Journal of Alasmarya University
Volume 12, December 2009

مجلة الجامعة الأسمرية
المجلد الثاني عشر، ديسمبر 2009

الرونق والماء وتمنع العذراء

قراءة في نص مشكل

د. محمد علي كندي*

يذهب معظم الدارسين إلى أن النقد الأدبي في التراث النقدي العربي بدأ نقداً انطباعياً يعتمد الذائقة الذاتية، ويستند إلى أحكام وصفية عامة لا تلتف إلى التفاصيل، ولا تقدم الأسباب والتعاليل، ويكتفي المتلقي (الناقد) بتسجيل انفعاله، جراء اتصاله بالنص، دون أن يتلمس لذلك الإعجاب سبباً باعثاً، بل إن تلك الحلاوة التي وجدها، والطلاوة التي انتشى بها، مما لا تحيط به الصفة، كالجمال في الأطفال، وكالحسن في الغادات الحسان، ولأجل ذلك فقد يلجأ المتلقي إلى عبارات عامة للتعبير عما يجد، فيصف النص بأنه جيد السبك، كثير الماء بهي الرونق، إلى غير ذلك من الأوصاف الموجبة التي رآها النقاد -آنذاك- كافية للشهادة للنص بالجودة، وللمبدع بالتفوق والنبوغ، وقد تصاحبها بعض النعوت السالبة التي لا ينبغي لها أن تلحق بالنصوص الجيدة، كالخلو من وحشي الكلام وحوشّيه، والبعد عن التنافر والإسفاف، وما إلى ذلك من نعوت تأتي في صيغة السلب لتعطي معنى الإيجاب في نعت النص، أعني نقده آنذاك، فجودة السبك والرونق والماء والحلاوة والطلاوة هي عبارات اطرائية ملازمة لنصوص الفحول والنوابغ، وقد يكون هذا ممكناً عندما كان الإبداع يتغيا -وفي المقام الأول- التواصل والتوصيل، وربما الإفضاء والتعبير، أما حين يتحرك الإبداع باتجاه الاستبطان وسبر أغوار النفس ومكونات الوجود، أو مواجهة الواقع الجديد المأزوم بطاقات الكلمات وممكنات اللغة فإن مذاقات الحلاوة والطلاوة، ومسارب الماء

* الجامعة الأسمرية.

وقسمات الرونق ستختفي حتماً تحت أطنان الحديد الملتهب، وأكوام الركام والدمار، ويتشكل الإبداع بعامة، والأدبي منه بخاصة بكيفات مغايرة تخفي أكثر مما تبدي، وتومئ ولا تكاد تبين، وعندها تتأسس شعرية جديدة تشترط استعمالاً مخصوصاً في اللغة يبتعد بها عن النمطية والمعيارية، ويدلف بها نحو الإشاري والانفعالي، فتكتسب اللغة شعريتها من خلال استخدام المبدع لها استخداماً خاصاً يضفي عليها جمالاً وحيوية، فالشعرية « تمتنع إذا ظل الاختيار الإفرادي في منطقة (المواضعة)، وإذا ظل الاختيار التركيبي في منطقة (المألوف)، بل لابد من مغادرة مثل هذه المناطق، وزرع الدال في وسط تعبيري يعمل على تفريغه من دلالته جزئياً أو كلياً »[1]، وفي سبيل الخروج من مناطق (المواضعة والمألوف)، يتجاوز المبدع بلغته مرحلة التفريع الجزئي، ويدخل ساحة الرمز، « حيث تختلط عوالم الأحلام والواقع واللاواقع »[2]، وعندها تتحرر اللغة من عوالق ماضيها، ولا يبقى منها إلا ما أراده المبدع وانتدب الرمز لأجله، بل إن المبدع قد يعيد تكييف الرمز بما يغاير طبيعة نشأته الأولى، بعد نقله إلى أوساط جديدة، وحقول دلالية بكر، ربما لم تطأها قدم مرتاد بعد!، سعياً إلى تشكيل خلق جديد من علاقات جديدة، لا يتوقف المبدع عن التنقيب عنها، وهو ما يناسب طبيعة الرمز، فطبيعة الرمز طبيعة غنية مثيرة، تعمل على توسيع نطاق التركيب أو السياق الذي ترد فيه، بحيث تتسع ساحته « إلى حد استيعاب الدلالات المتقابلة أو المتناقضة »[3]، وأحسب أن الإبداع الصوفي يقدم تجربة متقدمة في هذا السبيل، إذ يذهب كثير من الدارسين إلى أن شعراء الصوفية وكتابها على رأس المحتفين بلغة الرمز والإشارة، توظيفاً وأسبقية.

وليس المقصود بالرمز -هنا- المفهوم السطحي المباشر الذي قد يتبادر إلى الفهم، بحيث يغدو علامة على كم مجهول مثلاً، كما الحال في الرموز الرياضية، أو يكتفي بذكر عنصر من مجموعة ينتمي إليها، من باب إنابة القليل عن الكثير، بحيث يمكن تعريفه بأنه « شيء ممثل لشيء آخر »، فالعلاقة في هذه الحالة هي دلالة الجزء على الكل، لخصائص تجمع بين مكونات المجموعة، وهو أيضاً ليس بمعنى الإشارة التي تحيل على محدد كالرمز الاصطلاحي، حيث « تشير الكلمة فيه إلى موضوع معيّن

1- د. محمد عبدالمطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص33.
2- د. محمد رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص111.
3- د. خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط2، 1982، ص125.

إشارة مباشرة»[4]، بحيث يصبح أقرب إلى العلامة المرتبطة بمحدد تختصره أو تلخصه، وتنوب عنه في نقل مضمونه، فالإحالة على محدد تنافي طبيعة الرمز المقصود في الأدب، وحتى التراكيب التي تحمل معنيين أحدهما سطحي والآخر عميق، ويقصد من ورائها المعنى العميق، تظل خطوة على طريق الرمز، وليست رمزاً، لأن الرمز -عادة- ما يكون حمال أوجه يذهب فيه الفهم كل مذهب، وبهذا الفهم يمكن التمييز بين الرمز في الأدب وغيره من الرموز الأخرى، اللغوية والرياضية والمنطقية التي هي رموز قارة متفق عليها[5]، فالرموز العلمية ما هي إلا أدوات تيسر التفكير، وتشير إلى أشياء محددة، ومهمتها التقريب والتركيز والإيجاز، قد وضعها الإنسان «عندما أراد أن يشير إلى مادة المعرفة إشارة موجزة»[6]، ولذلك فهي لا تحمل أي معنى إيمائي ظني، بل هي تحيل إلى محدد معلوم متواضع حوله، في حقله واختصاصه، ولا يمكن أن يتفاوت فهم المتعاملين في معناه، وغالباً ما يأتي الرمز العلمي خارجاً عن مرموزه، منفصلاً عنه لا علاقة جامعة بينهما إلا التواضع والاصطلاح.

وهذه -وكما هو معلوم- علاقة ذهنية تجريدية، لا علاقة لها بالمشاعر والأحاسيس أو السياق الذي ترد فيه، أو السياقات غير النصية، التاريخية والاجتماعية، أما الرمز الأدبي فإنه يعتمد الإيماء ويسعى إلى الإثارة والتفاعل، ويتشكل بظروفه وملابسات إنتاجه وتلقيه، ولذلك فلا حيادية لمكونات النص الأدبي وأساليب اشتغاله، بل إنها جميعاً تسهم في تلوين أطيافه، وتشكيل حقوله، وتوجيه نواتجه، ولا تحكمه إلا علاقاته الخاصة بأطراف الخطاب ومكوناته الظاهرة وغير المرئية، فالعلاقة فيه «علاقة ذاتية تتجلى فيها الصلة بين الذات والأشياء، وليست بين بعض الأشياء وبعضها الآخر»[7].

وليس خافياً أن الذات إنما تؤسس علاقاتها بالأشياء انطلاقاً من الداخل وصدوراً عنه، بما يغور فيه من تجارب وأحاسيس تجاه الموضوع الخارجي محل العلاقة، ولذلك فليس من المتوقع أن يحوز الرمز الأدبي الموضوعية المتوخاة على الرغم من

4- د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص198، وينظر: إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: 1986، ص171.

5- ينظر: ويليك، ووارين، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: 1997، دص196.

6- د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص198.

7- د. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3: 1984، ص203.

تلبسه بموضوع خارجي، لأن الموضوعية المجردة تشترط نفي الداخلي وإبعاده عن موضوع العلاقة الخارجي، وهذا ما لا يمكن ادعاؤه في تشكيل مثل هذه العلاقات بين الذات والأشياء، بل إن العلاقات الرمزية -في الرمز الأدبي- علاقات متداخلة لا يمكن فصلها وتعيينها، بحيث يمكن نسبة كل منها إلى مكونه الأساسي وإرجاعه إليه، فهي جميعها تنصهر في بوتقة الذاتية، ويعاد تشكيلها وفقاً لأبعاد الداخل وأصباغه، فما يعود لأي عنصر من مكوناتها وجود، يمكن تلمسه وفصله والإشارة إليه، إذ «ليس مدار الرمز الأدبي على فكرة ووجدان معلوم التميّز، ومتى استطعنا أن نفرق بين شيئين كلاهما محدد، فلسنا بسبيل منه»[8].

إن الرمز يعبر عن إحساس ما ناشئ عن علاقة أو تفاعل ببعض مكونات الوجود، لا يمكن للمبدع أن يترجمه ضمن علاقات اللغة التواضعية، «الرمز، كما يقول يونج، وسيلة إدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، هو بديل من شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته»[9].

هذا تحديد للرمز وتوجيه لفهمه يقترب بل لعله يماثل الوعي الصوفي في الدافع إلى الإشارة والرمز في أساليبهم وكتاباتهم، فاللغة الرامزة كما هي وسيلة للتعبير، فهي وسيلة للإدراك، والتماهي مع حالات ومواقف ومشاهدات -بحسب الصوفية- لا يمكن التعبير عنها بغيرها، ولا يمكن نقلها إلا إيماءً ورمزاً، إمّا لعدم وجود أي معادل لفظي لها، يناط به مهمة التعبير عنها، وإمّا لأنها مما يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته ولأسباب عديدة، وعلى ذلك فالعلاقة بين الرمز وما يشير إليه أو يتحرك نحوه، ليست علاقة قائمة على التشابه أو الاختلاف، ولا روابط حسية لها بموضوعها، وإنما مرجعها إلى علاقات داخلية خفية ذات طبيعة خاصة، لا يحيط بتفاصيلها حتى مبدعها، وإن أدرك بعض مكوناتها، وأسباب تكوينها، ولا ريب أن تلمس المتلقي لتلك العلاقات، وكده لأجل إدراكها والكشف عنها، وبقدر ما يحدث عنده من الحوافز، وما يمكن أن يحققه من متع، سيضعه أمام إرث ثقيل من الأفكار والرؤى والأخيلة المتداخلة، بوصفها مرجعيات قابعة في الأعماق، وعلى مرور خبرات طويلة متعاقبة، كانت دافعاً لإبداع

8- د. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط2: 1981، ص153.
9- نفسه، ص153.

النص على هذا النحو، ووجّهت للاتكاء على رمز مخصوص دون غيره من المتاحات غير المتناهية، لتكون رموزاً لذلك العصي على الإبانة والإظهار، تجدر الإشارة إلى أن تلك المرجعيات على ما بها من تعارض وتضارب، واختلاف وتناقض، تدخل ضمن دائرة الرمز الأدبي معافاة سليمة، لا يقود ذلك التباين والاختلاف إلا إلى مزيد الخصب والامتلاء لذلك الرمز المنبعث من أحشائها الصادر عن مكوناتها.

بهذا يمتاز الرمز الأدبي عن غيره من الرموز العلمية والمنطقية، ويختلف أيضاً عن الرمز الصوفي، وبخاصة تلك الرموز التي اعتمدها المتصوفة ودأبوا على تكرارها حتى أصبحت كالإشارة والعلامة التي هي أقرب إلى المصطلح منها إلى الرمز، وليس الرمز الصوفي -بهذا التكرار النمطي- « إلا فكرة مبيتة، ومذهباً يذهبه الصوفي، ثم يفيضه -مقحماً- على الأشياء »[10]، فلا يعود له من دلالة إلا تلك الدلالات الخاصة التي تواضع عليها القوم، بحيث أصبحت معروفة عندهم، وليس هذا المقصود من الرمز الأدبي واستعمالاته الفنية، بما يجعله مصدر خصب وامتلاء، ومركز إشعاع وإغناء لجوانب النص، فهذا من شروطه ألا يحمل غير ما جاء به السياق الناهض به، ولا يكون من أثر لمرجعياته السابقة إلا في حدود التوظيف وآليات الاشتغال، « وأقوى أمارته حساسيته المرهفة بالسياق، وتأثره البالغ به، وتأثيره البالغ في أعطافه »[11]، وواضح أن ذلك لا يتأتى اعتماداً على نواتج التكرار، ومقتضيات التداول، بل إن من شأن التداول والتكرار لصورة بعينها أن يفقدها القدرة على العطاء، ويحيلها إلى صيغة جامدة لا حياة فيها، ولذلك لابد من التفريق بين الرمز الصوفي في شكله الأدبي الذي يأتي تجاوباً مع ضرورات فنية، أملتها ممكنات اللغة ومحدوديتها أمام عمق التجربة وشمولية الرؤية، وتلك الاصطلاحات والإشارات التي اعتمدها الصوفية، ودأبوا على تداولها وترديدها حتى صارت علامات لطائفة ما، ورموزاً لأهل فن معيّن، وهذا جلّى بيّن فيما ساقه القشيري -مثلاً- تبريراً لاستعمال المتصوفة للرموز والإشارات، إذ يقول: « من المعلوم أن كل طائفة من العلماء لهم ألفاظ يستعملونها، انفردوا بها عما سواهم، تواطأوا عليها، لأغراض لهم فيها »[12]، ويذهب محدداً تلك الأغراض الداعية إلى استعمال الرمز بين جماعات المتصوفة، فيذكر منها: تقريب الفهم على المخاطبين بها دون سواهم، والستر

10- د. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص155.

11- نفسه، ص155.

12- سعيد هارون عاشور، شرح معجم مصطلحات الصوفية، مكتبة الأدب، القاهرة، ط1: 2004، ص3.

على من باينهم في أسلوبهم وطريقتهم، إماضناً بها، أو إشفاقاً من عواقبها، إلى غير ذلك من الغايات التي قصدها المتصوفة، جراء صكهم لرموزهم، ومداومتهم على تداولها فيما بينهم، وقد شايعه على ذلك غير واحد من علماء الصوفية ومصنفيهم، ومن هؤلاء الشعراني بقوله: « كان لزاماً على الصوفية استخدام الإشارات حتى لا يشتد إنكار العامة عليهم »، معللاً ذلك، بخصوصية مسلكهم وحساسية التعامل مع القضايا التي يخوضون فيها، « فالفقيه إذا لم يوفّق، يقال له: أخطأ، أمّا الصوفي عندما لا يوفّق فيقال: إنه كفر »[13].

وبصرف النظر عن وجاهة تلك التعليلات من عدمها، فإنها جميعاً تنحو بالرمز نحو الإشارة والعلامة، بما يحيله إلى رمز علمي منطقي لا علاقة له بالسياق الذي يرد فيه، والحالة التي يوظف للتعبير عنها، وهذا وجه من العلامَات ليس مقصوداً -طبعاً- بالرمز الفني في كتابات المتصوفة وأشعارهم، ولا علاقة له بالتوظيف الرمزي الذي اعتمده المبدعون منهم؛ وإذا ما تم استعمال بعض هذه الرموز والإشارات، فإنها تأتي ضمن نسيج السياق الذي ترد فيه، وتتحرك أطيافها الدلالية تبعاً لذلك، ولا يتقيد التوظيف بمعانيها القارة القطعية فذلك فهم ينافي الكتابات الأدبية ناهيك عن النتاجات الشعرية.

إن المقصود بالرمز الصوفي فنياً شيء آخر غير إشارات الصوفية وعلاماتهم ومواضعاتهم، المقصود تلك الإشارات الذكية الموحية التي تتلألأ في نتاجاتهم الأدبية، نثراً وشعراً، وما يمكن أن تحمل من المعاني الضمنية المتراكبة، بحيث تجعل من تلك النصوص مساحات شاسعة خضراء تمتد حتى حدود الخيال، تتراقص في أطيافها الشموس والأقمار، تجعل المتلقي « ينتقل بين دلالات متعددة، قد تكون متناقضة، يتلقاها بطريقة تلقائية، ويراها تدور في فلك القيم المشبعة بقدر من الغموض المنظم »[14]، وهنا يلتقي الرمز الصوفي بالرمز الأدبي، لأن الرمز الصوفي -بهذا الفهم- على خصوصيته من حيث أسلوب التوظيف، وطريقة التلقي، يحمل سمات فنية علاوة على تضمينه قيم المتصوفة، وطريقتهم الخاصة في التعبير عن حالاتهم ومواجدهم، ما يقيد التعامل مع الرمز الصوفي، هو حمل دلالاته العميقة على ما يذهبون إليه من واردات ولطائف، وبحيث لا يمكن صرفه إلى أي وجود خارجي مادي، في حين تكون نواتج

13- سعيد هارون عاشور، شرح معجم مصطلحات الصوفية، ص4.

14- د. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص155.

الـرموز الأدبية خليطاً من المكونات الداخلية والخارجية، لا حصراً على مقومات روحية مقـصودة دون سـواها، مـع التسليم بأن الرمز « يمتد بعيداً لا يقف عند فكرة خاصة، بل يحتاج على الدوام إلى أن يعبرها إلى ما سواها، وربما عبرها إلى ما يعارضها »[15].

الـرموز الـصوفية، إذن المقـصودة في هـذا المـبحث، مغايـرة للمـصطلحات والعلامـات الـتي تواضـع عليها المتصوفة وصارت أسلوباً للتعامل بينهم، ربما لا يحيط بمعانيها غيرهم، أو غير المطلعين على معاجمهم ومصطلحاتهم، فذلك نمط من التعامل مـع بعـض الألفـاظ والتراكـيب يتوخـى الغايـة الوظيفـية للغـة، وإن ضمنها غير معانيها التواضـعية الأصـلية، نـاقلاً إياهـا إلى معـانٍ تواضـعية جديدة، لكنها توصيلية قطعية بين المـتعاملين بهـا، بما يشبه الاستعمال (المشفَّر) للألفاظ والتراكيب، عند فئات مخصوصة مـن المعنـيين، وهذا ما يتبادر لبعض المتلقين عند مرورهم بالرموز الصوفية، وليس هذا مقـصد هـذا المـبحث، المهـم أن تتراكب المعاني والدلالات بحيث يصعب تحديد أيّها المقصود، أما الاصطلاحات والإشارات المنحوتة المكرورة عند المتصوفة أو غيرهم فلا تـدع مجالاً لتنمية دلالاتها وتحريكها، اعتماداً على آلية توظيفها والسياقات الواردة فيها، لأنهـا علامـة قـارة وضـعت لـتأدية رسالة محددة، أريد لها أن تكون خاصة وذات طبيعة سـرية، فهـي (شفرة) صيغت بأسلوب معين ومعمار خاص، « ... ومن ثم جاز أن يكون الوعـي بالعلامـة مفـرغاً، بـل هـو علـى الحقـيقة مفـرغ، لأننا ندل بالعلامة على الشيء والمعنـى المشار إليه »[16]، فالرمز (العلامة) ليس مقصوداً لذاته، ولا معنى له إلا في ما يحـيل علـيه وإلـيه يـشير، وهـو دائمـاً أقـل مـن المفهـوم الـذي يمثله، هذا طبعاً مغاير للمقصود من الرمز الأدبي والصوفي، بمعناه الفني، الذي يجعل من الرمز طاقة هائلة من الـدلالات، بحـيث أمكـن القـول بعـدم تحديـد مجالهـا وسـبر أغـوارها على وجه الدقة واليقين، ويختلف الرمز أيضاً عن الصورة، كما يختلف عن العلامة والإشارة، وإن أمكن بعـض الـصور أن تـتحول إلى رمـوز، عـندما يجـري تكثيفها واقتصاد مفرداتها وتعميق دلالاتهـا، بحـيث « يكـون معـناها كامناً خلف السطح وخلف الظاهر، وموجوداً بطريقة غـير مباشـرة بعـيداً عـن التـناول الأول للعقل والإدراك »[17]؛ عندها تصبح الصورة رمزاً ثـرياً موحياً، ينأى عن الحسيّة التي انطلقت منها تلك الصورة أو الصور، بعد أن استحوذ

15- د. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص158.

16- د. لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة، ط1: 1970، ص150.

17- د. شاكر عبدالحميد، الحلم والرمز والأسطورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1: 1998، ص7.

على ذلك البعد الحسي ودفع به باتجاه التجريد والكلية، فالصورة إذن تمتاز بالبعد الحسي وجزئية الدلالة، في حين ينمو الرمز باتجاه التجريد والكلية، بما يجعله « واسطة بين اللامحدود والمحدود، ومن ثم فإنه يحمل على كليهما، ...، ويشير ...، إلى اتجاهين في آن واحد، إلى نظام مثالي لا يتاح إلاّ بواسطة الخيال، وإلى ما يعد قوام التجربة المادية، ويبدو هذا التعارض في شكل جهد مزدوج لا يفتأ يناضل ليصبح شيئاً واحداً»[18].

إن كمون المعنى خلف السطح وخلف الظاهر، وتأبيه عن التناول الأول للمتلقي، الذي أنيط بالرمز وقدم على أنه من خصائصه الأساسية، يمثل الرابط المهم بين الرمز وتوظيفه فنياً، يضاف إلى ذلك ما يحمله الرمز من تعارض في مكوناته حين يروم الجمع بين (المحدود واللامحدود)، وبين (نظام مثالي ...)، و(قوام التجربة المادية)، مع جهد خاص في توحيد هذه النقائض والمتعارضات، لتظهر في جو من التوافق والانسجام وكأنها انطلقت من (شيء واحد)، وهذا ما هيأ للرمز أن يحتل مكانة خاصة في النتاجات الأدبية عموماً، وعند المتصوفة على وجه التحديد، وذلك لما يحوزه التعبير الرمزي من إمكانيات كبيرة، وما يتيحه من فضاءات غير متناهية يتحرك المبدع ونصه في مداراتها، إذ من شأن تلك الرموز الفنية أن « توسع مجالات الخبرة المحدودة للإنسان، وتوسع الحدود التي يمكن للحواس أن تتحرك فيها أو عندها »[19] بما تفتح من أبواب مشرعة على عوالم الخيال وفيوضاته الذي هو قوام التجربة الصوفية برمتها، وعلى هذا فالتعبير بواسطة الرموز، من لوازم التعبير عند الصوفية، ومصاحب لهم ولطرائقهم، مع تفاوت في أساليب التوظيف وتباين من حيث الخصب والثراء أو الغموض والتعقيد، وإن وجد من يرى مبرراً لبعض الغموض والتعقيد، سواء في التجارب الصوفية أم في التعبير الرمزي بوجه عام، لأن « تعقد الرمز يرجع إلى استخدام كثرة من الصور المتصلة المتداخلة، وهي صور استعارية على نحو جوهري »[20]، وكأن الرمز يقوم بعملية النقل المجازي المركب، فأساس الصورة نقل وادعاء من معنى حقيقي إلى معنى جديد على سبيل المجاز، ويأتي التوظيف الرمزي لعدد من الصور المكثفة، ليضفي عليها مسحة أخرى من التجريد، والبعد عن حسيتها الأساسية والطارئة، وبهذا تتضاعف مرات النقل والادعاء بما يفضي إلى شيء من الغموض، وأحياناً، بعض من

18- د. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص111.

19- د. شاكر عبد الحميد، الحلم والرمز والأسطورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط: 1998، ص8.

20- د. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص111.

التعقيد، ويمكن تقديم التوظيف الرمزي عند الشيخ محيي الدين بن عربي مثالاً لذلك.

إذ يندرج الرمز عند الشيخ ابن عربي ضمن ما تقدم، مع بعض الخصوصية التي توضحت أكثر في ديوانه (ترجمان الأشواق)، بوصفه مؤسساً بكامله -ووفق ما ذهب إليه ابن عربي- على الرمز والإيماء «فكل اسم أذكره في هذا الجزء فعنها أكني، وكلّ دار أندبها فدارها أعني ولم أزل فيما نظمته في هذا الجزء على الإيماء إلى الواردات الإلهية، والتنزلات الروحانية، والمناسبات العلوية، جرياً على طريقتنا المثلى، فإن الآخرة خير لنا من الأولى»[21].

ويذهب د. زكي نجيب محمود، في تعليقه على رموز الشيخ ابن عربي في هذا الديوان، إلى «أن الترتيب الطبيعي قد انعكس أحياناً عند ابن عربي في ديوانه «ترجمان الأشواق»، لأنه بمثابة من وجد نفسه أمام طائفة من الرموز المجسدة، وأراد أن يلتمس لها من الحياة الشعورية الداخلية، ما يصلح أن يكون مرموزات لها»[22]، وكأنه يتحدث عن شرح ابن عربي لديوانه الذي ألفه بعد سنين من وضعه للترجمان، وأسماه «ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق»، أما أن يقال هذا على الرموز الموظفة في الديوان نفسه، فإن ذلك لا يستقيم لأمور عدة: أولاً لأن الشيخ نفسه قد وضع مقدمة طويلة نسبياً لديوانه، أوضح فيها ملابسات إنشائه وكتابته، وثانياً: لأن مجمل قصائده تنطلق من ذلك الرمز الأساسي الذي اعتمده الشيخ، وكان باعثه على تأليف الديوان، وهو تلك الفتاة الفارسية (نظام)، وثالثاً، فإنه لا وجود لتلك الرموز التي وجد الشيخ ابن عربي نفسه أمامها إلا بعد إنجاز الديوان وظهوره إلى حيز الوجود، وبصرف النظر عن الأخذ بما ذهب إليه الشيخ من أن عوائد رموزه إلى «الواردات الإلهية والتنزلات الروحانية والمناسبات العلوية»، أو كان عائدها تلك الفتاة الحقيقية ومجالسها وأطيافها وذكرياتها، «فكل اسم أذكره. فعنها أكني، وكل دار أندبها فدارها أعني»، فإن أغلب تلك الرموز التي استخدمها ابن عربي في هذا الديوان، تنهض بمهام التوظيف المستدعاة من أجلها وبدرجات متفاوتة، ولعلّ ما يضاعف حجم الإشكال في تناول د. زكي نجيب للرموز عند الشيخ ابن عربي تقريره في مفتتح البحث المشار إليه، أنه «بمقدار ما تكون الموازاة كاملة بين الحالة الباطنية التي نريد إخراجها، وبين الشيء المحس الذي وقع عليه

21- محيي الدين بن عربي، ترجمان الأشواق، ص24.

22- د. زكي نجيب محمود، طريقة الرمز عند ابن عربي، ضمن الكتاب التذكاري، ص69، 70.

اختيارنا لنرمز به إلى تلك الحالة، تكون العملية الرمزية قد حققت غايتها»[23]، إذ ليس واضحاً المقصود من (الموازاة) بين الشيء المحس وبين الحالة، فقد سبقت الإشارة، وكما يقرر أغلب الدارسين، أنه لا مناسبة بين الرمز وما يوظف للإيحاء به إلا في الحدود التي تقتضيها الحالة وينهض بها السياق، لأن التوظيف الرمزي توظيف استعاري ادعائي مكثف، بل متراكب التكثيف ومضاعف حالات النقل، ومن ثم فهو أقرب إلى التجريد والتعميم منه إلى الحسية والتخصيص، وعندها -فيما يبدو لي- تتعذر إمكانية الموازاة والمطابقة، ولو أمكن فصل عناصر الرمز، وتشيئة مكوناته لما صح أن يسمى رمزاً، ولما أمكنه أن يحقق ذلك الامتلاء الذي حلّ به في ربوع النص الموظف فيه!!.

وبعد هذا التوضيح الأولي، والذي أراه مهماً، أجدني مستفيداً من هذا البحث القيم والمبكر نسبياً، من الدراسات الحديثة التي تعرضت إلى الترجمان، وإلى التوظيف الرمزي فيه على وجه الخصوص، ولابد أن أشير كذلك إلى أن طبيعة التوظيف الرمزي عند ابن عربي في ديوانه هذا تبدو مغيمة ومبهمة، ولعلّ ذلك يعود إلى مضاعفة الإحالة -إن صح التعبير- فهو ينطلق أولاً إلى الرمز إلى تلك الفتاة التي التقاها بمكة ووصفها بقوله: «بنت عذراء، طفلة هيفاء، تقيد الناظر، وتزين المَحاضر والمُحاضر»، بحيث يمكن إرجاع كل من يتغزل بها أو يأتي ذكرها، وذكر مرابعها وديارها إلى تلك الفتاة وما تعلق بها، وهذا واضح في قوله: «فكل اسم أذكره فعنها أكّني، وكل دار أندبها فدارها أعني»، وبخاصة وهو يصرح في خاتمة بيانه بالخصوص، أنه ومع كل ما دبّج وسطر في حسنها وبهائها، فإنه لم يبلغ الحاجة ولم يبلّغ عما يجد، «فقلدناها من نظمنا في هذا الكتاب، أحسن القلائد بلسان النسيب الرائق، وعبارات الغزل اللائق، ولم أبلغ في ذلك بعض ما تجده النفس ويثيره الأنس، من كريم ودّها وقديم عهدها»[24]، وفي الوقت نفسه، يتطلب إرجاع محمول الرمز ودلالاته الغائرة العميقة إلى ما هو أعمق وأبعد من المثير الحسي لتلك الأحوال (التنزلات)، بحيث يصبح مؤشراً إلى حقول دلالية مترامية الأطراف تمتد ما امتد الخيال، لتواكب حالات مترائية لا تدرك إلا حدساً ولا تلم إلا إلهاماً وفتحاً، وعلى هذا يمكن الجمع بين المطلبين اللذين أوردهما الشيخ في مقدمة ديوانه، وبشكل متوال، ودون فواصل أو مقدمات، حين قال: «فكل اسم أذكره في هذا الجزء فعنها أكني ...»، وأردف بقوله: «ولم أزل فيما نظمته في هذا الجزء على الإيماء

23- د. زكي نجيب محمود، طريقة الرمز عند ابن عربي، ضمن الكتاب التذكاري، ص69.

24- محيي الدين بن عربي، ترجمان الأشواق، ص23.

إلى الواردات الإلهية والتنزلات الروحانية ... إلخ »[25].

وأحسب أن الأمر يستقيم بشيء من التأمل والمعايشة، فيكون الدال الذي أتّخذ رمزاً في تركيب ما محيلاً إلى دال آخر هو بمثابة الرمز العام أو المهيمن، وليفتح هذا الأخير باباً من الاحتمالات ووجهاً من التأويل مغايراً لما سبقه، وفي كل مرة من مرات التوظيف، مع التسليم بأنه أسلوب مشكل في طريقة الإيماء والرمز التي قال بها الشيخ، وأصر على أنها (طريقتنا المثلى)، ولعلّ ذلك ما دعى إلى الاعتراض -قديماً وحديثاً- على التأويلات التي قدمها الشيخ ابن عربي لديوانه المشكل، وكان الاعتراض منذ إنشائه ذلك الديوان وفقاً لهذا الأسلوب، واعتماداً لذلك التوظيف لرمز الفتاة الساحرة التي كانت دافعاً حسياً لإبداعه، وقد وجد حديثاً من يرفض توجيه ابن عربي لديوانه، ويرى أنه غزل صريح في تلك الفتاة، لا يكفي أن يقال أنه جاء وفق أسلوب مخصوص من طريقة القوم في الإشارة والرمز، ليحوّل المعنى في الاتجاه الذي ذهب إليه الشيخ ابن عربي، يقول د. رجاء عيد: « لن يستطيع ابن عربي أن يقنعنا، أو يقنع من يقرأ ديوانه -يقصد ترجمان الأشواق- بأن يهمل ظاهر الألفاظ وما تحمله من عبارات غزلية، وينظر إلى ما خلفها من معان خفية تبعد تلك الألفاظ عن دلالاتها »[26]، وهو لا يقصد بالطبع أن ذلك غير ممكنٍ، أو غير معهود في النتاجات الأدبية والصوفية منها بشكل أخص، ولكنه يقصد أن الأسلوب الناهض بهذا التوظيف، لا يحتمل هذا التوجيه في بعض الأحيان، وإن كانت العبارة السابقة توحي بالتعميم، وقد جاء ذلك متمماً للموقف السابق، إذ يضيف: « الصحيح أن تومئ تلك الألفاظ داخل التركيب اللغوي إلى تلك المعاني الخفية، حين تملك قدرة إيمائية وطاقة فنية، تدفع وحدها إلى تلك الدلالات »[27]، وكأنه يرى أن مجمل التراكيب التي جاءت توظف الرمز والإيحاء في (ترجمان الأشواق) تفتقد تلك القدرة الإيمائية والطاقة الفنية، وإذا كان المقصود ما فهمت من النص السابق فإن الأمر لا يخلو من تعسف وتعميم، من وجهة نظري، فليست جميع قصائد الديوان مما يمكن أن ينسحب عليها بعض هذا الحكم، بل إن معظم قصائده ومقطوعاته تحمل من الإشارات والعلامات، ما يحتم قراءتها بفهم ينأى بها عن المعنى السطحي المباشر الذي يتبدى للوهلة الأولى، ويستدعي صرفها إلى معنى عميق، وذلك الذي ذكره الشيخ وألح عليه.

25- محيي الدين بن عربي، ترجمان الأشواق، ص24.

26- د. رجاء عيد، لغة الشعر، ص193.

27- نفسه، ص193.

وممن وقف أمام هذا النص المشكل متحيّراً في تلك الإحالات التي أشار إليها الشيخ ابن عربي، متردداً بين رفضها وحمل الديوان على غرضه الغزلي ومعانيه الظاهرة، أو موافقة الشيخ وتلبية طلبه «فاصرفِ الخاطر عن ظاهرها وأطلب الباطنَ حتى تعلما»، من هؤلاء د. زكي نجيب محمود في بحثه المشار إليه، ولعلّ ذلك يتضح من خلال متابعته عائد الرموز والإشارات في (ترجمان الأشواق) إذ يقول: «إن مدار الرمز كله في ديوانه ترجمان الأشواق، هو الأسماء الإلهية أو الصفات الإلهية ...، قد لجأ الشاعر إلى تجسيد هذه المعاني في صور حسيّة ...»[28]، وهذا توجيه يستجيب لما ذهب إليه الشيخ ابن عربي، وطلبه من قراء ديوانه، لكنه يعود ويرى أن قصائد الديوان، يمكن أن تحمل على أنها غزلية صيغت في تلك الفتاة، ولذلك «فكلما طالعت قصيدة من قصائده، كان لك أن تصرف المعنى على حبيبته (النظام) ابنة شيخه في مكة، كما كان لك كذلك أن تصرف المعنى على أن الحبيبة (أو الأحبة) في القصيدة، إنما تشير إلى الأسماء والصفات الإلهية»[29]، وكأن التركيب والسياق قد وصل إلى نقطة تعادلية بحيث لم يعد بالإمكان ترجيح أي المعنيين (السطحي أم العميق) أراد المنشئ، وأشار به أسلوبه وسياقاته النصية وغير النصية، إنها -فيما يبدو لي- نقطة الحيرة والتردد، وعدم القدرة على الجزم بوجه من وجوه الدلالة لهذا النص، وليس هذا مما يعاب على النص ولا على مراوده، بل إن إحداث هذه الحالة من التردد والارتباك في متابعة المعنى المقصود، تعد من أهم سمات الشعرية وأغراضها في الوقت نفسه، مع أن قراءة هذا النص المشكل (الترجمان)، قراءة متأنية، قد تُسهم في تبديد شيء من هذا الغيم المتراكب في أجواء النص؛ حين يتيح للمتلقي بعض العلامات التحويلية التي تساعده على التقاط خيوط الشبكة الموصلة إلى المعاني العميقة الكامنة في أغوار النص، وإن كانت لا تعطيها كاملة، ولا تأتي بها سافرة جلية، على عادتها وجرياً على طريقة روادها وعاشقيها.

لا يتوقف د. زكي عند هذا الحد بإعلانه نتيجة التعادل بين وجهي الدلالة، بل يستمر في ملاحقة كوامن النص، مقلباً تراكيبه وقصائده ظهراً على وجه، علّها تسفر عن محياها، فتتوضح تقاسيمها، وتحدد منطلقها ومعادها، لكنه -فيما يبدو- لا يظفر بشيء من ذلك، سوى انقسامها أمامه إلى مجموعات ثلاث، «فمنها ما هو أقرب إلى المعنى

28- د. زكي نجيب محمود، طريقة الرمز عند ابن عربي في ديوان ترجمان الأشواق، ص101.
29- نفسه، ص101.

الأول، ومنها ما هو أقرب إلى المعنى الثاني، ومنها ما يكاد يتساوى فيه المعنيان»[30]، وكم تبدو لي (يكاد) دقيقة وموحية، فلا يوجد تساوٍ بين المعنين، ولكنه يكاد لا يتحقق، إنها بقدر ما كانت لفتة ذكية تعبر عن احتياط لحسٍّ مرهف، بقدر ما عبرت عن حالة التردد التي سبقت الإشارة إليها، أمام هذا النص المتمنع بكل ما تعنيه هذه الكلمة، إذ لا مجال أمام متلقي هذه النصوص وأمثالها إلا أن يذعن لإيماءاتها وإشاراتها، وأن يلاحق أضواءها المتراقصة، وأطيافها المترائية المخادعة؛ وفي أثناء هذه الملاحقة المضنية قد يقف المتلقي يائساً، مرات ومرات، وبخاصة إذا فقد الأثر (الخيط) الذي يقوده إلى المراد الفعلي، من وراء ذلك البناء النصي.

فالشأن في أهل الطريق، من السالكين والعارفين، الكتمان على ما يحوزون من مراتب ومقامات، وما يحظون به من تجلّيات ومكاشفات، وفي الوقت نفسه، يقعون تحت ضغط هائل شديد، يدفع بهم نحو البوح والإفضاء، فما يعود أمامهم من سبيل غير تعمد الإلغاز والغموض، استجابة لدوافع داخلية ملحة، وهرباً من ملابسات خارجية عاتية، وهذا تناقض أحسبه ينعكس على أجواء النص ويعمل في أثنائه، «الأمر الذي قد يصل بالقارئ إلى حد أن يقف متردداً في قبول بعض الحقائق دون بعض»[31]، وتلك أوصاف وإحالات تصدق على ما وصل إليه د. زكي نجيب محمود في محاولته المبكرة والمتقدمة في التعامل مع (الترجمان)، وبخاصة وأن الممعن في البحث المشار إليه يستنتج أنه لم يأبه إلى الازدواج التعارضي الذي اعتمده الشيخ في هذا الديوان، حين غلّف الأسلوب بشيء من التمويه تتفاوت كثافة حجبه، بحسب الحالة المراد التعبير عنها، ولذلك فإن الدارس لا يطمئن إلى فكرة التعادل المطلقة بين المعنيين، بل يعود إلى توضيحها في نهاية البحث المشار إليه، بقوله: «على أن هذا التعادل في المعنى بين الظاهر والباطن، لا ينفي قولنا بأن الشاعر قصد، أول ما قصد، إلى المعنى الغزلي الظاهر في كثير من قصائده، ثم صرف الظاهر إلى باطن ...»[32]، ولعل هذا يؤيد ما سبقت الإشارة إليه عن حالة الارتباك والتردد أمام النص، التي يجدها المتلقي بمجرد اتصاله، بمثل هذه النصوص، فيظل يجيل فكره في مكوناتها ودوائرها المتلاحقة عله يظفر بشيء مما تحمل، أو يهتدي إلى مصدرها وغايتها، وإن كانت بعض إشارات الشيخ

30- د. زكي نجيب محمود، طريقة الرمز عند ابن عربي في ديوان ترجمان الأشواق، ص101.

31- د. نبيلة إبراهيم، المفارقة، فصول، ص133.

32- د. زكي نجيب محمود، طريقة الرمز عند ابن عربي في ديوانه ترجمان الأشواق، ص104.

قد ضاعفت من صعوبة المهمة، ويجدر في هذا المقام أن نشير إلى الذكر الصريح الذي ورد في بعض قصائده لحبيبته (النظام)، إما بالاسم أو بالوصف المحدد، مما ضاعف من احتمال قصده إلى الغزل، وعدم الالتفات إلى ما وراءه من الإشارات والتنبيهات، ولعلّ الشيخ ابن عربي نفسه قد استشعر شيئاً من هذا وأحس به، فهبَّ منبهاً إليه، ساعياً إلى منع قرائه من الوقوع فيه، قائلاً: «لغزنا هذه المعارف كلها خلف حجاب (النظام) بنت شيخنا العذراء البتول، شيخة الحرمين، وهي من العالمات المذكورات»[33].

ولعلّه من المناسب أن يعزز البحث ببعض النصوص التي اعتمدت شخصيات ورموزاً، وعملت على بنائها وتحريكها فنياً، بما يقود إلى خصبها وامتلائها، ولا تخفى الصعوبة التي يواجهها الدارس وهو يحاول الاختيار من بين نصوص (الترجمان)، عندما نعلم أن جميع نصوصه تنهض على التعمية والإلغاز، ولا يستقيم فهمها على ظاهرها، وبحسب، الشيخ ابن عربي على أقل تقدير، ومع ذلك تقتضي ظروف الدرس اختيار نماذج معينة، يعتقد أنها تصلح مثالاً لما أشير إليه، فإذا أخذنا القصيدة المعنونة «أسقفة من بلاد الروم»[34] مثلاً، أمكن متابعة الشخصية (الرمزية)، وكيف تم التركيز عليها، وتنميتها عن طريق التقديم التدريجي لمكوناتها، صعوداً مع الأحداث، إذ جاءت الإشارة إليها في البيت الأول «ما رحَّلوا يوم بانوا البزّل العيسا إلا وقد حَمَلُوا فيها الطواويسا» إشارة عابرة عامة، لا تظهر أي سمة لتلك المحبوبة، بحيث يمكن اختصاصها بها، الإشارة تكتفي بما يدل على الزخرفة والجمال (الطواويس) في سياق يصرفها عن المعنى الظاهر إلى معنى مقصود من (الغادات الحسان)، فالتركيب يحمل معنى الترحيل والنوق والهوادج، وتلك أجواء تناسب طواويس النساء لا طواويس الطيور!

في البيت الثاني تأخذ صورة الشخصيات في الظهور والتعين «من كل فاتكة الألحاظ» فالمقصود إذن (غادات حسان) يتصفن بالوصف المتقدم، بل إنهن يحزن إلى جانب ذلك السطوة والجبروت (مالكة)، وتتكامل مكونات الشخصية (الرمز) بقوله «تخالها فوق عرش الدّر بلقيسا»، لأن (بلقيس) تحوز حضوراً قوياً ومؤثراً في وجدان المبدع والمتلقي كليهما، فهي شخصية مهمة في الحضارة العربية القديمة، وهي أيضاً علامة بارزة في تاريخ الدعوة إلى الله بمختلف السبل والوسائل، وقصتها مع نبي الله

33- محيي الدين بن عربي، ترجمان الأشواق، ص106.

34- ينظر: الملحق، وترجمان الأشواق، ص30.

سليمان مشهورة[35]، وبهذا تتشكل صورة للمحبوبة المقصودة في هذه القصيدة، وإن لم يأت ذلك تصريحاً، لكن المتمعن يستخلص صورة ما، لتلك المحبوبة الموصوفة في البيتين، فهي تجمع صفات يمكن استنتاجها من الأوصاف والنعوت والسياقات التي وردت بها، فهي ممن يحملن في الهوادج على العيس، ولابد أن ثيابها ناعمة مزركشة، ولها ألحاظ فاتكة ضاربة، وتمتاز بالقسوة والتسلط، فتحوز قلب عاشقها، كما ملكت بلقيس أمر أهل اليمن قديماً، وهي أيضاً، تجمع بين الدقة واللطافة وبين المادية والكثافة، تماهياً مع تلك الأسطورة حول شخصية الملكة بلقيس التي تجمع بين الجنية والإنسية!!.

بعد أن توضحت معالم الشخصية وعوالمها، صار من حق النص أن يتابع تصرفها وتحركاتها، في مواقف شتى وميادين متباينة، فهي « إذا تمشت على صرح الزجاج تريك شمساً في حجر إدريسا »، وليس خافياً أن القيد الذي أضيف آخر البيت، قد حمل البيت بدلالات شتى، منها الإشارة إلى نبي الله إدريس، والإيماء إلى معان الدرس والتفكر، ومتابعة الأثر وترسم الخطى في رسوم الماضي وآثار السالكين، وتبقى المهمة الأساسية لهذا القيد (في حجر إدريس) تتركز في صرف المتلقي عن المعنى المباشر لقوله (ترى شمساً)، وإغرائه بالبحث عن معنى مضمر للشمس المقصودة في هذا السياق، فالادعاء بتحميل الطواويس على النوق في هوادج، سيقود حتماً إلى إعمال الذهن في تلك الطواويس التي تحمل على (العيس) في الهوادج، وتقديم الشمس التي تدور على فلك، وهي في الوقت نفسه، في حجر إدريس، لا يترك التعبير يمر دون توقيف وتفتيش، لأنه لا يستقيم وفقاً لعلاقات الدوال ظاهرياً، وهكذا يستمر النص في تقديم الشخصية الرمزية، وتحريكها وتنميتها ضمن شروط بنائية إيمائية:

تحيي إذا قتلتْ باللحظ، منطقَها كأنها عندما تحيي به عيسى
توراتها لوح ساقيها سنا، وأنا أتلو وأدرسها كأنني موسى
أسقفة من بنات الروم عاطلةٌ ترى عليها من الأنوار ناموسا

إلى آخر القصيدة.

فالقتل باللحظ يقابله الإحياء بالمنطق، وما تمارسه من فعل الإماتة والإحياء يفوق

35- ينظر: الزمخشري، الكشاف، ج3، ص258-370.

كل تصور، بل يرقى إلى مستوى الآيات وخوارق العادات التي هي من خصوصيات الأنبياء والمرسلين، « كأنها عندما تحيي به عيسى »، وتلك المحبوبة النورانية لا معجزة لها خارج ذاتها، فمثلما كان منطقها مبعثاً للحياة بعد الممات، كذلك فإن كتابها المقدس (توراتها) لا يعدو أن يكون (لوح ساقيها) مشرقاً بكل المعارف الربانية والحكم الإلهية، ويدخل التوجيه للمعنى، أيضاً، في هذا البيت « وأنا أتلو وأدرسها ... »، فهي مختصة بالعارفين الباحثين عن المعرفة والدرس، وإذن فالشخصية تقدم عبر النص، ولكن بآليات البناء الرمزي المؤسس على التعارض، والهادف إلى الإيماء بما تحته، ولذلك لا تقدم تلك الشخصية بصفة إلا ذكر ما يقيدها ويعارضها في الوقت نفسه، فهي « من بنات الروم عاطلة »، وفي الوقت نفسه « ترى عليها من الأنوار ناموساً »، وهي « وحشية ما بها أنس »، ولكنها وبمفارقة واضحة « قد اتخذت في بيت خلوتها للذكر ناووسا »، وليس عجيباً أن تكون من هذه حالاتها وتلك أوصافها، محيرة، بل معجزة « قد أعجزت كل علام بملتنا »، وسرى هذا العجز إلى علماء الشرائع الأخرى من رهبان وقسيسين وأحبار، كان لها كل هذا بما حازت من صفات غريبة، وما تبدت به من ألوان وأطياف، جعلت المبدع والمتلقي في آن معاً، في كد وارتباك خلفها وقولهما « سألت إذا بلغت نفسي تراقيها »، وليس بعد ذلك ضيق وشدة، « ذاك الجمال وذاك اللطف تنفيسا »، وعند هذه الذروة من تأزم الحالة التي تحركت نحوها الشخصية الرمزية معقدة وملتوية، يأتي التنفيس والانفراج، ويفتح النص كوة كبيرة لتفريج ذلك الضغط المتراكب جراء التحرك بالشخصية حتى بلوغ الذروة، فتكون كوة الانفراج خاتمة للنص، « فأسلمتْ، ووقانا الله شرِّتها »، لقد مرت تلك الحالة التي بدأ الشيخ رصدها منذ واردها الأول، ولاحقها في مكونات قصيدته، على رحابة الساحات التي ارتادتها، ووعورة الدروب التي سلكتها، حتى وصل، ووصلنا معه، إلى نقطة الانفراج والتنفيس، وكانت في آخر بيت منها (فأسلمتْ).

لقد أمكن، عبر الاعتماد على تحريك الرمز وتنميته، اقتناص حالة من نوع فريد، وإدخالها ضمن دائرة التعبير أو ادعاء إمكانه، عن طريق إبداع سلسلة من الصور المجازية المتراكبة والمتداخلة، انطلاقاً من تلك الصورة العجيبة للطواويس التي تحمل في هوادج، وإلى أن يصل النص إلى إعلان التعبئة العامة، وفي صورة أكثر طرافة وغرابة، إنها صورة (أجياد الصبر) التي جهزت (كراديساً كراديسا) ربما في محاولة لقطع الطريق على ذلك الركب المنطلق بالمحبوبة، علّ هذه الكراديس تتمكن من إيقاف الرحيل، أملاً

في عـودة الوصل وأيام التواصل، وما كان بالإمكان التعبير عن هذه الحالة الغامضة لولا ما أسماه بعض الدارسين « شفرة العلو الرمزية، بحيث يمكن: تمثيل كل ما يمكن إدراكه والـتفكير فـيه، كمـا لو كانت اللغة تجعله في متناول اليد »[36]، واعتماد بنية تتيح مجالاً أكثر رحابة لتحرك الدلالات الرمزية الموحية؛

إن محاولـة وصـف لحظـة الانفـصال عن تجربة روحية مثيرة والتعبير عنها، هي أشـبه بمحاولـة طفـل مـشاغب الإمساك بأطياف قوس قزح، عندما تتراءى لعينيه ألوانها الـزاهية، فـيخالها أمامـه، وفي متـناول يده، وهي تحلق هناك في عقد السموات وهياكل الـنور، ولا يجد المبدع أمامه –في حالة كهذه– غير لغة الرمز سبيلاً للتعبير، بما لها من سـعة وشمـول، فهـي لغـة « فـردية وعالمـية، قومية وشائعة، موقوتة وأبدية، ...، مفهومة وعالـية علـى الفهـم، منفـتحة علـى اللانهائـي ... »[37]؛ ولـذلك فهي ما يناسب الصوفي المـبدع عندما يقع تحت ضغوط هائلة، تعمل في اتجاهات متعارضة ومتعاكسة، إضافة إلى مـا يكتـنف موضـوع التعـبير نفـسه مـن تـداخل وغموض، قد يستعصي على الفهم والإدراك، قـبل أن يكـون عـصياً عـن الإبانـة والظهور، والحالة التي نحن بصددها، تروم التعبير عن لحظة ومضية، تسنى للشاعر فيها أن يعود لذاته وهو يجاهد للتمسك بالحالة (الوصل)، فوقع تحت دافع التعبير عما يجد، ليكون في تعارض شديد بين توقه للتعبير، وشوقه إلى حالة الوصال واستمراره، فما وجد غير الرمز الشعري يستنجد به لعله ينهض بهـذه المهمـة المـزدوجة بالغـة التعقـيد، « والرمـز الشعري في نهاية الأمر، جماع لحظة تاريخـية فـريدة مـستقلة بطابع زماني موسوم بالمفارقة، وهو من هذه الوجهة بنية مركبة علـى نحو، كله توتر ومشاقة بين العابر الموقوت والأبدي الدائم »[38]، وما من شك في أن التجـربة الصوفية تنبثق من معاناة كهذه، ويتعسر أمر البوح بها والتعبير عنها، إلى حد قـد يقـف فـيه صـاحب الحـال مبهوتاً، مدركاً وعاجزاً في آن معاً، بل إن غالب تجارب الـصوفية وحـالاتهم هـي مـن هـذا الـنمط، ما أراه جديراً بالتنويه إليه أن الرمز والرمزية المقـصودة عـند الـصوفية، ليـست مماثلـة لمـا ذهـب إلـيه الـشعراء الرمزيون في الشعر الحـديث، لأن ذلـك جـاء نـتاج اتـصال وثيق بالنتاجات الغربية، وما ساد بها من تيارات ومـدارس، هي نتاج ثقافة وظروف مغايرة للنتاجات الصوفية التي نحن بصددها، وقد

36– د. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص114.

37– نفسه، ص113.

38– نفسه، ص114.

أرود هـذا الاحتـياط د. عاطـف جـودة نـصر، بشكل واضح وجلي، أقتبسه متوافقاً معه، حـيث نـبّه إلى أمـرين: «الأول أننا لا نقـصد بهـذه الرمـزية أنها على غرار ما استحدثه الـشعراء الغـربيون مـن أسـاليب شـعرية تعول على البناء الرمزي، ...، والثاني أن رمزية الـشعر الـصوفي، مـن حـيث تعبيره بأساليب موروثة عن أحوال روحية وعواطف إلهية، ينبغـي أن ينظـر إلـيها من خلال تركيب غنوصي خاص ...» [39]، وإن كانت (العواطف الإلهية) تبدو تركيباً غريباً يصعب فهم مقصوده، ولكن المهم في الأمر أن الاحتياط الذي يلاحـظ في الـنص المـتقدم، يـزيل أي تـداخل محـتمل بين الرمز عند الشعراء الغربيين، والرمـز المقصود عند الصوفية، وضمن حدود الأساليب الموروثة في التعبير، عن أحوال ومـشاهد وحـالات، يـصدر أصـحابها عـن إيمـان غيبي عظيم، يصل بهم إلى حد توهم الاتصال بذلك المطلق والاندماج به، أو حلوله في الكائن البشري صاحب الحال، ويظل للخيال الدور الأبرز في نشوء تلك الحالات، ومن ثم أساليب التعبير عنها، «التي صاغها الصوفية في طابعها الذي يميز بالمفارقة واللامعقول والإيغال في التجريد والاستمرار»[40]، وقديماً قال بعض شعرائهم:

ولا لا حظَـــتْهُ مقلـــتايَ بنظـــرةٍ فتـشهد نجـوانا القلـوبُ النواظـرُ
ولكـنْ جعلـتُ الـوهمَ بـيني وبيـنهُ رسـولاً فـأدّى ما تكنُّ الضمائرُ[41]

فالمـسألة تتعلق بالوهم، وتعتمد الخيال الخلاق لملاحقة ذلك المترائي ولا يكاد يـبين، بل هو لا يبين أبداً، ولا يتلاشى تماماً، وحينها يقع صاحبه تحت وطأة ارتباك من نوع خاص، لا يقدره إلا من عايشه، أو حاول ذلك على أقل تقدير.

ومـا مـن شـك في أن الـشيخ ابـن عربـي، قـد رام التعبير عن حالة كالتي سبقت الإشارة إليها، فما وجد أمامه من سبيل غير أسلوب الرمز والإيماء، معتمداً صوراً ورموزاً حسية في منطلقها ومكوناتها، ثم تركيبها وتحريكها بكيفية معينة، كان اللاعب الأساسي فـيها خـيال المـبدع الخلاق من جهة، ورمزه المهيمن الذي وظفه في مجمل الديوان، من جهـة ثانـية، بحـيث أمكـن لتلك الصور والرموز أن «تحتفظ بالبنية الحسية، وتحيل في الـوقت ذاته، من خلال الرمز، على ما لا يضبطه الإدراك الحسي، ولا تصوره المخيلة إلا

39- د. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص163.

40- نفسه، ص 161.

41- من أبيات أرسل بها أبو الحسين النوري إلى أبي سعيد الخراز؛ ينظر: السراج، اللمع، ص319.

متلفعاً بالأشكال ...»[42]، ولأجل ذلك يظل الإدراك الدقيق لمكونات الصورة الحسية، وعلاقاتها الظاهرة أمراً بالغ الأهمية، للولوج إلى ما ورائها من الفضاءات الرحبة التي صيغت للتعبير عنها والنهوض بها، وبدون فهم دقيق لتلك الصور ومكوناتها لا يمكن أبداً فض مغاليق أختام التراكيب الاستعارية الموحية، وبخاصة وهي تنمو تجاه التكثيف والترشيح، شيئاً فشيئاً، حتى تغدو ومضاً تجريدياً لا يحاط بعوائده، وكوامن أسراره، وقبل أن نغادر أفياء هذه القصيدة المكتنزة، يتوجب تركيز مزيد من الضوء على تلك الصورة الغريبة الفريدة، حين صور الشيخ ابن عربي (الحكمة الإلهية) التي يلاحق ويروم، «شمساً على فلك في حجر إدريسا»، لأن هذه الصورة تنهض على بنية الرمز في المقام الأول، ويتضح ذلك بتفحص مقطعي الصورة (شمساً على فلك)، (في حجر إدريسا)، فأنى لك أن تري تلك الشمس العالية المشعة من مدارها، وهي ترتمي في حجر إدريس، إلا عبر هذا الأسلوب الذي ينبجس نهراً من الإيماء بما وراء الصورة الحسية، لأن المتلقي يرفض بداهة المعنى السطحي لهذا التركيب، ومن ثم يتجه به نحو مقصده العميق ذلك الكامن في المسكوت عنه، فالشمس هي تلك الحكمة الإلهية المتجلية، وربطها بحجر إدريس إشارة ذكية، وعلامة تحويلية إلى ذلك المعنى المقصود، لأن النبي إدريس –عند الصوفية– هو معلم الحكمة العرفانية ورمزهم إليها.

42– د. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص195.

ملحق

ما رحّلُوا يوْم بانوا البُزَّلَ العِيسَا ... إلاّ وقَدْ حمَلوا فِيهَا الطّوَاويسا
من كلّ فاتكةِ الألحاظِ مَالِكَةٍ ... تَخالُفها فَوْقَ عَرْشِ الدُّرِّ بِلقيسا
إذا تمشّتْ على صَرْحِ الزّجاجِ ترَى ... شمساً على فَلَكٍ في حِجرِ إدريسَا
تُحيي، إذا قتلَت باللحظِ، مَنطِقَهَا ... كأنها عندما تُحيي بهِ عِيسَى
تَوارتُها لَوحُ ساقيها سَناً، وأنا ... أتلو وأدرُسُها كأنّني مُوسى
أُسْقُفّةٌ من بناتِ الرّومِ عاطلةٌ ... تَرى عليها من الأنوارِ ناموسَا
وحشيّةٌ، ما بِها أُنْسٌ، قد اتَّخَذَتْ ... في بيتِ خَلوتِها للذّكر نَاوُوسا
قد أعجَزَتْ كلّ علاّم بملّتِنَا ... وداوُدِيًّا، وحبراً ثمّ قِسّيسا
إن أوْمأت تطلبُ الإنجيلَ تحسبُهَا ... أقِسّةً، أوْ بطاريقاً شمامِيسا
ناديتُ، إذ رَحّلَتْ للبَين ناقتَها ... يا حاديَ العيسِ لا تحدو بها العِيسَا
عَبّيْتُ أجيادَ صَبري يوْمَ بينِهِمُ ... على الطّريقِ كراديساً كراديسَا
سألتُ إذ بلغَتْ نَفْسي تَراقِيَها ... ذاكَ الجَمالَ وذاكَ اللُّطْفَ تَنفيسَا
فأسلَمَتْ، ووقانا الله شِرّتَها ... وزحزَحَ المَلِكُ المنصورُ إبليسا

المصادر والمراجع

1. خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط2، 1982.
2. رجاء عيد، لغة الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1985.
3. زكي نجيب محمود، طريقة الرمز عند ابن عربي، ضمن الكتاب التذكاري.
4. الزمخشري، تقديم: مصطفى حسن أحمد، دار الكتاب العربي، د. ط، د. ت.
5. سعيد هارون عاشور، شرح معجم مصطلحات الصوفية، مكتبة الأدب، القاهرة، ط1: 2004.
6. شاكر عبد الحميد، الحلم والرمز والأسطورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1: 1998.
7. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري، القاهرة، 1998.
8. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة بيروت، ط3: 1981.
9. لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، بحث في فلسفة اللغة، ط1: 1970.
10. محمد رحومة، مسرح صلاح عبد الصبور، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، 1990.
11. محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.
12. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط3: 1984.
13. محيي الدين بن عربي، ترجمان الأشواق، تحقيق: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، 2005.
14. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط2: 1981.
15. نبيلة إبراهيم، المفارقة، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1981.
16. ويليك، وواريـن، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: 1997.