## الفصل الثالث

# فى تحليل الخطاب الرمزى

## ديوان العشق مذهبى نموذجًا والشاعر أحمد إسماعيل[1]

(١) ديوان العشق مذهبى، للشاعر أحمد إسماعيل عبد الجواد .القاهرة .الهيئة العامة للكتاب .٢٠١٣، والشاعر من مواليد محافظة الجيزة تخرج فى جامعة الأزهر الشريف. اللغة.. له أكثر من ديوان، واختيرت بعض قصائده فى مناهج كتب اللغة العربية لجمهورية مصر العربية. وقد نظم الشاعر الديوان فى شيخه كما درج على ذلك السابقون من كبار الصوفية عندما كانوا يمدحون شيوخهم. أما الممدوح فهو الشيخ الدكتور/ صلاح الدين التجانى الحسنى شيخ الطريقة التجانية بالقاهرة.. وللشيخ العديدمؤلفات الفقهية والدينية والعلمية، ويرتاد المريدون زوايته المعمورة بضاحية إمبابة بالجيزة. بالإضافة إلى عمله أستاذًا بكلية طب القصر العينى. جامعة القاهرة.

**أولاً- مدخل للدراسة والتحليل:**

الشعر ديوان العرب، وإلى أحكامه وإحكامه كانت ترجع فى جميع أحوالها، وبه كانت تأخذ فى جميع أفعالها وأقوالها، وبه كانت تقيّد مفاخرها، وتخلد محاسنها ومآثرها، وكانوا يرون خطابه فصلًا، وحكمه عدلًا، ويقولون: هو الشاهد العدل يوم افتخار الكرام، والحجة القاطعة يوم التنازع والخصام، فمن لم يُقم لشرفه، شاهدًا من الشعر بطلب حجتهُ رَدّت دعواه، ومن قيد شرفه بقوافى الشعر، واستوثق بأوزانه وعضده بالبيت النادر، والمثل السائر، قويت حجاجه، واستوضح منهاجه، وما أحسن قول أبى تمام الطائى:

**ولولا خِلالٌ سَنّها الشِّعرُ ما درى بُغاة العلى مِنْ حيث تؤتى المكارم**

والشعر لا يُنْكر فضله إلا جاهله، ولا يعرف حقه إلا عالمه وحامله، رُوِى عن رسول الله - صلى الله عليه وسلم - أنه قال: "إن من البيان لسحرا، وإن من الشعر لحكمة"[1]، ولا ينكر الشعر إلا أحد رجلين: مراء بكراهيته يظهر بذلك نسكه، وجاهل به لا يصلح لروايته. وكان سعيد بن المسيب يقول: أبو بكر شاعر، وعمر شاعر، وعلى أَشْعر الثلاثة. وقيل له: إن فلانًا لا ينشد الشعر، فقال: نسك نسكًا عجيبا. وقال أنس بن مالك: كنَّا على عهد رسول الله - صلى الله عليه وسلم - وما بالمدينة بيت إلا يقول الشعر، قيل: يا أبا حمزة وأنت؟ قال: وأنا، وكان النبى - صلى الله عليه وسلم - يُنشد عنده الشعر ويأمر به، ويعجبه إذا وافق صاحبه الحق، وأحرز قائله الصدق. وعن الشريد بن سويد قال: أردفنى رسول الله - صلى الله

---

(١) رواه البخارى فى صحيحه.

عليه وسلم - فقال لى: هل معك من شعر أمية بن أبى الصلت ؟ قلت: نعم يا رسول الله! قال: فأنشدنى، فأنشدته، فاستزادنى، فما زلت أنشده وهو يقول هيّه حتى أنشدته زهاء مائة بيت[1].

وكان عمر بن الخطاب رضى الله عنه ـ يقول: أفضل صناعات الرجل الأبيات من الشعر يقدمها فى صدر حاجته ـ فيستعطف بها قلب الكريم، ويستميل بها نفس اللئيم، وكان ـ رضى الله عنه ـ متى عرضه أمر أنشد فيه شعرًا، وناهيك بواقعته - رضى الله عنه - لما خطب يومًا، وقرأ آية من سورة النحل ﴿أَوْ يَأْخُذَهُمْ عَلَى تَخَوُّفٍ﴾[2] فقال: ما معنى التخوّف هنا ؟ فلم يجبه أحد، ثم أعادها ثانية فلم يجبه أحد، ثم أعادها ثالثة، فقام شيخ من هذيل فقال: يا أمير المؤمنين هذه لغتنا التخوف هو التّنقّص، قال: هل تعرف العرب ذلك فى أشعارها، قال: نعم، قال شاعرنا:

**تَخوف الرجل منها تامِكًا قردًا  كَما تخوّف عودَ النبعة السفنُ**

يريد أن للرجل من كثرة الأسفار، وقطع القِفار، تخوَّف؛ أى تنقص؛ أى أذهب منها؛ أى من الناقة تامكًا: أى سنامًا، قرداً؛ أى مرتفعا ،كما تُنقّص عودُ النبعة: اسم شجر صلب. السفن هو: حديدة يُقشر بها لحاء الشجر، فلما أتم الهذلى إنشاد البيت قال عمر ـ رضى الله عنه ـ: عليكم بديوانكم، قالوا: وما ديواننا يا أمير المؤمنين ؟ قال: شعر الجاهلية، فإن فيه معانى كتابكم، وسُنة نبيّكم، ولما أنشد أشجع بن عمرو السّلمىّ الرشيد قصيدته الميمية التى برّز فيها، وكان الأصمعى حاضر الإنشاد فلما انتهى إلى قول:

**وعَـلى عَـدوِّك يـا ابـنَ عـمِّ محمـد  رَصدانِ ضـوءُ الـشّمس والإظـلامُ**

فلما سمع البيت استخفّه الطرب، وقال: هكذا والله تمدح الملوك.

---

(١) صحيح مسلم جزء ٤ صفحة ١٧٦٧ صحيح ابن حبان جزء ١٣ صفحة ٩٨.
(٢) النحل : ٤٧.

هنا يرتبط شعر المديح الصوفى بالمدائح النبوية باعتبار أن المدائح النبوية من فنون الشعر التى أذاعها التصوف، فهى لون من التعبير عن العواطف الدينية، وباب من الأدب الرفيع.

ولم يعن أحد من القدماء أو المحدثين بتأريخ هذا الفن فى العربية؛ لأن الذين أجادوه لم يكونوا فى الأغلب من فحول الشعراء، وإنما هو فن نشأ فى البيئات والزوايا، ولم يهتم به غير الصوفية[1].

وعروجًا على تراث أدبى هائل من المديح متمثلًا فى أكثر من عنوان لقصائد ومناسبات مثل مدائح حسان بن ثابت، ومدائح الإمام على بن أبى طالب، وميمية الفرزدق، ومدح أهل البيت، ومقتل الحسين، والنوح يوم عاشوراء، والصلاة على الحسن والحسين وهاشميات الكميت، وتائيات دعبل فى أهل البيت وقصائد الشريف الرضى فى صريع كربلاء، وقصائد مهيار، وبردة البوصيرى التى استأنس عند نظمها بميمية ابن الفارض والتى منها قوله:

**يا لائمًا لامنى فى حُبّهم سَفَهًا  كُفّ الملامَ فلو أحْبَبْتَ لَمْ تَلُم**

فتابعه البوصيرى:

**يا لائمِى فى الهَوى العُذرى معَذرة  مِنى إليك ولو أنصفت لم تَلُم**

نؤكد أن البوصيرى بهذه البردة الأستاذ الأعظم لجماهير المتصوفة المنشدين، فعن البردة تلقى أغلبهم الألفاظ والتعابير التى غنيت بها لغة التخاطب، وعن البردة

---

(١) فى الوقوف على التأريخ لهذا الفن نود الإشارة إلى قصيدتين فريدتين، الأولى قصيدة الأعشى التى مطلعها: (ألم تغتمض عيناك ليلة أرمدا) وهى من أولى القصائد التى قيلت فى مدح النبى محمد ـ صلى الله عليه وسلم ـ إلا أن البعض لا يعدها من هذا الفن؛ لأن الأعشى قال هذه القصيدة على كفره، وبنية غير صادقة، أما الثانية ـ وهى أكثر شهرة من الأولى ـ فهى قصيدة بانت سعاد، التى قالها كعب بن زهير والتى لم تنطق إلا فى سبيل النجاة من القتل. ارجع إلى المدائح النبوية فى الأدب العربى. للدكتور زكى مبارك. الهيئة العامة لقصور الثقافة. سنة ٢٠٠٣، ص١٨.

تلقوا أبلغ درس فى كرم الشمائل والخلال، وأن يكون الحرص على تلاوتها وحفظها من وسائل التقرب إلى الله ورسوله.

ولأهمية هذه القصيدة بلغتها الرمزية المتفردة، وجوها الصوفى المشحون بالعاطفة والحب المتفرد العجيب، نجد تسابق الشراح فى الوقوف عند تجليات لغتها، وأسلوبها الرمزى الفريد، فقد شرحها ابن الصائغ المتوفى سنة ٧٧٦هـ، على بن محمد القلصاى المتوفى ٨٩١ هـ وشهاب الدين بن العماد المتوفى سنة ٨٠٨ هـ والشيخ خالد الأزهرى المتوفى ٩٠٥هـ وعلاء الدين البسطامى المتوفى ٨٧٥ هـ، ويوسف بن أبى اللطف القُدى المتوفى بعد الألف للهجرة وشرحها يوسف البسطامى من علماء القرن التاسع وشرحها ملا على المتوفى ١٠١٤م وشيخ زاده محى الدين، وشرحها جلال الدين المحلى المتوفى ٨٦٤هـ، وشرحها الشيخ المرزوقى ٨٨١هـ، وشرحها القسطلانى المتوفى ٩٢٣ه، وهو شارح البخارى وغيرهم الكثير[1].

### ١ - عن المديح الصوفى:

لقد نشط هذا الاتجاه الشعرى فى البيئة الصوفية وفى أوساط الفقهاء، ووجد فيها التربة الخصبة لنموه وانتشاره، خصوصًا فى أزمنة الاستبداد السياسى والظلم الاجتماعى؛ وذلك حينما يفقد الناس ثقتهم فى علماء السلاطين والبلاطات وفى فقهاء النوازل والمناسبات، فلا يجدون أمامهم سوى الزوايا والرباطات، فيولون وجوههم شطرها، يمدحون علماءها، ويتقربون إلى شيوخها، وينخرطون فى مشروعهم الدينى والتربوى.

لا يطمعون فى مكسب، ولا يسعون إلى حظوة، ولا يرجون منفعة؛ بل يكون همهم الوحيد هو البحث عن الموطن الآمن، وعن القلوب الصادقة، وعن الرجال

---

(١) انظر ترجمات هؤلاء الأعلام: نفح الطيب للمقرى، ج١، ج٢ طبع ليدن، وكذلك ينظر المدائح النبوية فى الأدب العربى، ص ٢١٧.

الصلحاء والعلماء النبهاء الذين يدلون الناس على الخير، ويعلمونهم أمور دينهم ودنياهم. وإذا كان بعض الشعراء قد سخروا شعرهم للمدح والتكسب والارتزاق والتزلف إلى الحكام والولاة والسلاطين، وتسابقوا على موائدهم، وأكلوا من فتاتها و فضلاتها، وعاشوا بعقلية نفعية انتهازية، وبطموحات مادية مصلحية، فإن شعراء الزوايا كان لهم شأن آخر، ومنطلق مغاير تمامًا.

فقد سلكوا بالمدح مسلكًا جديدًا، وتوجهوا به إلى رجال العلم والفقه والتصوف والولاية والصلاح. لا منفعة تدفعهم، ولا مصلحة تحركهم؛ لأنهم وجدوا فى أولئك الرجال القيم الخالدة والصورة المثالية للقادة الذين يستحقون المدح والثناء من الناس. ولذلك يعتبرون أصحاب فضل على الشعر؛ لأنهم احتفظوا له بمكانته العالية بعد ما ابتذله أصحاب التكسب والارتزاق، بل إنهم امتلكوا موقفًا معاديًا لأصحاب التكسب بالشعر، إذ عابوا على الشعراء المرتزقة، ولاموا صنيعهم حينما انبطحوا على أبواب القصور ووضعوا جباههم على تراب المصلحة، وتعلقوا بأذيال الملوك. وفى هذا يقول أبو القاسم الشاطبي[1]:

قُل للأمـــير مَقالـةً ... مِنْ عالـمٍ فَطـنٍ نبـيـه
إن الفـقيـهَ إذا أتـى ... أبوابكـــم لا خَير فـيه

وقد حافظ شعراء الزوايا على هذه القيم، وزهدوا فى الدنيا والمراتب والجاه، وابتعدوا عن حمى السلاطين. لأنهم اعتبروا أن الزهد فى الماديات والابتعاد عن الحكام بمثابة الحرف الأول فى أبجدية الطريق إلى الله. إن شعراء الزوايا- وغيرهم من الشعراء الفقهاء قد خلقوا تيارًا جديدًا واتجاهًا مستحدثًا فى مجال المديح، بحيث هذبوا هذا الفن، وشذبوا أغصانه حتى لا يميل إلى رياض السلاطين وبلاطات الحكام، فساهم عملهم فى ظهور شعر مدحى جديد يتغنى فيه أصحابه بصفات العلماء والصوفية ورجال الولاية والصلاح.

---

(١) انظر ديوان الشاطبى . الهيئة العامة للكتاب . القاهرة.

لقد كان شيوخ التصوف الصلحاء ـ فى زمنهم ـ يمثلون صورة البطل النموذج الذى تتحقق على يديه الفتوحات والرغبات، وتصلح به أحوال الناس وتقضى به الحاجات. خصوصًا فى زمن النكسات والكوارث والصراعات. وقد ازداد الإعجاب بهؤلاء الأبطال والزعماء الروحيين حينما زهدوا فى الدنيا وطلقوها ثلاثًا، وعزفوا عن الماديات وتركوها كليًّا، وأقبلوا على العلم والدين والذكر والتربية والخدمات الاجتماعية، وكذلك حينما اعتصموا بحبل الله المتين، وانتقدوا الحكام الظالمين، ورفضوا الخضوع لهم أو الاستسلام لتعليماتهم ووصايتهم. هذه الصفات وغيرها جعلت المجتمع كله يتحلق حول الشيوخ والعلماء الصادقين والمجاهدين، فكثر بذلك أنصارهم وأتباعهم، وكثر، تبعًا لذلك، شعراؤهم وأدباؤهم. فتنافس هؤلاء فى مدحهم والثناء عليهم، وفى تقريظ أعمالهم وتخليد تراثهم ومناقبهم.

**٢- فى مدح الأولياء :**

قال ابن عطاء الله السكندرى: الزُّهّادُ إذَا مُدِحوا انْقَبَضوا لشُهودِهِمُ الثَّنَاءَ مِنَ الْخَلْقِ، والْعارِفُونَ إذَا مُدِحوا انْبَسَطوا لِشُهودِهِمْ ذلِكَ مِنَ المَلِكِ الحق"[١].

وقال الشيخ عبد الرؤوف المناوى:"الزهاد يشهدون الخلق، وحينئذ فإذا مدحوا انقبضوا لشهودهم الثناء من الخلق خوفاً من فوت نصيبهم من الحق، فهم محجوبون عن الحق بالخلق، عاملين بخبر: المدح هو الذبح"[٢]. ومر بشر الحافى بالناس فقالوا: هذا لا ينام الليل، ولا يفطر النهار، فبكى وقال: لا أذكر أنى سهرت ليلة كاملة، لكن الله يلقى فى القلوب أكثر مما يفعل العبد لطفاً به، والعارفون لا يشهدون إلا الحق فإذا مدحوا انبسطوا لشهودهم ذلك من الملك الحق، فزاد بذلك

---

(١) الدرر الجوهرية فى شرح الحكم العطائية للمناوى ، تحقيق د/ فتحى عطية .القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب.

(٢) إحياء علوم الدين ٣/ ١٦٠، وهى مقولة مشهورة للخليفة " عمر بن الخطاب " رضى الله عنه.

حالهم ومقامهم فهم محجوبون عن الخلق بالحق، عاملين على خبر "إذا مدح المؤمن ربا الإيمان فى قلبه"[1].

فشهود أفعال الخلق من حيث هم من بعض المعرفة بالحق، وشهودها من حيث إجرائها عليهم من المعرفة به، فالعارف يرى ألسنة الخلق أقلام الحق، فإذا أثنوا عليه فرح من حيث إن مدح الصفة عائد على صانعها فى رد الصنعة لصانعها، ويشهد الفطرة لفاطرها من غير إعجاب ولا اتكال على عمل، بل يزيد شكرًا لمولاه، وفرارًا مما سواه وغيره، يقبل ويدبر بحسب ما يواجهه به الخلق، فإن كان غائبًا فرح بالمدح من حيث ثبوت منزلته عندهم، وظهورها بينهم، فالمدح فى حقه ذبح لكونه يدعوه لمرآتهم، والتصنع والتزين لهم، وإن كان زاهدًا لم يقبل ذلك منهم، بل يسكن لذمهم أكثر من مدحهم لخبر: " أحثوا التراب فى وجوه المداحين"[2]،وعمل العارف على خبر:"إذا أحب الله عبدًا نادى جبريل إنى أحبه"[3] الحديث...، فهذا العمل به لخاص، لا لعموم الخلق.

وحاصل ما تقرر أن العارف غائب بالله عما سواه، لا يشهد فعلاً إلا لمولاه، فإذا مدح انبسط لذلك لشهوده المدح من المالك، وعلمه بأن من مدحك فإنما مدح مواهب الله عندك، فالفضل لمن منحك لا لمن مدحك، والزاهد لوقوفه مع الأغيار يقبضه المدح خوف الاغترار. والأولياء يوجهون المدح إلى رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ والمريد الشاعر المادح لشيخه إنما هو يمدح تجلى رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ فى شيخه.

---

(١) شرح صحيح البخارى لابن بطال ١/ ٣٨.

(٢) الدرر المنتثرة فى الأحاديث المنتشرة١/ ٤، كنز العمال٣/ ٥٧٤. عن المقداد بن الأسود، وأبى هريرة.

(٣) صحيح ابن حبان ٢/ ٨٥، وهذا نصه: عَنْ أَبِى هُرَيْرَةَ عَنِ النَّبِىِّ ﷺ قَالَ : **إِنَّ اللهَ إِذَا أَحَبَّ عَبْدًا نَادَى جِبْرِيلَ إِنِّى قَدْ أَحْبَبْتُ فُلانًا فَأَحِبَّهُ. قَالَ: فَيَقُولُ جِبْرِيلُ لأَهْلِ السَّمَاءِ: إِنَّ رَبَّكُمْ أَحَبَّ فُلانًا فَأَحِبُّوهُ، فَيُحِبُّهُ أَهْلُ السَّمَاءِ. قَالَ: وَيُوضَعُ لَهُ الْقَبُولُ فِى الأَرْضِ، وَإِذَا أَبْغَضَ عَبْدًا فَمِثْلُ ذَلِكَ.**

### ٣- الرمز والإشارة فى الشعر الصوفى :

يتبقى أن نذكر أهمية المعجم اللغوى الخاص بالشاعر، فضلاً عن رمزية التعبيرات وصوفية اللغة، فما لايجوز عند البعض قد يجوز عند أهل العشق والذوق من المتصوفة وشعرائهم .

والرمز فى اللغة: «رَمَزَ: أومأ وأشار . ورَمَزَ إلى الشيء بكذا: دل به عليه . والرمز الصوفى: إشارة بالمخلوق إلى الخالق»[١] وفى القرآن الكريم وردت هذه اللفظة مرة واحدة فى قوله تعالى:﴿ قالَ رَبِّ اجْعَلْ لى آيَةً قالَ آيَتُكَ أَلّا تُكَلِّمَ النّاسَ ثَلاثَةَ أَيّام إِلّا رَمْزاً ﴾[٢].

وفى الاصطلاح الصوفى يقول الشيخ السراج الطوسى: «الرمز: معنى باطن، مخزون تحت كلام ظاهر لا يظفر به إلا أهله ... وقال بعضهم: من أراد أن يقف على رموز مشايخنا فلينظر فى مكاتباتهم ومراسلاتهم فإن رموزهم فيها لا فى مصنفاتهم»[٣]. وعند الإمام القشيرى: «الرمز: هو إشارة لكلام لا يعرفه غيرهم [ الصوفية ]»[٤]. وعند ابن عربى: «الرمز واللغز: هو الكلام الذى يعطى ظاهره ما لم يقصده قائله، وكذلك منزل العالم فى الوجود ما أوجده الله لعينه، وإنما أوجده الله لنفسه، فاشتغل العالم بغير ما وجد له، فخالف قصد موجده، ولهذا يقول جماعة من العلماء العارفين وهم أحسن حالاً ممن دونهم: إن الله أوجدنا لنا، والمحقق والعبد لا يقول ذلك، بل يقول: إنما أوجدنا له لا لحاجة منه إلينا، فأنا لغز ربى ورمزه، ومن عرف أشعار الألغاز عرف ما أردناه»[٥]. وعند الشيخ عز الدين أحمد الصياد

---

(١) المعجم العربى الأساسى . ص ٥٥٠.

(٢) آل عمران : ٤١.

(٣) الشيخ السراج الطوسى : اللمع فى التصوف . ص ٣٣٨.

(٤) قاسم السامرائى : أربع رسائل فى التصوف لأبى القاسم القشيرى . ص ٥٨.

(٥) الشيخ ابن عربى : الفتوحات المكية . ج١. ص ١٧٤.

الرفاعى: «الرمز ... هو إضمار سر فى جملة، أو إبطان حال فى عزيمة»[١]. وعند ابن عجيبة: «الرموز: هى إيماء وأسرار بين المحبوب وحبيبه لا يفهمها غيرهم»[٢]. أما الرمز الصوفى عند الدكتورة نظلة الجبورى «فهو عالم خاص لكى يولج لا بد من تجاوز العقل ومنطقه؛ لأنه لا ينكشف عن طريق التصورات المجردة، بل ينكشف بالحدس عندما يمس باطن الذات، فيجلو لها الحقائق، بمعنى أن التجربة الصوفية ينبغى لها أن تفسر بمنطق عاطفى وجدانى لما فيها من طابع روحى، وبما تتضمنه من أذواق وتلويحات وظواهر نفسية ووجودية»[٣]. وعند غيرهم: «الرمز: هو على الحقيقة فتح غير متكلف، وكلام بلسان الأحوال، فإن الصوفية إنما يجدون مثلاً فى القرآن الكريم يتيح لهم الأخذ بالأسلوب الرمزي»[٤]، أو «علم الرمز والإشارة: هو حقيقة الفيض المثالى، فهو ما يسمى: بالرؤيا، وهو ظهور علوى فى صور الناس والمخلوقات»[٥]، و داعية الرمز عند الشيخ أحمد زروق: «قلة الصبر عن التعبير، لقوة نفسانية لا يمكن معها السكوت»[٦].

ويوضح الشيخ عبد الوهاب الشعرانى أسباب اتخاذ العارفين للرموز: «إنما رمز العارفين إشاراتهم اكتفاء بها فيما بينهم، غيرة على طريق الله الخاصة أن يدعى معرفتها أحد بالعبارة، فإن الكتاب يقع فى يد أهله وفى غير أهله، فقصدوا برمزها بقاءها فى الوجود بعدهم تنوب عنهم فى إرشاد المريدين ، وقد أجمع القوم على أن جميع العلوم لا يعلم مصطلحها إلا بتوقيف من أهلها إلا طريق القوم، فإن السالك إذا وضع قدمه فيها صار يعرف جميع رموزهم حتى كأنه الواضع لها، فكل من ادعى

---

(١) الشيخ محمد مهدى الرواس : بوارق الحقائق .ص ٨٦.

(٢) الشيخ أحمد بن عجيبة : إيقاظ الهمم فى شرح الحكم. ج ١ ص ١١٨.

(٣) نظلة الجبورى : خصائص التجربة الصوفية فى الإسلام . ص ٧٥.

(٤) يوسف زيدان : الفكر الصوفى عند عبد الكريم الجيلى . ص ٤٧ – ٤٨.

(٥) محمد غازى عرابى : النصوص فى مصطلحات التصوف . ص ٣٣٠.

(٦) الشيخ أحمد زروق : قواعد التصوف . ص ١٢٢.

الطريق واحتاج إلى مطالعة كتاب فى رموزهم حتى يستفيد منها فهو كذاب، إلا أن يكون مطالعته فيها بقصد أن يرى ما أنعم الله تعالى به عليه بما هو فوق مقام من تقديمه، وقد هلك ممن لم يرمز كلامه من أهل الطريق خلق كثير، ورموهم بالكفر والزندقة إلى وقتنا هذا، وآفة ذلك عدم الرمز ... ولم يزل كمل العارفين عندنا يخفون عمن ليس من أهل طريقهم ما منحهم الله تعالى به من المعارف خوفًا من التكذيب، قال تعالى فى حق قوم: ﴿ بَلْ كَذَّبوا بما لَمْ يُحيطوا بعِلْمِهِ ﴾[1]، وقال تعالى: ﴿ وَإِذْ لَمْ يَهْتَدوا بِهِ فَسَيَقولونَ هَذا إِفْكٌ قَديمٌ﴾[2]»[3].

### ٤ - فى ذكر أحد أدلة الرمز عند الصوفية

يقول الشيخ ابن عطاء الله السكندرى: «أصل دليل القوم فى رمزهم الأمور ما رُوى فى بعض الأحاديث أن رسول الله ﷺ قال يومًا لأبى بكر الصديق:﴿أتدرى يوم يوم ﴾(٤). فقال أبو بكر: نعم يا رسول الله ﷺ لقد سألتنى عن يوم المقادير»(٥)، وعن لغة الإشارة والرمز يقول الدكتور عبد القادر موسى المحمدى: «إن الصوفى الفانى والمستغرق بالكلية فى المطلق يصل إلى حالة يعجز معها عن التعبير عما يكشف له، ولا يمكن أن ينقل هذه الحالة أو يصفها للآخرين، إنها الحالة التى يعقد فيها اللسان عن الكلام ... فإذن لابد أن تعبر التجربة الصوفية عن نفسها بلغة مخصوصة هى لغة الإشارة والرمز؛ ذلك أن الرمز بطبيعته إما أن يوضح ما خفى أو يحاول إخفاء ما هو واضح بيّن، وكلا الأمرين ضرورى لا مناص للتجربة الصوفية منه ... فعلى ذلك أصبح للصوفية لغة اصطلاحية أرادوا بها: إما التعمية على سائر مخالفيهم خشية التنديد والاتهام، وإما أن يصطلحوا على هذه الرموز والدلالات

---

(١) يونس : ٣٩.

(٢) الأحقاف : ١١.

(٣) الشيخ عبد الوهاب الشعرانى – كشف الحجاب والران عن وجه أسئلة الجان – ص ١٢٨ – ١٢٩.

(٤) ورد بصيغة أخرى فى السيرة الحلبية ج: ١ ص: ٢٣٩ ، انظر فهرس الأحاديث.

(٥) الشيخ عبد الوهاب الشعرانى – اليواقيت والجواهر فى بيان عقائد الأكابر – ج ١ ص ١٥.

والإشارات بينهم، ليفهم بعضهم قول بعض بعيداً عن الغرباء، لكنهم كانوا هم الغرباء، وأن لغتهم الرمزية كانت لغة مغتربة فى أوساط المجتمع، غريبة عن الناس وعن المجتمع، غريبة على كل من يسمعها»[1].

ونقطة البدء فى وضع الرمز هى اختلاجة النفس بحالة يراد بها التعبير عنها، ثم يتجه السير من باطن إلى ظاهر، من حالة وجدانية داخلية إلى شيء محس فى دنيا الأشياء الخارجية»[2].

**ثانيًا: فى تحليل الخطاب**

**١ - بنية النص و شخصية المرسل**

تهتم الدراسات الأدبية الحديثة بأن تكون هناك مداخل عدة لدراسة النص، فمنها مستوى يهتم بالمعطيات الخارجية، مثل التعرف على أجواء النص، والظروف التى أحاطت بنشأته والملابسات التى واكبت خروج النص للحياة، ومنها: التعريف بالشاعر وحياته والتيار الفكرى الذى ينتمى إليه وثقافته .....إلخ[3].

ومستوى يهتم بالمعطيات الداخلية للنص: من أنواع الجمل والتراكيب الشعرية المستعملة، والمؤثرات الداخلية للزمان والمكان، والمؤثرات الذاتية فى القصائد: النعوت والضمائر.....إلخ، فضلا عن الخطاب الصريح والضمنى ، أو مايسمى بمعطيات المضمون من حيث تسلسل الوحدات المعنوية والحقول الدلالية، والعلاقات بين المفردات من حيث: التكرار والتضاد ... [4].

---

(١) عبد القادر موسى المحمدى : الاغتراب فى تراث صوفية الإسلام. ص ٧٢ - ٧٤.

(٢) د. إبراهيم بيومى مدكور - الكتاب التذكارى محى الدين بن عربى فى الذكرى المئوية الثامنة لميلاده - ص ٦٩.

(٣) محمد أحمد البطل : تحليل الخطاب والترجمة . ص٥ - ٧.

(٤) السابق.

وخطاب هذا الشاعر ينتمى إلى دائرة الخطاب العرفانى[1]، الذى يعتمد اليقظة الفكرية، والتنبه القلبى، والمجاهدة النفسية التى تسعى إلى بلوغ آفاق عليا فى تجربة العشق، فالتجربة عنده تستمد حدودها المعرفية من البيئة الصوفية المكتسبة بالتربية، إن الموقف والحال والمقام وهى البيئة الصوفية الحاضرة تسمح للشاعر بأن يلج ما يمكن أن يسمى باللحظة، إنه خطاب عرفانى متعدد الخواص، باعثه الأول هذه المقولة الصوفية التى يرددها العشاق " روحى مأخوذة فى حضرتك، وسرى مغمور فى مشاهدتك"، لكنه من الحيف أن يصنف هذا الشاعر وإبداعه ضمن شعراء العشق الإلهى، حيث انتفت دول الديوان بحق من حلم الطيران كما عند الحلاج، والسكر الصوفى ورمزية الحروف والرسم والجسم والمشاهدة، وتلاشى الجسد، والاغتراب فى المعرفة كما عند السهروردى. والسؤال: كيف نلج إلى هذا الخطاب المتعدد الدوال والتجارب؟

يعتبر التنسيب الاجتماعى والفكرى[2] مدخلًا هامًّا فى تحليل الخطاب؛ حيث يعد الوقوف عند ذات المرسل من الأمور الهامة فى تحليل الخطاب، على ذلك فإن الكشف عن شخصية المبدع مدخل أولى للتحليل.

الشاعر إذًا من أصحاب السمت الصوفى الهادئ، الذى ما درى يومًا أنه سيكون لسان حال المحبين لشيخهم، هامً فى مراحل سنه الأولى فى العديد من التجارب الشعرية التى تغزل فيها بالمرأة والطبيعة والأشياء والقيم والمثل، والتزم خطى العقاد فى صلابة اللغة وقوتها، حتى التقى محبوبه الذى هذب له لغة الشعر، وشحن ذاته بطوفان المشاعر.

---

(١) د/ وهبة رومية: الشعر والناقد من التشكيل إلى الرؤيا. تحولات الرؤيا فى شعر محمد عمران ص ١٢٠ – ٢٦٦ عالم المعرفة، ٢٠٠٦. ع ٣٣١.

(٢) د/ إبراهيم البيومى غانم: بحث فى التأصيل المعرفى لمشروع الإمام محمد عبده فى الإصلاح والنهضة، والبحث من مجموعة أبحاث منشورة فى الكتاب، سنة ٢٠٠٥م. ويطرح الدكتور إبراهيم البيومى فى البحث أهمية استقصاء التنسيب الاجتماعى كمدخل لتحليل الخطاب. وهذا ما استفدناه.

إن أغلب قصائد الشاعر صوفية الرمز، شاعرية اللغة، رمزية الدلالة، فهو ينتظم قصائده من حبات عقد اللؤلؤ المعقود لكبار شعراء التصوف، هؤلاء الشعراء الذين يقدمون الإسلام فى أنصع صوره، وأجلى آياته، كالشافعى وأبى حمزة الخرسانى وابن الفارض وابن عربى والسهروردى وعمر الخيام وأبو مدين التلمسانى وعبد الغنى النابلسى والشبراوى وعبد الكريم الجيلى والحلاج وجلال الدين الرومى ونجم الدين كبرى زاده والإمام البوصيرى .

والشاعر الذى قدم ديوانه الأول فى الحب الصادق بمعناه الصوفى المرتفع عن الشهوات، الذى يعتبر طريقًا للوصول إلى الله، يؤمن بالعلاقة التى تربط بين القرآن الكريم واللغة والشعر، فاللغة عنده شذى الشعر ولحنه، والشعر نتعلم منه اللغة، وبه يعرف القرآن الكريم، فالاهتمام بالشعر والمحافظة عليه اهتمام باللغة وحفاظ عليها، وصونه من الضياع صون لها.

وإذا كان للنشأة أثر، فإن أثرها ظاهر جلى فى شخصية شاعرنا الذى حفظ القرآن الكريم بكتاب القرية، ودلالة القرآن معروفة فى تمكين الذائقة اللغوية، وتدريب الملكة اللسانية، وتخزين أنماط اللغة الفصحى فى العقل، بحيث تصبح معيارًا كامنًا يحاكم إليه ما يقول بعد ذلك، لكن امتلاك اللغة الشاعرة يتفاوت فيه الشعراء، فالبعض يتصرف فيها تصرف المالك لا يخشى شيئًا، والبعض تملكه اللغة، فلا يستطيع فيها التصرف، ولا يحسن منها ما يملكه، والشعر فى هذا كاشف يعلن فى جلاء ووضوح ما يجهد الشعراء أنفسهم فى إخفائه.

أما الممدوح فهو النموذج الإنسانى الراقى، الذى تمثلت فيه الأخلاق النبوية بحق، وهو امتداد النسل الطاهر الشريف، حيث ظاهر نسبه بالإمام الحسن بن على كرم الله وجه.

فى الديوان خمس وأربعون قصيدة موزعة بين بحور شعرية سبعة، وهى: (الطويل / ١٢/ العشق مذهبى، حبيب الله، أغثنى، العقد الكواكب، الشفاعة، السر الأعظم، الوتر، الفضائل، الفرائد...) (الوافر / ١١/ المرمريس،

النـدى، موكب الحب، بحور الوجد، الحرم الأمين، إليك تشوق القلب، حنين الروح ،النبأ العظيم، الخمـيرة ، الطين والماء، حديث الحب). (الكامل / ٩ / عشقوا جمالك ،كشف الحجاب،إن القصائد بائرات، خطرات الهوى، وقفة على طلل، يا من جمالك أذهلك، سعدت بمشرق وجهك الأقمار،شرع الغرام، يا طيف زائرتى) (البسيط / ٧ / مزج النور باللبن، النبراس، تبسم الزهراء عليها السلام، من أجل عينيك، إذا كتمت فمن بالحب يختال، طال الوقوف، الدالية) ( الخفيف / ٦/ انظر إليّا، وجوه بها تجلى الله ،الضيـاء، باسم الثغر، عليك منك السلا م، لم يدع لى فى مدحك الحسن قولا ) (المنسرح / ١/ البدر ) ( المجتث / ١ / ملأت بالسكر روحى).

وهذا يعنى أن الشاعر قد نسج قصائده على سبعة أبحر من بحور الشعر، وفى الديوان تسع عشرة قصيدة تعرف بالقصائد الممتزجة، وهى التى تختلط فيها الأجزاء بين خماسى " كفعولن أو فاعلن" مع سباعى " مستفعلن أو متفاعلن" وجاءت أغلبها على بحرى " الطويل ـ والبسيط" ومعلوم أن بحر الطويل فى الشعر العربى يلى الكامل فى الكثرة والشيوع، ويبدو أن اختيار النغم البطىء الوقع على النفس المتأملة يلائم تجربة الشاعر الصوفية التى تجنح إلى التأمل والإغراق فى التفكر، ومخاطبة الروح؛ لذلك نجد بحر الطويل يستحوذ على العدد الأكبر من قصائد الشاعر، فضلا عن بحور مثل: (الكامل والبسيط)، واللذان شاعا فى قصائد شعراء العربية الكبار، كالمتنبى وشوقى، مما يؤكد على معجم الشاعر التراثى .

أما أطول القصائد فهى قصيدة " العشق مذهبى"، وهى تبلغ ثمانية وأربعين بيتًا وجاءت على بحر الطويل ،أما أقل القصائد طولا فهى على التوالى " انظر إليا "٤" الخفيف، النبراس " ٥" البسيط، وجوه بها تجلى الله " ٨" الخفيف، ملأت بالسكر روحى " ٨" المجتث، وهذه القصائد مع اتحادها فى القصر إلا أنها تمتاز ببنائها على المناجاة والضراعة، ومعلوم أن المناجاة بين يدى المحبوب إنما هى منصرفة إلى المحبوب الأكبر.

يفتتح الشاعر مناجاته فى قصيدة النبراس بأداة النداء "يا" " يا ابن النبى يدى فى حبلكم علقت" ثم القسم على المحبوب فى البيت الثانى " بحق فاطمة الزهراء أمكم " ثم عرض شكواه ومكمن ألمه فى البيت الثالث "هذا بلائى" والبلاء دون تحديده ووصفه، ثم هذا الاستفهام الاستنكارى فى البيت الرابع " أتستبد بى الدنيا" لكن سقف المناجاة يعلو، وتنحدر الدموع حبًّا وشوقًا، تعبًا ويأسًا، سكرًا وعشقًا، عندما يبدأ الشاعر قصيدته التى اختار لها بحر الخفيف ذى التفعيلات الست" فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن ...." والذى يجنح إلى النغم السريع ذى الإيقاع المرتفع، والذى يعبر عن أزمة الشاعر وفراره إلى محبوبه، يقول الشاعر فى مفتتح قصيدته" وجوه بها تجلى الله " :

**ما رَأَينا مُعظَّمًا فى الوجودِ كصلاحٍ بنِ المجتبى محمود**

بأداة النفى القاطعة فى الشطر الأول، والمشترك اللفظى فى نهاية الشطر الثانى، بين " محمود " كصفة للمحبوب ودرجة نسب، وباقى الأبيات وقفًا على المحبة وحدها .

لكن روعة المناجاة نجدها فى قصيدة الشاعر" انظر إليا " من بحر الخفيف، عبر هذه الجمل الدعائية منجزة الدلالة: " يا حبيب الفؤاد " " انظر إلى " " ليت شعرى متى تحن عليا " " إن رضيت العذاب فأعنى " نداء ثم طلب ثم تمنٍّ ثم تفويض، وهل يتضمن الدعاء والتفويض إلا ما أنجزه هذا الشاعر المحب ؟ ألا تلتقى قصيدة هذا الشاعر بأبياتها الدعائية مع ما قاله سمنون المحب والذى اختص من شعراء الصوفية باسم المحب[1].

**ولَـــيَس لى فى سِـــواكِ حَـــظٌّ فَكَـــيفما شِـــئْتَ فـــاخْتَبرني**

**إن كـــانَ يَرجـــو سِـــواك قَلبـــي لا نِلْـــت سُـــؤلى، ولا التَّمنـــي**

(١) طبقات الأولياء ج ١/ ١٦٧.

ونجد هذا أيضًا عند الجنيد[1]:

تُريـــدُ منـــى اخْتبـــارَ سِري وقَـــدْ عَلِمـــت المُـــرادَ مِنـــي

فَلَـــيَس لى مِـــنْ سِـــواكَ حَـــظٌّ فَكـــيفما شِـــئْتَ فـــامْتَحِني

استخدم الشاعر ستة عشر حرفًا من حروف العربية للقوافى على النحو التالى:

| القافية | عدد التكرار | القافية | عدد التكرار |
|---|---|---|---|
| الهمزة | ٢ | الفاء | ١ |
| الباء | ٤ | القاف | ١ |
| التاء | ١ | الكاف | ٢ |
| الحاء | ١ | اللام | ٦ |
| الدال | ٩ | الميم | ٣ |
| الراء | ٥ | النون | ٢ |
| السين | ٣ | الها | ١ |
| العين | ٢ | الياء | ٢ |

وبالتأمل فى هذه القوافى، والربط بينها وبين موضوعات القصائد نجد الشاعر قد تباين انفعاله وتأثره رقة وقوة، فأحيانًا يجنح إلى الشدة والقوة التى يتطلبها المديح، فنجده قد استعمل الدال تسع مرات، والعين مرتين، والهمزة مرتين، والميم ثلاث مرات، والباء أربع مرات، بينما يفاجئنا بالقوافى التى تحمل فى طياتها رقة العاشقين، كالسين التى ترمز إلى الوسوسات المختلجة فى صدور أهل الهوى، والراء المغناة، والحاء الهينة المبحوحة، والفاء الخفيفة، وهكذا نستطيع أن نربط بين الحالة النفسية لشاعرنا، وبين قوافى قصائده لتتضح لنا الصورة . يخالف الشاعر أيضًا أفق المعاصرة فى آليته الأولى، والقليل من الشعراء من يملكون ذلك، حين يصرح فى

(١) حلية الأولياء ج ١٠ / ٢٨٤.

مفتتح خطابه الإبداعى بأن هذه القصيدة مهداة إلى الممدوح باسمه وصفته ووسمه، وتتعدد هنا القراءات، فالبعض يرى أن ذلك قد يحد من دينامية القصيدة وحيواتها المتعددة، فالزمانية ليست واضحة إلا فى الدوال المستخدمة، والمكانية غائبة فى حركية الشاعر المتدفقة، وفى ذلك يغرق الشعراء فى الغموض، ويؤثرون لحظات الصعوبة، لكن تحديد الموصوف أو الممدوح، وتوضيح السياق للحظات الإبداع قد يساهم فى وضع الشاعر أمام نظر المتلقى عندما يطالع افتتاحية القصائد، وهنا تجرى المحاكمة اللغوية والتاريخية والنقدية لهذا الشاعر وخطابه ... والقليل من الشعراء هم الذين يضعون أنفسهم بهذه القوة الحاضرة أمام المتلقين، ربما لقوة الشعر أو الخطاب، ربما لحضوره الطاغى ،ربما للغته الحية المتجددة، ربما لطوفان المشاعر الصادقة، ربما لقوة الممدوح وتجلياته، لكن الحاضر بقوة فى ديوان الشاعر هو أنه يقدم للقصيدة بوصف الممدوح، ربما لسطوة الحب عليه، فساق حبه نثرًا ثم انطلق يتهادى شعرًا ... وتلك قوة شاعر وسطوة حب .

فى التقدمة للقصائد نقرأ هذه المقدمات النثرية المصدرة بحرف الجر "إلى" الذى يفيد انتهاء غاية الصفات أو الأوصاف، وهذا أسلوب قديم درج الشعراء على ذكره بين يدى الممدوح، فى قصيدة "كشف الحجاب" يبدأ الشاعر بهذه التقدمة النثرية "إلى باب الإمداد ومعقل الإرشاد وكوكب الإفراد؛ صاحب الطلعة البهية والطريقة السويّة وريث المصطفى ومحيى هداه سيدى صلاح الدين التجاني". والأوصاف فى التقدمة متنوعة بين الحسى والمعنوى، فالطلعة البهية لا شك أنها صفة حسية، أما المعجم الصوفى الذى يهيم به فى دائرة الوجد والعشق، فنجده قد تجلى فى هذه الصفات المعنوية أو الروحية" باب الإمداد، ومعقل الإرشاد، وكوكب الإفراد؛ وريث المصطفى" فالمدد والرشاد والإفراد، مفردات من التراث الصوفى المعروف.والمعنى أن هذا الشاعر ينتصر للصفات المعنوية، وهو إن كان يصف محبوبه، فإنما يتغنى فى تجليات المحبوب الأكبر، وهى رحلة بحث عن شخصية مثالية عليا، ظلم بسببها المتنبى عندما وصف بالنفاق كسبًا للمال والشهرة، والحق أن شاعر

العربية الأكبر كان وصافًا لممدوحه بحثًا عن الشخصية المثالية، وهو النهج الذى انتهجه الشعراء الصادقون.

على أن الصفات الصادقة، والنعوت الشفافة ليست وليدة معجم الشعر العربى الحديث، إنها متأصلة فى هذا التراث العريق، ولعل مقولة أبى تمام:

**ولَولا خِلالٌ سَنّها الشعرُ ما درى  بغاةُ العلى مِنْ أين تؤتى المكارمُ**

خير شاهد على رغبة الشعراء فى تحفيز الممدوحين فضلا عن تحفيز غيرهم، وإثارة مشاعرهم فى التحلى بمكارم الأخلاق والصفات الجيدة، ومن ذلك مدح مروان بن أبى الجنوب لابن أبى دواد بقوله[1]:

**لَقَدْ حازَت نِزارٌ كلَّ مجدٍ  ومكرمةٍ عَلىّ رُغمَ الأعادي**

**فَقُلْ للفاخِرين على نِزارٍ  ومنهم خَنْدف وبنو إياد**

**رسولُ اللهِ والخلفاءُ منا  ومنا أحمدُ بنُ أبى دواد**

**وليس كَمثلهم فى غيرِ قومي  بموجودٍ إلى يومِ التّنادي**

شيء آخر يجب التوقف عنده، فى التقدمة للقصائد التى يكتبها الشاعر؛ ذلك أن البعض يرى أن القدماء درجوا على ذكر المقدمات بين يدى الممدوح، وأن أغلبها يسيطر عليه آلية الترادف، أو ما يسمى التعديد[2]، ذكره الإمام فخر الدين الرازى وغيره وسماه قوم الإعداد، وهو عبارة عن إيقاع أسماء منفردة على سياق واحد، فإن روعى فى ذلك ازدواج أو مطابقة أو تجنيس أو مقابلة فذلك الغاية فى حسن النسق ومن أمثلته الشعرية قول أبى الطيب المتنبى:

**الخَيلُ واللَّيلُ والبيَداءُ تعرفُنى  والسَّيفُ والرُّمحُ والقِرطاسُ والقَلمُ**

---

(١) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان جزء ١ صفحة ٨٦.

(٢) خزانة الأدب وغاية الأرب جزء ٢ صفحة ٣٩٠.

وبيت الشيخ صفى الدين فى بديعيته على هذا النوع، قوله :

**يا خاتمَ الرسلِ يا مَــن عِلْمــه والعدلُ والفضلُ والإيفاءُ للذممِ**

وبيت عز الدين فى بديعيته قوله :

**تَعديدُ أوصافهم فى المدحِ يُعجزُنا أهلُ التُّقى والنَّقا والمجدُ والهِممُ**

وذلك مثل قول الشاعر فى قصيدة " الحرم الأمين "" إلى الوجه الأنور، والقلب الأطهر، والحج الأكبر، إلى الإمام الفاطمى، والوريث المحمدى، والقطب النبوي" أو " الهاشمى القرشى، المكى المدنى، الشجرى المهاجرى، البدرى الأحدى، الأريحى الأرحبى، الحسنى الحسينى، إلى المنعوت بمناقب الكمال، وكمال المناقب"

ومن الشعر قوله :

**سَــــلامُ اللهِ فى كُــــلِّ النَّــــواحى عَـلى شَـمْس الهُـدى شَـيخ البطـاح**

**أمــــيرِ المــــؤمنينَ أبــــى المعــــالي صَــــلاح الــدِّين خاتمــةِ الــصَّلاح**

وفى قصيدته " كشف الحجاب" :

**اللَّــــوذَعىُّ الألمعــــىُّ الأرْوَعــــيُّ المِــصْـقعىُّ الأبْــدَعىُّ الأسْــطَعُ**

**مُتوحِّــــدٌ مُــــتجرِّدٌ مــــتفرِّدٌ فــاقَ البريــةَ فى الخِــصالِ الأرْبَــع**

**حَــسِنُ الــدِّيانةِ والوَســامَةِ والإمامَــةِ والجَــلالِ الأمْنَــع**

هذا فضلا عن التفسير التواصلى لهذه المقدمات، والذى قد يضيف قراءات أخرى تضاف لرصيد هذه الاستراتيجية المبعوثة، من سباتها حيث غفل عنها كثير من الشعراء.

من الناحية التواصلية تحتوى المقدمات على خطاب مباشر منجز "إلى حضرة" "سيدى" "الوجه الأنور" ومعروف أن الخطاب المباشر من التقنيات التى تمكن الكاتب من أن يوجه الكلام فى الآن نفسه إلى الشخصية المقصودة بالحديث، وإلى

القارئ الفعلى خارج النص الذى لا يقصده فى خطابه، وتلك ميزة خاصة لهذا اللون من الخطاب .

**٢- العنونة المتفردة والملبسة :**

يقال: إن العنوان هو العتبة الأولى فى قراءة النص، وهو الذى تتشكل من خلاله حالية المتلقى، ومدى تقبله للرصيد المخبوء تحت العبارات والصور والتشبيهات[١]، فضلًا عن الأفكار الجديدة والمستحدثة. إن شبكة التوقعات التى تتكون فى ذهن المتلقى عند الشروع فى مجابهة أى نص يؤدى فيها العنوان الدور الأكبر، فهو الذى يخبر المتلقى فى آنٍ، ويختبره فى آنٍ آخر، يخبره بجو النص، ويختبر توقعه ومدى حضوره وتواجده داخل النص، هو إذن واسطة بين النص والمتلقى باعتبار غيبة المرسل الذى يحاول أن يعززها بالاعتماد على الوعى الجمعى لدى المتلقين[٢].

وأمام تعدد الموضوعات، وتعدد صفات الممدوحين يأتى العنوان ليحدد للمتلقى المجال الدلالى الذى يمكن أن تنتمى إليه القصيدة، وصحيح أن المجالات الدلالية داخل القصيدة الواحدة قد تتعدد، لكن بدراسة شبكة العلاقات القائمة بين هذه المجالات يتضح المجال الدلالى الغالب والأكثر، والذى يمكن من خلاله قياس مدى التناسق أو الانسجام اللفظى مع المجال الدلالى، وكلما كان الانسجام مرتفعًا كانت القصيدة فى غاية الجودة والرقى .

وعند مطالعة آلية العنوان عند الشاعر نلاحظ تنوعًا حادًّا فى البُنى التركيبية والصرفية والبلاغية، فضلًا عن التنوع الحادث فى الاختلاف المعنوى، **حيث يمكن تقسيم عناوين الديوان إلى :**

- **عناوين صوفية:** تقع تحت المعجم الصوفى، مثل:

(العشق مذهبى.كشف الحجاب . خطرات الهوى . موكب الحب . بحور

---

(١) شادية شقروش: سيمياء العنوان فى ديوان مقام البوح. ص٢٦٩، دمشق.

(٢) بلقاسم دفة: علم السيمياء والعنوان فى النص الأدبى، ص٣٩.

الوجد. عشقوا جمالك . الشفاعة . السر الأعظم . ملأت بالسكر روحى . حديث الحب ....).

- **عناوين وصفية مقتبسة:**

( حبيب الله ـ وجوه بها تجلى الله ـ النبراس ـ باسم الثغر ـ الحرم الأمين ـ البدر ـ الضياء ـ العقد ـ الكواكب ـ الندى ) .

- **عناوين ذات منحى أسلوبى:**

( انظر إليا ـ أغثنى ـ عليك منى السلام ـ يا من جمالك أذهلك ـ إليك تشوق القلوب ـ لم يدع فى مدحك الحسن قولا ـ يا طيف زائرى ـ من عينيك .....) .

- **عناوين متفردة :**

( إن القصائد بائرات ـ مزج النور باللبن ـ تبسم الزهراء عليها السلام ـ إذا كتمت فمن بالحب يختال).

وفى الديوان ما يقرب من خمس وأربعين قصيدة متنوعة الأغراض والقوافى، مختلفة فى نمط الجمل والتراكيب، تتوزع بينها العناوين السابقة، والتى نجد بعضها مأخوذًا من بنى القصائد، صحيح أن اختيار العنوان لا يكون بديلًا أبدًا عن الموضوع أو المضمون، لكن العنوان بمثابة الكاشف عن المضمون، الأخذ بيد المتلقى، والمبدع بعد أن تخبو جذوة إبداعه، تشتعل فى ذاته ثانية جذوة الناقد ذى العين البصيرة الذى يعالج النص بنظرات ترميمية فى بنائها العام، وإضافات أسلوبية فى بنائها الخاص، حيث يشرع فى توزيع موتيفات اللغة على النص، مقتبسًا بنية رقيقة أحياناً لتكون عنواناً لبنائه العام. هذه البنى الرقيقة الراقصة تجدها فى عناوين مثل: (عشقوا جمالك – المرمريس - خطرات الهدى – باسم الثغر – شرع الغرام – إذا كتمت فمن بالحب يختال ).

لكن الاختيار هنا يخضع لاستراتيجية القصدية فى بناء النص المحكم(١)،

---

(١) عزة شبل: علم لغة النص بين النظرية والتطبيق، ص ٢٨.

باعتبار أن اللغة ليست نظامًا من العلاقات فحسب، بل إنها فى الأساس نشاط تواصلى، فالمنطوقات اللغوية والبنى النصية تهدف فى العادة إلى الإسهام فى الاتصال والتفاعل الاجتماعى، لذلك فهى تتضمن وظيفة دينامية[1]؛ أى أن الشاعر يختار العنوان بدافع قصدى معتمدًا على آلية التكرير من خلال اقتباس العنوان من القصيدة :(العشق مذهبى – عشقوا جمالك – الندى – انظر إليا – حبيب الله – وجوه بها تجلى الله ....) [2].

لكن هذا الشاعر فى استراتيجية العنونة يختلف كثيرًا عن غيره، فإذا كان البعض يقتبس العنوان من القصيدة، فإنه لا يدعنا أن نحدد له مذهبًا فى اختيار عناوين قصائده، فهو تارة يختار المفردة الأولى عنوانًا للقصيدة، و تارة المفردة الأصلية فى القصيدة، ومرة يختارها من أبيات القصيدة كلها، و تارة يضع شطرًا كاملًا عنوانًا لقصيدته مثل: (يا من جمالك أذهلك) (لم يدع لى فى مدحك الحسن قولًا) (سعدت بمشرق وجهك الأنوار) (إذا كتمت فمن بالحب يختال) (ياطيف زائرتى الذى أتخيل) والأغرب أن يضع عنوانًا للقصيدة لا تجد له تفسيرا داخلها مما يعزز من فكرة تعدد الاحتمالات داخل النص الواحد، مثل (السر الأعظم) (موكب الحب) (خطرات الهوى) وفى ذلك تفسير، فالعاشق لا يستقر، والشاعر العاشق فى محاولة لإدراك العالم من داخله، وهو يقع تحت تحولات كبرى لحظة خلق النص، إنه يقع تحت حالة الاشتياق التى لا تزول ولا تضعف، وهنا تتعدد الإحالات بكثرة بدءًا من العنوان وحتى عتبات القصيدة، ذلك أن العشق لا يعرف الثبات التكوينى أو التوحد الوجودى، هو دائم التحول نتيجة لملاحقة مفردات الوجود، وخطاب الشاعر هذا من شأنه أن يرهق المتلقين للنص، إذ إن حالة الشاعر عنده تكاد تكون منغلقة بين اثنين (عاشق ومعشوق) (محب ومحبوب) (تلميذ و شيخ) وهنا تستحيل

---

(١) فان دايك: علم النص مدخل متداخل الاختصاصات ترجمة سعيد بحيرى، ص ١١٤.

(٢) عند النظر فى العنوان يجب أن نأخذ فى الاعتبار الجوانب المقصدية والمقبولة، لتشكيل الخطاب وتفسيره انظر.: Johnstone Brabra analysis Discourse: p 197..

رؤية العذول، ويستحيل أيضًا قراءة ما وراء الخطاب.لكن الصب تفضحه العيون، والعنوان خير كاشف لحالة العشق التى يحياها الشاعر . فمن خلال قراءة المجال الدلالى لعناوين القصائد يتضح الآتى:

- أن أغلب العناوين تنتمى لمجال دلالى واحد وهو الحب (صفات)، وفقًا للتردد: (الحب/٣) (العشق/ ٢) (الهوى/ ٢) (الوجد/ ٢) (السكر/٢) (الغرام/ ٢) (الشوق/٢) .
- أن أغلب الموجودات جاءت متعلقة بالحب كالآتى: (القلب/٣) (الروح/٢) (الوجه/٣) (الثغر/ ١) (العين/ ١).
- الأفعال التى بنيت على أساسها العناوين كجانب إسنادى جاءت كلها أفعال تدل على الحركة والامتلاء والانتشاء مما يعنى أن حالة الحب ممتدة ومستمرة: (كشف – خطر – ملأ – تجلى – أذهل – وقف – نظر – أغاث – اشتاق – أشرق – مزج – تبسم – كتم – اختال).
- أن حالة الحب هذه حالة صوفية متجردة ومنفردة، تبتعد فى قاموسها اللغوى عن أوصاف الشعراء لممدوحيهم ـ وبخاصة شاعر العربية الأكبر أبو الطيب المتنبى، الذى جاءت أغلب قصائد الشاعر من تحت عباءته ـ ذلك أن المجال الدلالى الدينى حاضر بقوة فى العنوان مثل: (الحجاب – الشفاعة – السر الأعظم – وجه الله – الأقلام – القدر – حبيب الله – الحرم الأمين).

يتبقى فى دراسة العنونة لهذا الشاعر سبب اختيار وصف العنونة بالمتفردة والملبسة، ذلك أن الشاعر قدم وصفًا يستحيل أن تجد له نظيرًا فى أوصاف العشاق، وذلك عندما اختار عنوانًا لإحدى قصائده (مزج النور باللبن) فالشاعر فى تفرد عجيب يلصق المعنوى بالمحسوس، ويزاوج بينهما حتى تستحيل الصورة وصفًا حسيًّا قائمًا بذاته إلا فى وجه ممدوحه .

إن هذا الشاعر يلهب ذهنية المتلقى، ويزكى نفسه بحجم مشاعر الحب الدفاقة لمحبوبه، بل يتركه صريع التساؤل و الاندهاش عندما يضع عنوانًا لإحدى قصائده (إن القصائد بائرات) ليثور هذا التساؤل فى ذهنية المتلقى: لماذا القصائد بائرات؟

إنها حيوات جديدة تكتسبها القصائد عندما تغدو راقصة حسناء تختال كبرياء وحضورًا وهى تحمل وصفًا لممدوحه .

لكن تفسير هذا العنوان وأغلب جمل الديوان تخضع إلى تأويل الرمز الصوفى أو تفسير المعجم الصوفى الخاص[1]، فهم عندما يسألون عما يستحيل وصفه ترى الحيرة تتلبس الجمل الشعرية، وتعجزهم الكلمات عن تقديم الوصف الثابت المادى، فهذا ابن الفارض عندما يسأل عن المحبة يقدم وصفًا ملغزًا حائرًا مثل وجه المحبوب الذى احتار شاعرنا فى وصفه، يقول ابن الفارض:

شَرِبْنا عَلى ذِكْرِ الحبيب مُدامةً ... سَكِرْنا بها مِنْ قَبل أن يُخلَقَ الكَرَمُ

يَقولون لى: صفها فأنْتَ بوصَفْها ... عَليمٌ، أجَل عِنْدى بِأَوصْافها عِلْمُ

صَفاءٌ ولا ماءٌ، ولُطْفٌ ولا هَوى ... ونُورٌ ولا نَهارٌ وروحٌ ولا جِسْمُ

والمعجم يضم أوصافًا انفردت بها خمر الصوفية كالأزلية والقدم والتجرد من كثائف المادة وجرمية العناصر والإفلات من إسار الزمان وحدود المكان[2].

### ٣- الإيقاع الراقص وجدلية التركيب

يختلف بناء لغة الشعر اختلافًا عميقًا عن بناء لغة النثر، فالشعر هو التشكيل الفنى للغة، و أول ما يلفت النظر فى البناء الإيقاع الراقص المبنى على نمط التكرار متعدد الأنماط، يعقبه تبدل وتغير ملحوظان[3].

---

(١) انظر فى الوقوف على دلالة الرمز الصوفى: معجم المصطلحات والإشارات الصوفية. لطائف الإعلام فى إشارات أهل الإبهام. عبد الرازق القاشانى. تحقيق أ. سعيد عبد الفتاح . ط٣ . القاهرة. الهيئة العامة للكتاب. وانظر الرمز الشعرى عند الصوفية: دكتور عاطف جودة. القاهرة .المكتب المصرى لتوزيع المطبوعات.

(٢) عن التحول الرمزى للخمر فى العرفانية الصوفية. ينظر عاطف جودة نصر: الرمز الشعرى عند الصوفية، ص ٣٤٠. والأبيات لابن الفارض من ميميته.

(٣) يعد التكرار من الوسائل المعجمية المهمة فى الترابط النصى، وهو مهم فى ربط المحتوى الشفوى للجمل فى أجزاء مختلفة داخل النص حيث تعمل عناقيد الكلمات المتكررة على ذلك، انظر Michale Haey p 45: Text in Lexis of patterns.

وهذا ملمح أصيل فى البنية ذات الطبيعة التكرارية على المستويين الدلالى والتركيبى، وأول هذه الأنماط تكرار الصيغة المفردة فى قصيده: العشق مذهبى:

ولا تَلْحياني إنما العِشْقُ مذهبي ... إذا اتَّخذ الناسُ الجَفاوة مَذْهبًا

ومِنْ عَجبٍ عُذلى وقد صِرْتُ غاويًا ... وغالَبنى شَوْقى فَصِرْتُ مُغلبًا

فلا الليلُ ليلٌ حين يُسفرُ وجهُها ... ولا الصَّبحُ صُبْحٌ إن أتاك مُنقَّبا

وإنْ نظرت عَطْفًا أراك حَنانه ... قلوبًا جلاميدًا تَذوبُ تَذوُّبا

وإن نَطَقت أصغى الوجودُ لنُطْقها ... فللَّه ما أَحْلى وأندى وأعْذَبا

فَلو أنها حَلّت قِفْارًا لأعْمَرَت ... ولو أنها حَلَّت جَديبا لأخْصَبا

فلا حُبّ إلا حُب آل محمَّد ... كفى بهم للقلب طِبّا ومرغبا

فأى امرئٍ ناداك ثُمّ تركْتَهُ ... وأى امرئ قَد عاد منك مُحيبا

فإنّ دوائى منه دائى فداوني ... مداوة مَنْ آسى العَليلَ وطَيبا

أُحبّ حَبيبى حُبّ مَنْ كان حُبُّه ... مَحبةَ أحبابِ الغَرام تَحَلِّيا

ولا أريد أن أستكثر من هذا النمط من التكرار داخل الديوان، فهو يملأ شعاب الديوان وأوديته، وأينما يممت وجهك طالعتك صفوف متلاحقة من هذا النمط الذى يلح الشاعر فى استخدامه. كذلك تطالعك الصيغ التكرارية الآتية: (فلا العذل يثنينى – ولا النصح شافعي) – (فلا الليل ليل – ولا الصبح صبح) (فلو أنها حلت – ولو أنها حلت) (لن أنشد الأشعار – لن أشتهي).

والقصيدة تبدأ بمناجاة صوفية طلبًا لسكر ونشوة تلهيه عما هو فيه من شوق وسكر، فكأنه يستعين بالسكر دواء من السكر داء، ولم يفلح ذلك معه، فالتكرير فى صيغ النفى مع التأبيد فى (فلو أنها حلت) غير مجدية فى علاج ما وقع فيه وما حل به، والشاعر فى قصيدته هذه يصف حالة عشق هام فيها غاية الهيام (فلا الليل ليل

عندما تسفر الحبيبة عن وجهها، ولا الصبح يغدو صبحًا عندما يغدو الصبح منقبًا من ضوئها).

ولأن الشاعر مذهبه غير هذا المذهب؛ ولأن البؤرة الدلالية التى تقوم عليها القصيدة وهى (حالة العشق كمذهب) سيصرف الشاعر قلبه عن هواها، فقد جنى حبل الوصل وتقطعا، ثم لجأ إلى التكرار ليناجى محبوبه الغالب والمقصود بالمديح والمختفى تحت الدلالة الرمزية:

**فأىُّ امرئٍ ناداك ثُمّ تَرَكْته وأىُّ امرئٍ قد عادَ مِنْك مُخيبا**

ولأن صوت الدعاء واضح، والمناجاة غالبة فى البيت السابق مع التكرار فى (أى امرئ) يذهب الشاعر مسرعًا إلى بث شكواه، وعرض ألمه قائلًا:

**فـإنَّ دوائى منـه دائـى فداونـى مُداوةَ من آسى العَليـل وطيـبا**
**أُحبُّ حَبيبى حُبّ مَنْ كان حبُّه مَحبـةَ أحـــبابِ الغـرام تحلـيا**

حيث دلالة (الداء/ المرض) الغالبة فى البيت الأول، ودلالة (الحب/ الدواء) الغالبة فى البيت الثانى (داء ومرض) (حب ودواء) مع التقاء دلالة البيتين بالدلالة المركزية للقصيدة فى أن العشق مذهب الشاعر ودواؤه.

بالإضافة إلى تكرار الصيغ المفردة فى صورة تركيب، تتناغم صيغ مفردة فاعلة فى فضاء القصيدة، تنصرف دلالتها الغالبة إلى حالة العشق الصوفى الخاص، والمتكونة بين الشاعر وممدوحه: (العشق – المذهب – المغالبة – الليل – الصبح – الذوبان – النطق – الحلول – الحب – الدواء) وهى بلا شك ألفاظ مستمدة من عالم العشق وفلسفة التصوف، المتصورة داخل القصيدة فى أسلوب وجدانى رقيق معبرة عن مشاعر عذبة شجية مثقلة بوجع وشكوى، مع استغراق بديع فى مناجاة شيخه، وهو استغراق منتشر عبر قصائد الديوان قل أن نجد له نظيرًا فى الشعر الصوفى.

وتعطينا هذه القصيدة نمطًا آخر من التكرار، وهو توزع أكثر من نمط أسلوبى داخل القصيدة، فى جدلية من الصعود والهبوط نحو الدلالة المركزية، فالنهى فى (لا

تلحياني) والنفى فى (فلا الليل ليلٌ ولا الصبح صبحٌ) (لن أنشد الأشعار – لن أشتهى بعد البنان) (فلا العذل يثنينى – ولا النصح شافعي) والشرط فى (وإن نطقت) (وإن نظرت) والتعجب فى (ما أحلى وأندى وأعذبا) والاستثناء فى (فلا حب إلا حب آل محمد) والاستفهام التعجبى فى (وكيف وفى قلبى غرام تشبعا؟!) وكذلك (فأى امرئ ناداك) والأمر فى (فداوني) مع ملاحظة الفاء التى تعطى دلالة السرعة المنجزة والتحقيق فى (قد صرت غاويا)، والحصر فى (إنما العشق مذهبي).

هناك أيضًا دلالة بارزة مقدمة عبر طائفة من أدوات النفى، التى توحى بأن الشاعر جاء منتفضًا رافضًا كل ما يشغله، ويأخذ بنفسه بعيدًا عن محبوبه، والمعنى أن الشواغل التى تنتاب الشاعر كثيرة، والأغيار لا تزال تسيطر على تجليه المطلق مع محبوبه، لكنه يصرح لمحبوبه الذى يعلم دواخل نفسه جيدًا أنه (لا العذل يثنيه – ولا النصح شافعه – ولا الجدل نافع معه – ولن ينشد الشعر – ولن يشتهى البنان)، وأنه لن يحب إلا الحب المطلق الصافى (حب آل محمد) (وكفى بهم للقلب طبًّا ومرغبا) ومعلوم أن حبه لآل محمد منصرف إلى ممدوحه.

لكن الشاعر أثير نمط تركيبى ثابت، بنى عليه قصيدته فى صورة من الإسهاب الممنطق، ولأنه ينشد الشعر بين يدى محبوبه، ولأنه يبتعد عن الذهنية المفرطة فى الوصف، والموغلة فى الاقتباس يلجأ إلى تركيب ثابت منتشر عبر القصيدة، نمط تركيبى يلهب ذهنية المتلقى، مسيطرًا على فضاء سمعه (أداة + الفعل) فى موسيقى مرتفعة حادة لا تناسب مقام العشق الصوفى الهادئ المتزن، لكن القصيدة هى الأولى فى الديوان، ودائرة الهواجس متعددة، ولوعة الشوق تلهب قلوب العاشقين؛ لذا كانت السرعة حاضرة، والدفقة الشعورية متتالية متسارعة متلاحقة تحاول الإمساك بتلابيب اللحظة، إنه الحب الملهب لقلوب العاشقين: (لا الليل – لا الصبح – لا العذل – لا حب) .....إلخ.

لكننا إذا أعدنا النظر قليلًا فى مسلك الشاعر اللغوى، رأيناه يكرر النسق اللغوى كما سبق التوضيح حتى تستقر صورة النسق فى خلد المتلقى بحثًا عن ألفة بينه وبين متلقيه، لكنه يتحلى بذكاء مطلق عندما يقضى على آلية التوقع عند متلقيه، عادلًا عن

تكرار النسق اللغوى الثابت إلى غيره، وبذلك تبدو القصيدة وكأنها مبنية على نهج شبه دقيق من التعاقب، بين إرساء نظام ما وصدعه، ثم إرساء نظام آخر وصدعه، وهذا النهج سمة عضوية ثابتة فى قصائد هذا الديوان.

يدرس التكرار أيضًا من خلال نمط التكرار الصوتى، والذى من خلاله تتوزع الصيغ المكررة صوتيًّا فى عبارات مقسمة مسموعة، بحيث تأتى الأبيات ملحنة مغناة، بما يسمى الإيقاع الداخلى للأبيات، وهو نمط شاع فى الشعر الجاهلى، الأمر الذى يحكم بتراثية هذا الشاعر – ولعل الخنساء أكثر شعراء الجاهلية ميلًا إلى هذا اللون من الترصيع المزدوج المكرر الذى يقدم قوالب موسيقية متناسقة. وإذا كان التكرار اللفظى وترصيع الكلام من طبائع النساء وخصالهن المشهورة، فإن الترصيع أشد ارتباطًا بميلهن إلى تزويق الكلام وتنسيقه، أما الاستغراق فى الحب فلا يقل تأثيره فى ديوان الشاعر الذى ذاق وهام فلجأ إلى التكرار اللفظى، ثم ارتفعت ذروة الشوق فكان التغنى والترصيع على موسيقى هادئة ناعمة تسرى فى الأبيات سريان الطيف فى الفضاء، من نماذج هذا اللون فى القصيدة: (فقارًا – جديبًا) (ليل – صبح) (فلا حب – إلا حب) (فإن دوائى منه دائى فداوني).

ولا ينبغى أن يمر هذا الديوان دون تطبيق إحدى القواعد اللغوية التى قدمها ابن جنى سابقًا بها (ليتش – فيرث) رائدًا الدراسات اللغوية الحديثة وهى قاعدة (جماليات الصوت "phonaesthetic")، فإذا كان ليتش قد لاحظ أن بعض الأصوات كالصوت المهموس / ء / تتمتع بقدر من الإيحاء الكامن ، فإن ابن جنى (ت ٣٩٢) قد سبقه إلى ذلك منذ أكثر من عشرة قرون، حيث تحدث عن مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث، ويقول: " فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث، فباب عظيم واسع، ونهج متلئب عند عارفيه مأموم، وذلك أنهم كثيرًا مايجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر بها عنها فيدلون بها ويحتذون عليها، وذلك أكثر مما نقدره، وأضعاف ما نستشعره من ذلك قولهم: خضم، وقضم . فالخضم لأكل الرطب كالبطيخ والقثاء، وما كان نحوهما من

المأكول الرطب، والقضم للصلب اليابس نحو قضمت الدابة شعيرها، ونحو ذلك"[1].

فى إطار السابق نستطيع أن نلمح صوت (ش) وهو صوت يوصف بالتفشى، ولاشك أن حالة العشق غالبة متفشية فى القصيدة، مسيطرة على معجم الشاعر من خلال الكلمات: (العشق – شوقى – تشعب – أنشد –الأشعار – أشتهى ....) .

والصوفية كما سبق هناك المحب والعاشق، والمحب إذا سكت هلك، والعاشق إذا نطق هلك، ويبدو أن هذه القاعدة غير ثابتة عند بعض المتصوفة، ولربما يكون سبب التعميم راجعًا إلى ما أبتلى به كبار العاشقين كالحلاج و السهروردى، لكن الصمت والخلوة ومراقبة اللفظ من أخلاقهم؛ ولذا لا ريب أن تلمح أن التغير فى قواعد الاتساق البنائية يمثل أقوى وسيلة لتقليل حجم اللغة فى النص الفنى الصوفى، إذ لا يكاد القارئ يكيف نفسه مع توقع معين، ويضع لنفسه نظامًا ما للتنبؤ بما يقرؤه من أجزاء النص حتى تتغير القاعدة البنائية مخادعة كل توقعاته. ومن هنا يكتسب ما كان لغوًا وفضولًا قيمة إعلامية، فى ضوء البنية المتغيرة داخل القصيدة أو النص.

وفى دراسة النصوص ينبغى الوقوف عند نوع النص أو غرضه، وهذه خطوة أولى فى قواعد إنتاج النصوص وقواعد تلقيها، وشعراء الصوفية يلجأون إلى الرمز، وتعدد الخطوط والموضوعات داخل القصيدة الواحدة، وفى القصيدة أكثر من صوت، هناك صوت الشاعر الغالب الواصف، وهناك صوت المحبوب الظاهر الباطن، وهناك صوت العواذل واللوام، وهناك صوت شواغل الهوى، وتتداخل هذه الخطوط لتحيل إلى معنى واحد صرح به الشاعر، وهو أن مذهبه العشق لآل محمد، وهو الوصاف المداح لهم، ونستطيع رصد هذه الخطوط المتداخلة من خلال التصور الآتى :

---

(١) الخصائص. ج٢ ، ١٥٧- ١٥٨.

فى الأبيات: (١، ٢، ٣، ٤، ٥، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٧، ٤٢)

(الشاعر المحب)

(١، ٢، ٥، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥، ١٦، ١٩)

(شواغل الهوى)

(١، ٢) (العواذل واللوام)

(١ - ٤٢) (المحبوب الظاهر الباطن)

وواضح أن هناك خطًّا ثابتًا على طول القصيدة، وهو ما يحيل إلى المحبوب الظاهر الباطن عند الشاعر، ويلتقى هذا الخط فى تناص مع الشاعر المحب الوصاف، والربط المتحقق فى البيتين (١، ٢) من خلال بنية الإحالة بين (العواذل واللوام) وباقى خطوط القصيدة .

**٤ - بنية الصورة الفنية**

الصورة الفنية فى الشعر يتم تقسيمها طبقًا للون البلاغى، ويمكن دراستها طبقًا لكونها صورة ذهنية أو حسية، ويمكن دراستها طبقًا لنوع الحركة وتكرارها، وفى ديوان هذا الشاعر تتعدد ألوان الصور الفنية، لكن الصورة الحركية غالبةً فى هذه القصيدة فى مثل :

( لاتلحيانى/ صورة حركية صوتية) (يسفر وجهها / صورة حركية جسدية) (الصبح جاء منقبا/ صورة حركية كونية) (إذا نظرت عطفًا / صورة حركية جسدية)(تذوب تذوبا / صورة حركية جسدية )(إذا نطقت / صورة حركية صوتية )(فلو أنها حلت / صورة حركية جسدية) (أنشد الأشعار / صورة حركية جسدية)(إذا امرئ ناداك / صورة حركية صوتية )(وأى امرئ قد عاد منك/ صورة حركية جسدية).

وتعطينا الدراسة الإحصائية لنوع الصور فى القصيدة وهى (صورة حركية، صوتية / ٤)، (صورة جسدية / ٤)، (صورة حركية كونية / ٢) حيوية التجربة، وتجددها عند الشاعر، بالإضافة إلى استغراقه فى محبوبه عبر الصورة الصوتية

والحركية، والتجربة ليست ذاتية متفردة، بل تشارك الشاعر فيها عناصر كونية ثابتة، وفى تجربة أهل هذا المسلك أنهم يرون محبوبهم الأكبر فى كل شىء، بل إن هذا هو الباب الأعظم فى هذا المسلك التربوى الدينى المنضبط، والذى لم يخرج عنه الشاعر عبر توحد الكون معه فى تجربة عشقه .

**٥- بنية الاستحالة واندهاشية التوقع**

يعرف القوم حالة السُّكر الصوفى بأنها دهش يلحق سر المحب فى مشاهدة جمال المحبوب فجأة، ويمثلون ذلك بقولهم: كمحبوب دخل على محبه فجأة، فأذهله عما فيه من الأمر، فلما كرر النظر إلى محاسنه واستأنس بلقائه ووصاله عاد إليه التمييز والتبصر وزال الدهش والتحيير[١]. وهذا الحالة مطية أولية لقراءة بنية الاستحالة واندهاشية التوقع فى قصائد الشاعر، فهو بلا شك واقع فى هذه الحالة الصوفية التى تأبى على الاستنباط، والتى من شأنها أن تقضى على آلية المعتاد لدى الشاعر، فيلجأ فى اندهاشه وسكره إلى ارتياد غير المألوف بل وغير المتوقع فى بنائه الشعرى، فضلًا عن الصورة الفنية التى تعد ركيزة أساسية من ركائز الشعر حيث تتجلى بها حيوية "التخيل" وعمقه عبر التقابل بين المعنيين، الإدراكى والعاطفى، اللذين لايستطيعان العيش فى وعى واحد، والدال لا يمكن أن يشير فى وقت واحد إلى مدلولين يتطاردان، وتحويل الفكرة إلى إحساس أو المعنى الإدراكى إلى معنى عاطفى ليس مطلقًا قريبًا نقتاده من الناصية وقت نشاء، ولأمر ما زعم الفرزدق أنه ربما جاءه وقت خلع ضرس أهون عليه من قول بيت شعر، ولأمر ما سهر الشعراء بأبواب القوافى، ولأمر ما أيضا يحذر الشاعر وهو يحول الفكرة إلى إحساس من ضياع صوته فى أصوات الآخرين ، إنه الشعر بأبدع مافيه، وأشق مافيه، بيد إن دراسته هى الأعسر[٢]. ويسمو الشاعر على غيره لو سبقهم فى التصوير والتركيب،

---

(١) د. صلاح الدين التجانى: مواكب الحب. دار هلا. ٢٠١١م.

(٢) الشعر والناقد من التشكيل إلى الرؤيا. د/ وهبة رومية، عالم المعرفة . ٢٠٠٦، ص ٣٠٨ - ٣١٠.

وهو المعيار الذى صُنف على أساسه الشعراء فى طبقاتهم عند ابن سلام الجمحى، بيد أن العنوان السابق يرمى إلى منطقة أخرى عند الشاعر، الذى يأبى على التوقع بدءًا، واستحالية التخيل نهاية، وفى دراسة القصيدة الصوفية أنت أمام مشاعر لاحدود لها، وصور لا ثبوت فيها، وأخيلة تأبى على التحديد والتضييق، هم فى حالة والمتلقى فى حالة أخرى .

فى قصيدة "مزج النور باللبن " وهى صورة تأبى على التخيل، فضلًا عن استحالية الفعل، اختار الشاعر هذا العنوان ليكون مدخلا لطائفة كبرى من بنى مشابهة تلهب ذهنية الملتقى، وتفوق أفق التوقع عنده :

**فَما برحت أطوفُ الأرضَ قاطبةً  ليلى شامٌ و صُبْحى فى ذُرا عدن**

ولعل المتلقى قد ظن أن الشاعر سوف ينتقل من الأرض إلى السماء، زيادة فى الحيرة وبحثًا عن شفاء للسقم، ولكنه يقضى على آلية التوقع بتحديد البعد المكانى على سبيل التصوير، هذا البعد المأخوذ من جغرافية الحدث، أليس المبنى عربيًّا، أليس محبوبه أيضًا عربى النشأة، محمدى المنهج .

هذا الشاعر المستنبط الفكر، الذى تربى فى كنف شيخه، يتعلم الواجب والمباح مبتعدًا عن الملتبس المستهجن، يسأل عرافة اليمن فى مصابه، وهو معطى تراثى درج شعراء العربية الكبار على فعله، مبالغة فى إظهار السقم الذى أعيا الأطباء، فيلتمسون الشفاء عند أهل التجربة والعرافة، وهى بنية ثقافية تأبى على التصديق لو نظرنا إلى الشاعر ومحبوبه، لكنه الشعر والتجربة جعلاه يجثو بين يدى العرافة التى صادفها وهو يطوف الأرض قاطبة طلبًا للشفاء، ولما كان صبحه فى ذرا عدن فلا شك أن العرافة قد صادفته ( استنباط بنية القص )، ولأنها عرافة مجربة قوية قالت ولم تلتفت "هذا مصاب هوًى " .

الحق أنه قد يجوز قبول مثل هذه الصورة فى قصص الحب العذرى، وتلك الصورة الباقية التى أبدعها نزار قبانى تحت مسمى (بين يدى عرافة اليمن ) لكن فى هذا الحب الصوفى الذى تغنى به كبار الشعراء كابن الفارض والسهروردى وجلال

الدين الرومى يغدو سؤال عرافة اليمن غريبا ملغزًا، لكنها كانت هى أيضا أسيرة هذا الحب، وإحدى المتداويات من سقام الهوى :

**فَقلتُ: أيُّهم، قالَـت: إمـامُ هـدًى ومثـلُ طلعتِـه فى النـاسِ لم يكـن**

**أبت معانى الـهُدى أن تـستقيَم لَـهُ إلَّا بـأبيض وَضـاحِ الجَبـين سـني**

إنها إحدى أسيرات الهوى الممروضة التى تبحث هى أيضًا عن شفاء حتى قابلت محبوبها الأبيض، وضاح الجبين، سيد العلويين، مظهر الحق ،عين الحياة، باب النبى، مزج النور باللبن.

هذا الملمح أيضًا نشاهده فى قصيدة " عشقوا جمالك " حيث أوصاف الجمال، واللوحات الفنية المعبرة التى تستحيل على التلوين أو التشغيل أو ملاحظة الأبعاد، ودراسة التكوينات والسمات، هى لوحات جمالية أخاذة مبهرة، تأبى على الإحاطة والتشكل، وكذلك التجارب الصوفية وأحوال العشاق :

**أدْنيتنـى حَتّـى رأيتُـك أنْـتَ أنْـتَ فـــلا أنـــا حَتّـــى هنـاكـــا**

**هَلْ تملـكُ القطـراتُ فى بحـرِ النـدا أن تـــستقلَّ وأن تـــرومَ فِكاكـــا**

وفى الأبيات انتقال من حالة التقييد، وشهود التجليات إلى حالة الإطلاق فى حضرة المحبوب عبر تعدد الدوال:

**فإن نظر فإليه وإن سمع فمنه**

**وإن عقل فعنه وإن فكر ففيـه**

**وإن علم فإياه وإن أمن ففيـه**

فهو المتجلى فى كل وجه، والمطلوب فى كل آية، والمنظور إليه بكل عين، والمعبود فى كل معبود، والمقصود فى الغيب والشهادة، والمحبوب فى عين كل محب، فجميع العالم له مصل وإليه ساجد وبحمده مسبح، فالألسنة به ناطقة والقلوب به هائمة وعاشقة والألباب فيه حائرة، إنها حالة فى حضرة المحبوب الأكبر .ثم هذا الانتقال الهادئ لوصف الشيخ :

فى مَخْـدعِ الأســـرارِ أنْـتَ المجتبـى  لــك ماتــشاءُ وقــدَ بلَغــتُ مناكــا

إن الَّــذى خلــقَ الكمــالَ كواكــبــا  أولاكَ زهـــــرَ نجومِـــه وحباكـــا

وفى قصيدة (المرمريس) تلاحظ رشاقة الشعر وحيويته، حيث مكر الشاعر بالمتلقى مكرًا جميلًا، فى رفع القدرة على التنبؤ فى الشطر الأول إلى ذروتها، ثم قوضها وأعادها إلى درجة الصفر عبر استخدام آلية الحذف الذى لم يكن متوقعًا، تاركًا للمتلقى أن يملأ الفراغ النفسى والمعنوى الذى أحدثه الحذف بما يحقق التناظر والمماثلة فى شطرى البيت، وهى الظاهرة التى تحدث عنها عبد القاهر فى دلائل الإعجاز تحت باب "الفصل والوصل" وتحدث أيضًا النقاد المعاصرون عن "الربط" وأدواته وشروطه، وسوء الربط أو عدم الاتساق، بيد أن التمثيل أولى من الاستقصاء النظرى .نقرأ هذه الأبيات من قصيدة(المرمريس) :

لِطلعةِ وَجهّه خَجِلت شُموس  وأقبل سعدُنا وهوتَ نحُوس

حيث انتفت الأفعال فى الشطر الأول اعتمادًا على آلية الحذف بما يسمح للمتلقى أن يتوقع بأنه مع طلعة الوجه، وخجل الشموس تبقى أفعال أخرى قد خجلت من الطلوع الناصع لممدوحه، وعلى المتلقى أن يكمل فضاء الصورة بما يحسه هو، وهو نمط من الشعر قل أن يتكرر عند كثير من الشعراء، حيث مشاركة المتلقى فى إكمال الصورة بمشاعره الخاصة، ولا يذهب الظن إلى أن الوزن قد ألجأ الشاعر إلى ذلك، فمن اليسير أن يتصرف الشاعر لو أحب، ثم الانتقال من وصف الحالة إلى الوصف الشعورى الهادئ فى الشطر الثانى الذى لم يلجأ فيه الشاعر إلى اعتماد آلية الحذف، فما الذى يتبقى بعد السعادة ،وسقوط الأحزان والنحوس ...؟ لاشىء. وقد يحس المتلقى بأن الشاعر مسبوق فى قوله :

عَلِقتُ به فأوطأنى الثُّريا  نَديمى بَدْرُها وهُو الأنيسُ

لكن استحالية الصورة واندهاشية التوقع تحكم لشاعرنا بالتميز والرقى، فليست الرغبة بلوغ الثريا رفعة، لكن أن تشاركه الثريا، وتحتفى بقدومه عبر بدرها المترقب

الخجل، نظرًا لتعلق الشاعر بمحبوبه، من التعلق كان تعلق الأشياء .ولما كان البدر من ندماء الشاعر بسبب تعلقه بمحبوبه، فإنه لايستسيغ أن يوصف محبوبه بالبدر، وهو أرقى وأجمل:

كَذوبٌ مَنْ يُشبهه ببدرٍ وأقمارٍ وهُـنَّ إليه عِيــس

والسؤال: مالذى يمكن أن يوصف به هذا المحبوب ؟

عَلا فوقَ العُلا فَما يجارى يُناديــه المقامُ المرمريــسُ

وبالبحث فى المعاجم اللغوية وصولًا للمقام المرمريس، تقول المعاجم: إن المرمر من الأحجار الكريمة ومبالغة فى الجمال مع استحالية النظير أضافت العرب (يس)والقصد ( ليس له نظير )، ويبدو أن الشاعر قد أعجزه الوصف، فلم يستطع أن يغيث لهفتنا فى وصف ممدوحه الذى (علا فوق العلا) وترك لنا أن نصفه بما نشاء إن استطعنا. إنه تأكيد لاستحالة البنية ودهشة التوقع، لكن كل الأوصاف التى قد تجرى على ذهنية المتلقى لن تكون كافية أو معبرة عن ذات محبوبه، وفى استعراض شعرى عالٍ يشبه استعراض عنترة بن شداد فى بداية معلقته الشهيرة (يخبرك من شهد الوقيعة ....) يشبه الشاعر فى وصف محبوبه محاولًا قطع حبل التواصل، قاضيًا على أفق الخيال أو التخيل عندما يقول :

إذا كــانَ العَــلا ثَوبًــا شَريفــًا فأنــتَ لكــلِّ ذِى شرفٍ لَبــوس

إذا ذابَ الجــمادُ إليــك شَــوقًا فكيــفَ بمــن لــه قلــبٌ حَــسيس

وهنا تتحقق بحق آلية الاستحالة واندهاشية التوقع ؟!

**٦- التناص**

يجوز لنا أن ننطلق فى بحث هذه الفكرة من الثابت فى كتب النقاد عبر هذا التراث المعرفى الهائل من والدين الأدب وغير ذلك، حيث الوقوف عند المصادر والروافد التى تأثر بها الشاعر، والتى أثرت فى جملته الشعرية ومعجمه اللغوى، ومحاولة

الرصد لآلية التناص التى بلا شك متحققة ومنتشرة فى ديوان الشاعر والتى نلمسها بسهولة فى قصائد :

- حبيب الله (بحر الطويل) تناص مع قصيدة المتنبى "مذموم بكل لسان " وكذلك.
- أغثنى (بحر الطويل) تناص مع قصيدة " كفى بك داء ...." وكذلك.
- موكب الحب (بحر الوافر) تناص مع قصيدة " أحاد أم سداس " وكذلك.
- عليك منك السلام ( بحر الخفيف ) تناص مع قصيدة " لا افتخار إلا " وكذلك.
- وقفة على طلل (بحر الكامل) تناص مع قصيدة أبى تمام " دمنن ألم بها"
- الحرم الأمين (بحر الوافر) تناص مع قصيدة جرير"أتصحو أم فؤادك"
- قصيدة التفاؤل (بحر الطويل) تناص مع أبى العلاء " ألا فى سبيل المجد"
- قصيدة الشفاعة (بحر الطويل) تناص مع قصيدة ابن الفارض " التائية الكبرى".
- قصيدة ملأت بالسكر روحى( المجتث) تناص مع مقطوعات الحلاج "عجبت منك " .

ولاعيب على الشعراء فى ذلك، فإن التأثير والتأثر أمر محكوم به فى شتى الأعمال، ولاسيما الأعمال الإبداعية، لكن تبقى اللحظة المسحورة أو اللقطة المتفردة التى تميز شاعرًا عن شاعر، وهى اللقطة التى تستعصى على المرور، وتحدث فى الزمن ثبوتًا وفى المكان أثرًا، ويتضح أثرها فى النفس قطعًا، هذه اللحظة المسحورة أو اللقطة المتفردة يطلق عليها النقاد آلية التدليل أو الاستشهاد، أو بمعنى آخر الأبيات التى تبقى أمد الدهر، تبقى دليلًا للاستشهاد، مسعفة للذهنية، حاضرة فى تجليات المواقف جمعاء، بحيث تغدو القصائد أو الأبيات أو حتى الأعمال الإبداعية وغيرها

دليلًا على صاحبها، ولربما انتشر العمل فانتشر معه صاحبه حيث آلية الترادف ماثلة بين المتنافرين البعيدين. وتحت هذا المدخل نستطيع أن نضع أعمالًا كعناوين على أصحابها، والحصر كثير والأدلة واضحة .

لكن التميز حقًّا أن يصبح بيت من الشعر مسعفًا للمتحدثين، تعبيرًا اصطلاحيًّا ثابتًا لايدخله التغير أو الترادف أو النقل حتى تستحيل ترجمته إلى لغة أخرى إلا بطائفة من المفردات المتعددة التى ترهق المترجم والمتلقى فى آن واحد، وهنا تتجلى عبقرية العربية، وقوة المبدع وامتلاكه ناصية البيان فى وصف سرعة الخيل وقوته نجد بيت امرئ القيس مثالًا واضحًا على هذه الظاهرة المتجذرة فى كل اللغات .

وقول المتنبى:

**على قَدْرِ أهْلِ العَزمِ تأتِي العزائمُ وتأتــى على قَــدْرِ الكرِام المكارم**

وقوله:

**ما كلُّ ما يتمنى المــرءُ يُدركــه تأتى الرياحُ بما لاتشتهى السّفن**

وقول أبى فراس:

**سَيذكرنى قومِي إذا جدَّ جدُّهم وفى الليـــلةِ الظَّلماء يفتقدُ الـبدرُ**

وقول الشافعى:

**تغرَّبْ عن الأوطان فى طلبِ العُلا وسافِــرْ ففى الأسفــار خمسُ فوائد**

وما قاله الشاعر بحيث تبدو الأبيات دليلًا للاستشهاد :

**إنِّى أبوحُ بحبى فيك مجتهدًا لاحبَّ فى السرِّ إن الحبَّ فى العلنِ**

ومعلوم أن الصب تفضحه العيون ، ولا خفاء لنظر المحب عند لقيا محبوبه، ومنه أيضًا :

**الحبُّ توحيدٌ ومنسكه الهوى لايقبــل التَّنظير والإشراكــا**

وكذلك:

**جُمَعت مكارمَ الأضَّداد لما  دَنوتَ تواضُعًا وعلوت مجدًا**

ويعلو سقف الاستشهاد فى باقى الديوان نحو الأبيات التى تصلح للتدليل فى المواقف اللغوية المختلفة، والتى تحتاجُ إلى دلائل إنجازية منطوقة .