عرفانيَّةُ الجسدِ الأنثويّ في ديوان "لا سواها" لمختار عيسى

"دراسةٌ سيميائيَّةٌ"

د. ابتسام سيد أحمد أبو رزق

Dr ebtsamsayed@gmail.com

مدرس النقد والبلاغة والأدب المقارن

كلية الآداب-جامعة بنها

الملخَّص:

يركِّزُ هذا البحثُ الموسومُ بـ "عرفانيَّةِ الجسدِ الأنثويّ في ديوان لا سواها لمختار عيسى" على سيمياءِ الجسدِ من المنظورِ الصوفيّ. ولا ريبَ أنَّ هذا الشاعرَ من شعراءِ العربيَّةِ المعاصرين، ومن الحداثيّين المُجدِّدين في شكلِ القصيدةِ، المتأثِّرين بالفلسفةِ الصوفيَّةِ، ولا سيَّما التَّصوُّرَ العرفانيَّ، الذي قدَّم الأنثى بوصفِها تجلِّيًا للحقيقةِ الروحيَّةِ المُطلقةِ، ورمزًا للفناءِ الرُّوحيّ، والانتقالِ من العذابِ إلى النَّعيم.

هذا التَّصوُّرُ حوَّل الأنثى إلى علامةٍ تحملُ معانيَ فلسفيَّةً وروحيَّةً تتعلَّقُ بالتَّجربةِ الصوفيَّةِ، التي تتجاوزُ الحواسَّ، وتولِّي وجهَها نحو اللامتناهي. وقد اقتضتْ طبيعةُ الدراسةِ تطبيقَ المنهجِ السيميائيّ، الذي تُعدُّ العلامةُ أحدَ أشكالِه المركزيَّة؛ إذ هو عمليَّةٌ تأويليَّةٌ متكاملةٌ تتضمَّن الأيقونَ، والمُؤشِّرَ، والرَّمزَ.

وبناءً على هذا الفهمِ، يُقدِّمُ ديوانُ لا سواها نصًّا مفتوحًا للتَّأويلِ اللامتناهي، حيث يتفاعلُ المتلقِّي مع النَّصِّ من خلالِ سلسلةٍ من العلاماتِ التي تقودُ إلى فَهْمٍ أعمقَ لرمزيَّةِ الأنثى وتجلِّياتِها في عالمِ الشِّعرِ.

وتُعدُّ السيميائيَّةُ المنهجَ الأمثلَ لهذا النَّوعِ من التَّحليلِ، لكونِها تدرسُ العلاماتِ في سياقاتِها المختلفةِ، بدءًا من العلاقةِ الثنائيَّةِ عند دي سوسير، ومرورًا بالنَّمطِ الثُّلاثيّ عند بيرس. وقد أُفرِدَ لهذا المنهجِ التنظيريّ المبحثُ الأوَّلُ من الدِّراسة، وعُنونَ بـ (العلامةِ والنَّسقِ العرفانيّ)، وأُردِفَ بالمبحثِ الثَّاني، المعنونِ بـ (عرفانيَّةِ الجسدِ الأنثويّ في ديوان لا سواها)، وخُتِمَتِ الدِّراسةُ بخاتمةٍ تضمَّنتْ أبرزَ نتائجِها.

وختامًا، يطرحُ هذا البحثُ تحليلًا مغايرًا لصورةِ الأنثى، حيث يُقدِّمُها بوصفِها أكثرَ من مجرَّدِ كائنٍ جسديّ أو عاطفيّ، بل باعتبارِها رمزًا روحيًّا، وتجلِّيًا إلهيًّا، ممَّا يُعزِّزُ من أهمِّيَّةِ التَّحليلِ السيميائيّ في فَهمِ هذه الرمزيَّةِ المتعدِّدةِ الأبعادِ.

الكلمات المفتاحيَّة:

السيمياء، العلامة، العرفانيَّة، مختار عيسى، الرمز.

Body in the Poetry Collection "None but Her" by Mokhtar Issa
A Semiotic Study

Dr. Ebtessam Sayed Ahmed Abu Rezk

drebtsamsayed@gmail.com

Lecturer of Criticism, Rhetoric, and Comparative Literature

Faculty of Arts – Benha University

Abstract:

This research, entitled “The Gnostic Dimension of the Female Body in the Poetry Collection La Sawāhā by Mokhtar Issa”, focuses on the semiotics of the body from a Sufi perspective. Undoubtedly, Mokhtar Issa is one of the contemporary Arab poets and a modernist renovator of poetic form, influenced by Sufi philosophy—particularly the Gnostic conception that presents the woman as a manifestation of the absolute spiritual truth and a symbol of mystical annihilation and the transition from torment to bliss.

This conception transforms the woman into a sign laden with philosophical and spiritual meanings associated with the Sufi experience, which transcends the senses and turns toward the infinite. The nature of the study necessitated the application of the semiotic approach, wherein the sign is one of its central elements—an interpretive process that encompasses the icon, the index, and the symbol.

Based on this understanding, La Sawāhā offers an open text for infinite interpretation, in which the reader interacts with the text through a chain of signs that guide toward a deeper understanding of the symbolism and manifestations of the feminine in the poetic realm.

Semiotics is considered the most appropriate method for this type of analysis, as it studies signs within their various contexts, starting from Saussure’s dyadic model to Peirce’s triadic model. The first chapter of this theoretical framework is dedicated to this approach under the title “The Sign and the Gnostic System”, followed by the second chapter titled “The Gnostic Dimension of the Female Body in La Sawāhā*, and the study concludes with a summary of its main findings.

Ultimately, this research proposes an alternative analysis of the image of the woman, presenting her as more than a mere physical or emotional being, but rather as a spiritual symbol and a divine manifestation—thus reinforcing the significance of semiotic analysis in understanding this multifaceted symbolism.

Keywords: Semiotics, Sign, Gnosticism, Mokhtar Issa, Symbol.

مقدّمة :

ظلَّ الجسدُ الأنثويُّ، على مرّ التاريخِ الإنسانيّ، محورًا للتأمُّلِ الفلسفيّ والفنّيّ، حيثُ تعدَّدت دلالاتُه وتنوَّعت رموزُه بين كونه كيانًا ماديًّا ملموسًا، وجسرًا للعبور إلى عوالمَ روحيَّةٍ وفكريَّةٍ أعمق. وقد تجلّى حضورُه في الأدبِ كموضوعٍ حيويّ يُعبَّر من خلاله عن قضايا وجوديَّةٍ وإنسانيَّةٍ عميقةٍ، فيغدو لغةً رمزيَّةً تعكسُ الصراعاتِ الداخليَّةَ للذَّاتِ وعلاقتها بالعالمِ الخارجيّ.

وفي ظلِّ التَّحوُّلاتِ الثقافيَّةِ والفكريَّةِ المعاصرةِ، بات الجسدُ موضوعًا مركزيًّا في كثيرٍ من النُّصوصِ الأدبيَّة، حيث يُعاد تشكيلُه كأيقونةٍ تحملُ أبعادًا رمزيَّةً متعدّدةً. ويأتي هذا البحثُ ليُحلِّل ديوان لا سواها بوصفِه نصًّا شعريًّا يُعبّر عن الجسدِ بشكلٍ رمزيّ يُزاوج بين البُعدين الروحيّ والماديّ، مُقدّمًا رؤيةً فلسفيَّةً للوجود الإنسانيّ. فلا يقتصرُ النَّصُّ على تصويرِ الجسدِ الأنثويّ ككيانٍ فيزيائيّ، بل يجعله كائنًا مقدَّسًا يُجسّد قضايا الهويَّةِ والزمنِ، ممَّا يفتح البابَ أمام قراءاتٍ تأويليَّةٍ متعدّدةٍ تتطلَّب منهجيَّةً نقديَّةً دقيقة.

إشكاليَّة البحث:

في سياق الأدبِ العربيّ المعاصر، برزت العديدُ من النُّصوصِ الشعريَّة التي سعت إلى استكشاف تصوّراتٍ جديدةٍ لماهيَّةِ الجسدِ الأنثويّ، متجاوزةً الرؤيةَ التقليديةَ التي تُقصِره على كونه كيانًا ماديًّا صرفًا. فقد غدا الجسد، في كثير من هذه النصوص، رمزًا متعددَ الدلالاتِ، يتقاطع مع قضايا الهويةِ، والزمنِ، والصراعِ الإنسانيّ.

ومن بين تلك النُّصوصِ يبرز ديوان لا سواها، الذي يقدّم الجسدَ بوصفِه أيقونةً رمزيَّةً مشبعةً بأبعادٍ روحيَّة وفلسفيَّة، مما يجعله مجالًا خِصْبًا للتحليل والتأويل. ومع ذلك، تظلُّ التساؤلاتُ مفتوحةً حول كيفيَّةِ تقديمِ الجسدِ في هذا الديوان كونه رمزاً أدبياً مركَّباً، وكيفيَّةِ استكشافِ دلالاته الظاهرةِ والخفيَّةِ:

1. كيف يُقدَّم الجسدُ كأيقونةٍ رمزيَّةٍ في ديوان لا سواها؟
2. ما الرموزُ السيميائيَّةُ التي تُسهِم في تشكيلِ المعاني المرتبطةِ بالجسدِ في النَّصّ؟
3. كيف يمكن للمنهجِ السيميائيّ أن يكشفَ عن الأبعادِ الظاهرةِ والباطنةِ لهذه الرموز؟

تنطلقُ إشكاليَّةُ البحث من الحاجةِ إلى فَهْمِ الكيفيَّة التي يُوظَّف بها الجسدُ الأنثويُّ في النصّ كوسيلةٍ للتعبير عن الوجودِ الإنسانيّ بكلّ تعقيداته، وكيف يُحمَّل بمعانٍ تتجاوز البُعدَ الماديَّ إلى فضاءاتٍ فلسفيَّةٍ وثقافيَّةٍ.

منهجيَّة البحث:

يعتمدُ البحثُ المنهجَ السيميائيَّ إطارًا لتحليله، من خلال تفكيكِ العناصر الرمزيَّةِ والدلاليَّةِ في النصّ، بالتركيزِ على العنوان، والصُّورِ الشعريَّةِ، والبنيةِ اللغويَّةِ، والدلالاتِ الثقافيَّةِ والدينيَّةِ التي يُحمَّل بها الجسدُ الأنثويُّ. وتكمنُ أهميَّةُ هذا المنهج في قدرتهِ على الغوصِ في البُنى العميقةِ للنصّ، والكشفِ عن دلالاتٍ لا تُدرك من خلال القراءةِ التقليديَّةِ.

ويهدفُ البحثُ في نهايتهِ إلى تقديمِ قراءةٍ تحليليَّةٍ معمَّقةٍ لديوان لا سواها، تكشفُ عن الأبعادِ الرمزيَّةِ التي يُحمَّل بها الجسدُ كأيقونةٍ تُجسّد قضايا الهويَّةِ والوجودِ الإنسانيّ، وتسهمُ في إثراءِ الدراساتِ النقديَّةِ العربيَّةِ عبر تبنّي منهجٍ جديدٍ لفهمِ النُّصوصِ الأدبيَّة.

الدِّراساتُ السَّابقةُ:

لم تقعْ يدُ الباحثةِ – حسب اطِّلاعها – على دراسةٍ وَجَّهت اهتمامَها إلى هذا الشاعرِ المعاصر، أو تناولتِ الجسدَ من المنظورِ العرفانيّ، سوى بعضِ الدراساتِ التي تناولت سيمياءَ الجسدِ من المنظورِ الإدراكيّ المحسوس، وهي:

1- نصر علي سامي [1]: "الجسد في شعر محمود درويش"

تتبَّعتْ هذه الدراسةُ دلالاتِ الجسدِ عبر الأديان، منتهيةً إلى أنَّ الأديانَ الثلاثةَ اشتركتْ في الاعترافِ بالجسدِ والتنكُّرِ له في آنٍ، مهما ساهم في تهميشه. فلم يُدرَسْ الجسدُ إلّا ضمن ثنائيَّةِ الجسدِ والرُّوح، مع أولويَّةٍ للرُّوح؛ ممَّا أوجد فجواتٍ مهمَّةً للجسديّ والدنيويّ والشهوانيّ. كما درستْ تمثُّلاتِه في الشعرِ العربيّ القديمِ والحديثِ، متبنّيةً – في شقِّها التطبيقيّ – الجسدَ كأيقونةٍ رمزيَّةٍ في شعرِ محمود درويش، مركِّزةً على كيفيَّةِ تمثيلِ الجسدِ بوصفه مساحةً رمزيَّةً تُعبّر عن الأبعادِ الفلسفيَّةِ والاجتماعيَّةِ والوجوديَّة.

2- ابن عيسى خيرة [2]: "رمزيَّة الجسد في الخطاب الصوفي: قراءة جديدة في قصيدة (العينيَّة) لابن سينا"

توقَّفتْ هذه الدراسةُ عند دلالةِ الجسدِ في مذهبِ ابن سينا في التَّصوُّف، من حيثُ تأكيدُه على مشاركةِ الجانبِ المادّيّ الفاني في بلوغِ الكمال، ودورِه في تحقيقِ التَّجربةِ الصوفيَّةِ عامَّةً، والمعرفةِ أو الحكمةِ النظريَّةِ خاصَّةً. كما أعربتْ عن تساؤلاتٍ مضمَرة، منها: هل يمكنُ فَهْمُ ماهيَّةِ الجسدِ برمزيَّةٍ ظاهرُها غيرُ باطنها؟ وإنْ كان هناك باطنٌ مقصودٌ، فما خلفيَّاتُه؟ وما هو اللامقروءُ من النصّ؟ وكيف يكونُ الجسدُ مُشاركًا في تحقيقِ الكمالِ مع كلِّ الاعتباراتِ التي تصفُهُ بالدَّناسةِ والعجز؟

3- أحمد علواني [3]: "الجسد بين المتخيَّل السَّرديّ والنَّسق الثقافيّ"

عبَرتْ هذه الدراسةُ بالجسدِ إلى جنسٍ آخرَ ينتمي إلى السَّرد، فكشفتْ عن فكرةٍ رئيسةٍ قِوامُها الجسدُ وتشكلاتُه في ضوءِ المؤثِّراتِ الثقافيَّةِ والاجتماعيَّةِ، مستعينةً بالنقدِ الثقافيّ الذي يُسهمُ في استجلاءِ الأنساقِ المُضمَرةِ التي ينطوي عليها الخطابُ. ولأنَّ الدراسةَ وظَّفتْ أعمالَ بعضِ الكاتبات، فقد تركَّزتْ على دراسةِ صورةِ المرأةِ داخلَ السَّرد، ممَّا اقتضى توظيفَ النقدِ النسويّ، الذي يعكفُ على كتاباتِ النساءِ، ويُوضِّحُ صورةَ المرأةِ من

---

[1])نصر سامي: الجسد في شعر محمود درويش، الأيروس والتاناتوس، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2015.

[2])بن عيسى خيرة: رمزية الجسد في الخطاب الصوفي، قراءة في قصيدة" العينية" لل" ابن سينا"، مجلة العلوم الاجتماعية، المجلد الرابع، العدد 7.

[3])أحمد علواني: الجسد بين المتخيل السردي والنسق الثقافي، دار النابغة، طنطا، ط1، 2019.

منظورها الخاصّ، وإنْ لم يَنفِ ذلك حضورَها في الأعمالِ الذكوريَّة. كما استفادتِ الدراسةُ من معطياتِ علمِ اللغةِ الإدراكيّ في اكتشافِ تعبيراتِ الجسدِ الحركيَّةِ بوصفها وسائطَ اتِّصالٍ مرئيَّة.

خطَّةُ البحثِ:

سيرتكزُ البحثُ على مبحثين، يسبقهما مدخلٌ تمهيديٌّ حولَ مصطلحِ السيمياءِ، ثم يليهما:

1- المبحثُ الأوَّل: العلامةُ والنَّسقُ العرفانيُّ.

2- المبحثُ الثاني: عرفانيَّةُ الجسدِ الأنثويّ في ديوان "لا سواها" لمختار عيسى.

تمهيد

أحدثَتِ السِّيميائيَّةُ نَقْلَةً نوعيَّةً في السّاحة النّقديّة، خاصَّةً أنّ ما سبقَها من مَناهجَ لم يتطرَّقْ إلى الأبعادِ الّتي انتهتْ إليها. فقد أسهمَتِ السِّيميائيَّةُ في تَجديدِ الوعي النّقديّ، من خلالِ طَريقتها في تَناولِ قضايا المعنى، بعد أنْ ظلِلْنا نردِّدُ أنّ المَناهجَ السّياقيَّةَ تَهتمُّ بالأجواءِ المُحيطةِ بالنَّص، في حين تُركِّزُ المَناهجُ النَّسقيَّةُ على النَّصِّ ذاتِه، بعيدًا عن أيَّةِ ملابساتٍ خارجيَّة.

ولا يمكنُ أن نُقَلِّصَ هذا المُصطلَح في لفظةِ "مَنهج"؛ لكونِه يتخطَّى ذلك، إذْ هو علمٌ ظهرَ في النّصفِ الأوّل من القرن العشرين، يَدرُسُ الأنساقَ الدّلاليَّة الّتي يَستعملُها الإنسان، والّتي تَطبَعُ وجودَه وفِكرَه. فَحياتُنا مليئةٌ بالعلاماتِ على المستوياتِ الفكريَّةِ، والثقافيَّةِ، والوجوديَّة؛ ممّا يَتطلَّبُ فَهمَ ماهيّةِ تلك العلامات، وهو ما عبّرَتْ عنه السيميائيَّة.

وقد تَجاوزَتِ السيمياءُ استنطاقَ العلاماتِ اللغويَّةِ إلى إشاراتٍ ورموزٍ غيرِ لغويَّةٍ ؛ وأنساقٍ بصريّة، أو حركيّة، وصولا إلى ما تؤولُ إليه من دلالات. وقد أطلقَ عليها فرديناند دي سوسير مصطلَح "السيميولوجيا"، "مُؤكِّدًا أنّها علمٌ يَدرسُ دورَ الإشاراتِ بوصفِها جزءًا من النّظام الاجتماعيّ" [1].

انبثق من رحم "السيميائية" علمٌ هضم مختلف المناهج النقدية، كاشفاً عن رؤى متجددة، تسعى لإبراز العوالم القابعة خلف النصوص اللغوية بشتى أنواعها، بل كيف انتقلت تلك الرموز من العالم الماهوي إلى الذات المبدعة، ومنه إلى المتلقي، عبر مجموعة من الإشارات

وفي بداية القرن العشرين، ومع ميلاد عالم اللسانيات السويسري "فرديناند دي سوسير(1857-1913)، برز علم جديد أطلق عليه" السيميولوجيا" وكان الهدف الرئيس له علاقة الفرد بالمجتمع من خلال الرموز والإشارات، التي تبرز خصوصية العلامة في كل مجتمع على حدة. وفي الفترة ذاتها، ظهر الفيلسوف الأمريكي" شارلز ساندرس بيرس(1839-1914)، مشيراً إلى تبني رؤية جديدة في التعاطي مع الشأن الإنساني، وفي صياغة تخومه، وتحدي وقياس امتداداته فيما يحيط به، وقد أطلق على هذه الرؤية اسم"السيميوطيقا".

ونحن العرب نتبنى الاسم المعَرّب، وهو "السيميائية"، حيث يفضل الأوروبيون "السيميولوجيا" إيمانا بتسمية سوسير، أما الأمريكيون فيفضلون "السيميوطيقا" التزاما بتسمية بيرس.

وتُعرف "السيميولوجيا" عند دي سوسير بأنها: "دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية[2]، وعَبْر هذا المفهوم تتأتى العلامات في الكون كله من الطبيعة الاجتماعية، لكن وصف تلك الحياة، كيف تمر؟ لم ينكشف خلاله، وعادة أي نظرية جديدة تطمس أو تُضيف لما قد سبقها، فنجد في تناول النقاد العرب-سعيد بنكراد- إيضاحاً لماهية تلك الحياة: "الطَّرِيقَةُ التي يُنتِجُ بها الإنسانُ مَعانيه، وهي أيضًا الطَّرِيقَةُ التي يَستهلكُ بها هذه المعاني؛ فهي في جميعِ الحالاتِ بَحثٌ في المَعنى، لا من حيثُ أُصولُهُ وجَوهرُه، بل من حيثُ انبِثاقُهُ عن عَمليَّاتِ التَّنصيصِ المُتعدِّدَة، بل بَحثٌ في أُصولِ السِّيمْيُوز (السِّيرُورَةِ التي تُنتَجُ وَفْقَهَا الدَّلالات)، وأَنَاطَ وجودَها باعتبارِها الوِعاءَ الذي تُصبُّ فيه السُّلُوكاتُ الإنسانيَّةُ." [3]

---

[1]) سعيد بنكراد، السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، سورية ، ط3، 2012، ص 9.
[2]) السابق نفسه: ص12.
[3]) نفسه: ص12.

ويقف جان جاك لوسركل في كتابه "عنف اللغة" عند كينونة اللغة، ويؤكد سيرورتها على مر التاريخ، " واللغةُ، في ضوء نظريةِ سوسير، ليست ثابتةً لا يطرأ عليها أيُّ تغييرٍ، بل هي متغيّرةٌ؛ لأن اللغةَ كنظامٍ هي وَلِيدَةُ استِنْسابِيَّةٍ ومُؤَقَّتَةٍ للحدثِ التاريخيّ، تجعلُها طَائعةً للقوانين، قابلةً للتبدُّل على مدارِ الوقتِ، مما يجعلها ذاتَ طَبِيعَةٍ تَزامُنيَّةٍ. لذلك، فإن اللغة، كنظامٍ، هي وَلِيدَةُ استِنْسابِيَّةٍ ومُؤَقَّتَةٍ للحدثِ التاريخيّ." [1]

[1]) جان جاك لوسركل، عنف اللغة، ترجمة: محمد بدوي، الدار البيضاء ـ المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٥، ص83.

المبحث الأول: العلامة والنسق العرفاني

السيميوز – العلامة – كيانٌ مستقلٌّ بذاته؛ لكنها تختلف باختلاف الوقائع النصية، فكل واقعة تقود إلى تحديد نوعية السيميوز، وطريقة اشتغالها.[1] " فهي الفعلُ المؤدِّي إلى إنتاج الدلالات وتداولها، إنها سيرورةٌ يشتغل من خلالها شيءٌ ما باعتباره علامةً؛ فالكلمة، أو الشيء، أو الواقعيّ ليست كذلك إلا في حدود إحالتها على سيرورة، فلا شيء يمكن أن يدلّ من تلقاء ذاته، ضمن وجوده أحاديًّا في الأبعاد" [2]0

يُبرز هذا التحديد الطابع الدينامي للسيميوز ، حيث لا تتشكل خارج الفعل النصي، بل تتحدد ضمنه؛ فكل سياق يُنتج آليته التأويلية الخاصة التي تمنح العلامة معناها ووظيفتها، و يضع هذا التعريف الأساس المفهومي للسيميوز كونها سيرورة توليد للمعنى، لا جوهراً ثابتاً. فالدلالة لا تنبع من الشيء ذاته، بل من موقعه ضمن شبكة العلاقات التي يشتبك بها مع المتلقي والسياق.

· والعلامة أيضاً هي الأداةُ التي بواسطتها تتركب المواضيع وتتفكك باستمرار، إذ يدخل الموضوع في أزمةٍ نافعة، لأنه جزء من الأزمة التاريخية (والتكوينية) للعلامة [3] ويضفي هذا التصور بعداً ديناميكياً للعلامة، بما يجعلها لا تكتفي بوظيفة الإحالة، بل تدخل في صيرورة إنتاج المعنى داخل الزمن والتاريخ، مما يؤكد جدلية البنية والتحول في الحقل السيميائي.

وهذا ما حدّده أمبرتو إيكو من أن العلامة ما هي إلا: "إشارةٌ واضحةٌ تمكّننا من التوصُّل إلى استنتاجاتٍ بشأن أمرٍ خفيّ" [4] · فهي الممرُّ المفتوح والمؤدّي إلى نوافذ متعددة، ويمكن وصفها بأنها " شيءٌ يعوّض بالنسبة لشخصٍ ما شيئًا ما، بأيّة صفة وبأيّة طريقة. إنها تتوجّه إلى شخصٍ ما، أي تخلق في ذهن هذا الشخص علامةً موازية، أو ربما علامةً أكثر تطورًا. وهذه العلامة التي تخلقُها أسميها مؤوّلًا للعلامة الأولى. وهذه العلامة تحلّ محلّ شيءٍ ما: موضوعها. إنها لا تحلّ محل هذا الموضوع تحت أيّة علاقة كيفما كانت، بل عبر الإحالة على فكرة أطلقتُ عليها أحيانًا عمادَ الماثول". [5]

وهنا تتعرقل عملية القبض على العلامة، لأنها تتنقّل من موضوع إلى آخر وفقًا للسياق؛ مما يؤدي في نهاية المطاف إلى فكرة "الموضوع الديناميّ"، الذي يسمُها بالسيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالات وتداولها، وكأننا بإزاء ساقية تواصليّة لا نستطيع تسكينها. "فالمدلول النهائيّ سرٌّ يستعصي على الإدراك". [6]

ويمكن تصوير العلامة بأنها في حقيقتها مطاردةٌ للمعنى لا ترحم؛ فبقدر ما يتمنّع المعنى ويتدلّل ويزداد غنجُه، بقدر ما تتشعّب مساراتُ السيميوز، وتتعقّد شبكتُها، وتكبر لذّتُها، ويكبر حجمُ التأويل، ويزداد كثافةً وتماسكًا، ويؤدي إلى انزلاقات دلالية لا حصر لها ولا عدّ.[7]ويسبغ هذا التشبيه بعدًا شاعريًا على العملية

---

[1]) جان جاك لوسركل: عنف اللغة، مرجع سابق، ص31.
[2]) السابق نفسه: ص31.
[3]) إمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة، د أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيرت،ط1، 2014، ص112
[4]) السابق نفسه: ص46.
[5](PEIRCE(Charles Sanders): Ecrits sur le sgne,Op.Cit,P:121
[6]) أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، 2004، ص119.
[7]) أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، مرجع سابق، ص53

السيميائية، ليجعل منها لعبة لا نهائية في تأويل المعنى. فالمعنى ليس نهائيًا، بل متحرك ومراوغ، ما يجعل من السيميوز أفقًا مفتوحًا على إمكانات لا تنتهي من الفهم والتأويل.

أولاً: العلامة عند دي سوسير(Ferdinand de Saussure):

يهيمن في الدرس السيميائي نموذجان لتحديد الإشارة: الأول للألسنيّ السويسري فرديناند دي سوسير، والثاني للفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرس بيرس (Charles Sanders Peirce). فالسيميوز عند هذين المؤسِّسين لا يمكن أن تكون معطًى سابقًا أو لاحقًا للفعل الإنساني، إنها الفعل ذاته؛ فكل فعل يُنتج لحظة تحققه سلسلةً من القيم الدلالية التي تستند في وجودها إلى العرف الاجتماعي وتواضع الاستعمال.[1] وهنا يتبلور البعد التداولي والاجتماعي للعلامة، ويتضح مكنونها في كون المعنى ليس سابقًا على الاستعمال، بل يتولد داخله. وهو ما يشكل نقطة التقاء بين سوسير وبيرس، رغم اختلاف منهجيهما.

انطلق دي سوسير في مؤلفه الأول، الذي جُمع بعد وفاته "محاضرات في علم اللغة العام"، من التمايز بين اللسان والكلام، معضّدًا تلك العلاقة بمقولة "الوعي الجمعيّ"؛ فاللغة، كما أقرّ، "نظامٌ من العلامات"، ذلك النظام لا يلبس بفرد دون الآخر، لكنه يشيع على المجتمعات بأسرها. وتُحدَّد وظيفة اللغة وفقًا للنظام السويسري كما يلي: .

1-إنّ وظيفة اللغة هي الإخبار والاتصال.

2- إنّ اللغة آلةٌ مجردة لا تسمح بدخول أيّ عنصر خارجيّ.

3- اللغة هي نظامٌ متجانس.

4- الموضوع الذي يدرسه عالم الألسنية هو اللغة الفصحى أو النسخة الرسمية للغة، وليس تنويع اللهجات أو الأساليب الفردية.

يرسِّخ الطرح السابق الطبيعة الجماعية للغة؛ باعتبارها بنية مستقلة عن المتكلم الفرد، انطلاقاً من النزعة الشكلانية؛ التي تبدأ من البنية المجردة، العائدة على الموجودات الكلية، وهو ما انتقدته لاحقاً الاتجاهات التداولية، وما بعد البنيوية.

إيفاءً للمعنى، اللغة شعارٌ، "والشعار هو نتاجٌ جماعيّ، وهو موضوعُ مفاوضةٍ وصياغةٍ جماعية ضمن مجموعةٍ تكون عادةً ذات طابع مؤسسيّ... فالمتكلِّم ما هو إلا ناطقٌ بلسان مصدر جماعيّ"[2]. وتتشكل اللغة عبر عالَم دي سوسير بوصفها أداة ضبط المعنى ضمن الجماعة ويقلص من سلطة الفرد في تشكيل العلامات أو التلاعب بها خارج النسق الاجتماعي السائد.

لكنها تتميز عمّا سواها-وفقاً لاختلاف المجتمعات- بعدّة اختلافات؛ فهي نظامٌ من الدلائل والعلامات يُعبِّر عمّا للإنسان من أفكار. والعلامة وحدةٌ أساسية في عملية التواصل بين أفراد مجتمع معين، وتضم جانبين، هما: الدال والمدلول:

الدال (Signifier): الشكل المادي للعلامة (الكلمة، الصورة، الرمز).

المدلول (Signified): المعنى الذهني أو الفكرة التي تمثلها العلامة.

---

[1]) سعيد بنكراد، السيميائيات(مفاهيمها وتطبيقاتها)، مرجع سابق،: ص33

[2]) السابق نفسه: ص107.

تتماهى حقيقة الدال والمدلول في عالم الأفكار المرتبط بالذاتية الفردية في ظل النظام الاجتماعيّ. فهي – العلامة – ذات طبيعة اعتباطية؛ أي ليس هناك شروط إلزامية لاتحاد وجهي العلامة، وعلى الرغم من هذه الطبيعة، فإنّ العرف الاجتماعي قد حدَّد نظام الأدلة، بحيث أصبح كل دالٍّ يُحيل على مدلول معين، ولا ينبغي للفرد داخل الجماعة اللغوية المعينة التصرّف في العلاقة بين وجهي العلامة، فهي اتحادٌ متين، ومن ثمّ، فالعلامات اللسانية أكثر مباشرةً، وأبعد عن الشعريّة."[1] وهنا تبرز مركزية "الاعتباطية" في نظرية دي سوسير، التي تمثل حجر الأساس في فهم العلامة ضمن النظام اللغوي، إذ تُنقل العلاقة من مجال الطبيعة إلى ميدان الثقافة، مما يفسر استقرار المعنى داخل البنية الجماعية.

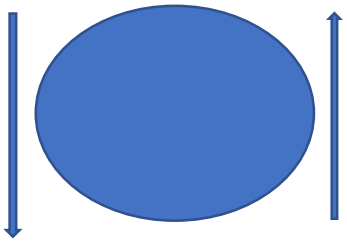
يتبدى من التقسيم الظاهر ثنائية العلامة؛ التي أحدثت انقلاباً في اللسانيات، حيث لا ينظر إلى الكلمة بوصفها إحالة مباشرة إلى الشيء، بل باعتبارها علاقة داخل النظام، وعقب ذلك نستطيع أن ننفي التأويلات السطحية لفكرة الثنائية؛ انطلاقاً العلاقة الداخلية بين الدال والمدلول.

اعتبر دي سوسير أن المعاني تُفهم ضمن نظام العلامات اللغوي، مضيئًا فكرته عن العلاقة؛ إذ لا تتأتّى الاعتباطية إلا بها؛ مما يؤذن بانطلاقة نوعية عمّا حاول البعض ترسيخه، بل تنفي تمامًا العلاقة الانتقالية المباشرة، وتحيلها إلى السياق الكلي؛ فالدالّ لا يقع فريسةً في ذهن المتلقي إلا عبر العلاقة التي تربط المفردات بعضها ببعض؛ مما يضعنا في حيرة من الأمر؛ إذ كيف يتشكل المدلول عبر الدال مباشرة؟ بل هناك وسيطٌ بينهما؛ هو المعاني الجزئية المستنبطة من المضمون الكلي، التي تتشكل في الذهن عبر السيرورة الدلائلية. " فالعلاقة بين الدال والمدلول ليست موضع خيار فردي، ولو كانت كذلك لأصبح التواصل غير ممكن. فاللغة شيءٌ معطًى، إذ نصنع المنظومة لأنفسنا. فهي – كما يشبّهها دي سوسير – عقدٌ نوقعه عند الولادة دون مناقشة بنوده. لكنها صارت بعد ذلك موضع إشكال، وتُصبح الاعتباطية التي يتضمّنها العقد غير مرئية بالنسبة إلينا"[2]

والعلامة هي الكاشف الوحيد عنده، إذ تربط بين "صورةٍ سمعية وتصورٍ ذهني، لا بين اسمٍ وشيء".[3]

ويعبّر الشكل التالي عن تلك العلاقة: [4]

صورة ذهنية(الأفهوم)



صورة سمعية(الشكل)

[1]) محمد عبد الله الخولي: التمثيل الشعري للموضوع عند محمود درويش(دراسة سيميو-تواصلية)، دار النابغة للنشر والتوزيع، طنطا، ط1، 2025، ص51.
[2]) دانيال تشاندلرل: أسس السيميائية (ت رجمة طلال وهبة)، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008، ص67.
[3]) سعيد بنكراد، السيميائيات(مفاهيمها وتطبيقاتها)، مرجع سابق، ص76.
[4]) محمد عبد الله الخولي: مرجع سابق، ص51.

فالصوت هو الركيزة المادية للدليل اللغوي، لذا نجد الصوت يتناثر مع الزمن في خط أفقي، مما يجعله يتلاحم مع أجزائه المتجاورة، فينتج لنا معنًى، قد يكون مغايرًا لما كان قبله، وتلك عُقبى الالتزام بالاعتباطية؛ لأننا نجد أنفسنا وسط مجموعة من العلامات المتوالدة، واحدة إثر أخرى.

ويمكن أن نبرهن على ذلك من خلال توافد المفردات على المحور الاستبدالي، القائم على الاختيار، فالعلاقات الاستبدالية هي " مجموعة الألفاظ التي يمكن للمتكلم أن يأخذ منها في كل نقطة من نقاط السلسلة الكلامية، ومجموع تلك الألفاظ يقع في الرصيد المعجمي للمتكلم، والتي لها طواعية الاستبدال بينها"[1] فالدال يتراصّ على المحور الرأسي، بينما المدلول يتوازى مع أقرانه في السطر الأفقي. وعليه، يتغير المعنى من السياق المجتزأ إلى السياق الكلي؛ وتتأكد فكرة العلاقة، الكاشفة عن سيرورة العلامة، والنافية للتحديد الثنائي.

العلامة عند تشارلز ساندرز بيرس (Charles Sanders Peirce):

تتحوّل السيميوطيقا مع العالم الأمريكي بيرس إلى منهجية ممنهجة، حيث الفرضيات واستنباط النتائج منها. يقول بيرس:

"إن المنطق بمعناه العام... ليس سوى تسمية أخرى للسيميوطيقا، إنه النظرية شبه الضرورية أو الشكلية للدلائل. وحينما أصف هذه النظرية باعتبارها شبه ضرورية أو شكلية، فإني أود أن أقول: إننا نلاحظ خاصيات الدلائل التي نعرفها، وننساق انطلاقًا من هذه الملاحظة، بواسطة سيرورة لا أتردد في تسميتها بالتجريد إلى أقوال خادعة للغاية، وبالتالي، فهي بأحد المعاني أقوال غير ضرورية إطلاقًا، وتتعلق بما ينبغي أن تكون عليه خاصيات كل الدلائل المستعملة من قبل عقل علمي، أي من قبل عقل قادر على التعلُّم بواسطة الاختبار" [2] فالعلامات –وفقاً لبيرس- أدوات عقلية تفهم ضمن سيرورة فكرية تأملية وتجريبية، وهي ليست ضرورية بذاتها بقدر ما هي وسائط لتوليد المعنى.

وهنا تتأثل نظريته، التي تختلف عن سلفه، كونها تتسم بشكلية الدلائل، التي قصد بها سرب الإشارات والرموز المنبثقة من الجسد اللغوي للنص، وهي في الوقت ذاته تجري في عالم الفرضيات.

تلك الافتراضات-التي وضعها بيرس- لا تتأتى لولا محسوسية العلامة، وهذا ما أكده بيرس بأن عالمنا الكلّي عبارة عن كتلة من العلامات، "فهي نسخة محسوسة يجب إدراكها، ولو كانت العلامة عقلية فقط (Legisign)، لكانت من طبيعة الفكر أو العادة، وبالتالي غير قابلة للإدراك الحسي ماديًّا" [3] ولا شك أن ذلك التمثيل يُعد أوليًّا في تلك العملية، إذ لولا وجوده لما وُجدت العلامة، ولما بدأت عملية التمثل الحقيقي عبر الموضوع. "فقطعة قماش مرسومة، أو ألوان زيتية على لوح خشبي، أو صفحة كتاب مطبوع بالحبر، أو السبورة التقليدية في المدارس، أو مخطط معروض على شاشة هاتف ذكي"[4] فالتصوير السابق يكشف الدور الجوهري للوسيط المادي، بوصفه الحامل الأول للعلامة؛ إذ يعد مدخلاً إدراكيًّا ضرورياً لتشكُّل العملية السيميائية، وتحولها إلى تمثيل وتأويل.

---

[1]) حسني خاليد: مدخل إلى اللسانيات المعاصرة، مكتبة نوميديا،،د. ت ص30

[2](Pierce :Ecrits Sur Le Signe. Seuil, Paris, 1978, P120.

[3](TONY JAPPY: DIAGRAMSM, SEMIOSIS,AND PEIRCES METAPHOR: The Oxford hand book of Charles s.Peirce,Oxford University,2024,P570.

[4] (Ibid: P570

فالسيميائية عند بيرس لا تنفصل تمامًا عن المنطق باعتباره القواعد الأساسية للتفكير والحصول على الدلالات المتنوعة، ولا تنفصل من جهة أخرى عن الفينومينولوجيا باعتبارها المنطلق الرئيس لتحديد الإدراك؛ فالقاعِدة والإدراك[1]هما مناط العملية التواصلية عند بيرس. فبمجرد أن تحدث عملية الانفصال بين المعنى والذات المبدعة، تبدأ عملية التأويل عند بيرس؛ وذلك عبر المحاولات المتنوعة التي تحاول القبض على معنى بذاته.

إذ ترتبط ارتباطًا وثيقًا بعمليات الإدراك التي تقود الكائن البشري إلى الخروج من ذاته؛ لينتشي بها داخل عالم مصنوع من الماديات. ولذلك يقترح بيرس مثلثه التأويلي **بثلاثة عناصر**، هي:

1- الأولانية: تمثل الأحاسيس منفصلة عن أي سياق زماني أو مكاني.

2- الثانيانية: تجسيد الأحاسيس في وقائع بعينها؛ أي التحقق الفعلي وفق تجربة المبدع.

3- الثالثانية: ظهور الإحساس في صورته التعبيرية (القالب اللغوي).

يمثل التصنيف الثلاثي السابق أساساً للفينومينولوجيا السيميائية عند بيرس، حيث تتطور العلامة من انفعال أولي إلى تحقق فعلي، ثم إلى تعبير لغوي، مما يكشف عن بنية معقدة تتداخل فيها الذات والموضوع والدلالة، فالعَلامة عند بيرس تتسم بالسيرورة؛ إذ تبدأ بالوسيط المادي عبر الجسد اللغوي، مروراً بدائرتها التأويلية، التي لا يمكن إدراكها بشكل مادي، بل تتجسد عبر تمثلاتها الذهنية عند المتلقي.

وبصورة أكثر تفصيلًا، نستطيع القول إن **الماثول** يُجسد الموضوع الماهوي قبل تحيينه في الوجود الآني. "إن الماثول هو ما يُمكّن الموضوع من الخروج من دائرة الوجود الطبيعي، إلى ما يشكل الوجود الثاني في حياة الأشياء. فخارج التمثيل لا يمكن للموضوع أن يكون موضوعًا، فحياته رهينة بالموقع الذي يحتله داخل سيرورة السيميوز، كيفما كانت الأداة المستعملة في التمثيل" [2]. فالماثول هو البنية الصورية التي تسمح بانتقال الموضوع من حالته الطبيعية إلى حالة العمل الفني والمعنى، ضمن سياق السيرورة السيميائية.

ويُطلق عليه بيرس "الموضوع المباشر"، الذي يؤدي دورًا مميزًا في عملية السيميوز؛ لأن الوسيط لا يعمل كعلامة إلا من خلال إظهار الشكل الموصل، حينما يعمل الموضوع المباشر كحلقة وصل لتأثير الموضوع الخارجي على العلامة[3]. فهو يمثل البعد التواصلي القريب الذي تلتقطه العلامة في لحظة التمثيل الأولى، وهو ما يجعل العلامة حاملة لفاعلية الإدراك والتأويل ضمن عملية السيميوز.

الموضوع: هو المرجع الذي يُؤول عن الماثول، سواء أكان الشيء الممثل واقعيًّا، أم متخيلًا، أم قابلًا للتخيل، فهو جزء من العلامة، بل موضوعها.

المؤول: هو العنصر الوسيط الذي يسمح للماثول بالإحالة إلى موضوعه.

عبر لولبة تلك العلامة، تظهر ثلاثيتها الهرمية الآتية: الأيقون (Icon)، والرمز (Symbol)، والمؤشر (Index)؛ فالأول يتجسد عبر التشابه المباشر في المظهر والشكل، وتعد الاستعارة هي النوع الأمثل لتلك العلاقة.

---

[1]) سعيد بنكراد: السيميائيات(مفاهيمها وتطبيقاتها)، مرجع سابق،ص87ِ

[2]) السابق نفسه: ص81.

[3](TONY JAPPY: DIAGRAMSM, SEMIOSIS,AND PEIRCES METAPHOR: The Oxford hand book of Charles s.Peirce,Oxford University,2024,P582

أما الثاني فيقوم على أساس التناظر البنيوي أو التنظيمي بين الموضوع والعلامة المؤدي في النهاية إلى الموضوع الديناميكي والنهائي.

أما الثالث فيتشكل عبر الشبه المجازي بين الموضوع والعلامة.

ومناط البحث يتبلور حول فكرة "الجسدنة الأنثوية"، التي تحيل إلى العلاقة الرمزية، وتنثال المدلولات حول كلمة "الرمز"، فهو: "كل علامة ملموسة توحي -بمقتضى علاقة طبيعية- بشيء غائب أو لا يمكن إدراكه حسيًّا، من ذلك: أن الصولجان هو رمز الملكية". وهنا يعكس المثال علاقة الرمز بما هو غائب أو مجرد، ويؤكد أن الرمز يعمل بوصفه وسيطاً تعبيرياً يحيل إلى دلالات تتجاوز المادي، مما يجعله مناسباً لتجسيد قضايا الهوية والجسد بتشكلاته المختلفة.

ويُعرَفه إيكو بأنه "نظام مسترسل من الألفاظ، يمثل كل واحد منها عنصرًا من نظام آخر". [1] فالرمز هنا جزء من نظام دلالي مفتوح، يمنحه قابلية للتأويل والتمثيل المتعدد.

ويحدده بيرس بما يلي: "إشارة تُرجع إلى الموجودات التي تدل عليها بناء على قانون، هو عادة مجموعة أفكار عامة، يعمل على تفسير الرمز على أنه يُرجع إلى تلك الموجودة"، و"الموجودة" هي القاعدة العامة، أو المرجع العام الذي يُؤول إليه الرمز مباشرة. "فالرمز الأصيل هو الذي يملك معنًى عامًّا"، فيدل على نوع شيء، وليس على شيء ما بالتحديد. [2].ويتجلى دور الرمز بوصفه نسقاً عاماً، يشير إلى نوع أو قاعدة كلية، وبالتالي فدوره لا يكمن في التمثيل الفردي، بل في نقل الأفكار المجردة والثقافية، وهو ما يؤثل أهميته في تحليل الجسد، بوصفه رمزاً دالاً على أنظمة قيمية وثقافية أعمق.

عرفانية الرمز:

دائمًا ما يُستنبَطُ المفهومُ الاصطلاحيُّ من المدلولِ اللغويّ، فإذا توقَّفْنا عند حدودِ اللغةِ، وجدْنا صاحبَ "اللسان" يقول: "الرَّمزُ تصويتٌ خفيٌّ باللسانِ كالهَمْس، ويكونُ بتحريكِ الشفتين بكلامٍ غيرِ مفهومٍ باللفظ، من غير إبانةٍ بصوت"، وقيل: الرَّمزُ إشارةٌ وإيماءةٌ بالعينينِ والحاجبينِ والشفتينِ والفم، والرَّمزُ في اللغةِ: كلُّ ما أُشيرَ إليه ممّا يُبيَّن بلفظٍ. وفي التنزيلِ الحكيمِ في قصةِ زكريّا عليه السلام: "ألا تُكَلِّمَ الناسَ ثلاثةَ أيامٍ إلا رَمْزًا" [3]

ومن ثمَّ انسَلَخَ المعنى الاصطلاحيُّ، حيث عُرِفَ في الأدبِ العربيّ، قديمِه وحديثِه، بأنَّه: "الإيحاءُ، أي التعبيرُ غيرُ المباشر عن النواحي النفسيةِ المُستترةِ التي لا تقوى اللغةُ على أدائها في دلالتِها الوضعيّة". [4]

فالرَّمزُ يُعطي صياغةً ممكنةً للمجهول، لأنَّ المعنى يظلُّ قابعًا في عالَمِ الغيبيّات، حتى يُؤتَى به في الأجسادِ اللغويةِ، التي منها يتشكّلُ الموضوعُ الديناميكيُّ، عبر تسَرُّبِ الرموزِ الروحيّة، وهو الأمرُ الذي اضطلع إليه الشعرُ الصوفيُّ؛ إذ هو أقربُ ما يكونُ إلى الرَّحِمِ الصوفيّ، الذي أضفى على المفهومِ الرمزيّ مَسْحةً من الأسرار، عبرَ تقشيرِ المعنى، وجلاء الرموزِ الروحيّةِ المتخفّية.

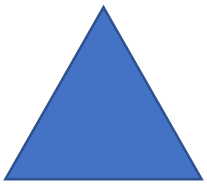
---

[1]) إمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، مرجع سابق، ص314.
[2])دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008: ص86.
[3])مادة(ر م ز)، آل عمران، آية 41.
[4]) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1983، ص398.

لذلك نجدُ ابنَ عربيٍّ يقول: "اعلم أيُّها الوَليُّ الحميم، أيّدك اللهُ بروحِ القُدُس، وفهَّمك: أنَّ الرموزَ والألغازَ ليستْ مرادةً لأنفسِها، وإنّما هي مرادةٌ لما رُمِزَ له، ولِما أُلغِزَ فيها".[1]

وقد أطلق محمد فكري الجزار على تجربةِ الإبداعِ الصوفيّ مصطلحَ "شعريّةِ السِّرّ"، ووسمَها بالمرجعيّاتِ المُتعالية، وهي مرجعيّاتٌ ميتافيزيقيّةٌ متعاليةٌ على الواقع، يتعطّلُ فيها المدلولُ في دورةِ الفَهمِ الطبيعيّةِ حتى يتطابقَ مع الدال، وَفقًا لقاعدةِ التجربةِ الروحيّة. وبذلك تتحوَّلُ دورةُ التأويلِ من الدالِ اللغويّ إلى المدلولِ؛ لتكون على النحوِ الآتي[2].

المرجعية المتعالية



الدال اللغوي التجربة الروحية.

فبنيةُ العلامةِ الصُّوفِيَّةِ شكلُها شكلُ جميعِ الناسِ، وحقيقتُها تتجاوزُ حقائقَ لغتِهم ومجازاتِهم. ولما كانت تلك الصورةُ كذلك، اختلفت تصرُّفاتُهم تجاهَ الدالِّ اللغويّ عمّا تواضع عليه الجميعُ، فكانت "النقطةُ" دالًّا، و "الحرفُ" كذلك؛ فلا يكونُ الحرفُ حرفًا، ولا كلمتُه كلمةً، إلَّا بالاستمدادِ من غيبِ النُّقطةِ، هذا الغيبِ المطلقِ؛ إذ إنَّ كلَّ ما سواها هو تَجَلٍّ لها، وتعيُّنٌ بفضلِها، وبسرِّها، وكمالِها. [3]

والوظيفةُ الأوَّليَّةُ للرَّمزِ تتحدَّدُ في كونه يُعبِّرُ عن طائفةٍ من الأشياءِ ذاتِ الطابعِ الكلِّيّ؛ "وقد يُعبِّرُ عن الأشياءِ الحاضرةِ والأشياءِ الغائبةِ، ماضيةً كانت أو في المستقبل، وقد يُصوِّرُ الأشياءَ اللاموجودةَ، والأشياءَ المستحيلةَ الوجودِ، وقد يُستخدمُ في الكشفِ عن الأشياءِ المجهولةِ، وهكذا تخدمُ الرموزُ الإنسانَ في وظائفِ التذكُّرِ، والتوقُّعِ، والتعرُّفِ، والإدراكِ الحاضرِ للأشياءِ، ويُصبحُ التوقُّعُ نبوءةً إذا تضمَّن الروابطَ الاتِّصاليةَ ذاتَ طابعٍ يقينيٍّ، وتبدو علاقةُ العِلِّيَّةِ في هذا الصدد ذاتَ أهميَّةٍ قُصوى".

والتأويلُ ليس وليدَ بِنْيةِ الذهنِ البشريّ، ولكنَّه وليدُ الواقعِ الذي تُشيِّدُه العلامةُ؛ [4]فهو دليلٌ يُحيلُ إلى موضوعِه بفضلِ قانونٍ عامٍّ؛ ولكنَّه ليس عامًّا في حدِّ ذاتِه فحسب، بل الموضوعُ الذي يُحيلُ إليه عامٌّ أيضًا. [5]

فالرمزُ ما هو إلَّا تَمثيلٌ، تتحدَّدُ صفتُه التَّمثيليَّةُ من كونه قاعدةً ستُحدِّدُ مُفَسِّرَه أو مرجعَه أو مضمونَه؛[6]فهو قانونٌ يمتدُّ في انتظامٍ غيرِ مُحدَّد، لذا يجبُ أن يكون مفسِّرُه من نفسِ الطبيعةِ، وكذلك الحالُ لموضوعِه المُباشرِ الكُلِّيِّ أو "معناه". لكنَّ القانونَ يكونُ بالضرورةِ أو الإلزامِ، وقد يتجسَّدُ في الأفرادِ، ويَصِفُ بعضَ خصائصِهم؛

---

[1])محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، الجزء الأول، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999، ص287.
[2])محمد فكري الجزار: ألعاب اللغة(مقدمة في ما بعد النظرية الأدبية)، دار كنوز، القاهرة، 2021، ص156.
[3]) محمد فكري الجزار: ألعاب اللغة(مقدمة في ما بعد النظرية الأدبية)، مرجع سابق، ص157.
[4])أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، 2004 ص135.
[5](Susan W. Tiefenbrun,"The State Of Literary Semiotics:1983", Semiotica,51-1/3,1984,PP11-12.
[6](Collected Papers Of Charles Sanders Peirce, Cambridge,Massachusetts,1960Paragraph2.292

ونتيجةً لذلك قد يكونُ أحدُ مُكوّنَيِ الرمزِ إشارةً، وقد يكونُ المكوّنُ الآخرُ صورةً (Icon). ولهذا فإنَّ الرمزَ نوعان:

أحدُهما: الرمزُ المُفردُ، الذي يكونُ موضوعُه فردًا موجودًا، ولا يدلُّ على الصفاتِ التي قد يُحقِّقها ذلك الفردُ، والرمزُ المُجرَّدُ، الذي يكونُ موضوعُه الوحيدُ هو الصفةَ. [1]

وتختلفُ كينونةُ الرمزِ عن الأيقونِ؛ فالأولُ منهما ينفي فكرةَ القرينةِ؛ إذ إنَّ التشابهَ يتحقَّقُ بفعلِ العُموميَّةِ التي تجعلُ العلاقةَ بين الدالِّ والمدلولِ علاقةً عُرفيَّةً، أشبهَ ما تكونُ بالاعتباطيَّةِ بلغةِ دي سوسير.

أمَّا الثاني، فيتنزَّلُ عبرَ القرينةِ؛ إذ يدخلُ في سيرورةٍ دلاليَّةٍ تتَّخذُ مسارًا محددًا، لا يتأنْسَنُ إلَّا بواسطةِ التشابهِ.

ويَدعمُ ذلك قولُهم: "إنَّ التأويلَ الاستعاريَّ يستندُ إلى المؤوِّلات، أي إلى وظائفَ سيميائيَّةٍ تصفُ مضمونَ وظائفَ سيميائيَّةٍ أخرى، فمن البديهيِّ أنَّ الأسنانَ ليست بيضاءَ إلَّا في إحالتِها على بياضِ النعاجِ، وهذا كافٍ لأنْ تتكفَّلَ الثقافةُ بتأويلِ الحالتين من خلال المحمولِ المُعبَّرِ عنه من خلال الكلمةِ (بياض)، وهو ما يجعلُ الاستعارةَ تستندُ في وجودِها على المُماثلةِ".[2]

ومِنْ ثَمَّ، يفقدُ الرمزُ الطابعَ الذي يجعلُه دليلًا أو سببًا، ممَّا يجعلُه يُمثِّلُ فئةً أو صنفًا من الأشياءِ، وليس مفردًا بعينِه؛ فكلمةُ "رجلٍ" مثلًا تُحيلُ إلى "الرجلِ (بـ(أل) التَّعريف)" أو إلى فئةِ الرجالِ، أي إلى الفكرةِ العامةِ "للرجلِ"، وإنْ كان يمكنُه أن يُذكِّرَنا - من جهةٍ أخرى - برجلٍ بعينِه.[3]

كما يمكنُنا أن نُحيلَ الرمزَ إلى المجازِ اللغويِّ، كما يركنُ الأيقونُ إلى الاستعارةِ، ويشتبكُ هذا الكلامُ مع ما قاله ابنُ عربيٍّ: "ومنازلُ الرموزِ لأهلِ الحقيقةِ مجازٌ"،

ويقولُ أيضًا: "وجرَتِ المتصوِّفةُ في هذا النظرِ والاعتبارِ مجرَى العربِ في كلامِها من استعاراتٍ، والمجازِ بأدنى شبهٍ وأيسرَ صفةٍ تجمعُ بينهما، وفي القرآنِ من هذا القبيلِ كثيرٌ...".[4]

والرمزيَّةُ عند ابنِ عربي لا تقتصرُ على الانتزاعِ من الحسِّ، كما يدَّعي نيكلسون، فهي تتعدَّى إلى كونِ جميعِ العوالمِ، بجميعِ درجاتِها، رموزًا.[5]

وارتباطُ الرمزِ بالمصطلحِ العرفانيِّ لكونِهما يَسمونِ بالتجربةِ الإنسانيَّةِ إلى مَصافِّ الكشفِ الوجدانيِّ والرُّوحيِّ؛ فالذاتُ المُبدِعةُ في خِضَمِّ المعاركِ الشعريَّةِ تنتابُها حالةٌ من التأمُّلِ الباطنيِّ والاستقراءِ الرُّوحيِّ، فتأتي برموزٍ تبدو من الظاهرِ أنَّها بعيدةٌ كلَّ البُعدِ عمَّا يريدُ إيصالَه، لكنَّها في الحقيقةِ المفتاحُ الأمثلُ لذلك الحِصن، والكاشفُ عن بواطنِه الخفيَّةِ التي لا يستطيعُ القارئُ العاديُّ أن يُمسكَ بتلابيبِها.

ويُعطينا ابنُ عربيٍّ خلاصةً بأنَّه: "منهجٌ عرفانيٌّ تحقيقيٌّ، تكونُ فيه محاولةُ العقلِ مرتبطةً بالتجربةِ الصُّوفيَّةِ، وما تكشفُه لصاحبِها من حقائقَ".[6]

---

[1] (Ibid, Paragraph, 2.293

[2])أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، ص150.

[3]) مايكل ريفاتير: دلائليات الشعر، ترجمة محمد معتصم، 1997، منشورات لية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة نصوص وأعمال مترجمة، ص44

[4])محي الدين ابن عربي: التدبيرات الإلهية في إصلاح المملكة الإنسانية، دار الثقافة، ط1، 2015 ص75

[5])محمد مصطفى: الرمزية عند ابن عربي، المجلد الأول، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ط2، 2020، ص245.

[6])محي الدين بن عربي: التدبيرات الإلهية، مرجع سابق، ص51.

تعتمدُ العرفانيَّةُ الإدراكَ محورًا لها؛ فتُؤلِّفُ بين المعاني الملموسةِ والمجرَّدةِ، إذ تقومُ على دراسةِ العلاقةِ بين التجربةِ والإدراكِ المُجسَّدِ واللغةِ؛ وبهذا فهي تدرسُ الذهنَ في جميعِ مظاهره، عن طريقِ الكشفِ عن ظواهرَ لغويَّةٍ مرتبطةٍ، تحدثُ دون شكٍّ في عقولِ المتكلِّمين السليقيّين. والرمزُ يُشكِّلُ الوحدةَ والانسجامَ بين الأشياءِ المحسوسةِ والميتافيزيقيَّةِ.

والمعنى في علمِ الدَّلالةِ العرفانيّ يمكنُ أن نُقاربَه من خلالِ أربعةِ مداخلَ[1]:

1 ـ المَقُوَلَةُ: نظريَّةٌ تُؤسِّسُ لكلِّ ممارساتِنا الإدراكيَّةِ، وتَحكمُ نشاطَنا الذهنيَّ، وتقومُ على سؤالٍ محوريٍّ يرتبطُ بالانتماءِ إلى المَقولةِ: "على أيِّ أساسٍ يتحدَّدُ انتماءُ عنصرٍ ما إلى مقولةٍ ما؟"، والإجابةُ على هذا السؤالِ هي التي تُحدِّدُ طبيعةَ إدراكِنا لذواتِنا وللعالمِ، وطريقةَ تحديدِنا للمعنى.

وتتشكَّلُ تلك النظريَّةُ بطريقةٍ آليَّةٍ لا واعيةٍ؛ ففي حركتِنا في هذا العالمِ نُمَقْولُ بصورةٍ آليَّةٍ الناسَ، والحيواناتِ، والأشياءَ الفيزيائيَّةَ، وغيرها.

لذلك، فإنَّ الكونَ كلَّه نظامٌ من العلاقاتِ، التي تُصنَّفُ وفقًا لعمليَّةِ التمثُّلِ الذهنيِّ لدى المتلقِّي، ويستحيلُ أن نحكمَ على هذا التصنيفِ بالنِّسبيَّةِ، كأن نقولَ عن شيءٍ ما إنَّه "تقريبًا إنسانٌ أو كلبٌ"، فالتحديدُ يجبُ أن يكونَ صارمًا، إمّا داخلَ المَقولةِ أو خارجَها.

فأيُّ عنصرٍ عندما يُعلِنُ انتماءَه إلى مقولةٍ ما، فهو يتساوى مع العناصرِ الأُخَرِ، دونَ تفاضلٍ أو تَراتُبٍ [2] وجوهرُ الحديثِ عن "المَقولةِ" أنَّها نظامٌ مُتدرِّجٌ يقومُ على قاعدةِ التضمُّنِ.[3]

2- الفهمُ: أسَّسَ العرفانيُّونَ لرؤيةٍ إنسانيَّةٍ نِسبيَّةٍ للفهمِ، تتجاوزُ الرؤيةَ الإلهيَّةَ المُطلقةَ ذاتَ الحقائقِ النهائيَّةِ، وهي الرؤيةُ التي رفضتِ "الفهمَ"؛ لكونِه يستدعي الذاتَ الإنسانيَّةَ في تحقيقِ المعنى الموضوعيِّ بطبعِه، ذلك أنَّ المعنى عندَها موجودٌ سلفًا قبلَ وعْينا به.

3- الخيالُ: يعتبرُه العرفانيُّونَ جوهرَ المعنى والتفكيرِ الإنسانيِّ؛ فهو الذي يُبني جزءًا كبيرًا من نظامِنا التصوُّريِّ، ولولا الخيالُ ما اكتملتِ العمليَّةُ التواصليَّةُ القائمةُ بفعلِ الإدراكِ.

4- المعنى المُتجسِّدُ: لا وجودَ للمعنى والخيالِ بعيدًا عن عالمِنا المُتجسِّدِ؛ لأنَّنا نفهمُ الأشياءَ من حولِنا انطلاقًا من حضورنا الجسديِّ في الزمانِ والمكانِ.

ومنه يتشكَّلُ من الجسدِ الأنثويِّ "المعنى الكُلِّيُّ للوجودِ"، الذي هو محورُ التجربةِ الرائدةِ. فالرمزُ العرفانيُّ هو رابطةُ العقدِ بين العالمَين: الماهويِّ والمادِّيِّ، فبه تتجاوزُ الأشياءُ عالمَها الساكنَ التقليديَّ، إلى العالمِ الديناميِّ، وذلك عن طريقِ التناسبِ بين الأشياءِ، "فبمقتضى هذا التناسبِ يبدو كلُّ شيءٍ صادرًا جوهريًّا عن مبدأٍ ميتافيزيقيٍّ يستمدُّ منه كلَّ حقيقتِه". [4].

ويَتَجلَّى ذلك الرمزُ عبرَ الوسائلِ البلاغيَّةِ: كالمجازِ، والاستعارةِ العرفانية، والكنايةِ، وهنا تُستدعى مقولةُ "إيكو" عن المعرفةِ الاستعاريَّةِ، التي هي إدراكُ "ديناميكيَّاتِ الواقعِ".

---

[1])ينظر، محمد الصالح البوعمراني: دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، مكتبة علاء الدين، صفاقسن 2009، ص8.

[2]) محمد الصالح البوعمراني: دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، مرجع سابق، ص17.

[3]) السابق نفسه: ص42.

[4]) ريني جينو: رموز العلم المقدس، مقال الكلمة الإلهية والرمز، ترجمة عبد الباقي مفتاح، الأردن، عالم الكتب الحديثة، ص54

ونستطيعُ أن نؤكد تشكلات الرمز عبر الاستعارة، لكنها المتسامية عن الإدراك القائم على التشابه المادي؛ لاختلافها عن الأيقون: "إنَّ أفضلَ الاستعاراتِ هي تلك التي تُظهِرُ الثقافةَ وهي تتحرَّكُ، أي ديناميكيَّاتِ توليدِ الدلالةِ نفسها". [1]

كما يتبيَّنُ لنا ـ من دونِ لَبْسٍ ـ أنَّ الرمزَ يتشكَّلُ عبرَ أساليبَ عدَّةٍ، منها: الطِّباقُ، والتَّوْرِيَةُ، والجِناسُ، والمجازُ:

"وأحيانًا تكونُ الرمزيَّةُ في الشعرِ بكثرةِ ما يَشتملُ عليه من طِباقٍ أو توريةٍ أو جِناسٍ أو مقابلةٍ، وأحيانًا يكونُ الرمزُ أيضًا بكثرةِ اللوازمِ المُرادةِ، والوسائطِ المُستعمَلةِ بين المعنى الحقيقيّ والمعنى المجازيّ، وأحيانًا يكونُ سببُ الرمزِ أنَّ الأديبَ لا يتحدَّثُ بلغةِ العقلِ، بل بلغةِ الرُّوحِ والباطنِ والمشاعرِ الخفيَّةِ، أو أنَّه يُعبّرُ عن معانٍ عميقةٍ لا يمكنُ أن يَفهمَها العامَّةُ ولا كثيرٌ من الخاصَّة". [2]

والرمزُ الشعريُّ أزكى أنواعِ العلاماتِ المُنغَمِسَةِ في التجربةِ الصوفيَّةِ، التي تُطوّقُ العقلَ من الإدراكِ الحسّيّ المباشرِ إلى الإدراكِ الرُّوحيّ الوِجدانيّ؛ لذا يرى عاطفُ جودةَ أنَّ:

"رمزيَّةَ الشعرِ الصوفيّ موسومةٌ بطابعٍ عرفانيّ، وهي من هذه الوجهةِ رمزيَّةٌ عرفانيَّةٌ لا يتأتَّى معها عزلُ التعبيرِ الشعريّ عن مقوّماتِ التجربةِ الصوفيَّةِ، لأنَّهما في نهايةِ الأمرِ يُحيلانِ بين البناءِ الشعريّ في رمزيَّته العرفانيَّةِ، وبين التصوُّفِ باعتبارِه علاقةً دينامِيَّةً بين الإلهيّ والإنسانيّ". [3]

---

[1]) إمبرتو إيكو:التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، مرجع سابق، ص266.
[2])محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، القاهرة، 1980، ص183، 184.
[3]) عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري، القاهرة ، 1998،ص508.

أثرُ ابنِ عربيّ على مختار عيسى:

اكتملتِ الدائرةُ الروحيّةُ بمقولةِ ابنِ عربي: "الشِّعرُ محلُّ الإجمالِ والرُّموزِ والألغازِ والتوريةِ" ، لأنَّه أداةُ تسجيلِ الأحاديثِ الوجدانيّةِ الفوّارة، ويُعتَبَرُ شِعرُ الغَزَلِ في ذلك المقدِّمةَ؛ لأنَّه يتعلّقُ بالمرأةِ التي تُعَدُّ أهمَّ مُثيرٍ للعواطفِ البشريّة، وما يستتبعُهُ ذلك من وَصفٍ لمجالسِ الشرابِ والندامةِ والكؤوس؛ ولهذا كان الشعرُ - كما قيل - الوسيلةَ المُثلى للتعبيرِ عن مواجِدِ الصوفيّةِ وأحوالِهم، على حدِّ تعبيرِ "نيكلسون" ([1])

يندادُ رمزُ المرأةِ الذي اتخذَ طابعًا صوفيًّا، وعند فيضِ الحديثِ عنه لا بُدَّ أن نُميّزَ بين شيئين:

الأوّلُ: مقولةُ الحُبِّ انطلاقًا من المذهبِ الصوفي.

والثاني: مقولةُ الأنثى - كما أطلقَ عليها كوربان - ذاتُ الطابعِ الإبداعيّ الخالِق.

وقد ميَّزَ ابنُ عربيٍّ بين ثلاثةِ أنواعٍ من الحبِّ، وتتمثَّلُ هذه الأنواعُ في الإلهيّ، والرُّوحانيّ، والطبيعيّ:

"فالحُبُّ الإلهيُّ هو حُبُّ اللهِ لنا وحُبُّنا اللهَ أيضاً، وقد يُطبَّقُ عليه أنه إلهيٌّ، والحُبُّ الرُّوحانيُّ هو الذي يسعَى به في مرضاةِ المحبوبِ، لا يَبقَى له مع محبوبِه غرضٌ ولا إرادةٌ، بل هو بحُكمِ ما يُرادُ به خاصّةً، والحُبُّ الطبيعيُّ هو الذي يُطلبُ به جميعُ نيلِ أغراضِه، سواءٌ سرَّ ذلك المحبوبَ أو لم يَسرَّهُ" [(2)]من الحُبِّ الإلهيّ وفكرةِ الارتباطِ بين الكيانَينِ المادّيّ والرّوحيّ، تتكشَّفُ العوالمُ الفيزيائيّةُ التي تكونُ مَحطَّ اهتمامِ العارفِ؛ فاللهُ لا يُشاهَدُ إلا في الأشكالِ والصورِ ا لعينيّةِ التي يظهرُ فيها، سواءٌ كانت هذه الصورُ من مَحتدِ الخيالِ أو من مَحتدِ المحسوسات، فلا يُشاهَدُ ولا يتجلّى لمن يُشاهدُهُ عارياً عن الصورِ، التي هي بمثابةِ المرايا والمجالي؛ وذلك لأنَّ "شأنَ الحُكمِ الإلهيّ أنَّه ما سَوّى محلًّا إلا ويَقبلُ روحًا إلهيًّا، عُبِّرَ عنه بالنفخِ فيه، وما هو إلا حصولُ الاستعدادِ من تلكَ الصورةِ المسوّاةِ لقبولِ الفيضِ التجلّي الذي لم يَزَلْ ولا يَزالُ" [(3)]

تتبدّى الأنثى - وهي المرتبةُ الثانيةُ بعد مقولةِ الحُبّ - من تلك البقعةِ بوصفِها تجسيدًا للحُبِّ الإلهي، الذي يَرتفعُ بها إلى حدٍّ من العلوِّ السَّماويّ. وفي هذا السياقِ نُلاحظُ احتفاءَ الصوفيّةِ بالجوهرِ الأنثويّ؛ فهي بهذا شفرةٌ استطيقيّةٌ تُمثّلُ الرُّوحيَّ والمادّيَّ، والمُطلَقَ والمُقيَّدَ في الأشكالِ المتعيّنة.

يقولُ ابنُ عربي: "مَن عرفَ قَدْرَ النساءِ وسِرَّهُنَّ لم يَزهدْ في حُبِّهِنَّ، بل من كَمالِ العارفِ حُبُّهُنَّ، فإنَّه ميراثٌ نَبويٌّ وحُبٌّ إلهيٌّ"، ويَستشهدُ بحديثِ الرسولِ: "حُبِّبَ إليّ من دنياكم ثلاثٌ: النساءُ، والطِّيبُ، وجُعلتْ قُرَّةُ عيني في الصلاةِ"، فلم ينسبْ حُبَّهُ فيهنَّ إلا إلى اللهِ تعالى [(4)]

فالمُقدِّماتُ عندَ الصوفيّةِ ثابتةٌ، مما يجعلُ النتائجَ راضخةً؛ لأنَّ الجوهرَ الأنثويَّ قد أُشربَ رمزًا معرفيًّا، لأنَّه لما كانتِ الأنثى في التصوّراتِ الصوفيّةِ تجسيدًا للنّفسِ، ولما كانتْ معرفةُ النفسِ هي معراجُ الإنسانِ إلى معرفةِ الربِّ، وَجَبَ أن تكونَ معرفةُ المرأةِ من خلالِ عاطفةِ الحُبِّ المتوهّجِ موصِلَةً إلى الله، فَحَنينُ الرجلِ إلى المرأةِ هو حنينُ الكُلِّ إلى جُزئِهِ، والشيءِ إلى نفسِهِ، كما أنَّ حَنينَ المرأةِ إليه هو حنينُ الشيءِ إلى وَطنِهِ.

وعن ذلك يقولُ ابنُ عربي:

---

[1])رينولد نيكولسون: في التصوف الإسلامي وتاريخه، ترجمة أبو العلا عفيفي، مطبعة القاهرة، 1947، ص90.
[2]) محيي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، دار الكتب العلمية، بيروت، المجلد الثالث،ط1999،1، ص491 .
[3]) محيي الدين ابن عربي: فصوص الحكم، دار آفاق للنشر والتوزيع،ط1، 2016، القاهرة، ص49.
[4]) محيي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، المجلد الثالث، مرجع سابق، ص286

"إنَّ اللهَ أحبَّ من خَلقِه على صورتِهِ، وأسجدَ له ملائكتَهُ النُّوريين... ومن هناكَ وَقَعَتِ المناسبةُ بينَ الرجلِ والمرأةِ، كما بينَ الحَقّ والرجلِ، والصورةُ أعظمُ مناسبةٍ وأجلُّها وأكملُها، فإنها شَفَعَتْ وجودَ الحَقّ كما كانتِ المرأةُ شَفَعَتْ بوجودِها الرجلَ، فصَيَّرَتْهُ زوجاً، فظهرتِ الثلاثةُ: حَقٌّ، ورجلٌ، وامرأةٌ، فَحَنَّ الرجلُ إلى ربِّه الذي هو أصلُه، حنينَ المرأةِ إليه، فَحُبِّبَ إليه ربُّهُ النساءَ، كما أحبَّ اللهُ من هو على صورتِه، فما وقعَ الحُبُّ إلا لمن تكونَ عنه، وقد كانَ حُبُّهُ لمن تَكونَ" [1]

ويتسامى ابنُ عربيٍّ بالمرأةِ حتى يَضعَها في مرتبةٍ متوازنةٍ مع الطبيعةِ، فيقول:

"فإنَّ المرأةَ من الرجلِ بمنزلةِ الطبيعةِ من الأمرِ الإلهيّ، لأنَّ المرأةَ محلُّ وجودِ أعيانِ الأبناءِ، كما أنَّ الطبيعةَ للأمرِ الإلهيّ محلُّ ظهورِ أعيانِ الأجسامِ، فيها تكونَتْ، وعنها ظهرتْ، فأمرٌ بلا طبيعةٍ لا يكونُ، وطبيعةٌ بلا أمرٍ لا تكونُ". [2]

ومآلُ ذلك الكلامِ يعودُ إلى فكرةِ أنَّ "الذُّكورةَ والأنوثةَ يُعبِّرُ عن كلٍّ منهما بمنفعلٍ وفاعلٍ، كلُّ منفعلٍ رُتبتُهُ أنثى، وما تَمَّ إلا بمنفعلٍ" [3]تلك العلاقةُ لا تُؤكِّدُ فكرةَ التّعارُضِ بين النّوعين - الفاعلِ والمنفعلِ - بل تقومُ على الاحتواءِ والتضمينِ،" فحيثُما كانَ توكيدُ البنيةِ الثنائيةِ للفاعلِ والمنفعلِ يُفترضُ تواتُرًا لأسطورةِ الأندروجين، فإنّ روحانيةَ مُتصوّفينا يتمُّ توجيهُها بشكلٍ عِرفانيٍّ في الإسلامِ نفسِهِ نحوَ الأنوثيّ الأبديّ، باعتبارِهِ وجودًا للألوهةِ، لأنَّها تتأمَّلُ في ذلكَ الأنوثيّ سرَّ النفسِ الرّحمانيّ الذي يُعتَبَرُ فِعلُ الخَلقِ لديه تحريرًا للموجوداتِ وعِتقًا لها" [4]فَحُبُّ النساءِ عند ابنِ عربيٍّ من صفاتِ الكمالِ الإنسانيّ.

لقد شَكَّلَ الصوفيُّ صورةَ المرأةِ وكأنَّها قَبَسٌ من الجماليات الإلهيّةِ، وبالتالي أجملُ وأعظمُ مظهرٍ من مظاهرِ الألوهيّةِ المُبدِعة، يقولُ ابنُ عربي:

"فشهودُهُ للحقِّ في المرأةِ ... إذ لا يُشاهَدُ الحقُّ مُجَرَّدًا عن الموادِّ أبدًا، فإنَّ اللهَ بالذاتِ غنيٌّ عن العالمين، ولم تَكُنِ الشهادةُ إلا في مادةٍ، فشُهودُ الحقِّ في النساءِ أعظمُ الشهودِ وأكمَلُه، وأعظمُ الوصلةِ النكاحُ"[5].

من الجسدِ الأنثويّ بدأتْ مسيرةُ "عيسى" في ديوانِه "لا سِواها"، وللتجربةِ الصوفيّةِ أثرُها في شِعرِه؛ لكونِها تَكشِفُ الوجودَ الكينونيَّ للمرأةِ، منطقَ الرغبةِ والمتعةِ الجسديّةِ، فهي تجسيدٌ للمجالِ الكونيّ، وليستْ مجردَ حُسنٍ يخضَعُ.

---

[1]) محيي الدين بن عربي: فصوص الحكم، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016، ص216.
[2]) محيي الدين ابن عربي: الفتوحات المكية، المجلد الخامس، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 1999، ص132.
[3]) السابق نفسه: ص128.
[4]) هنري كوربان: الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي، ترجمة فريد الزاهي، منشورات مرسم، الرباط، 2003، ص144
[5]) منصف عبد الحق: الكتابة والتجربة الصوفية(نموذج ابن عربي)، ط1، منشورات عكاظ، الرباط، 1988، ص446.

المبحث الثاني: عرفانية الجسد الأنثوي في ديوان "لا سواها"

أولاً: نُبذة عن مختار عيسى:

مختار عيسى شاعر وناقد أدبي وصحفي، تخرّج في كلية الآداب بتقدير ممتاز، وتولّى منصب نائب رئيس مجلس إدارة اتحاد كُتّاب مصر، كما شغل رئاسة لجنة الحريات بالاتحاد. كُرِّم من قِبل عدد من المؤسسات الثقافية، ونال درع اتحاد كُتّاب مصر، ودرع الهيئة العامة لقصور الثقافة.

من أبرز أعماله المنشورة:[1]:

الإبحار في العيون، شعر، دار مشرف للطباعة، طنطا، مصر، 1981.

العابر، شعر، دار مرايا، مصر، 2001.

أصفّق للملائكة دون تحفّظ، شعر، دار مرايا، 2004.

من أوراق الهزيمة، شعر، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 2012.

وله أعمال تحت الطبع، منها:

تعاليق على جدارٍ يُريد أن ينقضَّ، دراسات نقدية، الهيئة العامة المصرية للكتاب.

واعتصموا بالنفط، شعر.

اشتعال العازف، شعر.

هيتجلّى بُكره، كوميديا سوداء بالعامية المصرية.

آنَ الأوان، مسرحية شعرية.

ويمتاز مختار عيسى بتجربة شعرية متفرّدة تستلهم الرؤية الصوفية والعرفانية في تشكيلها الجمالي، كما تجمع بين انشغالات الذات الفردية وأسئلتها الوجودية، وبين قضايا الإنسان العربي المعاصر. وتتميّز لغته الشعرية بانزياحاتها الرمزية وطاقتها التأويلية العالية، مما يجعلها قابلة للقراءة في ضوء مقاربات معرفية وجمالية متعددة. كما تظهر في أعماله نزعة نقدية واعية، تتجلّى في اشتغاله على تفكيك البُنى السردية واللغوية للواقع، وفي توظيفه للمفارقة والتهكم أداةً للكشف والمواجهة.

ثانيًا: رمزية الجسد الأنثوي في ديوان "لا سواها":

يبدو مختار عيسى في هذا الديوان ناطقًا بلسانه وجَنانه: "كلُّ مكانٍ لا يُؤنَّث لا يُعوَّل عليه"؛ إذ يرى أن المكان يظل مكانًا فحسب، أما إذا أضفنا إليه تاء التأنيث، فإنه يتحوّل إلى "مكانةٍ" تتجاوز الحيزَ الفيزيقيَّ إلى البُعد الرمزي والوجودي. من هنا تبدأ القصيدة المؤنثة في تجربته، وهي قصيدة مشبعة بإيمانٍ عميقٍ بما خطّه الشيخ الأكبر ابن عربي في الفتوحات المكية، من رؤى عرفانية تجعل من الأنثى تجلّيًا للكمال الإلهي والمعنى المتجاوز.

---

[1]) مختار عيسى: الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، دار الإسلام للطباعة والنشر، مصر، ، 2016، ص620.

ينتمي ديوان لا سواها إلى الشعر الحداثي، وهو نتاج طبيعي لتطوّر القصيدة العربية، التي عبرت محطاتٍ متعددة منذ البدايات الجاهلية. ورغم أن الشعر الجاهلي يُمثّل ذروةً فنيةً من حيث البناء والبلاغة، إلا أن التحوّل الحقيقي بدأ مع تنوّع البيئات، ليتبلور في القصيدة الحديثة التي شهدت ثورة على الشكل والمضمون معًا. ففي الشكل، ظهرت قصيدة الشعر الحر، المتحررة من قيود الأوزان الخليلية، بينما تمثّل التجديد في المضمون في اتساع آفاق الرؤية الشعرية، التي أصبحت أكثر تعبيرًا عن تعقيدات الواقع، ومتطلبات الذات.

نحن -في الحقيقة– أمام تجربةٍ شعرية تتضافر خيوطها؛ لتُشكّل لوحةً فنيةً يتماهى فيها الجسد الأنثوي مع الذات الشاعرة، في رحلة عرفانية تبدأ من السؤال وتنتهي عند الجواب، ومن الغياب تتفتّح أبواب الحضور، ومن التجريد ينبثق التحقّق. في هذه الرحلة، تتجلّى المرأة بوصفها رمزًا جامعًا بين النقيضين، لا بوصفها أنثى فحسب، بل بوصفها تمثيلًا للمطلق.

في "لا سواها"، يتجاوز مختار عيسى الصورة النمطية للمرأة كحبيبة أو معشوقة، ليُعيد بناءها بوصفها كيانًا متفرّدًا، يتأرجح بين الحضور الطاغي والغياب السرمدي، بين الامتلاء والفقد، بين الغموض والوضوح، والحلم والواقع. بهذا التحوّل، تغدو المرأة جوهرًا للتجربة الشعرية لا مجرّد موضوعٍ لها.

1- سيمياء العنوان العام:

يُمثّل عنوان "لا سواها" العلامة السيميائية الأولى للنص، فهو أول ما يُجابه المتلقي، ويستفزّ قراءته نحو تأويل شبكة العلامات المتناسلة داخل المتن. إنه "دالُّ الدوال"، وعلم العلامات الذي يتردد خفيًّا وجهريًّا بين المتن والهامش، مُحدثًا أثرًا سيميائيًا مركزيًا.

يتكوّن العنوان من علامتين لغويتين: (لا + سواها). "لا" هنا نافية للجنس، تنفي وجود أي كيان خارج ما يليها. أما "سواها"، فهي تفيد الاستثناء، وتشير إلى الكينونة الأنثوية دون غيرها. هذا التركيب يُؤسس لحالة من الإقصاء الكامل لكل ما عدا "هي"، ويُكرّس لمظلّة الوجود المطلق لها، مشبعًا بحمولة رمزية ذات طابع صوفي. وتكتمل دلالته بإضافة ضمير الغائبة المؤنثة، حيث ينزع الشاعر عن الأنثى ثوب التبعية التقليدية، ليجعل منها تمثالًا للوجود، وكينونةً لا يضاهيها شيء.

2-سيمياء الإهداء:

لا سواها

أَعرفُها وتَعرفُني

وستَعرفونَها حتمًا

لا تَذهبوا بعيدًا

أخلِصوا القراءة

لجوهرِ النصوص

ستجدونها آيًا نزلتْ

وغوايتُها مُردية[1]

هنا، نُلاحظ أن الجملة الفعلية هي مظلّة الكلام، جملةً وتفصيلًا. وتكرار ضمير الغائب المؤنث يؤكّد أن الذات الأنثوية حاضرة في بنية التقديس الشعري. فالإهداء يُعلن صراحةً أن المرأة ليست فقط المتلقَّى، بل هي الجوهر، وهي "الآية"، وهي "الغواية" التي تُردي – لا بمعناها السلبي – بل كمفتاح للانخطاف الروحي والشعري.

3- سيمياء العناوين الفرعية:

من بين ست عشرة قصيدة في الديوان، تَبرز الأنثى في:

وأغلق باب الجحيم، طلع الحب عليّ، امرأة لا سواها، أمطرت روحك بالرضا، آية عشق، يا زمزم روحي ودعائي، غير ان القلب لا يزال طفلاً، قال غوايتُها مُردية، أنتِ امرأتي.

الأنثى هنا ليست مجرّد شخصية محورية، بل كائنٌ مُتعدّدُ الأبعاد، تتداخل فيه المعاني العاطفية والروحية والصوفية. فالمرأة – لدى مختار عيسى – هي الكائن الأبدي، قبلة الصفاء، وراية الاتحاد الوجودي.

القصيدة الأولى:

في قصيدة: "وأغلق باب الجحيم"، يحرثُ الشاعر دلالات متناقضة:

فهُزّي إليَّ

فإنّي اصطفيتُكِ دونَ النساء

لأكتبَ آياتي الكاشفات

أقولُ: اتَّبعوني

فهل تُنكرون؟

هي السِّدرةُ المُرتجاة

وكفُّ السَّماء

فليستْ تَكفُّ عن العزف فوق الضُّلوع

يُعيدنا الشاعر في المقطع السابق، إلى فعلٍ قرآنيٍّ أصيل – "فَهُزّي إليكِ بجذعِ النخلة" – وهنا تتماهى الأنثى مع صورة مريم المقدّسة. هي الملهمة، التي يهتزُّ بيدها الجذعُ الشعري، فيتساقط الوحي.

وكأنها طفلٌ يُقشّرُ عنه الغِلاف

ويبدأُ فصلُ الهِجاء

بِحاءٍ وباء

هَزَزْتُ إليكِ الكنوزَ التي أرهقتني

---

[1])مختار عيسى: لا سواها، دار الفراعنة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2024، ص5.

فلا تُسلِّميني لهذي القبائل

هُمُ الكافرون بقلبي

وقلبي حفيظٌ عليم

القصيدة الثانية:

أما القصيدة الثانية: "طلعَ الحبُّ علَيَّ"، فيُمثِّلُ العنوانُ في كليَّتِه علامةً سيميائيَّةً محوريَّة، تُدلي أُكُلَها على النَّصِّ كلِّه، لكنَّه في تفكيكِه اللِّسانيِّ يتكوَّن من ثلاثِ علاماتٍ يعضُدُ بعضُها بعضًا.

أمَّا الأولى فتتجسَّدُ في صورةِ الفعلِ "طلعَ"، الذي يُؤكِّدُ فكرةَ الظُّهورِ والحُضور، متصدِّرًا بحرفِ الطاء، الذي يُعَدُّ أقوى حروفِ العربيَّةِ لشدَّتِه، ولارتباطِه بفعلِ الظُّهور، ألا وهو الفعلُ "طلع"، المُلامسُ لفكرةِ الشُّروقِ والبَهاء. وما يتلوه هو العلامةُ الثانية، ألا وهي كلمةُ "الحُبِّ"، ممَّا يُؤكِّدُ حالةَ العِشقِ الرُّوحي. وارتباطُهما معًا بالعلامةِ الثَّالثة "علَيَّ".

تُشكِّلُ المرأةُ في تلك القصيدة كيانًا مُتجاوزًا للمفهومِ التَّقليديِّ؛ فهي ليستْ مجرَّدَ محبوبةٍ أو مرآةٍ للغزل، بل تمتلكُ أبعادًا صوفيَّةً ودينيَّةً وميتافيزيقيَّة، تجعلُها تتجاوزُ الحضورَ المادِّيَّ إلى معانٍ رمزيَّةٍ تتَّصلُ بالله والخلاص والمعرفة المُطلقة. فهي تظهرُ ككائنٍ نورانيٍّ في قولِه:

رأيتُ اللهَ بعينيكِ

سمعتُ ملائكةً تضحكُ نشواناتٍ،

ترقصُ في ساحاتِ الفردوس، تُغنِّي:

"طَلَعَ الحبُّ علينا"

أسكَرَها البرقُ،

وما كنتُ أُصدِّقُ أنْ أَجتازَ السُّورَ

لأقطفَ من شجرِ الخُلدِ،

فيورقَ شوقي

"نُونا" للنشوةِ

لا عينٌ شافَتْ

أو أُذُنٌ سَمِعَتْ

أو خَطَرَتْ في قلبٍ.

فالعينُ هي نافذةُ الرُّؤيةِ على العالمِ الماورائيِّ أو الغَيبيِّ، إذ ليستْ مجرَّدَ عضوٍ جسديٍّ. فالعارفُ باللهِ في المعتقدِ الصوفيِّ يرى أنوارَ الحقِّ في كلِّ شيءٍ، حتَّى في المحبوبةِ.

والعيونُ في المشهدِ الصُّوفيّ ليستْ مصدرًا للحبِّ فقط، بل هي وسيطٌ بينَ العابدِ والمعبود. عينا المرأةِ ليستا عاديتين، بل تعكسانِ التَّجلّي الإلهيَّ والانكشافَ على العوالمِ الغَيبيَّةِ المتخفّيةِ بالجمال.

فالأنثى هي المُعادِلُ الموضوعيُّ والرَّمزُ المُختلق – القادرُ على البثِّ والنَّفثِ في روحِ العملِ النَّقديّ الذي يتشخصنُ وِفقَه – لمشهدِ الجنَّة، حيثُ تتلاقى الذَّواتُ، فيتجلَّى الجمالُ، وتصلُ درجةُ الفناء مع المحبوب – الذَّات المُتعالية – لأقصى درجتِه، فتهتزُّ الرُّطبُ قبلَ هَزيزِ الجِذع، وهي لحظةُ الخلاصِ التي تتبدَّى فيها الأرواحُ وتظهرُ في قِمَّة نشوتها، وتُعطِّرُها الملائكةُ، مُتماهيًا مع قصَّةِ السَّيِّدةِ مريم: "فَهُزِّي إليكِ بجِذعِ النَّخلِ تُساقِطْ عليكِ رُطَبًا جنيًّا".

وهنا يتراءى التَّناصُّ وجهًا آخرَ أو أداةً أخرى من أدواتِ التَّأويلِ السِّيميائيّ، مُصطبِغًا بصبغةِ جوليا كريستيفا بأنَّه تعديلٌ للنُّصوصِ الأخرى وليس استدعاءَها كما هي، إذ تتقاطعُ فيه الأقوالُ المتعدِّدةُ المأخوذةُ من نصوصٍ أخرى وتَحول دون تأثيرِ بعضِها في بعض. [1]فالمفهومُ التَّناصيُّ نشأ في ظروفٍ اعتراضيَّةٍ على المؤسَّساتِ السِّياسيَّةِ والثَّقافيَّةِ والعُلومِ الرَّائجة، وكانت شعاراتُ المرحلةِ هي: القطيعة، والإبدال، والإبستمي، والفوضى، والعَماء، فهو زمرةُ هذه المفاهيمِ الثَّوريَّة؛ وبهذا نُظر إليه باعتباره نُصوصًا جديدةً تنفي مضامينَ النُّصوصِ السَّابقة وتُؤسِّسُ مضامينَ جديدةً خاصَّةً بها، يستخلصُها مُؤوِّلٌ بقراءةٍ إبداعيَّةٍ مُستكشِفةٍ غير قائمةٍ على استقراءٍ واستنباطٍ.[2]

تلاقيًا مع ما سبق، وسيرًا وراءَ السِّياقاتِ المُغايرة، التي أَخمَدتْ نواتجَ البنيويَّةِ في اكتفائها بذاتِها – فالنصُّ لا يخرجُ عن كونهِ بنيةً لغويَّة – ظهرَ التَّناصُّ بزيِّه الجديدِ، ورؤيتِه المُغايرة، إذ أفسحَ المجالَ أمامَ تأويلٍ يجعلُ النَّصَّ الأدبيَّ في حلقةٍ من حلقاتِ نصٍّ أكبرَ وأوسعَ وأعمقَ هو النَّصُّ الثَّقافيُّ، أو الاجتماعيُّ، أو التَّاريخيُّ، أو الدِّينيُّ، وهذا ما خَطَّه عيسى بقلمِه المُتفرد، إذ غيَّر لنا مسارَ الكتابةِ الأدبيَّة، من كونها تتشحُ بالتقليدِ والصُّورةِ المعهودةِ، إلى نمطٍ آخرَ مُغايرٍ، يجعلُنا نعيشُ في حالةٍ من التِّيهِ وسطَ كمٍّ من العِرفانيَّاتِ والنُّصوصِ المُستدعاةِ وفق تأويلٍ مُعاصرٍ، يتشظَّى معه عقلُ القارئ، وتتفكَّك معه الكلماتُ والجُمَلُ والحروف.

إنَّ لحظةَ انفصالِ الذَّاتِ الشاعرةِ عن الوجودِ، وخوضَها تجربةً سماويَّةً، حيثُ المشاهدُ الخُلديَّةُ، وتتلقَّفُه يدُ الملائكة، وكأنَّها – الأنثى – سُلَّمُ الوصولِ إلى لحظاتِ الانكشافِ على العالمِ الماورائيّ، فإذا بالمحبوبةِ تتجلَّى في صورةِ ذاتٍ مُتسامية، إذ تُعطيه كتابَه، وكأنَّها الوسيطُ المتَّصلُ بالغيبِ، ثمَّ يتحوَّل إلى صورةٍ أخرى فيراها مُعجزة، متماهيًا مع قصَّةِ سيِّدنا موسى، وتأتي المُفاجأةُ لكي لا تختلطَ أذهانُ المتلقّين بـ: "أنا لستُ وليًّا"، "أنا لستُ نبيًّا"؛ ليرفعَ الحرجَ عن نفسِه.

فالمشهدُ التمثيليُّ السَّابقُ مُتناصٌّ أيضًا مع نشيدِ استقبالِ الرَّسول: "طلعَ البدرُ علينا"، الذي قيلَ عندما قدِمَ النَّبيُّ – صلَّى الله عليه وسلَّم – المدينة، فالمدينةُ كانت مأمنًا للرَّسول – صلَّى الله عليه وسلَّم – وعندما ننظر إلى المشهدِ الرِّوائيّ نجد المرأةَ تُجسِّدُ فكرةَ الجمالِ والسَّكينةِ والمَرجِعِ الوحيدِ للذَّاتِ التائهة. ومتناصًّا أيضًا مع ابنِ الفارض في قولِه:

جلت في تجلّيها الوجود لناظري ففي كل مرئيٍّ أراها برؤية

القصيدة الثالثة: "امرأةٌ لا سِواها"

[1])جراهام ألان: نظرية التناص، ترجمة باسا المسالمة، دار التكوين، دمشق، ط1، 2001، ص55.
[2])محمد مفتاح المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2010، ص40..

أما **القصيدةُ الثالثةُ** "امرأةٌ لا سِواها"، فتحملُ قوّةً دلاليّةً واضحة، تقومُ على النفيِ والاستثناءِ، ممّا يُعزّزُ فكرةَ التفردِ والخصوصيّةِ لتلك الأنثى. فكأنّها الكائنُ الوحيدُ الجديرُ بالوجود، ممّا يمنحُها قيمةً روحيّةً تتجاوزُ مجرّدَ كونِها امرأةً عاديّة.

تُعبّرُ القصيدةُ عن حالةِ عشقٍ صوفيّ، حيث تمتزجُ صورةُ المرأةِ بمفاهيمَ دينيّةٍ وروحانيّة، ممّا يجعلُها أشبهَ بتجسيدِ الرّحمةِ الإلهيّة، أو واسطةِ الخلاصِ الروحيّ. لا يُقدّمُ الشاعرُ المرأةَ بوصفِها معشوقةً فقط، بل يجعلُها رمزًا للخلاصِ من الضياعِ والتيه، ومصدرًا للنورِ والهداية.

وتتجلّى سِيمفونيّةُ التفردِ في المقطعِ الأوّل:

امرأةٌ لا غيرْ

لا غيرَك، لا لا... لا قبلَ، ولا بعدُ، ولا إلّا.

لا ليسَ سِواكِ خميلٌ للرّوح.

إنَّ تكرارَ أداةِ النفي "لا" يُبعثُ بالتوقِ لمعرفةِ ما يأتي بعدَها، فإذا بـ"كافِ" الخطابِ المكسورةِ، التي ترمزُ إلى الأنثى، تُنفي الخبرَ المحذوفَ، وهو "موجود"، عن جنسِ اسمِها، ليَرسُمَ لنا "عيسى" بريشةِ الفنانِ صورةً مغايرةً للأنثى المعتادة، فتبرقُ لنا في رداءِ "النورِ الإلهيّ" الذي يجعلُ المحبَّ في حالةٍ من السُّكرِ المتأهّبِ لمرتبةٍ أعلى من مراتبِ الصوفيّة، ألا وهي "الفناء"، إذ تفنى جهةُ العبدِ البشريّةُ في الجهةِ الربّانيّة.

قال ابنُ الدبّاغ: "إنَّ المحبّةَ لا يُعبَّرُ عنها حقيقةً إلّا مَن ذاقَها، ومَن ذاقَها استولى عليه الذهولُ عن ما هو فيه، أمرٌ لا يمكنه معه العبارة، كمثلِ من هو طافحٌ سُكرًا، إذا سُئلَ عن حقيقةِ السُّكرِ الذي هو فيه لم يُمكنْه العبارةُ في تلك الحالِ، لاستيلائه على عقلِه." [1]

ويتكشّفُ ذلك الاندغامُ في ذاتِ المحبوبِ عبرَ التناصّ السيميائيّ، الذي كشفَ عن ذلك التّعالُقِ أو التّداخُلِ بين النصّ وغيرِه من النصوصِ الأخرى التي استلهمها في بناءِ رؤيتِه، فيقول:

"إذ نودي في الأيكةِ: يا هذا، لا تقرَبْ،

يا هذا، لا تقرَبْ،

فاسترحِمْ،

واستشفِعْ،

واستولى درويشًا في المحرابِ، يُؤوبُ، لِياذًا."

وهنا تلميحٌ إلى قصةِ نبيِّ اللهِ موسى عليه السلام، عندما ناداه اللهُ عند الطور، ممّا يُشيرُ إلى أن القربَ من هذهِ المرأةِ ليس لقاءً عاديًّا، بل هو تجربةٌ قدسيّةٌ تتطلّبُ الطُّهرَ والخشوع، ممّا يُعزّزُ رمزيتَها الروحيّة.

ويكتملُ حضورُها، فتُصبحَ أيقونةً للخلاصِ والتطهيرِ الروحيّ، حيثُ استعارَ عينيها وكأنّها بئرٌ يتسلسلُ منهُ الماء، فيتوضّأُ منهُ العاشق، ممّا يُعزّزُ صورتَها ككائنٍ روحانيٍّ يَهَبُ التطهُّرَ والخلاص، حين يقول:

"توضّأ من كوثرِ عينيكِ،

---

[1])ابن الدباغ: مشارق أنوار القلوب ومفاتح أسرار الغيوب، تحقيق ه.ريتر، دار صادر، بيروت، د.ت، ص21.

تخلّى، ثمّ تحلّى..."

وقد رُسمتْ تلك الصورةُ بطريقةٍ تصاعديّة، فالرحلةُ العاطفيّةُ في القصيدةِ تُشبهُ رحلةَ الصوفيّينَ في السيرِ إلى الله، حيث تبدأُ بالتوقِ، ثمّ الذكر، فالتطهير، وأخيرًا الوصولُ إلى مرتبةِ الفناء في المحبوب. فتصبحُ الأنثى معراجًا لعالمٍ جديد، معراجًا لوصفِ شوقِه وهيامِه ووجدِه، لا بجسدانيّتِها، وإنّما بشوقِه وحبّه لله عزّ وجل.

ولذلك يختلفُ الرّمز الأنثويُّ في العِرفانِ الصوفيّ عنهُ في المتعارفِ عليه عند عامّة الناس، فيقول:

"إن كانت مِعراجي للحضرةِ،

تَسْكَرُني، أُسْكِرُها."

ثم تأتي مرتبةُ الحضورِ والصّحو، إذ تفيقُ الذاتُ الشاعرةُ من غفلتِها، كرجوعِ الصوفيّ إلى الإحساسِ بعدَ غيبةِ عقلِه وإدراكِه، وتكونُ هي الملاذَ الوحيدَ القادرَ على ردِّه من غيابَتِه، فيقول:

"لا غيرَك أخرجَها من تيهٍ،

أقفزْها فوقَ الأسوارِ،

لا غيرَك... لا غيرْ."

وتنكشفُ الأنثى بوصفِها تجسيدًا للحبّ الإلهيّ، الذي يُحيلُ إلى تجلّي العُلوّ في الصورةِ الفيزيائيّةِ المحسوسة، وشفرةٍ استطيقيّةٍ تُوحي بانسجامِ الروحيّ والمادّي، والمطلقِ والمقيّدِ في الأشكالِ المتعينة. ويتجلّى ذلك في قوله:

"وكأنَّك كفُّ الله،

كأنّك جنّاتٌ،

تجري من تحتِ سَتائرِها الأنهارُ."

القصيدة الرابعة: "أمطرتْ روحَك بالرضا"

في القصيدةِ الرابعةِ "أمطرتْ روحَك بالرضا"، استلهمَ الشاعرُ رحلةَ الترقي الصوفيّة، فقد أمدّ التصوّفُ الشعرَ العربيَّ المعاصرَ بشعرِ المعارج، وهي تلك القصائدُ التي عبّرَ فيها الشاعرُ العربيُّ عن أسفارِهِ الروحيّةِ وعن الارتقاءِ الوجوديّ.

وقد لامسَ مختارُ عيسى في قصيدتِه "أمطرتْ روحَك بالرضا" إرهاصاتِ حضورِ الرحلةِ والمعراجِ الصوفيّ، فأضاءَ لنا أبعادَ الرحلةِ الوجوديّة، منذ العنوان: "أمطرتْ روحَك بالرضا".

فالمطرُ يستلزمُ الهبوطَ والنزول، لكنّه يتحدُّ بالجوهرِ الذي يُمثّلُ الذاتَ الشاعرة، بما يعتريها من الألمِ والعذابِ والولع. فإذا بتلكَ المحبوبةِ تهبطُ من السماءِ كهبوطِ المطر، فتنجلي كأيقونةِ الأمِّ الرؤوم، التي إذا أنجبتْ أجادتْ فنَّ الوجودِ والتعهُّد، وإذا أحبّتْ أفنتْ لتحيا من جديد، وإذا أخلصتْ لحبّها، غادرَ الإخلاصُ المُتصنَّعُ من بعيد.

وتتجلّى تلك الرحلةُ في قوله:

"وهبطتِ كالأمِّ الرؤومِ بطفلِها،

فإذاهُ إذ خرَّ الجبينُ على البِساطِ السُّندُسيِّ،

وأشفقا،

صعدتْ إلى سرِّ الشفاءِ جراحُه."

ويزدادُ الصعودُ رونقًا، بل يتكرّرُ في حضرتِها، إذ تتلاقى روحُ الشاعرِ مع تلكَ المحبوبة، ليحدثَ المعراجُ مرّةً ثانية، وتتراءى الكواكب، في قوله:

"وهي الصعودُ إلى السُّعود،

فطرْ بها،

واركُضْ،

ومُرَّ،

واغسلْ بعينيكَ السماءَ،

اسجُدْ،

وقَرِّ."

القصيدة الخامسة: "آية عشق"

في قصيدة **"آية عشق"**، يتجلّى الجسد الأنثويّ كرمزٍ صوفيٍّ ميتافيزيقيّ، لا بوصفه جسدًا ماديًّا أو غريزيًّا، بل باعتباره وسيطًا بين العاشق والمُطلق، وبين العرفان والوجود. من خلال هذه القصيدة، تتحوّل الأنثى إلى رمزٍ مقدّس، حيث يُصبح الجسدُ قناةً للتجلّي الإلهيّ، ومفتاحًا للإلهام الشعريّ. تتّسم الرؤيةُ الشعريةُ في هذه القصيدة بالتعالي على الواقع الماديّ، حيث يُعاد تشكيل الأنثى ككائنٍ روحانيٍّ يفيض بالمعرفة والعشق السماويّ.

ومن ثمّ، تتحوّل الأنثى في ذات القصيدة إلى وَلِيّ، فتصبح بمنزلة العابد العارف، الكاشف عن تجلّي الكمال الإلهيّ في الكون، وعن حبّه وعشقه لله الجميل. فتصبح في تلك القصيدة "الأيقون" المتردّد بين عالمي الغيب والحسّ. وهنا تظهر الاستعارة العرفانيّة التي تستحضر دالّتَي التماثل والتوازن، وهما مقارنتان تعملان على تسليط الضوء على أوجه التشابه بين مجالين غير متجانسين. والتمثيل الدلاليّ الناتج عنهما ينبع من التفاعل بين هذين المجالين: "المصدر" و"الهدف". وعليه، نتّخذ الاستدلالَ مطلبًا رئيسًا في تلك العمليّة؛ فعندما يُعلن الشاعر عن العشق متمثّلًا في صورة امرأةٍ قُدّت من النار المقدّسة، فإنّه يجعلها جزءًا من خصائص العشق بما يحويه من (الوَهَج، والاشتعال، والاضطجاع)، قائلًا:

وهي خريطةُ أحوالي؟!

قيلَ: وما العشقُ؟

فقلتُ: امرأةٌ قُدَّت من وَهَجِ الأنسال،

اضطجعتْ فوقَ سريرِ الملك،

فدعكتْ كفّيها،

اشتعلَ البحر،

وانسكبَ البرقُ على النُّظّارِ الأشغفِ،

كان قدِ استَعفَّ،

ثمّ استَشعَف.

فالجسد الأنثويّ هنا يتمّ تصوّره بوصفه كائناً خُلق من "وَهَج الأنسال"، ما يُوحي بالجانب الإلهيّ والروحيّ لخلق الأنثى. وبدلًا من أن تُخلق من مادّة ماديّة، يُقدَّم الجسدُ الأنثويّ كـ"وَهَج"؛ أي نور، ما يربطها بالتجلّي الإلهيّ.

وتتعالى حركة المرأة الرمزيّة في "دعك الكفّين"، التي تؤدّي إلى "اشتعال البحر" و"انسكاب البرق"، إذ تعكس فكرة أنّ الجسد الأنثويّ هنا ليس مجرّد وجودٍ ماديّ، بل هو محرّكٌ للكون، والقوّة التي تؤدّي إلى حدوث الانفجارات الكونية. فالجسد الأنثويّ في هذه الصورة يتجاوز كونه موضوعًا حسّيًا، ليُصبح الوسيلة الفاعلة في حركة الوجود.

ويزداد الجسد الأنثوي تسامياً، فيتوازى مع اللغة الكائنة في جسد القصيدة، وهنا تتحوّل الأنثى من كونها مجالًا تسعى الذاتُ الشاعرةُ لتحقيقه، إلى كونها هدفًا قد تحقّق باكتمال القصيدة. ويزداد انسجامُها بتحوّلها من دائرة المفعوليّة إلى الفاعليّة، ممّا يعكس حقيقة أنّ الفاعلَ يعملُ على المفعول به، وهذا يُسلّط الضوء على أنّ المرأةَ هي مصدرُ الإلهام، والطاقةُ المتخافيةُ المحرّكةُ للذات الشاعرة. وبهذا يتحقّق التماهي بين الجسد الأنثويّ واللغة، لتُصبح الأنثى هي القصيدة، أي وسيلة الشعر والتعبير. في الأدب الصوفيّ، اللغة هي وسيلةُ التجلّي، حيث يصف الشعراءُ العرفانيّون اللغةَ كقناةٍ لبلوغ المعرفة العليا.[1] ويتمثل ذلك في قوله:

ما الشعرُ؟ وما الناسُ؟

وما كلُّ الثمراتِ تنزّلُ في كفّيَّ إذا غضبتْ؟

أو عبسَ النهرُ بوجهِ الظمآن،

إذا انكسرَ العودُ، وأنكرَ موّالي؟

كيف أكونُ، وما كنتُ بغيرِكِ، يا لُغتي وقصيدي،

وقيامي وسجودي في حضرةِ معبودي؟

حتّى يصل إلى قوله:

فألهمني باسمكَ، يا مولاي، قصيدًا

[1]) محيي الدين بن عربي – الفتوحات المكية ،الجزء الخامس، مرجع سابق، ص 128، 129.

ليس لأحدٍ غيري،

طوّحني العشقُ، وأرادني ثملًا،

فاكتُبْني للحمّادةِ، للشكارةِ،

آياتٍ للصبرِ،

جزاءً للسلاّكِ إليك، بسرِّ الـ"كن"،

وضّئني بالحمد،

واسْكُبْني في كأسٍ من نورِكَ أملًا.

القصيدة السادسة: "يا زمزم روحي ودعائي"

في قصيدة "يا زمزم روحي ودعائي"، تحمل المرأةُ بعدًا قدسيًّا، فماء زمزم يُستخدم للاستشفاء، وبه تهدأ الأرواحُ بعد أن نضب ماؤُها. تنثال العلاماتُ السيميائيّة، المصدّرة بأداة النداء والمولجة إلى النص، فالنداءُ طلبُ الإقبال أو دعوةُ المخاطَب، وهو دعاءٌ برفع الصوت، والمنادى هو المطلوبُ إقباله بحرف مخصوص. وقد أدخل الشاعرُ النداءَ البعيد، لحرصِ المنادى على إقبال المدعوّ عليه، ومفاطنتِه لما يدعوه له. واستعمال تلك الأداة بهذا الشكل إعلانٌ لتجربةٍ عاشها، أو يُريدُنا أن نعيشها. فالقارئُ يشعر منذ الوهلةِ الأولى بطلبِ الاستغاثة المتفجّر في ذلك العنوان؛ وكأنّ الشاعر، بعد تجربةٍ لم ترو ظمأَه، يُنادي كائنًا مجازيًّا، يُلبس الأنثى فيه ثيابَ الاستشفاء والتروية، فيُرمَز لها بزمزم الروح والدعاء، وقد جمع بين السمتين، لتكون "زمزم" علامةً مائزةً في تشكيل هوية الأنثى، وتُصبح في ذلك الحال ماءً يُطهّر الروح من عطشِها الوجوديّ، ومعينًا للرجاء والتضرّع في لحظات "السَّحر" (وقت الصفاء والفيض الإلهيّ).

بُنيت هذه القصيدة على أسسٍ عرفانيّة، تقوم على أنّ الخيال هو جوهرُ المعنى الإنسانيّ، وهو الذي يُبني جزءًا كبيرًا من نظامنا التصوّريّ. وحين نقف عند اهتمام الدارسين العرب بالمعنى، نجده يرتبط بالذهن، إذ إنّه يقوم بتمثيل المعاني المتجذّرة، وليس شرطًا أن يستغرق الصورَ الموجودة في المحيط المعرفيّ للشاعر فقط؛ لأنّ العقل لا يُمثّل ما هو واقعيّ فحسب، بل يُمثّل ما سوى ذلك؛ فيُمكن أن نعتقدَ فيما لا يكون واقعًا، ونرغبَ فيما لا يوجد. [1]

ويتجلّى المشهدُ التمثيليّ في تصوير المرأة وكأنّها سفينةُ النجاة، والخلاص من القيد؛ فهي روحُه، ونبضُه، وإكسيرُه الحيويّ.

[1])ينظر ، صلاح إسماعيل: نظرية جون سيرل في القصدية- دراسة في فلسفة العقل، حوليات كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، مجلس النشر العلمي، الكويت، 2007، ص151،152.

ويزداد جمالُ المشهد باستدعاء النصّ القرآنيّ "فكُّ رقبة" في قوله:

فهتفتُ وقلتُ: هي انسكبتْ

من حزنٍ لم أُدركْ سببَهُ،

بِكَلُومِ العبدِ،

استصرخَها،

ألقتْ بحبالٍ من صبر،

وأشارتْ في حسمٍ: خُذْها،

فكّكتُ الرقبة.

دائمًا ما بعد العِتق يأتي الخلاص. وهنا يتنامى الرمز، لتكون بشيرًا بالخلاص، والصوتَ الغيبيّ الذي يفتح باب التوبة أو العروج، فيقول:

امرأةٌ همستْ في فجرٍ

للبحرِ: غرقتَ بِلُجّتِها،

فاستشفعَ،

أرهفَ، واستشرف،

واستجمعَ في شغفٍ موجَهُ،

واستطلعَ كاهنَهُ بُرجَهُ.

ويزداد ارتقاء الجسد الأنثويّ، فيتحوّل من كونه لحمًا وعظمًا إلى قبلةٍ، وفيضٍ من الطيب والعسل، فيقول:

وأُولّي شطرَ شطائرِها،

وأُوضّئُ من عسلٍ بدني،

وأُصلّي.

وقد استُعير الجسدُ الأنثويّ ليكون مجازًا للشفاء والرضا، وقبلةً تُولّى الذواتُ شطرَها، فيتماهى مع الكعبة، ومركزِ الطواف، ليرتقي بماديّته إلى عالم الروح والخضوع والرهبة:

يا تلك الكعبة،

طوّافٌ أخذتْهُ الرّهبة،

فاستنشدَ مولاهُ،

استشفعَهُ،

فترأفَ مولاهُ،

أحبَّه،

أسلمَه الجنة،

كافأه،

بجزاءِ سنينَ في العقبة،

أشهدَه المخبوءَ، وطبّبَه،

أصعدَه يؤذّنُ في القبلة.

القصيدة السابعة: "غير أن القلب لا يزال طفلاً"

وهكذا يصبح الجسد الأنثوي مجازاً وجودياً، وصوفياً، وشعرياً، يجمع بين الأنثى الحقيقية، والمرأة المثالية، والأنوثة الكونية، والطبيعية، والروح ، والمآل الوحيد للوصول لأقصى درجات النشوة الروحية، التي تأتي معها التحلية، فيعود القلب طفلا كما لم يولد من قبل فتظهر قصيدته" غير أن القلب طفلا لا يزال" التي يتردد فيها اللقاء مرة أخرى مع الجسد الأنثوي، إذ لا مفر منها، فيقول:

ليس لي إلا حضنٌ

إن تبدى في اختفاء

أو تخفى في الضياء

إن تناءى

أو تقرب

هذا التحول المبني على فكرة المتناقضات بين الحضور والغياب، لتتحرر-الأنثى- من أسر الحرف اللغوي، بل من القولية والمخلوقية، لتنطوي على ظرف مقدس، هو ظرف الالتحام بما لا يتناهى، والانصهار فيه. غير أنها إذ تتحرر في المحتوى لا تستطيع الانعتاق في الشكل [1]، فالأنثى ليست كائناً حسياً بل صورة رمزية للتجلي الإلهي، وهي بذلك تمثل مقاماً من مقامات السلوك الروحي، حيث يظل العاشق متعلقاً ب"حضرة" غائبة/حاضرة، لا تثبت على حال.

ثم يتحول الجسد الأنثوي إلى موضع "نظر عرفاني"، لا مجرد نظر حسي:

أن مددت العين غورا

تحت ثوب الروح أرقب

ما استدار وما تكعّب

[1]) محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري: الأعمال الصوفية، راجعها وقدم لها سعيد الغانمي، منشورات الجمل، بغداد، 2007، ص17.

تتلاقى تلك الرمزية مع ما طرحه "الحكيم الترمذي حول الحس الباطني،" فإن البدء عندنا هو ما يناسب الحس أولاً، ثم يرتقي إلى الأمور المجردة، الخارجة عن الحس" [1]فالشاعر لا ينظر إلى الجسد، بل يرقب ما وراءه، مما يحوّل الكائن إلى علامة في التكوين.

وفي هذا، يتقاطع الجسد الأنثوي مع المفهوم الصوفي للجمال كأثر من آثار الخلق الأول ، كما جاء في قول ابن عربي:" الجمال الإلهي هو أول تجلٍ في صورة" [2]

وختاماً تتجاوز الأنثى في تلك القصيدة المقاربة التقليدية لفكرة الجسد؛ لتعيد تشكيله كفضاء تأويلي، متعالٍ، متصلٍ بالتجلي الإلهي، ومن خلال المعجم العرفاني المتجسد في تلك القصيد تتحول الرغبة إلى رجاء، والخطيئة إلى اعتراف، والجسد إلى مقام إشراقي، هو ما يجعل من هذه القصيدة تجربة شعرية تمزج بين الصوفي والجمالي.

القصيدة الثامنة: "قال غوايتها مردية".

مع استنطاق النمط السردي في عنوان القصيدة" قال غوايتها مردية" تتغير نمطية المرأة من كونها معبراً صوفياً مقدساً، ومعشوقاً ممزوجاً بالطهر، إلى حكاية على لسان الذات الشاعرة، وكأن شخصاً يحدثه ،سارداً ثلاث علامات، الأولى تتمثل في الفعل" قال" الذي يوحي بوجود صوت عارف أو شاهدٍ عل تجربة ذات طابع وجودي/عرفاني، أما لفظة "غوايتها" فتشير إلى الجاذبية الأنثوية، لكنها لا تنحصر في معناها الحسي، بل تتخطى ذلك إلى غواية الروح والعقل والنص، بوصفها طاقة كونية تجذب الكائن نحو معراج رمزي أو هاوية وجودية.

أما العلامة الثالثة "مردية" فهي اسم فاعل من "أردى" أي أسقط وأهلك، وهي مفردة مشحونة في الخطاب الديني بحمولة التحذير من المهلكات؛ مما يمنح العنوان توتراً درامياً بين الجذب والخطر، بيد أن القصيدة في سياقها الصوفي، تعيد تأويل هذه "المردية" لا بوصفها هلاكاً أخلاقياً، بل فناءً عرفانياً ينهي الأنا ويعيد تشكيل الذات في ضوء الكشف والوجد.

فالقصيدة ذات طابع صوفي وفلسفي، حيث تتناول فكرة المرأة، ليس بجسدها، بل بكينونتها الروحية ، التي يمكن أن تكون طريقاً للخلاص ومعبراً لتناسل الأكوان، فهي إذن جزء من الوجود بل الوجود كله، فهي عنصر فاعل فيه يقول الشاعر:

امرأةٌ كوناً كانت،

كان الربُّ يكوّنها من وهجٍ وعقيقٍ

كنتُ تكوّنتُ من التين، من الزيتون،

وكان الناسُ سُكارى وما هم بسكارى

هل ثمُل الشاعر وهو يراجعُ في الأسحار

[1]) الحكيم الترمذي: كتاب ختم الأولياء، تحقيق عثمان إسماعيل يحيى، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، د.ت، ص180.
[2]) محيي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، المجلد الرابع، دار الكتب العلمية، بيروت ط1، 1999، ص256.

شهائقها

أوَ كان الفوْق من السكر طريقاً للصعدة

ويستمر حتي يصل تجسيدها للوجود الكلي، فيقول:

سوّاها الربُّ بستة أيام

قال: اضطجعي فاضطجعت

واشتعلت في سندسةٍ من رهفٍ قنديلاً

أمر رحيقاً سال من الشفتين؛

فشهق ملاكٌ

قال رويت

فقال عطشتُ؛

وما أدري في صحراء الروح سبيلا

قيل ستجري الأنهار بضلعيها،

خذ غرفتك

وسبِّح ما ظل المروى

واعبر،

فهي ليست مجرد جسد مادي، بل طاقة نورانية ومعدن نفيس، فهي بشارة لحظة التجلي الكبرى، ثم يعقد مقارنة بينه وبين المرأة؛ فهو مخلق من "التين والزيتون"، وهما رمزان أرضيان في القرآن، يرمزان للوجود البشري والطبيعة ، وهذا يعني أن الذات المتكلمة تستشعر ضآلتها أمام ذلك الكائن النوراني.

ثم تنشطر الذات الشاعرة سائلة نفسها هل ثمل الشاعر، أي وصل إلى من مراحل السكر الصوفي الناتج عن التأمل والانجذاب الروحي، فأودى به ذلك إلى قاع الخطيئة الآدمية والسقوط أم إلى الصعود والارتقاء الروحي. فالثمل ليس سكراً بالمعنى التقليدي، بل هو حالة من الفناء في الجمال الإلهي مما يجعل المرأة رمزاً للتجربة الصوفية.

وتتأكد فكرة تراوحها بين الخلاص والخطيئة في قول الشاعر:

قال غوايتها مرية

والبئر سحيق

والغوص والغوثَ، ولكن

لا تسلمني للري وحيدا

واشدد أزري برفيق

واجعل لي من أهلي في دلج الأحوال دليلاً

فالبئر يرمز إلى السقوط كما في قصة يوسف عليه السلام، مما يعني أن المرأة قد تكون تجربة مؤلمة لكنها ضرورية للارتقاء الروحي، والمرأة ليست واحدة فقط، بل هي كل النساء، مما يعني أنها ليست فردا محدداً بل رمزاً جمعياً لأنوثة كونية.

وختاماً كشف الجسد في تلك القصيدة عن ازدواجية ثرية بين الغواية والكشف، بين الأنثى والآية، بين السكر والوعي، في سياق رمزي وصوفي عالي الكثافة، يجعل من الجسد الأنثوي مجالاً للتأويل اللاهوتي، وجسراً إلى الحقائق الماورائية، وقد تحولت الأنثى في هذا النص من كونها موضوعاً دنيوياً إلى رمز كوني، ومن مقام الرغبة إلى مقام الستر.

القصيدة التاسعة: "أنت امرأتي".

يحمل عنوان القصيدة الأخيرة**" أنتِ امرأتي"** دلالة ظاهرية مباشرة توحي بعلاقة بين المتكلم والأنثى المخاطَبة، لكنه سرعان ما يتكشف عند قراءته في ضوء المتن الشعري، عن كثافة رمزية تفتح أفقاً تأويلياً يتجاوز العلاقة العاطفية أو الاجتماعية المعتادة. فالعنوان يتشكل في جملة اسمية تتكون من علامتين، وكأنهما إعلاناً وجودياً حاسماً لا يخلو من نبرة عرفانية، يتوسل من خلالهما الشاعر الكشف عن حقيقة المرأة لا بوصفها موضوعاً للغزل أو التملك، بل باعتبارها تجلياً أنثوياً لله، وآية من آيات رحمته.

فالقصيدة كلها تفكك المعنى النمطي للأنوثة؛ لتعيد بناءه على أساس عرفاني، حيث تصبح المرأة كائناً وجودياً لا عاطفياً، بل كائن تتجسد فيه" كنوز الله" و" الفردوس الأرضي" و"رغيف الرحمة".

أنتِ امرأتي

حقًا، لكن،...

لستِ مجرد أنثى، لستِ الجسدَ الأذكى،

فحسب

ولستِ قصيدة عشقٍ مارقةٍ

أنت كنوزُ الله، وأنت الفردوسُ الأرضيُّ

لعبدٍ أعتقه الله من الأوحال

وأسلمه المفتاحُ، ليلج النور قبيلَ ظلام

مغيبي

طيبي نفساً، أنت هنالك تنتظرين الطفلَ،

وها وقد جاء

مع تلك القصيدة تحققت الصورة الكلية للمرأة، عبر رحلة مع الديوان كانت المرأة حلماً، طيفاً، رمزاً، سراً متسامياً، لكنها في النهاية تصبح واقعاً ملموساً.

يزال البرقع وتنكشف الحقيقة، وتظهر تلك المتخفية، بثوب إلهي، وهنا تتسامى المرأة إلى كائن آخر ، يترفع عن كونه مجرد إلهام عابر، أو أن تكون" قصيدة عشق مارقة" أي حالة غرامية سريعة الزوال، بل يراها حالة دائمة وأبدية، تشبه "كنوز الله" وهي إشارة إلى قيمتها العظيمة والنادرة، فهي كالفردوس الأرضي، مما يجعلها بمثابة الجنة التي وجدها الشاعر على الأرض، فأعتقه الله برؤيتها، وهذا يدل على تحريره من حياة مضطربة ومنحه النقاء والخلاص.

"أنتِ امرأتي" ليست مجرد عبارة رومانسية، بل لوحة إشهارية عن اكتمال الهوية العاطفية، حيث لم يعد هناك فقدان أو بحث أو غموض. بل إجابة عن كل الأسئلة السابقة، فالعشق تحقق، وحدث الاكتمال الوجداني، مما يؤكد أن الرحلة لم تكن عبثية، بل وصلت إلى نتيجة واضحة ونهائية.

نتائج البحث

ختامًا، مثَّلَ ديوانُ لا سِواها لمختار عيسى ثورةً في تصوُّرِ الأنثى في الشِّعرِ العربيّ المُعاصر؛ إذ تتجاوزُ الأنثى فيه دورَها التقليديَّ كحبيبةٍ أو معشوقةٍ، إلى كائنٍ رُوحيٍّ مُتَعالٍ، يحملُ معاني التجلِّي والتجربةِ العرفانيّة. ومن خلالِ دمجِ مفاهيمَ صوفيّةٍ وفلسفيّةٍ مستمدّةٍ من أعمالِ ابنِ عربي، يُقَدِّم مختار عيسى رؤيةً جديدةً لرمزيّةِ الأنثى في الشِّعرِ العربيّ، حيثُ تُصبحُ هذه الرمزيّةُ جِسرًا بينَ الرُّوحِ والجسد، وبينَ الحُضورِ والغياب، بما يعكسُ التوتّراتِ الروحيّةَ العميقةَ في التجربةِ الصوفيّة.

وعليه، فإنّ أبرز النتائج التي انتهت إليها هذه القراءة هي:

1- العرفانيّة بوصفها نَسَقًا إدراكيًّا يقوم على ثنائيّةِ العقلِ والجسد، كثيرًا ما تستلهمُ المنهجَ السيميائيَّ مركزًا لها؛ لكونِه المنهجَ العلاماتيَّ الوحيدَ القادرَ على وصفِ العمليّةِ التواصليّة، وتشكُّلاتِها الذهنيّة بينَ النّصِّ والمتلقّي.

2- تأثّر مختار عيسى بالفلسفةِ الصوفيّة، وقد انعكسَ ذلك على صورةِ الأنثى، بوصفها رمزًا رُوحيًّا يُدمج بين الأبعادِ الروحيّةِ والجسديّة، بل ويتجاوزُ ذلك إلى كونها رمزًا للوجودِ الكُلّيّ، الذي يشملُ جميعَ الأبعادِ الجماليّةِ والخُلُوديّة المُشْرقة.

3- إضفاءُ البُعدِ التجريديّ على الأنثى يُمثِّل انحيازًا تأويليًّا صوفيًّا، يُحرِّرها من الماديّة، ويُقَدِّمها كـ"مكانٍ مُقدَّس" تختزلُ فيه الذاتُ الشاعرةُ معانيَ الفناءِ والتجلِّي، ويفتحُ أمامَها أفقَ المعرفةِ الأسمى.

4- العلامةُ السيميائيّةُ في العنوانِ والإهداءِ تؤدِّي دورًا مركزيًّا في فتحِ أفقِ القراءة؛ فالثنائيّةُ القائمةُ على النفيِ والاستثناء تُؤسّسُ لعزلةٍ فريدةٍ للأنثى، بوصفِها رمزًا للوجودِ المُتعالي. كما يُفصِحُ الإهداءُ عن علاقةٍ عرفانيّةٍ بين الشاعرِ والأنثى، تُقَدَّمُ فيها الأنثى بوصفِها مصدرَ الإلهامِ الرُّوحيّ، وتجَلِّيًا للقداسةِ والمُطلق.

5- الأنثى وتجلياتُها الرُّوحيّةُ في القصائد المختارة: يتّضح في العديد من القصائد – ومنها "وأغلقَ بابَ الجحيم"، و"آية عشق"، و"امرأة لا سواها" و" غير أن القلب لا يزال طفلاً" – حضورُ الأنثى بوصفها رمزًا للتجلّي والرُّوح، وجوهرًا للتجربةِ الشعريّة. ففي الأولى تمثِّلُ الأنثى نقطةَ التحوُّلِ من العذابِ الداخليّ إلى الخلاصِ الرُّوحي، وفي الثانية تُؤدّي دورَ الوسيطِ بينَ العاشقِ والمطلق، وفي الثالثة تُقَدَّمُ الأنثى بوصفِها كائنًا مُتفرِّدًا يحملُ القيمَ الرُّوحيّةَ العُليا، ويُجسّدُ حالةَ الاتّحادِ الميتافيزيقيّ بالكمالِ الإلهيّ.

6- القصيدةُ المُؤنَّثة وتكامُلُ الشكلِ والمضمون: تتكاملُ الجماليّاتُ الشكليةُ مع البُنى الرُّوحيّة العميقة في قصائدِ الديوان، فتتجاوزُ النماذجَ الشعريّةَ التقليديّة، وتَمنحُ الشعرَ وظيفةً رُوحيّةً جديدة، تُقدِّمُ الأنثى كرمزٍ للتجلّي الإلهيّ، ووسيطًا في تجربةِ العشقِ العرفانيّ المتسامية.

7- تجديدُ مفهومِ الحبّ والعشق: يتجلّى في الديوانِ انقلابٌ مفاهيميٌّ على صورِ الحبّ التقليديّة، حيثُ يُعادُ تشكيلُ العلاقةِ بين الشاعرِ والأنثى في ضوءِ رؤيةٍ صوفيّةٍ، تُؤطِّرُ هذه العلاقةَ في فضاءٍ ميتافيزيقيٍّ يُلامِسُ المُطلق.

8- البُعدُ الأنثروبولوجيُّ الكامن في رمزيّة الأنثى: تُظهِرُ قراءةُ الديوان أنَّ الأنثى تمثِّلُ مركزَ الهُويّةِ الشعريّة، فهي ليست فقط مُلهِمةً بل حاضنةً للذاكرةِ الثقافيّة، وحارسةً لمَعاني التكوينِ الجماليّ المُتجاوزِ للزمن.

9- البنيةُ الرمزيّةُ المترابطة في الديوان: يُلاحَظ أن الديوان يُقيمُ شبكةً من الرموزِ المُتماهية، تتكرّر فيها صورةُ الأنثى في مواقعَ متعدّدةٍ من النصوص، ما يُضفي على هذه الصورة بُعدًا تأويليًّا شاملًا يُعيدُ إنتاجَ المعنى ضمنَ نَسقٍ عرفانيٍّ كُلّيٍّ.

10- الانفتاحُ التأويليّ للنصّ: يُتيحُ ديوان لا سواها فضاءً تأويليًّا خصبًا، من خلال بنائه الشِّعريّ المُتعدِّدِ المستويات، الذي يُفعِّلُ دورَ المتلقّي في فكِّ شفرةِ الأنثى كعلامةٍ تتنازعُها الحسيّةُ والرُّوح، المحسوسُ والمُتعالي.

المصادر والمراجع :

أولًا: المصادر
مختار عيسى: لا سواها، دار الفراعنة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2024.
ثانيًا: المراجع العربية:
1-حسني خالد: مدخل إلى اللسانيات المعاصرة، مكتبة نوميديا، د.ت.
2- سعيد بنكراد: السيميائيات(مفاهيمها وتطبيقاتها)، دار الحوار، سورية، ط3، 2012.
3-عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1978.
4-عبد الحق منصف: الكتابة والتجربة الصوفية، نموذج ابن عربي. الرباط، منشورات عكاظ، 1988.
5- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
6-محمد الصالح البوعمراني: دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، مكتبة علاء الدين، صفاقس، 2009.
7-محمد عبد الله الخولي: التمثيل الشعري للموضوع عند محمود درويش (دراسة سيميو-تواصليّة)، دار النابغة للنشر والتوزيع، طنطا، ط1، 2025.
8- محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، القاهرة، 1980.
9- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1983. 11
10-محمد فكري الجزار: ألعاب اللغة، مقدمة في ما بعد النظرية الأدبية، القاهرة، دار كنوز، 2021.
11- محمد مفتاح: المفاهيم معالم(نحو تأويل واقعي)، الدار البيضاء – بيروت: المركز الثقافي العربي، 2010.
12- محمد مصطفى: الرمزية عند ابن عربي، المجلد الأول، الهيئة العامة المصري للكتاب، القاهرة، ط2، 2020.
13- محيي الدين ابن عربي: الفتوحات المكية، الجزء الأول، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999.
14- محيي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، المجلد الثالث، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999.
15- محيي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، المجلد الخامس، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999.
16- محيي الدين ابن عربي: فصوص الحكم، دار آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة،2016.
17-محيي الدين ابن عربي: التدبيرات الإلهية في إصلاح المملكة الإنسانية: دار الثقافة، بيروت، 2015.

ثالثاً: المراجع المترجمة إلى العربية:

1- أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2014.

2-أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثافي العربي، ط2، 2004.

3-جان جاك لوسركل: عنف اللغة، ترجمة محمد بدوي، الدار البيضاء- المركز الثقافي العربي، ط1، 2005.

4- جراهام ألان: نظرية التناص، ترجمة: باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، ط1، 2001.

5- دانيال تشاندلرل: أسس السيميائيات، ترجمة: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة بيروت، ط1، 2008.

6-ريني جينو: رموز العلم المقدس، مقال الكلمة الإلهية والرمز، ترجمة عبد الباقي مفتاح، الأردن، عالم الكتب الحديثة.

7-مايكل ريفاتير: دلائليات الشعر، ترجمة محمد معتصم، منشورا كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة نصوص وأعمال مترجمة، 1997.

8-ميهابو أنطوفيتش : مكانة علم الدلالة في العلوم العرفانية المعاصرة، ترجمة حليمة بو الريش، مجلة فصول، المجلد(4/25)، العدد(100)، 2017.

9-هنري كوربان: الخيال الخلاق في تصوف ابن عربي، ترجمة فريد الزاهي، منشورات مرسم، الرباط، 2003.

رابعاً: المراجع الإنجليزية.

1-Chandler, Daniel. Semiotics: The Basics. London: Routledge.

2-Eco, Umberto. Semiotics and the Philosophy of Language. Bloomington: Indiana University Press.

3-Jappy, Tony. "Diagrams, Semiosis, and Peirce's Metaphor." In The Oxford Handbook of Charles S. Peirce, 570–582. Oxford: Oxford University Press, 2024.

4-Peirce, Charles Sanders. Ecrits sur le signe. Paris: Seuil, 1978.

5- Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1960.

6-Tiefenbrun, Susan W. "The State of Literary Semiotics: 1983." Semiotica 51, no. 1/3 (1984): 11–12.