مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (30) العدد (1)2008
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (30) No. (1) 2008

# في التناص الصوفي
# تناصية الحيرة في " أغاني مهيار الدمشقي "

**الدكتور وفيق سليطين***

**(تاريخ الإيداع 3 / 4 / 2008. قبل للنشر في 13 / 5 / 2008)**

## □ الملخّص □

يتوقف هذا البحث عند مفهوم " الحيرة " في المدوّنة الصوفية أولاً، ليكشف عن حمولته المعنوية، ويخلّصه من التعالقات التي تحفّ به وتتسرب إليه من الاستخدامات الفقهية والكلامية والفلسفية. ويذهب، ثانياً، إلى استجلاء أشكال توظيفه عند " أدونيس " في ديوانه الموسوم ب " أغاني مهيار الدمشقي "، ليبين كيف مخَضَ " أدونيس " الكلام الصوفي وأعاد تركيب عناصره، من جديد، في ديوانه المذكور، وليلقي الضوء، من خلال التحليل، على عمليات التحويل وطرائق التوظيف التي تحكم علاقة النصّ الحاضر بسلفه الغائب، وتستدعي اشتباكهما معاً في لحمة نصيّة مركّبة، هي حصيلة سياقات الاحتكاك والتصادم والحوار، بما يترتب عليها من فيض المعنى وقوة الإشعاع المحفزّة لنشاط القراءة .

**كلمات مفتاحية :** الحيرة، التناصّ، الأنساق، الحقول الدلالية .

* أستاذ مساعد – قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة تشرين – اللاذقية – سورية .

مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (30) العدد (1)2008
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (30) No. (1) 2008

# On Sufi Contextuality: Contextuality of Scruple in the "Songs of Mahyar the Damascene"

**Dr. Wafik Slaitin***

**(Received 3 / 4 / 2008. Accepted 13 / 5 / 2008)**

## □ ABSTRACT □

Firstly, the concept of "scruple" in Sufism code uncovers its incorporeal load and purges it from impurities ascribed to it by theological, scholarly, and philosophical applications. Secondly, it clarifies the forms manipulated in Adonis' anthology "Songs of Mahyar the Damascene," demonstrating how Adonis has regenerated the Sufi discourse and recomposed its component parts, shedding light on transformation processes and methods of application which govern the relationship between the present text and its silent counterpart, calling for both to be intertwined in a complex textual relation resulting from contexts of engagement, collision, and dialogue, and what it boils down to by way of meaning and power of radiance motivating the reading activity .

**Keywords**: scruple, contextuality, semantic fields.

*Associate Professor, Department of Arabic, Faculty of Arts and Humanities, Tishreen University, Lattakia, Syria.

ينطوي مفهوم "الحيرة" في المدوّنة الصوفية على كثير من الغنى والتعقيد والتشابك الدلالي. ويمكن القول إنه يتشبع بدلالة إيجابية فاعلة ومركّزة، وذات قدرة عالية على الدفع والتحويل، فهو يتكشف عن ضرورة نقد الخبرة الذاتية المكونة داخل التجربة الصوفية، بما يُسهّل انعكاسها على نفسها لمبارحة فضائها المتشكل، وتخطّي حدودها المتملّكة، والانفتاح على أفق المطلق في تعدده وشموله ولا نهائيته. أما الوجه الآخر للمفهوم بدلالته السلبية، فيقترن بالرؤية الصوفية للممارسات الفقهية والكلامية والفلسفية، من حيث هي منتجة للحيرة بفعل الانقسام المعتقدي والصراع الإيديولوجي، مما يؤدي إلى انغلاق كل فريق على رأيه في دعوى مطابقته للحقيقة وحيازته لسلطة المعرفة المتمخّضة عنها. وسنكتفي ههنا بإيجاز الكلام على "الحيرة" بمفهومها الخاص بمجرى التجربة الصوفية وحركتها الداخلية المتوترة، التي يتأسس عليها موقفها من الوجود ورؤيتها له من المنظور الذي تبنيه وتُنتج به، ومن خلاله، علاقتها الذاتية بالمعرفة والحقيقة.

من المعلوم أن النشاط الصوفي يتجه إلى تحصيل المعرفة بالكشف، لا بالنّص والعقل. ولا بأس أن نذكّر هنا برأي الغزالي الذي يشير، في هذا السياق، إلى نور قذفه الله في القلب، ومن ذلك النور –كما يقول– ينبغي أن يُطلب الكشف.[1] لكنّ هذا الكشف المرتكز على فاعلية القلب، لا يلبث أن يصطدم بعائق أساسي يتمثل في لا نهائية موضوعه، ذلك أن حركة التجلي لا تُستنفد ولا يحاط بها. ومن هنا كان على الكشف الصوفي أن يتقلّب مع صور المعرفة، في الوقت الذي يشعر فيه باستحالة حصرها وتقييدها، ولذلك كان التوثب الصوفي نحو المعرفة يُنتج في ثمرات الكشف حصاد الحيرة. فالذات العارفة تجد نفسها في مواجهة تدفّق الصور واختلافها كل آن، أي أنها تقوم في مواجهة ما لا يُمتلك؛ لأن ما تحصّله في تجربة الكشف تجوزه حركة التجلّي في الوقت نفسه وتتقلب غيره. ونجد مصداقاً لذلك في قول ابن عربي: "إذا عرفته لم يكن هو".[2]

والنتيجة التي تدفع بها الحيرة الصوفية هي تنمية الإحساس بفراغ الذات تجاه الحقيقة، ومفاقمة الشعور بضآلتها ونقص إمكاناتها المعرفية. وينتهي ذلك، لزوماً، إلى تقويض سلطة الذات العارفة، التي من شأنها– إذا ما تضخّمت على حساب موضوعها– أن تنغلق على احتكار الحقيقة، فتفرض منطق العنف والاستبعاد على الآخرين. ولهذا، فإن المعرفة الصوفية– إذْ تكشف بالحيرة عن نقصانها الخاص– تغدو نافرة من كل سلطة معرفية مكتملة، ترسّخ من داخلها معياراً نهائياً يؤكد انفرادها بدعوى الكمال. وعلى هذا الأساس كانت المعرفة الصوفية، في أفق الحيرة، ترتدّ على محصولها بالنقد والتجاوز، بمقدار ما تجدّد قيامها في مواجهة صور المعرفة المنغلقة عند أصحاب التأويل؛ لأن التأويل شرطه الاحتمال، وهو –عندما يبارح فضاء الاحتمال إلى جذرية اليقين– يؤسس نفسه في مدار السلطة، التي تنال المختلف بالعسف والإكراه.

فضيلة الحيرة الصوفية، إذاً، أنها تندُّ بالتجربة عن الانغلاق، وتنتج، في اندفاعها وراء المعرفة المطلقة، قصور الذات، فتحطّم كل إمكانية لمركزتها وتضخيمها. وبموجب ذلك تتكشف هذه الحيرة من حيث هي نتيجة المعرفة، لا قرينة المحدودية ولزيمة الجهل. وهي، من الوجه الآخر، فاعلية تطلق حركة المعرفة وتنتصب عائقاً أمامها في آن معاً.

---

[1] . الغزالي .المنقذ من الضلال ، تحقيق جميل صليبا وكامل عيادة . ( سورية : مطبوعات الجامعة السورية، ط5 ، 1965م ) 63 .

[2] ـ ابن عربي . الفتوحات المكية، تحقيق عثمان يحيى ومراجعة إبراهيم مدكور. ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلس الأعلى للثقافة بالتعاون مع معهد الدراسات العليا بالسوربون، 1985م) 212/1.

لكنه العائق الذي يغذي الطموح، ويكون حافزاً على التجاوز في نشاط الكشف الصوفي واتصال مسعاه. يقول ابن عربي: "فالهدى هو أن يهتدي الإنسان إلى الحيرة، فيعلم أن الأمر حيرة، والحيرة قلق وحركة، والحركة حياة".[3]

إن الكشف الصوفي، إذاً، يتطلب الحيرة، لأنّه، عبرها، ينفتح على كل صور المعرفة دونما انحصار بأي منها. ومن هنا كان الكمال بالمنظور الصوفي مقروناً بتعميق الحيرة والرسوخ في مقامها. وذلك ما ينصّ عليه ابن عربي، أيضاً، بقوله: "فالكامل من عظمت حيرته، ودامت حسرته، ولم ينل مقصوده".[4] وإذا كانت مقولة الشبلي: "المعرفة دوام الحيرة".[5] تجعل من الثانية منهما مطاولة للأولى واندفاع إلى أقاصيها، تبيّن أن هذه الحيرة المخصوصة لا تُسلم إلى اليأس والعدم والتشكك السلبي، فهي موقف إبداعي يحمل ذات الصوفي على تجاوز معارفها، ويدفع بالتجربة قدماً خلف العصيّ والمجهول، بحيث لا تركن إلى متحققها، بل تنفلت منه وتجدد قيامها إزاء ما لا ينال.[6] وربما كان من هذا القبيل ما يشير إليه السلمي صاحب طبقات الصوفية بما يورده من قول أحدهم: "حقيقة المعرفة الخروج على المعارف".[7]

هذا الخروج المأخوذ بالمطلق يبدو معلّلاً بالنظر إلى أن كلّ متحقق ناقص، وبدعوى أن كل تعيين ينطوي على فقد. ولحظة السلب هذه، تدفع إلى تجاوز المتحقق نحو ما لم يتحقق بعد، وهو ما يؤسس المعرفة الصوفية في أفق الحيرة والتجاوز، لا في واقع التملك والثبات، وهو أيضاً، ما يجعل الواصل بلا حاصل، وينزع الطمأنينة من قلب العارف في لحظة الكشف. لكنّ هذه المعرفة القصوى، المتوثبة في أفق الحيرة، هي وقف على أهل الاختصاص، يتمثل أنموذجها الأعلى في "القطب" و"الإنسان الكامل". فكيف مخض أدونيس الكلام الصوفي، في هذا المنحى، وأعاد تركيب عناصره في "أغاني مهيار الدمشقي"؟.

## (2)

في "أغاني مهيار الدمشقي" يُلاحظ استخدام أدونيس المتواتر للحيرة بلفظها، أو بمرادفاتها التي تنتسب إلى الحقل الدلالي نفسه، أو التي تقترب منه وتتقاطع معه، ويُشتمّ حضورها، أيضاً، بظلالها المعنوية التي ترشح بها علاقات التشكيل، دونما ذكر لها بلفظها أو بما يرادفه ويوازيه. وبناء على ذلك يمكن أن نتناول توظيف النص الأدونيسي لها، وتفاعله معها، في ضوء المستويات المشار إليها على النحو الآتي:

**أولاً:** المستوى الذي يصرَّح فيه بدال "الحيرة"، ويتوالى ذكره وحضوره في التركيب الذي يستدعي سياقاته السابقة في الكتابة الصوفية. ومثاله المقطوعة التي تتخذ من مفردة "الحيرة" عنواناً لها. يقول أدونيس:[8]

**لأنه يحارْ**
**علّمنا أن نقرأ الغبار**
**لأنه يحارْ**

---

[3] . ابن عربي . فصوص الحكم، حققه وعلّق عليه وقدّم له أبو العلا عفيفي . ( بيروت : دار الكتاب العربي د.ت ) 1/199–200.

[4] . ابن عربي . الفتوحات الملكية . ( بيروت : دار صادر ، د.ت ) 2/212.

[5] . الهجويري . كشف المحجوب، نقلاً عن منصف عبد الحق: الكتابة والتجربة الصوفية .( الرباط : مكتبة عكاظ، ، الطبعة الأولى ، 1988 ) 263 .

[6] . منصف عبد الحق . الكتابة والتجربة الصوفية . 256 ومابعدها.

[7] . السلمي . طبقات الصوفية، تحقيق نور الدين شريبة.( القاهرة :مطبعة دار التأليف، الطبعة الثانية، 1969م ) .

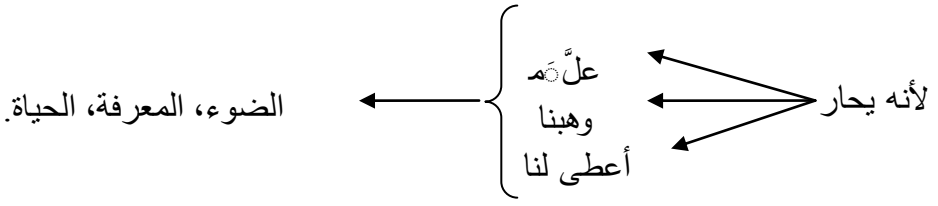
[8] . أدونيس . أغاني مهيار الدمشقي . ( بيروت : دار مجلة شعر، 1961 ) 32 .

**مرّت على بحارنا سحابهْ**
**من ناره، من عطش الأجيالْ**
**لأنه يحارْ**
**أعطى لنا الخيالْ**
**أقلامَه، أعطى لنا كتابَهْ.**

يلاحظ، منذ العنوان الذي يسم النصّ بـ "الحيرة"، أن الإشارة تنصرف إلى إفادة معنى الكمال والإطلاق، فهي ليست مجرد "حيرة"، وإنما هي "الحيرة" الكاملة في صفتها. وفيها يرد الفعل "يحار" ثلاث مرات، ويتكرر التركيب في ثلاث جمل، على شكل علاقة سببية تعليلية، يثبت حدها الأول، وهو الحيرة، ويتغيّر الثاني، وهو النتيجة المسببة عن الأول. لكنه التغير الذي يقوم داخل الحقل الدلالي نفسه، فهو، بالمحصلة، تغيّر يرتد إلى ثبات ضمن الإطار العام المشترك.

في الجملة الأولى، يلزم عن حيرة المشار إليه تعليم القراءة، والقراءة هنا تمتدّ إلى حدودها القصوى، لتصل إلى قراءة ما لا ينقرىء، وهو ما يشفّ عنه دال "الغبار"، الذي لا هيئة له ولا قوام. وفي "التعليم" و"القراءة" إنارة لخبايا الموضوع، وفضّ لعتمته وإلغازه، وهو، أيضاً ما ترشحه العلاقة مع "الغبار" في انطوائه على دلالات الحجب والتبديد وإعاقة الرؤية. ومن خلال ذلك يتعيّن أن الحيرة تمنح الضوء وتولّده. وفي الجملة الثانية تتكشف حيرة الغائب عن فعل الريّ أو الوعد بالمطر، ويتبدّى ذلك في علاقة السحابة بالبحر وعطش الأجيال. لكنّ فعل الريّ لا يتوقف عند حدود المادية، بل يتعداها بفعل التأثير الذي يحدثه دال"النار"، الذي يُدخل بُعداً جديداً في العلاقة، فتبدو السحابة معه مشحونة بطاقة الضوء. وبحكم الجملة الثالثة تكون الحيرة سبباً لمنحنا قوة الخيال المعرّفة بفاعلية الخلق والاكتشاف، وذلك ما توجبه دلالة "الأقلام" و"الكتاب"، والوظيفة النحوية التي تحدّد علاقتهما بـ"الخيال". وتأسيساً على العلاقات المعنوية، التي يمكن استنهاضها بين هذه الأطراف، يتحصل أن الحيرة تحرض المعرفة، وتستوي مصدراً للضوء والكشف.

من جهة أخرى، يلاحظ فيما وقفنا عليه هنا من نظام تشكيل العبارة أن العلاقة بين الفرد والجماعة تتقرر على نحو يعلو فيه الفرد، ويغدو مصدر استلهام، في حين تبقى الجماعة على سلبية الانتظار، لا تجاوز حدّ الانفعال والاستمداد. وفي ذلك ما يصل ضمير المفرد المتفوق بالولي، والمصطفى، والقطب، والإنسان الكامل، الذي تتخطّى فاعليته إطار الجماعة الإنسانية، لتغدو فاعلية تشحن الطبيعة الكونية، وتمدُّها، وتؤثر فيها. هكذا يتوالى ظهور الفرد في مقابل المجموع، وتتحدد العلاقة بينهما بكونها علاقة "إمداد" من الطرف الأول و"استمداد" من الطرف الثاني. ولما كانت الأحداث النصّية تتعرف بنسبتها إلى الفرد ذي الفاعلية المطلقة، تعيّن أن الفرد هنا يأخذ مكان العلّة الأولى، التي يتوقف عليها مصير الجماعة. وهذه العلّة هي مرجع حركة الضمائر في النص.




ونتيجة ذلك أن هذه الحيرة المنسوبة إلى الفرد المختار، هي التي تشحن الحياة، وتصنع التاريخ، وتضيء العالم، وهي، بهذه المعاني، اختراق لحدود المعارف المنجزة، وانفتاح على الخفي والمجهول، واندفاعة توسّع حدود المعرفة

وتفتحها على اللانهاية. ومع الإقرار بذلك، تبدو هذه "المعرفة – الحيرة" عالية على التاريخ والبشر، تدور في حلقة نفسها، فلا تركن إلى شيء خارجها، ولا تتحدد بأية أطر مرجعية. وتلك هي الدلالة المركزية للحيرة كما تتقدم في ختام المقطوعة الموسومة بـ"حوار"[9]:

- **من أنتَ، من تختارُ يا مهيارْ**

**أنّى اتجهتَ الله أو هاوية الشيطان**

**هاوية تذهب أو هاوية تجيء**

**والعالم اختيار.**

- **لا الله أختار ولا الشيطان**

**كلاهما جدارْ**

**كلاهما يغلق لي عينيّ**

**هل أُبدل الجدار بالجدارْ**

**وحيرتي حيرة من يضيءْ**

**حيرة من يعرف كل شيء.**

لا يهمنا هنا الكلام على عملية التحويل التي يمتصُّ بها أدونيس نيتشه في "ما وراء الخير والشر" ويعيد تركيبه في "الأغاني". ما يعنينا هو الحيرة المعرفية المأخوذة بالمطلق، "الكلّ أو لا شيء". فإذا كانت الحيرة مولّدة للمعرفة، فإن المعرفة التي تطاول المطلق، تغدو، بدورها، مولّدة للحيرة. وهكذا تردّ كل واحدة منهما على الأخرى في حركة منتجة لهذا الجدل الصاعد. وهنا تكمن مشكلة هذه"المعرفة–الحيرة"، التي تتناتج بمقتضى حركتها الداخلية، ذلك أنها مسكونة بنزوعها إلى المطلق ودورانها عليه، والشاعر – كما يتبدّى فيها– هو صوت هذا المطلق وحضوره في التاريخ. ولذلك فهي غير معنيّة بالكائن النسبي، الذي لا يحضر إلا بوصفه مُتكأً هشّاً، وآلة لتكشف المطلق، وإشارة لحظية عابرة إليه. وهذا الدوران في فلك المطلق يجعل المعرفة تنغلق على ذاتها، داخل مدارها الخاص، في الوقت الذي تبدو فيه جامحة كل الجموح.

على هذا النحو يمكن القول: إن جدل المعرفة / الحيرة، في انعكاس كل منهما على الأخرى، يتناتج بهذا المفهوم الدائري المغلق، مما يذكّر بخطّ الحركة الجدلية التي يتقدم فيها التاريخ صوب نهايته المحدَّدة منذ البداية، ويتحرّك بإيقاع ثابت في مساره المحدد. وكذلك فإن لحظة المفاجأة والتحول، عند أدونيس، تبدو، إذا ما تأملناها، لحظة تحوّل داخل المجرى نفسه، وهي، بهذا، تردّ إلى مسارها الثابت المتصل. إن منطق الحركة هو محسوم، ومقرر، ومؤمّن عليه قبل المباشرة، وبمعزل عن التجربة التي يتقدمها، وينطوي على تعيين خطوطها ومنحنياتها، ولذلك كانت الحيرة، بحقّ، حيرة من يعرف كل شيء.

يترتّب على ذلك، في كل الأحوال، أن الحيرة – كما يكشف عنها هذا السياق– هي قرينة المعرفة، وليست ثمرة الجهل والعماء. وبهذا، فهي تعيد إنتاج الحيرة، بالمعنى الصوفي، في نظام المعرفة الذي تنتسب إليه. وكما أنتجت هناك القطب، والإنسان الكامل مركز الكون، كذلك هي تُنتج هنا الشاعر الفرد، الذي يجوز النسبية إلى الإطلاق، في

[9] . أدونيس . أغاني مهيار الدمشقي ، 55 .

صورة العارف والنبي والشامان. فهو، إذاً، جماع المطلق والمقيّد، والكلي والجزئي، والإنسان– الإله. وشاهد ذلك من الأغاني:[10]

**أنتظر الله الذي يحارْ**
**يغضبُ، يبكي، ينحني، يضيء**
**وجهك يا مهيارْ**
**يُنبئ بالله الذي يجيء.**

**ثانياً:** المستوى الذي تحضر فيه"الحيرة" بما يرادفها ويُشعر بظلالها ومعانيها الحافّة والمحيطية. ونُشير هنا إلى مفردات مثل: الدهشة، والتيه، والمتاه، والذهول، والضياع، والانخطاف. ولا بأس، في هذا المسعى، من العودة للتذكير بما نجده لدى الصوفيين من ربط للحيرة بالتيه والاندهاش أمام لا نهائية التجلّي. يورد القشيري في "الرسالة" أن سهلاً بن عبد الله التستري يقرّر أن المعرفة غايتها شيئان: الدهشة والحيرة.[11] ومما يستوقفنا عند أدونيس، في هذا المستوى، قوله:[12]

**الضَّياعُ الضياعْ..**
**الضياع يخلّصنا ويقود خطانا**
**والضياعْ–**
**ألقٌ وسواه القناع.**

ونقرأ في مكان آخر:[13]

**لأنني أُبحر في عينيْ**
**قلتُ لكم رأيتُ كلّ شيْ**
**في الخطوة الأولى من المسافهْ.**

إن مقابلة هذين الشاهدين، أحدهما بالآخر، هي إجراء كاشف وضروري لفهم السياق الذي نتحرك فيه، فضلاً عن كونها محاولة لتفسير الشعر بالشعر، تسعف على فضّ مُستغلَقِهِ وإنتاج أفقه المفهومي الممكن. وربما كان من السائغ– بحكم الربط الذي سبقت الإشارة إليه– أن نرى في "الضياع" مستوى من مستويات "الحيرة"؛ ذلك أن الضياع هو انخلاع من يقين المنجز والمتحقق، ومغامرة بالماهية لمعانقتها على نحو أكمل وتحقيق امتلائها. ولهذا كان الضياع قرين الألق والإشعاع، ومؤشر الانعتاق من جحيم القوقعة التي تضرب سياجها حول الذات والعالم. لكن إذا ما قرأنا هذا الضياع في ضوء الشاهد المقابل، تبيّن لنا أنه الضياع المرتسم داخل فضاء المعرفة بالكل الثابت، وفي أفق الصيرورة المقيّدة بحركتها الدورية، التي تتحدد معها النهاية في لحظة الابتداء.

---

[10] . أدونيس . أغاني مهيار الدمشقي [69] .

[11]. القشيري . الرسالة القشيرية . ( بيروت : دار صادر ، الطبعة الأولى ، 2001 ) . [208] .

[12] . أدونيس . أغاني مهيار الدمشقي .[180] .

[13] . المصدر السابق . [81] .

على أية حال، فإن هذا المستوى من القول يعاد فيه امتصاص الحقل الدلالي للحيرة، ويظهر فيه، من جديد، التقابل بين الفرد الرائي وركام المجموع أو الحشد في كتلته المتجانسة، بينما يجري التشديد الأسلوبي على "الضياع" في نحو التكرار الذي يركز قوة التوليد المعرفي للحيرة بالمفهوم الصوفي. والحقّ أن أدونيس "ساحر الغبار" و"فارس الكلمات الغريبة" لايني يتحرك في أفق الإدهاش والغرابة والفرادة الصوفية، وإن كان يصوغ عالماً مغوياً من الأزواج المتضادة والثنائيات الساكنة، تحت ضغط السياق الصوفي في انشغاله بالمطلق ولوذانه به. وهو، في هذا المستوى، يبدي مقدرة عالية على تطويع السياق القديم، بحيث يتوارى مفهوم "الحيرة"، ويبقى إشعاعه في مفاصل القول، وفي ارتطام ذرّاته وتحولها في شتى المستويات المكوّنة للحقل الدلالي بطيفه الواسع المتعدد. فلنتأمل، من هذه الوجهة، ما يقوله تحت عنوان: "سفر":[14]

**سأسافرُ في موجةٍ في جناحِ**
**سأزور العصورَ التي هجرتْنَا**
**والسماءَ الهلامية السابعةْ،**
....
....
**سأغيبُ، سأحزمُ صدري**
**وأربطه بالرياحِ**
**وبعيداً سأترك خطويَ في مفرقٍ**
**في متاه..**

لا شك في أن هذا الـ "سفر" يفارق الدلالة الاعتيادية، بحكم القرائن الخاصة للسلسلة القولية التي ينتسج بها على المستوى الأفقي، ويتحدد نوعياً بإمكاناتها المتاحة على المستوى العمودي. ومن خلال ذلك ينبعث دالاً مرناً ومتعدياً في قابليته للامتلاء، والاطّراح، والمغايرة، وقوة الجذب الموجبة لوفرة المدلول وتعتيم الدلالة. ومن بيان ما تقدّم هنا أن هذا السفر النصّي يتحرك في لجّة المجهول، ويتحدد سلباً بهويته الغائبة. إنه سفر في المتاه، لا وجهة معلومة له، ولا قصد يستنفده، ذلك أنه لا ينطوي على فكرة الوصول. فابتداء الغاية هنا لا يُقابل من الجهة الأخرى بمنتهاها؛ إذْ ليس هنالك من مستقرّ تتغيّاه الحركة وتنشد الركون إليه، مما يعني أن غاية السفر قائمة في ذاته، من حيث هو حركة كشف لا تركن إلى غير قلقها المحتدم وتوترها الفعّال، وهو ما يفضي إلى تعاقب الكشف والمبارحة وتساكنهما معاً في قلب اللحظة الواحدة، على النحو الذي يجعل من المكشوف أفقاً جديداً للمجهول، وهوّة سحيقة تنفتح في قوام المعروف، وتحدث جرحاً غائراً في صميم المعرفة التي تُسلم للحيرة وتهتدي بها.

بهذه الكيفيات المبيَّنة يتقاطع سفر الذات النصيّة في "الأغاني" مع السفر الصوفي، بحيث يعاد إنتاج الثاني منهما في خصوبة شعرية، تكسبه شحنات خاصة بعملها على تركيبة نوعياً، في الوقت الذي تَفْلُق نواته وتفتّق فيه. ومأتى ذلك أن "السفر" جزء أساسي من السلوك الصوفي؛ إنه نقض لصلابة المكان المغلق، وحركة تتوخى القيام في مطلق المكان لمواكبة حركة التجلي ومساوقة تحولاتها والانفتاح عليها. ولهذا كان ينبعث من اندفاعاته أفقياً وشاقولياً، ويتكسّر خطياً في تعاكس وثباته نحو الأمام والخلف، والأعلى والأدنى. وهو، فضلاً عن ذلك كله، غياب عن حدود الذات المقيّدة، وتحطيم لأسوارها. وتلك هي المقومات الأساسية للأصل المرجعي، يقطّرها النصّ المتناصّ، ويتكفّل

[14] . أدونيس . أغاني مهيار الدمشقي . 70.

بتحويلها في إطاره الذاتي ونحوه الخاص؛ فنجد أن "السفر" يتخصص بآلته الدالة كما في "موجة، جناح، رياح"، وبحركة انعطافاته المفاجئة بين الأقطاب المتواجهة والمتقابلات الحدية القصوى، وبإقامته المتشظية في مفارق التيه. ولا شك أن هذه البعثرة القائمة بالسفر والمحمولة عليه، تجعل منه حركة متوثبة في فضاء الحيرة. وهي، من هذا الموقع، تنطوي، ضمناً، على إمكانية صياغة أخرى للذات والعالم.

كل ذلك –كما نلاحظ– لا وجود فيه للحيرة بلفظها، بينما هي حاضرة في كلّ التفاصيل التي تحيل عليها وتشعّ باتجاهها: من السفر، إلى آلته الحركية في دفقها الطبيعي واهتزازها الكوني، إلى النظام "الزمكاني" الدال في انفتاحه على سبل الممكن والمحتمل، كما في "المفرق" و"المتاه"، وعلى الذرا القصوى التي تطلق مجال الحركة وتحملها على مزيد من التوتر والجهد والتحول العاصف، كما هو بين "العصور المهاجرة" و"السماء الهلامية السابعة". وهو، بالمحصلة، ما يكشف عن التحول من الحضور المباشر للحيرة في المستوى الأول، إلى انتثارها وتشظيها المعنوي وانسرابها في طبقة من القول أكثر خفاءً، وأعلى إنتاجاً.

**ثالثاً**– في هذا المستوى –وهو الأعمق تناصياً– تغيب مفردة "الحيرة" بلفظها وبمرادفاتها وذراتها المعنوية، وتحضر من حيث هي طاقة إشعاع محايثة للتشكيل، ومتغلغلة فيه، ورابطة له عميقاً. وسنكتفي بسوق مثال دال على ذلك من "الأغاني" يرد تحت عنوان: "الطوفان":[15]

**إذهبي، لا نريدك أن ترجعي يا حمامهْ**
**إنهم أسلموا لحمهم للصخورْ**
**وأنا– ها أنا أتقدّم نحو القرار السحيقْ**
**عالقاً بشراع السفينهْ**
**إن طوفاننا كوكبٌ لا يدورْ**
**إنه غامرٌ عتيقْ–**
**ربما نتنشّقُ فيه إلهَ العصور الدفينهْ**
**ربما نُؤثر هذا اللقاءَ العريقْ،**
**فاذهبي، لا نريدك أن ترجعي يا حمامهْ.**

إذا تأملنا هذه اللوحة الشعرية، فإننا– كما سلف القول– لا نجد فيها أيّ ذكر صريح لمفردة الحيرة، ولا نجد فيها أيّ استخدام لما يرادفها من مفردات الثروة اللغوية. فمن أين تتأتّى، إذاً، دلالة الحيرة في هذا المستوى من الاستخدام التناصّي؟!.

حقيقة الأمر أن دلالة الحيرة، هنا، نابعة من التشكيل الجديد، الذي يوظّف فيه أدونيس القصة الأسطورية لحمامة الطوفان في عهد نوح. فبعد أن طال إبحار السفينة أرسل نوح الحمامة لتستكشف البرّ، فرجعت له بالبشارة.[16] وبالعودة إلى النصّ الأدونيسي، نلاحظ أنه يمتصّ هذا السياق الغائب، ويقوم بتحويله، فينتج دلالة الحيرة، ضمنياً، بمعاكسته للموقف المقرر في حكاية الطوفان، وهو ما يشار إليه بالتشكيل العكسي وتناصّ التخالف. ففي نصّ "الطوفان" الغائب، كان الموقف يتطلّب النجاة والوصول إلى اليابسة، وكانت الحمامة دليل نوح إلى برّ الأمان، بعد أن طال انتظاره للغراب، الذي عهد إليه بذلك ولم يَعُدْ. وعلى خلاف ذلك، فإن نصّ "الطوفان" الحاضر في الشاهد الذي أوردناه، يقوم

[15] . أدونيس . أغاني مهيار الدمشقي .185.

[16] . الثعالبي . ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم .( القاهرة : دار نهضة مصر، 1965م ) 464.

على معارضة سَلَفه بمحاورته، والاشتباك به، وتحوير انتظام عناصره المكوّنة على النحو المنتج للموقف الجديد، الذي يحمل رؤية مهيار الأدونيسي في "الأغاني"، أو على النحو الذي يغيّر موقع الفاعل بين نوح "الطوفان" القديم ونوح النص الأدونيسي الجديد في هذا "الطوفان" الحاضر. والفارق أن هذا الأخير يتطلّب متاهة الإبحار والغوص في الأعماق السحيقة، ولهذا كان طلب اليابسة والاحتماء بيقين الصخر مُفضيين إلى الهلاك، على عكس الموقف القديم المتشكّل في "الحكاية". ومن هنا كان فاعل النصّ الأدونيسي يُؤثر المتاهة، ويمنح نفسه للطوفان؛ فلا يريد للحمامة أن ترجع، أملاً في الإبقاء على إمكانية ارتياد الأعماق، ومعايشة الحيرة؛ حيرة المعرفة والاستكشاف والريادة، التي لا تُسلم إلا لمزيد من الحيرة.

لقد بات من الواضح –بعدما تقدّم– أن نصّ أدونيس، الذي عرضنا له في هذا المستوى، يتكوّن من امتصاص أنساق وتشكيلات نصّية سابقة، يتشرّبها، ويعمل على تحويلها وإعادة إنتاجها في سياق رؤيته الخاصة وبناء موقفه الجديد، بحيث يغدو النصّ الحاضر هو الذي يتكلّم، ويبني موقعه المتميّز، عبر إعادة تنظيمه للعناصر القديمة التي يجري استثمارها فيه. وهي التي تتعين، في هذا المحلّ، بقصة الطوفان، وحكاية الحمامة، وبناء النسق الأسطوري، بحيث يأتي ذلك كله متزاوجاً مع الرؤية الصوفية لآفاق الحيرة، ومحكوماً بها في مقابل سجن اليقين، المنذر بالتناهي والعدم، بما يوجبه ويودي إليه من الركون إلى الثبات واللواذ بطمأنينة الموت. وكل ذلك ينتسج في لحمة نصّية مركبة ومُتقنة، لا يستطيع كشف عناصرها التكوينية والوقوف على تحولاتها إلا القارئ الخبير.

هذا المستوى هو، في منطق التوجه القرائي الذي يحكم البحث، أعلى مستويات التناصّ التي وقفنا عليها؛ بالنظر لما فيه من قوة الصهر، والتحويل، والمصالحة بين المزاوجات الصعبة، ومخض الأبنية والسياقات المتعاندة، وإعادة تركيبها معاً في عمق شعري بعيد الغور، لا يمنح نفسه إلاّ للمكابدة الفنية والتبصّر النقدي الذي يغوص في لجّة الحيرة، ويقيم نفسه في موطن السؤال، ويتغلغل في عتمة الفن؛ ليحظى بشيء من إشعاعه، يعمّق به حيرته الذاتية في مواجهة نصّ "الحيرة". وكأن هذه المعايشة القرائية تنتج حيرتها الخاصة، فيما هي تطاول حيرة المقروء وتنصبّ عليه، وكأن ذلك، أيضاً، يضعنا من جديد أمام موقف الشاعر القديم، فيعيد علينا قوله:[17]

وقفنا على المغنى القديم فما أغنى ولا دلَّتِ الألفاظ منه على معنى

ج

وكم فيه أمسينا وبتْنا بربعه حيارى وأصبحنا حيارى كما بتْنا

## (3)

### تركيب

خلاصة الأمر أن أدونيس استقدم مفهوم "الحيرة" من حقل التصوّف، وأعاد توظيفه في نصوص "الأغاني" بمستويات تناصّية مختلفة، مستخدماً قناع "مهيار" الذي يبدو ملتحماً به حيناً، ومُحيلاً عليه حيناً آخر؛ متحدثاً عنه أو متحدثاً بلسانه، بحيث تغدو شخصية "مهيار" بؤرة التشكل الشعري، ومركز البناء النصّي، ومنطلق الصرف والتحويل والتشابك الدلالي.

[17] . التلمساني . ديوان عفيف الدين التلمساني . ( دمشق : نسخة خطية بمكتبة الأسد برقم /4168/ ). ورقة 86 ظهر.

والذي يعنينا، هنا، أن موضوعة "الحيرة" تتركّب على خاصية الخروج والانشقاق الفردي في شخصية مهيار؛ وذلك ما يعيد، على نحو ما، خاصية التفرّد الصوفي: خروجاً، ومعارضة، وتمرّداً، وانشقاقاً، ويعمل على تفعيل أثرها في النصّ الجديد، بشحنه وتخصيبه بها، في الوقت الذي يردّ فيه أثر التشكيل النصّي الحادث عليها، ليحرّض طاقاتها الإضافية الممكنة، بفعل الاحتكاك الحواري المتعدد الجوانب، والمتغاير الخواص، الذي ينهض به البناء النصّي الجديد، ويعيد به إنتاج الحيرة، وإطلاق فاعليتها المركّبة، من حيث هي طاقة إبداع وتجاوز، وقوة كشف وتوهج، تحرق، وتخترق، وتضيء، وتجبه الكتلة بالفرادة، وتنقض المؤسسة بالفرد، وتعلّق عليه، في تميّزه الفائق وقوة حضوره الهدّامة، شقّ مجرى التاريخ؛ تاريخ الإبداع والاختلاف والمغايرة، المنوط بالحضور الريادي للفرد الأعلى، الذي تكون الحيرة المتأصلة فيه تأسيساً للمعرفة النافية، وتعييناً لقوة السلب المتفرّد جوهراً لكل إبداع.

وإذا كان توظيف "الحيرة"، في المستويين الأول والثاني من "الأغاني"، يتبدّى في سياق ما يعرف بتناصّ التآلف، في المضمون أو في التعبير أو في كليهما معاً، فإن أدونيس يفجّر، داخل هذه العلاقة، أبعاداً إضافية وطاقات إيحائية كثيفة، بما يجريه من تنويعات وتعديلات أسلوبية، يعلّق بها إمكانية الحضور المباشر للنص المتناص معه، ويقطع عليه سبل السيطرة والاستبداد بمفاصل القول، بالعمل على تفتيت قوامه، وتوزيعه على مساحة الكتلة النّصية المتولّدة، وإذابته فيها. وفي المستوى الثالث يتعمّق الاستخدام التناصي للحيرة، التي تتوارى في النسيج، وتغدو طاقة محايثة للتشكيل، وهو ما وقفنا عليه في مثال تناص التخالف، الذي يحاور فيه نص "الأغاني" سلفه، ويعاكسه، ويتصرّف فيه، ويعيد تشكيله على نحو مختلف، فيما يبديه من قدرة عالية على الإدماج والحذف والإنابة والتحوير. وفي جانبي التآلف والتخالف التناصي،[18] وفي مجرى عملياتهما المتباينة، يتقرر أن مجرّة المعنى هي وليدة الاحتكاك النصي، في مصادماته السياقية والأسلوبية والدلالية، بحيث إنها لا ترتدّ إلى نقاء نصّي مزعوم، ولا تنبثق عن سنن مفرد معزول، بل هي تتخلق وتتعين مجالاً إنتاجياً للتقاطع المتعدد والتفاعل المخصب، على نحو ما يكشف عنه الإشعاع الخلاق للحيرة المركبة في نصوص "الأغاني".

---

[18] . ينظر :

. جوليا كريستيفا . علم النص، ترجمة فريد الزاهي ومراجعة عبد الجليل ناظم .( الدار البيضاء . المغرب : دار توبقال ، 1991م).[78] وما بعدها .

– محمد مفتاح . تحليل الخطاب الشعري ( استراتيجية التناص ) . ( الدار البيضاء . المغرب ، بيروت . لبنان : المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة ، 1992 ) . [119-135].

## المراجع:


1- أدونيس . أغاني مهيار الدمشقي . ( بيروت : دار مجلة شعر، 1961 ) .

2- ابن عربي . الفتوحات المكية ، تحقيق عثمان يحيى ومراجعة إبراهيم مدكور . ( القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المجلس الأعلى للثقافة بالتعاون مع معهد الدراسات العليا بالسوربون، 1985م ).

3- ابن عربي . الفتوحات الملكية . ( بيروت : طبعة دار صادر د.ت ) .

4- ابن عربي . فصوص الحكم، حققه وعلّق عليه وقدّم له أبو العلا عفيفي . ( بيروت : دار الكتاب العربي د.ت ) .

5- التلمساني . ديوان عفيف الدين التلمساني . نسخة خطية بمكتبة الأسد برقم /4168/ .

6- الثعالبي . ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ( القاهرة : دار نهضة مصر 1965م ) .

7- السلمي . طبقات الصوفية، تحقيق نور الدين شريبة . ( القاهرة :مطبعة دار التأليف، الطبعة الثالثة، 1969م).

8- عبد الحق ، منصف. الكتابة والتجربة الصوفية . ( الرباط : مكتبة عكاظ، ، الطبعة الأولى ، 1988 ).

9- الغزالي . المنقذ من الضلال، تحقيق جميل صليبا وكامل عيادة . ( دمشق : مطبوعات الجامعة السورية، الطبعة الخامسة ، 1965م ) .

10- القشيري . الرسالة القشيرية . ( بيروت : دار صادر، الطبعة الأولى ، 2001 ) .

11- كريستيفا ، جوليا . علم النص، ترجمة فريد الزاهي ومراجعة عبد الجليل ناظم . ( الدار البضاء– المغرب : دار توبقال ، 1991م ) .

12- مفتاح ، محمد . تحليل الخطاب الشعري ( استراتيجية التناص ) . ( بيروت ، الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، الطبعة الثالثة ، 1992 ) .