

السنة الجامعية: 2023-2024

الإهداء :

إلى المولى الذي نفخ في الروح وكونني بكلمة واحدة "كُن": ربي إلهًا واحداً، من دونه لا أكون.

إلى من مسك يدي في أول خطوة لي ولم يفلتها إلى الآن : أبي الغالي.

إلى الشمعة التي احترقت بنارها كي تثير حياتي بضوئها: أمي العزيزة.

إلى قلبي: أخي الصغير.

إلى الحزن الدافئ الذي يحمني من برد الحياة: عائلتي.

إلى الكون الذي يحتويني: حبيبي دائماً.

إلى البلم الذي يضمّد جراحي كل مرة، صديقة عمري: نادين.

إلى رفيقتي دربي، اللتين تقاسمتا معي شقاء الدرب ولذة الوصول: مسيلية وحميدة.

إلى من أبصرت في عينيّ شعلة النجاح: أستاذتي الفاضلة "أ.د راوية يحياوي".

إلى كل من آمن بوصولي رغم طول المسافة.

أهدي جهدي في هذا البحث.

شكر وعرفان:

الحمد لله على كل شيء، والصلاة والسلام على سيدنا محمد، وعلى آله وأصحابه، وأما

بعد:

نتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى أستاذتنا الفاضلة "أ.د/ راوية يحياوي" التي أشرفت على هذه المذكرة، وعلى ما خصصته لنا من وقت واهتمام وإرشاد حتى نكمل بحثنا، ونُخرجه في حلته النهائية.

كما نتقدم بآيات العرفان والامتنان لمن وقف معنا وساندنا لإتمام هذه المذكرة.

وفي الأخير، نسأل الله عز وجل التوفيق.

مقدمة

لقد أخذنا فضولنا المعرفي إلى الولوج داخل متاهات الخطاب الصوفي، علما منا أن التشرب من منابعه يُعتبر مغامرة لما يكتتفه من غموض إثر تباين التجربة الروحية من متصوف إلى آخر، ولكننا اخترنا أن نخوض سُبُل الخطاب الصوفي اهتماما منا بلغة الشاعر الصوفي الذي أوجد لنفسه عالما خاصا به يتّوي خلف المجازات اللغوية. وقد بدأت تظهر بواكير هذا الاهتمام منذ أن وقع اختيارنا على تيمة التصوف في شهادة اليسانس، والتي تطرقنا فيها إلى تقنيات السرد في رواية "قواعد العشق الأربعون" للروائية "إليف شافاق"، وعلى هذا الأساس جاء بحثنا هذا مواصلة للخيط المعرفي الذي بدأناه، وأكملناه رغبةً منا الغوص في أعماق تمفصلات هذا الخطاب لاستكناه مفاهيمه الروحية التي تمازجت والفلسفة الحياتية للمؤلف الصوفي، واستشفاف خباياه كطريقة في الحياة ثم كممارسة كتابية أفضت إلى إنتاج لغة تجريبية، فريدة من نوعها.

ثم إنه لا يمكننا أن نتناسى الزاد المعرفي المتراكم الذي أضافه التصوف للتراث الشعري، سواء كان عربيا أم غربيا، وهذا ما جعله يلفت أنظار الباحثين إليه في الفترة الأخيرة، وبالتحديد إلى الشعر الصوفي؛ لما له من حمولات فكرية وفلسفية تجعله يُمثل في معظمه خطاب معرفة، فكثرت الدراسات حوله وتعددت، ما ساهم في إخراج النص الشعري الصوفي من انغلاقه، وخاصة بعد أن طُبِّقت عليه مناهج نقدية معاصرة أثّرت في جوانبه المعرفية والجمالية معا.

ثم إن الخطاب الشعري الصوفي قد شكل نسقا متكاملا في حد ذاته؛ إذ استعان في تكوينه بالعديد من المرجعيات الثقافية والتاريخية كخلفية فلسفية يعرض من خلالها رؤى المتصوفة للوجود والذات الإنسانية، فجاء هذا الخطاب خليطا متجانسا من الجمالية الشعرية والتأملات الفكرية؛ فهو يعمل على تحفيز الاشتغال الفكري الكامل لذهن المتلقي، فيجعله يفعل قدراته العقلية في استحضار موسوعته المعرفية التي تحدث عنها "أمبرتو إيكو" (Umberto Eco)، ليستنطق بها عوالم الحرف الصوفي الذي يحتمل كل تناقضات

اللغة الصوفية، التي تجسدت من خلالها الغرابة ولا منطقية التجربة الباطنية للصوفي من جهة، ومن جهة أخرى، تمثلت عبرها مفاهيم العشق الإلهي والحلول في ذات المطلق (الله تعالى) وصلاً وحباً.

وعليه، تهدف هذه الدراسة إلى الحفر في الخطاب الصوفي ومرجعياته في ديوان "ركعتان في العشق" للشاعرة الجزائرية "نجوى عبيدات"، وتبيّن أبعاده المختلفة بين أحوال المتصوفين وانعكاسات هذه الأحوال على الكتابة الإبداعية، فتُظهر اندماجاً تاماً بينهما؛ إذ كلاهما تجربتان تتبثقان من الروح وتتلفظان بالألفاظ القلبية، وقد اخترنا هذه المدونة بالتحديد بعد تأمل عميق وتفكير متواصل خلص إلى أنها مدونة تستحق الدراسة، فحاولنا أن نستشف النزعة الصوفية التي تجلت عبر قصائدها، ونتتبع حيثيات المرجع الصوفي الذي أسهم في تشييد شعرية المدونة وجمالية الاشتغال الإبداعي للشاعرة. لم ينطلق بحثنا هذا من فراغ، بل ساهمت في تشكيل أساسياته عدة عوامل منهجية وأسباب، نذكر منها:

1. اهتمامنا بالشعر الصوفي ورغبتنا في معالجة موضوع التصوف عند الشاعرة الجزائرية بالتحديد.

2. قلة الدراسات التي تناولت خطاب المرجع الصوفي وأثره في تعميق القيمة الفنية للخطاب الشعري عامة، واللغة الإبداعية خاصة.

3. أهمية خطاب المرجع في الدراسات الثلاث (اللسانية، الأدبية، والنقدية)، إذ لا يمكن قراءة أي خطاب بعيداً عن الذهنيات - المرجعيات - التي ولّدتها.

اخترنا موضوعنا الموسوم ب: "خطاب المرجع الصوفي في ديوان ركعتان في العشق لنجوى عبيدات"، وانتبهنا أثناء اختيارنا للمدونة، أن "نجوى" لخصت في قصائدها برؤية جشطالتيّة أجزاء عنوان أطروحتنا؛ إذ شمل ديوانها مفاهيم الصوفية كمرجع عام استقت منه عناصر تفردتها في الكتابة الشعرية، خالقة خطاباً عالم تتعاقب فيه الروحانية بالإبداع، وتتماهى فيه إغراءات الحرف الصوفي مع عمق الفلسفة، فحاولنا الإنصات لهذا العالم عبر

الإجابة عن الإشكالية الأساس، سار عليها البحث من بدايته إلى نهايته: **كيف تشكل خطاب المرجع الصوفي داخل البنية النصية للمدونة؟**، وتفرعت عنها أسئلة جزئية رأينا أنها تخدم فصول البحث وتتلاءم معه وهي:

4. ما علاقة المرجع الصوفي بالتجربة الشعرية للشاعرة؟
 5. كيف تشكل المرجع الصوفي في المدونة، أو بالأحرى كيف تشكلت المدونة حسب المرجع الصوفي؟
 6. ما دور الذاكرة في تفعيل الخطاب المرجعي والإنصات للأصوات المتعددة داخل البنية النصية للمدونة؟
- وللإجابة عن هذه الأسئلة، انطلقنا من فرضية واحدة مفادها أن الذات الأنثوية عندما تخط رؤاها في الكتابة وتتبنى تصوراتها أسلوباً، تُنتج كتابة تختلف عن كتابات الآخر (الذكر)، حتى وإن تحدّثت عن الأنثى فيها، فهي تمتلك حمولة رؤيوية شيدتها بنفسها، بعد أن كسرت التقاليد الكتابية وأسست على أنقاضها إبداعاً يتماهى مع وجودها كامراً، ثم كشاعرة.

وقد حاولنا - ونحن نشغل على الإشكالية- أن نحدد خطة بحثنا كما يأتي: مدخل، وفصلان تطبيقيان، وخاتمة، فجاء المدخل مُحدداً للمفاهيم الجوهرية التي يركز عليها البحث، وهي "الخطاب"، "المرجع"، و"التصوف"، وتطرقنا في الفصل الأول المعنون بـ "الذات الأنثوية والمرجع الصوفي" إلى العلاقة القائمة بين الملفوظ الشعري والذات الشاعرة، ومساهمة هذه الذات في تحويل الوجود انطلاقاً من تجربتها الشخصية، لتخلق الممكن عبر اللجوء إلى العوالم الممكنة وتعيد تشكيل العالم، ثم سعينا إلى إظهار القدرات التأليفية للذات الأنثوية عندما تلج عوالم التصوف وتتغرس فيها بذرة الحب الإلهي، فتتبصر العالم من منظار صوفي يرى الوجود صورة من صور الله تعالى، كما أشرنا إلى دور الذاكرة في تفعيل

عدة مرجعيات من جغرافيات مختلفة في بنية نصية واحدة، دون أن نغفل عن استثمار الشاعرة لهذه المرجعيات في ديوانها.

أما الفصل الثاني المعنون ب: "شعرية المرجع الصوفي في بنية النص الشعري"، فخصصناه للغة الشعرية الصوفية التي تتميز بغموضها وتناقضها الدلالي، فتبنى فيها الحرف رمزية تنم عن فنية التجربة الصوفية في حد ذاتها التي توجّد بين المتناقضات، فتولّدت صور شعرية تخرق الاختيارات الطبيعية للألفاظ، مُشكّلة جمالية لا مألوفة، تحدد البؤرة العميقة للرؤية الصوفية، كما حاولنا أن نتتبّع البعد التصوري للفكر الصوفي من خلال الرؤيا الاستعارية لأننا المتصوفة ورصد بعض الاستعارات التصويرية التي تُبَيّن بعض المفاهيم المجردة كالحب والروح والكون،... الخ، والتي ترسو عليها التجربة الروحية للشاعرة. وبالنسبة للخاتمة، ارتأينا أن نعرض فيها بعضا من النتائج التي توصلنا إليها في بحثنا.

وحتى يتسنى لنا أن نحقق هذه الخطوة، لم نتبع منهاجا محددًا؛ لأنه في نظرنا لا يستطيع منهج واحد الإحاطة بالخطاب الشعري كونه متغير ومتقلب، فما بالنا إن كان هذا الخطاب صوفيا ينفلت من حدود المنطق، ولهذا استعنا بمجموعة من آليات تنتمي إلى مناهج مختلفة، ومن بينها: التأويلية؛ حيث استند بحثنا هذا على تأويل القصائد الشعرية الواردة في المدونة، والأسلوبية؛ إذ حاولنا بها رصد اللغة الشعرية ورمزية العبارة الصوفية، متأثرين بطريقة "كمال أبو ديب" في تحليله للنصوص الشعرية، إلى جانب استثمارنا لمفاهيم البلاغة الجديدة، كما لجأنا إلى استغلال بعض مفاهيم المنهج النفسي والثقافي كونها تخدم بعض حيثيات موضوع بحثنا.

ولا يمكننا أن ندّعي أننا من الأوائل الذين تطرقوا إلى الخطاب الصوفي كموضوع للدراسة، بل هناك عدة دراسات سابقة مهّدت الطريق لباحثين مهتمين مثلنا حتى يخوضوا غمار التجربة الصوفية بأنفسهم، ومن بين هذه الدراسات نذكر:

7. " جمالية الغموض في الشعر الصوفي - قصيدة "سلام على سلمى" لمحي الدين بن عربي أنموذجا " لـ"زبدة جنية"، والتي تناولت فيها شعرية الغموض الصوفي الذي يسفر عن انفتاح التأويلات والقراءات المتعددة.

8. " الرمزية الحرفية في العرفان الصوفي " لـ"طارق زيناوي"، حيث سعى في هذه الدراسة إلى إظهار استغلاق الحرف الصوفي وأثره على المتلقي من جهة، وعلى الشاعر المتصوف من جهة أخرى.

9. " المرجعيات الثقافية في ديوان بهاء الدين زهير " للطلالين "حمزة فلياشي" و"عبد الحق روبي"؛ إذ عملا في هذه الدراسة على الكشف عن الأبعاد الجمالية لمرجعيات الشاعر، وانعكاسها اعتباريا على أعماله الشعرية.

وقد استثمرنا هذه الدراسات في التأسيس لبحثنا، كما استفدنا من مصادر عديدة رأينا أنها مهمة وفي صميم البحث، ومن بينها: " الخطاب الصوفي وآليات التأويل " لـ"عبد الحميد هيمة"، " أبعاد التجربة الصوفية (الحب - الإنصات - الحكاية) " لـ"عبد الحق منصف"، بدون أن ننسى كتاب "راوية يحيوي" الموسوم بـ "الإنصات إلى مختلف الخطابات"،... الخ، وكانت هذه المراجع بمثابة دليل معرفي قادنا من أول لبنة في البحث إلى آخر محطة فيه، إلا أننا حرصنا أن نتناول خصوصيات الخطاب الصوفي عند الذات الأنثوية، وقد يكون هذا هو الطريف في بحثنا.

وخلال مسار إنجازنا لمذكرتنا اعترضتنا صعوبات، جعلتنا ندرك قيمة البحث العلمي، ومنها: ضيق الوقت وصعوبة تحليل النصوص الشعرية الصوفية لغموض عباراتها ورمزية لغتها التي تشير أكثر ما تصرّح، ولكنها لم تمنعنا من تقديم ما بوسعنا، بل ألهمت فينا شرارة السعي الحثيث لإكمال هذه المذكرة.

أما بعد، إننا لا ندعي الكمال في بحثنا بينما الكمال صفة المطلق، الله تعالى، وما بحثنا هذا إلا محاولة منا لتأنيث الطريق للدراسات اللاحقة التي سنتناول قلق البحث المعرفي

في خطاب المرجع الصوفي. ونرجو أن يكون هذا الجهد قد استوفى شروط المقاربة المعرفية ولو بالنزر القليل، وإن وفقنا فيه فمن فضل الله عز وجل، وإن أخطأنا فمن أنفسنا.

وفي الختام، لا يسعنا إلا أن نقدم جزيل الشكر لكل من وقف معنا وقفة تآزر في سبيل إتمامنا هذا البحث، وبالأخص أستاذتنا المشرفة "أ.د/ رابية يحيايوي" التي أفادتنا بعلمها وكتبها ولم تبخل علينا بنصائحها وإرشاداتها وظلت حريصة على بعث الأسئلة المعرفية الجادة فينا، ورعت هذه المذكرة بكلّ ما أوتيت من حرص. كما نتقدم بجزيل الشكر والعرفان لأعضاء اللجنة الموقرة الذين سيقراءون هذه المذكرة واقتطعنا من وقتهم في هذه الظروف التي تعج بمشاكل نهاية السنة. والحمد لله رب العالمين، سبحانه الذي لا يُنَجَرُ عملٌ إلا برضاه، "ولكلّ شيء إذا ما تمّ نقصان".

مدخل:

تحديد الجهاز المفاهيمي

1. مفهوم الخطاب

2. مفهوم المرجع

أ- الدلالة التوجيهية

ب- الدلالة التعيينية

3. مفهوم التصوف

لم تستقر المصطلحات الأساسية لموضوع مذكرتنا على تعريف واحد، وإنما أخذت تنتمي وتتعدد كونها استتبعت مفاهيمها من عدة نظريات تناولتها بالدراسة، محاولة أن تجد لها ركيزة ينطلق منها الباحثون الذين يبدون اهتماما حولها، ولكن بسبب أن هذه المفاهيم بقيت لصيقة بالأدب عامة، وباللغة بشكل خاص، لم تستطع هذه النظريات - بحكم تباين منظوماتها التبئيرية - العثور على مفهوم شامل يحدد كل مصطلح، ويضعه داخل بوتقة واحدة. فهذه المصطلحات لها أنظمتها الخاصة مثل اللغة تماما، فقد صنفها "دي سوسور" (F. De Saussure) على أنها "نظام لا يخضع لغير نظامه الخاص"¹، وعليه يعتبر كل من "الخطاب" و"المرجع" و"التصوف" مفاهيم متشذرة من مرجعيات متنوعة، لكل منها قوانينها وضوابطها التي تجعل هذه المصطلحات صعبة التحديد.

وفي بحثنا هذا، ارتأينا أن نتطرق مباشرة إلى التعريفات التي وضعها اللسانيون عند تنظيرهم لهذه المصطلحات، فمصطلحي "الخطاب" و"المرجع" تبلورا في رحم الدراسات اللسانية، خاصة مع جهود "فرديناند دي سوسور" وتلاميذه، وتطور هذان المفهومان في ظل اللسانيات ومع من انتهج نهج "دي سوسور"، لينتقلا فيما بعد إلى حقول معرفية أخرى من بينها: الأدب والفنون الجميلة، ... فأصبحنا نتحدث عن "خطاب الصورة الفوتوغرافية" و"مرجعية النص الأدبي". غافلين عمدا عن الجانب اللغوي بسبب كثرة تداوله في البحوث السابقة، وعليه سنكتفي فقط بالمفاهيم التي أسسها أصحاب النظريات اللسانية.

1. مفهوم الخطاب:

لم يرس مصطلح "الخطاب" على مفهوم واحد، بل تعدد وتنوع في الدراستين: الغربية والعربية، فهو مصطلح دينامي، لا يستقر على تعريف واحد مثل الأدب في سيورته المتواصلة في عالم الإبداع. فنجد مفهوم "الخطاب" يختلف من دارس إلى آخر؛ كأن يعرفه

¹ - دي سوسور، محاضرات في علم اللسان العام، تر: عبد القادر قنيني، مراجعة: أحمد حبيبي، إفريقيا الشرق، ط2، 1987، ص 47.

"ميشال فوكو" (Michel Foucault) على أنه "مصطلح لساني يتميز عن النص والكلام والكتابة وغيرها، ويشمل كل إنتاج ذهني سواء أكان نثرا أم شعرا، منطوقا أم مكتوبا، فرديا أم جماعيا، ذاتيا أم مؤسسا. وللخطاب منطق داخلي وارتباطات مؤسسية، فهو ليس ناتجا بالضرورة عن ذات فردية يعبر عنها، أو يحمل معناها، أو يميل إليها، بل قد يكون خطاب مؤسسة أو فترة زمنية أو فرع معرفي ما"¹. فعليه الخطاب هو كل ملفوظ يتوجه إلى متلقي ضمن سياق محدد، وقد يكون إما مكتوبا أو شفويا، إذ يراعي مقام التلفظ إلى جانب اللغة وتشكل الدلالة، "فهو تواصل لغوي ينظر إليه باعتباره عملية تجري بين متكلم ومستمع، أو تفاعل شخصي يحدد شكله وغرضه الاجتماعي"²، فكل خطاب غرض يحدد ماهيته، فنقول هذا خطاب ديني، وذاك خطاب سياسي، ... فالخطاب خطابات وأنوع متعددة، ولكن يبقى شرط وجود شخصين على الأقل والتفاعل بينهما أمر ضروري لتتمام عملية التواصل (الخطاب).

ثم إن الخطاب يختلف عن مصطلح "النص" في كونه أشمل وأعم منه. فالنص "يقف عند حدود البنية الداخلية ولا يتعداها، فهو بنية مغلقة يحدد وجوده الكاتب، ليصبح مكونا من مكونات الخطاب"³، وعلى إثر ما تم ذكره، يمكن اعتبار أن "النص" جزء أساسي من الخطاب وأحد تجلياته، وبهذا قد "يغدو النص عبارة عن سياق إنتاج للخطاب، أو سياق تفكيك وإعادة بناء له"⁴. ومنه يصبح وسيلة لإنتاجه وكذلك تلقيه، وهنا يكمن دور المتلقي في هدم الحواجز التي تمنعه من الولوج إلى عالم الخطاب، محاولا تحقيق عملية الفهم.

¹ - ميشال فوكو، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2007، ص 4 .

² - Howthorn, 1992, 189، نقلا عن : سارة ميلز، الخطاب، تر: عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، ط1، 2016، ص 15.

³ - النذير ضبيعي، " الخطاب " (محاضرة للسنة الثانية ليسانس، دراسات أدبية)، ص 3، تم العودة إليه

يوم: 20/03/2024، على الساعة: 11:53 على الموقع: <https://tele-ens.univ-oeb.dz>mod<resource>

⁴ - عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص (المفهوم - العلاقة - السلطة)، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2008، ص 47 .

وقد ربط "جاكوبسون" (R.Jakobson) مصطلح الخطاب بالإبلاغ وإيصال الرسالة من المُخاطَب إلى المُخاطَب، وعليه بنى نظريته التواصلية القائمة على وظائف اللغة، والتي تعتمد بدورها على ست (06) عناصر أساسية:

1- المُرسِل (Destinateur).

2- المُرسَل إليه (Destinataire).

3- الرسالة (Message).

4- قناة الاتصال (Contact).

5- الشفرة (Code).

6- المرجع (Référence).¹

كما يحتل "الخطاب" منزلة كبيرة لدى "تودوروف" (Todorov)، وهذا ما نلتزمه عند تغييره لمقولة "جاكوبسون" إلى أن "موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدبية، إنما هو الخطاب الأدبي، فليس العمل الأدبي ذاته"²، وليست الأدبية (الشعرية) التي دعا إليها "جاكوبسون".

ثم إن "الخطاب" مصطلح يتباين عن "الجملة" في كونه "كتلة نطقية لها طابع الفوضى وحرارة النفس، ورغبة النطق بشيء ليس هو تماما الجملة، ولا هو تماما النص بل هو فعل يريد أن يقول"³، إنه فعل التحرر من شبكة النص ومحدودية الجملة، إنه كيان تلفظي مستقل في حد ذاته، فبعد أن انصب اهتمام اللسانيين على دراسة الجملة والعكوف على استظهار بنياتها وعلاقاتها الداخلية - بوصفها بنية لغوية كبرى-، برز ما يعرف بلسانيات التلفظ التي

¹ - ينظر: محمد سيلا وعبد السلام بنعبد العالي، اللغة (دفاتر فلسفية نصوص مختارة)، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1994، ص 62/61.

² - ادبث كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، تر: جابر عصفور، آفاق عربية للصحافة والطباعة والنشر، بغداد، 1985، ص 183، نقلا عن: عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص، ص 6.

³ - يمنى العيد، في القول الشعري، ص 12. نقلا عن: بشير حرشاية، "مصطلح الخطاب في الدرس اللساني"، مجلة العلوم الإنسانية والحضارية، مج 4، ع 1.

ناقضت هذا التصور، خاصة مع اجتهادات "إميل بنفنيست" (E. Benveniste) الذي أفرز طرحا شكل فيما بعد ثورة جذرية على لسانيات الجملة، إذ يقول: "قمع الجملة نترك مجال اللسان بوصفه نظاما للعلامات، وندخل في عالم آخر، هو اللسان بوصفه أداة للتواصل، حيث التعبير هو الخطاب"¹. ثم ليُعرف هذا العالم الفوضوي على أنه "كل تلفظ يفترض متحدثا ومستمعا، تكون للطرف الأول نية التأثير في الطرف الثاني بشكل من الأشكال"²، فيسعى الأول لإيصال مقاصده للثاني بهدف إقناعه بها.

وعليه يمكن أن نرمز للخطاب بـ "عملية التلفظ" التي تقوم على عنصرين مهمين، لا تتم بدونهما العملية، ألا وهما:

1- المخاطب، الذي يسعى للتأثير على المتلقي وإقناعه.

2- المخاطب، الذي يفهم الملفوظ (Enoncé) ضمن سياق معين.

والملاحظ من هذه التعريفات أن الخطاب هو عملية إنتاج الكلام، وتشتط هذه العملية بنيات أساسية يمكن اعتبارها ركنا ركيزا فيها، أهمها: المخاطب/ الرسالة (الموضوع)/ المخاطب/ وكذلك السياق، فهي عملية تواصلية تستهدف السياقات الخارجية والداخلية (النسقية) من لغة وتركيب نحوي سليم، وكيفية تشكل الدلالة وصياغة المعنى .

2. مفهوم المرجع:

لقد انبثق المرجع من عدة نظريات فلسفية ونقدية، ما جعله يرتبط بعدة دلالات، وهذا ما نلتمسه في معجم "Le Robert" لـ "بول روبرت" (Paul Robert)، ومن بين هذه الدلالات: الدلالة التوجيهية والدلالة التعيينية.

¹ - إميل بنفنيست، مشاكل في اللسانيات العامة، جاليمار، ط 1، ص 130، نقلا عن : كريم الطيبي، " لسانيات التلفظ وتحليل الخطاب الشعري"، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج 10، ع1، 2021، ص 444.

² - المرجع نفسه، ص 246 .

أ) **الدلالة التوجيهية:** يعتبر المرجع وفق هذه الدلالة " أداة توجه المتلقي، في مقام تواصل مقرر، نحو ضبط الانتماء الأصلي لنص ما، أو صوب تحديد المسوغ القانوني لممارسة سلطوية معينة. إن المرجع في هذه الدلالة يتحدد باعتباره "عملية إحالة أو إعادة القارئ، إلى نص، أو سلطة"¹، وعليه سيكون المرجع أشبه بالدليل المعرفي للقارئ أثناء ولوجه عوالم النص الداخلية، إذ يعمل على تفعيل ذاكرته في استنتاج النصوص الغائبة داخل النص الحاضر.

ب) **الدلالة التعيينية:** حيث يتأسس المرجع باعتباره "عنصرًا متضمنًا في العلامة اللسانية، قد يكون موجودًا في الواقع الموضوعي، وقد يكون غائبًا عنه، باعتباره مجرد تمثيل تصويري"²، أو محاكاة للواقع الذي نراه أو بالأحرى نتصور أننا نراه، وعليه نفهم أن المرجع يتفرع إلى قسمين: "المرجع الواقعي الذي يكتسي طابع التحقق الوجودي المادي، والمرجع المتخيل الذي يتسم بطابع التحقق الصوري المجرد"³، ومنه يمكننا أن ندحض تلك المقولة التي تقيد المرجع بالواقع لا غير؛ فهو لا يتعلق بالوجود المادي فقط كما يشير إليه "جون سيرل" (John Searle) "فإذا كان الخطاب العادي يشير إلى عناصر موجودة في الواقع، فإن الخطاب التخيلي يعين مراجع تنتمي إلى وجود متخيل"⁴، فالمرجع يتأرجح بين الواقعي والتخيلي؛ حيث نجد الخطاب العادي يحيل إلى مراجع موجودة أصلاً في الواقع، بينما الخطاب التخيلي ينشأ مراجعه الخاصة، ووجوده الخاص بشخصه وأحداثه، محققاً الممكن والمحتمل، وهو ما يُعرف في الإبداع الأدبي بـ "العوالم الممكنة" (Les Mondes

¹ – Paul Robert, Le nouveau petit Robert (nouvelle édition), éd Le Robert, Paris, 1993, p2131.

نقلاً عن: عبد الرحمن التمار، مرجعيات بناء النص الروائي، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص 31/30

² – المرجع نفسه، ص 31 .

³ – م ن، ص ن.

⁴ – جون سيرل، أفعال الكلام، تر : هيلين بوشارد، هرمان، باريس، 1972، ص 122 . نقلاً عن: نور الدين الحاج، قضايا المرجع في تجربة محمود درويش الشعرية، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2018، ص33.

(Possibles)، إذن "المرجع يدل على ما تحيل إليه العلامة اللسانية، سواء في العالم الحقيقي (الواقع غير اللساني) أم في عالم الخيال"¹، وهذا ما اتفق عليه معظم اللسانيين.

وعند الرجوع إلى الدرس اللساني، مع أب اللسانيات، سنجد أن "دي سوسور" اكتفى فقط بدراسة العلاقة الموجودة بين الدال والمدلول كموضوع معادل لمحور اللسانيات، ألا وهو "اللغة" و"اللسان"، ولم يتحدث عن العنصر الثالث في هذه العلاقة (المرجع)، وجعله المحطة المنسية. وهكذا "قصر" دي سوسور "دراسته على اللسان لأنه موضوع قابل للوصف والدراسة بسبب طبيعته الجماعية وخضوعه لقوانين عامة وكلية يمكن استنباطها وتحديدتها"² عكس "الكلام" الذي يحمل طابع الفردية، و"هكذا غدت اللغة مع "دي سوسور" بنية تخضع لقوانينها الداخلية تفسر نفسها بنفسها، وأضحت دراستها محكومة بمبدأين اثنين هما المحايثة والنسقية (systématisation)، ولذلك استبعد المرجع (...) من مجال البحث اللساني لأنه ليس من طبيعة موضوع اللسانيات"³، وعليه سيبقى للغة نظامها الخاص الذي يقيدتها إلى علاماتها الداخلية فقط، مستبعدا كل ما تحيل إليه في الخارج، ولكن إذا عدنا إلى رأي "نور الدين الحاج" سنجد أنه يناقض هذه النظرية، فيرى أن "هذه الفرضية ليست تنفي إمكانية تدبر اللغة لا بوصفها لسانا - أي بنية من العلاقات المجردة - بل بما هي تحقيق لقوانين اللسان وإنجاز لها، أي باعتبارها "كلاما" أو قل "خطابا" له معنى يحيل على الذات وعلى العالم"⁴، فلا بد لأي علامة لغوية أن تستدعي مرجعا يكون إما ذاتا أو شيئا من الوجود المادي. ولكن في الفترة الأخيرة، خاصة مع دراسات "بنفنيست"، انفتحت العين الثالثة للأنثولوجيين حول مكانة المرجع وأهميته في كلتا الدراستين: اللسانية والأدبية، حيث عمل على "توسيع العلامة

¹ - خليل أحمد خليل، معجم المصطلحات اللغوية، دار الفكر اللبناني، ط 1، بيروت، 1995، ص 122. نقلا عن : عبد الرحمن التمار، مرجعيات بناء النص الروائي، ص 35.

² - نور الدين الحاج، قضايا المرجع في تجربة محمود درويش الشعرية، ص 23.

³ - المرجع نفسه، ص 23.

⁴ - المرجع نفسه، ص 26 .

اللسانية بالتصنيف على حد ثالث هو المرجع أو الشيء الخارجي، انطلاقاً من كون مصطلح الإرجاع ينطوي على مزية تضمن الخارجية: فالمرجع هو الغياب الذي يعوض عنه حضور الدلائل¹. ولكن مع فكرة "بنفنيست"، سنعود إلى تلك النظرة المنغلقة حول المرجع كونه متعلق بالوجود المادي فقط، وبهذا سنلغي فكرة أن المرجع مرجعيات، يتنوع ويتعدد، يتأرجح مع الخيال أين الأمساخ والأساطير كلها مراجع، "العلامات، من ناحية، تشير إلى شيء غير العلامات نفسها، أي إلى شيء يمكن أن يدعى مرجع أو موضوع العلامة، وليس من الضروري تصور المرجع كموضوع مادي: الدولة والحق، والأمساخ والأشباح كلها مراجع، رغم أن أحداً لم يرها"²، وتكون هذه مقولة "تودوروف" الذي يعترض على فكرة سجن المرجع بالواقع فقط ولا يتعداه إلى ما بعد الواقع (الخيال).

إن العديد من اللسانيين أعادوا الاعتبار للمرجع الذي غيَّبه "دي سوسور" من ثنائياته (الدال والمدلول)، فمنهم "رومان جاكبسون"، حيث ذكر المرجع عند تحديده لوظائف اللغة، إذ تحدث عن الوظيفة المرجعية (...) ولكي تعمل هذه الرسالة عملها فإنها تتطلب أولاً وقبل كل شيء، سياقاً تحيل إليه (وهو ما يطلق عليه أيضاً، باستعمال مصطلح لا يخلو من غموض "المرجع المحال إليه") وهو سياق يمكن للمتلقي أن يدركه، ويكون إما لفظياً أو قابلاً لأن يكون كذلك³، فأى عملية تواصلية تتطلب سياقاً تحيل إليه أو مرجعاً وإن غاب سيتلخبط المتلقي ولن يدرك مصدر الرسالة، وبضيق في فهم مضمونها.

3- مفهوم التصوف:

إن التصوف طريق عرفاني للوصول إلى الحضرة الإلهية والاتحاد مع المطلق (الله تعالى)، الحق الموجود، غايته الانتشاء بالأنوار الربانية، إنه "تدين، يتجه نحو الخلاص

¹ - ميكائيل ريفاتير، الوهم المرجعي، ضمن: الأدب والواقع (مؤلف جماعي)، تر: عبد الجليل الأزدي ومحمد معتمد، منشورات تانسيفت، مراكش، د ت، ص 46، نقلاً عن: عبد الرحمن التمار، مرجعيات بناء النص الروائي، ص 42.

² - محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، اللغة، ص 31.

³ - المرجع نفسه، ص 61.

الديني¹ والروحي، عبر العزوف عن ملذات وشهوات الحياة، فينفي المتصوف عن نفسه كل شيء غير الله تعالى، فقد ورد في معجم المصطلحات العربية أن التصوف "هو التجرد تماما من مباحج الدنيا ومفاتها، ومحاولة التخلص من الجسد ذلك الحجاب الكثيف الذي يحول دون التمتع بالنور الإلهي الفياض على الكون، والفناء في الذات العلية فناء يقترن بالعشق الإلهي"²، وذلك مسعى المتصوف، أن يصل لدرجة الفناء من أجل الولادة من جديد في أحضان الصفاء والحب الإلهي.

ويصف "الكلاباذي" التصوف بأنه "مشاهدات القلوب ومكاشفات الأسرار لا يمكن العبارة عنها على التحقيق بل تعلم بالمنازلات والمواجيد، ولا يعرفها إلا من نازل تلك الأحوال وحل تلك المقامات"³، فبالنسبة للمتصوف، إن السبيل الذي يسلكه للوصول إلى الحقيقة الربانية أشبه بالرحلة الشاقة، أين يتخلى عن ذاته لذات الإله، وعن الحياة الزائلة، ويتحرر من سجن العالم المادي ليبلغ منزلة "الإنسان الكامل" كما سماه "ابن عربي".

إن التصوف "تجربة ذاتية، وظاهرة باطنية روحية خاصة، تتميز بالصدق وقوة الانفعال والإخلاص في التوجه إلى الله، والسعي الدائم للتحرر من أسر المادة والجسد، والارتقاء نحو المتعالي لبلوغ الكمال والتخلق بالفضائل"⁴، فخلال هذه التجربة تتخلص الذات المتصوفة من الجسد الذي هو غطاء الروح، لتتوغل الأنوار الإستشراقية إلى الفؤاد فتخرقه محقة السعادة الروحية والكمال الأخلاقي، إنه -التصوف- "بوجه عام فلسفة حياة، وطريقة معينة في السلوك يتخذها الإنسان لتحقيق كماله الأخلاقي والاتصال بمبدأ أسمى، وعرفانه بالحقيقة

¹ - أدونيس، علي أحمد سعيد إسبر، الصوفية والسورالية، دار الساقي، ط3، بيروت، لبنان، 2006، ص9 .

² - كامل المهندس ومهدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة ط2، لبنان، بيروت، 1984، ص 228 . نقلا عن: عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغربي المعاصر)، دار الأمير خالد، د.ط، قسنطينة، 2014، ص73.

³ - الكلاباذي، أبو بكر بن إسحاق البخاري التعرف لمذهب أهل التصوف، مكتبة الكليات الأزهرية، ط3، القاهرة، مصر، 1400، ص105.

⁴ - عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 76 .

وتحقيق سعادته الروحية، والتصوف مشترك بين ديانات وفلسفات وحضارات في عصور مختلفة¹. فمهما اختلفت التجارب الصوفية عبر الأزمنة والعصور، وتعددت التعاريف حولها، إلا أنها تبقى في قلوب المتصوفة تجربة واحدة قوامها الاتحاد بالله والكشف عن المطلق واللامرئي، فهو أشبه بالسوريالية، ولكن لكل منهما هدف مختلف وغاية خاصة به تُبلَغ، ويوضح "أدونيس" هذه النقطة بقوله إن "السوريالية صوفية وثنية أو بلا إله، وغايتها التماهي مع المطلق، وبأن الصوفية سوريالية تقوم على البحث عن المطلق والتماهي هي أيضا معه"²، فكلاهما يتخذان الطريق نفسه لرؤية اللامجهول والغوص في غياهب اللاموصوف واللامعروف.

إن البحث عن مفهوم واحد للتصوف أشبه بالغوص في نهر بلا قاع، فالتصوف مفاهيم عدة، ولكنها لا تكفي لوصف هذه "التجربة الروحانية الوجدانية التي يعيشها السالك المسافر إلى ملكوت الحضرة الإلهية والذات الربانية من أجل اللقاء بها وصالا وعشقا"³، إنه ببساطة لا يمكن تحديده لأنه لا يحدد، إنه خارج المعقول والمنطق، لا يقبل التتميط في تعريف واحد شامل، إنما يكتفي المتصوفة بالتعبير عما أحست نفوسهم من كشف وذوق وفناء في المطلق والوجود، إن التصوف أشبه بقصة "الفيل الذي عرضه بعض الهندوسيين في حجرة مظلمة، فتجمع الناس ليخبروه ولكن ظلام المكان منعهم أن يبصروه، فلمسوه بأيديهم ليعلموا على أي مثال هو، فلمس بعضهم خرطومه، فقال: إنه يشبه أنبوب الماء وبعضهم أذنه، فقال: لا بد أن عيونه كمروحة كبيرة، ولمس بعضهم رجله فحسب أنه كالسارية، ولمس بعضهم ظهره فأعلن

¹ - معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية، ج1، معهد الإنماء العربي ، ط1، 1986، ص258.

² - أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص16 .

³ - جميل حمداوي، "التصوف والأدب"، ندوة (مجلة إلكترونية للشعر المترجم)، المغرب، تم العودة إليه يوم:

2024/03/21، على الساعة: 16:47، على الموقع:

أن الحيوان لا بد أن يشبه العرش العظيم"¹ (قصها "جلال الدين الرومي" في كتابه "المتنوي").

هكذا هو الحال مع التصوف، فكل ذات متصوفة تجربتها الفردية التي تنمهي وتتباين في الوقت نفسه من فرد إلى آخر، فكل متصوف كيف يعرفها حسب ما اختلجته نفسه وأباحت له قريحته، ولكن هذه الذوات تشترك في شيء واحد وهو أنها اتخذت من التصوف ذاك المنطاد الذي يطير بها إلى عالم مثالي وسامي، هروبا من الواقع المادي.

¹ - التوحيدي، المقابسات، نقلا عن: عرفان عبد الحميد فتاح، نشأة الصوفية وتطورها، دار الجيل، بيروت، 1993، ص 131. نقلا عن: عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 74/75.

الفصل الأول:

الذات الأنثوية والمرجع الصوفي

1- علاقة الملفوظ الشعري بالذات الشعرية وتبصرها للعالم الصوفي

2- الذات الأنثوية والعالم الصوفي

أ) الذات الأنثوية المتصوفة

ب) الذات الأنثوية والولع الصوفي

3- الملفوظ الشعري وتشكل العوالم الممكنة: تحويل الواقع إشغال للمتخيل

4- المرجع الصوفي : ذاكرة ومرجعيات

أ) المرجعية النفسية

ب) المرجعية الثقافية

ج) المرجعية الدينية

د) المرجعية الأدبية

شكلت الذات الأنثوية نسقا خاصا عند الشعراء عامة، والمتصوفة خاصة؛ إذ أبدعوا في اسمها وكيونيتها قصائد باتت رمزا للجمال والكون، فالمرأة بالنسبة إليهم وهج من النور الرباني وإحدى التجليات الصورية لله تعالى، فتنحول بذلك الذات الأنثوية إلى محور جوهري في كتاباتهم، وفي رؤيتهم للوجود، فتبرز في الخطاب الصوفي ذاتا متحررة من إنيتها ومن العالم، ولكن ماذا لو خُطت هي تجربتها الصوفية؟ أستبقى كتاباتها معادلة لكتابات الآخر (الذكر)، أم أنها ستتفرد وتخلق لنفسها حيزها الشعري الخاص؟، وهذا ما سنحاول الإجابة عنه في هذا الفصل.

1. علاقة الملفوظ الشعري بالذات الشعرية وتبصرها للعالم الصوفي:

لقد أمست الذات تبحث عن نفسها في هذا العالم المتشظي والمفكك الذي توسم بشعار "المابعد حدثي" ورُفعت فيه مفاهيم النهايات: نهاية الهوية، نهاية الإنسان¹، كذلك نهاية الذات الحاملة، فانتقلت من العالم الواقعي المسنن بالمعايير والقوانين – والذي لم يعد يكفي مشاعرها المضطربة – مسافرة إلى عالم يجيب عن تساؤلها الفلسفي: من أكون؟، فلم تجد ضالتها إلا في عالم الشعر، ذاك العالم الرحب الآماد والحر الذي لا تُسيره القواعد الرصينة، فلا طالما رغبت الذات في أن تخلق لنفسها حيزا تتفرد فيه محققة مقولة كوجيتو "أنا أفكر إذن أنا موجود"²، فالوجود الذي تحلم به هذه الذات هو وجود أزلي، سرمدي، حيث السعي فيه أكبر من الوصول، ولكن السؤال يبقى: ما علاقة عالم الشعر بعالم الذات؟ ولماذا سعت الذات لكسر الحدود بين عالمها والعالم الشعري تحديدا؟

إن عالم الذات أشبه بعالم الشعر، كيان مستقل، كينونته متعالية، فهو إلى يومنا هذا مازال يبحث عن ميناء ليرسو فيه، إنه في دينامية مستمرة وحركية متواصلة وتساؤل دائم عن

¹ - ينظر : فتيحة كحلوش، محاضرات في تحليل الخطاب الشعري، دار المجد للنشر والتوزيع، د.ط، سطيف، الجزائر،

2015، ص 29.

² - ينظر : المرجع نفسه، ص 7/6.

رقعة جغرافية يشيد عليها ملجأه، والأفكار التي تغزو الذات وتختلجها هي نفسها أعمدة ذلك الملجأ، فالشعر والذات يعتبران صوتا الكتابة الإبداعية، كلاهما يدقان ناقوس الشعرية، فالشعر منفذ الذات ومهر بها من الوجود المادي، فتفتلت منه بحثا عن واقع متخيل، فيه تخرق قوانين المنطق لتخلق الفوضى، لكن في حدود الإبداع والحفر عن مسالك تجريبية جديدة لمفهوم الكتابة والإنصات للحدثي، إنها ذات خلاقة بمصطلح "أدونيس"، تتشئ الممكن والمحتمل في أرض اللاممكن ومستحيل الحدث، فتغوص هذه الذات في عمق أعماق الملفوظ الشعري لتتبنى المجهول وتتقب عن اللامحدد، لتخلخل المنظومة التي تركز إلى الحقائق الثابتة كحقيقة الشعر نفسه، فتهدم قدوسية "عمود الشعر" وتلك المنظومة التبئيرية الأحادية التي تخضع القول الشعري لتعريف مسبق يحدده على أنه "قول موزون مقفى يدل على معنى"¹، وبهذا المفهوم سنلحظ أن الشعر قد حُدد مسبقا بالوزن والقافية وما غير ذلك فكلام عادي، ويقول "ابن رشيق القيرواني" في هذا الصدد: "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حد الشعر، لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر؛ لعدم القصد والنية"². والاختلاف هنا عن تعريف "قدامة بن جعفر" أن "القيرواني" أضاف عنصرا خامسا للعناصر المذكورة سابقا وهو النية؛ بمعنى سبق الإصرار والقصد على تلفظ الشعر.

وعليه، فالذات تتسلف هذه التعاريف التي أضحت لاصقة باسم الشعر، وتُخرجه من بوتقة التتميط ليمسي الشعر شعرا، فيولد من جديد على أنه "رؤيا"، وهذا المصطلح ينفي تلك الهالة الأحادية التي تطوف حول الشعر، "فالرؤيا، بطبيعتها، قفزة خارج المفهومات السائدة.

¹ - قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد البغدادي، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، ط1، قسنطينة، 1884، ص3.

² - أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، ط2، مصر، 1955، ص119.

هي، إذن، تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها¹، بالتالي تثوير للمنظومات التي تتناسى جوهر الشعر وأصله.

إن العلاقة التي تصبغ الذات بعالم الشعر علاقة ترابطية، تكاملية، تتيح لها أن تنتقل من واقعها، حاملة تجاربها الشخصية إلى مدينة الشعر، لتُحوّلها فيما بعد من خلال الأسطورة والترميز، لتخلق تخيلاً شعرياً بعدما أوثقت الخيال بوتد وشددت روحها له²، ليترك فيما بعد أثره على خارطة الإبداع، فتلوي أعصاب اللغة التقليدية المألوفة التي باتت تشبه القطار الليلي البطيء الذي ينتحر فيه المسافرون من شدة الضجر³، وتتلاعب بدقة واحترافية بأوتار اللغة العادية لتنشأ لنا لغة حية، مشحونة بمشاعر الذات وخلجات روحها، فيبدو الشعر "تعبيراً صادقاً، ينقل لنا معاناة صاحبه التي تجسدها مشاعره وخواطره"⁴، يظل يستجوب كيان الذات لسبر أغوارها الباطنية، وأول ما يتبادر إلى أذهاننا في هذا الصدد، هو المتلفظ الشعري لـ "عبد الرحمن شكري" في قصيدته "عصفور الجنة":

أَلَا يَا طَائِرَ الْفِرْدَوْسِ سِإِنَّ الشَّعْرَ وَجْدَانُ⁵

فالقصيد بالنسبة للذات هي ذاك الكهف السري الذي تخبئ فيه أحاسيسها، وكأنها كنوز ستُسرق منها. إن الشعر نفسه وجدان الذات.

ومنذ بدايات الشعر، وعت الذوات بهذه العلاقة بينها وبين الملفوظ الشعري واعتبرته عالمها الخاص والوحيد الذي تتأمل فيه نفسها، وتبصر من خلاله العالم الذي شيدته بالكلمات والأخيلة، فتصفن في تلك العوالم الممكنة التي خلقتها مُحورّة تجاربها الواقعية إلى

¹ - أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، بيروت، لبنان، 1986، ص9.

² - ينظر: الطيب لسلوس، الوحش الذي يصنع ملح المائدة، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2014، ص20.

³ - ينظر: نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، ط4، بيروت، لبنان، 1982، ص870.

⁴ - مصطفى درواش، تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، تيزي وزو، ص7.

⁵ - فاروق شوشة، "عن الشعر والشاعر"، مجلة العربي، ع 483، الكويت، تم العودة إليه يوم: 2024/04/25، على

الساعة: 15:45، على الموقع: <https://alarabi.nccal.gov.kw>article>

تجارب تؤنثها اللغة، لتقدم رؤية مغايرة لمفهوم الواقع في حد ذاته عبر شعرنته ومحاكاة الجميل فيه، وفي قصيدة "نجوى عبيدات" التي يتأرأسها عنوان "ركعة أولى من قلب عاشق"، نلاحظ حضور تجربة الشاعرة التي اتجهت صوب التصوف كملاذ من الوجود المادي، تقول:

قلبي إلى قبلة الأشواق قد سجداً

لأنه عاشق لله قد عبداً

مذ سرت للعشق في معراج حرقته

ونبض قلبي غداً رغم الذبول ندى..

أبصرت نورك يا الله من ولي

ولن أراك بدون العشق لن أجداً

أبصرت نورك لما كنت غائبة

عني أفتش عن وجهي وكنت يداً

أراك إن لم يرو..

أو كنت محتجباً لهم..

فأنت ضياء لي.. وأنت صدى

أراك متصلاً بالروح منفصلاً..

أراك في جبة الأشياء متحدًا¹

تؤكد هذه الأسطر الشعرية على مقدرة الذات الشاعرة على إيصال صوت تجربتها الصوفية إلى المتلقي، صوت الحب الإلهي الذي وجدت فيه السكينة والطمأنينة من ضوضاء العالم الخارجي، ففي هذه التجربة عادت الشاعرة إلى أعماقها، مزيلة كل العوائق التي تشدها إلى أنها وإلى العالم، فتفقد فيها وعيها بذاتها وبكل ما يحيط بها من أجل الاتحاد مع الله تعالى والانحلال فيه، فتصير هي هو وهو هي، مدركة "أن العاطفة لا العقل هي السبيل

¹ - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، كلاماً للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2022، ص9/10.

للوصول إلى الله، ومن ثم فإن أفضل طريق للمعرفة هو الالتحام بالموضوع والقرب منه والاتحاد به؛ أي المعرفة المباشرة التي لا تحتاج إلى استعمال الحواس كما في المعرفة العادية¹، فمحبة المطلق (الله) لا تكون بالمنطق وإنما بالقلب، "فالقلب واسع يسع المطلق، وهو يعكس لحظة لحظة الأشكال التي يتجلى فيها المطلق، وهذا العكس والتقلب. وبما أنه لا نهاية للتجلي، فلا نهاية للتقلب، ولا نهاية للمعرفة. فالقلب جامع لصفات الوجود (...) إن قلب العارف يُخلَق كل لحظة وكذلك الشأن في الوجود"²، فهو مصدر المعرفة الصوفية التي يُعَدَم فيها العقل وتسيطر الأحاسيس. فقد أدركت الشاعرة هنا أن الوصول إلى حضرة الذات الربانية والانحلال فيها لا يتم إلا من خلال قطع صلاتها بالعالم الخارجي والانسحاب من ذاتها، "فالشرط الأولي لظهور البروق الإشرافية يتمثل في انسحاب الإنسان إلى داخل ذاته، حيث يعيش هذا الداخل، ويعيش فيه، قاطعا صلاته مع العالم الخارجي (...) في هذا الانسحاب يزداد الإنسان حضورا لذاته وفي ذاته، ويصبح أكثر قدرة على التوغل في أعماق الوجود"³، وعليه تلغى تلك المسافة بين الذات ووجودها.

وفي هذا المقطع بالتحديد نستحضر ذلك المضمار الذي يتسابق فيه المتصوفة لبلوغ هدفهم؛ المحبة الخالصة والوحدة المخفية خلف طلاس الوجود، "فتصير الكتابة الصوفية رؤية تأويلية للعالم قائمة على إدراك العلائق في كل شيء بحثا عن الانسجام والوحدة المختبئة في العالم"⁴، ففتحت تجربة "تجوى عبيدات" الصوفية بوابة لا تتغلق نحو الفيض الرباني، مبصرة بها النور الإلهي الذي حجب عنها العالم الخارجي، فغدت ترى بقلبها إلا الهُوَ (المطلق)، صارحة:

¹ - عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل قراءة في الشعر المغربي المعاصر، ص102.

² - ينظر: أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص69.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص54.

⁴ - آمنة بلعلی، نحو بديل تأويلي لنقد الشعر، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط،

نيزي وزو، 2007، ص35.

أبصرتُ نورَكَ يا الله من ولي

ولن أراك بدون العشق لن أجدا

فالطريق نحو الله هو الوله والمحبة، لذا فالعشق الذي تُكُنُّه لخالقها جعلها تدمج حالتها الشعورية ورحلتها في البحث عن ذاك العالم المنسجم في شعرها، فسجلت فيه تجربة الفناء الذي "هو انسحاب الإنسان إلى أعماق ذاته وقطع كل صلة مع العالم الخارجي إلى أن يزول الوعي بهذا العالم، ويزول الوعي بالذات"¹، وهذا الزوال والاضمحلال الذي يصيب الذات، إنما هو الخطوة الأولى لإدراك الوجود وتمثّل السمو وعالم الأحلام الصوفية، فالفناء "زوال العائق، وامحاء الحجاب"²، فيتجلى نور الوجود والحقيقة العظمى في قلوب المتصوفين، مواجهين بها العالم المادي، فتتفنى الذات لكي تولد من جديد كذات مطلقة، غير محدودة بالماديات، تُولد لكي تبقى، إنه الفناء أو نقول "البقاء بأبهى درجاته وأغناها"³، فتهرب الذات عائدة إلى أعماقها، وهذا الهروب لا يكون إلا بالمكاشفة* والتجلي، فتكشف أسرار الوجود وتتحد الذات مع الله تعالى وتتحد فيه انحلالا تاما، "فيتجلى الله بنوره، وتتجلى معه الأشياء الإلهية"⁴، فتخبر "نجوى" عن هذه الحالة:

أبصرتُ نورَكَ يا الله لما كنتُ غائبة

عني أفتش عن وجهي وكنت يدا

ففي هذين السطرين، نلمح ذاك الغياب- الحضور الذي تحدث عنه "أدونيس"، غياب الأنا وحضور الله فيها، "فالله، صوفيا، ليس الواحد - إلا لأنه الكثير - إنه من الوجود، "النقطة

¹ - عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 99.

² - أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 41.

³ - المرجع نفسه، ص 40.

* إزالة الحجاب عن المطلق (الله)، ولا يصل الإنسان إلى الكشف عن المطلق وأسراره إلا بنضال فكري وجسدي يؤدي إلى امحاء كل ما هو مادي حاجب.

ينظر: أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 42.

⁴ - عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 104.

العليا" كما يعبر "بريتون"، النقطة التي يتوحد فيها ما نسميه المادة وما نسميه الروح، وتزول التناقضات. فهو ليس الواحد الذي يخلق الوجود، من خارج ودون اتصال به، وإنما هو الوجود نفسه في حركيته ولا نهايته. ليس في السماء، وليس في الأرض، بل هو السماء والأرض معا، متحدتين¹، إنه شعاع الكون وأصل الوجود ونقطة البداية التي لا نهاية لها، إنه المطلق. فبعد أن زال الحجاب، أضحت الشاعرة قادرة على رؤية ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ﴾ [سورة النور، الآية 35]، وهو ما يعرف لدى المتصوفة بالمشاهدة، و"بتعبير آخر توالي أنوار التجلي على القلب كما تتوالى البروق في الليالي المظلمة فتحيل سوادها نورا ساطعا"²، إنها الرؤية القلبية (أراك إن لم يرو/ أو كنت محتجبا لهم/ فأنت ضياء لي.. وأنت صدى). فالله بالنسبة لـ"نجوى" شمسها المتألئة وصباحها المشرق.

يبقى الشعر مستودع أسرار الذات، ومذكراتها التي تخط فيها ما لا تستطيع البوح به علنا، فتتممّه بالصور التخيلية، فيمسي الشعر "تجربة حية في الشعور، في عالم أشبه بقصدية "هوسيرل" (Husserl) الذي يؤكد "الإحالة المتبادلة بين الذات والموضوع، بين صورة الشعور ومضمونه (...). من أجل رفع العالم من مستوى المادة إلى مستوى الشعور، وإنزال الذات من مستوى القوالب الفارغة إلى عالم الحياة والتحول من السكون إلى الحركة ومن السلب إلى الإيجاب ومن الاستقبال إلى الإرسال ومن الأخذ إلى العطاء "فيتكون إحساس داخلي بالشعر"³، فتتصل الذات بموضوعها، لتتشكل صورة العالم الشعري حية، تتحرك في فضاء الإبداع، ولا يمكننا فهم طبيعة هذه الذات إلا في تعاطيها مع موضوعها، و"نجوى عبيدات" التصقت بموضوعها وأصبحت ذاتها ذاتية كلية فيه، لذا كانت تفتش عن وجهها (عني أفتش عن وجهي)، لأنه الذوبان في الذات الإلهية.

¹ - أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص10.

² - عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص105.

³ - حسن حنفي، الظاهريات أم بعد الحداثة، مجلة أوراق فلسفية، ص15، نقلا عن: آمنة بلعلی، نحو بديل تأويلي لنقد الشعر، ص19.

2. الذات الأنثوية والعالم الصوفي :

أ) - الذات الأنثوية المتصوفة :

تتحرك الذات الأنثوية بإيقاعها المختلف، الكامن في وجودها في حد ذاته، ويختزل نظرتها وتأملها لنظام الأشياء والعالم، فهي متباينة عن نظرة الآخر (الرجل)، إذ تملك لمسة خاصة في استنطاق الثابت من المتحرك والإنصات للصدى في السكون، فطريقة تمثّلها لما حولها شيدتها بالألم والأمل معا؛ الألم كونها حبيسة العادات والتقاليد التي تحرم الأنثى من معظم حقوقها، والأمل عندما ولجت عالم الإبداع والكتابة، ففتحت آفاقا كانت مغلقة بالنسبة للمرأة في المجتمع: آفاق حرية التعبير ومواجهة الصمت. فأضحى للذات الأنثوية عالمها الخاص الذي تجرؤ فيه على البوح بما لم تبح به علنا، والذي سطرت فيه إبداعها لكي يكون هو كلمتها الأخيرة أمام تسلط الآخر (الذكر)، وأدركت فيه الأنثى كينونتها، وما الوعي بالذات إلا الدرجة الأولى في التفكير الوجودي حيث تتعرف الذات إلى نفسها¹ وتكون هذه المعرفة البداية الحقيقية لإعادة صياغة الوجود حسب الرؤية الأنثوية. وفي مجموعتها الشعرية "شذرات من ليالي العشق"، ظهرت ذات "نجوى" متعالية، تتسع الكون كله، وتجمع بين المتناقضات لتخبر عن نفسها أنها وعت بوجودها، فتقول في قصيدتها "شذرة لم تفق من سكرها":

أنا الإيمان والكفر

العظيم ودمعة الطهر

ورعشة عاشق بيد

الحبيب ونشوة الخمر

أنا الطهر المقدس

¹ - ينظر: عبد الوهاب مطاري، مقدمة في الانثروبولوجيا الفلسفية الذات بين العقلانية واللاعقلانية، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر، 2011، ص 8.

والصلاة على يد الكفر..

أنا العشق المجون إذا

هويت وقلبك العذري ..

فعد لي والتمس عذرا

وأطفئ بالهوى جمري¹

يتشكل في هذه القصيدة الاعتراف بالهوية الأنثوية، والعودة لـ"دهاليز الذات" كما تصفه "راوية يحيايوي"، للبحث عن أصل هذه الذات وتقردها، مما يعني أنها أصبحت موضوعا لذاتها، ولم يعد هناك مجال للفصل بين الذات والموضوع (...). وللوصول للهدف المنشود كان من الضروري الارتقاء إلى مستوى العقل، وإلى مبدئه الأساسي المتمثل في وحدة الأضداد²، فعودة "نجوى" إلى ذاتها جعلها تفتح بوابة المعرفة والإدراك، لتعي نفسها على أنها قادرة على تحطيم الحدود بين المتناقضات (الإيمان والكفر)، وربط ما لا يلتقي (الخير والصلاة)، لأن أصل الوجود هو هويتها التي وجدتها في عالم التصوف والاتحاد مع المطلق اتحادا تاما. وهذا التجاوز في نظام العلاقات المألوفة والتفجير الدلالي للعلاقة التقليدية بين الكلمات، ووسائل المجاز³، خلق فجوة وحيرة في نفس المتلقي؛ فالاختيار الثنائي للألفاظ المتعاكسة الذي تم على المحور الاستبدالي كما يسميه "جاكسون" عكس تناقض اللغة الصوفية من حيث دلالاتها، وهذا أمر طبيعي لأنه في الوقت نفسه يصف الحالة الاغترابية والحيرة التي تعيشها الذات المتصوفة أثناء سعيها في درب المعرفة الكونية، وهذا ما نستخلصه من الترسيم التالية:

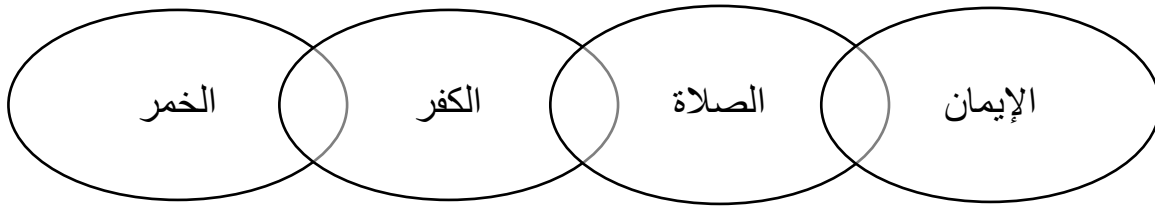
الإيمان = الكفر بعدها كان الإيمان ≠ الكفر

¹ - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص 112.

² - ينظر : عبد الوهاب مطاري، مقدمة في الانثروبولوجيا الفلسفية، ص 128 .

³ - ينظر: أمنة بلعلی، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، تيزي وزو، 2009، ص 30 .

فقد أضحي الإيمان موازيا موضوعيا للكفر، بعدما كان متعارضا معه، وبعد أن كانا كيانيين منفصلين لا يلتقيان، وإذا كان (أ) هو الإيمان، و(ب) هو الكفر، فإن (ج) الذي هو الصلاة ينتمي إلى (أ) و(د) الذي هو الخمر جزء من (ب)، وعليه يتبين للمتلقي في هذه الأسطر الشعرية التداخل اللفظي والدلالي للألفاظ التي اختارتها الشاعرة امتدادا لتجربتها الصوفية "التي تملصها من إنيتها، مما ينتج عنه علاقة ضدية تستولي على الصوفي في شكل ثنائيات"¹، فالتعارض الذي يتميز به النص الصوفي جعله يتسم بالتضاد والمفارقة عبر خلقه للعلاقات التعارضية بين الكلمات، فتتوحد الصلاة بالخمر والإيمان بالكفر، دلالة على رغبة المتصوف في التوحيد بين موجودات الكون ليُشكل من خلال لغته عالما واحدا تنماهى فيه المتناقضات، ومن ناحية أخرى، يتأتى هذا التعارض من سطوة التجربة الصوفية في حد ذاتها، إذ تطغى على الذات فتدفعها لخرق الفواصل بين الكيانات المنفصلة، فتجتمع فيما بينها لتعبر عن موضوع واحد، هو: التصوف تجربة قبل أن يتجسد كتابةً، وهذا ما يوضحه التداخل بين ثنائيات (الإيمان / الكفر) و(الصلاة / الخمر):



فالعالم الصوفي "هو نفسه وغيره في آن، كمثّل الأنا الذي هو أنا وآخر معا"²، وبهذا نفهم أن الوجود بالنسبة للمتصوف لا يُحدد إلا من خلال نقيضه ولا يُعرف إلا عندما يمزج بين ما لا يُمزج.

يمكن اعتبار التصوف ذلك المسعى الذي لا طالما رغبت الذات الأنثوية في اللجوء إليه من أجل الخلاص والتخلص من أغلال العالم التقليدي الذي "لم تكن حاضرة فيه إلا

¹ - آمنة بلعلی، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص 25.

² - أدونيس، "رامبو مشرقيا صوفيا"، مجلة مواقف، ع57، 1989، ص40.

باعتبارها ذلك الفضاء الذي ترسو فيه رغبة الرجل (...)، فقد كانت كالأثر تعلن، تعرف تذكر، وحتى عند العذريين أنفسهم فهي أثر يذكر بالتمتع بفعل الحب، والاستغراق في تلك العاطفة¹ فالمرأة تصنف ضمن التيمات المهمشة والمسكوت عنها، ولكنها استطاعت أن تجد عند غوصها في أعماق العوالم الصوفية، ذاتها كامرأة أولاً، ثم كأنثى "تختزل رؤية المؤنث في المؤنث، على اعتبار أن الكون كله مؤنث"²، فاعتبرها المتصوفة إحدى صور الله تعالى التي تعكس الجمال والراقي، فكلتاها صفتا المطلق، فانه جميل يحب الجمال.

ثم إن "ابن عربي" أرجع المرأة إلى جوهرها الأنثوي باعتباره مصدر الوجود، ومنبع العطاء، وأخرجها من دائرة الشهوة والحب المادي واعتبرها الصورة المثلى من بين الصور المتعددة التي يُحب فيها الله³، وعليه دائماً ما اعتبرت في ظلال الشاعر الصوفي رمزا للحب الإلهي الذي يتغنى به في أشعاره، فإن "نظم بيتا في امرأة كصورة شخصت إليها عينه، فقلبه متعلق بصاحب الصورة الذي هو خالقها كما يفعل المحب مع محبوبه في الدنيا، حين يحب أشياءها، وقد يلثم المكان الذي جلس فيه، أو شيئاً مرت عليه يده"⁴، وعليه فالذات الأنثوية هي الصلة الواصلة بين المتصوف ومحبوبه (خالق الأنثى)، فهي سحر الجمال الإلهي والافتتان الصوفي الذي يجذب صوبه المتصوف، إنها "الصورة النموذجية التي يتحقق فيها الارتباط بين الألوهية والطبيعة، بين المتعة والعبادة، بين المقدس والمدنس... وعموماً بين إيروتيكية الجسد وإيروتيكية المقدس"⁵، وهذا ما نلاحظه في الملفوظ الشعري لـ "تجوى" حينما قالت:

أنا الإيمان والكفر

¹ - ينظر : آمنة بلعلی، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص 80/79 .

² - راوية يحيى، الإنصات إلى مختلف الخطابات رؤى نقدية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2021، ص 127 .

³ - خالد بلقاسم، الصوفية والفرار (الكتابة عند النفري)، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2012، ص 116 .

⁴ - آمنة بلعلی، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص 80 .

⁵ - عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، أفريقيا الشرق، د.ط، المغرب، 2007، ص 143 .

العظيم ودمعة الطهر

ورعشة عاشق بيد

الحبيب ونشوة الخمر

أنا الطهر المقدس

والصلاة على يد الكفر ..

ففي هذا المقطع تتماهى متعة الحب ونشوة الخمر مع الصلاة والطهارة، ويتقاطع الإيمان مع الكفر، وهذا ما "خلق حالة من التوالد المعنوي أو التناثر الدلالي الذي يعبر عنه "جاك دريدا (Jacques Derrida) بمصطلح (dissémination)¹"، إنه "وحدة الأضداد" وزوال المنطق في العشق الإلهي، أين تكون "المعرفة القائمة على الكشف الصوفي لا تتأسس على مبدأ الذاتية وعدم التناقض، وإنما على المفارقة التي هي جوهر الإلمام بكل مظاهر الحقيقة المتعارضة والمختلفة"²، فلطالما كان الهدف الأول للصوفي رؤية الوجود كيانا موحدًا، مرتكزا في نقطة واحدة؛ الكيان الأعظم الذي تسبح فيه المتناقضات "للكشف عن عالم يظل في حاجة إلى الكشف"³: عالم الحقيقة المطلقة.

إذا كان المتصوفة يرون البعد الوجودي في الأنوثة، فما بالنا بالذات الأنثوية الغارقة في صوفيّتها، فهي التمثل المضعّف لأنوثة الكون المطلقة، فتتقوى الذات الأنثوية بصوفيّتها التي تمنحها لقاء المتناقضات، والتجلي الأنثوي الكامل، وتمنحها في الوقت نفسه سلطة التجاوز، تجاوز القوانين المطبقة على اسمها وكيونيتها الأنثوية، فتصبغ كتاباتها بصبغة التخطي والانفلات الذي يمارسه فعل التصوف، لتلج عوالم الخمريات الوجدانية والسكر الروحي، فتتملص الشاعرة من الماديات لتتوغل في المعنويات، فيتحول بذلك الخمر بين أناملها إلى رمز صوفي دالٌّ على الحب الإلهي وأحوال المتصوف، فيمسي - الخمر - حالة

¹ - فتيحة كحلوش، محاضرات في تحليل الخطاب الشعري، ص 3 .

² - عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص 25 .

³ - أدونيس، زمن الشعر، ص9.

وجدانية تعتري قلب المريد لما يرده من خالقه من أنوار وثبوتات إلهية، فهو سكر إلهي معنوي بتعبير "عاطف جودة نصر"، وبهذا يصبح السكر الروحي معادلاً أو شبيهاً بالسكر العادي؛ أي الثمالة باللجوء إلى المشروبات المسكرة، تقول "نجوى":

لِفِرطِ ما نَزَفُوا فِي العِشْقِ خَلَتْهُمْ..

سكّرى ومن يوقِظ العِشَّاقَ إن سَكِرُوا..¹

فالعشق الذي يكنه المتصوف لربه يتجاوز الحدود ومدارات العقل، لذا نجده دائماً ما يستغل رمزية الخمر ليعبر عن هذا التخطي الذي يتماهى مع تجربته الباطنية، والتي تستدعي منه أن يقطع المسافات بينه وبين محبوبه المتعالي عن كل شيء، ويقفز فوق حواجز المنطق الذي يناهض العقل في تحديداته وتنظيماته للقوانين التي يمكن بدورها أن تقف عائناً أمام إبداعية المؤلف وخاصة الصوفي؛ إذ تتطلب تجربته هذا العبور بالتحديد إلى عالم اللاوعي واللاإدراك، وهذا ما يلقاه في أحضان السكر والثمالة، "فالخمرة الصوفية لا حد يمسكها ولا عقل يُكَيِّفُ كنهها"²، تماماً مثل التجربة الصوفية في تقلباتها، فلا متصوف أدرك كنهها على الرغم من أنه عايشها وتلبّسَته.

لقد اكتفى المتصوفة فقط بوصف تلك الحالات التي تعتريهم؛ ذلك أنها تجربة زُبُقية لا تركز على أساس ثابت يسمح بالنقاط تفاصيلها الدقيقة، أو استشفاف ماهيتها، فهي أشبه بالشفرة السرية التي لا تُحلُّ خوارزمياتها إلا بعد عناء شديد، فيتمثّل فيض الحب الإلهي في سحر الثمالة (لِفِرطِ ما نَزَفُوا فِي العِشْقِ خَلَتْهُمْ سَكْرَى) فيبدو الإفراط في العشق أشبه بالإفراط في الشراب، وبهذا يغدو السكر جزءاً لا يتجزأ من تجربة المتصوف الروحية، دالٌّ على لذة الانغماس في نشوة العشق الإلهي والفناء الروحي من أجل الذات الريانية، فعندما يسكر الصوفي رمزياً تهتز نفسه وتستسلم لتيار الوجد الذي ينساب في داخلها، فيشعر بالحضور

¹ - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص 88.

² - عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ودار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، بيروت، 1978، ص 365.

الإلهي في أعماقه، مما يفضي إلى الإشراق ووُزود الأنوار إليه¹، فيتمنى أن يكون هو الشراب لكي ينحل في ذات المطلق تمامًا مثلما ينحل الخمر في الكؤوس، تقول "نجوى" بعد أن أغرقت روحها في نشوة الحب والهيام:

لو أستطيعُ لَكُنْتُ الخمرَ في الكاسِ..

لكي تذوبَ بحُبِّي أيُّها القاسي..²

إن الصوفي عندما يعشق، تتماهى ذاته والعالم، فما بالك إن عشقت الشاعرة الأنثى، تتفتح ذاتها على رمزية الموجودات، فتتمدد وتتسع لتتحول إلى رمز في حد ذاتها، فإذا حصل هذا التحول، تشكل ما نسميه "قراءة العالم"؛ إذ يتحول العالم [إثر هذا التبديل] إلى نص تتصاعد [فيه] الرمزية وتتكشف الإشارية لأن طرق التمثيل لهذا العالم متعددة ولانهائية وخاضعة لعمليات خاصة بالذات المبدعة³، وهذا ما لجأت إليه "نجوى" عندما أتاحت لذاتها أن تتمثل الخمر كرمزية لا تحيل إلا على وجدها وشوقها للاتصال بالله تعالى، فشيدت جسرا تعبر عليه لكي تقطع تلك المسافة التي تبعتها عن خالقها؛ وما تَمَّ هذا العبور إلا من خلال اللغة والتمني، لأنها تدرك أن أدميتها ستحول بينها وبين مولاهما، فما كان عليها إلا أن تتمنى أن تسمي خمرا يذوب به حبيبها كما تذوب هي في حبه وتذوي (لو أستطيع لَكُنْتُ الخمر في الكاس)، فبات الحب لديها "قدرا وجوديا يفرض سلطانه على كل شيء"⁴، حتى على ذاتها الإبداعية؛ إذ وفقت الشاعرة بين لغتها وتجربة حبها، فأحاطت لغتها برمزية عشقها حتى أمست لا تعبر إلا عليه ولا تتطق إلا بالهُو والسوى.

سنلاحظ من خلال هذه الأسطر الشعرية، أن الخمرة عند "نجوى" اتخذت دلالات جديدة خرجت بها إلى عالم الرمز الصوفي (...). فكان تخدير العقل الملجأ الوحيد

¹ - ينظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص346.

² - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص26.

³ - ينظر: راوية يحيوي، الإنصات إلى مختلف الخطابات، ص114.

⁴ - عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص91.

للخلاص"¹؛ الخلاص من برائن الحياة المادية التي تقيد الحياة الروحانية للصوفي وتقف عائقا أمام رغبته في الاتصال بذات الحق: الذات العليا والأولى التي سطع نورها في الوجود واحتوت كل العالم، فما كان أمام المتصوف إلا أن يستعين برمزية اللغة ليُشكّل بها وجوده وفناءه في الوقت نفسه، فتزول ذاته عن ذاتِهِ في اللغة وتتلامس مع ذات خالقه في اللغة أيضا، فكانت رموز الخمرة وكذلك الرموز الأخرى سبيلا لغويا لقراءة عالم المريد ووصف حيثيات سفره الروحي.

(ب) - الذات الأنثوية والولع الصوفي:

لكل ذات جهة رؤيتها، وحمولة الرؤية، تسعى من خلالها إلى تمثّل العالم وتبني قناعات لها كقصة الأمل؛ أمل اللقاء بالمحبيب، فهي أغنية العشق الإلهي، ولكن أيما حب؟ "حب مقامه إلهي (...)"، وهو الدافع إلى خلق هذا العالم² وهذا الحب ما من ذات تمثله وتحتويه أفضل من الذات الأنثوية، خاصة وأن "المرأة في صورتها الوجودية هي تكثيف للجمال الكوني"³، ولا ترتبط بشخص محدد (هو المرأة)، ولكنها تعبر عن مبدأ كلي مساهم في الحياة الكلية أو الكونية إن لم نقل هي جوهر هذه الحياة⁴، فالأنثى عند المتصوفة محور الوجود ونور إلهي. فكما ذكرنا سلفا، لهذه الذات إيقاعها الخاص الكامن وراء تلك التناغمات الفردية في أسلوبها الأنثوي⁵، فبالتالي، طريقة تمثيلها للتجربة الصوفية متباينة مع غيرها، فقد جعلت من الحب الإلهي سبيلا وغاية في الوقت نفسه للنفاذ من العالم المادي المكبل بالتقاليد من جهة، والمؤسس على المركزية الذكورية من جهة أخرى إلى خلف كواليس العشق

¹- ينظر: عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 306.

²- محي الدين بن عربي، محمد بن علي بن عربي الحاتمي الطائفي الأندلسي، الفتوحات المكية، ج 2، تح وتقا: عثمان يحيى، تصدير ومراجعة: إبراهيم مدكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، مصر، 1985، ص 322 .

³- عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص 137.

⁴- ينظر: المرجع نفسه، ص 126.

⁵- ينظر: مرابطي صليحة، حوارية اللغة في رواية تمساخت دم النسيان للحبيب السايح، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، تيزي وزو، 2012، ص 8 .

والذوبان في الحضرة الربانية، فشكلت بهذا الهروب عالما سرمديا، أزلها طوقته بالهيام والهوى، لأن عشق الهوى والوصول لدرجة الفناء في ذاته رحلة شاقة، لا يدركها إلا القلب الذي انعزل عن كل الأشياء ولم يختلج إلا خالقه، فالفناء يكون "بإذابة كل شعور للذات وكل وعي بلوازمها وإدراكاتها، ليس الفناء فناء الذات، بل هو فناء عن الذات"¹، ولهذا سيبدو الدرب شاقا، ولا ينتهي، كأن تقول "نجوى عبيدات" في قصيدتها "شذرة تدور في حضرة العشق":

لمن ظن أن الهوى هين

تعال لقلب محب هنا ..

لفرط الصباية كم زارني..

صداه بقلبي وكم أذنا

تهون دموع الجراح ولن

يكون عذاب الهوى هينا..

لأنني عشقت نسيت الأنا..

وخلت بأن الحبيب أنا..

فنييت بذاتي إلى ذاته..

فما عاد فرق المدى بيننا..²

فقد أفصحت "نجوى" في هذا المقطع عن صعوبة الوصال والفناء في الذات الإلهية لدرجة أنها خففت من آلام الجروح العادية أمام عذاب الهوى (تهون دموع الجراح ولن / يكون عذاب الهوى هينا)، فالحب يشبه تماما الوردة الحمراء؛ عبقها يجذب وشوكها يؤلم، فما بالك إن كان هذا الحب يتطلب شرط الفناء عن ذاتك لكي يتحقق، كما يراه "سمنون الحب"؛

¹ - عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص 38.

² - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص 113.

"المحبة أصل وقاعدة الطريق إلى الله (...). ولا يليق أن يكون محلاً للمحبة مادامت ذاته باقية"¹، وعليه يمكننا أن نعرف الحب الإلهي على أنه "محو المحب بصفاته وإثبات المحبوب بذاته"²، فيتناسى الصوفي ذاته الأصلية ويسمح لها بالزوال في سبيل الاتصال الروحي مع محبوبه السماوي، فتتحل الذات الإنسانية في ذات المطلق وتبين المسافة التي تفصل بين الإنسان وخالقه قد اضمحلت: (فنييت بذاتي إلى ذاته/ فما عاد فرق المدى بيننا)، و"من هنا تتلازم حركة الحب الصوفي برحلة الاغتراب والسفر والسباحة حيث يصرف الصوفي وجوده كلية إلى مطلق الجمال معشوقه الوحيد"³، فتغترب النفوس عن نفوسها بحثاً عن وعاء يحتويها، ولا نقصد بالاغتراب هنا اغتراب الإنسان عن وطنه أو أحبته، وإنما نقصد به نفي الذات لذاتها لتمسي روحاً فارغة تنتهي للاتصال بمحبوبها (الحق المطلق)، إنه نسيان الأنا وتخيل الحبيب أنه الأنا (لأنني عشقت نسييت الأنا..)/وخلت بأن الحبيب أنا.. /لأنني عشقت ذرفت فؤادي.. /وشق علي بأن يحزنا..). وعليه، يعتبر الاغتراب أساس تجربة الفناء والوجود عند الصوفي. وتواصل "نجوى" في القصيدة نفسها حكيها عن تجربتها الخاصة "الفناء" قائلة:

وكم في الليالي فنييت به..

وذقت عذاب فناء الفنا..

لأنني عشقت.. دموع الهوى..

ببيداء قلبي غدت سوسنا..⁴

إن تجربة الذات من أجل الفناء بمشاقها لذا قالت: "ذقت عذاب فناء الفنا"، ويشير "عبد الحق منصف" إلى أن "تجربة الصوفي (...). لا تحكي عن تحقق الفناء كاملاً بقدر ما تحكي

¹ - ينظر: عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص 67.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

³ - م.ن، ص 39.

⁴ - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص 114.

معاناة الصوفي وهو يحاول تحقيق ذلك الفناء"¹، فالشاعرة في هذه المقطوعة الشعرية مارست فعل الحكي، ليصبح الشعر حكاية تخلدها الكلمات، لتحمل عبرة مفادها أن السعي أكبر من الوصول، فالسعي للفناء في ذات الحق طريق محفوف بالصعوبات والمعاناة النفسية والجسدية؛ فعلى المتصوف التعايش مع فكرة أنه ربما سيحقق اتصاله مع الموضوع (الله تعالى)، فهو دائما يحس بذلك الفارق الكبير بين وجوده كإنسان - له احتياجاته الفيزيولوجية - ووجوده المتخيل (الخلود والإنسان الكامل) الذي يرغب في الوصول إليه، ولكنه في الوقت عينه، يحفره ليوصل سفره نحو الفيض الرباني، "فالحنين إلى الأصول والإحساس بصعوبة الاتصال هو الذي يضخم الشعور بالانفصال الوجودي المؤسس لاغتراب الإنسان من جهة، ويقوي من جهة أخرى تجربة الحب والعشق الإلهي التي تصبح من أهم مظاهر الاغتراب الصوفي، وبالتالي أهم مكون لتجربة الفناء"²، وهذا ما وضحته الشاعرة في الأسطر الأخيرة من قصيدتها.

صحيح أن بلوغ درجة الذوبان في ذات المطلق مسعى شاق وطويل، ولكنه في نهاية الطريق سيزهر قلب المحب، وينشرح صدره لأنه استقبل الأنوار الإلهية، وأشرق روحه بالحقيقة العظمى، واختيار "نجوى" لزهرة السوسن - التي تزهر دائما رغم الظروف - أمثل دليل على الراحة التي ينالها الصوفي لقاء مشقته وتعبه، ولأنها عشقت الله عز وجل راهنت تلك الدموع التي ذرفت بسوسن أزهر في قلبها الذي كان بيداء قاحلة من غير الهو (لأنني عشقت...دموع الهوى.. / ببيداء قلبي غدت سوسنا..)، فمشاق الصوفي نهايتها الفوز بالذات الإلهية.

¹ - ينظر: عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص 42.

² - المرجع نفسه، ص 58 .

3. الملفوظ الشعري وتشكل العوالم الممكنة : تحويل الواقع إشغال للمتلخي

عمد الشاعر ما بعد الحداثي إلى إعادة تشكيل العالم الذي يعيش فيه، محورا نظريته وطريقة رؤيته لكل ما يحيط به إلى نظرة مغايرة ترجمتها أعماله الشعرية. فقد أدرك هذا الشاعر أن عالم اليوم لم يعد يلبي طموحاته ورغباته، أو نقول مشروعه في التغيير عبر تطبيق مقولتي التخطي والتجاوز، فالواقع الذي يراه واقع فوضوي، سمته العدمية ونزعتة العبثية والتشظي، فما كان بإمكانه إلا تحويل هذا الواقع وإلباسه المفارقة من خلال السعي إلى خلق عالم خاص بذاته الشاعرة، فلطالما "استطاع الشاعر أن يبني ذاته الفريدة في النص، وبشكلها وفق ما تمليه رغباته ومعتقداته وتصورات¹"، وقد استطاع أن ينشأ عالمه الفريد من نوعه، ويعجبه بقدراته في تشكيل اللغة وخياله الخصب "لنتتاهى فيه الحسية بالتجريدية من أجل تمثل الواقع الحسي الفعلي في صورة جمالية ممكنة"². فيمسي هذا العالم المتخيل شبيها بالعالم الحقيقي من جهة، وتتأتى جمالية هذا التمثل عندما يتجاوزه من جهة أخرى.

يتقن الشاعر المبدع التحويل والإبدال، فيذهب من الواقع إلى عالم الإمكان "فيغير إيقاع ((نقل)) الواقع بإيقاع ((إبداعه)) ويجد واقعا أغنى وراء ((وقائع)) العالم"³، ليظهر إيقاع تميزه، وهذه الفردة في تبديل الوجود عبر إنشاد المتخيل تسمح له "بصياغة عوالم تقع ضمن نطاق المحتمل والممكن"⁴، وهي عوالم تعرف في النطاق الأدبي بـ"العوالم الممكنة" (possible world)، وهي عوالم وهمية وافترضية ينتجها خيال الكاتب كمنفذ لذاته من العالم الواقعي الذي بات يخلق إبداعه، ويقيد تصوراته الذهنية في أفق محدود ومهيأ سلفا.

¹ - بشار إبراهيم، "المقام الشعري بين الواقع والمتخيل دراسة نصية لقصيدة عاشق من فلسطين"، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ص 6.

² - المرجع نفسه، ص 3 .

³ - أدونيس، زمن الشعر، ص 11 .

⁴ - فرح مهدي صالح وحسين عبد الزهرة، " العوالم الممكنة والتخييلية في روايات نجم والي"، مجلة جامعة القادسية /كلية التربية / قسم اللغة العربية، ص 145 .

إن الغوص في أغوار العوالم الممكنة لا يتم إلا عبر ملكة الخيال، وهي "طاقة خلاقة مرتبطة بذات المبدع الخاصة"¹، فهو الذي يسهم في بناء هذه العوالم عبر إطلاق العنان لخياله، فيسلك به طريقا يوصله إلى الحقيقة الراسخة في الخيال²، فتتفقت من ثنائية الصدق والكذب، ويتعانق فيه الواقعي مع الخيالي في محاكاة أطلق عليها "أرسطو" (Aristote) مصطلح "محاكاة الممكن"، فالأشياء في هذه العوالم تتأسس على مبدأي الاحتمال والضرورة. و"المحاكاة" (Mimésis) عند "أرسطو" ليست نسخا أميناً للواقع، وإنما هي "محاكاة خلاقة" (une imitation créatrice) وإنشاء للعالم على هيئة جديدة³، فالشاعر هنا لا يمارس التقليد الأعمى، وإنما يكتفي بإعادة تصوير الأشياء التي يلاحظ أنها جميلة، فيبدعها على أرضية قصائده.

لا يبقى "حسن التأليف للشعر مشروطا بالوفاء بما هو مرجعي من الحوادث والأسماء [...] فسواء كان الاسترفاد بما هو متوفر، أو تحقق الاختراع بالتزويد في مادة الأساطير وابتداع الأسماء والطبائع، فإن مزية الشاعر كامنة أصلا في القدرة على التأليف"⁴، فيعود لا يشترط في الشعر أن يلتزم التزاما تاما بالواقع، بل يتجاوزها إلى حد ابتداع واقع آخر من خلال خلق أسماء وأحداث من العدم، ويلونها بالأسطورة، لأن الشاعر مجبول بالفطرة على التأليف والاختلاق؛ يبصر بشاعريته ما لا يراه الآخرون، وينصت لما لا يسمعه الإنسان العادي. لذا تعتمد الشاعرة "نجوى" إلى أن تُبدع عالمها الأمثل، المقدود من العوالم الصوفية، وامتدادات العشق الإلهي، فتحقق فيه ذاتها الغارقة في الأنوار الربانية ما لم تحققه في الواقع،

¹ - محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي الآخر والشعرية العربية، منشورات محترف الكتابة - المكتب المركزي فاس، مطبعة وراقة بلال ش.م.م، ط1، 2014، ص 20 .

² - ينظر: عزيز نعمان، جدل الحادثة وما بعد الحادثة في نص "سيمرغ" لمحمد ديب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، د.ط، جامعة مولود معمري، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، ص 202 .

³ - نور الدين الحاج، قضايا المرجع في تجربة محمود درويش الشعرية، ص 55، نقلا عن:

P.Ricoeur : Temps et récit, T1, Op.cit., p-p.71, 72.

⁴ - المرجع نفسه، ص 54.

فتخبر في قصيدتها "ركعة سهو لا تغفر ذنب الغياب" عن حدث ماض ولكن أطيافه مازالت تجوب حاضرها - وهذا ما سنسلط عليه الضوء لاحقاً:-

(وعدت) ..

يا ليت ما كنّا ولم تعد..

أفلت في أول المشوارِ عطرَ يدي..

محوْتُ وجهك من أطلالِ ذاكرتي..

فصرتَ تنحُّه وشماً على جسدي

مررتُ من ساحلِ الأشواق

لَوْحِ لي

ضياؤنا راحلا في ظُلمة الأبد¹

تجرّعت الذات حسب هذه القصيدة علقم الفراق، ما دفعها إلى أن توشم آلام هذا الغياب على جسد قصيدتها، فيلتمس قارئها نبرة الشذى في لغتها، وتلك الدفقة الشعورية الحزينة من أول القصيدة إلى آخرها، ثم إن العنوان الذي اختارته عتبة للولوج إلى عالم النص الداخلي يجسد ذلك الانكسار الذي ظل ينهش ذاكرتها رغم غفلتها عنه، محملة ذلك الغائب ذنبا لا تكفي ركعة سهو لمسامحته (ركعة سهو لا تغفر ذنب الغياب)، فمهما صلت تلك الركعة بقي غيابه يُنبِتُ شوكا في فؤادها، لدرجة أنها تمنّت أنه لم يعد ولم تلتق به أصلا (يا ليت ما كنّا ولم تعد.. /ها عُدت من بعد جرح القلب.. /ليتك لم تفتح ضلوع فؤادي.. / ليت لم تعد..)، فعودة هذا الغائب ليترك باب حياتها بعد هذا الانكسار أشبه بالخضوع لله دون انحناء، فتسلك "نجوى" مسلكا جديدا بعدما جددت من مغامرتها في الكتابة²، فبعدها كانت متصلة بالموضوع (الحق المطلق) في معظم قصائدها، تبيّن في هذا النص منفصلة عنه، مؤسسة

¹ - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص 16 .

² - ينظر: محمد الغزي، وجوه النرجس...مرايا الماء دراسة في الخطاب الواسف في الشعر العربي الحديث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان ومسكيلياني للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 2008، ص 10 .

بذلك فضاء يسوده الالتباس والغموض¹، كون القارئ يصعب عليه تحديد المرجع (الغائب) الذي تحيل إليه، فيتساءل أهذا العالم الذي تصوره "نجوى" متصل بتجربتها الصوفية، أم أنه مستقل عنها؟ فإذا كانت الفرضية الأولى سليمة فلماذا تبدل ضياء العلاقة بينها وبينه (الله) إلى ظلام دامس (مررتُ من ساحلِ الأشواق/ لَوَّحَ لي/ ضياؤنا راحلا في ظُلْمَةِ الأبد)؟ وما السبب الذي دفعها إلى محو صورته من ذاكرتها ولماذا مازالت تطالب بالطمأنينة (محوْتُ وجهك من أطلالِ ذاكرتي.. / فصرتَ تحتَهُ وشمًا على جسدي / مازلتُ أصْلَبُ في كينونة المدد)، علما أن العشق الإلهي حقيقة جعلها الله "سارية في كل عين ممكن متصف بالوجود، وقرن معها اللذة التي لا لذة فوقها"²؟. وعليه سنفترض أن الله تعالى ليس هو الغائب الذي تشير إليه، وإنما المخبُوب الأرضي.

شيدت "نجوى" عالما مثَّلَ رغبتها في البوح عما يختلج في كيائها من ألم ووجد وكمد مازالت تواجهه تَوَّرَّق يومها، وهذا ما نفضت عنه الغبار زمن أفعال القصيدة؛ الماضي المستمر في الحاضر (أُفَلَّتْ، محوْتُ، لَوَّحَ، مازلتُ، مازلتَ، ...)، فلم تكف "عن التنقل بين نص العالم وعالم النص"³، فقد جمعت بين التخيلي والواقعي في بوتقة واحدة توحدت فيه التصورات والأحداث، وامتزجت فيه الكيانات الخيالية والكيانات الواقعية، لأنها كتبت بالعبور الحُلُمي، واستمدت لغتها الشعرية قيمتها من سلطة التخيل. ففوة الشعر تتمثل في ممكنه لا مما استرفده من الواقع كما يعبر عنه أدونيس⁴، وفي هذه القصيدة نلمح هذا الممكن الذي أشار إليه "أدونيس" عندما غيرت "نجوى" من مفهوم الفضاء الجغرافي، لتُضْفِي عليه بريقا من الشعرية المعاصرة التي ناقضت بها مفهوم القدامى الذين "أخضعوا الشعر لسلطان المرجع الواقعي (...). فأوجبوا على الشعر أن لا يعدو نظام ترتيب صور الوجود، وقصروا

¹ - ينظر: محمد الغزي، وجوه النرجس...مرايا الماء، ص 8 .

² - عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص 91 .

³ - محمد الغزي، وجوه النرجس...مرايا الماء، ص 8 .

⁴ - ينظر: المرجع نفسه، ص 287 .

ساحته على الكائن والممكن لينهض بوظيفة البيان والتبيين¹، وبهذا يغدو الشعر عندهم مرتبط بمحاكاة الواقع لا غير لكي لا يغيب المعنى ويُسَوِّه، فتخطت هذه النظرة التي قيدت الإبداع الشعري بسلطان الحقيقة وما تشابه منها، فتمثلت "الواقع الذي يتجاوز الواقع"² عبر شعرة المكان، فتُعَوِّضُ المنازل بالذاكرة (أطلال ذاكرتي)، والبحار بالأشواق (ساحل الأشواق)، وتقذف بالأبد خارج زمانيته ليضحي مكانا عبر استباقه [في] (ضياؤنا راحلا في ظلمة الأبد)، بهذا ستكون "نجوى" حققت الملفوظ الشعري الذي أنشده "محمود درويش":

يكتب الشعر ويبيني عالما ينهار حوله

يجمع الأشلاء كي يرسم عصفورا وبابا للفضاء³

فحولت فعل "الكتابة" إلى فعل "بناء"، بناء عالم موازي يحتمل كل التجاوزات والتناقضات، عالم يكون للغريب فيه اسم الجمالي، عالم يمثل فيه الخيال الوجود الإنساني بأكمله، لا مجرد حالة فقط⁴، وتتحقق فيه رؤيا "أدونيس"، فيصبح الشعر متمردا ينقل تعالى الذات (مازلت تبحث عن مثلي ولم تجد)، عالم لا يُخْضِعُ ملكة التخيل عند المبدعين لرقابة الحقيقة. وهنا نفهم حقيقة الشعر الفلسفية التي تبحث في إمكانية للوجود المشوه خارج تشوّهه وترميم وجبر علامات النقص داخل العالم الإبداعي الذي هو من صنّع المبدع.

4- المرجع الصوفي : ذاكرة ومرجعيات

لقد عرف النص الأدبي منذ بداية القرن الثامن عشر عدة تحولات جعلت منه نصا زئبقيا ينفلت من التحديدات، ليصبح كيانا تجتمع فيه كل الخصائص الفنية وتكسر فيه الحدود لتمتزج فيه المتناقضات ويُنسى الحد الفاصل بين الثنائيات (شعر/ نثر، واقع/

¹ - نور الدين الحاج، قضايا المرجع في تجربة محمود درويش الشعرية، ص 62.

² - أدونيس، زمن الشعر، ص 95 .

³ - محمود درويش، هي أغنية هي أغنية، ط1، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، 1986، ص 63.

⁴ - Voir : Denis Huisman et autres, Les abc du bac La Philosophie en 1500 citations, Paris, 1963, p 115.

متخيل...) فيتخطى فيه الزمن زمانيته ويخرج من النطاق التراتبي إلى زمن عديمي، يمحي فيه خط البداية والنهاية، فأمسي النص مع هذه التغيرات الجذرية نصا مفتوحا يستقطب أصداء مختلفة من جغرافيات أخرى كالعلوم الدقيقة والطب والفلسفة ... فصاغت هذه الروافد الأجنبية منه عوالم تنتظم داخل عالمه، فتضفي عليه حساسية جمالية، فيجتري الكاتب كلماته بمشروط التجديد والتنوع الدلالي (دال = عدة دلالات) والتراكبات الصوتية. وعليه أصبحنا نتحدث عن النص على أنه آثار لأصوات متعددة وترسبات لنصوص سابقة تلعب فيه "الذاكرة" دورا حاسما في تفعيل الخطاب المرجعي والإنصات لهذه الأصوات داخل البنية النصية، فهي "السلاح الأهم في يد الكاتب لكسر التراتب الزمني السائر عبر خط مستقيم وتحطيم السياقات التقليدية للغة المستقرة بصورة ما داخل الوعي، وذلك عبر انبثاقات الحكايات القديمة المتمثلة في أساطير يتم من خلالها تشكيل عالم جمالي جديد وفق أنساق مغايرة"¹.

تشارك القدرات التخيلية للكاتب في تحويل الذكريات إلى أساطير وتخيلات تنتظم في علاقات تداخلية، لتشكل عالما مغايرا عبر لغة متمردة تلغي ارتباطات المرجع بالواقع لا غير، فالكتابة ليست ذاك التذكر المخلص بقدر ما هو تذكر قاذح قد يبدأ من ذكرى حقيقية لكنه في النهاية يصنع عوالمه الخاص والمتمردة²، فالكاتب عند ممارسته لعملية الإنتاج الأدبي ينطلق من حقيقة وينتهي بخلق عوالمه الخاصة التي تستمع لما وراء ذاته، عبر إبدال تلك الحقيقة خيالا يحتمل ثنائية الصدق والكذب، وعليه لا يتم استرجاع الذكريات بل إعادة كتابتها من جديد، فتسمي جزءا من أوهام الأنا الكاتبة التي ستكتسب القدرة على التحكم فيها أثناء الكتابة³ من جهة، وتصبح من جهة أخرى جزءا من النص في حد ذاته، تتحل فيه

¹ - أحمد رجب، "معجزة الذاكرة الأدبية في قدرتها على المحو"، صحيفة العرب، تم العودة إليه: 2024/05/12، على

الساعة: 14:54 على الموقع: <https://alarab.co.uk>

² - ينظر: المرجع نفسه.

³ - ينظر: م.ن.

لتشكل نصا يلتقط الماضي ويعيش حاضره في آن واحد، فتبدو "الذاكرة للوهلة الأولى محصلة لما جرى في الماضي، لكن في الفن الذاكرة تعيش حاضرها، تعيش داخل المخيلة برموزها وطقوسها (...)"، تستعيد الماضي بكل جماله وقبحه شريطة أن يحيا الآن وفي المستقبل¹، فدور الذاكرة يكمن في تحويل الأحداث التي عاشها الكاتب عبر إعادة صياغتها حسب حالته الشعورية التي تختلج لحظة الكتابة، ثم إن "ما تحيل عليه اللغة إنما هو أسطورة عن الواقع، لا الواقع كما هو"²، فبالتالي عندما تتعاقب لحظة التذكر مع لحظة الكتابة يحدث التلاقي في النظام التراتبي للذاكرة؛ أي كيف ترتب الأحداث، فهي عند الكاتب خاصة الشاعر "أشبه بالأدراج التي تترتب فيها الأشياء وتحفظ"³، لكن وفق تصوراته الذهنية هو، فيستطيع أن يتلاعب بالذكريات في قصائده؛ يسبق ويؤخر فيها حسب أهوائه ورغباته، وخاصة أن الشعر يحيا بالحرية، كما يشعر الشاعر، وبالنسبة لنجوى، هو كاللوح المحفوظ الذي تسجل عليه مجمل آلامها وأحلامها⁴، تخط فيه ذكرياتها مضيئة لها صورة تلاحم الضدين (الواقع والخيال)، فتختلط فيه المرجعيات، ويتلبس الغموض قصائدها، فنقول:

لأنَّ مَنْ ذاقَ سِحْرَ العِشْقِ يُدْرِكُنِي..

مازلتَ تبحثُ عن مثلي ولمْ تجدِ⁵

فالقارئ يتساءل في هذه النقطة عن تحيل إليه "نجوى"، من هذا "الأنت" الذي تذكرته لتشير إليه بالفعل "ما زلت"، فيبين أنها تعرفه لتذكر أنه مازال يبحث عنها، بينما الشخص الذي مثلت له بضمير الغائب "هو" يُدْرِكُهَا لأنه هو كذلك ذاق سحر العشق، وهذا العشق هو

¹ - ينظر: أحمد رجب، "معجزة الذاكرة الأدبية في قدرتها على المحو".

² - M. Riffaterre : L'illusion référentielle, op. Cit. p. 93.

نقلا عن: نور الدين الحاج، قضايا المرجع في تجربة محمود درويش الشعرية، ص 251.

³ - زينب غازي كريم الجنابي، "تجليات الذاكرة في النص العدمي"، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، ع47، جامعة بابل، حزيران 2020 .

⁴ - ينظر: أحمد رجب، "معجزة الذاكرة الأدبية في قدرتها على المحو".

⁵ - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص 17 .

الحب الإلهي وسيبقى الحقيقة الوحيدة أمام المتلقي لأنه سينطلق من فرضية أن قصائد "نجوى" تحكي عن تجربتها الصوفية، وعليه تبقى الذاكرة "المرجع الوحيد الذي تحيل عليه الكتابة والمتلقي من ذلك الكيان المنفلت والمتدفق والموارب الذي نسميه: الواقع"¹. ومن هنا نتلمّس تشابها كبيرا بين نظام عمل الذاكرة ونظام عمل المخيلة؛ فكلاهما يتمثل في التفكير بالأشياء في غيابها"²، كلاهما يستحضران الغائب على أنه حاضر، ثم إن بإمكاننا أن نتذكر أشياء لم تحدث قط، كما يمكننا أن نتخيلها، لهذا يصعب التفريق بينهما. و"نجوى" في قصيدتها "رعدة عشق" أدرجت هذا التداخل بين فعل التذكر وفعل التخيل:

كنا معا مثل ارتعاش قصيدة عند المساء

كنا جنونا .. واشتياقا واشتهاء

كنا نعيش بعالم خلف المجاز ..

نحيك إيقاعا من القبلات ..

نصنع ضحكة أبدية في خد شمس ..

خبأت في صدرها دمع السماء

كنا كآخر نجمة جبرت كسور ضلوعها ..

من قبل أن تذوي على صدر الفضاء³

أول سؤال يتبادر إلى أذهاننا: هل ما تذكرته الشاعرة وطيد الصلة بالواقع أم هو أقرب إلى التخيل الشعري؟، فنقرأ من خلال هذا المقطع الشعري ذلك الحنين والشوق الذي يورق "نجوى"، ولم يكن في يدها إلا أن تختار الكلمات لتعبر عنه، فَمَثَلَتْهُ بقصيدة لها إيقاعها الذي عزفته القبلات وجنون العشق والاشتياق، قصيدة ترتعش في المساء، مشكّلة عالما سرمديا

¹ - زينب غازي كريم الجنابي، "تجليات الذاكرة في النص الشعري العدمي".

² - ميري ورنوك، الذاكرة في الفلسفة والأدب، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، لبنان، 2007، ص 25.

³ - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص 54.

فُصِّلَتْ ثناياه بالمجاز المغامر في التجريد، فتتحول هوية المرء الذاتية التي تضمنها الذاكرة وتؤكدّها إلى قيمة دائمة وفن¹ لا يمحي من سماء الإبداع، فتصير التجربة الشعورية بكل تفاصيلها منبعاً لا ينضب للمخيلة والذاكرة في الوقت نفسه، وفي هذا النص نصادف ذلك الالتحام بين ذكريات الشاعرة حول علاقة سابقة وبين خيالات تضيء رونقا جماليا لتلك الذكريات، "وكلما كانت تجربة الفنان تجربة ثرية غنية كلما كان أداؤه الفني ثريا غنيا وكلما كانت تجربته مفعمة بالنضج والوضوح مما يمكن مخيلته من أن تمنح هذه التجربة ببسر وتمكن وتعبر عنها بدقة ووضوح"²، ومما نلاحظه، يبدو لنا أن تجربة "نجوى" مكتنزة ومركّبة، قد أكمل الألم نضجها ووعيها، ما سهل لمخيلتها أن تجسدها وتغنيها أكثر بالتصورات التخيلية، لذا "تلعب الذاكرة دورا أساسيا في تنظيم تدفق تجربة الفنان وصورة انطباعاته إلى مخيلته ويختلف عمل المخيلة من شاعر إلى آخر على حسب قوة ذاكرته ونشاطها"³، وعليه لا يسعنا أن ننكر الدور الفعال للذاكرة في ترتيب مجرى خيالاته حسب ما يوافق تجربته ورغباته الدفينة. تواصل "نجوى" قولها :

كنا نموت ونحنى للموت..

كنا مثل نار..

ترتمي في حضن ماء

كنا نخلق في تفاصيل الحقيقة والخيال ..

نمشي إلى درب البداية والنهاية ..

نصنع الأحلام والآمال في أرض المحال..

كنا نصلي عندما سكنت مآذن حبنا..

ونخيط جرح حمامة

¹ - ينظر: ميري ورنوك، الذاكرة في الفلسفة والأدب، ص 7.

² - زينب غازي كريم الجنابي، " تجليات الذاكرة في النص الشعري العدمي".

³ - ينظر: المرجع نفسه.

لتطير نحو النبض إن شق الوصال

وكل جندي يموت ولا يسلم أرضه..

إن أوجعت نار البعاد سلاحنا..

رحنا نسامر خلصة فن القتال..¹

ينفي هذا المقطع لغة المنطق والعقل وكلما تكاثفت الدّوال اللغوية تزايد الغموض الدّلالي وتكثّفت لغة المجاز، فيبدو فعل التذكر معادلاً موضوعياً لفعل الكتابة، "أكتب لأنني أتذكر وأتذكر حين أكتب"، فيبرز التذكر كخطوة أولى نحو التميز، فلكل شاعر ذكريات يسردها في قالب شعري يتخيله هو، فلا تكون "متطابقة مع الواقع أو معادلة للماضي أو الحياة ككل"²، وإنما ستحمل في طياتها لمستته الخاصة حين يربطها بقدرته على التخيل وخلق الممكن في عالم تقع حدوده خلف الواقع .

وحين استرجعت "نجوى" ذكرياتها لونتها بميزات هذا العالم المنغرس في لا شعورها، لتصير قصيدتها كونا متخيلاً واقعه موجود في مركزه، فلا النار تستطيع ملامسة الماء (كنا مثل نار .. /ترتمي في حزن ماء)، ولا للحب مآذن (كنا نصلي عندما سكنت مآذن حبنا..)، كما يستحيل أن يكون للبعد نار (إن أوجعت نار البعاد سلاحنا..)، وكل هذه الانزياحات والاختراقات لنظام اللغة والموجودات لا يكون ممكناً إلا في العالم الشعري الذي تمتزج فيه الحقيقة (الذكرى) والمجاز (الفن).

وتختتم "نجوى" قصيدتها بأمل اللقاء الذي يشفي غليل شوقها وحنينها للماضي الذي جعلها تسترجع ذكريات سابقة مرت بها في حياتها، لتعيد تأملها من جديد عبر تطويعها بالمخيل الشعري، فتقول :

الآن عد لي لا تخف..

¹ - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص 55.

² - زينب غازي كريم الجنابي، " تجليات الذاكرة في النص الشعري العدمي " .

نحن الحقيقة إن تلاشى الكون..

إن سكت الوجود

وصار نبض هيامنا محض احتمال

الآن عد لا تخف..

فالشوق يمحي دائما وجع السؤال..¹

فالحنين إلى الماضي والعودة إليه يجعلنا ننسى الغياب، ننسى التساؤل عن الأسباب فنقتنع بالحضور، ما جعل الذات تغرق في حضورها من خلال الذات المعشوقة فيشغلان معًا الحقيقة الوحيدة عندما تغيب كل الحقائق.

لقد تطرقنا سابقا إلى دور الذاكرة في الإنصات لمرجعيتي الواقع (تجربة وخبرات الشاعر) والخيال (التصورات الذهنية التي تشكل الصورة الشعرية)، واستيعابها لهما حيث "تلجأ الذات للماضي، وذاكراته القديمة هروبا من الواقع، ورفضاً له"²، فتستدعي تلك الذكريات وتحورها باستعمالها الأخيلى والترميز، ولكن السؤال يبقى ما دور الذاكرة في تفعيل الخطاب المرجعي (المرجعيات المشكلة للنص) والنصوص الغائبة داخل النص الصوفي؟

يزخر النص الصوفي بعدة مرجعيات تتصهر فيه وتشكل بنيته الداخلية، وتجعل منه نصا معرفيا "لا يمكنه أن يسبح في خانة محددة تجنبه بصفة معينة تضيق من تحرره واتساعه وانتشاره"³، فمادته مكتنزة وهذا ما يجعله بالنسبة للمتلقى أشبه بالرحلة؛ رحلة اغتراف المعرفة والقيم، خصوصا الشعر الصوفي، لأن "توظيف المرجعيات (...) في النص الشعري، يحقق قيمة جمالية ودلالية من جهة، ومن جهة أخرى يبرز استحضارها مجموعة

¹ - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص 56.

² - عبير بنت مدو بن مرفوع العنزي، " المرجعية النفسية في تشكيل الذات دراسة في ديوان فصول للشاعرة عائشة

الكوراي"، حولىة كلية اللغة العربية للبنين بجرجا، مج 27، ج1، 2023، ص 989.

³ - شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي (التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل)، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 2006، ص44.

من الأبعاد الإنسانية¹ التي تساهم بشكل كبير في تسليط الضوء على الزاد المعرفي للشاعر وحمولاته الفكرية، وفي الوقت نفسه تغني موسوعة القارئ وتساعد في بناء هويته الأدبية، ومن بين هذه المرجعيات نجد:

(أ) المرجعية النفسية :

تشكل المرجعية النفسية نقطة الانطلاق لأي إبداع أدبي، حيث تؤثر مشاعر الذات وخلجات روحها على إنتاجها الفني خاصة الإنتاج الشعري، وعليه "تسهم البواعث النفسية الخاصة للذات الشاعرة لدى أصحاب النظرة النفسية - ضمن إطارها العام - بصورة جوهرية في الدافع الشعري، وتشكيل الصورة الفنية، وخلق العالم الشعري للشاعر، بينما ينبع الشعر من عالم اللاشعور، بلامحه الفردية والاجتماعية في النظرية الحديثة"²، فالشعر منبعه الأحاسيس والانفعالات الوجدانية، وهو كذلك تسجيل للعالم الباطني للذات الكاتبة، إذ يسعى إلى وصف الحالات اللاشعورية التي تسيطر على الشاعر أثناء فعل الكتابة "حيث تحكم المواقف الشعورية التي عايشها الأديب على حالات الذات في النص، فتتنوع لتنوعها إذ يتجاذبها القلق أو الاستقرار، وقد تتسم باليأس أو الأمل كما تتشكل صورتها في هذه الحالات، فتكون سافرة واضحة في تعبيرها، أو قد تكون مقنعة متخذة من الموضوع الشعري معادلاً موضوعياً للتعبير عن رؤاها، وهذا كله خاضع لطبيعة الموقف الشعري الذي يعيشه الشاعر، ولثقافته النفسية والاجتماعية التي يتحدد بها أسلوب معالجته الشعرية لهذا الموقف"³، فيبدو النص الشعري انعكاساً للحالات العاطفية المتباينة للشاعر، ومراً ترى

¹ - حمزة فلياشي، عبد الحق روبي، المرجعيات الثقافية في ديوان بهاء الدين زهير، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص: أدب عربي قديم، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2019-2020، ص 16.

² - علي مصطفى عشا، "جوانب من المقاربة النفسية لنماذج من الشعر الجاهلي"، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مج4، ع1، 2007، ص81/82.

³ - ندى محمد الحازمي، الذات في شعر حسين سرحان، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الإمام، 2015، ص14/15.

الذات من خلالها ذاتها، فيتلبسها ويترجمها بلغة جمالية متخيلة، فالشعر مستودع أسرار الشاعر ودفتر مذكراته الذي يخط فيه ألغاز نفسه وطلاسم روحه، ليفكها المتلقي فيما بعد من أجل أن يتبين رؤاه وطريقة معالجته الشعرية للقضايا التي تصادفه .

ولأن الذات الأنثوية لها خصوصياتها، فلا بد أن ننتبه إلى طريقة تحيين الصّور كأن تقول "نجوى" في قصيدتها "طريقُ العشقِ مُضِرٌّ بالدَّمْعِ":

وجعٌ رماديٌّ

وليسَ على الفؤادِ ندَى..

لكي يروي جفاف السُّنبُلِه¹

فالذات تركّز على الوجد الأنثوي، لكن بطريقة فنية، لماذا الوجد رمادي؟.

وتقول في قصيدة أخرى، عنوانها "أحتاجُ حِضْنَكَ":

أحتاج حِضْنَكَ إن قلبي متعب..

هو وحده في التيه..

ما من وجهة يرنو لها..

هو وحده والليل جاء ليصلبه

أحتاج حِضْنَكَ..

إن حزني لم تعد تكفي الحروف لأكتبه..²

نقرأ في هذه المقاطع الشعرية تلك النزعة التشاؤمية والآلام التي تحتل فؤاد "نجوى"، ما خلق جوا مشحونا بالضبابية والشجى، وما زاد من حدة هذا الجو هو إضفاء "نجوى" سمّت اللون الرمادي للألم (وجع رمادي) وإسناد لفظة "الجفاف" للقلب (وليس على الفؤاد ندَى..)، فحين يضرب الألم المنبع الأساسي للأحاسيس (القلب)، تجف المشاعر وكأنها لم تكن يوماً،

¹ - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص 71.

² - المرجع نفسه، ص 41/40.

وحتى الكلمات تمسي غير كافية لاحتواء الألم واسترجاع تلك المشاعر (إن حزني لم تعد تكفي الحروف لأكتبه)، وبسبب هذا الحزن والألم النفسي تختبر "نجوى" شعور الضياع والتهيه وعدم الاحتواء، ما يدفعها إلى اللجوء لحضن المطلق لكي يخلصها من إحساس الاغتراب الداخلي وعدم الانتماء الذي تحس بهما (أحتاج حضنك إن قلبي متعب.. / هو وحده في التيه.. / ما من وجهة يرنو لها..). وصل الألم إلى أعماق فؤاد الشاعرة وعشش فيه حتى أضحت تخاف الليل الذي هو مؤنس الروح بنجومه وهدوئه مصدر سكينة للقلوب (هو وحده والليل جاء ليصلبه / أحتاج حضنك..).

إذن، "الشعور النفسي الذي يتكون نتيجة تفاعل عدة ظروف محيطة بالإنسان يكون لها الأثر الكبير في رسم أفكاره والتعبير عنها"¹، فالشاعر متصل بدرجة كبيرة بمحيطة وعالمه، يستبطن المضمرة فيه وينقله إلى عالمه الشعري، فهو يجد متعة هائلة عند إخراج عمله الفني - الذي يحقق فيه رغباته المكبوتة في لاشعوره عبر الرموز والصور - إلى الوجود²، وعليه، لا يصح لنا تغيب المرجعية النفسية في استنتاج النصوص الشعرية خاصة وأن الشعر ملتحم مع ذات الشاعر، فلا يمكننا أن نرى الذات إلا من خلال "الأنا أشعر" التي قال بها علم النفس.

ب) المرجعية الثقافية:

غدت القصيدة كتابا يستبطن منه الباحثون ما يجيب عن أسئلتهم المعرفية لما لها "من معرفة مثقلة بروح التساؤل عن قضايا الإنسان، كقضية الوجود والنظرة إلى الكون والحياة، وقضية العقيدة، وأزمة التاريخ، ومسألة الهوية وحوار الأنا والآخر، وصراع الحضارات

¹ عبير بنت مدو بن مرفوع العنزي، "المرجعية النفسية في تشكيل الذات"، ص 968.

² عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط4، د ب، د س، ص40.

والأديان، وصراع الإيديولوجيات، ومشكلة الثقافة وغيرها"¹، فتتدرج في ما سماه "أدونيس" بالقصيدة المعرفة التي تضع المتلقي أمام شبكة من الأنساق المعرفية المضمرة وما عليه إلا أن يغوص في أعماقها ليفك رموزها، فيذكرُها. ثم إن جل تلك "التشكيلات الجمالية والصور الفنية التي تمثل نسيجاً كلياً لتلك النصوص، ليست سوى مظهر وهمي خادع يضمّر في جوانبه أنساقاً مختلة تتعلق بالمجتمع والثقافة والإيديولوجيا"²، فالقصائد عامة والقصيدة الصوفية خاصة ماهي إلا صورة لإيديولوجيات الشعراء وكيفية تبصرهم لقضايا الكون، فيؤشّمون عليها أفكارهم وعقائدهم ومبادئهم، ليصبح أمام المتلقي بوتقة من الخلفيات المعرفية التي نصطلح عليها مصطلح "المرجعيات الثقافية". وتمثل هذه المرجعيات منبعاً خصباً يعتمد عليه الشاعر لكي يُعمّق من تصويره الفني و"يجعله أكثر بلاغة وجزالة وقوة في الأسلوب واللغة، كما تضيف عليه لمسة ثقافية مميزة، وتفتح للمبدع آفاقاً عديدة مساعدة للتعبير عن كل ما يجول في خاطره وفي نفسه، لذا نجد أغلب الأدباء وخاصة الشعراء منهم يعكفون على إقحام مرجعياتهم الثقافية بشكل كبير في أعمالهم الأدبية"³، لتكشف عن هويتهم الثقافية المتجذرة في أعماقهم. فكيف تشكلت هذه الهوية في ديوان "نجوى عبيدات"؟

تحتوي المدونة التي اخترناها كموضوع للدراسة على عدة مرجعيات عبرت عن سعة إطلاع "نجوى" وولعها بالتنقيب في التراث واللباسه حلة الحداثة والتجديد، متكئة على عكازة الثقافة العربية التي ترسخت في وجدانها الخاص، فارتبطت مرجعياتها بكل ما خزنته ذاكرتها من ثقافة وفكر، ولذلك نجدها قد اغترفت من منابع ثقافية متعددة كالدين والشريعة

¹ - عمار مهدي، المرجعيات التراثية في الرواية الجزائرية المعاصرة - فترة التسعينات وما بعدها -، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة محمد بوضياف، مسيلة، الجزائر، 2018، ص 21.

² - يوسف عليّات، النسق الثقافي (قراءة في أنساق الشعر العربي القديم)، منشورات وزارة الثقافة، ط 1، عمان - الأردن، 2013، ص 111.

³ - حمزة فلياشي، عبد الحق روبي، المرجعيات الثقافية في ديوان بهاء الدين زهير، ص 1.

الإسلامية، لتنتقل بعدها إلى الأدب والتاريخ¹، وكل هذه الأنساق الثقافية جعلت من قصائدها حكايات لا تنتهي.

ج) المرجعية الدينية :

يعتبر الدين الإسلامي منهلاً ثرياً بالقيم والحكم التي جذبت الأدباء خاصة الشعراء، فراحوا يضمّنون قصائدهم آيات من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، ولم تكن "نجوى" بعيدة عن هذا التضمين الذي يفجر لدى الشاعر طاقات دلالية وإبداعية جديدة² عبر تحويل تلك الآيات بما يناسب تجربة الشاعر والسياق العام الذي كُتبت فيه القصيدة .

فجسدت "نجوى" هذه المرجعية من خلال لجوئها إلى القرآن الكريم مقتبسة منه آياته الكريمة وبعض ألفاظه، فاستحضرت القصص النبوي عبر استدعاء شخوص الرسل ومواقفهم التي خلدها التاريخ الإسلامي في صفحاته، ومن بين هذه القصص نذكر: قصة قابيل وهابيل، وقصة آدم كأن تقول "نجوى" في قصيدتها "ركعة أولى من قلبٍ عاشقٍ":

مذ كان قابيلُ معتزاً بفتنته

والأرضُ تبكي وهابيلُ لها شهداً

لو ساد حبُّ لَمَّا بالذنبِ قد غرقتُ

وآدمُ في جنانٍ.. ظلَّ ما طرداً³

يَنَاصُ هذا المقطع مع قصة قابيل وهابيل، إلى جانب قصة آدم وخروجه من الجنة، لكن التشكيل ورد حسب رؤية الشاعرة، وقناعاتها، كأن تقول في قصيدتها "دمعة عذراء على غشاء العشق":

¹ - ينظر: حمزة فلياشي، عبد الحق روبي، المرجعيات الثقافية في ديوان بهاء الدين زهير، ص 23.

² - قرين وفاء وقرين سامية، بين المرجع والتمثيل في الشعر السياسي لنزار قباني، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر، تخصص: أدب حديث، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2017-2018، ص 50.

³ - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص 10.

لا نوح في اليم..

كي يعطي يدي أملا..

وكل من هلكت أعماقهم غرقوا..¹

فاستثمرت النجاة كدلالة لنوح، ومن معه وتمنت أن يمنحها يده نجاةً، كما استثمرت الشاعرة قصة يوسف وزليخة حيث وردت عدة مرات في الديوان، كأن تقول في قصيدة "لأن العشق لا يموت... ما زلت في انتظارك":

مثل احتضار زليخة في حبها

قلبي بحبك يا احتضاري صادق

كعذابها بقميصه الفتان قد..

وقدّ الفؤاد فإن صبوك حارق

هب لي قميصك يوسفى إذ إنني

قد ضاق صبري واصطباري خانق²

انزاح فعل "قُدَّ" من القميص إلى الفؤاد، واستجدته أن يمنحها قميصه في مفارقة لافتة. كما نجد عدة إحالات على قصص أخرى كقصتي مريم ونوح، فلم تكتف "نجوى" بإيراد هذه القصص كما هي، وإنما أبدلتها حسب رؤيتها الشعرية ونظرتها للحياة وثقافتها، فمثلت للعشق والحب بقصة حب يوسف وزليخة على الرغم من أن الحب بينهما كان مستحيلاً، كما مثلت للذين أحلوا القتل فيما بينهم بقصة قابيل الذي ارتكب أول جريمة في التاريخ في حق أخيه هابيل، ... الخ من القصص القرآنية التي عكست مدى تأثر الشاعرة بالقرآن كمرجع أساسي لذخيرتها الشعرية.

¹ - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص 23.

² - المرجع نفسه، ص 60.

كما ذكرت "نجوى" عدة ألفاظ من المعجم الديني كالنار، السجود، الركعة، المعراج، النور، الصلاة، جبريل، الباطن والظاهر، الصراط، الكعبة، الله... ولا تدل كل هذه الاقتباسات إلا على تأثرها بألفاظ القرآن الكريم المغروسة في ذاتها، فنجدها ترجع إلى آيات القرآن الكريم، كما تظهر مرجعيتها الدينية في تصوفها وتزهدا وإيمانها بالله تعالى فاتخذت حبه والفناء في حضرته غاية وسبيلا في اللحظة نفسها، وتبينها تلك الألفاظ الصوفية التي منحتها مخزونا صوفيا فأصبحت تتقن أحاديث أهل الورع والزهد والتصوف، فيتراعى للرأي من الوهلة الأولى أنها شاعرة ناسكة متعبدة زاهدة في الدنيا بلغ من التصوف درجات ودرجات¹، ومن بين هذه الألفاظ: الخمر، السكر، العشق، الهوى، النفس، الحب، الناي، البحر، الشمس، الريح، الماء والموت... ونعلم ما لهذا المعجم من حمولة صوفية.

وعليه، لا يسعنا إلا أن ننتبه أن "نجوى" كسرت حاجز الماضي، بتقريب أزمنته إلى حاضرننا، لتؤكد أن فحوى تلك القصص وشموليتها لم تتوقف قيمتها عند الرعيل الأول من المسلمين، بل هي موجهة لهم في كل عصر خاصة إن قُدمت فنيا بأساليب دالة ومعبرة كما رأينا سابقا، حين جعلت استحضار تلك القصص آلية للبوح عن تجاربها الخاصة²، وبهذا تكون "نجوى" قد استطاعت أن تستدعي الماضي وتجعله يعيش الحاضر بكل تمفصلاته، فتأخذ الحمولة الدلالية لبعض القصص إلى راهن تجربتها الإبداعية.

د) المرجعية الأدبية :

عندما نقرأ نصوص الشاعرة "نجوى" ننتبه إلى تأثرها الشديد بالتراث الأدبي سواء العربي منه، أو الغربي اللذين تشربت بهما لغتها ومعجمها الشعري، كما يظهر إمامها الكبير بالقراءة والتعرف على الأدب القديم والحديث منه، فنجدها تشتغل بذكاء في استهلاات نصوصها كأن تبدأ بمقولة لشاعر أو أديب معين، ما ينم بثراء موسوعتها الأدبية

¹ - ينظر: حمزة فلياشي وعبد الحق روبي، المرجعيات الثقافية في ديوان بهاء الدين زهير، ص 39.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص 34.

التي شحذتها بقراءتها للعديد من الكتب والدواوين الشعرية لشخصيات "حفر أصحابها أسماءهم في لوح الخلود الإنساني"¹، أمثال: "محمود درويش" و"قيس ابن الملوح" و"شمس الدين التبريزي"، وغيرهم، ومنها هذه المقولات التي استعانت بها، حتى تكون العتبة الأولى للعالم الدلالي لنصوصها:

- "الشك بداية الإيمان" (فرانسيس بيكون).
 - "أنا حين أعشق لا أفسر بالمجاز حقيقتي" (أحمد صلاي).
 - "حين تنتظر تمتد الثواني إلى اللانهاية" (لوركا).
 - "الناس موتى وأهل الحب أحياء" (الحسين ابن منصور الحلاج).
- وتُعتبر هذه العتبات الاستهلاكية بمثابة مفاتيح للولوج إلى العالم النصي.

نهلت "نجوى" من كتب التاريخ محاولة أن تنتثر الغبار عن صفحاته وتوقظه من سبات عميق أدخل نفسه فيه، فذكرت في قصائدها شخصيات حاضرة في عالم الإبداع بتمييزها التاريخي كما "الحلاج"، فقد أثر شخصه على كتابات "نجوى"، وعلى رؤيتها الوجودية لدرجة أنها أهدت ديوانها هذا إلى اسمه (إلى دمة الحلاج الأخيرة)، فقد خلفت حادثة وفاته جرحا عميقا في قلوب المريدين، ومن جاء بعدهم من المتصوفة، لتتساءل "نجوى" عن سبب فناءه وهو لم يذنب في شيء، غير عشقه الشديد لله تعالى، فتقول:

أجول في صفحة التاريخ يا أسفي

بأيّ ذنبٍ فنّي الحلاج واضطهداً²

يترأى للقارئ من الوهلة الأولى نبرة العتاب والأسف التي تضمهرها الشاعرة للتاريخ الذي ظلم "الحلاج" وأجفل في حقه، ولم تكتف بلومها له، وإنما قامت باسترجاع حادثة موته: كما الحلاج ..

¹ - حمزة فلياشي وعبد الحق روبي، المرجعيات الثقافية في ديوان بهاء الدين زهير، ص 46.

² - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص 10.

يضحكُ ذاتَ دمعٍ ..

ويسجدُ شامخاً فوق الصليب¹ ..

فباستحضارها لموته وضحكته في تلك اللحظة بالتحديد، توصل "نجوى" رسالته الأخيرة؛ فليس الموت نهاية الحياة، وإنما النهاية الحقيقية تكون بموت الحب الذي يربط بين الأنام وبين خالق هذا الحب (الحق المطلق).

أبدعت "نجوى" في عالمها المتعدد الأوجه، وجعلته موسوعة لا متناهية، أين يستطيع المتلقي أن يتشرب من عينيها، فيضيف لثقافته شذرات من معارف شتى صَبَغَتْ قصائدها. إن الشعر مرتبط بالذات ارتباطاً وثيقاً لا تشوبه شائبة، فكلاهما يجسدان شكلاً واحداً هو الأحاسيس والخلجات الروحية التي تشكلهما؛ ولهذا نجدهما يُكمِلان بعضهما البعض؛ إذ يتخذ الشاعر من قصائده مذكراته الشخصية التي يخط فيها آماله وآلامه معاً، وينصت الشعر بدوره إلى وقع تلك المشاعر، فيترجمها واقعا آخرًا يخترق الممكن ويتجاوز المستحيل، ليبني عالمه الخاص خلف المجازات الشعرية والأخيلة اللامنتظية التي تسمح للمتلقي بالغوص في عوالم الشاعر الداخلية، وتحت هذه العوالم يقبع العالم الصوفي الذي اتخذته الذات ملجأ دائماً من زحم الحياة وتهافت الواقع، وكاستنتاج لما عرضناه، لا يسعنا إلا أن نقول أن:

-تماهي الذات مع مفاهيم التصوف كالوحدة والحلول في الوجود الذي ليس إلا الحق تعالى بجلاله وعظمته، وبهذا يتبنى الشعر ميكانيزميته الخاصة عندما تصبغه الذات بألوان السفر الروحي والسعي نحو الله تعالى سعياً لا يصدده غير المسافة الطويلة بين المريد الشاعر وخالقه الأسمى.

-الذات الأنثوية عندما تلج عوالم التصوف يتلبسها العشق الإلهي، فتشرق نفسها نوراً ريانياً يفيض من كؤوس شعريتها، فالأنثى إذا عشقت، شحذت قريحتها وسالت عباراتها،

¹ - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص 13.

لتبدو وكأنها حكاية لا تنتهي، فما بالك إن كان هذا الهيام موجه إلى مولاها عز وجل، فهي تخرق واقعها لتنتقل إلى حياة روحانية.

-بروز الأنثى في سفرها الروحي وكأنها ذاتان في كيان واحد: ذات متصوفة تسير بخطى ثابتة نحو الفيض الإلهي والحقيقة السرمدية، وذات شاعرة تخط تجربتها الباطنية بكلمات تعكس رحلتها للوصول إلى المطلق، فتطلق الذات الأنثوية الشاعرة العنان لألفاظها لتختزل في دلالاتها مرجعيات التصوف وحمولاته الفلسفية التي حفزت القارئ لاستشفاف معانيها وفك طلاسمها.

- لا وجود للشعر خارج المرجعيات التي تولده سواء كانت نفسية واجتماعية أم ثقافية ودينية. ف وراء كل كتابة إبداعية فكرة، و وراء كل فكرة ذات تدرك نفسها ككتابة، وكل ذات تختلف عن أخرى عند ممارستها لفعل الكتابة؛ إذ لكل واحدة بصمتها الفردية.

الفصل الثاني:

شعرية المرجع الصوفي في بنية النص الشعري

1. المرجع الصوفي وشعرية الصورة

أ) فنية التجربة الصوفية

ب) شعرية الغموض الصوفي والتناقض الدلالي

2. الرؤيا الاستعارية للذات المتصوفة

1.2. المفهوم التصوري للقلب عند المتصوفة

أ) استعارة "القلب مأوى"

ب) استعارة "القلب شجرة"

2.2. المفهوم التصوري للحب عند المتصوفة

3.2. المفهوم التصوري للكون عند المتصوفة

لقد أسبقنا الحديث في الفصل الأول عن المرجعيات المتنوعة التي تشكل هوية النص الشعري الصوفي وتخرجه من بوتقة التتميط والتحديد، فتجعله نصا مفتوحا متعدد المشارب، يستقطب من عدة مجالات خارج نطاق الإبداع الأدبي، ليهدم كينونته الشعرية ويعيد بناءها في اللحظة ذاتها، على أنها رؤيا تختزل انفعالات، وتجارب الشاعر الصوفي، فتخرجها في قالب أصواته متراكمة، تزدهم فيما بينها لتنتج صوتا واحدا، هو صوت القصيدة المعرفة التي نظمتها تلك المرجعيات الثقافية والنفسية لشاعرة "ركعتان في العشق"، فبينت من جهة معرفتها الواسعة واطلاعها على مختلف الآداب العالمية والمحلية، ومن جهة أخرى أظهرت حنكتها في تشييد نصوص شعرية مغامرة في تشكيلها، وفي تجريب الممارسة الكتابية، ثم إن في هذه النقطة، لا يسعنا إهمال دور الذاكرة والخيال في التأليف بين هاتين الموهبتين: الإنصات للعالم الخارجي ونقل ذلك العالم من خلال فعل الكتابة.

وعليه، سيلاحظ المتذوق لقصائد "نجوى عبيدات" تلك اللغة الإشارية - التي ولّدها تماهي مرجعياتها المعرفية في خطاباتها الشعرية - فتعتريه حيرة حول ما يقرأه، أو بالأحرى، ما ترغب الكلمات في جعله يقرأ، فلغة المتصوفة لغة تُحِيلُ ولا تُصَرِّحُ، وإن صرّحت فلا يكون إلا بعد خوض متلقيها مغامرة الولوج داخل عالم غامض، عجيب، فيه تتجرد العبارة من مألوفيتها عبر اعتناقها للامألوف والغوص في غياهب المجهول والانزياح من عالم المنطق واللغة المتواضع عليها إلى عالم تخيلي يأبى عن نفسه الاستسلام للقارئ بسهولة؛ فيلعب معه لعبة الغميضة، تارة يمسك دلالاته، وتارة أخرى تنفلت منه لتختبئ خلف طلاس رموز اللغة الصوفية، ليبقى السؤال يطرح نفسه في ذهن المتلقي: كيف ساهمت هذه المرجعيات التي استخلصناها من نصوص الشاعرة في تعميق القيمة الجمالية للبنية النصية وخلق شعرية فنية تراوغة عند كل قراءة؟ وحتى نجيب عن هذا التساؤل، سنحاول أن نسلط الضوء في هذا الفصل على محورين أساسيين في الشعرية الصوفية، ألا وهما: التصوير

الشعري المغاير إلى جانب الرؤيا الاستعارية التي تميز الشاعر الصوفي عن غيره من الشعراء.

1. المرجع الصوفي وشعرية الصورة:

(أ) فنية التجربة الصوفية:

إن الغوص في أعماق لغة المتصوفة دون عدّة معرفية أشبه بالتطيرز بإبرة مكسورة، وفي ثقبها يتجلى ذاك العالم الصوفي الذي طرزه المتصوف بإبرة اللغة الشعرية، التي تجسد بين حروفها الغرائبية "مفهوم الجمال المكتمل بذاته"¹، فقد نقلت هذه اللغة جمال التجربة الصوفية بكل تمفصلاتها الوجودية، واختزلت في العبارة الواحدة ألف رؤية وقصة حب واحدة محورها "العشق الإلهي"، يشترك فيها كل متصوف. وهذه اللغة بالتحديد تكمن شعريتها "في السحر والإشارة فهي لا تعبر، ولا تصف، أي لا تبوح ولا تصرح، وهذا مصدر غموضها"²، فطالما ارتبطت اللغة الصوفية بالرمز والإشارة مما جعلها غامضة لا يسهل استنتاج معانيها، ولا يستطيع تشفيرها إلا القارئ الذي يتسلح جيدا بحمولاته المعرفية والفكرية ويعرف رموز المتصوفة، فالإتهامات التي وُجّهت لهذه الطائفة جعلتها تخرع لغتها الخاصة التي أودعتها خلف سياج الإبهام والغرابة، ولكن هذه الغرابة التي ألفتها، جعلتها تلفت الانتباه إلى مدى جمالية الحرف الصوفي الذي أكد أن "اللغة الصوفية هي تحديدا لغة شعرية، وأن شعرية هذه اللغة تتمثل في أن كل شيء فيها يبدو رمزا، كل شيء فيها هو ذاته وشيء آخر"³، فتجمع في كينونتها لا منطقية التضاد والمفارقة والتناقض حيث تنقذف الأشياء من ماهيتها لتكسر في هذه اللغة مبدأ الهوية الواحدة، فتحتمل صفتها وصفة أخرى تعادياها في

¹ - أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الأنواع والإبداع عند العرب (تأصيل الأصول)، ج2، دار العودة، ط1، بيروت، لبنان، 1977، ص115.

² - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1990، ص 95 .

³ - أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 23 .

الوقت نفسه؛ إنها لغة المتناقضات التي "تضعنا دائماً في أفق ما لا ينتهي وهذا نفسه ما تفترضه حين تتحول إلى خط، ذلك أن الحرف إذ يتحول إلى خط، يدخل في لا نهاية المكان، ينحني يتماوج، يتشابك، يتقابل، يتدور ينبسط، يلبس الحركة في جميع أبعادها، ويختزن جميع الإشارات"¹، فحين تتحول التجربة الصوفية من حالتها الشعورية الباطنية التي تختلج ذات الصوفي إلى ممارسة تتم على مستوى الكتابة، يتلبس الحرف حركية لا ترسو، ولا تنتهي وما تزال تبحث عن نهاية لها، فيتولد على المستوى الدلالي غموض متعلق بتلك التجربة في حد ذاتها.

فالتجربة الصوفية ليست حالة واحدة يعبر عنها صوفي واحد، بالطريقة نفسها، بل هي متباينة من متصوف إلى آخر وحسب الشيوخ. فهي "حالات وجدانية خاصة يصعب التعبير عنها بألفاظ اللغة العادية وهي تجربة لا يشترك فيها جميع الناس، فكان توظيف لغة الغموض ولغة الإشارة مسلماً طبيعياً ينتهجه الشاعر الصوفي للتعبير عن أعماق التجربة الصوفية ومعانيها وكان لكل صوفي أسلوبه في التعبير"²، وعليه فالإبهام الذي يواجه المتلقي عند استقباله للنصوص الصوفية ما هو إلا طريقة عمد إليها الشعراء لوصف عمق تجاربهم الروحية التي لم تحتملها اللغة العادية، فكما يقول "النفري": "كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة"³، لذلك كان لا بد من لغة غامضة تخيلية تتفتح على آفاق الرؤى الصوفية، وذاك الاغتراب الذي يحس به المتصوف أثناء انفصاله عن ذاته للفناء في ذات الآخر (المطلق).

تقول "نجوى" في قصيدتها "عشقٌ حتّى مطلع الموت":

لا نبض في القلب لا غيث ولا ماء..

¹ - أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 202 .

² - أبو الوفا الغنيمي التفتازاني، مدخل إلى التصوف الإسلامي، ط3، دار الثقافة للنشر، القاهرة، 1979، ص8، نقلا عن:

رندة جنية، "جمالية الغموض في الشعر الصوفي - قصيدة على سلمى لمحي الدين بن عربي أنموذجا-"، مجلة تنوير

للدراسات الأدبية والإنسانية، مج3، ع2، 2019.

³ - أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 115.

منذ افترقنا وهذي الروحُ ببداء..

مُنْذُ افترقنا وهذا النبضُ مُنتظِرٌ

لا ناسَ راحوا بأنبياءٍ ولا جاؤوا

مُنْذُ افترقنا

وحاء الحُبِّ موصدةٌ

وكم يُمرِّقُها أن تبعدَ الباء¹

والفراق المتكرر في هذا المقطع هو الانفصال الأول عن الأصل، لذا تحيا الذات نفى الحياة

(الروح ببداء)، وتواصل قائلة:

يا شافِي القلبِ كُن في القلبِ معجزةً

وانفث بروحك حتى تورقَ الحاءُ

يا شافِي القلبِ إنَّ القلبَ يوجعه..

هذا البعادُ فما في البعدِ إرواءُ

يا شافِي القلبِ خذ قلبي لتحضنه..

(فالناس موتى وأهل الحُبِّ أحياء)²

فالقارئ لهذه الأسطر الشعرية ينتبه إلى تلك الشعرية التي تزخر بها لغة "نجوى" والتي

استلهمتها من لغة المتصوفة الذين عكفوا على الرمز والإشارة في تعبيرهم عن وجدهم

ومختلف الحالات التي تعترهم أثناء اتصالهم مع الله تعالى، فالرمز "هو وحده الذي يمكن

أن يقابل الحالة الصوفية، التي لا تحدُّها الكلمة والذي يمكن بالتالي أن يخلق المعادل

التخييلي لهذه الحالة"³، فلا لغة تضاهي قوة الرمز والخيال عندما يلجأ إليهما الكاتب من

أجل أن يحرر عالمه الداخلي ويطلق العنان لمشاعره وانفعالاته، ومن هذه الأحاسيس تلك

¹ - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص14.

² - المرجع نفسه، ص15.

³ - عبد الحميد جوده، صناعة الكتابة عند العرب، دار العلوم، د.ط، بيروت، 1998، ص194.

التي عبرت عنها الشاعرة في هذه القصيدة: إحساس البعد عن محبوبها (الحق المطلق) وشعورها بالفقر الروحي إثر فراقه (لا نبض في القلب لا غيث ولا ماء.. / منذ افترقنا وهذي الرّوحُ ببداء..)، لتترجم قول "أدونيس" عن اللغة كونها "سلسلة من الإشارات الروحية"¹؛ إذ استعانت بعكازة اللغة لتحكي عن هذه الحالة الروحية التي جعلت نبض قلبها ينتظر بشوق، آملا اللقاء ومُترجياً الله تعالى أن يتجسد فيه معجزةً تُبرد وجع الانتظار (منذ افترقنا وهذا النبضُ منتظرٌ / يا شافي القلبِ كُن في القلبِ معجزةً)، وكأن وجودها كله متعلق بتمثله في قلبها وبعده عنه أشبه بالموت على قيد الحياة، ففي فعل الحب تُترك عادة الحياة ويدخل المحب عالم الغيبوبة – العالم الواقف على حافة الموت، الشبيه بالموت²، فما بالك إن غاب المعشوق ولم يظهر صдаهِ إلا خلف الكلمات.

ثم إن شعرية هذه القصيدة لا تتجلى إلا من خلال هذه اللغة التي تبنتها "نجوى": لغة الرمز، والتي تظهر مدى تأثرها بإشارات المتصوفة التي "تعتمد على الإنقاذ في اللامألوف والانزياح عن المألوف قصد ممارسة الغوايات الجميلة التي يأسن بها الوجود؛ فالشعر عبارة عن ضوء يناقض الأضوية الاصطناعية العادية"³، ومن هنا كسرت الشاعرة البرزخ الفاصل بين اللغة العادية ولغة الشعر التي تُجملُ الوجود وتمنحه جانبا يستشرف الضوء دائما، وهذا عبر اعتناقه متهات الخيال والأبعاد الرمزية للفظة الواحدة، فبيّن هذا التجاوز اللغوي في استحضار "نجوى" لعلم الحروف الصوفية، فكيف عمق هذا الاستحضار من القيمة الفنية للقصيدة ؟

يرتبط هذا التساؤل ارتباطا وثيقا بالمرجعية الصوفية التي سبق وأن تحدثنا عنها في الفصل الأول، فقد شكلت هذه المرجعية بالتحديد معظم قصائد المدونة، واستدعاء "نجوى"

¹ – أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص16.

² – ينظر: المرجع نفسه، ص 21.

³ – أحمد بلحاج آية وارهام، الشعر العربي المعاصر في المغرب (رهاناته ومنطقة تلاقي أشكاله، ط1، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، 2010، ص 19، نقلا عن: رندة جنينة، جمالية الغموض الصوفي، ص6.

للغة الصوفية ورموزها دليل واضح على تشربها من منابع فلسفة التصوف من جهة، ومساهمة هذا التشرب من جهة أخرى في تكثيف جمالية وشعرية قصيدة "عشق حتّى مطلع الموت" وهذا من خلال تعميق الوظيفة المرجعية التي تحيل على العنصر الصوفي دون تغييب للوظيفة الشعرية المرتبطة "باللغة المتعالية والثائرة على القوانين اللغوية، فهي لغة جمالية تتسم بالتذوق الفني وفتح آفاق الخيال"¹ على مصراعيه. فيمسي هذا الارتباط بالمرجعية الصوفية جزءاً أو بالأحرى مكوناً لتجربة الشاعرة الروحية، فتقول:

مُنْذُ افترقنا

وحاءُ الحُبِّ موصدةٌ

وكم يُمرِّقُها أن تبعدَ الباءُ

(...)

وانفُتْ بروحِك حتّى تورِقَ الحاءُ

ينكشف في هذا النص ذلك التماهي مع خطاب المرجع الصوفي، المتمثل في استدعاء "نجوى" جانباً رمزياً من لغة المتصوفة للتعبير عن تجربتها هي، وهذا الحضور لم يكن اعتباطياً قط، إنما أرادت به الشاعرة إغناء المستوى الجمالي للقصيدة، فقد أدركت أسرار هذه الحروف وما تولده من آثار في المتلقي إثر محاولته لفك رموزها خاصة "إذا استحكم سلطان ((استحضارها))، واتحد المستحضر لها ولم يبق فيه مُتَسَّعٌ لغيرها، ويعلم ما هي خاصيتها حتى يستحضرها من أجل ذلك"²؛ أي لكل حرف سره الغامض الذي يستوجب استحضاره في موضع معين حتى يحقق وظيفته، و"نجوى" وعت بالمعاني الخفية للحروف التي استدعتها:

¹ - رندة جنينة، "جمالية الغموض الصوفي"، ص 6.

² - محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، ج3، ضبطه وصححه ووضع فهرسه: أحمد شمس الدين، منشورات محمد علي ببيزون، دار الكتب العربيّة، ط1، بيروت، لبنان، 1999، ص207.

الحرف	معناه
الحاء	الرحمة
الباء	السكينة*

ويمكننا هنا أن ننتبه إلى جهود "ابن عربي" في جعله الحروف أمماً، ولا نستطيع فهم رمزية الحروف إلا بالعودة إلى كتابه "الفتوحات المكية"، فنستطيع تأويل الحاء بالرحمة، وقد استحضرت مرتين وهذا في قولها: (وحاء الحب موصدة/ وانفت بروحك حتى تورق الحاء)، فمنذ فراقها عن شافي قلبها، اختفت الرحمة وأمست في غياهب النسيان، فسقط نجمها من سماء الحب، وباتت السكينة بعيدة المنال (وكم يُمرِّفُها أن تبعدَ الباء)، فالباء هنا حرف السكينة التي ينالها الصوفي بعد رحلته للوصول إلى مقام الفناء الإلهي وتمتلى روحه بالأنوار الربانية والحقيقة المطلقة، فترجو "تجوى" في ختام القصيدة أن يحتضن الحق (الله تعالى) قلبها حتى ترجع الراحة روحها وتستقر فيها، فكل من حمل في قلبه شعلة حب أنارت فؤاده وأحييت في ذاته حياة ثانية (فالنَّاسُ موتى وأهلُ الحُبِّ أحياء). ولكن تبقى هذه المعاني مرتبطة على حد ما يقوله "أحمد بن المبارك" بالقرآن الكريم ولا تستقيم من دونه "هذا التقسيم للحروف خاص بحروف القرآن لا يثبت لغيرها من الحروف، فليست كل همزة للقبض، ولا كمل باء للسكينة، ولا كل تاء لكمال الحواس الظاهرة، ولا كل جيم للصبر، ولا كل حاء للرحمة، ولا كل خاء لذوق الأنوار، بل بشرط وجودها في القرآن العزيز"¹؛ حيث لا تكتسب هذه الحروف معانيها المحددة إلا في ظلال الكتاب المقدس (القرآن الكريم)، ثم إن المتصوفة أنفسهم ربطوا هذه الأحرف ببدايات السور القرآنية، فكل "هذه الحروف تتكاتف جميعاً لتدل على حقيقة واحدة هي الحق تعالى (...)" فهي وإن كانت تتفاعل رمزياً وعرفانياً، إلا أنها

*- هذه المعاني استقيتها من مقولة أحمد بن المبارك في كتابه الإبريز من كلام سيدي عبد العزيز الدبّاغ، ص 111.

¹ - أحمد بن المبارك، الإبريز من كلام سيدي عبد العزيز الدبّاغ، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت، لبنان، 2002،

تتشترك في الدلالة على موجدتها ومنطقها وبارئها، فهي سره المتجلي في الكلمات الأسماوية والكونية¹، فالحرف عند المتصوفة لا يدل إلا على مُوجده، وبما أن كل الموجودات صور لتجلي الحق، فالقرآن كذلك صورة لصور الله تعالى في الكون، ولهذا فمعاني هذه الحروف تخضع للنظام القرآني.

ب) شعرية الغموض الصوفي والتناقض الدلالي:

تتميز اللغة عند المتصوفة في كونها جسرا يصل بين ذاتهم وذات المطلق، لغة تقفز من لغويّتها وتعبيريتها لتنتقل تجاربهم ومواقفهم الحياتية، فلم "تكن اللغة عند الصوفية مجرد مجال للتخاطب والتحاور، إنها الأفق الذي منه يتم الاتصال بالآخر، باللامتناهي، بالمطلق. داخل التجربة الصوفية تصبح اللغة قيمة أساسية بالمعنى الدقيق الذي يعطيه "هايدغر" لكلمة أساسي (...). إنها لديه كائن. وهي ليست مجرد كائن كباقي الكائنات الأخرى، إنها أكثر من ذلك: هي ما يمنح الكائنات الأخرى زمنها ومكانها وصيرورتها"²، فهي ما يمثل وجود المتصوف وعالمه البرزخي الذي يشكله في كل مرة بالأبعاد المجازية للغة، ودائما ما يختار منها اللغة المتعالية التي تتعالى على كل شيء، وتشمل في الوقت ذاته كل شيء، تفسر نفسها بنفسها، لكنها تتفقت من تفسيرات القارئ كل مرة، تحيد عن اتجاهات تأويله، ليتخبط في دلالاتها المتناقضة التي تنصت لثنائية الحضور والغياب: حضور الدال وغياب الدلالة. فالكلمة عند المتصوفة تناقض دائما الحروف التي تشكلها، فتمسي أشبه بالطلاسم السحرية التي تحتاج إلى فك رموزها، وهذا ما يستسيغ عملية التواصل اللغوي بسبب "نزوعها إلى غموض الرؤية أو المعنى الذي لا ينكشف على شيء واضح بل يبدو مضمرا وضبابيا على

¹ - طارق زيناوي، "الرمزية الحرفية في العرفان الصوفي"، مجلة الآداب والحضارة الإسلامية، مج 12، ع24، المركز

الجامعي الحفيظ بوالصوف، ميله، 2019، ص163.

² - عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص 219.

القارئ"¹، وهذه الرؤية الضبابية ناتجة عن لجوء المتصوفة إلى الرمز ولغة الإشارة، فيعجز المتلقي عن اكتشاف المعنى الخفي وراء الكلمات لأول وهلة، ما يجبره على إعادة قراءة النص مرة ثانية وثالثة حتى يقترب قليلا من قصدية النص، ثم إن "جمالية التصوف تقوم على أساس التناقض، ما يعني أن الشيء لا يفصح عن ذاته إلا في نقيضه، الموت في الحياة والحياة في الموت، النهار في الليل والليل في النهار، هكذا تتلاقى الأطراف في وحدة تامة، الحركة والسكون، الحقيقة والخيال، الغريب والأليف، الوضوح والغموض، الداخل والخارج"²، فلغة الصوفي تعكس من جهة ذلك التناقض الذي يعيشه بين العالم المادي والعالم الذي يسعى لبلوغه: عالم الأحلام الصوفية أين الحلول في ذات الله حلولا مطلقا غايةً ينشدها العبد المتصوف، ومن جهة أخرى تترجم رغبته في التوحيد بين ما لا يوحد وكسر الحدود الفاصلة بين الثنائيات التي حكمت تفكير الإنسان منذ أزل؛ الموت والحياة، الحقيقة والمجاز، الداخل والخارج، الظاهر والباطن،... وهذا ما حاولت "نجوى عبيدات" التلميح إليه عندما جمعت بين بعض الثنائيات الضدية في ديوانها، فتقول في إحدى قصائدها:

لأنَّ العشقَ نارٌ صرْتُ ماءً..

(...)

لأنَّ العشقَ ماءٌ صرْتُ نارًا..³

عقدت "نجوى" في هذين السطرين علاقة تلاحم مع ضدين لا يلتقيان: الماء والنار، البرودة التي يمثلها عنصر الماء، والحرارة التي يبعثها عنصر النار، وعلى المتلقي أن يهتدي إلى اجتماع ما لا يجمع، أين التلاقي. وتقول في موضع آخر، جامعة بين الضياء والظلام في جملة واحدة:

¹ - منى جميات، "اللغة في الخطاب الصوفي من غموض المعنى إلى تعددية التأويل"، مجلة حوليات التراث، ع15،

جامعة تيارت، الجزائر، 2015، ص 53.

² - أدونيس، الصوفية والسوربالية، ص140/141.

³ - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص12.

لَوْح لي

ضياؤنا راحلاً في ظلمة الأبد¹

وكل هذه التلاحمات التي أقامتها الشاعرة بين عدة محاور لا تتقابل ماهي إلا ترجمات لرغبة الصوفي في عالم مثالي تتلاقى فيه الموجودات لتشكل واقعا واحدا. فلم يجد غير اللغة التي تتسم بالغرابة لتحكي عن رغباته وتجاربه، فالصوفي "إذا قوى وجده، ولم يطق حمل ما يرد على قلبه من سطوة أنوار حقائقه سطع ذلك على لسانه، فيترجم عنها بعبارة مستغربة مشكلة على فهم سامعيها، إلا من كان من أهلها، ويكون متبحرا في علمها"²، وهذه العبارة الغريبة هي التي تنشأ الغموض الشعري الذي يتأتى من خرق منطقية اللغة، فينفي الدال عن ذاته أحادية المدلول ويُعلن عن احتماله لدلالات لا متناهية وهكذا سيضحي النص الصوفي شبكة دلالية مكثفة "تستفز قريحة القارئ للغوص في بحار معاني هذا النص الذي لا يفصح عن معانيه بسهولة"³، فعندما تتحرك هذه الدلالات لتكشف عن دال واحد يحدث شرخ على مستوى اللغة العادية، وهذا الشرخ والانزياح اللغوي هو ما يُولد توترا حادا عند المتلقي؛ لأنه سيجد نفسه أمام مفارقة وتضاد لا يعرف منبعها، فهي بسبب تباعد علاقات التجاور أثناء عملية التصوير الشعري، أم أنها نتيجة لتجانس التجربة الصوفية والكتابة الشعرية - فكلاهما تجربتان غامضتان تستدعيان الغوص في أعماقهما من أجل تخليص معانيهما من سطوة الانغلاق -؟، ثم إن الحديث عن الغموض قد يوضح شيئا كثيرا عن القصيدة، ولكن إن كان هناك تضاد لغوي فإن ذلك يستتبع توترات وكلما زاد التضاد كبر التوتر⁴، وهذا بالتحديد ما يسميه "كمال أبو ديب" بفجوة: مسافة التوتر، إذ يربط هذه الفجوة بالشعرية دون أن تغطي

¹ - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص16.

² - أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، تح وتو: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، د.ط، مصر، 1960، ص 454.

³ - رندة جنيبة، "جمالية الغموض في الشعر الصوفي"، ص4.

⁴ - ينظر: خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، آفاق ثقافية، ط1، دمشق، سوريا، 2010، ص131/132.

عليها تماماً، فيقول: "من هنا أصف الشعرية بأنها إحدى وظائف الفجوة: مسافة التوتر، لا بأنها موحدة الهوية بها أو الوظيفة الوحيدة لها. بيد أن ما يميز الشعر هو أنّ هذه الفجوة تجد تجسدها الطاعي فيه في بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية"¹، وعليه تتجسد الفجوة تجسداً كلياً في اللغة، فتحوّرها إلى لغة أسطورية، ممكنة بعدما كانت عادية، ولتوضيح هذه النقطة سنستعين بمقطع من قصيدة "سجدة بين الماء والنار":

أقولُ كفى

يقولُ العشقُ كلاً

فتُشرقُ شمسُ (...) في المغيّب²

مما نلاحظه من العبارة (تشرق شمس في المغيّب) أنها عبارة عادية، لغتها مألوّفة، فالفعل "تشرق" ملائم للفظ "الشمس"، وعليه لم يحدث أي إبدال على مستوى البنية اللغوية، لكن الكلمة التي سنضيفها إلى العبارة والتي اختارتها الشاعرة هي التي ستحدث توتراً في نفس المتلقي؛ إذ تقول:

فتُشرقُ شمسُ موتي في المغيّب

إن أول سؤال سيتبادر إلى ذهن القارئ بعد إضافة هذه الكلمة هو ما علاقة الشمس بالموت؟، في اللغة التقليدية لا علاقة لها، فهاتين اللفظتين من عالمين مختلفين تماماً، أولهما حسي إذ أن الشمس موجودة نراها بالعين، وثانيهما معنوي ومجرد حيث أن الموت نعلم بوجوده، ولكننا نعجز عن رؤيته بالعين، ولكن في اللغة الشعرية الأمر مختلف، "فبمجرد ما يتحول الواقع إلى كلام، يضع مصيره الجمالي بين يدي اللغة"³، فتخلق من بقاياها عالماً موازياً له تتجاذبه أنظمة تخيلية ينبثق أساسها من البنية الداخلية للغة، واختيار هنا لفظة "الموت" وإسنادها إلى "الشمس" هو ما خلق فجوة: مسافة التوتر، وبإضافة هذه الكلمة ازداد

¹ - كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، لبنان، 1987، ص 21.

² - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص 12.

³ - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1986، ص 37.

المحور التراصفي تحديداً، وبمجرد ورود هذه الكلمة فإن العبارة بأكملها تتغير جوهرياً، بالتالي القراءة الأولى ستتغير مما يحتم على القارئ العودة لقراءتها ومعاينتها في ضوء جديد¹، فالتغيير الطارئ على المستوى الدلالي لهذه العبارة سيجعلها مفتوحة على الدائرة التأويلية، مما سيُصعبُ ارتكانها على قراءة واحدة تحدد معناها النهائي، هذا من ناحية أولى. ومن ناحية ثانية، يمكننا أن نربط في هذه الحالة التوتر الذي يتعرض له المتلقي بما أطلق عليه "هانس روبرت ياكوس" (Hans Robert Jaus) "خيبة أفق التوقع أو أفق الانتظار"، فالقارئ "يقرأ النص بخلفية معرفية تؤدي إلى تكوين تصور مسبق عن لحظة القراءة، وهذه الأحكام القبلية هي التي توجه قراءته وتأويله"²، لكن في بعض الحالات يصدم هذا النص ما كان ينتظره ويحيد عن اتجاهه المتوقع وما "تعود عليه القارئ من معايير وتقاليده أدبية لجنس النص الأدبي المقروء، فيخيب ظنه، وهذا ما يعرف بـ"خيبة الانتظار" وهي مرحلة تسبق مرحلة بناء الأفق الجديد"³، فالتجاوز الدلالي الذي وقع بين لفظتي "الشمس" و"الموت" (فُشِرِقُ شمسٌ موتي في المغيّب) صدم أفق المتلقي ولكنه لم يمنعه من تشييد أفق جديد يتقبل هذا التناقض الذي تمارسه اللغة الصوفية كغواية تجذب القارئ لينبش عن دلالاتها الغامضة.

لا ترتبط الشعرية الصوفية التي تبنتها "نحوى" باللغة فقط، إنما تتجاوزها لتشمل جودة التصوير الشعري؛ إذ "تظل الفجوة قائمة في التصور واللغة. وتتبض الصورة (...) بشعرية لا تنتهي"⁴، فالتوتر الناتج عن الصورة الشعرية يولد غموضاً رمزياً يدفع بالقارئ إلى التجول في متاهات المعنى وتأملها جيداً بغية نفوذ الغبار عن الحقيقة التي يريد الشاعر إخفاءها

¹ - ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 27.

² - تسعديت قراري، التراث النقدي المغربي في ضوء نظرية التلقي، مخبر تحليل الخطاب، د.ط، جامعة مولود معمري،

تيزي وزو، 2021، ص 191.

³ - المرجع نفسه، ص 191.

⁴ - ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 36.

وراء الصور. ثم إنه لا يسعنا التحدث عن الغموض بعيدا عن الصورة الشعرية، فهو أشبه بابن شرعي لها، يتمرغ تحت ظلالها، فالغموض جزء من كل، وهذا الكل هو الصورة الجمالية التي تنتجها اللغة العليا بمصطلح "جان كوهن" (Jean Cohen) "فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها"¹، وهذه القاعدة هي اللغة العادية التي يتميز بها كل الأنام، وهذا الخرق هو بالتحديد ما يجعل الشاعر يفارق الإنسان العادي، فهو "لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعا بل إن لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا"²، فالشاعر أشبه بشخصية صانع الدموع (Fabricante De La grimas) في رواية "إيرين دوم" (Erin Doom)، الذي كان يُدَمَع الأنام ويُوَقَّظ فيهم الأحاسيس في زمن غابت فيه معانيها.

وللتصوير الشعري حظه الوفير في ديوان "نجوى" التي مازجت بين تجربتها الصوفية وشعرية اللغة لكي تصور للمتلقي عالمها الذي حققته في اللغة ومن خلالها، فتظهر له قصائدها الفيض الصوري الذي تطابق تماما مع تجربتها، فكل صورة كلية حسب "ريتا عوض" تحدث نتيجة تجربة غامرت نفس صاحبها وتفاعلت في جوانبها المختلفة³، وعليه فالصورة الفنية لا تكون كاملة أو في كليتها إلا إذا تلاءمت وتجزئة الشاعر. تقول "نجوى" في قصيدة "سجدة بين الماء والنار":

أنا حيٌّ برغم الموت..

قالَ الهيام على توابيتِ القلوبِ..⁴

¹ - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 6.

² - المرجع نفسه، ص 15.

³ - ينظر: ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرؤ القيس، ص 40، نقلا عن: بن طوير بارودي، "تطور الصورة الشعرية عند العرب وخصائصها بين القديم والحديث"، مجلة بدايات، مج 4، ع 1، جامعة بلحاج بوشعيب، عين تموشنت، الجزائر، ص 155.

⁴ - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص 13.

نلاحظ في هذه القطعة الشعرية ذاك الخرق اللغوي الذي تحدث عنه "جان كوهن" وتلك اللغة الشاذة التي ندرك من خلالها أن هذه القطعة تنتمي "إلى كون لغوي، رؤيوي، وانفعالي محدد ويقصدها عن أي كون آخر"¹، ألا وهو كون الشعر الذي يحتمل كل الانزياحات والانحرافات التي تطرأ على مستوى البنية اللغوية، وهذا ما يشيّد به تصوير "نجوى" للقلب على أنه مشرحة تجتمع فيها توابيت المحبين الذين على الرغم من موتهم أحياء، لتترجم قول الله تعالى ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءُ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾ [آل عمران، الآية 169]، فكل من مات عاشقا لله حي يُرزق عند ربه، ثم إن الحب هو الذي يجعل من الحياة حياةً ويُنبِت في قلوب المحبين أملا بغد أفضل، فيغيب السؤال ويبقى الجواب في الذوبان في ذات المطلق، ذلك أن الإنسان خُلِقَ لكي يحب على حد قول "نجوى":

فافتح ضلوعك كي تُحبَّ مُجدِّداً

خُلِقْتَ حياتك كي تُحبَّ وتعشقا²

وكان المحبة دين على رأي الشيخ الأكبر للمتصوفة وهو "ابن عربي"، فما الحياة بدون حب إلا مقبرة تُدفن فيها الأفئدة، كذلك الانفصال عن الله والابتعاد عن حبه إلا إعلان بمماته، كأن تقول:

مماث في غيابك نبض روجي..

وكُلُّ الكون يا حُبِّي يضيق³

أسندت "نجوى" لفظة "النبض" لـ "الروح" على الرغم من أنها تُسند لـ "القلب" دلالةً على أن عشقها الإلهي تجاوز محطة القلب ووصل للمحطة الأخيرة: الروح، التي تمثل جوهر الإنسان وكيانه الوجودي، فلا يوجد بعد الروح إلا اللا شيء، فمنها البداية وعندها النهاية. فتجربتها تجربة روحية أولاً قبل أن تُجسدها لغويا وتعطيها اسما شعريا، "فالتصوف غايته

¹ - كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 27.

² - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص 115.

³ - المرجع نفسه، ص 111.

المحبة، ووسيلته المحبة وصاحب الحال عندما يأخذ في التدرج في المقامات يشعر بأن محبة الله تفيض عليه، وكلما ازداد علواً كلما ازداد حباً لله¹، وكلما ازداد عشقه لله فاضت قريحته وانتفضت لغته لتعبر عن هذا الوجد الذي يطغى على قلبه. تقول "نجوى" بعد أن سيطر عليها هيام العشق الإلهي:

أنا كلما فتشت صوتاً آخر

بمسامعي...يأتي حنينك يهمس²

إن المتأمل في هذا المقطع الشعري يجده خلخل بنية التوقعات، واخترق السياق الطبيعي للموقع، حيث ألغت "نجوى" الاختيار الطبيعي على المحور النسقي عندما قامت باختيار آخر على هذا المحور، مما خلق فجوة: مسافة توتر حادة زادت من ثراء التصور الشعري³، فاختيار الفعل "فتش" للفظ "الصوت" تسبب بإحداث فجوة توترية في نفس المتلقي؛ إذ أن "الصوت" موجود مجرد ((يُسمع)) ولا ((يُفتش)) عنه، فكيف يُنسب الحسي للمجرد؟ وهذا التساؤل هو بالتحديد الذي يحدد بؤرة الشعرية في هذه العبارة (أنا كلما فتشت صوتاً آخر)، فالقارئ الذكي هو من لا يكتفي بالبحث عن الجواب في ظاهر النص، بل يفلت إلى باطنه ليجد أن النص هو الذي سيقدم له بوصلة لتوجهه في غابات معانيه الخفية، وهذه البوصلة هي طبيعة العلاقات التي تربط بين الألفاظ والعبارات، ففي اللغة الصوفية "تموت المعاني المنفصلة عن بعضها البعض، تتمازج ويزوب بعضها في البعض الآخر تماماً كما تتداخل الحروف ويضم بعضها بعضاً، وأخيراً، تدخل المعاني والحروف في حالة من اللاتمايز والغموض والضبابية"⁴، فيكفي للقارئ أن يدرك هذا التعالق والتمازج بين الحروف والألفاظ ليعلم أن الكتابة الصوفية ما هي إلا انعكاس لتجربة الشاعر الصوفي

¹ - عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 155.

² - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص 19.

³ - ينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 31.

⁴ - عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص 206.

المتمثلة في العشق الإلهي ورغبته الشديدة في عالم موحد وسعيه لرفع النقاب عن الحقيقة المطلقة التي تُكوّن هذا الوجود، ولهذا السبب استبدلت "نجوى" الفعل "سمع" بفعل آخر يناقض اللغة العادية بُرْهانا على شدة حبها لبارئها، لدرجة أنها أخرجته من حالته المجردة، فأُسْنَتْهُ لتستطيع أن تبحث عن صوته لا غير، فعندما يحب الصوفي لا يعقل إلا صوت محبوبه (الله)، "وهكذا فإن الفجوة: مسافة التوتر ليست لعبة لغوية بسيطة، بل إنها تجسيد لرؤيا عميقة للعالم مغايرة للرؤيا المتضمنة في التعبير"¹، فاللغة الصوفية تتجاوز فعل "التعبير" عن عالم موجود إلى تصوير عالم أشبه بعالم "أفلاطون" المثالي، متخذة من الرمز والإشارة والتضاد مسلكا أو بالأحرى طريقة في إيصال تجربة الصوفي الداخلية، وهذا ما يضع القارئ في موقف المحلل والمستنبط، إذ أن لغة المتصوف "مرصودة لتنتقل إلينا خبراً عن الأشياء، خبراً كان بوسع الأشياء نفسها أن تبلغه بدقة أكبر لو أمكننا أن نراها مباشرة"²، فالأشياء التي يبصرها الصوفي مستعصية على الإنسان العادي أن يراها، ولهذا السبب لغته تحيل على هذه الأشياء بدلا من أن تفصح عنها مباشرة، وعليه تتطلب عملية التواصل اللغوي - في مثل هذه النصوص - من القارئ عمليتين أساسيتين في الوقت نفسه لتنتقل أو تحيل إلى الأشياء التي تريد الكلمات الصوفية الإشارة إليهما، وهما:

1- عملية الترميز.

2- عملية فك الرموز.³

فهو في هذه الحالة عليه أولا أن يفهم الرموز في حد ذاتها ودواعي استعمالها في موضع دون آخر، ثم يبدأ بتشفيرها وفك طلاسماها بعد أن يكون قد أدرك طبيعتها، وتتنوع هذه الرموز حسب مقتضيات التجربة الشعرية للشاعر الصوفي، ولكنها في النهاية لا تحيل

¹ - كمال أبو ديب، في الشعرية، ص32.

² - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص32.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص33.

إلا على كيان واحد هو الخالق الأعلى لكل الموجودات، تقول "نجوى" في قصيدتها "شذرة غارقة في حُبِّكَ":

لِفِرطِ العشقِ ما عُدْنَا نُفِيقُ..

أيا بحرًا أنا فيه الغريقُ..¹

لطالما لجأ المتصوف إلى رموز الطبيعة لأنه رأى فيها ما يتقارب وتجربته الوجدانية، فالطبيعة بكل تمفصلاتها الجمالية أمست منهلاً ينهل منه الصوفي رموزاً ليكتف ويعمق من شعرية لغته، ولعل رمزية البحر بسطحه وأعماقه هي من أخذت الحصة الأكبر في قصائد المتصوفة، فهو أشبه بقصة عشقهم الإلهي، متقلبة كما الأمواج العاتية، فيهيج البحر كما يغلي الهوى في قلوبهم، وما البحر إلا إحالة إلى من أوجده منذ البداية، فتغرق "نجوى" في عشقها كما يغرق الإنسان في البحر، ولكن الاختلاف في هاتين الحالتين يكمن في أن فعل "الغرق" عند الشاعرة يمتثل لخيار روحها: الغوص في ذات المطلق، إذ يشير رمز البحر في هذا الملفوظ الشعري إلى "فكرة الغوص أو الغرق التي تجسد فعل الفناء، أي اختراق حدود الذات"²، فتفنى الذات عند تعمقها في بحر الوجود (الله تعالى) وتمحى الفواصل بينها وبينه، لكي يتجسد فعل "الغرق الحلو"، خاصة وأن الذات في مغامرة طريقها نحو المطلق، فتتحمل كل المشاق حتى تحيا المقامات.

2. الرؤيا الاستعارية للذات المتصوفة :

تبنت الذات المتصوفة رؤيا خاصة بها في طريقة تبصرها للعالم المحيط بها ونظام الأشياء، وقد ارتبطت هذه الرؤيا بالمفهوم الشمولي للاستعارة التصويرية التي درسها عدة لسانيين عرفانيين من أمثال: "فوكونيي" Fauconnier، "بنجامن لي وورف" Benjamin Lee Whorf، "جاكندوف" Jackendoff، وكذلك نذكر "تيري وينوغراد" Terry

¹ - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص111.

² - عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص101.

Winograd،... حيث أصروا على "أن موقع الاستعارة هو الفكر وليس اللغة، وأن الاستعارة جزء رئيسي ولا غنى عنه من طريقتنا الاعتيادية العرفية لمفهمة العالم conceptualizing the world وأن سلوكنا اليومي يعكس فهمنا الاستعاري للخبرة"¹، فقد اعتبرت البلاغة الكلاسيكية أن الاستعارة مجرد ميزة لغوية تضيف جمالية على الأعمال الأدبية، النثرية عامة والشعرية خاصة، بعيدا عن الاستعمالات الوضعية أي العادية لها، وبقي هذا التفكير مستمرا إلى غاية نهاية التسعينيات ونخص بالذكر سنة 1979م حين انبثق من رحم اللسانيات المعرفية الكتاب المشترك لكلا من "جورج لاكوف" (George Lakoff) و"مارك جونسون" (Mark Johnson) والذي يحمل عنوان "الاستعارات التي نحيا بها" Metaphors we live by، وفيه دحضا تلك "التصورات الفلسفية التقليدية [التي] لا تسند إلى الاستعارة سوى دورا صغيرا، أو لا تسند إليها أي دور، في فهم العالم وفهم أنفسنا"²، فأخرجها من هامشيتها متجاوزة نطاق اللغة إلى نطاق الفكر والذهن البشري لترتبط بالتصورات الذهنية، ما يجعلها "حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية، إنها ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضا"³، إذن الاستعارة حسبهما تبتعد عن سطوة الكتابة الإبداعية وتقترب أكثر من المواضع اليومية والعادية لها، لتتواجد في كل حركة نتحركها، وفي كل فكرة تختلج في أذهاننا.

ينطلق كلا من "لايكوف" و"جونسون" من فرضية مفادها أن "جزءا هاما من تجاربنا وسلوكياتنا وانفعالاتنا استعاري من حيث طبيعته. إذا كان كذلك؛ فإن نسقنا التصوري يكون مُبْنِيًا جزئيا بواسطة الاستعارة. بهذا لن تكون الاستعارات تعابير مشتقة من ((حقائق)) أصلية، بل تكون هي نفسها عبارة عن ((حقائق)) بصدد الفكر البشري والنسق التصوري

¹ - جورج لاكوف، النظرية المعاصرة للاستعارة، تر: طارق النعمان، مكتبة الإسكندرية، د.ط، مصر، 2014، ص9.

² - جورج لاكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 2009، ص 15.

³ - المرجع نفسه، ص21.

البشري"¹؛ بمعنى أننا نعيش ونفكر استعارياً، فنبرمج أذهاننا على تحديد ماهية الموجودات - خاصة التي تتفقت من التعاريف كونها مجردة - انطلاقاً من وعينا بترابطاتها مع موجودات أخرى تكون حسية؛ كأن نفهم القلب على أنه مضخة يضخ الدم إلى أعضاء الجسم، وأن العقل أو الدماغ البشري آلة لها خوارزمياتها الخاصة التي تُسِير بها سائر الجسد. وعليه ستتراح الاستعارة من كونها تتعلق باللغة ومنبثقة من حقيقة معينة إلى كونها مرتبطة بالنسق التصوري البشري، لتشكل فيما بعد حقيقة أو يقينا يحكم تفكير الإنسان ورؤيته لما يحيط به، إذن الاستعارة قادرة على إحداث تحوير جذري للعالم حتى وإن نطق بها شخص عادي، "وبما أن عقولنا تتحرك وفق أطر استعارية بطريقة غير واعية، فإن الاستعارات هي التي تسيرنا في فهم الكثير من الوقائع إن لم تكن كلها. وحين نبدأ بوعي هذه الاستعارات نستطيع أن نحللها ثم نحدث التغيير فيها، ومن ثم التغيير في العالم"².

لا تشترط الاستعارة التصويرية احتمالها لمبدأ الصدق كما في الاستعارة البلاغية، وثم لا يسعنا أن نغفل عن التنويه إلى أن الاستعارة التصويرية جزء من كل، الكل الذي بدوره يغيب فعل ((الكتابة)) ويُضْمَرُ ((الإبداع)): الشعرية، فكان بوسعنا أن ندرجها في المبحث السابق، ولكن فضلنا أن نخصص لها - الاستعارة التصويرية - مبحثاً على حدى، لا لأنها ليست جزءاً من الصورة الشعرية - التي هي "ركن ملازم لكل شعر أصيل، ليس فقط على صعيد البناء والشكل بل أيضاً على صعيد الروح والمادة الشعرية، غير أن الصورة ليست - فقط - طريقة تعبيرية، بل إنها طريقة تعبير"³ - بل لأنها تتجاوزها لتشمل كل التصورات الذهنية التي تنبثق من الدماغ البشري والذي يُفَعِّل بدوره القدرات التفكيرية لإنشائها،

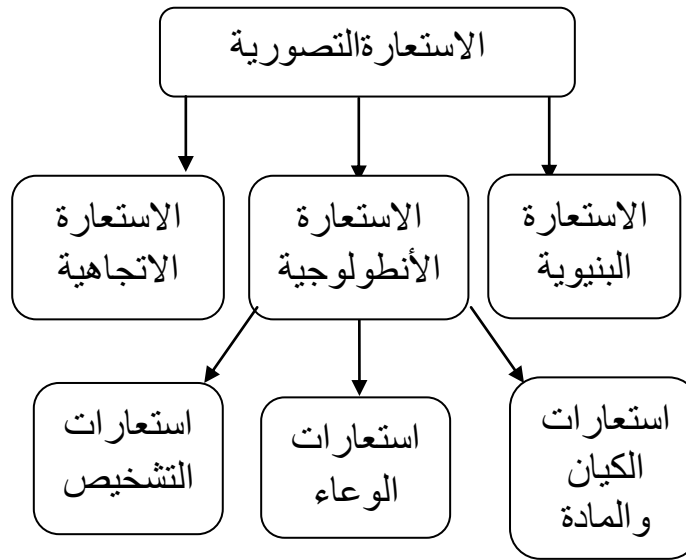
¹ - جورج لايفوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص12.

² - روضة جديوي، "تطوير نظرية الاستعارة التصويرية بين المعنى العرفاني والمعنى السياقي: موقف كوفيتش"، مجلة طبنة للدراسات العلمية الأكاديمية، مج5، ع2، جامعة عنابة، الجزائر، 2022، ص 794.

³ - عساف ساسين، الصورة الشعرية وجهات نظر عربية وغربية، دار مارون عبود، ط1، بيروت، 1985، ص 116، نقلاً عن: خليل بيضون، "بنية الصورة في الشعر العربي الحديث مطولة غسان مطر" عزف على قبر لارا" أنموذجاً، مجلة أوراق ثقافية، ع1، بيروت، لبنان، 2019، ص115.

فالاستعارات التصويرية أكثرها تمثل من جهة طريقة في التفكير بالأشياء المجردة، وطريقة في التعبير عنها من جهة أخرى.

إن القارئ للشعر الصوفي سيجده يزخر بالعديد من الاستعارات التصويرية التي تمثل رؤى الشعراء للأشياء التي تعد محاور أساسية في الكتابة الصوفية كما في تجربتهم الباطنية كالحب والقلب والكون... وكلها مجالات مجردة سعى المتصوف لبنيانها وفهمها عن طريق إسقاط بعض من سمات الأشياء الحسية، فتمازجت الاستعارات التصويرية في دواوينهم من استعارات بنيوية وأنطولوجية واتجاهية كما يوضحه المخطط التالي¹:



فقد لجأ المتصوفة في وصف تجربتهم إلى الاستعارة التصويرية، لا لأنهم قصدوا ذلك وإنما بسبب طبيعة تجربتهم في حد ذاتها، فهي التي فرضت على دواوينهم الشعرية بعدا تصويريا خالصا، فالطبيعة الصوفية بكل مظهراتها وتفاصيلها المضمرّة طبيعة تنفلت من الإدراك والوعي، فهي زئبقية كونها مرتبطة بالأعماق، والأعماق متغيرة، وهذا ما تُبَيِّنُهُ كتابات الصوفيين، لذلك فكثيرا ما نلَقَى أن الاستعارة تتعالق والتجربة الخاصة بالمؤلف لدرجة أنها تعكس فهمه للعالم ونظرته التصويرية للأشياء المجردة، فحين "نتمكن من تعيين

¹ - يراجع: تقسيمات الاستعارة لدى جورج لاكوف ومارك جونسون في كتابهما "الاستعارات التي نحيا بها".

(identify) تجارينا باعتبارها كيانات أو مواد فإنه يصبح بوسعنا الإحالة عليها ومَقُولُهَا (categorize) وتجميعها وتكميمها، وبهذا نعتبرها أشياء تنتمي إلى منطقنا¹، وبهذا تتخذ الاستعارة التصويرية في الشعر الصوفي سَمَتَ المرشد السياحي الذي يوجه المتلقي لفهم التجربة الإلهية بعد أن تُمَقُولَها على أنها كيانات وأشياء تنطبق عليها مواصفات الموجودات الحسية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى ستوجه هذه الاستعارات الصوفي ذاته لفهم تجربته المنفلتة من نطاق الوعي، وتسهل عليه عملية إدراكها، ففهمنا لتجارينا الخاصة عن طريق الأشياء يجعلنا قادرين على اختيار عناصر تجربتنا ومعالجتها باعتبارها كيانات معزولة²، ومن هنا ستكون مهمة الاستعارة التصويرية إعادة بَنِيَّة الوجود وتشكيله بما يتلاءم والتجربة أو خبرات الشاعر.

إن المحلل لنصوص المتصوفة سيجد أن الاستعارة التصويرية الكبرى التي تطفو على سطحها هي الاستعارة التشخيصية والتي تتدرج ضمن الاستعارات الأنطولوجية؛ إذ يسمح هذا النوع بالتحديد في تسييج تجربة العشق الإلهي وتقريبها للفهم عن طريق عملية التشخيص الاستعاري "Personnification par métaphore" التي تجعل من الكائن المجرد والمعنوي كائناً حياً وذا إحساس؛ أي جعله شخصاً³، وقد لجأ المتصوف لمثل هذه الاستعارات بهدف تقريب المسافة الطويلة التي تبعده عن محبوبه الحق، مُنشئاً استعارة تصويرية مفادها أن "الله معشوق"، فسمح لذهنه أن يسقط كل الصفات البشرية عليه ويُشَخِّصِنَهُ وكأنه إنسان موجود أمام الأعيان، يُرى ويُسمع، فالهيام الذي يكنه الصوفي لخالقه حفزه لاختراق الممكنات وأنسنة ما لا يُؤنسن، لدرجة أن أحدث مقارنة بين المعشوق المادي

¹ - جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 45.

² - ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

³ - P.Fontanier, Les Figures du discours, p.p. 111 et 113.

نقلا عن: عبد العزيز لحويدي، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، المغرب، 2015، ص 71.

(الحبيب البشري) والمعشوق المعنوي (الله تعالى)، فكانت هذه المقارنة الوسيلة الوحيدة لسرد حكاية الوجد الصوفي، ولهذا ما يجد عادة القارئ أمثلة لغوية تحقق هذه الاستعارة "الله معشوقاً" ليس انتقاصاً من جلال الله وإنما استحضاراً له كمعشوق مطلق، فكل تصور استعاري يستلزم استلزمات استعارية تحقق نسقاً منسجماً معه، وكذلك عبارات استعارية تقابله¹، فكل استعارة تصويرية تستتبع تحقق لغوية تُشكل ما يسميه كل من "لايكوف" و"جونسون" بنسقية التصورات الاستعارية.

تقول "نجوى" في قصيدتها "لأنَّ العشقَ كالصلاة... لسناً معاً":

حيَّ هُيَامُكَ.. بِالْفُؤَادِ مَقْدُسُ..

رغم البعاد ضياء وجهك ألمس²

وهنا تقترب الذات من الذات الإلهية إلى درجة تحقق اللمس، وتقول في قصيدة أخرى لها:

لِمَ كُلَّمَا أَدْنُو حَبِيبِي تَخْتَفِي..

وَإِذَا أَغِيبُ يَقُولُ قَلْبُكَ هَيْتَ لَكَ

(...)

لِمَ أَذْنِبُ إِنْ أَحْبَبْتُ..

ذَنْبِي أَنَّنِي جَرَّدْتُني مِنِّي..

لَأَبْنِي مَنْزِلَكَ³

إن الملاحظ لعبارات هذه الأمثلة الاستعارية، سيظن أنها مقاطع شعرية نُظمت في حب إنسان، وأنها تُجسد في ثناياها قصة حب بين شخصيين موجودين؛ إذ يشيع عند المتصوفة "استخدام تعابير وألفاظ تبدو من حيث بنائها الخارجي ذات سمات حسية، ولكنها تتجاوز

¹ - ينظر: جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 27.

² - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص 18.

³ - المرجع نفسه، ص 33/32.

الجانب الحسي إلى المعاني الروحية التي تحيلنا إلى الحب الإلهي¹، فكل من العبارات (وجهك ألمس/ يقول قلبك/ أبني منزلك) يُقصد بها التوجه بالحديث إلى الله تعالى الذي لا يُحدد كيانه ولا تُثبت عليه كل الصفات، فما كان على الذهن الصوفي إلا أن يَخترع لمحبيه صورة تُمثل جوهر تجربته الروحية، ولكن كيف تشكل هذه الاستعارة الكبرى (الله معشوقا) استعارات تصويرية أخرى تحكم الفكر الصوفي وتُنطق رؤيته للموجودات المجردة التي يقابلها أثناء سعيه لتحقيق تجربته؟.

تلعب الاستعارات دورا كبيرا في حياتنا كونها تسهم بشكل فعال في فهم محيطنا، وخاصة في خلق ما يصطلح عليه "جورج لايكوف"، "السيناريو الاستعاري" a metaphoric scenario؛ حيث يعمل الدماغ البشري على بنية العالم انطلاقا من تصورات ذهنية على أساسها تقوم العملية الإدراكية للأشياء المجردة فيه -العالم-، ولعل ذلك يرجع إلى كون الاستعارة تعد جزءا من البنية التصويرية للإنسان، إذ من خلالها يدرك الفرد العالم، ويتفاعل معه. إنه يحيا بها على حد تعبير لايكوف وجونسون²، فهي تحتل جزءا كبيرا من تفكيرنا وتصوراتنا لمجالات عديدة في حياتنا اليومية كالزمن والحياة والموت والحب ومختلف الأحاسيس التي تجتاحنا، فتمثل فهمنا لمختلف الموجودات التي لا نستطيع تفسيرها في حد ذاتها إلا بالاستعانة بأشياء محددة سلفا ومُعرفة مسبقا، كأن نُبين مفهومنا لله تعالى (كيان مجرد) ونعرفه على أنه إنسان (كيان حسي)، ثم "إن النظر إلى شيء مجرد عن طريق ما هو بشري له سلطة تفسيرية تشكل بالنسبة لغالبيتنا، الوسيلة الوحيدة لإعطائه معنى"³؛ إذ تنماهى الاستعارة التصويرية (الله معشوقا) هنا مع اعتقاداتنا أو تفكيرنا الجوهري حول هذا الكائن غير الفيزيائي، الذي ندرك وجوده ولكنه خافي للعيان، ولهذا السبب بالتحديد لجأ المتصوفة وبشكل خاص إلى استغلال خاصيتهم أو قدرتهم على التصوير وخلق لغة

¹ - عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 160.

² - عبد العزيز لحويديق، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون، ص 5.

³ - جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 52.

استعارية تتماشى وتجربتهم الباطنية التي تشترط هذا التصوير المتعالي للموجودات، حيث يَبْنُوا في قصائدهم أن "هناك بالفعل أشياء وأفعال في العالم، وقد تم برمجة أذهاننا للعثور عليها وتصنيفها بالكلمات"¹، وهذه الأشياء غالبا ما تكون العناصر التي لا تتبدل في التجربة الصوفية كالحب والقلب والروح والكون... الخ. فهذه مفاهيم معنوية عجزت اللغة عن إدراكها ولكن القلب عثر على جزئياتها في مفاهيم أكثر حسية كالسفر والأوعية وحتى النباتات، فالتصور الذهني متعلق في معظمه بالتجربة الإنسانية وخبرات الفرد التي يبنيناها في مختلف مراحل حياته، إذن "الفكر لا يساوي اللغة"² كما ذهب إليه بعض النظريات الفلسفية؛ إذ للفكر لغته الخاصة التي تتيح له تصميم نظراتنا لما حولنا واستشفاف بعض التيمات التي تنتفلت من الترسيمات. وقد انتبهنا أثناء استخلاصنا لاستعارة (الله معشوقا) أنها تتم عن رؤية فلسفية بدأت من عنوان المدونة (ركعتان في العشق)، أين ترتبط هذه الاستعارة ارتباطا وثيقا بالعشق الشديد الذي يختلج صدر "نجوى" إزاء خالقها المطلق، ما جعلها تسجد ركعتان في حبه، ركعتان مجازيتان عبرت عنهما اللغة الاستعارية للشاعرة، وعليه يتراءى لمتلقي الشعر الصوفي لغة استعارية مميزة خلقتها التجربة الروحية للمتصوف، وشيدتها العبارة الرمزية التي عبر بها عن تلك التجربة والأحوال التي تتلبسه أثناء سعيه لتحقيق الاتصال مع معشوقه المعنوي (الله تعالى). فكيف تجلت المفاهيم الصوفية استعاريا في مدونة البحث؟

1.2. المفهوم التصوري للقلب عند المتصوفة:

لقد شكل القلب النقطة المفصلية في تجربة الصوفي الداخلية، لأنه محورها وعمودها الفكري الذي تثبت به بأكملها؛ إذ هي تجربة عاطفية تتخطى حدود العقل والتفكير المنطقي،

¹—Steven Pinker, The Language Instinct: How the mind creates language, William Morrow and Company, Inc: New York, 1994, p154.

²—BirgittFlohr, " The Relationship between thought and Reality in cognitive semantics",p2, from: www.itp.uni-hannover.de/~flohr/Papers/m-mod-engl-lang.pdf. consulted on:

May26th 2024at: 14h:00

بل وتتجاوز النفس الصوفية إلى خارجها، هي تجربة "تتردد بين حضور الوجود وحضور الغياب"¹، الحضور - الغياب الذي يظهر عجز العقل عن استيعابها ولهذا السبب ما نجدها تتخذ من القلب البؤرة المركز لبدايتها ونهايتها، فالقلب عند الصوفي هو البرزخ الذي تشتعل فيه نار العشق الإلهي وتعصف فيه رياح المعرفة الدنية، وبهذا يتحول "القلب إلى مجلى للتجلي الإلهي، ووعاء للمعرفة الحقيقية، بوصفه موضع الروح، التي هي إجمال لكل ما هو إلهي في الإنسان"²، وقد قدمت "نجوى" في ديوانها توصيفات عدة للقلب، فأبانته صورة داخل صور متنوعة تُظهر رؤاها التصويرية لهذا الكيان التجريدي.

(أ) استعارة "القلب مأوى":

بنت "نجوى" تصورها للقلب على أساس تجربتها الصوفية التي تشترط من المتصوف عرض تصورات للموجودات المجردة التي تركز عليها تجربته، و"القلب من المفاهيم التجريدية التي يصعب التعرف على حقيقتها إلا بالاعتماد على الصور الذهنية والبنى التصويرية"³، فتقول الشاعرة عن القلب:

تورم القلب من كُلِّ الجَّهاتِ ولم..

يَعْدُ يُطْلُ على شُبَّاكِهِ شَفَقٌ..⁴

حاولت الشاعرة في هذه الأسطر الشعرية القلب إلى مأوى له شباك، وهذا لأن القلب بالنسبة للمتصوفة أشبه ببيت يحتويهم بعد أن نفوا ذواتهم من الحياة المادية مستقبليين حياة الروح والقلب، ويحتوي في الوقت نفسه، تجربتهم المتقلبة من حال إلى حال أخرى حسب المقامات التي بلغوها، "فالصوفي يرتقي من عقبة إلى عقبة، كما بين العز بن عبد السلام

¹ - أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط3، بيروت، لبنان، 1979، ص17.

² - محي الدين بن عربي، ماهية القلب، تح: قاسم محمد عباس، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، بيروت، 2009، ص24.

³ - سميرة كازمي نجف آبادي، "الأبعاد التداولية لاستعارات "القلب" في ترجمان الأشواق (مقاربة معرفية)"، مجلة المخبر

أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، مج17، ع1، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة أصفهان، 2021، ص172.

⁴ - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص23.

إلى أن يصل إلى حال المحبة"¹، وهذه المحبة الشديدة لا تتبع إلا من القلب الذي سخره الله تعالى لحبه وتتويجه بما أسماه الصوفي "العشق الإلهي"، وعلى هذا الأساس، تمثل تصور "نجوى" للقلب استناداً لتجربتها الباطنية التي حفزتها لإنتاج استعارة (القلب مأوى)، مستلزمة إياه بتحقيقات لغوية، كأن تقول:

أحتاجُ أن أبكي على جُدرانِ قلبك²

تقاطع هنا تصور "نجوى" مع مفهوم "المأوى"، فأشارت إليه بلفظة "الجدران"، فالجدران ثابتة كثبوت التجربة الصوفية في قلب المريد المتصوف، ففيه تظهر أنفاس الشوق والتوقان³؛ إذ منه يفيض سرمد الحب الإلهي وتتوالد أحوال الصوفي المتقلبة، فمارست الشاعرة هنا إستراتيجية تصويرية خلصت إلى أن القلب مقامه متعالٍ لأنه قادر على أن يحتوي تجربتها المتجذرة في أعماقها، بينما العقل أقل شأنًا؛ إذ انفلتت المعرفة الصوفية من سطوته وتماهت مع العاطفة والإحساس العميق بالوجود، بحيث "تخف وطأة العالم أو تتلاشى". لا تعود هناك أي عقبة أو أي حاجز⁴، فتتكسر الحدود وتتمازج الانفعالات بين ثنائية الاتصال والانفصال الإلهي، وكل هذا لا يحدث إلا في بقعة واحدة: القلب مأوى.

ب) استعارة القلب شجرة:

إذا ما تأملنا قصائد "نجوى" سنجد أنها لم تكتف بتصوير القلب أو بُنيته فقط على أنه مأوى، بل وحاولت تقريب ماهيته إلى النبات، وهذا ما جعلها "تخاطب الإدراك بواسطة المخيلة، وتستثير في المتلقي انفعالات غير عقلانية، وترغمه على بناء علاقات مشابهة غير مؤسسة على مثال سابق أو نموذج جاهز. وهو ما يدفعه إلى إعادة اكتشاف الواقع من

¹ - عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 83.

² - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص 44.

³ - ينظر: محي الدين بن عربي، ترجمان الأشواق، اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، ط 1، بيروت، لبنان، 2005، ص 47.

⁴ - أدونيس، مقدمة للشعر العربي، 26.

جديد برؤية مخالفة ومغايرة للمألوف¹، إذ أظهرت الشاعرة في استعارة (القلب شجرة) خاصية اللغة الصوفية التي تجمع بين العناصر المختلفة للوجود، حيث يُمثّل "القلب" المجال الهدف و"الشجرة" المجال المصدر، فتدخلهم في علاقة تجانس على أساسها يتشكل النسق التصوري للمتصوف، والذي هو نمط فكري يشكل معارفهم عامة، خاصة تلك المتعلقة بسفرهم لاقتناص الحقيقة الحقيقية من عوالمهم اليومية²، فتنمهي قدرات الشاعر الصوفي ولغة تجربتهم الداخلية لتُسفر عن اختراقات شاذة على المستوى العلائقي والدلالي للاستعارة التقليدية، فتتخطى مبدأي الاستعارة عند "رومان جاكسون": المحور التأليفي (Syntagmatique) والمحور الاستبدالي (Paradigmatique)؛ فالمحور الأول، يقتضي بأن تكون العلاقات التي تُعقد بين الوحدات اللغوية مألوفة وتنتمي إلى مستوى معين، أما بخصوص المحور الثاني، فهو يُشرع للمؤلف أن يُعوض وحدة لغوية بأخرى دون أن يحدث تنافرا دلالياً؛ أي يُشترط في اللفظة المُستبدلة أن تشترك في بعض السمات مع الأخرى³، وبهذا تتجاوز الرؤى الاستعارية للمتصوفة النمطية التي سارت عليها البلاغة في حد ذاتها، وتبرهن أن "الفكر يتميز عن اللغة ولا يتأثر بها"⁴، تقول "نجوى":

يا قلبُ من يهدي ضلوعَكَ نبضَهُ

وجذوعُ نبضِكَ بالمواعِجِ لِيَنه؟⁵

لقد ذهب "عمر بن دحمان" في دراسته للاستعارة التصويرية في الخطاب الأدبي إلى أننا إن "رغبنا في معرفة كيف يدرك الناس العالم وينمذجونه، فلننظر في قوالبهم اللغوية

¹ - عبد العزيز لحويديق، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايفوف ومارك جونسون، ص 120/119.

² - ينظر: عمر بن دحمان، "بعض من مشاريع البلاغة المعرفية" مارك تورنر "نموذجاً"، مجلة الخطاب، ع 21، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2016، ص 121.

³ - ينظر: عبد العزيز لحويديق، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايفوف ومارك جونسون، ص 80/79.

⁴ - BrigittFlohr, The Relationship between thought and reality in cognitive semantics, p2.

⁵ - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص 38.

والإبداعية¹، وهذا صحيح، فطريقة اشتغال ذهن المتصوفة يظهر بشكل جلي وواضح في إبداعاتهم، ف"نجوى" في هذا المقطع الشعري تربط القلب بمجال البيولوجيا النباتية لما وجدته من توافقات بينهما (القلب والشجرة)، والتي تتمثل في "الجدوع"، فهي تتشابه وأوتار القلب التي تشكل نسيجاً يضم أجزائه، وعلى هذا الأساس يُفهم القلب على أنه شجرة، ولكن في هذه الحالة، لم تمدنا هذه الصورة الذهنية (القلب شجرة) إلا بفهم جزئي، وعليه هي استعارة جزئية وليست كلية²، فيتراءى لنا في هذه الاستعارة ما يسميه كل من "لايكوف" و"جونسون" بجدلية الإخفاء والإظهار؛ إذ سلب هذا التصور لمفهوم "القلب" الضوء على مظهر واحد فقط، هو الأوتار، وأخفى أجزاء أخرى للقلب كالصمامات والشرابين التاجية... الخ.

2.2. المفهوم التصوري للحب عند المتصوفة:

لقد أمسى الحب لصيق اسم الصوفي وعماد تجربته الروحية، التي تتعدى من دونه، فهو النواة المركز التي تتبنى عليها رحلته نحو الفيض الرباني، فهو "باعث التجلي، وباعث اندفاع الخيال، وابتكار الصور الرائعة"³، التي تجذب المتلقي لجمالية تشكيلها ودقة إصابتها المعنى، فالعشق الذي يختلج صدر الصوفي حب لغاية واحدة فقط، حب المحبوب المتعالي بلا قيود، وهذا ما يجعله يتجاوز الحب المادي ويخترق الروح هجرة إلى الله وانفلاتاً من عالم المحسوسات⁴، وقد تميز المتصوفة بتصويرهم الذهني لماهية "الحب"، فنقلوه - من خلال الاستعارة التصويرية - من لغة الفلسفة والأعماق إلى لغة الإبداع الشعري والأدبي⁵، عبر تطعيمه بالتصورات الذهنية وتقنيته باللغة الشعرية، فتخطى الذات ليلج العالم اللغوي، وبما أن العشق الإلهي يتجاوز الحدود ويُقرب المسافات بين الصوفي ومولاه تعالى، سعى هذا

¹ - عمر بن دحمان، "بعض من مشاريع البلاغة المعرفية" مارك تورنر "نموذجاً"، ص 122.

² - ينظر: جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 31.

³ - عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل، ص 158.

⁴ - ينظر: المرجع نفسه، ص 12.

⁵ - ينظر: عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص 90.

الصوفي إلى بنية مفهومه عن طريق الإسقاط الاستعاري الذي تحدث عنه "محمد الصالح البوعمراني"، والذي يُقدم للشاعر المريد "قدرة عالية على الإبداع والخيال والاختراع، فالقدرة على الإسقاط الاستعاري تسمح بتحويل الأشياء فوراً إلى أفكار وعوالم خيالية ثرية"¹، وقد تميزت "نجوى" بهذه القدرة، فأبدعت من خلالها عالمها الخاص الذي تبصر فيه "الحب" من عدة زوايا تُبرز فلسفتها للعشق، فتارة تراه معشوقاً يُحدثها، وتارة سيفاً يُمزق قلبها، فتقول:

يا ربُّ فلتربط فؤادينا معاً..

كي يشربَ العشقَ الجليَّ بكأسي²

وتقول في موضع آخر:

ويقولُ الحُبُّ لي:

كوني..

نذرتُ قلبي فكاد الحُبُّ يقتلني..

لكنّ موتاً لأجلِ الحُبِّ تُحييني³

لقد جمعت الشاعرة في هذه المقاطع الشعرية بين الحسي والمجرد، فأسندت بعض الأفعال التي يقوم بها الإنسان كالشرب والكلام والقتل لحالة غير مُنمطة وهي "العشق"، فشكّلت استعارة تصويرية مفادها أن "الحب معشوقاً"، خالقة بها دلالة جديدة في ذهن المتلقي؛ إذ أن الاستعارة "آلية جوهريّة (...) لخلق دلالات جديدة وحقائق جديدة في حياتنا"⁴، فنمذجت الشاعرة هنا حالة الحب بمعشوق يشرب من كأسها (كي يشرب العشق الجلي

¹ - محمد الصالح البوعمراني، الأسلوبية العرفانية والانفعالات الشعرية (مقاربات عرفانية للانفعالات في الخطاب الشعري)، الدار التونسية للكتاب، ط1، تونس، 2024، ص21.

² - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص22.

³ - المرجع نفسه، ص51.

⁴ - جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ص 189.

بكأسي) ويأمرها بأن تكون، فما خُلِقَتْ إلا من أجل الحب، حب السوى ثم حب نفسها التي هي صورة من صور الذي نفت فيها الروح لتُوجَد وتكون (يقول الحب لي: كوني). وقد أبدعت "نجوى" استعارات شعرية تتعدى اللغة الوضعية، وهي "وليدة تصور خاص أنتجه الوعي الصوفي مفاده؛ تلك العلاقة الوطيدة التي تمثلها الصوفي بينه وبين خالقه"¹، ومن بين هذه الاستعارات نذكر²:

الحب ← سيف
 ← بحر
 ← لغز
(بأديم قلبي سيفُ حبك فالقُ).
(وقلبي في غرامك غارقُ).
(لأنَّ العشقَ لغزٌ في الخبايا).

فقد تمثل الحب بالنسبة للشاعرة في عدة صور، وهذا راجع إلى طبيعته ذاته، فالتجربة التي يخوضها الصوفي نفسيا وجسديا متقلبة، تركز على عنصر الحب، الذي هو كيان متغير وغير مستقر لأنه مرتبط بالانفعالات والأحاسيس، وهي عالم دينامي لا يرسو على نقطة واحدة، ولهذا السبب تتصوره "نجوى" على هيئات مختلفة كل مرة، لأنها كلما حاولت الإمساك به، انفلت وتاه خلف جدار قلبها، فتحول القلب إلى أرض بأديمها، كما تحول إلى بحر (في غرامك غارق)، وإلى أحجية (لغز في الخبايا).

3.2. المفهوم التصوري للكون عند المتصوفة:

لقد اهتم المتصوفة بالكون والوجود ليس إلا لأنه صورة من صور محبوبهم الذي يتجلى نوره من خلاله، فكل شيء في العالم ناشئ عن نور ذاته³، حتى الكون ذاته، فاعتبروه وعاء يحويهم ويحوي تجربتهم، تقول "نجوى":

¹ - وهيبه جراح، "الاستعارة المعرفية في الخطاب الصوفي (مقاربة في آليات التشكل وكيفيات الاشتغال)"، مجلة

سيمائيات، مج18، ع2، المركز الجامعي عبد الحفيظ بو الصوف، ميله، الجزائر، 2023، ص11.

² - ينظر: نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص 60 / 61 / 73.

³ - شهاب الدين السهروردي، حكمة الإشراق، مراجعة وتقديم: إنعام حيدورة، دار المعارف الحكيمة، ط1، 2010، ص79.

أحتاجُ حِصْنَكَ..

ضيّقُ هذا الكونَ لا يحوي جراحًا داخلي..¹

يظن "جون سيرل"، "إننا ندرك فحسب صلة ما"²، ولكن هذه الصلة كفيلة بأن تحدد فهمنا للأمور، تماما مثل استعارة (الكون وعاء) التي وردت في هذا الملفوظ الشعري، فالعلاقة التي تصل بين ألفاظه (الضيق/ الكون/ لا يحوي) كافية لندرك تلك الصلة التي تسمح لنا بالانتقال من الصورة الجزئية إلى الكلية، وفي الأخير سيمسي فهم هذه الصورة في شموليتها الحقيقة التي سترسخها تلك الصلة التي أشار إليها "سيرل"، وهي حقيقة تصور الشاعرة للكون على أنه وعاء، ولكن الكون في السياق الشعري الوارد وعاء ضيق لا يسعها ولا يحوي الجراح التي في داخلها، إنها استعارة تتماهى وتجربتها الباطنية.

يحتوي ديوان "نجوى" على العديد من الاستعارات التصويرية التي تسلط الضوء على الرؤى التصويرية للشاعر الصوفي وكيفية تفكيره حول البؤر الأساسية المكونة لتجربته الباطنية، فجمع الديوان في ثناياه بين لغة الشعر ولغة الفكر* الذي أنتجه ليشكل اتساع المتخيل الشعري داخل البنى التصويرية التي يجمعها الحبل السري المعرفي والصوفي.

لقد أفضت بنا دراستنا للغة الشعر الصوفي إلى بعض النتائج التي ارتأينا أن نلخصها

في النقاط التالية:

-ترتبط اللغة الصوفية ارتباطا مباشرا بالتجربة الباطنية للمتصوف، فنكتسب غرابة نتيجة لغموض التجربة في حد ذاتها.

¹ - نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، ص39.

² - جورج لايكوف، النظرية المعاصرة للاستعارة، ص70.

* - لقد أوردها "ستيفن بينكر" عندما قال: " الناس لا يفكرون باللغة الإنجليزية أو الصينية أو الأباتشي، إنهم يفكرون بلغة الفكر".

- لعبت المرجعيات المختلفة للشاعرة، خاصة المرجع الصوفي، دوراً مهماً في ترسيخ القيمة الفنية للديوان.

- تجاوز المتصوف اللغة العادية وخلق لنفسه عالماً حيوياً داخل لغته الخاصة التي اخترعها بعد أن خرج من رتابة اللغة التقليدية.

- حققت "نجوى" عند لجوئها إلى رموز المتصوفة وعوالم حروفهم شعرية خاصة، صانعة بها إبداعاً يراوغ القارئ في كل مرة يظن أنه وصل إلى الإمساك بدلالات نصوصها.

- إن المفاهيم التي تشكل التجربة الصوفية مفاهيم غير واضحة، لذلك سعى المتصوفة إلى تقريبها للقارئ عن طريق تصويرها وربطها بأشياء حسية يستطيع تحديدها بسهولة، ما أسفر عن رؤية استعارية خاصة ميزت الأدب الصوفي عامة.

خاتمة

بعد اشتغالنا على مدونة البحث، توصلنا إلى جملة من النتائج التي حاولنا من خلالها الإجابة عن أسئلة الإشكالية، والتي تطلبت منا وقتا وجهدا معرفيا، ومن أهم هذه النتائج:

- اعتبار الخطاب الصوفي أحد الخطابات التي تجمع بين الغرابة اللغوية والجمالية الشعرية في آن واحد، وهذا ما جعله يمثل منهلا خصباً للمهتمين بالأدب عامة والفلسفة الصوفية خاصة.
- اعتبار الصوفي الشعر خلاصاً مثلاً يعتبره "أدونيس"، ولكن الفرق بينهما يكمن في أن "أدونيس" يراه خلاصاً للعالم، بينما المتصوف يراه خلاصاً من العالم، فبالنسبة له الشعر منفذ الروح من العالم المادي.
- انعكاس ملامح الخطاب الصوفي في ديوان "تجوى عبيدات"؛ إذ تناولت فيه مفاهيم التصوف كالاتحاد مع الله تعالى والحلول في ذاته حلولاً تاماً يُغيب ذاتها هي.
- قدرة الذات الأنتوية على إحداث إبدال جذري لعالمها من خلال اللغة، فتلغي مقولة "هايدغر": "اللغة مسكن الوجود" وتحرفها إلى "الوجود مسكن اللغة"، ويتم هذا الإبدال عن طريق خلق عالم آخر موازي لعالمها الأصلي.
- نقل الشاعرة من خلال ديوانها حياتها الروحية بأسلوب شعري فني يجمع بين إبداعية العبارة وفلسفة الأعماق.
- مساهمة التجارب الشخصية للشاعر في تشييد عالم شعري يتلاءم معها ويكون أشبه بوعاء يحويها، حيث يستمد الشاعر من عالمه الواقعي لُبّات عالمه التخيلي.
- اعتماد الشاعرة المتصوفة تبني المجهول وخرق المستحيل للكشف عن حقيقة وجودها وهويتها كأنثى تختزل جمال الكون.
- تشكّل الخطاب الصوفي من عدة مرجعيات مختلفة تجعله يُمثل في معظمه خطاب معرفة، يستدعي من المتلقي تأملاً وتركيزاً لاستنطاقه، وزاد معرفي ضخماً لما للخطاب من حمولات فكرية وفلسفية.

- مساهمة "أنا الشاعر" وذاكرته في بناء فسيفساء من النصوص المتعددة واستحضار أصداء أصوات مختلفة داخل بنية نصية واحدة.
- تمظهرات النزعة الصوفية داخل المدونة من خلال لجوء الشاعرة إلى استخدام رموز المتصوفة كالبحر والسكر، وهذا ما يُبينُ في الوقت نفسه تأثرها بهذه النزعة.
- غنى مرجعيات الشاعرة التي تدل على اطلاعها الواسع، وتعميق القيمة الفنية لديوانها "ركعتان في العشق" وإثرائه دلاليا ومعرفيا.
- تتولد غرابة اللغة الصوفية من طبيعة التجربة الباطنية للمريد، ولذلك كان الغموض مسلكا طبيعيا يسلكه المتصوف للتعبير عنها.
- خلخلة الشاعرة في قصائدها نمطية الصورة الشعرية عندما أبدعت صورا تتجاوز حدود العلاقات التشابهية للألفاظ، فوحدت بين المتناقضات لتشير إلى رغبة الصوفي في رؤية عالم موحد يشكّل صورة الله تعالى.
- امتلاك الذات الأنثوية لرؤيتها التصويرية المميزة، التي تُبْنِيُ بها مجردات التجربة الصوفية كالعشق الإلهي والانفعالات التي تختلجها أثناء سفرها الروحي.
- استناد الرؤيا الاستعارية للشاعرة على مجموعة من الاستعارات المركزية التي شكلت نسقها الاستعاري، وعملت على بَنِيَّة أهم تصورات تجربتها الباطنية، والتي تتمثل في:

- القلب مأوى
- القلب شجرة
- الحب سيف
- الحب بحر
- الحب إنسان
- الكون وعاء

وفي ختام مذكرتنا ندرك أننا قد حاولنا دراسة جانب مهم من ديوان "نجوى عبيدات" ألا وهو "خطاب المرجع الصوفي"، ولا يسعنا إلا أن نقول على الرغم من اجتهادنا، أغفلنا العديد من القضايا التي تصلح كموضوع للدراسة، وفي الأخير نسأل الله التوفيق، فهو المستعان.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

المعاجم:

1. معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية، ج1، معهد الإنماء العربي ، ط1، 1986.

المصادر:

1. نجوى عبيدات، ركعتان في العشق، كلاما للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2022.

أولاً- المراجع باللغة العربية:

الكتب العربية:

1. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، ط2، مصر، 1955.
2. أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، تح وتقا: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، د ط، مصر، 1960.
3. أحمد بن المبارك، الإبريز من كلام سيدي عبد العزيز الدباغ، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت، لبنان، 2002.
4. أمانة بلعل، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، تيزي وزو، 2009.
5. ———، نحو بديل تأويلي لنقد الشعر، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، تيزي وزو، 2007.
6. تسعديت قوراري، التراث النقدي المغاربي في ضوء نظرية التلقي، مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، د ط، تيزي وزو، 2021.
7. خالد بلقاسم، الصوفية والفراغ (الكتابة عند النفري)، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2012.
8. خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، آفاق ثقافية، ط1، دمشق، سوريا، 2010.

9. راوية يحياوي، الإنصات إلى مختلف الخطابات رؤى نقدية، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2021.
10. شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي(التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل)، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 2006.
11. شهاب الدين السهروردي، حكمة الإشراق، مراجعة وتقديم: إنعام حيدورة، دار المعارف الحكيمة، ط1، 2010.
12. الطيب لسلوس، الوحش الذي يصنع ملح المائدة، دار ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2014.
13. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ودار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1978.
14. عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، أفريقيا الشرق، د.ط، المغرب، 2007.
15. عبد الحميد جیده، صناعة الكتابة عند العرب، دار العلوم، د ط، بيروت، 1998.
16. عبد الحميد هيمة، الخطاب الصوفي وآليات التأويل (قراءة في الشعر المغاربي المعاصر)، دار الأمير خالد، د.ط، قسنطينة، 2014.
17. عبد الرحمن التمار، مرجعيات بناء النص الروائي، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط1، 2013.
18. عبد العزيز لحويديق، نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايفوف ومارك جونسون، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، المغرب، 2015.
19. عبد الواسع الحميري، الخطاب والنص (المفهوم - العلاقة - السلطة)، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2008.
20. عبد الوهاب مطاري، مقدمة في الانثروبولوجيا الفلسفية الذات بين العقلانية واللاعقلانية، ديوان المطبوعات الجامعية، د. ط، الجزائر، 2011.
21. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، ط4، د ب، دت.
22. عزيز نعمان، جدل الحادثة وما بعد الحادثة في نص "سيمرغ" لمحمد ديب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، تيزي وزو.

23. أدونيس، علي أحمد سعيد إسبر، الثابت والمتحول بحث في الأنواع والإبداع عند العرب (تأصيل الأصول)، ج2، دار العودة، ط1، بيروت، لبنان، 1977.
24. —، الصوفية والسوريالية، دار الساقى، ط3، بيروت، لبنان، 2006.
25. —، زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، بيروت، لبنان، 1986.
26. —، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط3، بيروت، لبنان، 1979.
27. فتية كحلوش، محاضرات في تحليل الخطاب الشعري، دار المجد للنشر والتوزيع، د.ط، سطيف، الجزائر، 2015.
28. قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد البغدادي، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، ط1، قسنطينة، 1884.
29. الكلاباذي، أبوبكر بن إسحاق البخاري، التعرف لمذهب أهل التصوف، مكتبة الكليات الأزهرية، ط3، القاهرة، مصر، 1400.
30. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، لبنان، 1987.
31. محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل بين الوعي الآخر والشعرية العربية، منشورات محترف الكتابة- المكتب المركزي فاس، مطبعة وراقة بلال ش.م.م، ط1، 2014.
32. محمد الصالح البوعمراني، الأسلوبية العرفانية والانفعالات الشعرية (مقاربات عرفانية للانفعالات في الخطاب الشعري)، الدار التونسية للكتاب، ط1، تونس، 2024.
33. محمد الغزي، وجوه النرجس...مرايا الماء دراسة في الخطاب الوصف في الشعر العربي الحديث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان ومسكيلياني للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 2008.
34. محي الدين بن عربي، محمد بن علي بن عربي الحاتمي الطائي الأندلسي، الفتوحات المكية، ج 2، تح وتقا: عثمان يحيى، تصدير ومراجعة: إبراهيم مذكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، مصر، 1985.

35. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1990.
36. محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، اللغة (دفاتر فلسفية نصوص مختارة)، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1994.
37. محمود درويش، هي أغنية هي أغنية، دار الكلمة للنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1986.
38. محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، ج3، ضبطه وصححه ووضع فهارسه: أحمد شمس الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العربيّة، ط1، بيروت، لبنان، 1999.
39. محي الدين بن عربي، ترجمان الأشواق، اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، ط1، بيروت، لبنان، 2005.
40. محي الدين بن عربي، ماهية القلب، تح: قاسم محمد عباس، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، بيروت، 2009.
41. مرابطي صليحة، حوارية اللغة في رواية تمساخت دم النسيان للحبيب السايح، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، تيزي وزو، 2012.
42. مصطفى درواش، تشكل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، تيزي وزو.
43. نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، ط4، بيروت، لبنان، 1982.
44. نور الدين الحاج، قضايا المرجع في تجربة محمود درويش الشعرية، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2018.
45. يوسف عليمات، النسق الثقافي (قراءة في أنساق الشعر العربي القديم)، منشورات وزارة الثقافة، ط1، عمان - الأردن، 2013.
- الكتب المترجمة:**
1. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب.

2. جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 2009.
3. جورج لايكوف، النظرية المعاصرة للاستعارة، تر: طارق النعمان، مكتبة الإسكندرية، د ط، مصر، 2014.
4. دي سوسور، محاضرات في علم اللسان العام، تر: عبد القادر قنيني، مراجعة: أحمد حبيبي، إفريقيا الشرق، ط2، 1987.
5. سارة ميلز، الخطاب، تر: عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، ط1، 2016.
6. ميري ورنوك، الذاكرة في الفلسفة والأدب، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، 2007.
7. ميشال فوكو، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2007.

المذكرات والأطاريح:

1. حمزة فلياشي، عبد الحق روبي، المرجعيات الثقافية في ديوان بهاء الدين زهير، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص: أدب عربي قديم، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2019-2020.
2. عمار مهدي، المرجعيات التراثية في الرواية الجزائرية المعاصرة - فترة التسعينات وما بعدها -، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة محمد بوضياف، مسيلة، الجزائر، 2018.
3. قرين وفاء وقرين سامية، بين المرجع والمختل في الشعر السياسي لنزار قباني، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر، تخصص: أدب حديث، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2017-2018.
4. ندى محمد الحازمي، الذات في شعر حسين سرحان، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الإمام، 2015.

المجلات:

1. أدونيس، "رامبو مشرقيا صوفيا"، مجلة مواقف، ع57، 1989.
2. بشار إبراهيم، "المقام الشعري بين الواقع والتمثيل دراسة نصية لقصيدة عاشق من فلسطين"، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة.
3. بشير حرشاية، "مصطلح الخطاب في الدرس اللساني"، مجلة العلوم الإنسانية والحضارية، مج 4، ع 1، نقلا عن : يمنى العيد، في القول الشعري.
4. بن طوير بارودي، "تطور الصورة الشعرية عند العرب وخصائصها بين القديم والحديث"، مجلة بدايات، مج4، ع1، جامعة بلحاج بوشعيب، عين تموشنت، الجزائر، 1986.
5. خليل بيضون، "بنية الصورة في الشعر العربي الحديث مطولة غسان مطر" عزف على قبر لارا" أنموذجا"، مجلة أوراق ثقافية، ع1، بيروت، لبنان، 2019.
6. رندة جنيّة، "جمالية الغموض في الشعر الصوفي -قصيدة "سلام على سلمى" لمحى الدين بن عربي أنموذجا-"، مجلة تنوير للدراسات الأدبية والإنسانية، مج3، ع 2، 2019.
7. روضة جديوي، "تطوير نظرية الاستعارة التصويرية بين المعنى العرفاني والمعنى السياقي: موقف كوفيتش"، مجلة طبنة للدراسات العلمية الأكاديمية، مج 5، ع2، جامعة عنابة، الجزائر، 2022.
8. زينب غازي كريم الجنابي، " تجليات الذاكرة في النص العدمي"، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، ع 47، جامعة بابل، حزيران 2020 .
9. سمية كاظمي نجف آبادي، "الأبعاد التداولية لاستعارات "القلب" في ترجمان الأشواق (مقاربة معرفية)"، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، مج 17، ع 1، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة أصفهان، 2021.
10. طارق زيناوي، "الرمزية الحرفية في العرفان الصوفي"، مجلة الآداب والحضارة الإسلامية، م 12، ع24، المركز الجامعي الحفيظ بوالصّوف، ميلة، 2019.

11. عبير بنت مدو بن مرفوع العنزي، " المرجعية النفسية في تشكيل الذات دراسة في ديوان فصول للشاعرة عائشة الكوراي"، حولية كلية اللغة العربية للبنين بجرجا، مج 27، ج1، 2023.
12. علي مصطفى عشا، "جوانب من المقاربة النفسية لنماذج من الشعر الجاهلي"، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مج4، ع1، 2007.
13. عمر بن دحمان، "بعض من مشاريع البلاغة المعرفية "مارك تورنر" نموذجاً"، مجلة الخطاب، ع21، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2016.
14. فرح مهدي صالح وحسين عبد الزهرة، " العوالم الممكنة والتخييلية في روايات نجم والي"، مجلة جامعة القادسية /كلية التربية / قسم اللغة العربية
15. كريم الطيبي، " لسانيات التلفظ وتحليل الخطاب الشعري"، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج 10، ع1، 2021.
16. منى جميات، "اللغة في الخطاب الصوفي من غموض المعنى إلى تعددية التأويل"، مجلة حوليات التراث، ع15، جامعة تيارت، الجزائر، 2015.
17. وهيبة جراح، "الاستعارة المعرفية في الخطاب الصوفي (مقاربة في آليات التشكل وكيفيات الاشتغال)"، مجلة سيميائيات، مج18، ع2، المركز الجامعي عبد الحفيظ بو الصوف، ميله، الجزائر، 2023.

المواقع الإلكترونية:

1. أحمد رجب، "معجزة الذاكرة الأدبية في قدرتها على المحو"، صحيفة العرب، تم العودة إليه: 2024/05/12، على الساعة: 14:54 على الموقع: <https://alarab.co.uk>
2. جميل حمداوي، "التصوف والأدب"، ندوة (مجلة إلكترونية للشعر المترجم)، المغرب، تم العودة إليه: 2024/03/21، على الساعة: 16:47، على الموقع: <https://www.arabicnadwah.com/articles/sufism-hamdaoui.thm>

3. فاروق شوشة، "عن الشعر والشاعر"، مجلة العربي، ع 483، الكويت، تم العودة إليه

يوم: 2024/04/25، على الساعة: 15:45، على

الموقع: <https://alarabi.nccal.gov.kw>article>

4. النذير ضبعي، "الخطاب" (محاضرة للسنة الثانية ليسانس، دراسات أدبية)، تم العودة

إليه يوم: 2024/03/20، على الساعة: 11:53 على الموقع:

<https://tele-ens.univ-ueb.dz>mod<resource>

5. Birgitt Flohr, "The Relationship between thought and Reality in cognitive semantics", consulted on: May 26th 2024 at: 14h:00, from:

www.itp.uni-hannover.de/~flohr/Papers/m-mod-engl-lang.pdf.

ثانيا - المراجع باللغة الأجنبية:

1. Denis Huisman et autres, Les abc du bac La Philosophie en 1500 citations, Paris, 1963
2. Steven Pinker, The Language Instinct: How the mind creates language, William Morrow and Company, Inc: New York, 1994.

فهرس الموضوعات

1	مقدمة
---	-------------

مدخل

تحديد الجهاز المفاهيمي

9	1. مفهوم الخطاب
12	2. مفهوم المرجع
13	أ) الدلالة التوجيهية
13	ب) الدلالة التعيينية
15	3- مفهوم التصوف

الفصل الأول

الذات الأنثوية والمرجع الصوفي

20	1. علاقة الملفوظ الشعري بالذات الشعرية أ وتبصرها للعالم الصوفي
27	2. الذات الأنثوية والعالم الصوفي
27	أ) الذات الأنثوية المتصوفة
34	ب) الذات الأنثوية والولع الصوفي
38	3. الملفوظ الشعري وتشكل العوالم الممكنة: تحويل الواقع إشغال للمتخيل
42	4. المرجع الصوفي : ذاكرة ومرجعيات
49	أ) المرجعية النفسية
51	ب) المرجعية الثقافية
53	ج) المرجعية الدينية
55	د) المرجعية الأدبية

الفصل الثاني

شعرية المرجع الصوفي في بنية النص الشعري

1. المرجع الصوفي وشعرية الصورة	61
أ) فنية التجربة الصوفية	61
ب) شعرية الغموض الصوفي والتناقض الدلالي	67
2. الرؤيا الاستعارية للذات المتصوفة	77
1.2. المفهوم التصوري للقلب عند المتصوفة	84
أ) استعارة "القلب مأوى"	85
ب) استعارة "القلب شجرة"	86
2.2. المفهوم التصوري للحب عند المتصوفة	88
3.2. المفهوم التصوري للكون عند المتصوفة	90
خاتمة	93
قائمة المصادر والمراجع	97
فهرس الموضوعات	106

ملخص:

تطرقنا في هذا البحث إلى كيفية تشكل خطاب المرجع الصوفي داخل البنية النصية لديوان "ركعتان في العشق" لـ "نجوى عبيدات"، وعلاقة المرجع الصوفي بالتحديد بالتجربة الشعرية للشاعرة، ثم سعينا إلى استتطاق أهم المرجعيات التي شيدت نصوص المدونة، ودورها في خلق لغة مغايرة، تتبنى التجريب والمفارقة. وقد ركزنا على شعرية المرجع الصوفي، والتي تتم عن فنية التجربة الصوفية في حد ذاتها، خصوصا عند الذات الأنثوية التي تتميز بحمولة رؤية تجعلها تُبصر الوجود بنظرة متباينة عن نظرة الآخر (الذكر).

الكلمات المفتاحية: الخطاب، المرجع، العوالم الصوفية، الذات الأنثوية.

Abstract :

In this research , we discussed how the discourse of the sufism reference was formed in the textual structure of the collection « two rak'ahs in love » by « Nadjwa Abidat » and the relationship of the sufism reference in particular to the poet's poetic experience. Then we sought to interrogate the most important references that constructed the texts of the blog, and thier role in creating a different language. It embraces experimentation and paradox. We focused on the poetics of the sufi reference, which reflects the artistry of the sufi experience in itself, especially in the female self, which is characterized by a load of vision that makes it see existence with a view different from the view of the other (the male).

Keywords : discourse, reference, sufi worlds, the female self