مجلة آفاق علمية ISSN: 1112-9336
مجلد: 9 عدد: 2 السنة 2017 رقم العدد التسلسلي 14

التشاكل والتباين في (التائية الكبرى) لابن الفارض
Uniformity and Disparity in (attaiya alkoubra) of ibn Fared

طارق زيناي
المركز الجامعي بميلة
zinaitarek@gmail.com

الملخص:
لاشك أنَّ الخطاب الصوفي، بما يختزنه من أبعاد فكرية ومعرفية وفنية؛ قد أضحى مجالا خصبا، له قابلية احتضان المناهج والآليات النقدية المختلفة، والتي من شأنها أن تشكل إضافة مهمة في سبيل إضاءة المناطق المعتمة منه، وتكشف عن مواطن التميز والتفرد، سواء على مستوى بنيته اللغوية، أو مضامينه المعرفية، من هذا المنطلق ستحاوله هذه الدراسة استجلاء التشاكل والتباين في تائية ابن الفارض الكبرى، ومحاولة الحفر عند عتباتها، قصد المساهمة في إثراء المعطى النقدي؛ الذي يقارب الخطابات الأدبية المتعالية...

الكلمات المفتاحية : التشاكل؛ التباين؛ التائية الكبرى؛ ابن الفارض؛ التصوف.

Abstract :
The Sufy's discourse contains intellectual and cognitive and technical dimensions. Such kind of discourse became a fertile ground regarding its ability to embrace various curricula and monetary mechanisms, which would constitute an important addition for lighting its ambiguous areas. In addition to that, it reveals excellent and exclusive specificities, both in terms of its linguistic structure and cognitive content. Thus, this study examines uniformity and disparity in Ibn Fared's Attaiya alkoubra through exploring its content in order to contribute in enriching the critical aspect that approaches the transcendent literary discourse.

Keywords: uniformity; disparity; attaiya alkoubra; Ibn Al-Fared; Sufism.

=====

مُقدِّمة :

تقوم هذه الدراسة على فرضية مفادها أن كل نص شعري ما هو إلا بنية مغلقة مشفرة، تنتظر من القارئ أن يقوم بعملية محاورتها وفك رموزها باعتبارها علامة سيميائية يهدف القارئ من خلالها « إلى اكتناه جدلية الخفاء والتجلي وأسرار البنية العميقة وتحولاتها »[1] . هاته التحولات التي لا يمكن أن يتفق عليها لتنوع الاعتبارات واختلاف وجهات النظر، الأمر الذي جعل محمد مفتاح يتساءل في سياق حديثه عن الحوارات الداخلية في النص الشعري عن ماهية « الآليات التي يتناسل بها ويتوالد حتى يصير كيانا قائم الذات »[2] ، ليصل في النهاية إلى تأكيد ما قلناه إذ « من الصعب على باحث واحد أن ينجز تشخيصا كافيا لتلك الآليات » [3]، ولعل المنهجية العلمية في طرق هاته القضايا تحتم علينا لتحديد هذه الآليات– التي تعمل فيما بينها على تحقيق انسجام النص وديناميته، حتى يكون هذا التحديد المبدئي بمثابة وسيلة نتوسل بها إلى إدراك كنه هاته « البنيات العميقة الثاوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجيا ودلاليا »[4] ، والتي تشكل مستويات الترابط النصي– أن نعرف النص الشعري باعتباره البنية الكبرى التي تنصهر فيها هاته المستويات وسنعتمد في ذلك على تعريف لمحمد مفتاح الذي يرى أن النص الشعري ما هو إلا « عبارة عن نواة لغوية، فكرية قلبت في صور مختلفة محكومة بعلاقات ضرورية ومتداعية »[5] . فمن خلال هذا التعريف سنحاول أن نتطرق لأهم هذه العلاقات المتحكمة في تحولات النسق النصي بوصفها نظاما من العلامات أو المحاور العلائقية، والذي ينشأ من خلال « دخول مكونين في علاقة محددة لا تعنى بذاتها بل من خلال موقعها بالنسبة للعلاقات التي تتشكل على المحاور الأخرى للنص»[6] ، هذين المكونين اللذين يسهمان في تنظيم البنية التحتية المضمرة هما أساس ما يطلق عليهما التشاكل والتباين واللذان يعدان مبدأين قارين لجميع الظواهر الكونية والسلوك الإنساني بما فيه الخطاب الشعري.

إن الملاحظ من الدراسات التي عنيت بهذين المبدأين أنها قد ركزت اهتمامها على مفهوم التشاكل **Isotopie** باعتبار أن نقيضه (التباين) « لا يكون إلا على أساس من التشابه الذي يكون له بمنزلة دعامة يقوم عليها »[7] ذلك أن النظرة السيميوبنيوية تعتبر أن

كل نظام إنما هو محكوم بشبكة من العلاقات المتماثلة والمتمايزة في آن واحد، ولعل هذه المفارقة لا يمكن فهمها إلا في ضوء الطبيعة المحايثة للنص الشعري باعتباره نسقا من العلامات « لا ينظر إليه إلا في ذاته مفصولا عن أي شيء يوجد خارجه »[8] ، وما على المتلقي سوى اكتشاف هاته القوانين القابعة في النص. فاعتمادا على هذه المفاهيم النظرية السابقة سنحاول أن نستجلي تمظهرات مفهوم التشاكل وعلاقته بالمستوى البلاغي في نص القصيدة.

يعد الناقد الفرنسي جوليان غريماس أول من نقل مفهوم التشاكل من حقل الفيزياء إلى ميدان الدراسات اللغوية، وقد كان أكثر ظهورا في الساحة النقدية لدى التيار السيميوبنيوي، إلا أن غريماس قد قصر مفهومه على المضمون بينما عممه **راستي Rasti** ليشمل المضمون والتعبير معا بحيث تغدو تطبيقاته شاملة ومتنوعة « تنوع مكونات الخطاب بمعنى أن هناك تشاكلا صوتيا وتشاكلا نبريا وإيقاعيا وتشاكلا منطقيا وتشاكلا معنويا » [9]، إلا أن الدارس والباحث في جذور هذا المفهوم المعرفية والعلمية يقر بغموضه وعدم استقراره وخاصة في الساحة النقدية العربية، هذا الاضطراب المفهومي نجده قد انعكس حتى على الترجمة، فمثلا نجد أن سعيد علوش قد ترجمه إلى التناظر ورشيد بن مالك إلى الإيزوتوبيا، بحيث أضحت محاولة فهم هذا المصطلح واعتماده كإجراء تحليلي للخطاب الشعري مغامرة قد تأخذ بصاحبها إلى حد التلفيق والمغالطة، ولعل هذا الاختلاف هو الذي حدا بمحمد مفتاح إلى اقتراح إطار تعريفي أكثر اتساعا لمفهوم التشاكل ليساعد بقدر الإمكان على تجاوز هذا الخلاف ومحاولة التوفيق بين الآراء حيث عرفه بقوله : « التشاكل تنمية النواة معنوية سلبيا أو إيجابيا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية لانسجام الرسالة» [10] فإذا تأملنا هذا التعريف ندرك أن الناقد قد أكد ما قلناه سابقا من صعوبة التفريق بين مصطلحي التشاكل والتباين **(معنويا سلبيا أو ايجابيا)** .

ولتوضيح هذه الفكرة التي سنرى تحقُّقاتها على المستوى البنيات الدلالية لقصيدة ابن الفارض نمثل بجملة تامة التركيب :

(الليل هو النهار) فهذه الجملة خاضعة لمبدأ التناقض التركيبي الدلالي هذا باعتبار المقياس المتعلق بالمعنى، أما إذا تطرقا إلى هذه الجملة باعتبار طرفيها الليل والنهار محلا للحوادث أو بنيتين تدلان على الزمن فحينذاك فقط ندرك تشاكلية الأضداد، ولعل نقطة الخلاف في هذه القضية إنما ترجع رجوعا أوليا إلى القدرات العقلية والإدراكية لكل فرد من خلال اكتشاف أكبر عدد ممكن من البنى أو الأنظمة التشاكلية /التضادية أو خفاء بعضها على الأقل من الناحية الدلالية وهذا التوجه الذي ذهبنا إليه هو الذي قرره عبد الملك مرتاض بقوله: « يمكن أن نقرأ من منظورنا نحن على الأقل نصا واحدا – واقعا ضمن إشكالية واحدة قراءة واحدة أو جملة من القراءات تبعا لما نتمتع به من سعة التجربة أو ضيقها أو عمق الثقافة الأدبية أو ضحالتها، وكثرة التعامل مع النصوص أو قلّتها » [11]

فمن هذا المنطق سنحاول الشروع في الجانب التطبيقي بعد هذه المقدمة النظرية وذلك من خلال دراسة التركيب البلاغي في نص ابن الفارض الشعري باعتباره نظاما تشاكليا من جملة الأنظمة النصية المشتركة بين جميع الثقافات، وذلك سيرا مع الفرضية القائلة بأن: « الصورة البلاغية هي الوحدة اللسانية التي تشكل انزياحا»[12] فإذا كانت هذه الصورة البلاغية إنما تكتسب معنى الشاعرية والجمالية بانزياحها فإن هذا الطرح يتقاطع مبدئيا مع مفهوم المجاز والذي يعني في الثقافة العربية « التوسع والتجاوز لحدود اللغة الوصفية المعروفة والخروج على المعتاد في نظمها وصورها الدلالية المألوفة والتحول من المباشرة والموضوعية في التعبير عن الأشياء وعن علاقاتها إلى التخييل والإثارة والرمز»[13] ، والتي تعني بشكل أو بآخر مفهوم التشاكل بين الحقائق المركبة والمكونة للصورة الشعرية، التي تهدف إلى الجمع بين المتباعدات كما سنرى ذلك عند الحديث عن أيقونة الاستعارة.

فإذا رجعنا لقضية المجاز وما يلعبه من دور أساسي في تكريس الظواهر الفنية والجمالية في الخطاب الشعري باعتباره استخداما خاصا في غير ما وضع له مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي سندرك العلة الحقيقية لاحتلاله المساحة الواسعة في الدراسات النقدية والبلاغية منذ القدم، وخاصة في ثقافتنا العربية، حيث احتدم الصراع بين

الدارسين حوله نفيا وإثباتا وخاصة في سياق استحضاره مرتبطا بالدراسات القرآنية، حتى أن عبد العزيز حمودة في معرض كلامه عن البيان العربي أقر « بأن البيان العربي لم ينشغل بقضية كما انشغل بقضية المجاز »[14] ومن بين هؤلاء الذين أولوا عناية بموضوع المجاز تنظيرا وتطبيقا المتصوفة وخاصة إذا نظرنا للمجاز من ناحية اعتباره خاضعا للخيال، هذا الأخير الذي له دور كبير في توجيه التصور الصوفي لقضايا الفكر والعقيدة، حيث ينظر إليه باعتباره مصدرا معرفيا يقرب المسافة بين الإنسان والله، الموجه نحو إدراك تمظهرات القدرة الإلهية في الكون أو حتى إدراك كنه الذات الإلهية عند بعض غلاة المتصوفة ولعل أولى القضايا التي يمكن أن نتطرق إليها في هذا المستوى البلاغي هو الإشارة لعلاقة المجاز بالخطاب أو الفكر الصوفي لنتفرغ لأهم مقولتين تشكلان أصل المجاز (الاستعارة والكناية).

I الاستعارة وتشاكلية وحدة الوجود:

قبل أن نبدأ في استهداف الجهاز الاستعاري الموظف في نص قصيدة ابن الفارض لا بد أن نشير إلى بعض القضايا المنهجية التي تضرب في عمق الخصوصية البيانية للخطاب الصوفي:

أ/ إن الصورة الشعرية باعتبارها النسق البياني الذي تدور في فكله العديد من التشكيلات البلاغية ومن ضمنها الاستعارة وما تمثله من الارتقاء باللغة من مستوياتها التواصلية والاجتماعية المباشرة إلى اللغة الفنية الراقية، تقوم على « أساس مكين من مفهوم متماسك للخيال الشعري (...) فالصورة هي أداة التخييل ووسيلته ومادته الهامة التي يمارس بها ومن خلالها فاعليته ونشاطه»[15] ، أي أن الصورة لا تفهم إلا بإشراف مباشر من التخييل، هذا الأخير الذي نجد له في الخطاب الصوفي الأهمية الكبرى –كما أشرنا إلى ذلك سابقا– حيث ساهم في إرساء دعائم نظرية بلاغية / صوفية متكاملة « وخاصة في عصور المد العقلاني الزاهر الذي اكتملت في ظل سيطرته كل أنسقة التفكير البلاغي والنقدي عند العرب »[16]

ب/ إذا سلمنا بأن من الاستعارة ما هو مبتذل– لا يرقى إلى أن يكون وصيا على منظومة البدائل الكلامية التي تقوم على توسيع دائرة الإدهاش والإغراب لدى المتلقي ونقل رسائل مشفرة تعمل على زعزعة كيانه واستفزاز عواطفه والتأثير فيه وخرق البنية اللغوية لديه، وتفجير طاقات التعبير والكشف عن إمكانات اللغة الدلالية والتركيبية والإيقاعية– فإن منها ما هو نادر قادر على خلق فضاء واسع معقد الدلالة يخلب الأسماع ويتحدى قدرات القارئ عن طريق إضفاء طابع الإيحاء والرمز والعمل على إجادة لعبة مراوغة الدال للمدلول، فبتأملنا للمنظومة الاستعارية الفارضية ندرك بأنها قد جسدت جمالية الصورة المتفردة في الصياغة وفي المضمون والمترفعة عن تعقيد أهل الصنعة الذين تحولوا بالاستعارة من الوضوح والتجلي إلى الإبهام والخفاء، هذه الظاهرة المستكرهة التي لاحت بظلالها على الواقع الشعري الراهن والتي تطرح أكثر من تساؤل حتى أنه قد قيل قديما: «إن كان هذا صحيحا فكلام العرب باطل»، وهذا لا يعني في المقابل سهولة تعاملنا مع المنظومة الاستعارية الفارضية، وذلك من حيث اعتبارها واقعة تحت سلطة الرمز، إلا أن مقصدية الإبهام والتعمية في الخطاب الصوفي له ما يبرره من اعتبار أن لغته في الأصل هي قائمة على هذا النسق (علم الإشارة)، ولعل هذا التفرد للرؤية الشعرية الصوفية قد خولها لأن تتسنم قمة الحداثة الفكرية والفنية التي لا ترجع إلى تعمد التعقيد واتخاذه سبيلا إلى الإبداع، لكنها راجعة إلى المقصدية باعتبارها واقعة تحت معادلة الذات (اللغة)/الموضوع (الله/ الوجود) هاته المعادلة هي التي تفرض نسق التفاعل المتأبي والغامض، حتى تصبح عملية محاورة الصورة الفنية الصوفية من الصعوبة بمكان لا يمكن التواصل معها إلا باستحضار النسق الفني العام للصور الشعرية الواردة في النصوص الصوفية، بحيث أننا لن نتمكن من استقبال أي رسالة دلالية كعلامة مودعة في النص إلا إذا تحققنا من « تتابع العلامات حيث ترتبط كل علامة جزئية أو كل علامة جديدة بما يسبقها من علامات »[17] وهذا التوجه هو خلاف ما عليه الخطابات الإبداعية الأخرى، التي يصبح فيها التعقيد المفضي إلى غياب الدلالة مقصود في حد ذاته.

وقبل أن نتناول بعض النماذج الاستعارية الواردة في النص يجب أن نشير إلى ماهية الاستعارة وإن كان القول فيها هو من باب المكرور والمعاد، الصورة الاستعارية «تتشكل أساسا من علامات عرفية هي في الأخير أيقونة بسبب درجة التماثل بينها كعلامة وبين الواقع الخارجي»[18] أما بالنظر إلى وظيفتها في الجملة فهي « عبور من خلال استدارة كلام فقد معناه في المستوى اللغوي الأول لكي يعثر عليه في المستوى الثاني»[19] ، وهي تعتمد على مرتكزات أهمها:

1/ أن كل كلمة ينظر إليها بكونها تحمل معنيين أحدهما حقيقي والآخر مجازي.

2/ أن هذا الاستبدال الواقع في التركيب البلاغي يعطينا علاقة المشابهة المتحققة أو المحتملة.

3/ أنها تعتمد على جمع المتباعدات؛ حيث أنه كلما كان الطرفان أبعد كانت أجمل. هذه المرتكزات وإن كانت في ظاهرها تحمل صبغة غربية إلا أنها « تنطبق تمام الانطباق على النظرية البلاغية العربية السائدة »[20]

أما من ناحية الجانب التطبيقي فنرى أن البلاغيين قد نظروا إلى الاستعارة باعتبار طرفيها أنها تنقسم إلى قسمين « تصريحية وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به، ومكنية وهي ما حذف فيه المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه » [21]

الاستعارة الأولى [22]:

نَعَم وَتَباريحُ الصَّبابَةِ إن عَدَت ** عَلَيَّ مِنَ النَّعماءِ في الحبِّ عُدَّتِ**

في هذه البنية اللغوية التي جاءت في سياق حديث الشاعر عما ناله من أثر الوجد والفراق ووصف حالاته مع محبوبه الأبدي، تظهر هاته الصورة متوسطة لهذا البوح المتكرر من الشاعر، لتؤكد معاناته التي تفرض عليه التحليق عاليا بالمشاعر والأحاسيس والتي تنعكس على لغته المتمثلة في الاستعارة حيث أنه يستلذ ألم الصبابة وشدة الوجد التي يشبهها بالإنسان الذي له قدرة على الاعتداء في قوله "**عدت علي**" فحذف المشبه به ورمز له بأحد لوازمه **الاعتداء** على سبيل الاستعارة المكنية حيث تظهر وظيفة الصورة

ومساهمتها في بناء النص وقدرتها على توصيل المعنى المراد من الشاعر وتعميق الدلالة العامة في حركة تشاكلية مع البنى التصويرية الأخرى باعتبارها حلقة مفصلية أو آلية دلالية فاعلة لها دورها في انتظام عالم النص، أما ما يظهر من تضاد أو تقابل بين (تباريح الصبابة) و(النعماء) فإنه ليس « تقابلا ضديًّا يحكمه التنافر ولكنه تقابل تكاملي يرجح طرفا على آخر»[23] ، أي تغلب دلالة النعماء على تباريح الصبابة وذلك تماشيا مع النسق الدلالي العام للقصيدة.

الاستعارة الثانية:

وكم في الوَرَى مِثلي أماتتْ صَبَابَةً ** ولوْ نَظرتْ عطْفَاً إليهِ لأحْيَتِ**

الديوان ، ص 33.

إذا نظرنا إلى هذا النسق الاستعاري الثاني نجد أن الشاعر يصر على اللعب في نفس الجهة والضرب على نفس الوتر، باستحضاره مفردة (الصبابة) التي تعد خيطا تشاكليا يقوم بشد جسم القصيدة بعضه إلى بعض والذي يعتبر من « المفاهيم المركزية في الخطاب الصوفي » [24]، بيد أنها هنا قد لبست لبوسا آخر، خاصة ورودها وتكرارها المستمر في سياق الصور الفنية الاستعارية، حيث أن الشاعر في هذا البيت يصدره باستفهام تقريري يجسد صراع المتناقضات الذي يتجلى فيه توظيفه لـ أماتت صبابة وفي المقابل توظيف مفردة الحياة، ناسبا فعل الموت للصبابة التي تجسد الحياة، ولكنه في الشطر الثاني من البيت يعدل من مسار البنية التضادية باستحضار مفردات بديلة في قالب فني وهو أسلوب الشرط (لو..لأحيت) بحيث يجعل فعل النظر واقعا على الصبابة التي تنظر بعين العطف للشاعر فتحييه، لتظهر بذلك ازدواجية دلالة مفردة "الصبابة" التي لها قدرة الإحياء، والإماتة في نفس الوقت وذلك تماشيا مع الأسلوب الاستعاري « الذي يمثل وجها من وجوه تأدية معنى المعنى [الذي] يقوم على عملية استبدالية استعارية جوهرها المشابهة» [25]، والتكامل وإن كان ظاهرها يوحي بالتضاد، هذا الأخير الذي يمكن تقبله واستساغته خاصة إذا استحضرنا رمزية الخطاب الصوفي، باعتبار أن كل شيء في

السياق هو علامة متحركة تقوم على محورين محور المتشابهة ومحور الاختلاف، بحيث تظهر الفاعلية الشعرية الاستعارية غير مؤكدة للتشابه المطلق، لأن تأكيد التشابه فقط « أقرب إلى السذاجة التصورية بل تؤكد التضاد أيضا ... [إذ] لا تنمي خيوط التشابه في عزله عن خيوط التضاد، بل إنها تطرح التشابه والتضاد في بنية واحدة، وتفعل من خلال شبكة العلاقات التي يؤسسها تصادم التشابه بالتضاد وتفاعله معه » [26]، وسنلاحظ أن هذه الفكرة مطردة في القصيدة وخاصة في الصور الاستعارية، حيث أنها وإن كانت تظهر التضاد في الظاهر خاصة بين الشاعر (الذات) والمحبوب (الذات الإلهية) كمحوري العملية التفاعلية إلا أنها في الأخير تسهم في انسجام النص ونسقية الدلالة.

الاستعارة الثالثة:

فيا مُهجتي ذوبي جوىً وصَبابَةً ** ويا لوعَتي كوني كذاكَ مُذيبتي**

الديوان، ص48.

في هذه الاستعارة الأخيرة التي مثلنا بها لتمظهرات الصورة الشعرية نجد أن الشاعر قد أتى بأكثر من بيت شعري في سياق البيت السابق مصدرا إياها بـ (يا) النداء (يا نار أحشائي، يا جسدي، يا سقمي)، معتمدا في هذه على آلية التكرار التي تعطي المتلقي صورة عما يكابده الشاعر، خاصة وأن المنادى جاء ليعمق الإحساس بالتشظي والانكسار، لتشكل بنية النداء لهذه المدلولات الخاصة والموحية في نفس الوقت، «شبكة إشعاعية من العلاقات المعقدة المتنامية تناميا عضويا،والتي تصل ذروة اكتمالها بعد مرورها بنقاط مركزية وتجليها في صور ذات دلالات جوهرية » [27] المجسدة في الصورة المودعة في الشاهد الاستعاري السابق، حيث ينزل الشاعر ما لا يعقل منزلة العاقل والبعيد منزلة القريب عن طريق أسلوب النداء يا مهجتي، ثم لا يتوقف عند هذا الانحراف الأسلوبي للغة بل يتجاوزه إلى استحضار المجرد في صورة المحسوس، عندما يأتي بفعل الأمر ذوبي الراجع على المنادى (مهجتي) ليؤكد بذلك تمسكه باستدعاء الحقل الدلالي العشقي (جوي وصبابة) والتي تعكس في الشطر الثاني فعل الإذابة ليوجهه إلى نفسه

باستعمال نفس الآلية الندائية السابقة، وذلك من خلال استدعاء مدلول آخر (لوعتي) التي يعطيها صفة الإذابة، (كوني كذاك مذيبتي) رغبة منه في التوحد مع الهوى والحب الإلهي.

لعل مما سبق من الاستعارات نرى أن الشاعر قد أصر على مبدأ التشاكل في صوره الفنية التي تسير جميعا في سبيل خلق فضاء شعري تتواشج فيه المشاعر، وتتنازع فيه العواطف وذلك من خلال« فورية تكون المعنى واندراجه ضمن الشبكة الدلالية للنص »[28] والتي عملت على تقرير توازي البنى التصويرية بين الذات والموضوع كما يبينه الجدول الآتي:

الذات	الموضوع	التشاكل	المقصد (الهدف)
الشاعر	الذات الإلهية	تباريح الصبابة/ النعماء	التوحد
الشاعر	الصبابة	الموت / الحياة	التكامل
الشاعر	المهجة	الجوى / الصبابة	التماهي

من خلال الجدول الماضي، نرى أن الصور الاستعارية قد أسهمت في تقرير وتأكيد مبدأ التشاكل، التي تظهر أن الصور السابقة كلها جاءت مندرجة تحت ثنائية الشاعر / الذات الإلهية والتي تحكمها مقولات : التشاكل ⟺ التماهي ⟺ التوحُّد. ⟺

لتتأكد بذلك الفرضية السابقة القائمة على جدلية الظاهر والباطن للمعنى؛ حيث إن المعنى المباشر يقدم دلالات مألوفة، بينما هي في حقيقة أمرها تقدم « دلالة جديدة ترمز إلى عالم من القيم وشبكة من العناصر» [29] والتي لا يمكن تأويلها إلا إذا نظرنا إليها من مبدأ التكامل القائم على الاختلاف أو التشابه القائم على التباين.

II الكناية ودلالات الخطاب:

إذا كانت الاستعارة التي هي من أهم الظواهر الفنية العالمية قد استأثرت باهتمام أكثر الدارسين المشتغلين بحقل البلاغة و الأسلوبية بالنظر إلى ما تؤديه من وظائف جمالية ودلالية، فإن الكناية باعتبارها مرادفة للاستعارة في تشكيل الصور وتجلية المعنى لا تقل أهمية عن الاستعارة إذ « هي وسيلة قوية من وسائل التأثير والإقناع لها دور بارز في شحذ الأسلوب وتعميق الفكرة » [30] إلا أن الخيط الفارق بينها وبين الاستعارة يظهر في أن الكناية لا تحقق « نفس الخرق الدلالي الذي تقوم به الاستعارة » [31] وذلك من خلال الانغلاق والانفتاح على القارئ؛ حيث إن الكناية لا تشكل تحديا كبيرا لمدركات القارئ أو المتلقي، فهي بكل بساطة تطلق ويراد بها لازم معناها (الطبيعة التجاورية للكناية) مع جواز إرادة المعنى المباشر بخلاف الاستعارة التي أشرنا لبعض ملامحها فيما سبق.

ونحن إذ تناولنا تمظهرات أسلوب الكناية في قصيدة ابن الفارض، إنما نحاول الابتعاد بقدر الإمكان عن التحليل الأسلوبي التقليدي لصالح الكشف عن الأنساق التشاكلية للصور الكنائية من خلال المعطى الدلالي العام للقصيدة مع الأخذ بعين الاعتبار ما قلناه سابقا عن التعابير الكنائية التي يمكن أن يقصد بها المعنى الحرفي، وحين ذاك تكون للمشابهة وتكون الإحالة إليها إحالة إلى كيان قائم بذاته بخلاف «الاستعارات [التي] لا تحيل إلا على مفاهيم » [32]، وقد اقتصرت من المنظومة الكنائية الفارضية على بعض النماذج التي تجسد مقولة التشاكل البلاغي كنظام موجه لتنظيم فاعلية النص وديناميته من خلال الاقتصار على الكناية الرمزية، دون الأنواع الأخرى حفاظا على خصوصية النص الصوفي، إذ إن الرمز يعد من الكنايات المقيدة للدلالة في النص، والمحيلة إلى تعدد الدلالة في الوجود من حيث إنه يحمل معنى إقليمية السياق من حيث اللغة وعالمية الإحالة من حيث المرجعية الكونية وهو يحيل « إلى المطلوب من قرب مع الخفاء، ونعني بالقرب أن ينتقل إلى المطلوب من لازم واحد وبالخفاء ضعف اللزوم »[33].

الكناية الأولى:

فَلو كَشَفَ العُوَّادُ بي وتَحَقَّقُوا ** منَ اللَّوحِ ما مِنِّي الصَّبابةُ أبقَتِ**

الديوان، ص73.

نجد الشاعر هنا قد وظف مصطلح الكشف الصوفي الذي ينسبه إلى العواد، بحيث ينتقل من معناه المتبادر الدال على الزوار، إلى معنى آخر يفرضه السياق من حيث أنه مفرد رامز يراد به الألطاف والروحانيات،أو العناية الإلهية بدليل إضافة مصطلح الكشف إلى التحقق من اللوح المحفوظ، ولعل المشاكلة هنا تظهر من خلال ربط عدة مفاهيم تتقاطع فيما بينها لتؤدي سيميائية اتحاد الموقف وسيميائية الترابط بين مختلف البنى المعجمية (الكشف، العواد، الحقيقة، اللوح، الصبابة، البقاء) والتي ترجع في مجملها إلى بنية دلالية كبرى متحكمة في نظام البنى الصغرى، وهذه البنية الدلالية تتركز أساسا في بنية الإحساس العاطفي الصوفي التي تغدو لغة الشاعر من خلالها «قادرة على تخطي الواقع، وعلاقاته نزوعا لاحتضان التوحد الداخلي بين الذات والأشياء العامة في نظام خاص ورؤيا جديدة للحقيقة أهم ما يميزها هو الاتحاد بالوجود والامتزاج به» [34].

الكناية الثانية:

وكلّ مقام عن سُلوكٍ قطَعتُهُ ** عُبودِيّةً حَقّقْتُها بعُبودةِ**

الديوان، ص39.

هذا البيت جاء في سياق كلام الشاعر عن رياضته الروحية؛ حيث عدد ما ناله في هذا الطريق الطويل من مكابدة الأهوال وتحمل المشاق، حتى انتهى به المطاف إلى إدراك قمة منظومة المقامات التي يصرح بوصوله إليها؛ حيث إن المقام في عرف الصوفية لا يتأتى لسالك إلا بالمجاهدة الروحية والجسدية وإدامتها والاستمرار عليها، وعدم الانتقال من مقام إلى آخر إلا بعد إقامة شروطه، وشهود حكم عدل يأتيه من خلال الفتح الرباني، يشير إليه بإجازته للذي بعده، وهكذا ... والمقصود من المقامات ليس الظاهر منها باعتبارها حيزا مكانيا وزمانيا؛ لأن المكان يخضع للتحديد، والتجربة الصوفية تنشد

الإطلاق وعدم التقيد، فـ « المكان لدى الشاعر مطلق، فقد هدم ما تواطأ عليه الجغرافيون من تقسيمهم الكون إلى سبعة أقاليم وإلى جهات ست (أمام/ خلف، يمين/ شمال، فوق / تحت)» [35]، أما الزمن فهو عنده نسبي من جهة، باعتبار آنيته المادية المجردة، ومطلق من جهة أخرى باعتبار تعلقه بالذات الإلهية؛ حيث يغدو الشاعر محورا لا زمانيا يخرق الزمن بالكشف والمعاينة والفناء، ولا يخترقه الزمن إلا في حدود الزمن الدنيوي، وهذا ما يحيلنا إلى مبدأ التشاكل القائم على التضاد، من حيث التوازي القائم بين الشاعر والزمن البشري باعتبار بشريته المادية، وتوازيه مع الزمن الإلهي باعتبار روحانيته المجسدة في نقطة التقاطع بين الغيب والشهادة أو بين الروح والجسد، التي تظهر مقولة الفناء والتجلي أي توقف عجلة الزمن عند أعتاب الاتحاد والتماهي.

الكناية الثالثة:

ودُونَكَ بحراً خُضْتُهُ وقَف الأُلى ** بساحلهِ صَوناً لَمَوضعِ حُرْمتي**

الديوان، ص44.

هذا البيت هو من جنس ما سبق من نرجسية الذات المتصوفة المصرة على تثبيت ضمير الأنا، وقد جاء هذه المرة في سياق استحضر فيه الشاعر مفردة البحر كرمز شعري كنائي تتوارى فيه أبعاده الفيزيقية ليبقى محتفظا بنسقه الدلالي المحيل إلى العمق، والاتساع والغموض، والجمال والقوة والثراء والعطاء وغيرها، هاته المدلولات التي تحيل إلى البحر كدال يرمز إلى أبعاد صوفية، رمزية « تتنامى في محيط من التصورات والمفاهيم والموجودات التي تحددها علاقات في فضاء النص» [36] والتي تقوم على استحضار التعابير الواقعة تحت وطأة الضغط أو الكثافة المعجمية التي تتشاكل مع النسق النرجسي المسيطر على الشاعر من جهة ومع الدلالة النفسية العامة للشاعر من جهة ثانية.

III الخلاصة :

مما سبق يمكن الوصول إلى النتائج التالية:

- خضوع نص قصيدة ابن الفارض إلى نسق من التحولات التي تعمل فيما بينها على كفل وتحقيق انتظام وانسجام عناصره، وأبرز تحولاته الفاعلة في النص هما استراتيجيتا التشاكل والتباين.

1/ أهمية المجاز ودوره الفاعل في الخطاب الشعري الصوفي باعتباره موجها للعملية الإبداعية من حيث توتره وتقاطعه مع معطيات الفكر الصوفي عبر عدة قنوات، وخاصة إذا استحضرنا نظرية الخيال والتي تمثل مادة المجاز ومصدره ودورها في قضايا التصور والفكر التي تضرب في عمق العلاقة بين الشاعر والذات الإلهية باعتبارها مصدرا معرفيا يقوم على الكشف والمعاينة والفناء.

2/ تجليات المنظومة الاستعارية باعتبارها أيقونا بيانيا فرض نفسه على التجربة الشعرية الفارضية من خلال سعيه إلى تأكيد مبدأ التشاكل في الوجود ونفي مبدأ التضاد الظاهر، بإيجاد سبل الجمع بين المتباعدات كأصل الصورة الفنية، والجمع بين المتناقضات الواقعة في الوجود والتي تسعى كلها إلى تقرير نظرية الاتحاد والتماهي.

3/ الحضور الرمزي للصورة الفنية من خلال اعتماد الأسلوب الكنائي الذي ساهم في تشكيل جمالية الخطاب وتعميق الدلالة وإضفاء طابع الإيحاء من خلال تركيزه المستمر على مقولات الصوفية التي تهدف إلى تأسيس منظومة علائقية بين الذات والموضوع في القصيدة.

الهوامش :

[1]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1995، ص 08.

[2]– محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص 94.

[3]– الصفحة نفسها.

[4]– جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج 25، عدد 3، الكويت، يناير/ مارس، 1998، ص 78.

[5]– دينامية النص، (تنظير وإنجاز)، مرجع سبق ذكره، ص 94.

[6]– كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص 42.

[7]– عبد الملك مرتاض , التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص 25.

[8]– سعيد بنكراد، السيميائية مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط2، 2005، ص 255.

[9]– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص 20.

[10]– المرجع نفسه، 21.

[11]– التحليل السيميائي للخطاب الشعري، مرجع سبق ذكره، ص11.

[12]– هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر محمد العمري، افريقيا الشرق، الدار البيضاء ، المغرب 1999، ص66.

[13]– أحمد محمد معتوق، اللغة العليا، دراسات نقدية في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص 83.

[14]– عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس، 2001، ص 288.

[15]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص 14.

المرجع نفسه، ص 52.

[16]– المرجع نفسه، ص 52.

[17]– يان موكاروفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تر: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول في النقد الأدبي، مج5، العدد 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر، 1984، ص 40.

[18]– أحسن مزدور، مقاربة سيميائية في قراءة الشعر والرواية، مكتبة الآداب القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص 14.

[19]– جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر أحمد درويش، دار غريب مصر، 2000، ص 238.

[20]– محمد مفتاح, تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، مرجع سبق ذكره، ص 82.

[21]– رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، الجزائر، 2006، ص170.

[22]– عمر بن الفارض، الديوان، اعتنى به وشرحه، هيثم هلال، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط02، 2005، ص 28.

[23]– وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم الفكر العدد 207، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 79.

[24]– علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص 259.

[25]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، مرجع سبق ذكره، ص 249.

[26]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص 103.

[27]– كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، (البنية والرؤيا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1986، ص 237.

[28]– كمال أبو ديب: "لغة الغياب في قصيدة الحداثة" مجلة فصول في النقد الأدبي، مج8، العدد 403، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ديسمبر، 1989، ص 81.

[29]– عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية"، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ص 30.

[30]– رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، مرجع سبق ذكره، ص 184.

[31]– عمر محمد طالب، عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 66.

[32]– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، مرجع سبق ذكره، ص 116.

[33]– شرف الدين الحسن بن محمد بن عبد الله الطيبي، التبيان في البيان، تح: يحي مراد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2004، ص 121.

[34]– مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ص 105.

[35]– محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، ((دراسة نظرية وتطبيقية))، دار الثقافة، المغرب،ط1، 1982، ص 76.

[36]– نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ((دراسة في النقد العربي الحديث))، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج2، دار هومه، الجزائر، ص 146.