# النص الصوفي وسؤال التأويلية
# " تائية ابن الفارض أنموذجا"

**الأستاذة: علجية مودع**
**قسم الآداب واللغة العربية**
**كلية الآداب واللغات**
**جامعة بسكرة– الجزائر**

*** فاتحة المقال:**

إنّ الكتابة الصوفية كتابة تخرج من الأعماق لتقصد الأعماق، فضروري أن تكون مصاغة بشكل لا يتأتى لأي كان أن يتجاوب ومراميها، ما لم يكن مستعدا للتفاعل معها فوجدوا في الرّمز ضالتهم وفي التعبير الإشاري غايتهم، فجاءت كتاباتهم حبلى به.

ولما كان التصوف في الحقيقة، هو البحث في تلك العوالم الممكنة الغيبية والماورائية، فقد جاءت الكتابة الصوفية خادمة لهذا التوجه باعتبارها وسيلتهم الوحيدة للتعبير عن مخالجهم، كون التعبير الشعري لا يتحقق دون تجربة شعورية، كذلك المتصوفة فارتباطهم الوثيق بعالم الروح والباطن جعل كتاباتهم تزخر بتلك المشاعر القوية التي تلبس وشاح الغموض لاقترانها بمعاني عميقة ومقاصد أعمق.

فسلكت بذلك مسلك الرّمز«.. لما يحمله من طاقات الغموض والإبهام، والإيحاء بقصد استلهام عوالمه الغامضة بوصفها مؤشرات على الباطن الخفي، والداخل المستتر الذي لا تستوعبه إلا الطاقات الكشفية، ذلك أنه كيان مفتوح لا تستهلكه الشروح؛ أي أنه يكتم سرا لا يبوح به إلا جزئيا، وبالتدريج، كما أنه لا يبوح به إلاّ عن طريق الكشف لا عن طريق البرهان مادام الرمز لا يشع فحواه إلاّ وفقا لمبدأ التلويح فالبرهان سبيل العقل ودليل العلم، أما الكشف فهوسبيل التأمل والوجدان. »[1]

وهذا الكشف هو ما يقتضي التأويل الذي هو« منقذنا الوحيد إلى معانقة الحقائق التي تستبطنها اللغة الصوفية، وهو الذي حرك خيال المتصوفة وفتح أخيلتهم إلى ارتياد المجاهيل،.. لأنّ اللغة الصوفية.. لغة سيميولوجية بامتياز إذ لا تكتفي في إشاريتها

بالعلامات اللغوية فحسب، بل تظم إليها الأشكال الإشارية السيميائية الأخرى باعتبارها علائق تشير إلى حقائق رمزية.»[2]

وعلى هذا الأساس، فإن الغاية الحقيقية من توظيف الرمز في الكتابة الصوفية ليس فقط من أجل شحن اللغة بمعان روحية وجدانية، بل من أجل«.. تفجير مفاهيمها الكلية، وأداة ذلك التفجير هي بناء الصورة الرمزية والإشارية، ومادام التأويل يوضع دائما في مجال المحتمل، فإنه يظل مفتوحا باستمرار، ومن ثم فإنّ اللغة الإشارية الصوفية تظل مفتوحة أيضا وغير مغلقة على خلاف اللغة الاجتماعية، إنها تمد جسورا بين المشار إلية، وبين معان غريبة وغامضة، تدعوالقارئ لاكتشافها واستنباط سريتها، فالكتابة الصوفية هي كتابة مثيرة تجذب القارئ المهتم نحوها كما ينجذب الفراش نحومصدر الضوء أوكما تنجذب ذات الصوفي نحوالحقيقة الإلهية.»[3]

ومن هذا المنظور، لم تعد اللغة عند المتصوفة« شكلا يحمل مضمونا أووعاء يحمل محتواه، بل إنّ الشكل يصبح هو المضمون والمضمون يصبح هو الشكل..»[4]. فأصبحت الكتابة الصوفي استنادا لذلك «.. هاجسا يعبر المتصوف من خلاله عن توتره وقلقه ويريد من خلال هذه اللغة أن ينفذ إلى ما وراء المألوف والمعتاد، إنه ينطلق من الحياة ولكن ليس للعودة إليها وإنما للاندفاع نحوالمطلق والدائم والمدهش.»[5]

ووفقا لذلك صارت الكتابة تجربة في حد ذاتها لا تعبيرا عن تجربة وأصبحت الرّمزية في الكتابة الصوفية حاملة لمضمونين؛ المضمون الفكري والمضمون الجمالي، فالمضمون الفكري يكون نتيجة المرجعية الفلسفية للشاعر، أما المضمون الجمالي فيكون نتيجة تمكن الشاعر من تلك التقنيات الأسلوبية في نصه الشعري.

وقبل خوض غمار مساءلة النص الصوفي مساءلة تأويلية، قصد استنطاق تلك الشحنات الدلالية المستترة خلف تلك الرموز المتشظية؛ وجب علينا أولا مساءلة الرمز لغويا واصطلاحيا ثم التطرق إلى إثبات الضرورة التأويلية للرمز.

**أولا: فـــي مفهوم الرّمز:**

لقد قيل في مفهوم الرّمز الشيء الكثير وسوّدت فيه صفحات وصفحات، وقد تناوله الدارسون في غير مكان، وأعلاو« من شأن الإيحاء الرّمزي، وأحيط- عندهم- بهالة من التضخيم والتهويل، حتى غدا منطقا خارج حدود اللغة، وفوق الزمان والمكان،

لا يمكن تحديد مغزاه، بل هومطلقٌ لا يحيط به التفكير، وإن أحاط به فليس بقادر على التعبير عنه لأنه يعلوعلى القرين، فيعلوعلى التحديد والتعيين.»[6]

ولكن هذا لا يقف حاجزا أمام الباحث في التقصي عن مفهومه الدقيق سواء المعجمي أوالاصطلاحي قصد الإحاطة بكنهه؛ كونه اشتغالا لغويّا وخاصية أدبية جمالية في الآن نفسه يستدعى التأويل بقوة، ويجعل من النصّ فضاء مفتوحا غير قابل للتحديد لا يلج عوالمه إلاّ القلة من القراء.

**1/ الرّمــز فــي اللغة:**

لقد ورد الرّمز في معاجم اللغة العربية وهو يحمل العديد من المعاني، تشترك أغلبها في اعتباره الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم، أو هو الإشارة أو الإيماء بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو اليد أو الفم أو اللّسان، وقد قصد صاحب لسان العرب الجمع بين هذه المعاني وردّها إلى معنى واحد قائلا:« الرَّمــزُ تصويت خفي باللّسان كالهمس، ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة صوت، إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل: الرّمزُ إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم والرّمز في اللغة كل ما أشرت إليه بيدٍ أوبعينٍ، ورَمَزَ يَرمُزُ ويَرمِزُ رَمزًا.»[7]

كما ذهب صاحب أساس البلاغة المذهب نفسه في اعتبار الرّمز إشارة وإيماء بالشفتين والحاجبين قائلا:« رَمَزَ إليه، وكلّمه رَمزًا: بشفتيه وحاجبيه. ويقال: جارية غمّازة بيدها همّازة بعينها لمّازة بفمها رمّازة بحاجبها.. وقال مُزَرِّد[ من الطويل]:

إذا شَفَتَــاه ذاقَتَــا حَرَّ طَعمه ترَمّزَنَا للجوع كالإسَكِ الشُّعرِ»[8]

وقد ورد هذا المعنى في قوله تعالى– مخاطبا زكريا عليه السلام–﴿ **قَالَ رَبِّ اجعَل لِي ءَايَةً قَالَ ءَايَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أَيَامٍ إِلاَّ رَمزًا وأذكُر رَبَّكَ كَثِيرًا وسَبِّح بِالعَشِيِّ والأَبكَارِ**﴾[9]، فمما ورد في تأويل الرمز في هذه الآية الكريمة أنه مقابل للإشارة وبذلك قال صاحب الكشاف:« ..﴿ **إِلاَّ رَمزًا**﴾ إلاّ إشارة بيد أورأس أوغيرهما وأصله التحرك.»[10]

ومفاد ذلك أنّ الرّمــز يحضر حين يستحيل الإفصاح أو حين يكون القصد إفهام بعض الناس بالمراد دون بعض ويؤكد هذا الرأي ما ذهب إليه صاحب الدلائل( ت 471هــ) عندما قال:«.. الذي قاله العلماء والبلغاء في صفتهــا والإخبار عنها رموزا لا

يفهمها إلا من هوفي مثل حالهم، من لطف الطبع ومن هومهيأ لفهم تلك الإشارات، حتى كأن تلك الطباع اللطيفة وتلك القرائح والأذهان قد تواضعت فيما بينها على ما سبيله سبيل الترجمة، يتواطأ عليها قوم فلا تعدوهم، ولا يعرفها من ليس منهم.»[11]، أيضا نقطة أخرى نستنتجها من تلك التعريفات اللّغوية للرّمز؛ أنه جاء مرادفا للإشارة/ العلامة، وهذا ما سنلاحظه حتى في تلك التعريفات الاصطلاحية للنقاد والبلاغيين العرب القدماء.

**2/ الرّمـــــز في الاصطلاح:**

فإذا ما جئنا لنسائل الرّمز كاشتغال نقدي وجدنا أنّ أوّل من تكلّم عنه بمعناه الاصطلاحي هوالناقد قدامة بن جعفر( ت 337) خاصة في كتابه" نقد الشعر" قائلا:«.. وهو أن يكون اللفظ القليل مشتملا على معاني كثيرة بإيماء إليها، أو بلمحة تدل عليها..»[12].

ويستدلّ على ذلك بنماذج عدة قائلا:«..ومثل ذلك قول" امرئ القيس"[ من الوافر]

فَإِن تَهلَــك شنوءةُ أَوتَبَــدَّل فَسِيرِي إِنَّ فـــي غَسَّانَ خَالاَ

لِعِزِّهم عَزَرَتِ وإِن يَــذِلُّوا فَذُلُّهــمُ أَنــَالَكِ مــَا أَنَــالا.»[13]

ثم يعلق قائلا:« فبيَّنة هذا الشعر على أنّ ألفاظه مع قصرها قد أشير بها إلى معان طوال، فمن ذلك قوله" تهلك أو تبدل" ومنه قوله:" إن في غسان خالا" ومنه ما تحته معان كثيرة وشرح وهوقوله" أنالك ما أنالا"»[14]

والملاحظ أنّ" قدامة" في استدلاله هذا، جعل من لفظ الإشارة؛ كلّ كلام محذوف أومأ إليه المذكور، وهوبهذا التصنيف كان يريد الربط بين الرمز الذي جاء عنده بلفظ الإشارة والمجاز بأنواعه.

وتبعا لذلك يمكن القول بأن الرّمز وفق هذه الرؤية ما هو إلاّ« صورة الشيء محولا إلى شيء آخر بمقتضى التشاكل المجازي، بحيث تغدو لكل منهما الشرعية في أن يستعلن في فضاء النص..»[15].

وربما هذا ما جعل عبد القاهر الجرجاني فيما بعد يجعل الكلام الذي فيه مجازا كالكلام الذي فيه رمز؛ يحيل القارئ إلى معان ثانية دليله تلك المعاني الأولى قائلا:« أن يكون المعنى الأول الذي تجعله دليلا على المعنى الثاني، ووسطا بينك وبينه متمكنا في دلالته، مستقلا بوساطته، يسفر بينك وبينه أحسن سفارة، ويشير إليه أبين إشارة.»[16]

لكن ما لبث مفهوم الرّمز أن اتسع نطاقه فيما بعد على أيدي النقاد والدارسين المحدثين ليستقل بمدلوله الخاص، وليصبح إجمالا« كل ما يدل على شيء غائب عبر الإيحاء إلى وجوده.»[17] .

وهذا ما يؤكده الشاعر الناقد" أدونيس" عندما اعتبره لغة النّص الثانية قائلا:«.. فالرمز هو قبل كل شيء، معنى خفي وإيحاء، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود، للقيم، واندفاع نحو الجوهر.»[18]

وانطلاقا من هذا المعنى أصبح الرّمز لا يشاكل الإشارة/ العلامة كما في التعريفات اللغوية السابقة، بل أصبحت هذه الأخيرة« جزءا مصغرا من كيان شامل هو مجال الرّمز بحيث تغدو كل علامة رمزا، ولا يكون بالمقابل كل رمز علامة.»[19]

وتبعا لذلك يمكننا اعتبار الرّمز فنية من فنيات الكتابة الأدبية عموما كونها تصبح رمزية« بدءا من اللحظة التي نكتشف فيها معنى غير مباشر عبر استعمال التأويل.»[20]، أضف إلى ذلك أنه«.. منذ اللحظة التي تستدعي فيها معالجة العمل لذاته، وذلك بناء على تكونه، فإنه يصبح مستحيلا علينا أن لا نطرح شروطا ذات أبعاد كبيرة لقراءة رمزية.»[21]، ونحن إذ نتحدث عن فنية الرمز، وجب، اضطرارا، أن نشير إلى أنواعه التي أوضحها الدكتور" سعد الدين كليب" قائلا:«.. ولعل هذا ما يعلّل هيمنة الإحساس الانفعالي المكثف على النصوص الشعرية ذات البنية الرمزية، حيث الثنائيات المضمرة والمعلنة التي تقوّم جماليا أكثر من ظاهرة أو موضوع. غير أنّ كل ذلك لا أهمية له إلا في السياق الفني. بمعنى أنّ الرّمز سياقي أو لا ولعل هذا ما يميز الرّمز الفني على الرّمز الصوفي. حيث هذا رمز عقدي– معرفي ينتمي إلى نظرية المعرفة، في حين أنّ الرّمز الفني ينتمي إلى النظرية الجمالية. »[22]

وكأنه بذلك يجعل الفرق بين الرّمز الصوفي والرّمز الفنّي، كامن في الوظيفة التي يقومان بها داخل النص، فيجرد الرّمز الصوفي من تلك الخاصية الجمالية، التي يجعلها في الأساس من سمات الرّمز الفني.

ويقدم دليلا على ذلك قائلا:«.. فالسكر مثلا عند الحلاج وابن عربي وابن الفارض وابن الدباغ، يمتلك ذات المضمون سواء أكان ذلك في الشعر أم في النثـــر أم في

المجاهدة الصوفية. وليس كذلك الرمز الفني. إنه متجدد المضمون.. إذ إنّ القيمة الجمالية للرّمز الفني من كون مضمونه غير محدد نهائيا.»[23]، وهذا الكلام صحيح نظريا وليس تطبيقيا، فنحن بقراءتنا لبعض النماذج الشعرية الصوفية، نجد أنّ أكثر شيء يميزها، هو دقة استخدام أصحابها للرّمز وتوظيفه في سياق جمالي، أي نعم من أجل غاية عرفانية ولكنها لم تجرد الشعر من مميزاته الأساسية التي لطالما كانت لصيقة بالذات المبدعة.

وأغلب الشعراء المتصوفة من أمثال" الحلاج" و" ابن الفارض" و" ابن عربي"، وغيرهم من كبار شعراء الصوفية غلب على شعرهم دقة التعبير الناجم عن ذلك التخير الجيد للألفاظ المصاغة في قوالب جمالية ومجازية رائعة، وهدا دليل على تمكنهم من اللغة وتوفقهم في توظيفها.

وتأسيسا لما سبق، فالنظر النقدي المعاصر لا يكتفي بالبحث عن معاني النص المصرّح بها، بل غايته النبش في ما وراء المرامي قصد القبض على المقاصد، ولم يعد هذا الإجراء غايته فحسب؛ بل أصبح ضرورة يفرضها النص على قارئه.

**3/ الرّمـــز والضرورة التأويليـــة:**

لما أصبح الرّمز لصيقا باللغة، فقد استثار النظر النقدي بقوة، خاصة ذلك الذي يحفر في طبقات النص قصد سبر أغواره والقبض على مكنوناته، مركزا على ذلك النوع من النصوص الشعرية التي أبت إلا أن تكون كتومة، وغير واضحة وصريحة، تغري القارئ وتجذبه إليها، حتى وإن كانت نصوصا شعرية قديمة، فهي كالذهب لا يؤثر فيها أن تكون مطمورة تحت التراب، بل هي مسعى كل محلل وقارئ يبتعد في دراسته عن تلك الانطباعية، ليلجأ إلى الموضوعية المستندة إلى منهج علمي رصين، لا يترك النص على قارعة الطريق، وإنما ينتشله ليكون شاهدا على نظرية تبناها هو، فيأتي النص مصدقا وشاهدا لها.

ولمّا أصبحنا اليوم في عصر القراءة التأويلية، أصبح ذلك النص المفعم بالرموز والإيماءات ضرورة حتمية للقراءة وإعادة القراءة فــ« حيثما يوجد الرمز يتطلب فعلا تأويليا، فالترابط بينهما يدخل في صلب الاستثارة الرمزية..»[24]، ووفقا لهذا اكتست اللغة عند الصوفي«.. أبعادا انطولوجية وجودية وهي ليست مجرد وسيلة للتعبير عن الفكر أو الشعور وإنما هي موقف في حد ذاته، لأنها تعبر عن نوع من المعرفة وليس ثمة مجال آخر يمكن أن تظهر من خلاله هذه المعرفة اللدنية.»[25]

ذلك أنّ القارئ والمؤول ينتقل في قراءته للنص من كونه كائنا لغويّا إلى كائن حيّ يتقطر غواية وأنوثة، ولكنه في الوقت نفسه محصنا بالممانعة، فتوجب عليه أن يمتلك في توجهه إليه وسيلة الهدم للغوص في سراديبه ودهاليزه، ولملامسة طبقاته الدلالية عن طريق تفكيك الدال قصد الوصول إلى المدلول، وبالتالي الوصول إلى مقصديّة النص.

وعلى هذا الأساس، فإن«.. المعرفة الضمنية للغة، هي شرط من شروط التواصل بين الأفراد، كما أنها حتمية معرفية للتأويل، لان المؤوّل يستعين بالثابت للوصول إلى المتغير، لأنّ الثابت ضروري لأي علامة فهوالمبدأ المحدد لوجودها، في حين يرتبط المتغير بالقيم الحافة والثانوية والثقافية، وهي قيم يضيفها مستعمل اللغة قصد التبليغ والإيحاء بمعاني خفية.»[26]

وهذه المعاني إنما وجدت لتقوية فعل القراءة والتلقي بدفع القارئ إليها، والبحث في مقاصدها، فلإنتاجية المعنى غاية واحدة ووحيدة هي أن«.. تتشكل من جديد في أفهام مختلفة، بناء على وسيط نصي، وهو عبارة عن مادة مؤلفة بعناية، واختيارات موجهة من طرف المعاني، ويظل هذا النسيج عبر آلياته التدليلية المتباينة المرجع المشترك إنتاجا وتلقيا إنه المنطلق المتجدد نحوإعادة بناء المعنى وصقله ثانية.»[27]

**ثانيـــا: تجليات الرمز الصوفي في تائيـــة ابن الفارض" مقاربـــة تأويلية":**

إنّ أهم ما يميّز التحليل عموما، القدرة على استنطاق النص الأدبي والولوج إلى عالمه الداخلي، وتحسس ما فيه من تداخلات دلالية، ذلك لأنه عالم مليء بالأسرار والألغاز التي لا تنفك عن كونها محل استفزاز القارئ من أجل تفكيك مغاليقها قصد الوقوف على حافة إدراكها وفهمها.

فالنصّ عموما« تفاعل معرفي قبل أن يكون بنية لغوية، تندمج فيه دينامية الاستجابة المرئية في طبقاتها السطحية ضمن ما يحتويه الموجود الملموس مع روح التأمل الداخلي فيه، قصد إدراك مخيلاته المخفية، ومن خلال ذلك تأتي القراءة الحداثية لمحاولة استجلاب أسراره مع ورود منعرجاته الاحتمالية إلى تصور تأملي تتفق فيه الذات مع الآخر وفق مبادئ مشتركة،..»[28] ولما كان الأمر كذلك، أصبح النص الأدبي والنص الشعري بصفة خاصة، صناعة لغوية فنية مركزة، وكثافة دلالية مرتفعة، فقد صار مرتعا

للقراءة التأويلية، التي لا تبحث في الأحادية، بل تقصد في بحثها التعددية، ولا تتغيا كشف تلك المرامي والمفاهيم، بل حسبها المقاصد ومضامين المضامين.

والشعراء الصوفيون أوّل من اشتغل على اللغة، حين أعادوا تشفيرها في قصائدهم، عن طريق إبعاد الدلالات الأولى الحسية والدنيوية لألفاظ معينة مثل: الحب والخمر،.. ووضعها في سياق عرفاني لتصبح رموزا لها دلالتها الوجدانية والروحية وأبعادها الدينية، وعندما نقول" الدينية" فنحن نبتغي هذه الصيغة لمّا بلور الشاعر الصوفي تجربته الذاتية في عقيدته الدينية، ما جعل الرمز عنده يحوي أبعاد دينية أكثر منها فنية.

ولعلّ هذا ما« خوّل للخطاب الصوفي أن ينجز شفرة لغوية جديدة تناور من زاوية مختلفة ضمن حلقة التواصل الأدبي.»[29]، ذلك أنّ« كل مبدع بالكلمة أو بالخط، لا يُعنى بما يراه إلاّ بوصفه عتبة لما لا يراه.»[30].

وتبعا لذاك أصبح النص الصوفي هيكلا إشاريا مستترا خلف الكلمات، ورحلة إبداعية مليئة بالتلويحات، وهذا ما يؤكده" ابن عربي"* قائلا[ من الوافر]:

« أَلاَ إنَّ الرُّمُوزَ دَلِيلُ صِدقٍ عَلَى المَعنَى المُغِيبِ فِي الفُؤَادِ
وَإنَّ العَالمِيــنَ لَــهُ رُمُوز وَأَلْغَازٌ لِيَــدعَى بِالعِبَــادِ
وَلَوْلاَ اللُّغْزُ كَانَ القَولُ كُفرًا وَأَدّى العَالَمِيــنَ إِلَى العِنَــادِ
فَهُم بِالرّمزِ قَدْ حَسِبُوا فَقَالُوا بِإهْرَاقِ الدّمَــاءِ وَبِالفَسَــدِ
فَكَيفَ بِنَا لَوأَنّ الأَمْرَ يَبْــدُو بِلاَ سِتْرٍ يَكُونُ لَهُ اسْتِنَــادِي
لَقَامَ بِنَا الشَّقَاءُ هُنَا يَقِيــنًا وَعِنْدَ البَعثِ فِي يَومِ التَّنَــادِي
وَلَكِنَ الغُفُورَ أَقَــامَ سِترًا لِيُسعِدنَا عَلَى رَغْــمِ الأَعَادِي.»[31]

فلما كان الأمر كذلك، صارت الكتابة عند الشعراء الصوفيين، ما كانت رمزا وإيحاء، قصد الخروج عن المعتاد والمألوف، وهذا ما أوقعهم في جدال مع بعض الشعراء المتكلمين الذي اعتبروا رمزية الكتابة الشعرية الصوفية ما هي إلاّ تمويها أو سترا لعورات المذهب، فردّ عليهم" أبو العباس بن العطاء" قائلا[ من الوافر]:

« إِذَا أَهلُ العِبَارَةِ سَاءَلُــونَــا أَجَبنَاهُم بِأَعــــلاَمِ الإِشَارَةِ
نُشِيرُ بِهَا وَنَشْهَدُنَا غُمُــوضًــا تُقصّر عَنهُ تَرْجَمَــةَ العِبَارَةِ
تَرَى الأَقْوَالَ فِي الأَحْوَالِ أَسرَى كَأَسْرِ العَارِفِينَ ذَوِي الخَسَارَةِ.» [32]

وهكذا، صار لزاما على القارئ أن يعقد علاقة حميمة مع النص الشعري الصوفي من أجل الإحاطة بذلك الفضاء الدلالي الذي يجتاحه بفعل الترميز والتشفير، و" تائية ابن الفارض" خير نموذج على ذلك.

تعد" تائية ابن الفارض" ملحمة في التصوف سماها" **نظم السلوك**"، وكان اسمها من قبل ذلك" **لوائح الجنان وروائع الجنان**"، إذ يروي في ذلك ابن الفارض« أنه خلال خلوته واعتزاله في الجامع الأزهر بمصر بقصد الرياضة الروحية، ظهر له الرسول صلى الله عليه وسلم في المنام وطلب إليه أن يغير اسمها ويسميها نظم السلوك، فكان ذلك. كما وأن هذه القصيدة تدعى التائية الكبرى لانتهاء رويها بحرف التاء..»[33]، وإن جاز لي القول بأنها ملحمة في التصوف الإسلامي، فهذا راجع إلى تفرد ابن الفارض في كتابته الشعرية الصوفية التي جاءت مفعمة بذلك الإغراء المعرفي والجمالي ومرجعيته الأساسية في ذلك، تلك المشاعر النورانية التي ما فتئ أن صاغها شعرا« وعمد إلى ذلك الشعر فاختار له البحر* الذي لا يرومه إلا من يتقن السباحة، وعمد إلى الأسلوب فطرزه بالبديع من مختلف المحسنات، فإنك لا تكاد تفتقد في البيت الواحد طباقا أو جناسا أو مقابلة، أو كناية أو تورية أو تضمينا، إلى آخر ضروب في البديع، وذلك في معظم أبيات القصيدة التي زينت من سبعمائة وستين وقد عبر طولها عن مقدار صنعة ابن الفارض، وطول نفسه، وسعة أفقه، وشساعة مداركه ووفرة معرفته باللغة..»[34]، أضف إلى ذلك أنها قصيدة زئبقية، لا يقبض فيها القارئ على المعنى الواحد بل تمارس معه لعبة التستر والانكشاف من خلال توظيف الرّمز، وبالتالي فهي نص يقتضي مساءلته ومخاتلته كي نستشرف منه مقاصده، فكيف نسترق المعنى من هذه المتاهة النصية؟

**1- دلائليـــة العنوان:**

إذا كانت اللغة هي البوابة التي يدلف منها النص إلى عالمه الرحب، فإن الدخول إلى عالم النص ذاته يبدأ من العنوان الذي لا ينفك عن كونه بؤرة دلالية كبرى بل فهو المفتاح الذي يفك به القارئ شفرة التشكيل اللغوي، والإشارة الأولى التي يرسلها إليه الأديب قصد بدء التفاعل معه.

وأول ما نلاحظه في جملة العنوان الذي تحمله قصيدتنا محل الدراسة« نظم السلوك»، أنه مركب إضافي، ذلك أن( نظم) ماهي إلاّ خبر لمبتدأ محذوف تقديره[ هذا] فأصل الجملة هذا نظم السلوك، أي أن هذه القصيدة نظم للسلوك.

وهذا التركيب يحمل في ثناياه العديد من الدلالات الدينية والمقاصد الخلقية لأنّ الخطاب الصوفي عموما ما هوإلا رسالة أخلاق، فطبيعي أن يأتي عنوان هذه القصيدة الصوفية مشحونا بالمعاني العرفانية الداعية إلى انتهاج الطريق الصحيح والسليم.

والنظم في اللغة يعني الاستقامة، فنقول:« نظم الكلام. وهذا نظم حسن، وانتظم كلامه وأمره. وليس لأمره نظام إذا لم تستقم طريقته، ونقول: هذه الأمور عظام لوكان نظام،..»[35]

فما نلاحظه في هذه التعريفات اللغوية أنها جعلت" النظم" قريبا إلى" السلوك" في معناه اللغوي وحتى في معناه الاصطلاحي، وهذا ما تؤكده" سعاد الحكيم" في معجمها الصوفي لما أعطت لكلمة" السلوك" معنى" الطريق" ولكن أخرجتها من سباتها اللغوي لتكتسبها وظيفة عرفانية قائلة:« إذ يرى الصوفية أنّ كل" عمل" يقوم به المريد من الفرائض والنوافل أو المجاهدات والرياضات، له حال ومقام، واستنادا إلى أنّ كل" عمل" له" حال" و" مقام" أخذ السلوك في تحكمه" بالأعمال" يخطو نحو منهجية شبه علمية.»[36]

فهي بذلك تجعل السلوك؛ مجموع المقامات والأحوال التي يسلكها المريد، فهي ترى أنّ العبادة الحقة، ما قامت على منهجية دينية ثابتة، وربما هذا ما سعى" ابن الفارض" لإبرازه في شعره، بالدعوة إلى اتباع النهج الصحيح والمنظم في العبادة بغية نيل محبة الله ورضاه قائلا في تائيته الكبرى:

وَكُلُّ مَقَامٍ، عَن سُلُوكٍ، قَطَعتُهُ عُبُودِيَّةٌ حَقَقتُـــــهَا بِعُــبُودَةِ.[37]

وهي إشارة صريحة يرسلها الشاعر من ثنايا نصه كحلقة وصل بين هذا البيت وعنوان النص الشعري ككل، تأكيدا منه للغاية الأولية في إنجازه لهذا النص فكل مقام أو حال يسلكها المريد ابتغاء منه في الارتباط بموجده، ما هي إلا مبررات من أجل إثباته العبودية التي لا كلفة فيها، وإنما هي ذلة وعبودة ذاتية، فتحقق العبودية لدي السالك يعني تحقق الشرط الأساسي في إنجاح كل المقامات والسلوكات العرفانية.

ووفقا لهذا، تبين لنا كيف أنّ التصوف في حقيقته، شديد الارتباط بالأخلاق أي بالسلوك، ذلك أنه منطلقا لتقويم الشخصية الإنسانية وإعدادها رساليا، وهذا ما تعرض له

الدكتور" زكي مبارك"، لمّا تحدث عن أهمية المقامات والأحوال في تصوير الشخصية الخلقية قائلا:« ودرس المقامات والأحوال يصوّر لنا فهم الصوفية للحياة الخلقية، وهم يرون الإنسان بين حالتين: الأول حال المجاهدة، والثاني تلقي الفيض.. وأثر التصوف من هذه الناحية عظيم جدا في الأخلاق، فالرجل المتصوف يحاسب نفسه في كل لحظة، ويتلمس مواقع الفيض في كل لحظة.. تخلق من المرء قوة خلقية تنفع في توجيه الإرادة إلى الصلح من الأعمال.»[38]

وبالتالي فالتصوف هدفه خلقي بالدرجة الأولي، وعنوان القصيدة لم يوظفه" ابن الفارض" عبثا، بل قصد الدعوة إلى ترويض النفس وتربيتها بطريقة ممنهجة تتماشى ومعالم الدين الحنيف، فجاء عنوان القصيدة عامدا إلى توجهه العقائدي، وخادما لرؤيته الروحية القائمة على أسس خلقية أبرزت لنا وجها حميدا في التصوف، الذي ما انفك إلا وخرج عن جادة الصواب، حتى بدا للناس غير العارفين بأصوله ومرتكزاته وأغراضه الأولية، أنه مرتع الملحدين العابثين بما أتى به القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة.

**2- فيض التلقي ورمزية المرأة في شعر" ابن الفارض":**

أن أعاني من شيء، هذا يعني أن أكتب عنه، لعل هذا هو شعار الكتابة عموما التي تنطلق من لحظة مليئة بالتأزم، قصدها الخروج من دائرة الصمت لتأسيس معادل مغاير، تراهن فيه على اللغة، التي تبدأ هي الأخرى تأثرا بالظروف، بالبحث عن فضاءات، للصمت تنشط فيها داخل المنجز الإبداعي، فما بالك لوكان هذا المنجز، نصا شعريا، ولكن أي نص شعري هذا! إنه النص الشعري الصوفي الذي أبى إلا أن يغلق المعنى داخل نفسه، مستدعيا فعل القراءة إليه، ليحاورها قائلا لها صمته، فاتحا لها مجاله لتحتضنه وتقع في الأخير أسيرة تأويله.

وربما هذا« ما يجعله بمثابة الآلية الكاتمة التي شكل وضعها في التلقي آليات انفتاحه، وهو وضع تأويلي.»[39]، وهو الرأي نفسه الذي يراه" أمبرتو إيكو" لما اعتبر النص« آلة كسولة تتطلب من القارئ تعاونيا مستمرا وحثيثا لملئ الفضاءات التي لم يصرح بها أو التي صرح من قبل أنها بقيت فارغة.»[40]، والنص الفارضي خير مثال على ذلك، فقد تخير" ابن الفارض" وحداته اللغوية وركبها تركيبا يمنحه تميزه وفرادتـــه،

مستدعيا عصارة توجهاته المعرفية والفكرية وأيضا الدينية والتاريخية التي تواشجت لتؤلف لنا صورا شعرية تعج بالرمزية العرفانية، أو لنقل الرمزية الصوفية.

*** فعل الحب ورمزية المرأة:**

لطالما كانت المرأة مدعاة للكتابة الإبداعية، وملهمة الشعراء، فمنذ العصر الجاهلي كانت الكتابة عن المرأة من الضرورات الشعرية أناذاك، فكانت لا تخلو قصيدة جاهلية إلا وفيها ذكر للمرأة، فبدءا من امرئ القيس الذي افتتح بها معلقته قائلا:

قِفَا نَبكِ مِن ذِكرَى حَبِيبٍ وَمَنزِلِ بِسِقطِ اللِّوَى بَينَ الدَّخُولِ فَحَومَلِ[41]*

مرورا بالعصر الأموي، الذي تناول فيه شعراءه المرأة قصد التغزل بها فظهر نوعان من الغزل، الغزل الحسّي بزعامة" **عمر بن أبي ربيعة**"، الذي جسد المرأة في شعره تجسيدا حسيا بحتا، وقد قيل أنه« خير من وصف المرأة ووصف من عرفها، وأدرك مواضع الفتنة منها.. فهو يصف حركاتها وسكناتها، وتلك النزعات التي تجري بنفسها، وتدفعها إلى فعل ما تفعل، وهو قادر في هذا قدرة تجعل المرأة التي يصفها تحيا بين عيني قارئه، وتتحرك.. وهو في ذلك أقرب إلى مخاطبة الجسد منه إلى مخاطبة المشاعر.. »[42] قائلا في محبوبته( هند):

وَقَد أَرَى مَرَّةً سِربًا بِهِ حَسَنًا مِثلَ الجَآذِرِ أَثيَابًا وَأَبكَارًا

فِيهِنَّ هِندٌ لاَ شَبيهَ لَهَا مِمَن أَقَامَ مِنَ الجِيرَانِ أَوسَارَا

هَيفَاءُ مُقبِلَةٌ عَجزَاءُ مُدبِرَةٌ تَخَالُهَا فِي ثِيَابِ العَصبِ دِينَارَا*[43]

أما الغزل العفيف فكان بزعامة" **جميل بن معمر**" الذي قصد في شعره جمال المرأة المعنوي، إذ الحب عنده« بطولة نفسية واستماتة في سبيل المحبوب، هو بطولة تتحدى العذّال والحكام، وهو في الوقت نفسه فناء في المحبوب وتضحية كاملة على هيكله،.. فهوى بثينة قضية يدافع عنها جميل، ويضحي في سبيلها.. »[44].

فحبه ليس حبا حسيّا، بل هو حب عفيف وتصوير لقوة ارتباط روح العاشق بروح المعشوق، وهي الفكرة نفسها التي بني عليها الشعر الصوفي، فالمرأة في اعتقادهم مثالٌ للرّوح الكلية التي تلوذ بوصلها الرّوح الجزئية، باعتبار أن روح المخلوقات ما هي إلاّ جزء من روح الخالق عز وجلّ، وبتالي فطبيعيّ أن يحن الجزء للكل والفرع للأصل.

وقبل خوض غمار البحث عن الرّمز الأنثوي في الكتابة الصوفية الفارضية من خلال قصيدته التائية، كان لزاما علينا أن نسائل فعل الحبّ عند علماء اللغة والتصوف، إذ

يقول فيه" القشيري":« وعبارات الناس عن المحبة كثيرة، وتكلموا في أصلها في اللغة فبعضهم قال: الحبُّ اسم لصفاء المودة؛ لأنّ العرب تقول لصفاء بياض الأسنان ونظارتها: " حبب الأسنان"، وقيل الحبابُ: ما يعلو الماء عند المطر الشديد؛ فعلى هذا" المحبة": غليان القلب وثورانه عند العطش والاهتياج إلى لقاء المحبوب، وقيل: إنه مشتق من حباب الماء ( بفتح الحاء) وهو: معظمه. فسمي بذلك: لأن المحبة غاية معظم ما في القلب من المهمات.

وقيل: اشتقاقه من اللّزوم والثبات، يقال: أحب البعير، وهو أن يبرك فلا يقوم فكأن المحب لا يبرح قلبه عن ذكر محبوبه، أما أقاويل الشيوخ فيه، فقال بعضهم: المحبة: الميل الدائم بالقلب الهائم، وقيل: المحبة إيثار المحبوب على جميع المصحوب.

وقيل: موافقة الحبيب في المشهد والمغيب.

وقيل: محوالمحب لصفاته، وإثبات المحبوب لذاته.

وقيل: مواطأة القلب لمرادات الرّب... »[45]

كما ورد في القرآن الكريم آيات عدة تشير إلى معنى الحب كقوله تعالى:﴿ **يَا أَيُّهَا الذِين آَمَنُوا مَن يَرتَد مِنكُم عَن دِينِهِ فَسَوفَ يَأتِي الله بِقَومٍ يُحِبُهُم ويُحِبُونَهُ.**﴾[46]، وما ذكر في تفسير﴿ **يُحِبهُم ويُحِبُونَهُ**﴾ قول الإمام الزمخشري:« .. محبة العباد لربهم طاعته وابتغاء مرضاته، وأن لا يفعلوا ما يوجب سخطه وعقابه، ومحبة الله لعباده أن يثيبهم أحسن الثواب على طاعتهم ويعظهم ويني عليهم ويرضي عنهم.»[47]، وبتالي فمحبة الله تكون بطاعته، ومحبة الله لعباده تكون بالجزاء والثواب، وقد ورد في كتاب الله العزيز عدة آيات ذكر فيها لفظ المحبة حاملا لمدلول الجزاء، منها قوله جلّ جلاله:﴿ وَأَحسِنُوا إِنَّ الله يُحِبُّ المُحسِنِينَ﴾[48]

فالمحبة التي ينشدها المتصوّف هي محبة الله له، والتي تضمن له الإتحاد معه، لأنّ المحبة كما يقول" السريّ السّقطي":« لا تصلح بين اثنين حتى يقول الواحد للآخر: يا أنا.»[49]، أما" ابن عربي" فقد اعتبر المحبة سرّا من أسرار الحياة والوجود بل واعتبرها أصل الوجود وجوهره لما قال:

« فَلَولاَ الحُبُّ مَــا عُرِفَ الوِذَاذُ وَلَولاَ الفَقــرُ مَا عُبِدَ الجَوَادُ

فَنَحنُ بِــهِ وَنَحنُ لَــهُ جَمِيعًــا فَمَن وَدَّي عَلَــيهِ الاِعتِمَــادُ

إِذَا شَاءَ الإِلَــهُ وُجُــودَ عَيــنٍ بِهَا قَــد شَاءَهَا فَمَضَى العِنَادُ
فَكُنَّا عِندَكُنَّ مِن غَيــرِ بَطَــاءٍ وَنَعتُ الكَــونِ ذَالِكَ المُستَفَادُ
فَعَيــنُ الحُبِّ غَيرُ عَينِ الكَونِ وَعَيَــنَه وَأَظهَرَهُ الـــوِدَادُ.»[50]

وتبعا لذلك يمكننا اعتبار" فعل الحب"، مكونا أساسيا في الخطاب الصوفي عبر فعالية التلويح، فتمة الأنوثة ظاهرة وجلية في النّص الشعري محل الدراسة، فابن الفارض كغيره من المتصوفة الشعراء الذين لجئوا إلى قناع المرأة قاصدين بها الذات الإلهية، أو الحقيقة المحمدية، خاصة قصيدته" التائية" التي ورد فيها الرّمز الأنثوي، وهو مفعم بتلك الدلالات العرفانية، التي تبدو في ظاهرها وكأنها صورة غزلية، ولكنها في حقيقة الأمر عصارة تجربة ابن الفارض الصوفية في اتحاده مع الذات الإلهية. وبالتالي وعبر فعالية هذا الرمز الصوفي تنزاح الدلالة من شكلها الظاهري لتفتح مجال القراءة والتأويل.

وإذا ما اعتبرنا" فعل الحب" هو المكون الدلالي الرئيس في هذا النص الشعري فحتما ستكون كل أجزاء النص خادمة له، وانطلاقا من ذلك قسمنا النص إلى مجموعة من الأطوار استنادا إلى تلك المقامات والأحوال التي يعيشها السالك في عشقه الإلهي، ويمر بها أثناء رحلته الروحية وصولا إلى اتحاده وتجليه في الذات العلية، وجريان الرّمز الصوفي عبرها.

وإذا جئنا لنسائل أول طور من أطوار الحب عند ابن الفارض وجدناه يظهر في قوله:

6- أَبَثَتْهَا مَا بِــي، وَلَــم يَــكُ حَاضِرِي رَقِيبٌ لَهَا،حَــاظٍ بِخَلوةِ جَلوَتِــي
7- وَقُلتُ، وَحَالِـــي بِالصَّبَابَــةِ شَاهِــدٌ، وَوَجدِي بِهَا مَا حَيَّ، وَالفَقدُ مُثبِتِي:
8- هَبِي، قَبلَ يُفنَـــى الحُــبُّ مِنِيّ بَقِيَةً أَرَاكِ بِـــهَا، لِي نَظــرَةَ المُتَلَفِتِ
9- وَمَنِّي عَلَى سَمعِي بِلَن، إِن مَنعتِ أَن أَرَاكِ، فَمِن قَبلِي، لِغَيرِيَ، لَــذَّتِ.[51]

ومفاد هذا المقطع الشعري أن الشاعر قصد هنا أن يبين مراحل تمام الفناء والاتحاد في حضرة المحبوب ويجعل من حال المحو، أو السكر سبيلا لذلك، مبررا في أول هذا المقطع، تلك الحالة التي انعدم فيها وجود الرّقيب، وتجرده من كل الحظوظ الخارجية التي تلهيه عن محبوبته الحقيقية، ليسهل عليه استنادا إلى ذلك إطلاعها على ما حلّ به من بلاء الولاء، وعناء الوفاء، ومحنة المحبة، ومجموع ما أراد بثهن هو شرح حال، وطلب وصال.

ثم يذهب بعد ذلك، ليصف حاله لمّا استحكمت فيه حُميّا الحبّ، وغلبت عليه، وما نجم عن ذلك من شدة الحرقة والنحول، والبكاء جرّاء كثرة التوق والاشتياق، فهذه الآثار الظاهرة والمشهودة عليه، تفصح عن حال الصبابة، وتخبر عن حرق الشوق، ذلك أنّ حالة الشاعر نتيجة الصبابة التي وقع أسيرها ومحو الوجد وإثبات الفقد، لم تكن إلاّ دافعا له من أجل أن يتحقق له الوصل، عن طريق سؤال محبوبته بأن تهب له نظرة شبهها بنظرة من يكثر الالتفات في حالة الوداع، فأراد الشاعر هذا السالك أن يتمتع بتلك اللحظة قبل أن يفنى حُميّا الحبّ.

راض وفقا لذلك، بحكمة محبوبته البالغة، التي اقتضت أن تحول بينه وبين النظر إلى وجهها الكريم، طالبا منها، بل راجيا بان تمن على سمعه بكلمة( لن تراني) التي يرى فيها لذّة خفية مسترجعا في ذلك المشهد الذي عاشه من قبله الكليم.

والملاحظ هنا، أن السكر لم يكتمل بعد، وغيبة ذات المعشوق في العاشق لم تتحقق عند ابن الفارض، وبالتالي لم يتم عنده الفناء في محبوبه، فغزله يبدو حسيا أكثر منه معنويا، وهذا المقام يصطلح عليه الصوفية باسم" الفناء الأول"، فالشاعر هنا يصوّر لنا مشهدا غزليا، بث فيه شدة اشتياقه وتوقه لرؤية محبوبته، والرضا بأن تمن عليه بالرّد حين طلب رؤيتها، ولو بالرفض ودليلنا تلك الألفاظ التي وظفها في مقطعه الشعري هذا ( جلوتي، الصبابة، وجدي، الفقد، الحبّ، اللذة) وكلها ألفاظ توحي بذلك الحبّ الحسي الذي قد يعيشه أي إنسان في العالم المادي، ولكن ابن الفارض وظفها لتخدم ذلك الحب الذي لا يعرفه ولا يعيشه كل البشر.

فيتبدى للقارئ منذ الوهلة الأولى أن المقصودة هنا، امرأة يبتغي الشاعر وصلها استنادا إلى تيمة الأنوثة الطاغية على الألفاظ التالية( أبثثتها، رقيب لها، هَبي، أراك، مِنِّي.) وكلها ألفاظ توحي بالجوهر الأنثوي، ولكن ابن الفارض وظفها ليرّمز بها إلى الحقّ عزّ وجل، الذي عزّ عليه وصله، كما كان قد عزّ على غيره من قبله.

ولعلّ توظيف الشاعر لمشهد سيدنا موسى( عليه السلام) لما تكلم الله معه ورفض أن يريه نفسه، يمثل قرينة دلالية على أن المقصود هنا في هذه الأبيات ليست محبوبة الشاعر الخيالية بل جاءت رمزا لتلك المحبوبة الأبدية ألا وهي الذات الإلهية. ويتجلى ذلك في قوله أيضا:

41- وَبَعدُ فَحَالِـــي فِيـــكِ قَامَت بِنَفسِـــهَا وَبَيِّنَتِي فِي سَبقِ رُوحِـــي بِنِيَـــــتِي
42- وَلَم أَحكِ، فِي حُبَيكِ، حَالِي تَبَرُّمًـــا بِهَا لِاضطِرَابٍ، بَل لِتَنفِيسِ كُربَتِي
43- وَيَحسُنُ إِظهَارُ التَّـــجَلُّدِ لِلـــــعِدَى، وَيَقبَحُ غَيرَ العَـــــجزِ، عِندَ الأَحِبَّةِ
44- وَيَمنَعُنِي شَكوَايَ حُســـنُ تَصَـــبُّرِي وَلَو أَشكُ لِلأَعدَاءِ مَا بِـــيَ لأَشكَـــتِ
45- وَعُقبَى اِصطِبَارِي فِي هَوَاكِ حَمِيدَةٌ عَلَـــيكَ وَلَكِـــن عَـــنكَ غَيرُ حَمِيدَةٍ
46- وَمَا حَلَّ بِي مِن مِـــحنَةٍ، فَهُوَ مِنحَةٌ وَقَـــد سَلِمَت مِن حَلِّ عَقد عَزِيمَتِي
47- وَكُلُّ أَذًى فِي الحُـــبِّ مِنكَ، إِذَا بَدَا جَعَلتُ لُـــهُ شُكرِي مَكَانَ شِـــكيَتِي
48- نَعَم وَتَبَارِيـــحُ الصَّـــبَابَةِ، إِن عَدَت عَلَيَّ، مِن النَّعمَاءِ، فِي الحُبِّ عَدَّتِ[52]

يبدأ الشاعر مقطعه الشعري هذا بوصف حال الحبّ البادية في ظاهره وباطنه قاصدا من وراء ذلك أن يبرز إحساسه القوي بما جرى عليه ومنه؛ أي الحب من مقاسات، وإن كان قد ذكر هذه المقاسات والمعاناة، فهو على سبيل تنفيس كربه، وتفريغ همه لا من أجل اضطراب أو خلل في الحبّ، وفي ذلك إشارة واضحة إلى التألم والضجر من البلاء.

مؤكدا على أنّ ما ذكره من مقاسات لشدائد الحبّ، إنما كان لإظهار العجز والضعف في مقابلة سطوات العشق وقوة المحبوب، ولإبانة الفاقة والحاجة، فإن الإنسان إذا أصابته شدة ومحنة، يستحسن أن يظهر تجلدا أو قوة مقاومة مع تلك الشدة والمحنة لكيلا يشمت به أعداؤه، ولا يفرحوا بذلك، وأمّا عند الأحبة، فيقبح إظهار العجز والضعف، وطلب الرحمة، وخصوصا إذا كانت تلك النازلة واقعة في حبيب قادر قهار ذي سلطان.

وعدم حكايته مقاساته للبلايا للأعادي، ناجم عن حسن صبره، الذي أعقبه ثبات على مقاسات الشدائد في حبه لها، وهذا الثبات محمود، بموجب من ثبت نبت، فإنّه موصل إلى المطلوب، وهو وصل المحبوب، جاعلا من كل شيء كان قد نزل به في ظاهره وباطنه من محن ومشقة، عين عطاء ونعمة إحسان، فكل بلاء كان قد نزل به هو من مقتضيات الحبّ أثناء ترقيته في مراتب العشق الإلهي وأطواره، ليزيل حجابا كثيفة حائلة بينه وبين غاية مطلبه الحقيقية.

وفي ذكره لهذه الترقية من مقام إلى آخر، يقصد من مقام رؤية الآلام محنا وبلاء إلى مقام رؤيتها منحا وهدايا، هذا كلّه من أجل البرهنة على أنّ تباريح الصبابة والمحن، ما هي إلا من مقتضيات العشق.

فهنا أيضا وظّف الشاعر مفردات الحب في قالب غزلي حسي، سرعان ما تنقلب فيه الدلالة لتدخل أسوار العشق الإلهي( حبيك، الأحبة، هواك، الحب، الصبابة) إلا أنه في هذا المقطع الشعري مازال أسير الفناء الأول، فهو على الرغم من تعلقه الشديد بمحبوبه، لم يصل إلى درجة الفناء فيه ودليلنا في ذلك قوله:

45- وَعُقبَى اِصطِبَارِي فِي هَوَاكِ حَمِيدَةٌ  عَلَــيكَ وَلَكِن عَــنكَ غَيرُ حَمِيدَةٍ

فهو بذلك يرى صبره واحتماله، شفاعة له للقاء محبوبه والفناء فيه، فلا مكان لليأس عنده ما دام في الأخير سيصل إلى مبتغاه، وهذا ما جعله بعيدا عن الحب الحقيقي، الذي تحقق له؛ لما جعل حب الله في الله ذاته، وليس لشيء آخر، ويتجلى له ذلك عندما ينصرف عن الحياة الدنيا ويندمج في صورة محبوبه ويتكلم على لسانه، ويظهر ذلك بوضوح في قوله:

99- فَلَم تَهوَنِــي مَــا لَــم تَــكُن فِيَّــا فَانِيًا  وَلَم تَفنَى مَا لَم تَجتَلِي فِيكَ صُورَتِي

100- فَدَع عَنكَ دَعوَى الحُــبِّ وَادعُ لِغَيرِهِ  فُؤَادَكَ وَادفَع عَــنكَ غَيّكَ بِالَّــــتِي

101- وَجَانِب جِنَابَ الوَصلِ هَيهَاتَ لَم يَكُن  مَا أَنتَ حَيٌّ إِن تَكُن صَادِقًا مُــــتِ

102- هُــو الحُــبُّ إِن لَم تَقضِ مَأرَبًــــا  مِنَ الحُبِّ فَاختَر أَوخَلٌّ خُلَّتِـــي[53]

فهو يشير إشارة صريحة في فاتحة هذا المقطع الشعري إلى المراتب التي تسبق تحقق الاتحاد ونيل رضا المحبوب، والمتمثلة في الفناء الذي لا يتحقق بدوره ما لم يكن هنالك تجلي ظاهري، ثم يذهب ليقول أنّ عدم تمكن السالك من تحقيق هذا الفناء، يجب عليه أن يبتعد عن هذا المراد والمقام وأن يسحب دعوة حبه، وحث فؤاده على القصد إلى غير حبّه، وهو طلب الحظوظ والمرادات النفسية، وأنّه جاهل حتى بحقيقة الحب الحاصل له من جراء اعتقاد فاسد وخاطئ، فحبه كان مقصودا لنفسه هو ولحظوظها، فالأحسن له أن يدفع عنه هذا الحب بالتي هي أحسن، وان لا يطلب الوصل ما دام طلبه حظوظه ولذاّته النفسية، ولكي يتحقق له الوصل ينبغي أن يكون صادقا في نواياه وأن يتجرد من لذاته النفسية؛ أي يجب أن يموت عن هذه الحياة الفانية، وأن يغرق في بحر الفناء وفي طلب عين الحياة والبقاء، فيجد السالك نفسه في هذا المقام بين أمرين، إما أن يختار الموت في هذه الحياة الفانية، وأن يغرق في بحر الفناء، وإما أن يتخلى عن دعوة حبه وخلة محبوبته.

ومفاد هذا المقطع الشعري الذي جاء على لسان حضرة محبوبة السالك، دعوى وتصريح بلزوم تحقق الشرط اللاّزم لتحقق فعل الحب وصرّح بأن ذلك الشرط إنما هو الموت الحقيقي للسالك عن هذه الحياة الفانية، طلبا منه في الحياة الباقية.

فعندما نقرأ هذه الأبيات قراءة ظاهرية سطحية، نفهم أنه حوار غزلي بحت، تردّ فيه المحبوبة على محبها وتلومه على طريقة حبه لها، ويتبين ذلك في استخدام الشاعر صيغة الأمر، ولمّا كان مقام الشاعر هنا مقام عرفاني بالدرجة الأولى، وتوجه عقائدي، صار لزاما علينا أن نعيد النظر في مقصده، وأن نحفر في تلك الطبقات الدلالية الداخلية والباطنية لهذا المقطع الشعري بغية الوصول إلى مدلولها الحقيقي.

وبتمعننا في تلك النبرة الخطابية التي اجتاشت سطح المقطع الشعريّ وباطنه، نجده حوارا أي نعم غزلي ولكن أي نوع من الغزل هذا الذي يعيشه الشاعر فحتى شعراء الحبّ تفرقوا فمنهم من عشق الروح ومن من هام بالجسد فجاء عشقه حسيّا، أما شاعرنا فعشقعه يختلف عن كلا العشقين السابقين، إنه فناء في حب اللاّمرئي بحثا عن قبس الأمل في لقياه.

وإن كانت" التائية" تتبدى لقارئها منذ الوهلة الأولى، أنها قصيدة متناقضة المرامي، ومفككة الأبنية، فيها من الاضطراب ما يقطع تواصل القارئ ومقاصدها، فحتما هذا راجع إلى تلك الخلفيات الروحية، والتوجهات الإيديولوجية التي كانت المرجعية الأساسية في الكتابة الفارضية.

وهذا ما جعلنا أثناء مساءلتنا لثاني طور من أطوار الحب الفارضي، والذي اصطلح عليه علماء الصوفية اسم" **الفـــناء**"، نقع في مصيدة غموضه وصعوبة استخراجه فهو المقام ذاته الذي أدى ببعض علماء الصوفية وشعرائها إلى الإلحاد، ذلك لمّا تبين لهم الاتحاد مع الذات الإلهية، فأصبحوا هم هي، وهي هم، وعلى رأسهم" **الحـــلاج**"، وتبعه في ذلك كل من انتصر إلى مذهب وحدة الوجود، أما "ابن الفارض" فيأخذ الفناء في شعره صورا متعددة، أحيانا نجده منتصرا لمذهب وحدة الوجود كسابقيه، وأحيانا أخرى نجده من دعاة وحدة الشهود، ويظهر ذلك في قصيدته هذه عندمـــــا يقول:

210- جَلَـــت فِي تَجَلِيهَا الوُجُودَ لِـــــنَاظِرِي فَفِي كُـــلِّ مَرئِيٍ أَرَاهَا بِرُؤيَـــــةِ

211- وَأُشهِدتُ غَيبِـــي إِذ بَدَت فَوَجَدتُـــــنِي هُنَالِكَ إِيَاهَـــا بِجَـــــلوَةِ خَلوَتِـــي

212- وَطَاحَ وُجُودِي فِي شُهُودِي وَنَبَتَ عَن وُجُودِ شُهُودِي مَا حَيًّا غَيرَ مُثبِت

213- وَعَانَقــتُ مَا شَاهَدتُ فِي نَحوشَاهِدِي  بَمُشهدِهِ للصَحو مِن بَعدِ سَكرَتِي[54]

فلمّا أظهرت للسالك محبوبته عين الوجود الرحماني، تحقق له تبعا لذلك شرط التجلي، فبعين ذلك التجلي الوجودي الظاهري نظر ناظره وأدرك ذلك الوجود الظاهري، وبهذه المشاهدة تمكن له مشاهدة محبوبته التي هي عين ذلك الوجود الذي تجلى له، فأصبح في كل مرئي يرى محبوبته الأزلية، ونتيجة لهذا التجلي الظاهري والباطني انمحى شهود وجوده الظاهري، نتيجة حكم الوحدة، هذا الذي تحقق له جراء حال محواه، وعندما طاح وجوده في شهوده، عانق ما شاهد في التجلي الباطني الذي انمحى فيه وجوده الظاهري.

فنلمح هنا كيف أنّ الشاعر نتيجة تأثره بمذهبي" وحدة الوجود" و" وحدة الشهود"، قد هاجر عن ذاته، وتجرد منها، من أجل غيابه وبقائه في الذات الإلهية ومحبوبته الأبدية التي يراها في كل موجود، فيرى ذاته عين ذات المحبوب ودليلنا توظيفه للتراكيب الدالة على الوحدة( جلت في تجليها، وأُشهِدتُ غيبي إذ بَدَت فَوَجَدتُنِي، هنالك إياها، وعانقتُ ما شاهَدتُ)، وهو اتحاد ممزوج بنرة حبٍّ قوية فهمناها عندما وظّف الشاعر لفظ( المعانقة) وهي لفظة دالة على قمة العشق الذي بلغه قلب الشاعر جاعلا من قناع المرأة وسيلته لتبليغ رسالته الغرامية، ويبرز ذلك في قوله أيضا:

563- وَللجَــمعِ مِــن مَبــدَا- كَأَنَــكَ-  وَانتَهَى- فَإِن تَكُن- عَن آيَةِ النَّظَرِيَةِ
564- غُيُــوثُ انفِعَالاَتٍ بُعُوثُ تَنَــــزُهٍ  حُــدُوثُ اتِصَالاَتٍ لُيُــوثُ كَتِيــبَــةِ
565- فَمَرجِعُهَا لِلحِــــسِّ فِي عَالَمِ الشَّهَا  دَةِ المُجتَدِي مَا النَّفسُ مِنِّي أَحَسَّــتِ
566- فُصُولُ عِبَارَاتٍ وُصُــولُ تَحِيَــةِ  حُصُولُ إِشَــــارَاتٍ أُصُولُ عَطِيَّــةِ
567- وَمَطلِعُهَا فِي عَالَمِ الغَيبِ مَا وَجَــد  تُ مِن نِعَمٍ مِنِّي عَلَيَّ استَجَــــدَّت .[55]

وهي دعوة صريحة أو اعتراف المُحبِّ على لسان محبوبه على أنّه هي؛ مبينا شدة الانفعالات التي صاحبت مشهد حصول الجمع من دموع شبّهها العاشق بالغيث لقوتها، وهذا نتاج بلوغ المُحبّ أعلى درجات الوصال بالمحبوب، فأصبح منه وإليه، ودليلنا في ذلك- دائما- توظيفه للألفاظ الدالة على الوصل:( **الجمع، الاتصال، الوصال)** إذ يجعل من نفسه وهو في مقام الوصل بمثابة قائد كله عزم وقوة وإدبار، مؤكدا في البيت ( 565) أنّ هذه الأحاسيس التي اعترته في هذا المقام الرّوحي لــن تتغير بمغادرتــه تلك

الحال التي حال لما وصل إلى مقام الفناء بل هي أحاسيس دائمة تعيش في عالم المادة كما في عالم الرّوح كونها وفق منظوره العرفاني حقيقة ثابتة لا يؤثر فيها تباين الظروف والسياقات.

وكلها مواقف تعكس قمة وقوع المحبّ أسير عشقه وقوعا كليًّا، لأن إيمانه بما يقوم كان مرشده الوحيد في مسيرته إلى المعشوق، وكلها صور يوظفها شعراء التصوف ليرمزوا بها إلى مقام الفناء لديهم، وابن الفارض صورة من ذلك، أضف إلى ذلك طريقتة المميزة في بناء نصّه وتركيبه اللّغوي الذي بلغ على يديه قمة التصوير البياني والإغراء الجمالي( غُيُوثُ انفِعَالاَتٍ، بُعُوثُ تَنَزُهٍ، حُدُوثُ اتِصَالاَتٍ، لُيُوثُ كَتِيبَة، فُصُولُ عِبَارَاتٍ وُصُولُ تَحِيَةِ،حُصُولُ إِشَارَاتٍ أُصُولُ عَطِيَّةِ،..) ما دلّ على قدرته الفنية الظاهرة في نصه عبر سحر المعنى ورقيّ المبنى.

ومقام" **الاتحاد**" هو ثالث طور من أطوار الحب الإلهي عند" ابن الفارض" والذي ظهر عنده في صورتين:

- **الاتحاد الأول:** وهو أن يتحد المحبّ مع الحقيقة المحمدية.
- **الاتحاد الثاني:** وهو عندما يتحد المحبّ مع الذات الإلهية، وهي أسمى درجات الاتحاد.

فأما اتحاده مع الحقيقة المحمـــدية فيبرز لنا في قولـــه:

311- وَكُلُّ الوَرَى أَبنَاءُ آدَمَ غَيرَ أَنِّي
حُزتُ صَحوالجَمعِّ مِن بَينِ إخوَتِي

312- فَسَمعِي كَلِيمِيٌّ وَقَلبِـــي مُنَبـــأٌ
بِأَحمَدَ رُؤيَـــــــا مُقلةٍ أَحمديَّـــةٍ.[56]

والكلمة المفتاح في هاذين البيتين هي مركب( صحو الجمع) ولما لها من علاقة وطيدة بمقام الاتحاد، وظفها الشاعر ليقصد بها أنّه أصبح يدرك كل ما ينسب إلى الحق تبارك وتعالى بقلبه وحقيقته الظاهرة فيه، ولعل هذا المقام أختص به خاتم الأنبياء والمرسلين لذا يعرف باسم المقام المحمدي فترجم عنه الناظم قائلا على لسانه صلى الله عليه وسلم، أنّ كل الناس أبناء آدم إلا أنه خُصص من بين إخوته بجمع صحو الجمع.

وهذا تصريح ببلوغ المحّب أعلى درجات الاتحاد إذ أصبح من صنف الذين كلّمهم المحبوب( فسمعي كليميٌّ)، ويتعدى ذلك ليتنبأ بخاتم الأنبياء والمرسلين متحدا معه

هو الآخر( مقلة أحمديةٍ) وهي علامة اتحاد لا يتأتى لأي سالك بلوغها كما يؤكد ذلك الشاعر على مر قصيدته( غَيرَ أَنِّي حُزتُ صَحو الجَمعِّ مِن بَينِ إخوَتِي). أماّ اتحاده مع الحضرة القدسيـــة فيتجلى لنا قولـــه:

719- وَجَاءَ حَدِيثٌ بِاتِـــحَادِي ثَـــابِتٌ رِوَايَتُهُ فِي النَّقلِ غَيْرُ ضَعِيفَةِ
720- يُشِيرُ بِحُبِّ الـــــحَقِّ بَعْدَ تَقَرُّبٍ إِلَيهِ بِنَفلٍ أَوْ أَدَاةِ فَرِيضَـــــةِ
721- وَمَوضِعُ تَـــنْبِيهِ الإِشَارَةِ ظَاهِـرٌ بِكُنتُ لَهُ سَمعًا كَنُورِ الظَّهِيرَةِ
722- تَسَبَبْتُ فِي الـتَّوحِيدِ حَتَى وَجَدتُـهُ وَوَاسِطَةُ الأَسْبَابِ إِحْدَى أَدِلَتِي
723- وَوَحّدتُ فِي الأَسْـبَابِ حَتَى فَقَدتُهَا وَرَابِطَةُ التَّوحِيدِ أَجدَى وَسِيلَةِ
724- وَجَرَدتُ نَفْسِـــي عَنْهُمَا فَتَجَرَدْتُ وَلَمْ تَـــكُ يَومًا قَـطّ غَيـــرَ وَحِيدَةِ
725- وَغُصْتُ بِحَارَ الجَّمعِ بَلْ غُصتُهَا عَلَى انفِرَادِي فَاستَخْرَجْتُ كَلَّ يَتِيمَةِ[57]

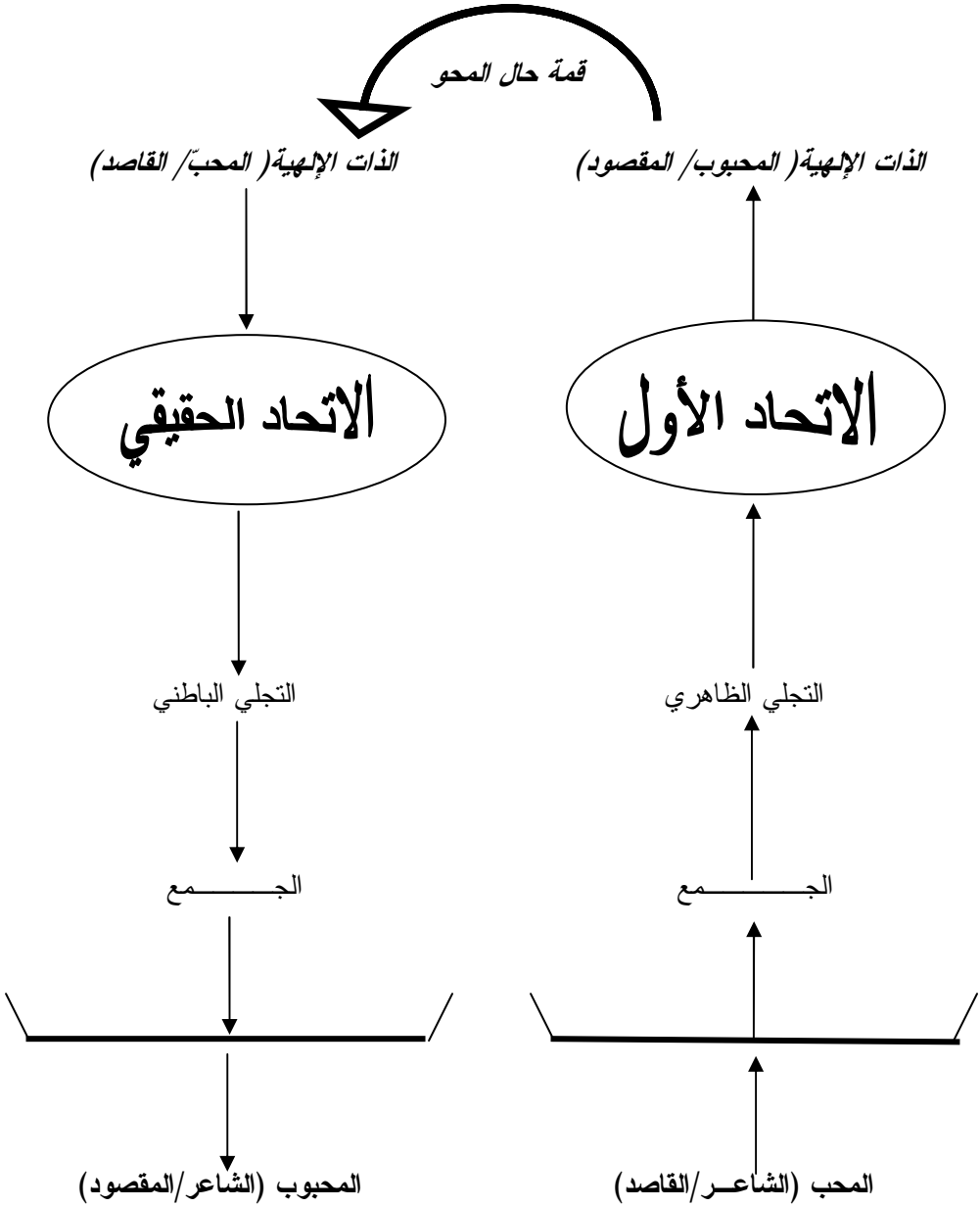
يستهل الشاعر مقطوعته الشعرية هذه بالإشارة إلى الاتحاد بواسطة حب الحق، وانطلاقا من ذلك أسند الشاعر الحديث إلى نفسه، وتكلمه بلسان الجمع الإلهي، ثم يجعل من أدائه للنوافل سببا له في طلب شهود التوحد، وأن يجعل من مقام الجمع بعد ذلك بحرا كان قد غاص فيه، والبحر هنا رمزٌ للمقام الذي يعيشه العارف وانتقاله من مرتبة إلى أخرى كتلك الأبحر، وفي غوصه فيها استخرج كل درر يتيمة في العلوم التي تخص العرفان، فمعرفته لهذه الدرر العرفانية، جعلته يلقب بالعارف وهي العلة الغائية في ظهور التجلي الأولي.

وتمام هذا الاتحاد ناجم عن تمام فعل الحب وتحقق الجمع الذي لا يتأتي للمريد ما لم يقترب من الحق عبر أداء الفريضة أو القيام بالنوافل، ودليلنا في تمام هذا الاتحاد تلك الألفاظ التي صرح بها الشاعر في نصه هذا رامزا بها إلى شدة الوصل، ولا يقصد هنا الشاعر ما يفهم من ظاهرها( الوصل والاتحاد الجسدي الحسيّ)، بل يقصد من وراء ذلك؛ الوصل الرّوحاني الذي لا يتحقق في هذه الدنيا الفانية، وإنما يتحقق عند بلوغ السالك لسدرة المنتهى.

ومن هنا تصبح ذات العاشق هي نفسها ذات المعشوق، ودليلنا في ذلك استخدامه للألفاظ الدالة على الجمع والاتحاد( الاتحاد، التوحيد، الجمع)، وكلها ألفاظ إنما استحضرها الشاعر ليرمز بها إلى شدة الارتباط الوثيق الذي ناله من بعد تلك المجاهدات والمكابدات

والرياضات الرّوحية التي عاشها بغية الوصول إلى حقيقة واحدة لا ثانية لها، إنها حقيقة الوجود في حد ذاته.

وبالتالي يظهر لنا صورتين من صور اتحاد الذات المحبّة مع الذات المحبوبة عبر فعل التجلي، الذي يكون ظاهريا في مقام الاتحاد الأول لمّا يتحد المحّب مع محبوبه، ويكون باطنيا، عندما تستجيب وتتحد الذات المحبوبة في الذات المحبّة، وسنحاول توضيح ذلك في الرسم التالي:




وآخر طور من أطوار الحبّ عند" ابن الفارض" في تائيته يظهر لنا عندما يشتد عشقه لمحبوبه، ويشتد عشق محبوبه له، رغم صحوه وخروجه من حال المحــو التي كان

فيها متحدا مع الذات المعشوقة( الذات الإلهية)، وهذا ما يسميه علماء التصوف بـــ" **مقام الحلول**" أو" **مقام البقاء بعد الفناء**"، ونلمح ذلك في قولـــه:

214- فَفِي الصَّحْوِ بَعدَ المَحْوِ لَمْ أَكُ غَيْرَهَا وَذَاتِي بِذَاتِي إِذْ تَحَلَّتْ تَجَلَّتِ

215- فَوَصْفِي إِذْ لَمْ تُدعَ بِاثنَينِ وَصْفُهَـــا وهيأَتُهَا إِذْ وَاحدٌ نَحْنُ هَيْأَتِي[58]

ويظهر لنا أنّ" ابن الفارض" حتى في صحوه مازال يعيش تجلي ذات محبوبه في ذاته، فقد أراد أن يبين لنا كيف أنّ التجلي الذاتي والجمع الحقيقي بين الظاهر والباطن لم يغب بغياب السكر لتمام فعل الاتحاد، ثم وصف لنا تلك الهيأة حيث كان ومحبوبته، فبالرغم من يقظته وخروجه من محواه، مازالت عين وجود الحق هي نفسها عينه وذاته ذاتها. واحدا ويبرز هذا المقام في قوله أيضا:

394- وَثَمَّ أُمُورٌ تَمَّ لِي كَشْفُ سِترِهَا

بِصَحو مُفِيقٍ عَن سِوَايَ تَغَطَّتِ[59]

فالشاعر يقصد في هذا البيت أنّ تلك الأمور الغيبية كُشفت له نتيجة اتحاده وحصول الجمع الحقيقي لا بواسطة محو ولكن بواسطة صحو مفيق، فتلك الأسرار والأمور الغامضة التي تغطت عن غيره، تمّ له كشف سترها، ثم يواصل قائلا:

397- وَمَبْدَأ إِبـــدَاهَا اللَّذَانِ تَسَبَبَـــا إِلَى فُرقَتِي وَالجَمعُ يَأبَى تَشَتُّتِي

398- هُمُا مَعَنَا فِي بَاطِنِ الجَمعِ وَاحِدٌ وَأَربَعَةٌ فِي ظَاهِرِ الفَرقِ عُدَّتِ

399- وَإِنِّي وَإِيَاهَـــا لِذَاتٌ وَمَن وَشَى بِهَا وَثَنَّى عَنهَا صِفَاتٌ تَبَدَّتِ[60]

فالشاعر يسعى في هذا المقطع الشعري، بأن يبين تلك الأمور التي تسببت في تميزه وغيريته وهي مبدأ إبداء حضرة المحبوب الذي هو مظهر من تلك المظاهر الكونية والإلهية المحجوبة، فبوصل هذا السالك إلى مقام جمع الجمع أو البقاء بعد الفناء، صار متأكدا من تمام بلوغه لمقصده المنشود؛ وهو الوصل والاتحاد الحقيقي.

وبالتالي فإدراكه للوحدة الحقيقة لم يكن في حال المحو، بل تتعداها لتظهر له حتى في حال الصحو، وهذا المقام هو أعلى الدرجات والمراتب التي لا يتأتي لأي سالك بلوغها ويؤكد هذا قائـــلا:

484- وَمَا فَاقِدٌ بِالصَّحْوِ فِي المَحْوِ وَاحِدٌ

لِتِلوِينِهِ أُهلاً لِتَمكِينِ زُلفَـــــةِ

485 تَسَاوَى النَّشَاوَى وَالصُّحَاةُ لِنَعتِهِـــم

يَرسُمُ حُضُورً أَو يُوسِمُ حَظِيرَةٍ[61]

فالعارف هنا، يجعل من السالكين الذين فقدوا الشهود الحقيقي حال صحوهم ورجوعهم إلى الإحساس بعد الغيبة، ليسو جديرين بمقام القربة الحقيقية من الحضرة القدسية، ذلك أنّ من يكون شهوده مقيد بحال دون حال وفي معرض الاحتجاب، هو صاحب تلوين كما قال الشاعر، وصاحب التلوين غير مؤهل لمقام التمكين؛ أي تمكين الزلفة الحقيقية، فعلى السالك أن يكون واجدا في الصحو كما في المحو، وأن يكون فاقدا في الصحو، وواجدا في المحو، فهو يجعل الصحو بعد المحو، يتساوى مع النشوة، التي تتحقق من شدة السكر، فهو في صحوه الذي واشج محوه، زالت من أمامه الحجب، وتمت له معرفة الحق تعالى معرفة حقيقية، والاتحاد به طلبا في إرادته الدائمة.

كما نجد" ابن الفارض" يذهب إلى أبعد من ذلك في عشقه الإلهي، إذ يجعل من هذه المقامات والأحوال التي ينتهجها أي مريد؛ حجبٌ تعزله عن مشاهدة محبوبه الأبدي، وهذا أقصى ما يبلغه محبٌ في حبه ويتجلى ذلك في قولـــه:

294– فَتَى الحُّبِ هَا قَد نَبَتَ عَنهُ بِحُكمِ مَن

يَرَاهُ حِجَابًا فَالهَوَى دُونَ رُتبَتِي

295– وَجَاوَزتَ حَدَّ العِّشْقِ فَالحُّبُ كَالقَــلَى

وَعَن شَأْوِ مِعْرَاجِ إتّحَادِي رِحلتِي[62]

فلا يصل العارف عند" ابن الفارض" في رحلته العرفانية إلى تمام الاتحاد الحقيقي، والتجلي الباطني ما لم يتجاوز مرتبة الحبّ( الهوى)، قصد الوصول إلى مرتبة أعلى منها، وفي تجاوزه لمرتبة الهوى لم ينفه؛ أي حبه وعشقه الإلهي، وإنما جعله ضرورة من ضرورات المسيرة والمعراج، ومقام من أصعب المقامات التي إذا ما بلغها أيّ مريد فقد تحقق له ما يريد.

***خاتمـــة المقال:**

وإذا استندنا إلى أقوال فلاسفة الفكر والوجود؛ أنّه ليس هنالك حقائق، هنالك فقط تأويلات، فنحن نقر أنّ هذه الرؤى والأفكار التي أصدرناها على إيحائية النص الشعري الفارضي، لم تكن إلا عصارة فهمنا وتفسيرنا لهذا المنجز الإبداعي القائم على ثنائية الدهشة والغرابة.

و" ابن الفارض" في هذا الصدد، كغيره من المتصوفة الشعراء الذين يرون في الكلمة وسيلتهم الوحيدة للتعبير عما يدور في داخلهم، فطبيعي أن يشحنوها بتلك الطاقات التعبيرية والرتوشات الجمالية ما جعلتها حبلى بالدلالات الخفية التي تأبى مغادرة محاجرها وتأبى مواجهة النور والوضوح، تؤمن بحقيقة واحدة، أن لا مجال للأحادية في فضاء الحقيقة، وأن ليس هنالك وجه واحد للحقيقة، ومقصد واحد في المعنى.

فالكلمة أصبحت على يديه وسيلة فعالة لإبراز غايته، ولتخريج معاناته، وللتعبير عن خلجاته فطبيعي أن تأتي مشحونة ومكثفة دلاليا، خادمة لطبيعة النصّ، ولخصوصيته الكتابية، فالنّص الفارضي نصّ تراثيٌّ بالدرجة الأولى وقع بين حدثين: حدث الكتابة وحدث القراءة، فحدث الكتابة هو حدث الإنتاج، أمّا حدث القراءة فهو حدث إعادة الانتاج، فنحن بقراءتنا لتائيته أعدنا إنتاجها وفق ما يتماشى وفهمنا لمقاصدها وللتجربة الحقيقية التي جاءت معبرة عنها.

فحتى لغة هذا النص قد تأثرت هي الأخرى بارتفاع الانفعال العاطفي عند الشاعر أثناء رحلته الصوفية من طور إلى آخر فهي في هذا المقام جاءت قوية من حيث الأثر ومنسجمة من حيث الصياغة وكأن المعنى أراد حقلا لغويا خاصا لينشط فيه في هذا النصّ الشعري، فكل كلمة أو عبارة موجودة فيه جاءت خدمة لمقام أو حال الشاعر العرفاني.

واستنادا لما تقدم، أمكننا اعتبار الكتابة الصوفية إنجازا إبداعيا بحق، ومجالا قرائيا فعالا لما تحتويه من فضاءات معرفية وتوجهات فكرية، ومكونات جمالية لا تعكس إلا ذاتا مبدعة، لا تجعل من نصها تعبيرا عن مشاعر متناثرة، بل تجعله خادما لتلك الرؤى الفكرية والعرفانية المتقدة وساعيا لاثباتها وإخراجها بالفعل إلى الوجود.

**الهوامش:**

1 عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل" مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة"، دار الوصال، وهران، الجزائر، د.ط، 1994، ص 69.

2 كعوان محمد:" سلطة الرّمز بين رغبة المؤول وممكنات النص"، أعمال ملتقى السيمياء والنص الأدبي، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008، ع5، ص 409.

3 المرجع نفسه، ص 408.

4 حميدي خميسي:" اللغة الصوفية"، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1996، ع10، ص 32.

5 حميدي خميسي، المرجع نفسه، ص 32.

6 محمد علي الكندي: الرمز والقناع" في الشعر العربي الحديث"، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 32.

7 ابن منظور: لسان العرب، م5، ص 356، مادة( رَمَزَ).

8 محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة،( تقديم: محمد أحمد قاسم)، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 339.

9 آل عمران، 41.

10 محمود بن عمر الزمخشري: الكشاف" عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل"،( ضبط وتوثيق: أبي عبد الله الداني بن منير آل زهوي)، دار الكتاب العربي، بيروت ، لبنان، ط1، 2006، ج1، ص 276.

11 عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز،( قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر)، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2، 1989، ص 250.

12 أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر،( تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، [د.ط]، [د.ت]، ص 154.

13 المصدر السابق، ص 155.

14 المصدر نفسه، ص 155.

15 سعد الدين كليب:" جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث"، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، تونس، السنة: 7، 1991، ع 82، 83، ص 38.

16 عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 267– 268

17 فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ص 49.

18 أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1972، ص 160.

19 فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص 52.

20 المرجع نفسه، ص 57.

21 رولان بارت: نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، سوريا، ط1، 1994، ص 69.

22 سعد الدين كليب:" جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث"، ص 39.

23 المرجع نفسه، ص 39.

24 فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص 57.

25 حميدي خميسي:" اللغة الصوفية"، ص 33.

26 كعوان محمد:" سلطة الرّمز بين رغبة المؤول وممكنات النص"، ص 404.

27 محمد بازي: التأويلية العربية" نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 137.

28 عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1999، ص 33.

29 هواري بلقندوز:" مقولة الغيرية وغائية الخطاب الصوفي عند ابن الفارض"، حوليات التراث، مستغانم، الجزائر، 2006، ع6، ص 17.

30 أدونيس: الصوفية والسريالية، ص 203.

* هو محي الدين بن عربي الحاتمي الطائي الأندلسي، أحد أشهر المتصوفة السنة وأحد علماءها، ملقب بـــ" الشيخ الأكبر"، توفي في دمشق عام 638 هجري الموافق لـــ 1164م مخلفا مجموعة من الكتب أهمها: تفسير القرآن، الفتوحات المكية، فصوص الحكم، وديوانه المشهور: ترجمان الأشواق، وقد أسال حبر العديد من الكتاب على رأسهم، نصر حامد أبو زيد، وسعاد الحكيم، ولسان الدين بن الخطيب، وغيرهم..، ينظر، الموسوعة الحرة( http://www.wikipedia.org/)

31 إبن عربي: الفتوحات المكية،( تحقيق وتقديم: عثمان يحي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر[د.ط]، [د.ت]، ج1، ص 186.

32 الكلاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص 103.

33 ابن الفارض: الديوان،( شرحه وقدّم له: مهدي محمد ناصر الدين)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص 26.

* بحر الطويــل

34 عبد الحق الكتاني: المحب المحبوب" شرح تائية الحراق وابن الفارض في الحب الإلهي"، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص 39.

35 الزمخشري: أساس البلاغة، ص 860.

36 سعاد الحكيم: المعجم الصوفي" الحكمة في حدود الكلمة"، دار ندرة، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص 722( مادة طريق).

37 ابن الفارض: الديوان، ص 41.

38 زكي مبارك: التصوف الإسلامي في الأدب والاخلاق، مطبعة الاعتماد، مصر، ط1، 1838، ج2، ص 142، 143.

39 آمنة بلعلي: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، [د.ط]، 2009، ص 19.

40 ينظر، Umberto eco: lector in fabula, le role du lecteur ou la cooperation interpretative dans les texts narratifs, traduit par: Myriam Bouzahr, éd crasset fasquelle, paris, 1985, p 29.

41 امرئ القيس: الديوان،( شرح عبد الرحمان المصطاوي)، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 14.

* بحر الطويل

42 حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي( الأدب القديم)، دار الجيل، بيروت، لبنان، [د.ط]، [د.ت]، ج 1، ص 451– 452.

* هذا المقطع الشعري من بحر البسيط[ مستفعلن مستفعلن فاعلن]

43 عمر بن أبي ربيعة: الديوان، مكتبة الأهلية، بيروت، لبنان، ط1، 1934، ص 104.

44 حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص 422.

45 القشيري: الرسالة القشيرية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، [د.ط]، 2001، ص 349– 350.

46 المائدة، 54.

47 الزمخشري: تفسير الكشاف، ص 497- 498.

48 البقرة، 195.

49 عن السري السقطي عن أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط3، د.ت، ص 95.

50 محمد محمود الغراب: الحب والمحبة الإلهية من كلام الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي، [د.ب]، ط2، 1992، ص 14.

51 ابن الفارض: الديوان، ص 27.

52 المصدر نفسه، ص 29- 30.

53 المصدر نفسه، ص 33- 34.

54 المصدر نفسه، ص 42.

55 المصدر نفسه، ص 68.

56 المصدر نفسه، ص 49.

57 المصدر نفسه، ص 80.

58 المصدر نفسه، ص 42.

59 المصدر نفسه، ص 55.

60 المصدر نفسه، ص 55.

61 المصدر نفسه، ص 62.

62 المصدر نفسه، ص 48.