مجلة بحوث
كلية الآداب

البحث (١٧)

تجليات التناص فى شعر ابن عربى
ثلاث قصائد فى ترجمان الأشواق
نموذجاً

إعداد

د/ محمد سليم محمد هياجنه

أستاذ الأدب والنقد المشارك - قسم اللغة العربية
كلية التربية فى الدوادمى- جامعة شقراء
المملكة العربية السعودية

السنة ٢٨ العدد (١٠٩) ابريل ٢٠١٧م

http : // Art.menofia . edu. eg *** E- mail: rifa2012@ Gmail.com

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

تجليات التناص في شعر ابن عربي، ثلاث قصائد في ترجمان الأشواق نموذجا

د. محمود سليم محمد هياجنه

أستاذ الأدب والنقد المشارك – قسم اللغة العربية

كلية التربية في الدوادمي – جامعة شقراء (المملكة العربية السعودية)

الملخص:

يُعد ابن عربي من أبرز الشعراء استلهاما للتراث الشعري والديني في شعره، لما يتسم به من إثبات العلاقة الوجدانية بين الإنسان والبنية المعرفية الروحية، وهي علاقة ذات أهمية بالغة في البناء العرفاني في الفكر الصوفي، الأمر الذي يفرض عليه إثباتها وترسيخها، وهي تشكل تحولا في الدلالة من النص الشعري ذي الطابع الغزلي إلى النص النثري الذي ينفتح على عالم ابن عربي الفكري، الذي ينسرب إلى التعيينات الإلهية، والحديث عن المطلق من منطلق المقيد والمحدود.

تناولت هذه الدراسة ظاهرة بارزة في شعر ابن عربي؛ وهي لجوءه إلى التناص من التراث الإنساني الديني، وتراث الشعر العربي الغزلي، حيث استلهم مرجعياته.

وقد اقتضت خطة الدراسة الإجرائية المنهجية تناولها في محورين، تناولت في المحور الأول مصطلح التناص من الناحية النظرية، وتطورها عبر الزمن، وفي المحور الثاني تناولت ظاهرة التناص في شعر ابن عربي، وقصرت البحث على ثلاث قصائد من ديوان ترجمان الأشواق.

المقدمة:

ليس ثمة شك في أن النص الشعري لا يبدأ من فراغ، وإنما هو مزيج وامتداد لنصوص عميقة داخل سياقاته الخارجية والمحيطة به، وهو بذلك ليس عالما منغلقا على نفسه؛ بل منفتح على عوالم خصبة من النصوص المدمجة فيه؛ فلا مناص لأي شاعر في أن يعود إلى مرجعياته مهما تعددت مشاربه الثقافية وإبداعاته الشعرية؛ لأنه مرتبط بمزيج ثقافي مختزن في ذاكرته؛ لهذا نجد الدراسات النصية تحتل حيزا بالغ الأهمية في مجال البحث الأدبي، بغية معرفة النص من منطلق علاقته بماضيه وحاضره.

• تاريخ تسليم البحث (نوفمبر /٢٠١٦) * تاريخ الموافقة على البحث (مارس /٢٠١٧)

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

ولعل تبلور مفهوم التناص في الدراسات الغربية الحديثة وبخاصة عند "كريستيفا" ثم في الدراسات العربية الحديثة، جعل الخطاب الشعري العربي المعاصر يتغيا التعرف على جملة من السياقات الثقافية والتفاعلات النصية على المستويين التشكيلي والدلالي، ولذا فقد انفتح على أصعدة كثيرة، كالنص الأسطوري والتاريخي، وانفتح على الذاكرة الشعرية الممتدة في الزمان، والمشتملة على متن الخطاب الشعري القديم والحديث، فضلا عن أنواع الخطابات الأخرى، كالقرآن والحديث النبوي الشريف والأمثال والحكم ونصوص النثر الكلامي اليومي، التي تشكل بمجملها المرجعية الأساسية للشاعر العربي القديم والمعاصر.

والشاعر محي الدين ابن عربي لم يحض بدراسة من هذا النوع، فالمتحسس لهذه الظاهرة يدرك الغنى التناصي في شعره، الذي يستحق التوقف عنده بالبحث والدراسة والتحليل، وقد حاولت الدراسة أن تقف عند المضمون متأملة تشكيل اللغة الشعرية الجديدة لدى الشاعر، ومدى تعبيرها عن المفهومات المعرفية والفكرية.

إن الدراسة ستتجه إلى استقطاب نصوص ابن عربي واستنطاقها من خلال كشف علامات تقاطعها مع النصوص السابقة لها، وربط تلك العلامات بالنص الكلي، معتمدة في ذلك على التناص نفسه، لا بوصفه منهجا إجرائيا فحسب، ولكن بوصفه ممارسة إنتاجية، وهذا لا يعني محو الذات المبدعة للنص، وإنما إعادة إنتاج النص الشعري، بوصف الذات خالقة له متخلقة فيه، أو كما يرى "بارت" : " أن الذات جزء من نسيج النص، مثل العنكبوت التي تذوب في الإفرازات البنائية لنسيجها"[١] ، لأن " فهم الإنتاجية كإنتاجية تهديمية وإلغائية وماحية للذات لا تؤدي إلى تصور للنص الأدبي" [٢] بمعنى أننا قد صرنا ندرك الذات بوصفها منتجا للنص وناتجا عنه أو قائلا له ومقولا فيه ومن ثم بوصفها انبناءا لا بنية، وتشكلا لا شكلا، وتخلقا لا خلقة"[٣] ، وما دام للنص بنيتان: بنية سطحية، وبنية عميقة، فإن الإجراء سينطلق من البنية السطحية باتجاه البنية العميقة، ولا تتكشف الثانية إلا بواسطة الأولى، متجهين نحو الأبعاد اللاشعورية للرموز المكونة لنسيج النص الكلي الذي يمثل محور الدراسة.

من هنا كان توجه الباحث نحو ظاهرة التناص، في"ديوان ترجمان الأشواق" الذي يُعد فسيفساء من النصوص الغائبة التي أدمجت في نسيجه وتفاعلت معه،فشِعْرُ ابن عربي بنية

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

خصبة للدراسات المختلفة؛ لما يمتاز به من كيفيات متنوعة في توظيف المصادر والرموز التراثية والدينية في استخداماته اللغوية، كما أنه يفيض بالتجليات الجمالية التي تقوم على دالّين رئيسين؛ دالٍ سطحي يتمثل بعشق فتاة، ودالٍ عميق يتمثل بعشق الذات الإلهية، ولهذا نستطيع القول: إن هناك تجليات لجماليات لغة سطحية، وتجليات لجماليات لغة عميقة، وتناول هذه الجماليات في إطار التناص مع المصادر المستقاة (التراث الديني والتراث الأدبي) تمكن الباحث من سبر أغوار شعره والتغلغل في مفاصله ، فضلا عن أن التناص يتجلى في شعر ابن عربي كخاصية جوهرية قوامها إحاطة الشاعر بتراث لا يستهان به، ما دفع الباحث إلى عدة تساؤلات حول التناص وبخاصة تناصات ابن عربي، ولعل أهمها: أين يتمظهر النص الغائب في النص الحاضر، وكيف تعامل ابن عربي مع النصوص الغائبة؟ وما هي طرق توظيفه لها في النصوص المقروءة؟ وهل استطاع خطابه الشعري أن يثمر بإنتاجية للمعنى؟ وبالأحرى ما هي أنواع التداخل النصي في ديوان "ترجمان الأشواق"؟ ولا شك أن البحث يسعى للإجابة عن هذه التساؤلات في قراءةشعره من خلال ديوان ترجمان الأشواق الإبداعي في ضوء مصطلح نقدي حديث.

وبهذا فرضت طبيعة الموضوع المعالج سلك المنهج الوصفي لرصد نظرية التناص والوقوف عند مرجعية النص الحاضر، والمنهج التحليلي الذي هو أداة تفتح سبل الحوار بين القارئ والنص لحل شفرة المعنى الباطن في المعنى الظاهر، واستكشاف قيمه الجمالية وتوضيح غلبة نص على آخر تبعا لمستوى تعامل النص الحاضر مع النص الغائب، واعتمدت على أدوات إجرائية مثل: مقارنة النصوص واستنباط نقاط التقاطع بينها.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

التمهيد:

إن الدراسة في سعيها لدراسة ظاهرة التناص في شعر ابن عربي، فإنه لا مشاحة من تأطير الظاهرة لغة واصطلاحا، على الرغم من أنها لم تعد متسربلة في زي التخفي؛ بل أصبحت تشكل حضورا قويا عند كثير من النقاد والأدباء واللغويين والباحثين، وبخاصة إذا علمنا أن دراسات كثيرة تصدت لمصطلح" التناص" تنظيرًا وتطبيقا.

إن تحديد المصطلح جرعة فكرية وبادئة حميدة وإطلالة لازمة لتهيئة الباحث والمتلقي في آن، لكي يكونا على مسلك واضح في ولوج واكتناه ما هما مقبلان على بحثه وتجليته.

ولعل ما تنعقد له الصدارة هو معنى" التناص" لغة، إذ جاءت المادة" تناصّ" على وزن تفاعُل، ويعود إلى الجذر اللغوي " نصص" وجاءت المادة في لسان العرب تفسر هذا الجذر، فقد جاءأن النص: " رفعك الشيء، ونص الحديث ينصه نصًا: رفعه، وكل ما أظهر فقَدْ نصّ، وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهوي: أي أرفع له وأسند، ونص المتاع نصًا: جعل بعضَه على بعض، والنص: التحريك حتى تستخرج من الناقة أقصى سيرها، والنص: الإسناد إلى الرئيس الأكبر، والنص التوقيف، والنص التعيين على شيء ما"(٤)، وبهذا تتجلى معاني المعجم لهذه المادة وترتسم حدود حركة سقف المعنى، بحيث لا تخرج عن مدى هذا السقف المقيد بأغلال سديم اللغة المعجمية، كما أن ورود المادة"نصص" في المعاجم اللغوية يقربنا إلى مفهوم التناص، وبخاصة إذا علمنا أن الدّوال اللغوية – كما هو واضح– لمادة " نصص" تحيلنا لمعاني: الإسناد، والإظهار، والانتصاب، والاستقامة، والاستقصاء، بجانب معنى التراكم والتزاحم الذين يقتربان من مفهوم التناص؛ فالازدحام يشير إلى التداخلوجعل المتاع بعضه فوق بعض، ما يفيد الدمج والتركيب المتداخل المتنوع، فضلا عن أن اللفظة " تناصّ/تفاعل" تفيد التشارك والتفاعل والتمايز، أضف إلى ذلك أن التفاعل النصي لا يتم في حقيقته بدون تداخل وتحاور،وهذا لا يعني وجود المصطلح في الدراسات العربية، كما هو الحال في الدراسات الغربية، وهذا لا يعني– أيضا– انتفاء المعنى العام للكلمة في الدراسات العربية القديمة؛ فقد وردت النظرية بمسميات متعددة عند نقادنا العرب القدامى، وأولَوْها عنايتهم، مثل: "التضمين، والاقتباس، والموازنة،

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

والنقائض، والسرقات، والاستشهاد، والمعارضة، وغيرها من التسميات"[٥]، وقد أكد أحمد الزعبي أن "الاقتباس والتضمين، شكلان من أشكال التناص"[٦].

وإذا كان البحث قد عرض جذورا لغوية في المفهوم العربي؛ فإن التحليل العلمي يفرض على الباحث النظر في التأصيل الغربي لهذا المصطلح.

ولعله من الشائع أنمصطلح التناص قد ظهر إلى الوجود الفعلي على يد الباحثة "جوليا كرستيفا" سنة ١٩٦٦م، في كتاباتها التي نشرتها مجلة " تل كل" ومجلة " كرتك" مثل " نص الرواية" وفي تقديمها لكتاب " دستويوفسكي" لباختين [٧]، إذ ترى جوليا أن " كل نص هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى" [٨]، وفي دراستها للغة الشعرية، داخل هذا الفضاء المتداخل نصيا، قامتبتقسيم التناص لأنماط ثلاث:

_ النفي الكلي: وهو ما كان المقطع الدخيل فيه منفيا كلية، ومعنى النص مقلوبا.

_ النفي المتوازي: حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه، إلا أن هذا لا يمنع من أن يمنح الاقتباس للنص المرجعي معنى جديدًا.

_ النفي الجزئي: حيث يكون جزء واحد من النص منفيًا" [٩].

وبعد ذلك انتشر المصطلح في الساحة النقدية، فاستخدمته معظم المدارس، مثل: التفكيكية، والبنيوية، والسيميولوجية، والأسلوبية، بيد أن الفكرة الأولى لفكرة التناص كانت لـ " شكلوفسكي" أحد أقطاب المدرسة الشكلانية الروسية، عبر قوله: " إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها، وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في تواز وتقابل مع نموذج معين بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو" [١٠].

وإذا ما انتقلنا إلى اللغوي والناقد الروسي(ميخائيل باختين، ت: ١٩٨٩م) نجده قد أطلق مصطلح " الحوارية" للدلالة على تداخل النصوص؛ فكان أول من صاغ نظرية في تداخل النصوص وتعالقها [١١]، ويرى باختين أن هناك نوعين من العلاقة بين الخطاب المقتبس، والخطاب المقتبس منه: الأول ظاهر والثاني خفي، حيث شبه الأول بالأسلوب الخطي الذي يتمثل ميله الأساسي في خلق خطوط محيطية واضحة وخارجية لخطاب الآخر، الذي هو نفسه خطاب أضفيت عليه من الداخل سمات فردية فقيرة، بينما شبه الثاني بالأسلوب

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

التصويري الذي يحاول فيه سياق كلام المؤلف أن يبدد كثافة خطاب الآخر وانغلاقه على ذاته؛ لكي يمتصه ويمحو حدوده [١٢].

ومن الذين أهتموا بالتناص (ريفاتير) من خلال دراسته في مجاليْ الأسلوبية والسيميائية، في كتابه (دلائليات الشعر، ١٩٧٨م) إذ يرى أن "الكلمة، أو العبارة لا يمكن أن تكون شعرية إلا إذا كانت تحيلنا إلى أسرة كلمات أخرى سلفا"[١٣].

ويرى (جاك دريدا) من خلال منهجه التفكيكي، " أن أيّ نص أو جزء من نص لهو دائم التعرض للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر؛ فكل نص أدبي هو خلاصة تأليف لعدد من الكلمات، والكلمات هذه سابقة للنص في وجودها، كما أنها قابلة للإنتقال إلى نص آخر، وهي بهذا كله تحمل معها تاريخها القديم والمكتسب" [١٤].

وإذا ما انتقلنا إلى (رولان بارت، ت: ١٩٨٠م) نجده يعرف التناص بقوله: "كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى؛ إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية؛ فكل نص ليس إلا نسيجا جديدًا من استشهادات سابقة"[١٥]، ونراه يقول ضمن طرحه لفكرة موت المؤلف: " إن كل نص هو تناص مصنوع من نصوص موجودة فيه، ولكن بمستويات مختلفة، حيث يتكون النص من كتابات كثيرة مركبة مأخوذة من ثقافات عدّة، تدخل مع بعضها في حوارات، وتتحاكى وتتعارض؛ فالنص متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة، وتتعارض من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره- أي النص- أصالة، وعليه يصبح المؤلف مجرد ناسخ ومقلّد" [١٦].

وكان لهذه الدراسات صدى واسع في مجال النقد العربي، إذ ظهر نقاد عرب سعوا إلى إعطاء تعاريف جديدة لهذا المصطلح،

وخشية الوقوع في تيه المقاربات وفروعها نستطيع القول: إن التناص مصطلح نقدي معاصر، يراد به تعالق النصوص وتقاطعها، وإقامة الحوار فيما بينها، وهو مفهوم بدأ حديثا، وحدده كثير من الباحثين في الغرب، أمثال: " كريستيفا: و" ريفاتير" و" باختين" و" دريدا" و" بارت" وغيرهم، وكان لدراسات الغربيين صدى في ساحة المشهد النقد العربي؛ فكان للمصطلح أكثر من تعريف، نتيجة لإشكالية الترجمة، وتعدد المدارس النقدية،ومن الذين

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

تصدوا لهذا المصطلح بالمقاربة: " محمد بنيس" و" عبدالله الغذامي" و" محمد مفتاح" وغيرهم.

فالعملية التناصية هي في حقيقتها تفاعلية نصية، والقارئ يجهد نفسه لتفكيك النص بهدف معاينة علاقته بغيره من النصوص التي حاول أن يستوعبها ويتمثلها ويحولها في بنيته النصية لتصبح جزءا أساسيا من بنيته وبنائه(١٧).

ولعل ما يمكن ملاحظته من خلال الدراسات النقدية للتناص، أنه ينقسم لقسمين اثنين: أولهما؛ التناص المباشر؛ وفيه تبرز تقنيات ما يعرف في النقد القديم بالسرقة والاقتباس والأخذ والاستشهاد والتضمين وغيرها، مثل: الآيات القرآنية والأحاديث النبوية، والأشعار والقصص وغيرها، وهو عملية واعية تقوم بامتصاص وتحويل نصوص متداخلة ومتفاعلة في النص، وثانيهما؛ التناص غير المباشر؛ وينضوي تحته الأفكار والمقروء الثقافي، وتناص اللغة والأسلوب، والتلميح والتلويح والإيماء والمجاز والرمز وغيره، وهو عملية شعورية، يستنتج الأديب من النص المتداخل معه أفكارا معينة يومئ بها ويرمز إليها في نصه الجديد.

ديوان ترجمان الأشواق:

هو ديوان شعري لمحيي الدين ابن عربي (ت: ٦٣٨هـ)، وكان سبب تأليفه " أنه خصصه لمدح نظام بنت الشيخ أبي شجاع بن رستم الأصفهاني التي عرفها في مكة سنة 598 هـ عندما قدم إليها لأول مرة قادما من المغرب" (١٨).

شرح هذا الديوان بنفسه في حلب وأتمه بأقصر، مختاراً له عنواناً آخر هو "فتح الذخائر والأعلاق شرح ترجمان الأشواق"(١٩). وسبب شرحه للديوان إنكار بعض الفقهاء بمدينة حلب الأسرار الإلهية المنطوية عليها، وأن الشيخ يتستر لكونه منسوباً إلى الصلاح. يقول: "إني لما نزلت مكة سنة خمسمائة وثمان وتسعين، ألفيت بها جماعة من الفضلاء، وعصابة من الأكابر الأدباء والصلحاء بين رجال ونساء، ولم أر فيهم مع فضلهم مشغولا بنفسه، مشغوفا فيما بين يومه وأمسه، مثل الشيخ العالم الإمام، بمقام إبراهيم ، نزيل مكة البلد الأمين مكين الدين أبي شجاع زاهر بن رستم بن أبي الرجا الأصفهاني، وأخته المسنة العالمة شيخة الحجاز فخر النساء بنت رستم"(٢٠).

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

ويشير إلى تلك الفتاة بقوله:"وكان لهذا الشيخ، ، بنت عذراء، طفيلة هيفاء، تقيد النظر، وتزين المَحَاضِر والمُحاضِر، وتحير المناظر، تسمى بالنّظام وتلقب بعين الشمس والبها، من العابدات العالمات السائحات الزاهدات شيخة الحرمين، وتربية البلد الأمين الأعظم بلا مَيْن، ساحرة الطرف، عراقية الظرف، إن أسهبت أتعبت، وإن أوجزت أعجزت، وإن أفصحت أوضحت. إن نطقت خرس قس بن ساعدة، وإن كرمت خنس معن بن زائدة، وإن وفت قصّر السموأل خطاه، وأغري بظهر الغرر وامتطاه. ولولا النفوس الضعيفة السريعة الأمراض، السيئة الأغراض، لأخذت في شرح ما أودع الله تعالى في خَلْقِها من الحُسْن، وفي خُلُقها الذي هو روضة المُزْن، شمس بين العلماء، بستان بين الأدباء، حفة مختومة واسطة عقد منظومة. يتيمة دهرها، كريمة عصرها، سابغة الكرم" (٢١).

واللافت للإنتباه أن ديوان ترجمان الأشواق يعجُّ بالإيحاءاتإلى الواردات الإلهية، والتنزلات الروحانية، والمناسبات العلوية(٢٢)، وهو كما قال: " جريا على طريقتنا المثلى" (٢٣)، ولعلّه يقصد طريق أهل التصوف، لذلك؛ جعل العبارة عن ذلك "بلسان الغزل والتشبيب لتعشق النفوس بهذه العبارات، وتتوفر الدواعي على الإصغاء إليها"(٢٤)، فبينما يعبر الديوان في إطاره التاريخي عن حب ابن عربي لفتاة، نرى الشرح في ذخائر الأعلاق يشير إلى السلوك الصوفي والكشف العرفاني، فالديوان يمثل نصا شعريا غزليا في إطار العبارة، بينما الشرح يمثل نصا نثريا تأويليا يتحول إلى لغة إشارية واصطلاحية.

ولعل هذا ما يميز الديوان، إذ لجأ صاحبه إلى اللغة المعهودة عند العامة، والمألوفة عند المتلقي؛ لكنها– بتعمقها– لغة تفتح آفاقا واسعة، لأنها – حسب رأي الباحث– لغة على اللغة، ولذلك يطلب ابن عربي من المتلقي أن يصرف النظر عن ظاهرها كي يعلم حقيقة تجلياتها، يقول:

فاصرِفْ الخاطِرَ عنْ ظاهِرها واطلبْ الباطِنَ حتى تَعْلَمَا (٢٥).

والسؤال الذي يفرض نفسه، كيف يمكن لنص شعري يتمحور حول التغزلبفتاة تعيش في مكة، معروفة النسب والحسب، أن يتحول بلحظة إلى الحديث عن المطلق بصورة المقيد؟ وما هي الآليات التي اتكأ عليها ابن عربي، ليسوّغ عمله في الذخائر والأعلاق من تحويل الغزل

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

المحسوس إلى تجليات عرفانية؟ وما هي الآليات التي اعتمدها كي ينقل الطابع الغزلي إلى دلالة أخرى من خلال نص نثري يعبر عن آرائه الوجودية ونظامه الفكري؟

ولمعرفة علم الإشارة والعبارة عند ابن عربي وكيفية التعامل معه، لا بد من فهم علم التفسير والتأويل في علم الرؤيا، ولا مندوحة من تسمية هذا الشعر بشعر الرؤيا؛ لأنه منبثق من تأمل واستنباط للوجود، بمعنى آخر؛ فإن لغته برموزها وإشاراتها تنبثق من خلق معادل تخييلي لمراده، لأن التعبير بالرمز والإشارة والمغازي، وحده الذي يستطيع أن يقابل تلك الصور المنبثقة من الداخل وفي الداخل.

فلا مندوحة من القول: إن شعره في ترجمان الأشواق لا ينتمي إلى عالم الحس أو عالم الشهادة؛ بل إلى عالم آخر هو عالم المعاني، أو عالم الأحلام والرؤى، لذا فهو لا ينتمي إلى عالم حسي وإنما ينتمي إلى عالم الخيال، الذي يمثل عنده عالم الحقيقة، لأن الحقيقة هي ما اشتُهِر عندهم "إن الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا" (٢٦) والنوم هو بمثابة الموت الأصغر، ولذا على المتلقي أن يتنبه إلى أن ما يقوله ما هو إلا رمزا، أي أنه يدل على شيء آخر مفارق له، وهذا يعني تغيرا في الدلالة، ويحاتج إلى متمرس في التأويل كمؤول الرؤى والأحلام، لذلك نجده في مقدمة شرحه للديوان، يدعو المتلقي إلى صرف النظر عن ظاهر الأبيات إلى باطنها.

مصادر التناص في ديوان ترجمان الأشواق:

إن الظاهرة التي نحن بصدد دراستها، هي دخول نص ابن عربي في علاقات تناصية؛ ظاهرة أو خفية مع نص سابق له، ونظرا لاختلاف تلك العلاقات، اختلفت مظاهرالتناص إذ يظهر بصور كثيرة، وحسبنا من ذلك أهم مظاهره، في ثلاث قصائد من ديوان ترجمان الأشواق على وجه الخصوص، ونحسب أن أهم تلك الماظهرهي: التناص الديني، والتناص الأدبي، والتناص الشعبي البدوي.

التناص الديني:

يُعدُّ الموروث الديني من أكثر المصادر حضورا وأوفرها حظوة في شعر ابن عربي؛ لبثّ الحياة في تجاربه الشعرية عبر إسباغ صفة الديمومة والبقاء عليها، ومنحها تأثيرا وفاعلية، وذلك لما يشكله الدين من حضور قوي مؤثر في نفوس معظم البشر؛ ولما يشتمله الدين من

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

إبداع فني يزيد من إيحاءات النص الشعري وثرائه، ويفتح آفاقا رحبة من التدبر والتأويل، فالمرجعيات الدينية " من أبرز الروافد التي تغذي البنية الوجدانية والفضاء الدلالي في التجربة الشعرية وآلية التلقي.... وتأثيرها على المتلقي يفوق تأثير المرجعيات الأخرى... لما تحويه من حقائق عقائدية تجمع النص الديني المستدعى، والنص الحاضر في سياق دلالي واحد" (٢٧).

وقد تنوعت استحضارات ابن عربي للمرجعيات الدينية ما بين إيماء بمضمون الآية أو الحديث أو فكرتهما الأساسية، أو استدعاء المفردات والتراكيب القرآنية والحديث، أو إشارة إلى القصص القرآني بأحداثه وشخصياته، ومن تلك الاستحضارات قول ابن عربي في قصيدته:

ما رَحَلوا يوْمَ بانوا البُزّل العِيسا ... إلا وقدْ حَمَّلوا فيها الطَّواويسا
منْ كلِّ فاتِكةِ الألْحاظِ مالكةٍ ... تخالُها فوْقَ عرْشِ الدُّرِ بَلْقيسا
إذا تمشّتْ على صرْحِ الزُّجاجِ ترَى ... شمْسًا على فلَكٍ في حِجْرِ إدْريسا
تحْمي إذا قتلتْ باللحظِ مَنْطِقَها ... كأنها عندما تحْمي بهِ عيسى
تَوْراتُها لوْحُ ساقِيها سَنًا وأنا ... أتلو وأدرُسُها كأنّني موسى
أُسْقُفَةٌ من بناتِ الرومِ عاطلةٌ ... تَرى عليها مِنَ الأنْوارِ ناموسا
وحشيةٌ ما بها أُنْسٌ قدْ اتخذتْ ... في بيتِ خُلوتها للذكرِ ناووسا
قدْ أعْجَزتْ كلَّ علاّمٍ بمِلَّتِنا ... وداوديّا وحبرًا ثُمّ قِسّيسا
إنْ أومأتْ تطلبُ الإنجيلَ تحْسَبُها ... أقسّةً أو بطاريقًا شَمامِيسا
ناديتُ إذْ رحلتْ للبيْنِ ناقتُها ... يا حاديَ العيسِ لا تحْدو بِها العيسا
عَبّيتُ أجيادَ صبري يوم بيْنِهُمُ ... على الطريقِ كَراديسًا كراديسا
سألت إذ بلغت نفسي تراقيَها ... ذاك الجمال وذاك اللطف تنفيسا
فأسلمت ووقانا اللهُ شِرَّتهَا ... وزحْزحَ المَلِكُ المنْصورُ إبليسا(٢٨).

فابن عربي يستوحي مشهد " بلقيس" لتضمنها المعنى الذي يبغي؛ فهو مشهد ورد في قصة سليمان –عليه السلام– مع بلقيس وعرشها، في القرآن الكريم، قال تعالى على لسان سليمان:

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

(قَالَ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَيُّكُمْ يَأْتِينِي بِعَرْشِهَا قَبْلَ أَن يَأْتُونِي مُسْلِمِينَ)(النمل: ٣٨)، كما يستوحي مشهد سيرها على الصرح، وهو مشهد ورد في القصة نفسها، قال تعالى:(قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ ۖ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَن سَاقَيْهَا ۚ قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُّمَرَّدٌ مِّن قَوَارِيرَ ۗ)(النمل: ٤٤)، وذكر إدريس النبي- عليه السلام- إشارة إلى الرفعة والعلو وكثرة العلم، وهو الذي قال الله تعالى به: (وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ إِدْرِيسَ ۚ إِنَّهُ كَانَ صِدِّيقًا نَّبِيًّا وَرَفَعْنَاهُ مَكَانًا عَلِيًّا)(مريم: ٥٦-٥٧)، وذكر عيسى - عليه السلام- مستوحى من قوله تعالى: (ونفخت فيه من روحي)(ص:٧٢) وقوله تعالى: (أَنْ يقولَ لهُ كُنْ) (يس:٨٢) ، وعيسى الذي لم يوجد من شهوة طبيعية، إذ كان من جهة التمثيل على هيئة البشر، ولكون الممثل به روحا في الأصل، كانت في قوة عيسى -عليه السلام- إحياء الموتى، وذكر " لوح سقيها" مستوحى من قول الله تعالى: (يَوْمَ يُكْشَفُ عَن سَاقٍ)(القلم:٤٢)) وقوله تعالى: (وكشفت عن ساقيها)(النمل:٤٤)، وذكر موسى -عليه السلام- إشارة إلى التوراة التي أنزلت عليه، كما ذكر الملّة المشار إليها بقوله تعالى: (قُلْ صَدَقَ اللَّهُ ۗ فَاتَّبِعُوا مِلَّةَ إِبْرَاهِيمَ حَنِيفًا وَمَا كَانَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ)(آل عمران:٩٥)، كما يذكر دوودا -عليه السلام- إشارة إلى قوله تعالى : (وَآتَيْنَا دَاوُودَ زَبُورًا)(النساء:١٦٣)، وذكر الحبر والقسيس، إشارة إلى قوله تعالى: (الَّذِينَ قَالُوا إِنَّا نَصَارَىٰ ۚ ذَٰلِكَ بِأَنَّ مِنْهُمْ قِسِّيسِينَ)(المائدة:٨٢) وهي إشارة إلى الإنجيل، وأما الأحبار فهي إشارة إلى أحبار اليهود وإلى توراة موسى -عليه السلام- وذكر إبليس، إشارة إلى قوله تعالى: (إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَىٰ وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ)(البقرة:٣٤)، وهي إشارة إلى شرّ وسوسته.

لقد مكنت هذه الأدوات ابن عربي من تحقيق هدف يسعى إليه، وهو محاولة رأب الصدع بين العالم المطلق والعالم المقيد؛ إذ يصير ما هو حسي إشارة لما هو مطلق، وقد قام بالشرح ليؤول معنى حسيا ليصبح هذا المعنى دلالة على ما هو معنوي، أو ما يسمى بمعنى المعنى، وبتدقيق النظر نجد ابن عربي ينظر للشيء بعين القلب قبل عين البصر، ولذا يتراءى إليه الجوهر قبل الحس، كما النائم حين يرى في نومه، فهو لا يرى حسا وإنما يرى المعنى؛ فإذا ما أفاق من نومه، أو ما يسمى بمصطلحاته، " الغَيْبة" [٢٩]، ترجم ما رآه إلى الحس، فلو عقدنا مقاربة بين شعره وشرحه لوجدنا الأمر واضحا جليا، فعلى سبيل المثال:

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

عندما ذكر الطواويس، تجده يشرحها بقوله: "والطواويس المحمولة فيها أرواحها؛ فإنه لا يكون العمل مقبولا ولا صالحا ولا حسنا إلا حتى يكون له روح مزينة عاملة ، وشبهها بالطيور لأنها روحانية وكنّى عنها أيضا بالطواويس لتنوع اختلافها في الحسن والجمال" (٣٠)، وهذا لا يختلف عن معنى طيور الطواويس، الذي ذكره في تأويل الطير وبخاصة الطواويس، إذ نراه أخذ الصفة الجامعة للجمال والحسن واختلاف الألوان الزاهية بطيور الطواويس، وبذا يصبح التناص سبيلا للتعبير عن حقيقة عرفانية يؤمن بها ابن عربي، فهو يقرب لنا المعنى ليرينا معنى المعنى، فهو يريد أن يقول لنا: وكأنما أرواحفائقة الجمال قد حملت معها روحا جميلة جمعت كل أنواع الحسن والجمال.

ففي كل بيت من القصيدة السابقة يتحدث عن غيْبةٍ للحس وحضور له في آن، وهو ما يسمى بمصطلحاته:" اليقظة" واليقظة: الفهم عن الله تعالى ما هو المقصود في زجره" (٣١)، وكل غيبة فيها تجلي وكل تجلي فيه مشهد، أو شهود، وكل مشهد يعقبه فهم، لذا فهو يتراوح بين غَيْبةٍ ويَقْظَة، أي غيبة القلب عن أحوال الخلق والحس وحضور بالحق وجوهر الأشياء، ثم يقظة، مصحوبة بفهم لذلك التجلي، ثم ترجمان لذلك الفهم برموز أصطلحوا عليها.

التناص الأدبي:

مما لا شك فيه أن معجم الشاعر الثقافي جزء من المنظومة الثقافية التي ينتمي إليها، وبتواصله مع تراثه تتشكل رؤاه الفكرية والأدبية والفنية؛ فلا " تخلوتجليات الإبداع الفني من جينات دلالية أو أسلوبية تربط النص الحاضر بنص سابق عليه، وقد يكون الترابط بينهما مقصودا واعيا من قبل المبدع الذي يعمد إلى الإمتصاص من تجارب السابقين، إذ إن التجارب الإبداعية تتقاطع في سياقها الدلالي والنفسي، وتتشابه في بواعثها ووظائفها، ويتجلى تقاطعها وتشابهها في زمن إبداع النص حينما تتوهج ذاكرة المبدع من إضاءات نصية مخزونة في ذاكرته الحية، وقد يتخلق الترابط بين النص الإبداعي الحاضر والنص الإبداعي السابق من اللاوعي الجمعي، فيكون الامتصاص غير مقصود، لكنه ينساب من حنايا الإرث الثقافي" (٣٢).

لقد كان التناص أحد الآليات التي توسل بها ابن عربي لتخصيب نصه عن طريق تماهيه مع تجارب فنية عديدة خضعت بطبيعة زمانها ومكانها لعوامل التشكل والتحول والتطور،

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

وعبرت عن هموم عصرها بكل مآسيه وتحولاته الفكرية والحضارية، فتوغلت في وجدان وذاكرة المتلقي بسبب إنسانيتها، وقد استطاع ابن عربي التعبير عن حبه لله باستحضار تعابير الحب الإنساني، وما يتصل بها من هجر ووصل ولوعة وشجون، وغير ذلك مما يعبر عن عاطفة إنسانية نحو معشوقة آدمية، ولكنه استخدمها رموزا للتعبير عن الأحوال والمقامات والمعارج والتجليات الروحانية.

فنظرة عامة للقصيدة، ترينا أنه أستدعى أدوات بدوية، وعقد معها مصاهرة في نصه، وهذا تناص واضح في قصيدته، فاستعماله لتلك المفردات البدوية يشير بشكل جلي استحضاره لها، فقوله: (رحّلوا، البُزّل/ النوق، العيس، رحّلت، ناقتها، حادي العيس، لا تحدو) وهي مفردات بدوية استحضرها ابن عربي باعتبارها جزءا من الموروث الشعبي البدوي، ليرسم صورة شجنه وشوقه، وتتحد فاعلية هذه المفردات مع علاقة الحب والعشق لمحبوبته النائية، ولذا تحتاج لشد الرحال، والسفر للوصول إليها،

فقوله: ما رحّلوا يومَ بانوا البُزَّل العيسا إلا وقدْ حمَّلوا فيها الطواويسا

وقوله: ناديْتُ إذْ رحّلتْ للبيْنِ ناقتَها يا حاديّ العِيسِ لا تَحْدو بها العيسا

ويأتي التحوير لأبيات محمد بن القاسم أبو الحسن المصري(ت: ٢٤٥هـ) دالا على حجم المعاناة واللوعة والشجون، ليلقي النص الغائب بظلاله الحزينةعلى النص الحاضر من خلال المفردات والتراكيب في قول اللاحق: (ما رحلوا، البزل العيس، حملوا فيها الطواويسا، رحلت للبين ناقتها، يا حادي العيس لا تحدو) وقول الغائب:(ثارت بالهوى الإبل،يا حادي العيس، أودعهم، في ترحالك الأجل) يقول محمد بن القاسم:

لمّا أناخُوا قبَيْلَ الصّبْحِ عيسَهُمُ وثَوَّروها وثارتْ بالهوى الإبِلُ

يا حاديَ العيسِ عرِّجْ كيْ أُوَدِّعَهم يا حاديَ العيسِ في تَرحالِكَ الأَجَلُ(٣٣) .

لقد شكلت ظاهرة لسان النسيب الرائق وعبارات الغزل الفائق مجمل قصائد " ترجمان الأشواق"؛ فالتعبير عن الشجن ومشاعر الحب ووصف الحبيبة هي الذريعة التي دعت ابن عربي إلى نظمه- كما يبدوعلى ظاهره- وذلك تعبيرا عن حبه لتلك الفتاة التي تسمى بالنظام، وملامح الغزل واضحة الدلالة، ولكن السؤال الذي يفرض نفسه، هل كان ابن عربي مبتدعا أم كان مقلدا لمن سبقه من الشعراء الذين نظموا في الغزل؟ وللإجابة على هذا

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

السؤال لا بد من الرجوع إلى الشعراء الذين نظموا في الغزل الذين توزعوا في تغزلهم إلى غزل بدوي وآخر عذري، ففي الغزل البدوي نجد ابن عربي قد وقف على الأطلال متحسرًا على الأماكن التي عمرتها المحبوبة، ثم تغزل بها حسب معايير الجمال البدوي، أما في الغزل العذري، وهو النوع الثاني للغزل في ترجمان الأشواق؛ فالحبيبة قلما تظهر من خلال وصف المحب لها؛ بل تحتل مشاعر الأسى واللوعة التي تنتاب الشاعر جرّاء فراقه للحبيبة المساحة الأوسع في شعرهم.

ولا نغفل الغزل الذي اختطه عمر ابن أبي ربيعة(ت: ٩٣هـ)، ومن سار على منواله، الذي تميز إلى جانب التغزل بصفات المحبوبة الجسدية بحسب المعايير البدوية وذكر مشاعر الأسى واللوعة، ومن هنا يمكن القول: إن ابن عربي قد استمد عناصر غزله من هذه التيارات التي تم ذكرها، إذ ظهر تأثره بكل واحدة منها مع إدخاله بعض عناصر الجدة التي تميز بها ووسمت نتاجه الأدبي.

الإشارة والرمز:

إذا كانت الأبيات السابقة قد تمظهرت بالغزل والعشق واللوعة والشجون، وكلها معان مطروقة، وبحسب ابن عربي، فإن هذا المستوى من التعامل مع النص يمكن تسميته بلسان " أهل الأدب" ، لكن هناك مستوى آخر ظهر من خلال الشرح، وهو عمق العبارة وغور الإشارة الذي يرتبط بعلم الرمز، وابن عربي لم يكن أول من يستخدم الإشارة والرمز في شعره ونثره، فقد سبقه ابن سينا (ت: ٤٢٧هـ) والحلاج(ت: ٣٠٩هـ) وغيرهم، كل حسب تجربته وطريقته، فلو رجعنا لكتاب ابن سينا الموسوم بـ" الإشارات والتنبيهات" لوجدنا في الفصول الأخيرة منه تمايزا عن محتويات الكتاب عموما، إذ يمكن ان تندرج تحت باب التصوف والعرفان، وبخاصة تلك الأبواب المشار إليها بـ" في البهجة والسعادة ومقامات العارفين وأسرار الآيات" (٣٤).

وأما الحلاج فقد استخدم الإشارة في كتاباته، وبخاصة في كتابه الطواسين، الذي لم يختلف عن ابن سينا في استخدام الإشارة والرمز، وإذا رجعنا لابن عربي لوجدنا الشيء ذاته في استخدام الإشارة والرمز في أعماله الأدبية، والذي تجلى في شرح ترجمان الأشواق.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

وفي مثل ذلك يؤول ابن عربي معنى حسيا ليصبح هذا المعنى دلالة على معنى إشاريا ورمزيا لما هو جوهري فيما تجلى له من مشاهدات، فتصبح الطواويس أرواح الأعمال الحسنة المحمولة والمرفوعة، لأن الأصل هو أن الأشياء كَلِم، من الكلمة والطواويس كلمة، والكلم الطيب يصعّد والعمل الصالح يرفعه، كما قال تعالى: (إِلَيْهِ يَصْعَدُ الْكَلِمُ الطَّيِّبُ وَالْعَمَلُ الصَّالِحُ يَرْفَعُهُ)(فاطر: ١٠) ، وكنى عنها "بالطواويس لتنوع اختلافها في الحسن والجمال"[٣٥]، ويصبح حِجْرُ إدريس إشارة إلى تملكه إرثا نبويا رفيعا، وكون الحكمة في حِجْرِهِ فهي منيعة محفوظة محروسة، استنادا لقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: " لا تعطوا الحكمة غير أهلها فتظلموها" [٣٦]، وأشار إلى مقام "الفناء ومقام المشاهدة والإحياء بعد الفناء بالشهود، بقوة عيسى إحياء الموتى" [٣٧]، وأشار إلى "النور بالتوراة" [٣٨]، لأنه جاء في القرآن الكريم قوله: (مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ)(النور: ٣٥)، والتوراة من وري الزِنْد، أي قدح الزِنْد، وأشار إلى الذات بالعاطلة ، فهي ذات محض، لا أثر للأسماء فيها [٣٩]، وهكذا يسير في شرح أبيات القصيدة، على طريقة فك شفرة الرموز والإشارات، إلا إنه لا يزيد الشرح إلا غورا في الإشارة وبعدا في عمق العبارة، ولذا قال أحدهم: " علمنا إشارة فإذا صار عبارة خفي" [٤٠]، فهو يطبق منهجية ابن سينا والحلاج في إشاراتهما، وهو تناص في الأسلوب والمنهج، وكأنه ينقلنا مباشرة إلى أجواء إشارات ابن سينا والحلاج، بتوظيفه لغة الإشارة وجاذبيتها والسير على منوالها.

وفي القصيد الثانية يقول:

قِفْ بالمَنازِلِ واندبْ الأطْلالا ... وسلْ الربُوعَ الدارساتِ سُؤالا

أيْنَ الأحبّةُ أينَ سارتْ عيسُهُمْ ... هاتيكَ نقطعُ في اليَبابِ آلالا

مثلُ الحدائقِ في السّرابِ تراهُمُ ... آلالُ يَغظُمُ في العيونِ آلالا

ساروا يريدون العُذيْبَ ليَشْربوا ... ماءً بهِ مثلُ الحياةِ زُلالا

فقفوتُ أسألُ عنْهمُ ريحَ الصبا ... هلْ خيّموا أو استقلوا الضّالا

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

قالتْ تركتُ على زُرودِ قبابهِمْ والعِيسُ تشكو منْ سَراها كلالا
قدْ أسدلوا فوقَ القبابِ مَضاريًا يستترْنَ منْ حرِّ الهجيرِ جَمالا
فانْهضْ إليهمْ طالبًا آثارَهم وازفُلْ بعيسكَ نحوهمْ إزفالا

فإذا وقفتَ على معالمِ حاجرٍوقطعتَ أغوارًا بها وجبالا
قَرُبت منازلُهمْ ولاحَتْ نارُهمْ نارًا قد أشعلتْ الهوى إشْعالا
فأنِخْ بها لا يُرْهِبَنّكَ أُسدَها الاشتياقُ يُريكَها أشْبالا(٤١) .

التناص الديني:

استثمر ابن عربي المفردات القرآنية ودلالتها، ووظفها في شعره توظيفا ينسجم ورؤاه الذاتية، ومفاهيمه ومعارفه، ففي قوله: "مثل الحدائق في السراب تراهم" ، تناص مع قول الله تعالى: (كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ)(النور:٣٩) وقوله: (ووجد الله عنده)(النور:٣٩)، ثم قال: الآل يعظم في العيون، والآل هنا هو الدليل في البلقع-حسب رأيه- لأنه متجرد، وكونه متجردا لا يجد إلا الله، لذا فهي منزلة عظيمة، يتجرد فيها المرء من الأسباب ليرتد إلى خالق الأسباب حسب رأيه (٤٢)، كما استثمر الحديث النبوي ليعقد معه مصاهرة تتفق مع معطيات ما يرمي إليه، ففي قوله: " يسترن من حر الهجير جمالا" يذكرنا بحديث" لأحرق سبحات وجهه" الذي يقول: " حجابه النور لو كشفه لأحرقت سبحات وجهه ما انتهى إليه بصره من خلقه" (٤٣). فالأبيات كما هو باد، تجسد الجانب المعرفي؛ فالعناصر اللغوية المشكلة للنص تمنح إمكانات إيحائية للطائف روحانية تتمحور حول العرفانية، فهو يَعُدُّ السرابَ مكان التواضع الذي مَنْ جاءَه لمْ يجدْه شيئا؛ بل وجد الله عنده، ولذا يعظم من يدلُّ عليه، فجعل الآلَ هو دليله، بمعنى دليل على الله.

التناص الأدبي:

مما لا شك فيه أنحضور الموروث الثقافي في القصيدة، واضح جلي؛ فتجليات الإبداع الفني من جينات دلالية، وأسلوبية تربطها بقصائد العصر الجاهلي وما تلاه، وكأن قصيدته قد دخلت في شجرة نسب ممتدة عبر تلك العصور التي سبقتها، وبخاصة استحضاره لقصيدة الأطلال والوقوف عليها، فقوله:

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

قف بالمنازل واندب الأطلالا واسأل الربوع الدارسات سؤالا

تناصّ واضحٌ في الأمر بالوقوف على الأطلال وندبها، كم جاء عند الشعراء الجاهليين ومن سار على نهجهم،

مثل امرئ القيس إذ يقول:

قِفا نبْكِ مِنْ ذِكْرى حبيبٍ ومنزلِ بسِقْطِ اللِّوى بيْن الدَّخولِ وحَوْملِ (٤٤).

وإذا تأملنالوحةَ الطلل في الشعرِ الجاهليِّ نجدها لوحة تأمليَّة، حيث يتأمل الشاعرُ أفولَ الحياةِ وتبدُّل الأحوال، ومشهدُ الأطلالِ رَمْزِيٌّ يستوعبُ أفكار الشاعر وأحاسيسه، مليْءٌ بالصور الحسية المحملة بالمشاعر الإنسانية؛فالشاعر يذكر الدارَ مثلاً من خلال استفهام إنكاريٍّ حيثُ يسألُ ويعرف الجواب، ولكنَّهُ يعبِّرُ عن حالةٍ إنسانيةٍ عميقةٍ تتجلَّى في دهشته وحسرته على ما يرى من الدمار في الطلل، كقولزُهيْر بنِ أبِي سُلمَى:

لِمَنِ الدِّيارُ بِقُنَّةِ الحِجْرِ أقوينَ مِنْ حُجَجٍ ومِنْ شَهْرِ(٤٥).

ولعل ذكر اسم المحبوبة رمزٌ فنِيٌّ مفتوحُ الدِّلالةِ تبعا للحالة النفسية للشاعر، فمثلا: زُهيْر بنِ أبِي سُلمَى يذكر محبوبته للدلالة على الوفاء بالعهودِ التِي قطعتها القبائل المتحاربة عندما تصالحوا، فيقولُ:

أمِنْ أُمِّ أوفَى دِمنةٌ لَمْ تكلَّمِ بِحومانةِ الدرَّاجِ فالمتثلَّمِ(٤٦).

ولعل ذكر الأمكنة والبكاء دلالةٌ على مصداقية التجربة وواقعيتها، كقولِ عُبيدِ بنِ الأبرصِ:

لِمَنِ الدِّيارُ بِصاحةٍ فَحروسِ دَرَسَتْ مِنَ الإقفارِ أيَّ دروسِ(٤٧).

وأما ذكر الوشم، فلعله من خلال تشبيه بقايا الطلل بِها، وذكر الحيوانات والنباتاتِ، وتشبيه الأطلالِ بالكتابةِ، ويشبهُ بعضُ الشعراءِ الأطلال بالكتابةِ المتجددةِ لإضفاء الحياةِ على الطللِ، يقولُ زُهيْر بنِ أبِي سُلمَى مشبهاً دار (أم أوفى) بالوشم على المعصمِ:

ديارٌ لَهَا بالرَّقْمَتَيْنِ كأنَّها مراجعُ وشْمٍ فِي نواشِرِ معصمِ(٤٨).

كما يشبه بعضهم الأطلال في تَجدُّدها واستمرارها بالكتابة المتجدِّدةِ، يقول لبيدُ بن ربيعةَ العامريّ:

وجلا السيولُ عنِ الطلولِ كأنَّها زُبُرٌ تُجِدُّ متونَها أقلامُها(٤٩).

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

ويُسكنُ بعضهم الحيوانات كالغزال في الطلل لاستيفاءِ الحياةِ واستمرارِها، كقولِ زُهيْر بنِ أبِي سُلمَى:

بها العينُ والآرامُ يَمشِينَ خِلْفةً وأطلاؤُها يَنْهضْنَ من كلِّ مَجْثَمِ(٥٠).

ذكر الصحبِ والخلاَّنِ:

وأما ذكر الصحب والخلان فلعل كون الوقفة الطللية تُعذِّبُ النفسَ من خلال الذكريات فيستدعي ذلك الحزنَ والبكاءَ، فتحتاجُ النفسُ صاحباً يقاسمها هذا المصابَ ويُعينها عليهِ، كقولِ امرِئِ القيسِ:

قِفا نبْكِ من ذكرى حبيبٍ وعرفانِ ورسمٍ عفتْ آياتُهُ منذُ أزمانِ(٥١).

وابن عربي حين يستحضر نسقا أو أسلوبا أو فكرة أو غير ذلك من أسلافه من شعراء الغزل العرب التقليديين، فإنه يدل على التفاعل والتوظيف لعمق النص المستحضر وجاذبيته، ولكن ما يجب التنبيه إليه هو إنه ليس بالضرورة سير النص للنص المستحضر سير الحافر على الحافر.

إنّ التناص الأسلوبي-كما يبدو- في هذه النماذج قد يخفي المقاصد التي تخترقها، ولا شك أن ابن عربي قد دعا القارئ لإدراكها من خلال ترك الظاهر، لأنّ كلمات الغير وأساليبهم تبقى فيها رائحة السياق الذي تشكلت فيه، وليس من السهل أنْ يجترّأساليب غيره ويجعلها أسلوبه، لأن أسلوب الآخريمتنع بمقاصد الآخر المأهولةفيه،وهذا أمر طبيعي، لأنه كما يقول باختين "ليس كل عصر يمتلك أسلوباً، ذلك أن الأسلوب يفترض وجهات نظر ذات نفوذ قوي"(٥٢).

وإذا ما عدنا لاستعمال ابن عربي أسلوب الوقوف على الأطلال في ديوان ترجمان الأشواق، سنجده قد أورد ألوانا عديدة من الاستعمالات؛ فهو يقول في موطن:

دَرَسَتْ رِبُوعُهمُ وإنّ هواهمُ أبدًا جديدًا بالحَشا ما يُدْرَسُ(٥٣).

ويقول:

يا طَلَلًا عِنْدَ الأثيلِ دارِسا لاعَبتْ فيهِ خردًا أوَانِسا(٥٤).

ويقول:

وقِفا بي على الطلولِ قليلا نتباكى بلأبكِ ممّا دَهاني (٥٥).

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

ويقول:

قفْ بالطلولِ الدارساتِ بلعلعٍ واندُبْ أحِبّتنا بذاكَ البلْقَعِ(٥٦).

ويقول:

يا طلولا برامةَ دارساتٍ كمْ رأتْ منْ كواعِبَ وحِسانِ(٥٧).

إذ نراه يضع نفسه في ذلك الموقف التقليدي مناديا الحبيبة ومتأثرا بالفراق إلى غير ذلك من ملامح الوقوف على الأطلال، لكن ابن عربي يستخدم الانزياح الدلالي لينقل المتلقي إلى مضامين منهجه الرمزي، الذي يلح بلا انقطاع إلى عمليات التأويل؛ولذلك وجدناه في شرحه يجرد كلّ كلمة من سياقها ومقصد صاحبها، ليجعلها ترمز إلى معان ترتبط بتجربته الروحية؛ فهو عندما يقول: "درست ربوعهم" فهذا يعني انقضاء الشباب وقوته (٥٨)، وعندما يقول: يا طللا عند الأثيل دارسا، فهو يعني: بالطلل ما بقي من أثر الديار بعد خلوها من ساكنيها، والأثيل؛ هو الطبيعة، لأن الأثيل من أثل وهو الأصل، ودارسا بمعنى المتغيرات بالأحوال، لورود الأحوال عليه، ثم تصبح الطلول أثر منازل الأسماء الإلهية بقلوب العارفين، بسبب تولعها بالأحبة، وهم الأسماء الإلهية، ويصبح البلقع رمزا للقلب المنعوت بالتجريد، لأنها فرغت من ساكنيها الذين كانوا يعمرونها وهم الخواطر الإلهية، وتصبح الخُرْد الحِكَم الإلهية (٥٩)،وتصبحُ البزّل-وهي الإبل المُسمّنة- رمزاً للأعمال الظاهرة والباطنة، والحادي: الشوقالذي يحدو بالهمم إلى منازل الأحبة. والخرود رمز للتكاليف والأعمال. والديار هي المقامات، والربوع الدارسات، هي آثار العارفين بالله، والشموس: الأنوار الإلهية، والطلول: أثر منازل الأسماء الإلهية بقلوب العارفين، والعيس الهمم، والكواعب هي الحكم الإلهية واللطائف والإشارات العلوية وغيرها وهكذا يسير ابن عربي في عملية التأويل؛ فهو تأويل متجدد حسب الحال والمقام وهو حسب قوله: " حسب ما يعطيه السماع في وارد الوقت" (٦٠).

وهكذا يبدو التناص الأسلوبي مع الشعراء القدماء، فقد اشتكى ابن عربي مشاق الترحال والتنقل، التي كان يقوم بها طلبا للقاء المحبوبة، فالقصيدة تعج بألم مشاق السفر والترحال، وهو أسلوب قديم نجده بكثرة في القصائد التي تقدمت عليه من الشعراء القدماء، أضف إلى ذلك تعبيره عن ألم الفراق؛ فالظاهر لم يكن إلا نموذجا وشكلا مستوحى من التراث العربي

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

كالغزل والطلل ومن الثقافة الدينية، فكان معجمه اللغوي وأسلوبه تقليديا، لأنه كان يسير على منوال القدماء، يبكي الأطلال ويصف الرحلة ومشاقها، وما يرتبط بها من أودية وآثار، ويأخذ من أسلوب الغزل أساليبه، فتبدو المسارات الصورية للحبيبة هي نفسها في قصص الغرام بشقيه العفيف والصريح، إلا إنه اتخذ من الرمز وسيلة للتعبير عن أحواله، ومواجيده وحبه الإلهي، لذلك كان وما زال التأويل الوسيلة الوحيدة التي نقرأ من خلالها هذه النصوص.

وفي قصيدة له يقول:

خليليَّ عُوجا بالكثيبِ وعَرِّجا ... على لَعْلَعٍ واطْلب مياهَ يَلَمْلَمِ

فإنَّ بها مَنْ قَدْ علِمْتَ ومنْ لهمْ ... صيامي وحجي واعتماري وموسمي

فلا أنسَ يومًا بالمحصبِ من منًى ... وبالمنحر الأعلى أمورًا وزمزمِ

محصّبهُمْ قلبي لرميِ جِمارِهِم ... ومنحرهم نفسي ومشربهم دمي

فيا حادِيَ الأجمالِ إن جئت حاجزا ... فقفْ بالمَطايا ساعةً ثمّ سلّمِ

ونادِ القبابَ الحُمْرَ منْ جانبِ الحِمى ... تحيةَ مشتاقٍ إليكم مُتَيَّمِ

فإنْ سلّموا فاهدي السلام مع الصبا ... وإنْ سَكتوا فارحلْ بها وتقدّمِ

إلى نهرِ عيسى حيث حلّت ركابهم ... وحيث الخيام البيض من جانب الفمِ

وناد بدعدٍ والرباب وزينب ... وهندٍ وسلْمى ثم لُبْنى وزَمْزَمِ

وسلهُنَّ هلْ بالحَلْبَةِ الغادةِ التي ... تريكَ سَنا البيضاء عنْدَ التبسُّمِ[٦١].

وهكذا يمكن أن ينشأ حوار بين النص والنصوص الثقافية الأخرى المقبوسة بمختلف أصنافها التعبيرية، ومن ثَمّ تواشجها بعلائق جديدة وجعلها وحدة دالة، أو منحها دلالات مغايرة للدّلالات التي كانت تتميّز بها ضمن سياقها السابق، وموضعتها في سياق جديد، فتأخذ المتفاعلات على هذا النحو مواقعها التي تموضعت عليها داخل السياق، وبالتالي يمكن أن تؤدّي جملة من الوظائف الدلالية والفنية والتشكيلية للنص، بخاصة إذا ما اعتبر التفاعل عنصرا مكوّنا للأدب على وجه العموم[٦٢].

وشعر ابن عربي في ترجمان الأشواق بنية خصبة للتناص، بل إنّ التناص يتجلى في شعره بشكل جوهري قوامه إنتماء الشاعر إلى التراث العربي، وبخاصة الرتاث الديني،إلا إنه لم

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

يقف عند المفردات وظاهرها، بل وسّع من قدرتها الدلالية وفقا لرؤيته وخيالاته، ومن هنا تتجلى أهمية التناص في قدرته على نقل النص الأصلي إلى نصد جديد مغاير لحقيقة النص الأصلي؛ فابن عربي لم يجترّ ما قام به الشعراء الذين سبقوه، وإنما قام بإعادة إنتاجهم، لتصبح عملية إنتاجية واعية قادرة على أن تكشف عن تناسل النصوص وتفاعلها بعضها من بعض، وهذا ما نلاحظه في استدعاء الأماكن الدينية المقدسة، والعبادات وشعائر الحج، فضلا عن استدعاء الطلل في قصيدته السابقة.

التناص الديني:

يستلهم ابن عربي الأماكن المقدسة وشعائر الحج في القصيدة كما هو ظاهر، ولكن يجب أن ندرك أن تجربته المعرفية التى يعيشها لا تتعامل مع المظاهر بصورتها الفعلية الحقيقية ولكن على أنها عارية مستعارة من الجمال المطلق أو الماوراء، ومن ثم فابن عربييبحث عن الباطن ولا يعول – كثيرا – على المباشرة؛ لأنها لا تؤدى إلى معرفة حقيقية، ولذا فهو يستنطق دعائم الخيال، ويفسح المجال لانطلاق أجنحته وراء الألفاظ والعبارات الوضعية إلى معان أخرى يتحملها اللفظ بالتفسير والتأويل مما يجعل القارئ يغوص فى داخل الصور وما وراءها لاستكشاف أمور ربما لا تخطر للشاعرعلى بال، من أجل ذلك كله جرت الرمزية وراء التعبير،لانه يؤمن بعالم وراء هذا العالم الحسي،يحاول أن يتماهى معه،ويغوص فيه، ويستمد موضوعاته منه؛ لأنه هو العالم الكامل الجميل الأبدى الدائم.

ومن ثم فإن الذى يقوم بالدور الفعال فى الدلالة الرمزية – فيما ذكر ابن عربى عن الإشارة والرمز – إنما هو المدلول الكامن وراء هذه الظواهر، وهذا ما جعل سوسير يصفه بقوله:"ما يتميز به الرمزهوأنه ليس دائما كامل الاعتباطية، إنه ليس فارغا، إن هناك بقايا الرابطة الطبيعية من الدال والمدلول، إن الميزان كرمز للعدالة لا يمكن تعويضه بأى شئ كالدبابة مثلاً"[٦٣]، ويقول:"إن الكلمات إنما هى مجرد علامات أو إشارات للأشياء، ويعنى بهذه العلامات الكل المزدوج الذى يفيد الدال والمدلول معا، وذلك لأن العلاقة بين العلامة ومعناها اعتباطية، أما الرمز فيفترض علاقة طبيعية بسببه بين الدال والمدلول، كأن نقول: إن الماء رمز الصفاء، فبينما ينطبق الدال على المدلول تماما فى حالة العلاقة اللغوية فإنما الأمر

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

يختلف عن ذلك في الرمزالذى يرتبط ارتباطا قويا فى تكوينة بما يطلق عليه السيميولوجية أوعلم العلامات" (٦٤).

وبهذا نستطيع القول: إن الأماكن قد أخذت عند ابن عربي منحى معرفيا، بإشارتها إلى أمور معنوية لا يصل إلى حقيقتها وجوهرها إلا من يجيد علم التأويل والتفسير.

فلقد ذكر من الأماكن؛ "الكثيب، ولعلع، يلملم، والمحصب، ومنى، وزمزم، وحاجر، نهر عيسى،وغيرها" وكلها أماكن معروفة لدى من يقوم بمناسك الحج والعمرة، ولكنه ينقل دلالاتها إلى الكامن وراء هذه الظواهر، فيصبح " الكثيب" عنده، محل المشاهدة، و"لعلع" هو موضع حال دهش وحيْرة وتولع، ويصبح "يلملم" هو موضع جهة كائنة وموطن الحياة، و" نهر عيسى" إشارة إلى العلم المتسع العيسوي المشهد (٦٥).

التناص الأدبي:

وعند الرجوع للأبيات مرة أخرى نلحظ أنه نَهَجَ طريقةَ القدماء في الوقوف على الأطلال، فقد خاطب اثنين بقوله: " خليلي" وهو أسلوب شائع في الشعر الجاهلي وما تلاه، فضلا عن استخدام فعل الأمر، بقولهم: عوجا أو عرجا أو قفا،....الخ، ثم استلهم أسماء مشهورة عند الشعراء الغزليين فيمن سبقه، مثل: " دعد، رباب، زينب، هند، سلمى، لبنى" وهذا يعني تأثره بالتراث الغزلى، وخصوصاً العذري منه، وهذا ظاهر من ذكر معشوقات العرب العذريات،وهو يحاول –حسب تجربته المعرفية والوجودية– إلباسهن جلبابا رمزيا فلسفيا، وإخراجهن من النظرة المادية التى تعلقت بهن وبالحب المادي معاً، إلى لون ميتافيزيقي ذي معانٍ جوهرية، وطبيعةٍ رومانسية، وهذا لا يعني إنغلاق الدلالة الخاصة بتلك الأسماء وما تشير إليه، وإنما محاولة بث خلجات النفس العاشقة من خلالها، حتى تمثل معادلاً موضوعياً وتصويرياً، وإيصال ذلك إلى وجدان المتلقي الذى حجبت عنه الحقائق خلف هذه الرموز.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

الخاتمة:

في خاتمة هذه الدراسة لثلاث قصائد من ترجمان الأشواق والذخائر والأعلاق لابن عربي، الذي يمثل نصا في شعر الغزل، نلاحظ أن اللغة والمضامين لم تخرج عن ما كان قبل ابن عربي ، فالألفاظ مألوفة والمعاني معروفة وواضحة، بل عادية وتقليدية، بل يمكن القول أنها خالية من إبداع التصوير والخيال، إلا أنها سرعان ما تتحول فور الانتقال إلى الذخائر والأعلاق من عالم دنيوي مألوف إلى عالم علوي غريب عن معارفنا وأخيلتنا، وفجأة يتغير كل شيء وتتحول الصحاري والبراري وعيون الغزلان وخلاخل الأقدام وغيرها إلى معان غيبية لا يعلم ماهيتها إلا الله، على الرغم من أن ابن عربي نصّب نفسه شارحا لمعاني الشهود في مدلولاتها الغيبية.

الهوامش:

١_ يُنظر: بارت، رولان. لذة النص : تر: منذر عياشي، دار توبيقال، ط١، ١٩٩٢، ص.٣٩

٢_ بارت، رولان. لذة النص، ص.٣٦

٣_ الحميري،عبد الواسع. الذات الشاعرة، المؤسسة الجامعية، بيروت ، ط١، ١٩٩٩م، ص.٩

٤_ ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ١٤١٤هـ، مادة: نصص.

٥_ يُنظر: عزام، محمد. النصّ الغائب – تجليات التناص في الشعر العربي- اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ٢٠٠١م، ص.١٢

٦_ يُنظر الزعبي، أحمد. التناص نظريا وتطبيقا. مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، ط١، ١٩٩٥م، ص.١٦

٧_ أنجينو، حميد. التناص وإنتاجية المعاني، مجلة علامات في النقد والأدب،ج٤، مجلد ١٠، ربيع الآخر، ص ٦٧ بتصرف .

٨_ عزام، محمد . -النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م ص.٣٨

٩_ كرستيفا، جوليا. علم النص ، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ص .٧٤

١٠_ يُنظر، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تزفتيان تودوروف- رولان بارت- أمبرتو اكسو- مارك أنجينو، تر: أحمد المديني، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٨٩م، ص.١٠١

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

١١_ يُنظر؛ الشعرية، تزفيتان تدوروف، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٠م، ص.٤١

١٢_ يُنظر؛ ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تزفيتان تودوروف، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٦م، ص.١٢٤

١٣_ يُنظر؛ مايكل، ريفاتير، دلائليات الشعر، تر: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، ط١، ١٩٩٧م، ص.٣٩

١٤_ القذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٤، ١٩٩٨م، ص .٥٧

١٥_ بارت، رولان. نظرية النص . ضمن كتاب آفاق التناصية، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٨م، ص .٤٢

١٦_ يُنظر؛ بارت، رولان، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٣م، ص .٨٥

١٧_ يقطين، سعيد. انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٨٩م، ص.٩١

١٨_ يُنظر؛ ابن عربي، محي الدين، ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، دار المطبعة الأنسية، بيروت، ١٣١٣هـ، ص١ وما بعدها.

١٩_ المصدر نفسه، ص١ وما بعدها.

٢٠_ المصدر نفسه، ص.١

٢١_ المصدر نفسه ص ٢-٣.

٢٢_ المصدر نفسه، ص.٤

٢٣_ المصدر نفسه، ص.٤

٢٤_ المصدر نفسه،ص.٥

٢٥_ المصدر نفسه، ص.٦

٢٦_ الحديث ، ذكره أبو حامد الغزالي، مرفوعا دون سند، في الإحياء، دار المنهاج، ط١،ج٤، ص٢٣،.

٢٧_ عتيق، عمر، التناص الديني في شعر يوسف الخطيب، مجلة مجمع القاسمي للغة العربية، ع٦، ٢٠١٢م، ص٢٠٠-٢٠١.

٢٨_ ترجمان الأشواق، ص ٨_ ١٣.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

٢٩_ معجم التعريفات، علي الجرجاني، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص١٣٧. ومعجم مصطلحات الصوفية، عبد الرزاق الكاشاني، تحقيق: د. عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٣٤١.

٣٠_ ترجمان الأشواق، ص ٨.

٣١_ معجم التعريفات، ص ٢١٧، ومعجم مصطلحات الصوفية، ص ١٩٠-١٩٢.

٣٢_ التناص الأدبي في شعر يوسف الخطيب، د. عمر عتيق، مجلة جامعة الخليل للبحوث، مج٨،ع١، ٢٠١٣م، ص ١٩٩.

٣٣_ شعر ماني المسوس وأخباره، محمد بن القاسم أبو الحسن المصري، جمع وتحقيق: عادل العامل، دمشق، ١٩٨٧، ط١، ص ٨٥.

٣٤_ أبو علي ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، تحقيق: سليمان دنيا، دار المعارف، مصر، ص٧٤٩-٩٠٣.

٣٥_ ترجمان الأشواق، ص ٨.

٣٦_المصدر نفسه، ص ٩.

٣٧_المصدر نفسه، ص ٩.

٣٨_ المصدر نفسه، ص١٠.

٣٩_ المصدر نفسه، ص ١١.

٤٠_ شرح الحكم العطائية، الغني عبد المجيد الشرنوبي الأزهري،دار ابن كثير، بيروت، ط١، ١٩٨٨م، ص٦٩.

٤١_ ترجمان الأشواق، ص ٦٩-٧٣.

٤٢_ المصدر نفسه، ص ٧٠.

٤٣_ صحيح مسلم،كتاب الإيمان.

٤٤_ امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ١٩٨٤م، ط٤، ص٨.

٤٥_ زهير بن أبي سلمى، ديوان زهير بن أبي سلمى، تحقيق: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٨م، ط١، ص ٥٤.

٤٦_ المرجع نفسه، ص ١٠٢.

٤٧_ عبيد بن الأبرص، ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق: أشرف أحمد عدرة، دار الكتب العلمية، ١٩٩٤م، ط١، ص ٦٨.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

٤٨_ ديوان زهير ابن أبي سلمى، ص ١٠٢.

٤٩_ لبيد بن ربيعة العامري، ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق: حنا نصر الحتى، دار صادر، بيروت، د.ط، ص ١٦٥.

٥٠_ ديوان زهير ابن ابي سلمى، ص ١٠٣.

٥١_امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ص ٨٩.

٥٢_ ميخائيل باختين، شعرية دوستويوفسكي، تر: جميل التكريتي، مراجعة حياة شرادة، ط١، دار توبقال، المغرب، ص٨٣.

٥٣_ترجمان الأشواق، ص٢٩.

٥٤_ المصدر نفسه، ص ٧٣.

٥٥_ المصدر نفسه، ص ٨١.

٥٦_المصدر نفسه، ص١٠٤.

٥٧_المصدر نفسه، ص ٧٩.

٥٨_المصدر نفسه، ص٢٩.

٥٩_ المصدر نفسه، ص٧٣.

٦٠_ المصدر نفسه، ص ٧٣.

٦١_ المصدر نفسه، ص١٣-١٧.

٦٢_ يُنظر د.علي، آمنة، الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص ٢٤٨-٢٤٩.

٦٣_ الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٦م، ص ١٩٩.

٦٤_ د. صلاح فضل، نظرية البنائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٢٩.

٦٥_يُنظر؛ ترجمان الأشواق، ص ١٣-١٧.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

المصادر والمراجع:

١. امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ١٩٨٤م، ط٤.

٢. أنجينو، حميد. التناص وإنتاجية المعاني، مجلة علامات في النقد والأدب،ج٤، مجلد ١٠، ربيع الآخر.

٣. بارت، رولان. لذة النص : تر: منذر عياشي، دار توبيقال، ١٩٩٢، ط١.

٤. بارت، رولان. نظرية النص . ضمن كتاب آفاق التناصية، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٨م.

٥. بارت، رولان، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٣م.

٦. تزفتيان تودوروف- رولان بارت- أمبرتو اكسو- مارك أنجينو،في أصول الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المديني، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٩م، ط٢.

٧. تزفيتان تدوروف،الشعرية، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠م، ط٢.

٨. الحميري، عبد الواسع. الذات الشاعرة، المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٩٩م، ط١.

٩. الزعبي، أحمد. التناص نظريا وتطبيقا. مكتبة الكتاي، إربد، الأردن، ١٩٩٥م،ط١.

١٠.زهير بن أبي سلمى، ديوان زهير بن أبي سلمى، تحقيق: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٨م، ط١.

١١.صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٨م، ط١.

١٢.عبد الرزاق الكاشاني،معجم مصطلحات الصوفية، تحقيق: د. عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة، د.ط.

١٣.عبيد بن الأبرص، ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق: أشرف أحمد عدرة، دار الكتب العلمية، ١٩٩٤م، ط١.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

١٤.عتيق، عمر، التناص الديني في شعر يوسف الخطيب، مجلة جامعة الخليل للبحوث، مج٨،ع١، ٢٠١٣م.

١٥.ابن عربي، محي الدين، ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق، دار المطبعة الأنسية، بيروت، ١٣١٣هـ.

١٦.عزام، محمد. النصّ الغائب – تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

١٧.علي، آمنة، الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

١٨.علي الجرجاني،معجم التعريفات، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط.

١٩.أبو علي ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، تحقيق: سليمان دنيا، دار المعارف، مصر، د.ط.

٢٠.الغني عبد المجيد الشرنوبي الأزهري،شرح الحكم العطائية، دار ابن كثير، بيروت، ١٩٨٨م، ط١ .

٢١.القذامي، عبدالله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ط٤.

٢٢.كرستيفا، جوليا. علم النص ، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، د.ط.

٢٣.لبيد بن ربيعة العامري، ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق: حنا نصر الحتى، دار صادر، بيروت، د.ط.

٢٤.مايكل، ريفاتير، دلائليات الشعر، تر: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، ١٩٩٧م، ط١.

٢٥.محمد بن القاسم أبو الحسن المصري،شعر ماني المسوس وأخباره ، جمع وتحقيق: عادل العامل، دمشق، ١٩٨٧، ط١.

٢٦.مسلم بن حجاج،صحيح مسلم، تحقيق: نظر بن محمد الفاريابي أبو قتيبة، دار طيبة، ٢٠٠٦م.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

٢٧.ابن منظور، معجم لسان العرب، دار صادر، بيروت،١٤١٤هـ، ط٣.

٢٨.ميخائيل باختين، شعرية دوستويوفسكي، ترجمة: جميل التكريتي، مراجعة حياة شرادة، ط١، دار توبقال، المغرب.

٢٩.ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تزفيتان تودوروف، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦م، ط٢.

٣٠.الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٦م.

٣١.يقطين، سعيد. انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٨٩م، ط١.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner

Abstract:

Ibn Arabi is one of the most poets inspired by the poetic and religious legacy in his poems, what is done to prove the emotional relationship between the human and the cognitive and spiritual structure, this relation has a great importance in the construction of the cognitive in Sufi thought, which forces him to prove and consolidation, which constitute a shift in semantics from the poetic text with flirtation character to prose text that opens up the world of Ibn Arabi intellectual, which goes to divine appointments, and talk about the limited and unlimited absolute.

This study addressed a prominent phenomenon in the poetry of Ibn Arabi; it is his asylum to the intertextuality of religious human heritage, and the heritage of the Arab flirtation poetry, which was inspired by its terms of reference.

Procedural systematic study plan has necessitated addressed in two axes, dealt with in the first axis the term intertextuality theory, and its evolution over time, and in the second axis phenomenon of intertextuality dealt with in the poetry of Ibn Arabi, the search dealt with three poems of Diwan Turgeman Alashwaq.

الممسوحه ضوئيا بـ CamScanner