
الفصل الثالث

فى تحليل الخطاب الرمزى

ديوان العشق مذهبى نموذجاً والشاعر أحمد إسماعيل^(١)

(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 العديد من المؤلفات الفقهية والدينية والعلمية، ويرتاد المريدون زوايته المعمورة بضاحية إمبابة بالجيزة. بالإضافة إلى عمله أستاذاً بكلية طب القصر العينى. جامعة القاهرة.

obeikandi.com

أولاً - مدخل للدراسة والتحليل:

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

ولولا خِلَالُ سَنَها الشُّعْرُ ما درى بُغَاة العلي مِنْ حيث تَوَتَّى المكارم

والشعر لا يُنكر فضله إلا جاهله، ولا يعرف حقه إلا عالمه وحامله، رُوى عن رسول الله - صلى الله عليه وسلم - أنه قال: "إن من البيان لسحرا، وإن من الشعر لحكمة"^(١)، ولا ينكر الشعر إلا أحد رجلين: مرء بکراهيته يظهر بذلك نسكه، وجاهل به لا يصلح لروايته. وكان سعيد بن المسيب يقول: أبو بكر شاعر، وعمر شاعر، وعلى أشعر الثلاثة. وقيل له: إن فلانًا لا ينشد الشعر، فقال: نسك نسكًا عجيبًا. وقال أنس بن مالك: كنّا على عهد رسول الله - صلى الله عليه وسلم - وما بالمدينة بيت إلا يقول الشعر، قيل: يا أبا حمزة وأنت؟ قال: وأنا، وكان النبی - صلى الله عليه وسلم - يُنشد عنده الشعر ويأمر به، ويعجبه إذا وافق صاحبه الحق، وأحرز قائله الصدق. وعن الشريد بن سويد قال: أردفني رسول الله - صلى الله

(١) رواه البخارى في 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 هيه حتى أنشدته زهاء مائة بيت^(١).

وكان عمر بن الخطاب رضى الله عنه - يقول: أفضل صناعات الرجل الأبيات من الشعر يقدمها فى صدر حاجته - فيستعطف بها قلب الكريم، ويستميل بها نفس اللئيم، وكان - رضى الله عنه - متى عرضه أمر أنشد فيه شعراً، وناهيك بواقعة - رضى الله عنه - لما خطب يوماً، وقرأ آية من سورة النحل ﴿أَوْ يَأْخُذْهُمْ عَلَى تَخَوُّفٍ﴾^(٢) فقال: ما معنى التَّخَوُّفِ 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 التَّنْقِصُ، قال: هل تعرف العرب ذلك فى أشعارها، قال: نعم، قال شاعرنا:

تَخَوُّفُ الرَّجُلِ مِنْهَا تَامِكًا قَرْدًا كَمَا تَخَوُّفُ عَوْدِ النَّبْعَةِ السَّفْنُ

يريد أن للرجل من كثرة الأسفار، وقطع الففار، تَخَوُّفٌ؛ أى تنقص؛ أى أذهب منها؛ أى من الناقة تامكاً: أى سناماً، قرداً؛ أى مرتفعاً، كما تُنْقِصُ عَوْدُ النَّبْعَةِ: اسم شجر صلب. السفن هو: حديدة يُقَشَّرُ بها لحاء الشجر، فلما أتم الهذلي إنشاد البيت قال عمر - رضى الله عنه -: عليكم بديوانكم، قالوا: وما ديواننا يا أمير المؤمنين ؟ قال: شعر الجاهلية، فإن فيه معانى كتابكم، وسُنة نبيكم، ولما أنشد أشجع بن عمرو السلميَّ الرشيد قصيدته الميمية التى برز فيها، وكان الأصمعي حاضر الإنشاد فلما انتهى إلى قول:

وَعَلَى عَدُوِّكَ يَا ابْنَ عَمِّ مُحَمَّدٍ رَصْدَانِ ضَوْءُ الشَّمْسِ وَالْإِظْلَامُ

فلما سمع البيت استخفَّ 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 الصوفي بالمدائح النبوية باعتبار أن المدائح النبوية من فنون الشعر التي أذاعها التصوف، فهي لون من التعبير عن العواطف الدينية، وباب من الأدب الرفيع.

ولم يعن أحد من القدماء أو المحدثين بتاريخ هذا الفن في العربية؛ لأن الذين أجادوه لم يكونوا في الأغلب من فحول الشعراء، وإنما هو فن نشأ في البيئات والزوايا، ولم يهتم به غير الصوفية^(١).

وعروجاً على تراث أدبي هائل من المديح متمثلاً في أكثر من عنوان لقصائد ومناسبات مثل مدائح حسان بن ثابت، ومدائح الإمام على بن أبي طالب، وميمية الفرزدق، ومدح أهل البيت، ومقتل الحسين، والنوح يوم عاشوراء، والصلاة على الحسن والحسين وهاشميات الكميت، وتائيات دعلج في أهل البيت وقصائد الشريف الرضي في صريع كربلاء، وقصائد مهيار، وبردة البوصيري التي استأنس عند نظمها بميمية ابن الفارض والتي منها قوله:

يا لائماً لامنى في حُبِّهم سَفَهًا كُفَّ الملامَ فلو أُحْبِبْتَ لم تَلَمَّ

فتابعه البوصيري:

يا لائمی فی الهوى العُذرى معذرة منى إليك ولو أنصفت لم تُلَمَّ

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

(١) في الوقوف على التاريخ لهذا الفن نود الإشارة إلى قصيدتين فريدتين، الأولى قصيدة الأعشى التي مطلعها: (ألم تغتمض عينك ليلة أرمدا) وهي من أولى القصائد التي قيلت في مدح النبي محمد - صلى الله عليه وسلم - إلا أن البعض لا يعدها من هذا الفن؛ لأن الأعشى قال هذه القصيدة على كفره، وبنية غير صادقة، أما الثانية - وهي أكثر شهرة من الأولى - فهي قصيدة بانث سعاد، التي قالها كعب بن زهير والتي لم تنطق إلا في سبيل النجاة من القتل. ارجع إلى المدائح النبوية في الأدب العربي. للدكتور زكي مبارك. الهيئة العامة لقصور الثقافة. سنة ٢٠٠٣، ص ١٨.

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

ولأهمية هذه القصيدة بلغتها الرمزية المتفردة، وجوها الصوفي المشحون بالعاطفة والحب المتفرد العجيب، نجد تسابق الشراح في الوقوف عند تجليات لغتها، وأسلوبها الرمزي الفريد، فقد شرحها ابن الصائغ المتوفى سنة ٧٧٦هـ، على بن محمد القلصاي المتوفى ٨٩١هـ وشهاب الدين بن العماد المتوفى سنة ٨٠٨هـ والشيخ خالد الأزهرى المتوفى ٩٠٥هـ وعلاء الدين البسطامي المتوفى ٨٧٥هـ، ويوسف بن أبي اللطف القُدّي المتوفى بعد الألف للهجرة وشرحها يوسف البسطامي من علماء القرن التاسع وشرحها ملا على المتوفى ١٠١٤م وشيخ زاده محي الدين، وشرحها جلال الدين المحلى المتوفى ٨٦٤هـ، وشرحها الشيخ المرزوقي ٨٨١هـ، وشرحها القسطلاني المتوفى ٩٢٣هـ، وهو شارح البخارى وغيرهم الكثير^(١).

١ - عن المديح الصوفي:

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

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

(١) انظر ترجمات هؤلاء الأعلام: نفح الطيب للمقرئ، ج ١، ج ٢ طبع ليدن، وكذلك ينظر المدائح النبوية في الأدب العربى، ص ٢١٧.

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

فقد سلكوا بالمدح مسلکًا جديدًا، وتوجهوا به إلى رجال العلم والفقه والتصوف والولاية والصلاح. لا منفعة تدفعهم، ولا مصلحة تحركهم؛ لأنهم وجدوا في 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، ولا موا صنيعهم حينما انبطحوا على أبواب القصور ووضعوا جباههم على تراب المصلحة، وتعلقوا بأذيال الملوك. وفي هذا يقول أبو القاسم الشاطبي^(١):

قُلْ لِلْأَمِيرِ مَقَالَةٌ مِنْ عَالَمٍ فَطَنَ نَبِيهِ
إِنْ الْفَقِيهَ إِذَا أَتَى أَبْوَابَكُمْ لَا خَيْرَ فِيهِ

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

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

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

٢- فى مدح الأولياء :

قال ابن عطاء الله السكندرى: الزُّهَادُ إِذَا مُدِّحُوا انْقَبَضُوا لِشُهُودِهِمُ الشَّئَاءَ مِنَ الْخَلْقِ، وَالْعَارِفُونَ إِذَا مُدِّحُوا انْبَسَطُوا لِشُهُودِهِمُ ذَلِكَ مِنَ الْمَلِكِ الْحَقِّ"^(١).

وقال الشيخ عبد الرؤوف المناوى: "الزهاد يشهدون الخلق، وحينئذ فإذا مدحوا انقبضوا لشهودهم الشناء من الخلق خوفاً من فوت نصيبهم من الحق، فهم محبوبون عن الحق بالخلق، عاملين بخبر: المدح هو الذبح"^(٢). ومر بشر الخافى بالناس فقالوا: هذا لا ينام الليل، ولا يفطر النهار، فبكى وقال: لا أذكر أنى سهرت ليلة كاملة، لكن الله يلقي 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 الجوهريّة فى شرح الحكم العطائية للمناوى ، تحقيق د/ فتحي عطية . القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب.

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

حالمهم ومقامهم فهم محبوبون عن الخلق بالحق، عاملين على خبر "إذا مدح المؤمن ربا الإيمان في قلبه" (١).

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 في 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 في حقه ذبح لكونه يدعوهم لمرآتهم، والتصنع والتزين لهم، وإن كان زاهدًا لم يقبل ذلك منهم، بل يسكن لذمهم أكثر من مدحهم لخبر: "أحثوا التراب في وجوه المداحين" (٢)، وعمل العارف على خبر: "إذا أحب الله عبدًا نادى جبريل إني أحبه" (٣) 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 فإنها مدح مواهب الله عندك، فالفضل لمن منحك لا لمن مدحك، والزاهد لوقوفه مع الأغيار يقبضه المدح خوف الاغترار. والأولياء يوجهون المدح إلى رسول الله - صلى الله عليه وسلم - والمريد الشاعر المادح لشيخه إنما هو يمدح تجلي رسول الله - صلى الله عليه وسلم - في شيخه.

(١) شرح صحيح البخاري لابن بطال ١ / ٣٨.

(٢) الدرر المنتشرة في الأحاديث المنتشرة ١ / ٤، كنز العمال ٣ / ٥٧٤. عن المقداد بن الأسود، وأبي هريرة.

(٣) صحيح ابن حبان ٢ / ٨٥، وهذا نصه: عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ عَنِ النَّبِيِّ ﷺ قَالَ: إِنَّ اللَّهَ إِذَا أَحَبَّ عَبْدًا نَادَى جِبْرِيلَ إِنِّي قَدْ أَحْبَبْتُ فُلَانًا فَأَجِبْهُ. قَالَ: فَيَقُولُ جِبْرِيلُ لِأَهْلِ السَّمَاءِ: إِنَّ رَبَّكُمْ أَحَبَّ فُلَانًا فَأَجِبُوهُ، فَيَجِيبُهُ أَهْلُ السَّمَاءِ. قَالَ: وَيُوضَعُ لَهُ الْقَبُولُ فِي الْأَرْضِ، وَإِذَا أَبْغَضَ عَبْدًا فَمِثْلُ ذَلِكَ.

٣- الرمز والإشارة في الشعر الصوفي :

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

والرمز في اللغة: «رَمَزَ: أَوْماً وَأَشَارَ . وَرَمَزَ إِلَى الشَّيْءِ بِكَذَا: دَلَّ بِهِ عَلَيْهِ . وَالرَّمْزُ الصُّوفِيُّ: إِشَارَةٌ بِالْمَخْلُوقِ إِلَى الْخَالِقِ»^(١) وفي القرآن الكريم وردت هذه اللفظة مرة واحدة في قوله تعالى: ﴿قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا﴾^(٢).

وفي الاصطلاح الصوفي يقول الشيخ السراج الطوسي: «الرمز: معنى باطن، مخزون تحت كلام ظاهر لا يظفر به إلا أهله ... وقال بعضهم: من أراد أن يقف على رموز مشايخنا فليُنظر في مكاتباتهم ومراسلاتهم فإن رموزهم فيها لا في مصنفاتهم»^(٣). وعند الإمام القشيري: «الرمز: هو إشارة لكلام لا يعرفه غيرهم [الصوفية]»^(٤). وعند ابن عربي: «الرمز والغز: هو الكلام الذي يعطى ظاهره ما لم يقصده قائله، وكذلك منزل العالم في الوجود ما أوجده الله لعينه، وإنما أوجده الله لنفسه، فاشتغل العالم بغير ما وجد له، فخالف قصد موجدته، 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 حاجة منه إلينا، فأنا لغز ربي ورمزه، ومن عرف أشعار الألغاز عرف ما أردناه»^(٥). وعند الشيخ عز الدين أحمد الصياد

(١) المعجم العربي الأساسي . ص ٥٥٠.

(٢) آل عمران : ٤١.

(٣) الشيخ السراج الطوسي : اللمع في التصوف . ص ٣٣٨.

(٤) قاسم السامرائي : أربع رسائل في التصوف لأبي القاسم القشيري . ص ٥٨.

(٥) الشيخ ابن عربي : الفتوحات المكية . ج ١ . ص ١٧٤.

الرفاعي: «الرمز ... هو إضمار سر في جملة، أو إبطان حال في عزيمة»^(١). وعند ابن عجيبة: «الرموز: هي إيماء وأسرار بين المحبوب وحببيه لا يفهمها غيرهم»^(٢). أما الرمز الصوفي عند الدكتور نظلة الجبوري «فهو عالم خاص لكي يولج لا بد من تجاوز العقل ومنطقه؛ لأنه لا ينكشف عن طريق التصورات المجردة، بل ينكشف بالحدس عندما يمس باطن الذات، فيجלו لها الحقائق، بمعنى أن التجربة الصوفية ينبغي لها أن تفسر بمنطق عاطفي وجداني لما فيها من طابع روحي، 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 في القرآن الكريم يتيح لهم الأخذ بالأسلوب الرمزي»^(٤)، أو «علم الرمز والإشارة: هو حقيقة الفيض المثالي، فهو ما يسمى: بالرؤيا، وهو ظهور علوى في 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 الشعراني أسباب اتخاذ العارفين للرموز: «إنما رمز العارفين إشاراتهم اكتفاء بها فيما بينهم، غيرة على طريق الله الخاصة أن يدعى معرفتها أحد بالعبرة، فإن الكتاب يقع في يد أهله وفي غير أهله، فقصودوا برمزها بقاءها في الوجود بعدهم تنوب عنهم في 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 مهدي الرواس: بوارق الحقائق. ص ٨٦.

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

(٣) نظلة الجبوري: خصائص التجربة الصوفية في الإسلام. ص ٧٥.

(٤) يوسف زيدان: الفكر الصوفي عند عبد الكريم الجيلي. ص ٤٧ - ٤٨.

(٥) محمد غازي عرابي: النصوص في مصطلحات التصوف. ص ٣٣٠.

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

الطريق واحتاج إلى مطالعة كتاب في 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 خوفاً من التكذيب، قال تعالى في حق قوم: ﴿بَلْ كَذَّبُوا بِمَا لَمْ يُحِيطُوا بِعِلْمِهِ﴾^(١)، وقال تعالى: ﴿وَإِذْ لَمْ يَهْتَدُوا بِهِ فَسَيَقُولُونَ هَذَا إِنْكَ قَدِيمٌ﴾^(٢)،^(٣).

٤- في ذكر أحد أدلة الرمز عند الصوفية

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

(١) يونس: ٣٩.

(٢) الأحقاف: ١١.

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

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

(٥) الشيخ عبد الوهاب الشعراني - اليواقيت والجواهر في 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 في أوساط المجتمع، غريبة عن الناس وعن المجتمع، غريبة على كل من يسمعها»^(١).

ونقطة البدء في وضع الرمز هي اختلاجة النفس بحالة يراد بها التعبير عنها، ثم يتجه السير من باطن إلى ظاهر، من حالة وجدانية داخلية إلى شيء محس في دنيا الأشياء الخارجية»^(٢).

ثانياً: في 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 التي أحاطت بنشأته والملابسات التي واكبت خروج النص للحياة، ومنها: التعريف بالشاعر وحياته والتيار الفكري الذي ينتمي إليه وثقافته..... إلخ»^(٣).

ومستوى يهتم بالمعطيات الداخلية للنص: من أنواع الجمل والتراكيب الشعرية المستعملة، والمؤثرات الداخلية للزمان والمكان، والمؤثرات الذاتية في القصائد: النعوت والضمائر..... إلخ، فضلاً عن الخطاب الصريح والضمني، أو ما يسمى بمعطيات المضمون من حيث تسلسل الوحدات المعنوية والحقول الدلالية، والعلاقات بين المفردات من حيث: التكرار والتضاد...^(٤).

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

(٢) د. إبراهيم بيومي مذكور - الكتاب التذكاري محي الدين بن عربي في الذكرى المئوية الثامنة لميلاده - ص ٦٩.

(٣) محمد أحمد البطل: تحليل الخطاب والترجمة. ص ٥ - ٧.

(٤) السابق.

وخطاب هذا الشاعر ينتمى إلى دائرة الخطاب العرفانى^(١)، 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، باعته الأول هذه المقولة الصوفية التى يردددها 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^(٢) مدخلاً هاماً 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 إذاً من أصحاب السمات الصوفى الهادئ، الذى ما درى يوماً أنه سيكون لسان حال المحبين لشيخهم، هاماً 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 ٢٠٠٥ م. 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 في أنصع صوره، وأجلى آياته، كالشافعي وأبى حمزة الخراساني وابن الفارض وابن عربي والسهروردي وعمر الخيام وأبو مدين التلمساني وعبد الغنى النابلسي والشبراوي وعبد الكريم الجيلي والحلاج وجلال الدين الرومي ونجم الدين كبرى زاده والإمام البوصيري .

والشاعر الذي قدم ديوانه الأول في الحب الصادق بمعناه الصوفي المرتفع عن الشهوات، الذي يعتبر طريقاً للوصول إلى الله، يؤمن بالعلاقة التي 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 جلي في شخصية شاعرنا الذي حفظ القرآن الكريم بكتاب القرية، ودلالة القرآن معروفة في تمكين الذائقة اللغوية، وتدريب الملكة اللسانية، وتخزين أنماط اللغة الفصحى في العقل، بحيث تصبح معياراً كامناً يحاكم إليه ما يقول بعد ذلك، لكن امتلاك اللغة الشاعرة يتفاوت فيه الشعراء، فالبعض يتصرف فيها تصرف المالك لا يخشى شيئاً، والبعض تملكه اللغة، فلا يستطيع فيها التصرف، ولا يحسن منها ما يملكه، والشعر في هذا كاشف يعلن في جلاء ووضوح ما يجهد الشعراء أنفسهم في إخفائه.

أما الممدوح فهو النموذج الإنساني الراقى، الذي تمثلت فيه الأخلاق النبوية بحق، وهو امتداد النسل الطاهر الشريف، حيث ظاهر نسبه بالإمام الحسن بن علي كرم الله وجهه.

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

الندى، موكب الحب، بحور الوجد، الحرم الأمين، إليك تشوق القلب، حنين الروح، النبأ العظيم، الخميرة، 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 زائرتي) (البسيط / ٧ / مزج النور باللبن، النبراس، تبسم الزهراء عليها السلام، من أجل عينيك، إذا كتمت فمن بالحب يختال، طال الوقوف، الدالية) (الخفيف / ٦ / انظر إليّ، وجوه بها تجلى الله، الضياء، باسم الثغر، عليك منك السلام، لم يدع لى فى مدحك الحسن قولاً) (المنسرح / ١ / البدر) (المجتث / ١ / ملأت بالسكر روى).

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 بحرئ الطويل - والبسيط " ومعلوم أن بحر الطويل فى الشعر العربى يلى الكامل فى الكثرة والشيوع، ويبدو أن اختيار النغم البطئ الوقع على النفس المتأمللة يلائم تجربة الشاعر الصوفية التى تجنح إلى التأمل والإغراق فى التفكير، ومخاطبة الروح؛ لذلك نجد بحر الطويل يستحوذ على العدد الأكبر من قصائد الشاعر، فضلاً 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 بيتاً وجاءت على بحر الطويل، أما أقل القصائد طولاً فهى على التوالى " انظر إلیا " ٤ " الخفيف، النبراس " ٥ " البسيط، وجوه بها تجلى الله " ٨ " الخفيف، ملأت بالسكر روى " ٨ " المجتث، وهذه القصائد مع اتحادها فى القصر إلا أنها تمتاز ببنائها على المناجاة والضراعة، ومعلوم أن المناجاة بين یدى المحبوب إنما هى منصرفة إلى المحبوب الأكبر.

يفتح الشاعر مناجاته في قصيدة النبراس بأداة النداء "يا" "يا ابن النبی یدی فی حبکم علقت" ثم القسم على المحبوب في البيت الثاني "بحق فاطمة الزهراء أمکم" ثم عرض شكواه ومکمن ألمه في البيت الثالث "هذا بلائی" والبلاء دون تحدیده ووصفه، ثم هذا الاستفهام الاستنکاری في البيت الرابع "أتستبدی الدنیا" لكن سقف المناجاة یعلو، وتنحدر الدموع حباً وشوقاً، تعباً ویأساً، سكرًا وعشقاً، عندما يبدأ الشاعر قصیدته التي اختار لها بحر الخفيف ذی التفعیلات الست "فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن" والذي یجنح إلى النغم السريع ذی الإیقاع المرتفع، والذي یعبر عن أزمة الشاعر وفراره إلى محبوه، یقول الشاعر فی مفتتح قصیدته "وجوه بها تجلی الله":

ما رأینا مُعظَّمًا فی الوجودِ کصلاحِ بنِ المجتبی محمود

بأداة النفی القاطعة فی الشطر الأول، والمشارك اللفظی فی نهاية الشطر الثاني، بین "محمود" كصفة للمحبيب ودرجة نسب، وباقي الأبیات وقفًا على المحبة وحدها.

لكن روعة المناجاة نجدها فی قصيدة الشاعر "انظر إلیا" من بحر الخفيف، عبر هذه الجمل الدعائية منجزة الدلالة: "یا حبيب الفؤاد" "انظر إلی" "لیت شعری متى تحن علیا" "إن رضیت العذاب فأعنی" نداء ثم طلب ثم تمنٍّ ثم تفویض، وهل يتضمن الدعاء والتفویض إلا ما أنجزه هذا الشاعر المحب؟ ألا تلتقی قصيدة هذا الشاعر بأبیاتها الدعائية مع ما قاله سمنون المحب والذي اختص من شعراء الصوفية باسم المحب^(١).

وَلَيْسَ لِي فِي سِوَاكَ حَظٌّ فَكَيْفَمَا شِئْتُ فَاخْتَبِرْنِي
إِنْ كَانَ يَرْجُو سِوَاكَ قَلْبِي لَا نِلْتُ سُؤْلِي، وَلَا التَّمْنِي

(١) طبقات الأولیاء ج ١ / ١٦٧.

ونجد هذا أيضًا عند الجنيد^(١):

ثُرِيدٌ مِنْى اخْتَبَارَ سِرِّي وَقَدْ عَلِمْتَ الْمُرَادَ مِنْى
فَلَيْسَ لِي مِنْ سِوَاكَ حَظٌّ فَكَيْفَهَا شِئْتُ فَأُمْتَحِنِي

استخدم الشاعر ستة عشر حرفاً من حروف العربية للقوافي 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	الهـا	١
العين	٢	الياء	٢

وبالتأمل فى هذه القوافى، والربط بينها وبين موضوعات القصائد نجد الشاعر قد تباين انفعاله وتأثره رقة وقوة، فأحياناً ينجح إلى الشدة والقوة التى يتطلبها المديح، فنجد أنه 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 المبحوكة، والفاء الخفيفة، وهكذا نستطيع أن نربط بين الحالة النفسية لشاعرنا، وبين قوافى قصائده لتتضح لنا الصورة . يخالف الشاعر أيضاً 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 في الدوال المستخدمة، والمكانية غائبة في حركية الشاعر المتدفقة، وفي ذلك يغرق الشعراء في الغموض، ويؤثرون لحظات الصعوبة، لكن تحديد الموصوف أو الممدوح، وتوضيح السياق للحظات الإبداع قد يساهم في 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 للغة الحية المتجددة، ربما لطوفان المشاعر الصادقة، ربما لقوة الممدوح وتجلياته، لكن الحاضر بقوة في ديوان الشاعر هو أنه يقدم للقصيدة بوصف الممدوح، ربما لسطوة الحب عليه، فساق حبه نثرًا ثم انطلق يتهادى شعرًا ... وتلك قوة شاعر وسطوة حب .

في التقدمة للقصائد نقرأ هذه المقدمات الثرية المصدرة بحرف الجر "إلى" الذى يفيد انتهاء غاية الصفات أو الأوصاف، وهذا أسلوب قديم درج الشعراء على ذكره بين يدى الممدوح، في قصيدة "كشف الحجاب" يبدأ الشاعر بهذه التقدمة الثرية "إلى باب الإمداد ومعدل الإرشاد وكوكب الأفراد؛ صاحب الطلعة البهية والطريقة السوية وريث المصطفى ومحى هداه سيدى صلاح الدين التجاني". والأوصاف في التقدمة متنوعة بين الحسى والمعنوى، فالطلعة البهية لا شك أنها صفة حسية، أما المعجم الصوفى الذى يهيم به في دائرة الوجد والعشق، فنجده قد تجلّى في هذه الصفات المعنوية أو الروحية "باب الإمداد، ومعدل الإرشاد، وكوكب الأفراد؛ وريث المصطفى" فالمدد والرشاد والأفراد، مفردات من التراث الصوفى المعروف. والمعنى أن هذا الشاعر ينتصر للصفات المعنوية، وهو إن كان يصف محبوبه، فإنها يتغنى في 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 وصافاً لممدوحه بحثاً 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:

وَلَوْ لَا خِلَالُ سَنِّهَا الشَّعْرُ مَا دَرَى بَغَاةُ الْعَلَى مِنْ أَيْنَ تَوْتَى الْمَكَارِمُ

خير شاهد على رغبة الشعراء فى تحفيز الممدوحين فضلاً عن تحفيز غيرهم، وإثارة مشاعرهم فى التحلى بمكارم الأخلاق والصفات الجيدة، ومن ذلك مدح مروان بن أبى الجنوب لابن أبى دودا بقوله^(١):

لَقَدْ حَازَتْ نِزَارٌ كُلَّ مَجْدٍ وَمَكْرَمَةٍ عَلَى رُغَمِ الْأَعَادِي
فَقُلْ لِلْفَاخِرِينَ عَلَى نِزَارٍ وَمِنْهُمْ خَنْدَفُ وَبَنُو إِيَادٍ
رَسُولُ اللَّهِ وَالْخُلَفَاءُ مِنَّا وَمِنَّا أَحْمَدُ بْنُ أَبِي دَوَادٍ
وَلَيْسَ كَمَثَلِهِمْ فِي غَيْرِ قَوْمِي بِمَوْجُودٍ إِلَى يَوْمِ التَّنَادِي

شيء آخر يجب التوقف عنده، فى التقديم للقصائد التى يكتبها الشاعر؛ ذلك أن البعض يرى أن القدماء درجوا على ذكر المقدمات بين يدي الممدوح، وأن أغلبها يسيطر عليه آلية الترادف، أو ما يسمى التعديد^(٢)، 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:

الْخَيْلُ وَاللَّيْلُ وَالْبِيدَاءُ تَعْرِفُنِي وَالسَّيْفُ وَالرُّمْحُ وَالْقِرَاطُ وَالْقَلَمُ

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

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

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

يا خاتمَ الرسلِ يا مَنْ علّمه والعدلُ والفضلُ والإيفاءُ للذمم

وبيت عز الدين فى بديعته قوله :

تَعْدِيدُ أوصافهم فى المدح يُعْجِزُنَا أَهْلُ التَّقَى والنِّقا والمجدِّ والهِمَمُ

وذلك مثل قول الشاعر فى قصيدة " الحرم الأمين "" إلى الوجه الأنور، والقلب الأظهر، والحج الأكبر، إلى الإمام الفاطمى، والوريث المحمدى، والقطب النبوي " أو " الهاشمى القرشى، المكى المدنى، الشجرى المهاجرى، البدرى الأحدى، الأريحي الأرحبى، الحسنى الحسينى، إلى المنعوت بمناب الكمال، وكمال المناقب " ومن الشعر قوله :

سَلامُ اللهِ فى كُلِّ النَّواحى على شَمْسِ الهُدَى شيخ البطاح

أَميرِ المؤمنينَ أبى المعالي صلاح الدِّينِ خاتمةِ الصَّلاح

وفى قصيدته " كشف الحجاب " :

اللَّوْذَعِيُّ الأَلْمَعِيُّ الأَرْوَعيُّ المِصْقَعِيُّ الأَبْدَعِيُّ الأَشْطَعُ

مُتَوَحِّدٌ مُتَجَرِّدٌ مُتَفَرِّدٌ فاقَ البريةَ فى الخِصالِ الأَرْبَعِ

حَسِنُ الدِّيَانَةِ والوَسَامَةِ والإمامَةِ والجَلالِ الأَمْنَعِ

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 حالة المتلقى، ومدى تقبله للرصيد المخبوء تحت العبارات والصور والتشبيهات^(١)، فضلاً 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 مرتفعاً كانت القصيدة فى غاية الجودة والرقى .

وعند مطالعة آلية العنوان عند الشاعر نلاحظ تنوعاً حاداً فى البنى التركيبية والصرفية والبلاغية، فضلاً 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 . ص ٢٦٩، دمشق.

(٢) بلقاسم دفة: علم السيمياء والعنوان فى النص الأدبى، ص ٣٩.

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

• عناوين وصفية مقتبسة:

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

• عناوين ذات منحى أسلوبى:

(انظر إلیا - أغثنى - عليك منى السلام - يا من جمالک أذهلك - إليك تشوق القلوب - لم يدع فى مدحك الحسن قولاً - يا طيف زائرى - من عينيك) .

• عناوين متفردة :

(إن القصائد بائرات - مزج النور باللبن - تبسم الزهراء عليها السلام - 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 مأخوذاً من بنى القصائد، صحيح أن اختيار العنوان لا يكون بديلاً أبداً عن الموضوع أو المضمون، لكن العنوان بمثابة الكاشف عن المضمون، الأخذ بيد المتلقى، والمبدع بعد أن تحبو 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 موتيقات اللغة على النص، مقتبساً بنية رقيقة أحياناً لتكون عنواناً لبنائه العام. هذه البنى الرقيقة الراقصة تجدها فى عناوين مثل: (عشقوا جمالک - المرمريس - خطرات الهدى - باسم الثغر - شرع الغرام - إذا كتمت فمن بالحب يختال) .

لكن الاختيار هنا يخضع لاستراتيجية القصيدة 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 في الأساس نشاط تواصل، فالمنطوقات اللغوية والبنى النصية تهدف في العادة إلى الإسهام في الاتصال والتفاعل الاجتماعي، لذلك فهي تتضمن وظيفة دينامية^(١)؛ أى أن الشاعر يختار العنوان بدافع قصدى معتمدًا على آلية التكرير من خلال اقتباس العنوان من القصيدة: (العشق مذهبي - عشقوا جمالك - الندى - انظر إلها - حبيب الله - وجوه بها تجلي الله) (٢).

لكن هذا الشاعر في استراتيجية العنوان يختلف كثيرًا عن غيره، فإذا كان البعض يقتبس العنوان من القصيدة، فإنه لا يدعنا أن نحدد له مذهبًا في اختيار عناوين قصائده، فهو تارة يختار المفردة الأولى عنوانًا للقصيدة، و تارة المفردة الأصلية في القصيدة، ومرة يختارها من أبيات القصيدة كلها، و تارة يضع شرطًا كاملاً عنوانًا لقصيدته مثل: (يا من جمالك أذهلك) (لم يدع لي في مدحك الحسن قولًا) (سعدت بمشرق وجهك الأنوار) (إذا كتمت فمن بالحب يختال) (يا طيف زائرتي الذي أنخيل) والأغرب أن يضع عنوانًا للقصيدة لا تجد له تفسيرًا داخلها مما يعزز من فكرة تعدد الاحتمالات داخل النص الواحد، مثل (السر الأعظم) (موكب الحب) (خطرات الهوى) وفي ذلك تفسير، فالعاشق لا يستقر، والشاعر العاشق في محاولة لإدراك العالم من داخله، وهو يقع تحت تحولات كبرى لحظة خلق النص، إنه يقع تحت حالة الاشتياق التي لا تزول ولا تضعف، وهنا تتعدد الإحالات بكثرة بدءًا من العنوان وحتى عتبات القصيدة، ذلك أن العشق لا يعرف الثبات التكويني أو التوحد الوجودي، 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 في العنوان يجب أن نأخذ في 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 التي يحياها الشاعر . فمن خلال قراءة المجال
الدلالي لعناوين القصائد يتضح الآتى:

- أن أغلب العناوين تنتمى لمجال دلالي 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 كالأتى: (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 لممدوحيهـم - وبخاصة شاعر العربية الأكبر أبو الطيب
المتنبى، الذى جاءت أغلب قصائد الشاعر من تحت عباءته - ذلك أن المجال
الدلالي 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
حسيًا 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 وحضوراً وهي تحمل وصفاً للمدوحه .

لكن تفسير هذا العنوان وأغلب جمل الديوان تخضع إلى تأويل الرمز الصوفي أو تفسير المعجم الصوفي الخاص^(١)، 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 وصفاً ملغزاً حائراً مثل وجه المحبوب الذى احتار شاعرنا فى وصفه، يقول ابن الفارض:

شَرَبْنَا عَلَى ذِكْرِ الْحَبِيبِ مُدَامَةً سَكِرْنَا بِهَا مِنْ قَبْلِ أَنْ يُخْلَقَ الْكَرَمُ
يَقُولُونَ لِي: صَفْهَا فَأَنْتَ بَوَصَفْهَا عَلِيمٌ، أَجَلٌ عِنْدِي بِأَوْصَافِهَا عِلْمٌ
صَفَاءٌ وَلَا مَاءٌ، وَلُطْفٌ وَلَا هَوَى نُورٌ وَلَا نَهَارٌ وَرَوْحٌ وَلَا جِسْمٌ

والمعجم يضم أوصافاً انفردت بها خمر الصوفية كالأزلية والقدم والتجرد من كثائف المادة وجرمية العناصر والإفلات من إसार الزمان وحدود المكان^(٢).

٣- الإيقاع الراقص وجدلية التركيب

يختلف بناء لغة الشعر اختلافاً عميقاً عن بناء لغة النثر، فالشعر هو التشكيل الفنى للغة، و أول ما يلفت النظر فى البناء الإيقاع الراقص المبني على نمط التكرار متعدد الأنماط، يعقبه تبدل وتغير ملحوظان^(٣).

(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 . ط ٣ . القاهرة. الهيئة العامة للكتاب. وانظر الرمز الشعرى عند الصوفية: دكتور عاطف جودة. القاهرة. المكتب المصرى لتوزيع المطبوعات.

(٢) عن التحول الرمزي 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 النصي، وهو مهم فى ربط المحتوى الشفوى للجمل فى أجزاء مختلفة داخل النص حيث تعمل عناقيد الكلمات المتكررة على ذلك، انظر Michale Text in Lexis of patterns :Haey p 45.

وهذا ملمح أصيل في البنية ذات الطبيعة التكرارية على المستويين الدلالي والتركيبي، وأول هذه الأنماط تكرار الصيغة المفردة في قصيده: العشق مذهبي:

ولا تُلحِاني إِنما العِشْقُ مذهبي	إذا اتَّخذَ الناسُ الجَفَاوةَ مَذْهَبًا
وَمِنْ عَجَبٍ عُدلى وقد صِرْتُ غاويًا	وغالِبني شَوْقى فَصِرْتُ مُغْلَبًا
فلا الليلَ ليلَ حين يُسْفِرُ وجْهها	ولا الصَّبْحُ صُبْحٌ إنَّ أُنّاكَ مُنْقَبًا
وإنْ نظرتَ عَظْفًا أراك حَنانَه	قلوبًا جَلاميدًا تَذوبُ تَذوبًا
وإنْ نَطَقْتَ أَصغى الوجودُ لِنُطْقِها	فللَّه ما أَحلى وأندى وأعذَّبًا
فلو أنها حَلَّتْ قِفارًا لأَعْمَرَتْ	ولو أنها حَلَّتْ جَدِيبًا لأَخْصَبًا
فلا حُبَّ إلا حُبَّ آلِ مُحَمَّد	كفى بِهِم للقلبِ طِيبًا ومرغبا
فأى امرئٍ ناداكُ ثُمَّ تَرَكْتَهُ	وأى امرئٍ قَد عادَ مِنْكَ مُخَيِّبا
فإنْ دوائى مِنْه دائى فداونى	مداوَةٌ مِنْ آسى العَلِيلِ وطِيبا
أَحَبَّ حَبِيبى حُبَّ مَنْ كان حُبُّه	مَحَبَّةَ أَحبابِ الغَرامِ تَحَلِّيا

ولا أريد أن أستكثر من هذا النمط من التكرار داخل الديوان، فهو يملأ شعاب الديوان وأوديته، وأينما يمت وجهك طالعك صفوف متلاحقة من هذا النمط الذى يلح الشاعر فى استخدامه. كذلك تطالعك الصيغ التكرارية الآتية: (فلا العذل يثنى - 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 النفي مع التأييد 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 صبيحًا عندما يغدو الصبح منقبًا من ضوئها).

ولأن الشاعر مذهبه غير هذا المذهب؛ ولأن البؤرة الدلالية التي 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:

فأى امرئٍ ناداك ثم تركته وأى امرئٍ قد عاد منك مُحيا

ولأن صوت الدعاء واضح، والمناجاة غالبية في البيت السابق مع التكرار في (أى امرئ) يذهب الشاعر مسرعًا إلى بث شكواه، وعرض ألمه قائلاً:

فإن دوائى منه دائى فداونى مُداوة من آسى العليل وطيبا
أحب حبيبى حب من كان حبه محبة أحباب الغرام تحليا

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

بالإضافة إلى تكرار الصيغ المفردة في صورة تركيب، تتناغم صيغ مفردة فاعلة في فضاء القصيدة، تنصرف دلالتها الغالبة إلى حالة العشق الصوفي 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) والنفي في (فلا الليل ليل ولا الصبح صبح) (لن أنشد الأشعار - لن أشتهى بعد البنان) (فلا العذل يشيني - ولا النصح شافعي) والشرط في (وإن نطقت) (وإن نظرت) والتعجب في (ما أحلى وأندى وأعذبا) والاستثناء في (فلا حب إلا حب آل محمد) والاستفهام التعجبي في (وكيف وفي قلبي غرام تشبعا؟!) وكذلك (فأى امرئ ناداك) والأمر في (فداوني) مع ملاحظة الفاء التي تعطى دلالة السرعة المنجزة والتحقيق في (قد صرت غاويا)، والحصص في (إنما العشق مذهبي).

هناك أيضًا دلالة بارزة مقدمة عبر طائفة من أدوات النفي، التي توحى بأن الشاعر جاء منتفضًا رافضًا كل ما يشغله، ويأخذ بنفسه بعيدًا عن محبوه، والمعنى أن الشواغل التي تتاب الشاعر كثيرة، والأغيار لا تزال تسيطر على تجليه المطلق مع محبوه، لكنه يصرح لمحبوه الذي يعلم دواخل نفسه جيدًا أنه (لا العذل يشيه - ولا النصح شافعه - ولا الجدل نافع معه - ولن ينشد الشعر - ولن يشتهي البنان)، وأنه لن يحب إلا الحب المطلق الصافي (حب آل محمد) (وكفى بهم للقلب طبًا ومرغبا) ومعلوم أن حبه لآل محمد منصرف إلى ممدوحه.

لكن الشاعر أثير نمط تركيبى ثابت، بنى عليه قصيدته في صورة من الإسهاب المنطق، ولأنه ينشد الشعر بين يدي محبوه، ولأنه يتعد عن الذهنية المفرطة في الوصف، والموغة في الاقتباس يلجأ إلى تركيب ثابت منتشر عبر القصيدة، نمط تركيبى يلهب ذهنية المتلقى، مسيطرًا على فضاء سمعه (أداة + الفعل) في موسيقى مرتفعة حادة لا تناسب مقام العشق الصوفي الهادئ المتزن، لكن القصيدة هي الأولى في 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 في مسلك الشاعر اللغوى، رأيناه يكرر النسق اللغوى كما سبق التوضيح حتى تستقر صورة النسق في خلد المتلقى بحثًا عن ألفة بينه وبين متلقيه، لكنه يتحلى بذكاء مطلق عندما يقضى على آلية التوقع عند متلقيه، عادلاً 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 في قصائد هذا الديوان.

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

ولا ينبغي 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 ما يجعلون 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^(١).

فى إطار السابق نستطيع أن نلمح صوت (ش) وهو صوت يوصف بالتفشى، ولاشك أن حالة العشق غالبية 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 راجعاً إلى ما أبتلى به كبار العاشقين كالحلاج و السهروردي، 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 كيف نفسه مع توقع معين، ويضع لنفسه نظاماً ما للتنبؤ بما يقرؤه من أجزاء النص حتى تتغير القاعدة البنائية مخادعة كل توقعاته. ومن هنا يكتسب ما كان لغواً وفضولاً 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 ج ٢، ١٥٧-١٥٨.

في 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 خطأ ثابتاً على طول القصيدة، وهو ما يحيل إلى المحبوب الظاهر الباطن عند الشاعر، ويلتقى هذا الخط في تناص مع الشاعر المحب الوصاف، والربط المتحقق في البيتين (١، ٢) من خلال بنية الإحالة بين (العواذل واللوام) وباقي خطوط القصيدة.

٤ - بنية الصورة الفنية

الصورة الفنية في الشعر يتم تقسيمها طبقاً للون البلاغي، ويمكن دراستها طبقاً لكونها صورة ذهنية أو حسية، ويمكن دراستها طبقاً لنوع الحركة وتكرارها، وفي ديوان هذا الشاعر تعدد ألوان الصور الفنية، لكن الصورة الحركية غالباً في هذه القصيدة في مثل:

(لاتلحيانى / صورة حركية صوتية) (يسفر وجهها / صورة حركية جسدية) (الصبح جاء منقبا / صورة حركية كونية) (إذا نظرت عطفاً / 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 في القصيدة وهي (صورة حركية، صوتية / ٤)، (صورة جسدية / ٤)، (صورة حركية كونية / ٢) حيوية التجربة، وتجدها عند الشاعر، بالإضافة إلى استغراقه في محبوه عبر الصورة الصوتية

والحركية، والتجربة ليست ذاتية متفردة، بل تشارك الشاعر فيها عناصر كونية ثابتة، وفي تجربة أهل هذا المسلك أنهم يرون محبوبهم الأكبر في كل شيء، بل إن هذا هو الباب الأعظم في هذا المسلك التربوي الديني المنضبط، والذي لم يخرج عنه الشاعر عبر توحد الكون معه في تجربة عشقه .

٥ - بنية الاستحالة واندھاشية التوقع

يعرف القوم حالة السكر الصوفي بأنها دهش يلحق سر المحب في مشاهدة جمال المحبوب فجأة، ويمثلون ذلك بقولهم: كمحسوب دخل على محبه فجأة، فأذهله عما فيه من الأمر، فلما كرر النظر إلى محاسنه واستأنس بلقائه ووصاله عاد إليه التمييز والتبصر وزال الدهش والتحير^(١). وهذا الحالة مطية أولية لقراءة بنية الاستحالة واندھاشية التوقع في قصائد الشاعر، فهو بلا شك واقع في هذه الحالة الصوفية التي تأبى على الاستنباط، والتي من شأنها أن تقضى على آلية المعتاد لدى الشاعر، فيلجأ في اندھاشه وسكره إلى ارتياد غير المؤلف بل وغير المتوقع في بنائه الشعري، فضلاً عن الصورة الفنية التي تعد ركيزة أساسية من ركائز الشعر حيث تتجلى بها حيوية "التخيل" وعمقه عبر التقابل بين المعنيين، الإدراكي والعاطفي، اللذين لا يستطيعان العيش في وعى واحد، والدال لا يمكن أن يشير في وقت واحد إلى مدلولين يتطاردان، وتحويل الفكرة إلى إحساس أو المعنى الإدراكي إلى معنى عاطفي ليس مطلقاً قريباً 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 بآبواب القوافي، ولأمر ما أيضاً يحذر الشاعر وهو يحول الفكرة إلى إحساس من ضياع صوته في أصوات الآخرين ، إنه الشعر بأبداع مافيه، وأشق مافيه، بيد إن دراسته هي الأعسر^(٢). ويسمو الشاعر على غيره لو سبقهم في التصوير والتركيب،

(١) د. صلاح الدين التجاني: 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 الجُمَحى، بيد أن العنوان السابق يرمى إلى منطقة أخرى عند الشاعر، الذى يأبى على التوقع بدءاً، واستحالية التخیل نهاية، وفى دراسة القصيدة الصوفية أنت أمام مشاعر لا حدود 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 التخیل، فضلاً عن استحالية الفعل، اختار الشاعر هذا العنوان ليكون مدخلاً لطائفة كبرى من بنى مشابهة تلهب ذهنية المتلقى، وتفوق أفق التوقع عنده :

فما برحت أطوفُ الأرضَ قاطبةً لىلى شامٌ وصُبحى فى ذرا عدن

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

هذا الشاعر المستنبط الفكر، الذى تربى فى كنف شيخه، يتعلم الواجب والمباح مبتعداً 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 يحثو بين يدى العرافة التى صادفها وهو يطوف الأرض قاطبة طلباً 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 هوئى" .

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 غريباً ملغزاً، لكنها كانت هى أيضاً أسيرة هذا الحب، وإحدى المتداويات من سقام الهوى :

فَقُلْتُ: أَيُّهُمْ، قَالَتْ: إِمَامٌ هَدَى ومثُلُ طَلْعَتِهِ فِي النَّاسِ لَمْ يَكُنْ
أَبَتْ مَعَانِي الْهُدَى أَنْ تَسْتَقِيمَ لَهُ إِلَّا بِأَبْيَضٍ وَضَاحِ الْجَبِينِ سَنِي
إنها إحدى أسيرات الهوى المروضة التى تبحث هى أيضاً عن شفاء حتى قابلت محبوبها الأبيض، وضاح الجبين، سيد العلويين، مظهر الحق، عين الحياة، باب النبى، مزج النور باللبن.

هذا الملمح أيضاً نشأه 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 :

أَذْنَيْتَنِى حَتَّى رَأَيْتُكَ أَنْتَ أَنْتَ فَلَا أَنَا حَتَّى هُنَا كَا
هَلْ تَمْلِكُ الْقَطْرَاتُ فِي بَحْرِ النَّدَا أَنْ تَسْتَقِلَّ وَأَنْ تَرُومَ فِكََا كَا
وفى الأبيات انتقال من حالة التقييد، وشهود التجليات إلى حالة الإطلاق فى حضرة المحبوب عبر تعدد الدوال:

فَإِنْ نَظَرَ فِإِلَيْهِ وَإِنْ سَمِعَ فَمِنْهُ
وَإِنْ عَقَلَ فَعِنَهُ وَإِنْ فَكَّرَ فَفِيهِ
وَإِنْ عَلِمَ فِإِيَّاهُ وَإِنْ أَمِنَ فَفِيهِ

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 :

في تخدع الأسرارِ أنتَ المجتبي لك ماتشاءُ وقد بلغتُ مناكا
إنَّ الذي خلقَ الكمالَ كواكبا أولاكَ زهرَ نجومه وحباكبا

وفي قصيدة (الممريس) تلاحظ رشاقة الشعر وحيويته، حيث مكر الشاعر بالمتلقى مكرًا جميلًا، في رفع القدرة على التنبؤ في الشطر الأول إلى ذروتها، ثم قوضها وأعادها إلى درجة الصفر عبر استخدام آلية الحذف الذي لم يكن متوقعًا، تاركًا للمتلقى أن يملأ الفراغ النفسي والمعنوي الذي أحدثه الحذف بما يحقق التناظر والمماثلة في شطري البيت، وهي الظاهرة التي تحدث عنها عبد القاهر في 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 النظري. نقرأ هذه الأبيات من قصيدة (الممريس) :

لِطَلْعَةٍ وَجْهَهُ خَجِلَتْ شُمُوسُ وَأَقْبَلَ سَعْدُنَا وَهُوَ نَحُوسُ

حيث انتفت الأفعال في الشطر الأول اعتمادًا على آلية الحذف بما يسمح للمتلقى أن يتوقع بأنه مع طلعة الوجه، وخجل الشمس 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 في 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 الشعوري الهادئ في الشطر الثاني الذي لم يلجأ فيه الشاعر إلى اعتماد آلية الحذف، فما الذي يتبقى بعد السعادة، وسقوط الأحزان والنحوس...؟ لا شيء. وقد يحس المتلقى بأن الشاعر مسبوق في قوله :

عَلِقْتُ بِهِ فَأَوْطَأَنِي الثُّرَيَّا نَدِيمِي بَدْرُهَا وَهُوَ الْأَنْيَسُ

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

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

كَذُوبٌ مَنْ يُشَبِّهه بِبَدْرِ وَأَقْبَارٍ وَهَنَّ إِلَيْهِ عَيْسَ

والسؤال: مالذى يمكن أن يوصف به هذا المحبوب ؟

عَلَا فَوْقَ الْعَلَا فَمَا يَجَارِى يُنَادِيهِ الْمَقَامُ الْمَرْمِيسُ

وبالبحث فى المعاجم اللغوية وصولاً للمقام المرميس، تقول المعاجم: إن المرم 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 عنتر بن شداد فى بداية معلقته الشهيرة (ينجبرك من شهد الواقعة....) يشبه الشاعر فى وصف محبوبه محاولاً قطع حبل التواصل، قاضياً على أفق الخيال أو التخيل عندما يقول :

إِذَا كَانَ الْعَلَا ثَوْبًا شَرِيفًا فَأَنْتَ لِكُلِّ ذِي شَرَفٍ لَبُوسَ

إِذَا ذَابَ الْجَمَادُ إِلَيْكَ شَوْقًا فَكَيْفَ بَمَنْ لَهُ قَلْبٌ حَسِيسَ

وهنا تتحقق بحق آلية الاستحالة واندھاشية التوقع !؟

٦- التناص

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

الرصد لآلية التناص التي بلا شك متحققة ومنتشرة في ديوان الشاعر والتي نلمسها بسهولة في قصائد :

- حبيب الله (بحر الطويل) تناص مع قصيدة المتنبي "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 أبي تمام "دمنن ألم بها"
- الحرم الأمين (بحر الوافر) تناص مع قصيدة جرير "أتصحو أم فؤادك"
- قصيدة التفاؤل (بحر الطويل) تناص مع أبي العلاء "ألا في سبيل المجد"
- قصيدة الشفاعة (بحر الطويل) تناص مع قصيدة ابن الفارض "التائية الكبرى".
- قصيدة ملأت بالسكر روى (المجتث) تناص مع مقطوعات الحلاج "عجبت منك".

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

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

لكن التميز حقاً أن يصبح بيت من الشعر مسعفاً للمتحدثين، تعبيراً اصطلاحياً ثابتاً لا يدخله التغير أو الترادف أو النقل حتى تستحيل ترجمته إلى لغة أخرى إلا بطائفة من المفردات المتعددة التي ترهق المترجم والمتلقى في آن واحد، وهنا تتجلى عبقرية العربية، وقوة المبدع وامتلاكه ناصية البيان في وصف سرعة الخيل وقوته نجد بيت امرئ القيس مثلاً واضحاً على هذه الظاهرة المتجذرة في كل اللغات .
وقول المتنبي :

على قَدْرِ أَهْلِ الْعَرَمِ تَأْتِي الْعَزَائِمُ وتَأْتِي عَلَى قَدْرِ الْكَرَامِ الْمَكَارِمُ
وقوله :

ما كُلُّ مَا يَتَمَنَّى الْمَرْءُ يُدْرِكُهُ تَأْتِي الرِّيحُ بِمَا لَا تَشْتَهِي السَّفَنُ
وقول أبي فراس :

سَيَذْكُرْنِي قَوْمِي إِذَا جَدَّ جُدُّهُمْ وَفِي اللَّيْلِ الظُّلُمَاءُ يَفْتَقِدُ الْبَدْرُ
وقول الشافعي :

تَغَرَّبَ عَنِ الْأَوْطَانِ فِي طَلَبِ الْعُلَا وَسَافِرٌ فِي الْأَسْفَارِ خَمْسُ فَوَائِدِ
وما قاله الشاعر بحيث تبدو الأبيات دليلاً للاستشهاد :

إِنِّي أَبُوحُ بِحُبِّي فِيكَ مَجْتَهِداً لَأَحِبُّ فِي السِّرِّ إِنْ الْحُبُّ فِي الْعَلَنِ
ومعلوم أن الصب تفضحه العيون ، ولا خفاء لنظر المحب عند لقيا محبوبه، ومنه أيضاً :

الْحُبُّ تَوْحِيدٌ وَمَنْسَكُهُ الْهُوَى لَا يَقْبَلُ التَّنْظِيرَ وَالْإِشْرَاكَ

وكذلك:

جُمِعَت مكارم الأضداد لما دَنَوَتْ تواضُعًا وعلوت مجدًا

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