الحلاج (**309هـ**):

[1] محمد فنطازي، **الرمز في الشعر العربي المعاصر**، مقال – مجلة الباحث –جامعة الأغواط –ع11 ، ديسمبر 2012،ص 155-156.

[3]نصر أبو حامد، **هكذا تكلم ابن عربي**، ص: 141_142.

سُبحانَ مَن أَظهَرَ ناسوتُهُ سِرَّ سَنا لا هَوَتِهِ الثاقِب
ثُمَّ بَدا في خَلقِهِ ظاهِراً في صورَةِ الآكِلِ وَالشارِبِ
حَتّى لَقَد عايَنَهُ خَلقُهُ كَلَحظَةِ الحاجِبِ بِالحاجِبِ

والمتأمل في الخطاب الشعري لدى العارفين يصطدم بتلك الرمزية التي أطلق العنان لها الشاعر فراح ينسج أثوابا في حديثه **للحب الإلهي** مُعرجاً على قاطرة الغزل لدى العشَّاق، من هنا كان " الرمز عند الصوفية يمثل نوعين اثنين: نوع يكون الرمز فيه عن وعي واتفاق و مواضعة وهذا لأسباب كثيرة مختلفة ارتآها الصوفية على نحو ما ذكره القشيري، وهذا النُّوع لا يعبر عن التجربة الصوفية الشعورية التي يمر بها الصوفي بقدر ما يصف التجربة من الخارج في إطار شفرة ثابتة وسط أهله تسمى في فقه العرفين المشتغلين بالخطاب الصوفي بالاصطلاحات الصوفية مثل القبض و البسط الجمع و الصحو والفناء والمشاهدة وغير ذلك، أما النوع الأخر فهو خارج عن الاتفاق والمواضعة وهو يعتمد الذوق، والخيال ويراد به أساساً التعبير عن التجربة الصوفية من جانبها الإبداعي لا الاصطلاحي "[1].

1 – الرمز وإنتاج المعنى في الشعر الصوفي: يراهن الصوفي في إيصال رسالته على نمط كلامي متعال ألزمه إعادة **إنتاج علاقة الدال بالمدلول لديه،** فأفرزت هذه المراهنة **توليفة تنتظيمية جديدة من الدلالات ذات الخصوصية العرفانية،** وهو مكن الكتابة الصوفية وضع قدم لها في **الابداع الايحائي،** هذا الابداع له خصائصه التكوينية والروحية، التي نأت به عن الإكراهات المتتالية للمنظومة التقليدية للإبداع السوسيو ثقافية، والتي رسخت في ذهن القارئ التمركز حول سلطة النَّص في مستوياته السَّطحية الظاهرة، ونموذجه النمطي المتداول، واستبدلت هامشا بمركز ثابت الأركان؛ إنتاج المعنى من خلال الرمز زعزع البنية المعرفية وخطابها الدّوغمائي السائد، وفتح آفاق التأويل للأشتغال على الأنساق الكلامية المستحدثة، وبذلك زودت وقربت المتلقي المصدوم بعدم امتلاكه أدوات قرائية فاحصة تمكّنه من فهم العرفان ورؤية يستطيع من خلالها اختراق آفاق هذه النُّصوص المتعالية.

الرهان في تكسير الصخور الصلبة داخل النّص الصوفي رهان جد عسير، لأنّه يحمل رؤية المجاهدة والمكابدة، ونظرية القراءة والتأويل، **والهرمينوطيقا•** الأدبية قد لا تقدّم آليات إجرائية، وأدوات قرائية جاهزة وقابلة للتطبيق

[1] ابن عربي، **ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق**، تح: محمد علم الدين الشقيري، ص: 60.

• يعد **مصطلح الهرمينوطيقا herméneutique** مصطلح ضارب في القدم ، بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية، ليشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التى يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني الكتاب المقدس. ويعود قدم المصطلح للدلالة على هذا المعنى إلى عام 1654م، ومازال مستمرًا حتى اليوم ، وبتتبع هذا المصطلح في اللغتين الإنجليزية (Hermeneunitics) والفرنسية (herméneutique) وجدنا أن اللفظ يرجع أصله إلى العهد اليوناني (الإغريق) وهو مشتق من فعل في اللغة اليونانية وهو (هيمينوتيكي) **من فعل** (MENEUIN HER)وقد استعارت اللغة اللاتينية (اللغة الأم للغات الأوربية) نفس المصطلح مع تغيير بسيط في شكله، ومنه تفرعت فروع المصطلح. ومن الناحية الاصطلاحية ينظر الى

بشكل آلي على المقروء، وإنّما تسند في ذلك إلى تجربة القارئ وثقافته وموهبته لتمنح لفعل القراءة التنوّع والاختلاف والخصوصية خاصة في النص الصوفي، فكل الأنشطة القرائية تفرز مغامرة تأويلية جديدة، وهذه غاية ما تهدف إليه نظرية التأويل والقراءة شريطة أنْ تغيير القراءة المقروء وتأتي فيه بالجديد كاشفة ما لم يكشف من قبل، ذلك ما يجعلها أمام حرج في قراءة النصوص بغية القبض عن الجديد الشارد من قراءات سابقة لهذه النصوص.

إنتاج المعنى الصوفي يقتضي أيضا **استحضار البعد العرفاني والسلوكي** المشترك بين النَّاص والمتلقي، الذي وحده يضمن **تأثيث السياق الرمزي وتأويله** من خلال وظيفته الكشفية، التي تنفتح معها العوالم القصيَّة، عبر تفعيل شبكة العلاقات المجسّدة للتحقق الفعلي للمعنى الصُّوفي، في إطار القاسم المشترك لمنطلقات الإدراك، الذي به يغدو المعنى من خلالها محكومًا بالاعتبارات **المنتجَة عرفانياً في سياق العملية التواصلية**، حيث تفرز وتعيد تشكيل ورسم معالم لغة أخرى، يتمُّ إنتاجها بين النَّاص والمتلقي عبر فضاء ذهني روحي مشترك يتجاوز نمطية التلقي في صورته العادية، هذه العملية التي تقوم بتنشيط **فعل التخييل** في الذات الصوفية، بقدر ما يتشبَّع الرمز الصوفي بقابلية **التعدد وإنتاجية المعنى**[1] .

إنَّ الهدف المتطلع عندنا من استنطاق الرمز هو محاولتنا لنهوض **بمعجم دلالي واعد للإيحاء**، يتجاوز التحديدات الضيقة لمفهومه في البيان العربي بوصفه من أنواع الكنايات القائمة على التلويح، إلى الرمز في صورته الموضوعاتية المتداولة في أبجديات هذا الخطاب، والذي يفتقر القارئ في إدراكه – في الغالب – لقرائن سياقية تمنع إرادة المعنى الظاهري، فتفهُّمه يتم عبر قراءة تأخذ في الحسبان الارتباط الجدلي بين الإبداع الصوفي والرمز الأدبي والمعجم الموظف والمقصدية، لكن مع هذا هناك استثناءات؛ تجعل مهمة القبض على المعنى المراد لابد أنْ يشفع بتأويل يفك الاشتباه، ويفصل في المعنى التقريبي المراد من الخطاب، فالرَّمز الأنثوي على سبيل المثال، حين تطفو بعض مفاهيمه ومصطلحاته، التي لابد من صرف معناها عن إرادة الذات الإلهية بالكلام لدلالتها على معان غزلية صريحة، تجعل الأمر يحتاج إلى أكثر من قراءة ساذجة، تصرف الانتباه إلى إرادة الحب البشري، بحجة عدم التشبيه وحتمية التنزيه، أو إرادة الحب الإلهي، ولكن بصرف المعاني الغزلية في صورتها المادية إلى دلالات روحية وعرفانية، يصبح تأويلها – مع وجوبه – يدخل في باب التَّحامل والإقحام وليّ أعناق النصوص.

و الجدير بالأهمية هنا القول إجمالاً إنَّ الرمز له دور كبير في بناء وإنتاج المعنى، ولذلك لجأ إليه الشاعر الصوفي للدلالة على معاني كثيرة منها ما هو إلهي و منها ما هو إنساني، كما استخدمه الصوفية من أجل ستر معانيهم، وذلك في قولهم (**من لم ترشده إشاراتنا لم يفهم عباراتنا**) فعلم الإشارة– كما أشرنا في الفصل الأول– هو علم

الهرمينوطيقا على أنها الاساس في فهم النص وتشريحيه ينظر: ديفيد كوزنز هوى، الحلقة النقدية.. الأدب والتاريخ و الهرمينوطيقا الفلسفية، تر: وتقديم خالدة حامد، (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2005)، ص 13.

[1] ينظر: طارق زيناي، **المخيال الصوفي إنتاج المعنى، قراءة في الرمز والإشارة**، – مقال– مجلة حوليات التراث– ع:18(2018) المركز الجامعي ميلة، الجزائر، ص: 245.

رمزي وهو في جوهره مرتبط بالعرفان الصوفي. هذا العرفان الصوفي يستخدم **لغة رمزية** خاصة في التعبير عن معانيه الشعرية **فما العلاقة بين الرمز و اللغة ؟ وما علاقة الشعر الصوفي بإنتاج المعاني الإيحائية؟.**

للإجابة عن هذه الأسئلة اخترنا نص قصيدة لابن عربي بعنوان أقف من بلاد الروم، ذلك أنه — في نظرنا- يمثل مشروع متكامل للأحياء الصوفي **ليس من حيث البنية والتركيب والأسلوب فقط،** بل إن معجمه الشعري يختلف كثيرا عن ما جاء به المتصوفة، ومن جهة أخرى تتميّز الكتابة الرمزية عنده باختراقها مجال الفكر الفلسفي و الفكر الجمالي، فأضحى الخطاب الصوفي يتوفر على قوة إبداع شعري جمالي تجعل العودة إليه تمكن من إعادة صياغة بعض أسئلة الحداثة. فلا غرابة إن رئينا الاحتفاء بخطاب الشيخ الاكبر، خاصة الشعري الجمالي- باعتبار إن له دوانين يختلفان في الدلالة-و بجمالية الخيال، ورمزيته زاد ولع وهيام بعض الشعراء العرب أمثال :أدونيس، وصالح عبد الصبور وعفيفي هـ مطر.. وكذا بعض الدارسين سرعان ما تضيق مساحة الاعتراف بأحقية ابن عربي بكرسي الإمارة التصوفية. يقول ابن عربي :

ما رحلوا يومَ بانوا البُزَّلَ العِيسا إلاَّ وقد حملوا فيها الطواويسَا
من كلِّ فاتكةِ الألحاظِ مالِكَةٍ تخالُها فوق عرشِ الـدُّرِّ بلقيسا
إذا تمشَّت على صرحِ الزجاجِ ترى شمساً على فلَكٍ في حِجرِ إدريسا
تحيي، إذا قتلَت باللحظ، منطِقَها كأنها عنـــدما تُحيي به عيسى
توراتُها لَوحُ ساقيها سناً، وأنا أتلو وأدرسُـــ ـها كأنني موسى
أُسقُفةٌ من بناتِ الـــرومِ عاطِلةٌ ترى عليها من الأنـــوارِ ناموسا
وحشيةٌ ما بها أُنسٌ قد اتَّخـــــــذَت في بيتِ خلـــوتِها للذكرِ ناووسا
قد أعجزت كلَّ علـــآمٍ بمِلّتـــــــنا وداوُديّاً، وحِبراً ثم قـــــــسّيسا
إن أومأت تطلب الإنجيلَ تحسبُها أقسّةً، أو بطـــاريقاً شماميـــسا
ناديتُ، إذ رَحلت للبين ناقتَها: يا حادي العيسِ لا تحـــدو بها العيسا
عَبّيتـــُ أجيـــادَ صـــبري يوم بينهمُ على الطريق كراديساً كراديسا
سألتُ إذ بلغَت نفـــــسي تراقيها ذاك الجمالُ وذاك اللطف تنفيسا
فأسلـــمَت، ووقانا الله شِرَّتها وزحزح الملـــك المنصور إبليسا[1]

القصيدة هنا من البحر البسيط، تدور أطوار أحداثها على **الحب الإلهي**، وتتمرد على المعجم المعهود، وتنفرد بتقفية من ثلاث حروف الياء والسين والألف، وتشذ عن هذه القاعدة في البيت الخامس والسادس، ليأخذ حرف الواو مكان حرف الياء ويستفتح الشاعر بقوله:

ما رحّلُوا يَوم بَانُوا البزُّلَ العيسا إلاَّ وَقد حملوا فيها الطّواويسا[2]

[1] ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، ص:15 إلى 19.

[2] ابن عربي، **ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق**، تح: خليل عمران منصور، ص: 13.

يجسد لنا ابن عربي صورة **المعارف الإلهية–**كما وصفها في الذخائر_ والحكم الربانية في شكل رمزي؛ امرأة ساحرة الحسن والجمال تفتك بلحظها الناظر إلى طلعتها وقوامها، فتغريه وتسحره **بمناشدتها** برموز الحسن المعتقة بالعشق، حتى أضحت ملاذاً خصبا يستثمر فيه من أجل **العروج** لمن خلق الجمال.

في البيت الذي مر بنا **إنتاج للمعاني مستحدثة،** فإذا استنطاقا ألفاظ الشاعر في البيت السابق، نحكم بالعشق والولهان في ديار الحبيبة **بخرقة ربانية،** يبدئ شطحاته بمناجاة الرحلين أثناء الوداع (ما رحلوا يوم بانوا البزل)، وها هنا يرمز ابن عربي على سبيل الإيحاء **بالبزل** التي هي في **معناها الظاهر الإبل المسمنة،** لكنه ينعطف بها في الطريق لتصبح ترمز إلى "**الأعمال الباطنة والظاهرة،** فأنها التي ترفع الكلم الطيب إلى المستوى الأعلى، كما قال تعالى:﴿ **إِلَيْهِ يَصْعَدُ الْكَلِمُ الطَّيِّبُ وَالْعَمَلُ الصَّالِحُ يَرْفَعُهُ**﴾ [فاطر :10]. والطواويس كناية عن روح تلك الأعمال، المحمولة فيها أرواحها، فأنه لا يكون العمل مقبولا ولا صالحا ولا حسنا حتى يكون له روح مزينة عاملة أو همة، وشبهها بالطيور لأنها روحانية وكنى عنها أيضا بالطواويس لتنوع اختلافها في الحسن والجمال"[1].

فمن هذا الشرح المستفيض لصاحب الذخائر للبيت ندرك مدى انقلابه على **اللغة المعجمية وإعادة بناء** ما تشقق منها، بعد إن أشبعها **تطعيما بالخيال والفلسفة والمعرفة،** موسعا بذلك **مساحة الإيحاء والاحتمال** في **اللغة الرمزية،** ومنه صار الرمز "الوسيلة الوحيدة **للرؤيا المركبة** التي تصل ما بين الماضي والحاضر والمستقبل، وتوائم ما بين الإقليمي والقومي والإنساني وتمزج بين الخاص والعام **جدل المعاني المتعددة والدلالات المركبة** "[2].وهنا ندرك كيف استفاد ابن عربي من النَّص لبناء رمزيته، وكيف استطاع أن يربط بين الأعمال الباطنة والظاهرة وقوله عز وجل :﴿ **إِلَيْهِ يَصْعَدُ الْكَلِمُ الطَّيِّبُ وَالْعَمَلُ الصَّالِحُ يَرْفَعُهُ**﴾ [سورة فاطر: 10]، فهذا الربط قد يراه البعض تعسفيا، لكنه في حقيقته –حسب اعتقادنا– منطقيا لأن كلا الأعمال الباطنة والظاهرة ترتقي بمنزلة المريد إلى **مدارج السالكين** .

ومن هذا المشهد الرمزي الأول ينتقل بنا إلى **عالم برزخي** مكفهر **بلغة الحب والعشق،** وتبد دندنة ذلك المخاض الإشاري الرمزي الموحي من البيتين الثاني والثالث برموز ظاهرها **حب وجداني إنساني** وباطنها **تجلي للحب الإلهي،** تستمد شراينها من الوحي القرآني **لقصة بلقيس** مع النبي سليمان عليه السلام قائلا:

من كل فاتكة الألحاظ مالكـــــة نخالها فوق عرش الـــــدر بلقيسا

إذا تمشت على صرح الزجاج ترى شمسا على فلك في حجر أدريسا[3]

وتبدوا الصُّورة الرمزية في كلمات هذين البيتين غامضة ومعتمة وهي رموزه إيحائية لتلك (**الطواويس)**

[1] ابن عربي، **ذخائر الأعلاق،** تح: خليل عمران، ص: 13.

[2] عبد العزيز المقلاح، **الشعر بين الرؤيا والتشكل،** دار طلاس، دمشق، ط 02 ،1983 م، ص: 100.

[3] ابن عربي، **ذخائر الأعلاق،** تح: خليل منصور، ص: 13.

(**الأحباب**)، وهذه المرة يشكلها في **رمز إيحائي** لحاكمة قاتلة الألحاظ، تتراء للناظر في شبهها كملكة بلقيس الفاتنة فوق سرير الدر، ولنا أن نتخيل هذه **الصورة الإيحائية** برموزها، فجمال هذه المرأة الفاتنة على هذا السرير ينقله لنا من الواقع إلى المتخيل، فهي "حكمة إلهية حصلت للعبد في خلوته فقتلته عن مشاهدة ذاته وحكمت عليه، فإذا رأيتها حسبتها فوق سرير الدر، يشير إلى ما تجلى لجبريل والنبي، عليهما السلام في بعض إسرءاته في رفرف الدر والياقوت عند سماء الدُّنيا، فغشي على جبريل وحده لعلمه بمن تجلى له في ذلك الرفرف الدري، وسماها بلقيس لتوالدها بين العلم والعمل...كما كانت بلقيس متوالدة بين الجن والأنس، فأن أمها من الأنس وأباها من الجن "[1].

وقد أعجب ابن عربي بهذه القصة القرآنية التي هي أشبه بالمستحيل في تنفيذها، **ووظف معانيها توظيفاً رمزياً ودلالياً و إيحائياً**، هذا التوظيف الذي استنجد به **أقرب إلى معاني القران**، وكيف لا تبهره هذه المعاني وهي من عند العزيز الحكيم الذي أمره بين الكاف والنون وسخر لعبده بضع من القوة تكرماً عليه. يقول المولى في إشارة إلى هذا الفضل على عبده ﴿**قَالَ الَّذِي عِندَهُ عِلْمٌ مِّنَ الْكِتَابِ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَن يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ**﴾ [سورة النمل 40] . أي قدرة هذه التي تسخر للعبد -الإنسان – التصرف في لمح البرق بإحضار عرش بأكمله ؟.

ثم يواصل ابن عربي في استحضاره **للمعاني القرآنية** و **الأسماء النورانية** في ذخائره وهذه المرة أتى الدور على النبي **إدريس** حيث ربط بينه وبين بلقيس الملكة الحاكمة التي تمشي على صرحها كأنه تسطع بأنوارها من فلك النبي إدريس، وهنا يرمز بكلمتي (فاتكة الألحاظ) و(بلقيس)**للحكمة الإلهية** التي تصيبه في خلوته بالإبهار والدهشة تماما هي مثل تلك المرأة الفاتنة التي تسرق نظرك عند مشهادتها أشبه ما تكون هي بملكة جمال الإنسانية قاطبة، من ثم شبه الحكمة الإلهية ببلقيس "لتوالدها بين العلم والعمل، فالعمل كثيف والعلم لطيف، كما كانت بلقيس متوالدة بين الجن والإنس، فأن أمها من الإنس وأباها من الجن، ولو كان أبوها من الأنس وأمها من الجن لكانت ولادتها عنهم، وكانت تغلب عليها الروحانية ولهذا ظهرت بلقيس عندنا"[2].

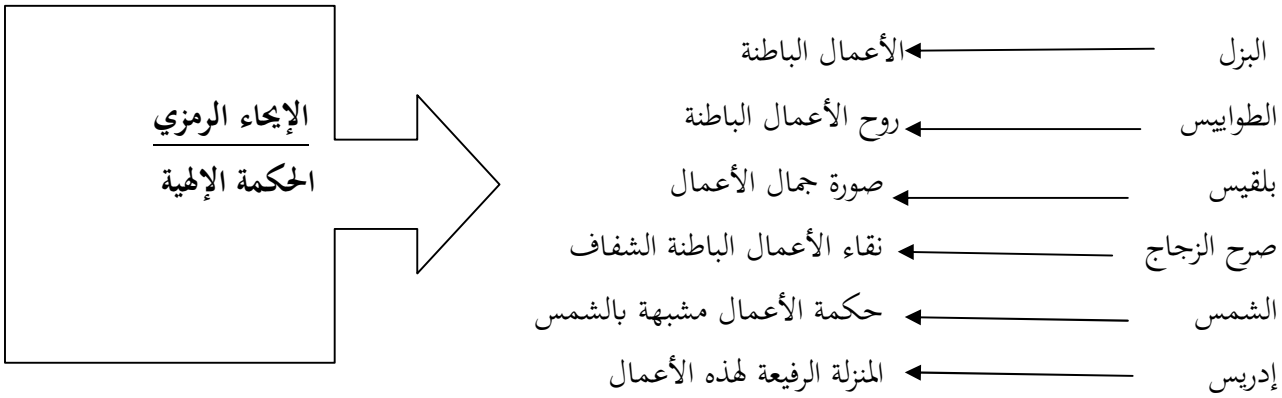
من هذا النص الأكبري يمكننا أن ندرك التضارب والتضاد في أقوال ابن عربي في حقيقة بلقيس، وهو ما جعل رمزيتها متوترة في النص المنظوم، وجعلها تتراوح بين الغموض والخيال،حتى كدنا نجزم أنها معشوقته، لكنه تخلص من هذا الزعم من خلال الشرح. ونعتقد أن نظرة الشيخ الأكبر إلى المفاهيم وإعطائها توصيفات جيدة أخرجتها عن مضامينها السائدة، كما أن نظرته للديانات الأخرى تميزت بانفتاح حقيقي تميز بروح تسامحية قل نظيرها خاصة عند الفقهاء الذين كانوا متشددين مع غير المسلم فكرا ومنهجا، وهو ما سمح له بتطويع دلالة الألفاظ دونما حرج.

[1] **المصدر نفسه**، ص: 13.

[2] ابن عربي،**ذخائر الأعلاق**، تح: خليل منصور، ص: 13.

وجاء بـــ (صرح الزجاج)**كاستعارة** للتعبير عن **النفس المترفعة** عن ما يكدر صفوها مثلها مثل الزجاج، فهي بذلك **أنوار إلهية**؛ ومن سبيل الرمز كذلك كلمة (شمساً) وهي استعارة أخرى تصريحية شبه من خلالها **الحكمة بالشمس**. أما كلمة (إدريس) فهي رمز كنائي إيحائي يوحي بالرفعة والمكان العلي ،"وقرن الشمس وإدريس لأنها سماؤه وشبهها بالشمس دون القمر تعريفا بمقام هذه الحكمة من غيرها، فكأنه يقول قوة سلطان هذه الحكمة إذا وردت على قلب صاحب التجريد أثمرت فيه أحوالاً حساناً ومعارفاً مختلفة وإذا وردت على قلب **متعشق** بما حصل فيه من المعارف أحرقتها وأذهبتها، وذكر المشي دون السعي وغيره لنخوتها وعجبها وانتقالها حالات هذا القلب من حال إلى حال بضرب من التمكين "[1].

وهنا نرى أن الشاعر وظف عديد الرموز للوصول إلى الإيحاء بمحبته الإلهية والحكمة العرفانية، وهي تتجاوز الواقع كونها معاني **فوق النصية supratextualite**؛ وكلها تعابير على النفس الصَّافية الطاهرة النقية، لأنها تسقى من حكمة إلهية.وتمثل لهذه الرموز بالمخطط التالي:



الشكل –6– توظيف الرمز الايحائية للوصول إلى المحبة الإلهية

ويوصل ابن عربي في وصف هذه الحكمة المشبه في صورة بلقيس مستلهما من معاني القرآن وأسماء الأنبياء رمزها للتدليل بمراده، يقول :

تحيي، إذا قتلَت باللحظ، منطِقَها كأنها عندما تُحيي به عيسى
توراتُها لَوحُ ساقيها سناً، وأنا أتلو وأدرسُها كأنني موسى[2]

وهنا ينقلنا إلى مشهد رمزي أحكم بالألفاظ المتشظية دلالة، وجاء الربط المتفنن في الأسماء والأدوار التي تفتن بها بلقيس لاحظيها وناظريها، فهي تقتل وتحي، مثلها مثل عيسى عليه السّلام؛ فهو طريح حبها، مفتون بسحر ساقيها الباهرتين الوضائتين، يطلق عنان حبه دونما خجل أو خوف، في شرود وحيرة كأنه يتدبر

[1] ابن عربي، **ذخائر الأعلاق**، تح: خليل منصور، ص: 15.
[2] المصدر السابق، ص: 14.

في تورات موسى عليه السلام.

ويمكن لنا هنا أن نتعرف على الجوهر الأنثوي لفعل المرأة _بلقيس _ السحري من خلال الرمز الذي شكله لنا بقوله (قتلت باللحظ)؛ وقد استعارة لفظة (تحي)كناية عن كلامها المعسول الممزوج برقة الأحساس، فهو يحي الاجسام، تماما كما يفعل عيسى عليه السلام، ويختمم لنا الصورة برمزية تشبيهية ايحائية معكوسة (توراتها لوح ساقيها) و"التوراة من وري الزند فهو راجع إلى النور، وينسب إلى التوراة أن لها أربعة أوجه فشبه ساقيها بالتوراة في الأربعة ... فكأنه يقول إن أمر هذه الحكمة قام على النور، ولذا قال (**سناً**) فإنَّ النور الذي وقع به التشبيه إنَّما وقع بأربعة : المشكاة والمصباح والزجاج والزيت المضاف الى الزيتونة "[1].

ويواصل المسير على هذا النسق الغزلي قائلا:

أُسقُفةٌ من بناتِ الرومِ عاطِلةٌ ترى عليها من الأنوارِ ناموسا

أُسقُفةٌ من بناتِ الرومِ عاطِلةٌ ترى عليها من الأنوارِ ناموسا

وحشيةٌ ما بها أُنسٌ قد اتَّخذَت في بيتِ خلوتِها للذكرِ ناووسا[2]

وهنا نلمح ذلك البوح المفتون بالجمال، وهو يطلق العنان للوصف، فتارة هي **الراهبة تجملت بأنواره الطبية** وترفعت عن الحلي، وتارة هي أشبه بالوحش الذي لا تقر العين بالأنس قربه، وقد استنجد بجمال الرومية **كرمز للتعبير عن الحب** الذي هو عنده يشير إلى الحكمة ونورانيتها. وقوله "عاطلة من عين التوحيد ليس عليها من زينة الأسماء الإلهية أثر كأنه جعلها ذاتية لا أسمائية ولا صفاتية لكن يظهر عليها من الخير المحض ما يكنى عنه بالأنوار وهي السابحات المحرقة التي لو رفع سبحانه الحجب النوارنية لأحرقت سبحات وجهه فهذه السُّبُحات هي التي كنى عنها بالأنوار التي في قوة هذه الحكمة العيسوية فهي الخير المحض إذ هي الذات المطلقة "[3].

ولننظر كيف استطاع ابن عربي أنْ **يقفز بالدلالة المركزية للمفهوم من الخطاب إلى الدلالة الإيحائية لعمق الخطاب**، حيث عبر عن الحكمة العيسوية التي يعجز الأنيس بالاقتراب منها لأنها عالم من الفناء ليس فيه لذة، وكنى عنها بالوحشية ومن ذا الذي يأنس بالوحوش؟ أو حتى بيوت هذه الوحوش " إنَّ القلب الذي يسع هذه الحكمة الذاتية العيسوية في مقام التجريد والتنزيه كان كالفلاة وكانت فيه كالوحوش **سُبحانَ مَن أَظهَرَ ناسوتُهُ** فلهذا قال أيضا وحشية، ثم ذكر مدفن ملوك الروم تذكرة لها يتذكر الموت الذي هو فراق الشمل فألفت بعالم الأمر والخلق من أجل الفراق فيذكرها ذكر القبر حالة الفراق فيزهدها في اتخاذ الألفة "[4].

وفي لفظة (**عاطلة**)يستحضر **المعنى اللغوي** ويضمه إلى **المعنى الصوفي**، والمعنيان يكونان تمازجاً إيحائيا

---

[11] ابن عربي، **ذخائر الأعلاق**، تح: خليل منصور، ص: 15.

[2] **المصدر نفسه**، ص: 15.

[3] **المصدر السابق**، ص: 14.

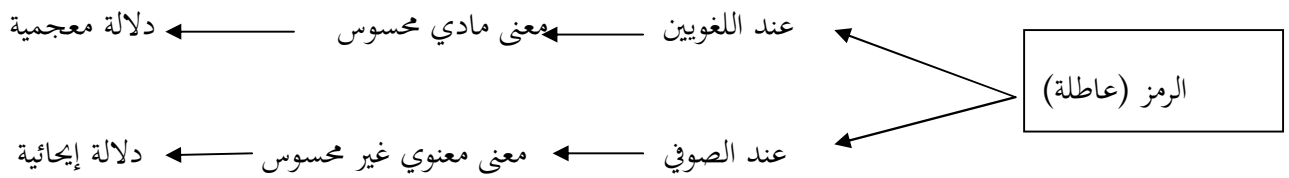
[4] **المصدر نفسه**، ص: 15.

رمزيا دالا؛ يقول ابن فارس مُشيراً إلى أصول ومعنى لفظة عاطلة "العين والطاء واللام أصل صحيح وحد يدل على خلو وفراغ، يقال: امرأة عاطل :إذا كانت لا حلي لها، والجمع عواطل "[1]؛ أما العاطلة عند ابن عربي فهي: "الخالية من الخالية من الحُلي "[2]. وهنا يتأكد لنا ضلوع ابن عربي في فهم اللغة وبداهة استحضارها في إبداعاته.

وإذا تتبعنا هذا الرمز بأكثر استحضاراً لمعانيه ودلالته فإنه يتكشف لنا كيف ربط الشاعر بين زينة المرأة وحليها وحسنها وجمالها، وهي بدون حلي وزينة (عاطلة) فتكون أقل رغبة للرجال لفقدان عنصر الجذب المغري، فهي أشبهما ما يكون عند العرف في شرحه (بالحكمة العيسوية) التي لا يدرك كل الناس سرها لأنها تخلو من زينة الأسماء الإلهية فشبهها بالفتاة العاطلة فهي "من التوحيد ليس عليها من عين التوحيد ليس عليها من زينة الأسماء الإلهية أثر كأنه جعلها ذاتية لا اسمائية ولا صفاتية ..."[3].

وبقراءة أعمق لمفهوم هذه البيت موازاة بالشرح ندرك أن ابن عربي أمتلك ناصية اللغة البلاغية في التعبير بالرمز الموحي شعرا بحيث اعتمد في البيت السابق وفي كثير من شعره على ما عرف عند البلاغيين بتقنية **الاعتراض***، ففصل بين المبتدأ والخبر بجملة اعتراضية وهي قوله (من بنات الروم)، وهو ما سمح له بالاعتراض بين المبتدأ والخبر تأخير له، لبيان أن الحكمة عيسوية، فكان الأجدر بأن تنسب إلى الروم، وسيأتي الكلام عن التقديم والتأخير في مبحث يلي هذا.

فالملاحظ من النص الشعري الأخير رغم ربطه بين **المعنى اللغوي والمعنى الصوفي** الدال كل منهما على عدم التزين، إلا أنه خرج بالرمز من **المعنى المادي المحسوس**(لحلي) إلى **المعنى المعنوي الغير محسوس**؛ فالتزين الحقيقي للصوفي هو تجلي الأسماء الإلهية الحكم العيسوية التي تبدو عاطلة. وهكذا فأن اللفظة تنتقل من المادي إلى المعني إلى الإيحاء وفق المخطط التالي:



الشكل –7– تنقل اللفظة الصوفية من المادي إلى المعنى الإيحائي

[1] ابن فارس: **مقاييس اللغة**، ص: 283.

[2] ابن عربي: **ذخائر الأعلاق**، تح: خليل عمران، ص: 15.

[3] **المصدر نفسه**، ص:15.

***الاعتراض تقنية لغوية** يلجأ ليها المتكلم لتمتين الروابط الكلامية والعلاقات الكلامية مع المتلقي وقد أشار إليها البلاغيون في مؤلفاتهم ،فأبن معتز اعتبرها الكلام والشعر وقال عنه "هو أن يعترض المتكلم كلامه بكلام أخر قبل أن يتم المعنى "أما قدامة فأطلق عليه التميم ،وأبو هلال العسكري اعتبره اعتراض كلام لم يتم ثم يرجع إليه فيتمه ،أما ابن رشيق فيطلق عليه الالتفات وسماه آخرون الاستدراك ،ينظر:إدريس الناقوري : **المصطلح النقدي** في نقد الشعر ،دراسة لغوية تاريخية نقدية ،المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ،طرابلس ،ليبيا ،ط 2،د ت ،ص :111.

أم في البيت التالي فيصرح بقوة الحكمة العيسوية وإعجازها العرفاني قائلا:

قد أعجزت كلَّ علاّمٍ بمِلّتنا وداوُديّاً، وحِبراً ثم قسّيسا[1]

ويتشكل جمال هذه الحكمة من استغنائها عن التزين "وكنى عنها بحاملها، فكنى عن القرآن بالعلام، وعن الزبور بالمنسوب إلى داود وعن التوراة بالحبر وعن الإنجيل بالقسيس "[2].

والهيام في أوصاف الملكة بلقيس يتواصل مع ابن عربي، وهو يفني كل الأوصاف في الإطناب في تبجيلها وتمجيدها؛ ويصور لنا حاله وهو يودع محبوبته بلهب القلب المكوي بالفراق، يقول:

إن أومأت تطلب الإنجيلَ تحسبُها أقسّةً، أو بطاريقاً شماميسا

ناديتُ، إذ رَحلت للبين ناقتَها: يا حادي العيسِ لا تحدو بها العيسا[3]

ولنتأمل هذه الرموز التي استعان بها للعلو من شأنها حتى كادت تعلو منزلة القسيس أو البطريق؛ ويكتمل هذا المشهد بمشهد الرحيل المضمخ بالحنين والشوق والوداع المحزن وهو يتشبث بأخر خيوط الوصل منها متأوها وهو يردد: يا حادي الناقة أمهل الناقة وكفها عن السير، وهنا نصطدم بتلك الرموز الإيحائية ككلمة (شماميس) التي وظفها توظيفا رمزيا يوحي لنا **بالأنوار الإلهية** و العيس يكون رمزاً **للهمم و الإبل**. وفي البيتين لرموز إيحائية دقيقة جدا لا تتكشف لنا إلا من خلال سياق الكلام، وأحيانا يكون السياق عاجزا عن البوح بما توحي به الكلمات، وإلا فمن هو الحادي ؟ومن هي الناقة ؟ إنها رمز احتفظ به ابن عربي في ترجمانه كغيره من الصوفية لجعل "القارئ يتذوق تجاربهم ويستشف أبعادها عبر فنيتها، وهي مستعصية عن القارئ الذي يدخل إليها معتمدا على ظاهرها اللفظي ...فالإشارة لا العبارة هي المدخل الرئيس "[4].لكن في الذخائر يكشف لنا ابن عربي عن ما توحي به هذه الرمز من دلالة مختزنة فيقول " هذه الروحانية الذاتية لما أرادت الرحيل عن هذا القلب الشريف لرجوعه من مقام لي وقت لا يسعني فيه غير ربي إلى النظر في مصالح ما كلف به من القيام بالعوالم بالنظر إلى الملائكة المقربون المهيمنون هم حداة هذه الهمم، فأخذ يخاطب روحانيا بكناية الحادي أن لا يسيروا بها لما لها من التَّعشق والتعلق و الإنسانية، تمنى استدامة هذا الحالة [5].

وهنا نرى ابن عربي يلبس المعنى الرمزي لبسا إيحائيا يخضع للمد والجزر، فالكلمة تتزين بلبس جديد فلا يبدوا منها ألاَّ الشكل والمظهر، بينما دلالتها المركزية التي هي لبُّ المعنى اللغوي تختفي وتتنحى جانبا لتطفوا على السطح دلالة إيحائية مغايرة للظاهر. لذلك كان التأويل هو حديقة المعنى هناك. فالثابت متغير، والمتغير في حالة تغير، والتأويل هو سيد المشهد لفهم مثل هكذا أخطبة خاصة لدى المتصوفة.

---

[1] ابن عربي: **ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق**، تح: خليل عمران، ص: 18.

[2] **المصدر نفسه**، ص: 16.

[3] **المصدر نفسه**، ص: 18.

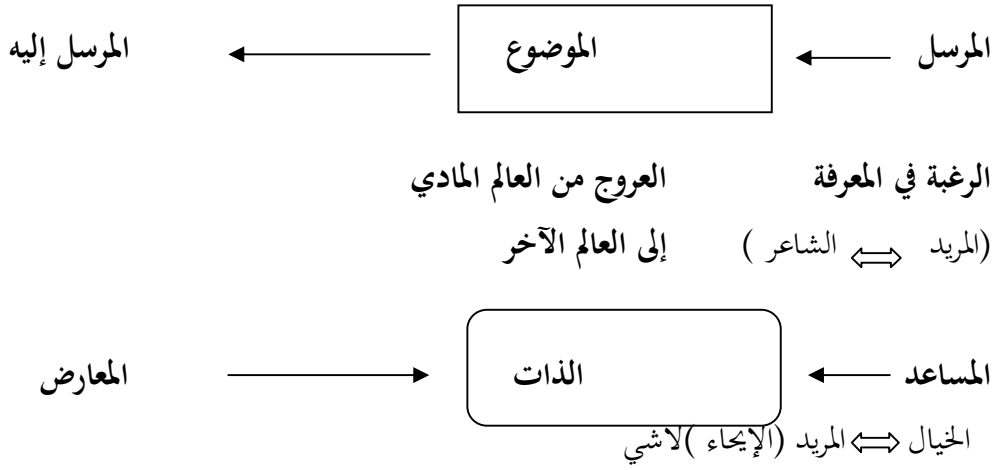
[4] أدونيس، **الصوفية والسريانية**، ص: 15.

[5] ابن عربي، **ذخائر الاعلاق**، تح: خليل عمران، ص: 16.

الرموز التي لجأ إليها ابن عربي ومن سار على نهجه من الشعراء الصوفية المتأخرين جعلت مساحة الإيحاء تتسع "...ولم تصبح المرجعية ذاتها التي في فلكها تدور محددات الصورة الرمزية التي يتراءى في ثناياها شبح المرموز إليه، إنها ابتكار جديد يلاءم البحث الرؤيوي الذي تشتغل عليه التجربة الصوفية " [1]. ومن خلال المقارنة بين ما جاء في المنظوم وما نثره ابن عربي في الشرح ندرك مدى اتساع الرؤية الشعرية بحيث جعل الرمز "الوسيلة الوحيدة للرؤيا التي تصل ما بين الماضي والحاضر والمستقبل وتوائم ما بين الإقليمي والقومي والإنساني وتمزج بين الخاص والعام في جدل المعاني المتعددة والدلالة المركبة "[2].

فالعارف لا يمهل الكلمة حتى تأتيه، بل يختارها ويُعمل ذهنه حتى يحولها إلى رمز، وبذلك يكسبها معنى جديداً أو معنى فقدته أو يحاول أن يصيغها صياغة غير مألوفة، أو يصيغها في غير مكانها الذي اعتادت عليه في التركيب، وبذلك يعيدها إلى سياق اللغة البكر، ليعيد لها عذريتها وطهرها الأول، المفطورة عليه، وتكون في كل هذا بعيدة عن **المعنى الأحادي** .

ومن خلال متابعتنا لمراحل العروج الروحاني لابن عربي من دنيا الحب رمزا و إيحاءات، وقد عرجا بفلسفته هذه إلى عالم الملكوت السماوي، حيث ألفينا العارف انسلخ من العالم المادي استعدادًا للدخول في عالم الباطن وبالتالي التخلص من الحب من الإنساني (للنظام) والارتقاء بالرحلة إلى **الحكمة الإلهية**، ويمكن أن نشير إلى هذه الخطوات من خلال النموذج العاملي (modèle actantiels) لغريماس كمفتاح توضيحي لتفاعل وتنامي وإنتاج الخطاب الشعري الصوفي:



الشكل –8– النموذج العاملي لتنامي وإنتاج الدلالة الايحائية

ثم يواصل ابن عربي حالته عند فراق الحبيبة قائلا:

[1] نصيرة صوالح، **أسئلة المعنى في الكتابة الصوفية** ً، ص: 123.

[2] عبد العزيز المقالح، **الشعر بين الرؤيا والتشكيل**، دار طلاس، دمشق ط 02. 1983 م، ص: 100.

عَبّيتُ أجيادَ صبري يوم بينهمُ على الطريق كراديساً كراديسا
سألتُ إذ بلغَت نفسي تراقيها ذاك الجمالُ وذاك اللطف تنفيسا[1]

يرمز ابن عربي إلى الطريق الذي يسلكه **المريد***، والطريق من لفظ مكون "الطاء والراء والقاف أربعة أصول: أحدها: الإتيان مساء، والثاني الضَّرْب، والثالث: جنس من استرخاء الشيء، والرابع: خصْف شيء على شيء "[2]. أما في المعجم الوسيط فيشير إلى فهم الصوفية للطريق فيقول: "والطريق: الممر الواسع الممتد، أوسع من الشارع. والطريق :مسلك الطائفة الصوفية ".[3]

فلفظ الطريق لفظ شائع بين العامة والصوفية وابن عربي استعاره ليعطي مفهوماً إيحائياً رمزياً أخر، وقد استعمله للإشارة **إلى المعراج الروحي للحكمة الإلهية العلوية**. يقول :"أراد بالطريق المعراج الروحاني والكراديس الجماعات واحدها كردوس وقوله: تنفيساً يريد ما أراد النبي صلى الله عليه وسلم بقوله :(إن نفس الرحمن يأتيني من قبل اليمن) يقول :أريد إذ ولابد من رحيلها فلا يزال عالم الأنفاس من جهتها يأتيني من الأحوال وهو الذي أيضا تشير به العرب في أشعارها بإهداء التحية والأخبار مع الرياح إذا هبت، فكنى عن هذا المقام بالأنفاس "[4].

وهنا يرحل بنا في قلب أشواقه المترجمة في الرموز المستعملة بدلالة مركزية، إلى دلالة إيحائية في الذخائر ذات **معنى جديداً** بعيداً عن **المعنى المعجمي**، فلذة النص الذخائري تتحقق بأكبر قدر ممكن عن طريق الغموض في أغوار **الأبعاد الجمالية** التي عمقتها الدلالة الإيحائية. "وقد أكد جان كوهن أن القدرة الانفعالية للألفاظ هي نفسها قدرة الأشياء التي تشير إليها. وهكذا يتأكد لنا أن المشاعر موجهة أساساً إلى معاني الألفاظ وليس إلى الألفاظ نفسها، ومع ذلك قد نجد من الألفاظ ما يتمتع ببعض السلاسة والشفافية، ويمتلك قيمة جمالية خاصة تؤهله للقيام بمهمة استدعاء شيء ما في ذهن المتلقي والتأثير فيه، ولكن يبقى مدى تأثير الألفاظ على قدر عدد تلك الألفاظ القليلة المتميزة "[5].

يَلِجُ بنا هذا النص المليء بالرموز إلى ملجأ الخلود الأبدي في بيت ختامي لمشهد روحاني، يقول:

فأسلمَت، ووقانا الله شِرَّتها وزحزح الملك المنصور إبليسا[6]

وها هو يصور لنا حاله وهو ينقاد إلى مقام الاستسلام الخضوع فهو: "مقام صعب قل من حصل فسلم من

---

[1] ابن عربي: **ترجمان الأشواق**، ص: 18.

[2] ابن فارس: **مقاييس اللغة**، ج2، ص: 91.

*يطلق الصوفية على سالك الطريق اسم المريد: وهو بداء طريق السالكين، وهي اسم منزلة القاصدين إلى الله تعالى، و أنما سميت هذه الصفة إرادة، لأن الإرادة مقدمة كل أمر فما لم يرد العبد شيئا لم يفعله . ينظر: عبد الحميد هيمة: الخطاب الصوفي و آلية التأويل، ص: 394.

[3] **المعجم الوسيط: المجمع اللغوي**، قام بإخراج هذه الطبعة ابر هيم أنيس، عبد الحليم منصور، عطية الصوالحي، محمد خلف، دار الفكر، مصر . ط 2، د ت مجلد (طرق).

[4] محي الدين بن عربي، **ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق**، تح: خليل عمران المنصوره، ص: 16.

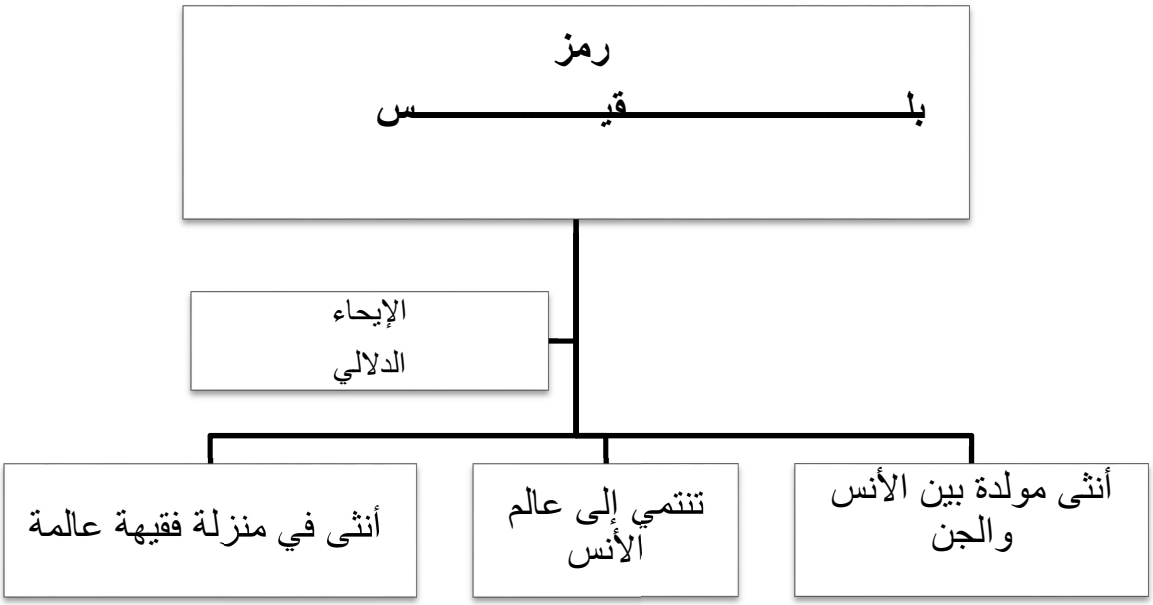
[5] محمد يونس، **المعنى وظلال المعنى**، ص: 191_192.

[6] ابن عربي، **ذخائر الأعلاق**، تح: خليل عمران، ص: 16.

القول بالاتحاد والحلول فأنه المشار إليه يقول الله:(كنت سمعه وبصره)".[1]

ومن هذا صار الرمز في منظور المتصوفة عامة وابن عربي خاصة يحمل بعدا جديدا، أفضى إلى خلق متعه جمالية في النص الصوفي خاصة لدى امتزاجه بالغزل " لأنّ حالة العشق أو المتعة التي يفترض النص الأدبي إمكانيتها ويثيرها، هي أساس التجربة الجمالية وخاصة تحريرية للمتعة الجمالية حتى وهي تمارس في أعقد خطابات المعرفة"[2].

ورمز بلقيس الذي في نص ابن عربي هذا يتشكل وفق استراتيجية محكمة في النص الذخائري نبينها في المخطط التالي:



الشكل –9– إستراتجية تشكل الرمز وبنائه

أما إذا تساءلنا عن سر هذه النظرة الخاصة التي دعت الصوفي إلى استخدام الرمز للدلالة على الإيحاء، لاستحالة الانفصال بين **الإشارة والعبارة**، لأن "العلاقة بين **العبارة** و**الإشارة** هي العلاقة بين **الظاهر والباطن**، فظاهر العبارة هو ما تدل عليه من حيث وضعية اللغة، والإشارة من حيث هي **لغة إلهية**. وإذا كان أهل الظاهر يتوقفون عند العبارات ومعانيها التي تعطيها **قوة اللغة الوضعية**، فإن العارفين ينفذون إلى ما تشير إليه العبارة من **معان وجودية وإلهية** "[3].

[1] المصدر نفسه، ص: 16.

[2] آمنة بلعلى، **تحليل الخطاب الصوفي**، ص: 117.

[3] نصر حامد أبو زيد، **فلسفة التأويل–دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي**، المركز الثقافي العربي–الدار البيضاء–المغرب ط5، 2003، ص: 268.

لعل المتتبع لأحداث هذه القصيدة باعتبارها جملة كبيرة أو علامة كبرى، يرى بأنها أشبه ما يكون بما سماه الجرجاني **المعنى أو معنى المعنى**-حسب اطلاعنا-، ونرى كذلك أنها أشبه ما أومئ إليه **ميخائيل ريفاتير Michel Riffaterre** من **الكلام الذي يقول شيء أخر**، فظاهر اللفظ في القصيدة يفهم منه (**الحب الإنساني التغزلي**)، وباطن الألفاظ يفهم من المعنى المصاحب له والذي يفهم عن طريق الاستدلال والتأويل وهو(**الحب الإلهي**)؛ إذا تطلعنا في الترجمان ومقارنته بالذخائر يجعلنا نعتبره جملة كبيرة **لمجاز لغوي** علاقته المشابهة بين حقيقة ما يدل عليه اللفظ من حب أنساني ومجاز ما يدل عليه من حب الهي وذلك باستحضار قرينة هي **السياق الصوفي** .

لقد شحن الشاعر الصوفي **مفردات اللغة** بكم هائل من **الدلالات العرفانية** التي تدفقت من قلبه، فأنتج **لغة عميقة مشفرة** "تحمل بنيتن دلاليتين إحداهما ظاهرة وهي التي يعرفها عموم المتلقين، والأخرى باطنة، لا يكاد يطلع عليها إلا من أوتي ذائقة تستجيب للشحنات العرفانية التي تنثال على قلب لحظة الانتشاء "[1]؛ واستعمال ابن عربي الرمز لم يكن محض صدفة بل إيماناً منه بدلالة هذا الرمز؛ ذلك أنّه كما يرى **يونغ** "هو أحسن طريقة للتعبير عن شيء **لا يوجد له معادل فكري أخر** "[2]. وبذلك وجدنا المرأة _بلقيس _ تختلف في رمزيتها، فقد اتسعت مدلولاتها بين الحكمة الإلهية، والمعارف، والحب الإلهي، والعشق، وتحولت إلى قضية كبرى داخل المنظومة السالفة الذكر ناضل العارف من أجل تحررها بالتقرب منها، وبذلك خرجت عن مواصفات المرأة العادية، إلى المرأة الرمز المغرقة في الإيحاء والخيال. يقول ابن عربي في هذا السياق "إنَّ خيال العارف يتصل بعالم الخيال والرموز، فيستمد منه قدرته على التأويل الرمزي "[3]. فالعارف الصوفي كما تبين لنا يتلقى المعارف أشبه ما يكون بقطع متناثرة، سرعان ما يجمعها ويرتبها في شكل رموز، ويوصل الصَّورة إلى المتلقي وهي تحمل الضَّبابية التي تشوش عليه رؤيته .

من هنا جاءت لحظة الإبداع الفارقة في الفكر الصوفي، ولهذا اصطنع الرمز ليعبر عن مكنوناته جاعلا لحظة الإبداع لديه تتقاذف في لحظة **المكاشفة، فلإن كان المتصوفة أهل الطريق، فإنهم كذلك كانوا أهل طريقة في تدويناتهم، فلغة الكتابة عند المتصوفة لاشك أنّها تُوقعنا في كثير من الأفخاخ البلاغية، التي سيُتعامل معها وتُقرأ كزينة بلاغية، ورتوش جمالية للنص المكتوب. هذا على صعيد من يكتب عنهم، فكيف بكتابتهم؛ فلا شك أنّ الكثير يتعامل مع النصوص الصوفية على أنّها نصوص أدبية بمعزل عن النسق الصوفي الذي ينتجها.** فالصوفي "...في رحلته الدائبة للاتصال بالذات الإلهية وما يحدث له فيها من معارف وأنوار وتجليات تكشف له عن بواطن الأشياء المستترة عن السواد الأعظم من الناس، يحاول إيصال هذه التجربة فيلجأ إلى الرمز الذي تعدد

[1] ميلود عزوز: **أثر الذوق الصوفي في الثراء اللغوي** _ رسالة دكتورة _سنة 1433 هـ 1434 هـ _2012 م ،2013 م، جامعة تلمسان ص: 197.:

[2] مصطفى ناصف: **الصورة الأدبية، دار الأندلس**، بيروت، ط 02. 1981 م، ص: 171.

[3] نصر حامد: **فلسفة التأويل**، ص: 29.

دلالته وإيحاءاته وتأويلاته، لأنه يشير إلى اتجاهين في آن واحد إلى نظام مثالي"[1].

وجملة ما نقف عليه في الرمز لدى الشاعر الصوفي أنه يحمل في ثناياه **فلسفة فنية غنية بالإيحاءات الدلالية**، تتوسط بين **عالم الحس وعالم الكاشفة**، وبذلك أحدث خرق في اللغة، جعل المتلقي **يقف بين المجازفة التأويلية والمفارقة**، فابن عربي جسد لنا الرمز في شكل امرأة للتعبير عن تماهيه في العشق الإلهي قائلا "أعظم ظهور لله تعالى هو تجليه في المرأة للرجل وفي الرجل للمرأة وذلك أن الله أوجد هذا المخلوق المسمى أنسانا حبا له وتودد إليه فهو الودود، من ثم ينفخ فيه من روحه فما اشتاق إلا لنفسه؛ ثم اشتق له منها شخصا على صورته، سماه امرأة فظهرت هذه المرأة بصورة تشبه صورته فحن إليه حنين الشيء إلى نفسه، وحنت أليه حنين الشيء إلى وطنه "[2].

وظف ابن عربي أسماء كثيرة في ديوانه ذخائر الاعلاق؛ وذلك انطلاقا من اعتبار المرأة أعظم مخلوق- حسب رأيه- حيث نراه يجهر بها قائلا: "وليس في العالم المخلوق أعظم قوة من المرأة لسر لا يعرفه إلا من عرف قيم وجود العالم وبأي حركة أوجده الحق تعالى "[3].

وما يمكننا الخروج به في حضرة هذا المقام، أن الرمز يفضي بالضرورة إلى عملية التأويل، وبذلك فالمؤول مطالب بأعمال الخيال، وعليه الخيال والرمز على صلة وطيدة لإتمام العملية الإبداعية، ذلك "إن باب لا محدودية الخيال يفضي إلى لا نهائية فك الرمز، ومثال ذلك النص الأكبري المؤول لذاته -ترجمان الأشواق —"ما انفكت التأويلات تتهاطل عليه وازداد مجالها انفتاحاً بتهافت المترجمين له إلى مختلف اللغات "[4].فاللغة الرمزية هي جوهر الخطاب الصوفي، وهي ليست إخفاء عن العامة حسب، ولكن هي فسح لمعاني دلالية جديدة، وهو ما يجعل التأويل في حالة استمرارية تمر بعملية المكابدة لتصل إلى أبعاد جمالية فنية حسية حسب شكل هذا الرمز .

ثانيا : أشكال الرموز الإيحائية

إنّ التعبير اللفظي الصوفي **فتح الدلالة على أفق انتظار متعددة الأشكال**، وجعل هذه الأشكال تأخذ منزلة من المعاني، فهو دائما ما ينشد في تعبيره تجارب روحية وفلسفية وأدبية مستعينا بالإشارة أو التلميح أو الإيحاء؛ وعليه فالرموز الصوفية " ليست تعبيرا صافيا عن مقاصد صاحبها، وإنما هي تعبيرا عن معنى يستعصي أبدا عن الحضور، إنَّه المعنى الذي لا هوية له"[5] ؛ ومن أبرز تلك الرموز ذات الأبعاد الدلالية والتي زجت في القصيدة الصوفية، بل أفردت لها أحيانا قصائد كاملة نجد رمز المرأة والخمر كمعادل للحب الإلهي، ورمز مستمدة من الطبيعة كالماء والنور والطلل ...الخ ، وهنا تكمل الإشكالية في تأويل هذا الرمز، والبحث عن ملجأ لتفسير.

---

[1] عاطف جودة نصر: **الرمز الشعري عند الصوفية**، ص: 123.

[2] ابن عربي، **الفتوحات المكية**، ج 2،ص: 295.

[3] المصدر نفسه، ص: 466.

[4] ساعد خميسي، **ابن عربي المسافر العائد**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 1431 هـ_2002 م ، ص: 250.

[5] ناجي حسين جودة، **المعرفة الصوفية، دراسة فلسفية في مشكلة المعرفة**، ص: 129.

أفق تأويل الخطاب الصوفي **ألزم المتلقي اكتساب آليات جديدة** قللت من المسافة بينه وبين المرسل(الصوفي)، فهذه المسافة أحياناً متذبذبة متناقضة لا تستقر على مفهوم واضح. إن التقرب من اللغة الصوفية **بأليات معاصر للفهم والتأويل**، والمقرونة بالثقافة الموسوعية لأدب النخبة منهم –الصوفية- يعني فهم حقيقة الذات الصوفية، لأن الذي يفهم تلك الذات يمكنه أن يصنفها، وإذا صنفها يمكنه فهم اللغة التي تصدر عنها نظرا للتعالق الحاصل بين الاثنين، وفهم الإستراتيجية التي يقوم عليها الخطاب الصوفي يمكن أن يسهل علينا فهم ما يريد أن يصل إليه الشاعر الصوفي، بل قد يمككننا من إكتشاف حقائق وأسرار كانت موصدة طيلة أزمنة غابرة، لأن الذوات تتفاهم عندما تتقارب في التفكير وفي دلالة الكلمات، إذن فاللغة الصوفية هي لغة ذلك الآخر المتميز بغموضه الكوني وخطابه المشفر، فهو لا يساعد المتلقي على الوقوف على المعنى الذي يبثه.

دراسة الأشكالية في الرمز الصوفي من شأنها أن تفتح الأبواب للتأويل الصحيح، والذي بدوره يجعلنا نعرف الأفضلية الشعرية لهذا الشاعر عن ذاك، وكل هذا نابع من قوة استخدام كل شاعر لرموزه الشعرية، أي أن ورود الرمز الشعري في سياقات متعددة كفيل بتغيير الرمز من حالة إلى حالة أخرى حسب السياق المطروح، وهذا واضح في العديد من النصوص الصوفية، وقد مثلنا لبعضها دون سواها، حتى تقدم لنا الأضافة في تفسير الدلالة الايحائية.

توظيف الرمز داخل النص الصوفي يحمل أبعاد دلالية أكثر من أي نص أخر، ولا يمكن حصر قيمته في الإشارة إلى الموضوع المطروق وحسب؛ إنَّما يتعدَّى ذلك إلى الارتباط والتَّعالق الدَّلالي، حيث إنَّ تسخير الرَّمز مؤشراً فقط ينفي عنه الأثر الفني المرجو تحققه، ويغدو تكلُّفاً لفظياً خاوياً، فالرَّمز الشِّعري الفاعل هو الذي ينشأ عن علاقة شعورية يقيمها الشاعر بين الرَّمز ومرموزه، بتحفيز من تجربته الشِّعرية، وبغاية حدُّها الأسمى تهييج مشاعر المتلقي، الذي تستثيره العلاقة المستحدثة، والتي يتتبعها عبر السِّياق الرَّمزي أساس الوعي بمدى جاذبية الصُّورة الرَّمزية ودرجة تأثيرها، بما تحققه الاستعارة الخفية للدال الرَّمزي،"فالرموز والعلامات والإشارات هي في جوهرها محركات استعارية " [3].

وسنحاول هنا أظهر مدى أهمية كل شكل من أشكال الرمز في تشكيل المعنى الدلالي عبر إشكالية:

أ) **إشكالية رمز المرأة** : اتِّخاذ المرأة رمزاً ليس أمراً مستحدثاً في الشعر الصوفي؛ فالمرأة كانت الحاضر الأكبر في الشِّعر عام، والعربي – قديمه وحديثه – خاصة، فهي في الغالب رمز الوطن والدفء والعشق والحنان والانتماء، وفي المقابل قد تكون رمزاً للخديعة والغرور والضِّياع؛ والمتتبع للخطاب الصوفي الشعري يدرك بعد برهة من القراءة إن أكثر الرموز تجلياً فيه هي المرأة، والتي وظفت كمعشوقة ومحبوبة لتطلع والعروج للمحبة الإلهية، لذلك أقترن هذا الشعر في كثير من الأحايين بالغزل لأنه يجمع بين حبين حب إنساني وحب روحي في قالب لفظي واحد مع تباين في الدلالة، فالمرأة مصدر إلهام للرجل ،مصدر حب وحنان وألم وفرح حين تقبل أو تعرض أو تصد، فهي مركز

التسامي العاطفي لتعبير عن المحسوس عن اللامحسوس، فاتخذ شعراء الصوفية هذا النهج أسلوبيا للتعبير عن حبهم الإلهي، مستندين على ثلة من شعراء الغزل لكابر كمجنون بن عامر (قيس بن الملوح) ، وقيس بن ذريح وجميل معمر ، وغيرهم، رموز معانتهم وألمهم مع حبهم الإنساني، ليعيدوا صياغتها حسب رؤيتهم الصوفية ؛ولعل قصة قيس مع ليلى هي التي هيمنة على أرصدة جل المتصوفة المشتغلين على الغزل خاصة لدى متصوفة الفرس مثل " سعد الشرازي وعبد الرحمان المكي ونظامي وغير هؤلاء ممن عرفوا بأشعارهم وكتابتهم لهذه القصة الغرامية المحزنة، وعلى الرغم مما أدخله هؤلاء المتصوفة على هذه القصة من تحويرات فإنها ظلت محتفظة بالتسامي العاطفي، والذي هو في حقيقته جوهر التصوف الإسلامي "[1].

وللوقف على بواكير استعمال الرمز وتشكله دلالياً نشير أولاً إلى القرن الثاني الهجري، حيث تنامت دلالة الرمز لدى رابعة العدوية (185هـ) حتى عدت لدى البعض أول من تغنى بالحب الإلهي ؛ ومن هذا قولها :

أحِبُكَ حُبَيْنِ حُبَ الهَوىٰ وحُبْاً لأنَكَ أهْل لِذَاك
فأما الذى هُوَ حُبُ الهَوىٰ فَشُغْلِى بذِكْرِكَ عَمَنْ سِواكْ
وأمّا الذى أنْتَ أهلٌ لَهُ فَلَسْتُ أرىٰ الكَوْنِ حَتىٰ أراكْ
فلا الحَمْدُ في ذا ولا ذاكَ لي ولكنْ لكَ الحَمْدُ في ذا وذاك[2]

إنّ الدلالة التي يحملها الحب عند **رابعة الشوق** والتعلق والسرور لوجه الله، ولجماله وبهائه ولجلاله، والإعتراف بفضله، الذي انكشف لها وهو أعلى الحبيبين، فكانت ذكراها خالدة مجيدة في آثار من جاء بعدها، أو تلقى عنها، وتأدَّب بأدبِها من المتصوفين والعارفين... لقد أفنت حياتها زاهدة في الدنيا متصوفه، وعاشقه لا كعشق النساء في الحب البشري، وحسبها فضلاً عن ذلك، أنها تركت للنساء باب عزٍ ومجدٍ لا يُغلق، وإذا كانت منهُن تقدَّمت صُفوف المتقين، وعُدَّت حُجةً لهُنَّ في علما ودِيناً، فكانت المرأة الهادئة الوادعة التي تتجمع أنوار الهداية على وجنتيها، المرأة الأشهر في تاريخ التصوف الإسلامي حسب ما وصلنا من تنسكها وتعبدها.

أما ابن الفارض سلطان العاشقين كما يلقب فقد صنع من دلالة المرأة أفق للعروج إلى الذات الإلهية والبوح بأسراره، رمزا لها بتعدد المعشوقات، ينافس في ذلك المعشوقات العربية الجاهلية حبا وصباة وتغزلا يقول :

[1] إبراهيم عبد الرحمان عودة محمد: **النظرية والتطبيق في الأدب المقارن** ، دار العودة ، بيروت ، 1982، ص: 158.
[2] أبوبكر محمد الكلاباذي: **التعرف لمذهب أهل التّصوف**، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط/2 ، 1980 ، ص:131 .

هل نارُ ليلى بدَتْ ليَلاً بذي سَلَمِ أمْ بارقٌ لاح في الزوراء فالعَلَمِ

أرْواحَ نَعمانَ هَلاّ نَسمةٌ سَحَراً وماءَ وَجرةَ هَلاَّ نَهْلة بفَم

يا سائق الظعّنِ يَطوي البيدَ مُعتسِفاً طَيَّ السّجلّ بذاتِ الشّيح من إضَم

عُجْ بالحِمى يا رَعاكَ اللهُ مُعْتَمِداً خميلةَ الضّالِ ذاتَ الرّندِ والخُزُم

وقِفْ بسلعٍ وسل بالجزع هل مُطِرَت بالرّقْمَتَيْنِ أُثَيْلات بمُنْسَجِم

ناشدتُكَ اللهَ إن جُزْتَ العَقِيقَ ضُحىً فاقْرَ السّلاَمَ عليهِمْ غيرَ مُحْتَشِم

وقُلْ تَرَكْتُ صريعاً في دِيَارِكُمُ حيّاً كمَيْتٍ يُعيرُ السُّقْمَ للسّقَمِ

إنَّ المرأة هنا تتجسد كرمز في اسم **ليلى** في أول القصيدة، ومن ليلى استوحى الدلالة العميقة في توظيفها كأيقونة رمزية، ومن عادة الصوفية أنهم يكنون بليلى وهند، ولبنى وسلمى عن حبهم ومرادهم؛ والنص هنا لم يشذ عن القاعدة بل يستجمع مجموعة من **الإيحاءات الرمزية والكنائية الإستعارية** متجسدة في شكل قوالب غزلية، واستطاع بذلك استحضار الأمكنة (ذو سلم ،الزوراء ،العلم ،نعمان ،حرة، ذات الشيخ ، إضم، سلع، الجزع ،الرقمتين) وهذه الأمكنة يمكن أن نجدها عند جلّ الشعراء في حديثهم عن المرأة والطلل، فهي أماكن للعروج بالحب الإلهي من الإنسانية الجسدية إلى الروح العرفانية .

إذاً: المرأة في الخطاب الشعري الصوفي بوصفها وجوداً متحققاً بفعل الحب تنغمس في رؤية الصُّوفية مما يجعله يتمسك ويتلذذ بها، فهي **رمز إيحائي ممتلئ بقضايا معقدة من احتمالات القرب والبعد من الذات الإلهية**؛ وهكذا يدخلنا العارف في نسيج دلالي لغوي متكشف من حيث الدلالة الخارجية والتركيب الظاهري للصورة مبهم وغامض من حيث القصد اللامباشر، وهو ما أثرى المعجم بألفاظ مثل (الحسن – الخضوع – الهوى –التذلل–الشوق– الرقيب–الخمر– الشجى–الحلي...)؛ وهو ما استقاه من رموزه العذرية ،وبذلك فالشاعر يلوح إلى الجوهر الأنثوي .

ب)إشكالية رمز الخمرة: الملاحظ أن شعر الخمر قد أخذ في دلالته على يد الصوفية كما أخذ من قبل شعر الغزل أسلوبا رمزيا حافلا بالثراء في المعنى والمبنى، فهم يوظفونها بأساليب عدة على طريقتهم فيصيرون رمزه مجموعة من المعاني الذوقية الجمالية الاصطلاحية، وقد أثروا بصنيعهم هذا المعجم الخمري لديهم بدلالات مستحدثة انزاحت بالخمر إلى دائرة الرمز الايحائي، والصوفية يستعينون لبث سكرهم

وفانائهم نفس الألفاظ التي نجدها في شعر الخمر الحسية كالندمان والحواني والدنان إلا أنهم يشيرون بهذه الألفاظ إلى معاني الحب الإلهي والفناء والاتحاد التي عرفوا بها، فالخمر عندهم هي" سكر يورث في الإنسان الطرب والإذلال و إنشاء السر الإلهي "[1]

إنَّ الشاعر الصُّوفي في خمريته يسكر على كأس الحُبِّ الممزوج بمفاتن المرأة وشعوره بالقرب لحظة بعد لحظة، وذلك حين يستوطن قلبه حقيقة المعاراف الربانية ويصل الى حضرة الحب الإلهي، وينمو في شعوره مطمح الالتصاق بالمحبوب، فإنَّه يسكر ويسلب عقله ليعيش تجربة حياتية خاصة، حينها يطلق عالمه المادي، وينفلت منه، ويصل به سكره ليعيش لحظة استثنائية في اللازمان واللامكان، لحظة (الحضور والاتصال) ، فتنجذب روحه كمغنطيس نحو الذات الألهية، وتتعطل ألة أحاسيسه على عتبت الخضوع والانصياع، وعندها تعمل مكينته بحثا عن حواس جديدة لا يملكها إلاَّ من أوتي صدق المحبة، وحظي بالقبول ونال الاستئذان لولوج **مقام المشاهدة**. في هذا المقام تتوالى **الألفاظ الدلالية التي يسكر العارف** على أعتابها، فيصبح يدرك الأشياء بحدسه لا ببصره وبصيرته، يرى الجمال الفاتن الأزلي والنور الرباني، جزاء له على صدق محبته وصفاء طويته. فتتغير أحواله، ويفقد سيطرته على نفسه الفانية في جلال اللحظة النورانية، وينقاد لها باستسلام تام، فتصدر عنه شطحات عرفانية، وتنهمر على قلبه فيوضات ربانية فيصير أشبه ما يكون بالسكران المتأوه يطرق الأبواب تيها. يقول عفيف الدين التلمساني:

هذي القُمارى تغنت فاجل يا قمـري — شمسا تكاد سنا تأتي على بصري
ينال منها جنان الخلد شاربها — ونار لألائها ترميه بالشرر
فإن خشيت عيون الحاسدين بها — ففي أشعتها إن شئت فاستتر
لا يسكن الهم في ساحات حانتها — وليس يرقى إليها همة الغير
زادت على قدم الأيام مدتها — فالدهرأقصر منها في مدى العمر[2]

هذه الأبيات شاهدة على تغير مفهوم الدلالة للخمر في الشعر الصوفي فقد استهل هذا الجزء من قصيدته بغناء القمارى أو الحمامة ورمز بها إلى الروح ولهذا فالشاعر يطلب من قمرة الساقي أن يقدم له الخمرة الخالصة التي وصفها بالشمس، وهي ترمز لأنوار الألهية المضية في قلبه وعقله، والشمس أيضا في الخطاب الشعري الصوفي تعبيرا يوحي بجلالة الحق سبحانه وتعالى، وخمر الصوفي مقدسة ومباركة تحمل شاربها إلى جنان الخلد لكونها خمرة صوفية صافية من الآثام، ترمي شاربها بالشرر، أي بتجلياتها، ولا ينسى المتصوفة هنا الإشارة إلى الحاسدين الذين يخالفونهم فيما يذهبون إليه، ويرى أن أشعة شرابه خير حصن

[1] سعاد حكيم، **المعجم الصوفي**، دار دانرة، بيروت لبنان 1981، ص: 1205 .
[2]

تحميه من كيد الأعداء. ويستمر في وصفها، فيتحدث عن (ساحات حانتها) وقصد بها ايحاء كثرة التجليات، أما البيت الخامس فقد أكد فيه على علو كعب خمرته لقدمها وأصالتها ومن ثم في أرث قدسي يشكل عبره المعاني المتعددة.

لقد استطاع ابن الفارض أن يشكل رمز ليلى جسرا للعبور إلى المحبة ،فليلى لا تبوح بأسرارها لعشاقها بل تتماهى في السياق ثم تأتي الوسيلة (سائق الظعن) لتوكل لها مهمة الضمير (أنت)والذي تكرار ست مرات ليكشف البعد النفسي ، وبذلك يأخذ المكان بعدا رمزيا تتظافر فيه مجموعة من الأطراف والعناصر لإظهار هويته ، وتتامز مع هذا وذاك عناصر جمالية كـ (بارق أرواح، نسمة الماء، الخميلة، الرند القبس الديم...).

ج- **إشكالية رموز الطبيعة** : تعد الطبيعة من الرموز التي عنى بها المتصوفة ايحاء ودلالة ، فاستقطبوا اليهم معالمها وآثارها مجلى من مجالي القدسية الإلهية الأسرة بالجمال الإلهي، وعليه تكون الأشجار والأزهار،والورود كلها مظاهر الجمال في الطبيعة مصدرا من مصادر الإعجاب ورمزا من رموز الصوفيةالشعرية الموحية، وفساحت أبصارهم في الحدائق والكون بأسره ليعيدوا إنتاج لها معجم خاص بها ينسلخ من مفهوها التقليدي وعليه كان ارتباط المحب الصوفي بالطبيعة هو ارتباط بجمال الحق ، معجم يضم عدة أشكال منها :

1- **صور الطيور** : أهم رموز الطيور المستعمل كرموز ايحائية الحمام الورقاء الطاوس الحدأة، المطوقة، الورق ،الهزاز ،الهدهد،

2- **صور الحيوان**: وأهم الحيوانات المستعملة في الرمز:الناقة، الجمل، البقر، الظبي، الغزال، المهاة، الرشا، العيس ، المطايا، الذئاب...

3- **صور المظاهر الفلكية والجوية** : البرق، الرعد ، السحاب، الغمام، السنا، النسيم، الصبا، المطر، الودق، الشتاء، الصيف، الريح، الشروق، الغروب ، الظلام، الليل ،النهار، الشمس، القمر، البدر، الضحى، الهلال ، النجم، السماء ،الأرض ...

4- **صور مظاهر الطبيعة** : وهي قسمان :

أ) **الجامدة اليابسة**: أهم عناصرها الطلل، الصحراء، المغارة، القفز، اليباب ، الفلاة، البهماء، الربع، الصعيد، الكثيب، القبة، البر، الجبل....

ب) **الخضراء الرطبة المنعشة**: وأهم عناصرها: البحر، الماء، الوادي، النهر،الجداول، الربوة، العود ،الشجرة، الأيك ،البان ،النباتات،الروض،الباستينن ، الزهور ...

6- **صور مظاهر التحضر والزينة والعطور**: واهم عناصرها :المشق، النمارق، البسط ،الزرابي، الطنافس، المعادن الثمينة ،الجواهر،انوع الزينة كا الكحل والعطر ...

وهنا يمكننا التوقف في الأشارة الى هذه الرموز حتى نعود إليها في مطلع الفصل الثالث بأكثر تفصيلا وتصنيف حسب جداول وحلالتها وفقا لأفق تأويلها داخل الخطاب الشعري خاصة ما ورد لدى ابن عربي وابن

الفارض باعتبارهما أكثر شعراء عصرهم اشتغالاً على الدلالة وإنتاج المعنى.

إنَّ الغائب المخبوء من لغة الرمز الشعري عند الصوفية، هو الحقيقي الممكن، فالرمز عند هؤلاء القوم هو معنى باطني إيحائي مخزون تحت كلام ظاهر لا يظفر به إلاَّ أهله، فعلمهم إشارة، وإذا **صار عبارة خفي،** وبذلك فالصوفي يحُمل اللغة أكثر من طاقتها التفجيرية المتشظية، الطافحة بالمعاني، وهو يتكئ على الصورة الحسية المستمدة من العالم الخارجي، ويطمع بذلك للارتقاء بفكره إلى معاني سماوية علوية .

صفوة القول: الرمز الإيحائي ينشطر من العالم المادي، وينخلع من العالم الواقعي انخلاعاً لا رجعة منه، عارجاً بذلك إلى بواطن الأشياء، باحثاً عن الماهية والكينونة التي يصعب الوصول إليها، فلا عجب أنْ رأيتهم على مقصلة الاتهام من طرف رواد التحليل النفسي وسلطة الفقه الظاهري، فهم أرباب لغة الحواس التي تسمو بالغموض للوصول.

والنَّاظر في الشِّعر الصُّوفي يدرك بعد تمحيص ومقاربة إسهام الرمز في تركيب الدلالة الموحية، فمن خلال هذا الرمز تضخ الحياة في الألفاظ النائمة والجامدة، وتنشرح الذات الإنسانية القلقة الباحثة عن ما مواطن **الاغتراب والوجع والألم،** فالرمز ثروة الشاعر التي ينفق منها انطلاقاً من **المرجعيات الثقافية المتنوعة،** وساعده هذا على بلورة رؤاه الفكرية، وتشخيص **الحالات النفسية** المختلفة.

إنّ مسألة استقراء الآليات المنهجية لإرساء فهم خاص بالتأويل الرمزي الصوفي وتطبيقاته على الشَّعر الصوفي من خلال تعدّد أوجه الخطاب واختلاف المتلقين في الثقافة من جانب، ومن جانب آخر الحاجة التي تمليها المنهجية الحديثة في الإستعانة بالعلوم الإنسانية في مختلف الحقول المعرفية بغية الوصول الى خفايا النصّ وكشف الحقيقة التاريخية في إطار جدلية التكامل بين المبلّغ (المؤرّخ) والمتلقّي (الدّارس للعينة) والنصّ (الرسالة). إنّه من خلال هذه العناصر الثلاثة يتمّ توجيه العملية التأويلية من أجل تشخيص المعلن وإبراز المسكوت عنه في النصّ الحامل للخطاب والمبلّغ للحقائق الصوفية المضمرة التي ترفض هيمنة البنيوية الهيكلية التي تحكم تركيبة النصّ في نسق من الإيحاء والإضمار والرمز حيث تكون اللّغة من عوامل التزكية والتغطية والمواراة.

المبحث الرابع: الانزياح والتحول الدلالي

ركزت الدراسات الدلالية والأسلوبية على الظاهرة اللغوية بهدف " التمييز بين الطاقة الإخبارية المجردة والطاقة الأسلوبية "[1]. من هنا كان لزاماً على الإبداع الشعري المتميز أن يتسلح بأدوات لغوية تضمن له صفة الخلق؛ ويعد **الانزياح*Écart** أحد أهم البنود التي أرست عليها الدلالة الإيحائية قواعدها، خاصة عند المتصوفة، باعتبارهم مؤسسين **لحوار مخيالي ذهني عالٍ**، ويتغلغل في **جسد النّص الشعري** العرفاني للارتقاء به صوب ذاكرة الدهشة، وملامح الإنصات، لتحقيق درجة فضلى من درجات الاستجابة من لدن المتلقي، من ثم قلب معادلة **الدلالة من المركز إلى الإيحاء الدلالي**، مثيراً بواتق الإبهار، ومتسللاً صوب ناصية المفاجئة، قافزاً على المألوف.

اللغة المفضلة لدى المتلقي، والتي تدخله في توليفة الإبداع، هي لغة تقوم ألفاظها على مبدأ الانزياح عن اللغة العادية ويعرف الأسلوب على أنه انزياح عن المعيار المتعارف عليه، فهم يعتقدون أن الأسلوب الجيد هو الذي ينحرف عن اللغة الأصلية وطريقتها الاعتيادية على اختلافهم في مدى هذا الانحراف والانزياح فمنهم من يدعو إلى الخروج عن كل قواعد اللغة وهذا ما طبقه أهل الحداثة في أدبهم ، والمعتدل منهم يقول أن الانزياح يكون في حدود قواعد اللغة حيث يكون الإبداع بسلوك طرق جديدة غفل عنها الآخرون لكنها لا تخالف قواعد اللغة أي النحو [2] ويسميها جون كوهين **Jean Cohen الانتهاك** حيث أن المبدع يعتمد في إبداعه على اختراق المستوى المثالي في اللغة وانتهاكه.[3]

[1] محمد الهادي الطربلسي: **في منهجية الدراسات الأسلوبية**، (ضمن كتاب قضية البنيوية)لعبد السلام المسدي، دار جنوب للنشر، تونس، ط1، 1995م، ص: 175.

* العدول هو المصطلح الذي ينافس مصطلح الانزياح، ولكننا أثرنا استخدام مصطلح الانزياح الدلالي حيث يقترب هذا المصطلح من الحداثة التي تهدف إليها الدراسة، وكذلك لأن الانزياح يحمل مدلول ترك الصيغة من أجل صيغة أخرى تحقق زيادة في المعنى مثل شجاع:كأسد في الشجاعة، في حين يؤدي الانزياح هذا المعنى ويتعداه إلى المعنى الشامل الخصوصية الشعرية، أي مطلق البعد عن المعيار أو المألوف، سواء أمكن تصور الصيغة المعدول عنها أم لم يمكن، وقد كان الجرجاني دقيقا في استعمال العدول في أسرار البلاغة، فاستحضار المعدول عنه ممكن في الشعر الكلاسيكي عموماً، واستعمال المجاز قريب من العدول في معناه المعجمي، أما الانزياح فلا يلزم وجود المنزاح عنه، وهو ما جعلنا نرجع هذا المصطلح _ الانزياح Écart_ في دراستنا لابن عربي .ينظر: **البلاغة وتحليل الخطاب** مجلة فصلية علمية محكمة ،العدد 3 ،2013م، المغرب، ص :24.

[2] ينظر محمد اللويمي: **في الأسلوب والأسلوبية** ، ص: 46 .

[3] ينظر محمد عبد المطلب: **البلاغة والأسلوبية** ص: 268.

أولا: الانزياح في اللغة والاصطلاح

أ)لغة

الانزياح كما جاء في لسان العرب: "زاح وزاح بالحاء والخاء بمعنى واحد إذا تنحى وزاح الشيء يُزيح زَيحًا زُيُوحاً زَيَحانًا وإنزاح، ويزوح زوحاً ذهب وتباعد وزال، ومنه زاحت علته وأزحتها أنا، أو أزحت علته فزاحت وهي تزيح وزاح الشيء زوحاً وأزاحه وأزحته غيره وأزاغه عن موضعه ونحاه والزواح الذهاب، وأزاح الأمر قضاه".[1]

ب)اصطلاحاً:

وفي العرف الاصطلاحي تشير كلمة **الانزياح إلى خروج الأصوات الخطابية أو تراكيبه أو دلالاتها أو تعابيرها أو رؤاها تشكيلاتها أو صياغاتها**....أو بعض ذلك أو كله من القاعدة الأصل في عرف علماء اللغة: "سواء في النص ذاته أمر في نص معياري يقاس إليه النص المدروس"،[2] وقد أوجدت اللغة العديد من الاقترانات بين العناصر اللغوية بمثل الخروج عنها كسر للمألوف" يمكن الخطاب من أدبيته ويحقق للمتلقي متعة وفائدة "ويمثل الانزياح لذلك حالة من حالات الكسر اللغوي العرضي، أو الطولين أو كليهما معا.

بنظرة تتبعية لمصطلح الانزياح في الحقل العربي ولو باختصار بما سيفيد الدراسة التي نحن بصددها سنجد أن مفهوم الانزياح امتزج بمسميات اصطلاحية وأوصاف كثيرة، وإن كانت هذه الكثرة تعبر على شيء فإنما هي تعبر مدى أهمية ما يحمله من مفهوم، وإلى تأصيله في الدراسات الغربية قبل العربية، أو لأن مصطلح الانزياح مصطلح يصعب ترجمته فهو غير مستقر في متصوره، لذلك لم يرضى به كثير من رواد الألسنية والأسلوبية فوضعوا مصطلحات بديلة عنه .

وهو ما أشار إليه منذر عياشي من خلال توضيحه العلاقة بين اللغة والأسلوب يقول: " ثمة معيار يحددها لاستعمال الفعلي للغة ذلك لأن اللغة نظام، وإن تقيد الأداء بهذا النظام هو الذي يجعل النظام معيار أو يعطيه مصداقية الحكم على صحة الإنتاج اللغوي وقبوله، أما الانزياح فيظهر هذا إزاء على نوعين: إما الخروج عن الاستعمال المألوف للغة، وإما الخروج عن النظام اللغوي نفسه أي الخروج على جملة القواعد التي يصير بها الأداء إلى وجوده، وهو يبدو في كلا الحالين، كما يمكن أن نلاحظ وكأنه كسر للمعيار. غير أنه لا يتم إلا بقصد من الكاتب أو المتكلم، وهذا ما يعطي لوقوعه قيمة جمالية ترقى به إلى رتبة الحدث الأسلوبي.[3]

والانزياح عند صلاح فضل هو: " الانتقال المفاجئ للمعنى، فقد اشتهرت في الدراسات النقدية عبارات مؤداها أن وظيفة النثر دلالية ووظيفة الشعر أدائية وهي صحيحة إلى حد كبير فالنثر ينقل أفكار أو الشعر يولد عواطف وأحاسيس ومشاعر فعندما تقول عن القمر: "الكوكب الذي يدور حول الأرض"، ويقول عنه الشاعر

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، مج2،ص: 552.

[2] أحمد مختار، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، عالم الكتب، القاهرة، مج 1، ط1، 1428-2008، ص: 2191-2192.

[3] يوسف أبو العدوس، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007-1427، ص: 180.

"المنجل الذهبي"، فكلانا يشير إلى نفس الشيء ولكن التعبيرين يختلفان في الدلالة عليه ويثيران طرقا مختلفا في الوعي به، فلو فهمنا من كلمة معنى الشيء نفسه، فإن العبارتين لهما إذا نفس المعنى، أما لو فهمنا عنه كيفية فهو الشيء لا يختلف معنى العبارتين وكان من حقنا أن نقول بوجود معنى مثري وأخر شعري.[1]

أما هذا الاصطلاح عند يمنى العيد هو الانحراف **deviation** باتجاه الاختلاف مثلا تنحرف الإشارات التعبيرية على اختلاف أجناسها عند موجودات أو الوقائع التي تعبر عنها، وإن كانت تبقى تحيل عليها، إن الإشارة اللغوية "حمامة" تنحرف دلاليا عن الموجود الذي هو الحمامة لتعبر عن السلام، وإن كانت هذه الإشارة "الكلمة" تحيل على الحمامة. ولهذا الانحراف أنماطه الأسلوبية التي تتحدّد كأنماط غير مباشرة تستعين بأدوات لغوية عديدة وتقنيات لغوية جديدة، ومثّلت بالاستعارة والتشبيه والمجاز والإيماء والتخييل... ولكن الانزياح بهذا المعنى لا يعني توحيد المعاني... ولا مجرّد تنويع على المعنى بل رؤية الشاعر المختلفة لعالم واحد فالشعر لا يمكنه أن يكون تعبيراً صادقاً وأميناً ولكنّه يمكن أنْ يكون تعبيراً عادياً وفقط. وعليه فالانزياح مقوّم هام لتحديد جمالية النّص الشعري من خلال تجاوزه العادات الكتابية والقوانين المعجمية، وبذلك يكون الانفلات من سلطة المألوف والمعتاد عليه لتحقيق هدف جمالي على مستوى البناء والدّلالة [2].

من هذه التعاريف سوف نقف على التغييرات المستحدثة في حقل الدلالة الصوفية الشعرية، والتي تفاعلت مع انزياح النّص، وبالتالي إخراج اللغة من دائرة المعاني المعجمية الضيقة والمعيارية المحددة إلى دائرة النشاط الإنساني الحي.

لقد أضحى من المسلمات أنَّ الانزياح هو جزء لا ينفصم عن لغة الشعر، وله مقعداً هاماً في بناء القصيدة في الآداب الإنسانية، ولم يبتعد **كولور ريدج Samuel Taylor Coleridge** عن الحقيقة عندما قال عن لغة الشعر إنها أعظم عنصر في بنائية القصيدة في الآداب جميعها، ففي أرضها تتجلى عبقرية الأداء الشعري، ومن لبناتها تبنى المعمرات الفنية التي تتآزر على إبداعها مجموعة عناصر متعاضدة متلائمة[3].

خصوصية المادة الشعرية تفرض على المنتج وجوباً التمسك بحسن السبك لمفرداته، هذه الخصوصية التي تساهم في زيادة رصيده الشعري لدى المتلقي، وبهذه الخصوصية يختلف عن الخطاب العادي، الذي يهتم أول ما يهتم بالهدف الإبلاغي عكس الخطاب الإبداعي الذي تتعانق فيه الوظيفة الجمالية الشعرية مع الوظيفة الإبداعية، وبذلك وبغيره يكون التعبير الإبداعي أكثر أثراً في النفس وأداة للتطهير عبر ما يستعمله من أساليب يخص بنى النسيج اللغوي صورة وإيقاعاً ومفردات، وقد انطلقت معظم المناهج الحديثة من لغة النص، وتعطي اللغة الشعرية النص قدرة على الوصول إلى القارئ، وقد تبدأ من استفادة الشاعر من الرصيد الدلالي الذي تمتاز به اللغة.

---

1 **المرجع السابق**، ص: 180_181.

2 يمنى العيد، **في القول الشعري**، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص20.

3ينظر: قاسم، عدنان، **لغة الشعر العربي**، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ،ص 19-30.

وعليه فان **كوهنJean Cohen** يرى بأنّ الشعر في طبيعته انزياح عن معاير هو قانون اللغة، وكل صورة تخرق قاعدة من قواعدها ومبدأ من مبادئها، وإذا كان التأويلية فيما يرى قريماس **GREIMAS.J.A** تعني الاعتباطية إن الأصل فيها تراكمات من العناصر للنصوص الفلسفية والدينية والتراثية، غير أن التأويل يراهن على ربط النظرية العامة للمعنى بالنظرية العامة للنص، وعليه الانزياح هو ممارسة التأويل على اللغة العادية. وما كان هذا الانزياح ليكون شعرا إلا إنه يعود في لحظة ثانية ليخضع لعملية تأويل تعيد للكلام انسجامه ووظيفته التواصلية وهو ما يسمى بتأويل اللغة Meta langage[1].

ثانيا: الانزياح الدلالي في الشعر الصوفي

يحتل الخطاب الشعري الصوفي منزلة عُليا في **انزياحية اللغة ودلالتها المتوترة**، متأثراً بما عُرف **بوحدة الوجود** والاتحاد والحلول. ووحدة الوجود هذه هيمنت على جل مؤلفاته؛ "وتعتمد على أن الحقيقة الوجودية واحدة في جوهرها وذاتها، متكثرة بصفاتها وأسمائها، وأنه لا تعدد فيها إلا بالاعتبارات والنسب فقط، كما أن ما فيها من أسماء متقابلة من خلق وواحدة وكثيرة وظاهرة وباطن إنما تأول إلى حقيقة واحدة، أو وجه واحد"[2].

فعند قراءتنا للنص الصوفي يجب علينا أن نستحضر **قاعدة الانزياح**، والتي يجب أن نفكك شفراتها حتى تعثر في أعطاف هذا النص، فالانزياح على مستوى ألفاظ القوم ومصطلحاتهم **هو انزياح مركب مما يستدعي درجة ثالثة من التأويل وهو التأويل النقدي**، وهو فن صعب المراس، **وحوار خلاق بين النص والقارئ**، لأنه يدخل النص في **حلبة التساؤلات** تحول من خلالها القراءة إلى " رهان تساؤل الخطاب ومكاشفة أولوية الكتابة الكامنة في مأزق الذات وتفاعلاتها ومن ثم يؤدي كل نص إلى طرح سؤال جديد وهكذا **تعدد المعاني**، بتعدد الأسئلة، بحيث يتوارى خلف كل سؤال **أفق لتوقعات منتظرة** "[3].

لعل أول محاولة لتكسير صمت النُّصوص في الخطاب الشعري الصوفي ورسم آفاق التلقي الجديد والذي من خلاله نستوعب بعض من عالم الأسرار والمعاني والتي لم يألفها المتلقي هي محاولة **محي الدين ابن عربي (تـ638هـ)** حين شرح شعره ترجمان الأشواق في ذخائر الأعلاف، وسار على نهجه بعده بسنوات متقدمة عبد **الغني النابلسي(تـ1143 هـ)** حين ألف كتابه **كشف الغامض في شرح ديوان ابن الفارض**، أوَّلَ من خلاله شعر ابن الفارض تأويلاً خاصاً جعل رموزه بعيدة عن الذاتية، وردها إلى الأسرار الإلهية[4].

---

[1] ينظر: **جودة نصر عاطف**، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1984 ، ص: 112.

[2] ابن عربي: **ذخائر الأعلاق**، تح: محمد علم الشقيري، ص: 65.

[3] عبد القادر، فيدوح: **دلائلية النص الأدبي ، دراسة سيميائية للشعر الجزائري** ، ط1 ،1993 ، ص: 3.

[4] ينظر: خضر ناظم عودت، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي** ، ط1، دار الشروق،الأردن، 1997،ص: 151.

ومن خلال هذا المبحث في **الانزياح**Écart نحاول أن **نستبين الجديد الذي أضافه الصوفي إلى لغة الكتابة**، وبالتالي الانحراف بالدلالة إلى **معنى جديد**، وبذلك **نحاور نصوص السادة الصوفية دلالةً وتركيباً لغوي**؛ فاللغة في الخطاب الصُّوفي هي "أبعد من أن تكون لعبة منطقية وأوسع من أن تكون هندسة ألسنية؛ فهي تكشف عن كينونتها ووجودها في الأشكال المتنوعة التي تتبدى في الابتكارات الفنية والجمالية أو الأساليب البلاغية والخطابية أو المهارات المجازية و الاستعمارية "[1].

وللكشف عن الانزياحية في ألفاظ الخطاب الشعري الصوفي سنقف في تحليلنا وقفة مع مجموعة من صائد وأشار القوم في ميزان الانزياح بدءا بابن عربي في قصيدة **تناوحت الأرواح**، لابن عربي، باعتباره أول من تصدر لفهم الدلالة بنفسه، فالقراءة لهذه القصيدة ظاهراً يجدها تومئ بالغزل وباطنها أعمق من هذا وقد بينه ابن عربي بنفسه في شرحه لهذا الديوان، ففي الشرح ينزاح عن المرأة وغزليتها إلى المعارف الأسرار الربانية.

يقول ابن عربي :

ألا يا حَماماتِ الأراكَـــةِ والبَـــانِ ترَفّقْنَ لا تُضْعِفْنَ بالشجوِ أشجاني
ترَفّقْنَ لا تُظهرنَ بالنّـــوح والبُكـا خفيَّ صباباتي ومكنونَ أحزانـــي
أُطارحُها عند الأصيلِ وبالضـــحى بحنَّةِ مشتـــــاقٍ وأنَّةِ هيـــمانِ
تَنَاوَحَتِ الأرواحُ في غَيضَةِ الغَضا فمالتْ بأفنـــانٍ علـــيَّ فأفناني
وجاءتْ منَ الشَّوقِ المبرِّحِ والجوى ومن طُرَفِ البَلْـــوَى إليّ بأفْـنانِ
فمَن لي بجمعٍ والمحصَّب مِن مِـنـًى ومَنْ لي بِذاتِ الأثْلِ مَنْ لِي بنَعْمان
تطوفُ بقلبي ساعةً بعـدَ سـاعةٍ لوَجدٍ وتبريحٍ وتَلثُـــمُ أركـــانـــي
كما طاف خيرُ الرُّسلِ بالكعبة التي يقولُ دليلُ العقْلِ فيها بنُقـــصَانِ
وقبّلَ أحجاراً بهـا، وهو ناطـــــقٌ وأينَ مَقامُ البيتِ من قـدرِ إنســانِ
فكَم عَهِدَتْ أن لا تحولَ وأقسمتْ وليس لمخـــضوبٍ وفـــاءٌ بأيمانِ
ومنْ أعـــجب الأشياءِ ظـــــبى مبرقعُ يشيرُ بعنَّابٍ ويومي بأجفانِ
ومَرعاهُ ما بينَ التـــــرّائبِ والحَشَا ويا عَجَباً من روضةٍ وَسَطَ نيـــرانِ
لقدْ صارَ قلبي قابلاً كلَّ صـــــورة فمَرْعًى لغِـــزْلاَنٍ وديرٌ لرُهْـــبانِ
وبَيْتٌ لأوثانٍ وكعبةُ طـــــائفٍ، وألواحُ توراةٍ ومصحفُ قـــرآنِ
أديُنُ بدينِ الحبِّ أنَّى توجَّـــهتْ رَكائِبُهُ فالحُبُّ ديني وإيمـــــاني

[1] شهرازد غول: **الوظائف اللغوية في الخطاب الصوفي، مقاربة تأويلية في الفتوحات المكية لابن عربي**، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع –مستغانم ، ط1 ،2015 م .ص:100.

لنا أُسْوَةٌ في بِشْرِ هنـــدٍ وأُخْتِهَا وقيسٍ وليلى ، ثمَّ مـــي وغيلان[1]

في هذه القصيدة من متنه(**ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق**)تنزاح الدلالة من المعجم لتخرق المُشاع وتتمرد على **اللغة العتيقة**، وتنتقل من العرف إلى العرفاني "وأياً كانت الشروحات التي حاول أن يضْفِيها على قصائده لإبراز **المعاني الرمزية** منها و**المضامين** إلاّ أنّ **الاستعارة** في ترجمان الأشواق تعد في حد ذاتها وبغض النظر عن شروحه نموذجاً متجسدا **للشعر الحسي الوصفي** وهو شعر ذكوري المضمون تغلب عليه الحسية التقليدية الواضحة وتشيع المرأة كجسد وموضوع لمادته وإخضاع ذلك لمفاهيم الحب التقليدية والرغبة الجنسية "[2].

وقد شرح ابن عربي مفردات هذه القصيدة منطلقا بما عرف في الدراسات **الحديثة بالعلامات اللسانية**، وإن كان لا يدرك ماهيتها بمفهومها الحديث، بحيث كل علامة من هذه العلامات تنبني على "**ثنائية الدال** signifiant **والمدلول** signifie ، التي هي في جوهرها **تطابق الصوت مع المعنى** "[3]. وشرح ابن عربي لا يختلف كثير في نسجه عن النظم ذلك أن النظم والنثر عنده يحملان تجربة صوفية موغلة في الخيال والعقل، فالخطاب الشعري لا يختلف دائما عن اللغة الأدبية وهو ما أشار إليه ميكائيل ريفاتير MICHAEL RIFFATERRE في كتابه(**سيميوطيقا الشعر Semiotics of poetry**)إلى "إننا لا نستطيع دائما التفرقة بين الخطاب الشعري واللغة الأدبية "[4].

من ثم استثمر ابن عربي وابن الفارض وأبو مدين الغوث وعفيف الدين التلمساني والشيشتري ومن ساروا من الشعراء الصوفية على نهجهم في الارتقاء بمفهوم الدلالي للمصطلحات الصوفية باستعمال تقنيات الانزياح باعتبارها تقنية فنية تكشف عن الإبداع، وإذا غابت الانزياحات غاب الإبداع. وبقدر غنى **التعدد الدلالي**، الذي تخلقه الانزياحات، يكون **الغنى الإبداعي**، فقد كان "أكثر المتصوفة وعيا بالقيمة **الإبستمولوجية** للغة وبالقيمة **الأنطولوجية** لها "[5].وقد اشتغل على الأسماء الملفوظة وحول دلالتها بطريقة انزيحية متسلسلة، نبدأ بسردها تفصيلاً على الشكل التالي:

1_ الانزياح في أسماء أعلام الإنسان:

يوظف ابن عربي أسماء محبوبات تراثية في القصيدة وفي الديوان عامة أمثال :(لبنى –بشرى _ هند _ قيس _ ليلى _ مي _ غيلان).

---

[1] ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، ص:

[2] ظبية خميس، **قراءة في الموروث العربي، النقد ،الشعر ،الصوفية ،الخمريات والأسفار**، در المدى للثقافة والنشر ،ط 1، 1984 م ،ص: 73_75 .نقلا عن محمد زايد :**أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي و الإبداع الفني** ، عالم الكتب الحديثة ،الأردن ،ط 1 ،2011 م، ص: 150.

[3] توفيق الزيدي، **أثر اللسانيات في النقد الحديث**، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 1، 1984م،ص: 124.

[4] Michael RIFFATERRE :Semiotique de la poesie .traduit de l Anglais par jean jaques thomas .édition de seuil .paris.1983.p12.

[5] عبد الحق منصف: **الكتابة والتجربة الصوفية**، مطبعة عكاظ ،الرباط، د ط،1988 م، ص: 16

بمتابعتنا لشرح ابن عربي وجدنا أنه انفلت من الدلالة التي كانت تعنى بالظاهر في النص المنظوم أسماء نساء لتكتسب دلالة ايجابية صوفية إيحائية، تشير لنا إلى "أسماء المحبين في عالم الكون المهيمن بعشق المخدرات في الصور من الأعراب المتيمين، ويعني بأختها جميل بن معمر مع بثينة وبياض ورياض وابن الدريج وغيرهم يقول: الحب من حيث ما هو حب لنا ولهم حقيقة واحدة غير أن المحبين مختلفون لكونهم تعشقوا بكون وإنا تعشقنا بواحد والشروط واللوازم والأسباب واحدة "[1].

يشير هذا النَّص للمحبوبة التي لا تتغير أبداً لكن تلمسها في القلب فهو الذي يتغير، فهو ارتقى من **الحب الإنساني المادي، إلى الحب الإلهي الحسي** عن طريق أسماء أونس معشوقات في الظاهر وفي الباطن حكم ومعارف إلهية.

أن ما أشار إليه ابن عربي شاركه فيه غير قليل من الشعراء سواء المتقدمين أو المتأخرين، فإذا ذكرت أسماء الأعلام كان للمرأة النصيب الأوفر، فالشحنة الانزياحية التي تحملها دلالة المرأة تجعل منها المهيمنة وسلطانة هذا النَّص فهي تحمل بعد لغوي وبعد آخر لما يغور في أعماق الدلالة الشعرية، والتي هي تحطيم للدلالة المألوفة. يقول غفيف الدين التلمساني (610هـ-690هـ) :

تَذَكَّرْتُ مِنْ رَامةٍ مَوْرِدا إلى مَائِهِ العَذْبِ أَشْكُو الصَّدا

مَنَازِلُ قَدْ نَزَلَتْهَا سُعَادُ وَإِلاَّ فَمَا الطَّيْرُ فِيهِا شَدا

لَثَمْتُ ثَرَى أَرْضِهَا بِالجُفُونِ ومِنْ شَغَفِي خِلْتُهَا أَثْمُدا

وَصَوَّرَهَا الوَجْدُ لِي كَعْبَةً فَأَلْزَمَنِي الشَّوْقُ أَنْ أَسْجُدا

أُقَبِّلُ مُبْيَضَ أَرْكَانِهَا كَتَقْبِيلِيَ الحَجَرَ الأَسْوَدا[2]

في هذه الأبيات يتحول اسم المحبوبة العلمي (سعاد) إلى مظهر الوجود المطلق، وتضفي عليها لفظة (منازل) صفة الجمال؛ وهنا يحدث الانزياح الدلالي الإيحائي من خلال الفناء والوجود، إنه فناء المحب للوصول للحبيب عبر قارب الألفاظ والمصطلحات والمعاني المتحورة والتي لم يتمكن الصوفية من إيجاد اللغة المناسبة للتعبير عنها فجاء توظيف الأسماء ليس ككأن بشري بل ذاتا عليا تعبر عن الارتقاء والسمو.

[1] ابن عربي: **ذخائر الأعلاق**، تح :خليل عمران، ص: 36_37.

[2] عفيف الدين التلمساني، **الديوان**، ص: 322.

2 _ الانزياح في أسماء الأمكنة:

لقد رسم الصّوفي للمكان حدود معرفية من خلال المعجم الاصطلاحي، فهو يمزج **بين المجاز والدلالة في المعنى**، وهو عندهم " المنزلة التي هي أرفع المنازل عند الله وهو المشار إليه بقوله تعالى { **فِي مَقْعَدِ صِدْقٍ عِندَ مَلِيكٍ مُّقْتَدِرٍ**} –القمر 55– "[1]. وهو عندهم أيضا "... منزلة في البسط، لا تكون إلاَّ لأهل الكمال؛ فلا صفة لهم ولا نعت "[2].بناء على التعريفين ندرك مدى رمزية المكان ومجازيته، فهو يساوق بين اللغة والخيال ليسوق لنا المعنى في مفارقة تجمع بين المعنى المجرد مرجعياً ووضعياً، والمعنى الرمزي المدرك بآلة مغايرة هي آلة العرفان، ومن هنا ينتج لنا حقول دلالية للمكان تستند على المخيال الصوفي لبناء الدلالة الإيحائية.

وتأسياً على هذا المعطى التعريفي للمكان، يمكن إن نقول إنَّه يشكل جمالياً عبر حركة للوعي الدَّاخلي والذي يعيد إنتاج الأمكنة عبر الخلق والتخيل والإبداع؛ ذلك إن هذا المكان يجب إدراكه في حدود توازنات دلالية بين الواقعي و المتخيل، وكل هذا يكون بنبش خلفيات التراث لهذا المكان في الشعر الغزلي باعتبار عمود تأسيس الشعر الصوفي، وعليه يجب الموازنة بين الشاعرين– الصوفي والغزلي العربي– للوصول إلى ماهية الدلالة الإيحائية له؛ ولنأخذ على سبيل التمثيل صورة المكان تراثياً لدى مجنون ليلى ونلاحظ كيف تعامل معها الشاعر الصوفي: يقول

أَمُرُّ عَلى الدِيارِ دِيارِ لَيلى أُقَبِّلَ ذا الجِدارَ وَذا الجِدارا

وَما حُبُّ الدِيارِ شَغَفنَ قَلبي وَلَكِن حُبُّ مَن سَكَنَ الدِيارا[3]

فهذا المعنى تلقاه الشاعر الصوفي، ووظفه خدمة لعرفانه ،يقول ابن عربي :

رأى البرْقَ شرقيّاً، فحنّ إلى الشرْقِ ولو لاحَ غربيًّاً لحنَّ إلى الغربِ

فإنّ غَرامي بالبُرَيْقِ ولمْحِهِ وليسَ غرَامي بالأماكِنِ والتُّرْبِ[4]

إن المكان في المخيال الصوفي **يحمل الأبعاد الدلالية العرفانية انطلاقاً** من الغرض وهو يحيل إلى فضاءات تعددت من خلال السياق، مما ينزاح بالمعنى إلى معنى غائب يؤطره الخيال ويؤسسه العرفان.

ففي القصيدة السابقة نلاحظ الأمكنة التالية :(منى _ مكة _ غيضة الغضة _ الترائب والحشا _ مرعى الغزلان _ دير رهبان _ بيت لأوثان _ كعبة طائف) .

هذه الأمكنة كل منها في اللغة الشائعة يعبر عن ذاته حسب المتعارف عليه لكن عند الصوفي "يتوصل فيها الإلهي بالإنساني (من لي بالجمع بالأحبة في مقام القربة وهي المزدلفة والمحصب من منى، موضع تخصيب

---

[1] عبد الرزاق الكشاني، **معجم اصطلاحات الصوفية**، تح: عبد العال شاهين، دار المنار للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط 1، ص:108.

[2] رفيق العجم: **موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1،1999، ص: 932.

[3] **ديوان مجنون ليلى**، تح: عبد الستار أحمد فراج، مطبوعات مكتبة القاهرة، مصر، 1979، ص: 131.

[4] ابن عربي: **ترجمان الأشواق**، ص: 53.

الخواطر المانعة من قبل هذه النية المطلوبة للمحبين، من لي بنعمان أي بهذا المقام الذي يكون به النعيم الإلهي القدسي ...."[1].

وعليه تتنوع رؤية الصوفي للمكان انطلاقاً من زاوية الرؤية التي يريد من خلالها الوصول إلى الهدف، فالمتتبع **لمعجم الأمكنة** في هذا الخطاب يلاحظ أنَّهم يعبرون عنه على أنه مقدس وأرض للحقيقة، وتارة يحمل معنى متخيل منزاحا عن المعنى الأول فيصبح منزلة لا يصلها إلا أهل الكمال المتحققين بالأحوال والمقامات وقد يصير في تارة أخر يحمل معاني أبعد لا يتسع لها إلا عقل العارف وحده، ومن ثمة فهم يسقطون نظرية البقعة الجغرافية للمكان، ويحيلنا إلى استراتيجية تأويل للفضاء الصوفي.

3_الانزياح في أسماء الأزمنة:

مفهوم الزَّمَن في الخطاب الصوفي مختلف لما هو عليه في العرف، فهو يجمع بين التّشابك والالتباس، وتحيل دلالته إلى حقول ثقافيَّة وفلسفية الغاية منها القبض عن المحبوب باستغلال الأوقات والظفر بالقرب في كل لحظة من الزمن دون تضيعها. فالمتصوفة اختاروا أزمنة خاصة لتعبير عن حبهم وفنائهم وشطحاتهم و لممارسة خلوتهم الصوفية كذلك فالأمكنة لم تكن اغتباطية في خطابهم بل ذات أبعد إيحائية؛ ولئن كان المعطى الطبيعي والإيكولوجي يلعب دورا ما في اختيار هذا الزمان أو ذاك، فإن البعد الرمزي يبقى هو الأكثر حضورا ودلالة من داخل هذا الاختيار، لما قد يشكله الرمز من أبعاد جوهرية تؤسس لمعنى محايد عن المعجم. يقول ابن الفارض (576هـ-632هـ):

نهاري أصيلٌ كلُّهُ إن تنسَّمتْ	**أوائيلُهُ مِنها برَدّ تحـــيّتي**
وليلي فيها كلهُ سحَرٌ إذا	**سرَى لي منها فيهِ عرفُ نُسيمةِ**
وإن طَرَقتْ لَيلاً، فشَهرِيَ كُلّهُ	**بها ليلةُ القدرِ ابتـهاجاً بزورةِ**
وإن قَرُبَتْ داري، فعاميَ كُلّهُ	**ربيعُ اعتدالٍ، في رِياضٍ أريضَةِ**
وإنْ رَضيتْ عني، فعُمريَ كُلُّهُ	**زمانُ الصّبا، طيباً، وعصرُ الشبيبَةِ**
لئن جمعَتْ شملَ المحاسنِ صورةً	**شهِدْتُ بها كُلّ المَعاني الدّقـيقَةِ**

إنّ هذه الأزمنة تحمل دلالات إيحائية تستغرق في التلذذ بالمحبوبة، حتى يخال الشاعر عمره كله زمن الصبا، فيقف بين الألفاظ المتنافر في مفارقات زمنية (ليل/نهار –شهر /عام – الصبا/الشبيبة) وهنا نرى كيف تفاعل الزمن في هذا النسق وشكل واقع جديد متخيل على مستوى النص الوارد فيه هذا الإبداع وهو بذلك طوع الزمن الطبيعي بحيث "يعلو عليه ويتحكم به ويتدخل في تنظيمه وتغيير خاصيته، فيؤاخي بين المتنافرات ويزامن بين اللحظات، التي لا تقبل التزامن "[2].

[1] محمد زايد: **أدبية النص الصوفي**، ص: 252.

[2] وفيق سليطين: **الزمن الأبدي ،(الشعر الصوفي: الزمان،الفضاء،الرؤيا)**، دار المركز الثقافي للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2007، ص:24.

وفي القصيدة السابقة ورد زمنان كثنائية، والثنائية تتجلى كثيرا في نصوص المتصوفة لأن أصلها هو الحياة والموت، وتوظيف زمنا (**الأصيل و الضحى**) هنا عند ابن عربي هو إشارة إلى **الوقت المقدس** حسبه لقوله تعالى: ﴿فَاصْبِرْ إِنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَاسْتَغْفِرْ لِذَنْبِكَ وَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ﴾ [غافر :55].

4_ انزياحية أسماء النبات:

(الأراكة _ البان _ غيضة _ أفنان...)

وهنا تتحول الدلالة من الدلالة على أشجار في ذاتها، إلى الدلالة على **التقديس والرضا** كما جاء في الذخائر "فالتقديس والرضى للأراكة لأنّه شجر يستاك به وهو مطهرة للفم ومرضاة للرب، والنور والتنزيه للبان من حيث الدهن ومن حيث البعد "[1].

4_انزياحية أسماء الحيوان:

(الحمامات _ظبي مبرقع _ غزلان...)

ففي الشعر الصوفي عامة نرى بأن هذه الأسماء تدل على مسمياتها الحقيقية التي وضعت لها إلا إنه في الباطن الشاعر الصوفي يعلن القطيعة والتمرد على هذه الأسماء، هذا ما أدركناه من خلال تتبع شروحاتهم لدواوينهم، أو شروحات تلاميذهم، فهو يوحي بقوله يا حمامات "واردات التقديس والرضى والنور والتنزيه "[2]والضبي "يريد لطيفة إلهية "[3] أما الغزلان عند الشيخ الأكبر فهي من التشبيه بحيث "يقع التشبيه بالأحبة للمحبين "[4].

5_ الانزياح في أسماء الجماد :

(أركان _أحجار- البيت _ألواح _مصحف...)

وفي متابعة لأسماء هذه الجمادات داخل ينفخ فيها روحاً أخرى، فهو يقصد "بالأركان الأربعة التي قام عليها هذا الهيكل وتلثمه أي تقبله فوق اللثام "[5].

6_الانزياح في الأحوال الإنسانية:

في القصيدة وصف دقيق لأحوال الإنسانية خرج عن اللغة المعهودة ومن هذه الأحوال (أشجان _النواح والبكا، صبابات، حنة -أنة-هيمان -تناوحت -،الفناء، الشوق المبرح والجوى، طرف البلوى، وجد وتبريح، وفاء بإيمان، يشير بعناب ويومئ بأجفان، دين الحب، الدين والأيمان، أسوة).

---

[1] ابن عربي: **ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، تح: خليل عمران**، ص :23_33.

[2] **المصدر نفسه**، ص: 32.

[3] **المصدر نفسه**: ص: 35

[4] **المصدر نفسه**، ص: 36.

[5] **المصدر نفسه**، ص: 34.

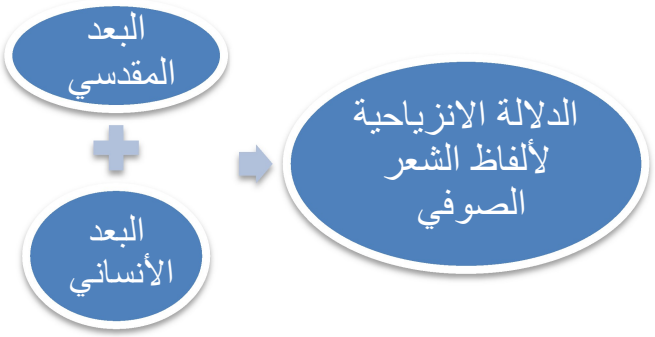
فالشجو عنده من "يحشي ويضاعف شجوي، وقد يكون من الضعف أي شجوي يضعف لشجوكن "[1] والبكاء عنده "إرسال المدامع لسبق المقدور وعدم تبدله "[2]. وهكذا يواصل الشاعر الصوفي في ربط معجمه **بالمعاني والمفردات الدالة** منطلقا من تجربته الصُّوفية وموظفاً **العقل والخيال والذوق**. ومن الانزياح كذلك في الأحوال الإنسانية نمثل له كلمتي (حنة –أنة) اللتان وردتا في عجز البيت الثالث في قوله (**بحنَّة مشتاقٍ وأنَّة هيمانِ**). فالكلمتان تحملان **تضاداً سياقيا** في نص القصيدة ينعكس على شرح الذخائر، فالأولى تدل على الحنين والود والحب والتلطف، والثانية تدل على الحزن والنفور واليأس والبعد، فالثنائيتان الضديتان توهمان القارئ بحقيقة المراد، لتتركه تائها في المعاني المنزاحة، بين الميل إلى الشيء، والبعد والنفور منه؛ وفي حقيقة الأمر–حسب اعتقادنا – إنَّ هذا كان مقصود من الشارح للقبض على معاني دلالية مختلفة من خلال السياق.

من خلال هذا التِّطْواف في فضاءات العارفين اللفظية لاحظنا أنّ معظم الألفاظ التي وظفها، حَوْل معناها من المعجم إلى الإيحاء فجعلها تصب أساساً في المحبة الإلهية، وتشير إلى بعدين _وهو ما لاحظه معظم الدارسين _ وهما :

_ **البعد المقدسي** المتعالي العميق المتجذر في النفس الإنسانية والنفس المسلمة بصفة خاصة.

_**البعد الإنساني** بكل خصائصه الانفعالية والشعورية المرتبطة ارتباطا مباشرا بالحب الإلهي.

نجسد لهذا وفق الترسيمة التالية:



الشكل–10– انزياح الألفاظ في الخطاب الشعري الصوفي

إنَّ عدول المعنى في قصيدة الصوفية جعل المعجم يسبح بين بعدين، **إلهي و إنساني**، مما جعل بعض شروح الصوفية تنزاح بدلالة المعنى وتأويلها يصعب كلما أردنا التقرب منها؛ ومن خلال الاطلاع المتفحص والمحمص موازنة ومقارنة لبعض الألفاظ –خاصة الألفاظ الانزياحية – نقول تحفظاً: قد لا يكون العارف صادقاً في كل ما جادت به قريحته في دلالة أراد أن يخبر بها كل متلقي لإبداعه وفكره، وهذا ما تراءى لنا من خلال **دراسة تصنيفية إحصائية لبعض ألفاظ المعجم اللغوي الذي أذعنه نحو التعسف اللفظي قهراً أحيانا وهو يشرح** ما جاء في ديوانه من مفردات الغزل والعشق على غرار ما فعل ابن عربي في ديوان ترجمان الأشواق، فهذا

[1] **المصدر نفسه**، ص :33 .

[2] **المصدر نفسه**، ص: 33.

الديوان "...يمكن أن يقرأ ويؤول كما يقرا شعر التشبيب والنسيب والغزل العادي ويؤول، وإذا توقف الباحث عند هذا المنظور فلا امتياز لشعر ابن عربي في هذا الديوان من شعر غيره، لكن حياة ابن عربي ورآه الفكرية وسياق قول الشعر في هذا الديوان يفرض النظر إليه من جهة الباطن لأنها أشعاره عند التحليل الدقيق تبين أنها تحتوي على إشارات ورموز لأكوان وحالات ومقامات، وقد استندت هذه الخواص على لغة الظاهر والحس التي وقع بها التعبير "[1].

ومن هذه **المقولة لمحمد مفتاح** نرى أن ألفاظ هذا الديوان مستبهمة عن الأجانب، فكل مفردة من معجمه الشعري يقصد بها وحدة معبر عنها بكلمة أو تعبير تحتوي على مجموعة من الشفرات الدلالية الانزياحية التي ينبغي الوقوف عليها.

فبفعل التركيب والسياق يتحول الفعل الدلالي إلى أثر فني داخل الديوان، وهنا يكون القارئ محكوماً باستحضار الوعي وتطوير ملكته القرائية لأدراك المكونات اللفظية.

وحينما نحاول دراسة التراكيب اللغوية للبناء المعجمي الاصطلاحي الصوفي، بلا شك سوف نصطدم بتلك المظاهر اللغوية التي جعلت من الانزياح ظاهرة فنية ذات معاني إيحائي تتشظى منها الدلالة العرفانية، فخيال العارف يجره نحو الانزياح اللفظي لبناء تشكله الجمالي، معتمدا على المظاهر اللغوية **كالتقديم والتأخير، والتعريف والتنكير، والحذف والذكر** وهو ما جعل المقاطع الشعرية لا تبوح بكل أسرارها وانعكس ذلك على الشرح، لان المتن أشبه ما يكون بالمتتاليات اللفظية.

يعد الكشف عن التركيب اللغوية ذا أهمية كبرى داخل القصيدة الصوفية، بل قد نلجأ إليه لمعرفة الانزياح عند المتصوفة ؛ فهم أصحاب لغة الأعماق والأفاق؛ فالكشف عن التركيب هو كشف عن دوافع خبيئة تسترت خلف البلاغة والبراعة اللغويتين؛ والتستر كذلك من إعادة تكرار التاريخ فيصيبهم ما أصاب الحلاج ؛ من ثم كان اللفظ يشكل بوصلة الإيحاء في الكلام والجملة وهو نواة المضمون الداخلي لها؛ يقول ابن جني (ت 392 هـ)"كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه وهو الذي يسميه النحويون الجمل "[2].

إذاً: ما ينبغي التنبيه إلى أهميته في **دراسة الانزياح الصوفي ووقعه في الإيحاء الدلالي**، هو أدراك براعة هذا **النظم المحكم**، والذي أكسبه طابعاً اتساقياً يشد الأنظار، فجاء التركيب مخالفاً للمعتاد، معتمد على النظم، إذْ **النَّظم يتأتَّى من التوظيف الجمالي والنحوي مع مراعاة أساليب البلاغة** كما يقول عبد القادر الجرجاني في الدلائل "لا ترى كلاماً قد وصف بصحة نظم أو فساده، أو وصف بمزية وفضل فيه، إلا وأنت تجد مرجع تلك

[1] محمد مفتاح: **الشعر وتناغم الكون**، ص: 40.

[2] ابن جني: **الخصائص**، مطبعة دار الكتب المصرية، مصر، ط 1952، ج 1، ص: 17.

الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه وجدته يدخل في أصل من أصوله ويتصل بباب من أبوابه "[1].

ومثل هذه الرؤية التي وجدت الجرجاني، نرى مثيلاً لها في النقد الغربي عند تقصينا لأفكار رومان جاكبسون Roman Jakobson فهذا الأخير كشف "...عن الخطوات التحليلية التي ينبغي على المحلل أن يلتزم بها لبلوغ الروافد الدلالية الكامنة في النص والتي منها:

1_التركيز على المظهر الصوتي في الإبداع الأدبي 2_التعريج على عوائق التعبير 3_ أن نجعل من الصوت والمعنى كلا لا يتجزأ"[2].

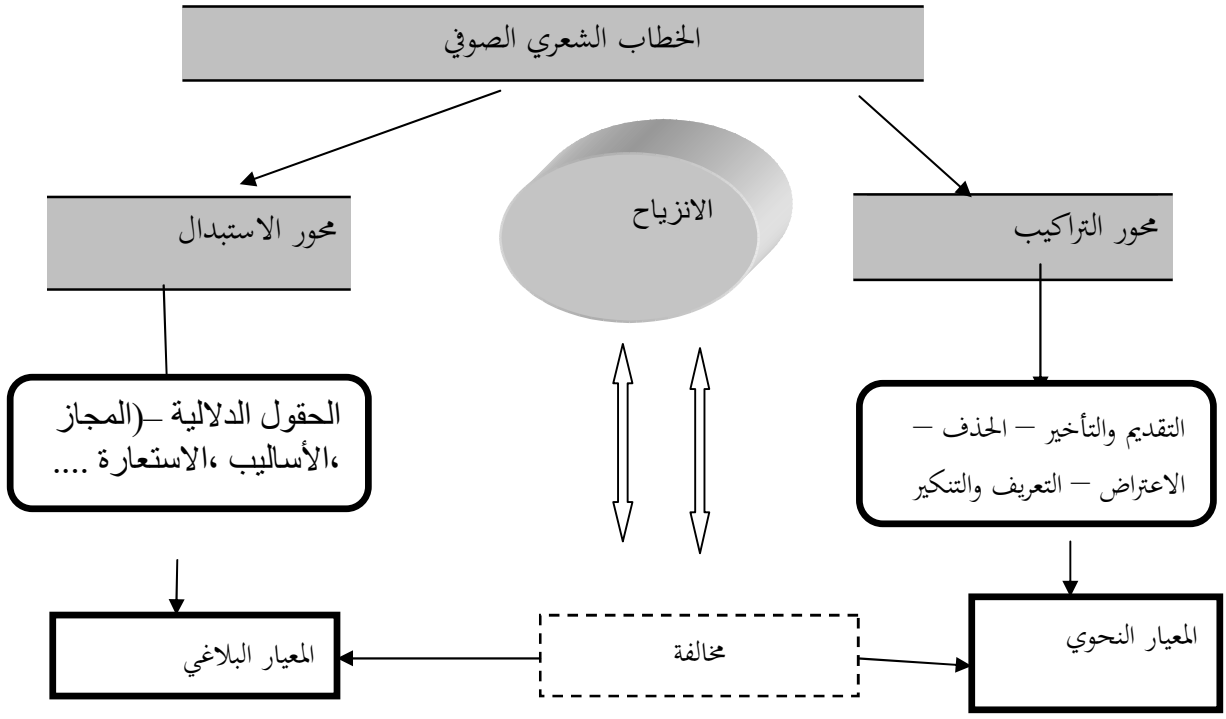
ومع إقرارنا أنّ الخطاب الشعري الصوفي قد تخلص من كل القيود التي تكبح جماح الدّلالة في لغته، إلا أننا نرى أنَّ أفق هذه الدلالة كان غير متناه في بعض المواضع على نحو لا يخلو من تجاوز للدرجة الحرجة للانزياح التي يصبح عندها من المتعذر على المتلقي أن يرجع بشيء مقنع من القراءة، وإن كنا نقرّ بلذة الغموض والإضمار في الشعر وفاعليته في إثارة المتلقي، خاصة عند عرض هذا الخطاب على النظريات الحديث لفهم المعنى، إلا أننا نجده في بعض المواضع تجاوز درجات الغموض المحمود إلى حد القطيعة، ومع ذلك فإن هذه المواضع التي نتحدث عنها لا تجعلنا نجحد أن لهذه الممارسة تميزها الأصيل، ووعيها الفني الذي تجلى في استثمار شعرية الانزياح في تكوين المعجم الشعري الخاص بالصوفية ، وتكثيف الدلالات الإيحائية

[1] عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص: 83.

[2] عبد المجيد رخوخ، **بنية النص الشعري _قراءة أسلوبية في روميات أبي فراس الحمداني** _ رسالة ماجستير مخطوطة ، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس 2005،ص: 137.

ثانيا: تقنيات الانزياح في الشعر الصوفي

الخوض في مباحث التركيب الانزياحي في الخطاب الشعري الصوفي يستلزم –إضافة إلى ما أشرنا إليه في انزياح الأسماء– الإشارة إلى الظواهر النحوية، التي تعتبر تقنيات لغوية من قبيل الانزياح؛ وعليه نرصد ظاهرة الانزياح في الشكل التالي:



الشكل – 11– تقنيات تشكل التركيب الانزياحي في الشعر الصوفي

وعليه **فالانزياح التركيبي** جد مهم في تحديد مفهوم الدلالة وعمقها الإيحائي، وهو ما أشار إليه الجرجاني إذ يقول:" وعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ،وتعمل على قوانينه وأصوله نوتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها ،وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها "[1]. ويطلق عليه "الانزياح اللغوي"، ويسميه ياكبسون "النحوي"، ويسمي كوهين جزءا منه "القلب"، وهناك من يرى أن "المستوى التركيبي من أهم المستويات اللغوية التي يعتمد عليها الباحثون في دراساتهم للشعرية، حيث إنهم يتخذون من القواعد النحوية معيارا لغويا صارما ينطلقون منه إلى رصد ظاهرة شعرية مهمة ألا وهي ظاهرة الانزياح التركيبي"[2]لهذا سوف تسيطر بعض مباحث **الانزياح التركيبي** على البحث في تقصي الدلالة الإيحائية، كونها تقدم لنا إجابة على **أسئلة عدة لفهم التأويل للمعنى** .

[1] عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص: 128.

[2] قويدر،مختار: **الانزياح من منظور شجاعة العربية بين المعيار والانزياح**، الأثر –مجلة اللغات والآداب،ع 9، جامعة قاصدي مرباح،ورقلة، الجزائر،2010، ص273.

أ) **الحذف:** يعتبر الحذف من أهم التقنيات الشعرية التي يتم فيها الانزياح بالألفاظ؛ والحذف أسلوب بلاغي أشار قديم، يقول الجرجاني واصفا الحذف:" هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيه السحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[1] .

إن المتلقي في عملية الحذف يشارك في بناء الخطاب، وأثناء مشاركته يفتح قريحته للمتعة والاستمتاع بالنص، فالحذف تتعدد زوايا تأويله بتعدد القارئين، وهو كذلك اقتصاد واختزال لغوي، ويكون هذا الحذف على مستوى السلسلة الخطية للجملة فعلية كانت أو أسمية.

إنّ النّهج الذي انتهجه الشّاعر الصُّوفي من أجل الغوص في الغموض جعله يلجأ إلى تقنية الحذف والتي وجد فيها ملاذاً عن البوح، فوظفها تارة حاذفاً في الجملة الاسمية، وتارة في الجملة الفعلية .

أولا: الحذف في الجملة الاسمية : وهنا يلجأ الشاعر إلى الاستغناء على أحد أركان الجملة الاسمية سواء المسند (الخبر)، أو المسند إليه (المبتدأ)، ومن أمثله حذف المسند إليه في الشعر الصوفي قول ابن الفارض في تائيته الصغرى :

سَرَتْ فأَسرَّتْ للفؤادِ غُدَيَّةً أحاديثَ جيرانِ العُذيبِ فَسَرَّتِ

مُهَيْمِنَةٌ بالرَّوضِ لَدْنٌ رِداؤُها بها مرضٌ من شأنِهِ بُرْء عِلَّتي[2]

عندما نقف عند لفظة (**مُهَيْمِنَةٌ**)نجدها تتأخذ دورها في بداية البيت الشعري على أنها خبر مقدر "...وسر جمال هذا اللون ،هو أننا حين نحذف المبتدأ من العبارة ،إنما ندعي أن ذلك المبتدأ حي في ذهن المخاطب ،ولسنا بحاجة إلى نورده مرة أخرى"[3] . ومنه أمثلة حذف المسند قوله ابن الفارض :

صفاءٌ ولا ماءٌ ولُطْفٌ ولا هَواً ونورٌ ولا نارٌ وروحٌ ولا جِسْمٌ

تَقَدّمَ كُلَّ الكائناتِ حديثُها قديماً ولا شكلٌ هناك ولا رَسم[4]

فلفظة (رسم) مبتدأ محذوف الخبر وتمام الجملة (هناك رسم)،وهذا الحذف فتح باب التأويل وأفق أخر لتمام المعنى لدى المتلقي .

ثانيا: الحذف في الجملة الفعلية : وهنا يلجأ كذلك الشاعر الصوفي إلى حذف المسند أو المسند إليه وهما الفعل أو الفاعل، ويكتفي بالمعول به أو المعول المطلق أو المتعلق كالجار والمجرور، وهنا نورد تمثيلا لحذف المسند والمسند إليه قول سمنون المحب (ت298) :

---

[1] نفس المصدر، ص: 170.

[2] ابن الفارض، **الديوان**، ص: 182 .

[3] أحمد درويش، **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث**، ص :172.

[4] ابن الفارض، **الديون**، ص: 182.

وليس لي في سواك حظ كيفما شئت فامتحنّي

إن كان يرجو سواك قلبي لا نلتُ سؤلي ولا التمني[1] .

في المعزوفة الشعرية نجد الشاعر عمد إلى الحذف لكل من المسند والمسند إليه، ومراد قوله (ولا بلغت التمني) ، فنلاحظ خرق القاعدة من خلال الحذف من ثمة لحظنا لذة في الانزياح من خلال عدم الإفصاح فأوحى لنا بمعاني مشفرة ذات أبعاد دلالية جمالية.

عمومـــاً: البحث في ظاهرة الحذف في الشعر الصوفي يقودنا بلا شك إلى فك بعض شفرات هذا الخطاب، والكشف عن أسراره لأنه تتبع علل وأسباب اختيار الحذف وترك الذكر، فالأصل أن يراد الكلام بغير حذف أي أن الذكر هو الأصل ويتجسد في البنية العميقة للكلام على المستوى الخطي، بينما تتجسد بنية الحذف على مستوى الكلام المنطوق بصورته المسموعة المرئية[2].وعلى ضوء هذا كله قيد البلاغيون الحذف بشرطين حتى لا يفلت من قبضة النسيج التركيبي، وهما:" أن يوجد قرائن نصية تدل على ما وقع عليه الحذف وحضور السياق الذي يترجح فيه الحذف "[3] .

ويبدوا لنا على الرغم من وجود **قواعد للحذف فإن الشاعر بصفة عامة في كثير من الأحيين لم يتقيد بها** ، فقد بدى جليا لنا أن الحذف الذي ذكره القدماء في مضانهم بات هو الآخر منزاح عن دلالته التراثية في القصيدة الصوفية القديمة والمعاصرة، ومختلفا في الممارسة والاشتغال، **فلم يعد مرتبطا بسياقات القطع والاستئناف وما شاكلها من قرائن تبقيه في مدى المتلقي**، ولا التأويلات ذات الثبوت والوضوح التي يُحتج بها كما تبين لنا من المقتبسات السابقة، بل إن بعضها صار ممارسة متقصدة، كالفراغ أو الفجوة التي تفرض على المتلقي أن يملأها، والمتأمل أكثر في القصيدة الصوفية القديمة والمعاصرة يجد مظاهر للحذف تخرج به من جوهره إلى شكله، وتجعله وثيقا بتقنيات التشكيل البصري والطباعي، كتقطيع حروف الكلمة، أو حذف بعض حروفها، أو حذف جزء من الكلام واستبداله نقاط أو رموز، وغيرها من هذه التقنيات، وعليه فالدلالة الايحائية لمعاني الشاعر على المحك في سوء الفهم من عدمه.

فالمعنى الغامض الذي يهدف إليه الشاعر الصوفي يجعله بالأساس يعتمد على الإيحاء، فهو لا يصرح بكل شيء، بل يُسقط أحياناً بعض عناصر البناء اللغوي مما يثري الإيحاء ويقويه وينشط خيال المتلقي بجرعة زائدة عن اللزوم للقبض على الشارد والمضمر من المعاني في فلوات الشاعر، من ثمة عليه أن يملأ الفراغات بمحاورته النص وقراءة الغير مقروء بدءاً بملء فجواته انتهاء بمحاورة الشاعر واستنطاقه.

---

[1] مجدي كامل: **أحلى قصائد الصوفية**، ندار الكتاب العربي، مصر ، ط 1 ، 1998، ص:10.

[2] ينظر بولحواش سعاد، **شعرية الانزياح بين عبد القادر الجرجاني وجان كوهن**، ص: 96.

[3] عبد المطلب محمد، **البلاغة والأسلوبية**، ص: 322.

ب) التقديم والتأخير Hyperbate

يعد التقديم والتأخير أحد أهم الظواهر اللغوية التي تفطن البلاغيون لأهميتها داخل الخطاب عامة والمنظومته الشعرية خاصة، ويتصل –التقديم والتأخير– بترتيب المسند والمسند إليه في اللغة، واللغة العربية ترتكز على نمطين من الجمل: الاسمية والفعلية، ولكل منهما متعلقات بها، والأصل في الجملة الاسمية أن يتقدم المبتدأ على الخبر، وفي الفعلية أن يتقدم الفعل ثم الفاعل وما قد يتعدى إليه من مفاعيل، واعتبره الشاعر الصوفي ذخيرة يشحن بها أشواقه الملتهبة بحمى الواردات الإلهية، فأحسن توظيفها لبراعته وتمكنه من اللغة، وبالتالي تمكنه من هذه التقنية والتي "...تسمح لحامليها بالتصرف في ترتيب عناصر الجملة فيها بتقديم ما حقه التأخير وتأخير ما حقه التقديم حسب ما تتطلبه المواقف والمثيرات، داخلية كانت أم خارجية، الأمر الذي يجعلها تتوالد وتتناسل باستمرار من حيث المعاني، والدلالات، والتراكيب متى أحدث في ترتيب عناصرها تقديم أو تأخير "[1].

وفي اللغة يعد تقديم المبتدأ هو الأصل، وهو ما أشار إليه صاحب الألفية بقوله:

والأصلُ في الأخبارِ أنْ تُؤَخَّرا وجوَّزوا التَّقديم إذ لا ضررا[2]

في عجز البيت نجد إشارة إلى جواز تقديم الخبر، وهذا لا يعد مرتبة دونيا في البلاغة والفصاحة،" وإنما معناه أنّ تقديم المبتدأ هو الأصل، والأصل في النّحو يتفق عادة مع المنطق الفطري، فهذا المنطق يقضي بأنك إذا أردت أن تتحدث عن أمرٍ ما سميته أولا، ثم عقّبت بما تريد تقريره عنه ،فإذا عكست هذا الوضع فقد عدلت عن الأصل الذي يقتضيه المنطق الفطري ..."..إذن القاعدة هنا هو ترتيب الخبر في الرتبة الثانية بعد المبتدأ.

فالتقديم من التقنيات التي استعان بها الصوفي لخرق اللغة النمطية، واستعمله على ضربين ،تارة في الجملة الاسمية وأخرى في الجملة الفعلية.

أولا: التقديم في الجملة الاسمية :

– تقديم المسند الخبر (الخبر) : هذا النوع ذو أبعاد لغوية وبلاغية شتى ؛ لكن أثرنا الوقوف على ما يفيدنا دلاليا، لارتباطه بالدراسة عمقا وآفاقا.

ولإيضاح هذا النوع نورد قول ابن عربي في ترجمانه :

فَقُلتُ لِلريحِ سيري وَالحَقي بِهِمُ إِنَّهُم عِندَ ظِلِّ الأَيكِ قُطّانُ

وَبَلِّغيهِم سَلاماً مِن أَخي شَجَنٍ في قَلبِهِ مِن فِراقِ القَومِ أَشجانُ[3]

نلاحظ أن شبه الجملة (في قلبه) خبر مقدم لرؤية الشاعر والتي مفادها :

[1] عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص: 85.

[2] ابن عقيل، عبد الله عبد الرحمن ، **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار التراث، القاهرة ، ط20،ج1 1980م، ص: 227 .

[3] ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، ص:31.

- الضرورة الشعرية لإيقاع الموسيقى في أبيات البحر البسيط، وتوافق الفواصل (قطان –أشجان – سكان). وهذا يستوجب من الشاعر تقديم الخبر .
- أما الاعتبار الثاني والذي لجأ إليه ثلة من المتصوفة كتقنية للإخفاء والغموض والاختباء هو الاعتبار النحو ذو الأبعاد الدلالية الإيحائية ؛فكلمة (أشجان) نكرة وهنا التنكير يزيد من أفق المعنى ويوسع الفهم ،وهذا التنكير يوجب تأخير المبتدأ وتقديم الخبر (في قلبه).
- **تقديم المسند الواقع خبر للناسخ:** للاستدلال على هذا النوع من الخبر والذي يكون منسوخا مسبوق بناسخ نورد قول رابعة العدوية :

فلا الحَمْدُ في ذا ولا ذاكَ لي ولكنْ لكَ الحَمْدُ في ذا وذاك[1]

هنا يبرز التقديم بعد الحرف الناسخ **لكن**، ومن ثمة نقع في جملية الانزياح ومتعة الدلالة لنفيها للحمد عن نفسها باسم الإشارة (ذا وذاك) واستدركت بـ لكن، وهذا الاستدراك لم يبح بشيء بل عاد إلى الانطلاقة الأولى وأثبت الخبر تقديم بعد الاستدراك (لك) وهو ما أفاد التخصيص وفتح باب التشويق .

ثانيا: التقديم في الجملة الفعلية: ما هو متعارف عليه أن الجملة العربية في الأصل تبنى من (فعل +فاعل +مفعول) هذا إذا كان الفعل متعدي ، لكن هذه القاعدة ليست ثابتة على الدوام ،فقد يحدث فيها عدول لأسباب أسلوبية ودلالية فتصير الجملة (مفعول+ فعل +فاعل) مثلما جاء في بيت ابن الفارض:

كبدي سلبت صحيحةً فامننْ على رمقي بها ممنونةً أفلاذا

نلاحظ جاء التقديم في المفعول عن الفعل (سلب) ؛ وهنا يأتي الانزياح بالدلالة تأكيد وتشويقا وتعظيما بالمحبوب، وهو بذلك يطعن السياق بمعاني إيحائية متناهية الدقة في التصوير الفني لحالة المحب الولهان.

وعليه الخطاب الشعري الصوفي تتوالد منه الدلالة بالصوغ الإبداعي في عملية التقديم والتأخير، وهذا يكشف لنا مدى ذكاء الشاعر الصوفي في نسج قصائده، و إنعاش مكنونها الدلالي من أجل الظفر بأبعاد نفسية ودلالية ولغوية، أو موسيقية معينة؛ وليس هذا حسب بل للتقديم والتأخير تأثير على التجانس والتفصيل والتوضيح والتحديد المكاني و الزماني، وهذا كله يحتاج إلى دراسة متفردة مستقلة عن هذه الأطروحة لمدى أهميتها الإيحائية واللغوية في تحديد المعنى والمساهمة في التأويل.

ج) الاعتراض :

ورد الاعتراض عند القدماء في مصنفاتهم كثيرا عند حديثهم عن المعنى، يقول أبو هلال العسكري(ت395هـ) معرفا أياه "[2] هو اعتراض كلام في كلام لم يتمه ، ثم يرجع إليه فيتمه " ؛ أما الحاتمي فيعرفه بقوله

[1] مجدي كامل، **أحلى قصائد الصوفية**، ص:125.

[2] أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين** ، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم ،بيروت :المكتبة العصرية، ط1،2006، ص:360.

"هو أن يكون الشاعر آخذا في معنى فيعدل عنه إلى غيره قبل أن يتم الأول ،ثم يعود فيتممه فيكون قد عدل مبالغة في الأول ،وزيادة في حسنه "[1] .

وعند تتبعنا للاعتراض في الشعر نجده ذا أهمية أكثر منه في النثر، بحيث يمكن الاستغناء عنه في النثر بينما في الشعر لا يمكن الاستغناء عنه لأنه مهم في تحقيق شعرية الخطاب، وكل عنصر من البناء الشعري يحمل معاني سواء نحوية أو بلاغية أو إيقاعية تكمل وظيفتها في "...إمتاع المتلقي وجذب انتباهه بتلك النتوءات أو التحولات التي لا يتوقعها في نسق التعبير ...لأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن لنشاط السامع و إيقاظا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد " [2]

وبالعودة إلى القصيدة السابقة لابن عربي، نرى أن هذه التقنية –الاعتراض– أخذت حيزا مهماً داخل هذه القصيدة وداخل الديوان عامة ترجمان الأشواق وهو النهج الذي اتخذه جل المتصوفة المشتغلين على الغموض خلفا وسلفا، وبأساليب متعددة منها الاعتراض بين المبتدأ والخبر وتقديم المفعول به على الفاعل،والفصل بين الفعل المجهول ونائب الفاعل ...وغيرها من الأساليب. ونكتفي هنا استدلالا في الذخائر بالبيتين الأولين من القصيدة السابقة.

يقول ابن عربي:

ألا يا حمامات الأراكة والبان ترفقن لا تضعفن بالشجو أشجاني

ترفقن لا تظهرن بالنواح والبكا خفي صباباتي ومكنون أحزاني[3]

ففي هذين البيتين جاء الاعتراض **لفصل الفاعل عن المفعول به** بشبه جملة(**بالنواح والبكا**) ، فخرج بالمعنى المراد إلى **الحضرة الإلهية** في الشرح، وذلك من خلال المقابلة الحاصلة وهو ما عبر عنه في شرحه :"لا تظهرن بالنواح التي هي المقابلة في الشجون والبكاء "[4] .فالاعتراض الواقع في الجملة سمح للشاعر **الشطح في المساحة الفارغة للمعنى**، ومن ثم تأويل دلالة بعيدة عن المفهوم المركزي .

ومن الاعتراض كذلك **الفصل بين الجملة الفعلية** من خلال الفصل بين **الفاعل والمفعول به**.ونورد هنا البيت الثالث من نفس القصيدة:

أطارحها _عند الأصيل وبالضحى _ بحنة مشتاق وأنة هيمان[5]

فالمعنى العاري في البيت يدل على التغزل بينما شرح العارف يشير إلى عكس ذلك، ذلك أن اللفظ عند العارف أشبه ما يكون بحرباء متعددة الألوان؛ فالمطارحة عنده يقصد بها رد الصوت إلى الإنسان بما يخرج

[1] محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي، **حلية المحاضرة في صناعة الشعر**، تح: جعفر الكيابي، دار الرشيد –العراق– ط1 ،1979م ، ص: 157.

[2] **نفس المصدر**، ص:26

[3] ابن عربي، **ذخائر الأعلاق**، تح:خليل عمران، ص: 33.

[4] **المصدر نفسه**، ص: 33.

[5] **المصدر نفسه**، ص: 33.

منه مستندا لما جاء في الحديث لقوله تعالى للنفس لما خلقها: من أنا ؟ قالت: من أنا لصفائها، فاسكنها في بحر الجوع أربعة آلاف سنة فقالت له: أنت ربي[1].

وفي البيت كذلك تستوقفنا جملة (عند الأصيل وبالضحى) وهي مأخوذة من النص القرآني –كما أشرنا إلى ذلك سابقا– ،أما قوله جنة المشتاق و(آنة –الهيمان) فقد أخذه كذلك من قوله تعالى﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا مَن يَرْتَدَّ مِنكُمْ عَن دِينِهِ فَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ أَذِلَّةٍ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ أَعِزَّةٍ عَلَى الْكَافِرِينَ** ﴾[2] [المائدة:54] .

وتأتي الجملة الاعتراضية _عند الأصيل وبالضحى _**للفصل بين الفاعل والمفعول به**، ويشكل هذا الفصل علامة فارقة في الشرح من حيث تحديد حالة العارف بعد حدوث القيا بالواردات الإلهية وما يلفها من صبابة وهيام، والحالة الأخرى عند حدوث الفراق، وهنا يحدث الشجن والحزن.

وقد يكون الاعتراض بين الفعل وفاعله مثل قول السهرودي (ت 632هـ) :

شربوا كؤوس الحُبّ من حانِ الصفا فتمايلت سكراً بها الأرواحُ

بالانكسار تحملوا في حُبِهِ فبدا عليهم من رضاهُ سماحُ[3]

في هذين البيتين اعتراضين فصلا بين الفعل وفاعله؛ فتمايل الأقداح من شرب كؤوس الحب أدى إلى التسريع بعملية الاعتراض ب(السكر) ، والتعلق بالمحبوب جعل الاعتراض بـــ (من رضاه) صفة المحبوب تسبق صفة المحب(سماح) شوقا وتعظيما.

فإذا أمعنا النظر في الاعتراض نجده **يستخدم كتقنية لينزاح بالدلالة المعجمية إلى دلالة الإيحائية**، فهو يمزج بين المادي والمعنوي، وهذا ما أثرى المعنى وأخصب الدلالة و ساهم في امتداد الزمن لفتح مساحة التأويل .

د) التعريف والتنكير

للتعريف والتنكير أهمية بلاغية ودلالية داخل المنظومة الخطابية عامة؛ وفي هذا يقول الجرجاني " من فروق الإثبات أنك تقول : زيد منطلق والمنطلق زيداً فيكون لك في كل واح من هذه الأحوال غرض خاص وفائدة لا تكون في الباقي "[4]. وقد لجأ إليه الصوفي في تشفير متنه و إغراقه بالغموض؛ ودراستنا لهذه الظاهرة تعد إشارة لأهميتها داخل أي متن يمكن دراسته إيحائيا فـ"للتعريف والتنكير دوراً أساس في نظام اللغة العربية ...وصحة كثيرٍ من التراكيب النحوية رهن بهما أو أحدهما، والعلم بهما أو

[1] ينظر: **المصدر نفسه**، ص: 33.

[2] سورة المائدة: 54.

[3] مجدي كامل، **أحلى قصائد الصوفية**، ص: 21 .

[4] عبد القاهر الجرجاني ، **دلائل الإعجاز**، ص: 203.

بأحدهما شرط في أدراك وظائف كثير من الكلمات في الجملة العربية، وكثير من أحكام النحاة تنبني عليهما "[1].

فمعرفة التعريف والتنكير تقربنا من معرفة خبايا النّص والكشف عن المعيار الدلالي للحكم على الكلمة، وفهم المعنى فهما صحيحا لاستنطاق الألفاظ بباطن معناها .

ولقد شغل التّعريف والتنكير حيزاً مهماً من الدلالة الإيحائية التركيبية النحوية داخل هذا الديوان، وذلك من خلال استقطابه معاني عديدة من قبيل الانزياح الدلالي للكلمة، وبذلك لا يكون " المقصود المعنى المعجمي وإنما المعنى المفاد من طبيعة الصياغة وخواص التركيب "[2].

ومن هذا الاستهلال على أهمية التعريف والتنكير في العملية الإبداعية، ومن ثم الانحراف بالدلالة إلى المعنى الجديد يمكننا الانطلاق للقول بأن أهمية التعريف والتنكير لا تكتمل في الإحالة على الدلالة الجديدة فقط، بل تكمل كذلك في تقويم البناء الطبيعي للجملة، وهو ما سنلجأ إلى إثبات صحته في عرض مقاطع من القصيدة السابقة والإحالة إلى شرحها في الذخائر .

أولا :التعريف :

جاء مرتكز الدلالة الإيحائية للتعريف في الخطاب الشعري الصوفي تارة باسم العلم وأخر بـ (ال)، بحيث ضمَّت المدونة الصوفية مجموعة كبيرة من هذه الأسماء؛ فيعمد الشاعر لها لشحنها بالإيحاء ونوازعه الروحية ومعارفه العرفانية، فمن أسماء الأعلام التي ساقها مشحونة بالدلالة نجد:

1_أسماء الشخوص: وتمثلت في الأسماء التي أشار خاصة أسماء الأنثى كـ (بشر _هند _ قيس _ ومي _ وغيلان- ليلى- سعاد- لبنى – بثينة ...) وهنا تختلف أسماء الأعلام لكنها تتفق في دلالتها الإيحائية، وهو ما عبر عنه من ابن عربي :

لنا أسوة في بشر هند وأختها وقيس وليلى ثم مي وغيلان[3]

وكنى بهذه الأسماء عن الحقائق الإلهية، وهي محبوبات من الأعراب مشهورات، فهو يقصد بقوله أختها (أخت هند)، أما بثينة فهي الشهيرة عند العرب صاحبة جميل ابن معمر، ولبنى صاحبة قيس بن الذريح، وهند صاحبة بشر، وقد وظف هذه الأسماء للانتقال من مقام إلى مقام.

وإشارة العارف إلى(قيس) وكلمة قيس اسم علم، مشحونة بالدلالة المتشظية، فهي تحمل أكثر من دلالة إيحائية إضافة أنها اسم علم، فالقيس كما في اللغة الشدة وهو أيضا الذكر، أما ليلى عند العارف فهي من

[1] محمود أحمد نخلة: **التعريف والتنكير بين الدلالة والشكل**، دار المعرفة الجامعية، مصر ، د ط ،2014 م، ص: 16.

[2] محمد عبد المطلب: **البلاغة و الأسلوبية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط ،1984،ص: 260.

[3] ابن عربي: **ذخائر الأعلاق**، تح: خليل عمران، ص: 36.

الليل وهو زمن من أزمنة المعراج و الإسراء والتنزيلات الإلهية. واستعان باسم محبوبة أخرى هي (مي) وهو اسم يدل على المحبوبة العربية الشهيرة، لكنه هنا يستخدمه في ذخائره لدلالة على الخرقاء التي لا تحسن العمل .[1]

وفي خاتمة البيت يصادفنا اسم أخر هو اسم (غيلان)، والذي هو في العرف ذو الرمة؛ والرمة كما هو شائع الحبل العتيق، ومن هذا المعنى نسج العارف دلالته الإيحائية، ليترجم المقصود بالاستمساك بحبل الله المتين "وذكر الغيلان: وهو شجر مشوك يتعلق بمن قرب منه، ويمسكه أن يزول عنه حبا فيه وإيثارا وفيه من الراحة كون هذا الشجر مختص بالفيافي التي لا نبات فيها المهلكة بقوة رمضائها وحرها، فليس فيها ظل لسالك إلا هذه الشجرات، شجرات أم غيلان، فيجد في ذلك المقام "[2].

ومن هذه التمثيل ندرك كيف ربط بين الاسم العلم، والحقائق الإلهية، لغوياً ومعجمياً، وبذلك خرج عن المعنى المعتاد لأسماء الأشخاص العلم عنده، لتنزاح من المادي إلى المعنوي الغير محسوس، وهو فهم صوفي لا يدرك بقراءة إنْ لم يتم تمحيص وإحصاء مصطلحات الصُّوفية بدقة متناهية.

2_أسماء المكان: شكل المكان في الخطاب الصوفي عامة حجر زاوية باعتبارها ملهم العارف بتجربته الصوفية، وعليه كان التنوع والإبداع في استخدام الأماكن الصوفية _كما سنرصدها في الفصل الثاني _ :

وقد أتت الأمكنة مرتبة على الشكل التالي (مي _نعمان _ غيضة _ الغضا _ الترائب _ الحشا _ مرعى _ الغزلان _ دير _ رهبان _ بيت لأوثان _كعبة طائف) .

فالمعنى المعجمي لهذه الكلمات يشير إلى أسماء أماكن منها المقدسة الدينية وأماكن عريقة ،غير أن المعنى الصوفي عند ابن عربي يجتمع فيه الإلهي بالإنساني. وهنا تتحول (منى) في شرح الذخائر موضع لتخصيب الخواطر، أما نعمان فهو المقام الذي يكون نعيم التقديس الإلهي، و(المرعى) هي العلوم التي في الصدور، وكنى عنها بالمرعى تشبيه لها بالغزلان السارحة، أما (الدير الرهباني) فهو القلب الإنساني وكذلك بيت لأوثان [3].

أما المعرفة التي جاءت ب(ال) الاستغراقية فنمثل لها بقول أبو مدين شعيب :

والورد نـادى بالورود الى الجنى فتـسابق الأطيار والأشجار

والكأس ترقص والْعُقار تشعشـعت والجو يضحك والحبيب يُزار

والعُودُ للغيد الحـــسان مُجاوبٌ والطّار أخفى صوته المزمار[4]

في الأبيات وردت مجموعة من الأسماء المعرفة ال الاستغراقية وهي الورد- الجنى –الأطيار- الأشجار- الكأس – العقار- الجو- العود- الحسان – الطار – المزمار)فهي أسماء معرفة ولكنها لا تشير إلى مسميات

[1] ينظر: **نفس المصدر**، ص: 326.

[2] **المصدر نفسه**، ص: 70.

[3] **المصدر نفسه**، ص: 34،33 ،35 .

[4] مجدي كامل ، **أحلى قصائد الصوفية**، ص :21.

مقصودة في حد ذاتها؛ أي لا تخرج عن ما وظفت من أجله، وعليه جاءت محملة بدلالات مختلفة من باب الاستغراق في المعنى العام .

2_ التنكير: زاوج الشاعر الصوفي بين الألفاظ المعرفة بالعلمية والألفاظ المنكرة، وذلك من باب لكل مقام مقالا يوائم طبيعته الكونية، وخدمة لمنهجه القائم على الغموض كذلك؛ ومع ذلك نحسب أن التنكير الذي شكل هو الأخر ظاهرة أسلوبية هذا الخطاب، قد أفصح عن معاني صوفية هامة لان هالة الصورة كانت في تقديرنا أعتى مما يصفه الوصافون، ولذلك استعاض عندها العارف بالتنكير كي لا يحد ضخامة تلك الصورة وقوتها [1].

فمن التنكير الإيحائي نجد قول ابن عربي :

لَقَد صار قلبِي قابلا كل صورةً فمرعى لغزلان ودير لرهبــانِ
وبيتاً لأوثان وكعبة طـــائف وألواح توارث ومصحف قرآنِ[2]

وقول أبو مدين التلمساني :

تحيا بكُم كل أرض تنزلونَ بها كأنَّكُم في بقاع الأرض أمطار

وتشتهي العين فيكُم منظراً حسنا كأنَّكُم في عيون الناس أزهارُ

ونورُكُم يهتدي الساري لرؤيتهِ كأنّكُم في ظلام الليل أقمارُ

فحينما نتابع رسم كل من كلمات (**مرعى _ ودير _ بيت** ..) في الأبيات الأولى وكلمات (أرض – بقاع- منظر –عيون –أزهار ...) نجدها أتت غير معرفة أي نكرة دلالة على تنوع الصورة، وتحولها من مقام إلى مقام حسب تجليات إلهية، لكن هذه الكلمات لا تبقى نكرة بل تعرف بالإضافة أحياناً هذا ما أشارت إليه سعاد الحكيم في كتابها ابن عربي مولد لغة جديدة، بحيث اعتبرت **آلية الإضافة تقنية مبتكرة عند ابن عربي مكنته من التحول في الدلالة في الاسم**" وهذا التَّحول الأسمي من الدلالة على الذات إلى الدلالة على حقيقة قامت في المسمى، ليس من قبيل الرمز و الإشارة كما تتبادر إلى ذهن الباحثين حيث الاسم يدل على المسمى

[1] ينظر: حاكيمي لخضر: **ديوان ترجمان الأشواق دراسة أسلوبية** ،أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتورة في النقد المعاصر جامعة وهران كلية الأدب واللغات ،2011 .2012 م، ص: 270.

[2] ابن عربي، **ذخائر الأعلاق**، تح: خليل عمران، ص: 35،36.

إلا لصفة قامت في المسمى"[1]؛ ولذلك عدت الإضافة في الشعر بأنها "بنية تفجيرية للرمز لا بنية تعبيرية بالرمز، وبأن تفجيرها للرمز، من ثم جعلها بؤرة لصراع المعنى أو لصيرورة الدلالة الرمزية، من جهة و لإنتاج الصورة الشعرية ثانية"[2].

إنَّ التحول في دلالة اللّفظ المعرفة والنكر المفرد عند الشاعر الصوفي أغنى القاموس اللغوي إغناء لا يمكن الإحاطة بحدوده في دراسة واحدة؛ وهذا التحول يأتي من خلال التركيب سواء كان بالإضافة إلى مفردة أخرى أو النسبة –كما أشرنا إلى ذلك في بداية هذا الفصل –.

وإذا كان الدلالة الإيحائية تتأثر بالظاهرة اللغوية لدى الشعراء عموماً والشاعر الصّوفي بالأخص لأنَّه يمزج بين الفضاء الروحي والتشكيل اللغوي عبر محور التركيب، فإن **لمحور الاستبدال** الدور الأهم ربما والأبرز في إثراء و إمداد المعجم اللّدني الإيحائي، لأنه يسمح للمبدع استعمال قدراته في الاختيار، والنظم وتعد "الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح، ونعني بها هنا الاستعارة المفردة حصرا تلك التي تقوم على كلمة واحدة ،تستعمل بمعنى مشابه لمعناها الأصلي ومختلف عنه "[3].

إنَّ محور الاستبدال تكمل أهميته في اختيار الألفاظ وبالتالي الانزياح بها دلاليا، وبذلك تفتح المساحة الإبداعية للاستعارة والتعابير المجازية حتى تأخذ الحيز الأكبر داخل عملية الانزياح الاستبدالية.

وعليه فهذا النوع يقوم على ثلاث عناصر لها صلة بالدلالة الإيحائية وتأويل المعنى وهي: نظرية الحقول الدلالية، والمجاز، والأسلوب.

- **نظرية الحقول الدلالية**: أشرنا في مدخل هذه الأطروحة إلى بدايات التأصيل لنظرية الحقول الدلالية في العمل الإبداعي، وهنا يأتي الدور مكملاً لإسقاطها على الخطاب الشعري الصوفي؛ فكل " حقل دلالي له جانبان:**حقل تصوّري«Conceptual field» وحقل معجمي« Lexical field»** ومدلول الكلمة مرتبط بالكيفية الّتي تعمل بها كلمات أخرى في نفس الحقل المعجمي لتغطية أو تمثيل الحقلي الدلالي، وتكون الكلمتان في نفس الحقل الدّلالي إذا أدّى تحليلها إلى عناصر تصويرية مشتركة "[4]. فالشاعر الصوفي له قدرة عجيب على التنقل بين الحقول الدلالية واقتناء الكلمة التي يريدها في حقل دلالي محدد وهو بذلك أشبه ما يكون لوصف إبراهيم أنيس :" كالطائر الطليق يحلق في سماء من خيال وينشد الحرية فلا يسمح لقيود اللغة أن تلزمه حدا معينا لا يتعداه...فلا غرابة إذن أن نرى في ترتيب كلماته أمرا غير مألوف

[1] سعاد الحكيم، **ابن عربي مولد لغة جديدة**، ص: 75.

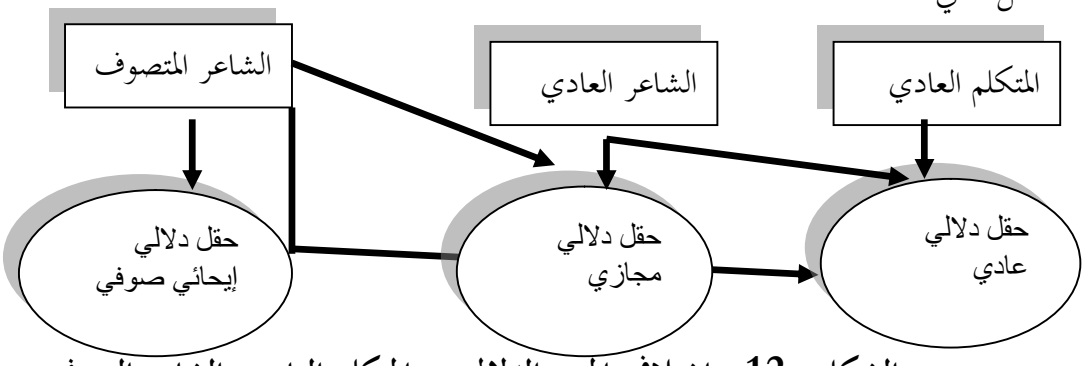
[2] عبد الواسع الحميري، **الذات الشاعرة في الحداثة**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط 1، 1999م، ص:321.

[3] أحمد محمد ويس، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1426-2005 ، ص :111.

[4] عبد القادر الفاسي الفهري، **اللسانيات واللغة العربية**، الطبعة الرابعة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب 2000، 200/2.

أو معهود "[1] .وقد نذهب إلى أبعد مما جاء في هذه المقولة لنضيف بأن الشاعر الصوفي لا يتنقل كالطائر فقط، بل ينفخ في هذه الحقول روح أخر إضافة إلى الروح البلاغية و اللغوية والصوتية ، هذه الروح تستوجب من المتلقي دراية ومهارة للتأويل.

إذن : نحن أمام **محور اختيار** دلالي متنوع ومتمايز بين المتكلم العادي والشاعر العادي والشاعر الصوفي نمثله في الشكل التالي :



الشكل –12– اختلاف المعنى الدلالي بين المتكلم العادي والشاعر الصوفي

فمن هذا المخطط نرى مدى اختلاف المعنى بين المتكلم العادي، والشاعر، والشاعر الصوفي ، فالمتكلم يعبر بلغة بسيطة تفهم لدى المتلقي ،بينما يختار الشاعر ألفاظ تناسب موضوعه وقد تكون هذه الألفاظ مجازا ،أما الشاعر الصوفي فإنه يتوجه إلى ألفاظ عميقة المعنى واسعة الدلالة مجازية التصوير. وفي هذا تمثيل من قول ابن عربي:

ومن عجب الأشياء ظبي مبرقع يشير بعناب، ويومي بأجفان

ومرعاه ما بين الترائب والحشا ويا عجبا من روضة وسط نيران[2]

فكلمة الظبي هنا في الحقل الصوفي تشير إيحاء إلى الأنثى، والقرائن الدالة على ذلك هي حديثه عن العناب والأجفان، لكن هذه الأنثى في الحقل الصوفي ليست كأنثى شعراء الغزل من أمثال أبي نواس ومجنون ليلى وغيرهما.

هذه إطلالة مقتضبة عن الحقول الدلالية، وسنصل في الفصل الموالي لتصنيف ودراسة هذه الحقول وسبب تحولها الدلالي بتقديم نماذج تحليلية لكل حقل من هذه الحقول .

- **المجاز:** يرتكز اللفظ في المحور الاستبدالي الاختياري على المجاز حتى يحقق العدول عن المعنى العادي ، وعندما نتكلم عن المجاز في الانزياح فأننا نشير إلى الاستعارات والكنايات التي تشكل ماهيته ، فهذه التشكيل يحدث ما يسمى الدلالة المجازية ، ويلجأ إلى هذه الدلالة لأن "النشاط الدلالي للكلمة لا يتوصل إليه من خلال الدلالات

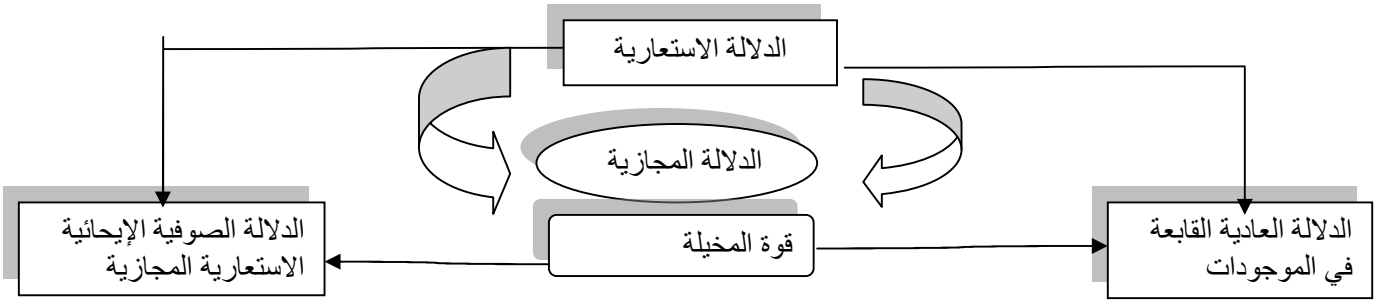
[1] إبراهيم أنيس: **أسرار اللغة، القاهرة**، مكتبة الانجلو المصرية، (ط1)، 1978م، ص : 339- 340 .

2 ابن عربي : ترجمان الأشواق، ص: 42-43 .

الحقيقية فقط ،لأن هذه الكلمات تخفي في مشاعر المتكلم وأحاسيسه وثقافته وبيئته مما يجعل السامع يقع في الالتباس المفهومي إذا لم تتوفر قاعدة يحتكم إليها لتعيين المعنى المراد من الوحدة الدلالية في رحاب اللغة"[1] .

إن **المعنى المجازي في الخطاب** الشعري الصوفي لا يمكن القبض عليه من الوهلة الأولى خاصة لدى متلقي عادي، بحيث يستلزم منه الاطلاع أولا على السياق إلي حتى يتبن المقصود، ومن ثمة الوقوف على دلالة الألفاظ معجميا ودلاليا ليصل إلى الشارد من الدلالات المجازية الإيحائية .

يحمل المتصوفة قوة إكسيرية تعتمد على الخيال في توليد المعاني الإيحائية، وتوظيف الألفاظ؛ ومن هنا تتصدر الاستعارة كمعلم ثابت في الدلالة الإيحائية والتي ينبني عليها الخطاب الصوفي الشعري غموضا والتباساً؛ وهي بذلك – الاستعارة – تعتمد على آلية الدمج والتوليف من أجل توضيح فكرة التجلي، فالاستعارة في هذا المجال البحثي لا يمكن إقصائها لأن نشاطها داخل الخطاب الشعري يمزج بين الدلالة الوجودية والدلالة الرمزية، وتتكاثف وتتفاعل في نسق سياقي حتى تصل فعل برزخي يجمع بين الوجودي والإلهي، بين الظاهر والباطن، وفق المخطط التالي :



الشكل – 13– الدلالة الاستعارية وتكاثف المعاني

المعاني المجازية التي يضمرها القول الاستعاري يبدو جلية من خلال هذه الخطاطة فهي تربط بين ظاهر القول وباطنه ، ويتم ذلك وفق قناعة يؤمن بها الصوفي وهي : أن معرفة الاسم الإلهي ليست ممكنة إلا بمعرفة المحسوسات التي تمثل تجليا؛ أي كل صورة أصلية لا يمكن تأملها إلا في صورة عينية محسوسة تتكون بقوة المخيلة . وهنا نحن أمام إسقاط للحواجز للقرب من المحبوب (الله) كيفما كان هذا القرب، يقول الحلاج معبرا عن هذا :

أُريدُكَ لا أُريدُكَ لِلثَوابِ وَلَكِن أُريدُكَ لِلعِقابِ

فَكُلُّ مَآرِبي قَد نِلتُ مِنها سِوى مَلذوذِ وَجدي بِالعَذابِ[2]

هنا تبرز لنا البنية الاستعارية العميقة التي تختبئ خلف مضمر أعمق، فتحب الرؤية على المتلقي العادي وتجعله يسيح في فضاء المعنى واللفظ؛ فالحلاج استعمل استراتيجية أكثر تعقيدا والتباساً، وتتمثل هذه

1 دحمان نور الدين، **الترجمة المجازية من خلال الفكر اللساني المعاصر** ، إشراف :شريفي عبد الواحد – جامعة وهران ، 2011-2012 ، ص 23:

2 الحلاج، الديوان، ص: 68.

الاستراتيجية في محاولة استبدال أفق المتلقي العادي من خلال البحث عن طريقة لاستمالته وجعله يندمج ضمن عملية بناء المعنى الاستعاري.

- **الانزياح في الأساليب** : إن التقسيم الذي وقف عليه البلاغيون في الأساليب يفرز لنا أسلوبين " فإذا أراد الأديب أن يعبر أفكاره ومشاعره وأحاسيسه فلن يخرج عن أحد الأسلوبين، إما خبري أو إنشائي "[1] .

قد يحمل الأسلوب الخبري جزء من الدلالة في احتمالية للصدق والكذب؛ ويدخل ضمن ذلك كل من الاسترحام ،الأسف ،والضعف، وتحريك الهمة ، والمدح ، والتوبيخ ، والفخر، والوعظ وغير ذلك[2]. فهذه الأغراض لدى الشاعر الصوفي تأتي مشبعة بالمعاني لكن بدرجة أقل من الأسلوب الإنشائي.

أما الأسلوب الإنشائي فهو ما لا يحتمل الصدق أو الكذب وهو قسمان طلبي وغير طلبي؛ ولع صلة بحثنا تكمل في الأساس بالتركيز على الدلالة الإيحائية للأسلوب الطلبي باعتبار ما يتميز به من المزايا واللطائف ، وهذا لا يعني إننا هاهنا ننبذ أو نقصي الغير طلبي من الأساليب ولكن نضعها في درجة ثانية .

فمن الأساليب الإنشائية الشائعة في الخطاب الشعري نجد التمني والأمر والاستفهام والنداء. يقول ابن عربي مستفهما:

هِيَ بِنتُ العِراقِ بِنتُ إمامي وَأَنا ضِدُّها سَليلُ يَمانِ

هَل رَأَيتُم يا سادَتي أَو سَمِعتُم أَنَّ ضِدَّينِ قَطُّ يَجتَمِعانِ[3]

يشير ابن عربي إلى حقيقة الربوبية التي نسبها إلى العراق، قائلا في شرحه لأبياته "أصل شريف له التقدم بما ذكره من الإمامة، وأنا يمان من الإيمان والحكمة ...وإنما جعل ضده ينسب إلى العراق من الجفاء والشدة والكفر، فهو ضد ما ينسب إلى اليمن"[4]. فالاستفهام بـ (هل) يحمل معنى إيحائي، الغرض منه فتح أفق انتظار على طرفين يجتمعان وهما ضدين.

بهذه الآليات لبناء الدلالة وغيرها فتح الشاعر الصوفي باب **التأويل** ليقول ما أراده دون أي قيد أو شرط، معتبراً نفسه واسطة بين العبد والله، كونه ولياً وإنسانا يأخذ من الله ويخلفه في أرضه، لذلك جاء خطابه **ملغما بالاستعارات والكنايات والتقديم والتأخير والفصل** والتعريف والتنكير، إنه خطاب العارف المتمكن من لغته، الشارد بخياله، هكذا ببساطة يتشكل الانزياح في اللغة الأكبرية ليتحول إلى إيحاء دلالي.

ختماً لهذا الفصل يمكن القول: إنَّ لغة البناء المعماري في التجربة الشعرية الصوفية هي لغة تجنح إلى الخيال والإلهام والجاز والتشبيه لتشكل الدلالة الإيحائية؛ فهي **لغة عليا متميزة** تلوي تغازل اللغة فتفتنها وتخلصها

[1] عبد الباسط محمود: الغزل في شعر بشار بن برد ، ص:311.

[2] ينظر: راجي الأسمر، علوم البلاغة ،دار الجيل، بيروت، د ط،2005،ص: 20.

[3]

[4] ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، ص: 84.

من براثين الأعراف المعجمية، وتعيد شحنها بطاقة ايجابية ذات إيحاءات دلالية جديدة ومتعددة، موظفة تارة الرمز وأخر تنحرف باللغة عن المعنى القاموسي، فتتحول الألفاظ عبر السياق إلى كلمات متفتق بالمعاني الجديدة الموحية، وبذلك تجل **النص مسرحا للتأويل والتفكيك، فترهن القارئ** بحقائق لا يمكن القبض عليها بالعين المجرد ما لم يعمل الرؤية والخيال، ويرتقي بالفكر إلى عالم سموي بكر.

الناظر في المكنونات الفلسفية المعرفية والجمالية والصور الفنية في الكتابة الصوفية لا يجدها تحقق دلالاتها إلا بحضور متلقٍ متذوق، فسوء الفهم يشكل جدار صد في القراءة، فليس من السهولة كشف مستور هذه الكتابة، فهي مثل العروس؛ تمانع وتراوغ لتؤجل ما لا بُدّ منه، وهي وإن كانت تؤمن بحدوث ذلك، إلا أنها تمارس الحجب والصد لكي تجذب مريدها أكثر، فـ "مكر الأنثى هو ذاته مكر الكتابة الصوفية: فهي لا تقدّم سرها مباشرة، ولا تُبينه لأي قارئ كان... إنها تستبعد القارئ الساذج الذي يريد المعنى في وضوحه وإشراقه وشفافيته، أي القارئ الذي ينعدم لديه حسّ المعاناة"[1].

إن الطريقة الخيالية الابتكارية لدى الصوفي هي تخلق له أسلوبه الخاص، من هنا فقد قال الناقد (بوفون) مقولته الشهيرة (**الأسلوب هو الرجل نفسه**)، نعم هو الرجل والابتكار والإبداع والرؤية والخيال والفلسفة، أو بمعنى أخر أن الأسلوب الخاص بهذا المبدع أو ذاك هو حصيلة مجموعة من العمليات الذهنية والفكرية والثقافية وطريقة التناول والمقدرة على التعرف إلى التشابه للوصول إلى التميز، فلغة الأدب تقوم باستغلال بُنى اللغة بكثير من التعمد والتنظيم؛ فمفردات اللغة وتراكيبها وموادها الصوتية والمعجمية هي المادة الأولية، والتي تحكم على المبدع بجمالية نصه من عدمها، وقد تعطيه وسام التفرد عن غيره في غرض من الأغراض، كل هذا قد يجنيه من حسنه لتوظيف الانزياح، وهنا يجب ان لا نستخف من دور المكانة الإلهامية، والذكاء الفطري لدى البعض فهي المفتاح للخيال والرؤية. لكن التهذيب والتشذيب والثقافة والوعي هي التي تساهم في تميز هذا النص من سواه، وهو ما أدركناه بعد مدة من الاطلاع في دواوين الشعر الصوفي .

من باب الإنصاف القول إن المدونة الصوفية الشعرية –قياسا لما عرضناه– مشحونة بجنون الدلالة اللانهائي، فلا غرابة ولا تعجب إذا صادفنا تعارض بين المعنى المعجمي والمعنى الصوفي العرفاني **وتعدد الدلالات Polysemy**، وعلى ضوء هذا جاءت هذه الدواوين مسرحاً لتعابير الرمزية بأسماء وأفعال وصيغ صوفية، وتقديم وتأخير، واعتراض وفصل، وتعريف وتنكير، فأثمرت **سؤال الأبدية والضبابية**، وقياسا على هذا كله نرصد **بيويطيقيا Poetics تشكل وتشاكل وتشكيل الانزياحات عبر أبجدية لغوية لا تقرأ إلا بلغة القلب**، لأنها لغة تبحث في سراب المجهول لترتقي إلى الفنية، أو لنقل إنها لغة الحقائق.

[1] عبد الحق منصف، **أبعاد التجربة الصوفية: الحب والإنصات والحكاية**، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ط:1، 2007، ص 21

الفصل الثالث

تجليات الإيحاء الدلالي في الخطاب الشعري الصوفي وأفق التأويل

تمهيد

أولا: ألفاظ الطبيعة ودلالتها الإيحائية في ديوان ترجمان الأشواق لابن عربي

1- المعنى الدلالي لألفاظ الطبيعة في الديوان
2- آليات ومعايير التركيب الإيحائي لألفاظ الديوان
3- التفاعل النصي والإيحاء

ثانيا: تنامي الدلالة الإيحائية للأنثى وتوالد صورتها في تائية ابن الفارض

1- نسق الحبيبة وتفاعل دلالتها في النظم
2- ألفاظ الحب ومعانيها الدلالية

ثالثا : الأبعاد الدلالية لألفاظ الخمرة لدى عفيف الدين التلمساني

1- دلالة أسماء الخمرة
2- دلالة صفات الخمرة
3- دلالة عناصر مجالس الخمرة
4- دلالة أواني الخمرة

تمهيـــــــد:

شكل الخطاب الصوفي علامة فارقة في **التأويل** لما ضمنه من معان ومصطلحات جديدة، تنضاف إلى **المعجم الصوفي**•، جعلت منه اتجاهاً فنياً وفكرياً وكذلك مذهبياً عقائدياً متميزاً عن غيره، وبذلك قدم للغة خدمةً جليلةً في إنماء وتغذية مصطلحاتها، فصار للدلالة علي يد هؤلاء الشعراء نمطاً جديداً يمزج بين **جمالية اللغة والعرفان الروحي**، وبطبيعة الحال فإنّ هذه الدراسة لن تخوض في معترك اللغة الصوفية الجارف بكل جوانبها، فما يهمنا **هو دلالة الألفاظ والكلمات، وتنامي المعاني**، وكيفية انزياحها من العشق الإنساني إلى الحب الإلهي الخالص؛ وسيكون من العويص إثبات ذلك لما تنماز به اللغة الصوفية من جنوح إلى الميتافيزيقيا **و التعبير بالرمز**، وبذلك فهي تقذفنا إلى **ما وراء اللغة**.

هكذا، لم يكن بدعة أنْ تأتي بعض النصوص الصوفية سواء الشعرية أو النثرية مختلفة عن أنماط التأليف المألوف، لأنها ـ حسب فلسفة الصوفي – إلهامات ورؤى تلقاها من الله، وأُمر بإبلاغها للناس، ولذلك من الطبيعي ألاَّ تخضع في ترتيب فصولها وأبوابها لقواعد التأليف المعتادة، فلا يخضع تنسيقها لنظر الكاتب ولا لعقل المدوّن، بل يتبع نظام ترتيبها نسق الكلام الإلهي المنزّل. وبذلك، تنجح الكتابات الصوفية في اقتحام **آفاق**

• في البحث أثرنا استعمالنا لفظة المعجم في التفريق اللسانيّ بين مفهومي المعجم والقاموس. إذ المعجم أعم وأشمل في هذا الإطار ، وهو رصيد المفردات المشترك بين أفراد الجماعة اللغويّة وهو تتبع دقيق وشامل ،وهو ما يدخل في صميم بحثنا الإحصائي لمفردات الدلالة الإيحائية عند المتصوفة. أمّا القاموس فهو رصيد جزئيّ من الوحدات المعجميّة التي تستعملها الجماعة اللغويّة، وهو رصيد جزئيّ مدوّن في ''كتاب'' مرتّبا ترتيبا معيّنا ومعرّفا تعريفا مخصوصا ولا يؤلّف ذلك الكتاب إلاّ بعد أن تُجمع الوحدات المعجميّة من مصادر وبحسب مستويات لغويّة محدّدة. ولذلك فإنّ القاموس هو امتداد للمعجم بل إنّه تطبيق منهجيّ لنظريّة المعجم بصفتها نظريّة المفردات جليّ إذن أنّ نظريّة القاموس أو القاموسيّة منتمية إلى نظريّة المفردات أو المعجميّة (lexicologie). فإنّ المعجميّة هي علم المعجم. ويدرس هذا العلم الوحدةَ المعجميّة تأليفَها الصوتيَّ وبنيتَها الصرفيّةَ ودلالتَها المعجميّة وانتماءَها المقوليَّ المعجميَّ. ولذلك فإنّ المعجميّة تحتوي فروعا هي الصوتميّة المعجميّة (phonologie lexicale) والصرف المعجميّ (morphologie lexicale) والدلالة المعجميّة (sémantique lexicale). وتصنّف علوم المعجم تصنيفا آخر بحسب ثنائيّة التعميم والتخصيص من جهة وثنائيّة النظريّة والتطبيق من جهة أخرى. ففي المقياس الأوّل، وهو مقياس درجة الوحدة المعجميّة من التعميم والتخصيص، تشتمل المعجميّة على معجميّة عامّة تُعنى بالألفاظ العامّة وعلى معجميّة مختصّة تُعنى بالوحدات المعجميّة المخصّصة أي المصطلحات. ويسمّى الفرع المخصّص لهذا المستوى اللغويّ المصطلحيّةَ أو علمَ المصطلح (terminologie).ينظر : براهيم بن مراد: مقدّمة لنظريّة المعجم، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، 1997، ص 7 .

Jean Dubois et al : .Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage Larousse, Paris, 1994, pp. 282- 284

جديدة من القراءة والتأويل بما تستبطنه من جماليات متفردة تعكس فكراً مغايراً لنمط التأليف المألوف أو التفكير العادي المبتذل. فما هي أهم النماذج التي يمكن الاستدلال بها عن نمط الإيحاء الدلالي في الكتابات الصوفية؟

قراءتنا هذه ستكون في فكر وإبداع ثلاث من الشعراء المتصوفة لكل منهم مدرسته الخاصة في الارتكاز الشعري والتأويل والايحائي، وأن كان هناك أحيانا جنوحاً إلى **التقارب في الدلالة الإيحائية؛** فهذه قراءة بالدرجة الأولى من أجل القبض على الشَّارد من الألفاظ و المصطلحات في العملية التّأويلية، ولا ننكر أنَّها عملية جد مضنية مقاربةً ومقارنةً، لذلك كانت هذه القراءة هي محاولةٌ لاستنطاقه **وكشف ما وراء التعبير** عندهم بتجربتهم الخاصة، فالعارف بلا شك لم يتمكن من عرض تجربته الغيبية بلغته الخاصة، ولذلك استنجد **بالخيال والإبداع لإنتاج معانٍ جديدة،** ومن هنا أتى **الفتح الجديد لإعادة رسم الكلمات والألفاظ** بمعان أخرى غير التي كانت توحي إليها عند اللُّغويين وحتى الشعراء، فهو فتح لغوي مرتبط بالجمال والانقلاب على قيود العقلانية في التعامل مع مفردات اللغة.

وهكذا نرى لغة العارفين تنزاح بين **الإشارة والعبارة؛** ومفهوم الإشارة والعبارة مفهوم ذو أبعاد دلالية إيحائية دقيقة،–وهو ما أشرنا إليه في نهاية الفصل الأول–؛ **ذلك أن الإشارة مجرد إيحاء بالمعنى دون تحديد،** ومن شأن هذا الإيحاء أن يجعل من المعنى أفقاً منفتحاً على الدَّوام، أما العبارة فهي تحديد للمعنى يجعله مغلقاً ونهائياً، الأمر الذي يتعارض مع حقيقة الكلام الإلهي و تعدد مستويات الدلالة فيه.

فالقارئ للخطاب في الدواوين الصُّوفية يقف مندهشاً أمام لعبة التَّلغيم اللَّفظية، ومن ثم فهذا الخطاب ذخيرة توشك أن تتفجر بالمعاني، فهو "جهد تفجيري لمعرفة خبايا المتن الصوفي؛ ذلك أَنَّ العارف يلعب بحكم أنّه مغلوب به سلفاً؛ لأن معايشته لتجربة التَّصوف وما يكتنفها من غموض واضطراب قد جعلته محباً للأحوال والمقامات، من: قبض وبسط وخفاءٍ وتجلٍ، وسكرٍ وصحو، وفناءٍ، وبقاء، هذه المعاني الروحية لا تسعها العبارة وإنَّما يشار إليها تلميحاً لا يفهم معناها إلاَّ من تذوقها"[1].

تدورُ مقاربتنا في هذا الفصل حول ألفاظ العرفانيين المتصوفة في: شاعريَّتُها ومجَازُها واستعارتها وانزياحاتها وتشاكلها وتباينها، **تمهيداً للقراءة وتأويل ألفاظ هذا الخطاب من خلال السياق الشعري،** والتي هي بالأساس –كما أشرنا في الفصل الثاني – لغة إيحائية مجازية نابعة من خلال التجربة، وتُسْتَفَادُ من التجربة، وتمتلئ بالمعاني

[1] نيكلسون: **الصُّوفية في الإسلام،** تر: نور الدين شربيه، مكتبة الخانجي، القاهرة ، د ط،1951 م، ص: 34.

التي تعطيها التجربة ويسفر عنها من ثمَّ مَذَاق العارفين؛ حتى إذا ما توصَّلنا إلى معطيات العبارة الصوفيّة كون لغتها مفتوحة غير مغلقة ولا هي بالسطحية، استطعنا أن نضع لغة الإشارة التَّصوّفيَّة (= لغة المعنى الصرف ولغة التجربة المحضة) في مواجهة فلاسفة التحليل ممَّن دانوا بمذهب الوضعية المنطقية حين أرادوا تقييد (المعنى) بدلالته الحسيّة الواقعية وكفى، ومن ثمَّ رفض الميتافيزيقا إذْ دلَّت هنا على معنى غائب غير مرئي؛ فإذا الهدف من وراء هذه القراءة يجيء بعد اختيار منهجيّة المقارنة والنقد والتحليل كمُعالجة للموضوع هو رفض مقولاتهم، وقبول مقولات التّصوف في إصابة المعنى في غير ما تقع عليه الضلالات الحسية؛ بسبب أنَّ الإدراك الذوقي الرُّوحاني في التصوف خَاصَّة من شأنه أن يُحَوِّل معطيات الحس إلى رموز وإشارات بمقدار ما يُحَوِّل أحداث التاريخ إلى قصص رمزية، وهو ما كان يفعله ابن عربي تحديداً كما يشير هنري كوربين Henry Corbin • في **الخيال الخلاق عند ابن عربي**[1].

فالواضح من النّصوص السَّابقة الذكر **تشابك المفردة اللغوية في خطابها**، فهي تحمل إرهاصات المكابدة والمكاشفة، ولا غرابة إنْ وَجدنا تعارضاً في اللّغة بين الشعر واللغة الشارحة لبعض مدونات الصوفية، فهو نمو طبيعي ليس فيه اعتلال للعقل ولا للجسد، فهذا " التعارض بين الظاهر والباطن في دلالة اللغة هو تعارض معرفي يزيله الإنسان الكامل الذي يتحقق بباطنه وباطن الوجود كله "[2].

من هذه البنود سننطلق في هذا الفصل للخوض في **ماهية المفردة ودلالتها الإيحائية** محاولين الإجابة عن تساؤلات مفادها:

كيف استطاع المتصوفة **ترويض اللفظ** في معجمهم الصوفي الخاص؟ ولماذا اختاروا ألفاظ الطبيعة و**الأنثى والخمر كرمز إيحائي** للدلالة على المحبة الإلهية؟ وما هي **المفارقات** التي جاءت بها أشعارهم من خلال المنظوم والمنثور شرحاً وتفسيراً وتأويلاً ؟ وأي استراتيجية استندوا عليها في التأويل وبناء المعنى ؟.

• هنري كوربان (1903 – 1978) مفكر وفيلسوف ومستشرق فرنسي صبّ اهتمامه على دراسة الإسلام وبشكل خاصّ على الغنوصية الشيعية فترجم أمهات الكتب في هذا المجال من السهروردي إلى صدر الدين الشيرازي مرورًا بابن عربي الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي، والشيعة الأثنا عشرية ، والتصوف والظاهرتية، وكان معلقا ومحققا .

1 ينظر: مجدي ابراهيم، **قراءة في لغة الخطاب الصوفي**، صحيفة المثقف،ع: 4867 **المصادف**: 2020-01-02 02:33:22 **/https://www.almothaqaf.com**

2 إبراهيم محمد منصور: **الشعر والتصوف**، الأثر الصوفي الشعر العربي المعاصر 1945 هـ -1995 م ، دار الأمين ، دمياط، مصر، ط 1 ، 1999م، ص: 56، 55.

وللولوج إلى مباحث الإجابة عن هذه التساؤلات و الإشكالات اخترنا علاجها عبر ثلاث مباحث، أُولها :في **دلالة ألفاظ الطبيعة** وحاولنا من خلاله مقاربتها دلالياً مستفيدين مما أفرزه البحث في **نظرية الحقول الدلالية** ذلك " أنّ كل لغة تنتظم في حقول دلالية، وكل حقل دلالي له جانبان: حقل تصوري Conceptual Fieldوحقل معجمي Lexical Field. ومدلول الكلمة مرتبط بالكيفية التي تعمل بها مع كلمات أخرى في **الحقل المعجمي** نفسه لتغطية أو لتمثيل الحقل الدلالي. وتكون كلمتان في الحقل الدلالي نفسه إذا أدى تحليلها إلى عناصر دلالية مشتركة ...كما يبدو أنه يجب التفريق بين أنواع من المفاهيم، مفاهيم مركزية بالنسبة للحقول الدلالية، ومفاهيم مثل اللون ...ومفاهيم تزودنا بالبنية الداخلية لهذه الحقول كالفضاء ..."[1]. والمبحث الثاني في تنامي اللفظ الأنثوي وتأثيره، والثالث في **المفارقة الدلالية للخمر و إيحائتها**.

1صلاح الدين زروال، **الظاهرة الدلالية عند علماء العربية القدماء حتى نهاية القرن الرابع الهجري**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، ط 1 ،2008 م، ص: 47.

المبحث الأول: ألفاظ الطبيعة ودلالتها الإيحائية في ديوان ترجمان الأشواق لابن عربي

هام الشاعر الصوفي في الطبيعة واحتفى واحتفل بها في ديوانه، وكيف لا يفعل وهو من بلاد لطالما تغنى بها الشعراء والأدباء بل حتى الفقهاء وفتنوا بكل كبيرة وصغيرة من حولهم فيها، سواء كان طبيعة ساكنة أم متحركة فغدت أشعارهم تبوح بالجمال والجلال، وتفوح بفائض الدلالة.

إنَّ الشُّعراء الصُّوفية يختلفون عن من سواهم في توظيف **ألفاظ الطبيعة**، فالشُّعراء العامة يتغنون بجمالها وهم يرونها من الخارج، بينما الصُّوفي يراها من الدَّاخل ويستحضرها في أعماقه في عالمه الخاص فهو يتمثلها تمثيلاً كاملا، ويمتزج ويذوب فيها من أجل العُروج إلى خالقه سبحانه وتعالى؛ فالطبيعة تبوح بدواخلهم، وعليها مدار العمدة في أفكارهم وآرائهم، مستعينين بذلك **بالتشخيص أحيانا والتجريد** أحيانا أخرى، مستحضرينها بكل أبعادها، حتى صارت عندهم معبود الجمال لا يفصل بينها وبينهم فاصل، وهم بذلك يحاولون الانفلات من **عالمهم المادي** المظلم و الانطلاق إلى **رحاب الكون**.

فالدلالة الرمزية لألفاظ الطبيعة مشبعة بالمعاني الروحانية العرفانية، تحمل تحت لحمتها النصية دلالات غير متناهية، إذ يندلق عبر الدال الواحد مفاهيم وتصورات هرمية لا يدرك أبعادها الدَّلالية إلَّا المطلع الغائر في فن التصوف ومصطلحاته بدقة متناهية، فكلماتهم تخرج مشحونة بطاقة ثرةٌ، تنطوي على رؤى وتطلعات، تحاكيها مجموعة هائلة من الرموز، فعلى سبيل التمثيل لنأخذ دال البحر، فهو يتدحرج في الإيحاء لينتقل بنا إلى الخيال لدى شعراء التصوف "فالبحر ومتعلقاته يمثل رمزا للانتقال النفسي، أو هو عبر طريق نفسي لرحلة نفسية ارتبطت هنا بذكر أحوال المجاهدات وأنواعها والترقي المقامات في معراج معنوي، ومن أجل الوصول بالقلب إلى حالة من الصفاء والنقاء يمكنه من تلقي نور المعرفة".[1]

وعليه فقد أدرك صاحب الترجمان ومن سار على نهجه حقيقة الطبيعة والحكمة التي خلقت لها، حيث يراها قد خلقت من أجل غاية أسمى وهي التدبر في الكون، وكيف لا يتدبر الصُّوفي في الطبيعة وهي "زاخرة بالحياة والجدة الباعثة عن دهشة طفولية؟ ومن ثم لم تكن في تصوره شيئاً هامداً ساكناً، وإنَّما بدت له على نحو ذاتي مشخص مفعم بالوجدان، فمثلما أدرك نفسه أدركها حية عاملة تفرح وتأسى، وتغضب وترضى، ومنه

[1] فرج منسي محمد العيساوي، **الحكاية الصوفية إلى نهاية القرن الخامس الهجري (دراسة فنية)** ، رسالة (دكتوراه) مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة المستنصرية 2000 ، ص: 327 .

كشفت للإنسان عن نفسها في الأساطير القديمة، بوصفها حضوراً مستحوذاً مجابها، أتاح للإنسان أنْ يتصل بها ويقيم معها علاقة نشطة "[1].

فالمتقصي لحال الخطاب الصوفي يدرك بعد برهة من الاطلاع أنّ الطبيعة هي جزء من العرفانية الصوفية، فالصُّوفي يعرج إلى ربه ليبحث عن سر هذا الكون المكنون وجماله، بل يبحث ليعرج ببحثه إلى مدارك السَّالكين للوصل إلى محطة الحب الإلهي التي هي زاخرة برموز الطبيعة؛ وعلى هذا فالصوفية يتعشقون بالعين إنْ صح التعبير،—كما تبين لنا— حتى شمل حبهم كل مظاهر الوجود، وعالم الطبيعة السَّاكن منها والمتحرك.

وعلى ضوء ما أشرنا إليه، يمكننا القول: أنَّ ماهية ديون ابن العربي المسمى ترجمان الشواف لم تسبح عكس المدار، بل سارت على منهجٍ خباياه معلومة للتغني بالطبيعة، في مصدر التجلي الإلهي، وعليها علق وشاحه للوصول إلى **الحكمة العيسوية**—كما أسماها- حكمة تُصَيِّر خرير الماء وقصف الرُّعود وهدير الحمام وعصف الرِّياح إلى **أصوات للتجليات الإلهية**؛ وفي هذا يقول أبو حمزة الطوسي: "إنّه إذا سمع مثل هبوب الرياح، وخرير الماء، والطير يصيح ويقول: لبيك! رموه **بالحلول*** لبعد فهم في معنى إشارة، وذلك أن أرباب القلوب ومن كان قلبه حاضرا بين يدي الله، ويكون دائم الذكر لله يرى الأشياء كلها بالله ولله ومن الله وإلى الله، فإذا سمع كلامه فكأنه سمعه من الله "[2]. من هذا النص العرفاني ندرك مدى هيام أولئك السَّادة وانصهارهم بالطبيعة للارتقاء بهذا الحب **لمدارك السالكين**.

فالعملية الإبداعية عندهم تزخر بالعديد من الرُّموز التي دلَّت في سياقها العام على التجربة بما يدل على ابتكار الشَّاعر الصُّوفي، وذلك من خلال تعامله مع اللُّغة بوصفها منهلاً متشظياً بالدَّلالة المسبقة، فهي عند هؤلاء _الصوفية _مطابقة للوعي الفعال الذي يجعل منها عجينة تتشكل بشتى الطرق، ومن ثم يتشكل فعل خلقها كما يشير إليها هيجر: "من جهة الوظيفة كالوعي سواء بسواء واللغة مجال يعمل فيه الوعي عمله ولا يأخذها مأخذ المادة المصنوعة سلفا "[3]. وبالأخذ بهذا التعبير يمكننا القول تواليا لما جاء به، أنَّ الوعي الإنساني في عملية الإبداع الشعري يغير حقيقة العالم وذلك باستخدام اللغة استخداماً خاصاً من شأنه خَلقُ علاقةٍ خاصةٍ

---

[1] عاطف جودة نصر، **الرمز الشعري عند الصوفية**، ص: 275.

[*] **الحلول**: معناه في الاصطلاح العام : أن يحل أحد الشيئين في الآخر، وهو اعتقاد أن الله تعالى قد حلَّ في كل شيء .

[2] السراج الطوسي: اللمع، ص 495.

[3] مسلم حسب حسين، **جماليات النص الأدبي، دراسة في البنية والدلالة**، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع،2007 م، ص: 85.

بين الأشياء بُغية خلق إدراك عقلي جديد بجوهر تلك الأشياء وحقائقها المألوفة التي تواطأ النّاس في عرفهم بمعرفتهم بها.

والمتتبع للمدونة الشّعرية الصُّوفية يدرك اشتراكهم **في الرمز اللغوي** المعبر عنه –كما أشرنا إلى ذلك في الرمز –، بحيث أضحى هذا الأخير متعارفاً عليه فيما بينهم؛ لكن هذا الاشتراك لا يعني أبدا أنَّهم اتفقوا على دلالته، فبدا واضحاً –خاصة عند الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي– هذا الاختلاف، والذي نرى مرده **للرؤية الشعرية المغايرة في تجربته الإبداعية**، وكذلك **رؤيته للكون** من خلال نظريته الشهيرة **وحدة الوجود**؛ ومن هنا كذلك نرى أن الطبيعة ومحتوياتها ومكنوناتها قد شغلت حيزاً كبيراً عنده في هذا الديوان، فتعامل معها برؤية جديدة وفريدة ليرسم لنا لوحة فنية ألوانها الطبيعة وريشتها المرأة.

إنّ دلالة الطبيعة والدلالة الإيحائية بصفة عامة في ديوانه ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق لا يمكن طمسها وإهمالها في أي دراسة، بل ألفاظ الطبيعة في الخطاب الصوفي عامة لا يمكن بترها في سياق التأويل– حسب رأينا–باعتبارها عنصراً مهما فيه فهي **رموز للحياة النفسية**، وهي أشبه ما تكون بعود الثِّقاب الذي يشعل روح الشاعر، ويدفعه إلى التفجر والتدفق؛ وبقدر اتصاله بالعالم يكون تعلقه بها، وتعلق الصوفي برموز الطبيعة هو تعلق روحاني نابع من الحب لله، تعلق متعة روحية تلبس الألفاظ في الكون لباس المحبة وتكسبها **دلالات إيحائية**.

أولاً: المعاني الدلالية لألفاظ الطبيعة في الديوان:

حينما نتقصى الدلالة الإيحائية في ألفاظ الطبيعة عند الشيخ الأكبر، علينا **أولاً** أن نعي بأن الصوفي ينطلق **من المادي ليصل إلى الحسي**، وبذلك فهو يبرز **الكيان الحدسي للغة** وهذا ما لمسناه ونحن نتصفح شعره في الترجمان ونستحضر معانيه في شرحه الذخائر حيث "إنَّ اللغة عادةً معنى مباشر ولكنها في الشعر تتجاوزه إلى معنى أوسع وأعمق، لابد للكلمة في الشِّعر من أن تعلو على ذاتها وأن تزخر بأكثر مما تعد به، و أن تشير أكثر مما تقول، ثم إنَّ اللغة ليست كيانا مطلقا، بل عليها أن تخضع لحقيقتنا التي نجهد في التعبير عنها تعبيراً كليا، فهي ليست جاهزة ...إنَّما هي صورة صوتية حدسية "[1].

[1] أدو نيس: **مقدمة للشعر العربي**، دار العودة، بيروت، د ط ،1979م، ص : 127.

1- الألفاظ الدالة على الظواهر الكونية :[1]

اللفظ	المعنى الحرفي (كما هو متعارف عليه في المعاجم)	الدلالة الإيحائية في الديوان
بدر **الجمع:** **أبدار و بُدور**	يشار به إلى صورة القمر عند الاكتمال. فالقمر إذا امتلأ سمي بدرا لأنه يبادر بالغروب، بَدْر : وادٍ يقع بين مكة والمدينة، على 28 فرسخاً من المدينة، وكان به غزوة بَدْرٍ المشهورة في صَدر الإسلام. يقول ابن فارس "الباء والدال والراء أصلان: احدهما كمال الشيء وامتلاؤه و الأخر الإسراع إلى الشيء. أما الأول فهو قولهم لكل شيء تم بدر، وسمي البدر بدرا **لتمامه وامتلائه** .وقيل لعشرة آلاف درهم بدر ،لأنها تمام العدد ومنتهاه. وعين بدرة أي ممتلئة ..."[2]	وظف اللفظة للدلالة على **الآثار الإلهية** في قلوب العباد. وتشير سعاد الحكيم إلى دلالة هذا اللفظة عنده فترى أنه يقصد بها "بيان جانب من نظريته في **التجلي والنور** والخلافة "[3]
أفق **أُفُق** **[مفرد]: ج آفاق:**	وهو في الواقع ما ظهر من نواحي الفلك و أطراف الأرض و آفاق السماء و نواحيها؛ وهو كذلك ما ظهر من السَّماء ماسًّا الأرضَ، منتهى ما تراه العين من الأرض كأنّما التقت عنده بالسَّماء، ويبدو دائريًّا في البحر ومتعرِّجًا على اليابس بسبب العوائق "الشمس فوق الأفق- في الأُفق غيوم- {وَهُوَ بِالأُفُقِ الأَعْلَى " }، خَطُّ الأفق : ملتقى الأرض بالسَّماء[4].	ويعبر به عن النظر إلى ما يواجهه القلب

[1] ابن عربي، **ذخائر الأعلاق**، تح: خليل عمران ص: 12 إلى 130.

[2] ابن فارس: **معجم مقاييس اللغة**، ج 1، ص: 101.

[3] سعاد الحكيم: **المعجم الصوفي**، ص: 188.

[4] ينظر :أحمد مختار عمر: **معجم اللغة العربية المعاصرة** ، مج1، 1429هـ/2008م، عالم الكتب- القاهرة، ص: 103.

برق	أبرقَ/ أبرقَ إلى يُبرِق، إبْراقًا، فهو مُبرِق، والمفعول مُبْرَقٌ إليه أبرقتِ السَّماءُ: برَقتْ، لمع فيها البَرْقُ. ، أبرق الرَّجلُ: تهدّد وأَوْعَد "أبرِقْ وأرعِدْ يايزيد ... دُ فما وعيدُك لي بضائر". ، أبرق الرَّجلُ إلى أهله: أرْسل إليهم برقيَّةً "أبرق الطّالبُ إلى أهله بنجاحه II ."أَبْرَقُ [مفرد]: ج أبارقُ وبُرْق، مؤبرقاءُ، ج مؤ بَرْقاوات وبُرْق: 1- صفة مشبَّهة تدلّ على الثبوت من برِقَ. 2- ما اجتمع فيه سواد وبياض. وهو أيضا: ظاهرة فلكية يعبر بها عن النور الذي يلمع في السماء المغيمة وهو أشبه بالشرارة الكهربائية[1].	تحمل هذه العلامة دلالة موحية عند جل الصوفية تشير إلى الكمال و الرفعة و محل للرمز (البياض و السواد) وهو عند القوم: " أول ما يبدو للعبد من اللمع النوري فيدعوه إلى الدخول في حضرة القرب من الرب ..... "[2]
بيضاء	اسم من أسماء الشمس. ولها معان أخرى جاءت في المعجم وهي "البياض ضد السواد وجمع بيضٌ، أباض الكلأ: أبيض ويبس. بايضه قباضَهُ يبيضه: فاقه في البياض. الأبيضُ: عرق في السرة. وقيل في الصُّلب. وقيل في الخالب. الأبيضان: الماء والحنطة. الأبيضان: عرق الوريد. الأبيضان :الشحم والشباب ،وقيل الخبز والماء، وقيل الخبز واللبن. البيضاء :الشمس لبياضها .البيضاء القدر .اليد البيضاء: الحجة المبرهنة .أرض بيضاء: أرض ملساء لا نبات فيها ...الأبيض :السيف .والبيضاء :حبالة الصائد ".[3]	**هي عنده حكمة إلهية** وردت من السماء الرابعة

[1] ينظر: **نفس المرجع** ، ص: 191،192.

[2] عبد الرزاق الكاشني: معجم اصطلاحات الصوفية، ص: 63.

[3] صالح العلي الصالح، أمينة الشيخ سليمان الأحمد ، الرياض، د ط ،1401 هـ، ص: 63.

ثرى	وهو أول ما ينزل من المطر فيرسخ في الأرض لتبتل التربة و تلين	هذا اللفظ مركب **العقل** و **سحاب المعارف**
جو	هواء ما بين السماء و الأرض	تحيلنا على **مقام المحبة**
حبب	ما يظهر على وجه الماء من هبوب الرياح	شبه ابن عربي ما يظهر على الحياة الإلهية من العلوم الرحمانية عند هبوب الأنفاس
دجى	تطلق هذه اللفظة على الليل و هو محل الستر والخفاء	ربط بين المعنى اللغوي وجعل اللفظة توحي **بالغيب**
ديم	وهو من الدوام ويطلق على المطر يدوم في سكون لا رعد فيه ولا برق	تنزلات دائمة **من المعارف**
ريح	الأريج الواسع من كل شيء الأريحي الواسع الخلق المنبسط إلى المعروف	الرياح **هي نسمات إلهية** الأرواح التي تعطي الشوق والريح عالم الأنفاس للتنفس عنه بعض ما يجده من الكرب برائحة تهدي بها إلى مشامه من عرف طيبهم الممسك. ويشير بها كذلك تعني مطالع النور.

ذارية	صفة تطلق على الرياح	عالم الأرواح و الأنفاس والأرواح المتنسمة
رعد	ظاهرة فلكية تطلق على الصوت الذي يسمع من السحاب	يعتبر هذا الصوت **المناجاة الإلهية**
ربع	مشتق من زمن الربيع	منزلة الشباب من عمر الإنسان

سحير	الثلث الأخير من الليل في طلوع الفجر	زمان العروج من النزول الإلهي
سماك	نجم نار يقال له الأعزل	إشارة إلى **التواضع** وطلب الرفعة
سماك	نجم يقال عنه الأعزل	توحي **بالهمة** فوق الكون
سحر	اختلاط الضوء والظلمة يحدثان ما يسمى السحر	يوحي بلغة ابن عربي إلى **الفرح والتعجب**
سماء	سقف كل شيء وكل ما ارتفع وسما	يقصد به الحياة العرفانية
سبسب	القفر والمفازة والأرض المستوية	إقامة النشأة واكتساب المعارف
سحاب	الغيم الذي ينتج المطر	منتج المعارف والعلوم **الربانية**
سدير	اسم يطلق على الأرض	الرجوع إلى أصل **الانبعاث**
سراب	وَالسَّرَاب مَا لَصِقَ بِالْأَرْضِ . وَذَلِكَ يَكُون نِصْف النَّهَار وَحِين يَشْتَدّ الْحَرّ	هو درجة من المقامات يسمى **مقام التواضع** من قوله تعالى ﴿كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّىٰ إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا﴾ [**سورة النور:39**]
سهيل	نجم واحد ظاهر في السماء	يشير به صفة الحق الظاهرة
سماك	نجم نار يقال له الرامح	**همة** فوق الكون
شمس	شعاع يظهر وقت الظهيرة ليس دونها سحاب	**مقام الرفعة وارتفاع** الشكوك وإعطاء المنافع
شفق	حمرة نظرة في الأفق حيث تغرب الشمس	مقام الحياء وحمرة الخجل
صبح	بياض ووضوح النهار	إشارة إلى بياض القلب وحيائه من التجلي
صيبا	اسم يطلق على الغيث والمطر	ما تعطيه فوق المعارف المحصولة

طارق	كوكب يطلق الصبح	يشار به إلى أهل الإسراء والمعراج
ظل	مرتبط بالشخص يتحرك بحركته ويسكن بسكونه	موزونات الأعمال بما لها من ثواب على الضوء.
ظلام	غروب الشمس وزوال النهار	حجاب الأمور اللطيفة وحجاب الغيب.
ضحى	ارتفاع النهار وطلوع الشمس وبياضها.	المقدس نفسه بنفسه ويظهر الأثر في غيره.
عذيب	ماء الطيب قرب القادسية متميز بالطهارة والصفاء	سر الحياة بمقام الصفاء من عين الجود
غيهب	الظلمة الشديدة	صفة ذاتية لحجب الشعور
غزالة	اسم من أسماء الشمس	الإشارة إلى **الروح والنور**
غروب	رجوع جانب الستر على جانب الكشف	غرب عن **عالم الحس** وطلع في الخلد
غدية	أول زمان التجلي	وقت الراحة و الفراغ من الخلق
غمام	تطلق على السحاب الأبيض	حالة مشاهدة وخطاب
فلك	صورة وقوع التجلي	حضرة التبدل والتحول في الصورة
فجر	ضوء الصباح وهو حمرة الشمس في سواد الليل	الأمن من عالم الناظرين وعالم **البرزخ المنزه** والمقدس
قمر	حالة بين البدر والهلال	**مشهد برزخي** مثالي يضبطه الخيال
كسوف	احتجاب نور الشمس و نقصانه	النور الإلهي البرزخي
ليل	يعقب النهار و مبدؤه من غروب الشمس	غيب الذات عن الكون و ستر النشأة
لعلع	صورة القمر ليلة البدر	إشارة **إلى صفة الكمال** في التجلي
مهاه	اسم من أسماء الشمس	تجلي صورة المحبوبة

مطر	الماء المنسكب من السحاب	تنزيل العلوم و المعارف
نسيم	ابتداء كل ريح قبل أن تقوى	**الرقيقة الروحانية** التي يتخذها العارفون سفيرا فيما بينهم و بين ما يريدون
ندى	و هو ما يسقط بالليل من رطوبة	يشير به إلى **مقام الجود** يمر به سحاب العناية
ودق	المطر كله شديدة وهينة	المعارف الإلهية في **المقام الغمامي**
وضح	بياض الصبح و الضوء	إشارة إلى التجلي في **الصورة المثالية**

جدول –2– ألفاظ الظواهر الكونين بين الدلالة الحرفية والإيحاء الدلالي

2– الألفاظ الدالة على الحيوان [1]:

اللفظ	الدلالة الحرفية	الدلالة الإيحائية
أفعى	تصنف ضمن الزواحف	حضرة إلهية والجلال
الغزال	حيوان سريع ورشيقو يألف القفز الغزالة: الشمس وقيل هي الشمس عند طلوعها. الغزالة: المرأة الباهرة الجمال الغزالة أيضا بساط جميل يفرش على الأرض	أشار العارف–ابن عربي –إلى المحبوب لوجهين لاشتقاقه من الغزل وهو التشبيب والمحبة والنسيب هو الحيوان المعروف الذي يألف القفر وهذا المعنى المطلوب إذ **يشير إلى مقام التجريد** عن علائق الدنيا يعيشه العارف – نجدها تعني عنده كذلك أسماء الشمس. – وهي تدل على الوحش الذي يألف القفر.

[1] ابن عربي: **ذخائر الأعلاق**، تح: خليل عمران، ص: 08 إلى 156.

		– الغزلان **علوم الشوارد** التي لا تنضبط ولا يتصورها بها.
أساود	حيّة تمشي على بطنها	إشارة إلى الباحثين من أهل الزرع
أسد	اسم حيوان معروف من فصيلة السباع	الشدائد و الأمور الصعاب
بزل	الإبل المسمنة حاملة الرحال	**الأعمال الظاهرة** والباطنة التي ترفع الكلم
جمل	الذكر من الإبل وهو زوج الناقة يستعمل في الحمل والترحال	لطائف الهم التي ترحل بالعباد
خولف	ناقة عظيمة لها أتباع	علم أصلي ينتج علوم أخرى
ذئب	حيوان يعيش في البراري	إشارة إلى الروح اللطيفة
ركائب	الإبل التي تستعمل لترحال والتنقل	هياكل خاملة للطائف الإنسانية
سنام	جمل عظيم يتميز بالسمنة و الرفعة	دهن يمد **الأنوار** للبقاء
شبل	صغير الأسد الذي لا يخاف من أحد	إشارة إلى **الصدق** في القول
ظبي	حيوان بري يعيش في الفيافي. والظبي: الغزال (ج) أظب وظباء وظبي (ج) ظبيات وظباء	حكمة إلهية من **مقام التجريد** شبه ما ينزل على روحه من الحكم الإلهية بالظباء في شرودها ملازمتها الفيافي التي هي مقام التجريد

فلو	ولد الفرس حين يفطم ويبلغ السنة من عمره	**المعاني** الإلهية في **مقام التوحيد** والتقديس
فصيل	ولد الناقة إذا فصل عن أمه	نتيجة على مطلب الهمم
ناقة	الضخمة السناء أي مشرفته و عاليته	**همة العارفين** الذين لا ذوق لهم محقق في الإلهية
يعملات	الإبل التي يعمل عليها	**القوى الإنسانية** التي توجهت عليها التكاليف الروحانية و الحسية

3 – الألفاظ الدالة على الطيور:[1]

الألفاظ	معنى حرفي	معنى إيحائي
باز	أحد الكواسر من الطير	**الشوق** إلى فسحات الإطباق الجوية
حمام	جنس طير من الفصيلة الحمامية	عالم التقديس و الرضا. أراد بالحمامات كذلك واردات التقديس والرضا والنور والتنزيه – الحمامة المطوقة وهي اللطيفة الإنسانية والتطويق المنسوب إليها وهو ما أخذ عليها من الميثاق الذي طوقت به. – حمام الأراك يخاطب **واردات التقديس** والرضا ويلوح لبعض واردات المشاهدات فإن الأراك شجر يستاك به،

[1] ابن عربي: **ذخائر الأعلاق**، تح: عمران المنصور، ص: 22 إلى 130.

		يقول : ترفق علي يا وارد التقديس فإن المحل الضعيف يضعف عن أن ينال الطهارة إلا باستدراج ولهذا كان مرضاة الرب من الزينة والإصلاح
طاووس	نوع من الطيور متميز بالجمال	رمز إلى الروح النقية الطاهرة. يقصد به الحبيبات وشبههن به لحسنهن وترمز إلى الأعمال المقبولة والصالحة وقد شبهها لروحانيتها وتنوع اختلافها في الحسن والجمال -شبه الحسان بالطواويس لحسنهن واختلاف ألوان لباسهن
طائر	أصله ذي الجناح	وساطة الأرواح العلوية
عقاب	طائر من الكواسر قوي المخالب حاد البصر	معارف مشهدية من باب الحب
غراب	جنس طير متميز بالسَّواد و التشاؤم	يقصد به السبب الموجب للفراق
فرخ	ولد الطائر	إشارة إلى الهمم من غير رؤيا
قظا	جنس من الطير قريبة الشبه من الحمام	معارف الصدق والتنزيه
قمرية	ضرب من الحمام مطوق وحسن الصوت	نفس المعارف بأمر علوي
مياد	صفة تطلق على الطائر المغرد	النشأة الإلهية في مقام القيومية
مطوق	حمام ذات الطوق من الريش يخالف لونه	الميثاق الذي طوقت به اللطيفة الإنسانية
نسر	جنس من الطيور من فصيلة	الروح البرزخي الأقرب إلى **الملأ**

	الجوارح	**الأعلى**

4_الألفاظ الدالة على الأشجار والأغصان والثمار:

اللفظ	المعنى الحرفي	الدلالة الإيحائية
أوراق	ملابس الأغصان	ما تلبسه القيومية من **الأسماء الإلهية**
أراك	شجر يستاك به	**مطهر للفم** ومرضاة للرب
أثل	جنس من الأشجار تستعمل أخشابه في صناعة السفن	يقصد به الأصل الطبيعي
بان	هو ضرب من الشجر طويل الأفنان من فصيلة البانيات	الأعمال الظاهرة والباطنة ومقام الظهور
ثمر	ما تحمله الأشجار بأنواعها المختلفة	التخلق بمعارف القيومية
خمر	شجر ملتف متداخل بعضه في بعض	إشارة إلى عالم الامتزاج والتداخل
خميلة	شجر لا يقبل الامتزاج	**الاتساع الإلهي** أي لا يتكرر شيء في الوجود
سلما	اسم من الأشجار	السلامة من التقيد بأمر ما.
سلافة	ما سال من عصير العنب	التجريد من الكم والكيف والهياكل الظلمانية
ظال	اسم شجر غير معروف ونادر	ظلال العلم وهو **مقام الحيرة**

ظل	الظل يأتي من الأشجار	يكنى به عن الراحة والكنف
عناب	وهو ثمر من شجر شائك	وكنى به عن النكتة الإلهية
غصن	والغصن هو الذي يكون حضنا للثمر في الشجر	**القيومية الظاهرة** في كتب التجليات
غضى	شجر خشبه صلب وجمره لا ينطفئ	أشار إلى مقام المجاهدة
غيلان	شجر مشوك يتعلق بمن يقترب منه	الألطاف الإلهية في مقام التوحيد والتقديس
غيضة	شجر يوصف بالميل	ميل الأفنان الشوقية إلى المحبة الإلهية
فنن	كل شجر طالت وامتدت أغصانه	**عطف القيومية** على القائمين بالأكوام
كندرة	مكان البازي الذي يهيأ له من خشب ونحوه، والكندرة أيضاً	رباط لطيفة الهيكل
لين	ورقة كورقة الصفصاف	**الاتساع والسعة** المطلوبان في الأعراف
مرخ	شجر سريع الوري	**الأسباب المحجوبة** بغطائها عن ظهور الأمور على ما هي عليه

جدول –3– الألفاظ الدالة الحيوان وتغير الدلالة

5_ **الألفاظ الدالة على النباتات البرية :**

اللفظ	المعنى الحرفي	الدلالة الإيحائية
أث	فصيلة من النباتات كثر و التف	الأمور الخفية الدقيقة
حنظل	نبات عشبي بري	وصف حالة الفراق

شيح	نبات سهلي رائحته طيبة وطعمه مر	**الأعراف الطبية** والهواء الطيب
عرار	نبات طيب الرائحة	إشارة إلى المنظر الحسن
كتم	نبات يخلط مع الوسمة للخطاب الأسود	إشارة إلى المنظر الحسن
ند	ضرب من النبات يتبخر بعوده	أخلاط من الطيب والتخلق بها في حق **العبد والخلق الإلهي** والأسماء الحسنى
نرجس	جنس نباتات بصلية حولية من فصيلة النرجسيات	روضة الأسماء الإلهية
لبلاب	نبات معترش يلتوي على المزروعات	إشارة إلى **معانقة القلب** والأحشاء والخواطر
نجم	ما لا ساق له من النبات ينبت على وجه الأرض	حفظ ما تحمله العلوم في تعلقاتها على اختلاف ضروبها

جدول –4–تفاعل ألفاظ النباتات البرية مع النظم الشعري وبناء الدلالة

6–الألفاظ الدالة على الأزهار والروائح الطبيعية:

لعل اهتمامه بالطبيعة جعله يتخذ منها لوحة يرسم عليها مشاعره بدقة متناهية كفنان مبدع، كيف لا وهو من الشعراء الذين اتخذوا من " أسماء النباتات مجالا لوصف المشاعر والتعبير عن المسرات والأحزان في تفاؤل وتشاؤم. وتسرد الروايات عن العرب في أوج حضارتهم أن الأزهار بين الظرفاء والمحبين والمتيمين لغة متعارفة تدل على الهجر والوصل، والدعوة والتحذير، والتفاؤل والتشاؤم ...فأحيانا يتخذون هذه المعاني مما يرمزون إليه اسم الزهرة أو الثمرة. فكرهوا التهادي بالسفرجل لأن أوله سفر، وبشقائق النّعمان لأن أوله شقاء كما كرهوا

التهادي بالسوس لأن أول اسمه سواء، والياسمين لأن أول اسمه يأس، والخلاف لدلالته على الخلاف، والبان لدلالته على البين وحاملة الورد إنْ أشارت لغيرها بالنمام فإن مرافقها نمام "[1].

من هنا جاء التمثيل والتدليل الإيحائي بألفاظ الأزهار والروائح لا من دلالة هذه الألفاظ بل من دلالة معناها، وصفاتها، وعلى هذا القبيل سار صاحبنا في **ذخائره مبينا الدلالة الإيحائية** لهذه الألفاظ المستعملة من طرفها كما وضحنا له في الجدول الآتي:[2]

اللفظ	المعنى الحرفي	الدلالة الإيحائية
روض	الروض يطلق على المساحة الجامعة لفنون الأزهار	أخلاق **الأنفاس الرحمانية** طيبة الريح
بهتانة	رائحة المسك الطيبة	**مقام التنزيل** والأعراف الطيبة
زهر	نور كل نبات واختلاف الألوان	أوائل **التجليات الذوقية** ودلالة على المعارف
طيب	نبات رائحته طيبة	أطيب وأليق المشام الإنسانية
مسك	طيب يخرج من الحيوان	**مقام الحياة** تفوح رائحته لمقام العارفين
نقا	كتيب المسك الأبيض	المهة الظاهرة والتولع بها
ورد	زهر كل نبتة ونور على كل شجرة	إشارة إلى **مقام الحياء** وما تحمله

جدول –5– الألفاظ الدالة على الأزهار والروائح الطبيعية ومعانيها الإيحائية

7_ الألفاظ الدالة على الجبال والأحجار والرمال :[3]

اللفظ	المعنى الحرفي	الدلالة الإيحائية

[1] صفية مطهري: الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، ص: 112.

[2] ينظر: ابن عربي: ذخائر الأعلاق، تح: خليل عمران، ص: 13 إلى 103.

[3] ينظر :المصدر السابق، ص 13 إلى 152.

أجياد	جبل مشرف بالحرم المكي	**إشارة إلى المقام الإلهي**
أثمد	حجر يكتحل به	**الغيب الذي لا يدرك**
جبل	اسم لكل وتد من أوتاد الأرض	**سبل الهداية بعد الجهاد**
حالق	جبل مرتفع	**إشارة إلى** الرفعة وعلو **المكانة**
در	كبار اللؤلؤ وهو من الأحجار الكريمة	**تجلي جبريل والنبي عليهما السلام**
دعص	الكثيب المجتمع مع الرمل	**ردف النعم المعنوية وغير المعنوية على العباد**
زرود	اسم جبل قريب من الحجاز	المعارف الشوارد **التي تنضبط للعالم**
زورد	نوع من الرمال تتجاور ولا تلتف	**حالة التزلزل وعدم الثبوت**
سلع	جبل بذي الحليفة يشرف على المدينة	المقام المحمدي **لإقامة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم**
شعب	طريق بالجبل والوتد الثابت	طريق القلب **والثبات والدوام**
صخر	حجر صلب وعظيم	**جمادة خالية للعبادة والعرف**
علم	اسم جبل مرتفع	ظهور الروح **في الم الأمر**
كثيب	التل من الرمال	**رؤية الخلق في الحق بصفة الجنة**

لوى	مكان يلتوي الرمل فيه ويرق	**مقام العطف الإلهي**
نقا	كدس الرمل يحد بين الوصل	تعارض العلوم **من الأهواء النفسانية**
مها	حجر شفاف أبيض	**نور العشق الإلهي**
يرمع	حجارة لينة براقة لامعة	**تجلي جمادي يقابله نور الشمس الشعاعي كنور الشمس**
ياقوت	**حجر صلب ثقيل شفاف متعدد الألوان**	تجلي جبريل **وحده للعالم**

جدول –6– الألفاظ الدالة على الجبال والأحجار والرمال وتجلياتها الدلالية

8 – الألفاظ الدالة على الأماكن الطبيعية :

وظف ابن عربي في ديوانه ألفاظ الطبيعة بشكل متناسق مع موضوع الديوان، و"تعد الكلمات الدالة على بعض مظاهر الطبيعة ومحتوياتها، وبعض الحيوانات والنباتات من أكثر الكلمات التي تمتلك دلالات هامشية زائدة عن معانيها المركزية "، ومن هنا نمثل لأماكن الطبيعية ببضع ما أحصيناه منها مشحونا بالإيحاء الدلالي وهي كالآتي:[1]

اللفظ	المعنى الحرفي	الدلالة الإيحائية
جدول	نهر الحوض وهو النهر الصغير	**فنون العلوم الكونية**
حاجز	موضع وجود الحجر	حجاب العزة **الحجوب عن الكون**

[1] ابن عربي: **ذخائر الأعلاق** ،تح: خليل عمران، ص: 13 إلى 144.

إضا	يعبر به عن المستنقع من سيل وغيره	مقام النور **وانضغاط النفس بين العالمين**
خيف	ما ارتفع عن مجرى السيل وانحدر عن الجبل	**محل القربة الإلهية**
قليب	حفرة لاستخراج الماء	**أهل** الحياة المنشأة **من الأعمال**
واد	مسلك للسيل بين الجبال والتلال	**مسيل الحياة العلمية والمعارف في قلوب العباد**
مرعى	مكان وجود الكلأ للحيوانات	**مطلب الهمم ومقاصدها**
قفر	الخلاء من الأرض	**مقام تجريد التوحيد**

جدول –7– الألفاظ الدالة على الأماكن الطبيعية وانزياحها لتجسيد تجربة العارف

والمتأمل في هذه الجداول يدرك من خلال الألفاظ المستعملة فيها انفلات الدلالة الإيحائية، فمن خلال هذا الجدول ندرك الفضاء المكاني ودلالته، وهو فضاء تقع فيه تجربة العارف، وينزاح بمفهومه عن الدلالة المشاعة، فالمتصوفة يرفضون الفضاء المادي، ويسعون دائما للتعبير فضاءات أخرى تجريدية.

فالفضاء التجريدي جرى التعبير عنه باللغة، " لكن هذه اللغة في عمومها وضعت لمدلولات حسية فلم تستطع بلوغ كنه هذا التجريد، ولجأ المتصوفة إلى الإشارة فلم تغن الإشارة فلجئوا بعد ذلك إلى الرمز، وحملوه حمولتين من المعنى، حمولة ظاهرة وحمولة باطنية هي المقصودة ،وهنا انفتح الباب واسعاً عن الفضاءات الحسية كطريق مقرب للفضاءات التجريدية ...بمعنى أن المتصوفة أخذوا من الفضاء الحسي ما يعين على تصور وتقريب الفضاء التجريدي ، واستعاروا عناصر الفضاءات الحسية ورمزا بها إلى الحقائق "[1].

وخلاصة لما سبق عرضه عن الأمكنة ودلالتها عند العارف، يمكننا القول قياسا أن الفضاء الصوفي ينقسم إلى فضاءين هما :

[1] بودود وذناني،كريبع عطاء الله، عطية بن عطية: **التجربة الوجدانية بين الرمز والإشارة نظرية في الأدب الصوفي** ، مخبر اللغة عربية، الأغواط ،2012، ص: 50

ا) **فضاء حسي**: وهو الذي ينتقي فيه الصوفي أكمل ما فيه ليعبر عن الفضاءات العلوية، مثل: الأنوار، والأطيار، والنغمات، والألوان الزهية؛ أو ينتقي أسوأ ما فيه ليقوم بعملية تحييده وإلغائه فيأخذ الظلمة، الفساد، والاندثار، الصحاري، البحار المخيفة، ليضعنا أمام فضاء ناقص.

ب) فضاء تجريدي: تقوم العبارات والمعاني بتأثيثه، لكن القصور، وهو ينفلت من خاصية الزمن والمكان التي يخضع لهما الفضاء الحسي.

ثانياً: آليات ومعايير التركيب الإيحائي للألفاظ في الديوان

لنا أن نسلِّم منذ البدء أن العمل الإبداعي (النص الشعري الصوفي عامة) تشكيل لغوي خاص له آلياته ومعاييره التعبيرية وفنياته الإشارية وأساليبه وطرقه التوصيلية المتميزة، والشاعر إذ يعتمد على اللغة – يشكلها و يختار منها ما يشاء بما يعبر عن رؤاه ومواقفه – يصوغها بفنية تتعالى بها عن مباشرة الموضوعات والأفكار وينأى بها عن طرائق الكلام وأساليبه المألوفة في حياة اللغة التي يتواصل بها الناس خارج دائرة الفن وتجليات الإبداع؛ إنها لغة من عالم الروحانيات.

ومنه، علينا ونحن نسير في مباحث هذا الديوان أن نخط أقلام البحث هذه المرة عند **آليات بناء الصور الإيحائية بالكلمات**، وبذلك نستطيع الغوص في أعماق الألفاظ الموظفة من طرف الشاعر الصوفي؛ فالألفاظ المعبرة هي التي تبرز الطاقة الإيحائية الإبداعية والقدرة الفنية الكامنة داخل **النص الغائب texte absent**. وبالتالي يستطيع القارئ أن يطفوا على سطح النص لسبر أغواره، وهو ما ينتج علاقة بين القارئ والنص أو الكاتب تتسم أحياناً بالألفة والحوار الخصب والاختلاف الودي، فالنّص مهما بدا مغلقاً مموهاً بالغموض أو حتى المباشرة المضللة، كما يتجلى ذلك في الشعر الصوفي – لا يملك أمام إلحاح القارئ (المنتج) عليه إلا أن يتكشف عن رؤاه الخفية وإفضاءاته العميقة وتجلياته المشرقة، فطبيعة النّص الشعري الحقيقي أنّه حين تشكله مخيلة الشاعر المبدع تخلقه مزوداً بعناصر الكشف والتجلي، ويبقى انفتاح النّص على القارئ مرهوناً بمدى ما يحمله الأخير من آليات فك الانغلاق وسبر الأغوار ومدى اتكاءه على النّص وإفضاءاته أو الإصغاء إلى الأصوات البعيدة في أعماقه مع استجلاء واقع الذات الشاعرة التي أبدعته والواقع الاجتماعي والتاريخي الذي نمت فيه وتخلقت في مؤثراته[1].

[1] ينظر: عبد الرحمن عبد الله محمد الصعفاني، **رؤية العالم في الشِّعر الجاهلي**، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه من قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عين شمس،2010، ص 4 .

عند بحثنا في ماهية الدلالة لدى الصوفية ندرك أن القوم حاولوا إعلان ميلاد كتابة معجمية اصطلاحية فريدة، هي من وحي إلهام الحق، فلم يكتب إلا المعرفة المنزلة عليه بالإلهام الرباني، وبتعبيره يُصَرّحُ قائلاً: لا أكتب إلا المعرفة "الواردة على قلبي بإلهام ربي، وهي في الحقيقة درر عوارفه في حق العارفين"[1]، وذلك ما يترك المتلقي وجهاً لوجه أمام نص مغاير لنصوص بشرية مألوفة، يصرّح فيها بأن ما أثبته قد كان بالعين أو السماع من ثقة لا يزيغ عن الحق، فتكون حيرة المتلقي أشد وأكبر، ولا ينال في النهاية إلا ما أعطاه حاله، لا ما أعطاه النص، فهذا الأخير يظلّ صادماً للعقل، ويقتضي لقبوله «التسليم» والتصديق دون أيّ تشكيك. وهذا أيضاً يتعارض مع العقل، وهذا الأخير يبحث في الأسباب والآثار، ويريد أن يفهم، ولكنّ المتصوف لا يبوح بالأسرار، فتظلّ المعاني والغايات غير مدركة لكلّ القراء، وهنا نلمس «ذكاء» بعض المتصوفة في اللجوء إلى «**الإلهام**»؛ إذ يصبح محتوى كتاباتهم «مقبولاً» عند القارئ، بل على هذا الأخير أن يقدرها ويحترمها، لأنها لم تصدر من عالم البشر؛ حيث احتمال الخطأ ونوازع النفس وشهوة الشهرة، وإنما حطَّت الكتابة من مكان رفيع؛ حيث المقدس الذي يعرف مصلحة البشر، ولا يريد لهم إلا الخير والهداية. هكذا يؤسس المتصوف لنصوص فوق العادة، تقتضي قراءات وقرارات قد يكون فيها الكثير من المخاطرة بقوانين العقل[2].

الشاعر الصوفي معاني الإيحاء في ديوانه على الإبداع والابتكار والاختراع والإلهام، ومن ثم كان مجددا لمعاني الألفاظ؛ مفجراً للغة لتجاوز أزمتها التي تعيد **اجترار اللغة ومفرداتها بالدلالة نفسها وفي سياقات مستهلكة**، فأضحت الكلمة عنده حقلاً ثرياً "في تهديم وظيفة اللغة القديمة، أي في إفراغها من القصد العام الموروث،-هكذا تصبح الكلمة فعلاً لا ماضي له، وتصبح كتلة تشع بالعلاقات غير المألوفة. فالثورة التي نتطلع إليها في اللغة العربية ليست شكلية أو جمالية نقصرهما على حروفية الألفاظ، على جرسها الخارجي...وإنما هي تفجير اللغة من الداخل "· فالكتابة عند ابن عربي في ذخائره ترتكز على الخلق الذي لا يمكن إدراكه نهائياً لأنّه مشحون بالمعاني والدلالات. ضف إلى ذلك الغموض الذي يفتح أبواب التأويل على القراءات.

وبناء على هذا عند تقصي **الشارد من المعاني**، والذي لم تبح به اللغة العرفية، نجد للمفردة الصوفية قدرة خلاقة عجيبة، فهي تمتلك القدرة على **الإيحاء والترميز**، بحيث أصبح المدلول واسعا يفوق الدال، فهو يمارس **الخفاء والإضمار** ويتجاوز التعبير إلى الخلق، وهو ما يثبت لنا **انفلات دلالة اللفظ عن المعنى الواحد؛**

---

[1] ابن عربي، **شق الجيب بعلم الغيب، ضمن: رسائل ابن عربي**، تح: سعيد عبد الفتاح، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، د.ط، 2001، ص285

[2] ينظر: خالد التوزاني، **المتصوفة والعقل –نصوص فوق العادة** – بحث محكم- نوفمبر 2021، موقع https://www.mominoun.com

وانفلاته من القراءة الأحادية، ذلك أنّ الشِّعر الصوفي يحتاج إلى **تفاعل بين النص والقارئ فبتعدد القراءة تتحقق إنتاجية النص production du texte** .

إن **المدلول signifié** في النص الذخائري يصعب القبض عليه لما يحيط به من ترسانة **التكثيف l'intensification وبعد إيحائي allusion_ connotation** لصورة الموظفة داخل السياق، وهو ما سنحاول ملامسته من خلال الصورة الشعرية؛ وشرحها في الذخائر وفق عنصرين: **التكثيف l'intensification** و**التفاعل النصي intertextualité**.مستعينين بمبادئ القراءة العلمية في التحليل والتفكيك وإعادة التركيب،انطلاقا من النص المرجعي لتفكيكه من النص المنتج، ثم المقاربة بينهما.

1_ **التكثيف l'intensification**: إن الحديث عن التكثيف الإيحائي في الصورة الذخائرية، يقودنا دائما إلى موضوع الديوان الذي مهدنا له في مباحث سابقة وهو **الغزل والمرأة** أو بالأحرى الحب أياً كان نوعه، فظاهره شوق وعشق ومواجيد، وباطنه لطائف ومعارف، وحقائق وواردات إلهية، سُكبت في كأس الغموض والإضمار وسواء كانت هذه الألفاظ معبرة عن الطبيعة أو الغزل فإنّه تعبر عن معاني صوفية عرفانية تفهم من خلال السِّياق والاطلاع على مصطلحات القوم، فهي أسرار مضمرة لديهم، يقول ابن عربي مبيناً ذلك:

مِنْهُ أَسْرَارٌ وَأَنْوَارٌ جَلَتْ أَوْ عَلَتْ جَاءَ بِهَا رَبُّ السَّمَا
لِفُؤَادِي أَوْ فُؤَادِ مَنْ لَهُ مِثْلُ مَا لِي مِنْ شُرُوطِ العُلَمَا
صِفَةٌ قُدْسِيَّةٌ عُلْوِيَّةٌ أَعْلَمَتْ أَنَّ لِصِدْقِي قَدَمَا
فَاصْرِفِ الخَاطِرَ عَنْ ظَاهِرِهَا وَاطْلُبِ البَاطِنَ حَتَّى تَعْلَمَا[1]

من هذا التصريح من ابن عربي يمكننا القول: أنَّ الشعر عنده يعتمد على **عالم الرؤيا**؛ هذه الرؤيا التي تجمع بين الإبداع والابتكار، وتتقصى الجديد من معاني الألفاظ، وتقفز خارج المفاهيم المتعارف عليها،" فمهمة الشاعر هي البحث خلف الأشياء "[2]. وابن عربي يملك **رؤيا خاصة به لنسج معاني الألفاظ ودلالتها**، وبذلك يتجاوز المألوف تركيباً للصُّورة الشِّعرية والنثرية تركيباً إيحائياً معقداً يقرب به المعنى الأول إلى الثاني وفق استراتيجية

[1] ابن عربي، **ذخائر الأعلاق**، تح: خليل عمران المنصور، ص: 10.
[2] راوية يحياوي، **البنية والدلالة في شعر أدونيس**، ص: 93.

تدخل القارئ في تناقضات الدهشة وتخلخل ذاكرته الفنية، بحيث يصبح يناضل من أجل التأويل لتعدد الدلالات التصورية معتمداً على الخيال كقوة مفاعل كيماوي في تحقيق الإتلاف بين المعاني المتباعدة .

فتركيب الألفاظ عنده في ذخائره يجعل من الصُّورة تنماز بالجمالية؛ وتحقق للغة كيانها الأول بين العناصر اللغوية ويجعل منها كذلك "تركيباً معقداً أو مسرحاً للتناقضات البنيوية العضوية في بوتقة التجربة الكلية التي تتمرد في كل جوانب وتتفتح في زخم معنوي وشعوري غير متوقع ..."[1].

ومن هنا نجد أنَّ النَّص الشعري عنده_ يستنزف أساليب التكثيف، وقوة السبك المحكم؛ فمن المتعارف عليه أن القصيدة الجيدة "لا تكتمل إلاَّ إذَا حافظت على تكثيفها ورفضت الاستسلام لأول وهلةً "وبناءً على هذا القول يمكن اعتبار التكثيف مرادفاً للقراءة .

وقبل أنْ نخوض غمار هذا الطارق الجديد من المعاني والدلالات الغريبة، نستحضر أولا العوامل التي أتاحت لشاعرنا السير على هذا المنهج في بناء ألفاظ الطبيعة أو حتى في بناء ألفاظ ومصطلحات **الأنثى والخمرة**، فهو نهج واحدٌ وإنْ اختلفت الأغراض، وأهم هذه العوامل: ثقافته الموسوعية؛ ودرايته بعلوم اللغة؛ ومرجعيته الفلسفية والدينية؛ ومبدأه الشهير في فهم الوجود؛ وقياساً على هذه المرجعيات وغيرها فهو يعيد تشكيل الأشياء وتسميتها بغير أسمائها شاهراً مطرقته **للهدم والبناء De-construction**، وبذلك يحيل المعطيات الأساسية إلى أشياء لها أبعاد جديدة.

وعليه فإنَّ العارف يطرح نفسه على الدرس النقدي كمبدع له تقنياته الخاصة والفريدة، تعتمد بالأساس على الغموض والتردد واللامنطقية؛ وكل هذا يتسلل إلى النص ليكون التكثيف.

فمن الأمثلة على عملية التكثيف؛ صورته في الحب وهو يعاني الحرقة ونار الشوق، وتيه الهيام بالغرام قوله :

من لفــتىّ مُتيَّهٍ في مُهـــمةٍ مُوَلَّهَ مَدْلــه العقل شَجــي
مَنْ لفتى دَمـــعته مغــرقةٌ أسكَرَهُ خمَرٌ بذاك الفَــلَــج
مَنْ لِفـــتى زَفراته محُــرقةٌ تيَمهُ جــمالُ ذاكَ البَــلَـجِ
قَدْ لَعِبَتْ أَيدي الهوَى بقلبِهِ فما عليه في الذي من حَرَجِ[2]

وهنا يشكل لنا ابن عربي بالألفاظ أشكالاً جزئية مركبة من لفظين فأكثر: (متيه في مهمة) و(مدله العقل) و(دمعة واسكرة حمر) و(تيه جمال)، و(لعبت أيدي الهوى بقلبه)،وهذا التكثيف يجعل الصورة معتمة

[1] إبرا هيم رماني: **الغموض في الشعر**، ص: 258

[2] ابن عربي: **ذخائر الأعلاق**، تحقيق خليل عمران ص 140.

حيث تصبح رموزا تحتاج إلى التأويل، فهي تحول النفوس إلى صورة فتى تائه حائر في الصحراء، وترمز كذلك إلى حالة الانقطاع من أجل المحبوبة، وهذا الحب أوقعه في الحيرة والدهشة والشوق نتيجة الواردات الإلهية، حتى أضحى أشبه بالبحر الذي لا ساحل له أو الخمرَ الذي يسكر بتخدير العقل؛ والخمرَ عنده علوم ومعارف إلهية، وهكذا تتكاثف الصورة وتتشابك إلى أن تصل إلى البرج الإيحائي لتصوير قلب المحب العاشق الولهان، فتُصَيره لعبة بين يدي الهوى "إنَّه في تصريف الهوى وتحت حكمة فما عليه في الذي ...على حسب ما وقع في هواه، والذي ابتنى عليه الخاطر الأول من خروج يقول من جناح ولا إثم "[1].

وحتى يستطيع هذا القارئ فهم هذه الصورة المكثفة من الألفاظ الدالة عليه أولا أن يقوم بعملية التأويل و التخييل، وهذه العملية لا تتاح للعامة بل للخاصة الخواص الذين يستطيعون الإلمام بمفاهيم الصوفية؛ وإحصاء مصطلحاتهم، ورؤاهم الفلسفية، وبذلك يستطيعون إزالة البذخ اللفظي-كما يسميه بارث-:"لماذا هذا البذخ اللفظي في نص ما؟ أيشكل ترف اللغة جزءا من الثروات الفائضة؟ ومن الأنفاق غير المجدي ومن التبذير غير المشروط "[2].

إن المتأمل في شرح ابن عربي لترجمانه ومقارنتها بالألفاظ الموظفة في الديوان يدرك لا محال أن استراتيجية في اللعب بالألفاظ تلويحا ورمزا وإشارة هي تقنية شائعة في مؤلفه كثيرا، وقد أصل لذلك في أشهر كتبه كالفتوحات المكية.

إذاً: نلحظ أنَّ نظرة ابن عربي للكون مختلفة تعتمد على **الخيال والرؤيا** وهو ما بدى واضحاً في ديوانه المشروح "ومما يعطي الخيال مكانة خاصة عنده أنه يجعله أحد علوم المعرفة بل أهمها على الإطلاق، وتأتي هذه الأهمية للخيال عنده كونه يمثل علم البرزخ كما يسميه، وقد استمد هذه الاستراتيجية من أصول قراءته وفلسفته كذلك كما أكد على ذلك نصر حامد أبو زيد بحيث ذهب إلى "أن مصطلحات البرزخ والخيال والكلمة لها أصولها القرآنية؛ كما أن لها أصولها الفلسفية في فكر ابن عربي، وإن كان الأصل الفلسفي يستند بدوره إلى نص من الأحاديث النبوية (العماء هو أصل الخيال)، وأصل تصور ابن عربي لمفهوم الكلمات الإلهية "[3].

ومن هذا المنطلق تتشكل الصورة الإيحائية ذات الدلالات الكثيفة بالنظر إلى ثقافته الموسوعية وبالنظرة كذلك إلى تشعبه بالأفكار الفلسفية كالأفلاطونية والأرسطية والمعتزلة والأشاعرة، والأفكار الدينية كالمسيحية

---

[1] المصدر نفسه، ص: 141.

[2] رولن بارث، **لذة النص**، ص: 30.

[3] نصر حامد أبو زيد، **فلسفة التأويل ،دراسة في تأويل القران عند محي الدين ابن عربي**،دار الوحدة، للطباعة، 1 ط،1983، ص56

واليهودية؛ وتوظيفها توظيفا دلالياً يخدم السّياق؛ مخالفاً ما هو معهود في الثقافات الأصل، فهو شاعر خلاق للغة، منتج للمعني الدالة؛ **وتبريرُ هذا الحكم الذي أطلقناه أنَّ الشعرَ كلامٌ إبداعي، وخلق ذو خاصّية لغوية، فنية وجمالية، ومهما كانت تسميةُ الكلام فإنه يفقِد فائدته إن كان خالياً من قيم المعنى، الدلالة، الثقافة والمعرفة، أو كان مضطرباً أسلوبياً ومفككٍ صرفياً ونحْوياً، وقد أدى البحثُ عن المسوّغاتِ إلى ظهور ركام هائل من دراسات نَعَتَها أدونيس – وهو من رواد الحداثة الشعرية العربية ومن أهم المنظرين لها – بأنها دراساتٌ لا قيمة لها حول (شعر) ليس (شعراً)**[1].

ومن الصور التي شحنة بالتكثيف في الديوان نورد المقطوعة التالية:

وَزاحَمَني عِندَ اِستِلامي أَوانِـــسٌ أَتَينَ إِلى التِطوافِ مُعتَجِـــزاتِ
حَسَرنَ عَنِ أَنوارِ الشُموسِ وَقُلنَ لي تَوَرَّع فَمَوتُ النَّفسِ في اللَحظاتِ
وَكَم قَد قَتَلنا بِالمُحَـصّبِ مِن مِنىً نُفوساً أَبِيّاتٍ لَدى الجَـــمَراتِ
وَفي سَرحَةِ الوادي وَأَعلامِ رامَـــةٍ وَجَمعٍ وَعِندَ النَـــفرِ مِن عَرَفاتِ
أَلَم تَدرِ الحُسنَ يَسلُبُ مَن لَـهُ عَفافٌ فَيُدعى سالِبَ الحَسَناتِ
فَمَوعِدُنا بَعدَ الطَـــوافِ بِزَمزَمٍ لَدى القُبَّةِ الوُسطى لَدى الصَخَراتِ
هُناكَ مَن قَد شَفَّهُ الوَجدُ يَشتَفي بِما شاءَهُ مِن نِســـوَةٍ عَطِراتِ
إِذا خِفنَ أَسدَلنَ الشُعورَ فَهُنَّ مِن غَدائِرِها في أَلحُفِ الظُلُماتِ[2]

وهنا نجد الشاعر وظف الخيال، باسطاً رموزه بتشبيه حاله بحالة العاشق الولهان كأنه يترجم حالة الحب الإنساني، فالخيال يتسرب من خلال هذه الأبيات الشعرية ليعلي من شأن الألفاظ فينحني بها إلى عالم الملائكة والجن والروحانيات والمعارف الإلهية، ويسبح بها في عالم البرزخ وحينها يحدث الموعد المشهود(فموعد بعد الطواف بزمزم)؛ أنه موعد من عالم أخر يعبر عنه في ذخائره أنه من "الروحانيات أشهدناها من مقامات الحياة التي نحن لها فأنها أرواح والمناسبة بينها وبين الماء الحياة، وقوله: لدى القبة الوسطى يعني البرزخ لدى الصخرات، إذ يقول تنزل المعاني النفسية في القوالب المحسوسة وكنى عنها بالصخرات التي هي الجمادات الخالية للعبادة

[1] أدونيس ، الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب– صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط 4، 1983، ص 294.
[2] ابن عربي، **ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق**، ص: 26 ،27،28.

والعرف، أي هذه الأرواح في هذه الصور الخيالية معان لإثبات لها فإنها سريعة الزوال من النائم باليقظة ومن المكاشفة "[1].

نلاحظ من خلال هذا النص الذخائري كيف أنَّه انعطف بنا بالدلالة من منحاها الغزلي إلى منحى الصورة الروحانية التي تحتاج إلى أكثر من قراءة لفك عناصرها المشفرة، فالصورة الترجمانية مبنية بناءً تراكمياً ممزوجاً بالخيال والرؤيا، وبذلك يتصاعد التكثيف في المقطوعة، ولقراءته جيدا نحتاج إلى إعادة الهدم والبناء وفق استراتيجية نستحضر فيها كل أشرعة الخيال بأبعاده الإيحائية والرمزية والإشارية، والتي تمر "...عبر ثلاثة مستويات متلازمة: المستوى الأفقي، وهو المستوى المفهومي الذي يقف في حدود المعنى الحرفي أو المدلول الأول...ثم المستوى العمودي وهو المستوى الشعوري الذي يتجاوز المدلول الأول إلى المدلول الثاني، حيث يتم تقليص درجة المنافرة ...ووفق هذا المستوى نتبين أن الشعر لا يتأسس إلا بخرق الثابت والمألوف ...ثم المستوى السياقي الذي عمل على معارضته أو على تثمينه "[2].

والـمُلاحظ أنَّ ابن عربي في ذخائر الأعلاق يعتمد على **مفهوم البرزخ** الذي يعتبر عنده **مرادفاً للخيال**، وهذه التقنية يعتمدها لتحليل وتذليل الصورة الترجمانية الشعرية وبهذا المفهوم تكثر لديه التشبيهات والاستعارات والكنايات فتتحول الأسماء إلى مسميات معنوية بعد ما كانت مادية محسوسة، من ذلك صورة التي بلقيس أضحت تدل من قبيل الإيحاء على الحقيقة الإلهية، والقمر تحول إلى البرزخ، ووجه المحبوبة إلى الاستتار والانكشاف، وإدراك هذه الصورة يحتاج إلى فك الرموز والصورة المكثفة.

ومن التكثيف التركيب الذي يبدوا جلياً في النَّص الذخائري تشكيل المكان عبر الألفاظ، فالمكان أخذ حيزاً كبيراً من هذا التكثيف، ونورد هنا أبياتاً متفرقة نستشهد بها على ماهية المكان:

خليليَّ عوجا بالكَثيبِ وعرجَا على لَعَلَعِ وأطلب مياه يَلَمِ[3]

غادروني بالأثيل وبالنقا أسكب الدمع وأشكوا الحرقا

يا أيها البتُ العتـــــق تعالى نورُ لكم بقلـــــــــوبنا يتلاَلا[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص: 28.

[2] محمد كنوني: **اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1997 م، ص: 225.

[3] ابن عربي:**ذخائر الأعلاق**، تح: خليل عمران ، ص:17.

[4] المصدر نفسه :ص 98.

قالت تركتُ على زرود قبابهم والعيس تشكوا منُ سراها كَلالا[1]
مِن بَناتِ المُلوكِ مِن دارِ فُرسٍ مِن أَجَلِّ البِلادِ مِن أَصبَهانِ
هِيَ بِنتُ العِراقِ بِنتُ إِمامي وَأَنا ضِدُّها سَليلُ يَمانِ[2]
أضَاءَ بذاتِ الأضَـــا بارقٌ من النَّور في جـــــوها خافق[3]

ففي هذه الأبيات المتفرقة تتكاثف الدلالة تركيبياً لتحول من **مسارها العرفي** إلى **المسار الصوفي الإيحائي** يدل على القرب من الله، فكل من الأماكن (لعلع_ يلمم _ ونجد _ تهامة _ الأبرقين _ ذي سلم _ حاضر الحمى _ الأثيل _ النقا_ حاجر _ سلع _ أجياد _ زرود _ العراق _ مياه القليب _ وادي العقيق _ أصفهان _ ذات الإضا) أعيد شحنها بشحن إيحائية موجبة تعبر عن رؤى العارف، وتعكس سعة خياله، وهي مشحونة بدلالة غير التي تعارف عليها العامة في المعجم؛ لكن أحيانا **مهما بذل القارئ من جهد ذهني أو تأمل، فربما لا يستطيع أن يتوصل إلى فكرة عامة واضحة أو دلالات ما ما لم يطلع على الشرح من صاحبه، فهي معاني تسير وفق اتجاه معاكس كما يوضح الشكل:**

الشكل – 14– المسار التفاعلي لألفاظ الصوفية وبناء المعنى

فحين نحاول شرح كلمة (لعلع) الدالة على المكان نجدها تدل معجميا على ماء البادية أو مكان بين البصرة والكوفة أو جبل...، غير أن التكثيف الدلالي للمكان يأتي من خلال التركيب السياقي الذي ينحني به

[1] المصدر نفسه،ص 60.
[2] المصدر نفسه ص 71.
[3] المصدر نفسه ،ص 117.

إيحائيا إلى موقع الدهشة، **فالدلالة ليست كالمعنى وليدةَ اللفظة، إنما يخلقها السياق، وإذا كان المعنى يلازم المفردة، فإن الدلالة تلازم التركيب**، وهو ما يحدث التكثيف من خلال الغموض الذي يكتسبه المكان والتقاطع الدلالي بين المعنى المعجمي والمفهوم الصوفي للمكان فلعلع لدى العارف ترتبط بمعنى الشوق والعشق و التولع الذي لا يحصل إلا بمقدار ما يخزنه المحب لمن أحب من شوق ومحبة، والتقاطع هنا بين توظيف الطلل **كمعنى معجمي** وبين توظيفه **كمعنى صوفي** يمكننا من الوصول إلى كون الطلل في كلا المعنيين يدل على موضع الأنين وتلكم هي المحطات الروحية التي لا ينزاح عنها الصوفي مادام نزاعاً إلى محبة الله تعالى. فهو يهيم بحبه ويشدوا بقربه.

ومن خلال هذا التِطواف في هذا الديوان للبحث عن أسرار الصَّورة المكثفة نستطيع تعميم ملاحظتنا نسبياً لبناء أفق جديد للقارئ التأويلية؛ وعليه نقول:

1_إنَّ استراتيجية ابن عربي ومن توافق على نهجه سلفاً أو خلفاً تعتمد في **صنع الصورة على الخيال** والذي يعتبر **مرادفاً للبرزخ والرؤيا**.

2_ استمد الشاعر الصوفي ألفاظه **للتعبير عن الصورة الإيحائية من التراث الإسلامي والفلسفة،** وخاصة ما رمز به لصورة المرأة وكان للبيئة الشرقية حضورا مميزاً في الصورة الإيحائية لدى ابن عربي.

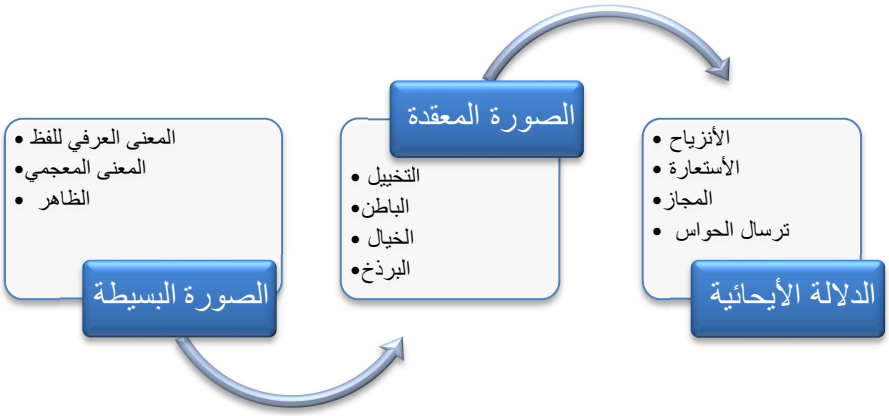
3ـ يحتاج القارئ للدواوين الصوفية إلى رصيد معتبراً كماً وكيفاً حتى يستطيع استبيان القرائن وفك تداخل الألفاظ داخل النَّص الذخائري؛ وإدراك التفجيرات الداخلية للإيحاء فالقارئ يُصدم بغموض في النص الشعري و النثري على حد سواء إذا لم يكن ذا إطلاع واسع، والغموض قلب الأعمال الإبداعية النابض والتي تؤجج في القارئ سؤال الدهشة والاكتشاف واستحضار الثقافات، **فالنص بمفهوم نقدي حديث "ملتقى ثقافتي الكاتب والقارئ"**[1]؛ فدائما ما نجد العمل الإبداعي الرفيع مهووساً و مخبوءاً و مسكوناً و مبطنا بتعدادية الفضاءات والمعاني الدالة و الموحية، داخل إطاره الفني الأحادي الذي ينفتح فيه الفضاء لفاعلية مختلف الإيماءات حتى تهيأ المناخ المتاح لإحداث الانفعال؛ لأنَّ المتلقي وهو يلج أغوار القصيدة لا يتقبل ظاهر المعاني المتلبسة بظاهر الألفاظ بقدر ما تلبس إحساسه معنى المعنى[2].

---

[1] الغَذّامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية Decostruction قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، ط2، 1991، ص 79

[2] ينظر: عبد الله حمادي: **تأمل في الخطاب الشعري المعاصر** ، مجلة السميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة عنابة، 1995 م،ص 113.

ـ يبدأ ابن عربي في تركيب الصورة في ذخائره على الصورة البسيطة كلبنة أساسية ثم ينتقل إلى المعقد التي تعتمد على التخييل والخيال كما هو الشأن في الاستعارة التي تعتبر "... تعتيماً يصيب بعض المكونات المعنوية للمفردة المستعملة"[1]. وتقنية الاستعارة التي لجأ إليها ابن عربي في شرحه هي التي أتاحت له الانتقال من المحسوس إلى المجرد؛ عبر طريقة محكمة تعتمد على [**تراسل الحواس**] وبذلك يستطيع التدليل على الكلمة ينقلها من الاستعارة من حاسة إلى أخرى، كنقلها من الذوق إلى اللمس أو العكس ومن السمع إلى البصر، والمحسوس المعنوي. نمثل لهذا بالترسيمة التالية:



الشكل –15– بناء الإيحاء الدلالي بين التعقيد اللفظي واللفظ البسيط

ثالثا ـــ التفاعل النصي *و الإيحائي:

الاستراتيجية الثانية التي نقف عند ها في الذخائر لدى ابن عربي هي استراتيجية تفاعله مع نصوص التراث العربي و الغربي، وأثرنا الوقوف على هذا التفاعل النصي لأنه يكسب اللفظ دلالات مختلفة فيجعله من قبيل الإيحاء خاصة في السياق، وأحيانا يصبح من الأهم لفهم الصورة التفاعل النصي للوقوف على دلالة

---

[1] بسام بركة: **التحليل الدلالي للصور البيانية عند ميشال لوغوارن**، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 48،49،1988م،ص 27.

*التناصL'intertextualité " إنما اشتق من مصطلح النص Texteالذي يعني مجموع الألفاظ و الجمل المكونة لتحرير العمل الإبداعي وحتى بعض الاشتقاقات المنبثقة عنه تحمل المعنى نفسه من ذلك كلمة نصي Textuel . التي أضيفت عليها كلمة Inter بمعنى داخل والمقصود بالتناصIntertextualité في اللغة الفرنسية مجموع علاقات النص، و بالأخص النص الأدبي مع نص أو نصوص أخرى بقدر مستوى إبداعه(من خلال الاقتباس، الانتحال، التلميح، المعارضة...الخ) وفي مستوى قراءته وفهمه بالمقاربات التي يجريها القارئ .وأثرنا استعمال التفاعل النصي لما يقدمه هذا المصطلح من علاقة ببحثنا في الإيحاء ،فالإيحاء هو تفاعل بين الألفاظ ومعانيها وأسيقتها .ينظر : عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم للنشر والتوزيع، تونس،دط،دت،ص 11 .

الألفاظ في سياقها " فالكتابة لا تحدث بشكل معزول أو فردي و لكنها نتاج لتفاعل ممتد لعدد لا يحصى من النصوص المعزولة في باطن المبدع ويتمخض عن هذه النصوص جنين نشأ في ذهن الكاتب و يتولد العمل الإبداعي الذي هو النص"[1].

وحينما تصفحنا هذا الديوان لعديد المرات لاحظنا أن الاقتباسات والتضمينات ظاهرة تشد النظر من خلال ما تقدمه للعارف من خدمات معرفية لبناء وتركيب دلالة الألفاظ، ومن ثم تشحنه–الديوان–بطاقة كامنة ليوحي ويلوح ويشير ويرم؛ فالمطالع لهذا قد يكتفي بقراءة سطحية واحدة حتى يُقِر بأن ابن عربي حاور الكثير من النصوص التي سبقته بدءاً بالشعر الجاهلي فالإسلامي فالأموي فالعباسي انتهاء بالنص القرآني الذي هو مدار العمدة في تحديد دلالة الألفاظ عند شرح الذخائر. و تأتي إشارتنا لأهمية التفاعل النصي من خلال ما يقدمه من معنى مغاير للألفاظ فيلبسها ثوباً فضفاضاً من الإيحاءات، وبذلك تقوم بعملية تفكيكها و تركيب معانيها و علاقتها بالنص المتفاعل معه لمعرفة حقيقة هذه الدلالة، وهنا نلجأ كذلك إلى التحليل الذي اعتمده جرار جنيتgerardgenette والذي وصل من خلاله إلى ما عرف عنده بالمتعاليات النصية transtextualitمحددا إياها بخمسة أنماط وهي[2]:

1 ــ التناص lmtertextualite

2 ــ المناصparatextualite

3 ــ المتناصية metatextualite

4 ـ التغلفالنصيhypertextulite

5 ــ معيارية النصarchitextualite

وقد كانت **جوليا كرستفا** Julia Kristevaمن النقاد الأوائل الذين كان لهم باع طويل في التنقيب عن التناص، واعتبرته بداية للتداخل النصي، وهو – عندها –يحتل مركزا مهما في الإبداع، لذلك أرتقت به إلى مصطلح أشمل وأكثر دلالة –حسب اعتقادنا – الذي عرف بالإنتاجية Productivité؛ والإنتاجية–كما ترى – هي إعادة توزيع المقولات اللسانية من جهة وتداخل نصي من جهة ثانية [3]. فالنص الإبداعي قياسا على

[1] الغذامي: **الخطيئة و التفكير**، ص 13.

[2] ينظر: سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي**، المركز الثقافي، ط 1، المغرب، 1989 م، ص: 101.

[3] جوليا كريستيفا: علم النص، ص: 21.

ما جاءت به كريستيفا Kristevaهو النص الذي يبني نسقا لغوياً جديداً وأنظمة لسانية تنأى عن المألوف، وتمتص نصوصاً أخرى.

وقياساً على ما جاءت به كريستيفا Kristeva لتعريف التناص بالإنتاجية Productivité يمكننا القول بأن ابن عربي ينتج اللّغة، ومن خلال هذا الإنتاج يعيد بناء معاني جديدة للألفاظ؛ ذلك أن النَّص الحاضر أمامنا هو نسخة حديثة لنص غائب، أو لنقل لنص سابق، فعملية الكتابة معادلة عرجاء لا تستقيم إلا إذا حضر طرف هو على قدر كبير من الأهمية، ونقصد بذلك **القراءة**، فالكتابة كممارسة هي العملية التي تلي فعل القراءة وتنبني عليه، والنص عند كرستيفا هو كتابة وقراءة [1]. وعلى ضوء هذا نفتح لأنفسنا مساحة للقول-إنْ صح ذلك-:إن قراءة النصوص على اختلافها وتنوعها هي جمع لنصوص سابقة، ثم نعيد نحن إنتاجها عبر التأويل بصيغة جديدة "فالكتاب يعطي عن طريق خاصية التحويل جواً جديد الكتب أخرى "[2].

وقبل أنْ نخوض في النص الذخائري نضيف على ما سبق القول بأن ابن عربي _على غرار غيره من الصوفية – يبني الدلالة الإيحائية—كما سنرى – بناء مغاير عمن سبقه من الشعراء والأدباء، معتمداً على حدسه وخياله، فقدرة المبدع لا تظهر من خلال نقل النصوص وإنما —حسب اعتقادنا- من طريقة إعادة تشكيلها وبنائها، ومن بين هذه الطرق نفي النص السابق و إعادة تقويم هيكله، دون هدمه وبنائه، فعملية الهدم والبناء التي أشارت أليها الدراسات الحديث لا تتناسب مع مثل هكذا نصوص، وتثير جدلاً كبيراً بالنسبة لنا، وعليه فإننا نفضل عملية التأويل على الهدم والبناء، إذ نراها أكثر سلاسة وايجابية وجاذبية .

وعلى ضوء ما أشرنا إليه -عند جوليا كريستيفا- سنتخذ منصة انطلاق لأنفسنا في محاورة نصوص ابن عربي —الشعرية والنثرية – لنعمل على اكتشاف النَّصوص الممتصة المنصهرة داخل النص المدروس، والتي ارتقت بالمبدع إلى مصاف الفنية، وبلا شك هي تتراوح بين الديني والشعري والفلسفي، وعملنا في هذا المبحث سيكون إشارة إلى التغير الدلالي من خلال هذه النصوص، وسنبدأ بأكثرها أهمية ونماء داخل النص الذخائري لاستجلاب الفهم الصحيح، **فالفهم إنتاج مقارب لما جاء هذا النص أو سَكَتَ عنه، بالتوافق مع ما تتضمنه الذاكرة، على مبدأ استعادة المعلومات والمعارف المختزنة في الذهن، تلك المعلومات التي يحيل إليها النص أو يستدعيها أو يوحي بها. والفهم في مستوى أعلى يكون استنطاقاً للنصّ يحرّضُ مستوياتِه اللغويةَ ووحداتِه سعياً إلى استكشافِ عناصرِ شعريَّتِه، مكامنِ القوةِ، الجذب والبراعة، أو مكامنِ الضعف، الترهُّل**

[1] Voir : Julia Kristeva, **Semiotiké** : recherches pour une sémanalyse , p 175.

[2] Ibid, P120.

والإخفاق فيه، وهو ما يتعذر تحقُّقُه دون إدراك مغازي النص ودَلالاته، ودون سلامة التعبير والأسلوب، فإذا لم تكن الرسالةُ اللغويةُ مُحمَّلَة بمؤشرات ومفاتيحَ تُعِين على ذلك الاستنطاقِ، فإن عملية الفهم لن تكون ممكنة[1].

أ) النص القرآني كخلفية مؤسسة للإيحاء:

إن تقصي ألفاظ قصص القرآن في الذخائر لا يحتاج منا جهداً فكريا وذهنيا، بقدر ما يحتاج منا الانتباه إلى كيفية توظيفها وصناعة الدلالة فيها، وقد نبه إلى مواطن الاقتباس القرآني بنفسه عند شرحه لديوانه، فعمد إلى إتباع مواطن التناص بالنص الغائب.

وبالعودة إلى القصيدة السابقة من متن العارف حيث يقول:

ما رحلوا يومَ بانوا البُزَّلَ العِيسا إلا وقد حملوا فيها الطواويسَا
من كلِّ فاتكةِ الألحاظِ مالِكَةٍ تخالُها فوق عرشِ الدُّرِّ بلقيسا
إذا تمشَّت على صرحِ الزجاجِ ترى شمساً على فلَكٍ في حِجرِ إدريس
تحيي، إذا قتلَت باللحظ، منطِقَها كأنها عندما تُحيي به عيسى
توراتُها لَوحُ ساقيها سناً، وأنا أتلو وأدرسُها كأنني موسى
أُسقُفةٌ من بناتِ الرومِ عاطِلةٌ ترى عليها من الأنوارِ ناموسا
وحشيةٌ ما بها أُنسٌ قد اتَّخذَت في بيتِ خلوتِها للذكرِ ناووسا
قد أعجزت كلَّ علاّمٍ بمِلّتنا وداوُديّاً، وحِبراً ثم قسّيسا[2]

ففي شرح هذه الأبيات عند ابن عربي في ذخائره نجده –كما أشرنا في الفصل السابق–عمد إلى دمج واقتباس وتضمين الكثير من النصوص القرآنية، وأهمها قصة الملك بلقيس مع النبي سليمان عليه السلام، وإلى جانب هذه القصة المحورية في الإنتاجيةProductivité –كما سمتها كرستيفا– عنده نجده يعمد كذلك إلى توظيف الكثير من الأسماء القرآنية لأنبياء عليهم السلام أمثال عيسى وموسى وداوود وكلها أسماء مقتبسة دلالياً

---

[1] ينظر: خالد جميل محمد، **تقويض النظام اللغوي في الشعر العربي الحديث**، مقال منشور بتاريخ **الثلاثاء 17 كانون الأول 2019** على الموقع https://www.welateme.net

[2] ابن عربي: **ذخائر الأعلاق** ، تح: خليل عمران منصور ،ص: 13، 14، 15 ، 16 ،17.

من القران الكريم؛ وبهذا فإن العارف جعل المرأة نبراسا لأفكاره وترجمانا لمعانيه الراكدة في مخيلته، وهنا نستحضر الآية القرآنية التي ألهمته هذه المعاني الفياضة، يقول عز وجل : ﴿**قيلَ لها ادخلي الصرح، فلما رأتْهُ حسبته لُجَّةً وكشفَتْ عن ساقيها، قال انه صرْحٌ مُمَرَّدٌ من قواريرَ**﴾ [النمل :44]. وبالعودة إلى الأبيات التالية:

إذا تمشَّت على صرحِ الزجاجِ تـــرى شمساً على فلَكٍ في حِجرِ إدريسا

تحيي، إذا قتلَت باللحظ، منطِقــَها كأنها عندما تُحـــيي بـــه عيسى

توراتُهــا لَـــوحُ ساقيها سناً، وأنـــا أتلو وأدرسُها كأنـــني مـــوسى[1]

والمتأمل في هذه الأبيات يلفي أن هناك اقتطاف جزئي من النص القرآني، وهنا يعيد العارف تركيب الألفاظ لإعادة صياغة الدلالة؛ إذْ يعتبر نص العارف **بنية سطحية** مجتزئة من **بنية عميقة** وهي النص المقدس القرآني، فاستخدم المبدع لقناع بلقيس يتعدى الاستعمال الإجتراري للقصة، التي تبني مجرى دلالياً جديداً، وبإدخال عنصر التخييل في قصة بلقيس يعيد إحياءها مرة أخرى، وهدف الشاعر هنا من إعادة إنتاجية القصة وتركيبها هو إكسابها شيء من أثواب الدلالة المغايرة، وبذلك صير القصة حتى تسير جنبا إلى جنب مع أيدلوجيته الصوفية، فجعل من بلقيس القاعدة المركزية لتزويد أجهزة النص اللفظية بالإيحاء.

وغير بعيد عن النص القرآني وفي سياق أخر غير القصة القرآنية التي اتخذ منها قناعا نجد كثيراً من الآيات القرآنية المجتزئة تشير إلى اقتطافه منها ودليل ذلك في قوله :

دَعُوتُ ثُبُوراً عَلَى إِثْرِهَا فَرَدَتْ وَقَالَتْ: أَتَدْعُواْ ثُبُوراً

فَلاَ تَدعُواْ بِهَا وَاحداً وَلَكِنْما ادْعُوا ثُبوراً كَثيراً[2]

يعيد هذا النّص تصدير دلالة أخرى لقوله تعالى ﴿**لَّا تَدْعُواْ ٱلْيَوْمَ ثُبُورًا وَٰحِدًا و ٱدْعُواْ ثُبُورًا كَثِيرًا**﴾ [الفرقان:13]. ففي الآية إشارة إلى معنى الثبور والتحسر والويل والندم الشديد، بينما العارف ينفلت من هذه المعاني إلى معنى " العلوم الإلهية والأسرار العلية التي هي في مشهد العالم البسيط على الدوام "[3]. وعليه –كما تبين لنا من الشاهدين السابقين –نرى أن ابن عربي يعيد كتابة النص الغائب بمستوى إبداعي يعتمد على الرؤيا والخيال والارتقاء بالنص إلى مستوى راق، و في هذا المستوى أثبت لنا مهارته وكفائته في البناء الشعري المتشظي بالدلالة، مما يحيل القارئ على نص جديد، لا وجود فيه لبصمات النص الغائب.

---

[1] ابن عربي: **ذخائر الأعلاق** ، تح: خليل عمران منصور ،ص: 13، 14،

[2] المصدر نفسه، ص 53.

[3] ابن عربي :**ذخائر الأعلاق** ،تح: خليل عمران المنصور، ص: 53.

وختاما لهذا المبحث نضع الجدول التالي الذي يوضح لنا الدلالة الإيحائية لتناص داخل النص الذخائري:

بيت القصيدة	الآية المقتبسة	الدلالة الإيحائية للنص الذخائري
إذا تمشَّت على صرحِ الزجاجِ ترى شمساً على فلَكٍ في حِجرِ إدريسا ص :13.	﴿قيلَ لها ادخلي الصرح، فلما رأتْهُ حسبته لُجَّةً وكشفَتْ عن ساقيها، قال انه صرْحٌ مُمَرَّدٌ من قواريرَ﴾ [النمل :44]	مقام الرفعة والحكمة والعلو
تحيي، إذا قتلَت باللحظ، منطِقَها كأنها عندما تُحيي به عيسى ص:13.	﴿فَأَنفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِ اللَّهِ وَأُبْرِئُ الْأَكْمَهَ وَالْأَبْرَصَ وَأُحْيِي الْمَوْتَىٰ بِإِذْنِ اللَّهِ ﴾[آل عمران :48.]	مقام الفناء في المشاهدة
ما عسعس الليل إلا جاء يعقبه تنفس الصبح معلوم من الحقب ص 136.	﴿وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ (17) وَالصُّبْحِ إِذَاتَنَفَّسَ﴾التكوير:[16-17]	الظاهر والباطن
لؤلؤةٌ مكنونةٌ في صَدَفِ مَنْ شَعْرٍ مَثْلَ سَوادِ السَّبَجِ ص149.	﴿ وَحُورٌ عِينٌ (22) كَأَمْثَالِ اللُّؤْلُؤِ الْمَكْنُونِ ﴾ [الواقعة 21-22]	تجليات من الأنوار والمعارف تضيء للطارق ليلاً
أطارحها عند العشي وبالضحى بجنة مشتاق وأنة هيمان ص 33 .	﴿وَاذْكُر رَّبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ ﴾ [آل عمران :40]	مقام الذكر والحنين والاشتياق
ومرعاه بين الترائب والحشا وياعجبا من روضة وسط نيران ص 35.	﴿يَخْرُجُ مِن بَيْنِ الصُّلْبِ وَالتَّرَائِبِ ﴾ [الطارق :06]	العلوم الباطنية من الحكم والإيمان
تثلث محبوبي وقد كان واحداً كما صيروا الأقنام بالذات أقنام اص 38.	﴿لَّقَدْ كَفَرَ الَّذِينَ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ ثَالِثُ ثَلَاثَـــةٍوَمَا مِنْ إِلَٰهٍ إِلَّا إِلَٰهٌ وَاحِـدٌ وَإِن لَّمْ يَنتَهُوا عَمَّا يَقُولُونَ لَيَمَسَّنَّ الَّذِينَ	نعت لأسم الله الجامع

	كَفَرُوا مِنْهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾ [المائدة 73.]
وفي كل شيء له آية تدل تدل على أنه واحد ص:41.	﴿قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ (1) اللَّهُ الصَّمَدُ (2) لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ (3) وَلَمْ يَكُن لَّهُ كُفُوًا أَحَدٌ (4)﴾ [الإخلاص :1-2-3] مقام توحيد الله عز وجل –الوحدانية

جدول – 8– الاقتباس القرآني ودلالته الإيحائية في الخطاب الشعري عند ابن عربي

وبناء على هذا الجدول نستخلص جنوح العارف وانصهاره مع النّص القرآني كخلفية أساسية للإيحاء، فجعل القرآن نصاً مقدساً يتعلم منه، ويغرف من دلالته، متجاوزاً مرحلة الارتباك والتخوف والهاجس النفسي الذي يصيب المبدعين عند التعامل مع النص القرآني؛ فبدا لنا واثقاً من عمله وإبداعه وابتداعه وهو يستحضر النّص القرآني ويجتزئ منه، ويشحنه بالكثير من الدوال ذات معان جديدة منها المبتدعة ومنها العرفانية.

ب) التفاعل مع الشعر القديم والدلالة المغايرة:

نخصص هذا العنصر للتنقيب وتتبع بعض آثار النُّصوص الشِّعرية القديمة في الترجمان ودلالتها المغايرة في الذخائر بحيث –كما سنرى – ألفينا أن الشعر القديم أخذ حيزا يكاد يكون أكثر من النص القرآني "وظهر بصفة خاصة في المقدمات الطللية التي تعددت مظاهرها في الديوان لتعدد مقامتها الصوفية واختلفت نسبة لاختلاف رتبة ومقامات الأحوال الصوفية عند ابن عربي، وقد شاهدنا ونحن نفحص أبيات الديوان احتلال المقدمة الطلالية أعلى نسبة مقارنة مع غيره"[1].

ومن هذا التقاطع الذي نجده ملفتاً لأنظار في مقدمات قصائد ابن عربي ما ورد في قوله محاورة لطرفة بن العبد في مطلع قصيدته ..يقول:

عج بالركاب نحو برقة تهمد حيث القضيب والروض والندى[2]

[1] لخضر حاكيمي، **ديوان ترجمان الأشواق**، ص: 84.

[2] ابن عربي: **ذخائر الأعلاف**، تح: خليل عمران منصور، ص: 76.

وهنا نستحضر النص الغائب لطرفة بن العبد:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد [1]

ومن هنا نقف على امتصاص النَّص الجاهلي القديم؛ ألاَّ أنَّه لم يقصد الدلالة نفسها من البيت إذ أنّه ينفلت من دلالة الغزل والتعشق ومناجاة أطلال المحبوبة وجمالها التي قصدها طرفة إلى معنى أرقى وأسمى من ذلك يعبر عن الأنوار الإلهية، والمشاهد الذاتية، وهنا يتحول "القول مشهد ذاتي يذهب الأبصار لا يكاد يتحقق، والقضيب الرطب، نشأة الاعتدال في جميع الأشياء، والروض الندي هو المقام الذي يظهر فيه هذا النشء الاعتدالي، والندى إشارة إلى ما فيه من اللين والجود "[2].

وفي أبيات أخرى نجد العارف يستحضر امرؤ القيس، مجتزئاً الكثير من ألفاظه وسبكه الشعري. حيث يقول العارف:

قِف بِالمَنازِلِ وَاِندُبِ الأَطلالا وَسلِ الرُبوعَ الدارِساتِ سُؤالا

أَينَ الأَحِبَّةُ أَينَ سارَت عيسُهُم هاتيكَ تَقطَعُ في اليَبابِ أَلالا [3]

ومنه أيضا قوله :

قِف بِالطَلولِ الدارِساتِ بِلَعلَعٍ وَاِندُب أَحِبَّتَنا بِذاكَ البَلقَعِ[4]

ومنه أيضا :

قِف بِالدِيارِ وَناجِها مُتَعَجِّباً مِنها بِحُسنِ تَلَطُّفٍ بِتَفَجُّعِ[5]

والشواهد في هذا الصدد من حيث –الوقوف على الأطلال– لا تحصى في الديوان، وهي تتقاطع مع قول امرئ القيس:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيْبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فحَوْمَلِ [1]

---

[1] الزوزاني: **شرح المعلقات السبع**: تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط،2005 م، ص: 62.

[2] ابن عربي: **ذخائر الأعلاف**، تح: خليل عمران منصور، ص: 76.

[3] المصدر نفسه ، ص: 56.

[4] المصدر نفسه ، ص: 86.

[5] المصدر نفسه ، ص: 86.

وكذلك قوله :

وُقُوْفًا بِهَا صحْبِي عَلَيَّ مَطِيُّهُم يَقُوْلُوْنَ لَا تَهْلِكْ أَسًى وَتَجَمَّلِ [2]

وهنا ندرك أنَّ ابن عربي استثمر في ما جادت به قريحة الشاعر الطلالي الجاهلي، واستطاع أن يعدل ويقوم في هذه المعاني حسب مراده في شرحه لديوانه؛ ووقوف ابن عربي على الأطلال –عندنا- يطرح أكثر من استفهام خاصة في التباكي على الديار والقفار؛ فإذا كان الشاعر القديم يبكي ديار الحبيب، وفقدان القريب، فلماذا يبكي ابن عربي وهو الزاهد الصوفي العارف بقضاء الله وقدره؟. إنَّنا نعتقد أنَّ تماهي الصوفي في تجاربه للتقرب إلى الله جعله يختار مقام القدماء من الشُّعراء، ومن ثم أنتج خطابا شعري بعيداً عن زمانه يستحق الشَّرح منه أولاً، واستحضار ممكنات التَّأويل لدى القارئ ثانياً.

إنَّنا لا ننكر على العارف تشبثه بأسوار أطلال الماضين؛ ولكن نرى أنَّه غَيَّبَ زمانه باستحضار قوالب جامدة أحيانا من العصر الجاهلي، وحاول ملئها بحياة روحية أخرى غير التي اعتادت عليها، ومن ثم رصدنا حضوراً باهتاً لأثر البيئة الأندلسية التي تموج بالجمال، وهذا –حسب تقديرنا – إنْ دلَّ على شيء فإنَّه يدل على ولعه بالغموض والتستر خلف الألفاظ ذات المعاني القديم البعيدة عن الواقعية أحياناً.

وعلى ضوء هذا يمكننا القول: أن الخطاب الشعري الصوفي عنده يعتمد على"نسق التتابع وينسف الأساس الكرونولوجي للزمن، ليبني زمنه الخاص، إنَّه الزمن مقدم من الداخل على نحو ما تشعر به الخبرة الصوفية، فهي التي تنسج خيوطه وتحدد أبعاده وتمنحه كثافته وامتداده، فيظهر في كل ذلك مصطبغاً بها ومستجيباً لطبيعتها الخاصة "[3]. إذاً فالعارف هنا أشبه ما يكون في ديوانه بالفنان الرَّسام الذي يختار ألوانه لتشكيل لوحته، وقد اختارها شاعرنا من الرسوم والطلل والكثيب والبكاء والخليل، وهي ألوان عرفت عند الشعراء القدماء الجاهليين، لكنه أعادها بمعاني أخرى تمثل لديه الواردات الإلهية واللطائف الروحانية .

ولم يكون طرفة بن العبد (تـ569 م)، وامرؤ القيس (تـ544 م) الوحيدين من الشُّعراء القدماء الذين تفاعل داخلهما مخاض التجربة الصوفية الأكبرية، بل استثمر في غيرهما كثير، ومن أبرزهم الشاعر ذي الرمة(تـ 735 م) ، الذي يبدو واضحاً حضوره في خطاب ابن عربي في عبارته (خليلي عوجا) والتي لحظنا أنه يبدو

---

[1] الأنباري ، **المعلقات السبع** ، تح: عبد العزيز محمد جمعة ، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود ، 1424 هـ – 2003 م ، ص: 15.

[2] المصدر نفسه ، ص: 16.

[3] وفيق سلطان، **الزمن الأبدي الشعر الصوفي**، الزمن ،الفضاء ،الرؤيا، دار نون للدراسات والنشر، اللأذقية، سورية، ط 1، 1997 م ، ص 13.

تكرارها عديد المرات في قصائده والتأكيد عليها في الشرح بمعنى أكبر يرمز إلى الإسراء والعروج إلى بعقل العارف إلى ملكوت رب العالمين .

يقول ابن عربي :

(خَليلَيَّ) عوجا بِالكَثيبِ وَعَرِّجا عَلى لَعلَعٍ وَاطلَبَ مِياهَ يَلَملَمِ[1] ⟸ **تشير إلى عقل العارف**

يقول ذي الرمة :

«خَليليّ عُوجَا من صُدورِ الرّواحلِ بِجُمهورِ حُزوى فَابكِيا في المَنازِلِ ⟸ **تشر إلى صاحب الشاعر**

ومن الشعراء أيضاً الذين أعاد ابن عربي إنتاج معانيهم نجد كعب ابن زهير (تـ 662 م) في قصيدته الشهير المعروفة بالبردة .

يقول ابن عربي :

بانَ العَزاءُ وَبانَ الصَبرُ إِذ بانوا بانوا وُهُم في سُوَيدا القَلبِ سُكّانُ[2]

ويقول كعب بن زهير :

بانَت سُعادُ فَقَلبي اليَومَ مَتبولُ مُتَيَّمٌ إِثرَها لَم يُفْدَ مَكبولُ[3]

وهنا ندرك تأثر العارف بكعب بن زهير "فحينما نقرأ أبياته تستدعي ذاكرتنا –لا محالة – مطلع قصيدة (بانت سعاد) لكعب ابن زهير، لأنَّ كلا الشَّاعرين ينطقان من معاني البين، فكأن هذا الأخير هو المحك الذي لوح الشاعرين، جعلهما يبكيان بهذا الشعر، بيد أنّ بين الشاعرين يأخذ مسار جد مختلف، لأن الذي حرك نواح العارف هو رحيل اللطائف الروحانية عنه في لحظة من لحظات التواني في الذكر بالرغم من أن لها استقطابا هاما في قلبه، وهو ما عبر عنه الشارع الحكيم بقوله صلى الله عليه وسلم رواية عن ربه :**[ما وسعني أرضي ولا سمائي، ووسعني قلب عبدي المؤمن]**[4].

---

[1] ابن عربي، ذخائر الأعلاق ،تح: خليل عمران منصور، ص: 18.

[2] ابن عربي، **ذخائر الأعلاق** ، ص: 23.

[3] ابن حجة الحموي، شرح **قصيدة كعب بن زهير (بانت سعاد) في مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم**، تح: علي حسين البواب ، مكتبة العارف ، الرياض، 1406هـ ،1985، ص: 27.

[4] **ترجمان الأشواق مقاربة أسلوبية**، ص: 296.

من هنا يمكن القول قياساً " لقد نهل المحبان –العذري والصوفي –من المناهل ذاتها،غير أنَّهما ضمنوا معانيهما دلالات ومضامين مختلفة. فقد صورا تباريح القرب والبعد، والجمال والجلال، والقبض والبسط والهيبة والأنس ...فبدت المحبة قدرة هائلة، بل سحرية على التسامي، ومجلى للكنوز المخبوءة في النفس، والتي لا تسفر عن جوهرها إلا هي "[1]. أنَّ الشاعر الصوفي كان موسوعيا بامتياز؛ فقد استطاع استنطاق اللفظ القديم باطلاعه على عديد الدواوين الشعرية القديمة، ومن ثم تكشفت له عوالم المعارف للتفاعل معها، واعتبارها معينه الدائم الذي لا ينضب.

[1] أسماء خواليدة، **المحبة عند الصوفية بين تحفظ العذريين ورعونة الفتيان**، منشورات ضفاف، الجزائر، ط 1 ،1437هـ ،2016 م، ص: 15 .

المبحث الثاني _ تنامي الدلالة الإيحائية للأنثى وتوالد صورتها في تائية ابن الفارض:

بالتتبع التاريخي للفظة المرأة ومعانيها نجدها مصدر إلهام للشعراء وقبلةً تؤجج القرائح وتشحذ خيال الشاعر إغراء فيجود بغزلياته عله وعسى يسقى من معينها. فعند تقصي الشعر القديم نجد أنه لا تخلو أي معلقة من معلقات الشعر الجاهلي أو قصيدة من قصائد ذلك العصر من وصف للمرأة، وبوح بالافتتان بجمالها، والسعي وراء وصلها. ومنذ ذلك العهد سار الشاعر العربي على الدرب نفسه، وقد قسم دارسو الشعر الغزل إلى نوعين: غزل حسي ماجن يتغنى بمفاتن جسد المحبوبة، وقد حمل لواء هذا النوع "امرؤ القيس"، و"عمر بن أبي ربيعة " من بعده، وغزل عفيف يترفع عن اللّذات الحسية، ويعبر عن معاناة المحب، وهذا شأن ما تركه "جميل بن معمر" و"مجنون ليلى.

وعندما نتجه نحو الأدب الغربي نجد المرأة تبسط سلطتها وتمارس سحرها حضورا وغيابا، عبر أعصر من الزمن تزداد بذلك كبرياء وسلطة وإغراء، فتحتضنها المذاهب الأدبية بشتى أنواعها. وحسب جوليا كريستيفا Julia Kristeva فإن "اللغز الذي يدور حوله موضوع الحكايات القديمة هو المرأة التي تظهر وتختفي"[1] . فالمرأة بهذا الشكل هي محرك هذه الحكايات. ورغم سيادة الفكرة القائلة بأن حواء مصدر كلّ شر في الفكر الديني الغربي فإنّه مع الأدب السوريالي ظهرت صورة جديدة للمرأة، ففي أواسط القرن الثامن عشر ظهر وجه مختلف للمرأة يجسد حسن الطالع للرجال، ويصبو إلى أن يكون في حياتهم –على قول غوته– مثابة حجر في البناء ، فأعيد الاعتبار للمرأة وهذا ما نجده في الشعر العربي المعاصر، حيث كان "نزار قباني شاعر المرأة بلا منازع، إذ قام بإعلاء مفهوم الحس، وهذا ما لم تدركه الحداثة العربية التي دفعت الشعر إلى تخوم التجريد، وانتصر فيه كل ما هو إيديولوجي على ما هو حسي بشكل حاسم[2].

شكلت الأنثى حيزاً متميزاً في تلون الدلالة في الشعري الصوفي، ومن ثم كانت رمزاً صوفياً فنياً يحمل أكبر تأويل في السياق contexte، فابن الفارض – إمام العاشقين كما يلقب – ومن سار على شاكلته وظف أسماء الأنثى توظيفاً محكماً معتمداً على ثنائية الظاهر والباطن، و الإشارة والعبارة، خارقاً بذلك قواعد من سبقه من شعراء الغزل العذريين، فهو يرى أنّ المرأة صورة النفس، والرجل صورة الروح، فكما أن النفس جزء من

---

[1] Julia Kristeva, **La révolution du langage poétique** : l'avant-garde à la fin du XIXeme siècle : Lautréamont et Mallarmé, Edition du Seuil, Paris, 1974, P496.

[2] ينظر: نقولا سعادة، **قضايا أدبية** ،دار مارون عبود، ط1، 1984،ص196.

الروح، فإن التعيين النفسي أحد التعيينات الداخلة تحت الأول الروحي الذي هو آدم الحقيقي وتنزل من تنزلاته، فالمرأة دليل على الرجل "[1].

من هذا المنطلق الذي أقره الشاعر الصوفي تصريحاً في المقولة الأخيرة والتي أدار من خلالها مشاعره الملتهبة في محراب الحب الشغفي الذي تلين له القلوب وتذوب في كنفه العيون، كان اختياره للغزل بانتقاء **معجم دلالي إيحائي مرصع بالغرام العرفاني** .

إنَّ اختيار الغزل في المحبة الإلهية عنده ليس صدفة جادت بها أشعاره، بقدر ما هو طريق منتهج منتهك فكرياً وصوفياً سار عليه من سبقه من المتصوفة، على غرار الحلاج ورابعة وابن عربي وغيرهم كثير؛ وقد أدرك أن هذا الغرض _الغزل _ أكثر رقة ورواجاً وجمالاً وتبياناً ووضوحاً للعزف على مشاعر النفس، ومن ها هنا استنجد بالمرأة باعتبارها رمزاً أساساً لبناء نظمه المسمى **نظم السلوك•**، ذلك أنَّ المرأة تلهم الصوفي عشقاً إلهياً هو أشبه **بالحالات الصوفية***التي ينتقل فيها من حالة إلى حالة، من الحب إلى الغرام إلى الشغف إلى الوله لينتهي بعد ذلك بالفناء في الذات الإلهية.

ولا شك أنّه كان واعياً برموز الأنثى أسطورياً ودينياً بل حتى فلسفياً، _كما سنرى في الصفحات القادمة من هذا المبحث وقد وظفها بأساليب و أسيقةٍ عدة، جعل منها رمزاً للتجلي الإلهي " كما أهاب

---

[1] ابن عربي: **فصول الحكم**، تح: أبو العلاء عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، د ط، د ت، ص: 327.

• يعد هذا النظم المسمى نظم السلوك عروس شعره الصوفي تشارك باقي ديوانه في تضمنها بعض الأناشيد الحبية وتختلف عنه بان المسحة الواقعية الشديدة الوضوح هناك تخف هنا وتتفاعل التعابير المحسوسة تقل نوعا فنرى الشاعر يغوص في المعاني البعيدة الغور والتفكير المجرد ويمتاز أسلوبها بمزية العرض والبسط فقد وصف فيها ابن الفارض اختاباراته الصوفية وسيره في الطريق الذي أوصله إلى الجمع والكمال ، وفيها تفصيل لمبادئه ونظرياته في باقي الديوان، تقع القصيدة في 760) بيتا كما ورد ت ، ويدلنا على علو مكانته ما ورد بشأنها من الحكايات في ترجمته

قال سبطه–حكى جماعة ممن يوثق بهم ممن صحبوه وباطنوه إنه لم ينظمها على حد نظم الشعراء أشعارهم بل كانت تحصل له جذبات يغيب فيها عن حواسه نحو الأسبوع والعشرة أيام فإذا أفاق أملى ما فتح الله عليه منها من الثلاثين والأربعين والخمسين بيتا ثم يدع حتى يعاوده ذلك الحال ومن تأملها حق التأمل علم أن لها نبا عظيما صانها الله عن غير اهلها1

ويقال إنه رأى الرسول فيه فقال له أن يسمي قصيدته (نظم السلوك) وقيل انه حضر في مجلسه رجل كان من أكابر زمانه واستأذنه في شرح القصيدة نظم السلوك فقال له في حكم مجلد شرحها فقال في مجلدين

*يراد في اصطلاحات الصوفية لفظة الحال لفظ المقام، وكثر الجدل في الحال والمقام فهما رديفان لا يكادان يفترقان في التصوف الإسلامي قبل ابن عربي .و"الحال هو ظهر العبد بصفة الحق في التكوين ووجود الآثار عن همته ،ويحتفظ الحال عند ابن عربي هنا بصفات : الترجح والنقص والزوال رغم إنه تخلق، ولذلك نراه في مقابل العلم الذي له الثبات والكمال فالعلم مقام والتصرف حال .كما تنشأ علاقة جدلية Dialectipueبين الحال والمقام كلما ترسخ السالك في المقام نقص في الحال والعكس بالعكس ". سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، ص: 332.

الصوفية بالمرأة رمزاً فعالاً تعود له ملكية الإنسان لأنَّها هي التي أرضعته ونشأ في بطنها وتغذى بدمها، ولذلك فهو لأبيه ابن فراش، ولأمه ابن حقيقة "[1].

إنَّ التجربة الشعرية الفارضية أعادة **البناء المتنامي للدلالة**، فكانت لها مرتكزات قبلية في تجارب الغزليين القدماء مثل ليلى وقيس وسلمى و بثينة وجميل **وكثير عزة**[*] وغيرهم، ومن ثم قدم للمتلقي تجربة روحانية في طابق غزلياً أكثر نضجاً. وهكذا أضحت المرأة إيقونة تحمل أحاسيسه وهواجسه الإنسانية التي عجزت اللغة عن ترجمانها، موظفاً بذلك أسماء النساء توظيفا إيحائياً يتشظى بالتلميحات والتلويحات للحب الأعلى والأسمى ألاَّ وهو حب المولى عز وجل.

[1] لؤي تهاب محمود: الأنثى رمزا صوفيا _مقال _مجلة الباحث الإعلامي، العدد 7 و6 حزيران، أيلول2009، ص 227.

[*] من الشعراء العُشاق، وهو شاعر عربي متيم من أهل المدينة المنورة وشعراء الدولة الأموية واسمه كثير بن عبد الرحمن بن الأسود بن عامر بن عويمر الخزاعي وعرف بعشقه عزة بنت جميل بن حفص بن إياس الغفارية الكنانية. وقد هام بعشقه لهذه الكنانية، فعرف بها وعرفت به وكناها كثير في شعره بأم عمرو ويسميها تارة الضميريّة وابنة الضمري نسبة إلى بني ضمرة بن بكر من كنانة. وتوفي عام 72 هـ، أو 82 هـ. في المدينة المنورة هو وعكرمة مولى ابن عباس في نفس اليوم فقيل: مات اليوم أفقه الناس وأشعر الناس. يقال إنه عاش في مصر حيث انتقلت عزة بعد زواجها، ويروى أنه زار قبرها "ورثاها، وتغير شعره بعدها". كان يكنّى "أبا صخر"، ويسمّى "كُثَيِّر" بصيغة التصغير "فُعَيّل". ينظر كثير عزة :الديوان ،تحقيق إحسان عباس ،دار الثقافة بيروت لبنان ،د ط ، 1491 هـ /1971 م، ص 8 إلى 16.

أولا: نسق•الحبيبة وتفاعل دلالته في النظم :

إنّ السؤال الذي حاولنا الإجابة عليه **لماذا اختار المتصوفة المرأة؟** قد يكون سؤالاً عويص الإجابة أحيانا لاعتبارات **أولها:** إنه سؤال مفتوح على احتمالات عدة، **وثانيها:** يجب علينا أن نحظى بعلمٍ وفهمٍ دقيقٍ بمصطلحاتهم، وفلسفتهم، واستراتيجيتهم في بناء الخطاب وتركيبه وطريقة التّأويل عندهم كذلك، وأيضاً نظرتهم إلى الحياة، فالمعشوقة في قاموس الصوفية هي **تجليات للجمال** الإلهي الذاتي، فتلك النعوت والصفات والأسماء التي استنجد بها لا تتعد كونها **إشارات حسية** ينطلق منها إلى الجمال الأزلي؛ إذْ صورة المرأة في فكر ابن الفارض العاشق الولهان خاصة والصوفية عامة تتجاوز ظاهر الصورة لتعكس جانب الباطن؛ يقول في مطلع تائيته معلنا حبه:

سقتني حميَّا الحبِّ راحةُ مقلتي وكأسي محيَّا منْ عنِ الحسن جلَّتِ
فأوهمْتُ صَحبي أنّ شُرْبَ شَرَابِهِم بـهِ سرُّ سرّي في انتشائي بنظرةِ
وبالحدقِ استغنيتُ عنْ قدحي ومن شمائلها لا منْ شمولِيَ نشوتي
ففي حانِ سكري، حانَ شُكري لفتية بهمْ تمَّ لي كتمُ الهوى مع شهرتي
ولمَّا انقضى صحوي تقاضيتُ وصلها ولمْ يغْشَني، في بسْطِها، قبضُ خَشيتي
وأبْثَثْتُها ما بي، ولم يكُ حاضِري رقيبٌ لها حاظٍ بخلوةِ جلوتي
وقُلْتُ، وحالي بالصّبابَةِ شاهدٌ، ووجدي بها ماحيَّ والفقدُ مثبتي
هَبي، قبلَ يُفني الحُبُّ مِنّي بقِيّةً أراكَ بها، لي نظرَةَ المتَلَفّتِ1

• تدل كلمة النسق (**système**)، في المعاجم الأجنبية الحديثة والمعاصرة، على مجموعة من العلامات اللسانية والأدبية والثقافية، أو على مجموعة من العناصر والبنيات التي تتفاعل فيما بينها، وفق مجموعة من المبادىء والقواعد والمعايير. ويتحدد النسق أيضا بواسطة مكوناته وعناصره وبنياته التي يتضمنها؛ ومن خلال مختلف التفاعلات التي تقيمها العناصر فيما بينها؛ وعبر الحدود التي تفصل بين العنصر الذي ينتمي إلى النسق الداخلي، أو الذي ينتمي إلى محيطه الخارجي؛ مع تبيانآلياتالتفاعل التي تتحكم في النسق في ارتباطهالوثيق بمحيطه السياقي المجتمعي والثقافي. ومن جهة أخرى، يمكن الحديث عن نسق مركزي علوي، ونسق فرعي هامشي(**sous-système**)، ويسمى كذلك بالمجزوءة (**module**). وقد يكون النسق مغلقا أومفتوحا أو محايدا منعزلا حسب درجة تفاعله مع المحيط الخارجي. ينظر: جميل حمدوي، نحو نظرية أدبية ونقدية جديدة (**نظرية الأنساق المتعددة**)، بحث منشور ضمن شبكة الألوكة **www.alukah.net** ، ص:8

[1] الديوان، ص:46

هنا يكشف لنا ابن الفارض براعته اللّغوية في تصرفه بالعبارة والإشارة، وإبداعه في تجسيد الصورة البديعية، وبأقل لفظ ممكن، فعلى كعبه عن تألق عصره إشارة وعبارة، ورمزاً وانزياحاً، وقد وُصِف بأنّه إمام العاشقين لجمال ألفاظه الغزلية، فجعل من الدلالة وقود لشحن المعاني، أبان بذلك عن ممارسة وخبرة بأساليب العرب؛ فالأبيات السابقة أجلست على مائدة الدلالة كل من (الحدق، القدح)، و(الشمائل، الشَّمول)، وكذلك استخدم الطباق في (بسطها، قبض)، (شاهد، ماحي) و(جدي، فقدي)، وعلى هذا المنوال من استخدام الجناس والطباق والمقابلة وغيرها من المحسنات يسير الشاعر متنقلاً بين الدلالة الإيحائية للوجد والحب والعشق والغرام والاشتياق والغربة معبراً عن حال هيامه الذات العلية، وهو مع كل بيت يزاد تفاعل وتصاعد هرمي في الإبداع اللفظي ولم للإيحاء باب إلا طرقه متسولا أياه أو مستضيفا لمعناه، ولا غرو فتائيته العجيبة معناً بلغت سبعمئة وستين بيتاً، قل نظيرها في الشعر الصوفي.

واستهل القصيدة المطولة بـــ (***سقتني/ حميّا الحبِّ***) الفعل + الاسم المركب، والتركيب يحمل لدى العارف مدلولات أقوى للعبارة، ومن الطبيعي أن يستند الصّوفي على لغة التركيب الرمزية وهو يحاول التعبير عما يشعر به في الحب الإلهي الذي ينوء بتفرد واختلافه عن أي حب معهود، وربما كان في رمزيته أبلغ وأعظم تأثيرًا في نفس سامعيه مما لو استعمل لغة التصريح والتوضيح: إذ الإيحاء الرمزي للفظ المركب يحمل عمل شظايا السحر الإبداعي، تتشبث بالعقل وتثير الخيال والوجدان، ولكنها تمس القلب مسًّا مباشرًا، ويعمق أثرها وتتضح معانيها مع التكرار، ولغة الحب الإلهي الرمزية لغة عالمية يستعملها جميع الصوفية على اختلاف أديانهم وأوطانهم لأنهم في الحقيقة ينتمون إلى وطن واحد هو الوطن الروحي الذي يعيشون فيه جميعًا[1].

إنّ المتلقي للأبيات يقف أمام معلم الألفاظ الإيحائية ظاهراً وباطناً: (حميا الحبِّ، كأسي، شرابهم، قدحي، شمولي، نشوتي، سكري، صحوي-رقيب- جلوتي) فهي تحيلنا في ظاهرها على دلالة مباشرة معتادة لدى العوام لتلك الحالة المألوفة والتي يسببها الخمر من نشوة السكر وتناول الشراب بالقدح والكأس، مما يجعل المتلقي يظن أنه يقرأ قصيدة في الخمر والمجون لفطاحلة الشعراء الخمارين لكن: " الكلمة الصوفية تتجاوز المعنى الظاهري الأول إلى المعنى الكنائي أو الانزياحي. فكلمة \"**الخمرة**\" في المفهوم الصوفي تتعدى الدلالة الحرفية القدحية في الخطاب الديني الفقهي التي تتمثل في السكر والخبث والرجس لتأخذ دلالة إيجابية رمزية تحيل على الصفاء والانتشاء الرباني والامتزاج الوجداني والاتحاد بين الذاتين: العاشقة والمعشوقة داخل بوتقة عرفانية واحدة،

[1] ينظر: إسماعيل حسين فتاتيت: **لغة الحب الإلهي وأسلوبها الرمزي عند شعراء التصوف**، دراسة في شعر عفيف الدين التلمساني، مجلة الجنوب، جامعة مصراتة –ليبيا- ع12، ديسمبر2018،ص: 50.

فالدلالة الإيحائية تهيمن هنا على لفظة السكر فهو عندهم: "حالة من الغيبة عن الحس، ومعاينة لحالة وجدانية باطنة، تنحصر بشرب الخمرة الإلهية، فالصوفي، اذْ ذاق الخمرة تولع بها وجد في الشراب، وبها يحصل المراد ويكشف النقاب وتدرك الحقائق، لذا فهي موجبة للشكر[1] ؛ كما ساهم التضاد في كل من (انقضى-تقاضيت، بسطها-قبض) في إذكاء تلك العلاقة الملازمة للحبيبين على موائد الخمرة الألهية التي لا تكاد تنفصل، كما حاول الشاعر من خلالها التأكيد على أن الحب باقٍ على الرغم من التضاد المتوهَّم في القصيدة، لكن هذا كله يزيد من ولع الشوق والاشتياق يقول ابن الفارض:

وما بينَ شوقٍ واشتياقٍ فَنِيتُ في تَوَلٍّ بحَظرٍ أو تَجَلٍّ بِحضرَةِ[2]

يبدو (الشوق) و(الاشتياق) في مطلع البيت الأول لفظين متقابلين في المعنى، لكن الزيادة البنائية للجذر اللغوي اشتياق يقابله ثراء معنوي، إذ الاشتياق عند المتصوفة يرمز إلى اللقاء المشفوع بالحب الإلهي، ومن دخل مقام الاشتياق لديهم هام فيه حتى لا يرى له اثر ولا قرار، أما الشوق لديه فيسكن باللقاء والرؤية[3]، وهذا يعني إن "الزيادة في المبنى زيادة في المعنى"[4].

في أبيات القصيدة تتصاعد حمى الحب تدريجياً ويزداد خفقان الشوق والتعلق والبوح؛ فخطاب الأنثى (أبثتها، جَلْوَتِي، الصبابة، وجدي، هبي، أراكِ، منعتِ، الحب، لذَّتِ) يحيلنا ترسبات سياقية لصورة غزلية محضة، تصرف انتباهنا للوهلة الأولى إلى العلاقة الغرامية بين الرجل والمرأة. أما في التجربة العرفانية فالدلالة تنزاح نحو ذلك التودّد والقرب من المحبوب الحقيقي وهو الذات الإلهية والتي لا يصرح بذلك إضمار بل يوحي إلى رموزه . يقول ابن الفارض واصفا مشهد اللقاء :

---

[1] ينظر: زكي نجيب محمود: **طريقة الرمز عند ابن عربي في ديوانه ترجمان الأشواق**، ص: 78 .

[2] **الديوان**، ص:49.

[3] ينظر: **الرسالة القشيرية**: ج2 ص: 27

[4] الزمغشري: الكشاف: ج1، ص41.

وما هُو إلَّا أَن ظَهَرتِ لِناظِرِي بأَكمَلِ أَوصافٍ على الحُسنِ أَربَتِ
فَحلَّيتِ لي البَلوَى فَخلَّيتِ بَينها وبَيني فَكانَت مِنكِ أَجملَ حِليَةِ
ومَن يَتَحَرَّش بِالجَمالِ إلى الرَّدى رَأَى نَفسَهُ من أَنفَس العَيشِ رُدَّتِ
وَنَفسٌ تَرى في الحُبِّ أن لا ترى عَناً مَتى ما تَصَدَّت للصَّبابةِ صُدَّتِ
وأَينَ الصَّفا هَيهات من عَيشِ عاشِقٍ وجَنَّةُ عَدنٍ بالمَكَارِهِ حُفَّتِ

إنّ هذا المقطع الشعري يشغل آلة الإيحاء بأكثر وضوح، لينهض باللغة الصوفية لإنتاج دلالات أكثر فأكثر، **تستدعي من القارئ امتلاك معارف وآليات تمكنه من التأويل**، فالنص كما يرى أمبرتور إيكو Umberto Eco " آلة كسولة تتطلب من القارئ تعاونيا مستمر وحثيثا لملء الفضاءات التي لم يصرح بها أو التي صرح قبل بقيت فارغة "[1]. فهو – النص الصوفي- يجسد هذا المعنى في توظيفه لمفردات العشق والغرام الصبابة والحبّ وهي دلالات إيحائية تنهل من المعجم الغزلي القديم، لكن سرعان ما تنقلب في التجربة الصوفية الروحية إلى الحب الإلهي، والتطلع نحو أنوار الكمال الرباني. فأنثى الصوفي مشحونة بدلالات مختلفة، يحضر فيها الجسد بجلّ أعضائه المغرية، وتحضر المرأة بعنادها وكبريائها، فلم يكن أمام الشاعر إلاّ الانصياع لهذه المخلوقة الفاتنة المتعددة الأدوار.

وعليه: لفهم الدلالة الإيحائية المتنامية داخل النص الشعري لزاماً علينا أن نمتلك **مفاتيح لتأويل ألفاظ الغزل** عموما والأنثى خصوصا لدى القوم، والأخذ كذلك بناصية **المعجم الاصطلاحي** المتعارف عليه، فتفكيك هذه الشفرات يعد أولى البدايات في تحديد أفق لتأويل؛ وبالتالي يمكن التفريق بين الغزل العذري والصوفي وفق الجدول التالي:

القصيدة الغزلية العادية		القصيدة الغزلية الصوفية	
البناء: المحب+ المحبوب **علاقة جامعة بينهما** **(حب –غرام –عشق)** **العفة والعذرية**	**دلالة**	**البناء :الصوفي +الذات الإلهية** **علاقة جامعة بينهما** **(فناء–جمال –عروج...)**	**دلالة إيحائية**

[1] Umberto Eco, ***Lector in fabula*** *, Le rôle du lecteur*, op, cit, p167.

		التنزه عن الشهوة .	

جدول –9– العلاقة بين الغزل العادي والغزل العادي وتجلي البعد الإيحائي

إنّ الرمز الأنثوي الصوفي ينهل من التراث الشعري العربي القديم، وهو بذلك أشبه وأميل ما يكون في علاقته بالشعر العذري، لكن بطريقة تختلف في بعدها الإيحائي والجمالي، ذلك إنّه يمزج بين الخيال والتخييل والفلسفة، فتنزهوا –الصوفية – عن الصورة المبتذلة المكررة حسيا لإخضاع أشعارهم لمعبود واحد هو الذات الإلهية؛ وهو ما ألفيناه في التائية من خلال تلك الألفاظ المشابه معجما المختلف دلالة في رسم صورة الحب المتناقضة بين الشعري العذري والشعر الصوفي؛ فبنظرة إحصائية ندرك مدى براعة الاستئناس بالألفاظ والضمائر خاصة ضمير التأنيث ،إذ " تظهر تاء التأنيث للغائب في نهاية (20) من أبيات النص، دون أي وجو تاء للمخاطب، باعتبار أنّ التاء مهموسا صوتيا، أي تدخل في حيز الخفاء والاستتار مقابل الأصوات المجهورة هذا إلى جانب ملازمة الكسرة للتاء (فونيم–مورفيم) بما يخرج تاء السكون والكمون الملازمة لها إلى حالة الانكسار والضعف الموازية لحالة الأنا سواء في تحقيقها من الاتحاد أو رغبتها في التحقيق ،فدائما هناك وهن وضعف وانكسار شاق الأنا إليه ،لتكون في موقع الرغب من استعادة التجربة المرة تلو المرة وليس في موقع من دخل التجربة وإنجازها فقط "[1]. فالحضور الغزلي هو العمود الذي تقوم عليه القصيد الصوفي في المحبة الإلهية، ويمثل اتحادا وحلولا في ذات المحبوب، والمحبوبات عند الصوفي تعدد والحبيب واحد. يقول ابن الفارض :

[1] الأنا في الشعر الصوفي، ص: 312.

وتَظْهَرُ للعُشَّاقِ في كلّ مَظْهَرٍ من اللَّبْسِ في أشْكالِ حُسنٍ بديعة
ففي مَرَّةٍ لُبْنَى وأخْرى بُثَيْنَة وآونَـــةً تُدْعَى بعَـــزَّةَ عَـــــزَّتِ
وَلَسنَ سِواها لا ولا كَنَّ غَيرَها وما إن لها في حُسنها من شَريكةِ
كذاكَ بحُكْمِ الاتّحادِ بحُسْنِها كما لي بَدَتْ في غيرِها وتزَيَّـــتِ
بدوْتُ لها في كُلّ صَبٍ مُتَيَّمٍ بأيّ بديعٍ حُسْـــــنُهُ وبأيَّـــــةِ
وَلَيسوا بغَيري في الهوَى لتَقَدّمٍ عليَّ لِسَبْقٍ في اللـــــيَّالي القَديمةِ
وما القَومُ غَيري في هَواها وإنَّما ظَهَرْتُ لهمْ لِلَّبْسِ في كل هيـــئَةِ
ففي مَرْةٍ قَيساً وأخرَى كُثَيّراً وآونَةً أبدو جَمـــيلَ بُثَـــــــيْنَة [1]

فالملاحظة المهمة للمتلقي هنا هو بروز إشارات وتلويحات إلى معشوقات اختصها الشاعر بالذكر؛ والمعشوقات في الخطاب الشعري عامة وعند ابن الفارض خاصة، تعج بالمعاني الإيحائية، وقد جاء الاستناد عليها في التائية ذكراً وتلويحاً وإيماءً لتجنب التكرار، ومن هذه المعشوقات نجد (**لبنى: حبيبة قيس بن الملوّح، وبثينة: حبيبة جميل بن معمر، وعزة: حبيبة كثير، وليلى وسلمى ...) فهذا التعدد يحمل دلالة واحدة تتفاعل مع النص سياقا وهي الذات الإلهية.**

في الأبيات السالفة الذكر كذلك يجسد لنا الشاعر براعته في العزف على وتر الألفاظ توظيفاً واستبدالاً واختياراً وتركيباً فالمتلقي أمام توليفة من المعاني حسية في ظاهرها، تميل إلى الشعر العذري، لكن حاجز المصطلحات داخل هذا النص يبوح بمعاني تبدد ما وراء اللغة، فابن الفارض وظف " تجربة الحب الإلهي إلى رموز غزلية، ذات طابع غنائي، وعبر عنها في أشعار أقصى ما توصف به أنها جمعت بين **جوانية الرمز وبرانية الزخارف** التي تمثلت في كلفه الشديد بالتوشية والبهرج ومحسنات البديع "[2].

فالأسماء التي وظفها لها مثيل في الشعر العربي، فـ (هند ولبنى وقيس و سليمى ونعم وعنان وليلى) كلها أسماء معشوقات يتردد ذكرها عند معظم الشعراء الغزليين، لكنه انفلت من معناها السابق للدلالة على العشق الإنساني للسمو بها في المحبة الإلهية، وقد كان الشاعر الصوفي عارفاً معرفةً شاملةً بهذه الأسماء، وهو ما أشار إليه

[1] محمد القيصري، **شرح تائية ابن الفارض الكبرى**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 ، 2004، ص 202 .
[2] **عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية**، ص: 187.

ابن عربي " ...و لهؤلاء المذكورين من المحبوبين حكاية، يطول ذكرها لا يسع هذا الشرح لها، وقد أفرد الناس لها أماكن في كتب الأدب في حكاية هند صاحبة بشر، ولبنى صاحبة قيس بن الذريج وعنان جارية الناطقي، وزينب من صواحب عمر بن أبي ربيعة، وسليمى جارية في زماننا رأيناها وكان لها محب يهواها "[1].

شيّد الصوفية عالمهم الشعري الروحاني رموزاً موحيةً، فكان الحب الإلهي والتنزه عن ملذات الدنيا يأخذ صور الغزل العذري العفيف الذي كان عند بني عذرة بل قد يتفوقون عليهم خيالاً ورؤيةً وجمالاً ورقةً وعذوبةً، وقد صرحوا بتلك المعاني شعر يلتبس بين الظاهر والباطن؛ قال النابلسي معبراً عن قصدهم ورؤيتهم :

وليلى ولبنى في البرية قصدهم وما قصدهم ليلى ولا قصدهم لبنى
ولو لم يكونوا عارفين بها ولو لها وجدوا ظلماً ولو تبعوا الظـــــنا

تعددت في شعر ابن الفارض ألفاظ الحب؛ لكن لكل منها أبعاد دلالية مختلفة، وتختلف أسماؤه حتى تزيد عن الخمسين، فنذكر منها التي دلت عن الحب، المحبة والعلاقة، والهوى، والصبوة، والصبابة، والشغف، والوجد، والوله، والكلف، والتتيم، والعشق، والجوى والوله، والدنف، والشجو، والشوق، والتباريح، والوهن، والشجن، والاكتئاب، والوصب، والحزن، والكمد، والفتون، والجنون، والخبل، والداء المخامر، والغرام، والهيام، والتعبد وغيرها[2].

فتعدد المعشوقات والحبيبات وألفاظ الغزل لدى ابن الفارض لا يعني جنوحه لغريزته وشهوته الفطرية الإنسانية، ولا يعني كذلك أنَّه كان زير نساء ينتقل من محبوبة إلى أخرى، لكنه يرسل هذه الأسماء المتعددة للمتلقي محاولة منه لاستقراء الحب الإلهي، فأسماء المرأة في الخطاب الصوفي "رمز لطبيعةٍ إلهية خالقة فهي مصدر خصوصية وعطاء، وصورة المرأة من أبرز صور التجلي وقد كان لذلك انعكاس واضحاً في مرآة علاقة الصوفي بالله فهي علاقة غنية بزخم عاطفي، **انتقلت من عاطفة الرجل اتجاه المرأة، إلى عاطفته اتجاه الله**، ومن ثم لم تعد المرأة سوى رمزاً للنفس التي تصبح معرفتها مدخلاً لمعرفة الكون "[3].

---

[1] ابن عربي: **ذخائر الأعلاق**، تح: خليل عمران منصور، ص 69.

[2] ينظر :ناصر الدين مهدي: **شرح ديوان ابن الفارض**، دار الكتب العلمية ،بيروت،1990، ص 11. وكذلك ابن القيم: روضة المحبين ونزهة المشتاقين ،بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر، د ت، ص :35.

[3] عبد المنعم خفاجي: **الأدب في التراث الصوفي**، ص: 183.

والمرأة في نظم السلوك **مشحونة بدلالات** متصاعدة التفاعل، إذ حضر جسدها متبوئا مكانة مرموقة، محاطة بهالة من القداسة، وتربعت بجمالها ورشاقتها وكبريائها على عرش من المعاني العرفانية، فانصاع الشاعر إلى هذه الآمرة الناهية بشهوته وتعبدها بقلبه، **فتعددت دوال المرأة المشحونة بالإيحاء**؛ والقارئ مجبراً على تفكيك التشفير للنص لمعرفته جيداً، أيْ علينا البحث في **النص المولد** لفك طلاسمه التي تتجلى في **البنية اللغوية السطحية** والتي أسمتها **جوليا كريستيفا Julia Kristeva بالنص الظاهر**.

استثمر الشاعر في البعد الإيحائي لجسد الأنثى مازجا أياه بأشواقه وأحاسيسه، وهو ما يمتد في الشبكة الدلالية للنص الفارضي كما عبرت عنها الأبيات الآتية:

وَقَد بَرَّحَ التَّبريحُ بي وَأَبادَني ... وَأَبدى الضَّنى مِنّي خَفِيَّ حَقيقَتِي
فنادَمتُ في سُكري النُحولَ مُراقِبي ... بجُملَةِ أَسراري وتَفصيلِ سِيرَتِي
ظَهَرتُ لَهُ وَصفاً وَذاتي بِحَيثُ لا ... راها لِبلوى مِن جَوى الحُبِّ أَبلَتِ
فَأَبدَت وَلَم يَنطِق لِساني لِسمعِهِ ... هواجِسُ نَفسي سِرَّ ما عَنهُ أخفَتِ
وظلَّت لِفكري أُذنُهُ خَلَداً بها ... يدورُ بِه عن رؤيَةِ العينِ أغنَتِ
فَأَخبَرَ مَن في الحيَّ عَنّيَ ظاهراً ... بِباطِنِ أَمري وَهُوَ من أهلِ خُبرَتي
كَأَنَّ الكِرَامَ الكَاتِبينَ تَنَزَّلوا ... على قلبِهِ وَحياً بما في صَحيفَتي
ومَا كانَ يَدري ما أُجِنُّ وما الَّذي ... حَشايَ مِنَ السِّرِّ المَصُونِ أكنَّتِ
وَكَشفُ حِجابِ الجسمِ أبرَزَ سِرَّ ما ... بِهِ كَانَ مَستُوراً لَه مِن سَريرَتِي
فَكُنتُ بسِرّي عَنهُ في خُفيَةٍ وَقَد ... خَفَتهُ لِوَهنٍ من نحوليَ أنَّتي
فَأَظهَرني سُقمٌ بِهِ كُنتُ خافياً ... لَهُ وَالهَوى يَأتي بِكُلِّ غَريبَةِ
وَأَفرطَ بي ضُرٌّ تَلاشَت لَمَسّهِ ... أَحاديثُ نَفسٍ بالمَدامِعِ نُمَّتِ[1]

قِوام هذه الأبيات هو الدلالة المتنامية تصاعدياً؛ فنحن أمام توليفة من الألفاظ المكثفة بالمعنى الإيحائي الاستعاري، ذلك أنه نفخ في المعنويات من أجل التقريب الحسي، اعتماداً على أسلوب التنافر أحيان، مولداً

[1] محمد القيصري، **شرح تائية ابن الفارض الكبرى**، ص: 194 .

بذلك بعداً دلاليا عرفاني يغوص بين الاغتراب و الاقتراب المعجمي، لكن يلتبس في بنيته العميقة في ألفاظ أكثر تلميحا وإشارة مثل (أبادني التباريح – أبدى الضنى – نادمت النحول، حشاي أكنت – أظهرني السقم- الهوى يأتي- افرط ضر) إذ نجد في هذه النماذج توظيفا لأسلوب التنافر بين طرفي الاستعارة، فالاحتشاد المكثف يجمع بين الأضداد في عملية تمتاز بالتقابل الدلالي بين المفردة وما يناقضها، مثل (أبادني ≠ أبدى) ، (جملة أسراري ≠ تفصيل سريرتي) ، (الكشف≠ المستور) ، (كنت ≠ خفته) ، (أظهرني ≠ خاف) ، (برد ≠ حر) ، (الإعدام ≠ اللذة). فقوام التشخيص في النص الشعري هو إضفاء الصفات الإنسانية على الإحساسات المجردة بغية توسيع دائرة المشاركة بين الذات الشاعرة وما يكتنف هذه الذات من تمظهرات وجدانية، يضاف إلى هذه التقنية استخدام تقنية "تجسيم المعنويات المجردة، وإبرازها أجساما أو محسوسات على العموم"[1]. فتصير بذلك هذه الأحاسيس أقرب ما يكون إلى ملامستها من خلال التصوير الفني لها، (**حَشايَ مِنَ السِّرِّ المَصُونِ**– تلاشت لمسه –أحاديث نفس، ثياب تجلدي...) ، وكل هذا يضاف إليه الصبغة التناقضية التي تنحرف بالدلالة الإيحائية الإفرادية، ليصبح أحدهما معادلا للأخر كما هو الشأن مع لفظتي (الإعدام، اللذة) ، فتصير اللذة ، حرماناً حقيقياً ، والإعدام بالموت موصلا إلى غاية الذات الشاعرة، وسعادتها القصوى ، فالموت موصل إلى الحقيقة الأزلية، بعد التخلص من شواغل النفس لدرجة لا تشعر الذات الشاعرة إلا باللذة؛ هكذا هي رؤية الصوفية وفلسفته في التعامل مع الألفاظ.

تشغل المعاني الغزلية الحيز الأكبر في تائية ابن الفارض، ويرتبط مفهومها بعدة إيحاءات ودلالات ومقاصد متنوعة، إذ يعانق مفهومي العشق والوجدان ، كما يتم التعبير عنه أيضا باستغلال مظاهر وآيات بارزة في دنيا البلاغة والإيجاز، وتعدد المعاني Polysemy، والجناس و الترادف و التضاد و التكرار. إنه يعانق كل شعور نفسي به روعة وطرب مؤثرين ، كما أنه ينسج ضروبا من المواقف والسياقات والتصرفات العاطفية المصطبغة بالمعاناة والأحزان أحيانا لفراق المحبوب، وفي أحيين القرب والبعد أو الأفراح والمسرات، والحياة الهانئة الراضية المستئنسة بالحب الإلهي؛ وهنا نقف عند أهم المعاني الدالة إيحائيا من خلال هذا النظم :

[1] ينظر: سيد قطب: **التصوير الفني في القرآن**، ص: 61.

المعنى الغزلي في التائية	الدلالة الوضعية	الدلالة الإيحائية
ليلى♦	اسم للمحبوبة من التراث العربي	الحضرة الألهية ،وهم يرمزون بـ «ليلى» بالذات للحقيقة التي لا تتجلى ولا يراها إلّا الصوفيّ الصالح
الأقمار	جمع قمر وهو الكوكب	السالكون في طريق الله
نساء الحي	نساء قبيلة المحبوبة	أصحاب النفوس الغافلة المحجوبة
حمى ليلى	أماكن ومواضع تواجدها	ملكوت الحضرة ،المقامات
مراضع	اسم فاعل من الرضاع	المظاهر الكونية الربانية
العامرية	نسبة إلى حي بني عامر	المحبوبة الإلهية
الموانع	ما يحول دون محبوبته	النفس ،الدنيا، الشيطان ،الهوى
آل ليلى	عشيرته وأقاربها	أهل الله وخاصته وصفوته من العارفين والعوام
المسك	المسك الذي يضوع المحبوبة ليلى أو سلمى أغيرهما	حقائق من العالم الرباني
الخليون	الذين لا رغبة لهم بالنساء	المحجوبون عن شهود الجمال الإلهي
الركاب	الظاعنون	السائرون إلى ربهم

♦ هي ليلى بنت عامر من قبيلة «هوازن» العربية، ولذا يُشار إليها بالعامريّة، وقد نالت شُهرتها العابرة للزمن تلك بسبب قصة الحُب المستحيلة التي كانت لها مع قيس بن الملوّح، الذي بادلته حُبًا بحُب، وشعرًا بشعر؛ حيث كانت شاعرة هي الأُخرى. واعتمد على ليلى كرمز ايحائي في الشعر الصوفي من لدن روّاد العشق الإلهي، باستخدامهم الرمز لأجل الإشارة إلى محبوبهم، واستبدال الذات الإلهية في شعرهم بمحبوبات العرب الشهيرات، ومن بينهم ليلى»، حسب الكاتب والباحث في شئون التصوّف يوسف زيدان، بل لعلها أكثر الرموز استخدامًا في شعر «المتصوّفة».

الهودج	عريش يتخذ للمرأة على بعيرها	الصورة الإنسانية الكاملة
الجمال	القائم على رعاية الجمال	شيخ المريدين
الرحلة	المطية – الركوب	النفس والقلب
الدليل	الهادي – المعارف – المفاوز	النور المحمدي
الأحاديث	المحادثة بين العاشقين	المناجاة القلبية الإلهية الواردات
الودائع	ما يؤتمن عليه مطلقا	أسرار العلوم الإلهية
المؤنس	الذي يؤنس غيره ،ضد الوحشة	الحق الظاهر
الصبا	النسيم الآتي من قبل جبال نجد	النفحات الرحمانية الآتية من جهة مشرق الروحانيات

جدول– 10– الأسماء والأفاظ الغزلية ودلالتها الايحائية في التائية

يعد الحديث عن المرأة في التائية خاصة والشعر الصوفي عامة حديث لا يتم بمعزل عن جسدها، فالجسد يخبئ **طاقات تعبيرية** طافحة بالجمال والجلال، فالمرأة هي"...الكعبة التي يتوافد إليها الحجيج والشعراء، والمتصوفة والمتيمون أفواجاً يدخلون في الإحرام متعرين من المخيط، والمحيط طائفين عاكفين ركعاً سجداً في محرابها القدسي، وهي لا تقبل عشاقها إلاَّ أنْ ينحروا نجائب أفئدتهم أي الموت على مذبح العشق"[1].

وهكذا تتشكل الدلالة الإيحائية للأنثى لتتحول إلى **رمز صوفي** يحيلنا على **المعاني العرفانية والروحية،** عروجاً بين السَّماوي والأرضي وبين المادي والروحي، وتصير "تجسيداً فيزيائياً لتجلٍ إلهي يتنوع ظهوره فيما لا يتناهى من الصور"[2].

من هنا ندرك الخاصية التي انماز بها فكره في نظرته إلى المرأة؛ فلا عجب إن رأيناه يحتفي بها في أرائه وإبداعاته، فهذه العبارة السالفة الذكر ستوضح لنا فيما بعد النقطة الأساسية التي بني عليها ابن عربي نظرته

[1] عبد الحميد هيمة، **الخطاب الصوفي وآليات التأويل**، ص: 297.

[2] عاطف جودة نصر، **الرمز الشعري عند الصوفية**، دار الأندلس بيروت، ط 3 ،1983 م، ص: 202.

للوجود، وستحيلنا كذلك على **الدلالة الإيحائية للرمز الأنثوي ومدى علاقته بأفكار ابن الفارض الأنطولوجية ontology***.

إذاً **المرأة هي مرآة العالم بالنسبة للعارف**، وهي _حسب رأيه_ **تجل من التجليات*** يمكننا من خلالها الوصول إلى الله سبحانه وتعالى، فهي بعد كوني **رمزي دال** لا يمكن أن يحيد عن مكانته داخل نصوصه، وهي مصدر الوجود ومنبع العطاء ومن ثمة هي عنده ليست محبوبة ولا مشتهاة، بل **مجلي من المجالي الإلهية**، ولأن أساس العبادة الحب؛ والله هو المحبوب والمعبود لا سواه.[1]

وعليه من هذا المنطلق يمكننا القول استشهاداً بابن الفارض: إنّ توظيف أسماء المحبوبات كان عن دراية ووعي لخباياهن وخفاياهن وجمالهن، فصرح بذلك علناً فهو يوظفها لسمو بها نحو **عالم الحقائق الإلهية** كما جاء في قوله :

وصرّحْ باطْلاقِ الجَمالِ ولا تَقُل بتَقْيِيدِهِ مَيلاً لِزُخْرُفِ زِينَة
فكُلّ مَليحٍ حُسنُهُ منْ جَمالها مُعارٌ لهُ بل حُسْنُ كلّ مَليحِة
بها قَيسُ لُبْنى هامَ بل كلّ عاشق كَمجنون لَيلى أو كُثَيّرِ عَزَّة[2]

فهنا لا يدعو إلى مناداة أسماء معشوقات بعينها، إنما يوحي مشيراً إلى الراكبين والراحلين، فالألفاظ عند ابن الفارض تخترق عالم الظاهر واللّغة نفسها لتصل إلى بواطن المقصود، لأنها ليست "بعبارة بيانية أو بلاغية، وإنما هي بدئية، تنبثق مع الحركة نفسها التي ينبثق بها الحدس الشعري، وقوة الصورة وغناها إنما هما في نوعية العلاقات التي تخلقها أو تكشف عنها، بين هذين العالمين —التي تبقى – مع ذلك عصية على التقاطها عقليا،

---

* مصطلح انطولوجيا له تاريخ طويل في مجال (الفلسفة والتصوُّف) إثبات وجود الله عزَّ وجل، ويتضمن دراسة الموجودات أو ما نفترض أنه موجود من أجل الوصول المقنع أو القاطع إلى الحقيقة. وحديثاً أخذ المصطلح يستخدم لفئات الأشياء التي قد توجد في ميدان معين وللإشارة إلى المعرفة المشارك فيها من قبل أشخاص يعملون في ميدان معين. وبكلمات أخرى فهي بيان منهجي أو نسقي للكيانات وعلاقاتها الموجودة في ميدان معين. وفي العقد الأخير استخدمت الكلمة في مجتمع علم المعلومات للدلالة على كتل البناء.

*يعرف ابن عربي التجلي بأنه "بأنه ما ينكشف من أنوار الغيوب ". هذا التعريف للتجلي ينطلق من أفكار ابن عربي الوجودية، فحسب فكره هناك عالمان: واحد روحي وباطن وآخر باني أرضي ظاهر، وبينهما مستويات ومراتب؛ وهناك كذلك مفهوم التجلي الأسمالي، وهو تجلي الأسماء الإلهية التي لا حصر لها ولا عدد بحيث تكون أصل العالم وأصل الجوهر الفرد وفلك الحياة. أما التجلي الوجودي فهو التجلي الذي يكسب الموجودات وجودها، ومن دونها لا تكون موجودة لأنه يظهر فيها فيمنحها الوجود ينظر: علي بن محمد الجرجاني: التعريفات، مكتبة لبنان بيروت 1987، ص 3.

[1] ينظر :أمنة بعلى، الحركة **التواصلية في الخطاب الصوفي**، اتحاد الكتاب العرب، د ط ،2001 م، ص 74.

[2] محمد القيصري، **شرح تائية ابن الفارض الكبرى**، ص 202.

أي عصية على التدجين والتكييف مع المحسوس الواقعي، فهي واقعية من حيث إنها تكشف عن الأصلي ، الجوهري ، ذلك إنها ليست وصفا بل هي ضوء ينحرف نحو المجهول، وبهذا المعنى تولد الصدمة ، وتستدعي حساسية جديدة"[1]. من هذا المنطلق الفلسفي المتخيل لدى العارف تصير المعشوقات (لبنى، ليلى، عزة) رموزا تشير إلى حقيقة واحدة هي : الوصول إلى الجمال الأسمى والأليق بالمحب ، وهو الجمال المطلق الذي تهفو إليه الأرواح، والذي هو علة إجمال في كل شيء موجود، وأدى بهم هذا الحب إلى السمو الروحاني والترقي إلى درجة الفناء والاتحاد بالخالق سبحانه، فالمحبة الإلهية هي المبتدى والمنتهى لدى القوم.

هكذا نرى ابن الفرض **متمسكا بمبدأ التجلي** للكشف عن دلالة الأسماء المذكورات في شعره، حتى تكون مطية للوصل إلى المحبة الإلهية، ومن ثمة تلبس ثوب الدلالة الموحية، وهذا ما ينكشف تنكشف لنا كلما تعمقنا في النص أكثر فأكثر :

[1] أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، لبنان ، بيروت ، ط2 ، 1995، ص: 160 – 161 .

وما ذاكَ إلاَّ أن بدَتْ بمَظاهِرٍ فظَنُّوا سِواها وهي فيها تجَلَّتِ
بدَتْ باحْتِجابٍ واختَفَتْ بمَظاهر على صِبَغِ التَّلْوينِ في كلّ بَرْزَةِ
ففي النَّشأةِ الأولى تَرَاءتْ لآدَم بمَظْهَرِ حَوَّا قبل حُكم الأمومة[1]

عبر الشاعر عن نظرته لجمال الحسي الموصل إلى الذات الإلهية، فكما سبق أن بينا فكل مظاهر الجمال والحسن في الوجود؛ هي تجليات للجمال الإلهي الذاتي، فبث من خلال الأنثى أشواقه ووجدانياته، جامعا بين المتناقضات اللفظية (**بدَتْ باحْتِجابٍ واختَفَتْ بمَظاهر**) لأغراق الدلالة بالتكثيف، فالألفاظ المتناقضة شكلت جسداً لغوياً خاصاً ينزاح عن المعهود من الدلالة، ليفتح فضاءات للرؤية الشعرية والخيال ويشمل بعدا شاردا من دلالة الألفاظ التي تنأى إلى عوالم مجهولة، تقع خلفها المدلولات، ذلك " إنّ مرجعية دال الحضور فيه تصغر عن مرجعية دال الغياب فيه، وان النتيجة التي نحظى بها هي ان دلالة الغياب في الخطاب الإبداعي أكبر من دلالة الحضور بل إن دلالة الغياب لتطغى تماما على دلالة الحضور فيه، فلا يبقى معها سوى النص قائما، والقارئ غير المعلوم أو المنتظر شاهدا"[2].

فالأبيات الأخيرة إذا أخذناها بظاهر النّظم وقارناها شرحا وتفسيرا نجدها تشكل لنا توليفة للأنثى في كامل بهائها وجمالها وفتنتها، بحيث يمزج الشاعر **بين الإشارة والعبارة (تجلت – احتجبت –حواء – أدم ...)**؛ **والعبارة** مفهوم عام يحيلنا إلى **مثلث الإبداع في الخطاب الصوفي، النطق الدال والتعبير والخطاب.** ومفهوم العبارة عنده هنا هو الذي يحيلنا إلى الدلالة الإيحائية ذلك أنه تكلم في بالإشارة وصرح بالعبارة وأحياناً جمع بينهما، فهي –حسب ما نرى– **المجال الذي تتم فيه علاقة المتكلم بالرسالة اللغوية.**

والأنثى عنده تحمل بين طياتها أبعاداً عدة تتراوح بين العلم والفهم، وتتشظى منها دلالات متباينة "...فإن الإنسان ينطق بالكلام يريد به معنى واحدا مثلا من المعاني التي يتضمنها ذلك الكلام؛ فإذا فسر بغير مقصود المتكلم من تلك المعاني فإنما فسر المفسر بعض ما تعطيه قوة اللفظ _العبارة _ وإن كان لم يصب مقصود المتكلم "[3].

---

[1] محمد القيصري، **شرح تائية ابن الفارض الكبرى**، ص 202.
[2] منذر عياشي، **مقالات في الأسلوبية** ، دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1990، ص: 218 .
[3] ابن عربي: **الفتوحات المكية**، ج1، ص:135.

وابن الفارض **يمزج في شعره بين الحبين الإلهي والحب الإنساني مكون بذلك شراب واحد للمحبة،** ويكاد هذا المزج بين الحبين الإلهي والإنساني يكون خطًّا شائعًا بين قصائد كثير من شعراء التصوف الرواد، وقد أكَّد بعض الباحثين أنه ليس من اليسير على أي باحث أن يخضع أشعار ابن الفارض لمقياس نقدي واحد، أو أن يدَّعي أنها كلها بمثابة واحدة في دلالتها على معاني الحب الإلهي – ولو على سبيل الرمز والإيماء – فإن الكثير منها قد يصعب صرفه عن معاني الغزل الإنساني العادي إلا بضرب من الجهد والتأويل[1]؛ ففي هذه المنظومة الشعرية أبيات لا نستطيع أن نقف إزاءها مقيدين بقيود التلويح والإشارة، بل نحن مضطرون إلى أن نذهب في فهمها مذهبًا إنسانيًّا أو ماديًّا يجعل من الحب الذي يتغنى به الشاعر فيها شيئًا حسيًّا، ومن المحبوب الذي يذكره مخلوقًا آدميًّا، كهذا الذي يصوره الشاعر في قوله:

بدوْتُ لها في كُلّ صَبٍ مُتَيَّمٍ بأيّ بديعٍ حُسْنُهُ وبـــــــــأيَّةِ
وَلَيسوا بغَيري في الهوَى لتَقَدّمٍ عليَّ لِسَبْقٍ في اللَّيالي القَديمـةِ
وما القَومُ غَيري في هَواها وإنَّما ظَهَرْتُ لهمْ لِلَّبْسِ في كل هيئَةِ
ففي مَرْةٍ قَيساً وأخرَى كُثَيّراً وآونَةً أبدو جَــميلَ بُثَــــــيْنَةِ
تجَلَّيْتُ فيهمْ ظاهراً واحْتَجَبْتُ با طِناً بهم فاعْجَبْ لِكشْف بسُترة
وهُنّ وهُمْ لا وهْنَ وهْمٍ مَظاهِرٌ لنا بتَجَلّينا بحبٍّ ونَضْــــــــرَة
فكُلّ فَتى حُبٍّ أنا هُوَ وهيَ حِبْ بُ كلّ فَتىً والكُلّ أسماءُ لُبْسة
أسامٍ بِها كُنْتُ المُسمَّى حَقيقَةً وكنتُ لِيَ البادي بِنَفْسٍ تخَفَّت[2]

فنظم السلوك لابن الفارض يشكل لنا عدة صور ومسميات للأنثى ذات دلالة واحدة أو دلالات متقاربة توحي في جلها إلى الحكمة الإلهية أو الأسماء الإلهية، أو صورة الذات الإلهية، وهذا ما لمسناه ونحن نتصفح صفحات هذا الديوان، وأفضى تصفحنا له إلى نتيجة مفادها أن الدلالة الإيحائية للفظ الأنثى هي الحكمة الإلهية ؛ وحتى نكون أكثر وضوح وتفصيلا نقف على أهم المصطلحات والألفاظ في الحب لدى ابن الفارض انطلاقا من البنية اللغة وصولا إلى الدلالة الإيحائية .

---

[1] ينظر: ابن الفارض: **الديوان**،ص: 71-72 .

[2] **الديوان** : 71 .

ثانيا – أهم المصطلحات الصوفية الموظفة في المحبة الإلهية :

تتجسد أهمّية المصطلحات عموماً في الكشف والتقريب بين مفاهيم ومضامين التخصّصات والمجالات العلميّة المتعدّدة، وقد حظيت المصطلحات عبر التاريخ بمكانة خاصّة لدى الباحثين في الاصطلاح وصناعة المعاجم المختصة ويعدّ الخطاب الصّوفي أحد المجلات الدّينيّة والمعرفيّة التي اهتّم بها الباحثون. فكما هو معلوم فإن لكل علم اصطلاحاته، وعادة ما تكون تلك المصطلحات مضبوطة الدلالة محددة في الاستعمال في شروط ذلك العلم، سواء في العلوم الإنسانية أو التجريبية، لكن المصطلحات الصوفية لها وضعية مختلفة نوعا ما عن هذا المفهوم، إذ أن مصطلحات التصوف الدالة على الأحوال أو المقامات أو بقية مفاهيم علم التصوف ذات طبيعة شعرية رامزة، وتتغير دلالتها من متصوف إلى آخر، وهذا ما يجعل معانيها ذاتية ذوقية، منفتحة على التأويل، ويجعلها في الوقت نفسه محل غموض من طرف غير المتصوفة، فاصطلاحات الصوفية ذات طبيعة تخييلية واستعارية أحيانا، وخاصة تلك التي لها علاقة بالعروج الروحي الصوفي والمشاهدات التي تصف عالم الملكوت، وأغلبها ذات تركيب إضافي استعاري –كما أشرنا إلى ذلك في الفصل السابق–لا يحدد مفاهيم جامعة مانعة، بل يتحرك في فضاء أخييلة **ورؤية ذاتية وخاصة**[1] .

إنّ أهم المصطلحات التي تمكنا من إحصاءها في سياق البحث عن الدلالة الإيحائية لألفاظ الحب هي الاتحاد، والبسط، والتجلي، والتلوين، والتمكين، و التوحيد، و الجلوة، والجمال، والجلال، والحب، الجمع، جمع الجمع، والإرادة، والاصطلام، والإنابة، والأنس، والبرزخ، والجمع والتفرقة، والخلوة، والخوف، والرجاء، والسّكر، والصحو الأوّل، والصحو الثاني، وصحو الجمع، والفرق الأول، والفرق الثاني، الفرق بعد الجمع، والفناء، والقبض، البسط، البلوى، البلاء، التجريد، التوبة، ، والمجذوب، والقطب، والدهشة، والروح، المحو، والوجد، والوجود، الهوى، وحدة الوجود، وحدة الشهود، والشهيد، والشهادة، والشاهد، المشهود؛ والجدول التالي يوضح بالتفصيل مسلك الدلالة الإيحائية فيها •:

---

[1] ينظر : عبد الله الشنيني، **المصطلح الصوفي بين الشعرية والتأويل** ،مقال* مجلة العلوم الإنسانية،ع15، جامعة تبسة– الجزائر، ص 619 .

• اعتمدنا على التقريب بين المصطلحات على كل من أبي خزام، أنور فؤاد: معجم المصطلحات الصوفية. دار بيروت للنشر، لبنان، الطبعة الأولى، 1993م. وابن المنظور، جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، علق عليه ووضع فهارسه:علي شيري، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الأولى،1988م و ابن الفارض، عمر بن علي : ديوان، تحقيق:د. درويش الجويدي، المكتبة العصرية، بيروت، 2008م و عجم، رفيق : موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1999م و القاشاني، عبدالرزاق: اصطلاحات الصوفية ويليه رشح الزلال في شرح الألفاظ بين أرباب الأذواق والأحول، المحقق: عاصم ابراهيم الكيالي، دارالكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 2005م .

المصطلح	رقم البيت الشعري	المعنى اللغوي	الدلالة الايحائية
الاتحاد	209-295-165، 240، 393-254، 453-719-720- 585-721	الاتحاد، امتزاجُ الشيئين، واختلاطُهما حتى يصيرا شيئاً واحداً لاتّصال نهايات الاتحاد	أن الخالق متحد بالمخلوقات جميعها، وهذا هو معنى " وحدة الوجود "
الإرادة	64-65	المشيئةُ، أرادَ الشيء : شاءَهُ	الإرادةُ جمرةٌ من نار المحبة في القلب مقتضية لإجابة دواعي الحقيقة- استدامة الكدّ وترك الراحة
الإشارة	395-396	أومأ. وأشار عليه بالرأي	ما يخفى عن المتكلم كشفه بالعبارة للّطافة معناه
الاصطلام	232	لاستئصال	الاصطلام هو غلبات الحق التي تجعل كلية العبد مقهورةً لها بامتحان اللطف في نفي إرادته
الإنابة	177	الطاعة والرجوع	الإنابة هي الإخلاص في جميع الأحوال والأفعال
الأنس	577	لأنس والتأَنُّسُ واحدٌ. وقد أنِستُ بفلان ،ومكان مأنوس : فيه	الأنس عند الصوفية حال شريف وهو اِلتذاذ الروح بكمال

		أنس كقولك مأهول : فيه أهل ... وأنست به واستأنست به وأنَستُ إليه وآستأنست إليه الأنس : بضم الألف وسكون النون هو في اللغة : الاستئناس بالشيء	الجمال
البارق	521	سحابٌ ذو برق والسحابة بارقةٌ. والبارقةُ أيضاً: السيوف	للائحة الواردة على السالك من جناب القدس، وتنقطعُ بسرعة، وهذا من أوائل الكشف
البرزخ	429	الحاجز بين الشيئين	لعالم المشهود بين عالم المعاني وعالم الأجسام– هو الحايل بين الشيئين ويعبر به عن عالم المثال، أعني الحاجز بين الأجساد الكثيفة وعالم الأرواح المجردة
البسط والقبض	290– 139، 103، 164،269، 604،647،646	بَسَطَ الشيء : نشره– القبضُ : خِلاف البسط. والانقباض :	يستخدم الصوفية البسط ضد القبض... ويريدون

		خِلاف الانبساط وانقبض الشيء : صار مقبوضاً... وفي أسماء الله تعالى : القابضُ، هو الذي يُمسِكُ الرزق وغيره من الأشياء عن العباد بلطفه وحكمته	بالقبض غلبة الخوف، وبالبسط غلبة الرجاء على القلب
البلوى	57-21	التجربة والامتحان	امتحان أجساد الأحبّة بأنواع المشتقات والأمراض والآلام
التجريد	276-672-673-722،723،724،429،	التعريةُ من الثياب. وتجريدُ السيف : انتضاؤهُ. والتجريدُ : التشذيبُ. والتجرُّدُ : التعرّي	اعتزالُ الخلق وتركُ العلائق والعوائق، والانفصال عن الذات
التجلي والتحلي	711-32-23211	نقيض الخفيّ. والجليّةُ : الخبر اليقين- التحلي التزيين والتجمل	التحليّ : الاتصاف بالأخلاق الالهية- التجلّي : ما ينكشف للقلوب من أنوار الغيوب.
التقيّة	52	الكِلاءَة والحِفظ... وتَوَقّى واتّقى بمعنىً. وقد تَوَقَّيتُ واتّقيتُ الشيء وتَقَيْتُهُ وتَقِيَّةً	نورٌ في القلب يفرّق بها بين الحق والباطل

		وتِقاء : حَذِرْتُهُ... التُّقاةُ والتّقيّةُ والتقوى والاتقاء كُلُّهُ واحد	
التلوين والتمكين	484	لوّنت الشيء فتلوّن... ورجل متلوّن : مختلف الأخلاق– والتمكين: أمكَنَ الشيء فهو مُمكَنٌ و مَكِينٌ، ومنه الإمكانُ والتَّمكينُ. وفلانٌ ذو مَكِنَةٍ من هذا الأمر: أي ذو مكانةٍ واِستِمكانٍ.	التلوين : تَلَوُّنُ العبد في أحواله– لتمكين : هو التمكن في التلوين وقيل : حال أهل الوصول
التوبة	478–336–228	الرجوع من الذنب	الرجوع عن الكبائر الى الطاعة، والإنابة
التوحيد	228، 532، 718– 722، 723	الحكم بأن الشيء واحد والعلم بأنه واحد	شهود الحب من الحق بالحق للحق ذوقاً
الجذبة والمجذوب	467–427	لجذب: المدّ ... التجاذب: التنازع–	الجذبة: هو تقريب العبد بمقتضى العناية الالهية المهيئة له كل ما يحتاج اليه في طي المنازل الى الحق بلا كلفة وسعي منه». –المجذوب:

			من اصطنعه الحق تعالى لنفسه، واصطفاه لحضرة أنسه، وطهّره بماء قدسه فحاز من المنح والمواهب ما فاز به بجميع المقامات والمراتب بلا كلفة المكاسب والمتاعب
الجلوة والخلوة	211-6	جلوت، اي اضحت وكشفت... وجلوة، واجتليتها بمعنى، اذا نظرت اليها مجلوّة- الخلوة: خلا الشيء يخلو خُلُواً. وخلوت به خلوة وخلاء. وخلوتُ إليه، إذا اجتمعت معه في خلوة	الجلوة: خروج العبد من الخلوة بالنعوت الالهية» و يستخدم الصوفية لفظ الجلوة علامة على اشراق قلوب المريدين بنور الله – الخلوة: محادثة السر مع الحق حيث لا ملك ولا أحد – تتضمن الخلوة الصمت إلا عن ذكر المحبوب، والإعراض عن غير المحبوب، وكفى به مزية على غيرها، ولذلك ما

			كانت إلا أم الرياضة وإذا زوجت بالذكر، ولدت حسن المشاهدة
الجمال	241، 242، 35،354،355،356،58 3،352،650	الحسن وقد جمل الرجل بالضم جمالا فهو جميل، والمرأة جميلة وجملاء أيضا... وجمّله أي زيّنه	هو تجلّية بوجهه لذاته فلجماله المطلق جلال هو قهاريته للكل عند تجليه بوجهه فلم يبق احد حتى يراه، ولجمال على نوعيه: جمال مطلق وجمال مقيّد. فالجمال المطلق لا يليق إلا بالله، نور السماوات والأرض، وهو الجمال الإلهي الذي لا يعلل، ولا يكيّف ولا يمثل. ولا يعرف كنهه إلا هو... والجمال المقيّد أيضا نوعان: جمال كلي: وهو الجمال الإلهي الساري من ذلك الجمال المطلق فيها

			سوى الله. من عقل، ونفس وفلك وكوكب وطبيعة وجسم وهيولى وعنصر
الجمع، جمع الجمع، الجمع والتفرقة	153،194،235، 240، 321، 374، 375، 389، 397، 398، 403، 417، 425، 463،470،477،496،4 503،561،95، 578، 594، 648، 651،725،726، 730، 749، 751، 760.	جمعتُ الشيء المتفرق فأجتمع ، والجميع: ضد المتفرق	الجمع: إشارة إلى حق بلا خلق، لجمع: في الأحوال، جمع السير في الحبّ والذوق
الحضرة والحضور	208–285	الحضرة: قرب الشيء. تقول: كنت بحضرة الدار– الحضور: جماعة الحاضر.	
الحلول		حلّ بالمكان يحلّ حلولاً ومحلاً وحلاً وحللاً، بفك التضعيف نادر: وذلك نزول القوم بمحلة وهو نقيض الارتحال... وحلّه واحتلّ به واحتله: نزل	عبارة من اتحاد الجسمين بحيث تكون الإشارة إلى أحدهما إشارة إلى الآخر

		به	
الحيرة	277– 279–284	حار الرجل في أمره فهو حائر وحيران، وامرأة حيرى	الحيرة من وجهين، حيرة تقع من شدة خوف اقتراف الذنوب
الخاطر والخواطر	35–137	الخاطر: ما يخطر في القلب من تدبير أو أمر. الخاطر الهاجس – الخواطر. وقد خطر بباله وعليه يخطِر ويخطُر، بالضم. خطوراً إذا ذكره بعد نسيان.	لخاطر: ما يرد على القلب والضمير من القلب – لخواطر: خطاب يرد على الضمائر فقد يكون بإلقاء ملك، وقد يكون بإلقاء الشيطان
الخوف والرجاء	304	خاف الرجل يخاف خوفاً وخيفة ومخافة، فهو خائف، وقوم خوّف على الأصل وخيّف على اللفظ– الرجاء من الأمل: نقيض اليأس	الخوف: عبارة عن تألم القلب واحتراقه بسبب توقع مكروه في الاستقبال. الرجاء: تعلق القلب بحصول محبوب في المستقبل
الدهشة		الدهش: ذهاب العقل من الذهل والوله وقيل من الفزع ونحوه، دهش دهشاً، فهو	الدهشة: هي قوة مسيطرة تملك المحب من هيبة حبيبه، الذي هو الله تعالى،

		دَهِش	وهي موقف خوف ورجاء تتملك العبد فكأنه قد غشى عليه من قوّة الذي تملكه .
الذكر	147	الذكر: الحفظ للشيء تذكره. والذكر أيضاً: الشيء يجري على اللسان	لذكر: الخلاص من النسيان بدوام حضور القلب مع الحق
الرقيقة	595– 597	الرقيق: نقيض الغليظ والثخين– الرقة: مصدر الرقيق عامٌ في كل شيء حتى يقال: فلان رقيق الدين والمراد بالرقة ضد القسوة والشدة	هي اللطيفة الروحانية، وقد يطلق على الواسطة اللطيفة الرابطة بين الشيئين، كالمدد الواصل من الحق إلى العبد
الروح	629	الروح، بالضمّ، في كلام العرب: النفخ، سمي روحاً لأنه ريحٌ يخرج من الروح	تطلق الروح على ما به حياة الأجسام، وقد تضاف لله تعالى للتشريف
السكر	413	السكر: نقيض الصحو.. والأنثى سكرة وسكرى وسكرانة والاسم	السكر دهش يلحق سر المحب في مشاهدة جمال المحبوب فجأة، لأن

		السكر، بالضم، والجمع سُكارى وسَكارى وسكرى... ورجلٌ سكّير: دائم السكر... وسكرة الموت: شدّته والسكر: الخمر نفسها	روحانية الإنسان التي هي جوهر العقل لما انجذبت إلى جمال المحبوب بعد شعاع العقل عن النفس
السكينة	236	سكن الشيء سكوناً: استقر وثبت. وسكنه غيره تسكيناً. والسكينة: الوداع والوقار	السكينة: ما يجده القلب من الطمأنينة عند تنزل الغيب. وهي نورٌ في القلب يسكن إلى شاهده ويطمئن. وهو مبادئ عين اليقين
الشوق والاشتياق	32	الشوق والاشتياق: نزاع النفس إلى الشيء	الشوق: نزاع القلب إلى لقاء المحبوب– والاشتياق حركة يجدها المحب عند اجتماعه بمحبوبه فرحاً به لا يقدر يبلغ غاية وجده فيه.
الشاهد والشهود	161	شهده شهوداً، أي حضره، فهو شاهدٌ. وقومٌ شهودٌ، أي حضورٌ، وهو في	الشاهد: ما يحضر القلب من أثر المشاهدة– الشهود: رؤية الحق بالحق.

		الأصل مصدرٌ، وشهد له بكذا شهادة، أي أدى ما عنده من الشهادة	وشهود المفصل في المجمل: رؤية الكثرة في الذات الأحدية. وشهود المجمل في المفصل: رؤية الأحدية في الكثرة

الشهيد والشهادة	**109-108**	**الشهادة: خبرٌ قاطع. تقول منه: شهد الرجل على كذا، وربما قالوا شهد الرجل، بسكون الهاء للتخفيف. وقولهم: اشهد بكذا، أي أحلف... والشهيد: الشاهد، والجمع الشهداء ... والشهيد: القتيل في سبيل الله. وقد أُستشهد فلانٌ، فهو شهيدٌ. والاسم، الشهادة**	**الشهادة فإنها نوعان: شهادة كبرى وشهادة صغرى، فالشهادة الصغرى على أقسام وقد ورد الحديث بها كمن مات غريباً أو غريقاً أو مبطوناً وأمثال ذلك، وأعلى مقامات الشهادة الصغرى القتل في سبيل الله بين الصفين في الغزو. والشهادة الكبرى قسمان: أعلى وأدنى فالعلى شهود الحق تعالى بعين اليقين في سائر مخلوقاته فإذا رأى مثلاً شيئاً من المخلوقات فإنه يشهد الحق تعالى في ذلك الشيء من غير حلول ولا انفصال.**

جدول -11- المصطلحات الصوفية الموظفة في المحبة الإلهية ودورها الدلالي

فمن خلال هذا الجدول ندرك **اتساع البعد الدلالي للغة المستعملة عند ابن الفارض**، فهي لغة تعيد تشكيل الألفاظ وشحنها بدلالات جديدة تخترق المشاع "وبهذه اللغة تخلق التجربة الصوفية عالما داخل العالم، تتكون فيه مخلوقاتها، تولد وتمتد، وتذهب وتجيء ...وفي هذا العلم تتعانق الأزمنة "[1].

ثانيا: ألفاظ الحب ومعانيها الدلالية

البحث في المعجم الشعري من خلال الحقول الدلالية ترصدا لمعاني ودلالة الحب، هو بحث يوظف **الأدوات اللغوية** للوصول إلى نتائج تسلط الضوء على العمل الشعري؛ وهذا بفضل تقصي آلية الحركة اللغوية بين الدال والمدلول وتتبعها، في إطار السياقات المختلفة التي تعطي الدلالة أبعادها الاجتماعية والنفسية والفنية، وهو ما نتطلع إليه في **دراستنا للمعجم الشعري للدلالة الأنثى** وألفاظ الحب الموظفة للتعبير عنها، قصد الوقوف على مختلف العناصر اللغوية ودلالاتها الفنية؛ أي تقصي المادة المعجمية المشكلة لقصائد الديوان بغرض الوصول إلى الدلالة الممكنة سواء المرتبطة بقصدية الشاعر أم الدلالة المتمخضة عن التفاعلات اللغوية، بكل أبعادها الفنية والثقافية والاجتماعية.

الألفاظ التي استعان بها ابن الفارض هي ألفاظ معهودة في التراث العربي الغزلي، لكنه أعاد تشكيلها بتشفير اللغة وانحرف بها لتصبح عاكسة لكل حقائق الوجود، ويبدو انعكاسها أكثر وأكثر لما تكون في شكل متناسق فيما بينها، فكما يقول أحد الدارسين "الكلمات يستجيب بعضها لبعض ومعنى الجملة يولد من خلال **الاستجابات المتواصلة** بين الكلمات المتتابعة "[2].

الحب والعشق والهوى والغرام والود والجوى، كلها ألفاظ قريبة المعنى معجمياً، لكنها في قاموس المتصوفة تحمل زادا أخر من المعاني يجمع بين الفلسفة والتراث والدين والعرفان؛ والحب عموما كلمة هولامية يقصر العقل عن تحديد مفهومها أو تشكيل حيزٍ لها؛ لذلك رأى بعض الحكماء أنَّ جحافل العلم والعقل وقفت عاجزة مدحورة أمام قلاع الحب، وصرحوا بأن العلم يستطيع الوصول حتى ساحل العشق، فإن بقي الساحل استطاع الحديث عنه، وإن تقدم خطوة غرق في لجه، وأنى للغريق أن يتحدث أو يخبر أو يعلم [3]. إن هذا العجز عن

---

[1] أدو نيس: **الصوفية والسريالية**، ص : 23.

[2] Jean molino **et joelleGardes** ,**introductional analyse de la poésie** , p122

[3] ينظر :**سوانح أحمد الغزالي** ، ص: 08

تعريف الحب قد يكون سببا في عزوف كثير من المتصوف في تعريفه في مصطلحاتهم، رغم ولعهم و استكانتهم إليه في جل مصنفاتهم.

في بداية البحث عن الدلالة الإيحائية للفظة الحب في الخطاب الصوفي نشير إلى أنَّ **اللغويين وضعوا فرقا بين الحب والمحبة والعشق والهوى والجنون والغرام**، و أسند لكل منها مرتبة معينة، أما عند شاعرنا الصوفي فالحال يختلف، أو لنقل إنَّه صرف النظر عن معنى الحب اللغوي، وتعدى معانيه بسعة الخيال والرؤية، فأحيانا يجمع بين الحب والعشق والهوى كأنه شيء واحداً ولا اختلاف بينهما، و أحياناً يفرق بينهما فيجعل لكل منهم مرتبة، وهو ما أشار إليه في تائيته:

فتى الحبّ، ها قد بنت عنه بحكم من يراه حجابا ، فالهوى دون رتبتي
وجاوزت حدّ العشق، فالحبّ كالقلى وعن شأو معراج اتّحادي رحلتي[1]

وعلى ضوء هذا الفهم الفارضي للحب يمكن أن نرصد لفظة الحب في التائية في عدة أشكال وهي:

أ) الحب دلالة عن الخمر

اقترن ذكر الحب بالخمرة، بحيث في تتبعنا للديوان رأينا أنّه لا يمكن الفصل بين الخمرة والحب، وتعد لفظة الخمر تعبيرا مجازي عن الحب لدى ابن الفارض ومن ثم استهل بها تائيته (حميا الحب) فربط بين الخمر والحب دلاليا في مطلع قصيدته، وهو ما أشار إليه القيصري شارحا هذه القصيدة "ولما كان بيان القصيدة متوقفة على معرفة المحبة الحقيقية التي هي عين الحقيقة في بعض مراتبها وعن معرفة أقسامها ونتائجها جعلت له مقدمات ثلاث نبني الكلام عليها ونضم البيان لديها، الأولى في حقيقة المحبة، والثانية في أقسامها، الثالثة في نتائجها".[2]

هكذا تفهم الخمر في شعر ابن الفارض إيحائيا، ففهمها متوقف على فهم معانيها، وكذا كان مبدأ التأويل لدى متصدري قصائد ابن الفارض، منطلقين من فهم الإشارة والعبارة للوصول إلى أفق للتأويل لا يلوي عنق النص. وقد أشار إلى ذلك النابلسي في شرحه للقصيدة الخمرية عندما فسر رمز الخمرة إيحائيا بقوله " إنها

[1] محمد القيصري، **شرح تائية ابن الفارض الكبرى**، ص 204.
[2] نفس المرجع، ص 74.

محبة إلهية ...وهي عين المحبة الأزلية "[1]. وجملة ما في القول أن الخمر هي المحبة في المعجم الفارضي وقياسا عليه يمكن أن نسقط الحكم على معظم أقطاب التصوف في الشعر القديم فهم يسلكون النهج نفسه تركيبا ودلالة.

ب) ألفاظ الفلسفة والهندسة والنحو دلالة للحب

عبقرية ابن الفارض جعلته يوظف مصطلحات الفلسفة والنحو والهندسة لصالحه للتعبير عن معاني الحب مثل الواجب – المستحيل – الجائز المستقيم – المثلث – المنطق – .....) وهذه الطريقة ليست بالبدعة لدى ابن الفارض فقد سبقه إليها كمل من الحلاج ورابعة وحتى شيخه ابن عربي في ترجمانه.

الدارس لأبيات التائية الكبرى تقتضي منه القراءة التأويلية زاداً ثقيلاً كيفاً وكماً من الرؤية لكشف الأدلجة الصوفية لقدرتها على استيعاب مجموعة من الألفاظ والمصطلحات الفلسفية والهندسية والعقائدية والنحوية، إذ تتحرك بنيتها الرمزية في تنوع وأفق متعددة، مكونة شبكة متداخلة من الدلالات توظف لغاية مرجعية، وعبر متابعة خطوط الدلالة التي تتفجر منها، نصل إلى منطقة محايدة تتوقف اللغة عندها وتضعف طاقاتها الإيحائية ويتقلص الاستيعاب إلى درجة الصفر، نتيجة التكاثر الواضح للأساليب التجريدية، يغدو معها النص الشعري مجرد إشارات مكثفة، وهجوما يؤدي إلى زيادة درجة الانزياح عن المستوى الدلالة في الرمز والإيحاء، يبدو ذلك جلياً في شبكة مكثفة السبك، متناهية الدقة في التصوير، يتخللها أنسجة من الالتباس و الغموض الصعب المراس، كل هذا يقودنا إلى مدلولات غائبة عن النص، تجمع بين الأغراب والإعجاب وحجب الرؤية عن المتلقي. ولنأخذ على سبيل التمثيل هذه البيت الذي يوظف من خلاله مصطلحات النحو في تائيته :

ولو كنتَ بي من نقطةِ الباءِ خفضةً رُفعتَ إلى ما لَمْ تنلهُ بحيلةِ [2]

استعان الشاعر هنا بالنقطة في حرف الباء رمزا كقيمة دلالية إيحائية، ليرمز إلى بعد عرفاني فالنقطة على وفق العرف الصوفي تكتسب دلالة مغايرة لما هو متعارف عليه في علم النحو "إنها نقطة لا أبعاد لها وهي التي تدعى في الرياضيات بالنقطة الهندسية، إنها نقطة متوهمة، ليس لها طول ولا عرض ولا عمق"[3]. وكذلك نجد الكسرة (الخفضة) فإنها دلالة أخرى مشحونة ببعد عرفاني لوجود فارق دلالي بين الخفض والرفع عند المتصوفة عن سواهم إذ تتحول حركات الإعراب إلى شفرة معبأة بدلالات روحية تسير في موازاة تامة لحركات الإعراب

---

[1] النابلسي: **شرح ديوان ابن الفارض**، ج2، ص: 170.

[2] ابن الفارض، **الديوان**: 55.

[3] **شرح تأويل الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي**: 224 .

ومعانيها؛ فالرفع رفع الهمم والخفض خفض النفوس تواضعا لله[1]. من هنا ندرك كيف فهم الصوفي اللغة وكيف أوصلها والوجه الذي يجب أنْ تقرأ به حتى لا نبتر رأس الفهم في هذا الخطاب.

ج) الألفاظ المركبة ودلالتها على الحب

استعان الشاعر بالتركيب اللفظي، يقيناً منه للوصول إلى معانيه المستهدفة في الحب، حتى إنه ابتدع مصطلحات مركبة خاصة به مثل (جوى الحب-توحيد الحب- آية العشق- درجات العز – دركات الذل...) ،ولتأويل والقبض على المعاني الشاردة يجب أولا الوقوف على مثل هكذا ألفاظ مركبة. يقول ابن الفارض :

ومَطلَعِ أَنوارٍ بطلعتِكِ الَّتي لِبَهجَتِها كلُّ البُدُورِ استسَرَّتِ
وَوصفِ كمالٍ فيكِ أحسنُ صورَةٍ وأقوَمُها في الخَلقِ مِنهُ استَمدَّتِ
ونَعتِ جَلالٍ منكِ يعذُبُ دونَهُ عذابي وتحلو عِندَهُ ليَ قَتلَتِي

وهنا يجمع بين كلمتي (مطلع+ أنوار) و (وصف+ كمال) و (نعت +جلال) ليأتي بمصطلحات جديدة تخترق قانون المعجم المتعرف عليه، وكل هذه المصطلحات تدور رحاها حول المحبة والعشق الإلهية.

د) مدلول مصطلح العشق وتفاعله

لاحظ بعض الدارسين لديوان ابن الفارض أنّ مصطلح العشق في شعره قليل جد مقارنة بمصطلح الحب والهوى والغرام ففي جميع الديوان لا ترد كلمة العشق أكثر من ستة مرات؛ بينما ترد كلمة الحب ستة وسبعين مرة، والهوى ثلاثين مرة والغرام ثلاثين مرة وتساءلوا هل كان هذا صدفة أم له أسباب عند الشاعر ؟.

إنّ الإجابة عن هذا السؤال –حسب رأينا- تحيلنا إلى التاريخ المأسوي للمتصوفة، وكثرة الاتهامات والدسائس للبعض باستخدام ألفاظ لا تليق في حق الله تعالى يُعَبِّرُون بها عن حُبِّهم له عز وجل، ومن هذه الألفاظ لفظ [**العشق**]، يقول أحمد الأحسائي في كتابه شرح الزيارة معترضاً على هذا اللفظ : "...إنه لم يرد من طرفنا استعمال نسبة العشق في جانب الحق، وإنما ورد من طرق أهل التصوف وهو عندنا باطل لا تجوز نسبته إلى الله تعالى ..."[2]. واستعمال هذا اللفظ نقص عند بعض فقهاء الدين، فهو لا يخرج عن المعنى اللغوي العام وهو شدة المحبة لله تعالى، ولا يقصدون من ذلك ما يُوهِم أي معنى مستحيل في حقه تعالى من لوازم الحوادث أو العوارض البشرية، وينزهون

[1] ينظر: احمد علم الدين الجندي: **النحو العربي بين الإشارة والعبارة**، مع تحقيق كتاب نحو القلوب الصغيرة للقشيري، مجلة اللغة العربية، القاهرة، 1972 ، ج3، ص: 165 – 167 .

[2] محمد الأحسائي، شرح الزيارة الجامعة الكبيرة ، ج3، دار مفيد، بيروت، ط1، 1420هـ-1999، ص:69.

الله تعالى عن كل ذلك، وهذا الفهم لا يمكن الوصول إليه إلا بالاطلاع على دلالة العشق لغوياً، ثم الولوج إلى استعمالها عند المتصوفة وصولا إلى قيمتها الإيحائية.

فالعشق في المفهوم اللغوي: كما قال أئمة اللغة: أشد الحب، يقال (عَشِقَ) : إذا أحَبَّ حُبًّا شَديدًا[1]. والعشق نوع من أنواع المحبة، والمحبة عاطفة واحدة أو حقيقة واحدة العين، تتطور وتتصعد، وفي كل مرحلة من مراحل تصعدها تتخذ اسما: الحب، الهوى، العشق، الود، الغرام، الهيام[2]. والحب- كما عرفنا سابقا-: هو ميل الطبع أو انفعال نفساني ينشأ عند: الشعور بحسن شيء من صفات ذاتية أو إحسان، أو اعتقاد في نفع مَن يجر إليه الخير، فإن تأكد ذلك الميل، وقوي هذا الانفعال سمي (عِشْقًا).

أما في **المفهوم الصوفي** فإنه يأخذ عدة أبعاد إيحائية تتفاعل ووصف المحبوبة وحالة الحبيب حسيا ومعنويا لكنها تصب في مجرى واحد وهي المحبة الإلهية، ومعناها ينسلخ من **المعنى اللغوي (شدة المحبة)**، ويقال: إن أوَّل مَن استخدم اللفظة-العشق- في الدلالة على **شدة الحب لله عز وجل** هي رابعة العدوية، واستخدمه الصوفيةُ بعدها مثل: معروف الكرخي، ويحي بن معاذ، وغيرهما[3]. فالعشق عند العارف درجة من درجات المحبة: يعرف الهروي (ت:481هـ) المحبة بأنها "تعلق القلب بين الهمة والأنس"[4]، والمقصود هنا تعلق القلب بالمحبوب تعلقًا حائرًا بين طلب المحب لمحبوبة طلبًا لا ينقطع، وبين أنسه بمحبوبة. يعرف الإمام الغزالي العشق الإلهي قائلًا: "فاعلم أن مَن عَرَف الله أحبَّه لا محالة، ومَن تأكدت معرفته تأكدت محبته بقدر تأكد معرفته، والمحبة إذا تأكدت سُميت عشقًا، فلا معنى للعشق إلا محبة مؤكدة مفرطة، ولذلك قالت العرب: "إنّ محمدًا قد عَشِق ربه" لمَّا رأوه يتخلى للعبادة في جبل حراء"[5].

والعشق مراتب ومقامات وهي مراتب شبيهة بأحوال العشق البشري مع الفارق في القداسة بطبيعة الحال، هذه المراتب يمكن أن تنحصر في الأحوال الآتية[6]:

---

[1] ينظر: ابن منظر، **لسان العرب**، مادة (ع ش ق)، ص:233، وأيضا: محمد بن محمد الحسيني الزبيدي، **إتحاف السادة المتقين بشرح إحياء علوم الدين**، مؤسسة التاريخ العربي (بيروت)، ط 1414هـ- 1994م، ص591.

[2] ينظر: سعاد الحكيم، **المعجم الصوفي**، ص: 303

[3] ينظر: المرجع نفسه ،ص306.

[4] الهجويري، **كشف المحجوب**، تح: إسعاد قنديل، دار النهضة بيروت، 1980م، ص: 107.

[5] أبو حامد الغزالي، **إحياء علوم الدين**، دار الشعب، القاهرة، 1963م، ط1، (3/ 857).

[6] عبد الرزاق الكاشاني، **كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر**، تح: أحمد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، ص(85).

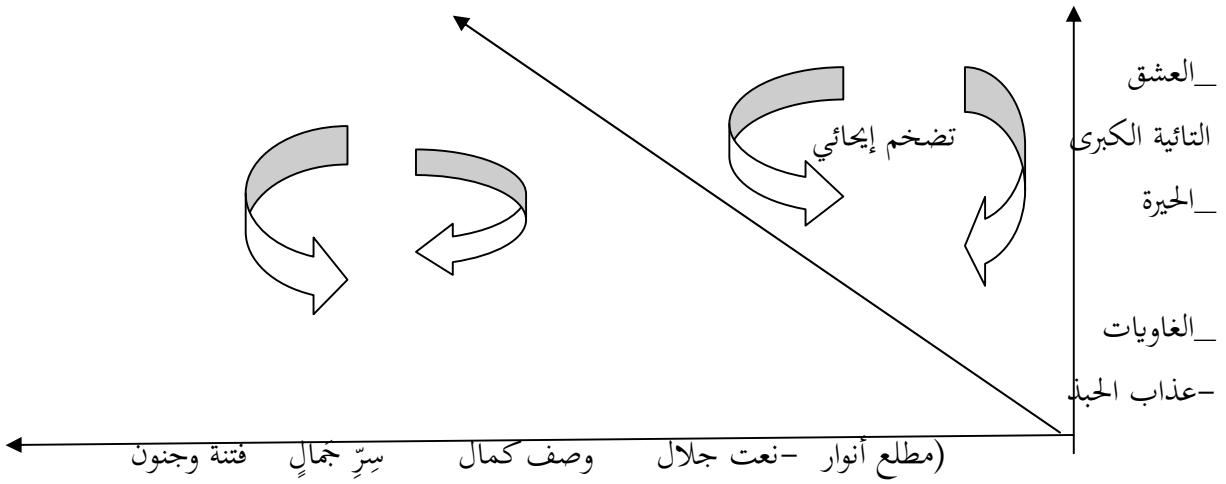
مراتب الحب	دلالتها الايحائية
الحب، المحبة	نار في القلب تحرق ما سوى مراد المحبوب
الغرام	الحب الملازم للقلب ملازمة الغريم غريمه لا يفارقه.
الوداد الودود	صفوة المحبة وخالصها ولبها.
الصبابة الصبوة	انصباب القلب إلى المحبوب
الخلة	المحبة التي تخللت روح المحب وقلبه ،حتى لم يبقى فيه موضع لغير المحب.
التييم	التعبد والتذلل
العشق	الحب المفرط الذي يخاف على صاحبه منه
الوجد	الحب الذي يتبعه الحزن
التعبد	كمال الحب وتمام الذل
الوله	شدة الوله بالمحبوب
الشغف	الحب الوصول إلى شغاف القلب
الإرادة	ميل القلب إلى محبوب وطلبه

جملة ما في القول: تظهر المرأة في النص الفارض كدلالة إيحائية من خلال تجسيد مفاتنها بأسلوب عرفان، فالصوفية يطلقون العين والخد والشعر والوجه ألفاظا ترمز إلى مدلولات غير تلك التي تعارف عليها الناس في دنيا الحسن والجمال. وهو ما يجعل من المشهد متحركا برسم المرأة بكل مفاتنها ومغرياتها. فلغة الإيحاء التي يتلفظ بها الشاعر الصوفي توقعه في شرك الغزل المجان، حتى نحسب أحيانا أننا نقرأ لشاعر غزلي خالط الجواري وتغزل بهن واكتوى بنيرانهن، ونكاد نجزم أنه أشبه ما يكون بأبي نواس أو زير نساء .

إنَّ استراتيجية الإيحاء التي يستعملها الصوفي هي استراتيجية محكمة الضبط بحيث تعتمد على وصف المشاعر وشجونها، وتعتمد على الأساليب البلاغية **وأهمها الاستعارة**، وهو ما لمحناه في الخطاب الشعري الفارض، وقد نجح الشاعر في **التقريب بين المعنيين اللغوي والصوفي مستفيدا من لغة الحب** في مختلف أشكال التعبيرية الأدبية للإفصاح بما يجول في خاطره من العشق والغرام والهيام سواء كان إنسانياً أم ربانياً من ثم

كان أشبه ما يكون بالتائه في بحار الحب، فنراه يغرق في صراع الكتابة، ويتصاعد في النص مبدياً هلوسات التوتر والقلق والحيرة، خائضاً غمار المعنى المضاد عارجاً إلى مقام الشوق والعشق.

وقد اعتمد العارف على **تقنية الوصف** وهي التقنية نفسها التي واصل جل المتصوفة أعمالهم الشعرية خاصة الشارحين منهم مثل ابن عربي؛ ففي النص السابق نجده يركز على مفاتن المرأة والتي تثير الرجل بدءاً بقوام الجسد ونظارة الوجه انتهاء بحسن الكلام والغناء؛ وهذا ما جعل النص يتجلى في طابع غزلي حسي وهو يقارب بين هذه الألفاظ ليدل بها على اللطائف الإلهية والسمو في الحب، فيتحول الوصف الغزلي إلى رمز مشحون بالإيحاء يتناسب مع حالته النفسية للمتلفظ من جهة وحضور الموضوع الغزلي من جهة أخرى، وبذلك يتصاعد الغزل داخل النص الشعري ليشكل حركة تصاعدية بين **الذات (الشاعر) والموضوع (الغزل)** إلى أنْ يصل إلى حالة **التضخم Amplification** الشيء الذي يتحقق لنا إثر تصاعد الموضوع الغزلي داخل هذه المقطوعة التي أوردناها وداخل الديون عامة [1]؛ نمثل لحالة التضخم هذه المشحونة بالإيحاءات بالمخطط التواتري Schéma Tensift:



شكل -16 – المخطط التواتري والتضخيم الغزلي وتوالد المعاني الإيحائية

[1]Voir : Jacques Fontanille, **Sémiotique du discours**, **Presse universitaires de limoges** Paris, 1998, P104 ،.

من التقنيات البارزة في الحقول الدلالية كصفة ملازمة **تقنية تراسل الحواس•**، فهي من أبرز التجليات الدلالية الإيحائية في التائية الكبرى، إذ يستند الشاعر إلى طبيعة مغايرة في توظيف الألفاظ حتى المتنافرة أحياناً، موظفاً بذلك سيكولوجية الإدراك وديناميةالخيال في تركيب صور تتوالج فيها **معطيات الإدراك الحسي**، إلى قاعدة عرفانية أطلق عليها المتصوفة (**اتحاد الصفات**)[1] ؛ فترسال الحواس يسقط القانون العرفي لوظائف الأعضاء فتصبح الحواس ينوب بعضها عن بعض في حال الغيبة، وذلك عندما تعود النفس الإنسانية إلى بساطتها الجوهرية، فلا تختص جارحة دون أخرى بالوظيفة المنوطة بها كتخصيص العين بالرؤية، والأذن بالسمع واللسان بالذوق، إذْ تتحول الذات الصوفية إلى كتلة واحدة تسمع وتشاهد، وتشم وتبطش وتعي في آن واحد[2] ،كما نعاين ذلك في الأبيات التالية:

لِسانِيَ إن أبدى إذا ما تَلا اسمَها ... لهُ وصفُهُ سمْعي ومَا صَمَّ يَصمُتِ
وأُذْنيَ إن أهدَى لِسانِيَ ذِكرهَا ... لِقلبي ولم يستَعبِدِ الصَّمتَ صُمَّتِ
أَغارُ عَلَيها أن أهيمَ بحُبِّها ... وأعرِفُ مِقداري فأُنكِرُ غَيرَتي
فتُختَلسُ الرُّوحُ ارتياحاً لها وما ... أُبَرِّئُ نفسي من تَوَهُّمِ مُنْيَةِ
يَراها على بُعدٍ عَنِ العَينِ مسمَعي ... بطَيْفِ مَلامٍ زائرٍ حينَ يَقظَتي[3]

• يعد تراسل الحواس وسيلة من وسائل تشكيل الصور ة الشعرية بما فيها الدلالة الايحائية التي نروم البحث عنها، وتبلور المفهوم على يد أصحاب المدرسة الرمزية، يعمل على تناغم الحواس مما يسهم في تعميق المعنى وتكثيف الدلالة، ويرد هذا المصطلح في المعجمين اللغوي والفلسفي، بوصفه تعبير ا يدل على المدرك الحسي الخاص بحاسة معينة بلغة حاسة أخرى، وبتعبير تبادل الحواس، أو تراسلها، وهو فن بلاغي يطمح إلى جعل دهشة الشعر أكثر مقبولية عند المتلقي، وذلك من خلال تغيير وظيفة حاسة ما بوظيفة حاسة أخرى، مثل: أن تسمع بعينيك، أو بلسانك، أو بيدك، وترى بلسانك، أو فمك، أو يدك، وتتذوق بعينيك، أو أذنك،أو يديك، وهكذا. و تراسل الحواس هو نظرية تعيد تنظيم العلاقات بشكل مغاير يآلف بين المدركات، مما يفاجئ القارئ و يكسر أفق توقعه بدعوته إلى القراءة والتأمل والتأويل، لاسيما أنه يفعل حوارية النص بتداخله مع فنون مختلفة، حيث يثير إشكالية إفادته من أنواع أخرى من الفنون غير الأدب.ينظر: أمجد حميد عبد الله: نظرية الترسل الحواس الأصول – الأنماط – الإجراء، دار البصائر للنشر (بيروت)، ط1 ، ص32 .

[1] ينظر: عطف جودة نصر، **الخيال مفهوماته ووظائفه**: 265 .

[2] ينظر : **الخيال مفهوماته ووظائفه** : 266 ، وينظر : رشدي علي حسن، **المرأة في شعر ابن الفارض، دراسة في الرمز الشعري** ، مجلة دراسات، الاردن ، مج 28، ع 1 لسنة 2001 : 91.

[3] الديوان: ص:60 .

يُهيمن هاجس ترسال الحواس على النص الشعري بتزيده بدلالات أكثر تكثيفا وإيحاء، بحيث "تعطي فيها المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة"[1]. إلى دائرة أكثر اتساعا واشد غرابة ، إذ تعمد إلى إحلال حاسة من الحواس الخمس محل الأخرى، دون أن تتجاوزها إلى معطيات أخرى ، التي تعتمد في كينونتها على "بينة الاستعارة. فتراسل الحواس ينفلت من الدلالة اللغوية ليخل بالقانون الوضعي تركيبا، إذ ثمة تحويلٌ مس العلاقات الإسنادية، عبر إسناد وظيفة من الوظائف إلى حقل غريب لا تنتمي إليه البتة، ففي البيت (1 ، 2) ثمة عملية إشراك لحاسة واحدة في عمليتين، فإذا اللسان يسمع ويبدي، و إذا السمع يبدي ويسمع، فلم تعد الأذن تختص بالسمع وحده ولم يعد اللسان يقتصر على النطق. فالصورة تنزاح إلى إجراء عملية استبدال للوظائف الإنسانية، عبر إشراكهما في صفتين، أو إسناد وظيفة ما إلى حاسة لا توائمها، وقد تصاعدت كثافتها الأسلوبية نتيجة الخرق المستمر للأنساق التركيبية، عن طريق تقديم ما حقه التأخير والتوظيف المكثف للضمائر التي تخلق إشكالية في العودة إلى مرجع محدد؛ وهذا يتكرر بطريقة أخرى في البيتين (5 – 6) فنجد فيهما نزعة إلى تجريد ذات ما في صورة طيف زائر، ترى على بعد بحاسة السمع لا العين، وقد تعمقت الدلالة الإيحائية نتيجة احتضانها للمركب الإسنادي (حين يقظتي) في إشارة خفية تفيد حصول هذه التجربة في حال اليقظة، وتجسيدا للطابع المتناقض، الذي يتجاوز الإطار الجزئي للتراسل إلى بنية كلية، إذ يتم التقابل بين طرفين متنافرين داخل صورة، تؤدي إلى إرباك المتلقي بجملة شعرية تحتوي على صورة تتسم باللامعقولية[2].

يبدأ الشاعر في **التنامي الدلالي الإيحائي** مع جسد المرأة من أقلها إغواء إلى أقصاها أثارة فالقصيدة والديوان عامة كما هو مجسدة في المخطط التواتر، يتنامى حول محور ثنائي القطبين هما: المثير والاستجابة، وقد انطلق الشاعر في مقطوعته من لحظة السكر ثم المؤانسة ليصل إلى التجلي والعبودية، وبذلك أحدث ما يسمى اليقظة العاطفية éveil passionnel وهذه المرحلة يمكن أن نجسدها في المخطط العاطفي Schéma passionnel والذي أقر تقسيمه جاك فونتانيل Jacques Fontanille [3]:

[1] محمد غنيمي **هلال، الادب المقارن**، ص: 399 – 400 .

[2] ينظر: هشيار زكي حسن محمد: **التائية الكبرى لأبن الفارض** (632هـ) دراسة أسلوبية، رسالة دكتورة كلية الأدب جامعة الموصل ،إشراف بشرى حمدي البستاني ،2002 م-1423هـ ،ص:44.

[3] voir, Jacques Fontanille, **Sémiotique du discours**, presse universitaire de limoge, Paris, 1998, p477-471

الشكل –17– تنامي دلالة الأنثى في الشعر الصوفي وفق الخطط العاطفي

ما نود الإشارة إليه في ختام هذا المبحث هو أن العارف –كما لاحظنا – انصهر في **الجمال الأرضي** المطلق، ومن خلاله عَبِرَ إلى **حبِّ الذات الإلهية**، وبذلك قدم نتاجاً من ألفاظ ومصطلحات عدت من قبيل الإيحاء، وبالتالي يمكننا القول أنّه "غزل بتجليات عديدة لحقيقة واحدة؛ وبأسماء مختلفة لمسمى واحد؛ فضلا عن كون هذا الغزل رمزاً وتلميحاً للأسرار الصوفية الشاطحةِ وحيلةً فنيةً لوصف حبِّ العبد لربه؛ وصفاً أدبياً يحاكي الشعور الذاتي للعبد وفرديته "[1].فالنص الصوفي الإيحائي **ترسانة مدججة ومدلهجة بالكلمات الدالة**، تستقي من دلاء مجانين الحب وعقلائه على غرار مجنون ليلى وقيس وكثير وعزة، جامعا بين **الوصف المادي والمعنوي لمحاسن المرأة ومفاتنها**، جاعلاً إياها ملهمته الأولى للبوح بخبايا الوجدان؛ فالصوفية –إنْ صح القول – في توجههم للذات العليا ومنجاتهم وندائها والتعلق بها، يتجاوزون علاقة العابد بالمعبود والمخلوق بالخالق إلى علاقة العاشق بالمعشوق،" بحيث تكون رغبة الاتصال والتشوق لها أمرا يغلب على الصوفي حتى يغلق كل المنافذ أمامه وحتى يترك كل ما عد المحبوب، من أجل أن يخلص له وحده "[2]. فلا عجب ولا استغراب أنْ ألفينا القوم – الصوفية – ترفعوا عن العشق الأرضي الذي لزمهم في أقوالهم؛ وكانوا بعيدين كل البعد عنه في أفعالهم، فمعشوقهم واحد لا شريك له عز شأنه .

يقدم لنا ابن الفارض تنوعاً في أطباق مفرداته الدالة بنكهة صوفية غير التي ترددت على أفواه السادة قبله، خاصة في فن الغزل الصوفي فهو تخصصه بامتياز، مرشداً بذلك المريد إلى ما ينبغي أن تكون عليه حال العابد في هذه الحياة، وبهذا انفلت من أغلال **الدلالة المعجمية إلى الدلالة الإيحائية**، هي دلالة أسمى وأرقى كونها تجمع بين **الرمز والإيماء والتلويح والعرفان**، دلالة ظلت قلوب الصوفية تخفق بها، وشفاههم تترنم لأجلها، ونفوسهم تشرئب إلى القبض عليها، وبذلك أنتج نصا كان فيه السلطان والأمير للعشق وهذا قلّماَ أن نجد في

---

[1] وضحى يونس، **القضايا النقدية في النثر الصوفي**، ص: 112.

[2] أماني سليمان داود: **الأسلوبية والصوفية**، ص: 155.

الفكر العربي؛ وأي نص هذا؟ !نص كل **مفردة فيه تحمل شحنة من الإيحاءات الدالة**؛ نص يستثمر في متداول الخطاب الغزلي لدى مجانين الحب وعقلائه، ليُفتِقَ مفرداته المعجمية إلى إيقونات جزئية رمزية دالة، وبذلك يصنع **مجسمات عدة للمحبة الإلهية في قالب التلويح والإشارة والرمز** وكلها من قبيل الإيحاء.

إنَّ التجربة العرفانية الصوفية عموماً تتآلف وتتوائم مع السياق الإنساني، بانفتاح متفرد على أفاق معرفية متميزة، بحيث تصير علاقته مع الدين مؤسسة على الاتصال والانفصال، علاقة حنين وشوق،

وامتداد وانقطاع؛ وبذلك يقدم تجربته في قالب فلسفي مبني على الخفي والمستتر لهذا الدين، باعتبار أن التجربة الصوفية هي تجربة مسلكية تبحث عن سر الوجود والاتصال بالله **منسلخة من الظاهر إلى الباطن، ومن المألوف إلى المورئيات** للوصول إلى قطبية الوجود بالأنوثة والذكورة. وهكذا فإن الشيخ الأكبر كان يعبر عما بداخله من حب إلهي؛ من خلال توسله **برموز المرأة الأكثر دلالة وإيحاء**—حسب اعتقادنا— وهي عنده أتم وأكمل تجلياً.

إنَّ توظيف الأنثى في النص الصوفي يحمل بعداً تأملياً و استقصائياً للحيز الدلالي والتصويري؛ فهي لغة إيحائية تنطلق من الأعماق لتخاطب الأعماق، فالإبداع عند العارف يحرك الشعور الداخلي، **ويقدم مفهوماً آخر للأنثى بعيداً عن مفاتنها والروتين المادي لتَّعشق بجمال جسدها**؛ وبذلك استطاع أن يرسم له حيزاً مغايراً داخل المنظومة الصوفية، واخترق بذلك الحاجز الكوني إلى فضاء روحاني أكثر اتساعاً لتجربته؛ وبهذا أخرجها من جلباب المعهود إلى **فضاء التطريزات الإيحائية التشكيلية** الغنية بالتأمل والعشق والرؤيا الصوفية؛ فلا عجب ولا استغراب إن سكر القارئ على أعتاب هذه النصوص وهو في خضم البحث عن سر الغموض ويفتش في عالم الدهشة والأسرار والسحر اللفظي، فالعارف يجعل القارئ متسمراً مستحوذاً على بصره وبصيرته؛ وإذا أردنا أن نكون أكثر دقة فسنقول: إنَّ الألفاظ الإيحائية في الإبداع الصوفي الشعري يتغذى من البساطة والمباشرة أحيانا، لكنه يخرج بنا من هذه البساطة والمباشرة إلى الرؤية الجديدة، وفي غمار الرؤية الجديدة يبعد القارئ عن المعاني المستهلكة وكل هذا يدور حول محورين للأنثى؛ أنثى الإبداع، وأنثى التأمل والكمال .

تأسيسا على ما سبق، راهن ابن الفارض لإيصال تجربته الصوفية على **مدلول الأنوثة lefféminin**، حيث أتخذ منها طابعا معرفيا بشكل واضح وصريح؛ مخترقا مفهومها على **المستوى الأنطلوجي والأنثربلوجي والمعرفي واللغوي**، وجعل الأنثى قديسة الكون تستقطب التجليات الإلهية، فأوقد لها شعلة الاحتفاء في حضور باذخ للمعنى ومفهوم لامع للإيحاء، وهي بذلك ترسل حشمتها المضيئة وعتمتها الواعدة، لتهمس في خفاء وتجلي بصوتها المحير لتفشي بالسر المخبأ خلف الألفاظ. وبذلك يكون الخطاب الصوفي خطاب الأعماق ينكتب من الروح لينفتح على **الصيرورة الأنثوية devenir féminin** مؤسساً من **اللغة خطاب بلا ذات، متجاوزا**

الشطح إلى الإيحاء والإيماء والتلويح، وما رصدناه في تتبعنا لمفردة الأنثى في أبعاد جمالية في بناء كلمة الأنثى منها:

أولا: **اختراق حدود التركيب والمعنى المألوف** للكلمة للعبور إلى المعنى السحري للفظ والمكثف الدلالة، أو كما يسميه فدريك نتشه Friedrich Nietzsche"**الرقص بالكلمات والأسلوب** "

ثانيا: مفهوم الأنوثة يتجاوز عنده المفهوم المادي ليخبئ بعدا غيبيا انطولوجيا.

ثالثا: الخطاب الفارض ينطلق من **اللفظ العاري لاستخراج ممكنات المجاورة منه**، منخرطا في خطاب المرأة ومستثمرا في محيطها وهو يجعل التجربة الصوفية **تجربة انخطافية** مشروطة بالتأويل .

رابعا: الكلمة بالنسبة للشاعر الصوفي وسيلة لإبراز غايته، وللبوح بمعاناته ووجده وتمرغه في عالم العشق، وللتعبير عن خلجاته، فطبيعي أن تأتي مشحونة ملئ بالدلالات، خادمة لطبيعة النص ولخصوصيته الكتابية، فالنص الفارضي نص تراثي بالدرجة الأولى تجربته تقبض على حدثين حدث للكتابة وحدث للقراءة، فحدث الكتابة هو حدث الإنتاج، وحدث القراءة هو إعادة الإنتاج؛ وبقراءتنا لمثل هكذا نصوص فنحن نعيد الإنتاج وفق ما يستنطق النص فهما ومعنى.

المبحث الثالث : الأبعاد الدلالية لألفاظ الخمر لدى عفيف الدين التلمساني

الخمرة الصوفية ذات أبعاد دلالية موحية، وذلك من خلال تجلياتها على شكل رمز مشفرة، فهي تفتح آفاقاً تأويلية ومقاربات دلالية بغية تصعيد درجة التوتر والانزياح، ومعانيها تجمع بين الشفافية والكثافة والالتباس المعجمي، حاملة معها درجة من التوتر و التحولات الدلالية التي أحالتها إلى رمز فاعل، أو وسيلة لتجاوز المكان والزمان، نتيجة انتقاله من خواص العالم المرئي إلى عوالم النشوة والمتاهات الصوفية الرعشة.

و الخمرة عموماً تمثل حدثاً درامياً مهماً في الشعر العربي التراثي، يكاد ينافس أحيانا المقدمة الطللية حضوراً، فهي الرحى التي يدير عليها الشاعر معانيه لاستفزاز القارئ على هضم النص، فيحدث بذلك إرباك في العقل، وجنوح التأويل، وطيش الخليقة، والتمرد على القيم، فيصبح ويمسي صاحبها مذموما مدحورا في تيه الحياة وعذاب الآخرة.

الخمرة صديقة العربي في جاهليته وجزء من حياته مُتعتاً واستئناساً، متخذاً لها عدة أسماء مبرزاً مصادرها وأوصافها وما تتركه من نشوة في النفوس؛ إضافة إلى ذكر مكانية معاقرتها وصولاً إلى التغزل بها والفناء في حبها، فهي النديم والصهباء والكأس والقدح والكرْم والراح والحانة والصرف، وأدرها وناولها واسكبها وهاتها وداوني بها وأرحنا، وأسقاني، والصَّبوح، والخمار، والمخمور، والساقي، والسكر، والحلوة والثمالة، والنادل، والغلام، والدِنان، والعتيقة؛ وهذه الألفاظ والمعاني لا شيء في ظاهرها يدنو من عالم التصوف باطنا ودلالة.

ولعل من بين أهم الشعراء الذين أطنبوا في حبِّ الخمرة ورفعوا راية جلالها وجمالها، وحفلت مجالسهم بها، نذكر **أعشى قيس 625م**، **وعدي بن زيد العبادي** 600 م، **وعمرو بن كلثوم** 584 م، **وعنترة بن شدّاد** 608م، **والمنخّل اليشكري** 607 م، وقد عرض لها الكثير في أشعارهم مفاخرين بأنهم يحتسونها ويقدمونها لرفاقهم، وأكثر من كان يتجر بها اليهود والنصارى، وكانوا يجلبونها لهم من بصرى وبلاد الشام ومن الحيرة وبلاد العراق، ويقال إنهم كانوا يضربون خيامهم في بعض الأحياء أو بعض القرى، ويضعون فوقها راية تعلن عنهم، فيأتيهم الشباب ليشربوا وليسمعوا بعض القيان ممن يصاحبنهم، وكان من الشباب من يدمن عليها حتى تنفر منه قبيلته[1]. يقول طرفة بن عبد مشيراً إلى ذلك :

وَمَا زَالَ تَشْرَابِي الْخُمُورَ وَلَذَّتِي وَبَيْعِي وَإِنْفَاقِي طَرِيفِي وَمُتَلِدِي
إِلَى أَنْ تَحَامَتْنِي الْعَشِيرَةُ كُلُّهَا وَأُفْرِدْتُ إِفْرَادَ الْبَعِيرِ الْمُعَبَدِ[2]

---

[1] عاطف جودة نصر: **الرمز الشعري عند الصوفية**، دار الأندلس بيروت، ط 2، 1983، ص: 328.

[2] طرفة بن العبد: **ديوان الشاعر**: قدم له وشرحه سعدي الضناوي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط -2- 1997، ص: 105.

هنا ندرك كيف تنصلت عشيرة طرفة بن العبد بسبب اشتهائه ومراودته للخمرة وتلذذه بها إلى حد جعلها المعبودة المقدسة، فأضحى تعاطي الخمرة ومعاقرتها في العصر الجاهلي علامة على ما يمكن أن يوصف بأنه فترة وثنية، وذلك لأن الشعراء ما تحدثوا عنها إلاّ في سياق ما كانت الجماعة تشيد به من بذل وسخاء[1].

وفي عصور متقدمة عن العصر الجاهلي ارتبطت تمجيدها وذكرها – الخمرة- لدى شعراء كالأعشى وأبو نواس، فالدارس لمعجم الخمرة يجد أن الشعراء سواء في العصر الجاهلي أو العصور التي تلته قد تخيروا لها ألفاظ ومعاني مرتبطة برمز (الخمرة) ومختلفة نسبياً عن العصر الجاهلي وإن كان المعنى والمدلول واحد كـ: عتيق، معتق، مدام، عقار، صهباء. ولشدة عملية الارتباط هذه، صارت الألفاظ السابقة من أسمائها، لاسيّما وإن في الثقافة العربية تصور خاص للعلاقة بين الاسم والمسمى، فإذا سمى العربي أسدا فإنما يرجو أنْ يشب ابنه مستحوذا على صفات الأسد، فالاسم[2].

إنَّ **تشطير النّص الصُّوفي لفك أبعاده الدلالية** والوقوف على حال وأحوال أهله كفيل بأن يجد الباحث المؤول والمبتغي للفهم الصحيح لخطاب القوم الهوية الحقيقية لخمرة العاشق ومعرفته وسكره، فهو النشوَان بتعطيل كل حواسه لينثال مركز حواسه عملاً، وهو الساعي بسكره إلى نهايات ما لا يتصوره العقل ولا يتأتَّى إلا بانسياق عاشق صب صوب لا معقولية العشق.

فالمتصوفة قد اعتبروا ذلك الشراب إلهياً يوصل السّالك إلى المحبة والسمو، ذلك ما يشير إليه أبو بكر الشبلي 946 م بقوله:

إنّ المحبة للرحمن تسكرني وهل رأيت محبا غير سكران؟[3]

بناء على تقدم يمكننا نقول: الخمرة إنْ لم تفك تشفيراتها الإيحائية المعقدة وقعنا في المحظور من التأويل وهو بتر أقدام النّص والأعراض عن الود بينه وبين الكاتب، فنكون بذلك ظاهريين في الفهم لا باطنيين؛ فالخمرة الصُّوفية كما هو مشهور لدى أهل التصوف والمريدين ساقت رجلاً مأساوياً كالحلاج إلى قول: ركعتان في العشق لا يصح وضوؤهما إلاَّ بالدم، وخالطت هياج منتشٍ مسَّه الجذب وضرُّ المحبة كالبسطامي ليقول: سبحاني ما أعظم شاني، والكأس ذاتها دارت بها رحى الزمن فتخمره أكثر فأكثر ففجرت ينابيع العشق

---

[1] ينظر: **عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية**، ص:329.

2ينظر: أحمد بريري: **رمز الخمر في الشعر العربي القديم**، مجلة ألف مجلة البلاغة المقارنة، الجامعة الأمريكية، القاهرة، العدد5، 1985، ص: 74.

[3] أمين يوسف عواد: **تجليات الشعر الصوفي**، دراسة في الأحوال و المقامات،ص 338.

في قلب مولانا جلال الدين الرومي وهو يناجي ساقيه التبريزي قائلاً: يا إسرافيل قيامة العشق، وهو الذي حثَّ لسان الغيب وترجمان الأسرار حافظ الشيرازي إلى الصراخ بأعلى ذبذبات قلبه قائلاً: وشارب الخمر الذي لا رياء فيه ولا نفاق، خير من بائع الزُّهد الذي يكون فيه الرياء وضعف الأخلاق، وهو المعين نفسه الذي ارتوى منه الشيخ الأكبر ليوحد الوجود، وعلى خطاه سار ابن الفارض رافعا راية **الاتحاد والحلول** والعشق الأبدي[1].

خمرة الصوفي قدسية ربانية نابعة من عرفان روحاني لتشوق والاشتياق لقوله تعالى **{وَيُسْقَوْنَ فِيهَا كَأْسًا كَانَ مِزَاجُهَا زَنْجَبِيلًا} [سورة الإنسان:17]** وقوله **{وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا} [سورة الإنسان :12]** فهذا السكر المولد للاشتياق والتسامي نحو الجمال والجلال ينشأ عن مشاهدة الجمال المطلق الذي يبدو مصحوباً بالدهشة والغبطة والوله، فقلوبهم معلقة بحب الله وعلى هذا التعلق يكون ترنيم حمل الزاد للوصول .

وإذا تقصينا مكامن الرمز الخمري في الشعر الصوفي تداولاً واستحداثاً، فإننا نكاد لا نفصله عن الغزل العذري، وهذا ما وقفنا عليه في مبحث سابق ونحن نحلل تائية ابن الفارض، فالصوفية استباحوا لأنفسهم استحداث ألفاظ غزلية في التعبير عن مواجيدهم وحبهم الإلهي في قوالب رمزية لإخفاء أسرارهم الربانية، وجعلوا من لذة الخمر وجماليتها وتنوع شرابها أشواق روحانية تلامس ظاهرا المعهود من ألفاظ شعراء الغزل والنسيب، وعليه فالشعر الخمري الروحي هو مخاض من الشعر الخمري المادي.

المتقصي لدلالة **الخمرة الإيحائية في الخطاب الصوفي لا يمكنه الإعراض عن المعاني والمصطلحات التي انتشى بها سلطان العاشقين عمر ابن الفارض،** فهو عميد الخمريات والثمل بكلِّ مسكرات الروح، فيروي ابنه الشيخ محمد عن حال أبيه قائلاً: "كان الشيخ في غالب أوقاته لا يزال دهشاً وبصره شاخصاً لا يسمع من يكلمه ولا يراه. فتارة يكون واقفاً، وتارة يكون قاعداً، وتارة يكون مضطجعاً إلى جنبه، وتارة يكون مستلقياً على ظهره كالميت ويمر عليه عشرة أيام متواصلة وأقل من ذلك أو أكثر وهو على هذه الحالة، لا يأكل ولا يشرب، ولا يتكلم ولا يتحرك، ثم يستفيق وينبعث من هذه الغيبة، ويُملي من الشعر أبياتاً"[2]. لكن نريد من خلال هذا المبحث أن نقف على **التنوع الصوفي والعرفاني للدلالة الخمرية ومعانيها وأسمائها** إضافة إلى ما أشرنا إليه سابقا.

يعد عفيف الدين التلمساني المتوفى: (690 هـ) قطب صوفي من الأقطاب الذين ساروا على نهج ابن عربي وابن الفارض **انتقاء في بناء الصورة الشعرية الغزلية والخمرية،** فتجربته الشعرية تعتمد على الرؤية **والخيال**

---

[1] حافظ الشيرازي، **أغاني شيراز أو غزليات**، تر: إبراهيم أمين الشواربي، القاهرة، د ط، 1944، ص68.

[2] البستاني فؤاد إفرام وآخرين، **المجاني الحديثة**، المطبعة الكاثوليكية، ط2، بيروت، ص: 1960 م.

والفلسفة، والإبداع والابتداع والإتباع في الرموز والألفاظ توظيفاً وتركيباً؛ ولعل رمز الخمرة الصوفية من الرمز المثخنة بالتكثيف الدلالي في ديوان عفيف الدين التلمساني، فالخمرة والسكر والشرب: هي وسائل القرب من الله، وهي في مفهومها الصوفي خمر المجاذيب التي تسكر الواجد وتفقده وعيه حينما يزداد قرباً من الله تعالى، وقد استخدم العفيف هذا الرمز الدنيوي تعبيراً عما يشعر به من لذة ونشوة في الحب الإلهي[1]، فشراب الصوفي لا يورث سكرا وإنما **يورث رؤية وخيال و صحوا،** به تتفتح الحقائق وتنجلي الرقائق لقلب المحب، فالخمرة ارتبطت عند الصوفيين خاصة في **التغني بالحب الإلهي،** وهذا ما يظهر جلياً عند العفيف، والسكر من **مقامات المحبين** خاصة فإنّ عيون الفناء لا تقبله، ومنازل العلم لا تبلغه، والصحوة فوق السكرة، وهو يناسب مقام البسط، والصحو مقام صاعد عن الانتظار مفن عن الطلب، طاهر عن الجرح، وأما السكر إنما هو في الحق والصحو إنما هو بالحق[2].

إنَّ جماليات الخمر في شعر عفيف الدين التلمساني هي أنموذج لصورة متواترة في الشعر الصوفي والخطاب الصوفي عامة، فهي خمرة منزهة عن الحرمة والشهوة رغم عدم خلو هذا الشعر من هوس النشوة والغبطة المطلقة بهذا السُّكر، فتراه على باب احتراق، وفي تسامٍ صرف أسبغ عليه خصوصية سكره ووعيه وبيانه وسلوكه، فيتجاوز بذلك المحسوس والملموس والبشري، ويسمو حتى يلامس فرقدان الحضرة الروحية ورفرف جوزاء القيم الروحية والمعاني النورانية التي لا يتذوقها إلا من عرف عالم الحال والأحوال، واتكأ على سدرة المراقبة، والسعي والتأمل والفصل بين المعاش المريب والمتخيل المؤكد، وسائر ضروب الفطنة الروحية والانغماس في المطلق وما بعده؛ ومن هنا تكون **نقطة الانطلاق في إبراز مدى حضور مدلولات أسماء الخمرة ومعانيها وصفاتها،** مرتكزين على **الأبعاد الدلالية الإيحائية لكل اسم ومعنى وصفة من صفاتها– الخمرة– فهي المفاتيح لما أُغلق من أبواب التأويل من خمريات المتصوفة.**

أولا: دلالة أسماء الخمرة

استعار الشاعر الصوفي أسماء الشعراء الخمارين ممن سبقوه في التراث العربي فتغنى بالخمرة ووصفها تقليداً لما ألفه عند شعراء الخمرة الحسية، فانهال ينحت من أسمائها ومفرداتها كـ: المدامة، والكرم، والكأس، والمزج، والدنان...، بغية الوصول إلى لمحبة الإلهية، فإن المفردات المرتبطة بها يتم تأويلها، فكأس هذه المحبة (الخمرة) هو **الإنسان الكامل** ، لأنه محل هذه المحبة، وقد أشير إليه بـ «البدر» وهذه المدامة في تحولها الرمزي

[1] ينظر: حسين عبد الرحمن سليم، **فن الغزل في الشعر المملوكي**، مكتبة الأدب القاهرة، ط1، 2008، ص:224.

[2] ينظر: عبد الله الأنصاري الهروي، **كتاب منازل السائرين** ، بيروت، 1988، ص:220-221.

تبدو شمسا مشرقة، فهي حقيقة نورانية؛ وعليها يكون مدار الوقف في حانة المتصوفة بحثاً في **معجم أسماء الخمرة الصوفية**.

إنَّ المضمون الرمزي لتعدد أسماء الخمرة مشبع بالدلالة العرفانية، فهذا التنوع لم يكن من قبيل الاعتباطية والصدف، وإنما هو ثراء صوفي روحاني عرفاني، ينبأ عن شعرية النص الصوفي، والتي لا تستمد طاقتها التعبيرية من اللغة فحسب، وإنما يحاكيها الخيال الذي ينقل اللغة إلى أماكن تتجاوز الواقع إلى عالم مملوء بالمكونات المتناقضة التي تتآلف في صورة متعارضة، تخلل دال الخمر في نسقه السياقي، محدثا منبها أسلوبيا عالي التوتر نتيجة المقاربة بين أسماء خمرية متباعدة في نظر الصوفي رغبة في الإيحاء. والبداية هنا ستكون بالوقف على معاني الخمرة الإيحائية ومدلولاتها.

التحول الدلالي في رمز الخمرة في الشعر الصوفي بدأت بوازغه منذ القرن الثاني الهجري، ولا أدل على ذلك محور دوران الأسماء الخمرية الخاص بأحوال السكر والصحو والذي يحيلنا إلى رموز غامضة الفهم، وهذا ما أشار إليه القشيري في رسالته، إنّ يحي بن معاذ الرازي (258هـ-874هـ) كتب إلى أبي يزيد البسطامي (261هـ-877هـ): " هاهنا من شرب من كأس المحبة لم يظمأ بعدها؛ فكتب إليه أبو يزيد: عجبت من ضعف حالك، هاهنا من يحتسي بحار الكون، وهو فارغ فاه يزيد "[1]. وهذا ما نطالعه في لغة الخمريين الصوفيين بعدما أشربت بطابع الرمز العرفاني، فهي مثقلة بالموروثيات، والتي تصبح معادلا للتجربة الصوفية، والتي تستهدف الوصول إلى المطلق والاتصال بالخالق .

- **الخمرة** : سُميت الخمر خمراً إما لأنها تخمر العقل أي تستره، وإما لأنها تخامر العقل أي تخالطه، وإما لأنها تخمر نفسها لئلا يقع فيها شيء يفسدها، الخمر في اللغة الستر والتغطية؛ يقال: خمرت الشيء أي غطيته وسترته، ومنه خمار المرأة أي غطاء رأسها. كما أنها تدل على المقاربة والمخالطة؛ يقال: خامر الشيء أي قاربه وخالطه، والمخامرة المخالطة. وسميت خمرا لأنها تغطي العقل وتستره، أو لأنها تركت حتى أدركت واختمرت، أو لأنها تخامر العقل أي تخالطه. ويجوز فيها التذكير والتأنيث، إلا أن التأنيث أشهر استعمالا.[2]

---

[1] القشيري: **الرسالة القشيرية**، ص 108

[2]) ينظر: **القاموس المحيط** : ج2، ص 23 ، باب الراء فصل الخاء ؛ لسان العرب : باب الراء فصل الخاء ؛ المصباح المنير مادة "خمر"، ص ص: 181، 182؛ و**المعجم الوسيط**: ج1، مادة "خمر"، ص: 255.

تتحول هذا **الدلالة اللغوية عند توظيفها في المعجم الصوفي لدى عفيف الدين التلمساني، فيبوح لنا اسم الخمرة بمعاني إيحائية**، ترتقي بها من المادية العرفية إلى المعنوية الروحانية، يقول عفيف الدين التلمساني:

حَلَّتْ لَنَا الرَّاحُ مِنْ لَوَاحِظِه فَلْيَحْرُمُ الخَمْرُ بَعْدُ وَالعِنَبُ[1]

ويقول أيضاً:

خمرة حلت ولولا أخذها من يدي ساقيها كانت حراما[2]

ويواصل في السياق نفسه :

وبخمرة المعفى المنزه سكرها عن كل طافحة الحباب إلى الفم[3]

الوقوف على لفظة الخمر في هذه الأبيات يحيلنا إلى شكلها الظاهر المادي شراباً منعشاً لذياً، لكنه في شكله الباطني شراباً معنوياً حلالاً، **رمز للذات الإلهية**؛ فالعارف **ينزاح بالرمز الخمري** ليكسبه **بعد دلاليا**، يلوح من خلاله إلى **المحبة الإلهية**، التي هي قوام العالم ومركز الدائرة ولباب الوجود، وهي محبة مجردة من حدود الزمان والمكان، فالأبيات بها ألفاظ مرتبطة بالخمرة كـ: «ساقيها» و«سكرها» و«الراح» و«العنب، وهي ألفاظ أفرغت من معانيها السياقية المعتاد لتأخذ معاني سياقية جديدة، مرتبطة بما يتعاطاه العرفاء والمحبون الإلهيون من مواجيد وأسرار، **فالخمر أصل أشربة المحبة الإلهية**.

- **المدام والمدامة** : ثاني الأسماء شيوعا في ديوان الشاعر المدام، وسميت بذلك لأنها أديمت في دنها حتى سكنت حركتها وعتقت، وقيل لأن أصحابها يديمونها. وقيل: سميت بذلك لعتقها، فكل شيء سكن فقد دام، وتسمى الخمر المدام إذا كانت لا تنزف (تنفذ) من كثرتها، والمدام: الخمرة التي يدوم السكر بعد شربها فهي أشد الخمور إسكاراً، أي الذي يتسلط على الشارب، والمـُدام: المطر الدائم، والديمة: مطر يكون مع سكون، لا رعد فيه ولا برق، يدوم يوما وليلة فأكثر، وأدام الأمر واستَدامه: تأنَّى فيه وواظب عليه[4].

عرج الشاعر بخياله للاتصال بالذات الإلهية عن طريق المحبوبة، وذلك من خلال ذكرها في سائر الأوقات، وطقوس هذا الاتصال تمتزج وجوبا بالسكر، والإسكار وهي البديل الخمري الذي يسبب النشوة

---

[1] عفيف الدين التلمساني: **الديوان، تح: يوسف زيدان**، دار الشروق، مصر، دط، ج1، 2008، ص 79.

[2] عفيف الدين التلمساني : **الديوان، تح: العربي دحو**، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،1994، ص 208.

[3] المصدر نفسه، ص 209.

[4] – ينظر: ابن منظور: **لسان العرب**، مج 12، مادة "دوم"، ص213.

والفرح، للبحث عن اسم الدلع للخمرة فالصوفي في حالة وجده بالمحبة يشبه شارب الخمر الحقيقية وما يترتب عنها. يقول الشاعر:

يا ذا الذي بمدام ريقه منتشي أنا عبد رقك شئتني أو لم تشأ
يا أهيف القد الذي قامت له الأغصان تعظيما له لما مشى
وقفت وهمت بالسجود فعاقها سهو لأن جمال حسنك أهشا[1]

يبرز هنا في هذا الأبيات اسم المدام التي تعني الخمرة، والمدام هي مطية للتعبير عن جمالية المعشوقة، ومن ثم الوصول إلى الحضرة الإلهية، مرورا برسم صورة فنية مكدسة بالدوال الموحية لمفاتن المرأة. فمدامة الصوفي تلويح إلى المحبة الإلهية، وهي محبة لا منتهية مجردة من حدود الزمان والمكان وهذا ما أكسبها صفة الديمومة.

- **الراح** : ثالث أسماء الخمرة تداولا، وهي أجود أنواعها، وقيل أنها سميت بذلك لأنها تكسب صاحبها الأريحية أي خفة العطاء (البذل) لأنها تفتح راح البخيل فيصبح كريم [2].

ولراح حضور باذخ في أشعار الصوفية عامة ولدى شاعرنا خاصة، إذ الاحتفاء بها عادة يكون احتفاء بالجمال الخالص والشراب الطاهر، الذي يخالط الجسم فيسلب العقل؛ يقول الشاعر :

وَأَشْرَبُ الرَّاح حِينَ أَشْرَبُهَا صِرْفاً وَأَصْحُو بِهَا فَمَا السَّبَبُ
خَمْرَتُهَا مِنْ دَمي وَعَاصِرُهَا ذَاتِي وَمِن أَدْمُعِي لَهَـا الحَبَبُ
إنْ كُنْتُ أَصْحُو بِشُرْبِهَا فَلَقَدْ عَرْبَدَ قَوْمٌ بِهَا وَمَا شَرِبُـــــوا
هِيَ النَّعِيمُ المُقِيمُ في خَلَدِي وَإِنْ غَدَتْ في الكُؤوسِ تَلْتَهِبُ
فَغَنِّ لي إِنْ سَقَيْتَ يَا أَمَلي بِاسْمِ التَّي بي عَليَّ تَحْتَـجِبُ[3]

يبوح الشاعر بتعلقه بشرب الخمرة الصرف، فأبدع في وصفها برسم صورتها في قوالب جمالية فنية؛ فالسكر بالراح صحو دائم، وتغني ونعيم سرمدي أبدي، كيف لا وهي المعصورة من دمه وحبابها المتصاعد ما هو

---

[1] التلمساني: **الديوان**، ص:128.

[2] ينظر: سليمان حريتاني: **الخمر وظاهرة انتشار الحانات ومجالس الشرب في المجتمع العربي الإسلامي**، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996، ص: 8.

[3] التلمساني، **الديوان**، تح: العربي دحو، ص: 36

إلا رمز لدمعه المتواصل متشبثة بشوقه ووجدانه، فخمرة الحب الإلهي تؤدي إلى الصحو لا السكر، وبذلك توصل العفيف أصل خمرة الراح وهي المحبة الخالصة التي لا يشوبها شائب، وهي التي دعا إليها في قوله :

إلى الرَّاحِ هُبَّوا حِينَ تَدْعُو المَثَالِثُ فَمَا الرَّاحُ لِلأَرْوَاحِ إلاَّ بَوَاعِثُ[1]

هي دعوة من الشاعر للمريد ليهب لطلب المعرفة، وبقالب صاغ ألفاظه، وحاكها في بعد إيحائي جمالي، تلتقي فيه الراح بالمثالث، والتي تعني في اللغة ثالث أوتار العود ويقصد بها الشاعر اشتداد الأصوات وارتفاع الإيقاع بالذكر في مجالس الصوفية، فيدعو إلى التقرب من الراح والنهل من فوهتها وعدم تفويت الفرصة، وهنا يكسبها إيحاءً آخر يتمثل في إنها الباعثة للأرواح و بها الاهتداء ومن دونها فالموت أهون، فالراح أريحية الروح لبارئها.

- **القهوة:** قها وأقها عن الطعام: ارتدت شهوته عن الأكل، وسميت الخمرة قهوة لأنها تقهي شاربها عن الطعام[2].

وذكر عفيف التلمساني اسم القهوة كغيره من أسماء الخمرة، فأسبها دلالة جمالية إيحائية بإخراجها عن معناها الأصلي، محلقا بها إلى عالم يستمد معانيه من جمال الذات العليا، فوظف اسمها إشارة إلى كأس المحبة الإلهية، وتبقى معادلتها تحير العقول، فهناك من شرب منها ولم تسكره، أي لم يصل إلى درجة القرب ولاتحاد مع الذات الإلهية، وفي المقابل نرى فئة ممن جذبهم مذاقها، فأردتهم سكرى، فكان أقرب للوصول والولوج من باب المحبة الإلهية. يقول العارف:

وَخَلِّيَانِي وَقَهْوَةً جُلِيَتْ لَيْسَتْ سِوَى الثَّغْرِ فَوْقَهُ حَبَبُ
إِنِّي امْرؤٌ مِنْ عِصَابَةٍ كَرُمَتْ ذْهَبُ فِي الحُبِّ حَيْثُمَا ذَهَبُوا
سُقُوا وَلَمْ يَسْكَرُوا وَكَمْ فِئَةٍ أَسْكَرَهُمْ عِطْرُهَا وَمَا شَرِبُوا[3]

فشراب القهوة أقل دونية من الخمر والراح، يعبر الشاعر الصوفي من خلاله عن تجربته الذوقية، شاحنا أيَّها بدلالات جمالية إيحائية، يفرش لها العارف الطريق حتى لا تتعثر في الوصول، فهي مغرية لحواس العاشق، إذ

[1] المرجع نفسه، ص:70.
[2] ينظر: ابن منظور: **لسان العرب**، ج7، مادة (سلف).
[3] التلمساني ، **الديوان**، تح: العربي دحو، ص 61.

تتعشق العين بجمال حبابها والأذن لسماع وقعها، والأنف بعطرها المسكر، ويتلهف اللسان لارتشاف طعمها المميز وتنبسط اليد لحمل كأسها، فالشاعر جعل من رمز القهوة بعدا دلاليا وجماليا، وأبدع في تصويرها؛ فهي شوق الصوفي العارف الذي يطوق إلى المحبة الإلهية الخالصة.

فالشاعر أضاف إضافة إلى الخمر، ودلالة أخرى جديدة بعدما كانت رمز للسكر وغياب العقل، أضحت رمز للصحو، حيث القهوة خمرة غير مركزة، فيشربها السكير ولا يغيب عقله. يقول العارف:

سَتَأْتِيكَ مِنِّي قَهْوَةٌ إِنْ شَرَبْتَهَا صَحَوْتَ وَفِي صَحْوِ الهَوَى كُلَّ سَكْرَتِي
فَلاَ تَمْزِجَنْهَا فَهْيَ بِالْمَزْجِ حُرِّمَتْ وَلَوْ جُلِيَتْ صِرْفاً عَلَيْهِمْ لَحَلَّتِ
فَإِن هِيَ قَدْ أَفْنَتْكَ سُكْراً فَغِبْ بِهَا فَمَنْ صَرَّفَتْهُ الصِرْفُ بِالنَّفْي يَثْبُتِ[1]

فالدلالة الإيحائية للقهوة في الشعر الصوفي هي منزلة بين السكر والصحو، وهي كذلك كأس المحبة الإلهية والسكر والثمالة من هوى الحق وجماله.

الشمول: الشِّمالُ في اللغة هو نفيض اليمين، وهو الخلق والطبع (شمائل)، والشِّمالُ: الريح التي تهب من ناحية القطب، والرياح التي تأتي من قلب الحجر، وغدير مشمول: أي ضربته ريح الشمال فبرد ماؤه وصفا، ورجل به شَمَلٌ أي فزع كالجنون، وشَمَلَهم شَمَلًا وشُمولًا: غشيهم وعمهم والاشتمال: الإحاطة، والشَّمول: الخمر التي عرضت لريح الشمال حتى تبرد، والشَّملُ: التفرق، ومنها جمع شملهم أي شتاتهم، وسميت الخمر بالشمول لأنها تشمل بريحها الناس وقيل: لأن لها عصفة كعصفة الشِّمال، وقيل: هي الباردة، وماء مشمول: ماء ضربته الشمال ومنه: خمر مشمولة أي باردة. وشَمَلَ الخمر: عرضها للشِّمال فبردت، فسميت مشْمولة[2].

ترددت ذكر كلمة الشمول في ديوان العفيف التلمساني ستة مرات، خمس منها جاء مقرون **بلفظة الشمائل**، التي تعني الطبائع والصفات الخلقية، كأيقونة موحية توقد نادر دواله الخمرية، واختار الشاعر اسم

[1] نفسه، ص 66.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، مج 11، ،مادة (شمل)، ص364.

الشمول لأنه الأنسب في "الدخول في عالم الجمع والشمول"[1]، أي بلذتها وفعلها العجيب، تقصر المسافات الطويلة والأزمان بين العارف ومعشوقه الحق، فيحدث الجمع ويلتم الشمل بالشمول، يقول الشاعر :

سَكِرْتُ وَمِنْ شَمَائِلِهَا شَمُولِي وَمِنْ وَجَنَاتِهَا آسِي وَوَرْدِي[2]

يصف الشاعر العفيف صورته أثناء السكر بالشمول، ويستعير لتزيين لوحته هذه عناصر من الطبيعة مثل (الأس والورد) –وقد أشرنا إلى دلالتهما في المبحث الأول من هذا الفصل –، مما زادها رونقاً وجمالاً، فكأنَّما العفيف يتغزل بعد سكره بجمال جسد محبوبته ومفاتنها، وما ذكره الوجنين إلا دليل على ذلك، والقارئ العادي لهذه الأبيات قد يحيد عن الفهم الصحيح لها، ويذهب بفهمه إلى الغزل الحسي، فمحبة الصوفي للذات الإلهية والشوق الدائم للتقرب منها، جعله يلج أبواب الإيحاء من خلال أسماء الخمرة وصفاتها ومكوناتها.

إنَّ الخمرة الشمول العفيفية مبنية على اصطلاح الصوفية، فهم يذكرونها بهذا الاسم، ولكنهم يشيرون بها إلى المعرفة والشوق، فالشمول هي رمز للمحبة الإلهية بوصفها أزلية، وهي تقربنا من الذات العليا، فتلك الخمرة أو المدامة لها تحولات رمزية، بحيث تجعل شاربها مزهوا طربا يترنم.

الحميا: أشرنا سابقاً إلى لفظة الحمية عند ابن الفارض ودلالته في تائيته ولم نعرج على مفهومه اللغوي كاملا تجنبا للتكرار؛ فقد أشار ابن منظور إلى أَنَّ الحميا: من حمي الشيء يحمى حمي وحمو، أَي سخن واشتدَّ حره، والحميا: شدّة الغضب وأوله، وحميا الشَّباب: سورته ونشاطه، وحامي الحميا أي يحمي حوزته وما وليه، ويقال: سارت فيه حميا الكأس أي سورتُها، ومعنى سارت ارتفعت إلى رأسه، والحميا بلوغ الخمر من شاربها، أي هي دبيب الشراب، وحميا الكأسِ: سورتها وشدتها، وقيل أول سورتها وشدتها، وقيل إسكارها وحدتها وأخذها بالرأس، فحميا كل شيء هي شدته وحدته.[3]

إنَّ النَّهج التنوعي للخمر الذي سار عليه العفيف جعله يضيف هذه اللفظة إلى معجمه الدلالي الإيحائي الموظف في ألفاظ الخمر، فهذه العلامة – **الحميا**– وردت في ديوانه تسع مرات بدلالات مختلفة ومتباينة

---

[1] سليمان العطار: **الخيال** والشعر في تصوف الأندلس، ابن عربي، أبو الحسن الششتري وابن خميس التلمساني نموذجا، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1981، ص: 389 .

[2] التلمساني : **الديوان**، ص:300.

[3] نظر: ابن منظور، لسان العرب، مج: 14، مادة "حما"، ص: 198.

أحيانا، فهي عنده التوقد وشدة النور والضياء، وتارة الاستحكام، وفي أحايين أخرى هي بدلالة السكر من جمال المحبوب المطلق؛ وهو ما أشار إليه بقوله :

مُحَيَّاكَ تَهْوَاهُ الحُمَيَّا أَمَا تَرَى حَشَا الكَأْسِ فِيهِ جُذْوَةٌ تَتَوَقَّدُ

وَلَوْلاَ بُكَاهَا مَا بَدَا فَوْقَ خَدِّهَا دُمُوعٌ حَكَاهَا اللُّؤْلُؤُ المُتَبَدِّدُ[1]

هنا نراه يصور لنا الكأس وهي تلتهب وتنشر النور حولها من ضياء الجوهر النفيس الذي تحويه، فهي أشبه ما يكون ببارق يخطف الأبصار من الجمال، فتزداد القلوب تعلق بها واشتياقا، وهذه مقاربة إلى اشتياقها إلى الكُشوفات والمحبة الإلهية إذ المحيَّا هنا ذات دلالة إيحائية هي شدة النور والضياء، وهذا المعنى لا يفهم إلا من خلال السياق الصوفي.

وعموماً: الحميَّا في حماوتها، وسريان حدتها، واشتداد تحكمها بالعقول، تحيل إلى دلالات إيحائية عند القوم وهي: **كأس المحبة الإلهية**، وشدتها، وإسكارها، وأخذها برأس العاشق العارف .

نستنتج مما سبق أنَّ عفيف الدين التلمساني استند على معجم أسماء **الخمرة الحسية لإثراء تجربته الصوفية** – وتطعيمها بمعاني إيحائية، وهو دأب الصوفية قبله، من خلال إحالة تلك الأسماء على وظيفة أكثر يجعلها أكثر تشظي بالمعاني والإشارات والتلويحات، وهذه الأسماء قاسمها المشترك هو الذات الإلهية، واختلافها في التسمية هو اختلاف في الصفة وفاعلية كل منها.

فإذا كانت الخمر الحسية هي شراب مسكر يسبب التخمر بسبب تخديرها للوعي البشري، فهي عند الصوفي ذوق المحبة الإلهية، فالعلاقة بينهما علاقة مشابهة في الفعل الناتج عنها لا في الماهية والتكوين، إذ أنّ فعل شرب الخمر المادية عند الخمار، يشابه فعل ذوق المحبة الإلهية عند الصوفي، فتعاطي الخمر بالنسبة للخّمار الماجن يؤدي إلى غيبته عن وعيه بالضرورة، وبالمقابل فإنَّ ذوق المحبة الإلهية ومكاشفة الصوفي للتجليات النورانية ومعرفته بالحقائق يؤدي إلى غيبته عمّا سوى الحضرة.

ثانيا: دلالات صفات الخمرة:

لا مشاحة لدى الباحثين في علم التصوف من إفراغ الشاعر الصوفي الخمرة من معانيها المعجمية التقليدية، لكنهم لم يفرغوها من قالب الأسماء والصفات، فصفات الخمرة لدى الصوفية هي نفسها التي تعارف

[1] عفيف الدين، **الديوان**، تح: يوسف زيدان، ص: 197

عليها العربي وأتى ذكرها في أشعارهم؛ فهي اللطيفة، القديمة الصرف الصافية المشعشعة القديمة الصفراء الشذية النورانية المتهبة والشمس والنار...وغيرها، ودخول هذه الألفاظ في مدار التصوف أفقدها الارتكاز المعجمي والدلال، فأضحت ذات معاني روحية خاصة، تجمع بين الخيال والفلسفة و الالتباس والإبداع والابتداع، وهو ما لمسناه أثناء تصفحنا لعديد الدواوين الشعرية الصوفية خاصة التي أتى منها في مختارات دراستنا.

على ضوء هذا التقديم كان لزاما إن نشير إلى صفات الخمرة لدى العارف – عفيف الدين التلمساني – قياسا على غيره وتمثيلاً للخطاب الصوفي عامة في نهج الابتداع الدلالي، فعلامات أسماء الخمرية أسبغت بصفات أكسبتها دلالة عرفانية، جعلت منها أيقونة جديرة بالدراسة لفك شفرات النص المؤول، وإدراك الأفق الذي يدور فيه عالم الصوفي.

القدم: في الفهم اللغوي للفظ القدم هي مرادف العتيق، وهو ضد الحدوث، والسابقة في الأمر، والقُدم: المضي أَمام أَمام، وركْب معالي الأمور، والقَدم: ما يطأ عليه الإنسان، وقَيدوم كل شيء وقَيدامه: أَولُه ،ومقَدمه وصدره، ورجلٌ قدم ومقْدام: شُجاع جرِيء، والقدم: يد ومعروفٌ وصنيع قَديم، وقَدم إلى أمر: قَصد لَه وعمد إليه، وهي بفتح القاف جمع قدماء وقدامي، ما مضى على وجوده زمن طويل[1].

بدراسة تتبعية للفظة القدم في ديوان العفيف ألفينا اللفظة توظف عند في عشر مواضع شعرية، معبرة عن دلالة المحبة الإلهية الموصوفة بالقدم ،والمرتبطة بالخلق والانكشاف الإلهي في العالم، وهو ما عبر عنه من خلال هذه الأبيات :

شَرِبْتُ مُدامَ نُعْمَى مِنْ قَدِيمٍ مُرَوَّقَةً وَلَيْسَتْ ذَاتُ دُرْدِي
فَأَعْجَزَ بَعضُ أَيْسَرِهَا بَنَانِي عَلَى بَذْلِي لَهَا مَا فَوْقَ جُهْدِي
فَدَيْتُكَ جَامِعاً لِلْفَضْلِ فيهِ يُؤَذِّنُ دَائِماً مَدْحِي وَحَمْدِي[2]

في هذه الأبيات يتغنى الشاعر بنعمى إشارة إلى الذات الإلهي، ويحيلنا إلى قدم الخمر التي شربها، وهذا القدم هو " **توحيد الأرواح في عالم الذرة** "[3]، وفي الشطر الثاني يزين هذا القدم بمعاني إيحائية **بالصفاء والنقاء،** هذا ما تشير إليه علامة (مرموقة)، فالمعرفة الإلهية "منزهة عن قيود الزمان والمكان، فهي قبل كل شيء بلا

[1] ينظر: ابن منظور: **لسان العرب**، مج 12، مادة (قدم)، ص: 465.
[2] ينظر: عفيف الدين: **الديوان**، تح: يوسف زيدان، ص: 234.
[3] نفس المرجع، ص:234.

بداية، وبعد كل شيء بلا نهاية، ولهذا تاه في بحرها أهل الهيام منذ القديم، رغبة في الوصول والاستقرار بالقرب الإلهي"[1]. يقول العفيف واصفاً المحبة الإلهية:

هِيَ الجَوْهَرُ الصَّرْفُ القَدِيمُ فَإِنَ بَدا لَهَا حَبَبٌ نِيْطَتْ بهِ فَهْوَ حَادِثُ

لَهَا حَبَبٌ نِيْطَتْ بهِ فَهْوَ حَادِثُ تَحَكَّمَ سُكْرٌ بِالتَّرَائِبِ عَابِثُ

وَفَاحَ شَذَا أَنْفَاسِهَا فَتَضَرَّرَتْ نُفُوسٌ عَلَيْهَا الجَهْلُ عَاتٍ وَعَائِثُ[2]

فحقيقة القدم جوهر نفيس لدى العارف لا معادل له في الصفات فهو أزلي عتيق؛ أما ما علق به فهو (حبب) دخيل على المحبة، وقد يشار به كذلك إلى المخلوقات أو الموجودات بوصفها فانية مستحدثة، و" المحبة الإلهية بوصفها أزلية قديمة منزهة عن العلل مجردة من حدود الزمان والمكان، وهذه المحبة في الأسرار العرفانية، هي التي بواسطتها ظهرت الأشياء، وتجلت الحقائق، وأشرقت الأكوان، وهي الخمرة الأزلية التي شربتها الأرواح المجردة، فانتشت، وأخذه السكر واستخفها الطرب، قبل أن يخلق العالم "[3].

إيجازاً لهذه العلامة – قدم الخمرة – يمكن أن دلالتها الإيحائية تشير إلى **الانعتاق الصوفي** وتراوح أنا الشاعر ما بين حالتي الاتصال والانفصال، وشعور الشاعر الدائم بالحنين والاشتياق إلى الأصل (**عالم الذرة**).

الصرافة : الصَّرْفُ: رَدُّ الشيء عن وجهه، صَرَفَه يَصْرِفُه صَرْفاً فانْصَرَفَ. وصارَفَ نفْسَه عن الشيء: صَرفَها عنه. وقوله تعالى: ثم انْصَرَفوا؛ أَي رَجَعوا عن المكان الذي استمعُوا فيه، وقيل: انْصَرَفُوا عن العمل بشيء مما سمعوا. صَرَفَ الله قلوبَهم أَي أَضلَّهُم الله مُجازاةً على فعلهم؛ وصَرَفْتُ الرجل عني فانْصَرَفَ، والمِنْصَرَفُ: قد يكون مكاناً وقد يكون مصدراً، وقوله عز وجل:**{ سأَصرفُ عن آياتي}** [سورة الأعرف:146]؛ أَي أَجْعَلُ جَزاءهم الإِضْلالَ عن هداية آياتي. وقوله عز وجل: **{فما يَسْتَطِيعُون صَرْفاً ولا نَصْراً}[سورة الفرقان: ص 19]** أَي ما يستطيعون أن يصرفوا عن أنفسهم العذاب، ولا أن ينصروا أنفسهم. قال يونس: الصرف الحيلة، وصرفت الصبيان: قلبتهم. وصرف الله عنك الأذى، واستصرفت الله المكاره. والصريف: اللَّبن الذي ينصرف به عن الضرع حاراً. والصرفان: الليل والنهار. والصرفة: منزل من منازل القمر نجم واحد نير تلقاء الزبرة، خلف خراتي الأسد. يقال: إِنَّه قلب الأسد إذا طلع أمام الفجر فذلك الخريف، وإذا غاب مع طلوع الفجر فذلك أول الربيع،

---

[1] محمد بن الصغير: **بناء القصيدة الصوفية**، ص 686.

[2] عفيف الدين، **الديوان**، تح: يوسف زيدان، ص163.

[3] ينظر: عاطف جودة نصر: **الرمز الشعري عند الصوفية**، ص371.

والعرب تقول: الصرفة ناب الدهر؛ لأنها تفتر عن البرد[1].

هذه المفاهيم اللغوية التي مرت بنا حاول الصوفي يصيرها لصالحه في جعل مادة صرف معادل للنقاء والطهر الكامل لصرافة الخمرة العفيفية، ونجد ذلك جلي في ديوانه في أكثر من عشرين موضع، تحمل في أغلبها دلالة إيحائية بمعنى الخلوص والنقاء والأصالة، يقول الشاعر:

فَهَا أَنَا والسَّاقي يُنَاوِلُ كأسَهَا فَأَشْرَبُ صِرْفاً أَوْ يُغَنِّيَ فَأَطْرَبُ
فَإِنْ لاَمَ فِيهَا الشَّيْخُ طِفْلَ غَرَامِهَا عَلَى سُكْرِهِ فالشَّيْخُ كالطِّفْلِ يَلْعَبُ[2]

ويقول أيضا:

هِيَ الجَوْهَرُ الصَّرْفُ القَدِيمُ فَإِنْ بَدا لَهَا حَبَبٌ نِيْطَتْ بِهِ فَهْوَ حَادِثُ
تَمَزَّزْتُهَا صِرْفاً فَلَمَّا تَصَرَّفَتْ تَحَكَّمَ سُكْرٌ بِالتَّرَائِبِ عَابِثُ[3]

يلاطف عفيف الدين خمرته بصفة الصرفة ويداعبها ويلاعبها ويغازلها، فهي الخمرة الصرف التي لا يخالطها ماء، وهي حسب الشاعر مخصصة لسكارى المحترفين؛ أما عن دلالة الخمرة الصرفة هي المعارف الخاصة بالنخبة من العارفين بالله، أما الخمرة الممزوجة فهي للسالم والمريد العادي الأقل شأنا، وفي أبيات سبقت هذا تم الإشارة أليها حرم الشاعر مزجها حتى لا يتغير معدنها النقي.

في البيتين الأخيرين أشار الشاعر إلى علامة الصرافة، وهي بمعنى شهود الحق بالحق بمعنى التوحيد الكامل، فالخمرة الصرف تجلب الصحو بعد السكر، وهذا الصحو هو صحو المحبة لا صحو غفلة، وهو ما يقدمها في التصنيف الخمري في المنزلة الأعلى جلال وجمال، لاسيما بعد التعرف على مادتها ومكونتها (الذات والدماء) وبذلك يحدث التمزمز (**تَمَزَّزْتُهَا**) وهو الشروب شيئاً فشيئاً بدقة متناهية التذوق .

- **النورانية** : نور: فِي أَسْمَاءِ اللَّهِ تَعَالَى: النُّورُ، قَالَ ابْنُ الْأَثِيرِ: هُوَ الَّذِي يُبْصِرُ بِنُورِهِ ذُو الْعَمَايَةِ وَيَرْشُدُ بِهُدَاهُ ذُو الْغَوَايَةِ، وَقِيلَ: هُوَ الظَّاهِرُ الَّذِي بِهِ كلُّ ظُهُورٍ، وَالظَّاهِرُ فِي نَفْسِهِ الْمُظْهِرُ لِغَيْرِهِ يُسَمَّى نُورًا. قَالَ أَبُو مَنْصُورٍ:

[1] ينظر : ابن مظور، **لسان العرب** ، مج9، مادة "صرف"، ص: 189.
[2] المصدر نفسه، ص144.
[3] المصدر نفسه: ص:163.

وَالنُّورُ مِنْ صِفَاتِ اللَّهِ – عَزَّ وَجَلَّ –، قَالَ اللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ: {اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ}[1] قِيلَ فِي تَفْسِيرِهِ: هَادِي أَهْلِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ، وَقِيلَ: مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ أَيْ مَثَلُ نُورِ هُدَاهُ فِي قَلْبِ الْمُؤْمِنِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ. وَالنُّورُ: الضِّيَاءُ. وَالنُّورُ: ضِدُّ الظُّلْمَةِ[2].

أشار بعض العارفين إلى الخمرة بالنور فقالوا " هي المعرفة الإلهية التي نقيض أنوارها في جميع الكائنات"[3]، فالخمرة من صفتها النور والنورانية التي تغمرها، فالنور لديهم –الصوفية– مبدأ الإدراك والمعرفة، وطريق الخلق نحو الخلاص المعرفي والوجودي، و" ينبني وصف الشاعر خمرته العرفانية بالتشعشع واللطافة ورقة الجوهر، بأن المحبة الإلهية نورانية في جوهرها، لأن موضوعها نور خالص، بل إنّه نور الأنوار، فلا عجب أن ينعكس سناها على سيماء العرفاء والمحبين الإلهيين، وكما أن موضوع الحب الصوفي نور محض، فإنه قد لطف بحيث سرى في الأشياء وأخذ في حد كل صورة من صور العالم لأنه هو ما به تعينت الأعيان على الرغم من أنه متعين في نفسه ".[4]

إن **مفهوم النور لدى الصوفية** مرتبط بالفلسفة الإشراقية، والتي ترى" أن الكون صغيره وكبيره، أنما يتحرك بطاقة نورانية **{اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ }**، هذه الفلسفة الإشراقية من أصل إيماني بمنطوق ومفهوم سورة النور، كما فعل الغزالي في كتابه (مشكاة النور)، ومنهم من حاول البحث عن جذورها على عهد المشائين من الفلاسفة ...ومنهم من زاوج بين نورانية التأصيل وغموض الأصول، كما في كتابي شهاب الدين السّهراودي**(545 هـ - 586 هـ)** (هياكل النور) واللمحات في الحقائق؛ وقد تأثر بفلسفة النور غير قليل من المتصوفة على غرار ابن عربي، وابن سبعين، وابن الفارض، وأبو مدين شعيب بن الحسن المغربي، وعفيف الدين التلمساني...وغيرهم؛ والفلسفة الإشراقية هي فلسفة الأنوار، وأسسها أنَّ الله نور الأنوار، وتنبثق منه جميع الأنوار، التي يقوم عليها العالمان المادي والروحي.[5]

يعد التأثر الصوفي بالفلسفة الإشراقية مهيمن على فكر العفيف وبدا ذلك جلياً من خلال أشعاره، مما جعله يوظف علامة النور في مواطن عدة من ديوانه، وحملها دلالات مختلفة منها الإظهار، والإبانة والهداية، وبمزج هذه الدلالات بالخمرة العفيفية تشحن بمعاني سميائية؛ يقول الشاعر:

---

[1] سورة النور:35.

[2] ينظر: ابن منظور، **لسان العرب** ، مج5، مادة نور، ص: 240.

[3] البوريني والنابلسي: **شرح ديوان ابن الفارض**، ج2،ص: 246.

[4] عاطف جودة نصر: **الرمز الشعري عند الصوفية** ، ص: 363-364.

[5] ينظر : محمد أبو ريان: **أصول الفلسفة الإشراقية عند شهاب الدين السهروردي** ، دار الطلبة العرب –بيروت – د ط، 1969، ص: 43-44 .

بِكَأسِكَ يَا سَاقِي المُحِبّينَ يُهْتَدى فَكَمْ فِيهِ نَجْمٌ نُورُهُ قَدْ تَـــــــوَقَّدا
إِذَا ما انْقَضَى سُكْرُ النَّدامى وشَاهَدُوا جَمَالَكَ عَادَ السُّكْرُ فِيهِمْ كَمَا بَدا
تَجَلَّى بِأَوْصَافِ الجَمَالِ جَمِيعِهَا ولكِنَّهُ لَمَّا تَـــــــــــــثَنَّى تَفَرَّدا[1]

في هذه الأبيات يتفاعل شرب الخمر بالنور المشعشع منه ليكون أيقونة أشبه بالنجم المتوقد، وهي دلالة على الرسول صلى الله عيه وسلم، كما تحمل علامة النجوم دلالة الصحابة عليهم الرضوان، فالخمرة من صفاتها النور، والرسول والصحابة من صفاتهم كذلك إخراج الناس من الظلمات إلى النور، وعلى هذا توصف الخمر بكل ما يؤدي أو مصدره النور مثل الشمس والنار، الشمعة، واللهب فكل هذه نورها من أنور الله.

إنّ عالم الصوفي التواق إلى السُّمو والعلو للمحبة الإلهية، جعله يرى النور في خمرته ويجسده في عالمه الإشراقي الشفاف والنقي، فيرتقي ويرتقي حتى يكشف له الحجاب، فترتشف خمرته من معين المحبة والمعارف الربانية.

جملة ما في القول: الدلالة الإيحائية لأوصاف الخمرة الصوفية يمكن أجمالها فيما يلي:

– يلوح الشاعر الصوفي بعلامة (قدم الخمرة) إلى المحبة والمعرفة الإلهية، والمنزهة من الأسقام والمجردة من حدود الزمان والمكان، وترتبط دلالتها الإيحائية كذلك بالعهد الأزلي بالربوبية في عالم الذرة، وقد تنزاح إلى الانعتاق الصوفي الذي يجسد لنا حالتي الصوفي بين الاتصال والانفصام، واشتياقه الدائم للوصول للمحطة النورنية الأصلية .

أشار الشاعر الصوفي إلى علامة (صرافة الخمر) وهي تلويح إيحائي إلى الشهود الخالص التام، والتحقق بفناء ما سوى الحق، وهو الشهود الذي يمتلي فيه الصوفي بالمعارف الإلهية، ويتنعم بمشاهدة الأنوار القدسية وهي خاصة بالنخبة من الصوفي أو التمكين والتمكن؛ بينما تحيلنا دلالات مزج الخمرة إلى الشهود الغير خالص الذي يجب أن يطهر المريد منه نفسه حتى يسمو إلى عالم المحبة الإلهية.

من أجل الصفات عند الصوفية هي نوارنية، وهي علامة خمرية تحمل أبعاد سميائية دلالية تتمثل في الإبانة والهداية والإشراق والوهج الإلهي، والكشف الرباني.

– ترتبط علامة نورانية في الخطاب الشعري الصوفي بعدة دلالات إيحائية، وهي علامات سميائية صغرى تتفرع مما ذكرنه سالفا، فالمصباح يمل دلالة المعرفة الربانية ونور الحقيقة المحمدية، والشمس عن سطوع الحقيقة

[1] عفيف الدين التلمساني: الديوان، تح: يوسف زيدان، ص: 232-233.

المطلقة، وهي عين المحبة الإلهية، أما النجم يحمل دلالة الهداية التي لا تكون إلا للرسول، أما البدر فيحيلنا إلى على معنى العارف الكامل، وعلى الحقيقة المحمدية التي تشبه في عطائها البدر.

ثالثا: الدلالة الإيحائية لعناصر مجلس الخمر

برزت مجالس الخمر في الشعر الأموي، وأفصحت عن مكوناتها الرئيسة في خمر الندماء والسقاء وأوانيهم إضافة إلى عناصر أخرى دعمت المجلس وشاركت في تشكيله، وعلى هذا النهج الحسي سار الشاعر الصوفي في تجربته الروحانية فاحتفى بالكؤوس والدنان واستحضر الحان والندماء وأجواء الطرب واللهو والصخب فيها، ورفع من قدسية هذه الأجواء الخمرية في أشعاره فجعلها تلامس المفهوم الحسي، لكنها تجنح إلى الخيال والرؤية والفلسفة بكل أنواعها، وبذلك رسم دلالات تختلف عن الدلالات المعهودة قديما، تتناسب وأصوات ذلك المكون وما يحمله من مهمة تخدم الشاربين ومجلسهم.

الاقتراب من مجلس الخمرة الصوفية يضيف لدراسة معجم هام من الألفاظ التي كثير ما يعجز العوام من القراء عن تأويلها وفهم مبتغاها، فهم —الصوفية– تأثروا في خمرياتهم الرمزية بلغة أسلافهم البعيدين إن الرمز الخمري –كما أشرنا سابقا قديم في التراث الصوفي– حيث قدموا رموزهم من خلال حس تاريخي متحول، فرضته طبيعة السياق، حيث أخذوا الصفات المحسوسة للخمرة وأعادوا صياغتها لجعلها تتلاءم مع أذواقهم وأحوالهم ومواجيدهم، فالخمرة "... من حيث الطابع الحسي تكافئ من ناحية الرمز التوحيد الخالص وشهود الحق بالحق والتحقق بفناء ما سواه، أما الخمر الممتزجة فحري أن تكون رمزا عرفانيا على مزج الوجود الحق بالصور التقريرية المعدومة في نفسها بحيث تظهر موجودة بالفعل، هو الحق الواحد، فليكن مزجها على حد قول النابلسي بما فيها..."[1].

ولا شكّ إنّ البنية العلامتية الصوفية العفيفية عبارة عن علامات لها محمولات جديدة مصاحبة للمحمولات الاصطلاحية كما رئينا في أسماء الخمر وصفاتها، وهي تبدأ بعلامات كبرى لها "دال" هو الشكل الظاهري المتحقق لفظا و"مدلول" هو مقامات وأحوال، و ينقسم إلى قسمين:

قسم غياب وقسم حضور، ويشمل كل قسم على بنى صغرى قد تكون متداخلة في توظيف «إيقونات» معينة مثل: الغزل / الحنين / الرحلة / المحبة / الخمر ومكوناتها وصفاتها وهذه العناصر الجزئية هي علاقات كبرى

[1] عاطف جودة ناصر: **الرمز الشعري عند الصوفية**، ص: 367.

يكون الجانب المادي الظاهري منها[1]، أو المنطوق هو «الدال» أو وسيلة نقل العلامة، ويكون الجانب المعنوي الباطني فيها هو «المدلول» لذلك تكون العناصر الجزئية بدورها عبارة عن علامات صغرى لها «دال» و«مدلول»، فضلا عن أن العلامات الأصغر (الألفاظ) غالبا ما تهتز دلالتها الوضعية لتصبح رمزية، فهي علامة العلامات أي المدلولات المصاحبة للدلالات الاصطلاحية، أو هي «معنى المعنى» على حد تعبير الجرجاني. وعلامة الخمرة بجميع مكوناتها وصفاتها ومجلسها هي –كما وضحنا سابقا– عبارة عن إيقونات لا بديل للصوفي عنها للتعبير عن مقاماته وأحواله، والملاحظ أن المعجم الصوفي في مجلس الخمرة العفيفية والصوفية عامة تكون **مفرداته وعلاماته مستعارة في غالبيتها من المعجم العاطفي الحسي الذي اتخذه الصوفية قوالب جاهزة للدلالة بها على أحوالهم الصوفية في حبهم الإلهي**، خاصة و أن هناك شبها بين الحبين: الحب العذري والحب الإلهي، ومجلس الخمرة ينزاح عن دلالات المجلس المادي وهو ما نقف عند شرحا وتفصيلا في عناصر هذا المجلس.

الحانة: تمثل الحانة في حضورها علامة هامة في مجالس الخمرة؛ والحانة كما ورد عن المعاجم العربية أصلها فارسي وتنسب الى الخمر وتسمى الحانية، فلفظة حانٌ هي بمعنى دُكّان بائع الخمر، بار، خمَّارة ، **ما له حانة ولا آنة** : لا يملك شيئًا من غنم أو إبل[2].

وبالعودة إلى ديوان العفيف وتقصي دلالة هذه اللفظة الخمرية ، فنجد توظيفها يزيد عن الخمسة عشرة مرة ، بدلالات مختلفة ، مشبعة بمعاني الشرب والحضرة والارتواء والغيبة، ومجلس الحب والاشتياق، يقول الشاعر:

نَصَبُوا حَانَ حُبِّهِ ثُمَّ نَادُوْا يَا نِيَامَ القُلُوبِ لِلرَّاحِ هُبُوا
بِنْتُ كَرْمٍ زُفَّتْ لِكُلِّ كَرِيمٍ مَا عَلَى نَفْسِهِ النَّفِيسَةِ صَعْبُ[3]

هنا أدرج الشاعر علامة (حان) معادلا للتجليات الإلهية، فتمرد على العرف المعجمي والتقاليد الخمرية المادية، فحانات الحب السموي من شأنها أن تداوي علل قلبه الحائر المثقل بقيود المادة ، وتوقظه من تيهانه وغفلته، وتغذيه بالكشوفات الربانية. والخمرة في البيت الثاني تكتسب دلالة إيحائية لتشبه العروس التي تزف إلى

---

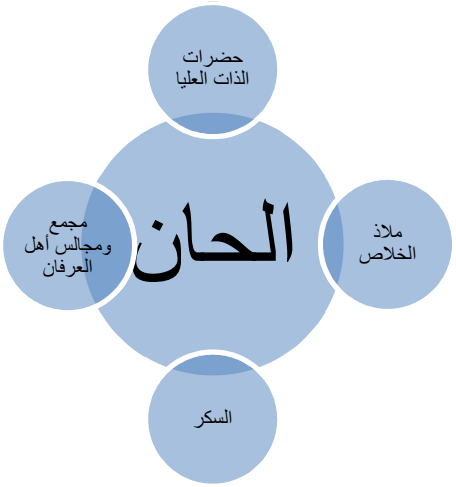
[1] مختار حبار: **سيمائية الخطاب الشعري عند الصوفية**، مجلة تجليات الحداثة معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، الجزائر، العدد (2) 1993، ص: 48.

[2] ينظر ابن منظور : **لسان العرب** ، مج 9 ، مادة حن ، 133.

[3] التلمساني ،**الديوان**، تح: يوسف زيدان، ج1، ص 103.

عريسها في أهبة من الجمال والجلال، ووصول العريس إلى عروسه هو وصول العبد إلى ربه، هكذا جسدوا المعاني الروحانية العرفانية في قالب إنساني .

وعموما لفظة الحانة يمكن أجمالها في المخطط التالي :



الشكل –18– مدار الخمرة ودلالتها عند العارف

إن المدار الإيحائي الذي تدور فيه علامة حان عند الصوفية قاطبة هي هذه الأربعة التي أشرنا إليها في الشكل التمثيلي؛ فالحانة والحان تحمل بين طياتها جمالية الأنس والاستئناس، والشوق والاشتياق والسكر والصحو، وهي دوائر تقترب من بعضها نسبيا، وفي الحانة يتأخى المريدون الحاضرون ويحدث القرب وتلتم أواصر المحبة، وبهذه المعاني جاء الكمال للوصول للحضرة الذات العلية ويكتمل مجلس الخمرة بقرب هذه الدائرة وبارتوائهم من الفيوضات الربانية.

الساقي: للساقي دور مهم في مجلس الخمر، فهو يمثل همزة بين الخمر وشاربها، ويحدد لحظة التقاء الخمر بالشارب، ومما يشد الدهشة في التراث العربي الاحتفاء بالساقي ،وعدم ذكر اسمه حتى ينتهي مجلس الخمرة، وقد تفنن السقاة قديما في دورهم، فأمنوا جميع اللوازم التي تفن الزبون في حانتهم؛ وامتثلوا إلى أوامر الأسياد من القوم امتثال العبيد.[1]

[1] ينظر: سليمان حريتالي: **الخمرة ومظاهر انتشار الحانات ومجالس الشرب**، ص: 107.

في الشعر الصوفي يبرز دور الساقي بفعل معنوي مقرونا بدلالات عرفانية، فالساقي لدى الصوفية ناشرا للأسماء والصفات العلية .

وبالترصد لهذه العلامة في ديوان العفيف وجدنها تبرز في حيز ذا أهمية في خمرياته يربو عن ثلاثين موضع، استفرغ هذه العلامة من شحناتها الدلالية وجردها من معانيها المعجمية.

يقول الشاعر :

بِكَأسِكَ يَا سَاقِي المُحِبّينَ يُهْتـــدَى فَكَمْ فِيهِ نَجْـــمٌ نُورُهُ قَدْ تَوَقَّدا

إِذَا ما انْقَضَى سُكْرُ النَّدامى وشَاهَدُوا جَمَالَكَ عَادَ السُّكْرُ فِيهِمْ كَمَا بَدا

تَجَلَّى بِأَوْصَافِ الجـــمَالِ جَمِيعِهَا ولكِنَّهُ لَمَّا تَـــــثَنَّى تَـــفَرَّدا

في هذا النموذج يحضر الساقي بهيبته وجماله وجلاله، وتتراوح هذه الدلالة للساقي بين النديم والذات المطلقة، فالنديم هو القائم على شؤون الحانة من خلال السقي، لكنه هنا يسقي الندامى شراب الحق، وقد تحمل دلالته الإيحائية كذلك معنى الشيخ الذي يوزع المعارف، فهو رمز للاهتداء والاقتداء، فعلاقة الساقي بالندامى في مجلس الخمر " مبنية أساساً على الإلقاء والتلقي عند الصوفية، مع ما يخامرها من دهشة وإعجاب، إذ المتلقي بصدد الخمر ووجه الساقي المدور، وقد أشرقا مسفرين عن نور عظيم عميم ...فتصبح ازدواجية الأنا الشاعرة قارة في جدلية المحسوس والمجرد طورا، وفي جدلية المقصود واللامقصود من الكلام طور ثانيا، وفي جدلية الأنا المتلقي والأخر الساقي طورا ثالثا". [1]

الدلالة الإيحائية للساقي قد تنزاح إلى معاني أخر داخل الدواوين الشعرية الصوفية كالذات المحمدية، باعتبار أنَّ هذه الذات هي أصل الجوهر، والنور الذي خلقه الله قبل كل شيء، وخلق منه كل شيء، وهي الحقيقة السارية في الوجود كله، فيجب المبادرة إلى الأخذ من الساقي لأنّه يقوم " بسقي القلوب والأوصال والعروق من هذا الشراب، ويكون الشرب بالتدريب بعد التدريب والتهذيب، فيسقي كل على قدره، فمنهم من يسقي بغير واسطة، والله تعالى يتولى ذلك منه ...وهذا نادر، ومنهم من يسقى من جهة الوسائط، كالملائكة والعلماء والأكابر من المقربين "[2].يقول الشاعر :

فبادر إلى السَّاقي الذي إن سَاقَاكَهَا فَقَدْ بتَّ مسكرا لابنة الكرمِ

---

[1] وفيق سليطين، صالح نجم نجم ، **ازدواجية الأنا في التكوينات الرمزية لشعر الخمر الصوفية**، ص: 45.

[2] عبد الله ابن عجينة، **معراج التشوف**،ص: 78.

فَخُذْهَا وَلَكِنْ مِنْ يَدٍ بِيَدٍ معاً فَمَعْناهُ يُغني عَنْك في صَورة الوَهْمِ[1]

فالأخذ من معين الساقي الذي لا ينضب يد بيد دعوة إلى المريد للاجتهاد والمثابرة والمصابرة على أبواب السقاة ليصل إلى **مقام المجاهدة والمشاهدة**، فيتلقى المعرفة دون واسطة من الله عز وجل، وهو دأب العارفين بالله " فمن شاهد الله بقلبه خنس عنه ما دونه، وتلاشى كل شيء وغاب عنه وجود عظمة الله تعالى، ولم يبقى في القلب إلا الله عز وجل"[2] .

أجمالا لما استخلصناه ونحن نتتبع علامة الساقي إن هذه العلامة برزت كبوصلة للمحبة والحكمة والأسرار الإلهية، فالخمر قريب حبيب، وسيد الجمال والكمال، وهو أصل ما في الوجود من كنوز المعارف، ودلالته الإيحائية **تنبع الذات المحمدية** فيكون الساقي رمز إيحائي لرسل عليهم السلام والصحابة، أو **شيوخ الحلقة العارفين للمسالك**.

النديم: من أبرز أركان مجلس الخمرة، وظاهرة المنادمة قديمة بدت إرهاصتها في العصر الجاهلي في مجالس الشرب، فهي **المؤنس والمستأنس ولا بهجة حقيقية للنفس أثناء الشراب**، إلا بمصاحبة جليس الشراب، وما يصدر عنه من محادثة مسلية. ومع تراجع ظاهرة شرب الخمر في العهد النبوي والراشدي والأموي، توسع مفهوم النديم ليشمل الجليس الأنيس المصاحب حتى بدون شراب، ثم ما لبثت أن تحولت المنادمة بالعصر العباسي إلى مهنة احترافية لها شروطها وأصولها. نستطيع أن نعرّف النديم عمليا بأنه أديب مثقف من الطراز الرفيع، لديه من حسن الشكل والصفات والمواهب ما يؤهله ليلعب دور ثلاثة أشخاص في حياة الشخص الذي ينادمه. فهو صديق مُرافق، و مستشار ناصح، ومُسلي مؤانس.

وفي المعاجم نجد دلالات ومعاني لكلمة ندم تتراوح بين الأسف والتوبة والشر، فنَدِمَ على الشيء ونَدِمَ على ما فعل نَدَماً ونَدامةً وتَنَدَّمَ: أَسِفَ. ورجل نادِمٌ سادِمٌ ونَدْمانُ سَدْمانُ أَي نادِمٌ مُهْتَمٌّ... والنَّدِيمُ: الشَّرِيبُ الذي يُنادِمه، وهو نَدْمانُه أَيضاً. ونادَمَني فلانٌ على الشراب. نَادَمَهُ عَلَى الشَّرَابِ : جَالَسَهُ عَلَيْهِ، رَافَقَهُ فِي الشُّرْبِ .

---

[1] عفيف الدين، **الديوان**، تح: العربي دحو، ص: 215.

[2] السراج الطوسي، اللمع، ص: 100.

في الخطاب الصوفي نجد علامة (نديم والندامى) تشير إلى نفس المعاني، إلا أنها تختلف عنها في طريقة الفعل، وطريقة اختيار الندامة، فالصوفي بمنهجه الهادف للسمو للذات الإلهية سوف يختار ندمائه بعناية وهو ما أشار إليه ابن عطاء الله السكندري في مقولته الشهيرة عند العارفين، معبرا بلسان حالهم " فلا تخلل إلا من يناهضك حاله، ويدلك على الله مقاله، وذلك هو الفقير المتجرد السوي المقبل على المولى، فليست اللذة إلا مخاللته، ولا السعادة إلا في خدمته ومصاحبته..."[1]. وهكذا تكون نظرت الصوفي لنديمه فهو المصاحب له في شرابه وسكره، وتتطور هذه العلاقة لتصل درجة **كتم الأسرار والعروج والتواصل الروحي بالإشارة دونما كلام**.

بالعود إلى ديوان العفيف لتقصي دلالة هذه العلامة في مجلسه القدسي، نجده حريصا على توظيفها في أشعاره أيما حرص، فكانت مصاحبة وصديقة ومؤنسة ومؤاخية للعارف في غربته وأحصيناها في واحد وأربعين مرة بتنوع دلالي سياقي يحمل الإتباع والابتداع؛ إتباع لعربدة وسكر الشاعر العربي القديم وابتداع في هوية الدلالة الإيحائية الروحانية والاصطلاحية لدى القوم، يقول معبراً مصرحاً بمنهجه في مصاحبة الندامة مبين أخلاقهم وصفاتهم:

وَفِتْيَانِ صِدْقٍ كَالنُّجُومِ سَرَوْا عَلَى ... رَكَائِبِ عَزْمٍ مَا لَهَا مِنْ أَزِمَّةِ
ذَوِي أَنْفُسٍ لَمْ يَبْرَحِ العِزُّ شَأْنَهَا ... رَأَتْ عِزّ لَيْلَى بِالجَمَالِ فَذَلَّتِ
تَوَاصَوْا عَلى حِفْظِ الوَفَا وتَرَاضَعوا ... كُؤُوسَ الصَّفَا وَاسْتَمْسَكُوا بِالمَوَدَّةِ
فَنَادَاهُمُ خَمَّارُ دَيْرِ مُدِيرِهَا ... فَلَمَّا أَمَاتَتْهُمْ مِنَ السُّكْرِ أَحْيَتِ
فَعَاشُوا بِهَا فِيْهَا علَى حِيْنِ أَسْلَمُوا ... إِلَيْهَا صِفَاتٍ قِيلَ مِنْهَا اسْتُعِيرَتِ
فَمَنْ عَاشَ مِنَّا لَمْ يَنَلْ مِثْلَ نَيْلِهِمْ ... وَلَكِنْ مَتَّى تَذْكُرْهُمُ النَّفْسُ حَنَّتِ[2]

فالأخلاق والصفات الحسنة هي عرف المتصوفة عموماً، وقد برز النديم في أشعارهم بنفس الصفات والأخلاق، والتي جسدوها حتى وهم بصدد الحديث عن الخمرة، فعلاقتهم بالنديم علاقة حب وتواضع ومحبة والأمانة والإخلاص، وهو ما أشار إليه أبو سعيد الخراز " من أدب المريد، وعلامة صدق إرادته، أن يكون الغالب عليه الرقة والشفقة والبذل واحتمال المكاره كلها...حتى يكون لعبيده أرضا يسعون عليها، ويكون للشيخ كالابن البار، وللصبي كالأب الشفيق، ويكون مع جميع الخلق على هذا، يتشكى بشكواهم، ويغتم لمصائبهم،

[1] ابن عطاء الله السكندري: **عنوان التوفيق في أدب الطريق**، دار الكتب المصرية، القاهرة، د ط، د ت، ص:112.
[2] عفيف الدين، **الديوان**، تح: يوسف زيدان، ص: 233 -234.

ويصبر على أذاهم، فإن هذا مراد الله من المريدين الصادقين، وآداب أوليائه وأحبابه، حتى ترفع الحجب التي بينه وبين الله تعالى، وهو متمسكا بهذا الآداب"[1].

تحيلنا لفظة (النديم) إلى معاني إيحائية تتفاعل مع السياق وقد تغير من دلالة الخمرة تأويلا، فتحضر الخمر ويحضر النديم بمجالسته ويتحقق الوصول صحوا وسكرا، يقول عفيف الدين:

ونديم المدام من كان حال السكر أزكى تقي وأغزر فضلا[2]

فالنديم هنا يحمل دلالة العارف السالك للحق والذي يسكر بالفيوضات الربانية، والنور والهداية هي من دلالة هذا النديم، فكل مجلس في حضرته إلا والأنوار تسطع منه، وكيف لا وهو من عرف الله حق المعرفة فأحبه واجتباه واصطفاه، وعلى الخلق أن يأخذ منهم الحكمة والأخلاق مثلما قال:

تعلم في مرافقة النديم مطاوعة الأراكة للنسيم
وعاشره بأخلاق فإني وحقك عبد رق للنديم
أعاطيه أحاديثي وكأسي فأسكر بالحديث وبالقديم[3]

هي دعوة من الشاعر للامتثال لأوامر هذا النديم، فهو أدرى بالمسالك والمهالك، ومثل لهذا الامتثال بمطاوعة أشجار الأراك للنسيم حال هبوبه، فيجب التذلل والخضوع كفعل العبد مع سيده، كما هو شأن الشاعر معه، فهو يتبادل معه الدور فيغدو ساقيا ونديما لنديمه، فالمكانة العليا للنديم تبوئه منزلة الشيخ والمرشد.

ما لاحظناه ونحن بصدد تتبع هذه العلامة أن الشاعر في قصائد يخاطب هذا النديم بصيغة التثنية (نديميَّ) ، وهي عادة متوارثة من الشعر الجاهلي، ووظفها الشاعر في قالب عرفاني دلالة على الاثنين في المحبة، فالمحبة لا تكون بين واحد، وكذلك الصداقة والصحبة وهو ما أشار إليه صاحب اللمع وهو بصدد تبين الصحبة الصالحة " مثل المصطحبين مثل النورين، إذا اجتمع أبصر باجتماعهما ما لم يكونا يبصرانه قبل ذلك"، يقول عفيف الدين :

يا نديمي اسهرا إن تريا عاذلي ليلا عن العشاق ناما
وملا الأقداح من أقداحها تعلما أن من السحر المداما[4]

---

[1] السراج الطوسي: **اللمع**، ص: 376.
[2] عفيف الدين، الديوان، تح: العربي دحو،ص:179.
[3] المصدر نفسه، ص: 217
[4] عفيف الدين، **الديوان**، ص: 208.

فهنا الإيحاء الدلالي يطل علينا في علامة نديمي، فالانزياح يأخذ لمقاربة هذه العلامة بالخليل والصاحب(يا صاحبي – قم يا خليلي) ، وهذه الألفاظ تحمل معنى العقل والإيمان، أو العقل والقلب؛ وعليه يمكن قياساً للمفهوم التأويلي أنَّ نقول إنَّ العلامة – **نديمي- إيحاء للعقل والقلب والإيمان**، وقد تحيلنا هذه الألفاظ إلى الذات الإلهية .

أن مفهوم النديم برز في المدونة كركن أساسي في مجلس خمريات العفيف، وشحن بدلالات إيحائية متنوعة، فهو تارة بمعنى **العارفين السالكين**، وتارة بمعنى **الذات الإلهية**، وتارة **قلب وعقل وإيمان**؛ والأدوار بين الساقي والنديم قد تتناوب، فيضحى النديم ساقيا والساقي نديما، وعلى هذا الإيقاع تشرب كؤوس المحبة في جو من الأنس ولقاء الشوق بعد البعد.

رابعاً : الأواني الخمرية والبعد الدلالي

أشرنا سابقا بأنّ الشعر الخمري الروحي قد تمخض من الشعر الخمري المادي وأنّه شعراء الخمرة الروحية استنفذوا من موروث غيرهم من الخمارة الماديين من ألفاظ الخمرة والسكر، وكان أكثر تأثرهم بخمريات أبي نواس لفظاً ومعنىً أحيانا. لكن الانزياح في التَّعابير المستخدمة عند وصف الخمرة الروحية كان الظاهرة الأبرز والأهم أسلوبياً، فاستخدامه من لدن شعراء الخمرة الحسية في قصائدهم الخمرية كان من أجل العرفان لا غي، وإن كان يؤول أحيانا ظاهريا بغير ذلك. ومن هذا المبدأ المنتهج امتدت الدلالة الموحية إلى أجزاء مجلسهم الخمرية لتصل إلى الأواني التي يتعاطون بها هذه الخمرة، فأغرقوها بطابع روحاني أعطى للخمرة طاقاتها الفنيّة البيانية الرائعة للتعبير عن الحالات العرفانية عند الصوفية؛ من ثمة كانت هذه الأواني ذات "...دلالة جيدة تتناسب حسيا وكمية الخمر المشروب، أو طبيعة المادة التي صنعت منها الآنية، سواء أكانت ذهبا أو نحاسا أو زجاجا، هذا من جانب، ومن جانب آخر، تتناسب الأواني وطبيعة الواردات وطبيعة الواردات الإلهية ومقدار تجلياتها" [1].

يمثل نسق الأواني علامة لا يمكن استثنائه من العملية التأويلية، ويرتكز هذا النسق للأواني على حرارة التجربة المعيشية، مع توسيع المسافة بين الدال والمدلول، نسبيا، لتشمل بقية القيم الحيوية، فهو يعمد إلى الكسر اليسير لدرجة التمويه ويطمح إلى بلوغ مستوى جيد من الكثافة والتنوع، ليخرج من قوقعة الماضي التلقليدي إلى ظلال دلالية، فالآنية الخميرية القديمة تتكسر معانيها على جدران خيال العارف، فيسقط كونها"...إشارات إلى مقادير الشرب، بل إلى مقادير وارد التجليات الإلهية، في مقابل مدى استعداد المتجرد السالك لتحملها وقت

[1] وفيق سليطين، صالح نجم: **ازدواجية الأنا والآخر في شعر الخمرة الصوفية**، ص:49.

ظهورها له، وانطباع نورها الساطع بنور سره وأمانته المودعة في قلبه أو عقله، والتي عمل في سلوكه على تصفيتها وتنقيتها من الحظوظ البشرية لتعود كما كانت في نورانيتها يوم نفخها وذرها ..."[1].

يعد مجلس الصوفي لوحة فنية حُفت بالأسرار والأنوار والغموض، وذلك لما يضمه من الأواني الخمرية، والتي تحتاج إلى التقرب منها وملامستها معناها وبنيتها العميقة، من أجل أدراك ماهيتها داخل السياق، ومن ثم القبض على التّعابير الاصطلاحية phraseology والمركبات اللفظية combinations المتعلقة بدال الخمرة وما يدخل ضمن هذا الحقل.

الكأس : الكأس مؤنثة، وردت في القرآن الكريم ست مرات، منها قوله تعالى: {**يُطَافُ عَلَيْهِم بِكَأْسٍ مِن مَعِينٍ بَيضَاءَ لَذَّةٍ للشَّارِبِينَ} [سورة الصافات :45]**، وللمؤنث في التجربة الصوفية مذاق خاص ونكهة متميزة، خاصة في شعر المتصوفة؛ فمعنى الكأس في معجم لسان العرب لابن منظور: الزجاجة مادام فيها خمرٌ، فإذا لم يكن فيها خمر، فهي قدحٌ، و يُستعار الكأس في جميع ضروب المكاره، كقولهم: سقاهُ كأساً من الذل، وكأساً من الحب والفرقة والموت [2] .

وللكأس عند المتصوفة معان دلالية إيحائية، منها أن ما يشير إلى قلب الشيخ، فقلوب الشيوخ العارفين كيسانٌ لهذه الخمرة، يسقونها لمن صحِبهم وأحبهم ، والكأس أيضا قد تكون مغرفة الحق يغرف بها من ذلك الشراب الطهور المحض الصافي لمن شاء من عباده المخصوصين)، وإذا كان الشراب مرتبطا بالخمر ومؤديا لحالة السُّكْر، فإن الخمر في السياق الصوفي يتحوّل إلى رمز يشير إلى خمرة المحبة الإلهية، تُسقى بيد الحق .

إذا: نحن أمام انزياح دلالي لهذه العلامة عن معناها، فهي تتظافر وتتفاعل في جو من الغبطة والمتعة واللذة والغناء والطرب ، بحضور الأحباب والخلان من الندامى؛ فعفيف الدين وظف هذه العلامة فأكسبها في قصائده بعدا من أبعاد التوظيف الحيوي والرفيع للمعاني الصوفية، لاسيما ما تعلق بالأنوار الإلهية والمحبة الربانية. يقول العفيف:

أَنَا فِي لَيْلَةِ أُنْسِي قَدْ صَفَا مَوْرِدُ وِرْدِي

---

[1] مختار حبار: **شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)**، ص:209 .

[2] ينظر : ابن منظور: **لسان العرب** ،مج6،مادة كأس، ص: 189.

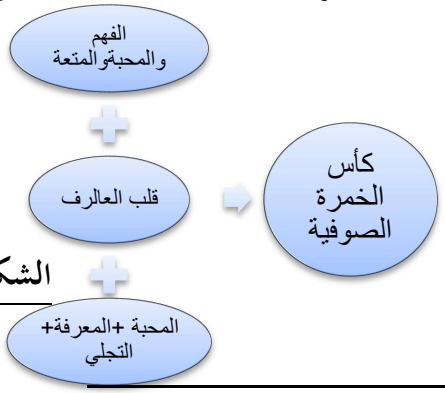
وَتَناولْتُ كُؤُوسي	بَين رَيْحَانٍ وَوَرْدِ
مِنْ يَدَيْ حُلْوِ التثَنِّي	فَاتِنٍ أَهْيَفِ قَدِّ
تَارَةً يُنْشِدُ خُذْ كَاسِي	وَطَوْراً هَاكَ خَدِّي[1]

الملاحظ أنّ الكؤوس هنا تحمل دلالة اللذة والطرب والتغني بالمعارف والكشوفات، والكأس أيضا تحيلنا إلى الشراب (خذ كاسي) أي أشرب من كأس المحبة ،لأن الآنية (الكأس) هي واسطة فقط، وما تحويه هذه الكأس هو المطلوب، وللشرب دلالة أسمى وأبلغ في حقل التصوف، يقول الطوسي في اللمع: " والشرب تلقي الأرواح والأسرار الطاهرة لما يرد عليها من الكرامات وتنعمها بذلك، لتهنيه وتنعمه بما يرد على قلبه من أنوار مشاهدة قرب سيده"[2]. وقد يقترب الكأس من صاحبه فيصبح رمز للوصل والوصول ،والأنس والرضى، والفوز بكنوز الحقائق:

وكؤوس الوصل تجلى بيننا وصباح الأنس فيها أشرقا[3]

فالكأس هو رمز للوصل و الفهم والحب والمتعة، وهو قلب العارف الذي يسقي من حوله من الندامى، وهو أيضا " كناية عن سطوع أنوار التجلي، على القلوب عند هيجان المحبة، فتدخل عليها حلاوة الوجد حتى تغيبت،...وقيل الكأس هو قلب الشيخ، فقلوب الشيوخ العارفين كيسان لهذه الخمرة، يسقونها لمن صحبهم وأحبهم". إنَّ من صفات كؤوس العارفين التجلي والتجلي –كما ورد في البيت السابق– هو انكشاف الحقيقة الوجودية الجامعة، أي زوال الحجب بين الشاعر ومحبوبه.

و إجمالاً للدلالة الإيحائية للكأس عن الصوفية نبينها في الشكل التالي :



الشكل –18 الدلالة الإيحائية للكأس عند الصوفية وتشكلها

[1] عفيف الدين: **الديوان**، تح: يوسف زيدان،ج2، ص: 209.

[2] السراج الطوسي، **اللمع**، ص:646.

[3] التلمساني ، الديوان، تح: العربي دحو، ص 44

وما يمكن الوقوف عليه هنا هو أهم الدلالات السميائية الإيحائية لعلامة الكأس وليس جميعها، وقد يتمكن القارئ لدواوين التصوف بالظفر بدلالات أخرى غير التي أشرنا إليها، ذلك أنّ عملية القراءة هي عملية تأويلية نسبية النتائج، وكذلك تخضع لمعيار الفهم والتمكن وسعة الاطلاع، وهو ما يجعلنا نقف على هذا الحد من التأويل فالغرض من الدراسة إثبات الدلالة الإيحائية في الخطاب الصوفي لا إحصائها وترصدها.

الإبريق: ثاني الأواني بعد الكأس هي الأباريق، الإبريق: إناء، وجمعه أباريق، وهي لفظة فارسية معربة [1]. والإبريق هو وِعاءٌ لَهُ عُرْوَةٌ وخُرطُومٌ يَنْصَبُّ منه السَّائِلُ، وقيل هو وعاءٌ من الخَزَفِ أوِ المِعْدَنِ أو غَيْرِ ذلك، لَهُ عُرْوَةٌ ومَصَبٌّ خُرْطُومِيُّ الشَّكْلِ يُصَبُّ مِنْهُ الماءُ ونَحْوُهُ، جمعه: أَبارِيقَ، وهي بهذا المِعْنَى كَلِمَةٌ فارِسِيَّةٌ مُعَرَّبَةٌ، أَصْلُهُ في الفارِسِيَة: كُوزْ آبْرِي، ومِن مَعانِيهِ: السَّيْفُ؛ لِكَثرةِ لَمَعانِهِ.

لم تذكر هذه العلامة إلا نادراً في ديوان العفيف، لكن تبقى علامة ذات أهمية في تأويل معنى الخمرة والوصول إلى دلالتها في الشعر الصوفي، فقد وردت عند الشاعر ثلاث مرات، وذلك أثنا السمو ومدح المريدين والسالكين الذين اختاروا الحانة الصوفية:

متى ركع الإبريق أو أذنت لهم دعاة المثاني يسجدوا ويسلموا[2]

وقال ايضا :

وإذا صباح منه لاح وأذن الراووق وانتبه العيون النوم
صلت أباريق المدام ورجع تلاوة خاشـــــــع يترنم[3]

وكذلك :

أجل أخت الشقيق لي بالشقيق في قميص كالتبر أو كالعقيق

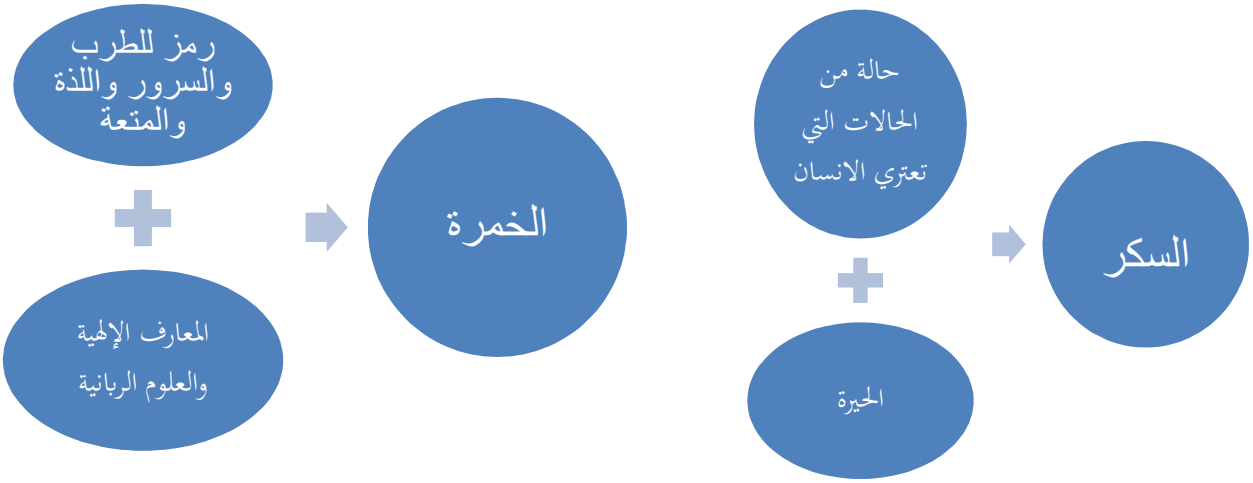
وأبهج العين بابتسام كؤوس لتبكي الراووق والإبريق[4]

---

[1] ينظر:ابن منظور: **لسان العرب**، مج10، مادة برق، ص: 15.
[2] التلمساني، **الديوان**، تح: العربي دحو، ص:191.
[3] **المصدر نفسه**، ص:195.
[4] **المصدر نفسه**، ص: 351.

تتحول لفظة الأباريق داخل الكيان الصوفي إلى رمز، ويصح هذا الإبريق صورة محسوسة للزاهد المتصوف يركع ويسجد ويبكي، يملئ الكؤوس بالمعرفة والمحبة، ويؤم الحاضرين للصلاة، ولنا أن نعمل الخيل ونحن نراه يتجول من كأس إلى كأس يملئها دون كلل أو ضجر هكذا هو العارف أو الشاعر تتدفق منه الحكمة والموعظة؛ وعليه الدلالة الإيحائية للإبريق هي شيخ الحلقة، المطلع والواصل إلى لُبِّ المحب فانكشفت له الأسرار.

يبرز التضاد في القصائد الخمرية الصوفية، وذلك من خلال الكلمات ذات الصيغة الاشتقاقية في ثنايا تناوله الخمرة الصوفية، فيورد الكلمات لغوية محملة بغياب متكرر في الوعي (أشرب، أصحو–خمرة – دمي – حبب –ما شربوا–النعيم–عربد –تحتجب...، هذا التضاد كثيرا ما يرتطم ذهن القارئ بحاجز رمزي كثيف عصيّ على التأويل والتفسير والخـرق، إنه من سليل اللغة الصوفيّة الآسرة المتعالية المكسرة للتقاليد المعجمية، والتي تأبى لبس القديم من المعاني، وتقبل على الترميز والتلويح واتخاذ الإشارات البعيدة في طلبها للمعنى، وربـما كان الصوفيّة أشدّ الناس إحساساً بالعلاقة المتوترّة بين مضامين وجدانيّة ومعارف ذوقيّة تغاير المرجعيات العامة للألفاظ المتداولة، إن في الدرجة أو في النوع، فحين تدخـل التجربة الصوفيّة إلى دائرة المنطوق تشتد حساسيّتها حيال اللغة، فتجـد القوم يشكون أو يعتذرون من قصور العبارة عن التبليغ حتى في **مستوى الدلالـــة الإيحائيّـة connotation** فضلا عن **دلالة الظاهر Dénotation**. وهنا نحن أما دلالتين تختلفان نسبيا السكر والخمرة، وبين معنيين لكل منهما يجب تأويله حسب السياق الصوفي:



الشكل –19– الفرق بين دلالة السكر و الخمرة عند الصوفية

القصيدة العفيفية التي تابعنا أطوار نموها مع الخمرة لا تشذ عن ما وجد عند المتصوفة سواء في قالب النظم والغرض أو المصطلحات والألفاظ، فالغرض واحد هو المحبة الإلهية وتجسيدها – كما تابعنا- في الطبيعة والغزل والخمرة، أما عن الألفاظ والمصطلحات في أبجدية عرفانية روحانية تتجاوز قشرة الواقع ، متقنعة بدلالات رامزة تؤدي دور الوسيط بين كونها معنىً ظاهراً، وبين كونها معنى مرموزاً إلى حقيقة أزلية مبطونة لدى الشاعر فالمفارقة اللافتة إنَّ اللُّغة عند ابن الفارض قد تحررت من مرجعيتها نتيجة لشحنها بطاقة إشارية، تتشبث بأوتاد السكر الصوفي لتندمج الأغراض الثلاث مع تقسيماتهم الثلاث لحالة هذا السكر (الذوق- الشرب- الري) ولكل قسم مبرراته العرفانية، والتي اكتسبت دلالات رمزية وجدانية عميقة كما رأينا، فالعارف يتحقق له ذوق ليصل إلى نتائج الكُشُوفات، ما أوجب له الشرب من كأس المحبة والارتواء من تلك الكأس؛ إن النديم هو رمز للعارف الذي يجمع مع ندمائه شراب المحبة الإلهية في مؤدبة سكر وصحو غياب وحضور غياب وبقاء، وإبريقه يطوف يملئ الكؤوس سجوداً وركوعاً، وهذا الفضاء المكفهر بنار الشوق والمحبة في الأدلجة الصوفية يحيل على مدلولات متعددة.

هكذا هي الإيحاءات في الخطاب الشعري الخمري، إيحاءات تجمع **بين الفلسفة والخيال والرؤية، ولا تخضع للمنطق بقدر ما تخضع للسياقات الواردة فيها**، لذلك نجدهم – الصوفية- يتبعون نهجا معقداً في بناء اللفظ داخل النص، يجمع بين الحيلة اللغوية، ورؤية ما ورائية، ليخاطب بذلك الوعي، ويخلخلوا قواعد المعجم، ليمارسوا شطحاتهم ذهنياً على المتلقي. لغة وأيُّ لغة ؟ ودلالة وأيُّ دلالة ؟؛ هي أبجدية غزلية خمرية لا تقرأ عند السّالكين إلا بعين القلب، تكشف لك كلما أوغلت في البحث عن فضاء عصيا ومعقدا، ينبغي لكل من يروم اقتحامه لمقاربة النص الصوفي دلاليا ومعرفيا أن يقف إزاءه برويّة وتأني، ففي باحاتها سقط فرسان الصوفية شهداء مواجيدهم وأذواقهم ومكاشفاتهم، وعلى أسوار حروفها نُكّل بالحلاج وصلب في النَّهاية، عند محاولته المبكرة توليد شفرة لغوية جديدة، وبسبب هذه اللغة أيضا اتُّهم البعض بالزندقة ورمي البعض الآخر بالكفر والمروق عن الدين، ومن هؤلاء نذكر: محي الدين بن عربي، وابن الفارض العفيف التلمساني، وأبو مدين الغوث و النفّري...[1].

الحديث عن **أفق للتأويل** للخمرة الصوفية أو الأنثى أو الطبيعة كلها إرهاصات وأضغاط أحلام أن لم ينطلق الباحث من **تحديد المصطلحات الفلسفية بدقة متناهية ومقاربتها بالسياق**، دون إهمال **دور المعجم**

[1] ينظر: يوسف زيدان، **المتواليات، دراسات في التصوف**، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1998، ص:39.

والشعر القديم، ومثيل الألفاظ في **السياق القرآني والحديث النبوي**، فالصوفي سليل النهج الإيماني بالدرجة الأولى، فهم يقتلون اللفظ وينسخون إلى جسده روح أخرى، إنها روح شُحنت **بدلالة هولامية**، أملتها فلسفتهم الفكرية والروحية، وإشراقاتهم العرفانية؛ إنَّ الدال الذي سوف يستخدمه مدين لهم بحياته مرة أخرى، وعليه الانصياع والمجازفة في الولاء؛ المجازفة كمصطلح له دلالته الرمزية في عالم الأرواح والأفراح والمحبة الإلهية.

يعتبر المعجم الصُّوفي لدى الشعراء هرم تركيبي مشكل للجدار الأسلوبي المبني على الإعراض عن الدُّنيا وزينتها، إذْ ينفرد كلُّ متصوّفً بمعجم صوفيٍّ يرتكز مجموعة من الترسبات الدينية والفلسفية وقلما يشترك ، والهدف من بحثنا كان **إبراز المادة الخام لعلاقة المتصوّف بجملة الرؤى في صناعة مصطلحاته الصوفية وسبل التأويل لها**، وبالتالي الوصول إلى معجم صوفي شامل للمعاني الدالة في هذا الخطاب وأخطبة مشابهة له، وهذا ما يجعله في دوامة من التَّجاوب مع عالم الملكوت. يتجلّى المعجم الصُّوفي للمبدع في تكامل عناصر أسلوبيَّة بين شعراء كثر في بيئة واحدة؛ لأنَّ فهم دلالة الكلمة لا يتحقَّق في غياب حقلها الدَّلالي. ومن ثمَّ خلصنا إلى نتائج منها: **أن خلق الألفاظ الصُّوفيَّة يتَّصل اتصالاً مباشراً بفلسفة الشَّاعر الهادفة إلى رسم الأبعاد الاجتماعية، والسيكولوجية المرتبطة بعشق الذات الرَّبَّانيَّة والخلود في محبّتها، والغوص في الغموض والإضمار اللامتناهي.**

خاتمة

خاتمة

يثير الخطاب الشعري الصوفي قضايا دلالية تجمع بين الحداثة والقدم، ذلك أنّ المدونة الشعرية الصوفية لا تعتمد على المفهوم الصريح للنّص بقدر ما تعتمد بالأساس على المفهوم الباطني؛ ولعلّ ثمة تعقيداً في بعض مواطن الشعر الصوفي يوصله إلى درجة **الانقباض والانغلاق**، وهذا ناتج عن مستويات يمتاز بها هذا الخطاب من ناحية الخصوصية في **المستوى الدلالي، والمستوى الصوتي، والمستوى التركيبي**، وهي مكونات أساسية في عملية التشكيل الإيحائي للمعنى .

إنّ هذا النّمط من الدلالة يمكن أنْ يكون فريداً من نوعه في عالم المصطلحات الصوفية من حيث القراءة والتأويل، فهو لا يُعنى بالدال والمدلول، ولا بالدلالة حتى، بل يتعامل مع اللغة تعاملا ذاتيا يعتمد على الإيحاء لدرجة جعل كل شيء ممكنا؛ فلقد كانت مهمة الشاعر الصوفي إبداعية خيالية أكثر منها شعرية، بحيث يتعامل فيها مع نسيج النص بعمق فكري صوفي يخلق التناغم والتجانس بين حقول الدلالة، هذه الحقول التي يبدوا التنافر بينها عند أول قراءة للمنظوم لكن سرعان ما يذلل **بإعادة القراءة والعودة إلى معجم المصطلحات الصوفية**.

البحث في الدلالة الإيحائية عند أقطاب الشعر الصوفي ليس بالأمر الهين، لأنه تعامل مع **أنساق لغوية مركبة ومعقدة** وشبكات تتفاعل فيها الكلمات لتكتسب معان لم تمنحها أيها المعاجم، فعالم المصطلحات الصوفية أشبه ما يكون بخيوط العنكبوت من حيث التشابك و التشاكل فهو مليء بالمصطلحات التي قد تنهار لتكسب دلالة أخرى أحيانا بالانتقال بين أعلام الصوفية؛ وعليه فالدلالة في الخطاب الصوفي **حمالة أوجه** تقوم على **التباين والتعدد** وهذا لا يعيب العمل الإبداعي الصوفي بقدر ما يكسبه مهابتا في **التأويل وتعدد القراءة**، بدل القراءة الوحيدة، وفي ضوء هذا يصير عملاً مفتوحاً و ديناميا، وأيُّ محاولة لإجبار النص على الإذعان لدلالة محددة هو توقيع على شهادة وفاته .

بعدما خضنا مغامرة البحث –بعون الله وتوفيقه – في شعاب الدلالة الإيحائية للخطاب الصوفي يمكننا أن **نضع نتائج فيما نخال ونعتقد أننا كشفنا اللثام عنه في خضم السير في صفحات هذه الدراسة وإن كان ذلك نسبيا لما لهذا الخطاب من خصوصية في فهم المعنى والمبنى والارتكاز الاستعاري والإضماري**، ولعلنا بذلك نسهم في بلورة مفهوم صحيح لدراسة الخطاب الصوفي مستقبلا، فالخطاب الصوفي بحر لا يدرك قاعه إلا بإعمال العقل لسنون طوال؛ فمهمتنا في تذييل هذه الدراسة بالنتائج تكمل أساساً في إيصال رسالة للقارئ لأهمية الدلالة الإيحائية خاصة في **قراءة الخطاب الصوفي من جهة ومن جهة أخر أهمية التأويل والقراءة في الوصول للمعنى** عند السادة الصوفية، وهو ما سيكون مطية لدراسات أخرى وهو المراد والمقصد والمبتغى الأسمى.

خلصنا في الفصل الأول إلى **أهمية تحديد مفهوم دقيق للدلالة الإيحائية** بحيث تأخذ في دراسات الباحثين عدة مسميات وهو ما يتطلب الحيطة والحذر في استخدام المصطلح الصحيح الذي يميز بين هذه الدلالة وغيرها من الدلالات، فالدلالة الإيحائية تعتمد على **المعنى العاطفي الزائد عن المعنى الإدراكي**، وهي تختلف باختلاف الأفراد، وتكون وظيفتها تأثيرية في النفس، كما ينبغي إنْ لا يكون فهم هذه الدلالة مقتصراً على ما

يحوم حوله **المعنى المعجمي للكلمات** من إيحاءات، بل علينا أنْ ندرك أيضا أَنَّ هذه الدلالة تتضمن الأنماط الأسلوبية مثل التنغيم، والتقديم والتأخير، والتعجب والذم وغيرها.

يعد مبحث **الإشارة والعبارة أهم مباحث الإيحاء عند الصوفية**، إذْ يُشكل ثنائي الظاهر والباطن، وعدم فهم هذه الأخيرة يؤدي إلى هواجس في التأويل، وبذلك يعسر على القارئ الولوج والتفطن إلى مزالق وخفايا النص، والذي رسم لنفسه نهج في التعبير ينأ عن المواضعات و يغوص في الرمزية والغموض، ويلح إلحاحاً عن البعد الفردي والذاتي في **صناعة الكلام وتوليد المعاني** .

واستوقفتنا **في الفصل الثاني** البلاغة الأسلوبية والقيمة الدلالية للتعابير والألفاظ في هذا الخطاب، وبدى جلياً لنا من خلال الدراسة أنّ الألفاظ الصوفية لا يمكن إدراكها عن طريق العقل أو الاستدلال أو التأمل الظاهري أو التقصي الواقعي، أو حتى الإحصاء لمصطلحات هذا الخطاب، وإنما يمكن سبر أغوار النص واجتثاث لب معناه من خلال **الذوق وإمعان النظر في المعاني والحدس وتأويل الممارسة الروحانية وتحويل الخطاب إلى دوال ثم تفكيكها** على بساط ما جاءت به مؤلفات أولئك السادة، تمحيصا لمصطلحاتهم وشروحهم، وهذا كله دون إهمال **عملية المقارنة بين الالفاظ** بين شاعر وأخر لما لها من أهمية في كشف المعنى .

يعد **الرمز في ميزان الخطاب الصوفي والإيحاء عامة بمثابة الوتد الرئيس** الذي أقام عليه الصوفي هندسته للمعنى، وهو لا يعني إخفاء الكلام عن العامة أو الفقهاء حسب، بقدر ما يعني إمكانيات فسح المجال لمعاني جديدة مما يزيد من قيمة الإبداع واستمرارية التجدد الدائم لمعاني الخطاب، وفي **هذا يلعب الخيال دورا مهم في فهم الدلالية الإيحائية للرمز**؛ ولقد ألفينا كذلك في تتبعنا لألفاظهم الرمزية استقلال كل حرف بمعناه وكيانه ومدلوله.

ومما يستخلص أيضا من البحث في الرمزية الإيحائية عند الشاعر الصوفي أنه **وظف آيات القرآن والأمثال والإشارات والألغاز والأساطير في قالب رمزي**، وبذلك اعتمد على **أساليب البلاغة والبراعة من إيماءات وإشارات وتلويحات واستعارات وتلميحات**، جاعلا نصب عينه مقصلة التصريح التي تؤدي إلى إبادة الفكر بسيف وهاج، وهو في خضم هذا كله يقيم خدمة الاستمرار علم الباطن الذي هو قوام الإبداع في افكارهم **الذائعة الصيت كوحدة الوجود ووحدة الأديان، ووحدة الإنسان، والفلسفة الإشراقية وغيرها**.

كما لجأ الصوفي إلى **أسلوب الانزياح** لجلب ألفاظه إلى عالمه المعروف بالغرابة والغموض، وقد بدت لنا هذه الظاهرة واضحة في خطاب الأعلام في هذا العلم باعتبارهم عدلوا عن المألوف وجددوا في مفردات اللغة و لجاءوا إلى **الاستعارة والتشبيه والمفارقات والتقديم والتأخير**؛ و يُستفاد من **توظيفهم الانزياح بمفهوم الإيحاء** ضرورة الإفادة من القدماء للحفاظ على هذه اللغة الحاملة لهويتنا وتاريخنا وثقافتنا، فلا يمكن بناء الحاضر دون التأصيل من الماضي، ومن لا ماضي له لا حاضر له ولا مستقبل.

وفي الفصل الثالث وقفنا على **أهم الحقول الدلالية وهي الطبيعة وحقل المرأة والغزل وحقل خمرة**

الصوفي، ووجدنهما يموجان بالألفاظ الموحية والانفعالية ذات الدلالة النفسية العاطفية وتأكد لنا من خلال تقسيمنا هذا إلى أن ألفاظ ابن عربي وابن الفاض وعفيف الدين وغيرهم تدور في فلك واحد وهو الحب الإلهي. فالدلالة عندهم كما ألفينها تنحدر من محدودية اللغة لتنفتح على عالم المعاني، كأصداء وأصداف لتلكم المعاني الروحية، فتتلون بحمولاتها العرفانية، لتتحول الكلمة إلى وسيط معرفي بين الحق والخلق، وفي ضوء هذا تصير مقدسة، **فالكلمة قادرة على تمثيل العالمين المرئي والغائب تمثيلا رمزياً يمكننا من إدراكهما، وبهذه الرؤية الاستبطانية الخلاقة للإبداع يرتقي الصوفي بالكلمة إلى منابعها القدسية، ليكشف عن حقيقتها الباطنية.**

يشحن الصوفي ألفاظه ودلالاته الموظفة في المتن **بأثر وجداني عاطفي** يرفع من شأن العناصر الانفعالية وإن توافرت بعض اللفتات الفكرية التأملية فإنها تتجلَى عبر اندماج الموضوعي بالذاتي دون مبالغة في التجريد، في نسيج شعري لا يفقد علاماته الشعرية حتى أثناء الالتباس حيث يظل محافظا على كثير من أنماط التصوير وعناصر الرمز والمجاز. ولأجل ذلك كله نجده **يستحضر المعجم الصوفي أو يصنع معجما خاص به لينضاف لهذا المعجم المعبّر عن حالة التنقل بين مقامات وأحوال رغبة في الوصول إلى المحلوم به أو المبتغى.**

فهرسة الأشكال والجداول

1) فهرس الأشكال

الرقم	اسم الشكل	الصفحة
01	العلامة كعلاقة ثلاثية	21
02	مخطط يبين المعنى المقصود للمتكلم	24
03	تبادل العلاقة بين اللفظ والمدلول	24
04	حلقة تشكل المعنى	28
05	الدلالة الايحائية للأسطورة	60
06	توظيف الرموز الايحائية للوصول إلى المحبة الإلهية	104
07	تنقل اللفظة الصوفية من المادي إلى المعنى الإيحائي	117
08	النموذج العاملي لتنامي وإنتاج الدلالة الايحائية	119
09	استراتيجية تشكل الرمز وبنائه	121
10	انزياح الألفاظ في الخطاب الشعري الصوفي	140
11	تقنيات تشكل التركيب الانزياحي في الشعر الصوفي	143
12	اختلاف المعنى الدلالي بين المعنى المتكلم العادي والشاعر الصوفي	154
13	الدلالة الاستعارية وتكاثف المعاني	155
14	المسار التفاعلي لألفاظ الصوفية وتفاعل المعنى	190
15	بناء الإيحاء الدلالي بين التعقيد اللفظي واللفظ البسيط	192
16	المخطط التواتري لتضخيم الغزلي وتوالد المعاني الايحائية	240
17	تنامي دلالة الأنثى في الشعر الصوفي وفق الخطط العاطفي	234
18	مدار الخمرة ومدلولاتها عند العارف	271
19	الفرق بين دلالة السكر والخمرة عند الصوفية	273

2) فهرس الجداول

الرقم	الاسم	الصفحة
01	طريقة تعرف الأخصائي النفساني عن الإيحاء باستعمال الزمن	52
02	تمثيل نموذجي للألفاظ التي اكتسبت إيحاءات أخرى في المدونة الصوفية	104
03	ألفاظ الظواهر الكونية بين الدلالة الحرفية والايحاء الدلالي	170
04	الألفاظ الدالة على الحيوان ومعانيها الايحائية	177
05	تفاعل ألفاظ النباتات البرية مع النظم الشعري وبناء الدلالة	178
06	الألفاظ الدالة على الأزهار والروائح الطبيعية ومعانيها الإيحائية	179
07	الألفاظ الدالة على الجبال والأحجار والرمل وتجلياتها الدلالية	181
08	الألفاظ الدالة على الأماكن الطبيعية وانزياحها لتجسيد تجربة العارف	182
09	الاقتباس القرآني ودلالته الإيحائية في الخطاب الشعري عند ابن عربي	198
10	العلاقة بين الغزل العادي وتجلي البعد الايحائي	210
11	الأسماء والألفاظ الغزلية ودلالتها الايحائية في التائية	216
11	المصطلحات الصوفية الموظفة في المحبة الإلهية ودورها الدلالي	233
12	مراتب المحبة الإلهية ودلالتها الايحائية	239

المصادر والمراجع

- **القران الكريم برواية ورش عن نافع عن طريق الأزرق.**

أولا: الصادر والمراجع:

- إبراهيم أنيس: **دلالة الألفاظ**، مكتبة الانجلو المصرية –مصر، د. ط، 1998م.
- إبراهيم محمد منصور: **الشعر والتصوف**، الأثر الصوفي الشعر العربي المعاصر 1945 هـ -1995 م ، دار الأمين ، دمياط، مصر، ط 1 ، 1999م،
- ابن أبي الأصبع عبد العظيم بن عبد المجيد أبو محمد: **تحرير التحبير،في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القران**، تح: حفني محمد شرف ،المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية،القاهرة، دط، دت.
- ابن الأثير ضياء الدين: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تقديم أحمد الحوفي وبدوي طبانة ،دار النهضة مصر، القاهرة، مصر، د ط، د ت.
- ابن الفارض: **ديوان ابن الفارض**، دار صادر بيروت، د ت، د ط.
- ابن القيم محمد بن أبي بكر بن أيوب: **أعلام الموقعين**، تح: مشهور آل سليمان ج 3، دار ابن الجوزي، السعودية ،ط1 ،1423هـ.
- ابن القيم: **روضة المحبين ونزهة المشتاقين**، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر ،د ت.
- ابن جني أبو عثمان: **الخصائص**، تح: محمد علي النجار ،المكتبة العلمية ،بيروت ،دط . د ت.
- ابن حجة الحموي، **شرح قصيدة كعب بن زهير (بانت سعاد) في مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم**، تح: علي حسين البواب، مكتبة العارف ، الرياض، 1406هـ ،1985.
- ابن خلدون عبد الرحمن: **مقدمة ابن خلدون**، دار الفكر، بيروت، ط 1،1997م.
- ابن رشيق أبو الحسن: **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، تح: مفيد قميحة ،دار الكتب العلمية، بيروت 1983م.
- ابن سينا: **منطق المستشرقين**، *دار الحداثة، بيروت، ط 1، 1982م.*
- ابن طباطبا: **عيار الشعر**، تح: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية ،بيروت، د ط، 1982م.
- ابن عربي محي الدين: **الأسرى إلى مقام الأسرى**: تح: سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر بيروت ،لبنان دط،1408 هـ – 1988 م.
- ابن عربي محي الدين: **المبادئ والغايات والأيات ،ويليه العقد المنظوم فيما تحويه الحروف من الخواص والعموم**، تح: سعيد عبد الفتاح، دار الكتب العلمية ،بيروت، لبنان ،ط1،2006م.
- ابن عربي ،محي الدين: **ترجمان الأشواق**، دار صادر، بيروت، ط 3، 2003 م.
- ابن عربي، محي الدين: **ديوان ذخائر الإعلاق شرح ترجمان الأشواق**، تح: محمد علم الدين الشقيري، مطبعة عين الدارسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، ط 1، 1995م.

- ابن عربي ،محي الدين: **ذخائر الاعلاق شرح ترجمان الأشواق**، علق عليه ووضع حواشيه خليل عمران المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2000.

- ابن عربي محي الدين: **شق الجيب بعلم الغيب، ضمن: رسائل ابن عربي**، تح: سعيد عبد الفتاح، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، د.ط، 2001.

- ابن عقيل، عبد الله عبد الرحمن: **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار التراث، القاهرة ، ط20،ج1 1980م.

- ابن عطاء الله السكندري: **عنوان التوفيق في أدب الطريق**، دار الكتب المصرية، القاهرة، د ط، د ت .

- ابن فارس أبو الحسن أحمد بم زكريا: **مقاييس اللغة**، دار إحياء الكتب العربية، مصر، د ط، 1499 هـ،ج 1.

- ابن فارس أبو الحسن أحمد بم زكريا: **الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها**، علق عليه ووضح حواشيه أحمد حسين بسبح، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية ،بيروت لبنان /ط 1418،1هـ-1997م.

-ابن منظور محمد بن مكرم بن علي الأنصار: **لسان العرب**، تح: مجموعة من الأساتذة، دار الحديث ،القاهرة ،2003م.

- أبو الرضا سعد: **نحو منهج نفسي في نقد الشعر**، المكتبة الثقافية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،د ط،1984م.

- أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري: **الرسالة القشيرية**،تح: خليل المنصور ،دار الكتب العلمية ،بيروت 2001م.

- أبو الأصبع أبو محمد عبد العظيم بن عبد المجيد: **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القران**،تح: محمد شرف؛ المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1986م.

- أبو ريان محمد: **أصول الفلسفة الإشرافية عند شهاب الدين السهروردي** ، دار الطلبة العرب –بيروت – د ط، 1969

- أبو زيد نصر الدين حامد: **هكذا تكلم ابن عربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط،2002.

- أبو زيد نصر الدين حامد: **فلسفة التأويل– دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي**، المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء– المغرب ط5، 2003م .

-أبو نصر عبد الله السراج الطوسي: **اللمع في التصوف**، تح: رينولد نيكلسون، طبعة برلين، 1960م.

- أبو نواس: **ديوان أبي نواس**، تح: سليم خليل قهواجي، دار الجيل، بيروت،ط جديدة،2003 .

- أبو يزيد نصر حامد: **فلسفة التأويل دراسة في تأويل القرآن عند ابن عربي**، دار الوحدة للطباعة، ط1، 1983.

- أبي بكر بن محمد القاسم الأنباري: **المعلقات السبع**، تح: عبد العزيز محمد جمعة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود، 1424 هـ – 2003 م .

- أبي عبد الله الزوزاني: **شرح المعلقات السبع**: تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع ، القاهرة، مصر، د ط،2005 م

- أحمد مختار عمر: **معجم اللغة العربية المعاصرة** ، مج1، 1429هـ/2008م، عالم الكتب- القاهرة .
-أدونيس :زمن الشعر ،دار العودة،بيروت ،ط 1 ،1972م.
-أدونيس ،علي أحمد سعيد: **الثابت والمتحول، بحث في الأتباع والإبداع عند العرب**، دار العودة، بيروت، ط4 ،1986.
- أدونيس: **مقدمة للشعر العربي**، دار العودة، بيروت، د ط،1979م.
- الأحسائي محمد: **شرح الزيارة الجامعة الكبيرة**، ج3، دار مفيد، بيروت، ط1، 1420هـ-1999.
- ابن وهب أبو الحسن إبراهيم بن سليمان: **البرهان في وجوه البيان**، تقديم :حفني شرف، مكتبة الشباب، د ط، د ت.
-البسطامي أبو يزيد: **المجموعة الصوفية الكاملة ويليها كتاب تأويل الشطح**، تح: محمد عباس ،دار مدى للثقافة والنشر د ط، بغداد، 2004.
- الجاحظ أبو عثمان بن بحر: **البيان والتبيين**، دار أحياء التراث العربي، بيروت، 1968م.
- الجاحظ أبو عثمان عمر بن بحر:**الحيوان**، تح: عبد السلام هارون ،دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1969.
- الجرجاني عبد القاهر:**الرسالة الشافية، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**، تح: وتعليق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة –مصر، دط، د ت.
- الجرجاني عبد القاهر: **أسرار البلاغة**، تح: عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، ط 1،1991م.
- الجرجاني الشريف: **التعريفات**، مكتبة مصطفى البابي، القاهرة، 1938.
- الحكيم سعاد: **المعجم الصوفي،الحكمة في حدود الكلمة**، دار ندرة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ،ط 1، 1401 هـ-1981م.
-الحلاج، أبو المغيث الحسن بن منصور: **الطوسين**، تح: أبو طريف الشيبي، منشورات الجمل، ألمانيا 1997م.
- الخولي محمد علي: **معجم علم اللغة النظري**، مكتبة لبنان، بيروت، د ط،1991.
- الداية فايز: **علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق، دراسة تاريخية تأصيلية نقدية**، دار الفكر- دمشق، ط 2، 1996م.
- الرديني محمد علي عبد الكريم: **فصول في علم اللغة العام**، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، دط،2007م.
- الزبيدي: **طبقة النحويين واللغويين**: تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط 2، 1973 م .
- الساقي فاضل مصطفى: **أقسام الكلام العربي، من حيث الشكل والوظيفة**، مكتبة الانجي،1977م.
- السهروردي عبد القاهر بن عبد الله: **عوارف المعارف**، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 2 ،1403 هـ- 1983 م.
- السيوطي جلال الدين عبد الرحمن أبي بكر: **شرح عقد الجمان في علم المعاني والبيان**، تح: إبراهيم الحمداني و أمين لقمان الجبار، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان ،ط 1، 2011 م.
- السعران محمود ، **علم اللغة مقدمة للقارئ العربي**، دار المعارف، مصر، 1962م.

- الكواز كريم، **البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد**، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2006 .
- مصطفى السعداني، **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**، مطابع رواي، الأسكندرية، د ط، د ت .
- الشيرازي حافظ، **أغاني شيراز أو غزليات**، تر: إبراهيم أمين الشواربي، القاهرة، د ط، 1944.
- البستاني فؤاد إفرام **وآخرين المجاني الحديثة**، المطبعة الكاثوليكية، الطبعة الثانية، بيروت، 1960م.
- البستاني بطرس ، **محيط المحيط- قاموس عربي مطول** -، مكتبة لبنان، بيروت، 1998
- الزبيدي محمد بن الحسن: **طبقة النحويين واللغويين**: تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ط 2، 1973 م.
- الزرقاني، **مناهل العرفان في علوم القرآن**، تح: بديع السيد اللحام ، ج1، دار قتيبة، ط1، 1988
- الزوزاني: **شرح المعلقات السبع**: تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط ،2005م.
- الزين محمد شوقي: **تأويلات و تفكيكات، فصول في الفكر الغربي المعاصر**، المركز الثقافي العربي بيروت والدار البيضاء، د ط، 2002م.
- السكندري ابن عطاء الله :**كتاب الحكم (عربي –انجليزي)**، إعداد وتقديم: عبد الحميد صالح حمدان، مكتبة مدبولي – القاهرة، د ت.
- الشاطبي إبراهيم بن موسى: **الموافقات**، تح: مشهور آل سليمان ،ج 2 ، دار ابن القيم ، ط 1، 2003م.
- الطبراني بن أحمد بن أيوب أبي القاسم: **مسند الشاميين**، تح: حمدي بن عبد المجيد السلفي، مؤسسة الرسالة بيروت 1405 هـ -1984م.
- الغزالي أبو حامد: **المنقذ من الضلال**، تح: جميل صليبا وكامل عباد، دار الأندلس، بيروت، د ط،1981 م.
- الفارابي أبو نصر محمد بن محمد: **إحصاء العلوم**، تح: عثمان أمين، دار الفكر العربي، القاهرة، د ت، ط 2.
- الفارابي: **الموسيقى الكبير**، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة .
- الفهري عبد القادر الفاسي: **اللسانيات و اللغة العربية، نماذج تركيبية و دلالية**، دار طويقات للنشر، الدار البيضاء، المغرب، و منشورات عويدات، بيروت، ط1985م.
- الفيروز آبادي محمد بن يعقوب، **القاموس المحيط**، تح: نصر الهوريني. د.ت.
- القرطاجني ابو الحسن حازم: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تق: محمد حبيب الخوجة،دار الغرب الإسلامي، دط ، 1966.
- القشيري: **الرسالة القشيرية**، تح: عبد الحليم محمود، محمود بن شريف، دار الكتب الحديثة، ط1،د ت.
- الكاشني عبد الرزاق: **معجم إصطلاحات الصوفية**، تح: عبد العال شاهين،دار المنار،ط1 ،1412هـ،1992م.
- الكلاباني أبو بكر: **التعرف لمذهب أهل التصوف**، تح:أرثر جون ابري، مكتبة الخناجي، القاهر د ط ،1933 م.

- المقلاح عبد العزيز: **الشعر بين الرؤيا والتشكل**، دار طلاس ،دمشق، ط 1983،02.
- الناقوري إدريس: **المصطلح النقدي في نقد الشعر،دراسة لغوية تاريخية نقدية**، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا ، ط2.
- الصابوني، **صفوة التفاسير تفسير القرآن الكريم**، دار الفكر، بيروت، د ط ، 2001 .
- الطوسي: **اللّمع في التصوف**، تح: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور دار الكتب الحديثة، مصر، د ط ،1960م.
- الوال محمد، **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990.
- بحيري سعيد حسين، **علم لغة النص**، الشركة المصرية للنشر، القاهرة، ط1، 1998.
- بن خوية رابح، **جمالية القصيدة الإسلامية المعاصرة (الصورة –الرمز – التناص)** ، عالم الكتب الحديثة ، الأردن، ط1، 2003.
- بعلى أمنة: **الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي**، اتحاد الكتاب العرب، دط،2001م.
- بعلى أمينة: **تحليل الخطاب الصوفي في ضوء في ضوء الناهج النقدية المعاصرة**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2002 م.
- تمام حسان: **اللغة العربية معناها ومبناها**، دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب، د ط، 1994م.
- توفيق الزيدي: **أثر اللسانيات في النقد الحديث**، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 1، 1984م.
- توفيق العلوي: **الرمزية الصوتية في حروف المعاني**، مركز النشر الجامعي، 2006م.
- حريتاني سليمان: **الخمر وظاهرة انتشار الحانات ومجالس الشرب في المجتمع العربي الإسلامي**، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996.
- حنا سامي،كريم زكي حسام الدين،نجيب جريس: **معجم اللسانيات الحديثة**، مكتبة لبنان –لبنان–، د ط ، د ت.
- حنيفي بناصر ولزعر مختار: **اللسانيات منطلقاتها النظرية وتعميقاتها المنهجية** ، ديوان المطبوعات الجامعية،وهران ،2009م.
- حسين عبد الرحمن سليم، **فن الغزل في الشعر المملوكي**، مكتبة الأدب القاهرة، ط1، 2008
- خميسي ساعد: **ابن عربي المسافر العائد**، منشورات الإختلاف، الجزائر،ط 1، 1431 هـ_2002 م.
-خواليدة أسماء: **المحبة عند الصوفية بين تحفظ العذريين ورعونة الفتيان**، منشورات ضفاف، الجزائر، ط 1 ،1437هـ ،2016 م.
- خواليدة أسماء: **المحبة عند الصوفية بين تحفظ العذريين ورعونة الفتيان**، منشورات ضفاف، الجزائر، ط 1 ،1437هـ ،2016 م.
- خياط نهاد: **دراسة في التجربة الصوفية**، دار المعرفة، دمشق، ط 1، 1414 هـ-1994م.

- خياط يوسف: **معجم المصطلحات العلمية والفنية**، دار لسان العرب، لبنان، د ت، د ط.
- درواش مصطفى: **وجه ومريا، المنظومة النقدية التراثية**، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2014م.
- راجح أحمد عزت: **أصول علم النفس**، مكتبة المصري الحديث للطباعة والنشر، الإسكندرية، د ط، د ت.
- راغب أحمد، **مبادئ الانثروبلوجية**، علم الإنسان، مطبة صخري، الوادي، ط 1 ، 2012 .
- رماني إبراهيم، **أوراق في النقد الأدبي**، دار الشهاب،باتنة، ط 1، 1965.
- زروال صلاح الدين: **الظاهرة الدلالية عند علماء العربية القدماء حتى نهاية القرن الرابع الهجري**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، ط 1، 2008م.
- زكي مبارك: **التصوف الإسلامي**، مطبعة الرسالة، مصر، ط1، 1938 م.
- زيدان يوسف، **المتواليات، دراسات في التصوف**، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1998.
-سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي**، المركز الثقافي، المغرب، ط1989،1م.
- سيبويه أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر: **الكتاب**، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 2، 1983 م.
- شاكر سالم: **مدخل إلى علم الدلالة**، تر: محمد يحبا تين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.
- شاهر الحسن:**علم الدلالة السمانتيكية و البرغماتية في اللغة العربية**، دار الفكر، عمان، ط1،2001م.
- شايف عكاشة، **مقدمة في نظرية الأدب**، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، د ط، د ت ،ج2.
- شرفي عبد الكريم :**من فلسفة التأويل إلى نظرية القراءة**، الدار العربية للنشر ،منشورات الإختلاف،ط 1، 2006 م.
- صبطي عبيدة: **الدلالة والمعنى في الصورة**، دار الخلدونية للنشر والتوزيع الجزائر، ط 1، 1430هـ ،2009 م.
- صلاح الدين زروال، **الظاهرة الدلالية عند علماء العربية القدماء حتى نهاية القرن الرابع الهجري**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، ط 1 ،2008 م.
- عاطف جودة نصر، **الرمزية الشعرية عند الصوفية**، دار الأندلس، بيروت، ط 1، 1987.
- عبد الجليل منقور : **علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب –دمشق ، د ط، 2001 م.
- عبد السلام المسدي: **المصطلح النقدي**، مؤسسات عبد الكريم للنشر والتوزيع، تونس، د ط، د ت.
- عبد المطلب محمد: **البلاغة و الأسلوبية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط ،1984م.
- عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 3، (د.ت).
- عطية سليمان أحمد: **الدلالة الاجتماعية من كتاب الفاخر في ضوء نظرية الحقول الدلالية**، مكتبة زهراء الشرق، مصر، دط، دت.

- علي الصغير محمد حسين: **تطور البحث الدلالي: دراسة في القرآن الكريم**، دار المؤرخ العربي، بيروت _لبنان، ط 1، 1999 م.
- عياشي منذر:الكتابة الثانية وفاتحة المتعة ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المغرب ،ط 1، 1998م.
- عياشي منذر: **مقالات في الأسلوبية ، دراسة** ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1990.
- غريب قادر فخرية: **تجليات الدلالة في الخطاب القرآني في ضوء اللسانيات المعاصرة**، أربد عالم الكتب الحديثة،ط1،2011 م ،1432 هـ.
- غول شهرازد: **الوظائف اللغوية في الخطاب الصوفي ،مقاربة تأويلية في الفتوحات المكية لابن عربي** ، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، مستغانم،الجزائر،ط1 ،2015.
- طرفة بن العبد: **ديوان الشاعر**: قدم له وشرحه سعدي الضناوي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط -2- 1997.
- فاخوري عادل: **علم الدلالة عند العرب**، دار الطليعة، بيروت ، ط1، 1985.
- فريد عوض حيدر، **علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية**، مكتبة الأدب، القاهرة، 2005.
- قدامة بن جعفر أبي الفرج: **نقد الشعر**، تح: وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي ،دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، د ط، د ت.
-كثير عزة: **الديوان**، تح: إحسان عباس، دار الثقافة بيروت لبنان، دط،1491هـ /1971 م.
- مجاهد عبد الكريم: **الدلالة اللغوية عند العرب**، دار الضياء، عمان -الأردن، د ط،1985م.
- محمد الهادي الطربلسي: **في منهجية الدراسات الأسلوبية ،(ضمن كتاب قضية البنيوية)** لعبد السلام المسدي، دار جنوب للنشر، تونس،ط1،1995م.
- محمد زايد:**أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي و الإبداع الفني**، عالم الكتب الحديثة ،الأردن، عمان، ط1،2011م.
- كنوني محمد: **اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد** ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط 1، 1997م.
- محمد يونس محمد: **المعنى وظلال المعنى ،أنظمة الدلالة في العربية**، دار المدار الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 2 2007.
- محمود السعران :علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار المعارف، مصر،د ط ، 1962م.
- مختار عمر أحمد:علم الدلالة ،دار علم الكتاب . القاهرة ، ط 7 ،2009م.
- مخلوف سيد أحمد:مقاربة في فلسفة اللغة،الدار العربية للعلوم ناشرون ،منشورات الإختلاف ،د ط،2010.
- مسلم حسب حسين: **جماليات النص الأدبي، دراسة في البنية والدلالة**، دار السياب للطباعة، والنشر والتوزيع ،2007م.
- مصطفى ناصف: **الصورة الأدبية**، دار الأندلس، بيروت ،ط 02، 1981م.

- مطهري صفية: **الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق- دط ، 2003م.
- منصف عبد الحق: **أبعاد التجربة الصوفية**، دار أفريقيا الشرق، ط 1،2007م.
- منصف عبد الحق: **الكتابة والتجربة الصوفية**، مطبعة عكاظ ، الرباط، د ط، 1988 م.
- منصور إبراهيم محمد: **الشعر والتصوف، الأثر الصوفي الشعر العربي المعاصر 1945 م-1995 م** ، دار الأمين،دمياط، مصر، ط1، 1999م.
- منقور عبد الجليل: **علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ،د ط ، د ت.
- ناصر الدين مهدي: **شرح ديوان ابن الفارض**، دار الكتب العلمية ، بيروت، 1990،
- نحلة محمود أحمد، **آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر**، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية،،د ط، 2002.
- نقولا سعادة، **قضايا أدبية** ،دار مارون عبود،لبنان، ط1، 1984.
- هلال محمد غنيمي: **الأدب المقارن**، دار العودة ، بيروت، د ط، د ت.
- وذناني بودود: **المختصر في المصطلحات الصوفية**، سلسلة أبحاث مخبر اللغة العربية، الاغواط، ط 1، 2009 م.
- وذناني بودود،كريبع عطاء الله، عطية بن عطية: **التجربة الوجدانية ببين الرمز والإشارة نظرية في الأدب الصوفي** ، مخبر اللغة عربية، الأغواط ،2012،
- وفيق سلطان: **الزمن الأبدي،الشعر الصوفي: الزمن ،الفضاء، الرؤيا**، دار نون للدراسات والنشر، اللأذقية، سورية، ط1، 1997 م.
- يحياوي راوية ، **البنية والدلالة في شعر أدونيس**، ط 2 ، 2014، دار ميم للنشر، الجزائر.
- يعيش محمد ، **شعرية الخطاب الصوفي-الرمز الخمري عند ابن الفارض أنموذج** -، منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية ،د ط ، 2003.

ثانيا: الكتب المترجمة :

- بيير جيرو: **علم الإشارة : السيميولوجيا**، تر: منذر عياشي، قدم له مازن الوعر، طبع دار أطلس للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة –مصر، القاهرة –مصر، 1992.
- بيير جيرو: **علم الدلالة**، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، 1986م.
- جورج مونان: **مفاتيح الألسنية**، تع: الطيب البكوش، مشورات الجديد، تونس،1981 م.
- جون لينز: **اللغة والمعنى والسياق**، تر: عباس صادق الوهاب، صموئيل يوسف عزيز، سلسلة المئة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1976.
- جيرار دولودال: **السيمائيات أو نظرية العلامات**، تر: عبد الرحمن بوعلي ،دار الحوار للطباعة والنشر-اللاذقية – سوريا، ط 1، 2004.

- ريكور بول: **نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى**، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي المغربي، ط 2، 2006.
- نيكلسون: **الصَّوفية في الإسلام**، تر: نور الدين شربيه، مكتبة الخانجي، القاهرة ، د ط،1951 م.
- هنيري لوفيغر: **اللسان والمجتمع**، تر: مصطفى صالح ،مطبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ،1983.

ثالثا: المراجع بالأجنبية :

-Jacques Fontanille : **Sémiotique du discours**, Presse universitaires de limoges Paris.
-Jean molino **et joelle Gardes** ,**introduction a l analyse de la poésie**.
- John lyons : **Semantics** , combridge university press 1977.
- Julia Kristeva, **La révolution du langage poétique** : l'avant-garde à la fin du XIXeme siècle : **Lautréamont et Mallarmé**, **Edition du Seuil**, Paris, 1974
- Julia Kristeva: **Semiotiké recherches pour une sémanalyse**.
- Lyons Jean, **Sémantique Linguistique**, Traduction de J.Durand EtdBoulonnais, Librairie Larousse, Paris, 1980.
-Michael RIFFATERRE :**Semiotique de la poesie** .traduit de l Anglais par jean jaques thomas .édition de seuil .paris.1983.

رابعا: المجلات والدوريات:

- البلاغة وتحليل الخطاب مجلة فصلية علمية محكمة، العدد 3،2013، المغرب.
- الجندي احمد علم الدين: **النحو العربي بين الإشارة والعبارة**، مع تحقيق كتاب نحو القلوب الصغيرة للقشيري، مجلة اللغة العربية، القاهرة، 1972، ج3.
- الحميري عبد الواسع: **الذات الشاعرة في الحداثة**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط 1، 1999.
- بركة بسام: **التحليل الدلالي للصور البيانية عند ميشال لوغوارن**، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 48،49،1988.
- بريري أحمد : **رمز الخمر في الشعر العربي القديم**، مجلة ألف مجلة البلاغة المقارنة، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ع5، 1985.
- حبار مختار: **سيمائية الخطاب الشعري عند الصوفية**، مجلة تجليات الحداثة معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، الجزائر، العدد (2) 1993 .
- حمادي عبد الله: **تأمل في الخطاب الشعري المعاصر من منظور دلالي**، مجلة السميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة عنابة، 1995م.

- رحماني قدور :بنية الخطاب الشعري في الفتوحات المكية لابن عربي (أطروحة دكتورة)جامعة الجزائر ،كلية الأدب واللغات 2005 م _2006 م.

- رخوخ عبد المجيد: **بنية النص الشعري _قراءة اسلوبية في روميات أبي فراس الحمداني** _ رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس 2005.

- رشدي علي حسن، **المرأة في شعر ابن الفارض، دراسة في الرمز الشعري** ، مجلة دراسات، الاردن ، مج **28** ، ع **1** لسنة **2001**.

- زوين علي:ظلال المعنى بين الدراسات التراثية وعلم اللغة الحديث _مقال _مجلة أفاق عربية ،أيار،السنة الخامسة عشر ،1990.

-محمد كعوان: **الرمز الصوفي في الخطاب الشعري المعاصر وفعالية التجاور**، (أطروحة دكتورة) ، جامعة قسنطينة ،2007.

- محمد هادي مرادي وسيدة فاطمة سليمي: **الدلالة الهامشية بين الدراسات التراثية وعلم اللغة الحديث**، مجلة العلوم الإنسانية الدولية 2013م،1434 هـ ،ع 20.

- محمود لؤي تهاب:**الأنثى رمزا صوفيا**، مقال، مجلة الباحث الإعلامي،العدد 7 و 6 حزيران ،أيلول 2009.

- ميلود عزوز: **أثر الذوق الصوفي في الثراء اللغوي** _ (أطروحة دكتورة)_سنة 1433 هـ 1434 هـ _2012 م ،2013 م،جامعة تلمسان.

- نخلة محمود أحمد: **التعريف والتنكير بين الدلالة والشكل** ،دار المعرفة الجامعية، مصر، د ط،2014.

-نصيرة صوالح : **أسئلة المعنى في الكتابة الصوفية**،(أطروحة دكتورة)سنة 2011_2012.جامعة تلمسان أبو بكر بلقايد.

- قويدر،مختار: **الانزياح من منظور شجاعة العربية بين المعيار والانزياح**، الأثر –مجلة اللغات والآداب،ع 9، جامعة قاصدي مرباح،ورقلة، الجزائر،2010.

- عبد الرحمن عبد الله محمد الصعفاني، رؤية العالم في الشِّعر الجاهلي، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه من قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عين شمس ، *2010*،

- عاطف جودة نصر: **الرمز الشعري عند الصوفية**، ،دار الأندلس ،بيروت،ط 3،1983م.

الملخص

الملخص

تخوض الدراسة غمار البحث في الخطاب الصوفي من حيث دلالته الإيحائية، وعليه فهي تتجاوز حدود ما تقوم عليه العبارة في الظاهر في حدها الوجودي والمعرفي، إلى ما تشير إليه الإشارة في الباطن، وهي محاولة لكشف اللبس والغموض والاغتراب في المشهد التخطابي الصوفي عامة، وفي خطاب أئمة التصوف للكشف عن المصطلحات الشاردة، فالإيحاءات تكتنز بين طياتها المسكوت عنه أو ما وراء اللغة من رموز و انزيحات واستعارة لفظية واغتراب في الحقول الدلالية وتكثيف في الإيحاء وتداعي صوتي؛ وعلى ضوء هذا استطاع الصوفي تأسيس الوظيفة التعبيرية الإيحائية منتقلا بالحدث الكلامي إلى مرحلة تجميعية تغازل المبادئ الثلاثة التي تغنى بها: **اللغة والفكر و الواقع**، ومن ثم أضحت الدلالة الإيحائية هي البوصلة التي تحدد اتجاه الألفاظ ومدلولاتها.

الكلمات المفتاحية :الأدب الصوفي – تأويل الخطاب الصوفي –الدلالة –الإيحاء _ السياق _ الانزياح– التأويل – الأنثى ....

Summary :

This study approaches Sufi discourse in terms of its suggestive meaning. Consequently it goes beyond what the expression is grounded in its textual meaning, existential and epistemological limits, to what the reference indicates within the contextual core: an attempt to reveal the confusion, ambiguity and alienation within the mystical discourse in general, in addition those of the Sufi scholars (imams).

The study aims to unveil the scattered terms, for the implications are hoarded between its initial context that are silent or beyond the language of symbols, verbal metaphors, alienation in semantic fields, intensification of suggestion and phonemic association; In light of this, the Sufis were able to establish the suggestive expressive function, shifting the verbal discourse to a synthesis stage which brings together the three principles that have a share of : language, thought and reality, where the suggestive meaning has become the compass that determines the direction of words and their actual meaning.

Keywords: Sufi literature - interpretation of Sufi discourse - significance - suggestion - context - displacement - interpretation - female.

فهرست المحتويات

الموضوع		الصفحة من	الصفحة إلى
المقدمة		ا	ز
المدخل	**من الدلالة إلى الإيحاء الدلالي** أولا –مفهوم الدلالة : 1- اللغوي 2- الاصطلاحي ثانيا – نشأة علم الدلالة عند العرب ثالثا –علم الدلالة عند الغربيين 1-النظرية الإشارة 2-النظرية السلوكية 3- النظرية السياقية 4- نظرية الحقول الدلالية 5- نظرية التحليل التكويني للمعنى 6- نظرية أفعال الكلام رابعا –أنواع الدلالة 1- الدلالة الصوتية 2- الدلالة الصرفية 3- الدلالة النحوية 4- الدلالة المعجمية	8	31
الفصل الأول	**مسالك إنتاج المعنى من الإيحاء والرمز إلى العبارة والإشارة**	**32**	**75**
المبحث الأول	**أولا : الدلالة الإيحائية وتوليد المعنى** 1- تعريف الدلالة الإيحائية 2- تجليات الدلالة الإيحائية بين التراث والحداثة . 3- أهمية الدلالة الإيحائية	33	75

المبحث الثاني	ثانيا :الرمز وإنتاج المعنى 1- مفهوم الرمز 2- أنواع الرمز 3- خصائص الرمز ثالثاً: الدلالة الإيحائية للإشارة والعبارة بين البلاغة والتصوف	55	63
المبحث الثالث	**الدلالة الإيحائية للإشارة والعبارة في النص الصوفي** تمهيد -توطئة أولاً—العبارة والإشارة عند البلاغيين ثانياً—إيحائية العبارة و الإشارة عند الصوفية	64	75
الفصل الثاني	**اللغة والبناء التركيبي للإيحاء في الخطاب الشعري الصوفي**	**76**	**177**
المبحث الأول	**توطئة** **التجربة الشعرية الصوفية وبناء الدلالة الإيحائية** 1- ملكوت الجمال 2- فضاء الخيال 3- نشوة الحب	77	92
المبحث الثاني	**مستويات اللغة وتشكل المعنى الإيحائي** 1- استراتيجية المجاز المألوف في الشعر. 2- استراتيجية التداعي اللفظي أو الصوتي. 3- استراتيجية تداعي المعنى.	93	105
المبحث الثالث	**الدلالة الإيحائية للرمز** **1- الرمز وإنتاج المعنى في الشعر الصوفي .** **2- أشكال الرمز الإيحائية .**	105	128
المبحث الرابع	**الانزياح والتحول الدلالي** 1—الانزياح في أسماء أعلام الإنسان.	130	157

	2–الانزياح في أسماء الأمكنة. 3–الانزياح في أسماء الأزمنة 4–انزيحية أسماء الحيوان 5–انزيحية أسماء الجماد 6–انزيحية الأحوال الإنسانية ثانيا :تقنيات الانزياح عند ابن عربي أ) التقديم والتأخير ب) التعريف والتنكير		
الفصل الثالث	**تجليات الإيحاء الدلالي في الخطاب الشعري الصوفي**	**157**	**275**
المبحث الأول	**تمهيد** **أولا: ألفاظ الطبيعة ودلالتها الإيحائية في ديوان ترجمان الأشواق لابن عربي.** **1– المعاني الدلالية للألفاظ الطبيعة في المدونة** **2– آليات ومعايير التركيب الدلالي وبنية الإيحاء** **3– التفاعل النصي للإيحاء بين الاقتباس والإبداع**	159	202
المبحث الثاني	**ثانيا :تنامي الدلالة الإيحائية للأنثى وتوالد صورتها في تائية ابن الفارض** **1– نسق الحبيبة وتفاعل دلالته في النظم** **2– ألفاظ الحب ومعانيها الدلالية**	203	245
المبحث الثالث	**ثالثا : الأبعاد الدلالية لألفاظ الخمرة لدى عفيف الدين التلمساني** **1– دلالة أسماء الخمرة** **2– دلالة صفات الخمرة** **3– دلالة مجالس الخمرة** **4– دلالة أواني الخمرة**	246	275

الخاتمة	276	279
فهرست الأشكال والجداول	280	282
فهرست المصادر والمراجع	294	298
فهرس المحتويات	299	303
ملخص [اللغة العربية – الإنجليزية]	304	305