وزارة التعليم العالـي والبحــث العلمي

جامعة ابن خلدون-تيارت

كلية الآداب واللغات الأجنبية

قسم اللغة العربية وآدابها

الظاهرة الصّوتية وأبعادها الدّلالية في عينية عبد الكريم الجيلي

أطروحة مقدمة لنيل درجةدكتوراه علوم في اللغة والأدب العربي

إعداد الطالبة:

نجية عبابو

إشراف الأستاذ الدكتور:

الطيّب بن جامعة

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
أد.عابد بوهادي	أستاذ التعليم العالي	ابن خلدون –تيارت-	رئيسا
أد.الطيب بن جامعة	أستاذ التعليم العالي	ابن خلدون –تيارت-	مشرفا ومقررا
أد.عيسى حميداني	أستاذ التعليم العالي	ابن خلدون –تيارت-	مناقشا
د.مصطفى طويل	أستاذ محاضر "أ"	حسيبة بن بوعلي –الشلف-	مناقشا
د.عبد القادر حمراني	أستاذ محاضر "أ"	حسيبة بن بوعلي –الشلف-	مناقشا
د.زاجية لزرق	أستاذ محاضر "أ"	م.ج تيسمسيلت	مناقشا

السنة الجامعية: 1440.1439ه/ 2018 .2019م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى والديّالعزيزين

أهدي هذا العمل المتواضع

شكر وتقدير

أتوجه بخالص تقديري وعظيم امتناني إلى الأستاذ المشرف

"الدكتور: **"الطّيب بن جامعة "**

الذي أحاط هذه الرسالة بكامل اهتمامه وعنايته.

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد في إنجاز هذا العمل .

مقدمة

لا يستقيم التركيب اللغوي خطيا، ولايكون للمعاني قيمة تعبر عن محتوى الفكر دون أن يكون للصوت اللغوي حضور في صياغة الكلمة والتركيب، ولا قيمة لأثر الشعر إن لم يكن لأداء الصوت ما يقتضيه النبر، وما يستدعيه التنغيم الناتج عن الإيقاع الذي يوّلد تجانس الأصوات وتمايزها،فيجعل من النص الشعري سمفونية تعكس الخلجات النفسية للشاعر وتميط اللثام عما تريد لغة النص الإفصاح عنه .

فالشعر هو رسالة فنية يرمي من ورائها المبدع إلى سرد تفاصيل تجاربه الخاصة التي ينغمس فيها انغماسا كليا؛. وقد يلزم هذا الانغماس التام في تجربة الشاعر بضرورة البحث عن جملة من الأدوات والوسائل اللغوية القادرة على احتواء مضامينها والتعبير عنها بكل صدق. ويتجلى هذا النسق التعبيري في سلسلة من التراكيب التي تتآلف فيها الأصوات لتشكل ألفاظا يتمازج فيها إحساس الشاعر بقيمة التناغم المنساب من تتابعها وتآلفها.

وهذا يعني أن البنية الصوتية في النص الشعري_ بكل ما تحمله من مكونات وعناصر (صوامت، صوائت، مقاطع صوتية)- تختزن في داخلها طاقات تعبيرية ودلاليةهائلة ناجمة عن تآلف الأصوات وانسجامها، وتشاكل الألفاظ وتوازيها، ولهذا فإن أي دراسة تحليلية تفصيلية لبنية نص ما تستدعي بالضرورة البدء بالبنية الصوتية لمعرفة مدى أثرها تنغيما ودلالة .

وقد ركزت -انطلاقا من هذا الطرح- في دراستي الموسومة ب: "**الظاهرة الصوتيةوأبعادهاالدلالية في عينية عبد الكريم الجيلي**" على هذه البنية من خلال ربطها بمدونة شعرية تراثية تعبر عن تجربة خاصة تعد من أرقى وأعمق التجارب، ويتعلق الأمر بقصيدة "**النادرات العينية في البادرات الغيبية** " **لعبد الكريم بن إبراهيم الجيلي؛** فهي نص شعري في فن التصوف إذ يبلغ عدد أبياتها خمسمائة وواحد وثلاثين بيتا، تتضمن تجربة ذات خصوصية روحية .

كما أنها عبارة عن قطعة أدبية متميزة تختزن قيما فنية وظواهر لغوية تستدعي الوقوف عندها لمعرفة مدى فاعليتها في تحريك الدلالة،أي محاولة فهم مضمون القصيدة وفك مغاليقها انطلاقا من الصوت ودوره في تشكيل الدلالة وتنويعها ، خصوصا – وبحسب ما توفر لدي من دراسات حول القصيدة – أنني لم أجد أحدا من الدارسين قد وقف على دراسة البنية اللغوية لهذه القصيدة، بعكس القصائد الأخرى التي تنتمي إلى الغرض نفسه كقصائد ابن الفارض التي تطرق إليها جملة من الدارسين، فعكفوا على دراسة بنياتها اللغوية وبمختلف المناهج؛ على نحو ما فعله" رمضان صادق" في دراسته الموسومة ب: "شعر بن الفارض–دراسة أسلوبية – .

وما تجدر الإشارة إليه هو أن العينية أخذت نصيبها من التحقيق فقط من قبل الباحث "يوسف زيدان " ؛الذي عكف على تحقيق نصها –الذي سأثبته في الملحق –و شرح أبياتها شرحا مجملا .

واختياري لمدونة عبد الكريم الجيلي هو اختيار مقصود تحكمه جملة من الأسباب والدوافع أهمها:

–الرغبة الذاتية في دراسة نص تراثي شعري– ذي خصوصية صوفية – دراسة حدثية ومحاولة معرفة أسرار تجربتة التي تقوم على فكرة الترفع عن عالم الشهوات ومغريات الدنيا إلى عالم روحي هدفه البحث عن الحضرة الإلهية وسبل قربها ووصالها .

–محاولة التعرف على بعض الظواهر والآليات الصوتية في القصيدة الجيلية وما تحمله من شحنات دلالية وأبعاد معنوية، فقصيدة الجيلي هي خطاب صوفي يرتكز على بنيات لغوية أهمها البنية الصوتية الحاملة لمختلف المعاني والدلالات الخاصة المرتبطة بطبيعة التجربة.؛ أي الكشف عن إمكانات الصوت وفاعليته في توجيه الدلالة .

-الإبانة عن مواطن الجمال التي تتضمنها الظاهرة الصوتية و دورها وفاعليتها في كسر حدود المألوف إلى اللامألوف؛ أي معرفة حدود الظاهرة وقدرتها على التعبير عن المعاني الرمزية والذوقية الخاصة .

ولهذا فقد انطلقت في بحثي هذا من إشكالية فحواها: إلى أي حد يمكن للظاهرة الصوتية أن تعبر عن معنى القصيدة ؟، أو بعبارة أخرى هل يعد الصوت مجرد أداة ضمن متوالية التركيب أم أنه عنصر فعال في إنتاج الدلالة ؟

ومن هذا الإشكال تمحورت مجموعة من التساؤلات أجملتها فيما يأتي :

-ماهي الأبعاد الدلالية والرمزية للظواهر الصوتية في مدونة الجيلي ؟

-ما القيمة الجمالية التي تحدثها الظاهرة الصوتية في نص القصيدة العينية ؟

وقد اقتضت طبيعة الموضوع أن أقسم البحث إلى مدخل وأربعة فصول :

المدخل :.بحثت فيه عن تجربة الشاعر عبد الكريم الجيلي في قصيدته العينية وأهم الموضوعات التي تضمنتها، -كالعارية الوجودية ومفهوم الجمال والجلال الإلهي والمحبة الإلهية - .

الفصل الأول:: وسمته ب: البناء الصوتي وأثره في تشكيل النص الشعري، ركزت فيه على أهمية الصوت ودوره في تشكيل الدلالة في النصوص الشعرية ، وقد اشتمل على جملة من النقاط أهمها: تعريف الصوت في مؤلفات بعض علماء التراث، تحديد مستويات الدراسة الصوتية :-علم الأصوات العام وعلم الأصوات الوظيفي-، الإشارة إلى أهمية التشكيل الموسيقي للنص الشعري مركزة على عنصر الصوت وقيمته التعبيرية من خلال مجموعة منالنماذج الشعرية التي تتراوح بين الشعر القديم والمعاصر، وكذا الشعر العمودي وشعر التفعيلة **الفصل الثاني:** عنونته ب: "التكرار الصوتي وأثره الدلالي"،

عالجت فيه أبرز ظاهرة صوتية في القصيدة العينية وهي ظاهرة "التكرار الصوتي"، وقد اشتمل هذا الفصل على مجموعة من العناصر أولها: التركيز على أبعاد هذه الظاهرة في العينية من خلال رصد تكرار الأصوات كحرف الروي ودلالته، وكذا نسبة تكرار الأصوات المهموسة والمجهورة وأبعادها الدلالية، لأنتقل بعدها إلى ظاهرة تكرار الصوائت (القصيرة والطويلة) وأثرها في مضمون القصيدة وما نجم عنها من معان ودلالات، وأنهيت الفصل بالتطرق إلى ظاهرة تكرار المقاطع بأنواعها ومساهمتها في توجيه المعنى.

الفصل الثالث وسمته ب: آليات التماثل والتشاكل في عينية الجيلي" تناولت فيه الظواهر الصوتية المتشاكلة في" قصيدة النادرات العينية "من خلال التطرق إلى ظاهرة صوتية ولفظية شغلت حيزا كبيرا في النص وهي ظاهرة "التجنيس الصوتي" عبر أضربها المختلفة: كالجناس الاشتقاقي والتام، لأنتقل بعدها إلى ظاهرة أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها وهي آلية "التكرار اللفظي" بصورها المختلفة (تكرار الضمائر والأدوات، وتكرار الأسماء)، وختمت الفصل بالإشارة إلى ظواهر أخرى أسهمت في تحريك الدلالة في القصيدة ، ويتعلق الأمر بظاهرتي :"التصدير والترديد".

الفصل الرابع والأخير عنونته ب: آليات التوازي وأثرها الدلالي "، ركزت فيه على مختلف الظواهر المتوازية والمتعادلة؛ عرضت في البداية مفهوم التوازي عند القدماء والمحدثين، ثم انتقلت إلى أهم آلية من آلياته في عينية "الجيلي" وهي: "الترصيع" وما نجم عنها من أبعاد دلالية و جمالية، لأصل بعدها إلى ظاهرة "التبديل والعكس"؛ فذكرت بعض النماذج الشعرية من النص التي تتجلى فيها هذه الظاهرة مشيرة إلى مقاصدها الدلالية،وبالطريقة نفسها حاولت دراسة ظاهرة" الإيجاب والسلب" بهدف الوقوف عند أثرها في توجيه الدلالة. وقد ختمت الفصل بتخصيص مبحث لآليات التوازي الدلالي

والتي رأيت بأنها لا تقل أهمية عن سابقاتها –آليات التوازي اللفظي– دون إغفالي الإشارة إلى المعنى المتوخى منها .

وقد أدرجت في نهاية الفصول مخططين ذهنيين أحدهما :عبارة عن خريطة ذهنية مشجرة للموضوعات الرئيسية للقصيدة العينية، أما الآخر فهوعبارة عن مخطط مفاهيمي لموضوع البحث كاملا؛ وتكمن فائدة المخططات عموما في أنها تعمل على ربط البنى المعرفية مع بعضها البعض وكذلك إعطاء صورة أكثر شمولية لموضوع البحث ،لأنهي بحثي بخاتمة عرضت فيها جملة ما توصلت إليه من نتائج.

وقد استدعت طبيعة البحث توظيفا لبعض المناهج اللغوية والتي رأيتها الأنسب لمثل هذه الدراسة، يأتي في مقدمتها: المنهج الأسلوبي الذي استعنت به حينما حاولت تلمس جمالية الظاهرة الصوتية في مدونة صوفية مركزة على الدلالة الرمزية والانزياحية للظواهر الصوتية في القصيدة العينية، غير أن اعتمادي على هذا المنهج لم يثنني عن المناهج الأخرى:كالمنهج البنيوي الذي وظفته في تقسيمي للظواهر الصوتية إلى : ظواهر متعلقة بالصوت المفرد، وأخرى متعلقة باللفظ (كالتكرار اللفظي والجناس والتصدير) وبعضها الآخر متعلق بالتركيب ؛ كظاهرة الترصيع الجملي في الفصل الأخير .

أما المنهج الوصفي كإجراء فقد كان حاضرا كذلك في البحث وتحديدا: في الفصل الأول حينما عرضت مفهوم الصوت وأشرت إلى قيمته في الدراسات اللغوية .

وقد ارتكز بحثي في مصادره الأولية على نص القصيدة العينية "لعبد الكريم الجيلي" والذي حققه الباحث"يوسف زيدان"، بالإضافة إلى شروحات القصيدة ،كشرح عبد الغني النابلسي" الموسوم ب: "المعارف الغيبية في شرح العينية؛ وهو شرح صوفي مجمل للأبيات وقد استعنت أيضا بشرح آخر معاصر وهو للباحثة" سعاد الحكيم" في كتابها الموسوم ب : "إبداع الكتابة وكتابة الإبداع، كما أن هناك مصادر أخرى لا تقل أهمية عن المصدرين

المذكورين ككتاب "مختار حبار الموسوم ب "الشعر الصوفي القديم في الجزائر" بالإضافة إلى بعض المصادر التراثية " كالعمدة "لابن رشيق القيرواني وكتاب "أسرار البلاغة "لعبد القاهر الجرجاني".

ختاما يسرني أن أتقدم ببالغ الشكر والتقدير للأستاذ المشرف الدكتور: "الطيب بن جامعة " الذي رافق البحث بالنصح والإرشاد طيلة إنجازي لفصوله ، كما أتوجه بالشكر أيضا إلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد في إنجاز هذه الأطروحة.

والله ولي التوفيق.

الطالبة : نجية عبابو

يوم :2018/1/10

مدخل:

عينية عبد الكريم الجيلي

(موضوعها وأسلوبها)

1- قصيدة النادرات العينية لعبد الكريم الجيلي:

تعد قصيدة النادرات العينية في البادرات الغيبية "لعبد الكريم بن ابراهيم الجيلي واحدة من أطول وأشهر القصائد في فن التصوف،وهي ثاني أكبر قصيدة في هذا الفن بعد التائية الكبرى "لابن الفارض"

ولا يوجد أدنى شك في نسبة "النادرات العينية" لعبد الكريم الجيلي" ، فهو يشير إليها في مؤلفاته الأخرى المقطوع بصحة نسبتها إليه،خاصة كتابه "الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل"، وذلك في سياق حديثه عن ما يسمى بـــ:"العارية الوجودية"- التي سنشرحها فيما بعد -إذ يقول :«فمثل العالم مثل الثلج،والحق سبحانه وتعالى الماء الذي هو أصل هذا الثلج ،فاسم تلك الثلجة على ذلك المنعقد معار واسم المائية عليه حقيقة،وقد نبهت على ذلك في القصيدة المسماة بـــ (البوادر الغيبية في النوادر العينية)وهي قصيدة عظيمة لم ينسج الزمان على كم الحقائق مثل طرازها ولم يسمح الدهر بفهمها لاعتزازها وموضع التنبيه قولي ...»[1]. ثم يشرع في ذكر أبيات منها كشاهد على ما ذكره سلفا.

وقد أتمّ الجيلي تأليف هذه القصيدة قبل سنة خمس وثمانمائة هجرية،ولكن لايعلم تاريخ تأليفها على وجه الدقة، فالجيلي لم يشر إلى ذلك قط ، وكذلك الشراح والنساخ الذين تناقلوها من بعده[2].

[1]عبد الكريم الجيلي، الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، تحقيق: صلاح بن محمد بن عويضة، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ج1، ط1-1997م ، ص:51.

[2] ينظر: عبد الكريم الجيلي، النادرات العينية في البادرات الغيبية، تح :يوسف زيدان، دار الأمين، ط1، 1999مالمقدمة ، ص: 20 .

أما بالنسبة لشراح العينية فكان "عبد الغني بن إسماعيل النابلسي* من أهم شراحها؛ إذ وقف على شرحها وتوضيحمضامين أبياتها بأسلوب رمزي خاص. ويقول واصفا هذا الشرح:«هذا شرح لطيف وضعته بالعجل على قصيدة بحر الحقائق الإلهية وشهاب الحضرة الربانية العارف الكامل المشمول بعنان ربه وهو لغيره بالإرشاد شامل. الشيخ عبد الكريم الجيلي قدس الله سره ونور ضريحه وهي قصيدته العينية المرفوعة التي هي الدرة المكنونة والجوهرة المصونة»[1].

فقد أشار النابلسي في مقدمة شرحه إلى أنه كان أول شارح للعينية، ولم يقف على شرح آخر لها، ثم يعلّل سبب شرحه لها قائلا:«ولم أقف لها على شرح لأحد من الناس يبين مشكلاتها ويفصل مجملاتها، فطلب مني ذلك بعض الإخوان أصلح الله لي ولهم الحال والشأن والله الموفق وعليه التوكل وبه يستعان، وسميته المعارف الغيبية في شرح العينية الجيلية وحسبي الله ونعم الوكيل ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم »[2].

غير أن الشيء اللافتللنظر هو أن شرحه لها كان شرحا مجملا أي أنه ركز على المعنى العام،ولم يقف عند كل بيت بالشرح والتفصيل «بل ضم الأبيات المتتابعة في موضوعات وعمد إلى شرحها على وجه الإجمال »[3]، أضف إلى ذلك أنه انتهج

* هو من أشهر الشراح الصوفية في القرن الحادي عشر والثاني عشر الهجريين، ولد بدمشق سنة 1050هـ وتوفي سنة 1143هـ، له عدة مصنفات في الفقه والتوحيد والحديث وتفسير الأحلام وله ديوان بعنوان "ديوان الحقائق ومجموع الرقائق " (ينظر :زكي مبارك "التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق "ج1، مطبعة الرسالة 1938، ص248).

[1] عبد الغني بن إسماعيل النابلسي "المعارف الغيبية في شرح العينية الجيلية،" تح :عاصم ابراهيم الكيالي ، لبنان ،ط 1، 2013،ص: 45.

[2] المصدر نفسه ، ص:45.

[3] سعاد الحكيم، "إبداع الكتابة وكتابة الإبداع "، دار البراق للنشر والتوزيع، بيروت ، ط1، ، 2004،م ، ص45.

منحى صوفيا في شرحه للعينية وهو نهج مفعم بالدلالات الرمزية، ولعل ذلك راجع إلى كونه علما بارزا من أعلامالتصوف .

في حين عكف "أبو الفتح السموجي" على تخميسها في مؤلف سماه: "منظومة قلائد الدر النفيس في تحقيق سر معنى التثليث والتخميس"، وقد أشار هو الآخر إلى المكانة التي تكتسيها هذه القصيدة بقوله :«لم يؤت بمثلها في الدهور والأعصار،ولم يسلك أحد مسلكها .ولا يمكن وصفها بلسان عبارة ولا يقدر على نعتها ببيان الإشارة لما احتوت عليه من صنائع لطائف كلمات ذوقية ،وبدائع غريب ترشحات شعرية ً»[1].

أما في العصر الحديث فقد وقفت الباحثة "سعاد الحكيم" على شرح مضامين العينية شرحا مبسطا وبلغة واضحة؛غير أن الفرق بين شرحها وشرح النابلسي كامن في كونها انتهجت نهجا تفصيليا، وقد أشارت إلى ذلك بقولها :«وانتهجت التفصيل في شرحي للقصيدة ،فكنت أتوقف عند ألفاظ كل بيت لأبين دلالاتها في معاجم اللغة،وبعد ذلك أؤلف معاني الألفاظ في معنى كلي للبيت الواحد »[2].

2-أسلوب القصيدة :

تميز أسلوب الكتابة عند عبد الكريم الجيلي وسائر الشعراء الصوفيين المتأخرين بطابع الرمزية"*.«وذلك لكي يكون الكلام بلغة الرمز والاصطلاح أداة يعبر بها

[1] أبو الفتح السموجي، منظومة قلائد الدر النفيس في تحقيق سر معنى التثليث والتخميس ، مخطوطة رقم: 662، مكتبة الاسكندرية مصر ، ص: 03، 04.

[2] سعاد الحكيم، "إبداع الكتابة وكتابة الإبداع، ص:45.

* الرمز: معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر لا يظفر به إلا أهله " "(أبو نصر السراج الطوسي ،"اللمع "،تح:عبد الحليم محمود ،دار الكتب الحديثة ،القاهرة ،1960م ،ص:338)

الصوفية عن أحوالهم لإخوانهم أو لمريديهم، وتقيهم في الوقت نفسه الفتنة وإساءة الفهم من قبل العامة »[1].

وقد عبر الصوفيون عن جل هذه المعاني الرمزية بمصطلحات تحمل مفاهيم تصورية عكست مضمون تجاربهم الذوقية الوجدانية التي عايشها المريدون السالكون في رحلتهم الروحية، وذلك بغية تحقيق الوصال المقدس وهو اللقاء الرباني _الذي يبتغيه كل مريد[2].

ومن أمثلة المصطلحات التي كان يعبر بها الصوفية عن معانيهم نجد :كلمة الخمرة – على سبيل المثال لا الحصر– فهي في «المفهوم الصوفي تتعدى الدلالة الحرفية القدحية في الخطاب الديني الفقهي التي تتمثل في السكر والرجس لتأخذ دلالة إيجابية رمزية تحيل على الصفاء والانتشاء والامتزاج الوجداني والاتحاد بين الذاتين العاشقة والمعشوقة داخل بوتقة عرفانية واحدة .»[3]وهذا يعكس معنى الفناء الروحي أي فناء العبد بربه والانشغال بمعرفته .

وفي رسالة القشيري(ت.465هـ) المسماة بـ"الرسالة القشيرية "ما يوضح الهدف المنشود والقصد المرغوب من وراء توظيف الصوفية للرمز فيقول :«قصدوا إلى استعمال الألفاظ التي يكشفون بها عن معانيهم لأنفسهم ،غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها »[4].فخوف الصوفيين من إساءة فهمهم على الوجه الصحيح كان واحدا من أهم الأسباب التي دعتهم إلى توظيف الرمز واتخاذه أسلوبا للكتابة، فقد خلقت

[1] يوسف زيدان، "الفكر الصوفي بين عبد الكريم الجيلي وكبار الصوفية "، دار الأمين، ط2 ،1998م ، ص:67

[2] ينظر :أسماء خوالدية، "الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا " دار الأمان، الرباط ،ط1، 2014م ، 79.

[3] المرجع نفسه ص: 79.

[4] أبو القاسم القشيري ،"الرسالة القشيرية "، تح :عبد الحليم محمود دار الكتب الحديثة، ج1، ص187

رمزية هذا الخطاب –الصوفي – وتجريديته المطلقة أزمة تلق وتواصل، خصوصا مع بداية القرن الثالث الهجري.

لقد كان الشعر كجنس أدبي في صدارة القوالب التي اتخذها الصوفيونإطارا للتعبير عن تفاصيل تجاربهم، فالشعر يعد«المجلى الأوسع للتعبير الصوفي لما للنص الشعري من إمكانات خاصة للإشارة إلى أسرار المعنى الذي لا تطيقه العبارة فالشعر يوحي ويلمح ويلوح»[1]وكان الرمز واحدا من أهم العناصر التي ارتكزت عليها القصيدة الصوفية فغدت اللغة في ظل الخطاب الصوفي لغة تلميح أكثر منها لغة تصريح وتوضيح.

وقد نجم عن هذا التمازج الفريد بين التصوف كفكر والشعر كجنس أدبي لغة خاصة اكتست–في ظل التجربة الصوفية– أبعادا رمزية وإيماءات خلقت الإحساس بالأشياء دون التصريح بها بل الاكتفاء فقط بالإشارة إليها والترميز لها [2].

وما يميز "القصيدة العينية كذلك من ناحيةالأسلوب هو: الحس المرهف فلم «يلجأ الجيلي في شعره من الناحية البلاغية إلى الصور المفتعلة والتعقيدات، وإنما تنساب ألفاظه في سهولة ويسر ويميل في أغلب صوره إلى التشبيه والاستعارة »[3].وذلك لأن أسلوب الصوفي هو أسلوب انزياحي، يجعل المتلقي يحس الدلالة ولا يراها، لذلك حاول الجيلي تقريب المعنى بتوظيفه لآليات البلاغة المختلفة كالاستعارة والتشبيه وغيرهما.

[1] يوسف زيدان، "الفكر الصوفي بين عبد الكريم الجيلي وكبار الصوفية"، ص:9

[2] ينظر : وفيق سلطين، "الشعر والتصوف "، دار الحوار للنشر، ط1، 2013م، ص115.

[3] يوسف زيدان،" الفكر الصوفي بين عبد الكريم الجيلي وكبار الصوفية"، ص:84.

3-موضوعات القصيدة:

تصور القصيدة العينية"لعبد الكريم الجيلي" تجربة من أرقى التجارب التي يعايشها الصوفي، فهي تجربة روحية وسلوكية تكتسي طابعا خاصا كونها تتعلق بالذات الإلهية وإدراك حقيقتها .

أما الموضوعات الصوفية التي تتضمنها القصيدة العينية فهي كثيرة ومتنوعة وإن كان جلها يدور في فلك المحبة الإلهية ؛فقد استهلها الجيلي-بالإشارة إلى المحبة الإلهية في صورة رمزية جذابة.والمحبة عند الصوفي هي «آخر طور من أطوار العلم بمعناه الظاهر وأول طور من أطوار المعرفة اللدنية»[1]،ثم قدم الجيلي بعد ذلك ترجمة لحياته منذ مولده في الأول من محرم سنة767هـ وكيف كانت نفسه تتوق إلى معرفة الحق تعالى ولا يشغلها شيء من مشاغل الدنيا وأمورها، فكان خطابه في القصيدة يتراوح بين التعبير عن تجربته الروحية والإشارة إلى جوانب فلسفته الصوفية.

ولعلّ الدافع الذي حمل الشاعر "عبد الكريم الجيلي " على سرد تفاصيل سيرته الروحية راجع إلى رغبته الملحة في أن بين للسالك سبل وطرق وصوله إلى مقام القرب الإلهي الذي يعد من أعظم المقامات التي يصل إليها العبد ، ولأن الجيلي وصل إلى هذا المقام وأدركه عكف على سرد تفاصيل تجربته السلوكية لكي تكون مرآة للآخرين حتى يحذوا حذوه في الوصول والقرب .

[1] يوسف زيدان، "عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1977م ، ص:85 .

ثم خصّص الجيلي بعد ذلك حيزا للإبانة «عن باطن العبادة وحقيقتها وعن العالم الذي هو عند الجيلي خيال،وعن الله وكيف هو الموجود الأوحد على الحقيقة وما سواه لا حقيقة لوجوده »[1].أي فكرة العارية الوجودية –التي سنوضحها لاحقا _

لقد كانت "القصيدة العينية " لعبد الكريم الجيلي "مفعمة بالكثير من المفاهيم والأفكار الجوهرية،(كالمحبة الإلهية، العارية الوجودية ،الجمال الإلهي، الجلال الإلهي والكمال الإلهي)والتي سأقف عند أهميتها بالتفصيل ترتيبا :

أ/المحبةالإلهية:

تعد المحبة الإلهية فعلا أو ممارسة وجدانية يطمح من خلالها الصوفي إلى إظهار تبعيته وخضوعه المطلق للحق تعالى، فالمحبة كانت «الإطار الرحب الذي مارس فيه الصوفيون علاقة العبودية التي افترضوا أنها علاقة حب»[2]، وإن كانت نظرتهم للمحبة الإلهية تختلف من صوفي إلى آخر، إذ نظر إليها البعض على أنها «ثمرة المعرفة ونتاجها بينما عدها آخرون سبيلا إليها كما عند الحلاج»[3].

أما عبد الكريم الجيلي فله رِؤية خاصة حول موضوع المحبة الإلهية أوردها في كتابه "الإنسان الكامل"فهو يرى بأنها على « تسعة مظاهر في المخلوقات :المظهر الأول هو الميل وهو انجذاب القلب إلى مطلوبه .فإذا قوي جدا سمي ولعا وهو المظهر الثاني للإرادة .ثم إذا اشتد وزاد سمي صبابة،وهو إذا أخذ القلب في الاسترسال فيمن يحب فكأنه انصب كالماء إذا أفرغ لا يجد بدا من الانصباب،وهذا هو المظهر الثالث

[1] عبد الكريم، الجيلي النادرات العينية في البادرات الغيبية،ص:23.

[2] آمنة بلعلي ،"تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة "، الأمل للطباعة والنشر ، تيزي وزو ، ط3، 2009م ، ص: 23.

[3] المرجع نفسه ، ص: 80.

للإرادة ،ثم إذا تفرغ له بالكلية وتمكن ذلك منه سمي شغفا ،وهو المظهر الرابع ...»[1] إلى أن يصل السالك إلى آخر مقام من مقامات القرب والوصول وهو العشق الإلهي .

وقد استهل الجيلي قصيدته العينية بالإبانة عن طبيعة العلاقة التي تربطه بالذات الإلهية،وهي علاقة حب وخضوع وإذعان، ومكابدة مطلقة ،وهذا ما أكده في مطلع قصيدته العينية :

فُؤادٌ بِـــهِ شمـــــسُ المــحبَّـــة طالــعُ وليسَ لِنجْمِ العَــذَلِ فِيـــــــهِ مَواقِـــعُ
صحا الناسُ من سُكرِ الغرامِ وما صَحَا وأفرَق كُلّ وهوَ فـــي الحَــان جَامـــعُ
حُميّا هَــواهُ عيــنُ قَهْـــوةِ غَيـــرِهِ مُـــدامٌ دوَامًـــــا تَقْتَنِيـــهاالأضالـــــعُ
هَــوى وصبـــــابــات ونــارُ محبّــةٍ وتُربة صبَــرٍ سَقتـــها المَدامـــــعُ[2]

ففي هذه الأبيات إشارات واضحة الدلالة إلى محبة الجيلي لمحبوبه ،وصبره في حبه، وقد عبر عن عشقه الإلهي ووجده الصوفي بلغة رمزية مفعمة بالدلالات الذوقيةمحاولا إثبات علاقة الحب التي تدلل على بداية الطريق .

وفي سياق الخطاب المتضمن "المحبة الإلهية" ذكر الجيلي بعض السبل والطرق التي يتبعها المريد الصادق في سبيل نيلها :

جَعلتُ افتقَارِي في الغــرامِ وســيلتِي ويَا ضعفَ مشْغوفٍ لهُ الفقرُ شــافعُ
وجِئـــتُ إليهـــا راغبًـــا لا مثوبـــةً ولكـــن لهـــا مُنًـــى إليهـــا أُسَـــارعُ

[1] عبد الكريم الجيلي، "الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، ص:48.
[2] عبد الكريم الجيلي، النادرات العينية في البادرات الغيبية ، ص61، 62.

سكنتُ الفَلا مُستوحشًا مـــن أنيســـها ومُستأنسًا بـــالوحشِ وهـــيَ رواتِـــعُ

أنُـــوخُ فيســـجيني حَمـــامٌ سَـــواجِعُ وأبْكـــى فَيحْكينـــي غَمـــامٌ هوامِـــعُ[1]

جعل "الجيلي" افتقاره في المحبة وسيلة إلى محبوبه، إذ لا وسيلة له غير ذلك ليخبر بعدها بأن لديه رغبة جامحة في وصال محبوبه، ولم تكن نيته نيل المثوبة والجزاء[2].ففي هذه الأبيات إشارة واضحة تفيد رغبة الجيلي ربط علاقته بالله عن طريق ما تحيله الألفاظ التي ضمنت في هذا المقطع الشعري نحو : "مشغوف ،راغبا ، مستأنسا ..."

ب/ **العارية ا لوجودية *:**

يقصد الجيلي بهذا المصطلح أن الله تعالى «وحده هو الموجود وكل ما عداه إنما هو وجود فان ملحق بالعدم، إذ لا يعد كونه صورة من تجليات الحق تعالى»..[3]. فالوجود في منظور الجيلي وجودان : وجود الخلود أي وجود الحق تعالى، ووجود الفناء والعدم ويقصد به وجود الخلق، فالأول للخالق ،والثاني للمخلوق وهنا ينظر الجيلي «بعين المشاهدة إلى مراتب الوجود الخلقي، فيرى أنها ليست سوى وجود

[1] عبد الكريم الجيلي، النادرات العينية في البادرات الغيبية، ص:127

[2] ينظر : عبد الغني النابلسي " المعارف الغيبية في شرح العينية الجيلية " ، ص:127

***العارية الوجودية** : نجد مفهوم العارية كذلك متجسدا عند الصوفيين من أمثال: ابن عربي في كتابه "فصوص الحكم "فمعنى الوحدة الإلهية عنده أن الحق تعالى يتجلى عبر المظاهر الخلقية وتجليات الحقيقة الإلهية في الكون متنوعة ومتعددة. ينظر:(محي الدين بن عربي ،"فصوص الحكم " تحقيق وتعليق :أبو العلا عفيفي ، دار الكتاب العربي، بيروت ،ص:79.)

[3] يوسف زيدان، الجيلي فيلسوف الصوفية، ص:151.

مجازي ،لا حقيقة له عند أهل المشاهدة والتحقيق ».[1]فوجود الحق تعالى هو الأصل وهو الأساس وما عداه فهو وجود ملحق بالعدم .

ولعل أبلغ صورة وضحها الجيلي حول مفهوم العارية الوجودية هو ذلك التشبيه الدقيق الذي وظفه في قصيدته العينية ؛إذ شبه وجود الحق ووجود الخلق بالثلجة والماء فيذوب الثلج الذي يقابله وجود الخلق ويبقى الماء الذي هو الأصل؛أي وجود الحق تعالى الدائم الأزلي.يقول :

وما الخلقُ فـــي التِّمثـــالِ إلا كثلجـــةٍ وأنت بها المـــاء الـــذي هـــو نـــابِعُ
فما الثَّلجُ فـــي تحقيقنـــا غيـــر مائِـــهِ وغيرانِ في حُكمِ دعتهـــا الشَّـــرائعُ
ولكـــــن بـــــذوبِ الـــــثّلجِ يُرفـــــعُ ويوضعُ حُكمُ الماءِ والأمـــرُ واقِـــعُ
تجمَّعتِ الأضدادُ فـــي واحـــد البهـــا وفيهِ تلاشتْ فهـــو عـــنهنَّ ســـاطِع[2]

ولعل توظيف الجيلي لعنصر الماء في تبيينه لحقيقة الوجود مستمد من الآية الكريمة التي يقول فيها الله عزوجل:«**وجَعلنَا منَ المَاء كُل شَيء حَي أفَلا يُؤمنُون** »[3]، فكما تستمد الكائنات الحية (الإنسان ،الحيوان ،النبات) حياتها ووجودها من الماء ؛ كذلك يستمدالعبد حياته ووجوده من وجود الحق تعالى، وإن كان هذا الوجود وجودا نسبيا يلحقه العدم، كما أن في الماء دلالة على الأصل، فكذلك الوجود الحقي هو الأصل وهو الجوهروما عداه هو وهم.،إذ ليست للأشياء عند الجيلي أي وجود ذاتي ،إنما وجودها

[1]يوسف زيدان، " الفكر الصوفي بين عبد الكريم الجيلي وكبار الصوفية "، دار النهضة العربية –بيروت لبنان، 1988م،ص: 217.

[2]عبد الكريم الجيلي، النادرات العينية في البادرات الغيبية، ص:94.

[3] سورةالأنبياء،الآية30

معار من الوجود الأصلي وهو وجود الحق تعالى ، فهو وجود من حيث النسبة والإضافة

ويقول في العينية أيضا :

فأفنيتُها حتّى فنيتُ ولم تُكــن ولكنِّني بــالوهمِ كنــتُ أُطــالِعُ

كَذَا الخَلْقُ فَافْهَمْ إِنَّــهُ مُتَــوَهِّمُ وَهَذَا كَقِشْرٍ كَيْ يَضِلَّ مُخَــادِعُ[1]

ومن الجدير بالذكر أن الجيلي قد أشار في كتابه" الإنسان الكامل "إلى مفهوم العارية الوجودية وفصل القول فيها؛إذ يرى بأنها « في الأشياء ما هي إلا نسبة الوجود الخلقي إليها مع كون الوجود الحقي أصل لها في الحقيقة »[2].

أي أن الله "هو الموجود على الحقيقة، وهو الجامع لمختلف الأضداد في العالم «أحاطت ألوهيته*بكل المراتب وجمعت كل المظاهر الحقية والخلقية في عمومها»[3].

ومن الصوفيّين الذين نادوا بوحدة الوجود "ابن عربي " ، وقد عبر عن هذا المفهوم في أبيات مشهورة يقول فيها :

فَــالَحُّق خَلْــقٌ بِهَــذَا الوَجْــهِ وَلَيْسَ خَلْقًا بِهَذَا الوَجْهِ فَــاذكروا

مَنْ يَدْرِ مَا قُلْــتُ لَــمْ تُخْــذَلِ وَلَيْسَ يَدْرِيهِ إِلاَّ مَنْ لَــهُ بَصَــرُ

---

[1] عبد الكريم الجيلي، النادرات العينية في البادرات الغيبية، ص:473.

[2] عبد الكريم الجيلي، الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل ج1، ص: 27.

* **الألوهية** :هي مصطلح صوفي يقصد به أن الحق تعالى جامع لمختلف الأضداد في الكون ،ويعرفها الجيلي بقوله: «اعلم أن جميع حقائق الوجود وحفظها في مراتبها تسمى الألوهية، وأعني بحقائق الوجود احكم المظاهر مع الظاهر فيها، أعني الحق والخلق، فشمول المراتب الإلهية وجميع المراتب الكونية، وإعطاء كل حقه من مرتبة الوجود هو معنى الألوهية »(عبد الكريم الجيلي، الإنسان الكامل في معرفة الأواخر و الأوائل ص42.) وقد ذكر الجيلي هذا المعنى في عينيته :

عَلَى عِلْمِي مَعْنَاكَ ضِدَّانِ جُمِعَا وَيَالَهَفِي ضِدَّانِ كَيْفَ التَّجَامُعُ (عبد الكريم الجيلي، النادرات العينية في البادرات الغيبية، ص:81.)

[3] يوسف زيدان، الفكر الصوفي بين عبد الكريم الجيلي وكبار الصوفية، ص:219.

جَمِّعْ وَفَرِّقَ فَإِنَّ العَيْنَ وَاحِـدَةٌ وَهِيَ الكَثْرَةُ لاَ تُبْقِـي وَلاَ تَـذَرُ[1]

في هذه الأبيات الشعرية –السالفة الذكر –"لابن عربي" كثافة رمزية تؤكد بالإثبات والنفي والجمع والتفريق الوجود الحق والوجود المتحقق في الأعيان، وهي الحقيقة المطلقة والتي لا يدركها إلا من كان له بصر ثاقب .

ج–**الجمال الإلهي :**

الجمال عند الجيلي هو صفات الله وأسماؤه الحسنى ،وقد ظهر هذا الجمال في صورة الحسن المطلق المتنوع المظاهر، ويفرق الصوفية بين الجمال والحسن على اعتبار أن الجمال هو صفة الله تعالى ،أما الحسن فهو صورة هذا الجمال المتجلى في الكون[2].أيأن الجمال المتمثل في صفة الله أشمل من الحسن، فهو يشمله، والعكس ليس صحيحا .ويصور الجيلي جمال الله تعالى في قصيدته فيقول :

تَجَلَّى حَبِيبِـي فِـي مَرَائِـي جَمَالِـهِ فَفِي كُلِّ مَرْئَـي لِلْحَبِيـبِ طَلاَئِـعُ[3]

ويقول في موضع آخر من العينية :

وكلٌّ مليحٍ بالملاحـةِ قـد زهَـا وكُلّ جميـلٍ بالمحاسـنِ بـارعُ

وكُلٌّ لطيـفِ جـلَّ أو دقَّ حُسـنُهُ وكلُ جليلِ وهوَ بـاللُّطفِ صـادعُ

محاسـنُ مـن أنشـأ ذلـكَ كُلُّـه فوَحدْ ولا تُشْرك به فَهوَ واسِـعُ

[1] ابن عربي ، "فصوص الحكم " ، ص: 79.

[2] ينظر :عبد الغني النابلسي، المعارف الغيبية في شرح العينية الجيلية، ،ص: 88،89.

[3] عبد الكريم الجيلي، النادرات العينية في البادرات الغيبية، ص:87.

وإيَـــاكَ أن تلفـــظَ بغَيريـــة البَهـــاَ فمَا ثمَّ غيرٌ وهوَ بالحُســـنِ بَـــادعُ

وكُـــلُّ قبـــيحٍ إن نســـبتَ لحُســـنِهِ أَتتْكَ مَعاني الحُسنِ فيـــه تُســـارعُ[1]

فتجليات الله تعالى في الكون مختلفة ومتنوعة ،و«لما كان الكون هو مجلى من مجال الجمال الإلهي فالكون عند الجيلي لا يوصف إلا بالحسن فهو في جملته حسن مطلق »[2] وهولا يرى في الوجود قبحا إلا باعتبار ونسب أي أن القبح موجود إذا ما قورن بالجمال، ولا يوجد هناك قبح مطلق .

يوضحّ الجيلي هذا المفهوم بشكل جلي في قوله :«اعلم أن جمال الحق سبحانه وتعالى وإن كان متنوعا فهو نوعان ،النوع الأول معنوي وهو معاني الأسماء الحسنى والأوصاف العلا (...)، والنوع الثاني صوري وهو هذا العالم المطلق المعبر عنه بالمخلوقات»[3].أي صور وتجليات الحق تعالى في الكون والتي تشكل في مجملها جماله المطلق . كما أن من ميزات الجمال الإلهي هو عدم محدوديته،فهو جمال يتخطى حدود الإدراك، وما نراه في الكون من مظاهر تجليات الجمال الإلهي ما هي إلا جزء من هذا الجمال غير المتناهي .فمعرفة جمال الحق تعالى هي معرفة غير محدودة مفتوحة الآفاق، والعبرة –كما يقول أدونيس –ليست برؤيتنا للمرئي إنما العبرة بأن نرى ما وراءه [4].

[1] عبد الكريم الجيلي، النادرات العينية في البادرات الغيبية، ص:95،96.

[2] عبد الكريم الجيلي، الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، ص:93.

[3] المصدر نفسه، ص:93.

[4] ينظر : أدونيس ، الصوفية والسريالية ، دار الساقي ، ط4 ، 2010م ، ص: 223.

د-الجلال الإلهي :

يكمن جلال الحق تعالى في «صفات العظمة والكبرياء والمجد التي شاء سبحانه أن تظهر تجلياتها في الوجود كمظاهر لأسمائه وصفاته الجلالية،ليكون الوجود بذلك هو المجلى التام للذات الإلهية .»[1].

يقول الجيلي شارحا مفهوم الجلال الإلهي :

1. وأطلق عنان الحقِّ في كُلِّ ما تــرى فتلــكَ تجليّــاتِ مــن هــوَ صــانِعُ
2. فقد خلق الأرضينَ بــالحقِّ والسّــمَا كذا جاء في القرآنِ إذ أنــت ســامِعُ
3. وما الحقُّ إلاّ اللهُ لا شــيء غيــرهُ فشمَّ شذاهُ فهو فــي الخلــقِ ضــايعُ
4. وشــاهدهُ حقًّــا مِنــك فيــكَ فإنّــهُ هُوَيّتــكَ اللاتــي بهــا أنــتَ يــانِعُ
5. وفي أينما حقًّــا تُولــوا وجــوهكم فثمَّةُ وجــهُ اللهِ هــل مــن يُطــالِعُ[2]

فالحق تعالى « اقتضى أن تظهر آثار أسمائه وصفاته الجلالية في الكون ... فظهرت آثار اتصافه بأسماء مثل الكبير المتعال،الجليلالقهار،الجبار المتكبر، القوي المتين،المنتقم ذو الجلال ،القاهر الغيور،شديد العقاب ...»[3]، فإذا كانت الجنة –على سبيل المثال – مظهرا من مظاهر الجمال الإلهي ،فإن نار جهنم هي مظهر من مظاهر جلاله المطلق .

وعليه فإن كل ما نراه أو ندركه بالحواس وبالعقل هو من تجليات الحق تعالى ،وهذه التجليات هي مجموع صفاته وأسمائه الجمالية والجلالية التي تدل على حسنه، وتدل في مقابل ذلك على قوته وعظمته جل وعلا.

---

[1] يوسف زيدان، عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية، ص:156.

[2] عبد الكريم الجيلي ،"النادرات العينية في البادرات الغيبية ، ص: 97.

[3] "عبد الكريم الجيلي، الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل"،ص:97.

هـ-الكمال الإلهي:

يرى الجيلي «بأن كمال الله تعالى عبارة عن ماهيته وماهيته غير قابلة للإدراك والغاية فليس لكماله غاية ولا نهاية .واعلم أن كماله سبحانه وتعالى لا يشبه كمال المخلوقات،لأن كمال المخلوقات لمعان موجودة في ذواتهم وتلك المعاني مغايرة لذواتهم.»[1].

وقد أوضح الجيلي مفهوم الكمال في أكثر من قصيدة ، ومنها هذه الأبيات التي ذكرها في قصيدة له من كتابه المذكور سلفا_ الإنسان الكامل_ والتي لا تقل أهمية عن أبيات العينية :

عَزَّتْ مَدَارِكُهُ ،غَابَتْ عَوَالِمُهُ جَلَّتْ مَهَالِكُهُ ،أَصْمَتْ صَوَارِمُهُ

لاَ العَيْنُ تُبْصِرُهُ ،لاَ الحَدُّ يَحْصُرُهُ لاَ الوَصْفُيحضره ،مَنْ ذَا يُنَادِمُهُ[2]

يقرّ الجيلي في هذه الأبيات بمحدودية إدراك الإنسان لحقيقة الذات الإلهية، فالله تعالى «يتصف بكل وصف يطلبه، وتستحق ذاته كل أسماء الكمال، ومن شأن الكمال عدم الانتهاء ونفي الإدراك ،.ومن هنا قال الجيلي إن ذاته تعالى غيب لا يدرك بمفهوم عبارة ولا يفهم بمعلوم إشارة»[3].

ومن كماله تعالى هو انفراده بكل الصفات فلا يشبه أحدا من المخلوقات، فهو منزه تنزيها مطلقا، وهو موصوف بما دل عليه كل ضدين في العالم؛ فهو النافع والضار والمحي والمميت، والمقدم والمؤخر، فقد تجمعت فيه الأضداد كلها:

[1]عبد الكريم الجيلي، الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، ص:99.

[2]المصدر نفسه، ص:13.

[3]يوسف زيدان، الفكر الصوفي بين عبد الكريم الجيلي وكبار الصوفية، ص:91.

هُو العرشُ والكُرسيُّ والمنظرُ العَلي هو السَّدرةُ اللاتـــي إليهـــا المراجِـــعُ
هو الأصلُ حقًّا والهيولي مـــع الهَبَـــا هو الفلـــكُ الـــدّوارُ وهـــو الطَّبـــائِعُ
هو النُّورُ والظّلماءُ والمـــاءُ والهـــوا هو العُنصرُ النـــاريُّ وهـــو البلاَقِـــعُ
هو الشَّمْسُ والبدرُ المُنِيرُ هو السُّـــها هُوَ الأفقُ وهوَ النّجْمُ وهـــوَ المواقِـــعُ
هو المركـــزُ الحُكمِـــي هـــو الأرضُ هو المُظْلِمُ المِقتـــامُ وهـــوَ اللّوامِـــعُ
هو الدّارُ وهوَ الأهلُ والحيُّ والغضاَ هو الناسُ والسُّكانُ وهـــوَ المراتِـــعُ
هو الحكمُ والتأثيرُ والأمـــرُ والقضـــا هو العِـــزُّ والســـلطانُ والمُتواضِـــعُ
هو اللّفظُ والمعنَى وصورةُ كـــلّ مـــا يُخالُ من المعقـــولِ أو هُـــو واقِـــعُ[1]

كان هذا غيضا من فيض فيما يتعلق بالموضوعات الأساسية التيتتضمنها القصيدة العينية لعبد الكريم الجيلي، وإن كان الغلو والتعمق في مضمونها من الأمور الصعبة والمستعصية نظرا لفكرها العميق ودلالاتها الرمزية المتوارية خلف ألفاظها الذوقية،إلا أنه في مقابل ذلك لا يمكن الإنكاربأن العينية تتسم بميزات فنية وجمالية تجعلها قطعة أدبية فريدة تستحق الدراسة، فلغتها الرمزية المعبرة توحي بوجود خصائص أسلوبية متميزة تستدعي الوقوف عندها وكشف أسرارها وخباياها .

ولعلّ هذا هو الدافع الأساسي الذي حملني على الوقوف عند جانب من جوانب بنيتها اللغوية- وهو الجانب الصوتي- وذلك بهدف إبراز البعد الدلالي والأسلوبي الذي طبع بنيتها الصوتية، وكذا التعرف على مواطن الجمال الصوتيلهذه المدونة،وكيف ارتبطت الظاهرة الصوتية بالتجربة الروحية والسلوكية لعبد الكريم الجيلي؛ أي محاولة

[1] عبد الكريم الجيلي،النادرات العينية في البادرات الغيبية،ص:90، 91.

وضع الظاهرة الصوتية ضمن سياقها المعرفي الخاص لنعرف ما تمخضت عنه من دلالات انزياحية ومقاصد ذوقية .

الفصل الأول:

البناء الصوتي وأثره في تشكيل النص الشعري

1-**مفهوم الصوت في كتب التراث**

2- المستويات الصوتية

أ-علم الأصوات العام

1- علم الأصوات النطقي

2-علم الأصوات الفيزيائي

3- علم الأصوات التجريبي

ب- علم الأصوات الوظيفي

3 -**خصائص اللغة الشعرية**

4 -**مستويات الموسيقى الشعرية**

أ -الموسيقى الداخلية

ب- الموسيقى الخارجية

5 - **القيمة التعبيرية للصوت**

6- الصوت والسياق

يعدّالدرس الصوتي من أدق العلوم اللغوية ،وأكثرها استجابة للتجريب ،به تصاغ دلالة الألفاظ،وبه تحدد، وبه ينسج الكلام،وتتنوع الدلالات السياقية حسب مايقتضيه المقام. فلا يمكن بأي حال من الأحوال دراسة اللغة دراسة علمية مالم يكن الدارس على بينة بأثر الصوت وقيمته ،إذ يتيح هذا النوع من الدراسات للباحث أن يقف على خصائص اللغة حين تتفاعل أصواتها في تركيب عجيب وتتضام في صور كلمات،ولولا المعرفة الدقيقة بعلم الأصوات لكان التواصل غير ممكن أو ضربا من الافتراض .

1- مفهوم الصوت في كتب التراث :

اهتم القدماء من علماء اللغة بالصوت اللغوي نظرا لأهميته في تشكيل الدلالة ،فهو البنية الأساسية لأي لغة ، وهو المادة الخام لإنتاج الكلام.

وقد أشار "الجاحظ" (ت255هـ) كذلك إلى قيمة الصوت فقال:« الصوت هو آلة اللفظ، والجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون الحركات إلا بظهور الصوت ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف»[1].

ربط الجاحظ في هذا التعريف بين الصوت وخاصية التقطيع التي تعد من أهم سمات وخصائص اللغة البشرية ، فلا قيمة للتقطيع ولا للتأليف إلا بوجود الصوت .

أما أبو الفتح عثمان بن جني(تـ392 هـ) فكان واحدا من اللغويين القدماء الذين عرفوا الصوت تعريفا دقيقا بقوله:« اعلم أن الصوت عرض يخرج من النفس مستطيلا متصلا حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته»[2]. وهذا يعني أن " ابن جني" قد تفطن إلى كيفية حدوث الصوت اللغوي والتي تتم عن

[1] أبو عمرو عثمان بن بحر ،الجاحظ ، "البيان والتبيين ،تح : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخا نجي ، ط7 1998م ، ج1، ص: 79.

[2] أبو الفتحعثمان بن جني، "سر صناعة الإعراب" تح:حسن هنداوي ، دار القلم ،–دمشق– ط1، 1985، ج1، ص:6.

طريقة تضافر أعضاء الجهاز الصوتي عند الإنسان، بحيث يشارك كل عضو بطريقة أوبأخرى في إخراج ذلك الصوت.

لقد اعترفت الدراسات الحديثةبفضل الدراسة الصوتية واعتبرتها أول خطوة في أي دراسة لغوية كانت،لا لشيء إلا لأنها تتناول أصغر وحدات اللغة وهو الصوت ،كما أن لها أثرا كبيرا في إبراز الوظيفة التمييزية للوحدات الصوتية من حيث كونها صوائت وصوامت،وتعنى أيضا بإبراز الملامح الصوتية لكل صوت من حيث كونه ساكنا أومتحركا وبالنظر إلى صفاته من جهر وهمس وغيرها[1].

مما يعني أن الدراسة الصوتية أصبحت علما قائما بذاته له ضوابط وقوانين معينة ويخضع لمنهج محدد فهويدرس الصوت البشري دراسة علمية «من ناحية وصف مخارجه، وكيفية حدوثه، وصفاته المختلفة التي يتميز بها عن الأصوات الأخرى كما يدرس القوانين الصوتية التي تخضع الأصوات في تأثيرها بعضها ببعض عن تركيبها فيالكلمات أو الجمل »[2].

ينقسم علم الأصوات إلى شقين مختلفين : الشق الأول من هذا العلم يهتم بالدراسة العلمية الموضوعية للصوت الإنساني إذ يحدد مخارج الأصوات، وكيفية حدوثها وبيان صفاتها المميزة لها عن غيرها وهذا ما يطلق عليه مصطلح:" Phonétic " أي علم الأصوات أو الصوتيات، وأما الشق الآخر فهو الذي يعنى بدراسة وظيفة الأصوات في المعنى اللغوي، أو بعبارة أخرى الدور الذي يلعبه الصوت داخل التركيب أو السياق ،وقد أطلق عليه مصطلح :"La Phonology" أي علم الأصوات الوظيفي أو الصوتيات الوظيفية .

---

[1]ينظر: محمد عزام، " التحليل الأسلوبي للأدب"، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق –سوريا 1994–، ص: 132.

[2]رمضان عبد التواب ،"مدخل إلى علم اللغة ومناهج البحثاللغوي "، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3، 1997م، ص: 13.

ولكن في مقابل ذلك لا يمكن أن نتناسى ذلك الاختلاف الذي شهدته المدارس اللسانية الحديثة في تحديد " ماهية المصطلحين " الصوتيين " ففرديناندي "سوسير ــ de saussure)" مثلا استعمل المصطلح " Phonétic " للدلالة على العلم التاريخي الذي يحّلل الأحداث والتغيرات والتطورات التي تخضع لها اللغة عبر السنين والحقب التاريخية المختلفة، بينما جعل مصطلح " LaPhonology " يهتم بدراسة العملية النطقية للصوت الإنساني[1] ،في حين استعملت " مدرسة براغ " مصطلح " فونيتيك " بعكس استعمال " ديسوسير" إذ رأت أنه ليس علما لسانيا، بل هو مساعد للسانيات، واعتبرته من علوم الطبيعة، أما "الفونولوجيا" فهيعندها فرع أساسي من اللسانيات يعالج القيم التعبيرية للأصوات اللغوية [2].

يستنتج من خلال ما سبق ومن اختلاف الرأيين –رأي سوسير ومدرسة براغ – أن قيمة الصوت الحقيقية تتجلى من خلال الكشف عن وظيفته التعبيرية ودوره في تحريك المعنى وتوجيهه، وهو الهدف الذي سعت إليه مدرسة براغ من خلال تأكيدها على أهمية علم الأصوات الوظيفي"the Phonology".

2– :

– علم الأصوات العام الفونيتيك :

يعتمد علم الأصوات بصفة كلية على المعرفة الكاملـــة والدقيقة لأعضاء النطق التي تشترك فيما بينها لإنتاج الأصوات اللغوية وكيفية قيامها بهذه الوظيفة، وذلك لأن عملية النطق بالصوت «هي عملية في غاية التركيب والتعقيد فالصوت اللغويلا يتكون

[1] ينظر: فرد يناند ديسوسير " محاضرات في الألسنية العامة " تر:يوسف غازي ، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة –الجزائر، 1986 م، ص:49.

[2] ينظر: رومان ياكبسون " ست محاضرات في الصوت و المعنى " تر: حسين ناظم ، علي حاكم صالح ، المركز الثقافي – بيروت– ط 1 ، 1994م، ص: 49،50.

إلا بعدة عمليات متكاملة، فلا تكفي استدارة الشفتين لنطق الصوت، إنمجرد وضع اللسان في أي موضع من الفم لا يكفي لنطق أي صوت، ولذا فهناك مقومات أساسية لنطق الأصوات اللغوية »[1].

ولا يحدث الصوت اللغوي إلا بوجود مستويات صوتية تتضافر فيما بينها لتشكيله :

1- علم الأصوات النطقي:

وهو المستوى الذي يتعرض إلى خصائص الصوت اللساني بالوصف والتحليل متخذا من اللغة المنطوقة ميدانا للدراسة؛ فهو يدرس آلية إنتاج الصوت ومخارج الأصواتوصفاتها مستمدةأدوات دراسته من علوم مختلفة كالتشريح، والفيزياء والطب والتقنية الآلية وغيرها من العلوم لكي يتمكن من تحليل الصوت تحليلا علميا دقيقا ومتكاملا[2].

2-علم الأصوات الفيزيائي :

يهتم هذا المستوى بدراسة الأبعاد المادية والفيزيائية للأصوات أثناء مرحلة انتقالها من فم المتكلم إلى أذن السامع، وهي المرحلة التي تمثل الميدان التطبيقي لحدوث الذبذبات الهوائية والموجات الصوتية حتى تلتقطه أذن السامع، وهو الآخر مجال لدراسة الصوت؛ إذ يطلق عليه مصطلح"علم الأصوات السمعي" الذي يتخذ الأذن مادة للدراسة من حيث مكوناتها وتموجاتها واستقبالاتها، أو بعبارة أخرى :«أثر هذا الصوت على أعضاء السمع »[3].

---

[1] محمودفهمي حجازي، " مدخل إلى علم اللغة " الدار المصرية السعودية ، -القاهرة- 2006م ص: 41.

[2] ينظر: أحمد محمد قدور، " مبادئ اللسانيات " دار الفكر، دمشق -سوريا - ، ط1 ، 1999 م، ص:45.

[3] أحمد محمد قدور،مبادئ اللسانيات ، ص: 46.

3-علم الأصوات التجريبي:

وهو الفرع الذي يتناول هذه المستويات الثلاثة معتمدا على الآلة والمخبر؛إذ يختص هذا الأخير بالمعالجة المخبرية لإنتاج الأصوات ،كما أنه خطا خطوات واسعة في ميدان تحليل الكلام وهذا بسبب الاستعمال الكبير للآلات الحديثة"كالبلاتوغرافيا " "الكيموغرافيا "و"التحليل الطيفي" وغيرها من الآلات الحديثة التي تستخدم في هذا المجال.[1]

- علم الأصوات الوظيفي " الفونولوجيا " :

يتناول التحليل الفونولوجي أصوات اللغة باعتبارها عناصر حاملة لوظيفة لغوية معينة، فهو لا يهتم بالخصائص النطقية والفيزيائية والسمعية للأصوات باعتبارها غاية في حد ذاتها،وإنما يعتبرها مجرد وسيلة لتحديد دور الصوت اللغوي في عملية التبليغ ومدى تأثيره في المتلقي[2].

ويشير "محمد توفيق شاهين" إلى قيمة هذا الشق من علم الأصوات بقوله:«أما علم التشكيل الصوتي أو الفونولوجي فيدرس الصوت في سياقه وطريقة نطق أصحابه في نطقهم الطبيعي للغتهم، وكذلك معرفة مدى تأثره بما يجاوره من أصوات حتى تتضح صورة الفونيم أي الوحدة الصوتية التي تتشكل باختلاف المواقع المؤثرة فيها ويتضح المقطع الصوتي فتعرف الطريقة التي ركبت منها الكلمات في تلك اللغة »[3] . فالفونولوجيا علم يهتم بالصوت في سياقه اللغوي ووظيفته التمييزية وأثره في الكشف عن المعاني التي تشكلها الأصوات المتضامة.

---

[1] ينظر: المرجع نفسة ، ص: 46.

[2] ينظر: محمود فهمي حجازي " مدخل إلى علم اللغة "، ص: 42.

[3] توفيق محمد شاهين، "علم اللغة العام " ، دار التضامن ، القاهرة، ط1، 1980 م، ص: 104.

ويذكر " حلمي خليل " في كتابه " دراسات في اللغة والمعاجم " الدافع الذي جعل اللغويين يقسمون علم الأصوات إلى شقيه المعروفين بقوله :« ومع تقدم الدرس الصوتي اكتشف علماء اللغة أن للصوت جوانب غير الوصف الفيزيائي أو الفسيولوجي أو السمعي له تكمن في الوظيفة التي يقوم بها الصوت داخل البنية اللغوية، بماله من صلة بالمعنى فوزعوا الدراسة الصوتية بين هذين الفرعين من فروع علم اللغة »[1].

ولعل أهم عنصر درسه " الفونولوجيون وهم يتناولون الصوت بالدراسة " هو الفونيم" " (Phonème) أو الصوت اللغوي . يعرفه "كمال بشر" بقوله: «هذا الصوت الواحد العام الذي يجمع جملة من الأفراد والتنوعات اتفق على تسميته الفونيم(Phonème)وهذا المصطلح مصطلح إنجليزي (وله مقابل في لغات أخرى) من الصعب ترجمته بكلمة مفردة عربية لاختلاف وجهات النظر في تفسيره بالتفصيل »[2].

فالفونيم هو أصغر الوحدات الصوتية على مستوى التشكيل أو التنظيم ، وهو وحدة غير قابلة للتجزئة إلى وحدات أصغر منها، فعلى سبيل المثال: معنى كلمة "جلب " يختلف تماما عن معنى كلمة "حلب"، والعنصر اللغوي الذي جعل دلالة الكلمة الأولى تختلف عن دلالة الكلمة الثانية هو وجود صوت الجيم في كلمة" جلب" وصوت الحاء في كلمة " حلب"، وهذا يعني أن إحلال صوت "الجيم" مكان "الحاء" هو تغيير للمعنى لأن هذين الصوتين هما اللذان يفرقان بين الكلمة الأولى و الثانية[3].

وترجع فكرة " الفونيم "(Phonème)والبحث والتمييز بين الوحدات الصوتية إلى "مدرسة براغ اللغوية " خصوصا مع أعمال اللغويين:"رومان جاكبسون

[1] حلمي خليل، " دراسات في اللغة و المعاجم "، ص: 28 .

[2] كمال بشر،" علم الأصوات " دار غريب – القاهرة – 2000م، ص: 482 .

[3] ينظر: عبد القادر عبد الجليل، " الأصوات اللغوية " دار صفاء عمان – الأردن – ط1، 1998 م ، ص: 98،99.

R.JAKOBSON ونيكولا تربتسكويN.TROBESKOY، فالفونيم عند تربتسكويهو أصغر وحدة فنولوجية وهو علامة لسانية مهمتها حمل معنى الكلمة[1].

أما عن جهود اللغويين القدماء في مجال الدرس الصوتي، فإنه يمكن القول بأن اللغويين القدماء أشاروا إلى أصوات اللغة العربية ومخارجها، وصفاتها المميزة لها، إلا أن تصنيفهم هذا لم يحظ بكتب مستقلة بل كانت إشاراتهم إليه في ثنايا كتبهم لا لشيء فقط لأن الدرس الصوتي عندهم لم يكن غاية في حد ذاته بل كان وسيلة لدراسة قضايا لغوية أخرى، كالظواهر الصرفية والمعجمية وغيرها من المسائل اللغوية الأخرى.

فالخليل (175)

[2] كما أنه اعتبر الدرس الصوتي كمدخل لدراسة معجمة الموسوم بـــ :"العين" والذي على أساسه –الصوت – رتب مادته المعجمية فيقول:« في العربية تسعة وعشرين حرفا، منها خمسة وعشرين حرفا صحاح لها أحياز ومدارج، وأربعة أحرف جوف وهي: الواو والياء، والألف اللينة والهمزة سميت جوفا لأنها تخرج من الجوف فلا تقع في مدرجة من مـــدارج اللسان ولا من مدارج الحلق ولا من مدارج اللهاة، إنما هي هاوية في الهواء فلم يكن لها حيز تنسب إليه إلا الجوف »[3].

يستنتج من خلال هذا النص المقتبس لصاحب العين أنه أول من وضع منطلقات أساسية يرتكز عليها الدرس الصوتي من تحديد الأصوات،والأحياز والمدارج، والحلق واللهاة والجوف، وهو ما يشير إلى الموقعية في جهاز النطق .

---

[1] ينظر: بوقرة نعمان، " محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة " منشورات جامعة باجي مختار، عنابة – 2006م ص:105.

[2] ينظر: حلمي خليل " دراسات في اللغة و المعاجم " دار النهضة ، بيروت –لبنان ،ط1 ، 1998م ص:55.

[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي،" العين، " ترتيب :عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان–، ط1 2003م ، المجلد الأول، ص:41.

أما سيبويه (ت189ه) فقد أشار إلى أصوات اللغة العربية في سياق حديثه عن قضية صرفية بحتة وهي:" الإدغام "إذ يقول :« فأصل الحروف العربية تسعة وعشرون حرفا، الهمزة، والألف، والهاء، والعين، والحاء،والغين،والخاء والكاف والقاف والضاد،والجيم، والشين، والياء، واللام، والراء، والنون، والطاء، والدال والتاء والصاد،والزاي، والسين، والظاء، والذال، والفاء، والقاف، والباء، والميم، والواو »[1].

ثم عمد بعد ذلك إلى وصف مخارج هذه الأصوات من أقصى الحلق وصولا إلى الشفتين، ليذكر السّبب الذي حمله على هذا الوصف بقوله: « وإنما وصفت لك حروف المعجم بهذه الصفات لتعرف ما يحسن فيه الإدغام وما يجوز فيه و ما تبدّله استثقالا كما تدغم، و ما تخفيه وهو بزنة المتحرك »[2].

وهذا يعني أن الدرس الصوتي عند "سيبويه" اعتبر كمدخل لدراسة ظواهر صرفية مختلفة " كالإدغام "و" الإبدال" و" القلب " وغيرها، ونظرا للعلاقة الوثيقة التي تربط المستوى الصرفي بالصوتي أصبحت الدراسة الصوتية لعلم الصرف ضرورية جدا،فالصرف باعتباره ذلك الفرع من علم اللغة الذي يعنى ببنية الكلمة وهيئتها وما يطرأ عليها من زيادة و صحة وإعلال ونحو ذلك – يعتمد على مرجعية صوتية، فالتغيرات التي تطرأ على بنية الكلمة ليست عشوائية ، وإنما تخضع لقواعد و قوانين دقيقة تهدف إلى التخفيف و الانسجام وتجنب الثقل أثناء عملية النطق.

لم تقتصرجهود اللغويين القدماء على "الخليل "" وسيبويه " وإنما كانت هناك إسهامات أخرى عند كل من: الزجاجي (ت340ه) في كتابه " الجمل"،وابن جني في كتابه" سر صناعة الإعراب " فقد درس الصوت العربي دراسة وافية ، وكان أول من استعمل مصطلح" الصائت أو المصوت ".

---

[1] عمرو بن عثمان بن قنبر،سبويه " الكتاب " تعليق إميل بديع يعقوب دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ، ط1– 1999م، ص: 572.

[2] المصدر نفسه ، ص: 575 .

أما ابن سينا (ت 428هـ) فقد قسم الصوت إلى قسمين وبين كيفية انتقاله من فم المتكلم إلى أذن السامع، وهذا في كتابه " أسباب حدوث الحروف" إذ قام بتشريح الحنجرة لمعرفة دورها ودور الوترين الصوتيين في عملية النطق، في حين ألف" ابن سنان الخفاجي" (ت466 هـ) رسالة في الأصوات في كتابه" سر الفصاحة"ورسم مخططا توضيحيا لمخارج الأصوات .

ولعلّ الدافع الذي جعل اللغويين القدماء لا يفردون كتبا للدراسة الصوتية يعزى إلى أن التحليل اللغوي عندهم ينطلق من الوحدات الكبرى إلى الوحدات الصغرى أي من قضية الجملة والإعراب إلى قضية الأبنية الصرفية ثم الأصوات وهو ترتيب مخالف لترتيب المحدثين[1]، فجعلوها في مؤخرة بحوثهم تابعة للدراسات النحوية .

ويقارن "حسام البهنساوي" بين الدرس الصوتي القديم والحديث في مسألة الاهتمام بالعنصر الصوتي أوالمكون الصوتي بقوله:« وقد يتبادر إلى الذهن، أن علماءنا العربقدموا الدراسات النحوية والصرفية عن وعي منهجي، وقصد علمي، بهدف إبراز أهمية المكون الأساسي في اللغة أي المكون التركيبي (...) كما هو الحال عند علماء المنهج التوليدي التحويلي، لكن الفارق أن علماء المنهج التوليدي التحويلي أدركوا قيمة المكون الصوتي وأدرجوه كمكون تفسيري في التحليل اللغوي »[2].

وهذا يعني أن المكون الصوتي له دور في إضفاء الدلالة علىبنية السياق اللغوي عموما،من خلال تفاعل الوحدات الصوتية والمقاطع لتشكل إيقاعا تنغمياخاصا في النص –الأدبي عموما والشعري على وجه التحديد.

[1]ينظر: محمود فهمي حجازي " مدخل إلى علم اللغة "، ص: 23.

[2]حسام البهنساوي "الدراسات الصوتية عند العلماء العرب و الدرس الصوتي الحديث" ،مكتبة الزهراء ،القاهرة، ط1 2005 م ، ص:11.

3-خصائص اللغة الشعرية :

لا تنحصر وظيفة اللغة في الشعر عند كونها وسيلة من وسائل التبليغ والإعلام وحسب،بل تتعداها إلى أوسع وأعمق من ذلك ، فالخطاب الأدبي ينفرد ويتميز عن غيره من الخطابات الأخرى بعنصر التأثير ،لأنه رسالة حاملة لمختلف القيم الفنية والجمالية التي تترك أثرا عميقا في وجدان كل قارئ لهذا الخطاب، وبالأخص في الخطابات الشعرية التي تتجلى فيها هذه القيمة بشكل أوضح .

وقد فرق النقاد والأدباء بين اللغة الشعرية وغير الشعرية، ووضعوا حدودا فارقة تميزهما عن بعضهما ،فرأوا بأن اللغة الشعرية «هي كلية العمل الشعري أو النسيج الشعري بما يشتمل عليه من مفردات لغوية وصور شعرية ومن موسيقى »[1] .

أي أنها حصيلة تفاعل بين الأصوات، والكلمات،والتراكيب،والصور محكومة بنظام عروضي معين قوامه الأوزان والقوافي،ف« لغة الشعر هي لغة الإشارة في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح »[2].

ففي قول أدونيس ما يوضح الفرق بين اللغتين –الشعرية وغير الشعرية – بحيث تنحصر اللغة العادية في توضيح المعنى المعجمي ولا تتعداه ،بينما تتجاوز لغة الشعر هذا المعنى إلى معنى آخر إيحائي يحمل قيمة فنية جمالية مؤثرة،وذلك لأن الشاعر عندما يوظف السياق اللغوي فإنه «يخرج الكلمات من معانيها المعجمية المحنطة إلى سياق تتفجر فيه عشرات المعاني، إذ في السياق اللغوي تتنفس الكلمات وتنبض بالحياة»[3] فالتجربة الشعرية هي تجربة لغوية مفعمة بالعواطف الجياشة والأحاسيس

---

[1] سعيد الورقي،لغة الشعر الحديث،دار النهضة العربية للطباعة والنشر ،بيروت ، ط3،1984،ص : 67.

[2] أدونيس، "مقدمة للشعر العربي،دار العودة ، بيروت 1979، ص: 125، 126.

[3] خليل إبراهيم العطية، " التركيب اللغوي لشعر السياب "،دار المعارف ،تونس ،ط2، 1999م ،ص:17.

وكل ما يعتري النفس من مكنونات داخلية وخلجات نفسية.وتتسم هذه اللغة بجملة من الخصائص المميزة تتمثل فيمايلي :

أ-الإبداعية:

تشتمل اللغات البشرية في جملتها على مجموعة من السمات والخصائص التي تميزها عن سائر الوسائل التبليغية الأخرى ،ولعل أهم هذه السمات هو الطابع الإنتاجي والإبداعي للغة،إذ يمكننا من عدد محدود من أصواتها أن ننتج عددا غير متناه من الجمل والعبارات التي لم نسمع بها من قبل ،وذلك بالاعتماد على الكفاءات المخزنة في الدماغ البشري أو ما يسمى ب :مجموع القواعد الضمنية

ولعل تجلي هذه السمة يكون بشكل أوضح في النص الشعري الحامل لمجموعة من السمات الفنية والجمالية، بحيث تكون اللغة هي الحامل الأساسي لهذه القيم الفنية فهي مادة الأدب الخام وجوهره الحقيقي ، كما ترتبط أيضا «بموهبة الأديب وقدرته على تشكيل اللغة بطرائق تجعلها ذات أثر جمالي فعال في المتلقي ،من غير أن يدرك هذا الأخير-غالبا – السر وراء تأثره»[1].

ولا يتأتى هذا إلا من خلال توظيف الشاعر لمجموعة من العناصر اللغوية من صوت وكلمة ووزن وإيقاع ومعان وغيرهامن عناصر تشكيل القصيدة الشعرية.

فلا يتم الفهم العميق والدقيق للإبداع إلا من خلال امتلاك لغته الفنية ووسائلها الجمالية التي يشكلها النشاط الصوتي في النص الشعري صوتا ولفظا، وعليه فإن أي«تحليل جمالي مشروع للأدب لا يتحقق إلا من خلالهما أي عن طريق تحليل القالب اللغوي

[1] ثائر العذاري، في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية ،رند للطباعة والنشر، دمشق ،ط1 ، 2010 م، ص:113

والصوتي للعمل الأدبي»[1]. وهذا يكشف حقيقة النص الشعري على أنه «ليس رسالة فقط، ولكنّه فن، أي نسق من المواد التعبيرية والجمالية، التي تساهم في توصيل الرسالة»[2].

وبناء على هذا، تتحدد الأعمال الأدبية وتتمايز بلغتها وأسلوبها في نسق ممتع لطيف وليس فقط في الأفكار والمضامين «ولو كان العمل الأدبي يحدد بفكرته لما كانت هناك حاجة إلى نشوء لغة خاصة–شعرية – »[3].

ومن السمات الأخرى للغة الشعرية هو: تطورها وحركيتها المستمرة لأنها تعبرعن مختلف التجارب التي تقتضي خلق وإبداع لغة جديدة تتماشى والتجربة الحديثة، فمن« غير المعقول في شيء بل ربما من غير المنطقي أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة إن كل لغة لها تجربتها الجديدة، وإنّ التجربة الجديدة ليست إلاّ لغة جديدة، أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة.»[4].وهذا يؤكد مرونة اللغة الشعرية وقدرتها على احتواء مضامين التجربة الجديدة، فحداثة التجربة تفرض بالضرورة لغة جديدة تستوعبها وتستجيب لها.

فلغة الشعر إذن ليست قائمة على عناصر ثابتة وقواعد قارة ، ولا هي مقتصرة على وظيفتها التقريرية والإبلاغية وحسب،بل هي لغة منفتحة ومتجددة ، وقادرة على استيعاب مجموعة من الوقائع والمؤثرات الأسلوبية، والتي هي من قبيل الوظيفة

[1] محمد صالح الضالع ،" الأسلوبية الصوتية "، دار غريب 2002م ، ص: 4.

[2] حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية– الحضور والغياب– ،منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 م، ص: 19–20.

[3] أدونيس "صدمة الحداثة ،الثابت والمتحول ،دار العودة ، بيروت، ط4، 1983 م ،ص:260.

[4] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت، 1981 م ، ص: 174 .

الشعرية. وهنا تنتقل اللغة في رحم الشعر من لغة واقعية تقريرية إلى لغة فن وإبداع وخيال، لأنها وببساطة تلامس ذات الشاعر وتجربته المعيشة .

ب- الانزياح :

ليست قصيدة الشعر مجرد قوالب لغوية وشكلية تنضم إلى بعضها البعض بطريقة عادية لتؤدي غرضا معينا، إنما هي كيان فني منظم ومركب من جملة من العناصر اللسانيةوالأسلوبية، فتجد التراكيب والعبارات فيها تتتنوع بين المألوف والمفاجئ ، مشكلة نوعا من الخرق والعدول الذي يكون له وقع مؤثر على القارئ أو السامع .

فالانزياح هو واحد من الظواهر البارزة في النص الأدبي –والشعري على وجه التحديدوهو العنصر الذي يجعل من أي نص نصا فنيا جماليا بامتياز بفعل ما يحدثه من مفاجأة وتوتر، فتتحول التراكيب في ظله من تراكيب لسانية إلى تراكيب أسلوبية .والانزياح في أبسط تعاريفه «هو خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفويا، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة»[1] .

ولا يتم الانزياح إلا« بقصد من الكاتب أو المتكلم ،وهذا ما يعطي لوقوعه قيمة لغوية وجمالية ترقى به إلى رتبة الحدث الأسلوبي »[2].

وعليه لا يكون الانزياح إلا بقصد الكاتب أو الشاعر فهو حدث أسلوبي موجه يرمي به صاحبه إلى جملة من المقاصد والغايات، أقتصر على ذكر بعضها :

[1] محمد عزام،" الأسلوبية منهجا نقديا " ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، 1989م ، ص: 51.

[2] منذر عياشي ،" مقالات في الأسلوبية "، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1990م، ص: 81.

– لفت الانتباه، ومفاجأة القارئ أو السامع بشيء جديد ،« والحرص على عدم تسرب الملل إليه، ومن هنا يميل بعض علماء الأسلوب إلى اعتبار الانزياح حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ »[1].

– تحقيق البعد الفني والجمالي للنص: من الأهداف والمقاصد التي يسعى الكاتب إلى تحقيقها هو إعطاء نصه بعدا فنيا وجماليا عن طريق توظيفه لصور مختلفة من الانزياح وبكل أنواعه بدءا بالصوت وصولا إلى الدلالة، ويدخل ضمن هذا : الضرورات الشعرية التي يلجأ إليها الشاعر.

– إضفاء جملة من الصور الإيحائية المعبرة وهذا ما يزيد منعنصر التشويق والمفاجأة، ويتجلى هذا الإيحاء بشكل أوضح في "المجاز" والذي هو في حقيقته انزياح عن المعنى الحقيقي يؤدي وظائفه الشعرية بدرجة أدق وأوضح من الاستعمال الحقيقي والمعتاد للألفاظ[2].

ويمكن أن نجمل أهداف الانزياح في: إثارة انتباه القارئ أو السامع، وخلق جملة من الصور الإيحائية المعبرة، هذا بالإضافة إلى إكساب النص وظيفة انفعالية لا تقل أهمية عن الوظائف الأخرى للنص. ولهذه الأهداف وغيرها عدّ الانزياح مكونا أساسيا ورئيسيا من مكونات الإبداع ، إن لم نقل بأنه هو الإبداع في حد ذاته .

أما مظاهر الانزياح في الشعر فهي متعددة ومختلفة تتعلق بجميع جوانب اللغة صوتا وتركيبا ودلالة، أو ما يسمى بالانزياحات الخطية، وذلك لأن الشعر كما هو في اعتقاد الكثيرين يعد موطنا للانزياح لأن مسحة الإبداع والتجديد هي الطاغية عليه دون النثر، فمظاهره كثيرة فمنها: الانزياح في العملية التعبيرية، وهناك انزياح في الوزن

[1] يوسف أبو العدوس ،" الأسلوبية ، الرؤية والتطبيق" ،دار المسيرة ،الأردن ،ط 1، 2007م ، ص: 184.

[2] ينظر: صلاح فضل، "نظرية البنائية في النقد"، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1 1987م ،ص: 172، 173.

والقافية، وهناك انزياح في الدلالة ، وكذا الانزياحات البلاغية التي تتجلى في المجازات بشتى أنواعها [1].

ولعلّ أوضح صورة للانزياح في الشعر نجدها في ما يسمى ب :"الحذف ، فهو أسلوب بلاغي قديم مفعم بالدلالات الإيحائية، لذا نجد له عناية فائقة من قبل البلاغيين القدماء.

يشير"عبد القاهرالجرجاني" إلى بلاغة الحذف بقوله :«والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق ،وأــتم ما تكون بيانا إذا لم تبن »[2]. ولعل موضع الإفادة هنا يكمن في القرينة التي تحل محل المحذوف فتفي بالغرض،وهو الإبانة عن المعنى .

فالحذف من القضايا المهمة التي عالجتها البحوث الأسلوبية والنحوية، بوصفه انزياحا عن مستوى التعبير العادي والمألوف [3].

ومن المظاهر الأخرى للانزياح: ظاهرة "التقديم والتأخير"،« فالمتتبع لصور التقديم والتأخير في الشعر العربي القديم ، يجد أن الشعراء العرب قد أفاضوا في أشكال عدة منالتقديم والتأخير ،لتأخذ هذه الأشكال منحى أسلوبيا مميزا ، بحيث يشكل التقديم والتأخير خرقا أو انزياحا عن النمط المألوف لتركيب الجملة »[4].

---

[1] ينظر: أحمد قاسم الرمز، " ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن «، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ط1،1996م ، ص: 234.

[2] عبد القاهر الجرجاني، "دلائل الإعجاز "، تصحيح وتعليق : محمد رشيد رضا ،دارالمعرفة ، بيروت لبنان ، 1981م ص: 146 .

[3] ينظر : يوسف أبو العدوس،" الأسلوبية الرؤية والتطبيق "، ص:190.

[4] أحمد قاسم الرمز، " ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن" ، ص: 244-245.

ومن صور التقديم وضروبه المختلفة : تقديم المسند عن المسند إليه، وكذا تقديم المفعول به عن الفعل والفاعل وغيرها من الصور التي تقتضيها طبيعة كل نص بحسب تجربته وموضوعه .

ت- التشكل:

ليست القصيدة الشعرية في نهاية المطاف سوى قوالب لغوية وشكلية منظمة ومتسقة اتساقا محكما لتؤدي الغرض المطلوب من وراء تنظيمها، بحيث يكون هذا السبك سبكا فنيا جماليا، وذلك حتى يتحقق البعد الفني لها،أو ما يسمى بالوظيفة الشعرية. فلغة الشعر هي كيان مركب وجامع لمختلف العناصر والمكونات «من خيال وصور موسيقية ومواقف إنسانية »[1] .كما تتجلى هذه العناصر أيضا في الإيقاع المتناغم المتولد من تشاكل الألفاظ، ومن النبر والتنغيم ...

لقد كان للمدرسة الشكلانية دورلا يستهان به في الإشارة إلى طبيعة اللغة الشعرية، والتي رأت بأن حدودها تتجلى في إطار اللغة ولا تخرج عنها أو تحيد عن دائرتها، كما تطرقت إلى كيفية تمثل القوالب اللسانية تمثلا فنيا جماليا بدلا من الاستعمال العادي للعلامات اللسانية، حيث يتجلى الخلق والإبداع وغيرها من العناصر المكونة لشعرية النص، ولذلك ركزت على هذه الوظيفة بالتحديد – الشعرية – وعلاقتها بالوظائف الأخرى .

كما أنها أولت عناية فائقة بإحدى بنيات اللغة الأساسية وهو الصوت،وكذا السمة التعبيرية للأصوات داخل السياق أي في النصوص وما تفجره من طاقات دلالية وإيحائية خاصة .

[1] السعيد الورقي ، "لغة الشعر العربي الحديث ، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية " ،ص: 05.

فالشعر في نهاية الأمر هو فن لغويبامتياز[1]، وهو قوالب شكلية منظمة بطريقة خاصة ومتميزة بحيث يسعى الشاعر جاهدا إلى توظيف كل الإمكانات التي تتيحها له اللغة فتتحقق شعرية النصووظيفته الجمالية [2]. ولعل الجانب الموسيقي –بكل عناصره –هو من أهم هذه الإمكانات على الإطلاق .

4- مستويات الموسيقى في النص الشعري:

تتشكل موسيقى الشعر عبر مستويين رئيسيين هما: الموسيقى الخارجية والداخلية.

أ –الموسيقى الخارجية:

تؤثر الموسيقى الخارجية تأثيرا كبيرا في بلورةالبعد الجمالي للنص الناتج عن تفاعل الوزن الشعري مع نظام تشكيل القافية، وهذا يعني أنها موسيقى نابعة من الخارج أي: من نظامها العروضي إذ يخضع «اطرادها لتنوع منتظم في آخر كل بيت، ويحكمه العروض وحده متمثلا في مستويين إيقاعيين هما: الأوزان والقوافي»[3].

---

[1] ينظر: صلاح فضل ،" نظرية البنائية في النقد الأدبي " ، ص: 345.

[2] ينظر:رومان جاكبسون قضايا الشعرية ،تر : محمد الوالي ومبارك حنون ،دار توبقال الدار البيضاء ، ط1، 1988م، ص: 77،78.

[3] راشد بن محمد بن هاشل الحسيني ، " البنى الأسلوبية في النص الشعري " ، دار الحكمة ، لندن، ط1، 2004 م، ص: 29.

1-الوزن :

يقصد بالوزن في الشعر هو اتفاق الأبيات في عدد الحركات والسكنات، أو كما عرفه "حازم القرطاجني":« أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب »[1].

فيصبح الشعر حينها كلاما موزونا ذا نغم موسيقي يثير فينا انتباها عجيبا، وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع، لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبو إحدى حلقاتها عن المقاييس الأخرى، والتي تنتهي بعدد معين من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية[2] .

وهذا يعني أن طبيعة المقاطع وعددها، وكذا نوع الأوزان العروضية مرتبط بخصوصية التجربة ،وبطبيعة الحالة الشعورية للمبدع –فعلى سبيل المثال لاالحصر– يتخير الشاعر في حال اليأس والجزع « وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه أشجانه وما ينفس عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع، تأثر بالانفعال النفسي وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية ...ومثل هذا الرثاء»[3].

فلكل غرض وزنه ومقاطعه التي تواتيه وتلائمه ف « المدح والوصف هما بعيدان عن الانفعال، فالأجدر بهما أن يكونا في قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع ،

---

[1] أبو الحسن حازم القرطاجني ،" منهاج البلغاء وسراج الأدباء " ، تح : محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي بيروت ،ط3، 1986م ، ص: 263.

[2] ينظر: إبراهيم أنيس، " موسيقى الشعر "، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط2 ، 1952م ،ص: 224.

[3] المرجع نفسه ،ص: 29.

أما الغزل العنيف الثائر الذي يعبر عن اللوعة والوله فأولى به أن ينظم في بحور قصيرة أومتوسطة وألا تطول قصائده »[1] عن الحد المطلوب .

ولنا أن نذكر بعض النماذج الشعرية التي توضح أهمية الوزن والمقاطع في بلورة المعنى .منها : هذه الأبيات لإيليا أبي ماضي " من كتابه "الخمائل " والتي ينشد فيها قائلا :

بالْأمْس مَرَّ بنَا فتًى مــنْ قَــوْمكُم رَقَــتْ شَــمَائلُه ودَقَّ شُــعُورهُ
مُتَــرنّح مــنْ خَمْــرة قُدســيَّة فيْهــا الهَــوى وَفتُونُــه وفُتُــورهُ
مَترفّق فُي مَشْــيه يَطــأُ الثَّــرَى وَكَأَنَّما بَــين النُّجُــوم مَســيْرُهُ [2]

اختار الشاعر في هذه الأبيات المقاطع القصيرة (صامت وحركة) لأنها تتناسب وموضوع القصيدة وهو الوصف، كما أن هذا النوع من المقاطع يوحي بالحركة والنشاط والحيوية .

غير أن موسيقى الشعر العربي اعترتها بعض ملامح التجديد على مستوى بنائها العروضي،فلم يعد الشعراء – في العصر المعاصر– يلتزمون بوحدة الوزن عبر القصيدة كلها ولا بعدد معين من التفعيلات [3]، خصوصا مع الشعر الحر أو التفعيلة .كما هو واضح في قصيدة "بلقيس " لنزار قباني :

شُكراً لَكُم

[1] إبراهيم أنيس، " موسيقى الشعر "،ص: 196.

[2] إيليا أبو ماضي ،" الخمائل " ، دار العلم للملايين ،ط11، 1988م، ص: 130 .

[3] ينظر:عبد الهادي عبد الله عطية ،" ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي" ،بستان المعرفة، الإسكندرية 2002م ص: 78.

شُكْراً لَكُم .

فَحَبيبَتي قُتلَتْ

وَصَارَ بوسْعكُم أَن تَشرَبُوا كأسًا عَلى قَبْر الشَّهيدة

وَقَصيْدتي اغْتيلَتْ

وَهَل منْ أمَّة في الأَرْض –إلَّا نَحنُ – تَغْتَالُ القَصيدَة

بَلْقيْس كَانتْ أَجْمل المَلكَات فيْ تَاريْخ بَابلْ

بَلْقيس كَانَتْ أَطْول النَّخلَات في أَرْض العرَاق

كَانت إذا تَمْشي تُرافقُها طَوَاويْس وتَتْبعهَا أيَائلْ

بَلْقيسْ يَا وَجَعي ويَا وَجَع القَصيْدَة حيْن تَلمَسُها الأَنَاملْ

هَلْ يَا تُرى بَعد شَعرك سَوف تَرْتفع السَّنابلْ

يَا نَينَوى الخَضْراء

يَا غَجَريتيْ الشَّقْراءْ

يَا أمْواجَ دجْلة تَلْبسُ في الرَّبيْع بسَاقهَا، أَحْلى الخَلاَخلْ .[1]

وظّف الشاعر في هذه الأبيات تفعيلة " متفاعلن" وهي من تفعيلات بحر الكاملغير أنه لم يلتزم بعدد محدد منها عبر كل سطر، فنجده مرة يوظف تفعيلتين ومرة أربع

[1] نزار قباني، "الأعمال الشعرية الكاملة"، المجلد الرابع، منشورات نزار قباني، بيروت 1997م، ص: 15

تفاعيلات، وأخرى خمس تفاعيلات وهكذا.. .كما أنه لم يكمل تفعيلة السطر الثالث إلا في الرابع،وتحديدا في قوله:"وصار بوسعكم " .

تخيّر الشاعر في هذه القصيدة تفعيلة ذات مقاطع طويلة ليعبر بها عن عظيم حزنه ووجعه لفقدان حبيبته " بلقيس "، فالامتداد الموجود في المقاطع الطويلة يمنحه حرية أكبر للتعبير عن حالة الوجع التي ألمت به .

2- القافية :

تعد القافية من أساسيات الشعر ولوازمه وقد ورد في كتاب "العمدة "لا بن رشيق " أن القافية هي« من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن »[1]، وسميت بهذا الاسم «لأنها تقفو أثر كل بيت »[2]، مما يعني أن القافية «هي مجموع الحروف والحركات الصوتية أو المقاطع التي يلتزم بها الشاعر في كل أبيات القصيدة »[3].

ففي هذا دلالة واضحة على أن القافية ليست مجرد أصوات تتكرر، إنما لها دور محوري في تشكيل الموسيقى في الشعر، «فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعدد معين من مقاطع ذات انتظام خاص يسمى الوزن »[4] .

---

[1] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ، " العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده "، تح : عبد الواحدالنبوي شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000م ، ج1، ص: 151.

[2] المصدر نفسه ،ج1، ص: 154.

[3] صلاح يوسف عبد القادر ،" في العروض والإيقاع الشعري " ، شركة الأيام للنشر ،الجزائر، ط1، 1995م ،ص: 131.

[4] إبراهيم أنيس ، " موسيقى الشعر "، ص: 273.

وهذا يؤكد أن القافية هي الركن الأساسي الذي يقوم عليه الشعر، فهي روح الإيقاع وجوهره بها يضبط ويتوحد من خلال تساوي الحركات والسكنات في كل بيت من القصيدة الشعرية .

ويرى العقاد بأن القيمة الصوتية للقافية تنبع من تلك الحاسة السمعية التي تفرق بين مخارج الحروف ودقائق النغم،وهي مشتركة غير مميزة في لغات كثيرة.[1]

والقوافي أنواع منها : المفردة والمزدوجة والرباعية وغيرها، ولنا أن نذكر بعض الأبيات الشعرية "للحلاج" التي اعتمد فيها على القافية المفردة :

لَبَّيْكَ ، لَبَّيْكَ يَـــا ســـرّي وَنَجْـــوَائيْ لَبَّيْكَ ، لَبَّيْكَ يَا قَصْـــديْ وَمَعْنَـــائيْ
أَدْعُوكَ، بَلْ أَنْـــتَ تَـــدْعُونيْ إِلَيْـــكَ نَاديْتُ إِيَّـــاكَ أَمْ نَاجَيْـــتَ إِيَّـــاي ْ؟
يَا عَين عَين وُجُـــوديْ يَـــا مَـــديْ يَا مَنْطقـــيْ وَعبَـــارَاتيْ وَإِيْمَـــائيْ
يَا كُـــلَّ كُلّـــي وَيَـــا سَـــمْعي وَيَـــا يَا جُملَتي وَتبَاعيْضـــيْ وَأَجْزَائـــيْ
يَا كُلَّ كُلّي ، وَكُل الكُـــلّ مُلتَـــبسٌ وَكُل كُلّكَ مَلْبُوسٌ فـــيْ مَعْنَـــائيْ[2]

جاءت القافية في هذه الأبيات موحدة من حيث نوعها ،غير أن ما يميز القافية في هذا المقطع هو اتصالها بالياء نحو : معنائي، إيمائي أجزائي ..." .وهذه الأبيات من الشعر الصوفي التي يناجي فيها " الحلاج " ربه عبر أداة النداء " يا" والتي تدل على صلة القرب التي بينه وبين الله، كما أنه كان يرمي بالياء المتصلة بالقافية في آخر كل بيت

[1] ينظر: عباس محمود العقاد ، " الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1974م، ص: 105.

[2] أبو المغيث الحسين بن منصور الحلاج ، "الديوان " ،تعليق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان ، ط2، 2002م،ص:118.

إلى استعطاف المنادى – الذات الإلهية –،هذا بالإضافة إلى النغم الموسيقي المتميز الذي أحدثته هذه القوافي في نهاية كل بيت .

وقد تستدعي الضرورة أن يوظف الشاعر أكثر من نوع من القوافي في شعره ،كما هو الحال في هذه الأبيات "لأبي العتاهية ":

حَسْـــبُك ممَّـــا تَبْتَغيْـــه القُـــوت مَـــا أكْثَـــر القُـــوتَ لمَـــن يَمُـــوت

الفَقْـــر فيمَـــا جَـــاوَز الكَفَافَـــا مـــنَ الغنـــى الله رجَـــا وخَافَـــا

هـــيَ المَقـــاديْرُ فلُمْنـــي أوْ فَـــذرْ إنْ كُنْتَ أَخْطَأتَ فمَا أخْطَـــا القَـــدرْ

لكُـــلّ مَـــا يُـــؤْذي أوْ قَـــلَّ أَلَـــم مَا أطْولَ اللَّيْل عَلى مَن لَـــم يـــنَمْ [1]

جاءت قافية الأبيات مزدوجة بحيث يتساوى الصدر مع العجز في كل بيت .–من حيث نوع القافية– ، و يختلف كل بيت عن الآخر من حيث قافيته كذلك .

غير أن هذا التنوع في القافية لم يكن مقتصرا على الشعر القديم وحسب، بل إننا نجد في الشعر الحديث أنواعا شتى من القوافي كالمزدوجة والرباعية والخماسية وغيرها

...على غرار هذه الأبيات من شعر "أحمد شوقي" المسرحي والتي ينشد فيها:

سَـــــلامٌ مَلـــــكُ الحُـــــب وَسُـــــلْطانُ المُحبيْنـــــا

وأَهْـــــلا وعَلـــــى الرُّحْـــــب لَقَـــــد شَـــــرُف وَاديْنـــــا

أَتَـــى الجـــنُّ مـــنَ الـــوَاديْ يُحَيُّونَـــــكَ بـــــالْوَرْد

حَـــــدا رَكْـــــبهُم الحَـــــاديْ إلَـــــى نَاديْـــــكَ بـــــالوَرْد [2]

[1]أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني "، دار الثقافة ، بيروت، ج4، ص: 36.

[2]أحمد شوقي ، "مجنون ليلى " ،مؤسسة هنداوي للنشر والتوزيع ، القاهرة 2012م ،ص: 87.

ففي هذه الأبيات أربعة أشطر إتحد فيها الشطران في صدر البيت في القافية واتحد الشطران في عجز البيت في قافية أخرى ، وهو مظهر من مظاهر التجديد التي عرفها الشعر العربي في تطوره ،على غرار التجديد في الوزن كذلك.

ب-الموسيقى الداخلية:

يشكل الإيقاع الداخلي في النص الشعري ما يسمى بالموسيقى الداخلية التي تمثل الحيوية الإيقاعية من خلال التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات.

فهو « الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية ، الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متناهية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة ...»[1].

وهذا يعني أن الموسيقى الداخلية هي ذلك الإيقاع النفسي العاكس لشعور المبدع ومكنوناته الداخلية، والمحكوم « بقيم صوتية ،كالمادة الصوتية الموظفة في النصوص الشعرية توظيفا متنوعا تحدث من خلال تكرار الحروف والمفردات والطباق والجناس وتوازن الجمل وتوازيها، وتلك الحروف والمفردات تنتج من حسن اختيار المنشئ لألفاظه وجودة ترتيبه لها داخل العبارات بما يتلاءم مع المعاني لرفع قيمتها التعبيرية والتأثيرية في آن واحد»[2].

فإذا كانت مظاهر تجلي الإيقاع الخارجي هي الحركات والسكنات المتزنة في مددها ومقاديرها وأدوارها، «فإن مظاهر تجلي الإيقاع الداخلي هو منطوق اللغة بوجه عام»[3]، أي إيقاع الحروف والكلمات وانتظامها وتعالقها عبر مجموعة من السلاسل

---

[1] سغد مصلوح ، "دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة "، عالم الكتب ، ط1، 1989م ، ص: 137.

[2] راشد بن هاشل الحسيني ،" البنى الأسلوبية في النص الشعري "، ص: 29.

[3] مختار حبار "الشعر الصوفي القديم في الجزائر –إيقاعه الداخلي وجماليته – ،منشورات مختبر الخطاب الأدبي في جامعة وهران الجزائر،ط02 ، 2010م-ص: 41.

الكلامية لتحدث نغما موسيقيا مميزا ولده تفاعلها وتداخلها مع بعضها البعض، فيكون الهدف حينئذ هو رصد البناء الصوتي ومدى التحامه برؤية الشاعر ودلالته في النص[1].

فانتظام الإيقاع هو صدى لتجارب الشاعر وانفعالاته النفسية،والأصوات اللغوية«حين نرصد خصائصها المجسدة في النص الإبداعي تقودنا إلى الإيقاع الباطن الذي نحسه ولا نراه ندركه ولا نستطيع أن نقبض عليه ويكمن هذا الإيقاع في تعادل النغم عن طريق مدات الحروف حينا، وعن طريق تكرارها حينا آخر وعن طريق استعمال حروف مهموسة أو مجهورة تتساوى مع الإطار الموسيقي العام للقصيدة »[2].

فالموسيقى الداخلية هي ذلك الفضاء الرحب الذي يلتقي فيه الحرف مع الكلمة " بحيث تتآلف الأصوات في مقاطع لتشكل جرسا موسيقيا هنا أو هناك، تبعا لكثافة المعنىوتركيز العاطفة، كما أن للصيغ النحوية والتراكيب اللغوية عبر ظواهر التكرار أوالائتلاف أو الاختلاف أنساقا تشكل وحدات موسيقية إيقاعية في النص تساعد على إبراز قانون الحركة و والسكون[3].

وبناء على هذا تكون الموسيقى الداخلية فضاء جامعا تتجانس فيه مختلف التراكيب التي تعكس انتظام الصوت،والكلمة والجمل والعبارات، وهي تعد موسيقى مكملة لموسيقى الوزن والقافية، أو ما يسمى بالإيقاع الخارجي .

يتفاضل الشعراء في إنتاج هذه الموسيقى ويتمايزون باعتبارها رجعا لمعاني النفس وهي بالإضافة إلى ذلك موسيقى خصبة «تنبع من اختيار الشاعر المطلق لكلماته

[1] ينظر صابر عبد الدايم، " آفاق النص الشعري في مرآة المنهج التكاملي"،دار الكتب الحديث القاهرة ، ط1 ، 2011مص23.

[2] صابر عبد الدايم، " آفاق النص الشعري في مرآة المنهج التكاملي ، ص:23،24.

[3] علوي الهاشمي، " فلسفة الإيقاع في الشعر العربي " ، المؤسسة العامة للنشر ، بيروت ،ط1، 2006م ،ص : 38،39.

وما بين تلك الكلمات وحروفها وحركاتها من تلازم وكأن للشاعر أذنا داخلية تستمع لكل شكلية موسيقية وكل حرف وكل حركة بوضوح تام »[1].فتنساب أنغام هذه الموسيقى في «وجدان الشاعر ألحانا ذات دلالة وتوقظ لديه التلوين الإيقاعي الذي يستخدمه، ويخلق فيه الإحساس لجرس الكلمة ونبر اللفظ وتطبع أذنه بطابع الانتقاء والاختيار»[2] .

وقد أشار البلاغيون القدماء إلى أهمية الموسيقى ودورها في الكشف عن مضمون النص ومكنونات الشاعر الداخلية وأحاسيسه الوجدانية. ولعل في " قول عبد القاهر الجرجاني"(ت:471) ما يؤكد ذلك ويوضحه:« إن المعنى المقتضى اختصاصه على هذا النحو بالقبول هو أن المتكلم لم يفد المعنى نحو التجنيس والسجع،بل قاده المعنى إليهما حتى لو رام تركهما إلى خلافهما مما لا تجنيس فيه أولا سجع لدخل في عقوق المعنى وإدخال الوحشية عليه فيما ينسب إلى المتكلف للتجنيس المنكر،والسجع النـــافر»[3].

أشار الجرجاني من خلال هذا النص المقتبس إلى قيمة التجنيس باعتباره صورة من صور هذه الموسيقى وفاعليته في بلورة المعنى وتوضيحه،وقد ساق في مؤلفه "دلائل الإعجاز عدة أمثلة تتجلى فيها قوة الإيقاع الداخلي وحلاوته، فمن ذلك هذه الأبيات التي ينشد فيها الناظم[4] :

فَلمَّا قَضَيْنا منْ منًـــى كُـــلَّ حَاجَـــة وَمَسحَ بالْأَرْكَـــان مَـــن هُـــو مَاســـحُ

[1]شوقي ضيف "في النقد الأدبي" ،دار المعارف ، ط 6 ، مصر 1981، ص: 67.

[2] عباس عجلان ،" عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى ،مؤسسة تبيان الجامعية ،مصر 1985،ص: 64.

[3]عبد القاهر الجرجاني، " أسرار البلاغة، تح :محمد الفاضلي ، المكتبة العصرية ، بيروت لبنان، ط2، 1999م ص:09.

[4]المصدر نفسه، ص: 22 .

شَددْنا عَلى دَهم المَطَايَــا رحَالَنــا ولَم يُدرك الغَاديْ الَّــذيْ هُــو رَائــحُ
أَخَذْنا بــأَطْراف الأَحَاديْــث بَيْنَنَــا وسَــالتْ بأَعْنــاق المَطــيّ الأَبَــاطحُ

وقف الجرجاني مطولا عند الشطر الثاني من البيت الثالث مؤكدا أسرار بنائه وجمال الاستعارة فيه إذ يقول :«...ثم قال "أعناق المطي" ولم يقل بالمطي ،لأن السرعة والبطء يظهران غالبا في أعناقها، ويبين أمرهما من هواديها وصدورها وسائر أجزائها تستند إليها في الحركة ،وتتبعها في الثقل والخفة .ويعبر عن المرح والنشاط إذا كانا في أنفسها بأفاعيل لها خاصة في العنق والرأس ويدل عليهما بشمائل مخصوصة في المقاديم».[1]

ثم عمد بعد ذلك إلى إبراز مزية الألفاظ وحلاوتها حال تموضعها في مكانها اللائق بها. فيقول بعد شرحه للأبيات –السالفة الذكر –:« فقل الآن: هل بقيت عليك حسنة تحيل فيها على لفظة من ألفاظها، حتى إن فضل الحسنة يبقى لتلك اللفظة ولو ذكرت على الانفراد وأزيلت عن موقعها من نظم الشاعر ونسجه، وتأليفه وترصيفه وحتى تكون في ذلك كالجوهرة التي هي –وإن ازدادت حسنا بمصاحبة أخواتها واكتست رونقا بمضامة أترابها – فإنها إذا جليت للعين فردة ،وتركت في الخيط فذة لم تعدم الفضيلة الذاتية والبهجة التي في ذاتها مطوية »[2].

ففي قول الجرجاني ما يؤكد على دور اللفظ في تزيين المعنى أو إفساده وذلك نابع من حسن توظيفه في مواضعه المناسبة له واللائقة به ،وعدم إكراهه على التموقع في مكان لا يواتيه.

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة،ص:22
[2] المصدر نفسه، ص: 22.

ولعلّ اهتمام البلاغيين القدماء والمحدثين بالإيقاع الداخلي للنص الشعري، يعزىإلى الأثر الذي تتركه الحروف والكلمات في النص،وما ينجم عنهما من دلالات لغوية وإيحائية،أضف إلى ذلك ماتحدثه من جرس موسيقي عذب ناجم عن تآلفها وتضامها. ولعل جمالية هذه الموسيقى تتجلى بشكل أوضح من خلال هذه الأبيات التي اخترتها وهي للمتنبي " فهو من الشعراء الذين تميزوا بأسلوبهم الفريد، وجودة اختياره لموضوعات قصائده، وحسن انتقائه للصوتالأخاذ، وللكلمة الرنانة والمعبرة .

يقول في هذه الأبيات التي يفخر فيها بنفسه :

أَنَا ابْنُ اللّقَــاء أَنَــا ابْــنُ السَّــخَاء أَنا ابْن الضرّاب أَنَا ابْنُ الطّعَــان

أَنَا ابْنُ الفَيَافِيْ أَنَــا ابْــن القَــوَافِيْ أَنَا ابْنُ السُّرُوج أَنَا ابْــن الرّعَــان

طَوِيْــل النّجَــاد، طَوِيْــل العمَــاد طَوِيْل القَنَــاة ، طَوِيْــل السّــنَان

حَدِيْــد اللّحَــاظ ، حَدِيْــد الحفَــاظ حَدِيْد الحُسَام ، حَدِيْــد الجَنَــان [1]

ما يميز هذه الأبيات المذكورة هو ظاهرة التكرار العجيبة في شعره ،وما يتبعها من مصاحبات لغوية فريدة لا تكون إلا في شعر "المتنبي"، فقد كرر عبارة :"أناابن" ولكن الاختلاف كان في ما لحقها من ألفاظ،وما نجم عنه من تغيير في المعنى، وهو من قبيل التكرار المؤثر الذي تستسيغه الأذن وتطرب له، وهنا تكمن ميزة الإيقاع الداخليفي أنه يحقق عدة أبعاد في آن واحد، كالبعد الدلالي والبعد الجمالي وكذا البعد النفسي والشعوري،والبعد التأثيري المتعلق بالذات المستقبلة للنص .

ولعلّ أبرز وأوضح صورة لهذا الإيقاع،هو الصوت أو التشكيل الصوتي الذي يمثل "أهم أسس العلاقات التركيبية في النص الشعري، وهو عماد الموسيقى الشعرية

[1]أبو الطيب الحسن المتنبي، "الديوان "، مج:04 ، ضبط: كمال طالب، ، دار الكتب العلمية، ، بيروت–لبنانط1 ، 1997م، ص: 360.

ومفسرها"[1].كما أنه يلعب دورا فاعلا في إنتاج الدلالة وتوجيهها من خلال تشاكل الأصوات واتلافها وفق نسق معين .

5-قيمة الصوت التعبيرية :

يؤثر الصوت تأثيرا بارزا في الكشف عن مضمون النص الأدبي – شعرا كانأم نثرا- فجمال الصوت وحسنه عند الكاتب شبيه بجمال الألوان وبهائها عند الرسام فالأصوات هي ألوان الكاتب ولذلك فهو ملزم باختيار « تلك الأصوات التي تلفت بقوتها الانتباه وتستحوذ بملامحها المميزة على الأذهان وتناسب مضمون نصه،وتشحن معانيه وتصبغه بتآلفها بصبغة جمالية جذابة ، فتحمل بذلك كل ما يريد الكاتب إيصاله على أتم حال فارضة سيادتها على المتلقي»[2].

فمتى كان النص الشعري متلاحما ومتسقا من حيث بنيته الصوتية –بالدرجة الأولى – حكمنا عليه بأنه نص جيد، وذلك لأن الأصوات تعد « المظاهر الأولى للأحداث اللغوية، كما أنها بمثابة اللبنات الأساسية التي يتكون منها البناء الكبير »[3].

فالشاعر حينما ينتج خطابا شعريا عليه أن يتخير أصواته تخيرا وينتقيها انتقاء وذلك لتحقيق نوع من الانسجام الصوتي الذي عن طريقه يضمن للنص حيويته وتناسقه حتى تستلذه النفوس وتطرب به [4].

---

[1] عبد المنعم تليمة، " مدخل إلى علم الجمال الأدبي "، دار الثقافة، القاهرة ، 1978م ، ص: 119.

[2] مهدي عماد أحمد قبها التحليل الصوتي للنص بعض قصار سور القرآن الكريم أنموذجا ،كلية الدراسات العليا ،جامعة النجاح الوطنية في نابلس فلسطين،2011 م ، ص: 25.

[3] زين كامل الخويسكي، " الجملة الفعلية في شعر المتنبي "، المركز الثقافي الغربي ، الدار البيضاء ، المغرب 1991 م ، ص: 278.

[4]ينظر: نوارة بحري، " نظرية الانسجام الصوتي وأثرها في بناء الشعر دراسة وظيفية تطبيقية في قصيدة والموت اضطرار –كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،جامعة الحاج لخضر باتنة 2010/2009 ص: 106.

فالمادة الصوتية لها أثر بالغ في استدعاء المعنى، استحضار مشاعر خفية وصور مدخرة تجعلنا نحس بقوة الصوت وعظيم قدرته في بعث اللذة في النفوس[1].فالقصيدة الشعرية ليست مجرد ألفاظ ولا مجرد معان وأفكار وصور رصفت رصفا عشوائيا بل لا بد وأن تخضع في تعالق عناصرها «إلى إيقاع ووزن معين »[2].

ولذلك أولت الدراسات اللغوية عناية كبيرة بالصوت واتخذته المنطلق الأساسي في أي دراسة لغوية لأي عمل أدبي؛«فدراسة الصوت" تشكل المرحلة الأولى في دراسة البناء الكلي للأدب، فمن خلال تضافر الأصوات تتشكل الكلمات ومن تضافر الجمل تتكون دلالات الصور، ودراسة الصوت في الشعر يعني دراسة الانسجام الذي يتمظهر في الإيقاع بكل مكوناته الداخلية والخارجية، وهو الذي يضطلع بمهمة التأثير في المتلقي مما يحدث طربا وخفة وميلا ورغبة في ذات المتلقي »[3]، فالصوت جمالية فريدة كامنة في إيقاعه الخاص الناجم عن تجانس الأصوات،وتكرارها ،وترديدها وفق نغم موسيقي أخاذ فتلبس الوحدات الصوتية «دلالات وإيحاءات لا توجد في قواعد اللغة ولا في منظومتها فيزداد الشعر جمالا، كلما استطاع الشاعر أن يوظف هذه القدرات الشاعرة الكامنة »[4].

---

[1]ينظر: منال نجار "القيم الدلالية لأصوات الحروف في العربية "، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، العدد09،2010 ص:51.

[2]أميرة حلمي "فلسفة الجمال ،دار المعارف القاهرة ،مصر، ص: 20

[3]بوديسة بو لنوار "الخطاب الشعري المغربي من خلال كتاب أنموذج الزمان في شعراء القيروان – دراسة أسلوبية –رسالة ماجستير قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر باتنة 2009/2008.ص: 114

[4] محمد صالح الضالع ، الأسلوبية الصوتية " ، ص: 17.

وهذا يؤكد قيمة الصوت في كونه روح الموسيقى الداخلية وركنها الركين ووجوده في الشعر ليس اعتباطيا[1]، إنما هو خاضع لضوابط وقوانين تفرضها طبيعة اللغة الشعرية والتي يقول عنها العقاد بأنها«لغة بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية فهي في جملتها فن منظوم منسق الأوزان والأصوات، لا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه »[2].

فاللغة الشعرية إذن هي لغة قوية وثرية كونها تضم زخما هائلا من العناصر التأثيرية والقيم الصوتية«التي تدفع إلى التماس الأنغام الموسيقية »[3].

غير أن هذه القيم والعناصر الصوتية الموظفة في النص الشعري لا تقتصر فقط على الصوامت أو الصوائت والحركات، بل تشتمل كذلك على السكتة أو الوقف وسائر الظواهر الفوق مقطعية التي من شأنها أن تخلق دلالات يكون لها أكبر الأثر في لفت انتباه المتلقي وإثارة حواسه .[4] فالعناصر الصوتية المصوغة في التراكيب اللغوية تشد المتلقي شدا إلى حد التماهي بمضمون النص .

6- الصوت والسياق:

ظهرفي مطلع القرن العشرين وتحديدا في سنة 1936م مصطلح الأسلوبية الصوتية(**phonostylistique**)وأول من استخدمه هو"نيكولاتروبتسكوي"(NikolayTrubetskoy)"في كتابه " "أصول الفونولوجيا "، حيث

[1] ينظر: محمد مفتاح، "تحليل الخطاب الشعري إستراتيجيةالتناص" ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط3 1992 ص: 12.

[2] عباس محمود العقاد اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة ، القاهرة ، 1995م، ص:8.

[3] شوقي ضيف ، "تاريخ الأدب العربي – العصر الجاهلي – "، دار الفكر 1956م ، ص: 48.

[4]ينظر: عبد الفتاح صالح نافع، " عضوية الموسيقى في النص الشعري"، مكتبة المنار، الأردن، 1985 م، ص : 58.

يدرس هذا العلم بعض النواحي «الفنية والجمالية للكلام كما أنه فرع من فروع الأسلوبية يهتم بالجانب الصوتي والفونولوجي في النصوص حيث يساعد في كشف التوظيف الصوتي لتجسيد الخيال وتحقيق الصورة ،شارحا أبعاد التكرار والتقابل والتوازي في مستوى الأصوات المفردة ومستوى السياق الصوتي تتابعا وتطريزا »[1].

فالفونولوجيا علم واسع يدرس مختلف الظواهر الصوتية وما تفجره من دلالات في السياق أي الدور الذي يلعبه الصوت في المعنى اللغوي.ولعل القيمة الجوهرية للصوت لا تكمن في عزله أو دراسته كعنصر مستقل ومنعزل، بل في « ما ينشأ من اختلافات صوتية تتميز الكلمة في ضوئها عن سواها باعتبار أن تلك الاختلافات هي الحاملة للدلالة »[2] .

لقد أكد كثير من الدارسين على أهمية الصوت ودوره في تفجير الدلالة "فرومان جاكبسون يؤكد على هذه العلاقة في كتابه "قضايا الشعرية" بقوله :«ليس الشعر المجال الوحيد الذي تخلف فيه رمزية الأصوات آثارها ،وإنما هو المنطقة التي تتحول فيهاالعلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية وتتمظهر بالطريقة الملموسة جداوالأكثر قوة »[3].

وهنا يتضح دور السياق وفاعليته في تحريك النص وتوجيه دلالته، وإذا ما بحثنا عن فاعلية السياق وعلاقته بالبنية الصوتية للنص الشعري فإنه يمكننا القول بأنه يسهم في توسيع « مدلول الصوت الأصلي أو يعدله وقد يؤدي إلى تغييره أو يوجه تصورنا له

[1] محمد صالح الضالع، "الأسلوبية الصوتية " ، ص: 15.

[2] أحمد الوردني "قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب "دار الغرب الإسلامي،بيروت، ط1 ،ج1، 2004 ص125.

[3] رومان جاكبسون ،"قضايا الشعرية "،ص:54.

وبدلا من أن يكون معنى الصوت متفقا عليه كما هو الحال في القول بالصفات الصوتية يصبح ذا وجه رمزي معقد أو يوضع تحت ضوء جديد»[1] .

مما يوحي بوجود تفاعل مستمر بين البناء الصوتي والسياق فتصبح العناصر والقيم الصوتية في ضله– السياق – ذات أبعاد دلالية وإيحائية يستحيل أن نجدها خارج هذا التفاعل والتمازج .

فالأصوات اللغوية تكون خارج النص الشعري ذات دلالات متنوعة ومتعددة ،وإذا ما أدخلناها في النص ومنحناها سياقا معينا فإنها تكتسي دلالات خاصة مرتبطة بطبيعة التجربة فتكون العبرة – كما قال العقاد – بحسب موقع الحرف أو الصوت في الكلمة وليس بمجرد دخوله في تركيبها[2]،أي في علاقته وارتباطه بالأصوات الأخرى، وهنا يلعب السياق دور المحرك والموجه لدلالة النص الشعري .

ولنا أن نذكر بعض النماذج الشعرية التي ترتبط فيها الأصوات بالسياق وبخصوصيته. فمن الشعراء الذين تميزوا بإجادتهم في تخير الأصوات والألفاظ في شعرهم، نجد :"البحتري "الذي تميز شعره بإيقاع تنغيمي خاص تستسيغه الأذن وتطرب له، فهو شاعر معروف بحسن انتقائه للفظ المناسب،والأصوات التي تتماشى مع مضامين قصائده ، وله هذه الأبيات التي نظمها في رثاء المتوكل – الخليفة العباسي – والتي يقول فيها :

مَحَلٌّ علَى القَــاطُول أخْلَــق دَاثــرُهْ وَعادَتْ صــروفُ الــدَّهر جَيشًــا

كَأنَّ الصَّبا تُوفي نُــذوراً إذا انبــرتْ تُراوحُـــــه أذْيالُهَـــــا وتُبَـــــاكرهْ

[1] تامر سلوم ، " نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، دار الحوار للنشر ، سوريا ، دت ، ص: 44،45.

[2] ينظر : عباس محمود العقاد ، " أشتات مجتمعات في اللغة والأدب "،مؤسسة هنداوي ، القاهرة ، ص: 46 ، 47.

وَرُبَّ زَمَـــان نَـــاعم ثُـــمَّ عَهـــدُه تَرِقُّ حَواشـــيْه ويُونـــق نَاضـــرُه [1]

علق "شوقي ضيف " في كتابه " الفن ومذاهبه" على هذه الأبيات قائلا: «فإنك تحس بالعنف والقوة في هذا الرثاء، إذ اختار البحتري ألفاظه من ذوات الحروف الضخمة لأنه غاضب ثائر وكأنه ينحت الألفاظ نحتا ليعبر عن هذا الغضب وتلك الثورة التي أعلنها فيما بعد من القصيدة،إذ دعاإلى الانتقاض على من قتلوا المتوكل(...)، وليس من شك في أن البحتري كتب هذه القطعة بمفتاح موسيقي محكم(...) ،ووفق في ربط القوافي بالهاء الساكنة، فجعل الصوت بعد انطلاقه على الكلمات والمقاطع ينخفض فجأة عند القافية وكأنه لم تعد فيه بقية(...) ، ثم يعلو وينطلق في الاندفاع على البيت الثاني،وما يلبث أن ينخفض فجأة كرة أخرى»[2].

وقف "شوقي ضيف" بالشرح والتفصيل في بيان خصائص وسيمات الإيقاع النفسي في هذه الأبيات،وكذا طبيعة الصلة الموجودة بين الكلمات المختارة والأصوات المنتقاة وعلاقتهما بتجربة القصيدة.كما أنه وضح قدرة البحتري الفذة في تخيره الأصوات والألفاظ المناسبة ،وحسن مشاكلته بين الأصوات والكلمات والمعنى.

وفي الشعر الجزائري القديم نصيب وافر من القصائد التي تتجلى فيها القيمة التعبيرية للصوت ، ففي قصيدة الفتح "لأحمد ابن سحنون الجزائري " –التي يتغنى فيها بالفتح الذي كان على يد الباي محمد الكبير ضد الإسبان–ما يبين الوظيفة التعبيرية للصوت ودوره في توضيح الدلالة .

يقول في مقاطع منها:

---

[1] أبو عبادة الوليد بن عبيد ، البحتري ، "الديوان "، شرح وتعليق : حسن كامل الصيرفي ،المجلد الرابع ، دار المعارف القاهرة، مصر ،ص: 920.

[2] شوقي ضيف، "الفن ومذاهبه " في الشعر العربي،دار المعارف ،القاهرة، ط11، ص: 82.

أَرجَ الفَــتْح بالبَســيْطَة فَــــــاحَ وَ كَسى النَّصرْ بالبَهــاء البطَاحَــا
وَغَــدى وَاجــسُ الظُّنُــون يَقينًــا مُذْبَــدا لَأْلَــأَ الهُــدى وَ أَلاحَــــــا
وَ أَتــى وَافــدُ الســرُور حَثِيْثًــــا فَأَفَــاد ذَويْ الهُمــوم ارْتيَاحَــــا[1]

وظف الشاعر في هذه الأبيات صوت "الحاء" فاتخذه رويا لقصيدته، وما يميز هذا الصوت أنه ينبع من الحلق أي من أعماق الشاعر ومن صميم فؤاده ، وبالتالي لن يتمكن الشاعر من كشف شعوره العميق إلا بامتدادات صوتية تعطيه الحرية في التغني والثناء والمدح،وهذا عن طريق توظيفه للصوائت الطويلة التي تتسم بميزة المد الذي يعطيها القدرة على منح المتلقي إدراكات ودلالات أوسع وأعمق ، هذا إلى جانب وظيفتها الموسيقية والتنغيمية المتميزة وذلك كله بفعل سعتها وطول امتدادها [2].

وهذا يكشف أن صوت الحاء يعبر عن معناه بنفسه وهو غالبا ما يوحي " بالهدوء والسكينة والارتياح ، إذ يتشكل عن طريق اندفاع الهواء إلى الخارج على شكل زفير ثم عودة السكون والهدوء مجددا.

وهذا ما نلحظه في الأبيات المذكورة سلفا، فكأن الشاعرأراد القول بأن أهل مدينة وهران كانوا في قلق وخوف شديدين من جرّاء ما فعله العدو بهم، ليأتي هذا الفتح كسكينة ووقار وارتياح من الهم الذي نزل بهم، ولعلّ مايميز الحاء كذلك هو هذه البحة الموجودة فيه، وقد أتت هذه البحة نتيجة انفعال عاطفي شديد أحسّ به الشاعر فاستبطن هذه المشاعر بداخله ثم أخرجها وأظهرها على شكل طلقات وامتدادات صوتية.

[1] أحمد بن سحنون الجزائري ،" الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني "، تح : المهدي البوعبدلي دار الغرب الإسلامي، الجزائر 1973م،ص:312.

[2] ينظر: مصطفى السعدني ،" تأويل الأسلوب ، قراءة حديثة في النقد القديم ،منشأة المعارف ، الإسكندرية ،ص: 68.

و لعل السّر في هذا الاستبطان للمشاعر هو الانفعال الزائد عن حدّه، كيف لا وهو في موضع الاستعظام والفخر بصنيع هذا الملك الذي أحيا الإسلام وفتح المدينة وجدّد معالمها :

كَيْف سلَمَ ذَائدُ الكُفر فـــيْ وَهْـــران إذْ شَـــــاهدَ الهلَـــال صَراحَـــــا
كَيْف أَصْبَح ذَلك الثَغـــر للْإسْـــلام إذ رَامَـــــه الأَميْـــر مُباحَـــــا
يَـــرشُفُـــونَ سُلافـــــه بسُيُـــــوف تَرشف الـــدَّم غَـــدوة ًورَواحَـــا
كَيْـــف قَاد الأَميرُ منْـــه شُموسًـــــا طَالما زَاد عَـــن ســـواه ُجمَاحَـــا[1]

أما الصوت الثاني الذي وظفه الشاعر في القصيدة نفسها : صوت " السين " وهو الآخر من الأصوات المهموسة وقد وظفه "ابن سحنون " لغرض محدد، وهو وصف وقائع الفتح وحيثياته. فمن المعروف عن " السين" أنه من أكثر الأصوات ملاءمة ومناسبة لغرضالوصف نظرا لإيقاعه الخاص والمتميز فهو يعد من الأصوات الصفيريةذات التردد العالي إذ أن عدد الذبذبات الصوتية للسين تفوق غيره من الأصوات[2] .

ولنا أن نذكر من الشعر الصوفي هذه الأبيات "لأبي منصور الحلاج "الذي يسرد فيها حجم مكابداته وما يعتريه من لواعج الشوق والصبابة:

أَنَـــــا الَّـــــذيْ نَفسُـــــه تُشـــــوّقُه لحَتْفـــــه عُنـــــوةً وَقـــــد ْعلقَـــــتْ
أَنَـــا الَّـــذي فـــي الهُمـــوْم مُهجَتـــهُ تَصيْح مـــنْ وحشَـــة وَقَـــد غَرقـــتْ
أَنَـــــا حَـــــزينٌ مُعـــــذَّبٌ قَلـــــق رُوحـــيْ مـــنْ أسْـــر حُبهَـــا أبْقـــتْ

[1]ابن سحنون الجزائري ، "الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني " ، ص: 312.
[2] ينظر : ابراهيم أنيس ، "الأصوات اللغوية ، مطبعة نهضة مصر، ص: 68.

كَيــفَ بَقَــائي وَقــدْ رَمــى كَبــديْ بأَسْــهُم مــنْ لحَاظــه رشــقَتْ
فَلــو لفَطــن تَعرضَــتْ كَبــديْ ذَابــتْ بحَــرّ الهُمُــوم واحْتَرقَــتْ
بَاحــتْ بمَــا فــيْ الضَّــميْر يَكتُمُــه دُمــوع بَــثّ بســره نَطَقَــت [1]

وظف "الحلاج" في هذه الأبيات صوت التاء الساكنة ليعبر بها عن حالات الألم والحزن والوجع الذي يكابده وكذا شوقه الكبير لمحبوبه – الذات الإلهية – فهو في موضع ضعف وانكسار، لذلك تخير هذا النوع من الأصوات لأنه مهموس .

لقد كان للشعر الحر كذلك نصيب في توظيفه لجملة من الأصوات التي تناسب طبيعة التجربة المتحدث عنها، فتجد الشاعر يوظف في القصيدة الواحدة أكثر من صوت.غيرأن الشيء الذي لا يعتريه الشك هو أن توظيف عدد محدد من الأصوات دون غيرها له علاقة وثيقة بخصوصيةالتجربة. على نحو ما نجده في قصيدة " القدس " للشاعر "نزار قباني " والتي يقول فيها :

بَكيْتُ ... حَتى انتَهتْ الدُّموعْ

صَلَّيتُ ... حتَّى ذَابتْ الشُّموعْ

رَكعْتُ ... حتَّى مَلَّني الرُّكوُعْ

سَأَلْت عَن مُحمَد

فيْك، وَعَن يَسوُعْ

يَا قُدسُ يَا مَدينةً تَفوحُ أَنبياَءْ

[1] الحلاج،" الديوان " ، ص: 56.

يَا أَقصرَ الدُّروْب بَين الأَرْض والسّماء ْ

يَا قُدسُ يَا مَنارةَ الشَّرائعْ

يَا طفْلةً جَميلةً مَحروقَة الأصَابعْ

حَزينةٌ عيْناك يَا مَدينَة البَتُولْ

يَا وَاحةً ضَليلةً مَرَّ بهَا الرَّسولْ

حَزينةٌ حجَارةُ الشَّوارع ْ

حَزينةٌ مَآذنُ الجَوامعْ

يَا قُدسُ يَا جَميلةً تُلفُّ بالسَّوادْ

مَن يَقرعُ الأجْراس فيْ كَنيسَة القيَامهْ

صَبيْحة الآحَادْ ...[1]

وظف الشاعر"نزار قباني " في هذا االنموذج أكثر من حرف روي "كالعين واللام والدال،والهمزة". غير أن القاسم المشترك بين هذه الأصوات هو أنها أتت ساكنة للتعبير عن حالة الحزن واليأس والانكسار، كيف لا وهو يتحدث عن أطهر المدن وأقدسها وما آلت إليه هذه المدينة الطاهرة التي دنسها اليهود وعثوا فيها فسادا، وقد استهل نزار قباني قصيدته بتوظيفه لصوت "العين" الذي يتسم بالعمق من حيث المخرج وهذا ليعبر به عن عمق شعوره وحزنه وحسرته على أطهر المدن .

[1] نزار قباني،" الأعمال السياسية الكاملة "، منشورات نزار قباني، بيروت ،ج3،ط1،1983 ، ص: 161،162.

نستشف من خلال هذه النماذج الشعرية بأن دلالة الصوت تنبع من طبيعة السياق الذي يوظف فيه ، فكما عبرت العين عن حالات الحزن والانكسار يمكنها كذلك أن تعبر عن حالات الفرح والغبطة والسعادة في سياقات أخرى مما يعني أن الأصوات لها قدرة فائقة على التطويع والتماشي مع خصوصية كل سياق ، وطبيعة كل تجربة .

ولعلّ هذا يقودنا إلى التأكيد على أهمية وضرورة التناسب بين البناءين الفكري والموسيقي للنص الشعريف:«الموسيقى في الشعر لديها قدرة في تجسيد الإحساس المستكن في طبيعة العمل الشعري نفسه مع قدرة الشاعر على ربط بنائه الفكري ملتبسا ببنائه الموسيقي،الأمر الذي يولد بينهما ترنيمة متحدة ليست نتاج النغم الموسيقي وقدرته على التخدير الذي يجعلنا لا ننتبه إلى الفكرة بل لابد من انتصابه على ماهية العمل الفني كله متوائما مع حركة الاتساق بين الموضع الشعري ونغمة الموسيقى »[1] .

ولعلّ أبلغ الأبيات وأصدقها في التعبير عن هذه الفكرة – السالفة الذكر – تتجلى في شعر" سميح القاسم" وتحديدا في قصيدته " سقوط الأقنعة :

سَقطتْ جَميعُ الأَقْنعة ..

سَقطتْ ،فَإمّا رَايَتيْ تَبقى ....

وَكَأسي المُترعَة ....

أَوْ جُثَّتي وَالزَّوْبعَة ....

سَقطتْ جَميعُ الأَقْنعَة

[1] رجاء عيد ،"التجديد الموسيقي في الشعر العربي"، ص:60.

.سَقطتْ قُشورُ المَاس عَن عَيْنيكَ

يَا رَجُلاً يَصولُ بلاَ رُجولَة

يَا سَائقًا للْمَوت أَحْلاَم القَبيْلة[1] ...

يتضح من خلال هذا الأسطر الشعرية توظيف الشاعر" سميح القاسم" للأصوات المجهورة ك :"القاف والعين " وحروف المد، والجهر هو سمة تدل على القوة ليعبر بها عن رفضه للواقع وكشفه الغطاء عن الحقيقة – حقيقة المحتل الغاصب –.

كما تجسدتظاهرة التكرار في الفعل "سقطت" الذي تكرر عدة مرات ليعبر عن الحقيقة المزيفة للمحتلالصهيوني الغاصب .

لقد كانت هذه المقاطع – السالفة الذكر – كلها مظهرا من مظاهر الإبداع الصوتي الذي تحقق عن طريق حسن تضافر وتآلف الأصوات، وكذلك حسن تخيرها وانتقائها وكذا تموضعها في مكانها الصحيح، وإذا ما اجتمعت هذه العناصر كلها فإنها ستولد وجوبانغما موسيقيا يتماشى مع عواطف الشاعر ومكنوناته الداخلية، زيادة على ذلك من شأنها أن تخلق نوعا من الإثارة لدى المتلقي .

وعليه فموسيقى الشعر محكومة بقيم صوتية يتخير فيها الشاعر الأصوات والألفاظ التي تناسب موضوعه،وتعبر ع مكنونات وجدانه ، وهذا من شأنه أن يخلق انسجاما داخلياتشكلته البنية الصوتية بكل عناصرها .

[1] سميح القاسم ،الأعمال الكاملة ، الدار الوطنية للنشر والتوزيع ،بغداد، مج1،2001م،ص: 124.

وما نستخلصه مما سبق ذكره أن للبناء الصوتي دورا لا يستهان به في توجيه دلالة النص الشعري، كما تعد البنية الصوتية عنصرا مهما في تحقيق انسجام وتلاحم النصوص الشعرية عن طريق ذلك التمازج الموجود بين العناصر والقيم الصوتية والسياق.

أضف إلى ذلك أن البناء الصوتي يمنح النص عدة أبعاد أهمها: البعد الدلالي الناجم عن الأصوات وما تفرزه من دلالات إيحائية ورمزية خاصة، وكذا البعد الفني الجمالي الذي يتأتى من خلال حسن انتقاء الأصوات وتموقعها في مكانها المناسب مما يمنح النص ذلك النغم الموسيقي المتميز الذي تستحسنه الأذن وتتأثر به الحواس .

لنقول في الأخير بأن البناء الصوتي للنص الشعري هو حصيلة تفاعل موجود بين القيم الصوتية – العناصر – و السياق.

الفصل الثاني:

التكرار الصوتي وأثره الدلالي

1- **أبعاد التكرار في العينية**

- تكرار حرف الروي

2- **الوظيفة التعبيرية للأصوات المكررة**

أ- الأصوات المجهورة

ب- الأصوات المهموسة

3- **دلالة الصوائت**

أ- الصوائت القصيرة

ب- الصوائت الطويلة

4-دلالة السّكون

5-**التكرار المقطعي**

تنبّه اللّغويّون القدماء _منذ عقود زمنية خلت _ إلى أهمية الصّوت اللغوي ودوره في تشكيل الدلالة، فمن المتعارف عليه أن الأصوات اللغوية لم توجد لتدل على المعنى بنفسها، بل إنها وجدت لتساهم في صنع المعنى عن طريق ضمها وائتلافها مع بعضها البعض، وكذا تموضعها وتموقعها في مكانها الذي يتناسب والسياق الذي تستدعيه الدلالة بهدف تحقيق الغرض الدقيق المعنى، إذ ليس مجرد رصف الأصوات غاية شكلية تعبر عن هندسة صوتية ليس فيها من الحياة شيئا، إنما «الضم والتأليف وإن كان القصد منه يجري إلى التوليد الدلالي،فإنه لا يخلو كذلك من التوليد الإيقاعي إذا وقع لصوتما بعينه ترديد وترجيع على مسافة زمنية معينة في سلسلة من المتواليات الكلامية »[1] .

إنّ تحديد الأصوات مرتبط بطبيعة التجارب التي يعايشها المبدع، كما أن «اختلاف التجارب يبعث على اختلاف الأصوات الدالة عليها عند الشاعر الواحد فشعر الغزل ينسجم مع أصوات لا ينسجم معها شعر الفخر، وشعر الطبيعة ينسجم مع أصوات لا ينسجم معها شعر المعارك هكذا»[2]. ولربما يريد الشاعر من خلال تكرار صوت بعينه أن «يؤكد حالة إيقاعية أو يبرز منطقة من مناطق النص بنسيج إيقاعي يوفر إمتاعا لآذان المتلقين »[3] .

وإذا تأمل الباحث تجربة الشاعر في القصيدة المراد تحليلها–عينية عبد الكريم الجيلي – يكتشف أنها تعبر عن تجربة في منتهى الخصوصية– تجربة صوفية –، ترجم الجيلي من خلالها مختلف صور المحبة، والافتقار ومكابداته السلوكية في سبيل نيل هذا الارتباط الروحي .

[1]مختار حبار "الشعر الصوفي القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي وجماليته "، ص:95.

[2]إبراهيم مصطفى إبراهيم رجب "البنية الصوتية ودلالتها في شعر الناصر صالح "،رسالة ماجستير ،كلية الآداب الجامعة الإسلامية ،غزة 2002م،2003م، ص:35.

[3]مقداد محمد شاكر قاسم "البنية الإيقاعية في شعر الجواهري "،دار دجلة ، ط2008،1م ،ص:157.

فاقتضت هذه التجربة استحضار جملة من الأصوات التي تآلفت مع بعضها البعض مشكلة بعدا دلاليا ورمزيا خاصا.

1-أبعاد التكرار الصوتي في العينية :

تتنوع قيمة الصوت حسب ما يستدعيه التوظيف، وحسب التجربة الإنسانية التي أنتجت المدونة الإبداعية، لأن للصوت اللغوي الذي أساسه الحرف قيمة تعبيرية وقيمة رمزية، فقد شاع الاعتقاد عند المهتمين بالدراسة الصوتية عموما والوظيفية على وجه الخصوص أن للصوت قيمة ذاتية في النشاط اللغوي .

ولعلّ المتصوفة هم أميل إلى إعطاء قيمة رمزية للحرف. والحروف عندهم ليست مجرد عناصر لغوية يبتغى منها تحقيق التواصل، «بل هي في المنظور الصوفي مخلوقات حقيقية لا تختلف في هذا الحكم عن باقي المخلوقات »[1]، فقد اكتسبت دلالات رمزية خاصة ارتبطت بأسرار الوجود والخلق ، وإن كانت لها صلة وثيقة بأسماء الله الحسنى ، وبمراتب الوجود فهي باختصار مقترنة بالذات الإلهية وخبايا الوجود[2] .

لقد شدّت رمزية الحرف اهتمام المتصوفة إلى حد اعتبارها مخلوقات وصارت تشكل معادلة دقيقة القيمة في التعبير عن ذوات الأشياء التي يتوسل بها إلى الوقوف على العالم الروحاني بهدف الكشف عن مكنونات الحروف كمخلوقات .

[1] رضوان الصادق الوهابي، "الخطاب الشعري الصوفي والتأويل "، منشورات زاوية الرباط ، ط1 ، 2007م،ص:165.

[2] ينظر: خالد اليعبودي، "التداخل المصطلحي في الخطاب الصوفي "،مطبعة أميمة ، فاس ،ط1،2013 م، ص: 58.

ولعلّ إشارة صاحب "الفتوحات المكية "ابن عربي " في هذا المستوى صريحة عند ربطه العلاقة بين حروف اللغة وأسماء الله الحسنى وكذا مراتب الوجود [1]، فيعد هذا الارتباط من قبيل الانزياح الذي يمس الحروف إذ تكتسي الحروف بالإضافة إلى دلالتها اللغوية دلالات أخرى مرتبطة بالتجربة السلوكية للمتصوفين، والتي تفجر معان غير متوقعة لدى القارئ، وهذا يؤكد انزياحية اللغة الصوفيةوعدولها عن المألوف إلى الرمز والإشارة .

يقول "نصر حامد أبو زيد" في هذا السياق: « لم يكتف المتصوفة بالبحث عن دلالة هذه الحروف بل طمحوا إلى اكتشاف أسرار الوجود وأسرار الخلق من خلال تأمل العلاقات المتشابكة بين القول الإلهي المتمثل في الفعل "كن" وبين الفعل الإلهي المتمثل في إيجاد أعيان الممكنات ،وربطوا بين الأسماء الإلهية وحروف اللغة من جهة، وبينها وبين مراتب الوجود من جهة أخرى »[2].

ولما كانت "القصيدة العينية "تعبيرا عن فلسفة الجيلي الصوفية و عن حقيقة الوجود أو ما يسمى بـــ: " وحدة الوجود"، –لأن الصوفي يتحرك من عالم روحاني يحاول فيه تشكيل عالم يحلم به– نجده يتخير أصواتا بعينها ويكررها ليكشف بها عن عالمه السرمدي ويتذوقه ويهيم فيهمجسدا بذلك واحدة من الآليات المحورية والفعالة في الخطاب الشعري ألا وهي : أيقونة التكرار الصوتي .

فالتكرار باعتباره ظاهرة صوتيةيحملوظيفة لا يستهان بها في توضيح دلالة الخطاب أو المدونة الإبداعية (شعرا، نثرا)، بالإضافة إلى وظيفته الإيقاعية الخاصة، فتكرار

[1] ينظر: محي الدين بن عربي، "الفتوحات المكية ، تح :عثمان يحي ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، ج1،ص: 53 وما بعدها .

[2] نصر حامد أبو زيد، " فلسفة التأويل"، دارالتنوير، لبنان ،ط1 ، 1983م ، ص : 297.

الأصوات في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية «يجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان ،يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية »[1] .

ويعد تكرار الأصوات اللبنة الأساسية والمنطلق الرئيسي في تشكيل الانسجام والتناغم في المدونة الشعرية، وهذا يعني أن للتكرار دوافع فنية جمالية في كونه يحقق التوازن الموسيقي الذي يعمل على استثارة المتلقي والتأثير في نفسيته[2]. وقد ورد التكرار الصوتي في عينية الجيلي على عدة أشكال وصور منها :

2- تكرار حرف الروي :

ليس تكرار حرف الروي في النص الشعري والتزامه في أواخر الأبيات عبثا، ولا يعد مصدر ملل ورتابة، فالشاعر الصادق هو الذي يطبع انفعالاته وعواطفه على تجربته الشعرية فتتلون هذه الأخيرة بألوان مختلفة من الأحاسيس والانفعالات وتصطبغ بصبغتها.[3]

مما يعني أن ترديد حرف الروي في القصيدة له علاقة وثيقة الصلة بالتجربة التي يعيشها الشاعر، فتجده يوظف من الرموز اللغوية ما يترجم به هذه التجربة المفعمة بالأحاسيس والمشاعر الفياضة .

[1] إبراهيم أنيس، " موسيقى الشعر"، ص:45.

[2] ينظر: سامية راجح، " نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري " مجلة الأثر ، العدد 13 ،مارس 2012م ، ص:222.

[3] ينظر :إبراهيم أنيس "موسيقى الشعر ، ص: 44.

يخوض الشاعر الصوفي كغيره من شعراء التصوف غمار تجربة روحية متعلقة بالذات الإلهية ومظاهر تجلياتها في الكون، لذا يسعى جاهدا للبحث عن رموز لغوية أكثر شفافية وأدق تعبيرا عن الذات الإلهية .

وما دامت" قصيدة النادرات العينية "تشكل خطابا صوفيا يكشف عن عوالم خفية ومعارف غيبية، وظف "الجيلي"ما أمكنه من أصوات معبرة عن حيثيات هذه التجربة الخاصة، فتصدّر صوت "العين" قائمة الأصوات الموظفة في القصيدة ،والذي اختاره ليكون حرف روي لقصيدته، ولذلك اشتهرت باسم:"العينية".

ولعله اختار هذا الصوت بالتحديد نظرا لنصاعته، وكأنه استوحى قيمته –أي الصوت– من قول الخليل :« لم أبدأ بالهمزة لأنها يعتريها التغيير، ولم أبدأ بالهاء لأنها مهموسة، فنزلت إلى الحيز الثاني فوجدت الحاء والعين ووجدت العين أنصع من الحاء فبدأت بها »[1]. فهو صوت يدل على النصاعة والصفاء .

والعين مخرجه من الحلق، ومقام هذا المخرج في الجهاز الصوتي عميق فهو يوحي بالقوة من جهة جهره والعمق والصفاء من جهة مخرجه، ومعناه عميق في النفس كعمق مخرجه وهو «صوتمجهور مخرجه من وسط الحلق،فعند النطق به يندفع الهواء مارا بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين فإذا وصل إلى وسط الحلق ضاق المجرى»[2].

أما دلالة العين عند المتصوفة فهي متعددة ولعل أهمها: أنها تمثل عين الوجود وعين كل شيء. فـــ :«حرف العين هو أول أسرار العرش والعقل وهو حامل أسرار العالم لأن العرش حامل الكرسي والعلم واللوح والأفلاك والأراضين، والعقل حامل الروح ،والروح

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي ،"كتاب العين " ، ص: 10.

[2]إبراهيم أنيس " الأصوات اللغوية "، ص: 75.

حامل النفس والنفس حامل القلب والقلب حامل الجسم والقدرة حاملة للكل »[1].وهذا يعني أن العين تدل على جملة من الحقائق المرتبطة بالحق تعالى .

وهذه الدلالات التي يحملها صوت العين هي دلالات رمزية خاصة ارتبطت بالذات الإلهية وأسرار الوجود، وبأسماء الله الحسنى،[2].وهي عند الجيلي–العين – تعبر عن الحقيقة المطلقة والتي هي : وحدة الوجود وأحادية الذات الإلهية _ يقول في هذا الغرض:

فيا أحديَّ* الذاتِ في عينِ كثــرةٍ ... ويا واحدَ الأشياء ذاتُــكَ شــائعُ

تجليْتَ في الأشياءِ حينَ خلفَتهــا ... فها هيَ ميطت عنكَ فيها البراقِعُ

قطعتَ الورى مــن ذاتِ نفسِــكَ ... ولم تكُ موصولاً ولا فصلُ قاطِعُ

ولكنِّها أحكام رُتبتــك اقتضَــتْ ... أُلوهية للضــدِّ فيهــا التجــامِعُ

فأنتَ الورَى حقًّا وأنــتَ إمامنــا ... وأنت لما يعلو وما هو واضــعُ

وما الخلقُ في التِّمثالِ إلا كثلجةٍ ... وأنت بها الماء الذي هــو نــابِعُ

فما الثَّلجُ في تحقيقنا غير مائِــهِ ... وغيرانِ في حُكمِ دعتها الشَّرائعُ

ولكن بذوبِ الثّلجِ يُرجِعُ حُكمــه ... ويوضعُ حُكمُ الماءِ والأمرُ واقِعُ[3]

---

[1] الحافظ رجب البرسي "مشارق أنوار اليقين في أسرار أمير المؤمنين"،مؤسسةالأعلمي للمطبوعات ،بيروت لبنان، ط10 ،ص :22.

[2] ينظر :خالد اليعبودي "التداخل المصطلحي في الخطاب الصوفي "، ،ص:58.

[*] **الأحدية** : اسم لصرافة الذات المجردة عن كل اسم أو صفة "(ينظر : عبد الكريم الجيلي "الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل " ص :25،26).

[3] عبد الكريم الجيلي، "النادرات العينية في البادرات الغيبية " ص: 93،94.

أشارالجيلي في هذه الأبيات إلى أحدية الذات –هذا المفهوم الذي لطالما شغل فكر المتصوفة ، وكان المنطلق الأساسي في بحوثهم وتآليفهم– فيناجي ربه «مناجاة عارف لم تضله تجليات الحق المتنوعة في صور الكائنات ، فهو يشهد من خلف الكثرة أحدية ذات الأحد، ويعلم حقا أنه مهما تنوعت تجليات الحق وشاعت في المظاهر المخلوقة فهو أبدا واحد من خلف حجب الأشياء »[1].

فما قصده الشاعر من قوله:" يا أحدي الذات فيعين كثرة " ، وكذا قوله: "يا واحد الأشياء "؛هو وحدة ذاته في حال ظهورها في جميع الأشياء الظاهرة في الكون فكثرة الأشياء وتعددها في الكون لا تنكر أبدا وحدة ذاته، فالأشياء كلها تجليات للحق تعالىأي « أنه تعالى موصوف بما دل عليه كل ضدين في العالم، والأضداد في العالم كثيرة منها: السواد والبياض والأرض والسماء والحسن والقبح والنفع والضر والخير والشر والطول والقصر إلى غير ذلك مما لا يحصى »[2].وهنا يتجلى معنى الألوهية الجامعة لمختلف الأضداد في الكون.

رأى الجيلي أن الصوت الأنسب للتعبير عن هذه الحقيقة وتأكيدها هو صوت "العين" ولعلّ ذلك راجع إلى الصفة التي يتمتع بها هذا الصوت مقارنة بغيره من الأصوات، ألا وهي:العمق .

عبرت "العين " أيضا عن حقائق أخرى _ وفي مواضع متعددة من القصيدة– متعلقة بجمال الحق تعالى المتجلي في الأشياء التي نراها ونحسّها :

1. تَجَلَّى حَبِيبِي فِـــي مَرَائِـــي جمالِـــهِ فَفِي كُلِّ مــرأى للحبِيــبِ طلائــعُ
2. فلمَّـــا تبـــدّى حُسْـــنهُ مُتنوَّعًـــا تسَـــمّى بأســـماءِ فهُـــنَّ مطـــالِعُ

[1]سعاد الحكيم ،" إبداع الكتابة وكتابة الإبداع " ، ص: 204.

[2] عبد الغي النابلسي ، " المعارف الغيبية في شرح العينية، ص: 87.

3. وأبــرزَ منــهُ فيــه آثــار وصــفِهِ فــذَلِكُمُ الآثَــارُ مَــن هُــو صــانِعُ
4. فأوصــافُهُ والاســمُ والأثــرُ الّــذي هو الكَونُ عينُ الــذاتِ واللهُ جــامعُ
5. فما ثمَّ من شيءٍ سِوى اللهُ في الوَرى وما ثمَّ مسموعٌ ومــا ثــمَّ ســامِعُ[1]

يشير الجيلي في هذه الأبيات إلى واحدة من تجليات الحقيقة الإلهية المتعددة والمتنوعة في الكون،فيقرّ بأن الحق تعالى يتجلى في مرائي المخلوقات «فلا ينظر ناظر إلى مشهد إلا ويرى نور جمال الحق تعالى طالعا فيه ،فالحق عز وجل إذا تجلى لإنسان في مرائي المخلوقات، وأشهده جماله في كل صورة ومرأى وأنطقه- بوحدة الشهود-. ووحدة الشهود هي أن يشهد الإنسان الحق عز وجل في كل موجود، ولا يرى لغيره وجودا »[2] .

تكرّر صوت العين في قافية الأبيات مع الألفاظ : " طلائع ،مطالع،صانع ،سامع جامع" معززا هذه الحقيقة التي تعد من أحد المفاهيم الجوهرية المتعلقة بالذات الإلهية ومظاهر تجليها في الكون ،. وهو الجمال الإلهي .

كما دلّ صوت "العين " كذلك على حقيقة متعلقة بالرحيل من الحضرة الإلهية إلى الحضرة المحمدية :

1. فلمّا قضينا النُّسكَ من حجّةِ الهَــوى ونمّت لنا مِن حــيٍّ ليلــى مَطــامِعُ
2. شددنا مطايا العــزمِ نحــوَ مُحمّــدٍ وطُفنــا وداعــاً والــدُّمُوعُ هوامِــعُ
3. وجُبنا بتهــذيبِ النُّفُــوسِ مفــاوِزاً سباسِبَ فيهــا للرِّجــالِ مصــارعُ
4. حمًى درَســت للعاشــقينَ طُرُوقُــهُ عزيزٌ وكم خابَ في العِــزِّ طــامِعُ

[1]عبد الكريم الجيلي ، النادرات العينية في البادرات الغيبية "،ص: 93.

[2]سعاد الحكيم ،" إبداع الكتابة وكتابة الإبداع ،ص: 194.

5. محلٌّ مجالِي القربِ حالت رُسُــومه وأوجٌّ منيــعٌ دونــهُ البــرقُ لامِــعُ
6. يُنكِّسُ رأسُ الريحِ عنــدَ ارتفاعــهِ وكم زالَ عنهُ السُّحبُ والغيثُ هامِعُ[1]

فمراد الجيليمن هذهالأبيات هو التعبير عن مدى إدراكه لقيمة الحضرة الإلهية التي يمثلها المكان –مكة– ، وكأنه لا يقدر على مفارقتها غير أن الحضرة المحمدية –المدينة المنورة – تجذبه إليها جذبا، وهو بين المكانين مشدود، ولكن الرحيل لا بد منه باعتباره سنة الحياة، فيخبرنا بأنه قطع مسالك وعرة في سبيل الوصول إلى الحرم المحمدي المقدس .

دلّ صوت " العين " في هذا المقام على حقيقة فحواها :أن مقام النبي صلى الله عليه وسلم هو مقام محمي ومصان ،كما أن الطريق إليه صعبة إذ يواجه الطامعون إليه مشقة كبيرة ومهالك كثيرة بغية الوصول إليه والتقرب منه ، وإذا ما وصل السالك إلى هذا المبتغى فإنه سيفنى عن ذاته فتغيب هذه الأخير ليحل محلها النور المحمدي المقدس _وهو مقام من المقامات التي يتوق الصوفي إلى نيلها والوصول إليها _ . وهذا ما عززته الألفاظ الواردة في قافية الأبيات : مطامع ،هوامع ، مصارع ، لامع هامع .

غير أنّاللالفت للنظر في هذه الأبيات هو حضور ظاهرة التناص في قوله:" فلما قضينا النسك من حجة الهوى ...» فهذا يذكرنا بالأبيات الشعرية التي يقول فيها الناظم:

فَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِنًــى كُــلَّ حَاجَــةٍ وَمَسَحَ بِالأَرْكَانِ مَــنْ هُــوَ مَاسِــحَ
شَدَدْنَا عَلَى دَهْمِ المَطَايَــا رِجَالَنَــا وَلَمْ يُدْرِكْ الغَادِي الَّذِي هُــوَ رَائِــحُ

[1]عبد الكريم الجيلي ، "النادرات العينية في البادرات الغيبية " ، ص: 83،84.

أَخَذْنَا بِـــأَطْرَافِ الأَحَادِيـــثِ بَيْنَنَـــا وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ المَطِـــيِّ الأَبَـــاطِحُ[1]

وهذا يعني أن القصيدة الصوفية هي قصيدة منفتحة وقادرة على استيعاب نصوص أخرى على الرغم من تجربتها الخاصة والفريدة.كما يدل هذا أيضا على مقدرة الشاعر الفذة في استثمار كل الآليات والوسائل التي من شأنها أن تترجم تفاصيل تجربته الروحية وتكشف عن الحقائق الخفية والمعارف الغيبية المتعلقة بالذات الإلهية.

عبَر صوت "العين" كذلك عن العشق الإلهي وسبل نيله وطرق الوصول إليه هذا الشعور العميق الذي يكنّه المحب –"الجيلي–" لمحبوبه– الذات الإلهية –" وما يقتضيه هذا الحب من شوق وصبابة، والذي تعبر عنه بدقة هذه الأبيات:

تلـــذُّ لِـــي الآلامُ إذ أنـــتَ مُسقمـــــي وإن تمتحِنِّي فـــــيَ عِنْـــــدي صـــنَائِعُ

تحكَّـــمَ بِمـــا تهـــواهُ فِـــيَّ فإنّنِـــــي فقيـــرٌ لِسُلطـــــانِ المحبّـــةِ طَائِـــــــعُ

حَبَبْتُـــــك لا لـــــي بـــــل لأنّـــــكَ وما لِي في شـــــيْءٍ ســـواكَ مَطـــامِعُ

فَصِل أن ترى أو دعْ وعـــدّ عنِ اللَّقا وإلاَّ فدونَ الوَصـــلِ مـــا أنـــا قانِـــــعُ

تمكَّنَ منِّي الحبُّ فامتحـــقَ الحَـــــشا وأتلفَنـــي الوَجدُ الشَّـــديدُ المُنـــــازعُ[2]

يهيم الجيلي في عالم تتمازج فيه لذات الآلام ولواعج الشوق النابعة من حب الحق تعالى ولكنه يقرّ في الوقت نفسه بأنه « يتلذذ ويستمتع بهذا الألم ،لأن ذلك هو من قبيل الامتحان الذي يكشف حقيقة العاشق،بل هو من النعم التي ينعم بها الحق تعالى علىعبده»[3]

[1] عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة "، ص: 20.

[2] عبد الكريم الجيلي " النادرات العينية في البادرات الغيبية " ص: 67.

[3] سعاد الحكيم ، إبداع الكتابة وكتابة الإبداع " ، ص: 153.

، والعاشق مأخوذ بالنظر إلى معشوقه لا يلتفت إلى ما يعاني بدنه أو روحه هوخاضع وطائع لسلطان هذه المحبة الإلهية .

فكان صوت" العين" حاضرا للتعبير عن هذا الشعور الروحاني، والذي جسدته الألفاظ التالية : طائع ، مطامع ، قانع ، منازع ، التي انتهت بالحرف نفسه –العين – فعمق هذا الصوت ترجم عمق الشعور الذي استوجب واستحق هذه المكابدة ، وهذا العناء في سبيل هذه الذات .

لم ينته هيام الجيلي عند حد الكشف –كشف حقيقة الذات الإلهية – بل تعدى ذلك إلى عرض بعض أحوال المجاهدة والسلوك التي يسلكها المحب في سبيل محبوبه:

وكم ركبَت نفسي من الهوَلِ فيا درّها للهِ كيفَ تُصارعُ
فكانت إذا هالها الأمرُ وعاينت إرادة من تهوى أتْهُ تُسارعُ
وكم جرَّدوا للحربِ فاستهلّت بما أراد حبِيبي فاردرَتها الوقائِعُ
وكم داسَهَا نعلٌ على أم رأسها فلمّا تولَّتْ أقبلت وهيَ خاضِعُ
وكم كانَ صدرِي للنِّبالِ عريضةً وعِرضي لسهمِ الطاعتين مواقِعُ[1]

يثني الجيلي في هذا المقطع على النفس التي ركبت الأهوال وتغلبت على مخاوفها ناظرة إلى أمر الحق تعالى ،وكم تعرضت للذل والهوان ولكنها في النهاية أعرضت عن عالم المخلوقات وأقبلت على الحق طائعة خاضعة راضخة على الرغم من كل أنواع التهم والتجريح من الآخرين، والتي وصلت إلى حد الطعن في عرضه وشرفه .[2]

[1] عبد الكريم الجيلي ، "النادرات العينية في البادرات الغيبية "،ص: 140.

[2] ينظر: سعاد الحكيم " إبداع الكتابة وكتابة الإبداع "، ص:306.

فدلتّ "العين" في هذه الأبيات على كل صور الخضوع والطاعة والإذعان. وقد تجلى هذا المعنى في الوحدات الآتية: "تصارع ، تسارع الوقائع خاضع ،مواقع" .

3-الوظيفة التعبيرية للأصوات المكررة :

وظف الجيلي في عينيته جملة من الأصوات التي تتماشى مع تجربة القصيدة والتي تتراوح بين المجهورة منها والمهموسة :

أ- الأصوات المجهورة :

اشتملت قصيدة النادرات العينية على عينة من الأصوات المجهورة التي وظّفت في القصيدة لأغراض محددة ، وللتعبير عن دلالات دقيقة تخيرها الجيلي وكرّرها لتحيل إلى دلالة أعمق، وليس لمجرد التكرار وحسب .

ويأتي صوت " القاف " في صدارة الأصوات التي وظفها الجيلي للإبانة عن جل المعاني التي أراد البوح بها .،فالقاف «هو صوت شديد»[1]،وحال النطق به «يندفع الهواء من الرئتين مارا بالحنجرة فلا يحرك الوترين الصوتيين ،ثم يتخذ مجراه في الحلق حتى يصل إلى أدنى الحلق من الفم وهناك ينحبس الهواء باتصال أدنى بأقصى الحلق ثم ينفصل العضوان انفصالا مفاجئا فيحدث الهواء صوتا انفجاريا شديدا»[2].

ولعلّ هذه الشدة التي يتسم بها صوت "القاف" هي التي جعلت الجيلي يوظفه في مواضع معينة من قصيدته العينية ،-فهو صوت يدل على معنى الخشونة والقسوةالتي يقابلها عند المتصوفة القسوة على النفس والحزم معها حتى تذعن وتخضع لله الواحد

[1]ابراهيم أنيس، " الأصوات اللغوية ، ص:72.

[2]المرجع نفسه، ص:74.

الأحد- ، وبالأخص حينما يطالب **السالك*** بالمضي قدما والسير نحو محبة الله تعالى بالروح لا بالنفس ،إذ يقول :

وحـــــافظ مواثيـــــق الإرادة قائمًـــــا بشرعِ الهَوى إن أنت فـــي الحُـــبِّ
وداومِ علـــى شـــرطين ذكـــرُ أحبّـــةٍ وتسليكُ نفـــسِ للخـــلاف تُســـارعُ
فـــلا تُهملـــنَ ذكـــرَ الأحبّـــة لمحـــةً وداومِ خِلاف النّفسِ فهـــيَ تُتـــابعُ
وقُم واستقم في الحُبِّ لا تخشـــى ضـــلّةً فميلُ الفتـــى عمـــا يُحـــاول رادعُ
وإن ساعدَ المقدورُ أو ســـاقك القضـــا إلى شيخ حقٌ في الحقيقـــة بـــارعُ
فقُـــم فـــي رضـــاهُ واتّبِـــع لمُـــراده .ع كُلَّ ما من قبلُ كنت تُصانِعُ[1]

لعلّ أصدق وأبلغ شرح لهذه الأبيات هو ما ذكره "عبد الغني النابلسي " في كتابه "المعارف الغيبية " بقوله :« ثم أمرك أن تحافظ على العهود المأخوذة عليك في إرادة الحق تعالى إن كنت مريدا له صادقا في إرادتك مخلصا فيها ،وأن تقوم بشرع محبة الله تعالى،أي بحقوقها فترضى بالهوان، والذل، والجوع،والعطش، والأطمار الخلقية ،والأذى من الخلق ،والأوجاع والأسقام والفقر والفاقة »[2] .

تكرّر صوت " القاف " في هذه الأبيات إحدى عشر مرة، وذلكفي الألفاظ: "مواثيق، قائما قم، استقم، المقدور، ساقك،حق، الحقيقة،قم"،وقد دلّت هذه الوحدات كلها على معاني الزجر والقهر، وإكراه النفس على الطاعة ومجاهدتها. والنفس –بحسب اعتقاد الجيلي –

---

* **السالك** : "السائر إلى الله المتوسط بين المريد والمنتهي مادام في السير " عبد الرزاق الكاشاني ، معجم اصطلاحات الصوفية " ، تح : عبد العال شاهين ، دار المنار ، القاهرة ،ط1، 1992م ،ص: 119.

[1] عبد الكريم الجيلي " النادرات العينية في البادرات الغيبية " ص: 111،112.

[2] عبد الغني النابلسي، " المعارف الغيبية في شرح العينية "، ص :107،108.

أمارة بالسوء ومقاصدها ذليلة وقبيحة، لذا يتعين على السالك أن يسير على خلاف ما تحب،وعلى عكس ما تشتهي.

ومن المعاني الأخرى التي دل عليها صوت "القاف" في عينية الجيلي هي: هيام الشاعر بمحبوبه وتكبده كل أنواع العذاب في سبيل الوصول إلى المقام المنشود:

ونفسُكَ تحــوي بالحقيقــة كــلّ مــا ... أشرتُ بجدِّ القولِ ما أنــا خــادِعُ

تهــنَّ بهــا واعــرفِ حقيقتهــا فمــا ... كعرفانهــا شــيءٌ لــذاتِكَ نــافعٌ

فحقّــق وكُــن حقًّــا فأنــت حقيقــةٌ ... وخلفَ حجابِ الكونِ للنور ساطِعُ

ولا تطلُــبَن فيــه الــدّليل فإنــهُ ... وراء كتابِ العقلِ تلــكَ الوقــائعُ

ولَكــن بإيمــان وحُســنِ تتبّــعٍ ... إذا قُمتَ جاءتكَ الأمــورُ توابِــعُ

فإذا قيّــدتك الــنّفسُ فــأطلق عِنانهــا ... وسر معها حتّى تهــونَ الوقــائِعُ

وبرهن لهــا التحقيــقَ عقــلاً مُؤيَّــدًا ... بِنقلِ بهِ جاءتْ إليــكَ الشّــرائِعُ[1]

تكرر صوت "القاف" في هذا المقطع عشرين مرة من خلال الوحدات الآتية :"الحقيقة حقق،حقا العقل،الوقائع، قمت، قيدتك، أطلق، التحقيق، عقد"، وقد زاوج الجيلي بين هذا الصوت القوي الشديد وبين بعض الأصوات الحلقية "كالحاء و"العين" اللتين تدلان على العمق، فهو نوع من المزاوجة بين المعاني، إذ دعا إلى وجوب تعمق النفس البشرية في معرفة حقيقة الله تعالى هذا من جهة ، ومن جهة أخرى أكد على ضرورة إكراهها على الطاعة وإقامة دليل وبرهان عليها من الكتاب والسنة المحمدية، وهو معنى التحقيق عند الجيلي وسائر المتصوفة .

[1] عبد الكريم الجيلي، " النادرات العينية في البادرات الغيبية "،ص:102،103.

من الأصوات المجهورة الأخرى التي كثر ورودها في القصيدة نجد :" الميم " "فهو« صوت مجهور لا هو بالشديد ولا بالرخو»[1] لأن من خاصية الأصوات الشديدة هي الانفجار بينما الميم هو في درجة وسطى بين الشدة والرخاوة.

أما عند الصوفيين فقد كان لحرف "الميم " معان مختلفة منها :دلالته على الملك «فهو حرف نوراني وسر ملكوتي، والاسم منه: ملك وهو اسم جليل القدر»[2].

وقد استدعى المقام توظيف هذا الصوت ليعبر به الجيلي عن الصور المتنوعة للتجليات الإلهية في الكون:

هو النُّورُ والظّلمـــاءُ والمـــاءُ والهـــوا هو العُنصرُ الناريُّ وهـــو البلاَقِـــعُ
هو الشَّمْسُ والبدرُ المُنِيرُ هـــو السُّـــها هُوَ الأفقُ وهوَ النّجْمُ وهوَ المواقِـــعُ
هو المركـــزُ الحُكمِـــي هـــو الأرضُ هو المُظْلِمُ المِقتـــامُ وهـــوَ اللّوامِـــعُ
هو الدّارُ وهوَ الأهلُ والحيُّ والغضـــاَ هو الناسُ والسُّكانُ وهـــوَ المراتِـــعُ
هو الحكمُ والتأثيرُ والأمـــرُ والقضـــا هو العِـــزُّ والســـلطانُ والمُتواضِـــعُ
هو اللّفظُ والمعنَى وصورةُ كـــلّ مـــا يُخالُ من المعقـــولِ أو هُـــو واقِـــعُ
هو الجنسُ وهوَ النّوعُ والفصـــلُ إنّـــهُ هـــو الواجِـــبُ الـــذاتيُّ والمُتمـــانعُ
هو العرْضُ الطاريُّ نعم وهو جـــوهرٌ هو المعدنُ الصَّلديُ وهو الموانِـــعُ[3]

[1] ابراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية "، ص: 48.

[2] عبد الحميد صالح حمدان، " علم الحروف وأقطابه " ، مكتبة مديوني ، القاهرة ، 1990 م ، ص:43.

[3] عبد الكريم الجيلي ، "النادرات العينية في البادرات الغيبية " ، ص: 91،90.

يجزم الجيلي في هذه الأبيات بحقيقة مفادها : أن كل شيء عائد وراجع إلى الله تعالى، فهو مالك الملك، وهو موجد الأشياء من العدم .«فهو عين العناصر جميعها : النور والظلام ،الماء والهواء ، النار والتراب »[1].

وقد جاءت جل الألفاظ في هذه الأبيات لتعزز هذا المفهوم نحو:"الشمس المنير النجم، المواقع،المركز الحكمي، المظلم،المقتام، اللوامع، المراتع،الحكم الأمر المتواضع ،المعنى،المتمانع، المعدن، الموانع"، وكلها صفات نسبت للحق تعالى للدلالة على مظاهر عظمته و سعة ملكه نظرا لاشتمالها على صوت الميم.

ولعلّ ما يجعل هذا الصوت –الميم – يبدو سهلا ويثير إيقاعا تنغيميامتميزا،هو مصاحبته لحروف اللين وعلى رأسها :"المد "الذي سهل على الجيلي مهمة التعبير عن المعنى دون عناء.

لم ينته توظيف الشاعر لصوت الميم عند هذا الحد ،بل استعان به لسرد أحواله منذ الطفولة إلى أن أدرك الكمالات ، ودخل في عداد الرجال وأصحاب المقامات والأحوال :

ومُذ كنــتُ طفــلاَ فالمعــاني تطلّبِــي ... وتأنفُ نفسي كُلَّ مــا هُــوَ واضِــعُ

ولي هِمّةٌ* كانت وهــا هــيَ لــم تــزل ... على أن لها فوقَ الطِبــاق مواضِــعُ

وقد كُنــتُ جمّاحًــا إلــى كُــلِّ هيئــةٍ ... فخُضــتُ بحــاراً دونهُــنَّ فجــائِعُ

[1]سعاد الحكيم ، "إبداع الكتابة وكتابة الإبداع " ، ص: 197.

*همة : "الهمة هي صورة عالية من صور الإرادة في الفكر الصوفي ، وهي قوة عظمى كامنة في الإنسان تتوله كل مطلوب " (سعاد الحكيم ، إبداع الكتابة وكتابة الإبداع "، ص: 269.)

وكلّ الأمـــاني نِلتهـــا وهـــيَ إن علـــت بها بعد نيلِ القصدِ مـــا أنـــا قـــانِعُ[1]

عدّد الجيلي في هذه الأبيات بعض أوصافه وخصاله الطيبة ، فمنذ الطفولة وهو يتوق إلى نيل المراتب العلى وتأنف نفسه كل خسيس ووضيع و«أن همته أوصلته إلى كل ما تمنى، ولكن كل ما وصل إليه بجهده ونشاطه لم يرضه، يقول وقد نلت كل ما تمنيت وكل ما سعيت إلى طلبه. ولكن هذه الأماني وإن كانت عالية فإنها لم تشبع همتي، ولم توصلني إلى الاكتفاء بها والركون إليها »[2] .

دلّت الميم في هذه الأبيات على معاني استعظام النفس والفخر بها وبهمتها العالية نحو طلب الكمال الإنساني.ويظهر ذلك في الألفاظ التالية: "المعالي، همة جماحا " فالميم هنا أحالت إلى شكل أو صورة من صور الإرادة التي تعتري العبد لتنوله كل مطلوب.

ب- الأصوات المهموسة :

لم يكتف الجيلي في قصيدته العينية بالأصوات المجهورة وحسب بل وظف كذلك بعض الأصوات المهموسة في مواضع معينة من القصيدة ولأغراض محددة ومن ذلك صوت "السين « فهورخو مهموس »[3]،ويعد من أكثر الأصوات المناسبة لغرض الوصف نظرا لإيقاعه الخاص والمتميز وهو من الأصوات الصفيرية ذات التردد العالي إذ أن عدد الذبذبات الصوتية للسين يفوق غيره من الأصوات.

وقد ربط الجيلي صوت السين في العينية بحروف المد واللين فزادته رقة وعذوبة وبالأخص حينما يصف حاله المعنوية في هوى الحبيب وما تقاسيه وتكابده من عناء:

[1] عبد الكريم الجيلي ، "النادرات العينية في البادرات الغيبية " ، ص:123.

[2] سعاد الحكيم، إبداع الكتابة وكتابة الإبداع " ،ص: 269،270.

[3] ابراهيم أنيس ،"الأصوات اللغوية "، ص:67.

فــلا نــارٌ إلاَّ مــا فُــؤادِي مَحلّــــهُ ولا السَّحبُ إلاّ ما الجفــونُ تُدافِـــعُ

ولا وَجَدٌ إلاّ مــا أقاسيــهِ فِي الهَــوَى ولا الموتُ إلاّ مــا إليــهِ أُســـارعُ

فلــو قيـــــسَ ما قاسَيْتُــهُ بِجَهنّـــمَ مِنَ الوَجَدِ كانت بعضَ ما أنــا قــارعُ

جُفُونِي بها نــوحٌ وطوافانُها الدّمـــــا ونَوحِي رَعْدٌ والزَّفيــرُ اللّـــــوامِعُ

وجِسمــِي به أيــوبُ قد حلَّ للبـــــلا وكم مسَّنِي ضُرّ ومــا أنــا جـــازعُ

وما نــارُ إبراهــيمَ إلاَّ كَجمـــــــرةِ من الجَمْرِ اللائِي خَبَتــــها الأضــالعُ

لسِرِّي في بَحْرِ الصَّبابةِ يُونـــــــسُ تلقَّمَهُ حوتُ الهَوى وهــو خَاشِـــعُ[1]

يصف الجيلي بعض أحواله وأحاسيسه تجاه المحبوب فيقول أن النار الحقيقية هي التي تنخر فؤاده وكذلك الأمر بالنسبة للسحب الممطرة هي إشارة إلى دموعه الفياضة أما وجده الفعلي فهو ما يعانيه ويقاسيه من آلام الهوى، فشدة الولع وحرقة الفؤاد لا تقارن أبدا بنار جهنم .

يلاحظ في هذه الأبيات السالفة الذكر أنها جاءت مفعمة بالرموز والتشابيه الضمنية التي استحضرها الجيلي من حياة الأنبياء ومعاناتهم، فتحدث عن طوفان نوح عليه السلام ليعبر عن بكائه ونوحه، وكذا عن بلاء أيوب وصبره ليترجم عذابه وسقمه وقوة تحمله ،إلى غيرها... من الصور المستوحاة من أحوال الأنبياء وصفاتهم .وكأنه يشير إلى أن معاناته شبيهة بمعاناة الأنبياء ومضارعة لها في الشدة والألم.

[1] عبد الكريم الجيلي ،"النادرات العينية في البادرات الغيبية "، ص : 65،66.

وردت السين في هذا المقطع 7مرات وذلك في قوله: " السحب، أقاسيه أسارع قيس قاسيته ،جسمي، مسني " فكلها كانت لغرض وصف حاله المكابدة والمشتاقة للحق تعالى فلطالما عدت السين عند المتصوفة من الأحرف النورانية[1].

ت-**المزاوجة بين الأصوات المهموسة:**

من الخصائص الصوتية والإيقاعية التي ميزت قصيدة النادرات العينية أنها جاءت حافلة بالكثير من الأصوات المتميزة والتي تخلق إيقاعا خاصا وفريدا، وبالأخص حينما يعمد الجيلي إلى المزج والمزاوجة بين صوتين يشتركان في عدة صفات ،على نحو مافعله مع صوتي الحاء" و"السين " فقد وردت السين حوالي أربعمائة وأربعة وثمانين مرة.

فمن المعاني الرمزية التي يدل عليها حرف "السين" هي أنه :« سناء الحق وسناء برقه والسين المرققة بالفتح اسم لمحاسن الأشياء وبالضم اسم للسواد وبالكسر لباب الذات وسرها من عقل وعفو وحلم »[2]

كما يقال أيضا أن « السين إن كانت مفتوحة فهي إشارة إلى الشيء المليح الذي من طبعه الرقة، وإن كانت مضمومة فهي إشارة إلى الشيء القبيح، وبالكسر إشارة إلى الشيء الطابع »[3].

لقد زاوج الجيلي بين هذين الصوتين في معرض إشارته إلى تجليات الجمال الإلهي في الكون إذ يقول :

[1] عبد الحميد صالح حمدان ،"علم الحروف وأقطابه "، 45.

[2] أحمد بن مبارك " الإبريز من كلام سيدي عبد العزيز الدباغ " ،المكتبة الوطنية ، بغداد 1988 م، ص :155.

[3] المرجع نفسه ، ص: 155.

وكـــلُّ ملـــيحٍ بالمَلاحـــةِ قـــد زهَـــا وكُـــلّ جميـــلٍ بالمحاســـنِ بـــارعُ
وكُـــلُّ لطيـــفِ جـــلَّ أو دقَّ حُســـنُهُ وكلُ جليلِ وهـــوَ بـــاللُّطفِ صـــادعُ
محاســـنُ مـــن أنشـــأ ذلـــكَ كلَـــهُ فوَحدْ ولا تشرك بـــه فهـــوَ واسِـــعُ
وإيـــاكَ أن تلفـــظَ بغيريـــة البهـــاَ فما ثمَّ غيـــرٌ وهـــوَ بالحُســـنِ بـــادعُ
وكُـــلُّ قبـــيحِ إن نســـبتَ لحُســـنِهِ أتتكَ معـــاني الحُســـنِ فيـــه تُســـارعُ
ولا تحســـبنَّ الحُســـنَ يُنســـبُ وحـــدهُ إليه إليهـــا والقُـــبحُ بالـــذاتِ راجـــعُ[1]

هيمن صوتا "الحاء والسين" في هذه الأبيات بشكل لافت للنظر، فمن المعروف عن "الحاء" أنه صوت حلقي مهموس ومخرجه عميق[2] .

ولعلّ ما يميزه كذلك هو البحة الصوتية الموجودة فيه فهي كما يقول " ابن جني "عنها:«لصحلها تشبه مخالب الأسد وبراثن الذئب ونحوهما إذ غارت في الأرض»[3].

أمّا المعنى الرمزي لهذا الحرف فهو حرف نوراني وهو يدل على احتواء الكون للجمال أي جمال الله تعالى المتجلي في الكون والمخلوقات[4]. والسين –كما ذكرنا – تدل على محاسن الأشياء وهو المعنى الذي يشترك فيه هذان الصوتان : الحسن والجمال المودع في الذات الإلهية .

وهي الدلالة عينها التي عبر عنها الجيلي في هذه الأبيات التي يخاطب فيها الناظر لحسن الله تعالى إذ أن كل جمال يراه وملاحة يلحظها هي صورة من صور لطفه

[1] عبد الكريم الجيلي " النادرات العينية في البادرات الغيبية " ص:95،96.

[2] ابراهيم أنيس ، "الأصوات اللغوية " ، ص: 76.

[3] ابن جني " الخصائص "،ج1 ،ص:163.

[4] ينظر : غازي عرابي، "النصوص في مصطلحات التصوف " ، دار قتيبة للنشر ، دمشق 1985م ، ص:94.

المتجلي في الكون ،فلا واجد لهذا الكون غير الحق تعالى ، فهو الخفي الظاهر الحاضر الغائب لا تصل إليه الحواس ولا العقل ،وإنما نراه بعين القلب .

فتجانس صوت " السين" في الألفاظ : محاسن ،الحسن ،حسنه " مع صوت الحاء في المفردات: "مليح، الملاحة ،الحسن ومحاسن" ، واشتراكهما في الخصائص نفسها – صفة الهمس من الناحية اللغوية، وكذا صفة النورانية من الناحية الرمزية أي بالمفهوم الصوفي– سهلت على الجيلي مهمة التعبير عن مقصده ومراده وهو تخصيص الحق تعالى باللطف والملاحة دون سواه، وهذا التمازج الصوتي بين السين المرققة والحاء الحلقية يوحي بمقدرة الشاعر الفذة على تطويع الحرف لخدمة المعنى، زيادة على الإيقاع التنغيمي المميز.

4- دلالة الصوائت في العينية :

أ- الصوائتالقصيرة:

اكتسبت الحركات أو الصوائت عند عبد الكريم الجيلي وسائر الشعراء الصوفيين دلالات خاصة ارتبطت هي الأخرى بالذات الإلهية وبمراتب الوجود وحقيقة الكون .

يقول الباحث "حامد أبو زيد " في حديثه عن دلالة الحركات عند المتصوفة :«الألف للروح والواو للنفس والياء للجسم الذي هو العرش .وعلى المستوى الإنساني توازي الألف الروح، والواو النفس الإنسانية، والياء الجسم الإنساني.وإذا كانت الألف فتحة طويلة،والواو ضمة طويلة ،والياء كسرة طويلة،فإن الروح الذي توازيه الألف صفته الفتح

وهي الفتحة،والنفس الذي توازيها الواو صفتها القبض وهي الضمة والجسم الذي توازيه الياء صفته الفعل وهي الكسرة »[1].

وهذا يعني أن الحركات بنوعيها القصيرة والطويلة توازي مراتب الوجود بدءا بعالم الألوهة ووصولا إلى الإنسان الكامل الذي يعد آخر مرتبة من مراتب الوجود .

وإذا نظرنا إلى العينية وتأملنا دلالة الحركات فيها فإننا سنلاحظ ومن الوهلة الأولى بروز الضمة وحضورها بشكل ملفت، فلطالما ارتبطت هذه الأخيرة بالفاعل لأنها من أقوى الحركات، وإذا اقترن الاسم بالضمة فإنه يكون مرفوعا على الدوام ولأن ذات الحق تعالى تستحق الرفعة والعلو. ربط الجيلي هذه الحركة بالفاعل وهو: الله جل جلاله، فهو المرفوع على الحقيقة لأن الكل إليه يصير ولأنه موجد الأشياء من العدم «والرافع اسم من أسماء الله تعالى ».[2] يقول الجيلي في موضع آخر من مدونته :

هو اللّفظُ والمعنَى وصــورةُ كــلّ مــا ... يُخالُ مــن المعقــولِ أو هُــو واقِــعُ
هو الجنسُ وهوَ النّوعُ والفصــلُ إنّــهُ ... هــو الواجِــبُ الــذاتيُّ والمُتمــانعُ
هو العرْضُ الطاريُّ نعم وهو جــوهرٌ ... هو المعدنُ الصَّــلديُ وهــو الموانِــعُ
هــو الحيــوانُ الحــيُّ وهــو حياتــهُ ... هو الوحشُ والإنسُ وهــو السّــواجِعُ
هُو القــيسُ بــل لــيلاهُ وهــو بُثينــةٌ ... أجل بشرِها والخيفُ وهــو الأجــارعُ
هو العقلُ وهو القلبُ والنّفسُ والحشــا ... هو الروحُ وهــوَ الجِســمُ والمُتــدافع
هو الموجِدُ الأشــياءَ وهــو وجودهــا ... وعينُ ذواتِ الكُــلّ وهــوَ الجوامِــعُ[3]

[1] حامد أبو زيد، "فلسفة التأويل "، ص: 317.

[2] خالد اليعبودي، "التداخل المصطلحي في الخطاب الصوفي "، ص: 155.

[3] عبد الكريم الجيلي ،" النادرات العينية في البادرات الغيبية، ص:91.

دلت الضمة في هذه القطعة المذكورة على حقيقة يقينية فحواها أن الكل يعزى إلى الواحد الأحد فهو الأصل وهو الفاعل على الحقيقة،وهذا ما يتجلى من خلال الصفات التي نسبها الجيلي إلى الحق تعالى نحو: العرض الطاري،الجوهر،المعدن الصلدي الموانع،الحيوانالحي،الوحش، الإنس،السواجع ،القيس، الأجارع، العقل النفس،القلب،الروح، الجسم، المتدافع، فجميع هذه الصور المتجلية في الكون هي صفات له اختص بها وحده .

يقول "عبد الغني النابلسي" شارحا هذه الفكرة :« فاعلم أن كل شيء ظهر في هذا الوجود الحادث فهو صورة الحق تعالى ظهرت في مرائي صفاته من مرآة الإرادة إلى مرآة القدرة »[1].أي أن كل صور الإرادة والقدرة الإلهية متجلية في الكون وبمظاهر مختلفة .

تكرر بروز الضمة" في القصيدة العينية مع القافية،وقد جاءت معظم مفرداتها على وزن "فاعل" للدلالة على الفاعل الحقيقي وهو" جل وعلا"،فهو الجامع للأضداد وموصوف بما دل عليه كل ضدين في العالم ، ويتضح ذلك من خلال هذه الأبيات التي ينشد فيها الجيلي قائلا:

تجمَّعتِ الأضدادُ في واحد البها ... وفيهِ تلاشتْ فهو عنهنَّ ساطِعُ

فكلٌّ بهاءٍ في ملاحة صورة ... على كُلِّ قد شابهَ الغُصنَ يانِعُ

وكُلّ اسودادٍ في تصافيفِ طُرّةٍ ... وكُلٌّ احمرارِ في الطّلايعِ ناصعُ

وكلّ كحيل الطرفِ يقتلُ صبْهُ ... بماضٍ كسيفِ الهندِ مُضارعُ

وكلُ اسمرارٍ في القوائمِ كالقنَا ... عليهِ من الشعرِ الرّسيلِ شرائعُ

[1] عبد الغني النابلسي، " المعارف الغيبية في شرح العينية "، ص :80.

وكــلٌّ ملــيحٍ بالملاحــةِ قــد زهَــا وكُــلّ جميــلٍ بالمحاســنِ بــارعُ
وكُــلٌّ لطيــفِ جــلَّ أو دقَّ حُســنُهُ وكلُ جليلِ وهوَ بــاللُّطفِ صــادعُ
محاســنُ مــن أنشــأ ذلــكَ كُلُّــه فوحد ولا تشرك به فهوَ واسِــعُ[1]

يجزم الجيلي في هذه الأبيات بحقيقة مضمونها أن المولى عز وجل هو الساطع على الحقيقة وهو اليانع والناصع والبارع والصادع والواسع ، فتجمعت عنده الأضداد وتلاشت واضمحلت. وذلك أن « معاني الأسماء الإلهية المتقابلة تظهر في الكائنات على تضادها، فالرافع غير الخافض، والمعز غير المذل(...)ولكن هذا التضاد يزول ويتلاشى حين تتوحد معاني هذه الأسماء بتوجهها مجتمعة للدلالة على ذات الله تعالى»[2]. فالحق تعالى وحده الجامع لمختلف الأضداد في الكون .

وقد زادت حركة "الضمة من قوة هذه الصفات المنسوبة إليه جل وعلا ، لذلك آثرها الجيلي دون غيرها من الحركات لأنها تدل على معاني القوة والرفعة والسمو.

ب- الصوائت الطويلة:

حظيت الصوائت الطويلة هي الأخرى باهتمام الصوفيين وعنايتهم،فقد تكلم جلهم عن هذه الصوائت وفصلوا القول فيها وإن كانوا قد آثروا الألف وفضلوها عن سائر الصوائت الأخرى لأنها من أجل الحروف وأوضحها فكل الحروف والأصوات تتركب من الألف وتتجه إليه وبذلك فهي الأصل،ثم تأتي الواو في المرتبة الثانية وتليها الياء في أدنى السلم[3] .

[1] عبد الكريم الجيلي " النادرات العينية في البادرات الغيبية " ،ص: 94،95.

[2] سعاد الحكيم،"إبداع الكتابة وكتابة الإبداع "، ص: 206.

[3] ينظر : محي الدين ابن عربي "الفتوحات المكية " ،دار صادر ،بيروت، ج 1 ،ص: 132،133.

كما أنّ هناك دافعا آخر جعلهم يفضلون الألف عن أصوات اللين الأخرى وهي أن « الفارق بين الألف من جهة ،والواو والياء من جهة أخرى، أن الألف دائما حركة طويلة أما الواو والياء فقد يكونا حركتين وقد يكونا صوامت،فالألف ثابتة لا يعتورها تغير،ولذلك توازي الذات الإلهية والواو والياء يتوازيان مع عالم الصفات وعالم الأفعال»[1].

وهذا يعني أن الصوائت الطويلة هي الأخرى ارتبطت بمراتب الوجود وبأسماء الله وصفاته، وإن كانت الألف هي أجلها وأوضحها وأعدلها لأنها دائما تلزم حالة واحدة ولا يشوبها التغيير أو التبديل، فارتبطت بذات الحق تعالى .

وإذا ما نظرنا إلى عينية الجيلي فإننا نجد المعنى عينه يتجسد، وبالأخص في قافية الأبيات وحينما يتطرق إلى حقائق الأشياء وجوهرها الثابت الذي لا يتغير مطلقا كحقيقة الروح ،وحقيقة النفس .وحقيقة الجسم وغيرها :

وإنّ نزولَ الجسمِ للخلقِ فـــي الثَّـــرى ســـواءٌ ولكـــن بعـــد ذاكَ تُنـــازعُ
فمـــن ســـبقت للهِ فيـــه عنايـــةً فغيرُ مُكوثٍ في التـــرابِ مُســـارعُ
ومـــن أبعدتـــهُ الســـابقاتُ فإنّـــهُ له بـــين نبـــتٍ والتُّـــرابِ مراجِـــعُ
فقد يـــكُ عُشـــبًا ثـــم ترعـــاهُ دابـــةٌ ويتربُ إذ يفنـــى ويخضـــرُّ يـــانِعُ
علـــى قـــدرِ تكـــرار التّـــردُّدِ بعـــده لنسِـــيَ عُهـــودًا بـــالحِمى ووقـــائعُ
وعِندَ مُرور النّفسِ في كُـــلِّ منـــزلٍ سيُنقشُ فيها منـــهُ طبعًـــا طبـــائِعُ[2]

[1] حامد أبو زيد "فلسفة التأويل " ص: 318.

[2] عبد الكريم الجلي،" النادرات العينية في البادرات الغيبية " ،ص:119،120.

يشير الجيلي في هذه الأبيات إلى مجموعة من الحقائق المطلقة كحقيقة الجسم ومآله الفعلي وكذا النفس البشرية وكيفية تكوينها في جسم الإنسان « فذكر أن الأجسام كلها متساوية في نزولها إلى التراب أي في تكوينها منه يعني في كونه هو الجزء الغالب فيها »[1]، إلا أن الشيء المختلف فيه هو الأرواح فالأجسام كلها مخلوقة من تراب ومآلها التراب غير أن التفاضل بين الناس يكمن في أرواحهم ومدى طهارتها وصفائها من الآثام والمعاصي وخلاصها من الأهواء والشهوات وذلك هو الأصل فيها – بحسب اعتقاد الجيلي – .

عبرت الألف في هذا الموضع عن معنيين اثنين مرتبطين بالأصل أولهما: بيان أصل الجسم ومآله الحقيقي وهو التراب، وثانيهما:توضيح حقيقة الروح وأصلها وصورتها الأولى التي جبلت عليها وهي أنها روح نقية تقية صافية. وبما أن "الألف " هي أصل الحروف وأثبتها ،رأى الجيلي بأنها هي الأقدر على التعبير عن هذه الدلالات –الدلالات المرتبطة بأصل الأشياء وجوهرها الحقيقي – إذا ما قورنت بغيرها من الصوائت الأخرى كالواو والياء.

ولعلّ ورودها بهذا القدر من التكثيف في الألفاظ الآتية:«تنازع، مسارع ،تراجع يانع ،وقائع ،طبائع" يرفع مكانها من كونها أصلا إلى كونها جوهرا .

فقد ارتقى الجيلي بالألف من معناها اللغوي المجرد إلى معنى ذوقي رفيع مفعم بالدلالات الرمزية المتمخضة عن تجربته السلوكية الخالصة التي عاشها بكل تفاصيلها .

وتبقى الألف عند الجيلي مرتبطة بالأصل والجوهر في مواضع متعددة من قصيدته "العينية "، لاسيما حينما يحيل إلى أصله وولادته ومنشئه فيقول :

فلمّـــا نزلـــتُ الأرضَ مـــاء حياتِهـــا وأثمـــرَ لِـــي أصـــلُ هُنالِـــكَ يـــانِعُ

[1]عبد الغني النابلسي، " المعارف الغيبية في شرح العينية "، ص: 121.

وكـــان إذا أنبـــتَ حـــبَّ غُصـــونِها أرُزاً فصـــــدّق أنَّنِـــــي لمُطـــــالِعُ

وساق القضـــا تلـــك الحُبـــوبَ فغُـــديًّا بهـــا أبـــوايَ الأطهـــرانِ جوامِـــعُ

وحلَّ مزاجُ الحبِّ فـــي الجســـمِ مـــادةً وتمّـــــت لكَيمـــــوسَ دامٍ وبخـــــائِعُ

فلمّـــا دنـــا آن البـــروزِ تجامعَـــا بعقـــدِ حـــلالِ نعـــم ذاك التّجـــامعُ

ولمّـــا تلاقـــى منـــهُ مـــاءٌ بمائِهـــا وأبـــدعَ بالتّرتيـــبِ نَشـــويَ بـــادِعُ[1]

***

ففـــي أوّل الشّـــهرِ الحـــرامِ مُحـــرّم ظُهوري وبالسَّـــعدِ العطـــاردِ طـــالِعُ

لسِـــتِّينَ مـــع ســـبعِ إلـــى ســـبعمائةٍ مِنَ الهِجرة الغرّا سقتنِي المراضِـــعُ[2]

لم ينس الجيلي في غمرة التعبير عن تجربته الروحيةالإشارة إلى تفاصيل ولادته وكيف أن الخالق تعالى أحسن خلقه وتصويره ،كما أشار أيضا إلى أصله الطاهر وأنه كريم المنشأ ولد من أبوين صالحين طاهرين ، ليذكر بعدها أطوار ومراحل التكوين الجنيني للإنسان، وأن هذا التطور والتغير الذي يحدث للجنين وهو في بطن أمه كله نابع من قدرة الخالق عز وجل، وإبداعه، وحسن تصويره .غير أن الملفت للنظر في هذه الأبيات هو قوله: "ماء حياتها " وهي إشارة إلى أن الإنسان هو الأصل في الأرض «فهو حياة الأرض وهو روحها ، بدليل أن الأرض تبقى مدة بقائه فيها، وبموته تطوى صحيفتها وتنشر صحائف الآخرة »[3].

[1] عبد الكريم الجيلي، " النادرات العينية في البادرات الغيبية "، ص 121،122.

[2] المصدر نفسه ، ص: 122.

[3] سعاد الحكيم ،"إبداع الكتابة وكتابة الإبداع " ، ص: 265.

كانت الألف المشكلة لقافية الأبيات: "يانع ،مطالع ،جوامع، بخائع، بدائع" أنسب صوت عبر به الجيلي عن أصل الإنسان وكيفية نشوئه وحقيقة تكوينه.

5 – دلالة السكون في القصيدة :

اكتسى السكون هو الآخر قيمة دلالية متميزة – في قصيدة "النادرات العينية " – وقد كان هذا التوظيف الخاص للسكون مرتبطا بدواع اقتضاها المعنى .

لم يغفل الصوفيون الحديث عن دلالة السكون والإشارة إلى المعنى الرمزي الذي يتضمنه، فلطالما دلّ عندهم على الثبات والتعقل وعدم الطيش،ويعني كذلك«تعبد القلب دون الجوارح »[1]، فهو يدل عادة على التريث والهدوء نظرا لخلو الحركة منه.

وقد وظفه الجيلي في سياق تقديمه لبعض الوصايا التي ينبغي على السالك اتباعها والتقيد بها حتى لا يزيغ عن الطريق الصحيح ،وذكرهّ ببعض السبل والطرق لتخليص النفس من طبائعها المذمومة :

وإيّـــاك فاصـــبر لا تمـــلَّ فإنّمـــا بصبرِ الفتى جاءت إليـــهِ المطـــامِعُ

وهوّن على الـــنّفسِ ارتكابـــا لهولَهـــا فغيرُ مًحـــبّ مـــن دهتـــهُ الفجـــائعُ

ورد كلّ حوضِ للرّدى فيـــه مـــوردًا ورُدّ إذا مـــا العقـــلُ جـــاءَ يُـــدافِعُ

وشمّر ببذل النُّصـــحِ ســـاق عزيمـــةِ على قـــدمِ الإقـــدامِ فـــالعجزُ مـــانِعُ

ودع عنـــكَ عـــلَّ وعســـى ولرُبّمـــا وسوف إذا نوديـــت قمـــتَ تُســـارعُ

فلـــيس لِـــنفسٍ غيـــرُ حالـــةِ وقتهـــا وقد فات ماضيها وغاب المُضـــارع

[1] سهل بن عبد الله التستري ،" تفسير القرآن "، دار الكتب العربية ،مصر ،ص:316.

وجـــدّد مـــع الـــنفسِ صِـــدقَ إرادةٍ وداومِ على الإقبالِ مـــا أنـــت تـــابعُ

وجرّع حشاكَ السُّم في طاعة الهـــوى فما خاب من في الحُبِّ للسُّم جـــارعُ

وعِدُّ على اللّحظـــات أنفاســـك التـــي على غفلاتٍ قد صـــدرنَ زوامِـــعُ[1]

يدعو الجيلي السالك في هذه الأبيات إلى الصبر والتريث حتى يصل إلى مراده ويهون على النفس كل ما تعانيه من مصائب ومتاعب،فمن يبتغي المحبة حقا عليه أن يكون صبورا.والصبر هو مقام عظيم من مقامات السالكين، ليطالبه في الأخير بوجوب الاستجابة إذا ناداه الحق عز وجل « وأن يترك كل التعليلات الداعية إلى الكسل والتخلف،فلا يقول مثلا :عل الغد يكون أكثر اتساعا،وعسى صحتي أن تعينني غدا بشكل أفضل وهكذا »[2].

لقد كان للسكون دور بارز–في هذه الأبيات – في إحداث إيقاعخاص، وتوافق دلالي لا نجده إلا في هذا النوع من القصائد – الصوفية –لأنها تعنى بتأديب النفس وتربيتها ومجاهدتها حتى لا تزيغ عن الطريق السوي .

فتكرار هذه الوحدات الإيقاعية مثل :" اصبر، هون، رد، شمر،دع ،جدد، داوم جرع ،عد" له انعكاس كبير على الدلالة، إذ إن مجيئها على وتيرة واحدة وبنفس الشدة والقوة، شبيه بقوة العقل الذي يعقل النفس ليحد من رغباتها ويعيدها إلى توازنها ،ففي السكون دعوة إلى التريث والتعقل في كل شيء .ولعلنا نستحضر في هذا المقام قول الشاعر" الهذلي"عن النفس الإنسانية :

[1] عبد الكريم الجيلي، " النادرات العينية في البادرات الغيبية "،ص: 104، 105.

[2] سعاد الحكيم " إبداع الكتابة وكتابة الإبداع "، ص :226.

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا ترد إلى قليل تقنع [1]

تعدّدت وتنوعت وصايا الجيلي في العينية ، فمنها ما يتعلق بالسالك من وجوب مجاهدة النفس وحملها على الطاعة والخضوع لأمر الحق جل وعلا، ومنها ما يختص بعلاقة السالك بالمحيطين به من أصحاب وأحباب وأعداء كذلك ، إذ قدم للسائر في طريق الحق تعالى جملة من الوصايا التي تتعلق بهذا المفهوم – مخالطة الأصحاب – فيقول :

وقاطِع لمــن واصــلتَ أيــام غُفلــةٍ فمــا واصــل العُــذّالُ إلاّ مقــاطعُ
وجانبُ جنــابَ الأجنــي ولــو أنّــهُ لقربِ انتسابٍ في المنامِ مُضــاجِعُ
فللــنَّفْسِ مــن جُلاسِــها كــلُّ نســبةٍ ومن حُلّــةٍ للقلــبِ تلــك الطبــائعُ
ولا ننهمِكَ في القولِ أو فــي ســماعِهِ وأنّ فيــه مــن بــلاغٍ مُصــاقِعُ[2]

ينبه "الجيلي"السالك من مغبة صحبة الأجنبي والغافل عن الحق تعالى فيأمره بوجوب الابتعاد عنه ،وذلك لأن الصاحب يأخذ من صاحبه بعض طباعه، فلهذا يدعوه إلى ضرورة النأي عنه حتى ولو كان هذا الصاحب يقربه في النسب أو ضجيعه في المنام أي زوجه.

كما يدعوه إلى الإعراض عن لغو الأحاديث و الأقاويل كيفما كانت ومهما بلغت درجة بلاغتها وفصاحتها ،فذاك ليس من طباع السالك الذي يترفع عن كل هذه الأشياء ويجعل قربه ووصاله لله تعالى نصب عينيه ،وهدفه الأسمى الذي ينشده ويبتغيه فهوالرجاء والمنى ولا شيء غيره .

[1] أبو ذؤيب الهذلي، "الديوان "، تح : أحمد خليل الشال ،مركز الدراسات والبحوث الإسلامية ، بورسعيد ،ط1، 2014م ، ص: 50.

[2] عبد الكريم الجيلي، " النادرات العينية في البادرات الغيبية " ، ص:108.

اقترن السكون في هذه الأبيات بالأفعال الآتية : قاطع، جانب، لا تنهمك " فأحدث إيقاعا تنغيميا خاصا بالإضافة إلى دلالته الرمزية المتوخاة من السياق الوارد فيه، فإذا ما التزم السالك بهذه الوصايا فجانب مجالسة الأجنبي وقاطع وصال الغافل عن الحق تعالى وجنب ذهنه الانشغال بالأقاويل أو سماعها، أحس بسكينة وهدوء يخيم على قلبه الخاضع. وهدوء القلب من المعاني التي دل عليها السكون .

6- التكرار المقطعي :

يعرف المقطع الصوتي عادة بأنه «عبارة عن كمية من الأصوات تحتوي على حركة واحدة ،ويمكن الابتداء بها والوقوف عليها »[1] ، فالمقطع الصوتي هو الميزة الأكثر شيوعا وذيوعا في النص الأدبي_ والشعري على وجه التحديد _ كما أن طبيعة المقطع ضرورية جدا لإظهار المعاني المختلفة التي يبتغيها الشاعر من خلال قصيدته أضف إلى ذلك أن طول المقطع وقصره له تأثير كبير على نفسية المتلقي.

وما يلاحظ من خلال القراءة المتأنية لنص القصيدة العينية هو كثافة المقطع الطويل، وقد وظف لأغراض دلالية محضة منها :الإبانة عن شدة حبه وتعلقه بمحبوبه ومجاهداته الروحية التي تترجم خضوعه وإذعانه ، ولعل هذا الخضوع يتجلى بشكل أوضح في ركن الصلاة فهي أصدق دليل على إذعان العبد وطاعته المطلقة للمعبود .يقول الجيلي في هذا المقام :

أصلي إذا صلى الأنام وإنمـــا صلاتي بأني لاعتزازك خاضع

[1] رمضان عبد التواب، " فصول في فقه العربية "، مكتبة الخانجي ،ط1 ، القاهرة 1999م ،ص :194.

0//0///0//0/0/0//0/0// 0//0///0//0/0/0//0/0//

أكبر في التحريم ذاتك عن سوى واسمك تسبيحي إذا أنـــــا خاشع

0//0/0//0//0/0/0/0///0/ 0// 0/ //0//0/0/0///0//

أقوم أصلي أي أقيم على الوفا بأنك فرد واحـــد الحســـن جامع

0//0///0//0/0/0///0// 0//0///0//0/0/0///0//

وأقرأ من قرآن حسنك آيـــة فذلك قرآني إذا أنا راكـــع

0//0///0//0/0/0///0// 0//0/0 //0//0/0/0///0//

وأسجد أي أفنى وأفنى عن الفنا فأسجد أخرى والمتيم والع

0//0//0/0//0/0/0///0// 0//0///0//0/0/0///0//

وقـــبي مذ أبقاه حسنـــك عنده تحياته منكـــم إليكم تسارع

//0///0//0/0/0/0///0// 0//0//0/0//0/0///0/0//

صيامي هو الإمساك عن رؤية السوى وفطري أنني نحو وجهك راجع

0//0//0/0//0/0/0// 0/0// 0//0///0//0/0/0///0//

وبذلي نفسي في هواك صبابة زكاة جمال منك في القلب ساطع

0//0///0//0/0/0/0/0// 0//0//0/0//0/0/0///0//

أرى مزج قلبي مع وجودي جناية فماء طهوري أنت والغير مائع

0//0//0/0////0/0//0/0// 0//0//0/0//0/0/0///0//

أيا كعبة الآمال وجهك حجتي وعمرة نسكي أنني فيك وا لع

0//0///0//0/0/0//0/0// //0/0/0//0/0/0 /0/ /0//0

وتجريد نفسي عن مخيط صفاتها بوصفك إحرامي عن الغير قاطع

0//0///0//0/0/0//0/0// //0/0//0/0/0///0/ /0//0

وتلبيـــــتـــي أني أذلل مهجتي لما منك في ذاتي من الحسن لامع

0//0/ //0//0/0/0///0// //0/0//0/0/0//0/0/ /0/0//0

وكانت صفات منك تدعو إلى العلا لذاتي فلبـــت فاستبـــانت شواســـع

0//0//0/0//0/0/0//0/0// //0/0//0/0//0/0/0//0/0//

وتركـــي لطيبي والنكـــاح فإن ذا صفاتي وذا ذاتـــي فهن موانـــع

0//0///0//0/0/0//0/0// //0/0/0//0/0 //0////0//

وإعفاء حلق الرأس ترك رياسة فشرط الهوى أن المتيم خاضع

0//0///0//0/0/0//0/0//	0//0///0// /0/0 //0/0//
إذا ترك الحجاج تقليم ظفرهم	تركـــت من الأفعال ما أنا صانع
0//0//0/0//0/0/0///0//	0//0/0//0//0/0/0///0//
وكنت كآلات وأنت الذي بهـــا	تصرف بالتقديـــر ماهو واقـــع
0//0//0/0//0/0/0///0//	0//0/0//0/0/0///0//
وما أنـــا جبري العقيدة إنني	محب فنى فيمن خبته الأضـــالع
0//0///0//0/0/0/0//0//	0//0//0/0//0/0/0//0/0//
فها أنا في تطواف كعبة حسنه	أدور ومعنى الدور أني راجـــع
0//0///0//0/0/0/0//0//	0//0// /0/ /0/ 0/0// /0//
ومذ علمت نفسي صفاتك سبعة	فأعداد تطوافي حماك ســـوابع[1]
0//0///0//0/0/0///0//	0//0// /0//0/0/0//0/0//

يظهر من خلال هذه الأبيات المقطعة أن بحر القصيدة هو الطويل " فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن" وقد تكررت هذه التفعيلات – أربع تفعيلات في كل شطر – فأعطت كميات كبيرة من الحركات والسواكن فاستطاع بذلك الجيلي أن يعبر عن المعنى بأكبر قدر ممكن من الألفاظ .وإن اعترى هذه التفعيلات بعض التغيرات أي اشتملت على

[1] عبد الكريم الجيلي، " النادرات العينية في البادرات الغيبية "، ص: 75 ،76،77،78،79.

جملة من الزحافات والعلل وبالأخص في تفعيلة " فعولن " التي صارت في بعض الأبيات " فعول".

بلغ عدد المقاطع في هذه المقطوعة الشعرية 567 مقطعا منها 326مقطعا طويلا و241 مقطعا قصيرا مما يعني أن الأغلبية كانت للمقاطع الطويلة التي بلغت نسبتها كما هو موضح في الجدول الآتي :

المجموع / النوع	567 مقطعا	
	العدد	النسبة
قصير	241	%42.57
طويل	326	%57.49

والملاحظ في عينية "عبد الكريم الجيلي "أن المقطع الصوتي فيها جاء مصاحبا لحروف المد واللين " الألف والواو والياء" إذ جاءت أبيات العينية مفعمة بالمدود ، ولعل السبب في ذلك يعزى _كما قلنا _ إلى حاجة الجيلي إلى وسيلة لغوية يعبر بها عن ما يختلجه من مشاعر العشق والحب والتوق والرغبة في وصال المحبوب والتقرب إليه ،ولأن « حروف المد تحتاج زمنا أطول من الحروف الأخرى عند النطق بها فهذا الأمر يعطيها قدرة فائقة على التلون الموسيقي بحيث تمنح المتلقي تأثيرات متنوعة وتخلق نوعا من الانسجام بين الموسيقى والحالة النفسية للمبدع »[1]. فحينما يكون الصوت ممدودا فإنه

[1] كمال أحمد مطر، " الإبداع الفني في شعر أحمد مطر "،مكتبة مديوني ،ط 1،1998م ، ص :286.

يحوي بداخله طاقة عجيبة ومقدرة فذة على احتضان مختلف الأحاسيس والمشاعر كالفرح والحزن والحب والآهات والألم وغيرها .....[1] .

لذلك تعد أصوات اللين في العربية "هي الأقدر على غيرها من الأصوات الصامتة في التماثل الإيقاعي عندما تنتظم وتتزن على نحو من أنحاء الانتظام والاتزان من جهة ،وفي التعبير الإيحائي عن المشاعر والعواطف المصاحبة للدلالة الكلية من جهة أخرى "[2].

يقول كمال بشر في كتابه " علم الأصوات العام " في قسم الأصوات اللغوية شارحا عملية مرور الهواء عند النطق بأحرف المد : «إن الهواء حال النطق بحروف المد الثلاثة يمتد خلال مجراه ويستمر في الامتداد لا يقطعه شيء ولا يمنع استمراره أي عارض ولا ينتهي هذا الهواء إلا بانتهاء نطق الصوت نفسه »[3]. ونظرا لهذه الصفة التي تتمتع بها أحرف المد نجد الجيلي يؤثر توظيفها في قصيدته ، وبالأخص الألف ، يقول في مستهل العينية :

فــؤاد به شمس المحبة ساطع وليس لنجم العذل فيه مواقـــــــع

ؤاساوا

0/ 0/ 0/

[1]ينظر: عبد المالك مرتاض" دراسة سيميائية لقصيدة أين بلادي لمحمد العيد " ،ديوان المطبوعات الجامعيةالجزائر 1992م ،ص:165.

[2] مختار حبار، " الشعر الصوفي القديم في الجزائر " ،ص:108،109.

[3]كمال بشر، " علم الأصوات العام "، ص :80 .

صحا الناس من سكر الغرام وما صحا وأفرق كل وهو في الحان جامع

حانا را حاحاجا

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

حـــميـــا هـــواه عين قهـــوة غيـــره مدام دواما تقتنيها الأضالع

يا واداوا ما ها ضا

0/ 0/ 0/ 0/0/ 0/ 0/ 0/

هـــــوى وصبابات ونار مـــحبة وتربة صبر تسقيهـــا المدامـــع [1]

ويباباناها دا

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

تكرر المقطع الطويل في هذه الأبيات 23 مرة وكان ذلك بهدف تعبير الجيلي عن شدة عنائه ومكابداته في سبيل نيل محبة الله وكذا الوصول إلى المقام الأعلى وذلك ما توضحه المفردات الآتية والتي جاءت مفعمة بالمدود: " فؤاد ،مواقع ،صحا الناس،الغرامالحان،حميا،هواه،مدام،دواما،تقتنيها، الأضالع، هوى، صبابات،نار سقتها،المدامع.

ونجد الجيلي يوظف هذا النوع من المقاطع_ مقطع طويل ممدود_ للتعبير عن أغراض ومعان أخرى كالحديث عن أحوال نفسه وطرق ردعها وصدها عن المعصية :

[1] عبد الكريم الجيلي، " النادرات العينية في البادرات الغيبية "، ص:61،62.

وكم ركبت نفسي من الهــول مركبا فيــا درهــا لله كيــف تــصارع

سي با يــا هــا صا

0/ 0/ 0/ 0/ 0/

فكانت إذا ما هالــها الأمر وعــاينت إرادة من تهــوى أتتــه تســارع

كا ذا ما ها هاعــا را وىســا

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

وكم جردوا للحرب فاستلهت بما أراد حبيبي فــإزدرتها الوقــائع

وا ما را بي ها قا

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

وكم داسها نعل على أم رأسهــا فلما تولت أقبلت وهي خاضع [1]

دا ها هــا ما خا

0/ 0/ 0/ 0/ 0/

ففي هذا المقطع ثناء على النفس التي استحقت الشكر، فرغم كل المصاعب والمحن التي مرت عليها، ظلت خاضعة وأسرعت طائعة للإرادة الإلهية إلى أن أعرضت في نهاية الأمر «عن عالم المخلوقات وتخلصت من النظر إليه ،وأقبلت على الحق طاهرة مطهرة من الخلق ومن النظر إليهم »[2].

[1] عبد الكريم الجيلي، " النادرات العينية في البادرات الغيبية "، ص : 140.

[2] سعاد الحكيم ،" إبداع الكتابة وكتابة الإبداع " ، ص:306.

وجد الجيلي في المقاطع الطويلة متنفسا كبيرا وحرية أكبر للتعبير عن مختلف المعاني المتعلقة بمكابداته السلوكية ومجاهداته النفسية، وقد جاءت أغلب هذه المقاطع مشبعة بالألف التي تعد أكثر ليونة وطواعية مقارنة بغيرها من أحرف المد .كما أن مرور الهواء مع الألف «لا يعترضه حوائل بل يندفع في الحلق والفم حرا طليقا »[1] .

وما يستحق الذكر في هذا المقام هو قدرة الجيلي الفذة على تنويعه في توظيف المقطع الطويل الممدود وبالأخص حينما يرتبط هذا المد بحرف النداء "يا" ليضفي على القصيدة إيقاعا مميزا ودلالة إضافية، على غرار ماهو موضح في هذه الأبيات :

ويـــا زفراتـــي فـــاصعدي وتنفسي فقد هملت من فيض جفني المدامع

يـــا را دا

0/ 0/ 0/

ويا كبدي في الحب ذوبي صبابة ويـــا كمـــدي دم إننـــي بك يـــانـــع

يا با يـــا يـــا

0/ 0/ 0/ 0/

ويا جسدي هل فيك من رمق فمـــا أراك ســـوى بالـــوهم عبـــد مطاوع

يا مـــا را طا

0/ 0/ 0/ 0/

[1] ابراهيم أنيس،"الأصوات اللغوية "، ص:36.

ويا مهجتي والرسم مني دارس ويا طلل الأحشـــاء فجعـــــك صارع

يا دا يا شـــاصا

0/ 0/ 0/ 0/ 0/

ويا جفني المقروح قد فني الدما ويا قلبي المجروح هل أنت قـــارع

يا مـــا يا قا

0/ 0/ 0/ 0/

ويا ذاتي المعدوم هـــل لك بعثة ويا صبري المهزوم هل أنت راجع [1]

يا ذا يا را

0/ 0/ 0/ 0/

من خلال هذه المقاطع التي اخترتها كعينة للتقطيع لفت انتباهي قضية التعادل والتفاوت في كمية النفس، إذ جاء التعادل الكمي في أربعة أبيات فقط، بينما لمسنا التفاوت الكمي في ما تبقى من الأبيات .

وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على انفعال الشاعر ورغبته في التقرب من ذات الإله، وطبيعي أن يتولد نفس غير متعادل ، فتفاوت النفسبالتغليب مرة وبالتساوي أخرى يدل على الحالة النفسية غير المستقرة للشاعر.

[1] عبد الكريم الجيلي، " النادرات العينية في البادرات الغيبية "، ص :130،131.

خصوصا وأن الجيلي في هذه الأبيات ينفي وجوده ويقر بتبعيته لمحبوبه فصار وجوده تابعا له ملتحقا به فانيا فيه غير مستقل دونه . [1]

وقد أعانته ألف المد المصاحبة لحرف النداء على التعبير عن هذه المعاني المصورة لمجاهداته السلوكية، فتكرار حرف النداء"يا" على طول هذه الأبيات: "يا زفراتي يا كبدي يا كمدي ،يا جسدي ،يا مهجتي ،يا طلل الأحشاء".

يعبر عن حاجة الجيلي إلى مخاطبة محبوبه لتتحقق رغبته الجامحة في الوصال والقرب مما حمله على التمسك بهذا الحرف المعبر في الأصل عن حاجة المنادي إلى أن يبلغ رسالة ما إلى المنادى،- كالدعاء ،الشكوى ،الحنين والشوق- بفم مفتوح يسهل على الحنجرة النطق به ليخرج إلى الفضاء حرا طليقا.[2]

وما نخلص إليه من كل ماسبق أن "الجيلي" خرج بالصوت عن المألوف وكسر المعهود،فاكتسبت الأصوات في "عينيته "دلالات خاصة. إذ ارتبطت الظاهرة الصوتية – التكرار على وجه التحديد – بسياق فكري ومعرفي ولدته خصوصية التجربة الصوفية التي عاشها عبد الكريم الجيلي .

فآلية التكرار بكل عناصرها من صوائت وصوامت ومقاطع، طوعها الشاعر لتصبح قادرة على استيعاب مضامين هذه التجربة الروحانية بكل أحوالها ومقاماتها التي يندرج إليها السالك في طريق الحق تعالى.

[1] ينظر: عبد الغني النابلسي، "المعارف الغيبية في شرح العينية "، ص:128.

[2] ينظر:عبد المالك مرتاض، " المعلقات السبع " مقاربة سيميائيةأنتروبولوجية ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، 1998م . ص:222.

فينزاح الصوتحينئذ من معناه المادي المحسوس ،إلى وظيفته الرمزية الخاصة– اللامحسوس – .

الفصل الثالث:

آليات التشاكل والتماثل

في عينية الجيلي

1-التجنيس الصوتي

2-التكرار اللفظي

أ -تكرار الضمائر والأدوات

ب- تكرار الأسماء

3-ظاهرة الترديد

4-التصدير

5-المزاوجة بين الظواهر

يتمّيز النص الشعري بطاقة فاعلة يزكيها الإيقاع المتناغم الناتج عن تضام الأصوات، محدثا نوعا من الجرس الموسيقي الذي يسافر بالشاعر إلى عوالم لا نهاية لها، يبحث عن حقيقة الوجود والموجود بواسطة اللغة التي تستوعب أفكار الشاعر وأحاسيسه في مشهد شعري تتشاكل فيه المعاني كتشاكل هواجس الشاعر.

ونعني بالتشاكل جملة الآليات والظواهر المتماثلة من حيث المبنى، والمختلفة من حيث المعنى في غالب الأحيان و التي هي ظواهر بديعية قبل أن تكون صوتية.

فقد حظيت هذه الظواهر الصوتية والبديعية بعناية فائقة من قبل البلاغيين القدماء ،من أمثال:"ابن المعتز"(ت:296ه) في كتابه "البديع"، " وأبو هلال العسكري في "الصناعتين و"ابن رشيق القيرواني"(ت:456ه)في "العمدة وكذا"الخطيب القزويني"(ت:739ه) في كتابه "الإيضاح " .

ولعلّ السر في اهتمامهم بهذه الظواهر عائد إلى فاعليتها في تشكيل الإيقاع النفسي للنص الشعري، زيادة على كونها تسهم بشكل كبير في إحداث نغم موسيقي وإيقاع مميز من شأنه أن يولد نوعا من الإثارة لدى المتلقي .

ومأأبتغيه في هذا الفصل،هو توضيح ما لهذه الظواهر من دورفي تفجير الدلالة،وبالأخص وأنا أبحث عن سر تجربة فريدة نابعة من روح الشاعر –عبد الكريم الجيلي– ومن سلوكياته، أضف إلى ذلك هو معرفة ما لهذه الأيقونات من حمولة إيقاعية، وكذا دورها في توليد وتنويع الإيقاع الشعري في العينية .

وقد اشتملت قصيدة عبد الكريم الجيلي على جملة من الظواهر المتشاكلة منها: التجانس الصوتي، (الجناس الاشتقاقي، التام والناقص) والتكرار اللفظي، وآلية الترديد وكذا ظاهرة التصدير. هذه الآليات التي ارتبطتبطبيعة وخصوصية التجربة التي

تحملها "العينية "والتي تعكس العشق والفناء وكذا المجاهدات التي خاضها الشاعر بغية القرب والوصال إلى الحضرة الإلهية وكيف يصبح العبد فانيا في عبادة ربه لايشغله أحد من المخلوقات الكونية التي تنعدم مع وجود هذه الحضرة النورانية.

1- التجنيس الصوتي :

إن توظيف الجناس في النص الشعري فيه حركة تلامس المعاني التي شكلها تطابق الشكل، وقراءته بالمنظور التعليمي هو قتل للقيمة الفنية له، هذه القيمة التي يسعى القارئ إلى تحسسها.

فالجناس بهذا التصور يحيلنا إلى الدلالة العميقة التي تعبر عنها مقولة صاحب الهمزية الشهيرة: " ومن شدة الظهور الخفاء "، وهو سر يكمن في الترتيب المنظم للألفاظ، والوحدات المتجانسة مشكلة زخرفا لفظيا حاملا لشحنات انفعالية نفسية نابضة تشد الأنفاس .

فهو ليس مجرد «جمع بين لفظين متشابهين في الشكل مختلفين في المعنى.»[1] إنماهو مصدر ينبجس منه نغم موسيقي متميز، وذلك حينما يردمنبثا في تضاعيف القصيدة الشعرية، وبالأخص حينما يحسن « المنشئ توجيهه لخدمة النص الجمالي إقناعا وتنغيما»[2].

لقد أولى البلاغيون القدماء عناية فائقة بهذا اللون البلاغي والصوتي وذلك وعيا منهم بأهميته وفائدته العظيمة في تحريك الدلالة وتوجيهها، ومن هؤلاء نذكر:"عبد القاهر الجرجاني "في كتابه "أسرار البلاغة، و"الخطيب القزويني "في كتابه " الإيضاح" وقد خص "عبد القاهر الجرجاني كتابه "أسرار البلاغة لدراسة صور البيان والبديع في

[1] رمضان صادق ،" شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية "، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998م ،ص: 58.

[2] عبد القادر عبد الجليل " الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص: 578.

اللغة، وله قول لطيف يوضح فيه قيمة الجناس: «...ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها ويوهمك أنه لم يردك ،وقد أحسن الزيادة ووفاها ،فبهذه السريرة صار التجنيس، وخصوصا المستوفي منه المتفق في الصورة»[1]. والمقصود من هذا القول أن للجناس فوائد عظيمة منها: حصول معان إضافية للكلمة المتجانسة مع كل إعادة ذكر لها .

وللجناس أشكال وصور عدة منها : أن يتفق اللفظان في نوع الأصوات وعددها وترتيبها وهيأتها الحاصلة من الحركات والسكنات فيكون التجانس تاما والإيقاع متطابقا، وكذلك أن يختلف اللفظان في واحد من الأمور السابقة فيكون التجانس حينها ناقصا.[2]

أما إذا بحثنا عن قيمة هذه السمة الأسلوبية عند الصوفيين فإنه يمكننا القول بأن الجناس وغيره من المحسنات الأخرى لم يحظ باهتمام الصوفيين الأوائل، وذلك لأن الشعر الصوفي في بداياته الأولى « لم يكن معنيا بالشكل المزخرف،بقدر ما كان معنيا بالتعبير عن التجربة الصوفية نفسها ،الممثلة بالمقامات والأحوال .»[3]

وظل الشعر الصوفي على هذه الحال إلى أن استقر الفكر الصوفي وتحددت نظرياته واتجاهاته فباتت القصيدة الصوفية واضحة المعالم والأهداف[4]، وانفتحت على جماليات الشعر وسماته الأسلوبية والإيقاعية ولكن، دون أن يؤثر هذا التطور على

---

[1] عبد القاهر الجرجاني ،" أسرار البلاغة "، ص:25.

[2] ينظر:أشرف محمود نجا،" قصيدة المديح في الأندلس ،قضاياها الموضوعية والفنية " ،دار الوفاء ،الإسكندرية ،ط1،2003 م ، ص:249.

[3] أمين يوسف عودة، " تجليات الشعر الصوفي "(قراءة في الأحوال والمقامات) ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط1،2001م، ص:357.

[4] ينظر : المرجع نفسه،ص:357.

المضمون الأساسي للقصيدة الصوفية .فقد اكتمل نمو القصيدة الصوفية وبناؤها مع الصوفيين المتأخرين من أمثال: " ابن الفارض" و"عبد الكريم الجيلي " وغيرهم.

وإذاما وقف الباحث عند نص القصيدة العينية سيلاحظ ومن دون عناء حضور ظاهرة الجناس بشكل لافت، فقد استطاع الجيلي أن يحتوي كل صور التجنيس في قصيدته، ولاسيما الجناس الاشتقاقي الذي فاق الصور الأخرى توظيفا .

فالجناس كشكل هو علامة على حضور الإبداع ،أي أنه تأسيس لطريقة تعبيرية لم تكن معتادة، كما أن من ميزات هذا اللون البلاغي– الجناس الاشتقاقي على وجه التحديد – أنه يأتي في الغالب جامعا لوظيفتين اثنتين هما: «وظيفة تمييزية لما هي عليه الوحدات الاشتقاقية من نظام ترجيعي تراكمي، وبالتالي إيقاعي وتناغمي لتشاكل بناها وتماثل أصواتها (...)ووظيفة تعبيرية لما هي عليه الوحدات المشتقة من دلالة إضافية زائدة على المعنى المنطقي لها »[1].

ولعلّ في أبيات الجيلي التي يعرض فيها تجليات جمال الحق تعالى، ما يعزز هاتين الوظيفتين:

وكـــلٌّ ملـــيحٍ بالملاحـــةِ قـــد زهَـــا وكُـــلّ جميـــلٍ بالمحاســـنِ بـــارعُ

وكُـــلٌّ لطيـــفِ جـــلَّ أو دقَّ حُســـنُهُ وكلُ جليلِ وهـــوَ بـــاللُّطفِ صـــادعُ

محاســـنُ مـــن أنشـــأ ذلـــكَ كُلُّـــه فوحد ولا تشرك به فهـــوَ واسِـــعُ

وإيـــاكَ أن تلفـــظَ بغيريـــة البهـــاَ فما ثمَّ غيرٌ وهـــوَ بالحُســـنِ بـــادعُ

وكُـــلٌّ قبـــيحِ إن نســـبتَ لحُســـنِهِ أتتكَ معاني الحُســـنِ فيـــه تُســـارعُ

[1] مختار حبار ،" الشعر الصوفي القديم في الجزائر "،ص:211–212.

ولا تحسبنَّ الحُســنَ يُنســبُ وحــدهُ إليه البها والقُــبحُ بالــذاتِ راجــعُ[1]

خصّ الجيلي في هذه الأبيات الحق تعالى بالحسن والملاحة ،فكل ما يتجلى في الكون هو مظهر من مظاهر حسنه وجماله ،هذا الجمال المتعالي الذي لا تدرك الحواس إلا جزءا يسيرا منه، وذلك لأن صورة الشيء لا تنحصر في ظاهره، وإنما في باطنه أيضا، ولهذا نجد إشارة الجيلي دقيقة جدا حينما صور مظاهر جمال الكون للتدليل على صانع الكون "الحق تعالى "– (الجمال الخفي) –وهو الجمال عينه الذي يتخطى حدود الإدراك .

عبر الشاعر عن هذه المفاهيم بتوظيفه لآلية الجناس الاشتقاقي فعمد إلى ذكر مادة "حسن" وإيراد بعض اشتقاقاتها ك:" محاسن في البيت الأول والثالث، وكلمة " حسنه" في البيت الثاني ولفظة " الحسن" في الأبيات الثلاث الأخيرة، وبذلك دلت كثرة الاشتقاقات لمادة " حسن " على تعدد وكثرة صور الحسن والجمال الإلهي .

ولعلّ رمزية هذه الآلية الصوتية تتجلى في إيراد الأصل عبر تنوعه وكثرته فالأصل هو الحق تعالى أما الكثرة فتتجلى في الصور المختلفة والدالة على حسنه وملاحته، هذا الحسن الموجود في الكون.

وهنا تتجلى رمزية الجناس الاشتقاقي الذي جعله الشعراء الصوفيون وسيلة لغوية وسمة أسلوبية كبيرة الفائدة لما لها من ميزات وخصائص تجعله قادرا على استيعاب واحتواء مضامين تجربتهم الروحية .

[1] عبد الكريم الجيلي ،" النادرات العينية في البادرات الغيبية "،ص: 95، 96. .

وما تجب الإشارة إليه في هذا المقام أن مفهوم الجمال الإلهي لم يقتصر على الجيلي وحده بل هناك من الشعراء الصوفيين من أشار إليه، على نحو ما قاله "ابن الفارض في ديوانه:

وصَرح بإطْلاق الجَمال ولا تَقل بتقْييده ميْلاً لزُخْرف زينَة [1]

***

فَكلُ مَليح حُسنه من جَمالهَا مُعارٌ لَه بلْ حُسن كُل مَليحَة [2]

يقول الجيلي في موضع آخر من العينية :

ونفسُكَ تحــوي بالحقيقــة كــلّ مــا أشرتُ بجدِّ القــولِ مــا أنــا خــادِعُ

تهــنَّ بهــا واعــرفِ حقيقتهــا فمــا كعرفانهــا* شــيءٌ لــذاتِكَ نــافعٌ

فحقّــق وكُــن حقًّــا فأنــت حقيقــةٌ وخلفَ حجابِ الكونِ للنور ســاطِعُ

ولا تطلــبُن فيــه الــدّليل فإنــهُ وراء كتــابِ العقــلِ تلــكَ الوقــائعُ

ولكــن بإيمــان وحُســنِ تتبّــعٍ إذا قُمــتَ جاءتــكَ الأمــورُ توابِــعُ

فإذا قيّــدتك الــنّفسُ فــأطلق عِنانهــا وسر معهــا حتّــى تهــونَ الوقــائِعُ

وبرهن لها التحقيقَ عقــلاً مُؤيَّــدًا**** بِنقلِ بــهِ جــاءتْ إليــكَ الشّــرائِعُ[3]

---

[1] عمر بن الفارض ، "ديوانه ، دا ر صادر، بيروت لبنان ، 1962م ، ص: 69.

[2] المصدر نفسه ، ص:70.

[*] كعرفانها : معرفتها .(سعاد الحكيم إبداع الكتابة وكتابة الإبداع ،ص:221.)

[**] عقلا مؤيدا :أي برهانا عقليا مؤيدا بحجة نقليه من كتاب الله أو سنة نبيه.(المرجع نفسه،ص:224).

[3] عبد الكريم الجيلي ، "النادرات العينية في البادرات الغيبية " ، ص: 103 ،102.

أشار الجيلي في هذه الأبيات إلى حقيقة النفس والإقبال عليها لمعرفة الحق تعالى كما يدعو السالك إلى وجوب معرفة ذاته، «فيقول له: تهن بنفسك، وانتفع بمعرفتك أنك على صورة الرحمن، وأن الحق يعم قواك وجوارحك، وأنك تجلي الحسن الإلهي»[1].

يتجلى الجناس الاشتقاقي في هذه الأبيات مع مادة "حقق" التي جاءت على اشتقاقات عدة منها:" الحقيقة في البيت الأول" و" حقيقتها في البيت الثاني " و"حقق وحقا في البيت الثالث " وكذا كلمة التحقيق في البيت الأخير " .

فمع كل تصريف لهذه المادة اكتسبت دلالات إضافية ، فدلّت الأولى أي: "الحقيقة" على جوهر النفس البشرية، أما الثانية وهي" حقيقتها "، فدلت في السياق على أن الإنسان وصورته التي خلقه الله بها هي دلالات واضحة على حسن الله تعالى وعلى قدرته العظيمة في خلق الإنسان بتلك الصورة الحسنة، وهو تجل من تجليات الحسن والجمال الإلهي، بينما دلت الكلمتان الأخيرتان:" حقق،و حقا" على معنى الوقوف لمعرفة حقيقة النفس وكذا حقيقة وجود الإنسان في هذا الكون .

ومن بلاغة هذه الظاهرة الصوتية أنها حققت نوعا من التناسب في الدلالة بين الوحدات المتجانسة، على نحو ما نجده في هذه الأبيات التي ينشد فيها الجيلي قائلا :

أيــا زمـــنَ الرَّنــدِ بيـــن لَعلـــعٍ تقضّى لنا هل أنت يا عصْرُ راجــعُ
لقد كان لِـــي قي ظلّ جاهِــكَ مرتـــعٌ هنيءٌ ولـــي بالرّقَمـــتينِ مرابـــعُ
أجرُّ ذُيُــولَ اللّهــوِ فـــي ساحـــةِ اللّقـــا وأجنِي ثمارَ القُرْبِ وهيَ أيـــانِـــعُ
وأشربُ **راحَ الوَصَلِ*** صَــرفًا بِراحـــةٍ تُصْفقُ بالرّاحات منهـــا الأصابـــعُ

[1] سعاد الحكيم، "إبداع الكتابة وكتابة الإبداع " ، ص: 222.

*راح الوصل : خمر القرب والوصل .(سعاد الحكيم ،إبداع الكتابة وكتابة الإبداع ،ص: 143.)

تصـــرّم ذاك العُمـــرُ حتّـــى كأنّنِـــــــي أعيشُ بـــلا عُمرٍ وللعيـــشِ مانِـــعُ[1]

شكلت أيقونة الجناس في هذين البيتين ميزة تنغيمية خاصة وذلك عبر الألفاظ الآتية:" "راح، راحة، راحات "في البيت الأول " و"العمر، عمر ، أعيش، العيش" في البيت الأخير"، فقد دلت لفظة راح الأولى على خمر القرب ووصال المحبوب، أما لفظة راحة فدلت على معنى الارتياح، في حين دلت لفظة "الراحات" على معنى الكف أو اليد.فكل هذه الوحدات ذكرت في سياق سرد الجيلي لصور تنعمه في زمن الطيب فبداية التنعم تكون بشرب راح الوصل والقرب لتظهر عليه بعد ذلك علامات هذا الشرب وأعراضه، فيحس العبد براحة تجعله يصفق بالراحات فرحا وغبطة .ومن خاصية هذا الشرب –بحسب الجيلي – أنه «كان يشرب مرتاحا حلاوة قرب لا يخالطها خوف بعدولا صد»[2]، ومن هنا نستنتج أن كل كلمة من هذه الوحدات المتجانسة كانت تابعة للكلمة الأصل –راح – والتي تعني الخمر أي خمر القرب .

لقد وفق الجيلي في توظيفه لبنية التوافق الصوتي والاختلاف الدلالي، فاستطاع أن يعبر عن مختلف المعاني بنفس الألفاظ، مما شكل نوعا من التناغم الناتج عن تفاعل الحروف المتجانسة محدثة تموجات إيقاعية خاصة، فدقة التوظيف لظاهرة التجنيس الصوتي جعلت القصيدة فضاء مفتوحا إلى ما لا نهاية من المعاني .

وقد شكلت ظاهرة الجناس في القصيدة العينية مشهدا هندسيا فريدا، وبالأخص حينما كان الشاعر يزاوج بين أكثر من نوع _ من أنواع الجناس _ في البيت الواحد.

---

[1] عبد الكريم الجيلي ، "النادرات العينية في البادرات الغيبية " ،ص: 63.

[2]. سعاد الحكيم ، إبداع الكتابة وكتابة الإبداع ، ص: 143

*الهم : وهو قبلة نظر القلب (سعاد الحكيم إبداع الكتابة وكتابة الإبداع ، ص: 161.)

**الوجد : كل ما صادف قلب الإنسان من فزع أو غم (سعاد الحكيم إبداع الكتابة وكتابة الإبداع ، ص : 147).

ومن ذلك قوله :

ونَفســـي نفـــسٌ أيّ نَفـــــسٍ أبيـــــةٌ ترى الموتَ نصَبَ العينِ وهيَ تُسارعُ

فهـــمِّي* وفهـــمي ذا عليكَ وفِيـــكَ ذا وجِدِّي ووجَـــدِي**زايـــــدٌ ومُتابـــــعُ

وعَزَمِـــيوزعمِي** أنّهُ فوقَ كلِّ مـــا يُرادُ وظنِّـــي إنّـــما هـــــو واقِـــــعُ[1]

تجلى الجناس في هذه الأبيات الثلاثة مع المفردات:" نفسي، نفس" وهو من قبيل الجناس التام، وفي المفردات: "همي،فهمي" و"جدي، وجدي" وهومن قبيل الجناس الناقص،" وهو ما تغايرت فيه صور الجناس التام في عناصر تشكيله الأربعة "[2]– .

لقد تضمنت كلمة" همي" في البيت الثاني دلالة صوفية خاصة وهي قبلة نظر القلب وهو المعنى الذي ذكره الجيلي في كتابه الإنسان الكامل فهو يرى أن :« وجه القلب يكون دائما إلى نور في الفؤاد يسمى الهم وهو محل نظر القلب، والهم لا يكون له في القلب جهة مخصوصة (...)فمن الناس من يكون همه أبدا إلى فوق كالعارفين ومنهم من يكون همه أبدا إلى تحت كبعض أهل الدنيا ... »[3]. بينما دلت كلمة " فهمي " في البيت نفسه على صفوة العقل ونقاوته .

ولعلّ هذا المفهوم يحيلنا إلى ما أشار إليه "ابن عجيبة " في قول أورده "عبد المجيد الصغير" في مؤلفه :'التصوف كوعي وممارسة ": «لا بد من التمسك بالعقل والإيمان بأحكامه، والاعتناء بشأنه في استخراج البراهين العقلية والنقلية، فما عرف الله

*الزعم : هو القول يكون حقا أو باطلا (سعاد الحكيم إبداع الكتابة وكتابة الإبداع ،ص: 161à .

[1]عبد الكريم الجيلي ، النادرات العينية في البادرات الغيبية ، ص: 72،71.

[2] عبد القادر عبد الجليل،" الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية " ، ص: 577.

[3] عبد الكريم الجيلي، " الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل " ، ص: 160.

إلا به، وما عبد إلا به »[1].فللعقل أهمية بالغة في فهم الحقائق الإلهية ، ولذلك وظف الشاعر كلمة "الفهم" للتدليل بها على أنه منشغل انشغالا كليا بفهم محبوبه – الحق تعالى– وهنا يجمع الشاعر في هذه الأبيات بين " العقل والقلب "معا إذ يختص الأول بالفهم ويختص الثاني بالنظر.

في حين دلّ اللفظان المتجانسان :"جدي ووجدي " على معنيين مختلفين؛ إذ دلت الأولى على الاجتهاد والنشاط بغية الوصول إلى الحق تعالى، بينما دلت الثانية على شدة الحرقة والصبابة والولع الذي لا ينتهي، إذ كلما عرف العبد حقيقة ربه زادت حرقة الشوق والصبابة، أما كلمة "العزم" فعنى بها الجيلي عقد النية والتوق إلى الترفع والرقي وعدم الاقتناع بما هو ظاهر له ،ودلت كلمة "الزعم "على قول الحق وعلى التيقن من أن الله فوق كل شيء. وقد تقاطعت هذه المفردات المتجانسة كلها في معنى واحد وهو اشتغال الشاعر بعقله وقلبه وجوارحه بمحبوبه رغم شدة الوجد والألم والصبابة، والذي سببه هو يقين الجيلي « أن محبوبه لا يطال ويعلو على كل مراد. لكن ومع أن محبوبه لا يطال إلا أن الظن ينفع صاحبه »[2].

ومن ضروب الجناس الأخرى هو ماكان من قبيل التكرار وتأكيد المعنى وتثبيته في الذهن،فمن ذلك ما شرحه في وصف عشقه وغرامه بالذات الإلهية :

غَرامِـي غَـرامٌ لا يُقـاسُ بِغـيرِهِ ودَونَ هُيامي* للمحبِّـين مانِـعُ

---

[1] عبد المجيد الصغير، "التصوف كوعي وممارسة (دراسة في الفلسفة الصوفية عند أحمد بن عجيبة (، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، ط1، 1999م ، ص: 26.

[2] سعاد الحكيم ، "إبداع الكتابة وكتابة الإبداع " ، ص: 161.

*الهيام : هو الانشغال بالمحبوب (سعاد الحكيم إبداع الكتابة وكتابة الإبداع ، ص: 156.

**الولع : هو المرتبة الثانية للمحبة حيث يقوى ويشتد انجذاب القلب إلى محبوبه (سعاد الحكيم إبداع الكتابة وكتابة الإبداع ،ص: 157.)

فُـــؤادي والتَّبْـــرِيحُ للـــرُّوحِ لازمٌ وسُقمِي والآلامُ لِلجِـسـمِ تابـــعُ

وُلوعي** وأشجانِي وشَوقِـي ولَوعتِـي لِجَـوهرِ ذاتِي في الغـرامِ طائِـــع

غَرامِي نـارٌ والهَـوَى فَهـوَ الهَـوا وتُربيَ والمـاَ ذِلَّتِـي والمـدامعُ[1]

وقع الجناس في هذه الأبيات مع مفردات: " غرامي، غرام "و"لوعي ولوعتي" وكذا الهوى والهوا ". دلت لفظة الغرام على معنى الهيام والانشغال بالمحبوب، في حين دلت لفظة ولوعي" و "لوعتي" على المرتبة الثانية من مراتب المحبة الإلهية أين يشتد انجذاب القلب إلى المحبوب، أما لفظة" الهوى" الأولى فقد دلت على معنى العشق بينما دلت الثانية أي "الهوا "على هذا العنصر الطبيعي الذي هو الهواء .فمن خلال ذلك أراد الجيلي التأكيد على أن «جوهر ذاته في الغرام يتكون من عناصر أربعة هي : الولع والشجن والشوق واللوعة »[2]

وتعزى علة الربط بين "الهوى والهوا" إلى كون الصوفيين كانوا يقابلون مشاعرهم الداخلية بعناصر الطبيعة المختلفة كالنار والماء والهواء وغيرها، والهوى هنا يقابل العنصر الطبيعي الهواء. كما أن الهواء هو منعش للجسم بينما الهوى منعش للقلب ولا تنتعش القلوب إلا إذا كانت الأجسام منتعشة لذلك كان التقابل بهذا الجناس دالا – أي تشاكل اللفظين صوتا ومعنى –.

لقد وظف الجيلي هذا الضرب من الجناس في عدة أبيات من قصيدته العينية منها قوله:

وشَـوقِي ما شَوقِـي وُقيـتُ فإنَّـهُ ***** جَحِيـمُ لهُ بـين الضُّلُوعِ فراقِـــعُ[3]

[1] عبد الكريم الجيلي " النادرات العينية في البادرات الغيبية " ، ص: 70.

[2] سعاد الحكيم ، إبداع الكتابة وكتابة الإبداع ،ص: 157.

[3] عبد الكريم الجيلي ، النادرات العينية في البادرات الغيبية ، ص: 71.

ويرقُــبُ مِنكَ الطَّيْفَ جفَنِي دُجنــةً ***** وكــم زارهُ طــيفٌ هــوَ هاجِـــعُ[1]

ويُخبــرُنِي عنكَ الصَّبا وهو جاهلٌ ***** فتلتــذَّ من أخبارِكُم لِــي مَسامِـــعُ[2]

إذا قِيل قُل لا قلتُ غيــرَ جمـــالها ***** وإن قِيل إلا قلــتُ حُسنــُك شاسِــعُ[3]

أُصلِّــي إذا صلّــى الأنــامُ وإنّمَــا ***** صلاتي بأنّــي لاعتــزازكَخاضـــعُ[4]

وأقــرأ من قــرآنِ حسنــِكَ آيــةً ***** فذلــِكَ قُرآنِـــي إذا أنـــا راكـــعُ

وأســجدُ أي أفنـــى عـــنِ الفَنـــا ***** فأســجدُ أخــرى والمتــيَّمُ والــعُ[5]

شوق ⟵ ما شوقي

الطيف ⟵ طيف

يخبرني⟵ أخباركم

قيل ⟵ قل ⟵ قلت

أصلي ⟵ صلى ⟵ صلاتي

أقرأ ⟵ قرآن ⟵ قرآني

أسجد ⟵ أسجد وأفنى ⟵ الفنا

2- التكرار اللفظي:

[1] المصدر نفسه، ص: 72.

[2] المصدر نفسه ،ص: 72.

[3] المصدر نفسه،ص: 75.

[4] المصدر نفسه، ص: 75.

[5] المصدر نفسه، ص: 76.

لم يكتف "الجيلي" في قصيدته العينية بتوظيف التكرار القائم على أصوات بعينها دون الأخرى بل نجده يعمد إلى ما يسمى بالتكرار اللفظي المرتكز على تكرار ألفاظ بعينها وفي مواضع معينة من القصيدة ولأغراض ومقاصد محددة .

والتكرار اللفظي له «وظيفة تمييزية مبنية على ما هو عليه اللفظ المكرر من نظام وانتظام مختلف عما ترسل منه ،ينتج عن تجانسه وانسجامه الصوتي المتكرر نغم وإيقاع ،له من لذة السماع بمقدار ما له من لذة الإبلاغ »[1] .

ولعلّ الدافع الأساسي الذي حمل الجيلي إلى توظيف هذه الآلية يعزى إلى الخاصية التي تتمتع بها ظاهرة التكرار عمومافهو ظاهرة بلاغية وإيقاعية وصوتية تتحقق عبر جملة من الوظائف منها إثارة انتباه المتلقين وكذا تكثيف الإيقاع الموسيقي وتأكيد الظاهرة المكررة [2].

والذي يهدف إلى ترسيخ فكرة معينة وتثبيتها في الذهن ،كيف لا وهو في موضع الحديث عن أسمى وأرقى تجربة يمكن للإنسان أن يمر بها ويحسها ويتذوقها، فنجد الجيلي يؤثر توظيف وتكرار ألفاظ معينة يراها الأنسب للتعبير عن التجارب التي رسمت لوحة لعدة مشاهد رافقت الجيلي فاستوحى لها ما يناسب مناجاته.

أ/ تكرار الضمائر والأدوات :

تنوعت صور التكرار اللفظي في "العينية" بين الضمائر والأدوات والألفاظ الدالة على معاني الفناء والعشق والوجد واللوعة وغيرها .....

يقول الجيلي :

---

[1] مختار حبار ، " الشعر الصوفي في الجزائر " ، ص: 190 ،191 .

[2] نور الدين السد، "المكونات الشعرية في بائية مالك بن الريب " مجلة اللغة والأدب العربي ،جامعة الجزائر ،العدد 14،ص: 38.

هو الدّارُ وهوَ الأهلُ والحيُّ والغضـــاَ هو الناسُ والسُّكانُ وهـــوَ المراتِـــعُ
هو الحكمُ والتأثيرُ والأمـــرُ والقضـــا هو العِـــزُّ والســـلطانُ والمُتواضِـــعُ
هو اللّفظُ والمعنَى وصورةُ كـــلّ مـــا يُخالُ من المعقـــولِ أو هُـــو واقِـــعُ
هو الجنسُ وهوَ النّوعُ والفصـــلُ إنّـــهُ هـــو الواجِـــبُ الـــذاتيُّ والمُتمـــانعُ
هو العرْضُ الطاريُّ نعم وهو جـــوهرٌ هو المعدنُ الصَّلديُ وهـــو الموانِـــعُ
هو الحيـــوانُ الحـــيُّ وهـــو حياتـــهُ هو الوحشُ والإنسُ وهـــو السّـــواجِعُ
هُو القيسُ بـــل لـــيلاهُ وهـــو بُثينـــةٌ أجل بشرِها والخيفُ وهو الأجـــارعُ[1]

لقد تكرر ضمير الشأن "هو" في صدور الأبيات وفي الأعجاز أيضا ،فلطالما دل هذا الضمير عند المتصوفة على الغيب الذاتي الذي لا يصح شهوده فليس ظاهرا ولا مظهرا [2]. مما يعني أن هذا الضمير ارتبط باسم الحق تعالى ارتباطا مطلقا .

يقرّ الجيلي في هذه الأبيات التي بين أيدينا بحقيقة جوهرها أن الكل يعزى إلى الحق تعالى فهو الأهل وهو الدار وهو العز والسلطان وهو العقل وهو القلب وهو الجنس وهو النوع، فما من شيء يرى أو يدرك بالحواس إلا وأصله يرجع إلى الحق تعالى أي: إلى –هو– عن طريق تجلي صفاته وأسمائه فللحق تعالى صفات لا حدود لها «وهي غير ذاته من جهة المفهوم ،وعين ذاته من جهة الوجود »[3]– .

ولهذا السبب عمد الجيلي إلى تكرار هذا النوع من الضمائر لأنه يعبر عن الماهية وعن حقيقة الأشياء وأصولها فكل الأشياء تفنى وتزول وهو الباقي على الحقيقة وما وجودنا إلا مؤقت أي ملحق بالعدم .

[1] عبد الكريم الجيلي، "النادرات العينية في البادرات الغيبية " ،ص:90،91.
[2] ينظر: محي الدين ابن عربي " الفتوحات المكية " ، مج 2 ، ص: 128.
[3] عبد الغني النابلسي " المعارف الغيبية في شرح العينية " ، ص: 80 .

أضف إلى ذلك أن تكرار ضمير الشأن "هو " كان بهدف خلق نوع من الإثارة لدى المتلقي مما يعني أن لظاهرة التكرار جانبا إيقاعيا خاصا فهو «لا يبنى ولا يتشكل إلا بتكرار فعل أو عمل واحد أو مجموعة من الأفعال والصفات، مما تجانست أصواتها وتماثلت أو تعادلت مبانيها وصيغها وتوازنت »[1].وهذا ما يتضح من خلال هذه الأبيات التي ينشد فيها الجيلي قائلا :

تجمَّعتِ الأضدادُ في واحد البها ... وفيهِ تلاشتْ فهو عنهنَّ ساطِعُ
فكلٌّ بهاءٍ في ملاحة صورة ... على كُلٍّ قد شابهَ الغُصنَ يانِعُ
وكُلّ اسودادٍ في تصافيفِ طُرّةٍ ... وكُلٌّ احمرارٍ في الطّلايعِ ناصعُ
وكلّ كحيل الطرفِ يقتلُ صبْهُ ... بماضٍ كسيفِ الهندِ مُضارعُ
وكل اسمرارٍ في القوائمِ كالقنَا ... عليهِ من الشعرِ الرّسيلِ شرائعُ
وكلٌّ مليحٍ بالملاحةِ قد زهَا ... وكُلّ جميلٍ بالمحاسنِ بارعُ
وكُلٌّ لطيفِ جلَّ أو دقَّ حُسنُهُ ... وكلُ جليلِ وهوَ باللُّطفِ صادعُ
محاسنُ من أنشأ ذلكَ كُلُّه ... فوحد ولا تشرك به فهوَ واسِعُ[2]

تجلت آلية التكرار في هذه المقطوعة مع لفظة " كل " التي تفيد عادة الاستغراق وقد استعان بها الجيلي ليعبر عن تفاصيل تجربته الروحية ،وعن التجليات الإلهية المتنوعة والمختلفة فهو في هذه النماذج الشعرية ينفي التشبيه عن الحق تعالى كما يقر في الآن ذاته بصفة اختص بها الحق تعالى وحده ، وهي صفة "الألوهية – أي أن الله

[1] مختار حبار " الشعر الصوفي القديم "،ص :188.
[2] عبد الكريم الجيلي" ، "النادرات العينية في البادرات الغيبية " ، ص: 95.94.

تعالى جامع لمختلف الأضداد في الكون-.فهو الجامع بين الشيء وضده فهو الجامع بين السواد والبياض،وبين الجمال والجلال وبين اللطف واللين والقوة كذلك[1].

فدلت اللفظة المكررة "" كل "على معنى الشمول والاستغراق، وقد كررها الجيلي في أكثر من بيت ليقر في الأخير بأن « جميع الأشياء مظاهر حضراته في أنواع تجلياته وهو المطلق سبحانه وتعالى لا يقيده شيء »[2].

يواصل الجيلي شرح آلامه ومكابداته الروحية في سبيل هذا الوصال المقدس والقرب الرباني بتوظيفه لآلية التكرار بمختلف صورها وضروبها ، ومن ذلك تكراره لأداة النداء "يا" إذ يقول :

ويـــا زفراتِـــي اصـــعدِي وتنفَّسِـــي فقد هملت من فيضِ جفني المـــدامِعُ

ويا كبدِي في الحُـــبِّ ذوبـــي صـــبابةً ويـــا كمدِيـــدُم إنَّنِـــي بـــكَ يـــانِعُ

ويا جسدِي هل فيكَ مـــن رمـــقٍ فمـــا أراك سِوى بالوهمِ عبـــدٌ مُطـــاوعٌ

ويـــا مُهجتِـــي والرَّســـمُ مِـــنِّ دارسٌ ويا طللَ الأحشاءِ فجعُـــك صـــارعُ

ويا جَفنِي المقروحَ قد فنِـــي الـــدِّما** ويا قلبِي المجروحُ هل أنتَ صارعُ

ويا ذاتِي المعـــدومَ هـــل لـــك بعثـــةٌ ويا صبريَ المهزومَ هل أنت قارعُ

ويـــا خفقـــانَ القلـــب زدنِـــي كآبـــةً ويا نارَ أحشـــايَ حنـــينَ الأضـــالعُ

ويـــا نفســـي الحـــرَّاءَ مـــوتي تلهُّفًـــا فما لكِ في ديـــنِ المحبَّـــةِ شـــافِعُ[3]

[1] ينظر: عبد الكريم الجيلي ،" الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل " ، ص: 43.

[2] عبد الغني النابلسي "المعارف الغيبية في شرح العينية " ،ص: 88.

**فني الدما : نفذت دماؤه.(سعاد الحكيم ،إبداع الكتابة وكتابة الإبداع ، ص: 285).

[3] عبد الكريم الجيلي، " النادرات العينية في البادرات الغيبية " ، ص: 130،131.

يصف الجيلي حاله وهو في طريق المحبة الإلهية فاشتغل بها، وترك كل شيء يلهيه عنها ومضى في طريقه يطلبها ويتوق إليها، فتحمل كل صور العناء والوجع بغية نيلها، فلم يجد أمامه سوى تكرار بعض الأدوات وكذا الضمائر والألفاظ للوصول إلى مراده، فتكرار أداة النداء " يا" في هذه المقاطع تتماشى وتتناسب مع المعنى الذي قصده الناظم، إذ يعني النداء في العموم «طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف ناب مناب " أنادي " المنقول من الخبر إلى الإنشاء »[1] .

مما يعني أن النداء يوظف عادة للفت انتباه البعيد. أما إذا كان المخاطب هو الحق تعالى يكون الهدف حينئذ هو طلب القرب والوصال.

وقد يخرج النداء عن مقاصده وأغراضه الأساسية إلى معان أخرى يفرضها السياق الشعري، على نحو ما هو موجود في هذه المقطوعة التي اقترنت فيها الأداة: "يا" بجسد الجيلي وبقلبه وسائر أعضائه ومختلف أحواله النفسية المتأزمة، فعبرت الياء المكررة عن معاني الضعف والانكسار وكذلك معاني الوجع والألم والشكوى، وبث الحزن والأسى،فهي تجسد عشقه الروحي ورغبته الجامحة في القرب والوصال، وقد تجلى ذلك في الألفاظ المتقابلة والمصاحبة للأداة يا "نحو: "المقروح، المجروح المعدوم، المهزوم ..."

فاستقامت بذلك دلالة حرف النداء المكرر "يا" مع التجربة التي عاشها الشاعر إذ تمكن من تطويع هذه الأداة لتتماشى مع خصوصية هذه التجربة الروحانية الراقية .

فالجيلي في هذا الموقف لا ينادي شخصا بعيدا عنه وإنما يناجي مولاه الذي تعلق به تعلقا لا نظير له، أوصله إلى حد الوجع الذي نخر جسده وروحه وكيانه كله، فالنداء

[1] السيد أحمد الهاشمي ،" جواهر البلاغة " ، المكتبة العصرية ، ط1، 1999م، ص: 105.

عند الجيلي ولا سيما الأداة " يا" تشكل صورة من صور الضعف الإنساني الذي يمس كل مريد صادق تواق لهذا القرب الرباني .

وبناء على ما سبق يمكنني القول بأن النداء في هذا الموضع شكل صورة من صور القرب الروحاني. وقد خرج عن وظيفته اللغوية إلى وظيفة ذوقية وثيقة الصلة بطبيعة التجربة التي عاشها الشاعر.

ب- تكرار الأسماء :

لم يكتف الشاعر بتكرار الأدوات والضمائر فحسب، بل عمد أيضا إلى تكرار بعض الأسماء، على نحو ما هو موجود في هذه المقاطع التي يعرض فيها الشاعر أحوال مجاهداته الروحية :

وكم ركبَت نفسي من الهولِ مركبًا فيـــا درّهـــا للهِ كيـــفَ تُصـــارعُ

فكانت إذا هالها الأمـــرُ وعاينـــت إرادة من تهـــوى أتتْـــهُ تُســـارعُ

وكم جرَّدوا للحربِ فاستهلّت بمـــا أراد حبِيبي فازدرَتهـــا الوقـــائِعُ

وكم داسَهَا نعلٌ علـــى أم رأســـها فلمّا تولَّتْ أقبلت وهـــيَ خاضِـــعُ

وكم كانَ صدرِي للنِّبالِ عريضـــةً وعِرضي لسهمِ الطاعتين مواقِـــعُ

وكم كنتُ أيضًا للمـــرادِ مُجـــرَّدًا من الغِمد سيفًا بالدِّما وهو ناشِـــعُ

وكم هِجْتُ ناراً للوغى بينَ أضلُعِي وبينِي وبين الغيرِ والأمرُ شـــائِعُ

وكم قبّلت رِجلـــي فـــمٌ فضـــربتُهُ بها عامداً إضـــرارهُ ومُقـــاطِعُ[1]

[1] عبد الكريم الجيلي ،" النادرات العينية في البادرات الغيبية "، ص: 140،141.

يسرد الجيلي في هذا المقطع صور مجاهداته«وأحواله التي كانت تعتريه في زمان المجاهدة والسلوك في طريق الله تعالى، فأخبر أن نفسه كانت تقتحم به كل هول ومهلك كأن فيه إرادة الحق تعالى وكانت القواطع والموانع تتجرد للحرب معه وهو يستسلم مع ذلك وينقاد لإرادة الحق تعالى فيه طائعا مختارا »[1].

تجلت ظاهرة التكرار في هذا المقطع الشعري عبر تكرار الشاعر للفظة "كم " وهي اسم يدل على الكثرة وكذلك يدل على الإخبار، فخلق هذا التكرار لـــ"كم " الخبرية نوعا من التناغم الموسيقي الناتج عن تكرارها عبر الأبيات ، زيادة على الدلالة الناجمة عنها وهي الحديث عن النفس وأحوالها وكثرة ردعها وصدها عما هي مقبلة عليه وتحملها لكل صور البلايا والمحن انقيادا لإرادة الحق تعالى .

3-ظاهرة الترديد:

ومن صور التكرار اللفظي الأخرى نجد : الترديد وهو شكل من أشكال التكرار ولكن بفارق دقيق بينهما -أي التكرار والترديد- فالترديد هو واحد من الظواهر الصوتية التي تتمتع بها القصيدة العمودية عموما فهو آلية صوتية تقوم على ترديد اللفظة أو الصوت بطريقة معينة ولغرض محدد، وإن كان هذا الأخير مقيدا بعكس التكرار الذي يأتي حرا بغير شرط أو قيد .

فالترديد بمفهومه الدقيق هو «أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثم يردها هي بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه أو في قسم منه »[2].

لقد وظّف الجيلي في العينية بعض صور الترديد عن طريق استخدامه لبعض الألفاظ والتي كانت لها دلالات خاصة مع كل ترديد لها .

---

[1]عبد الغني النابلسي ،" المعارف الغيبية في شرح العينية "، ص: 140.

[2]ابن رشيق القيرواني، " العمدة في صناعة الشعر ونقده "، ج1 ، ص: 553.

أ/ ترديد الأسماء :

يقول الجيلي في "عينيته " مجسدا آلية الترديد :

وجـــدّد مـــع الـــنفسِ صِـــدقَ إرادةٍ وداوِم على الإقبالِ ما أنـــت تـــابعُ
وجرّع حشاكَ السُّم في طاعة الهـــوى فما خاب من في الحُبِّ للسُّم جارعُ*
وعِدُّ على اللّحظـــات أنفاســـك التـــي على غفلاتٍ قد صـــدرنَ زوامِـــعُ
ولا تنتظـــرْ أيـــام صِـــحّتك التـــي تُمنّيـــكَ نفـــسٌ فالأمـــاني خـــدائعُ
وسِر فوق نيـــرانِ المـــلامِ مُهـــرولاً إليها ففي قصدِ الغـــرامِ مصـــارعُ
وغُـــضَّ عـــن الآلامِ جفـــنَ مُطـــالعٍ ألا إنّ نعت الحُـــبّ نفـــسٌ تُنـــازعُ
فكلُّ البلاَ إن خُضـــتهُ فـــي هوائهـــا هوانًا فلا لســـوى عليـــكَ صـــنائعُ
وإن شبَّ نارُ الـــنّفسِ يومـــا ملالهـــا فصُـــبَّ ســـحابًا بالتصـــبُّرِ هـــامعُ
وإن خاطبتكَ الـــنّفسُ يومًـــا برجعـــةٍ فشنفلها كأسًـــا مـــن السُّـــمِ نـــاقِعُ[1]

ينبه الجيلي في هذه الأبيات إلى حقيقة النفس ووجوب ردعها وعدم اتباعها والخضوع لها لأنها أمارة بالسوء، كما أكد على ضرورة محاسبتها في أوقات الغفلة والسهو عن الحق تعالى،والغض عن الآلام والمتاعب التي يقاسيها السالك إلى طريق الحق تعالى وحذره من انتظار« أيام الصحة التي تمنيه بها النفس وتخدعه ، وأمره باقتحام نيران المحبة الإلهية بلا تردد أو خوف ».[2]

*جارع :متجرع، شارب (سعاد الحكيم ، إبداع الكتابة وكتابة الإبداع ، ص: 228).
[1] عبد الكريم الجيلي ، "النادرات العينية في البادرات الغيبية " ، ص: 105،106.
[2] عبد الغني النابلسي، " المعارف الغيبية في شرح العينية " ، ص: 101،102.

ولهذا ردّدت لفظة "النفس" في هذا المقطع خمس مرات، غير أن الفارق موجود في السياق الذي رردت فيه هذه الكلمة في كل مرة، فذكرت في البيت الأول في معرض الحديث عن صدق الإرادة، بينما ذكرت في البيت الثالث في سياق الحديث عن الغفلة أيام الصحة، لتردد في البيتين الأخيرين في مقام الحديث عن وجوب حملها-أي النفس- على الصبر على الشدائد وعدم التردد عن ما هي مقبلة عليه، أضف إلى ذلك ترديد بعض اشتقاقاتها نحو كلمة: " أنفاسك " في البيت الثالث .

فكان هذا الترديد كله يهدف إلى ترسيخ حقيقة مطلقة وهي: وجوب ردع النفس وردها عن الإقبال على المعاصي والخطايا ،وبذلك يفلح السالك لأنه تغلب على أكبر عدو له وهو النفس، ولهذا عد جهاد النفس من أعظم وأصعب صور الجهاد على الإطلاق .

وقد كان لهذا الترديد كذلك وجه إيقاعي وتنغيمي خاص، بالأخص لدى المتلقي، فهو ليس من قبيل الترديد الممل وإنما هو تكرار تستسيغه الأذن وتطرب له .

يستمر الجيلي -في موضع آخر من هذه المدونة -في ذكر بعض الوصايا التي يتوجب على السالك اتباعها، كالمضي قدما نحو محبة الحق تعالى .

فيقول :

ولا تتهمِكَ في القــولِ أو فــي ســماعِهِ ولو أنّ فيه من بــلاغٍ مُصــاقِعُ*

فكــلُّ حــديثٍ قيــلَ أو ســنقولهُ عنِ العينِ في التّحقيق للعينِ رادعُ

فسِــرُّ الهــوى عــن قائليــه مُحجَّــبٌ وما القيلُ للعشَّــاق والقــال نــافِعُ

*مصاقع : لفظة تدل على الخطيب البليغ .(سعاد الحكيم ، إبداع الكتابة وكتابة الإبداع ، ص:35.

ورمزُ الهــوى سِــرٌّ ومدفَنــه الحشــا ودونكَ والتّصريحَ عنــهُ موانِــعُ

وإنّي لمن فــي الحُــبِّ بهُــدى بهديــه فإنّك لا تهدي من أحببــت قــانِعُ

فدع عنك دعوى القولِ في نُكتة الهــوى فراحلةُ الألفاظ في السّيرِ ضــالِعُ

وسِر في الهوى بالرّوحِ واصــغِ إلــى لْتسمعَ منه سرَّ مــا أنــت والــعُ[1]

يشير الجيلي في هذه الأبيات إلى سر الهوى وتجارب العشق الإلهي الذي هو في الحقيقة من الأسرار التي ينبغي على السالك التقيد بها،فيحذره من مغبة البوح لأن الأصل في العشق الكتمان،وكأنه أراد القول :«إياك أن تخرج العشق من دائرة الأسرار وتحده بألفاظ،وتصرح عنه بصور وعبارات ،لأن كل تصريح في العشق يمنعك من الوصول إلى معشوقك »[2].

تكررت لفظة " الهوى "في هذه الأبيات خمس مرات، وذلك للتأكيد على مفهومجوهري من مفاهيمالتجربة الصوفية ألا وهو: سر الهوى، وكتمان العشق بالإضافة إلى دلالتها، خلق هذا الترديد للفظة نغما موسيقيا متميزا.

وما يزيد هذا المقطع المذكورجمالية هو اقتران هذه اللفظة المرددة بألفاظ أخرى لها دلالات رمزية خاصة كقوله: " سر الهوى، رمز الهوى ، نكتة الهوى فالهوى هو سر وهو رمز مدفنه الوجدان ولا ينبغي للعبد أن يصرح به بل عليه أن يتذوقه ويحس به،ودلتّ كلمة "النكتة" «على معنى الإشارة »[3]، وهي عند الصوفيين توظف للإشارة

[1] عبد الكريم الجيلي " النادرات العينية في البادرات الغيبية " ، ص: 108،109.

[2] سعاد الحكيم ،" إبداع الكتابة وكتابة الإبداع " ،ص: 235.

[3] أبو الفضل جمال الدين ، بن منظور، لسان العرب، دار صادر ، بيروت لبنان ، مج 14، ط3، 2004م ص: 350.

إلى المعاني الدقيقة والخفية ،كما هو حال الجيلي في هذه الأبيات التي يقر فيها بوجوب كتمان الهوى وعدم البوح به .

لقد أبان هذا التوظيف الدقيق لهذه الوحدات المرددة عن مقدرة الجيلي العالية على لفت انتباه القارئ وجذبه إلى خصوصية هذه الكلمات لما تمثله من رمزية مطلقة.

ليكون الجيلي بذلك قد خرج بالترديد من مقصده الأساسي الذي هو التأكيد على فكرة معينة إلى غرض آخر ارتبط بطبيعة التجربة النفسية التي عاشها، وحاله هنا كحال الشعراء الصوفيين الذين يفرون إلى الإيماء والإشارة بدل التصريح والتوضيح"كابن عربي و"ابن الفارض" وغيرهما ....

يقول الجيلي في موضع آخر موظفا هذه الآلية :

وما الخلقُ فـــي التِّمثـــالِ إلا كثلجـــةٍ وأنت بها المـــاء الـــذي هـــو نـــابِعُ

فما الثَّلجُ فـــي تحقيقنـــا غيـــر مائِـــهِ وغيرانِ في حُكمِ دعتهـــا الشَّـــرائعُ

ولكـــــن بـــــذوبِ الـــــثّلجِ يُرفـــــعُ ويوضعُ حُكمُ الماءِ والأمـــرُ واقِـــعُ[1]

يتجلى موضع الترديد في هذا المقطع مع لفظة " الثلج " التي تكررت في هذه الأبيات ثلاث مرات، وكان هذا الترديد لغرض دلالي محض ولترسيخ فكرة معينة وهي حقيقة الوجود ،أي وجود الحق تعالى ووجود الخلق ،فشبه الشاعر وجود الخلق بالثلجة ووجود الحق تعالى بالماء الذي هو حقيقة تلك الثلجة ،ومعنى هذا أن «الصورة الثلجية

[1] عبد الكريم الجيلي " النادرات العينية في البادرات الغيبية " ،ص: 94.

كانت قبل ذلك معدومة ولكنها مفروضة مقدرة وهي زائدة على حقيقة الماء بغير شبه لأنها عرض زائد يعتري الماء فيصير ذلك الماء به ثلجا »[1].

فقد أكد الجيلي على أن الأصل في الوجود كله هو الحق تعالى الذي هو الماء بينما الثلج هو وصف زائد عن الماء وهو يمثل الخلق.فتكرار لفظة الثلج " كانت لتوضيح هذه الحقيقة وتأكيدها، غير أن الفرق الجوهري الموجود بين ترديدها في بداية المقطع وفي نهايته هو أن كلمة "الثلج" الأولى دلت على الثلج بمفهومه الحقيقي، بينما دلت كلمة"الثلج" الثانية على معنى الوجود النسبي أو المؤقت.

مما يعني أن الترديد لا يهدف إلى ترسيخ الأفكار وتأكيدها وحسب، بل كذلك يرمي إلى تأكيد معان أخرى مع كل تكرار للكلمة، على نحو ما فعله الجيلي مع كلمة الثلج – كما سبق وأن أشرت– وكذلك مع لفظة –النفس– التي عاود الجيلي ترديدها مرة أخرى عبر هذا المقطع :

وحاسِب على الخطراتِ قلبكَ حافظًـــا له عن حديثِ النّفسِ فهـــو شـــنائعُ
واضبط لها الإحســـاسَ فيـــه مُراقبًـــا فإنَّ لنقشِ الحِسِّ في الـــنَّفسِ طـــابعُ
وورْدُكَ في صُـــبْحِ الهـــوى ومســـائِهِ أســـى وعيـــونٌ بالـــدّموعِ هوامِـــعُ
وقاطِع لمـــن واصـــلتَ أيـــام غُفلـــةٍ فما واصـــل العُـــذّالُ إلاّ مقـــاطعُ[2]

يحذر الجيلي في هذا الأبيات السالك من مغبة الحديث مع النفس ، فيأمره بوجوب مراقبة القلب، ومحاسبته على كل ما يخطر به، فذلك من حديث النفس وهو شنيع يؤذي القلب وهذا الأخير هو عضو طاهر ونقي، وقد أشار الجيلي إلى هذا

[1] عبد الغني النابلسي ،" المعارف الغيبية في شرح العينية " ،ص: 86. وينظر : عبد الكريم الجيلي ،" الإنسان الكاملفي معرفة الأواخر والأوائل " ،ص:51.

[2] عبد الكريم الجيلي ،" النادرات العينية في البادرات الغيبية " ،ص: 107،108.

المفهوم المتعلق بطهارة القلب ونقاوته في مؤلفه الإنسان الكامل بقوله : «اعلم وفقك الله أن القلب هو النور الأزلي والسر العلي المنزل في عين الأكوان لينظر الله تعالى به إلى الإنسان... ويسمى هذا النور بالقلب لمعان منها: أنه لبابة المخلوقات وزبدة الموجودات جميعها أعاليها وأدانيها، فسمي بهذا الاسم لأن قلب الشيء خلاصته وزبدته. ومنها أنه سريع التقلب ... »[1]. ولأنه نور– أي القلب– فالجيلي يدعو السالك إلى حفظه من حديث النفس وخطراتها .

تجسدت آلية الترديد في هذا المقطع مع لفظة " النفس"– التي تكررت في القصيدة العينية على نحو ملفت للانتباه – فدلت في البيت الأول عن الحديث أي حديث النفس الذي تحدث به القلب، أما في البيت الثاني فدلت على معنى الحس أو الإحساس أي أن النفس البشرية معرضة لأنواع شتى من الأحاسيس النابعة من العالم الخارجي، وهو ترديد لفظي أكسب المقطع نغما موسيقيا متميزا ،علاوة على الدلالة الإضافية التي فرضها السياق المرتبط بالكلمة .

يقول الجيلي في مقطع آخر :

ولوعي وأشجانِي وشَوقِـي ولَوعتِـي لِجَـوهرِ ذاتِي في الغـرامِ طائِـع

غَرامِي نـارٌ الهَـوَى فَهـوَ الهَـوا وتُربيَ والمـاَ ذِلَّتِـي والمـدامعُ

يَلُـومُ الورَى نَفسِـي لفَرطِ جُنُونِهـا وليْـسَ بأذنـي للمـلامِ مَسـامِـعُ

ومـُذْ أوتـرَتْ أحشايَ حُبَّـك إنّنِـي لِسهم قَسـيِّ النائبـات مَواقـِعُ

ومـالِي إن حـلَّ البَـلاءُ التفاتـةٌ وما لِي إن جـاءَ النَّعِـيمُ مراتِـعُ

ومَا أنا من يسـلو بِبعـض غرامِـه عَنِ البَعـض بلِ بالكُلِّ ما أنا قانـعُ

[1] عبد الكريم الجيلي ، "الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل " ، ص: 159.

وشَــوقِي ما شَوقِــي وُقيــتُ فإنَّـــــهُ جَحِيــمُ لهُ بــين الضُّلُوعِ فراقِـــــعُ[1]

تجلت آلية الترديد في هذه الأبيات مع الألفاظ :" لوعي ولوعتي" في البيت الأول وكذا "مالي إن حل البلاء ، ومالي إن جاء النعيم " في البيت الخامس، وكذلك قوله " ما أنا من يسلو، وما أنا قانع"،وقد خلقت هذه الألفاظ المرددة إيقاعا موسيقيا وصوتيا مميزا عن طريق ترديدها في صدر البيت وفي عجزه، وإن كان ترديدها مصحوبا بسياق حامل لدلالات ومعان إضافية .

فقوله مثلا:" مالي إن حل البلاء "و "مالي إن حل النعيم "هو ترديد خلق سياقا عكسيا أو دلالة ضدية فالجيلي في هذا البيت في حالة من الولع والعشق لم يعد يهتم لأي بلاء يصيبه أو نعيم يمسه، فهو مصاب بحالة من السكر غيبت إحساسه كليا فلم يعد يأبه لأي شيء يعتريه نعيما كان أو بلاء.

لقد وردت عبارة:"مالي إن" في سياق الحديث عن البلاء مرة وعن النعيم أخرى،مما خلق دلالة عكسية وفارقا دلاليا فرضته آلية الترديد، هذه الأخيرة التي خلقت علاقة تقابلية في البيت الأول عن طريق ترديد الجيلي للمعنى وضده .

ولعلنا لا نجد الترديد بهذه الصفة –أي إيراد المعنى وضده – إلا في هذا النوع من النصوص لأنه ارتبط بسياق خاص اقتضته طبيعة التجربة الروحانية،هذه التجربة التي جعلت الجيلي يعيش أنواعا شتى من الأحوال والتقلبات التي تتراوح بين الجحيم والنعيم،فاستطاع بمهارته اللغوية أن يجعل من الألفاظ المتماثلة والمتشاكلة عناصر منتجة لدلالات عكسية .

والأمر نفسه ينطبق على عبارة : "ما أنا من يسلو" و"ما أنا قانع " وظفت الأولى في سياق الحديث عن السلوان والنسيان ، ووظفت الثانية في سياق الحديث عن عدم

[1] عبد الكريم الجيلي، " النادرات العينية في البادرات الغيبية " ،ص:70،71.

الرضا ، فالجيلي يرفض فكرة الانشغال ببعض الغرام ونسيان بعضه الآخر، كما يرفض أيضا فكرة الرضا والقناعة ببعض العطايا والأماني، فهو في حالة دائمة إلى طلب المزيد من الأماني والمطالب والتي لا تعوضه عن محبوبه، وهو ترديد لفظي خلق دلالة إضافية.

وقد كان للترديد نصيب وافر في مواضع مختلفة من القصيدة فمنها قوله :

خلعتُ عذارِي في الهوى وزَهِدتُ في مكانِي وإمكاني ومـا أنـا جـامِعُ
وألقيـتُ إنسـاني فألقيـتُ مُنيتـي وجافيتُ نومِي بل جفَتْنِي المضَاجِعُ
وسـلَّمتُ نفسِـي للصّـبابةِ راضـيًا بِحُكمِ الهَوى تحت المَذلّةِ خاضِـعُ[1]

*****

وقد قُيِّـدت بـالنّجمِ أهـدابُ مُقلتـي كما أُطلقت عن قيـدهِنَّ المَـدامِعُ
وأَسْقط قدرِي في الورى شِنعةُ الهَوى وعِندِي أنَّ العِـزَّ تِلـكَ الشَّـنائِعُ
وكم مرَّ بِي من كنـتُ أرفـعُ قـدرهُ كأنِّي له من بعـدِ ذلـك واضِـعُ
وينكـفُ إن لقـاهُ بـي مُتطيِّـرًا وما هُوَ إن حدَّثْتُـهُ لـيَ سـامِعُ
فما لِي في الأحياءِ ما عِشتُ صـاحبٌ وما لِي حقًّا لو أمـوتُ مُشـايِعُ[2]

يسرد الشاعرفي هذه الأبيات كل أنواع الذل والهوان التي عاشها في سبيل محبوبه، إذ وصل به الهوان إلى الحد الذي إذا «مر به صاحبه الذي كان يعظمه من

[1] عبد الكريم الجيلي ،"النادرات العينية في البادرات الغيبية ،ص: 125.
[2] المصدر نفسه، ص: 129.

قبل ويجله لا يعبأ به ويتطير منه ويتشاءم ،وإذا حدثه لا يسمع لحديثه ،حتى صار لا صاحب له في حياته وإذا مات فلا مشيع لجنازته لإنكارهم عليه لما جهلوا من حاله»[1].

تجلت أيقونة الترديد اللفظي في كلمة : "الهوى " التي عاود الجيلي ترديدها في هذه المقاطع، وبالتحديد في البيت الأول وكذا في الأبيات اللاحقة، ومجيئها باصطحاب ألفاظ أخرى كقوله :"شنعة الهوى ".

غير أن الفارق الموجود بين هذه اللفظة وترديدها عبر هذه الأبيات ،هو أن ترديدها في البداية كان للدلالة على معنى عام أي على معنى العشق والمحبة التي تعد مرحلة من المراحل التي يمر بها السالك إلى طريق الحق تعالى، بينما جاء ورودها في الأخير بمعنى خاص لاسيما عندما ارتبطت بلفظة الشنعة " التي تدل على كل معاني الذل وصور الخضوع والهوان التي تعتري المحب وهي من لوازم المحبة وتوابعها فاختصت هنا كلمة "الهوى " عندما ارتبطت بلفظة شنعة.

لينتقل الجيلي بهذه اللفظة من العموم إلى الخصوص عبر أيقونة الترديد.وهنا يكمن الفرق بين الترديد و التكرار الذي يأتي حرا دون قيد أو شرط

4-التصدير:

يقصد بالتصدير« أن ترد أعجاز الكلام على صدورها، فيدل بعضه على بعض ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك، وتقتضيهاالصنعة ، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقا ، ويزيده مائية وطلاوة »[2] .

[1]عبد الغني النابلسي " المعارف الغيبية في شرح العينية " ، ص: 128.

[2] ابن رشيق القيرواني ،" العمدة في صناعة الشعر ونقده ،ج1، ص: 560.

فالتصدير هو وسيلة أسلوبية وآلية صوتية «تساهم في تركيز الاهتمام على البيت الأول فيدل بعضه على بعض ويسهل استخراج قوافي الشعر، وهو يكسب البيت أبهة ويكسوه رونقا وديباجة»[1].

ويعد "ابن المعتز"أول من عقد بابا للتصدير وكان يسميه :" رد أعجاز الكلام على ما تقدمها "، وقد فصّل القول فيه وتحدث عن ضروبه وأنواعه بقوله : «...منه ما يوافق آخر كلمة فيه –البيت– آخر كلمة في نصفه الأول، ومنه ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول، ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه »[2].

وهنا يكمن الفرق بين التصدير والترديد ، فالتصدير متعلق بالقوافي أي كلمة تأتي في القافية ثم ترد إلى الصدور، بينما الترديد متعلق بمختلف أجزاء البيت الشعري يرد في القافية وفي صدر البيت وعجزهكذلك، فالكلمة فيه غير محددة الموقع والرتبة ،وكلاهما – التصدير والترديد – من قبيل التشاكلاتوالتماثلات .

لقد شكل التصدير بمختلف ضروبه ظاهرة خاصة في عينية " عبد الكريم الجيلي " وكان توظيفه لمقاصد معينة ،ولتوضيح معان خاصة دائمة الارتباط بتجربته السلوكية فمنها هذه الأبيات التي يقول فيها :

وأولـــعَ قلبِـــي مـــــن زَوردٍ بِمـــائـــه ويا لهفِي كـــمْ مـــاتَ ثمَّـــــةَ والـــــعُ

ولَـــى طمـــعٌ بيـــنَ الأجـــارع عَهـــده قديم وكـــمْ خابتْ هُنـــاك المَطَامـــــعُ[3]

وقع التصدير في هذين البيتين بين كلمتي :"أولع " والقافية "والع " في البيت الأول وبين كلمتي :"طمع " و"المطامع " في آخر البيت الثاني ، مما أكسب البيتين إيقاعا

[1] رابح بوحوش ، " البنية اللغوية لبردة البوصيري " ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1993م ، ص: 77.

[2] عبد الله بن المعتز ،" كتاب البديع " ، تح : اغناطيوس ، دار المسيرة ،ط1، 1979م ، ص: 47،48.

[3] عبد الكريم الجيلي ، " النادرات العينية في البادرات الغيبية " ، ص: 62.

تنغيميا مميزا، وقد جاءت هذه الألفاظ المصدرة –إن صح التعبير – في خضم حديث "الجيلي" عن المحبة الإلهية ،وسبل نيلها فيكون المحبوب في حال العشق مولعا بمحبوبه طامعا في وصاله وقربه .

فأيقونه التصدير ترجمت واحدة من الأحوال التي يمر بها المريد الصادق بغية معرفة حقيقة الذات الإلهية .وهي _أي ظاهرة التصدير – ذات حمولة دلالية وشحنات عاطفية، وما التصدير بحسب الجيلي إلا وسيلة للتعبير عن أحواله وما يعيشه من تقلبات.

ويقول "الجيلي" في موضع آخر من قصيدته واصفا حاله وهو يؤدي شعائر الحج:

وأخـــتم تطـــواف الغـــرام بركعـــة من المحـــو عمـــا أحدثتـــه الطبـــائع

ترى هل لموسى القلب من زمزم اللقا مراضع لا حرمن تلـــك المراضـــع

فتذهب نفسي فـــي صـــفاء صـــفاتكم لتسعى بمروى الذات وهي تسارع [1]

ولا عرفـــات الوصـــل إلا جنـــابكم *** فطوبى لمن في حضرة القرب راتـــع

على علمي معنـــاك ضـــدان جمعـــا ويا لهفي ضـــدان كيـــف التجـــامع[2]

أحدث التصدير في هذه الأبيات نوعا من التناغم الناجم عن الألفاظ المصدرة نحو: "مراضع،المراضع "وجمعا، التجامع " إذ اختلف موضع اللفظ الأول بين صدر البيت وعجزه، والجيلي هنا يصف طرق تأديته لمناسك الحج فهو عنده –أي الحج– عبادة بذوق والدليل على ذلك ما وظفه من ألفاظ لها دلالات خاصة ،وبالأخص حينما تكون مصحوبة بكلمات تعزز البعد الذوقي لها نحو عبارات : " تطواف الغرام، مروى

[1] عبد الكريم الجيلي ، النادرات العينية في البادرات الغيبية ، ص: 80.

[2] المصدر نفسه ،ص: 81.

الذات عرفات الوصل " وكلها دلت على معاني القرب والوصال عبر صور العبادة المختلفة .

ولعلّ أبلغ صورة للتصدير في "العينية " وردت في تلك المقاطع التي يسرد فيها "الشاعر" أحوال النفس وأهوالها وصراعها مع شهوات الدنيا وملذاتها ، يقول :

فلا أنـــا إن حـــدَّثتُ يومًـــا مُخاطِـــبٌ وإن أسمعوني القولَ ما أنـــا ســـامِعُ

ولا أنـــــا إن كلّمـــــتهم مـــــتكلّمٌ ولا أنـــــا إن نـــــازعوني مُنـــــازعُ

فلمّـــا فنـــى منِّـــي وجـــودُ هـــويّتِي وباعَ البقَا بالموتِ مـــن هـــو بـــائعُ

خبتنِـــي فكانـــت فـــي عـــين نيابـــة أجل عوضا بل عين ما أنا واقـــع [1]

وقع التصدير في هذه الأبيات مع مفردات: "أسمعوني، سامع، نازعوني منازع، باع، بائع " وقد اتخذت هذه الألفاظ نفس الرتبة والموقع بحيث وقعت كلها في عجز البيت، فأدى هذا التماثل في الرتبة والبنية إلى تماثلها وتشاكلها في الدلالة كذلك .

فالجيلي يتحدث عن واحدة من المفاهيم التي اختص بها الصوفيون وهو "الفناء" إذ يفني الصوفي بمحبوبه عن نفسه ، فصار لا يسمع قول أحد من المخلوقات ولا هو منازع إن نازعوه، فهو يعترف بأنه بلا حول ولا قوة وهو تابع لا متبوع، وأنه مسير لا مخير.

و"لعبد الغني النابلسي" شرح لطيف لهذه الأبيات التي تجسد حقيقة الفناء وجوهره،فيقول:« وأخبر أنه كان جميع ما يفعله من مقامات البلايا والمحن التي قدرها الله تعالى عليه في طريق المعرفة يصير عليها ناظرا في ذلك إلى من أثبت ذلك مقدرا عليه من الأزل في اللوح المحفوظ وهو معترف بأنه تابع لا متبوع محكوم عليه لا

[1] عبد الكريم الجيلي ، النادرات العينية في البادرات الغيبية ، ص: 142.

حاكم ومتصرف فيه لا متصرف، ثم إنه لما مضى ليل وجوده وولت نجومه (...) اضمحل حوله وقوته وانمحق وجوده (...)رجعت أنيات جميع الأشياء عند بصيرته إلى الحقيقة الأزلية وعاد إلى ما كان فيه من العدم »[1] ، وهو معنى الفناء الذي أشار إليه الجيلي وسائر المتصوفة

يقول الجيلي في موضع آخر من عينيته :

طرحتُ على أرضِ الهوانِ رياستِي لها نعمٌ طرحًا لِقدرِي رافِعُ

لبستُ لِباسَ الوجدِ فيها خلاعةً لِباسَ الهَوى في الحُبِّ ما أنا خالِعُ

ومُذْ أودعَتني تُربةُ الذلِّ والشّقا فروحي وروحي راحلٌ ومُوادعُ[2]

ورد التصدير في هذه الأبيات مختلف الرتبة والموقع ،إذ وردت الكلمة الأولى في البيت الثاني "خلاعة " في الحشو، بينما وردت الكلمة الثانية وهي "أودعتني " في صدر البيت الثالث وحافظت كلمتا: "خالع "وموادع" على موقعيهما وهو القافية .

وقد دلت هذه الوحدات المصدرة كلها على معنى الانشغال بمحبة الحق تعالى وتحمل كل أنواع المكابدات ولواعج الشوق ومظاهر الذل والهوان في سبيلها . مجاهدات كلها تهون عندما يتقرب المتصوف بحدسه من الحق عن طريق الذوق النابع من الكشف الذي أحس به الشاعر.

وقد وردت كلمة "الخلاعة " في أكثر من موضع في قصيدة "الجيلي" . فمنها قوله:

والبْس سَراويلَ الخَلاعةِ خالعًا ثيَابَ الغِنى تُخلع عليكَ الخلائعُ[3]

[1] عبد الغني النابلسي ، " المعارف الغيبية في شرح العينية " ، ص: 141.

[2] عبد الكريم الجيلي،"النادرات العينية في البادرات الغيبية " ،ص: 126.

[3] المصدر نفسه ،ص: 107.

وقع التصدير بين كلمتي : الخلاعة و"الخلائع " فدلتّ الأولى على معنى الحاجة والفقر، بينما دلّت الثانية على المنن والعطايا الإلهية .فالشاعر في هذا البيت يوضح للسالك طرق المجاهدات وأصولها، فيدعوه إلى وجوب ارتداء ثياب الفقر وخلع ثياب الغنى فإذا ما فعل ذلك سيعوضه الحق تعالى ويرزقه من العطايا والمنح ما ينسيه فقره وحاجته .

يستمر الجيلي في توظيفه لهذه الآلية عبر قصيدته العينية ليعبر بها عن مختلف التجارب التي عاشها، وبالأخص حينما يتحدث عن سيرته الذاتية وكذا مراحل تكوينه ليقر بعظمة الحق تعالى وحسن تصويره :

وحلَّ مزاجُ الحبِّ في الجسمِ مادةً وتمّت **لكَيموسَ*** دامٍ وبخائِعُ

فلمّا دنا آن البروزِ تجامعَا بعقدِ حلالِ نعم ذاك التّجامعُ

ولمّا تلاقى منهُ ماءٌ بمائِها وأبدعَ بالتّرتيبِ نَشويَ بادِعُ

وكان اقتضاءُ النشوءِ أنّني روحهُ وتعبيرُ نفخِ الروحِ عن ذاكَ واقِعُ

فصوّر شخصي باليدينِ مُصوِّري لِيطبَعَ للضِّدَّينِ في طوابِعُ[1]

يصور الجيلي في هذه المقاطع الشعرية مشهدا تمازجت فيه الأرواح والأجسادويتعلق الأمر هنا بالتقاء والديه واجتماعهما" بعقد نكاح صحيح وتجامعا فنزل المنيان وتلاقيا في الرحم فأبدعه الله تعالى في التركيب وصوره جسما معتدل النشوء ...فانطبعت في هذا الجسم المسوى الطبائع المتضادة واختلفت عليه الأحوال " [2] .

*لكيموس: هو الطعام إذا انهضم في المعدة قبل أن يتحول إلى دم.(سعاد الحكيم ، إبداع الكتابة وكتابة الإبداع ، ص: 266)

[1] عبد الكريم الجيلي ،"النادرات العينية في البادرات الغيبية " ،ص:121،122

[2] عبد الغني النابلسي ،" المعارف الغيبية في شرح العينية "، ص: 122،123.

وكأن الجيلي أراد بالتصدير شرح مراحل الخلق والنشوء ، فقد ورد التصدير في البيت الثاني مع كلمتي:"تجامعاوالتجامع" للدلالة على معنى التلاقي والتزاوج، بينما وقع التصدير في البيت الرابع مع كلمتي: أبدع وبادع " للدلالة على روعة خلقه وحسن تصويره، ثم ورد التصدير في البيت الأخير مع: يطبع و طوابع" ليدل بها على أن الحضرة الإلهية انطبعت في هذا الجسم السوي وبمختلف أحوالها المتعاكسة والمتضادة. فكل لفظة من الألفاظ المصدرة في هذه الأبيات خلقت وظيفة دلالية مرتبطة بالسياق الذي وردت فيه، أضف إلى ذلك فقد ولدت إيقاعا نغميا مميزا نابعا من حسن توظيف الشاعر للكلمات ذات الجرس الموسيقي القوي .

وقد كان للتصدير كذلك نصيب وافر في مقاطع أخرى من القصيدة منها قوله :

وقد فَنيــت روحي لِقــارعةِ الهــَوى وأُفنِيــتُ عن مَحْوِي بما أنا قارعُ[1]

وقع التصدير بين :"قارعة، قارع" فدلت الأولى على معنى الأمر العظيم وهنا ارتبطت القارعة بلفظة "الهوى" أي أن الصوفي يفنى عن كل شيء وينشغل بمحبوبه وما يصيبه من شدائد ومصائب وأهوال ناجمة عن هذا العشق الرباني، بينما دلت الكلمة الثانية :قارع على معنى الحس والشعور، فهو لا يحس إلا بما فني به . فقد جسد الجيلي بأيقونة التصدير واحدة من أهم المفاهيم الصوفية وهي : الفناء .

ويقول في موضع آخر

فيَا سَعد إن رُمت السَــعادة فــاغْتنم فقد جاء في نظْــم البَــديع البَــدائعُ

مفَاتيح أقفَــال الغُيــوب أتتْــك فــي خَزائن أقْــوالي فَهــلْ أنْــت سَــامعُ

كَشــفُك أسْــرار الشَــريعَة فَانحُهــا فَمــا وُضــعتْ إلا لتلْــك الشَــرائعُ

[1] عبد الكريم الجيلي ، النادرات العينية في البادرات الغيبية "،ص: 69.

وهَا أنـــا ذا أُخفـــي وأُظهـــر تَـــارة لرمْز الهَوى مَا السرُ عنْـــدي ذَائـــعُ

وإيَاك أعني فاسْمعي جَـــارتي فمَـــا يُصـــــرح إلا جاهـــلٌ أو مُخَـــــادعُ

ولَكننـــــي آتيْـــك بالبَـــدر أبلجَـــا وأُخفيْه أُخرى كيْ تُصـــانَ الودَائـــعُ

خذ ْالأمْر بالإيمَان من فـــوق أوجُـــه ونَـــازعْ إذ نفْـــسٌ أتتْـــك تُنَـــازعُ[1]

ورد التصدير في هذا الأبيات في البيت الأول مع كلمتي: "البديع والبدائع " وكان يقصد بها الجيلي نظمه البديع وهي إشارة إلى قصيدته:"العينية"، فهو في هذا المقام يخاطب الطالب للمقام المحمدي أن يغتنم الفرصة- أي قراءة هذا النظم البديع- حتى يطلع على أسرار هذه الطريق وسبل الوصول إلى هذا المقام العظيم .

ثم ورد التصدير كذلك في البيت الثالث مع "الشريعة و الشرائع"، للدلالة على معنى الكشف والاطلاع على أسرار الشريعة من خلال قصيدته "العينية "، ليتجلى التصدير كذلك في البيت الأخير مع لفظتي: "نازع و تنازع" للدلالة على وجوب ردع النفس ومحاربتها إن هي نازعتك أيها السالك وحجبت عنك رؤية حقيقة هذه الأسرار والشرائع،وعليك بفهم هذه الأسرار بالإيمان ، وليس بالحجج العقلية التي توهمك النفس بها.

لقد كان للتصدير في هذه الأبيات حمولة دلالية تعلقت بواحدة من أعظم المقامات التي يتوق إليها السالك وهو المقام المحمدي وأسراره وطرق نيله والوصول إليه .أضف إلى ذلك حمولته الجمالية والإيقاعية الخاصة .

[1] عبد الكريم الجيلي ، النادرات العينية في البادرات الغيبية "، ص: 85،86.

ونجد ظاهرة التصدير تتكرر عبر مقاطع مختلفة من 'العينية وقد اتخذت مواقع مختلفة تتراوح بين صدور الأبيات وحشوها لتساهم في تشكيل الدلالة،علاوة على ذلك فقد ساهمت في توليد الإيقاع الشعري للقصيدة وتنويعه.

ولنا أن نذكر هذه المقاطع التي تجلت فيها آلية التصدير على شكل ثنائيات تقابلية :

رَعَى الله ذاكَ السِّربَ وسَـقَى الـــــــ حمى ولا ضُيِّعَتْ سِرْبٌ إنِّي ضائعُ [1]

*****

فما ثمَّ من شيءٍ سِوى اللهُ في الــوَرى وما ثمَّ مســموعٌ ومــا ثــمَّ ســامِعُ[2]

*****

قطعتَ الورى من ذاتِ نفسِكَ قِطعــةً ولم تكُ موصولاً ولا فصلُ قــاطِعُ[3]

ويرفــعُ مقــدارَ الوَضــيعِ جَلالــهُ إذا لاحَ فيه فهــوَ للوضــعِ رافِــعُ[4]

*****

ولَكــــن بإيْمــــان وحُســــنِ تتبّــــعٍ إذا قُمتَ جاءتــكَ الأمــورُ توابِــعُ[5]

★★★

وقاطِعِ لمــن واصــلتَ أيــام غُفلــةٍ فمــا واصــل العُــذّالُ إلاّ مقــاطعُ[6]

*****

[1] عبد الكريم الجيلي ، النادرات العينية في البادرات الغيبية "، ص: 64.

[2] المصدر نفسه، ص: 88.

[3] المصدر نفسه ،ص: 93

[4] المصدر نفسه ،ص: 96.

[5] المصدر نفسه ،ص: 103.

[6] المصدر نفسه ، ص: 108.

ومـــن دونِ هـــذاك السّـــماعِ مهالِـــكَ وما كُلُّ أذنٍ فيـــه تِلـــك المســـامعُ[1]

****

وحـــــافظ مواثيـــــق الإرادة قائمًـــــا بشرعِ الهَوى إن أنت في الحُبِّ شارعُ[2]

*****

ففي المثلِ المشـــهور وجـــهٌ تنوّعـــت ســـــرائرهُ حتّـــــى بـــــدا مُتنـــــاوعُ[3]

وإن ضَعُفت واستقوتِ النّفس والهوى تكن تبعًـــا للجســـمِ إذ هـــو تـــابِعُ[4]

وقع التصدير في هذه الأبيات بين الثنائيات :

ضيعت ←——— ضائع ، مسموع ←——— سامع

قطعت ←——— قاطع ، يرفع ←——— رافع

تتبع ←——— تابع ، قاطع ←——— قاطع

السماع ←——— المسامع ،شرع ←——— شارع

تنوعت ←——— متناوع ، تبعا ←——— تابع

5-المزاوجة بين الظواهر :

من السمات التي ميزت قصيدة النادرات العينية "للجيلي هي أنها جاءت حافلة بالكثير من الظواهر الصوتية والإيقاعية المختلفة، غير أن ما يزيدها جمالية هو ذلك التزاوج والتمازج الصوتي الذي شكل أبياتها فنجد الجيلي يزاوج بين ظاهرتين أو

[1] عبد الكريم الجيلي ، النادرات العينية في البادرات الغيبية " ،ص: 110.

[2] المصدر نفسه،ص: 111.

[3] المصدر نفسه،ص: 118

[4] المصدر نفسه،،ص: 119.

أكثر في البيت الواحد أو في المقطع، على غرار ما نجده في الأبيات التي سأذكرها والتي يزاوج فيها الشاعر بين ظاهرتين اثنتين هما:"الجناس الاشتقاقي والتصدير" :

فشمسي في أُفُــقِ الألوهــةِ مُشــرِقُ وبدري في شرقِ الرُّبوبــة* طــالِعُ
ونفسيَ بالتَّحقيقِ يــا صــاحِ نفسُــها وليسَ لتوحيدي مــن الشِّــركِ رادِعُ
فمن نظرتهــا عينُــهُ فهــوَ نــاظِري وتُبصِــرها عــينٌ إلــى تُطــالِعُ
ويحمدُها بالشُّكْرِ مــن هــوَ حامِــدي ويُثنِي بحمدي من لهُ الحمــدُ رافِــعُ
ويعبُــدُنِي بالــذّات عابِــدُها كمــا لها خضعت أحشاءُ من لِيَ خاضِــعُ
تُجيــبُ إذا ناديــت باســمي وإنّنــي مُجيــبٌ إذا ناديتهــا لــك فــازِعُ
وقد مُحيــت أوصــافُنا فــي ذواتنــا كما فنيَــت منِّــي نُعــوتُ ضــرايعُ
فأفنيتُهــا حتّــى فنيــتُ ولــم تُكــن ولكنِّنــي بــالوهمِ كنــتُ أُطــالِعُ[1]

عمد الجيلي في هذه الأبيات إلى المزج بين مختلف المؤثرات الصوتية والعناصر الإيقاعية للإقرار بوحدانية الله تعالى ، ولعل أوضح صورة لهذا التوحيد هو فناؤه عن نفسه وبقاؤه بالحق تعالى ،كما أكد على أن النفس ماضية في توحيده لا يعتريها أدنى شك، وقد شرح الجيلي هذا المعنى في كتابه الإنسان الكامل بقوله : « وكن أنت بلا أنت ولا أنت ، بل يكون الله هو المدبر لك كيفما شاء »[2]

زاوج الجيلي في هذه الأبيات بين الجناس الاشتقاقي في الألفاظ : "مشرق، شرق نظرتها، ناظري، عينه، عين،يحمدها، حامدي، حمدي، الحمد، يعبدني، عابدها يجيب

*الربوبية : الربوبية هو اسم للمرتبة المقتضية للأسماء التي تطلبها الموجودات فدخل تحتها الاسم العليم والسميع والبصير والمريد وغير ذلك (عبد الكيم الجيلي ،الإنسان الكامل ،ص: 29.)

[1] عبد الكريم الجيلي ، "النادرات العينية في البادرات الغيبية ":144،145.

[2] عبد الكريم الجيلي ، الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل ، ج1 ، ص: 53.

مجيب،ناديت، ناديتها وأفنيتها، فنيت"، وأيقونة التصدير في البيت الخامس بين كلمتي" خضعت ،خاضع " .

ومايلمس من خلال هذه الوحدات المتجانسة أنها كانت تصب في معنى واحد وهو الدلالة على معنى التوحيد وصوره المختلفة ، كأن يكون العبد ناظرا،مجيبا حامدا ،شاكرا فانيا بالحضرة الإلهية تابعا لها، موجودا بها، فالقاسم المشترك الذي جمع بين هذه الألفاظ المتجانسة هو الدلالة على التبعية للحضرة الإلهية والبقاء بها، ضف إلى ذلك فقد خلق هذا التنوع والتزاوج بين الظواهروالآليات الصوتية نغما موسيقيا عذبا.

وما عزز هذه الدلالة هو توظيف الجيلي للمحسنات المعنوية كالطباق بين كلمتي "التوحيد، الشرك وكذا الترادف بين لفظتي نظرتها، تبصرها ، والشكر، الحمد ".

فهذه الظواهر المعنوية لها دور كبير في تقوية المعنى، كما أن الإكثار من الطباق والمقابلات في السياق الواحد من شأنه أن يساهم في تعزيز المعنى خصوصا وأن الجيلي في هذا السياق يشير إلى واحدة من أهم المفاهيم الصوفية وإن لم نقل هي لب التصوف ألا وهي "الوحدانية "أي توحيد الله وعدم الشرك به، ويظهر ذلك جليا في مطلع هذا المقطع وبالذات في قوله :"وليس لتوحيدي من الشرك رادع " .

وهذا التنوع الفريدبين الظواهر في العينية إن دل على شيئ فإنما يدل على قدرة الشاعر الفذة في المزاوجة بين اللفظي والمعنوي من الظواهر خدمة للتجربة الروحانية التي عاشها، وكذا رغبة منه في أن يستثمر كل طاقات اللغة وبدائلها الممكنة لترجمة هذه التجربة الراقية.

وله أبيات أخرى يزاوج فيها بين الترديد والتجنيس ، يقول فيها :

تمكَّنَ منِّي الحبُّ فامتحــقَ الحَـــشا وأتلفَنـــِي الوَجدُ الشَّــديدُ المُنـــــازعُ

وأشغَلَنِـــي شُغلي بهـــا عَن سوائِهـــــا وأَذهلَنِي عَـــنِّ الهَـــوَى والهَوامـــــعُ

وقد فَنيـــت روحي لِقـــارعةِ الهـــَوى وأُفنِيـــتُ عن مَحْوِي بما أنـــا قـــارعُ

فقَـــامَ الهَـــوى عِندي مَقامـــا فكُنْتُـــه وغُيِّبْتُ عن كَونِي فعِشـــقِي جامـــــعُ

غَرامـــِي غَـــرامٌ لا يُقـــاسُ بِغـــــيرِهِ ودَونَ هُيامي للمحبِّـــــــين مانِـــــعُ

فُـــــؤادي والتَّبْـــرِيحُ للـــــرُّوحِ لازمٌ وسُقمِي والآلامُ لِلجِســـــمِ تابـــــعُ

وُلوعي وأشجانِي وشَوقِـــي ولَوعتـــِي لِجَـــوهرِ ذاتِي في الغـــرامِ طائِـــــع

غَرامِي نـــارٌ الهَـــوَى فَهـــوَ الهَـــــوا وتُربيَ والمـــاَ ذِلَّتـــــــِي والمـــدامعُ[1]

نلحظ في هذه الأبيات تعددا للظواهر الصوتية وتنوعها ،ولعلّ هذا التعدد للظواهر نابع من تعدد المشاعر وتنوعها والتي تراوحت بين مشاعر العشق الرباني التي مست روحه وقلبه وجوارحه ،وكذا توابع الغرام ولوازمه ولواعجه .

ورد الجناس الاشتقاقي في البيت الأول مع كلمتي:"أشغلني ،شغلي"، وكلمتي "فنيت أفنيت" في البيت الموالي ،والظاهرة نفسها تتكرر في البيت الثالث مع :"قام ،مقام و"غرامي،غرام" في البيت الرابع، وكذلك لفظتي:"لوعي،لوعتي" في البيت السادس ونجد كذلك ظاهرة التصدير مجسدة في البيت الثاني مع كلمتي :"قارعة،قارع " أضف إلى ذلك ترديده للفظة "الهوى" على طول هذه الأبيات من البيت الثاني وحتى البيت الأخير .

يكشف تعدد الظواهر الصوتية في المقطع الواحد على قدرة الشاعر العجيبة على رصفها وتآلفها ،كما يدل أيضا على مقدرته على تطويع اللفظ عن طريق تكراره أو ترديده أو تصديره خدمة للمعنى .

[1]عبد الكريم الجيلي ، "النادرات العينية في البادرات الغيبية " ص: 68،69،70.

وكلّ ذلك نابع من طبيعة القصيدة الصوفية التي يظهر فيها الشكل خادما للمضمون فالدلالة وحدها هي التي فرضت هذا النوع من الظواهر دون غيرها، فهي ليست آليات وظواهر للزينة بقدر ما هي ظواهر مشحونة بمقاصد وغايات رمزية مستقاة من رحم التجربة الروحية للشاعر. ويتجلى هذا التنوع الفريد لهذه الظواهر في أوضح صورة في هذه الأبيات التي ينشد فيها الجيلي قائلا :

والبس سراويلَ الخلاعةِ خالعًا ثيابَ الغِنى تخلع عليكَ الخلائعُ

وقُمْ وأقِم حربًا على النّفسِ حاذِراً فما موتُها لآمنين مُخادعُ

ودع عنك آمالاً فكم من مُؤمّلٍ لشؤم هوى آمالهِ العُمرُ ضائعُ

وحاسِب على الخطراتِ قلبكَ حافظًا له عن حديثِ النّفسِ فهو شنائعُ

واضبط لها الإحساسَ فيه مُراقبًا فإنَّ لنقشِ الحِسِّ في النَّفسِ طابعُ

وورْدُكَ في صُبْحِ الهوى ومسائِهِ أسى وعيونٌ بالدّموعِ هوامِعُ

وقاطِع لمن واصلتَ أيام غُفلةٍ فما واصل العُذّالُ إلاّ مقاطعُ[1]

من محاسن هذه الأبيات–السالفة الذكر – أنك تجد تعددا وتنوعاللظواهر في الألفاظ عينها ومع الكلمات نفسها، كما هو جلي في البيت الأول مع كلمات:"الخلاعة خالعا تخلع، الخلائع"،وقد دلت هذه الوحدات في السياق على معنى ترك الدنيا والانشغال بمعرفة الحق تعالى، وهي من قبيل الجناس الاشتقاقي، كما أنها كذلك من قبيل التصدير فذكرت كلمة "الخلاعة " في صدر البيت بينما حافظت كلمة "الخلائع " على رتبتها وموقعها وهو القافية .

[1]عبد الكريم الجيلي ،"النادرات العينية في البادرات الغيبية " ،ص: 107،108.

أما في الأبيات الموالية فقد تجلى الجناس الناقص في البيت الثاني مع كلمتي:قم أقم، وكذا تكرار كلمة النفس في الأبيات: الثاني، الرابع والخامس، ليختتم المقطع بأيقونة التصدير مع لفظتي:" قاطع ، مقاطع" .

وإذا ما جمعت كل هذه الألفاظ –السالفة الذكر– والتي تجلت فيها هذه الآليات فإنه يمكن القول بأن جميعها هي من لوازم النفس وتوابعها،خصوصا وأن الشاعر في هذا السياق يدعو السالك إلى وجوب ردع النفس وإلزامها بالطاعة، فكانت كل لفظة من هذه الألفاظ–المذكورة– تخدم نظيرتها بطريقة ما، وذلك أن من لوازم الطاعة والسير في الطريق الصحيح هو خلع النفس أي انشغالها بالحق تعالى ولا شيء سواه ،كما أن من لوازمها أيضا هو إقامة الحرب عليها أي ردعها وعدم مجاراتها حتى تعود إلى الطريق الصحيح، أضف إلى ذلك وجوب مقاطعة الغافلين وأصحاب السوء لما لهم من أثر في تطبيع الإنسان بطبائعهم وخصالهم.

ولعل هذا التعالق العجيب هو الذي أكسب القصيدة العينية قيمة جمالية فريدة كما أنه أبعدها عن التكلف والتعقيد ، فتجد المتلقي يقرأ "العينية " من دون الإحساس بالملل والرتابة .

وهذا يعزز ويؤكد ما أشرنا إليه سلفا من أن الهدف من هذه الآليات هو توضيح المعنى وسرد التجربة الروحية، وليس الغرض منها هو التزيين والزخرفة. فالمعنى هو المطلوب وهو المبتغى وما اللفظ سوى خادم له. لكننا في الآن ذاته لا يمكن أن ننكر ما للفظ من مزية إيقاعية على القصيدة إذ أكسبها إيقاعا تنغيميا خاصا تستسيغه أذن القارئ وتستحسنه وتطرب له– وإن لم يكن هذا مقصد الجيلي وهدفه .– .

وبذلك اكتست الألفاظ المتشاكلة في ظل القصيدة "العينية" وظيفتين اثنتين إحداهما: دلالية مقصودة وهي ترجمة التجربة السلوكية والروحية للشاعر، وأخرى إيقاعية صرفة أسهمت –بطريقة أو بأخرى– في توليد الإيقاع الشعري للقصيدة وتعزيزه.

وتبقى هناك آليات أخرى تساهم في تشكيل الدلالة والتي هي من قبيل التوازي كالترصيع والتبديل وغيرهما ...

الفصل الرابع:

آليات التوازي وأثرها الدلالي

1-مفهوم التوازي

2-ظاهرة الترصيع

3-التبديل والعكس

4-ظاهرة الإيجاب والسلب

5-آليات التوازي الدلالي

أ- التوازي الترابطي

ب -ظاهرة الطي والنشر

ت-المقابلة

ث-الطباق

1- مفهوم التوازي:

يعد التوازي واحدا من الأساليب الفنية المتميزة كونه يتمتع بسمات ومزايا خاصة من شأنها أن تعطي النص إيقاعا تنغيميا فريدا .

والتوازي معناه :«التقابل والتواجه،والتحاذي،والتجاور،إذ يقال :توازى الشيئان توازياإذا تقابلا وتواجها على التحاذي والمجاورة »[1].

يعد رومان جاكبسون من أوائل اللغويين الذين تطرقوا لمفهوم التوازي وذلك انطلاقا من دراسته للتراث الشعري الروسي، والتوازي عنده هو بنية تتحقق عبر مستويات عدة منها: البنية الصوتية عن طريق تآلف الأصوات وترتيبها، وكذا عبر المفردات المعجمية والبنية التركيبية كذلك [2].

فالتوازي في الشعر عند جاكبسون ظاهرة جوهرية، «وذلك أن المبدأ الأساسي في شعرية جاكبسون هو أن الوحدات اللغوية في الخطاب الشعري تتميز بخاصية التوازي، فكل متوالية شعرية محددة بتكرار منظم للوحدات المتساوية »[3].

كما أكد –رومان جاكبسون– في المقابل أن التوازي ليس سمة متعلقة بالشعر وحده، بل هو موجود في النثر كذلك وفي أنماط معينة منه، إذ يقول في هذا الغرض : «إن هناك فارقا تراتبيا ملحوظا بين تواز في الشعر وبينه في النثر، ففي الشعر يكون الوزن بالضبط هو الذي يفرض بنية التوازي: البنية التطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه، يقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازنا؛ ويحظى الصوت هنا حتما بالأسبقية على الدلالة

[1] مختار حبار،"الشعر الصوفي القديم في الجزائر " ،ص: 277.

[2] ينظر: رومان جاكبسون ،"قضايا الشعرية "، ص: 106.

[3] محمد القاسمي نقلا عن رومان جاكبسون، "قضايا النقد الأدبي المعاصر "، دار يافا للنشر ط1 ، 2010م ، ص: 177.

وعلى العكس من ذلك نجد في النثر أن الوحدات الدلالية ذات الطاقة المختلفة هي التي تنظم بالأساس البنيات المتوازنة »[1].

وهذا يعني أن للتوازي عناصر وآليات فعالة تعمل على خلق الترابط وكذا التجاور والتعادل بين الوحدات داخل النص الشعري، وهو أكثر ارتباطا بالجانب الإيقاعي بشقيه الداخلي والخارجي، فموسيقى الشعر لا تتولد خارجيا من الأوزان العروضية وحسب، ولكنها تنهض وتتولد أيضا من أنظمة لغوية، والتوازي هو بنية تتحقق عبر تجانس هذه الأنظمة اللغوية وتماثلها أحيانا وكذا تعادلها وتوازيها أحيانا أخرى.[2].

ويعدّ يوري لوتمان واحدا من الباحثين الذين فصلوا القول في مفهوم التوازي وذلك في سياق حديثه عن التكرار وأثره في الشعر، فيعرفه بقوله :«مركب ثنائي التكوين أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر وهذا الآخر بدوره يرتبط مع الأول بعلاقة أقرب إلى التشابه ...ومن ثم فإن هذا الطرف الآخر يحظى من الملامح العامة بما يميزه الإدراك من الطرف الأول، ولأنهما في نهاية الأمر طرفا معادلة وليس متطابقين تماما فإننا نعود ونكافئ بينهما على نحو ما، بل ونحاكم أولهما بمنطق وخصائص سلوك ثانيهما »[3].

وإذا ما تتبعتمفهوم التوازي في تراثنا اللغوي فإنه يمكنني القول بأن التوازي عنداللغويين والبلاغيين القدماء اكتسى مفاهيم مختلفة، كما أطلقوا عليه مصطلحات معينة، كاستواء الأجزاء عند أبيهلال العسكري، والمزاوجة بين معنيين عند "عبد القاهر الجرجاني" والترتيب عند "الآمدي" .

---

[1] رومان حاكبسون ،"قضايا الشعرية "، ص: 108.

[2] ينظر : يمنى العيد ، "في معرفة النص "، دار الأفاق الجديدة ، بيروت ،ط3، 1985م ، ص: 99 وما بعدها .

[3] يوري لوتمان ، "تحليل النص الشعري "(بنية القصيدة)، تر : محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، مصر، 1995م ص: 129.

أما حازم القرطاجني(ت :684ه) فقد عرض مفهومه في سياقإشارته إلى مفهوم التلاؤم إذ يقول:«والتلاؤم تقع في الكلام على أنحاء منها: أن تكون حروف الكلام بالنظر إلى ائتلاف بعض حروف الكلمة مع بعضها وائتلاف جملة كلمةمع جملة كلمة تلاصقها منتظمة في حروف مختارة متباعدة المخارج مترتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة وتشاكل ما ...ومنها أن تتناسب بعض صفاتها مثل أن تكون إحداهما مشتقة من الأخرى مع تغاير المعنيين من جهة المعنى أو جهات، أو تتماثل أوزان الكلم أو تتوازن مقاطعهما، ومنها أن تكون كل كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلم أليق بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعهما»[1].

تتحقق بنية التوازي في النص الشعري عبر مستويات مختلفة منها: المستوى الدلالي كالتوازي القائم على علاقة تعادل بين الطرفين، وكذا التوازي المنبني على علاقة الارتباط الشرطي ،وكذلك الاشتراك الدلالي.

ويتحقق التوازي في المستوى التركيبي عبر تأدية الوحدات المتوازية لنفس الوظائف النحوية، كما يتحقق أيضا عبر الجانب الإيقاعي الذي يشمل بدوره الجانب الصوتي، فإذا كان الإيقاع هو الجزء الخفي من التوازي بحيث تأخذ الوحدات اللغوية في ظله نفس الوزن والموقع، فإن الجانب الصوتي هو الجزء الظاهر منه –كتوازي الوحدات الصوتية وتعادل الألفاظ التي تنتهي غالبا بالصوت نفسه.

وحينما نتطرق إلى المستوى الصوتي وتجليات التوازي فيه، فإننا نستحضر وجوبا ظاهرة إيقاعية وصوتية تعد من أوضح صور التوازي وأشكاله، ألا وهي: ظاهرة الترصيع .

[1] حازم القرطاجني ،" منهاج البلغاء وسراج الأدباء " ، ص: 222.

2-ظاهرة الترصيع:

هو آلية من آليات التوازي، تتوازى فيه الألفاظ من حيث وزنها وإيقاعهاوتتقارب الأصواتكذلك. عرفه "قدامة بن جعفر " قائلا: «هو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف »[1].

ويعرفه "أبو هلال العسكري " بقوله: «أن يكون حشو البيت مسجوعا (...)وأصله من قولهم :رصعت العقد إذا فصلته » [2] .

يكتسي الترصيع وظيفة دلالية وأخرى إيقاعية تتجلى في مجيء وحداته في نسق ونظام محكمين مشكلة إيقاعا مميزا .علاوة على ذلك يكتسي وظيفة تأثيرية من شأنها أن تثير المتلقي وتشد انتباهه .

عمد "الجيلي" في قصيدته العينية إلى توظيف قدر هائل من الوحدات المرصعة والمتساوية من حيث الوزن والإيقاع، وكذا انتهائها بالصوت نفسه في غالب الأحيان وكل ذلك خدمة للدلالة. فقد تنوعت صور الترصيع في القصيدة العينية التي تضافرت كلها لتخدم التجربة الروحية ، ومن ذلك هذه الأبيات التي يستهلها بقوله :

هو العرْضُ الطاريُّ نعم وهو جـــوهرٌ هو المعدنُ الصَّلديُ وهـــو الموانِـــعُ

هو الحيـــوانُ الحـــيُّ وهـــو حياتـــهُ هو الوحشُ والإنسُ وهو السّـــواجِعُ[3]

تحققت أيقونة الترصيع بين عبارتي : "العرض الطاري و المعدن الصلدي،" وهما تشتركان في نفس الوزن والرتبة و تنتهيان بالصوت عينه وهو "الياء"، وميزة الترصيع في هذه القصيدة أنه جاء مركبا أو ما يسمى بالترصيع الجملي .

---

[1] أبو الفرج قدامة بن جعفر، "نقد الشعر " تح : كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، ط3، 1978م ص:80.

[2] أبو هلال الحسن بن سهل العسكري ،" الصناعتين " ، تح : مفيد قمحة ، دار الكتب العلمية ،بيروت لبنان ،ط 2 1989م، ص: 416. وينظر : الشريف الجرجاني ،"كتاب التعريفات " ،دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ، ط1، 1983م،ص:50.

[3] عبد الكريم الجيلي ،"النادرات العينية في البادرات الغيبية " ، ص: 91.

سرد الشاعر في هذه الأبيات حقيقة الذات الإلهية المتجلية في الكون ، فالحق تعالى هو العرض أي هو الحادث وبالمقابل هو المعدن الصلدي أي : القاسي ، كما يظهر سبحانه عزوجل في الليونة والصلابة، فهو الصلب والسائل في الآن ذاته، وهنا يتجلى معنى الألوهية أي أن الحق تعالى جامع لمختلف الأضداد والصفات المتعاكسة .

تجلت ظاهرة الترصيع في هذه الأبيات لتعكس تعادلا وتوازيا في الدلالة، إذ توازى جوهر الحق تعالى وثباته مع صلابته وليونته أيضا، فخلقت هذه الآلية تعادلا ظاهرا على مستوى الشكل ، خفياعبر الدلالة ،و قد حقق هذا التعادل انسجاما داخليا ملحوظا.

كما تحققت بنية الترصيع أيضا في قافية البيتين بين لفظتي: "الموانع" في البيت الأول، و"السواجع" في البيت الثاني، وقد اتخذتا الرتبة نفسها والصوت عينه وهو: "العين".

وظفت آلية الترصيع بشكل ملفت للانتباه وفي مواضع محددة من هذه المدونة فمن ذلك قول االجيلي :

وإيّـــاك التنزيـــهَ فهـــوَ مُقيّـــدٌ وإيّـــاكَ والتشـــبيه فهـــو مُخـــادِعُ

وشبّهْه فـــي تنزيْـــهِ سُـــبحاتِ قُدســـه ونزِّهْهُ في تشبيه مَـــا هـــو صـــانِعُ[1]

يحذّر الجيلي السالك إلى طريق الحق تعالى من مغبة التنزيه المقيد والتشبيه المضلل، فالله عز وجل منزه عن كل شيء فلا يشبهه شيء وليس كمثله شيء، فالتنزيه بلا تشبيه يمحي العبد عن معرفة الحق تعالى الذي يعرف بصفاته وأسمائه وسائر التجليات في الكون و بها يعرف العبد ربه ، كما أن التشبيه بلا تنزيه يضلل السالك عن طريق الحق، لذا يتوجب عليه أن ينزه الله عن أي صورة أو وصف .

[1] عبد الكريم الجيلي ،"النادرات العينية في البادرات الغيبية "، ص: 101.

وقد فصل الجيلي القول في مفهوم التنزيه في كتابه : "الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل ": «التنزيه عبارة عن انفراد القديم بأوصافه وأسمائه وذاته كما يستحقه من نفسه لنفسه بطريق الأصالة والتعالي لا باعتبار أن المحدث ماثله أو شابهه، فانفرد الحق سبحانه وتعالى عن ذلك فليس بأيدينا من التنزيه إلا التنزيه المحدث والتحق به التنزيه القديم »[1].

كما أنه حدد مفهوم التشبيه في الكتاب نفسه بقوله :«التشبيه الإلهي عبارة عن صورة الجمال، لأن الجمال الإلهي له معان وهي الأسماء والأوصاف الإلهية ، وله صور وهي تجليات تلك المعاني فيما تقع عليه من باب المحسوس أو المعقول ...ولا شك أن الله تعالى في ظهوره وتصوره جماله باق على ما استحقه من تنزيه »[2].

شكلت ظاهرة الترصيع المركب في هذين البيتين نوعا من التعادل والتوازي، إذتعادلت عبارة "إياك والتنزيه" مع جملة : "إياك والتشبيه" ،وتوازت عبارة "شبهه في تنزيه" مع عبارة :" نزهه في تشبيه"، فخلقت هذه العبارات تعادلا على مستوى الرتبة والموقع والوزن وكذا الوحدة الصوتية (الهاء)، مما نجم عنه تعادل في الدلالة أيضا فتنزيه الحق تعالى في تشبيه وكذا تشبيهه في تنزيه يمكن العبد من معرفة حقيقة الذات الإلهية، والتي هي القصد والمنى والمبتغى .

يقول الجيلي في قصيدته :

ويا كبدِي في الحُــبِّ ذوبــي صــبابةً ويــا كمــدِي دُم إنَّنِــي بــكَ يــانِعُ

ويا جسدِي هل فيكَ مــن رمــقٍ فمــا أراك سِوى بــالوهمِ عبــدٌ مُطــاوعٌ

[1] عبد الكريم الجيلي ، "الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل "، ج1 ، ص: 58.

[2] المصدر نفسه ، ج1، ص: 59،60.

ويـــا مُهجتِـــي والرَّســـمُ مِـــنِّ دارسٌ ويا طللَ الأحشاءِ فجعُـــك صـــارعُ
ويا جَفنِي المقروحَ قـــد فتنِـــي الـــدِّما ويا قلبِي المجروحُ هل أنتَ صـــارعُ
ويا ذاتِي المعـــدومَ هـــل لـــك بعثـــةٌ ويا صبريَ المهزومَ هل أنت قـــارعُ
ويـــا خفقـــانَ القلـــب زدنِـــي كآبـــةً ويا نارَ أحشـــايَ حنـــينَ الأضـــالعُ
ويـــا نفســـي الحـــرَّاءَ مـــوتي تلهُّفًـــا فما لكِ فـــي ديـــنِ المحبَّـــةِ شـــافِعُ
ويا روحي المتعوبَ صبراً على الـــبلاَ ويا عقلِي المسلوبَ هل أنتَ والـــعُ[1]

يناجي الجيلي في هذه الأبيات كبده أن يذوب حبا وعشقا ،« كما يطلب من كمده وحزنه أن يدوم، وذلك لأنه يرى بأن وجوده مرتبط بوجود حزنه»[2]، ففي هذه الأبيات وصف لكيانه الحزين ووجدانه المجروح الذي تحمل كل صور المعاناة والألم في سبيل هذه الذات (محبوبه).

شكلت الوحدات المرصعة في قوله :"يا كبدي ،يا كمدي، يا جفني المقروح ،يا قلبي المجروح، يا ذاتي المعدوم، ياصبري المهزوم ، يا روحي المتعوب وياعقلي المسلوب"تعادلا في الوزن والرتبة و كذا انتهائها بالأصوات نفسها (الياء، الحاء،الميم والباء). فهذا التوازي عبر الإيقاع والصوت نجم عنه تعادل في الدلالة أيضا، فكمد الجيلي وحزنه العميق عادله ووازاه حرقة الكبد، كما أن حرقة الفؤاد كانت متوازية مع بكاء العين وحزنها المضني حتى بكت بدل الدموع دما، ونجم عن انعدام ذاته وعدم إحساسه بما يدور من حوله تعب الروح والعقل على حد سواء .

[1] عبد الكريم الجيلي ،" النادرات العينية في البادرات الغيبية "،ص:130،131.
[2] سعاد الحكيم ،"إبداع الكتابة وكتابة الإبداع "، ص:284.

علاوة على هذا التوازي على مستوى الدلالة توازت هذه الوحدات كذلك من حيث أصواتها فقد انتهت جلها بالأصوات نفسها وهي: الحاء والميم والياء والباء. وقد عبر الشاعر عن كل هذه المعاني بطريقة فريدة، خلقت بعدا رمزيا وآخر إيقاعيا .

وللشاعر أيضا هذه الأبيات التي يقول فيها :

فشمسي في أفُــقِ الألوهــةِ مُشــرِقُ وبدري في شــرقِ الرُّبوبــة طــالِعُ

ونفسيَ بالتَّحقيقِ يــا صــاحِ نفسُــها وليسَ لتوحيدي من الشِّــركِ رادِعُ[1]

يقول الجيلي أنه بعد فنائه أشرقت شمسه، وطلع بدره ، فشروق شمسه معناه «أنه ظهر في أفق صفة الألوهة، ونتج عن ذلك أنه أعطى كل ذي حق حقه من ذاته ، وطلع بدره بمعنى أنه ظهر متصفا بصفات الربوبية ، ونتج عن ذلك أنه ينظر إلى الخلق بعين الرحمة والتواصل »[2].

عدّد الشاعر في هذين البيتين صفاته الجسمانية والروحانية ،وما ناله من الكمالات الإلهية، وعبر عن هذا المعنى بتوظيفه لآلية الترصيع والتي تتجلى في قوله: "فشمسي في أفق الألوهة، وبدري في شرق الربوبة" ، فقد كانت هذه الوحدات المرصعة متوازية من حيث إيقاعها وكذا انتهائها بالأحرف ذاتها- الياء بين كلمتي شمسي وبدريــ و"القاف" بين :أفق وشرق وكذا والتاء بين لفظتي "الألوهة والربوبة"، لتتوازى بذلك صفات الألوهة مع صفات الربوبة، كيف لا تتعادلان وهما متعلقان بالذات نفسها – أالذات الإلهية –الجامعة لمختلف الصفات المتناسبة والمتعادلة والتضادة أيضا .

وقد خلق هذا التوازي عبر الوحدات المرصعة نوعا من التناسق والانتظام المحكمين، زيادة على النغم الموسيقي الأخاذ .

[1] عبد الكريم الجيلي ، "النادرات العينية في البادرات الغيبية " ،ص: 144.

[2] سعاد الحكيم،"إبداع الكتابة وكتابة الإبداع " ، ص: 315.

يواصل الشاعر سرد تجربته الروحية وحيثياتها، وذلك بتعداده لمظاهر الجمال الإلهي وجلاله أيضا ، فمن ذلك قوله :

فكــلُّ عجيــبٍ مــن جمــاليَ شــاهِدٌ وكُلُّ غريــبٍ مــن كمــالِيَ شــائِعُ
وكلُّ الورى طُــرًّا مظــاهِرُ طلعتــي مراء بها من حُسْــنِ وجهِــي لامِــعُ
ظهــرتُ بأوصــافِ البريّــةِ كُلّهــا أجل في ذواتِ الكُلِّ نــوريَ ســاطِعُ
تخلَّفتُ بالتّحقيق فــي كــلّ صــورةٍ ففي كُلِّ شيء مــن جمــالِي لوامِــعُ
فما الكونُ فــي التّمثــالِ إلاّ كدِحيــةٍ تصوّرُ روحي فيــهِ شــكلٌ مُخــاعُ
فصِفني بأوصــافِ البريّــةِ جميعهــا فــإنّي لِــدنياك المحاسِــنِ جــامِعُ
وعــن كُــلّ تشــبيهِ فــإنِّي مُنــزّهٌ وفي كُلِّ تنزيــهٍ فــإنّي مُضــارعُ[1]

ما يستشف من خلال هذه الأبيات أن الترصيع جاء مركبا أو مايسمى بالترصيع الجملي،وقد وظفت هذه الآلية في معرض ذكره لجمال الحق تعالى ومظاهره المختلفة وقد أضفى هذا الترصيع على بنية القصيدة جمالية خاصة أرادها الجيلي أن ترقى إلى مستوى وجمال المعنى المتحدث عنه. هذا المعنى الذي فصل القول فيه في كتابه الإنسان الكامل بقوله :« إذا تجلت ذات الحق سبحانه وتعالى على عبده بصفة من صفاتها، سبح العبد في فلك تلك الصفة إلى أن يبلغ حدها بطريق الإجمال لا بطريق التفصيل (...)،فإذا سبح العبد في فلك صفة واستكملها بحكم الإجمال استوى على عرش تلك الصفة، فكان موصوفا بها، وحينئذ تتلقاه صفة أخرى فلا يزال كذلك إلى أن يستكمل الصفات جميعها ...فيفنى العبد فناء بعدمه عن نفسه وسلبه عن وجوده »[2].

[1] عبد الكريم الجيلي، "النادرات العينية في البادرات الغيبية "، ص: 148،149.
[2] عبد الكريم الجيلي، "الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل " ، ج1، ص: 67.

تجلت ظاهرة الترصيع من خلال عبارتي : "كل عجيب من جمالي ، كل غريب من كمالي"، فكل لفظة في الشطر الأول وازت وعادلت نظيرتها في الشطر الثاني، إذ تعادلت لفظة "عجيب "مع لفظة "غريب" في الوزن والرتبة منتهيان بالصوت ذاته وهو" الباء" وتوازت لفظة "جمالي " في الشطر الأول مع لفظة "كمالي " في الشطر الثاني من حيث العناصر نفسها (الوزن والرتبة والصوت)، فخلق هذا الترصيع نغما موسيقيا خاصا .

وما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام هو خصوصية الدلالة التي تحملها هذه العبارات المرصعة، إذ اقترن جمال الحق تعالى وكماله بأوصاف خاصة، فوصف الجيلي جمال الحق تعالى بالعجيب وذلك في قوله :" كل عجيب من جمالي " لما يميزه من دهشة ناجمة عن روعة خلقه وحسن تصويره للأشياء في الكون .

كما وصف كماله سبحانه وتعالى بالغريب –في قوله "كل غريب من كمالي "– الذي لا يمكن للعقل البشري أن يدركه ويستوعبه نظرا لأنه يوصف بالنقص في إدراكه لحقيقة الأشياء إدراكا مطلقا، «فكمال الحق تعالى عبارة عن ماهيته وماهيته غير قابلة للإدراك والغاية، فليس لكماله غاية ولا نهاية»[1] .

شكلت آلية الترصيع تعادلا على مستوى اللغة وعلى مستوى التجربة أيضا، فتوازى جمال الحق تعالى العجيب والمتجلي في الكون بمختلف الصور والمظاهر، مع كماله الغريب الذي لا يشبه كمال المخلوقات في شيء فهو كمال تام ومطلق .

يواصل الجيلي سرد تفاصيل هذه التجربة عن طريق توظيفه لهذه الآلية ، إذ يقول في أحدى أبيات العينية :

[1] عبد الكريم الجيلي، "الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل "، ج1، ص: 99.

وكـــــلٌّ نعـــــيمٍ إنّنـــــي لمُـــــنعّمٌ به وهــوَلِي مِلــكٌ ومــا ثــمَّ رادِعُ

وكُـــلٌّ علـــيم فـــي البريّـــة إنّـــهُ لقطــرةُ مــاءٍ مــن بِحــاري دافِــعُ

وكُـــلٌّ حكـــيمُ كـــان و هـــو كـــائنٌ فمن نورِي الوضّاحِ في الخلق لامِــعُ

وكـــلٌّ عزيـــزٍ بـــالتجبُّرِ قـــاهرُ بـــبطشِ اقتـــداري للبريّـــة قـــامِعُ

وكُـــلٌّ هُـــدى فـــي العـــالمينَ فإنّـــهُ هُداي وما لي في الوُجــودِ مُنــازعُ

أُصوّرُ مهما شئتُ مــن عــدمٍ كمــا أُقدِّرُ مهمــا شــئتُ وهــو مُطــاوعُ

وأُفنـــي إذا شـــئتُ الأنـــامِ بلمحـــةٍ وأحيي بلفــظٍ مــا حوتــهُ البلاقِــعُ[1]

جمع الشاعر في هذه الأبيات بين الأشطر المرصعة والأبيات المرصعة، إذ جاءت الأبيات الثلاثة الأولى متعادلة ومتوازية وذات إيقاع موحد وذلك من خلال الألفاظ :" كل نعيم، كل عليم ، كل حكيم " إذ ولد هذا الترصيع إيقاعا تنغيميا خاصا، وهو من قبيل التوازي السهل والبسيط لا تكلف فيه ولا تصنع .

لقد فرضت الدلالة وطبيعة التجربة هذا الضرب من الترصيع، خصوصا وأن الشاعر يسرد في هذه الأبيات مظاهر وتجليات جلال الحق سبحانه وتعالى، وكذا مظاهر قوته وعظمته المطلقة المتجلية في ذات العبد، فتوازى نعيمه مع علمه وحكمته.

وتجلت آلية الترصيع كذلك في البيت ما قبل الأخير بين عبارتي: "أصور مهما شئت "و"أقدر مهما شئت " شكلتا تعادلا عبر الوزن وكذا انتهائهما بالصوت ذاته "التاء".

لقد خلق هذا التوازي عبر اللغة تعادلا عبر التجربة كذلك، إذ يوضح الجيلي عبر هذه الأبيات تجليات قدرة الحق تعالى في تصويرهللأشياء من العدم، ثم بعدها يقدر لهذه الموجودات ما شاء من الأقدار، فتصويره للأشياء من العدم كان معادلا وموازيا

[1] عبد الكريم الجيلي ، " النادرات العينية في البادرات الغيبية " ، ص: 152،153.

لتقديره لها من العدم أيضا، وبهذا تحققت آلية الترصيع حاملة وظيفة إيقاعية وأخرى دلالية فرضتها خصوصية السياق وطبيعة التجربة.

وقد فصل الجيلي القول في هذه الفكرة بقوله: «القدرة قوة ذاتية لا تكون إلا لله وشأنها إبراز المعلومات إلى العالم العيني على المقتضى العلمي فهو مجلي تجلى ...فالقدرة هي القوة البارزة للموجودات من العدم، وهي صفة نفسية بها ظهرت الربوبية وهي أعني القدرة عين القدرة الموجودة فينا، فنسبتها إلينا تسمى قدرة حادثة ونسبتها إلى الله تعالى تسمى قدرة قديمة، والقدرة في نسبتها إلينا عاجزة عن الاختراعات، وهي بعينها في نسبتها إلى الله تعالى تخترع الأشياء وتبرزها من كتم العدم إلى شهود الوجود »[1].

غير أن اللافت للنظر في قصيدة الجيلي هو مقدرة الشاعر العجيبة في الجمع بين الظواهر اللفظية والمعنوية في البيت الواحد ، وكل ذلك خدمة للمضمون، على نحو ما هو واضح في البيت الأخير وتحديدا بين لفظتي : "أفني و"أحيي " :فهما من حيث المعنى متضادتان إذ أن الحق تعالى قادر على نفي الخلق جميعهم في لمح البصر، كما أنه قادر في الآن ذاته على إحيائهم بلفظة واحدة وهي أن يقول للشيء كن فيكون وتجلى ذلك في قوله :"وأحيي بلفظ " .

فالغرض من هذا التضاد لم يكن التناقض والتعاكس، وإنما كان الهدف منه هو خلق نوع من التوازي والتعادل والتناسب والتلاؤم، فالحق تعالى جامع لمختلف الأضداد في الكون فهو النافع من حيث الضار وهو المحيي من حيث المميت، وهنا يتحقق معنى الألوهية، فبدلا من أن تكون هذه الألفاظ متضادة أصبحت متعادلة ومتوازية شكلا ومضمونا.

[1] عبد الكريم الجيلي، "الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل " ، ج ص: 86.

وعليه أصبحت القدرة الإلهية جامعة لمضادين ومعادلة لهما إذ تعادل مفهوم إفنائه للخلق مع مفهوم إحيائه لهم.وقد أضفت ظاهرة الترصيع جمالية خاصة قد لا نجدها إلا في هذا النوع من القصائد التي تعبر عن تجارب خاصة متعلقة بالذات الإلهية وكذا مظاهر تجليها في الكون، لتكون بذلك ظاهرة الترصيع خادمة للدلالة معبرة عن كل تفاصيل هذه التجربة وحيثياتها .

3- **التبديل والعكس :**

نعني بالعكس«أن تعكس الكلام فتجعل في الجزء الأخير منه ما جعلته في الجزء الأول وبعضهم يسميه التبديل، وهو مثل قول الله عز و جل :"يخرج الحي من الميت ويخرج الميت من الحي"، وقال بعضهم كن من احتيالك على عدوك، أخوف من احتيال عدوك عليك »[1].

ويقع التبديل على وجوه عدة منها« أن يقع من أحد طرفي جملة وما أضيف إليها كقول بعضهم: عادات السادات، سادات العادات، ومنها أن يقع بين متعلقي فعلين في جملتين،ومنها أن يقع بين لفظتين في طرفي جملتين كقوله تعالى "أنتُم لبَاسٌ لَهُن وَهُنّ لبَاسٌ لَكُمْ (البقرة،الآية:187) »[2].

تكمن فاعلية ظاهرة "التبديل" في سهولته ومرونته إذ يمكنك التعبير عن المعنى دون تكلف أو عناء أي المحافظة على الألفاظ نفسها مع تغيير طفيف في رتبتها وموقعها.

أضف إلى ذلك أنه يتسم بميزات قد لا نجدها في غيره من أساليب العربية وظواهرها المختلفة كنظامه المحكم في« عكس المعنى وتخالفه (...). وبما هو عليه من تواز

[1] ابن رشيق القيرواني ، " العمدة في صناعة الشعر ونقده " ، ص: 411.

[2] الخطيب القزويني ،" الإيضاح في علوم البلاغة ، تح: فريد الشيخ محمد ، إيمان الشيخ محمد ، دار الكتاب العربي بيروت ،ط1 ، 2004م ، ص: 248.

وتحاذ في الوضع بين المعنى ومعكوسه، وبما هو عليه من تماثل في مبناه وتوازن غالبا في صيغه الصرفية والصوتية، وتساو غالبا أيضا بين مبنى المعنى الابتدائي وما يعاكسه ويبادله »[1].وعلاوة على ذلك ما يحدثه من إيقاع ونغم يثير الأسماع ويشد انتباهها .

ولما كانتهذه الظاهرة على تلك الصفة وبذلك الشكل، لمسنا الشاعر عبد الكريم الجيلي يوظفه في قصيدته " النادرات العينية" للتعبير عن معان ودلالات خاصة وثيقة الصلة بطبيعة التجربة الروحية التي عكف على سرد حيثياتها وتفاصيلها.

ومن ذلك هذه الأبيات التي استهلها بقوله :

فكنت أنا هِيَ وهِيَ كانت أنــا ومــا لها من وُجودِ مُفــردٍ مــن يُنــازعُ
بقيــتُ بهــا فيهــا ولا تــاء بيننــا وحالِي بها مــاضٍ كــذا ومُضــارعُ
ولكن رفعت الــنّفس فــارتفعَ الحِجــا ونُبِّهتُ من نومِي فما أنــا ضــاجِعُ
وشــاهدتني حقًّــا بعــينِ حقيقتــي فلي في جبينِ الحُسنِ تِلــكَ الطّلائِــعُ
جلــوتُ جمــالِي فاجتليــتُ مرآتــي ليُطبَــعَ فيهــا للكمــالِ مَطــابِعُ
فأوصــافها وصــفي وذاتــي ذاتُهــا وأخلاقُها لي فــي الجمــالِ مطــالِعُ
واسمِي حقًّــا اســمُها واســمُ ذاتهــا لِيَ اسمٌ ولِي تلك النُّعــوتُ توابِــعُ[2]

يشرح الجيلي في هذه الأبيات أحد المفاهيم الجوهرية التي كانت محور التجربة الصوفية لديه ألا وهو معنى الفناء، أي فناء العبد عن نفسه وبقائه بربه.

[1] مختار حبار، "الشعر الصوفي القديم في الجزائر " ، ص: 306

[2] عبد الكريم الجيلي ، " النادرات العينية في البادرات الغيبية " ، ص: 143.

تحققت آلية التبديل في هذه الأبيات بين عبارتي: "فكنت أنا هي و" هي كانت أنا " ويقصد الجيلي ب"هي" الحضرة الإلهية الباقية بعد فناء العبد، ولا يبقى إلا الحق لذلك يقول الجيلي: "أنا هي"، لأن "الأنا" لا وجود لها بل فنيت في "هي"، و"هي "أي الحضرة هي التي تقوم نيابة عن العبد الفاني لذلك يقول : وهي كانت أنا[1]، وهو معنى الفناء الذي حاول الجيلي عرض مفهومه بطريقة ذوقية. وكذلك عكف على شرح معناه في كتابه :"الإنسان الكامل " بقوله :«واعلم أن إدراك الذات العلية هو أن تعلم بطريق الكشف الإلهي أنك إياه وهو إياك ، وأن لا اتحاد ولا حلول، وأن العبد عبد والرب رب، ولا يصير العبد ربا ولا الرب عبدا ، فإذا عرفت هذا القدر بطريق الذوق والكشف الإلهي الذي هو فوق العلم والعيان ولا يكون ذلك إلا بعد السحق والمحق الذاتي، وعلامة هذا الكشف أن يفنى أولا عن نفسه بظهور ربه ، ثم يفنى ثانيا عن ربه بظهور سر الربوبية ، ثم يفنى ثالثا عن متعلقات صفاته بمتحققات ذاته .»[2]

ثمّ عكف في الأبيات اللاحقة على شرح صور تجلي الحق تعالى على العبد بالاسم والصفة موظفا، أيقونة التبديل بين عبارتي :إسمي اسمها "واسمها لي إسم"، إذ يرى الجيلي أن الحق عز وجل خلق العبد على صورته تعالى وحلاه بأوصافه وسماه بأسمائه «فإذا تجلى الله تعالى على عبد من عبيده في اسم من أسمائه **اصطلم*** العبد تحت أنوار ذلك الاسم فمتى ناديت الحق بذلك الاسم أجابك العبد لوقوع ذلك الاسم عليه فأول مشهد من تجليات الأسماء أن يتجلى الله لعبده في اسمه الموجود، فيطلق هذا الاسم على العبد،وأعلى منه تجليه له في اسمه الواحد وأعلى منه تجليه في اسمه الله ،فيصطلم العبد لهذا التجلي ويندك جبله، فيناديه الحق على طور حقيقته :إنه أنا الله،

[1] ينظر : سعاد الحكيم ، "إبداع الكتابة وكتابة الإبداع " ، ص: 311.

[2] عبد الكريم الجيلي ، "الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل " ، ج1، ص: 39.

* **الاصطلام** : الوله الغالب على القلب ، والقريب من الهيمان (عبد الرزاق الكاشاني معجم اصطلاحات الصوفية "، تح : عبد العال شاهين ، دار المنار القاهرة، ط1، 1992م .ص: 55.)

هنالك يمحو الله اسم العبد ويثبت له اسم الله »[1].والوجود هنا ليس المقصود به ذلك الوجود النسبي الملحق بالعدم،بل هو الوجود الحقيقي أو المحض .

وهكذا يستثمر الجيلي كل إمكانات هذه الظاهرة ليعبر عن المعنى دون تغيير في بنية الألفاظ، فقط اكتفى بتبديل مواقعها حتى تعبر عن المعنى وعكسه ، وإن كان السياق هنا يحمل دلالة التناسب والتلاؤم لا العكس .

وللجيلي أبيات أخرى تشتمل على هذه الظاهرة :

جلـــوتُ جمـــالِي فاجتليـــتُ مرآتـــي ليُطبَـــعَ فيهـــا للكمـــالِ مَطـــابِعُ

فأوصـــافها وصـــفي وذاتـــي ذاتُهـــا وأخلاقُها لي فـــي الجمـــالِ مطـــالِعُ

واسمِي حقًّـــا اســـمُها واســـمُ ذاتهـــا لِيَ اسمٌ ولِي تلك النُّعـــوتُ توابِـــعُ[2]

يستمر الجيلي في شرح تجليات الحضرة الإلهية عليه، ويؤكد على أن أوصافها وأوصافه وكذا اسمها واسمه واحدة ولا فرق بينهما ، وأنه باق باسمها وأوصافها .

تجلت أيقونة التبديل والعكس بين عبارتي: "اسمي اسمها ،واسم ذاتها لي اسم " فنجم عنهما تبديل في المعنى مع تغيير طفيف في بنية الألفاظ ، فعوضا من أن يقول : "واسمها اسمي "قال: "واسم ذاتها لي اسم "، ولكن هذا لاينفي أنه من قبيل التبديل والعكس وإن كان جزئيا إلا أنه تحقق معنى التبديل أي عرض المعنى وعكسه .

زيادة على ذلك فقد أضفت ظاهرة التبديل على هذه المدونة شيئا من الجمالية وأغنتها بالإيقاع الأخاذ الذي تطرب له الأذن وتستحسنه .

[1] عبد الكريم الجيلي ، " الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل " ، ج1، ص: 64.

[2] عبد الكريم الجيلي ، النادرات العينية في البادرات الغيبية " ، ص: 143،144.

يواصل الشاعر عرضه لصور تجليات الحضرة الإلهية موظفا ظاهرة التبديل القائمة على عرض المعنى ومعكوسه مع الحفاظ على بنية الألفاظ :

ويحمدُها بالشُّكْرِ مــن هــوَ حامِــدي ويُثنِي بحمدي من لهُ الحمــدُ رافِــعُ
ويعبُــدُنِي بالــذّات عابِــدُها كمــا لها خضعت أحشاءُ من لِيَ خاضِــعُ
تُجيــبُ إذا نوديــت باســمي وإنّنــي مُجيــبٌ إذا ناديتهــا لــك فــازعُ
وقد مُحيــت أوصــافُنا فــي ذواتنــا كما فنيَت منِّــي نُعــوتُ ضــرايعُ[1]

يقرّ الشاعر بحقيقة تجلي هويته بالحضرة الإلهية، وأن كل أوصافه سحقت ومحقت ومحيت بينهما، حتى صار كل وصف لها ينسب إليه، وكل وصف له ينسب إليها، وكذلك كل اسم له منسوب إليها ،كما أن كل اسم لها منسوب إليه ،فرفعت الأسماء والأوصاف .

وهنا يشير الجيلي إلى أعلى مرتبة من تجلي الأسماء ،هي تجليه تعالى باسمه الله، فهنا«يصطلم العبد لهذا التجلي، ويندك جبله ويمحى اسم العبد ويبقى اسم الله .فإذا ما قواه الله فأبقاه ، فتلك مرحلة أعلى .ففي المرحلة الأولى: يجيب العبد من ينادي الله وفي المرحلة الثانية يكون الله مجيبا لمن دعاه ».[2] ، وهو المقصود من قوله :" تجيب إذا نوذيت باسمي وإنني مجيب إذا ناديتها "

ثم يقرّ بعدها بفناء صفاته « وأن صفاته كلها من شجاعة وكرم وغيرهما ...قد غابت في ذاته، ومحيت آثارها فلم يعد يظهر عنه أي أثر لصفة من صفاته »[3].

[1] عبد الكريم الجيلي ،"النادرات العينية في البادرات الغيبية " ، ص: 144،145.
[2] يوسف زيدان ، "الفكر الصوفي بين عبد الكريم الجيلي وكبار الصوفية " ، ص: 98.
[3] سعاد الحكيم ، إبداع الكتابة وكتابة الإبداع" ، ص: 320.

والأمر نفسه يحدث للنعوت فتنتفي ولا يبقى منها شيء ظاهر، إذ تختفي آثارها وتغيب مع غياب الصفات واضمحلالها، وذلك ما يظهر من خلال قوله :"كما فنيت عني نعوت ضرايع ".

تحققتآلية"التبديل والعكس" في البيت الثالث، وذلك بذكر المعنى ثم تبديله وتحديدا في قوله :"تجيب إذا نوديت باسمي، وعكسها : "وانني مجيب إذا ناديتها " . ومعناه أن الحضرة الإلهية تجيب عوضا عنه إذا ناداه أحد باسمه ،وكذلك يفعل هو إذا ناداها أحد باسمها ،أي يجيب هو عوضا عنها، وهكذا يرتقي العبد إلى مقام " فناء الاسم" ثم بعدها مقام البقاء بعد الفناء " .

وهو المعنى عينه الذي شرحه الجيلي في كتابه "الإنسان الكامل " بقوله :«واعلم أن الحق سبحانه وتعالى جعل هذا الاسم مرآة للإنسان ، فإذا نظر بوجهه فيها علم حقيقة:"كان الله ولا شيء معه" وكشف له حينئذ أن سمعه سمع الله وبصره بصر الله وكلامه كلام الله وحياته حياة الله وعلمه علم الله وإرادته إرادة الله وقدرته قدرة الله تعالى، كل ذلك بطريق الأصالة، ويعلم حينئذ أن جميع ذلك إنما كان منسوبا إليه بطريق الأصالة ويعلم حينئذ أن جميع ذلك إنما كان منسوبا إليه بطريق العارية والمجاز، وهي لله بطريق الملك والتحقيق».[1]

يقول الجيلي في موضع آخر من العينية موظفا آلية التبديل والعكس :

فـــإنِّي لمّـــا أن تبـــدّت هـــويَّتِي خفيـــتُ وإن تغـــرُ فـــإنِّيَ طـــالِعُ

وليست سِواي لا ولا كُنـــتُ غيرهـــا ومـــن بينَـــا تـــاءُ الـــتكلُّمِ ضـــائِعُ

[1] عبد الكريم الجيلي، "الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل "، ج1، ص: 31.

فـــإنِّي إيّاهَـــا بغيـــرِ تســـاؤُلٍ كما أنّهـا إيّـايَ والحـقُّ واسِـعُ[1]

يستمر الجيلي في ذكر صور تجلي الحضرة الإلهية فيه بقوله : بأنها ليست سواها ولا هو غيرها، كما أنه إياها وهي إياه ، فلا ضمير بينهما –أي لا حاجة للضمير أنا وأنت بينهما –

و"لعبد الغني النابلسي" شرح لطيف لهذه الأبيات يقول فيه : «...أخبر أن هويته إن تبدت خفي هو فيها وإن اختفت هي تبدى هو وأخبر أنه ليس غيرها وليست غيره وأن تاء الخطاب ارتفعت بينهما، فلا يصح استعمالهما في الشيء الواحد .»[2].

تحققت أيقونة التبديل في البيت الثاني وتحديدا في قوله :" فإني إياها و كما أنها إياي"،إذ عمد الشاعر إلى ذكر المعنى وعكسه دون التغيير في بنية الألفاظ ، ودون عناء البحث عن الألفاظ وكذا الأصوات للتعبير عن المعنى العكسي .

وما يلفت النظر في هذه الأبيات أن الجيلي جمع بين ضربين من التبديل وهما : التبديل الكلي القائم على ذكر المعنى وعكسه دون تغيير اللفظ، كما هو وارد في البيت الأخير في قوله: "فإني إياها بغير تساؤل، كما أنها إياي والحق واسع"، وكذا التبديل الجزئي القائم على عرض المعنى وعكسه مع تغيير اللفظ نحو قوله في البيت الثاني :" ليست سواي ولا كنت غيرها " فعوضا من أن يقول: "ولست سواها"، قال : "ولا كنت غيرها" وهو من" قبيل التبديل الجزئي أي تبديل المعنى مع تغيير اللفظ .

وتتضح جمالية التبديل في هذه الأبيات بالتحديد عندما جمع الشاعر بين اللفظي والمعنوىمن هذه الظواهر وهو ما خلق إيقاعا تنغيميا خاصا بالإضافة إلى تعزيز المعنى وتقويته .

[1] عبد الكريم الجيلي ، "النادرات العينية في البادرات الغيبية " ، ص: 148.

[2] عبد الغني النابلسي ،" المعارف الغيبية في شرح العينية "، ص: 147.

4- ظاهرة الإيجاب والسلب :

من الآليات التي يتحقق عبرها التوازي أو بنية التوازي هي ظاهرة الإيجاب والسلب،والتي نعني بها : «أن يبنى الكلام على نفي الشيء من جهة ، وإثباته من جهة أخرى، أو الأمر به من جهة والنهي عنه من جهة وما يجري مجرى ذلك، كقوله تعالى﴿ولا تَقلْ لَهُما أُف ولاَتَنْهرهُمَا وقُلْ لَهُمَا قَولًا كَرِيْمًا ﴾(الاسراء23)، ومثاله في النثر قول الشعبي للحجاج :"لا تعجب من المخطئ كيف أخطأ ، واعجب من المصيب كيف أصاب »[1].

وهذا يعني أن هذه الآلية تبنى على تكرار المعنى تكرارا متقابلا مرة سلبا وأخرى إيجابا«فيشكلان بذلك خطين متوازيين متواجهين متحاذيين في وضعهما ومتماثلين في لفظهما ومتساويين فيالغالب، في مكوناتهما، ومتوازيين في الأغلب الأعم، في صياغتهما وصوتهما »[2].

لقد وظف الجيلي ظاهرة "السلب والإيجاب" في بعض المواضع من مدونته الشعرية.

يقول في مستهل قصيدته :

فُؤادٌ بِـهِ شمـــسُ المـحبَّـة طالـعُ وليسَ لِنجْمِ العَذَلِ فِيـــهِ مَواقِـــعُ

صَحا الناسُ من سُكرِ الغرامِ وما صَـحَا وأفرق كلّ وهوَ في الحـان جامـــعُ

حُميّا هَـواهُ عيـنُ قَهْـوةِ غَيـرهِ مُدامٌ دوَامًـا تَقتَنِيـها الأضالـــعُ[3]

[1] أبو هلال العسكري، "الصناعتين " ، ص: 465.

[2] مختار حبار ، "الشعر الصوفي القديم في الجزائر "،ص: 298.

[3] عبد الكريم الجيلي ، "النادرات العينية في البادرات الغيبية " ، ص: 62،61

إن المتأمل لهذه الأبيات التي استهل بها الجيلي قصيدته "العينية" يدرك دون عناء أن الشاعر كان من المخلصين في محبتهم للحق تعالى، إلى لدرجة السكر، فغاب قلبه عن الإحساس بالموجودات حوله. وذلك لأنه تذوق حلاوة ذكر المحبوب فغيب عن الإحساس بما حوله تغييبا كليا .

تحققت بلاغة " الإيجاب والسلب "في هذه الأبيات في قوله: "صحا الناس من سكر الغرام" "وماصحا"، فهو يثبت الصحو للناس وينفيه عن نفسه، وذلك« أن كل الذين أسكرهم حبهم لله، وغيبهم عن حسهم ومحسوسهم قد صحوا من سكرهم ورجعوا إلى شعورهم بحضور عالم المخلوقات ،إلا قلب الجيلي فإنه لا يصحو من سكره كما صحا الناس »[1] .

وهنا دلت الظاهرة على مفهومين متعاكسين هما : السكر وهو التغييب عن الحس والإحساس بعالم المخلوقات، وكذا مفهوم الصحو وهو الرجوع إلى الحس والمحسوس بعد التغييب .إلا أن حكم الصحو هنا يصدق على المخلوقات وينتفي عن الجيلي لأنه ماض في سكره باق عليه.

ثم يقول في أبيات أخرى :

أيا يُوسُفَ الدُّنيَا لِفَقْدِكَ فـــي الحشـــا ... من الحُزْنِ يعقوب فهلْ أنتَ راجــعُ

أتينا تُجار الذُّلّ نحــوَ عَــزِيزكُـــــم ... وأرواحنا المُزْجاةُ تلك البَضــائِـــعُ

فإن يكُ عَطْفًا أنتَ أهــل وأهْلـــــهُ ... وإن لم يَكُن كانَ العذابُ مـــــواقِعُ[2]

[1] سعاد الحكيم، "إبداع الكتابة وكتابة الإبداع " ، ص: 140.

[2] عبد الكريم الجيلي ، "النادرات العينية في البادرات الغيبية " ، ص: 67،66.

وظف الشاعر في هذه الأبيات بعض التعابير التي تتضمندلالة خاصة متصلة بتجربته، منها قوله : "يوسف الدنيا " وكان يقصد بها جمال محبوبه فاستعار صفة الجمال من النبي يوسف وأطلقها على الحضرة الإلهية، فهو حسن الدنيا وجمالها المطلق، ووظف أيضا عبارة : "تجار الذل " وهو يعني بها العبد أي أن العبد يتذلل في عبادته لله.

تحققت ظاهرة الإيجاب والسلب في قوله:" إن يكن عطفا و" إن لم يكن " والمقصود بها أن العبد إن استحق عطفك فأنت العادل والمقسط الذي لا تحرم عبادك ، وإن لم يستحق عطفك فأنت كريم تتصدق عليه من فضلك العظيم، ففي الحالتين – أي في حال عطفك وفي حال عدمه – فأنت الكريم العادل .

تكرّر الفعل" يكن" مرة بالسلب وأخرى بالإيجاب مما خلق نوعا من التوازي والتعادل الذي ساهم في تكثيف الإيقاع وتحسينه .

يواصل الجيلي توظيفه لهذه الظاهرة التي شغلت حيزا معينا في القصيدة العينية وخصوصا في معرض إشارته إلى جمال الحق تعالى المطلق :

اتخِذتُــك وجهــًا والأنــامَ بِطانـــةٌ فأنجُمُــهم غابــت وشَمْسُــك طالـــعُ

فدينـــي وإسلامي وتقــواي إنَّنِـــي بِحُسنِــكَ فــانٍ لإتمــارك طائـــعُ

إذا قِيل قُل لا قلتُ غيـــرَ جمـــالها وإن قِيل إلا قلــتُ حُسنــُك شاسِـــعُ

أُصلِّـــي إذا صلّـــى الأنـــامُ وإنّمَــا صلاتي بأنّـــي لاعتــزازكَ خاضــعُ[1]

[1] عبد الكريم الجيلي ، "النادرات العينية في البادرات الغيبية ، ص: 75.

يقرّ الشاعر في هذه الأبيات بحقيقة مضمونها أن جمال الحضرة الإلهية هو الجمال المتجلي في الكون، والذي يراه المحب أينما ذهب واتجه، وينفي في الآن ذاته وجود أي حسن آخر غير حسنها .

وهذا ما يثبته في عبارة" لا قلت" وعبارة "إلا قلت" أي بالسلب مرة وبالإيجاب أخرى، فلا حسن ولا جمال ولا ملاحة منسوبة لغير الحق تعالى صاحب الحسن والجمال كله.

وقد أشار الجيلي إلى هذا المفهوم في كتابه "الإنسان الكامل"، وتحديدا في الإبانة عن مذهبه في: "سر كلمة الشهادة " بقوله :«اعلم أنه لما كان الموجود منقسما بين خلق حكمه السلب والانعدام والفناء، وحق حكمه الإيجاد والوجود والبقاء، كانت كلمة الشهادة مبنية على سلب وهي :لا ، وإيجاب وهي : إلا ، معناه لا وجود لشيء إلا الله»[1] .

وبذلك تحققت جمالية هذه الظاهرة عن طريق توازي هذه الوحدات المنفية والمثبتة عبر اللفظ والمضمون معا .

يقول الشاعر:

وما الحــقُّ إلاّ اللهُ لا شــيء غيــرهُ فشمَّ شذاهُ فهو فــي الخلــقِ ضــايعُ

وشــاهدهُ حقًّــا مِنــك فيــكَ فإنّــهُ هُوَيِّتــكَ اللاتــي بهــا أنــتَ يــانِعُ

وفي أينمــا حقًّــا تُولــوا وجــوهكم فثمَّةُ وجــهُ اللهِ هــل مــن يُطــالِعُ

فبــعْ منــكَ نفســاً للإلــهِ وكنــهُ إذ تكونُ كما إن لم تكُن وهــو صــادِعُ

ودع عنكَ أوصافاً بها كنــتَ عارفــاً لنفسِــكَ فيهــا للإلــهِ ودائِــعُ[2]

[1] عبد الكريم الجيلي ، " الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل " ج 2 ، ص: 87.

[2] عبد الكريم الجيلي ،"النادرات العينية في البادرات الغيبية " ، ص: 98،97.

يؤكد الشاعر في هذه الأبيات على حقيقة جوهرية فحواها أن جميع ما هو موجود في الكون ينسب إلى الحق تعالى فهو الأصل ، وهو واجد المخلوقات من العدم و «ما الخلق من حيث الظهور والتأثير إلا الله تعالى لا شيء غيره، وأما من حيث التصورات الظاهرة و الباطنة والتغيرات فهو الخلق »[1].

عبر الجيلي بآلية الإيجاب والسلب والتي تجلت في قوله :"وكنه إذ تكون كما إن لم تكن " عن معنى جوهري متعلق بطبيعة الصلة التي تربط العبد بالحق تعالى، ففعل الكينونة في قول الجيلي متعلق هنا بوجود العبد أي أن يكون وجوده خالصا لله عزوجل ولا يلتفت إلى أي شيء يشغله عن الحق تعالى .

ومتى وصل العبد إلى هذه الحال أي الانشغال بالحق تعالى دون سواه، يصبح في حكم البائع لوجوده أي فناء العبد بربه ، ولذلك وظف الجيلي الفعل "يكن" مرة بالإيجاب وأخرى بالسلب للتعبير عن مقام الفناء وكذا الوجود الخالص لله تعالى .

5- آليات التوازي الدلالي :

ارتأيت قبل انهاء هذا الفصل التطبيقي أن أخصص مبحثا للإشارة إلى بعض آليات التوازي المعنوية الموظفة في قصيدة الجيلي، فما يشد الانتباه في هذه المدونة الشعرية أنها كانت حافلة بالكثير من الظواهر المعنوية التي خلقت نوعا من التوازي ساهم في تقوية المعنى وتعزيزه .

وذلك لأن التوازي عبر الدلالة يؤدي إلى ربط أجزاء القصيدة وتواشجها مع بعضها البعض ، زيادة على ذلك من شأنه أن يخلق انسجاما داخليا بين عناصرها .

[1] عبد الغني النابلسي ،" المعارف الغيبية في شرح العينية " ، ص: 90.

ويتحقق التوازي الدلالي عبر أوجه عدة منها« اشتراك الكلمات في المعنى نفسه الذي يتولد في ذهن المتلقي عبر ما يوحي به التقابل والتجاور بين الكلمات من معان ودلالات»[1]. ويتحقق كذلك عبر التضاد أي ذكر المعنى وضده، أو عن طريق التوازي الترابطي القائم على ربط الأبيات مع بعضها البعض إذ لا يكتمل معنى البيت إلا بذكر البيت اللاحق به.

فإذا كانت الظواهر اللفظية تشد الانتباه بتماثلها وتشاكلها وتعادلها وتوازيها، فإن الظواهر المعنوية من شأنها أن تعمل على تقوية المعنى وتعزيزه:

أ -التوازي الترابطي :

يقول عبد الكريم الجيلي:

فلمّا قضينا النُّسكَ مــن حجّــةِ الهَــوى ونمّت لنا مِن حــيٍّ ليلــى مَطــامِعُ
شــددنا مطايــا العــزمِ نحــوَ مُحمّــدٍ وطُفنــا وداعــاً والــدُّمُوعُ هوامِــعُ
وجُبنــا بتهــذيبِ النُّفُــوسِ مفــاوِزاً سباسِــبَ فيهــا للرِّجــالِ مصــارعُ
حمّــى درَســت للعاشــقينَ طُرُوقُــهُ عزيزٌ وكم خابَ فــي العِــزِّ طــامِعُ
محلٌّ مجــالِي القــربِ حالــت رُسُــومه وأوجٌ منيــعٌ دونــهُ البــرقُ لامِــعُ[2]

ذكر الجيلي في هذه الأبيات بعض الأسرار الذوقية لفريضة الحج وكذا أركانها ومناسكها، فعندما فرغ من تأدية هذه المناسك على الوجهة الصحيحة، شد العزم متوجها نحو المقام النبوي الشريف الذي يعد من أعلى مقامات القرب الإلهي، ليعرج بعدها إلى ذكر المهالك والمصاعب التي واجهها وهو في طريقه إلى هذا المقام المقدس.

[1] عبد الله خضر حمد، "الخطاب الصوفي في شعر عبد القادر الجيلاني " دراسة أسلوبية ، دار الرواد عمان ،الأردن ط1، 2014م ، ص: 230.

[2] عبد الكريم الجيلي ،"النادرات العينية في البادرات الغيبية " ، ص:83، 84.

وبذلك يتحقق التوازي في هذه الأبيات عن طريق ربط المعاني ببعضها البعض، إذ لا يتحقق ولا يكتمل معنى البيت السابق إلا بذكر اللاحق وهكذا. فهو توازي عبر المعنى دون المبنى.

وظّف الجيلي هذا الضرب من التوازي في أكثر من موضع في قصيدته على غرار ما نجده في الأبيات التي يشير فيها إلى مفهوم الجمال الإلهي وصور المتنوعة :

تَجَلَّـــى حَبِيبِـــي فِـــي مَرَائِـــي جمالِـــهِ فَفِـــي كُـــلِّ مـــرأى للحبِيـــبِ طلائـــعُ
فلمَّـــا تبـــدّى حُسْـــنهُ مُتنوَّعًـــا تسَـــمّى بأســـماءٍ فهُـــنَّ مطـــالِعُ
وأبـــرزَ منـــهُ فيـــه آثـــار وصـــفِهِ فـــذَلِكُمُ الآثَـــارُ مَـــن هُـــو صـــانِعُ
فأوصـــافُهُ والاســـمُ والأثـــرُ الّـــذي هو الكَـــونُ عـــينُ الـــذاتِ واللهُ جـــامعُ
فما ثمَّ من شيءٍ سِوى اللهُ فـــي الـــوَرى ومـــا ثـــمَّ مســـموعٌ ومـــا ثـــمَّ ســـامِعُ
هُو العرشُ والكُرسيُّ والمنظـــرُ العَلـــي هو السَّـــدرةُ اللاتـــي إليهـــا المراجِـــعُ
هو الأصلُ حقًّـــا والهيـــولي مـــع الهَبَـــا هـــو الفلـــكُ الـــدّوارُ وهـــو الطَّبـــائِعُ
هو النُّـــورُ والظّلمـــاءُ والمـــاءُ والهـــوا هو العُنصـــرُ النـــاريُّ وهـــو البلاَقِـــعُ
هو الشَّمْسُ والبدرُ المُنِيـــرُ هـــو السُّـــها هُوَ الأفقُ وهوَ الـــنّجْمُ وهـــوَ المواقِـــعُ
هو المركزُ الحُكمِي هو الأرضُ والسَّـــما هو المُظْلِـــمُ المِقتـــامُ وهـــوَ اللّوامِـــعُ[1]

تحققت ظاهرة التوازي الترابطي في هذه الأبيات من خلال توضيح الشاعر في مستهل الأبيات لمفهوم الجمال الإلهي المطلق والمتنوع في الكون، إذ يظهر الحق تعالى«في مرائي المخلوقات، فلا ينظر ناظر إلى مشهد إلا ويرى نور جمال الحق

[1] عبد الكريم الجيلي "، "النادرات العينية في البادرات الغيبية " ، ص:87،88.

طالعا فيه ، فالحق تعالى إذا تجلى لإنسان في مرائي المخلوقات، وأشهده جماله في كل صورة ومرأى، أنطقه بوحدة الشهود »[1]،فيشاهد الحق تعالى في كل مكان وفي كل موجود.

ثم انتقل بعدها إلى الجزم بحقيقة أن الوجود كله ينسب لله وحده وأن الموجودات كلها هي في حكم الفناء. ليختم الأبيات بذكر آثار ومظاهر جمال الحق تعالى وكذا ظهور الحق تعالى في كل شيء،فهو العرش والكرسي والسدرة والأصل والفلك والنور والظلماء، فالله تعالى هو الظاهر في هذه الأشياء جميعها وهو الأصل فيها .

وهكذا يتحقق التوازي الترابطي الذي خلق نوعا من الانسجام الداخلي للأبيات؛ إذ أن كل فكرة تفضي إلى الأخرى بطريقة تسلسلية ترابطية .

ولعلّ أوضح صورة لهذا الضرب من التوازي تتجلى في الأبيات التي يذكر فيها الشاعر أصله وولادته بطريقة خلقت نوعا من التعالق المنطقي بين الأبيات :

فلمّـــا نزلـــتُ الأرضَ مـــاء حياتِهـــا وأثمـــرَ لِـــي أصـــلُ هُنالِـــكَ يـــانِعُ
وكـــان إذا أنبـــتَ حـــبَّ غُصـــونِها أرُزاً فصـــــدّق أنَّنِـــــي لمُطـــــالِعُ
وساق القضا تلـــك الحُبـــوبَ فغُـــديًّا بهـــا أبـــوايَ الأطهـــرانِ جوامِـــعُ
وحلَّ مزاجُ الحبِّ في الجســمِ مــادةً وتمّـــــت لكَيمـــــوسَ دامٍ وبخـــــائِعُ
فلمّـــا دنـــا آن البـــروزِ تجامعَـــا بعقـــدِ حـــلالِ نعـــم ذاك التّجـــامعُ
ولمّـــا تلاقـــى منـــهُ مـــاءٌ بمائِهـــا وأبـــدعَ بالتّرتيـــبِ نَشـــويَ بـــادِعُ
وكان اقتضاءُ النشوءِ أنّنِـــي روحـــهُ وتعبيرُ نفخِ الروحِ عـــن ذاكَ واقِـــعُ

[1] سعاد الحكيم، "إبداع الكتابة وكتابة الإبداع " ، ص: 194.

فصوّر شخصي باليـدينِ مُصـوِّري لِيطبَـعَ للضِّـدَّينِ فـي طوابِـعُ

وأخرجنِي من بعـدِ تكميـلِ هيكلِـي إلى العالمِ الأرضيِّ من هـوَ صـانِعُ

ففـي أوّل الشّـهرِ الحـرامِ مُحـرّم ظُهوري وبالسَّـعدِ العطـاردِ طـالِعُ

لسِـتِّينَ مـع سـبعِ إلـى سـبعمائةٍ مِنَ الهِجرة الغرّا سقتنِي المراضِـعُ[1]

سرد الجيلي في مستهل هذه الأبياتبدايات خلقه واصفا نفسه بأنه حياة الأرض وروحها،ثم انتقل بعدها إلى ذكر تفاصيل اقتران أبويه بعقد شرعي صحيح، فأثمر هذا الزواج بنشأة الجيلي، ليذكر في الأخير أطوار ومراحل تكوينه الجنيني فبعد«أن أبدع الحق تعالى تركيب نشأة الجيلي ونفخ فيه الروح، صور شخصه بيديه تعالى»[2]ليختم الأبيات بذكر تاريخ ولادته وكذا برجه .

لقد كان هذا العرض الموجز لولادة الجيلي متسلسلا ومترابطا؛إذ خلق نوعا من الانسجام الداخلي الذي جعل كل فكرة مرتبطة بالأخرى بطريقة منطقية، وهكذا تحقق التوازي القائم على الترابط بين الأفكار.

ب-ظاهرة الطي والنشر:

يعنى بهذه الظاهرة أن يذكر المتكلم أمورا متعددة ثم يذكر ما لكل واحد منها من الصفات المسوق لها الكلام من غير تعيين، اعتمادا على ذهن السامع في إرجاع كل صفة إلى موصوفها[3].

[1] عبد الكريم الجيلي ، "النادرات العينية في البادرات الغيبية "، ص: 121،122.

[2] سعاد الحكيم، "إبداع الكتابة وكتابة الإبداع "، ص: -268

[3]ينظر : الخطيب القزويني ، "الإيضاح في علوم البلاغة "، ص: 355..

وقد كان لهذه الظاهرة المعنوية حضور في قصيدة الجيلي ،لا سيما حينما عبر عن عشقه لمحبوبه وتحمله للواعج الشوق وكذا حنينه إلى زمن المحبة الصافية ويتجلى ذلك في قوله :

أيــا زمـــنَ الرَّنــدِ بيــن لَعلـــــعٍ تقضّى لنا هل أنت يا عصْــرُ راجــعُ
لقد كان لِــي قي ظلّ جاهِــكَ مرتــعٌ هنيءٌ ولــي بالرّقَمـــتينِ مرابـــعُ
أجرُّ ذُيُــولَ اللّهــوِ فــي ساحــةِ اللّقا وأجنِي ثمارَ القُرْبِ وهــيَ أيــانِـــعُ
وأشربُ راحَ الوَصَلِ صَــرفًا بِراحــةٍ تُصْفقُ بالرّاحات منهـــا الأصابـــعُ
تصــرّم ذاك العُمــرُ حتّــى كأنّنِـــي أعيشُ بــلا عُمرٍ وللعيــشِ مانِـــعُ[1]

يتحسر الشاعر في هذه الأبيات على زمن النعيم والذي كانت المحبة فيه صافية نقية لا يشوبها شيء، ثم عرج بعد ذلك إلى ذكر هذه النعم التي حظي بها في ذلك الزمان وهي كالآتي :

-المشي متبخترا واللهو في قرب المحبوب .

-جني ثمار القرب والوصال .

-شرب خمر الوصال الصافية .

-الشعور بالراحة والسكينة .

وظف الجيلي آلية الطي والنشر عن طريق ذكر المعنى مجملا ثم التفصيل في ذكر النعيم الذي لحقه وعاشه في تلك الفترة (زمن الرند) .فربطت هذه الظاهرة كل

[1] عبد الكريم الجيلي، النادرات العينية في البادرات الغيبية " ، ص: 63.

جزء من هذه الأبيات بما يسبقه وبما يلحقه ، فخلقت نوعا من الانسجام الداخلي الذي يجعل القصيدة كيانا موحدا .

لقد كان لهذه الظاهرة المتميزة حضور في أبيات أخرى من المدونة، وتحديدا عندما وصف الشاعر أثر الحب على كيانه:

حَبَبْتُــك لا لــي بــل لأنّــكَ أهلـــهُ وما لِي في شــيْءٍ ســواكَ مَطــامِعُ
فصِل أن ترى أو دعْ وعــدّ عنِ اللّقا وإلاَّ فدونَ الوَصــلِ ما أنــا قانِـــعُ
تمكَّنَ منِّي الحبُّ فامتحــقَ الحَـــشا وأتلفَنــي الوَجدُ الشَّــديدُ المُنـــازعُ
وأشغَلَنِــي شُغلي بهــا عَن سوائِهـــا وأَذهلَنِي عَــنِّ الهَــوَى والهَوامـــعُ
وقد فَنيــت روحي لِقــارعةِ الهــوى وأُفنِيــتُ عن مَحْوِي بما أنا قــارعُ
فقَــامَ الهَــوى عِندي مَقامــا فكُنْتُــه وغُيِّبْتُ عن كَونِي فعِشقِي جامـــعُ
غَرامــي غَــرامٌ لا يُقــاسُ بِغـــيرِهِ ودَونَ هُيامي للمحبِّـــين مانِـــعُ
فُـــؤادي والتَّبْــرِيحُ للـــرُّوحِ لازمٌ وسُقمِي والآلامُ لِلجِســمِ تابـــعُ
وُلوعي وأشجانِي وشَوقِــي ولَوعتِــي لِجَــوهرِ ذاتِي في الغــرامِ طائِـــع
غَرامِي نــارٌ الهَــوَى فَهــوَ الهَـــوا وتُربيَ والمــاَ ذِلَّتِـــي والمــدامعُ[1]

تتجلى آلية الطي والنشر في هذه الأبيات من خلال وصف الجيلي تدرجه في مراتب العشق الإلهي وما حل به من آلام ومكابدات ، وأولى هذه المراتب :

1. الذهول والتغييب عن الإحساس بوجوده .
2. الفناء عن النفس وعن الخلق .

[1] عبد الكريم الجيلي ، "النادرات العينية في البادرات الغيبية ، ص: 67،68،69،70.

3. غيبة القلب وعدم وعييه بما يجري حوله .

4. تفرده في العشق والهيام .

5. شدة انجذاب القلب إلى محبوبه وولعه وشجنه وشوقه .

لقد أضفت ظاهرة الطي والنشر علىالأبيات نوعا من التماسك الداخلي، إذ ارتبط كل بيت بالآخر بطريقة منطقية.، فذهول العقل وتغييبه ،والفناء عن النفس وعن الخلق وغيبة القلب وعدم إحسايه وولهه وشجونه ،كلها أحوال تصيب العبد من جراء محبته للحق تعالى فهي من لوازم المحبة الإلهية الخالصة ومقتضياتها .

ت –الطباق :

تعد ظاهرة الطباق من الظواهر المعنوية التي تسهم في إنتاج الدلالة وكذا تقوية المعنى وتعزيزه، غير أن الشاعر عبد الكريم الجيلي لم يوظفها بالقدر نفسه الذي وظف به الظواهر اللفظية، كما أنه لم يصل بها إلى حد التكلف المذموم، بل نجدها في بعض الأبيات التي يستدعي مضمونها شيئا من التقوية والتعزيز، على غرار هذه الأبيات التي ينشد فيها قائلا :

خلعتُ عذارِي في الهوى وزَهِدتُ في ... مكانِي وإمكـــاني ومـــا أنـــا جـــامِعُ

وألقيـــتُ إنســـاني فألقيـــتُ مُنيتـــي ... وجافيتُ نومِي بل جفَتْنِي المضَـــاجِعُ

وســـلَّمتُ نفسِـــي للصّـــبابةِ راضـــيًا ... بِحُكمِ الهَوى تحت المَذلّـــةِ خاضِـــعُ

وفوَّضْتُ أمري فـــي هواهـــا تـــوكُّلاً ... ليَقطعَ في حُكمِي بمـــا هـــو قَـــاطِعُ

وأنزلنِـــي مـــن أوجِ عِـــزّ] ذِلّـــة ... فلي بعـــد رفـــعِ الاقتـــدارِ تواضـــعُ

غنيـــتُ فأغنـــانِي غِنـــايَ بِحُبِّهـــا ... وعِندِي افتقـــاراً نحوهَـــا وضـــرائعُ

طرحتُ على أرضِ الهوانِ رياســتِي ... لهـــا نعـــمٌ طرحًـــا لِقـــدرِي رافِـــعُ

لبستُ لِبــاسَ الوجــدِ فيهــا خلاعــةً لِباسَ الهَوى في الحُبِّ ما أنا خــالِعُ[1]

جاءت هذه الأبيات حافلة بالظواهر المعنوية التي ساهمت في تقوية المعنى وبالأخص ظاهرة الطباق التي وظفها الشاعر لخدمة المعنى وليس بهدف الزينة والزخرفة فهو عنصر أساسي من عناصر تكوين السياق.

وقد ظهر عبر المفردات:عزة≠ ذلة، رفع ≠تواضع، الغنى ≠الافتقار، الطرح ≠الرفع لباس ≠خلاعة .

وظف الشاعر ظاهرة الطباق في هذه الأبيات ليعبر بها عن كل أشكال الخضوع وصوره المختلفة التي تجلت ،عليه منذ أن عرف مقام ربه أصبح ذليلا بعد العز الذي كان ينعم به وفقيرا بعد غناه، ولكنه يقر في الآن نفسه أنه وعلى الرغم من« اقتداره ومن عزه الماضي،فقد طرح مركزه وعزه أمام محبوبه على أرض المذلة والهوان، وليس هذا الطرح استهتارا منه بالمركز والعز لأنهما من النعم الإلهية، ولكن من تواضع لله رفعه»[2].

دلّت ظاهرة الطباق في هذا المقام على معنى التكامل وليس على المعنى العكسي فكانت كل كلمة مكملة لما يقابلها وكأن الذل بالنسبة للجيلي هو العز بحد ذاته مادام في سبيل الحق تعالى، وكذلك الأمر عينه بالنسبة لثنائية "الفقر والغنى" فالجيلي رغم فقره هو غني بالحق تعالى، والحكم عينه يصدق على ثنائية" الرفع والتواضع" فهو رفيع القدر عند الحق تعالى، وكل هذا هو من قبيل النعم التي أنعم الله بها عليه . وبذلك يتحقق المعنى التكاملي بآلية الطباق.

[1] عبد الكريم الجيلي ، "النادرات العينية في البادرات الغيبية ص: 125،126

[2] سعاد الحكيم، "إبداع الكتابة وكتابة الإبداع "، ص: 275.

ولعلنا لا نجد هذه الدلالة الإنزياحية لهذه الظاهرة إلا في هذا النوع من القصائد نظرا لخصوصية التجربة التي تعبر عنها ، فهي تجربة روحية بامتياز .

ث- المقابلة :

تعرف المقابلة بأنها «مواجهة اللفظ بما يستحقه في الحكم (...)وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب، فيعطى أول الكلام ما يليق به أولا، وآخره ما يليق به آخرا، ويأتي بالموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه، وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد ،فإذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة »[1] .

لقد كان لظاهرة المقابلة حضور خاص في القصيدة العينية فمنها هذه الأبيات التي ينشد فيها الناظم قائلا :

فهذا نزولُ الجسمِ من عند ربِّهِ ... وللروحِ تنزيلُ مَجازٌ مُتابِعُ

وذلكَ أنّ الرّوحَ في المركزِ الذي ... لها هي روحُ الحقُّ فافهم أسامِعُ

فليسَ لها فيه هُبوطٌ منزّلٌ ... وليسَ لها منهُ صُعودٌ مُرافِعُ

ولكنَّ في تعيينها بِمُخصَّصٍ ... تنزّلَ عن حُكمِ بأن هو شائِعُ[2]

يبين الجيلي في هذه الأبيات أصل الروح، فيؤكد على أن روح الإنسان هي في الحقيقة روح الحق تعالى، فهو موطنها الأصلي وهو الذي نفخ فيه من روحه ، ولكل روح بدنها المخصوص وما دام الأمر كذلك فليس للروح في الجسم صعود أو نزول .

[1] ابن رشيق القيرواني ، "العمدة في صناعة الشعر ونقده " ، ج2،ص: 15

[2] عبد الكريم الجيلي ، "النادرات العينية في البادرات الغيبية " ،ص: 139.

وذلك أن تعيينها بمخصص –أي ببدن معين– يخرجها من حكم إلى آخر« فتتنزل من حكم العموم والشيوع إلى حكم الخصوص والتخصيص، أي تصبح روحا خاصة لجسم محدود »[1].

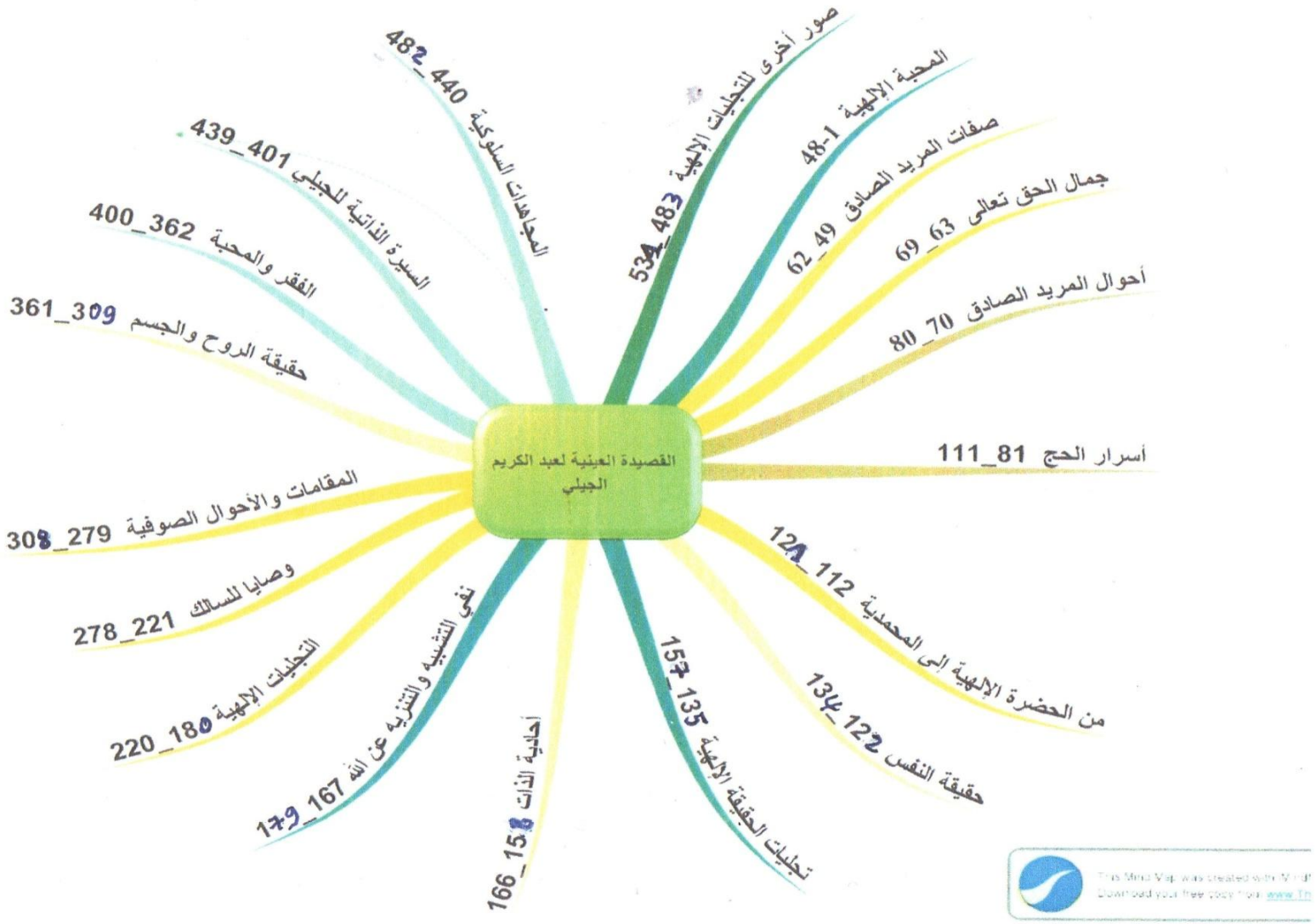
لقد تجسد هذا المعنى عبر آلية المقابلة وتحديدا في البيت الثالث إذ طابق الجيلي في البداية بين لفظتي "هبوط وصعود" وكذا "منزل ومرفع"، وقابل بعدها بين عبارتي "هبوط منزل " و"صعود مرافع " بطريقة متوازية خلقت نغما موسيقيا خاصا بالإضافة إلى الوظيفة التعبيرية التي أثارتها في السياق .

ختاما يمكن القول بأن آليات التوازي المعنوية ساهمت هي الأخرى في تعزيز المعنى وتقويته، فهي لا تقل أهمية عن نظيرتها– أي آليات التوازي اللفظي– في توضيح بعض المعاني الرمزيةالتي تضمنتهامدونة عبد الكريم الجيلي،فقد أضحت القصيدة العينية بهذا المفهوم فضاء جامعا بين اللفظ والمعنى إذ أضفى كل واحد منهما قيمته على الآخر، وهذا ما جعلها تبدو خطابا متسقا عبر اللفظ ، منسجما عبر المعنى .

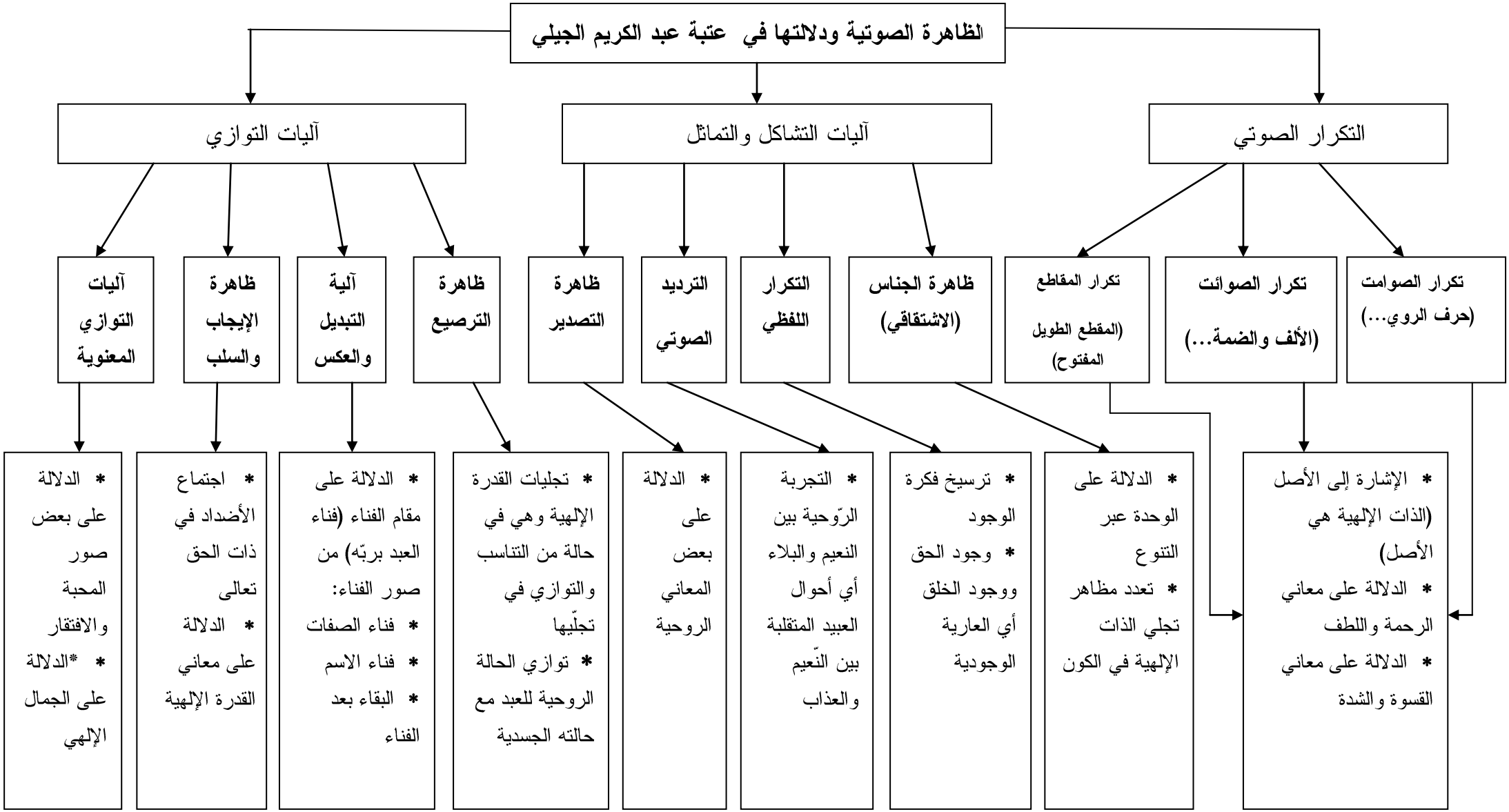
[1] سعاد الحكيم ، "إبداع الكتابة وكتابة الإبداع " ، ص: 256.

خريطة ذهنية للقصيدة

العينية


القصيدة العينية لعبد الكريم الجيلي
المحبة الإلهية 1-48
صفات المريد الصادق 49_62
جمال الحق تعالى 63_69
أحوال المريد الصادق 70_80
أسرار الحج 81_111
من الحضرة الإلهية إلى المحمدية 112_121
حقيقة النفس 122_134
تجليات الحقيقة الإلهية 135_157
أحادية الذات 158_166
نفي التشبيه والتنزيه عن الله 167_179
التجليات الإلهية 180_220
وصايا للسالك 221_278
المقامات والأحوال الصوفية 279_308
حقيقة الروح والجسم 309_361
الفقر والمحبة 362_400
السيرة الذاتية للجيلي 401_439
المجاهدات السلوكية 440_482
صور أخرى للتجليات الإلهية 483_534

مخطط مفاهيمي لموضوع البحث


الظاهرة الصوتية ودلالتها في عتبة عبد الكريم الجيلي
التكرار الصوتي
آليات التشاكل والتماثل
آليات التوازي
تكرار الصوامت (حرف الروي...)
تكرار الصوائت (الألف والضمة...)
تكرار المقاطع (المقطع الطويل المفتوح)
ظاهرة الجناس (الاشتقاقي)
التكرار اللفظي
الترديد الصوتي
ظاهرة التصدير
ظاهرة الترصيع
آلية التبديل والعكس
ظاهرة الإيجاب والسلب
آليات التوازي المعنوية
* الإشارة إلى الأصل (الذات الإلهية هي الأصل)
* الدلالة على معاني الرحمة واللطف
* الدلالة على معاني القسوة والشدة
* الدلالة على الوحدة عبر التنوع
* تعدد مظاهر تجلي الذات الإلهية في الكون
* ترسيخ فكرة الوجود
* وجود الحق ووجود الخلق أي العارية الوجودية
* التجربة الرّوحية بين النعيم والبلاء أي أحوال العبيد المتقلبة بين النّعيم والعذاب
* الدلالة على على بعض المعاني الروحية
* تجليات القدرة الإلهية وهي في حالة من التناسب والتوازي في تجلّيها
* توازي الحالة الروحية للعبد مع حالته الجسدية
* الدلالة على مقام الفناء (فناء العبد بربّه) من صور الفناء:
* فناء الصفات
* فناء الاسم
* البقاء بعد الفناء
* اجتماع الأضداد في ذات الحق تعالى
* الدلالة على معاني القدرة الإلهية
* الدلالة على بعض صور المحبة والافتقار
* *الدلالة على الجمال الإلهي

خاتمة

خاتمة:

كشف موضوع بحثي الموسوم بـــ الظاهرة الصوتية وأبعادها الدلالية في عينية عبد الكريم الجيلي عن جملة من النتائج أهمها :

1-ساهمت الظواهر الصوتية بمختلف أشكالها –من جناس وتصدير وتكرار- في إماطة اللثام عن جملة من المعاني الرمزية الخاصة والمرتبطة بتجربة الجيلي.

2- زاوج الشاعر عبد الكريم الجيلي بين الأصوات المجهورة والمهموسة ليعبر بها عن معان خاصة فرضتها طبيعة التجربة إذ دلت الأصوات المهموسة (س،ح،)على معاني الرحمة واللطف والجمال أي جمال الحق تعالى، بينما دلت الأصوات المجهورة في المقابل (ق، م) –على معاني الشدة والقسوة والجلال أي جلاله تعالى .

2- تعدد الأصوات في العينية وتنوعها بين الصوامت والصوائت هو انعكاس لتعدد مظاهر الوجود للواحد الأحد، إذ اكتسبت الأصوات في القصيدة العينية دلالات رمزية ارتبطت في غالب الأحيان بمعنى الوجود (وجود الحق تعالى).

3-دل تكرار المقطع الصوتي في القصيدة وبالأخص المقطع الطويل المفتوح على معنى خاص ارتبط بالتجربة الروحية التي عاشها الجيلي، فقد عبر به عن معنى المكابدة والعناء الذي يصيب العبد وهو في رحلته الروحية للبحث عن الحقيقة الإلهية

4 - شكل التكرار ظاهرة خاصة في مدونة الجيلي، وقد وظف لترسيخ فكرة محورية وهي الوجود أوما يسمى بالعارية الوجودية أي أن الله هو الموجود على الحقيقة بينما وجود الخلق ملحق بالعدم أي هو وجود نسبي .

5- ساهم التكرار اللفظي بكل عناصره في تكثيف الإيقاع وتحسينه إذ أكسب القصيدة بعدا جماليا خاصا ونغما موسيقيا متميزا.

6- كشفت آلية الجناس ولاسيما الجناس الاشتقاقي عن دلالة خاصة مرتبطة بفكرة الوجود إذ دل على معنى التعدد أي الوحدة عبر التنوع (تنوع وتعدد تجليات الحق تعالى في الكون) فخرج الجناس في القصيدة من معناه اللغوي الوضعي إلى معناه الذوقي الخاص.

7- حققت ظاهرة الترديد في العينية نوعا من الانسجام الداخلي الذي تجسد عبر ذكر الكلمة ومعاودة ترديدها في أبيات لاحقة وبمعان إضافية. وهذا يعني أن للترديد القدرة على تنمية المعنى وبلورته .

8- تضمنت ظاهرة الترديد اللفظي جملة من المعاني المتعلقة بالتجربة الروحية للشاعر عبد الكريم الجيلي، فقد كشف بها عن حالة وجدانية متقلبة بين نعيم الوصال وجحيم البعد والفراق.

9-جمعت ظاهرة التصدير في العينية الجيلية بين وظيفتين اثنتين احداهما :إيقاعية نابعة من ذكر الكلمة ومعاودة ذكرها في جزء معين من البيت، وأخرى دلالية أبانت عن بعضالتفاصيل والحيثيات المتعلقة بالتجربة السلوكية للشاعر، كوجوب معرفة حقيقة الذات الإلهية وسبل التقرب إليها، أضف إلى ذلك عرض الجيلي عبر هذه الآلية بعض صورالبلايا والمحن التي تعتري نفس العبد وهي في رحلته لمعرفة حقيقة الذات الإلهية.

10-اتسمت ظاهرة التصدير في القصيدة العينية بميزات خاصة ؛إذ منحت الشاعر الحرية التامة في التعبير عن مختلف الأغراض والمقاصد،فقط بالاكتفاء بمعاودة ذكر الكلمة في البيت بتصريف آخر وفي أي جزء يشاء.

11- نجم عن توظيف الشاعر لآلية الترصيع قيمتان اثنتان إحداهما: دلالية أبانت عن حالة من التوازي الروحي والنفسي (توازي القلب والروح و توازي العقل والجسد في البلاء) وأخرى إيقاعية تمخضت عن تقابل وتوازي الوحدات المرصعة وزنا ورتبة .

12- عبرت أيقونة التبديل والعكس بما تحمله من خصائص- تتجلى في التعبير عن المعنى دون التغيير في بنية اللفظ – عن مفهوم خاص وثيق الصلة بتجربة القصيدة وهو مفهوم الفناء (فناء الاسم، فناء الصفة، فناء العبد بربه).

13 – تعد ظاهرة الإيجاب والسلب ظاهرة فريدة كونها تجمع بين معنيين متناقضين في الحكم، أحدهما سالب والآخر موجب. غير أننا إذا نظرنا إليها في عينية الجيلي نلمسها تخضع لمقياس العدول في كونها خرجت من حكم الجمع بين المتناقضين إلى الجمع بين المتناسبين، وذلك لأنها ارتبطت بالذات الإلهية الجامعة لمختلف الأضداد في الكون ،وهذا يعني أن الظاهرة الصوتية قادرة على اختراق المألوف إل اللامألوف.

14 – عبرت آليات التوازي الدلالي (التوازي الترابطي، الطي والنشر، الطباق والمقابلة) عن مختلف صور المحبة الإلهية، كما عبرت أيضا عن إحدى المفاهيم الخاصة المتعلقة بالذات الإلهية وهي مفهوم الجمال الإلهي وتجلياته المختلفة في الكون. فقد ساهمت في تقوية المعنى وتعزيزه .

وبعد نهاية مسار البحث في العينية– والذي لا أزعم بأنني أحطت بكل جوانبه وتفاصيله– أقر بأن مسألة إدراك أبعاد الدلالة في هذه المدونة الشعرية والوصول إلى عمق التجربة لم يكن بالأمر اليسير .وقد ركزت في تناولي لبنية هذه القصيدة على الجانب الصوتي رغبة مني في معرفة دور الظاهرة الصوتية وفاعليتها في تحريك الدلالة. لكن يبقى هذا العمل ناقصا دون النظر إلى الظواهر الأخرى المتعلقة ببنيتيها الصرفية والتركيبية.

ختاما آمل أن أكون قد وفقت في عرض الأبعاد الدلالية للظاهرة الصوتية في عينية الجيلي. والله نسأل التوفيق وهو من وراء القصد .

ملحق

السيرة الذاتية لعبد الكريم الجيلي

يزخر تراثنا الإسلامي بالكثير من الأعلام الذين تركوا بصمتهم الخاصة وذلك في مختلف مجالات العلم والأدب والفكر الإنساني على وجه العموم .وإذا تكلمنا عن الفكر الصوفي الذي يعد جزءا لا يتجزأ من هذا الفكر –الإسلامي– فإننا نستحضر وجوبا مجموعة من رواده وأعلامه أمثال: سلطان العاشقين "ابن الفارض" وابن عربي والحلاج والسهروردي ....إلخ فكل واحد منهم أسهم بشكل أو بآخر في صنع هذا الفكر، ولكل فلسفته الصوفية الخاصة به، غير أنهم يلتقون ويدورون في فلك واحد هو: معرفة الذات الإلهية وأطوارها المختلفة .والجيلي هو واحد من أبرز هذه الشخصيات المشهورة في تاريخ التصوف الإسلامي.

1– اسمه ونسبه :

تتفق المصادر التي تعنى بأسماء الأعلام على أن "الاسمالكامل للجيلي هو:«عبد الكريم بن إبراهيم بن عبد الكريم بن إبراهيم بن خليفة بن أحمد بن محمود وكنيته قطب الدين ويلقبه بعضهم بالجيلي نسبة إلى جيلان»[1].

يقول صاحب معجم البلدان في شأن منطقة جيلان:« جيلان ومونان ابنا كاشج بن يافث بن نوح عليه السلام، وجيلان اسم لبلاد كبيرة وراء طبرستان، ليس فيها مدينة كثيرة إنما هي قرى في مروج بين الجبال، ونسبت إليها جيلاني وجيلي والعجم يقولون :كيلان»[2]إلا أن كثيرا منأهل العلم ينسبون إلى جيلان « فيلقب الواحد منهم بالجيلي أو الجيلاني.

---

[1]يوسف زيدان: الفكر الصوفي بين عبد الكريم الجيلي وكبار الصوفية، دار الأمين ،ط2 ، 1998م، ص:25.
وينظر :عمر رضا كحالة، معجم المؤلفين ج2،مؤسسة الرسالة ، بيروت، ط1 ، 1993م، ص: 204.

[2] ياقوت الحموي :"معجم البلدان، المجلد الثاني، طبعة دار صادر ، بيروت، لبنان، ، ص:208.

ولكن هناك من يفرق بينهما على أساس أنه إذا انتسب الشخص إلى البلاد يسمى جيلاني كما يفعل غالبية المؤرخين، وإذا انتسب إلى واحد من أهلها يقال له جيلي»[1].

أما المؤرخ حاجي خليفة فقد ذهب بنسب عبد الكريم الجيلي إلى حد إرجاعه ورفعه إلى عبد القادر الجيلاني « هو عبد الكريم بن إبراهيم بن سبط الشيخ عبد القادر الكيلاني الحنبلي»[2]، ولعل هذا هو السبب الذي جعل الكثيرين يلقبونه بالجيلي بدلا من الجيلاني وذلك درءا للخلط بينه وبين عبد القادر الجيلاني.

2- مولده :

يذهب كثير من المؤرخين وعلى رأسهم حاجي خليفة إلى أن الجيلي ولد سنة 767هـ[3] في حين يذهب المستشرق بروكلمان في كتابه تاريخ الأدب العربي إلى أن الجيلي ولد سنة 777ه[4].

ولكن ما هو مرجح عند غالبيتهم هو أن التاريخ الأول هو الصحيح وذلك لوجود دليل قطعي يثبت صحته، فقد "ذكر عبد الكريم الجيلي" في جزء من قصيدته الموسومة "بالبوادر العينية" - والتي هي موضوع الدراسة والتحليل - تاريخ حياته بالشهر والسنة :

---

[1] ابن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، ج4، مكتبة النهضة، مصر، ص:2.

[2] حاجي خليفة، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون الجزء الثاني، طبعة دار سعادات، الهند، ص:340.

[3] ينظر: المرجع نفسه ، ج1، ص:158.

[4] ينظر :كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، تح : محمود فهمي حجازي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ج2 ،1993 ص:284.

فَفِي أَوَّلِ الشَّـــهْرِ الحَـــرَامِ مُحـــرم ظُهُـــورِي وَبِالسَّـــعْدِ العُطَـــارِدَ طَـــالِعُ

لِسِتِّينَ مِنْ سَـــبْعٍ عَلَـــى سَـــبْعُمَائَةٍ مِـــنَ الهِجْـــرَةِ سَقَتْنِـــــي المَرَاضِـــــعُ[1]

أما فيما يخص تاريخ وفاتهفقد تباينت الآراء واضطربت بشان تحديده بدقة، إذ يرى صاحب كتاب "كشف الظنون" أنه توفي بعد سنة 805هـ في حين جعل المستشرق الإنجليزي نيكلسونتاريخ وفاته حوالي 820هـ.[2]

بينما يذهب ماسينون إلى أن تاريخ وفاة الجيلي هو سنة 820هـ[3].في حين يذكر المؤرخ عبد الله الحبشي في كتابه ًالصوفية والفقهاء في اليمن أن الجيلي من الوافدين على اليمن وقد توفي بزبيد اليمن سنة 826هـ[4].

3-مؤلفاته:

للجيلي عدة مؤلفات منها :ما هو مطبوع، وأخرى مازالت مخطوطة لم تطبع ولم تحقق ويمكننا أن نذكر بعضا منها حسب تسلسلها الزمني :

* الكهفوالرقيم في شرح بسم الله الرحمن الرحيم (مطبوع ومحقق) ويعد أول مؤلف لدى الجيلي حيث عكف فيه على شرح «أسرار البسملة شرحا ذوقيا، مستندا على ما ورد على لسان بعض الصوفية من أن كل ما في بسم الله الرحمن الرحيم فهو في النقطة التي تحت

---

[1] عبد الكريم بن إبراهيم الجيلي، النادرات العينية في البادرات الغيبية، ، ص:122.

[2] ينظر: "يوسف زيدان ،"الفكر الصوفي بين عبد الكريم الجيلي وكبار الصوفية "، ص: 27.

[3] ينظر: عبد الرحمن بدوي الإنسان الكامل في التصوف الإسلامي (ماسينون الإنسان الكامل وأصالته النشورية) وكالة المطبوعات، الكويت، ط2، 1967م، ص:111.

[4] ينظر :عبد الله الحبشي الصوفية والفقهاء في اليمن" ، طبعة صنعاء، 1976م، ص:131.

الباء»[1]، إذشرح الجيلي في هذا الكتاب حروف البسملة شرحا طريفا مستخدما فيه علم الحروف .

* جنة المعارف وغاية المريد والعارف :وهي عبارة عن رسالة في التصوف ،ألفها الجيلي باللغة الفارسية

* المناظر الإلهية :وهو كتيب صغير يحتوي على المناظر الإلهية والربانية التي شاهدها الجيلي وهو في خلوته فذكر فيه أصول العقيدة بدءا بالتوحيد ثم الإيمان بخاتم الأنبياء والمرسلين وكذا الإيمان بالبعث والنشور واليوم الآخر .

*غنية أرباب السماع وكشف القناع عن وجوه الاستماع :يتحدث الجيلي في هذا الكتاب عن الأخلاق والآداب التي يجب أن يتحلى بها الصوفي .

* الكمالات الإلهية في الصفات المحمدية : ألف هذا الكتاب سنة 805هـ بمدينة زبيد اليمنية.

*إنسان عين الوجود: وهو كتاب مفقود وليس له نسخ خطية.

* القاموس الأعظم

* لوامع البرق الموهن

*قاب قوسين وملتقى الناموسين في معرفة سيد الكونين :وهو كتاب(مطبوع حققه وخرجه وعلق عليه أحمد فريد المزيدي).

* لسان القدر بنسيم السحر.

[1] يوسف زيدان، عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية، ص:58.

* رسالة السفر القريب نتيجة السفر الغريب :ًوهي إحدى المؤلفات الصغيرة التي يذكر فيها الجيلي آداب السفر في مفهومه الصوفي والأنوار التي تشرق على قلب المسافر إلى الله وتوجد من هذه الرسالة نسخة خطية بدار الكتب بالقاهرة[1].

* كشف الستور عن مخدرات النور ،وهي رسالة صغيرة في التصوف لكنها مفقودة .

*شرح الفتوحات المكية وفتح الأبواب المغلقات من العلوم اللدنية وهو شرح صوفي للباب التاسع والخمسين بعد الخمسمائة من كتاب الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي[2].

*كشف الغايات في شرح التجليات

* الإسفار عن رسالة الأنوار .

* الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل :وهو من أشهر مؤلفات الجيلي ،وهو كتاب مطبوع

* كتاب الغايات في معرفة معاني الآيات والأحاديث المتشابهات.

* مراتب الوجود وحقيقة كل موجود: يعد هذا الكتاب من مؤلفات الجيلي المتأخرة وفيه نسخ خطية ونسخة أخرى مطبوعة لكنها غير محققة موجودة بمكتبة الجندي بالقاهرة.

* قطب العجائب وفلك الغرائب. وهو كتاب مفقود. ذكره الجيلي في مقدّمةكتابه "الإنسان الكامل"، بقوله: «هذا الكتاب هو الإنسان الكامل، لا يفهمه حقّ فهم إلاّ مَن كان وقع على كتاب قطب العجائب وفلك الغرائب، ثمّ نظر إليه فوجده جميعه فيه. فإنّ هذا الكتاب له كالأمّ بل كالفرع».[3]

---

[1] يوسف زيدان ،عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية، ص:62.

[2] المرجع نفسه، ص:63.

[3] عبد الكريم الجيلي، الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، ص:20،21 .

القصيدة العينية

لعبد الكريم بن ابراهيم

الجيلي

1. فُؤادٌ بِـــهِ شمـــــسُ المـحبَّـــة ... وليسَ لِنجْمِ العَذَلِ فِيـــــهِ مَواقِـــعُ
2. صحا الناسُ من سُكرِ الغـرامِ ومـا ... وأفرق كلّ وهوَ في الحـان جامـــعُ
3. حُميّـا هَـــواهُ عيـــنُ قَهْـــوةِ ... مُدامٌ دوَامًـا تقْتَنِيـــها الأضالـــعُ
4. هَـــوى وصبـــابـــات ونـــارُ ... وتُربة صبَـرٍ سَقتـــها المَدامـــعُ
5. وأولـــعَ قلبِـــي مـــن زَوردٍ ... ويا لهفِي كمْ مـاتَ ثمَّـــةَ والـــعُ
6. ولَـى طمـــعٌ بيـــنَ الأجـــارع ... قديم وكـمْ خابتْ هُنـاك المَطَامـــعُ
7. أيـا زمـــنَ الرَّنـدِ بيـن لَعلـــعٍ ... تقضّى لنا هل أنت يا عصْـرُ راجـعُ
8. لقد كان لِـي قـي ظـلّ جاهِـكَ ... هنيءٌ ولـي بالرّقَمـتينِ مرابـــعُ
9. أجرُّ ذُيُـولَ اللّهـوِ فـي ساحـةِ ... وأجنِي ثمارَ القُرْبِ وهـيَ أيـانِـعُ
10. وأشـربُ راحَ الوَصَـلِ صَـرفًا ... تُصْفقُ بالرّاحات منهـا الأصابـعُ
11. تصـــرّم ذاك العُمـــرُ حتّـــى ... أعيشُ بـلا عُمرٍ وللعيـشِ مانِـعُ
12. ومـُذمـــرَّ العَيْـــشُ وابيـــضَّ ... تسوّد صُبُـحي فالدّمُـوعُ فواقِـعُ
13. وسِـــربٍ مـــن الغِـــزلانِ ... لنا هنَّ فِي سـَقَطِ العُذيـبِ موانِـعُ
14. سَفَرْنَ بـدورً مـذ قلبْـنَ عقـاربـاً ... مِنَ الشِّعـر خِلنـا أنّهُـنَّ بَراقـعُ
15. رَعَى الله ذاكَ السِّربَ وسَقَى الـ ... حمى ولا ضُيِّعَتْ سِرْبٌ إنِّـي ضـائعُ
16. صَليـتُ بنارٍ أضـرمتها ثلاثـةُ ... غرامٌ وشـوْقُ الدِّيـارُ الشَّـواسِعُ
17. يُخَيَّـلُ لـي أنّ العُذيـبَ ومـاءُهُ ... مَنَامٌ ومن فَرطِ المُحـالِ الأجـارعُ
18. فـلا نـارَ إلاَّ مـا فُـؤادِي ... ولا السَّحبُ إ لاّ ما الجفـونُ تُدافِـعُ
19. ولا وَجَـدَ إلاّ مـا أقاسيـهِ فِـي ... ولا الموتَ إلاّ مـا إليـهِ أُسـارعُ
20. فلـو قيـسَ ما قاسَيْتُـهُ بِجَهنّـَمَ ... مِنَ الوَجَدِ كانت بعضَ ما أنـا قـارعُ

21. جُفُونِي بها نــوحٌ وطوافانُها الدّمـــا ونَوحِي رَعْدٌ والزَّفيـرُ اللّـــــوامِعُ

22. وجِسمـــي به أيــوبُ قد حلَّ للبـــلا وكم مسَّنِي ضُرّ ومــا أنــا جـــازعُ

23. وما نـــارُ إبراهــيمَ إلاَّ كَجمـــــرةِ من الجَمْرِ اللائِي خَبَتـــها الأضــالعُ

24. لسِرِّي في بَحْرِ الصَّبابةِ يُونـــــسُ تلقَّمَهُ حوتُ الهَوى وهـــو خَاشِـــعُ

25. وكمْ فِي فُؤادِي من شُعيبٍ كآيـــــةٍ تَشعَّبَ مُذ شطّــت مــزَارًا مَرابـــعُ

26. حكى زكريّا وهَن عَظَمِي مِنَ الضّــنا أيحيى اصطبارِي وهوَ بالموتِ نــافعُ

27. أيا يُوسُفَ الدُّنيَا لِفَقْدِكَ فــي الحشـــا من الحُزْنِ يعقوب فهلْ أنــتَ راجــعُ

28. أتينا تُجار الذُّلّ نحــوَ عَــزِيزكُـــم وأرواحنا المُزْجاةُ تلك البَضــائِـــعُ

29. فإن يكُ عَطْفًا أنتَ أهــل وأهْلـــــهُ وإن لم يَكُن كانَ العــذابُ مـــــواقِعُ

30. فكُلُّ الّذي يَقْضِــيه فِــيَّ رِضــاكــمُ مرامي وفوقَ القصدِ ما أنــا صــانعُ

31. تلــذُّ لِــي الآلامُ إذ أنــتَ مُسقمـــي وإن تمتحِنِّي فــيَ عِنْـــدي صــنَائِعُ

32. تحكَّــمَ بِمــا تهــواهُ فِــيَّ فإنّنِـــي فقيــرٌ لِسُلطــانِ المحبّــةِ طَائِـــعُ

33. حَبَبْتُـــك لا لـــي بـــل لأنّـــكَ وما لِي في شــيْءٍ ســواكَ مَطــامِعُ

34. فصِل أن ترى أو دعْ وعــدّ عنِ اللَّقا وإلاَّ فدونَ الوَصــلِ ما أنــا قانِـــعُ

35. تمكَّنَ منِّي الحبُّ فامتحــقَ الحَـــشا وأتلفَنــي الوَجدُ الشَّــديدُ المُنـــازعُ

36. وأشغَلَنِــي شُغلي بهــا عَن سوائِهــا وأَذهلَنِي عَــنِّ الهَــوَى والهَوامـــعُ

37. وقد فَنيــت روحي لِقــارعةِ الهــوَى وأُفنِيــتُ عن مَحْوِي بما أنــا قــارعُ

38. فقَــامَ الهَــوى عِندي مَقامــا فكُنْتُــه وغُيِّبْتُ عن كَونِي فعِشــقِي جامـــعُ

39. غَرامــي غَــرامٌ لا يُقــاسُ بِغــيرِهِ ودَونَ هُيامي للمحبِّـــين مانِـــعُ

40. فُـــؤادي والتَّبْــرِيحُ للـــرُّوحِ لازمٌ وسُقمِي والآلامُ لِلجســـمِ تابـــعُ

41. وُلوعي وأشجانِي وشَوقِـي ولَوعتِـي لِجَـوهرِ ذاتِي في الغـرامِ طائِـع

42. غَرامِي نـارٌ الهَـوَى فَهـوَ الهَـوا وتُربيَ والمـاَ ذِلَّتـِي والمـدامعُ

43. يَلُـومُ الورَى نَفسِـي لفَرطِ جُنُونِهـا وليْـسَ بأذنـي للمـلامِ مَسـامِـعُ

44. ومـُذْ أوتـرَتْ أحشايَ حُبَّـك إنّنِـي لِسهم قَسـيِّ النائبـات مَواقـِعُ

45. ومـالِي إن حـلَّ البَـلاءُ التفاتـةٌ وما لِي إن جـاءَ النَّعِـيمُ مراتِـعُ

46. ومَا أنا من يسـلو بِبعـض غرامِـه عَنِ البَعـض بلِ بالكُلِّ ا أنـا قانـعُ

47. وشَـوقِي ما شَوقِـي وُقيـتُ فإنَّـهُ جَحِيـمُ لهُ بـين الضُّـلُوعِ فراقِـعُ

48. وبِـي كمـدٌ لـو حُمْـلتُـه لدُكَّـت بِرُضواها وهـدَّت صَـوامِعُ

49. ولِـي كَـبدٌ حـرَّاءَ مِن ظمَـإ بهـا إليكَ ولمْ يـبردُ غلـيلاَ مُصانِـعُ

50. يُخيَّـلُ لـي أنّ السّماء على الثَّـرى طبقـنَ وأنَي بين ذلـك واقـعُ

51. ونَفسـِي نفـسٌ أيّ نَفـسٍ أبيـةٌ ترى الموتَ نصَبَ العينِ وهيَ تُسارعُ

52. فهـمِّي وفهـمي ذا عليكَ وفِيـكَ ذا وجِدِّي ووجَـدِي زايـدٌ ومُتابـعُ

53. وعَزَمِـي وزعمِي أنّهُ فوقَ كلِّ مـا يُرادُ وظنِّـي إنّـما هـو واقِـعُ

54. تُسامـِرُ عينـاي السُّها بِسُهادهـا وتسألُ بل ما سـال إلاَّ المدامِـعُ

55. ويرقُـبُ مِنكَ الطَّيْفَ جفنِـي دُجنـةً وكـم زارهُ طـيفٌ هـوَ هاجِـعُ

56. ويُخبـرُنِي عنكَ الصَّبا وهو جاهـلٌ فتلتـذَّ من أخبارِكُم لِـي مَسامِـعُ

57. إذا غرَّدْتَ ورقَا على غُصنِ بانـةٍ وجَاوبَ قُمريٌّ على الأيـكِ سـاجِعُ

58. فأذنِيّ لم تسمَعْ سِوى نغمةَ الهَـوى ومِنكم فإنّي لا مـن الطَّيـرِ سامـعُ

59. ومِن أيَّ أيـنٍ كان إن هبَّ ضايـعُ فلِي فيه من عِطرِ الغَـرامِ بَضـائعُ

60. وإن زمجرَ الرَّعدُ الحِجازيُّ بالصَّـفا وأبرقَ مِن شُعبـي جِيـاد لَـوامِعُ

61. يُصوّرُ لـــي الوهــمُ المُخيــّلُ أنّ ذَا سَناكَ وهذا مــن ثَنايـــاكَ ساطِـــعُ

62. فأســمعُ عنكم كُلّ أخــرسَ ناطقـــاً وأبصــرِكم فــي كلِّ شــيءٍ أُطــالعُ

63. إذا شاهدتَ عَيْنــي جَمــالَ ملاحــةٍ فمــا نَظَـــرِي إلاّ بِعينِـــك واقِــعُ

64. وما اهتزّ مــن قــد قنا تحت طلعــةٍ مِن القــدرِ أبــدت أم خبتها البــراقِعُ

65. ولا سلسلــت أعنــاقهــا بِغرامـــها تصَــافيــفَ جعــدٍ خطَهُــنَّ وقائــعُ

66. ولا نقطــت خــالَ الملاحة بهجَـــةً على وجنـــةٍ إلاَّ وحـــرفُكَ بــارعُ

67. فأنــت الــذي فيــهِ يظهــرُ حُســنُهُ بــه لا بِنفســي مالــهُ مــن يُنــازعُ

68. وإن حــسَّ جِلدي من كثيفِ خُشــونةٍ فلِي فيــه من ألطافِ حُســـنكَ رادعُ

69. اتخِذتُــك وجهــاً والأنــامَ بِطانـــةٌ فأنجُمُــهم غابــت وشَمْسُــك طالــعُ

70. فديـنـــي وإسلامي وتقواي إنَّنِـــي بِحُسنِــكَ فــانٍ لإتمــارك طائـــــعُ

71. إذا قِيل قُل لا قلتُ غيــرَ جمـــالها وإن قِيل إلا قلــتُ حُسنــُك شاسِـــعُ

72. أُصلِّــي إذا صلّــى الأنـــامُ وإنّمَــا صلاتي بأنّــي لاعتــزازكَ خاضــعُ

73. أكبِّرُ في التَّحريمِ ذاتك عن سِـــوى واسمُك تسبيــحي إذا أنــا خاشِـــعُ

74. أقُومُ أصلِّي أي أقيمُ علـــى الوَفـــاَ بِأنَّكَ فــردٌ واحــدُ الحُســـنِ جــامِعُ

75. وأقــرأ من قــرآنِ حسنــكَ آيـــةً فذلــكَ قُرآنِـــي إذا أنـــا راكـــعُ

76. وأســـجدُ أي أفنـــى عـــنِ الفَنـــا فأســـجدُ أخـــرى والمتـــيَّمُ والـــعُ

77. وقلبِــي مُــذْ أبقــاهُ حُســنُك عِنــدهُ تَحيِّاتُـــــهُ إلـــــيكم تُســـــارعُ

78. صِيامي هو الإمســاكُ عــن رؤيــة وفطريَ أنِّــي نَحــوَ وَجهِــك راجِــعُ

79. وبَذلِي نفســي فــي هــواكَ صــبابةً زكاةُ جمالٍ مِنك فــي القلــبِ ســاطِعُ

80. أرى مَزَجَ قلبي مع وُجــودِي جَنايــةً فماءُ طَهوري أنــتَ والغيــرُ مــائِعُ

81. أيا كعبــة الآمــالِ وجْهُــك حجّتِــي وعُمــرةُ نُســكي أنّنِــي فيــكَ والــعُ

82. وتجريدُ نفسِي عنْ مَخــيطِ صَــفائِها بِوصفِك إحرامي عن الغيــرِ قــاطِعُ

83. وتلبِيتِــي أنِّــي أُذلِّــلُ مُهجتــي لِما منكَ في ذاتِي مِن الحُســنِ لامــعُ

84. وكانت صِفاتٌ منكَ تدعو إلى العُــلا لِــذاتِي فلبَّــت فاســتبانت شواسِــعُ

85. وتركِــي لطيبــي والنكــاحِ فــإنَّ ذا صِــفاتِي وذاتِــي فهــنَّ موانِــعُ

86. وإعْفاءُ حلق الــرأسِ تــركُ رِياســةٍ فشــرطُ الهَــوى أنّ المُتــيَّمَ خاضِــعُ

87. إذا تَــرَكَ الحُجَّــاجُ تقلِــيمَ ظُفْــرِهم تركتُ مِنَ الأفعال مــا أنــا صــانِعُ

88. وكُنتُ كــالآلآت وأنــتَ الــذي بهــا تُصــرَّفُ بالتَّقْــدِيرِ مــا هُــوَ واقِــعُ

89. ومــا أنــا جبــريٌّ العقيــدةِ إنّنِــي مُحِبٌّ فنــى فــيمن جبَتْــهُ الأضــالعُ

90. فها أنا فــي تطــوافِ كعبــةِ حُســنِه أدورُ ومعنــى الــدَّورِ أنَّنِــي راجِــعُ

91. ومُذ علمَت نفســي صِــفاتِك سَــبْعةً فأعــدادُ تطــوافِي حمــاكَ ســوابِغُ

92. أُقبِّلُ خال الحُسنِ في الحَجَــرِ الــذي لنا مــن قَــدِيمِ العهــدِ فِيــه ودائــعُ

93. ومعنــاهُ أنّ الــنَّفس فيهــا لَطيفــةٌ بها تُقبلُ الأوصــافُ والــذاتُ شــائِعُ

94. وأســتَلِمُ الــرُّكن اليمــانيّ إنَّــهُ به نفــسُ الــرّحمنِ والــنفسُ جــامعُ

95. وأخــتِمُ تطــوافُ الغَــرامِ بِركعــةٍ مِنَ المَحــوِ عمَّــا أحدثتــهُ الطَّبــائِعُ

96. تُرى هل لِموسى القلب من زَمزمِ اللِّقا مراضِعُ لا حُــرّمنَ تلــكَ المرَاضِــعُ

97. فتذْهَبُ نفسِي فــي صَــفاءِ صِــفاتُكم لِتسعى بِمروَ الــذاتِ وهــي تُســارِعُ

98. فليْسَ الصَّــفا إلاّ صَــفايَ ومروَتــي بأنِي علــى تحقيــقِ حقِّــي صــادعُ

99. وما القصرُ إلاّ عن سَــواكُم حقيقــةٌ ولا الحلقُ إلاّ تركُ مــا هُــو قــاطِعُ

100. ولا عرفاتُ الوصــلِ إلاّ جَنــابُكُم فطُوبى لمَن في حضرةِ القُربِ راتِــعُ

101. على عِلمِي معناكَ ضِـدّانِ جُمْعـا ... ويا لهفِـي ضِـدّانِ كيـفَ التّجـامُعُ

102. بِمُزدلفاتٍ فـي طريـقِ غـرامِكُم ... عوائِـقُ مـن دونِ اللِّقـا وقواطِـعُ

103. فإن حصلَ الإشـعارِ فـي مشـعرِ ... وساعدَ جذبُ العـزْمِ فـالفوزُ واقِـعُ

104. على مشعرِ التّحقيقِ عظُّمـتُ فـي ... شـعائرَ حُكـمِ أصْـلتها الشَّـرائعُ

105. وكمْ من مُنّى لي فـي حضـراتِكُم ... ويـا حسـراتي والمُحسَّـر شاسِـعُ

106. رمَيتُ جِمارَ النَّفْسِ بالروحِ فانتثَت ... جُهنّمُهـا مـاءً وصـاحت ضـفادِعُ

107. وأُبدِلُ رُضـوانٌ بمالِـكِ وانتشـا ... بِها شجرُ الجرجيـرِ والغُصـنُ يـانِعُ

108. فطُفْتُ طوافًـا للإفاضـةِ بـالحِمى ... وقمـتُ مقامـاً للخليـلِ أُبـايعُ

109. فمُكِّنـتُ مـن ملـكِ الغـرامِ أنـا ... مليـكٌ وسـيفِي بالصـبابةِ قـاطِعُ

110. وحقّقتُ عِلما واقتـدار جميـعِ مـا ... تضـمّنهُ مُلكِـي ومـالي مُنـازعُ

111. فلمّا قضينا النُّسكَ من حجّةِ الهَـوى ... ونمّت لنا مِـن حـيِّ ليلـى مَطـامِعُ

112. شددنا مطايا العـزمِ نحـوَ مُحمّـدٍ ... وطُفنـا وداعـاً والـدُّمُوعُ هوامِـعُ

113. وجُبنا بتهـذيبِ النُّفُـوسِ مفـاوِزاً ... سباسِـبَ فيهـا للرِّجـالِ مصـارعُ

114. حمّى درَسـت للعاشـقينَ طُرُوقُـهُ ... عزيزٌ وكم خابَ فـي العِـزِّ طـامِعُ

115. محلٌّ مجالِي القربِ حالت رُسُـومه ... وأوجٌ منيـعٌ دونـهُ البـرقُ لامِـعُ

116. يُنكِّسُ رأسُ الريحِ عنـدَ ارتفاعـهِ ... وكم زالَ عنهُ السُّحبُ والغيثُ هـامِعُ

117. يُرى تحتُهُ بهرامُ في الأوجِ سـاجداً ... وكيوانٌ من فـوقِ السّـماواتِ راكِـعُ

118. وكـم رامـحٍ مُذرامـه أعـزلاً ... وفي قلبِهِ مـن عقْـربِ العقـرِ لاذعُ

119. سريتُ به واللّيلُ أدجى مِنَ الحُمـى ... على بازلٍ أفديـهِ مـا هُـوَ ضـالِعُ

120. يجوبُ الفلا جوبُ الصّواعِقِ الدُّجَى ... ويرحلُ عن مرعَى الكلا وهو جـامعُ

121. وإن مرّ بعدَ العُمْـرِ بالمـاء إنّـهُ على ظمـإٍ عـن ذاك بالسّـيْرِ قـانعُ

122. هي النَّفسُ نِعمت مُركبـا مُطمئنّـةً فلـيسَ لهـا دُونَ المـرامِ موانِـعُ

123. فيا سعدُ إنْ رُمت السّعادة فـاغتنم فقد جـاء فـي نظـمِ البـديعُ بـدائعُ

124. مفاتيحُ أقفالِ الغُيـوبِ أتتـك فـي خزائِنِ أقـوالِي فهـل أنـتَ سـامِعُ

125. كشفتك أسـرارَ الشَّـريعةِ فانحُهـا فمـا وُضِـعت إلاّ لتلـكَ الشَّـرائِعُ

126. وها أنا ذا أخْفِـي وأظهِـرُ تـارةً لرمزِ الهَوى ما السـرُّ عنـدي ذائِـعُ

127. وإيّاكِ أعني فاسمعِي جـارتِي فمـا يُصـرّحُ إلا جاهِـلٌ أو مُخـادِعُ

128. ولكنّنـي آتيـكَ بالبـدرِ أبلجًـا وأخفيهِ أخرى كـي تُصـانَ الودائِـعُ

129. خُذِ الأمرَ بالإيمانِ من فوقِ أوجـهِ ونـازع إذا نفـسٌ أتَتْـكَ تُنـازعُ

130. للمرءِ فـي التّنزيـلِ أوفـى أدلّـة ولكـن قلبِـي بالحقـائقِ والِـعُ

131. وفي السُّنّةِ الزّهـراءِ كُـلٌّ عبـارةٍ بها مـن إشـاراتِ الغـرامِ وقـائِعُ

132. فإن كنتَ مِمّـن مالـهُ يـدُ مأخـذِ سـويٍّ بتصـريح التشـكلِ قـانِعُ

133. سأُنشِي رواياتٍ إلى الحقِّ أُسـندت وأضربُ أمثـالاً لمـا أنـا واضِـعُ

134. وأوضحُ بـالمعقولِ سـرٍّ حقيقـةِ لِمن هُوَ ذو قلبٍ إلـى الحـقِّ راجِـعُ

135. تَجَلَّى حَبِيبِي فِـي مَرَائِـي جمالِـهِ فَفِي كُـلِّ مـرأى للحبِيـبِ طلائـعُ

136. فلمَّـا تبـدّى حُسْـنهُ مُتنوَّعًـا تسَـمّى بأسـماءٍ فهُـنَّ مطـالِعُ

137. وأبرزَ منـهُ فيـه آثـار وصـفِهِ فـذَلِكُمُ الآثَـارُ مَـن هُـو صـانِعُ

138. فأوصافُهُ والاسـمُ والأثـرُ الّـذي هو الكَونُ عـينُ الـذاتِ واللهُ جـامعُ

139. فما ثمَّ من شـيءٍ سِـوى اللهُ فـي وما ثـمَّ مسـموعٌ ومـا ثـمَّ سـامِعُ

140. هُو العرشُ والكُرسـيُّ والمنظـرُ هو السَّدرةُ اللاتـي إليهـا المراجِـعُ

141. هو الأصلُ حقًّا والهيولي مع الهَبَـا هو الفلـكُ الـدّوارُ وهـو الطَّبـائِعُ

142. هو النُّورُ والظّلماءُ والماءُ والهـوا هو العُنصرُ النـاريُّ وهـو البلاَقِـعُ

143. هو الشَّمْسُ والبدرُ المُنِيرُ هو السُّها هُوَ الأفقُ وهوَ النّجْمُ وهـوَ المواقِـعُ

144. هو المركزُ الحُكمِـي هـو الأرضُ هو المُظْلِـمُ المِقتـامُ وهـوَ اللّوامِـعُ

145. هو الـدّارُ وهـوَ الأهـلُ والحـيُّ هو الناسُ والسُّـكانُ وهـوَ المراتِـعُ

146. هو الحكمُ والتأثيرُ والأمرُ والقضـا هـو العِـزُّ والسـلطانُ والمُتواضِـعُ

147. هو اللّفظُ والمعنَى وصورةُ كلّ مـا يُخالُ مـن المعقـولِ أو هُـو واقِـعُ

148. هو الجنسُ وهوَ النّوعُ والفصلُ إنّهُ هـو الواجِـبُ الـذاتيُّ والمُتمـانعُ

149. هو العرْضُ الطـاريُّ نعـم وهـو هو المعدنُ الصَّـلديُ وهـو الموانِـعُ

150. هو الحيوانُ الحـيُّ وهـو حياتـهُ هو الوحشُ والإنسُ وهـو السّـواجِعُ

151. هُو القيسُ بل لـيلاهُ وهـو بُثينـةٌ أجل بشرِها والخيفُ وهـو الأجـارعُ

152. هو العقلُ وهـو القلـبُ والـنّفسُ هو الروحُ وهـوَ الجِسـمُ والمُتـدافع

153. هو الموجِدُ الأشياءَ وهو وجودهـا وعينُ ذواتِ الكُـلّ وهـوَ الجوامِـعُ

154. بدت في نُجومِ الخلقِ أنوارُ شمسِـهِ فلم يبقَ حُكمُ النَّجمِ والشَّـمسُ طـالِعُ

155. حقـائقُ ذاتٍ فـي مراتـبِ حقِّـهِ تُسمّى باسم الخلـقِ والحـقِّ واسِـعُ

156. وفي فيهِ من روحِي نُفِخت كنايـةً هلِ الـرّوحُ إلا عينـهُ يـا منـازعُ

157. ونزّهَهُ عن حُكمِ الحُلول فمـا لـه سِوى وإلى توحيـدهِ الأمـرُ راجـعُ

158. فيا أحديَّ الذاتِ فـي عـينِ كثـرةٍ ويـا واحـدَ الأشـياء ذاتُـكَ شـائعُ

159. تجليْتَ في الأشياءِ حـينَ خلفَتهـا فها هيَ ميطت عنـكَ فيهـا البراقِـعُ

160. قطعتَ الورى من ذاتِ نفسِكَ قِطعةً ولم تكُ موصـولاً ولا فصـلُ قـاطِعُ

161. ولكنِّهـــا أحكـــام رُتبتـــك اقتضَـــت أُلوهيـــة للضـــدِّ فيهـــا التجـــامِعُ

162. فأنتَ الورَى حقًّـــا وأنـــتَ إمامنـــا وأنت لما يعلـــو ومـــا هـــو واضـــعُ

163. وما الخلقُ في التِّمثـــالِ إلا كثلجـــةٍ وأنت بها المـــاء الـــذي هـــو نـــابِعُ

164. فما الثَّلجُ في تحقيقنـــا غيـــر مائِـــهِ وغيرانِ في حُكـــمِ دعتهـــا الشَّـــرائعُ

165. ولكـــن بـــذوبِ الـــثّلجِ يُرفـــعُ ويوضعُ حُكمُ المـــاءِ والأمـــرُ واقِـــعُ

166. تجمَّعتِ الأضدادُ في واحـــد البهـــا وفيهِ تلاشـــتْ فهـــو عـــنهنَّ ســـاطِعُ

167. فكلٌّ بهـــاءٍ فـــي ملاحـــة صـــورة على كُلِّ قـــد شـــابهَ الغُصـــنَ يـــانِعُ

168. وكُلّ اسوادٍ في تصـــافيفِ طُـــرّةٍ وكُلٌّ احمرارِ فـــي الطّلايـــعِ ناصـــعُ

169. وكلّ كحيل الطـــرفِ يقتـــلُ صـــبْهُ بمـــاضٍ كســـيفِ الهنـــدِ مُضـــارعُ

170. وكل اسمرارٍ فـــي القـــوائمِ كالقنَـــا عليهِ مـــن الشـــعرِ الرّســـيلِ شـــرائعُ

171. وكلٌّ ملـــيحٍ بالملاحـــةِ قـــد زهَـــا وكُـــلّ جميـــلٍ بالمحاســـنِ بـــارعُ

172. وكُلٌّ لطيـــفِ جـــلَّ أو دقَّ حُســـنُهُ وكلُ جليلِ وهـــوَ بـــاللُّطفِ صـــادعُ

173. محاســـنُ مـــن أنشـــأ ذلـــكَ كُلُّـــه فوحد ولا تشرك بـــه فهـــوَ واسِـــعُ

174. وإيـــاكَ أن تلفـــظَ بغيريـــة البهـــاَ فما ثمَّ غيـــرٌ وهـــوَ بالحُســـنِ بـــادعُ

175. وكُـــلٌّ قبـــيحٍ إن نســـبتَ لحُســـنِهِ أتتكَ معـــاني الحُســـنِ فيـــه تُســـارعُ

176. ولا تحسبنَّ الحُسنَ يُنســـبُ وحـــدهُ إليه إليهـــا والقُـــبحُ بالـــذاتِ راجـــعُ

177. يُكمِّـــلُ نقصـــانَ القبـــيحِ جَمالـــهُ فمـــا تـــمَّ نُقصـــانٌ ولا ثـــمَّ باشِـــعُ

178. ويرفـــعُ مقـــدارَ الوَضـــيعِ جَلالـــهُ إذا لاحَ فيـــه فهـــوَ للوضـــعِ رافِـــعُ

179. فلا تحتجب عنهُ لشـــينٍ بصـــورة فخلفُ حِجابِ العـــينِ للحســـنِ لامـــعُ

180. وأطلق عنان الحقِّ في كُلِّ ما ترى فتلـــكَ تجليّـــاتِ مـــن هـــوَ صـــانِعُ

181. فقد خلق الأرضينَ بالحقِّ والسّـمَا كذا جاء في القـرآنِ إذ أنـت سـامِعُ

182. وما الحقُّ إلاّ اللهُ لا شـيء غيـرهُ فشمَّ شذاهُ فهو فـي الخلـقِ ضـايعُ

183. وشاهدهُ حقًّـا مِنـك فيـكَ فإنّـهُ هُوَيّتـكَ اللاتـي بهـا أنـتَ يـانِعُ

184. وفي أينما حقًّـا تُولـوا وجـوهكم فثمَّـةُ وجـهُ اللهِ هـل مـن يُطـالِعُ

185. فبعْ منـكَ نفسـاً للإلـهِ وكنـهُ إذ تكونُ كما إن لم تكُن وهـو صـادِعُ

186. ودع عنكَ أوصافاً بها كنتَ عارفـاً لنفسِـكَ فيهـا للإلـهِ ودائِـعُ

187. فشاهدُ بوصفِ الحقِّ نفسكَ أنت هو ولا تلتبس للحـقِّ مـا أنـت خـالِعُ

188. وكُن باليقينِ الحقِّ للخلـقِ جاحِـدًا وجمعـكَ صـلهُ إنّ فرقَـكَ قـاطِعُ

189. ولا تنحصر بالاسم فالاسـمُ دارسٌ ولا تفتقـرِ للعـينِ فـالعينُ تـابعُ

190. وإيّاك حزمًـا لا يهولـكَ أمرهـا فمـا نالهـا إلاّ الشُّـجاعُ المُقـارعُ

191. حنانيك واحذر من تـأدّبِ جاهـلٍ فيـا رُبَّ آدابٍ لقـومِ قواطـعُ

192. وكن ناظرًا في القلب صورة حُسنه على هيئة المنقـوشِ يظهـرُ طـابِعُ

193. فقد صحَّ في متنِ الحديثِ تخلّقـوا بأخلاقِـه مـا للحقيقـةِ مـانِعُ

194. وها هُوَ سمعٌ بل لِسانٌ أجـل يـدٌ لنـا هكـذا بالنَّقـلِ أخبـر شـارعُ

195. فعـمَّ قُوانـا والجـوارِحُ كونُـهُ لسانًا وسـمعا ثُـمَّ رجـلاً تُسـارعُ

196. ولسنا سوى هذِي الجوارِحُ والقوى هـو الكُـلُّ منَّـا مـا لقـوليَ دافِـعُ

197. ويكفيك ما قد جاء في الخلـقِ أنـهُ علـى صـورةِ الـرّحمنِ آدمُ واقِـعُ

198. ولو لم تَكُن فـي وجـهِ آدم عينُـهُ لما سجدَ الأمـلاكُ وهـي خواضِـعُ

199. ولو شاهدت عينٌ لإبلـيسَ وجهـهُ على آدمٍ لم يعـصِ وهـو مُطـاوع

200. ولكن جرى المقدورُ فهوَ على عمًى عنِ العينِ إذ حالـت هُنـاك موانِـعُ

201. فلا تكُ مع إبليس في شبهِ سيرةٍ ودع قيدهُ العقليَّ فالعقلُ رادعُ

202. وغُص في بِحال الاتّحاد منزّهًا عن المزجِ بالأغيارِ إذ أنتَ شاجِعُ

203. وإيّاك التنزيهَ فهوَ مُقيّدٌ وإيّاكَ والتشبيه فهو مُخادِعُ

204. وشبّهه في تنزيهِ سُبحاتِ قُدسه ونزِّهْهُ في تشبيه ما هو صانِعُ

205. وقل هو ذا بل غيرهُ وهو غيرُ ما عرفتَ وعينُ العِلمِ فالحقُّ شائِعُ

206. ولا تكُ محجوبًا برؤية حُسنِه عن الذاتِ أنت الذاتُ أنت المُجامِعُ

207. فعينك شاهدها بمُحتد أصلها فإنّ عليها للجمالِ لوامِعُ

208. أنِيَّاتكَ اللاتي هيَ القصدُ والمُنى بها الأمرُ مرموزٌ وحُسنُكَ بارعُ

209. ونفسُكَ تحوي بالحقيقة كلّ ما أشرتُ بجدِّ القولِ ما أنا خادِعُ

210. تهنَّ بها واعرفِ حقيقتها فما كعرفانها شيءٌ لذاتِكَ نافعٌ

211. فحقّق وكُن حقًّا فأنت حقيقةٌ وخلفَ حجابِ الكونِ للنور ساطِعُ

212. ولا تطلبُن فيه الدّليل فإنهُ وراء كتابِ العقلِ تلكَ الوقائعُ

213. ولكن بإيمان وحُسنِ تتبّعٍ إذا قُمتَ جاءتكَ الأمورُ توابِعُ

214. فإذا قيّدتك النّفسُ فأطلق عِنانها وسر معها حتّى تهونَ الوقائِعُ

215. وبرهن لها التحقيقَ عقلاً مُؤيَّدًا بِنقلِ بهِ جاءتْ إليكَ الشّرائِعُ

216. وثمَّ أُصولٌ في الطّريقِ لأهلِهِ وهُنَّ إلى سُبُلِ النّجاةِ ذرائِعُ

217. تمسّك بها تنجو وزِن كلّ وارد بقسطاسها عدلاً فثمّ قواطعُ

218. ودع ما تراه مالَ عن حدِّ عدلها إلى أن تُفاجئك الشُّموسُ الطّوالِعُ

219. فذاك سبيلي ردهُ إن ترد العلا ولا تعدْ عنكَ تعتريكَ القواطِعُ

220. وإيّاك فاصبر لا تملَّ فإنّما بصبرِ الفتى جاءت إليهِ المطامِعُ

221. وهوّن على النّفسِ ارتكابا لهوَلها فغيرُ مَحبّ من دهتهُ الفجائعُ

222. ورد كلّ حوضِ للرّدى فيه موردًا ورُدّ إذا ما العقلُ جاءَ يُدافِعُ

223. وشمّر ببذل النُّصحِ ساق عزيمةِ على قدمِ الإقدامِ فالعجزُ مانِعُ

224. ودع عنكَ علَّ وعسى ولرُبّما وسوف إذا نوديت قمتَ تُسارعُ

225. فليس لِنفسٍ غيرُ حالةِ وقتها وقد فات ماضيها وغاب المُضارع

226. وجدّد مع النفاسِ صِدقَ إرادةٍ وداوِم على الإقبالِ ما أنت تابعُ

227. وجرّع حشاكَ السُّم في طاعة فما خاب من في الحُبِّ للسُّم جارعُ

228. وعِدُّ على اللّحظات أنفاسك التي على غفلاتٍ قد صدرنَ زوامِعُ

229. ولا تنتظرْ أيام صِحّتك التي تُمنّيكَ نفسٌ فالأماني خدائعُ

230. وسِر فوق نيرانِ الملامِ مُهرولاً إليها ففي قصدِ الغرامِ مصارعُ

231. وغُضَّ عن الآلامِ جفنَ مُطالعٍ ألا إنّ نعت الحُبّ نفسٌ تُنازعُ

232. فكلُّ البلاَ إن خُضتهُ في هوائها هوانًا فلا لسوى عليكَ صنائعُ

233. وإن شبَّ نارُ النّفسِ يوما ملالها فصُبَّ سحابًا بالتصبُّرِ هامعُ

234. وإن خاطبتكَ النّفسُ يومًا برجعةٍ فشفّف لها كأسًا من السُّمِ ناقِعُ

235. وعاقِب وركبها على متنِ نازلٍ بما هوا فيما هالها مُتدافعُ

236. وجرد لها من غمدِ عزمِكَ صارمًا يبُثُّ التّواني للعلائق قاطعُ

237. والبس سراويلَ الخلاعةِ خالعًا ثيابَ الغِنى تخلع عليكَ الخلائعُ

238. وقُمْ وأقِم حربًا على النّفسِ حاذِراً فما موتُها لآمنين مُخادعُ

239. ودع عنك آمالاً فكم من مُؤمّلٍ لشؤم هوى آمالهِ العُمرُ ضائعُ

240. وحاسِب على الخطراتِ قلبكَ حافظًا له عن حديثِ النّفسِ فهو شنائعُ

241. واضبط لها الإحساسَ فيه مُراقبًا ... فإنَّ لنقشِ الحِسِّ في النَّفسِ طابعُ

242. وورْدُكَ في صُبْحِ الهوى ومسائِهِ ... أسى وعيونٌ بالدّموعِ هوامِعُ

243. وقاطِع لمن واصلتَ أيام غُفلةٍ ... فما واصل العُذّالُ إلاّ مقاطعُ

244. وجانبُ جنابَ الأجنبي ولو أنّهُ ... لقربِ انتسابٍ في المنامِ مُضاجِعُ

245. فللنَّفْسِ من جُلاسِها كلُّ نسبةٍ ... ومن حُلّةٍ للقلبِ تلك الطبائعُ

246. ولا ننهمِكَ في القولِ أو في سماعِهِ ... ولو أنّ فيه من بلاغٍ مُصاقِعُ

247. فكلُّ حديثٍ قيلَ أو سنقولهُ ... عنِ العينِ في التّحقيق للعينِ رادعُ

248. فسِرُّ الهوى عن قائليه مُحجَّبٌ ... وما القيلُ للعشّاقِ والقال نافِعُ

249. ورمزُ الهوى سِرٌّ ومدفَنه الحشا ... ودونكَ والتّصريحَ عنهُ موانِعُ

250. وإنّي لمن في الحُبِّ بهُدى بهديه ... فإنّك لا تهدي من أحببت قانِعُ

251. فدع عنك دعوى القولِ في نُكتة ... فراحلةُ الألفاظ في السّيرِ ضالِعُ

252. وسِر في الهوى بالرّوحِ واصغِ إلى ... لِتسمعَ منه سرَّ ما أنت والعُ

253. ومن دونِ هذاك السّماعِ مهالِكَ ... وما كُلُّ أذنٍ فيه تِلك المسامعُ

254. فشمّر ولُذ بالأولياءِ فإنّهُم ... لهم من كتابِ الحقِّ الوقائعُ

255. هم الذّخْرُ للملهوفِ والكنزُ للرّجا ... ومنهُم ينالُ الصَّبُّ ما هو طامِعُ

256. بهم يُهتدى للعينِ من ضلّ في ... لهم يُجذبُ العُشّاقُ والرّبعُ شاسِعُ

257. هم القصدُ والمطلوبُ والسُّؤال ... واسمهم للصبِّ في الحُبِّ شافِعُ

258. همُ للناسِ فالزم إن عرفتَ طريقَهُم ... ففيهم لِضُرِّ العالمين منافِعُ

259. فإن جهلوا فانظرِ بِحُسنِ عقيدةٍ ... إلى كلِّ من تلقاهُ بالفقر ضارعُ

260. وحافظ مواثيق الإرادة قائمًا ... بشرعِ الهَوى إن أنت في الحُبِّ شارعُ

261. وداوِم على شــرطين ذكــرُ أحبّــةٍ وتســليكُ نفــسِ للخــلاف تُســارعُ

262. فلا تُهملــنَ ذكــرَ الأحبّــة لمحــةً وداوِم خِــلاف الــنّفسِ فهــيَ تُتــابعُ

263. وقُم واستقم في الحُــبِّ لا تخشــى فميــلُ الفتــى عمــا يُحــاول رادعُ

264. وإن ساعدَ المقدورُ أو ساقك القضا إلى شيخ حــقٌ فــي الحقيقــة بــارعُ

265. فقُم فــي رضــاهُ واتّبِــع لمُــراده ودع كُلَّ ما من قبــلُ كنــت تُصــانِعُ

266. وكُن عنده كالميــتِ عنــد مغْســلٍ يُقلّبــه مــا شــاء وهــو مطــاوِعُ

267. ولا تعترض فيما جَهِلتَ من أمــرهِ عليــه فــإنَّ الاعتــراض تنــازعُ

268. وسلّم لهُ مهمــا تــراهُ ولــو يكــن على غيــر مشــروعٍ فــثمّ مُخــادعُ

269. ففي قصّة الخضر الكــريم كفايــةٌ بِقتــلِ الغُــلامِ والكلــيمُ يُــدافِعُ

270. فلمّا أضاء الصُّبحُ عن ليــل ســرّه وســلَ حُســامًا للمحَــاججِ قــاطعُ

271. أقــام لــهُ العُــذرَ الكلــيمُ وإنّــهُ كــذلك علــمُ القــوم فيــه بــدائعُ

272. وواظِب شُــود العلــمِ فيــك فإنّــهُ هو الحــقُّ والأنــوارُ فيــكَ ســواطِعُ

273. ورقَّ مقام القلبِ مــن نجــمِ ربِّــه إلى قمــرِ الــرّحمنِ إذ هــو طــالعُ

274. إلى شمسِ تحقيق الألوهــةِ رافعًــا إلــى ذاتــه للقــدرِ إذ أنــت رافــعُ

275. فلله خلفَ الاسمِ والوصفِ مظهــرٌ وعنــهُ عُيــونُ العــالمين هواجِــعُ

276. فليسَ يُــرى الــرّحمنُ إلاّ بعينِــهِ وذلــكَ حكــمٌ فــي الحقيقــةِ واقِــعُ

277. وإيّــاك لا تســتبعد الأمــر إنّــهُ قريبٌ على مــن فيــهِ للحــقِّ تــابعُ

278. وهات أنا ذا أنيبكَ عن سُبُلِ الهدى وأفصحُ عمّــا قــد حوتْــهُ المشــارعُ

279. أقُصُّ حديثًا تمَّ لــي مــن بــدايتِي لنحــوِ انتهــائِي علّــهُ لــك نــافِعُ

280. برزتُ مِنَ النــورِ الإلهــيِّ لمعــةً لحكمــةِ ترتيــبٍ قضــتهَا البــدائِعُ

281. إلى سقفِ عرشِ اللهِ في أُفقِ العُــلا ومنه إلى الكُرســيّ حيــثُ أُســارعُ

282. إلى القلمِ الأعلى ولي منــهُ بــرزةٌ إلى اللّوحِ لوحِ الأمر والحــق واسِــعُ

283. إلى الهَبَا الســامي وقيــلَ مُكرِّمــاً نزلتَ الهيُولى وهــيَ للخلــقِ جــامِعُ

284. هنــاكَ تلقَّتنِــي العناصِــرُ حِكمــةً ومنها اجتلتني في حِماهــا الطَّبــائِعُ

285. وأنزلتني المقدورُ من أوجِ أطلــسٍ إلى الفلكِ العالي الذُّرى وهــوَ تاسِــعُ

286. ومنه هُبُــوطِي للكواكــبِ نــازلاً علــى فلــكِ كيــونَ ثمّــةَ ســابِعُ

287. فلمّا نزلتُ المُشترى وهو ســادسٌ سماءٌ به للسِّــعدِ فــي الكــونِ تــابِعُ

288. أتيتُ سما بهرامَ من بعــد هابطًــا على فلكِ للشَّــمسِ والشَّــمْسُ رابــعُ

289. وفي كُرة الزّهراءِ أعني ســماءها حثَّثتُ مَطِيَّ السَّــيْرِ والــدّارُ شاسِــعُ

290. على كاتِبِ الأفلاكِ وهــو عطــاردُ وفدتُ وكانــت لــي هُنــاكَ مراتِــعُ

291. وبالقمرِ الباهي نزلــتُ وشُــرِّعت على الفلكِ النــاري الأثيــرِ شــرائِعُ

292. ومنه هوى للأمرِ في فلــك الهــوا ركائــبُ عــزمٍ لهــنَّ موانِــعُ

293. وبالكُرةِ المائيَّةِ العــينِ إذ ســرت أضافت ركابَ العــزمِ فيهــا البلاقِــعُ

294. فهذا نزولُ الجسمِ من عنــد ربِّــهِ وللــروحِ تنزيــلُ مَجــازٌ مُتــابِعُ

295. وذلكَ أنّ الرّوحَ في المركزِ الــذي لها هي روحُ الحــقُّ فــافهم أســامِعُ

296. فلــيسَ لهــا فيــه هُبــوطٌ منــزَّلٌ ولــيسَ لهــا منــهُ صُــعودٌ مُرافِــعُ

297. ولكــنَّ فــي تعيينهــا بِمُخصَّــصٍ تنزَّلَ عــن حُكــمِ بــأن هــو شــائِعُ

298. وذلــك لــلأرواحِ خلــقٌ حقيقــةً وذلك تنزيــلُ لهــا وقواطِــعُ

299. ففي المثلِ المشهور وجهٌ تنوّعــت ســرائرهُ حتّــى بــدا مُتنــاوعُ

300. فيبرزُ في حُكــمِ المــرآة للــورى على الجُرمِ والمِقــدارِ إذ ذاك طــابِعُ

301. فتنويعها ذاك التُّجلـــى هـــو الـــذي تُسمِّيهِ روحـــاً وهـــوَ بـــالنَّفخِ واقِـــعُ

302. وإلا فـــلا اســـمُ لـــه غيـــرَ ربِّنـــا ولـــيسَ لـــه إلاّ الصّـــفاتُ مواضِـــعُ

303. تنزَّهَ ربِّـــي عـــن حُلـــولٍ بقُدسِـــه وحاشـــاهُ مـــا بالاتّحـــادِ تُجـــامِعُ

304. فمهما تحلُّ الـــرُّوحُ جِســـما فإنّهـــا لتصوير ذاكَ الجسمِ في الصور تـــابِعُ

305. ويتبعها فـــي نصـــبها وارتفاعهـــا وتتبعـــهُ إن جـــرَّ يومًـــا طبـــائِعُ

306. فإن قوِيت بالتّزكيـــات رقـــت بـــهِ إلى المركزِ العالي الذي هـــو رافِـــعُ

307. وإن ضَـــعُفت واســـتقوتِ الـــنّفس تكـــن تبعًـــا للجســـمِ إذ هـــو تـــابِعُ

308. فتشقى به في سجنِ طبعٍ وإن رقت به كان مسعودًا وفـــي العِـــزِّ راتِـــعُ

309. وإنّ نزولَ الجسمِ للخلقِ في الثَّرى ســـواءٌ ولكـــن بعـــد ذاكَ تُنـــازِعُ

310. فمـــن ســـبقت للهِ فيـــه عنايـــةً فغيرُ مُكوثٍ فـــي التـــرابِ مُســـارِعُ

311. ومـــن أبعدتـــهُ الســـابقاتُ فإنّـــهُ لـــه بـــين نبـــتٍ والتُّـــرابِ مراجِـــعُ

312. فقد يكُ عُشـــبًا ثـــم ترعـــاهُ دابـــةٌ ويتـــربُ إذ يفنـــى ويخضـــرُّ يـــانِعُ

313. على قـــدرِ تكـــرار التّـــردُّدِ بعـــده لنسِـــيَ عُهـــودًا بـــالحِمى ووقـــائعُ

314. وعِندَ مُرور النّفسِ في كُلِّ منـــزلٍ ســـيُنقشُ فيهـــا منـــهُ طبعًـــا طبـــائِعُ

315. فتظهرُ نفسُ المـــرءِ كاملـــةَ البهـــا ومن نُســـخِ الأكـــوانِ فيهـــا خلائِـــعُ

316. لِتَذكُرَ بالمشـــهودِ غائـــبَ أمرِهـــا فيرجعَ للأوطـــانِ مـــن هـــو راجِـــعُ

317. جرىَ أشهبُ الألفـــاظِ فـــي بيانِهـــا بمضـــمارِه حتّـــى علـــونَ منـــافِعُ

318. سألوي عِنانَ القـــولِ نحـــو مكانِـــهِ لتطلِـــقَ فيـــه عـــن قُيـــودِ شـــرائِعُ

319. فلمّا نزلـــتُ الأرضَ مـــاء حياتِهـــا وأثمـــرَ لِـــي أصـــلُ هُنالِـــكَ يـــانِعُ

320. وكان إذا أنبـــتَ حـــبَّ غُصـــونِها أرُزاً فصـــــدّق أنَّنِـــــي لمُطـــــالِعُ

321. وساق القضا تلك الحُبـوبَ فغُـديًّا بهـا أبـوايَ الأطهـرانِ جوامِـعُ

322. وحلَّ مزاجُ الحبِّ في الجسمِ مـادةً وتمّـت لكَيمـوسَ دامٍ وبخـائِعُ

323. فلمّـا دنـا آن البـروزِ تجامعَـا بعقـدِ حـلالِ نعـم ذاك التّجـامعُ

324. ولمّـا تلاقـى منـهُ مـاءٌ بمائِهـا وأبـدعَ بالتّرتيـبِ نَشـويَ بـادِعُ

325. وكان اقتضاءُ النشوءِ أنّنِي روحـهُ وتعبيرُ نفخِ الـروحِ عـن ذاكَ واقِـعُ

326. فصوّر شخصي باليدينِ مُصـوِّري لِيطبَـعَ للضِّـدَّينِ فـي طوابِـعُ

327. وأخرجنِي من بعدِ تكميـلِ هيكلِـي إلى العالمِ الأرضيِّ من هـوَ صـانِعُ

328. ففي أوّل الشّـهرِ الحـرامِ مُحـرّم ظُهوري وبالسَّـعدِ العطـاردِ طـالِعُ

329. لستِّينَ مـع سـبعِ إلـى سـبعمائةٍ مِنَ الهِجرة الغرّا سـقتنِي المراضِـعُ

330. ومُذ كنتُ طفلاً فالمعـاني تطلّبِـي وتأنفُ نفسي كُـلَّ مـا هُـوَ واضِـعُ

331. ولي هِمّةٌ كانت وها هيَ لـم تـزل على أن لها فـوقَ الطِبـاقِ مواضِـعُ

332. وقد كُنتُ جمّاحًا إلـى كُـلِّ هيئـةٍ فخُضـتُ بحـاراً دونهُـنَّ فجـائِعُ

333. وكلّ الأماني نِلتها وهيَ إن علـت بها بعد نيلِ القصـدِ مـا أنـا قـانِعُ

334. إلى أنت أتتنِي مـن قـديمِ عنايـةٍ أيادٍ لها مُـذ كنـتُ عنـدِي صـنائِعُ

335. وهبَّ نسيمُ الجُودِ من أيمنِ الحِمـا وصُـبَّ سـحابٌ بـالتعطُّفِ هـامِعُ

336. وأحيا الحيا أرضَ الفُؤادِ فأعشـبت وغنَّتْ على عودِ الوِصـالِ سـواجِعُ

337. فهمتُ مِن المغنى معـاني أحِبَّتِـي فهمـتُ معنًـى بالصّـبابةِ والـعُ

338. ولاحظتُ في فِعلِي فضاء مُرادِهـا وما لِيَ في شـيءِ سِـواها مَطـامِعُ

339. وفرَّغتُ مشغول الفؤادِ عن السّوى فما أنا فـي غيـرِ الحبيـبِ مُطـالِعُ

340. فلمّا أضاءت في الحشا جذوةُ الهَوى وأومضَ مـن سـفحِ المحبّـةِ لامِـعُ

341. سقاني الهوى كأسَ الغرامِ ولم يكن على ساحةِ الوِجــدانِ بــالكرمِ مــانِعُ

342. فقاطعتُ نِدماني وواصلتُ لــوعَتِي وهاجرتُ أوطــاني فبانــت مرابِــعُ

343. تركتُ لها الأسباب شُــغلاَ بِحُبِّهــا ووجــدًا بنــارِ ق حوتْهَــا الأضــالِعُ

344. وأشغلنِي شُغلي بها عــن شــوَغِلي وفيهــا فــإنِّي للعــذَارِ مُخــالِعُ

345. خلعتُ عذارِي في الهوى وزَهِــدتُ مكانِي وإمكــاني ومــا أنــا جــامِعُ

346. وألقيتُ إنســاني فألقيــتُ مُنيتــي وجافيتُ نومِي بل جفَتْنِــي المضَــاجِعُ

347. وسلَّمتُ نفسِــي للصّــبابةِ راضــيًا بِحُكمِ الهَوى تحــت المَذلّــةِ خاضِــعُ

348. وفوَّضْتُ أمري في هوامــا تــوكُّلاً ليَقطعَ في حُكمِــي بمــا هــو قَــاطِعُ

349. وأنزلنِــي مــن أوجِ عِــزّ] ذِلّــة فلي بعــد رفــعِ الاقتــدارِ تواضــعُ

350. غنيــتُ فأغنــانِي غِنــايَ بِحُبِّهــا وعِندِي افتقــاراً نحوهَــا وضــرائعُ

351. طرحتُ على أرضِ الهوانِ رياستِي لهــا نعــمٌ طرحًــا لِقــدرِي رافِــعُ

352. لبستُ لِباسَ الوجدِ فيهــا خلاعــةً لِباسَ الهَوى في الحُبِّ ما أنــا خــالِعُ

353. ومُذْ أودعَتني تُربةُ الــذّلِّ والشّــقا فروحي وروحــي راحــلٌ ومُــوادعُ

354. ولي فــي هواهَــا هتكــةً وتبــدُّد على أنّهُ لــي مــن نواهَــا مَصــرع

355. جعلتُ افتقارِي في الغرامِ وســيلتِي ويا ضعفَ مشغوفٍ لهُ الفقــرُ شــرعُ

356. وجِئــتُ إليهــا راغبًــا لا مثوبــةً ولكــن لهــا مُنــى إليهــا أُســارعُ

357. سكنتُ الفلا مُستوحشًا من أنيســها ومُست>أنسًا بالوحشِ وهــيَ رواتِــعُ

358. أنوخُ فيســجيني حمــامٌ ســواجِعُ وأبكــى فيحكينــي غَمــامٌ هوامِــعُ

359. ولِي أن عوى ذِئْبٌ على فقدِ إلفِــهِ زفيــرٌ لــهُ فــي الخــافقينِ صــدائِعُ

360. وإن غرّدْتُ قُمريّــةٌ فــوق أيكــةٍ تُجاوبُ قُمريًّا علــى البــابِ ســاجِعُ

361. فـــإنّ لأنـــاتي وتأويـــهِ لـــوعَتِي ... بِتلكَ الفيـــافي فـــي الظَّـــلامِ تَراجُـــعُ

362. وبي من مريضِ الجفنِ سُقْمٌ مُبـــرّحٌ ... ولي من عصيِّ القلبِ دمـــعٌ مُطـــاوِعُ

363. نحلـــتُ مـــن الآلامِ حتّـــى كـــأنّنِي ... مُقـــدّر مفـــروض ومـــا هـــوَ واقِـــعُ

364. فجسمي وأسقامي مُحـــالٌ وواجِـــبٌ ... ودمعِـــي وخـــدِّي أحمـــرٌ وفواقِـــعُ

365. فلو نقطَ الخطَّـــاطُ حرفًـــا لهيْكِلِـــي ... على ســـطحِ لـــوحٍ مـــا رآهُ مُطـــالِعُ

366. أُسائِلُ من لاقيـــتُ والـــدّمعُ ســـائلٌ ... عنِ الجزعِ والسُّكّانِ والقلـــبُ جـــازِعُ

367. تحاربَ جَفنـــي والكـــرى فتفانيـــا ... وسالمَ قلبـــي الحُـــزنَ فهـــوَ مُبـــايعُ

368. وقد قُيِّدت بـــالنّجمِ أهـــدابُ مُقلتـــي ... كما أُطلقـــت عـــن قيـــدهِنَّ المَـــدامِعُ

369. وأَسْقط قدرِي في الـــورى شِـــنعةُ ... وعِنـــدِي أنَّ العِـــزَّ تِلـــكَ الشَّـــنائِعُ

370. وكم مرَّ بِي من كنتُ أرفـــعُ قـــدرهُ ... كأنِّي لـــه مـــن بعـــدِ ذلـــك واضِـــعُ

371. وينكـــفُ إن لقـــاهُ بـــي مُتطيِّـــرًا ... ومـــا هُـــوَ إن حدَّثْتُـــهُ لـــيَ ســـامِعُ

372. فما لِي في الأحيـــاءِ مـــا عِشـــتُ ... وما لِـــي حقًّـــا لـــو أمـــوتُ مُشـــايعُ

373. وما لِيَ إن حدَّثتُهم مِـــن مُجـــاوبٍ ... ولا إن دَهاني الخطبُ فـــيهم مُـــدافِعُ

374. كأنَّ لم أكن في الحيِّ أرفعَ لأهلـــه ... مكانًا وقـــدري فـــي المكانَـــةِ مـــانِعُ

375. ذللتُ إلى أن خِلتُ أنِّـــي لـــم أزل ... أذلهـــم قـــدرًا فهـــا أنـــا خَاضِـــعُ

376. وأحسبُ أنّ الأرضَ تنكفُ أن ترى ... ولي فـــي ثراهَـــا مـــذهبٌ ومشـــارِعُ

377. رعى اللهُ أحزانًا وعـــينَ مـــودَّتِي ... فهـــنَّ لقلبِـــي حيـــثُ كنـــتُ توابِـــعُ

378. نعم وسقَى وجدًا مدى الدَّهرِ مُؤنِسي ... فكم لك يـــا دهـــرِي علـــيَّ صـــنائِعُ

379. ويا زفراتِـــي اصـــعدِي وتنفَّسِـــي ... فقد هملت من فيضِ جفنـــي المـــدامِعُ

380. ويا كبدِي في الحُبِّ ذوبي صـــبابةً ... ويـــا كمـــدِي دُم إنَّنِـــي بـــكَ يـــانِعُ

381. ويا جسدِي هل فيكَ من رمقٍ فما أراك سِوى بالوهمِ عبدٌ مُطاوعٌ

382. ويا مُهجتِي والرَّسمُ مِنِّ دارسٌ ويا طللَ الأحشاءِ فجعُك صارعُ

383. ويا جَفنِي المقروحَ قد فتنِي الدِّما ويا قلبِي المجروحُ هل أنتَ صارعُ

384. ويا ذاتِي المعدومَ هل لك بعثةٌ ويا صبريَ المهزومَ هل أنت قارعُ

385. ويا خفقانَ القلب زدنِي كآبةً ويا نارَ أحشايَ حنينَ الأضالعُ

386. ويا نفسي الحرَّاءَ موتي تلهُّفًا فما لكِ في دينِ المحبَّةِ شافِعُ

387. ويا روحي المتعوبَ صبراً على ويا عقلِي المسلوبَ هل أنتَ والعُ

388. ويا ما بقيَ فبالوهمِ مِنِّي وُجودهُ عدمتُكَ شيئًا وقعهُ مُتمانِعُ

389. ويا مُسقِمي زِدني كرّ فإنِّي وإن أكنْ إلى العذلِ لا أصغي فللذِّكر سامِعُ

390. وياقاضِبًا في الحبِّ يُقضى بعدلِهِ تحكّم بجور إنَّنِي لكَ طائِعُ

391. جعلتَ وُجودِي في بقائها ألا فاقضِ ما تقضِي فما أنا جازعٌ

392. وحقّقتُ أنّي في وُجودي قائمًا بها ووجُودي مكرهٌ وخدائعُ

393. فمن مِصرَ أرضي قد خرجتُ لعلَّ شُعيبَ القلب فيه صدائِعُ

394. فألقيتُ بنَتي عادتِي وطبائِعي تذودانِ أغنامِي ومائيَ نابِعُ

395. سقيتُ منَ الماءِ اليَقينِ غنائِمِي ومن رعيِ زهرِ العلمِ هُنَّ شوابِعُ

396. وجاءت على استحياء ذاتِي لربِّهَا بتوحيدِها إحداهُما وهي تُسارعُ

397. فلمّا تزوّجتُ الحقيقة صُنتها وأمهرتهَا بالروحِ تلكَ الشّرائِعُ

398. صعدتُ معالي طور قلبي مُناجيًا لِرتِي حتّى أن بدت لي لوامِعُ

399. وخلّفتُ أهلِي وهي نفسي تركتُها وجِئتُ إلى النور الذي هو ساطِعُ

400. فناداني التَّوحيدُ نعليكَ دعهما فها أنا ذا للروحِ والجسمِ خالِعُ

401. وكلّمنِي التحقيق من شجرِ الحشـــا بـــأنِّي بـــالوادي المُقـــدّسِ راتِـــعُ

402. فسرتُ بعقلي مـــع فتـــايَ وحُوتـــه إلى مجمعِ البحـــرينِ والعقـــلُ تـــابِعُ

403. هناك نسيتُ الحوتَ وزهو أنِّيتـــي فســـبَّحَ فـــي بحـــرِ الحقيقـــةِ شـــارعُ

404. على إثريَ ارتديتُ حتى لقيتُ مـــن هو الأصلُ إذ نقشٌ أنا وهـــو طـــابِعُ

405. فلمّـــا تعارفنـــا ولـــم يبـــقَ نُكـــرةً طلبـــتُ اتِّباعًـــا كـــي يفـــوز مُتـــابِعُ

406. فأغرقَ في بحـــرِ الإلـــهِ سَـــفِنتي وخرَّ غُلامُ الشِّـــركِ إذ هُـــوَ جـــازعُ

407. وجُزنـــا بـــبلاد اللهِ قريـــةً عُربـــةٍ وفيهـــا لِقلبِـــي مُنحنـــى وأَجـــارعُ

408. أردنَا ضيافاتِ أبـــوا أن يُضـــيِّفوا لتســـدل فـــي وجـــه البُـــدورِ براقِـــعُ

409. هُنا جِدارُ الشَّرعِ حضـــري أقامـــهُ لئلاّ تُـــرى بـــالعينِ تلـــكَ الشّـــرائِعُ

410. فإن فهمت أحشاكَ ما قُلتُ مُجمـــلاً وإلاَّ فبالتّفصـــيلِ هـــا أنـــا صـــادِعُ

411. رأيتُ قِيامِي راجعًـــا نحـــو ربّـــؤهِ تقهقـــر مِنّـــي للحبِيـــبِ مراجـــعُ

412. فعاينتُ أنِّي كُنتُ في العلـــمِ ثابِتًـــا وللحقِّ علمُ الحقِّ فـــي الحُكـــمِ تـــابعُ

413. وبالعلمِ فـــالمعلومُ أيضًـــا مُحقّـــقٌ وليس لِهذا الحُكـــمِ فـــي العقـــلِ رادعُ

414. فحِينئـــذٍ حقّقـــت أنِّـــي نفخـــةٌ من الطيبِ طيبِ اللهِ في الخلقِ شـــايعُ

415. وما النَّشرُ غيـــرُ المســـكِ فـــافهم ويُغنيـــكَ فالتّصـــريحُ للسُّـــرِّ ذائِـــعُ

416. فلاحظتْ في فعلِي فضاء مُرادِهـــا وأبصرتُ صُنعِي أنّهـــا هـــي صـــانِعُ

417. تُحرِّكُنِـــي مســـتورةً بـــأنيتي ومـــا ســـترُها إلا لمـــا فـــيَّ مـــانِعُ

418. فسلّمتُ نفسي حيثُ أسلمنِي القضـــا وما لِيَ مـــع فعـــلِ الحبيـــبِ تنـــازُعُ

419. فطورًا ترانِي في المساجِدِ عاكِفًـــا وأنِّي طـــورًا فـــي الكنـــائسِ راتِـــعُ

420. أرانِي كـــالآلاتِ وهـــو مُحرِّكِـــي أنـــا قلـــمٌ والاقتـــدار أصـــابِعُ

421. ولستُ بجبريٍّ ولكن مُشاهد فِعالُ مُريدِ ما لهُ من يُدافِعُ

422. فآونة يقضي عليَّ بطاعةٍ وحينًا بما عنهُ نهتنَا الشّرائِعُ

423. لِذاكَ تراني كُنتُ أتركُ أمرهُ وآتي الذي ينهاهُ والجفنُ دامِعُ

424. ولِي نُكتةٌ غرّا هُنا سأقولها وحُقَّ لها أن ترعويها المسامِعُ

425. هِيَ الفرقُ ما بينَ الوليِّ وفاسقٍ تنبَّهَ لها فالأمر فيهِ بدائِعُ

426. فما هو إلا أنّه قبلَ وقعِهِ يُخبِّرُ قلبِي بالّذي هو واقِعُ

427. فأجنى الذي يقضيه فِيَّ مُرادُها وعيني لها قبلَ الفِعالِ تُطالِعُ

428. وكنتُ أرى منها الإرادةُ قبل ما أرى الفعلَ منِّي والأسيرُ مُطاوِعُ

429. فأتى الذي تهواهُ منِّي ومُهجتِي لِذلك في نارٍ حوتها الأضالِعُ

430. فإن كنتُ في حُكمِ الشّريعةِ عاصيًا فإنّي في علمِ الحقيقة طائِعُ

431. وكم ركبَت نفسي من الهولِ مركبًا فيا درّها لله كيفَ تُصارِعُ

432. فكانت إذا هالها الأمرُ وعاينت إرادة من تهوى أتْهُ تُسارِعُ

433. وكم جرَّدوا للحربِ فاستهلّت بما أراد حبِيبي فاردرَتها الوقائِعُ

434. وكم داسَهَا نعلٌ على أم رأسها فلمّا تولَّتْ أقبلت وهيَ خاضِعُ

435. وكم كانَ صدرِي للنِّبالِ عريضةً وعِرضي لسهمِ الطاعتين مواقِعُ

436. وكم كنتُ أيضًا للمرادِ مُجرَّدًا من الغِمد سيفًا بالدِّما وهو ناقِعُ

438. وكم هِجْتُ ناراً للوغى بينَ أضلُعِي وبينِي وبين الغيرِ والأمرُ شائِعُ

439. وكم قبّلت رِجلي فمٌ فضربتُهُ بها عامداً إضرارهُ ومُقاطِعُ

440. وكُلُّ الذي آتيه ناظرًا لِمثبتةٍ في اللّوحِ أنِّي تابِعُ

441. فلمّا مضى ليلِي وولّت نُجومُهُ وأشرقَ شمسي في الألوهَةِ ساطِعُ

442. سُلبتُ إرادتِـــي وحـــولي وقُـــوّتِي وكـــلُّ وُجـــودِي والحيـــا والمَجـــامِعُ

443. فنيتُ بها عنِّـــي فمـــا لـــي أنيّـــةٌ هويّـــــةُ ليلـــــى للأنيّـــــاتِ فـــــامعُ

444. وكنتُ كما أن لم أكـــن وهـــو أنّـــهُ كما لم يـــزل فـــردًا وللكُـــلِّ جـــامعُ

445. وغُيِّبتُ عن تلـــكَ المشـــاهدِ كُلّهـــا وعنّي وعـــن غيبـــوبتي أنـــا رامِـــعُ

446. فلا أنا إن حدَّثتُ يومًـــا مُخاطِـــبٌ وإن أسمعوني القولَ مـــا أنـــا ســـامِعُ

447. ولا أنـــــا إن كلّمـــــتهم مـــــتكلّمٌ ولا أنـــــا إن نـــــازعوني مُنـــــازعُ

448. فلمّا فنـــى منِّـــي وجـــودُ هـــويّتِي وباعَ البقَا بـــالموتِ مـــن هـــو بـــائعُ

449. خبَتْنِي فكانـــت فـــيَّ عـــينَ نِيابـــةً أجل عوضاً بل عينُ مـــا أنـــا واقِـــعُ

450. فكنت أنا هِيَ وهِيَ كانت أنا ومـــا لها من وُجـــودِ مُفـــردٍ مـــن يُنـــازعُ

451. بقيتُ بهـــا فيهـــا ولا تـــاء بيننـــا وحالِي بها مـــاضٍ كـــذا ومُضـــارعُ

452. ولكن رفعت النّفس فارتفعَ الحِجـــا ونُبِّهتُ من نومِي فمـــا أنـــا ضـــاجِعُ

453. وشـــاهدتني حقًّـــا بعـــينِ حقيقتـــي فلي في جبينِ الحُسنِ تِلـــكَ الطّلائِـــعُ

454. جلوتُ جمـــالِي فاجتليـــتُ مرآتـــي ليُطبَـــعَ فيهـــا للكمـــالِ مَطـــابِعُ

455. فأوصافها وصـــفي وذاتـــي ذاتُهـــا وأخلاقُها لـــي فـــي الجمـــالِ مطـــالِعُ

456. واسمِي حقًّا اســـمُها واســـمُ ذاتهـــا لِيَ اسمٌ ولِـــي تلـــك النُّعـــوتُ توابِـــعُ

457. فشمسي في أفُقِ الألوهـــةِ مُشـــرِقُ وبدري في شـــرقِ الرُّبوبيـــة طـــالِعُ

458. ونفسيَ بالتَّحقيقِ يا صـــاحِ نفسُـــها وليسَ لتوحيـــدي مـــن الشِّـــركِ رادِعُ

459. فمن نظرتها عينُـــهُ فهـــوَ نـــاظِري وتُبصِـــرها عـــينٌ إلـــى تُطـــالِعُ

460. ويحمدُها بالشُّكْرِ من هـــوَ حامِـــدي ويُثنِي بحمدي من لـــهُ الحمـــدُ رافِـــعُ

461. ويعبُـــدُنِي بالـــذّات عابِـــدُها كمـــا لها خضعت أحشاءُ من لِـــيَ خاضِـــعُ

462. تُجيبُ إذا ناديت باسمي وإنّني مُجيبٌ إذا ناديتها لك فازعُ

463. وقد مُحيت أوصافُنا في ذواتنا كما فنيَت منّي نُعوتُ ضرايعُ

464. فأفنيتُها حتّى فنيتُ ولم تُكن ولكنّني بالوهمِ كنتُ أُطالِعُ

465. كذا الخلقُ فافهم إنّهُ مُتوهِّمٌ وهذا كقِشركي يضلَّ مُخادِعُ

466. وها هِيَ ما كانت سِوى مخزنٍ ولِي هُناك مِنَ الحُسنِ البَديعِ ودائعُ

467. فلمّا قبضتُ الإرث من مخزنِ تناقض عن جُدرانِه فهوَ واقِعُ

468. فكانت كعنقا مغربٍ وصفةً وما حوت غير ذاك الوصفِ منها البقائِعُ

469. هِي الذاتُ طاخت إن فهمتَ إشارتي نجوتَ وإلاّ فالجهالةُ خادعُ

470. وهاك حديثَ المُنحنا غير أنّهُ على الوردِ من قشرِ الكمامِ فمانِعُ

471. غزالٌ له عينانِ بالسِّحرِ كُحلاً فواحدة فقعا وأخرى فواقِعُ

472. كَثوبِ له طُولٌ ولكنَّ لونهُ حكى ورقَ الرّيحانِ أخضرُ يانِعُ

473. فما الطولُ إلاّ الثّوبُ واللّونُ عينُهُ إذِ الحُكمُ في المحكومِ للأمرِ تابِعُ

474. وما الثّوبُ طولاً ولا اللُّوت ذاتُهُ وما ثَمَّ إلاّ الثَّوبُ تِلكَ المجامِعُ

475. زرعتُ لك المعنى بلفظِيَ فاجنِ ما منحتُكَ مِن أثمار ما أنا زارعُ

476. فإنِّي لمّا أن تبدّت هويَّتِي خفيتُ وإن تغرُ فإنِّيَ طالِعُ

477. وليست سِواي لا ولا كُنتُ غيرها ومن بينَنا تاءُ التكلُّمِ ضائِعُ

478. فإنِّي إيّاهَا بغيرِ تساؤُلٍ كما أنّها إيّايَ والحقُّ واسِعُ

479. فكلُّ عجيبٍ من جماليَ شاهِدٌ وكُلُّ غريبٍ من كمالِيَ شائِعُ

480. وكلُّ الورى طُرًّا مظاهِرُ طلعتي مراء بها من حُسْنِ وجهِي لامِعُ

481. ظهرتُ بأوصافِ البريّةِ كُلّها أجل في ذواتِ الكُلِّ نوريَ ساطِعُ

482. تخلَّفتُ بالتّحقيق في كـلّ صـورةٍ ففي كُلِّ شيء مـن جمـالِي لوامِـعُ

483. فما الكونُ في التّمثـالِ إلاّ كدِحيـةٍ تصوّرُ روحـي فيـهِ شـكلٌ مُخـاعُ

484. فصِفني بأوصافِ البريّـةِ جميعهـا فـإنّي لِـدنياك المحاسِـنِ جـامِعُ

485. وعـن كُـلّ تشـبيهِ فـإنِّي مُنـزّهٌ وفـي كُـلِّ تنزيـهٍ فـإنّي مُضـارعُ

486. وجِسـمي لـلأرواحِ روحٌ مُـدبّرٌ وفـي ذرّة منـهُ الأنـامُ جوامِـعُ

487. ولو لم يَكُن في الحُسنِ منِّي لطيفـةٌ لمـا كانـتِ الأجفـانُ فـيَّ تُطـالِعُ

488. ولولا لذاتي في الكمـالِ محاسِـنُ تلـوحُ لمـا مالـت إليهـا الطّبـائِعُ

489. فهيكلُ شخصي كلٌّ فـرد بسـيطةٍ لِجـوهرِ أنـواع المحاسـنِ جـامِعُ

490. وإنّي علـى تنزيـهِ ربّـي لقائـلُ بأوصـافِهِ عنِّـي فحقِّـي صـادعُ

491. أنا الحقُّ والتّحقيـقُ جـامعُ خلقِـهِ أنا الذاتُ والوصفُ الذي هـو تـابِعُ

492. فأحوي بذاتي مـا علمـتُ حقيقـةً ونـوري فيمـا قـد أضـاء فلامِـعُ

493. ويسمعُ تسبيحُ الصّوامِتِ مسـمعِي وإنّـي لأسـرارِ الصّـدُورِ أُطـالِعُ

494. وأعلم ما قد كان في زمنٍ مضـى وحـالاً وأدري مـا أراهُ مضـارعُ

495. ولو خطرت في أسودِ اللّيـل نملـةٌ على صـخرةٍ صـمّا فـإنّي مُطـالِعُ

496. أُعِدُّ الثّـرى رمـلاً مشـاقيلَ ذرّة وأحصي غزيرَ القطرِ وهـي هوامِـعُ

497. وأحكمُ موجَ البحرِ وسَـطَ خِضـمِّهِ عيـاراً ومقـداراً كمـا هـو واقِـعُ

498. وانظُـر تحقيقـا بعينـي مُحقِّقـاً قُصورَ جنـانِ الخُلـدِ وهـي قلائـعُ

499. وأُتقِـنُ علمًـا بالإحاطـةِ جُملـةً لأوراق أشـجارِ هُنـاك أيـانِعُ

500. وكُلُّ طِباقٍ فـي الجحـيمِ عرفتُهـا وأعرفُ أهليهـا ومـن ثـمّ واضِـعُ

501. وأنـواع تعـذيبٍ هُنـاك علمتُهـا وأهوالهـا طُـرًّا وهُـنَّ فظـائِعُ

502. وأملاكها حقًّا عرفتُ ولم يكُن عليَّ بخافٍ ما لهُ أنا صانِعُ

503. وكُلٌّ عذابٍ ذُقتُ ثُمَّ ولم أبل أأخشى وإنِّي للمقامين جامِعُ

504. وكلٌّ نعيمٍ إنّني لمُنعّمٌ به وهوَلِي مِلكٌ وما ثمَّ رادِعُ

505. وكُلٌّ عليم في البريّة إنّهُ لقطرةُ ماءٍ من بِحاري دافِعُ

506. وكُلٌّ حكيمُ كان و هو كائنٌ فمن نورِي الوضّاحِ في الخلق لامِعُ

507. وكلٌّ عزيزٍ بالتجبُّرِ قاهرُ ببطشِ اقتداري للبريّة قامِعُ

508. وكُلٌّ هُدى في العالمينَ فإنّهُ هُداي وما لي في الوُجودِ مُنازعُ

509. أُصوّرُ مهما شئتُ من عدمٍ كما أُقدِّرُ مهما شئتُ وهو مُطاوعُ

510. وأُفني إذا شئتُ الأنامِ بلمحةٍ وأحيي بلفظٍ ما حوتهُ البلاقِعُ

511. وأجمعُ ذرّاتِ الجُسومِ من الثّرى وأنشي كما كانت وإنِّي بادِعُ

512. وفي البحرِ لو نادى باسمِي حُوتها أجبتُ وإنِّي للمناجين سامِعُ

513. وفي البرِّ لو هبَّ الرّياحُ على أحيطُ وأُحصي ما حوتهُ البقائِعُ

514. وخلفَ مَعالي قافَ لو يستغيثُ بِي مُغاثٌ فإنِّي ثمَّ للضُّرِّ دافِعُ

515. وأقلبُ أعيانَ الجبالِ فلو أقل لها ذهبًا كوني فهنَّ فواقِعُ

516. وأجريَ إن شئتُ السّقائنَ في الثّرى وفي البحرِ لو أبغي المطيُّ تُسارعُ

517. وإنّ الطّباق السّبعَ تحت قوائمِي ورجلي على الكُرسيِّ ثمّة رافِعُ

518. وبيتِي سقفُ العرشِ حاشايَ ليس مكانٌ ومن فيضي خُلقن المواضِعُ

519. وأُجري على لوحِ المقاديرِ ما أشا وبالقلمِ الأعلى فكفِّي بارعُ

520. فسدرةُ أوج المنتهى لِيَ موطن وغايةُ غاياتِ الكمالِ مَشارعُ

521. وكُلٌّ معاشِ الخلق تُجريهِ راحتِي لراحتهم جودًا ولستُ أُصانِعُ

522. وفي كُلِّ جزء من تراكيبِ هيكلـــي لِوُسعِي فالكُرســـيُّ والعــرشُ ضـــائِعُ

523. وأمحُو لِما قد كان في اللّوحِ مُثبتـــاً وتثبـــتُ إذا وقّعـــتُ ثـــمَّ وقـــائِعُ

524. وإنّي على هذا عـــنِ الكُـــلِّ فـــارغ ولـــيس بـــه لِـــي هِمّـــةٌ وتنـــازعُ

525. ووصفِيَ حقّاً فوق ما قـــد وصـــفتُهُ وحشايَ من حصرٍ ومـــا لـــي قـــاطِعُ

526. وإنّي على مِقدار فهمِـــكَ واصِـــفٌ وإلاّ فلـــي مـــن بعـــد ذاك بـــدائِعُ

527. وثمّ أُمـــورٌ لـــيس يُمكِـــنُ كشـــفُها لهـــا قلّـــدتنِي عقـــدهنّ شـــرائِعُ

528. قفوتُ بهـــا آثـــاراً أحمـــد تابعًـــا فأعجـــب لمتبـــوعٍ ومـــا هـــو تـــابعُ

529. نبـــيٌّ لـــه فـــوقَ المكانـــةِ رُتبـــةٌ ومـــن عينِـــهِ للنّـــاهلينَ منـــابِعُ

530. عليـــه ســـلامُ اللهِ مِـــنّ وإنّمـــا سلامي على نفســـي النّفيســـةِ واقِـــعُ

531. كذا الآلِ والأصحابِ ما ذَرَّ شارقٌ وما تاحَ قُمريٌّ علـــى البـــابِ ســـاجِعُ

فهرس

المصادر و المراجع

-القرآن الكريم (رواية ورش عن نافع)

المصادر

1)أحمد بن سحنون الجزائري ،الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني ،تح:المهديالبوعبدلي ،دار الغرب الإسلامي ،الجزائر ،1973م .

2)حاجي خليفة،كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، دار السعادات، الهند ،ج2،دت.

3)أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة ،دت.

4)الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة ، تح: فريد الشيخ محمد، إيمان الشيخ محمد، دار الكتاب العربي ،بيروت ، ط1، 2004م .

5)الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، ، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان،ج1 ط1، 2003م .

6)أبو ذؤيب الهذلي،ديوانه،تح :أحمد خليل الشال ،مركز الدراسات والبحوث الإسلامية بور سعيدط1 ، 2014م .

7)عبد الرزاق الكاشاني، معجم اصطلاحات الصوفية، تح: عبد العال شاهين، دار المنار القاهرة ، ط1 ،1992م .

8)ابن شاكر الكتبي، فوات الوفيات ، مكتبة النهضة ، مصر،ج4.دت.

9)الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان،ط1، 1983م.

10) أبو الطيب الحسن المتنبي، ديوانه،ضبط:كمال طالب، دار الكتب العلميةبيروت لبنان، مج 4، ط1، 1997م .

11) أبو عبادة الوليد بن عبيد البحتري، ديوانه، شرح وتعليق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، مصر،مج 4.دت.

12) أبو عثمان عمرو بن بحر، الجاحظ ، البيان والتبيين، تح : عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي،ج1، ط7، 1998م .

13) عمر بن الفارض، ديوانه، دار صادر بيروت لبنان، 1962م .

14) عمر رضا كحالة، معجم المؤلفين، مؤسسة الرسالةبيروت،ج2، ط1، 1993م.

15) عمرو بن عثمان بن قنبر ،سيبويه، الكتاب ، تع : إميل بديع يعقوب ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ،ط1، 1999م .

16) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح : النبوي عبد الواحد شعلان ، مكتبة الخانجي، القاهرة،ج1، ج2،ط1، 2000م .

17) عبد الغني النابلسيي،المعارف الغيبية في شرح العينية، تح:عاصم ابراهيم الكيالي،كتاب ناشرون، بيروت لبنان، ط1 ،2013م .

18) **أبو الفتح عثمان بن جني:**

- الخصائص، تح : محمد علي النجار ، المكتبة العلمية .دت

-سر صناعة الإعراب، تح: حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ج1،ط1، 1985م.

19) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، دار الثقافة ، بيروت لبنان،ج4،دت.

20) أبو الفرج قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تح : كمال مصطفى ، مكتبةالخانجي ط3، 1978م .

21) أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، دار صادر،بيروت لبنان ،مج14 ،ط3 ، 2004م .

22) **عبد القاهر الجرجاني:**

_ أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية،بيروت لبنان، ط2، 1999م.

-دلائل الإعجاز، تح: محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت لبنان، 1981م.

23) **عبد الكريم بن إبراهيم الجيلي:**

-الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، تح: صلاح بن عويضة الكيالي، دار الكتب العلمية،، بيروت لبنان،ج1،ط1،1997م .

-النادرات العينية في البادرات الغيبية ،تح: يوسف زيدان، دار الأمين، ط1، 1999م.

24) عبد الله بن المعتز، كتاب البديع ، تح: أغناطيوس، دار المسيرة ،ط1، 1979م.

25) **محي الدين بن عربي:**

_ الفتوحات المكية، تح :عثمان يحي، الهيئة المصرية العامة المصرية للكتاب .مج1، مج 2 ، دت.

_ فصوص الحكم ، تح : أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي ، بيروت، .دت .

26) أبو المغيث الحسن بن منصور، الحلاج، ديوانه، تعليق: محمد باسل عيون السود،دار الكتب العلمية، بيروت لبنان ،ط2 ، 2002م .

27) أبو نصر السراج الطوسي"اللمع" تحقيق وتقديم :عبد الحليم محمود زطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، القاهرة ، 1960م،

28) أبو هلال الحسن بن سهل العسكري، الصناعتين ، تح : مفيد قمجة ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان،ط2، 1989م .

المراجع :

29) إبراهيم أنيس:

_ الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة ،مصر.دت

-.موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية ،القاهرة ، ط2، 1952م.

30) أحمد بن مبارك، الإبريز من كلام سيدي عبد العزيز الدباغ ، المكتبة الوطنية بغداد 1988م .

31) أحمد شوقي، مجنون ليلى ، مؤسسة هنداوي للنشر ، القاهرة ،2012م

32) أحمد قاسم الرمز، ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث في اليمن، مركز عبادي للدراسات والنشر،لبنان ، ط1، 2004م .

33) أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر ، دمشق سوريا ، ط1 ،1999م .

34) أحمد الوردني، قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب، دار الغرب الإسلامي بيروت ، ج1،ط1، 2004م .

35) أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، دار الأمان الرباط،ط1 ،2014م .

36) أشرف محمد النجار، قصيدة المديح في الأندلس، قضاياها الموضوعية والفنية، دار الوفاء ،الإسكندرية ، ط1، 2003م .

37) آمنة بلعلي ، تحليل الخطاب الصوفي فيضوء المناهج النقدية المعاصرة ، الأمل للطباعة ، تيزي وزو ، ط3 ، 2009م .

38) أميرة حلمي، فلسفة الجمال، دار المعارف، القاهرة،مصر.دت .

39) أمين يوسف عودة ، تجليات الشعر الصوفي (قراءة في الأحوال والمقامات)المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط1،2001م .

40) إيليا أبو ماضي، الخمائل ، دار القلم للملايين ،ط11، 1988م

41) تامر سلوم ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر، سوريا.دت.

42) توفيق محمد شاهين، علم اللغة العام، دار التضامن،القاهرة ،ط1، 1980م.

43) ثائر العذاري، في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية ، رند للطباعة والنشر دمشق سوريا ط1،2010م .

44) الحافظ رجب البرسي، مشارق أنوار اليقين في أسرار أمير المؤمنين، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات بيروت لبنان ، ط10،دت.

45) حسام البهنساوي، الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، مكتبة الزهراء، القاهرة ، ط1 ،2005م .

46) حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا 2001م .

47) حلمي خليل، دراسات في اللغة والمعاجم، دار النهضة ،بيروت لبنان ،ط1، 1998م.

48) عبد الحميد صالح حمدان، علم الحروف وأقطابه، مكتبة مديوني، القاهرة ،1990م.

49) خالد اليعبودي، التداخل المصطلحي في الخطاب الصوفي، مطبعة أميمة فاس،ط1 2013م .

50) خليل ابراهيم العطية، التركيب اللغوي لشعر السياب، دار المعارف، تونس،ط1999،2م .

51) رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1993م .

52) راشد بن محمد بن هاشل الحسيني، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة،لبنان،ط1، 2004م .

53) رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي (دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي)، منشأة المعارف ، ط1، 1987م .

54) عبد الرحمن بدوي، الإنسان الكامل في التصوف الإسلامي، وكالة المطبوعات الجامعية، الكويت، ط2 ،1967م .

55) رضوان الصادق الوهابي، الخطاب الشعري الصوفي والتأويل، منشورات زاوية الرباط،ط1، 2007م .

56) **رمضان عبد التواب:**

-فصول في فقه العربية، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1999م .

-مدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي ،القاهرة ، ط1997،3م .

57) رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض،(دراسة أسلوبية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،1998 م.

58) زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق،مطبعة الرسالة ،ج1،1938م

59) زين كامل الخويسكي، الجملة الفعلية في شعر المتنبي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، 1991م .

60) سعاد الحكيم، إبداع الكتابة وكتابة الإبداع، دار البراق، بيروت،ط1 ،2004م .

61) سعد مصلوح ،دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة، عالم الكتب،ط1989،1م .

62) سعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، دار النهضة ،بيروت لبنان، ط3 ، 1984م

63) سميح القاسم، الأعمال الكاملة، الدار الوطنية للنشر والتوزيع، بغداد ،مج1، 2001م.

64) سهل بن عبد الله التستري ، تفسير القرآن ، دار الكتب العربية ، مصر .دت .

65) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، المكتبة العصرية، ط1، 1999م.

66) شوقي ضيف:

_ تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، دار الفكر، 1956م.

_ الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، دار المعارف ، القاهرة، ط11،.دت .

– في النقد الأدبي، دار المعارف ،مصر ، ط6، 1981م .

67) صابر عبد الدايم، آفاق النص الشعري في مرآة المنهج التكاملي، دار الكتب الحديث القاهرة ،ط1، 2006م .

68) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ط1،1987م .

69) صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، شركة الأيام للنشرالجزائر ط1، 1995م .

70) عباس عجلان، عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، مؤسسة تبيان الجامعية مصر 1985م .

71) **عباس محمود العقاد:**

– أشتات مجتمعات في اللغة والأدب ، مؤسسة هنداوي ، القاهرة .دت.

– الثقافة العربية أسبق من ثقافة اليونان والعبريين، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1974م .

– اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة، القاهرة 2005م.

72) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية دار الثقافة ، بيروت لبنان،ط1، 1981م .

73) علي أحمد سعيد _أدونيس:

– صدمة الحداثة:الثابت والمتحول، دار العودة،بيروت لبنان، ط4، 1983م.

– الصوفية والسريالية، دارالساقي، ط4، 2010م.

–مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت لبنان، 1979م

74) علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العامة للنشر، بيروت،ط1 2006م .

75) غازي عرابي، النصوص في مصطلحات التصوف، دار قتيبة للنشر، دمشق 1985م.

76) عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى فيالنص الشعري، مكتبة المنا،، الأردن 1985م .

77) عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، دار صفاء،عمان الأردن،ط1، 1998م.

78) كمال أحمد مطر، الإبداع الفني فيشعر أحمد مطر، مكتبة مديوني، ط1، 1998م.

79) كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب، القاهرة،2000م.

80) عبد الله الحبشي، الصوفية والفقهاء في اليمن،صنعاء، 1976م.

81) عبد الله خضر حمد، الخطاب الصوفي في شعر عبد القادر الجيلاني (دراسة أسلوبية)، دار الرواد ،عمان الأردن ، ط1 ، 2014م .

82) عبد المالك مرتاض:

–دراسة سيميائية لقصيدة :أين بلادي لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1992م .

– المعلقات السبع (مقاربة سيميائيةأنتروبولوجية)، منشوراتإتحاد الكتاب العرب،1998م.

83) **محمد عزام:**

_ الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سوريا ،1989م.

_ التحليل الأسلوبي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سوريا، 1994م.

84) محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب،2002م.

85) محمد القاسمي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار يافا للنشر، ط1، 2010م .

86) محمـــد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ،ط3، 1992م .

87) محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، الدار المصرية السعودية، القاهرة 2006م .

88) مختار حبار، الشعر الصوفي القديم في الجزائر (إيقاعه الداخلي وجماليته) منشورات مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر ، وهران الجزائر، ط2 ،2010م .

89) مصطفى السعدني، تأويل الأسلوب (قراءة حديثة في النقد القديم)، منشأة المعارف الإسكندرية .دت.

90) مقداد محمد شاكر، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة، ط1، 2008م.

91) منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 1990م.

92) عبد المنعم تليمة، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة ، القاهرة ،1978م.

93) نزار قباني:

-الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت لبنان ج3، ط1، 1983م.

-الأعمال الشعرية الكامل، منشورات نزار قباني، بيروتلبنان ،مج4 ، 1997م.

94) نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل، دار التنوير،لبنان ، ط1، 1983م.

95) نعمان بوقرة، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، منشورات باجي مختار عنابة الجزائر، 2006م .

96) عبد الهادي عبد الله عطية، ملامح التجديد في موسيقى الشعر العربي، بستان المعرفة، الإسكندرية ،2002م.

97) يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة ، بيروت لبنان،ط3، 1985م.

98) يوسف زيدان:

– الفكر الصوفي بين عبد الكريم الجيلي وكبار الصوفية، دار الأمين، ط21998م.

_الفكر الصوفي عند عبد الكريم الجيلي، دار النهضة العربية، بيروت لبنان 1988م.

_ عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية ،الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1977م.

99) يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان الأردن،ط12007م .

3-المراجع المترجمة :

100) **رومان جاكبسون:**

– ست محاضرات في الصوت والمعنى، تر: حسين ناظم، عليحاكم صالح، المركز الثقافي الإسلامي،بيروت لبنان، ط1، 1994م.

– قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي، مبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء،ط1،المغرب 1988م

101) فيرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي، مجيد نصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، الجزائر 1986م .

102) كارل بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، تر: محمود فهمي حجازي ،الهيئة العامة المصرية للكتاب ،ج2، 1993م .

103) يوري لوتمان تحليل النص الشعري(بنية القصيدة)، تر: محمد فتوح،دار المعارف مصر، 1995م

4-المجلات والدوريات:

104)سامية راجح، نظرية التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلة الأثر، جامعة محمد خيضر ورقلة، العدد13 ، مارس 2012م .

105)منال النجار، القيم الدلالية لأصوات الحروف في العربية، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، العدد09، 2010م .

106)نور الدين السد، المكونات الشعرية في بائية مالك بن الريب، مجلة اللغو والأدب العربي، جامعة الجزائر، العدد 14.

5-الرسائل الجامعية :

107) إبراهيم مصطفى ابراهيم رجب ، البنية الصوتية ودلالتها فيشعر الناصر صالح رسالة، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية ، غزة فلسطين 2002م-2003م .

108)بوديسةبولنوار، الخطاب الشعري المغربي من خلال أنموذج الزمان فيشعر القيروان (دراسة أسلوبية)، رسالة، قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008م-2009م .

109)مهدي عماد أحمد قبها، التحليل الصوتي للنص بعض قصار سور القرآن الكريم أنموذجا، (رسالة)، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس فلسطين 2010م-2011م .

110)نوارة بحري، نظرية الانسجام الصوتي وأثرها في بناء الشعر (دراسة وظيفية تطبيقية في قصيدة والموت اضطرار للمتنبي، قسم اللغة العربية وآدابها ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة الحاج لخضر ، باتنة 2009م- 2010م .

6-المخطوطات :

111) أبو الفتح السموجي، منظومة قلائد الدر النفيس في تحقيق سر معنى التثليث والتخميس، مكتبة الإسكندرية ، مخطوطة رقم : 662 ، مصر .

فهرس
الموضوعات

فهرس الموضوعات:

الموضوع	الصفحة
شكر وإهداء	
مقدمة :	أ-ح
مدخل : عينية عبد الكريم الجيلي(موضوعها وأسلوبها)	8-24
الفصل الأول: البناء الصوتي وأثره في تشكيل النص الشعري	**26-66**
1-مفهوم الصوت في كتب التراث	26
2- المستويات الصوتية	29
ا-علم الأصوات العام	29
-علم الأصوات النطقي	29
-علم الأصوات الفيزيائي	29
-علم الأصوات التجريبي	30
ب- علم الأصوات الوظيفي	30
3- خصائص اللغة الشعرية	35
4-مستويات الموسيقى في النص الشعري	42
أ- الموسيقى الخارجية	42
ب- الموسيقى الداخلية	49
5- قيمة الصوت التعبيرية	54
6- الصوت والسياق	56
الفصل الثاني:التكرار الصوتي وأثره الدلالي	**67-109**
1- أبعاد التكرار الصوتي في العينية	69
2-تكرار حرف الروي	71
3_ الوظيفة التعبيرية للأصوات المكررة	79
أ_ الأصوات المجهورة	79
ب_ الأصوات المهموسة	84
ت- المزاوجة بين الأصوات المهموسة	86

فهرس الموضوعات:

4_ دلالة الصوائت	88
أ_ الصوائت القصيرة	88
ب_ الصوائت الطويلة	91
5- دلالة السكون	95
6-التكرار المقطعي	98
الفصل الثالث:آليات التشاكل والتماثل في عينية الجيلي	**153-111**
1-التجنيس الصوتي	112
2-التكرار اللفظي	123
أ -تكرار الضمائر والأدوات	123
ب- تكرار الأسماء	128
3-ظاهرة الترديد	129
4-التصدير	138
5-المزاوجة بين الظواهر	147
الفصل الرابع:آليات التوازي وأثرها الدلالي	**188-155**
1-مفهوم التوازي	155
2-ظاهرة الترصيع	158
3-التبديل والعكس	167
4-ظاهرة الإيجاب والسلب	174
5-آليات التوازي الدلالي	178
أ- التوازي الترابطي	179
ب -ظاهرة الطي والنشر	182
ت-الطباق	185
ث-المقابلة	187
خريطة ذهنية للقصيدة العينية	190
مخطط مفاهيمي لموضوع البحث	192

فهرس الموضوعات:

خاتمة	**194**
ملحق	**231-197**
قائمة المصادر والمراجع	**233**
فهرس الموضوعات	**246**

ملخص الأطروحة :

تناولت في دراستي الموسومة ب : " الظاهرة الصوتية وأبعادها الدلالية في عينية عبد الكريم الجيلي " جملة من الأبعاد الدلالية والرمزية التي تضمنتها الظواهر الصوتية في قصيدة عبد الكريم الجيلي.

والعينية هي قصيدة تنفرد بتجربة راقية وعميقة كونها تعبر عن الحالة الروحية للعبد وهو في رحلته لمعرفة حقيقة الذات الإلهية .

لقد أبانت الظواهر الصوتية في هذه المدونة (كالجناس ،التكرار،الترديد ، التصدير والترصيع ...) عن جملة من الدلالات الخاصة أهمها : الدلالة على وحدة الوجود ، مظاهر الجمال الإلهي المتجلي في الكون ، وكذا مفهوم الفناء الروحي، علاوة على ذلك كشفت عن بعض الأحوال والمجاهدات السلوكية التي تعتري العبد وهو في رحلته الروحانية .

الكلمات المفتاحية : الظاهرة ، الصوت ، الدلالة ، الجيلي ، العينية

Résumé

Le phénomène phonologique et ses dimensions sémantiques dans le poème d'Abdul Karim Al-Jaili

Cette étude, intitulée «*Le phénomène phonologique et ses dimensions sémantiques dans le poème d'Abdul Karim Al-Jaili*», vise à identifier les dimensions symboliques et sémantiques que le poème contient à travers sa structure phonologique. En fait, il s'agit d'un poème particulier qui se distingue d'une expérience plus fine, plus profonde et plus sincère, puisqu' elle présente l'expérience spirituelle de l'être humain (l'adorateur d'Allah) pendant son parcours pour connaître Allah (Le Créateur). Les aspects phonétiques de ce poème ainsi que : l'allitération, la répétition, la préface, l'isocolon, ont montré un ensemble de significations spécifiques: la signification du panthéisme, les manifestations de la beauté divine dans l'univers, ainsi que le concept spirituel de la mort. De plus, ce texte poétique a révélé certaines conditions et manifestations comportementales vécues par l'homme dans sa vie spirituelle.

Mots clés : phénomène, son, signification, Al-jaili, poème.