الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعليـم العالـي و البحـث العلمـي
جامعـــة الحـــاج لخضر - باتنـة

كليـة الآداب واللغـات
مصلحـة الدراسات العليـا

قسـم اللغة العربية و آدابها

خصائص الأسلوب في شعر أبي الربيع عفيف الدين التلمساني

- دراسة أسلوبية بلاغية -

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في اللغة

إعداد الطالـب:
بن دعموش خليل

إشراف الأستـــاذ:
أ.د. ضيف عبد السلام

السنة الجامعية
2015/2014

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الحاج لخضر - باتنة

كلية الآداب و اللغـات
مصلحة الدراسات العليا

قسم اللغة العربية و آدابها

خصائص الأسلوب في شعر أبي الربيع عفيف الدين التلمساني

- دراسةأسلوبية بلاغية -

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه العلوم في اللغة

إعداد الطالب:
بن دعموش خليل

إشراف الأستاذ :
أ.د. ضيف عبد السلام

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د معمر حجيج	أستاذ التعليم العالي	الحاج لخضر – باتنة	**رئيسا**
أ.د. ضيف عبد السلام	أستاذ التعليم العالي	الحاج لخضر – باتنة	مشرفا و مقررا
أ.د العشي عبدالله	أستاذ التعليم العالي	الحاج لخضر – باتنة	**عضوا مناقشا**
أ.د بودربالة الطيب	أستاذ التعليم العالي	الحاج لخضر – باتنة	**عضوا مناقشا**
د بلقاسم الذوادي	**أستاذ محاضرأ**	البشير الابراهيمي برج بوعريريج	**عضوا مناقشا**
د.بولرباح عثماني	**أستاذ محاضرأ**	**عمار ثليجي الأغواط**	**عضوا مناقشا**

السنة الجامعية
2015/2014

بسم الله الرحمن الرحيم

إهــداء

إلى جدي المجاهد **سايح عمر "الصالح"** وجدتي "بعيطيش خضرة"
رحمهما الله
إلى الوالدين الكريمين: رغم ثقل هموم الحياة لا يزال كل
أملهما في الدنيا رؤية حصاد دينهم ودنياهم في ابنهم.
إلى كل إخوتي
إلى كل من علمني خيرا أو دلني عليه.
إلى كل من أعانني من قريب أو بعيد ولم يتسع المقام لذكره بكلمة
طيبة أو نصيحة
شكرا مدى الحياة.

مقدمة

اللغة نظام اجتماعي منتج للتواصل تشمل كل مناحي الحياة، فهي ميزة إنسانية ورابطة ذهنية مشتركة تجمع بينهم. بها تنتظم طرق التعبير وتتحدد استجابات الآخرين، لتساهم في تشكيل مناحي الحياة الثقافية المرتبطة بالنشاط الجماعي للجماعة، لأنها سلوك معبر عن الأنواع المختلفة للتجارب المكتسبة من الحياة والثقافة والدين، فهي تعمل على إضفاء صفة التلاحم بين مختلف أفراد المجتمع فعمادها كلمات ترد في شكل رموز اعتباطية لحروف أو إشارات تدل على معاني نفسية أو تروم مقاصد مادية، كما يمكن لها أن تعبر عن مختلف التصورات والأفكار الغيبية التي لا يمكن طرحها بشكلها المادي أو العيني المحسوس القريب من الذهن، وتخضع لمجموعة من القواعد التنظيمية التي يتفق على طبيعتها أفراد المجتمع ويصطلحون على مسمياتها لتعكس نمط تفكيرهم، ليمكن لهم التعبير من خلالها عن كل الأحداث والوقائع، ومن خصائصها أنها تسمح للمتكلم بها، أن ينتهك قوانينها ليعبر بطريقته الخاصة عن سلوكياته الفردية من أجل إدراك وجوده وفعاليته الاجتماعية ومواكبة التطورات الحادثة في حياته من خلال توفير الصيغ المناسبة مع أفكاره وبالتالي مساعدته على تجسيدها تعبيريا، لذلك نجده يمارس أنواعا من الانتهاك المتعمد لهذه المنظومة، من خلال استحداث أنواع من التبديلات و إنتاج العلاقات المتناسبة بين الكلمات ومعانيها، لكي تحيل فيه الدوال على الأشياء المادية والحاجات الروحية المتعددة التي تحيط به أو يرغب فيها.

الإنسان بطبيعته يعيش بين تناقضات سلطة الجسد والمادة وإرادة فهم سر الروح الكامنة فيه لذلك يدفعه فضوله إلى البحث الدائم عن إيجاد تفسيرات عقلية أو غيبية لطريقة حدوث الأشياء وعلاقتها بالظواهر الكونية وموقعه منها، وكل غايته من ذلك إرضاء نزعة النفس فيه. ولعل أكثر ما يقترب من ملامسة تساؤلاته هو الدين الذي يمثل في كل المجتمعات بداية؛ روحا أو وحيا إلهيا لمنظومة عقدية مرتبطة بالغيب تخاطب الروح والعقل، ثم يتحول بفعل قراءة اجتهادات عقلية إنسانية إلى ممارسة فقهية تعبدية مقيدة سلفا بمعطيات الزمان والمكان، حيث تعمل هذه القراءة على تقديم رؤى أو تسطير تنظيرات منهجية لتجربة روحية وسلوكية جماعية يتم وفقها فهم نصوصها وتفسيرها ضمن سياقات و ظروف خاصة، لتتحول مضمونا من ممارسة روحية إلى غاية تعبدية في حد ذاتها، ذلك أنها

تقدم للمعتقدين به من خلال أنماط لغوية محدودة تعبر عن صور الالتزام بالتعاليم لتحقيق الفكرة المثالية عن المؤمن الأنموذج، تكتمل بحسب درجة الامتثال للأوامر والنواهي التي تقرها هذه التشريعات،

مثلت التجربة التعبدية الصوفية عند العرب والمسلمين عامة نوعا من الاختلاف والخروج البائن عن شكل الممارسة الروحية والسلوكية الذي زعزع أسس منظومة الفقه السائد بطريقتها التفسيرية الفلسفية المغايرة للمألوف، فكانت دعوة صريحة لثورة معرفية على مقومات البنية الفكرية السائدة. فقد دعت إلى الانفتاح غير المحدود على كل معاني لغة القرآن الممكنة، وساهمت بطريقة مباشرة في الدفع بحركة التدافع الروحي والفقهي نحو تطوير وإنتاج وسائل جديدة تفتح باب الاجتهاد الفقهي من خلال العمل على إحداث تغيير جذري للتصورات النمطية للعقل الإسلامي،فالاجتهاد الصوفي قام على تبني نظرة تأويلية جديدة لطريقة التناول والتعامل مع لغة المقدس وسبب الوجود وصورة الإنسان، بما حوته لغتهم الصوفية من سبل إفهامية مختلفة ناتجة عن فهم كشفي روحي وذوقي يتبنى المعنى الباطن لتفسير ظاهر النص القرآني تهدم الكثير مما كان يعتقد أنه من المسلمات الإعتقادية الناتجة عن الالتزام الحرفي بظاهر لغة النص. ذلك أنها استمدت مصادرها المعرفية من خلاصة التفكير الديني المتوفر للبشرية بمختلف الأديان والمعتقدات، واكتسبت روحها التفسيرية من خلال تمددها في كامل الزمان والمكان القرآني، لتحقيق استشرافها الروحي الدائم نحو المستقبل مما سهل عليها اعتماد اتجاه فكري واعتقادي يسطر توجهاتها المعرفية، وهذا ما جلب عليها صدا وممارسة إقصائية حادة من طرف الكثير من العلماء وفقهاء الذين تعاملوا مع ظاهر معاني لغته وحاكموا أعلامها بناءا على مقاصدهم.

بناء على هذا المنطلق كان نزوع أقطاب وعلماء الصوفية إلى لغة الشعر منذ ظهور طريقتهم في تفسير النص الديني في التعبير عن مختلف تجاربهم و مواجيدهم التعبدية متخذين منها وسيلة إبلاغية تظهر مدى تمكنهم من المذهب من خلال تدرجهم وتقلبهم بين أحواله ومقاماته ،لما يتيحه الأخير من حرية إبداع بالكلمات ومساحة تعبيرية استغلوها لتحصيل أصناف من المعاني والمعارف الغائبة عن ذهن المتلقي لتعكس مدى تطور المفاهيم الروحية للشاعر وتبرز طريقة تفكيره وتصوير للوجود

وللأشياء وللأخلاق في إطار معتقده، وكذلك نشرا لمعتقداتهم وأفكارهم الصوفية التي تحمل شكل معارضة مبطنة للواقع السائد، حتى تشكل لديهم أسلوب شعري خاص بهم يحمل مصطلحاتهم التي تقوم دلالتها على مرجعية دينية باطنية تجمع مزيجا من لغة العقيدة ولغة الشعر. ذلك أن علاقة الشعر الصوفي المعرفية بمعتقداته وممارساته الدينية قد تراكمت زمنيا في وعيه ولاوعيه حتى تجاوزت ظاهر لغة الشعر.

التجربة الشعرية الصوفية في جوهرها تجربة ذاتية متفردة وغير قابلة للتكرار أو الاشتراك أو المقارنة، لأنها ناتجة عن سلوك تعبدي فردي، فهي تحمل نوعا من مقاصد الإبلاغ الفكري، وتقدم تعبيرا واصفا عن تحقق المقام أو تبدل الحال على الشاعر،ومعاني الكلمات فيها تقوم على شاعرية التماهي مع الأشياء وقلب نظام المعنى،حيث يصطدم المتلقي لها بدوال مغايرة للمألوف تتيح له السفر في كينونتها، وتجعله يشارك في إعادة بناء النص.ذلك أن كلامهم يكفل انتقال المعنى من حال المدلول إلى حال الدال، ليشكل أنموذجا لتوالد روحي ومعرفي للكلمات.

حياة الشاعر الصوفي وطريقة بناء أسلوبه الشعري في ظاهر تكوينها المعرفي جزء من المنظومة الفكرية والثقافية والدينية الكلية للمجتمع ترتبط بالمكان والزمان الذي تحيا فيه، لكنها تقوم في عمقها على نوع من الرفض الروحي المبطن للواقع بكل صوره،بما أنها لا تستطيع أن تنفصل بشكل جسدي قاطع عن طبيعته من حيث العادات والتقاليد، أو أن تتخلص من إيديولوجيته أو مكتسباته المعرفية والعقدية المتكونة عبر ترسبات الزمن بسهولة،لذلك نجد الكثير منهم يعكسون نمط هذا الرفض الروحي على لغة أشعارهم،فيسعون حثيثا نحو النهل من مختلف منابع الثقافات الفكرية والروحية والأدبية المغايرة لهم في المنطلقات المعرفية، ويحاولون تبني مداركها بضمها لمكتسباتهم المعرفية والثقافية والدينية بعد تحوير أسسها أو محو آثاره الإيجاد نوع من الإحساس بتحقق هذا الرفض.

الموضوع الذي أسعى إلى دراسته من خلال هذا البحث والموسوم بـ"**الخصائص الأسلوبية في شعر أبي الربيع عفيف الدين التلمساني دراسة أسلوبية بلاغية**" ينزع إلى تناول الجانب اللغوي و

الفلسفي والفني للغة الشعرية المتجسدة في النصوص الشعرية لعفيف الدين التلمساني الصوفي التوجه،من خلال تتبع الخصائص الأسلوبية المهيمنة فيها، بالاطلاع المسبق على ما تعارف عليه القوم من مصطلحات لإدراك مقاصد لغته،ومحاولة إسقاط هذه المفاهيم على ما يمكن أن تحمله لنا كلماتها الظاهرة من معان جديدة، ومحاولة تتبع ما ينشأ عن النسج الشعري الذي سلكه من خلال مختلف العلاقات المتكونة بين الكلمات والدوال قاصدا في ذلك الإجابة عن الإشكالات التالية: ما الذي تغير في مفهوم الشعر؟ما الذي أحدثته المفاهيم الغربية بالحديث عن الشعرية وما تأثيرها على تطور الحركة النقدية العربية؟كيف تصور النقاد العرب والغربيون الأسلوب الشعري؟كيف نميز الأسلوب الشعري في ضوء العقيدة الصوفية للتلمساني؟هل يمكن للأدوات النقدية الحديثة أن تقدم رؤى مغايرة تفسر أو تقترب من معاني اللغة الشعرية الصوفية؟

ولعل أكثر ما دفعني لاختيار السير في هذا الدراسة يرجع إلى عدة أسباب :

السبب الأول:ذاتي تمثل في شغفي الكبير بالنصوص الشعرية الصوفية ومحاولة مني لفهم طريقة بناء التفكير العقدي لهذه الطائفة و وقوفي معجبا أمام لغة العفيف الشعرية والتي تختلف شكلا عن مقاصد الفلسفة العقلية في تفسير الأمور بقدر اختلافها مضمونا عن لغة الشعر الروحية في طريقة التصريح بالمشاعر أو إبراز الفحولة الشعرية، وان كانت تأخذ شكلهما.

السبب الثاني: موضوعي يتمثل في محاولة الخروج عن أسلوب الطريقة التقليدية في دراسة النصوص الشعرية من خلال التعامل معها بطريقة آلية تعتمد نمط المستويات المعروفة إلى فسحة ربط الأسلوب وأسباب تكون خصائصه بالعرفان والذوق الذي ينادي به الصوفية في لغتهم التعبدية الشعرية، ليقيني أن الألفاظ الصوفية لا يمكن إدراكها مباشرة عن طريق بالعقل أو بالتجريد، لأن معانيها تتغير بحسب تقلب الحال والتدرج في المقام عن طريق الرياضة والمجاهدة الروحانية والتي يعتمد فهمها على إسقاط تجربتهم السلوكية والعملية.

السبب الثالث: هو أنني أردت إكمال ما قمت به في مذكرة الماجستير المعنونة بـ: **الصورة الشعرية في شعر عفيف الدين التلمساني**، وكان مدار التحليل فيها هو تحصيل صورة المعنى وتوجيهه نحو المقاصد الأدبية بدراسة الكناية والاستعارة والتشبيه وأساليب الإنشاء والخبر، والاكتفاء بظاهر اللغة من دون التعمق في فهم أسباب تكون لغته الصوفية مهملا طريقة بناءه لأسلوبه الشعري.

السبب الرابع: هو محاولة التمهيد لطريقة جديدة في عملية التحليل الأسلوبي تهتم أكثر باللغة الشعرية من حيث أنها تقصد إلى تقديم معرفة تتجاوز التقيد بزمانية الشاعر و مكانية النص وانحسار المعنى بينهما، وتعمل على لانهائية الدلالة والتركيز على وجوب الانفتاح النقدي على كل المعاني الممكنة للنصوص، بما أنها تعبر عن فهم معين يعتقده تبعا لقناعاته وتأتي عليها تفسيراته للوجود.

أما عن منهج دراستي المتبع، فسلكت فيها سبيل القراءة النصية لقصائد ديوانه الشعري التي تشكل في مجموعها أسلوبا شعريا صوفيا خاصا بتجربة التلمساني السلوكية مكتفيا فيها بالقصائد الواردة في الديوان المحقق من طرف الدكتور العربي دحو عليها متجنبا كلية الملاحق التي أضافها،حيث قمت بإتباع طريقة التحليل الوصفي نظرا لما تتيحه لي من حرية في الاختيار بين الأساليب والإجراءات النقدية المناسبة لدراسة النصوص بقصد الاقتراب مما عصي علي فهمه .

في ضوء ما سبق، جاءت دراستي بعنوان" **الخصائص الأسلوبية في شعر أبي الربيع عفيف الدين التلمساني دراسة أسلوبية بلاغية" و**التي قسمتها إلى: مدخل وثلاثة فصول مصدرين بمقدمة ومتبوعين بخاتمة.

أما المدخل فوسمته بـ"**الصوفية وعقائدهم**" وقد رأيته مهما من الناحية التأصيلية ولتقريب الفهم أكثر من مقاصد الطائفة ولتهيئة المتلقي للدخول إلى صلب الموضوع حيث تناولت فيه بداية تأصيلا للمصطلح من حيث التعريفات اللغوية المتناثرة بين الكتب المهتمة بهذا الشأن وانتقلت بعدها وعرجت بعدها إلى الشرعية الدينية متناولا آراء الفقهاء والعلماء فيه مبينا جوانب الاتفاق والافتراق عليه ثم حاولت إبراز أوجه التأثيرات اليونانية عليه من حيث الاتفاق الظاهر في مصطلحات وحدة

الوجود ونظرية الفيض ونظرية المعرفة و الإنسان الكامل وانتقلت بعدها إلى تبيان مظاهر التأثير المسيحي والهندي والفارسي عليه وأنهيته بتبيان تجليات هذا التأثير تاركا في كثير من الأحيان حرية التفكير للمتلقي في إصدار الأحكام

أما الفصل الأول فكان بعنوان" **مفهوم الشعر**" وقد قسمته إلى قسمين الأول منهما: تتبعت فيه نظرة النقاد والبلاغيين العرب القدامى للشعر فبدأته بالجاحظ ثم ابن طباطبا ثم قدامه بن جعفر ثم أبوعلي المرزوقي وقد ألمحت فيه إلى الصراع الذي كان دائرا بين أنصار اللفظ والمعنى ثم عرجت بعد ذلك عبد القاهر الجرجاني الذي وضع حدا لهذا الصراع من خلال نظرية النظم ثم انتقلت إلى مفهومه عند ابن رشيق وحازم القرطاجني مضمنا في كلامي عنهم إلى حسن اطلاعهم على التراث اليوناني والفارسي منتهيا بابن خلدون الذي تكلم عن الشعر من منطلق الضعف الذي أصاب امة الشعر مبينا محاولته دراسة الشعر كظاهرة اجتماعية ملقنة بشكل جيد

أما **القسم الثاني** من هذا الفصل فتتبعت فيه مفهوم الشعر عند الغرب وقد بدأته مفهوم الشعر عند أرسطو بما أنه يعد علما ومرجعا لكل التنظيرات الغربية سواء بالاتفاق أو بالمخالفة وانتقلت بعدها إلى أعلام المدرسة الشكلية الروسية مبينا مفهوم الشعر والشعرية عند تودوروف ثم عند رومان جاكوبسون وأنهيته بتبيان نظرة عند جان كوهين مفهوم الشعر المختلفة قليلا عنهما من ناحية الصفة المهيمنة :

أما **الفصل الثاني** فوسمته بـ"بناء الأسلوب"وقد قسمته كذلك إلى قسمين: **القسم الأول** ركزت فيه على صفة اكتساب الأسلوب الشعري كما يراها النقاد والبلاغيون، منتقلا بين أعلامهم الذين يميلون إلى أن الأسلوب إبداع من شخصية الشاعر ممهدا إلى وصف علامات الإبداع.

أما **القسم الثاني** فقد بينت فيه طريقة بناء الأسلوب عند الغربيين، بدءا من تفسيراتهم اللغوية ثم الفلسفية، وقد اعتمدت هذه الطريقة للتمهيد لفلسفة اللغة الصوفية في الفصل الثالث التي تحمل صفة الشعر والفلسفة معا

أما **الفصل الثالث** فكان بعنوان" **خصائص الأسلوب**" وفيه انتقلت إلى الجانب التطبيقي في الدراسة بدأته بالحديث على صفة خصوصية اللغة الصوفية التي ترتبط بمجالات شتى وبعدها أبرزت الخصائص التي رايتها تساعد على الاقتراب أكثر من فهم طريقة بناء الأسلوب لذي عفيف الدين التلمساني من خلال التركيز على أسلوب التكرار متناولا مفهومه لدى القدامى و المحدثين، وبينت بنماذج محدودة أسباب حدوثه والمغزى منه في حدود المعتقد الصوفي من خلال تكرار الحرف والكلمة، وأزمنة الفعل ثم عرجت بعد ذلك إلى أسلوب التضاد، متناولا معناه معجميا ووظيفيا عند اللغويين والنقاد معطيا أمثلة من قصائد الشاعر من خلال ثنائية الحضور والغياب وثنائية السكر والصحو وحدة الشهود والفناء، وانتقلت بعدها إلى التناص كآلية نقدية حداثية وافدة على مجال النقد العربي، محاولا إظهار مقاربة بينه وبين السرقة الشعرية، وحاولت تطبيقها على بعض القصائد من خلال بعض الأنواع كالوقوف على الطلل و الحب العذري و مواضع التناص مع النص القرآني، ثم انتقلت إلى تبيان طريقة استدعاءه لبعض الشخصيات في قصائده، بدءا من استدعاء الشخصيات الدينية إلى استدعاء الشخصيات الأدبية.

وختمت بحثي هذا بخاتمة تناولت فيها النتائج التي توصلت إليهادون أن أدعي إلمامي الكامل بكل الجوانب الممكنة للدراسة لصعوبة تحقق ذلك.

وقد اعتمدت في انجاز هذا البحث على مجموعة من المصادر والمراجع اذكر منها على سبيل الذكر لا الحصر فكان من المصادر: كتاب المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لابن الأثير وكتاب الأضداد في كلام العرب لابن الأنباري، وكتاب العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق، وكتاب سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي، وكتاب الشعر لأرسطو طاليس، أما من المصادر الصوفية فكان كتاب لوازم الحب الإلهي لابن عربي محي الدين ،و كتاب شرح مواقف النفري لعفيف الدين التلمساني.

أما من المراجع العربية فكان: كتاب الأسلوب لأحمد الشايب، وكتاب الصوفية والسريالية لأدونيس علي أحمد سعيد

أما من المراجع المترجمة فكان: كتاب التصوف لماسينيون، وكتاب الصوفية في الإسلام لنيكلسون

وقد واجه صاحب البحث مجموعة صعوبات لعل أكثرها وطأة:

– صعوبة لغة الشاعر كحقيقة فعلية، لكثرة ما تمارسه من مراوغات في المعنى وتشتيت للمقاصد لانفتاحها على كل المعتقدات والأديان والثقافات.

–كثرة الدراسات التي أنجزت حول نصوصه الشعرية والتي تناولته من مختلف الزوايا النقدية مما يخلق حالة من عدم الاطمئنان والارتياح لجملة النتائج التي سيتوصل إليها الباحث.

أرجو أن أكون بهذا البحث قد أسهمت بإضافة لبنة جديدة ونافعة في فهم النص الشعري الصوفي.

ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل **للأستاذ الدكتور: عبد السلام ضيف** الذي كان له كل الفضل الكبير في توجيهي إلى هذا الموضوع منذ مرحلة الماجستير، وبما كان يغدقه علي بأنواع النصائح والإرشادات والنقد البناء لإخراج هذا العمل المتواضع إلى النور، من خلال تبنيه له فله مني كثير الدعاء، وإنه لمن نعم الله عز وجل علي أن أكرمني بهذا السيد الفاضل وعليه أرجو من الله جلّ وعلا أن يجزيه عنّي خير الجزاء

كما لا يفوتني أن أشكر كل أعضاء اللجنة المناقشة على تكرمهم بقراءة هذا البحث وإثرائهم لفكري بملاحظاتهم وانتقاداتهم العلمية البناءة. **فمن لم يشكر الناس لم يشكر الله.**

والله ولي التوفيق

مدخل: الصوفية وعقائدهم

1ـ تأصيل المصطلح

2ـ الشرعية الدينية

3ـ التأثير اليوناني

أ ـ وحدة الوجود

ب ـ نظرية الفيض

ج ـ نظرية المعرفة

د ـ الإنسان الكامل

4ـ التأثير المسيحي

5ـ التأثير الهندي والفارسي

6ـ تجليات التأثير

بدأ التأريخ والتأصيل لعقائد وتشريعات الدين الإسلامي، بنزول القرآن الكريم على العرب الذين كانوا أقرب روحيا وسلوكيا إلى الفطرة البشرية من باقي الأمم المجاورة لهم؛ من حيث القيم الأخلاقية. وكان الكتاب المقدس مقدما لهم أولا في شكل لغة شفهية واضحة، كتبيان روحي غيبي وتحد زمني ومكاني لعقول الناس أجمعين. محتويا على كل الأصول والعقائد ومجموعة من الأحكام الالهية والسنن الدينية والدنيوية، التي كلف بشرحها ونشرها الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، سواء بالعمل أو بالقول، أو بما أقره من بعض الأعراف التي وجد عليها قومه، أو بما فعله البعض من صحابته الكرام الذين وصفهم الله تعالى في قوله بأنهم كانوا: "كزرع أخرج شطأه فآزره فاستغلظ فاستوى على سوقه يعجب الزراع ليغيظ بهم الكفار"[1]، لأنهم رضي الله عنهم، يحتذون نهج الرسول صلى الله عليه وسلم نعلا نعلا، من غير تحريف أو تبديل. فقد"كانت حياة الصحابة، حياة طبيعية تجمع بين العلم والعمل، والجهاد في سبيل الله"[2].

تحصيلا على زلزال ثورة المفاهيم والقيم الجديدة التي أحدثها القرآن الكريم والتي مست منظومة الأخلاق وأغلب الطبائع وصميم المعتقدات، في صميم اللاوعي للمجتمع العربي القبلي؛ نمت بذرة إصلاح المجتمع الإسلامي الأولى، على أساس محاولة إعادة بعث حياة الفطرة الإنسانية المتكاملة غير المتكلفة الواردة في محكم تنزيله واضحة ونشرها عبر أصقاع العالم، من خلال إعادة فهم طبيعة الارتباط بين الحق والخلق. وهي رابطة معنوية لا جسمانية أو مادية كما وردت في قوله تعالى: "يَا بَنِي آدَمَ خُذُواْ زِينَتَكُمْ عِندَ كُلِّ مَسْجِدٍ وكُلُواْ وَاشْرَبُواْ وَلاَ تُسْرِفُواْ إِنَّهُ لاَ يُحِبُّ الْمُسْرِفِينَ * قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللّهِ الَّتِيَ أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالْطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ قُلْ هِيِ لِلَّذِينَ آمَنُواْ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا خَالِصَةً يَوْمَ الْقِيَامَةِ كَذَلِكَ نُفَصِّلُ الآيَاتِ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ"[3]، وقد تفاوتت إسقاطات المعاني واختلفت التفاسير على مقاصد روح الآيات القرآنية على كامل حياة المسلمين، بدءا من زمن الرسول صلى

[1] سورة الفتح، الآية: 29.

[2] محمد العبدة، الصوفية نشأتها وتطورها، دار الأرقم ، الكويت، ط2، 1997، ص:15.

[3] سورة الأعراف،الآية:31 ، 32.

الله عليه وسلم. وصارت الآيات المحكمة تجمع في حد ذاتها الكثير من مظاهر الاختلاف في فهم الفطرة الأخلاقية البشرية السلوكية، وانحرفت مقاصد تعليمات الوحي القرآني، فقد روي عن أنس بن مالك رضي الله عنه قال:"جاء ثلاثة رهط إلى أزواج النبي صلى الله عليه وسلم يسألون عن عبادة النبي صلى الله عليه وسلم فلما أخبروا بها كأنهم تقالوها، فقالوا : أين نحن من رسول الله صلى الله عليه وسلم ، إن الله قد غفر له ما تقدم من ذنبه وما تأخر ؟ فقال أحدهم : أما أنا فأصلي الليل أبدا .وقال الآخر : أنا أصوم النهار أبدا ولا أفطر . وقال الآخر : أنا أعتزل النساء فلا أتزوج أبدا. فجاء النبي صلى الله عليه وسلم إليهم فقال:(أنتم الذين قلتم كذا وكذا؟ أما والله إني لأخشاكم لله، وأتقاكم له، لكني أصوم وأفطر، وأصلي وأرقد، وأتزوج النساء، فمن رغب عن سنتي فليس مني "[1].

شكلت طريقة وبداية تكون الاجتهاد الفقهي الصوفي بأدبياته الدينية الفقهية والفكرية المتنوعة كرؤية دينية جديدة ولدت من رحم التحولات الكبرى التي شهدتها البنية العميقة للمجتمع الإسلامي، مثار جدل طويل مس عمق الهوية الإسلامية، بما أنه كان لها يد في صناعة الكثير من التحولات، أذنت بميلاد الإنسان في الفكر العربي وأنشأت ايدولوجيا دينية تعكس صورة مغايرة عن نظرة جديدة للإنسان المسلم، بوصفه ذاتا متطورة له كرامته وحقوقه ترتبها إنسانيته الطبيعية الفطرية، وقد نال بها دورا قارا في طريقة ترسيم تطورات حياتهم باختلاف الأزمنة والأمكنة. حيث ساهمت بترسباتها في تشكيل التكوينات النمطية للعقل والثقافة العربية، على الرغم من وجود الكثير من وجوه التحامل والصد المبررة وغير المبرر عليه، برغم كثرة ما فيها من نقاط مشتركة يتقاطع معها أو تتفق عليها. وبالتالي بروز الكثير من المعارضات العقدية الفقهية والفكرية الصريحة أو المبطنة له، بسبب قوة المذاهب السائدة آنذاك، وانحصار كل الاجتهادات الفقهية في فلكها؛ وقد أشار إلى هذا الصراع الفقهي ابن الجوزي قائلا: "في عصر الرسول صلى الله عليه وسلم كانت

[1] إحسان الهي ظهير، دراسات في التصوف، دار الإمام المجدد، مصر، ط1، 2005،ص ص:22،23

كلمة مؤمن ومسلم، ثم نشأت كلمة زاهد وعابد، ثم نشأ أقوام تعلقوا بالزهد والتعبد واتخذوا في ذلك طريقة تفردوا بها، هكذا كان أوائل القوم"[1].

سنن التطور الاجتماعي واختلاف ظروفها، وتعدد عادات وتقاليد ومنطق الشعوب والقبائل الوافدة على العرب، فرض على علماء العرب والمسلمين بحكم أصولهم العقدية، العمل بحكمة الاختلاف والتشديد أو التيسير الفقهي في تفسير أحكام الدين الواضحة والمتشابهة والمرونة في كيفية تطبيقها ككل، وقد ظهر ذلك؛ حتى داخل المذهب الفقهي الواحد، وتفرعوا في تفسير ذلك سبلا مختلفة، فبعضهم سلك مسلك الفلاسفة، فمال إلى إعمال النظر فيها بالعقل وهذا ما فعله المتكلمون. وبعضهم مال إلى تغليب التفاسير المادية التجريبية وهم الدهريون، الذين يقولون:"ما ثم موجود إلا هذا العالم المشهود، وهو واجب بنفسه وهو القول الذي أظهره فرعون"[2]، فالدهريّة قد أنكروا البعث، وادعوا أن الإنسان يفنى بمجرد موتته الأولى، ولا يمكن له العودة إلى الوجود. وهؤلاء الذين أشار إليهم القرآن الكريم بقوله:"وَقَالُوا مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ وَمَا لَهُمْ بِذَلِكَ مِنْ عِلْمٍ إِنْ هُمْ إِلَّا يَظُنُّونَ"[3]، وبعضهم اهتم بالتوسع في الفقه، والاهتمام بالأحكام الشرعية المستوحاة من ظاهر لفظ القرآن والسنة وهم الفقهاء. أما الصوفية، فقد مالوا إلى النظر في الدين والعلم بحكم ما يوحيه لهم الوجدان واستعانوا على ذلك بالفهم الباطني، فـــ" التصوف علم قصد لإصلاح القلوب، وإفرادها لله تعالى عما سواه، وكالفقه لإصلاح العمل، وحفظ النظام، وظهور الحكمة بالأحكام وكالأصول لتحقيق المعتقدات بالبرهان، وتحلية الإيمان بالإيقان، وكالطب لحفظ الأبدان، وكالنحو لإصلاح اللسان، إلى غير ذلك فافهم"[4]، فكان إمامهم في ذلك القلب، وفقههم أخذ يتناول باطن العبادات ويتجافى عن كثير من رسومها،

---

[1] ابن الجوزي، أبو الفرج جمال الدين عبد الرحمان، تلبيس إبليس،دار القلم لبنان،2000، ص:156

[2] ابن تيمية أبو العباس تقي الدين،درء تعارض العقل والنقل،ج3،تح: محمد رشاد سالم،دار هجر،السعودية،ط2،1990 ،ص:163

[3] سورة الجاثية، الآية: 24

[4] زروق الفاسي أبو العباس احمد بن محمد بن عيسى، قواعد التصوف، تح: عبد المجيد خيالي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2،2005،ص:26

ثم تطور بعد ذلك، وصار طريقا للمعرفة يزاحم طريقة المتكلمين، لأنه يسعى كذلك إلى بلوغ درجة العرفان.

لا شك في أن سمو معاني ومقاصد آيات القرآن الكريم؛ التي تعد عقيدة و مرجعا رئيسا لكل علماء الدين واللغة، أعطت كامل صفة الممارسة الشرعية للفقهاء والعلماء من المذاهب الأخرى، بمثل ما أعطت ومهدت أيضا بطريقة ما، لظهور فرقة المتصوفة وعلومهم الجديدة المختلفة فقهيا ولغويا عن سابقاتها، فكان "الاتجاه إلى الصوفية أملاه عجز العقل (والشريعة الدينية) عن الجواب عن كثير من الأسئلة العميقة عند الإنسان_ وأملاه كذلك عجز العلم. فالإنسان يشعر أن ثمة مشكلات تؤرقه،حتى عندما تحل جميع المشكلات العقلية، والشرعية–الدينية، والعلمية، أو عندما تحل جميع المشكلات بوساطة العقل و الشرع والعلم. هذا الذي لم يحل(لا يحل)، هذا الذي لم يعرف (لا يعرف)، هذا الذي لم يقل(لا يقال) هو ما يولد الاتجاه نحو الصوفية"[1]. لأنهم كانوا يرون أن الاجتهادات الدينية بقيت جامدة أو محصورة داخل حلقة التفسير والحديث والفقه والأصول والكلام، وأخفقت عنهم حينما أولت كل اهتمامها بالظاهر على حساب الباطن. وقد جعلوا هذا النقص في الفهم قطيعة مع كمال المقصد، حاجوا به العلماء والمتكلمين وفقهاء أهل الذكر الذين يتقربون ويتدبرون بالظاهر، واعتبر الباطن لديهم، قانونا إلهيا دينيا وحجة دنيوية يجب أن يعودوا إليه دائما، لما يمكن أن يحمله من أوجه تفسيرات أو تأويلات كثيرة. لأنها الآيات تخاطب العقل والقلب، ويفهم منها المعنى أو مخارج الحكم سواء بالظاهر اللفظي أو يستخلص منها الباطن المؤول، بما أن مصطلحاتهم أو تشريعاتهم تستند إلى أصل بائن من كتاب الله.وبالتالي صار "كل من أشكل عليه أصل من أصول الدين وفروعه وحقوقه وحقائقه وحدوده وأحكامه ظاهرا وباطنا فلا بد له من الرجوع إلى هؤلاء الأصناف الثلاثة:أصحاب الحديث، والفقهاء، والصوفية،

[1] أدونيس علي احمد سعيد، الصوفية والسريالية،دار الساقي، بيروت ،ط3 ،1995 ص:11

وكل صنف من هؤلاء مترسم بنوع من العلم والعمل والحقيقة والحال ولكل صنف منهم في معناه علم وعمل، ومقام ومقال، وفهم ، ومكان، وفقه، وبيان علمه من علمه وبيان جهله من جهله"[1].

وعليه، كان "هذا العلم من العلوم الشرعية الحادثة في الملة وأصله أن طريقة هؤلاء القوم لم تزل عند سلف الأمة وكبارها من الصحابة و التابعين ومن بعدهم طريقة الحق والهداية وأصلها العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى والإعراض عن زخرف الدنيا و زينتها، و الزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة و مال و جاه والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة و كان ذلك عاما في الصحابة و السلف. فلما فشا الإقبال على الدنيا في القرن الثاني و ما بعده و جنح الناس إلى مخالطة الدنيا اختص المقبلون على العبادة باسم الصوفية و المتصوفة."[2]، فطريقتهم تقوم على أساس من الجمع بين السعي الدائم وراء المعرفة الغيبية ومختلف النشاطات التي يجب أن يسلكها الإنسان في علاقته بالعالم فـــ"الصوفية انفصال عن ظاهر الواقع المباشر، من أجل الاتصال بعمقه الكلي، والغوص في أبعاده الداخلية- في ما يتجاوز الظاهر إلى الباطن، و(الحاضر) إلى (الغائب)"[3]، مما يجعلها تجربة روحية معرفية وحياتية منفردة في آن واحد لأن:" الصوفية العربية تقول: لا يمكننا معرفة الله بالعقل، ولكنه يعرف بالقلب. لأن العقل لكونه حدا. فهو محدود أيضا. وكل ما هو محدود لا يمكن أن يفهم اللامحدود، أو أن يدركه، فللإحاطة باللامحدود لابد من فكر لا محدود إن القراءة السائدة للوحي التقليدي تعطي للموحي أي الله. ثورة يبدو معها كما لو انه يجهل ما هو لانهائي مخبوء داخل الإنسان وداخل الكون"[4]،على هذه القاعدة الفلسفية والحرية المطلقة في التفكير التي سنوها أولا لأنفسهم في تفسير وتأويل معاني القرآن، ظهرت وازدهرت خاصة بعد وفاة

[1] السراج الطوسي، اللمع، تح:عبد الحليم محمود،دار الكتب الحديثة، مصر، 1960،ص:23

[2] ابن خلدون عبد الرحمان ، المقدمة،ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، ط1، 2004، ص:504

[3] أدونيس علي احمد سعيد، الصوفية والسريالية،دار الساقي، ص:205

[4] أدونيس علي احمد سعيد، الهوية غير المكتملة، بدايات، سورية، ط1، 2005، ص:08

الرسول صلى الله عليه وسلم، لأنه"بعد أن انتقل النبي – صلى الله عليه وسلم – إلى الرفيق الأعلى، ودخل الإسلام ناس كثير من أهل الديانات السابقة، كثر الزهاد الذين غالوا في الزهد في الدنيا ونعيمها، وفي وسط تلك النفوس وجد التصوف مكانه، ووجد أرضا خصبة"[1].

التصوف ارتقاء بالروح في درجات الإيمان إلى أقصاها، فهو خروج عما رأوه تضييقا فقهيا إلى رحبة الإيمان غير الاعتيادية، لذلك كان كل تركيز الصوفية يقع في إيجاد طريقة مخالفة تسمح لهم بالتفرد في بناء عقيدتهم الخاصة التي تصب في معرفة المعرفة. بما يترتب عنها من مفاهيم واجتهادات فقهية جديدة ومتعالية في تبرير الطريقة العملية التي سينتهجونها أو سيقدمونها للناس لإعادة فهم أركان الدين؛ بالتأكيد على وجوب معرفة الله والاكتفاء بها في حد ذاتها، والترخيص بالانقطاع عن عموم الناس واعتزال الجماعة. والتي تطورت فيما بعد بفعل اجتهادهم الخاص في تطوير علومهم لأن "أهمية الصوفية لا تكمن في مدونتها الاعتقادية بقدر ما تكمن في الأسلوب الذي سلكته ، أو في الطريقة التي نهجتها لكي تصل إلى هذه المدونة، إنها تكمن في الحقل المعرفي الذي أسست له، وفي الأصول التي تولدت عنه"[2]. وكل مقصدهم من ذلك، أنه من حق وواجب الإنسان أن يسعى حثيثا نحو الكمال، وأول هذا السعي هو فهم حقيقة ما يعبد، لأن كل المعارف والعلوم تنطلق منها لتعود إليها، وبذلك امتلأت أدبياتهم بتمجيد المحبوب والعشق الإلهي والذوبان في محبة الإله، فـــ" التصوف ليس هروبا من واقع الحياة كما يقول خصومه، وإنما هو محاولة من الإنسان للتسلح بقيم روحية جديدة تعينه على مواجهة الحياة المادية، وتحقق له التوازن النفسي حتى يواجه مصاعبها ومشكلاتها، وبهذا المفهوم يصبح التصوف ايجابيا لا سلبيا ما دام يربط بين

[1] محمد أبي زهرة، ابن تيمية، حياته، وعصره، وآراؤه، دار الفكر العربي، القاهرة، 1991، ص:197

[2] أدونيس علي احمد سعيد ، الصوفية والسريالية، ص: 25

حياة الإنسان ومجتمعه. وفي التصوف الإسلامي من المبادئ الايجابية ما يحقق تطور المجتمع إلى الإمام .....والتصوف يجعل من هذه الحياة وسيلة لا غاية"[1].

على اثر هذا المنطلق الروحي الغريب الذي جاءت به المتصوفة الذين كانوا يرون النقص الواضح في فهم النص الديني بما أنهم اعتقدوا أصلا أنه توجد"هناك قراءة دينية معينة تضع لله حدودا، وتسجنه داخل خطاب يفقره ويحوله إلى مجرد وظيفة. غير أن الله، بما هو معرفة، يتجاوز كل الخطابات، وكل النظم، إنه متجاوز لكل وحي، لأنه اللامتناهي المنفتح دائما وأبدا على لا تناه أعظم. ذلك ما يفكر به الصوفيون حول الخطاب الذي يصوغ نظرية الإله"2 فهذا الاعتقاد رفضته المذاهب مطلقا، لأنه متعارض عقليا، وقاصر في تفسير ظاهر آي القرآن، وفي طريقة تبيان حقيقة العبادة الإسلامية، ولكونه بدعة دينية شاذة، مستحدثة وغير أصيلة في قلب جسد الأمة الإسلامية،تبعا لقوله تعالى"وان هذا صراطي مستقيما فاتبعوه ولا تتبعوا السبل فتفرق بكم عن سبيله"[3]، فقد لاقى صدا ومحاربة فقهية قوية. مما ساهم عكسيا في تميز هذا المعتقد وانتشاره، حتى اخذ صفة الوجود الفعلي بين مختلف فئات المجتمع، خاصة لما أفتى علماء المذاهب المخالفة فيه، بما أن "كل قول يخالف قول الله ، وكل عمل يخالف عمل رسول الله فهو متروك مردود لا يعبأ به ولا يلتفت إليه، صدر عن كبير أو صغير، تقي أو شقي، لأن المؤمنين ليسوا ملزمين بإتباع أحد الرجال وآرائهم بل إنهم أمروا بإتباع كتاب الله وسنة رسوله صلى الله عليه وسلم، وهذا لا يحتاج إلى بيان فإنه واضح جلي، وقد ذكرنا الآيات والأحاديث في هذا المعنى في صميم مهما كان مصدره ومنشؤه، وكل قول وعمل يعارضه الكتاب أو السنة فهو قول باطل وعمل غير مقبول ، من أي مصدر وأينما نشأ"[4]. ذلك لأنهم قدروا الخطر الداهم عليهم، بعد أن شاع انتشاره بينهم

---

[1] التفتازاني أبوالوفا، مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة ،ط3 ،1979،المقدمة

[2] أدونيس علي احمد سعيد، الهوية غير المكتملة، ص ص:8،9

[3] سورة الأنعام، الآية: 153

[4] إحسان الهي ظهير ، دراسات في التصوف، ص:17

برجالاته ومدوناته وسلوكياته، بأنه دسيسة فكرية خارجية. وقد جعل خنجرا مسموما في قلب الأمة، ليحارب الأصل المعتقد بصحته، لقوله تعالى:"إن اللذين فرقوا دينهم وكانوا شيعا لست منهم في شيء"[1]. فقد قال عنهم ابن القيم:"وما أحسن ما قال أبو أحمد الشيرازى: كان الصوفية يسخرون من الشيطان، والآن الشيطان يسخر منهم"[2]، بما كانوا يرون فيه من خلاف عقدي، واختلاف لغوي عن كثير من الفقهاء. فأبو بكر الكلاباذي يقول عنهم: " اصطلحت هذه الطائفة على ألفاظ في علومها تعارفوها بينهم ورمزوا بها"[3]، لكن رغم هذا الاختلاف الفقهي الحاد، وغير المبرر أحيانا في توصيف الظاهرة، إلا أن هذا الاعتراض؛ لم يحجب كلية ظهور أو وجود بعض المواقف الجريئة التي تقبلته كحقيقة اجتهادية فقهية، وعدته جزءا من اللوحة الكبيرة، التي يجب أن تتألف منها فسيفساء الفقه الديني والعقلي للإسلام والمسلمين، يخضع كما يخضع غيره لعوامل النشوء ومعايير النقد والتمييز بين صالحه و فاسده، بما أنه محاولة أخرى في تفسير طريقة العبادة وتهذيب النفس. مثل شيخ الإسلام ابن تيمية، الذي يقول في ذلك:"إن الذين هاجموا التصوف والطرق الصوفية، نظروا إلى القشور، وتركوا اللب، نظروا إلى ما يفعله بعض الجهلة من المُريدين والمُكتسبين ممن انتسب للطُّرق، من أمور لا يَرضى عنها الإسلام، ولا يضر التصوف والصوفية ظهور هذه الفئة من المتواكلين والدجالين، والمشعوذين والبلهاء، الذين يتكسَّبون من وراء لبس الخرق والهلاليل"[4] فدفاعه عن صحة المنطلقات، كان من باب إدراك المنافع، بما أنه يقصد منه التقرب من الله، وتدعوا كذلك لإصلاح المجتمع الإسلامي بعد إحساسهم ببداية تفكك أنسجة

---

[1] سورة الأنعام، الآية : 159

[2] ينظر:ابن قيم الجوزية محمد بن أبي بكر بن أيوب بن سعد شمس الدين، إغاثة اللهفان من مصايد الشيطان،ج1، تح: محمد حامد الفقي، مكتبة المعارف، الرياض، المملكة العربية السعودية، دط، دت، ص: 125

[3] الكلاباذي أبو بكر محمد بن إسحاق البخاري،التعرف لمذهب أهل التصوف،تح:أحمد شمس الدين دار الكتب العلمية ، بيروت، ط1، 1993م، ص:102

[4] ابن تيمية تقي الدين أحمد بن عبد الحليم بن محمد الحراني ، الصفدية،ج1، تح: محمد رشاد سالم، مكتبة ابن تيمية، مصر، ط2، 1406هـ، ص: 267

المجتمع ككل، لأن"الإسلام عند الصوفية يأخذ طابعا من الجمال والكمال، والإنسانية العالية والأخوة العالمية لا تجده في إسلام الفقهاء والمتكلمين"[1]

التصوف طريقة تعبدية وفلسفة فقهية دينية إنسانية روحية، واستعداد ذهني ثم بدني، يسعى لاستجلاء وإنتاج المعرفة وكشف الحقيقة الصوفية، فهو"يهدف إلى تجاوز حدود التجربة الدينية العادية، تلك التي تقنع بالعادي والمألوف من مظهر التصديق والإيمان، وتقتصر على مجرد الوفاء بالتكاليف الشرعية والامتناع عن المحرمات الدينية، أو ما يسمى بالوفاء بمتطلبات الشريعة والوقوف عند حدودها ورسومها"[2]، لتناوله بجرأة طبيعة التجربة الغيبية الدينية الكامنة في حمولات لغة النص القرآني، ولأنه يتجه بداية نحو التتره عن كل شيء مادي أو حسي موجود بذاته في العالم، ثم يتعداه إلى ما هو غيبي. بما أن" الدين واللغة في النص القرآني، كل روحي واحد أو بنية روحية واحدة لهذا يتكون من الغامض الذي لا يمكن أن يعرفه الإنسان ومن الواضح الذي يعرف مباشرة من ظاهر اللفظ، فهو أفق مفتوح، لكن على الغيب"[3]، فهو يمثل إرثا إنسانيا مشتركا. تكون عبر تعاقب الحضارات المختلفة، وتأثرت به بصور متفاوتة، بحيث ظهر عند العرب في معظم أشكال التعبير الممكنة عن الصفات وتفسير كيفيات ارتقاء الروح، ووصف التشوق للارتقاء، أو الزهد فيما يتسابق إليه الناس، من ملذات الدنيا وشهواتها. على هكذا حافز تداعى الفقهاء والنقاد وعلماء الكلام والشعراء؛ حثيثا إلى التركيز على معالجة معظم الانتاجات الدينية والأدبية الصوفية المختلفة ،التي شكلت لهم مادة لغوية ثرية استفادوا منها، وتطور بها الأدب الإنساني عامة من نثر أو شعر؛ فشكل عندهم مثار قضية تحتاج إلى تثبيت صفة الانتساب، خاصة عند الذين اهتموا كثيرا بما خطه أو نسب أو نقل عن أقطاب الصوفية أو عن شيوخ المذهب وأعلامه أمثال: محي الدين بن عربي،

[1] السراج الطوسي أبو نصر، اللمع، ص: 9

[2] نصر حامد أبو زيد، اللغة، الوجود، القرآن. مجلة الكرمل، ع62، بيروت،2000، ص:156

[3] أدونيس علي احمد سعيد، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص:34

السهروردي، الحلاج، النفري، القشيري، الغزالي، رابعة العدوية، البصيري، ابن الفارض، الجيلي.

تأصيل المصطلح:

وردت في معاني كلمة "صوفي"، وفي تأصيل مفهوم "التصوف"، وصفة "رجال الصوفية"، ونسبة معتقداتهم وسلوكياتهم إلى "الدين"، الأقوال الكثيرة، حتى اختلفت على ذلك، لما شابها من الغموض واللبس في كثير من الأمور. بدءا من مسألة اشتقاق لفظة "صوفي"، فنجد ابن خلدون يورد القضية في مقدمته قائلا: "و قال القشيري ــ رحمه الله ــ: ولا يشهد لهذا الاسم اشتقاق من جهة العربة و لا قياس. والظاهر أنه لقب. و من قال اشتقاقه من الصفاء أو من الصفة فبعيد من جهة القياس اللغوي"[1]، و هذا ما ذهب إليه الهجويري كذلك في قوله:"واشتقاق هذا الاسم لا يصح على مقتضى اللغة من أي معنى، لأن هذا الاسم أعظم من أن يكون له جنس ليشتق منه وهم يشتقون الشيء من شيء مجانس له، وكل ما هو كائن ضد الصفاء ولا يشتق الشيء من ضده. وهذا المعنى اظهر من الشمس عند أهله، ولا يحتاج إلى العبارة،"لأن الصوفي ممنوع من العبارة والإشارة"[2].لعل مفتاح المقال هنا، الذي يقصد به صاحبه توضيح فكرة تقريبية واضحة، قد صدر مما تآلفت عليه الصورة الذهنية المعقولة، بذكر الضد ليفهم المعنى؛ ولكن هنا لم يتوصلوا إلى إيجاد المعنى الدقيق لصعوبة فهم أسس المسلك، سبب ذلك، أن التجربة الصوفية في جوهرها تجربة ذاتية متفردة غير قابلة للتكرار أو الاشتراك، و لأن السمو المتأدب فيه بسلوك المتصوفة تجمع شتى المعاني المتناقضة والمترادفة، وهي أسمى من أن يوضع لها حد لغوي اجتهادي دنيوي عام يدل على خصوصيتها، أو أن يؤتى بمعنى لجنس يعكس مدلولا يفهم منه، أو يشار به إليه. لأن ما هو شعور فردي خاص غير مدرك كنهه، لا يمكن بأي حال أن يقتسم الإحساس به من قبل شخصين أو عدة أشخاص، لأن"التصوف مبني على ثمان خصال: السخاء، والرضا، والصبر، والإشارة،

[1] ابن خلدون عبد الرحمن، المقدمة ، ص: 504

[2] الهجويري أبو الحسن علي بن عثمان، كشف المحجوب، تر:إسعاد عبد الهادي قنديل، مطابع الأهرام التجارية، مصر، د ط، 1974م، ص:230.

والغربة، ولبس الصوف، والسياحة، والفقر"[1]. واللغة على اتساعها؛ تعجز أحيانا عن التعبير أو الإحاطة المناسبة بالتجارب الإيمانية وتمثيل أسرارها بمعاني مناسبة.

وهذا لا ينفي اجتهاد البعض في محاولة حصره لغويا،كما فعل البعض ومنهم الكلاباذي الذي يرى أن لهذه الكلمة اشتقاقا لغويا مستمد من مرجعية دينية بحتة، فأورد أن القوم قالوا أن معنى كلمة الصوفي كانت نسبة إلى الصف فـــ " سموا صوفية لأنهم في الصف الأول بين يدي الله جل و عزّ بارتفاع هممهم إليه، وإقبالهم عليه ووقوفهم بسرائرهم بين يديه"[2]، وهذا النسب يحمل مدلولا فيه وجها يعيبه، ويقع من الجهة الصرفية إذا أخضعناه للميزان الصرفي. لأن "هذا النسب وان كان صحيحا من ناحية المعنى، فإنه لا يستقيم لغة، فلو نسبوا إلى الصف لقيل صفي"[3]. ومن بين الآراء أيضا، نجد أن هناك من نسب التصوف إلى معاني الخشونة والتواضع كما أورده ابن الجوزي في كتابه أنه "كان قوم في الجاهلية يقال لهم صوفه، انقطعوا إلى الله وقطنوا الكعبة فمن تشبه بهم فهم لصوفية فهؤلاء المعروفون بصوفة ولد الغوث بن مر بن أخي تميم بن مر. وبالإسناد إلى الزبير بن بكار قال :كانت الإجازة بالحج للناس من عرفة إلى الغوث بن مر بن أد بن طابخة ثم كانت في ولده، وكان يقال لهم :صوفة، وكان إذا حانت الإجازة قالت العرب :أجز صوفة .قال أبو عبيدة : و صوفة و صوفان يقال لكل من ولي من البيت شيئًا من غير أهله أو قام بشيء من أمر المناسك . قال الزبير: حدثني أبو الحسن الأثرم عن هشام بن محمد بن السائب الكلبي قال :إنما سمي الغوث بن مر صوفة؛ لأنه ما كان يعيش لأمه ولد، فنذرت لئن عاش لتعلقن برأسه صوفة ولتجعلنه ربيط الكعبة، ففعلت، فقيل له :صوفة ولولده من بعده .قال الزبير :وحدثني إبراهيم بن المنذري عن عبد العزيز بن عمران قال :أخبرني عقال بن شبة قال :قالت أم تميم بن مر وقد ولدت نسوة :لله علي إن ولدت غلامًا لأعبدنه للبيت، فولدت الغيث بن مر فلما ربطته عند البيت أصابه الحر فمرت به وقد سقط واسترخى فقالت :ما صار ابني إلا صوفة؛ فسمي صوفة، وكان الحج وإجازة الناس من

---

[1] الهجويري أبو الحسن علي بن عثمان ، كشف المحجوب،ص: 235 .

[2] الكلاباذي أبو بكر محمد بن إسحاق البخاري، التعرف لمذهب أهل التصوف، ص: 10.

[3] ليلى بنت عبد الله، الصوفية عقيدة وأهداف، دار الوطن للنشر، الرياض، 1989، ص: 10

عرفة إلى منى، ومن منى إلى مكة لصوفة، فلم تزل الإجازة في عقب صوفة حتى أخذتها عدوان، فلم تزل في عدوان حتى أخذتها قريش"[1]. هذا الرأي؛ وإن كان صحيحا من جهة اللفظ، لكن لا أحد من المتصوفة ينتسب إلى الإسلام، يرضى أن ينسب معتقده أو طريقته التعبدية لسلوك رجل جاهلي، لم يدرك الإسلام. كما أن نسبة هذه الرواية لقبيلة مجهولة في حد ذاتها طعن بهم، لأن انساب القبائل العربية تكتسب صفة التعصب والفخر في تراثهم الشعري أو النثري، وهي عندهم لا تؤسس أبدا على المجاهل، خصوصا وبلادهم معروفة. وكيف ومكة محجتهم، ولم تكن الأخيرة معروفة ومعلومة حتى عند الصوفية أنفسهم، فما بالك أنه يمكن على هذا أن تنسب كل أصول عقيدة الصوفية إليها، وقد ورد طعن في هذا الانتساب من عند ابن تميمة الذي قال:"وهذا وإن كان موافقا للنسب من جهة اللفظ فانه ضعيف أيضا، لأن هؤلاء غير مشهورين ولا معروفين عند أكثر النساك ولأنه لو نسب النساك إلى هؤلاء، لكان هذا النسب في زمن الصحابة والتابعين أولى ولأن غالب من تكلم باسم" صوفي "لا يعرف هذه القبيلة ولا يرضى أن يكون مضاف إلى قبيلة في الجاهلية لا وجود لها في الإسلام"[2].

ومنهم من يرى في ثنايا معاني كلمة "صوفي"، مدلولات تتقارب من مقاصد كلمة الصفاء أو الصفو، حيث نجد الكلاباذي يورد هذا القول:"قالت طائفة :إنما سميت الصوفية صوفية لصفاء أسرارها ونقاء أثارها"[3]. وهذا الرأي كذلك، ربما يكون قد بني على أساس من الاشتراك اللفظي مع كلمات لها نفس الوزن والصفة النطقية، على اعتبار أن صفاء على وزن سماء التي تتصرف سماء،سمائيٌّ وسماويٌ. وهذا ما يرده ابن تيمية قائلا: "وقيل نسبة إلى الصفوة من خلق الله وهذا غلط لأنه لو كان كذلك لقيل صفوي"[4].

---

[1] ابن الجوزي، أبو الفرج جمال الدين عبد الرحمان ،تلبيس إبليس،ص:156

[2] ابن تيمية تقي الدين أحمد بن عبد الحليم الحراني، فقه التصوف، تهذيب وتعليق:زهير شفيق الكلبي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1993، ص ص:11، 12

[3] الكلاباذي أبو بكر محمد، التعرف لمذهب أهل التصوف ، ص: 9 .

[4] ابن تيمية تقي الدين أحمد بن عبد الحليم الحراني ، فقه التصوف، ،ص: 11.

وقيل أيضا أن من معاني الكلمة كذلك ؛ ما كان نسبة لأهل الصفة، الذين امتلأت قلوبهم بهدي الله،.وقد نزل فيهم قوله تعالى" لِلْفُقَرَاء الَّذِينَ أُحصِرُواْ فِي سَبِيلِ اللّهِ لاَ يَسْتَطِيعُونَ ضَرْبًا فِي الأَرْضِ يَحْسَبُهُمُ الْجَاهِلُ أَغْنِيَاء مِنَ التَّعَفُّفِ تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ لاَ يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا وَمَا تُنفِقُواْ مِنْ خَيْرٍ فَإِنَّ اللّهَ بِهِ عَلِيمٌ"[1]، فهم إذن، فريق من الفقراء والمهاجرين والأنصار ضعاف النسب أو الحسب أو من العبيد الذين لم يكونوا يمتلكون متاعا أو مالا وقد كانوا يلازمون صفة بناها لهم رسول الله صلى الله عليه وسلم خلف المسجد، تجمعوا فيها وانقطعوا إلى الاستغراق في العبادة ولكنهم كانوا يسعون في الأرض عملا، وقد كان من بينهم بعض كبار الصحابة أمثال :بلال بن رباح، وعمار بن ياسر، وجندب بن جنادة، وأبو ذر الغفاري. وكانوا محل عناية النبي صلى الله عليه وسلم ورعايته، فهم "إنما سموا صوفية لقرب أوصافهم من أوصاف أهل صفة الذين كانوا على عهد الرسول صلى الله عليه وسلم"[2]. ولقد نالت هذه النسبة من القول، رفض إلهي ظهير الذي قال:"ونسبة الصوفي إلى أهل الصفة غلط لأنه لو كانت كذلك لقيل :صفيٌ"[3]، وهذا النفي من الناحية اللغوية لا غبار عليه، بما أن الصوفية لن يرضوا بمعنى ساد لفترة زمنية معينة وانتهى. أي أن أهلها حالتهم كانت طارئة أملتها عليهم الظروف المعيشية، فقد تركوا سلوكهم هذا بعد تحسن أوضاعهم فيما بعد، كما لا يمكن عقلا القبول بطائفة تتفرغ لعبادة الله دون السعي في كسب الرزق وهذا من صريح آي القرآن و الأنبياء يجمعون بين العلم والعمل.كما يوجد هناك من ينسب الاسم إلى"الصوفانة" وهي "بقلة رعناء قصيرة"[4]، وهي نبتة شوكية تنبت في الصحراء وهذا لا يستقيم لغويا وإلا قيل صوفاني.

[1] سورة البقرة، الآية:273

[2] الكلاباذي أبو بكر محمد، التعرف لمذهب أهل التصوف ، ص: 09.

[3] إحسان إلهي ظهير،التصوف المنشأ والمصدر، ترجمان السنة، باكستان، ط1، 1986م، ص: 31

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص:31

الشرعية الدينية:

أثارت اختلاف أوجه التواضع على مفهوم فقهي واحد ودقيق لكلمتي "صوفي" و "الصوفية"، يشمل كل سلوكياتهم العقدية والدنيوية، كمصطلحين دينيين فقهيين جديدين. يبحثان عن صفة التأسيس لشرعية دينية كاملة، على غرار باقي المذاهب الاجتهادية الفقهية المنطوية تحت ظلال المحكم من تفسير آي القرآن الكريم وسنة نبيه الكريم. والتي تدعي لنفسها بأنها الطائفة الشرعية الوحيدة الناجية، مصداقا لقوله تعالى: "كل حزب بما لديهم فرحون"[1].جدلا كبيرا يفوق ما مثلتاه ككلمتين لغويتين. فالوضع في الاصطلاح، كما جاء في كتاب التعريفات للجرجاني، هو:"في اللغة جعل اللفظ بإزاء المعنى وفي الاصطلاح تخصيص شيء بشيء، متى أطلق أو أحس الشيء الأول، فهم منه الشيء الثاني والمراد بالإطلاق استعمال اللفظ وإرادة المعنى والإحساس استعمال اللفظ اعم من أن يكون فيه إرادة المعنى "[2].

على هكذا إشكال، تسابق الفقهاء والعلماء والمحدثون على السواء، في البحث عن كيفية إثبات أو إلغاء الصفة الشرعية لمدلولهما. فنظروا إليهما من جهة ما يقصد بهما من الناحية الدينية والدنيوية، ومدى صلتهما بالإسلام وتوافقهما على صعيدي الشرع والسلوك والشكل والمضمون؛ مقارنة بما ورد في القرآن الكريم فقد كان شيخ الإسلام يحتج عليهم بقول الجنيد بن محمد:"الطّرق كلها مسدودة على الخلق إلا من اقتفى أثر الرسول صلى الله عليه وسلم وقال أيضا:"من لم يحفظ القرآن ويكتب الحديث لا يقتدى به في هذا الأمر لأن علمنا هذا مقيد بالكتاب والسنة"3، محاولين تحديد الأصول التي انحدرت منها، ودراسة ظروف الفترة الزمنية التي أخذت تنتشر فيهما، بما

[1] سورة المؤمنون، الآية:53

[2] الجرجاني الشريف علي بن محمد، التعريفات، مكتبة لبنان، ط1985، ص:273.

[3] ابن تيمية تقي الدين أحمد بن عبد الحليم الحراني، الاستقامة، ج1،تح:محمد رشاد سالم، هجر للطباعة والنشر ، مصر، 1991، ص ص:97، 98

يمكنهم من الإحاطة بتفسير سبب ظهور وانتشار هذه النزعة الروحية عند المسلمين عامة ومدى التأثير الفكري الناجم عن الاعتقاد بصحته.

دلت معاني آيات القرآن الكريم كل المسلمين على إمعان التأمل في ملكوت الله، وفي النفس، وأوجبت العمل على التقرب من الله بخالص النيات والأعمال، والاجتهاد في سبيل تحقيق الرقي بالنفس الإنسانية من طبيعتها البشرية الترابية، من خلال الزهد في متاع غرور الدنيا الزائل، والتقليل أو الابتعاد الكلي عن مظاهر الانغماس في الملذات. وتجنب كل ما يمكنه أن يلهيها عن الحقيقة الالهية بتتبع الأنموذج الإنساني المتجسد في شخص الرسول محمد صلى الله عليه وسلم قائلا :﴿ لَقَدْ كَانَ لَكُمْ فِي رَسُولِ اللَّهِ أُسْوَةٌ حَسَنَةٌ لِمَنْ كَانَ يَرْجُو اللَّهَ وَالْيَوْمَ الْآخِرَ ﴾1، فانتشر هذا السلوك التزهدي بدءا من زمن الرسول صلى الله عليه وسلم و صحابته الكرام، وتعدى فيما بعد إلى كل التابعين لهم بإحسان، حيث كانت الناس تعيش فترات تحقق لتجلية النفس وتزكيتها، ومنافسة للوصول بها إلى أقصى درجة ممكنة من الكمال الإنساني. من باب أن"الدنيا قنطرة الآخرة، فاعبروها و لا تعمروها، فليس من العقل بنيان القصور على الجسور"2، وذلك بمحاولتهم تثبيت كل ما ورد عن الأخلاق المحمدية في نفوسهم. مثل: التوبة والخشية والإنابة والصبر والتواضع والمحبة والذكر والتكافل والكرم والجهاد النفسي، فكانوا حريصين على واجب التقيد التام بكل المبادئ والأخلاق النبوية الكريمة الواردة في محكم تنزيله. وفي الاحتذاء بسنن الصحابة الكرام التي تحتوي كل قيم الإنسان والروح، لأنه"لما سمع أوائل القوم أن النبي صلى الله عليه وسلم كان يرقع ثوبه وانه قال لعائشة رضي الله عنها لا تخلعي ثوبا حتى ترقعيه وكان عمر بن الخطاب رضي الله عنه كان في ثوبه رقاع و أويسا القرني كان يلتقط الرقاع من المزابل فيغسلها في الفرات ثم يخيطها فيلبسها اختاروا المرقعات وابعدوا في القياس"3، فانتشرت على ذلك مفاهيم جديدة

[1] سورة الأحزاب ،الآية: 21

[2] أبو نعيم الأصفهاني حلية الأولياء وطبقات الأصفياء ،ج10، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، ص:54

[3] ابن الجوزي أبو الفرج جمال الدين عبد الرحمان، تلبيس إبليس، ص: 180

للزهد بمعانيها ومدلولاتها. كقول الكتاني" التصوف هو الخلق ،فمن زاد عليك في الخلق، فقد زاد عليك في التصوف"[1]، وسكنت هذه المعاني المجال اللامتناهي للاوعي الخاص بالعلماء والفقهاء وبعض الناس المتأثرين بالرسول الكريم وصحابته. فيقول القشيري:" اعلموا رحمكم الله أن المسلمين بعد رسول صلى الله عليه وسلم لم يتسم أفاضلهم في عصر بتسمية سوى صحبة رسول الله صلى الله عليه وسلم إذا لا فضلة له فوقها، فقيل لهم الصحابة، ولما أدركهم أهل العصر الثاني سمي من صحب الصحابة التابعين، و رأوا ذلك اشرف سمة، ثم قيل لمن بعدهم أتباع التابعين، ثم اختلف الناس و تباينت مراتبهم، فقيل لخواص الناس ممن لهم شدة عناية بأمر الدين الزهاد و العباد"2، فأكثروا من ذكر معاني الزهد بينهم في مجالس الحياة العامة، وألحوا عليها خاصة في كتب الحديث والسنن وكثرت أبوابه. فاشتملت على أبواب عديدة كباب الزهد في الدنيا، باب فضل الجوع، باب القناعة والعفاف، باب فضل البكاء من خشية الله واخذ معاني مختلفة بحسب الطبيعة الذهنية لمتلقي هذه المفاهيم. فـــ" التصوف نشأ أوّل الأمر في أحضان الكتاب والسنة في صورة الزهد واسترعى أنظار بعض الخاصّة من المسلمين (المعاني الرقيقة) في القرآن، ذات الطابع العميق ورأوا فيها (حقائق خفّية) أعمق ممّا يرى الناس وسادت نزعة القلق في صدور الخلّص من هؤلاء الناس حين اندفع المسلمون وتزاحموا في غمار الحياة، فلجأوا إلى هذه المعاني يعمقون فيها ويجدون فيها الملجأ وبهذا نرى القرآن _الذي وضع الميتافيزيقا كما وضع الشريعة_ يصبح كتاب (تأمل خفي) في رأي الكثير من مفكري الإسلام"[3].

بعد انتشار الإسلام وخروجه من ضيق حدود الجزيرة العربية وخروج كثير من المسلمين الأولين عنها مبشرين وفاتحين، مقابل دخول عديد الأمم إليه، واختلاط الأعراق بهم، ظهرت بعض

[1] ابن قيِّم الجوزية محمد بن أبي بكر بن أيوب بن سعد شمس الدين ، مدارج السالكين،ج 2،تح: رضوان جامع رضوان، مؤسسة المختار، القاهرة، ط1، 2001، ص: 55

[2] القشيري أبو القاسم عبد الكريم هوزان، الرسالة القشيرية، تح: عبد الحليم محمود، دار الشعب،مصر،1989،ص:42

[3] علي سامي النشار ،نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام ج1،دار المعارف، ط9،1977،ص:53

مظاهر التغيير على صورتهم، ومنه كانت بداية الخروج عن أصل الشخصية المسلمة، والتي تمثلت في سقوط البعض من جموع المسلمين في ملذات الدنيا، وبالتالي سعيهم الحثيث نحو البذخ، وشيوع مظاهر الترف الزائد بين طبقات المجتمع المسلم. بفعل تأسيس كيان الدولة العائلة والإمارة والولاية، وانهيال الغنائم وتعاظم المداخيل عليهم، فـــ" لقد وجد المسلمون أنفسهم بعد الفتوحات الإسلامية أمام ألوان متعددة من الحضارات التي طغت عليها الشهوات و الملذات و كثرة الأموال ، فبدا الثراء الفاحش يظهر على المجتمع الإسلامي، ولعل هذا ما أدى بالمسلمين إلى ابتعاد عن تلك الحياة المشحونة بالخلافات وفيهم المتمسك بالمنهج الرباني، والسير على نهج المصطفى صلى الله عليه وسلم ما عدا بعض المقالات والتشدد في أمور العباد التي بدرت من البعض"[1]. والتي رآها البعض بداية خروج عن الفطرة أو اعتقدها سبيلا سلبيا. مما أوجب حدوث ردة فعل صارمة ومعاكسة من طرف بعض العباد والفقهاء، وبخاصة في مدينتي البصرة والكوفة اللتان كانتا منارتين للعلوم الفقهية واللغوية، فـــ"أول ما ظهرت الصوفية من البصرة ، وأول من بني دويرة الصوفية بعض أصحاب عبد الواحد بن زيد وعبد الواحد من أصحاب الحسن ،وكان في البصرة من المبالغة والزهد والعبادة والخوف ونحو ذلك، ما لم يكن في سائر الأمصار، ولهذا كان يقال: فقه كوفي ،وعبادة بصرية"[2]، فكانت بداية فكرة الرفض عند الفقهاء هو الابتعاد الكلي عن المجتمع بدافع الغيرة على الدين، حيث"بدأ ظهور طبقة يغلب عليها جانب العبادة والبعد عن الناس مع علمهم وفضلهم والتزامهم بآداب الشريعة "[3]، إلى جانب أسباب دنيوية مساعدة كبداية انتشار بعض الفتن الداخلية، وما حصل فيها للمسلمين من إراقة الدماء.

[1] محمد بن أحمد الجوير،الردود العلمية في دحض حجج وأباطيل الصوفية ،مكتبة الرشد، الرياض، ط1، 2003، ص:38

[2] ابن تيمية تقي الدين احمد بن عبد الحليم، مجموع الفتاوي، ج11،جمع:عبد الرحمن بن محمد بن قاسم، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، السعودية، 2004، ص ص: 7،6

[3] محمد العبدة، الصوفية نشأتها وتطورها، ص: 15

كان اعتزال هؤلاء العباد للمجتمع مطلبا للسلامة، ثم انتقلت إلى بعض العلماء ثم إلى العامة بفعل التعصب إلى الخصوصية العرقية، كالتي حدثت بين العرب والشعوبيين، أو إلى الشحناء والصراعات التي كانت سائدة بين القبائل العربية في حد ذاتها، أو بفعل التأثر التاريخي كعامل القرب من شعب أو حضارة قوية، أو التعصب لإقليم أو لمدينة معينة بعينها كحال البصرة والكوفة وبغداد. حيث حدثت مرحلة انتقالية كبرى في المفاهيم والمصطلحات الدينية، وانتقل مفهوم الزهد لدى طائفة معينة من المجتهدين إلى معنى التصوف. فيقول أبو الفرج ابن الجوزي في ذلك أن:"الصوفية من جملة الزهاد ...إلا أن الصوفية انفردوا عن الزهاد بصفات وأحوال وتوسموا بسمات ...والتصوف كان ابتداؤها الزهد الكلي ثم ترخص المنتسبون إليها بالسماع والرقص فمال إليهم طلاب الآخرة من العوام لما يظهرونه من التزهد، وما إليهم طلاب الدنيا لما يرون عندهم من الراحة واللعب.."فالتصوف إذا أخص من الزهد !"[1]، وقد كان من بين مظاهر بداية تأسيس الخروج عن المجتمع هو التميز أولا عنه في الملبس. فـــ"إذا عرف أن منشأ –التصوف– ،كان من البصرة وانه كان فيها من يسلك طريق العبادة والزهد مما له فيها اجتهاد، كما كان في الكوفة من يسلك طرق الفقه والعلم ماله فيه اجتهاد وهؤلاء نسبوا إلى اللبسة الظاهرة، وهي لباس الصوف، فقيل في احدهم "صوفي" وليس طريقهم مقيدا بلباس الصوف ، ولا هم أوجبوا ذلك ولا علقوا الأمر به ،لكن أضيفوا إليه لكونه ظاهر الحال"[2]. فقد لاقى هذا اللباس، استساغة عند بعضهم لأنه قد وافق ذوقهم، خاصة في بداية النشأة، مما جعلتهم هذه التسمية أكثر تميزا بلباس الصوف على غيرهم من الفقهاء والعلماء في طريقة اللباس فـــ"الصوفي من لبس الصوف على الصفاء، واطعم الهوى ذوق الجفاء، وكانت الدنيا منه على القفا ،وسلك منهاج المصطفى"[3].حتى توارثوه شعارا لهم، بما أن الصوف يتلاءم وغاية التصوف الذي يدعوا صراحة إلى التقشف والتزهد الدنيوي، فيقول السراج الطوسي:" التصوف اسم وقع على ظاهر اللبسة وهم متفاوتون

[1] ابن الجوزي أبو الفرج، تلبيس إبليس، ص ص:155،156

[2] ابن تيمية تقي الدين احمد بن عبد الحليم، مجموع الفتاوى، ج11، ص:16

[3] زروق الفاسي أبو العباس احمد بن احمد، قواعد التصوف، ص: 3

في معانيهم وأحوالهم"[1]. ولعل واجب تبيان الحال، استلزم منهم إيجاد دليل شرعي واضح يسند هذا الاختلاف في المظهر، يكون من صلب عقيدة المجتمع المسلم. لكي لا يكون هناك نبذ؛ فكان لابد لهم أن يستدلوا على لبسهم من خلال سلوك الأنبياء، ما دام أن كلمة صوفي لم ترد صراحة في القرآن الكريم. فعمدوا إلى المرويات من الأحاديث فأوردوا أن" اليافعي قد حدث أن لباس الصوف كان غالبا على المتقدمين من سلف الصوفية لكونه أقرب إلى الخمول والتواضع والزهد؛ ولكونه لباس الأنبياء عليهم الصلاة والسلام، وقد جاء أن رسول لله صلى الله عليه وسلم كان يركب الحمار ويلبس الصوف، وعنه صلى الله عليه وسلم أنه قال:" مر بالصخرة من الروحاء سبعون نبيا حفاة عليهم العباء يؤمون البيت الحرام" وعنه أنه قال:" يوم كلم لله تعالى موسى عليه السلام كان عليه جبة من صوف وسراويل من صوف" وقيل:"إن عيسى عليه السلام كان يلبس الصوف والشعر." ويأكل من الشجر ويبيت حيث أمسى .وقال الحسن البصري رضي لله عنه:" لقد أدركت سبعين بدريا كان لباسهم الصوف"[2]. فالإسناد الذي ينبني على الأنبياء والصالحين وربطه بأهل الجنة، سيعود عليهم حتما بالقبول أو بالسكوت من طرف المجتمع، أو من جزء منه. وإن كان بعض الصوفية أنفسهم رفضوا صراحة أن تفسر كلمة تصوف على هذا النحو المادي، حيث يقول الشبلي:"كان الزهد في بواطن القلوب فصار في ظواهر الثياب، كان الزهد حرفة فصار اليوم خرقة ويحك صوف قلبك لا جسمك"[3].

ثم انتقلوا بعد ذلك إلى الإسناد من زمن الرسول صلى الله عليه وسلم فيقول عنهم ابن خلدون:"هذا العلم من العلوم الشرعية الحادثة في الملة و أصله أن طريقة هؤلاء القوم لم تزل عند سلف الأمة و كبارها من الصحابة و التابعين و من بعدهم طريقة الحق و الهداية و أصلها العكوف على العبادة و الانقطاع إلى الله تعالى و الإعراض عن زخرف الدنيا و زينتها، و الزهد فيما يقبل

[1] السراج الطوسي أبو نصر ، اللمع، ص: 47 .

[2] زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق،ج1، كلمات عربية،مصر،2012 ص: 52.

[3] محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي،مكتبة غريب،مصر،1980، ص: 29.

عليه الجمهور من لذة و مال و جاه والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة و كان ذلك عاما في الصحابة و السلف لما فشا الإقبال على الدنيا في القرن الثاني و ما بعده و جنح الناس إلى مخالطة الدنيا اختص المقبلون على العبادة باسم الصوفية والمتصوفة"[1]. فالتأسيس على حسن بناء قاعدة الاستدلال بوجود صفة الشرعية الدينية القريبة من عقيدة خير أمة أخرجت للناس، تبيح لهم الانكشاف التام على كامل المجتمع، كما قال زكريا الأنصاري:"...هو علم تُعرف به أحوال تزكية النفوس، وتصفية الأخلاق، وتعمير الظاهر والباطن، لنيل السعادة الأبدية، وموضوعه التزكية والتصفية والتعمير والمذكورات، وغايته نيل السعادة الأبدية، ومسائله ما يذكر في كتبه من المقاصد. وهذا العلم علم الوراثة التي هي نتيجة العمل، المشار إليه بخبر: من عَمل بما عَلم، ورّثه الله عِلمَ ما لم يَعْلَم"[2]، ومنه شرعية العمل على وضع المصنفات والكتب التي تختص في التمهيد لطريقتهم الفقهية والعملية، بمثل ما دأب عليه أصحاب المذاهب الأخرى، فـــ"لما كتبت العلوم و دونت و ألف الفقهاء في الفقه و أصوله و الكلام و التفسير وغير ذلك. كتب رجال من أهل هذه الطرقة في طريقهم فمنهم من كتب في الورع و محاسبة النفس على الاقتداء في الأخذ و الترك كما فعله القشيري في كتاب الرسالة و السهرودي في كتاب عوارف المعارف و أمثالهم. و جمع الغزالي رحمه الله بين الأمرين في كتاب الإحياء فدون فيه أحكام الورع و الاقتداء ثم بين آداب القوم وسننهم و شرح اصطلاحاتهم في عباراتهم و صار علم التصوف في الملة علما مدونا بعد أن كانت الطريقة عبادة فقط و كانت أحكامها إنما تتلقى من صدور الرجال كما وقع في سائر العلوم التي دونت بالكتاب من التفسير و الحديث و الفقه والأصول و غير ذلك"[3] على هكذا كانت بداية المرحلة الثانية لتثبيت مفهوم التصوف كمصطلحات فقهية لممارسة دينية خاصة في نفوس أكبر قاعدة ممكنة من المسلمين، والذي أخذ طريقه شيئا فشيئا يحاول الخروج من عباءة الزهد بمفهومه المادي والدنيوي التقليدي المحصور بنماذج معينة. أي الخروج إلى ما يعتقده أهله بأنه العمل

[1] ابن خلدون ، المقدمة ص: 504

[2] محمد علي حمد، حقيقة التصوف وكرامات الأولياء، مطبعة جامعة الخرطوم، الخرطوم ، 1979م، ص:2.

[3] ابن خلدون عبد الرحمن،المقدمة، ص: 505

الاجتهادي الأنسب لما سيقدمه لمريديه من أفق غير محدود، إذ "بدأ التصوف باستنباط حياة زهدية من القرآن والسنة؛ سنة الرسول – صلَّى الله عليه وسلم – وسنة الصحابة، ثم كان تصوفا، ثم أصبح التصوف علما يقابله قواعد عملية، وقد احتضن الأشاعرة – منذ أبي حامد الغزالي – التصوف، وأصبح جزءا من حياة الخلف"[1]. لقد عمل رواد الطريقة على تقديم تصورات دينية تقترب من لب الفكرة الأصلية للدين، ولكنها تحمل صفة الزيادة عنها، فقد تميز الصوفية عن الفقهاء في الوصول إلى الحقيقة باعتمادهم على" الذوق والكشف المباشر،الذي يتم عبر حال تتلبس الصوفي فتبدل صفاته، وتقوده في حركة قد تتجاوز التفكير الفقهي،أي أن الصوفية لا تتوقف عند حد الظاهر والجزئي، بل تتجاوزه إلى الباطن والكلي،حيث ترى الوجود مركبا في وحدة تامة بين المعنى والصورة، فوضعت المطلق كله داخل التكوين الإنساني،كيانا واحدا"[2]،لأن أخلاق الزهد والورع والتوبة والرضا، هي صميم ركائز الأخلاق للإنسان المؤمن في الإسلام. مما سهل على طريقتهم التي انتشرت في كثير من أمصار العالم الإسلامي وتمثلت في بداية الأمر في صورة اجتهادات فردية، أن تدعو إلى التزام سلوك منهج العبادة والزهد في الحياة والتوجه إلى الله مباشرة بمنظورهم، متأولين كل ما ورد في الذكر الحكيم. فـــ"التصوف زاوية من زوايا السلوك الحقيقي وتزكية النفس و تهذيبها. لتستعد لسيرها إلى صحبة الرفيق الأعلى ،ومعية من تحبه.فإن المرء مع من أحب ،كما قال سمنون:ذهب المحبون بشرف الدنيا والآخرة .فإن المرء مع من أحب"[3].

التصوف كطريقة فقهية دينية مستحدثة على ساحة المشهد الديني الإسلامي عوملت بمقاييسه المحكمة نصا، بما أن تعاليمه هي القاعدة. شأنه شأن كل المذاهب المنتشرة آنذاك، بمعنى أنه سيكتسب صفته ومشروعيته الدينية بقدر ما كان ملتزما بكامل التعاليم دون نقصان أو تفريط،

[1] علي سامي النشار، نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام،ج3 ، ص: 19

[2] سهير حسانين، العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث،دار شرقيات،القاهرة، ط1، 2000، ص:34

[3] ابن قيم الجوزية محمد بن أبي بكر أيوب، مدارج السالكين، ج2، ص: 64

وسينظر إليه بعين الريبة والطعن بقدر ما حمل في داخله ما يدل على أجنبيته عن الإسلام أو كان متأثرا بتعاليم غيره من الأديان التي يعتقد فيها التحريف وإتيان الباطل لها، وضابط الافتراق كما هو معروف لدى أهل السنة والجماعة هو"الخروج عن السنة والجماعة في أصل أو أكثر من أصول الدين الاعتقادية منها أو العملية، أو المتعلقة بالمصالح العظمى للأمة، ومنه الخروج على أئمة المسلمين وجماعتهم بالسيف"[1].

لعل من بين أشد الطعون العديدة التي كيلت للصوفية من حيث منشئها وفي نسبتها عقائديا وتطورها روحيا وفكريا، هو ما ترجع بأصولهم بدءا بتسميتهم بعيدا عن نشأتها الإسلامية، إلى الأفكار الفلسفية اليونانية القديمة زمنيا أو للرهبنة المسيحية المحيطة بالجزيرة العربية أو البوذية أو الفارسية، فـــ"كلمة (mystic) التي انحدرت من الديانة الإغريقية إلى الآداب الأوربية، يقابلها في العربية، والفارسية، والتركية –لغات الإسلام الثلاث الرئيسة– كلمة (صوفي). واللفظان على كل حال ليسا مترادفين تماما. لأن للفظة (الصوفي) مدلول ديني خاص. وقد قيدها الاستعمال بالصوفية الذين يدينون الدين الإسلامي والكلمة العربية، وان اكتسبت على مدى الأيام مدلول الكلمة الإغريقية الواسع – شفاه مقفلة بالأسرار القدسية ،وعيون مغمضة عن النشوة الحالمة "[2] ، لما لمسه منكروها من غريب تشابه بهم إلى حد كبير من التطابق في التصرفات وصيغ التخريجات الفقهية والاصطلاحات التعبدية التي سنوها في طريقتهم. مما حدا ببعض المؤرخين والمفكرين المعارضين لهم، لأن يردوا كل ما هو صوفي إلى ما هو غير عربي إسلامي، فيقول عبد الرحمن دمشقية:" وحتى المصطلحات التي يستعملها الصوفية في المثل أو المعاني الأزلية كالحقيقة وحقيقة الحقائق، والعلة والمعلول، والوحدة في الكثرة والإتحاد كل هذه نفوذ في أصلها إلى الأفلاطونية المحدثة إلى نفوذ بدورها هي الأخرى إلى الغنوص الشرقي والغربي"[3]، وبالتالي إثبات صبغة قطعية

[1] ناصر العقل، دراسات في الأهواء والفرق والبدع وموقف السلف منه، دار اشبيليا، الرياض، 1418هـــ،ص:23

[2] رينولد نيكلسون، الصوفية في الإسلام، تر:نور الدين شربية، مكتبة الخانجي،القاهرة ،ط2 ،2002 ،ص ص:10،11

3 عبد الرحمان دمشقية، أبو حامد الغزالي والمتصوفة، درا طيبة، الرياض، دط، 1986 ، ص: 139.

الأصول غريبة عليه، وحجتهم في ذلك هو أسبقية وأفضلية الحضارات السابقة عن العرب، وفرضية اكتمال العقل أو العقول لدى الأمم الأخرى السابقة أو المحيطة عن العقل العربي، وعليه"فالتصوف وليد الأفكار المختلطة من الإسلام واليهودية والمسيحية ومن المانوية والمجوسية و المزدكية وكذلك الهندوكية والبوذية، وقبل كل ذلك من الفلسفة اليونانية، وآراء الأفلاطونية الحديثة، وتمسك بهذا الرأي بعض الكتاب في الصوفية من المسلمين وغير المسلمين"[1]،حجتهم في ذلك أن التصوف هو وليد منطقي لفعلي التأثير والتأثر، وهذا فعل شائع بين كل الأمم. بفعل تأثيرات الحروب الطويلة زمنيا أو تحصيلا للتواصل الحضاري الناتج عن مد حركة التجارة، والتي نجم عنها اختلاط الأجناس والديانات، وهذا ما حدث زمنيا وأبقى آثاره على مختلف الأراضي العربية وما تلا ذلك من دخول لقبائل بكاملها في معتقداتهم، بما نجم عنه من بناء للكنائس والمعابد والدير وتجلي مظاهر شخصيتهم الدينية على هيئتهم أو عمرانهم أو على صفاتهم بدرجات متفاوتة، فـــ"كيفما كان الأمر، فالتسليم بتأثر التصوف بمؤثرات أجنبية: محط إجماع بين الجميع،كما أن التصوف بالمعنيين الأولين(التزهد والتعبد)، لم يعد لهما وجود حسي تتبناه بعض الفئات البشرية، بل أصبح المفهوم السائد للتصوف منذ قرون بعيدة، هو التصوف الذي يتركب من أخلاط الفلسفات اليونانية،الهندية والنصرانية وغيرها من الفلسفات والديانات ويعتبر المصدر النصراني والهندي و اليوناني ،أهم المنابع التي استقى منها التصوف_المنسوب إلى الإسلام_ نظرياته وتعاليمه وطقوسه ،وهذا لا ينفي اثر غيره من المصادر،كاليهودية والمجوسية والفارسية على التصوف"[2]. ولعل هذا الرأي كان واحدا من بين الطعون الكثيرة في نسبة المنشأ وطرق تحقق التأثير نجد:

[1] إحسان الهي ظهير، التصوف المنشأ والمصدر، ص: 49

[2] صادق سليم صادق، المصادر العامة للتلقي عند الصوفية عرضا ونقدا، مكتبة الرشد،الرياض، ط1، 1994م،ص: 62

التأثير اليوناني:

يدرك الكثير من الباحثين الآثار أو القيم الكبرى التي تمثلها أسبقية العقل اليوناني في تكوين الشخصية الإنسانية ككل. نظرا لطبيعة تكون المجتمع المنفتح فكريا وروحيا، على عكس باقي المجتمعات التي قامت على منظومة منغلقة، حيث نجد منهم طه حسين يقر بذلك الفضل صراحة في قوله:"يجب أن نلاحظ أن العقل الإنساني ظهر في العصر القديم بمظهرين مختلفين: أحدهما يوناني خالص، وهو الذي انتصر وهو الذي سيطر على الحياة الإنسانية إلى اليوم، والآخر شرقي انهزم مرات أمام المظهر اليوناني، وهو الآن يلقي السلاح ويسلّم للمظهر اليوناني تسليما... بينما نجد العقل اليوناني يسلك في فهم الطبيعة وتفسيرها هذا المسلك الفلسفي، الذي نشأت عنه فلسفة سقراط وأفلاطون وأرسطو طاليس، ثم فلسفة ديكارت وكنت وكمت وهيجل وسبنسر. نجد العقل الشرقي يذهب مذهبا دينيّا قانعا في فهم الطبيعة وتفسيرها: خضع للكهّان في عصوره الأولى وللديانات السماوية في عصوره الراقية وامتاز بالأنبياء كما امتاز العالم اليوناني الغربي بالفلاسفة"[1] لعل في هذا التقسيم المعرفي الافتراضي في صفة تمايز العقول والتسليم لهم بهذه الأفضلية له ما يبرره تاريخيا من خلال مختلف التناقضات التي أبرزتها جهود الفلاسفة اليونانيين على غرار أفلاطون وأرسطو طاليس وأفلوطين في نقد أسلوب التفكير الديني الأسطوري المبني على الكهنوتية العقيمة ودحض تبريراتها اللاهوتية حيث سادت لقرون عديدة وتغلغلت كثيرا داخل اللاوعي أو التفكير الجمعي للمجتمع اليوناني، وذلك بنجاحهم الواضح حيال تفسير سبب الوجود، وقضية الخلق، وعالم الروح، والعلة والمعلول، وصفة تجليات الخالق، بلجوئهم إلى بعث مفاهيم جديدة في سبيل تحقق فهم الذات الإنسانية من خلال التأسيس لاستحداث مصطلحات معرفية جديدة تبدأ أولا بحقيقة الذات الالهية وفهم سر تناسق الكون والتي يجيب عنهما أفلاطون عند إجابته على تساؤل طيماوس حول وجود العالم دائم ودون بداية أم العالم حادث وله بداية ؟ قائلا: "أنه مخلوق،كونه

[1] طه حسين، قادة الفكر، دار العلم للملايين، بيروت، 1989، ص: 37.

مرئيا ملموسا وله جسم ، ولهذا السبب فإنه مدرك بالحس. وكل الأشياء المحسوسة تدرك بالرأي والحس وتكون في عملية التكوين وهي مكونة. وبعد فإن ذلك الذي يكون مبدعا يجب بالضرورة أن يكون مبدعا بسبب ، كما نؤكد نحن هذا لكن الله تقدس وتعالى صانع هذا الكون كله يكون إيجاده منقضيا حتى ولو وجدناه فلكي نخبر عنه كل الرجال فهذا هو المستحيل بعينه."[1]، ولعلنا من نوع الإجابة، ندرك بداية نشأة الخروج عن النسق العام الذي يتوخاه المفكرون اليونانيون في فهم الأمور الدينية والدنيوية، بالخروج أصلا عن الإطار الفهمي للدين المعتاد المقدم للعامة.

يختلف مفهوم التصوف عند الفلاسفة اليونانيين عن المفهوم الديني الشائع كتفرغ خالص للتعبد والتنسك. لأنه لا يحدد معايير إيمانية مسبقة، أو يشترط ممارسة تعبدية يقصد منها التجهز لحياة أبدية بعد الموت والفناء الجسدي. وإنما يقصد منه البحث عن تجربة معرفية إلهية يعيشها الإنسان العارف على الأرض. لذلك نجدهم بعد تصوفهم قد انصرفوا إلى البحث في معرفة أحوال العقل الواعي وفي ماهية الوجود وفلسفته، ومقصدهم في ذلك، هو تفسير وفهم فلسفة الإرادة التي هي خارج حدود العقل وليس العقل، وهذا راجع لاعتقادهم بأن الدين السائد ككل أصابته الكثير من التحريفات، حتى غيرت في صلب مقاصده. لكثرة اعتماده على الشفهية والقطعية في الأحكام الغيبية، بفعل سيطرة الأهواء وميول الرغبات نحو الخرافة، فغلبت على أموره الرئيسة كثرة التأويلات، بفعل امتزاجه بالسلطة الدنيوية وسيطرة الصفة العرقية عليه، لذلك ابتكروا منهجا فلسفيا خاصا بهم، يحاكي منظومة المفاهيم الدينية ويوازيها في مصطلحاتها. فكان "نتاجهم إبداعا أصيلا استطاع نقل العقلية البشرية من طور الخرافة والأساطير الدينية إلى طور العلم والمعرفة الفلسفية"[2]، وقد انبنى عملهم هذا على تطوير الأفكار الذاتية المدفوعة بالميول المعرفية والدوافع القلبية، التي حدت بهم إلى انبعاث فكرة التصوف في حدود المعقول وصارت المعرفة الصوفية لا

[1] أفلاطون،،المحاورات الكاملة، محاورة طيماوس، مج5، تر: شوقي تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ،1994م، ص ص:381،382 .

[2] عصمت نصار، الفكر الديني عند اليونان، دار الكتب المصرية، ط2 ،2005، ص:34

يمكن الوصول إليها بالتعلم، بل بحالات الذوق حتى صارت صفة لخطاب إنساني متكامل يحيط بمجمل مناحي حياة الإنسان المادية والروحية لتتوافق.فـــ"المعرفة الصوفية هي العلم الذي لا يقبل الشك، لأن المعلوم عند المتصوفين هو ذات الله وصفاته ،أما معرفة الذات فهي أن يعلم انه تعالى موجود واحد فرد لا يشبه شيئا ولا يشبهه شيء"[1]، وعلى هذه القاعدة صارت المعرفة عند المتصوفة اليونانيين؛ تختلف بحسب المواضيع التي تهتم بأمورها "لأن المعرفة قسمان: معرفة حسية، و معرفة صوفية، الأولى تحصل بطريق الإحساس و الإدراك، و الثانية تحصل بطريق التأمل الباطني. و للقلب كما يقول الغزالي بابان: باب مفتوح على عالم الملكوت، وهو اللوح المحفوظ وعالم الملائكة، وباب مفتوح على الحواس الخمس المتمسكة بعالم الملك و الشهادة، و يكفي لإدراك عالم الملكوت أن يطهر الإنسان نفسه من العلائق الحسية، و أن يتحرر من الشواغل الجسمانية، وأن يفتح صدره للنور، و يتعرض للنفحات الإلهية.[2] وعلى هذا وردت عدة مصطلحات أخذت مرتبة العقيدة الثابتة أو البديلة عن عقيدة العامة اختصوا بها لوحدهم، لأن من خصائص المصطلحات الصوفية كتجربة روحية باطنية بين العبد وربه تختلف اختلافها جذريا عن كثير من اصطلاحات العلوم والمعارف الأخرى، بما أنها ليست صادرة عن إعمال العقل والنظر تفترض أوليات بديهية وتسلسلا منطقيا ، لأنها صادرة عن ذوق أو عن المواجيد الصوفية، تخضع لطريقة خاصة في تحصيل وتحقق الكشوفات أو التجليات الإلهية على قلوب العارفين. ولقد وجدت صدى واسعا في معظم التراث الصوفي الإسلامي الذي وصل إلينا سواء في جانبه النثري أو الشعري على غرار:

وحدة الوجود:

هي رؤية فلسفية معرفية محضة جذورها قديمة قال بها اليونانيون، تقود إلى الكمال وتحقيق الخلافة في الحياة الدنيا مكان التجربة والاختبار، اعتقدها وجهر بها الكثير من أعلام رجال الصوفية المسلمين بعد أن اطلعوا على مقاصدها. تقول بوجود الكثرة المتطورة عن الوحدة في الموجود،

[1] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتب اللبنانية، 1982، ص: 393

[2] جميل صليبا، تاريخ الفلسفة العربية، دار الكتاب العالمي، لبنان،ط3، 1995 ،ص: 382.

بمعنى أنها تتضمن الوحدة من دون عكس، وكلها تشير إلى صفات الله وأسمائه ولا تحتويها، وأن كل هذه الموجودات أو الأشياء والأنواع والأجناس والأشخاص، هي واجبة للوجود، ويمكن لها أن ترتبط بالواجد لها ارتباط المعلول بعلته.وهذه حقيقة ما"ذهب إليها أفلوطين إلى أن الله هو الأول والآخر، منه يصدر كل سيء،إنه غير متناه،إنه العلة الأولى التي لا علة لها، منه يصدر كل شيء ويفيض إن الله منزه عن كل صفة نريد وصفه بها، هو أسمى من الجمال والحقيقة،والخير والشعور والإرادة،لأن هذه جميعا منه"[1]، لأن الكثرة صادرة عن الواحد الحق. والعلاقة القائمة في هذه الوحدة، هي تلك المعبر عنها بالشبه والمشاكلة بين العلة ومعلولها، وانه لا وجود في الخارج غير الواحد الأحد، فـــ"هي مذهب فلسفي صوفي يوحِّد بين الله والعالم، ولا يُقر إلا بوجود واحد هو الله، وكل ما عداه أعراض وتعيينات له"[2] وقد ذهب المتصوفة الإسلاميون في إبرازها وتفسيرها مذاهب متعددة بين متطرف لها، ومتشدد نحوها، أو مهون من شأنها. مثل ابن عربي الذي يقول: " إذا سمعت بالاتحاد من أهل الله، أو وجدته في مصنفاتهم، فلا تفهم منه ما فهمت من الاتحاد الذي يكون بين الوجودين؛ فإن مرادهم من الاتحاد ليس إلا شهود الوجود الحق الواحد المطلق، الذي الكل به موجود"[3]، وقد استمد الصوفية روح معانيها من الأفلاطونية الحديثة ،"فمن المعروف أن اليونان يعتبرون أول من بحث في حقيقة هذا الوجود بحثا عقليا ،حيث كانت المدارس اليونانية بحثا في هذا المجال، ذلك أن الفيلسوف طاليس(585 ق.م)كان أول من حاول أن يبحث عن أهل هذا الوجود"[4].

وهذا ما كان يعتقده أفلوطين "الذي يرى في النفس الإنسانية رأي أفلاطون من أنها كانت أولا في الملأ الأعلى، ثم هبطت وأصبحت خاضعة للتناسخ، وهي تحاول الاتجاه من عالم الحس إلى الله

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجي ،الأدب في التراث الصوفي، ص:206

[2] الموسوعة العربية الميسرة،مج،7 ، المكتبة العصرية، بيروت،ط3، 2009 ص: 3583

[3] ينظر:محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف،مصر، ط2،1985، ص:319،

[4] سارة بنت عبد المحسن بن عبد الله بن جلوي آل سعود، نظرية الاتصال عند الصوفية في ضوء الإسلام، دار المنار، السعودية، ص: 333

والرجوع إليه وهو ممكن في الحياة الدنيا وإن كان نادرا، ولبلوغ النفس هذه الغاية عليها أن تتحرر من شهوات الحياة، وان تداوم على التأمل في الله، وعلى الدخول في حال من الذهول فيتم الاتصال بالعلة الأولى،بالله، فتخسر حينئذ وجودها الجزئي وشعورها الشخصي،وتشعر بالسعادة والاطمئنان ،لأنها أصبحت مع الله شيئا واحدا"[1] مع وجوب التأكيد على أن فكرة الحلول والاتحاد تختلف نظريا وتطبيقيا كعبادة بين معتقد الصوفية المسلمين والفلاسفة اليونانيين لأن "الفرق بين الاتحاد والحلول، فإن الاتحاد كاتحاد الماء باللبن، وأما الحلول فكحلول الماء في الإناء، والحلول يعني وجود شيء داخل شيء آخر دون أن يفقد أحدهما طبيعته أو هويته أو ذاتيته أو ماهيته فتحل الذات الإلهية في الذات الإنسانية فيحل على حد تعبيرهم اللاهوت في الناسوت، أما الاتحاد فيكون أكثر قربا وامتزاجا وتداخلا، وقد يفقد الشيء الممتزج ذاته أو بعض صفاته وخصائصه"[2]. لذلك نجد ابن عربي عند كلامه عن حقيقة آدم عليه السلام في فص حكمة إلهية في كلمة آدمية يقول: "ولاشك أن المحدَث قد ثبت حدوثه وافتقاره إلى محدِث أحدثه لإمكانه لنفسه. فوجوده من غيره، فهو مرتبط به ارتباط افتقار. ولابد أن يكون المستنَد إليه واجب الوجود لذاته، غنيا في وجوده بنفسه غير مفتقر، وهو الذي أعطى الوجود بذاته لهذا الحادث فانتسب إليه. ولما اقتضاه لذاته كان واجبا به. ولما كان استناده إلى من ظهر عنه لذاته، اقتضى أن يكون على صورته فيما ينسب إليه من كل شيء من اسم وصفة، ما عدا الوجوب الذاتي؛ فإن ذلك لا يصح في الحادث، وإن كان واجب الوجود ولكن وجوبه بغيره لا بنفسه"[3].

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجي،الأدب في التراث الصوفي،ص:206

2 ينظر:محمود الشوبكي، مفهوم التصوف وأنواعه في الميزان الشرعي، أفاق غزة،فلسطين، ط1، 2002 م، ص: 31

[3] ابن عربي محي الدين محمد بن علي بن محمد،فصوص الحكم، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 2003 ،ص: 39 .

نظرية الفيض(émanation):

هي وهب أو تصور فلسفي تأملي خالص يتجاوز ظاهر الموجودات والأشياء، ليؤسس لشيوع تجلي الألوهية في العالم كله بأسلوب وجداني رمزي. بمعنى التجلي الدائم والمستمر منذ بدء الأزل الذي يظهر الحق في كل آن في عدد لا يحصى من الصور إلى نهايته يقول اسبينوزا"حين تحدد الله تنفيه، لأنك تساويه بالأشياء المحدودة وتحديد الإنسان آو الوجود ينفي ماهية كل منهما الإنسان كالوجود، واقع حرية، واحتمال، وتعدد، لا واقع وثوقية نهائية"[1] ، فهو فرع من فروع المعرفة الصوفية كذلك، لكن باتجاه جديد يعبر أكثر عن سمو العاطفة الدينية في حال صفائها ونقائها من كل الأدران الشعورية الدنيوية، تشترط الذهول والتأمل العميق لأصل الموجودات، وهذا الجانب الروحي يعتمد على منطق الإشراق والمحبة اللتان تصيبان القلب، يكتشف الإنسان فيه البعد المتعالي لموجودات الطبيعة، فالوجود في جوهره واحد ووجود الموجودات والأشياء جميعها تدل عليه لأنها هي أصلا من فيض الله الموجد لها، وأنها قد فاضت وتفاضلت في مراتبها نتيجة اختلافها قربا أو بعدا من النور الإلهي نور الأنوار الأول ومصدر جميع الكائنات لذي فاضت منه فهو لم يخلقهم لأن الخلق يتطلب الإرادة والشعور فالله منزه عن كل صفة. لـــ"أن العالم لم يخلقه الله لأنه لو خلقه لكان ذلك يقتضيه شعورا وإرادة، بل العالم فيض من الله ، فهو الينبوع الذي تتدفق منه المياه من غير أن ينفذ والشمس التي يشع منه النور دون أن تنقص"[2]، ليتحول الإنسان الحيواني العادي إلى مرتبة إنسان كامل بعد تحقق العبودية فيه، لأنه يحاول الكشف عن حكمة الله في خلق الحياة والموجودات وتمتع القلب والروح بلذة المشاهدة فيها لأنها مكان التجربة والاختبار ، فهي"نظرية تقوم على أساس ضرورة التأمل العميق في مظاهر الكون متى يصبح الإنسان أهلا لفيض العقل الفعال عليه بأنواع المعارف والعلوم "[3]. فالفيض يقود إلى التحقق بالصورة الإلهية الكائنة في

---

[1] أدونيس علي احمد سعيد،الصوفية والسريالية، ص:56،57

[2] محمد عبد المنعم خفاجي،الأدب في التراث الصوفي ،مكتبة غريب،مصر،ص:206

[3] سارة بنت عبد المحسن بن عبد الله بن جلوى آل سعود، نظرية الاتصال عند الصوفية في ضوء الإسلام، ،ص:337.

الموجودات التي تنبثق منه، فهو حب صوفي فلسفي يهيم بالجمال ليصل إلى معانيه الروحية تأثرا بالجمال.

نظرية المعرفة (Gnosis):

الغنوصية كلمة يونانية تعني المعرفة، وهي عند الصوفية تختلف كثيرا عن مسالك الأصوليين وطرائقهم في العلم وتقوم عندهم على الكشف والإلهام ، فـــ"الفرق بين (المعرفة الغنوصية والمعرفة الصوفية) يكاد يكون كالفرق بين الحقيقة التي تعلمها المرء فقط، أي التي استقاها من منابع أخرى، والحقيقة التي عاشها فعلا، إنه الفرق بين الإيمان الميت والإيمان الحي"[1]، لأنها تتعلق بالمعرفة الخاصة بأصل النفس البشرية فهي"كلمة يونانية الأصل، معناها المعرفة، غير أنها أخذت بعد ذلك، معنى اصطلاحيا هو: هو التوصل بنوع من الكشف إلى المعارف العليا، أو هو تذوق تلك المعارف تذوقا مباشرا، بأن تلقى في النفس إلقاء فلا تستند على الاستدلال أو البرهنة العلمية"[2]، فهي تمثل الفهم الواعي والأسمى من المعرفة الحدسية القائمة على ثنائية الله المحبة. تتأتى ببذل مجهود فكري وبدني متواصل بقصد التطهير والتخلص من الأدران الدنيوية، والتوصل للصيغة الغنوصية اللازمة لرحلة العودة للاندماج من جديد في العالم الإلهي الذي جاء منه الإنسان، الغرض السلوكي منها هو العمل على الإغراق في جعل الدين خالص الروحانية، وبالتالي الفصل التام بين حقيقة الروح ومقاصدها وأعمال الجسد التعبدية، وبيان صفة انفصال هيكل الجسد عن الروح. بواجب الفصل بين مفاهيم سلطة رجال الدين بمختلف تسمياتهم، ومرامي أصول الدين، وفهم الإنسان كسر للوجود، وهذا معتقد أفلوطين الذي يسلم بأن الوجود الوحيد هو الله، فيرى أن" العالم عنده ينقسم إلى مراكز طاهرة وأخرى دنسة تمر بها النفس خلال رحلتها إما صعودا أو نزولا وعلى ذلك فحياة النفس الداخلية مرتبطة أوثق الارتباط بالمقام الذي تستقر فيه أما الوجه الآخر لهذا التصور المزدوج للحقيقة فهو تصوره للكون على أنه مؤلف من سلسلة من الصور يعتمد اللاحق في إيجاده

[1] تور اندريه، التصوف الإسلامي،تر:عدنان عباس علي،منشورات الجمل،كولونيا ،ط1، 2003 ص:151.

[2] علي سامي النشار، نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام،ج1، ص:186

على السابق وأن هذه السلسة يمكن أن تكون موضوعا للتفكير"[1]، فمعرفة العالم الذي هو فيض من كماله يصدر تدريجيا عنه، وبالتالي مظهر من مظاهر معرفته.

على هكذا مفهوم، جاءت تفرقتهم بين العلم والمعرفة بناءا على اجتهادات العارفين التي تفوق حدود علوم علماء الدين، بما أنها تشمل القول المنقول وتتجاوزه إلى فضاءات معرفية عليا فـــ"المعرفة ودرجاتها، وموضوع كل درجة وأداتها، والذات الالهية وطبيعتها وأسماؤها وصفاتها وأفعالها، وخلق الله العالم ، وفيض الله من العالم أو صدوره عنه، وهل كان الخلق مباشرا أو بواسطة، وهل الأديان مختلفة حقيقة أو أن اختلافها لا يتجاوز ظاهر العبادات والشعائر في كل دين، وأنها مستمدة من منبع واحد ، مردودة إلى أصول واحدة، والقضاء والقدر وعلاقته بالأديان ووحدتها"[2].كل هذه التساؤلات هي من مهد لانبثاق فكرة الغنوصية التي قوامها القلب والعقل والأخلاق والسلوك تهتم بكيفية عودة النفس إلى عالم النور، والتي تحصل بالحدس التجريبي الحاصل باتحاد العارف بالمعروف، أوهي نور يقذف به الله في قلب من أحبه، وعليه، فطريق المحبة الإلهية وحدها الموصل إلى تلك المعرفة لا التعقل والنظر في رأي الصوفية، فهي مقياس نباهة الإنسان وسر تفوقه على سائر المخلوقات الأخرى وقد عرف العراق القديم (بلاد الرافدين) تواجد أربع ديانـــات غنوصية ، ثلاثة منه ظهرت قبل المسيحية وواحدة بعدها وهي المندائية، الحرانية، المانوية، الإيزيدية. اندثرت الثلاث الأولى وبقيت الإيزيدية، التي مازالت إلى حد الآن منتشرة في شمال الموصل بالعراق وأصحابها يعيشون في إطار مجتمع دينية منغلق على نفسه، مما يفسر تناقص أعداده.

تختلف مصادر المعرفة العقدية الصوفية عن ظاهر عقيدة النصوص الدينية المعتقد بها عند العامة في أمور كثيرة منها طريقة إثباتها التي تعتمد على الإلهام والوحي المباشر وبالكشف وتقول بإمكانية الاتصال و بقدرة الروح على العروج إلى السماوات، وبالفناء في الله، وانجلاء مرآة القلب حتى

[1] محمد علي أبو ريان،تاريخ الفكر الفلسفي،أرسطو والمدارس المتأخرة، ج2، دار النهضة العربية،مصر، 1986م،ص:327

[2] محمد مصطفى حلمي،ابن الفارض والحب الإلهي، ص: 228 .

يظهر الغيب كله للعارف الصوفي،. والتي تخضع كلها لسلطان الذوق الفردي حاكما ومرجعا رئيسا قيما على كامل مسميات الأشياء الممسوسة أو المحسوسة والمتخيلة فـ"الذوق عندهم طريق العرفان ،وحيث انه لا يمكن معرفة ما ينتج عن الذوق إلا: بالذوق لذلك انحصرت قناعة هذا العلم بالذائق"[1] ، فبه تدرك الحقائق بصفتها الخيرة أو العكس، أو بالحسن و القبح، وتصنيفها بأنها حق أم باطل "فمن لم يرزق شيئا منه بالذوق فليس يدرك من حقيقة النبوة إلا الاسم ،وكرامات الأولياء،هي على التحقيق بدايات الأنبياء، وكان ذلك أول حال الرسول صلى الله عليه وسلم،حين أقبل إلى جبل (حراء) حيث كان يخلو فيه بربه يتعبد حتى قالت العرب:إن محمدا عشق ربه"2 والصوفية يرفضون العقل رفضا تاما لأن الله يتولاهم، ويفيض عليهم من أسراره وهذا ما نجده عند الإمام الغزالي "الذي يرى أن العلوم إنما تثبت في القلب بطريقيـــــن: أحدهمـــــــــا طريق الاستدلال و التعلم، و الآخر طريق الوحي و الإلهام، فإذا سلك المرء الطريق الأول احتاج إلى الحيلة، و الاجتهاد، و الاعتبار، و الاستبصار، و إذا سلك الطريق الثاني احتاج إلى الاستغراق في التأمل الباطني. وفوق هذا التأمل الباطني درجة من المعرفة يدرك معها المرء كيف حصل له ذلك الإلهام، ومن أين حصل، وتسمى هذه المعرفة وحيا، وهي ما يختص به الأنبياء، أما الإلهام فيختص به الأولياء، و أما العلم الحاصل بطريق الاعتبار و الاستبصار و الاستدلال فيختص به العلماء"[3].

الإنسان الكامل:

شكل مفهوم الإنسان الكامل لب الفلسفة الغنوصية عند اليونانيين، فجاءت عندهم تطرح رؤية فلسفية متطورة ومتكاملة بفكرها العرفاني، الذي يعني الزيادة في الإيمان إلى أقصاه، فالكمال درجات يمكن أن يتوصل إليها بعد أن يصبح تاما، بالتدرج. فهي نظرية تبحث عن سبب خلق الإنسان وحقيقته وعلاقته بالخالق، وبالتالي الخروج من قلق سؤال ما بعد المحبة الالهية المنبثقة من

[1] سعاد الحكيم،المعجم الصوفي الحكمة في حدود الكلمة، ص :492

[2] الغزالي أبو حامد، المنقذ من الضلال،تح:محمود بيجو،المكتبة التوفيقية،دمشق،1992، ص:71

[3] جميل صليبا، تاريخ الفلسفة العربية،دار الكتاب العالمي، لبنان،ط3، 1995 ص:381.

نظرية وحدة الوجود التي يصطدم فيها المادي والروحي، باعتبارهم حاولوا من خلالها أن يعكسوا هيئة الخالق الذي يعتقدونه يقينا انه خلق الإنسان على صفاته، فكانوا ينظرون إلى المخلوق كمركز للكون و بداية الوجود. وتعتمد هذه النظرية على معطيات عديدة تشمل أصل وجود الموجودات، فهو كـــ"حقيقة روحية لا مادية سارية في الكون بأسره، من أعلاه إلى أدناه، هي الحقيقة المحمدية السارية في الأنبياء والرسل جميعا حتى تجد تجسدها الأكمل في شخصية محمد العنصرية التاريخية. وهي الحقيقة الآدمية الروحية التي يمثل آدم العنصري أول تجلياتها المادية. وهي القلم الأعلى المهيمن_وجوديا ومعرفيا_على كل ما دونه من الموجودات الروحية والحسية على السواء وهي العقل الأول التي تفرعت عنه العقول الجزئية عقول الكواكب والبشر على السواء وهي أخيرا روح الإنسان الكامل الذي لا يخلو عنه الكون في أي زمان ، والذي يحفظ على الكون وجوده ونظامه"[1]. بناءا على ما سبق هذه النظرية، تمكن الصوفية من الانتقال من مرحلة الاكتفاء بالمحبة الالهية أو التوق والتعطش الروحي التي طورت التجربة الصوفية بشقيها السلوكي والعرفاني، والتي تميزت بالتنظير للمجاهدات النفسية وسبل تقويمها بأنواع الرياضات في بداية التجربة، إلى فكرة الارتقاء بالروح لبلوغ المعارف الإلهية العليا (العرفان) والتي تتطلب من الصوفي التزام التخلق بأخلاق الحق، أي الوصول بالنفس إلى مرتبة التحقق بالصورة الإلهية التي انبثق منها الإنسان الكامل وبالتالي تحقيق خلافة الله في الأرض لأن النفس روح إلهية مسجونة في الجسد. وهذا ما نجد له نصا صريحا في القرآن الكريم بقوله تعالى:"وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً"[2] فالإنسان له وجود خاص بذاته لأنه يمثل الصورة الإلهية والتي بها جعلته خليفة له على الأرض.

نظرية الإنسان الكامل أو هذا الإنسان الذي يمكن له أن يكون نبيا، والذي تجاوز كل المراحل الزهدية والسلوكية وصولا إلى العرفان، تعيد التوازن والتوفيق الروحي بين المتطلبات المادية

[1] نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي،دار التنوير ،بيروت، لبنان، ط1، 1983،ص: 86

[2] سورة البقرة، الآية :30

والروحية الإلهية للصوفية وللإنسان ككل من خلال فهم قيمته في الوجود. لـــ"أن أهل المعرفة مستوحشوا الله في الأرض، إنهم لا يأنسون إلى احد من الناس، والزاهدون غرباء في هذه الدنيا، والعارفون بالله غرباء في الآخرة أيضا"[1]، فصارت تمثل لديهم الإجابة النظرية عن إشكالية وجود الخالق وسر خلق الخلق على صورته، والمغزى من خلافته على الأرض، بما أنها مكان للتجربة والاختبار، فهي تبيح للصوفي اختراق كل الحجب المادية والحجب المعنوية والفكرية التي تفصله عن الله، بما أنه يمثل حقيقة الصورة الإلهية، فالصوفي إذا لم يتسنى له ذلك بالعقل المنفعل، فإنه سيكون فيلسوفا حكيما. ولعل هذا التطور في التفكير الغنوصي يراد منه الوصول إلى الخالق لاحقا، بإفناء الذات أمام الخالق وهذا ما يسمى بالفناء أيجاد الإنسان الكامل السعادة.

لقد تطور التفكير الفلسفي اليوناني واختلف بصفة جذرية عن الطرق التقليدية السائدة في تفسير الوجود ومظاهره، وقد ساهم عديد الفلاسفة كأرسطو وأفلاطون وأفلوطين التي تشابهت تنظيراتهم في الارتقاء بالعقل الإنساني حيث" يرى بعض الباحثين أن أقانيم أفلوطين هي نفس أقانيم أفلاطون : فالأخير قال : الصانع ، والمثل ، والنفس الكلية ، والموجودات أو المادة ؛ وقال الأول : الواحد ، والعقل ، و النفس ، الكلية ، والموجودات أو المادة"[2] ، حيث تم نقل العقل من مجرد متقبل ومسلم بالخرافة والأسطورة كمصدرين للعلم بالأحداث إلى سائل موجد للجواب عنها، فانتقل العقل اليوناني إلى البحث عن حقيقة الله الموجد للموجودات وقد توصلوا إلى انه قديم لا يتغير وعن تطورات حالات النفس التي تشتاق إلى الارتقاء بالروح إلى المراتب العليا والعقل حيث نجد أن " مذهب أفلاطون يدور حول الله والنفس والعقل ؛ فالله جوهر المذهب وهو المحبوب المبدع الذي تشتاق إليه الصور العليا وهو قديم لا يتغير وأن الجواهر العقلية قد فاضت وتفاضلت مراتبها نتيجة اختلافها قربا أو بعدا من النور الأول الذي فاضت منه. والنفس جوهر كريم وهي

[1] تور اندريه، التصوف الإسلامي،تر:عدنان عباس علي ،منشورات الجمل،كولونيا ألمانيا،ط1،2003،ص:109

[2] ينظر: يوسف كرم : تاريخ الفلسفة اليونانية ،مطبعة لجنة التأليف والترجمة، مصر، 1936 ، ص ص:326،325

نقطة تدور حول العقل، والعقل جزء يهيم باشتياق إلى الله والنور الأول. وحكماء هم اللذين إذا أرادوا الحكمة تشوقت نفوسهم إلى صانعها الحكيم ومن هنا قيل إن الله هو المعشوق الأول ذو جمال مطلق"[1]. وهذا التفكير وجد له صدى كبيرا عند ابن سينا الفيلسوف الإشراقي، وهو من أتباع المذهب الاسماعيلي المعتقدين بأغلب النظريات الأفلاطونية، حيث اعتقد أن الواحد الموجد هو من تفيض عنه كل الموجودات ، وهذه الموجودات الفائضة عنه ذاتها هي عاكسة لذات قدرة الواحد لا ذاته. وتختلف صورها بحسب القرب والبعد عنه، وإيجادها لا يكون على سبيل اللزوم أو الضرورة وإنما بسبب ذاتها،وهي لا تكون بسبب انقسامها أو كثرتها، فيقول:"وهو – يقصد الواحد – فاعل الكل ، بمعنى أنه الموجود الذي يفيض عنه كل وجود فيضا تاما لذاته ، ولأن كون ما تكون عن الأول إنما هو على سبيل اللزوم ، إذ صح أن الواجب الوجود من جميع جهاته وفرغنا من بيان هذا العرض قبل فلا يجوز أن يكون أول الموجودات عنه ، وهى المبدعات كثيرة لا بالعدد ، ولا بالانقسام إلى مادة وصورة ، لأنه يكون لزوم ما يلزم عنه هو لذاته لا لشيء آخر"[2].

التأثير المسيحي:

لا شك في أن انبساط الحضارة اليونانية ذات الفكر الهيليني على كامل المنطقة الشرقية المطلة على البحر المتوسط تقريبا، إلى جانب كل من سورية ومصر وامتدادها جغرافيا حتى بلاد فارس والهند وأجزاء كبيرة من الصين لقرون عديدة، حفزهم على نشر وتكريس هيمنة نمط الحياة اليونانية من خلال انتشار عاداتها في التفكير وفي طرق التعليم، واللغة، والفلسفة على كل الشعوب التي عاصرتها أو جاورتها بفعل عاملي التأثر والتأثير. حيث كانت مدينتا الإسكندرية المصرية وأنطاكية السورية من أكبر مراكز الفكر الهيليني؛ وكلتاهما امتداد للدولة الإغريقية بقيادة الإسكندر المقدوني ، وبقيتا على هذا الحال حتى بعد ظهور الدولة الرومانية الوثنية، كقوة عسكرية ولكن

[1] ينظر:أبو الفيض المنوفي: المدخل إلى التصوف الإسلامي، الدار القومية، القاهرة، ص ص: 31،34

[2] ابن سينا أبو علي الحسين بن عبد الله،النجاة في المنطق والإلهيات،ج2،تح:عبد الرحمن عيره،دار الجيل ،لبنان،1992 م، ص:134

سرعان ما اعتبر الرومان أنفسهم ورثة اليونان في كل شيء حتى في الثقافة، لذلك اعتبروا أنفسهم رعاة للثقافة الهيلينية لذلك شجعوا على نشرها وتحولت الفلسفة اليونانية إلى لاهوت بعد انتشار المسيحية وتحولها لدين الدولة.

امتاز العهد الروماني بحدثين تاريخيين عظيمين، كان لهما الأثر الأكبر في تاريخ المنطقة العربية والعالم ككل. أولاهما كانت ولادة عيسى المسيح عليه السلام، وما تلا ذلك من انتشار المسيحية (العهد الجديد) على كامل أرض فلسطين وانتقالها إلى البلدان المجاورة حيث تم قبول المسيحية بشكل جماهيري. وثانيتهما كانت نهاية السيطرة اليهودية (العهد القديم) على كامل الأراضي المقدسة، فقد ثار اليهود مرات عدة في عهد الرومان، ولكن تم إخماد نارهم منذ سنة 135م في حكم هدريان، وقد حدث سبيهم وتشتيت شملهم في الأرض بعد ذلك، وانمحت تقريبا ديانتهم

تعاليم المسيحية كدين سماوي جديد، كانت مناقضة تماما لطبيعة الديانة اليهودية المبنية على قداسة الجنس اليهودي كشعب مختار، لأنها كانت تسعى لخلاص الإنسان من الذنوب والآثام وقامت بدحض دعاوى اليهود في تبيان حقيقة الخطيئة وقامت بإظهارهم أمام الناس على أنهم عاصون لأمر الله وقد مس ديانتهم التحريف. لكنها سرعان ما دخلتها الافكار الوثنية مما ساهم في إذكاء الصراعات المذهبية إلى عمقها، خاصة لما تحولت حادثة الصلب عندهم من صلب شخص المسيح النبي إلى صلب المسيح الإله، وظهرت مصطلحات الناسوت واللاهوت والحلول والكلمة، وانتقلت فلسفتهم الدينية من التوحيد إلى القول بأن الكون ثلاثي التكوين بهذا التثليث المسيحي، وهي عودة غير بريئة للفلسفة القديمة المنسوبة لأفلاطون، الذي ركب الآلهة الخرافية من مركب ثلاثي الأبعاد:العلة الأولى وهي العقل أو اللوغوس، النفس وروح الكون، مع الأب والابن، فاختلطت هذه الأفكار على المسيحيين في حد ذاتهم.

وكان من تشتتها كذلك هو الاختلاف السياسي البائن في تركيبة الدولة الرومانية، وحنين الكثير من الشعوب المتعددة الأعراق المحتلة إلى العودة إلى ماضيها الوثني أو الإشراقي، فكان قسم

صغير منهم يدعو إلى المحافظة على التقاليد المسيحية القديمة وهم الرهبان الذين انحصرت فيهم التجربة الصوفية، وقسم آخر طالب صراحة بان لا تمارس تلك التقاليد والتعاليم. بدعوى أن الكنيسة قد زورت المفاهيم وزيفت تعاليم العهد الجديد، وحادت جانبا عن طريق الصواب بعدما دخلتها الكهنوتية، ومنهم من طالب بإحياء الفلسفة اليونانية القديمة، فأخذ يهود الإسكندرية "يشيعون ويعلنون ويكتبون:أنهم هم أصحاب تلك الفلسفة وأن فيثاغورس وأفلاطون وأرسطو كانوا تلاميذا لليهود...وان هناك علائق بين أنبياء بني إسرائيل وفلاسفة اليونان"[1].

مما سمح للفيلسوف أوريجينس"Origenes" في أوائل القرن الثالث الميلادي، بتأسيس مدرسة تدرس اللاهوت والفلسفة والمنطق والهندسة في فلسطين. ومما زاد من فعالية الحراك الثقافي في تلك الفترة بعد ظهور المسيحية، هو انتشار الكثير من الأفكار الفلسفية كالرواقية و الغنوصية والأفلاطونية المحدثة. إلى جانب المذهب الأرثوذوكسي الذي تبنته الدولة الرومانية فيما بعد. فانتشر الكلام عن الفضائل والشعور و الصلاح والحكمة و الفهم والمعرفة والمعايير المثالية الواردة في العهد الجديد، حيث مزجوا بين التربية السلوكية الروحية للمسيح بالفكر اليوناني الفلسفي ، وهذا لم يمنع تغلغل الارث اليوناني على التصوف المسيحي، فـــ"التصوف الشرقي المسيحي:كان ،على أي وجه، يحوي عنصرا وثنيا فقد تشرب من بعيد أفكار أفلوطين واصطنع لغة المدرسة الأفلاطونية الحديثة"[2].

تمثلت المعرفة الحقيقية عند المسيحيين في محاولة الاستمساك الكامل بفكرة الإله الذي حل أو ظهر في صورة جسد ابنه يسوع المسيح فلم تكن تكمن أبدا في كتابهم المقدس، وأن الخلاص يتحقق من خلال الإيمان والإتحاد به، وبرز هذا الاهتمام في كثرة كتب الأناجيل التي تتبعت أقوال المسيح وأعمال الرسل إلى جانب العديد من الكتب المسيحية التي كتبت أغلبها باليونانية، فكانت

[1] علي سامي النشار،نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام،ج1، ص:75

[2] رينولد نيكولسون، الصوفية في الإسلام، ص:21

تدعو لنظرية الخلاص بالفداء، لأن المعرفة الموجودة داخل الإنسان هي التي ستخلصه، فعملت على الحث لأن يترك الإنسان كل شيء وينكر نفسه وكل ما يدخل ضمن الطبيعة الإنسانية، لأنه يحد من الإيمان الصحيح، فإذا ابتعد الإنسان عن طبيعته البشرية يتمكن من الاقتراب الكلي لله، فقد ورد عن المسيح ما قاله للحواريين" أنا الذي كفأت الدنيا على وجهها فليس لي زوجة تموت ولا بيت يخرب"[1]، فأخذت عندهم معرفة العالم مفهوم التمييز بين ظاهرة الروح والظاهرة المادية الكونية التي عدوها غير طاهرة، و بها الشيء الكثير من النجاسة والرجس، فظهر عندهم ما اصطلحوا عليه بالرهبانية وكانت حياة الرهبان هي الأنموذج المحايث لحياة المسيح ابن الله، فكان من خصائصها أو تعاليمها ترك الدنيا كلية، والتجرد عن المال، وتجويع النفس وتعذيبها، وتعرية الأجساد والسياحة في الطبيعة، وتحمل المشاق والآلام، والأعراض عن زينة الحياة المباحة، واحتقار زخارفها، وتحريم الطيبات باسم الانقطاع، وتعمقا في التجرد إلى الآخرة.

فقد جاء في الإنجيل ما قاله بولس في رسائله:" وأما من جهة الأمور التي كتبتم عنها فحسن للرجل أن لا يمس امرأة ولكن لسبب الزنا ليكن لكل واحد امرأته وليكن لكل واحدة رجلها لأني أريد أن يكون كل الناس كما أنا ،لكن كل واحد له موهبته الخاصة من الله الواحد هكذا والأخر هكذا ولكن أقول لغير المتزوجين والأرامل : إنه حسن لهم إذا لبثوا كما أنا "[2]، وانتشر عندهم كذلك نوع من الزهد الشديد في الدنيا، وظهرت فكرة الابتعاد عن العلم والمعرفة لأن المعرفة تقود للخطيئة ، والذي انجر عنه ترك تام لكل مظاهرها. متبعين في ذلك ما ورد في الأناجيل عن المسيح أنه قال:"لا تكتروا كنوزا على الأرض، حيث يفسد السوس والصدأ، وحيث ينقب السارقون ويسرقون. بل اكتروا لكم كنوزا في السماء حيث لا يفسد سوس ولا صدأ، وحيث لا ينقب سارقون ولا يسرقون. لأنه حيث يكون كترك هناك يكون قلبك أيضا"[3].كما ورد عنه أيضا أنه

---

[1] أحمد بن محمد بن عبد الله الأندلسي، العقد الفريد،ج3،تح:عبد المجيد الترجيني، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 1983، ص:121

[2] الإنجيل ،رسالة بولس في رسالته إلى أهل كورنتوس، العهد الجديد الإصحاح السابع.ط1998، ص:279

[3] الإنجيل، حسب البشير متى، الإصحاح السادس، ص:11

قال:"إنه يعسر أن يدخل غني إلى ملكوت السماوات، وأقول لكم أيضا: إن مرور جمل من ثقب إبرة، أيسر من أن يدخل غني إلى ملكوت السموات...وكل من ترك بيوتا أو إخوة أو أخوات أو أبا أو أما أو امرأة أو أولادا أو حقولا من أجل اسمي يأخذ مائة ضعف، ويرث الحياة الأبدية"[1].

لعل في فلسفة التطهر المفضي للخلاص، أو في ما يستند عليه الرهبان المسيحيون من محاولة مساعدة روح الإنسان على التحرر من كل ما هو مادي والامتزاج الكلي مع كل ما هو روحاني من معالم اجتهادية يدور كل محورها في فكرة "ألوهة" الكائن البشري، وما يترتب عن ذلك من وجوب التفريق بين المادي والروحي والعالم الذي يحياه الإنسان.

العالم المادي عند المتصوفة المسيحيين هو عالم الجسد والأشياء والمحسوسات، وهو زائل غير أبدي، وبما انه كذلك، فإن الحياة الحقيقية يجب أن تكون مع الله والتي ستحل مكان الوجود الذاتي والرغبة الأنانية للجسد، فهم يحاولون نقل تجربة تبدل الكائن البشري، فجاءت نظريات الرهبنة بما تحمله من مظاهر للتبتل والهروب إلى الصحاري والانزواء داخل مجاهيل الغابات، وترك الأهل والأولاد إلى العامة واعتزال المجتمعات بحجة تطهير النفس وتربيتها ، تدعو لأن لا يكبت المتصوف في قلبه مظاهر السعادة أو لا يظهر على ملامح بدنه علامات الحقد والكراهية، ولهذا فان من واجب المؤمن الحقيقي الابتعاد عن هذا العالم والتخلص من قيود المجتمع التي تقيّده بقوانين وتقاليد زائفة زائلة كإقامة عائلة أو امتلاك الأرض والأموال، وعلى ذلك،

العارف المسيحي المتصوف؛ يجب عليه أن لا يكون جزءا من المجتمع، لأن الإيمان بالله والرغبة في الكمال الانساني، يجبره على التخلي عن كل شيء من شأنه أن يبعده أو أن يشغله عن التقرب منه، فقد ورد في إنجيل متى قول المسيح: "إن أردت أن تكون كاملا فاذهب وبع أملاكك وأعط الفقراء، فيكون لك كنز في السماء، واتبعني"[2].لعل في حث الكتب المقدسة على الزهد في الحياة والانصراف عن ترفها هي من مهدت لظهور نوع جديد من التصوف المسيحي ولكن بصبغة دينية

[1] المصدر نفسه، الإصحاح 19، ص:35.

[2] المصدر السابق، الإصحاح نفسه، ص:35

تختلف عن صفة الرهبنة الدينية، ولكنه متشبع بمعظم النظريات التي طرحتها الفلسفة الغنوصية اليونانية بما أن كل همها هو الهرب من كل ما هو مادي، فالرهبنة كانت ثورة دينية وعقلية ضد ما ساد المجتمع الروماني في القرن الرابع من فساد وخرافة، مما جعل الكثيرين يفكرون في الفرار بعقيدتهم إلى الأماكن المنعزلة. فقد كان الرهبان الزهاد يمارسون العبادة الصارمة بعيدا عن مخالطة عامة الناس داخل الكنائس، بينما كان المتصوفة منهم يزهدون في العالم و ينتبذون الصوامع في الخلاء كي تتيح لهم ممارسة حياة التقشف، لأن الصوفي الغنوصي يطمح دوما لتحقيق التكامل بين الروح الإنسانية و العقل السامي في مواجهة الرغبات والنزوات النفسية المختلفة وهذه بداية الارتقاء نحو الكمال.

برغم أن النص القرآني يصرح بوضوح بكفر وسوء عاقبة كل من اعتقد بحلول ذات الله عز وجل في الجسد البشري، والتي يسلم بها الكثير من النصارى القائلين بحلول الله سبحانه في جسد المسيح عليه السلام في قوله تعالى:﴿لَقَدْ كَفَرَ الَّذِينَ قَالُواْ إِنَّ اللّهَ هُوَ الْمَسِيحُ ابْنُ مَرْيَمَ وَقَالَ الْمَسِيحُ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ اعْبُدُواْ اللّهَ رَبِّي وَرَبَّكُمْ إِنَّهُ مَن يُشْرِكْ بِاللّهِ فَقَدْ حَرَّمَ اللّهُ عَلَيهِ الْجَنَّةَ وَمَأْوَاهُ النَّارُ وَمَا لِلظَّالِمِينَ مِنْ أَنصَارٍ﴾1، فالصوفية المسلمون، وإن كانوا ملتزمين بتعاليم الإسلام، إلا أن ذلك لم يمنعهم من محاولة العمل على الاقتداء والعمل بكل المناقب التي جاء بها الرهبان الصوفية المسيحيون كطائفة متميزة وإظهار تأثرهم العميق بهم عليهم ،

الصوفية المسلمون وإن لم يعتقدوا صراحة بكل ما جاء به الرهبان إلا أن هذا لم يمنع تأثرهم الشديد بهم والذي كان بفعل عوامل متعددة، منها أنهم كانوا أتباع ديانة مجاورة عقديا وجغرافيا وتاريخيا، فالمسيحية قد: "استطاعت أن تعلم الصوفية المسلمين آدابا وعادات كثيرة عن طريق زمرة المتقشفين وفرق الرهبان المتجولين، ولا سيما الجماعات السورية المتجولة في كل مكان ممن كانوا الأغلب من فرق النصارى النسطوريين، في حين أن تأثير كنائس المسيحية في المسلمين كان في

[1] سورة المائدة، الآية:72

نطاق محدود جدا وأن الحياة في الصوامع و الخنقاوات كانت أيضا مقتبسة من المسيحية إلى حد كبير"[1]، فمن المعقول إذن أن تؤثر في فكرهم، ولعل الصبغة الدينية التي منحها لهم القرآن الكريم والقيمة الأخلاقية العظيمة التي أعطيت للرهبان، قد مهدت أيضا بشكل كبير لتقبلهم اجتماعيا، بما أنهم أهل كتاب سماوي وعرفان، بغض النظر عن قدر صحته من تحريفه، وهذا ما تجلى في قوله تعالى: ﴿ لَتَجِدَنّ أَشَدّ النّاسِ عَدَاوَةً لّلّذِينَ آمَنُوا الْيَهُودَ وَالّذِينَ أَشْرَكُوا وَلَتَجِدَنّ أَقْرَبَهُم مّوَدّةً لّلّذِينَ آمَنُوا الّذِينَ قَالُوا إِنّا نَصَارَىٰ ۚ ذَٰلِكَ بِأَنّ مِنْهُمْ قِسّيسِينَ وَرُهْبَانًا وَأَنّهُمْ لَا يَسْتَكْبِرُونَ * وَإِذَا سَمِعُوا مَا أُنزِلَ إِلَى الرّسُولِ تَرَىٰ أَعْيُنَهُمْ تَفِيضُ مِنَ الدّمْعِ مِمّا عَرَفُوا مِنَ الْحَقّ ۖ يَقُولُونَ رَبّنَا آمَنّا فَاكْتُبْنَا مَعَ الشّاهِدِينَ﴾[2]، فلقد عرفت الديانة المسيحية ورهبانها المتجولين حضورا عينيا في أعماق قبائل الجزيرة العربية والحضر المجاورة لهم قبل انتشار الإسلام، وكان العرب ينظرون إلى الرهبان بكثير من الاحترام والإجلال، فلما بزغ فجر الإسلام في جزيرة العرب وانتشر أتباعه لم يجدوا حرجا من انتشار الكنائس والصوامع المسيحية وأتباعها، بداية، إلا التفهم والتلاقي لأن القرآن الكريم لم يحرم عليهم التعامل معهم، ففتح هذا الباب هو الذي أوجد لهم ترخيصا شرعيا لمخالطتهم والاقتداء بهم، باعتبار أن الغاية من الرسالة التشريعية للمذاهب الفقهية تبقى دائما زمانية، بينما الهدف من المعرفة الربانية أزلية، إلى جانب ما كانوا يلتقون فيه مع الرهبان والقساوسة أخلاقيا من حيث إحياء السنن الأولى، بوعظ الناس، وتذكيرهم بأن النعمة التي في أيديهم قد تزول عنهم بمعاصيهم وانصرافهم عن السبيل المستقيم. فـــ"الصوفية المسلمون لم يجدوا حرجا في الاستماع إلى مواضع الرهبان وأخبار رياضتهم الروحية و الاستفادة منها رغم أنها صادرة عن نصارى، ونحن نجد فعلا كثيرا من أخبار رياضات الرهبان وأقوالهم في ثنايا كتب الصوفية المسلمين، وطبقات الصوفية"[3]، لأن الرهبان المسيحيين حققوا للمتصوفة المسلمين ما كانوا يلتمسون من عجز فقهي ومشروعية

[1] قاسم غني، تاريخ التصوف في الإسلام، تر:صادق نشأت، طبعة مكتبة النهضة المصرية،1970، ص:103

[2] سورة المائدة، الآية: 83.82

[3] عبد الرحمن البدوي، تاريخ التصوف الإسلامي من البداية حتى نهاية القرن الثاني، وكالة المطبوعات، الكويت، د ط، د ت، ص:35

دينية بالاغتراب الكامل عن مظاهر زينة الدنيا، والاكتفاء بالبحث عن السكينة الروحية بمعرفة الحق ومحاولة تقمص لباس التقوى والتواضع والخشية من الله، وعليه كانت كذلك نقطة الالتقاء الأخرى بين الرهبان والمتصوفة تكمن في اتفاقهم على صفة الزهد في الدنيا ووجوب تصفية الوجه كاملا للمعبود. فكان تقشف الرهبان وطرق عيشتهم محط إعجاب وقدوة مثلى للزهاد الصوفية نالوا بها احترامهم وإجلالهم وحافزا قويا لاتصالهم بهم ومحاورتهم.

التأثير الهندي والفارسي:

لم يكن الفكر الصوفي العربي الإسلامي، بمنأى عن صنوف تأثيرات التصوف الهندي ثم الفارسي لنفس العوامل والأسباب تقريبا. التي ساعدت على تغلغل الفكر المسيحي فيه، وفي التأثير عليه فقد "كان تأثير النِّحل الهندية في التصوف الفارسي عميقا، ليس من حيث مطابقة بعض سير الصوفية – وأشهرهم إبراهيم بن أدهم – لسيرة بوذا فحسب، بل في كثير من تفصيلات أفكاره، فالوصول إلى الله أو الحق، أو المطلق عند الجوكيين الهنود، يمر بمرحلتين" :السمبراكناثا"؛ أي: تركيز الخاطر في نقطة واحدة، "الإسمبركناثا"؛ أي: التجاوز عن صور الذات، والغوص في فكر الذات العليا، والمرحلة الأولى عند المتصوفة المسلمين تسمى بمرحلة جمع الخاطر، أما المرحلة الأخرى، فتسمى بالمراقبة"[1].

العراق كمهد للحضارات يعتبر ملتقى معظم الشعوب القديمـــة كالاشوريين والبابليين، وفيـــه استوطن معظم علماء الفرس والكلدان، والفلسفة اليونانية، وأفكار الهنود، وقد امتزجت داخل طبقات مجتمعه معظم هذه الأفكار والآراء والمعتقدات بفعل الزمن، إلى جانب العلاقة المضطربة والحساسية التاريخية الخطيرة بفعل الحروب المستمرة التي كانت تجمع بين الشعوب الشرقية ذات الإرث البوذي والعقائد النورانية المتشابكة الوافدة على الإسلام وعرب العراق ما بعد النهروان، وإن كانا يمتازان عنه بالقرب الجغرافي الكوفة (وهي بيئة شبه فارسية)، إلى جانب العلاقة المضطربة

[1] إبراهيم الدسوقي شتا، التصوف عند الفرس،دار المعارف،مصر،1978، ص:5

والحساسية التاريخية الخطيرة التي كانت تجمع الشعوب الشرقية ذات الإرث البوذي والعقائد النورانية المتشابكة الوافدة على الإسلام، والتي كان الفرس يمثلونها كهوية شرقية عاشت إبانهم في أوج عطائها المعرفي من منطق وهندسة وحساب وفلسفة نورانية قوية، والتي كان الفرس يمثلون أكبر أطرافها كأصحاب هوية شرقية عرفت إبانهم كل الطوائف الهندية أوج عطائها المعرفي من منطق وهندسة وحساب وفلسفة نورانية قوية "فالشعوب الإيرانية كانت في غابر الزمن تدين بديانات عدة، تقوم جميعها على الثنوية. فالزرداشتية وهي الدين الذي جاء به زرادشت كانت ثنوية يقول الشهرستاني:أنهم" اثبتوا أصلين اثنين مدبرين قديمين يقتسمان الخير والشر، ويسمون احدهما النور والآخر الظلمة..وكان الفرس قد اطمأنوا إلى هذه الديانات ،واعتادوا ما غرسته فيهم من عادات وتقاليد"[1]، وكل هذه الديانات والثقافات بما تحمله من ارث علمي و غنوصي، تحطمت على يد الفاتحين العرب المسلمين، وما ترك ذلك الانهيار التاريخي السريع لإمبراطورية فارس من ترسبات لجروح عميقة في نفوس وعقول الجنس الفارسي، لا تزال آثارها إلى زمننا هذا.

التصوف الشرقي أو الإشراقي وليد التشيع الذي هو صنيعة فارسية محضة، بحكم أن أوائل المتصوفة هم من غلاة الشيعة. وكل عقائده تقود أو تدعو إلى وجوب الاعتقاد والإيمان القاطع بالأئمة الاثني عشر، حد التكفير للمخالف بالولاية، والعصمة والمهدي المنتظر والتناسخ وعلم الغيب وإحياء الموتى وبركات الأئمة التي تقي المسلم من النار. وأن علوم الأئمة من أولاد علي و فاطمة هي من علوم الغيب كله وأنهم لا يخطئون ولا ينسون وعندهم قرآنا خاصا تنزل بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم عليهما، فكبار المتصوفة كانوا ذوي أصول فارسية خالصة كإبراهيم بن ادهم وأبو هاشم الكوفي والبسطامي، والحلاَّج، ومعروف البلخي، وابن خضرويه البلخي، ويحيى بن معاذ الرازي وجابر بن حيان"وورد لفظ (الصوفي) لقبا مفردا لأول مرة في التاريخ في النصف الثاني من القرن الثامن الميلادي،إذ نعت به جابر بن حيان، وهو صاحب كيمياء شيعي من

[1] نعمة رحيم العزاوي،مقالات في اثر الشعوبية في الأدب العربي وتاريخه،مطبعة اشبيلية،العراق،1983، ص:11

اهل الكوفة، له في الزهد مذهب خاص، وأبو هاشم الكوفي المتصوف المشهور"[1]، فهم يدجنون كل دين يرد عليهم بفلسفتهم النورانية، ويجعلونه واجهة لنشر ثقافتهم وعقائدهم فالتصوف الإسلامي القادم من غير بلاد العرب"بدأ زهدا، فتصوفا، ففلسفة، أو بمعنى أدق:بدأ التصوف في مرحلته الأولى يتخذ تصوراته وحقائقه من القرآن والسنة، ثم انتقل إلى مرحلة التصوف، فبينما كانت المرحلة الأولى مرحلة عملية، كانت المرحلة الثانية مرحلة عمل ونظر، فتكلم الصوفية عن الأذواق والمواجد، وخطرات القلب، ومراحل الطريق الصوفي، وأخذوا يحددون تفسيرات مقابلة لتفسيرات الفقهاء والمتكلمين للمعاني الدينية. ومضى التصوف في السير، فانقلب أخلاقا عند أهل السنة والجماعة، وفلسفة عند طائفة، مزجوه بعلوم اليونان وبحكمة المشارقة الأقدمين، والفيدا الهندي واليوجا، وتراث الهند جميعه، مزجوا هذا كله في فلسفة ظاهرها إسلامي، وباطنها غير إسلامي"[2]. لذلك اعتقد المتصوفة الفرس نفس عقيدة شيعتهم بان"كلام الله القرآن ظاهر وباطن. بل إن له سبعة ابطن كما ذكر سنائي وجلال الدين وهو يخضع للذوق لا للعقل، وحروفه حجاب عليه استخرج الصوفية اصول كل مقاماتهم واحوالهم من القرآن، وذلك لوضع اساس للطريقة من الشريعة ،ولهم عليه تفاسير وتاويلات خاصة بهم..واستعمل بعض المتصوفة الفرس القرآن استعمالا بيانيا"[3]

تجليات التأثير:

فَقدُ المسلمين لمنارات فقهية ولقراءة متجددة وواضحة ومؤثرة، تتيح لهم فهم الأسرار الحقيقة للإيمان و إدراك سبب الوجود الإنساني. جعلهم في أمس الحاجة لمحاولة إيجاد طريقة مغايرة عن المعتاد، يستوعبون بها معاني الحياة الروحية الخصبة الواردة في نصوص القرآن الكريم لأن الخطاب القرآني قطعا لانهائي الدال أو المدلول أو التراكيب، فهو "خطاب يميل إلى مرجعية ثلاثية فهناك

[1] ماسينيون، التصوف،تر:ابراهيم خورشيد،دار الكتاب اللبناني،لبنان،ط1، 1984،ص:26

[2] علي سامي النشار؛ نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام، ج3، ص: 20

[3] إبراهيم الدسوقي شتا، التصوف عند الفرس، ص: 18

مرجعية الدال، ويكون النص على مثال مرسله. وهناك مرجعية المدلول، ويكون النص فيها على مثال متلقيه. وهناك أخيرا، مرجعية النص نفسه على نفسه ويكون النص فيها دالا ومدلولا خالقا لزمنه الخاص ودائرا مع زمن المتلقين في كل العصور، وسمة القراءة في كل ذلك، أن كل واحدة من هذه المرجعيات تستقل بذاتها وتطلب الأخرى في الوقت ذاته"[1]. لتعيد إحياء التجارب الإيمانية التي عاشها الرسول محمد صلى الله عليه وسلم وصحابته والتابعين لهم، وبالتالي محاولة بعث خير أمة أخرجت للناس، وهذا ما عمل عليه الصوفية، فـــ" الحركة الصوفية الإسلامية أتت – في المجال العربي السوسيو ثقافي –بمثابة دعوة إلى الحرية في تلقف النص المقدس وإلى الحرية في فهمه وتصيره فعلا تنويريا مضادا للظلامية، التي كانت آخذة مداها في القرنين الرابع والخامس للهجرة .أما المنهجية التي قادت إلى ذلك، فقد انطلقت من النص الديني ذاته، مما منحها قدرة على الانتشار في العمق كما في السطح، في أوساط المهمشين المذّلين المفقرين الباحثين عن الحرية والكرامة"[2]، لذلك لم يكن من المستغرب أن يطرح الفكر الصوفي الإسلامي –كحركة دينية مجددة– بجرأة مفهوم وحدة والوجود والفيض والإنسان الكامل والعقل والرهبنة المستوحاة من الآخر بفعل المجاورة الدينية والجغرافية أو الاشتراك اللغوي على العقل الإسلامي من أجل إعادة بناء نظرية معرفية مغايرة لمذاهب التقليد والإتباع، لذلك ليس من المستغرب أن يتبنى الكثير من الفلاسفة الكبار الذين نقلوا وتأثروا بالتراث اليوناني أو المسيحي بالآراء الوافدة عليهم في خلق الموجودات ويعملوا على نشرها، كالفارابي الذي نجده "قريب الشبه بأرسطو ممزوجا بالأفلاطونية الحديثة، فمسألة أن العالم نشأ عن الله بطريق التعليل رأى أفلوطين، ورأيه في أن العالم الأعلى عالم عقلي يرجع إلى أرسطو وأفلوطين، وخاصة قوله بتأثير عقل القمر في بقية الكون رأى أرسطوطاليسى ذلك أن أرسطو من الذين كانوا يقولون بأن كل مؤثر عقل، أما عدد العقول وكونها عشرة، فقد يكون الفارابي متأثراً فيها بمذهب بطليموس في الأفلاك فقد قال بطليموس:إن الأفلاك تسعة، فأوجد

[1] منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب،سوريا، ط1990، ص: 220.

[2] تيزيني طيب،التصوف العربي الإسلامي،منشورات الهيئة العامة لنشر الكتاب، دمشق ،2011، ص:124

الفارابي لكل فلك عقلا يوازيه ويؤثر فيه، ومبدأ الوساطة في الخلق كذلك رأى أفلوطين، وقد مثلها الفارابي في عقول الأفلاك، والعقل الفعال، والنفس الكلية "[1]، والتي تلقفها من جاء بعدهم من المتصوفة لأنه "كيفما كان الأمر، فالتسليم بتأثر التصوف بمؤثرات أجنبية محط إجماع بين الجميع، كما أن التصوف بالمعنيين الأولين(أي التزهد والتعبد)، لم يعد لهما وجود حسي تتباه بعض الفئات البشرية بل أصبح المفهوم السائد للتصوف منذ قرون بعيدة هو الصوف الذي يتركب من أخلاط الفلسفات اليونانية، الهندية والنصرانية وغيرها"[2]، خاصة وأن هذا الأفكار تجعل من الكمال الإنساني جوهرا ومحور دوران لتشكيل منظومة معرفية جديدة وذات القيمية معرفية. وأن ينادوا كذلك بإعادة قراءة وفهم النص المقدس كظاهر يخص العوام و باطن يخص الأنبياء و الأولياء لأن اللغة بطبعها عاجزة و تصنع الحواجز أمام إدراك أو التعبير عن كامل الحقيقة التي هي أصلا أكبر من أن تحيط بها الألفاظ و العبارات، والمتصوفة الذين يدركون مرتبة العرفان بواسطة الارتقاء في السلوك الذي يتحصل بالحدس و الإلهام ومجاهدة النفس قادرون على فعل ذلك وفي ذلك يقول تيرمنغهام (Trimingham):"التصوُّف أمر طبيعي، ظهر ونما ضمن الإسلام نفسه، ولا يدين إلا بالقليل لمعطيات الثقافات الأجنبية، وعلى الرغم من خضوع التصوف لإشعاعات فكرية صادرة عن الحياة الزهدية الصوفية المسيحية الشرقية – فإن النتاج كان نسيجا إسلاميا، يتبع طرازا إسلاميا متمايزا، ومن ثم فإن نظاما صوفيا متقنا، نشأ وتبلور بصورة ذاتية داخل الإسلام، ومهما كان الأثر الذي تركته الأفلاطونية المحـــدثة، أو المذاهب الغنوصية، أو التصوف المسيحي، أو غيـــر ذلك من

[1] محمد السيد النعيم، في الفلسفة الإسلامية وصلتها بالفلسفة اليونانية، دار الطباعة المحمدية، الأزهر الشريف،مصر،ط2، دت، ص: 226

[2] صادق سليم صادق، المصادر العامة للتلقي عند الصوفية عرضا ونقدا، ص:62

الثقافات الأجنبية، فإننا وبحق نعتبر التصوف – كما اعتبره أهله – العقيدة الروحية للإسلام، والسرَّ الجوهري الحقيقي للقرآن"[1].

التصوف أمر فقهي حادث في علوم المسلمين، وهو اتجاه تعبدي جديد وفد على العقل الإسلامي، غير مكتمل الأسس والمقاصد. بدأ زهدا وتطور أكثر بداية من القرن الثالث إلى الثامن وكثرت الاصطلاحات فيه والمذاهب وأدخلت عليه الكثير من التغيرات من حيث المنهج في ترتيب المقامات والأحوال ومن حيث نظام السلوك والآداب فأصبح له نظاما واتجاهات عقائدية وعقلية ونفسية وسلوكية خاصة. ذلك أن أصحابه يرون أنه اجتهاد فقهي يعبر عن نظرة دينية مختلفة في صفائها ونقائها عن المعتاد، بما أنه يتقصد الجانب الروحي للإنسان العرفاني، الذي يعتمد في أسسه على منطق الرؤيا والإشراق والمحبة الالهية، ويتخطى كلية النمط التقليدي السائد في تلقي الدين، حيث يبحث المريد له عن البعد المتعالي لحقيقته ككائن تتيح له لأن يتحول من مجرد متعبد إلى إنسان كامل يعيش حكمة الله في الحياة ويتمتع فيها القلب والروح بلذة المشاهدة.

[1] ينظر: عرفان عبد الحميد فتاح، نشأة الفلسفة الصوفية و تطورها، دار الجيل، بيروت.ط1، 1993. ص: 45

الفصل الأول: مفهوم الشعر

1ـ مفهوم الشعر النقاد والبلاغيين العرب

أـ الجاحظ

ب ـ ابن طباطبا

ت ـ قدامه بن جعفر

ث ـ أبوعلي المرزوقي

ج ـالإمام عبد القاهر الجرجاني

ح ـ ابن رشيق

خ ـ حازم القرطاجني

د ـ ابن خلدون

2ـ مفهـــوم الشعـــر عنـد الـغرب

أـ مفهوم الشعر عند أرسطو

ب ـ مفهوم الشعر عند تودوروف

ت ـ مفهوم الشعر والشعرية عند رومان جاكوبسون

ث ـ مفهوم الشعر عند جان كوهين

مفهوم الشعر عند النقاد والبلاغيين العرب

حاول نقاد الشعر العربي القدامى كباقي نقاد الأمم الأخرى، أن يصوغوا مفهومهم الخاص بهم عن صفة الشاعر وهيئة ورود قصيدة الشعر وحدودهما العامة، والتي تعكس طبيعة هويتهم وثقافتهم، وتعبر أكثر عن نقاط الضوء التي تبين تفرد شخصيتهم العربية،باتخاذ مجموعة نماذج شعرية أولية تنسب إلى عصر الجاهلية.اتفقوا عليها مبدئيا فيما بينهم. تخضع لها أو تقاس عليها جودة كل الأعمال الشعرية،بما أن صفة "الشعر الجاهلي هو هذا الجدل المحب الفرح الحزين الفاجع بين الدهر المعتم والبطولة الشفافة،بين الحتمية والحرية،الصلابة العفوية،الضرورة والانبثاق. يتضمن حس الدهر حس التقطع،كان الشاعر الجاهلي يعيش في جدل مع الطبيعة المتموجة كالرمل، ومع الدهر القاهر، ومع الغياب الدائم:كان إنسانا متقطع الحياة والحساسية. اللحظات التي يعيشها متفتتة، مسحوقة، مبعثرة تجهل سآمة اللذة الطويلة، ولا تعرف غير شرارها المفاجئ لكن السريع التلاشي.كان شاعرا يقصر طموحه على المدهش الطفولي"[1]. هكذا كانوا يبنون نظرهم من خلال محاولة الالتزام بالبناء على جملة الأعراف والمصطلحات التي تكونت لديهم زمنيا، بفعل توالي ممارساهم النقدية؛ انطلاقا من تشكلات تصوراهم القبلية لصفة الشعر والشاعر،حتى صار" الشعر يطلق متى قصد القاصد إليه – على الطريق الذي يتعمد وتسلك، ولا يصح أن يتفق مثله إلا من الشعراء، دون ما يستوي فيه العامي والجاهل والعالم بالشعر واللسان وتصرفه، وما يتفق من كل واحد، فليس يكتسب اسم الشعر ولا صاحبه اسم شاعر ،لأنه لو صح أن يسمى كل من اعترض في كلامه ألفاظ تتزن بوزن الشعر ،أو تنتظم انتظام بعض الأعاريض –كان الناس كلهم شعراء، لأن كل متكلم لا ينفك أن يعرض في جملة كلام كثير يقوله ،ما قد يتزن بوزن الشعر وينتظم انتظامه"[2]. محاولة التقنين هذه، كانت تبرر لهم تعريفاهم وتصنيفاهم للشعراء والأشعار و ملاذاهم النقدية في تقديم مختلف الذرائع في محاججاهم الشعرية. دون أن يمنعهم هذا ضمنيا، من اعتبار

[1] أدونيس علي احمد سعيد،مقدمة للشعر العربي، دار العودة بيروت،ط3 ،1979،ص ص:30،29

[2] الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف مصر ،1954، ص:81

مقاييس تقييماتهم الذوقية لقيمتهما تبقى ظرفية وقابلة للتجديد والتغيير، بما أن كثيرا منها كانت مستوحاة إما من نظريات أدبية يونانية مثل المحاكاة، أو كانت تنمو من منطلق اعتباطي. كمعيار التفاوت والتفاضل في الطبع والصنعة، والتي تأخذ في حسبانها دائما الذوق البشري المتقلب في تقييم الصناعة، بناءا على شكل الأسلوب واللغة، أو لأنها كانت تخدم أو تحسن التقديم للمذهب الفكري أو القبلي أو الإنساني للشاعر. أو كانت تقاس بمقدار الالتزام بعمود الشعر. بما أنهم كثيرا ما استخدموا لذلك مصطلحات فنية مستجلبة في كثير من الأحيان من المعارف أو العلوم الإنسانية المختلفة. ولعل في تبريرنا لأسباب هذا التباين، هو أن الشعراء أو النقاد المنظرين برغم اتفاقهم على الشكل الشعري العام الذي يختلف عن مقاصد القول العام المتداول قد انطلقوا أو استفادوا بشكل أو بآخر من مجمل صراعات التيارات الفكرية أو الأدبية في زمنهم، أو أنهم قد أخضعوا بدورهم للانتماءات السياسية والاجتماعية السائدة آنذاك في تحديدهم لمفهوم الشعر والشاعر شكلا ووظيفة. وعلى هذا اختلفت طريقة تبريرهم لقيمة الشعر،حيث انتهجوا لذلك سبلا مختلفة.

فمنهم من حاول ربط مفهوم الشعر بمرجع نفسي يخضع أكثر لمعيار البطولة والحب والكره، أو الصدق و الكذب لذات المبدع قياسا بالعرف السائد، و عليه تصبح قيمة الشعر والشاعر مقيدة أو مقاسه أكثر بمدى اقترابه وبعده من تلك الالتزامات التي يعيشها الإنسان المعاصر له عامة "ففيما يكتشف الشاعر العربي نفسه، يكتشف عبثية العالم الذي يتوقف عليه،مع ذلك، مصيره.هكذا تنمو ذاته في وحدة مزدوجة:لا صلة لها بما تتأمله،وهي كلما ازدادت تأملا فيه تزداد إدراكا للهاوية التي تفصلها عنه.وحين يتضح للإنسان انفصاله عن الأشياء حوله، يتضح له نقصه،وبالتالي،تعطشه لكمال لا يتحقق إلا في الخارج. يشعر وهو يشارك الأشياء وجودها،أنه يعيش وقتيا يتعذب عذاب من لا يقدر إلا أن يخضع في النهاية...يتمنى أن يقهر الزمن والموت والتغير؛يتمنى أن يصير كالحجر"[1].

[1] أدونيس علي احمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، ص: 14

معيار التمثل الإنساني الحقيقي المتجسدة في ظاهر لغة الشعر هي القيمة الدالة على شاعريته، فالواقع المعيش أصل والشعر صدى وامتدادا فرعي عنـــه، قابل للاستغناء عنه مادامت حقيقة تطورات الواقع تغني. وبالتالي يصير مجرد تحصيل حاصل لناتج الرفاهية ولصيرورة المجتمع وتطوره.

وهناك من حدد مفهومه بناءا على خصوصية الظروف المحيطة والمتعلقة أساسا بالذات المبدعة أكثر منها بطبيعة الشعر. فركز على صدق التعبير اللغوي عن ذات الشاعر، بحيث لا يضع مقاييس خارجية معينة للشعر، وتجاهلوا الفرق الجوهري بين الصدق العاطفي والصدق الفني. بمعنى أن الشعر خلق وإبداع وابتكار من نوع آخر وليس بالضرورة انعكاسا طبيعيا أو تنفيسا داخليا أو نقلا أمينا لحادثة أو واقعة مجتمعية. فالشعر بحسبهم تشكيل لفضاء ومعتقد فكري أو عقائدي لحياة أو عالم جديد مستقل تماما يخص المتطلبات الحسية للذات وهذا هو ما يعزز قيمته فقد" نشأ مع النص القرآني على الصعيد الإنساني، إنسان جديد، ونشأ معه على الصعيد الأدبي الخالص قارئ جديد ،ونقد جديد،وذوق جديد إنه نموذج من الكتابة تتداخل فيه مختلف أنواع المعرفة – فلسفة وأخلاقا، سياسية وتشريعا، اجتماعا واقتصادا، وتتداخل فيه مختلف أنواع الكتابة ... وفي هذا ما يتيح للكاتب أن يعيد النظر في رؤياه للإنسان والعالم والكتابة، ولن تكون هذه الرؤيا إلا كونية وإنسانية. لن تكون إلا مزيدا من الاتجاه نحو الإنسان بوصفه إنسانا فيما وراء كل عرق ولون، وفيما وراء كل انتماء، ولن يكون فيها فرق بين الإنسان والإنسان إلا في عمق التعبير عن هذه الرؤيا وفي غناه وفرادته. إنه نص – دعوة إلى كتابة جديدة برؤيا جديدة "[1] فالشعر ولادة ونمو لرؤية جديدة منقطعة أصلا عن سابقاتها، وليست مجرد محاولة تواصل تشبه أو تحاول تقليد الموروث الشعري، لأنه تعبير مختلف عن سابقه، بما أنه يتناول المرئي و اللامرئي وينطق بما هو غير معروف أصلا ولا يتجاوز الشاعر كموجود. أي أنه يصبح في حد ذاته رؤيا وتنبؤ حقيقي يتجاوز

[1] أدونيس علي احمد سعيد، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص ص: 36،35

به الشاعر ضيق المكان و حدود الزمان إلى اللامعقول وينطلق بعيدا عن أشكال المحسوس إلى الحدس بالمجرد.

كما أن هناك من رأى أن الشعر والشاعر والقارئ كل متكامل، تتضافر بينهم عناصرهم و تتفاعل بطريقة آلية لتصنع شكلا لغويا جديدا منفتحا على العالم، فتعطيه صفة الديمومة الاستهلاكية لأنه لا ينفك عن إثارة عقل القارئ، من خلال إعادة إنتاج مختلف الدلالات اللانهائية التي تنجم دوريا عن إعادة قراءته. لأنّ الخطاب الأدبي "دوما في حاجة إلى متذوق واع (يعيد) في ذهنه بناء التجربة الأدبية، ويكشف أبعادها"[1]، بما أنه لغة مغايرة فليست بالوصف أو نقلا أمينا لفكرة ما أو تعبيرا عن رأي معين. يأخذ شكل طرح جديد في صميم أسس التفكير والتعبير الإنساني، فهو فنيا يختلف شكلا ومضمونا عن اللغة العادية أو العلمية المتداولة من حيث شكل توظيفها وحسن وزنها وقافيتها التي تكسبها فنيتها. فاللغة الشعرية قد لا تكتسب صفة الشعرية دون هذه الصفات، والأشياء به تكتسب سحر معانيها خارج سياقها، وعذب الموسيقى لا تأخذ شعريتها إلا منه.لأن "القارئ لا يقوم بمجرد قراءة النص بل بكتابته، وإنّه لا وجود حقيقي للنص إلاّ داخل وعي المتلقي أو القارئ"[2]،فالشعر يخلق لغته وعالمه وإيقاعه من صميم تجلياته وما ثراء تشكيلات اللغة فيه إلا دليل على تكيفه ومقدرته اللانهائية على استيعابهما. بما أنه يختلف لبا وتصورا عن واقع الحياة كما يختلف عن توجهات الفنون والعلوم الأخرى شكلا ومضمونا.

وهناك من رأى أن الشعر وعي لغوي يختلف من حيث طبيعته ووظيفته عن الفلسفة والدين، بما أنه لا يقصد مطلقا إلى تكريس أو فرض معرفة مسبقة، أو تأكيد حكم قاطع، أو يتمثل قدوة ما أو يقطع بصحة مسلمة ما، أو يصبو إلى تمجيد أو تأريخ ما وصلت إليه محصلة التجارب الإنسانية. فـــ"الوعي اللغوي هو القيمة العليا للتاريخ الإنساني،فزمان الإنسان مرهون بتجلي الإبداع العقلاني

1 طه وادي ، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، 1982، ص:14

2 عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية ،ع272، سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ،2001 ، ص: 139.

بوصفه خطاب معماري للحياة،فالوعي اللغوي ليس هو الحضارة المادية كمكان، وإنما هو الحضارة الروحية في كل زمان ومكان ، واستطاع تاريخ الوعي اللغوي،أن يستثمر التجربة الإبداعية لحساب سلطة العقل التي تخضع لمعاييره كل القيم المتحررة من كل المعايير الخارجة عن المنطق العقلاني"[1] ، لأن أطروحاته خاصة به و لا يمكنه أن يتناقض مع طريقته في التعبير، فبهذه المبررات اختلف عنهما في طريقة البحث عن الحقيقة المطلقة وتفرد في القدرة على التعبير عنها وابتعد عنهما في الهدف الذي يريدان أن يبلغاه. بما أنه يحمل في صلب تكونه القيمة الجمالية التي تغيب عنهما أوهي مبدأ اللذة والفائدة.

برغم المبررات السابقة التي سقناها، إلا أننا لا ننفي أبدا شبه اتفاقهم على أن الشعر في عرفهم يبقى إبداعا وابتكارا باللغة ولأجلها، وإعادة ترتيب تمثلية لحقيقة وسبب وجود الأشياء و وسيلة إبحار مثلى للتفكير في المرئي وغيره ،وإدراك للامعقول، ومحاولة جادة لتجسيم الغيب. والشعراء وظفوا في سبيل الإحاطة به مختلف المصطلحات والمدلولات الدالة على حسن فهمهم له. بمعنى أنهم لم يقفوا عند اصطلاح واحد –وإن تغلب مصطلح على آخر لزمن ما عند بعضهم على سواه– إلا أنهم واصلوا البحث والتقنين له لـــ"أن للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلوم والصناعات"[2] وعليه جاءت تعريفاتهم له كما يلي :

الجاحظ:

شغل مفهوم الشاعر وكيفية ورود الشعر وتذوقه، فكر الجاحظ في غير موضع من كتبه. فتناولهما في زمن لم يكن النقاد فيه على اتفاق واحد بين أهل عصره، فمنهم من كان يرى أن الشعر يتمثل في المعنى الحكيم ، ومنهم كان يراه في قوة الطبع والبراعة في التشكيل والمقدرة على تصوير أحسن المعاني، فكان له فيهما دلو أيضا، فعلاوة على تسليمه بتقدمه على ما يماثله وهو

[1] منير الحافظ، الوعي اللغوي الجمالي في فلسفة الكلام، دار الفرقد، دمشق، ط1 ،2005 ، ص: 19

[2] محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج1، قرأه وشرحه محمود شاكر ،مطبعة المدني،القاهرة 1973، ص: 5

النثر. بما يمكن له أن يتخذه من أشكال ومقاصد لما تتيحه له مقوماته الفنية من تشكيلات لغوية، فكان عنده معيارا رئيسا لمعرفة ماهية الغير،حتى أنه:"يكاد يجعل من الشعر رمزا للخلق الأسلوبي الأوفى، لذلك نراه يخص نقد النثر، ببعض المقاييس المُستقاة من خصائص الحياكة الشعرية؛ كأن يكون الكلام قائماً على الشمائل الموزونة، حتى يكتسبَ ميزة الإيقاع المقطعي، وهذا ما يعلّلُ الوصية الفنية المبدئية: "إن استطعتم أن يكون كلامكم كله مثل التوقيع فافعلوا"[1]. فإلمامه بفكرة الشعر وماهيته، جعلت منه صاحب تجربة معرفية لغوية تجسدت حينما بدأ ينظر له. حتى ذهب بعض النقاد إلى عده"أول مفكر عربي وقف في تراثه على نظرية متكاملة تقدر أن الكلام، وهو المظهر العملي لوجود اللغة المجرد، ينجز بالضرورة في سياق خاص يجب أن تراعى فيه، بالإضافة إلى الناحية اللغوية المحضة، جملة من العوامل الأخرى كالسامع والمقام وظروف المقال وكل ما يقوم بين هذه العناصر. غير اللغوية "Extra linguistique من روابط"[2]. لأنه يرى أن الشعر قد يقوم على تكامل ثلاثة عناصر الأولى موهوبة هي الغريزة والثانية اجتماعية البلد والثالثة تصنيفية هي العرق فيقول"وإنما ذلك(أي قول الشعر) عن قدر ما قسم الله لهم من الحظوظ والغرائز والبلاد والأعراق"[3] لعل في قوله هذا –وإن كان يبعد صفة الصنعة- يرسم مسلمة اعتقادية تقر بشروط ميلاد الشعراء مسبقا يريد من خلالها أن يوجهنا إلى فكرة الإلهام التي تكون أولى عوامل نجاح ميلاد الشاعر وشعره إلى جانب الوسط البيئي والعرق البشري المناسب واللذان يهيئان القريحة للنبوغ من خلال الاحتكاك المباشر بأفراد المجتمع الذي تجمعه خصائص عرقية ولغوية ودينية تساهم في تنشئته بما أن "..المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة

[1] عبد السلام المسدي،قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، دار سعاد الصباح،الكويت،ط1993،4ص:138.

2 حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب ، أسسه وتطوره إلى القرن السادس، مج 21، منشورات الجامعة التونسية، السلسلة السادسة، الفلسفة والآداب، ، تونس، 1981، ص:185

[3] الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان ج4، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر ط2 ،1966 ،ص: 381

السبك. فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[1]. فاللغة منتج اجتماعي متداول، و لم تكن أبدا مقتصرة على فئة معينة دون أخرى من مكونات المجتمع، سواء كان فيها الفرد عربيا أو أعجميا أو بدويا فالكل ميسر للتعبير عن معاني حاجته الآنية بها، ولكن الإنسان الشاعر يختلف عنهم في خصوصية توظيف لغة الشعر التي تتطلب وزنا وذكاء في تخير اللفظ وجودة سبك فالمعنى الحكيم والمواعظ الجيدة وحدها لا تصنع شعرا. وهنا تجلى حذق الجاحظ الذي«لو تخطى حدود التعريف لوجد نفسه في مجال المقارنة بين فنين: الشعر والرسم-بل إن تعريفه لا يخرج عن قول هوراس:(الشعر والرسم) وإذن فربما هداه ذكاؤه إلى استبانة الفروق وضروب التشابه، ولكن كل ما أراده الجاحظ من هذا القول تأكيد نظريته في الشكل، وأن المعول في الشعر إنما يقع على (إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك)، وبهذا التحيز للشكل قلل الجاحظ من قيمة المحتوى وقال قولته التي طال ترددها: (والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي"[2] لأن الشاعر عنده فكر فذ يرتقي بلغته إلى مرتبة الصناعة أو التخصص في فن الكلام، وإدراك ما تقتضيه هذه الأخيرة من إحكام نسج للمعنى، و صواب تصوير لمقتضياته. لأن الشعر يتجافى كثيرا عما هو متوافر دائما في محيطه، ليرتقي إلى ما هو غفل من المعاني التي تغيب عن العقول وتهفو له القلوب، بما انه يشعر بما لا يشعر به الغير فهو يجمع في تميزه بين حسن الصنعة وقوة النسج ودقة التصوير.وهذا ما جعله يؤكد عل صعوبته وعدم توفره متى طلب دوما. ونراه يؤكد كذلك على صعوبة ترجمته، لأن كل محاولة لإعادة صياغة معناه أو تقوله ستحيده عن مبتغاه، فيقول عن ذلك:"والشعر لا يُستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل ومتى حول تقطع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب لا كالكلام المنثور.والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور(الذي تحول من) موزون

[1] الجاحظ عمرو بن بحر، الحيوان،ج3، تح: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده مصر،1965م، ص:132

[2] إحسان عباس،تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق ط1، مصر2001، ص:86

الشعر"[1] لأن الخطاب الشعري الذي يبدعه لنا الشاعر كلام متميز بذاته؛ ولا يستطيع هو في حد ذاته أن يقوله في غيره. لأن حقيقة الشعر وجوهر تكوناته كنظام لغوي سام، تتيح له إمكانية التعبير عن معاني لا حياة لها إلا داخله؛ وهذا المسلك الشعري لن يكون بالضرورة منطقيا مع كل ما يعيشه أو ما قد تصادفه الناس في محياها ،لأن ما ينطق به قد لا يكون معبرا عنه هو أصلا، أو عن معتقده أو تجاربه من خلال الشعر. لأن الفن الشعري، ليس تعبيرا صادقا أو كاذبا عن مكنونات النفوس.وعليه فهو يرى احترازا، أن أحسنه ما كان متكاملا كقالب كلامي واحد يوحي لمتلقيه أنه قيل كما هو، فـــ: "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحد، فهو يجري على اللسان كما يجري على الدهان"[2].

ابن طباطبا

يعرف ابن طباطبا الشعر بمفهوم واضح، مظهره التفريق بين الكلام العادي الذي يتداول بين الناس والكلام المخصوص المتعارف عليه بين أهله المشتغلين به والدارسين له. والذين اختلفوا كثيرا في معايير تعريفه ووضعوا الحدود المقيدة من خلال الوزن والقافية، فوضع له عنوانا بائنا هو "عيار الشعر" أبطنه تعريفا يراه مانعا، فيقول:" الشعر-أسعدك الله-كلام منظوم، بان عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه"[3] فنراه يطرح

[1] الجاحظ عمرو بن بحر ، الحيوان، ج1، تحقيق عبد السلام هارون، ، البابي الحلبي وأولاده، مصر،1965،ط2، ص:75.

[2] الجاحظ عمرو بن بحر، البيان والتبيين،ج1، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1960م، ص:67

[3] ابن طباطبا أبو الحسن محمد بن أحمد، عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع ، دار العلوم للطباعة والنشر ، السعودية، ط 1985، ص ص: 5،6

وجوب التمييز الواضح بين نوعي الكلام، وأن المنظوم منه إذا عدل وانزاح عن مجاله صار بلا معنى وتجافت عنه الذائقة لأنه تخلى عن أهم خصائصه وهو الشكل القائم على قواعد الوزن والتقفية اللذان يعتبران عنده أصلا لا غنى عنهما. لأن الشاعر صانع ككل الصانعين، فهو"كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويف، ويسديه وينيره،ولا يهلهل شيئا منه فيشينه، وكالنقاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه ،ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان.وكناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق، ولا يشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها"[1] فالشاعر الحذق، المدرك لقيمة الصناعة التي يقف عليها. يجب عليه أن يخرج سلعته في أحسن صورة ممكنة لتتقبلها أفهام وقلوب الناس، لأن"الفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المعروف المألوف، ويتشوف إليه ،ويستوحش من الكلام الجائر الخطأ الباطل"[2]، ليدل على مكامن براعته. وهذا أمر يتطلب منه التأمل الدائم في صنعته، وكذلك مراعاة عادات متلقيه المختلفة لدى كل أصناف الناس، لأن:"الشعر على تحصيل جنسه ومعرفة اسمه متشابه الجملة،متفاوت التفصيل،مختلف كاختلاف الناس في صورهم وأصواتهم وعقولهم وحظوظهم وشمائلهم وأخلاقهم ،فهم متفاضلون في هذه المعاني، وكذلك الأشعار هي متفاضلة.في الحسن على تساويها في الجنس، ومواقعها من اختيار الناس إياها كمواقع الصور الحسنة عندهم واختيارهم لما يستحسنونه منها ولكل اختيار يؤثره ،وهوى يتبعه وبغية لا يستبدل بها ولا يؤثر عليها"[3]. فالشعر ظاهرا، جنس واحد لا يقبل التغيير، ويبقى شأن التفاضل في المعاني معيار تفاوت الشعراء، وتمايزهم يعتمد على ما قد يضفونه عليه في الجزئيات من بديع لفظ وجيد أسلوب، ومبهر معنى لتزيين وتجويد وتنسيق الشكل عامة من دون الخروج على ما خطه الأقدمون.لأن "للشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه.فمن تعصت عليه أداة من

[1] المصدر السابق، ص: 8

[2] المصدر نفسه، ص: 20

[3] المصدر نفسه، ص: 10

أدواته، لم يكمل له ما يتكلف منه،وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة"[1] فالشاعر كي يتميز بمضمون شعره، عليه أن يدرك أن "عيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه ،فهو واف وما مجه ونفاه فهو ناقص"[2] بمعنى أنه ليس مجرد التسليم بتقليد الشكل الظاهري، و وجوب الانتظام الإيقاعي للغته من خلال حسن اختيار الألفاظ والتمثيل الجيد المعنى تجعله في مأمن من كبير المزالق، وبالتالي عليه أن يعرضه على الفهم الثاقب بداية من أصحاب اللغة إلى المهتمين به سواء كانوا من أهل الصنعة أو غيرهم ،لأن من لم يكن عنده دراية أو على قدر كبير من الإلمام بعلوم اللغة سيتعرض حتما للنقيصة في صنعته، فمن شروطه إذن:"التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في (...) الشعر والتصرف في معانيه في كل فن قالته العرب فيه وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها والسنن المستعملة منها..."[3].لأنه بالاقتداء بها يتمكن من إعادة إبداع روابط وصل جديدة يؤالف فيها بين المعاني الخفية والألفاظ المألوفة دون حشو ولا تنافر بينها من خلال إعادة بعث الروح فيها، فالإبداع المنفصل الذي لا معنى له سيكون كالأترجة الذي لا ذوق فيها، واحترام التمايز بين عقول الناس سيكون من حيث الفضائل أو الرذائل عامة، والشاعر له أن يتقيد بذلك أو يترك. فالعمل الشعري عنده يقوم على العقل والتروي والرقابة الدائمة له، لما في ذلك من عظيم أثر في صناعة المتلقي. وقد شرع هذا الدرب ليجعل المتلقي لصنعته يتفرغ كلية إلى فهم مضمون كلامه لأن"العلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه ونفيه للقبيح منه واهتزازه لما يقبله وتكرّهه لما ينفيه أن لك حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها، مما طبعت له إذا كان ورودها عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه وبموافقة لا مضادة معها فالعين تألف المنظر الحسن وتقذى بالمنظر القبيح الكريه،والأنف يقبل المشم الطيب ويتأذى بالنتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع

[1] المصدر السابق، عيار الشعر، ص:6

[2] المصدر نفسه، ص:19

[3] المصدر نفسه،ص: 6.

المر..."[1]. وعليه يجب على الشاعر إذا"أراد بناء قصيدة، مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا واعد لهما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول فيه"[2]،فالفكر هو أول لبنة يضعها الشاعر والذي يصدر نتيجة التأمل في المحيط أو الخاطر وافتراض وجود شعري للمعنى المروم هو بداية تحريك الفهم الآلي والتصرف الإدراكي للمعاني الجديدة للأحاسيس و للأشياء وتحفيز الرغبة إلى التصور الأمثل للمرمى الذي يقصده من شروط نجاح الصنعة قبل الشروع في العمل الذي له معاييره المسبقة.

قدامه بن جعفر

بنى قدامة بن جعفر فكرته المبينة لطريقة فهمه للشعر في كتابه "نقد الشعر"، على أسس يعتقدها واضحة. ربما كانت محصلة من تضارب حصل بين العديد من الآراء النقدية التي كانت سائدة في عصره، مما حدى به إلى أن يحاول أن يفصل فيها، فهو يعرفه مبدئيا بـــ"أنه قول موزون مقفى، يدل على معنى. فقولنا قول دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر"[3]، أي أن ما يجعل الكلام شعرا قد لا يكون بالضرورة شاملا كل قول متميز عن غيره من أنواع وفنون الكلام المتعارف عليها، إذا لم يعتمد على صراحة على الشكل والوزن والقافية والمعنى، فليس يكفي دونها لكل متكلم تكونت له مهارة المحاكاة والسحر اللغوي بالتخير من الجليل من الكلام ويضبطه بالوزن والقافية، ليثبت أنه قول شعر دون ربطهما بالمضمون الذي يهدف إليه قائله،وهذا التعريف المخصوص يدل على حذق وتمكن كبيرين من فكرة وضع حد بائن للشعر، لأنه تمكن من وضع المعالم الكبرى التي من خلالها يتحدد له جنس العمل الذي هو بصدد الوقوف على مقاصده، مما يعطينا الإحساس بأنه يؤسس لعلم واضح الأركان يتميز به الشعر، ليستجلي المهتمون به الهدى عن غيرهم من أصحاب الكلام ،فيقول:"ولما كانت للشعر صناعة ،وكان الغرض في كل صناعة

[1] المصدر السابق،عيار الشعر، ص: 19 وما بعدها

[2] المصدر نفسه، ص ص: 7،8

[3] قدامة بن جعفر أبو الفرج، نقد الشعر، مطبعة الجوائب القسطنطينية، ط1،1923، ص:3

إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال،إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن فله طرفان ،أحدهما غاية الجودة،و الآخر غاية الرداءة،وحدوده بينهما تسمى الوسائط،وكان كل قاصد لشيء من ذلك فإنما يقصد الطرف الأجود، فإن كان معه من القوة في الصناعة ما يبلغه إياه سمي حاذقا تام الحذق،فإن قصر عن ذلك نزل له اسم بحسب الموضع الذي يبلغه في القرب من تلك الغاية والبعد عنها، إذ كان الشعر أيضا جاريا على سبيل سائر الصناعات،مقصودا فيه وفي ما يحاك ويؤلف منه إلى غاية التجويد، وكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء إنما هو من ضعفت صناعته"[1]. لجوء قدامة إلى تأطير قولته المشهورة في الشعر والرقي بها إلى مصاف الصناعة، أبعد عنه الكثير من الكلام. فحقيقته بأن أصله مادة الكلام لا يعفي الأخيرة من قابليتها للتطور والارتقاء بمكوناتها إلى مصاف الخصوص، والتي تنشأ من خلال الاعتناء الجيد، ومعاملتها على أساس الصناعة. فالاستعمال الخاص للكلام عمل شاق، يتطلب توفر جملة من الظروف والوسائل، وربما يشترط المران الدائم ليتهيأ لصاحبه صفته، فالشاعر كالصانع الحاذق يهفو قلبه دائما إلى المهارة وبلوغ مرحلة الإبداع من خلال المادة المتوفرة له، والدراية التامة بما سيصنعه. وهذا الفن يتطلب منه أولا تمييز المادة الأولية التي تمهد لصنعته من خلال الفرز بين جيدها و رديئها، بما أن همه دائما هو الوصول إلى ملامسة حد البراعة فيها، والحجة ستقع عليه في حال العجز عن إيراد أحسن صورة لمنتجه، مادامت المعاني متاحة، لأنه:"مما يجب تقدمته وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلم فيه أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر، من غير أن يحضر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة،كما يوجد في كل صناعة، من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة"[2]. فتحقق جودة الشعر ورداءتها ليست في الشكل الظاهري للمادة المتوفرة قبلا فحسب،بل ستحددها حتما المعاني أو الطريقة التي سيعبر بها

[1] المصدر السابق ،ص ص: 3، 4

[2] المصدر نفسه ، ص: 4

كل شاعر. وعلة الجمال والقبح والأخلاق ستعود إلى ما سينشأ من داخل شكل العمل الشعري بحسب التناسب بين كل عناصر العمل الشعري من لفظ وقافية ووزن ومعنى.

أبوعلي المرزوقي

أسس المرزوقي في تنظيره لمفهومه لعمود الشعر عند العرب في كتابه"شرح ديوان الحماسة"،على زبدة ما توصل إليه معظم النقاد العرب الذين سبقوه، فحاول تمثل كل الجهد النقدي من خلال التنظير الشافي لمحمل ما أدلو به؛ فيما خص عناصر تكوين الشعرية العربية ومعاييرها. فيذكر فيه عناصر عمود الشعر ومعاييرها هي، شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ والمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهم، بما أنها هي الأنموذج الشائع في الإبداع الشعري، واجتماعها في شخص شاعر واحد دليل على عظمته وعدم التمكن منها ينقص من قيمته دون إلغاء صفة الشاعرية عنه، بما أن كل نفس وما يسرت له، فيقول: "فمن لزمها بحقها و بنى عليها شعره، فهو عندهم المفلق المعظم، والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلها، فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به ومتبع نهجه حتى الآن"[1] فعناصر عمود الشعر التي دافع عنها في كتابه، هي مقومات الشعرية العربية كما يراها هو حتى عصره، لأنها كانت محل إجماع سابق ومعمول بها، ومتبع لها منهجيا بعد عصره. مما يؤكد على حسن تتبعه المنهجي لكل الموضوعات الممكنة التي تتوزعها القصيدة العربية على مدار زمن تكونها، بدءا من المطلع إلى الغرض الذي تصنف فيه، والأساليب التي يسلكها غالبا الشعراء في طريقة بناء قصائدهم وطرق الانتقال من موضوع لآخر وفي كيفية إنهاء القصيدة. هذا الفهم الناتج عن الإلمام الجميل بالعقلية العربية وبطريقة صناعة الشعر وخصوصيته، جعلته يقيد لها مجموعة من التفاصيل التنظيرية لتفسير

[1] المرزوقي أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن،شرح ديوان الحماسة،مج1،نشره أحمد أمين ،دار الجيل بيروت،ط1، 1991م ، ص: 11.

الظاهرة الشعرية ويورد الطريقة المثلى لسبيل ظهورها للمتلقي والتي شاعت كثيرا عند الشعراء العرب فيقول:"كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف- ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأبيات وشوارد الأمثال- والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار لـــه، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما- فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار.

- فعيار المعنى، أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه جنبتا القبول والاصطفاء.. خرج وافياً، وإلا انتقص بمقدار شوبه ووحشته.

- وعيار اللفظ، الطبع والرواية والاستعمال، فما سلم مما يهجنه عند العرض عليها فهو المختار المستقيم.

- وعيار الإصابة في الوصف، الذكاء وحسن التمييز، فما وجداه صادقاً في العلوق ممازجاً في اللصوق، يتعسر الخروج عنه والتبرؤ منه، فذاك سيماء الإصابة فيه.

- وعيار المقاربة في التشبه، الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس وأحسنه ما أوقع بين شيئين، اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه التشبيه بلا كلفة.

- وعيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير من لذيذ الوزن، الطبع واللسان، فما لم يتعثر للطبع بأبنيته وعقوده، و لم يتحبس اللسان في فصوله ووصوله، بل استمرا فيه واستسهلاه، بلا ملال ولا كلال، فذلك يوشك أن يكون القصيد منه كالبيت والبيت كالكلمة، تسالما لأجزائه وتقارنا.

- وعيار الاستعارة، الذهن والفطنة، وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل، حتى يتناسب

المشبه والمشبه به، ثم يكتفى فيه بالاسم المستعار، لأنه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له.

- وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية، طول الدربة ودوام المدارسة... وأما القافية، فيجب أن تكون كالموعود المنتظر، يتشوقها المعنى بحقه واللفظ بقسطه[1].

لعل النقاط السابقة التي ذكرها بشكل وجيز وحاذق، تدل على مدى تكون الذائقة النقدية لديه. من خلال تمكنه من جميع الأساليب الشائعة في الشعر العربي، ومدى إلمامه بالآراء النقدية فهو"حين كتب مقدمة على شرحه لحماسة أبي تمام كانت القضايا التي يود أن يعالجها واضحة تمام الوضوح أمام عينيه،مثلما كان تمثله للنظريات النقدية التي تصدى لها نقاد القرن الثالث والرابع تمثلا دقيقا سليما، ولذلك كتب في النقد الأدبي مقالة يعز نظيرها، تنم عن ذكاء فذ وفكر منظم"[2]

الإمام عبد القاهر الجرجاني:

يكاد يتفق معظم النقاد الذين جاؤوا بعد عبد القاهر الجرجاني صاحب كتابي "دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة"، على أنه إمام في اللغة وعالم بأمور الشعر والنثر على مر تاريخ الأدب العربي. فقد"اتفقت على إمامته الألسنة، وتجملت بمكانه وزمانه الأمكنة والأزمنة، وأثنى عليه طيب العناصر،وثنيت به عقود الخناصير، فهو فرد في علمه الغزير، لا بل هو العلم والفرد في الأئمة المشاهير"[3] بما أثبته في كتابيه من منهجية علمية في البحث عن أسس الإبداع اللغوي بنوعيه. فهو يرى أن الباحث عن المعرفة بأسرار اللفظ والمعنى، يجب عليه دائما تتبع أمرها بدقائقها، فيقول:"واعلم انك لا تشفي العلة ولا تنتهي إلى ثلج اليقين،حتى تتجاوز حد العلم بالشيء مجملا إلى العلم به مفصلا، وحتى لا يقنعك إلا النظر في زواياه والتغلغل في مكامنه، وحتى تكون كمن

[1] المصدر السابق، ص: 9 وما بعدها.

[2] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص: 405

[3] الجرجاني عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، دلائل الإعجاز في علم المعاني،شكله وشرح غامضه ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، 1999، ص: 45

تتبع الماء حتى عرف منبعه وانتهى في البحث عن جوهر العود الذي يصنع فيه ،إلى أن يعرف منبته ومجرى عروق الشجر الذي هو منه"[1]. فالرجل كان صاحب نظرية النظم، التي بان هدفها الرئيس في تبيان مدى إعجاز القرآن" ذلك أنا إذا كنا نعلم أن الجهة التي منها قامت الحجَّة بالقرآن، وظهرت وبانت وبهرت، هي أن كان على حدٍّ من الفصاحة تقصِّر عنه قوى البشر، ومنتهيا إلى غاية لا يطمح إليها بالفكر، وكان محالا أن يعرف كونه كذلك، إلا من عرف الشعر الذي هو ديوان العرب وعنوان الأدب"[2]، فقد بنى أحكامه من منطلق، أن الخطاب القرآني الموجه للبشر، يأخذ شكله المعجز بذاته؛ لأنه يختلف كلية عن كل أشكال المنثور،كما أثبت أن لغته تتسامى أصلا عند مقارنتها بالمنظوم الذي كانت العرب تتفاخر به، والذي بلغ عندهم أعلى درجات الفصاحة والبلاغة، فكان الكتابان بذلك مدار فكره وكبد جهده، لما يحويانه من الكثير من النتائج التي أثبتتها أو تكاد تتطابق معها عديد النظريات الشعرية الحديثة. فالجرجاني قد أسس نظريته اللغوية بعد أن توفر له الأنموذج السماوي وهو القرآن الكريم والأنموذج البشري وهو الشعر العربي. إلى جانب ما تجمع لديه مما تثاقفه هو عن مختلف النقاد الذين سبقوه بمختلف منطلقاتهم المذهبية وطرق دراستهم له. لذلك كانت بصمته على العمل الشعري تطبعها دوما المسحة أو اللبنة الأخيرة في منتهى العمل النقدي، فيقول في فضل الشعر أنه: «مجنى ثمر العقول والألباب، ومجتمع فرق الآداب، والذي قيّد على الناس المعاني الشريفة، وأفادهم الفوائد الجليلة، وترسل بين الماضي والغابر، ينقل مكارم الأخلاق إلى الولد عن الوالد، ويؤدي ودائع الشرف عن الغائب إلى الشاهد، حتى ترى به آثار الماضين مخلدة في الباقين، وعقول الأولين مردودة في الآخرين، وترى لكل من رام الأدب وابتغى الشرف، وطلب محاسن القول والفعل، منارا مرفوعا، وعلما منصوبا، وهاديا مرشدا، ومعلّما مسدّدا، وتجد فيه للنائي عن طلب المآثر، والزاهد في اكتساب المحامد، داعيا ومحرّضا، وباعثا ومحضضا، ومذكّرا ومعرّفا، وواعظا ومثقّفا".[3]وعليه، فالشعر يرتقي بالعقول

[1] المصدر السابق، ص ص: 269، 270

[2] المصدر نفسه ، ص: 68

[3] المصدر نفسه ، ص: 76

وبالأذواق بشعره، إلى جانب أهمية دوره الاجتماعي بما يحمله من قيم فيعتبر حلقة تواصل بين الأجيال المتلاحقة ، ويعامل كواعظ أخلاقي وناقل تاريخي للأحداث، وعلى ذلك يشترط في الشاعر أن يتصف كذلك بالاحتراز في الممارسة الفنية للغة وبجودة الإنتاج، بمعنى انه صانع لها.والصانع يجمع موهبة المهارة والقدرة على اختيار الأحسن والأنسب من مادة الكلام، لأنه يوجد" من الكلام ما هو كما هو شريف في جوهره كالذهب الإبريز الذي تختلف عليه الصور، وتتعاقب عليه الصناعات، وجل المعول عليه في شرفه على ذاته، وإن كان التصوير قد يزيد في قيمته، ويرفع من قدره"[1].ومادة الكلام واحدة ولكن أغراضه متعددة أو متشابكة كما نعلم، لأنه يشمل كل مناحي الحياة، وهو دائما في عملية تفاعل لا نهائية بين أفنان حياة الإنسان، ويتوالد في المعاني من خلال التداخل بين التراكيب وتجديد استعمالات الألفاظ. وعلى إثر ذلك؛ نرى الشاعر مدفوعا لإجادة صنعته وتجديد معارفه من خلال الفرز الجيد بين كل هذه المتراكمات من الألفاظ. لأن جيد صنعته، هي كما يرتضيها الجرجاني قائلا: "واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر، ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت، أن تتخذ أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان يمنها بأول، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحدا، وأن يكون حالك فيها، حال الباني يضع بيمينه ههنا، في حال ما يضع بيساره هناك.نعم وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين. وليسلما شأنه أن يجيء على هذا الوصف، حد يحصره وقانون يحيط به"[2]. التفاني في حب الصنعة، يتطلب لا محالة محيطا أو حضور جو مناسب أو حادثة مهمة، تساهم في قدرة الصانع على إضفاء البراعة على الشكل وما يحتويه من خالص المعاني لأن:"سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه، سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه،كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار، فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة،

[1] الجرجاني عبد القاهر ، أسرار البلاغة، راجعه وعلق عليه عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية بيروت، ط1، 2006م، ص:34

[2] الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص: 137

أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة- كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام، أن تنظر في مجرد معناه. وكما أنا لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود، أو فصُّه أنفس، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام، وهذا قاطع فأعرفه!"[1].

لعل لاجتماع كل الظروف المناسبة حول الصانع واكتمال المادة اللغوية، قد لا تحقق له كل القبول المرجو، ما لم يشرك معه المتلقي ويراعي الحالة الذهنية والنفسية التي يعيشها. لذلك يقول الجرجاني:"إن أُنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع، لأن العلم المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام وبلوغ الثقة فيه غاية التمام، كما قالوا، ليس الخبر كالمعاينة"[2] فدخول المتلقي كمكون رئيس في ثنايا عملية الصنعة، تحتم عليه إيجاد طريقة خاصة في تقديمه للمعنى المراد توصيله سواء بالتصريح أو بالكناية أو بنقله من المتخيل إلى المحسوس من الأمور المعاينة. وعلى إثر ذلك نجد الإمام يؤكد على ضرورة ربط اللفظ بالمعنى واستحداث نوع من علاقة التلاحم والتلازم بينهما، بحيث لا يترك للمتلقي شك في وجود مجال يمايز فيه بين الدال والمدلول، لأن عملية التواصل تنطلق أصلا من عمق نفس الباث إلى عمق نفس المستقبل لها فيقول:"أنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنّها خدم للمعاني، وتابعة لها ولاحقة بها، وأنّ العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق"[3]. فعملية التواصل المطلوبة في صناعة الشعر، تتطلب من الصانع منهجية تركيبية تبدأ من التفكر أولا فيما يراد صناعته، ثم تدبر الصيغة التي ستكون عليها الصنعة. بمعنى وجوب وجود مسافة بائنة بين ترتيب المعاني في النفس و ترتيب

[1] المصدر السابق، ص ص: 254، 255

[2] الجرجاني عبد القاهر ، أسرار البلاغة، ص: 104

[3] الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، ص: 105

الألفاظ في النطق بحكم خدمتها لها لأن"اللفظ تِبْعٌ للمعنى في النظم، وأن الكلم تترتب في النطق، بسبب ترتب معانيها في النفس، وأنها لو خلت من معانيها حتى تتجرد أصواتا وأصداء حروف، لما وقع في ضمير و لا هجس في خاطر أن يجب فيها ترتيب ونظم، وأن يجعل لها أمكنة ومنازل"[1]،فالصانع إذا أراد الكلام؛ فعليه بطلب المعنى أولا ثم طلب اللفظ تاليا. ولا يكونان أبدا مع بعضهما على كل حال. لـــ"أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة،ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها،في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها،أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ"[2] وبتتبع هذه الطريقة تكون معاني الألفاظ وبعدها التراكيب المتولدة عنها كفكرة،عبارة عن تطور في تكون المنظومة النفسية والعقلية للصانع، ثم تتحول إلى التجسيد من خلال الاعتماد على دقة الانتقاء للمفردة داخل نظم التراكيب،وبالتالي لا تستطيع الألفاظ تجاوز معانيها المرتبطة أصلا بظروف السياق.أما إذا قصد الصانع التمثيل للمتلقي والاستئثار بعقله فعليه مراعاة أحواله وثقافته ومحيطه، وتجنب كل ما يمكن أن يشتت فهمه لأن "التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو برزت هي باختصار في معرضه ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته، كساها أُبَّهةً، وكسبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشبَّ من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابةً وكلفاً، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفا"[3].المتتبع لتنظيرات الجرجاني في مجال الصنعة يلحظ عليه العقلانية في تناول شأنها، والتحفظ الشديد في التعامل مع مكونات اللغة وطرق سبكها أو رصفها، وهذا بسبب تشبعه بالمفاهيم الدينية وقطعه مرارا في ثنايا كتبه على أن السر في كمال وجمال الصنعة هو معرفة عمود النظم، الذي لا يستقيم حاله إلا بتوخي النحو والعمل على قوانينه من دون إخلال به، فيقول:"واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل

[1] المصدر السابق ، ص: 106

[2] المصدر نفسه، ص: 99

[3] الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص: 100

على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها"[1]

شكل موضوع كيفية إيراد المعنى وموضع التفاضل والجمال في الصناعة الشعرية، لب جدلية الصراع بين اللفظ والمعنى التي كانت حطبا للصراع الفكري والديني والأدبي مدة من الزمن. وقد تم للجرجاني القول الفصل حينما استطاع الجمع بين شكل اللغة والفكر، وبين القيمة الصادرة عنهما، وهي الجمال في الصنعة من خلال نظرية النظم أو التركيب بين اللفظ والمعنى. فالألفاظ كمفردات قد لا تكتفي بمعانيها الإحالية، بما أن المعاني الجديدة تكسبها التجدد الدائم من خلال اندماجها داخل السياق الذي يعطيها بعدها المعرفي، الذي يشحنها بالعواطف الإنسانية وبكامل شحناتها الشعورية،فيقول:" أن تقول المعنى ومعنى المعنى.تعني بـــ(المعنى) المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة. وبـــ(معنى المعنى)أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[2] ومعيار الجودة وسرها في الصنعة الشعرية وجمالها عنده هو علم النحو الذي نستطيع بفهمه، أن نكشف عن جميل المعاني التي هي"الألوان النفسية المتباينة التي ندركها من علاقات الكلام بعضه ببعض، ومن استخدام الشاعر اللغة استخداما يجعل من ارتباط بعضها ببعض نسيجا حيا متشعبا من الصور والمشاعر"[3]. لعل لتشديده في نظريته على أهمية النحو كان بدافع الذب عن المعتقد الديني أولا ثم اللغوي ثانيا، بما أن النص المقدس يجمع كذلك بين الثلاثي السابق، فاعتماده الكلي على الذوق العربي السليم والفطرة البيانية عند العرب، كان مبنيا على أن مفردات اللغة العربية لا تؤدي معانيها كمفردات معلقة، بقدر ما تستطيع تأديتها أحسن في إطار سياق الجملة، بما يمكن لها أن تستوعبه من معان أو قابلية لأن تشحن به من معان نفسية، وهذا ما ذهب إليه زكي العشماوي حين قال: "أوضح الجرجاني الفرق بين اللفظ وهو مجرد إشارة باردة، أو مجرد أداة اصطلاحية الغرض منها الإشارة إلى موضوع ما، وبينه وهو خلية حيّة متفاعلة وعاملة

[1] الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني. ص:127

[2] المصدر السابق ، ص: 272

[3] العشماوي محمد زكي،قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث،دار النهضة العربية،بيروت،ط1،1979، ص:308.

ومشحونة بعناصر الفكر والشعور، وبعد أن أُفهمنا أن الكلمة وهي مفردة هي مجرد صوت غير محدد المعالم، وأنها وهي ملتحمة في نسيجٍ عضوي إنّما هي شحنة من المشاعر، ونواة أساسية، ومحور يتحرك ويحرك ما حوله، يؤثر ويتأثر يندفع بغيره ويدفع غيره"[1]. فالشعر والشاعر الجيد حسبه قد لا يستمد قوته و تأثيره من شعريته البائنة من وزنه أو قافيته أو معناه فحسب ، بل يستمدها من النظم.

ابن رشيق القيرواني:

يبدو أن ابن رشيق قد انطلق في كتابه المعنون بـــ"العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده " المهتم أساسا بدراسة أنواع الشعر، وصفات الشاعر ومكانتهما الاجتماعية عند العرب. من منطلق ذاتي أو ديني، أو عن طريق من تلقى عنهم آليات نقد الشعر والنظر في محاسنه، أو أنه جاء بعد اطلاع واف على كل ما وصله أو تمثلته باقي الأمم الأخرى في ميراثها الشعري، ما جعله في موقف الحكم،. فتبنى قول الخليفة الثاني عمر بن الخطاب لما قال:" الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه"[2]،متوافقا في ذلك مع أستاذه عبد الكريم النهشلي، الذي يعلل قلة الميراث المنثور مقارنة بما توفر لدى العرب من المنظوم،لأنهم سجلوا به أعظم ما تغنوا به من انتصارات أو من مكارم الأخلاق وتمجيدا كذلك لمآثرهم، وتفاخرا بصفاء عرقهم.كما اتخذوه ناموسا لتربية أبنائهم على المحاسن من عظيم القيم، ذلك لأن العرب لما رأت:" المنثور يند عليهم، ويتفلت من أيديهم، و لم يكن لهم كتاب يتضمن أفعالهم ، تدبروا الأوزان والأعاريض، فأخرجوا الكلام أحسن مخرج بأساليب الغناء،.فجاءهم مستويا، ورأوه باقيا على مر الأيام فألفوا ذلك وسموه شعرا .والشعر عندهم الفطنة"[3] فيقول:"العرب أفضل الأمم ،وحكمتها أشرف الحكم؛ لفضل اللسان على اليد

[1] المرجع السابق،ص: 315.

[2] ابن رشيق أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1،تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا ، ط5، 1981م، ص: 27

[3] النهشلي عبد الكريم، اختيار الممتع في صنعة الشعر، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية،د ط، ص: 6

،والبعد عن امتهان الجسد؛إذ خروج الحكمة عن الذات ،بمشاركة الآلات،...وكلام العرب نوعان:منظوم ومنثور،ولكل منهما ثلاث طبقات جيدة و متوسطة ورديئة فإذا اتفقت الطبقتان في القدر وتساوتا في القيمة، و لم يكن لإحداهما فضل على الأخرى، كان الحكم للشعر ظاهرا لأن كل كلام منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة"[1] فالشعر كما الحكمة عنده، ليسا محتكرين عند العرب، ولا يقترنان بهم. ولكنهم يتفاوتون بما عندهم عن غيرهم، بأن لهما كل الاهتمام،لتفضيلهم صناعة اللسان على صناعة اليد، وهذا مرده ربما للطبيعة المجردة التي يحيونها، مما لا يمنع انشغالهم عنها، والتي تدعوهم دائما بتحولاتها المستمرة للتأمل في مظاهرها باستمرار. وبسبب ذلك يكتسي مفهوم الإنسان المشتغل بالشعر عندهم قيمة عظيمة. فهم يبجلونه لصنعته، فالإنسان الشاعر مقدس، وعليه يجتهدون في وضع التعاريف المختلفة ويذهبون في تفسير طريقة حياته وكيفية إلهامه كل مذهب، فيقول ابن رشيق:"إنما سمي الشاعر شاعرا، لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره ،فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة، و لم يكن لـــه إلاّ فضل الوزن"[2].وبناءا على ذلك عدوا "أهل صناعة الشعر أبصر به من العلماء،بآلته من نحو وغريب ومثل وخبر وما أشبه ذلك"[3] لما له من سحر لغة وقدرة على إرضاء النفس أو تهييجها، وحملها على اعتناق الأفكار وسهولة الانقياد لها. فوضع أبو الحسن–الذي كان من المهتمين به– تفسيرات وضعية لشكل الصنعة فسلك في تعريف الشعر مسلكا متشابها على غرار كثير من سابقيه، متفقا معهم على أنه كلام موزون مقفى يدل على معنى،وإن أضاف عليهم بأن جعلهم مقترنين كلهم بالقصد والنية إليه، فقال:"الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، هي :اللفظ والوزن والمعنى والقافية، فهذا هو حد الشعر؛ لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر لعدم القصد والنية، كأشياء اتزنت من

[1] ابن رشيق أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج1،ص: 19
[2] المصدر نفسه ، ص: 116.
[3] المصدر نفسه ، ص: 118

القرآن، ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم وغير ذلك مما لم يطلق عليه أنه شعر"[1]،لعله قصد بمصطلح النية، التفرغ الكلي والإخلاص الكامل للصنعة، وجعلها منطلقا وهدفا في حد ذاتها. مما يساهم في الإلمام بصنعتها مادام أن الشكل العام للصنعة محدد سلفا، وكذلك أن الألفاظ متفق عليها بما أنها من المتعارف عليه من اللغة المفهومة المشتركة. فيقول:"وللشعراء ألفاظ معروفة وأمثلة مألوفة لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها، كما أن الكتّاب اصطلحوا على ألفاظ بأعينها سموها الكتابية لا يتجاوزونها إلى ما سواها"[(2)]. لعل السبب في الذهاب إلى القول بتآلف الألفاظ وكثرة استعمالها بين الشعراء هو التحديد المسبق لقواعد الشعر، من خلال الالتزام بمواضيعه. فلا يستعمل غرضا منافيا لآخر أو يستعمل ألفاظا قد لا تعكس متطلبات المقام، أولا تتآلف مع المقال المراد الخوض فيه، أو تتنافر الكلمات فيها مع سابقاتها، وهنا مكمن البراعة في الصناعة الشعرية. بما أن اللغة محددة مسبقا بعدد من الحروف والكلمات لكن يبقى طريقة توظيفها لأنه: "إذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر كان اسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولم يكن لـــه إلا فضل الوزن"[3].فالشاعر من خلال تعبيره باللغة، هو يعيد تشكيل جديد المعاني بإحياء أشكال قديم الألفاظ وإعادة توظيفها،ويستعرض للمتلقي مفاهيم أخرى تستوقفه، ليتباين بها عن غيره من خلال سلامة الصنعة، فـــ"من الشعر مطبوع ومصنوع والمطبوع هو الأصل الذي وضع أولا وعليه المدار..."[4] لأن الشاعر المفلق، من يستطيع أن يعقد العروة الوثقى بين اللفظ والمعنى فـــ"اللفظ جسم وروحه المعنى

[1] المصدر السابق، العمدة ص ص: 119 ،120

[2] المصدر نفسه، ص: 128

[3] المصدر نفسه ، ص: 239.

[4] المصدر نفسه ، ص: 129

وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا"[1].

لعل لحسن اطلاع أبي الحسن على ميراث النقاد العرب، جعله يرغب في إضافة لبنة على كثرة تعاريفهم في التنظير للشعر، فيقول: "ومن الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعض، وأنا استحسن كل بيت قائما بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله، ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير إلا في مواضع معروفة، مثل الحكايات، وما شاكلها فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد"[2]. لعل لغلبة محبة الإبداع الدائمة في تجديد شكل صناعة الشعر وحسن إخراجها للناس، جعله يميل إلى الدعوة إلى استقلالية الآبيات داخل التشكيل الواحد في القصيدة. ومراده في ذلك ربما هو محاولة جعل القصيدة مجمعا لكل المعاني الممكنة لفكر الشاعر، أو جمعا لمختلف الحوادث والوقائع، إلا أنه استثنى الشعر القائم على السرد القصصي. لأن الوحدة فيه جزء من بنيته الموضوعية، فدعوته لاستقلال البيت الواحد بمعنى خاص به وأن لا يخرج عن الإطار العام للقصيدة، جاء كتمثيل حقيقي لحسن تكون عمران المجتمع وتطوره، في إطار وحدة القيمة الاجتماعية أو الدينية أو الأخلاقية، فجاء تفسيره على حد هذا النحو الاجتماعي فـــ:"البيت من الشعر كالبيت من الأبنية:قراره الطبع ، وسمكه الرواية،ودعائمه العلم، وبابه الدربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون،وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية، أو كالأواخي والأوتاد للأخبية،فأما ما سوى ذلك من محاسن الشعر فإنما هو زينة مستأنفة ولو لم تكن لأستغني عنها"[3]. فالبيت الشعري عنده لا يأخذ قيمة له كبرى، ما لم يدل على معنى مستقل بذاته، أو يدل صراحة على خصوصية ما يتميز به داخل كل القصيدة،مع اشتراط أن لا يخرج عن تناسق عمرانها،مثله في ذلك ،مثل البناء العمراني المنتهي والآهل بسكانه، والذي يكتسب رفعة شأنه الحضرية من خلال

[1] المصدر السابق ، العمدة ، ص: 124

[2] المصدر نفسه ، ص، ص: 261، 262 .

[3] المصدر نفسه، ص: 121

القيمة التي يمنحها له ساكنوه ومعمروه، عكس البيت الخالي منهم والذي يفتقد قيمته وإن كان جميلا شكلا.

حازم القرطاجني:

لعل لاكتمال فكرة التباين بين ما هو معجز أصلا؛ سواء كان بنظمه أو بألفاظه، وما هو بشري خالص بكتابي الإمام عبد القاهر الجرجاني. جعل صنعة الشعر ترتبط أكثر بالشاعر و بالإنسان عامة لا بالدين عند النقاد، ذلك أن الشاعر قديما كان يترل مترلة النبي الموحى إليه حيث نجد قول ابن سينا:"كان الشاعر في القديم يترل مترلة النبي فيعتقد قوله ويصدق حكمه ويؤمن بكهانته فانظر إلى تفاوت ما بين الحالين حال كان يترل فيها مترلة أشرف العالم وأفضلهم، وحال صار يترل فيها مترلة أخس العالم وأنقصهم"[1] لكن بعد الاقتناع بأن النص الديني ليس بالضرورة وحده مقياسا فنيا، جُعِل مفهوم الشعر ينصب كلية للاهتمام بقضايا الإنسان وعاد كيانه مستقلا بذاته، وعاد الشاعر ليقوم بدوره المنوط به في المجتمع، فانتقل من محاولة مضاهاة الكلام الديني – بعدما أثبتت الحقيقة أن ذلك الفعل لن يجعل منه معجزا أبدا– إلى التفكير في الارتقاء لغويا بكل ما هو إنساني في الشعر،والتجاوز عن محاولة محاكاة المقدس إلى تناول كل ما هو إنساني فنيا ومحاولة استكناه ما يحيط به من المعقول و اللامرئي، مع الاهتمام بسلامة الفكرة وكيفية تجسيدها وصارت اللغة معينا للشاعر ينهل و يمارس الحرية المطلقة في التعبير عن كل مدرك أو لا معقول يحيط بالكائن، على هذه المسلمة جاء تبني القرطاجني لرأي الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي يقول:"الشعراء أمراء الكلام يتصرفون فيه أنى شاءوا ، وجاز لهم فيه ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ومن تصريف اللفظ وتعقيده ومد المقصور وقصر الممدود والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه فيقربون البعيد ويبعدون القريب ويحتج بهم ولا يحتج عليهم ويصورون الباطل في صورة الحق ويصورون

[1] القرطاجني حازم أبو الحسن، منهج البلغاء وسراج الأدباء، ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط2 ،1981،ص:124

الحق في صورة الباطل"[1] فالبناء على رأي الأقدمين برر وأعطي له فكرة الحرية الكلامية أسسا صلبة، مفادها أن الشعراء في تعاملهم مع اللغة يمتلكون مطلق في الجواز في التصرف بألفاظها واختراق قواعدها وترخص لديهم التفنن في كل أغراضه لنيل عصا الامتياز، بما أن مجاله صار رحبا بعدما أُفلتت قيود استعماله وتوجهت للتعلق برغبات وقضايا الإنسان ككل،فـــ"خير الشعر ما صدر عن فكر ولع بالفن والغرض الذي القول فيه مرتاح للجهة و المنحى الذي وجه له كلامه "[2].فتحوله إلى متنفس لغوي تجتمع فيه كل الأفكار، و منطلقا تتحرر فيه العقول في كيفية تفسير إسقاطات تكون معتقداتهم وأفكارهم الشخصية ومفاهيمهم الحضارية الإنسانية جعل حازم يقول:"لما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان و يخيلها للنفوس"[3]. وما على المهتم به إلا قبول المنتج الشعري كما كانت صورته. بمعنى أن لغة الشعر يجوز لها أن تختلف عن لغة المنثور بما لا يمكن لغيرها ،فالشاعر يمكن له أن يطرق باب كل ما يمكن أن يجعل من المنتج اللغوي شعرا، من خلال سلك كل السبل التي تمنحه شعريته. لأن الشعر لا يدرك بظاهر كلمه بل بفنيته.على هكذا اقترح حازم القرطاجني كتابه " منهاج البلغاء وسراج الأدباء" حيث جعل التخييل قوام الشعرية، والإقناع قوام الخطابة، وعالج على أساس هذه المقولة المتكررة مرارا في كتابه كثيرا من القضايا التفصيلية التي تهتم بالصنعة الشعرية، إلى جانب قضية الصدق والكذب في الشعر التي سلط عليها معيار الشعرية للتفريق ما بين صنعة التخيل الشعرية والإقناع الخطابي موصلا حججه أيضا بكلام قدامة بن جعفر فيعرف الشعر قائلا:"الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه والهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو

[1] المصدر السابق، ص ص:143،144.

[2] المصدر نفسه، ص:341.

[3] المصدر نفسه ، ص:266

بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها...فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيئته وقويت شهرته أو صدقه أو خفي كذبه وقامت غرابته"[1].

جاء قوله هكذا، لأن الشعر قد اقتربت صورته العامة من الاكتمال، من حيث الوزن والقافية والمعنى ولكنه أضاف عليهم جانب التأثير في المتلقي الذي يخضع لعنصر الرغبة في سماع كل ما هو غريب عن نفسه و تصوراتها من خلال حسن المحاكاة ودقة الصنعة في استظهار الصدق وتعمية الكذب واستعراض أوجه الغرابة ، وهذا الجانب لا يتم إلا بسلوك الشاعر درب التخييل الذي هو"أن التخييل هو قوام المعاني الشعرية والإقناع هو قوام المعاني الخطابية"[2]، فالطريقة التي اعتمدها حازم في التنظير لمفهوم التخييل هي:" أن تتمثل للسَّامع من لفظ الشاعر المخيَّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيُّلها وتصوُّرها ، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبســـاط أو الانقباض"[3].

التخييل إبداع شعري قوامه قوى غير مدركة، تجعل عقل الشاعر و مخيلة السامع تتفقان ليشكلا حسيا صورا مشتركة من المحسوسات قد يغيب عنها كل أشكال المعقول أو الملموس من الأشياء المادية في لحظة ما، بحيث يدركها الحس المشترك بينهما، وتنفعل وترتاح لها النفس، بحسب ما يقدم لها من الصور أو الأفعال كلما استحضرت لتجعل متلقيها مهيئا نفسيا على الاعتقاد بأنه يستطيع أن يفعل، ذلك أن التخييل يولد أولا من ثراء مخيلة الشاعر وحسه ونباهته، وينمو بحسب طريقة توظيفه كيفما أراد هو تخييله دونما نظر إلى الصدق أو الكذب في كلامه لأن الشعر"لا يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذبٌ، بل من حيث هو كلامٌ مُخيَّل"[4]، فالشاعر يستطيع بالتخييل استثارة حواس السامع ويسيطر على انفعالاتها، من خلال دفعها إلى الاندماج في

[1] المصدر السابق، المنهاج ، ص: 71

[2] المصدر نفسه ، ص:361

[3] المصدر نفسه، ص: 89

[4] المصدر نفسه ، ص: 63

العملية التخيلية واتخاذ الموقف المناسب،لأن: "الذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله نفسه لأن التخييل تابع للحس، وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يُرام تخييله بما يكون دليلا على حاله من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له، حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويُشاهد. فيكون تخييل الشيء من جهة ما يستبينه الحس من آثاره والأحوال اللازمة له حال وجوده والهيئات المشاهدة لما التبس به ووجد عنده. وكل ما لم يحدد من الأمور غير المحسوسة بشيء من هذه الأشياء، ولا خُصِّص بمحاكاة حال من هذه الأحوال بل اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه فليس يجب أن يُعتقد في ذلك الإفهام أنه تخييل شعري أصلا، لأن الكلام كله كان يكون تخييلا بهذا الاعتبار"[1] و التخييل عند حازم عملية ذهنية متعلقة بالمعاني، يجسدها في ثنايا كلامه بترتيب. بحيث يقع "في الشعر من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن، وينقسم التخييل بالنسبة إلى الشعر قسمين: تخييل ضروري و تخييل ليس بضروري ولكنه أكيد أو مستحب ...والتخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ، والأكيدة والمستحبة تخاييل اللفظ في النفس وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان والنظم، و آكد ذلك تخييل الأسلوب."[2] دقة الصنعة قد تتم من خلال الإصابة والإجادة في طريقة توصيل المعنى للمتلقي، بعد أن تتوفر للشاعر كل ما هو متوافق معها، حيث يتم له الجمع بين الأسلوب واللفظ والنظم والوزن و التخييل وهي قوام الشعر.فـــ"الشعر تخيل وتخييل في آن،وكونه كذلك يعني أنه لا ينسخ المدركات، بل يؤلف بينها ويعيد تشكيلها، مكتشفا العلاقات التي تقرب بين العناصر المتباعدة"[3] وقد يعود إليه كل الفضل، إذا استطاع التوحيد بين الشاعر والمتلقي، بإيجاد مجال مشترك يتوحد فيه الفكر وسلاسة التعبير وإبداع الجمال و صواب المعنى، وهذا لن يتأتى له إلا بالتناسب في فعل المحاكاة و هو سبيل في تمثيل الشعر يقصد منه استحضار الخفي من دلالات وجود الموجودات لذلك يقول حازم"يجب على من أراد جودة التصرّف في المعاني وحسن المذهب في اجتلابها،

[1] المصدر السابق، المنهاج، ص ص: 98 ،99

[2] المصدر نفسه،ص: 89

[3] جابر عصفور مفهوم الشعر،دراسة في التراث النقدي،دار الكتاب المصري،القاهرة،ط1، 2003،ص:254

والحذق بتأليف بعضها إلى بعض أن يعرف أن للشعراء أغراضا أُول هي الباعثة على قول الشعر، وهي أمور يحدث عنها تأثيراً وانفعالات للنفوس..."[1]. فإدراك الغرض المقصود الكلام فيه والتي يتوفر له بتوفر المقام المشترك مع المتلقي يبعث نفسيتهما على التفاعل ويسهم في إجادة بناء معاني القصيدة الشعرية، وعلى التنويع وحسن الربط بين المعاني، وحسن الانتقال من غرض إلى آخر بقصد التأثير في المتلقي؛ لأنّ "النفوس تحب الافتنان في مذاهب الكلام، وترتاح للنقلة من بعض إلى بعض، ليتجدد نشاطها بتجدد الكلام عليها"[2] بحيث يتوفق الصانع إلى الانتقال بذهن المتلقي في ثنايا عملية التصوير الشعري، من مرحلة الاعتياد في الشكل وحسن الصياغة اللغوية إلى مرحلة التشكيل الحسي للمعنى المتخيل أو الدلالة الذهنية، والقصد منها التأثير والحمل على تقبل مفاهيم جديدة تنشأ من بين تطور الأفكار وتجاوز ثبات الصور المعتاد وجودها. ولتفعيل المخيلة المنشئة للجمال"يجب في محاكاة أجزاء الشيء أن ترتب في الكلام على حسب ما وجدت عليه في الشيء لأن المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة بالمتلونات من البصر. وقد اعتادت النفوس أن تصور لها تماثيل الأشباح المحسوسة ونحوها على ما عليه ترتيبها. فلا يوضع النحر في/ صور الحيوان إلا تاليا للعنق وكذلك سائر الأعضاء. فالنفس تنكر لذلك المحاكاة القولية إذا لم يوال بين أجزاء الصور على مثل ما وقع فيها، كما تنكر المحاكاة المصنوعة باليد إذا كانت كذلك"[3]فالمحاكاة كمولدة لشعرية الصنعة هي وليدة التوسع في التخييل تلزم المبدع مراعاة حقيقة صور الأشياء وحقيقة تواضع الألفاظ، فلا يخلط في تشكيل محاكاته بما يمنع اختلاط الصور والألفاظ في حد ذاتها. لأن ذلك قد ينفر المتلقي ويشتت ذهنه كما لا يجب عليه الابتعاد تماما عن الإمعان في توصيف الصور بما هو موجود ومألوف، لذلك عليه مراعاة التناسق داخل الصورة وأن يلائم في ترتيب مكوناتها ويميز بين الصور المرئية، والمسموعة ، ومراعاة التناسب بين الألفاظ الدالة عليها وهي قضية ركز عليها حازم في غير موضع فيقول:"واعلم أن مترلة حسن اللفظ المحاكى به

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص :11

[2] المصدر نفسه، ص: 361

[3] المصدر نفسه، ص: 104

وإحكام تأليفه من القول المحاكى به ومن المحاكاة بمنزلة عتاقة الأصباغ وحسن تأليف بعضها إلى بعض، وتناسب أوضاعها من الصور التي يمثلها الصانع. وكما أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها غير مستلذة لمراعاتها، وإن كان تخطيطها صحيحا، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة فإنا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليها، يشغل النفس تأذّي السمع عن التأثر لمقتضى المحاكاة والتخييل. فلذلك كانت الحاجة في هذه الصناعة إلى اختيار/ اللفظ وإحكام التأليف أكيدة جدا"[1].وتجاهل أمرها من حسن تموقعها في العمل الشعري بحسب تلاؤمها سيكون بمثابة من فسر الماء بالماء،وله في الاستعانة بالتشبيه والكناية والاستعارة مخرج، أما عن ترتيب تجسيد المعاني التي هي"الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكل شيء له وجود خارج الذهن فأنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبَّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظُ المعبَّرُ به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم"[2]، وهذه خطوة مهمة يجب على المشتغل بالصنعة لتبليغ الفكرة التي وقع عليها عمل التصوير أن يبني بها من خلال التخييل والمحاكاة، لأن على الشعر بطبيعته يعتمد على قوى تخيل المعاني بالشعور بها، على قوة الملاحظة التي يقع بها التناسب بين المعاني، وثم تأليفها على أساس هذا التناسب. وهذه القوى وغيرها المنتمية لقوة التخييل يفصلها القرطاجني في كتابه[3].

الإنسان بحسب حازم مرتبط كثيرا بالطبيعة التي يعيش فيها وبالقيم الدينية والاجتماعية التي يعتنقها لذلك عقد مقارنة بين وضع الشعر في زمانه وعهود الشعر العربي فأدرك أن الشعر تبقى صنعة إنسانية وتتطلب ملقيا ومتلقيا وأنفسا ذواقة له، تتقبل معانيه التي تدركها من خلال تخييل المحسوسات لتصبح به مدركات، فالشعر بواضحه أو بغامضه ترتسم فيه كل أشكال الحياة والمعارف والتجارب الناشئة عن قوة الملاحظة

[1] المصدر السابق، المنهاج، ص: 129

[2] المصدر نفسه، ص: 18

[3] ينظر: المصدر نفسه،ص ص: 200،201.

ابن خلدون

أقام ابن خلدون نظرته لمفهومه الشعر من خلال كتابه الشهير بالمقدمة، على تفسير اجتماعي أكثر منه أدبي، والذي جاء في إطار حديثه أو تفسيراته عن علم العمران، الذي اهتم فيه ببيان كيفية نشوء المجتمعات وتطورها الاجتماعي وعلامات انهيارها.حيث ربط الشعر كممارسة لغوية جزئية، بالملكة اللسانية العامة قائلا:"هذا الفن من فنون كلام العرب و هو المسمى بالشعر عندهم و يوجد في سائر اللغات إلا أننا الآن إنما نتكلم في الشعر الذي للعرب. فإن أمكن أن تجد فيه أهل الألسن الأخرى مقصودهم من كلامهم و إلا فلكل لسان أحكام في البلاغة تخصه. و هو في لسان العرب غريب النزعة عزيز المنحى إذ هو كلام مفصل قطعا قطعا متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة و تسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم: بيتا؛ و يسمى الحرف الأخير الذي تتفق: فيه رويا و قافية؛ و يسمى جملة الكلام إلى آخره: قصيدة و كلمة. و ينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه، حتى كأنه كلام وحده، مستقل عما قبله و ما بعده."[1] ، فالشعر بمفهومه الاجتماعي هو محاولة جادة لإنتاج لغة مثلى من لغة عادية، تعكس مرحلة معينة من تكون الوعي. وامتلاك ناصية الشعر في نظره يكون مرتبطا أكثر بقوة الشاعر المعرفية أو الإدراكية ،بما أنه نشاط عرفاني وصناعة لغوية ذهنية ناظمة للمعاني بحسب وجهة النظر الدينية أو الفلسفية التي يعتنقها الشاعر والتي يستغلها في استحضار المعنى الشعري. فالشاعر جوهر وذات مفكرة لكائن عاقل ، يمتهنه ليبين به درجة معينة من الوعي الاجتماعي تكونت له، وعن مرحلة متطورة من الترقي الثقافي توصل إليها أو اكتسبها أو فكرة يحاول إشاعتها. فيقول:"واعلم أن فن الشعر من بين الكلام كان شريفا عند العرب؛ و لذلك جعلوه ديوان علومهم و أخبارهم و شاهد صوابهم و خطئهم وأصلا يرجعون إليه في الكثير من علومهم و حكمهم. و كانت ملكته مستحكمة فيهم شأن الملكات كلها. و الملكات اللسانية كلها إنما تكسب بالصناعة والإرتياض في كلامهم حتى

[1] ابن خلدون عبد الرحمن، المقدمة، ص ص: 645، 646

يحصل شبة في تلك الملكة"[1]، لذلك نجده كفعالية اجتماعية، في سعي حثيث من خلال محاولة التصرف في مادة اللغة الهيولية، قاصدا إلى إبداع أحسن الصور للتبليغ عن أفكاره وأحاسيسه وتجسيدها لإيصالها للمتلقي. بما أنها مكسب ثقافي ورابطة تواصلية يعتبرها مطية مثلى لمقاصد القوم ومشاعرهم.لـــ" أن مؤلف الكلام هو كالبناء أو النساج و الصورة الذهنية المنطبقة كالقالب الذي يبنى فيه أو المنوال الذي ينسج عليه. فإن خرج عن القالب في بنائه أو عن المنوال في نسجه كان فاسدا. "[2]. وهنا يكمن القصد من وراء اختلاف التصرف في معاني اللغة الشعرية النابعة منها؛ كنتاج للتجربة الجمالية. التي تنطوي على درجة معينة من الحمولة الإيديولوجية بما أنها نشاط معرفي للمخيلة ، أو هي تعبير عن الوعي الجمالي الخاص بالمبدع ، الذي يختلف كثيرا عن أشكال الوعي الاجتماعية الأخرى لمن هم في غير صناعته.فـــ "مادام الشعر نشاطا إنسانيا يرتبط بسعي البشر نحو الكمال، فإنه لا يمكن إلا، أن يكون أحد الأنشطة الإنسانية الراقية، لأن رقي الغاية يبسط ظّله على كلّ وسيلة تؤدي إليه، وبذلك تصبح القيمة الأخلاقية مصاحبة للقيمة الجمالية وغير مفارقة لها .إن الجميل خير بالضرورة، والأفعال الجميلة قرينة الفضائل، والأجمل وهو الوجه الآخر للأنفع، ما داما قد ارتبطا بالكيفية التي تعين الكائن الإنساني على الوصول إلى الكمال"[3]، فتمايزه فيها قد يكمن في طريقة السعي لتقديم أفضل صورة ممكنة لمعاني اللغة؛ يعبر بها عما يسيطر على ذهنه ويزلزل كيان متلقيه، كما قد يكمن في اكتفائه منها بأبسط الكلمات والشاعر في كل ذلك صانع لا ريب ، لا يؤاخذ في شكل مادة صناعته، وإنما قد يؤاخذ في طريقة الصياغة والتمثيل وسبل النظم و في شكل الأسلوب، أومن جهة تصرفه باللغة بوصفها مادة هيولية متوفرة، وأما المعنى فيبقى شكلا آخر لكنه حتما حر فالتمدن و اجتماع العمران يساهم كثيرا في التلاقح المعرفي والتفوق الحضاري وهي عوامل ترتقي بالشعر وتهذبه.

---

[1] المصدر السابق، ص: 646

[2] المصدر نفسه،ص: 648

[3] جابر عصفور ، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص: 208

الرغبة في البحث الدءوب عن أفضل صورة ممكنة للانفراد بتعريف موحد لشعر وللغته بما هو صفة للكلام مبرزة للشخصية العربية، حافز أدى بمعظم النقاد والشعراء لجدل عدم الرضا عن الاتفاق على مفهوم جامع مانع للشعر ولغته ؛ مما جعل الشعراء في حل من كل التزام قاطع لهم، وهذا ما جعل شعرهم منبتا لكل بذرة إبداع. نظرا لما تفرضه سنن هذا الدرب من حرية الاختيار بين الانسجام مع السياق الثقافي العام السائد الذي أقره من قبله أهل الصنعة الأدبية وحرص عليه أهل الذوق الفني السائد، أو عدم التقيد بالمتاح من الاختيارات الفنية والجمالية الذاتية، لذلك يرى الشاعر نفسه دائما حرا في تعامله مع لغة بيئته، أو شاهدا أو غائبا عن تطورات تشكل عقلية مجتمعه الثقافي.

كما في هكذا عوامل، قد تأتي سياقات أشكال التجارب الشعرية ملتزمة قسرا بسياقها التاريخي والديني والثقافي، وتتشكل لغته السجينة، فلا تخرج إلا نادرا عن درب سياق الذوق الفني السائد. وتتحمل إبداعاته معظم آثار ما تم تلقينه سابقا، و تتحول لغته إلى وسيلة لا يعبر من خلالها عن مشاعره، و لا يقر فيها بكل أفكاره، فلا تتحدد لنا كلية مواقفه الذاتية من الحياة داخل مجتمعه، وإن كان تجمع هذه العوامل. يصير العمل الشعري ممارسة وصفية واجتماعية، لا تعبر بالضرورة عن أسلوب كل شاعر في فهم نفسه ومحيطه من خلال تعامله هو مع اللغة، التي تتصل بمجتمعه أكثر من اتصالها بذاته ، لأن اللغة الشعرية الموظفة من قبله ربما قد تحمل طابع التشكيل اللغوي الذي يستوعب كل الألفاظ ومختلف المعاني والأخيلة والصور والأفكار و وزن الإنسان المادي بالنسبة للكون، لكنها قد تخفي علينا الأهم وهو حقيقة الذات الشاعرة الحاملة للقيمة فـــ"الشعر كجزء من البنية الفوقية يتفاعل مع البنية التحتية...فإذا كان العشب مشروطا بالماء فإن العشب يظل شيئا آخر غير الماء. فالإنسان المشروط بالأوضاع الاقتصادية والاجتماعية هو غير هذه

الشروط وإلا لما استطاع أن يغير الواقع، يخلق واقعا جديدا... إن الشروط تؤثر في كيفية التكون لكنها ليست التكون ذاته وليس الشيء المتكون"[1].

مفهوم الشعر عند الغرب

شكل مفهوم الشعر وسمات لغته النابعة منه، عند الغربيين كذلك قيمة إنسانية ثابتة، نظرا لما كان له من أهمية ودور بارز في مشهد الحضور الإنساني، لأنه دائما يحرك العقول ويحيرها، فلم يستقروا على تعريف واحد جامع مانع. وبقي عصيا عليهم ومتفاوتا باختلاف تشكل خصوصيات ومنطلقات ثقافة حضاراتهم ولغاتهم، فبه توسعت مجالات رؤيتهم إلى الحياة، لأنه أخذ هويته من صميم تعدد جذور ثقافات الأمم والشعوب الأوربية المتعاقبة على مر الزمن حد الاختفاء في أصل الثقافة ومحيط الإنسان الشاعر، وانصهر مع مرجعياتهم الدينية والفكرية، وقد شكلت ملامحه اللغوية الحاملة للخصائص الشكلية والفنية وهيئة أسلوب تنظيم ألفاظه وجمله التي تتفاوت فيها النبرات الصوتية ولا تتناهى فيه المجالات الإيحائية مثار إلهامهم الدائم. لأن لغته تحمل خصوصيتهم، فعومل نظريا كفلسفة حياتية متجددة، تروم إلى الرقي بالنفس الإنسانية أخلاقيا، وكذلك عومل الشاعر وطريقة تصرفه مع اللغة بكثير من الاهتمام.

قبل أن يكون الشاعر و خصائص شعره موضوعا للدراسة، ينبغي أولا أن يوضعا في صورة مصطلحية تأريخية تقبل المعيار. نتتبع من خلال مفهومهما وأساس تباين واختلاف منطلقات الأمم السابقة وتفاضلها في شكل الاعتناء به، وستكون بداية دراستنا لمفهوم الشعر والشعرية عند الغرب بـــ:

[1] أدونيس، علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، صدمة الحداثة ج 3،دار العودة،بيروت، ط1، 1978، ص ص: 247، 248.

مفهوم الشعر عند أرسطو:

اهتم النقاد اليونانيون القدامى وكذلك من جاء بعدهم من الغربيين ككل، بقيمة الشعر والشعراء. وشغلت تفكيرهم منذ أن "تحول فن الكلمة في نظرهم من إبداع توحي به الآلهة إلى عمل إنساني وأخذ المعلمون الجدد على عاتقهم تعليمه للناس فراحوا يكتشفون أساليب التعبير الكلامي ويستخدمونها استخداما واعيا كما انشؤوا نظرية اللغة الفنية وادخلوا إلى الأدب فنونا جديدة، وأصدروا أحكاما على الأعمال الأدبية"[1] ، فألفوا فيهما الكتب المختلفة وجاءت عليهما مبانيهم. وقد اعتمدوا في ذلك بشكل أكبر على كتاب فن الشعر لأرسطو، الذي يعتبر واحدا من أعظم الأصول التي وصلت إلينا، فهذا العمل الجليل، يعد المحاولة الأولى للتنظير للشعر.الذي أورد فيه صاحبه مصطلح **المحاكاة** كمقابل **للشعر** كمنطلق تنظيري لمفهوم الشعرية الحالي، حيث يعزو فيه باعث الشعر المتعلق أساسا بسر النفس الإنسانية التي تترع بطبعها إلى حب المحاكاة والانسجام مع كل ما هو جميل خلقا وحب الإيقاع والشغف بغريب التخييل، بوصفهما باعثان للشعرية في الخطاب الشعري الذي هو"الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور، وتنقبض عن أمور، من غير رؤية وفكر واختيار، وبالجملة، تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري، سواء كان المقول مصدقاً به أم غير مصدق"[2]، ربما الكلام الجميل عنده هو من ينشيء اللذة المنشودة في النفس، وهو أصل منطلق النظرية التي حاول أن يقعد لها أرسطو فيقول:"ويبدو أن الشعر نشأ عن سببين ،كلاهما طبيعي فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة(والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعدادا للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية) كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة"[3] لعل ما أنطلق عليه في التبرير على سبب ما يولّد الشعر هو تفرد فطرة وغريزة المحاكاة الإنسانية عامة ونباهة نفس الشاعر خاصة، التي تشرئب دوما إلى حب المعرفة وعشق اللذة في

[1] فؤاد مرعي، نظرية الشعر في اليونان القديمة، مج 25 ، عالم الفكر، الكويت ، مارس، 1997،ص: 195

[2] أرسطو طاليس كتاب الشعر، تح ، عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، دط، دت، ص: 161

[3] المصدر نفسه، ص ص: 12.11

نفس الوقت وهذا تسليم تام بسيطرة اللاوعي على الذات الإنسانية "لأن الوعي يكون في البدء ثانويا،لكن بمقدوره أن يمتد مقتربا كي يغطي كل أنشطة العقل وكل المعارف حول العالم والذات"[1]، فتناغم المكون الداخلي له مع الجسد، قد لا يجد لها لذة تعادلها أو توازيها فيما هو محيط به سواء في الحياة أو الكون. لذلك نجد "الشاعر لا يحاكي ما هو كائن، ولكنه يحاكي ما يمكن أن يكون ،أو ما ينبغي له أن يكون بالضرورة أو على وجه الاحتمال ،فإذا حاول الفنان أن يرسم منظرا طبيعيا مثلا، ينبغي عليه ألا يتقيد بما يتضمنه ذلك المنظر، بل يحاكيه ويرسمه كأجمل ما يكون ،أي بأفضل مما هو عليه، فالطبيعة ناقصة ، والفن يتمم ما في الطبيعة من نقص، لذلك فإن الشعر في نظره مثالي وليس نسخة طبق الأصل عن الإنسانية"[2].

مثالية مفهوم الشعري ومثالية المحاكاة،كانت خطوة أولى لفرض ضرورة حضور الشاعر نفسيا ومعاني الشعر إنسانيا، لأنهما يشكلان جسرا لمتنفس النفس البشرية، التي تعاني صراعا أبديا بين منطقية العقل وما تريده الروح المكبوتة بخلقها داخل الجسد، وعجز الوعي البشري منبع الإبداع والخلق الفكري والفني والعلمي، عن تفسير كل ما هو وراء الطبيعة، و فهم خبايا تمثلات تجسيد الانسجام في الطبيعة المطلقة،أو التلاؤم بين متناقضات الأجزاء، وبالتالي بقاءه منبهرا أمام أسرارها. لأن الخير المرجو منهما هو ما يحرك المشاعر النبيلة، والعواطف الخيرة، وإن الالتذاذ بتخييل الفضائل شرط يقصد إليه في الشعر،لأنه ليس يقصد من صناعة الشعر أي لذّة اتفقت، كن إنما يقصد بها حصول الالتذاذ بتخييل الفضائل"[3].

شعرية المحاكاة عند أرسطو، تتطلب حذقا وبراعة من الشاعر وإبداعيته ، فبسلوكه هذا السبيل الذي يشحن به اللغة العادية ، فهو لا يقر لنا بالحقيقة أو كيف يجب أن تكون، وإنما

[1] إدغار موران،المنهج معرفة المعرفة الأفكار،ج 3،4 تر: يوسف تيبس، إفريقيا الشرق، المغرب،2013، ص:201

[2] شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب ،دار الحداثة بيروت ط1، 1986، ص: 33

[3] ابن رشد أبو الوليد،تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ومعه جوامع الشعر للفارابي تح:محمد سليم سالم،مطابع الأهرام، مصر،1971، ص:105

يتعداها ليجسد ما هو غير حاصل في الواقع، وبالتالي يثير العقول والأحاسيس ويسمو بها نحو المثالية المفقودة. وهذا ما جعله يلجأ لوضع أو رسم إطار خاص بوظيفة الشاعر داخل المجتمع ذاته، فيقول:"لما كان الشاعر محاكيا ،شأنه شأن الرسام وكل فنان يصنع الصور، فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ دائما إحدى طرق المحاكاة الثلاث: فهو يصور الأشياء إما كانت أو كما هي في الواقع ، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه ، أو كما يجب أن تكون.وهو إنما يصورها بالقول، ويشمل: الكلمة الغريبة، والمجاز،وكثيرا من التبديلات اللغوية، التي أجزناها للشعراء"[1] تتجلى قيمة الشاعر الاجتماعية في ذكاءه المحاكي وفي حسن استغلال مادته الأولية، وهي اللغة التي لا تنصاع كلية بطبيعتها إلى جل متطلبات غريزة المحاكاة المطبوعة في أعماق روح الإنسان، والكلمة إبداع وخبرة جمالية في جوهرها، ولكنها خبرة من نوع خاص ليست بالضرورة حسية ولا عقلية موضوعية ، والتصرف مع الكلمة بمنظار فني هو ما يساعد في تشكل الإنسان شاعرا، من خلال الممارسة والدربة عليها وعلى البحث عن الكلمات التي تتناسب والشعرية سواء كان بالطبع أو بالصناعة، لكون اللغة إما شاهدة أو مخبرة أو مسلمة بوجود الأشياء أو متخيلة للأنموذج المتوخى أمام خاطره لا خالقة لها، بما يقابل عمل الرسام والفنان الخاضعين كذلك للتأثير الخارجي من قبل الطبيعة والمجتمع لكن كل له ميدانه ووسائله فـــ"لا يمكننا أن ننجز عملا فنيا ،إلا إذا عرفنا عن ملاحقة تجربة الأعماق، تجربة الباطن غير قابل للقياس لذاتها.تلك التجربة التي يرى الإغريق أنها ضرورية للعمل الفني.حيث يكون العمل تحت محك اللا_مقياسه، ذلك أن العمق لا يعطي ولا يمثل أمامنا ولا يتجلى إلا وهو يتستر في العمل"[2].

يبيح أرسطو للشاعر حرية التصرف باللغة بما يناسب الموضوع، واللجوء إلى المجاز أو البحث عن الكلمة الملائمة ولو كانت غريبة ليس عيبا يؤاخذ عليه. لكن بسبب هكذا ترخيص في استعمالها، يقسم الشعراء ويترلهم مراتب فيقول:"ولقد انقسم الشعر وفقا لطباع الشعراء: فذووا

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر، ص ص: 71، 72

[2] عبد الهادي مفتاح، الفلسفة والشعر، منشورات عالم التربية، المغرب، ط1، 2008، ص: 63

النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء؛ وذووا النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدنياء فأنشأوا ((الأهاجي))، بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح "[1] أدخل هنا أرسطو عنصري النبل والخساسة والرتبة الاجتماعية في تقييم أنواع الشعر ومراتب الشعراء (الشرف، الأخلاق)، وهما مقياسان- في رأيي لا يوجد معيار ثابت لهما حاليا- لأن أصل الكلام المنطوق قد يتعارض أحيانا ودواخل الإنسان الذي كثيرا ما ينقاد للظروف دون الاقتناع بها، خصوصا ونحن نعلم طبيعة تكون المجتمعات القديمة التي تأسست على الإقطاعية والطبقية.

أرسطو حتما لم يستطع _بحسب فهمنا له_ إلغاء الطبقية الاجتماعية السائدة في زمنه ، مما يؤكد تسليمه بها، رغم اقتناعه بأن الإنسان والنفس والطبيعة واحدة ، وربما كان قد استدرك هذه الفجوة عندما يميل إلى وصف مهمة الشاعر فيقول:"إن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع. والأشياء ممكنة: إما بحسب الاحتمال ، أو بحسب الضرورة.....ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ ؛ لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي،بينما التاريخ يروي الجزئي أعني ((بالكلي)) أن هذا الرجل أو ذاك سيفعل هذه الأشياء أو تلك على وجه الاحتمال أو على وجه الضرورة وإلى هذا التصوير يرمي الشعر"[2].

توقفه عند سمو وظيفة الشاعر جاءت من منطلق وجوده كطرف متفاعل وشاهد على تحولات المجتمع، من خلال اختلاف مواقع مقام رؤيته الشعرية، التي تتخذ اللغة المشتركة مع باقي العلوم مادتها.فـــ"الرؤية المقدسة للشاعر الملهم تتموقع تحت علامة الحورية منيموزين الذاكرة وأم الفنون.ذاكرة لا تخول القدرة على استرجاع ذكريات فردية،وتمثل نظام الأحداث المتلاشية في الماضي،بل إنها تجلب للشاعر-كما للعراف-امتياز رؤية الواقع الثابت والسرمدي.إنها تجعله في اتصال مباشر مع الكينونة الأصلية التي لا يكشف الزمان في مسيرته للبشر،سوى عن جزء يسير

[1] أرسطو طاليس، فن الشعر ، ص:13

[2] المصدر نفسه ، ص ص: 27.26

منها ليحجبه على التو"[1]، وهذا سر تميزه عن الفلسفة التي تفكر باللغة وتعيش داخلها وتهتم بتفسير أسباب الأشياء لأن" الشعر في أعلى مستوياته، ليس بخلق، ولكنه اكتشاف ووحي، وعودة إلى حقائق أساسية، ورد واستبعاد لكل المظاهر، لكي نعود إلى الوجود، وتهديم للعالم المصنوع بعاداتنا، طموحا للكشف عن عالم أكثر صحة، بحيث يمكن الخوف من أن تصبح الفلسفة هي التي تنسى مهمتها، في الحين الذي يظل فيه الشعر وفياً لمهمته"[2].أو عن التاريخ الذي أدى اعتناءه بجزئيات الأمور والتحقق منها، جعله منحصرا في قضايا بعينها.

الشعر كفاعلية اجتماعية يعد أبرز منهما، لأنه يفكر باللغة بما يطرحه من كليات ولأنه يثير العقول ولا يسعى لأن يجيب عن تساؤلاتها، ويتعرض لما كان ولما قد لا يتجلى، لأنه يداعب تطلعات النفس الإنسانية التي تتحرر به. فيجعل صورة المحال متحققا والمغيب معروفا، وقد وجد أرسطو عذره في ذلك فيقول:"وإن وجد في الشعر أمور مستحيلة، فهذا خطأ؛ ولكنه خطأ يمكن اغتفاره إذا بلغنا الغاية الحقيقية من الفن(لأن هذه الغاية قد بانت)"[3]. بهكذا الشعر انفرد، لأنه جريء على الواقع؛ دون تلفت لما يعتقد أنه خطأ، وهو متطلع دائما إلى تجاوز تصورات العقل وحدود التصرف باللغة، التي تتجسد قيمتها في نوع الكلمة الموظفة في الشعر فيقول:"والصفة الجوهرية في لغة القول تكون واضحة دون أن تكون مبتذلة. وتكون واضحة كل الوضوح إذا تألفت من ألفاظ دارجة، لكنها حينئذ تكون ساقطة"[4].

أسس أرسطو لخارطة منطلقات على قاعدة بناء صلبة لأنه "انطلق من أن الفن عامة محاكاة، والمحاكاة أصلا نظرية أفلاطونية ضيقها أرسطو ليجعلها-من جهة أولى- محاكاة الأشياء والأفعال في نطاق الطبيعة، ومن جهة أخرى، محاكاة خارج نطاق الطبيعة، أي محاكاة الخيالي، وللمحاكاة- خصائص يجب أن يفي بها الشعر وأن يتطابق الشعر ومجموعة متصورة مسبقا من

[1] عبد الهادي مفتاح، الفلسفة والشعر ، ص: 61

[2] فريناند ألكييه ، معنى الفلسفة ، تر:حافظ الجمالي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999، ص: 237

[3] أرسطو طاليس، فن الشعر، ص: 72

[4] المصدر نفسه ، ص: 61

الأشكال والموضوعات، وأنماط الأسلوب والوزن والتنظيم وأنواع المضمون وسار الفلاسفة المسلمون وبعض النقاد العرب على منهج أرسطو حينما نظروا إلى عالم المثل ومحاكاته، والانزياح عن هذا العالم بالمجاز أو التخييل أو المحاكاة ذات الدلالة المتولدة من استعمال الصور البلاغية القائمة على التشبيه والاستعارة"[1]، فالمحاكاة تصف لنا بشكل عام عرش الشعر وكيفية تحقيق مفهوم الشعرية، وبناءا على ذلك "أنشأ تقنية للكلام الإبداعي وقد بناه على وجود(المحتمل) وهو أمر أودعه في ذهن البشر التقليد والحكماء والأكثرية والرأي العام إلى آخره والمحتمل على هذا الأساس هو ما لا يتعارض في عمل ما ، أو في خطاب ما مع أي من هذه السلطات"[2]، حيث تجمع بين المتعة والفائدة. من خلال تقديماته لنظرته الفلسفية، تنطلق من مبادئ اللغة الأولية، وبعدها يكون ثمة التدرج المنطقي نحو تفاصيل الفروع ؛ ليبني بعدها المنشىء عليها صرحا يوصله نحو مشتهيات المواضيع.لأن "الشعر (البويزيس) كلمة ذات مفاهيم مختلفة.إنها تعني بصفة عامة كل فعل يعمل على تمرير شيء ما من اللاكينونة (اللاوجود)إلى حالة الوجود.وعلى هذا النحو تكون كل الإبداعات في كل الفنون شعرا،وكل الفنانين في كل الحرف والمهن شعراء"[3] وعلى هكذا يكون "المفهوم قد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع"[4].

على هذه الفسحة التي تركها أرسطو في الفهم. انقاد اللاحقون بعده إلى تصورات لمباني أخرى متناسبة وفهمهم له وإيديولوجيتهم، فافترقت بهم السبل، فمنهم من انطلق من أن الشعرية غير حرة من كل التزام معنوي يربطها بما تفرضه النظريات الكبرى ورغبات المنظرين ، فشددوا على ماهية الشعر ،وعلى شأن كل ما يجب أن يبقيه على هيئته، ليتطابق مع الصنوفات المتصورة مسبقا من حيث الأشكال والموضوعات وأنماط الأسلوب بالوزن والتنظيم وأنواع المضمون. ومنهم من حاد عندهم مفهوم الشعر ومن خلاله مفهوم الشعرية، بسبب التطورات التي ظل يشهدها التاريخ، حتى

---

[1] محمد خليل الخلايلة، بنية اللغة عند الهذليين، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2004، ص: 16

[2] رولان بارت ،نقد وحقيقة،تر:منذر عياشي،مركز الإنماء الحضاري،سوريا، ط1، 1994،ص: 37

[3] عبد الهادي مفتاح،الفلسفة والشعر، ص: 55

[4] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية،دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، نشر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 ، 1994، ص: 11

صار المعتقد عند بعضهم أنه "ليس موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو الأدب (أو ما ندعوه كذلك) وبهذا المعنى ليس الكتاب كتابا لنظرية الأدب ، لكنه كتاب في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام "[1]. وانبنت وفقه المدارس والاتجاهات المتناقضة نظرا إلى التنوع الفلسفي الذي شكل حاجزا منيعا بين الفلسفة المثالية والفلسفة المادية، ووضوح الاختلافات الجوهرية بينهما ،فالكل ينادي بسلامة مفهومه ليبرر عقيدته ومرجعيته الإيديولوجية، ومن ثم تم توليد المسميات والاتجاهات المذهبية.

مفهوم الشعر عند تودوروف

تناول النقاد الغربيون شكل لغة الشاعر ومفهوم الشعرية بنوع من التجريدية، وشغلا اهتمامات بالغة لديهم ، خصوصا بعد الثورة التي أحدثها دوسوسير F.DESAUSSURE في مجال الدرس اللساني لأنه" لم يعد هناك سوى اللغة"[2] فقد تجاوزت الدراسات التأريخية، واعتمدت المناهج التي تتصف بالعلمية. وتغيرت النظرة إلى اللغة؛ بوصفها نظاما أو هيكلا مستقلا عن صانعه أو الظروف الخارجية التي تحيط به فـ"لقد بنى سوسير أسسا جديدة على شكل سلسلة من الثنائيات المتقابلة التي أنتجت تحولا عميقا في طبيعة النظر إلى اللغة"[3]. فتشكلت له اللغة في صورة الهيكل الذي يدرس من داخله وتتثبت مقاصده من خلال مجموعة العلاقات الرابطة بين وحداته المكونة له، بوصفها تمثل كلا قائما بذاته. وأنها تأخذ شكل ائتلاف شبكة لانهائية من التراكيب والنظم، وتتحقق من خلال وحدات كلامية تتوحد ضمن بنية أو نسق عام يضبط علاقاتها المتبادلة إلى جانب خاصيتها الفردية، لتكتسب المعنى والقيمة. وما انجر عن ذلك من مراجعات كبرى في الدراسات اللغوية وساهمت في عبورها آليا إلى المجال النقدي "فقد كانت نظريته اللغوية نقطة

[1] تزيفتان تودوروف،الشعرية،تر:،شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة،دار توبقال،الدار البيضاء، ط2، 1990م، ص:12

[2] رولان بارت، لذة النص،ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري ،حلب، ط1، 1992، ص: 32

[3] حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية، ص: 50

انطلاق للبنيوية اللغوية ثم البنيوية الأدبية، بل أن المدارس النقدية بعد البنيوية، حتى في تمردها على بعض مقولات سوسير، جاءت تطويرا لنظريته المؤسسة"[1].

حددت المدرسة الشكلانية الروسية مسبقا -بما أن أصحابها كان لهم السبق في مجال المصطلح وفي المناهج والعلوم النصية الحديثة- موضوع الدراسة الأدبية بأنه ليس الأدب، وإنما هو الأدبية. بمعنى دراسة الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا، بعيدا عن كل عامل خارجي، وعلى هذا الأساس ،فأن" البنيوية الأدبية في جوهرها تركز على أدبية الأدب literarinesse،وليس على وظيفة الأدب أو معنى النص ، أي أن الناقد البنيوي يهتم في المقام الأول بتحديد الخصائص التي تجعل الأدب أدبا ، التي تجعل القصة أو الرواية أو القصيدة نصا أدبيا ؛ ولكي يحقق ذلك عليه أن يدرس علاقات الوحدات والبنى الصغيرة بعضها ببعض داخل النص، في محاولة للوصول إلى تحديد للنظام أو البناء الكلي الذي يجعل النص موضوع الدراسة أدبا، وهو نظام يفترض الناقد البنيوي مقدمًا أنه موجود ، وبعد ذلك يحاول تطبيق خصائص النظام الكلي العام على النصوص الفردية ، معطيًا لنفسه حق التعامل بحرية مع بنى النص الصغرى ووحداته"[2]قاصدين بذلك فلسفيا وتاريخيا. بـــ "التحرر من جملة الأنساق الأيديولوجية سواء أكانت تاريخية أم معاصرة، والعمل على تحضير اللغة بطريقة متميزة يفصلها عن ماضيها الجماعي قدر وسعه"[3] وهذا ما برر لهم إنشاء علم مستقل كليا للأدب بعيدا عن معظم السياقات الخارجية التي كانت سائدة قبلها، وهذه قفزة مرموقة عن مثيلاتها من المدارس الغربية التي كانت سائدة آنذاك، تحاول جاهدة التنظير والتوجيه في كل الدراسات الأدبية والنقدية ،كما قال مارتن هيدغر:"إن الإنسان المتحرر إذا استدار نحو ما هو أكثر وجودا،قد أصبح يرى بشكل صائب هذا الانتقال من حالة لأخرى يعني النظر بشكل صحيح فكل شيء رهين بالصواب ودقة النظر.من خلال هذه الدقة"l'exactutide"[4] وتم لها هذا السبق عندما

[1] عبد العزيز حمودة،المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة ،ع272 ،ص: 201

[2] عبد العزيز حمودة،المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك،عالم المعرفة،ع232، أفريل 1998 ، ص : 159

[3] صلاح فضل ،أساليب الشعرية المعاصرة،دار الآداب بيروت،ط1 ،1995، ص: 187

[4] عبد الهادي مفتاح الفلسفة والشعر، ص: 93

أعادت إنتاج المفاهيم، لأن الأدب بمنظورهم كما يقول ايغلتون:"ليس الأدب دينا زائفا أو علم نفس أو علم اجتماع،بل هو تنظيم محدد للغة. إن له قوانينه، وبناه، وصنعاته النوعية الخاصة التي ينبغي دراستها في ذاتها وليس ردها إلي شيء آخر . والعمل الأدبي ليس حمالة أفكار، أو انعكاسا للواقع المادي، ولا هو تجسيد لحقيقة متعالية إنه واقعة مادية، ويمكن بالأحرى تحليل أدائه لوظيفته كما يمكن للمرء أن يفحص آلة. وهو مؤلف من كلمات، وليس من موضوعات أو مشاعر، ومن الخطأ رؤيته كتعبير عن رأي المؤلف"[1].

كان لهذه العقيدة المادية الصرفة المنتشرة آنذاك، الأثر الكبير في نشأة ما أصبح يعرف باسم "نظرية الأدب "Théorie Littéraire". والتي عكست تطورا فكريا منهجيا خصبا قدمته المدرسة الروسية تجسد في أفكار وأراء مغايرة، ولدت مخارج جديدة تتعامل مع مفهوم الشعر والشعرية.من خلال إحداث جملة تغييرات في كيفية التعامل مع العمل الأدبي، بالرغم من أن"الشكلانية formalism أساسا هي تطبيق للألسنية linguistic في دراسة الأدب؛ ولأن الألسنية التي نحن ... تعنى ببنية اللغة أكثر من عنايتها بما يمكن للمرء أن يقوله فعليا، فقد تغاضى الشكلانيون عن تحليل (المحتوى) الأدبي (حيث يمكن للمرء دوما أن يتعرض لغواية علم النفس أو علم الاجتماع) وانصرفوا إلى دراسة الشكل الأدبي وبعيدا عن رؤية الشكل بمثابة تعبير عن المضمون"[2].

لعل وضع الشعر بهيئته اللغوية تحت سلطة مشرحة التجريب، وحزم الإجراءات المضبوطة كشرط،كانت نتيجته المنطقية، بداية إخراجه الحتمي من عباءة الانفعالية والذوقية في المعايير النقدية، لأن « الخصلة المميزة للرؤية الفنية هي مبدأ الإحساس بالشكل»[3]. أي لا يمكن الكشف عن خصائصه الفنية إلا من خلال الإدراك. وبشكل الوظيفة يتحدد النص.لأنه"وحدة ديناميكية

[1] ايغلتون تيري، نظرية الأدب، تر:ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا،1995، ص: 13

[2] المرجع نفسه، ص: 12

[3] تزفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس،تر: إبراهيم الخطيب،الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط ط1. 1993، ص: 10.

ملموسة،لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي"[1]، وعليه نجد تزيفتان تودوروف Tzvetan Todorov الذي لا يميز بين الأدبية والشعرية كعلم من هذه المدرسة يقر"أن الشعرية تتحدد من حيث هي علم بالأدب، وهي في ذلك مغايرة للفاعلية التأويلية للأعمال الفردية(التي لها سمة الأدب ولكنها ليست بعلم) وفي نفس الوقت مغايرة للعلوم الأخرى...مادامت جعلت الأدب نفسه موضوعا للمعرفة، بينما كان يعتبر في السابق تجليا من جملة تجليات نفسية أو المجتمع"[2].الخروج عن سياق المعتقد السائد كان كفيلا لرسم حدود المصطلح فـ" كلمة الشعرية تتعلق بالأدب كله سواء أكان منظوما أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية"[3]. وهذا بسبب الرغبة في التعامل مع الأدب ككل كعلم لا يكتفي بمنهجية واحدة بل يستمد شرعيته من نفسه ويهتم بالواقعة الأدبية كلغة لا غير، وتكون قابلة للدراسة التجريبية فيقول:"لن ترى إذن نظرية الأدب، بالأسلوب الجامعي، النور، إلا في القرن العشرين، وبالتوالي، في بلدان مختلفة. كان مكان التجديد في السنوات العشر والعشرين من هذا القرن في روسيا، حيث ظهر تيار من الأفكار سمي بالشكلانية، وانتقل مركز الجاذبية إلى ألمانيا، بين الحربين، ثم انقسمت نظرية الأدب إذن إلى نزعات متعددة، ارتبط بعضها بالأسلوبية وبعضها الآخر بمقاربة ((مورفولوجية)). وفي الثلاثينيات والأربعينيات، ستزدهر تيارات مختلفة للنقد الشكلاني وللنظرية الأدبية (في إنجلترا ثم الولايات المتحدة (أشهرها النقد الجديدNewCriticism)، وكانت نقطة الانطلاق المشتركة لكل هذه المجموعات هي علم الجمال الرومانسي التي أدت بالمنظرين إلى تأكيد استقلالية الأدب ومن ثم استقلال نظريته"[4] لعل لدخولنا متاهة التأريخ للشعرية لم يكن من باب بيان الفضل، ولكن لإبراز كيفية تعامل أعلام الشكلانية مع المصطلح لإبراز خصائصه. فتودوروف نفسه يبين كيف أن الشعرية التي أعطاها بعدها العالمي انطلاقا من دورها في تسطير حقل الدراسات الأدبية اللاحقة،

[1] ايخنباوم بوريس،نظرية المنهج الشكلي ،ص: 35

[2] تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص: 84

[3] المصدر نفسه، ص:24

[4] المصدر نفسه، ص:14

تحولت إلى حد فاصل بين التأويل الانطباعي، والعلم المبني على المعايير والأنظمة المضبوطة فيقول: "فوضعت حدا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظِّم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع... تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته. **فالشعرية** إذن مقاربة للأدب"**مجردة**"و"**باطنية**" في الآن نفسه "[1].

التوظيف المنهجي لمبادئ الشعرية التي ترفض مسبقا التعامل مع كل الروابط المحيطة به وتفسير الأدب بأنه نقل لحياة الأدباء أو لعصورهم، جعلها تهتم بالقوانين الوضعية أو الخصائص البنيوية المنظمة لولادة أصل العمل الأدبي، أي الاهتمام باللغة الناشئة عن علاقة ووظائف عناصرها و مدى انسجام مستوياتها فيما بينها، بحيث تكتسب معانيها وأهميتها داخل إطار هذا النسق أو البنية. وإقصاء كل المقاصد التأويلية الخارجة عن حدود منهجيتها، وهذا هو مفتاح تكشفها من داخل النص النوعي المتحقق بين يدي الناقد. لأن أسس النظرية تعتمد التجريد وتكتفي بالكشف الموضوعي الممكن للقوانين المنظمة والمكونة له هو في حد ذاته، وعلى ذلك يستقر مجال علم الشعرية، فلكل علم مادة (الوصف والتصنيف). والشعرية كعلم حددت هدفها مسبقا في كيفية الكشف عن العلاقات التي تنتظم بها الأجزاء، ليتألف منها البناء الكلي. لأن "ما تستنطقه من خصائص الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة. ولكلّ ذلك فإن هذا العلم لا يعني الأدب الحقيقي بل الأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"[2] كما لا يجب أن يغفل على دارس العمل النوعي-حسب تودوروف- مواكبة هذه الدراسة بالاهتمام أيضا بالجانب الباطني الذي لا يظهر للعيان مع القوانين المجرّدة على سطح الخطاب الأدبي، لكنه لا يغيب أيضا عن بنيته الداخلية العميقة، وهو ما حدا به إلى منح القارئ

[1] المصدر السابق، الشعرية، ص:23

[2] المصدر نفسه، ص: 23

مجالا رحبا للتحرك داخل النص لأن شكل الخطاب الأدبي متنوع:" il existe deux pôles dans la conscience humaine du langage : le discours transparent et le discours opaque le discours transparent serait celui qui laisse visible la signification mais qui est lui-même imperceptible :ce serait la un langage qui ne sert qu'a *se faire entendre* en face de lui ;il y a le discours opaque qui est si bien couvert de*dessin* et de*figure* qu' il ne laisse rien entrevoir derrière ; ce serait un langage qui ne renvoi a aucune réalité , qui se satisfait en lui même. Tous les énoncés linguistique se situeraient dans l'espace entre ces deux pole .se rapprochant plus ou moins de l'un ou de l'autre"[1] ذلك ، أن اللغة كما هي لا تبقى مجرد بنية كلية ونسق من العلاقات الدلالية والصرفية والنحوية، تحدد معاني الكلمات ووظائفها، لكنها قد تتداخل وتؤثر فيها العوامل النفسية التي تساهم في إنجاز الخطاب الأدبي، ويوجه شراعها، وبالتالي لا يغيب ذلك عن بنيتها الداخلية الباطنية لأنه المنبع الذي يتحكم في جريان، وارتقاء الخطاب من حالته العادية إلى مصف الخطاب النوعي[2].

تعامل تودوروف في تأسيسه للشعرية، على مرجعية فلسفية ومنهجية معقدة في حد ذاتها، تتخذ من العقل منطلقا لها. مدعيا أن نفي العدم هو الوجود،لأنه"ليس هناك في حقيقة الأمر إلا وجود واحد في ذاته.إنه بمثابة الوجود الواقعي الوحيد والمطلق،وبما أنه كذلك،فهو لا يقبل القسمة،بل يظل أبدا مطابقا لذاته بالضرورة"[3]، وعلى هذا الأساس، تتحدد قيمة الوظيفة الكبرى الكامنة في لب النص الأدبي وهي تحقيق المعرفة، التي هي السعي الحثيث لإثبات الوجود و بها يتحقق النفي، وعليه فمنطقية قانون الوظيفة هذا؛يشترط تشكل وجود الموجودات ليتم التفاعل

[1] tzvetan Todorov, littérature et signification paris Larousse,1967, page102

[2] ينظر: تزيفتان تودوروف، الشعرية، ص: 23

[3] عبد الهادي مفتاح، الفلسفة والشعر، ص:128

فيما بينها،وهو تنظير يتعارض كثيرا وحقيقة نشأته من العدمية وظروف تكون الخطاب الأدبي، ويتصادم حتما ووظيفته الإنسانية المتناقضة في أكثر موجداته. وهذا ما جعله يقر صراحة فيما بعد، بماهية الأدب فيقول: "فليس الأدب كلاما يمكن أو يجب أن يكون خاطئا بخلاف كلام العلوم. إنه الكلام الذي يستعصي على امتحان الصدق. لا هو بالحق ولا هو بالباطل، ولا معنى لطرح هذا السؤال. فذلك مما يحدد منزلته أساساً من حيث هو تخيل"[1].

برغم هذا التعارض في منطقية إثبات حدود الأدبية، إلا أننا نجده دائما يشترط على الدارس إتباع كل الإجراءات الممكنة والمتكيفة معه، والتي قد تسمح بمساءلة النص، لكي لا يحيد بدوره عن تحقيق الفائدة والمنفعة. وهذا رأي قد سبقه إليه أرسطو، ولو أنه سلك في ذلك مختلف المحاور الفلسفية والمعرفية والعلمية مختلفة عنه، فاللغة في ذاتها وتراكيبها المختلفة؛ الموجودة التي يحتويها النص الأدبي،تعد منبعا وحيدا لبزوغ أفكار جديدة، وجوهر شعرية الخطاب تكمن في ناتج التفاعل النفعي والجمالي والفني والإبداعي للنص، وعليه فهدف الشعرية المباشر كقواعد، وقوانين هو التأصيل لشرعنة الكتابة النقدية.

تودوروف حتما أراد إثبات حقيقة الموجود من خلال شكل لغة النص، وابتغى كذلك من وراءها إثبات التخلص من وجود العدم، من خلال الانكفاء على معالجة جزئياته الفنية الصغيرة التي تصب في معنى الإنسانية، وهذا سبيل يلفه التناقض العميق. لـــ"أن الشاعرية تتأسس في الأعمال المحتملة أكثر مما تتأسس في الموجود"[2]، وقد جعله فيما بعد يسلك سبيل البعد الجمالي الكامن في عمق الخطاب الأدبي. كمبرر يختصر له الكثير من المشقة، ولكي يزحزح عنه كثيرا من التساؤلات جانبا، و ليحمل المتلقي على الرغبة في التفاعل العفوي معه، وبالتالي اكتشاف جميع العمليات النقدية الجمالية ضمنا.

---

[1] المصدر السابق، ص: 35.

[2] ينظر: عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة العامة للكتاب المصرية ،ط4 ،1998، ص: 23

مفهوم الشعر والشعرية عند رومان جاكوبسون

أما إذا انتقلنا إلى رومان جاكوبسون **R.JACOBSON** الذي رفع شعاره قائلا:"أنا لساني، ولا وجود لأية مسألة لسانية غريبة عني"[1]. نجده بفلسفته المادية كذلك، قد أعطى دفعة قوية للدراسة العلمية للخطاب الأدبي، فحاول أن يقننها بداية من منطلق اعتقاده، بأن"محاولته هي دعم حق وواجب اللسانيات في توجيه دراسة الفن اللفظي في جميع مظاهره وامتداده"[2]، لكي يستطيع الدارس له؛ أن يصل إلى النتائج المرجوة منه. فحدد محور دوران موضوع العلم المنشود(الشعرية)، بأنه ليس هو العمل؛ ولا الأدب بصفته تراكم لمجموعة الأعمال، وإنما هو "**الأدبية**" نائيا عن كل مؤثر خارجي، أي متوافقا كلية مع معتقد تودوروف فيقول:

l objet de la science littéraire n'est pas la littérature mais la littérarité [3]

لذلك تعامل مع كل المناهج الدارسة للنص أو الخطاب، وبمختلف المسميات: كالبنيوية والأسلوبيات وعلم الدلالة والسيميائيات وكافة المناهج النسقية. بمعنى أن الشعرية لها علاقة بالبنيوية والأسلوبية والسيميائيات وغيرها من علوم اللغة، وأنها تعالج الوظيفة الشعرية وعلاقتها بالوظائف الأخرى للغة. وهي قد لا تقتصر على الشعر بل تتعداه إلى النثر، لذلك تعامل مع مفهوم الشعر على أنه"غير ثابت،وهو يتغير مع الزمن،إلا أن الوظيفة الشعرية (الشاعرية)**poéticité**كما أكد ذلك الشكلانيون، عنصر فريد، عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى. هذا العنصر ينبغي تعريته والكشف عن استقلاله ،كما هي عارية ومستقلة الأدوات التقنية للوحات التكعيبية على سبيل المثال "[4].

---

[1] رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون،دار توبقال للنشر، ط1، 1988 ص: 60

[2] المصدر نفسه، ص: 60

[3] - tzevetan todorov/ theorie de la literature texte de formaliste russes .paris .éd. le seuil .1965

[4] رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص: 19.

موقفه هذا، جعله يتواجه مع حقيقة الثابت الواحد في العمل الأدبي؛ وهو حقيقة الوظيفة الشعرية وعمل ميكانيزماتها داخل البنية. فرومان يرى أن"الشعرية يمكن تحديدها باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة،وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة. بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة،إنما تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[1]. وعلى ذلك ، تعمد صفة التحول عن كل ما عداها من عناصر المكونة للخطاب، رغم ما قد ينتج من غياب هذه العناصر التي قد تساهم في ظهور مفاهيم جديدة عند تعاملنا مع أنواع تشكلات الخطاب وتغيراته، لذلك نراه يقرر مسبقا أن الشعرية (**poétique**)فرع من فروع اللسانيات ومجال اهتمامها هي "إشكاليات البناء اللغوي، ولكنها لا تقف عند حد ما هو حاضر وظاهر من هذا البناء في النص الأدبي،وإنما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي وضمني ولذلك فإن كثيرا من الخصائص الشاعرية لا يقتصر انتمائها على علم اللغة وإنما إلى مجمل نظرية الإشارات أي إلى علم السيميولوجيا العام"[2].

لعل للجوئه إلى إبعاد صفة الانحسار على الخطاب الأدبي، كان مقصده إيجاد مكان قار للشعرية تحت شمس اللسانيات، من خلال انتهاجه لفكرة تثبيت عرش النص أولا ، بتتبع آثار الوظيفة الشاعرية داخله، بما أنها "تنظم الأثر الشعري وتحكمه دون أن تكون بالضرورة بارزة ودون أن تسترعي انتباهنا على غرار ما يفعل ملصق إعلاني"[3]. وهذا ما جعله يتوسع أكثر في تحديد مفاهيم المصطلحات، فلقد عرف الشعريات"بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص"[4].مبرزا قيمتها العليا من خلال دورها الداخلي فـــ"اللسانيات تمنح الشعرية منطلقا لتحديد موضوعها، فاللسانيات انبثقت من

[1] المصدر السابق، ص:35

[2] ينظر: الغذامي عبد الله محمد ، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص:22

[3] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص20

[4] المصدر نفسه، ص78

الثنائيات السوسيرية و لاسيما ثنائية اللغة–الكلام، اللغة بما هي موجود داخل عقل المجموع ، والكلام بما هو استعمال شخصي محسوس"[1].

محاولة إيجاد مفهوم دقيق للشعرية من وجهة النظر اللسانية، منحها صفة التواجد بشكل متنامي في كل الأشكال الخطابية الأدبية. بما أن معظم الرسائل اللفظية مهما كانت لابد وأنها أيضا محمّلة بشيء من الشاعرية، وإن لم تكن لها صفة الهيمنة

La fonction poétique n'est pas la seule fonction de l'art du langage, elle en est " seulement la fonction dominante, déterminante, cependant que dans les autre activités verbales elle ne joue qu'un rôle subsidiaire accessoire."[2]

و لأن"الشاعرية تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال .وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"[3].

لاشك أن تحويل شراع مفهوم الشعرية إلى سياق الاتجاه اللساني، مرده البحث دوما عن الكتر المفقود. وسبب ذلك الانصياع، هو بحثها الحثيث عمن يمنحها صفة العلم الدقيق، لأن "حضور العلم في أي موضوع هو الذي يغير طبيعته من العفوية إلى السببية، ومن العشوائية والحدسية إلى الطبيعة التنظيمية، بالإضافة إلى أنه يحمي وحدة هذا الموضوع من الانتهاكات الخارجية"[4]، ولا شك في أن هذا التطور كان أيضا فتحا كبيرا أفاد الدراسة اللسانية، ولكنه لم يعبر تماما عن خصوصية اللغة الشعرية بشكل مقنع، لأن منطلقاته كانت قوانين تحليلية مضبوطة سلفا تهتم باللغة من حيث الشكل، لأن "الذي يجعل اللغة حقيقة مادية إذن إنما هو الكلام الفعلي كما أن تحليل النطق الفعلي هو الذي يكشف عن تلك الوحدات التي تبني وتكون النظام اللغوي وبهذا يتبين لنا

[1] ينظر: المصدر السابق، ص:71

[2] Roman Jakobson essaie de linguistique général-paris édition de minuit,1970 page218

[3] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية ، ص: 19

[4] ينظر: المصدر نفسه ، ص: 69

أن عملية الكلام لها جانبان ، أحدهما مادي physical وهو الأصوات المنطوقة ، والآخر عقلي mental وهو المعنى المقصود وعلى هذا يجب أن يسير التحليل اللغوي في خطين متوازيين"[1]، فصارت بها لغة الشعر مجرد قوالب تتجافى عن قيمتها الانطباعية لأن"الكلمة توفر لنفسها قانونها الخاص...وأن ما نؤكد عليه ليس انعزالية الفن وإنما نؤكد على استقلالية الوظيفة الجمالية"[2]، فقيود قوانين الشعرية اللسانية لم تتعامل مع كل ما يمكن أن يتوارد عليها، بأي شكل من أشكال التعبير اللفظي الأخرى، مما يجعل تأثيراتها في الخطاب الأدبي لا تتعدى حدودها، و لم تلتفت إلى كل المعاني المتعالية بما أنها "في الوقت الذي ينتهي فيه عصر ما وفي الوقت الذي ينحل فيه التعلق الوثيق لمكوناته المختلفة، حينئذ فقط تنتصب في مقبرة التاريخ الشهيرة فوق كل الأشياء الأثرية العتيقة (المعالم) الشعرية.حينئذ نتحدث بامتنان عن عصر ماشا.وهكذا لن نجد هيكلا إنسانيا في قبر إلا إذا كان غير صالح لأي شيء إنه يند عن الملاحظة ولو أنه أنجز مهمته"[3]

لاشك أن جاكوبسون لم يحد كثيرا عن سلوك تودوروف في عملية تقديس النص، أو الخطاب الأدبي في حد ذاته. من خلال نهج نفس الفلسفة، بما أن حدود الشاعرية عنده"هي الكليات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه، وهادفة إلى تأسيس مساره فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له"[4]، ولعل الاهتمام بما يطرحانه فلسفيا، ومحاولتهما الاكتفاء بفهم العمل الأدبي من داخله ومن خلال مفاتيح لغته فحسب، هو ما يحجم من فعالية القيمة ويكرس الصفة الموضوعية على كل اللغة الشاعرية التي تأخذ بذلك منحى مغايرا عن طبيعتها، فهي عندهم"تنبع من لغة لتصف هذه اللغة فهي لغة من لغة. تحتوي اللغة و ما وراء اللغة، مما تحدثه من الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات ولكنها تختبئ في مساربها وهذا تمييز للشاعرية عن اللغة العادية ويستعين جاكوبسون بعلم المنطق الحديث ليؤسس التمييز هنا فيقسم اللغة إلى فئتين لغة

[1] ستيفن اولمان، دور الكلمة في اللغة،تر:كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة،1975، ص31

[2] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية ، ص: 19

[3] المصدر نفسه، ص: 21

[4] الغذامي عبد الله محمد، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ،ص: 23

الأشياء...والفئة الثانية ما وراء اللغة وهي لغة اللغة، عندما تكون اللغة هي موضوع البحث وهذه هي الشاعرية:"[1].

لعل السبب وراء التوافق بين جاكوبسون وتودوروف في طريقة تصويرهما للشعرية اقتناعهما بالنظرية التجريبية، وكذا سعيهما الإيديولوجي لتقنين كل ما يمكن له أن يتلاءم ووظيفة الأدب واللغة الرئيسة وهي التواصلية المنبثقة منه. أي شكلنة اللغة الأدبية وحصرها معرفيا بوصفها مادة. بما أنها في النص الأدبي تدل على نفسها، وتلغي كل المؤثرات والمدلولات الخارجية أو المعاني الروحية القديمة للكلمات، ففيها"يتوحد الشكل والجوهر حتى يكون الشكل هو الجوهر والجوهر هو الشكل وتكون القشرة هي اللب واللب هو القشرة"[2].ولعل محاولة تفسير سر تفاعلها داخليا رغم اختلاف المواقف واللغات؛ ربما كان أيضا بناءا على أن"التشديد على الأدب بوصفه واقعة قابلة للبحث العلمي وبوصفه مجموعة من خصائص الفن القولي استدعى نبذ الاتجاهات الفلسفية والنفسية والجمالية في دراسته فضلا عن نبذ التناول الإيديولوجي، ولا يعني هذا إلغاء وشائج الأدب مع الحياة، بل إلغاء صلاحية هذه الوشائج في استنباط خصائص الأدب"[3].

حاول جاكوبسون البحث عن العلاقات المتحققة بين ظواهر النص المختلفة والربط بينها، وقام بصهرها في بوتقة واحدة كي يردها إلى تركيبة جمالية متناسقة فيها تماسك ووحدة، ليصل في النهاية إلى معرفة عالم الشاعر ورؤيته الشعرية وموقفه من الكون والحياة. لأن"الشعرية التي تؤول أثر الشاعر من خلال موشور اللغة وتتمسك بالوظيفة المهيمنة في الشعر تمثل ، من حيث تعريفها ، نقطة انطلاق لتفسير القصائد"[4]، ليبرهن عن ترسخ حقيقة اعتقاده بوجوب وجود الشعرية التي قرنها أكثر بالوظيفة التي تحيل إلى داخل اللغة من منطلق لساني، لكي يستطيع إثباتها في كل

---

[1] المرجع السابق، ص: 23

[2] المرجع نفسه، ص: 16

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص: 79

[4] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص: 78

الخطابات، أي "ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا"[1]، بما أنها مظهر من مظاهر استعمال اللغة، وهي جزء قار في كيفية توظيفها لأن" الوظيفة الشعرية إذا بلغت في أهميتها درجة الهيمنة في اثر أدبي فإننا سنتحدث حينئذ عن الشعر"[2].

لعل السعي من أجل تكريس الصفة العلمية على أبحاثه، فرض عليه عدم التفريق نظريا بين الشعر والنثر، فلم يقيدها بإحداهما أكثر من الأخرى، وأسس كل فكرته على قاعدة التواصل الواجب حدوثها بين كل الوظائف اللغوية مع احترام تام"للقواعد المتعالية لجمالية المماثلة"[3]وهذا أنموذج بدا أكثر إيضاحا لدائرة الكلام التي اعتمدها سلفه دوسوسير،لذلك سلك دربا أكثر صعوبة، ولكنه وصل إلى نفس النقطة التي وصل إليها تودوروف. وهي قصور فكرتيهما واحتياجهما لسند إضافي يدعم موقفهما لأن "اللسانيات (كما هي حاليا على الأقل)ليست علم اللغة الوحيد.فموضوعها نمط معين من البنى اللسانية (الصوتية والنحوية والدلالية) دون أنماط أخرى تدرس في نطاق الانتروبولوجيا أو التحليل النفسي أوفي نطاق (فلسفة اللغة) وتستطيع الشعرية أن تجد في كل علم من هذه العلوم عونا كبيرا ما دامت اللغة جزءا من وضوعها،وستكون العلوم الأخرى التي تعالج الخطاب أقرب أقرباءها علما، وأن جماع ذلك يكون حقل البلاغة في معناها الأوسع كعلم عام للخطابات"[4]

المنهجية الشكلانية في دراسة الخطاب الأدبي بمعناها الواسع، تعنى أساسا بكيفية فهم آلياته التركيبية وخصائصه الداخلية الجمالية. نائية تماما عن كل المؤثرات الخارجية، بما أن طرحهم الإيديولوجي، هو إنتاج علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية الكامنة في شكل المـــادة الأدبيـــة، لأن «غاية الفن أن ينقل الإحساس بالأشياء عندما تُدرك وليس عندما تُعرف. وتقنية الفن هي جعـــل

[1] المصدر السابق ، ص: 24

[2] المصدر نفسه ، ص: 19

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص: 116

[4] تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص ص: 27 ، 28

الأشياء غريبة، جعل الأشكال صعبة، مضاعفة، إنها تزيد صعوبة الإدراك وطوله لأن عملية الإدراك غاية جمالية بنفسها، وينبغي أن يطال أمدها»[1]، فالشعرية عندهم؛ تأخذ صفة التحقق. عندما يتمكن الدارس من أن يثبتها في النص مهيمنة، بحيث يتبدى شكلها من خلال شبكة العلاقات المتولدة التي تنشأ بين مكوناتها الأولية . فجاكبسون يقول:" La fonction poétique n'est pas la seule fonction de l'art du langage, elle en est seulement la fonction dominante, déterminante, cependant que dans les autre activités verbales elle ne joue qu'un rôle subsidiaire accessoire."[2]

لعل السر في التركيز على القيمة المهيمنة، أو فكرة السيطرة في العمل الفني ككل. هو رد فعل منطقي أو هو تجاوز لفكرة سادت قبلهم، ترى أن "الشعر تفكير بالصور"[3]. لكن هذا التفكير البنيوي المناقض لمن سبقه، لم يمنع كذلك من جاء بعدهم، أن يعتقد أن شعرية جاكبسون أو أدبيته كنظرية بشرية "ليست واضحة المعالم، ولاهي قاعدة وقع عليها الاتفاق بين النقاد، في القديم والحديث؛ فهي تظل خاضعة لأصول الذوق العام، ولذوق الناقد نفسه قبل ذلك، ولمقدار ذكائه، ومقدار تجربته في التعامل مع النص الأدبي المطروح للحكم أو التحليل، ابتغاء إدراك، أو تذوق، عناصر هذه الشعرية التي تكمن غالبا في جمالية النسج اللغوي، وفي براعة اصطناع هذا النسج والابتعاد به ما أمكن عن الابتذال، بالإضافة إلى مقدار البراعة في التصوير"[4].

الوظيفة التواصلية التي صدحت بها المدرسة الشكلانية، حصرت كامل اللغة داخل سجن الوظيفة، التي لا تعبر بالضرورة عن ماهية اللغة لأنها جزء من مكوناتها ومن نتائجها، فاللغة مرتبطة بماهية الإنسان المتواجد داخلها، وبوجود العالم. بما هي تعبير عن موجودات الموجود المنكشفة أمام الأعين، و لا يعني حصرها لحظيا في ركن ضيق أننا أدركنا منها كل المقاصد.

---

[1] نيوتن ك.م. نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 1996، ص:22

[2] roman jakobson essaie de linguistique général-1-paris édition de minuit,1970 page218

[3] خوسيه ماريا بوثويلو إيفانوكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو زيد، مكتبة غريب، مصر، 1992، ص:45.

[4] عبد الملك مرتاض قضايا الشعرية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر،2008 ، ص:202

مفهوم الشعر عند جان كوهين:

حاول جون كوهين بداية، وضع إطار خاص لمفهوم كلمة الشعر، ليتمكن فيما بعد من تأسيس مفهوم واضح لمفهوم الشعرية كما يراه هو، فأقر بأن لـــ"كلمة الشعر في العصر الكلاسيكي معنى لا غموض فيه.كانت تعنى جنسا أدبيا هو(القصيدة) التي تتميز بدورها باستخدامها لأبيات"[1]، حيث كان يعرف بشكله التقليدي. كقصيدة تتألف من عدد من الأبيات المتناسقة، يعتمد الوضوح وسهولة لغته تبعا لما توارثوه، ثم يواصل حديثه عن تطور التصور للمفهوم بفعل تطور الحياة وتدافع الأفكار واختلاف المنطلقات خاصة عند جمهور المثقفين قائلا:"بدأ المصطلح أولا يتحول من السبب إلى الفعل، من الموضوع إلى الذات وهكذا أصبحت كلمة(الشعر) تعني التأثر الجمالي الخاص الذي تحدثه (القصيدة) ومن هنا أصبح شائعا أن نتحدث عن (المشاعر) أو (الانفعالات الشعرية)...وأصبحت كلمة(الشعر) تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية...وهو يغطي اليوم لونا من ألوان المعرفة بل بعدا من أبعاد الوجود"[2]. حيث أصبحت قيمة الاحتفاء بالشعر بقدر نتائج الفعل الذي يتركه في متلقيه، وعليها أصبح مقترنا بما يطرحه من معرفة فنية جديدة تساهم في الحث على التفكير باللغة، وهو ما يترتب عنه حسن الاختيار في نوع الكلمات، أو بما يساهم في تطوير معاني الكلمة. مما جعله يتابعها باهتمام بالغ مادامت أنها تقود إلى المعرفة التي تعبر حتما عن رغبات الذات الإنسانية، مما أدى به إلى تبني فكرة يشوبها التفكير الفلسفي أكثر منها التخصص الأدبي؛ ليعتقد بأن"الشعر كما يقال هو استعارة كبيرة... فالمعنى الإدراكي والمعنى العاطفي لا يستطيعان أن يعيشا معا في وعي واحد، والدال لا يمكن أن يشير في وقت واحد إلى مدلولين يتطاردان، ولهذا السبب فإن الشعر لابد أن يستخدم طريق الدوران، لابد

[1] جون كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق، أحمد درويش،مطابع الأهرام،مصر، 1990 م ص17

[2] المصدر نفسه ، ص: 17

أن يقطع العلاقة الراسخة بين الدال والفكرة لكي يحل محلها العاطفة...والكلام الشعري هو في وقت واحد موت وبعث للغة"[1].

جوهر الشعر عند كوهين، أخذ نوعا من حكمة المراوغة اللغوية التي تستخدم الإبهار لجعل المتلقي يتعلق بالمعنى ويعتقد المفاهيم الجديدة، بعد أن يحمل الأشياء الأحاسيس لا تمتلكها. فهو يجمع بين المدرك الحسي ونقيضه من المعنوي، من خلال صفة توارد الكلمات. لأن"الكلمات ليست إلا جواهر الأشياء وهي هنا تؤدي"معلومة"عن الأشياء، كما يمكن للأشياء ذاتها أن تؤديها بطريقة أوفى لو أننا كنا نستطيع فهمها"[2]، وعليه كان الشعر عنده هو"ذلك النوع من الأدب المسمى بالقصيدة، ومع ذلك فكلمة (قصيدة) ذاتها ليست خالية من الغموض، فقد أصبح شائعا أن يقال:((قصيدة النثر وهو تعبير يترع في الحقيقة عن كلمة القصيدة ذلك التحديد الواضح الذي كانت تتمتع به حين كانت متميزة بأنها الشكل المنظوم وبما أن النظم كان شكلا من أشكال اللغة، تقليديا،ومقننا،بدقة، فإن للقصيدة كان لها لون من الوجود(القانوني) غير قابل للمعارضة"[3]،ليشرح كوهين هنا قضية الغموض في الشكل التي تكتنف كذلك مفهوم قصيدة الشعر التام المعيار؛ التي تجمع بين المستويين الصوتي والمعنوي، والتباسها مع ما يسمى بقصيدة النثر، بما أنها هي أيضا شكل من أشكال النظم، ولكنها تخالفه في خصائص موجودة على هذين المستويين، لأن "النظم ليس مختلفا عن النثر وحسب بل هو معارض له. وليس شأنه أن يكون مما ليس نثرا، بل هو نقيض النثر، فالخطاب النثري يعبر عن الفكر الذي هو نفسه استطرادي أي ينتقل من فكرة لفكرة"[4] ولهذا اشترط مبدأ التوافق مع شكل القصيدة الأولى كمعيار رئيس وما خالفها أو شابهها فهو انزياح عنها وإن كانا كلاهما له خواصه الجمالية"[5].

---

[1] المصدر السابق، بناء لغة الشعر ، ص: 218

[2] المصدر نفسه، ص: 41

[3] المصدر نفسه ، ص: 18

[4] المصدر نفسه ، ص: 92

[5] ينظر: المصدر نفسه،ص: 19 وما بعدها

يسلك جون كوهين بعد ذلك في تمهيده لموضوع علم الشعرية مدخلا لغويا، معتقدا أنه"لو كان يجب أن نخترع الكلمات في كل مرة نتكلم فيها لكانت (اللغة المتميزة) مستحيلة، ولو كان الكلام معناه أن نحدد أنفسنا في ترديد جمل قيلت من قبل لكانت (اللغة المميزة) لا فائدة لها، فكل فرد يستخدم اللغة ليعبر عن فكره الخاص في لحظة ما وهذا يتضمن حرية الكلام"[1] وبناءا على ذلك فـــ:" الشعر كامن في القصيدة، وذلك مبدأ ينبغي أن يكون أساسيا فالشاعرية كعلم اللغة موضوعها اللغة فقط، والفرق الوحيد بينهما هو أن موضوع الشاعرية ليس اللغة على وجه العموم وإنما شكل خاص من أشكالها ،وإنما يعد الشاعر شاعرا لا لأنه فكر أو أحس ولكن لأنه عبر، وهو ليس مبدع أفكار وإنما هو مبدع كلمات، وكل عبقريته تكمن في اختراع الكلمة"[2]، أي أن ابتداع الكلمات من داخل اللغة شرط بالنسبة لأي شاعر حتى يكون له سبق في الصناعة لم يحدث قبله في اللغة ولكنها نفسها توظف في سبيل التعبير عن معاني موقف مغاير مستدلا برأي من سبقه كفاليري الذي يرى بأن التعريف الدقيق للشعر "هو((لغة داخل اللغة))نظام لغوي جديد مبني على أنقاض نظام قديم، وهي أنقاض تسمح لنا بان نرى كيف يتم بناء نمط جديد للمعنى.إن اللامعقولية الشعرية ليست قاعدة مسبقة ولكنها طريق لا مفر منه ينبغي أن يعبره الشاعر إذا أراد أن يحمل اللغة على أن تقول ما لا يمكن أن تقوله أبدا بالطرق العادية"[3] ليمهد لمحاولة التطوير لمفهومه المتصور للشعرية اللسانية، من خلال اطلاع مسبق على أعمال من سبقوه في تحديدهم للمصطلح،"فحاول بالتالي إيجاد مبرر يعطيه الحجة الكاملة في الانفراد بخصوصية رؤيته لمصطلح الشعر الذي هو"في الواقع نص يمكن إدراكه لكن لا يمكن التعبير الكامل عنه وحول هذا التناقض ينبغي للدراسات الشعرية أن تتواجه"[4] وهو ما أدى به، إلى أن يراجع موقفهم بنوع من الفلسفة اللغوية التي لا ترى القيمة تتجسد في ماهية الأشياء أو في أشكالها فحسب، بل تتعدى إلى دراسة

[1] المصدر السابق، بناء لغة الشعر، ص: 111

[2] المصدر نفسه ، ص: 48

[3] المصدر نفسه ، ص: 136

[4] جون كوهين، اللغة العليا النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة ،مصر ،ط2، 1999، ص: 38

التأثيرات ووظيفتها . فنجده يعرف موضوعية **العلم الأدبي** بقوله: "موضوعية علم الأدب إذن لم تعد متمثلة في تصنيف ألوان الإنتاج الفردية لكنها تتمثل في مجمل الإجراءات التي تنتظمها، وإذن، فإنه في داخل طبقات النصوص الأدبية، نستطيع أن نصل إلى((طبقات صغرى)) للنصوص يمكن أن نسميها((الشعرية))...إن ((الشعرية)) هي ما يجعل من نص ما نصا شعريا وتعريف كهذا يترك الباب مفتوحا في آمر العلاقة بين الأدبية والشعرية"[1] وهذا تصريح واضح عن عدم الاكتفاء بكل مسلمات المدرسة الشكلانية، التي تتعامل وعلم الأدب كآلة إنتاج وتصنيف، وهو ما أدى به إلى التعليق على تفسيرات جاكوبسون قائلا:"نظرية جاكوبسون لم تصنع شيئا إطلاقا غير توسيع نمط قيود النظام فجعلتها تمتد على مستويين تركيبي ودلالي، والأخذ بمبدأ ((إسقاط محور المتشابهات على محور المتناسقات))"[2] لعل في حكمه هذا، يريد به أن يعيد تحرير القيمة الإبداعية للمبدع والمتلقي على السواء، ويكشف الظروف المحيطة بهما والمساهمة في تسهيل عملية تلقي العمل الأدبي، بما يفسح مجال الدراسة الأدبية بما يعطيها مجالات رحبة. بعدما قيدت بقواعد تنظيمية مكبلة احتكرها المتخصصون وجعلوها صعبة الفهم عمن يمتلك فطرة الذائقة الشعرية فـــ" لقد جعلوا من النص الشعري، لونا من اللعب بالكلمات، وجعلوه موضوعا لغويا جميلا موجها بالدرجة الأولى ليرضي حاجات المتخصصين"[3] وحجته في الدفاع عن فكرة إعادة اكتشاف روح الخطاب الأدبي ذلك أن"الفرق بين المنجم وعالم الفلك لا يوجد في النجوم ولكن في روح الإنسان الذي يلاحظ ولا يوجد على الإطلاق في المادة الشعرية نفسها ما يمنعها من حيث المبدأ من أن تكون موضوعا للملاحظة أو الوصف العلمي"[4] وعليه فدور المتلقي للعمل الأدبي يكتسي أهمية كبرى لديه من بعد ما أبعدته قوانين المدرسة الشكلانية ذلك لأن"الدراسة الجمالية تستلزم خطوتين هما ((الانتقاء)) و((الملاحظة)) ولكي تتم الموضوعية المطلوبة فإن ((المنتقي)) ينبغي ألا يكون

[1] المصدر السابق، ص ص: 9 ، 10

[2] جون كوهين، بناء لغة الشعر، ص: 14

[3] جون كوهين، اللغة العليا النظرية الشعرية ، ص: 14

[4] جون كوهين، بناء لغة الشعر، ص: 33

هو((الملاحظ)) ومادام عالم الجمال يقوم بدور الملاحظ فإنه ينبغي أن يترك مهمة ((الانتقاء)) إلى شخص آخر"[1] فالخطاب الأدبي يكتسب معناه من خلال إعادة عملية إنتاجه من طرف المتلقي. هذه المنطلقات جعلته يبدأ بتحديد معالم دراسته أولا بقوله :"الشعرية علم موضوعه الشعر"[2] بما أن الشعر مشترك لغوي بشري تشترك فيه كل اللغات لأن"الشعر قوة ثانية للغة وطاقة سحر وافتنان، وموضوع "علم الشعرية" هو الكشف عن أسرارها"[3]، وعليه فالهدف عنده ليس مجرد الاكتفاء بدراسة الأدب أو لغته، بقدر ما هو إقامة علم عام للشعر من خلال التركيز على دراسة اللغة الشعرية لأنه"إذا كان هناك خصائص شعرية للغة الشعر، فينبغي بالتأكيد أن تكون موجودة في شعر كل اللغات"[4].

على هكذا قاعدة انطلق كوهين، من خلال سلك سبيل ضبط مصطلحات العلم التي تستخدم شعريا، ودراسة ما يترتب عنها من التزام تفرضه هذا الأخيرة من أعراف، وإن كان يقر مسبقا بأنه لا يعترض عل الاستخدام المعاصر لكلمة الشعر فيقول:"لا نعتقد أن الظاهرة الشعرية محصورة داخل حدود الأدب، وانه من غير الجائز البحث عن مسبباتها في مظاهر الطبيعة أو مواقف الحياة، بل أنه من الممكن تماما معالجة(شاعرية عامة) يمكن تلمس أسبابها المشتركة في كل الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي يمكن أن تثير انفعالات شعرية"[5]. ثم حاول أن يزيل بعض الملابسات التي قد تعلق بمصطلح علم الشعر، حيث يرى أن تحديد مجالات الشعرية يبدأ من اللغة ويعود إليها. وعندما يتأتى ذلك، فلا مانع من أن نصل بها المجالات الأخرى التي تخرج عن الأدب، بمعنى انه قصد إلى البحث عن كيفية تطويع اللغة شعريا وفق نواميس النظام الشعري المتوارثة وتقييداتها الفنية؛ من خلال طرح مفهومه للقصيدة كمعيار استباقي،"ليس هناك شعر ما لم يكن هناك تأمل في اللغة،

---

[1] المصدر السابق، ص: 27

[2] المصدر نفسه ، ص: 17

[3] جون كوهين ،اللغة العليا النظرية الشعرية، ص: 9

[4] المصدر نفسه، ص: 27

[5] جون كوهين، بناء اللغة الشعرية، ص: 18

وفي كل خطوة إعادة خلق لهذه اللغة وهو ما يتضمن تحطيم الأطر الثابتة للغة ،وقواعد النحو، وقوانين المقال"[1].

لعل الحديث عن المعيار المقصود في مفهوم كوهين في القصيدة الشعرية، يحتم علينا أن نعرج أيضا **لمفهوم الشاعر** بحسب فهمه هو للغة، لأن "اللغة الشعرية ظاهرة أسلوبية بالمعنى العام للمصطلح، والقاعدة الأساسية التي سيبنى عليها هذا التحليل هي أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث كل الناس، وان لغته(غير عادية) وان الشيء غير العادي في هذه اللغة يمنحها أسلوبا يسمى (الشاعرية) وهي ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري "[2]، والحديث عن الشاعر يقودنا أيضا إلى الحديث عن **طبيعة اللغة**، لـــ"أن الشعر لا يصنع من الأفكار ولكن من الكلمات "[3]. بما أن لكل شاعر طريقته الخاصة في الكلام التي تسمو عن لغة العامة، لأن" اللغة تحيل إلى الأشياء بعيدا عن موسيقاها الخاصة التي لاحظناها محدوديتها وهي لا تملك على الإطلاق إلا ما تعيره لها الأشياء وما ينبغي قوله هو أن الأشياء ليست شاعرية إلا بالقوة، ويتوجب على اللغة أن تنقل هذه الشاعرية من القوة إلى الفعل، وبدءا من اللحظة التي تتحول فيها الحقيقة إلى شيء متكلم فإنها تضع مصيرها الجمالي بين يدي اللغة"[4]وأن طبيعة اللغة الشعرية تختلف كلية عن طبيعة اللغة النثرية فـــ"الفرق بين الشعر والنثر فرق ذو طبيعة لغوية أي شكلية ، وهو فرق لا يوجد في جوهر الرنين الصوتي ولا في الجوهر الفكري، ولكن في نمط العلاقات الخاص الذي توجده القصيدة بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات بعضها البعض من جهة أخرى"[5] يتبين هنا سبب اختلاف

[1] المصدر السابق، بناء لغة الشعر، ص: 184

[2] المصدر نفسه ، ص: 24

[3] المصدر نفسه ، ص: 49

[4] المصدر نفسه ، ص:46

[5] المصدر السابق، بناء لغة الشعر ، ص: 197

اختلاف اللغة الشعرية لما ينقلها الشاعر من حالتها العادية أو النثرية إلى حالتها الشعرية ويرجعه إلى نوع العلاقة الناشئة بين الدال والمدلول وطريقة تناسقها من خلال شبكة العلاقات التي تصنعها مع قريناتها في إطار الشكل العام للقصيدة.

وهذا ما تجلى فيما بعد في طريقة تمهيده **لمصطلح الأسلوب**، من خلال تبني قول بايي بأنه:"تحول فردي في الكلام"[1] ليصرح بعد ذلك "بأنه يوجد في لغة كل الشعراء قدر مشترك غير متغير يبقى دائما من خلال التغيرات الفردية...وعلى هذا الأساس فإن الشعر يمكن أن يعرف على انه نوع من اللغة، وان (الشاعرية) هي حدود الأسلوب لهذا النوع، وهي تفترض وجود (لغة الشعر) وتبحث عن الخصائص التي تكونها"[2]. لعل لحسن اطلاعه على منهجية المدرسة الشكلانية، قد أتاح له فيما بعد أن يتخذ من معالم الدراسة اللسانية للخطاب الأدبي مكان ارتقاء للتوسع فيها. حيث حاول إكساب شعريته صفة العالمية، من خلال الحث على دراسة لغة الشعر وشكلها وتفسيرها باللغة.

بالرغم من جهود كوهين في إبراز شخصيته من خلال محاولة الخروج عن تنظيرات المدرسة الشكلانية"إلا أن كوهين لم يفلت تماما من النظرة الضيقة التي تتمثل في معالجة بعض من أجزاء النص الشعري ، فهو يعالج بنية محددة في القصيدة توفر له المستوى والوظيفة اللذين اختارهما للتحليل، فيما أهمل النظرة الشمولية للنص نفسه، ويرجع هذا الإهمال إلى المفهوم النظري لشعريته، أي الانزياح الذي يمكن تعيينه بالاقتطاع الضروري لمقطع ما، أو بتوزيع القصيدة إلى مقاطع مصنفة بالاستناد إلى نوعية الصورة التي تتضمنها تلك الصورة"[3].

---

[1] المصدر نفسه ، ص: 24

[2] المصدر نفسه، ص: 24

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص:111

فرض علينا الإشكال المراد الوصول إلى تفسيره، وهو خصوصية مفهوم الشعر ولغته. والمثبت ظاهرا بشكل اللغة الشعرية. الانطلاق بدءا بمقاصد النقاد والبلاغيين العرب منه ،ثم التحول إلى مفهوم الشعر عند الغربيين، قاصدين السعي الحثيث إلى التأكيد على اتفاقهم مبدئيا بلانهائية تشكل صورة صناعة اللغة الشعرية المثلى، والتي تتخذ الكلام الفردي الذي يعقد لأجل إدراك المعنى مادة ومنطلقا لها، وإلى التأكيد على عدم ترسب مادتها لديهم، لأنها تطرح دائما تساؤلات تتشعب بصاحبها وبمتلقيها بمقدار ما تمايز شكله هو وطريقة إخراجه،حتى حينما"جاء رومان جاكبسون ينظر لقضايا الشعريات لاحظ أن النص الأدبي يختلف عن غيره من النصوص بمقدار ما يشتمل عليه،أو ما لا يشتمل عليه من أدبية (littérarité) وهذه الأدبية التي يتحدث عنها جاكبسون ربما أشبهت الفكرة التي كان قدماء النقاد العرب يطلقون عليها حسن الديباجة"[1].

لغة الشعر لا تحدد لنا بداية معالم الشعرية، حتى وإن تيسر لنا جدلا تحييدها تماما عن رحابة مجال القصد الواعي واللاواعي للشاعر والموضوع الذي وظفت من أجله، وتم نقلها إلى ضيق حيز الوضع المادي الدال. إلا أن صور تقلب ظروف حياة ومقامات وتطور فكر الشاعر وكثرة ترحاله بين وفرة الاختيار وقلة الاقتناع بما تتيحه له المفردات والألفاظ من معان وضيق أفق توظيفها، لا يمكن أن تكون قد ناسبته دائما هو ليتوج قمة مقصديته، فقيمة تجلي اللغة الشعرية إزاء الألفاظ والمفردات؛ قد لا تكمن في التفاضل بين القوالب الكلامية المستعملة التي يقوم عمدا الشاعر باستبدالها بعضها ببعض، والتي لا تعكس بالضرورة مدى اقتناعه بتحقق الإصابة فيها ، وعليه فالشعر ومن بعده الشعرية حتما لا يتوقفان على نوع الكلمة والمجال الذي يحوم فيه الشاعر في الاستدلال على إدراك المعنى. وإدراك "الشعرية يأتي على مستوى الداخل والخارج، حيث تعمل الشعرية على إعادة سبك المتلقي سبكا جديدا، يوافق، المنتج الدلالي، وهذا السبك يُدخل الحواس في إطار التراسل الذي يجعل المتلقي حاسة واحدة، تمتلك قدرات الحواس كلها"[2].

[1] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعرية، ص: 199

[2] محمد عبد المطلب، كتاب الشعر، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان،مصر، 2002، ص: 25.

الفصل الثاني : بناء الاسلوب

1ـ الأسلوب عند النقاد والبلاغيين القدامى

أـ الجاحظ:

بـ ابن طباطبا:

تـ عبد القاهر الجرجاني:

ثـ حازم القرطاجني:

جـ ابن خلدون

2ـ بناء الأسلوب عند الغربيين:

أـ التفسير اللغوي للأسلوب

بـ التفسير الفلسفي للأسلوب

اللغة العربية تجمع في حد ذاتها؛ بين الوظيفتين النفسية والنفعية على غرار كل اللغات، لأنها استطاعت في زمن قصير من احتواء كل أشكال التعبير الثقافية والأدبية والدينية و العلمية الوافدة عليها، مما مكن لها من أن تتوسع خارج منطقتها الجغرافية، حتى صارت أداة رئيسة للتفكير والتعبير. بما أنها تماثل الحبل المتين الذي يمكن له أن يحمل أو تتعلق به كل المعاني الممكنة، لما تمتلكه من وسائل للتعبير عن مختلف الأفكار، مما مكنها من أن تترقى أحيانا حتى تمثل المعنى نفسه. وقد تطورت وازدهرت أكثر لاحقا بسبب احتوائها للمقصدية التبشيرية، التي تجمع بين فكرة الرقي بقيمة الجنس البشري، وحسن تمثيل المقدس من الكلام الإلهي. من خلال المساهمة الواضحة في دعم وتطوير أسس الحضارة الإنسانية ككل، ولقرون متتالية،لأنك"إذا تأملت حال هذه اللغة الشريفة الكريمة اللطيفة، وجدت فيها من الحكمة والدقة، والإرهاف والرقة ما يملك على جانب الفكر،حتى يكاد يطمح بي أمام غلوة السحر"[1]،فكانت تضمن سلاسة الاتصال بين كل الأشخاص المنتمين لها، خاصة قبل نزول القرآن الكريم بلسانها، حين عوملت فيه كشكل محسوس لتجلي كل المقدس،وصارت ترتبط كثيرا بثقافة وشخص الشاعر النبي، وبمرجعياته الفكرية وبكل العوامل الذاتية والموضوعية التي قد تساهم في الكشف عن مجمل تجاربه الشعرية والروحية، بما أنها تعبر عن انشغالاته الفكرية والنفسية والاجتماعية،وتستطيع أن تقدم صورة مثلى عما قد يدور في ذهنه، وفي مجتمعه.

على هكذا صفة ووظيفة؛ تأتي منصاعة مع السياق النفسي ومع الدافع الداخلي للمبدع الذي يتعامل معها، من باب أن "اللغة في الأدب ليست وسيلة خادمة للفكر والإحساس فحسب، بل هي إلى جانب هذه الوظيفة الأساسية غاية في ذاتها، والكاتب أو الشاعر الماهر هو من يفطن إلى هذه الحقيقة ،ويكون من حسن الذوق وسلامة الحس بحيث يقيم النسب الدقيقة بين اللغة كوسيلة واللغة كغاية في الأدب، فلا يسرف في اعتبارها وسيلة لأنه يحرم نفسه من عناصر هامة في التأثير

[1] ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص،ج1،تح: محمد على النجار، المكتبة العلمية المصرية، القاهرة ،1952، ص:47

،عناصر التصوير وعناصر الموسيقى كذلك يحذر من أن ينظر إليها كغاية،فيأتي أدبه أو شعره وقد غلبت عليه اللفظية وخلا من كل مادة إنسانية فكرا أو إحساسا "[1]

وقد أخذت اللغة العربية صفة الغاية في حد ذاتها، أو الأداة المثلى لإعادة تنظيم شكل الواقع، والوسيلة ناجعة لتوصيف كل موضوعات العالم الخارجي الممكنة. حينما نزل القرآن بلسانها، وردة الفعل أو النقلة الكبرى التي أحدثها في ذهنية المتكلم بها، حيث فتحت لها إمكانية تولي قيادة العالم وصناعة المشهد الثقافي لغويا، ذلك أن النص القرآني الذي قرأ بها؛ كان نوعا ساميا من إعادة قراءة لروح ووظيفة هذه اللغة من جديد، بوصفها ممارسة أكثر دينية. تجمع في بنيتها أشكال وجوب الكتابة والتعبير، لأنه"أعاد الأبجدية إلى فطرتها، قبل الكتابة وفيما وراء الأنواع الكتابية.وكأنه وضع هذه الأنواع بين قوسين أو ألغاها، ليخلق نوعا آخر"[2].

القصد من كلامنا هنا؛ الانطلاق مبدئيا، من أنه"لابد من قراءة مقومات الشعرية العربية، بدءا من أصولها في خلال: خصوصية اللغة ثم خصوصية الوعي بتلك اللغة، وخصوصية البناء وتفرد أساليبه الإيقاعية، ثم خصوصية البيئة من خلال: انفتاح الأفق البيئي ونمطية الحياة وسكونيتها، وما كان من صراع أدى إلى فهم الوعي بالواقع فهما خاصا، ثم خصوصية الثقافة الشعرية عند العرب، إشارة لقدم تراثهم الشعري، وما تأسس عليه من شعور بالتفرد وما رافقت ذلك التراث عبر مسيرته من ملامح توحي بالبدائية الصادرة عن سمات الانعزال المكاني"[3]، للتوصل بالمتلقي إلى التأكيد؛ على أن اللغة العربية بعد نزول القرآن الكريم بلسانها، تطورت أكثر بعده ومن خلاله انتظمت كليا، وبشكل صارم في مجموعها، وقد زادت مرونتها ذاتيا أيضا، وصارت قابلة لأن تتفكك إلى وحدات أصغر بحسب مستويات الأفهام، بما يمكن لها أن تتجمع في أشكال تعبيرية كبرى مختلفة، لتتناسب والرسالة المراد توصيلها مع كل المحتوى الفكري لبناء مختلف العلاقات

[1] محمد مندور،النقد المنهجي عند العرب منهج البحث في الأدب واللغة،نهضة مصر، ص:123

[2] أدونيس علي احمد سعيد، النص القرآني وآفاق الكتابة ،ص: 34.

[3] رحمن غركَان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004 ص:18

الإنسانية، وإبرازا أيضا؛ لقدرتها اللامحدودة على توفير القدر اللازم من الكلمات المناسبة للتعبير بشكل جيد، عن مقصدية المتكلم بها. وتقريبا لفهم المتلقي للأسلوب القرآني، كـــ "خطاب يميل إلى مرجعية ثلاثية: فهناك مرجعية الدال، ويكون النص على مثال مرسله. وهناك مرجعية المدلول، ويكون النص فيها على مثال متلقيه. وهناك، أخيرا، مرجعية النص نفسه على نفسه ويكون النص فيها دالا ومدلولا خالقا لزمنه الخاص ودائرا مع زمن المتلقين في كل العصور، وسمة القراءة، في كل ذلك، أن كل واحدة من هذه المرجعيات تستقل بذاتها وتطلب الأخرى في الوقت ذاته"[1].

اللغة في الشعر كوسيلة- من حيث هي إزميل- توظف لتخليد وحفر منجزات عقولها وروحها وعواطفها، وسجل لتاريخها وحضارتها وركيزة من أهم ركائز هويتها الأساس الممتدة بأبنيتها المستقبلية، لتفتح مساحة رحبة من التأثير الثقافي والفلسفي والحضاري، فهي كائن حي ينمو ويتطور.لأن "الشاعر المبدع بوعيه الفني الخالص مطالب بأن يجعل كل قصيدة جديدة له متضمنة عناصر اشتغال مميزة تضفي عليها صورة شكل أدائي غير تقليدي، وإلا فإن الخطاب الشعري سيكرر نفسه ويجتر عناصره حتى الذبول والاندثار وفي هذا يتنافس الشعراء"[2]، لذلك نراها تحتفظ ذاتيا بعوامل قوتها وتطورها عندما يبنى مجتمعها في ظروف سليمة، تعكس حال المفردات المتحدث بها لتعبر عن مستوى ثقافته وتطوره، وتعبر بالتالي عن مكانته الحضارية بين الأمم، بما "أن جوهر الإنسان ليس كونه مشروطا، بل في كونه يفلت من الشروط كلها ليس في كونه مخلوقا،بل في كونه خالقا. فجوهر الإنسان هو انه كائن خلاق مغير وجوهر الثقافة، وبالتالي، هو إذن في الإبداع مغير"[3].لأن "أهم ما يمتاز به الشعر هو الإيحاء بالحقائق والإحساسات، لا شرح المسائل وتقريبها إلى الأذهان ولذلك يظهر فيه تعمد الغموض والميل إلى الإبهام، ويسيطر

[1] منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، ص: 220.

[2] رحمن غركان، مرايا المعنى الشعري،أشكال الأداء في الشعرية العربية من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعلية، دار الصادق الثقافية، الحلة ، العراق،2011، ص:410

[3] أدونيس علي احمد سعيد، الثابت والمتحول بحث في الإبداع والإتباع عند العرب،ج4، دار الساقي، بيروت، ص ص: 230،229

على أساليبه الخيال ويكثر في عباراته التشبيه واستخدام الكلمات والعبارات في غير ما وضعت له عن طريق الكناية والمجاز ويبدو فيه النفور من تحليل الحقائق وكراهة التعمق في الشرح والاستدلال"[1]. بهذه القيمة ترتقي اللغة الشعرية إلى بديهة غير قابلة للتشكيك، وكل إهمال لها؛ سينعكس سلبا على الأمة، ومتى أصبحت مستلبة، تخلفت في بنائها الحضاري و الفكري و السياسي و الاجتماعي، ذلك لأنها تشكل قاعدة واستثناء في هذا البناء. وكما هي أداة للتعبير عن الفكر، فهي أيضا عنصر للتواصل الاجتماعي.

تعد اللغة الشعرية مجالا حيويا لممارسة متعة الشاعر بإبداع صور جديدة لتشكيل التراكيب اللغوية، فهي وسيلة جيدة لتفعيل التواصل الإنساني ولتحقق الذات والالتحام بمظاهر الكون، فـــ"كلما أصغى الإنسان إلى اللغة، مستطلعا معانيها ومستشرفا آفاقها، تهيأ له، من غير أن يتخلى عن وضعية الإصغاء، تهيأ له أن يتصل بالكينونة الحقة التي تقوم على أصلها جميع الموجودات"[2]، وهذا ما يسمح له بإعادة تشكيل كل عالمه من جديد. فهي سبيل كفعالية اجتماعية بوصفها كلاما منطوقا، توظف بطرق لا حصر لتنوعها لنقل ما يراد قوله، لتشكل أهم طرق تأسيس هوية الإنسان وبعث قيم الأمم أو الشعوب على اختلاف أجناسها وتلون ألسنتها، حيث تساهم بتجاوبها وقدرتها على التكيف الذاتي معه في تسهيل تسرب الأفكار. ومجالا لتلاقح العديد من ثقافات الشعوب على الخريطة الإنسانية، بما أنها وعاء للفكر الذي يبرز توجهاته، وينقل تطورات عملياته من التجريد إلى التشكيل. لأن" الكلمة الخلاقة لا ترتجى إلا في الشعر، فاللغة فيه تبلغ أقصى مراتب قدرتها على التعبير، والشعراء من هذه الجهة هم حملة الأسلوب وأصحابه وظاهر من ذلك أن الأسلوب بهذا المعنى إن كان يرجع إلى شيء ، فإنما يرجع إلى الشخصية الخالقة التي تتفاوت دلالتها"[3]، فهي بما تملكه الكلمة الشعرية من إمكانات، ومن الاختيارات المتاحة للذهن.

---

[1] علي عبد الواحد وافي، علم اللغة، نهضة مصر ،مصر،ط9،2004،ص:187.

[2] مشير باسيل عون،الفسارة الفلسفية،بحث في تاريخ علم التفسير الفلسفي الغربي، دار المشرق،بيروت،ط1،2004،ص:127

[3] لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والاستيطيقا دار المريخ للنشر ،السعودية،ط1989،ص:143

توظف لأجل تحقيق التعبير المناسب عن الفكر، بحيث نستطيع أن نقول بها كل شيء كما نشاء، حتى وإن كان المراد لا يمكن إدراكه أو رؤيته. لأن"الشعر فن جميل،وحين نقول"فن جميل" فإنما نتحدث عن عنصرين مرتبطين ببعضهما بعض ارتباطا عضويا، وهما الفن والجمال.فبالإضافة إلى فنية الشعر في تعامله مع اللغة بجعل ألفاظها من حيث هي أصوات توشك أن تكون بمثابة أنغام الموسيقى ،ولكن على نحو آخر مخصوص"[1].وتأكيدنا على صفتي الوسيلة والغاية، كان من باب

قلب نمط انتظام الأسلوب الذي وردت عليه آيات القرآن الكريم، كل أنظمة الدراسات اللغوية التي كانت سائدة قبل نزوله. لأنها جاء بما يوضح آداب علاقة الإنسان بخالقه، وبم يحدد علاقة الإنسان بالمخلوق الأنموذج الأول، وبينت شكل النظام اللغوي الواجب النسج على منواله، لكي يفهم المشتغلون باللغة والشعر كيفية تحقق جماليات الأسلوب في كلامهم، والاقتراب من تفسير الطريقة التي أحكمت بها لغته، وسر البراعة الكامنة في معانيها، فهي كما عبر عنها أبو بكر الباقلاني في وصف النظام اللغوي للقرآن الذي يقوم على غير مثال مسبق، فيقول عنه:"على تصرف وجوهه، وتباين مذاهبه، خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به، ويتميز في تصرفه من أساليب الكلام المعتاد"[2]. ولما تأكد لكل الشعراء والنقاد؛ صعوبة السمو باللغة إلى مصاف الأنموذج السماوي انكفؤوا على مجال مقدرتهم، فتدارسوا بينهم الأنموذج الدنيوي من حيث هو وعي باللغة، ونوع من إعادة فهم الذات، فلقد"اهتم الإنسان العربي بالشعر بوصفه جزءا من بنية وعيه، ورافدا رئيسا من روافد تفكيره، وباعثا لافتا للنظر من بواعث حضوره الوجداني، يصدر عنه في التعبير عن مكنون ذاته أو انتمائه العاطفي أو الإنساني. ويرجع إليه في إثبات وجوده، وإعلان تمسكه بما ينتمي إليه، وإقامة ما ليس قائما في الحياة أمامه، لأنه يعد الشعر قولا لازما للفعل، ومعبرا عنه أصالة، ومن هنا فجرح

[1] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعرية، ص:208

[2] الباقلاني أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، ص ص: 51، 52 .

القول أقسى من جرح الفعل"[1].

وبسبب ذلك، تطورت جل الدراسات النقدية؛ لتهتم أكثر بالإنتاجيات اللغوية الفنية المختلفة، التي جاءت في إثره، من خلال عمل المقارنات الوضعية للكتاب المقدس بما يقابله من الأسلوب البشري المتجسد في الشعر والنثر بأنواعه، ومحاولة مضاهاته أو المحاكاة على منواله، وصار" الشعر مكرسا لخدمة علماء اللغة الذين يقدم لهم الحججَ، يندمج في الوظيفة التي اضطلع بها الخطاب النقدي، فلأجل تحديد الشعر تحديدا جيدا، يبدأ الخطاب النقدي بتعين خصائص الشعر،وبعبارة أخرى يجعله موضوعا للتحليل"[2]، لأن العلاقة بين اللغة والقصد، تشكل ركنا قارا في كل كتابة. فصارت "القصيدة بوصفها الشعري شكلا من أشكال الأداء الفني، ذلك أن القصيد إنما هو قصد فني بدءا، جمالي من حيث المعطيات، موضوعي من حيث الباعث الأولي، تعليمي من حيث بعض بثه الوجداني المفعم بقول الروح، صناعي من حيث التفنن في الإبداع وليس في التقليد أو في الاتباعية بمعنى تجدد الصناعة وتجليها. وأن تكون القصيدة آداء فنيا فهذا شأن عام؛ ولكن الخاص فيها هو نوع الفني الذي تصدر عنه"[3]، لذلك لم يستثن شكل ومغزى الشعر من هذه القاعدة، لأنه كان أيضا، مدعاة لأن تنشغل به العقول، وتؤلف فيه الكتب المنظرة لفهم كيفية تشكيل الأسلوب الأمثل.

جاءت تعريفات النقاد والبلاغيين العرب للأسلوب الشعري متباينة ، بحسب تباين المنطلقات الفكرية أو المذهبية. بما أن كل رسالة لغوية أو شكل كتابة تفرض لها حتما طريقة معينة، تحاول من خلالها الوصول أو الاقتراب من فهم المتلقي، فـــ"لكل فرد معجمه اللغوي المتميز، فهو يميل إلى استعمال بعض الكلمات دون بعضها الآخر، وهناك كلمات لا يستعملها على الإطلاق،وإن كان يفهم معانيها، وكلمات لا يستعملها و لا يفهم معانيها،لأنها خارجة عن دائرة تعامله أو وعيه،

[1] رحمن غركَان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، ،ص: 9

[2] جمال بن الشيخ الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ومحمد الولي، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، ط 1996،1،ص:12

[3] رحمن غركان، مرايا المعنى الشعري، أشكال الأداء في الشعرية العربية من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعلية ،ص:103

ولكل فرد طريقته الخاصة في بناء الجمل والربط بينها، فهو يستعمل بعض الصيغ دون بعضها الأخر، أو يستعمل أدوات معينة دون أخرى"[1]، على هكذا تختلف الأساليب التي يوظفها كل ناسج لها؛ لإظهارها للمتلقي باختلاف المقال والمقام، حتى وإن كان القصد غير بائن، ويحتاج فيه إلى إعادة إعمال الذهن فيها، من خلال إعادة ترتيب أو استحضار كل المعلومات المتوفرة له وإن ألجأه ذلك إلى تأويل الرسالة بشكل يقوده إلى أن يدرك منه أن الكلام المقصود، قد يحمل في ثناياه معنى ثان مغاير للظاهر، فاللغة دون أسلوب ينظم به المعنى لا مبرر لوجودها لأن "اللغة قبل دخولها في عالم العمل الفني تبقى من غير أسلوب، أما إذا ما وضعت في سياق فني فإنها تتمتع بالأسلوب،لأن المرء لا يمكن أن يتصور أن هناك عملا أدبيا دون أن يكون له أسلوب يميزه عن غيره"[2]، وعلى هكذا كانت تعريفات النقاد والبلاغيين للأسلوب متعددة بتعدد الخائضين في أمره فنجد:

الجاحظ:

شكل تلازم ثنائية التفاضل بين اللفظ والمعنى، صدارة كل القضايا النقدية في بدايات تطور النقد الأدبي ولب الصراع الفكري، ومعيار الإجادة في كل الأساليب الشعرية. إذ انشغل النقاد والبلاغيون بهما منذ عهد مبكر يرجع إلى النصف الثاني من القرن الثاني الهجري. وقد تصدى لهما الجاحظ وطرح قولته الشهيرة"..المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك. فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[3].وهو قول يستشف من ظاهره حطا من قيمة المعنى مقارنة باللفظ بمناسبة الاشتراك فيه بين العربي

[1] شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيزة العامة،مصر،ط2،1992، ص: 28، 29

[2] موسى سامح ربايعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها،دار الكندي، الأردن،ط1،2003،ص:25

[3] الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان،ج3، ص ص:131،132

والعجمي والقروي والبدوي وهذا رأي نراه بعيدا عن طرح الجاحظ – وهو رجل معتزلي والمعتزلة يهتمون بالمعاني العقلية المنطقية التي تعينهم على أداء مقالاتهم والبرهنة على حججهم، ومن ثم إقناع خصومهم- الذي يعود ليتكلم عن صفة جودة الصنعة الشعرية الخاصة بالشعراء فحسب، وهي الصيغة ترتكز على معايير واضحة من الدقة في الأسلوب تقوم على إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك لا يدخل ضمنها عامة الناس، لأن الشعر في حد ذاته يتفاوت من شاعر لآخر باختلاف الطبع والبيئة والأخلاق والظروف المحيطة به، لذلك نراه في موضع آخر عندما يتبنى موقف بشر بن المعتمر إذ قال:"ومن أراغ معنى كريما؛ فليلتمس لفظا كريما فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما"[1]، فهو يوجه الشعراء أصحاب الصنعة إلى مراعاة عقول وقلوب المتلقين، ويدعوهم إلى حسن التخير في ألفاظ التعبير عما يختلجهم أو ما يقصدونه ليستعملوا ألفاظا تتناسب ومقال الحال،

ولأن المعنى الشعري البعيد؛ قد لا تدركه المعرفة العقلية المنطقية أو البسيطة السائدة آنذاك، التي تميل دائما إلى الوضوح بما أن اللفظ الواضح هو أقرب إليهم مما يستدل به على أسلوب بناء الشعر. فالشأن في أسلوب الشعر، هو في كيفية صياغة الألفاظ الدالة عليها شعرا.لأن"المعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معاني العامة، وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال[2]".وعلى قدر الجودة في المعاني يجب أن تكون الجودة في الشعر فيقول:"أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا وسبك سبكا واحد، فهو

[1] الجاحظ عمرو بن بحر ،البيان والتبيين ج1،ص: 136

[2] المصدر نفسه، ص: 136.

يجري على اللسان كما يجري على الدهان"[1].ذلك لأن المتلقي المعتاد على الشكل العام للقصيدة، يميل دوما لسماع الكلام الذي يقترب من عقله، لكنه أيضا يمج وينفر من سماع ما يثقل عليه وهو ما نبه له أبوعثمان في طرحه لمفهوم البلاغة فيقول:"فمن زعم أن البلاغة أن يكون السامع يفهم القائل، جعل الفصاحة واللكنة، والخطأ والصواب ،والإغلاق والإبانة و الملحون والمعرب كله سواءا وكله بيانا، وكيف يكون ذلك كله بيانا"[2]، فالمعنى الناتج عن الشعر ليس مجرد إيصال الفهم لأن هذا الأخير يشترك في الهدف مع كل من الفصاحة واللكنة والخطأ والإغلاق والإبانة و الملحون والمعرب والصواب وكلها أدوات تصلح لتحقيق المراد للفهم العادي وهنا يفرق أسلوب الشاعر عن غيره لأنه لا يقصد الإفهام، بل يروم إثارة العقول وإيصال الفكرة باللامتوقع من الألفاظ.

لعله بعد متابعتنا لمقولات الجاحظ، ندرك أن مدلول الأسلوب الشعري عنده – من خلال فهمنا له– هو محاولة إيجاد سلوك أو ابتداع طريقة الاختيار المثلى بمناسبة اللفظ مع المعنى. للاستحواذ على قلب المتلقي، وتوجيه ذهنه كلية تجاه ما يقصده الشاعر، وله في ذلك ما يستطيع أن مادة، مادام انه لم يحد عن الدلالة الرئيسة في عملية توصيل المعاني الدقيقة إلى الأفهام ولو أضطر إلى استعمال الشائع من الكلام، لأن الانسجام بين أسلوب الفكر والألفاظ المناسبة له بما يقابله الفهم العقلي، هو أساس المعنى الشعري،فـــ"الشعر الصافي إنما هو شعر لم يشوهه الفكر الشاحب"[3]. وهذا ما اعتمده حجة لما استدل بقول بشر بن المعتمر عندما قال:"فإن أمكنك أن تَبلغ من بيان لسانك، وبلاغة قلمك، ولطف مداخلك، واقتدارك على نفسك، إلى أن تفهم

[1] الجاحظ عمرو بن بحر، البيان والتبيين،ج1، ص:67

[2] المصدر نفسه، ص:162

[3] ارشيبالد ماكليش، الشعر والتجربة، تر:سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963 ، ص: 30

العامة معاني الخاصة، وتكسوها الألفاظ الواسطة التي لا تلطف عند الدهاء، ولا يخفو عن الأكفاء، فأنت البليغ التام"[1].

ابن طباطبا:

يعطي ابن طباطبا معيار القبول الشعري عند المتلقي،عناية كافية من التناول في كتابه عيار الشعر، فقيمة الشاعر وطريقة بناء القصيدة والألفاظ والمعاني تتفاوت من شاعر لآخر، فـــ"قد اتفق الشعراء والكتاب على أن الأسلوب هو مجال التفرد والتميز؛ لأنه مزيج من الجمال الفني الذي يستطيع نقل الواقع وتصويره،كما أنه القادر-وحده- على التعبير عن الرؤية العميقة للعالم، وقد يشترط توفر بعض الموهبة في صاحب الأسلوب"[2].وعليه، فالعمل الشعري عنده يخضع لمراحل معينة متفق عليها مسبقا، فهي قائمة على شاعر ومتلق ورسالة لغوية تجمع بينهما، لأن أسلوب إيراد الشعر"على تحصيل جنسه ومعرفة اسمه – متشابه الجملة متفاوت التفصيل، مختلف كاختلاف الناس في صورهم وأصواتهم وعقولهم وحظوظهم وشمائلهم وأخلاقهم ، فهم متفاضلون في هذه المعاني، وكذلك الأشعار هي متفاضلة في الحسن على تساويها في الجنس. ومواقعها من اختيار الناس كمواقع الصور الحسنة عندهم واختيارهم لما يستحسنونه منها، ولكل اختيار يؤثره، وهوى يتبعه، وبغية لا يستبدل بها ولا يؤثر عليها"[3]، وتبقى الطريقة المناسبة في كيفية إخراجه بهيئته اللغوية من شأن المنشيء، لـــ: "إن الغرض الأساس من الشعر هو الإيحاء بالحقائق والإحساسات، لا شرح المسائل وتقريبها إلى الأذهان ولذلك يظهر فيه تعمد الغموض والميل إلى الإبهام، ويسيطر على

[1] الجاحظ عمرو بن بحر ،البيان والتبين، ج1، ص: 136

[2] محمد عبد المطلب البلاغة والأسلوبية الشركة المصرية للنشر، لونجمان،مصر،ط1، 1994، ص:351

[3] ابن طباطبا محمد بن أحمد العلوي، عيار الشعر، تح:عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم، السعودية،1985 ،ص: 10

أساليبه الخيال ويكثر في عباراته التشبيه واستعمال الكلمات والعبارات في كثير ما وضعت له"[1].فالتفاضل يقع في المعنى المراد توصيله،لأن كل الشعراء متساوون أمام اللغة.

وعليه، فـــ"واجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة لطيفة مقبولة، حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له، والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه والمتفرس في بدائعه، فيحسنه جسما ويحققه روحا، أي يتقنه لفظا، ويبدعه معنى، ويجتنب إخراجه على ضد هذه الصفة، فيكسوه قبحا ويبرزه مسخا، بل يسوى أعضاءه وزنا، ويعدل أجزاءه تأليفا، ويحسن صورته إصابة، ورونقه اختصارا، ويكرم عنصره صدقا، ويهذب القول رقة، ويحضه جزالة، ويدنيه سلاسة وينأى به إعجازاً، ويعلم أنه نتيجة عقله، وثمرة لبه، وصورة علمه، والحاكم عليه أوله"[2]،لأنه أمام عقول وقلوب متعلقة بالكلام الجيد، وتمتلك الذائقة والفطرة القادرة على تمييز الرديء من الجيد من الأحسن، فـــ"أحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما ينسق به أوله مع آخره على نحو ما ينسقه قائله فإن قدّم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقص تأليفها... بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً على ما شرطناه حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً... لا تناقض في معانيها ولا هي في مبناها ولا تكلف في نسجها تقتضي كل كلمة ما بعدها ويكون ما بعدها متعلقاً بها مفتقراً إليها"[3] كما أن مراعاة روح المتلقي بطبوعها التي تمج من يستهزئ بقيمها، ويحط من يعاكس أفهامها. لأن"الفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المعروف المألوف، ويتشوف إليه، ويتجلى له ويستوحش من الكلام الجائر الخطأ الباطل ،والمحال المجهول المنكر ،وينفر منه ،ويصدأ

[1] علي عبد الواحد وافي، علم اللغة، ص: 187

[2] ابن طباطبا محمد بن أحمد العلوي، عيار الشعر، ص:203

[3] المصدر نفسه، ص: 213

له"[1]، وعلى هكذا أسلوب، يجب على الشاعر الاقتداء في الكلام. بمعنى أن تحذو الألفاظ حذو المعاني في الترتيب وملائمتها ذلك لأن" للمعاني ألفاظ تشكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي كلها كالعرض للجارية الحسناء التي تزداد في بعض المعارض دون بعض، وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم معرض حسن، قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه... وكم من حكمة غريبة قد ازدريت لرثاثة كسوتها، ولو جلبت في غير لباسها ذلك لكثر المشيرون إليها"[2]،فالمعاني الموجودة تتشكل قبلا في ذهن الشاعر تستلزم ألفاظا مناسبة تتبعها وتشاكلها،لـــ"أن تغير الأساليب مرتبط بتغير المعاني العاطفية بين عملية الشحن ومراحله وعوامله وصوره وآلياته، وعملية الإفراغ وعوامله وآلياته"[3].ونجد في غير موضع العلوي يشبه الألفاظ بالمرأة الحسناء، ولعل في لجوءه إلى هذا التشبيه الحسي يدل على عادة العرب في تجسيد المعاني في المحسوسات، لقلة البدائل الحسية الكثيرة المعبرة عن الجمال، وهو ما أكد عليه بقوله:"أن للكلام جسدا وروحا فجسده النطق وروحه معناه، فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة مستحسنة مجتلبة لمحبة السامع لهو الناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه والمتفرس في بدائعه، فيحسنه جسما ويحققه روحا؛ أي يتقنه لفظا ويبدعه معنى"[4]

تعامل ابن طباطبا في تفسيره للظاهرة الشعرية، من خلال دراسة الظاهرة من باب أن"العمل الفني وسيلة من وسائل الدعاية لفكرة أو رسالة عامة أخلاقية أو دينية أو علمية"[5]. وتعامل مع مفاهيمها من منطلق أكثر إنساني؛ من خلال التأكيد على الصفة التواصلية له، لذلك "اهتم الإنسان العربي بالشعر بوصفه جزءا من بنية وعيه، ورافدا رئيسا من روافد تفكيره، وباعثا لافتا للنظر من بواعث حضوره الوجداني، يصدر عنه في التعبير عن مكنون ذاته أو انتمائه العاطفي أو

[1] المصدر السابق، ص: 20

[2] المصدر نفسه، ص: 11

[3] معمر حجيج، إستراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق، دار الهدى، الجزائر، 2007، ص: 42

[4] ابن طباطبا محمد بن أحمد العلوي، عيار الشعر، ص: 203

[5] السيد فضل، نقد القصيدة العربية، مدخل إلى دراسة ميراث الرواد، منشأة المعارف،الإسكندرية،ط1989،1،ص:18

الإنساني. ويرجع إليه في إثبات وجوده، وإعلان تمسكه بما ينتمي إليه، وإقامة ما ليس قائماً في الحياة أمامه، لأنه يعد الشعر قولا لازما للفعل، ومعبرا عنه أصالة، ومن هنا فجرح القول أقسى من جرح الفعل"[1].

الأسلوب عند عبد القاهر الجرجاني:

أدرك عبد القاهر أن التفنن في أساليب اللغة الشعرية كنتيجة للإدراك، سيجعلها وسيلة قادرة على تجاوز الحصر في التواصل بين البشر، لتشمل في حد ذاتها كل الوظائف الاجتماعية والدينية لـــ"أنه لا بدّ لكل كلام تستحسنه، ولفظ تستجيده، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة، وعلّة معقولة ،وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذاك سبيل ، وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك دليل وهو باب من العلم"[2] بما أنها تتوفر على منظومة متكاملة قُيِدت للتفاهم والتداول والتواصل بين الناس لا يمكن الاستغناء عنها. فهي تقوم بتأدية سلسلة متداخلة ومتكاملة من الوظائف الإبلاغية لتشبع حاجياتهم المادية والمعنوية، لذلك جاء اهتمامه بها من حيث توصل هو إلى وضع نظرية النظم. التي تتضمن مجموعة من الأسس يتوجب توفرها في أي نوع من أنواع الكلام المتعارف عليها، وإن كانت تختلف بحسب نوعية الوظيفة المنوط القيام بإنجازها، اعتمادا على أهمية ومكانة ودور هذا الأسلوب أو ذاك من الأجزاء المشار إليها في مجمل النص الشعري، أو اللغوي المستخدم بحسب المكان أو الزمان. سواء بالتصريح أو بالإشارة أو الإيماءة أو التلميح، لتعكس معاني مقصودة تعبر عن ظواهر أو أغراض معينة لتنبيه المتلقي.لذلك جاءت نظرته لأسلوب بناء اللغة الشعرية تقوم على فهم قيمة الكلام فيقول:" لوكان القصد بالنظم، إلى اللفظ نفسه،دون أن يكون الغرض ترتيب المعاني في النفس، ثم النطق بالألفاظ على حذوها، لكان ينبغي أن لا تختلف حال اثنين في العلم، بحسن النظم أو غير الحسن فيه،لأنهما يحسان بتوالي الألفاظ في النطق إحساسا

[1] رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق ، ص:9

[2] الجرجاني عبد القاهر ، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص: 95

واحدا و لا يعرف أحدهما في ذلك شيئا يجهله الآخر"[1] فوجوب إدراك معنى الكلمات والقيمة التي ستكتسيها في مجال أسلوب النظم، ستعطي المتكلم أولا صفة التميز عن الإنسان العادي الذي لا ينشد العلم من الكلام سوى إحصاء الكلمات ، عكس الشاعر الذي يتخذ من تمييز توظيفها في ذلك أسلوبا ومعينا يحتذيه عمن سبقوه في ذلك لأن"الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر، وتقديره وتمييزه، أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا- والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه- فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب، فيجيء به في شعره،فيشبه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها"[2] فحسن اختيار الألفاظ التي تتوالى بحسب توالي المعاني في النفس فالتأليف والترتيب هو الذي يفيد الكلام ويجعل من المتلقي يتطلع إليها متناسيا دلالتها الحقيقية لأن "الألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف ، ويُعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب"[3]، فالشاعر بحال الصائغ الذي يمتلك المادة الخام في صناعته ويسعى لتشكيل جديد يقوم على تعمية الهيئة الأولى لمادته، تجعل منها غفلا عن عقل المتلقي الذي ينبهر لمعانيها متناسيا حالتها الأولى فيقول الإمام:"كما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، كما الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام، أن تنظر في مجرد معناه"[4].

جمال الأسلوب يكمن في طريقة بناء الكلام؛ الذي يتحول من مؤدي مباشر للمعاني إلى دور الملهي عن شكل تناسب الألفاظ المستعملة، من خلال نقل عقل المتلقي من مرحلة التواضع على

[1] المصدر السابق، ص:103

[2] المصدر نفسه ، ص: 428

[3] عبد القاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة ص: 16

[4] عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز في علم المعاني ،ص: 265

المعنى الشائع إلى مرحلة ثانية من ربط المتخيل بالملموس. لأن"المعاني الأول المفهومة من أنفس الألفاظ، هي المعارض والوشي والحلي وأشباه ذلك. والمعاني الثواني التي يومأ إليها بتلك المعاني،هي التي تكسى تلك المعارض وتزين بذلك الوشي والحلي.وكذلك إذا جعل المعنى يتصور من أجل اللفظ بصورة، ويبدو في هيئة ويتشكل بشكل يرجع المعنى في ذلك كله إلى الدلالات المعنوية، ولا يصلح شيء منه حيث الكلام على ظاهره"[1]، فالشعر فن من أفنان الكلام؛ يشير بها الشاعر إلى الأشياء ولا يهتم بالإلمام بها، به يتكلم عن المشاعر ويتقصد به التعبير الصادق عن صور التعاطف والقبول والخضوع. موظفا الإيقاع والتراكيب الجميلة ليستحث المخيلة والتفكر،لأنه"معلوم أن الفكر من الإنسان، يكون في أن يخبر عن شيء بشيء، أو يصف شيئا بشيء، أو يضيف شيئا إلى شيء،أو يشرك شيئا في حكم شيء، أو يخرج شيئا من حكم قد سبق منه، أو يجعل وجود شيء شرطا في وجود شيء، وعلى هذا السبيل؟ وهذا كله فكر في أمور معلومة معقولة زائدة على اللفظ"[2]، فتلازم الفكر مع اللغة هو من يضفي صفة تمايز أساليب اللغة الشعرية عند الجرجاني كنتاج لاستعمالات تعكس طبائع ونفسية الشاعر والطريقة الفنية واللغوية الخاصة في إخراج الصنعة، التي تظهر معالمها وآثارها علي مجمل انتاجاته، لتنعكس بعدها على نفسية المتلقي، لأنك"إذا رأيت البصير بجواهر الكلم يستحسن شعرا،أو يستجيد نثرا،ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول:حلو رشيق،وحسن أنيق،وعذب سائغ، وخلوب رائع، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي،بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده وأما رجوع الاستحسان إلى اللفظ من غير شرك من المعنى فيه، وكونه من أسبابه ودواعيه، فلا يغدو نمطا واحدا، وهو أن تكون اللفظة مما يتعارفه الناس في استعمالهم، ويتداولونه في زمانهم، ولا يكون وحشيا غريبا، أو عاميا سخيفا"[3].

---

[1] المصدر السابق، ص: 273

[2] المصدر نفسه ، ص:390

[3] عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة، ص ص :16، 17

هذا مما يوجب على الشاعر؛ مراعاة النظم الذي هو الالتزام التام بالنحو في كل الأحوال. كقانون صارم يقوم اللغة، ويؤلف بين الألفاظ، من خلال جعلها متعلقة بعضها بسبب من بعض. وبعدها يتفرغ لصفة تناسق اللفظ وتطابقه مع الشيء للدلالة على الفكر. فيقول:"اعلم أن لكل نوع من المعنى نوعا من اللفظ.هو به أخص وأولى ، وضروبا من العبارة هو بتأديته أقوم،وهو فيه أجلى،ومأخذا إذا أخذ منه كان إلى الفهم أقرب،وبالقبول أخلق،وكان السمع له أوعى،والنفس له أميل؛وإذا كان الشيء متعلقا بغيره،ومقيسا على ما سواه.كان من خير ما يستعان به على تقريبه من الأفهام وتقريره في النفوس أن يوضع له مثال يكشف عن وجهه ويؤنس به.ويكون زماما عليه يمسكه على المتفهم له والطالب علمه"[1].

لعل لمفهوم النحو الذي يتقصده الجرجاني، ليس بالضرورة المراد به النحو الذي يساهم في قتل اللغة داخل إناء معانيها. وإنما يتعداه إلى ضبط تناسق المفهوم الدلالي لمحور الخطاب ككل، بعد أن عاصر صراعات لغوية دامت زمنا وانشغل به العلماء حد السفسطة، وعليه فالشعر الامثل برأيه هو الذي يمكن صاحبه من الجمع بين فصاحة المخاطب ونباهة البليغ. بمعنى أن الشاعر أو المتكلم عموما أثناء تقصد الكلام وتوجيه الخطاب بنوعيه، لا يجب عليه أن يتوقف مرتبكا عند ساحل الإعراب أو أمام رهبة التقيد الصارم بالشكل الملقن سابقا والخاص بالقواعد الإعرابية التي عكف النحاة على الصدح بها في ثنايا كتبهم، بل عليه أن ينظر إلى قيود الإعراب على أنه علم يقصد منه التأسيس لفهم يساعد على إدراك سلاسة الانتقال من المعنى البسيط إلى المعنى المركب، والذي يتطلب حضورا نفسيا وعقليا ينم عن وعي التام بأسس اللغة، والذي سيتمثل لاحقا من خلال الأسلوب المتشكل لديه بما أنه الحلقة الرابطة بين تصورات الذهن المبدع، وطريقة تصرفه في إيراده للمعنى و المتلقي. لأن حقيقة صناعة النظم في اللغة، تستند على ثلاثية الرؤية وتخمير الفكرة وحسن الاختيار من مفردات اللغة وهذه الشروط من دواعي التفرد في إبداع الأسلوب الخاص أو امتلاكه.

[1] عبد القاهر الجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، دار المعارف، مصر،ط3 ،1976، ص: 117

حازم القرطاجني:

لعل حازما انطلق في ثنايا التنظير لمفهومه للأسلوب، من على قمة تمام جلاء الفصل بين شائك اختلافات النقاد في تعريف الشعر وفي قضية تفاضل اللفظ أو المعنى. لذلك جاءت تعريفاته مترهة تقريبا من شبهة التفلسف العميق أو تهمة الانتماء بداية للفنون الأخرى. فيقول:"الشعر كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قُصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قُصد تكريهه، لتُحْمَل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو مجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجّب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها"[1] تأتى له هذا من التمحيص الجيد في مفهوم النظم بما أنه بنى نظرته أو أقامها على مقابلة الأسلوب بالنظم؛ على غير ما جاء به الجرجاني الذي يربط تناسق المعاني و جودة الصياغة اللفظية دائما بالعلاقات النّحوية فيقول:"ولما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد، ومسائل منها تقتنى: كجهة وصف المحبوب، وجهة وصف الخيال، وجهة وصف الطول، وجهة وصف يوم النّوى، وما جرى مجرى ذلك في غرض النّسيب، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات، والنُّقلة من بعضها إلى بعض، وبكيفية الاطّراد في المعاني صورة وهيئة تسمى الأسلوب، وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني ونسبة النّظم إلى الألفاظ؛ لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات غرض القول، وكيفية الاطّراد من أوصاف جهة إلى جهة، فكان بمنزلة النّظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات، والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض، وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب؛ فالأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية، والنّظم هيئة تحصل عن التأليفات اللّفظية"[2] فالأسلوب عنده

[1] حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص:71

[2] المصدر نفسه، ص: 363.

هيئة تنسب إلى المعاني النفسية المتصورة أو التي تعمل الفكر على الاستمرار في تصورها، ويقابله النظم الذي منشأه التأليفات اللفظية بين الكلمة السابقة واللاحقة الألفاظ، والذي يخضع إلى قوانين التجاور الناشئة عن النحو.وهنا تميز حازم عن الإمام الذي يرى بان الأسلوب هو الضرب من النظم، بالتفريق بين المصطلحين فالأسلوب ينسب إلى سيرورة استمرارية المعاني في النفس وهو ملك للشاعر والنظم هو قانون الكلام المتفق عليه فرضه النحو وهو معيار صحة التعبير اللغوي وسلامته. وعلى هكذا يقول:" وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني كنسبة النظم إلى الألفاظ؛ لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطِّراد من أوصاف جهة إلى جهة. فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية/ الاستمرار في الألفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب"[1]. والأسلوب بهذا المعنى يتعلق بصورة الأغراض النفسية التي يتصور فيها الشاعر قصائده والباعث على ذلك الشعر بما يشبه النظم الذي هو الهيئة التي تنتظم عليها الألفاظ فمحدد مقاصد الأسلوب حسب القرطاجني هي أغراض الشعر فيقول:"لما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس"[2]. فكل غرض شعري يتطلب مجموعة من المعاني التي تتناسب معه ومع مقاصده.والتناسب يكون من جهة أسلوب العمل الشعري من خلال تجسيد التركيب اللغوي للصورة المتخيلة الواجب حصوله بين اللفظ والمعنى،لأن أحسن الشعر كهيكل محدد شكلا بالوزن والقافية هو ما توفق له مبدعه من خلال تحقيق أقصى انسجام ممكن بين المعاني والصور، للتأثير في رغبة أو رهبة المتلقي فيقول حازم في ذلك:"واعلم أن النسب الفائقة إذا وقعت بين هذه المعاني المتطالبة بأنفسها على الصورة المختارة... كان ذلك من أحسن ما يقع

[1] المصدر السابق، ص: 363

[2] المصدر نفسه، ص: 266

في الشعر فإن للنفوس في تقارن المتماثلات و تشافعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكا وإيلاعا بالانفعال إلى مقتضى الكلام"[1]. تعامل حازم مع مفهوم الأسلوب كنوع من التفكير اللغوي الذي يهتم بكيفية التأليف المعنوي داخل النفس وابعد عنه النظم المقابل له والذي يعد مرحلة ثانية من الفعل الشعري بما أنه يهتم بكيفية التأليف الكلامي من حيث الصحة اللغوية.وعليه انتقل بمعنى الأسلوب من صفة المحسوس إلى صفة الإبداع بالتخييل الذي هو"أن تتمثّل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالاً من غير رويّة إلى جهةٍ من الانبساط أو الانقباض"[2] فالتخييل عملية يقوم بها الشاعر الذي يتخيل المواقف والصور والأحداث ويشكل الأسلوب نوعا منها،المقصد منه هو التأثير على ذهن وسمع المتلقي من خلى حثه على التفاعل مع التخييل ؛لجعله يتفاعل والرسالة المقصود إيصالها "فالتخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللفظ، ومن جهة النظم والوزن... ، و آكد ذلك تخييل الأسلوب"[3] فالتخييل كما يمثل عند حازم أثرا للبراعة ومنشئا وداعيا لقول الشعر، يشكل فيه الأسلوب هو أحد أدوات تحقيق، التجسيم بين المدركات الظنية والحسية، ويعيد تشكيلها والتأليف فيما بينها،لأنه في حد ذاته فن تتعالق على مستويات تشكله جواهر معانيه باعتباره عملية تهتم بتقديم صور توارد المعنى لا بالمعنى نفسه على مخيلة المتلقي لأن "التخييل ينقسم بالنظر إلى معلقاته إلى قسمين:تخيل المقول فيه بالقول،وتخيل أشياء في المقول فيه وفي القول من جهة ألفاظه، ومعانيه ونظمه وأسلوبه فالتخييل الأول يجري مجرى التخطيط الذهني للصور وتشكيلها، والتخييلات الثواني تجري مجرى النقوش والتوشية في الأثواب والتفصيل في فرائد العقود وأحجارها... وللنفس بما وقع به تشاكل في الكلام لأن تلك الصيغ تنميقات الكلام وتزيينات له،

[1] المصدر السابق، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ص:44 ،45

[2] المصدر نفسه، ص: 89

[3] المصدر نفسه، ص:89

فهي تجري من الأسماع مجرى الوَشْيِ في البرود، والتفصيل في العقود من الأبصار"[1] لعل لتقسيم حازم لفعل التخييل تبيان لما قد غفل عنه الإمام، فالتخييل عملية أولية تقترن بالتفكير في جمع الصور أو المعاني ومحاولة إيجاد صيغة توافقية تحقق لها العلاقة الممكنة أو المحتمل التمثيل لها والهدف منها توليد الاقتناع بما سيقدم عليه الشاعر، أما التخييل الثاني فهو الانتقال إلى فكرة تجسيد الفعل الأول ويقوم على أساس الاختيار في نوع الأسلوب وشكل الألفاظ والجمل الدالة عليها والواجب التقيد به والقادرة على استمالة أو توجيه المتلقي للنظر في المغازي بما يسمح بتحقق عملية اكتمال عملية الإبداع في ذهنه الذهن دون مراعاة لقضية الصدق والكذب لمقولاته فالشعر "ليس يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مُخيَّل"[2]، لأن الشاعر في مقام اتخاذ موقف كلامي يقصد منه التعبير عن أحاسيس ومقاصد معنوية في لحظة معينة من حادثة أو واقعة ليس بالضرورة حاسما بما أنه يعكس أسلوبه الشعري ونظرته فيها، لأن" المعاني لها حقائق موجودة في الأعيان ولها صور موجودة في الأذهان ولها من جهة ما يدل على تلك الصور من الألفاظ وجود في الأفهام. ولها وجود من جهة ما يدل على تلك الألفاظ من الخط يقيم صور الألفاظ وصور ما دلت عليه الإفهام والأذهان"[3]

التخيل عند حازم يكون من جهة الشاعر، والتخييل يكون من جهة المتلقي. والأسلوب كجزء مكون من عملية التخييل الكلية، يبرر انتقال معاني الموجودات والألفاظ من حيزها المقيد إلى مطلق الخلق والإبداع، فهو نوع من الإضافة أو هو سبيل لتمرير فكرة أو مفاهيم أو معتقدات معينة تجعل محامل المعاني الشعرية مفتوحة، ويعيد تشكيل صور الأشياء لإظهار جماليات الأسلوب. بما أن الغرض منه هو غرس التأثير والتقبل في ذهن المتلقي بمعنى أن"الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معين

[1] المصدر السابق، منهج البلغاء وسراج الأدباء ، ص:93.

[2] المصدر نفسه ، ص: 63

[3] المصدر نفسه ،ص: 19

جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه""[1]. لعل من مقولات القرطاجني التي تجمع بين الفلسفة والمنطق، نستشف ما يمكن أن يوحي لنا عن تمكنه الواضح من مقاصد القوم في فهم الأساس الذي انطلقوا منه في التمييز بين الشعراء وفي دقة أسلوب الصنعة. وهذا ينم عن تمييز بائن تكون لديه من خلال التفريق بين الوسيلة والغاية من مقاصد العمل الأدبي، تكون له من خلال اطلاع وإلمام جيد بالظاهرة الشعرية جعلته يصل إلى زبدة العمل الشعري فربط بين مقاصد المحاكاة ووسائل النظم، لأن"النافع في الفن لابد أن يكون نافعا في الحياة،لأنه لا يمكن أن يتعارض النافع في الفن مع النافع في الحياة، مادامت غاية الفن تعين على تحقيق غاية الحياة من زاوية تكامل الجوانب الإنسانية في الحياة.النافع في الحياة شبيه بالنافع في الفن،كلاهما أشبه بوجهي العملة لشيء واحد متصل بغاية الإنسان وسعيه وراء الكمال"[2].

ابن خلدون

لاشك في أن ابن خلدون كعالم موسوعي، تيسر له أن يجمع بين دفتي مقدمته محصلة تجاربه وآراءه في بناء الدول، وتوصيف العصبيات بين أطراف عدة من العلوم، وقد خصص له من المقدمة خمسة عشر فصلا اهتم فيهم بعلوم التعليم وطرقها ووجوهها التي تختص بإنتاج المعرفة في جميع أنساقها وعلاقتها بالبناء الإنساني. فكانت له فيه نظرته الخاصة في اكتساب الصنعة اللغوية وكيفية بناء الأسلوب الشعري واستطاع أن يتطرق فيها أيضا لدراسة الشعر من زاوية الملكة اللسانية التي جعلها مرتبطة بقدرات الإنسان الإدراكية و العرفانية. فكانت نظرته للغة تجمع بين توصيفها كصناعة تخضع لقوانين خاصة بها، وكعملية ذهنية تتجلى من خلال القدرة على نظم المعاني بحسب الجهة التي يميل المهتم بها لاستمداد المعنى المتصور الملائم للغرض، وكل الهدف المرجو منها هو إنتاج المعرفة. لـــ" أن صناعة العربية، إنما هي معرفة قوانين هذه الملكة ومقاييسها خاصة، فهو علم بكيفيَّة، لا نفس كيفيَّة، فليست نفس الملكة، وإنما هي بمثابة من يَعرف صناعة من الصنائع علمًا، ولا يُحكِمها عملاً، مثل أن يقول بصير بالخياطة غير مُحكِم لَمَلَكتها – في التعبير عن بعض أنواعها

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، مصر،ط1 ،1998 ، ص: 99

[2] جابر عصفور مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ص:208

-: الخياطة هي أن تُدخل الخيط في خَرْت الإبرة، ثم تَغرزها في لفقي الثوب مجتمعين، وتُخرجها من الجانب الآخر بمقدار كذا، ثم تردَّها إلى حيث ابتدأت، وتخرجها قدَّام مَنفذها الأول بمطرح ما بين الثقبين الأوَّلين، ثم يتمادى على وصْفه إلى آخر العمل، ويعطي صورة الحبْك والتنبيت والتفتيح، وسائر أنواع الخياطة وأعمالها، وهو إذا طُولِب أن يعمل ذلك بيده، لا يُحكِم منه شيئًا"[1] فالتمكن من هذه الصناعة وقوانينها قد لا يتعلق دائما بانتماء المتكلم أو المفكر بها إلى العرب كجنس بشري فحسب، بل يتعلق بقدرته على الإضافة في معانيها بما يخدم الفكر البشري عامة، ليساهم بها في تنمية الفكر معرفيا.

وقد عالج ابن خلدون في مقدمته الصلة القوية التي تربط التمايز في الصنعة الشعرية واكتساب الثقافة ، فالشاعر المتميز هو الذي يستطيع أن يعكس قيمة الثقافة العربية كجنس بشري والقصيدة العمودية المتجسدة فيه، كما هي شكل مميز للشعر العربي عن سائر أجناس الشعر، فهذا عنصر رئيس من أسباب تكونها،فـــ"الشعر من بين فنون الكلام صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته بالصناعة من المتأخرين لاستقلال كل بيت منه بأنه كلام تام في مقصوده و يصلح أن ينفرد دون ما سواه فيحتاج من أجل ذلك إلى نوع تلطف في تلك الملكة حتى يفرغ الكلام الشعري في قوالبه التي عرفت له في ذلك المنحى من شعر العرب و يبرز مستقلا بنفسه. ثم يأتي ببيت آخر كذلك ثم ببيت آخر و يستكمل الفنون الوافية بمقصوده. ثم يناسب بين البيوت في موالاة بعضها مع بعض بحسب اختلاف الفنون التي في القصيدة. "[2].لعل في تفسيره لصعوبة صنعة الشعر وطرق اكتساب أساليبها هو بعد العرب المحدثين واختلاطهم وتأثرهم بالوافدين في زمانه، إلى جانب صعوبة اللغة العربية في حد ذاتها المبني عليها الشعر والتغير الحاصل على مستوى الأفهام الراجع لانعدام الحافز له، بفعل النقلة الاجتماعية للفرد من حياة البدو بما فيها من تقاليد إلى حياة الحضر. التي جعلت قيمته تختفي وملكته تصعب، ويعرف ابن خلدون الأسلوب بقوله: "اعلم أنّها عبارةٌ عندهم عن المنوال الذي يُنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يُفرغ فيه. ولا يرجعُ إلى الكلام

[1] ابن خلدون عبد الرحمن، المقدمة، ص:636

[2] المصدر نفسه، ص: 647

باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب؛ ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب، الذي هو وظيفة البلاغة والبيان؛ ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذي هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثَّلاثة خارجةٌ عن هذه الصناعة الشِّعرية؛ وإنّما ترجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلّية، باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصُّورة ينتزعها الذِّهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويُصَيِّرُها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التَّراكيب الصَّحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان؛ فيرصّها فيه رصًّا، كما يفعله البنَّاء في القالب، أو النسَّاج في المنوال، حتى يتَّسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، و يقع على الصُّورة الصَّحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإنَّ لكلِّ فنٍّ من الكلام أساليب تختص به، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة"[1]، لذلك نراه يبين طريقة تعلم الصنعة من خلال التمرن والتلطف في صناعة الشعر من خلال التمرن أو الاشتغال على البيت الواحد ثم الانتقال تدريجيا إلى آخر بالترتيب إلى أن ينتهي من كامل القصيدة المرجو إنشادها،مع مراعاة الفنون المكونة للقصيدة ذلك لأن "لكل فن من الكلام أساليب تختص به و توجد فيه على أنحاء مختلفة فسؤال الطلول في الشعر يكون بخطاب الطلول كقوله:((يا دار مية بالعلياء فالسند)) و يكون باستدعاء الصحب للوقوف و السؤال كقوله: قفا نسأل الدار التي خف أهلها. أو باستبكاء الصحب على الطلل كقوله: ((قفا نبك من ذكرى حبيب و منزل)). أو بالاستفهام عن الجواب لمخاطب غير معين كقوله:((ألم تسأل فتخبرك الرسوم)). و مثل تحية الطلول بالأمر لمخاطب غير معين بتحيتها كقوله"((حي الديار بجانب الغزل))"[2] فالشاعر المبتدئ يجب له أن يدرك أن الصنعة قديمة، وقد تكونت لها أساليبها وطرقها فلا يستصاغ له أن يحيد عنها، وأن لا يحدث فيها أمرا يتناقض ومقاصدها وهي مسالك ستكون لها إضاءات إذا تكون له أسلوب في الشعر. وعلى ذلك يعرفه ابن خلدون، فيقول:"وإذا تقرر معنى الأسلوب ما هو فلنذكر بعده حدا أو رسما للشعر به تفهم حقيقته على صعوبة هذا

[1] المصدر السابق، المقدمة، ص: 647

[2] المصدر نفسه ، ص:647

الغرض. فإنا لم نقف عليه لأحد من المتقدمين فيما رأيناه. و قول العروضيين في حده إنه الكلام الموزون المقفى ليس بحد لهذا الشعر الذي نحن بصدده و لا رسم له. و صناعتهم إنما تنظر في الشعر من حيث اتفاق أبياته في عدد المتحركات و السواكن على التوالي، و مماثلة عروض أبيات الشعر لضربها. و ذلك نظر في وزن مجرد عن الألفاظ و دلالتها؛ فناسب أن يكون حدا عندهم، و نحن هنا ننظر في الشعر باعتبار ما فيه من الإعراب و البلاغة والوزن و القوالب الخاصة. فلا جرم إن حدهم ذلك لا يصلح له عندنا"[1].

ابن خلدون يقدم مفهومه للأسلوب انطلاقا من إحساسه العميق بابتعاد المجتمع في زمنه عن الاهتمام بالشعر وبالتالي بأفول مرحلة الاجتهاد و بداية غياب معالمه عن معاصريه، الذين تناولوه على عموم المعنى بالوزن والقافية دون مراعاة الإعراب والبلاغة والوزن والقوالب التي يأتي عليها أسلوب الشعر، وهو ما قاده إلى إعادة النظر في تعريف الشعر ككل فيقول عنه:"فلا بد من تعريف يعطينا حقيقته من هذه الحيثية فنقول: الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة و الأوصاف، المفضل بأجزاء متفقة في الوزن و الروي مستقل كل جزء منها في غرضه و مقصده عما قبله و بعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة به."[2] فطريقة نسج الأسلوب الشعري ككلام يقوم على البلاغة المبنية على الاستعارة والتوصيف للمتلقي محددة بالوزن والروي بحيث يكون كل بيت من القصيدة مستقلا بذاته عن الذي يليه بما عهدته العرب قديما من خلال تقسيماتها إلى مقدمة وعرض وحسن تخلص وهذا يتم بحسن الاختيار في معاني الكلام المختار بدقة بحسب المقال والمقام حيث يقول:"اعلم أن الكلام الذي هو العبارة و الخطاب، إنما سره و روحه في إفادة المعنى. و أما إذا كان مهملا فهو كالموات الذي لا عبرة به، و كمال الإفادة هو البلاغة على ما عرفت من حدها عند أهل البيان لأنهم يقولون هي مطابقة الكلام لمقتضى الحال، و معرفة الشروط و الأحكام التي بها تطابق التراكيب اللفظية مقتضى الحال، هو فن البلاغة. و تلك الشروط و الأحكام

[1] المصدر السابق، ص: 649

[2] المصدر نفسه، ص: 649

للتراكيب في المطابقة استقريت من لغة العرب و صارت كالقوانين. فالتراكيب بوضعها تفيد الإسناد بين المسندين، بشروط و أحكام هي جل قوانين العربية. و أحوال هذه التراكيب من تقديم و تأخير، و تعريف و تنكير، و إضمار و إظهار. و تقييد و إطلاق و غيرها، يفيد الأحكام المكتنفة من خارج بالإسناد و بالمتخاطبين حال التخاطب بشروط و أحكام هي قوانين لفن، يسمونه علم المعاني من فنون البلاغة. فتندرج قوانين العربية لذلك في قوانين علم المعاني لأن إفادتها الإسناد جزء من إفادتها للأحوال المكتنفة بالإسناد. و ما قصر من هذه التراكيب عن إفادة مقتضى الحال لخلل في قوانين الإعراب أو قوانين المعاني كان قاصرا عن المطابقة لمقتضى الحال، و لحق بالمهمل الذي هو في عداد الموات"[1].

الشعر له أساليب تخصه، تتميز بالغائية البعيدة في تصوير تعاملات الشاعر مع محيطه الاجتماعي ، لا تتوفر في المنثور، والشاعر قد يجدر به أن يمتلك زادا لغويا معتبرا من الألفاظ العربية ؛ لأن مادة الشعر هي اللغة ثم ثقافتها، لتأتي بعدهما المعاني. فالصانع المبتدىء؛ عليه كما سبق وقلناه، أن ينسج على منوال الأقدمين بحفظ اكبر قدر ممكن من أشعارهم وحكمهم وأمثلتهم ويكثر من استعمالها ليسهل جريانها على لسانه، وهذا تركيز واضح لابن خلدون في تنمية الأسلوب الصنعة الشعرية على اللفظ دون المعنى فيقول:" اعلم أن صناعة الكلام نظما ونثرا إنما هي في الألفاظ لا في المعاني، إنما المعاني تبع لها و هي أصل. فالصانع الذي يحاول ملكة الكلام في النظم و النثر إنما يحاولها في الألفاظ بحفظ أمثالها من كلام العرب ليكثر استعماله و جريه على لسانه حتى تستقر له الملكة في لسان مضر و يتخلص من العجمة التي ربي عليها في جبله و يفرض نفسه مثل وليد نشأ في جبل العرب و يلقن لغتهم كما يلقنها الصبي حتى يصير كأنه واحد منهم في لسانهم"[2]، فاعتياد النفس على حفظ الألفاظ وصيانتها بالاعتناء الناتج عن ترديد أشعار العرب قد يساعد في النسج على منوالها،لتكوين ملكة الذوق التي يعرفها ابن خلدون فيقول:"اعلم أن

[1] المصدر السابق، المقدمة، ص: 657

[2] المصدر نفسه، ص: 653

لفظة الذوق يتداولها المعتنون بفنون البيان و معناها حصول ملكة البلاغة للسان. و قد مر تفسير البلاغة و أنها مطابقة الكلام للمعنى من جميع وجوهه بخواص تقع للتراكيب في إفادة ذلك."[1]

اللغة ظاهرة مجتمعية تعكس تشكل الوعي، وتصف مقدار تطور ذلك المجتمع أو تسعى لتبين مدى اتحاده ككتلة بشرية. والشاعر لسان ناطق عن تلك المرحلة كما هو حامل لهوية اللغة. وانحصارها أو تغييبها بفعل الاختلاط الاجتماعي لا ينفي أنه يجب على هذا الشاعر إبداع أساليب لغوية في شعره أو حتى محاولة تقليد شاعر من زمنه، مما قد يوجب عليه الاستشهاد بمن سبقه من الشعراء لتكوين تقاليد شعرية تصم عصره، حتى وان كان لا يقوى على إحداث تغيير في بنية اللغة النحوية والعرفية السائدة، لأن"المنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر والشعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي، والمتكلم مطلق يتخير الكلام"[2] ، فالتغيير اللغوي نتاج فعل كل المجتمع لا الفرد ،وعليه فأسلوب بناء الشعر في هذه الظروف بحسبه، يطلب عبر رياضة اللسان على النطق السليم للغة وإدراك صنعة البلاغة في النطق بها، من خلال مراعاة المقام وحسن المقال. وإدراك فنون البيان ومعانيها التي يحصنها حسن المدارسة من تراث الأقدمين بتكرارها على النفس، حتى يتكون الأسلوب الشعري ومنه تتولد الذائقة الشعرية،من خلال التفنن في إيراد مختلف الألفاظ، أما المعاني ، فهي موجودة طوع كل فكر ، وله أن يختار منها ما يشاء لأن الشعر أوجد ليس للشرح أو للتفسير ولكن للحث على إعمال الفكر، فلقد التصق الشعر بكينونة الإنسان العربي على مدى مراحل تطوراته الفكرية واحتياجاته البيولوجية تجاه خالقه ومحيطه .

يذهب بعض من النقاد العرب، إلى أن"الشعر الجاهلي شعر شهادة: لم تكن غاية الشاعر أن يغير العالم أو يتخطاه أو يخلق عالما آخر.كانت غايته أن يتحدث مع الواقع، ويصفه، ويشهد له. يحب الأشياء حوله لذاتها ولما تمثله، ويضع كل شيء حيث يفرح به ويفيد منه. لا يحاول أن يرى في الواقع أكثر مما فيه، وإنما يحاول أن يراه بكل ما فيه. هكذا يكتسب كل شيء في لوحة الصحراء

[1] المصدر السابق، ص: 638

[2] محمد ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، السفر الأول،قرأه محمد محمود شاكر، دار المدني القاهرة، 1980،ص: 56

قيمته ومعناه...كالشمس التي تضيء أشياء العالم دون تمييز ودون تفريق بين العظيم والتافه"[1]. وأنه ليس للأسلوب وجود مستقل خارج ذهن الشاعر، فتعاملوا في تعريفه من جهة لا تعتمد على رصد البنى والظواهر رصدا كميا أو شكليا. وإنما من جهة ترصد الفائدة من طريقة إبرازه اللغة ليتكشف المثير عن ما قصده الشاعر من معاني خفية، لم تكن جلية تفيد في كشف الرؤى المخفية وتساعد في استكناه المخفيات من الأمور لتحريك المشهد الشعري، وإضفاء الحيوية إليه. لأن"كلام العرب كالميزان الذي تعرف به الزيادة والنقصان، إن فسرته بذاته استصعب ، وإن فسرته بغير معناه استحال"[2]، فالشعر عندهم، كلام يعبر عن العقل والعاطفة، والتميز في الأسلوب هو الوسيلة المثلى لنقل الفكرة والعاطفة.

إن اختيار طريقة بناء الأسلوب تعد من عوامل الارتقاء باللغة الشاعرية، وتميزها عند الشعراء، فـــ" لكل أسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره و كيفية نظره إلى الأشياء و تفسيره لها و طبيعة انفعالاته، فالذاتية هي أساس تكوين الأسلوب والمقلد يفنى في غيره، ويصبح شخصية منكرة ثقيلة على النفس لا تستحق عناية، ينصرف عنها الناس إلى أصلها الأول وبه يكتفون"[3]، فهو أولا موروث ثقافي؛ وثانيا نتاج لتجربة تواصلية مستمرة. تعبر عن شخصية الشاعر العربي الذي لا تفاضل فيه للأوّل على الآخر، أو للبدوي على الحاضر. حيث تتخذ التجربة اللغوية الشعرية منه مجالا لتقديم موضوع معرفي أو لتصوير تركيب متخيّل أو لإحياء أنموذج عقدي أو فعل اجتماعي يتفاعل معه المتلقي.فحسن فهمه وإدراكه يجعل من اللغة الشعرية تؤدي وظيفة تبادل المعرفة والمشاعر والأخبار وإرساء دعائم التفاهم والحياة المشتركة،

وإن الأسلوب الشعري اختيار واع، وانعكاس للشخصية، وانزياح مشروع عن قواعد اللغة المعيارية. لأن"الشاعر يقدم لنا بضربة واحدة ما يقدمه الإدراك العادي رويدا، رويدا...والكلمات التي هي كلمات–موضوعات لها حضوريتها، فيغرف منها الشاعر،كيفما شاء، فهي تتجمع في

---

[1] أدونيس علي احمد سعيد، مقدمة للشعر العربي ، ص: 24

[2] الرازي أبو حاتم أحمد بن حمدان، الزينة في الألفاظ الإسلامية،ج1، عارضه بأصوله وعلق عليه حسين بن فيض الله الهمداني، دار الكتاب العربي، مصر، ط2، 1957، ص:63

[3] أحمد الشايب، الأسلوب،دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية،مكتبة النهضة مصر،ط8، 1998 ص: 134

مماثلة، أو تقابل، في جذب أو طرد..واستنادا إلى الرابطة السحرية التي بين الشاعر ، وكلماته، تأتي(الأشياء) تسكن الكلمات، فتبدل مظاهرها،كما تمر(الكلمات) إلى الأشياء فتبدلها بدورها"[1]

لعل كل الدراسات السابقة عند العرب القدامى، التي اعتنت بأمر الأسلوب الأدبي عامة وبكيفية وروده وسبل تعلمه، تبقى مجرد اجتهادات فردية متقطعة زمانيا أو مكانيا، ويمكن لنا أن ندخلها الآن ضمن نطاق الدراسات الأسلوبية الحديثة بمفهومها الغربي، بما أنهم لم يتفقوا على تسمية خاصة له كما فعل الغربيون. وكذلك "لم تتأسس لهم نظرية أسلوبية متكاملة، فهي إرهاصات في هذا المجال استثمرتها بعض المباحث في اللغة و البلاغة و النقد و الدراسات القرآنية و لكنها لم تطورها لأن تصبح علما للأسلوب"[2]

بناء الأسلوب عند الغربيين:

اللغة تمثل حضور الإنسان، و فيها الأسلوب يبرز هويته. لذا تختلف اللغات باختلاف البشر، و على ذلك تختلف أيضا طريقة تفكيرهم وتواصلهم بها باختلاف اللغات، بما أنها تمثل المحيط الحيوي للإنسان، فبها يحيا و يحقق كينونته. كذلك اللغة الأدبية صورة لبناء ثقافة المجتمع، ومرآة عاكسة لرقي حضارته. كما هي أصلا وسيلة لخلق التواصل والتفاهم بين البشر؛ فمن خلالها نستطيع أن نبدع تواصلا بين المفاهيم، أو نحدث تبادلا في الأفكار لنتمكن من طرح رؤيتنا، وبالتالي ننجح في بناء أسس للتفاهم الثقافي"لأن اللغة تمثل النظام المركزي الدال في بنية الثقافة بشكل عام"[3]، فهي تمثل معينا خلاقا للتعبير عن الأفكار و مجالا رحبا للتنفيس عن مختلف المشاعر وسرد الوقائع أو لتوصيف الحقائق، بما أنها تختصر لمستعملها عديد السبل التي تتطلب حضورا فعليا، بما تتيحه في طياتها من قابلية للتكيف مع عديد الاستعمالات؛كتمثيل العالم أو إعادة تشكيله

[1] عدنان بن ذريل،اللغة والأسلوب دراسة، مراجعة وتقديم حسن حميد، دار مجدلاوي،دمشق، ط2،2006،ص:45

[2] نور الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر،1997، ص: 130

[3] نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1998، ص:178

بحسب رغبة المتكلم بها، لـــ"أن الإبداع الأدبي نوع راق من العمل الاجتماعي ومادة البناء في الأثر الأدبي هي الكلمة ،أي الشكل المتميز للوعي"[1] .

لذلك، شكل موضوع تحديد وظيفة اللغة وتوضيح مقاصدها وكيفية دراستها عند العلماء والفلاسفة والنقاد الغربيين، قضية لثورة ولصراع فكري عقدي طويل. لـــ"أن اللغة إذا ما نظرنا إليها في كل جوانبها،كائن متعدد الألوان ومختلط العناصر:فهي على مفترق الطرق بين عدة ميادين،الفيزيائي والفيسيولوجي والنفسي، وهي تنتمي إلى المجال الفردي وإلى المجال الاجتماعي، وهي لا تقبل أن تصنف ضمن أية مقولة من الوقائع الإنسانية،لأننا لا نعرف كيف نستخرج وحدتها"[2] فتعدد تعريفاتها مرده تعدد التفسيرات والتأويلات التي لا تنفك عن ابتداع مختلف النظريات، خصوصا تلك التي ترتبط بتطورات الدراسات النفسية أو الفيزيولوجية، أو التي لها علاقة مباشرة أو تعالقية بالفكر. مما يجعلها تستعصي دائما على الثبات على تعريف أو على اتجاه واحد وهنا "تكمن أهمية اللغة،بالنسبة إلى تطور الحضارة،في أن الإنسان أودع فيها عالما خاصا به،إلى جانب العالم الآخر، وهو موقف اعتبره من المتانة بما يكفي حتى يكشف عن كوامن ما بقي من العالم وينصب نفسه سيدا عليه"[3]. وقد زاد من تماهيها المبادىء التي قامت عليها الثورة الألسنية التي عرفها العالم الغربي حديثا، لأن "ميزة ((الثورة الألسنية)) التي شهدها القرن العشرين ،من سوسير و ويتغنشتاين إلى النظرية الأدبية المعاصرة،هي إدراك أن المعنى ليس مجرد شيء((تعبر)) عنه اللغة أو تعكسه وإنما هو فعليا شيء تنتجه اللغة .فليس الأمر كما هو لو أننا نمتلك معان.أو تجارب، ومن ثم نباشر بتغطيتها بعباءة من كلمات؛ ذلك أننا لا نستطيع امتلاك المعاني أو التجارب

[1] غيورغي غاتشاف، الوعي والفن،ع 146، عالم المعرفة، ،تر: نوفل نيوف، فبراير،1990، ص:33

[2] جورج مونان،اللغة والتعبير، اللغة،تر محمد سبيلا ،دار توبقال الدار البيضاء، المغرب ط2، 1998، ص:11

[3] نيتشه، الاعتقاد في اللغة ،اللغة، ص: 14

أصلا إلا أننا نمتلك لغة نمتلكها فيها"[1] فقد أخذت عندهم تصورا شكليا ماديا متصورا في الحروف كمعاني أو أصوات مسموعة مشفرة يفككها العقل الجوهر، الذي بدوره يعرضها على النفس المتلقية التي قد تتقبلها أو ترفضها أو تجددها دوريا فيما ترغب فيه هي لتدل على ما تريده من المعاني. وهذا الاتجاه العام في تعريفها عند الغرب يتفق مع ما "ذهب دي سوسور إلى أن (اللغات) هي عبارة عن منظومات مكونة من علامات، وأن (العلاقة اللغوية) تتألف من عنصرين: – الصورة الصوتية– أو بديلها المكتوب، ويطلق دي سوسور عليها مصطلح: – الدال– ثم– المفهوم، ويطلق عليه مصطلح:–المدلول– إلا أن العلاقة بينهما علاقة اعتباطية و فرقية، لأن الارتباط بينهما تواضع عرفي، وليس ثمرة علاقة طبيعية.."[2] فحجية عدم التطابق الكلي بين الدال والمدلول هو الذي يصنع قابلية التحويل في المعاني، لأنهما قد لا يحققان معا التعبير المأمول عن كل الموضوعات أو قد لا يحيطان بالمراد المادي، مما يحتم على المتكلم نقل دلالة الكلمة الواحدة لتدل على أكثر من شيء. على هكذا اختلف اللغويون والفلاسفة الغربيون في تعريفها وتمييزها عن الكلام كل حسب مفهومه، لـــ"إن عملية الكلام تنحصر كلها في منحها للفكر مادة يعتمد عليها، بإزالتها الإبهام بفضل ما تتركه الأصوات المقطعة، من اثر ثابت بإجبارها الذهن على أن تنتظم جميع معانيها بانتظام الألفاظ المتعاقبة"[3] إلا أنهم يكادون يجمعون على أنه يمكن أن تكون لها صورة مبسطة أين تتمثل في شكل كتابة تشتمل على مختلف الرموز والإشارات ومعاني الألفاظ والعبارات المتتابعة، لتحمِّل دلالات متفق عليها بين مختلف مكونات المجتمع يقصد منها التواصل. بما أن"اللغة نتاج جماعي لملكة اللسان ومجموعة من التقاليد الضرورية التي تبناها مجتمع ما ليساعد أفراده على ممارسة هذه الكلمة"[4] فهي ضرورة لحياة الإنسان، تيسر له صياغة أفكاره وبلورتها وتجسيد عملية

[1] ايغلتون تيري ،نظرية الأدب، ص: 109

[2] عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق دراسة،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2000،ص:33

[3] التهامي الراجي الهاشمي، توطئة لدراسة علم اللغة التعاريف،دار آفاق عربية، بغداد، ط1، 1976،ص:45

[4] ديسوسير فرديناند، علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد،1985، ص:27

تحليلها وإيصالها بالتعبير المناسب بحيث تدعمه بالكلمات المقاربة للمقصود لتعبير عن مقاصد الذات وتدل عن مجال إحاطة التفكير أو تقديم الحلول لمختلف المطالب التي قد يواجهها كل فرد داخل مجتمعه.

كان اهتمام علماء اللغات والاجتماع والفلسفة باللغة الأدبية وشكلها بدراستها كبيرا، لأن"الأدب بوصفه مؤسسة اجتماعية، وبوصفه عملا فنيا معا.وهو بوصفه مؤسسة اجتماعية، مجموعة من تلك الممارسات والعادات التي تتحكم في ضخ الكتابات ودورانها في مجتمع معين، مثل المترلة الاجتماعية التي يتبوؤها الكاتب وإيديولوجيته ،وأشكال انتشاره،وظروف استثماره و(استهلاكه) وما يحظى به من إقرار نقدي.ويتألف،بوصفه عملا فنيا،في الدرجة الأولى من عدد من أنواع الاتصال اللغوي المكتوب."[1] . ففي بداية هذا القرن الذي شهد "ميلاد حركة،أدت بالاشتراك مع الرومانتيكية، إلى تدمير أطر البلاغة، هذه الحركة ارتبطت بثورة لها أصول قديمة، ومنذ ذلك التاريخ، وحتى يومنا هذا لم تنته دورتها بعد...ولقد كان لابد للفكرة التي نحملها عن الإبداع الأدبي واللغة أن تتغير كما تغيرت في الوقت نفسه الفكرة التي نحملها عن الإنسان والمجتمع فالقرن الثامن عشر حدد الحدود-بشكل مائع وعائم بين رؤيتين للعالم ونستطيع أن نسميهما:جوهرية ووجودية"[2] وقد تم لهم هذا من خلال محاولتهم إيجاد مختلف التفسيرات العقلية المناسبة، بدعوتهم لعلمانية اللغة أولا لتبرير فرض كيفية برمجة التفكير وإنجاح عملية التواصل الاجتماعي للإنسان الغربي الذي يجب أن يخضع لمنطق العقل أثناء الحوار أو الاستعمال اليومي للغة وأن يستعين بالكلام ليعبر عن مقاصد الأشياء لـــ "أن الكلام هو إنجاز للغة ضمن حدث خطابي وإن إنتاج الخطاب المفرد إنما يتم بواسطة متكلم مفرد "[3] بما أنها تدخل في كل مناحي حياته، فآلية

[1] رولان بارت، اللغة والخطاب الأدبي،تر:سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1،1993، ص:53

[2] بيير غيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، حلب،سوريا، ط2، 1994،ص:33

[3] منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية دراسة، ص: 134

اللغة تمثل بالنسبة لهم "أكثر من كونها أنظمة لنقل الأفكار، فهي أكسية غير مرئية تكسو أرواحنا وتسبغ على تعابيرها الرمزية شكلا مهيأ سلفا وحين يكون التعبير ذا دلالة غير اعتيادية نسميه أدبا"[1] فتعاملوا معها كمكون أساس من المنظومة الكلية المتكاملة للحياة المادية المعيشة القابلة للتداول البشري، قاصدين بها الوصول إلى الإحاطة بمجمل النماذج المختلفة والمتداخلة التي يمكن أن تتشكل عليه اللغة الأدبية. وآلية تكونها وكيفية تأدية هذه المادة لوظائف التأثير المنوط بها في المجال الإنساني.ليصلوا إلى قاعدة موسعة من التفاهم في تفسير حدود ظهور قدرة التعبير بها، وتفسير أسباب نمو معانيها لتجعل"الناظر في مقومات نظرية الحداثة في النقد والأدب يتبين أنها تستند في مجملها إلى مادة وموضوع تربطهما علمانية–المنهج، وإذا كان الموضوع ملتحما وثيق الالتحام بالغايات الإجرائية –والمرامي التحويلية في صلب كيان المجتمع المفرز للأدب أخذا وعطاء وتقييما.فإن المادة في الأدب أبدية القرار إذ هي الكلام يدور على نفسه"[2]

اعتمادا على أهمية ومكانة اللغة الأدبية ولدورها المتعاظم في بناء شكل العقل الغربي الحداثي وتوجيه فكره، القائمة على أن:"للغة وظيفتان:أولا، إنها تعطي الأشياء التي نتكلم عنها دلالاتها.ثانيا إنها تعبر عن موقف المتكلم إزاء هذه الأشياء"[3] والتي تمثل عنده بداية لحدود الفكر والتقدم في المعرفة، بما أن" الفكر ليس ((باطنيا)) ولا وجود له خارج العالم وبعيدا عن الكلمات"[4] فقد ذهبوا بداية إلى التفريق بين مصطلحي اللغة والكلام بما أن"اللغة language هي ملكة التخاطب التي يملكها كل البشر طبقا لقوانين الوراثة، وهي ظاهرة إنسانية عامة، وهي توجد وجودا كاملا في

[1] إدوارد سابير، اللغة والخطاب الأدبي، تر: سعيد الغانمي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1،1993،ص:29

[2] المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب،الدار العربية للكتاب،ليبيا ،تونس، 1977، ص:15

[3] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1،2002، ص: 69

[4] ميرلو بونتي، اللغة والفكر ،اللغة، ص: 63

عقل الجماعة فقط، أما الكلام parole فهو ما نسمعه في الحياة اللسانية من عبارات ينظمها الأفراد، لها وجود مادي.أما اللسان فهو نظام اجتماعي عند جماعة لغوية محددة"[1] سمح هذا التقسيم الافتراضي لمادة اللغة كمنظومة هيولية غير مكتشفة كليا، وضعها تحت مطية التجربة للعديد من المناهج والتطبيقات العلمية منها الأسلوبية. حيث يذهب الكثير من الباحثين في مجال التعريف والتقديم، على أن العلاقة التي تربط الأسلوبية باللغة" هي علاقة منبت ومنشأ، ووفق ما يرى بعض الباحثين تتحدد الأسلوبية بكونها أحد فروع علم اللغة، إلا أنه اعتمادها على وجهة نظر خاصة تميزها عن سائر فروع الدراسات اللغوية، فالأقرب إلى المنطق اعتبارها علما مساوقا لعلم اللغة، لا يعنى بعناصر اللغة من حيث هي ،بل بإمكاناتها التعبيرية، وعلى هذا الأساس تكون لعلم الأسلوب الأقسام نفسها التي لعلم اللغة"[2] .

التفسير اللغوي للأسلوب

يميل الكثير من علماء المدرسة الشكلانية الروسية، إلى الاعتناء بشكل النص كحقيقة لغوية ثابتة موجودة بغض النظر عن صاحبها، وعن نواياه الأدبية أو الظروف الاجتماعية المحيطة به. في إطار عملية دراسة الأعمال الأدبية، لذلك"يذهب الأسلوبيون، والنقاد الألسنيون إلى أن (الأسلوب) ظاهرة تلازم تحقق العملية اللغوية، المحكية منها، أو المكتوبة، وأنها، بنتيجة تجذّرها في التعبير الإنساني، تتكشف بدءاً من مستوى (الجملة)، وتراكيبها المختلفة، كما في أحوال الاستفهام، والتعجب، والتهكم، والسخرية وغيرها، والتي تترك طابعها على القول.. إلا أن مجالها الحقيقي، هو (النص)، والذي يتسع لمقاصد البث اللغوي، كما يتسع للتفنن في الكتابة، فيكشف عن (فرادة) صاحبها، الأمر الذي رجح عند المنظرين كون (الأسلوب) طريقة خاصة للباث للخطاب اللغوي،

[1] يوسف أبو العدوس،الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن،ط1، 2007، ص: 42

[2] المرجع نفسه ،ص:40

وخاصة الكاتب، والأديب، في التعبير عن نفسه"[1] والسبب في بروز هذا الاعتقاد هو الثورة اللغوية التي أحدثها ديسوسير في صلب الدراسات اللغوية الغربية، التي جعلت"الفكر النقدي الحديث يتجاذبه تياران متوازيان،هما: الأصالة والمعاصرة، وهما تياران لم تخل منهما مجالات الفكر النقدي والأدبي على مستوى الإنساني كله،ولقد قامت حولهما دراسات موسعة مستفيضة ثمرت فيضا من النظريات والاتجاهات التي أثرت الحركة النقدية والأدبية في الغرب الحديث و لا نزال ننتظر لها هذا الثراء في فكرنا النقدي والأدبي الحديث أيضا"[2].لأنه "هناك من العلماء من حاول تفسير الأسلوب من وجهة نظره اللغوية فالأسلوب، مادام هو انجاز لغته،فإنه،في حصول أدائه،كائن مكتف بنفسه.وأما المتلقي فمتعدد.والأثر الذي يتركه فيه هو الأخر بتعدد المتلقين له"[3] مثل:

جورج مونان، (G,mounin)الذي يقول: "هناك ميدان صغير، لكنه مهم جدا ومتسع جدا من حيث بعده الثقافي، هو علم الأسلوب((الأسلوبيات))la stylistique ويقصد به مجموع الوسائل الخاصة التي تخلق ما نسميها لاستعمال الأدبي أو الشعري أو الجمالي للغة، وذلك من خلال الطريقة التي تمتلكها هذه الوسائل في التعبير عن موقف المتكلم إزاء إرساليته وفي قدرة هذه الإرسالية على ممارسة بعض التأثيرات على المتلقي .ورغم الفورة الحالية فإننا بدون شك، ما نزال، في هذا الميدان، في مرحلة من الفقر فيما يخص الحقائق الموضوعية"[4] فالأسلوب عنده إبداع لغوي يعبر عن جزء من ثقافة اكتساب وتوظيف اللغة والنهل منها، وقد لا يمكننا التعبير عنه بسبب فقرنا لنظرة كاملة عن اللغة، فهو طريقة تدل على الذات وتعكس الرصيد اللغوي و تبين السلوك العقلي فيه الذي يكتسب بالتمرن على تكوين المعرفة إزاء ما تكتبه، القصد منها التأثير في المتلقي وهو ميدان صعب في حد ذاته لما للغة من تشعب في التوظيف وتعدد تشكلاتها وكثرة

[1] عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية، ص: 43

[2] محمد عبد المطلب،البلاغة والأسلوبية، ص: 168

[3] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 44

[4] جورج مونان، اللغة والتعبير، ،اللغة،تر:محمد سبيلا ، ص: 10

الميادين الاجتماعية التي تتواجد فيها وهو وذهب إليه جاكوبسون الذي يرى " أننا لا يمكننا تعريف (الأسلوب) خارج الخطاب اللغوي كرسالة، أي كنص يقوم بوظائف إبلاغية في الاتصال بالناس، وحمل المقاصد إليهم.. فالرسالة تخلق (الأسلوب)، إلا أن الخطاب الأدبي خطاب متميز بفعل أن (الوظيفة الشعرية) هي التي تغلبت فيه؛ فهو خطاب مركب في ذاته، ولذاته"[1]، فالأسلوب رسالة ضمنية متكاملة في حد ذاته، يحمل نفس الخصائص التأثيرية للغة، لأنه تعبير عن طريقة التفكير اللغوي للمرسل من خلال الاختيار والتركيب بين مفردات اللغة، فهو يساهم كذلك في إبراز القيمة التأثيرية للرسالة ككل. وينظمها من خلال وضعها في سياقها وتحديد مقامها "وعلى هذه الشاكلة، يكون (الأسلوب) هو الوظيفة المركزية المنظمة للخطاب، وهو يتولد من ترافق عمليتين متواليتين في الزمن، متطابقتين في الوظيفة، هما: (اختيار) المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي الذي للغة؛ ثم (تركيبها) تركيبا تقتضي بعضه قواعد النحو، كما يسمح ببعضه الآخر التصرف في الاستعمال"[2].

أما **سيدلير(H,Seidler)** فيقول:"الأسلوب هو طابع العمل اللغوي وخاصيته التي يؤديها، وهو أثر عاطفي محدد يحدث في نص ما بوسائل لغوية، وعلم الأسلوب يدرس ويحلل وينظم مجموعة الخواص التي يمكن أن تعمل بالفعل-في لغة الأثر الأدبي، ونوعية تأثيرها، والعلاقات التي تمارسها التشكيلات الفعالة في العمل الأدبي"[3] فالأسلوب نوع من الاستعمال اللغوي له صبغة تأثيرية في المتلقي يوظفها المبدع، بينما علم الأسلوب؛ فهو العلم الذي يهتم بدراسة مجموع الخصائص التي تظهر عن هذا الاستعمال من خلال تحليلها وتفسير سبب تأثيرها والعلاقات الناشئة عنها. سواء داخل النص أو الانطباع الذي يترتب عنه، وهذا تفسير يعتمد كثيرا المنطق التأثيري

[1] عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية،ص: 45

[2] المرجع نفسه، ص:46

[3] ينظر: صلاح فضل، مبادئ علم الأسلوب وإجراءاته، ص: 98

للغة، ويجعل العلم فيه محددا بالانطباع الحادث في المتلقي. لـــ"أن التعبير ــ وهو بالضرورة مرتبط بالإحساس- لا يتصل بالفعل فحسب؛ ولكن يجب أن نضع في الاعتبار رد الفعل، وقدرة المتلقي اللغوية، وإطار الاتصال الذي يحيط بالنص اللغوي، بحيث يمكن القول بأن ملف الدرس الأسلوبي سيظل مفتوحا على الدوام أمام الباحث"[1]. لعل المنطلق النفسي والتأثير الوظيفي الذي يتركه النص في المتلقي جعل سيدلير يفسر أثر اكتشاف وتميز الأسلوب الأدبي من خلال النص، بما أنه"يدرك الجانبين الأساسيين للغة وهما:الجانب الشكلي العقلي والجانب الإنساني والوجداني، وهو يرى أن الجانب الأخير هو الذي يحتوي على الأسلوب، أما الجانب الأول فهو خال من أسلوب ما،ففي الجانب الإنساني والوجداني يستطيع المرء أن يدرك بعدا إنسانيا "[2].

أما **ميكائيل ريفاتير**: (Michael Riffatérre) فقد وظف الكثير من آليات تحليل المنهج العلمي السلوكي في طريقة تطبيق دراسته الموضوعية على لنص الأدبي. ومنها استقى معالم نظرته في تحديد مفهوم الأسلوب الأدبي، من أجل إبراز علاماته المميزة، بما أنه سلك درب دراسة الأعمال الأدبية بعيدا عن كل المؤثرات الخارجية عنه. " و إذا كانت الدراسات اللغوية تركز على اللغة فإن علم الأسلوب يركز على طريقة استخدامها وأدائها"[3]، فكان منهجه أو نظريته الأسلوبية تركز جلَّ اهتمامها على رصد العلاقة الناشئة عن فعل القراءة والعملية التحاورية الآنية القائمة بين النص والقارئ النموذجي، وذلك من خلال رصد ردود فعله تجاه الرسالة اللغوية المنبثقة من النص من قبل الناقد الاسلوبي، وبالتالي البحث عن أسباب تكونها ومحاولة الربط سببيا بينهما لتكوين نقد موضوعي، لذلك جاء تعريفه للأسلوب قائلا:"وأعني بالأسلوب الأدبي كل شكل مكتوب فردي، ذي مقصدية أدبية، بمعنى أسلوب مؤلف، أو بالأحرى أسلوب نتاج أدبي معزول (نسميه من الآن

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص: 199

[2] موسى سامح ربايعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي ،الكويت، ط1، 2003 ، ص: 24

[3] المرجع نفسه، ص: **9**

فصاعدا نتاجا أدبيا poèmeأو نصاtexte أو حتى أسلوب مقطع قابل للعزل"[1].فالأسلوب يعتبر مرآة عاكسة لوجهة نظر صاحبها، و يفهم من خلاله كل خبايا اعتقاداته و علانية نفسه، وصفة تكون شخصيته الأدبية و طبيعته الإنسانية.

مرد ذلك أنه انتهى قبلا؛ إلى أن الأسلوب، علم يعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية. وقد تأتت له هذه الفكرة عندما بناها اعتمادا على ما رآه من قصور في تطبيقات منهج جاكبسون الذي كان يرى شكل النص والجانب المهيمن فيه كفيل بإعطاء تعريف شاف أو تصنيف لنوعه. لأنه يعتقد أن:"كل حدث لغوي يتضمن رسالة، وأربعة عناصر مرتبطة بها هي:المرسل، والمتلقي، ومحتوى الرسالة، والكود أو الشفرة المستعملة فيها. أما علاقة هذه العناصر ببعضها البعض فهي متنوعة متغيرة، فقد يحدث أحيانا أن تعمل الوظائف المختلفة لها بشكل منعزل، لكن المألوف أن تجد مجموعة من الوظائف متماسكة مترابطة، لا تتكدس مع بعضها البعض، ولكنها تنتظم في مراتب مما يجعل من الضروري أن نقوم بالتعرف على الوظائف الأساسية والوظائف الثانوية"[2]. وهذا تفسير آلي لكيفية انتقال الرسالة اللغوية من مرسل إلى مستقبل تكتنفها غموض يخص الجانب المتوقع من رد فعل المستقبل. أي أن جاكوبسون، صب جل اهتمامه في طريقة تحليله على ثنائية الرمز والرسالة النص، وأن دراسة الجانب المهيمن في الرسالة هي التي تحدد أشكال الوسائل التعبيرية الشعرية في النص بوصفه بنية لغوية، أي أنه يكتفي بالتنظير لدراسته كدراسة بنيوية جافة. ودليله في ذلك أنه لما ينتقل إلى مرحلة التفسير، ينكفئ على الاهتمام بمحوري الاختيار والتوزيع، لفهم نوع النص وإبراز الصفة المهيمنة فيه. وهذا مما يراه ريفاتير؛ نوعا من الإقصاء المنهجي المتعمد للمتلقي كطرف ثابت في العملية التواصلية. ولعل هذا الربط بين المتلقي وأسلوب النص، وجه الأنظار أكثر إلى دور المتلقي الذي يشارك المبدع في عملية إعادة إنتاج المعنى. خاصة أن "عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة لازما منطقيا لها ، وهاتان العمليتان تستلزمان عاملين متميزين :

[1] ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب،تر:حميد لحمداني، دار النجاح الجديدة ،المغرب،ط1، 1993 ،ص:19

[2] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق، القاهرة ط1، 1998، ص: 257

الكاتب والقارئ، فتعاون القارئ في مجهودهما هو الذي يخرج إلى الوجود هذا الأثر الفكري، وهو النتاج الأدبي المحسوس الخيالي في وقت معا، فلا وجود لفن إلا بواسطة الآخرين ومن أجلهم"[1].

فالإنقاص من قيمة الفهم، يكون بعدم الإحاطة الجيدة بأسلوب تكون النص، التي ترجى منه مما يشوه المقاصد. بما أن" الأسلوب هو كل إبراز وتأكيد، سواء كان تعبيريا أو عاطفيا أو جماليا، يضاف إلى المعلومات التي تنقلها البنية اللغوية دون تأثير على معناها"[2]. وهذا النقص المجحف في مجال مؤشرات لغة النص، جعل اهتمام"(ريفاتير) يذهب إلى اعتبار (الأسلوب) مصدرا مهما من مصادر التأثير الأدبي، وعرف (الأسلوب) بأنه يتكون من تأسيس نمط معين من الانتظام اللغوي الذي يؤدي إلى إثارة توقعات لدى القارئ.. في حين كان (جاكبسون) يعرف (الأسلوب) بأنه تكافؤ، أو تعادل في المزج بين جدولي (الاختيار، والتوزيع)ـــ أي ما كان يقول عنه دي سوسور العلاقات الركنية، والعلاقات الترابطية"[3].ولعل السبب في هذا التحول هو اقتناعه أن" جاكوبسون لا يميز الملامح اللغوية التي يمكن للقارئ إدراكها عن الملامح التي لا يمكن له أن يدركها أو هو لا يدركها فعلا ثم يضيف انه ما دام أن (البنية اللغوية) تتضمن فقط العناصر التي تولد استجابة القارئ فان التشديد يجب أن يكون على القارئ"[4]. بما أن قيمة صياغة العمل الأدبي لا تتحدد مطلقا بالعلاقة الأولية بين المؤلف والنص، بل بالعلاقة المتولدة بين النص والقارئ.

هذا النقص كذلك في تفسير الظاهرة النصية، يرجعه إلى وجوب التفريق بين أنواع ومقاصد الخطاب الأدبي عن غيرها فـــ"ثمة فرق بين الخطاب العادي والخطاب الأدبي فأولهما يعتمد على المباشرة ويحادث العقل، ويهدف إلى التبادل النفعي، ويتسم هذا المستوى في الاستخدام بمحدودية معجمه، إذ ليس في ألفاظه الجديد وليس في معانيه المستحدث ، وهذا لا يحتاج إلى جهد عقلي أو فكري

[1] لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، ص:175

[2] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص:110،111

[3] عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية، ص: 37

[4] المرجع نفسه، ص: 37

لفهم المراد منه، أما الخطاب الأدبي فيصدر عن ملكة عند منشئه ، وهو يخاطب الوجدان ويسعى إلى أن يحرك إحساس متلقيه مسا سامعا كان أم قارئا، كما يتميز بأن ألفاظه مختارة ،ومفرداته منتقاة، ومعانيه مبتكرة، وقد يفهمه متلقيه دون عناء،وقد يحتاج لفهم وبيان ما يراد به إلى إمعان الفكر، وإعمال العقل"[1].لأن"لأسلوب نظام لساني خاص يحدس ابتداءا بوصفه نظاما متميزا يهيمن على مجموعة من النصوص الشعرية وينبثق من طبيعة تشكل البنى اللسانية وإحالاتها البارزة بيد أن هذا النظام يستنتج استنتاجا حدسيا للوهلة الأولى، ومن ثم يجري تفحصه و محاولة البرهنة على وجوده الجوهري من خلال استقراء طبيعة ترابطاته و تحليل الخصائص التي تتمخض عن تلك الترابطات، و بهذه المحاولة تتحقق حركة تحليلية تكشف عن (النظام=الأسلوب) من خلال النص و تكشف عن خصائص النص المتميزة من خلال النظام نفسه.إنها حركة تبادلية يحيل بدؤها على انتهائها"[2].

اعتمد ريفاتير في رصد العناصر اللغوية الأسلوبية الواضحة أو اللافتة والماثلة في النص ذاته، والتي يتمثل من خلالها أسلوب المبدع. من خلال إدراك الغاية الوظيفية منها، بـــ"إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام ، وحمل القارئ على الانتباه إليها ، بحيث إذا غفل عنها شوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات خاصة، مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز"[3]"، والقصد من إشراك القارئ كطرف فعال في عملية تفكيك وفهم النص، هو البحث عن مؤشرات التعبير المتميزة التي تحتويها لغته، والتي تضمن سلامة وصول الرسالة اللغوية إلى ذهن المستقبل. ذلك أن المرسل يستخدم خصائص أسلوبية معينة وبطريقته الخاصة في عملية إنتاجه بما يمكنه من إيصال كامل رسالته بوضوح تجنبا لتشوهه وبالتالي قصور المعنى المقصود.بهذا "استطاع ريفاتير أن يميز في إجراءاته التحليلية بين المثيرات والأحكام الناجمة عنها، إذ أن الخواص الجمالية التي تعزى لبعض

[1] فتح الله سليمان ، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الآفاق العربية، مصر، ط1، 2008 ،ص:17

[2] حسن ناظم،البنى الأسلوبية،دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1 ،2002 ، ص:30

[3] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل السني في نقد الادب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1977، ص:104

الوقائع لا بد من عزلها عن ردود الفعل السيكولوجية التي تثيرها فهي بالنسبة للدارس اللغوي مجرد مؤشرات بغض النظر عن قيمتها الايجابية أو السلبية"[1].

ذلك أنه يرى؛ أن كل غاية المرسل العادي في إطار عملية التواصل العادي، هو أن يقوم المستقبل بتفكيك الرسالة لإدراك معانيها السطحية. بينما تختلف مقاصد المرسل الأديب كلية عنها، لأن الغاية من رسالته هو التحكم في ذهن المتلقي أو توجيهه آليا إلى تملك وسائل تفكيك رسالته اللغوية جديدة، بطريقة قد تكشف عن بعض أو كل الخصائص الأسلوبية الممكنة التي يتمتع بها النص، واكتشاف ذلك من خلال المحمولات الأسلوبية التي يمتلكها هو للتجاوب مع الرسالة، فيقول:"(الأسلوب) هو البروز الذي تفرضه بعض لحظات تعاقب الجمل على انتباه القارئ، فاللغة تعبر، والأسلوب يبرز"[2]. وقد بنى رؤيته هذه، بما انه يعتقد أن"الأسلوب قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إذا غفل عنها تشوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تتميز به،خاصة بما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز.وهكذا فالمهم في الدراسة الأسلوبية هو ملاحظة ما يتولد عن الرسالة أو النص من ردود فعل لدى القارئ المتلقي"[3]. و من هنا نستنتج أن " النص و القارئ عنصران مؤثران كل في الآخر، الأول يؤثر من حيث إنه أداة للإقناع و التأثير و هما غاية كل شكل فني و تأثير الثاني يتمثل في أنه يبعث الحياة في النص و يبث فيه الروح .فيحدث التفاعل بين البعدين– النص و المتلقي– فإما أن يستجيب القارئ ويصير عنصرا ايجابيا فيتحقق هدف المنشئ في جعله يحيا مع النص وينفعل به. وإما أن يرفض ويتخذ موقفا سلبيا فيكون صاحب الأثر قد فشل فيما أراد "[4] ولعل الفارق في فهم طرق تكون أسلوب النص الأدبي هو"أن مراحل المعرفة الشعرية

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص،ع164، عالم المعرفة، أغسطس1992، ص:87

[2] عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية، ص: 44

[3] يوسف ابوالعدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص: 37

[4] فتح الله سليمان،الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص:23

ثلاث:القراءة والنقد والعلم. فاللذة الجمالية الصافية، والشعور الذي تنجو القصيدة إلى توصيله، ينبغي أن يكونا بريئين سابقين على أي تحليل، نابعين من ذوق الشعر، وجديرين بان يرتجف لهما كل قارئ حساس عندما يتضمخ بماء الشعر العذب والمعذب في نفس الوقت. أما المبتدئ فإن هذه العملية تصبح بالنسبة له غذاء طبيعيا شعريا؛ دون المرور به كتجربة مباشرة لا تجدي أية محاولة لاحقة لبحث مشاكل الشعر معه"[1]

لعل التسليم بطريقة ريفاتير في فهم الأسلوب وسبب تفرده قصد منه التمهيد لفسح المجال لبروز القارئ الكفء، الذي يستطيع أن يفهم النص وهنا يكمن الفرق في تفكير ريفاتير. لأنه"على هذه الشاكلة، فإن (الوظيفة الأسلوبية)، أي ما كان يقول جاكبسون عن وظيفة شعرية، تتكون فعلا من أرجحية عامل (الرسالة) أو الميل في النص نحو الرسالة، إلا أن هذا الميل في نظر ريفاتير ليس نتاجا للتعادلات، أو لخرق عرف خارجي، وإنما هي ثمرة خرق (داخل النص) نفسه، إذْ يمكن للغة العادية أن تكون مصدرا للتأثير الأسلوبي، وأن الحكم في ذلك هو (القارئ)"[2] وهذا ما يترتب عليه من مقصديته في محاولة الاقتراب أكثر من النص من خلال الفهم الأعمق لمضمون الرسالة بحثا عن الطابع الشخصي للأسلوب، الذي يترتب عليه وجوب تجاوز ظاهرة النمط التعبيري العادي والمألوف وبالتالي الاقتراب أكثر من الخصوصية الذاتية التي يتميز الأدباء في طرق الإبلاغ عن مقاصد إبداعاتهم، وهذه الخصوصية تتحقق إذا تواترت الخصائص الأسلوبية بطريقة منتظمة تحافظ على دلالاتها النوعية

ينسجم رأي ريفاتير هذا؛ مع تعريف الأسلوب بأنه الشخصية التي تميز الأديب عن غيره من الأدباء لذلك نجده يحدد بعض الخصائص الأسلوبية، التي يمكن أن يستخدمها الأديب البارع، لتحقيق التمايز الواضح عن غيره في نوع الخطاب والأسلوب الأمثل الذي يتيح له إيصال مقصود

[1] صلاح فضل علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته،ص: 86

[2] عدنان بن ذريل، الأسلوبية والنص، ص:37

رسالته إلى المتلقي. لـــ "أن هدف تحليل الأسلوب هو الإيهام الذي يخلقه النص في ذهن القارئ"[1] ويتم له هذا من خلال فهم العلاقة المتكونة بين النص والقارئ، من خلال رصد ردود الفعل الممكنة و الطارئة على القارئ تجاه الرسالة اللغوية المتجسدة في النص الأدبي ، ومنه الانتقال إلى تفسير الظاهرة من خلال تفسير أسباب أو خلفيات رد الفعل تجاه الأسلوب الذي ورد على شكله هذا مع مراعاة التزام الموضوعية التامة في عملية التفسير، بالتجنب الكلي لكل أحكام ذاتية مسبقة قد تؤثر على المسار العام للنص. وعليه، يبقى السياق هو محور التعرف على الظواهر والإجراءات الأسلوبية، بما أن الأسلوب وليد الانحراف عن السياق النمطي للغة العادية التي تمثل القاعدة، بما أن السياق اللغوي ينكسر بعنصر المفاجأة غير المتوقعة، من خلال القوة التأثيرية لخاصية الأسلوب.

التفسير الفلسفي للأسلوب

شكل مفهوم الأسلوب من حيث النشأة والتعريف مثار جدل واسع بين الغربيين أنفسهم، بفعل طبيعة اختلاف جوهر الفلسفة الغربية ومنطلقات المهتمين به، مما جعلها تعود بالأثر نفسه على مفهوم الأسلوب "فليس هناك تعريف واحد للأسلوب يتمتع بالقدرة الكاملة على الإقناع، ولا نظرية يجمع عليها الدارسون في تناوله. وقد أدى هذا إلى أن يقدم كثير من الباحثين في مقدمة كتبهم لعلم الأسلوب بعرض مجموعة من التعريفات تصل في بعض الأحيان إلى نيف وثلاثين تعريفا"[2]. وقد عد **شارل بالي**، مؤسس علم الأسلوب في المدرسة الفرنسية؛ وخليفة ديسوسير في كرسي علم اللغة العام بجامعة جنيف، الذي نشر عام **1902**م كتابه الأول "بحث في علم الأسلوب الفرنسي" ثمّ أتبعه بدراسات أخرى أسس بها علم أسلوب التعبير، فيعرفه على أنه ((العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن وقائع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية))"[3] وعليه "فكلمة أسلوب ثابتة في

[1] ينظر:حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص:73

[2] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص:95

[3] محمد عبد المنعم خفاجي، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1 ، 1992، ص:14

التاريخ اللغوي الغربي،وتطورت دلاليا حتى صارت في بداية هذا القرن مصطلحا يدل على مفهوم ما، والملاحظ على هذا المفهوم الجديد لم يثن هذه الكلمة عن التطور ،ويمكن الجزم أن مفهومها متحول نشط،ففي بداية القرن كان يدل على الأسلوب،وفيما بعد صار يدل على الأسلوبية التي هي واقعيا أسلوبيات كثيرة قد تصل حد التنافر،وقد يفسر هذا الوضع كثرة الحدود والتعريفات والمفاهيم التي وقع عليها هذا المصطلح، فكل منظر حده وفق التحولات التي طرأت في زمنه أو بحثه هو شخصيا"[1] فرغم وجوده ككلمة في اعرق الكتب المعجمية أو الأدبية، إلا أنها لا تزال مثار جدل واختلاف بائن في حدها المستقر، فقد ورد في الموسوعة الفرنسية "Encyclopoedia Universalis" أنه:" يمكن استخلاص معنيين لكلمة أسلوب، ووظيفتين: فمرة تشير هذه الكلمة إلى نظام الوسائل والقواعد المعمول بها، أو المخترعة، والتي تستخدم في مؤلف من المؤلفات. وتحدد- مرة أخرى -خصوصياته، وسمة مميزة، فامتلاك الأسلوب فضيلة "[2]، فالإشكال يكمن في صعوبة تبني معنى واحد يحيل إلى مدلول ثابت، أو قطعي للكلمة، أو إلى ما يمكن أن يقابلها. بحيث يستطيع المتلقي أن يجمع بين معنى الأسلوب كوسيلة مادية تتمثل في القواعد والطرق الحياتية أو الكتابية، أو كاختراع جديد في مجال التمايز الفردي عن الغير، مما جعل الموسوعة تسهب في الشرح فأوردت: "إننا إذا أولينا الاهتمام بالنظام وقدمناه على الإنتاج، فإننا نعطي الأسلوب تعريفا جماعيا، ونستعمله في عمل تصنيفي، ونجعل منه أداة من أدوات التعميم. أما إذا كان الأمر على العكس من ذلك، وأولينا انتهاك النظام، والتجديد، والقراءة اهتمامنا، فإننا نعرف الأسلوب، حينئذ، تعريفا فرديا، ونسند إليه وظيفة فردية. ولكن، كل هذا يقودنا إلى التفكير فيه، كذلك، على أنه سمة مميزة ونظام بآنٍ ويمكننا أن نعارضه مع النظام أيضا"[3]، فالأسلوب يحمل من ضمن معانيه ضرورة التناقض والتشتت في المقصد، فكما يمكن أن يعني نظاما جماعيا معينا، فقد

[1] أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص: 36

[2] منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص:29

[3] المرجع نفسه، ص: 29

يعني في حد ذاته معاني وجوب انتهاك ذلك النظام، بما يمكن أن يقابله أو ينتجه من اختلاف في الأسس أو الهيئات أو في المنهج والتفكير. بحيث يجمع بين الجزء والكل أو بين النقيضين داخل الكل أو يكون الجزء أكبر من الكل،وعلى هذه المنطلقات المتباينة جاءت تعريفاته مختلفة حد الصدام فهناك من يرى انه رؤية خاصة مثل:

فلوبير(Flaubert)الذي يقول عنه:"إنه في ذاته طريقة مطلقة لرؤية للأشياء"[1]، هذا التعريف الفلسفي ملتبس كثيرا في حده. بما أنه أراد أن يدلل على المطلق بالمقيد، حيث يأخذ المقصد العام للرغبة الإنسانية ويربطها بصفة فهم معاني الأشياء، منطلقا لبداية فهم تشكل الأسلوب الذي يكتسب هيولى شكله من خلال إطلاق العنان لميول النفس البشرية في رؤيتها للأشياء،من خلال استثارة قدرتها على تمثيل تقلباتها لغويا. باعتبار أن لكل إنسان حرية توجهاته ونمطه الخاص في فهم الحياة الذي يكتسبه من معارفه وتخيلاته المسبقة وبالتالي يوظفه في طريقة تجسيد المطلق الذي يعيشه، لأن"العمل الإبداعي تعبير عن العالم الداخلي للفنان، و فهمنا للنص الأدبي يعتمد – قبل كل شيء – على فهم المبدع أولا، وذلك يتم بتجميع كل ما يمكن الحصول عليه عن حياة هذا المبدع وسيرته الخاصة، وبهذا يتأكد تميز كل أسلوب عن أسلوب آخر، وتفرده بخصائص لا توجد في سواه من خلال ارتباطه بهذا التكوين الخاص لمبدعه"[2].

فلوبير حاول من خلال تعريفه للأسلوب معرفة ميول النفس البشرية أولا، بقياس قدرتها ماديا على تمثيل تقلباتها كتابيا.باعتبار أن لكل إنسان نظرته أو نمطه الخاصة في الحياة يكتسبها من تخيلاته المسبقة أو تجاربه المكتسبة عن تفسير المطلق الذي يعيشه "لأن الكتابة تنظيم العالم كما تعني التفكير"[3]، فالطريقة المثلى في جمالية الكتابة، تعكس تفسيره لشكل الأسلوب. الذي يتضح أكثر

[1] ينظر:صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص: 195

[2] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص: 225

[3] رولان بارت ، نقد وحقيقة، ص: 59

بمدى تحقق اقترابه من قيمة الشيء في حد ذاتها.فـــ"فلوبير كان إمام الصناعة في فرنسا، أخذ نفسه بالتزام ما لا يلتزم غيره، فكان لا يكرر صوتا في كلمة، ولا يعيد كلمة في صفحة،وكانت أذنه هي الحكم الأعلى في صوغ الكلام، فلا تسيغ منه إلا ما حسن انسجامه، وتعادلت أقسامه، وتوازنت فقره"[1]،وعليه، فالأسلوب الذي يكتسب جماليته بحسب الطريقة المحققة لذاته. فنظريته في تكون الأسلوب هي القدرة على النجاح في مقاربة توصيل الفكرة فـــ"ليست اللغة نسقا اعتباطيا.إنها موضوعة في العالم وهي تشكل جزءا منه،لأنه،في آن واحد، الأشياء نفسها تخفي لغزها وتظهره كلغة؛ولأن الكلمات تقدم نفسها للناس كأشياء يتوجب فك رموزها"[2]، وهذا في حد ذاته مبهم.

كما نجد **بروست**(**prost**) الذي يقول عنه:"إن الأسلوب عند كل من الكاتب والرسام ليس مسألة تكنيك، ولكنه مسألة رؤية"[3] فالحد عنده لا يتعلق بكيفية الاعتقاد بجدوى التمرس في الوظيفة، بل في طريقة إبراز رؤية المبدع له بما يقابله في هدف الفكرة، سواء كان كاتبا أو رساما. فلقد" أصبح الإنسان يدرك المبدأ التقني البنائي للشيء المعني أو للظاهرة المعنية من ظواهر الطبيعة، وهو بذلك يفصل فكرة الشيء عن الشيء نفسه، ويستطيع استخدام مبدأ هذا الشيء، أو هذه الظاهرة ليقوم واعيا بالخلق وبالإنتاج من أجل استهلاكه الخاص"[4]. يتم هذا من خلال طريقة إخراج العمل لأنه"لا وجود لإعادة كتابة في الأدب،لأن الكاتب لا يملك لغة قبلية يستطيع بها أن يختار التعبير من بين الأنظمة المتجانسة(وهذا لا يعني انه لا يبحث عنها بجهده كله) فثمة وضوح في الكتابة، ولكن صلة هذا الوضوح مع (ليل المحبرة)الذي تكلم عنه مالارميه أكبر من صلته مع أي

[1] إبراهيم عبد الرحمن، دراسات مقارنة، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975، ص:55

[2] ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، تر: مطاع الصفدي، مركز الإنماء القومي بيروت،1990، ص:52،

[3] ينظر:صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته،ص: 195

[4] غيورغي غاتشاف ، الوعي والفن ،ع146، عالم المعرفة، ص: 28

محاكاة معاصرة لفولتير أو لنيزار ،فالوضوح ليس صفة من صفات الكتابة،إنه الكتابة نفسها ويمون منذ اللحظة التي تتكون فيها الكتابة ككتابه انه سعادة الكتابة وهو كل هذه الرغبة الكائنة فيها"[1].

فالرؤية إلهام وموهبة، أوهي محاولة جادة لإبراز الخافي من أصل العمل الفني ككل، من خلال استحضار التعبير المناسب عن اللاواقع، وإبراز الأشياء بما يعتقده أو بما كان يجب على الأمور أن تكون عليه. أي هو الاعتقاد الدائم بوجود جوهر أو سر خفي للعمل تتيحه الرؤية الذكية من دون الالتزام بتقاليد معينة تفرض على صاحب العمل لتعيق عملية التعبير عن الحقيقي، أوكما يقول **ريتشاردز**(**richards**)":لقد قال ذلك الشاعر الحذر هوراس:إن الشعراء يودون أن يعلموا وأن يولدوا اللذة،وأن يجمعوا الشيئين معا، كما أن (بولواboileau) أوصى الشعراء بأن يجمعوا بين المتعة واللذة. وقال"ربانrapin" إنه لكي يكون الشعر نافعا يجب أن يكون ممتعا أولا؛ فالمتعة وهي الوسيلة التي يستخدمها الشعر لتحقيق غايته وهي المنفعة.

أما (درايدن dryden) فيظهر ما عهد عنه من تواضع وتفكير ثابت، حين يقول: إنه يكون راضيا حينما يولد شعره متعة لدى القارئ ؛إذ إن المتعة هي الغاية الرئيسة للشعر، وإن لم تكن غايته الوحيدة، أما التعليم فيمثل المرتبة الثانية فيه ،فالشعر يعلم أيان توليد المتعة"[2]. فالأسلوب الأدبي يحتاج دوما إلى شاعر مبدع يستطيع أن يرتقي به إلى معاني الفلسفة، باكتساب النظرة البعيدة ليصور به المتخيل. لأن الفلسفة لم تكن يوما ضد الشعر،إذ الأخير؛ قادر أن يحتويها إذا استطاع الشاعر صبغها بأفكاره وأبان به عن مقاصده"إذ ليس بصحيح أن المرء يكتب لنفسه و إلا كان ذلك أروع فشل، وإذا شرع المرء في تسجيل عواطف نفسه على الورق،فمبلغ جهده أن يستديم هذه العواطف في نفسه واهية ضعيفة، فليس النشاط الفني الخالق إلا لحظة تجريدية مبتورة بالنسبة للأثر الأدبي،ولو كان المرء يعيش وحده لاستطاع أن يكتب ما شاء، فلن يخرج كتابه إلى

[1] رولان بارت ،نقد وحقيقة، ص:60

[2] رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق منشاة الإسكندرية،مصر،1988،ص ص:15،16

الوجود عملا موضوعيا،وعليه في هذه الحالة أن يضع القلم أو ييأس، ولكن عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة لازما منطقيا لها"[1].

أما **شوبنهور** (Schopenhauer) فيقول عنه:"الأسلوب هو التعبير عن عوالم الروح"[2]، ففلسفته الروحية جعلته يعتقد فيه روحا بحد ذاته، فـــ"الأسلوب معان مرتبة قبل أن يكون ألفاظا منسقة، وهو يتكون في العقل قبل أن ينطق به اللسان آو يجري به القلم"[3] حيث يعتبر جسرا لفهم أسرار تدرج عوالم الروح ومقام قرارها، لأن" الشاعر حين يعيش لحظة الخلق والإبداع يكون في الواقع قد انتقل من حال الرؤية إلى حال الرؤيا.وفي هذه الحالة الأخيرة تكون النفس قد وقفت على أبعادها الحقيقية والجوهرية،ومعنى ذلك أن الشاعر يكون قد وصل إلى مستوى آخر من الإدراك النفسي والاجتماعي للأشياء فترجمها إلى هيئتها المحتملة"[4]، فجمالية الأسلوب في اللغة الأدبية؛ تتفاضل عنده الكلمات عند الشعراء بين الحسية الحاملة للتجربة المادية والانفعالية في مظهرها النفسي،كون"الأسلوب سمة شخصية لا يمكن أخذه ولا نقله ولا تعديله،باعتباره خاصية في الأداء اللغوي لا يمكن تكرارها"[5].لأن تمايز القيمة فيه، تتجلى أكثر من خلال القدرة على التعبير عن ارتقاء عالم الروح أو تكون الوعي بعالم اللاشعور. فـــ"الشاعر لا يستخدم الكلمات بحال ولكنه يخدمها؛ وهو أبعد ما يكون عن استخدام اللغة أداة، وقد اختار طريقه اختيارا لا رجعة فيه، وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعري في اعتبار الكلمات أشياء في ذاتها، وليست بعلامات لمعان..والكلمات للمتحدث خادمة طيعة، وللشاعر عصية أبية المراس،لم تستأنس بعد، فهي على

---

[1] لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، ص: 175

[2] فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية تر: خالد محمود جمعة ،دار الفكر دمشق، ط1،2003، ص:30

[3] أحمد الشايب،الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ص:40

[4] احمد طرابيسي إعراب،التصور المنهجي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي الشعري، بابل للطبع والنشر، المغرب ط1، 1989، ص:18

[5] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص:225

حالتها الوحشية، والكلمات للمتحدث اصطلاحات ذات جدوى، وأدوات تبلى قليلا قليلا باستخدامها،يطرحها حين تعود صالحة للاستعمال وهي للشاعر أشياء طبيعية، تنمو طبيعية مهدها كالعشب والأشجار"[1].

هيئة الأسلوب من شأن قيمة الشعر؛ بمعنى أنه لا يقصد منه إنتاج معرفة كلية بالموضوع أو بالذات معرفة علمية أو منطقية، بل بما قد يؤسس له لإنتاج المعرفة بطبيعة العلاقة بين الذات والموضوع،فيجب التنبيه إلى أن"حبس الشعر في زمانه الذي يقاس بالسنين والأيام، وإغلاق مقاصده في الملابسات التي تكتنفه، ليس إلا من قبيل مصادرة الشعر، والتحفظ عليه، والحيلولة بينه وبين انطلاقه لمحاورة القرون تلو القرون"[2]، بمعنى أن حده الزمني كذلك، هو إنتاج المعرفة بالقيم لا بالأشياء حتى وإن كانت هذه الأشياء تمثل الأساس الذي تنبني عليه القيم. ففلسفته الروحية جعلته يعتقد فيه رسولا روحيا بحد ذاته، فقد جعله جسرا لاكتشاف تدرج عوالم الروح ومقام قرارها فـــ"أن تعرف شيئا معناه أن لا تكون أنت إياه"[3].

وهذا ما قد يتفق معه جزئيا **غوته** (Goethe) الذي يقول:"إن الأسلوب عموما هو التعبير الدقيق عما في داخله"[4]. لعل الذي يقصده بربط مفهوم الأسلوب بدواخل الإنسان، ربما هو ما يمكن أن تحمله الصفات الشخصية الدقيقة أو الغامضة للشاعر المبدع، فـــ"الأسلوب اختيارchoice أو انتقاء selection يقوم به المنشىء لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين، ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشىء وتفضيله لهذه السمات على سمات

[1] لطفي عبد البديع التركيب اللغوي للأدب،بحث في فلسفة اللغة والاستيطيقا، ص: 82

[2] المرجع نفسه، ص: 160

[3] جون كوهين، اللغة العليا النظرية الشعرية، ص:11

[4] فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية ، ص:29

أخرى بديلة"[1].سواء كان بصفته الأدبية أو العادية،ومرد ذهابنا في هذا التفسير هو"أن أول ما يحدث في مخيلة الشاعر على وجه الدقة هو الاختراع أو إيجاد الفكرة، يليها ثانيا الوهم أو التنويع أو تطويع تلك الفكرة لتتناسب مع الموضوع، أما في المرحلة الثانية فتكون الصياغة أو مرحلة إلباس الفكرة و تجميلها بكل ما طرأ عليها من تغيير تظهر سرعة النهاية في إطار من الكلمات المعقولة ذات الأهمية"[2]. وربما هذا هو ما يمكن أن يصنع الاختلاف الفكري بينهما في النظر للحياة ككل، لأن"الأسلوب شخصي كلون الأعين ونبرة الصوت، ومن الممكن أن يتعلم المرء مهنة الكتابة، ولكنه لن يتعلم أن يكون له أسلوب.إن من الممكن أن يصبغ الأسلوب، كما يصبغ الشعر، ولكنه من الواجب عندئذ أن نستأنف نفس العملية كل صباح، وألا يصرفنا عنها صارف.إن تعلم الأسلوب يبلغ عدم جدواه أننا ننسى كل يوم ما نتعلمه عنه، وعندما تضعف قوة الحيوية تضعف جودة ما نكتب، والمران الذي ينمي الملكات الأخرى كثيرا ما يضعف هذه الموهبة"[3].

ماهية الأسلوب عندهما تأخذ تعريفا روحيا، وان كان الأول يتكلم عن المطلق في عالم الأرواح، فالثاني يقصد إلى المتحسس منه في الروح الكامنة في الجسد المادي وكيفية التنفيس عن ضوائقها وجعلها تتمثل حقيقة أمام مرآة الكتابة أو التعبير أو التشكيل الفني. فتعريفهما يحمل ذكاء التعميم في تفسير الظاهرة مخافة التضييق والوقوع في حدود الزمنية جعلهما يمران عليه من دون أن يبينا معنى أو كيفية نشوء العلاقة بين الأسلوب والروح بما قد يعكس تصرفات الروح. أو بالكتابة كتجسيد مادي لها، أو بينهما معا،فـــ"لقد ولد العمل الأدبي ليحيا،لا في عصره وحده،ولكن في

[1] سعد مصلوح، الأسلوب في النص الأدبي دراسة لغوية وإحصائية ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1 ،1993، ص: 23

[2] توماس ستونز إليوت، فائدة الشعر وفائدة النقد، تر: يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت ،1982، ص:60

[3] محمد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر، القاهرة، 1988، ص: 92

شتى عصور التاريخ ،ومقاصد الشاعر وجودها معقود بشعره لا بشخصه، ولا بأشخاص الذين سمعوه، و لا بالملابسات التي تعلقت به"[1].

كما نجد **موريه** (M ,Murray)يقول:"الأسلوب بالنسبة لنا هو موقف من الوجود، وشكل من أشكال الكينونة، وليس في الحقيقة شيئا نلبسه ونخلعه كالرداء، ولكنه الفكر الخالص نفسه، والتحويل المعجز لشيء روحي إلى الشكل الوحيد الذي يمكننا به تلقيه وامتصاصه"[2]، فالأسلوب عنده يمثل استقلالا خالصا للروح والنفس العاقلة عن سائر الضمير الجمعي، وبالتالي إثباتا للفكر الخالص عن الفكر المجتمعي المقيد بكل أنواع الطابوهات الاجتماعية والثقافية. لأن" الأسلوب هو أن تتكلم لهجة خاصة وسط اللغة العامة،لهجة فريدة لا يمكن محاكاتها،ومع ذلك فهي لغة الجميع، ولغة فرد واحد"[3]، وهذا يمثل الكمون المختبئ في أعماق النفس، والذي يعني تحريره. هو الكشف عن القدرة التي تتيسر للشاعر على احتواء كل الأشياء داخل اللغة والإحساس العميق بتملكها وفهم مكنوناتها. لأن"المهمة الخالصة للشعر هي أن يقدم مكانا تلتقي فيه أوضح الكلمات بأغمض المواقف"[4].على هكذا، يكون الأسلوب موقفا من الوجود أو ما يعكسه، عندما يصدر من فكر الإنسان الواعي تعبير أو موقف تجاه الموجود الكائن، الظاهر للعيان، المدرك باللمس، أو بالحس، أو المفسر بالعقل، سواء بالرفض أو بالقبول. فالفكر واستعمال اللغة؛ عنصران لا يمكن فصلهما داخل النسق التطوري للمعرفة. واستحالة استقلال أحدهما عن الآخر ، هو ما يجعل كل واحد منهما لا يمكنه أن يتصور بمعزل عن الآخر، و هذا يوجب "أن يكون للشاعر وجهة نظر عامة في مشكلات الكون الكبرى، أو بتعبير عصري أن يكون للشاعر فلسفة، ولا نعني بالفلسفة هنا أن يكون الشاعر فيلسوفا أو قارئ فلسفة، بل أن يكون لـــه تصور خاص للكون تصنعه ثقافته وقراءاته وتجاربه

[1] لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، ص:160

[2] ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب، ص: 97

[3] محمد مندور في الأدب والنقد ،ص: 93

[4] جون كوهين، ،بناء لغة الشعر، ص: 34

ووراثته ومزاجه"[1]، لأن الفكر واللغة يشكلان مظهرين لنسق واحد متجانس، و يمهدان لمعرفة شكل العالم ويرسمان طريقة للتفكير فيه من خلال نوع العلاقة الناشئة بين الإبداع العقلي للمبدع وتمرسه اللغوي في عملية تثبيت المعرفة، وهذا لا يتم إلا من خلال الإدراك بأن "الكون متحول أبدا، فإن ظاهره في زوال دائم. وليست مهمة المبدع أن (يصور) هذا (الزائل):أن يضع عليه لأقنعة و الأصباغ بالصور، أن (يثبته إذ أنه، في ذلك،لا يفعل أكثر من أنه(يوضح) الواضح-يوضح ما ليس في حاجة إلى الإيضاح .إن مهمته، على العكس، هي في أن يقيم بينه وبين هذا (الزائل) خطوطا وأشكالا تتيح له أن يرى الحركة العميقة وراءه: بهذا يحاول أن يفهم حقيقة العالم، ويحاول البقاء في تواصل مع أسراره وأبعادها. إن مهمته هي في أن يضع المشاهد، دائما، وجها لوجه مع هذه اللانهاية-عبر أشكاله وإيقاعاته"[2] ، لأنه يمثل استقلالا خالصا وإثباتا للفكر الخاص عن الفكر الجمعي. وقد يمثل كمون المأمول في نفسه، والتي تعني القدرة على احتواء الأشياء داخل اللغة، والإحساس العميق بتملكها وفهم مكنوناتها، بما أنه الثابت الوحيد في الإنسان يمارسه دوما كالهواء والماء.

أما **غرانجر** (**Granger**) في كتابه **مقال في فلسفة للأسلوب**- الذي "عمل فيه على تأسيس (أسلوبية خاصة) تشمل كافة نشاطات الإنسان، وعلومه، ولذلك اعتبر (الأسلوب) ثمرة للعمل، وإن المرور من اللاشكلي إلى المبني ليس مجرد توضع صورة جاهزة، وقادمة من الخارج، وإنما هو، مثل كل إنبنائية، ينتج عن (عمل) يضع الشكل والمضمون في علاقة بعضهما مع بعض، في الحقل المستكشف، أو لنقل بعبارة أخرى، إن (الأسلوب) هو الحل الشخصي الذي يقدمه الفرد للصعوبات التي في عمل بنائي ما"[3] فالأسلوب بمعنى الفيلسوف كلٌ. لأنه طريقة في بناء الإنسان

[1] صلاح عبد الصبور ،نبض الفكر، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر،1984، ص: 85

[2] أدونيس علي احمد سعيد،الصوفية والسريالية،بيروت،ط3، ص:204:

[3] عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق دراسة ، ص:44

روحيا وهو نتاج التمرس في العمل أو طريقة لتشكيل النظام الخاص الذي اعتاد عليه الإنسان، فهو يعكس ثمرة الفكرة والعلم بالشيء، يجمع بين الشكل والمضمون على "هكذا تتنزل نظرية تحديد الأسلوب منزلة لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبآت شخصية الإنسان ، ما ظهر منها في الخطاب و ما بطن ، ما صرح به و ما ضمن ، فالأسلوب جسر إلى مقاصد صاحبه .من حيث انه قناة العبور إلى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب بل الوجودية مطلقا"[1].كما يقول **شاتوبريان (Chateaubriand)**:"ليس الأسلوب كوزمبوليتيا كالفكر ،لأن له أرض نشأة وسماء وشمسا خاصة به "[2] فتكوين الأسلوب تتضافر فيه كل العوامل الخارجية من عادات وتقاليد وتجارب حياتية وعلمية مكتسبة بالتعلم مع الفطرة. فينشأ عبرها ليصير حلا في حد ذاته لمشاكله الحياتية و الفكرية بما يشكل عنده خبرة.

هذا نفس ما يذهب إليه **هيتزفيلد** (Hatzfeld)، الذي يرى"أنه ليست هناك اتجاهات متخالفة في علم الأسلوب؛ فلا ينبغي أن نتحدث عن علم الأسلوب جمالي وآخر لغوي وثالث نفسي، بل لابد من إدماجها وتكاملها في اتجاه واحد؛ قد يكتسب طابعا لغويا بالنسبة للمادة المستخدمة في أقصى حالاتها، ونفسيا بالنسبة للبواعث الدافعة إليه، وجماليا بالنظر إلى الشكل الخارجي للقول والتأثير الناجم عنه. وجميع هذه العناصر الأسلوبية حاضرة في النص، ودراستها تعني التفقه فيها، ويصبح علم الأسلوب حينئذ معادلا لفقه اللغة؛ لكنه فقه يحلل النص من وجهة نظر فنية فحسب"[3]. لعل لإدراك آثار القيمة الفعلية للأسلوب سيكون أحسن، إذا بحثنا عنها من خلال فعل القراءة الجيدة للنص من خلال إدراك لغته، ونمط تركيب كلماته ،بما أنه يحوي في داخله كل أسراره.وعليه "تبدو القراءة حقا عملية تركيبية للإدراك والخلق، وهي تفترض حتمية المؤلف وإنتاجه معا، فإنتاجه حتمي لأنه بالضرورة متعال، ولأنه يفرض مقوماته الخاصة التي يجب

[1] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل السني في نقد الأدب، صص: 63، 64

[2] ماريو فرانسوا غويار، الأدب المقارن، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات بيروت،باريس، ط1978،1، ص:11

[3] ينظر:صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص:145

أن يكون القارئ لها في حال انتظار وملاحظة، والمؤلف كذلك حتمي لا لأن القارئ يكتشف موضوعه فحسب(أي يبرزه إلى الوجود) بل لأنه يجعل هذا الموضوع ذا وجود مطلق (أي أنه ينتجه)..وموجز القول إن القارئ على وعي أن يكتشف الموضوع ويخلقه، فهو يكتشفه في حالة الخلق،ويخلقه بهذا الاكتشاف"[1]. لأن النص بمفهومه هو إعادة خلق ثانية للهوية اللغوية التي تحوزها ظاهر الكلمات، معنى ذلك أنه عندما نقرأ نصا فإننا نمارس معه عملية تواصل وإعادة فهم للقيمة الجمالية، ومنه نتعرف لا محالة على الصفات الإنسانية التي تميزنا، وبالتالي نفهم النص بما نحو يعبر عنا ويرضي نفسيتنا وبالتالي نعيد صياغة معانيه لنكشف عن ميولاتنا الجمالية الخاصة التي تحيط بحياتنا الذوقية.

الإنسان كائن عاقل وذات مفكرة، ومن هذا المنطلق نعتبر أن دراسة شكل الأسلوب الأدبي و درجة هيمنة اللغة الشعرية فيه تبقى إشكالية إنسانية، لأن "اللغة الشعرية تختلف كل الاختلاف عن الاستعمال اللسانياتي المشترك، وهو ما يعرفه أدنى القراء الماما، بالفطرة. وأما ما يعود إلى معرفة أي شيء يمثل فيه هذا الاختلاف تدقيقا؛ فإن هذا يغتدي،حينئذ، أقل وضوحا. غير أن فطرتنا، هنا أيضا، تشي لنا بأن الشعر يقول شيئا، وهو أنما يريد أن يقول شيئا آخر. ذلك بأن الشعر يعبر عن الأفكار والأشياء بكيفية ملتوية. ويصدق ذلك حتى على الوصف الأكثر طبيعية، فإنه ليس مجرد ملفظ بسيط للفعل(un simple énoncé de fait) :بل إن هذا الوصف يمثل كأنه شيء جمالي للدلالات الإيحائية الوجدانية"[2]، فهي توظف للتعبير عن مكبوتات ورغبات النفس الإنسانية والأسلوب هويتها، واعتقد أن الكتابة الأدبية خطاب غير عادي و أن الأسلوب تأثير جمالي فيها، وهما نتاج للتجربة الجمالية الذوقية، قد ينطويان على درجة معينة من الحمولة الأيديولوجية، فهما أثران قد يمثلان حقيقة المشاعر، أوقد يوظفان لإدراك قيمة الأفكار التي تحملها اللغة أثناء عملية توصيل المعرفة. لذلك من الطبيعي أن يكون محور معرفة الأديب للعالم وللتفكير به هو صياغة

[1] جان بول سارتر،ما الأدب، تر:محمد غنيمي هلال نهضة مصر، القاهرة،1952، ص ص: 45،46

[2] عبد الملك مرتاض، قضايا الشعرية، ص:73

الأسلوب الفكري المناسب للكتابة الأدبية، كتعبير عن رؤيته و قناعاته الخاصة. بما أن الكتابة الأدبية تعبير عن الوعي الجمالي الخاص بالمبدع الذي يختلف كثيرا عن أشكال الوعي الأخرى، فاللغة والفكر والأسلوب وحدة عضوية لا يمكننا فهمهم بمعزل عن بعضهم أو فصلهم على حدى، ذلك لأن لكل مستوى من التفكير يستلزم بالضرورة اختيار لغة معينة بأسلوب خاص – دون أن يهيمن الخطاب الأيديولوجي على الجمالي في النص- يتم تشكيلهما وتكييفهما من طرف الفكر لتحقيق التواصل ليتم خلق التفاعل بين الذوات. لهذا تختلف أشكال ورودهما باختلاف ذوات الأدباء.

الفصل الثالث: خصائص الأسلوب

1ـ اللغة الصوفية

2ـ أسلوب التكرار

أ ـ مفهومه عند النقاد والبلاغيين القدامى

ب ـ مفهومه عند النقاد والبلاغيين المحدثين

ت ـ تكرار الحرف:

ث ـ تكرار كلمة:

ج ـ تكرار أزمنة الفعل:

3ـ أسلوب التضاد

أ ـ المعنى المعجمي:

ب ـ التضاد عند اللغويين والنقاد القدامى

ت – ثنائية الحضور والغياب

ت ـ ثنائية السكر والصحو:

ث ـ وحدة الشهود:

ج ـ الفناء

4ـ التناص

أ ـ تأصيل المصطلح

ب ـ السرقة الشعرية

ت ـ التناص عند النقاد الغربيين

ث ـ التناص في شعر التلمساني

ج ـ التناص مع النص الشعري القديم

1_1 الوقوف على الطلل

1_2 الحب العذري

1_3 التناص مع النص القرآني:

1_4 استدعاء الشخصيات

1_5 استدعاء الشخصيات الدينية:

أ ـ شخصية النبي

ب ـ شخصية بلال بن ربح

ج ـ شخصية الحلاج

خ ـ استدعاء الشخصيات الأدبية:

توظف اللغة عند الإنسان العادي لتشير إلى الأشياء المحيطة به في هذا العالم، ولا يكون لها وجود حقيقي داخل عقله أو تأخذ لها تسمية تخصها إلا إذا أمكن له أن يدركها حسيا أو كميا أو تخيليا ليتسنى له فهم حقيقة طبيعتها، فهي كأصوات متتابعة أو متقطعة، تفسر على أنها ظاهرة طبيعية فيزيائية لها سبب ومسبب كباقي ظواهر الطبيعة الحادثة. أما من حيث المغزى من حدوثها فهي تفسر منطقيا على أنها خاصية تأثيرية تجمع بين الأصوات الصادرة عن موجودات الطبيعة كظواهر وطبائع طريقة تفكير جنس الإنسان كمخلوق يعيش في مجتمعات وفق نظم عرفية أو عرقية، ذلك أنه يختلف عن كامل المخلوقات من حيث امتلاك العقل، فاللغة البشرية تجمع بين حدوث ظاهرة الصوت والمعنى الذي يقصد من إصداره، وبسبب هذا نجدها تمثل عند كل الشعوب فعالية اجتماعية وثقافية ودينية ذات طبيعة تأثيرية.

المجتمع هو من يحدد طريقة توظيف مفردات اللغة ويصوغ قوانين توارد جملها ومفرداتها وتغيير دلالتها، لأنها ردة فعل عاكسة لنمط التفكير السائد وفي ذلك يقول هايدغر:"عندما تُسمِّي اللغة الموجود لأول مرة، فإن تسمية من هذا النوع تحمل الموجود إلى القول والظهور. هذه التسمية تُسمِّي الموجود من أجل وجوده من هذا الموجود. هذا النوع من القول هو تصميم النور، الذي يُعلن فيه أي شكل يصل به الموجود إلى المنفتح"[1]، فاللغة حسبه تقوم بدور كبير في إبراز الموجودات العينية وغيرها إلى حيز الاستعمال، فالطابع النفعي والتداولي فيها يغلب على وظائفها بحسب تطور رغبات وسلوكيات الأشخاص التي تحدد مرحليا صفة تشكل معانيها، لأنها صدى لتطور حضاري في مرحلة زمنية ما.

يذهب الكثير من علماء اللغة إلى أن ظروف تكون صفة الكلام كممارسة اجتماعية لأفراد المجتمع هي البداية الأولى لتكون شكل اللغة؛ بما أنها تكتفي بإعطاء الكلمة المفردة دلالتها العينية السطحية التي توظف من أجلها في إطار الحياة النفعية فهي تبدأ منحصرة بين فئة معينة لا ترقى

[1] مارتن هايدغر، أصل العمل الفني، تر:أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط 1،2001 ،ص: 97.

لمستوى اللغة، وبعد ذلك يتطور الكلام بفعل اتساع الجماعة وتبدل الظروف واغتناء المحيط الثقافي للفرد المدني بطبعه وبالتالي يحدث انفتاح فهمي في مجال إنشاء القيم التي ترسم أفق إبداعاته الإنسانية وانجازاته الحضارية، وتتكون شبكة من المعاني حول المفردة الواحدة التي تدخل في علاقات مجاورة و منافرة مع مفردات دخيلة تتأسس عليها اللغة لاحقا، مما ينعكس بالضرورة على حركيتها.

تبيح اللغة في كل مجتمع للشعراء حرية الإبداع في صفة الكلام القابل لأن يرقى لمستوى إنشاء لغة منها تكفل التواصل المشترك بين أفرادها، والمقيدة بالكتابة بمفرداتها الخاصة والقادرة على أن تستوعب جديد المقاصد المنفتحة على كل المعارف. لأن حدود مفرداتها الجديدة بلا شك، ستشير إلى أن هذا الكلام الجديد قد انبنى سابقا على إلمام كبير بالإرث السابق، أو أنها حدثت نتيجة احتكاك بها أو صراع معها أو لحصول تطور ثقافي. لأن اللغة بطبيعة تكوينها تبحث دائما عن الظروف المناسبة لخلق التجانس بين الفكرة و المعنى. ومن هذه الفسحة في الاختيار نجدهم يستغلونها ليساهموا في إثراء معانيها أو يعملوا على تحويرها بما أن طريقة صياغة المفردات المعبرة عن معتقدات أي مجتمع وطريقة تفكيره في كل اللغات، تتقابل فيها الصورة اللفظية والأشياء وهذا ما يعرف باتحاد الدال مع ما يقابله ذهنيا من صور مرئية أو متخيلة، تنشأ نتيجة لتقريب المعنى أو ما يعرف بالمدلول.

الكلام المتطور إلى لغة يقوم أبدا على اتحاد المعنى المتمثل في الألفاظ بالمقصد الذهني أو الروحي المتبدل دائما، والذي يكتسب معانيه الجديدة بحسب أسلوب صياغة الشاعر لأفكاره و طريقة تمثيل المعاني، لأن قيمة المدلول تكتسب من كونها تفرض على الأفراد الذين يتكلمونها طريقة معينة للتواصل، تعبر عن مدى تجانس ألسنتهم وعقلياتهم، فكل تشكيل لغوي جديد يعبر بالضرورة عن نوع الارتقاء الحضاري واستقلاله عن القديم، فـــ"اللغة بناء مفروض على الأديب من الخارج والأسلوب مجموعة من الإمكانات تحققها اللغة ويستغل أكبر قدر ممكن منها الكاتب الناجح أو

صانع الجمال الماهر الذي لا يهمه تأدية المعنى وحسب بل يبغي إيصال المعنى بأوضح السبل وأحسنها وأجملها وإذا لم يتحقق هذا الأمر فشل الكاتب وانعدم معه الأسلوب"[1].

اللغة الصوفية:

يختلف أسلوب لغة المتصوفة عن لغة الفقهاء والمتكلمين ضمنيا برغم اشتراكهم الظاهر في الانطلاق من نفس النص الديني المقدس في إطار عملية البحث والتعبير عن التفسير المناسب الدال على المعرفة الروحية ووصفها، سواء من حيث ظاهر الكلمات أو من مضمونها، لأنهم يمثلون انتقالة نوعية كبرى تعكس مدى التطور الفكري الديني الذي بلغوه، وما نتج عن ذلك من فتح لآفاق مغايرة للتفكير الإسلامي وذلك بإعمال القلب والحدس في التعامل معها، في سبيل إدراك المعرفة ومحاولة إيجاد تفسيرات قريبة من الاستيعاب الروحي والمنطقي لأسئلة حدوث الكون وسبب خلق الإنسان، وحقيقة الخالق عز وجل وطريقة الوصول إليه، فـــ"المعرفة ودرجاتها، وموضوع كل درجة وأداتها، والذات الالهية وطبيعتها وأسماؤها وصفاتها وأفعالها، وخلق الله العالم ، وفيض الله من العالم أو صدوره عنه، وهل كان الخلق مباشرا أو بواسطة، وهل الأديان مختلفة حقيقة أو أن اختلافها لا يتجاوز ظاهر العبادات والشعائر في كل دين، وأنها مستمدة من منبع واحد، مردودة إلى أصول واحدة، والقضاء والقدر وعلاقته بالأديان ووحدتها"[2].

اتخذ شكل اللغة الصوفية طابع إرشاد وتقويم النفس بمجاهدتها والحث على التمسك بحسن الأخلاق، والنظر بالقلب في ملكوت الله ومحاولة فهمه داعين أن ثمة فرق نوراني دقيق يختلف عن اللغة السائدة في أسلوب الوصف والتعبير الأمثل عن كشف المعارف وتأويل النصوص وظاهر وباطن الكلمات، وأن هذا شأن بائن بين اللغة الدينية الشرعية واللغة الصوفية، لأن"الأولى تقول الأشياء كما هي بشكل كامل نهائي، والثانية لا تقول إلا صورا منها فهي تجليات المطلق، تجليات

[1] طحان ريمون، الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني بيروت، 1972، ص ص: 116، 117

[2] محمد مصطفى حلمي، ابن الفارض والحب الإلهي ، ص: 228 .

لما لا يقال ولما لا يوصف، وما لا ينتهي لا يعبر عنه إلا بما لا ينتهي والكلام منتهٍ... فالأولى في جوهرها لغة فهم، والثانية لغة حب تحب الأشياء دون أن تفهمها، بينما علاقة الثانية مع الأشياء والكون علاقة إدراك وتأويل لا علاقة حب، والحب لا يقاس بل يعاش، تقال صور منه، ولكنه كمثل المطلق عصي على القول"[1]، لأن من عرّف الحب لا يعرفه.

كما اختلفوا عن الفلاسفة والعلماء باطنيا في طريقة النظر إلى اللغة كفكر وتفسير علاقتها بالوجود كجوهر، لأنهم يعتمدون مطلقا على العقل والحس والمنطق في محاولتهم الوصول إلى اكتشاف منابع المعرفة حيث تنتهي اللغة عندما تتوقف عند ربطها بالشيء المثبت بالوجود، فمارتن هيدغر(M.heidegger) في معرض حديثه عن خطورة نعمة اللغة، يرى أن الوجود الأنطولوجي للعالم يتوقف على وجود اللغة، فيقول:" اللغة ليست مجرّد أداة يملكها الإنسان إلى جانب غيرها من الأدوات، وإنما اللغة بوجه عام وقبل كل شيء، ما يضمن إمكان الوجود وسط موجودٍ ينبغي أن يكون موجوداً منكشفاً. وهناك فحسب توجد لغة، يوجد عالم"[2].

أعلام الصوفية قد يتقاطعون في نفس القناعات الفكرية تقريبا مع الفلاسفة في النظر إلى اللغة كونها القنطرة الوحيدة التي يجب أن يسلكها الباحث للوصول المعرفة، وقد يشتركون كذلك معهم في رفض كل حقيقة يتوصلون إليها، لأن الفكر الفلسفي يضع دائما المعرفة المتحققة في صيغتها النهائية موضع السؤال المتجدد، إلا أنهم يشقون طريقا مغايرة لإدراك المعرفة ووصفها بطريقة لا تكتفي بالحدود العقلية وقيودها المنطقية والمادية التي يعتقدها كل الفلاسفة، لأنهم تخطوهم بإضافة تفسيرات الروح والذوق والحدس فيما يخص تفسير الحقيقة الوجودية التي يسعون كلهم إلى الكشف عنها، وهذه الحقيقة تتجلى في محاولة إيجاد تفسير لتجلي صفات الذات الالهية في الكون.

---

[1] أدونيس احمد علي سعيد،الصوفية والسوريالية ،ص ص: 23 ،24 .

[2] مارتن هايدغر: اللغة أخطر النعم، اللغة ، ص: 16 .

يكمن التجاوز المعرفي بين شعراء الصوفية والفلاسفة في أنهم يسلمون في كل أمور البحث عن المعرفة إلى القلب والحدس الوجداني والعرفان اللدني، متجاوزين بذلك سطحية معرفة الحس والعقل بالوجود والموجود نحو الباطن، لأن "الشعر بمعنى آخر، فلسفة من حيث أنه محاولة اكتشاف أو معرفة الجانب الآخر من العالم، أو الوجه الآخر من الأشياء، أي الجانب الميتافيزيقي كما نعبر فلسفيا. كل شعر عظيم لا يمكن، من هذه الزاوية، وبهذا المعنى،إلا أن يكون ميتافيزيقيا"[1] ذلك أن الصوفية الشعراء لا يكتفون بما وراء المنتج النصي، لأن "الفرق بين المعرفة الصوفية وبين المعرفة العلمية والفلسفية التي تقوم على الفكر والمنطق، على حين تقوم المعرفة الصوفية على القلب والكشف والمشاهدة، فهي معرفة باطنة تقوم على الإدراك الحدسي، ولها أحوال ومقامات"[2].

الشعراء الصوفية استفادوا كثيرا من ظاهرة التأويل التي أبتدعها الفلاسفة قبلهم، لأن طبيعة التأويل تخول لهم الدخول في اجتهادات لا متناهية في التعامل مع المنتج النصي وماهية الوجود المادي، لأن طبيعتهم تنصب كلية على محبة الله واستجلاء ملكوته روحانيا، فالمعرفة الصوفية نتاج تضافر وتكامل تام بين كل من الحساسية والفهم لأن منبت ظهور العلم الصوفي موجود في ذات الصوفي الذي يعتقد فيها تجسدا للصورة المعبرة عن تحقق المعرفة المفقودة، فـــ"الصلة إذن بين الفلسفة والشعر قائمة في كل شعر عظيم. والسؤال لا يجوز أن يتناول إلا كيفية هذه الصلة، أي كيفية التعبير لدى الشاعر"[3].

أسلوب اللغة الشعرية عند الصوفية يحيل على مدلولات متعددة ويتسم بالوضوح على الصعيدين الظاهري والغموض الشديد باطنيا، لارتباط دلالته في المستوى الظاهري بالمواقف الإنسانية والاجتماعية والفلسفية، وأدبيات اكتسابه تعد منطلقا لبداية التدرج في مسالك العاشقين، من خلال استغلال المواقف التي يتعرض لها المريد. فإمكانيات التعبير التي تتيحها لهم يعتبرونها

---

[1] أدونيس علي احمد سعيد، زمن الشعر، دار الفكر ،لبنان، ط5، 1986، ص:174:

[2] شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، دار المعارف، مصر، ط2، 2001، ص ص:475 ،476

[3] أدونيس علي احمد سعيد، زمن الشعر، ص:174

وسيلة مثلى للحث على التفكير بها لإنشاء التواصل وإنتاج المعاني، بما أنها موقف من الوجود، يتجدد رصيدها اللغوي من خلال تعدد الأسباب واجتماع الظروف، وتداول المعايير الاجتماعية والثقافية والدينية والفكرية الفلسفية والأعراف الأدبية المحيطة عليها، فهو يجمع بين روح التجربة الصوفية كطريقة تعبدية وشكل التجربة الأدبية، اللتان تنطلقان من منبع واحد هو القلب مربض الروح والوجدان والشعور حيث يشترط الشعر الصوفي كفعل أدبي هذا الامتزاج، بما أن "الحدث الأدبي ظاهرة تحس وتدرك في نفس الوقت أي أنها تتلقى: يتلقاها العقل في الإنسان مثل ما يتلقاها ما وراء العقل"[1]، لذلك يجب أن تأتي طبيعة معانيها وصورها التعبيرية غير مستقرة، إما تحيل إلى مرجع منها أو خارج عنها. فهي وليدة الثقافة المنشئة لها.

مقاصد اللغة الصوفية الشعرية وأسلوبها الأدبي تختلف ضمنيا عن مقاصد اللغة الشعرية المعروفة بين الشعراء، بما فيهم العذريين في الجانب الديني والدنيوي في الرؤيا، رغم أن تجربتهم تستلهم منهم كل مفرداتها وأسلوب بنائها وتتبنى رؤيتهم الشعرية ظاهريا في كل مواقفهم من الحياة والوجود الإنساني، وتتبعهم كذلك في نقد مظاهر العلاقات الاجتماعية والسياسية. لأنهم يرون في قدرة الناس على فك وفهم رموز لغتهم فضحا أو كشفا لسر وجودهم ولحبهم الخالد، دون أن ننفي اتفاقهم على أن الشعر خروج على نظام اللغة العادية، وأنهما لا يخضعان لمقاييس العلم وضوابطه بأية حال، ذلك "أن الفارق بين الرؤيا الشعرية والرؤيا الصوفية هو في درجة تسامي كل منهما ، فبينما يفترض بالتجربة الصوفية بلوغ حال الفناء في العالم والامتزاج فيه ، بحيث تتوحد كل تناقضاته ، ويغدو شيئاً شفافاً خالياً من الاعتكار والصراع ، قد لا يفترض في التجربة الشعرية بلوغ هذا المدى في جميع الأحيان إلا عند القليل من الشعراء ففي حالات من الصفاء والشفافية

[1] المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ص: 118

تقترب رؤى بعض الشعراء من رؤى الصوفية فتجيء أشعارهم كشطحات الصوفية جانحة إلى الإيماء والرمز والغموض واللامعقول"[1].

الصوفية الشعراء يريدون من محاكاتهم لمفردات الشعراء العذريين الذين تأخذ عندهم صفة الوسيلة لنقل ما يرغب فيه الجسد من متاع زمني، قلب المعنى اللغوي الظاهر للكلمات، والسعي لإكسابها معان جديدة تقرب الصلة بين حقيقة قول الشعر وما تحدثه الرؤيا القلبية والحدس في أنفسهم، والتي يعتقدون فيها أنها تفوق مستوى الرؤية في صورة النائم أو رؤيا المستيقظ التي تعتري الإنسان العرفاني، فهم يكتمون بلغة الشعر معاناة السفر الروحي أو الرحلة القلبية المتخيلة إلى الأصل الواجد، التي تقوم على تطور مواقف التأمل ودرجات المكابدة التعبدية حتى تصل بالمريد إلى درجة الذوق.

يريد التلمساني[2] على غرار كل الشعراء الصوفية أن يبدع بحقيقة الشعر الموصوف نصا موازيا للنص السماوي من ناحية المعاني، لذلك نراه دائما يميل في مقاصد كلامه إلى تتبع خصوصيات معينة تطبع أسلوبه الشعري تتوافق وارتقاءه الصوفي من مريد إلى قطب من خلال البحث عن استغلال أنواع معينة من التعابير والكلمات التي تعطيه مجالا رحبا للكشف عن أشياء جديدة تحدث له إبان تقلبه بين الأحوال والمقامات بما يضمن له إبداع المعاني الدالة على المغايرة والاختلاف الباطني وليترر بها من منطق العقل، فاللغة الشعرية عنده تجديد أو محاولة لوصف ما لا يوصف عينيا كما هي الحياة ، ذلك أن" التجدد جوهر الحياة. الجماعة التي لا تتجدد لا تحيا. لا تعرف، على

---

[1] عدنان الحسين العوادي، الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد،وزارة الثقافة والإعلام،العراق، 1979، ص ص:30، 31

[2] هو أبو الربيع عفيف الدين سليمان بن علي بن عبد الله بن علي بن ياسين العابدي الكومي، أما الكومي فنسبة إلى قبيلة "كوميه" التي ينتسب إليها مؤسس الدولة الموحدية عبد المؤمن بن علي وهي إحدى فروع زناته. ولد سنة 10ه/1213م. يقول عنه قطب الدين اليونيني في شخصه: "رأيت جماعة ينسبونه إلى رقة الدين والميل إلى مذهب النصيرية، وكان حسن المعاشرة،كريم الأخلاق، له حرمة ووجاهة وخدم في عدة جهات بدمشق ولد سنة1213،610م وتوفي في 05رجب سنة 690ه/1291م ودفن بمقابر الصوفية".ينظر: أبو إسماعيل الهروي، شرح منازل السائرين إلى الحق المبين،ج1، شرح عفيف الدين التلمساني، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية دار تركي للنشر،، دط،ص:29

صعيد اللغة، أن تتكلم. يكون ما تسميه كلاما، تقليدا لأصوات تحملها أشياء تسميها الكلمات. كما ينهض الميت من حفرة مغلقة، ويصعد إلى شرفة الكون"[1].

أسلوب التكرار:

التكرار أسلوب كلامي موجود في كل لغات العالم، حيث تحمل الكلمة الموظفة دلالات وإيحاءات تختلف باختلاف السياق الكلامي وطريقة تكرارها والسياق الواردة فيه. يوظفه الإنسان العادي كثيرا في حياته التواصلية اليومية النفعية، بفعل تكرار وتشابه مواقف ومقتضيات الحياة حيث يرمي من خلاله إلى الزيادة في المعاني أو الأشياء. يقول الخطابي عنه:"إنما يحتاج إليه ، ويحسن استعماله في الأمور المهمة التي قد تعظم العناية بها، ويخاف بتركه وقوع الغلط، والنسيان فيها، والاستهانة بقدرها، وقد يقول الرجل لصاحبه في الحث والتحريض على العمل :عجل عجل، وارم ارم.كما يكتب في الأمور المهمة على ظهور الكتب.مهم مهم ، ونحوها من الأمور"[2].

ورد أسلوب التكرار في عديد سور القرآن الكريم وآياته الذي يشكل للمسلمين عامة مقياسا لغويا ساميا، نظرا لما يطرحه من عميق دلالات من خلال الكلمات أو الآيات المكررة بعينها–مع التسليم بخلوه من الزيادة قطعا وتنزيها– والتي تحمل العقل والقلب على التوقف بدهشة أمام هذه الظاهرة اللغوية طويلا، ذلك "أنك لا تسمع كلاما غير القرآن منظوما ولا منثورا إذا قرع السمع خلص له إلى القلب من اللذة والحلاوة في حال، ومن الروعة والمهابة في أخرى ما يخلص منه إليه تستبشر به النفوس وتنشرح له الصدور،حتى إذا أخذت حظها منه عادت مرتاعة قد عراها

[1] أدونيس علي احمد سعيد، زمن الشعر ، ص ص: 171، 172

[2] الخطابي حمد بن محمد بن إبراهيم، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص ص: 52 ، 53

الوجيب والقلق"[1]، فأسلوب التكرار ظاهرة لغوية عرفتها اللغة العربية في أقدم نصوصها التي وصلت إلينا كرسها القرآن في أحسن صورها.

يعد التكرار من الظواهر الأسلوبية الشائعة التي تستخدم لفهم خبايا النص الأدبي يستعمله كل الشعراء في مختلف قصائدهم؛ لكن من دون قصد تكرار المعنى نفسه دائما، لأنه يشكل نسقا تعبيريا في بنية الشعر التي تقوم على تكرير السمات الشعرية في النص بشكل تنجذب وتستأنس له النفس، و بذلك فهو يؤدي وظيفة تأثيرية، وعليه، فـــ"أية دراسة للأسلوب لابد أن تفترض ضمنا وجود حالة لغوية يمكن تحديد خواصها وإبرازها، وهذا يتجلى بشكل واضح في الوسائل الجمالية للتعبير الأدبي، كما يتضح بنسبة اقل في الأساليب الفردية العفوية، ومهمة علم الأسلوب هي وضع بيان كامل بوسائل التعبير في حالات اللغة المختلفة، وتصنيفها وتحديد أنماطها وتوضيح علاقتها بحثا عن النماذج الكبرى التي تندرج فيها، وتتحرك في إطارها"[2].

ورود هذا الأسلوب في كل قصائد الشعراء، جعل معظم علماء اللغة ونقاد الشعر قدامى أو معاصرين، يتدارسونه كفعالية لغوية قارة، وكظاهرة مؤثرة و ملازمة للخطاب الشعري الذي هو أصلا عملية تكرارية لأشعار سابقة، قد تكشف عن رؤى الشعراء، وتمنح المتلقي قدرة أخرى على فهم النصوص، فـــ"مبدأ التكرار سلم به النقاد المحدثون وجعلوه جوهر الخطاب الشعري ويكون على مستوى الأصوات وعلى مستوى الأوزان والقافية وعلى مستوى التركيب النحوي ، وفي المعنى وإذا كان التكرار في الخطاب العلمي وفي أنواع الخطاب الأخرى يعتبر حشوا لا قيمة له ،فإنه في الخطاب الشعري ليس كذلك، لأن الشعر عبارة عن إطناب معنوي ناتج عنه، ويقصد الشاعر إلى ذلك قصدا"[3]. فالقيمة الجمالية التي يتركها التكرار كأسلوب هو"أن الكلمة بوصفها

---

[1] الخطابي أبو سليمان حمد بن محمد ، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص:70.

[2] صلاح فضل ، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، ص:201

[3] محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية وتطبيقية، دار الثقافة، الدار البيضاء ، 1989، ص: 27

معنى، تعيش، بالتالي، لحظة، أي أنها تشير إلى هذا، ثم باختفاء الـــ"هذا" لا يبقى منها إلا صوت فارغ، اعني مجرد مادة يتجسد فيها الإيقاع، وفي حال التكرار تعود الكلمة من جديد إلى العدم إذا فإن قانون الكلمة يتمثل في الحركة والتوجيه إلى شيء محدد فرد متبدل وفي تثبيته ولذلك فإن مجالا لانهائيا من المضامين يقتحم ميدان الفعل ومع ظهور الكلمة يولد الزمن أي انفصال الحاضر عن الماضي والمستقبل"[1]

مفهومه عند النقاد والبلاغيين القدامى

على قدر الحاجة إليه اختلف عليه النقاد، فمنهم من رضيه وعده من محاسن الشعر من حيث قدرته على صيانة وحدة النص صناعة الشعر والتحكم في ناصية اللغة والبراعة فيها.

فالجاحظ لا يرى في التكرار حرجا على أصحاب الكلام من الشعراء والخطباء، لأن هذا الأسلوب ورد مرات عديدة وبمختلف الصور في القرآن الكريم فيقول:"وجملة القول في الترداد ، أنه ليس فيه حد ينتهي إليه، ولا يؤتى على وصفه، وإنما ذلك على قدر المستمعين، ومن يحضره من العوام والخواص وقد رأينا الله عز وجل ردد قصة موسى وهود وهارون وشعيب وإبراهيم ولوط وعاد وثمود وذكر الجنة والنار وأمور كثيرة"[2] فإذا كان القصد منه هادفا لحكمة أو لتقرير المعنى وترداد الألفاظ بعينها أو بمعانيها فهذا ليس بعيب ما لم يتجاوز المتكلم مقدار الفهم، لأن مدار القول يكون حول الإفهام الذي يختلف باختلاف العقول المستمعة، أو التهديد والوعيد لمن لا يخاف أو لا يعتبر بما ينجر عن عدم الانصياع والتسليم وهذا من مقاصد آيات القرآن.

[1] غيورغي غاتشاف، حياة الوعي الفني، عالم المعرفة ،ع 146، ص ص:67 ،68

[2] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص: 105

أما ابن جني فقد أورده في كتابه الخصائص فيقول: "اعلم أن العرب إذا أرادت المعنى مكنته واحتاطت له، فمن ذلك التوكيد وهو على ضربين: تكرار اللفظ وتكرار المعنى"[1]، فالتكرار عنده إذا كان في سبيل التمكين للمتكلم من قلب وذهن السامع للمعنى، يستحب إيراده. و ينقسم إلى قسمين تكرار لفظي بعينه وتكرار يفهم منه المتلقي مقاصد المتكلم وهذا نفس رأي احمد بن فارس القزويني في كتابه الصاحبي، حيث يرى أنه كذلك من بين سنن كلام العرب فيقول: "ومن سنن العرب التكرار والإعادة إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر"[2]، فالمقصد منه عنده له مبعث نفسي إبلاغي وبلاغي يخضع لقيمة المراد، فهو مؤشر أسلوبي نفعي يدل على أن هنالك معاني يراد منها تحقيق الاستجابة أو يتركز أساسا على تلبية الحاجات النفسية المتعلقة بالظروف أو يقصد منه إبراز الموهبة اللغوية من خلاله، أو إثبات العجز فيمن لا يمتلك الذائقة.

لعل السبب في اقتناعه بقيمته من ناحية المضمون والشكل، هو وروده في القرآن الكريم بكثرة ولكن بأساليب مغايرة لما ألفته أو تقصده العرب من كلامها فيقول عن ذلك:"أما تكرير الأنباء والقصص في كتاب الله -جلّ ثناؤه- فقد قيلت فيه وجوه، وأصحّ ما يقال فيه: أنّ الله -جلّ ثناؤه- جعل هذا القرآن وعجْــزَ القوم عن الإتيان بمثله آيةً لصحة نبوة محمّد صلى الله عليه وسلم، ثم بيَّن وأوضح الأمر في عجزهم، بأن كرّر ذكر القصّة في مواضع، إعلاماً أنهم عاجــزون عن الإتيان بمثله بأيّ نظم جاء، وبأيّ عبارة عبَّر. فهذا أولى ما قيل في هذا الباب"[3].

أما إذا انتقلنا إلى أراء النقاد كابن رشيق في كتابه العمدة الذي أورد له فيه بابا، يرى أن "للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها،فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه، ولا يجب

---

[1] ابن جني أبو الفتح، عثمان بن جني، الخصائص، ج2، دار الفكر، بيروت لبنان ط2،1973م، ص:214.

[2] القزويني، أحمد بن فارس بن زكريا الرازي، الصاحبي في فقه اللغة، المكتبة السلفية،القاهرة ،ط1، 1910م،ص:177 .

[3] المصدر السابق، ص ص: 177، 178

للشاعر أن يكرر اسما إلا بعينه على جهة التشوق والاستعذاب إذا كان في تغزل أو نسيب... أو على سبيل التنويه به والإشارة إليه بذكر... أو على سبيل التقرير والتوبيخ... أو على سبيل التعظيم للمحكيّ عنه... أو على جهة الوعيد والتهديد إن كان عتاب موجع... أو على وجه التّوجّع إن كان رثاء وتأبينا... أو على سبيل الاستغاثة وهي في باب المديح... ويقع التكرار في الهجاء على سبيل الشهرة، وشدة التوضيع بالمهجُوّ... ويقع أيضا على سبيل الازدراء والتهكّم والتنقيص"[1]، فهو يقسمه إلى ثلاثة أقسام تكرار اللفظ دون المعنى، وهو الأكثر، وتكرار المعنى دون اللفظ، وتكرار اللفظ والمعنى، وقد حكم على الأخير بأنه الخذلان بعينه، ذلك أنه يدل على عجز فاضح في إبداع المعاني والدخول في الرتابة والتقليد ميدان صنعة الشعر وهذا عيب يشينها و يمج الأسماع.

هذا ما سلكه ابن الأثير تقريبا، والذي ميز فيه كذلك بين مواقع التكرار، وما يحسن منها وما يقبح. بقوله: "هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا وربما اشتبه على أكثر الناس بالإطناب مرة وبالتطويل أخرى"[2]. فهذا التعريف الذي تبناه مبدئيا هو بلا شك انتصار للفظ على المعنى، وهذا التفسير يفتقد للشرح وللتفصيل بما أنه حكم قطعي لا يظهر فيه صاحبه استعداده للنظر في المواقف والاستعمالات المختلفة لظاهرة التكرار، لأنه يحصر مقاصد التكرار في تمام اللفظ الدال على حقيقة معناه كما هو. وهذا خلاف ما أورده السابقون عليه في صنعة النقد، الذين يقولون بأنه يختلف من ناحية الشكل وبحسب المقادير والمقاصد، فهو قطعا لا يقتصر على الكلمة بعينها في حد ذاتها، بل يمتد ليشمل جميع أنواع الكلام. ولكن سرعان ما نجده يتراجع عنه لاحقا حينما يدخل عامل المعنى أو الفائدة التي تحصل المقصود من مباني الكلام، فيقول: "إذا كان التكرار هو إيراد المعنى مرددا

[1] ابن رشيق أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر، ج2، ص ص:73، 74

[2] ابن الأثير ضياء الدين نصر الله بن محمد، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 3، تح:بدوي طبانة ، نهضة مصر، القاهرة، ص:3.

فمنه ما يأتي لفائدة ومنه ما يأتي لغير فائدة، فأما الذي يأتي لفائدة فإنّه جزء من الإطناب وهو أخصّ منه،فيقال حينئذ: إن كل تكرار يأتي لفائدة فهو إطناب وليس كل إطناب تكرارا يأتي لفائدة، وأما الذي يأتي من تكرار لغير فائدة فإنه من التطويل أو الحشو، وهو أخص منه فيقال حينئذ: عن كل تكرار يأتي لغير فائدة تطويل، وليس كل تطويل تكرارا لغير فائدة"[1].

أما عند اللغويين فنجد جلال الدين السيوطي قد ربط أسلوب التكرار بمحاسن البلاغة والفصاحة في إظهار الغاية بالأمر، كونه مرتبط بالأسلوب،وهذا ما ورد في كتابه الإتقان في علوم القرآن، وذلك بقوله:"هو أبلغ من التأكيد، وهو من محاسن الفصاحة خلافا لبعض من غلط وله فوائد منها، التقرير وقد قيل:الكلام إذا تكرر تقرر وقد نبه تعالى على السبب الذي لأجله كرر الأقاصيص والإنذار في القرآن بقوله تعالى:﴿ وصرفنا فيه من الوعيد لعلهم يتقون أو يحدث لهم ذكرا ﴾"[2]. كما لا يمكننا أن نغفل رأي من يجعل التكرار أسلوبا غير مستحسن في الكلام كابن سنان الذي يرى أن التكرار من الأمور التي تذهب ببهاءه وفصاحته ورونقه،فيقول: "ولا أعرف شيئا يقدح في الفصاحة، ويغض من طلاوتها، أظهر من التكرار لمن يؤثر تجنبه وصيانة نسجه عنه"[3] وهذا القول ربما يكون فيه ابن سنان قد بناه على معنى البلاغة التي يقصد منها الإيجاز لأن التكرار يأخذ عنده الثقل في الفهم أو العجز عن إيصال المعنى بأحسن اللفظ المناسب لذلك نجده في موقع آخر يقول عنه:" فتكرار الكلمة بعينها أقبح وأشنع"[4].

---

[1] ابن الأثير ضياء الدين نصر الله بن محمد، جوهر الكنز، تح: محمد زغلول سلام، دار المعرفة، بيروت،ط2، 1998، ص: 157.

[2] السيوطي جلال الدين عبد الرحمن بن الكمال، الإتقان في علوم القرآن ،ج5، تح: مركز الدراسات القرآنية، دط، السعودية، ص :1648.

[3] ابن سنان الخفاجي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، ، بيروت، ط1، 1982م، ص: 106

[4] المصدر نفسه، ص: 102

ظاهرة التكرار عند اللغويين والنقاد القدامى، جاءت في معظمها مهتمة أكثر بما عرضه أسلوب القرآن الكريم كمقابل للشعر الذي اتفقوا على براعته قطعا، فكانت دراستهم تعتمد كثيرا على قوانين البلاغة التي تعتمد على الشاهد القرآني جانب الشواهد الشعرية والأدبية، لتستعين بها في توضيح الاصطلاحات وتثبيتها، لذلك فهموا أثاره وأنواعه وأوجه حدوثه و قاموا بالبناء عليها فيما يخص الشعر المعروض عليهم وحكموا بجودته من عدمها.

مفهومه عند النقاد والبلاغيين المحدثين:

إذا انتقلنا إلى النقاد واللغويين المحدثين فنجدهم قد عالجوه من ناحية أسلوبية غربية بحتة، فنجد محمد مطلوب أورد تعريفه في معجم المصطلحات البلاغية قائلا: "التكرار لغة يريدون به ذكر الشيء مرة بعد مرة ،وكثرته يكون فوق الواحد ،أي إذا أعيد مرة ثانية كان تكرارا وإذا أعيد مرة ثالثة فأكثر كان كثرة تكرار"[1] وهو تعريف ينم عن تحفظ شديد أو عدم قدرة على التفصيل في قيمته البلاغية لأنه اكتفى بإعطائه بعدا لغويا معجميا محضا متجنبا كلية الدخول في تفاصيل أنواعه أو مواضع حسنه وقبحه على غرار السابقين من المتكلمين في البلاغة العربية، وهذا ما ذهب إليه كذلك رمضان عبد التواب الذي يرد التكرار إلى الوزن (فعّل) في تعريفه فيقول:" في وزن (فعّل) وهو ثلاثي مضعف العين أنّه ينتج بتكرار عين الفعل، ويدل على الشدّة،والتكرار في الحدث غير أنه غالبا ما يدل على السببية"[2]،وهذا يعتبر قصورا فنيا ومعرفيا في التعامل مع قيمة اللغة كوظيفة. أما السيد عزالدين علي فيسير على خطى سابقيه متقمصا أسلوب التحفظ أمام الظاهرة فيكتفي بالنظر إلى التكرار من الناحية الصوتية وأثرها في المتلقي بقوله:"التكرير مرادفه العام التكرار، ويظهر في كلّ منهما حرف الراء مرتين، والراء بذاته حرف له صفة التكرير،لأنّه عند

[1] أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية ،ج3، المجمع العلمي العراقي، العراق، 1987، ص:148

[2] رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، مصر، ط3، 1997، ص: 232.

النطق به ساكنا لتحديد مخرجه لا يقطع صوته اللسان بالتقائه تماما مع مقابلة من الفك الأعلى بل يظل مرتعشا به زمنا كأنه يكرره"[1]

أما إذا حولنا جهتنا إلى الناقد محمد مفتاح فنجده يقول عنه: "مبدأ التكرار سلم به النقاد المحدثون وجعلوه جوهر الخطاب الشعري ويكون على مستوى الأصوات وعلى مستوى الأوزان والقافية وعلى مستوى التركيب النحوي ، وفي المعنى وإذا كان التكرار في الخطاب العلمي وفي أنواع الخطاب الأخرى يعتبر حشوا لا قيمة له، فإنه في الخطاب الشعري ليس كذلك، لأن الشعر عبارة عن إطناب معنوي ناتج عنه، ويقصد الشاعر إلى ذلك قصدا"[2]. لعل في تعريفه ما يدل على اطلاع واسع على الثقافة الشعرية الغربية التي تختلف من ناحية المنطلقات التعريفية عن مثيلتها العربية، فيرى أن التكرار جوهر الخطاب الشعري ويجب أن يتعدد داخله بصفته صوتا أو حرفا أو كلمة وهو ضرورة شعرية جمالية تكسب الخطاب الادبي صفة الشاعرية ما دام أن الشاعر يقصده قصدا لذاته ولفعاليته الكبيرة في التأثير على المتلقي الذي ينتبه لهذه الخاصية لا محالة.

وجه التعامل مع أسلوب التكرار بمفهوم مفتاح جاء في حقيقة أمره خرقا لمبدأ العادة في اللغة العربية التي لا تحبذ الإطناب أو الإلحاح كثيرا. فناقدنا يرخص للمنشئ أنه بوسعه دائما أن يخرج شتى المعاني الشعرية بهيئات مختلفة من الألفاظ والعبارات المكررة إذا رأى أنها تتهيأ له من حيث مناسبتها لمقاله ومقامه، ذلك أن"الأسلوب اختيار choice أو انتقاء sélection يقوم به المنشيء لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين، ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشيء وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة"[3]. فمعنى إمكانية حصول الاختيار بين الكلمات والقدرة على تكرارها بمختلف الصيغ، هو فسح المجال واسعا للشاعر للاختيار بين

---

[1] السيد علي عز الدين ، التكرير بين المثير والتأثير ، عالم الكتب، بيروت ،ط2، 1986 ،ص:11

[2] محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية وتطبيقية، ص:27.

[3] سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية وإحصائية، عين للدراسات، الهرم، مصر، ط2 ،1993، ص :23

الكلمات بوعي، وإخراجها من الحيز المتصور لها إلى حيز التخيل ثم إعادتها ثانية إلى مرتبة التحقق ذهنيا، مما يجعل عملية تكرار الكلمات سمة أسلوبية مؤثرة في نفس المتلقي؛ المطالب باكتشاف مظاهر تجسد المشاعر العميقة التي يمكن يحتويها النص الشعري، بما أن الأسلوب الشعري له دائما مبعث نفسي.

أما محمد عبد المطلب الذي جمع بين الثقافة البلاغية العربية والاطلاع الجيد على مفاهيم الأسلوبية الغربية، فينظر إلى التكرار من ناحية بلاغية إذ يقول: "إن التكرار هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم حركة المعنى في مختلف أنواع البديع، ولا يمكن الكشف عن هذه الحقيقة إلا بتتبع المفردات البديعية في شكلها السطحي، ثم ربطها بحركة المعنى"[1]، فالتكرار عنده كذلك ليس عيبا أو عبئا بلاغيا على القصائد بل له وظيفة إبلاغية مهمة وليس غرضا جماليا، فهو يتبنى مقاصد نظرية تشومسكي التي تعتبر أن للغة بنية سطحية وبنية عميقة. ولقد تعرض لعديد مواطن التكرار الواردة في القصائد الحديثة، فيقول:"وتتمثل التكرارية فيه بإعادة الشاعر لفظ القافية في أول بيت التالي لها،أو أن يعيد الثائر القرينة الأولى في أول القرينة التي تليها، فالتكرار هنا يتلازم مع المجاورة بين الختام والابتداء"[2].

أخذ أسلوب التكرار عند نازك الملائكة جزءا من كتاباتها في إطار تناولها للقضايا النقدية للشعر المعاصر، فنجدها تقول:"القاعدة الأولية في التكرار، أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها، كما انه لابد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية، فليس من المقبول مثلا أن يكرر الشاعر لفظا ضعيف الارتباط بما حوله، أو لفظا ينفر منه السمع، إلا إذا كان الغرض من ذلك

[1] محمد عبد المطلب ، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف ، مصر،ط2، 1995، ص: 109.
[2] المرجع السابق، ص: 115

دراميا يتعلق بهيكل القصيدة العام"[1]، التكرار عندها يجب أن يكون ملتحما داخل الإطار العام للقصيدة لذلك يجب على الشاعر أن يختبر اللفظة في حد ذاتها بمقياس المعنى والقوة الإيحائية، والتي يمكن أن تساهم بتكررها في تقوية معاني القصيدة والتأثير في المتلقي، فأسلوب التكرار يأخذ عندها بعدا اجتماعيا لغويا لأن الشاعر لا محالة متأثر باللغة السائدة، وما تعارف عليه الناس من مواطن يجب تكرار ألفاظها، بمعنى أنه يجب عليه أن يرتبط نفسيا بالذهنية العامة السائدة لكي يستطيع أن يمارس إسقاطاته المباشرة على حياتهم الاجتماعية،فـ"التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة"[2].

وهذا ما وافقها عليه عبد الحميد جيدة مؤيدا هذه الفكرة فيقول:"التكرار له دلالات فنية ونفسية يدل على الاهتمام بموضوع ما يشغل البال سلبا كان أم إيجابا، خيراً أو شراً جميلا أم قبيحا، ويستحوذ هذا الاهتمام حواس الإنسان وملكاته، والتكرار يصور مدى المكرر وقيمته وقدرته..."[3]، فالقيمة التعبيرية للتكرار تكمن في مقدار تمثيل الرؤى والقضايا التي تشغل بال المتلقي فالشاعر بقدر تعمده أسلوب التكرار المفيد بقدر ما تتاح له فرصة الاقتراب من المتلقي والتأثير عليه

أسلوب التكرار عند النقاد المحدثين مؤشر أسلوبي بارز، مبعثه نفسي أكثر منه عقدي أو تنظيري، لذلك يربطونه دائما بالمواقف الاجتماعية والنفسية من أجل الإبانة عن دلالات داخلية، فيوظف لديهم بكثرة في أشعارهم محاولة منهم إيجاد إضافة حقيقية لمعانيه ومقاصده، تتلاءم والتطور الروحي الحادث للشاعر والناجم عن وجود فراغ لغوي ومعنوي كبير يتطلب إيجاد مكافئ لغوي لهم حتى تحصل اللذة و الإشباع، وتحقيق السيطرة على عناصر تكون اللغة الشعرية تسهم لا محالة في بناء نصوص شعرية جيدة.

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، مصر، ط3، 1967، ص : 230

[2] المرجع السابق، ص: 242

[3] عبد الحميد بن رشيد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، دار الأمة، بيروت، ط1، 1980، ص:67.

المعاني الصوفية حتما لا تتوقف عند حدود الكلمة أو الجملة أو تفسيرات منطق العقل الذي يقف عند حدود الأشياء وظواهرها الشكلية محاولا إيجاد تطابق بين اللغة والأشياء، ولا يتعداها إلى باطنها، ولا يستوعب تلك الفجوة الحاصلة بين اللغة والوجود، فالفكرة تشع نورا وهي تحذو حذو أسلوب إيقاع الكلمات ودرجة التناغم بين الحروف التي تحتوي عليها أو تقع عليها رسالة الخطاب المعرفي الصوفي، على هكذا منوال وردت أنماط التكرار كأسلوب شعري موظف في شعر العفيف ذي الخصوصية الصوفية بكثرة وبمظاهر عدة منها:

تكرار الحرف:

الكلام يقتضي من الشاعر في كثير من الأحيان تكرار حروف بعينها ذلك أن الحروف العربية يعتقد أنها جاءت في شكل صور صوتية تحاكي أصوات طبيعية أو أحداث واقعية صناعية، مما يعطي الألفاظ التي ترد فيها تلك الحروف صفة مماثلة معانيها، قد تكشف لنا عن الحالة النفسية التي تقارب مقاصد الشاعر، فصفة تشكيل و تتابع الحروف عند الشعراء الصوفية تعد مصدرا من مصادر المعرفة التعبدية التي تؤمن بحصول المعنى الظاهر والباطن للحرف، فالحقيقة الوجودية واحدة في جوهرها و كثيرة بصفاتها وأسمائها والحروف دالة عليها، فهي حكمة لا يلقاها إلا من تطور في الأحوال والمقامات ذلك "أن الحروف أمة من الأمم مخاطبون ومكلفون وفيهم الرسل من جنسهم ولهم أسماء من حيث هم ولا يعرف هذا إلا أهل الكشف من طريقنا وعالم الحروف أفصح العالم لسانا وأوضحه بيانا وهم على أقسام كأقسام العالم المعروف في العرف فمنهم:عالم الجبروت...ومنهم العالم الأعلى..ومنهم العالم الوسط...ومنهم العالم الأسفل وهو عالم الملك والشهادة..ولكل عالم رسول من جنسهم ولهم شريعة تعبدوا لها..وفيهم عامة وخاصة و خاصة الخاصة،وصفا خلاصة خاصة الخاصة"[1] وفي هذا الشأن يقول العفيف(السريع):

[1] سعاد الحكيم، المعجم الصوفي الحكمة في حدود الكلمة، ص:76

لا تخل يوما من لذيذ الهوى إن كنت ممن يفهم المعنى

و استجل من تهواه أنى بدا فإنه من لم يزل معنا

وقولـــه معـــنى حـــجابية لأنـــه في ذاتـــه أنا[1]

في هذه القصيدة العفيف قصد أن يكرر حرف النون أحد عشر مرة في ثلاث أبيات معدودة الكلمات، فـــ"التكرار الحرفي هو أسلوب يكرسه الاستعمال اللغوي لمحاكاة الحدث بتكرير حروف الصيغة مع ما يصاحب ذلك في إبراز الجرس"[2] ، واختار لها من البحور البحر السريع لأنه الانسب لمقولته الشعرية وللخصائص التي يتيحها هذا البحر. بسبب أن "السريع سمي سريعا لسرعة النطق به وذلك لأن في كل ثلاثة تفاعيل منه سبعة أسباب، والأسباب كما هو معلوم أسرع من الأوتاد ويجود السريع في الوصف وتصوير الانفعالات وهو قليل في شعر الجاهليين"[3]، فتكرار حرف النون كان في سياق كلامه عن الذات الالهية وعن طريقة إيجاد المتعة في البحث عنه في كامل الوجود لأن "النون صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة ففي النطق به يندفع الهواء من الرئتين محركا الوترين الصوتيين،ثم يتخذ مجراه في الحلق أولا ثم إذا يتخذ مجراه في الحلق أولا حتى إذا وصل الى الحلق هبط بأقصى الحنك الأعلى فيسد بهبوطه فتحة الفم ويتسرب الهواء من التجويف الانفي محدثا في مروره نوعا من الحفيف لا يكاد يسمع"[4].

الشاعر بتعمده تكرار حرف النون يرمي منه إلى التفرقة بين العلم الإنساني والمعرفة اللدنية، والتي يقصد منها قطع صلته المعرفية عن الواقع المادي، فلجوؤه إليه هو مناسبة الحرف لمثل هذه الحالة الصوفية وتحقق له ذلك من خلال جرس الحرف، فالنون عند الصوفية حرف دلالته قائمة فيه،

---

[1] عفيف الدين التلمساني، الديوان، تح: دحو العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص: 235

[2] عمر خليفة إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات قاريونس، ليبيا، ط1، 2003 ، ص: 199 .

[3] صفاء خلوصي فن التقطيع الشعري والقافية، مكتبة المثنى، بغداد ، ط5، 1977، ص: 144

[4] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الانجلوالمصرية، القاهرة، ط4، 1971، ص ص:67، 68

فـــ:"هي علم الإجمال.الدواة التي تحتوي في إجمالها الحروف(صورة العالم) في مقابل القلم (حضرة التفصيل)"[1].

لعل الكلمات الواردة في القصيدة الدالة على انفتاح دلالة الزمن الصوفي ك:(يوم، ،أنى، الهوى، استجل، بدا،يزل) هي من جعلته يلجأ إلى تكرار الحرف في ذاته" لأن تكرار الحرف لا يكون قبيحا إلا حين يبالغ فيه وحين يقع في مواضع من الكلمات يجعل النطق بها عسيراً، فالمهارة هنا تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يوزع الموسيقي الماهر النغمات في نوتته، وليس يتأتى هذا لكل شاعر، كما لا يكون مع كل الحروف"[2]، التكرار هنا ليس عيبا أو قلة اختيارات لغوية ولكنه جاء متطابقا مع مقاصده الصوفية

الحروف عند الصوفية تجلي لنسق فكري معرفي، وظهور للحق مع عدم تكراره، فهي مرتبة دالة على تحقق الوجودية، لها قابلية الانفتاح المعرفي لتصبح دالة على الحضرة الجامعة للحقائق فهي"تجمع بين الوجود الظاهر، مجسدا في الحرف مرسوما ومخطوطا، والوجود الباطن أي روح الحرف، فهو عندهم كائن جسده شكله، وروحه معرفة لا يظفر بها إلا العارفون وأهل الذوق"[3] وهذا معناه أن الحرف كشكل صوري لا يصبح دالا إلا بمدلوله الروحي لأنه "حقيقة منظورة تخفي حقيقة مستترة"[4] وهذا ما نجد مثاله عند الكبريت الأحمر وشيخ الطائفة ابن عربي الذي يقول (الكامل):

---

[1] سعاد الحكيم، المعجم الصوفي الحكمة في حدود الكلمة، ص:1037

[2] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت ، 1972م، ص ص: 49، 50

[3] محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع، المدارس، المغرب، ط1،2001 ،ص: 51

[4] المرجع نفسه ، ص: 52

نُونُ ٱلْوُجُودِ تَدُلُّ نُقْــطَةُ ذَاتــِهَا فِي عَيْنِهَا عَيْنًا عَلَى مَعْبُــودِهَا
فَوُجُودُهَا مِــنْ جُــودِهِ وَيَمــينِهِ وَجَمِيعُ أَكْوَانٍ ٱلْعُلاَ مِنْ جُودِهَا
ٱنْظُرْ بِعَيْنِكَ نِصْفَ عَيْنٍ وُجُــودِهَا مِنْ جُودِهَا تَعْثُرْ عَلى مَفْقُودِهَا [1]

تكرار لفظة:

التكرار في ابسط صور مفردات اللغة يكون بإعادة المتكلم نفس اللفظة لأكثر من مرة في الكلام، بقصد إغناء دلالة معاني الألفاظ وتصور المقاصد الغائبة. ولعل أكثر ما تظهر فيه قيمة هذه الدلالة هو تعريف القرطاجني للمعاني التي تمثل الدلالة المركزية في القصيدة فيقول: "إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكل شيء له وجود خارج الذهن وإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة في إفهام السامعين وأذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة اللفظ"[2]، فتكرار اللفظ عينه من مقاصد الدراسة الأسلوبية الحديثة التي تتمثل في فهم أسباب التركيز على اختيار دوال بعينها، ذلك" أن الأسلوبية تتجه إلى الألفاظ باعتبارها ممثلة لجوهر المعنى، فاختيار المبدع لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة، وتأثير ذلك على الفكرة، كما يتم في ضوء تجاوز ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة، أو تستدعيها طبيعة الفكرة"[3].وقد ورد هذا الأسلوب بكثرة في شعر التلمساني الذي يقول(الطويل):

نفوس نفيسات الى الوصل حنت فلما سقاها الحب بالكأس حنت
وكانت تمــنت أن تموت صبــابة فساق اليها الوجد ما قد تمــنت

[1] ابن عربي، الفتوحات المكية،ج1،تح:عثمان يحي،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر،ط2، 1985،ص: 308
[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 18 .
[3] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص: 207

وفي الحي هيفا المعاطف لو بدت مع البان كان الورق فيـــها تغنت

عجبت لها في حسنها إذ تفردت لأية مـــعنى بعـــدها قد تنـــبت

شكا سقمه مضنى هواها صبابة فقالت له:اصبر في الصبابة أو مت[1]

تكرار الشاعر لكلمات تعنى بوصف الحب في قصيدته كـــ:(نفس، حنت، صبابة، تمنت) جاء لإضفاء صفة الشعرية من خلال إضفاء عنصر الهيمنة على كلامه وجعل القصيدة ترتكز على معنى الحب كدلالة مركزية فيها، لأن"المفردات التي تشيع في قطعة أدبية ما تكوِّن فيما بينها أنواعا من العلاقات التي لا تتوقف قيمتها على وظيفة كل كلمة مفردة في جملتها، وإحدى هذه العلاقات هي ما يسمى الحقول الدلالية"[2]، وهذا التكرار يعكس الأهمية التي يوليها المتكلم لمضمون تلك الكلمات المكررة باعتبارها مفتاحا لفهم المضمون الذي يرجوه حتى يجعل المتلقي في مواجهة مباشرة مع وضعه الانفعالي والشعوري، والتأثير في نفسيته لينقلب أكثر حساسية مع تجربته، فالتكرار وظفه الشاعر بشكل ذكي لتأكيد المعاني الصوفية وترسيخها في ذهن المتلقي، فالغرض البلاغي منها هو محاولة إشباع المعنى والاتساع فيه مما اكسب القصيدة معنى صوفيا خاصا.

محور دوران القصد في معظم قصائد عفيف الدين هو الحب الإلهي وهو الحافز الذي يدفعه إلى تكرار كلمات بعينها أو بمعانيها مرة بعد مرة، ذلك أن الرغبة في الوصال بمعناه الصوفي، يجعله يعيد إحياء المعاني العشقية بالإلحاح على تأكيد معانيها المتقاربة من خلال انشاء حقل دلالي خاص به، ليتمكن من بث الروح الصوفية في معانيها، لأن"التكرار في حقيقته، إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، و هذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة

[1] الديوان، ص ص: 66 ، 67

[2] شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص:121

ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، و هو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر و يحلل نفسية كاتبه"[1].

التكرار بمختلف صيغه يدل على مدى تكون الوعي الفني وهامش القدرة التي تتوفر للشاعر في تقدير مواضع الكلمات، ومتى يقع تكرارها ومعنى اختياره لكلمة بعينها يقصد منها أن يخرجها من حيز التصور إلى حيز الذوق، لأن"الصورة اللفظية التي هي أوّل ما يلقى من الكلام لا يمكن أن تحيا مستقلة، وإنما يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام آخر معنوي انتظم وتألف في نفس الكاتب أو المتكلم، فكان بذلك أسلوبا معنويا، ثم تكون التأليف اللفظي على مثاله وصار ثوبه الذي لبسه أو جسمه إذا كان المعنى هو الروح، ومعنى هذا إن الأسلوب: معانٍ مرتبة قبل أن يكون ألفاظا منسقة، وهو يتكون في العقل قبل أن يجري به اللسان أو يجري به القلم"[2].

الحروف والألفاظ المكررة في شعر عند التلمساني تمثل قوة وسلطة يجمع بين رسمها وروحانية دلالاته، والأسلوب الشعري عنده تنتقل من معناها المادي الإنساني إلى الروحي لتفسر العلاقة بين المخلوق والخالق، وكلها تدل على مدى انصهاره في تجربته الروحية الناشئة عن ارتقاءه الروحي، يروم بإيرادها أن يوصل لمحات عن تجربته بالكلمات المكررة، التي تمثل" معاقل الفكر، والفكر لا يبحث عن التعبير لأن للكلمة قدرة ذاتية على الدلالة؛ وعلى اللفظة والعبارة ينعقد وجود الفكر في العالم المحسوس، وهما بمثابة شعاره وجسده؛ وقد صح وجود ما يعرف عند النفسيين بالتصور اللغوي، أو التصور اللفظي الذي يشبه أن يكون تجربة داخلية مركزية، أخص خصائصها كونها لفظية يصير بها الصوت المسموع حقيقة من حقائق اللغة"[3]

---

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ، ص: 242

[2] أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، ص: 40

[3] لطفي عبد البديع،التركيب اللغوي للأدب، ص:65

تكرار أزمنة الفعل:

الزمن والزمان مقولتان فلسفيتان، شغلتا الإنسان منذ بدء الخليقة، لارتباطهما بحياته العملية الصوفي المريد بطبيعة مذهبه ينشد دوما الفرار من الزمن الطبيعي المدرك ، ليغيب في المطلق الروحي وهذا الأمر لا تتيحه له سوى لغة الشعر، فـــ"صاحب الحال يجتاز المسافات الصفاتية والزمانية الفاصلة بين المقامات والمنازل بسرعة مذهلة، لأن الحال له طاقة فاعلة في وجدان الصوفي تغيبه عن رؤية نفسه وحظوظها ، وعن رؤية الدنيا ومغرياتها ..وبالتالي يتمكن صاحب الحال من اجتياز المقامات وهو مغيب عن إحساسه بوطأة الرياضة والمجاهدة"[1]، فالأزمنة الموظفة في لغة الشعر تبين ما قد يستجد في اجتهاداتهم وتقلباتهم في المقامات والأحوال، وتحيل ظاهريا على مفهوم التغير الزمني العقلي الذي ترتبط عنده دلالة الكلمة بالزمن وبالمكان الذي ينبني على اجتماع علة السبب والمسبب والنتيجة.وظف التلمساني الفعل بمختلف أزمنته في بدايات قصائده لمرات كثيرة بمختلف الصيغ، فكرر المضارع عشر مرات والأمر اثنين وعشرين مرة، وكرر صيغة الفعل الماضي ستا وثلاثين مرة، فنجده يقول(كامل):

قال العذول وفي العيون دم ودمع كالعيون

أين السلو، أجـــبته لاكان ذاك، ولا يكون

لو عاينت عيناك مـــنه جماله ذاك المـــصون

ذهلت بذاك الناظرات، وهان فيه الناظرون

قسما بفترة ناظريك، وما هناك من الفنون

[1] سعاد الحكيم، ابن عربي مولد لغة جديدة، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، القاهرة ط1، 1991، ص:49

لا خنت ميثاق الهوى، لا كان ذاك و لا يكون[1]

يكرر الشاعر صيغة الفعل الماضي في قوله:(قال،كان،عاين،ذهل،هان،اقسم،خنت) وهذا تكرار المقصود منه هو ما يعنيه من صفة تحقق الفعل بمعناه الظاهر، فالفعل وزمنه عند علماء اللغة يمثل ظاهرة تكرارية من حيث الوقوع في الكلام، فقد حدوه بما يميزه عن الاسم والحرف "إنها كل كلمة دلت وضعا على حدث وزمان انقضى قبل زمن التلفظ به"[2]، والسياق اللغوي في الكلام هو من يحول مفهومه أو طبيعته من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل. وقد احدث جدالا بينهم في كيفية التعامل معه وإدراك مقاصده، لأن "مجال النظر في الزمن النحوي هو السياق وليس الصيغة المنعزلة، وحيث يكون الصرف هو نظام المباني والصيغ يكون الزمن الصرفي قاصرا على معنى الصيغة يبدأ بها وينتهي بها، فلا مفر إذن من النظر إلى الزمن في السياق نظرة تختلف عما يكون للزمن في الصيغة لأن معنى الزمن النحوي يختلف عن معنى الزمن في الصرفي من حيث أن الزمن الصرفي وظيفة الصيغة وأن الزمن النحوي وظيفة السياق تحددها الضمائم والقرائن"[3].

زمن الفعل بمختلف صيغه عند العفيف معرفة تنشد معرفة، فهو عملية مفتوحة تنتج نفسها دائما، فقد يدل ظاهرا على اكتمال الفعل كحدث، كما قد يفترض عقلا تواصل هذا الاكتمال لعدم انتهاءه، وتكراره يعني أن هناك استمرارا جديدا، فوظيفة الصوفي هي العمل على إعادة تشكيل المفاهيم أو اختراعها، ليحول الوجود إلى انكشاف ويجعل الغياب ظهورا بما انه يقصد إلى الاتحاد، لذلك نرى شاعرنا يميل دوما إلى الانزياح عن المفاهيم أكثر مما نراه يسعى إلى بلوغ مرتبة اليقين.

---

[1] الديوان، ص: 228

[2] آمال إبراهيم بدري، الزمن في النحو العربي، دار أمية للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1404هـ ، ص:109

[3] تمام حسان، اللغة العربية مبناها ومعناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1994، ص:242

دلالة الزمن الوارد في شعر التلمساني يتخطى هذا الجدل، لأن الزمن المتعارف عليه حدس صرف ودلالته اختفاء الموجودات بعضها عن بعض، فالجسد والعقل البشري هما اللذان جعلا للزمان محدودية، لأنه مرتبط بعلة التعاقب أو التسابق في هذا الوجود، ولأن شؤون الحياة تطغى على مدارك العقل. حيث الزمن "يتحد بالوجود ثم العدم، بالحضور ثم الفناء، والزمان هو الذي ينبيء الإنسان بموته وزواله، وعبثية كل وجوده، كما يبشر بالجديد الوافد، الميلاد الذي سوف يحدث والجديد الذي سوف يطرأ، مثل ما أن الموت سوف يحدث، والطارئ سوف يبلى إن الزمان هو الذي يحمل أمل الإنسان ويأسه، مجده وتفاهة .شأنه، إنه الكيان الموجود الفاني"[1] بينما الزمن الوارد في قصائده بمختلف صيغه يمثل زمن الوعي بالروح وعيا مكثفا بغربتها الزمنية، فهو"الزمان المحمدي الممتد من زمن النبي صلى الله عليه وسلم إلى يوم القيامة، من حيث أنه صلى الله عليه وسلم خاتم النبوة التشريع فلا نبي بعده (أي المخلوقات) لا نزال في زمانه وشرعه إلى يوم القيامة"[2]. وكأني بالتلمساني يوظف فكرة الأزمنة الإنسانية والخاضعة لمبدأ التغيرات الطبيعية أسلوبا أفضل لتقريب فهم عقيدة التصوف للمتلقي أو للدفاع عنها لتجنب كل دعاوى الانحراف أو الضلال عنها.

الصوفية العارفون بحال شاعرنا يحاولون دائما في إطار إنشاء علاقتهم بالزمان التركيز على اختيار دلالات الأفعال الصادرة عنهم، حيث يركزون على الأفعال الحركية التي تفتح مجال زمن الفعل التعبدي للدلالة على الديمومة أو الأفعال المستغرقة للزمن و غير قابلة للتجزئة أو التقليل. متجنبين تماما الوقوع في الوصف الزمني أو الحكائي الذي يمارسه باقي الشعراء المسلمين لأنهم يعتقدون أن حياة الصوفي العابد لا تنقسم إلى زمانين يفصل بينهما برزخ، بل يرون أن الزمن

[1] عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، النهضة المصرية، القاهرة، ط 2، 1955، ص: 20

[2] سعاد الحكيم،المعجم الصوفي الحكمة في حدود الكلمة، ص: 549

واحد أبدي متصل بالواجد فهو مرتبط بالمعرفة، وهذا ما يذهب إليه شاعرنا الذي يعتقد ويدعوا لعقيدة الحلول في كل قصائده.

يصف ابن سينا هذه الحال فيقول:"إن للعارفين مقامات ودرجات يُخصون بها وهم في حياتهم، دون غيرهم، فكأنهم وهم في جلابيب من أبدانهم، قد نضوها وتجردوا عنها، إلى عالم القدس"[1]، لذلك تفهم دلالة زمن الفعل في شعر العفيف من سياقه بأنه تقصد الزمان الدال على الباطن؛ وليس الدال على حينه، فزمن الفعل الصوفي من حيث هو استمرار للوجود يتحقق في كل الأشياء. سواء في حال وجوده هو أو عدمه، لذلك يحمل عندهم معنى الفعل على الاستمرارية التي تجعل الفرد المريد في سعي دائم لإدراك الزمان الأزلي غير الموصوف بالعدم.

أسلوب التضاد

سبق لنا الحديث عن تجليات التأثير الغنوصي اليوناني والفارسي الواضح في صلب عقائد الفرقة، وما انجر عن ذلك من نقل لأفكار وقيم كثيرة تخص معتقداتهم النورانية التي انبنت على فلسفة الانشطار ثم تطورت إلى مفهوم التضاد في كل تفسيراتها، وخاصة النفس التي جاء تعريفها عند فيدون بقوله:"إن النفس نوع من النغم؛ ومعنى ذلك أن الحي مركب من كيفيات متضادة(الحار والبارد واليابس والرطب) والنغم توافق الأضداد وتناسبها، بحيث تدوم الحياة ما دام هذا النغم ، وتنعدم بانعدامه"[2]، وما تولد عن هذا الاحتكاك من نقل لرؤية إفهامية جديدة للدين أسست لمرحلة فقهيه جديدة نهضت على الاعتقاد بمبادئ الفلسفة العقلية والكلامية المختلطة باللاهوت، والتي كانت تدعو إلى الإيمان بلانهائية المخيال، وبالتسليم بما يعتقد بالقصور الديني على

[1] ابن سينا أبو علي الحسين بن عبد الله، الإشارات والتنبيهات،مع شرح نصير الدين الطوسي،ج4، تح:سليمان دنيا، دار المعارف، مصر،1960، ص:47.

[2] يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر، 1936، ص:29

استيعاب الكثير من اللطائف والظواهر الطبيعية التي اعتبرت خارجة عن إدراكاته، وكان هذا الخروج عن ظاهر لغة النص راجع لانتشار الأفكار التي تتبنى المنطق الصوري، والاعتقاد بقدرة انفصال الروح المتطورة بعيدا عن الجسد المادي الفاني بينهم، وانتشار المقولات القائلة بحقيقة تجسد الأسماء والصفات الالهية العينية فيهم، ومحاولتهم إثباتها صوريا أو شكليا بتقريب هيئتها من المشهود المعرف والمدرك بالحواس، بحكم تغييب سلطة العقل، وهذا ما سمح لهم فيما بعد بتجاوز التمثيل الحسي المصرح به في القرآن، والعمل على تجسيد الخالق اللامشهود.

تجليات التطور الحاصل في مدارك الطريقة التعبدية الصوفية أسقطوه شعرا على لغتهم، وحمَّلوا مفرداتها معانيهم مما أثراها، وقد ساعدهم في ذلك أنهم تدرجوا بداية من حيث التعامل بلين مع كل ما كان يعتبر مقدسا بشيء من إعمال العقل، ثم تجاوزوه ليتناولوا علاقة الذات بالموضوع، وصفة إثبات مركزية الإنسان، وماهية العلاقة القائمة بين الله وتجلياتها على العالم المخلوق، بعد أن رفضوا جدلية أسبقية الفرضية في الكشف عن كل الحقائق ودحضوها بالواقع أو بضده. على تطورت معاني لغتهم كثيرا حينما قارنوا بين المقروء والمشهود، وأثبتوا عجز و محدودية العقل عن بلوغ ارتقاء الروح.

الشعر الصوفي يختلف عن الفلسفة مضمونا بوصفه يتحدّد "بلغته لا بفكريته، إذ لو كان يحدّد بفكريته –لما كانت هناك حاجة إلى نشوء لغة خاصة- شعرية"[1]، ولأنه بقي كما هو شكلا ومقصدا، حافظا وراويا لفكر ساد حقبة تاريخية. ووظيفة من حيث أنه يثير في النفوس أنواع المشاعر الصادقة الخيرة، فيحملها على الالتذاذ بالحب وبالفضيلة كما يقول ابن رشد :"ليس يقصد من صناعة الشعر أي لذّة اتفقت، لكن إنما يقصد بها حصول الالتذاذ بتخييل الفضائل"[2]، كما قد

[1] أدونيس،صدمة الحداثة، الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، دار العودة، بيروت ،ط4، 1983 ص:260.

[2] ابن رشد أبو الوليد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص:105

يثير فيها كذلك أنواع الانقباض والتوجس من كل ما يخالف فطرتها، وقد يتعدى أمر هذا التأثير النفسي إلى سلوك مواقف فعلية، يُحمل فيها المتلقي على ترك أو فعل نقيض ما كان عليه من سلوك أو عمل أو معتقد، ذلك "أن النفس الإنسانية يتنازعها عاملان قويان هما حب الحياة والخوف من الموت. وبهذين العاملين يتعلق الشعور بالجميل والجليل، فالجميل هو كل ما حبب الحياة إلى النفس وأظهرها لها في المظهر الذي يبسط لها الرجاء فيها ويبعث على الاغتباط بها والجليل كل ما حرك الوحشة وحجب عنها رونق الحياة. فالربيع والصباح والنور... كلها جميلة لأنها تنعش الحواس وتذكرها بالحياة.. والسكون والقفار المخيفة والأطلال الدارسة... كلها جليلة لأنها تقبض الحواس وتميل بالنفس إلى التضاؤل والضعة أمام رهبة الفناء وعظمة الطبيعة وضخامتها"[1].

التضاد مؤشر أسلوبي؛ له قدرة على إقامة علاقات جدلية بين ظاهر النص ونفسية المتلقي، لأنه غالبا ما تكون الثنائيات الضدية هي العنصر الأكثر جلبا للانتباه من بين مكونات النص الشعري، لذلك يسعى الشعراء إلى إيراد المتناقضات في قالب كلامي واحد بشكل متعمد، فيجمع فيه اللفظ بنقيضه. هذه الخاصية الأسلوبية تمكنه من إحداث نوع مقصود من الفراغات أو الفجوات في البنية الفكرية للنص، لكي يتمكن المتلقي من شحنها بكل الدلالات والتأويلات الممكنة عن الحالات النفسية والأحاسيس التي تعتريه، لـــ"أن الحاجة لحل الشفرة تمنحنا الفرصة لصياغة قدرتنا الخاصة على حلّ الشفرة، وإن إنتاج معنى النصوص الأدبية لا يستلزم اكتشاف اللامصوغ فقط، بل يستلزم أيضا إمكانية صياغة أنفسنا. ومن ثمّ اكتشاف ما بدا سابقا أنه يتملص من وعينا"[2].

---

[1] عز الدين إسماعيل، روح العصر، دار الرائد العربي، بيروت،ط1، 1972 م،ص:19.

[2] جين ب. تومبكنز، نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر:حسن ناظم، المجلس الأعلى للثقافة مصر، 1999م ، ص:26

المعنى المعجمي:

اهتم علماء اللغة العربية كثيرا بظاهرة التضاد، واستفاضوا في معانيها استنادا لما ورد في القرآن الكريم من آيات، فوجهوا إليها عنايتهم واهتمامهم، وتباينت آراؤهم فيها حتى أن هناك من أنكر وجود التضاد فيها أصلا.

جاء في كتاب"العين" للفراهيدي قوله:"الضد كل شيء ضاد شيئا ليغلبه، والسواد ضد البياض، والموت ضد الحياة، تقول :هذا ضده وضديده، والليل ضد النهار إذا جاء، هذا ذهب ذاك، ويجمع على"الأضداد قال الله عز وجل"ويكونون عليهم ضدا[1]"[2]، فالكلمة تأخذ معناها عنده من خلال ثنائية الحضور والغياب التي يصادفها الإنسان كثيرا في حياته. فوجود الثاني يقوم على اندحار الأول من أمامه. وهذا نفس رأي ابن فارس الذي أورده في"معجم مقاييس اللغة"بقوله:"ضد:الضاد والدال كلمتان متباينتان في القياس، فالأولى الضد ضد الشيء، والمتضادان الشيئان، لا يجوز اجتماعهما في وقت واحد، كالليل والنهار. والكلمة الأخرى الضد وهو الملء بفتح الضاد يقال ضد القربة أي: ملأها ضدًا"[3]، حيث أسهب في الشرح وتقريب المعنى من خلال التمثيل الحسي ويقصد إلى عدم إمكانية اجتماع الشيئين مطلقا في وقت واحد كما قد يعني كذلك حضور الشيئين معا كحلول الماء والقربة الفارغة. أما صاحب كتاب المصباح المنير فيقول:"الضد هو النظير والكفء والجمع أضداد. قال أبو عمرو الضد مثل الشيء والضد خلافه، وضاد مضادة إذ باينه مخالفة، والمتضادان اللذان لا يجتمعان كالليل والنهار"[4]

---

[1] سورة مريم، الآية:12

[2] الفراهيدي الخليل بن أحمد، العين،ج،7 تح: مهدي المخزومي، دار مكتبة الهلال،مصر، دط، دت، مادة: ضد. ص:6

[3] ابن فارس أبو الحسن أحمد بن زكريا، متخير الألفاظ، تح:هلال ناجي، المكتب الدائم لتنسيق التعريب في الوطن العربي، الرباط، المغرب، دط،دت، مادة:ضد

[4] الفيومي أحمد بن محمد بن علي، المصباح المنير، دار الحديث، القاهرة، ط1، 2000م،مادة:ضد.

فأورد زيادة في مفهومه معنى النظير والمكافئ بمعنى خلاف حضور الشيء هو استحضار لنقيضه ذهنيا.

أما **الزبيدي** فيقول عنه:"الضد بالكسر كل شيء ضاد شيئا ليقلبه، السواد ضد البياض، والموت ضد الحياة، ويقال :لا ضد له ولا ضديد يدله أي :لا نظير له ولا كفء له، ويقال : لقي القوم أضدادهم وأندادهم أي:أقرانهم"[1] فأورد مفهومه بمعنى قلب مفهوم الشيء المراد إلى ما يعاكسه فحضور الأول يعني انعدام الثاني من دون ترك أثر له سواء من حيث المعنى أو الشكل ولكن قد يعني المكافئ والمقابل له بمعنى قابلية اجتماع المتضادين معا كالتقاء الجمعان من الناس فالتضاد هنا هو معيار الكم والكيف والعدد.

أما **السجستاني** فقد أورد في كتاب "الأضداد" قوله:"حملنا على تأليفه أنا وجدنا من الأضداد في كلامهم والمقلوب شيئا كثيرا فأوضحنا ما حضر منه إذ كان يجيء في القرآن الظن يقينا وشكا والرجاء خوفا وطمعا وهو مشهور في كلام العرب وضد الشيء خلافه وغيره"[2] فقد تناول معنى الأضداد من خلال آيات القرآن الكريم حيث توصل إلى أن الكلمات فيه تحمل في معناها نقيضها بمعنى أن المتلقي يستطيع أن يسحضر الوجه الآخر من المعنى، ويتم له هذا من خلال فهم السياق الذي جاءت فيه الآية مع مراعاة المقام.

أما **ابن الأنباري** فقال:"الأضداد جمع ضد.وضد كل شيء ما نافاه نحو البياض والسواد، والسخاء والبخل والشجاعة والجبن، وليس كل ما خالف الشيء ضد له، ألا ترى أن الجهل والقوة مختلفان، وليس ضدين، وإنما ضد القوة الضعف وضد الجهل العلم، فالاختلاف اعم من

---

[1] الزبيدي أبو الفيض السيد محمد مرتضى الحسين الواسطي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار صادر،بيروت، 1960 م، مادة:ضد

[2] السجستاني،أبوحاتم سهل بن محمد، الأضداد، ثلاث كتب للأصمعي والسجلماسي وابن السكيت، تقديم: أوغست هفنر المطبعة الكاثوليكية، 1912، ص:72

التضاد،إذ كان كل متضادين مختلفين، وليس كل مختلفين ضدين"[1] فقد جاء التضاد عنده كنوع من المشترك اللفظي، حيث تبدو علاقة الضدية بمعنى الترادف في المعاني لأن الاختلاف قد لا يعني دائما التضاد أو التنافر فكلام العرب مبني على ثراء من المعارف أساسه كثرة القبائل واختلافها على وصف الأشياء أو حالاتها مع اتفاقهم في المقاصد فنجده يقول على من أنكر رأيه:"فأجيبوا عن هذا الذي ظنوه بضروب من الأجوبة أحدهن :أن كلام العرب يصحح بعضه بعضا ويرتبط أوله بآخره، ولا يعرف معنى الخطاب منه إلا باستيفائه واستكمال جميع حروفه فجاز وقوع اللفظة على المعنيين المتضادين لأنها يتقدمها ويأتي بعدها ما يدل على خصوصية أحد المعنيين دون الأخر ولا يراد بها في حال التكلم والإخبار إلا معنى واحد"[2].

ورد مفهوم التضاد في مختلف معاجم اللغة متشابها لحد ما، برغم تباينها في المنطلقات وفي طريقة تفسير المقاصد التي ترمي إليها، لتقارب طريقة التفكير الناتجة عن تشابه مكونات المجتمع العربي. هذا ما جعل تعريفاتهم له لم تتعد جانب الاختلاف في التعبير، لحضور النص القرآني كمعيار كلامي، وكذلك، لأن ما يجمع بين الأشياء أكثر ما يفرق بينها، لذلك ذكر عند بعضهم من باب أنه فرع من المشترك اللفظي.

التضاد عند اللغويين والنقاد القدامى

إذا انتقلنا إلى اللغويين والنقاد، نجد أن مفهوم التضاد يأخذ عندهم مجرى ذوقيا من باب معرفتهم به من خلال التقابل الدلالي الذي أبرزه القرآن الكريم كسنة لله في خلقه متجلية في كل مظاهر الوجود، بداية من النفس الإنسانية من خلال قوله تعالى: "ومِنْ كُلِّ شَيْءٍ خَلَقْنَا زَوْجَيْنِ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ "[3]، فالكون بني على الثنائية الضدية كقاعدة من قواعد الوجود، ثم من خلال

---

[1] ابن الأنباري أبوبكر القاسم بن محمد،الأضداد في كلام العرب،تح:عزة حسن،دار طلاس، دمشق،ط2، 1996،ص:33

[2] المصدر نفسه، ص:7

[3] سورة الذاريات ، الآية : 49.

إحاطتهم بفنون الكلام الشعرية والنثرية، فعد عندهم غالبا كنوع من أنواع البديع لأنه يشكل علامة فارقة في تطور التجربة الكلامية التي تحقق شعرية القصيدة، حيث يشترط لحدوثه أو اكتساب معناه عند المتلقي مناسبة اللفظ لمعناه، سواء كان بلفظة مفردة أو بمعناها الذي يفهم من خلال سياق الكلام الأدبي بنوعيه فنجد:

الجاحظ بذائقته اللغوية والنقدية، يصرح بـ"أن العالم بما فيه من الأجسام على ثلاثة أنحاء:متفق ومختلف ومتضاد، وكلها في جملة القول جماد ونام"[1]، فهو مُسلِم به كضرورة كونية لتتبين به صفات وماهية الأشياء، ولتستوعبها الأفهام وتحسها، لذلك نراه يركز في كتابه الشهير البيان والتبيين الذي هو عكس الغموض والإبهام، على التأكيد على وجوب أن يكون الكلام الأدبي قائما على البيان في تقديم المقاصد والأشياء باستحضار القضايا وضدها ليسهل على المتلقي إدراك المعاني، فنجده يعرف البيان بقوله:"والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله...الغاية التي إليها يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع"[2]،

التضاد أسلوب لغوي واستخدام خاص للغة يدخل ضمن مقاصد البيان لما يزيحه من غشاوة على المعاني، لذلك نجد الجاحظ يحث أصحاب الصنعة على حسن الاختيار في الألفاظ والأسماء، وجواز الاستعانة بالمخالف لها، من باب المناسبة بين مقتضيات المقال والمقام قصد الإفهام فالقصيدة قصد، فيقول:"وإنما الألفاظ على أقدار المعاني، فكثيرها لكثيرها وقليلها لقليلها وشريفها لشريفها وسخيفها لسخيفها. والمعاني المفردة البائنة بصورها وجهاتها تحتاج من الألفاظ إلى أقل مما تحتاج

[1] الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، ج1، ص: 26

[2] الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر ، البيان والتبيين، ج1، ص:76

إليه المعاني المشتركة والجهات الملتبسة ولو جهد جميع أهل البلاغة أن يخيروا من دونهم عن هذه المعاني بكلام وجيز يغني عن التفسير باللسان والإشارة باليد والرأس لما قدروا عليه"[1]

أما **أبو هلال العسكري** فيرى أن الكلام عبارة عن ثنائية متضادة متكونة من ألفاظ ومعان تعيش صراعا دائما، فيقول:"إن الكلام ألفاظ تشتمل على معان تدل عليها ويعبر عنها، فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى كحاجته إلى تحسين اللفظ.. لأن المدار بعد عن إصابة المعنى. ولأن المعاني تحل من الكلام محل الأبدان والألفاظ تجري منها مجرى الكسوة ومرتبة إحداهما على الأخرى معروفة"[2]، فثنائية الكلمة الواحدة تحمل في ذاتها تضادا حيث أن المعنى يبقى دائما في حل من اللفظ و صاحب البلاغة كذلك يعاني ثنائية متضادة بين اللفظ المناسب والمعنى القاصر والعكس صحيح، ذلك أن المتكلم الذي تعوزه الحاجة للمعنى المناسب للكلمة المناسبة أو قد تغيب عنه لفظة أو جملة بعينها لإبلاغ فهم أو معنى يرمي إليه فيستعين بضدها لإبرازها.

ذلك أن من شروط إدراك الصناعة الشعرية هو الاختيار أو الاستبدال الذي يتم على قاعدة التضاد والاختلاف الكائن في معاني الألفاظ بحد ذاتها، فالطرح الدلالي يعتمد إحضار المعنى وربطه بالوجدان الذي يقتضي عملية الانتقاء والتنقيح والتنازل بين الكلمات والألفاظ، لأنك"إذا أردت أن تعمل شعرا فاحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافيه يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية لا تتمكن منه في أخرى أو تكون هذه أقرب طريقا وأيسر كلفة منه في تلك ولأن يعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلسا سهلا ذا حلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجيء كزّا فجا ومتجعدا جلفا، فإذا عملت القصيدة

[1] الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر ، الحيوان، ج6، ص: 8

[2] أبو هلال العسكري الحسن بن عبد الله بن سهل، الصناعتين، مطبعة محمود بك الأستانة العالية، مصر،ط 1،1319 ، ص:51

فهذبها ونقحها بإلقاء ما غث من أبياتها ورث و رذل، والاقتصاد على ما حسن وفخم، بإبدال حرف منها بآخر أجود منه، حتى تستوي أجزاؤها و تتضارع عواديها وأعجازها"[1].

أما **الخطيب القزويني** فيورده بمعنى المطابقة قائلا:"هو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة وهذه الوجوه ضربان، ضرب يرجع إلى المعنى وضرب يرجع إلى اللفظ أما المعنوي فمنه المطابقة وتسمى الطباق والتضاد أيضا وهي الجمع بين المتضادين،أي معنيين متقابلين في الجملة ويكون إما بلفظين من نوع واحد"[2] لجوء الخطيب إلى تسميته بالمقابلة كان من باب المفاضلة بين أصحاب اللفظ والمعنى. حيث يرى أن اللفظ لا يعرف إلا إذا كان معناه حسيا أو معروفا مدركا بالعقل، قابلا للقياس بما يقابله من مدلول، ولعل في ذهابه هذا المذهب الحسي هو إدراكه أن كلام العرب يأتي على ضروب وأجناس مختلفة باختلاف لهجاتهم وقبائلهم، أو أنه يعكس نمطا معينا من كلام الناس.

أما **ابن سيده** الذي انحاز صراحة إلى وجود الأضداد في اللغة في مقدمة كتابه "المخصص" وعدها ركنا هاما في سبيل توضيح الكلام و التواصل وفي تبيان توافق المعاني وعدم توافقها مع الألفاظ بأحسن السبل، بعد أن وجد من ينكره حيث يقول: "وعلى الأسماء المشتركة التي تقع على عدة أنواع كالعين المقولة على حاسة البصر وعلى نفس الشيء وعلى جوهر الذهب وعلى ينبوع الماء وعلى المطر الدائم وغير ذلك من الأنواع المقولة عليها هذه اللفظة ومثل هذا اللفظ مشترك كثير"[3]، فالدلالة اللغوية التقليدية عادة عند العرب كانت لا تميل إلى المصارحة والإعلان عن المعنى بلغة عارية لأنهم كانوا يحبذون التلميح والإشارة والكناية.حيث يردف

---

[1] المصدر السابق ،ص ص: 104، 105

[2] القزويني الخطيب أبو المعالي جلال الدين، الإيضاح في علوم البلاغة، اعتنى به عماد بسيوني زغلول، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت ، ط3، د.ت،ص: 190

[3] ابن سيده على بن إسماعيل الأندلسي، المخصص،ج 10، المطبعة الأميرية، بولاق، القاهرة،ط1، 1320هـ ،ص: 3

قائلا:"إن باب الأضداد باب مهم في التوسع بالألفاظ وأن هذا المنكر للأضداد لو سئل سؤالا وهو :هل يوافق بأن تأتي لفظتان في اللغة متفقتان لمعنيين مختلفين فإنه إن قال لا ؛ يكون قد خالف جمهور العلماء وجانب الصواب لأن مثل هذه الكلمات كثيرة ومثبته في اللغة من مثل وجدت الذي يراد به العلم، والوجدان والغضب، وجلست هو خلاف قمت وجلست الذي هو بمعنى أتيت نجدا لأن نجدا يقال لها جلس وإذا لا سبيل لإنكار مثل هذه الكلمات وفي هذه الحالة نقول له :إذا جاز وقوع الحالة الواحدة لشيء وخلافه جاز وقوعها لشيء وضده، لأن الضد من الخلاف وليس كل خلاف ضدًا[1]".

الأضداد في اللغة لها دور تمييزي بين الكلمات يدرك بها العقل أوجه التفاوت والتلاؤم من وجود الأشياء والإحساسات التي تعتري النفس البشرية ، فالاختلاف ينجم عن القياس بين الألفاظ فيقول عن ذلك ابن سيده"اعلم أن اختلاف المعنيين هو وجه القياس الذي يجب أن تكون عليه الألفاظ لأن كل معنى يختص فيه اللفظ لا يشركه فيه لفظ آخر فتنفصل المعاني بألفاظها ولا تلتبس واختلاف اللفظين والمعاني بعد واحدٌة للحاجة إلى التوسع بالألفاظ وبين أن هذا القسم لو لم يوجد لم يوجد من الاتساع ما يوجد بوجوده"[2]

لعل في تأكيد ابن سيده على وجود الأضداد في اللغة العربية جاء من باب أن بيان المعاني وحضورها الذهني متعلق بما تبرزه مع الألفاظ التي تقابلها في المعاني أو في حد ذاتها لما توضع في سياق يخالف عادتها فتعطينا معنى يغايرها، وهذا لن يتاح إلا في الشعر لـــ"أن الشاعر يقدم لنا بضربة واحدة ما يقدمه الإدراك رويدا رويدا..والكلمات التي هي كلمات_ موضوعات لها

[1] المصدر السابق، ج 13، ص: 258

[2] المصدر نفسه، ص: 258

حضوريتها، فيغرف منها الشاعر، كيفما شاء، فهي تتجمع في مماثلة أو تقابل، في جذب، أو اطراد. واستنادا إلى الرابطة السحرية التي بين الشاعر، وكلماته، تأتي(الأشياء)تسكن الكلمات، فتبدل مظاهرها، كما تمر (الكلمات)إلى الأشياء فتبدلها بدورها"[1] وهذا ما نجده عند حازم القرطاجني لما تكلم عن الأثر النفسي الذي تتركه المعاني على المتلقي قائلا: "مثول الحسن إزاء القبيح أو القبيح إزاء الحسن مما يزيد غبطة بالواحد وتخلياً عن الآخر لتبين حالة الضد بالمثول إزاء ضده، فلذلك كان موقع المعاني المتقابلات من النفس عجباً"[2]

الشعر الصوفي لا يمكن دراسته وتفسيره بمنأى عن سياق التجربة الصوفية القائمة على ثنائية العشق أو الحب الإلهي والتي تبرز التضاد الواضح بين المادية وهي الجسد، والنورانية وهي الصفة الدالة على الذات الله عز وجل من حيث المعنى فـــ" الحب مركز تتلاقى فيها الأطراف: الحياة و الموت، الغبطة والألم، القبر والنشور. ويتضح هذا المعنى عند العذريين، بشكل خاص: لا حب عندهم، دون ألم أو موت، الحب والموت، عندهم واحد. يرفض العذري التخلي عن حبه ليتخلص من الألم أو الموت . الألم والموت آثار تتركها حياتهم وهي تندفع بقواها الخفية صوب المزيد من الحضور وغبطة الحضور- في ملكوت الحب. كل شيء في كيان الشاعر العذري يصير بقوة الحب. سحرا أو كيمياء تحويل"[3].

يدرك التلمساني على غرار الكثير من الشعراء المتصوفة أن ما تعانيه ذاته من شدة اختلاف الوقائع وتباين تطوراتها في مختلف المقامات الروحية غير متناهية نتيجة دخولها في أحوال متضادة. يستلزم منه بالضرورة إيجاد التعبيرات والألفاظ المناسبة لها ولو شابها التضاد، لكي يحملها بعضا مما يمكن أن يعبر ولو بالإشارة اليسيرة عن معاناته غير المتناهية، لأن "اللامتناهي يستعصي على

[1] عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب دراسة، ص: 45

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 45

[3] أدونيس علي احمد سعيد ، مقدمة للشعر العربي ، ص: 23

التعريف إذ لا انقضاء فيه ولا انغلاق وان المتناهي يقبل التعريف إذ لا استمرار فيه ولا انفتاح"[1]، لذلك كان لجوؤه إلى اعتماد أسلوب إيراد المفردات المتضادة في مختلف قصائده مرتبطا في دلالته بالتطور التصوفي الذي بلغه من خلال تمرسه، ولكن حملها معاني مختلفة باعتبار مجاهداته ممارسة دينية واجتماعية ونشاطا روحيا متكررا فنجد من أنواعها:

أ – ثنائية الحضور والغياب

يذهب الكثير من الصوفية إلى"أن الحقيقة الكونية على ثلاث مراتب: "علوية، وهي المعقولات، وهي مرتبة للمعاني المجردة عن المواد التي من شأنها أن تدرك بالعقول. وسفلية، وهي المحسوسات، من شأنها أن تدرك بالحواس. وبرزخية، ومن شأنها أن تدرك بالعقل والحواس، وهي المتخيَّلات، وهي تشكل المعاني في الصور المحسوسة وما تصوره القوة المصورة الخادمة للعقل وأجرى الله تعالى المعاني في المخاطبات مجرى المحسوسات في الصور التي تقبل التجزي والانقسام والقلة والكثرة وجعل محل ذلك حضرة الخيال."[2] فإدراك كنه هذه المراتب يتطلب ثنائية الحضور الروحي والغياب المادي وفي ذلك يقول التلمساني (الطويل):

إلى ذلك المغنى مآلي ومرجعي ... وشركي الذي أدى إلى وحدتي معي
تصرفت في ملكي بملكي، ولم ادع ... مكانة إمكان، ولا وضع موضع
وسارعت إسراع المشوق إلى الحمى ... بسائر أنواع الوجود المنوع
وقامت بذاتي معنوياتي التي ... بقائي بها في حال مرأى ومسمع
فإن ترتقي عينا بصير، وناظر ... إلي بعين فهو عن منطقي يعي
وان تقف الأفكار دوني فعذرها تأخرها في السير عن قصد مهيعي

[1] منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، ص: 206

[2] ابن عربي محي الدين، الخيال عالم البرزخ والخيال، تح:محمود محمود الغراب،مكتبة نضر، القاهرة،ط2، 1993، ص:9.

وما كل عين بالجـــمال قريـــرة، وما كل من نودي يجيب إذا دعي

فقل للعيون الرمد للشمس أعين سواك تراها في مغيـــب، ومطلع

وسامح نفوسا ما جلتها رياضة، ولا قوبلـــت مـــرآتهـــا يتطلـــع

واعرض عن الجهال في نيل جنة جنـــاها الذي لم يحنها كف اقطع

ومن لن يجب داعي هواك فخله يجب في العمى عن جهله كل مدعي[1]

أورد التلمساني كلمات متضادة تدل على التوتر والحيرة التي تغشى رؤيته ك:(مآلي ومرجعي، للعيون الرمد، أعين سواك تراها- إلى ذلك المغنى –مرأى مسمع، شركي، وحدتي- مغيب، ومطلع-الجهل) فهي تحمل معاني فلسفية بصبغة صوفية، المقصد منها هو إنشاء جسور معرفية وربط ثقافة بأخرى. حيث يقوم بنقل المعنى من ظاهر النص المتحقق شعريا إلى النص الغائب، من خلال تحويل دلالاتها الظاهرة إلى دلالات ثانية، فالثنائيات تبين الصراع الداخلي الذي يعيشه الشاعر أثناء تطورات أحواله داخل التجربة التعبدية المفتوحة على اللامحدود.

بداية القصيدة تدل على أن هناك عالمان متقابلان، عالم علوي غير المدرك تنفذ إليه الأرواح وعالم الجسد المادي المغلق والحركة المتضادة للنفس التي تقرر الصعود وعدم الهبوط وما يتجلى ذلك من انفعالات متناقضة تجمع بين النفور من الأخلاط الجسدية فالثنائيات تتوزع على محور الانفصال وفيه تتجسد كراهية الروح لسجن الجسد ثم يليها ثنائية محور الرضا ويكون بعد الإرغام على الاتصال وتمكن الروح من الجسد وتتشبث به ويطيب لها المقام لأنها اكتشفت في الحواس فائدة الفضيلة في تحصيل المجاهدات والرياضة والعلم والأخلاق والتحرك، ومحور الاتصال الذي يتجسد فيه التضاد حينما تدرك الروح استحالة وقوع الحدث فحضور الأول يعني انعدام الثاني. ومحور الهبوط وفيه تتجسد كراهية الهبوط لإدراك النفس عدم التجانس بين طبيعتها وطبيعة الجسد وحب إيصال اللذة الحاصلة عن الارتقاء إلى المتلقي وهذا التضاد الحادث بين الماهيتين يقود كذلك

[1] الديوان، ص: 141

إلى حضور ثنائية التفكير وعدمه من خلال الإحساس بالكمال من خلال الحلول والنقص في آن واحد والذي ينجم عن التسليم باستحالة تحقق الفعل من أصله، كما أورد كلمة (واعرض عن الجهال) في آخر القصيدة بمعناها المناقض وهو المعرفة، لأن "الجهل بالله تعالى هو عين المعرفة بالله تعالى وصريح الإيمان المجمع بخلود صاحبه في الجنة أبدا أما الجهل الذي هو عين الكفر فهو الجهل بمرتبة ألوهيته بما تستحقه من الكمالات واللوازم والمقتضيات وما تتنزه عنه من وجوه المستحيلات وهذا عين الكفر بالله"[1]

ثنائية السكر والصحو:

اللغة الصوفية عند العفيف فلسفية في ظاهرها، لكنها لا تخضع للمنطق بقدر ما تخضع للسياق الواردة فيه، لذلك نجده يتبع حيلا لغوية للتفلت من معانيها الحسية ليخاطب الوعي باعتبار كلامه يمارس وجودا ذهنيا عند المتلقي، فيقول(سريع):

وأشرب الراح حين اشربها، صرفا ،وأصحو بها فما السبب

خمرتها من دمي، وعاصرها ذاتي، ومن ادمعي لها الحبـــب

إن كنت أصحو بشربها فلقد عربد قـــوم بها وما شـــربوا

هي النعيم المقيم في خـــلدي وإن غدت في الكؤوس تلتهب

فغـــن لي إن سقيت يا أملي باسم التي بي عـــلي تحتجب[2]

يتجلى التضاد الدلالي الواقع في الكلمات ذات الصيغة الاشتقاقية في ثنايا تناوله الخمرة الصوفية فيورد الكلمات التالية الدالة على إغماءات لغوية وغياب متكرر عن الوعي:(أشرب، أصحو، خمرة، دمي حبب، ماشربوا، النعيم، تلتهب، عربد، تحتجب)، فالشاعر يورد الكلمات الدالة على شرب الخمرة لمن ينتسب ذاتيا للإسلام في قصيدته، ثم يعمل على تخصيصها بتجلياتها على صفاته

[1] أيمن حمدي ، قاموس المصطلحات الصوفية، دار قباء ، القاهرة ، 2000، ص:51.

[2] الديوان، ص: 36

الذاتية لكي تحيل إلى الكمالات الفائضة عن وعيه التام بالمعاني الصوفية، والتي تحوم حول السكر الذي يؤدي إلى الصحو التام، فالسكر عند أهل الحق" هو غيبة بوارد قوي ، وهو يعطي الطرب والالتذاذ ، وهو أقوى من الغيبة وأتم منها"[1]. لذلك فالمعاني المتضادة الأولى الصادرة عنها هي مقدمة للحديث عن المعاني الثانية المتفقة على صفة تحقق الكمال والجلال والجمال في الذات الإلهية. بمعنى أن يكون جمال الله دليلا على جمال مكونات العالم باختلافاتها، أو أن يكون اختلاف جمال العالم دليلا على جمال الله، وفي كلا الاستدلالين ثمة هدف واحد هو الله.

الشعر علم العرب والتحريم والتشبيه والصحو والسكر كلمات تحمل اتفاقا في الدلالة على المقصود لذاتها لا لسواها، لذلك نجد في ارتباط مفهوم الخمرة بالمحرم بواضح النص القرآني واشتغال الصوفية عليه كملجأ مناقض للبحث عن المفهوم الجمالي الخاص بالبحث عن التجلي الإلهي يجعل من أسلوب التضاد الدلالي الذي يوظفه الشاعر حاملا لبعد ميتافيزيقي أكثر منه وجودي، فالسكر "هو أن يغيب عن تمييز الأشياء ولا يغيب عن الأشياء . وهو أن لا يميز بين مرافقه وملاذه ، وبين أضدادها في مرافقة الحق ، فإن غلبات وجود الحق تسقطه عن التميز بين ما يؤلمه ويلذه"[2] فشعرية سياق أسلوب التضاد في القصيدة تمثل في قدرة الشاعر على الجمع بين المتناقضات وفي محاولته إنشاء المقابلة بينها لكي يشرك المتلقي في حالته على نحو يعيش إحساسه بسطوتها.

[1] الجرجاني علي بن محمد الشريف، التعريفات، مكتبة لبنان ، لبنان، 1985، ص:125

[2] الكلاباذي محمد بن إسحاق، التعرف لمذهب أهل التصوف، ضبطه وعلق عليه: احمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1993، ص:135

وحدة الشهود:

يقول التلمساني واصفا حالته الشعورية حين بلغ مرتبة وحدة الشهود(البسيط):

شهدت نفسك فينا وهي واحدة كثيرة ذات أوصاف وأسـماء

ونحن فيـك شهدنا بعـد كثرتنا عينا اتحـد المرئي والـرائي

فأول أنت من قبل الظـهور لنا وآخـر أنت عند النازح النائي

وباطن في شهود العـين واحده وظاهـر لامتيازات الإبـداء

أنت الملقن سري ما أفوه بـه وأنت نطقي،والمصغي،لنجواي[1]

إنشاء نسيج دلالي متكامل يميز الصناعة الشعرية عملية إبداعية، يحتاج الشاعر فيها إلى بذل جهد فكري عميق ومهارة عالية، كما يتطلب سلوك اختيارات لغوية ذكية، تنبني عليها كلمات القصائد، فشاعرنا وظف في قصيدته التي اختار لها من البحور الشعرية البسيط وهو بحر" قريب من الطويل لكنه لا يتسع لأغراض كثيرة ولو أنه يفضل عليه من حيث الرقة وعلى هذا الأساس نجده أكثر توفرا في شعر المولدين منه في شعر الجاهليين"[2]، فالتلمساني جمع بين الكثير من المتناقضات بدءا من البحر الشعري ثم وضع كلمات لها معان أولية بسيطة أمام المتلقي مثل:(واحد، كثير ، أول، آخر، باطن، ظاهر، السر، أفوه به، المرئي، الرائي) فرغم وضوحها الدلالي من حيث التضاد، إلا أن معانيها الخفية تحمل عجيب الاختلاف، فـ"من التقابل بين الوحدة والكثرة ، ومن ولوج احدهما في الأخر، يستمد الأسلوب الصوفي في التعبير ميزة التضاد في لحظة التماثل، والاختلاف في

[1] الديوان، ص32

[2] صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري، ص:68

لحظة التشابه ، والتناغم في لحظة الفوضى"[1]. ثم وظف لذلك أزمنة فعلية دالة على الماضي القريب في حين أن زمن وحدة الشهود أبدي متصل غير منقطع، لأن"مشاهدة الأبد هو الخروج عن الأزمنة الثلاث، فهم مع ما بين الأزل والأبد وذلك فوق الزمان المقدر بالحركة"[2]،

القصيدة تصدر عن حال وحدة الشهود[3]، والتفكير بلغة التضاد أسلوب ذكي للاستيلاء على كامل فكر المتلقي المريد، حتى يسلم الوعي بطبيعة الفكرة ويجعله يبحث عن المفاهيم والمجردات التي يطرحها شاعرنا ، وهنا يكمن انفراد لغة الخطاب الصوفي التي تترع إلى المعرفة عن طريق الذوق والكشف الباطني، فالوقوف على المعنى الأول للكلمة من دون معرفة الإشارات التي تدل على المعنى الثاني، يجعل النص محصورا في دائرة محدودة، و قطع صلة الترابط بين المعنيين يبعده عن أطر التماسك الثنائي الذي نتمكن بوساطته من الوقوف على المعنى المستهدف، الذي تتقابل من أجله الألفاظ

الكلمات المتضادة عند العفيف تقودنا لا محالة إلى معان أولى و ثانية أو ما يسمى بمعنى المعنى. وهذا راجع إلى كون اللغة الصوفية لغة خاصة، تستعمل اصطلاحات خاصة بها، لا يستطيع المتلقي العادي فهم مرادها إلا إذا سلك مسلك التصوف، فالوحدة والكثرة تحيلان على صفة المشهود فـــ"الصفات الذاتية للموصوف بها، وإن تعددت، فلا تدل على تعدد الموصوف، في نفسه لكونها مجموع ذاته، وإن كانت معقولة في التميز، بعضها عن بعض"[4] كما أن تضاد كلمتي السر والجهر به لا يشير إلى معناهما الإنساني كما لا يشير بهما أيضا إلى المعنى الديني، فغاية ذكر السر هي تتريه

---

[1] أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص : 236 .

[2] التلمساني عفيف الدين، شرح مواقف النفري، تح: جمال المرزوقي، مدينة نصر،مصر،1995، ص:433

[3] "المقام كل صفة يجب الرسوخ فيها ولا يجب التنقل عنها كالتوبة، والحال منها كل صفة تكون فيها في وقت دون وقت كالسكر والمحو والغيبة والرضا ، أو يكون وجودا مشروطا بشرط فتنعدم لعدم شرطها كالصبر مع البلاء والشكر مع النعماء "ابن عربي محي الدين، الفتوحات المكية،السفر1،تح: عثمان يحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،1985، ص:151:

[4] ابن عربي محي الدين، الفتوحات المكية، السفر1، ص: 194

العقل عن التفكير في صورة الله، للسماح للقلب بالخوض في مقام وحدة الشهود التي يغيب عنها العقل كلية، ليحل محله الحدس كوسيلة للوعي، لأن "السر هو غيب من غيوب الله لا تعرف ماهيته ولا تدرك وحكمه أن يكون العبد في كل حال لا يتحرك إلا لله، ولا يسكن إلا لله ،ولا يقع فيه شيء من مخالفة الشرع أصلا لكمال طهارته"[1]. والارتقاء إلى هذه الدرجة يتم عن طريق تركيز الذات بذكر الله فأسلوب التضاد يتجلى من خلال استحداث المقابل القائم على إلغاء الذات العاقلة واستحضار كل المعاني المتقابلة الممكنة لفهم المغزى.

تبلورت صورة الشعر كثيرا على أيدي المتصوفة الشعراء و تماهت كثيرا مع الفلسفة بعد أن استقر ميتافيزيقيا في لغته، ذلك "أن الشعر الميتافيزيقي تجربة شخصية يفجرها الشاعر في حدوس ورؤى وصور فالشاعر الميتافيزيقي ، لا يعنى بالأفكار إلا من حيث انعكاسها وانصهارها في نفسه ، فالشعر، هنا ، استبطان للعالم وجهد للقبض عليه دون حلّ أو جزم أو تحديد، وخارج كل نسق أو نظام عقلاني منطقي"[2]

الفناء

يتميز الدرب الصوفي عن باقي المذاهب بالإلهام كمرجع أساس يقوم عليه والذي يستوحى من قوله تعالى: ﴿واتقُوا اللهَ ويُعَلِّمُكُمُ اللهُ﴾[3]، لذلك نجد أهل العرفان منهم يبيحون لكل صوفي إنشاء عالمه الخاص باللغة وتم لهم ذلك بعد أن بعد أن درسوا مفردات الدين وتبينوا حقائقها وأسسوا قرائتهم القائمة على الفهم الوجودي لكيان الدين، وأنتجوا نصوصا تتحدث عن الحكمة المتعالية على صعيد مفردات الوجود، فاستغل الشعراء ذلك ليقوموا بمزج العقل بالعاطفة والواقع بالخيال، فيخاطبون الغائب بالحاضر داخل اللغة الشعرية الصوفية وهو ما فعله العفيف الذي تأخذ عنده

[1] أيمن حمدي ، قاموس المصطلحات الصوفية، ص:53

[2] أدونيس علي احمد سعيد، زمن الشعر ، ص ص: 174،175 .

[3] سورة البقرة، الآية: 282

تأخذ شكل الفلسفة في ظاهرها، لكنها لا تخضع للمنطق بقدر ما تخضع للسياق الواردة فيه، لذلك نجده يتبع سبلا لغوية للتفلت من معانيها المادية ليخاطب الوجود باعتباره وجودا ذهنيا فيقول واصفا حالة الفناء التي تعتريه (الطويل):

وقفنا على المغنى قديما فما أغنى وما دلت الألف منه على المعـــنى
قديم به أمسينا، وتبـــنا بربـــعه حيارى، وأصبحنا حيارى كما تبنى
ثملنا، وملنا، والدموع مدامـــنا، ولولا التصابي لا ثمـــلنا، ولا ملنـــا
و لم نر للغيد الحسان بـــه سنـــا، وهم من بدور التم في حسنها أنسى[1]

في هذه القصيدة يورد الشاعر الكلمات التالية:(وقفنا على المغنى، ما اغني، قديم ، أمسينا، حيارى) هي كلمات تحمل معاني الصور الصادرة عن حال الفناء الذي يعتريه، ولكنها في نفس الوقت تحيل على حال الحيرة المقابلة لحال الفناء، لأن علامات تجلي حال الحيرة عند الصوفية هي "الصور الظاهرة التي هي عين الوجود الحق، والحيرة تنبع من أن الأمر يجمع الأضداد...فاجتماع الأضداد يؤدي إلى الحيرة ولكنها حيرة عين العلم"[2].

الحال الذي اعترت العفيف ألَّفت بين الكثير من التناقضات، فقد اجتمعت عليه معاني الإرادة، التفكير، والاختيار، والحرية. وكلها ألفاظ تدل على الصفات[3] المتقابلة فيما بينها، وهنا يبرز أسلوب التضاد في معاني كلامه الذي يتجلى في معاني الفناء الذي هو انمحاء صلة الروح بالجسد

---

[1] الديوان، ص :233

[2] سعاد الحكيم، المعجم الصوفي الحكمة في حدود الكلمة، ص: 359

[3] يقول ابن عربي عن الصفات: "إن الصفات معان لا تقوم بأنفسها، وما لها ظهور إلا في عين الموصوف، والصفات النفسية معان، وهي عين الموصوف، والمعاني لا تقوم بأنفسها فكيف تكون هي عين الموصوف، لا غيره" الفتوحات المكية،السفر3، ص:335

ويكون بالإرادة، و انفصال المخلوق عن الخالق يكون بالتفكير، لأن "التفكير هو الذي يوضح أن (الوجود) يصير عدما، أو العكس، منذ أن يفكر فيهما بشكل جدي.أن علاقة (التضاد) كعلاقة مباشرة ظاهرة تحيل إلى وحدة خفية.والتضاد يتضمن فرقا.أنه يفترض بدوره أساسا مشتركا"[1]. والبقاء في حال الفناء أو الانفصال عنه ويكون بالاختيار والعودة إلى الجسد لإبلاغ صفة الحال والعمل على بثها للمريد ويكون بالحرية ذلك ، وكلها أمور غير معقولة أو متصورة، وهنا تكمن سر البراعة في التضاد التي أكد عليها القرطاجني بقوله "وإنما تكون المقابلة في الكلام بالتوفيق بين المعاني التي يطابق بعضها بعضا، والجمع بين المعنيين اللذين تكون بينهما نسبة تقتضي لأحدهما أن يذكر مع الآخر، من جهة ما بينهما من تباين أو تقارب، على صفة من الوضع تلائم بها عبارة أحد المعنيين عبارة الآخر كما لاءم كلا المعنيين في ذلك صاحبه" [2]

التضاد سياق أسلوبي وظفه العفيف في كامل قصائده، ليجسد به عملية وساطة بين النص والمتلقي وهذا من بين أهم ما تتميز به تجربته الشعرية، بما هي تجربة استجلاء معرفية للحقيقة الصوفية التي تقوم على أساس من الربط بين المعرفة ومختلف النشاطات التي يسلكها الإنسان في علاقته بالعالم. مما يجعلها تجربة فكرية معرفية غيبية وحياتية في آن واحد.

التناص

شاعرية لغة الشاعر هي فعل واع؛ وذوق راق بما يطبعه على اللغة من انزياحات وابتكارات لشبكات جديدة من المعاني، لتتميز شعرية لغته ويرسم حدود معالم فنه ومخزونه الثقافي للمتلقي، فهيئتها تفرض عليه توخي سبيل خصوصية التصرف في توارد أشكال تراكيبه التي يجب أن لا تتعارض والمعقول من النمط الفكري السائد في لغة مجتمعه، الذي يميل ذهنيا إلى أسلوب اللغة

[1] عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص:17

[2] القرطاجني حازم، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص:52

الشعرية المعرفية الممتعة، لذلك يحبذ أن تكون فسيفسائية وشفافة في مقاصدها لتبعث روح المتعة وتصنع اللذة في كل المعاني التي تدل على قيمه الأخلاقية وتبرز مواقفه الإنسانية، وهذا يقتضي منه الإحساس بالتناغم بين ما هو شعري وغيره، ويعمل على الاقتراب أكثر من جوهر الحقائق ليتبين المعالم التي يسبح فيها فكر المجتمع الذي غالبا ما يكون متعدد الأعراق ومتفاوت المشارب الفكرية حيث تتلاقى فيه متناقضات المعتقدات الخرافية والأسطورية بالمعتقدات الدينية السماوية بالترسبات الاجتماعية الناشئة عن التلاقح الثقافي لفترات طويلة من الزمن بين طبقات المجتمع مع العلوم الحادثة في زمنها وتنشأ عن هذا الالتقاء تركيبة معرفية كشكولية تشكل ثقافة الشاعر وتدخل في نسيجه المعرفي.

التناص مصطلح غربي وفد حديثا إلى رحاب مصطلحات النقد العربي التي تعنى بدراسة وفهم النصوص الأدبية عامة، نتيجة الاحتكاك والاطلاع المعرفي على آليات فهم النصوص الموظفة عند الآخر، فلم ليكن معروفا سابقا في التراث الشعري العربي بصبغته الحداثية، ولكنه أخذ سريعا يشكل لمسة فنية و إجراءا أسلوبيا نقديا، تكشف عن مدى التفاعل الحادث في عمق النص الأدبي. حيث يقوم الناقد بعملية نسج خيوط معرفية مختلفة لكشف العلاقة القائمة أو الخفية بين النص الشعري محور الدراسة والنصوص الشعرية التي سبق وإن اطلع عليها الشاعر سواء حفظا أو إعجابا أو معارضة، ليفهم الظروف والأسباب التي جعلت صاحب النص يقوم باستدعاء تلك النصوص الشعرية أو الأحداث أو الشخصيات التي يرى أنها كانت مؤثرة بعينها، أو يعتقد أنها ساهمت في تحولات المجتمع سواء بالسلب أو بالإيجاب دون غيرها، أو أنها ستساهم بحضورها في توضيح مقاصده. وعليه، فالبداية بتأصيل المصطلح "لأن السجل الاصطلاحي في كل فرع من العلوم هو الكشف المفهومي الذي يقيم للمعرفة النوعية سياجها المنطقي بحيث يغدو جهاز المصطلح لكل ضروب العلوم صورة مطابقة لبنية قياساته متى اضطرب نسقها اختل نظامها"[1].

[1] عبد السلام المسدي ، المصطلح النقدي ، مؤسسات عبد الكريم للنشر والتوزيع، تونس، د ط، د ت، ص:11

تأصيل المصطلح

يذهب الكثير من اللغويين العرب إلى أن معنى كلمة النص اقترنت بمقاصد شتى فقد وردت في لسان العرب لابن منظور في مادة "نصص" كما يلي: "نصص: النص: رفعُك الشيء. نص الحديث ينصُّه نصا: رفعه. وكل ما أُظهر فقد نُصّ. وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنصَّ للحديث من الزُّهري أي أرفع لـــه وأَسندَ. يقال: نصَّ الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نَصَصْتُه إليه. ونصت الضبية جيدَها: رفعته. وأصل النص أقصى الشيء وغايته، ثم سمّي به ضربٌ من السير سريع.

ابن الأعرابي: النص الإسناد إلى الرئيس الأكبر، والنص التوقيف، والنص التعيين على شيء ما، ونص كل شيء منتهاه، وفي الحديث عن علي رضي الله عنه، قال: إذا بلغ النساء نَصَّ الحِقاقِ فالعَصَبَة أَوْلى، يريد بذلك الإدراك والغاية. وقال الأزهري: النص أصله منتهى الأشياء ومبْلغ أقصاه. وقصص الرجل غريمه إذا استقصى عليه، ومنه قول الفقهاء نصُّ القرآن ونصُّ السنة أي ما دلَّ ظاهرُ لفظهما عليه من الأحكام. ونصّ الشيء حركه. و نصنص لسانه إذا حركه، والنصنصة تحرك البعير إذا نهض من الأرض. "[1].

السرقة الشعرية

أفردت لظاهرة تشابه وتكرار الألفاظ والمعاني بعينها في الشعر العربي و تقاطع المقاصد بين الشعراء الأوائل والمحدثين مباحث عديدة في كتب التراث النقدي وسميت غالبا بالسرقات الشعرية. واكتسبت زخما سلبيا عند النقاد وعدت عيبا مشينا ونقيصة لشعر الشاعر، كما أنها لم تعدم وجها آخر ايجابيا، لأنها كانت تمهيدا صلبا لتنظيرات فنية لأصول الصنعة الشعرية، وقد أشاعت فيما بعد محاكمات فكرية وحضارية راقية، جرت على ألسنة العديد من النقاد تفرقوا في وصفها قددا.

[1] ابن منظور، لسان العرب،ج6، قدم له الشيخ عبد الله العَلالي، دار لسان العرب ، بيروت، 1988، ص:648.

جاء مفهوم السرقة في التراث النقدي العربي القديم بمعنى الأخذ من نصوص شعرية بعلم أو من دون علم صاحبها بالانتحال أو بالاقتباس أو بالإغارة، وكلها كلمات تدل على حسن أو سوء اطلاع وفهم الشاعر لطريقة نسج العمل الشعري السابق لزمنه أو يكون قد عاصره و حصل له تأثر به، من باب الإعجاب به، أو نقده شعرا بمعارضته أو نية استغلاله كما هو أو ببعض منه، ليكون دليلا أو قناعا لفكرة ما أراد أن يتبناها وعجز عن إيراد الكلمات المناسبة لتوضيح مقاصده أو عمل على دحضها أو لإظهار الإلهام والتميز عن غيره وهذا ما نجده عند الفرزدق الذي يصرح بشكل جيد عن المقابل العملي لمفهوم التناص فيقول :

وهب القصائد لي النوابــغ إذ مضــوا وأبو يزيــد وذو القروح وجــرول

والفحــل علقمة الــذي كانــت له حلل المــلوك كلامــه لا ينــحل

واخــو بني قيس ... وهنـّ قتــلنه ومهلــهل الشعراء ... ذاك الأول

والأعشــيان كلاهــما ومــرقــشٌ واخــو قضاعة قــوله يتــمثــلُ[1]

فالفرزدق يريد أن يبرز من خلال شعره أنه امتداد طبيعي لكبار الشعراء فهو لسانهم الحاضر وروحهم النائبة عن أجسادهم، فلا غرابة إذن من تجسد كلامهم في كلامه يقول انه امتداد وبانتقالنا إلى البحث عن مفهوم السرقة الشعرية عند النقاد والبلاغيين العرب نجد.

الجاحظ يصف الظاهرة قائلا:"لا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام، وفي معنى غريب عجيب ، أو في معنى شريف كريم أو في بديع مخترع إلا وكل من جاء من الشعراء، من بعده أو معه، إن هو لم يعد على لفظة فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره فإنّه لا يدع أن يستعين

[1] أنتوني آشلي بيفان، نقائض جرير والفرزدق ، مطبعة بريل ، ليدن ، 1905، ص:200 .

بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم وأعاريض أشعارهم ولا يكون احدهم أحق بذلك المعنى من صاحبه"[1]، فظاهر القول وان كان يصف الظاهرة بالسرقة التي تحمل معاني شناعة التعدي بالفعل. حيث عدد صفاتها من سرقة اللفظ بعينه أو بمعناه كله أو جله، إلا أنه لا يرى حدوثه في الشعر غضاضة ما دام أن المقصد هو إيراد المعنى وما يقابله من اللفظ في أحسن صورة ممكنة، وهذا أمر متاح مباح خصوصا وأن كلام العرب متشابك الألفاظ متشابه في المعاني لتشابه الطبائع والمكان.

أما **ابن طباطبا العلوي** فيشبه حاجة الشاعر للألفاظ الشعرية المألوفة في الأسماع؛ بالصانع الذي يجب عليه أن يبتاع وسائل عمله من مصادر صناعتها ليستطيع إتمام صناعته أو عمله الشعري. فيرى أن الشعر صنعة يلزمها أدوات فيقول: "للشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه. فمن نقصت عليه أداة من أدواته، لم يكمل له ما يتكلفه منه، وبان الخلل فيما ينظمه ولحقته العيوب من كل جهة، فمنها : التوسع في علم اللّغة، والبراعة في فهم الإعراب والرواية لفنون الأدب والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم والوقوف على مذاهب العرب في الشعر والتصرف في معانيه من كل فن قالته العرب فيه وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها والسنن المستعملة منها وتعريضها وتصريحها وإطنابها وتقصيرها"[2] لعل في دقة التشبيه مرده ترك المجال للشعراء المحدثين للاطلاع على أسباب نجاح الصنعة من خلال الاقتراب من أهل اللغة والشعر والحكماء الذين يجمعون بين سداد الرأي والعلم بأحداث المجتمع وأيامهم لتزداد ثقافتهم بالشعر بحفظ ما جاء من كنوزهم اللغوية والمعرفية قصد الاندماج أكثر في العملية الإبداعية.

---

[1] الجاحظ أبو عثمان عمر بن بحر، الحيوان، ج3، ص:311

[2] إبن طباطبا العلوي محمد من احمد، عيار الشعر، ص :2

أما **ضياء الدين بن الأثير** فقد أورد صراحة اهتمامه بمتابعة لفظ السرقة لتأكيد الحدث ووصف أوجهه فيقول: "واعلم أن علماء البيان قد تكلموا في السرقات الشعرية فأكثروا، وكنت ألفت فيه كتابا وقسمته ثلاثة أقسام: نسخا وسلخا ومسخا، أما النسخ فهو أخذ اللفظ والمعنى برمته من غير زيادة عليه مأخوذا من نسخ الكتاب، وأما السلخ فهو أخذ بعض المعنى مأخوذا من ذلك سلخ الجلد الذي هو بعض الجسم المسلوخ، وأما المسخ فهو إحالة المعنى إلى ما دونه مأخوذا من مسخ الآدميين قردة وهاهنا قسمان آخران أخللت بذكرهما في الكتاب الذي الفته فأحدهما اخذ المعنى مع الزيادة عليه والآخر عكس المعنى إلى ضده وهذان القسمان ليسا بنسخ ولا سلخ ولا مسخ"[1] فقد قسم السرقة الشعرية إلى نسخ وسلخ ومسخ وكأني به قد وظف متعمدا كلمات متجانسة ولكنها تحمل مشاهد تحمل النفس على وجوب ترك الفعل إلا اضطرارا فالسرقة تبقى مشنعة عنده حتى ولو أورد الشاعر زيادة وتنويعا في الألفاظ والمعاني أو وضعها بهيئتها دون تحوير و لم يدعي نسبتها

أما **القاضي الجرجاني** في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه، فقد دخل معترك باب السرقات الشعرية من خلال المتنبي كشاعر مبرز اختلف عليه معظم النقاد في إمارة الشعر،حيث حاول أن يكشف مواطن السرقة في شعره بكل دلائلها ولو أنه أقر في كتابه بأن "الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ،ثم تكون الدربة مادة له ،وقوة لكل واحد من أسبابه،فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز ؛وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان"[2]، فنجده يدخل معترك المصطلح من باب التشنيع بالفعل والحط من قيمة صاحبه فيقول فـ"السرق-أيدك الله- داء قديم وعيب عتيق وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستمد من قريحته ويعتمد على معناه ولفظه...ومتى أنصفت علمت أن أهل عصرنا ثم العصر الذي

[1] ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،ج3، ص:222

[2] الجرجاني علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح:محمد علي البجاوي ،المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006، ص:23

بعدنا اقرب فيه إلى المعذرة وابعد عن المذمة لأن من تقدم قد استغرق في المعاني وسبق إليها واتى على معظمها"[1] فالسرقة عنده تبقى كما هي وإن كان يبحث عن الأعذار التي توجب الصفح عن ما يراه مزلات يقع فيها المحدثون بما أن السابقين لم يتركوا معنى أو لفظا لم يأتوا عليه لذلك نجده يعمل على توصيف الفعل لتبيان مواضعها وكشف عيوبها فيقول عن السرقة في المعاني أنها:" إما مشترك عام الشركة لا ينفرد أحد منه لا بساهم عليه ولا يختص بقسم لا ينازع فيه، فإن حسن الشمس والقمر وبلادة الحمار... ونحو ذلك مقرر في البداية وهو مركب في النفس تركيب الخلقة، وصنف سبق المتقدم إليه ففاز به، ثم تدوول بعده فكثر واستعمل فصار كالأول في الاستجلاء والاستشهاد، والاستفاضة على السن الشعراء فحمى نفسه عن السرقة وأزال عن صاحبه مذمة الأخذ كما يشاهد ذلك في تمثيل الطلل بالكتاب والبرد والفتاة بالغزال في جيدها وعينيها والمهاة في حسنها وجمالها"[2]

أما **عبد القاهر الجرجاني** فيبتعد عن جدال السرقة في اللفظ أو المعنى فيقول:"اعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر، وتقديره وتمييزه، أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا- والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه- فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب، فيجيء به في شعره، فيشبه بمن يقطع من أديم نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال قد احتذى على مثاله"[3] فالإمام يجعل من مصطلح السرقة شائنا ويستبدله بالاحتذاء الذي يكون في أحسن صورة لو يتجلى في سلوك الأسلوب نفسه نعلا بنعل، مع إدراك ناصية النحو. لأن هذا الفعل يبعد شبهة السرقة ويكرس معنى التأثر بالسابق واستحضار طريقته في الصنعة الشعرية، وهو بهذا يقترح أفاقا أكثر تتجاوز التناص بمفهوم الحالي إلى مفهوم وجوب إكمال العملية الإبداعية إلى أقصى حد ممكن

[1] المصدر السابق، ص: 185.

[2] المصدر السابق، ص: 162

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص: 428

ما دام أن الشعراء يسلمون بكمال الكلام القرآني وإعجازه، فعلى الشاعر اللاحق أن ينطلق في صناعة نسج المعاني الجديدة من حيث انتهى السابق مادام أن الألفاظ تبقى محدودة ومشتركة لأن" الألفاظ من حيث هي ألفاظ وكلم ونطق لسان لا تختص بواحد دون آخر، وأنها إنما تختص، إذا توخي فيها النظم. وإذا كان كذلك، كان من رفع النظم من البين، وجعل الإعجاز بجملته في سهولة الحروف وجريانها جاعلا له فيما لا يصح إضافته إلى الله تعالى، وكفى بهذا دليلا على عدم التوفيق، وشدة الضلال عن الطريق"[1]

أما **ابن رشيق القيرواني** فقد أورد في كتابه العمدة في محاسن الشعر عدة أقوال لنقاد سبقوه في الحديث عن السرقة وأنواعها كمعلمه عبد الكريم النهشلي والجرجاني كما أورد أمثلة عن أنواع السرقات الشعرية والتي كانت تصب كلها في إظهار ثنائية تعامل الشاعر مع القصائد التي مرت على ذاكرته فيقول:" هذا باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة وفيه أشياء غامضة... والسرق إنما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر ،لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاورتهم مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يريده أن يقال انه اخذ من غيره...واتكال الشاعر على السرق بلادة وعجز، وتركه معنى سبق إليه جهل والمختار أوسط الحالات "[2] فقد أضاف نوعا آخر من أوجه السرقة ويكون في البديع المخترع أو الصورة الفنية لإيراد الكلمات، لأن المعاني تبقى مشتركة حتى صارت عادة. وهذا رأي ينم عن كثرة تشابه القصائد الحاملة لنفس المعاني مما حمل شعراء زمانه على تجاوز المفهوم التقليدي السرقة وهذا ينم عن بلادة في التفكير وعجز واضح عن الإبداع.

[1] المصدر السابق، ص: 433

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده،ج2، ص:281.

التناص عند النقاد الغربيين

بنى الغربيون مفهومهم التقني لمصطلح التناص على أساس وظيفي يجسد حقيقة التفاعل الحاصل بين الماضي والحاضر وحضورهما في النص الواحد، ذلك أن الأخير يمثل نهرا معرفيا متدفقا منذ زمن بعيد من صلب ثقافات الحضارات الإنسانية المختلفة، فهو كالإنسان يتناسل من بعضه البعض ليصبح آخر مكونا لطبيعة المجتمع، وتوظيفه من طرف المبدعين يجعل من العمل الأدبي صعب القراءة لأن لكل جزء منه يعبر بطريقته عن صفة نسيج النص وبالتالي يجعل من المتلقي يدخل معه في عملية حوارية على انفراد لفهم سبب استدعاءه وقد ورد النص المتناص معرفا في موسوعة لاروس كما يلي"

un texte littéraire Intertextualité: «Ensemble des relation qu'un texte et notamment sa création. (par la citation, le entretient avec un autre ou avec d'autres, tant au plan de plan de sa lecture et de sa compréhension par plagiat, l'allusion, le pastiche…etc.) qu'au qu'opère le lecteur les rapprochements"[1]"

تتفق معظم آراء النقاد الغربيين على أن المنشأ الحقيقي لمصطلح التناص كان على يد المدرسة الشكلانية الروسية، التي مهدت بآراء أعلامها لظهوره، ومن بين أبرز أقطابها نجد: شيكلوفسكي الذي تحدث عن جوهر التناص دون التطرق الصريح لمصطلحه في قوله:"إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها"[2] فمفتاح فهم الظاهرة داخل العمل الفني يمر حتما في إحدى مراحله عبر فهم العلاقة التي تربطه بالأعمال السابقة أو الموازية له، من خلال إيجاد العلاقة التي تجمع بينهم. وهو نفس الأمر الذي ذهب إليه ميخائيل باختين فنجده يقول:"إن الكلمة تستطيع وهي تشق طريقها إلى معناها وإلى تعبيراتها عبر كلمات الآخرين ونبراتهم المتباينة أن تشكل تناغما مع هذه اللحظات المختلفة أوفي تنافرها معها نغمتها

[1] Le petit La Rousse Compacte, Le premier du siècle, Canada, Juillet 2000, P 555.

[2] تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص: 41.

وقوامها الأسلوبين في هذه العملية الحوارية"[1] فهو يجعل التناص يكون في اصغر وحدات النص وهي الكلمة التي تصل إلى العمل الفني بعد أن تستهلك معاني عديدة عبر مراحل زمنية مختلفة فتحمل معاني وإشارات كثيرة تحيل عليها الى جانب ما تصنعه داخل النص من معان في حد ذاتها جراء التنافر والتلاءم مع قريناتها.

التناص مصطلح ذاع صيته لاحقا عندما صدر بمعناه الحالي على لسان **جوليا كريستيفا** البلغارية الأصل التي ترى أنه وليد حضور وتقاطع لنصوص سابقة داخل النص الواحد، عندما صرحت قائلة:"إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، و كل نص هو تشرب و تحويل لنصوص أخرى"[2]، فالتناص بمفهومها هو إطار جامع لمجموعة كبيرة من الأحداث والمشاعر والاطلاعات الثقافية والأدبية تكونت زمنيا في ذهن الكاتب، الذي يضعها تحت تصرف المتلقي داخل العمل الأدبي الذي يمثل"ترحالا للنصوص وتداخل نصيا، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى".[3] فالنص الأدبي يمارس على المتلقي ثنائية الحضور والغياب بقصد إثراء المعنى العام له.

وقد طبقت كريستيفا آليات التناص كي تتيح للمتلقي فهم أشكال وقوع التناص في النصوص الشعرية على **أشعار "لوتريامون" "Lautreamont"** بالبحث عن النصوص التي تلتقي مع تلك الأشعار، وقد توصلت إلى ثلاث علاقات للنفي فيما بينها هي": 1.النفي الكلي: وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوبا.2. النفي المتوازي: حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه مع منحه معنى جديدا. 3.النفي الجزئي: ويكون جزءا واحدا فقط من

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الفكر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص: 52.

[2] الغذامي عبد الله محمد ، الخطيئة و التكفير،من البنيوية إلى التشريحية، ص:15

[3] جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،ط4، 1997، ص:21.

النص المرجعي منفيا"[1]، وأبرزت كذلك علاقة التناص بالشعرية من خلال تأكيدها على أن شعرية النص تتجلى بوصفها "فضاء لتقاطع عدة شفرات تجد نفسها في علاقة متبادلة ، تعني خروجا بالعبارة عن حيادها إلى أشكال وأنماط مغايرة للمألوف، لا يمكن معها إحالة المدلول الشعري إلى سنن محددة"[2] فاللغة تكتسب صفة الشعرية داخل النص الواحد إذا حملت تشفيرات معينة في معانيها الأولى وخرجت عن مدلولها الأول، وبعد التدقيق فيها تحيل إلى مدلول ثان عندما نقرنها بكلمات مغايرة لها، ذلك أن" المدلول الشعري يحيل إلى خطابات متغيرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري تكون عناصره قابلة للتطبيق في النص الشعري الملموس"[3].

بينما نجد أن **تودوروف** قد تعمق بعض الشيء في دراسة الظاهرة بعد أن استوعب تقنيات المصطلح حيث يرى أن " الخطاب الذي لا يستحضر أساليب في القول سابقة خطاب أحادي القيمة ... أما الخطاب الذي يقوم بهذا الاستحضار بشكل صريح نسبياً فنسميه خطاباً متعدد القيم"[4] فهذا التصور يفتح الآفاق أمام كل التأويلات الممكنة للنص الأدبي وبالتالي لانهائية الدلالة لذلك نجده يعبر عن صعوبة إدراك المعنى الحقيقي للنص، فيقول:" التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين .لأننا عندما نقرأ نتاجا فإننا نقرأ دوما أكثر من نتاج بكثير : إننا ندخل في اتصال مع الذاكرة الأدبية :ذاكرتنا الخاصة، ذاكرة المؤلف، ذاكرة النتاج نفسه؛ فالأعمال التي سبق لنا أن قرأناها، وحتى سواها، تكون حاضرة في قراءتنا وكل نص هو كتابة

[1] ينظر:المرجع نفسه، ص ص: 78، 79.

[2] المرجع نفسه، ص: 78 .

[3] المرجع السابق،ص:78

[4] تزفيتان تودوروف، الشعرية ، ص:40

مخطوطة فوق أخرى"[1] فعلى هذا التعريف نجده يدعو إلى وجوب انفتاح النقاد على إعادة قراءة النصوص الأدبية في ضوء خروجها عن سياقها الزمني الحالي إلى أزمنة وأمكنة مختلفة فكل قراءة لا تضع في اعتبارها هذا العامل هي قراءة ناقصة وحكم مجحف على قيمتها الفنية، ذلك "أن الناقد الذي يزعم وضع حدود جغرافية للوحدات انطلاقا من النسيج المغلق لعمل تام سيكون مجبرا على وضع حدود مزيفه"[2].

التناص عند الغرب فسر غالبا على انه عملية حضور لنص أو تقاطع بين نصوص قديمة داخل نص جديد، سواء كان بصفة كاملة أو تلميحا أو رمزا، يقصد منه إعادة إحياء المعاني من خلال استحضار الأحداث ومحاولة ربط شبكة معرفية من داخله. فكل قراءة لتناص عندهم هي قراءة أخرى لتناص آخر كما يقول بارت:"بأن النص الجديد يلتهم النص القديم ويتحول به إلى إمكان لغوي آخر ينذر بقراءة تلتهم هي الأخرى جديد النص المتحول لتتحول به بدورها وهكذا دواليك"[3]، فهم يذهبون هذا المذهب لأن المتلقي عندهم إذ أراد أن يقرأ نصا وفق آليات معينة توجب عليه بداية، أن يكون مطلعا أو أنه قام بقراءة نصوص أخرى ليتم له الكشف عن حضور ظاهرة التناص حيث لا يمكن لأي نص إن يقرأ "بمعزل عن الاختبار الذي يتولد لدى القارئ من مقاربته نصوصا (مماثلة أو مختلفة)أخرى"[4]، التي تبقى طريقة تبيانها من شأنه، فالتّناص عندهم يكاد ينحصر في إحياء نص بمقارنته بنصوص موازية له كما لو أنه التناص يكتفى فيه أن تتقاطع فيه النصوص فيما بينها بطريقة أو بأخرى لتبني قراءة مقاربة للنص الجديد.

---

[1] نزفيتان، تودوروف، نقد النقد .تر:سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986 ،ص: 94

[2] محمد مديني، خطاب ما بعد البنيوية في النقد المغربي الحديث – في التنظير والانجاز–، مج: 35،ع 4، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ابريل – يونيو 2007 ص: 137.

[3] بارث رولان، لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سورية، دط؛ دت، ص:9

[4] أمبرتو ايكو، القارئ في الحكاية ،تر:أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،ط1، 1996،ص: 102

التناص في شعر التلمساني

التجربة الشعرية الصوفية والتجربة الأدبية متماثلتان، وكلتاهما تنطلقان من منبع واحد هو اللغة، وتفترقان في طريقة التعبير عن الروح وعن الوجدان والشعور، لأن"التماثل بين التجربتين الشعرية والصوفية كامن في أنهما طريقتان غير عاديتين للاتصال بالحقيقة المتجاوزة لعالم الظواهر"[1]. لذلك أدرك الكثير من الشعراء المتصوفة أن الفرق الذي سيميزهم عن معاني الشعر القديم ،يجب أن يبدأ من تكثيف الدلالة التي يجب أن يعملوا على بثها في روح الكلمات ومن نوع العلاقات الناشئة عن ائتلافها داخل الجمل، ذلك أن الشعراء القدامى كان الشعر عندهم يمثل رؤية لا رؤيا، لأنهم تعاملوا مع واقع الحال بنوع من الاكتفاء بالانقطاع الجسدي أو الرفض الفكري لمشهد الحضور الاجتماعي القبلي، لأنهم نزعوا في كثير من الأحيان إلى الذاتية قصد تحقيق منافع دنيوية عاجلة. فهي لا تقيم الأمور على أساس تفكري، بما أن الشاعر الجاهلي كان يعيش اللحظة ويمارس القطيعة المعرفية مع الخالق لدخوله في صراعات مختلفة ضد ذاته والمجتمع والطبيعة لفترات كثيرة من حياته. لذلك نراه يقدم المنفعة الذاتية الحسية على الشعوري الوجداني في لغته، لأن القضايا الذاتية أو المنفعية التي يثيرها أو يعكسها تقع كلها ضمن إطار الحواس كالحب البشري والوقوف على الطلل الذي يعكس موقف الشاعر الروحي مما يحيط به من خلال تفاعل محوري الزمان والمكان في رؤيته الشعرية. فنجده في أشعاره يبحث عن تحقيق الرغبة الجسدية وطرائق عكس لذتها وتشكيلها جماليا وهذا ما تفطن له التلمساني في طريقة صناعة شعره الذي يحمل قصائده بذور التناص مع الأشعار القديمة، لأن"النص الإبداعي الحقيقي هو الذي يتمثل في بنائه النصوص السابقة عليه ويتجاوزها طارحا قوانينه الخاصة التي يعاد توظيف النصوص القديمـــة من

[1] عادل ظاهر، الشعر والوجود، دار المدى، دمشق، ط1، 2000، ص: 47

خلالها"[1] ولكنه أوردها من باب المعارضة الفكرية والدينية والأخلاقية والحسية فنجد وظف أنواعا من التناص.

التناص مع النص الشعري القديم

الوقوف على الطلل

عندما نعرج على أسلوب بناء النص الطللي الجاهلي نجد أنفسنا أمام لغة تحمل درجة واضحة من التمثيل للعلاقة الكامنة بين ذات الشاعر والمكان المهجور المعبرة عن حالة فقد اجتماعي للمحبوب أو الأهل بصور بسيطة ومركبة للمخيلة، لـــ"أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيه بذكر الديار والدمن والآثار، فشكى وبكى، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها"[2]، فالمقدمة الطللية لم تتعد الحديث عن صمت الماديات واستحالة استحضار الحبيب أو أهل المنزل، وكان المتلقي عندهم يمثل سندا لهم للإحساس بالتأوهات التي يصورها فالوقوف على الطلل ظاهرة نابعة من صميم البيئة الصحراوية، لأن"موقف الشاعر أمام الطلل موقف إنساني، وتجربة تمثل الصراع الذي يحدث في نفوسنا جميعا، عند كل حدث جديد في الحياة، وعندما يقف حائرا بين ماضيه العذب، وبين مستقبله وما فيه من حياة مجهولة، فإن ذلك يعبر عن موقف الإنسان الواعي بالحياة مع شعوره بضعفه أمام قوة الطبيعة"[3]. كذلك فعل التلمساني حين وقف موقفهم في كثير من أشعاره، باعتبار أن الوقوف على الطلل قد يثير في نفس القارئ خواطر ورؤى جديدة، فيقول (الخفيف):

سَأَلَ الربعَ عن ظِباءِ المصَـــلي ما علَى الربعِ لوْ أَجابَ سُؤالَهْ ؟!

---

[1] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة واليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار اليضاء، ط6 ، 2001،ص:257 .

[2] ابن قتيبة عبد الله بن مسلم الدينوري ، الشعر والشعراء،ج1، تح: أحمد محمود شاكر، دار الحديث القاهرة، 1958م،ص:75

[3] العشماوي محمد زكي، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار الكتاب العربي، مصر، دت ، ص:147

ومُحَالٌ مِنَ المُحيــلِ جَوابٌ ، غيْرَ أن الوُقــوفَ فيهِ عَـــــلالَهْ
هذِه سُنةُ المحبينَ مِنْ قبْـــــــــــــــــلٍ علَى كل مَــتزِلٍ لا مَــحالَهْ
يا دِيَارَ الأحْبابِ لازالتِ الأدْ معُ فِي قُــربَ ساحَتيــْكِ مُذالَهْ
وتمشي النسيم، وهــو عليل، في مغانيــك ساحبا اذيــاله
أي عيش مضى لنا فيك ما اســرع ما كان كالخيال زواله [1]

ويقول كذلك(كامل):

ما بيْنَ رملةِ عالجٍ و الأجرعِ طللٌ يلوحُ لناظِرِي المتــطلعِ
يا ظَبيَ وجرةَ هلْ ليومِ وصالِنا عوْدٌ، و هلْ للقائِنا مِنْ مطمَعِ
إنْ تم سُقْمي بالغَرامِ فذاكَ مَمـــــــا أودعتْه جفونُكَ المرضَى معِي[2]

المتتبع لرمزية الوقوف على المكان الخالي في الشعر الجاهلي يدرك لا محالة الأثر العميق الذي تركه الموقف من وحشة المكان وتعاقب الزمان في نفس الشاعر، حيث الطلل يجمع بين مظاهر الطبيعة العربية القاسية وصعوبة العيش وتقلب نفسية الشاعر الذي يعيش في صراع دائم معها، لأنه يشعر ذهنيا بقرب مصيره أو يدرك معالم فنائه أمام سطوة الطبيعة، فتأمل الشاعر الجاهلي للطلل نابع من متابعته لحركة الزمن وتجلي آثاره في الأفق المكاني، وما ينجم عن ذلك من تغير وصيرورة للجسد الإنساني حيث ينتقل فيها من القوة إلى الضعف حيث الزمن يترك آثاره عليه.

بتحولنا إلى طبيعة النص الشعري الصوفي؛ نجد أن التلمساني قد توقف عند الطلل عديد المرات في أشعاره نافيا الوحشة والخوف عن نفسه، فهو يتراح بدلالة اللغة والطلل والزمن إلى معان مغايرة عما تعارف عليه الشعراء، عندما يربطه بالوجود ليدخل معه في حوار وجودي لأن"الوجود لا يتحدث من تلقاء ذاته، و الأشياء لا تنطق بفعل قوتها الذاتية إلا إذا استنطقتها ذاتية المفسر من

[1] عفيف الدين التلمساني : الديوان ، ص183
[2] الديوان، ص :135

موقع إقبال هذه الذاتية على فهم الأشياء."[1] فهو يتعامل معه من منطلق روحي يعكس رغبة في التواصل معه لغويا، لأنه"كلما أصغى الإنسان إلى اللغة ،مستطلعا معانيها ومستشرفا آفاقها، تهيأ له، من غير أن يتخلى عن وضعية الإصغاء، تهيأ له أن يتصل بالكينونة الحقة التي تقوم على أصلها جميع الموجودات"[2]، فالعفيف يدرك أن الوعي بقيمة المكان والزمان يلزمه وعي باللغة الواجب التكلم بها معه، لأن ذلك يزيد من رونق الوقفة الطللية ويعزز من قوتها، و يدحض بها كذلك الإحساس بتغيرات الزمن الذي اكتنف دلالات سابقيه، والذي يمثل عندهم انقطاعا عن مفهومه الأبدي ليأخذ بعدا ذاتيا فرديا، فإذا كان الزمن عند الإنسان العادي يبقى محدودا، ويمثل رحلة ينتقل فيها هو من ماض إلى حاضر، فإنه عند التلمساني يتجاوز هذه الحركة الأفقية إلى دلالة صوفية مطلقة تمثل تطورا نحو الأعلى والأفضل حيث تتبدل معاني الطلل إلى تراكم في المعرفة الصوفية على مستوى الإدراك والخبرة والغياب لأنه في حركة الشاعر الصوفي بين الذهاب والجيئة من الطلل البائن للعين إلى المكان المتخيل، فالشاعر يريد أن "يموضع المرئي ، والمبصر ، في بنية كلية ، يصبح فيها حضوره بعدا آخر لغيابه ، وغيابه بعدا لحضوره ، ويصبح الوجود المرئي لا مرئيا"[3] فالتناص هنا هو عملية عكسية حيث ينتقل هو في سفر روحاني من الغائب المتخيل إلى الحاضر المقدس، فقراءة المكان تقترن بالمعنى الصوفي والارتقاء إلى الجمال الروحي للأشياء،لأن "الحضرة الوجودية إنما هي حضرة الخيال، والوجود المحدث خيال منصوب"[4] فالصوفي في وقوفه على الطلل حيث يعيد ترتيب المكان ليتصل بالزمن الأبدي عكس الشعراء غير المتصوفة الذين يرون أن "الرسم أو الطلل تجل مادي لحركة الزمن، وهذا التجلي علامة محسوسة على تفتت الوجود. لكن الشاعر يرفض القبول بهذا التفتت، مع أنه مفروض عليه. هكذا يقيم علاقة شعرية بين الزمن، بوصفه

---

[1] مشير باسيل عون، الفسارة الفلسفية بحث في تاريخ علم التفسير الفلسفي ص: 138

[2] المرجع نفسه، ص: 127

[3] كمال أبوديب، في الشعرية ،: 108 .

[4] محي الدين بن عربي، الخيال عالم البرزخ والمثال، ص17

مطلقا، وحياته، بوصفها زمنا نسبيا. منسوجون بالزمن، نحن البشر، لكننا قادرون على نسجه أيضا، وهو يلح على هذه القدرة الإنسانية، وتتجلى هذه القدرة بالإبداع، أي بالشعر، بمعناه الواسع، فعلا وكتابة"[1].

المكان والزمان عند التلمساني أبديان غير منقطعان، و زمن الفناء هو المقصود لأن الحبيب دائم الحضور فيه، وعلى قدر تطوره في مراتب التصوف تفهم وتتحدد العلاقة بين الطلل والشاعر من خلال كون المكان مقرونا بالإلهام والكشف الصوفي، والثاني كونه يعكس زمنيا خلجاته وانفعالات ذاته ، فالعلاقة التي يحيلنا التناص الطللي عليها هي العلاقة الناشئة بين اللغة والدلالات المؤشرة على جمالية الواقع من خلال المكان الذي يغدو نسقا بنائيا في الشعر.

الحب العذري

تناول شعراء الصوفية لموضوع المرأة والحب والجمال كان أكثر فلسفة وعمقا ،لأنهم سلكوا في ذلك مسلكا روحانيا يبتعد تماما عن سلطة الكبت بينما الشعراء العذريون كانوا يرزحون تحت الرادع القبلي الاجتماعي أو حكم الشرع سواء بالتجريم القاطع أو بالمنع لبعض أنواع الكلام والمعاني، وما انجر عن ذلك من تعطيل أو توجيه قسري في الإحساس بالجمال إلى موضوعات ضيقة، ففهم الحب عندهم "انتهى بهم في القرن الثالث الهجري إلى مذهب جديد على الفكر العربي الروحي، وهو وحدة الوجود، والقائلون بهذه الفكرة يختلفون في تصيرها إلى فريقين: فريق يرى الله روحا ويرى العالم جسما لذلك الروح، فالله هو كل شيء، وفريق يرى جميع الموجودات لا حقيقة لوجودها غير وجود الله، فكل شيء هو الله"[2]، لذلك عبروا عن مواجيدهم بطرق تتطابق ظاهرا من معاني العذريين وتختلف من ناحية المقصود ذلك أنهم يرون أن الحب هو"خلوص الهوى إلى القلب ،

[1] أدونيس علي احمد سعيد، كلام البدايات ، دار الأدب ،بيروت، ط1، 1979،ص:82.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، دط، 1980م، ص:209

وصفاؤه من كدر العوارض، فلا غرض لمحب ولا إرادة مع محبوبه ، فإذا خلُص الهوى في تعلقه بسبيل الله دون سائر السبل ، وتخلص له وصفا من كدرات الشركاء في السبل، سمي حبا لصفائه وخلوصه" [1]

أورد التلمساني في قصائده الشعرية أسماء معظم كبار الشعراء الذين تغنوا بحبهم العذري وشغلوا به الناس لفترة من الزمن، فقد استدعى في غير موضع من قصائده قيس بن الملوح من خلال استدعاء شخصية ليلى ،و البحتري من خلال استدعاء شخصية علوة، و أبا نواس من خلال استدعاء شخصية سعدى، و عمر بن أبي ربيعة من خلال استدعاء شخصية هند، وبشار بن برد من خلال استدعاء شخصية نعمى، و الشريف الرضي من خلال استدعاء شخصية سلمى، و وكثير من خلال استدعاء شخصية عزة فنجد الأبيات التالية التي يذكرهم سواء بالاسم أو بالتضمين

فيقول (الكامل):

كُل الهَــوَى إلا هَــواكَ تعَــللٌ و الصبرُ إلا عن جَمالِكَ يَجمُلُ [2]

ويقول (الطويل):

وَ أيْن جميلٌ مِنْ غرامي، و قَد غدَا لديْهَ جميلُ الصْبِر في الحُب يقبُحُ [3]

ويقول(طويل):

عِصابةُ وجدٍ حُب ليلَى شِــعاُها وسُقْمُ الغَرامِ الحاجِرِي دِثــارُهَا[4]

ويقول (خفيف):

لا تلمْ صبوتي فمنْ حب يصبــو إنمــا يــرحمُ المحــب المحــب

كيفَ لا يوقدُ النسيمُ غــرامي ، ولهُ في خــيامِ ليــلى مهب ؟!

---

[1] ابن عربي محي الدين، لوازم الحب الإلهي، تح :موفق فوزي جبر ، دار معد ، دمشق، ط1، 1998م،ص:41

[2] الديوان، ص:169

[3] المصدر نفسه، ص:73

[4] المصدر نفسه، ص:121

ما اعتذاري إذا خـــبتْ ليَ نـــارٌ، وحبيـــبي أنوارهُ ليـــسَ تخبو ؟[1]

هنا يبرز وجه آخر من التناص الشعري من خلال تحميل الإشارة الشعرية دلالاتها الصوفية العميقة، فنجد الشاعر يتماهى بحبه ويعدد محبوباته، و يذوب في ذوات المعشوقات لكي يترقى بحبهن إلى بدايات الكون وكأن هذا العشق الذي يعتريه عشق من نوع آخر، ليس له حد ولا يقدر الصبر عليه غيره، فحب الشاعر حب يتخطى دائرة الحس، ويتحرر من قيود المادة. لإنه قد خلّص نفسه من كل الشوائب، وأقبل على حبيبه الذي يحليه الجمال المطلق، وفي أسمى صورة معنوية. فالتلمساني يتحدث عن روح العشق التي تطفو من بين أنوار الخلق والذي يبرز جليا تطوره لأعلى مقام، وهو مقام المحبة.

اللجوء للتراث يدل على مدى اتساع الرؤية الشعرية للتلمساني، وتطور ذائقة الصنعة الإبداعية لديه، بتخلصها من الانطواء ، وانفتاحها على الماهية الإنسانية وتوظيفها لإضفاء صورة حية على الواقع ففي عودته زمنيا إلى الماضي واستدعاءه هذه الشخصيات بما تحمله من ثقل شعوري روحي في التراث العربي، ينم عن رؤيا حاذقة. ذلك "أن الرجل الصوفي حين يؤلف في أدب النفس يجمع بين الصورة القولية والصورة العملية، فهو شعلة من اليقظة الروحية فيما يعمل وفيما يقول."[2]، فالتجربة الشعورية لأي شاعر كان، لا يمكن لها أن تبنى في فراغ معرفي أو من دون حاضنة لغوية اجتماعية، وهذا ما أدركه التلمساني من خلال استدعاء هذه الأعلام التي ترمز إلى الغزل العذري أو الحب بمفهومه البشري الذي يراد منه وصف جمال الجسد أوصفات المحبوبة، أو وصف لقاءهما وفراقهما، وموقف العاذل منهما، فشاعرنا أراد من خلالهم أن يبرز نفسه كعلم في الحب العذري لكن بطريقة تظهر علامات النضج الصوفي على شعره من خلال قدرته على التعامل مع مادته اللغوية تعاملا إدراكيا من خلال التجديد والتطوير الذي يجب أن يمس مقصود الحب الجسدي. فالحب عند الصوفية يأخذ معنى الحضور والغياب لأنه "متى ثبتت الصورة المرئية

[1] المصدر نفسه، ص:39

[2] زكي مبارك التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج1،ص:36

و لم يطرأ عليها اختلاف، و لم يعرض لها تحول وتغير، فذلك إدراك حسي، أما إذا تنوعت تكوينات الصورة فذلك إدراك بعين الخيال ، وهو ما يعني أن الله لا يتجلى بصورة واحدة مرتين ، وان كل تجل يعطي خلقاً جديدا"[1]

العفيف كمبدع للمعاني يروم من خلال التناص مع الشعراء السابقين، أن يماثل قوة معانيه بما يقابله والذي يعتقد فيهم ضمنا انه يتجاوزهم من حيث الرؤيا، فهو يتجه نحو المستقبل من خلال الرمز بالمحبوب إلى الذات الالهية الخالدة عكس الجسد الفاني الذي ينم عن لا وعيهم فأرفع أنواع الحب هو حب الإنسان لله تعالى. لأنه إذا كان" الإبداع تجاوزا، فهو يتضمن اختيارا، لأن من يبدع يتخلى عن شيء ليتبنى آخر غيره، لكن هذا التخلي لا يعني الرفض بقدر ما يعني البحث عن قبول جديد، فالرفض هنا، مرتبط بالقبول: إنهما وجهان لحقيقة واحدة،"[2] وقد جاء رأيه هكذا من باب منطلقه العقدي كمريد لأن الحب عند الصوفية التي لا تستطيع أن تتجاوز الجسد يبقى رؤية بسيطة قوامها الحس، فـــ"المكون الصوفي هو مكون شعري بالضبط لأنه ينبع من مسافة التوتر ، من فجوة قائمة بين ذاتين، وزمنين، ومكانين، فيما يبدو التصوف حلولا ، وإلغاء الثنائيات، وتجاوزا للحدود القائمة بين الأشياء، فإن جوهر التجربة الصوفية هو أنها نزوع: لأنها أصلا إيمان بوحدة أصلية انشطرت أي أنها اعتراف بالفجوة اعتراف بالحدود المنتصبة بحدة بين الأشياء ونزوع لتجاوز هذه الحدود، اعتراف بأن الأنا الإنسانية تقف على طرف نقيض من الأنا الالهية(بعد أن كانتا متوحدتين في أزل ما)لكنها تتزع إليها. وجوهر هذا التزوع هو أنه تجسيد لتوتر حاد، لمسافة توتر باهرة بين الذات والآخر، بين اللحظة الحاضرة والزمن الأبدي بين المكان القائم الآن والمكان الآخر"[3]

---

[1] عاطف جودة نصر،الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1984، ص:117 .

[2] أدونيس علي احمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، ص:103.

[3] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص:103

التناص مع النص القرآني:

وجد الشعراء والخطباء المسلمون الأوائل أنفسهم عاجزين ذهنيا أمام أسلوب نسج لغة القرآن التي لم يعهدوا لها قبلا في كامل أشعارهم ونثرهم السابق، فعجزوا عن محاكاتها أو مجاراة معانيها أو حتى الرصف على منوالها، فكان التسليم التام بعدم وجود معيار أرضي للغته، فأجمعوا على أنه"نص لا يسمى، أو لا تسمح معايير الأنواع الأدبية بتسميته. إنه نص لا يأخذ معياره من خارج، من قواعد ومبادئ محددة، وإنما معياره داخلي فيه...إنه مطلق: لا يدرك معناه، ولا يبدأ ولا ينتهي، وهو بوصفه مطلقا يتجلى في زمان ومكان، متحرك الدلالة، مفتوح بلا نهاية. إنه الأبدية المتزمنة. إنه ما وراء التاريخ الذي نستشفه ونقرأه عبر التاريخ في الكتاب في شكل كتابته، تنصهر الأفكار والأشياء، الحياة والأخلاق ،الواقع والغيب، وهذا الشكل شبكة تتداخل خيوطها وتنحبك في علاقات متعددة ومتنوعة، مفتوحة كالفضاء. إنه فن آخر من القول، وفن آخر للقول. فن في الكتابة، وفن في تكوين النص كأنه نوع من فكر الكتابة يتبطن نوعا من كتابة الفكر. أو لنقل: إنه بوصفه نوعا من كتابة المطلق، نوع من مطلق الكتابة. إنه الكتابة المطلقة لكتابة المطلق"[1].

شكل النص القرآني لدى التلمساني معينا وسحرا وإعجازا لغويا اقتبس منه الكثير من الكلمات والأحداث والمواقف والتعابير المناسبة لترقيه الصوفي والدالة على تعلقه بالذات الالهية، حيث أورد الكثير منها صريحة بمعانيها الواضحة عند المسلمين كافة، مستغلا طريقة الطرح اللغوي والفكري للنص القرآني فحاول من خلالها مقاربة أفهام المتلقين في ثنايا قصائده الشعرية، فنجد من أمثلة ذلك:

[1] ادونيس علي احمد سعيد، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص ص:29، 30.

يقول(بسيط):

علمتْني سورةُ الإخلاصِ فيكَ، فلِمْ لاَ كانَ ينفعُني مِنْ سِحرِكَ السوَرُ؟[1]

ويقول(سريع):

دُعُــوا إلى بابِ عَلــوَةٍ كرَمًــا وجْهــهَا بالجــَمــالِ محْتــَجَبُ

فقدمُوا سجْــدةً وهــمْ زُمَــرٌ لغَــافِــر سبــحَ اسمَــه الأدبُ[2]

تعامل التلمساني مع نص القرآن الكريم ومعانيه بقداسة، لأنها تمثل معاني الرسالة السماوية فأورد الكلمات التالية:(سورةُ الإخلاصِ، سجْدةً زُمَرٌ، لغَافِر) التي تحمل معاني أسماء سور من القرآن الكريم الذي يمثل حبل الله في الأرض، وقد أوردها صريحة لأنها تحمل دلالة الاشتراك في التحدث عن صفة الخلق وتجلي معاني إبداع الخالق، فالشاعر ربما يقصد من خلالها إلى إثبات العلاقة القدسية بين الخالق والمخلوق، وهذا من دون التفصيل في إثبات الإطباق في الصفة بين المعاني التي يقصدها والمعاني المفهومة بالعقول البشرية للكلام القرآني، ولعل من الأسباب التي جعلته يستحضر الأسماء بعينها هو الدلالة على العجز الذي يعتري اللغة العادية عن استيعاب المعاني الصادرة عن الارتقاء في المقامات والأحوال الصوفية وما ينجر عنها من معاني سامية وهذا ما جعل الشاعر يلجا إلى دمج اللغة العادية باللغة السماوية من باب أن اللغة القرآنية لغة تجلي ومطلقة المعاني وحال الصوفي واقع بين لغة سماوية وأخرى أرضية تحجب المعاني وهو يريد أن يعكس تجربته التعبدية ويرتقي إلى مرتبة التجلي فهو يريد أن يتحرر منها بها، محاولا إبداع لغته الصوفية الخاصة، لأن "اللغة الصوفية ليست مغامرة في الوجود فحسب أي أنها ليست لغة ذات طابع وجودي فقط، ولكن أيضا ذات طابع معرفي فهي محاولة وسعي دائم للاكتشاف، والولوج إلى الغامض، ولعل من

[1] الديوان ، ص:101

[2] الديوان ، ص: 37

أكبر ملامح معاناة الصوفي هي هذه الرغبة في أن يرى، وأن يتوحد بهذا المدرك المجهول، الرغبة في اختراق الحجب والإقامة في المقدس"[1]

لجوء العفيف إلى أسلوب الاقتباس من القرآن الكريم ودمجه كما هو واضح في قصائده، مراده دمج معاني اللغتين، بما يمكنه من تقريب صور عرفانيته الصوفية لذهن المتلقي، أو ما يمكن تفسيره بأنه بحث عن الحلقة المفقود التي تربط بين إشارات السماء وتفسيرات الأرض، لأن شاعرنا يرى في حضور النص القرآني داخل شعره بمثابة تجل لهذه الحلقة، وتحقيق للمرتبة الوسيطة بين الذات والخالق (مقام الأنبياء والأولياء) فمبدأ تناص لغته مع اللغة المقدسة الغاية منه هي الوصول إلى مرتبة عرفان الله بكل ما في النفس من قوة حدس وعاطفة وخيال وعلى هكذا تباينت الغنوصية صوفية الإسلامية عن سابقتها اليونانية لأن مرجعها هو الوحي الذي يتزله الله إلى عباده الاولياء.

استدعاء الشخصيات

التراث كلٌّ؛ يحفظ كيان الأمم من الاندثار و يعمل على بقاء معالم حضارتها، فلا يمكن أن تؤسّس أيّة حضارة نهضتها على تراث غيرها، لذلك لا يعتبر فعلا منعزلا زمنيا أو مكانيا أو ساكنا في زمنه، بل هو خلاصة لما أورثته الأجيال السابقة للأجيال اللاحقة من منجزات في مختلف الميادين المادية والفكرية والمعنوية، فهو يتّسع لكل الرؤى و الأفكار و الخبرات و الإبداعات البشرية التي أنتجتها عقول الأمة طوال تجاربها الحياتية في حالات الازدهار والأفول، لذلك هو مرآة تعكس سلبا أو إيجابا الرصيد الثقافي والمعرفي للأمة و هويتها. ذلك أنه يعبر بصدق عن تلك الحيوية والفعالية المتدفقة من جذور الأمة تكونت عبر الزمن أثناء التفاعل الحاصل بين مختلف التجارب العلاقات الاجتماعية على مستوى الحياة اليومية.

[1] سحر رامي، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص: 97

حضور عناصر الموروث القديم داخل السياقات الشعرية مسألة تكتسي غاية الأهمية، فهي كمادة خام جاهزة تستفيد منها كامل منظومة النصوص الإبداعية حيث تتبين صفة شعرية توظيف الشاعر لها ومقدار تحكم المبدع في صنعته الإبداعية، وهذا أسلوب أدبي شائع عند كل الشعراء على امتداد تاريخهم بسبب ارتباطها بالمتلقي ولقدرتها على إبراز مدى تفاعله مع القصيدة، فالشاعر المجيد هو من يستطيع أن يدون أو يحكي في ثنايا قصائده كل ما يعتقده أنه يعبر أو يرمز للقيم الدينية أو الثقافية التي تأثر بها أو يعتنق مذاهبها كالشخصيات الدينية أو الرموز مقدسة بما يوافق تجربته و يسجّلها أو ينظمها بحيث يمنح تجربته نوعا من الأصالة، والشمول عن طريق ربطها بالتجربة الإنسانية في معناها الشامل، و من ناحية أخرى يثرى هذه المعطيات بما يضيفه عليها من دلالات جديدة و يكسبها حياة جديدة

استدعاء الشخصيات الدينية:

لعل من بين أسباب نزوع التلمساني إلى توظيف الشخصيات الدينية أو التراثية في شعره هي الظروف السياسية والاجتماعية والفقهية التي مرت بها الأمة العربية، فقد سيطر على ثقافة الأمة العربية في وقته نوع من التفكير الواحد الموجه، كُبِحت فيه الحريات، و فُرِض على أصحاب الرأي المختلف نوع من الكبت والإقصاء، حيث كانت كل محاولة لتجاوز فقه الواقع تكلف صاحبها حياته أو قد تعرضه لأنواع مختلفة من الأذى والتمثيل الجسدي، وهذا ما عانى منه نتيجة أفكاره، فإدراكه لقيمة الموروث الديني كمصدر غني و هام جعله يستعمله بكثرة

شخصية النبي

وظف شاعرنا شخصية النبي محمد صلى الله عليه وسلم كصورة كلية في شعره لأنها تتجسد فيه صورة حقيقة الوجود المتعالي في هيئتها الجسدية المتحققة، حيث استغرقت قصيدتين كاملتين من ديوانه من أولها إلي آخرها إلى جانب الكثير من الصور الجزئية في مختلف قصائده فيقول(الطويل):

يَقُولُ رســـولُ اللهِ و هْو المصدقُ و عَـــنْ عـــالَمِ الـــغيبِ الإلَـــهي ينطِقُ

أَطـــيعُوا الهُـــدى و اهْـــدُوا إلى طاعةِ الندى ولاَ تَفْرَقُوا فـــيهِ ولا تَتَفرقُوا

ولِـــي خُلُـــقٌ عنه الكِتابُ مترلٌ، فـــبالقـــوْلِ منـــهُ ، والفِـــعالِ تخلـــقُوا

نطقتُ به عن وحيِ غيبٍ مقدسٍ فيـــسْبِقـــُني جـــبريلُ عنـــهُ وأســـبِـــقُ

وقدْ كنتُ قبلَ الغيْبِ فيهِ ممـــكنًا فـــأوْجـــبَ إمْـــكَاني الوجـــودُ المحـــقق

أَبَـــا لأبي الآباءِ كنتَ، وشـــأني لهـــا آخـــر الأبنـــاءِ يعـــزى فيحـــلقُ[1]

في هذه القصيدة أورد الشاعر شخصية النبي صلى الله عليه وسلم من حيث هو حقيقة وجودية وانه نور آخر الأنبياء والشفيع المشفع، الموكل له إبلاغ رسالة الإسلام لكامل الخلق داعيا إلى طاعته ولكنه يتراح تدريجيا إلى إبراز كل ما يعتنقه هو من وحدة الوجود والحلول والفناء في قوله في نفس القصيدة:

وقيدت نفسي في حراء، وإنـــني حري بتقـــييد الـــذي عـــنته أطلق

إلى أن محا النور الوجودي نسبتي فأمست بنوري ظلمة الكون تشرق[2]

توظيف شخصية النبي من طرف التلمساني كانت بغرض استخدامها تعبيريا لحمل المتلقي على الاعتقاد برؤياه الصوفية المعاصرة التي شاعت عند بعض الصوفية حتى أصبحت سمة من أبرز سماتهم ببعدها صوفي وهي نورانية الحقيقة المحمدية الفائضة عن النور الإلهي، فلقد استدعاها من خلال استدعاء الأحداث التي عاشها وهي الدعوة لفهم حقيقة الوجود، حتى يكتسب المتلقي هذه

[1] الديوان ، ص:151

[2] الديوان ، ص: 152

الصفة و يقلدها في حياته، فيكون بذلك نورا يضيء للناس الطريق، ولقد نزه الله عز وجل رسولنا صلى الله عليه وسلم قبل البعثة وبعدها، حيث كان يعرف بالصادق الأمين، ويعلم الشاعر أن الأقوال إذا ما نسبت إليه صلى الله عليه وسلم فإنه لا مجال لتكذيبها، بل إن الإيمان بها من صلب القصيدة، لذلك نراه ينسب إليه الأمور الغيبية التي لا يعلمها إلا الله ورسوله صلى الله عليه وسلم فنتعامل المؤمنون مع كلامه صلى الله عليه وسلم بالإقرار والتصديق، لأن ذلك من وتكمن رمزية المصطفى صلى الله عليه وسلم في أن سمات الخلاص لهذه الأمة، وإليه ينسب كل خير فيها، فبه جليت الظلمة، وكشفت الغمة عنها، وبه علا ذكرها، فهو المنصور بالله، فالشاعر حينما يستدعي شخصية المصطفى صلى الله عليه وسلم فكأنما يستدعي الوجود الأول

شخصية بلال بن رباح

التراث الديني عامة يكتسي طابعا خاصا من القداسة في نفوس الأمة، فهو حضور حي و دائم في وجدان وضمير الأمة، لأنه يمارس نوعا من الحنين أو الرغبة في إعادة الماضي، والشعراء حين يريدون توظيفه فإنهم يقصدون الوصول إلي عمق وجدان المتلقي لذلك نجدهم يتوسلون دائما بأقوى الوسائل تأثيرا عليه. كذلك فعل التلمساني حين قام باستدعاء شخصية الصحابي الجليل بلال بن رباح رضي الله عنه لما تمثله هذه الشخصية من رمزية دينية وحجية في الدفاع عن مقاصده الصوفية في قوله (الكامل):

ما راعَـــني إلا بلالُ الخالِ مـــنْ خـــديهِ في صُبحِ الجَبيـــنِ يُـــؤذنُ[1]

لعل في استدعاء شخصية بلال بن رباح يقصد منه التذكير بالمقام العالي الـــذي بلغـــه هـــذا الصحابي الجليل الذي يقول فيه الرسول صلى الله عليه وسلم: "سمعت دف نعليك بين يـــدي في

[1] الديوان ، ص: 225

الجنة"[1] فهذا الصحابي كما نعلم كان عبدا أسودا اعتقه الصحابي أبوبكر الصديق وكان فريـــدا في محبته لله ولرسوله، فشخصيته جمعت بين الصبر والفداء والتضحية والصمود أمام صنوف العـــذاب الذي تلقاه في سبيل الدين بحيث لم يستطع أعداء الدين قهر إرادته وكسر صموده، ولأنه كذلك قد دخل الإسلام معتقدا انه كان عبدا ميتا مصداقا لقوله تعالى: ﴿ أَوَمَنْ كَانَ مَيْتًا فَأَحْيَيْنَاهُ وَجَعَلْنَا لَهُ نُورًا يَمْشِي بِهِ فِي النَّاسِ كَمَنْ مَثَلُهُ فِي الظُّلُمَاتِ لَيْسَ بِخَارِجٍ مِنْهَا كَذَلِكَ زُيِّنَ لِلْكَافِرِينَ مَـــا كَانُوا يَعْمَلُونَ ﴾[2] فسيدنا بلال كان يسير طوال حياته بالقرآن مؤمنا بهداية الله له في كل أمر من دون أدنى شك، لذلك وهبه الله صفة المؤذن الداعي له.

ولكن حينما ننقل هذه الصفات ونسقطها على ما يقابلها من مصطلحات القوم، نجد أن الصحابي يمثل عندهم قمة الاعتقاد بوحدة الوجود فقوله رضي الله عنه:"أحد أحد" كلمات تعتبر عندهم صادرة من مقام الفيض الذي لا يصيب إلا لمن ارتقى مقاما عاليا ، وهذا ما يتطابق وقوله تعالى ﴿ شَهِدَ اللَّهُ أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ وَالْمَلَائِكَةُ وَأُولُو الْعِلْمِ قَائِمًا بِالْقِسْطِ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ ﴾[3] فشهادته بواحدية الخالق والمخلوق من حيث التنزيه أثناء تعذيبه هي نوع من الاصطفاء الإلهي وهذا ما يسعى إليه كل صوفي ، فمقام التوحيد عندهم هو"شهادة المؤمن يقينا أن الله تعالى هو الأول في كل شيء وأقرب من كل شيء وهو المعطي المانع لا معطي ولا مانع ولا ضار ولا نافع إلا هو"[4].

---

[1] العسقلاني أحمد بن علي، فتح الباري فضائل الصحابة،ج7، تح: م حب الدين الخطيب، دار الريان، القاهرة، ط1، 1986 ، ص: 124

[2] سورة الانعام، الآية: 122

[3] سورة آل عمران، الآية:18

[4] حسن الشرقاوي، معجم ألفاظ الصوفية، مؤسسة مختار، القاهرة،ط1، 1987م، ص:91

توظيف التلمساني لهذه الشخصية بعينها يعني القدرة على استخدامها تعبيريا ليسقط عليها دلالات تحمل بُعدا روحيا وصله هو، فاستثمرها بكل حمولاتها لتوضيح أبعاد تجربته ليعبر من خلالها عن رؤياه الصوفية المعاصرة.

شخصية الحلاج:

شهد التاريخ الإسلامي العديد من الشخصيات المثيرة للجدل الفكري والديني، لما كانت تحمله من أفكار دينية مخالفة للنظام الفقهي السائد أو ما كانت تجاهر به من بمعارضة صريحة للنظام السياسي القائم، والتي انتهى بها الأمر إلى القتل غيلة أو الموت صلبا تحت التعذيب والتمثيل، ولعل من أشهر الشخصيات الصوفية التي وقعت في شراك التعارض مع السلطة الحاكمة والفقهية هي شخصية الحسين بن منصور الحلاج الذي ذاعت شهرته و احتل مكانة عالية بين كل الأقوام والشعوب التي زارها أو مكث بها فكان "أهل الهند يكاتبونه بالمغيث و من بلاد ماصين و تركستان بالمقيت، و من خرسان بالمميز، و من فارس بأبي عبد الله الزاهد و من خوزستان حلاج الأسرار ، و كان ببغداد قوم يسمونه المصطلم (أي مستأصلا نفسه في الله و بالبصرة قوم يسمونه المجير"[1]، وقد قام العفيف باستدعائها في شعر حيث يقول(الطويل)::

تذكرني الحلاج والكأس تجتـــلى ولكنها عنه تصان، وتحـــجب
ولم لم يكن راووقها كصليـــبها لما غدروا حلاجها حين يصلب[2]

لعل في شخص الحلاج الصوفي البارز تلميذ الجنيد شيخ الطائفة، ما يغني عن الكثير من الكلام حول الصراع الفقهي الحاد الذي كان يمثل فيه طرفا واحدا أمام تحالف النظام الحاكم آنذاك والذي تحالف معه الفقهاء والذي انجر عنه سفك لدمه دون وجه حق يشير إلى القضية الأولى

[1] محمد جلال شرف ، الثائر الروحي في الإسلام ، ص 16
[2] الديوان، ص: 38

لظهور المذاهب والتي جعلت الأمة تختلف وتتشتت إلى طوائف فالحلاج صاحب المذهب المتفرد في التصوف والذي يقول عن نفسه:"ما تمذهبت بمذهب أحد من الأئمة ، و إنما أخذت من كل مذهب أصعبه و أشده ، و أنا الآن على ذلك"[1]، فهو متمرس في هذا المذهب ومجاهد حتى أنه بلغ به الأمر لما سافر إلى مكة أن قام بـــ" نذر نفسه للبقاء عاما للعمرة في حرم البيت العتيق و هو في حالة صوم و صمت دائمين ، اقتداء بمريم التي فعلت هذا – حسبما يقوله القرآن – استعداد لميلاد كلمة الله فيها ".[2] التلمساني أورد شخصية الحلاج من باب تذكير المريدين للمرتبة العليا التي بلغها بالمجاهدة وبتوفيقه عندما تمكن من التخلص من الجسد الذي كان يسجن روحه وهو تلميح قوي لفكرة الحلول خصوصا وأنه قد ورد عنه قوله جهرا في أسواق بغداد "يا أهل الإسلام أغيثوني ، فليس يتركني و نفسي فآنس بها ، و ليس يأخذني من نفسي فأستريح منها ، و هذا دلال لا أطيقه"[3] فشاعرنا وظف هذه الشخصية بصفة تضمينية ليبين ارتقاءه في مدارج السالكين.

استدعاء الشخصيات الأدبية:

توظيف الشخصيات الأدبية في ثنايا النصوص الشعرية هو نوع من البحث عن اللحمة الوثيقة التي يروم الشاعر من خلالها مد جسور التواصل الشعري والفكري مع الشعراء الفحول لأن الفعل الشعري بما يحمله من طريقة نسج و وصف واستحضار لمكونات شخصيات مشهورة تجعل منه يدخل في عملية إعادة إنتاج نفسه، أو أن الشاعر قد اكتسب قوة إكمال ما لم يستطع سابقوه من إكماله، وبالتالي السعي لتكوين شخصية موازية لمن سبق أو أحسن وذلك ما سعى إليه التلمساني الذي وظف التضمين غير المباشر لشخصية امرئ القيس في قصيدته التي يقول فيها (طويل) :

---

[1] محمد باسل عيون السود، ديوان الحلاج و معه أخبار الحلاج و كتاب الطواسين، دار الكتب العلمية، لبنان ط2 ، 2002، ص: 19

[2] علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج و ابن عربي، دار المعارف، 1984 م، ص: 179.

[3] قاسم احمد عباس، الحلاج الأعمال الكاملة ، مكتبة الإسكندرية، مصر، ط1، 2002م، ص:263

قفا بالمـــطايا بين نجد وشعـــبه نودي تحيـــات الغرام صـــبابه

فبين ربا تلك الـــربوع منـــيزل لعلوة ماء الدمع أكثر شربـــه

إذا ما لثـــمنا بالـــنواظر تـــربة تمســـكت الأجـــفان منا بتربه

أحسن إليه، هو قلبي، وهل يرى سواي أخـــو وجد يحن لقـــلبه

ويحجب طرفي عنه إذ هو ناظري، فـــما بعده إلا فـــرط قـــربه[1]

لقد تضمن مطلع قصيدته نفس الكلمة المشهورة عن قصيدة امرئ القيس حيث جعل شاعرنا من كلمة(قفا) منطلقا لقصيدته لأن شخصية امرؤ القيس حظيت بقدر كبير من اهتمام الشعراء العرب "لغنى تجربته الأدبية والحياتية، حيث تحول إلى شخصية نموذجية في رحلة الشعر العربي القديم والحديث، إذ استلهم الشعراء أشعاره بأساليب مختلفة ومتعددة"[2] محاولا إسقاط ظاهر ملامح تجربته الشعرية عليه، لـــ"أن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني أن تكون بإيجاد «معادل موضوعي» لها، و بعبارة أخرى مجموعة من الموضوعات، أو موقف، أو سلسلة من الأحداث تشكّل وعاءً لهذه العاطفة الخاصة، بحيث تنفجر هذه العاطفة في الحال عندما تقدم الاحداث الخارجية موضوعة في تجربة حسية"[3] فالتلمساني كان يبحث عن شخصية تراثية معادلة تعينه على تفسير وجد أو طارق روحي يعادل حالته رمزيا، لذلك استثمر قضية توقفه على الطلل ليختصر بكلمة واحدة كامل رحلة حياة امرئ القيس بما تحمله هذه الشاعر من والمآثر والقيم العربية الموروثة وبما يعنيه شعره الحافل بالمواقف والمغامرات المتعددة وخاصة قضيته المشهورة التي تمثلت في محاولته استرجاع ملك آباءه الضائع.

---

[1] الديوان، ص: 59

[2] موسى ربابعة،التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن،2000،ص:11.

[3] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ،دار الفكر العربي، القاهرة،1997 ، ص:21

لكن سرعان ما يتزاح عن باقي كلامه ــ وإن كان لم يبتعد عن الوقوف على الطلل ــ الذي جاء بعد كلمة (قفا) فلم يأت متوافقا مع دلالة أبيات امرئ القيس، ذلك أن صفة التلمساني الصوفية والوجدانية وتناقضهما العقدي والسلوكي معه، جعلته يزهد في تفاصيل تأثره به وبالمثل المتوقفة على المادية و اعتقاده بتوقف الزمن والاكتفاء بالبكاء على ما ضاع من أمجاده فشاعرنا استلهم في ما تمتلكه شخصية الملك الظليل من عزيمة وقدرة وتصميم؛ لتشابهه مع حالته الصوفية،

عندما نتحدث عن استدعاء الشخصيات في شعر التلمساني، فقصدنا هو فهم طريقة توظيفه لشخصيات بعينها تعكس نمطا خاصا في ممارسة الثقافة الدينية، ولتبيان موقف يعتقده هذا الشاعر من المعتقدات الدينية و من مناسك تأدية الطقوس التعبدية، والتي عملت لاحقا على تشكيل ثقافته الدينية، بما هي مجموعة تجليات لنظرته الدينية القائمة على أساس أن كل الأديان السماوية تبحث عن الحقيقة ولا تتحدث عن عقيدة واحدة مبلورة فقهيا ومحصورة سابقا في صور تعبدية نمطية مختصرة في منظومة محدودة من الأحكام والمواعظ والإرشادات.

ففكرته الصوفية المتجلية من خلال العمل الشعري كانت أشمل من ذلك، وتناولنا لها كان من باب أن "أهمية الصوفية لا تكمن في مدونتها الاعتقادية، بقدر ما تكمن في الأسلوب الذي سلكته، أو في الطريقة التي نهجتها لكي تصل إلى هذه المدونة، إنها تكمن في الحقل المعرفي الذي أسست له، وفي الأصول التي تولدت عنه، وهي أصول خاصة ومختلفة للبحث والكشف. إنها في الفضاء الذي فتحته، وفي كيفية الإفصاح عنه، باللغة، خصوصا"[1].

لعل الحد الفاصل في فهم وتمييز الخصائص الأسلوبية المتجسدة في شعر عفيف الدين التلمساني ومقارنتها بالطرق التنظيرية الحادثة عند العرب سواء كان من خلال بناء أساليب الشعر العربي القديم واستحضار شخصيات بعينها أحدثت تغييرا جذريا في كثير من المفاهيم الإنسانية كقناع لفكرة صوفية يريد إيصالها لذهن المتلقي ، كأنموذج تقاس به جودة الشعر العربي وبالنص القرآني

[1] أدونيس علي احمد سعيد، الصوفية والسريالية، ص: 25

المعجز بنظم لغته وبطروحاته المعرفية المشهودة والغيبية، وما توصلت له الحضارة الغربية من تفسيرات فلسفية لطريقة اكتساب الأسلوب والتي يغلب عليها التفسير المادي، استلزم منا البحث حثيثا لإيجاد تبرير وفهم للعلاقة التناغمية التي نشأت بين الصنعة الشعرية والمعرفة الوجودية الصوفية، وهذا تطلب منا أن نقرأ شعره في سياقه الصوفي، لأنه"من الضروري في الأدب خلق مسافة بين الكلمات والأشياء، لأن لصق الكلمات بالأشياء أشبه بمن يلصق وجهه بالمرآة فلا يعود يرى أي شيء وإذا ما ألصقنا الكلمات بالواقع أو بالأشياء لا يعود بوسعنا رؤية المرآة ،ولا الوجه ولا الواقع ولا الكلمات، بل إننا نعجز عن رؤية أي شيء ،وعليه فإن الأدب الحقيقي إنما هو كشف واستبصار"[1]، ذلك أن الشعر العربي نشأ من حيث المقاصد من خلال تفاعل المشاهدات العينية ونوعية علاقتها بالحس وبالواقع وبالخيال البشري وطريقة انسجامها مع المقاصد المقيدة للغة. في ضوء مدركات العقل العربي وتباين منطقه، في حين أن الشعر الصوفي عند العفيف انطلق من لحظة محو كاملة للقراءة السائدة للنص القرآني. أي بعيدا تماما عن الفقه السائد وما أحدثه ذلك من صراع روحي ولغوي فكري حاد، ففهمه الصوفي للوجود وللغة مختلف ومتشعب المصادر بين يوناني وفارسي وعربي، لذلك أراد أن يحل إشكالية عقدية وشعرية تراثية اعترت الفهم البشري للوجود وللنص القرآني وللشعر، حيث يرى أنها صدرت عن أسلوب لغوي قديم، وهذا المعتقد لمسناه كثيرا عند شاعرنا، لأنه حاول من خلال شعره أن يبرز حداثة للقديم من دون أن يسجن حداثته الشعرية الصوفية داخل القديم.

[1] أدونيس علي احمد سعيد، الهوية غير المكتملة ، سورية ط1، 2005، ص: 47

خـاتمة

لعل لتميز الإنسان ككائن ينفرد باللغة وبالعقل وبتجلي قدرته في بناء معارفه ومدركاته من خلال الملاحظة والفرضية والتجربة، من خلال سعيه الدائم لتفسير إشكالية علاقته بالعالم. جعلت الفكر الصوفي المتجسد في مختلف المدونات الصوفية، يأخذ نوعا من الوعي المختلف من حيث المنطلقات عن النمط السائد، جعلته يخوض في معالجة الأمور الغيبية المتعلقة بالذات الالهية وصلة الذات الإنسانية بها.

الشعر الصوفي ولد وتطور وفق بنية النظام العام للمعرفة الصوفية التي تقوم على أسرار تعبدية لا يدركها إلا من سلك طريقتهم، وتكون له ذوقهم بالرياضة والمجاهدة وتبدل الأحوال والتدرج في المقامات، على هكذا نمط جاءت خصائص بناء أسلوب الشعر عند التلمساني ونظام لغته. وبسببها وجدناه لا يتوافق كلية مع كل مسلمات مقاصد الشعر العربي المعروفة، أو مع كل ما هو معروف معقول بالضرورة. لأنه يتأسس على الذوق والكشف والحدس التي تختلف من صوفي لآخر، وهذا ما استدعي مني الوقوف والتعامل بحذر كبير مع خصائص أسلوب توارد لغته الشعرية ومع أطروحاته الصوفية الغيبية التي غيرت وتجاوزت بالتجربة الكثير من الأفكار والمعطيات التي كان يعتقد سابقا أنها منطقية أو أنها من المسلمات.

وفق هذا الإطار سعينا في هذا البحث فيما تقدم من مدخل وفصول ثلاثة قاصدين دراسة خصائص الأسلوب المتجلية في شعر عفيف الدين التلمساني والتي رأينا أهميتها، محاولين مناقشة الاختيارات الأسلوبية وكيفية توظيفها، معتمدين في ذلك على العودة الدائمة إلى أمهات الكتب الصوفية لفهم مقاصد الكلمات والرؤى التي أوردها، وحاولنا إقامة تصورات ذهنية تقريبية لها وقد أمكن لنا تسجيل مجموعة من نتائج هي :

أ- المدخل:

- التصوف قيمة روحية، تمثل إرثا إنسانيا مشتركا تكون عبر تعاقب الحضارات المختلفة، وتأثرت به كل الأمم بدءا من النورانية الإشراقية إلى غاية الأمة الإسلامية بصور متفاوتة والتي ظهر عندهم في أشكال اللباس وطرق التعبير عن ارتقاء الروح والشوق للصفاء والزهد

- لا يمكن بأي حال إنكار التأثير اليوناني الفلسفي في رجال الصوفية المتأخرين وعلومهم والذي جاء بعد اطلاعهم على تراثهم واعتقادهم بنظرياتهم وان اصبغوها لباسا إسلاميا

- التأثير المسيحي واضح في أشكال تصرفاتهم من خلال التركيز على سلوكياتهم في الانقطاع الجسدي عن المجتمع واتخاذ البراري والفيافي ولبس الصوف والزهد في كل شيء

- التأثير الهندي والفارسي كان قويا لأن معظم أصول أقطابه ينحدرون من بلادهم وهو ما تجلى في ميلهم لاحقا إلى اعتماد فكرة النورانية كثيرا في مدوناتهم.

- التصوف الإسلامي جاء كرد فعل لخروج جزء من المجتمع عن سيرة النبي صلى الله عليه وسلم وصحابته الكرام

- اختلف رجال الصوفية عن الفقهاء في التعامل مع النص القرآني من خلال سلك سبيل تفضيل المعنى الباطن عن الظاهر لتفسير النص القرآني

- حاول المؤرخون وفقهاء الدين المسلمين الحكم عليه من خلال ظاهر لغتهم وطريقة تعريفهم وتعاملهم مع النص المقدس من خلال مرجعيتهم الثقافية أو الدينية أو العرقية لذلك لاقت طريقتهم رفضا شديد أساسه خشية تفريق صف الأمة كما لاقت قبولا عند بعض العلماء من باب الإضافة الروحية الكبيرة التي سلكتها في مجال إحياء سنن الزهد والتفرغ لعبادة الله

ب– الفصل الأول: مفهوم الشعر

– أخذ مفهوم الشعر عند النقاد والبلاغيين معالمه ومقاصده الكبرى من خلال مقارنته بلغة النص القرآني ثم تحول إلى الأنموذج البشري من خلال قصائد المعلقات

– مفهوم الشعر عندهم لم يخرج عن الأنموذج السابق المتمثل في الشكل العمودي للقصيدة الخاصة بالعصر الجاهلي ولكنهم حاولوا إكسابه الهوية الإسلامية و صار ينظر إليه بمنظار الأخلاق والعقيدة

ـ مفهوم الشعر عند أرسطو قام على نظرية المحاكاة التي تدعو الشعراء إلى التحرر في الوصف من دون رادع أو وازع

– مفهوم الشعر عند الغربيين المحدثين لم يخرج عن الصفة المادية كما ظهر عند تودوروف جاكوبسون الذين أضافوا صفة الهيمنة في دراسة النص لتتميز هويته الشعرية من النثرية ، فعولج بطريقة تركيبية تبتعد عن مقاصده الحقيقية وإن كانت هناك محاولات لإخراجه منها على غرار ما قصده جون كوهين

ج– الفصل الثاني: وقد تبين لنا أن:

– مفهوم الأسلوب عند النقاد والبلاغيين القدامى جاء من منطلق وجوب إتباع الشاعر اللاحق للشاعر السابق في الشكل العام للقصيدة مع ترك حرية الإبداع في المعاني

– بناء الأسلوب عند الغربيين كان من منطلق رؤيتهم للغة ففي الجانب اللغوي كان الأسلوب عندهم يحمل صفة تركيبية تعتمد على عنصر الملائمة، أما من الجانب الفلسفي فقد طغى عليه التنظير من دون إعطاء أنموذج واضح لتعدد الخلفيات الإيديولوجية والمدارك الفلسفية

د- في الفصل الثالث: توصلنا من خلال دراسة خصائص الأسلوب للعفيف التلمساني إلى أن:

- اللغة الشعرية الصوفية تختلف عن الفلسفة الغربية بقدر اختلافها عن مقاصد الشعر العربي من حيث المعاني.

- اللغة الصوفية تخضع دائما لمرجعية الصوفية في عموميتها لكن في خصوصيتها تحمل معاني تجربة سلوك حاملها

- أسلوب التكرار جاء مفهومه عند النقاد العرب بقصد تأكيد المعنى والإلحاح عليه بينما جاء عند التلمساني من خلال تكرار الحرف تكرار كلمة تكرار أزمنة الفعل بقصد تقديم المعرفة أو التأكيد على بلوغه حالا أو مقاما صوفيا وصله و لكل تكرار غرض ومعنى في زمانه ومكانه

- أسلوب التضاد عند التلمساني جاء بهدف تبيان مرتبة المعرفة و بقدر ما يحمل ظاهرا مقابلة بين كلمتين أو صفتين إلا أنهما باطنيا المراد منهما هو التوحد

- أسلوب التناص بمعناه الغربي والسرقة الشعرية بمعناها العربي جاءت في قصائده بقصد التحدي الشعري وإبراز تفوق موهبته اللغوية فيما يخص الوقوف على الطلل والحب العذري أما تناصه مع النص القرآني فجاء بقصد إثبات وحدة الوجود بإدخال كلمات قرآنية في ثنايا قصائده

- أسلوب استدعاء الشخصيات اختلف عنده بحسب قيمة الشخصية ومقدار تأثيرها في الوجود فحديثه عن النبي كان من باب إثبات الحقيقة المحمدية واثبات مقام الولاية التي وصلها،

أما شخصية بلال بن رباح فكانت بقصد إثبات حال الصبر الذي يعتريه.

أما بالنسبة للحلاج فكان بقصد إثبات التفوق في المقام الذي وصله وأيضا إثبات صحة المذهب ومقارنته بحادثة صلب المسيح عليه السلام

استدعاؤه لشخصية امرؤ القيس كان من باب الخروج من الوقوف على الطلل الى الخروج عن الجسد والعرف الشعري.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

الإنجيل ط 1998

المصادر العربية :

- التلمساني عفيف الدين ، **الديوان**،تح: العربي دحو، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د ط،**1994**م.

- ابن الأثير،ضياء الدين نصر الله بن محمد،**المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج3،تح:بدوي طبانة،نهضة مصر،القاهرة،دط،دت.

- ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد،**جوهر الكنز**،تح:محمد زغلول سلام،دار المعرفة، بيروت،ط2، 1998.

- ابن الأنباري أبوبكر القاسم بن محمد،**الأضداد في كلام العرب**،تح:عزة حسن،دار طلاس، دمشق، ط2، 1996.

- ابن الجوزي، أبو الفرج جمال الدين عبد الرحمان، **تلبيس إبليس**،دار القلم لبنان،2000.

- ابن تيمية أحمد بن عبد الحليم الحراني، **الاستقامة**، ج1،تح:محمد رشاد سالم، هجر للطباعة والنشر، مصر،ط 1991.

- ابن تيمية أحمد بن عبد الحليم بن محمد الحراني ،**الصفدية**،ج1، تح: محمد رشاد سالم، مكتبة ابن تيمية، مصر، ط2، 1406ه.

- ابن تيمية احمد بن عبد الحليم،**درء تعارض العقل والنقل**،ج3،تح: محمد رشاد سالم،دار هجر،السعودية،ط2، 1990.

- ابن تيمية أحمد بن عبد الحليم الحراني، **فقه التصوف**، تهذيب وتعليق:زهير شفيق الكلبي، دار الفكر العربي، بيروت،ط1،1993 .

- ابن تيمية أحمد بن عبد الحليم الحراني، **مجموع الفتاوي**، ج11. عبد الرحمن بن محمد بن قاسم، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، السعودية،2004

- ابن جني أبو الفتح عثمان، الخصائص،ج1،تح: محمد على النجار، المكتبة العلمية المصرية، القاهرة، ط ،1952.

- ابن جني أبو الفتح، عثمان، الخصائص،ج2،تح: دار الفكر،بيروت لبنان،ط 2 ، 1973م.

- ابن خلدون عبد الرحمن، المقدمة، **ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، دار الفكر**، لبنان ، ط1، 2004.

- ابن رشد أبو الوليد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ومعه جوامع الشعر للفارابي تح:محمد سليم سالم،مطابع الأهرام، ط مصر،1971.

- ابن رشيق أبو علي الحسن، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج1،2، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، سوريا ، ط5 ،1981م.

- ابن سنان الخفاجي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد، **سر الفصاحة**،دار الكتب العلمية،، بيروت، ط1،1982م.

- ابن سينا أبو علي الحسين بن عبد الله ، **الإشارات والتنبيهات**،مع شرح نصير الدين الطوسي، ج4، تح:سليمان دنيا، دار المعارف ، مصر، 1960م.

- ابن سينا أبو علي الحسين بن عبد الله،**النجاة في المنطق والإلهيات، ج2**،تح:عبد الرحمن عيره،دار الجيل ،لبنان،1992 م،

- ابن سيده على بن إسماعيل الأندلسي، **المخصص**،ج10، 13 ،المطبعة الأميرية ، القاهرة، ط1، 1320ه.

- ابن طباطبا محمد بن أحمد العلوي، **عيار الشعر**، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم، السعودية، ط،1985.

– ابن قيم الجوزية محمد بن أبي بكر بن أيوب بن سعد شمس الدين، **إغاثة اللهفان من مصايد الشيطان، ج1**، تح: محمد حامد الفقي، مكتبة المعارف، الرياض، المملكة العربية السعودية،د ط دت.

- ابن عربي محي الدين ، **الخيال عالم البرزخ والخيال**، تح:محمود محمود الغراب، مكتبة نضر، القاهرة، ط1993،2.

- ابن عربي محي الدين، الفتوحات المكية،السفر1،تح:عثمان يحي،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،مصر،ط1985،2.

-ابن عربي محي الدين محمد بن علي بن محمد،**فصوص الحكم**، دار الكتب العلمية، بيروت،ط2003،1.

- ابن عربي محي الدين ، **لوازم الحب الإلهي**،تح: موفق فوزي جبر،دار معد، دمشق، ط1، 1998م.

- ابن فارس أبو الحسن أحمد بن زكريا، متخير الألفاظ، تح:هلال ناجي، المكتب الدائم لتنسيق التعريب في الوطن العربي، الرباط، المغرب، دط،دت.

- ابن قتيبة عبد الله بن مسلم الدينوري، **الشعر والشعراء، ج1**، تح: أحمد محمود شاكر، دار الحديث القاهرة، 1958م.

– ابن قيم الجوزية محمد بن أبي بكر بن أيوب بن سعد شمس الدين، **مدارج السالكين، ج2**. جمع رضوان جامع رضوان،مؤسسة المختار للنشر،القاهرة، ط2001،1م

-أبو حامد الغزالي،**المنقذ من الضلال**،تح:جميل صليبا،دار الاندلس، بيروت ،ط7 ، 1967م

- أبو هلال العسكري الحسن بن عبد الله بن سهل،**الصناعتين**، مطبعة محمود بك الأستانة العالية، مصر، ط1،1319هـ .

- أبو نعيم الأصفهاني، **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، ج10**،دار الكتاب العربي،بيروت، ط4،دت

- احمد بن فارس، **الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها**،المكتبة السلفية،القاهرة، 1910.

- أحمد بن محمد بن عبد الله الأندلسي،**العقد الفريد، ج3**،تح:عبد المجيد الترجيني، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 1983م

- أرسطو طاليس، **كتاب الشعر**، تح: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، دار النشر ، دط، دت

- أفلاطون،**المحاورات الكاملة، ،مج5**،تر:شوقي تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،1994م،

- الباقلاني أبو بكر محمد بن الطيب، **إعجاز القرآن**،تح: السيد أحمد صقر،دار المعارف،القاهرة، ط1954.

- التلمساني عفيف الدين، شرح مواقف النفري، تح :جمال المرزوقي،مدينة نصر،مصر،1995.

- الجاحظ عمرو بن بحر، **البيان والتبيين،ج1**، تح: وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1960م.

- الجاحظ عمرو بن بحر ، **الحيوان، ج1،4،3 6**، تح: عبد السلام هارون، البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965

- الجرجاني عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد ، **أسرار البلاغة**، راجعه وعلق عليه عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية بيروت، ط1، 2006م.

- الجرجاني عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**،شكله وشرح غامضه ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية،بيروت، دط السنة .

- الجرجاني عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد ، **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**، دار المعارف، مصر، ط3،1976م.

- الجرجاني علي بن عبد العزيز،**الوساطة بين المتنبي وخصومه**،تح:محمد علي البجاوي ،المكتبة العصرية، بيروت،ط1، 2006م.

ـ الجرجاني علي بن محمد الشريف، **التعريفات**، مكتبة لبنان،لبنان،1985،

- الجمحي محمد ابن سلام ، طبقات **فحول الشعراء، السفر1**،قرأه محمد محمود شاكر، ،دار المدني جدة، ط ،1980.

- الخطابي أبو سليمان حمد بن محمد ، **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**.تح:محمد خلف الله،دار المعارف ،مصر،ط3، 1976م

- الرازي أبو حاتم أحمد بن حمدان، **الزينة في الألفاظ الإسلامية، ج1**، عارضه بأصوله وعلق عليه حسين بن فيض الله الهمداني، دار الكتاب العربي، مصر، ط2، 1957م.

- السجستاني أبوحاتم سهل بن محمد، **الأضداد**، ثلاث كتب للأصمعي والسجلماسي وابن السكيت، تقديم: أوغست هفنر المطبعة الكاثوليكية، 1912.

- السراج الطوسي أبو نصر، **اللمع**، تح: عبد الحليم محمود، دار الكتب الحديثة، مصر، ط،1960.

- السيوطي جلال الدين عبد الرحمن بن الكمال،**الإتقان في علوم القرآن، ج5**،تح:مركز الدراسات القرآنية، دط، السعودية.

- السيوطي عبد الرحمن جلال الدين،**المزهر في علوم اللغة وأنواعها ج1**،شرحه،محمد أحمد جاد المولى بك،دار الفكر، ط3.دت.

ـ العسقلاني أحمد بن علي، **فتح الباري فضائل الصحابة،ج7**، تح:محب الدين الخطيب،دار الريان، القاهرة، ط1، 1986م

-الغزالي أبو حامد، **المنقذ من الضلال**،تح:محمود بيجو،المكتبة التوفيقية،دمشق،1992،

- القرطاجني حازم أبو الحسن، **منهج البلغاء وسراج الأدباء**، تح: محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2 ،1981.

- القشيري أبو القاسم عبد الكريم هوزان، **الرسالة القشيرية**، تح: عبد الحليم محمود، دار الشعب،مصر، ط ،1989 م.

- القزويني، أحمد بن فارس بن زكريا الرازي، **الصاحبي في فقه اللغة**، المكتبة السلفية،القاهرة ،ط1،1910م.

- القزويني الخطيب أبو المعالي جلال الدين، **الإيضاح في علوم البلاغة**، اعتنى به عماد بسيوني زغلول، مؤسسة الكتب الثقافية،بيروت ،ط3، د.ت.

-الكلاباذي أبو بكر محمد بن إسحاق البخاري، **التعرف لمذهب أهل التصوف**،مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2 ،1994م.

-المرزوقي أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن،**شرح ديوان الحماسة،مج1**،نشره أحمد أمين ،دار الجيل بيروت، ط1، 1991م.

- النهشلي عبد الكريم، **اختيار الممتع في صنعة الشعر**، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية،د ط. 1980م

- الهجويري علي بن عثمان بن أبي علي الجلابي، **كشف المحجوب**،تر :إسعاد عبد الهادي قنديل، مطابع الأهرام التجارية ،مصر،د ط ،1974م.

ـ الهروي أبو إسماعيل، **شرح منازل السائرين إلى الحق المبين،ج1**، شرح عفيف الدين التلمساني، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية، دار تركي للنشر، تونس، دط .1989

- زروق الفاسي أبو العباس أحمد بن أحمد بن محمد بن عيسى ، **قواعد التصوف**،تح: عبد المجيد خيالي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2، 2005م

- قدامة بن جعفر أبو الفرج، نقد الشعر، مطبعة الجوائب القسطنطينية، ط1 ،1923م

- محمد بن سلام الجمحي، **طبقات فحول الشعراء، ج1**، قرأه وشرحه محمود شاكر ،مطبعة المدني،القاهرة، ط 1973م

ثانيا: المراجع العربية:

-إبراهيم الدسوقي شتا، التصوف عند الفرس،دار المعارف،مصر،1978م

- إبراهيم أنيس، **الأصوات اللغوية**، مكتبة الانجلوالمصرية، القاهرة، ط4، 1971م

-إبراهيم أنيس ،**موسيقى الشعر**، دار القلم ، بيروت، 1972م.

-إبراهيم عبد الرحمن، **دراسات مقارنة**، مكتبة الشباب، القاهرة،ط ، 1975م.

-أبو الفيض المنوفي: **المدخل إلى التصوف الإسلامي**، الدار القومية، القاهرة.

-أبو حامد الغزالي،**إحياء علوم الدين، ج 4**.تح:سيد عمران،دار الحديث،القاهرة،2004م.

-إحسان الهي ظهير ، **دراسات في التصوف**، دار الإمام المجدد، مصر، ط1، 2005م.

-إحسان إلهي ظهير،**التصوف المنشأ والمصدر**، ترجمان السنة، باكستان، ط1، 1986م.

-إحسان عباس،**تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري**، دار الشروق ط1، مصر2001.

-أحمد الشايب،**الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة،** مصر،ط8، 1991م.

-أحمد طرابيسي إعراب، **التصور المنهجي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي الشعري** ، بابل للطبع والنشر، الرباط المغرب ط1، 1989م.

- أدونيس علي احمد سعيد، **الثابت والمتحول بحث في الإبداع والإتباع عند العرب،ج4**، دار الساقي، بيروت.

- أدونيس علي أحمد سعيد،**الثابت والمتحول بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، صدمة الحداثة ج 3**، دار العودة، بيروت، ط1، 1978 .

-أدونيس علي أحمد سعيد، **الصوفية والسريالية**، دار الساقي،بيروت، ط3، 1995م.

-أدونيس علي أحمد سعيد، **النص القرآني وآفاق الكتابة** ، دار الآداب ،بيروت، ط1، 1993م.

-أدونيس علي احمد سعيد، **الهوية غير المكتملة**، دار بدايات،سورية ،ط1، 2005م.

-أدونيس علي احمد سعيد،**زمن الشعر**.دار الفكر ،لبنان،ط5، 1986م.

-أدونيس علي احمد سعيد، **كلام البدايات** ، دار الأدب ،بيروت، ط1، 1979م.

-أدونيس علي احمد سعيد،**مقدمة للشعر العربي**، دار العودة بيروت،ط3 ،1979م.

-أمين يوسف عودة، **تأويل الشعر عند الصوفية**، عالم الكتب الحديث،الأردن،ط1، 2008.م

-آمال إبراهيم بدري ،**الزمن في النحو العربي**،دار أمية للنشر والتوزيع، الرياض،،ط1، 1404هـ،

-أنتوني آشلي بيفان، **نقائض جرير والفرزدق**، مطبعة بريل، ليدن،1905.م

- التفتازاني أبو الوفا ،**مدخل إلى التصوف الإسلامي**، دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة، ط3 1979،

- التهامي الراجي الهاشمي، **توطئة لدراسة علم اللغة التعاريف**، دار آفاق عربية، بغداد، ط1، 1976.

-السيد فضل،نقد القصيدة العربية، **مدخل إلى دراسة ميراث الرواد**، منشأة المعارف،الإسكندرية ط1، 1989.

-السيد علي عز الدين ، **التكرير بين المثير والتأثير**، عالم الكتب،بيروت،ط2،1986م.

-العشماوي محمد زكي، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث**، دار النهضة العربية، بيروت، ط1،1997.

-المسدي عبد السلام، **الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب**، الدار العربية للكتاب، ليبيا ، تونس، ط ،1977م.

- تليمة عبد المنعم، **مداخل إلى علم الجمال الأدبي**، دار الثقافة ، مصر، د ط، 1978م.

- تمام حسان، **اللغة العربية مبناها ومعناها**، دار الثقافة، الدار البيضاء،1994.

- تيزيني طيب،**التصوف العربي الإسلامي**،منشورات الهيئة العامة لنشر الكتاب، دمشق ،2011.

- جابر عصفور ،**مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي**،دار الكتاب المصري،مصر،ط1، 2003.

- جميل صليبا، **تاريخ الفلسفة العربية** ،دار الكتاب العالمي،لبنان،ط3، 1995

- حسن الشرقاوي، **معجم ألفاظ الصوفية**،مؤسسة مختار، القاهرة،ط1، 1987م.

- حسن ناظم، **البنى الأسلوبية،دراسة في أنشودة المطر للسياب**، المركز الثقافي العربي،المغرب،ط1،2002 .

-حسن ناظم، **مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم**، نشر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1 ، 1994.

-حمادي صمود،**التفكير البلاغي عند العرب**،أسسه وتطوره إلى القرن السادس، مج 21، منشورات الجامعة التونسية، السلسلة السادسة، الفلسفة والآداب، ، تونس، ط، 1981.

-رجاء عيد، **فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق** منشاة الإسكندرية، مصر، ط1988.

-رحمن غركان، **مرايا المعنى الشعري**، أشكال الأداء في الشعرية العربية من قصيدة العمود إلى القصيدة التفاعلية، دار الصادق الثقافية، الحلة، العراق، ط ،2011.

-رحمن غركان، **مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط، 2004 .

-رمضان عبد التواب، **المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**،مكتبة الخانجي، مصر،ط3، 1997.

-زكي مبارك، **التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق** ،ج**1**،دار كلمات،القاهرة،2012.

-سارة بنت عبد المحسن بن عبد الله بن جلوي آل سعود، **نظرية الاتصال عند الصوفية في ضوء الإسلام**، دار المنارة، السعودية.ط**1**، **1991**

-سحر رامي،**شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية**،ط**1**، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،2005،

-سعد مصلوح، **الأسلوب في النص الأدبي دراسة لغوية وإحصائية** ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1 ،1993.

-سعاد الحكيم، **ابن عربي مولد لغة جديدة**، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، القاهرة ط1991،1.

-سهير حسانين، **العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث**،دار شرقيات،القاهرة، ط1، 2000.

-شكري عزيز الماضي، **في نظرية الأدب** ،دار الحداثة بيروت ط1،1986.

-شكري عياد، **مدخل إلى علم الأسلوب**، مكتبة الجيزة العامة،مصر، ط2، 1992 .

-شوقي ضيف، **العصر العباسي الثاني**، دار المعارف، مصر، ط1966،2، ص ص:475،476

-صادق سليم صادق، **المصادر العامة للتلقي عند الصوفية عرضا ونقدا**، مكتبة الرشد، ط1، 1994م.

- صفاء خلوصي، **فن التقطيع الشعري والقافية**، مكتبة المثنى، بغداد ،ط1977،5م

- صلاح عبد الصبور ،**نبض الفكر**، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر، ط ،1984.

- صلاح فضل ،أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب بيروت، ط1، 1995.

- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، مصر، ط1 ،1998.

- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق القاهرة ط1،،1998.

- طحان ريمون، الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت،1972.

- طه حسين: قادة الفكر، دار العلم للملايين، بيروت، 1989.

- طه وادي ، جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ط، 1982.

- عادل ظاهر، الشعر والوجود، دار المدى، دمشق، ط2000،،1.

- عاطف جودة نصر،الخيال مفهوماته ووظائفه،الهيئة المصرية للكتاب،مصر،1984.

- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، نحو بديل السني في نقد الأدب،الدار العربية للكتاب، ليبيا تونس، ط،1977.

-عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم للنشر والتوزيع، تونس،د ط،د ت.

-عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، دار سعاد الصباح،الكويت ط4، 1993.

-عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة العامة للكتاب المصرية ،ط4 ،1998.

-عبد الحميد بن رشيد جيدة، **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**، دار الأمة، بيروت،ط1، 1980.

- عبد الرحمان دمشقية، **أبو حامد الغزالي والمتصوفة**، درا طيبة، الرياض، دط ،1986.

-عبد الرحمن بدوي، **الزمان الوجودي**، النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1955.

-عبد الرحمن بدوي، **تاريخ التصوف الإسلامي من البداية حتى نهاية القرن الثاني**، وكالة المطبوعات، الكويت، د ط، د ت.

-عبد الملك مرتاض، **قضايا الشعرية**،منشورات كلية الآداب والعلوم الإسلامية، قسنطينة، ط ،2008.

-عبد الهادي مفتاح، **الفلسفة والشعر**، منشورات عالم التربية، المغرب، ط1، 2008.

-عدنان الحسين العوادي، **الشعر الصوفي حتى أفول مدرسة بغداد**.وزارة الثقافة والإعلام، العراق،1979

- عدنان بن ذريل، **اللغة والأسلوب**،دار مجدلاوي،دمشق،ط2006،2.

- عدنان بن ذريل، **النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق دراسة**، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق، ط،2000.

- عرفان عبد الحميد فتاح، نشأة الفلسفة الصوفية و تطورها، دار الجيل، بيروت.ط1، 1993م.

- عز الدين إسماعيل، روح العصر، دار الرائد العربي، بيروت،ط1، 1972 م.

-عصمت نصار، الفكر الديني عند اليونان، دار الكتب المصرية، ط2،2005.

- علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج و ابن عربي،دار المعارف،1984م

- علي سامي النشار ،نشأة الفكر الفلسفي في الإسلام ج،3،1، دار المعارف، مصر، ط9، 1977.

- علي عبد الواحد وافي، علم اللغة، نهضة مصر، مصر،ط9، 2004.

- علي عشري زايد استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ،دار الفكر العربي،القاهرة،1997،

- عمر خليفة إدريس، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، منشورات قاريونس، ليبيا، ط1، 2003.

- فتح الله سليمان،الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الآفاق العربية،مصر، ط1 2008.

- قاسم احمد عباس، الحلاج الأعمال الكاملة،مكتبة الإسكندرية،مصر،ط1، 2002م.

- قاسم غني، تاريخ التصوف في الإسلام، تر:صادق نشأت، طبعة مكتبة النهضة المصرية،1970.

-كمال أبو ديب، في الشعرية.مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان،ط1، 1987م

-محمد أبي زهرة، ابن تيميَّة: حياته، وعصره، وآراؤه؛ ، دار الفكر العربي، القاهرة، ط، 1991م

- محمد السيد النعيم،في الفلسفة الإسلامية وصلتها بالفلسفة اليونانية،دار الطباعة المحمدية،الأزهر الشريف،مصر،ط2، دت.

-محمد العبدة، الصوفية نشأتها وتطورها، دار الأرقم ، الكويت، ط2، د ت.

- محمد باسل عيون السود، ديوان الحلاج و معه أخبار الحلاج و كتاب الطواسين، دار الكتب العلمية، لبنان ط2 ، 2002.

-محمد بن أحمد الجوير، الردود العلمية في دحض حجج وأباطيل الصوفية ،مكتبة الرشد الرياض ،ط1، 2003.

- محمد بن عمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، المدارس،المغرب، ط1، 2001م.

- محمد خليل الخلايلة، **بنية اللغة عند الهذليين**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط ،2004.

- محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية الشركة المصرية للنشر**، لونجمان،مصر، ط1، 1994.

- محمد عبد المطلب، **كتاب الشعر**، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط، 2002.

- محمد عبد الرحمن مرحبا، **من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، ج1**، دار عويدات ،مصر.

- محمد عبد المطلب ، **بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي**، دار المعارف، مصر، ط2،1995.

- محمد عبد المنعم خفاجي، **الأدب في التراث الصوفي**، مكتبة غريب، 1980م.

- محمد عبد المنعم خفاجي، **الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية**، القاهرة، ط1 ، 1992.

- محمد عبدو فلفل، **في التشكيل اللغوي للشعر**،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب دمشق،2013.

- محمد علي أبو ريان،**تاريخ الفكر الفلسفي،أرسطو والمدارس المتأخرة**، ج2، دار النهضة العربية،مصر، 1986م،

- محمد علي محمد،**حقيقة التصوف وكرامات الأولياء**،مطبعة جامعة الخرطوم ،السودان،1979م

- محمد فتوح أحمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**،دار المعارف،مصر،1977م

-محمد مصطفى حلمي،**ابن الفارض والحب الإلهي**، دار المعارف، مصر،ط2، 1985م

-محمد مفتاح، **في سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية وتطبيقية**،دار الثقافة الدار البيضاء،1989.

-محمد مندور، **النقد المنهجي عند العرب منهج البحث في الأدب واللغة**، نهضة مصر، ط، 1996م

-محمد مندور، **في الأدب والنقد**، نهضة مصر، القاهرة، ط 1988م

-محمود الشوبكي، مفهوم التصوف وأنواعه في الميزان الشرعي، أفاق غزة، فلسطين، ط1، 2002م

-مشير باسيل عون، الفسارة الفلسفية،بحث في تاريخ علم التفسير الفلسفي الغربي، دار المشرق، بيروت،ط1،2004.

-معمر حجيج، **إستراتيجية الدرس الأسلوبي بين التأصيل والتنظير والتطبيق**،دار الهدى،الجزائر، ط، 2007.

-منذر عياشي، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**،مركز الإنماء الحضاري،حلب، سوريا، ط1، 2002.

-منذر عياشي، **مقالات في الأسلوبية دراسة**، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط 1990م

-منير الحافظ الوعي اللغوي (الجمالي في فلسفة الكلام) دار الفرقد، دمشق، ط1 ،2005 م.

-موسى سامح ربايعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها،دار الكندي، الأردن، ط1 ،2003م

-موسى سامح ربابعة، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، 2000م.

-لطفي عبد البديع التركيب اللغوي للأدب،بحث في فلسفة اللغة والاستيطيقا،دار المريخ، الرياض، ط ،1989.

-ليلى بنت عبد الله، الصوفية عقيدة وأهداف، دار الوطن للنشر، الرياض، ط 1989م

- نادر الكاظم، **المقامات والتلقي**،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت،ط1، 2003م

-نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، مكتبة النهضة، مصر،ط1967،3م

-ناصر العقل، **دراسات في الأهواء والفرق والبدع وموقف السلف منه**، دار اشبيليا، الرياض، 1418هـ.

-نعمة رحيم العزاوي،**مقالات في اثر الشعوبية في الأدب العربي وتاريخه**،مطبعة اشبيلية،العراق،1983م

- نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة واليات التأويل**، المركز الثقافي العربي، الدار اليضاء، ط6 ،2001م

-نصر حامد أبو زيد، **فلسفة التأويل دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي**،دار التنوير ،بيروت، لبنان، ط1، 1983م

- نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1998م

-يوسف أبو العدوس،الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007م

- يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية،مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر،مصر، 1936م

المراجع المترجمة:

-إدغار موران، المنهج معرفة المعرفة الأفكار،ج3 ، تر يوسف تيبس، إفريقيا الشرق، ط 4، المغرب،2013م

- إدوارد سابير، اللغة والخطاب الأدبي، اختيار وترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 ،1993م

- ارشيبالد ماكليش، الشعر والتجربة، تر:سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، ط، 1963م

-ايغلتون تيري، نظرية الأدب، ترجمة،ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة،سوريا، ط ،1995م

-أمبرتو ايكو، القارئ في الحكاية ،تر:أنطوان أبو زيد،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،ط1،1996م

- بيير غيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز النماء الحضاري، حلب،سوريا، ط2، 1994م

- توماس ستيرنز إليوت، فائدة الشعر وفائدة النقد، تر: يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت، ط 1982م

- تزيفتان تودوروف،الشعرية،تر:،شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة،دار توبقال،الدار البيضاء، ط2، 1990م.

- تزفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، تر:إبراهيم الخطيب،الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط ط1. 1993.

- تزفيتان، تودوروف، نقد النقد .تر:سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986.

-تور اندريه، التصوف الإسلامي،تر:عدنان عباس علي،منشورات الجمل،كولونيا ،ط1، 2003 ص:151.

- تيري ايغلتون،نظرية الأدب، تر:ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط 1995،.

- جان بول سارتر،ما الأدب، تر:محمد غنيمي هلال نهضة مصر، القاهرة، ط ،1952.

- جمال بن الشيخ الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ومحمد الولي، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط1 ،1996م

- جوليا كريستيفا،علم النص،تر: فريد الزاهي،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط1997،4م

- جون كوهين ، اللغة العليا النظرية الشعرية، تر، أحمد درويش،المجلس الأعلى للثقافة ،مصر، ط2 1999،.

- جون كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق، أحمد درويش،مطابع الأهرام، مصر، ط، 1990 م .

- جين ب. تومبكنز،نقد استجابة القارئ، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية،تر:حسن ناظم،المجلس الأعلى للثقافة مصر،1999م .

- خوسيه ماريا بوثويلو إيفانوكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو زيد، مكتبة غريب،مصر، ط ، 1992م

- ديسوسير فرديناند، علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، ط 1985،.

- رولان بارت، لذة النص،تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري ،حلب،ط 1، 1992.

- رولان بارت ،نقد وحقيقة، تر:منذر عياشي،مركز الإنماء الحضاري،سوريا، ط1، 1994.

- رولان بارت، اللغة والخطاب الأدبي،تر:سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1،ط1993.

- رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988 .

- ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة،تر:كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، ط،1975.

- فريناند ألكييه ، معنى الفلسفة ، تر:حافظ الجمالي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط ،سوريا، 1999.

- فيلي ساندرس، نحو نظرية أسلوبية لسانية تر: خالد محمود جمعة ،دار الفكر دمشق، ط1، 2003.

- ماريو فرانسوا غويار، الأدب المقارن، تر:هنري زغيب، منشورات عويدات بيروت، باريس، ط1، 1978.

- ميشيل فوكو، الكلمات والأشياء، تر: مطاع الصفدي، مركز الإنماء القومي بيروت، ط 1990،.

-ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب،تر:حميد لحمداني،دار النجاح الجديدة ،الدار البيضاء،المغرب،ط1، 1993.

-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1،1987.

-مارتن هايدغر، أصل العمل الفني، تر:أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1،2001.

- ماسينيون، التصوف،تر:ابراهيم خورشيد،دار الكتاب اللبناني،لبنان،ط1، 1984م

- نيكلسون رينولد ، الصوفية في الإسلام، تر:نور الدين شربية، مكتبة الخانجي،القاهرة ،ط2 ،2002 م

-نيوتن ك.م. نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 1996.

رابعا: المراجع الأجنبية

roman jakobson essaie de linguistique général--paris édition de minuit,1970

*tzvetan Todorov, littérature et significa*tion paris Larousse, 1.1967,

خامسا: المجلات والدوريات:

- اللغة،جورج مونان، اللغة والتعبير ، تر: محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي،دار توبقال الدار البيضاء، المغرب ، ط2، 1998.

-اللغة.ميرلو بونتي، اللغة والفكر

-اللغة.نيتشه، الاعتقاد في اللغة، دفاتر فلسفية، تر:محمد سبيلا،دار توبقال، الدار البيضاء،ط2، 1998.

-اللغة،مارتن هايدغر: تر:محمد سبيلا، الدار البيضاء: دار توبقال، ط1994،،1.

الكرمل، ع62، نصر حامد أبو زيد، اللغة، الوجود، القرآن. ، ، بيروت،20

– عالم الفكر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت

محمد مديني، خطاب ما بعد البنيوية في النقد المغربي الحديث – في التنظير والانجاز مج: 35،ع 4،- ابريل – يونيو 2007 .

– فؤاد مرعي، **نظرية الشعر في اليونان القديمة** ،الكويت، مج 25 ، ط مارس 1997.

–عالم المعرفة: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت

– عبد العزيز حمودة **المرايا المقعرة**، نحو نظرية نقدية عربية، ع272،2001

– عبد العزيز حمودة،**المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، ع271 ،1998.

-غيورغي غانشف،**حياة الوعي الفني** تر: نوفل نيوف، ع146،1990.

-صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ع164، عالم المعرفة، أغسطس1992م

القواميس والمعاجم:

– ابن فارس أبو الحسن أحمد بن زكريا، متخير الألفاظ، تح:هلال ناجي، المكتب الدائم لتنسيق التعريب في الوطن العربي، الرباط، المغرب، دط،دت.

– ابن منظور، لسان العرب، ج6، قدم له الشيخ عبد الله العَلالي، دار لسان العرب، بيروت، 1988.

– الباقلاني حمد بن محمد بن إبراهيم،ثلاث رسائل في إعجاز القرآن،تح:محمد خلف الله، دارالمعارف،مصر،ط3.

- الفراهيدي الخليل بن أحمد، العين،ج7، تح: مهدي المخزومي، دار مكتبة الهلال، مصر، دط،دت.

- أيمن حمدي،قاموس المصطلحات الصوفية،دار قباء،القاهرة،2000.

- الفيومي أحمد بن محمد بن علي، المصباح المنير، دار الحديث، القاهرة، ط1، 2000م.

- الزبيدي أبو الفيض السيد محمد مرتضى الحسين الواسطي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار صادر،بيروت، 1960م.

- الموسوعة العربية الميسرة،مج7،المكتبة العصرية، بيروت.ط3، 2009م.

- جميل صليبا، **المعجم الفلسفي، ج2**، دار الكتب اللبنانية،لبنان ،1982م

- سعاد الحكيم، المعجم الصوفي الحكمة في حدود الكلمة،دندرة،لبنان، ط1، 1981م

Le petit La Rousse Compacte, Le premier du siècle, Canada, - Juillet 2000, P 555.

فهرس
الموضوعات

فهرس الموضوعات	الصفحة
مقدمة:	أ–ذ
مدخل: الصوفية وعقائدهم	
عوامل النشأة:.....	**10**
1– تأ يل المصطلح:.....	**20**
2– الشرعية الدينية:.....	**24**
3– التأثير اليوناني:.....	**34**
أ– وحدة الوجود:.....	**37**
ب – نظرية الفيض:.....	**39**
ت – نظرية المعرفة:.....	**40**
ث– الإنسان الكامل:.....	**42**
4– التأثير المسيحي:	**45**
5– التأثير الهندي والفارسي:	**52**
6– تجليات التأثير:	**55**
الفصل الأول: مفهوم الشعر	
1– مفهوم الشعر النقاد والبلاغيين العرب:.....	**60**
أ– **الجاحظ: .....**	**64**
ب– **ابن طباطبا: .....**	**67**
ت– **قدامه بن جعفر: .....**	**70**
ث– **أبوعلي المرزوقي: .....**	**72**
ج– **الإمام عبد القاهر الجرجاني: .....**	**74**
ح– **ابن رشيق: .....**	**80**
خ–حازم القرطاجني:..	**82**
د–ابن خلدون:	**91**
2– مفهوم الشعر عند الغرب:	**93**

أ- مفهوم الشعر عند أرسطو:	94
ب- مفهوم الشعر عند تودوروف:	100
ت- مفهوم الشعر والشعرية عند رومان جاكوبسون:	107
ث- مفهوم الشعر عند جان كوهين:	114
الفصل الثاني : بناء الأسلوب	
1- اللغة والأسلوب.....	124
أ- الجاحظ:	131
ب- ابن طباطبا:	133
ت- عبد القاهر الجرجاني:	136
ث- حازم القرطاجني:	140
ج - ابن خلدون:	145
2- بناء الأسلوب عند الغربيين:	152
أ- التفسير اللغوي للأسلوب:	157
ب- التفسير الفلسفي للأسلوب:.....	166
الفصل الثالث: خصائص الأسلوب في شعر التلمساني	
1-وظيفة اللغة:.....	179
2- أسلوب اللغة الصوفية:.....	181
3- أسلوب التكرار:.....	187
أ- مفهومه عند النقاد والبلاغيين القدامى:	189
ب- مفهومه عند النقاد والبلاغيين المحدثين:	193
ت - تكرار الحرف:.....	197
ث- تكرار لفظة:.....	202
ج- تكرار أزمنة الفعل:.....	206
4- أسلوب التضاد:	209
أ- المعنى المعجمي:	212
ب- التضاد عند اللغويين والنقاد القدامى:.....	215

ت- ثنائية الحضور والغياب:	221
ث- ثنائية السكر والصحو:.....	223
ج –وحدة الشهود:	226
ح– الفناء:.....	229
5– التناص:	231
أ- تأ يل المصطلح:.....	233
ب- السرقة الشعرية:.....	233
ت- التناص عند النقاد الغربيين:.....	239
ث–التناص في شعر التلمساني:.....	243
ج– التناص مع النص الشعري القديم:.....	244
1_1 الوقوف على الطلل:.....	244
1_2 الحب العذري :.....	247
1–3 التناص مع النص القرآني:.....	251
1_4 استدعاء الشخصيات:.....	254
1–5 استدعاء الشخصيات الدينية:.....	255
أ–شخصية النبي:.....	255
شخصية بلال بن رباح :.....	257
شخصية الحلاج:	258
استدعاء الشخصيات الأدبية:	260
خاتمة:	264
قائمة المصادر والمراجع:.....	271
الملخص باللغة الفرنسية:.....	293
فهرس الموضوعات:.....	295

الملخص:

تعالج هذا الدراسة الخصائص الأسلوبية في شعر من عفيف الدين التلمساني، عبر تناولنا للتضاد والتكرار و التناص الذي يشكل بلغته الصوفية نسقا معرفيا منفردا في بنية الشعر الصوفي الذي يقوم على شرح الأحوال والمقامات الصوفية بطريقة شعرية في قصائده بشكل تأنس إليه النفس وتتحرر به المعاني، و بالتالي فإن هذه الخصائص تؤدي رسالة معرفية عرفانية من خلال الحروف والكلمات والجمل.

الكلمات المفاتيح: الصوفية، الشعرية، الأسلوب، التكرار، التضاد، التناص.

Résumé

Cette étude vise traiter des phénomènes stylistiques dans les poèmes de Afif edine tilmiçani tel que la répétition par l'accumulation des lettres et les mots et les phrases et le paradoxe et l intertextualité qui représente la structure du poème , on a commencer par définir le soufisme et après on a fait la comparaison de la notion des poèmes et le style littéraire entre Les rhéteurs arabe et les oxydants et on a donner des exemples sur les choix poétiques qui mène le lecteur vers le déchiffrage de la langue ou le message soufie cognitive

Les mots clé :

Soufisme, poétique, le style, la répétition, paradoxe, intertextualité