وأطرافه تقطع بخلاف، لأنه كان خارج الزمن الاجتماعي، وكان يردّد عندما قطعت رجلاه قوله:

اقتلـــــوني يـــــا ثقـــــاتي	***إن فـــــي قتلـــــي حيـــــاتي***
ومـمـــــاتي فـــــي حيـــــاتي	***وحيـــــاتي فـــــي ممـــــاتي***
إن عنـــــدي محـــــو ذاتـــــي	***مـــــن أجـــــلّ المكرمـــــات***
وبقـــــائي فـــــي صـــــفاتي	***مـــــن قبـــــيح السـ ـــــيّئات***
فـــــاقتلوني واحرقـــــوني	***بعظـــــامي الفانيـــــات***
ثـــــمّ مـــــرّوا برفـــــاتي	***فـــــي القبـــــور الدّارسـ ـــــات***
تجـــــدوا ســـــرّ حبيبـــــي	***فـــــي طوايـــــا الباقيـــــات*** [1]

II- آليات السّتر بين المتعة والتأويل

1-الغزل: أفق استبدالي

لقد ترك المتصوفة الأوائل رصيداً ضخماً من المعارف، والمفاهيم التي عبّروا عنها بمصطلحات هي بمثابة الرموز التي تحيل إلى التجربة الصوفية، ولقد عارضت السلطة في القرن الثالث الرمز وأضعفت من قوته بقتل الحلاج، ولكنها لم تستطع إبادته مادامت قد أفسحت المجال واسعاً للتعرض إلى هذه الرموز بالشرح والتأويل طيلة القرنين الرابع والخامس، فكان الجو يوحي بتكوين مسارٍ للتلقي، يتكافأ مع الضغوط التي تعرض إليها الخطاب الصوفي في القرن الثالث. وقد بدأ هذا المسار كما رأينا بطابع تحليلي سمته التفسير والتوضيح لكل أقوال الأوائل، والتي شكّلت نسقاً معرفياً حاولوا بوساطته أن يتواصلوا مع غيرهم، غير أن تلك الحمولة المعرفية كانت دونها قدرة القناة التواصلية المتمثلة في اللغة، والتي وصفها المتصوفة بالعبارة، ولجأوا إلى ما أطلقوا عليه الإشارة التي لا ترتبط بالقناة بقدر ما ترتبط بالباثّ وقصده. ولذلك كان لزاماً على من يريد التعرف أن يجرب، أمّا القناة

---

[1] الديوان: 24.

فإنها تمرر رموزاً فقط.

وبين هذين المنطقين: عجز القناة عن تمرير الرسالة لتعقد الحمولة المعرفية، وإمكان تمرير تلك الحمولة عبر هذه القناة، كان على المتصوفة المتأخرين أن يختاروا المسلك الثاني، وهو اصطناع آليات للستر والإخفاء، وهي بمثابة البدائل الموضوعية التي تحيل على تلك الأسرار. وتستخدم منها آلية على درجة عالية من العمق للكشف عنها.

وهي آلية التأويل التي ستسهم بلا شك في دمج الذات المتلقية ضمن عملية بناء المعنى، بعدما كان إبعادها في القرون الأولى سبباً في الأزمة التواصلية، لأنهم كانوا ينظرون إلى المعنى وإلى اللغة داخل تركيب لغوي يستند إلى معنى سابق، وهي مركزية تعود بالمعنى إلى اللغة وتحدث المتعة عبرها. ولذلك لم تستطع النصوص الصوفية أن تمنح المتلقي تلك المتعة من داخلها، لأنها هي نفسها (النصوص الصوفية) لم تبن على وعي أسلوبي مغاير للسائد، كما لاحظنا في النماذج السابقة، بقدر ما بنيت على تأسيس غرض إن لم نقل نوع جديد، هو الأدب الصوفي. وقد لاحظنا أنّ التهميش كان في أحد جوانبه إفراغ هذه النصوص من بعدها الأدبي، واختزالها إلى خطاب ديني أو مذهبي.

وهلّ القرن السادس وبعد فترة فراغ طيلة القرن الخامس لها مبرراتها الكثيرة، منها سيطرة ما يسمى بالتصوف السني الذي لا يختلف كثيراً عن الزهد، واتجاه المتصوفة إلى تكوين جماعات هم مريدون، لهم شيخ يتعلمون منه الطريقة. وكثرت الطرق حتى عدّ هذا العصر بداية الطرقية، وانحسر الإبداع الصوفي إلى حدّ ما في المشرق ليصحو في المغرب الإسلامي على يد ابن عربي (560–680) الذي كان له الدور البالغ في تحويل وجهة الخطاب الصوفي والمتلقي معاً. وكان لذلك أثر مهم في المتصوفة الذين عاصروه أو أتوا بعده، كابن الفارض، والمتصوّفة الفرس. ولا شكّ أنّه يمثّل أحسن تمثيل نضج التجربة الصوفية ووضوح معالمها المعرفية والعاطفية، وكذا الكتابة الصوفية بكل زخمها.

كتب ابن عربي ديوان "ذخائر الأعلاق" الذي أصبح بعد شرحه "ترجمان الأشواق"، في الغزل ويشكل البكاء على الأطلال ثلثه، وبعد فترة قصيرة وتحت ضغط التلقي يضطر للتصريح بكلام يعتبر بيان الكتابة الصوفية وبيان تلقيها، فيقول: "وكان سبب شرحي لهذه الأبيات أن الولد بدرا الحبشي، والولد إسماعيل بن سودكير، سألاني في ذلك، وهو أنهما سمعا بعض الفقهاء بمدينة حلب يذكرون هذا من الأسرار الإلهية، وأن الشيخ يتستر لكونه منسوباً إلى الصلاح والدين، فشرعت

في شرح ذلك وقرأ عليّ بعضه القاضي ابن العديم بحضرة جماعة من الفقهاء، فلما سمعه ذلك المنكِر الذي أنكره تاب إلى الله سبحانه وتعالى ورجع عن الإنكار على الفقراء، وما يأتون به في أقاويلهم من الغزل والتشبيب ويقصدون في ذلك الأسرار الإلهية، فاستخرت الله تقييد هذه الأوراق، وشرحت ما نظمته بها إلى معارف ربانية، وأنوار إلهية، وأسرار روحانية وعلوم عقلية وتنبيهات شرعية، وجعلت العبارة بلسان الغزل والتشبيب لتعشق النفوس بهذه العبارات فتتوفر الدواعي على الإصغاء إليها، وهو لسان كل أديب ظريف، روحاني لطيف"[1].

لابدّ من الإشارة مبدئياً إلى أن خطاب الغزل قد حقق تفاعلاً مع المتلقي، حتى في أكثر الأوقات جدية، وهو عهد الرسول، وكلّنا يتذكر قصيدة "بانت سعاد" لكعب بن زهير التي سعى فيها الرسول صلى الله عليه وسلم والصحابة إلى التقاط الوقع الجمالي الكامن فيها. ولم يكن خطاب المتصوفة الأوائل خطاباً غزلياً، لأنه كان تعبيراً عن فعل الحب الذي يلتقي به معه. وإن كان فيه عناصر تشويش، عبّرت عن التجربة من أحوال ومقامات روحية ومعرفية. وكانت من بين مبررات ضغوط التلقي في ذلك الوقت، لذلك رأى ابن عربي أن يستبعد تلك العناصر، ويستغني عن الإشارة بالمفهوم الذي دعا إليه الأوّلون، ويستعمل العبارة، ويجعلها بلسان الغزل، وهي أولى دلالات قصد التفاعل بين النص والمتلقي، وإشارة أخرى إلى عدم قدرة لغة التواصل على تجسيد عالم المتصوف الذي هو عندهم وضع خاص، لا علاقة له بالعالم الخارجي، لأنه وضع معرفي عاطفي لا يمكن للغة أن تنمذجه، فكانت الاستعانة بلغة الغزل التي تجرّ بالضرورة وراءها عالمها الخاص، هو مرجعها، لتصبح العلاقة بين هذا العالم وعالم المتصوف علاقة تأويلية، بمعنى أن عالم الغزل مؤول لمعطيات عالم التصوف لأن رسالة الغزل تتجاوز مع رسالة التصوف التي تقوم على تجسيد علاقة المتصوف بالله، وهذا التجاوز يلتقي فيه شعور المتصوف بشعور المحبّ المتغزّل، وإن كانا يختلفان لكون المحبين كما يقول ابن عربي: "تعشقوا بكون والمتصوفة تعشقوا بعين. والشروط والأسباب واحدة، فلذلك كان لهم أسوة بهم لأن الله تعالى ما هيّم هؤلاء وابتلاهم بحب أمثالهم إلا ليقيم بهم الحجج على من ادّعى محبته ولم يهم في حبِّه هيمان هؤلاء حين ذهب الحب بعقولهم وأثناهم عنهم لمشاهدات شواهد محبوبهم في خيالهم، فأحرى بمن يزعم أنه يحب من هو سمعه، وبصره، ومن يتقرب إليه أكثر من تقربه ضعفاً"[2].

---

[1] ابن عربي، محي الدين، ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت، 1992، ص.ص 9-10.
[2] الديوان: 44.

القضية إذن ليست قياس شيء على شيء آخر ولا هي مقارنة من أجل التشبيه، وإنّما هي محاولة لتوجيه المتلقي نحو ممارسة عملية التلقي والتي هي المتعة، التي لا تتأت إلا بانصهار أفق النص بأفق المتلقي "لتعشق النفوس بهذه العبارات، فتتوفر الدواعي على الإصغاء إليها"، وهي إشارة إلى اختلاف مفهومه في إيصال التجربة الصوفية باعتبارها تجربة حب عن مفهوم الأوائل الذي كان يتضمن عناصر تشويش عدت بمثابة التجاوزات التي أسهمت في خيبة ظنّ المتلقي في مطابقة تلك العناصر لمعاييره السابقة في التلقي.

ولقد اعتقد ابن عربي باستعادته للسان الغزل، أنّه يكون قد استعاد أفق انتظار له دلالته الجمالية والتاريخية، يسهم في دمج أفق متعلق بالخطاب الصوفي بدا له أن معاييره ليست لها القدرة الكافية على إحكام عناصر التواصل، لكنه يصطدم مرة أخرى بضغوط لا تنظر إلى قدرة القناة على إحداث الوقع الجمالي بقدر ما تربط ذلك الوقع بالمؤلف وقصده المقرون بالقدرة على الصدق، لذلك قالوا: "إن الشيخ يتستر لكونه منسوباً إلى الصلاح والدين". ولقد بقي الصلاح والدين يتناقضان في منطق المتلقي مع الحب والغزل، حتّى إن كان ذلك الحب موجهاً لله كما حدث للحلاج.

في حين قصد ابن عربي وهو يكتب "ترجمان الأشواق" أن يشير بالحسي إلى المثالي– الإلهي، وعبّر عن ذلك في قوله عند حديثه عن افتتانه بابنة شيخه التي كانت عليها "مسحة ملك وهمّة ملك، فقلدناها من نظمنا في هذا الكتاب أحسن القلائد بلسان النّسيب الرائق، وعبارات الغزل اللائق،... ولكن نظمنا فيها بعض خاطر الاشتياق، من تلك الذخائر والأعلاق، .. فكل اسم أذكره في هذا الجزء فعنها أكنّي، وكل دار أندبها فدارها أعني، ولم أزل فيما نظمته في هذا الجزء على الإيماء إلى الواردات الإلهية، والتنزلات الروحانية، والمناسبات العلوية، جرياً على طريقتنا المثلى، فإن الآخرة خير لنا من الأولى"[1].

يحيلنا ابن عربي–إذن– إلى لحظة الإنتاج، وهي لحظة استعادة الغزل بما فيه من حنين إلى الديار. ولكن تلك اللحظة ما هي إلا جزء لاحق لمقصد سابق هو الأسرار الإلهية. واللجوء إلى عالم الحس للتعبير عن عالم المطلق أمر واقع مادام الحس هو منشأ التخيّل، وحيث لم يوجد تخيّل، فإن الإنسان لا يمكنه أن يتخيّل أمراً

---

(1) الديوان: 9.

من الأمور مالم يؤد إليه الحس[1].

ولقد أشار إلى ذلك في الديوان نفسه لكي يقال إنّه مجرّد تأويل لاحق عن عملية الإنتاج حين قال:

كلّما أذكره من طلل ... أو ربوع أو مغانٍ كلّما

وكذا إن قلت ها أو قلت يا ... وألا، إن جاء فيه أو أما

.....

أو خليل أو رحيل أو ربى ... أو رياض أو غياض أو حِمى

أو نساء كاعبات نُهَّدٍ ... طالعات كشموس أو دمى

كلّما أذكره ممّا جرى ... نِكرُه أو مثله أن تفهما

منه أسرار وأنوار جلت ... أو علت جاء بها ربّ السما

لفؤادي أو فؤاد من له ... مثل ما لي من شروط العلما

صفة قدسية علوية ... أعلمت أن لِصدقي قدما

فاصرف الخاطر عن ظاهرها ... واطلب الباطن حتى تعلما[2]

وإذا كان ابن عربي قد أعطى عملية الإنتاج، هذا الفهم فلأنه يشير منها إلى عملية التأثير وهي عملية متبادلة بين نص يستند إلى مرجعية مضمرة، ومتلقٍ يستند هو الآخر إلى مقاييس معينة يتعامل بها مع نصوص سابقة، وقد يجد في النص الجديد معايير أخرى، تفرض عليه استبعاد المعايير القديمة واستبدالها بأخرى. ولم يكن الأمر سهلاً بالنسبة للمتلقي لأن العملية تقتضي منه النظر إلى النص في مستواه الظاهري الحسّي، في الوقت الذي يرى فيه باطناً هو ما يحيل إليه ذلك المستوى الظاهر. لذلك بادر المؤلف نفسه وأخذ دور المتلقي ليقوم بعملية شرح وتأويل شعره. ولابد أن نفهم أولاً: أن مبادرة المؤلف بشرح نصوصه، لا تعني بالضرورة أنه يتحدث عن الوقع الجمالي الذي مارسته هذه النصوص عليه، بقدر ما

---

[1] يراجع جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983، ص37.

[2] الديوان: 10-11.

هي دعوة للمتلقي بأن يمتلك الآليات التي انضوت عليها عملية البثّ أو الإنتاج، فالمؤلف كما يقول إيزر باعتباره قارئاً لنصه، "لا يتحدث عن الوقع الذي مارسه عليه النص، بل إنه يعبّر عن القصد، بالرجوع إلى استراتيجية تنظيم النّص، وكذا العكوف على الشروط التي ينبغي أن يتجاوب معها الجمهور ويوجهه بتصريحاته"[1]. ولا شك أن ابن عربي قد وجّه المتلقي إلى طرفين متقابلين يحيل أحدهما على الآخر، أو أن الأول إخفاء للثاني، وجلاء له في الوقت نفسه. يقول في إحدى قصائده:

يا حادي العيس لا تعجل بها وقفا ... فإنّني زَمِنٌ في إثرها غادي

قف بالمطايا وشمّر من أزمّتها ... بالله، بالوجد والتبريح يا حادي؟

نفسي تريد ولكن لا تساعدني ... رجليّ، من لي بإشفاق وإسعاد

ما يفعل الصَّنَع النحرير في شُغُل ... آلاته أذنت فيه بإفساد

عرّج ففي أيمن الوادي خيامهم ... لله درّك ما تحويه يا وادي

جمعت قوما همُ نفْسي وهم نفَسي ... وهم سواد سويدا خلب أكبادي

لا درّ درّ الهوى إن لم أمت كمدا ... بحاجر أو بسَلْع أو بأجياد[2]

يبدو المعنى الغزلي في هذه الأبيات معادلاً للمعنى الصوفي، وينسحب الثاني على الأول بكل طواعية، فحادي العيس الذي يطلب منه الشاعر ألا يتعجل بالسير إلى الحبيبة حتى يلحق هو الركب، لأنه مضطر إلى المكوث حيناً، عليه أن يمسك بالمطايا حتى لا تنطلق في سيرها، لأنه جادّ في اللحاق بهم، وإن تكن تحول دون ذلك العوائق، ثم يوجه الشاعر ذلك الحادي بأن يقف في أيمن الوادي حيث خيام الأحبة الذين هم للشاعر كنفسه وكبده. ومهما تكن الصعاب فالشاعر المحب يعتزم اللحاق بالحبيبة، وإلا فلا كان ذلك الهوى الذي يدّعيه. وهذا هو المعنى الظاهر والذي صرفه ابن عربي إلى الباطن، فيصبح حادي العيس هو الداعي إلى الحق، والحبيبة هي الحقيقة الإلهية التي رحلت عن قلب الصوفي، ويكون معناه بقاء الصوفي حتى ساعة الأجل حبيس البدن، وأما النفس فهي التي تهفو إلى الله لولا قيد الجسد، وما خيم في الوادي المقدّس، هي المعاني الروحية التي يبتغيها.

---

[1] *Iser, l,acte de lecture, p: 63.*

[2] الديوان: *69-70*.

ولكن هل يكفي صرف المعنى الظاهر وجعله معادلاً لمعنى آخر خفيّ لكي نقول إننا وجدنا المعنى الحقيقي، وهل كان غرض ابن عربي هو البحث عن هذا المعنى الحقيقي؟.

لا يُعتبر هذا تقييداً من ابن عربي لعملية التلقي، وإحاطتها بقدر لا تخرج عنه، لأن هذا التأويل الذي قام به ما هو إلا واحد من التأويلات المتعددة، بل نجده في شرحه الديوان يؤول قطعة واحدة عدّة تأويلات. كأن ينزع منازع مختلفة في شرح بيت واحد.

وذلك حسب ما يعطيه السماع في وارد الوقت كما قال، وهو يشرح قصيدة الطلل الدارس التي يبدأها بقوله:

يا طللا عند الأثيل دارسا لاعبت فيه خرّدا أوانسا [1]

ثم يقول شارحاً: "كنّا قد نزعنا في شرح هذه القطعة وغيرها منازع مختلفة في مواضع شتى على حسب ما يعطيه السماع في وارد الوقت، فالآن أيضاً أقول فيها: إنّ السماع أعطى في قوله: يا طللا عند الأثيل، الطلل ما بقي من أثر الديار بعد خلوها من ساكنيها، وأعلم أن الإنسان فيه منساب من كل شيء في العالم، فيضاف كل مناسب إلى مناسبه، بأظهر وجوهه، وتخصصه الحال والوقت والسماع بمناسب ما دون غيره من المناسب، إذا كان له مناسبات كثيرة، لوجوه كثيرة يطلبها بذاته، فأقول إن الأثيل تصغير الأثل وهو الأصل، والطلل أثر طبيعي، وهو ما بقي فيه من أثره الطبيعي، فالأثيل هنا الطبيعة التي هي الأصل. وقوله دارساً، يريد متغيراً بما يرد عليه من الأحوال، فيتغير من حالة إلى حالة، وإذا تغير إلى حالة ما فقد ذهب أثره من الحالة التي انتقل عنها حتى أعقبها غيرها. وقوله لاعبت فيه خرداً أو إنساً، أراد بالخرد الحكم الإلهية التي يأنس بأنس الاطلاع عليها قلب العارف"[2].

نلاحظ في هذا التأويل أن ابن عربي كمتلقٍ لهذا النص يوظف عدة أجهزة لتلقيه، كجهاز اللغة وتتبع معنى الكلمة لغة، ثم اصطلاحاً، وهو جهاز دلالي متعارف في سياق التبادل الاجتماعي للدلائل اللغوية، ثم هناك جانب نفسي، وهو ملاءمة ما في الإنسان من حالات ليقوم باختيار ما يوحي به اللفظ وفق ما يلائم ما هو فيه، ليصبح التأويل في النهاية ليس محاولة القبض على المعنى، ما دام

---

[1] الديوان: 75.

[2] الديوان: 75.

السماع والحال والوقت تفرض في كل مرة ما يوائم، ولا هو يقتضي اتفاقاً قبلياً بين المبدع والمتلقي حول دلالة هذه الألفاظ. ولكنه سيرورة يبنى فيها المعنى ويهدم، ولذلك تراه نزع في شرح قطعة واحدة منازع مختلفة كما قال في البداية.

ولا شك أنها دعوة إلى التعامل مع النصوص بشكل يختلف عما كان من قبل، حيث كان المعنى الحرفي هو المستهدف، قد نعثر عليه في كلمة أو صورة، في حين يقتضي التأويل التنقيب تحت سطح النص من أجل الفهم لأن ((أن تفهم هو أن تؤول، وأن تؤول هو أن تصف الظاهرة من جديد وأن تجد لها معادلاً))[1].

وابن عربي حين يحل محل المتلقي، لا يعني أنه يختزل العلاقة إلى مجرد تأثير سلبي يقوم على تعادلية منطقية بين الكلمات وما ترمز إليه، لأن الرسالة الشعرية هنا ليست ممثلة لوضع معرفي، وإنما هي مؤوِّلة له، والرسالة المؤوّلة تفرض تأويلاً آخر موازياً من قبل المتلقي، وفي كل عصر بل عند المتلقي الواحد في لحظات مختلفة من حياته، وهذا يمنح لها التفاعل التاريخي الذي امتد عبر الأزمنة وهو نوع من الانسجام في التلقي، حيث لم يكن ابن الفارض، وهو معاصر له، بحاجة لما فعله هو من تأويل بل إنه كما يروي المقري عن المقريزي قوله إن ((الشيخ محي الدين بن عربي بعث إلى سيدي عمر يستأذنه في شرح التائية، فقال: كتابك المسمى بالفتوحات المكية شرح لها))[2]، فما قيل في التائية على وجه الترميز والتلويح، قاله ابن عربي في الفتوحات المكية، شرحاً توضيحاً وتفصيلاً.

لا بد من الإشارة كذلك إلى المتلقي الذي شرح من أجله ابن عربي ديوانه، وقد مارس رد فعل مباشر إزاء الرسالة انطلاقاً من المؤلف، فيحكي بعد شرحه الأبيات قوله: ((إنه قرأ عليّ بعضه القاضي بن العديم بحضرة جماعة من الفقهاء، فلما سمعه ذلك المنكِر الذي أنكره تاب إلى الله سبحانه وتعالى، ورجع عن الإنكار على الفقراء وما يأتون به من أقاويلهم من الغزل والتشبيب ويقصدون في ذلك الأسرار الإلهية))[3]. وهذا ردّ فعل يتناقض مع طبيعة رد الفعل الجمالي الذي من المفروض أن يتأتى من المتلقي ذاته، وقد أكده ابن عربي في قوله:

---

[1]-*Iser, l'acte de lecture, p:32.*

[2] -*المقري، أحمد بن محمد، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر بيروت، 1968، مج2، ص166.*

[3] -*الديوان: ص10.*

((وجعلت العبارة بلسان الغزل والتشبيب، لتعشق النفوس بهذه العبارات فتتوفر الدواعي للإصغاء إليها، وهو لسان كل أديب ظريف روحاني لطيف))[1].

فتوقع متلقٍّ قادر على تقبل الوقع، يفسر اعتماده لسان الغزل، وهو بمنظور آخر رد الاعتبار إلى المتعة الجمالية للخطاب الصوفي (المعرفي)، لأن حالة العشق أو المتعة التي يفترض النص الأدبي إمكانيتها ويثيرها، هي أساس التجربة الجمالية، وخاصة تحريرية للمتعة الجمالية حتى وهي تمارس في أعقد خطابات المعرفة.

وشرح ابن عربي يوحي بنزوعه المختلف مثلما أشرنا إلى تعدد ردود الأفعال، وتمايزها في الأثر في كل مرة عبر سلسلة تلقي النص في الزمان. ذلك، وكما يقول يوس (H.R. Jauss): ((إن العلاقة بين الأثر الفني، وقارئه علاقة تتميز بمظهر مضاعف، فجانب منه جمالي (صميم)، وآخر تاريخي (متسلسل)، ذلك أن تلقي الأثر من قبل قرائه الأوائل، يتضمن من جهة حكم قيمة جمالياً، يستند مرجعياً إلى آثار مقروءة في السابق، ثم إن هذا المتلقي المبدئي يستطيع من جهة أخرى أن يتطور، ويقتني من جيل إلى جيل، ليكوّن عبر التاريخ سلسلة من التلقيات التي تحدد الأهمية التاريخية للأثر، وتبين مكانته ضمن التراتب الجمالي (الفني)))[2]. ولأجل هذا قد يلجأ المؤلف إلى الاختزال الذي يعد بمثابة الفجوات التي ينبغي على المتلقي ملؤها، أو المسكوت عنه الذي يسلك في تأويله مسالك مختلفة حسب المتلقين، ومن ذلك ما يروي المقري عن ابن عربي أنه قال:

يـــا مـــن يرانـــي ولا أراه كـــــم ذا أراه ولا يرانـــــي

قال رحمه الله تعالى: قال لي بعض إخواني لما سمعوا هذا البيت، كيف تقول: الله لا يراك وأنت تعرف أنه يراك. فقلت له مرتجلاً:

يـــا مـــن يرانـــي مجرمـــا ولا أراه آخـــــــــــــــذا

كـــــم ذا أراه منعمـــــا ولا يرانـــــــــي لائـــــــذا

قلت من هذا أو شبهه تعلم أن كلام الشيخ رحمه الله مؤول، وإنه لا يقصد

---

[1] -الديوان: ص10.

[2]-*H.R. Jauss, Pour une esthétique de la réception, éd. Gallimard, Paris, 1978, p.45.*

ظاهره، وإنما له محامل تليق به، وكفاك شاهداً هذه الجزئية الواحدة، فأحسن الظن به ولا تنتقد، بل اعتقد، وللناس في هذا المعنى كلام كثير والتسليم أسلم والله بكلام أوليائه أعلم))[1].

إن الحديث عن الكلام المؤوَّل، الذي لا يقصد ظاهره وعن المحمولات الكثيرة له، يوحي بالجانب المتحرك والمفتوح من النص والمتمثل في الإمكانات الإيحائية التي تمنحها العناصر اللغوية الموظفة. لا يرمز إلى دلالة ظاهرة، وإنما إلى دلالات أخرى مغايرة لها. كما أن إحسان الظن والاعتقاد والتسليم، لا تعني الإشارة إلى تلقٍّ مريح، ولا إلى محدودية مطالب المتلقي. لأن الاعتقاد يكون باعتبار الكلام مؤولاً. والتسليم بتعدد وجوهه، ومن ثم الابتعاد عن الحكم المسبق، ولا تعني إضافة كلمات (مجرماً، آخذاً، منعماً، لائذاً) أن ابن عربي يحل حقائق معينة، وإنما هي طريقة لاقتراح حقيقة ممكنة خاصة به كمبدع، وقائمة على دعامة كافية لإقناع المتلقي؛ وبذلك يصبح التأويل ((ممارسة المتلقي تجربته في مواجهة نص مارس مُنتجه حريته عندما أنتجه بهذه الصورة وبهذا الأسلوب))[2].

ولذلك فاستحضار المتلقي من قبل الباثّ أمر لا جدال فيه، وحتى في الحالات التي يعاني فيها المبدع عبء تقييد ما لا يتقيد أصلاً، من لطائف روحانية، تفوق إمكانات اللغة ذاتها. وذلك ما عبر عنه ابن عربي في أبيات المطوقة النائحة التي يشير بها إلى حنين الروح الجزئي الإنساني إلى الأصل الإلهي، فيقول:

ناحت مطوّقة، فحنّ حنين ... وشجاه ترجيع لها وحنين

جرت الدموع من العيون تفجعا ... لحنينها فكأنهن عيون

طارحتها ثكلا بفقد وحيدها ... والثكل من فقد الوحيد يكون

طارحتها والشجو يمشي بيننا ... ما إن تبين، وإنني لأبين

بي لاعج من حب رملة عالج ... حيث الخيام بها وحيث العين

من كل فاتكة اللحاظ مريضة ... أجفانها لظبي اللحاظ جفون

---

[1] -المقري، نفح الطيب، مج2، ص168.

[2] -محمد راتب، الحلاق، ((ممانعة النص – لذة المتلقي))، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب لعرب، دمشق، ع32، السنة: 28-1998، ص39.

ما زلت أجرع دمعتي من علتي أخفي الهوى عن عاذلي وأصون[1]

تبدو هذه الأبيات بشجنها مؤوَّلة لعالم خفي لا يعرفه إلا أهل الشؤون ممن ذاق أحواله، ويعرّف ابن عربي أن نمذجة هذا العالم ليست بالأمر السهل، إذ يقول معلقاً على البيت الأول: ((وعلم الله ما قيدت هذا القدر في هذا البيت إلا والحمى تنفضني في باطني مما أجده من قوة الوارد، وازدحام تموج المعارف فيه، ولا أقدر على إذاعة ما أجده مع القوة التي أعطاني الله على التعبير عنه وإيصاله إلى الأفهام القاصرة، فأجرى ما فوقها من الأفهام، لكن الغيرة الإلهية، وحجاب العزة الأحمى المنصوب بين عيني منع مني ذلك، وهذه نفثة مصدور))[2].

وبذلك لجأ ابن عربي إلى نمذجة تلك الواردات والمعاني الإلهية بواسطة السنن المشتركة بينه وبين المتلقي، ليكون بوسعه أن يتلقى معاني النص وفق معالم الواقع أو العالم الطبيعي كما سماه، والذي استقى منه أوصافه لتتمثل بها تلك الواردات، ويعتبر ذلك مقبولاً استناداً إلى قوله تعالى: {فتمثل لها بشراً سوياً}، وهذا يعد من بين الشروط التي تحدث التفاعل بين النص والمتلقي، وهو شرط كامن في النص إلى جانب شروط أخرى هي منبع إنتاج الصور لدى المتلقي عبر العصور، ورؤية أفق المعنى في النص، و((بما أن أفق المعنى لا يعيد إنتاج حقيقة موجودة في العالم، ولا إعادة معطاة لجمهور مستهدف، فإنه لا بد من تمثيله، ذلك أن ما ليس معطى لا يمكن أن يصبح معروفاً إلا وهو مشخّص أو ممثل))[3]، لذلك فإن تراءى لنا النص لأول وهلة ببساطة ظاهره، فإنه يصبح بعد تأويل ابن عربي مشوباً بعناصر غير مقولة، وليس شرحه له هو إجراء للتوضيح أو ربط النص بمضمون معين، كما قلنا من قبل، بل هو يعيدنا إلى أصل تكوّن الرموز والصور في النص، لذلك تبدو الهوة واضحة، بين النص وشرحه أو تأويله، لأن ابن عربي وهو هنا كمتلق وناقد لنصوصه ليس كأي ناقد أو متلق آخر، فهو حين يقدم شرحاً أو تأويلاً لا يقدمه عن النص الظاهر بل عن نص مفقود كما يسميه محمد بدران: ((إذ تنعكس خلفيات ما قبل النص عليه فينتج لنا

---

[1] -الديوان: 48.

[2] -الديوان: 48.

[3]-*Iser, l'acte de lecture, p.75.*

نصاً نقدياً من ظلال النص المفقود))[1]، وخلفيات ما قبل النص هي الواردات الإلهية، والمعاني الروحية، وهي النص المفقود أو مرحلة ما قبل النص، لتبدأ معاناة تشكيل النص بوساطة اللغة. وهذا ما أشار إليه ابن عربي بعدم القدرة على التقييد والمعاناة التي عاناها، وهو يكشف بأن النص الحقيقي لم يتشكل، وتلك هي الهوة التي يفاجأ بها المبدع بين ما كان في مخيلته وما أنتجه. وهي توازي هوة أخرى نجدها عند كل متلق يحاول أن ينشئ تأويلاً هو بمثابة الظل للنص، الذي يتعدد بتعدد المتلقين الذين يشكلون ((نصوصاً يتحول كل منها إلى نص موجود تتخلق من حوله نصوص ظلالية أخرى. وهكذا فإن النص لا متناهٍ))[2].

ومع الإقرار بتعدد أشكال التلقي حسب المقامات والأحوال، ما عاد من الممكن إعلام المتلقي بواسطة التأويل عن معنى النص، لأن ((القراءة هي اللحظة التي يبدأ فيها النص بإنتاج وقعه حتى لو كان لهذا الوقع دلالة متجاوزة تاريخياً، لا تستطيع أبداً أن تحدث أثراً آنياً، ولكن يظل الأمر ممكناً ما دام المعنى المبني لدى القراء يفتح أمامنا الطريق إلى عالم أجنبي نستطيع أن نفهمه ويكون بوسعنا أن نرى فيه ما لم يكن موجوداً أبداً))[3].

وهكذا تبدو دلالة الغزل في النص التي هي دلالة متكونة تاريخياً، بربطها بالمعاني الإلهية، مشكلة لهذا الذي لم يكن موجوداً من قبل. لعل أهمه هو علاقة الكاتب بالأنوثة، وهي مفهوم لم يكن سابقاً على لسان الغزل، وإنما تكوّن بفعله أي بفعل تلقيه سواء من قبل ابن عربي أو المتلقي عامة. وهذا المفهوم كما نرى لا يوحي بعلاقة موضوعية ضرورية بين لسان الغزل وبين المعاني الصوفية، بقدر ما يعكس مبدأ أساساً يقوم على الوجود كله، وفي ذلك يقول ابن عربي:

لقد صار قلبي قابلاً كل صورة — فمرعى لغزلان ودير لرهبان

وبيت لأوثان وكعبة طائف — وألواح توراة ومصحف قرآن

أدين بدين الحب أنى توجهت — ركائبه، فالحب ديني وإيماني

---

(1) محمد أبو الفضل بدران، ((النص والنص المضاد والنص الظل))، مجلة الآداب، ع1/2، السنة 46، بيروت، فبراير 1998، ص50.

(2) -م.ن، ص45.

(3)-Iser, l'acte de lecture; p.44.

ولقد أبرز ابن عربي تصوره للمرأة في ديوانه، باعتبارها فضاءً جمالياً يشهد فيه الصوفي تجليات وآثار الجمال الإلهي المطلق، وإذا كان فعل الحب عند الحلاج وغيره، هو استغراق في الحب عبروا عنه بالفناء، فإنه عند ابن عربي وغيره من المتأخرين، استغراق في مشاهد الجمال الإلهي المطلق في العالم، ((وكل تجلٍّ يعطي خلقاً جديداً، ويذهب بخلق، وإن الخيال الإبداعي متجهٌ في فاعليته إلى الإدماج والتوحيد بين العلو المتجلي والصورة التي يتجلى فيها، ويضع اللامرئي والمرئي، والروحي والمادي في تجانس وانسجام))[2].

ذلك أن الصوفي الذي اختص بالكشف مكّنه الله من أن يرى بعين البصيرة ما لا يدرك إلا بها، وما أن يصل حتى يرى المعاني الإلهية في صور المحسوسات، فتتجسد في الصور وكأنها هي، ومن هنا يمكن أن نفهم رمزية الصور التي يجسّدها خطاب الغزل أو الخمر، والتجلي كمفهوم ومعاينة سمح للمتصوفة بأن يروا العالم رغم رمزية أشكاله، غاية في الجمال، لأنه يمثل ظاهرة الألوهة التي ليست سوى أعيان صور الموجودات، حسب المتصوفة، والله الجميل الذي يحب الجمال، هو الذي صنع هذا العالم على شاكلته، ومن هنا فإن جوهر تجليات الله في هذا الوجود هو عينه معنى الجمال الإلهي، ولقد رأينا المتصوفة الأوائل يؤسسون علاقتهم بالله وفق وقع الدهشة المعرفية التي تجلت فيما بعد في شكل بوح خضع لمنطق تلك الدهشة، أما المتصوفة المتأخرون، فعلاقتهم بالله – كما رأينا– تأسست ضمن إطار فني هدفه ((تذوق جمالية العالم واكتشافه في أدق مستوياتها، بل سيمزج المتصوفة هذه العلاقة الفنية بتصور إيروتيكي مميز له مفاهيمه الخاصة عن الحب والعشق والعلاقة بالأنوثة والآخر))[3].

وكونية الجمال الإلهي انعكست على مفهوم الحب ذاته، فهو ليس انفعالاً عاطفياً أو شبقياً، وإنما حركة وجودية تسري في كل الكائنات، وتربط جميع

---

(1) –الديوان: 34-35.

(2) –عاطف جودت نصر، الخيال، مفهوماته ووظيفته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص117.

(3) –منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية، نموذج، محي الدين بن عربي، منشورات عكاظ، الرباط، 1988، ص194.

الموجودات التي ينم كل شيء فيها عن النزوع إلى الأصل النوراني أو الحق أو الرحم، وهنا تبرز المرأة كرمز لافتتان الصوفي بالوجود وحنينه إلى أصوله في شكل حس اغترابي، وهي نوع من الغيبوبة الحلمية التي يعاني فيها كل أشكال الغياب كالسكر الذي هو حال يحصل للصوفي وهو يترقى في مدارج السلوك، ((فهو لا يكون إلا لأصحاب المواجد، فإذا كوشف العبد بنعت الجمال حصل السكر وطاب الروح وهام القلب))[1]، يقول ابن عربي:

طلعت بين أذرعات وبصرى ... بنت عشر وأربع لها بدرا

قد تعالت على الزمان جلالا ... وتسامت عليه فخراً وكبرا

كل بدر إذا تناهى كمالا ... جاء نقصه ليكمل شهرا

غير هذي، فما لها حركات ... في بروج، فما تُشفَّع وترا

حقة أودعت عبيراً ونشرا ... روضة أنبتت ربيعاً وزهرا

انتهى الحسن فيك أقصى مداه ... ما لوسع الإمكان مثلك أخرى[2]

إن عالم المعاني الإلهية أو الخيال أسهم في جر خطاب الغزل، ليتشكل به على مستوى الإنجاز، وكون الصوفي يبقى مشدوداً إلى عالم الحس مرتبطاً بحال الفناء الذي هو بمثابة موت اختياري تتم أثناءه المكاشفة فيرى الله في كل الأشياء، بل إن ابن عربي يذهب إلى أبعد من هذا حين يربط بين معاينة الجمال والافتتان به، وضرورة أن يمر الصوفي بتجربة مماثلة في عالم الحس مثلما حدث له وكان قد عانى فعل حب ((النظام)) ابنة شيخه بمكة، فيقول: ((إن الإنسان لا يسري الالتذاذ في كيانه كله، ولا يفنى بمشاهدة شيء بكليته، ولا تسري المحبة والعشق في طبيعته وروحانيته إلا إذا عشق جارية أو غلاماً، وهذا راجع إلى أنه يقابله بكليته، لأنه على صورته، بينما كل شيء سوى ذلك العالم ليس سوى جزء منه، فلا يقابله إلا جزئياً بالجزء المناسب (...)، لذلك لا يفنى الإنسان في شيء يعشقه إلا إذا كان هذا الشيء شبيهاً به، فإذا وقع التجلي الإلهي في عين الصورة التي خلق آدم عليها طابق المعنى، ووقع الالتذاذ بالكل وسرت الشهوة في جميع أجزاء الإنسان ظاهراً... ولذلك فمن يعرف قدر النساء وسرهن لم يزهد في حبهن بل إن

---

[1] -القشيري، الرسالة القشيرية، ص38.

[2] -الديوان: 154-155.

حـــــبهن هـــــو مـــــن كمـــــال العـــــارف، ذلـــــك أنـــــه ميـراث نبـوي، بحسـب الحـديث (...) وهـو فـي ذلـك حـب إلهـي، لأن حبنـا للمرأة يقربنا من الله))[1].

ويبـدو هـذا وضـعاً طبيعيـاً بالنسـبة إلـى المتصـوف وكـأن الحـب يبـدأ دون أسباب، وما تلبث أن ترد إليه من بعد أسباب، ويعكس تأويل ابن عربي حبه لابنة الشيخ حيث أرجع هذا الحب إلى أصله وهو حب الله. وقد نلمس في هذا التوجه بعداً آخر نرى فيه اختلاف المتصوفة الأوائل عن المتأخرين في تعبيرهم عن الحب وممارسته، مما حدا بهم إلى إسقاط العلاقة عبد/رب، وحصول التطابق الذي اعتبر كفراً أو حلولاً واتحاداً. في حين أبقى المتأخرون على التمايز في العلاقة. وما المرأة إلا فاصل يحول دون الاستغراق في الله، وإن الله الذي لا تدركه الأبصار والذي تتخلل آثار جماله كل العالم، لا بد أن يطلبوا له معادلاً في هذا العالم ذاته، نظراً إلى البعد الأنطولوجي بين ذات الصوفي والذات الإلهية، وهذا شيء بديهي في عملية الإبداع، فلو كُلِّف إنسان أن يتوهم حيواناً لم يشاهد مثله فلا بد أن يتوهمه بصورة مركبة من حيوانات قد شاهدها[2]، وقد عبر ابن عربي عن ذلك في قوله:

أقبـل الأرض إجـلالاً لوطأتهـا حبـاً لـه وأنـا منـه علـى حـذر

من أجل تقييده بصورة[*] امرأة عند التجلي فقلت النقص في بصري[3]

وهكذا يصبح فعل الحب عند المتأخرين رد فعل لوعي الوضع المتمثل في الإحساس التراجيدي بانفصام الذات عن أصلها النوراني والحيرة والاغتراب اللذين يولدهما النزوع نحو العودة إلى ذلك الأصل، وبما أن الدافع إلى خلق العالم هو الحب، فكذلك الدافع إلى العودة إلى الأصل، لا بد أن يكون هو الحب. وبهذا يكون حب المرأة والخمرة والطبيعة هي حب إلهي، لأن العالم خلق على صورة الله الجمالية، فليس في الإمكان أبدع مما كان. غير أن الأصل الذي انبثق عنه الإنسان يبقى هو المنشود أبداً. وهو بمثابة الرحم الذي أسهم مفهومه في الالتقاء

---

(1) -ابن عربي، الفتوحات المكية، ج2، ص189.

(2) -يراجع: جابر عصفور، الصورة الفنية، ص40.

* -في صورة.

(3) -ابن عربي، الديوان الكبير، تقديم وتعليق: محمد ركابي بن الرشيدي محمد، ط1، دار ركابي للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994، ص77.

بالأنوثة التي ليست مجرد كينونة منفردة، بل مبدأ كلي هو جوهر الحياة والتي ارتبطت عند المتصوفة بمفهوم الكتابة.

2-الأنوثة ومتعة الكتابة:

لقد حول جوهر الأنوثة فعل الحب من موضوع معرفي كما عند المتصوفة الأوائل إلى موضوع شعري. وإذا جاز أن نقسم الخطاب الصوفي إلى مرحلتين كما اعتاد الباحثون في التصوف أن يقسموه إلى مرحلة معرفية وأخرى عاطفية، فإن ما أخذناه من نماذج يبين أن المتصوفة الأوائل يجسدون التجربة الصوفية في الخطاب، في حين يجسد المتأخرون، الكتابة الصوفية فيه. الأولى أخبرت عن موضوع الحب، والثانية وصفت معاناة الحب، وإذا كانت ضغوط التلقي في شعر الحلاج مثلاً تبرز القطب الفني الذي يشير إلى النصوص كما أبدعها المؤلف، فإن في آليات الرمز في خطاب ابن عربي ومن جاء بعده، مثل الغزل والخمر والطلل، ما يشير إلى أهمية القطب الجمالي وهو القطب الذي يتحقق بإنجاز القارئ، بواسطة التأويل، وفهم الدلالة التي تبدو إفرازاً جديداً للمعنى الخاضع لبنية المؤلف، وذلك مع كل قراءة عبر العصور.

هذا دون أن ننفي القطب الجمالي بصفة كاملة على خطاب الأوائل، بحجة التهميش أو التلقي السلبي لها، لأن نصوصهم كانت تتداول بينهم وبين الآخرين.

ويبدو تأويل ابن عربي لشعره والمقدمة التي برر فيها هذا التأويل بمثابة بيان للتلقي يربط التعامل مع النصوص بالمتعة التي لا تتحدد في ذلك الاستهلاك البسيط السريع بقدر ما تتحدد داخل النص الذي يقدمها كمعطى من معطياته، وهي متعة الكتابة التي لا تعني رصف كلمات بعضها أمام بعض لتعبر عن معنى، وإنما هي قواعد تنظم وتعطي متعة الخلق والإبداع لأن النص كما تقول Sophie Moiraud: ((ليس جمعاً لجمل، كما أن الحوار ليس جمعاً لإجابات، بل هناك قواعد بناء، تحكم تنظيم الخطابات))[1].

ولقد كانت معاينة فعل الحب، أولى من متعة الكتابة عند الأوائل، وكانت التجربة تملي قواعدها، وهي تلك المقامات والأحوال، فإلزامها هو الذي كان ينطقهم، وتلك مقاصد لا تكوّن وحدها النص الأدبي، الذي لا يتكون من أشياء

---

[1]-*Sophie Moiraud, Une Grammaire des textes et des dialogues, Colle: autoformation, Hachette, F L E, 1er èdition,, 1990, p.3.*

وأفكار فقط، بل من كلمات لا يتحدد وجودها كنص في علاقة المبدع بها، ولكن تتحدد أيضاً في علاقة بين النص والقارئ[1].

لذلك نرى المتصوفة المتأخرين وخاصة ابن عربي يولون أهمية بالغة للكتابة التي هي مفهوم يشكل النص الأدبي أحد أبسط تجلياتها، ما دام الوجود بكامله كتابة أي نظاماً كونياً، وما مظاهره إلا رموز كتابية لها أصل وجوهر وعلة هي سبب الوجود، والعلة هي الذات الإلهية، والذي أظهر الوجود هو القدرة الإلهية، والله هو علة الوجود وحقيقته، ونلاحظ أن هذه الكلمات مؤنثة كالعلة والقدرة والذات والحقيقة، والكتابة تلتقي مع الأنوثة أول ما تلتقي في انعكاس الجوهر الأنثوي على الأبنية اللغوية التي تدل على التأنيث، ومهما كانت وجهة نظر الإنسان فلا يجد إلا التأنيث، لذلك يقول ابن عربي: ((فكن على أي مذهب شئت فإنك لن تجد إلا التأنيث يتقدم حتى عند أصحاب العلة الذين جعلوا الحق علة في وجود العالم))[2].

وكما أن حقيقة الذات انفصلت عن أصلها وعلتها الإلهية وهي الرحم واغتربت وتحيّرت بين الانفصال والرغبة في الاتصال أو العودة، فإن العنصر الجسدي الذي تغرب به، انفصل بدوره عن الطبيعة الترابية، لذلك نراه ينزع إليها، من خلال الحنين التراجيدي للطبيعة التي يسري الحب فيها كما الماء يسري ليهبها الحياة. ((ولذلك ارتبط الحنين إلى الطبيعة بالحنين إلى الألوهية، هذا الحنين المزدوج الذي يغذي تجربة الحب الصوفي يعني إحساساً بغياب ما أو بوجود فراغ في الوجود الإنساني ووعيه ويحاول الصوفي ملأه، ومن هنا كان كلّ تأمل وافتتان بمشاهد الجمال الطبيعي يعني في عمقه، كما يرى باشلار تعويضاً لغياب مؤلم وملأ لفراغ ينخر الإنسان ووجدانه))[3].

ولقد جسّدت صورة البكاء على الطلل في شعر ابن عربي ذلك الحنين إلى الأصل، فيقول:

يـــا خليلـــيّ عرّجـــا بعنـــاني لأرى رســـــم دارهـــــا بعيـــــاني

فـــإذا مـــا بلغتمـــا الـــدار حطّـــا وبهـــــا صـــــاحبيَ فلتبكيـــــاني

---

(1)_Voir Michael Riffaterre, La production du Texte, Coll.Poetique, Edition du Seuil, Paris, 1979, p.89.

(2) –ابن عربي، فصوص الحكم، ص220.

(3) –منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة، ص419.

وقفا بي على الطلول قليلا نتباكى بل أبلّ مما دهاني[1]

إن استدعاء الطلل الذي يجرّ وراءه أفقه في التلقي، لا يحول دون تكوين أفق جديد يتم بما يدركه القارئ من النص حين يفهم مواطن الرمز والإيحاء فيه، وهي شروط أعطى ابن عربي في تأويله معالمها، لتكون بعد ذلك الحركة التي ينتقل بها القارئ عبر النص، من أجل بناء المعنى فيه. وهي بمثابة ردود الأفعال التي ينشأ عنها التفاعل بين المؤلف من جهة والنص والمتلقي من جهة أخرى.

إن الوقوف على الطلل وبكاء الأحبة ينمذج بنية الانفصال/ الاتصال التي لاحظناها وهو تصوّر تخيّلي معرفي قد يطال الواقع فيدفع بصاحبه إلى الاعتزال عن المجتمع، وهذا شأن أغلب المتصوفة. وحين نقرأ نصاً لابن عربي أو ابن الفارض، فإننا ندرك أن بنية الطلل تختزن بنية الانفصال والاتصال تلك، وأن قواعد الكتابة التي لم توفّر إمكانية النسج على منوال القصيدة الطللية في العصر العباسي أكدت عند المتصوفة أنه لا القواعد تلك ولا الوقوف على الطلل فقد القدرة على إحداث الاستجابة، وإنما القضية كلها في الحواجز التي يفرضها الأفق المتصلب، وأن تأسيس أفق جديد لا يتم إلا باستحضار مسبّقات تلقي الوقوف على الطلل، وكأني بالمتصوفة قد أدركوا أن ((العلاقة بين الأدب والقارئ تشتمل على دلالة جمالية وتاريخية، وهذه الدلالة الجمالية تعتمد أول ما تعتمد على المقارنة، إذ إنه بعد المرة الأولى من القراءة يقارن القارئ قيم العمل الجمالية مع أعمال أدبية مقروءة من قبل))[2]. وهي دلالة تاريخية تحيل إلى الأصل، أو الرحم الذي هو المرأة. وهنا يكمن اللقاء بين الكتابة والأنوثة. ونقرأ أبيات ابن عربي ولا نحسّ إلا بوقع الزمن على الصوفي يقول:

سَألتُ ريحَ الصَّبَا عنهُمْ لتُخْبِرَني قالت: ومَا لَكَ في الأَخْبَارِ مِنْ أَرَبِ

فِي الأبرَقَيْنِ، وفي بِرَكِ العِمَادِ وفِي بِرَكِ العَمِيم، تَرَكْتُ الحَيَّ عَنْ كَثَبِ

لا تَسْتَقِلَّ بِهِمْ أَرْضٌ، فَقُلْتُ لَهَا أَيْنَ المَفَرُّ، وخَيْرَ الشوْقِ فِي الطَّلَبِ

هَيْهاتَ لَيْسَ لَهُم مَعْنًى سِوَى خَلَدِي فَحَيْثُ كنتُ يكونُ البَدْرَ فارْتَقِبِ

---

(1) –الديوان: 81.

(2) –ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 1997، ص142.

أَلَـيْسَ مطْلَعُهـا وَهَمّـي، ومَغرِبُهـا قلبـي، فقَـد زال شـؤمُ البَـانِ والغُـرَبِ

مَـا لِلغُـرابِ نَعيـقٌ فِـي مَنازِلِهـا ومَا لَهُ فِـي نِظامِ الشَّمْلِ مِن نَـدَبِ[1]

إن المرأة على الرغم من حضورها في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، لم تكن حاضرة إلا باعتبارها ((ذلك الفضاء الذي ترسو فيه رغبة الرجل))[2]. ولم يحصل تواصل في الكتابة بينها وبين الشاعر، فقد كانت كالأثر تعلن، تعرّف، وتُذكّر، وحتى عند العذريين أنفسهم، فهي أثر يذكّر بالتمتع بفعل الحب والاستغراق في تلك العاطفة. والمرأة تبقى جميلة ومشتهاة ما دامت تحافظ على المسافة بينها وبين الرجل، فإذا ما وضعت لهذه المسافة حداً بأن تقدم نفسها وبدون مراوغات الموضوع السري للرغبة بلا مقابل، تعدو بدون أثر. لذلك نجد أبا نواس يعود للغلمان علّه يجد الموضوع غير المرئي أو الممنوع.[3] ويرجع ابن عربي المرأة إلى جوهرها الأنثوي باعتباره مصدر الوجود، ومنبع العطاء، فهي ليست مشتهاة أو موضع حب، وإنما هي الصورة المثلى من بين الصور المتعددة التي يُحبّ فيها الله، لأنها ليست سوى مجلى من المجالي الإلهية، ولأن أساس العبادة وجوهرها هو الحب، والله هو المحبوب والمعبود على الإطلاق، والشاعر إن نظم بيتاً في امرأة، كصورة شخصت إليها عينه، فقلبه متعلق بصاحب الصورة الذي هو خالقها. كما يفعل المحب مع محبوبه في الدنيا، حين يحب أشياءه، وقد يلثم المكان الذي جلس فيه، أو شيئاً مرت عليه يداه.

وعند المتصوفة لا شيء يخلّص العبد من أوصافه، ويجعله يعيش أوصاف الله إلا الحب، الذي يحقق له النشوة والانخطاف، ((أو الانعتاق الكامل من كل ما يفصل بين الصوفي والمطلق الذي يبحث عنه ويتجه إليه))[4]. وهذه النشوة ليست حسية كالنشوة الجنسية، وإن كانت تلتقي معها، لكنها مليئة بأشياء ما وراء الحس، لذلك تكون صورة المرأة رمز معرفة لا رمز هوية ووجود، لأنه بالصورة يتصور الإنسان المعرفي نفسه متجسداً، وهذا التجسد يسهل العبارة عن المعنى لقوة

---

(1) -الديوان: 170.

(2)-Edgard Weber, Imaginaire arabe et contes érotiques, Collection Comprendre l'Islam, Le Moyen Orient, Ed. L'Haramttam, Paris, 1990, p.108.

(3)Voir, Ibid, p.p.108-109.

(4) -أدونيس، الصوفية والسريالية، ص108.

حصولها في الخيال.[1]

وإن دخول المعنى في قالب الصورة، هو نوع من الستر والإخفاء للطافة المعنى ذاته، لأن الستر الذي يقابله الرمز والإشارة هو النقطة التي يلتقي فيها الظاهر والباطن، وإيجاز الشامل واختصار المجمل وحصر اللانهائي. إن الحب كان عند المتصوفة تجربة عرفان تحدث البعض منهم عنه باعتباره ثمرة المعرفة، وجعله آخرون سبيلاً إليها كما عند الحلاج، فهو عند ابن عربي أصبح معرفة تكشف للمتصوف أسرار الوجود. وما النشوة التي يولّدها فعل الحب إلا نوع من الوعي الكوني الذي يحس فيه الصوفي أنه عاد إلى أصله النوراني الإلهي، حيث يتصف بصفات الله بعد أن يكون قد تجرّد من صفاته المذمومة، فيكون الحب حينئذ تعلقاً خاصاً من تعلقات الإرادة لكون العالم ما أوجده الله إلا عن حب.

وهكذا يكون اعتبار المرأة رمزاً للحقيقة الإلهية هو في أحد جوانبه، دحض للاعتقاد السائد الذي حوّل المرأة منذ العصر الجاهلي –باستثناء العذريين– إلى صورة جميلة مشتهاة في الواقع، أو كيان ظاهر لم يقدم منه سوى جزئه السطحي الذي أخطأوها به، لأن إصابتها لا تكون إلا بتصور جوهرها الأنثوي تبعاً لأسلوب الكشف، لأنها جزء من تصور معنى الكون، ودعوة لحضور الإنسان الكامل الذي لا يحب سوى خالقه، وقد احتجب عنه تعالى بحب زينب وسعاد، وكل محبوب في العالم، والعارفون لم يعرفوا شعراً ولم يسمعوا غزلاً إلا في الله تعالى من خلف حجاب الصور. وهي فكرة قديمة كما يشير إلى ذلك زكريا إبراهيم، قال بها القديس أوغسطين مفادها أنه ((لما كانت المخلوقات جميعاً من صنع الله، ولما كانت كلّها تسبّح بحمده، فإن في استطاعتنا أن نستمتع بها وننعم بحبها من حيث هي وسائط تقتادنا إلى الله وتدخل كجزء في صميم النظام الإلهي الشامل))[2].

وإن استعادة خطاب الغزل وما تبعه كالبكاء على الطلل، وصف الخمرة، والدعوة إلى تأويل ذلك، هو زعزعة لتلك القيود التي كانت تلفّ عملية التلقي، فيلف بها الإبداع، لأن النص مفتوح أبداً، والانفتاح لا يكون أبدياً إلا إذا أتاحه الكشف عن الباطن، الخفي واللامرئي في الأشياء، والتعبير عن الظواهر كما تنكشف في الشعور، بعد رحلة النزوع إلى المطلق، بكل ما فيه من جمال، لأن الجمال لا يظهر إلا ((في حدود قدرة الرائي على اكتشاف بعده الداخلي، وتحمّله

---

[1] –يراجع م.ن، ص150.

[2] –زكريا إبراهيم، مشكلة الحب، ص194.

التطور الذي يجريه التغير الشكلي، وعندما يكون قلب العارف قد تغير شكله، فكل الكـــون يتجلـــى فـــي وجهـــه المكـــون مـــن الجمـــال، والنـــور والامتلاءة الإنسانية))[1].

هي دعوة إذن للقطيعة مع أفق انتظار لغوي، مرجعي تاريخي، وإن تجريد الكلمة والصورة من معناهما اللغوي، وسياقهما المرجعي والتاريخي السابق من شأنه أن يسهم في تكوين أفق جديد، أفق الدلالة الخفية، أو البنية الخفية، وما الإغراق في المعنى، وتخيل عالمه بأدق التفاصيل، ورصد الغيب في أعمق مستوياته، إلا دليل على ثورة على السطح والظاهر الذي كبّل أفق التلقي، المعرفي والجمالي للمتلقي العربي، فهو تجاوز لعلاقة القوانين وتأسيس لتحرر القوانين. وذلك ما عكسه مثلما ذهب إلى ذلك زكي نجيب محمود، تردد ابن عربي في تأويله، الذي رآه عيباً حين قال: ((ولو كان ابن عربي قد وقف موقفاً واحداً في شعره وتحليله لذلك الشعر، أو لو كان الشاعر هو نفسه الناقد لما رأينا تأويله لبعض رموز شعره يتخذ صورة إما وإما، أي لما رأيناه بالنسبة للرمز الواحد يقول إن هذا الرمز إما يشير إلى كذا أو إلى كيت، لأن هذا التردد لا يكون في الأغلب إلا إذا كان صاحب التحليل والتأويل لا يعلم على وجه اليقين ما كان في بطن الشاعر وهو ينظم، كأن يقول عن الركائب إنما هي بلابل وإما السحاب، وعن الغزال، إنه إما يشير إلى الغزل مع الحبيب أو إلى حالة التجريد التي تتناسب مع شروط الغزال في الأرض الفلاة))[2].

يقودنا هذا الرأي إلى أن التردد الذي لاحظه زكي نجيب محمود في الحكم على معنى كلمة برأيين مختلفين، يجسّد ببساطة من جهة مرجعيات عدة لتاريخ تلقي مثل هذه الكلمات والصور التي ترد فيها، ومن جهة أخرى يعطي فسحة للتحرر الجمالي بالنسبة للمتلقي والمشاركة في بناء المعنى، وفق المقام أو السياق العام الذي يحيط بالنص والمتلقي، في الوقت نفسه، وهذا معناه أن النص الأدبي، تبدأ أهميته من اللحظة التي يلتقي فيها بالمتلقي، وهي لحظة لا تتكرر، بل تخلق مع كل متلقٍ وفي كل عصر، وأن أي حكم وإن كان صادراً من متلق واحد إنما

---

[1] –ماري مادلين دافي، معرفة الذات، تر: نسيم نصر، ط3، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1983، ص127.

[2] –زكي نجيب محمود، ((طريقة الرمز عند محي الدين بن عربي في ديوانه ترجمان))، ضمن الكتاب التذكاري محي الدين بن عربي، في الذكرى المئوية الثامنة لميلاده، الهيئة المصرية، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1969، ص71.

يدل على وعي محدد يسند إلى مجموع ما اكتسبه ذلك المتلقي من مرجعيات ومعايير سابقة، تدخل في تفاعل مع المعايير الموجودة في النص فتسهم في تغيير الأفق.

إن العلم على وجه اليقين غير واقع بتاتاً بالنسبة للمؤلف تجاه لحظة إنتاجه النص، فكيف بالناقد أن يتم له ذلك ومقصد البث لا يساوي بالضرورة مقصد التلقي، حتى وإن حدث بينهما تقارب.

وحتى وإن كانت مهمة التأويل كما رسمها ابن عربي هي الكشف عن المعنى الخفي، فإن في تردد ابن عربي ما يوحي بالتستر الجمالي الذي يحتفظ بالنص غير مبتذل، ولا يتحول إلى مادة استهلاكية مكررة، وإن هذه الحقيقة لا تجعل المعنى يخضع للمرجعيات النهائية بصورة قطعية، وإنما تجعله –يربط على نحو مباشر– عملية التلقي بالتخيل[1].

فكيف والحال عند المتصوف أن العالم المعبّر عنه هو عالم معرفي متخيل في الذهن لا علاقة له بعالم التصوف الخارجي، إلا في سلوكه الظاهر، والصور الرمزية في الخطاب ومن بينها صورة الأنوثة، صورة يكونها قصد يستند إلى المعرفة، ((والمرء لا يمثل لنفسه سوى الصور الذهنية التي يعرفها إلى حد ما، فالصورة لا يمكن أن يكون لها وجود غير المعرفة التي تؤلّفها، أي أن المعرفة تحقق في الصورة التكامل البديهي في هيئة موضوع محدد))[2].

ولكن قد يعترض أحد كما اعترض آخرون على الجانب الشبقي الذي ارتبط برمز الأنوثة؛ غير أن هذا الجانب كما نرى يرتبط ارتباطاً وثيقاً بحركة العودة إلى الأصل من جهة، وبمفهوم الكتابة التي هي حركة إعادة الحروف إلى أصلها من جهة أخرى، وإن كان التفاعل الذي يحدث بين القارئ والنص، تتحكم فيه شروط كثيرة، قد لا تكون متوفرة لدى المتلقي في ذلك الوقت مثلما نقرأ في هذه الأبيات:

وزاحمْنَني عند استلامي أوانس أتين إلى التّطواف معتجرات

حسرن عن أنوار الشموس وقلن لي تورّغ، فموت النفس في اللحظات

وكم قد قتلن، بالمحصّب من منِى نفوساً أبيّاتٍ لدى الجمرات

وفي سرحة الوادى وأعلام رامة وجمع، وعند النفر من عرفات

---

(1) –ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص151.

(2) –وليم راي، المعنى الأدبي، ص31.

ألـم تـدر أن الحسـن يسـلب مـن لَـهُ عفـاف، فيـدعى سـالب الحسـنات

فموعـــدنا بعـــد الطـــواف بزمـــزم لدى القبة الوسطى لدى الصخرات

هنالـك مـن قـد شـفّه الوجـد يشـتفي بمـا شـاءه مـن نسـوة عطـرات

إذا خفـن أسـدلن الشـعور فهـن مـن غـدائرها فـي ألحـف الظلمـات[1]

فربما رضي متلقي ابن عربي في ذلك الوقت من أن الأوانس المزاحمات، هن الأرواح الحافون من حول العرش يسبحون بحمد الله، وأنها في هذه الصور الخيالية معان لا ثبات لها، فإنها سريعة الزوال من النائم باليقظة، ومن المكاشف بالرجوع إلى حسه، كما أن اللواتي يصلن إلى ذلك الموضع، إنما يغمرنه ساعة ثم ينصرفن إلى أماكنهن، ولهذا أوقع التشبيه بذلك[2].

ولعل في هذا التأويل نقطة واحدة من نقط الارتكاز لبناء استدعاء الاستجابة للنص، والكثيرة بكثرة المتلقين واختلاف مقاماتهم، لأن النص الأدبي ينطوي على أفعال متعددة تتحدد بفهم المتلقي وتعدده.

غير أنه لا بد من الإشارة إلى أن الشبقية النصية في ارتباطها بالفعل الجنسي الذي يعتبر عند ابن عربي ((حركة لعودة الجسد المنفصم إلى وحدته الأصلية البدائية))[3]، هي حركة تعبر عن اغتراب الجزء –أي المرأة– عن الكل (الرجل – آدم)، فعندما خلق الله آدم وخلق حواء منه، وملأ الجزء الذي خرجت منه حواء بالشهوة إليها، أصبح ((حنين العارفين إليهن حنين الكل إلى جزئه، كاستيحاش المنازل لساكنيها التي بها حياتهم، ولأن المكان الذي في الرجل، الذي استخرجت منه المرأة، عمّره الله بالميل إليها، فحنينه إلى المرأة حنين الكبير وحنوّه على الصغير))[4].

وهكذا يصبح النكاح كفعل جنسي، حركة توحد الجسدين، وهو جزء من النكاح الكوني الذي هو مبدأ وأصل كل الأشياء، ولذلك نجد ابن عربي يتحدث عن المرأة باعتبارها تطابق الأنوثة السارية في العالم، وما دام الاتصال يتم على

---

(1) –الديوان: 32، 33، 34.

(2) –يراجع الديوان: 34.

(3) –منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية، ص447.

(4) –ابن عربي، الفتوحات المكية، ج2، ص190.

المستوى المعرفي، وليس الوجودي وفي ذلك انفصاله، فإنه قيّد تلك الرغبة في كتابته سواء في تعبيره عن الفناء/الموت، وما يوجبه من سكر وألم، ولذة وكشف وهتك للحجب، وعن الزمن باعتباره بعداً أنطولوجياً يقف دون لقاء الذات الإنسانية والذات الإلهية، ويعكس الشعر الصوفي في الحب الإلهي جميعه هذه المسائل العويصة، وهذا له مجال آخر ليس مطلبنا في هذه الدراسة.

غير أن ما يمكن ملاحظته أن جدل الاتصال والانفصال عند المتصوفة كان موجهاً للكتابة، التي تصبح نمذجة لتلك التجربة، ولذلك ترتبط الكتابة بالحب وبالفعل الجنسي أيضاً، وفي ذلك يقول: ((فإن الكتاب ضم معنى إلى معنى، والمعاني لا تقبل الضم إلى المعاني حتى تودع في الحروف والكلمات، فإذا حوتها الكلمات والحروف قبلت ضم بعضها إلى بعض، فانضمت بحكم التبع لانضمام الحروف، وانضمام الحروف يسمى كتابة، ولولا ضم الزوجين ما كان النكاح، والنكاح كتابة، فالعالم كله كتاب مسطور لأنه منضود قد ضم بعضه إلى بعض، فهو مع الإناث في كل حال يلد. فما تم إلى بروز أعيان على الدوام، ولا يوجد موجد شيئاً، إلا حتى يحب إيجاده، فكل ما في الوجود محبوب، فما تم إلا أحباب))[1].

يبدو أن عالم المعاني والحروف هو جزء من عالم الطبيعة، وأن منطق التمازج والنكاح هو الذي تخضع له الأجسام والكائنات الطبيعية، هو نفسه الذي يحكم عالم الكتابة بمعانيه وحروفه، إنه منطق الحب والعشق باعتباره حركة كونية تخضع لها كل الموجودات كيفما كانت طبيعتها، و((داخل الكتابة تموت المعاني المنفصلة عن بعضها البعض، تتمازج ويذوب بعضها في البعض الآخر تماماً كما تتداخل الحروف ويضم بعضها بعضاً، وأخيراً تدخل المعاني والحروف في حالة من اللاتمايز والغموض والضبابية وما يوحّد الرمز والإشارة والحب داخل الكتابة هو خاصية اللاتمايز والغموض والضبابية))[2].

ولعل ذلك الغموض هو الذي دفع بابن عربي للتأويل، من أجل الفهم الصوفي للإنسان والكون وتلك الخاصية السرية للكتابة الصوفية، وهي ترتبط أكثر ما ترتبط بالكاتب المبدع أكثر مما ترتبط بالمتلقي، لأنها تحيله على السر المطلق الساري في الوجود ليتعرف عليه لا لكي يعيشه ويذوقه لأن الشعر الصوفي ينمذج

---

[1] -م.ن، ج4، ص424.

[2] -يراجع منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية، ص496-497.

التجربة ويجعلها معادلاً له، في حين أن المتلقي القارئ يستهويه تتبع عملية الكتابة، ويحب أن يكون محكوماً بالعناصر نفسها التي ترتبط بتلك العملية. و((القارئ الذي تريده (الذي تحبه) تلك الكتابة هو الذي يتبنى مبدأ العنف الذي تتضمنه وتحتويه، عنف اختراق حجبها لأجل اكتشاف أسرارها العميقة))[1]؛ ولا يتم ذلك إلا بوساطة التأويل الذي يرجع الكتابة ذاتها إلى أصلها، ولا شك أنها عملية شاقة لا يقدر عليها إلا نوع معين من القراء، قد يكون قارئاً مثالياً، أو نموذجياً، أو فلسفياً، لكنه يجب أن يكون قارئاً عاشقاً، يحب النص ويتلذذ باكتشاف خباياه، في الوقت نفسه لا يرضى باستنزافه، فبالتأويل يبحث عن احتمالات المعنى فيما هو يتحدث عن المعنى، أي صرف اللفظ إلى معنى يحتمله، وهذا ما فعله ابن عربي في تأويل شعره. غير أن مفهوم صرف اللفظ هذا هو في الحقيقة ((اعتراف بأهمية اللفظ ودوره في إنتاج المعنى، وهذا هو مسوغ التأويل، كون اللفظ لا يحيل مباشرة إلى مرجعه، كون النص لا ينص على المراد بالتمام، وكون الكلام يخدع ويلعب من وراء المؤلف وعلى حساب الشيء الذي يتكلم عليه))[2].

ومثلما كان نص الغزل استراتيجية للحجب عند المتصوفة، فإن تلك الحجب نفسها هي التي تمنح القارئ طرح جميع الإمكانات والوجوه للبحث عن المعنى الضائع، وهي دعوة من المتصوفة لممارسة الاختلاف الذي أساسه العشق. وفي العشق لذة ومتعة وتحرر. هي إذن معادلة مقلوبة، كما يقول علي حرب ((لا تعني أن القارئ يقرأ باطن النص، وإنما النص يتيح للقارئ أن يكشف عن مطوياته، وللفكر أن يبسط انثناءاته، المسألة لا تتعلق باستنطاق النص، بل إن النص يسهم بدوره في مساءلة القارئ، واستنطاقه، هكذا نحن إزاء فعالية مزدوجة تتيح للقارئ أن يشتغل على ذاته وعلى النص، وأن يعمل فكره لإعادة إنتاج النص، محولاً بذلك قراءته إلى فعل معرفي خلاق))[3]، ذلك ما تكشف عنه نصوص أبي حيان التوحيدي (ت414هـ) وعبد الجبار النفري في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري، من خلال البديل الخطابي للتواصل الذي كان ملمحاً ذا طبيعة تداولية بحتة، ونقف فيها عند نسق فريد من الآليات التواصلية في الكلام

---

(1) -م.ن، ص502.

(2) -علي حرب، الممنوع والممتنع، نقد الذات المفكرة، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1995، ص53.

(3) -علي حرب، الممنوع والممتنع، ص66.

وهو ينتج، وذلك ما سنراه في الفصل الثاني. غير أن ما يمكن أن نخلص إليه في هذا الفصل هو ما يلي:

1-لقد كان الخطاب الصوفي المعبر عن فعل الحب عند المتصوفة، الأوائل والمتأخرين، نقداً لواقع العلاقة التي يقيمها الإنسان مع الله، لذلك كان شعره في الحب الإلهي محاكاة لما يجب أن تكون عليه تلك العلاقة، والتغيرات التي يجب أن تحدث في علاقة الإنسان بالعالم من خلالها، وباللغة باعتبارها رموزاً لتلك العلاقة والتي هي المعرفة.

2-يتضح التناقض الذي أحاط بوضع تلقي الخطاب الصوفي من عدة جوانب:

أ- اعتبار النصوص الصوفية أداة تبليغ كأي نص إخباري، لا يمكنها إنتاج أكثر من معنى، ولا تحتمل أكثر من معناها الظاهر.

ب- عدّها في جانب آخر نصوصاً دينية، تكرر أو توضح الحقائق المعروفة التي أقرّها الشرع والفقه. وكان قد صادف ازدهار التصوف رفع المحنة عن الفقهاء بدءاً من عهد المتوكل بعد صراع مع أصحاب الكلام، وأصبحت لهم الكلمة العليا في الحكم على الكلام مهما كان مصدره، فكأن المتصوفة شكلوا الخصم البديل للفقهاء بعد أهل الكلام.

جـ- إن الارتباك في الحكم على أشعار متصوفة آخرين معاصرين للحلاج، يؤكد افتعال تلك الضغوط التي مورست على الحلاج، وبإيعاز سياسي.

3-لم يكن اللجوء إلى الرمز والإشارة نتيجة لسبب وحيد هو تلك الضغوط مهما كان مصدرها، بقدر ما كان ينم كذلك عن وعي بأن اللغة ليست وسيطاً طبيعياً شفافاً، يستطيع الإنسان من خلاله إدراك حقيقة ما. بل هي عالم لاحتواء المعاني اللطيفة التي لا يدركها إلا من عاشها أو استوعبها. وهذا الوعي هو بهذا المعنى رد فعل على النظرة التقليدية للغة والإبداع، والدليل الذي يتجسد به باعتباره قريناً ثابتاً لمدلول أبدي لا يفارقه.

4-لقد شكلت النصوص الصوفية في الحب الإلهي في القرن الثالث وخاصة نصوص الحلاج، تحدياً أكبر من آفاق انتظار المتلقي في ذلك الوقت، لذلك كان على تلك النصوص أن تنتظر اليوم الذي تكون فيه آفاق انتظار القراء قادرة على التفاعل معها. ذلك أن المتصوفة الأوائل كان هدفهم نقل معاناة التجربة التي لم يألف لها مثيل من قبل. أما المتأخرون كابن عربي فلم يكن

الهدف إيصال هذه التجربة إلى المتلقي بقدر ما كانت هناك رغبة التأثير فيه وكأنه يريد من المتلقي أن يجمع بين متعة النص وإكراهات التجربة، وإذا كان الأوائل قد اعتبروا اللجوء إلى الرمز والإشارة نوعاً من المصادرة لحرية التلقي، فإن اعتماد وسائل الرمز عند المتأخرين كان محاولة لتمكين المتلقي من اختيار أي المسالك تلائمه للتفاعل مع النص الصوفي، وفي الحقيقة إن الإطار الذي اقترحه المتصوفة المتأخرون لم يكن غريباً عنه، فهو إطار محكوم بتراث من الآفاق التي تسهم بدون شك في النظر إلى النص باعتباره متعدد الاتجاهات والمسالك ومن ثم متعدد القراءات.

5-إن اعتماد لسان الغزل عند المتأخرين، وإن كان يشكل في أحد جوانبه زحزحة لمسلّمة تاريخية ثقافية للمتلقي تربط الغزل – المتعة/ بالجسدي والحسي، فإنه مكّن المتلقي من التفاعل مع النص في حدود تقاطعه مع وضعية سابقة وذلك من خلال تعاونه في ملء مواطن عدم التحديد مهما حاول المبدع التمويه والإخفاء، الأمر الذي أسهم في خلق وضعية لتلقي النص الصوفي بعد ذلك، وتقليص مسافة البعد بين النصوص الصوفية والقارئ العربي.

6-لقد أفرز تحول الخطاب الصوفي في الحب الإلهي بين البوح والإخفاء، تحوّلاً في عملية التلقي ذاتها، حيث أمكننا الحديث عن انتقال من إطار اهتمام بمجال المدلول أي التركيز على المعنى الصوفي إلى إطار الاهتمام بمجال تشكل الدال وحضور النص، والكتابة الأدبية وأشكالها الرمزية في التعبير، والتي تشكل كلها الجهد الذي يمارسه المتلقي في بناء المعنى.

7-يمكن اعتبار لسان الغزل بمثابة المسافة الإدراكية التي وضعت بين الخطاب/ المعنى الصوفي وبين المتلقي، حتى يتحلل من ضغطه المعرفي. ويسمح بإقامة لحظات للتأمل والبحث عن المسكوت عنه واللامقول فيه.

8-نستنتج من الرصيد الذي خلّفه المتصوفة في الحب الإلهي، وخاصة ذلك الذي اعتمدوا فيه خطاب الغزل، لتأويله بعد ذلك، أن الفهم شرط ضروري للتأويل، حتى وإن كنا لا نستطيع أن نقيس في أحيان كثيرة المسافة التي ينبغي أن تفصل بين النص الأصلي (المعاني الروحية) وخطاب الفهم (الغزل)، لأنه كثيراً ما يُقدم خطاب الفهم موازياً للخطاب المؤوَّل. وإذا لم يوضع السياق الخارجي ومقاصد النص في الحسبان فإن الخطاب المؤول يختفي نهائياً. وهذا يؤكد مسألة تطرح بإلحاح في التعامل مع خطاب الحب الصوفي، وهي أن التأويل ليس ((فعلاً يضاف بشكل عرضي إلى الفهم،

نظراً لأن التأويل في العمق ما هو إلا مظهر حسي من مظاهر عملية الفهم، الأمر الذي يؤكد بأننا إزاء عمليتين متكاملتين، تسلمنا إحداهما للأخرى أثناء القراءة، بشكل تبادلي، قد نعجز في بعض الأحيان عن تعيين السابق منهما عن اللاحق))[1].

9-لقد رأينا أن متصوفة المرحلة الأولى أسّسوا علاقة أكثر معرفية في حديثهم عن الحب الإلهي، وذلك تمشياً مع طبيعة مرحلة البداية التي كان أساسها الدهشة. في حين رأينا ابن عربي وبعده متصوفة آخرون يتجاوزون ذلك نحو علاقة مبنية هدفها رصد تجليات الذات الإلهية في هذا العالم واكتشافها في أدق مستوياتها وفي ذات الصوفي، بعدما تأكدت المحبة فيها، ودام التجلي بدوامها. لذلك رأينا امتزاج هذه العلاقة بتصور شبقي له مفاهيمه الخاصة عن العشق والأنوثة والعالم والباطن. وكلها تندرج ضمن معاينة ((الأثر))، هو أثر الله في هذا العالم أو آياته التي تخفي الأصل النوراني. وهذا الآثار الآيات هي في مستوى آخر كتابة رمزية، فلذلك ترتبط بها الكتابة بالحروف وتلتقي باعتبارها حركة اليد، بالشهوة التي تجسدها حركة الجسد.

---

[1] -محمد حمود، مكونات القراءة المنهجية للنصوص، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1998، ص118.